

This item is provided to support UOB courses.

Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.

However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.

هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.

ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.

تاريخ كيمبردج للأدب العربي

الأدب العربي الحديث

تحرير
عبد العزيز السبيل
أبو بلد باقادر
محمد الشوكاني

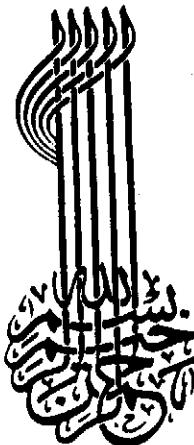
الطبعة الأولى

2002 - 1423

121

النادي الأدبي الثقافي

جدة - المملكة العربية السعودية



نادي جدة الأدبي - ١٤٢٢هـ

نهرة مكتبة الملك فهد الوطنية أثنا، النشر

السبيل - عبدالعزيز

تاريخ كمبروج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث / عبدالعزيز السبيل. أبو
بكر باقادر، محمد الشوكاني. - جدة.

٢٤ ص: سم

٩٩٦-٢٣-٧٥٧ ردمك:

١- الأدب العربي - نقد - العصر الحديث أ- باقادر، أبو بكر (معد)

ب- الشوكاني، محمد (معد) ج- العنوان

٩٩٦ ٨١٠.٩٩ دبوى ٢٢/٥٥٢٥

رقم الإبداع: ٢٢/٥٥٢٥

٩٩٦-٢٣-٧٥٧ ردمك:

نادي الأدبي الثقافي بجدة

ص.ب 5919 جدة 21432 فاكسميلى 6066695

البريد الإلكتروني:

E.M.: CULTURE-CLUB@DMP.NET.S.A.

الفصل التاسع

المسرحية العربية:

التطورات المبكرة

الأشكال التقليدية لفن المسرحي

لم يعرف الأدب العربي التقليدي المسرحية بمفهومها الغربي السادس منذ زمن قديماً الإغريق حتى العصر الحالي، والذي يعرفها بأنها شكل فني مقلد لحدث عن طريق محاكاة بين شخص على المسرح، وذلك على الرغم من عدة محاولات جادة لإثبات العكس. تطورت المقدمة حقيقة وصارت شكلاً أدبياً عربياً خلال القرن العاشر الميلادي، ويفترض بصورة عامة أنها من ابتداع الهمذاني (969-1008)، وهي عبارة عن أقصوصة نثرية، بلغة منمقة، وألفاظ بديعية، وإيقاع شعري تتخللها مقاطع شعرية، تحكي عادة مغامرات متشرد فسيح يحتال العيش بانتحال شخصيات الآخرين، أو بخداعهم. والمقدمة شكل أدبي تميّز بجمع بين العناصر القصصية والمسرحية، دون أن يكون بالضرورة قصة قصيرة أو مسرحية فعلية. وقد أفرزت المقدمة الشكل المسرحي العربي المعروف بـ «خيال الظل»، غالباً، تحت تأثير حضارة الشرق الأقصى. وفي هذا الشكل المسرحي تصور شخصيات بشرية عن طريق ظلال تعكس على شاشة، ويكون مصدرها دمى جلدية ملونة، ومسطحة

الشطي (ولد 1943)، وليلي العثمان (ولدت 1944) في الكويت⁽⁸⁾. إن ما نشره هؤلاً، الكتاب حتى الآن، يحمل تيار ثقافة غنية، مليئة بالوعود، التي سوف تأخذ القصة القصيرة إلى آفاق جديدة.

هوامش المترجم

* تم الاستعارة في تاريخ الولادة والوفاة على كتاب: روبرت ب. كامبل، *أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية*. بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 1996. وذلك حين لا يذكر التاريخ. وجين يوجد اختلاف في حدود عام أو عامين، فإننا آثرنا إيقاعاً الأصل، نقاء من أن المؤلف قد تحقق من ذلك.

1) ترجم الكتاب إلى اللغة العربية بعنوان *بلاغة الفن التصعي*، ترجمة أحمد خليل عرداد، وعلى أحمد الغامدي. الرياض: جامعة الملك سعود، 1994.

2) تكتبه بعض المصادر ألف.

3) يشير كتاب *أعلام الأدب المعاصر* أن التاريخ هو (1913-1991).

4) ورد اسمه مع المجموعة الأولى.

5) العبارة ترجمة لترجمة النص العربي.

6) يشير كتاب *أعلام الأدب المعاصر*، السالف الذكر أن ولادته سنة 1944.

7) علي عبدالله خليفة شاعر بحريني، ولعل المقصود عبدالله خليفة (ولد 1948)، الروائي وكاتب القصة القصيرة.

8) أود الإشارة إلى أن القائمة لم تضم كتاباً وكانت لهم حضور فاعل في كتابة القصة القصيرة في منطقة الجزيرة العربية، كما أن السبعينات قد شهدت بروز أسماء فاعلة عددياً وفنياً، في دول المنطقة بما فيها عمان وقطر.

* * *

الأماكن العامة كالمقاهي، ومنها ما يسمى «بالفصل المضحك» وهي نوع بدائي من «الملهأة المرتجلة» التي تحوي أحياناً، رغم بساطتها، عنصر نقد اجتماعي. ومنها أيضاً عرض مسرح عرائس «بنش وجودي» بما فيه من اصطدام أخرق وسقوط على الأرض ونهوض سريع وهو ما يعرف بـ «القراقوز». وهناك نوع آخر من المسرحية الدينية المعروفة بـ «التعزية» وفيها يحيى المسلم الشيعي ذكرى اغتيال الحسين بن علي على يد أتباع البيت الأموي، في لقطات حية، أو مشاهد ساكنة، فيها كثير من العناصر الرمزية المساعدة، والتجسيد الشديد الواقعية للمعاناة البدنية والألم النفسي. وعلى أي حال، يجب أن تعامل «التعزية» على أنها امتداد للطقوس الدينية، بدلاً من الأداء المسرحي، كما أنها أكثر ارتباطاً بالأدب الفارسي منها بالعربي.

ورغم أن الأشكال التقليدية للترفيه المسرحي لم تتوقف عن التأثير على كتابات عدد كبير من كتاب المسرح العرب في العصر الحديث، إلا أن هذه الأشكال لم تتطور إلى المسرحية بمفهومها الغربي المحدد أعلاه. إذ أدخلت المسرحية الغربية إلى الأدب العربي فقط في حوالي منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. لقد كانت القوات الفرنسية تسلى خلال فترة الاحتلال الفرنسي القصير لمصر، (1798-1801)، مشاهد مسرحية، تعرض في مسارح متحركة، أذهلت انتباه المؤرخ المصري «الجبرتي»، غير أن الاهتمام بالفن المسرحي الأوروبي والمسرحية الفنائية الأوروبية (الأوبرا) مما عندما ازداد عدد أفراد الجالية الأوروبية في مصر، بفعل حركة التحديث تحت حكم محمد علي وخلفائه، وطرح عروض مسرحية قدمتها فرق زائرة وهواة محلين. ويدعى تدريجياً في افتتاح مسارح في القاهرة والإسكندرية، توجهها افتتاح «دار الأوبرا» في القاهرة عام 1869 بوصفه جزءاً من احتفال الخديوي إسماعيل بافتتاح قنطرة السويس. وكان مخططه أن تعرض مسرحية عايدة لفردي في العرض الأول للدار، إلا أن المسرحية لم تستكمل في الوقت المناسب، وعرضت مسرحية ريجوليتا عوضاً عنها. ومن الواضح في تلك المسرح أن المشاهدين كانوا إما أوروبيين، وإما من النخبة الأرستقراطية المحلية ذات الاتجاه التغريبي، والتي لا

تشكل، يحركها شخص يسمى (خيالاتي أو ريس) أمام مصباح ضوئي ويقوم هذا الشخص المختبئ بالتعريف بالشخصيات، وإجراء الحوار، وأداء الغناء، بمساعدة زملاء له.

وتعود مسرحية خيال الطل، وهي من إنتاج ابن دانيال (1248-1311م)، خاصة في أشكالها المبكرة المتبقية في الأثر، والتي صدف أن كانت أكثر رقياً، تعد أقرب شكل في الأدب العربي التقليدي للمسرحية الغربية، رغم أن الممثلين دمى، ومسرحيات ابن دانيال الثلاث تعكس بوضوح عمل فنان واع، يعمل ضمن التقليد الأدبي المعروف بـ «أدب المغفلين». والمسرحيات في جوهرها، وبعض تقنياتها، لا تبعد كثيراً عن أنماط المسرحية الغربية في العصور الوسطى، مثل «مسرحية الأسرار المقدسة» و«مسرحية الأخلاقية» و«مسرحية المغفلين». ورغم أن المسرحيات الثلاث ذات عناصر متشابهة مثل الموسيقى، والغناء، والرقص، والاهتمام بالرفيق الثقة، وفترة المخادعين، والطبقات السفلية في المجتمع، إلا أنها يختلف بعضها عن بعض في الشكل والتركيب. وتدرج من المسرحية ذات الحبكة المتسرعة، إلى المسرحية المفككة المعتمدة على رعيل الأنماط البشرية. أما عملية خلق الشخصيات فتصل إلى درجة عالية من الرقي والبراعة، مثل شخصية الخطابة أم راشد التي لا تنسى في مسرحية طيف الخيال، والتي تعتبر نقلة تمهيدية بين مرحلة جولييت وسلستينا.

تعكس التطورات المتأخرة لمسرح الظل تغيراً ملحوظاً في الجوهر، والشكل، واللغة، وذلك اعتماداً على الأمثلة التي وصلتنا من القرن السابع الميلادي. وبما أن هذه المسرحية كتبت بالشعر الزجلي العامي، وخصصت لتعتمد في أدائها كلية على الغناء، فهي تبدو نتاجاً جماعياً لعدة أشخاص. ومن هنا كانت هذه المسرحيات أقرب لأشكال الترفيه الشعبية الشائعة التي تحمل عنصراً مسرحياً. ومن هذه الأشكال: الإلقاء المسرحي المعتمد على الذاكرة لقصص ومآثر العصور الوسطى، مثل سلسلة الهلالى، ويقوم به عادة رواة، على درجة عالية من البراعة، في

الخادمة عن جبها خادم سمعان، أو عندما يتكرر، بتهكمية ساخرة، تبادل التهم بين المحبين على مستوى خادميها، بلغة تناسب الشخصية، والمكانة الاجتماعية لكل متكلم. وهنا أيضاً يبرهن المؤلف على براعته في خلق الشخصيات، عند رسمه لشخصية الخادم جبور، الذي يشارك عرقب في المسرحية السابقة حيويته وسحره. غير أن ملكات الكاتب تتجلّى، على وجه المخصوص، في رسمه لشخصية سمعان، الكاره للبشرية، والذي يفرض وجوده من خلال شخصيته التي تجمع بين القسوة والجبن، والغيرة المرضية، والسلوك غير المقبول، والشفقة على الذات، وتبدل الشعور تجاه الآخرين. هذا وقد كتبت مسرحية السليم، مثل مسرحية أبو الحسن، بجزء من الشعر والنشر المفقن، وأعدت بهدف الأداء الغنائي. وتعاني هذه المسرحية، أيضاً، من الحشو، وكثرة الوصايا الأخلاقية، والحكم في مقاطعها المطولة. ومن المادة المضافة التي لا تخدم العنصر المسرحي، كالحوار حول قضية المسرح، والإشارات إلى مسرحيات النّقاش الثلاث.

وبعد موته المبكر، حول مسرح النقاش إلى كنيسة، إنفاذاً لوصيته. وقام أخوه نقولا بنشر أعماله عام 1869، ويدرك أيضاً أنه أنتج مسرحية السليم لهدف خيري. غير أن استمرارية نشاط النقاش لم تتضمن إلا في جهود ابن أخيه سليم النقاش (المتوفى عام 1884)، الذي شكل فرقة مسرحية، وأنتج مسرحيات عمد جنباً إلى جنب مع مسرحياته، في مسرح جديد في بيروت. وصاحب سليم عام 1876 فرقته المسرحية إلى مصر، راسماً بذلك مثلاً لعدة لبنانيين وسوريين موهوبين من الذين شدّهم ما سمعوه عن كرم المخيوي وتشجيعه لفنون المسرح.

(2) يعقوب صنوع التجربة المصرية الأولى

قبل وصول سليم النقاش بفرقته إلى مصر، كان يعقوب صنوع (1839-1912) وهو يهودي مصري المولد، قد بدأ مسرحاً عرياً مستقلاً في القاهرة عام 1870،

وكان يعقوب صنوع قد تأثر، مثل مروان النقاش، بالمسرحية الإيطالية الغنائية (الأوبرا)، عندما بعث للدراسة في إيطاليا، بسبب نبوغه، على حساب أحد أفراد أسرة محمد على الحاكمة. وبجانب إجادته اللغة الإيطالية في إيطاليا، اكتسب صنوع شغفاً بفنون المسرح. وعند عودته إلى القاهرة شارك، بجانب عمله مدرساً، في الإنتاج المسرحي لأعمال فرنسية وإيطالية، أدتها فرق أوروبية محلية. ودفعته قناعته المتقدة بالدور الحضاري للفن المسرحي إلى العزم على بناء مسرح عربي. وأنشأ فرقة مسرحية من بعض تلامذته القدامى دربهم على أداة مسرحية عربية، أدعى أنه كتبها خصيصاً لهم، بعد دراسة لبعض أعمال موليير وجلدوني وشيريدان في لغاتها الأصلية. وقد نجح في إثارة اهتمام المخيوي إسماعيل، الذي أذن له بالأداء المسرحي أمامه، في عرض حضره أفراد البلاط، وبعض أعضاء السلك الدبلوماسي، وكبار الشخصيات المحلية. وهدفت المسرحية، التي فقد نصها الآن، إلى تصحيح بعض المفاهيم الأوروبية حول النساء في الجناح النسائي بالبلاط، ووظفت عنصري المداع والتذكر، واحتوت على كثير من الغنا. وشجع الاستقبال الجيد للمسرحية صنوعاً على إعادة تشكيل فرقته - مضمّناً فيها عناصرها النسائية - وعلى كتابة المزيد من المسرحيات التي أكسبته لقباً تشريفياً من المخيوي إسماعيل هو «مولبيير مصر».

واستمر صنوع في كتابة المسرحيات وإنساجها إلى عام 1872، مبالغاً في ادعائه بأن عددها اثنان وثلاثون مسرحية، عندما أوقف المخيوي إسماعيل، لأسباب غير واضحة حتى اليوم، وصايتها عليه وأمره بإغلاق مسرحه. وبدأ بذلك صنوع مرحلة مهنية جديدة في مجال الهجاء، الصحفي، والنشاط السياسي، المرتبطين بالحركة القومية المصرية الناشئة. ثم نفي من البلاد عام 1878 نتيجة لهجومه على المخيوي إسماعيل، ولكنه واصل من منهجه في فرنسا نشاطه الصحفي السياسي، ونشر سلسلة من المقالات ذات الطابع الحواري المسرحي، أفعّلها بالهجاء السياسي اللاذع ضد إسماعيل وخليفة توفيق. ورغم قيمة هذه المشاهد المسرحية الهزلية، المعونة محاورات أو لغويات، لطلاب السياسة والصحافة المصرية الحديثة،

الاجتماعي بين العناصر المذكورة والمؤنثة في القصة، فقد اختبرت الشخصيات الرئيسية من الفتنة الشرقية ذات الاتجاه الغربي من أفراد الطبقة المتوسطة. ورغم أن الشخصيات متفردة وبإمكان تمييز بعضها عن بعض، إلا أن عملية خلق الشخصيات ينتصها، بصورة عامة، الصقل والإتقان، وذلك باستثناء، شخصية الخادم المصري التي تمتاز بالحيوية.

وينجح صنوع، عن طريق استعماله اللغة العربية العامية، من بث الحياة في شخصياته وإعطائهما لمسات فردية. موظفو البورصة، على سبيل المثال، صوروا بواقعية ولغتهم مطعمة بالعبارات الإيطالية. والعربية التي يتكللها الخادم النبوبي ذات ل肯ة نوبية مميزة. والهدف النقدي الهجائي للكاتب واضح: فهو يبين أخطار التوقعات المالية، ويُسخر من تقليد العرب الأحمق للعادات الغربية، وبهاجم الزواج المركب سلفاً، ويدين الموقف السائد المحرّر للطبقات الاجتماعية السفلية. وعلى الرغم من محتواها الهجائي، وتقنيتها البدائية، والعدد الكبير جداً من المشاهد التمثيلية داخلها، والمبالغة في استعمال المناجاة الفردية، إلا أن المسرحية تبقى صورة مفعمة بالحياة، ومسليّة، تعتمد بدرجة عالية على بعض الأدوات المستعملة في الترفيه المسرحي الشائع، وبخاصة استعمال اللغة العربية المختلفة التصريف لإحداث الأثر الفكاهي.

وتنتهي مسرحية العليل أيضاً إلى فتنة «ملهأة السلوك» وتدور حول نجاح شاب وشابة في القضاء على العقبات التي تعرّض طريق زواجهما، وهي في هذه الحالة المرض النفسي لوالد الفتاة. وتدور الأحداث في جو الممارسة المهنية الطبية في مصر، وخاصة في مصحة حلوان التي افتتحت حديثاً. وتهجو المسرحية طب الدجالين، كما تسخر من ممارسات بعض الآباء، الذين يجبرون بناتهم على الزواج دون رغبتهما. ومسرحية الصداقة أقل اهتماماً بعنصر الهجاء، وهي عبارة عن مسرحية خفيفة ذات فصل واحد، تبدأ وتنتهي بأغنية تعكس روح الفكاهة لدى صنوع وحواره الحيوي. وتعتبر المسرحية إثراً لفكرة «جريزيلدا» التي يلجاً بطلها إلى سلوك شاذ غريب في محاولة لاختبار وفاء خطيبته.

إلا أنها لا تحوي ميزة فنية مسرحية، فهي أقصر من أن تكتسب تركيبة مسرحية، كما أن شخصياتها غير واقعية بل مسخية (كاريكاتورية) مغالٍ فيها. وعلى أي الأحوال، فقد نجح صنوع من خلال هذه المشاهد الهزلية في تكوين نوع من الرمزية البدائية التي ترمي فيها شخصيات بتكرر ظهورها إلى شخصيات سياسية في ذلك العصر.

ومساعدة صنوع الحفة في بناء المسرحية العربية تأتي من مسرحياته الطويلة. وباستثناء آخر مسرحياته التي نشرت عام 1912، فقد فقدت تلك المسرحيات، أو بقيت في مخطوطاتها غير معروفة حتى عام 1963، عندما نشر الأستاذ الدكتور محمد يوسف نجم مجموعة لها وسهل إطلاع طلبة العلم المتخصصين في المسرحية العربية عليها لأول مرة. وتحتوي المجموعة على ثمانية أعمال غير متجانسة الطول: السواح والخمار، وهي عبارة عن حوار من صفحتين يتندر بمحاولة سائح إنجلزي التحدث باللغة العربية الفصحى بطريقة خاطئة جداً. والضرتان (أي الزوجتان المنافستان على زوج واحد) عبارة عن مسرحية هزلية تهريجية قصيرة، تهدف إلى السخرية من مبدأ تعدد الزوجات، إلا أنها تعتمد في ذلك على نوع من المهرز الخشن الرخيص. أما متوسط طول بقية المسرحيات الست فلا يتجاوز نصف طول آية مسرحية اعتيادية. وقد كتبت جميع هذه المسرحيات باللهجة المصرية العامية، ونصبها من العنصر الغنائي أقل من مسرحيات مروان النقاش.

المسرحية الأولى في المجموعة، بورصات مصر تنتهي إلى فتنة «ملهأة السلوك والحبيلة» وتكشف تأثير صنوع بعلمه الأوروبيين، وتدور حول منافسة خطيبين على طلب يد ابنة لصاحب بنك ثري. وتنتهي بنجاح الخطيب النبيل في مسعاه، والفضل يعود لحبيلة خادمه، وفشل الخطيب الخبيث الذي يرمي إلى ثروة الفتاة، والحبكة الثانية الفكاهية ترتبط بالعاطفة اليائسة التي تأججت في قلب الخادم المصري المتواضع، تجاه مدبرة المنزل الأوروبية، التي تنتهي إلى طبقة اجتماعية أرفع من طبقته. وتقع المسرحية في فصلين ينتهي كل منها بأغنية. وتسهيلاً للتواصل

بالخطابة الأولى، أم رشيد، في مسرحية *طيف الخيال لابن دانيال في العصور الوسطي*. فهي ماكرة، ومادية، واهتمامها بمصير زياتها ضئيل جداً، إلا أن فصاحتها، وقوتها في الإقناع، وفهمها الناضج للطبيعة البشرية، مكتنوا من استغلال زياتها لصلحتها الخاصة، موهمة إياهم أنها تسعى لإرضائهم.

وبخلاف مسرحية أبو رضا، فإن مسرحية الأميرة الإسكندرانية لا تكتفي برسم جوانب مسلية من الطبيعة البشرية فحسب، فهي تأخذ على عاتقها، رغم إنها مسرحية فكاهية تعتمد على الخداع وانتحال الشخصيات، مسؤولية هجا، التقليد الأعمى لأساليب الحياة الغربية في المجتمع المصري. وربما كانت المسرحية العربية الأولى التي تشن هجوماً مباشراً على الجوانب السلبية لعملية التغريب السطحي مستفيدة من التقنية الفنية المسرحية لمولير في لو بورجوا جنتليوم أو (السيد الإقطاعي)، وفي جورج داندان. وتدور الأحداث أيضاً في مدينة الإسكندرية، حول امرأة تدعى مريم، وهي زوجة تاجر ميسور الحال من أصل متواضع. ومريم امرأة متعالية، سطحية التطلعات، تسعى إلى التسلق الاجتماعي، وتحير زوجها، الذي تسيطر عليه، على الموقفة على تبنيها الطرق الاجتماعية الفرنسية السطحية داخل بيتها، بما في ذلك أدق التفاصيل وأدقها. وتعارض مريم كلية مبدأ زواج ابنتهما من يوسف لأنه مصرى من الطبقة العامة، رغم أنه شاب مهذب، يحب ابنتهما ويقدرها. غير أن مريم كانت قد عقدت العزم على تزويج الفتاة من توهمت أنه فيكتور. وفيكتور هذا نبيل فرنسي، وابن لأحد النبلاء، وكان من المفترض أن يقوم بزيارة إلى الإسكندرية. وكانت مريم قد التقت به خلال عطلة الصيف الماضي التي قضتها مع زوجها في باريس. وأحداث المسرحية تتالف من محاولة الابنة يوسف الاحتيال على الأم، والاقتران ببعضهما، رغم معارضتها. فيتظاهر يوسف بأنه فيكتور، ويزور رسالة تعريف يقدمها للعائلة. ثم يبدى بعد ذلك اهتمامه بالابنة، ويطلب يدها للزواج، الأمر الذي يفرح الأم. وتكتشف الأم الحددة بعد الزواج، وذلك عندما يصل النبيل الفرنسي إلى الإسكندرية فجأة. ورغم صدمتها الأولى، إلا أنها تتعلم كيف تتقبل تدريجياً الواقع بأكمله.

وأكثر مسرحيات صنوع صقلأ وبراعة، بلا شك، مسرحيتا أبو رضا وكعب الأمير، والأميرة الإسكندرانية. وتنتمي المسرحية الأولى إلى فئة «ملهأة السلوك» وتدور في مدينة الإسكندرية، وتبدأ بأغنية يؤديها خادم أسود، يدعى «أبو رضا»، متشكياً، بلغة غنية مسلية، عن حبه اليائس لخادمة نوبية، اسمها كعب الخبر. ويفضي بسره إلى سيدة البيت، الأرمدة الشابة الغنية، بانبه، التي تعد على الفور بأن تستخدم نفوذها لتعزيز قضيتها. وبموازاة قضية حب الخادم، تبرز قضية حب التاجر المبرز، نخلة، لبانبه، وتقلب المسرحية بذلك التقليد المسرحي المعهود، الذي يجعل من قضية غرام الخادم المحبكة الثانية لقضية غرام سادتهم. وتدافع الخطابة الدهافية، مبروكة، عن قضية نخلة، إلا أن بانبه تقسم بأن لا تسمح لزواجهما بأن يتم حتى تنجح في تزويع خدمها. ويمثل هذا القسم رباطاً ضعيفاً بين شريحتي الأحداث في المسرحية. وتبرهن الأحداث صعوبة مهمة بانبه بسبب تصلب الخادمة، التي يتبيّن أنها تعاني من العناد الحيواني الذي ينسب عادة إلى النوبين. وتوافق الخادمة على الزواج من «أبو رضا» في النهاية فقط، وذلك عندما تراه في حالة يأس شديد موشكًا على الانتحار على مرأى منها.

ولمسرحية أبو رضا مميزات تضعها فوق مصاف العمل الناشئ. فهي قطعة مسرحية جيدة التركيب، تحرك بسلامة، وتحمل عدداً من الأحداث يكفي لشد انتباه المشاهدين إلى النهاية. وأسلوب توصيل المعلومات إلى المشاهد في المسرحية غير مباشر، ويعتمد على الحوار المفعم بالحياة، والمستفيد من كواطن اللغة العامية. وقد أعطيت الشخصيات اللغة الملائمة لطبيعتها، وجنسها، وأصلها، ومكانتها في الحياة. ورغم أن صنوعاً لا يزال يستفيد من المصادر التقليدية لإثارة المرح مثل اللهجة المحلية، والخطأ اللغوي، وإساءة استعمال الأنفاظ، إلا أنه لا يعتمد كلية على الأساليب السطحية لخلق الضحك. فالمرح يعتمد أولاً على طرافة الموقف وظرف الشخصية. وقد قدم صنوع في هذه المسرحية شخصيتين جديرتين بالتقدير: الخادم النوبى «أبو رضا»، وكذلك علي وجه الخصوص الخطابة، مبروكة، التي تذكرنا

فأمر يجب أن يعامل بحذر، بسبب عادة صنوع السينما من ميل إلى المبالغة، واحتمال فشل ذاكرته، بعد مرور سنوات عديدة. وعلى أي حال، يمكن أن تلقى المسرحية بعض الضوء على عدة نقاط، مثل عرض مسرحيتين في الليلة الواحدة، الأمر الذي يفسر بقصر المسرحيات، ومثل توظيف الممثلات سوا، كن يهوديات أم شرقيات على المسرح المصري منذ بداياته، أو الميل إلى بناء الشخصية النمطية حول بعض أفراد الفرق، يتخصص كل منها في أدوار معينة، أو أنماط شخصية معروفة. أما عن القيمة الفنية لموليير مصر فإنها تمثل تدهواً كبيراً في المستوى الفني لصنوع. فهناك، إضافة إلى تركيبتها الفكاهية، استعمال صنوع المفاجئ للسجع في المحادثة، تحت تأثير المسرح اللبناني والسوري، رغم أنه استعمل السجع في بعض أعماله القصيرة التي نشرت في دورياته النقدية، أو ربما يكون استعمال السجع دلالة على التأثر، والعودة إلى مسرحية «خيال الظل» في العصور الوسطي. وبسبب استعماله للسجع، حرم صنوع نفسه من حرية الاستفادة من موهبة الحوار الواقعى، المعبّر عن شخصية المتحدث، والذي امتازت به مسرحياته الأولى. ونتيجة لذلك كانت مسرحية موليير مصر ضعيفة في خلق الشخصيات وخطوة متاخرة، بصورة عامة، في فن صنوع المسرحي.

ورغم وجود فجوة زمنية تصل إلى ثلاثة وعشرين عاماً بين المسرحيات الأولى لرائد المسرحية العربية الحديثة، صنوع وموان النقاش، إلا أن أعمالهما تحمل بعض المصادص المتشابهة. وبما أنها تأثرا بالمسرحية الإيطالية الغنائية، فإننا نجد لديهما التركيز، بدرجة مختلفة، على دور الغناء في أداء المسرحية، رغم أن صنوعاً كتب مسرحية كاملة بدون غناء. وتكشف أعمالهما، على حد سواء، التأثير القوى لموليير، الذي أدى مسرحياته الفكاهية دوراً هاماً في صياغة المحاولات الأولى لكتابة المسرحية العربية. وكتابات هذين الرائدين مدينة بوضوح لـ «هزليه الحبلة» عن طريق حبكتها المعقّدة، وتورط الخدم وسادتهم في خداع وتنكر، وتلاس هربات، وجميعها تشكل مصدراً للفكاهة، لا يقل غنى ولا شيوعاً عن إساءة استعمال الألفاظ، واللغة، والهوار. ويمثل الحب والزواج، والطعم والمالم، الموضوعات الرئيسية

ويزود المحوران الرئيسيان للأحداث المسرحية بعنصر الفكاهة. فأول هذين المحورين هو المعركة بين الجنسين، التي يبدو الزوج فيها وكأنه يوشك على الخسارة، لولا أن بررهنلت الأحداث الأخيرة على العكس. والمحور الثاني هو التقليد الأعمى للعادات الغربية. ويظهر الكاتب، إضافة إلى ذلك، براعة في تركيب مسرحيته: مثل المشهد الافتتاحي الذي يكشف عن هيام الخادم المصري بحمل الوصيفة الأوروبيّة التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية عالية، والمشهد ينبع بطريقة فكاهية عن الفكرة الرئيسة في المسرحية، وهي تجاوز المصريين مع الأوروبيين. وحفاظاً على عنصر التشويق والإثارة، يبقى أمر الخطبة التي يرسمها الشاب والفتاة مكتوماً عن المشاهدين. وليضيف إلى مصداقية الأحداث، يبقى صنوع الزوج جاهلاً بما يدور، ويقوم الزوج بالتالي بالتعليق على غرابة الأوضاع، وتقضي تعليقاته الغفوة على عنصر الشك لدى المشاهد الذي يشارك الزوج جهله بالأحداث. وترقى الأميرة الإسكندرانية عن مستوى الأداء المسرحي البدائي، لتثبت أنها عمل ذكي يوصل الفكرة بقوة وإيجاز، دون التخلّي عن الجانب الترفيهي في الأداء. واختفاء عنصر الغناء من المسرحية يدل على أن صنوعاً قد حرر نفسه من تأثير المسرحية الغنائية الإيطالية.

وآخر مسرحيات صنوع التي طبعت في حياته هي مسرحية موليير مصر وما يقاسيه، وتبدو آثار تأثيره لها واضحة للعيان، عندما قرر نشرها بعد أربعين سنة من إنجباره على التوقف عن نشاطه المسرحي. والمسرحية في شكلها المكتوب المنثور مخبية للأعمال، رغم الضوء الذي قد تلقى على السيرة المسرحية للكاتب، وعلى التاريخ المبكر للمسرحية المصرية. وهي مستوحاة من مسرحية موليير، أمبرمبيتو دو فرساي. وتعالج الصعوبات التي واجهت صنوعاً وفرقته المسرحية للتدرّب على أي أداء مسرحي، وكذلك ترسم الجهد الذي بذلها لتأسيس المسرحية العربية في مصر، والحسد والبغضاء، اللذين أثارتهما جهوده، والمصاعب التي واجهته في سبيل تسديد أجور أفراد الفرق. وتنتهي المسرحية بالصلح بين أفراد الفرقة واستعدادهم للأداء المسرحي. أما كونها تأريخاً عن بدايات المسرح المصري،

البحث عن المسرحية المصرية الحقة فرح أنطوان

أصبح البحث عن الهوية المصرية المبدأ الموجه للكاتب المسرحي الجاد. وأكد الكتاب المسرحيون، من خلال كتاباتهم النقدية، ومارساتهم الفعلية، الحاجة إلى وجود مسرحية مصرية مرتبطة بالاهتمامات المحلية، ومعبرة بصدق عن الهوية المصرية، إذا أراد هذا الفن أن يتجاوز مرحلة الفن الناجع، ليصبح فناً قادراً على أداء دوره الحضاري في المجتمع المصري الحديث. وفرح أنطوان (1874-1922)، أحد كبار الكتاب والصحفيين المتعلمين المثقفين في عصره، شجع المسرحيات ذات الرسالة الاجتماعية الجادة، أو ما أسماه بالروايات الاجتماعية، التي تتفاعل مع المسائل والمشكلات في المجتمع المعاصر، بخلاف المسرحيات التاريخية، أو الأعمال المترجمة من المسرح الغربي، أو الأعمال المكتوبة لهدف الترفية. ورغم ذلك فقد اضطر فيما بعد، لاعتبارات مالية، إلى إنتاج مسرحيات فكاهية غنائية، ومسرحيات تاريخية، وتراجم لمسرحيات غربية، قديمة وحديثة. وأكبر مساهمات أنطوان: مصر الجديدة ومصر القديمة (1913)، وهي مسرحية مستلهمة من أميليو زولا، إلا أنها تعالج، بطريقة تعليمية واعظة، ويرمزية مكشوفة، بعض مشكلات المجتمع المصري، التي تسببها الجوانب السلبية لعملية التغريب. وتشير إلى ضرورة الالتزام بالفضيلة، والمبادئ التقليدية، خلال فترة بناء الإرادة الشخصية، أو ترويض النفس، أو العمل الجاد، وتحارب المغalaة الخاطئة في مبدأ تحرير المرأة، وكذلك إغراءات الحمر، والميس، والجنس، التي يقدمها مالكو التوادي الليلية من الأوروبيين المهتمين بصلحتهم الشخصية. ورغم وجود مشاهد مفعمة بالحياة، وبالتصوير الصادق لتفاصيل الحياة المصرية في هذه المسرحية، إلا أنها تنوء بالنفحة التعليمية الوعظية، والشخصيات ذات الرمزية البدائية التي ينقصها أيضاً الحياة والتفرد. وأدى الثقل الذي وضعه أنطوان على ضرورة الكتابة عن الأوضاع الاجتماعية المعاصرة إلى وضعه في مواجهة صعبة مع أبرز مشكلات المسرحية العربية، لا وهي مشكلة لغة الحوار، التي سببتها الفجوة بين لغة الحديث اليومية

المسرحيين فرح أنطوان، وإبراهيم رمزي، ومحمد تيمور وأنطوان يزبك، وجدير بالذكر أن توفيق الحكيم نفسه استهل مسيرته المسرحية بمحاولة الاستجابة لرغبات هذا الجمهور. وفي الوقت نفسه أصبح المسرح، بسبب مكانته في الحياة المعاصرة، وسيلة لبث الأهداف السياسية. وفي مطلع القرن العشرين، أصبحت المسرحية المصرية قوة سياسية، على قدر من الأهمية بضمن منع بعض العروض المسرحية الإنجليزية، تحسباً من إشعال الأحساس القومية.

فمن المتعارف عليه إذن، أن النمو الحقيقي للمسرحية العربية تم في مصر. ولا يعود السبب في ذلك فقط إلى التركيز العالي على النشاط المسرحي، بعد وصول الفرق اللبنانيّة والسوّرية. إذ تزامن مولد المسرحية الحديثة مع نو الروح المصرية القومية، وما تلاها من رغبة في خلق أدب مصرى خاص بصورة عامة، وفي مجال فن المسرح بصورة خاصة، للتعبير عن الشخصية المصرية ومبادئها. وليس بالغريب أن المحاولة الأولى، الجديرة بالذكر في مجال تصوير المسرحية، قمت في مجال الترجمة والاقتباس، عندما قام عثمان جلال (1829-1894) بأداء المسرحية الفرنسية بالشعر المصري العامي. وكان الأداء أكثر من مجرد تهيئة للمسرحية الغربية لتوافق الذوق المحلي، تلك الممارسة المعروفة لدى تلامذة الأدب المقارن، والتي يمكن تقسيمها في دراسة مصير شكسبير في فرنسا، روسيا، وبولندا، والهند. ومسرحية روميو وجولييت العربية في ترجمة نجيب الحداد الحرة التي أسمتها شهداً للحب - مثلت عام 1890 ونشرت عام 1901 - تستهل بالنص المحرف: يبدو فيها روميو محروماً من محبوته، يخاطب القمر بقصيدة حب، وتحمل هذه الترجمة جميع خصائص شعر الغزل العربي، وغنت بالصوت العذب لسلامة حجازي، وهو مطرب وممثل مبرز. أما مسرحية عثمان جلال، الشيف مطلوف (1873)، المقتبسة من مسرحية مولبيير طرطوف، فتتجاوز نقطة استبدال أسماء فرنسيّة بأسماء عربية، أو محاولة صياغة الأحداث بطابع محلي. فهي ترجمة جريئة تحبس الهوية المصرية بعمق ينسى القارئ أنه يقرأ عملاً غير مصرى، وذلك باستثناء بعض التفاصيل التي لا يمكن تجنبها، وتبقى المسرحية مع ذلك وفية وفاءً مذهلاً لأصلها الفرنسي.

ومسرحيات من مسرحياته جديرتان بالنقاش هنا، لأنهما تكشفان عن مساهمة رمزي التاريجية في تطوير المسرحية العربية، وهي مساهمة لا تزال محل تقدير مؤرخي الأدب العربي إلى اليوم. والمسرحية الأولى فكاهية طويلة، ذات فصل واحد، عنوانها دخول الحمام مش زي خروجه. أما المسرحية الثانية فتاريجية، عنوانها أبطال المقصورة، وكلتا هما كتبنا، على ما يبدو، في حوالي عام 1915.

ما لا شك فيه أن دخول الحمام هي بحق أول مسرحية فكاهية اجتماعية مصرية كاملة. وتدور أحداثها في مدينة القاهرة، في أحد الحمامات الشعبية، بعي بولاق الفقير. ورغم زعم المسرحية بأن الزمن التاريجي لها هو نهاية القرن التاسع عشر، إلا أنها في الواقع ترسم مصر في الزمن المعاصر للكاتب، وتتحدث عن آثار الحرب العالمية الأولى على الحياة الاقتصادية، والأزمات التي يعانيها الفقراء، نتيجة لغلاء المعيشة. فانعدام الرزق يدفع مدير الحمامات اليائس، «أبو الحسن»، إلى التفكير في التخلص من وظيفته للعمل شاهداً رسمياً مأجوراً لشهادات الزور في المحاكم القضائية، ويرى «أبو الحسن» هذا العمل تجارة أكثر ربحاً. ولكي ينبع في هذه المهمة الجديدة، فإنه يحتاج إلى ملبس متألق، الأمر الذي يجعله يفكر في بيع بعض مقتنيات الحمامات ليشتري ملابس جديدة. غير أن زوجته زينب تمانع إغلاق الحمامات أو التصرف في مقتنياتها، مطالبة بإعطائها الفرصة في إدارتها خلال فترة غيابه، بمساعدة المشرف، نشافى، الذي يحرص على الحفاظ على وظيفته. وحال رحيل «أبو الحسن»، يخدمهم الحظ بأن يأتي عمة إحدى القرى، محملًا بالمال بعد بيعه لمحصول القطن، ويصحبه وكيل مزرعته، وقد قدم كلًا مما في زيارة العمة ووكيله، اللذين يعتقدان بسذاجتهما أنها أشهر مطرية في ذلك الوقت. وت تكون الأحداث الرئيسية في المسرحية من الخدعة المحكمة، التي تلعبها الزوجة المساعد بنجاح، لتجريد عمة القرية من ماله. ويشارك الزوج في اللعبة عند عودته، في اللحظة الحاسمة، مرتدًا ملابسه الجديدة، التي يبدو فيها على هيئة قاض. وتستعمل زينب سحرها الأنثوي لإغراء العمة، الذي لاحظت ضعفه أمام

ولغة الكتابة الأدبية، أي بين العامية والفصحي. وتحليل أنطوان للمشكلة ذكر بعمق وتبصر، بنى على الافتراض العام بأن فن المسرحية محاكاً للحياة. إذ شعر أنه بالإمكان استعمال اللغة الفصحي في المسرحيات المترجمة، التي تدور أحداثها في بلاد أجنبية، ولا يتحدث سكانها العربية، بينما تختلف القضية في المسرحية التي تدور أحداثها في مصر. غير أن رفضه التخلص كليًّا عن اللغة الأدبية الفصحي، باعتبارها الوسط الوحيد الملائم للتعبير عن الأفكار النبيلة، دفعه إلى إدراج ثلاث مستويات للغة في مسرحية مصر الجديدة: اللغة العامية لأفراد الطبقات الاجتماعية السفلية، اللغة الأدبية الفصحي للطبقة العليا من المجتمع، التي يتحدث أفرادها العامية على أية حال عند التحدث مع الطبقات السفلية، وأخيرًا اللغة الفصحي المخففة، أو العامية المذهبة، التي تستعملها سيدات المجتمع فيما بينهن. وحل أنطوان المعقد لا يمكن أن يوسم بالنجاح، بل ربما كان سبباً لنجد شخصياته من الحياة. لحسن الحظ، تحجب كثير من كتاب المسرح السير على خطاه.

إبراهيم رمزي

بخلاف أنطوان، لم يتحفظ إبراهيم رمزي على استعمال اللغة العامية، في مسرحياته الفكاهية الاجتماعية، والهجانية. غير أنه كتب حوار المسرحية التاريجية بأكمله بالفصحي. وكان رمزي، مثل أنطوان، رجلًا متعملاً تلقى التجربة المسرحية بصورة مباشرة خلال فترة دراسته في لندن. ورمزي كاتب مكثٍ، ومتراجم، لأعمال مسرحية، وأخرى تاريخية، اجتماعية، وفي مجال العلوم. وبجانب ترجماته التي غطت أعمالًا لشكسبير وشيرidan وشو وإيسن، كتب رمزي ست مسرحيات تاريخية، وأربع مسرحيات فكاهية اجتماعية، ومسرحيتين جادتين. ومن الأهمية بمكان ملاحظة أن جميع أحداث مسرحيات رمزي، التاريجية منها والاجتماعية الفكاهية على حد سواء، تدور في مصر، وتعالج موضوعات مرتبطة بحاضر هذا البلد وماضيه، وهي حقيقة تكشف عن رغبته في صناعة مسرحية مصرية خالصة.

ودخول الحمام غنية بالفكاهة التي تنبع من عدة مصادر، ابتداء باللعب بالكلمات، وإساءة استعمال الألفاظ، وانتهاء بالشخصية وال موقف، أي ابتداء بالأساليب التقليدية والمرح الخشن، وانتهاء بالسخرية البارعة الشاملة . فالعمة الذي يتملّكه هاجس مرضي بالقلق في أن يصيّبه مصير أهل الريف البسطاء ، ويقع فريسة لخداع أهل القاهرة بين السمعة، ينتهي فريسة لخيل امرأة من الفتنة نفسها. في البداية ونتيجة لسوء فهم، وهي عبارة يستعملها النقاش، يعتقد العمة أن المرأة روح من الأرواح الشيرية التي يشاع أنها تسكن الحمامات العامة. وفي خوف مبيح للمشاهد يحاول العمة الاختباء منها، إلا أنها تطمئنه أنها إنسية لا تقصد الأذى، ولكنها تلحق به في النهاية ضرراً أكبر من أي ضرر يمكن أن تلحقه الأرواح الشيرية. وأحد الجوانب المميزة لهذه المسرحية الفكاهية هي شخصية زينب البارزة. فهي امرأة غير هيابية، لا تأبه بالأسلوب القاسي لزوجها في الكلام، وتبرهن على أنها عون ثمين له. إنها، كما وصفت في موقع آخر، «عملية ومتغاج، ذكية وواسعة الحيلة، تعرف كيف تحصل على ما تريده بفطرة صائبة. ورغم كونها امرأة مصرية مسلمة في جميع دقائق الأمور، إلا أنها أقوى الشخصيات وأكثرها هيمنة في المسرحية كلها» (م. م. بدوي، المسرحية العربية المبكرة، كامبردج، 1988، ص 85- 84).

المسرحية ذات أثر فكاهي جذل وصاحب، غير أنها لا تخلّي عن هجانها الجاد، الذي تهاجم به جوانب متعددة في المجتمع المعاصر، مثل التضخم المالي الذي سببته الحرب، والذي يدفع الفقراء إلى الخداع والجرحية، ومثل إخفاق القضاة، وسوء استخدام السلطة في المحاكم القضائية، في المدينة والقرية على حد سواء، حيث يوجد حشد من شهداء الزور الرسميين المستعدين للإدلاء، بأية شهادة نظير أجر بسيط، ومثل تطبيق أحكام الشريعة بطريقة آلية غير منطقية، ومثل الظاهرة الواسعة الانتشار بين عمد القرى الذين يبيعون محصولهم القطني، ثم يتوجهون إلى المدينة طلباً للممتعة، وينتهون بفقد أموالهم للمخادعين فيها - وهو موضوع عالجه

النساء، وتجعله يعرض الزوج عليها. وعندها تدعى زينب أنها يجب أن تحصل على الطلاق من زوجها الذي هجرها منذ سبع سنوات. ثم تصحب زينب العمة معها إلى القاضي، بدعوى أن العمة زوجها وجاء بطلاقها في حضرة القاضي. ولم يكن القاضي سوى زوجها «أبو الحسن» متذمراً. وينجحها القاضي الطلاق، ولكنه يأمر الزوج المزيف (العمة) أن يدفع لها مبالغ طائلة مؤخر صداق ونفقة، وتعريضاً عن السنوات السبع. وتنتهي المسرحية بتجريد العمة المذعور من كل أمواله، وحمد الله على نجاته بحياته من القاضي. ويفني المخادعون بأنه في هذا الزمن الصعب يجب أن يعيش الفقراء على حساب المغلين.

وفي دخول الحمام، نصادف فجأة مستوىً رفيعاً من الكتابة المسرحية. إذ نجد لأول مرة كاتباً يزود مسرحيته بتوجيهات على المسرح، وبوصف دقيق للخلفية المشهدية التي تدور عليها الأحداث. وقد اقتدى رمزي في هذا الجانب بشو الذي ترجم أعماله إلى العربية. ودخول الحمام مسرحية محكمة الكتابة، خالية من الحشو، جيدة السبك. ورغم أنها تستغرق ساعة وربع الساعة في العرض، إلا أنها لا تتفرّع إلى فصول ومشاهد. ولا يفقد هذا الطول المشاهد اهتمامه بالأحداث لأنها سريعة التحرك. ونظراً لحسن ترتيب الأحداث ، فإن المشاهد لا يت fatigue بتغيراتها. وأسلوب نقل المعلومات داخل المسرحية تلقائي غير مباشر يتم عبر الحوار. فعلى سبيل المثال، لا يفاجأ المشاهد بسلوك «أبو الحسن» وزينب بسبب الإلامح السالف إلى ماضيهما المجرد من القيم الأخلاقية. ومثال آخر، عندما يرى الشاشي سيد «أبو الحسن» في ملابسه الجديدة، يهتف مؤكداً أنه يبدو قاضياً، لذا فإنه من غير المستبعد على العمة أن يظنه قاضياً عندما يتذكر «أبو الحسن» ويؤدي هذا الدور. ومحاولة زينب إغراء العمة واقناعه باستعمال الحمامات تصحبها العبارة البارعة بأن القاضي أحد زبائنهم الدؤوبين، ونتيجة لذلك يتقبل العمة الكذبة المداعاة بأن القاضي وصل لتوه. وحتى الأغاني الثلاث تؤدي دوراً وظيفياً داخل المسرحية. ونكون بذلك قد تجاوزنا عالم المسرحية الفكاهية الفنانية التي تكون أحداثها ذريعة للفنان، فحسب.

مخاوف النبلاء، حول سمعته السيئة. وقع هذا السلطان تحت التأثير الفاسد لهبة الله، ويجرد الملكة من جميع سلطاتها، ويحاول تدمير قوة النبلاء، مصرحاً لهم أنه الحاكم المطلق لمصر. وعلى أي حال يجبره ألوية الجيش العسكريون، تحت قيادة بيبارس، أن يقدم اعتذاره للملكة، وأن يتقبل متغيرات واقع مصر، وأن عصر الملكة المطلقة قد ولى، وأن عليه أن يحترم مبدأ الشورى في الحكم.

وعليه فإن الفكرتين الرئيستان في المسرحية هما: فكرة الصراع البطولي للمصريين المسلمين لدفع الغزاة خارج البلاد، والمحاولة الناجحة لکبح جماح الحكم السلطاني للسلطان. وبناء على ذلك فإن أبطال المنصورة لا تعتبر مسرحية تاريخية بحتة، منقطعة الصلة عن مصر في الزمن المعاصر، بل هي على العكس، وكما يؤكد المؤلف في مقدمته للنص المنشور، عمل مستلهم من الشاعر الوطنية العميق، التي شبت نتيجة لفرض الحكومة البريطانية، حسين كامل، سلطاناً على مصر. لذا فإن السلطات البريطانية لم تمنع الإذن بتمثيلها على المسرح إلا في عام 1918. وبهيمن على المسرحية في الواقع شعور قومي كثيف: ارتكب الخيانة السكان ذوو الأصل الفرنسي، لا المصريين. ويشار عادة إلى الأبطال المسلمين باسم المصريين لا المسلمين. ورغم ذلك لا يسمح الكاتب لشاعره القومية أن تدفعه إلى رسم الشخصيات في ضوء مشرق، أو قاتم بصورة كلية. فلا يظهر جميع الفرنسيين فسدة، وليس جميع القادة المسلمين المصريين بطوليين أو مثاليين. فجميعهم يصورون شخصيات مركبة، تحركها دوافع متنوعة. وشخصيات رمزي أيضاً مقنعة، ومميزة بعضها عن بعض. وظهر ذلك على وجه الخصوص في الشخصيات الرئيسية الثلاث: بيبارس، الملكة شجرة الدر، والطبيب هبة الله. وبيبارس أقرب تصوير مسرحي للفارس المثالي، ولا تقل الملكة شجرة الدر عنه مثالية: إذ يحيد الكاتب في رسم شخصياتهما عن الحقيقة التاريخية، تحقيقاً لأهدافه المسرحية. وهبة الله شخصية اختلقها رمزي، وهو أكثر الشخصيات تعقيداً، فرغم المغالاة في رسم عنصر الشر داخله، إلا أنه يملك دوافع ومبررات تنفي عنه تهمة تأصل الشر. كما يتلقى المشاهد معلومات كافية عن شخصه وماضيه تجعله تصرفه معقولاً.

محمد المولى حي بحبوبة في مقالاته التي نشرت فيما بعد في كتاب اسمه حديث عيسى ابن هشام (1907).

وكما أن رمزي وصف بأنه أبو المسرحية الفكاهية، كذلك يمكن القول بأنه أنتج، في *أبطال المنصورة* (1915)، أول مسرحية تاريخية، ذات قيمة أدبية في الأدب العربي الحديث. حيث اختار رمزي اللغة العربية الفصحى لهذه المسرحية تقليداً مع آرائه المحددة والمكتوبة بخصوص لغة الحوار داخل العمل المسرحي. والمسرحية تتناول أحداث الحملة الصليبية السادسة (1248) المنكوبة بقيادة ملك فرنسا لويس التاسع. وبا أن الشخصيات إسلامية أو أوروبية من العصور الوسطى، لم تنشأ مشكلة ضرورة استعمال اللهجة المصرية لإيهام المشاهد أن هذه مصر في الوقت المعاصر. وللمسرحية أربعة فصول. تدور أحداث الفصل الأول في القصر الملكي في المنصورة، عقب سقوط دمياط في أيدي الصليبيين الحلونة. إذ تستدعي شجرة الدر أفراد البلاط، وتنقل إليهم خبر وفاة السلطان المريض، وتسألهم الملكة حول الخطوة التالية. وترفض عرض استلام العرش. ويرى الجميع أنه من الحكمة إخفاء خبر وفاة السلطان، إلى حين عودة ابنه من الخارج لتسليم الحكم، وذلك بسبب ظروف الحرب. وينتقل الفصل الثاني إلى مزرعة في «فرزكورة» يملكونها الشيخ برنارد، وهو فرنسي مسن، قبض عليه في حرب صليبية سابقة، ونفع في الهرب والعيش على أنه مزارع محلي لعدة سنوات، متبعياً في سلوكه الظاهري أساليب الحياة المصرية، بينما يبقى داخله مواليًّا لوطنه الأم. وكان برنارد في الواقع يعمل جاسوساً بالتعاون مع هبة الله، طبيب البلاط (واسمه الحقيقي فيليب)، ودأب فيليب على دس السم الذي أعده برنارد للسلطان متظاهراً بعلاجه. وقد التقى النبلاء الفرنسيون في مزرعة برنارد قبل الهجوم على المنصورة. وينقلنا الفصل الثالث إلى المنصورة، والاستعدادات النهائية للمعركة، التي تقع وتنتهي بانتصار المسلمين، وأسر الملك لويس. وتتناول أحداث الفصل الرابع والأخير آثار الحرب، وتدور في قصر السلطان الجديد، طرنشاه، الذي أكد سلوكه المتسلط والأناني

أغوه الأصغر محمود كاتباً روانياً ومسرحيًا رائداً فيما بعد - يعد أكبر مناصر لحركة تنصير المسرح في جيله. وقد غرس حب المسرح داخل تيمور عندما كان طالباً في المدرسة، إلا أن آراءه حول فن المسرح أخذت شكلاً واضحاً بعد مكوث في فرنسا استغرق ثلاث سنوات، كان خلالها يدرس القانون ويتردد بصورة متكررة على المسرح. وانتهت فترة مكوثه فجأة بسبب الحرب. وكان لدى تيمور قناعة بأن السبب الأول لتدني مستوى المسرح في مصر هو أن الفرق الجادة اهتمت بابنات مسرحيات أوروبية مترجمة، يصعب على المصري استيعابها، أو التعرف على عاداته وتقاليده المصرية من خلالها. وأمن تيمور بوجوب تقديم مسرحيات تناقش مسائل معاصرة، شائعة، يستقي منها الجمهور دروساً نافعة.

وأديت أول مسرحية كاملة لتيمور، *الطير في القفص*، عام 1918. وهي مسرحية محلية تتناول الحياة داخل الطبقات العليا في المجتمع المصري. وقد كتبت هذه المسرحية في البداية باللغة الفصحى، ثم مدلت وأعيدت صياغتها باللهجة المصرية العامية، اقتناعاً من تيمور بأن اللهجة المصرية أداة مناسبة للمسرحية المصرية. وكان نجاح هذه المسرحية من الناحية التجارية محدوداً، وذلك لأنها فشلت في منافسة المسرحيات المسلية الشائعة في ذلك الوقت، وهي مسرحيات استعراضية رخيصة أهمها «المقحمة» و«الأوبريت» و«الشجاعة الفرنسية العربية». ودفع القلق على مصير المسرحية الجادة بتيمور إلى كتابة عدة مقالات نقدية تتناول أوضاع المسرح المصري، وأبرز مغنيه وممثليه. ويسبب رغبته في التواصل مع جمهور فكاهية، تصور مشكلات حياة أسرة مصرية ، من الطبقة المتوسطة. ولم تشتب هذه المسرحية نجاحها تجاريًا أيضًا، لأنها تفتقد عنصري الفنا ، والغزل. ودفعت مراة الفشل بتيمور إلى التخلص من الكتابة للمسرح، والتركيز على تحرير دورته السفورة، حيث نشر سلسلة من المقالات النقدية، لتقديم كتاب المسرح المصريين المعاصرين. أخذت هذه المقالات شكل محاكمات ساخرة داخل حلم. ورغم اللهجة

وأبطال المنشورة تعج بالأحداث: قتال، وتجسس، ومكائد، وخداع وعناصر مغامرات أسطورية، مثل اختطاف بنت خلال الطفولة المبكرة، وإعادتها إلى والديها بعد أن أصبحت فتاة شابة. ويضيف الكاتب أيضاً عنصر العاطفة ليجعل المحتوى التاريخية أكثر تشويقاً. ورغم ذلك لا تبدو المسرحية مضطربة أو مزدحمة. إنها عمل محكم، له خط سير واضح، مقل في اعتماده على عنصر المفاجأة والإثارة، فالتطورات الأخيرة مهد لها بدءاً، ويشكل سابق في المسرحية، وعنصر التشويق يحرك بهاره ويسبع ذكاءً.

وليس أسلوب الكاتب بأقل تميزاً. فلغة الحوار الفصحى خالية تماماً من التصنع، والكلام الطنان والنشر المقفى، الذي يسم معظم المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى. وتدعى الطقوس والشعائر الجو الشعري للمسرحية، مثل مشهد القسم الذي يزدده البلاء، والملكة شجرة الدر، بوضع أيديهم على صفحات القرآن المفتوحة، وسيف بيبارس شهر، ليقسموا على إبقاء خبر وفاة السلطان سراً، إلى حين عودة ابنه إلى مصر. أو مثل موكب الملكة المبهج، الذي تحمل خالله على محفة. يتقدمها حملة المشاعل، ويحف بها الأمراء في بها، زفهم العسكري. ويلجأ رمزي أيضاً إلى الإشارات الرمزية، مثل لعبة الشطرنج التي تستهل المسرحية، والتي يهدد البيدق الضعيف داخلها الملك القوي، مشيراً بذلك إلى الموت المحتم للسلطان، وإلى خاتمة المسرحية التي يسيطر فيها الشعب على السلطان أيضاً. وتتكرر بعض العبارات، ذات المغزى الخاص، في موقع هامة في المسرحية، كالوقفات الموسيقية، تحدد الرسالة السياسية التي يرغب الكاتب في بثها. وتوضح التركيبة المعقّدة لمسرحية أبطال المنشورة. دون شك، أن المسرحية الجديدة في مصر قد بلغت سن الرشد.

محمد تيمور

تبني محمد تيمور، مثل رمزي، مبدأ كتابة مسرحية ذات سمة مصرية خاصة. وبعد محمد تيمور الذي ولد في عائلة غنية أفرادها كتاب متميزون - حتى أصبح

و«مسيوجوردين» - شخصيات لوليبر - هو في الواقع كتلة مسلبة من المتناقضات، كما أن الابن ليس بضحية بريئة للظروف. وال فكرة الرئيسة ليست الصراع بين الأجيال فحسب، بل النتائج الخطيرة للتربية التقليدية، المبالغة في الشدة، ورغم أن الحبكة ترتبط بفترة صغيرة من الطبقة العليا، إلا أن الكاتب ينجح في إثارة مسائل أوسع، متعلقة بالمجتمع المصري بصورة عامة، مثل العلاقة بين القرية والمدينة، والحالة المتغيرة للقيم الاجتماعية في ذلك الوقت. ورغم موضوعها الجاد فإن المسرحية لا تخلي من المرح، كما نجد من التقليد السخيف المضحك للعادات الغربية الظاهرة لدى الطبقات العليا في المجتمع المصري، أو كالمرح المترتب على تصرفات الخادم النبوبي ولغته، وقد كان هذان العنصران، كما رأينا، مصدرين منفصلين للفكاهة في مسرحيات صنوع. وبخلاف عصفور، تتناول مسرحية عبدالستار أفندي حياة عائلة مصرية من الطبقة المتوسطة. غير أن المسرحية تحمل خصائص مشابهة للمسرحية الأولى. فهي تتناول الصراع بين الأجيال، والطغيان داخل العائلة - رغم أن الطاغية هذه المرة هو الابن ضد والده - والخطر المحدق بالقيم التقليدية، بسبب قشور التغريب التي تؤدي إلى اضمحلال سلطة الوالدين. وعبدالستار أفندي موظف مدنى بسيط، تسيطر عليه زوجته السليطة، نفوسه، والواقعة بدورها رهن إشارة ابنها المدلل، العاطل، الاتكالي، عفيفي. وبخطط عفيفي، بمساندة أمه، ومساعدة الوصيفة الشابة، هانم، لتزويج أخيه الكبri، جميلة، ضد رغبتها إلى صديقه الأفاق، فرحات، الذي يعده بدوره أن يزوجه ابنة أحد معارفه الأرستقراطيين الأغنياء. وينجح عبد الستار، الذي يدرك نوعية ابنه، بصعوبة في إفساد الخطبة بمساعدة خادمه خليفة ومواته كثير من الظروف والصادف، ويزوج جميلة لبلجي، وهو شاب مستقيم يحبها وتود هي من طرفها الاقتران به. ومسرحية عبدالستار أفندي مثل عصفور جيدة التركيب، ذات حبكة سريعة الحركة، وكثير من المرح لا يستهان به، ينبع من اللغة والشخصية والموقف - رغم وجود آثار لظرفون في مشهد التجسس المضحك، وفي النهاية

المجلدة لهذه المقالات، إلا إنها مصدر لأفضل تصوير للمسرحية المصرية في تلك الآونة. ورغم ذلك فقد عاد تيمور للمسرحية الجادة في آخر أعماله التي كتبها، إرضاء لذاته ودون أدنى تحمس للجمهور. والمسرحية هي الهاوية (1921). ومن المفارقات الطريفة أن هذه المسرحية وجدت نجاحاً على المسرح أكبر من مسرحياته السابقة، ولكن لسوء الحظ لم يعش الكاتب ليشهد أداؤها المسرحي.

وفي مسرحية العصفور يقوم زفتاوي باشا، وهو إقطاعي غني ويخيل ذو تطلعات ومبول متطرفة، بقضاء وقته في القاهرة في منزله الفاره، العاج بالحمى والزخارف الغربية، بعد أن فقد مقعده في مجلس المقاطعة المحلي، وذلك في محاولة للفوز بالحظوظ لدى رضوان باشا، ذي التفозд القوي، وعلى أمل أن يساعده الأخير في استرجاع المقعد السياسي الذي فقد. ويعكم زفتاوي باشا أسرته حكم الطاغية، الأمر الذي يدفع بابنه حسن، المحروم من الحب والعطف، إلى أحضان الوصيفة الشرقية المتبنية لعادات الغرب، مارجريت، بحثاً عن العطف. ويكتشف زفتاوي العلاقة وبضع نهاية لها بطرد الوصيفة. وعندما تكتشف مارجريت أنها حامل، تعود إلى البيت وتطلب المساعدة، ولكن الأب الغاضب يأمر بطردها خارج البيت دون رأفة. ويقر حسن في ذلك الوقت الرجل معها، ويتزوجها متخلياً بذلك عن مواصلة تعليمه، ويضطر كلاهما العيش على دخله الضئيل برصده كتاباً صغيراً، وهو دخل لا يكفي لإعالتهم وطفلهما. ثم يصدق أن ينفرد حسن رجلاً قبل أن تدهسه عربة قطار، ثم يتضح أن هذا الرجل هو رضوان باشا. وتعبرأ عن امتنانه يمارس رضوان باشا ضغوضاً على والد حسن عندما يسمع بالقصة، وينجح في مصالحتهما، وتدعى رؤية الجد لحفيده لأول مرة «ليلة الصلح».

ونظراً لكونها العمل المسرحي الأول لتيمور فإن مسرحية عصفور تعتبر نسبياً عملاً متميزاً، كفزاً، ذو جبكة محكمة سريعة، وحوار مفعم بالحياة. وجو المسرحية مصرى وشخصياتها مصرية بحتة. وهي شخصيات مقنعة، لم تصنف إلى مقتنة أو مشترقة. فالآباء الذين وصف مع بعض المبالغة بأنه خليط من «هاريجون»

جزئيه في ذلك الوقت، لأنه من غير المقبول في المجتمع المسلم أن يظهر الرجل المسلم نساء بيته على أي رجل غريب على العائلة. وتكتشف الأحداث مطعم شقيق في زوجة صديقه، وفي أرضه. إذ استغل صداقته ودفع بأمين إلى بيعه الأرض بسعر بخس، وخالف أمين في تلك الصفة الخاسرة نصيحة عمه له. وكاد شقيق أن ينبعج في إغواه، زوجة أمين، لولا أن قطعت زيارتها له في بيته. كان كل من أمين ومجدى على علم بأن شقيق يستضيف امرأة متزوجة في بيته، وظن أمين أنها اخت مجدى، بينما كان مجدى يدرك بأنها زوجة أمين. ويكشف مجدى، تحت تأثير الكوكائين، الحقيقة لأمين الذي يطرده على الفور خارج المنزل. ويجرِ أمين زوجته على الاعتراف، ويُوشك أن يفتك بها، ناعتاً إياها بالموسم الخائنة، إلا أنها بدورها تنهى بأنه الملوم على دفعه إياها إلى حافة الخيانة، بسبب إهماله لواجباته الزوجية. وتحت تأثير الصدمة، ويسبب كمية الكوكائين التي تعاطاها، تشور ثانيرة أمين ويقتله الغضب.

والهاوية مسرحية جيدة التركيب، تخدم كل كلمة من كلماتها الهدف الفنى المسرحي، من تقدم في الحبكة، أو رسم للشخصيات. ولذلك نجد أن جميع الشخصيات خرجت مفعمة بالحياة ومتفردة بعضها عن بعض. وينطبق هذا على صديقي أمين: مجدى الفتى اللطوب، المزعج، المفلس، الذى يعيش اللحظة غير آبه بإفلاته، تختلف شخصيته عن شقيق الموصوف بأنه، قوى، متجرد من القيم، يخطط لاغتصاب أموال صديقه وزوجته. أما أمين وزوجته فإنهما شخصيتان مقنعتان جداً، وتطوران بتقدم الأحداث في المسرحية. فأمين، مثل عفيفي، دللته أمه بتنفيذ كل رغباته بعد أن فقد والده طفلاً، وكانت النتيجة أنه أصبح رجلاً ضعيفاً، منفمساً في الملذات. وتتدحرج أوضاعه بسرعة، ويحطمه تمرد ضد القيم التقليدية لأسرته، وإساءاته الظن بعمه، إضافة إلى إدمانه الكوكائين. ومن جهة أخرى، نجد زوجته تنمو، تحت ضغوط الأحداث، من فتاة سطحية مدللة من الطبقة الوسطى، تهتم بالحياة الاجتماعية وارتياح المسارح، ودور الأزياء، إلى امرأة مصرية

المتعللة. ولكن القوة الحقيقية ل蒂مور تكمن في تصويره للشخصيات في هذه المسرحية، والتي تبدو بثابة بهو رسام يقع بالصور المشيرة. فعبدالستار، على سبيل المثال، ضعيف وعاجز ولكنه قادر على لحظات شجاعة وتأكيد للذات. كما أنه سريع التأثر بسحر المرأة، وبعاني، تعويضاً عن تحبير زوجته له، من صورة مخطئة لذاته بوصفه رجلاً فاسقاً مغرياً للنساء. وزوجته نفوسه يهابها الجميع، ماعدا ابنتها، وتبرر مزاجها السيئ بدعوى أن الأرواح الشريرة تتملّكتها. أما عفيفي، ابنها السبى، العاطل، المجرد من المبادىء، فإنه يتصرف كأنه سيد من الطبقة المرفهة، معتقداً أن عضوته في مجتمع الهواة المسرجين، وفي جمعية الرفق بالحيوان، يزهلهane لمكانة اجتماعية عالية. ويصطهد هذا الشاب أفراد المنزل بأكملهم لمرض أحد كلابه، ويعامل والده بوضاعة، متهمًا إياه بالجلافة، والتخلّف، وعدم القدرة على تقدير المستوى الثقافي الراقي لابنه، إضافة إلى أنه لا يتوانى عن التضجع بسعادة أخيه لصلاحته المالية. والخادمة، هائم، ليست بأقل إثارة، فهي من أكثر الشخصيات حيوية وتغيّراً في عمل تيمور: تدرك قوة إغرائها، وستستخدمها لشق طريقها في الحياة، بإغواه، عبدالستار وابتزاز المال منه، وإغواه الخادم العجوز، خليفة، بقصد السخرية والأذى. أما إعطاؤها المال لعفيفي فسببه إيهامه إياها أنه سيتزوجها، إلا أنها حين تدرك مخططه في الزواج بأخرى، تتحول إلى منافسة مروعة لا يستطيع أحد، ولا سيدتها نفوسه، الصمود أمامها.

وفي مسرحيته الأخيرة يعود تيمور إلى عالم الطبقة العليا الذي يعرفه حق المعرفة. الهاوية مسرحية بورجوازية مأساوية، يتطرق فيها الكاتب إلى مشكلة إدمان المخدرات في المجتمع المصري الأرستقراطي، وأثاره المدمرة خصوصاً على الزواج. فأمين شاب غني منغمس في الملذات، ويعيش مع زوجته رتبة التي تتكلف تقصص عادات الغرب، ومع أمه الأكثر تقليدية في منزل ميسور في القاهرة. وبدلاً من أن يصلح الزواج شخصيته كما كانت أمه، أضاف إدمان الكوكائين إلى قائمة مزلاته، التي تضمنت شرب المخمر، ولعب الميسر، والزنزا. ودفعته رغبته في الظهور بظاهر الإنسان المتحضر، بأن يعرف زوجته على رفيقيه مجدى وشقيق، وهي خطوة

المعرضة حفيظة، والتي يستهل وصولها المكان أحذاث المسرحية. ويتبين أن حفيظة هي زوجته الأولى أمينة، التي امتهنت التمريض لتعول نفسها، بعد شظف العيش. رئيسه عطفها عليه، وبخس بتأنيب الضمير على قسوته الماضية عليها، فيقرر أن يعرضها عنها بالزواج. ويتزوجها بالفعل، ويكون معها بيتاً، رغم أنه لا يزال متزوجاً من نوريسكا. ويأخذ ابنة أخيه ليلي معه، لينقذها من التأثير المفسد لزوجته الأوروبية. ومن الطبيعي أن نجد عثمان مكتشاً، نتيجة للشقة بين أبويه، ولانفصاله عن ليلي أيضاً. وتخرج نوريسكا على منزل حمام لتناقش الوضع الجديد مع أمينة، وتواجه زوجها الذي يعلن طلاقها منه في حموة غضبه، ويجردها من حضانة عثمان. ويشهد عثمان اللحظات الأخيرة من الموقف الغاضب بين والديه، ويكون لذلك تأثير مدمر عليه. وعندما يقرر الوالد إرسال ليلي لتعيش مع عمة لها بعيداً عن إغواء ابن عمها، يقوم عثمان في نوبة من اليأس بوضع نهاية لحياته. وتؤدي صدمة انتحاره إلى فقدان ليلي لعقلها. ويفكر حمام، النادم على تصرفاته، في الانتحار، إلا أن المنظر المحزن لليلى العاجزة يجعله يغير رأيه. وفي اللحظة التي يقرر فيها حمام الذليل البقاء على قيد الحياة ليواجه نتيجة أعماله، تصل نوريسكا التي سمعت لتوفها عن انتحار ابنتها، وقد تملّكتها الغضب، وتقتله بالرصاص، عقاباً على الضرر الذي ألحقه بكثير من الناس.

هذا باختصار ملخص الحبكة الأساسية في المسرحية - إذ توجد هناك أيضاً حبكة ثانية ترتبط بمذكرة فاشلة في الجيش يتورط فيها زملاء حمام السابقون من صغار الضباط - وقد يكشف الملخص الجانب العاطفي المسرف في الإثارة (ميلا دراميكي) في مسرحية الضحية، الأمر الذي قد يطمس ميزة المسرحية التي تدعهماً حساساً، كتب بعنایة، بعيداً عن المفاجئات المثيرة والقولبة السطحية، التي تسم عادة المسرحية العاطفية (الميلو دراما). إذ يهينونا الكاتب هنا ببراعة للأحداث المقبلة، إضافة إلى خلقه لشخصيات مركبة مقنعة تشير تعاظفنا الحقيقي. والضحية جيدة التركيب، وحسن التنظيم، إلى درجة تجعلها تتفوق أية مسرحية عربية أخرى في تغلغل عنصر التعبير المأساوي الساخر داخلها. وترقى لأول مرة

محررة باتزان، تنفذ شرفها في اللحظة الحاسمة، وتواجه إهمال زوجها دون آدنى شعور بالنقص. ورغم أن المسرحية تتناول إدمان المخدرات، إلا أنه مما لا شك فيه أن تيمور فجر في رسنه لرتبة قبلة في سبيل تحرير المرأة المصرية، وأن الهاوية يمكن أن توصف بحق بأنها نداء للعلاقات الناضجة المسؤولة بين الشركين في الزواج. ورغم أن هذه المسرحية أهملت لعدة عقود، إلا أن كل من شاهدتها على المسرح عندما ظهرت في تلك الآونة - بما في ذلك النقاد الذين اكتشفوها بعد أربعين سنة - اعتبرها أفضل مسرحية كتبها محمد تيمور. وعلى أي حال، تحمل المسرحية شواهد عديدة بأن وفاة تيمور المبكرة حرمت عالم المسرحية المصرية من شخصية واحدة.

أنطوان يزيك

يشكل الزواج الفكرة الرئيسية فيما يسلم به جدلاً على أنه أفضل عمل مأساوي كتب بالعامية المصرية خلال النصف الأول من هذا القرن، ألا وهو مسرحية أنطوان يزيك: الضحية، التي وجدت نجاحاً باهراً عندما عرضت على المسرح لأول مرة عام 1925م. غير أنها أهملت بلا مبرر لدى النقاد فيما بعد، إلى أن أخرجها محمد مندور من طي النسيان عام 1959، في كتابه المسرح التشي. ويفصف مندور المسرحية بأنها تتناول المشكلات التي تنشأ من زواج المصريين بنساء أوروببيات. إلا أن هذا موضوعاً واحداً من موضوعاتها العدة.

حمام باشا لواء متقاعد من الجيش، يقع، بعد زواج قصير من أمينة، في غرام امرأة أوروبية، نوريسكا، ويتزوجها بعد أن يطلق زوجته الأولى. ورغم أن زواجه الثاني استمر عشرين عاماً إلا أنه برهن على فشله الذريع. ونتج عن ذلك الزواج ابن، أسماء عثمان، وهو شاب مفرط الحساسية في سنته الأخيرة في المدرسة، ويعيش مع الأسرة في البيت ابنة أخي اسمها ليلي، فقدت أبوها منذ بضع سنوات مضين، و يكن عثمان في قلبه عاطفة لها، وتبادله الفتاة العاطفة. ويسبب زواجه العباس نجد حمام الآن رجلاً مريضاً، بحاجة إلى الرعاية الصحية، التي تقدمها له

تفضي عليه رصاصة نوريسكا، في اللحظة التي تعلم فيها كيف يتحمل المسؤولية بتقبل الحياة بعد مذلة.

وإحدى الميزات الجديرة بالذكر لهذه المسرحية أنها رغم ارتباطها القوي بإطار اجتماعي معين، وبشكلاً متعددة في المجتمع المصري ، مثل مكانة المرأة في مصر، وسلط الآباء، إلا أنها مسرحية تهتم بالعلاقات الإنسانية أولاً. وتوضح مدى الدمار الذي يسببه إصرار الجيل الأكبر على تحقيق مآربه، للجيل الأصغر، المفرط الحساسية السريع التأثر.

الإنجازات في مصر: مقارنة ببقية العالم العربي

بالإمكان القول بلا تردد بأن المسرحية العربية بلغت بأعمال إبراهيم رمزي، ومحمد تيمور، وأنطوان يزبك سن النضج. ويمكن قياس مدى السبق الذي حققه المسرحية المصرية على المسرحية العربية إذا ما قورنت إحدى المسرحيات المصرية بأفضل المسرحيات غير المصرية في تلك الفترة، والتي ذكرها جاكوب لانداو في كتابه دراسات في المسرح العربي والسينما (فيلاطفيا، 1958، ص 117-118) على أنها مسرحيات جيدة، ومنها مسرحية الآباء والأبناء (1917م)، للأديب والشاعر اللبناني ميخائيل نعيمة (1889-1988). وهي مسرحية قفت لتتصور الصراع بين الأجيال، وتوضح حاجة الشباب للتمرد ضد التقاليد القاسية والبالغة لدى الكبار. وفي الواقع الأمر لا تتعذر الآباء والأبناء، كونها «مشجعة» ذات حبكة غير مرضية، وشخصيات ضحلة غير مقنعة، ومناقشات مغالبة في التجدد، وحوار خاطئ متتصدع، لذا فيه نعيمة - بشيء من عدم الانتظام - إلى الأسلوب الذي دعمه فرح أنطوان يجعل المتعلمين يتكلمون المصطلحات الأدبية، ووضع العافية في أفواه البقية، بدلاً من اختيار العافية أو الفصحى. وكان لذلك الترتيب نتائج مسيئة للواقع كان يتحدث أخوان بعضهما إلى بعض بلغة مختلفة.

في فن كتابة المسرحية الهجة العامية إلى مناص شعرية عالية، ويخلق جواً قرياً، تكتسب فيه الأشباح نوعاً من الرمزية القوية المعبرة عن الحالة العقلية والعاطفية للشخصيات.

وعملية خلق الشخصيات حقيقة جديرة بالإعجاب. ففي شخصية حمام نجد البطل المأساوي المقعن حيث أعطيت شخصيته أبعاداً واسعة. فهو رب الأسرة الطاغية، المتسلط، المعتمد على إصدار الأوامر، غير المحتمل للمعارضة. وتفجرات غضبه ذات كم هائل مخيف. فالمواجهة مع نوريسكا تعد أحد أكبر المواقف التي لا تنسى في الحرب بين الجنسين في المسرحية المصرية. وكثافة الصراع تذكر بأعمال سترلينج بييرج، فرقة حمام القاتلة هي جهله بذاته، إذ يتورم من خلال رؤيته المحدودة - الواضحة - وعقله العسكري، النمطي، الضيق، أن جميع مشكلاته وقعت نتيجة لزواجه من امرأة أوروبية، وتطليقه المتهور لزوجته الأولى. ويتبين أن ما يبحث عنه، في واقع الأمر، ليس بزوجة مصرية، وإنما زوجة خاضعة تقبل الظلم. وكما تشير نوريسكا - التي تبدو بوضوح امتداداً لنورا في إبسن - في مواجهتها له، إلى أنه يريد السيطرة على عقل زوجته، لا بدنها فقط، وأنه فشل في فهم حاجتها إلى الاستقلال الذهني. إذ نسب هذه الحاجة إلى كونها امرأة أوروبية، متجاهلاً بذلك ملحوظة نوريسكا أن الاحتياج عالمي، ستحسنه النساء المصريات أيضاً ذات يوم، وإن لم يكن قد شعرن به الآن. ولا يدرك حمام على الإطلاق التركيبة المعقّدة للحياة، التي تمنع التفرد للبشر، وتجبرهم على التصرف بطريقة قد تبدو غير منطقية. وقد كان من الأسهل عليه أن ينظر إلى نوريسكا على أنها امرأة أوروبية، لا على أنها نوريسكا الشخصية المتفرة. كما أنه يفشل في فهم إمكانية إقدام الشباب على الانتحار بسبب الفشل فيحب أو الامتحانات المدرسية. غير أن حمام بلا شك يكسب تعاطفنا بسبب اهتمامه بعائلته، ويزملاته، ويسبب معاناته وندمه. وفي غضون أحداث المسرحية يتدمّر موقفه العقائدي كلية، ويسبب له انهيار عالمه من حوله آلاماً نفسية مبرحة. ويحل الذل، والشك، والترد، محل كبرياته وغضرهسته، الأمر الذي يدفعه إلى التفكير في الانتحار. وإنه لأمر مأساوي بحق أن

وبنهاية العشرينيات، بدأت الحكومة المصرية تأخذ خطوات إيجابية في سبيل تشجيع المسرح المصري الجاد، الذي بات يواجه تهديداً من المسرح الشعبي التجاري. فقد منحت الحكومة جوائز لكتاب المسرح، ومنحاً دراسية لدراسة فنون المسرح والتئثيل في أوروبا، كما أسست مدرسة للفنون المسرحية عام 1930. وببداية الثلاثينيات، اكتسب فن المسرحية والتئثيل في مصر، على الأقل من الناحية الرسمية، قدراً لا يستهان به من التقدير لعدة أسباب، منها تزايد عدد المتعلمين وأفراد الطبقة العليا - مثل محمد تيمور ويوسف وهبي - المهتمين بفن المسرح من جهة، وتطور النقد المسرحي من جهة أخرى، وقيام هؤلاء بنشر كتاباتهم بادئ ذي بدء، في صحف محلية، ثم في مجلات متخصصة في مجال المسرح، والتي بدأت قللاً الساحة من بداية العشرينيات. ويرز عنصر آخر في مجال دعم فن المسرحية والتئثيل، ألا وهو اهتمام الكاتب والناقد الكبير طه حسين بهذا الفن. وكذلك اهتمام الشاعر الكبير ذي السمعة العالمية في العالم العربي، أحمد شوقي، بكتابة المسرحية الشعرية خلال السنوات الأربع الأخيرة من حياته (1928-1932)، وذلك بعد أن كتب ضمن الإطار العربي التقليدي لسنوات عدة. لقد ساعد هذا التحول على جعل المسرحية نفطاً أدبياً مقبولاً. ولا ينبغي أن ننسى توفيق الحكيم (1898-1987)، لأنه يأياً جاز أفضل وأشهر شخصية في تاريخ فن المسرحية العربية، وقد تلقى تجربته المسرحية الأولى في غضون هذه الفترة، رغم أن عطاءه بوصفه كاتباً مسرحياً ينتهي إلى مرحلة متأخرة أكثر تطوراً في تاريخ هذا النمط الأدبي.

* * *

واختار سعيد تقى الدين (أفضل كاتب مسرحي لباني) مثل نعيمة، الفصحى للطبقات العليا في المجتمع، والعامة للقرويين، وسكان عالم الرذيلة والإجرام، في أفضل مسرحياته، لولا المعجمي (1924). غير أن الأمر المثير للدهشة هو أنه جعل رئيس عصابة اللصوص يتكلم الفصحى. ومرةً ارنة بالمسرحيات المصرية التي ناقشناها، لا يمكن اعتبار مسرحية لولا المعجمي إلا «مشجاً» ذات نهاية سعيدة تنتصر فيها الفضيلة وبهزم الشر. وأحداث المسرحية غير محتملة الواقع، وعملية خلق الشخصيات داخلها بدائية، والحوار غير مستقر.

وبنهاية العقد الثالث من هذا القرن، استقرت بعض قواعد المسرحية المصرية. فيما يخص لغة الحوار - وهو أمر لا يمكن أن يقال إنه استقر حتى اليوم - نجد بصورة عامة أن المسرحيات المرتبطة بمصر المعاصرة، والتي صمممت لتؤدي على المسرح، كانت تكتب بالعامية بينما كانت الفصحى، أو الأشكال البسطة منها، تستعمل في المسرحيات ذات الموضوع التاريخي. وفي العقد الثاني والثالث، تمكن كتاب المسرح المصريين من كتابة مسرحيات - بالفصحى والعامية - ذات مميزات كبيرة وهامة تجعل نقاد الأدب يتناولونها بجدية. وفي جميع أنواع المسرحيات، سواء كانت فكاهية اجتماعية ناقدة، أم واقعية جادة، أم مأساوية، أم تاريخية، لم تعد المسرحية المصرية تعاني من مشكلات طفولية بسيطة. وكما أشرت في كتابي *المسرحية العربية المبكرة* (ص 134)، الشخصيات عادة مقنعة، تفصح عن ذاتها في حوار طبيعي واضح، وتتطور ضمن إطار خطوة معقولة محكمة. والعالم الذي تقطنه هذه الشخصيات مصري، وكذلك اهتماماتها ومشكلاتها، جميعها مصرية. وتبرز داخل هذه المسرحيات بخلاف المسائل الجدلية لذلك العصر، التي تتردد ما بين تحرير المرأة، والعلاقة بين الجنسين، والصراع بين الأجيال، وتحتد جميعها بسبب انتقال المجتمع من النمط التقليدي إلى الحديث، ويسبب دخول القيم في طور تدفقى، إلى مشكلات اقتصادية وسياسية، مثل التضخم المالي الذي تبع الحرب، وصراع القوميين للاستقلال، وأخيراً إلى التوتر الدائم بين المدينة والريف.

وليس صدفة أن يعرف العرب الحديثون المسرح المكتوب ما بين عامي ١٨٤٧—١٨٤٨. والعام الأخير هو عام الثورات الأوروبية المتالية، التي كانت تزعزع إلى مزيد من الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتهاجم سلطان الملوك والطغاة في أقطار أوروبا. فقد كانت للعرب قضية مشابهة لقضايا الأوروبيين، وكانوا هم أيضاً ينزعون إلى التخلص من ربة الإمبراطورية العثمانية، ويصيرون إلى قومية عربية موحدة، يسود فيها العدل السياسي والعدل الاجتماعي معاً، وتحقيق هذا المأمور التibil لم يجد العرب خيراً من تاريخهم وتراثهم، يعلوون فيه النظر ويفتشون فيه عن مناحي القوة التي صنعت مجدهم الأجداد، كي يجعلوا من قوة الأ أسلاف ركائز يعتمدون عليها للقيام من الكبورة، ومن ثم تأسست في الممارسة المسرحية العربية عادة استمداد التراث والتاريخ، بنى الكتاب عليها أعمالهم المسرحية الأولى، تأكيداً لنواتهم ورفعاً لروحهم المعنوية بزيادة الأعداء—أيا كانوا.

ولقد تفاوتت نظرة كتاب المسرح العربي إلى التاريخ تفاوتاً كبيراً منذ أن أخرج النقاش مسرحيته الثانية «أبو الحسن المغلق». فن محاولة للتقرير بين الناس وبين فن المسرح، قصد التنوير والتغيير والامانع. أخذت هذه المحاولة تنفسها على مر السنين، فنظر إبراهيم درزي في مسرحياته التاريخية، وعلى رأسها «أبطال المتصورة» إلى التاريخ العربي كحافظ للنهوض السياسي والتصدي للمستعمر الأجنبي، واقامة الوطن العربي والإسلامي على أساس من أفضل ما تأثر به العرب والسلميين من انجازات في هذا المجال. لهذا نجده في مقدمته لمسرحية «أبطال المتصورة» يذكر أنه كتب مسرحيته عام ١٩١٥ مطابعة لشعور يائعة هم المصريين يومئذ لتغيير القوى عاهم بالرغم منهم، والبقاء لتفسية كاد يتلفها ما كانوا يلقونه من المذلة والعبث» وبعد أن يذكر كيف تضافر موظفو قلم الطبعات على رفضها والتيل منها ومنه ابتلاء الخطوة تند رجال السلطة السياسية والعسكرية، فكان لهم ما أرادوا، يثبت أن



مجلة "العمارة"
رابطة دوربار
بالكونف
العدد ١٢ - أبريل
ديسمبر ١٩٨٤ - رب
٤٠٤

د. سامي الزاعمي

منذ البداية، نظر العرب الحديثون إلى المسرح على أنه أداة ليقاظ وتنوير وتغيير، كان هذا رأي مارون النقاش، حين قرر أن يجعل ذهب المسرح الأفرينجي إلى ذهب مسيو سيكا عربياً، وهو كذلك رأي أبو خليل القباني —أفضل عنه بالمارسة— ورأى محمد عثمان جلال الذي وجد في المسرح مدرسة ومنارة وأداة لتعليم الشباب الصفات الحميدة، فأخذ ينزع عن مسرحيات الغرب ثوب الفنساوية ويلبسها ثوب العرب. حتى إذا جاء يعقوب صنع جعل من مسرحه أداة تدريب على الفن المسرحي، ومن مسرحياته سهاماً متوجة أطلقها طلباً للتنوير والتغيير معاً.

بعد. كذلك تعرض المسرحية على مثقف وسياسي وكاتب شاب هو في ذاته واحد من الفاتحين في أدبنا الحديث — مؤلف رواية زينب — فيبحث على تمثيلها والاستزادة من أمثلها لتنمية الروح الوطنية. وهو الرأي ذاته الذي ارتأه الشيخ سلامة حجازي في نهاية القرن التاسع عشر، حين طلب إلى المحامي الوطني اسماعيل بك عاصم أن يكتب له مسرحيات تعنى الدروس الاجتماعية والمبادئ الوطنية، ملاحظاً أن هذا النوع من المسرحيات القوية يجب أن يقدم على منصة مسارحنا على غيره من المسرحيات. وقد استجاب اسماعيل عاصم بطلب الشيخ الفنان قدم ثلاثة مسرحيات، كان مقدراً للأولى منها «صدق الأخاء» أن تكون أول مسرحية ميلودرامية مصرية وأن تصبح كذلك إحدى مسرحيات الطليعة في الانتشار الذي حققه المسرح المصري في الشمال الأفريقي وفي بلدان المشرق. فقد قدمت في تونس حوالي ١٩٠٨، قدمتها فرقة الجروق المصري التونسي، حيث قام بادائها ممثلون مصريون وتونسيون، فكان هذا إيداعاً بيده حركة مسرحية نشطة في ذلك البلد العريق في عروبه، الذي كان يومذاك يئن تحت وطأة استعمار غاشم، يود لو سحق تونس وعروبتها وثقافتها ولقتها بما، فكانت المسرحية المصرية خير موقف للشعور القومي الكامن، ودعوة فنية للانتقضاض على ظلم المستعمرين.

ومسرحية «صدق الأخاء» هي في جوهرها مسرحية عصرية المضمون، ولكنها تضرب حول أحدها غلاة من التاريخ التخلي، تتخذها وسيلة لأسقاط حوادث المسرحية على الواقع المصري تحت وطأة الاستعمار البريطاني. وستجد هذه الحيلة الفنية مستخدمة بنجاح أوفر وأعمق فيما تلاها مراحل نمو وأزدهار المسرح العربي، حيث استخدمها كتاب المسرح منذ الخمسينات حتى اليوم لتقديم مسرحيات تجمع بين متنه الاستناد إلى التراث وضرورة التحدث عن الحاضر. فهي تاريخية الشكل عصرية المضمون. ومن المع هذه المسرحيات «على جناح التبريري»، و«الملك

المسرحية ظهرت إلى النور أخيراً حين مثلتها فرقة عبد الرحمن شكري لأول مرة في المقصورة تكريماً للمدينة التي حدث فيها الواقعة التاريخية التي تتعرض لها المسرحية. ثم قدمتها من بعد فرقة ترقية التشكيل العربي التي كانت تحب الإنشاء على مسرح حديقة الأزبكية، بعد أن دفع بها طمعت حرب إلى إدارة الفرقة، فاحتالتها هذه إلى الدكتور حسين هيكل لقراءتها، فدرسها الأديب الشاب وأحسن فيها الرأي، وحث على تمثيلها والاستزادة من أمثلها، لتعنى الروح الوطنية في البلاد، وامدادها بما هي في حاجة إليه من المثل والعظات.

والمتأمل لهذه العبارات يجد فيها جوهر النظرة التي نظر بها الكتاب والقادم وأعلام النهضة العربية إلى المسرح منذ البداية، يوصفه أداة للحفر السياسي واستنباط العظات، وتشكيل الركائز التي تجري على أساس منها مواجهة لا مفر منها بين العرب وأعدائهم. فالمسرحية كتبت رغماً للروح المعنوية للأمة المصرية، بعد أن أذنوا المستعمرون الأنجليز بطرد واليهم الشرعي الحديبوى عباس حلمى، وتنصيب آخر مكانه، من اختيارهم هم. ومن حارب المسرحية هم أذناب المستعمرو وأدواته، ومن رحب بها وأمدتها بحياة التشكيل عام شاب من خيرة المثقفين، ترك مهنة محترمة وقرر أن يخدم بلاده عن طريق لم يكن إذ ذاك يحظى باحترام الكافة، وهذه الظاهرة الأخيرة هي في ذاتها دليل على عمق الارتباط بين المسرح العربي وأحداث التاريخ — قديماً وحديثها. فالمتصدون لتحرير بلادهم وأتمهم وجدوا في المسرح أداة فعالة تعينهم على بلوغ المهد. ويزداد شعورنا بعمق الارتباط بين المسرح والنضال العربي بعامة، حين نجد طموحات اقتصادي وطني كبير مثل طلعت حرب تسع لندرك أن المصانع والمصارف وحدها لا تشيء أمة ناهضة، بل لأن من رفد النهضة المادية بروافد كثيرة على رأسها الفنون والأداب وغيرها من أدوات الثقافة. ومن ثم كان اهتمام طلعت حرب بفن المسرح وفن السياسة

أما المرحلة الأولى فتتمثل في بعض أعمال مارون النقاش مثل: «أبوالحسن المقلع»، وأبي خليل القباني - الأخير خاصة، الذي يستخدم التصور الشعبي لأحداث التاريخ كما وردت في ألف ليلة، وسيلة لكتابه مسرحيات غنائية، ليعينه منها أن ترضي الفن المسرحي قدر ما يعينه أن توفر عناصر الفرجة المسرحية المختلفة من غناء وعزف، ودسانس، تصور وسحر سحرة أو ظلام سجون ووحشة قبور ثم نهاية سعيدة لكل هذا، يضمن القباني بها أن يعود متفرجوه إلى بيوتهم راضين، وذلك كيما يرجعوا إلى مرحه من بعد في مرات لاحقة. كذلك لاحق القباني إلى الحكايات والتأثیرات الشعبية ليقدم لمتفرجيها زاداً ترقىها آخر هو هذه المرة قصص البطولات التي تمثلت في الخيال الشعبي فيما كان يقع به عترة العبسى من خوارق. وفي هذا الصدد قدم القباني ثلاثة مسرحيات تقل حوادثها من ألف ليلة، ووضعها في الإطار العام الذي تقدمت الإشارة إليه وهما:

«هارون الرشيد مع الأمير غانم بن ایوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أئیس الجليس».

و: «الأمير محمود نجل شاه العجم» ومن القصص الشعبى قدم القباني: «عترة» ومن قبل كان مارون النقاش قد حاول أن يقدم في أعماله مسرحاً جاداً يستند إلى أصول عالمية، مثلما فعل في «البخيل»، الا أنه سرعان مابين أن الجد وحده لا يكفي لجذب المتفرجين لهذا الفن الجديد عليهم، فزاد من كم الفكاهة في أعماله وأدخل عليها الثناء ولجا إلى ألف ليلة، سالكاً بهذا الطريق الذي سار فيه القباني فيما بعد، والذي أصبح يشكل واحدة من القنوات الثلاث التي شفعت المسرح العربي في مصر لنفسه وهي: المسرح الغنائي، والمسرح الكوميدي، والمسرح الجاد.

استخداماً مباشراً لإنشاء العديد من المسرحيات، كان الفهد منها ليس الإسقاط على الحاضر، بل إلقاء الضوء على أمجاد الماضي قصد استخدامها محركاً فعالاً لأحداث الحاضر. فلما وفت هذه المرحلة من مراحل استخدام التاريخ في المسرح العربي بأغراضها، أخذت نظرة الكتاب تعمق، وعادوا إلى طريقة التاريخ المتخيّل، ثم انتقل بعضهم من هنا إلى تأمل أحداث التاريخ وتعزيز مفهومها وقرر آخرون مساعدة التاريخ ورفضه رفضاً باتاً، ما دام يكتبه مؤذخون مأجورون، أو ملحقون بالسلطان.

وهكذا نستطيع أن نقول: أن استخدام التاريخ في المسرح العربي قد مر بمراحل متواتلة، تجعلها فيما يلي:

أ - مرحلة القيادة من التاريخ - المتخيّل عادة - في امتعة المتفرجين، وربطهم بفن المسرح، وبالتراث وبالآباء القومية بصفة عامة.

ب - مرحلة استخدام التاريخ كمهج سياسى ومتبع للأحداث، إذكاء للشعور القومي.

ج - مرحلة استخدام التاريخ بطريقة أكثر صراحة لعرض إنجازات الأسلاف، وتفويج الروح المعنوية والقومية لدى المتفرج.

د - مرحلة تأمل الأحداث وتفسيرها أو إعادة تفسيرها حسب منظور كاتب المسرحية.

ه - عود إلى مرحلة التاريخ المتخيّل، بنظرة أعمق وأكثر قدرة على جلو أحداث الحاضر وإيضاح حقيقتها.

و - مرحلة مساعدة التاريخ ومحاكمة بعض شخصياته، لتبيان عوامل العجز والقصور منهم، والشخصيات هنا قد تكون سياسية أو فلسفية أو أدبية.

ز - مرحلة رفض التاريخ كلية، إذا ما كتب الرسميون الذين يعملون في خدمة الحكام، والدعوة إلى تاريخ يرويه الشعب، لأن الشعب هو

وفرح أنطون ينظر إلى التاريخ في المسرح على أنه عرض فقط، أو رداء يرتديه العمل المسرحي ليتمكن من بث الأفكار والمبادئ الاجتماعية، لأن المسرحيات الهامة والجديرة بالاعتبار في نظره إنما هي المسرحيات الاجتماعية.

وسوف نجد فيما يلي أن هذه الأهداف جمِيعاً، باستثناء الهدف التربوي، الذي لم يصادف نجاحاً يذكر، حتى بعد قيام المسرح المدرسي في مصر، باقتراح من الرائد زكي طليمات، قد ترسخت وشقت ل نفسها قنوات طويلة وعميقة في أرض المسرح. فقد شهدت محاولات إيقاظ الأمة بعرض نواحي قوتها وضعفها عبر التاريخ محاولات أضيق وأعمق على يدي إبراهيم رمزي، خاصة في مسرحيته: *أبطال المنصورة* (١٩١٥) التي تتم عن معرفة واضحة بالفن المسرحي بناء ورسم شخصيات وإدارة حوار وتنعيمًا في مكون النسق البشرية، واحتياراً لواقعة تاريخية هامة تحمل امكانات التطوير الدرامي هي واقعة هزيمة الفرنسيين في معركة المنصورة عام ١٢٥١. لا يقل من شأن هذه المحاولة سوى اللغة المتحجرة التي حرص

الكاتب حرصاً شديداً على استخدامها على ألسنة أبطاله.

وقلت هذه محاولة أكثر نضجاً في استخدام التاريخ أداة حفز وتحذير مما، إلى جوار انشغال فني وإنساني رفيع بمصالح الأفراد إلى جوار مصالح الأئم، وذلك حين أخرج محمود تيمور مسرحيته المعروفة «*صقر قريش*».

أما الاتجاه السياسي – في الأساس – الذي اتجهه مصطفى كامل فقد كان ارهاصاً بشع من المسرح الوطني التهيجي، شهدت مصر منذ أوائل القرن أمثلة كثيرة منه، كما كان تعميقاً للاتجاه البدائي الذي اتبذه المساعيل عاصم من استخدام التاريخ المتخلل وسيلة لتغليف واقع معاصر، يعبرى حوادث المسرحية استقطارات هامة عليه. لقد تطور هذا الاتجاه فيما بعد ليصبح واحداً من أبرز سمات المسرح السياسي العربي.

وقد تلت هذه البدايات الأولى لفن المسرح العربي مرحلة أخرى تتميز بازدياد تقبل المفترجين للمسرح، فكرة وممارسة معاً. وأنذ كتاب مثقفون وزعماء سياسيون وشعراء ومدرسوون، يفطرون إلى القيمة الثقافية والتلوذية التي يملكها المسرح بوصفه أداة تعبير حي، تعرض محتواها على جمهور يتجدد في كل ليلة، ومن ثم أخذت تظهر المسرحيات التي تستهدف إيقاظ الأمة العربية من سباتها، وعرض أمجاد الماضي على أنظارها التي كاد يذهب بيريقها قرون طويلة من القبر التركي والاستعمار الأوروبي التربيي. وشهدت هذه الفترة مسرحيات متباينة الحظ من النجاح من أمثال: «*المرودة والوفاء*» تخليل اليازجي (١٨٧٦) والمعتمد بن عباد لابراهيم رمزي (١٨٩٢) وعلى بك أو فيما هي دولة العمالك – لأحمد شوقي (١٨٩٤)، وفتح الأندرس للزعيم الوطني الشاب مصطفى كامل (١٨٩٣) «*حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البوس*» للشيخين محمد عبدالطلب ومحمد عبدالمعطي مرعي (١٩١١) و: «*السلطان صلاح الدين ومملكته أورشليم*» لفرح أنطون: ١٩١٤.

ونلحظ على الفور تفاوت النظارات إلى المسرح في إطار الهدف العام الذي استهدفه هؤلاء الكتاب. فخليل اليازجي يسعى إلى بعث مكارم الأخلاق العربية ويشجب فنائصها، متخذًا من التاريخ المسرح وسيلة لنشر هذه المكارم. ومصطفى كامل يتخذ من المسرح أداة سياسية تحقق له مانذر حياته في سبيله الا وهو طرد المستعمر الدخيل، وإيقاظ الأمة العربية والإسلامية، وتشييد فكرة وقواعد الخلافة العثمانية، وشوقي يسعى إلى أغناء الشعر العربي وتطوريه، وبث النور في حياة الأمة العربية، يقبس من فن أوروبا شاعت ظروفه السعيدة أن تصل ما بين الشاعر وبينه. والشيخ عبد المطلب ومرعي ينظران إلى المسرح نظرة مدرسية تربوية، يستغلانه للتهدیب والتقویم وتشييد قواعد اللغة ونشر مفرداتها بين صفوف الطلاب.

الملك «لسعد الله ونوس». و«الأميرة تتضرر» لصلاح عبد الصبور. وهي جميعاً مسرحيات سياسية في الجوهر، تستند - خلا «السلطان العائز» - أساساً إلى ألف ليلة ونطر حكاياتها تطوير خلاقاً. وكان الفريد فرج قد استهل هذا الاتجاه في عمله المعروف «حلاق بنداد».

ثم أخذ شيء طريف يحدث من بعد لتناول التاريخ في المسرح العربي، جعل بعض الكتاب يعمق الحادثة التاريخية ويستنطقها لا المعنزي المباشر وحسب، ولا حتى ما وراء هذا من معنى خاص، وإنما حاولوا أن يكتشفوا من خلال الحادثة التاريخية الهامة حركة التاريخ بصفة عامة: حدث هذا في مسرحية «سليمان الحلبي» للفريد فرج وفي مسرحيات عن الدين المدني. وانتقل مدعوه عدوان من الاستیصار بالتاريخ إلى مساءلة ومحاكمته مثلاً في شخصيات تاريخية بعينها. وانتقل عز الدين المدني إلى تغيير حقائق التاريخ تغييراً يتبع له لا أن يسائل التاريخ وحسب، بل أن يسائل الأرض والسماء أيضاً في أمور بعينها.

وكانت خاتمة المطاف في هذه السلسلة من المسرحيات التي تعرضت للتاريخ محاولة قام بها محمود دياب لرفض التاريخ التقليدي، والاستعاضة عنه بالتاريخ الذي تسطره الشعوب بأرواح بنها ودمائهم.

* * *

قلت آنفًا أن التاريخ العربي قد استخدم في المسرح أدلة للتهييج السياسي والتصدي لقوى الاستعمار والاستغلال. وقد بدأت هذه الظاهرة تظهر بقوة في مصر منذ السنوات الباكرة للقرن العشرين، بعد أن أفاقت الأمة من صدمة الاحتلال البريطاني وهزيمة ثورة عرابي، وأخذت تعيد تنظيم صفوفها لاحتضاناً لثورة أخرى وشيكة الحدوث (١٩١٩). وتعتبر المسرحية: «نشواي» التي كتبها مؤلف شاب اسمه حسن مرعي مثالاً

وقد طور أحمد شوقي محاولاته الساذجة الأولى لتطويع الشعر العربي لمقتضيات الفن المسرحي، قصد خلق الشعر الدرامي تطويراً ملحوظاً، وذلك حين أخذ يخرج للناس مسلسلة مسرحياته المعروفة التي تباع بها في استحداث المسرح الشعري في العربية على صورة أن تكون متواضعة، تكتفى العيوب، فقد كانت آيةً بشيء جديد ثمين، مالبثت إقلام أجيال تالية إن تلقفته، فظهر مسرح عبدالرحمن الشرقاوي الشعري، ومسرح صلاح عبد الصبور الأكثر نضوجاً، وأوفر حظاً من تطوير الشعر العربي ليصبح شعراً دراماً بحق.

كذلك احتوى مسرح شوقي الاتجاهات المسرحية الرئيسية التي سلفت الاشارة إليها، فهو في مسرحية: «علي بك الكبير» - الصيحة المعتلة المعمعة، وفي «مصرع كليوباترا» وفي «عترة» وفي «قمبيز» وفي أميرة الأنجلترا وفي «مجنون ليلى» يستخدم مسرحه للدفاع عن الأمة العربية ونشر مفاخرها، وهو إلى جوار هذا يقدم المسرح الاجتماعي الذي هفت إليه روح فرج أنطون واعتبره أهم ما يقدمه المسرح وذلك في مسرحية: «الست هدى»، أنيجع مسرحيات شوقي على الإطلاق.

أما الاتجاه الذي سار فيه الرائدان: مارون النقاش وأبوخليل التباني من تقديم التاريخ المتخيّل، واستخدامه وسيلة للفرجة والامتاع، فقد ظل يواли ظهوره في أعمال كتاب مسرحيين مبدعين من أمثال بديع خيري وبيرم التونسي، وملحنين ممتازين مثل كامل الخلعي وزكرياء أحمد.

ثم انفصل التاريخ المتخيّل من بعد عن راقد الموسيقى، وأصبح يقدّم على شكل مسرحيات تقوم على الكلمة أساساً، وأن تقبل الشكل المسرحي الذي تمثله اضافة عناصر الامتاع الأخرى من رقص وموسيقى، إن رقص مخرج ما في ذلك. ومن أمثال هذه المسرحيات السلطان العائز، لعفيف الحكيم، وعلى جناح التبريري وتابعه فنه للفريد فرج، وـ الملك

تمنع كثیر، وعقب تعديلات كثيرة أکره المؤلف على إدخالها على مسرحيته جلبت عليها الضعف في نقاط كثيرة، أفرجت السلطة عن المسرحية وطلت تراقب تمثيلها بكل حذر، وتحاول إيقاف عرضها. ومثل هذا العنت وجهة المسرحية في كل من سوريا وفلسطين.

وقد تقدمت الإشارة إلى أن إبراهيم رمزي خاض معركة مع قلم المطبوعات، حين تقدم لها بمسرحية: «أبطال المنصورة» التي صودرت هي الأخرى ولم يفرج عنها إلا بعد عناء، ولعل في هذه الأمثلة ما يکفي للدلالة على أن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية، قدرها أبناء هذه الأمة حق قدرها، وانزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد، لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي كما كان الحال في مسرحية «صلاح الدين».

إلى جوار هذا الأثر الإيجابي الذي قد كان لامتزاج التاريخ بفن المسرح، أخذت المسرحية التاريخية تحول شيئاً فشيئاً إلى أدب مسرحي، كان فرج انطون أول من طالب به، وحقق بعضاً منه هو نفسه، ثم أخذت أعمال إبراهيم رمزي وأحمد شوقي تثبت دعائم هذا الكسب في العشرينات والثلاثينات حتى وصلنا إلى نقطة عالية في هذا النتاج المسرحي المستند إلى التاريخ في حالي علين محددين ظهرا في هذا المجال وهما: «صقر قريش» لمحمود تيمور و«مراد الثالث» للكاتب التونسي: الجديب أبو الأعراس. وقد أوردت تحليلاً وفياً لهاتين المسرحيتين في كتابي: «المسرح في الوطن العربي»، ويکفي هنا أن أقول أن هذين العملين قد أثبتا أن المسرحية التاريخية قد ولدت أخيراً، وأکسبت حقاً في البقاء من حيث هي فن مسرحي أولاً وأخيراً، أي بصرف النظر عن الهدف الوطني الذي سعت حتى الآن إلى خدمته، وهو إيقاظ النيام. إن «صقر قريش» و«مراد الثالث» - الأخيرة خاصة - لبيان أن الكاتب المسرحي العربي

واضحاً على الدور التهيجي التضالي الذي أخذ المسرح يقوم به في حياة الناس. فقد تعرضت المسرحية لمذبحة دنشواي التي ارتكبها جنيد الاستعمار البريطاني وراح ضحيتها نفر وادع من سكان تلك القرية المصرية، وقد صادرت حكومة ذلك الزمان المسرحية ومنعت تمثيلها، فلم يفت هذا في عضد مؤلفها الشاب الذي طبع مسرحيته ونشرها على الناس تحت عنوان «صيد الحمام». كان هذا عام ١٩٠٦. وبعد عامين بذلت محاولة أخرى لعرض المسرحية ولكن الحكومة صادرتها للمرة الثانية فكتب مؤلفها إلى وزارة الداخلية كتاباً يفیض بالتهم، متوجباً من مصادرة مسرحية هي في الواقع من تأليف السلطة - التي ارتكبت ظائهمها - طالباً أن يصدر الأمر بشأن المسرحية في قرار رسمي ليستطيع من بعد الإحتکام إلى القضاء.

وحین لجأ الأدباء إلى إتخاذ دور العرض وسيلة للتبيیح بالقاء الخطب والقصائد الوطنية كما فعل الأديب امام العبد خلال الفصلين الثالث والرابع من مسرحيته لاسکندر فرج بعنوان «ضحایا الجیل» اقتحم البوليس المسرح وفض الشمثیل، والقى القبض على الخطیب وصاحب الفرقہ وحرز لها محضرأ في قسم الموسکي. ومن ثم أصبح تواجه أفراد البوليس العلني والسری أمراً مقرراً، وتطورت الأمور بعد ذلك - عام ١٩٠٩ حين صادرت السلطة مسرحية مترجمة عن الفرنیز اسمها «شهداء الوطنية»، وقررت أن لا تسمح بتمثيل أية مسرحية من بعد إلا بعد تصدق المحافظة والحصول على خاتمتها، على أن ينص في هذا التصديق على ما إذا كان يؤذن بتكرار التمثیل أو يقتصر على العرض مرة واحدة.

وقد عانى فرج انطون من العنة من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحية: «السلطان صلاح الدين وملکة اورشليم». فقد صادرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلم المطبوعات نزاع مrir قال أثناء فرج انطون لرجال السلطة: أن التفی أصبح أسهل إحتمالاً من هذه المضايقة. وبعد

قد أخذ يمتلك ناصية الفن المسرحي، ويستخدم هذا الفن وسيلة للإبداع، ولكشف أغوار النفس البشرية وتحركات التاريخ، يضع هذا كله في إطار من الفرجة والأمتعة هو دائمًا دم الحياة لكل عمل مسرحي ناجح.

في خطير. هنالك أحشاد في الوجود العربي باجمعه شعور بالاستقرار، وبضرورة القضاء على الفارزى الصليبي، والا فقل على الأمة السلام.

يدرك الفتى الرقيق، الكثير التأمل، الكثير العكوف على نفسه: سليمان الحلبي: عربي سوري جاء من بلده الشقيق كي يدرس أصول الإسلام في الأرض، يدرك هذا كله. يتبع فداحة اللحظة، وقوسة الخطر الماثل وضرورة المواجهة. يسأل نفسه ورفاقه ما العمل؟ ويرى الرفاق أن الإخلاص إلى السكوت المؤقت أبجدى من كل حرفة، فقد كان الفرنسيون قد أخدوا الثورة الشعبية وفرضوا السلام بقوة الحديد والنار.

غير أن سليمان كان يرى رأياً آخر.. لا مفر من اغتيال قائد الحملة ورمز هذا الاستعمار الفارزى البغيض، مهما تكن النتائج. وعبأً يحاول رفقاء أن يشنوه عن عزمه، فإنه قرر قراراً لا رجعة فيه. من الضروري أن يقدم فرد ما، على عمل ما أن تكون نتيجته معروفة سلفاً، فهو مع ذلك عمل غير مضيق. سيكون بمثابة قرع للأجراس، ورفض للأمر الواقع، وإشارة إلى يوم يصبح فيه العمل الفردي الإتحاري مقدمة لعمل عام مشعر.

ويقتل سليمان الحلبي كليلي الفرنسي، فتكون هذه الطعنة بمثابة الضربة الموجّهة لقلب الغزو الفرنسي، وإشعاراً بمصير كل غزو آخر تعرض له الأمة. ولكن هذه الطعنة ذاتها تصبح شهادة ميلاد جديد للأمة العربية، تصبح أول إعلان عن قيام الوطن العربي: سوري يقتل فرنسياً في مصر، دفاعاً عن أهلها الذين هم أهله، وتأكيداً ليداً أن العرب أمة واحدة وتاريخ واحد ومصير واحد. إلى جانب هذا المعنى النبيل تترنح المسرحية بمعنى ليس أقل نبلًا. تفضح الغزو الفرنسي وتكتشف القناع عن حقيقته: لصوصية. وتحقد مقارنة بين كليلي وقاطع طرق مصرى اسمه حدایة، يأخذ أموال الفلاحين قرأ، ويعلن أنه هو الآخر صاحب دولة وجيش وأتباع وإن له الحق في السرقة مثلما أن للفرنسيين - على زعمهم - حقاً في

انتقلت المسرحية التاريخية بعد هذا نقلة أخرى في طريق التقدم، غيرتها تغيراً كيّفياً. فمن بعد ذلك كانت تتعرض للتاريخ وأبطاله عرضًا عامًا، يتعرض أثناءه هذان العنصران للكشف والتحليل بصفة عامة، أخذت المسرحية التاريخية تفتّش عن اللحظات الفاصلة الحيوية في تاريخ العرب، تستقي منها لحظة هامة تواجه فيها الأمة العربية مصيراً جديداً أو تقف عند منعطف عام أو افتراء عدة طرق.

ومسرحية «سليمان الحلبي» هي واحدة من هذه المسرحيات التي تصوّر مواجهة باللغة الخطورة بين الأمة العربية - ممثلة في مصر - وبين قوة أجنبية غازية، جاءت لا تملك الأرض وحسب، بل لتغيير أسس الحياة ذاتها. كانت مصر غارقة في سبات طويل دفعه إليها هزيمتها الكبرى على يدي السلطان سليم الأول. فإذا بمدافع الفرنسيين تقضي مسجعها، وتخرجها إخراجاً مهيناً من ذلك السبات البغيض. نظر المصريون حولهم فإذا الفرنسيون هم السادة وأصحاب الأرض، ورأس الدولة في بلادهم، وإذا هم أنفسهم قوم دون، كل عملهم أن يوفروا للغزاة الطعام والشراب والأرض الازمة لزيادة من التوسيع الاستعماري إلى الشرق.

ولم يكن الفرنسيون عرباً ولا هم كانوا مسلمين، لكنه يقال - كما قيل في العثمانيين - أنهم إخوان لنا في الإسلام، وأميرهم هو أمير المؤمنين. لا، بل لقد كانوا مسيحيين أعادت عزوفهم المسيحية للأذهان ذكريات مريدة في وجدان الأمة: الحرب الصليبية. إذن فهي حرب صلبة أخرى، وأن تغير الشكل والزمان، وازن فالآمة العربية كلها في خطير. والإسلام ذاته

الاغتصاب.

فتمضي قدمًا إلى التغتيش عنه تفتيشاً دقيقاً. وكان من أثر هذا الاستبصار بال بتاريخ ان قامت المسرحية التي تحاكم أفراداً تارixinين عرضت لهم فرص هامة لتحويل مجرى الأحداث فلم يلتفطوا، أو التقطوها بيد عاجزة، أو بصرٍ كليل، أو بنية حسنة وحسب، لا تواجه الواقع ولا تُقدر اللحظة الخطرة حق قدرها.

مثل هذه المسرحية تجدها في مسرحية: «كيف تركت السيف» للكاتب السوري ممدوح عدوان. في هذا العمل يعالج ممدوح عدوان موضوعاً عاماً يمكن أن نُعتبر عنه بالقول الشائع:

ولم أر في عيوب الناس عيباً كنقص القادرین على التام
يلقى ممدوح الكاتب القبض على أبي ذر الغفاری، يستحضره من
ظلمات القرون الغابرة ويسلط عليه ضوءاً تحليلياً كاشفاً. فيرى فيه إنساناً
طيب القلب، حسن النية، نبيل الهدف، سعي جاهداً إلى إقامة العدل بين
الناس، وتقى إلى أن تعطى فضول أموال الأغنياء إلى الفقراء غير أن هذا
الهدف الإنساني السامي يعجه سوء التوجه، والعجز الواضح عن استخدام
الأسلوب الأمثل للبالغه فقد رلح أبو ذر يتعقم بدعوه هذه إلى من لا يأبه بها
— في القليل — والى من يقاومها بالفعل والقول. راح يخاطب الأغنياء
ليقتعم بالحسنى بأن يتزلوا عن شيء من مالهم للقراء. ويكون لهذا التوجه
السيء الأثر ذاته الذي تخلف لجماعة الغابين التي تألفت في بريطانيا في
نهاية القرن الماضي، وسعت هي الأخرى إلى نشر الآراء الإشتراكية بين
البريطانيين بالحججة والكلام، على أساس أن الإنسان إن كان ناقصاً، فهو
ذو عقل يمكن مخاطبته حتى يكتمل وعيه ويصحو ضميره. لهذا توجه
الغابيون إلى الأغنياء في بريطانيا — كما توجه أبو ذر من قبل — وكانت
النتيجة الفشل المرير. فلا أحد يتزل عن مال أنهى إليه إلا وهو كاره.

وتتأمل المسرحية فكرة العباء المقنس الذي يقع فجأة على رؤوس المثاليين المناضلين فلا يملكون منه تحرراً، وإن كرهوا القيام به. إن سليمان شاب رقيق المشاعر، فائق الحس، وليس القتل عنده أمراً هيناً ولكن: لماذا كان مستطاعاً أن يفعل؟ وقد سد الفراة أمامه كل السبل، وأخذوا يهدون لا شخصه وأشخاص رفقاء وحب — بل وليس هذا الجيل من العرب وحده، وإنما أخذوا يهدون الطريق لاغتيال المصير العربي الجديد. مصير كان يعيش مرأياً في أعماق الروح العربية — الانتقام من كل الغزاة — فرنسيين كانوا أم عثمانيين، واقامة صرح الوطن العربي الواحد، والأمة العربية الموحدة تحت راية الاسلام.

هذا المحتوى الفكري يعامله الفريدي فرج معاملة مسرحية ممتازة، فيزنة وزناً دقيقاً مع عناصر مسرحية أخرى تجلب حيوية فائقة لمسرحيته: هي عناصر الفرجة المألوفة. مثل مشهد الأفعنة التي يخطفها سليمان من صانعها محروس، ويروح يلبسها واحداً وراء الآخر، متقدماً بلغة صاحب القناع. ومثل شخصية قاطع الطريق حداثة بأفعاله الاحتياطية، ومنطقة الساخر الذي لا يرد.

هذه مسرحية ترفع المسرحية التاريخية إلى مرتبة الإبداع العالمي في هذا المجال، تذكرة إيانا بما حققه شكسبير وبريجت في هذا المجال. وبالفعل نجد في «سليمان العلبي» أنفاساً واضحة من فن المعلمين الكبيرين. والمسرحية بهذا، تواصل ما فعله الجديب أو الأعراس في مجال رفع الشخص العربي إلى المستوى الإنساني العام.

* * *

وتتابع المسرحية التاريخية النظر الدرامي العميق في موضوعاتها، بعد أن تحررت من محاولة تمثيل التاريخ و إعادة بنائه و أخيه أمامنا على الغشية

କାହିଁ କାହିଁ

କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ
ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ ଶବ୍ଦରେ

فها نحن أولاً نجد أن الاستخدام اليدائي الذي لجأ إليه كل من مارون النقاش وأبو خليل القباني لصيغة التاريخ المتخلل كيما يزدداكم الشوشين في مسرحياتهما، و يجعلها أكثر قبولاً لدى جمهور مسرحي متعدد في قبول فن المسرح - هاهي ذي تلك الصيغة تنسى، وتتصبح فناً جاداً يستمد حقه في البقاء من إنجازه هو وليس من مجرد رغبة الكتاب في الوصول إلى الجماهير بطريقة سهلة.

وقد جاءت «شهرزاد» بمعناها رد فعل عنيف من توفيق الحكيم ضد مسرح الفرجة الذي كان مائلاً في باكرة حياته المسرحية، والذي بدأ هو نفسه حياته المسرحية بالكتاب له: (أوبريت علي بابا)، لهذا أغلقت المسرحية في التجريد والتخلل على حساب الفن المسرحي. غير أن من ثلاثة من الكتاب، وأهمهم جميعاً الفريد فرج استطاعوا دون إحساس بتجاهل لا داعي له أن يوظفوا صيغة التاريخ المتخلل لخدمة فتهم وفكthem بطريقة ضمننت أن يكون الفن والفكر لعبة مسرحية أولاً وأخيراً. لهذا نجحت «حلاق بغداد» لدى الشباك. وتشجع توفيق الحكيم قص «شمس النهار» في قالب الحكاية الشعبية المسلية، ووان فيها ميزاناً طيباً بين الفكر والفن، فنجحت مسرحيته كذلك.

وقد تأكد نجاح صيغة التاريخ المتخلل من بعد في «التبيريزي»، وفي «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس، التي تعتبر، كما قلت ذات مرة، أعنده ارتشافه من رحيم الف ليلة، خلط فيها وتوس بين الجد واللعب وبشر هو الآخر بشورة لا مفر أن تقوم إذا أخذ الناس زمام أمرهم بأيديهم، وأقدموا على الفعل بدلاً من التشكق باللقط.

وقد يبدو عجباً للبعض من أن يتم خوض استخدام التاريخ في المسرح العربي عن نجاح يزداد وسوساً بالقدر الذي يبعد عنه الكتاب عن أجداد التاريخ الحقيقة «التبيريزي» و«الملك هو الملك» أكثر توفيقاً من «اصر

من نصر حين احتوت مبادئه الصدور، فأمكن للجميع أن تبين المعنى الحقيقي للنصرية وللنصر: «شبر الأرض، وماء النبع، وقر الجد، وذكرى حب ومة جامع أدوا يوماً فيه صلاة الفجر».

ولهذا فإن «باب الفتح» تعتبر خطوة فنية هامة نحو العودة إلى تخلل التاريخ، بدلاً من مجرد مرحلة أحداته، واستغلال ما في هذه الأحداث من أركان مظلمة، كي يشيرها الكاتب من منظوره الخاص بشيء من خاله وأياديه، وأن التاريخ هنا يزاح جانباً، ولا يقى مستخدماً منه إلا هيكل عام عريض الخطوط قليل اللحم.

وكان الفريد فرج قد ذهب إلى ألف ليلة معيّنة وراء هذا التاريخ المتخلل، وذلك في مسرحيته: «حلاق بغداد» و«التبيريزي»، اتخذ من حكايات ألف ليلة إطاراً عاماً ليدافع عن العدل، ويطلب الأمان للناس (حلاق بغداد) ويرد عنهم عنـت الملوك وقصة الأغنياء، والتجار.

(التبيريزي) فعل هذا في قالب جذاب حمل الفن والفرجة مما، واستطاع فيه، في حالة «التبيريزي» أن يناقش مبدأ هاماً: هل هو ثائر أم دجال، من يروح يروح على الناس مبادئ وأحلاماً ووعوداً بالمساواة يفترض في سبيل إنجازها مالاً من الأغنياء لا يملك أن يرده من بعد؟ اعدل ما يفعله من تحويل الأكاذيب الحلوة إلى يسر للمعوزين وحب للقراء؟

ومن قبل الفريد فرج، استخدم توفيق الحكيم ألف ليلة في مسرحيتين لافتتين للنظر، كل بطريقتها الخاصة: «شهرزاد» و«شمس النهار»، في الأولى جسد أفكاراً مجردة عن المرأة والحياة والحب والفناء والخلود. وفي الشانية استخدم قطعاً أوفر من فنون الفرجة لمجيد العمل ويقرنه بالسعادة، وليتصرّ أن الحكمة والإنجاز هما دائمًا في أيدي الشعب، هو الوحيدة القادر على بلوغها، وهو دائمًا حاضر عبر الأجيال وعبر المهن والأشخاص.

الDRAMATIC التي راها لمسرحيته وكان اهم ما فعله في هذا السبيل ان ادخل العظمية على حوادث سبتشو. عظيل عنده ليس عسکر يا عاديأ، بل رجل عظيم، فائق الحسن، بالغ البطولة، كبير الشهامة، ومقتل ديدمونة لا يتم بالطريقة السوقية التي استخدمها عظيل في قصة الكاتب الإيطالي: ضرب أفضى الى موت، اشتراك فيه عظيل واياجو ثم حاولا اخفاء في نdale، بل هو يتم في مسرحية شكسبير بطريقة هي أشبه بطقس السحر، يقتل عظيل زوجته التي كان يعدها إنتماما للليل والشرف. يقتلها وهو يبكي، لأنه خسر الحب والحبية معاً ودفع إلى جريمة لم يكن يدأ أن يرتتكها.

فهذا شكسبير يستخدم إطاراً تاريخياً وبلداً موجوداً بالفعل، يستخدمهما ليكتب مأساة باللغة العمق مستفيداً من أحداث قصة كتبها غيره، وأدخل هو عليها تعديلات جوهرية ليبلغ بها قصده الدرامي.

وشيء من هذا فعله الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد في مسرحيته: «عظيل والخيل والبارود» ينتقى برشيد من مسرحية شكسبير شخصيات عظيل واياجو وديدمونة - يسميهما الكاتب ميمونة - ويروح يجري أحداث مسرحيته التي تراوح بين الوهم والحقيقة: وهم ممثلون يعيشون أدوار المسرحية ويعرفونها تمام المعرفة، بينما يعيشون - في الوقت ذاته - حقيقة مرة تحيط بقريبة مغربية تقع على البحر، كل مسكنها فقراء.

يربط برشيد بين عظيل الأسود، والعبد الذي خانت زوجة شهر يار معه زوجها وملكيها ويجعل شهر يار ملكاً مخدوعاً لا في شرفه وإنما في معرفته بحقيقة ما يدور في العالم فاتباعه وأدواته يزيفون عليه الامر، فقصد استخدامه سوط عذاب. فالذي نام في فراش الملك لم يكن زنجياً، وإنما استعار القناع الأسود كي ينهال غضب الملك على السود، ويتحمل هؤلاء الأوزار التي يرتكبها البيض المستغلون - يمثلهم في المسرحية رجال يعمل

قريش» و«مراد الثالث» وهاتان بدورهما تنجحان نجاحاً أكبر من «أبطال المنصورة» التي تتزم حوادث التاريخ بدرجة أكبر. بينما تحظى «باب الفتوح» باعجابنا مع أنها ترجم التاريخ جانباً كما رأينا. غير أن هذا شيء له نظيره في تاريخ المسرح العالمي. فمن ذا يماري في تفوق مسرحيات شكسبير الأخرى: هاملت وماكبث ولير، على المسرحيات التاريخية التسجيلية التي كتبها المعلم البريطاني من أمثال هنريوريتشارد.. الخ.

لقد عامل شكسبير التاريخ في مأساه العظيمة مأساة الذكر بلا احترام أخذ منه ما خدم غرضه الدرامي وحسب، ولم يتردد في تغيير الأحداث وتقويتها وتلخيصها، وتبديل معالم الشخصيات تبدلاً أساسياً، فخرج بمسرحيات ناجحة، مدركاً في وعيه على السواء أن الكاتب المسرحي هو منشئ دراما وليس مؤرخاً.

والشيء ذاته فعله في مأساته الرابعة: عظيل. وهي ترتبط بالبحث الراهن بأكثر من سبب، أن البطل عظيل مغربي أسر راح يدق باب البيض بيده وبقضته معاً، فدانت له أسباب الفزو الحربي، وانعطفت إليه فتاة من البيض اسمها ديدمونة ثم ما لبث مكر اياجو وعند الأهل وتأمر الحق والغفلة على عظيل أن انقضت جنيناً إلى المأساة: جريمة قتل لم يكن لها داع، ووأد لعاطفة نبلة اعتلت في قلبي اسود وبيضاء تحدياً للعرف وعوامل الفرق بين الناس.

لقد حول شكسبير قصة عادية الأبعاد والمعنى كتبها الإيطالي سبتشو الى مأساة كونية الأبعاد، تتعدد طبقاتها وترتفع من بين أحداث الحياة اليومية إلى القمة الكونية التي يدور فيها صراع دائم بين الخير والشر، ثم أخذ من حادثة تاريخية حدثت بالفعل هي هجوم الأتراك على قبرص عام 1570، متطلقاً لأحداث قصته، التي أعمل فيها يد التغيير حتى توافق الرؤية

يدفع دفعةً كي يكون تاريخنا حقيقياً واقعاً، وذلك عن طريق الإسقاط، ولقد مضى الكتاب السريгиون العرب في هذا الطريق - طريق مسرحة شخص من أدبية عربية، فأنخرج عز الدين المدنتي: «القرآن»، وضممنها نظرية شخصية، لحياة وفكر أبي العلاء المعري. كما كتب عبد الكريم برشيد مسرحية: «ابن الرومي في مدن الصفيح» كذلك كتبت أكثر من مسرحية في مصر والعراق عن شخصية المتباين. بينما أخرج صلاح عبد الصبور مسرحية «ليلي والمجون» ليعطي القصة التراثية معنى معاصرأ هو: أن ما يفرق بين ليلي وحبيها ليس هو عناد الأهل، وإنما عجز ثوار اليوم. يفت الشقر والقهر في عضدهم، فيتكلمون بدلاً من أن يعملوا. ليلي في المسرحية تتغرق كي تهرب نفسها لحبيها، ولكن هنا يقف عاجزاً مشلولاً بالإرادة. تمنعه ذكريات سوداء عن الحب والجنس والفقر تخلصت إليه من طفوته أن يقبل هبة الحبوبة. والثورة التي تسعى إليها انتقاماً من الدنس والفقير وسعياً لتغيير المجتمع الذي ينبع هذا العنف - هذه الثورة تظل مجرد قول ولا عمل.

الشجرة لم تولد، لأن السيف ما زال في غمه.

إلى جوار الشخصيات الأدبية المعروفة، كتب الدراميون العرب مسرحيات عن مفكرين وفلاسفة. عن أبي ذر الغفارى: «كيف تركت السيف؟» ممدوح عدوان وكبوا عن الحلال: «مأساة الحاج» - صلاح عبد الصبور، و«الحال» - عز الدين المدنتي و«الحال» - جمال مردم» و«محاكمة في نيسبور». عبد الوهاب البياتى. ولعل أعنده هذه المسرحيات جميعاً هي مسرحية صلاح عبد الصبور، التي يجعل فيها مأساة الحال في حيرته القاتلة بين التعذيب والقول - هل يعمل من أجل تحقيق مبنته، بأن يدعو جم الفقراء أن يتغوا سيف النعمة في أفندة الظالمين؟ إن هذا أمره كريه: أن نقى بعض الشر بعض الشر. هل يتحدث بكلماته التربيع، ويثبتها على الأوراق، فلعن قواداً ظمانتاً يستعبد هذه الكلمات،

متخرجاً لفرقة مسرحية أعلن عنها بالصحف فجاءت شخصيات المسرحية تتطلب فيها الأدوار. أما المخرج فسرعان ما يتبين فيه عطيل شخصية إياجو، رمز الشر، ومخرجه، ومحركه، وهو في حادث المسرحية داخل المسرحية لا يجعل عطيل يقتل ميمونة وحدها. بل أن هذه تقتل مع مسكن القرية كلهم، بما فيهم أسرة عطيل ذاته، بعد أن جعل المخرج منه قائداً لحملة عسكرية أمره جنراله فيها أن يمطر القرى بالرصاص. غير أن عطيل ما يلبث أن يتمزد على جنراله هذا ويقتله، وذلك حين يأمره الجنرال من جديد أن يتحرك لحملة ابادة أخرى، فصاديق الأسلحة معدة والسفينة مهيبة للرحيل.

ولكن رمز الشر يموت، وترحل السفينة إلى قرى أصبحت الآن آمنة، بعد أن وعى عطيل ووعى شهر يار، وأدرك الناس جميعاً أن المخرج الذي يوزع عليهم أدوارهم في الحياة إنما يوزع الموت مع الأدوار.

استخدام التاريخ التخليل يأخذ هنا شكل الاستعارة بشخصيات مسرحية وشخصية أصبحت لفظ معرفتنا بها كشخصيات التاريخ الحقيقة سواء بسواء لها حضور دائم في تفاصيلها ولها أثر متعدد على الأجيال المتعاقبة. وقد استخدم كتاب آخر من المشرق والمغرب مما الشخصيات الأدبية من النوع الذي سلفت إليه الاشارة كي يتحدثوا حدثاً موارياً عن الأوضاع العربية الراهنة. فكتاب ممدوح عدوان مسرحيته «هامليت يستيقظ متأخراً» كي يوضح أن ما يصنع أحداث التاريخ ويتولى الدفاع عنها هم أفراد الشعب، وليس الملوك. لقد شغل هامليت بقضية خاصة - الثار لمقتل أبيه - عن الالتفات إلى أوضاع الدنمارك. وبدلاً من أن يقود حركة شعبية لتحرير البلاد من الفساد ويقتل عمه الملك كلوديوس الذي تآمر مع أعداء الدنمارك وعقد معهم معاهدة سلام، اشتقت إلى اهتماماته التي هي في الواقع قتل سياسي ما يلبث أن يرثي هامليت ضحيته.

إن ما يحدث في المسرحيتين شيء طريف حقاً فإن التاريخ التخليل

المرجل في مسرحية: «حفلة سمر من أجل هـ حزيران» و«المسرح الثنائي» من التاج العالمي في: «النار والریتون» للفريد فرج والمخرج التعليمي في «عسكر وحرامة» للمؤلف ذاته، وكذا — إلى حد ما — في مسرحية توفيق الحكيم: «شمس النهار». كما افتتح الطيب الصديقي إلى التراث المغربي في مسرحية: «ديوان سيدي عبدالرحمن المجنوب»، التي اعتمدت صيغة الرواية — المقلد — وسعي إلى فن المقامات فأخرج مسرحيته: «مقامات بذيع الزمان الهمذاني» استباطاً من مقامات البدع.

كذلك عمل عز الدين المدني بمساعدة فعالة من المخرج منصف السوسي على ملء الفراغ المسرحي بإشكال تراثية محددة. كتب عز الدين «ديوان الزنج» ليملأ ذلك الفراغ بتجسيد مسرحي لظاهرة الاستطراد، التي وجدها سمة رئيسية في الأدب العربي، فأوصى بأن تكون هناك ثلاث خشبات في مسرحيته: تجري الأحداث الدرامية فوق الخشبة الأولى، ويتم إتصال مباشر بين المؤلف وبين جمهوره عبر الخشبة الثانية، تقوم فيه مناقشة عن المسرح ودوره وموضوعاته الجديرة بالتناول، ثم يلي ذلك أقوال لزعماء شاروا من أجل قضايا مشابهة لثورة الزنج — أقوال صاحب ثورة العمار، وأقوال الحلاج. أما على الخشبة الثالثة فيظهر الطبرى المؤرخ يقرأ نقورات من مدوناته، يليها مواد مختلفة تحوى أشعاراً تبت شكوك القراء من غلاء الأسعار، وأخرى تبدى النصائح والتذر للخليفة وتنقل أخباراً عن هزائم العباسين على أيدي الروم والزنج.

وسعى الكاتب عبدالكريم برشيد إلى جماهيره بصناعة المسرح الاحتضاني: وقد بيّن يديه مسرحية: «عطيل والخيل والبارود»، التي تستخدم صيغ: المسرح المرجل، ومسرح البساط ومسرح العاكي — المقلد، وبعضاً من فن بيرانديتو الذي ينساب في الخيال إلى الواقع جيئة وذهوباً بطريقة هينة، وأن تندفع لها الأعصاب.

فيخصوص بها الطرقات، ويفرق بين القدرة وال فكرة؟ مأساة لا يخرج العلاج منها إلا وهو على الصليب. تعدد إلى الله بدمه هـ فقبل الله منه، ومات على الصليب وهو فرحان يستكثر على نفسه ما انتهى إليه من مجد في ملوكه الله.

أفاد التفاتات الكتاب المسرحيين العرب للتاريخ ففهم المسرحي فائدة ملحوظة، فقط ربط بين مسرحهم وبين الوحدان الشعبي، مما ساعد على التقرير بين المتفرج العربي وبين فن المسرح الذي عانى منذ البداية من فجوة كبيرة تفصل بينه وبين جماهيره. وهي فجوة شكاك منها اثنان من الرؤاد الأوائل: النشاشي، الذي مات محسراً، لأنه ادرك أن فن المسرح لم يتمتد الجذور التي اصلها في التربية العربية. والقبايني الذي هاجر بهنه من بيته معادية في بلده سوريا، أوشك أن تقوده إلى حتفه. ورغم ما تحقق من بعد عن إنجاز ونشاط مسرحيين، فلا تزال الفجوة موجودة على نحو من الانسحاء بين المسرح ورؤاده الفعليين والمحتملين. كما توضح الشكوى التي تقدم بها سعد الله ونوش في مقدمته لمسرحية: «مغامرات رأس المملوك جابر»

وقد فعل الكتاب المسرحيون العرب الشيء الكثير، كي يقتربوا بفنهم من الجماهير، كانت الكتابة عن التاريخ — حقيقة أو متخيلة — إحدى وسائله. وقد تجع عن هذا الإقتراب من التاريخ نتائج فنية محددة؛ أهمها إتساع افق الفكر المسرحي العربي، في الموضوع والشكل معاً، فقد ولدت شخصيات مسرحية مفتوحة، بعضها يرقى إلى مستوى الكتابة في بلاد أطول ممارسة لهذا الفن، وقد مرتنا كثيرة من هذه الشخصيات. ومن ناحية الشكل، جرب الكتاب العرب أشكالاً مسرحية كثيرة، وجدوها في التراث، وفي الإنتاج المسرحي العالمي. جربوا صيغة التراج

କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାରେ ଏହାରେ କାମ କରିବାରେ ଏହାରେ
କାମ କରିବାରେ ଏହାରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାରେ ଏହାରେ

الفتوح» ولكن المؤرخ يعرض عن الكتاب، ملسوغاً بما جاء فيه من مبادئ ثورية، ويقرر أن يتبع رجال صلاح الدين العسكريين الخطورة ما جاء في الكتاب فتبدأ على الفور مطاردة مزدوجة لابن يعقوب وكتابه، يقوم بها عسكر صلاح الدين وجند أشبيلية، وفي الوقت ذاته تسع دائرة المؤمنين بكتاب ابن يعقوب فি�واجهون شتي صنوف العذاب، تتلقهم السجون، ويحرق ما يكون معهم من نسخ كتاب «باب الفتوح».

وتضيق الخلقة شيئاً فشيئاً، حتى تطبق على اسامة بن يعقوب، آخر من يقع من جماعته في أيدي الزبانية، فيروح يوجه لأعدائه ومطارديه هذه الكلمات النارية: «أنتي أعرف من أنت: أعرفكم جميعاً. فما أكثر ما التقيت بسجوكم. في الأندلس. وفي المغرب. وفي مصر. وفي الشام. وفي كل بلد وطشه قدماء! لست رفقاء يأتون الآن، ليروكم في مجتمعكم الشيطاني هذا، فيكتشفوا الحقيقة في أعينكم. إننا على حق. إن الفتوح لن ت sincer لهذه الأمة إلا إذا هي مرت على أجسادكم جميعاً. وبالرحمة».

وتكون من بعد النهاية المعروفة. عاد الفرنجة بعد شهور واستردوا ما فقدوا. وفي المغرب سقطت الأندلس بلدآ بلدآ، وتقتل مئات الآلاف من العرب. غير أن كلمات «باب الفتوح» بقيت في صدور الأحياء.

تعتبر «باب الفتوح» مسرحية تاريخية بالاسم فقط. إنها - بلغة المسرح - مجرد ستار أمامي شفاف وسمت فوقه أحداث تاريخية تدور حول معركة حطين، ويدرك فيها اسم صلاح الدين ويشار إلى انتصاراته وأسراء، دون أن يظهر هو أبداً، ذلك أن القائد المظفر إنما هو مجرد مناسبة يريد محمود دياب أن يقدم لنا بها الحدث الرئيسي في مسرحيته، والدرر الأعظم المستفاد منها. بدون الشعب يصبح أي نصر منها عظم مجرد ظفر مؤقت يتهدده الخطر من كل جانب. لهذا فأفهم ما يحدث في المسرحية يتعلق باسم ابن يعقوب وجماعته. والكتاب الذي بشر به، وما حق الكتاب

الكاتب يفتاش في جنبات هذا الصر عن الصانع الحقيقي له. هل هو صلاح الدين وعقريته وجيشه، أم هم الجنود المحاربون البسطاء الذين سعوا إلى حماية أهلهم وأرضهم وببيتهم من هجمات الصليبيين. دفاعاً عن حاضرهم مستقبلهم معاً؟

هذا التحقيق الدرامي يواجه التاريخ مواجهة مباشرة ويقول له: من غير المعقول أن يكون ما تقول هو كل الحقيقة. إنك تخفي أبرز ما في الحقيقة، وأدعاة إلى الشر - تخفي دور الشعب. لهذا يزيع الكاتب. وقائم التاريخ جانباً، ويروح يبحث عن حقيقة التاريخ - جوهره. وجوهره هو الناس البسطاء في سلمهم وحرفهم وأمور معاشهم اليومية.

وتبدأ المسرحية وطاقة من الشباب المعاصرين يتحاورون. الهواء ثقيل بجو الهرمية. الصمت ثقيل والانتظار أثقل، وسيء أن تعرف ما تريده. واسوا منه ألا تملك أن تزيد. فماذا يفعل هؤلاء الشباب؟ يصيرون؟ يصرخون؟ يضحكون؟ يغضبون؟ ليس مجدياً أن يفعلوا بعض هذا وبعضه الآخر ليس مسحوباً به: الغضب.

ويقررون أن يلعبوا لعبة التاريخ. أن يعيدوا صنته. أن يتخيلوه على هواهم. أن يكن التاريخ يحكى عن بطولات صلاح الدين، فليقتدوا في زولايا الأحداث عن رجل يقابل صلاح الدين، وبكافئه في الميزان. صلاح الدين قائد عسكري عברי، ومقابله تضع مجموعة الشباب ثائراً شاباً أسمه اسامة بن يعقوب، يخيلون أنه جاء من الأندلس - فرّ منها وجند أشبيلية يتعقبونه، هرب من دولة المسلمين المتداوعة هناك، وجاء إلى المشرق يحمل في قلبة أملاً، وفي يده كتاباً، وفي مرجوه أن يبلغ بالأمل والكتاب معاً، صلاح الدين.

ويلقى الشاب المؤرخ عماد الدين، الذي يلازم صلاح الدين في غزواته، ويعرض عليه أمله وفكرة معاً، ضئلتها كتاباً سماه: «باب

وقد رأى الدكتور علي الراعي «ان استخدام التاريخ في المسرح العربي قد مر بمراحل متواتلة، نجملها فيما يلي:

- ١ - مرحلة الاقادة من التاريخ - المتخيل عادة - في امتعة المترجين وربطهم بفن المسرح ، وبالترااث وبالاهداف القومية بصفة عامة.
- ٢ - مرحلة استخدام التاريخ كمهج سياسي ومتبع للأحداث ، اذكاء للشعور القومي.
- ٣ - مرحلة استخدام التاريخ بطريقة اكثر صراحة لعرض انجازات الالساف وتقوية الروح المعنوية والقومية لدى المترج.
- ٤ - مرحلة تأمل الأحداث وتقديرها أو اعادة تفسيرها حسب منظور كاتب المسرحية .
- ٥ - عودة الى مرحلة التاريخ المتخيل بنظرة أعمق واكثر قدرة على جلد احداث الحاضر وايضاح حقائقها.
- ٦ - مرحلة مساعدة التاريخ ومحاكمة بعض شخصياته لبيان عوامل العجز والقصور فيهم والشخصيات هنا قد تكون سياسية أو فلسفية أو أدبية.
- ٧ - مرحلة رفض التاريخ كلية اذا ما كتبه الرسميون الذين يعملون في خدمة الحكام ، والدعوة الى تاريخ يرمي الشعب لأن الشعب هو الذي يصنع أحداثه ، وحتم عليه أن يرويها هولا غيره».

ذلك هي المراحل السبع التي مر بها المسرح العربي . وهي في اعتقادى صحيحة الى أبعد حد ، لأنها ترسم بوضوح تغيرات المسرح العربي من فترة الى أخرى مع تعميق التجربة وتعزيز الوعي في نفس الحين.

على أن لهذه المراحل السبع نظرتين للتاريخ العربي مختلفين أشد الاختلاف.

الناظرة الأولى :

أستطيع أن أقول انها كانت ناظرة أفقية مسطحة الى عدد من القرون



على بحث التاريخ العربي والمسرح

لقد ألم الدكتور علي الراعي في دراسته الممتعة والمغفيدة بجمع جوانب موضوع «التاريخ العربي والمسرح» العام العارف الخبر، مع التركيز المحكم على أهم اتجاهاته، وتعليل الترابط الجدي الذي يجمع بين التاريخ العربي والمسرح العربي المعاصر والحديث ، أي منتصف القرن التاسع عشر الى اليوم تقريباً، في العديد من الأقطار العربية التي عرفت نهضة مسرحية عربية متلورة مثل سوريا ، ومصر ، ولبنان ، والكويت ، والمغرب العربي .

لقد أخطأ من المعاصرين لنا من حسب أن ذلك المسرح العربي التارخي التمجيدي الرائد كان ضريباً من التفيس بالنسبة لرجل المسرح، وللمتفرج في نفس الحين، ونوعاً من التعريف النفسي الفرويدي، وهو تحليل ميكانيكي جاف، لأنه لم يقرأ حساب تلك الصورة المسرحية التيرية التي تبقى في ذهن المتفرج وترسم في ضميره من أجل أن تدعم الآثار الأعلى عنده، وأن تكون وعياً وسلوكاً وتفكيراً وشعوراً، ولو على مدى أجيال عربية متعددة، وفي سيل أن يتحققها المواطن العربي وأن يحسها لحماً ودماً في الواقع العربي اليومي الملمس.

ولم يكن المسرح العربي التارخي يومئذ "أغورا" المدينة العربية حيث تطرح القضايا السياسية والمصيرية وتناقش بحسن ديمقراطي، لذلك لم يكن المسرح ميداناً لتبديد حماس المواطن العربي، ولا لإفراج مشاعره، ولترضية ميولاته، ولا لتفسيس آلامه العبرة الشئ، كما كان الثان في مسرح اليونان القديمة، بل كان تعميراً نفسانياً، وشحناً خلقياً، وتعبئة قومية، وتهييجاً سياسياً على حد تعبير الدكتور علي الراعي، نحو بناء الفرد العربي الأفضل ولو أن هذا الخطاب المسرحي كان ماضياً، تمجيدياً، اصلاحياً. وتلك هي من مفارقات المسرح!

ليس من الصدق أن اهتم كبار الزعماء العرب من المغرب الاقصى والشام بالمسرح اهتماماً كبيراً، ذلك أنهم ادركوا أنه مدرسة الشعب، وخلية توعية الجماهير العربية، وحفزها للنهوض.

النظرة الثانية:

أصفها بأنها عمودية نقدية، وهي ما زالت إلى يومنا هذا عمودية نقدية في المسرح العربي التارخي.

وتكتنن عمودية هذه النظرة ونقيتها في وضع المادة التاريخية العربية على خشبة، موضع درس ومراجعة ورقة في الكثير من الاحيان. ذلك أن

والعهود العربية القديمة مثل القرن الثالث والقرن الرابع وعهد الدولة الأموية في الأندلس، وعهد صلاح الدين الأيوبي وهذه القرون والمهند تعترف لدى المؤرخين عصراً وعهداً ذهبية. فتناولها المسرحيون العرب - في أغليم - بأوصاف المدح والتمجيد والتفحيم والتضخيم ناصبين فيها الشخصيات العربية التاريخية الكبرى كهارون الرشيد وعبد الرحمن الناصر والمعز لدين الله الفاطمي، وصلاح الدين الأيوبي، مركزين على الشمائل العربية كالكرم، والإباء، والحمية، والسامع، والأخذ بالرأي...

وبطبيعة الحال، كان المسرحيون العرب الرواد معدورين في القاء خطابهم المسرحي بلغة التمجيد للأسلاف العظام؛ ذلك أن الأمة العربية يومئذ كانت من أقصاها إلى أقصاها تعاني كابوس الخلافة العثمانية، وتصارع أطماع الدول الاستعمارية وتخلص من الانحطاط ومخلفاته المخجلة، تحضر في نفس الحين للنهوض الحضاري المتظر.

كانت خيبة المسرح متبرأ للاقاء الدروس في التاريخ العربي المجيد، وللوعظ التاريخي، واستخلاص العبرة.

أني لأتصور المتفرج العربي سواء كان في تونس أو القاهرة أو الرباط أو دمشق وهو يشاهد مسرحية عن المعز لدين الله الفاطمي في السنوات العشرين من هذا القرن مثلاً انه كان يعقد مقارنة بين ما كان يجري على خشبة المسرح من سلطان وعظمة وأبهة وفقة وبناعة وبين ما كان يحدث في شارعه من حقاره ومذلة وتوابل وضعف ودسائس.

وكأنني بالمسرحيين العرب الرواد قد أدركوا أهمية تلك المقارنة التي كانت تدور بألم وحسنة وتنبع في ذهن المواطن العربي، ووقعها الكبير في ضميره البائس، إذ كانوا يعلمون حق العلم بأن الوعي لا يكون إلا تاريخياً أو لا يكون، وبأن التثيف لا يكون إلا تاريخياً أو لا يكون، أي بالنظر إلى الماضي المجيد، وبالمقارنة مع العصور الذهبية.

القديم تناولاً مشبهاً فيه؛ فدونك كتاب «محنة العلاج» للرئيس ماسينيون فهو يعطيك صورة مشوهة للعلاج.

فالعلاج في كتابة ماسينيون هو المسيح الجديد، وهو المؤمن كاليسوع وهو المحب للبشرية كالمسيح، وهو صاحب المعجزات والكرامات كالمسيح، وهو مؤلف الطوائف على نعمة الأنجليل، وهو المعلم كالمسيح، وهو المصلوب كالمسيح. وتخرج من مطالعة هذا الكتاب، وأنت تعتقد في قرارة نفسك أن العلاج هو المسيح الذي بعث من جديد.

لكن شتان ما بين المسيح والعلاج ويزيد هذا اليون اتساعاً حين نعلم أن أيديولوجية ماسينيون كانت الرهبة الكاثوليكية في تلك السنوات الثلاثين من هذا القرن، المظلمة بالمد الاستعماري على الرقب العربية، والفكر العربي، والتاريخ العربي والمصير العربي.

ولم يتربّب الكتاب المسرحيون العرب صدور كتاب أدوار سعيد عن «المستشرقين» ليثبتوا للمواطن العربي بأن الدراسات الاستشرافية هي مشكوك في قيمتها العلمية، وفي صدقها، وفي موضوعيتها، وفي تراهتها.

ومسكون هو الكاتب العربي الذي وقع في فخ الاستشراق بدون مراجعة للمادة التي بين يديه، فحاول كرتة (نسبة إلى الفيلسوف ديكارت) القصيدة الجاهلي بدون جدوى، وشرح قصائد ابن الرومي بعامل عرقية، وتفنّغ الشخصيات العربية فجعلها من شدة عيقريتها ويطولتها ونحوارها هوانية كالبالونات فلاهي من روح الآلهة ولا هي من طينة البشر!

وهذه المراجعة لئن تناول بالتقدير والتجمیع المادة التاريخية العربية فهي تتصدى في نفس الحین للتحاليل الميكانيکية الفجة وللأوپلات الايديولوجية المشطة لأن تلك التحاليل وهذه الأوپلات قد رفضت رفضاً باتاً الظواهر الشفافية العربية مثل الصوف ولعنه بالهرطقة، لأن هذه الظواهر لا تدخل في نطاق خططها البياتي المرسوم مسبقاً، والمتصف بالعلمانية

عدها من رجال المسرح العرب اليوم قد شعروا بأن المؤرخين العرب القدماء، وكذلك بعض من تناول اليوم التاريخ العربي وفيهم المستشرقون، ليسوا أمناء في كتابتهم لأسباب سيامية، أو لعوامل دينية مذهبية أو لغاراض خفية تهدف إلى النيل من العرب وتأريخهم وتراثهم.

انعدمت الشقة بين المعاصرین والقدماء والأجانب نصار المؤلفون والمخرجون العرب اليوم مؤرخين بدورهم، لمحترفي المهنة التاريخية بالمعنى الدقيق بل باحثي المادة التاريخية بحكم تعاملهم مع التاريخ العربي.

فلو فتحنا ملف السيد هارون الرشيد بشكل موضوعي، وببحثنا في شؤونه السياسية والمدنية والنفسية بحثاً حالياً من كل عاطفة قومية، ومن كل تقدير، ومن معتقد ديني وايديولوجي الآن؛ لوجدنا الكثير والكثير من الأمور المريرة التي تزيل عن هذا السيد الهالة القديمة التي تأكل هامته عبر ألف ليلة وعبر كتب التاريخ القديمة.

ولو فتحنا ملف الحشاشين أو العيارين أو آلة ملة أو نحلة بالكثير من النزاهة والصدق، لوجدنا النعوت الجارحة والصفات اللعينة تلخص بهذه الجماعات من المجتمع العربي القديم، كالزنقة، والمروق، واللحاذ، واللصوصية، والفجور والانحلال الأخلاقي، والفسق.

هل يصدق المؤلف المسرحي جميع هذه التهم؟ كلاً، لابد له أن يراجع من جديد الوثائق التاريخية مراجعة نقدية حتى تظهر له الحقيقة التاريخية ساطعة كالشمس.

ولقد فرض عدد عديد من الكتاب العرب اليوم على أنفسهم هذا البحث النقدي العميق بشكل شخصي لأن التاريخ العربي القديم والمحدث لم يكتب بشكل موضوعي ونزاهة إلا في القليل منه.

ما زاد الطين بلة، أن بعض المستشرقين قد تناولوا التاريخ العربي

تجاوزاً.

لكن هيهات ! اذ لا وجود لقرن ذهبي في الزمان البشري ذلك أن هذه النعوت والوصاف ينعدمها المدرسون على قرون من التاريخ العربي ، بكل سذاجة سطحية ! بينما القرون الاشكالية تشمل جميع القرون بدون استثناء وتعني تلك القشرة السميكة الصلبة المكونة من الأحداث السياسية الرسمية لتنفذ الى اعمق تربة التاريخ ، ثم هي تعني بتلك القرون التي شهدت أسباب تدهور الحكم العربي وبنية تقصص سلطانهم وتبعثره وتمزقه بين أيدي الاجانب الطامعين فيهم وفي ملوكهم ، وفي حضارتهم . هنا يرتكز نقد الكاتب المسرحي العربي اليوم على جميع الأصدعة وفي عميقها :

- ١ - على صعيد الماده التاريخية العربية نفسها .
- ٢ - وعلى صعيد الاختيارات التاريخية - حسب تعبير عبدالله الروى .
- ٣ - وعلى صعيد اختيار نوع الاحداث ونوع الشخصيات .
- ٤ - وعلى صعيد تمثيل المعالجة ومسيرها .

وفوق النقد ، ومن وراء التحليل العمودي للتاريخ العربي فان للكاتب المسرحي العربي اليوم علاقه جدلية بين احداث عصره الذي يعيش فيه ، وبين احداث العصور التي يتناولها في مسرحياته .

وهذه العلاقة الجدلية قد أشار اليها الدكتور علي الراعي في دراسته وهي تسمى عادة بالاسقاط . هذه التسمية التي أطلقها بعض الصحفيين والنقاد على استقطاب الاحداث الماضية على الاحداث الحاضرة أو العكس والباس الشخصيات القديمة بأفكار الشخصيات الجديدة ، كل هذا دون ادخال تحوير كبير على الاطار التاريخي العام .

ومن الديهي أن الكثير من الكتاب المسرحيين العرب يرون أنه لا سبيل إلى قراءة التاريخ العربي القديم الا من خلال الحاضر ومشكلاته وواقعه المتافق .

فكأن الحاضر هو المستكشف للماضي ، والمستحوذ عليه ، والمفسر

لقد ناصر الكتاب المسرحيون العرب اليوم أولئك الذين كانوا على هامش قطب الدائرة العربية القومية مثل النساء والشيخ ، والأطفال ، والفنانين والمرضى في الماريستان ، والمتصرفين ، والمتربدين على السلطة المركزية في سبل الكرامة والحرية ، ناصر لهم بالقاء الاضواء الكاشفة عليهم لأنهم عاشوا طوال الدهور والدهور في ظلام السيان والتناسى والاهمال والتحقيق :

والكاتب المسرحي العربي اليوم يعلم علم اليقين بأن الشعب هو الذي يبني التاريخ ، بل هو التاريخ نفسه . لذا من الباطل أن يقدم على خشبة المسرح الجماهير الكادحة باسم الرعاع والطغمة ، ومن الزييف أن يقدم بعض الشخصيات السياسية المركزية على أنها شخصيات عادلة ومستقيمة ومن التحيز الصارخ أن يؤثر الكاتب المسرحي القرن الرابع على القرن العاشر بتعلة مدرسية ، ونقول ان الأول هو عصر ذهبي وان الثاني هو عصر انحطاط وتدحرج .

من جميع هذه الملاحظات نستخلص أمراً مهماً جداً ، وهو أن الكاتب المسرحي اليوم قد اختار عن رؤية وعن قصد أن يعالج القرون الاشكالية العربية ، على عكس اختيار الكتاب المسرحيين العرب الرواد الذين تناولوا - في أغلبهم - القرون الذهبية بغية التمجيد والتهيج .

والقرون الذهبية تبدو للفهم العادي وهي على خشبة المسرح جميلة كالحلم أو كالذكرى أو كالحنين ، برقة الجمال والحسن في لتها القديمة وتقاقيها ، وديكورها ، استعراضية الأحداث سامية البطولات .

لقد صدق المفكر المعاصر الذي قال : الشعوب العية ليست لها تاريخ وأنا أقول بدوري : القرون الذهبية حسب التعريف المدرسي ليست لها تاريخ لأنها خالية من الشاكل والاشكاليات .

وفجة ومتكلمة الصنع وتنسى عن اعوجاج في فهم الالتزام. ولقد اعتمدها الرقيب في عدد من الاقطارات العربية اليوم واتخذها ذريعة ليمعن ظهور الكثير والكثير من المرحومات التاريخية الجيدة، والأمثلة متوفرة ومعروفة.

اني أرفض الاستقطاب وأنفيه من المسرح التاريخي، وكل ما هناك في الأمر هو التأكيد على تلك العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي بال الكثير من البرونة واللطف واللباقة والذكاء، حتى تربط عرى الزمان العربي ببعضه البعض وحتى تدعو المواطن العربي الى التفكير في واقعه اليوم، ومعركة ماضيه، ومساءلة عن عدته ومصيره.

فتحن اليوم أمام مضلات هذا العصر العالمي المتشعب فعلينا ان نطرح القضايا التاريخية الاساسية لا بمعنى الماضي بل بمعنى الحاضر والمستقبل، ولا سيما القضايا التاريخية الخاصة بالوطن العربي مثل النظام الديمقراطي الحقيقي العادل، ومثل علاقة الجنوب والشمال، ومثل قضية التكامل والوحدة، ومثل الدور الذي يجب أن يضطلع به الوطن العربي في واقع هذا العالم وفي مستقبل الزمان.

هذا المسرح العربي التاريخي أستطيع ان اسمي اختياراته ومواضيعه وغاياته بأنه من نوع «مضرب الأمثال» (البارابول) دون اللجوء الى الرمز، أو استعمال التقىة، والا غرابة في المواضيع والاحاديث والشخصيات، أو القاء الدروس على الناس، واحكام الوصاية الفكرية عليهم.

صحيح أنها تتناول الأحداث والشخصيات من التاريخ. لكن معالجتها المسرحية هي حديثة.

وفي هذه النقطة بالذات، نعرض أصعب المشاكل الجمالية في التأليف المسرحي التاريخي العربي الحديث، هذه المشاكل التي يجب حلها شيئاً فشيئاً بالكثير من الروية والأناه...

نعن نصبو جميعاً لكتابه مسرحية عربية حديثة لحناً ودماء.

بعض خفاياه المؤودة، تحت وقع الأحداث الحالية البسام.
وكأن الحاضر هو الحكم فيما تتناول من الأحداث والشخصيات التاريخية. وفيما نهمل منها جميماً.

وإذا كان هذا الكلام غير صحيح، فكيف نفسر اذن هذا الاهتمام القهري بالهاشمين والمعرومين والمظلومين من أبناء الشعب خلال القرون العربية الوسطى؟

أليس من هذا الاهتمام الحاضر الذي ما انفك يطغى على حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية؟

لذلك لا وجود لتاريخ من حيث هو تاريخ، لأن التاريخ وعي بالأساس، أكثر من كونه علماً مثل الهندسة والفيزياء.

وإذا ما أردنا أن نترجم هذا القول الى لغة المسرح فانتا تقول: انه لافتة ولا جدوى من وراء كتابة مسرحية تاريخية من حيث هي تاريخ. بل القائنة وكل الجدوى في أن نكتب مسرحية تاريخية من حيث هي وعي تاريخي.

ذلك أن الذي يعني المترجح هو الحاضر والمستقبل أكثر من الماضي. على أن الاستقطاب قد شكل قضية خطيرة على المسرح التاريخي العربي اليوم فهناك عدد من الكتاب من فهم الاستقطاب بوصفه خطاباً مسرحياً مباشرأ يستند فيه الانظمة والاحاديث والشخصيات الحالية بخطاء تاريخي قديم بحيث يمكن للمترجح أن يدرك الأحداث التي تجري على خشبة المسرح أمامه بكونها الاحداث السياسية التي عاشها منذ أسبوع أو شهر وأن الشخصيات المسرحية هي ترمز الى شخصيات معروفة لديه خاصة في عالم السياسة والحكم.

وهذه النظرة الى التأليف المسرحي هي نظر أقل ما يقال فيها أنها رؤية

— والأحداث التي نعرضها على الجمهور هي عربية.
— والشخصيات التي تعرف إليها هي عربية.
— لغة الاتصال بين العرض وبينه هي عربية.
— ولكن صفة المعالجة تظل في أغلبها غير عربية.

وهذه المسألة الأخيرة لها أهمية كبيرة في الابداع المسرحي لأنها تؤثر إلى رؤية المبدع إلى الواقع، والعالم، وأهم القضايا البشرية الأساسية وتشير إلى فلسفته.

وتعني «صفة المعالجة» الأدوات الفكرية التي يفضلها تركب التأليف المسرحي تركيباً درامياً.

هل كان للعرب باع في هذا الموضوع؟
لقد كانت لهم نظريات وتطبيقات معرفية كثيرة حشروا فيها أدواتهم الفكرية المختلفة، ثم توسيط بطول الزمن وكثرة الاعمال. وحين عذنا إليها واستعملناها من جديد، ظهرت لنا قوتها الجمالية، وحداثتها المدهشة، لكن ليست هي خاصة بالمسرح ولا مقتصرة عليه، بل يمكن استعمالها في فنون أخرى مثل القصة والرواية وحتى المقال.

ثم تقدمنا خطوة أخرى، فوحى لنا خصائص جمالية لاحظنا أنها متواترة الاستعمال عبر مختلف الصور العربية، وعلى كل حتى القرن الحادى عشر أو القرن الثاني عشر الهجري تقريراً. فأعيد استعمالها في المقام المناسب بعد صقلها وتهذيبها. فبدت جديدة كل الجدة، وطريقها وحيدة ناجحة.

ولشن كانت هذه الأدوات الجمالية العربية من نوع الخصائص الالات مشتركة بين عديد من الآداب، أي أنها غير خاصة بالمسرح دون غيره من الفنون، ويمكن إعادة استعمالها في عمل مسرحي واحد لا غير أو في عمل

على أكثر تقدير، خوفاً من التكرار والرتابة.
ومازال البحث متواصلاً إلى هذا اليوم بكل جد ويسان بشكل شخصي .. ولابد لي أن أقول في خصوص هذه المسألة إن التراث العربي الإسلامي مازال «كالادغال الملغقة» مجهولاً رغم عناية المحققين باصدار المخطوطات ونشرها منذ عشرات السنين. إلا أن الدراسات التي تفاص على مكتنون القوانيين والمقولات والظواهر الجمالية في التراث الفني والفكري العربي مازالت غير متوفرة للأسف الشديد، بينما كان من المفترض أن تمنح الساد لابداع المسرحي العربي، فأرضنا الجمالية العربية هي شبه بورالي حد اليوم اللهم إلا إذا استثنينا بعض الدراسات الجادة التي تتحقق بفضل مجهود أفراد قلائل، لجماعات ولا مؤسسات، لأن مثل هذا العمل يتضمن تضليل الجهد الجماعي من مختلف الاختصاصات أكثر من كونه فردياً مهماً أتي الشخص من عبقرية الشمول والعمق.

لذا رأى المركز الثقافي الدولي (بالحمامات) في الجمهورية التونسية أن ينظم ابتداء من الموسم الثقافي القادم ورشة عمل جماعية تجمع شمل عدد من المختصين العرب والأجانب في الفنون التشكيلية العربية والإسلامية والفنون المسرحية من الاتجاه العربي الحديث لدراسة المنتميات العربية والإسلامية واتخاذها كمنتميات أولًا ثم كمشاهد مسرحية حية. وهي فرضيات يمكن لها أن تفضي بنا إلى استخراج معنى الكفاءة التشكيلي العربي ومعنى الفضاء المسرحي العربي أيضاً، وكذلك الشأن بالنسبة إلى السينوغرافيا والكوريغرافيا وهندسة الديكور وخصائص معماريته والشخصيات وأشاراتها وللامحها، وحركاتها ولباسها، ولاسيما نوع المعاكبة التي تحكمها المنتمنة وكيفية تفصيلها وتركيبها.

قد تخرج هذه الورشة الجماعية بنتائج جمالية وقد لا تخرج منها بأي طائل وعلى كل فسوف نحقق تقدماً ملحوظاً في دراسة تراثنا.

الاطلاق فاتنا نلاحظ في قصة مدينة النحاس مثلاً أن المؤلف قد جعل مختلف روایات هذه القصة تختلف لتكامل أو لتنافي . وكان المؤلف قد قدم إلى القارئ وجهات نظر متعددة وفي نفس الوقت صحيحة أي متكافئة بحيث يمكن للقاريء أن يختار منها ما يشاء أو أن يرفض منها ما لا يحب . فمن جهة المؤلف يعني ذلك أنه يجتهد في عمله الابداعي ليصور الشخصيات من عدة زوايا والأحداث من عدة أصعدة ، تارة بالقبول وأخرى بالرفض وثالثة بالتكامل .. ومن جهة القاريء فإنه يرى نفسه حرراً لكن هذه الحرية الممنوعة تمكّنه من إذكاء ملكات الذكاء والتفكير والقدرة في نفسه ، وتدفعه إلى التأمل فيما يقرأه دون استهلاك ملبي وهو يخرج بنتيجة ترسب في أعماقه وقد لا ي Finch عنها وهو أن للحقيقة وجوهاً متعددة متباينة ، وأن هذه الطريقة في سرد الأحداث ورسم الشخصيات القصصية هي في الأصل فقهية علامتها الاجتهاد ، وستها اختفاء المؤلف خلف ما يقدمه إلى القاريء وأمارتها أن علمه محدود بالقياس إلى علم الله غير المحدود .

هذا المثلان بسيطان جداً ، لكن هناك من الأمثلة ما هو أعقد بكثير على أنه لا يمكن في هذا التعمق اختيار ولو نموذج واحد منها لطول التحليل وتشعبه .



قد يستغرب الإنسان من هذا التأكيد الشديد على قضية الشخصيات والمميزات الجمالية العربية فيها دون جدوى ولعله يقول : لم ينسج المبدع المسرحي العربي عمله على متوال أعمال السرح الغربي مثل : تشیخوف ، ویونسکو ، وبیکیت ، وهارولد ، وبیتر ، وماکس ، وفریش وغيرهم ... الجواب على هذا الكلام سهل : وهو أن النسج على المتواال هو من قبل التقليد وليس بالإبداع . والإبداع في مستوى الأول وعلى صعيده الأكبر هو القدرة على تركيب المقولات الجمالية الخاصة بالفکر العربي تركيأ طریقاً في عمل جديد .

والابداع تفرد ، وللتفرد علامه يعرف بها المبدع سواء كان هذا المبدع فرداً أو مجتمعاً بشريه (كما هو الشأن في الأدب الشعبي مثلاً) أو أمة (الأمة العربية مثلاً) .

فلتناول الآن مثلاً تجربياً : ففي آداب العالم أنواع كثيرة من القصص والروايات والمسرحيات ، وكل أمة تقريراً صفة مميزة في رواية قصصها ، فلنأخذ مثلاً رواية الأب غوريوليزاك التي تعد من مفاخر الأدب الفرنسي والغربي على الإطلاق . إننا نلاحظ فيها تسلسلاً منطقياً للأحداث جاء من وجهة نظر واحدة وهي وجهة نظر المؤلف ، الذي يعرف كل شيء عن تلك الأحداث ، وعن الشخصيات التي تحرك فيها ، من يوم ميلادها إلى يوم وفاتها .

وبحكم هذه المعرفة الشاملة كانت وجهة نظر المؤلف واحدة وذات مستوى واحد ، وما على القاريء إلا أن يقبلها برمتها أو أن يرفضها دفعه واحدة ، لما من تجبر للمؤلف على اثبات وجهة نظره . ذلك أن له وصاية فوق بشريه بل تقاد تكون ربوية بينه وبين شخصيات الرواية ، حتى سمعى هذا المؤلف نفسه بأنه خلاق شيء بالاله .

أما حين تناول قصة من ألف ليلة وهو من مفاخر الأدب العربي على

جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي

علي عقلة عرسان

ان اقتحام التراث العربي، للبحث في بحث عطائه الثرى، عن مقومات المسرح وروح الدراما وامكانيات المسرحة، وعن دلائل هذا الفن الجليل وصوره ومشاهده، مغامرة شاقة ممتعة في آن معا، تحملنا على بذلك الجهد في خوض غمارها لترى صورة أداتها وتفاعلنا كأبناء أمة لها شخصية وحضارة وأسلوب تعامل وتفاعل مع الحياة والكون ومعطيات الطبيعة، ومع غيرها من الأمم، تلك الصورة التي نحدد كيف عبر العربي بوسائل الفن عن معاناته وتأملاته وكيف تلقى، وكيف حق أهداف الفن ووظيفته واستعمل مقوماته وصاغها.

ولا أشك لحظة واحدة في أننا ملتنا هذه القدرة وكانت لنا وسائلنا وأساليبنا في التعبير والتأثر والتأثير ونقل الخبرة من جيل إلى جيل بأوعية الفن كافة، ولكن كما لنا شخصية مختلفة عن بقية الأمم، فلنا أسلوب مختلف أيضاً في التعبير، وتلقى المتنه والوصول إلى غاية الفن وخصية التجربة، وقد كان للعرب في جاهليتهم أصنام وأوثان يعبدونها وكانت لهم طقوس يمكن أن يتمدّ فيها الفن المسرحي في صور أولية بمقومات ثلاث رئيسية هي: الموسيقى والحركة والكلمة. تنسو وتتكاثر تفاصيلها ولن أدخل في تفاصيل ذلك هنا (١)، فقد انصرف جل اهتمامي في هذا البحث إلى تناول نصوص في التراث الروي والمكتوب، وإلى الوقوف على بعض مافي المناسبات والنصوص الدينية، وظواهر الحياة الدينية العامة في عبادتنا العربي من احتفالات جاهيرية ذات طابع مسرحي، أتقس فيها مقومات المسرح وروح الدراما وامكانيات المسرحة.

ولم أتعرض في هذا البحث إلى احتفالات الدينية الشبهية في الحياة العربية حول الأصنام وال المقدسات الجاهلية ولا إلى أقاين المندرين والمفسحكيين من أمثال: أشعب وابن المغازلي وسواهما، ولا إلى ما يمكن أن نقول عنه بداية نصوص مسرحية غنائية واحتفالات مسرحية شاملة كذلك التي كانت بجميلة وأمثالها، كذلك لم أدخل في تفاصيل إياحة فن القصبة وماقدمه القصاص وتوacial عمل القاص وتأثيره في حياة العرب في الجاهلية (النضرىن الحارث بن علقة بن كلدة بن عبد مناف) وفي الإسلام حيث استأنف تميم الداري فن القصبة في المسجد أيام عمر بن الخطاب، واستمر عمر القاص (عاكيماً مثلاً) في أداء قصص العرب وأيامهم، وتقدم مواعظ وتجارب وخبرات شئ لأجيال من أبنائهم، لم أتعرض بتفصيل لهذا حتى لا أكرر ماضيق ودرسته بتفصيل في كتابي الظواهر المسرحية عند العرب، وانصب جهدي هنا على النصوص بالدرجة

إلى تحقيق غرض والوصول إلى غاية بأسلوب فني، وهذه تكون مخصوصاتها واقعية أو متصلة بالواقع على نحو ما، ومنها ما ينحو منحى الرمز، ومنها ما هو أقرب إلى الأسلوب الواقع، وشخصيتها إما بشر من لحم ودم، أو حيوانات وطير تتبع أحياها في خلق عالم، واحتضان الرمز في أهابه، أو تتحقق في أن تحمل من رمز الحيوان والطير سوى اسمه:

ب - تسجيلات لوقائع حدثت فعلا وهي :

- أما وقائع تاريخية ومساجلات حية حفظها التاريخ.
- أو حوادث وقعت لأشخاص من مشاهير الخلفاء والأدباء والكتاب والمظاء والزهاد والتصوفين.
- أو غرائب وعجبات ونواذر قاد إليها تصرف أشخاص غير عاديين - أسواء أو عجقين أو متكلفين وحقى - من مطربين ومطربات وملهمين ومشدرين وقصاصين ومحظيين، وفي هذا المجال تناولت بعض القصص والروايات (من أنواع مختلفة) والمقامات.

١ - القصص والروايات :

في بعض قصص العرب المنشورة - وما كرها - والمستقة من مصادر عربية ما أكثراها أيضا، يجد الفاحص عن مقومات المسرح وروحه وعن امكانات المسرحة، قصصا يتجلى فيها حس مسرحي وروح درامي ظاهر، يتم عنها أو يكاد يجسدها مشهدية واضحة المقومات والمعالم، عامرة بالفعل، مفعمة بالحيوية، تتوافر فيها امكانات المسرحة، أذكر من هذه القصص تحت ما اتخذ لبعضها عنوانين للدلالة عليها (٣) مثل: الأعشى والمخلق ٤/١ - عند كسرى ٦/١ قرآن العليلة ١٧/١ واعظ الرشيد ١٢٥/١ - لئن أملكك الله من الوفاء ١٣٢/١ - مصرع الزباء ٥٦/٢ - إن قريشاً تحدث بأنك أحلمها ٤٣/٢ - لو ترك القطا لعام ٥٧/٣ - هل التي حتى أكافئك ١٠٠/٣ لو أن

الأولى وتجاوزت عن نصوص من الأهمية المسرحية بمكان مثل «حكاية أبي القاسم البغدادي» التي تنسب لأبي المظفر الأردي، ذلك الذي نشك في وجوده أصلا، ويعتقد بأنها الرسالة البغدادية لأبي حيان التوجيدي (٤) لأنني درست هذا النص دراسة تفصيلية وقدمت له أعدادا مسرحية تاما، كذلك لم أتوقف في هنا البحث عند السماع وحلقات الذكر الصوفية التي اعتبرها الفن المسرحي الأنفع والأشمل والأتم في تراثنا العربي الإسلامي الديني - الدنيوي، لأنني بعثت هذا الجانبي بتفصيل أيضا في الكتاب المشار إليه ولم يجد جديد عندي أضيفه عليه.

تجاوزت عن النصوص والروايات والمظاهر الاحتفالية الجماهيرية التي تخص في تبويب الندوة باحثين سواي، وفي استعراضي لبعض من قصص العرب وعروبتهم ومظاهر حياتهم متقصيا فيها مقومات المسرحية وامكانيات المسرحة ناشدا الروح الدرامي والتجليات المشهدية توقفت في مجالات ثلاثة:

١ - القصص والروايات التراثية المكتوبة.

٢ - احتفالات ومناسبات دينية.

٣ - احتفالات شعبية متعددة.

وسأتناول ما استوقفني في كل مجال من هذه المجالات بشيء من التفصيل في الجديد الذي وقعت عليه.

أولا : القصص والروايات التراثية المكتوبة :

إن قصص العرب وأيامهم والروايات ذات الطابع التعليمي والنصوص الأدبية التي كتبت لتحقيق أغراض الأدب في المجتمع، يمكن تصنيفها إلى:

أ - مبدعات فنية يstem فيها التخييل دورا، وتحقق واقعا فنيا، ترمي

الشخصية الخط () التي تُظهر عيًّا فردية أو ملوكًا لفئة من الناس.

٢— وهذا التحقيق يركب قصة ويسر في الشارع كأنه فارس، ويجمع الناس كباراً وصغاراً، ويسر خلفه جمهور الراغب في مشاهدته والاستماع إليه، وله سيطرة على هذا الجمهور، وقوة جذب له، حتى أنَّ العظيمين، في يوم خروجه، يفقدون سيطرتهم على صبيانهم الذين يخرجون للفرجة. ولاشك في أن متعة وسلية فريدة كان تجعلان الكبار والصغار، النساء والرجال يخرون إلى هذا الرجل ويستمعون إليه، ويتفاعلون معه. إنه ناقد سياسي ساخر، وواعظ كبير، وممثل أولاً وأخراً يستخدم مكاناً وهبة وادوات، ويقوم بفعل مرحبي هادف، من خلال التعامل مع شخص، بغرض الوصول إلى هدف من خلال تحقيق المتعة.

والمكان عنده الشارع ثم التل على مقربة من بغداد. والزمان أيام المهدى في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة. أما زمن وقوع الحوادث فكل خليفة زمن يتحدد بحضوره ونطاق اسمه.

٣— إنَّ الذين يشاركون هذا الرجل التمثيل صبيان لا ينتظرونهم هو وإنما يستطيعون لذلك ويقدرون إليه من قبل الجمهور، يوضعون أمامه على أنهم: الرجال الذين يناديم ليغاطيم وبحاكمهم من خلفاء ومسؤولين. ويكون اجتيازهم لحقب التاريخ وحضورهم أمامه، عملاً من أعمال الشخص الذي يدركه هو والصبي المتقدم هذه الغاية، والجمهور الذي يدفعه لذلك ويترسخ على كل ما يجري في إطار القبول والإدراك والفهم له على أنه تمثيل بقصد الوصول إلى غرض وبأسلوب فني في إطار زمني ومكاني محدد.

ومكان الغرض شبه ثابت كما أنه يتم مرتبين في الأسبوع الاثنين

لي مهجة أخرى ١٠٨/٣ قد شفى منه صدورنا ١٣٤/٣ — زهد وأدب ١٤٣/٣ — يوم الحساب ١٤١/٤. وهذه القصص تتفاوت فيما تحمل من امكانات، وببعضها له خصوصية تعليمية تقديرية أقرب إلى كونه ماجلة يستفيد منها تلميذ الأدب مثل «قد شفى صدورنا ١٣٤/٣ وهي تلك الماقشة التقديمة القيمة بين أبي علي الحاتمي وأبي الطيب التبّي».

وسأقُف عند نص ورد بين هذه القصص ولكنني أخذته مستوفى عن العقد الفريد تحت عنوان غير العنوان الذي اختير له هنا: «يوم الحساب».

الصوفي المتحقق

قال العتبى: «سمعت إبا عبدالرحمن بشرا يقول: كان في زمن المهدى رجل صوفي، وكان عاقلاً ورعاً، فتحقق ليجد السبيل إلى الامر بالمعروف والنهى عن المنكر، وكان يركب قصبة في كل جمعة يومين: الاثنين والخميس، فإذا ركب في هذين اليومين فليس لعلم على صبيانه حكم ولا طاعة، فيخرج ويخرج معه الرجال والنساء والصبيان، فتصعد تلاً وينادي بأعلى صوته».

إذا دفقنا في كلام العتبى الذي يرويه لوصف حال هذا الصوفي المتحقق، وقرأنا الشهد الذى يقدمه قراءة مسرحية تتفق على الأمور التالية:

١— أنَّ هذا الرجل تحقق بمعنى أنه ادعى مالبس فيه، ليأخذ وصفاً يرغبه في اتخاذه، ويصل بذلك إلى غرض في نفسه وهو كشف رجال الدولة والخلفاء في عصره، وابداء رأيه في السابقين لاظهار مbole وليرضى نفسه في ممارسة الامر بالمعروف والنهى عن المنكر. وادعاؤه مالبس فيه أصلاً ينجيه من جهة ويعمله قادرًا على الدخول في اهاب شخص آخر، وهو هنا يأخذ صفة الحاكم الأعلى والقاضي الأكمل ومصدر قرارات الكث في الجنة أو في النار. إنه من خط ملهاه الفن «الارتفاعية» ولكنه أقرب إلى أن يكون خطًا متصلًا بالتاريخ وليس

وفي المقامات نجد ترکيزاً على شخصين في اغلب الاجيال هما عند المدائني : عيسى بن هشام وابوالفتح الاسكندرى وعند الحريري المرث ابن همام وابو زيد السروجي ، ويرسم كل من المؤلفين شخصياته وتضمن مال كل شخصية في تالي المقامات ، بل قل تزداد وضوحا .

وموضوعات المقامات عموما حول اعمال المكدين وبعض المجالس والمعاملات عند القضاة واحاديث الادب ولطائف الموادث . وقليل منها يتناول حوادث أو شخصيات تاريخية . يقول فرازير روزنثال : تصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها باسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامات الذي يجادله غالباً شخص آخر من يلقاهم . وكان اصحاب المقامات يفضلون فحص الافكار الشائعة ، وتصوير سمات الناس ومساروthem وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة (٤) وفي مايلي استعرض «المقامة المضيرية» .

المقامة المضيرية :

هي أكثر من مقامة يمكن الوقوف عندها وتناولها بالشرح والتحليل ، ولكن ماتتوافق في المقامة المضيرية من صراع مختلف في طبيعته عن الانحرافات ، ومن روح درامي متغير ، وحسن مرحني جذاب ، وبينية فنية تجعل الشخص مأحذذا في الحديث مراقباً للشخص في مشاعرها ، متفاعلاً معها يضحك منها ويذمرها ، كل ذلك يجعلني أتوقف عندها قليلاً .

تبدأ المقامة المضيرية وقد اجتمع قطباً المقامات كلها : عيسى بن هشام وابوالفتح الاسكندرى معاً ، متعارفان متعاونان من بداية الصن – وهي المرة الاولى في مقامة من المقامات ، التي لايكشف ابن هشام ابى الفتح بعد اثارة وجهه . يجتمعان في دار تاجر بالبصرة دعاها ل الطعام ، وحين تقدم المضيرية – باعث خارجي – تثور ثائرة ابى الفتح ويلعن المضيرية وصاحبها ، «وعتها واكلها ، ويشليها وطابخها» (٥) وكأنما حرك هذا الbaus – المضيرية – دوافع دفينة ومشاعر عميقة ، وانجلی الامر عن قصة لابى الفتح مع

، والخمسين .
٤ – ان هذا المتحقق (المثل) يؤدي لداء فنياً، يتضمن الشكل الجسمى واجادة الالقاء ، موافقة الانفعال لتفصى الحال . فهو حين يخاطب أبابكر وعمر وعلي وعمر بن عبد العزيز ، نراه سمحاً مقراً بفضولهم يثنى عليهم ويعطي مرآتهم في التعم ، ويتناول كلمات ملائفة . وحين يخاطب عثمان يختلط لمجته عتب ، وحين يخاطب معاوية يقص عليه ومحمله مسئوليات وتبعات ويعضعه مع الظلمة وحين يأتي ذكر العباسين وخلافتهم يضعهم جلة في النار ، بعد أن يسكت ليذكر بهم وكان أمرهم مبتوت فيه ولا يحتاج إلى قرار .

وهذا كله يجعلنا نقف على حالات تدرج المثل «المتحقق» في الاداء وتطوير الحديث اثناء تقديم هذا المشهد المأذف . ويمكن الاطلاع على المشهد كله كما ورد في قصص العرب – الجزء الرابع ص ٤١٨ وفي العقد الفريد أصلاً .

المقامات

سبق للمقامات ان طرقت كموضوعات للاداء المسرحي في النصف الثاني من القرن العشرين وقام بعض المسرحيين العرب باعداد عروض منها ، فقدم الطيب الصديقي من المغرب عرضاً من مقامات بديع الزمان المدائني ، كما قدم التلفزيون الاردني مسلسلة من حلقات مأخوذة عن مقامات الحريري . وسوف اكتفي فيما بعد باعداد مشهد من مقامة واحدة لكل من المدائني والحريري فنوجداً لا لظهار صلاح هذا النوع من الفن الادبي ليكون مسرحاً وتأكيداً لتوافر مقومات مسرحية فيه ، لاسيما الحوار ورسم الشخصية ، مما يبرز بجلاء ملامع الظاهرة المسرحية لهذا الجنس الادبي . على انه ينبغي ان يكون واضحاً ان المقاومة «كمجلس رائع يجتمع على مغذيات للروح وسليات وسبحات» لم تكن لما يجتمع لها الناس وينشطون لسماعها بمقدار ما كانت مؤهلة للقراءة .

وتأثيره وإيجازه، وكذلك تصويره حال أبي الفتح وما آلت إليه أمره. والطريف أنه جعلنا ننسى فداحة مصاب الضيف بضيوفه دون أن يضطره إلى أن يقول كلمة واحدة غير ملائمة بعده. كل ذلك من خلال الاحتمال واظهار رد الفعل والتتابع والعقد التي اصابت الضيف إبا الفتح. وتذكرني هذه الملحمة بأمسية من فصل واحد لكاتب أميركي بعنوان طعام الانفاس حيث الزوج يخلق ذقه والمرأة تتكلم وتهيء الانفاس، ويكون كلامها فتاكاً بالزوج إلى درجة أن يتصرّ بوسى الحلاقة.

الإسراء والمعراج لابن عباس

وقد رأيت أن التصريح بتقديمي على دراما دينية ساحرة، يتواافق لها ثلاثة أو أربعة أرصدة رئيسية تجعلها مقبولة من الناس ومؤثرة فيهم وتلك الأرصدة هي:

- الخلفية الدينية المقدسة من حيث كون الحديث وقائع أيدت معظمها آيات القرآن والاحاديث النبوية والسيرة.
- الخيال السحر الذي ينقل الإنسان إلى عالم غريب، ي فهو إلى التعرف عليه، يبقى فيه بين الحروف والطبع المصدق والواهم، ولكن المؤمن يؤمن به ما جاء فيه ويستسلم لافعالات لا يستطيع مغالبتها.
- الاحداث الحية التنامية والتتجدد التي توافر له تشويقاً وحسن متابعة وانسجاماً.
- الرمزية والفنى الفكرى الذى يمكن استئناسه من خلال هذا العالم اذا مانظر اليه نظرة تأملية عميقة.
- والنص غنى بالصور والحركة والحيوية، فيه مقومات النص المسرحي من: وحدة الموضوع، وهدف رئيسي ينظم الحوادث من أولاها الى آخرها،

المضيرة، حيث كان ذُعي بتشبيث الى دار تاجر متوفى يحب الحديث عن نفسه وبنته وامنيته وخدمته وطعامه، فابتلي ابوالفتح بشرارة قطع اوصال شهوته للطعام، حيث بدأ الكلام، منذ وضع اليد عليه مدعوا، في وصف مستفيض واطراء لا يقتضي لتفاصيل بيته وادواته وخدمه وشرايه، ومعد امراته وذوقها والمضيرة وطعمها، وكل ما تذكرك امامه في الطريق وفي البيت. والاسكندرى يسمع ويتتحمل ويتناول الجوع ويكتيد مشقة الاستماع الى هذا المهدار المستطرف لنفسه ولملكه، والتباهي بما عليه وبما لديه، وحين وصل صاحب الدعوة الى تمجيد المضيرة وبقي عليه وصف اشياء واشياء كثيرة، ضاقت نفس ابا الفتح، وفر هاربا من تلك الدعوة، مفضلا قرصات الجوع على سماع صاحب الدعوة الذي اضجره حتى فجره. ولم يقف الامر عند هذا الحد، بل ان ابا الفتح حل «عقدة» المضيرة، فكرهها كرها تخربها، وارتبطت لديه بالأذى حتى صار لا يذكرها الا ذكره منها كان الوقت والمكان والذاكر.

ان ابا الفتح خرج بعقدة من احتمال هذا «المونولوج» الذي يحمل تقليل الضيف، وسماجته وفساد صفاتاته ومواصفاته، ويعبرم التبعج المسم، ولم يقف الامر عند هذا الحد، فحين خرج ابوالفتح هائجاً هارباً من مضيقه، لحقه الضيف يناديده وهو راكض في الشارع «بابا الفتح المضيرة» فظن الاولاد ان ذلك لقب ابا الفتح فلعقوه بصياحهم حتى اخرجوه عن طوره فرميهم بالحجارة فشج رجلاً وتناولته الاكف والعنال، وحبس ستين. وخرج من السجن ومعه «عقدة» المضيرة. فكرهها هذا الكره، وارتبطت لديه بالمرتب بها كان المكان والزمان والذاكر.

كثيرة جداً هي المشاهد والمواقف التي من هنا القبيل في الادب المسرحي ولكن اسلوب المهداني في تصوير هذا الضيف التقليل وسماجته وفساد صفاتاته ومواصفاته، وتبجحه المسم وتكلمه العجم، فريد في وضوحه

القسم الأول وهو الاسراء من مكة (الحرم) الى القدس (المسجد الاقصى) والصلة في المسجد الاقصى . وسيلة الوصول كانت البراق وهو دابة فوق الحمار دون البغل له وجه آدمي وله في بعض الروايات جنان حان عند فخذيه . وقيل انه دابة ابراهيم التي كان يقطنها . وكل ما في هذا القسم الاول ارضي اقرب الى الارتباط بالواقع والابتهاق منه . المراقب والدليل جبريل وفي روايات جبريل وميكائيل وملاك ثالث .

القسم الثاني وهو العروج الى السماوات السبع من المسجد الى سدة النبى .. وسيلة الوصول كانت مرقة من ذهب وفضة وزبرجد وياقوت امر امتدت من القدس الى مشاء الله . وما شاهده النبي (صلى الله عليه وسلم) في هذا القسم من الرحلة متصل بما يتطرق الانسان مع مصير بعد الموت : «الجنة والنار» وبما كانت عليه علاقة البشر مع الله سبحانه بواسطة الرسل الذين شاهدتهم وشاهد بعضهم معه اقوام وبعضاهم وحيدا . وقف على ما يتعدون به وما يوعدون في جهنم وفي الجنة . وشاهد مراتبهم في السماوات ، وما يتصل بكرامة الانبياء عند الله وكرامات اقوام بالتألي عنده .. فهو جانب ملخص بالخالق على نحو ما . فاذا كان القسم الأول في ارض البشر فالقسم الثاني في ساء البشر والمراقب جبريل .

اما القسم الثالث فهو الاجمار في النور الى مركز النور .. من سدة النبى الى قاب قوسين او ادنى . وسيلة الوصول الى رفف اخضر كمثل المقدمة لم يلتقي النبي (صلى الله عليه وسلم) خلال هذا القسم من الرحلة ببني ، فقد انقطعت مقامات الجميع واستمر بالارتفاع مقامه هو ، وعندما شكا الوحيدة او ارمبه الشوق واستجده طالبا السخفة من الله عليه بلقاء ميكائيل . وبقي يجتاز المسافات ويقطع البحار ويزج من مركز نور الى مركز نور أشد الى أن أصبح في الحضرة الالمية . ورفعت له السجف والحبش كلها وعندما عرف انه بالحضور الاخفى بعد ان سأله لهم بخلع نعليه فقيل له : «دس على

وحدة مادة – فالموضوع ديني جاد ، يبلغ الحدود العليا من التقديس ولو تشببه شائبة استخفاف – وشخص – وحوار – ومشاهد – ومناظر – وأدوات «اكسيوار» . وسوف استعرض بياياز بعض ما أشرت اليه من مقومات :

• ان الموضوع يدور من بدايته حتى نهاية حول اسراء النبي (صلى الله عليه وسلم) من مكة الى المسجد الاقصى بالقدس ثم عروجه من هناك الى السماء – بروحه وجسده – حيث اطلع على آيات ربه الكبيرة وكلمة واكرمه ثم عودته الى مكة المكرمة . وكل من لقيه وما شاهده اثناء تلك الرحلة المباركة من ملائكة وانبياء ، ومن سماوات وآيات عظيمة يتصل بالموضوع اتصالا مباشرـا حيث أكرم الله سبحانه عبده وأسرى به للتأكيد والتثبت ، وأوحى اليه ما أوحى .

وإذا كان كثيرون يرون في هذه الرحلة ظاهر حدتها وحدوثها فإن فئة غير قليلة من المجتهدـين والمتأملـين وفريقا من المتصوفـة على وجه التصويف يرون في المعراج ككل قضية رمزية كبيرة ذات مغزى اكبر من تقديم المعرفة الحمدية ، وتقديم التكريم للنبي (صلى الله عليه وسلم) بعد ان لاقى من قوته مالا يطيقه .

اما الشخصيات في النص فهي محددة وكثيرة ، وكل شخص بعض ملامح أو ميزات أو صفات تبرزها بوضوح وتجعلها ترسم في الخيلة والذاكرة معا لفترة طويلة . والشخصيات المذكورة منها ماهر واعي ملuous ومنها ماهر متخيل ، ولكنها جميعا تحملنا نفس بها احساسا قويا .

ما أود أن أشير اليه بلسحة سريعة اخيرا وجود الحوار الحـي احيانا في النص وأخص بالذكر المشاهد مع عزرايل – وميكائيل – وموسى – والمناجاة مع الله سبحانه وتعالى .

من حيث البنية الفنية شكلا يقسم النص الى أقسام ثلاثة :

١ - عاشوراء ونصوم العزية :

لا يوجد خلاف بين الباحثين في بدايات المسرح العربي والاسلامي حول الامكانيات المسرحية الكبيرة التي تتوافر في احياء الجماهير لمناسبة عاشوراء في معظم البلدان الاسلامية . والتي تعاد فيها — بأشكال واساليب مختلفة — احياء ذكرى آلام الحسين واستشهاده . وتعتبر الايام العشرة التي تحيا في كربلاء كل عام من أكثر الاحتفالات الدينية الاسلامية قرباً من المسرح الجماهيري العام — سواء بأساليب تقديمها أو بتأثيرها على الناس .

٢ - احتفالات المولد النبوى :

وهي احتفالات مستمرة منذ قرون عديدة ويشير آدم ميز إلى انه «اول من احتفل بموالد النبي (صلى الله عليه وسلم) احتفالاً عظيماً هو — كما يقال — الامير ابوسعید مظفر الدين الاربلي المتوفى ٥٦٣ هـ - ١٢٣٣ م وفي ذلك العيد كانت العادة جارية بقراءة السيرة النبوية مع ايات الكلام في قصة المراج (٦) .

٣ - السيارة وموسم جمعة برزة (او خيس المشائخ) :

وهي احتفالات جاهيرية عامة يشارك فيها بالدرجة الاولى اتباع الطرق الصوفية ، ومن المعروف ان معظم الناس في العهد العثماني التأخر كانوا يهتمون بالطرق الصوفية ويعلنون انفسهم اتباعاً لها . وكل مشائخ الطرق يستفيدون من المناسبات العامة ليبرزوا انفسهم وقدراتهم وليستقطعوا مراديهم . والسيارة اقرب ما تكون الى افاط احتفالات اتباع الطريقة القلندرية (٧) من الطرق الصوفية رغم ان المشاركون فيها من اتباع طرق اخرى يشاركون في السيارة بأزيائهم وتحت اعلام ورايات طريقتهم .

٤ - الكرك أو الكرج :

من الالعب والتسليات الاجتماعية الجماعية، التي تمت الى الظاهرة المسرحية بصلة «الكرك أو الكرج» واللفظة على ما يبدو فارسية معربة .

بساطناً فقد اصطفيناك وانت السعد المفضل ». لا يوجد م Rafiq في هذا القسم من الرحلة ولا يوجد دليل ، فهو في رحاب الله سبحانه ولهاته خير دليل .

ويلاحظ بوجه عام ان الانتقال من مشهد الى مشهد في كل قسم من اقسام الرحلة الثلاثة كان يتم بعد اداء صلاة على ملة ابراهيم الخليل التي يقيمها النبي (صلى الله عليه وسلم) ويكون اماماً . كان هنا في بيت المقدس نهاية القسم الأول . وقبل اجتياز كل سهاء في القسم الثاني على الشخص .

هذه ملاحظات اجمالية عامة عن المراج المنسب لابن عباس وقد قت باعداده كنص مسرحي دون ان اضيف سوى كلمات معدودة لا في الحوار ولا في الوصف واما تمهيد الانتقال فقط . وذرست هذا النص دراسة تفصيلية في كتابي الظواهر المسرحية عند العرب فيمكن الرجوع اليه .

احتفالات جاهيرية متعددة

هناك مظاهر واحتفالات شعبية عامة تتميز من معاها بأنها ذات طابع جاهيري في المشاركة بالاداء ، وهذا ما يقرها بأنواعها من المسرح الشعبي بفهمه الذي ينادي به بعض الاوربيين ومنهم جان فيلار الفرنسي ، حيث تم مشاركة الجماهير كلها في الاداء على غط من افاط العودة الى احتفالات مسرحية شعبية دينية في مصر الفرعونية في ايزيس واوزوريس ، او حفلات التنسيج او في الاعياد العامة ، وعلى غط قريب من افاط المسرح الديني في القرون الوسطى ، خاصة ما يتعلق منه بكرامات القديسين وبعض مسرحيات الاصرار وتأسست بعض هذه الفاذج التي تغنى الأشكال المسرحية العربية باتفاق من :

الناسبات الاحتفالية — الاحتفالات الجماهيرية — والاحفلات الاجتماعية ذات النكهة المسرحية ، مما يساعد على تميز اشكال الظاهرة وتحديدتها هنا في اطارها الديني والمدني .

بعد ملكا لأحد. أقول إن توقي للبحث، نظرياً وتطبيقياً، ينبع علمي، عن شكل عربي للدراما، باستلهام التراث أشكالاً ومضامين، وباستلهام متاخر به الحياة الاجتماعية العربية من مقومات خصوصية تميزها من سواها من الأمم، له ما يبرره من وجاهة نظرية، وليس ضرباً من السير على غير هدى في مجهل لايفيد الولج فيه.

وأذ أقف عند هذا المد في هذا البحث، أشعر بأن حماستي لاستئناف عمل في هذا المجال أكثر مما كانت عليه عند الابتداء فيه، وإن لي إلى هذا المجال لوعدة، إن شاء الله. وهو المعين ومنه التيسير.

- (١) يمكن الرجوع الى كتابي *الظواهر المسرحية عند العرب للوقوف على ذلك* - منشورات الحاد
الكتاب العربي ١٩٨١م.

(٢) انظر *الظواهر المسرحية عند العرب ، والرسالة اليونانية* - تحقيق عبد الشابلي - مطبعة دار
الكتب ١٩٤٠ - ١٩٤٠م.

(٣) قصص العرب (جمع) محمد احمد جاد المرلي وعلي محمد الجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم -
منشورات دار الفكر ١٩٣٩م - ١٩٣٩م.

(٤) تراث الاسلام تصنيف شاذب وبوزورث ص ١٦٥ - ١٦٥ منشورات مجلس القرون والآداب
عام ١٩٣٨م - ١٩٣٨م الكربلا.

(٥) مقامات بديع الزمان المحدثي ص ١٠٥.

(٦) الحضارة الاسلامية في القرن الرابع المجري تأليف آدم ميتز ترجمة د. محمد عبدالهادي لبوبيدة ،
منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة - الطبعه الثالثه عام ١٣٧٧م - ١٣٧٧م.

(٧) فرقه غير نظامية لتشرت في القرن الثاني عشر في جميع أنحاء العالم الاسلامي الشرقي ، يتجلو
اباعها في الطرقات ومشعر رؤوفهم وطاهر وحواجهم علوقة ، ويتقلون على اقدامهم من مكان
إلى آخر بالرأيات والطريق ، د. ليلى صياغ - المجتمع العربي السوري في مطلع العهد الحمداني
ص ١٩٠ مضبوطات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق .

(٨) الحضارة الاسلامية - آدم ميتز ج ٢ ص ٢٨٥ .

والكرج مثل المهر يلعب به وينقل عن ابن خلدون قوله: «الكرج : تماثيل خليل مسرجة من الخشب معلقة باطراف أقبية يلبسها النساء، وعากن بها استطاء الخليل فيكررون ويغفرون ويتألقون» (٨) وهذا النوع من اللعب القديم كان معروفا لدى عرب الجاهلية، لانه كان رائجا مع ظهور الدعوة الإسلامية».

ويعد ... هل مما في نفوسنا غرس افتتاح بوجود مقومات وامكانيات
سرجية في تراثنا العربي، ما كان يستخدم منه لاداء اغراض الفن ووظيفته؟
وما يمكن ان يستغل منه لغله هذا؟

انني من يقولون بـ «امكان ذلك» بالنسبة للاول ويجدو التفكير والعمل بالنسبة للثاني ، مع حرصي على تأكيد تميز الشخصية العربية عن سواها في التفكير والتعمير، في التأثير والتأثير، في اسلوب الفرجة ونقل الخبرة ، واعجاد اوعية نقل ذلك وشروط تحققه — وانا من يرون ان هناك امكانات كبيرة لاستغلال اسلوب «الفرجة العربية» بالطريقة التي يرتاح اليها العربي . ويجد نفسه ومتنه فيها ، وذلك بابتداع اشكال جديدة ، وبالبحث لابتداع اشكال جديدة في البنية المسرحية للنص وفي اساليب تقديم العرض وتوسيع محتواه وتحقيق قيم الفن واغراضه التي يراد تحقيقها ، بنية واسلوب يأخذان بالاعتبار تكوين ومزاج الفرد والجامعة في المجتمع العربي ، مع حرص على الاستفادة من اجل التعرف على ذلك التكوين والمزاج — من التراث ومعطيات الواقع المعيش ، من علاقات مجتمعنا وسلوك افراده .

وأنتي ممن يزعمون بامكانية توازن مثل ذلك، ومن يزعمون ايضاً بمجدوى وبضرورة العمل من هذا المجال. ولابعني هنا انتي اعترض على الشكل العام للدراما، الذي ورثته الانسانية عن الاغريق خاصة والاوربيين عامة، فطررته آنا وعبرت عن نفسها في اطاره في اغلب الاحيان، ووجلت مع ذلك نفسها ومشكلاتها ومقومات شخصية لها ولقونها في هذا الشكل الذي لم

يهدف هذا البحث الى «إمكانات تقصي مقومات المسرحة وتحقيقها في التراث العربي الاسلامي، ولتحقيق هذا الهدف شرع الباحث أو انصرف، جل اهتمامه ، كما يقول الى تناول نصوص في التراث المروي والمكتوب، والوقوف على بعض ما في المناسبات والنصوص الدينية، ومظاهر الحياة الدينية في مجتمعنا العربي من اختفالات جماهيرية ذات طابع مسرحي، التمس فيها مقومات المسرح وروح الدراما وامكانيات المسرحة»، ومن ثم فقد توقف في بحثه عند مجالات ثلاثة هي:

- ١ - القصص والروايات التراثية المكتوبة.
- ٢ - اختفالات ومناسبات دينية.
- ٣ - اختفالات شعبية متعدة.

ولنتوقف نحن بدورنا عندها ، ولنبدأ بال المجال الأول الذي رکز عليه الباحث معظم دراسته أعني مجال القصص والروايات التراثية المدونة لزى الى أي مدى يمكن أن تتفق معه في كونها كما يقول «قصصا يتجلى فيها حس مسرحي وروح درامي ظاهر، يتم عندهما أو تكاد تجدهما مشهدية درامية واضحة المقومات والمعالم، عاصرة بالفعل، مفعمة بالحيوية، تتوافر فيما إمكانات المسرحة» (البحث ص ٣).

وسييل الباحث إلى تحقيق ذلك وتأكيده ألمان: أحدهما اختياراته المتنوعة الخصبة لأنماط فصصية مختلفة في التراث العربي المدون بعضها من حيث الحدث - بسيط أو مركب، وببعضها - من حيث الأصل - شعبي مجهول القائل أو روسي معروف القائل، وهي تتبع فنياً على النحو الآتي: هي: القصص الاخباري (مثل قصة الصوفى المتحقق) والحكايات المبرحة (الفاشة) التي تعرف في التراث العربي باسم النادر (مثل بادرة الحسن بن هانىء مع العبد الأسود) وقصص الصوفية (الشيخ صنعان) والرسائل الفصصية (التوازع والتزاوج) وحكاية الحيوان المؤلفة

د. محمد رجب النجار

مدى بحث

خذور درامية ومسرحية في الوطن العربي

قبل أن نناقش الباحث الفنان الأستاذ علي عقلة عربان في هذا البحث، وفرضياته ومنهجه ونتائجيه، ينبغي أن نتوه بأن هذا البحث هو استمرار لطريق علمي، وأخر فني اختطهما واتخلص لهما منذ وقت ليس بالقصير، سواء أكان ذلك في اتجاه العلمي الذي تجلى، أكثر ما تجلى، في كتابه المعروف «الظواهر المسرحية عند العرب»، أم في ابداعه الفني المسرحي، وهذا يجعل منه واحدا من أكثر المهنفين، نظريا وتطبيقيا، علميا وابداعيا، بهموم المسرح العربي وقضايا الفكرية والإبداعية والتراثية، ومن ثم أرجو أن يتسع صدره لمناقشته في هذا البحث الذي لمحت بين سطوره انه جزء من مشروع كتاب له في نفس الموضوع.

حدة، وأعني بتناقضها، التماذج والخصوص القصصية التي أصبحت في ضوء المغامرة التطبيقية للأستاذ عرسان، تماذج وخصوصاً مسرحية في التراث العربي، مع العلم بأنني سأتفاوضي مؤقاً عن بدهية يعرفها المسرحيون جيداً وهي أن العمل المسرحي، فن يخلق على المسرح ولا يخلق خارجه، أي لا وجود حقيقياً له إلا فوق خشبة المسرح وبحضور الجمهور كما سأتفاوضي أيضاً عمما صادفتني أول الأمر من اضطراب في فهم عنوان البحث، أعني الفرق بين الدرامية والمسرحية ولعل هذه فرصة أدعوكم فيها إلى تبني مشروع عمل مجمع مسرحي عربي / قومي .. أو موسعة ... (أنا أعرف أن هناك تماذج ولكنها قامت على جهود فردية). ولنبدأ بمناقشة النص الأول:

١ - الصوفي المتتحقق:

لا يبعد أن يوحى النص بأنه مشهد تمثيلي يقوم على حوار لغوی ساذج بين متتحقق وعدد من الصبية، أيام جمهور مت指控 لبني العباس .. ولما كان التأثير الدرامي المنشود هنا هو القبح في الأمويين دون العباسين، فقد عَقَّلت الخليفة العباسية أبصارها عنه (مقابل هذا الكتب الإعلامي والدعائية السياسية لهم) أما أن يدعن هذا الشيخ الصوفي الحماقة، فهو أمر مبرر، حتى يتوجب أن يُهَاجِرَ بيته أمة، أو خصوم العباسين .. وفيما عدا ذلك، فكل شيء ساذج، فلا قصة، ولا حدث، ولا فعل، أي لا أزمة ولا ذروة ولا كشف ولا انقلاب، ولا تعقيد ولا حل، ولا حدث صاعداً أو هابطاً، إلى غير ذلك مما نعرفه من عناصر تركيب النص المسرحي، باختصار، لا مقارقة درامية في هذا الشهد التاريخي، ذي الطابع التمثيلي البدائي. (وأنا أحاكم النص هنا كما أعده الباحث).

٢ - العسن بن هاني والعبد الأسود:

حكاية مرحة رائعة، من تلك الحكايات أو التوارد الكثيرة التي نسجت

والمتترجمة (الأسد والغواص، والملك والطائر فنزة من كلية ودمنة) والقصص المقاصي (المقامة البرقية) والقصص الشعبي الديني (قصة العراج) والآخر: إعادة كتابة هذه القصص حرفيًّا دون تغيير على الشكل المسرحي المعروف، ووسيلة البارعة في ذلك أن يقسم لغة الحكاية أو القصة إلى ثلاثة أقسام هي: اللغة الوصفية؛ واللغة الحوارية، ولغة السردية، أما اللغة الوصفية (وهي التي تتضمن تحريك الممثل - تجديد المكان - تعين الزمان - الملابس - الاخضاع - الموسيقى - المناظر أو الديكور والأثاث المسرحي والأدوات والأكسسوارات .. الخ) فهي التي تقع على أول الفصول والمشاهد لتكون بمثابة «توجيهات لمخرج المسرحية، يسترشد بها عند العرض المسرحي».

وأما اللغة الحوارية، فيضعها - دون تغيير يذكر - على لسان شخصيات الحكاية، على شكل حوار مسرحي، كل نجمة فيه أمام اسم قائلها مباشرة، بدلاً من الطريقة القصصية المعهودة: (قال / قلت: مسأل / سألت: أجابت / أجبت)،

أما اللغة السردية - حين لا يكون منها بد لا جتiaz مسافات مكانية أو زمانية عادة، أو تكون اختزالاً لبعض الأحداث والواقع - فإنه يضعها على لسان راوٍ مستقل، يمكن أن يظهر على خشبة المسرح، بين المشاهدين، كلما دعت الحاجة إليه.

وبهذه الطريقة يمكن أن تتحول - في ضوء هذا التوزيع - كل قصة في التراث العربي إلى نص مسرحي صالح للعرض على خشبة المسرح، وهي نتيجة خطيرة ذات حدين، كما سترى في نهاية هذا التعقيب، ثالثاً هي مغامرة جريئة، ولصاحبها الحق كل الحق في أن يخوضها، وليس إلا أن تحتكم إلى نتائجها، أعني إلى مقدماتها ونتائجها وأعني بمقدماتها تلك الدراسة العلمية الكاشفة عن الإمكانيات الدراسية في كل قصة على

سي كثيرون من التصص والحكايات — فقد كان بمقدوره أن يحذف أكثر من ذلك .. إذا شاء أن يتزم بالغواص الدرامي، بمعناه الفني الدقيق.

٢ - رسالة التوابع والزوايا:

وصف الباحث هذه الرسالة بقوله: «أنها تمتلك من حيوية الحدث وحضور الشخصيات ووضوحها وتميزها، وتاثير الفعل وقته والقدرة على التحصين والتجميد، ما يجعل فيها من مقومات العمل المسرحي الشيء الكثير، الأمر الذي يسمح لنا بالنظر فيها من هذه الزاوية بارتياح وحماسة».

وليسَح لي الباحث أن أخالله هذا الشعور أو النظر فيها بارتياح وحماسة، لأكثر من سبب، أن ما تمتلكه الرسالة من هذه المقومات، لا يغير من طبيعتها التصصية، ولا ينهض دليلاً على كونها « عملاً مسرحياً ..» حتى لو سلمنا - جدلاً - بهذه الإمكانيات، فإنها إمكانيات مبتورة لسبب بسيط أن هذه الرسالة لم تنشر عليها كاملة حتى اليوم .. فكيف إذن تتحقق فيها وحدة الفعل الدرامي (بداية - وسط - نهاية) الذي هو جوهر الدراما أو روح التمثيل الصحيحة، وهذا من شأنه أن يجعل الصياغة المسرحية لها مفتقدة لوحدة الطابع العام، ووحدة الأثر العام التي لا غنى في كل نص مسرحي ناجح. ما دام الباحث قد اعتبرها كذلك.

ان الجزء الذي وصلنا من هذه الرسالة، برواية ابن بسام من كتابه الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، لا يوحى لنا بأي حدث أو بالأحرى (فعل)، بالمعنى الدرامي، فضلًا عن تنايمه وحياته واكتماله و تمامه.

فهو - هذا الجزء - لا يعدو كونه عدداً من الفصول أو المشاهد المكررة، يلتحي فيها ابن شهيد بتوايع الشعاء، ثم توايع الكتاب، ثم نقاد الجن، ويدور فيها الحوار على وتيرة واحدة، يسمع منهم شعراً ونثراً،

حول شخصية أبي نواس ونواوده الجنبيّة، وصفها الباحث بقوله: لم تمثل، ولكن يمكن أن تمثل .. فهي قصة طريفة يُؤديها حوار رشيق بأسلوب شائق، ويُمكّن الوقوف على حدثٍ تامٍ وترتبط شخصٌ في هدفٍ، وفعلٌ يحتاج في إدائه للكلمة والحركة وهنّاك مكان.. إلى آخره.

وهذا صحيح في مجلمه.. شأنها في ذلك شأن آية قصة عربية أو غير عربية، يمكن أن يطبق عليها منهج الباحث في الإعداد المسرحي... ومن هنا تفتقد خصوصيتها التراثية وخصوصيتها القومية مما، فما دامت لم تمثل كما يقول، فقد فقدت بذلك قيمتها التاريخية، ذلك أن عبقرية المسرح - كما نعرف جميعاً - تتركز في العرض أمام الناس، وليس في تخال هذا العرض، أو إمكانية تمثيله.

٢٣ - حكاية الشيخ صنعان:

قصة رمزية رائعة من قصص الصوفية وكراماتهم، تنطوي على بذور درامية خصبة، شأنها في ذلك شأن عمل قصصي جيد، يمتلك خصوصية الفن القصصي، لا المسرحي، ومن ثم فاعدادها، على النحو الذي قام به الأستاذ عرسان، يمكن أن يتحقق أيضاً في كثير من قصص التراث الصوفي - وما أكثره - وحينئذ يتحول نفسه التراث القصصي الصوفي - التعليمي الكبير، بفضل هذا التناول الذي يقوم به الأستاذ عرسان إلى تراث مسرحي هائل، دون أن ندري، كما تنتصب هذه النتائج على سائر النتاج القصصي التراثي - وما أضخمها - فيصبح تراثاً مسرحياً يفوق تراث أمة كاليونان، مثلاً، وهذا أمر مناف لطبائع الأشياء، على حين أن ندوتكم الموقرة تناقش: هل عرف العرب أصلاً أم لم يعرفوه.

تبقى ملاحظة أخرى ترتبط بالحوار، فعلى الرغم من أن الباحث عمد إلى حذف كبير من الحوار الذي ورد على لسان بطل الحكاية— وهذا دأبه

ويسمون منه شرعاً أو ثرداً، فيجيرون على وثيرة واحدة أيضاً

فكلاهم يردد في بساطة شديدة عبارة واحدة مكررة هي: لله درك، اذنب قند
أجزتك»... والهدف الفكري الوحيد أو المغزى العام، لهذه المشاهد
المتكررة، هو تأكيد الذات الفردية المتضخمة لابن شهيد، بهذه الحيلة
الفنية لإثبات تفوقه على معاصره بشهادة كبار الشعراء والكتاب من
القدماء حتى يكون شاعراً لكل العصور.

يمضي الاستاذ عرسان بعد ذلك في وصف هذه الرسالة، فيراها ترسم «بحسيوية في الحوار، ورشاقة، بل كل خفة تليق بالجو الخيالي». والحق أني لا أرى ذلك أيضاً، فالحوار، على لسان الشخص هنا. ليس إلا حواراً تمهدياً لخلق المناسبات الشعرية التي تلتقي فيها القصائد والرسائل التي سردها ابن شهيد لنفسه، أما بخصوص الجو الخيالي في هذه الرسالة، والذي كان يمكنه أن يتحقق بواسطته ما توقع إليه من عناصر الإبهار والدهشة التي كان يمكن أن توقعها من خلال مصاحبة ابن شهيد في رحلته إلى عالم الجن، أو حتى عبر، فهي أضعف ما في هذه القصة الرسالة. فهو «ابن شهيد» لم يوفق في تصوير عالم الجن، وغرائب أرضه وخلقه، وما اشتهر عنهم من القدرة على الخُلُوَّة والحوْلَة والآتِيَان بالخارق التي يعجز عنها الأناسي، فما نرى من أحوالهم العجيبة إلا لمحات باهتة، تتضاءل إلى جوار عنصر الخارق المدهش في الحكايات الخرافية أو القصص Fairy Tales كذلك لا أدرى إلى أي مدى -بعد هذا كله- يمكن أن تتفق مع الأستاذ عرسان في قوله: «وأنا أزعم أن هذا النص يقدم على المسرح فيستريح، ولا يكون لخاصية الخاصة، بل يجنب الخاصة وبعض العامة. وربما كان جماهيرياً إذا حالف التوفيق إخراجه وتمثيله» «برغم أنه لم يغب عن ذهني تجربة أريستوفانيوس في مسرحيته المعروفة «الضفادع». ظهرت سنة ٤٠٥ ق.م.».

وأخيراً عقد الباحث مقارنة تاريخية بين رسالة التوبيخ والرواية، ورسالة قصصية أخرى معاصرة لها، هي رسالة الغفران الشهيرة لابي العلاء وكتبت ثمني، لو أنه وقف عندها أو أشار إليها باعتبارها تجربة مسرحية جديدة تم إعدادها بطريقة مماثلة، لتجربة الأستاذ عرسان التي ناقشها الآن، أي صلب العمل القصصي السردي -دون تغيير- في القالب السرحي المعروف.. (حيث تتحول اللغة الوصفية في القصة إلى توجيهات للمخرج،

وحين نتأمل إعداد الأستاذ عرسان لهذه الرسالة القصصية، في المشهد الأول الذي يلتقي فيه ابن شهيد بشعراء جاهلين وأسلاميين يحق لنا أن نسأله أين في هذا المشهد حقيقة ما وصفه، بقمة الصراع وقمة الحديث «التي توافرت هنا؟ وبالمثل يمكن لنا أن نسأل السؤال نفسه في المشهد الثاني والأخير الذي أعدده الباحث»، وفيه التقى ابن شهيد مع كبار الكتاب.. وليس فيه أكثر من مجموعة من الرسائل الشرية التقليدية، رسالة في وصف الحلواء، وأخرى في وصف الثعلب والبرغوث وهكذا. ولتكن بعد الأستاذ عرسان هذين المشهدين أو الفصلين، أضطر إلى حذف صفحات بأكملها دون جدوى.. ثم توقف من إعداد الفصل الثالث الخاص بعنوان الجن وحشاً فعل، فموضوع هذا الفصل الذي يقوم على الموزنات الشعرية وعلى السرقات الأدبية التي لا يفتح صاحبها، لا يعدو أن يكون مناظرة أو محاضرة علمية بين نقاد متخصصين. أما أمتع فصول هذه الرسالة، وكان يمكن أن يكون بعيد المدى، عميق الفكاهة، فهو الفصل الخاص بعنوان الجن الذي «يتناعطي» الأدب، وفيه شرع ابن شهيد بتقدّم معاصره به المستأدبين والمتفهمين، رامزاً لهم بالبغال والحمير والأوز الأحمق على مباشر يكاد يفضح فيه عن اسمائهم، ومن هنا كان يمكن أن يستمدّ الفصل الرامز حيوته وDRAMATIه أيضاً لولا أنه متور لفصاعده مع الجزء المتبقي من هذه الرسالة القصصية الأندلسية.

هذه الوظيفة المدرسية أو التعليمية (اللغوية والأدبية)، قبل أو بعد ظهور فن المقامات؟ إن رواج فن المقامات، لم يكن أبداً لهذه النهاية اللغوية.. التي أراها فريدة كبرى لحقت بها الفن ووأذنه منذ وقت طويل، ومن الغريب، أن هذا الفن حينما أراد أن يسترد عافيته ووظائفه القصصية على يد الموسيقي في أحاديث عيسى بن هشام كان الزمان غير الزمان، فراححتها فنون جديدة، أهمها فن القصة القصيرة التي هي في رأيي امتداد حتى لهذا الفن العربي الفريد.

إن المقامات في رأيي المتواضع، هي نمط قصصي مميز من ابداع الخاصة، يعالج قضيّاً العامّة، بلغة الخاصة، في ضوء هذا التعريف تصبح الوظيفة الجمالية والاجتماعية، القصصية والتقدمية^٠، هي النهاية ولغة الخاصة المعجمية الموسقة هي الوسيلة... دفع إلى التوصل بها عوامل تاريخية وأدبية ونفسية واجتماعية لا مجال لذكرها هنا.. (إلا بشيء من الإيجاز، منها أن القصة نمط فني مرفوض من الحكومات التقدمية والأدبية آنذاك، باعتباره من فنون العامة والسوق والدهماء والسفهاء، غير أن الشعر العربي في الوقت نفسه، لم يتتطور فيما اعتقاد تطوراً فنياً موازياً لتطور المجتمع والحياة الاجتماعية، ومعنى هذا أن الشعر العربي، كنوع أدبي قد عجز في التعبير عن حاجات الإنسان، ومتطلبات المجتمع، بشتى فصائله وطبقاته، كما عجز عن التعبير عن مشكلات الحياة التي تقدّت كثيراً في فترة ازدهار المجتمع العاسي حضارياً، الأمر الذي أدى إلى ارتفاع شأن النثر الفني (القصصي خاصة) على الشعر منذ آواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجريين مما أدى إلى إغراء كبار الأدباء والشعراء بكتابة القصة، استجابة للواقع الجديد آنذاك. وتلبية لدافع اجتماعية ونفسية

^٠ يقصد بالتقدمية نقد الواقع، وإبراز العيب والثبات الدقيق، الشائنة في الحياة اليومية وفي طبائع الناس وفي مساوىء المجتمع.

وحيث اللغة السردية تقال على لسان راوٍ مستقل، وهو هنا أيضاً أبو العلاء، وحيث اللغة الحوارية تنسب إلى قائلها باسمائهم مباشرة). وقد قامت بهذه التجربة في سنة ١٩٧٠، الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ^١) ونشرتها في بيروت ١٩٧٢، تحت عنوان خارجي هو «جديد في رسالة الغفران، نص مسرحي من القرن الخامس الهجري» وقد رأت في هذه الرسالة «نصاً مسرحياً فريداً ليس له سابقة في التراث العربي»، على تعبيرها، وقد بلغ بها الحماس ذروته في صياغتها للعنوان الداخلي فيجعله هكذا «مسرحية الغفران في ثلاثة فصول من تأليف وإخراج أبي العلاء المغربي»، هكذا بالحرف الواحد، ومن ثم فقد بات أبو العلاء - أيضاً في رأيها - أول مخرج مسرحي عربي سلم في تراثنا العربي. ترى ماذا كان يمكن أن يكون عليه رأي الأستاذ عرسان، لو أنه وقف بالتفويم عند هذه التجربة المسرحية، باعتباره باحثاً وفناناً مسرحياً؟ هل كان سيقنع حقاً بأن أبي العلاء المغربي رهين المحبسين يمكن أن يكون مؤلفاً ومخرجاً في وقت معـاً؟

٦ - المقامات:

طرق الباحث بعد ذلك إلى دراسة المقامات عند كل من قطبيها الهمذاني والحريري، بحثاً عن إمكاناتها الدرامية التي تصلح «للأداء المسرحي المعاصر» على حد تعبيره. ومن الغريب أنه حدد وظائفها وغاياتها بأنها «أدبية لغوية» شأنه في ذلك شأن معظم الباحثين المتأثرين بالملوسة السلفية في الجامعات العربية.. ودعوني أسألكم - أيها المسرحيون - هنا السؤال: هل خطرك على بال أحد منكم هذه الوظيفة اللغوية / التعليمية عندما شاهد تجربة الطيب الصديقي مع مقامات الهمذاني على المسرح، أو تجربة التلقررين الأردني مع مقامات الحريري؟ ثم هل عجز التراث العربي بكل نصوصه الشعرية والثرية جاهلية أو إسلامية أو عباسية عن أداء

يؤكد التعريف الذي ذهبت إليه، فهو قنطرة من أدب المكتدين وحيل الشطار والأعيب العيارين، وموافقهم الساخرة في مواجهة المجتمع الذي لفظهم ولنظروه، وفلسفتهم الممرورة في تقد «هذا الزمان الزور» كما عبرت عنها أشعارهم الدائمة وحكاياتهم الراشحة، وأنماطهم البشرية المعروفة وكثير منهم كان من الشعراء والأدباء الذين شاء حظهم العائز أن يحيوا في زمان كدت فيه بضاعة الأدب إلى الحضيض.. وبرغم ذلك لم يفقدوا تعاطف بعض الخاصة معهم ومنهم الهمذاني نفسه الذي كان معجباً أشد الحب بشخصية أبي ولف الخزرجي ويحفظ أشعاره ويستشهد بها وبمعاقبه وحكاياته الطريفة في مقاماته، ومن هنا حملت مقامات الهمذاني -بعد أن ارتقى بها إلى أدب الخاصة- أبعادها القصصية، وعناصرها الدرامية، وشخصياتها التمثيلية، التي تنم عن جذورها الشعبية، كما أن المقامة لم تستطع أن تخلص منها، إذ ظلت عبارة «حدثنا» في كل مقامة تشى بهذا الأصل الشعبي الذي يشير إلى المشفاهة والمحاورة والإرجال. وحيث الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي، في الحياة وفي الفن على السواء.

واعتقد أن هذا التعريف الذي ذهبت إليه يلائم صدر الذين يرون في المقامات فتاً عربياً أصيلاً من فنون القول الدرامية التي يزخر بها التراث العربي. ذلك أن التعريف الشائع الذي يجعل منها معرضأً لتوهاً ونحوياً وبلاعجاً ويدعياً يسلبها في الواقع قيمتها القصصية المميزة. ويجعل الغاية القصصية فيها حينئذ مجرد قالب خارجي مقتول لجمع هذه الشعارات اللترورية والأدبية التي تصادفنا على لسان أبوطالها في كتاب تعليمي مزعوم. يبقى أن أشير هنا إلى أن الدراسة الأبنية للمقامات، التي قام بها الأستاذ عزمان، كاشفاً من خلالها عن العناصر الدرامية الكامنة في فن المقامات، هي دراسة تتسم بالتضييق والوعي العميق بطيئية الفن المقامي.

جديدة، ترى القصة وعاء أو شكلاً فنياً جماهيرياً ملائماً للتعبير عنها شريطة أن يحمل بصمات الخاصة الذين شرعوا يكتبون القصة فعلاً. ولكن تحبت مصطلحات جديدة، هي المقاومة، لسرد حكاية أو قصة قصيرة، والرسالة (القصصية) لسرد حكاية أو قصة طويلة، مثل رسالة التوابع والرواية لابن شهيد، ورسالة الغفران، ورسالة الصاھل والشاجح لأبي العلاء، ورسالة حتى بن يقطان لابن طفيل، وغير ذلك من رسائل قصصية، أبى مؤلفوها، أن يطلقوا عليها مصطلح قصة الشائع بين العامة والسفهاء. وثمة ملاحظة لا بأس من الاستطراد إليها، هي أنه إذا كان مبدعو المقامات قد عمدوا في مقاماتهم (والمقامة هنا رحلة واقعية في قلب المجتمع) إلى أحداث نوع من (الغرابة) التعبيرية في نقد الواقع «المأثور» ومن هنا كان توسلهم بالعيارات الموسقة والتراكيب الغريبة أو الطريفة، والمفردات المعجمية أو شبه المعجمية أحياناً لتحقيق الشعور بالدهشة والتعجب (وما يحدث العجب يحدث اللذة). فإن مبدع الرسائل القصصية -وهم من كبار شعراء الخاصة وأدبائها- قد عمدوا في رسائلهم إلى تحقيق هذه (الغرابة) والدهشة والتعجب من خلال رحلاتهم الخيالية خارج المكان والزمان، فخرج أبو العلاء ببطله في الغفران إلى عالم السماء، وهبط ابن شهيد إلى عالم الجن، وأعزز ابن طفيل بطله حتى بن يقطان في حربه مهجورة تماماً، حيث المكان المطلق والزمان المطلق. ومن الجدير بالذكر أن مبدع هذه الرسائل القصصية يجمع بينهم جميعاً الإيمان بسيادة العقل مثلما يجمع بينهم أيضاً روح التمرد والشك والثورة على واقع زمانهم ومجتمعهم ومعطياته وقيمه الثقافية والحضارية السائدة، ومن هنا كان الحسن الدرامي لديهم عميقاً، وكانت لديهم الجرأة الكافية، لاتخاذ الفن (فن العامة) شكلاً فنياً مناسباً للتعبير الدرامي في تاجهم الأدبي).

ولعل الأصل الشعبي الذي تطور عنه فن المقامات، بوظيفته القصصية

٥ - قصة الأسد والغواص، وحكاية الملك والطائر فنزة:

السيف والعقل، بين الملك والفيلسوف، بين الحكم والمثقف. ولهذا فأنا غير مقتنع تماماً بصعوبة تقديمها – إذا أحسن إعدادها – على السرج الحديث.

إني لا أختلف مع الأستاذ عرسان في أن حكاية الأسد والغواص في نسختها التي تعود إلى سنة ١٩٣٠ هـ، هي «حكاية عربية إسلامية بنية وفكراً وأصالحة معنى»، ولكنني لا أتفق معه في أن مؤلفها المجهول قد تأثر بكتاب كليلة ودمنة وإنما أكاد أجزم أنه تأثر بعمل عربي آخر، هو «رسالة تداعى الحيوانات على الإنسان» لأكثر من سبب :

أ - إن العملين متفقان في التأليف الجمعي، فالأسد والغواص لا تنسب إلى مؤلف فرد، معلم أو مجهول، وكذلك تداعى الحيوانات، برغم نسبتها إلى إخوان الصفا عموماً، فإنها كذلك لا تنسب إلى مؤلف فرد، معلم أو مجهول.

ب - إنهما متفقان في الشكل أو القالب الفني، فكلاهما رواية قصصية طويلة، وليس مجموعة حكايات قصيرة متداخلة ومتعلقة على نحو ما هو معروف في كليلة ودمنة.

ج - إنهما متفقان في الغاية أو الهدف، فكلاهما يعالج قضية سياسية عربية، من منظور فلسفى إسلامي. (الفقيه العالم في مواجهة السلطان الناشم).

وعلى الرغم من حيوية هذه القضية في تاريخ الإنسان العربي، فإن الباحث يرى أن «هذا النص عموماً ليس من الصوص ذات الطابع الجماهيري الواسع»، مستطرداً بعد ذلك، أو بالأحرى مقارناً إيهام بعمل آخر يرواه جماهيري الطابع وقد سبق له أن أعددته مراجعاً هو: «حكاية أبي القاسم البغدادي» أو الرسالة البغدادية وعلى الرغم من أنه لا وجه للمقارنة بين العملين، فأحددهما من تصنص الحيوان، والآخر من القصص الشعبي

ينتخب الباحث بعد ذلك حكايتين رمزيتين من حكايات الحيوان أحدهما لمؤلف عربي مجهول، هي قصة الأسد والغواص، والأخرى مترجمة في كلية ودمنة، هي «الملك والطائر فنزة» وبخصهما بالدراسة النظرية، متقصياً في كل منها ما تحمله من إمكانات مسرحية «في شتيها وحوارها وقصتها وموضوعها وشخصيتها» برغم أنه يرى صعوبة تحديدهما بحسب قصة الأسد والغواص على المسرح المعاصر، تقديماً يناسب العصر الحديث مبرراً ذلك «بجنوح حوارها – على حد تعبيره – إلى احتواء العكمة»، وربط غوره في الفكر والتتجربة السياسية، مما يجعلها من ذلك الأدب الخاص الذي يمتع الخواص، ويحتاج من القارئ العادي إلى صبر وتأماربة حتى يتأنى له فهمه ويأتي على خلاصته وشماره» وأننا لا أدرى من أين يأتي به الإحساس بالصعوبة، فهل احتواء الحوار المسرحي – بلسان الحيوان – على الحكمة والمعزى الفكري والسياسي العميق يحول دون فهم العامة للعمل المسرحي؟!

إن حكاية الحيوان، في التراث الشفوي أو المدون، هي بطبيعتها من التمثيل الكثائي Allegory والحيوانات فيها ليست إلا أشياء وحيدة الرمز (أحادية الرموز) أي أنها رامزة لطباشير ونمذج بشري معرفة وشب ثابتة وتؤدي أهدافاً وواقع إنسانية، بل هي أكثر واقعية من الشجرة كثير من الأحيان، ومن ثم ظهورها على خشبة المسرح بحوارها الرمزي العميق، لا يحول دون فهم العامة لهذا النوع من الحكايات، وما يجري على ألسنة أبطالها من حوار، ذلك أن حكاية الحيوان في التراث العربي المديد منذ كلية ودمنة، مروراً بر رسالة تداعى الحيوانات على الإنسان لإخوان الصن وانتهاء بكتاب فاكهة الخلقاء، ومفاكههة الظرفاء لابن عربشاه المتوفى ٨٥٤ هـ هي جميعاً شبه ثابتة الرموز، إذ تعكس غالباً جدلية الصراع

تنصل الان إلى المجالين الثاني والثالث في هذا البحث، يأبهجها شديد، حيث تناول فيما ينبع بالباحث بدراسة بعض الأشكال، أو بالأحرى التشكيلات المسرحية في التراث، كما تمثلت في بعض الطقوس والاحتفالات الشعبية الدينية والاجتماعية التي تميز بأنها «ذات طابع جماهيري يتجلّى في المشاركة في الأداء الجماعي مما يجعلها أكثر قرباً من المسرح الجماهيري العام، سواءً بأساليب تقديمها أو بتأثيرها على الناس» من مثل:

أ - عشوراء ونصوص التزيرة:

يرى الأستاذ عرمان، مع سائر الباحثين على أن هذه الطقوس الاحتفالية، وما تتضمنه من نصوص التزيرة هي «أنفع شكل من أشكال المسرح الجماهيري في الإسلام» وبعد أن يشرح لنا الأسائل الجماعية ذات الطابع التمثيلي، في احتفالات عشوراء، يتساءل مستكتراً ومقرراً: هل للفن وظيفة تؤدي أكثر من هذه، وأسائل تأثير تحقق أكثر مما يحدث؟ والإجابة عن سؤاله: أن نعم. هناك وظائف أخرى للفن، ذلك أن مثل هذه الاحتفالات الطقوسية قد توقفت بالعرض المسرحي عند غاياته الدينية. ولم ترق به إلى وظيفته الاجتماعية الفنية.. ذلك أن الفن عامه والمسرح خاصه، يولد، يوم يخرج من رحم الأساطير والطقوس والاحتفالات الدينية ليواجه الحياة مستقلاً بنفسه، وهل بقدورنا أن نقول عن الجانب التمثيلي الجمعي ضد القوى الغبية والخفية الذي تمارسه الجماعات البدائية حتى اليوم، أنه مسرح بالمعنى المتعارف عليه، أي بوظائفه الاجتماعية الفنية المعروفة؟.

ب - احتفالات المولد النبوى:

إن الأستاذ الباحث يجيب بنفسه على السؤال السابق حين يتحدث عن احتفالات المولد النبوى، وما تتضمنه من مظاهر تمثيلية يصفها بأنها «ذات

الرسالة البغدادية، حكاية أبي القاسم البغدادي، إلى أبي حيان التوحيدي وهو أمر لم ينهض به دليل علمي أو تاريخي واحد.. وبالطريف أنه تمسك هذا الرأي إلى عبد الشافعى الذى أعاد نشرها مؤخراً، وال الصحيح أن صاحب احتفالا للحق هو المرحوم مصطفى جواد، بناء على بعض الشواهد اللغوية فقط.

وعلى الرغم من مأخذ الباحث على كتاب كليلة ودمنة باعتباره مترجماً، دخلاً من بيته وثنية غير عربية، فإنه قد عاد فخفف من حدة

المأخذ، وأنصف ابن الميقن وجهوده المحمودة في ترجمته الحرة: الكتاب، التي دفع حياته ثمناً لها في ميته بشعة، واعتقد أنه قد آن الآوان لننصف عروبة هذا الكتاب، بعد أن عثر على الأصل النسكري في المعروف بالإنجليزية، وبعد أن ثبتت الدراسات العلمية المقارنة، أن الميقن قد أضاف ما لا يقل عن ثلث حكاياته من حكايات الحيوان المنشائة في التراث العربي منذ العصر الجاهلي، وأكدها قصص الحيوان القرآن الكريم وما تولد عنها من حكايات في كتب التفسير وإن ابن الميقن قد توجه بكتابه إلى الإنسان العربي الذي يدرك جيداً أنه يعيش في حضارة عربية إسلامية، واختتم الباحث دراسته النظرية والتطبيقية، كـ المراج المنسوبة لابن عباس... وفي ضوئها يلقي الباحث ضوءاً كافياً على ما في القصص الشعبي الدينى من إمكانات مسرحية وعنصرية..

قام الباحث بعد ذلك بتحليل قصة المراج تحليلاً ممتازاً كاشفًا في الجماليات التي تجعل من هذه القصة نصاً مسرحياً من الطراز الأول حد تعبيره هذا إذا سلمنا جدلاً بمنهج الأستاذ عرمان في إعداد التصصي، إعداداً مسرحياً، على هذا الشكل، ومع كل ذلك، فإنني ضوء القيم الثقافية السائدة الآن، أشك في إمكانية تنفيذه، أو عرضه مسرحياً (للمحظوظ الدينى).

شكل جماهيري، قابل للمزيد من التجديد والتحريك والتطور ليأخذ طريقه إلى تأثيرات أكثر ذيوجية تستفيد منه وتسوحيه، وأشكال أخرى تنساً مع الحياة الاجتماعية» فهو—إذن—مدرك لفرق الدقيق بين وظيفة الظاهرة التمثيلية حين تؤدي لغaiات دينية، وبين تؤدي لغaiات اجتماعية وفنية، ويرى—عن حق—أن الظاهرة التمثيلية، في إطارها الأخير، الاجتماعي لم يمكن أن ترقى إلى ظاهرة مسرحية، ذلك أن «الإطار الاجتماعي هو الذي يجعلها إلى فن خالص».

جـ— المخرج أو المركب أو الفرق:

ليست كما ذهب إليه الباحث بل هي نوع من اللعب القديم بالأحرى—الرقص الذي كان شائعاً في العصر الجاهلي، واستمر يودي باليوم في الأعراس وأيام الأعياد وبعض المناسبات الاجتماعية الأخرى وتعرف هذه اللعبة أو الرقصة في الكويت الآن باسم رقصة الغريرة (تصف فرس) ويصبح هذه الرقصة الدف أو الرق، والوحشان الخشبي الذي ترقص معه المرأة.

دـ— السيارة وموسم جمعة برزة (أو خميس المشايخ):

من الطبيعي أن يقف الأستاذ الباحث بشيء من التفصيل عن طرافة الصوفية، التي يراها تعد تاريخياً إلى العهد الشعاني. وذلك أنه متعدد جداً لها، ولما فيها من ظواهر تمثيلية تلمحها في حلقات الذكر التي يحضر هو شخصياً بأنها «الفن المسرحي الأوضح والأشمل والأتم في تراثنا العـ الإسلامي والذيني» وللتدليل على هذا الرأي يتحدث عن مواكب المـ الصوفية التي يراها «أقرب ما تكون إلى أنماط احتفالات أعياد المـ القلندرية» وهذا ليسع لي بإبداء بعض الملاحظات:

— إن اهتمام الجماهير العربية بالصوف لا يعود إلى العهد الشعاني بل إلى العصر الأيوبي، وأن المد الصوفي بلغ ذروته في العصر المملوكي، لأسباب روحية وسياسية ونفسية واقتصادية واجتماعية لا مجال لذكرها هنا.

بـ— أنه لا علاقة ولا شبه بين الطوائف الصوفية وطائفة القلندرية التي ظلت أقلية غير عربية، منبورة، لقيح هيبة أصحابها، وسلوكهم العدواني، وهلوساتهم الساذجة. ومن ثم كان طبيعياً أن تبرأ منها جميع الطوائف الصوفية، فكيف تقلدها، كما تبرأت منهم العامة، ولا تزال بقائها هذه الكراهية موجودة حتى اليوم في مصر، حين يوصف إنسان لثيم، بأنه ابن أرندي، وهو تصحيف لكلمة قلندرى هذه.

جـ— إن كل الطوائف الصوفية لها تنظيماتها الدقيقة ولا سيما في تشكيلاتها الحركية التي تبدو في مواكبها وأزيائها وأناشيدها وأعلامها وطقوسها، ولها أيضاً أتباعها وجماهيرها المستحبة إليها المتعصبة لها، المؤمنة بمعجزات شيخ الطريقة أو بالأحرى كراماتهم، (لأن المعجزات والخارق من اختصاص الآلهة والرسل) فهل يعني هذا أن الفرق الصوفية المنتشرة في أنحاء العالم العربي الإسلامي هي فرق مسرحية؟ أنها في الحقيقة، وغير مبالغة، ليست سوى ممارسات دينية لا علاقة لها بالمسرح أو هي مجرد شعائر اكفت بأن تكون كذلك.

ولكي يقنعوا الباحث، بدرامية هذه الاحتفالات الصوفية، ولا سيما احتفال السيارة راج يطلب هنا بين الفينة والأخرى أن تذكر احتفالات جماهيرية أخرى، مثل احتفالات أئزيس وأوزوريس، كنموذج للمسرح الفرعوني، وبمنجزات السيدة مرüm العذراء في مسرحية «معجزة المرأة» كنموذج للمسرح الديني في العصور الوسطى .. متناسياً — أي الباحث — أمراً

الدرامي العتيد— أن تقلل من قيمة هذا البحث، فإذا تجاوزنا هذه النزعة الخطابية، إلى المنهج نفسه، لوجدنا أن البحث قام على فرضية واهية، هي الافتراض أن وجود عناصر درامية في القصص العربي (وهذا أمر طبيعي لا يكون القصص بدونها فتاً) كاف لأن يجعل من هنا القصص عملاً دراماً مسرحياً إذا أعدنا كتابته على شكل مسرحي، على نحو ما فعل الأستاذ الباحث، أو على نحو ما فعلت الدكتورة بنت الشاطئ، وهذه الفرضية لو وافقنا عليها لأصبحت جميع الأعمال الأدبية والفنية التي أنتجتها البشرية —لا العرب فقط— منذ فجر الكتابة إلى اليوم أعمالاً مسرحية، لأنه لا يوجد تقريراً لعمل أدبي خالد أو في ناضج لا يحتوي على عناصر درامية بهذا القدر أو ذلك، بدءاً بالقصيدة الغنائية إلى الملحمـة فالقصة فالفن التشكيلي والمـوسيقى... الخ لأنـه ليس ثمة عمل في لا يحتوي على قدر من الصراع: صراع الإنسان مع نفسه، مع الآخرين، مع الطبيعة، مع القرى الفنية.

ومن المفارقات الغريبة، ونحن نسعى إلى تحويل هذا القص إلى دراما، تأكيداً للهوية العربية، من خلال التنقيب في تراثنا عن جذور درامية أو عن أشكال مسرحية، أن نجد أنفسنا في نهاية الأمر بوعي أو بلاوعي أسرى التمـوذج أو الشـكل الأـغـرـيقـي تـارـة أـخـرى، فـمعـظم مـحاـولـات عـلـى عـقـلـة عـرـسـانـهـا وـمحاـولـات بـنـتـ الشـاطـئـ منـ قـبـلـ تـمـتـ عـلـى غـرـارـهـ (الفـصـولـ الـثـلـاثـةـ مـثـلاـ).

كما أن وجود التـمـثـيلـ (الـإـشـارـةـ — الـحرـكـةـ — الـإـيقـاعـ — الـتـعبـيرـ) في بعض الـاحـتـفـالـاتـ الـديـنـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ، عـنـ أـدـائـهـ أوـ إـنـشـادـهـ، لـيـسـ بـكـافـيـةـ هيـ الـأـخـرـىـ لـلـازـرـقـاءـ بـهـاـ إـلـىـ مـرـتـبةـ الـعـرـضـ الـمـسـرـحـ —بـمـعـناـهـ الـاجـتمـاعـيـ وـالـفـنـيـ— لـاستـمرـارـ اـرـتـباطـهـ حـتـىـ الـيـومـ بـطـقوـسـهـ وـشعـائـرـهـ الـدـينـيـةـ.

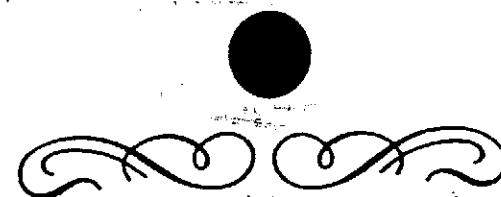
وأرجو ألا يفهم من كلامي أنـكـ وـجـودـ نـاجـ درـاميـ وـتمـثـيلـيـ في

على غـاـيـةـ الـأـهـمـيـةـ، أـنـ فـيـ هـنـيـنـ التـمـوذـجـينـ —الـفـرعـونـيـ وـالـمـيـحـيـ— كـانـتـ هـنـاكـ أـسـاطـيرـ وـقـصـصـ تـؤـدـيـ، وـتـرـقـيـ بـهـهـ الـاحـتـفـالـاتـ الـظـاهـرـةـ، الـمـسـرـحـيـةـ، أـمـاـ فـيـ مـثـلـ هـذـهـ الـاحـتـفـالـاتـ أـوـ الـمـواـكـبـ الـصـوفـيـةـ، فـلـأـسـاطـيرـ وـلـأـقـصـصـ تـؤـدـيـ، ضـمـنـ هـذـهـ السـيـاقـ الـاحـتـفـالـيـ.. وـمـنـ ثـمـ أـلـاـ تـرـىـ الـاسـتـاذـ الـبـاحـثـ، قـدـ بـالـغـ كـيـرـاـ فـيـ وـصـفـ هـذـهـ الـمـوـكـبـ الـصـوفـيـ بـأـنـ يـتـسـمـ «ـبـحـيـوـيـةـ الـفـعـلـ وـتـنـوـعـهـ، وـتـوـزـعـهـ عـلـىـ كـلـ فـتـةـ مـنـ الـمـرـبـدـيـنـ وـالـمـشـارـكـيـنـ»ـ أـنـ أـبـسـطـ اـحـتـفـالـ فـيـ أـيـةـ قـرـيـةـ عـرـبـيـةـ، كـالـمـاتـمـ وـالـأـعـرـاسـ، فـيـ ضـوءـ هـذـهـ الـمـفـهـومـ يـعـتـبـرـ ظـاهـرـةـ مـسـرـحـيـةـ، كـمـاـ أـنـ لـقـاعـنـاـ هـذـاـ، فـيـ هـذـهـ الـنـدـوةـ، وـهـيـ بـالـمـنـاسـبـةـ تـقـامـ فـيـ ظـلـ مـنـاسـبـةـ دـينـيـةـ (الـاحـتـفـالـ بـدـخـولـ الـقـرنـ الـخـامـسـ عـشـرـ الـهـجـريـ) يـمـكـنـ أـنـ تـعـدـ ظـاهـرـةـ مـسـرـحـيـةـ.

(وـقـدـ تـوـافـرـ لـهـذـاـ الـلـقاءـ، تـشـكـيلـ وـتـنـظـيمـ وـجـوارـ وـمـوـضـعـ الـحـوارـ، وـمـكـانـ وـزـمـانـ .. الخـ)ـ أـنـ مـثـلـ هـذـهـ الـمـواـكـبـ وـالـاحـتـفـالـاتـ الـدـينـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ —فـيـ نـظـريـ— هيـ فـيـ أـحـسـنـ الـأـحـوـالـ وـأـكـرـهـاـ تـفـاؤـلـاـ وـبـرـغـ اـفـقـارـهــ لـلـفـلـلـ الـمـسـرـحـيـ لـيـسـ إـلـاـ صـورـةـ بـدـائـيـةـ مـتـضـمـنـةـ لـفـنـ درـاميـ.. بـمـعـناـهـ الـعـرـيفـ وـأـنـاـ لـأـعـتـقـدـ أـنـ شـيـئـاـ مـنـ هـذـهـ يـمـكـنـ أـنـ يـكـونـ غـائـبـاـ عـنـ فـطـنـ الـأـسـتـاذـ عـلـىـ عـقـلـةـ عـرـسـانـ وـخـبـرـتـهـ الـعـلـمـيـةـ وـتـجـربـتـهـ الـفـنـيـةـ الـطـوـلـيـةـ وـلـكـنـ مـاـ دـامـ يـدـافـعـ عـنـ قـضـيـةـ حـيـوـيـةـ عـادـلـةـ —هيـ قـضـيـةـ الـبـحـثـ عـنـ الـجـذـورـ الـدـرـامـيـةـ وـالـمـسـرـحـيـةـ فـيـ الـتـرـاثـ الـعـرـبـيـ وـهـيـ كـثـيرـةـ— فـمـاـ مـبـرـرـ تـلـكـ النـزـعةـ الـخـطـابـيـةـ وـالـتـبـرـيرـيـةـ الـتـيـ اـتـسـمـ بـهـاـ بـحـثـهـ، وـقـادـهـ إـلـىـ مـزـالـقـ وـعـرـةـ، وـمـبـالـغـاتـ يـمـكـنـ أـنـ تـؤـدـيـ بـقـضـيـةـ، أـوـ عـلـىـ الـأـقـلـ تـؤـدـيـ —فـيـ نـظـريـ— إـلـىـ تـشـوـيهـ الدـوـافـعـ الـتـبـلـيـةـ وـراءـ هـذـهـ الـبـحـثـ وـتـؤـدـيـ إـلـىـ نـتـيـجـةـ عـكـسـيـةـ تـؤـكـدـ قـوـلـ الـقـائـلـينـ بـأـنـ الـعـرـبـ لـمـ يـعـرـفـ الـمـسـرـحـ، بـأـعـيـارـ ظـاهـرـةـ فـنـ تـبـيـيـرـيـةـ بلـ بـأـعـيـارـ كـذـلـكـ ظـاهـرـةـ وـجـودـهـ نـابـعـةـ مـنـ وـضـعـ الـإـنـسـانـ فـيـ مـجـتمـعـ، وـوـضـعـ لـمـجـتمـعـ بـإـزـاءـ تـحـديـاتـ تـبـعـ دـاخـلـهـ أـوـ قـائـيـهـ مـنـ خـارـجـهـ. فـمـنـ شـائـنـ هـذـهـ النـزـعةـ الـخـطـابـيـةـ وـالـتـبـرـيرـيـةـ جـيـروـ)

والأدب والعلم - هي في آخر الأمر ميراث مشترك للإنسانية جماء... وبكفي أن أعيد على أسماعكم أن قن خيال الظل، الذي رأيتم فيه وأشار ككم الرأي والرؤى - أفق العروض أو الأشكال المسرحية التراثية التي كانت تعرض على العامة والخاصة في الحاضر العربي منذ أكثر من ألف عام، هو في درامي متقول إلينا من أداب الأمم الأخرى.

ختاماً أيها الحضور الكرام، إذأشكر لكم حسن استماعكم، أتقدم بسخور الشكر للقائمين على هذه الندوة، وإذ أتقدم بالشكر أيضاً للأستاذ الباحث على عقلة عرسان، الذي أثار لي بهذا البحث العجاد، والقيم الفرصة لتفكير معه ومعكم بصوت مسموع - حول بعض ما يورقنا من هموم أدبية وفنية مشتركة، أجد نفسي أشاركه بغير تحفظ فيما يذهب إليه من «السوق للبحث - نظرياً وتطبيقياً» - بمنهج علمي، على شكل عربي للدراما، باستلهام الخبرات أشكالاً ومضامين، وباستلهام ما تخر به الحياة الاجتماعية العربية من مقومات خصوصية تبيزها وتمايزها من سواها من «المم» على حد تعبيره.



التراث العربي فالإنسان بالضرورة كائن درامي، والإنسان العربي ليس بغيره بين العالم، فقد أحسن بدرامية الحياة، ولم يجعل التفكير الدرامي، ولكنه لم يعرف التعبير الدرامي إلا من خلال القصيدة والقصة والملحمة والنقاوة وخيال الظل والقرافز ومسرح الحلقة وغيرها من محاولات اتفقت جميعها فيما بينها على وجود أو إفراز الراوي أو المؤدي أو الممثل الفرد... وإن دعى نحتكم إلى المسرح الغربي الحديث - بوعي أو بلاوعي - فسوف يبقى العرض الدرامي في التراث العربي بمعناه الاجتماعي والجمالي، مبرزاً مشروع جنبي لم يكتمل، أو هكذا أعتقد، حتى نظر في تراثنا الصائب، على نحو من مسرحية، أعدها أو أيدعها مؤلفها للتشيل أي للعرض المسرحي والتخيص البشري المباشر، وحتى يتحقق ذلك، فإن علينا أن نثبت بما هو موجود بل علينا أن نبادر فتحضن هذا المشروع الجبني وتنمية وتطوره وأن نستلهم أخصب ما فيه من عناصر درامية حتى تتحقق ولادة المسرح العربي الحديث، ويصبح حينئذ ظاهرة وجودية حقيقة، غير مقتلة، بل ظاهرة أصيلة ولصيقة من بنية الثقافة العربية الحديثة الممتدة الجذور، وإن يعني هذا الدعوة إلى الانقلاق الثقافي أو إنكار دور التجارب والعروض والمدارس المسرحية العالمية المعاصرة في إثراء المسرح العربي المعاصر شرطية لا نكون أسرى انبعاثها بمناذهجاً، فهكذا نشأت المسارح الأولى وهي وهكذا علينا أيضاً علماء الأدب المقارن أن تبادل التأثير والتاثير بين الأداب من طبائع الأشياء، لا يمكن الحد منه أو الوقوف دونه، وقد أثبتت تواريف الآداب كلها أن عصور نهضاتها هي تلك التي تتعلق فيها نطلب المزيد والغناء من غيرها، ولا ضير في ذلك ولا خطر على القيم من تراثنا، بل إننا واجبنا إزاء يحملنا على مسيرة الركب العالمي فيه، بأن ننظر على وجه بما فيه من نماء ذلك التراث الفني والفكري، بما تسمه قدرتنا من وسائل ومنها ورود مناهل الأداب الأخرى، والاختيار منها بما يلي حاجاتنا الفنية والفكرية، دون إحساس بالدونية وعقد النقص، باعتبارها - أي الفنون

شكل المسرح العربي



عبد الكريم بشيد

مدخل للمسرح ...

المسرح، كلمة صغيرة ومحدودة - في حروفها - ولكن مدولاً لها واسعة متعددة، فماذا إذن تعني هذه الكلمة وماذا تفيد؟

إن المسرح هو الواقع المستلىء بال الواقع، أنه الكائن الذي يعمل السكن والمحتمل والمحال... أنه لقاء المحسوس بالمتخيل، وتدخل

صدر حديثاً .. كتاب



الفوسامي

تأليف

عبد الله العزيز الدوش

عالمي الغيب والشهادة، إنه الذات في إطار التحول والتغير والتبدل؛ الذات في انتقالها ورحلتها من (الإتا) إلى (الآخر) .. ومن الفرد إلى الجماعة، ومن الحس البسيط إلى الحس المركب، الذات في كينونتها الكائنة والممكنة والمحتملة والمستحيلة....

كل فرد يحيا مسكن بالمسرح، لأنـه في جوهره مسكن بإرادة التحول والتغيير، فهو يسعى – في الحقيقة والوهم – إلى أن يكون الآخر، وأن يحقق الواقع الآخر.. المسرح يعني التجاوز.. تجاوز الذات بمحاكاة الآخر – الممكن أو المحتمل وجوده – المسرح تاريخ لما أهمله التاريخ لأنه حفريات اركيولوجية في ما وراثيات الحدث والفعل والشخصية وال موقف، أنه يؤرخ للخلفي والجلي، يؤرخ للعلم والفكر والجنون والهذيان والإفعال.. إن المسرح كتابة بلا شك، كتابة لا تم بالأفلام، ولكن بالأجساد.. الأجساد الحية والمتحركة والمنفعلة بالمحيط والفاعلة في المحيط.. لقد خدعونا عندما قالوا، المسرح في أصله يوناني المولد والشأء، لأنـ الحقيقة غير هذا.. المسرح نشاط يومي يكون دائماً وأبداً حيث يكون الاحياء، أنه عبد الذين يعيشون ويحيون مع بعضهم، فتولد بينهم قضايا عامة واحساسات جماعية، يصبح التعبير عنها حاجة أساسية. فحيثما يجتمع الناس ليكونوا فيما بينهم مجتمعاً تتولد الحاجة إلى التواصل والتعبير، وبذلك تولد اللغة الأم؛ اللغة التي تتجسد في عناصر لغوية متعددة هي: الكلمة والإشارات والأيماء والمحاكاة والرقص والغناء والتراتيل والأزياء والوشم. هذه اللغة الأم هي المسرح ..

على ضوء هذا المدخل يمكن أن نقول: أن المسرح العربي قد ولد ولد المجتمع العربي.. هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته، لأنـه في تركيبة مخالف للمسرح اليوناني الغربي، وهذا شيء طبيعي، ما دام أنه مرتبط بشروط جغرافية وتاريخية ولجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة...

المسرح العربي بين العضور والغياب:

شيء مؤكـد أن المسرح العربي – في كينونته الأساسية – قد وقع اهـمالـ أول الأمر، وذلك شيء يستعـيب لوضعـنا التـاريـخي كشعب مغلوب على أمرـه، ومن طبيـعة المـغلوب – كما يرى ابن خـلدون – أن يـقلـدـ الغـالـبـ وأنـ يـنـبـهـ بـهـ، وكـذـلـكـ كـانـ، فـعـوضـ أنـ نـفـهـ المـسـرـحـ – كـظـاهـرـةـ شـعـبـيةـ – فـقدـ انـصـرـفـ ذـهـنـتـاـ إـلـىـ ماـ يـتـعلـقـ بـهـ مـنـ تقـنيـاتـ وـمـلـحـقـاتـ مـخـلـفةـ. لـقـدـ فـهـمـاـ أوـ أـفـهـمـوـنـاـ أنـ المـسـرـحـ هوـ الـبـاـيـةـ، وـنـحـنـ أـمـةـ لـهـ قـصـورـهـ وـمـسـاجـدـهـ وـقـلـاعـهـاـ، وـلـكـنـ لـيـسـ لـهـ مـارـسـ. وـفـيـمـاـ أـوـ أـفـهـمـوـنـاـ أنـ المـسـرـحـ هوـ الـصـصـ الـأـدـبـيـ، وـنـحـنـ أـمـةـ لـهـ قـصـائدـ وـمـعـلـقـاتـ وـمـقـامـاتـ وـرـسـائلـ وـحـكـاـيـاتـ وـلـكـنـ، لـيـسـ لـدـيـهـ نـصـوصـ مـسـرـحـيـةـ؛ نـصـوصـ تـرـكـبـ مـنـ فـصـولـ وـمـشـاهـدـ وـمـنـ تقـنيـاتـ خـاصـةـ. فـهـلـ يـصـحـ أنـ نـدـعـيـ بـعـدـ ذـلـكـ بـأـنـاـ أـصـحـابـ مـسـرـحـ؟

يـقولـ كـيـنـ وـتـنـهـامـ «لمـ يـكـنـ هـنـاكـ أـيـ وـجـودـ لـلـمـسـرـحـ فـيـ الـعـالـمـ الـعـرـبـيـ قـبـلـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ، بلـ أـدـخـلـ كـتـيـجةـ لـلـإـتـصـالـ الـمـتـازـيدـ بـيـنـ الـشـرـقـ الـأـوـسـطـ وـالـغـربـ، وـجـاءـ ذـلـكـ نـتـيـجةـ الـبـحـثـ عـنـ التـكـنـلـوـجـيـاـ الـأـوـرـوـبـيـةـ الـعـدـيـدـةـ؛ ذـلـكـ الـبـحـثـ الـذـيـ دـعـاـ إـلـيـ مـحـمـدـ عـلـيـ الـكـبـيرـ»(١).

إنـ جـلـ الـبـاحـثـينـ الـغـربـيـنـ يـؤـكـدـونـ عـلـىـ أنـ المـسـرـحـ هوـ الـقـنـيـةـ، وـبـهـذاـ يـكـونـ جـزـءـ مـنـ الـقـنـيـةـ الـتـيـ أـخـذـتـهاـ شـعـوبـ الـعـالـمـ الـثـالـثـ عـنـ الـغـربـ. وـنـعـرـفـ أنـ الـقـنـيـةـ فـيـ الـمـسـرـحـ لـيـسـ هـيـ الـمـسـرـحـ، وـقـدـ اـعـطـانـاـ غـرـوـقـيـكـ مـثـالـاـ عـلـىـ أـنـ مـنـ الـمـمـكـنـ تـقـديـمـ مـسـرـحـيـاتـ بـدـوـنـ تقـنيـاتـ آـلـيـةـ. نـفـسـ الـادـعـاءـ السـابـقـ يـؤـكـدـهـ جـ.ـمـ.ـ بـرـادـيـيـ فـيـ قـوـلـهـ «أنـ الـمـسـرـحـ لمـ يـظـهـرـ فـيـ الـعـالـمـ الـعـرـبـيـ الـكـنـيـةـ جـدـيـدـةـ الـجـسـدـ»(٢)، فـهـوـ يـرـبـطـ بـيـنـ غـيـابـ جـسـدـ الـمـعـشـ وـغـيـابـ جـسـدـ الـتـشـالـ فـيـ الـحـضـارـةـ الـإـسـلـامـيـةـ، فـهـلـ حـقـاـ كـانـ الـجـسـدـ غـائـبـاـ فـيـ الـفـنـ الـإـسـلـامـيـ؟ـ وـهـلـ الـجـسـدـ هـوـ الدـنـسـ؟ـ هـلـ نـقـولـ أـنـ حـضـورـ خـيـالـ الـظـلـ وـالـقـرـهـ قـرـزـ وـصـنـدـوقـ الـدـنـيـاـ هـوـ حـضـورـ الصـورـ الـجـامـدـةـ وـغـيـابـ الصـورـ/ـ الـجـسـدـ؟ـ جـسـدـ

الماقبل مسرحية، وقد تعود الغربيون أن يطلقوا هذا التعب على كل العلوم والفنون والأداب التي تنتهي للعالم الثالث، ما قبل المتنطق. ما قبل الفلسفة. وقد ردّد هذا التعب كل من الدكتور محمد عزيزة والدكتور حسن المنبي، إلا أن هذا الأخير تخلى عنه بعد ذلك..

أما المسرحيون الغربيون فهم ينظرون بعين الاكبار والإعجاب لهذا المسرح، فهو كله دليل استناد من المسرح الصيني، وقد كتب عنه بإعجاب وتقدير.

— أما انطونيان آرتو فقد كفر بالمسرح الغربي، خصوصاً بعد أن تمكن سنة ١٩٣١، من مشاهدة عروض المسرح الأندونيسي بجزرية بالى، ثم أنه بعد ذلك، رحل إلى المكسيك بحثاً عن لغة مسرحية ندية وعذراء.

— أما برتولد بريخت فقد أقام مسرحه الملحمي على تقنيات صيغة هي التفريج — في الأداء — والراوي والحكاية والأمثلة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة.

— أما اوجنيو باربا فقد رحل إلى أمريكا اللاتينية وإلى الشرق الأقصى بغية البحث عن ثقافات هذه الشعوب. وذلك لبعث مسارح كانت في الطريق إلى الزوال والنسيان.

هذه الآراء والآراء المضادة. لم يكن لها وجود في المسرح الغربي فقط، وإنما هي أيضاً موجودة في المجتمع العربي؛ موجودة كإحساس وأفكار وكتابة. يقول محمود دياب «إن علينا نحن كتاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا ينبع من بيئتنا، ويستهدف بصفة أساسية شعبنا.. يأخذ من وجدان هذا الشعب ويعطيه»^(٦) هذا مبدأ تنطلق منه كل الكتابات الغربية المعاصرة. ولكن. كيف يمكن تحقيقه؟ ذلك هو السؤال الأشكال. شيء أكيد أن كتابة مسرحيات عربية لا يمكن أن يتم في

الإنسان الحي الذي لا يمكن أن يقوم المسرح بدونه؟ هذه تساؤلات تبقى بلا معنى، ما دام أنها تقوم على افتراض خاطئ، وهو غياب المسرح العربي. لقد جاء في الإسكندرية — أيديما — أن المسرح في قديم قدم الإنسان لأنه ولد غريزة، غريزة المحاكاة...

المسرح : من المفرد إلى الجمع ..

لقد تبَّه انطونيان آرتو — باكرا — إلى وجود أكثر من مسرح واحد، ففي مقالة له بعنوان (مسرح شرقي ومسرح غربي) يقول :

«إن المسرح الشرقي في التزعمات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي في التزعمات النفسية، تأخذ الأشكال معناها على شتى المستويات» فهو يؤكد على وجود مسرح شرقي أولاً، ثم أنه — ثانياً — يؤكد على طبيعة هذا المسرح المختلفة، فهو مسرح بصري (تأخذ فيه الأشكال معناها على كل المستويات)^(٧) هذا المسرح إذن، له كينونته الخاصة وله مميزاته وأصوله. نفس الرأي السابق تجده عند المخرج المسرحي اوجنيو باربا فهو يقول «ولا بد من الاشارة إلى أن المسرح التقليدي عبارة عن نموذج من أصل أوروبي أو غربي جرى فرضه على الثقافات الأخرى»^(٨) فهو يشير إلى أن الاستعمار لا يتجلّى في سلب الخيارات المادية فقط، بل أيضاً في سلب الهوية الثقافية، وذلك من خلال جعل الصيغة الغربية للمسرح هي وحدها النموذج الكائن والممكّن، ولا شيء يوجد قبلها أو خلفها أو حولها، وعليه. فإن «أي شكل من الاتحاد بالمسرح التقليدي ليس ممكناً أو مرغوباً فيها. إنما عالمان مختلفان ويجب أن يخضعا لقوانين مختلفة»^(٩) فهناك إذن اختلاف في الرؤية إلى المسرح الشرقي، وإلى المسرح الثالث. فالباحثون المستشرقون يخالون القفر على هذا المسرح، لأنه — حسب ظنهم — مجرد ظاهرات واحتلالات بسيطة، لذلك فقد نعتوها بالظاهرات

يبسط سلطانه على النصوص الأخرى»^(٨) هذا النص السلطان، له بالتأكيد وجود، إنه كامن في كل كاتب وداخل كل كتابة، وهو بذلك يكتب معنا، وقد يحدث أن يكتب بنا أو من خلالنا. وما تقوله عن النص الأدبي قوله أيضاً عن الإخراج المسرحي، فهو أيضاً يحمل غيره بداخله، يحمل التموج والموديل، ولا يكون إلا هو—في الكلمات والجزئيات—وهو بهذا يلغي ذاته في الوقت الذي يسعى إلى تأكيدها. إنما لا يفعل سوى أن يكتب «سينوغرافيا» موطه غيابه. وإذا كان قد أكثر الحديث عن الأصلة والمعاصرة، فإن ذلك ليس مجرد حذفة، لأنـه —في العمق—يعكس فلق الإبداع الذي يقتله الاتّبع، وقلق الذات المنفصلة عن ذاكرتها وحقيقةها وهويتها، وقلق الكتابة المنعزلة عن شروطها الموضوعية، من هنا، تتبع الحاجة إلى ربط الميدع / الإبداع بالذاكرة / التراث / انتشاره / التاريخ والعرض، وذلك لتحقّيق الإبداع الحق، الإبداع الذي يعكس الـ(نحن) ويعكس الـ(هنا) ويعكس (الآن) وقد سعى المسرح العربي —منذ مارون النقاش— إلى تحقيق هذا الإبداع الأصيل والمعاصر، وقد تم هذا عبر مراحل ثلاثة: مرحلة البحث في المواد الخام العربية؛ أي الرجوع إلى مصادرة الإنشاء المسرحي، والتي يمكن أن تتجلى في التاريخ والاسطورة والحكايات والأمثال والأغاني والملامح الشعبية والأدب العربي والتصرف الإسلامي والقرآن الكريم.. المرحلة الثانية وتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربي واستطاق صامتة، وتبقى المرحلة الثالثة وهي البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية على ضوئها ترسّن الكتابة وبنود الصناعة المسرحية متوجهها في الخلق والإبداع.

المصدر القرآني في الإنشاء المسرحي:

لقد عاد توفيق الحكيم إلى القرآن الكريم واتخذ من آياته المتعلقة بأهل

غياب مسرح عربي. وعليه: فقد وجّب أن ينطلق البحث مما هو أساسى وأولى .. نعرف أن الكتابة —أي الكتابة— لا يمكن أن تقوم بذاتها، فهي موصولة بالضرورة لكتابات سابقة؛ كتابات تشكل الأساس والمنهج والموديل، وبهذا، فإن كل نص جديـد، هو في حقيقته صدى لنصـات أو لنـصوص غـيرـية وـقيـمةـ. أنه نـصـ يـحملـ نـصـوصـاـ، يـحملـهاـ فيـ الـلاـوـرـيـ وـفيـ الـذاـكـرـةـ. فـكـيـفـ إذـنـ نـسـيـ النـصـ الـعـرـبـيـ الـجـدـيـدـ؟ـ النـصـ الـذـيـ لـهـ عـيـونـ مـفـتوـحةـ عـلـىـ السـمـكـنـ عـوـضـ الـكـائـنـ،ـ وـالـذـيـ يـعـتـمـدـ عـلـىـ ذـاـكـرـةـ مـسـتـبـلـيـةـ عـوـضـ الـاتـكـاءـ عـلـىـ ذـاـكـرـةـ مـاضـيـةـ،ـ يـتمـ هـذـاـ عـبـرـ إـيجـادـ النـصـ الـعـرـبـيـ الـمـؤـسـ.ـ النـصـ /ـ الـكـتابـةـ،ـ الـذـيـ يـؤـسـ الـكـتابـةـ ..ـ يـقـولـ مـيشـالـ فـوكـوـ (أـنـاـ يـمـكـنـ أـنـ نـكـونـ مـؤـلـفـيـ أـكـثـرـ مـنـ كـتابـ نـظـرـيـةـ ..ـ وـقـلـيـدـ أـوـ مـبـحـثـ) وـنـسـائـلـ.ـ كـيـفـ ذـلـكـ؟ـ فـيـجـيبـ فـوكـوـ «ـلـهـذـاـ ظـهـرـ طـوـالـ قـرـنـ الـتـاسـعـ عـشـرـ فـيـ أـورـوباـ أـنـمـاطـ مـنـ الـمـؤـلـفـينـ عـلـىـ جـانـبـ مـنـ الـفـرـادـةـ..ـ مـيـزةـ هـلـاءـ أـنـهـ لـيـسـ فـقـطـ مـؤـلـفـيـ نـتـاجـاتـهـ وـكـبـهـ،ـ اـنـمـاـ اـنـجـواـ أـكـثـرـ مـنـ ذـلـكـ؛ـ إـمـكـانـيـةـ وـقـاعـدـةـ تـكـوـينـ نـصـوصـ أـخـرـ..ـ فـرـوـيدـ لـيـسـ فـقـطـ مـؤـلـفـ (ـتـفـيـرـ الـأـحـلـامـ)ـ (ـالـنـكـةـ)ـ وـمـارـكـسـ لـيـسـ فـقـطـ مـؤـلـفـ الـبـيـانـ وـرـأـسـ الـمـالـ،ـ فـلـقـدـ أـسـاـ إـمـكـانـيـةـ لـمـحـدـودـةـ لـلـإـشـاءـ»^(٧)

أـيـجادـ هـذـاـ النـصـ /ـ الـمـؤـسـ،ـ كـيـفـ يـتـمـ؟ـ وـبـأـيـ الـأـدـوـاتـ يـمـكـنـ أـنـ يـتـمـ؟ـ كـيـفـ نـتـجاـزـ النـصـوصـ الـأـغـنـامـ ..ـ بـتـبـيـرـ عـزـ الـدـيـنـ الـمـدـنـيـ ..ـ لـنـصـ إـلـىـ النـصـوصـ الـتـيـ تـمـشـيـ وـتـرـحـلـ وـتـفـارـمـ،ـ أـيـ النـصـوصـ الـتـيـ تـوـجـدـ فـيـ ذـاـكـرـةـ كـمـاـ تـوـجـدـ فـيـ غـيـرـهـ مـنـ النـصـوصـ الـأـخـرـ،ـ وـهـيـ لـاـ يـمـكـنـ أـنـ تـمـتـكـ هـذـهـ الـفـاعـلـيـةـ وـالـقـوـةـ إـلـاـ إـذـاـ كـانـتـ قـائـمـةـ عـلـىـ فـعلـيـ:ـ الـهـدـمـ وـالـبـنـاءـ،ـ هـدـمـ الـكـتابـ الـنـمـوجـ وـالـمـوـدـيلـ،ـ وـبـنـاءـ الـكـتابـ الـإـبـدـاعـ؛ـ أـيـ الـكـتابـ الـجـدـيـدـ الـعـنـاءـ الـمـغـارـبةـ ..ـ

يـقـولـ عـزـ الـدـيـنـ الـمـدـنـيـ «ـفـيـ كـلـ عـصـرـ نـصـوصـ،ـ بـلـ نـصـ وـاحـدـ فـوقـ

صور الإنسان في صراعه مع الزمن. فالإنسان يعرف أنه لا بد من تغيير، ولكنه مع ذلك يقاوم ويناضل ويأمل، تماماً كما قاوم سفييف، بالرغم من أنه يعرف نهاية فعله. أنه يصعد وهو يدرك أنه سينزل، ويتعلم إلى الأمام، وهو يعرف أن قوة متجذبه إلى الخف.. انهزام شخصيات أهل الكهف. ماذا يعني؟ هل هو انهزام الإنسان أو انهزام المثالية أمام الواقع؟ يقول الحكيم -على لسان مرنوش في المسرحية- «لا فائدة من قوال الزمن.. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوماً قائده جند عاد من مصر. كل صورة فيها للشباب من آلهة ورجال وحيوان. كل شيء شاب... ولكن الزمن قتل مصر، وهي شابة» (١٠).

إن الحكيم وهو يحاول أن يؤسس كتابة جديدة لم يقطع كل العبال مع الثقافة الغربية، والمعرف عن هذا الكاتب الرائد هو أنه توفيقي تعادلي. لذلك فقد سعى إلى إيجاد نقطة واحدة تلتقي عندها الثقافتان: الشرقية والغربية. يقول في هذا الصدد «فإن المقصود عندي لم يكن مجردأخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تمثيلي، بل كان الهدف هو النظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين التراجيديا الأغريقية، هو احداث هذا التمازن بين العقليتين والأدبيتين» (١١).

لقد حاول الحكيم أن يؤسس -من خلال مادة أولية عربية ورؤية يونانية - نصاً مسرحياً عربياً. فالتراجيديا الأغريقية هل يمكن أن تكون عربية؟ هل يمكن أن ننقل رؤية من غير محمولاتها الفكرية والعقائدية؟ هل يمكن أن نستعيض شكلاً فنياً يكون بريئاً ومحايداً؟ أن التراجيديا اليونانية هي مفاهيم قبل كل شيء.. إنها معتقدات في القدر والجبر والاختيار والعدالة، وبذلك، كانت غير قابلة للاستنبات في غير تربتها. وضمن شروطها الموضوعية.. «أن التراجيديا تتطلب أيديولوجية معينة مرتبطة

الكهف» خطأً نسب بها مسرحيته (أهل الكهف) ويقول صلاح عبد الصبور عن هذه الآيات القرآنية «أن معظم مشاهدها تتبع أسلوب الحوار.. وفي الأخير، نجده يتبع هذا السياق لو كتب بشكل درامي:

١ - كم لبستم؟

٢ - لبتنا يوماً أو بعض يوم.

٣ - ربكم أعلم بما لبستم.

٤ - أبعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة.

٥ - (مكتلاً) فلينظر إليها أركي طعاماً.

٦ - فليأتكم بزرق منه.

٧ - وليتاطف (محذراً) ولا يشعرن بكم أحداً.

٨ - انهم أن يظروا عليكم برجومكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تلهموا إذا أبداً» (١٢) فصلاح عبد الصبور قد حذف أفعال القول، وزع الكلام على شخصيات ثلاثة، فكانت النتيجة هذا المشهد. هذه ملاحظة طريفة بلا شك، ولكنها تبقى خارج ما هو حقيقي، لأن الحوار ليس هو المسرح. إنه عنصر من بين عناصر أخرى. ثم أن للحوار المسرحي تقنياته الخاصة، وهي تقنيات تقوم على أساس التقابل والإختلاف والتضاد والصراع، وهذا ما ليس له وجود هنا، فقد جزاً نصاً واحداً - منجماً مع ذاته - على أصوات وليس على شخصيات.

أما توفيق الحكيم فقد اكتفى بأن أخذ من القصة خطوطها الأساسية، أما الخطوط الفرعية فهي من ابتكاره. فهو قد أضاف قصة الحب بين بريسكا ابنة الملك دقيانوس وبين أحد أفراد الكهف. لقد انطلق الحكيم من القرآن ليقول شيئاً غير وارد في القرآن. البعث ماذا يعني؟ إنه في القرآن درس للذين ينكرون القيمة، تحجة على أن بعد الموت حياة أخرى، وإن (وعد الله حق وإن الساعة آتية لا ريب فيها) أما الحكيم فقد

بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة، تفك البيئة التي تلاشت مع انهيار الطبقات الاستراتجية في أوروبا، ولم يعد لها وجود أبداً في العالم العربي» (١٢) ..

فالحكيم - بهذه المسرحية - وبغيرها - كان يسعى إلى أن يكتب المسرح العربي بنفس ما كتب به المسرح الغربي، أي أن يبدأ من المسرح الكلاسيكي فالروماني فالرمزي فالواقعي فالجريبي، أي أن يعطي - بتاريخه الشخصي - تاريخ كل المسرح الغربي، ابتداء من المخليون إلى يونسكونيك.

المصدر التراثي في الإنشاء المسرحي :

يشكل التراث مصدراً مهماً وغنياً في الكتابة المسرحية، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات .. ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض. أما الكتابة / التأسيس فهي ذاكرة موصولة بالمستقبل. وبذلك، كان التراث الشعبي في حاجة إلى احداث تغير في بنائه الأساسية، أي أن تحول لازمة الحكيم: «كان ياما كان إلى لازمة أخرى مقايرة هي، يكون وسوف يكون» ..

التراث ليس له وجود خارج / النحن / فهو لا يمكن أن يكون إلا بوجودنا وحضورنا، إنه إيداعتنا المحملة بالأمال والآلام والأحلام .. إنه الذات والموضوع. من يكتب وما يكتب وما يكتب عنه وله.

وفي إطار البحث عن النص المؤسس .. هل يعقل أن نخرج الإبداع من إطار جاذبية التراث الشعبي؟ هل يعقل أن يتازل المبدع عن ذاته؟ هذه الذات المحملة بالحكايات والقصص والخرافات والأغاني والأمثال والحكم؟ من هنا، كانت أول مسرحية عربية مؤلفة - بعد البخل - هي «أبو الحسن المغفل» لمارون النقاش. والمسرحية في بنيتها الحكائية مأخوذة من «الف لبلة وللة» إنها قراءة أولية مستبئها بعد ذلك قراءات

آخر عدية وكتابات.

ان المبدع - في كتاباته التراثية - لا يعطي التراث، كما أن من يكتب في الواقع عن الواقع لا يعطينا الواقع، لأننا في الكتابتين لا نحصل سوى على الموقف، موقف الكاتب من الواقع أو من التراث، وذلك هو ما جعل اسطورة أوديب - في المسرح الغربي - تصبح مسرحيات عديدة - تنطلق من منطلق واحد ولكنها لا تتفق عند حد واحد ولا عند رؤية واحدة ..

شخصية جحا هي شخصية تراثية غريبة ومحببة، لها في ذهن كل واحد منا وجود .. هذه الشخصية لم يكن ممكناً إلا يتعامل معها المسرح العربي. فعندها اقتبس المسرح الغربي (Fourberied de Scapin)

(Les) لموليير قدمها باسم «عماليك جحا» وكتب أحد باكثير «مسمار جحا» وظهرت مسرحيات من مثل «جحا في الشرق العاشر» و«جحا باع حماره» و«جحا في الرحي» وكلها أعمال مسرحية تنطلق من الشخصية ومن التوادر الجحوي، وذلك من أجل اعطاء مضمون فكري له ارتباط بالعيش وبما هو آني وظيفي. المؤلف الجزائري كاتب ياسين له مسرحية «مسحوق الذكاء» وهي تشكل أحد أجزاء ثلاثة المسرحية. ينطلق كاتب ياسين من شخصية جحا ومن توادره ليقدم بها عملاً مسرحياً متكاملاً. لقد استبدل اسم جحا باسم آخر هو سحابة دخان أو «ابو دخان» ويجدر بنا أن نتوقف لحظة لتساءل، هذه التوادر من وضعها؟ ولماذا؟ ولمن وضعها؟ ثم أيضاً من يكون جحا؟ ما يهمنا الآن ليس هو الأصل التاريخي للشخصية، لأن الأساس بالنسبة للمبدع هو أن يلخص الشخصية، وأن يعطي لوجودها ومواصفاتها دوافع منطقية. إن شخصية جحا - وهي تعيش في ضمير الشعب العربي كل هذا التاريخ - لا يمكن أن تكون إلا هذا الضمير .. إنها لسان الشعب وممثله، وبذلك تكون في نفس مستوى

سي بيرو - بـ: شبه للشعب الفرنسي -

تصادفنا - عادة - شخصية جحا وهي تقف أمام هذا الثلاثي المركب من التاجر والقاضي والسلطان. يقول جحا في مسرحية (مسحوق الذكاء) «لماذا وقد عشت طول عمري مغلاً لا أستغل خبرتي بالغفلة لاستغلال الناس؟ وأول مبدأ في الاستغلال أن تختار أرضًا خصبة للبذرة الجيدة، بذرة الاحتيال: وأول خطوة هي اختيار من تحالف عليه .. وهل هناك أعظم من السلطان؟ فجحا في احتياله - ينطلق من مبدأ أساسى، ومن فلسفة خاصة. إنه المغفل الذي يستشعر مواهبه داخل عالم أصحاب المال والجاه والسلطان ..

لقد ركب الكاتب كل نادرة في مشهد مسرحي، وجعل السارة الضوئية تفصل بين كل مشهد وآخر. وإذا كانت المسرحية الأولى في الثلاثية - الجنة المطوفة - والمسرحية الأخيرة - الأسلاف يتميزون غيظاً - تمثلاً للصراع الجزائري الفرنسي؛ فإن مسرحية جحا - الوسطى - تمثل الصراع الداخلي، وكان الكاتب بهذا ي يريد أن يقول إن محاربة السلييات في الداخل شرط أساسى للنضال ضد قوى الخارج؛ هذه السلييات قد تظهر صغيرة وتأفهمة - في المسرحية - ولكنها تعكس كل - الذهنية العربية - ماضياً وحاضرها - من مثل كثرة السلام «بدون مناسبة وبدون لزوم» (١٣) وتردد كلمة «ان شاء الله» التي قد تجسد التواكل عوض التوكيل «السوق منصوبة اليوم. والحمير فيها بلا عدد من كل نوع. وذهب السلطان في كيسى فلماذا أقول ان شاء الله؟ بهذه الكلمة أو بدونها سأعود ومعي حمار».

هذا إذن، نموذج للتعامل والتفاعل مع التراث الشعبي، وهو تعامل لا يستنسخ الحكاية، ولكنه يعيد كتابتها. إنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد المسائلة لتحريرك جامد التراث واستنطاق صامته وتركيب بسيطه وفلسفته

صورة واحدة، وشخصياته ...
المصدر التاريخي في الإنشاء المسرحي
لأشك أن التاريخ والمسرح يلتقيان في أشياء، ويختلفان في أشياء أخرى. فهما معاً يؤرخان: الأول لل فعل الإنساني والثاني للوحдан ..
المسرح يبحث في وقائع النات - ذات الفرد وذات الجماعة - وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والتضليل. هل نقول بعد هذا، إنها في اختلافهما واثلانهما - يتكملان؟ لأنهما يقدمان للإنسان عن الإنسان لوحه كلية، تراعي في الأحداث ما ظهر وما بطن ..؟

التاريخ عمليات في الوصف والسرد، إنه ارتباط بالماضي، أي بما كان. أما المسرح فهو حياة تقع الآن، وبذلك فهو ينتقل بنا من كان / السردية إلى يكون أو يمكن أن يكون. الماضي في المسرح، قبل أن يكون مجرد وقائع، فهو مبادئ وقيم وحقائق، وبذلك كانت غير زمنية، لأنها وجدت يوماً، وتوجد الآن، ويمكن أن توحد وتتكرر مستقبلاً. لقد استوحى بعض الكتاب العرب التاريخ حرفيًا - في جزيائه وكلياته - وذلك بشكل أيهامي يقول: هذا هو الماضي. ويمكن أن تمثل لهذا بمجموعة من المسرحيات «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حداد و«قبيز» و«مصرع كلوباترة» لأحمد شوقي و«المعركة الكبرى» لمولاي علي الصقلبي ..

أما البعض الآخر، فقد اعتمد على أسلوب وثائقى مردى، لا يحيى التاريخ - كما هو - ولكنه يكتفى بأن يحكى، وذلك اعتماداً على الوثائق والبيانات والاحصاءات ، وقد قدم الطيب الصديقي في هذا الإطار مجموعة من المسرحيات «معركة الملك ثلاثة» و«المولى اسماعيل» و«المغرب واحد» .

ـ يتعرض منها اعطاء وجهين متناقضين للواقع العربي؛ وجه يمثل القوة وأخر يمثل الضعف والتهرّب والخيانة. إنه لقاء زمنين داخل الآن، حاضر/ الماضي/ التاريخ في اليومي، وامتداد الأجداد في الأحفاد، وهو امتداد يمثل الرابع إلى الخلف عوض التقدم إلى الأمام. وبقى معاصرة الأحفاد شكلية؛ ويقى التاريخ أكثر حضراً وأكثر معاصرة من الواقع العربي..

ـ أكيد أن الحدث التاريخي «يفقد هوئته التاريخية»، كما يقول أسطو، بمجرد دخوله في إطار العمل الأدبي، فيكسب عندهم هوية جديدة في السياق الفني. فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحداً من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبي، كما تدل على درجة تطور مبدعة(١٦) هذه العلاقة — أو طبيعة هذه العلاقة — هي الأساس في الكتابة المسرحية لأنها هي التي تعطيه آنيته وحضوره المتميز عن هوية التاريخ.

ـ فال التاريخ — كموقع مدون — يحتاج إلى قراءة.. وكل قراءة تحتاج إلى منهج معين، أي إلى أدوات معرفة. إن التاريخ واحد، ولكن القراءات تختلف وتتعدد. من هنا، ينشأ التشتت في الرؤية والقراءة والتقييم. فهناك من يعتمد التفسير المادي الجدل، وبذلك فهو يربط الواقع بالإنتاج وسائل الإنتاج المادي.. وهناك من يقرأ التاريخ قراءة سيكولوجية، منطلاقاً من الجنس ومن عقده، وذلك باعتبار أنه المحرك الأساس في صناعة الطواهر التاريخية والاجتماعية. وهناك — غير هذا وذلك — من يقرأ التاريخ بابطلاقاً من فهم وجودي قائم على حرية الفرد و اختياراته الوحيدة. من هنا ربّيع الخلط في التعامل مع التاريخ، وذلك لأنه لا يتع منهجاً واحداً موحداً وواضحاً، وهذا ناشئ بالتأكيد عن غياب نظرية عربية، على ضوئها يمكن أن تقرأ الظاهرة التاريخية والاجتماعية والتفسية والاسطورية..

المسرح التجاري أو التجريب المسرحي:

ـ وتدخل المرحلة الثانية، مرحلة البحث عن شكل مسرحي مغاير، وبدأ

ـ الشكل الثالث — في التعامل مع التاريخ — لا يحكي ولا يحيي الأحداث والوقائع ولكنه يعيد كتابتها من جديد. إنه لا يتعامل مع التاريخ/ الكائن ولكنّه يكتفي بعنصره الأساسية؛ تلك العناصر التي يعيد تركيبها ذاته فسيفساء فكرية وفنية جديدة. فعز الدين المدني ينعت مسرحياته/ التاريخ كالتالي: «ثورة صاحب الحمار» مسرحية شبّه تاريخية. و«مولاي الحفصي» أولان تاريخية، و«ثورة الزنج» ديوان مسرحي..

ـ إن الأساس إذن، ليس التاريخ في حد ذاته، ولكن موقف الكاتب منه، وهو موقف ينطلق من عين معاصرة، ترى الماضي بعين الآن، وتقترن التاريخ بعين الحاضر المعيش، ففي مسرحية «باب الفتوح» لسعدي دباب. يدور هذا الحوار:

ـ «لن تقرأ التاريخ كما كتب يارفاق .. ولكننا — نعيد صنته .. وكيف نعيد صنته، وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه؟

ـ أعني أن نعيد صياغته .. لتجعله على هوانا .. نرد إليه ما انقص منه ونستبعد منه ما لا نقبله .. بكلمة مختصرة، نصنع الحقيقة(١٤).»

ـ وعندما نسأل، لماذا التاريخ؟ لماذا نعيد قراءة وكتابته من جديد؟ يأتينا الجواب من مسرحية «ثورة الزنج» كالتالي «إن الذي لا يتدبر التاريخ القديم قد لا يلمس الأرضية التي يسرر عليها المجتمع» (١٥) فالمسير العربي يحاول أن يبحث في الوجه الثاني للتاريخ؛ الوجه الذي أهمله سكت عنه أو زيفه مؤرخو البلاط، وقد يصبح الأمر تشكيكاً وأصحاحاً بعض المؤرخين الرواة (الطبراني في مسرحية «ثورة الزنج» لعز الدين المدني).

ـ وقد يحدث أن يمتزج العنصران: التاريخي والفنطازى — كيما مسرحية «المهرج» لمحمد الماغوط. فهناك رحلة إلى العالم الآخر على المتنى — ثم رجوع صقر قريش إلى الحياة. هذه حيلة تقنية بلا شك

أوش. وقد خصص هذا المسرح للتجارب الجديدة. وقد انتصر شاطه في بادئ الأمر على تقديم مسرحيات طلائعية مستوردة، الشيء الذي جعل د. على الراعي يدعو سنة ١٩٦٥ «إلى أن يوجه مسرح الجيب نشاطه التجاري إلى البحث عن صيغة مصرية للمسرح»^(١).

يمكن أن نشير إلى حادث صغير له دلالته الكبيرة، فقد حدث أن قدمت الفرقة المغربية في نهاية الخمسينات — مسرحية «عمال ججا» بباريس في مسرح الامم، وقد جاء في الكتابات النقدية الفرنسية أن الفرقة المغربية متاثرة بأعمال المسرحي الألماني، بروله بريخت وبنتيراته، ولم يكن في الفرقة — وقتها — من يعرف شيئاً عن بريخت. ملاحظة التقد المغربي لم تكن خاطئة في محلها، لأن التشابه حقاً موجود بين المسرحية المغربية وأعمال ونظيرات بريخت. وقد جاء هذا التشابه لكونهما معاً، يتطلقان من منطلق واحد، هو التموج الآسيوي والأفريقي في المسرح. يتطلقان من العمل الشعري القائم على الحكاية والغناء والاقنعة والاشد والتليد — عوض التمثيل. والراوية بدل التشخص.

إن الحركات الطلائعية في الغرب قد أفادت المسرح العربي بلا شك.. ولكنها في بعض طروحاتها المتطرفة قد أضرت به،خصوصاً فيما يتعلق بقصاء الكلمة ورفع شعار موت الأدب / الكلمة ودكتورية المؤلف، والدعوة إلى التأليف الجماعي والإخراج الجماعي، وما يسمى بالبطولة الجماعية في الأداء المسرحي، الشيء الذي جعل التمثيل يصبح عبارة عن صرخ وغناء جماعي وهناف وتrepid شعارات وحركات تشكيلية يذوب فيها الفرد ليصبح عنصراً من عناصر التشكيل البصري أو السمعي.

وهكذا ظهرت فرق جديدة، فرق لها هيكلية مغایرة، لأنها لا تجمع طاقات فنية حول عمل مسرحي، يقدر ما هي التفاوت حول قناعات فكرية وفنية وسياسية خاصة.. كما ظهرت مصطلحات جديدة مثل الطليعة والحداثة

هذه المرحلة من خلال محاورة المدارس الغربية المعاصرة، وهي مدارس واتجاهات تنطلق كلها من التجريب — المختبر أو الميداني.

وفي الغرب يبقى التجريب موصولاً بشروطه، لأنـه بالأساس ثورـة «ثورة تسـير بـمحاـذاـة ثـورـات أـخـرى، ثـورـات يمكن حـصـرـها فيـ الثـورـةـ السـيـاسـيـةـ

والـصـنـاعـيـةـ والـديـنـيـةـ والـفـكـرـيـةـ، أـمـاـ بـالـنـسـبةـ لـالـمـسـرـحـ العـرـبـيـ، مـاـذـاـ يـمـكـنـ إـذـنـهـ نـقـولـ عـنـهـ، هـلـ تـقـولـ أـنـ التـجـيـبـ حـاـصـلـ فـيـ الـمـجـتمـعـ وـفـيـ الـفـكـرـ وـفـيـ الـسـيـاسـةـ وـبـالـتـالـيـ يـمـكـنـ أـنـ يـكـونـ لـهـ أـمـتدـادـ طـبـيعـيـ إـلـىـ الـمـسـرـحـ وـإـلـىـ سـائـرـ الـآـدـارـ وـالـفـنـونـ الـأـخـرىـ»^(٢) ذلك إذن، هو السؤال الاشكال .. ينطلق التجربـةـ فيـ المـسـرـحـ الغـرـبـيـ مـنـ إـلـكـفـرـ فـيـ مـفـهـومـهـ الـلـاـثـكـيـ الـكـفـرـ، بـالـمـسـرـحـ التقـيـديـ وـالـمـسـرـحـ السـائـدـ، وـهـوـ كـفـرـ يـتـعـدـيـ الـمـسـرـحـ /ـ الـفـنـ لـيـشـمـلـ كـلـ الـكـفـرـ التقـيـديـ بـكـلـ مـاـ فـيـهـ مـنـ مـفـاهـيمـ وـقـيمـ الـمـاضـيـ الـقـيـمةـ.

هـذـاـ الـكـفـرـ فـيـ الـغـرـبـ يـقـابـلـهـ فـيـ الـمـجـتمـعـ الـعـرـبـيـ كـفـرـ آخرـ مـسـنـدـ لـهـ وـمـقـاـيـرـ؛ الـكـفـرـ بـالـمـسـرـحـ الغـرـبـيـ، هـذـاـ الـمـسـرـحـ /ـ الـمـوـفـقـ الـذـيـ أـمـ عـاـمـلـاـ مـنـ عـوـاـمـلـ الـجـمـودـ؛ فـيـ الـكـتـابـةـ وـالـأـخـرـاجـ وـهـنـدـسـةـ الـدـيـكـوـرـ وـالـوـرـقـ وـتـصـيـيـرـ الـمـلـابـسـ وـتـوزـيـعـ الـإـضـاءـةـ وـإـتـيـارـ الـأـلـوـانـ وـالـأـجـامـ وـالـأـشـنـ وـالـرـمـوزـ..

الـتـجـرـبـ بـدـاـيـةـ الـطـرـيقـ .. طـرـيقـ الـبـحـثـ عـنـ صـيـغـةـ عـرـبـيـةـ فـيـ الـشـيـءـ ضـرـوريـ أـنـ يـدـأـ الـتـجـرـبـ مـقـلـداـ، مـرـدـداـ لـمـفـاهـيمـ وـأـعـمـالـ الـتـنـسـيـقـ فـيـ الـغـرـبـ .. فـيـ بـدـاـيـةـ الـسـيـاسـيـةـ كـانـتـ إـنـطـلـاقـةـ بـمـسـرـحـةـ (ـفـيـ غـدوـ) لـصـموـيلـ بـيـكـيـتـ، «ـوـكـلـ مـنـ اـطـلـعـ عـلـىـ الـمـرـجـةـ أـوـ شـاهـدـ عـلـىـ بـهـذـهـ الـفـكـرـةـ الـتـيـ اـتـسـعـتـ بـهـاـ (ـفـيـ اـنـظـارـ مـبـرـوكـ)ـ هـذـهـ الـتـجـرـبـةـ الـتـيـ

بـهـاـ الصـدـيقـيـ إـنـطـلـاقـةـ جـدـيـدةـ بـالـنـسـبةـ لـلـجـمـهـورـ الـمـغـرـبـيـ حـوـالـيـ (ـ١٩٦١ـ)

وـفـيـ الـمـوـسـمـ الـمـسـرـحـيـ ٦٢ـ ١٩٦٣ـ اـفـتـحـ الـمـسـرـحـيـ الـتـجـرـبـيـ بـمـسـرـحـةـ (ـنـهـاـيـةـ الـلـعـبـ)ـ لـصـموـيلـ بـيـكـيـتـ، وـقـدـ قـامـ باـخـرـاجـهـ

يدعو فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية جديدة، وعندما ان البنية الأصلية التي يمكن أن تستمد منها هذه الصيغة «السamer وخيال الظل والارجوز» وبعد ذلك ظهرت له مسرحية (الفرافيز) كمحاولة عملية تطبيقية لطروحاته النظرية.

وفي سنة ١٩٦٦ أو ١٩٦٧ أصدر توفيق الحكيم كتابه (قالبنا المسرحي) وفيه يدعو إلى الصيغة المسرحية التي عرفت في المجتمع العربي منذ القدم وهي صيغة (الرواية - المقلد - أو الرواية - المداح) وقد سبق لجاكيوب لاندو أن ذكر المداح التركي والمقلد والحكواتي على أنهم من رواد الفيل المسرحي في العالم العربي الإسلامي.

وبعد الحكيم، أصدر د. علي الراعي كتابه القيم (الكوميديا المرتجلة) والكتابية عبارة عن دراسة جادة للكوميديا الشعبية التي عرفت بمصر في أوائل هذا القرن، على يد يعقوب صنع ثم من أتى بعده.. وتحمل الدراسة دعوة الراعي إلى العودة إلى هذه الصيغة المسرحية، باعتبار أنها صيغة مسرحية مصرية أصلية..

وفي هذه الأثناء، قامت في المغرب دراسات حول التقاليد المسرحية المتجلبة في الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والظاهرات الكرتفالية. كما ظهرت مسرحيات تحاول أن تستفيد من تقنيات هذه الاحتفالات الشعبية، مثل إدخال الرواوي وشراك الجمهور في الحفل، وجعل المسرحية ديواناً شاملًا وجامعاً لكل الفنون والآداب: الرقص - الغناء - السحر - الألعاب البهلوانية - الأقنعة - الشعر - الإثاد الدينى، أما في تونس، فقد دعا الطاهر قيقة المسرحيين الشباب إلى «أن يتلقوا إلى التراث القصصي العربي ويستبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح. عرض عليهم أن يفيدوا من شخصية الرواية في هذا التراث. هذا الذي كان يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة يرد بها المتخاصمين والمتناحرین حول ابطال

والعبث والمسرح الفقير التجربى والجى والمختبرى. كما ظهرت محاولات لتقديم المسرح خارج المسرح، وذلك من أجل تحرير المسرح / الفن من سجونه وقلقه التي تمثلها المسارح العتيقة والفنخمة والمكيفة.

يقول أعضاء فرق المسرح الجديد بتونس «أردنا تحطيم الأنماط التقليدية المهيمنة فيما يتعلق بالنص المسرحي وسائل الإنتاج وتوزيع المسؤوليات والأدوار داخل الفرقة.. أردنا القطبيعة مع التراث المحلي ومع المسرح المستورد بكافة أشكاله» (٢٠).

في إطار التجريب المسرحي ظهرت تجارب مسرحية عديدة، مسرح الشوك في سوريا .. مسرح الناس في المغرب .. المسرح الفردي .. المسرح الوثائقي .. المسرح الملحمي .. المسرح القديم.. وهي تجرب، فيها شيء من التجديد، وشيء من التقليد.. مرحلة التجريب لم تعمّر طويلاً، إذ سرعان ما أصبحت تأسيساً.. لقد تنبه المسرحيون العرب في أواسط السنتين إلى ضرورة البحث، إنطلاقاً مما هو كائن وكامن وموروث وبذلك كان الالتفات إلى كل الاحتفالات التي تتضمن روح المسرح.

دعوة د. يوسف ادريس لمسرح السامر، لا يمكن أن تفهم إلا في ارتباطه بالمضوى بظهور مسرح العجيب في مصر، وبالتصوّص الريفية التي شجّعها كل من شوقي عبد العكيم وأحمد بهجت، والتي نشرت في جريدة الأهرام ١٩٦٣، وذلك على أساس أنها من (مسرح الفلاحين)، هذه التصوّص تعددت فيها الآراء وانتهت.. فالبعض اعتبرها نصوصاً مسرحية أصلية، علاقة لها بالمسرح الغربي، بينما اعتبرها البعض الآخر مجرد مسرح خارج هاجر من المدينة إلى الريف. من هذه التصوّص الريفية نص «مخطى الغول» وهو نص النص الذي تجده عند د. علي الراعي منسوبياً إلى محمد كمال الارتفاعية.

وفي سنة ١٩٦٤ ظهر يوسف ادريس في مجلة الكاتب - بحث

والعين الأوروبية والروح الأوروبية والفكر الأوروبي، وبذلك ظل المسرح /
والفن غريباً في السير الذاتية، بعيداً عن حقيقته وهو بـه.

المسرح ولد في العراء بين الناس. نأى حراً طليقاً كالريح، ولكنه بعد
ذلك أصبح خلف الجدران، مجنون الجدار الأول والثاني والثالث والرابع ..
أصبح فعلاً سحيرياً يعتمد على لغة الخفاء والتجلّي وبهذا فقد دوره وقدر
حقيقة ..

المسرح في أوروبا مؤسسة، وأن رأس المال يمتلك هناك كل
المؤسسات فقد أصبح المسرح أيضاً يد البرجوازية .. أنه قناعة اعلامية
ـ مثل كل القنوات الأخرىـ وعليه فقد وجب أن يظل في حوزة المال
وارباب المال، أي أن يبقى مصنعاً لعينة خاصة من الفكر والفن والاعتقاد
الإيديولوجي.

داخل بناء فخمة ومكيفة ومرتبحة، ماذا يقدم للجمهور الغربي؟ ذلك
هو السؤال .. يقدم مسرح سهل الهضم، هش البناء، فح وسطع .. مسرح لا
يحتاج للتفكير لأنّه يمثل الاستراحة، استراحة الذين تطهّفهم المتابعة
المالية والاقتصادية فيبحثون كل مساء عن لحظة استرخاء .. هذه الذاتية/
المسرح هي التي سقطت في انتفاضة الطلاب بفرنسا. ففي شهر مايو من
سنة ١٩٦٨ أحتل الطلبة مسرح الأوديون ورفعوا شعار «الخيال يتسلّم
السلطة» وسقطت هذا المسرح / الكلمة لا يقل خطورة عن سقوط سجن
البيستيل أثناء الثورة الفرنسية .. بهذا الفعل يخرج المسرح إلى الشارع وإلى
المسقهي وإلى المهرجانات والمآثر التاريخية بحثاً عن الناس .. الناس
الذين يبحثون عن لحظة فرح .. وعن د. علي الراعي نقل الرأي التالي
للمخرجة الإنجليزية جوون ليتلود، تقول «إن المسرح في الشارع وليس في
الكتاب ودور العرض الغالية، فحيث يلتقي الناس بالناس ينشأ
مسرح» (٢٣).

السير الشعبية، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها
عن نفسه حين تقضي وقائع السيرة أن يتصرّ بطل على بطل، فيغير أمر
المهزوم، ويهمون بأن يضرروا لا خصومهم وحسب، بل والآلات
أيضاً» (٢٤).

هذه إذن، هي تجارب المسرح العربي في الستينيات، وهي تجربة
جادلة بلا شك، ولكنها تبقى ناقصة. أولاً، لأنّها لم تتفاعل مع بعض
البعض إلا في حدود ضيقة جداًـ فهي قد أعطت اقتراحات أقليمية
ـ مغربيةـ مصريةـ عراقيةـ ولكنها بالمقابل لم تعمل على إيجاد
أرضية للحوار، وذلك على المستوى القومي، حتى يذوب السامر والحكواتي
والمداح وسلطان الطلبة والحلقة في بوقة واحدة، هي المسرح العربي
البديل. الشيء الثاني، هو الإهتمام الزائد بشكلانية المسرح، أي بما
فرحة واحتفال، وذلك في غياب رؤية فكرية تجعل الشكلـ في ذاتهـ
تعبرأ عن روح الإنسان العربي وفكرة وقضاياـ.

مسرح الشارع أو المسرح في الشارع :

يقول أوجينيو باربا «إن المسرح كتلة من أشخاص، أنه ليس مجرد
مكان فالأهمية لا مكان لها، وحيثما كان هناك ممثلون ومؤلفون وفي أي
مكان، فإن هناك مسرحاً»، والمسرح في أي مكان، هو شعار المسرحيـ
المعاصرين، فلم تعد البناء شرطاً لازماً لتقديم العمل المسرحيـ
الحقيقة غابت عنا زمناً طويلاً، فربطنا المسرح بالمسرح، والفن بالبناء
والإبداع بالمكان.

في مبدأ الأمر، لم تكن لدينا مسارح، ولكننا أوجدناها .. وكان ذلك
على الطريقة الإيطالية .. وكان شيئاً طبيعياً أن تكون تلك البناءـ غيرـ
ـ عـناـ لأنـهاـ وـضـعـتـ وـفـقـ هـنـدـسـةـ خـاصـةـ. فـقـيـ الـبـنـاءـ روـعـيـتـ الـاذـنـ الـأـوـرـبـيـ

السبيل إلى حلها؟ هل يكون ذلك في الخروج بالمسرح من المسرح؟ أي باقامة الاحتفال حيث يتواجد الناس. لقد قدم الطيب الصديقي احتفالاته حتى لا أقول عروضه المسرحية – في كل مكان؛ في الملاعب الرياضية وعند أبواب المدن التاريخية وفي الأسواق الشعبية. قدم مسرحية (معركة وادي المخازن) ومسرحيّة (المولى اسماعيل) و(المغرب واحد) و(سيدي عبد الرحمن المجدوب) و(سلطان الطلبة).

يبقى بعد هذا أن نرجع على السؤال التالي: أي مسرح هو ذلك الذي يمكن تقديميه في الشارع؟ إن المجتمع العربي ليس هو المجتمع الغربي، هذه حقيقة لا تقبل الجدل. وما يصلح هناك، لا يمكن أن يصح هنا.. نعرف أن المسرح بالأساس ظاهرة، إنه احتشاد جماهيري. هذا الفعل خطير بلا شك، خصوصاً عندما يصبح في الشارع. فهل يمكن تصور مثل هذه التظاهرات الجماهيرية في الشارع العربي؟ ويقى أن نشير بعد هذا، إلى أن المسرح موقف فكري، وكل موقف سياسة. فهل نتصور الموقف المضاد على قارعة الطريق؟ أما المسرحيات التي قدمها الصديقي – خارج المسرح – فهي لا تعدد أن تكون مجرد استعراضات محاباة و«برية» للتاريخ، وهي بذلك لا تمثل الخطورة إلا من جانب واحد، أي جانب التجمهر، أما الموقف فهو مهرب. تجربة البحث عن الفضاء الآخر، والجمهور الآخر تكررت في كل البلاد العربية، فهذه فرق المسرح الجديد يتوسّط يقول أعضاؤها «لقد رفضنا أمكنا العرض التقليدية والركل التقليدي، وأخذنا نمثل في الملاعب الرياضية وقاعات الأندية وفي الميادين، ونحن نحضر ونجهز هذا المكان لعروضنا بما ينسجم مع طبيعة كل عرض» (٢٦) ولكن «إذا ذهبنا إلى مكان ولم نجد به سوى صالة العرض التقليدية، فإننا نذكر هذه التقليدية بإجراء تعديلات على الركح والصالّة» (٢٧).

ولقد عرف المسرح العربي تجارب عديدة من أجل جعل هذا الفن

شيء مؤكداً، أن المسرح في الشارع هو شيء آخر غير مسرح لأن التسمية الأخيرة تشير إلى المسرح الفرنسي البرجوازي، وهو الفودفيلي القائم على الثلاثي التقليدي: الزوج والزوجة والبشق أو العشق وهذا شيء لم يتبه إليه د. سعدي يونس عندما دعا إلى مسرح الشارع يقول «قبل كل شيء ان مسرح الشارع يهدف إلى تقديم عروض الجماهير حيث تتوارد في الشارع والمعلم والمستشفى والمقهى وفي مكان يمكن أن يلعب فيه المسرح دوره الجماعي الطبيعي.. وهكذا رسالته العظيمة التي وجد من أجلها .. إذن بدون هذا التلاحم العميق الجماهير يفقد مسرح الشارع كل قيمته الأصلية ويتحول إلى «شارع فارغ» (٢٤). ولكن، يقى أن نشير إلى جدية التجربة وجرأتها، فهي تأتي من وعي داخلي بضرورة المراجعة، مراجعة مجموعة من العلاقات المتجذرة في المجتمع، علاقتها المبدعين بالجمهور، علاقتها الممثلين بالمكان / الفضاء، علاقتها المسرح / الفن بالمسرح / المؤسسة، علاقة الكاتبة الأدبية بالكتاب السينوغرافية. فهناك إذن، لرادة لاعلان القطيعة مع الاستقرار والتجمهر المكان الواحد. فـ «هناك تجوال دائم من قبل فتاني هذا المسرح بحثهم المتواصل لتكون جمهور جديد لقضية المسرح» (٢٥) وعندهم الشقة في المسرح البناءة، فإن ذلك معناه فقدان الثقة في جمهور المسرح .. وعندما نبني مبدأ المسرح الجوال، فإن ذلك يعني التأكيد على مسرح آخر وجمهور آخر وفن آخر وأخلاقيات أخرى ..

لقد كان للطيب الصديقي أكثر من تجربة حاول فيها أن يهرّب الحجارة بعيداً عن الناس، لذلك كانت مغامراته الكبرى تتمدد ذاتياً نحو المسرح البلدي. المسرح الذي كان تحت ادارته، والذي لم يجد فيه جمهور محدود من المثقفين. لقد ردّ الصديقي جملته الشهيرة، هنا بلا جمهور، وذلك جمهور بلا مسرح، تلك إذن هي المعاادة الصعبة، فـ

عليها صورة من القماش الملون، يطفن بها في الشارع ويرددن
لتشادات شعرية كلها توصلات الى الرجاء الاعلى في الخلاص او في
رحمة الارض بالمطر)

٢ - الحلقة: وهي لقاء عام يتشكل من خلال اجساد بشرية تشكل حلقة
وبداخلها يقف الراوي .. في هذا اللقاء يختلط السرد بالشخص
والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر. هذه الحلقة لها
مركز، هو الراوية/ الملهمة الاسطورة الخرافية .. وقد اشتهرت
ساحرات معينة في المغرب بالحلقة، من مثل «جامع لفنا» و«باب
منصور لعلج» بمكناس و«باب المكينة يفاس» - يقول د. علي
الراعي (ت تكون الحلقة دائما حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات
والاساطير. ويكون بينهم الموزيقيون والبهلوانيون، وأحيانا يدعى
بعض المترجين الى توسيع او تفصيق الحلقة، مما كان يخلق نوعا
من التاليف والاحسان بالمشاركة يجدهما المترجر بازاء
العرض» (٢١).

وقد ظهرت الحلقة في المسرح المغربي - كتابة وانزاجا وتمثيلا وتقنية
فلسفية - فهي موجودة في مسرحية (ديوان سيدى عبدالرحمن العبدوب)
حيث تدور الاحداث - من حيث النص في جامع لفنا، وحيث الحفل أيضا
يقدم في الساحات العامة وفي الاسواق. كما ظهرت في شخصية الراوي
وفي تقنيات الاداء المسرحي القائم على التلقائية والعنفية والبساطة .. وقد
ركز الصديقي على الممثل / الحكمي .. الممثل الذي يعرف كل شيء
... ويحسن كل شيء، يمثل وينبغي ويرقص ويقوم بالألعاب السحرية
والبهلوانية، وينشد الأشعار .. الممثل الذي يعتمد على حضور الديبية،
فيرتجل عندهم تدعو الفرورة، ويحس بالجمهور ويتفاعل معه، وتكون له
عين ثالثة مركرة عليه. كما نجد الحلقة في مسرحيات أخرى عديدة هي
«الحلقة فيها وفيها» و«قاضي الحلقة».

ستنقلاً، عرض أن يبقى مستقرًا في مكان واحد. إن المسرح الجوال ضرورة
أكيدة، خصوصاً في البلاد العربية حيث لا شيء فيها إلا في العاصمة
وخارج العاصمة تكاد تخفي كل المظاهر الثقافية والعلمية والأدبية والفنية
ولقد خاض الصديقي في هذا المجال تجربة رائدة، ولكنها توقفت في
 بدايتها الأولى .. توقفت مثل كل تجربة الأخرى التي عرفت الاجهاض
لقد أسس مسرح الناس، وهو عبارة عن خيمة كبيرة في حجم خيمة
السيرك، وبداخل الخيمة ظل يقدم مسرحياته للجمهور الشعبي العربي، في
المدن والقرى والأحياء. وللحديمة ملحقات تقسم مكتبة عامة وحلقة
للحيوانات. وقد وصل بمسرحه هذا الى تونس، ولكنه بعد ذلك تخلى عن
هذا العالم السحري والعبائني الذي صنعه.

وأن تحقيق المسرح - خارج المسرح - لا يمكن أن يتم إلا بدراسة
الموروث الثقافي العربي. فشعبية هذا الفن تتبع أساساً من دراسة ما أنتج
الوجودان الشعبي من أفراح وظاهرات وأعياد. لهذا، كان ضرورياً القيام
بحفريات - اركيولوجية - للكشف عن عقريبة الشعب العربي، وهذا

الشعب الذي يحتل داخل مكان معين بشكل خاص، ومن خلال أدوات
تعبيرية معينة. هذه التظاهرات لا يمكن الإحاطة بها كلها - لكنها
وتتنوعها - لذلك نكتفي بالإشارة الى بعضها فقط ..

١ - عريفات: وهي تظاهرة من تظاهرات الخشب والولادة، وهي موجودة
في كل أقطار المغرب العربي وذلك تحت أسماء مختلفة ولكنها
متقاربة فهي في المغرب (تاغنجا) وفي تونس (املق تانجو) وفي
الجزائر يطلقون عليها اسم اماتلنكنجا (٢٢) وتقدم هذه الاحتفالات
- كما يقول أديب السلاوي - (فتيات صغيرات، يضعن على وجههن
مساحيق العرائس، ويخرجن في مواكب جماعية لطلب الفتى أو
طلب الخلاص للنفسيات من النساء وقد رفعن معلقة كبيرة علّقـ

مسرح شيء آخر في الشارع، إنه مفاهيم جديدة وأخلاقيات مغایرة، وهي مفاهيم وأخلاقيات تشكل ثورة في مجال العقل المسرحي، لقد كان لهذه التجربة صدى في المجتمع العربي. فقد الفت المسرحيون العرب إلى الموروث الشفافي ليجدوا أن المقهى لم تكن في يوم غرية عن العقل المسرحي... — فقد كان «مسرح الكراوز يأخذ مكانه طوال شهر رمضان داخل المقاهى الصغيرة للأحياء الإسلامية»^(٢٠) فجأة الظل ارتبط بالمقهى، كما ارتبط بها صندوق العجب أو صندوق الدنيا. فقد «اعتاد المخايل أن يقوم بتمثيل فصوله في مقهى معين حسب الموسم المناسب لكل بلد من البلدان، ويتم الاتفاق بين المخايل وصاحب المقهى على نسبة معينة من المدخول ولا حاجة للدعاية، لأن وقت العمل معروف. فيكتفي ظهور المخايل بتصبعه للخيمة، تكون الدعاية الوحيدة للإعلان عن ابتداء العمل. فيتقل الخبر من مقهى إلى بيت، ومن حارة إلى أخرى ويتوارد المشاهدون»^(٢١).

المسرح في المقهى والمقهى في المسرح: تجربتان لهما وجود في المسرح العربي.. فهناك مسرحيات تكتفي بأن يجعل الأحداث تدور داخل مقهى، أي داخل فضاء يمثل تجمعاً بشرياً، ويمكن أن تمثل بالمسرحيات التالية: «رأس المملوك جابر» و«العين والخلخال» فالمقهى هنا تقى مجرد ديكور، مجرد فضاء يمكن أن يصنع وأن يوضع أمام المشاهدين، يكتفى المقهى شيئاً موسمياً يرى بالعين فقط، أما المسرح في المقهى فهو لانتقال بالفعل المسرحي من المسرح / البابة إلى المقهى.. والمقهى ليست مجرد فضاء يستوعب الحدث والشخصيات والمواقف. المقهى بيت حر، بيت تحمل به أسرة - أوسع من الأسرة التي نعرف - بيت يجمع مرافق والأقرباء والغرباء داخل - مكان واحد وزمن واحد.. المقهى موعد يعني، موعد أشد ارتباطاً بالذات العربية من المسرح .. داخل هذا الفضاء التعبيري للمقهى قدمت مسرحية (حكاية الفلاح عبدالمطیع) للسيد حافظ

من إشكال المسرح العربي التقليدي نذكر الحكواتي والبساط والفن
بنوس والمداع بالجزائر، ونجال الطل، وغير ذلك من الاحتفالات
استفاد منها المسرحيون العرب، سواء في الكتابة أو الإخراج أو في الإنتـ
أو في التظير لمسرح عربي جديد.

المسرح في المقهى أو المقهى في المسرح

المسرح نشاط اجتماعي قبل كل شيء. إنه فين قبل أن يكون بـ...
كما رأينا فبعد العرب العالمية الثانية، ظهر في أوروبا جيل منـ
الغاضب، هذا الجيل هو الذي جدد المسرح من خلال الدعـ
اللامسرح. لقد أوجد كتابة مغایرة، كتابة يحكمها فهم مغاير «قوـ
مغایرة .. مثل هذه الكتابة القائمة على التدمير والفرض لم يكن مـ
لها أن تدخل القلاع العتيقة. لم يكن يامكانها أن تدخل حرمـ
التقليدية العتيقة لذلك اتجهت نحو مسارح العجيب، ثم عملت علىـ
/المسرح/ المقهى.

تعد سنة ١٩٧٥ سنة ظهور المسرح / المقهى. حدث ذلك بـ...
 وبالذات في مدينة نيويورك. ومنها انتقل إلى كل أوربا الغربيةـ
العالم. ففي مقهى يمتلكها أميركي من أصل صقلي - جو سينـ
مجموعة من البتنيك أول عرض مسرحي أمام جمهورها. وفي سنةـ
تكررت التجربة في حي «منبارناس» بمدينة باريس .. هذه التجربـ
الصديقى إلى المغرب، وذلك عندما أحدث بالمسرح البلدي ملحقـ
عبارة عن مقهى. وظل المسرح يقدم مسرحيات تجريبية إلى أن تحولـ
عرض للفنون التشكيلية ..

المسرح / المقهى ليس مجرد مكان للعرض، لأن المكان ليسـ
 تماماً وليس محايداً كذلك. إن الشكل يتفاعل دائماً مع المضمونـ
يصبح - بذاته مضموناً. فالمسرح في المقهى هو غيره في المسرح نـ

فالدكتور سعدي يونس أراد أن يعيد هندسة المكان المسرحي، وذلك بما يتوافق والاحتفال المسرحي «كنت أريد أن أحقق أكبر مشاركة ممكناً للجمهور مع المسرحية، وكانت فكرة الدائرة وسط القاعة يحيط بها الجمهور من جميع الجهات هي أقرب الأفكار بالنسبة لي كمخرج .. كي تغير عن الدوامة التي تعيشها الشخصيات المسرحية .. كما أن الدائرة موجودة بالتراث العربي كشكل من الأشكال العامة في التقاليد العربية كجلوس الناس في الخيمة يتم بشكل دائرة .. كما أن الكثير من العوائل الشعية تجلس على الأرض بشكل دائرة .. إضافة إلى ما للدائرة من أهمية في التراث الشكيلي الإسلامي بالذات»^(٣٤) هذه محاولة كان يمكن أن تكون أكثر جدية وخطورة لو أنها لم تقف حيث وقفت . سعدي يونس جعل المقهى تستضيف المسرح وبذلك، ظلل المسرح داخل وخارج المقهى في نفس الآن، هنا في الوقت الذي كان عليه أن يوجد المسرح / المقهى، أي أن يوجد بين المؤتين: المسرح والمقهى ليجعل منهما مؤسسة واحدة ..

الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا ديللارتي

الارتجال في المسرح يعني غياب الكلمة/ النص ، غياب الكتابة، وبالتالي غياب المؤلف/ المبدع، إنه – في صيغته الغربية المعاصرة – ثورة ضد «غيبيات» الحفل المسرحي ، والتي يمكن أن يمثلها النص ..

ولنسناعل الآن .. ماذا يمثل الارتجال في تاريخ المسرح؟ هل يمثل البدء أم الختام؟ هل يفيد التطور أو التقهقر، يخبرنا اسطو في كتابه (فن الشعر) بما يلي:

«لقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً، ثم نمت شيئاً فشيئاً بانماء العناصر الخاصة بها .. وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت إلى أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة»^(٣٥). إن الارتجال إذن، لم يكن في البدء عن قناعات فكرية لأنه – في كنهه – فعل حتى أوجدهته بنية المسرح

وأخرج د. سعدي يوش «العرض الأخير قدمه – يقصد الفرقـة – في (١٩٦٧) الصالحة» حيث أقام مرتفعاً خشياً دائرياً وسط المقهى . مجلس البستان حول هذا المرتفع وراح الممثلون يؤدون أدوارهم ويغيرون ملابسهم لـ «الجمهور» فالحدث هنا ليس فوجة ممزولة عن «المترجـ» والديكور لـ «لوحة ذات بعدين»، والتعميل ليس عملية سحرية تتطلب الخفاء فيـ «على ذلك بالكواليس» «فهذه التجربة تحاول أن تكسر العواجز بين المسرح والجمهور»^(٣٦) كل شيء في المسرحية يتم في حضور الجمهور . فالأساس هو اللعبة/ الاحتفال . هو اعطاء الحضور إلى المقهى بعده الاجتماع والحضارى ، وذلك حتى لا يكون لقاء يومياً بلا معنى .

وهذه تجربة قام بها في العراق د. سعدي يونس ، وهي تجربة جريئة بلا شك لأنها محاولة لادخال المسرح في نسيج الحياة اليومية . عن المسرحية/ التجربة يقول صاحبها أنها تهدف إلى مسرحة المسرح – أي أنه يشعر الجمهور بأنه أمام مسرحية يشاهدها وليس أمام عرض مليء بالإيهام على أساس أنه حقيقة مفروضة»^(٣٧) .

لقد ولد المسرح العربي بسيطاً عارياً شفافاً واضحاً . فلم يكن النساء أو الحكواتي يحتاج إلى ستارة . لم يكن يتوصل للإقناع بالملابس والديكور والماكياج والاضاءة والملحقات العديدة . لم يكن يعتمد إلا على موسيقى الحكفي والتقليد ، وعلى عصاه ، وهي عصا سحرية ، لأنها تملك قابلية تصبح أي شيء ، أي أن تكون السيف والرمح والفرس والبیال والمرأة . فالعلاقة بين الرواية والجمهور هي علاقة جدلية لأنها تقوم على تبادل النساء والفعل والتأثير . فالراوي يحكى ، وفي حكيه يقدم وصفاً متجرداً حانياً الجمهور فيتترجم الكلمات/ الوصف إلى صور ذهنية تبعض بالحركة والأدلة وبذلك ، يوجد بداخله ملامح الشخصيات وألبتها ، كما يركب بعض الديكور والملحقات والأجزاء الملحمية ...

اقصاء اللاهوت في المسرح الغربي المعاصر يبدأ باقصاء الكلمة لأنها أصل الخلق والإبداع.. ففي البدء كانت الكلمة^{٣٦} كما تقول المسيحية.. ثم من بعد أصبحت الكلمة هي الخلق والإبداع.. فهي الوجود الأساس الذي تولى عنه الأجسام والأفعال والألوان والأشكال والأجسام والمخلوقات.. إن الكلمة هي الغيب والميافيزيقا والـ(ما قبل) إنها المطلق. وبذلك، كانت الثورة عليها ثورة على ما تمثله.. يقول الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا «وأذن، إذ يتحرر الإخراج المسرحي من الله» - المؤلف، فإنه يعود إلى حرية الخلاقة والبانية»^{٣٧} فالارتجال إذن، ليس مجرد تقنية فنية - كما قد يظهر - لأنه دعوة لاقصاء المقدس وذلك بحثاً عن تحقيق المقدس، وإبعاد الكلمة/ اللاهوت من أجل أن يحضر الجسد البشري الإنساني.

بالنسبة للمسرح العربي، فإن الارتجال كان ضرورة، ولم يكن اختياراً حراً، لأن الكلمة هي روح الثقافة العربية. فالإنسان العربي يسمع أولاً، يسمع الكلمة/ النطق والكلمة/ الثناء والكلمة/ الانشاد والكلمة/ التريل. وتبقى الأذن هي الأداة الأساسية في الإدراك الجمالي والمعرفي لديه.

وإذا كانت الثقافة العربية - في الميدان المسرحي - تجتاز الآن مرحلة التأسيس، تأسيس كتابة درامية مخالفة للإنشاء الشعري والقصصي - فهل يعقل أن نعمل على إجهاض هذا التأسيس، وذلك بأن نندو إلى الارتجال، أي إلى أبعد النص الذي هو الآن طور التشكيل والإنجاز؟.

يعتبر د. علي الراعي (يعقوب صنع) هو البادر الأول لبذرة الكوميديا المرتجلة ذلك لأنه كانت تحدث في مسرحه «أحداث مفاجئة تدعوا إلى الضحك وأحياناً تبعث على ابتسام أهل المتهه، ولكن الجمهور كان في الحالتين يتمسك بها أشد التمسك ويأمر أن توضع في صلب العرض المسرحي، وأن تكرر الليلة بعد الليلة»^{٣٨}، ويعقوب صنع - كما نفهم

الهشة في عهوده الأولى .. هذا الارتجال هو ما يدعو إليه د. علي الراعي وذلك باعتبار أنه، من الممكن أن يمثلذاكرة المستقبلية للمسرح العربي، وذلك عوض أن يكون ذاكرة الماضوية. وتجلّي هذه الدعوة في - الرجوع إلى يعقوب صنع، والتي ما عرف بهذه بالفصل المضحك. وبهذا نعود إلى طفولة المسرح العربي أي إلى المرحلة التي تجاوزناها مع الرؤاد الأوائل لقد تفت المسرح الغربي - في السنوات الأخيرة - إلى الكوميديا ديللاري: ومن حقه أن يفعل ذلك، لأنها تسكن ذاته. إنها - في حقيقتها تمثل ذاكرة المسرح والمرحبيين معاً. وبذلك، فلایمك الفوز عليها. لقد عادت الشخصيات التقليدية الشعبية لتعيد لها مكاناً في الكتابات المسرحية المعاصرة وفي الإخراج والإداء والاقتفاعة/ والنمر/ المسرحية.

ويقى بعد هذا، أن توضع دعوة د. علي الراعي في موضعها الحقيقي وهي بالتأكيد تنطلق من فهم جيد وجاد ومن ثقافة مسرحية عميقة. هذا متى لا يجدال فيه، ولكن طبيعة المرحلة - نهاية السينينات - جعلت د. علي الراعي ينجرف مع المد التجريبي الغربي ويقف أمامه متدهساً منهراً ممزقاً نفس طروحاته النظرية، وبذلك فقد ترجم الشاعر الغربي عن موت المزلف إلى الدعوة إلى الكوميديا المرتجلة .. ويقى الارتجال عند الراعي غير مفهوماً، وإن كان به - فيأي - ماهيره.

الارتجال في الغرب لا يمثل التراجع إلى الخلف - كما قد يظهر لأنّ فعل يستقيم مع الثورات الاوروبية الحديثة .. فالمسرح ولد ولادة دفعة وثنية، ثم انتقل إلى مرحلة أخرى دينية كتابية. وهو في العصر الحديث يحاول أن يحقق انسانيته الكاملة، وهو لن يحصل على ذلك إلا باتصال الترببات الماضوية داخل هذا المسرح .. أي بإبعاد ظلال القرون الوسطى وما قبلها.

من النص السابق – لم يكن يعمد تلك الأحداث، لأنها هي التي كانت تفرض نفسها عليه. وهو لم يكن ليتّش لوقعها، لأنّه كان يمرّق في مسرحه يحيا مرحلته الأولى، وأنه لا يدّرسجتار تلك المرحلة .. يقول بحقه صنّع « ولو حدث هذا في مسرح أوروبي لكان فضيحة. إلا أنه في مسرحي، الذي كان ما يزال في دور الطفولة صادف نجاحاً كبيراً، متقدماً الجمّهور إلى استعادته في الليلة التالية» (٢٨). هذه الأحداث كانت تشيء أساسياً ومهماً، وهو أن العقد المسرحي – في صيغته الغربية، المبدع والجمهور – لم يكن قد وجد بعد، لذلك فإن قوانين اللعبة المسرحية ظلت غائبة لأنها قوانين غريبة ودخيلة عن قوانين وآدبيات الحالة العربية، ذلك الحال البسيط الذي يقوم على أساس المشاركة وعلى التأكيد كلّ الحاجز والمسافات والأبعاد.. من هنا، كان رفض الإنسان العربي للمسرح – في طقوسه الغربية، أهي باعتبار أنه صمت مطلق في الصراحت، وانصات كامل وانفصال عن الأحداث ومكانه وزمانه.

العرض في أمسيات متفاوتة لا يجد نفسه أمام نفس الترجمة» (٤١) فائز آرتو واضح وبين في د. علي الرايري. وهو لا يذكر هذا الأثر الذي تسرّب إليه من عروض ونظريات المسرح الحي، يقول في خاتمة حديثه عن أحد هذه العروض (الحية) «فهذا إذن عرض مسرحي كامل، حلّت فيه لغة العرض محل الكلمة المكتوبة وأصبح بهذا، وفي رأي آرتو والكثيرين من مؤيديه وفي رأي عشرات المئات الذين يشاهدون العروض .. جوهر المسرح الجديد الذي ينبغي علينا جميعاً أن نتجه إليه» (٤٢) وهكذا يختل علينا الأمر، ولا نعود ندري، إن كان الرايري يدعونا إلى المسرح الشعبي المصري، أو إلى المسرح الحي (الذي ينبغي علينا جميعاً أن نتجه إليه)، والرايري يدعو إلى هذه الصيغة، وذلك باعتبار أنها صيغة مصرية، والواقع غير ذلك. فما فيها من مصر إلا ما كان قد تسرّب إليها من خيال الظل، وهو شيء بسيط إذا ما قورن بالعناصر الأساسية التي جاءت من الكوميديا ديللارتي الإيطالية ولعل خيال الظل يتجلّس من خلال الإشارات والتلميحات الجنسية والكلمات البذيئة. وإذا ما عرفنا أن هذا المسرح كان منسج الطبقة الشعبية من الأمة، وأنه كان يعتمد في حياته وجوده على الجمهور، لذلك فقد عمل على استرضائه بكل التوابيل والمحسنات الفنية والحركة والاشارات

والغمزات.

نجم فيعطيه ترجمة لكوميديا الفن الإيطالية. اتجهاد: على الراعي لم يكن عشوائياً، لأنه مبني على دعامتين متينة، وبذلك فإن كتابه يكتب قيمة كبرى. فقد درس الشعب العربي من خلال قوته وأفراجه وأعياده وهذاته الفنية. من هذا الجانبت إذن، يجب أن يدرس الكتاب، أي من الجانب المقابل والمختلف لارتجالي واقصاء النص المسرحي وتأكيد مصرية المسرح الارتجالي.. إن الأساس في الكتاب هو الحاجة إلى مسرح آخر مغاير، له ارتباط بالأرض والإنسان والوطن والتاريخ والمجتمع والحضارة..

من المادة/ الشكل إلى المضمون الفكري:

تلك إذن، هي بعض المحطات الأساسية التي امتازها المسرح العربي.. وهي محطات تنتصب - علامات مضيئة - على طريق التأسيس.. في البدء كان التأسيس بحثاً عن مواد البناء، ثم من بعد انتقال إلى هندسة البناء وذلك من خلال مساءلة المعمار الغربي، المعماري النفسي والفكري والحضاري ثم أخيراً / انتهى / إلى البحث عن فلسفة البناء. وبذلك يكون قد عرج على السؤالات الأساسية الثلاث: لماذا؟ وكيف؟ ولماذا؟.

١ - بماذا نبني مسرحاً عربياً؟ بمواد مأخوذة من الواقع أو الحلم؟ الأسطورة؟ الحكاية؟ التاريخ؟ الأدب العربي؟.

٢ - كيف نبني هذا المسرح؟ ووفق أي شكل هندي نضع أحجاره ونُقلِّي أسلوبار؟.

٣ - لماذا البناء / المسرح؟ وما دوره ووظيفته؟ ما هي أدواته - الكاتبة والمسككة؟ ما هي آفاقه وحدوده؟ ما علاقته بالإنسان داخل بعدي المكان والزمان؟ وما علاقته بالتراث / الذاكرة والحضارة والتاريخ

وإذا كان يعقوب صنوع هو أول من أوجد هذه الصيغة، فإن ترجمة شيتاً لازماً وواجاً لتحديد مصادره الفكرية والفنية. يقول عن نفسه محمد يوسف نجم «تلقى علومه في إيطاليا، ومكث فيها ثلاث سنوات وانه كان متاثراً بذلك اللقب الذي أطلقه عليه الخديوي اسماعيل، وهو مولايير كما هو معروف بين بار للكوميديا المرتجلة» (٤٣)، درس في إيطاليا وعاش فيها، ثم إنه محب بالكوميديا ديللاتري من اعجوبة بروادها ومثلها الأساسيين. فالدكتور محمد يوسف نجم يرجح يكون يعقوب صنوع قد تأثر بالكوميديا ديللاتري. يقول هذا الأخير مسرحه «وقبل أن أقدم على إنشاء مسرحي المتواضع، قمت بدراسة الكاتب المسرحيين الأوروبيين وبخاصة جولدوني ومولير وشيرidan وذلك لعاتهم الأصلية» (٤٤) ونعرف أن جولدوني هو أول من طور الكوميديا الإيطالية، وجعلها تستغني عن القناع الجلدي وعن بعض الشخصيات التي فقدت قيمتها في عصره. وأما مولير، فهو كما قال عنه د. محمد يوسف نجم (الابن البار للكوميديا المرتجلة) بالإضافة إلى هذا، يقول جاك لاندو أن يعقوب صنوع كتب ثلاث مسرحيات بإيطالية مثلت في جمهور مدن أخرى من إيطاليا، كلـ هذا يدفعنا إلى القول:

إن هذه الصيغة الشعبية ليست شعبية إلا بالتبني، أي أنها استحدثت وجدت الاستجابة في أجواء معينة، فكان أن عاشت، وتمت وأنطقت عطاءاتها التي سجلها د. علي الراعي. ولكنه ... وبعد أن مضى الزمان وتغيرت الظروف القديمة بظهور أخرى معايرة، فقد كان لا بد من إعادة المسرح أن يختفي أيضاً، وكذلك كان ..

إن د. علي الراعي و د. محمد يوسف نجم يلتقيان عند نفس الأسس المسرح الارتجالي فالراعي ينعت به مسرحاً مصرياً شعبياً. أما د. يوسف نجم

يكون الشكل منجماً مع المضمون حتى يدخل الابداع في حوار جدلية مع التظير.

في السبعينيات تظهر تجربتان: المسرح الاحتفالي ومسرح الحكماء، وسندرهما في دراستين مستقلتين وذلك حتى نعطي صورة مقاربة لحقيقة الخريطة المسرحية العربية.

■ ■ ■

المراجع

- ١ - مجلة (أقلام) العراقية - عدد خاص بالمسرح - مارس ١٩٨٠ - ص ١٥٤ .
- ٢ - مجلة (الزمن المغربي) الاسلام والمسرح والغرب - ع ٦ - ٧ - ص ٨٥ .
- ٣ - المسرح وقربه - لطوانان آرتو - ترجمة د. سامية نعسان - دار النهضة ٦٣ .
- ٤ - أوجيسيو باربا ومسرح أوين - ترجمة توفيق الإسكندي - مجلة (الحياة المسرحية) سوريا - ع ١١ - ١٢ ص ٤٢ .
- ٥ - المرجع السابق ..
- ٦ - مجلة (المسرح) المصرية - ع ٦٢ - السنة ١٩٦٩ .
- ٧ - المولف. ميشال فوكو - مجلة (التفكير العربي المعاصر) ع ٦ - ٧ ص ١٢٠ .
- ٨ - الحياة الثقافية - تونس - نحو كتابة مسرحية عربية حديثة - عزالدين المنفي - ع ٤ السنة ١٩٧٨ .
- ٩ - مجلة (الهلال) عدد خاص بتوفيق العكيم - السنة ٢٨ - ص ١١ .
- ١٠ - مسرحية (أهل الكهف) مكتبة الآداب ..
- ١١ - مقدمة مسرحية لأدب توفيق العكيم ..
- ١٢ - المسرح المصري - كين وتقام - مجلة (أقلام) - عدد خاص بالمسرح العربي) ص ١٥٨ .
- ١٣ - صوفي عبدالله - مجلة (الهلال) المصرية .
- ١٤ - مسرحية (باب الفتح) محمود دياب - مشورات وزارة الثقافة والاعلام - العراق ص ١٤ .
- ١٥ - (ثورة الربيع) الدار التونسية للنشر .
- ١٦ - مجلة (تصوّل) المصرية - عدد خاص بالمسرح - ٢٣٧ .
- ١٧ - في اليد يكتب التجربة - دراسة مسرح السيد حافظ - لم تنشر بعد .

والمجتمع والفضاء الجغرافي؟ .

- المسرح نص أدبي؟ وما النص؟ هل هو كلام؟ فعل؟ حدث؟ موقف؟ أم شخصيات؟ .

- المسرح مؤسسة للإبداع والإنتاج .. فما حقيقة هذه المؤسسة؟ وماذا عن هيكلتها وعلاقتها بالقوانين المنظمة للمؤسسات .

- داخل هذه البلاد أو تلك؟ .

- والمسرح تمثيل ... والتخييل تواصل وتبليل. إنه محاولة لتقليل الإدراك / الإحساس إلى الآخر. هذا الفعل يتطلب وجود بيادغوجية خاصة، تراعي الأساسية نفسية هذا الآخر وذهنيته ومروره الثقافي والحضاري. فما هي بيادغوجية التمثيل العربي؟ والمسرح بحث .. وكل بحث يستند إلى أدوات معرفية تمثلها المناهج، فعل نملك منهاج البحث عن الممكاني والأصيل والمعاصر؟

هذه التساؤلات، ماذا تشكل؟ إنها المدخل الأساس نحو تحديد هوية المسرح العربي، هذا التحديد لا يمكن أن ينطلق من فراغ. لأن الإنسان العربي يمثل الامتداء والامتداد في الماضي والآتي، وبهذا فهو موجود في التراث، بالقدر الذي يوجد فيه التراث بداخله.

إن بناء مسرح ليس بالشيء البهين، لأنه في جوهره بناء بخشار، وبذلك فهو ليس مسؤولية شخص أو مؤسسة أو جيل .. إن المجتمع تراكماته وتفاعلاتاته وثوراته وتصارع أفكاره واجياله ومفاهيمه ..

مع السبعينيات، عرف المسرح العربي قفزة جديدة، وستبقى كذلك جديدة إلى أن يظهر ما يعطيها صفة القدم. وقد تجلت هذه القفزة في الاجتهد والتجربة والبحث ومحاولات المزاوجة بين النظرية المفك والمارسة العملية .. وبهذا ينتقل المسرح العربي إلى المرحلة الثالثة، مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي، (وذلك حتى

شكل المسرح العربي

«محاولات البحث عن هوية
متميزة لشكل المسرح العربي»

بعد هذا العرض الممتع الذي تكرم به الأستاذ عبد الكريم بروشيد عن المسرح الاحتفالي بصفته شكلاً مسرحياً يعتمد على التراث الأدبي العربي، والأشكال الفنية الشعبية، ويتمتد ليشمل شكل العرض المسرحي، وعمارة المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة الحميمة بين الممثل والجمهور، بحيث يتحقق من خلال هذا كله مسرح يحمل هوية عربية مت米زة، فليس من لي السيد الباحث أن أضيف أن الدعوة إلى مثل هذا المسرح، سواء من خلال البيانات أو من خلال العروض المسرحية العديدة في المسارح

- ١٨ - مجلة (اقلام) - عدد المسرح العربي - ص ١١
- ١٩ - الكوميديا المرتجلة - د. علي الراعي - مشاركات الهلال
- ٢٠ - الحياة المسرحية - ع ١٣ - السنة ٨٠ - ص ١٣٤
- ٢١ - الكوميديا المرتجلة - ص ٧
- ٢٢ - الحياة المسرحية - ع ٢/١١ - من ٤٦
- ٢٣ - المسرح في الوطن العربي - د. علي الراعي - عالم الفكر - الكويت - ص ٤٧
- ٢٤ - اقلام - عدد المسرح العربي - من تجربتي المسرحية - الشكل والمقصون - في مسرح الشاعر - ص ١٩٧.
- ٢٥ - نفس المرجع السابق ..
- ٢٦ - الحياة المسرحية - ع ١٣ - السنة ٨٠ - ص ١٠٢
- ٢٧ - الاسلام والمسرح - محمد عزيزه - ترجمة د. رفيق الصبان - دار الهلال - ص ٦١.
- ٢٨ - (اقلام) عدد المسرح العربي - اطلاعة على: التراث المسرحي بالغرب - ص ٢٢.
- ٢٩ - المسرح في الوطن العربي - د. علي الراعي ص ٤
- ٣٠ - الاسلام والمسرح بالغرب - ج ٠ برادي - ع ٦ - ٧ ص ٨٨
- ٣١ - الحياة المسرحية - خيال الظل في الساحل السوري - حسن حجازي - ع ١٣ السنة ١٣٠ - من ٣٤.
- ٣٢ - حكاية الفلاح عبداللطيف - السيد حافظ - صوت الخليج - الكويت - ص ٣٧.
- ٣٣ - نفس المرجع السابق ص ٣٥٣.
- ٣٤ - نفس المرجع السابق ص ٣٥٣.
- ٣٥ - (فن الشعر) لارسطو - دار الثقافة - بيروت ص ١٤ - ١٥.
- ٣٦ - مسرح القصيدة او انتهاء المرض - جاك دريد - ترجمة كاظم جهاد - مجلة (مواقف) ع ٤٣ السنة ١٩٨١ ص ١١٥.
- ٣٧ - الكوميديا المرتجلة - د. علي الراعي - ص ٢٠.
- ٣٨ - قلا عن كتاب (المسرحية في الادب العربي الحديث) - د. محمد يوسف نجم ص ٨٩.
- ٣٩ - الكوميديا المرتجلة - ص ٢٤.
- ٤٠ - المسرح بين الحقيقة والخيال - جان بول سارتر - ترجمة د. حسن المنبعي - الملم الآسيوي ع ٢ السنة ١.
- ٤١ - نفس المرجع السابق ..
- ٤٢ - الكوميديا المرتجلة - ص ١١٨.
- ٤٣ - المسرحية في الادب العربي - د. محمد يوسف نجم.
- ٤٤ - نفس المرجع السابق ..

بعض عناصره الشكلية. ويفضي هذا الرأي إلى القول بأن التمثيل المزلي الذي كانت تقوم به فرق المحبظين في القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، لم يكن إلا مظاهر مرتبطة لا تنطوي على قيم عميق لفن المسرح، ولا يبعدو أن يكون مظاهر موروثة تداولها الجماعات في أعيادها واحتفالاتها، وتقوم على غرائز المحاكاة والتاثير. ويقوم هذا الرأي على أساس أن هذه الأشكال لم تكن نواة لفن المسرحي الحديث عندنا، الذي لا يمكننا أن ننظر إليه على أنه تطور عنها.^(٢)

ومن الواضح أن هذا الرأي يرى أن الشكل المسرحي الوحيد هو الشكل الغربي، وأنه شكل مت فوق تقنياً وفيماً وفكرياً. كما يرى أن الأشكال الشعبية أشكال متدينة فيها، فجة في أغلب الأحيان، بذلة خشنة دائمة. وعلى الرغم من أن هذا الرأي يعترف بوجود بعض المقومات الدرامية في هذه الأشكال، إلا أنه يغفل أسباب عدم تطوير هذه الأشكال ذاتها على أيدي أبناء الطبقة الوسطى الذين اتجهوا إلى الأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية تعلياً منهم على هذه الفنون الشعبية. كما أنه لا يلتفت إلى المحاولات المبكرة عند مارون نقاش للاستفادة من التراث الشعبي القصصي، أو عند يعقوب صنوع للأستفادة من شخصيات ومواقف فنون الأراجوز وخیال الظل،^(٤) أو إلى المحاولات الجادة التي قام بها رجال المسرح في خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن الحالي لتحديد هوية المسرح العربي لا من خلال الاستفادة من مضمون التراث فحسب، ولكن من خلال استلهام الفنون الشعبية وأشكالها، بحيث تتحقق هذه الهوية شكلاً ومضموناً في آن واحد.

وقد صاحب هذه المحاولات نظرة جديدة إلى المسرح وفنونه، نظرة عبر عنها يوسف ادريس يقوله:

إننا نقصد حين نتكلم عن المسرح ذلك المكان العالي ذا القبة

العربية، هي دعوة أمتلت في الأرض العربية من البحر إلى النهر على امتداد ثلاثة عقود تقريباً. ولم تكن هذه الدعوة إلى خلق مسرح عربي قليلاً رفضاً لشكل المسرح الغربي، أو رغبة في الانقلات من التبعية الثقافية والفنية لأوروبا فحسب. بل كانت، في أحد جوانبها، رفضاً للرأي القائل أن العرب لم يعرفوا المسرح، وتأكيداً للأشكال المسرحية التي عرفها العرب بالفعل على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية وحتى الآن.

فالرأي السائد عند الكتاب الغربيين حين يتناولون تاريخ المسرح العربي أن الدراما ليست من الفنون العربية الأصلية، بل هي فن توصل إليه العرب بعد أن دخلت الدراما الأوروبية إلى العالم العربي في القرن التاسع عشر، وبعد أن تأثر الممثلون العرب بأدب كورني ومولير وشيكسبير وشو. وهم يعزون هذا إلى أن الفن الدرامي الأغريقي، الذي نسج المسرح الأوروبي على متواله، ظل غير معروف لدى العرب، أو يعزونه إلى أن الشعوب الأوروبية التي اتصل بها العرب لم يكن لديها مسرح متتطور، أو إلى أن الظروف الاجتماعية كانت تحول بين المرأة العربية وبين ظهورها على المسرح، وغير هذا من الأسباب^(١). هذا الرأي يمضي إلى القول بأن الأشكال المسرحية التي عرفها العرب من ألوان التسلية الشعبية مثل «الحكواتية» الشعبين، والمقلدين، والأراجوز، وخیال الظل، والمقامات، وغيرها، لم تكن تحمل في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية، وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي بحيث مهدت الأرض لقبول هذا الفن الوارد حيث شق طريقه إلى الوطن العربي.^(٢)

ويرى بعض الدارسين العرب نفس هذا الرأي. فهم يرون أن المسرح فن له أصوله وأدب، وأننا لهذا ينبغي علينا أن نميز هذا الفن عن ألوان الملاهي الشعبية السابقة لأنها تختلف اختلافاً كبيراً عن فن المسرح كما نعرفه. فهذه الفنون الشعبية لا تدخل في عداد هذا الفن، وأن احتوت على

يحمل بصمة هوية عربية متميزة. والحقيقة أن الدعوة إلى تأصيل فن المسرح العربي كانت موجودة دائماً، وأن اتّخذت أشكالاً وodelات مختلفة. ففي «مقدمة الملك أوديب» (١٩٤٩) يقول توفيق الحكيم أنه كما أن العرب القدماء عند ترجمتهم الفلسفة الاغريقية مزجوا قيمهم الفكرية بقيم الإيثان الروحي بما أكب الفلسفه الاسلامية أصالتها في نظر الأوروبيين أنفسهم، كذلك فإن تأصيل فن الأدب المسرحي الحديث عند العرب يكون بالأخذ عن اليونان القدماء ومن زوج أدبهم بقيمتنا الروحية الشرقية. غير أن الدعوة إلى التأصيل هنا ترتكز على المضمون دون الشكل، وتختلف اختلافاً واضحأً عما يعيشه قدور النعيمي بالشكل الروحي الخاص الذي يؤكّد على وحدة الشكل والمضمون معاً.

من هذا المنطلق الأخير، كانت دعوة يوسف أدريس في ١٩٦٣ إلى خلق مسرح عربي قلباً وقالباً بدلاً من صب المضمون العربي في آنية غربية. وفي هذا يرى أنتا لكي نكتشف مرحنا الحقيقي الخاص بما فإن علينا أن نكتشف طبيعتنا الدرامية وكنهنا الخاص. كما يرى أنها «ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج، وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته»^(١).

ولتحقيق هذا المسرح يتوجه أدريس إلى ظواهر مسرحية بدائية في حياتنا تنسّم بجماعيتها حيث تندمج ذات الفرد مع الذات الجماعية الأكبر، مثل السامر والأرجوز وخيال الظل، وبعض الطقوس مثل حفلات الذكر وغيرها. أنه يدعو إلى مسرح يشترك فيه الممثل والجمهور في التأليف والتسليل. وهو لا يجد تحقيقاً لهذا ممكناً في المسرح التقليدي بمعماره الحالي، بل في مسرح العلة، أو مسرح السامر الذي يقدم «القصولات» المضحكة، والذي يضم شخصية واحدة هي شخصية الفرور الذي تحيط به شخصيات لا تمثل أدواراً يقدر ما تهيء الفرصة لسخرية ففور ونكتاته وفتشاته. في هذا المسرح

والخشبة والعمشلين والزوایات. وهذا مسرح صحيح، ولكنه ليس كل المسرح. فللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحد فقط، مجرد شكل واحد تطور على يد الأغرقين.^(٥)

إلى هذا الرأي أضف صوت عز الدين ملنني من تونس يقول:

لقد كان خليقاً بالعرب المعاصرین لأن يبتزوا من الفن المسرحي الآ نوع وحسب، لأنهم بتقليلهم تقنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلاً، قد جعلوا من الفن المسرحي فناً متصوراً على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرف حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تمثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر وأشكاله.^(٦)

ومن الجزائر انضم صوت قدور النعيمي يقول:

أن المسرح ذاته ليس صيحة واحدة هي الصيحة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي. هناك مثلاً مسرح الكابوكي والـ«نو» الياباني، وهناك الأوبرا الصينية، والمأساة الاغريقية، والكوميديا ديلاتري الإيطالية، والمسرح الغيني والفيتنامي، فلماذا لا يكون للعرب، بدورهم، شكلهم الروحي الخاص.^(٧)

ومن المغرب جاء صوت عبد الكريم برشد يقول:

ان البحث عن مسرح عربي شيء أساسى خصوصاً في ظرفنا التاريخي الراهن، حيث تجد أنفسنا في مفترق الطرق تحيط بنا مجموعة كبيرة من النظريات الفكرية والفنية..^(٨)

كانت تلك الآراء وغيرها تعبّر بصوت واحد عن أن الشكل المسرحي الذي ورثاه عن الغرب ليس هو الشكل الوحيد، وأن هناك أشكالاً أخرى، ليست أفضل أو أسوأ لكنها مختلفة، وأن العرب لديهم أشكال وتقنيات لم يعنوا بالعودة إليها وتطويرها. وخلف هذا كان يمكن إصرار على خلق مسرح

التقليدي الذي يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسار الدائرية، والخروج بالمسرح إلى الساحات العامة والأسواق، بما يتفق وطبيعة أنواع الفرجة الشعبية العربية. في هذا المسرح لا يقوم الممثل بالتمثيل، بل يعتمد على التلقائية والبساطة في التعامل مع الشخصيات المسرحية، بحيث يصبح الممثل ذاتاً تبدع ذاتاً تراقب الإبداع وتحاكه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لام الدور، ويصبح التمثيل تمثيلاً يتدخل مع فوائل من الالات تمثيل تقوم على تصحيح الممثل لخطأ في حركة أو في حوار، أو إعادة مشهد أو حوار، أو الرد على تعليقات الجمهور بذكاء، وخففة ظل. أنه نوع من الاندماج يميز الفنان الشعبي، وعلى هذا الأساس يعتمد الطيب الصديقي طريقة في التمثيل تقوم على تقنيات مستوحاة من فن الحلقة والبساط وفن الرواية الشعبية والمذاхين.⁽¹¹⁾

وقد أدى توقيت الحكم بدلو في هذا إطار الجديد في كتابة قالبنا المسرحي (١٩٦٤) وهو يرى أنه لتحقيق هذا القالب، علينا أن نعود إلى مرحلة ما قبل السامر، إلى استخدام الحكومة، والقلدين والمذاخين، والاعتماد على تراثنا الشعبي من روايات الأغانى، وقصص الجاحظ، ومقامات الهمذاني والعربي. الحاكي يقوم في تصوره بدور مدير العرض الذي يراقبه ويوجهه علينا أمام الجمهور، وبدور المخرج الذي يساعد المقلد على تفهم الشخصية وملامحها ودراسة تفصيلات الأداء، كما يقوم بهمة تفسير المعانى والأفكار العسيرة خاصة في البيئات الشعبية. والمداخ يقوم بدور المنشد، كما يؤدي دوراً أمام المقلد. أما المقلد فهو غير الممثل. فهو لا يتقمص الشخصية، ويحتفظ طول الوقت بشخصيته الحقيقة، ويتحرك بسرعة داخل الشخصية وخارجها، وي切换 بين شخصية وأخرى.

غير أن الحكم لا يخلو مقتضاها بهذا الشكل. فهو يرى أن الفلسفة التي يقوم عليها هي فكرة التقليد، لا فكرة التمثيل، كما أنه لا يراه في حقيقته

يقوم الفرفور بدور الحكماتي الشعبي، والمهرج، والأراجوز، ولا يكفي حين سلح الأوضاع والأداء والأصدقاء وحتى نفسه بلسانه، ويتفاعل مع جمهوره بحيث يرتجل النكتة والقصيدة ويقدم بالتأليف الفوري. وهو لا يطلب من مثل هذا الدور أي اندماج في دوره أو انفعال حقيقي به، بل أن يراقب انفعال الجمهور وشعور الجماعة، ويعتمد على تلقائيته بحيث يضيف إلى النص حسبما يلمسه من تجاوب الجمهور. وبعبارة أخرى فإن ادريس يعود إلى مسرح السامر الشعبي ليطوره بدرجة تناسب مع الدرجة التي بلغها في الآن. ولعل هذا هو ما جعل واحداً من ألمع نقادنا وأوسنهم ثقافة، د. علي الراعي، يرى:

أن الفرافير تمثل أحسن وأصدق محاولة للاقرابة من تقاليد الكوميديا الشعبية بهدف تفهمها واستخدامها في عمل يحقق تماماً ما أراده لها مؤلفه الفائق الحس بتناول حياته بالأسلوب المسرحي الشعبي، مطولاً إلى المستوى الذوقى والجماعى، والمفهومات الفنية والعالمية.⁽¹⁰⁾

وفي سورة بندق سعد الله وносيد بصره مع عبدالغنى الشاعر، المؤلف المسرحي في حفلة سمر من أجل حزيران، إلى رقة مسرح أوسع من رقة الخشبة المسرحية التي يمثلها المسرح التقليدي، بحيث يصبح الجمهور مكملاً لهذا الشكل، وتنسق الدائرة لتشمل الممثلين والمتفرجين بما، ويسهم الطرفان في خلق شكل مسرحي جديد. وربما كان وнос يحاول أن يتحول المسرح إلى قاعة اجتماعات، لكنه على أية حال نجح في أن يعود بمسرحه إلى أحد الأشكال الشعبية التي تمثل في مسرح الحلقة، وأن يعتمد صيغة الحكماتي أساساً للبناء الدرامي ومن الواضح أنه بخلفه هذا الشكل إنما كان يرفض شكل المسرح الرسمي، ليقيم مكانه مرحباً شيئاً أكثر تلقائية ووعياً.

في نفس هذا الإطار يجيء رفض المسرح الاحتفالي لشكل المسرح

صدى طيباً على امتداد الوطن العربي كله لدى رجال المسرح. وقد رصد د. علي الراعي هذه الظاهرة في كتابه المسرح في الوطن العربي بدءاً من الخمسينيات في المسرح الكويتي وحتى السبعينيات في المسرح الجزائري. ففي الكويت أقام محمد النشمي المسرح على التأليف الارتجالي حول فكرة منتزعة من الواقع تدرسها الفرقة، وتضع لها الشكل الدرامي المناسب، وتقسمها إلى فصول ومشاهد، ويحفظ كل مثل بضعة سطور وتترك له فرصة ممارسة قدرته على الإبداع الفوري حسب استجابة الجمهور ليلة بعد ليلة. ولجأ صقر الرشود إلى نفس الأسلوب في توزيعه للأدوار على الممثلين في شياطين ليلة الجمعة، حيث كان يوزع الأدوار بطريقة الكوميديا المرجلة. وفي الخمسينيات أيضاً شهد المسرح الجزائري نفس الظاهرة، حيث كان فنانو ورثة المسرح يتناولون فكرة ما بالبحث ويجدون لهاحدث الدرامي الملائم، ثم يقومون ب التقسيمه إلى مشاهد، وعن طريق الارتجال يصلون إلى صياغة نص مسرحي كامل. وفي فرقة «مسرح البحر» الجزائرية كان التأليف الجماعي لا يقتصر على تعاون الفنانين بل يمتد إلى أفراد خارج الفرقه. إلى هذه المحاولات نستطيع أن نضم أيضاً تجربة فرقة الحكمي للبنانية التي تعتمد في اختيار العمل على النقاش والتعاون في صياغة المواقف المسرحية، وعلى الارتجال في الأداء المسرحي.

في هذه المحاولات تميز المسرح الجزائري بالمودة إلى مسرح الحلقة الذي تعرفه الساحات الشعبية، لتحقيق علاقة وثيقة بين الممثل والمترجع. وكانت التنوعية الكويتية على هذا الأسلوب في المسرح التقليدي هي ما قام به صقر الرشود في شياطين ليلة الجمعة حين وضع الممثلين بين المترجين ليشاركون في الحديث المسرحي ويعتلوا خشبة المسرح. وهو تقليد اتبعته مسارح عربية أخرى في حفلة بسم وغوس، وفرافيه ادريس، وفي كثيرون من عروض المسارح في القاهرة في السبعينيات، وربما أخذ هذا

مسرحاً بالمعنى المفهوم. فهو ليس أكثر من عرض مسرحي، خاصة وأنه لا يكتفى بالذكر، أو إضاعة، أو تنكير، أو أزياء، وبلا سند من ثقافة المسرح سوى الموهبة العادلة.

وهو لا يدو حريضاً على هذا الشكل بصفته شكلاً متميزاً، بقدر حرصه على أن يحقق هذا المسرح نوعاً من التعادل بين المسرح العربي والمسرح العالمي. لهذا فإنه يرى أن أهم ما يجب الإلتزام إليه في هذا الشكل أن يكون صالحاً لأن تصب فيه كل المسارح محلية وعالمية، فلتنهى ومعاصرة. يقول:

فتحن إذن بعثنا الحاكي والمقلد والمتأخر وجنبهم مما، متى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من إيسخيلوس وشكسبير وموليس إلى أشكاف وتشيكوف حتى بيراند يللو ودورنيمات كما أن في إمكانهم أن يحفلوا الأول الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو «شعبية الثقافة العليا» (٢).

ولهذا فإنه حين يطرح نتائج لهذا المسرح، فإنه لا يلجأ إلى التأثر الشعبي الذي استغل في مسرحية الزمار (١٩٣٠)، أو الأسلوب الذي استخدمه في الصفة (١٩٥٦) حين أدخل الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء في إطار مسرحية تدور في العراء أو العgren أو أيام مصطفى، أو في ياطالع الشجرة (١)، حيث يربط بين الملامح الشعبية وأحدث أشكال المسرح المعاصر. أنه يتخير مواقف من أجها معنون أسلحيلون، وهاملت شكسبير، وبستان تشيكوف، ودون جوان مولير وشخصيات بيراند يللو وبابل دورنيمات لكي يعرضها بأسلوب الحكمي والمقلد والمتأخر. لم يكن الحكمي في الواقع ينطلق من منظور شعبي كهذا الذي رأينا في محاولات الآخرين، أو المحاولات التي أجرتها المسارح العربية الأخرى في هذا السبيل. ولهذا ظلت محاولة تجريبية.

ويبدو أن المودة إلى المسرح الارتجالي الشعبي ومسرح الحلقة وحيث

القرية. ويقوم بالربط بين هذه الحلقات وبين جمهور الصالة شخصية الراوي. وجمهور الصالة يشكل الحلقة الأوسع. والمزج بين السر والتشخيص والواقع الدرامي يشكل تركيّاً مسرحيّاً، لكنه مستمد من حلقة السر أساساً، ومن أشكال شعبية درامية بسيطة. فهو شكل يجمع في إطاره بين التقليد الساخر لشخصيات المسرحية، وبين الرواية الشعبيّة، وبين الجودة، وبين الأداء الدرامي، والفناء الريفي واللوحات الاستعراضية. ومن خلال التردد بين المستويات الثلاثة - مستوى السر ومستوى الوهم ومستوى الواقع الدرامي - يصبح الوهم حقيقة، والحقيقة وهما، وتذوب الخطوط الفاصلة بينهما في عقول الشخصيات، وتضيّع الرؤيا. وبذلك لا تصبح المشكلة مشكلة الحصول على صنيفية أو عدم الحصول عليها، بل ذلك الخلط الذي تعيشه الشخصيات بين الوهم والواقع، وضرورة الوصول إلى رؤية مترنة تبلور وعي الجماعة. لقد أسمّمت الرؤيا التي يطرحها دياب هنا في تحديد الزاوية التي يعالج منها مشكلة هذه المجموعة من الشر، وفي تحديد الشكل الذي يتکافأ مع هذه المشكلة بحيث يصبح في حد ذاته تعبيراً عنها. بعبارة أخرى استطاع دياب أن يحقق من خلال الشكل البسيط بناءً مركباً يوضح كيف يمكن أن يرتفع الفنان الملتزم بالأنبوبة الشعبية درجات فوق درجات.

هذا الاتجاه نحو التراث، والأغنية الشعبية، والمقامات، وروايات الرواية يتأكد أيضاً في المسرح العراقي عند يوسف الثاني وقاسم محمد، كما تتأكد أيضاً ملامح المسرح الشعبي والاعتماد على رواية الحكاية وتمثيلها، واستغلال الأشكال المسرحية في التراث، مثل اعتماد قاسم محمد على شكل السوق في بغداد الأزل بما يحويه السوق من شخصيات شعبية ولملائكة ورواية شعبين. إننا نلمس هنا عودة إلى القديم لا من أجل قدمه وإنما من أجل تجديده، وتأصيل المسرح العربي في تربته الأصلية.

الأسلوب شكل آخر مثلاً فعل نجيب سرور في إخراج وابور طبعين نعمان عاشور، حين أحاط الممثلين بمجموعة من النكرات في أعلى خشبة المسرح، وكان سرور نفسه واحداً من هذه النكرات..! لم يكن هنا لتحقيق تذويب المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، أو لمنع المفترض زوايا مختلفة يشاهد منها العرض، بقدر ما كان تحقيقاً لشكل شعبي يعبر أحد المنابع العربية الدرامية.

وفي المسرح التونسي لم يكتف عز الدين المدني -عملية التأليف المشتركة بين المؤلف والمخرج، أو باستخدام المداخ، أو مسرح الحلقة، أو التركيب الدرامي على نمط المقامات بحيث يصبح العرض مزيجاً من فن التمثيل وفن الرواية بل استغل تقاليد المسرح الأخرى من فنون -الأراجوز والمقلد والبهلوان والمهرج والفوائل التمثيلية الشعبية.

في كل هذه المحاولات نجد العودة إلى الشخصيات والمعاقف التي تميز الفنون الشعبية في عروض البهلوانات والأرجوزات والمقلدين والحكواتية، كما نجد العودة إلى منابع التراث في القصص الشعبية والمقامات وألف ليلة وليلة، وإلى شكل السامر الشعبي الذي يتحقق أما في مسرح حلقة مفتوح أو حتى داخل المسرح التقليدي.

وأود هنا أن أتوقف أمام محاولة قام بها واحد من الكتاب البارزين رحل عنا منذ بضعة أشهر، وأعني به محمود دياب في ليالي الحصاد وربما لم يكن دياب مشفولاً بالشكل الشعبي وامكانياته تطويره مثلاً سكان ومربي يكتب هذه المسرحية. والدليل على هذا الشكل الذي يقيمه على خشبة المسرح، وهو شكل يستمد من حلقة السر في ليالي الحصاد المقتزة. ولهذا يقسم المنصة إلى ثلاثة مستويات: المستوى الأول نصف حلقة دائرية تحتلها حلقة المتسامرين، دون المستوى الثاني - وقد خصص للتشخيص والتقليد، ثم المستوى الأدنى الذي تجري عليه أحداث من الواقع

كان ذلك هو الشكل الذي أستلهمه نجيب سرور ياسين وبهجة فالراوية عنده يحكي الحكاية، ويقدم الشخصيات، ويصف البيئة المنظرية والاجتماعية ولوحات مجالس سمر الفلاحين، ويتغلل في أعماق الشخصيات ومع دور الراوي تداخل لوحات درامية، أو أداء صامت على يقان صوت الراوي.

كان هذا هو الشكل الذي تلقفه كرم مطابع بحساسيّة وفهم، فزغ دور الراوي على الراوي نفسه ومجموعتين من الجوقة وعد من الممثلين، وأضاف إليه قدرة الفاقلة على التشكيل واستخدام المؤثرات المختلفة لكي يخلق عرضاً متميزاً حقيقاً في تكامله رائعاً بين الجوقة والممثلين، بحيث استحق تكريّم شيخ النقاد محمد متدور الذي أثني على الصورة الدرامية حيث رأها «جديدة كل الجدة تستطيع أن تسيّرها بالفن الدرامي الشعبي» وكان متدور أول من استطاع أن يتبيّن التجديف الذي ينبع من التراث الشعبي الفني بقوله: «لقد استطاع شبابنا أن يقدم بتجاه قصيدة شعرية قصصية طويلة في صورة درامية لا أظنهما مسوقة في بلادنا في غيرها من بلاد العالم» (١٢).

ولعل المسرح الاحتفالي يؤكد على هذه الثنائية حيث يقول بيانه الثاني: «المسرح والملحمة وحدهما يتحفظان بعناصر الاحتفال وللامتحة الأساسية، المسرح من خلال المثل، الذي هو في نفس الوقت المغني، والمنشد، والرسام، وذلك من خلال المداح والرواية والشاعر الجوال» (١٣). إلى هذه الأشكال المسرحية البدائية وجه فنانو المسرح العربي اهتمامهم، وتعهدوها بالصدق، بكل ما لديهم من ثقافة واعية، وحس فني، والعام بإمكاناتهم الدرامية، وبتقنيات المسرح. وفي بعضهم الدائم وجهوا عنائهم أيضاً إلى غيرها من الأشكال، فتعهد بعضهم مثل الطيب الصديقي وقاسم محمد المقطمات بعنائهم. فالمقارنة في أصلها كما يقول د. عبد الحميد

كذلك في مسرح الحكومي اللبناني الذي ينطلق من رفض المسرح الرسمي والاتجاه إلى خلق مسرح شعبي يقوم على الحكومي، ويعتمد بهذه الصيغة الرواية والتمثيل، والتواصل بين الممثلين والجمهور، والاعتماد فيما يقدمه على الذاكرة الشعبية بما تختزنه من حكايات وتاريخ وتراث.

والحقيقة أن مسرح العلقة في الناصر ليس إلا تنوعة على شكل شعبي آخر حين يتحقق المستمعون بالقصاص الشعبي، أو المداح، الذي ينشد لهم الملحم البطلية والسير الدينية أو الشعبية. هذا القصاص يصفه محمود تيمور بقوله: كان الواحد منهم يجمع بين شخصية الشاعر، والقصاص، والملحن، والمغني، والممثل، ولا نغالي إذا قلنا المهرج أيضاً (١٤). كما يصف تأثيره على جمهوره تقلاً عن أحد الرحالة الفرنسيين كما يلي:

اتبع لي في أحد الليالي أن أشاهد جمعاً عريباً من الحمالين والأجراء والنواتي يستمعون لأحد القصاص، لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء حين يستمعون إلى القصاص ليرى كيف يضطربون ويهذبون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمراء، وكيف تتقلب دعائمهم إلى غضب وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف يقاسمون الأبطال سراعهم وضراعهم حقاً إن الشعاء في أوروبا لا يؤثرون في نفوس الغربيين ما يؤثر ذلك القصاص في نفوس ساميته.

لم يكن ذلك القصاص ليحدث تأثيره في جمهوره عن طريق السرد فقط. فانشاؤه يداخل مع التمثيل، حكاياته تصاحبها إيماءات وحركات، وبنكات تمتزج بلقطات مسلية من تقليد الشخصيات وهي تتكلّم وتتعلّم، بالإضافة إلى بعض التمثيل الصامت. إلى هنا يضيف لأندو أن هذا القصاص، والمداح، المثل، المقلد في آن واحد لم يفل حتى المهام المسرحية حيث كان يكتفي بتغيير أغطية الرأس أثناء عرضه للحرف والأعمال المختلفة أو الأنماط من مختلف الأجناس، مع استخدام منديل وهراء تصاحب دقانها النمر التي يقلد فيها الوحش والطير (١٥).

السمر، ورواية *السير الشعية* في المقاهي والأعياد والموالد، وفي خيال الظل والأراجوز والمقامات. كما يحفل التراث الأدبي بالكثير من الأشكال المسرحية.

٢ - مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والأقباس والعربي، والتأليف.

٣ - أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفتون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية وهي مرحلة يشتمل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب، أو بين المسرح الرئيسي والمسرح الشعبي على وجه التحديد.

وقد توصلت هذه الحركة إلى أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد، وأن فنون الشعبية تصلح أساساً لإقامة شكل مسرح عربي متميز وفي سبيل تحقيق هذا اتجهت إلى:

- ١ - تبني شكل مسرح العلقة المستمد من أشكال المسرح الشعبية المختلفة.
- ٢ - الاعتماد على الجمع بين الرواية والتسلسل، أو الملحة والمسرح.
- ٣ - اعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية.. الخ.
- ٤ - كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي.
- ٥ - اعتبار أن التجديد لا ينصب على التأليف المسرحي وحده، بل يشمل أيضاً أساليب التمثيل والإخراج.
- ٦ - أمتد الاهتمام ليشمل حتى هندسة المسرح ومعماره بحيث يتتفق وطابع العمارة العربية، وطبيعة الجمادات العربية في ممارستها يعيش المظاهر المسرحية.

يونس: «أدب تمثيلي في القِيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي، كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً يَقْعُدُ به مثل فرد يجمع بين دور الرواوى ودور الممثل، وكانت تعتمد على حضور الناس في النادى، أو في قاعة الدرس، أو أماكن الجمهور في أماكن السمر» (١٨).

ويؤكد د. علي الراعي على القيم الدرامية المسرحية في مقامات الحريري من حيث قلة اعتمادها على العوار ورسم الشخصيات والأحداث» (١٩). وهو يرى الشخصية الرئيسية، أبو زيد السروجي، مثلاً محتالاً يؤدى عمله على مسرح حلقة وسط الناس، وقد تعمّص شخصية الواقع. ويقوم د. الراعي بتحليل «المقامة المضيرية» بما لا يدع مجالاً للشك في أنها شكل مسرحي في أساسه.

ولم يكن خيال الظل بأقل حظاً من كل تلك الأشكال، وهو الشكل الذي يقوم على تمثيل المخايلين بالصوت لشخصهم الظليل التي يحركونها من قراءة الشتار، ويعتمد على عرض نماذج من البشر مأخوذة من واقع الحياة في الأسواق والحرف الشعبية تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة. كان هذا هو الشكل الذي بعث من جديد عبد الله ولد طاكسن في الجزائر في مسرحية كراكوز. وكان الشكل الذي أفاد منه أيضاً رشاد رشدي في مسرحيته الفرج يا سلام حيث مزج بين قصة سعيد المخايل وجاريته، وقصة التاجر نعسان وقصص شخصيات أخرى يجمع بينها القهر الذي تتعرض له على يد السلطان. والشكل الظليل القديم يكتب هنا تاماً كأكبر وفنية أرقى.

ولعلنا من خلال هذا العرض نتبين أن المسرح العربي قد مر خلال تاريخه بمراحل ثلاثة:

- ١ - مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالاً تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكتة، وفي حلقات

اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي

عبد الرحيم الزرقاني

اللغة العربية .. لغة القرآن .. والمنع القاتض الذي ستنظر نهل منه دون أن ترتوى ، حيث عظمة هذه اللغة وحالما تقرى الإنسان المتأمل بزيادة من المعرفة ويزيد من البحث في بحورها ودنياها وعالمها .
وقد كنت دوماً من عشاقها ومربيها فـا أسعدني اليوم وأنا أسطر كتابي هذا عنها مقررونا بعشقي الارلي « بالمسرح » الذي نذرت له فكري وعلمي ، وحياتي .

٧ - الاتجاه إلى تبييض الديكور والأزياء والمهماز المسرحية .
هذا الاتجاه لا يعني بالضرورة نعرا قومية ضيقة ، فلا يأس من أن تتقايس الأشكال المسرحية . لكنه في أساسه يمثل اتجاهًا صحيحاً نحو تأسيس مسرح ذي شخصية عربية .

- (١) انظر يعقوب لاتور، المسرح والسينما عند العرب، ت. أندريه العازري القاهرة ١٩٧٢، ص ١٩، ٢٣، ٣٥، ٣٧.
- (٢) المرجع السابق، ص ٣٧.
- (٣) انظر د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٨-١٩١٤)، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٧، ص ١٧، ٧٦.
- (٤) راجع د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت ١٩٨٠، ص ٥٥ و كذلك فقرة « الكوميديا »، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٨٤-١١١.
- (٥) يوسف ادريس، نحو مسرح عربي، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٧.
- (٦) يورد د. علي الراعي رأي عز الدين مدنى في المسرح في الوطن العربي، ص ١٤.
- (٧) راجع المرجع السابق، ص ٥٥٠.
- (٨) عبد الكريم بشاشيد « الف ياء الواقعية الاحتلالية في المسرح »، البيان، الكويت، فبراير ١٩٨١، ص ٣٤.
- (٩) يوسف ادريس، نحو مسرح عربي، ص ٤٧٥.
- (١٠) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ١١٥.
- (١١) انظر عبد الكريم بشاشيد، في « التصور المستقبلي لعرب المسرح العربي »، البيان، الكويت، أبريل ١٩٨٠، ص ٩٣.
- (١٢) توفيق الحكيم قالباً المسرحي، القاهرة، ١٩٦٤.
- (١٣) محمود تيمور، فن القصص، القاهرة، د. ت، ص ٢٦.
- (١٤) المراجع السابق، ص ٦٦-٦٥.
- (١٥) محمد متلوون، « ياسين وبهية »، الرسالة، ١٩٦٥/١/٧.
- (١٦) انظر يعقوب م. لاتور، المسرح والسينما عند العرب، ص ٢٦.
- (١٧) « البيان الثاني للمسرح الإحتلالي »، البيان، الكويت، يونيو ١٩٨٠، ص ١١٩.
- (١٨) د. عبد الحميد يونس، خيال الطفل، العدد ١٣٨، المكتبة الثقافية، القاهرة، ص ١٠.
- (١٩) د. علي الراعي، فقرة الكوميديا، ص ٢٦.

كلام وكتاب في آن واحد ولا تستطيع أن تقول إلا أن اللغة العربية كانت لغةً كلام فترة من الزمن حتى ابعت رقعةً البلاد فشلت ألواناً من الأمم الاعجمية وكثيراً الوافدون فنشأت في كل واديٍ لهجةٌ عامية إلى جانب الفصحي كالعراقيَّة والشاميَّة والمصرية. وأخذت الفصحي صوراً مختلفاً بعضها عن البعض ففي جنوب الجزيرة تختلف عنها في شعائِرها أو شرقها أو وسطها ومثل لنا هذا الاختلاف من اللهجات تعددًا في اللغة الواحدة، بحيث أصبحت أقرب إلى اللغات المختلفة وما كان البيت الحرام في مكة مهوى قلوب الناس وموضع قداسة منهم فقد كانت تقد إلى مكة في مواسم الحج قبائل العرب من شئ بقاع الجزيرة يحملون معهم كثيراً من المفاهيم الحضارية، التي اكتسبوها من جماورتهم الروم والفرس أو الأحباش أو المصريين. وأصبحت لغةً أهل مكة بذلك هي أثير لمجات العرب وأكثراً وفاء بأغراض الحياة وأفضحها نطقاً وايسراً إداةً ولذلك نزل «القرآن الكريم» بلهجته قريش مادةً مكة.

ولعل نزول «القرآن الكريم» باللغة العربية يمثل عنصراً جوهرياً يدعها في مأمن من أن يجري عليها مجرى على اختلافها من اللغات السامية الأخرى. لأن اللاتينية صارت بعد الفتوحات الرومانية لمجاتٍ عامية أصبحت لغاتٍ مستقلةً متطرفةً حيةً وبقيت اللاتينية لغةً كتابةً فقط إذ تغلبت عليها مشتقاتها كالفرنسية والإيطالية والاسبانية فضلاً عيَّط استعمال اللاتينية وظللت، تضاءل حتى انتهى بها الأمر إلى العزلة بين الصحائف الطبوية من الكتب القديمة.

وهكذا غدت العربية لغةً دينٍ متساويٍ وبها كتبت أصول هذا الدين تشريعاً وحكمةً وثقافةً. ولا كانت العقائد الدينية راسخةً في القلوب على الرغم مما يقال من أن تطور المدنية سيقضي على تأثير هذه العقائد فإن العربية باقية بقاء الإسلام أي بقاء القرآن.

ان اللغة العربية لغةً شاعرةً .. فقد بنيت على نسق الشعر في سيرورة الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظم منسق الأوزان والاصوات لا تفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء إنما اللغةُ الإنسانية ناطقةٌ يعلم فيها الخيال والذوق كما تعلم فيها الإشار والسماع.

ولقد كانت دائماً وسائل مؤمناً بأن: «المسرح كلمة» والكلمة كانت منذ كان الإنسان ... كانت أولاً ... كانت أعظم ثورة ... وعصر في مقدمة فارس الكلمة والمسرح الاستاذ «عبد الرحمن الشرقاوي» إذ قال: «بعض الكلمات قلاع شاغة يتصنم بها النيل».

البشرى

الكلمة فرقانٌ ما بين نبيٍ ويفي

بالكلمة تكشف الغمة

الكلمة نور

ودليلٌ تبعه الأمة

الكلمة زارت الظالم

الكلمة حصن الحرية

ان الكلمة مسؤولة

وستظل الكلمة هي مفتاح العرض المسرحي فلننسى في رحلة مع قاتل الكلمات مع اللغة التي منها تنبع سطور العرض المسرحي.

اللغة هي عنوان ثقافة وحضارة أيةً أمة ومن أكبر مظاهر حيوية اللغة تغير وتطور وفق متغيرات العصور حتى لا تصعب لغة زمن مضى فحسب.

ولقد كانت لغتنا العربية دوماً مثار جدل وموازنة بينها وبين اللاتين بشكل خاص حيث اعتبروا اللغة العربية لغةً كتابةً بينما اللاتينية كانت

الفصحى وهي القدر المشترك الذي يتفاهم عن طريقه كافة العرب في شتى أرجاء الوطن العربي.

وحجة الآخرين أن رفض الأدب من خلال العامة إغفال للجمهرة العظمى من الشعب العربي في كل وطن وأن العامة تحكم آمال الجمهرة وتعبر عن أحاسيسهم، وتقبل أختيالهم وأن لها طواعة ول庖ة لا تتوفر في اللغة الفصحى، مما يجعلها لادة ميسرة صادقة الدلالة فيما تحكم وتعبر وتصور ولا يمكننا أن نقل ألوان الأدب الشعبي الذي صيغ من خلال العامة و الساد كثيرة من المجتمعات العربية وأصبح فتاً يدرس من خلال مقومات المجتمع، فأمثال العامية وأغانها، من مواويل ومداح وفن الآدبي والملامح الشعبية كلها تحظى بدراسات لغوية ودراسات اجتماعية ودراسات فنية، وقد تتعدد جوانب الدراسات.

و قبل أن نشرع في أي اللقين أنسب للأدب المسرحي لعلنا نقف قليلاً عند الكلمة أدب أولاً، حيث لم تحظى الكلمة من كلمات اللغة العربية مثل ما حظيت به هذه الكلمة من الدراسة والبحث فقد تناولها الباحثون من حيث مادتها ومدلولها ومدى أصالتها في اللغة العربية وشارك المستشرقون علماء العرب في هذا الميدان، وطال حديثهم وتشعبت دراستهم على صور مازهاء في كتب الأدب والنقد. والعجيب أن هذه الكلمة مع خطورة مدلولها ودقة لفظها وعموم معطياتها لم ترد في «القرآن الكريم».

وقد استقرت هذه الكلمة في اللغة العربية، وتطورت من مدلولها على اعداد المائدة والدعوة إليها وعلى التحليل بالصفات الحميدة ومحاسن الأخلاق إلى معانٍ أخرى جديدة فقدت الكلمة الأدب تعني:

- الفن الكلامي وأصبحت كتب الأدب والبلاغة تحفل بتعريفات لهذا المدلول الجديد، منها أن الأدب هو الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة.
- وأن الأدب هو فن الكلمة سواء المنطقية أو المكبوتة التي تحقق المتعة

ولكي تظل اللغة العربية راسخة متطرفة كان علينا إلا نذر وسما في تغذيتها بالصالح المفيد، وتخلصها من الجمود، وكان أكبر عائق يعيق تطورها أنها لغة كتابة وليس لغة كلام فلو كانت لغة كلام لعاشت في الشارع والسوق ولاستقت ألفاظها من طبيعتها دون اللجوء إلى عامل مصروعه وذلك شأن العامية في أقطار الشرق فهي أكثر طلاقة لأنها تعبر عن الحياة اليومية الدارجة وهذا أفرد أستاذنا الراحل الأديب: محمود تيمور فضلاً كاملاً في كتابه (مشكلات اللغة العربية) لمجلة العائق التي تحول دون تطور اللغة وقد أوجزها في أربعة عوامل وهي:
أولاً: تزويد اللغة، ثانياً: تبسيط اللغة، ثالثاً: تيسير التحويل، رابعاً: تعميم الضبط.

بين الفصحى والعامية :

ومن خلال حياتنا المعاصرة نشأت قضية مبنية على معتقد وهي يائى اللقين تعالج فنون الأدب هل من خلال الفصحى أم من خلال العامية؟ ووقف إلى جانب كل من الرأيين جماعة يساعدون ويساندون ولكن وجهة نظر، بعضهم لا يقبل علاج فنون الأدب إلا من خلال الفصحى وبضمهم لا يمانع في تقبيل علاج الأدب من خلال لغة العامة.

حججة الاولين أن الأدب لا يسمى أدباً ولا يكون منهجاً رسمياً يعتد به المتعلمون الا إذا كان من خلال الفصحى لأنه حينئذ يجمع بين صحة اللفظ وسمو المعنى.

أما أدب العامية فإنه تشيع فيه الأخطاء والخروج على قوانين التحريك والصرف ويقبل الدخيل الغريب من الألفاظ كما تخضع عباراته للضرر الإيجابية في تأليف الكلام وفضلًا عن ذلك فإن تقبيل الأدب من خلال العامة سيجعله محلًا في كل بلد عربي ولا يتحقق القومية لأن عيادها العربية

من أن يتكلموا اللغة التي تفرضها عليهم حياتهم الحقيقة الواقعية في الزمان والمكان.

وتصوري كرجل مسرح ناشر نصف قرن في هذا الميدان، أن لا اعتب على الفنان اذا اتقل بين الفصحي والعامية، وحيثما يرى أنها الحق للتجاوب بين المشاهد والعرض المسرحي.

ولعل التجربة العملية لي بالمسرح القومي المصري تؤكد صحة هذا التصور فلقد أخرجت العديد من المسرحيات الناطقة بالفصحي وأخريات بالعامية، وقد كان ميسوراً لهم كل نوع لمشاهديه، تمثل ذلك في شدة الإقبال على العروض ولعل نجاح مسرحيات ناطقة بالفصحي مثل (سلیمان الحلبي - لیلی والجنون - الپار ورحلة العذاب) ليؤكد صحة ما سطرته أعلاه حيث يتساوی الإقبال على الفصحي والعامية والفيصل نوعية العرض المسرحي.

وهنا أود أن أؤكد أن اللغة العربية الفصحي السليمة هي ب فعل التجربة القادرة وحدها على البقاء والخلود كتراث أدبي وأذكر أن أديبنا الراحل العظيم «محمد تيمور» قد عقد مقارنات بين (بابات ابن دانيال) وبين بخلاء الجاحظ وحكايات ألف ليلة وليلة وبالرغم مما تحتويه ببات ابن دانيال من أدب وفن إلا أن لغتها التأرجحة بين العامية والفصحي باعدت دون الاستماع بها حيث اندثرت الفاظها الموقعة بزمامها ومفاهيمها الخاصة بعباراتها ولا غرو في هذا حيث أتنا لا يتبادر لنا أيضاً فهم الكثير ما تركه يعقوب صنع وعثمان جلال وعبد الله النديم .. وبالتالي لانستمع بما خلفه قدر استماع من شهدوا عصرهم وتمدنوا بهجهنم العامية.

وعلى النقيض فإن حكايات ألف ليلة وليلة وقصص بخلاء الجاحظ على الرغم مما يبتدا وين موضوعات هذه القصص من أبعاد واختلاف حياة وتغير مجتمع فاننا نقبل عليها بفضل تلك الوساطة اللغوية الوحدة وساطة الفصحي (١).

— وأن الأدب هو المراولة النفسية للعمل الأدبي الذي يخاطب العاطفة والشعر والوجدان.

وما سبق من تعريفات يتضح جلياً أن الأدب يخاطب النفس بعواطفها ووجدانها ولذلك فالناس جميعاً أمامه سواء ولديهم إمكانية التجاوب معه سواء كانوا من أصحاب الثقافات العالية أو كانوا من فاقديها.

ولو كان يخاطب العقل والذهن لتفاعل الناس وتفاوتوا أمامه وأصبح من بينهم الذواقة والتجاوب والمتبلد الجامد غير التجاوب وهذا لا يحدث. ومن هنا كان الأدب قدرًا مشتركًا عاماً يستوي أمامه الجميع يتلمسه البعض عن طريق الفصحي ينتهي وصرفها وبلاعتها، ويتعلم البعض عن طريق العامية بطوابعيها ولبيتها وتطورها وحكايتها لأحساس العالية العظمى.

وليس معنى ذلك أتنا ندعوا إلى التعرّف من أدب الفصحي أو التقليل من قيمة لأن ذلك لا يكون هدفاً من أهداف من يؤمنون بقوميتهم وتراثهم العربي العظيم وكتابهم المقدس الذي أنزل بلسان عربي مبين، وإذا تساءلنا كيف تعالج أدب الحوار ولغة المسرح بالفصحي أم بالعامية؟ فانتي أجبت بما قاله رائد الأدب المسرحي العربي توفيق الحكيم (إن كل قيد يقف أمام الفنان ويحول بيته وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يمحطمه دون أن يعقل بشيء)، حيث يجب الا يحس المترفج في المسرح بتناقض بين مظهر أبطال المسرحية واللغة التي يتطوّرها حتى لا يحدث شعور باختلال الصورة الفنية في الذهن ولذلك كانت الروايات المترجمة التي تمثل أشخاصاً أجانب في المكان أو الروايات التاريخية التي تمثل أشخاصاً أجانب في الزمان، لا يأس في جعل لغتها لغة فصحي أو شعرية لاعلاقة لها بالواقع الذي يعيش المشاهد أما اذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتفقون في الزمان والمكان فلابد حتى عند ذلك

କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏନ୍ତି କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏନ୍ତି
କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏନ୍ତି କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏନ୍ତି
କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏନ୍ତି କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏନ୍ତି

“**କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏଇଲୁ କାହାର ମାନ୍ଦିଲି**”
“**କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏଇଲୁ କାହାର ମାନ୍ଦିଲି**”
“**କାନ୍ତିର ପାଦରେ ଯାଏଇଲୁ କାହାର ମାନ୍ଦିଲି**”

‘ମୁଁ ପାଦ ପାଦ କିମ୍ବା କିମ୍ବା କିମ୍ବା କିମ୍ବା କିମ୍ବା’

କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର
କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର
କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର
କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର କାହାର

କାନ୍ତିର ପଦମାଲା ।

ان اللغة العربية الفصحى هي اللغة التي أفضل ان تكون سائدة وإن كان ذلك يتطلب الاهتمام الكامل في تدريس هذه اللغة بالمدارس والمعاهد واعتبارها قضية حضارية ومصيرية ... كيف يمكن لشبابنا ان يدرك فصاحتها بلده ومشكلاتها وهو بعد لا يعرف حسن القراءة وصحة الكتابة السليمة في بعض الأحيان؟ واذا كان الفن هو صوت الصدق في المجتمع (٣) فينبغي على التلقي أن يحسن استماع هذا الصوت حتى تتحقق له المتعة والفائدة بذلك الصدق.

وللمسرح لغته الخاصة وبغض النظر أيضاً عن شكلها، شعراً كانت أو نثراً .. وهي لغة حية ونابضة، لأنها لغة منطقية وليس مقرورة وهي مسموعة في الوقت نفسه وليس منظورة .. لذلك تصبح اللغة المعنية هي لغة الحوار. وما ينطبق على المسرح لا ينطبق على غيره من مجالات التعبير الأدبية أصلاً والتي تنتقل إلى المجالات الفنية بعد ذلك، تعنى الرواية والقصة والقصيدة الشعرية أو الشريعة والمقالة الابداعية أو النقدية وتعنى كذلك السينما والإذاعة والتلفزيون وشريط الكاسيت أو الفيديو.

فإذا سلمنا بداية وبداهة بأن الحوار المسرحي لغة خاصة، أصبح لزاماً علينا التسليم وبالقول نفسه، بأن هذه اللغة متحركة وليس جامدة، متغيرة وليس ثابتة، فالموضوع الذي لا يعالج إلا بالشعر، غير الموضوع الذي ينافس بالثرثرة، والشخصية التي تتخاطب بالفصحي غير الشخص الذي يتحدث بالعامية ... ولا فرق عندئذ ولا تفرقة بين النص المؤلف والنص المترجم، ذلك أن مشكلة الفصحى والعامية تكاد تكون كأنها تعلم جميعاً - مشكلة خاصة بلغتنا العربية ليس بسيط هو أن كل الدول العربية تعرف لغة فصحى واحدة ذات قاموس موحد، بينما تختلف العامية في كل بلد عن بلد الآخر داخل نطاق الامة الواحدة فضلاً عن الاختلاف الكلبي كتابة ونطقاً بين الفصحى والعامية رغم وحدة الحروف ودلالاتها ومدلولاتها.

والى جانب المسرح الادبي الذي ذكرته كان هناك مسرح آخر بأسلوب خاص وهو «مسرح الارتجال» وكان فيه الممثل هو الذي يصنع حوار مسرحياته وينتظر لها اللهجة المحلية التي تتفق وطابع الشخصية التي يؤديها بالمسرحية، ولاشك أن الممثل عندما يكون هو مؤلف الحوار الذي يمثله فإنه سيكون على فهم وانفعال صادق فيكسب الأداء حيوية وفاعلية.

ومن هذا الاسلوب في الاداء التقيلي تبلور طابع علي لفن الممثل ... ثم جاءت ثورة ١٩١٩م وبدأت المسرحية المصرية المؤلفة تكون أكثر صدقًا وواقعية. أما المسرحيات المرتجلة فقد أوجدت نوعاً اخر اطلق عليه التقاد اسم «المسرحية المزالية» ووُقعت في هذه المرحلة ظاهرة لم تكن بارزة من قبل فقد أصبح للممثل الذي يؤدي الشخصية الثابتة في تلك المسرحيات، أصبح له شعبية واسعة بحيث كان الجمهور ينتقل وراء هذا الممثل بالمسرح الذي يتواجد فيه وكان أبرز من تحقق لها هذه الشعبية بالمسرحيات المزالية الممثلان الكبيران «نجيب الريحاني»، و«علي الكسار».

بعد ذلك أنشأ الفنان الكبير «يوسف وهبي» فرقة مسرح رمسيس عام ١٩٢٢ وكانت هذه الفرقة فتحاً جديداً للمسرح المصري حيث التقى من جديد المسرح الجاد بالجمهور الكبير. ومن خلال فرقة رمسيس برزت أساليب جديدة في أداء الممثل وبريع كثیر من نجوم هذه الفرقة مثل «رؤوف يوسف»، «حسين رياض»، «زكي رستم»، «بشرة واكم»، «فاطمة رشدي»، «أمينة رزق» .. الخ.

كانت هذه نظرة سريعة على تطور فن المثل العربي من خلال الأساليب التي انتجها.

وتتطور بعد ذلك المسرح العربي كثيراً .. وأصبحنا نلمس هذا التطور في كل عناصر العرض المسرحي ..

والآن ونحن بصدد الحديث عن اللغة والعرض المسرحي، أود أن أوضح

ولكن المشكلة الآن .. كيف السبيل الى عرض مسرحي يجذب الجماهير للخيبة المضيئ في ظل غزو الدراما التليفزيونية؟ في تصوzi أن الإبهار لن يستند إلى التفريح لأنها مهارات تعرض المخرج المسرحي عضاته في هذا العنصر من عناصر العرض فلن يستطيع أن يصل إلى مأثيره التفريح يومياً عن طريق الإذاعة الرئية منزله.

إذن مادمت أدرك بأن المسرح لون من الدراما يترک على ظاهرتين
أسمائين:

الظاهرة الطقمية، الظاهرة الجماعية..

لذا فاتني متضرر بأن الظاهرة الجماعية هي العنصر الذي تبتعد به دراما المسرح دون غيرها من صائر الفنون بمعنى أن المسرح يكون المتنبي في حاضراً بحسبه، فلو أنا استطعنا أن تستغل وجوده ونستثمره في إقامة علاقة حيوية جادة بين خشبة المسرح والصالحة حيث أن استغلال الظاهرة الجماعية هنا بشكل علمي وفي ودروس خلائق بأن يميز المسرح عن غيره من الفنون المتأفة.

إن العملية الدرامية التي تسفر عن ميلاد كائن جديد يتمثل في جوهر الحياة من خلال أعمال وأقوال تشبيه ما يقع في الحياة (٥) ... ومن ثم لا تكون هذه الاعمال والأقوال أهمية إلا بقدر ما تكشف لنا عن ذلك الجوهر لذا كان على الكاتب المسرحي أن يدرك الحقائق الجوهرية الدائمة في هذه الحياة لا الواقع اليومية العابرة.

العمل المسرحي إذن يتمثل في تحقيق العنصر العملي والعنصر الادراكي إذ أنها يمكن أن تشاهد على المسرح أشياء تدرك من ورائها أشياء أخرى ... ونرى أعلاً ندرك من ورائها حقائق.

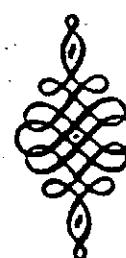
إن العرض المسرحي يجب أن يكون اليوم معبراً عن اللحظة التي يعيشها الشاهد العربي وهذا يتطلب أن يتكافف رجال الثقافة وفرسان الكلمة

وهي مشكلة لا تعرفها أي لغة أخرى، لانه الاختلاف بين اللغة الرسمية واللهجة الشعبية ولأنقول هنا الفصحى والعامية - اختلاف لا يكاد يذكر ولا يكاد يحس ، وبالتالي لا يؤثر أو يتأثر ...

وفي هذا الصدد تقول الدكتورة سامية أسعد: لا آتي بمزيد عندما أقول أن الكلمة في النص المسرحي الذي يقرأ بالعين مختلف عن الكلمة التي يتعلّق بها الممثلون على خشبة المسرح ويدركها المخرج بالأذن، فالكلمة المنطقية لها وقع زين وایقاع وصدى معين للمتفرج المتلقى ، في حين تم عملية التواصل بطريقة مختلفة بكل الاختلاف بين النص والقاريء .. قد تكتب هذه الكلمة بالعربية الفصحى وقد تكتب بالعامية أيضاً، وقد يلاحظ الفرق بينها في النص المكتوب لكنه يزداد عندما يصبح عرضاً مسرحياً يقدم للجمهور واختيار الكاتب او الترجم للعامية أو الفصحى يرتبط بلاشك بالجمهور الذي يود أن يخاطبه ، والمعرض في أغلب الأحيان أن الفصحى تخاطب الصفيحة والمشففين في حين تخاطب العامية جهواً آخر عرض وأكبر تنوعاً ، تماماً كما كان الشعر لـ«ترايجيديا» والنثر لـ«الكوميديا مند أرسطو» .. ولعل أحاسيس مسرحية «مسرحية المهاجر» لجورج شحادة بأهمية كل هذه العناصر هو الذي جعله يترجم الفصحى إلى العامية .. فالعامية في هذه المرسحة التي سبق أن ترجمها «فتحي الشري» بالعربية الفصيحة خدمت النص من نواح عديدة، لقد جعلته قريباً من المخرج وأزالت شعوره بالغرابة وصورت له بأسلوب بسيط لا يخلو من الشاعرية والجمل، عالماً يومئذ البساطة من القوم الذين يستحدثون بلغة طبقتهم الاجتماعية ، وهل يمكن أن يتحدث الحوزي أو البوان بالفصحي؟ وجاءت النتيجة مطابقة ومنسجمة انسجاماً تاماً بين الشكل والمضمون (٤).

هذا الرأي الذي أسطره للدكتورة سامية أسعد إنما يؤكد أن القضية ليست تعصباً للفصحي ضد العامية بل كما ذكرت سابقاً الفصل هو طبيعة العرض

- (١٣) مشكلات اللغة العربية / محمد تيمور — المطبعة التوفيقية.
- (١٤) فن المثل العربي / زكي طليمات — الهيئة المصرية للتأليف والنشر.
- (١٥) المسرح العربي / رشدي مالح — مطبوعات الجديدة.
- (١٦) مجلة فصول / المجلد الثالث العدد الاول ١٩٨٢.



الشريفة الصادقة حتى يصيغوا للمسرح الشكل العربي المناسب والقادر على الصمود ازاء التزو والتغيير القائم الممثل في التليفزيون.

ان الفن والعلم والأدب كلها منابع عظيمة وخلاله أعطت على مر الازمان للإنسان كل جمال وخير وقدم وحق.

لتعاون ... ول يكن الحب والإيمان منطلقا نحو انتاج فني عربي وفيع.

المراجع العلمية

- (١) المسرح ، د. محمد متذور، دار المعارف
- (٢) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر/ د: عزالدين اسماعيل — دار الفكر العربي.
- (٣) المسرح الشري/ د. محمد متذور— دار نهضة مصر.
- (٤) مسرح توفيق الحكيم/ د. محمد متذور — مطبعة الرسالة.
- (٥) القصة في الأدب العربي/ محمد تيمور — المطبعة التوفيقية.
- (٦) المسرح الغنائي العربي/ محمود كامل — دار المعارف.
- (٧) قالبنا المسرحي/ توفيق الحكيم — المطبعة التوفيقية.
- (٨) المسرحية في الأدب العربي الحديث/ د. محمد يوسف نجم — دار بيروت.
- (٩) اللغة الشاعرة/ عباس محمود العقاد — مطبعة غريب.
- (١٠) الحسين ثائرا/ عبدالرحمن الشرقاوي — روایات الملائكة.
- (١١) شوقي على المسرح/ ادوار حنين — المطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٣٦.
- (١٢) الشيخ سلامة حجازي/ د. عمروه أحمد الحفني — دار الكاتب العربي.