15371

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــة وهـــران

كلية الآداب، اللغات و الفنون
قســـم الفنـــون الدرامية

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة في اللغة العربية وآدابها

موسوم بـ :

التراث الشعبي في بنـاء المسرح العربي المعاصر

تقديم الطالب
ابن ذهيبة بن نكاع

إشراف الأستاذ الدكتور
سليمان عشراتي

السنـــة الجامعيـــة: 2005/ 2006

أقوال في التــراث :

1 ـ" لناس هم نتاج ترثهم أساسا، فهم يتشكلون أولا بالبيئة التي ينشأون فيها وفيما بعد يجد أسلوب حياتهم دعما من ذلك التراث الذي يدين له بالولاء، إما عن وعي كامل، أو عن طاعة عمياء. غير أن هذا التراث، من جهة أخرى، ليس خاضعا لتقلبات الزمان على هذا النحو، و إنما هو يكتسب حياة خاصة به، ويظل باقيا لفترات طويلة، مختفيا وراء السطح، حتى يظهر مرة أخرى إلى النور عندما يكتسب دعما متجددا ".

برتراند رسل : حكمة الغرب، ج 1 ، م . عالم المعرفة.

2 ـ" إن توظيف مصطلح التراث ليس بريئا دائما،وقد تتحول قضية المحافظة عليه إلى حقل مغلق تتصارع داخله الأيديولوجيات والمؤسسات و التقنيات. وتتحول السياسة المسماة ثقافية ببساطة إلى قضية سياسية تزعم لنفسها صفة الوطنية ، تجمل نزعاتنا الماضوية. ترغب تلك السياسة الإسهام في التعبئة الوطنية لأجل مواجهة الأزمة السياسية والاقتصادية بتعيينها للمذنبين: الآخر والأجنبي،هذا وذاك الذي لا يشاطرنا في نظرتنا لتراثنا، والذي يريد،بالإضافة إلى ذلك إدخال عناصر ثقافية تطعن في السلطة السياسية".

أ/ فؤاد صوفي: مجلة إنسانيات(عدد خاص عن إشكالية التراث)

الإهـــــداء

أهـدي هـذا الجـهـد المتـواضع إلى من ربياني صغيرا ....
إلى الوالدين الكريمين أطـال اللـــه في عمرهما .
كما أهديه إلى رفقاء الدرب في الحياة :

أخـوي الغـاليين
والزوجة الكريمة.

و إلى أبنـائي الأعـزاء :

يـاسين .

رياض .

محمد .

و عمـر.

* ابن دهيبة *

شكـــر و تقديـــر

أتتقدم بجزيل الشكر إلى كافة أساتذتنا الأجلاء ، و أتوجه بكل محبة و تقدير إلى أستاذي الجليل / سليمان عشراتي لما لسيادته من أفضال على هذا البحث و صاحبه بفضل ابتساماته و تشجيعاته المتواصلة . و لما منحي من وقته و جهده منذ بداية تبنيه لموضوع البحث حتى أصبح حقيقة.

كما أتوجه بأصدق آيات الشكر إلى كافة أعضاء هيئة التدريس و إداريي كلية الآداب و اللغات و الفنون، دون أن أنسى من ساهم في مساعدتي على إنجاز هذا البحث المتواضع حتى رأى النور.

و يسعدني أيضا أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة، لما بذلوه من جهد و وقت في قراءة هذا البحث الذي لا يخلو من عثرات، و لما تحملوه من عناء السفر من أجل مناقشته و تقويم ما اعوج فيه.

و بالله التوفيق،

المقدمة

مقدمة:

لقد ارتبط المسرح في العالم كله - وعبر المراحل التاريخية التي مر بها- ارتباطا وثيقا بالتراث. فالأمم تتشبث بتراثها، وتتمسك به لأنه يشكل الدعامة الأساسية لوجودها وتطورها، ما دام هو الذي يمثل روحها ووجدانها، ويجسد مقوماتها وأصالتها. والأديب لسان حال الأمة يبوح بأفراحها وأتراحها، بعودته إلى تراث أمته وماضيها العريق، فيستخلص العبر بروح إنسانية شفافة ويسهم في تعزيز هوية هذه الأمة و تسجيل مآثرها وأمجادها حتى تتميز عن غيرها من الأمم، و تشارك مثل الآخرين في بناء صرح الحضارة الإنسانية .

و بناء على ذلك، فما هي علاقة المسرح بواقعنا؟ وما دور الثقافة ضمن سياق يفترض تفتحا على ثقافات العالم من جهة، و يطرح قضية الهوية من جهة أخرى ؟. يظهر واقع المشكلة أن القضية ليست تقنية فحسب، بل هي موصولة الجذور العريقة بالوجدان العربي و تحرك ذائقته و روحيته، و ليس هنا فعل مسرحي يمكن نقله عن ثقافة أخرى كليا، لأن الفعل المسرحي ألصق بالفنون الجمعية الحركية و الاتصالية من الفنون المكتوبة، و نستطيع القول جازمين أن إنجاح التلقي و التواصل دائما، و حسب ما أظهرته الدراسات الخاصة بتأريخية هذه الظاهرة في ثقافات الشعوب المختلفة، مرهون بتثمير تقاليد الفرجة المسرحية في الأبنية الثقافية القومية، بتجلياتها الأنثروبولوجية و الأنثوغرافية و الاجتماعية و الدلالية الرمزية لمعنى الثقافة الاتصالي لدى الجماعات البشرية. و بتعبير آخر موجز، ليس بمقدورنا أن نطور تجربتنا المسرحية دون الانطلاق من طبيعة التلقي و التواصل في هذه الأبنية الثقافية القومية، بحثا و تطويرا في الممارسة الأصيلة التي تلبي حاجات إتصالية نابعة من وجدان الناس و نمط تفكيرهم و طرائق عيشهم و رؤيتهم للأمور، فالفعل المسرحي لا ينقل تقليدا لتجربة ثقافية مختلفة، بل يستعاد أو يصاغ تقليدا للتجربة الثقافية القومية في وعيها العميق لذاتها، و الذات لا تكون بعد ذلك معزولة عن الثقافات الإنسانية الأخرى، لأنها تغتني و تغني تقاليدها بانفتاحها الواعي و الواثق على التجارب المغايرة الأخرى.

إن التماس مع الآخر الأجنبي تراثا و أدبا و ثقافة وعلما، إن هو إلا شكل من أشكال النظر إلى الذات في مرآة الآخرين. وهذا هو ما تعنيه في الجوهر تجربة كتاب المسرح العرب في الستينات، لأن الهم الأساسي عندهم هو العودة إلى جذور الهوية الحضارية و تميزها و القدرة على المشاركة بالإنجازات الإنسانية. لقد أدرك هؤلاء الكتاب بحق أن الاستلاب والتهجين لا يصدرن إلا عن شخصيات ضعيفة مهزوزة. أما التجريب عن قدرة و وضوح الشخصية فمشروع لا من أجل الإضافة فحسب، بل من أجل أن يبقى التراث الذي إليه

ننتسب حيا متحركا بجذوره في باطن التاريخ و تربته، و بفروعه التي تعانق الريح و ضوء الشمس.

وهكذا، فمثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كان الأمر لمسرحنا العربي،الذي بدأ تراثيا، ولا يزال التراث سمة أساسية لتأكيد هويته و خصوصيته ، فقد حاول معظم كتاب المسرح العربي الاستفادة من الظواهر المسرحية التي يزخر بها التراث العربي، سواء على صعيد الشكل أو المضمون ، في سعيهم الدؤوب لتأصيل المسرح العربي، فكانت العودة إلى التراث نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية و الثقافية و الاجتماعية التي ساعدت بمجملها على بلورة وعي قومي لدى هؤلاء الكتاب المسرحيين، الذين وجدوا في تراثهم خير معبر عما يجيش في صدورهم من مشاعر الألم و الحزن لمصير الأمة و مستقبلها، فقد أيقنوا أن توظيف التراث الشعبي يحقق لهم التواصل مع الماضي المجيد للأمة من جهة ، و محاولة تحقيق التواصل مع وجدان الجماهير الشعبية من جهة أخرى، نظرا لما يحمله هذا التراث من مكانة و تقديس في نفوس الشعوب العربية.

لقد غدت شواغل الوجود العربي في تطلع رجال المسرح العربي إلى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي، ولا سيما مساعيه الوظيفية، حيث ارتبطت قضية التأصيل بإلحاح ملفت للنظر بقضية المعاصرة . فقد واجه المسرحيون العرب مشكلة بناء مسرحي متكامل المصادر و الطبيعة والوظيفة في أرض انقطعت عنها التقاليد المسرحية الشعبية منذ زمن طويل، و افتقدت صورة مسرحها التاريخي بعد ذلك . لذا، أصبحت استعادة تلك الصورة القديمة -الأشكال المسرحية التراثية - في أساس إشكالية التأصيل المرجو. إن حاضر المسرح العربي المعاصر هو نتاج إشكالية تاريخية و نقدية استنفرت خلال أكثر من مائة عام ، المجهود المسرحي في التراث العربي و تراث الإنسانية على حد سواء بقصد الإجابة عن سؤال تأصيل الظاهرة المسرحية الجوهري و المتمثل في هوية المسرح العربي و أصالته .

و من هنا كان التساؤل الملح الذي طرح نفسه على الباحث ، و هو هل يمكن خلق صيغة مسرحية عربية أصيلة بمجرد الرجوع إلى تلك الظواهر المسرحية و الأشكال الفرجوية القديمة،التي عرفها العرب قبل أن يعرفوا الفن المسرحي بشكله التقليدي الأرسطي المتعارف عليه؟ محاولا تتبع تلك التجارب المسرحية التأصيلية التي أبدعها المسرحيون العرب المعاصرون، و التي أرفقوها بدعواتهم التنظيرية لإيجاد مسرح عربي متميز شكلا و مضمونا، من خلال توظيفهم لعناصر التراث الشعبي و جمالياته المختلفة، حتى نتأكد من مدى نجاحهم في تطبيق نظرياتهم المسرحية في إبداعاتهم و ممارساتهم

العملية. و لذا جاء موضوع هذا البحث، موسوما بـ" التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، و المقصود بالبناء هنا، التأصيل. فقد كان عنوان مشروع البحث المقدم لهيئة المجلس العلمي، في بداية الأمر،" التراث الشعبي و تأصيل المسرح العربي المعاصر" ، و لقد قامت اللجنة العلمية الموقرة، مشكورة، بتغييره إلى العنوان المذكور أعلاه.

و المتتبع للدراسات و الأبحاث، سواء الأكاديمية أو غيرها، يلاحظ أن أكثر ما كتب حول أهمية التراث الشعبي و دوره في تأصيل المسرح العربي لا يعدو أن يكون مجرد مقالات إخبارية بسيطة، أو فقرات عابرة صغيرة في بعض الكتب المهتمة بنقد العروض المسرحية ، و إن وجدت بعض الأبحاث العلمية القيمة حول هذا الموضوع ، فهي تتسم إما بالعمومية أو القطرية أو السطحية، نظرا لاهتمامها بالتراث الرسمي التاريخي و الديني دون أن تتناول بالتحليل و التركيز تجليات التراث الشعبي في المسرح العربي ، بالإضافة إلى تركيزها على الجانب النظري، من خلال تناولها لتلك البيانات النظرية التاصيلية التي نادت بها الجماعات المسرحية المختلفة المنتشرة في الوطن العربي، دون أن تقدم شيئا من نقد أو تحليل لتجاربهم المسرحية من الناحية التطبيقية . و قد دفعني كل هذا أن أكون أكثر حرصا على الإلمام، بما يمكن الإلمام به من، أبعاد التجارب الإبداعية في علاقتها بالتراث الشعبي خاصة، للتحقق من صدق مقولاتها النظرية الهادفة لخلق مسرح عربي، ينطلق في أسسه و جمالياته من أشكالنا الفنية التراثية ، حتى يتأصل في وجدان المتلقي العربي المعاصر .

و كان سبب اختيار الباحث لهذا الموضوع متعلقا ببعض البواعث الهامة منها: الباعث الذاتي الذي يتحدد في الميل إلى الفن المسرحي المتميز عن الفنون الأدبية الأخرى بالتزامه المضموني الجاد (النص)، ودوره التوصيلي التفاعلي مع المتلقي (العرض)، ومنها أيضا الباعث الفني المتمثل في جماليات التراث الشعبي العربي خاصة، نظرا لما يتميز به من حكمة وخصوبة و سحر جذاب لا يقاوم ، مما يجعله يسهم في تأصيل الفن المسرحي. أما الباعث الأخير فإنه يتحدد في ذلك الهاجس الذي لازمني لمدة طويلة من الزمن، حيث كانت - و لا تزال - رغبتي أن يكون لنا نحن العرب مسرحا متميزا ، كما هو حاصل لدى الأمم الأخرى ، مسرحا أصيلا يشارك إلى جانب مسارح تلك الأمم في إثراء الثقافة الإنسانية لأجل تعميق تجارب البشرية و تحقيق عالم أفضل، يسوده التحاور و التثاقف و التعاون .

فمن المعلوم أن التراث يشكل رافدا أساسيا من روافد فكرنا و ثقافتنا، فهو جواهر مكنونة تتوضع في الذاكرة و تهتز لها المشاعر و الأحاسيس، و أمتنا

العربية تختلف عن كثير من الأمم بتراثها الضخم والعريق، والتراث المقصود به هو تراكم الحضارت التي أنتجتها شعوب تعتق من أسر الحدود والمحدودية وتطمح لتشمل الإنسانية جمعاء بالتعبير عن قضاياها وتسعى في الوقت نفسه للحفاظ على خصوصية كل شعب من الشعوب، في سياق تفاعلي و ثقافي يميز الهوية ، و يعززها ، و يطورها حتى تتناسب و تتزامن مع كل مرحلة تاريخية بمعطياتها المختلفة.

إن لجوء المبدع المسرحي إلى استلهام التراث الشعبي أمر مشروع، ما دام الأمر عنده يعني توظيفه من أجل هدف ما يخدم الحاضر و المستقبل، و بهذا يفجر ما يحتويه التراث من رموز و دلالات وإيحاءات، و يكشف مناقبه و جواهره الدائمة اللمعان و الخلود ، و يضاف إلى هذا أن المزاوجة بين التراث الشعبي و المعاصرة تدفع المسرح العربي في الاتجاه السليم ، ليرسم هويته بدقة و يبرز معالمه الحضارية بوعي و عقلانية، من خلال الاتصال بالجماهير الشعبية و تناول قضاياها و مشكلاتها. ولذا إذ يركز الباحث على أهمية التراث الشعبي و دوره في تأصيل المسرح العربي دون سواه من المصادر التراثية الأخرى، فذلك لأسباب موضوعية تخدم موضوع البحث، و المتمثلة في النقاط التالية :

أولا : التركيز على موضوع البحث، و حصره في حدود تجارب الجماعات المسرحية العربية التي نادت بضرورة إيجاد مسرح عربي شكلا و مضمونا من حيث التنظير و الممارسة ، و هذا يسمح لنا بإبعاد تلك المسرحيات التي استلهمت التراث من أجل قضايا معاصرة في القالب الأرسطي الكلاسيكي .

ثانيا: هناك الدافع الأيديولوجي لأي تراث ينبغي إحياؤه، وإنه ضروري وأقرب للجمهور، وأقرب إلى ذهنيته المعتادة على أساليب الفرجة و المشاركة، و التمسك بها، فليس كل ما في التراث و الفولكلور يمكن استدعاؤه، لأنه كالسيل العرم يحوي كل المواصفات وكافة الأنواع، ولذا يجب الانتقاء منه، و أخذ ما يتصل بوجدان وتطلعات الجماهير العربية.

ثالثا: إنه لا يمكن الفصل بين المحتوى والشكل، وأن إشكالية التأصيل لا ترتبط بالمادة التراثية فقط ، خاصة إذا علمنا أن هذه المادة نفسها إنتاج إنساني و ليست خاصة بحضارة دون أخرى .

رابعا: التركيز على النص المسرحي، ففي ظل العولمة الشرسة الذي يسعى إلى مسح إنسانية الإنسان لابد من الاهتمام بالنص فهو وجه حضاري كان دائما أول وسائل البشرية في الدفاع عن نفسها.

ولقد وعى الكتاب المسرحيون، ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي، هذه الحقيقة، وتيقنوا من ضرورة استلهام جماليات التراث الشعبي ومصادره الاحتفالية وتقنياته الفنية المختلفة، وإجلائها في أعمالهم المسرحية بطريقة واعية تلتصق بواقع الإنسان العربي في هذا العصر، بهدف تأصيل مسرح عربي متميز يستطيع أن يساير تطورات المجتمع ويعبر عن تطلعات الإنسان العربي. و من ثم كان لابد من تقصي طبيعة أهم المحاولات التأصيلية التي ظهرت في الساحة الثقافية في هذه الفترة، حتى نستطيع أن نتبين ما مدى إسهام كل هذه الجهود في إيجاد مسرح عربي متميز يستطيع أن يحقق التواصل مع المتلقي العربي فكريا وجماليا، بما يطرحه من قضايا جوهرية ، وما يقدمه من فرجة ممتعة وهادفة في الوقت نفسه .

ولمعرفة كل ذلك قمنا باعتماد المنهج التحليلي النقدي، الوصفي، محاولين من خلاله تناول ظاهرة المسرح العربي في علاقته بجماليات المأثور الشعبي، و مدى نجاح الكتاب في توظيفهم لتلك الجماليات والتقنيات التراثية الفنية في بناء أعمالهم المسرحية النثرية والشعرية.وبالإضافة إلى ذلك اعتمد البحث في تركيزه على بعض المحاولات التأصيلية على عملية الانتقاء والاختيار، تجنبا للمسح التاريخي من جهة، وتفاديا للوقوع في التشتت والتكرار نظرا لطبيعة الموضوع المغرية والخطيرة والشاملة .

ولمعالجة هذه القضية الشائكة والممتعة في نفس الوقت، قسمت موضوع البحث إلى مقدمة، ومدخل، وثلاثة أبواب، وخاتمة .

يتطرق البحث في الباب الأول، لقضية التراث الشعبي وإشكالية التنظير في تأصيل المسرح العربي المعاصر، تناولت فيه أهم العوامل التي دفعت بالمسرحيين العرب،في الستينات من القرن الماضي، باللجوء إلى المناداة بأهمية الرجوع إلى التراث الشعبي بغية إيجاد صيغة مسرحية عربية تقابل الصيغة المسرحية الغربية الغريبة عن مجتمعنا.ولذلك تضمن هذا الباب ثلاثة فصول، يتعرض الفصل الأول لمفهوم التراث الشعبي وأهم أشكال الأدب الشعبي.أما الفصل الثاني، فيتناول علاقة العرب بالمسرح ورأي المستشرقين في ذلك.،ثم إشكالية الصراع الحضاري بين الشرق والغرب والسعي لإثبات الهوية.أما الفصل الثالث، فيتعرض لإشكالية التنظير لدى الكتاب المعاصرين لتأصيل المسرح العربي.

وتناولت في الباب الثاني، أثر الظواهر التراثية الفنية في بناء وتأصيل المسرح النثري المعاصر ، فتطرقت في الفصل الأول لتلك الأشكال الدرامية الشعبية التي استلهمها الكتاب في أعمالهم المسرحية، بغية التحقق من مدى إسهام هذه الأشكال الفنية التراثية في إثراء العمل المسرحي النثري المعاصر، وفي نفس الوقت معرفة إن كان هؤلاء الكتاب قد نجحوا فعلا في تطبيق ما نادوا به من تنظيرات لأجل خلق مسرح عربي أصيل، من خلال توظيف تلك العناصر التراثية، وتناولت في الفصل الثاني أهم الأشكال والتقنيات الفنية التراثية كالمقامة والسيرة والملحمة و

الارتجال والاحتفال، والحدث والشخصية التراثيين، والكوميديا الشعبية المستقاة من الليلي. أما الفصل الثالث، فكان محاولة تطبيقية على مسرحية " ديون سيدي عبد الرحمن المجذوب" للطيب الصديقي أردنا من خلاله تتبع كيفية تأثير التراث الشعبي في بناء المسرح النثري العربي المعاصر .

أما الباب الثالث، فتناولت فيه الشق الآخر من التراث الشعبي، والذي يتمثل في أشكال الأدب الشعبي كالموال الشعبي، والأغنية الشعبية، والمثل الشعبي.. إلخ، متتبعا دورها في تطوير البناء الفني للمسرحية الشعرية العربية المعاصرة. فكان الفصل الأول مخصصا لعلاقة الشعر بالمسرح، تحدثت فيه عن أهمية هذه العلاقة القديمة وضرورتها بالنسبة لأمتنا العربية المعروفة بشاعريتها. وتناولت في الفصل الثاني المسرح الشعري العربي بين المرجعية التراثية والتجديد عند الرواد الأوائل أمثال أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وعلي باكثير. كما تحدثت فيه أيضا عن قضية التجريب والتنظير لدى الشعراء المسرحيين الذين جاءوا بعد هؤلاء الرواد ، نذكر منهم صلاح عبد الصبور،وخالد البرادعي، ونجيب سرور أما الفصل الثالث، فكان، كالعادة ، إجراءا تطبيقيا على مسرحية شعرية تراثية لنجيب سرور، حاولنا من خلاله تتبع أهم عناصر التراث الشعبي في البناء الفني للمسرحية الشعرية المعاصرة، ومعرفة مدى قدرة المؤلف المسرحي في التعامل معها من أجل إنجاح عمله الفني، مما يضيف إلى التراث، ويسهم في تأصيل المسرح العربي المعاصر.

وفي نهاية هذا الفصل، كانت لنا وقفة مع إشكالية ازدواجية اللغة في الساحة المسرحية، حاولنا خلالها أن نناقش جوانب ظاهرة ازدواجية اللغة و تفرعاتها في الساحة المسرحية العربية ، متصورين أنه في الإمكان إيجاد مخرج ، ولو مؤقت، من أجل تأصيل المسرح العربي .

أما في الخاتمة، فتطرقت لأهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، والتي تدور في مجملها، حول ضرورة وجود مسرح شعبي يلتفت إلى الواقع المعيش للناس، ويخاطبهم بلغتهم التي يعرفونها، ونقصد بذلك أهمية لجوء هذا النوع من المسرح إلى المفردات والتقنيات الشعبية حتى يستطيع الوصول إلى وجدان الجمهور العربي و ذهنه لكي يدفعه إلى التفاعل مع العملية المسرحية ، فيناقش قضايا واقعه سعيا لتغييره نحو الأفضل .

المدخل

1- الدراما فن شعبي:

الفن كالحياة يعايش و يعاني و لا يحدد،و مهما سعينا في سبيل تحديده و قلبنا النظر فإننا نلامس منه جزءا و يبقى الجزء الداخلي الحي مستحيلا،"ولن يحدد الفن و يفض سره حتى تحدد الحياة ذاتها و يفض سرها".(1) و لكن بالرغم من أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للفن،إلا أننا من الممكن أن نضع له توصيفا بالمقارنة إلى الأنشطة الإنسانية الأخرى، إن الفن هو وسيلة لمساعدة الإنسان لأن يفهم العالم من حوله و بهذا المعنى يمكن أن نقارنه بالتاريخ أو الفلسفة أو العلم.و بهذا المعنى أيضا فإن الفن يستخدم أحيانا نفس الوسائل التي تستخدمها الفروع الأخرى من المعرفة. و لكن هناك فروقا جوهرية بين الوسائل التى تستخدمها مختلف المعارف للوصول إلى الحقائق التي تسعى إليها، فالتاريخ و الفلسفة و العلم تحاول الوصول إلى النتائج المرجوة من بحثها بأسلوب العرض المنطقى و بلغة النثر. و تعتمد هذه المعارف على افتراض وجهة نظر محددة ثم محاولة إثبات وجهة النظر هذه ودفع الآخرين لاعتناقها، وهو ما يسمى بالمنهج العلمى، أما الفن، فهو يخاطب جمهوره من خلال العاطفة و الخيال و العقل معا، وذلك بوضع المتلقي أمام الخبرة الانسانية مجسدة(2) فوظيفة الفن تكمن فى قدرته على تنظيم مشاعرنا وعواطفنا و إدراكنا للحياة، إذ أن العمل الفنى ليس مجرد شكل جميل وحسب، وإنما هو فى النهاية يؤدى إلى معنى أو خبرة بالحياة.

وعلاقة الفن بالحياة - ومن ثم المجتمع - علاقة وثيقة بدأت منذ وجد الإنسان على هذه الأرض،" فالفن وثيق الصلة بالحياة ، وأنه مرآة لها، وتجسيد لهمومها ووقائعها وسجل لأحداثها"(3) وإن كان الفن يختلف عن الحياة اختلافا جوهريا، فالفن هوعملية اختيار من التفاصيل الكثيرة التى تتكون منها الحياة،اختيارما هوهام وذومغزى ويؤدى فى مجموعه إلى معنى كامل،سواء كان ذلك في صورة لحظات من الحياة أوأحداث أوأفكار أومفاهيم. فالفن هو الأشد اتصالا بالحياة و الأشد انفصالا عنها، إنه يخدم معنى الحياة ونظريتها ومبدأها، إلا أنه لا يمكن أن يكون أداة لها، تخدمها وتستخدمها للأغراض النفعية و الدعائية و الإصلاحية."(4)

إن الفن هو تعبيرعن تجربة إنسانية تاريخية عميقة و جوهرية، و هو وسيلة يسعى الفنان من خلالها إلى التعبيرعن علاقته بالواقع و التي قد تصل إلى حد الثورة على هذا الواقع. و الفنان يحاول أن ينمي ذلك في نفسية و ذهن المتلقي.فالفن شكل

1- إليا الحاوي: الفن و الحياة و المسرح ، ط 1 ، دار الثقافة ، بيروت 1985 ، ص 11 .
2 - د. سمير سرحان: المسرح والتراث العربي ، مكتبة الشاب ، القاهرة 1988 ، ص 7 .
3 - إيليا الحاوي : الفن و الحياة و المسرح ، (م. س) ، ص 95 .
4 - نفسه ، ص 122 .

من أشكال المعرفة، ولذا" فمهما كانت إعادة تصوير الواقع كاملة، فإن هذا الواقع لا مفر من أن تمسه يد التغيير والتعديل" (1) فالفنان يرغب في التأثيركذات في الفعل والممارسة و ليس فقط في الفن وإنما أيضا في الحياة الواقعية، بحيث يسعى الفنان إلى التعبيرعن إرادته المتوجهة نحو تغيير الواقع و نقله الى المتلقي في شكل فني جمالي مؤثر.

و اذا كان لكل فن من الفنون وسائله في التعبير، يلجأ من خلالها الى مخاطبة جمهوره ، فالفن المسرحي هو أكثر الفنون إحاطة بمشاكل الحياة الإنسان ، لأنه يتعمق في جذور التجارب الإنسانية ، و هو" نتاج تصور للعالم و ليس مجرد فكر يصب في قوالب و مجردات"(2)،إن المسرح هو قمة النشاط الإبداعي لأنه عرض حي يؤديه ممثلون أمام جمهور،عرض قد يشترك فيه الطرفان - الممثل و المتلقي - و يتفاعلان، من أجل تجسيد الحالة الوجدانية للجماعة في صلتها بواقعها التاريخي و الإنساني،باعتبار أن المسرح هو الفن الذي تستضيء فيه الحياة الإنسانية بالنور الروحي.."(3)، فالمسرح رؤية شمولية للكون، يستمد روحه و شكله الجمالي من صيرورة الحياة الإنسانية نفسها ، إذ منها يأخذ موضوعاته و يعيد تشكيلها في نسق جمالي يستجيب بالضرورة لمتطلبات تلك الحياة ،"فالمسرح ذاته مرآة المجتمع و مركز حياة الجماعة و وعيها، ولأنه، كذلك، فلابد أن يعبرعن الحاجيات الثقافية و الاجتماعية والسيكولوجية للجماعة التي يظهرفيها و يسعى للتواصل معها .

و المتتبع لتطورفن المسرح، سيجد أنه كان دائما ملازما للإنسان الذي عرف بدوره أشكالا مختلفة من التجمع و الصراع ضد كل ما هو مهدد لروح الجماعة، إذ كان الإنسان كل مرة يحتاج إلى شكل فني معين يساعده في تحقيق حاجاته، خاصة و" أن الفن يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق و التشتت إلى الوحدة و التكامل. و الفن يمكن الإنسان من فهم الواقع...بل و يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية و أكثر جدارة بالإنسان.."(4) و لذلك رأينا الإنسان البدائي و الشعوب في الحضارات القديمة تمارس الشعائر والطقوس الدينية ذات الطابع الدرامي التي تمثل في حقيقتها فنا أدائيا سابقا على الدراما كما عرفها الإغريق.

لقد نشأت الدرما منذ فجر التاريخ من لحاجات لإنسانية الملحة واستمرت تعبر عن تلك الحاجات لآلاف السنين قبل أن تتبلور في صورتها المتكاملة عند الإغريق فالدراما تمثل الإنسانية في أشد لحظات توترها وصراعها كما أنها تحاول حل هذه

---

1 - د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط 2 ، دار المعارف ، القاهرة 1980 ، ص 106 .
2 - علي حسين يوسف: حوار في الفكر و الأدب ، ط 1 ، دار لسان العرب ، بيروت 1983 ، ص 197 .
3 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة ، وزارة الثقافة ، القاهرة (د.ت) ص.2.
4 - أرنست فيشر: الإشتراكية و الفن ، تر: أسعد حليم ، ط 2 ، دار القلم ، بيروت 1980 ، ص 75 .

التوترات والصراعات بالرجوع إلى الأوضاع الإنسانية ذاتها. ومن ثم فإن المسرح يعرض الإنسانية بما فيها من قوة و سمو و ضعف و تخاذل، و يجسد معاناتها وصراعاتها مع القوى التي تخالف طبيعتها، وتعرقل مسيرتها وتطورها. ولهذا كان الفن الذي عرفه البدائيون يعتبر أداة سحرية يستخدمونها لمواجهة الطبيعة و تعزيز الروح الجماعية ولقد تغير هذا الفن بعد ذلك، تمشيا مع التطور الاجتماعي، و نتيجة لما تعرض له مجال السحر ذاته من تغير، والذي لم يلبث أن انقسم بصورة تدريجية إلى فروع أخرى، تمثلت في الأديان البدائية والعلم والفلسفة. وقد نتج عن هذا أن تغيرت مهمة التمثيل الصامت الذي كان سائدا من قبل حيث أن المحاكاة التي لم تكن ترمي إلا إلى اكتساب قوة سحرية، تمكنت بالتدريج من إحلال الاحتفالات التمثيلية محل تقديم القربان الحي، مثلا ، نجد أنه عندما كانت إحدى القبائل الأصلية في أستراليا، تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان بينما يكون هدفها في الواقع هو إراحة روح الميت ، مستخدمة في ذلك "التمثيل الصامت" نكون قد انتقلنا إلى الدراما و إلى العمل الفني(1).

و كانت تلك العروض التمثيلية البدائية تتميز بوحدة التعبير الفني في امتزاج الإشارة بالحركة والكلمة والإيقاع، مما يؤكد الأصل الطقسي لفن الدراما، باعتباره الفعل أو الحدث لا مجرد تقليده أو حكايته. و لهذا يقول الذين يؤرخون لهذا الفن أو ذاك من الفنون الزمنية "أن العنصر الدرامي يكمن في الحركات الإيقاعية البدائية، التي كانت تؤلف بعض الشعائر والطقوس عند الإنسان القديم. الحدث هو الأصل الذي صاغ الإشارة و الإيماءة و الإيقاع والنغم، و الذي جاءت الكلمة مؤكدة أو موضحة له فحسب"(2) و في العروض الإفريقية و الآسيوية شواهد كثيرة تؤكد هذه الحقيقة فلم يكن الرقص لمجرد التسلية أو الترفيه، و لم يكن التمثيل براعة في التقليد أو المحاكاة. ولكن هذه الأساليب الفنية اجتمعت لتؤلف دعامة أصيلة من دعائم الفكر عند أصحابها ،الذين لم يجاوزوا الفطرة و الأصالة.

و لقد كانت هذه الاحتفالات الشعائرية تعرض لجانب كبير جدا من مظاهر الحياة في المجتمع، فهي تدور حول موضوعات من صميم الحياة اليومية في تلك المجتمعات القبلية على الرغم من كل ما قد يحيط بها من طقوس ومراسيم وأساطير فقد ارتبطت التمثيليات بحياة الأهالي، وتصوراتهم عن الكون ومواقفهم من القوى الغيبية التي تسيطر على أقدارهم، مما يعني في آخر الأمر" توفر عنصر المعقولية (*)

---

1 - المرجع السابق ، ص 60 .

2 - د. عبد الحميد يونس: مسرح الفولكلور ، م . المسرح ، القاهرة 1960 ، ص 16 .

(*) عنصر المعقولية من العناصر الهامة في فن المسرح و التمثيل بوجه عام ، فبغير شك ، هناك علاقة قوية بين التأثير الذي يتركه الممثل و الأفكار السائدة في المجتمع ، و هذا معناه ضرورة وجود قدر من الواقعية في الأداء المسرحي عامة ، دون التطرف أو المبالغة في ذلك ، و هذا هو ما نجده في(المسرح) البدائي .

في هذه التمثيليات، رغم ما تزخر به من أرواح وآلهة وممارسات سحرية لأن كل هذه(الغيبيات) تؤلف جزءا من واقعهم الثقافي، وحتى لوافترضنا أن هذه في هذه التمثيليات الشعائرية، رغم ما تزخر به من أرواح وآلهة وممارسات سحرية لأن كل هذه (الغيبيات) تؤلف جزءا من واقعهم الثقافي.و حتى لو افترضنا أن هذه التمثيليات لا تطمع في إقناع الناس بتصديق أحداثها أو ما يجري فيها من مواقف ، فإنها تحرص على أن تكون الأحداث التي تعرضها ، هي من الأمور التي يمكن وقوعها أو حدوثها بالفعل ، أو التي يرجى تحقيقها في الواقع "(1). فالعامل الأساسي في هذه المعقولية ليس هو الاتفاق الحرفي الدقيق مع حقائق الحياة الواقعية المألوفة ، بقدر الاطراد و الاتساق الداخلي للقصة ذاتها و عدم تعارضها مع النسق الفكري العام السائد، خصوصا و أن الجماعة القبلية ذاتها تشارك بالفعل في الأداء و لا تكتفي بالمشاهدة.

كان جزءا كبيرا من النشاط الإبداعي في المجتمعات البدائية يتجه بالضرورة نحو الآلهة و الأرواح العليا، و يصطبغ بصبغة روحية و دينية واضحة. إذ " كانت تمتزج الشعائر الدينية بالأداء المسرحي امتزاجا قويا ، يصعب معه الفصل بينهما فصلا قاطعا"(2). فالمنحى الدرامي كان هاجعا في ضمير الكائن البدائي، الذي حاول بالصنعة والرسم و الطقوس والأشكال السحرية والاحتفالات أن يعبر عن تنفسات حميمة كانت تراوده في السمو و نزوعه إلى لأفضل." فالمسرح الطقوسي - وهو مسرح يدعونه في زمننا المسرح الكلي - يتوسل العبارة والنغم والرقص و الأشكال والتعاويذ والإخراج والديكور ليئم عن تلك الحالة الكلية أو ما يسمونه كلية التجربة ، أي أن ينال وسائل تجسد الأحوال النفسية في أقصى مدى ممكن. و البدائيون هم الذين أسسوا الطقوسية وهي تابعة لنشاطهم السحري"(3)، وهو نشاط يبدو غريبا إلا أنه في حياة هؤلاء البدائيين يفك عقال النفس و يدعها تتنفس عبر الأسطورة و الخرافة.

فمنذ القدم كان الفن عموما ، و المسرح بوجه خاص،هو المجال الذي يعمد إليه الإنسان للخروج من قبضة قدره ، و من محدوديته في المعرفة و القدرة و الإرادة. كما أن هذه الشعائر و الطقوس المسرحية البدائية تمثل مرحلة سابقة على المسرح بمفهومه الأوروبي.

فقد وجد المسرح في الحضارات والثقافات السابقة على الإغريق ، وان كان يختلف في شكله عن شكل المسرح الإغريقي. وهناك من المؤرخين والدارسين من يستبعدون، بشكل عام، أن تكون الإنسانية التي حققت إنجازات رائعة، في مختلف الفنون وشتى ميادين الحضارة الثقافية، قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح وأنها عاشت كل تلك الآلاف الطويلة من السنين بدون مسرح إلى أن جاء الإغريق

---

1 - أحمد أبوزيد: ما قبل المسرح ، م. عالم الفكر، ع 4 ، وزارة الاعلام ، الكويت مارس 1987 ، ص 18 ..
2 - د. فوزي فهمي أحمد : المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 14 .
3 - إليا الحاوي: الفن و الحياة و المسرح ، (م.س) ، ص 20 .

فحققوا ما أخفقت الشعوب الأخرى في تحقيقه وأن يكون التصور الإغريقي،وبالتالي التصور الأوروبي أو الغربي،هو التصور الوحيد، ويرون" أن هناك تصورات أخرى للدراما والمسرح ترتبط بثقافات وحضارات ومجتمعات أخرى تعبر عن هذه الثقافات والمجتمعات.."(1)، ولذا لابد من أن نأخذ هذه التصورات في الاعتبار،إذا نحن أردنا الإحاطة بفكرة المسرح ، وتاريخه وفلسفته ومقوماته والدور الذي يلعبه في حياة الفرد والمجتمع.

1 - 1 - المسرح المصري القديم:

ا تشير الكثير من الدراسات إلى أن المصريين القدماء كانوا يعرفون المسرح في أحد أشكاله، إذ تتضمن، وثيقة يرجع تاريخها إلى القرن الثاني والثلاثين قبل الميلاد، نص أول عمل (درامي/تمثيلي)، وهي عبارة عن نص حواري بين الآلهة المصريين حول عملية خلق العالم كما يتضمن النص أيضا مجموعة من التعليمات التي يكتبها المؤلفون المسرحيون في الدراما الحديثة. (2) ، ويؤكد إتيين دريوتون على وجود شكل من الأداء الفني في مصر كانت تتوفر فيه معظم العناصر المكونة لفن المسرح، فاللوحة التي كشف عنها في (إدفو) تشير إلى أنه كانت ثمة عروض مسرحية لها طابع درامي متميز باحتوائها على حدث حقيقي.(3)، وقد ارتبط هذا المسرح بالطقوس والأساطير الدينية التي استمد منها موضوعات تمثيلياته الطقسية ،المتضمنة لخصائص هذا المسرح، باعتباره فنا شاملا يجمع بين الكلمة والحركة والإيماءة والرقص والغناء وكافة المؤثرات الصوتية،الأخرى فهو في أساسه مسرح ديني.(4)، إلا أن هذه ا لتمثيليات المقدسة سرعان ما اتخذت شكل المسرح المفتوح فيما بعد، أي بعد خروجها من سطوة المعابد إلى الناس، فقد كان لابد من أن يستمر تمثيلها عدة أيام، وأن الجمهور كان يشترك في كثيرمما كان يحدث فيها، فالواقع "أن الجماهير كانت تشارك فيها مشاركة كاملة وهي تعي أن ما تمارسه عبارة عن محاولة التخلص من الواقع اليومي المحدود إلى واقع آخر أرحب وأشمل، يخلص الأفراد من أسر الضرورة، ويتيح لهم الاتصال بالكون والطبيعة والحياة ، وينقلهم من الحزن على الذبول والاضمحلال والموت إلى الفرح بالنماء والتكاثر والبقاء ثم الخلود".(5)

و قد انتبه كثير من رجالات المسرح العالمي و دارسيه إلى أهمية المنابع و الأشكال المسرحية في إفريقيا وآسيا و وجدوا أنها تعكس علاقة الإنسان الخاصة بالطبيعة والحضارة و ما يستتبع ذلك من نظرة مختلفة للتشخيص أو التعبير وعلى

---

1 - أحمد أبوزيد: ما قبل المسرح ، (م.س) ، ص 5 - 6 .
2- نجاة علي: فن الالقاء ، ط 1 ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1996 ، ص 8 .
3- إتيين دريوتون: المسرح المصري القديم ، تر: د. ثروت عكاشة ، ط 2 ، الهيئة ، القاهرة 1989 ، ص 49 .
4- هيام أبو الحسين: المسرح المصري القديم و مصادره، م. فصول ، ع 3 ، الهيئة القاهرة يونيو 1982 ، ص 16 .
5- عبد الحميد يونس: الدراما الشعبية ، م. المسرح ، ع 69 ، القاهرة يناير 1970 ، ص 52 .

الوجه الآخر للفرجة أو المشاهدة. فالمسرح الإفريقي بدوره كان مرتبطا بالدين ، فلا أحد ينكر أن الدين يلعب دورا أساسيا في حياة الرجل الأسود فكل احتفالاته و وقائع حياته ترتبط بالدين(1). و لقد وجد الباحث" دي جرافت" في جذور الدراما الإفريقية نوعا من التطور- عبر النمو الاجتماعي - من مجرد إشباع الحاجات الدينية إلى إشباع الحاجات الدنيوية لدى الجماعات الإفريقية ، و يرى أن الشروط التي تدعم التطور الدرامي تميل إلى التركز حول الجماعة، أي تميل إلى أن تكون شروطا متصلة بصلب الجماعة، يضيق هنا المجال لذكرها (2) ، و لعل أهمها هو ارتباط المسرح الإفريقي بروح الجماعة و موروثها الثقافي الأصيل. و الأهم من ذلك أن (جرافت) " لا يفاضل بين مسرح افريقي و مسرح أوروبي، بل ينظر إلى المسرح باعتباره تعبيرا عن حياة الجماعة و وجدانها اليقظ ، فالمسرح له أكثر من شكل ، و ليست الأشكال إلا طرقا أسلوبية تستخدم لإحداث تأثير أكبر في نقل (رسالة) المشخص، و تساعد على خضوع المتلقي للشعيرة المسرحية.

1. 1 - المسرح الهندي:

لقد نشأ المسرح الهندي خلال طقوس الديانات القديمة كالهندوكية والبوذية، التي تشكل حضارة الهند وثقافتها وتراثها الفني والمسرحي. والدراما الشعبية التي كانت سائدة في الهند قبل الميلاد، تعالج تصورات دينية وفلسفية عن طريق الإنشاد و الرقص والغناء، ما تزال سائدة في الريف الهندي حتى الآن.وقد استمدت الدراما الهندية مادتها من الأساطير الدينية،مما جعلها تعالج الموضوعات الدينية وتوظيفها للأغراض التعليمية والتربوية.

ويتفق مؤرخو المسرح على أن(كاليداسا) ألمع جوهرة بين جواهر العبقرية التسع في الهند، في القرن الأول قبل الميلاد، ومن السمات الجوهرية التي تتسم بها مسرحياته، هي أن فقراتها المنثورة الطويلة المزخرفة بألطف الأبيات الشعرية، وتركيبها الذي يشبه أناشيد الرعاة، وخيالها البديع، وقصصها الغرامي، وروحها المسالم ونهايتها السعيدة التي يتعمد الكاتب توجيهها بحيث يخرج كل منا إذا انتهت الرواية وهو في أحسن حالاته النفسية الممكنة رضا بما رأى.(3) بالإضافة إلى تصويرها للعوطف التي يتكشف عنها السرد، و إضفائها من صفات النبل والشرف إلى شخصياتها، واشتمالها على الحيل والتدابير الفنية الرائعة.

و المسرح الهندي بعد ذلك، يتميز بالتنوع و الثراء و لا سيما من حيث تعدد أشكاله و أساليبه الفنية التي تعتمد على بنية التراث الشعبي الهندي اعتمادا كليا، و ربما هذا ما جعله مسرحا يحقق لحمة التواصل مع جمهوره المتواجد في شتى أرجاء البلاد ، مما منحه حضورا فعالا و هوية متميزة .

---

1 - محمد صوف: المسرح الافريقي - البنية.. و هم البحث عن هوية، م. عالم الفكر، ع 4 ، الكويت 1987 ، ص 230

2 - د. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2002 ، ص 300 .

3 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، (م.س) ، ص 157 .

وأعظم ما تتميز به المسرحية الهندية هو الجمال الشعري الانشادي العظيم، وتناولها للموضوعات الغرامية والبطولية، ونهايتها التي تنتهي دوما نهاية سعيدة، وتنزهها عن العاطفة الجارفة أو الحادثة العنيفة أو غير اللائقة وبعدها عن وحدتي الزمان والمكان، وبعدها عن تلك الحتمية وذاك الدفع اللذين تتسم بهما المسرحية اليونانية.(1) ومن ناحية التمثيل كان كل شيء في المسرحية متخيلا، والتمثيل يقوم بالعبء كله من رواية وتصوير، وهو تمثيل ماهر في غاية ما تكون المهارة، في كل من الإشارات والتعبير الصوتي والإيمائي.وفي هذا المسرح تمتزج روح الفكاهة بروح الأسى امتزاجا يدعو الى الاعجاب، وتسيطر المثالية على روح العصر ،وتنتقل المناظر بسهولة من الأرض إلى السماء ثم الى الأرض مرة أخرى. والجو كله جو أوهام، لها صفة غنائية. ومع ذلك يدخله الواقع لتتم المفارقة بينه وبين القطع التي تجنح إلى الخيال أكثر من غيرها.وبالرغم من أن التمثيليات الهندية"لا تختلف كثيرا في أسلوبها وبنائها المسرحي عن الملاهي المؤسية المعروفة في الغرب".(2)، إلا أنها أشد ارتباطا بالتقاليد الشعبية، و هي بذلك تشبه المسرحين الصيني و الياباني.

1. 2 - المسرح الصيني :

لقد ارتبط المسرح الصيني القديم بالطقوس والاحتفالات الدينية، التي كانت تتميز بالرقص المسرحي والموسيقى،فالرقص المسرحي كان شائعا في الصين في القرن الرابع قبل الميلاد، على شكل رقص مقدس ورقص توقيعي للبلاط. ويتميز المسرح الصيني بارتباطه بالتقاليد ولجوءه الى الارتجال، والى اصطناع الحادثة الشعرية والجمال التخيلي اللذين يظهرهما بوسائله البسيطةالتي لا تخرج عن نطاق التمثيل. هذا إضافة إلى ما تحدثه الأوبرا من تأثير، وما تبعثه في النفس الموسيقى والتوزيع الغنائي، الممتزج بالفضائل ذات الصبغة المسرحية التمثيلية الأقرب إلى الصدق. هذا بالإضافة إلى"الخصوبة الحسية التي للملابس وللأدوات المسرحية، والجو الذي يبعثه الخيال، الى جانب الموسيقى الآلية التي يجلس مؤدوهاعند الجزء الخلفي من وسط المنصة تحت أنظار الجمهور، والحوار يتكون من أغان وأناشيد في معظم الأحيان وإن كان حوارا كلاميا في بعض الأحيان وطريقة النطق والإلقاء طريقة لا تطابق الواقع"(3) وهذا المسرح يعج بالتقاليد الفنية كالتلحين و الحركات والإشارات والإيماءات والأوضاع و تدرجات التعبير المصطنع.

والمسرحية الصينية تجمع بين المأساة والملهاة، فليس ثمة خط معين يفصل

---

1 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، (م.س) ، ص 157 .

2 - ألارديس نيكول: المسرحية العالمية ، تر: د. شوقي السكري ، ج 4 ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 111 .

3 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح ، (م.س) ، ص 176 - 177 .

بينهما ففي الجهة الواحدة لا أثر للمأساة العميقة وإن لاحظنا الموقف المثير للعواطف والمشاهد المبكية،وفي الجهة الثانية نجد كل لون من ألوان الفكاهة"(1) فالمسرحية الصينية لا تقوم على الانفعال المسرحي، الذي يهدف الى أن يتقمص الممثلون الأدوار التي يؤدونها،" فالممثل يطلق لنفسه عنان الحرية إزاء النص، فهو يحذف منه ما يشاء ويرتجل ما حلا له الارتجال." (2) لأن المسرح الصيني لا يسعى الى محاكاة الواقع، بل يسعى بالأحرى إلى تصوير جوهر الحياة و الواقع باستخدام الأساليب الرمزية.3 و تتمثل الغاية في إضفاء طابع معين على الواقع مع الاستعانة بمجموعة متعارف عليها من الأفعال المسرحية الشديدة التركيز، التي يقصد بها توليد صور محسوسة ودقيقة في أذهان الجمهور. كما أنه أثناء العرض يشترك الممثلون و الجمهور معا في تحقيق العملية الفنية.

1 . 3 - المسرح الياباني :

من أشهر الأشكال المسرحية التقليدية في اليابان، مسرح(النو) الأرستقراطي، ومسرح (الكابوكي الشعبي وقد اتسم النوعان بالخصوبة الحسية والزخارف البيانية الحاشدة، مما هو من صميم الروح اليابانية و تقاليدها العريقة.

و مسرحية النو تمتاز بالصرامة التي ورثتها عن الطقوس الدينية القديمة، ثم بالأناقة و الدقة الشكلية، و بالخصوبة اللونية النابعة من شغف اليابانيين بوضوح التعبير الجمالي. ولقد تطورت مسرحية النو عن رقصات تلك الطقوس الى أن أصبحت تختلط فيها الموسيقى والرقص والكلام ، وغيرها من المؤثرات الصوتية. والتمثيل في هذا اللون المسرحي هو تمثيل غير واقعي، و في بعض الأحيان يعد تمثيلا طقسيا، يعتمد على الرمز والايحاء،عن طريق "إشارات الممثلين وأوضاعهم ، وهي إشارات و أوضاع رمزية، غبر طبيعية، وصادرة وفق قواعد مفهومة.(4) للجمهور، بالإضافة الى أداء الكورس الذي يساعد على ذلك.

و بينما كان أحد الأهداف الرئيسية لمسرح النو يتمثل في استحضار روح الماضي، بغية النفاذ إلى أغوار النفس العميقة، كان الكابوكي يهتم بتمجيد ما للطبقة الشعبية من طاقة حيوية.فقد استطاع هذا المسرح أن يستوعب كثيرا من فنون الأداء التي تمثل على قارعة الطريق و نجح في التوليف بين أشكال مختلفة من الموسيقى

---

1 - المرجع السابق ، ص 177 .

2 - نفسه ، ص 178

3 - لوتيان : أوبرا بكين و لغتها الرمزية ، م. رسالة اليونسكو ، منظمة الأمم المتحدة ، ع 263 ، باريس أفريل 1983 ، ص 29 ..

4 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح ، (م.س) ، ص 187 .

و الرقص و الأداء.لقد كان مسرح الكابوكي قادرا على استيعاب مواد مستقاة من حياة فئات هامشية و تحويلها الى أداء فني رفيع. إن مسرح" الكابوكي هو أهم المسارح أو الصياغات الدرامية اليابانية."(1) خاصة بعدما أضيفت إلى طريقة التمثيل فيه، مؤثرات أخرى لها علاقة بفن الأوبرا و الميلودراما.وكانت الأحداث فيه تدورحول الحياة العامة، كما تدور حول الأفعال الأسطورية.و"مسرح الكابوكي يأخذ بالتقاليد و لا يستعصي في الوقت نفسه على الاقتراب من الطبيعة، و من ثمة كان مسرح الكابوكي يقع في نصف الطريق بين المسرح الصيني التخيلي و المسرح الغربي الفوتوغرافي، أو الذي ينقل لنا الواقع نقلا فوتوغرافيا."(2) و مثل معظم المسارح الشعبية ، التي تمتد جذورها في أرض التراث الشفهي الشعبي ، نجد أن مسرح الكابوكي لا يعتمد على الإيهام المسرحي، ولا يحاول أن يعطي المشاهد حسا دقيقا بالواقعية. فالمسرح في تلك الحضارات القديمة يعتبر فنا شعبيا يجمع بين الكلمة والمؤثرات الفنية الأخرى،" لأن المسرح الشعبي لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجري أمامه إنماهو مجرد عرض مسرحي، و لا هو يسعى إلى أن يندمج متفرجه في العرض المسرحي حتى ينسى نفسه..إن المسرح الشعبي لا يجدغضاضة في أن ينبه متفرجه كل التنبيه ، و يعي تماما أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة و ليس الحياة ذاتها"(3) ولذا نجد أن المتلقي، في هذاالنوع من المسرح، يشارك في العملية المسرحية.

ومن ثم قد يصعب على من ألف المسرح بمفهومه الغربي أن يلتف الى أهمية المسرح الشرقي. ويعبر شلدون تشيني عن ذلك ؛ بقوله:"إن من العسير على العقل الغربي فهم هذا الفن، الذي يختلط فيه التمثيل بالرقص بوصفه والحركة و الرقص و الغناء و المؤثرات الصوتيةالأخرى. كما أن التمثيل في هذا المسرح لا يقوم على الإيهام الكامل، لأنه لا يقوم على التقليد و المحاكاة للواقع. لأن" المسرح الشعبي لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجري أمامه انما هو مسرحية في جوهرها. و نحن الغربيين نتطلب المسرحية الحرة التي تجعلنا نستشعر الالتذاذ الكامل للمسرحية الممثلة، و هنا يبدو أن الذهن هو الذي يسيطر دائما.."(4) نظرا لتشعه بقيم وتقاليد فنية معينة، و انطلاقه من واقع اجتماعي و ثقافي مختلف.

و بناء على ذلك، فإنه لا يمكن إنكار أن معظم الحضارات القديمة قد عرفت وبشكل من الأشكال فن المسرح كوسيلة للتعبيرعن وجودهاوالترفيه عن نفسها،مما

---

1 - د. صبري حافظ: التجريب و المسرح ، الهيئة ، القاهرة 1984 ، ص198 .
2 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح ، (م.س) ، ص 193
3 - د. عصام عبد العزيز: تسبس المصري أو مسرح الراوي، م. المسرح، ع 8، القاهرة فبراير1982 ، ص 104.
4 - شلدون تشيني: تاريخ المسرح ، ص 188 ..

يؤكد أنه ليس هناك تصور واحد، محدد، لمفهوم كلمة(مسرح)" فالمسرح - بالمعنى الواسع للكلمة- شكل من أشكال التعبيرعن المشاعر والأفكار و الأحاسيس الإنسانية وعن أفكار البشرية وآرائهم حول أنفسهم والآخرين ، وعن الكون من خلال الكلمة والحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة"(1) كالديكور الاضاءة بالاضافة الىالاستعانة بالفنون الأخرى المستقلة،كالرقص والغناء و الموسيقى حين يقتضي الأمر ذلك. فالفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده مجموعة من الفنون ، و لهذا سمي بأبي الفنون ، و نقصد بذلك أن يكون المسرح عرضا مركبا يشمل تلك الفنون، لتقوم بالتأثير في وجدان المتلقي و تحقيق التواصل معه، قصد دفعه الى المشاركة في العملية المسرحية، و اثراء تجربته الحياتية و الجمالية.

و لم يدرك المفكرون و المسرحيون الغربيون أهمية التقاليد والتقنيات، التي يزخر بها المسرح الشرقي إلا في العصور الحديثة نظرا لتغيرظروفهم و أوضاعهم السياسية و الثقافية و الاقتصادية. يقول شلدون تشيني، مواصلا حديثه عن المسرح الشرقي:" و لكن المسرحية بعد كل شيء لا تعني إلا مجرد شيء يفعل،وبالأحرى: عملا أو فعلا و ليس ثمة على التحقيق أي مستند أو مرجع يقول أن أفعال الطقوس ذات النهج المخصوص تقل شرفا و جلالا عن هذا النوع – أي المسرح الغربي – الذي يقوم على المحاكاة والانفعال. و لا شك أننا نحسن إذا سلمنا بأن ههنا نوعا من الفن المسرحي مختلفا عن فننا، فنا مزخرفا زخرفة بديعة تسر الأنظار جميعا"(2) و لذلك لجأ المسرحيون الغربيون إلى تلك الأشكال المسرحية الشرقية ، يستلهمون تقنياتها الشعبية في تجاربهم المسرحية المعاصرة ، كما نراها في تجارب بروك جروتوفسكي و آرتو و بريخت و غيرهم.

و نخلص من ذلك كله إلى أن الفن المسرحي،من حيث هو أحد أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية ، وعن رؤية الشعوب للحياة و الكون من خلال الكلمة و الحركة مع الاستعانة بمختلف المؤثرات الأخرى المساعدة. هذا المسرح بهذا المعنى، يوجد بشكل أو بآخر لدى كل الشعوب والحضارات القديمة. فالمسرح من حيث هو ظاهرة اجتماعية توجد في كل المجتمعات الإنسانية ، بشكل يتفق مع ثقافة و تقاليد كل مجتمع منها، و هذا ما نجده عند الشعب الإغريقي نفسه قبل أن يعرف المسرح في شكله الراقي و المتكامل ، في القرن الخامس قبل الميلاد.

---

1 - أحمد أبوزيد : ما قبل المسرح ، (م.س) ، ص 22 .

2 - شلدون تشيني : تاريخ المسرح ، (م.س) ، ص 188 .

الفصل الأول

مفهوم التراث و أشكال الأدب الشعبي

1 - مفهوم مصطلح التراث الشعبي :

1 - 1 - مفهوم كلمة (تراث) لغويا.

1 - 2 - مصطلح الأدب الشعبي .

2 - أشكال الأدب الشعبي :

3 - 1 - المثل الشعبي.

3 - 2 - الأغنية الشعبية.

3 - 3 - الموال.

3 - 4 - ألف ليلة و ليلة.

3 - 5 - فن المقامة.

3 - 6 - السيرة الشعبية.

3 - العرب وفن المسرح :

3 - 1 - العامل العقلي

3 - 2 - العامل الديني

4 - المسرح و التواصل الثقافي العربي الأوروبي.

4 - 1 - المسرح و المجتمع.

4 - 2 - علاقة (شرق - غرب) و الصراع الحضاري.

4 - 3 - الحوار الثقافي الأوروعربي و إشكالية الهوية.

5 - مفهوم المصطلح المسرحي الحديث - من الدراما إلى الدرامية.

5 - 1 - مفهوم المصطلح في الغرب.

5 - 2 - مفهوم المصطلح عند العرب.

1 - مفهوم مصطلح التراث الشعبي:

1 - 1 - مفهوم كلمة (تراث) لغويا:

تعني لفظة (تراث) في اللغة ما يخلفه الرجل لورثته، و أصله (ورث)، أو (وارث) ، فأبدلت الواو تاء. فالتراث و الإرث و الورث مترادفة ، هكذا قال الأعربي ومن بعده ابن سيدة. و قيل: (الورث) و الميراث) في المال، و(الإرث) في الحسب(1)، مما " يشير إلى (الميراث الثقافي)، لأن الحسب هو مفاخر الآباء، و شرف الفعال التي يرثها الأبناء ، و يتغنون بها "(1) .

و بناء على ذلك فإن كلمة(تراث) في لغة العرب تعني (الميرث)، وهو يشمل المال و الأحساب. أما عن تاريخ الكلمة، فإن أقدم النصوص التي وردت فيها كلمة (تراث) ما الشعر جاء في القرآن الكريم من سورة الفجر: " و تأكلون التراث أكلا لما " ، و قد ورد في القديم قول سعيد بن ناشب ، و هو شاعر إسلامي:

فإن تهدموا بالغدر داري * تراث كريم لا يبالي العواقبا (2).

ولقد" ظلت كلمة(تراث) محدودة الاستعمال، تنوب عنها كلمة(ميراث) في كثير من الأمور إلى أن أطل علينا العصر الحديث، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن الماضي: ماضي التاريخ، وماضي الحضارة، والفن و الآداب و العلم و القصص وكل ما يمت إلى القديم.."(3).ففي تاريخنا الحديث إذن استقرت الكلمة على المعنى الذي أصبح متداولا، فصارت تدل على الموروث الثقافي، وبذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث، لأنه نابع من مفردات التفكير العربي ماديا و معنويا، بل هو جزء من مكونات الإنسان العربي و نفسيته. فيصبح التراث بذلك " يشمل التقاليد و العادات و التجارب و الخبرات، و الفنون...إنه جزء أساسي من موقفه الاجتماعي و الإنساني و السياسي و التاريخي "(4) .

أما مفهوم مصطلح التراث الشعبي،فإنه " يطلق على جميع جوانب المأثورات الثقافية التي انتقلت شفاهة "(5).فالترث يقصد به تلك العناصر الثقافية التي تتوارثها الأجيال عن بعضها البعض في مختلف الطبقات الاجتماعية، و يتوقف مدلولها على السياق الذي توظف فيه أو على القرائن الملابسة للمعنى. و يتصف التراث الشعبي بعدة سمات أهمها:الشفاهية، والعراقة، والواقعية، كما أنه يتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى.والأهم من ذلك كله أنه يتصف بأنه يرتبط بالحس الجماعي" فهو نتاج للجماعة، أو يتسم بطابع الشعبية في الابتكار والانتشار، فلكل فرد من أفراد الجماعة إضافة تضاف لرصيد غيره أو تعديل لمعطيات إنتاج من سبقه"(6)

---

1 - ابن منظور : لسان العرب ، مادة : (ورث) ، دار المعارف ، طبعة حديثة ، القاهرة (د. ت) ، ص 4808 .

2 - د. أكرام ضياء العمري : التراث و المعاصرة ، كتاب الأمة ، ع 10 ، قطر 1985 ، ص 25 .

3 - عبد السلام هارون: التراث العربي ، سلسلة (كتابك) ، ع 35 ، دار المعارف القاهرة ، 1978 ، ص 4 .

4 - جبور عبد النور: المعجم الأدبي ، ط 2 ، دار العلم للملايين ، بيروت 1984 ، ص 83 .

5 - فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1977 ، ص 77.

6 - السيد حافظ الأسود: الترث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، م. عالم الفكر، ع 1 ، و.الثقافة، الكويت 1985.ص275

ويفسر مصطلح التراث بتفسيرات عدة منها: التراث الشعبي ، التراث الشفوي ، و الإبداعات الشعبية خاصة الحكايات، ونجد مفهوم هذه الكلمة قريبا من مفهوم الثقافة حسب علماء الفولكلور و الأنتولوجيا الأوروبيين (1) .

وقد أدخل المفهوم الحالي للكلمة - تراث - جوانب أخرى، مما يتسم به التفكير العربي، و ما تتطلبه حاجات التطور، في الواقع الجديد الذي نعيشه. إلا أن الدارسين العرب متفقون على المعنى العام، على الرغم مما بينهم من اختلافات فيما يخص الموضوعات التي يمكن إدراجها تحت مفهوم " التراث" و المدة الزمنية، و إن كان بعضهم يرى بأن التراث شامل لكل الأنواع - الشفوي و المكتوب - ، يتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا بغض النظر عن جنسيته أو عقيدته أو وطنه." فالتراث عندهم كل ما ورثه الخلف عن السلف أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق"(2)

و تتألف عناصر التراث الشعبي من أساطير و ملاحم و روايات و قصص و حكايات شعبية و مراث و أشعار وأغان وحكم و أمثال شعبية، وهذا يدل على أن مصطلح (التراث الشعبي) يرادف التراث الشفاهي أو الفن القولي ، أو الفنون الكلامية، أو الآداب الشفوياة، و كل ما هو منقول شفاهة من المأثورات و الأساطير والاحتفالات..الخ. و بمعنى آخر أن التراث الشعبي هو" الأدب الشفاهي الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التراث و التاريخ والأسطورة و القصص و الحكايات التي تروى شفاهة و بشكل غير رسمي من جيل إلى جيل، والذي لا يكون مقتصرا على المجتمعات غير المتأدبة أوالسابقة على الأدب، بل يوجد أيضا في تلك الحضارات المتقدمة، ذات التاريخ القديم و ذات التراث المكتوب"(3) .

فالترث الشعبي وفقا لما وضعه الدارسون العرب هوالموروث الشعبي - على مدى الأجيال - من أفعال و عادات و أقوال، تتناول مظاهر الحياة العامة و الخاصة و طرائق الاتصال بين الأفراد و الجماعات ، و الحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة ، والاحتفال بالمناسبات التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية و الروحية و التاريخية(4). و هذا التعريف ، كما نرى ، يشير إلى المواد التي يشتمل عليها الأدب الشعبي.

و لكن بعض التعريفات تذهب إلى أن التراث الشعبي لا يقتصر على تلك العادات و الأقوال التي يتناقلها الناس شفاها، و إنما من الممكن أن يندرج تحت هذا المفهوم التراث المدون، ويمكن أن تتحقق استمرارية الأدب الشعبي عن طريق الكتابة

---

1 - نفسه ، ص76 .
2 - حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، (م. س) ، ص 21 .
3 - السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي و دراسة الشخصية القومية ، م.عالم الفكر، ع 1 ، الكويت 1985، ص 273
4 - حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، ط 1، دار المعارف، القاهرة 1986 ، ص 15.

و التراث الشعبي هو الثقافة التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، و بذلك تكتسب صفة البقاء و الاستمرارية، و تصير في جانب من جوانبها فعلا و سلوكا تحرص عليه الجماعة ، التي تعمل على تأكيده و ترسيخه لدى الآخرين، و ليس في هذه الحالة أن يكون التراث مستمرا عن طريق التدوين أو عن غير هذا الطريق(1) .

كما أن التراث الشعبي يستوعب القوام الثقافي الجماعي الذي تصدر الجماعة فيه عن الشخصية، أكثر من صدورها عن الشخصية الفردية التي لها خصوصية واضحة تميزها عن سائر الأفراد، و بذلك يستطيع الدارس أن يحدد- إلى أقصى حد ممكن - مجال التراث الشعبي و يتبين فيه العناصر المختلفة التي تؤلف قوامه، و هي بعبارة مركزة: العادات و التقاليد التي يستجيب فيها الإنسان إلى قواعد استقرت في نفس الجماعة للقيام بتوثيق الروابط و العلاقات بين الأفراد و بين الوحدات الاجتماعية التي يتألف منها الشعب(2) .

و لذا رأينا من النقاد من يرى أن الآداب الشعبية التقليدية، تتلاقى في قسمات أربع رئيسية ، و تمتاز بها على آداب الفصحى ، و تلك هي: العراقة ، و الواقعية ، و الجماعية ، و التداخل مع فروع المعارف و الفنون الشعبية (3) .

ثالثا- مصطلح الأدب الشعبي:

لو رجعنا إلى ما قلناه عن التراث ، يتضح لنا أن الأدب الشعبي، يعنى بكافة الفنون القولية أو الكلامية ، و عناصره هي بعض عناصر التراث الشعبي ، مثل الأساطير والملاحم و الروايات و القصص والحكايات و المراثي والأغاني و الأمثال على أن تتصف هذه العناصر بخصائص التراث الشعبي من شفاهية وعراقة و واقعية و جماعية. أو كما يقول يعقوب جروم:"هو الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات. فهو ينبع من دافع طبيعي، ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الإنسان. و الفرق بين الأدب الشعبي و الأدب الفني ، أن الأول ينبع من روح الفرد الشاعرة. و لهذا فإن الأدب الفني يعرف مؤلفه ، أما الأدب الشعبي فلا يعرف له مؤلف ، لأنه حصيلة الجماعة....."(4) .

وهو مصطلح يدل على التعبير الفني الشعبي المتوسل بالكلمة، وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع يعبر عن وجدان الجماعة في بيئة ما.كما أنه يدل على الملكات الخلاقة التي لا تصدر عن شخصية فردية، وبخاصة في المجالات التي يتوسل فيها

---

1 - أحمد علي مرسي : مقدمة في الفولكلور ، (م.س) ، ص 64-66.

2 - عبد الحميد يونس : التراث الشعبي ، سلسلة (كتابك) ، ع 91 ، دار المعارف ، القاهرة 1974 ، ص 5 .

3 - نفسه ، ص 11

4 - - د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1974 ، ص 67.

بالكلمة المكتوبة أو الشفاهية." ويستعمل مصطلح الإبدع الشعبي للدلالة على الآداب الشعبية في بعض البيئات العلمية و هو بهذه المثابة يتألف من الحكايات والأغاني والأمثال والألغاز وبعض الظواهر التمثيلية وغيرها مما يدخل في مجال الآداب الشعبية "(1) .

و لقد أدركت كثير من الأمم، ما للأدب الشعبي من أثر في حياة الشعوب، وفعالية في توجيهها وقيادتها، فاعتنت به وأنشأت له المؤسسات المختلفة. ولعل خير شاهد على فعاليته، هو ذلك الدور الذي لعبه هذا الأدب الشعبي، وتيارات الفولكلور الأخرى،" في توجيه القوميات الأوروبية، للسير على أفضل السبل التي أوصلتها إلى النهضة والاستقلال و تجلية الهوية القومية "(2).و نشير بهذا الصدد، على سبيل المثال لا الحصر، إلى حكايات الأخوين(جريم)، التي ما زالت تحمل حتى اليوم، الحيوية والجدة اللتين كانت تتمتع بهما وقت ظهورها، بل إنها لم تزدد خلال المائة والخمسين سنة الأخيرة إلا تأثيرا، فما تزال فنون الشعر، والموسيقى، و الفن التشكيلي، تستمد منها خيوط و موضوعات إثارتها.

ولقد أصبح للأدب الشعبي أهميته وكيانه في الوطن العربي، له حقوله ومناهجه و يدرس دراسة علمية بالطرق و الوسائل التي تدرس بها آداب الفصحى حتى كان لهذه الدراسة كراسي للأستاذية في عدة جامعات عربية ، وأدخل تدريس الأدب الشعبي(*) مقررا أساسيا في جامعة الأزهر، إلى جانب البحوث والدراسات الجامعية العلمية. كما ظهرت الكتب المستقلة و المجلات المتخصصة.

ولقد نتج عن هذا الاهتمام بالأدب الشعبي، تصحيح التراث القومي لكل أمة من الأمم، فلم يعد مقصورا على المدونات والنقوش والآثار المادية وحدها،وإنما أصبح يشمل النصوص الشفاهية، والروايات التي تنتقل من فرد إلى فرد،ومن جيل إلى جيل ومن بيئة إلى بيئة بواسطة التلقي أو الحفظ والترديد. وذلك نتيجة اهتمام المختصين بهذا الحقل واعتباره فرعا من فروع المعرفة الإنسانية التي يمكنها أن تزودنا بالكثير من الحقائق الفنية والعلمية، وقيامهم بجمع ودراسة و تصنيف المواد الفولكلورية و الآداب الشعبية بمنهج علمي رصين لتفسير حياة الشعوب و ثقافتها عبر العصور.

لقد اختلف مدلول مصطلح الأدب الشعبي باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية، فقد كان يعني في الدول اللاتينية كل ما يعنيه هذا المصطلح بحيث أصبح مرادفا للفولكلور، ثم جدد مجال الأدب الشعبي بعد أن أصبح الفولكلور علما قائما بذاته له مناهجه و دوائر بحثه. ولذلك نرى أن المدارس الفولكلورية تختلف ، فيما بينها، في النظر إلى الأساطير، فبعضها يدخلها في مجال الأدب الشعبي و ينظر إلى

---

1 - فوزي العنتيل : بين الفولكلور و الثقافة الشعبية ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1978 ، ص 14 .

2 - عبد اللطيف البرغوثي: الفولكلور و التراث ، م. عالم الفكر،ع 1، وزارة الاعلام، الكويت جوان 1986، ص 94.

(*)لابد من الإشارة إلى أن بعض الدارسين ينظرون إلى الأدب الشعبي نظرة يشوبها الإهمال و التعالي، و يربطونه بالدونية و التخلف و ينكرون ما يتضمنه من رؤى صادقة ، ذلك أنه يحتوي على أمور ، تبدو للوهلة الأولى ، أنها وضعت للتسلية ، و الحقيقة أنه يكمن خلف هذه المظاهر المضحكة و الخرافية ، مضمونات بعيدة المغزى تعبر عن أدق تفصيلات حياتنا في الحاضر والمستقبل.ودليل ذلك ما نلاحظه من تسرب للتراث الشعبي إلى فن الأفراد الأفذاذ من أصحاب التعبير الرسمي، وما كانوا ليفعلوا ذلك لولا إدراكهم لصلاحية هذا اللون الأدبي لنقل أفكارهم وتصوراتهم وتوصيلها إلى جمهورهم.

سياقها القصصي و اعتمادها على الكلمة(1).

و بناء على ذلك يجب القول أن الأدب الشعبي وجه من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية على مر الأزمنة و امتدادها. وهو أقدم من شقه التقليدي الذي صار يعرف فيما بعد بالفصيح. و يمتلئ الأدب الشعبي العربي بالكثير من مخلفات العقائد و الفلسفات، والثقافات التي عرفها العالم منذ العصور الأولى. و لهذا تحاول الدراسات في الأدب الشعبي أن تعبر عن ذلك الارتباط بين الشعب صاحب هذا الأدب و جذوره الإنسانية منذ بداية اتصاله بالكون و حتى الآن. إن الآداب الشعبية تتصل أعمق الاتصال بالمعارف الإنسانية،" وتتصل بالمعتقدات الشعبية كالدين الشعبي، و تتصل بفنون الغناء و الرقص و التمثيل، فتلك الفروع جميعا لا تتم إلا بأداء عمل أدبي ، و كل عمل أدبي تقليدي لا يستقل بنفسه عنها مباشرة أو لا يستغني عن الإشارة إليها "(2) .

ويرى بعض النقاد(3)أن الآداب الشعبية التقليدية تتميز بالواقعية، و بالجماعية، و التي تمتاز بها على آداب الفصحى، و تفسير الجماعية في العمل الأدبي الشعبي أنه مجهول المؤلف، لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوي أثرا فنيا بتوافق ذوق الجماعة، و جريا على عرفهم من حيث موضوعه و شكله وكافة عناصره الجمالية، ولأنه لا يتخذ شكله النهائي قبل أن يصل إلى جمهوره شأن الأدب الرسمي بل يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول والاستمرارية.وإلى جانب خاصيتي الفطرية والصدق والتلقائية ، يتسم الأدب الشعبي كذلك بخصائص فرعية هي:

1 - يحمل الأدب الشعبي طاقة متجددة، نظرا لذيوعه على ألسنة الجماعة.

2 - له طابعه الخاص، لغة وتعبيرا.

3 - يعنى بتشقيق المعاني من الكلمة الواحدة كما يحدث في الموال.

4 - للشعر الشعبي أوزانه الخاصة في فنونه الخاصة..."(4) .

هذا عن بعض المصطلحات التي سيتكرر ذكرها طوال النصف الأول من هذا الفصل. أما عن السبب الذي دفع بالباحث إلى الوقوف أو اختيار أشكال بعينها من الأدب الشعبي - من أغان وأمثال وأساطير - فمرده إلى أن هذه الأشكال - ذاتها - تمثل الجانب الأعظم لأشكال الأدب الشعبي المستخدمة في المسرح العربي المعاصر، النثري والشعري على السواء، وإن كان الباحث سيتتبع أثر هذه الأشكال في المسرح الشعري بينما يتناول علاقة الظواهر المسرحية التراثية بالمسرح النثري، على أساس أن النوع المسرحي الأول ، أي المسرح الشعري، يكاد يخلو من مثل هذا التأثر نظرا لشكله الفني الخاص.

---

1 - فوزي العنتيل : بين الفولكلور و الثقافة الشعبية ، ص 8 .

1 - أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، دار المعارف ، القاهرة 1975 ، ص 19.

2 - د. بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1985 ، ص 257.

3 - د. كامل مصطفى الشيبي: الأدب الشعبي: مفهومه وخصائصه، م. التراث الشعبي ، وزارة الثقافة، بغداد 1985،.ص9

2 ـ أشكال الأدب الشعبي :

1- المثل الشعبي:

يتميز المثل الشعبي عن غيره من أشكال التعبير في الأدب الشعبي بأنه يعبر عن الأفكار الحقيقية و الفلسفية ذات المنهج التجريبي لشعب من الشعوب، بينما نجد أن الأشكال الأخرى للأدب الشعبي تعبر عن الوجهة العاطفية لهذا الشعب. و تتبع أهمية المثل الشعبي، فيما يذهب إليه الدارسون، إلى أن " الأمثال الشعبية قد تؤلف دستورا اعتقاديا ، و قد تكون في الوقت نفسه نماذج لابد من احتذائها في السلوك..."(1)

و قد تعددت الدراسات المتخصصة التي تعنى بالمثل من ناحيتي الشكل الفني و المضمون الفكري ، لدرجة تمكننا من وضع ملامح كل من المضمون و الشكل على السواء، فيرى بعض الدارسين أن الأمثال الشعبية " هي تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية"(2). أو كما يقول الألماني فريدريك زايلر:" هي القول الجاري على ألسنة الشعب ، الذي يتميز بطابع تعليمي ، و شكل و شكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة"(3).

ويمكن القول، أن المثل الشعبي يتميز بخاصيتين أساسيتين هما الطابع التعليمي من حيث الموضوع، و الاختصار و التركيز من حيث الأسلوب، أي من حيث الشكل الذي يساعد المستمع على استيعابه و حفظه للمثل فور استماعه له. و من ثم فإن المثل يعبر عن حقيقة عامة أو صدق عام. و بقدر ما تخفف الأمثال من الاتجاه الدعائي فإنها تحبذ أو تمدح الفضائل و تنوه بالمواقف من المشكلات، و الفكرة الغالبة هي بالطبع فكرة التحذير من الشطط. وفكرة التحذير هذه هي التي تجعل من المثل مصدرا للتعليم ، فهو يعرض نتائج خبرات مرت بها أجيال عديدة، و يضع أمام سامعيه نتائج هذه الخبرات حتى يتمثلونها في خبراتهم المماثلة التي يتعرضون لها خلال حياتهم.

و سمة شعبية المثل لا اعتراض عليها من قبل الدارسين، أما الطابع التعليمي فهو أمر يحتاج إلى نقاش، إذ أن المثل يصبح تعليميا إذا ما استفاد الفرد منه قبل الخوض في تجربة ما، و أدرك نهاية هذه التجربة من خلال غيره، أو بشكل آخر ، فإن المثل يكون في هذه الحالة قد أفاد هذا الفرد و أقنعه بالعدول عن الخوض في هذه التجربة. أما إذا ما جرى المثل على لسان هذا الفرد بعد خوض التجربة، فإن طابع التعليمية ينتفي في هذه الحالة.

---

1 ـ د. عبد الحميد يونس: الأسطورة و الفن الشعبي ، المركز الثقافي الجامعي ، القاهرة 1980 ، ص 119.

2 ـ د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1974 ، ص 160.

3 ـ نفسه ، ص 165.

" و المثل الشعبي كالمثل الفصيح من حيث المصادر التي يستقي منها مادته، فهو ينشأ نتيجة لتجارب إنسانية فردية أو جماعية قد تكون عميقة الجذور في شعب معين ، و قد تنتقل إليه من شعب آخر مع ما ينتقل إليه من تراث فكري. و قد يكون المثل حديث التكوين ، و لكنه انتشر سريعا و بسهولة لأنه يمس جانبا من شعور سامعيه، أو يضرب على وتر حساس في نفوسهم. و على هذا " فإن عملية تداول المثل الشعبي تتم حين يعيش المثل في الحياة و في عالم الأدب ، و ذلك إذا كان للتجربة في نفوسنا مثل هذا الوقع، و إذا تحدثنا عنها بمثل هذه الطريقة."(1) و هذا يعني اتفاق كل من تجربة المثل و التجارب التي يواجهها أفراد الشعب ، حينها فقط يتم الاستعانة بالأمثال (*) و بالتالي تداولها.

أما سبب شعبية المثل و انتشاره بين طبقات المجتمع كافة، فيعود إلى ما يتميز به المثل من مرونة و فكاهة، و تعبير موجز صادق عن التجربة الإنسانية، يضاف إلى ذلك ما أحسه الناس من أمان خلف هذا المثل ، ليقولوا كل شيء دون تحفظ و تستر، و المثل يعبر عن النفس البشرية في جميع حالاتها، و من ثم فإن" العودة إلى الأمثال و الاعتماد عليها في القول ، قد يحمل بعض الأحيان طابعا سلبيا يتمثل في وجوب التسليم بالأمر الواقع ، و استحالة القدرة الفردية على عمل شيء ، و بالمقابل قد يتمثل مضمون المثل حالة من التحدي ، و عدم الرضوخ للقهر."(2) ، و هناك أمور أخرى يعبر عنها ، في مناسبات و تجارب تخص البشرية جمعاء.

وخلاصة القول أن المثل الشعبي هو ابتكار تصنعه العبقرية الشعبية، ثم تتداوله في مناطق مختلفة وعبر أزمنة مختلفة، وهي أمثال غنية مؤثرة يعيش عليها الناس يتمثلونها فيما يعن لهم من تجارب حياتية مشابهة، وهذه الأمثال، كما يرى بعض الدارسين (3) ، تقوم بوظيفة التبرير للعمل و المواقف ، كما تقوم بوظيفة التقنين للرغبات و الأعمال. و بذلك تصبح وظيفة المثل الشعبي وظيفة عملية ، حيث يتخذ الفرد من خبرات الماضي، محكا معرفيا للتعامل مع معطيات الحاضر.

1- المرجع السابق ، ص166.

2- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح – دراسة تطبيقية في مسرح ونوس- ط 1 ، الأوائل للنشر و التوزيع ، دمشق 2000 ، ص 178.

3- انظر: د. عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبي ، (م.س) ، ص 119.

(*) و المثل إذ يعبر عن النفس البشرية في جميع أوقاتها و حالاتها، فالعودة إليه و استلهام تجربته يجنبنا التفكير الطويل و المضني ، و يمنحنا حالة من الهدوء و الطمأنينة ، لمعرفة ما ستتمخض عنه النتائج ، إن طبيعة حياتنا التي نعيشها ، بوصفها صنوفا شتى من المدركات و الأحوال المعيشية المختلفة ، و التي تؤلف تجربة ما في حياتنا ، تجعل للمثل أهمية إضافية على الرغم من تكرر هذه التجارب، و احتفاظ كل تجربة بقيمتها و دلالتها الخاصة ، ذلك أن تجاربنا في الحياة ، و إن كانت واحدة فقد تتفق نتائجها و قد تختلف . المهم أننا نتوسل بالأمثال في أفراحنا و أتراحنا ، و في ضعفنا و قوتنا ، نظرا لما تزخر به من قوة التعبير ، و صدق الحديث و المشاعر، فقد يعبر مثل واحد عن تجربة كاملة ، يحتاج سردها إلى وقت طويل، و عليه ، فإننا نستطيع أن نعرف طبيعة تفكير مجتمع ما، من خلال مجموعة الأمثال السائرة فيه ، فانتشار أمثال تتميز بالتسامح و طلب السلامة في الظروف المصيرية مثلا ، دليل عجز و ضعف و تقهقر ، هذا ما نلاحظه من أمثال انتشرت في أرجاء البلاد العربية في العقود الأخيرة ، نتيجة لضعف الوعي و الاستسلام للأمر الواقع.

2- الأغنية الشعبية :

يوجد للأغنية الشعبية كثير من التعريفات التي تحاول أن تحدد ملامحها ليمكن تمييزها بين سائر فنون القول الشعبية،ويمكن القول بدءا بأنها" قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ، ظهرت بين أناس أميين ، في الأزمان الماضية و لبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن ، وهي فترة قرون متوالية في العادة . و يؤكد "بوليكافسكي" في تعريفه على نسبة الأغنية الشعبية لطبقات الشعب المختلفة حيث يرى أن الشعب هو صاحبها، و مؤلفها، و ينفي أن يكون ترديد الأغنية أو شيوعها فحسب هو الذي يضفي عليها صفة الشعبية، فيذكر أن" الأغنية الشعبية هي الأغنية التي أنشأها الشعب ، و ليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي.."(1)

و يرى"جورج هرتسوج" أن من سمات الأغنية الشعبية انتشارها و انتقالها عن طريق الرواية الشفهية، يقول:" إن الأغنية الشعبية هي الأغنية الشائعة، أو الذائعة في المجتمع الشعبي، و أنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية، دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة"(2

و على الرغم من أن الذي ألف الأغنية الشعبية في البداية كان فردا واحدا، إلا أن هذه الأغاني جماعية، أي أن نصها لا يثبت دائما، بل تطرأ عليه تحويرات وتعديلات عبر تداولها شفاهيا من عصر إلى آخر، نظرا للتغير المستمر لمفردات الواقع الشعبي ذاته، و بذلك تتحقق صفة الدوام و الاستمرار للأغنية الشعبية لا عن طريق التدوين، و لكن عن طريق الرواية الشفهية و الممارسة الاحتفالية.

يقول الدكتور أحمد علي مرسي:" أما الأغنية الشعبية فهي إنتاج المجتمع كله من خلال أفراده الذين يعبرون عنه، و هي تعكس شعور الجماعة و ذوقها....إن الأغاني الشعبية تقوم بوظائف ضرورية... فهي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية وتعلي من شأن مثلها العليا، عن وجدان احترامها، و تصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكدها في نفوس أفرادها ، و تدفع إلى الالتزام بها ...[و] قد يحدث أن ينضجر الإنسان من حياته ، أو يرتاب في أن الأمور تسير وفقا لما يجب أن تكون عليه ، أو يشك في علاقة من العلاقات التي جبل على احترامها ، و هنا سنجد أغنية أو موالا يقوم باستحداث التوازن الذي فقد ، أو على وشك أن يفقد ، تعيد تثبيت القيمة الأساسية و تستنكر الشذوذ ..."(3) .

و تنقسم الأغنية الشعبية - وفقا للوظيفة التي تؤديها - إلى ثلاثة أقسام هي: أغاني المناسبات الاجتماعية ، و أغاني العمل ، و الموال .

1- د. أحمد مرسي : الأغنية الشعبية ، دار المعارف ، القاهرة 1983، ص 1- 5 .
2- إبراهيم زكي خورشيد : الأغنية الشعبية و المسرح الغنائي ، المكتبة الثقافية الهيئة ، القاهرة 1985 ، ص 8.
3- د. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية ، (م.س) ، ص 36.

1- أغاني المناسبات الاجتماعية:

و هي الأغاني التي يتغنى بها في كل مناسبة اجتماعية يحتفل بها الشعب مثل: الزواج ، و الختان، و الميلاد أو السبوع ، و الحج و مولد الأولياء، و أغاني المهد، وأغاني ألعاب الأطفال، و الأغاني الدينية ..الخ. وهي أغان لابد أن تخدم مناسبتها. و وظيفة هذا النوع هو كشف نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب ، ذلك المجتمع الذي أصبح يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري بين القيم القديمة الراسخة من ناحية ، و التطور الحضاري الذي يغزوه و يفرض عليه أن يغير بعض مفاهيمه من ناحية أخرى ، كما يكشف هذا النوع صورة بناء المجتمع الشعبي .(1)

ومن هذه الأغاني الشعبية ،المنتشرة في الريف خاصة "العديد" و هو" حلقة كبيرة ... من حلقات الأغاني الشعبية ، و بلغ من عمق تأثيره في القرية أن المرأة الريفية تردد هذا (العديد) إذا خلت إلى نفسها ... فالبكائيات ليست مجرد استجابة لمناسبة وفاة و لكنها تعمل على تفريغ شحنات شعور بالكبت أو الحزن،كما تسجل في الوقت نفسه النماذج و القيم و المثل التي يريد المجتمع الريفي تصعيدا لأفراد إليها."(2)

- أغاني العمل :

تتميز أغاني العمل بأنها متعددة الموضوعات، وتهدف أغنية العمل إلى تنسيق حركة العمل، و زيادة مقدرة العمال على بذل الجهد بتوقيع حر كتهم في انتظام يوحد هذه الحركة ، و يسهم في ربط الفرد من العمال بالجماعة كلها.(3)

3- الموال :

يرى بعض الدارسين – و منهم أحمد مرسي – أن اصطلاح موال يطلق، في الحقيقة، على أكثر من شكل من أشكال التعبير الشعبي الغنائي. وعلى أية حال، فإن الفنان الشعبي قد استغل الموال في حكاية أحداث قصصية حدثت أو من الممكن أن تحدث في بيئته الاجتماعية. و الغرض من رواية هذه المواويل هو بعينه الغرض من رواية المواويل غير القصصية ، و هو النعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحية و الإشادة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة و الأصالة من ناحية أخرى ."(4) و قلما تخلو مناسبة عامة في المجتمع العربي في مصر من مغني يروي موالا قصصيا معروفا لدى عامة الشعب. ومن أشهر هذه المواويل، موال أدهم الشرقاوي، وحسن ونعيمة، وشفيقة ومتولي، وموال ياسين وبهية .

1- د.عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت 1983، ص 40 .
2- د. أحمد مرسي : الأغنية الشعبية ، (م.س) ، ص 78.
3- د. نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، (م. س) ، ص 223.
4- نفسه ، ص 236 .

و مما هو جدير بالذكر أن " الموال القصصي يفقد جزءا كبيرا من تأثيره إذا روي دون مصاحبة الموسيقى له، فالموسيقى عنصر هام و أساسي في بنائه، حيث تسهم في التعبير عن المواقف المختلفة التي يحفل بها الموال، و تزيد من تأثيرها و انفعال المستمعين بها ، كما أنها تسهم بشكل واضح مع الشعر في تشكيل الصورة العامة التي يرسمها الموال،ومن هنا فإن الوحدتين -الشعرية و الموسيقية- متلازمتان تماما في الموال القصصي، لا تستغني إحداهما عن الأخرى ."(1)

و على الرغم من أن الذي ألف الأغنية الشعبية في البداية كان فردا واحدا، إلا أن هذه الأغاني جماعية ، أي أن نصها لا يثبت دائما ، بل تطرأ عليه تحويرات و تعديلات وإضافات عبر تداولها شفاهيا من عصر إلى آخر،ومن أهم أسباب التغيرات التغيرات في مفردات الأغنية الشعبية هو تغير مفردات الواقع الشعبي ذاته، الذي يطرأ عليه التغيير بشكل مستمر و تلهث من ورائه الأغنية الشعبية لتبدل المفردات التي طرأ عليها التغير في الواقع . و بذلك" تتحقق صفة الدوام و الاستمرار للأغنية الشعبية في حالتها الطبيعية، لا عن طريق التدوين، و لكن عن طريق الانتقال الشفاهي و السماعي .." (2) .

وهكذا، إذا كانت بعض المأثورت الشعبية من أمثال و أقوال و حكايات تلخص تجارب إنسانية، فإن الأغاني الفولكلورية و الشعبية تبقى محببة للمتفرج و تبسط أمام الفنان المسرحي مدى رحبا في الاستفادة منها، وذلك يعود إلى عدة أمور، هي :

أ- جماهريتها و احتفاليتها و استمرار الحياة فيها .

ب- غناها، و تنوع موضوعاتها التي تعبر عن دقائق من المشاعر و الأحاسيس الإنسانية أو جزئيات من الحياة اليومية .

ج- صيرورتها و تحولاتها الدلالية و المشهدية مع بقاء عنصر ثابت يكون المرتكز اللحني و المدخل اللغوي، حيث يحافظ على نص المقطع الأول كلازمة مع التبديل أو الزيادة في نصوص المقاطع التالية. بما . يلائم المشهد و يساهم في إغناء الحدث و الشخصية و الموضوع .

د- الأغنية في العرض المسرحي لها جذورها في الذائقة العربية.و لهذا فقد طرز رواد المسرح العربي الأوائل عروضهم بالمقاطع الغنائية الشعبية.(3)

1- د. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية ، (م.س) ، ص 39.

2- نفسه ، ص 19.

3- عبد الفتاح قلعه جي : سحر المأثور الشعبي في المسرح ، م. الموقف الأدبي ع 390 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق مارس 2003 ، ص42.

3- ألف ليلة و ليلة :

لقد اختلفت الآراء والتفاسير حول تسمية هذا الأثر بـ:(ألف ليلة وليلة)، فمن الدارسين من ربطها ببعض العادات العربية ، و منهم من فسرها معتمدا على الآراء التي قامت حول أصول الحكاية . و فئة ثالثة راعت في هذه التسمية الناحية البلاغية .(1) و لكن قصص ألف ليلة و ليلة قديمة قدم الدهر، و لقد ظلت في الشرق العربي جزءا من التراث المنقول شفاها حتى بداية القرن التاسع عشر، و هي تعد أهم مخزون مدون لتراث الحكايات الخرافية و النوادر و قصص الرحلات و الأسفار، و مغامرات الشطار..الخ. فألف ليلة و ليلة " كتاب أدبي شعبي يتضمن حكايات خرافية و شعبية، و قصص على لسان الحيوان (FABLES) و حكايات عن أسفار البحار والمغامرات، والبطولة، و أساطير، و نوادر، و أخبار.. وهي مجهولة المؤلف أو المؤلفين ينسجها الخيال الشعبي ، و تتوارثها الأجيال . دائرة معارف شعبية و تاريخي قديم و وثيقة ضرورية لدراسة المجتمع الإسلامي القديم تمثلت فيه طوائف الشعب و طبقاته ، و تراءت من خلاله ميوله و نزعاته ، و تكلمت فيه أساليبه و لهجاته ."(2)

يقول هيام أبو الحسين:" ما أحسبني أغالي إن قلت إن ألف ليلة وليلة التي حار المؤرخون في تحديد منشئها و مصادرها و تاريخ ظهورها إلى حيز الوجود، قد حوت بين دفتيها كل الأنواع الأدبية التي عرفتها الإنسانية منذ فجر التاريخ ... نجد فيها التيار الواقعي الذي يصف الحياة بحلوها و مرها ... و نجد قصص الأسفار التي تحملها إلى مختلف بقاع الأرض ... و يمتزج فيها الواقع بالخيال و التطرف بالاعتدال ، في القصص العاطفية.."(3)

لقد ظلت ألف ليلة وليلة مهمشة من طرف الأدب الرسمي، فقد كان كثير الأدباء و المثقفين العرب يرتابون في قيمتها الفنية و الجمالية ، على الرغم من شعبيتها و خلودها. أما في الغرب، فإنها احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة مرموقة، لا تضاهيها إلا مكانة الإلياذة و الأوديسا الإغريقيتين، حيث تحول الشرق إلى قالب يصب فيه فلاسفة القرن الثامن عشر آراءهم التقدمية، و ينددون عبره بمساوئ عصرهم التي أدت إلى اندلاع الثورة الفرنسية عام 1789، مما أدى إلى زوال الملكية المستبدة ، و بالتالي دك كل حصون المذهب الكلاسيكي، فواكبت الثورة الفرنسية ثورة أدبية هي الرومانتيكية ، و أخذت تبحث عن مصادر روحية جديدة خارج حدود القارة الأوروبية ، فاستهواها الشرق ببساطته الروحية و قيمه

1- د. شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2001 ، ص 3 .

2- نفسه ، نفس الصفحة.

3- هيام أبو الحسين: ألف ليلة و ليلة في المسرح الفرنسي ، م. فصول ، ع 3 ، الهيئة ، القاهرة أبريل 1983 ، ص 174.

الروحية. وبذلك أصبح للأدب الشعبي الشرقي أهمية كبيرة ولا سيما الليالي العربية منذ أن اضطلع المستشرق الفرنسي (أنطوان جالان) منذ 1704 " بنقل النص العربي إلى الفرنسية، فاستحوذت ألف ليلة وليلة وأخذت اهتماما كبيرا في حقل الحكايات الخرافية ، و حكايات الأصيل و الخسيس ، أو الأخيار و الأشرار - الثنائية - و تلك الرحلات العبورية و البطولية للأسفار و المخاطر و حكايات المساخر و المرح و الجنس الفاضح و النوادر و الفوازير و الألغاز ، بالإضافة إلى خرافات العفاريت و الجن ، و ذلك العالم السحري العربي الذي لا يختلف كثيرا عن ملامح وخصائص نظيره الشفاهي - المتواتر - لبلداننا العربية ."(1)

و بالإضافة إلى ذلك، إن قصص ألف ليلة و ليلة دبجتها و أثرتها أقلام الكتاب و النساخ ، و تناقلتها ألسنة الخاصة و العامة و المحترفين من الرواة على مر العصور، و وجد فيها الكبير و الصغير، و المتعلم والأمي، و الغني و الفقير، متعة فنية لا تضاهى ، " فهي تجمع بين العامية و الفصحى، و بين الشعر و النظم و بين السجع اللفظي والنثر الأدبي، و بين سهولة الحديث وعمق الفكرة . فإذا ما تجاوزنا الشكل إلى المضمون، و دلفنا إلى خفاياها، وجدناها تخاطب العقل و القلب معا، و تجذب السمع و البصر ، و تغذي الروح و الخيال"(2)، و لذا تأثر بها كتاب وأدباء بقاع العالم كله تقريبا، و أقبلوا عليها، و اتخذوها مادة حية لإنتاجاتهم الأدبية و الفنية المختلفة.

ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية والفنية التي استقت مادتها من حكايات الليالي، والتي نجدها في الآداب الشرقية والغربية على السواء، في صورة روايات و أشعار و مسرحيات أو أوبيرات و قصص تحكى للأطفال ، أو مجرد حكم و أمثال.(3) و بمعنى آخر ، لقد شكلت الليالي معينا لا ينضب لكل المبدعين ، فقد أمدتهم بسحرها و جمالها ، و حررتهم من أسر الواقع و المباشرة، فاستلهم منها المسرحيون حبكات و رموز لتمثيلياتهم ، و اقتبسوا منها حكاياتها و أعادوا كتابتها بأسلوب عصري يساير نبض الواقع و روح العصر .

---

1 - شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية ، ط 1 ، دار العودة بيروت 1982 ، ص 21 .

2 - هيام أبو الحسين : ألف ليلة و ليلة في المسرح الفرنسي ، (م.س) ، ص 173.

3 - انظر : المرجع السابق ، ص 173 - 175.

(*) لقد ذهب بعض المستشرقين و الباحثين العرب إلى أن ألف ليلة و ليلة هندية التسجيل أو فارسيته، مترجمة إلى العربية. و إن كنا نعتقد " أن كتاب الف ليلة و ليلة بالإضافة إلى كونه نابعا من مخيلة الشعوب الشرقية بصورة خاصة ، و الحضارات العالمية القديمة بصورة عامة ، فإن للعرب الدور الأكبر في تسجيله و إخراجه بشكله النهائي و إيصاله إلينا بصيغته الخيرة عن طريق تداخل الحضارات القديمة و الوسيطة و تشابكها ، ابتداء من الأساطير البابلية وقصص العالم السفلي مرورا بالالياذة و الأوديسا و صراع الجبابرة، و اقتباسا من أساطير الهند و عقيدة تناسخ الأرواح حتى العصور المتأخرة..."

عبد الغني الملاح : رحلة في ألف ليلة و ليلة ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت 1981 ، ص 8 ، 9 .

2 - 5 - الأسطورة :

يختلف الدارسون في تعريف الأسطورة تبعا للمدرسة التي ينتمون إليها(1)، و لذلك سنقتصر على تعريفين مناسبين لموضوع بحثنا، وهما كالآتي :

1 - " هي قصة خرافية، يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي. أو هي محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية "(2).

2 -" الأسطورة (حالة) ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث أنها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله مثل الموت..."(3) .

ولو عدنا إلى اللغة، وهي الوعاء الحقيقي للعقل الإنساني وأفعاله، ونحن فيها، وبها، نعرف ونتعرف الأشياء، والثقافة، الحضارة، والإنسان ومثله العليا، في كل زمان ومكان. فلو عدنا وسألنا اللغة" لظهر لدينا من عودتنا، ووقفتنا تلك مع اللغة، أنها تعيد معنى الأسطورة إلى مفهومين كبيرين، في عالم الإنسان :

المفهوم الأول:هو الكتابة،وتعني تقييد الأفكار والأحاديث والأعمال.أفكار الإنسان و أحاديثه التي تصدر عن عقله وقلبه،وأعمال الإنسان التي تكون صورة عملية ووقعية لفكره ونفسه وروحه ومثلا عليا في عقله،وحماسة في وجدانه وقلبه،وفيضا لمنابعه ومشاعره وأحاسيسه، ينتقل هذا الفيض ليبنى في الحياة، ويشاد ويقيد ويسطر.

والمفهوم الثاني:هو الغرس والبناء، غرس الفكر...إشادة الحياة، وإشادة الحضارة على منهج الصفوف المستقيمة، التي لا لبس فيها ولا اعوجاج، تشع النور والهدى وتكون الأحاديث والفكر لبناتها، وصانعيها من الناس عبر الزمن المستمر ..."(4)

وقد قسم الدارسون الأسطورة إلى عدة أنواع، هي : الأسطورة الطقوسية، أسطورة التكوين أو الأسطورة الطبيعية، الأسطورة التعليلية، أسطورة البطل المؤله أو الأسطورة التاريخية، الأسطورة الرمزية.

هذا ويختلف المختصون في دراسة الأساطير فيما بينهم حول وظيفة هذا الشكل الأدبي الشعبي،فمنهم من يقول:" أن الأسطورة عملية إخرج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، والغرض من ذلك هو حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي"(5). ويتفق هذا مع ما يقوله عبد الحميد أبو زيد، الذي يرى أن وظيفة الأسطورة هي" تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع (الديني)- بالمعنى الواسع لهذه الكلمة - أكثر مما هو تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها"(6).

---

1 أ انظر: د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبي، د. أحمد كمال زكي : الأساطير.، د. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية .

2 - د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب : مكتبة لبنان بيروت 1974 ، ص 338 .

3 - د. عبد الحميد زايد : الرمز والأسطورة الفرعونية، م. عالم الفكر، ع 3 ، وزارة الثقافة ، الكويت 1985 ، ص 22 .

4 - أحمد علي سليمان: المثل الأعلى في الأسطورة، الموقف الأدبي،ع 390، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 55.

5 - د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، (م. س) ، ص 11 .

6 - د. عبد الحميد زايد : الرمز و الأسطورة الفرعونية ، ص 22 .

ويرى بعض الدارسين أنه من الصعب أن نزعم بوجود أو إمكان وجود تفسير رمزي واحد لأي أسطورة من الأساطير، بحيث يعتبر هو التفسير الصحيح بالضرورة وهذا يدل على صعوبة الوصول إلى إقامة علم للأساطير - بالمعنى الدقيق لكلمة علم - وأنه على الرغم من كل المحاولات التي قام بها بعض الفلاسفة، والإثنولوجيين، والفولكلوريين، ورجال الدين، وعلماء التحليل النفسي للوصول إلى مثل هذا النموذج الموحد للحقيقة والصدق وراء التعبيرات الأسطورية المختلفة، فإن ذلك، لا يعد في الواقع، إلا محاولات لاختراع أساطير [علمية] من صنع هؤلاء العلماء أنفسهم، ومن ابتكارهم ووحي تصوراتهم هم أنفسهم فحسب.."(1).

إن الأسطورة في مباحث العلوم الحديثة لها جوانب و زوايا مختلفة، فهي لدى كارل غوستاف يونج " تعبير عن صراعات اللاوعي البشري".

أما جورج سوريل فقد ذهب إلى حد مقارنتها بالايديولوجيا واليوتوبيا، واستعمل لفظة الأسطورة للدلالة على مكونات الوعي الجماعي، غير المرتكزة على واقع موضوعي.

أما عند سيجموند فرويد فيرى في الصور الأسطورية رموزا أوديبية، ومثال على ذلك أن الطوطم يرمز إلى صورة الأب...(2) .

ومعنى ذلك أن الأسطورة لها أكثر من بعد رمزي. ولذلك نجد أنه رغم مرور زمن طويل على إبداع الأسطورة إلا أنها " تظل - مع التقدم العلمي - عاملا مؤثرا وفعالا في الحياة المتحضرة الحديثة، بل وتؤلف جزءا من العقيدة الدينية (الشعبية) كما هو الحال بالنسبة للقصص التي تدور حول الأولياء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة..."(3).

ومما تقدم يمكن القول أن التصور الأسطوري ما زال قائما في مجتمعاتنا الحديثة حتى هذه اللحظة، وبالتالي فإن تأثيرها في(الوجدان لشعبي) يكون مماثلا لذلك التأثير الذي تعرض له الإنسان البدائي من قبل.

---

1 - نفس المرجع السابق ، ص 21 .

2 - د. خليل أحمد : مقدمة منهجية لفهم الأسطورة ، مجلة الرأي ، العددان 4 ، 5 ، بغداد تموز ، آب 1972 ، ص 53 ، 54.

3 - نفسه ، ص 22 .

2-العرب و المسرح :

منذ أن حققت بلدان الوطن العربي استقلالها الوطني و القومي، وتحررت من هيمنة القوات الأجنبية الغازية، اكتمل الوعي لديها و تأكدت من أن الطريق الصحيح نحو تحقيق الشخصية القومية المستقلة يتمثل في تحرير العقل العربي من أسر الغزو الفكري الأجنبي، و تخليصه من غربته الماثلة في تبعيته للأفكار و الأشكال النابعة من حضارة أجنبية وثقافة دخيلة و تراث غريب عن تركيبته وخصوصيته، والتي بسببها" دفع المسرح العربي ثمن وجوده بخسارة أصوله خسارة مؤقتة"(1)

و في سبيل استكمال الشخصية العربية لاستقلالها و تفردها، و تأكيد ذاتها أمام استعلاء الآخر عليها، بدأت رحلة البحث عن الأصول و الجذور التراثية العربية في الفكر و الأدب و الفن. و من ثم عكف النقاد و المؤرخون و الباحثون و المبدعون على التنقيب في تراث و ثقافة أمتهم، بحثا عن الأشكال المسرحية الشعبية التي لم يسمح لها بالتطور الطبيعي، بغية مد الجسور بين الماضي العربي و حاضره في إطار تفاعلي مع الثقافة الإنسانية بشكل صحي و متكافئ، حتى يكون لهذه الأمة العريقة مسرحها الأصيل النابع من واقعها و وجدانها و حضارتها، مسرح عربي أصيل يضيف للمسرح العالمي ولا يكرره أو ينسخه أو يسرق منه، لأن " الهوة العميقة التي ما زالت تفصل بين المسرح العربي وجمهوره، و التخلف الذي يدور فيه بالنسبة لغيره من المسارح في العالم ربما يعود إلى فكرة الثقافة المستوردة هذه. فعوضا عن أن يطور المسرح العربي عناصره الما قبل مسرحية و يحولها إلى لغة مسرحية متينة البنيان، فإنه اضطر كي يثبت وجوده إلى سلوك منعطف طويل مستعملا طرقا غريبة عليه.."(2).

و في سبيل البحث عن الأصول والجذور التراثية للمسرح العربي، أخذ سؤال هام يتردد بقوة، هل عرف العرب فن المسرح ؟. و تعددت الإجابات و اختلطت الموضوعية العلمية إما باحتقار كل ما هو عربي دون تمحيص أو بالحماسة القومية والعاطفية، لذا اكتنف التطرف كثير من الإجابات مع توافر حسن النية وصدق الهدف فثمة من أفقد العرب كل صلة بالأشكال المسرحية و رد ذلك إلى أسباب عقلية أو دينية أوحضارية.وفي الجانب الآخر وجد من يؤكد وجود أشكال مسرحية متعددة في التراث العربي ضاربا الحائط بأسس المسرح الأوروبي رافضا تقديس مقاييس الدراما الأوروبية بحذافيرها واعتبارها الأساس الوحيد لقياس صحة الصيغ المسرحية التراثية العربية. وإن كان ما يهمنا هنا،هو أن نتطرق لأراء أصحاب الاتجاه الأول من مستشرقين و من تبعهم من العرب، والذين نفوا أي معرفة للعرب بفن المسرح بالمقارنة مع الشكل المسرحي الأوروبي التقليدي طبعا، و لا سيما هؤلاء المستشرقين الذين أرجعوا ذلك إلى العامل العقلي ، وهو أن العقلية العربية غير واسعة الذهن

---

1 - محمد عزيزة : الإسلام و المسرح ، تر د. رفيق الصبان ، ط 2 ، منشورات عيون ، الدار البيضاء 1988، ص 75 .
2 - نفسه ، نفس الصفحة .

و الخيال ، ولا يمكن لها أن تتعدى الشيء المحسوس(1) ، مما يكشف عن عقدة التفوق لديهم واستعلاءهم على الآخرين .

و الواقع أن العرب يمتازون، كغيرهم من الشعوب، بكل القدرات العقلية التي تؤهلهم للابتكار و التميز. و" الافتراض يقول أنه ما دام العرب قد عرفوا و عاشوا المراحل التي عرفتها الحضارات الأخرى وعاشتها،فقد كان من المنطقي أن يصلوا إلى ما وصلت إليه شعوب الحضارات الأخرى من تطور نحو المسرح بشكل أو بآخر"(2).علما أن جانبا كبيرا من النشاط الإبداعي - من بينها الأداء المسرحي - في الحضارت القديمة وفي المجتمعات البدائية على السواء، كان يمتزج بالشعائر الدينية امتزاجا قويا، يصعب معه الفصل بينهما فصلا قاطعا. وإذا كان العرب لم يبدعوا مسرحا يماثل المسرح الإغريقي أو لم ينقلوا هذا المسرح إلى ثقافتهم، فهذا قد يرجع إلى اعتزازهم بما لديهم من تراث فني وأدبي، وقد يرجع إلى خصوصية بيئتهم (*)، أو أسباب أخرى نجهلها إلى حد الآن، و إن كان هناك من الدارسين من يرد ذلك - كما سنرى- إلى عوامل أخرى أقل ما يقال عن معظمها أنها غير منطقية وعنصرية

و هكذا، فإذا كان هناك من الدارسين، سواء المستشرقين أو العرب، من يؤيدون علاقة العرب القدماء بالمسرح، وبأن تلك الظواهر المسرحية العربية القديمة تعد مسرحا دون شك بشكل أو بآخر، فإن هناك في الجهة المقابلة من يرفضون أي صلة للعرب بالفن المسرحي كما عرفناه عن اليونان ، فالمتتبع للدراسات التي بذلت و تبذل في محاولة تحديد علاقة الثقافة العربية الإسلامية بالمسرح كظاهرة حضارية تبلورت في شكل دراسات مختلفة المشارب، و تنظيرات مختلفة المآرب اختلفت بين اقرار الظاهرة المسرحية في فنون التعبير العربية وإثبات وجودها، و بين نفيها و رفضها نسبيا أو كليا ، و لكل فريق في ذلك حججه و آراءه (3) .

في الحقيقة، إن معظم هذه الآراء كانت مؤيدة لوجود الظاهرة المسرحية في الساحة الثقافية العربية قديما، وأنه يمكن الانطلاق منها لخلق مسرح عربي متميز، وإن كان البعض من هذه الدراسات يتجه عكس ذلك، إلا أنها غير مقنعة تماما، لأنها ترفض أي شكل مسرحي يبتعد عن القالب الأوروبي في شكله الأرسطي. غير أن المجال لا يسع هنا لاستعراض كل آراء هؤلاء الدارسين، الذين تصوروا أسبابا

---

1 - د. حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ، دار النهضة العربية، القاهرة 1979 ، ص 16 .

2 - فاروق خورشيد : العرب و المسرح ، م. المسرح ، ع 9 ، الهيئة المصرية ، القاهرة مارس 1982 ، ص 7 .

3 - ينظر : محمد المديوني : مسرح عز الدين المدني و التراث ، دار رستم للنشر و التوزيع ، تونس 1983 ، ص 19 .

(*) إن المسرح ، كما سنرى لاحقا ، فن ذو صور و أشكال متعددة و لا يقتصر على صورة دون سواها، وهو فن يتطور من الداخل و ينبع من البيئة متلما يصب فيها ، و ليست الصورة الأوروربية هي الصورة الوحيدة للمسرح . والعرب عرفوا المسرح ، كغيرهم من الشعوب، و إن كان في صورة أخرى لم تتطور إلى ما وصل إليه المسرح الأوروبي فيما بعد . و في هذا الصدد يقول (لنداو)، أن مسرح خيال الظل و الحكايات العربية و المقامات العربية و الحكواتي العربي تتمثل فيها جميعا أشكال تمثيلية وحوريات مسرحية." ونحن نستطيع أن نعثر في أدب العصر العباسي،على نماذج شبه مقطوعة (المحاكاة) وهي الحكايات العربية، وهي لا تختلف كثير عن مضمون المحاكاة الحديثة. وهناك صيغة أدبية أخرى شائعة تحمل غالبا عناصر المحاكاة هي المقامة العربية، حيث تعرض موضوعاتها غالبا في أسلوب المحادثة كما أنها تقلد في أجزاء منها، أنماطا مختلفة من الشخصيات .."

ينظر : يعقوب لانداو : دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، تر: أحمد المغازي ، الهيئة ، القاهرة 1972 ، ص 40 .

متعددة فسروا بها غياب المسرح عن الحضارة العربية ، لأن" هذه الأسباب التي صنفت تحت عوامل تتعلق بطبيعة الشعر العربي، و عوامل جغرافية واقتصادية و اجتماعية ، ودينية ، كلها تعد أسبابا واهية ، لم تزد الأمر إلا تعقيدا، وما وضع ما هو إلا وصف لطبيعة المجتمع وواقعه، ولم نر سببا واحدا مقنعا بل لكل سبب ما يدحضه على أرض الواقع "(1). ولذلك سنتطرق بالحديث عن سببين اثنين وجدنا أنهما في حاجة إلى الإيضاح ، وهما السبب العقلي و السبب الديني ، نظرا لما لذلك من أهمية لموضوع بحثنا، إذ يعتقد الباحث أنهما كانا من بين الأسباب الهامة، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة، التي دفعت بالكثير من الكتاب العرب إلى بذل الكثير من الجهد والتضحية في سبيل تأسيس الثقافة بشكل عام، و الفن المسرحي بشكل خاص في بيئتنا العربية.

1 - العامل العقلي :

من المعلوم أن المستشرقين بوجه عام، يذهبون إلى القول بأن العرب،على عكس غيرهم من الشعوب كالإغريق مثلا، ليس لديهم القدرة العقلية التحليلية الدقيقة، وهذا ما يقول به إرنست رينان (*)، الذي أرجع عدم معرفة العرب للفن المسرحي إلى نقص جوهري في طبيعتهم العقلية ، أساسه التمييز العنصري بين الجنسين الآري و السامي، فعند رينان أن العقلية الآرية عنيت بالفلسفة و العلم، بينما اتجهت العقلية السامية إلى شؤون الدين. ولما كان التوحيد هو أعظم كشوف العبقرية السامية ، فقد جاء ذلك على حساب نواح أخرى في التفكير الإنساني و منها الأسطورة. فالساميون بحسب رأيه ليس عندهم أساطير، لأن الأسطورة هي الوثنية في الدين. و لتحقيق نزعته العنصرية ذهب(رينان) إلى التقليل من شأن الجنس العربي، بتأكيده على أنه أقل مستوى من الجنس الآري في الخصائص الدافعة للتطور، مدعيا أن الإنسان العربي غيبي، لا يواجه التحديات بقدر ما يتعلق بالخرافات والمعجزات، ولذا لم يستطع أن يبدع فنونا تركيبية كبيرة في الأدب العربي، ومن ثم يرى (رينان):" أن الأدب العربي القديم يفتقد الخيال التركيبي البناء ، ومن هنا تفتقد القصيدة العربية إلى عناصر الوحدة العضوية. و قد أدى هذا في نظره إلى عدم نشوء الفنون التركيبية الكبيرة مثل فن المسرحية الشعرية و الملحمة "(2) .

في الحقيقة أن هذه التفرقة التي وضعها(رينان) بين الأجناس البشرية المختلفة ليست طبيعية وخاطئة من أساسها، لأن المقدمات الخاطئة لا تؤدي إلا إلى نتائج خاطئة، فإذا كان الدين علامة على العقلية السامية في مقابل الفلسفة و العلم ، اللذين

---

1 - د. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي في سورية ومصر ، م. اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1999 ، ص 19 .

2 - د. إبراهيم عبد الرحمن محمد : النظرية و التطبيق في الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت 1982 ، ص 124 .

(*) لقد كان هذا الفيلسوف الفرنسي (1823 - 1892) يرى في تفسيره للحضارة الغربية بأنها تطورت بدون عجائب عند ملتقى حضارتين سابقتين : الحضارة اليهودية و الحضارة الهلينية . فقد غرست الأولى بذور التدين الروحاني لدى الشعوب، و اشتهرت الثانية ، دون سواها ، بأعمال نقدية و عقلانية صرف. و تلاقت هاتان الحضارتان و تفاعلتا، و من ثم اندمجتا. أندريه كريسون : رينان ، تر: ميشال أبي فاضل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 1 ، بيروت 1977 ، ص 75.

هما من العقلية الآرية كما يدعي(رينان)، فهل معنى هذا أن الإغريق بحكم عقليتهم الآرية لم يهتموا بشؤون الدين ؟ و إذا كان المسرح لم ينشأ إلا في أحضان الدين فهل معنى هذا أنهم لم يعرفوا المسرح لأنهم لم يعرفوا الدين؟. من المؤكد أنه لا يوجد دليل علمي يثبت بأن هناك فروقات عضوية واضحة بين أبناء الجنس البشري مهما كانت ألوانهم و بيئاتهم، فقد أكد العلم فقط على" أن عقلية الإنسان و نفسيته من محصولات حياته الاجتماعية لا من مورثات دمه المادية "(1)، إذ يؤكد العلماء بعد التجارب العديدة التي قاموا بها، أن جميع الأشكال،على اختلاف صفاتها و خواصها تنتشر بين جميع أفراد النوع البشري شكلا و سلالات بفوارق البيئات المختلفة،وأن الإنسان واحد في كل الأقطار و القارات(*). كما أنه لا توجد أمة لم تعرف الدين بشكل من الأشكال لأن الدين فطرة في الطبيعة الإنسانية، والإغريق - وهم أصحاب المآسي الرائعة - قد عرفوا الدين و الأساطير و الملاحم و الدراما، أضف إلى ذلك " أن العقيدة أشمل من الأسطورة و ليس العكس، أي أن العقيدة قد تحتوي الأسطورة ولكن الأسطورة لا تحتويها...كما أن لإنسان - كما يقول عباس محمود العقاد - يسمع الأسطورة و لا يتدين بها ، و يتدين بالعقيدة و لا يلزم عن ذلك أن تصطبغ أمامه بصبغة الأساطير "(2).

لقد نشأ المسرح في أحضان الدين وارتبط به ارتباطا وثيقا في كل الحضارات القديمة كما بينا من قبل، فالمسرح خرج من عبادة المعبد القديم، و النص المسرحي ارتبط بالطقوس الدينية من ناحية، و بالأساطير القديمة بكل أنواعها التي عرفتها البشرية من ناحية أخرى. و إذا كان الأمر كذلك فلماذا يستثني المستشرقون العرب من ذلك، بزعمهم أن العرب لم يعرفوا الأسطورة ولا الحكاية الخرافية لأنهم شعب يعيش في الجزئيات و لا يستطيع الوصول إلى الكليات، جاعلين بذلك العرب شيئا فريدا في بابه بين شعوب العالم بأسرها،فدون شك أن" العرب - كغيرهم من الشعوب - عرفوا الوثنية و العبادات القديمة، و العبادات القديمة لا تقوم لها قائمة إلا بالطقوس الدينية المصاحبة للتقرب إلى الآلهة و تقديم القرابين و الابتهالات و الأدعية"(3) ، و

---

1 - أنور الجندي: أضواء على الفكر العربي الإسلامي، سلسلة(المكتبة الثقافية)،ع 149، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة يناير 1966 ، ص 91 .

(*) يؤكد هذا القول أيضا على أن العلوم و الفنون مشتركة بين جميع بني البشر ، و هي ملك للإنسانية جمعاء ، ومن ثم لا مانع من أن تأخذ أمة ما عند الآخرين من ثقافات و فنون و تتبناها إذا كان ذلك يتماشى مع شروط واقعها أو أن تقوم باستلهام العناصر التي تفتقدها في تراثها الثقافي بما يخدم خصوصيتها و يثري التجربة الإنسانية ككل. و في هذا يقول محمود الربيعي:" إننا لا نعني باللحاق بالغرب أن نكون بعضا منه، وإنما نعني استخدام حقنا الطبيعي في الاستفادة من المنجزات البشرية في تناول (ثروانتا) تناولا صحيحا بركب البشرية المتقدم .."

انظر: د. محمود الربيعي : الناقد العربي الحديث في مفترق الطرق ، م. العربي ، ع 327 ، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت فبراير 1986 ص 120 .

2 - جلال العشري : المسرح أبو الفنون ، ط 1 ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1971 ، ص 9 .

3 - فاروق خورشيد : العرب و المسرح ، م . المسرح، ع 9 ، الهيئة المصرية ، القاهرة مارس 1982 ، ص 9 .

بالتالي عرف العرب الأساطير التي هي الشكل القولي لهذه الطقوس الاحتفالية، كما عرفوا التخييل الذي هو المدار المسرحي لهذه الطقوس.

أما فيما يتعلق بما ذهب إليه المستشرقون، فربما يعود إلى ما قدمه الإسلاميون من رأي متأثر بوصف القرآن للعرب قبل الإسلام بالجاهلين، ولعصرهم بالجاهلية، كما أنهم كانوا ينظرون - بلا شك - إلى النتاج الذي تبقى من هذا العصر، بعد أن صفاه المسلمون من كل محتوياته الثقافية القديمة، و بالضرورة المحتويات التي ارتبطت بالعبادات (*) الوثنية القديمة، التي جاء الإسلام أساسا لإزالتها و القضاء على وجودها المادي و الفكري على السواء.

و لقد وجه محمد مندور، بدوره، اتهاما إلى الخيال العربي عندما عده قاصرا، بالمقارنة مع الإغريق، فقد قارن مندور بين الأساطير العربية و أساطير الإغريق. فوجد أن نموها لم يكن مطردا، ولم يتوفر عنصر الدراما في الأساطير العربية، كما توفر في أساطير الإغريق، ويحيل السبب في ذلك إلى الشعر العربي لأنه ظل غنائيا لم ينفصل عن قائله، لذا فقد نفى مندور معرفة العرب لفن المسرح أو فن الملحمة قبل الإسلام، على الرغم مما وصفوا من أيام و حروب، ومن معارك و مغامرات، علما بأن مندور قد أشاد بقدرة التصور عند العرب القدماء. و اعتبر السمات المميزة للشخصية العربية هي من نتاج البيئة (1).

كما يرجع عز الدين إسماعيل خلو الأدب العربي من المسرح إلى نفس السبب أي" إلى العقلية العربية التي كانت نزاعة إلى التجريد لا التفصيل، و يعنيها العام في صورته المتجاوزة بكل تحديد و تصنيف، لم يكن غريبا أن نجدها لا تهتدي منذ البداية للتعبير الدرمي، ولا تصطنعه حتى في أزهى عصورها و أوج نشاطها"(2 مما لم يتح للشاعر العربي فرصة التفكير الموضوعي العميق (الحس الدرمي) أي الرؤية المأساوية للحياة، و بالتالي ظهور التعبير الدرامي - لا الغنائي الذاتي - في الشعر العربي القديم، فـ" بغير هذا الإدراك لم يكن من الممكن - فيما يرى عز الدين إسماعيل - أن يظهر هذا التعبير الراقي (أعني الصورة المسرحية) مهما توافرت الظروف و الاستعدادات الخاصة و العامة.."(3).

والواقع أن كل هذه الآراء هي محض اجتهادات لا تمت للحقيقة بصلة، والغريب في الأمر أن بعض الدارسين يردون عدم ترجمة العرب المسلمين للمسرح الإغريقي إلى صعوبة فهم مضامين الترجيديات اليونانية المعقدة(4)، وهم يقصدون من خلف

(*) - المسرح ولد في حضن المعبد الوثني كجزء رئيسي من الطقوس الدينية الوثنية . و هو المسرح الشامل الذي يلعب فيه الغناء و الرقص و المحاكاة الدور الأساسي في وجوده ، و الذي تمثل أجزاءه القولية البداية الحقيقية للأسطورة المتكاملة.

1 - د.جورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، ص 17 .

2 - د. عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان في الأد ب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي، القاهرة 1980 ، ص 21 .

3 - نفسه ، ص 37 .

4 - ينظر في : توفيق الحكيم : مقدمة مسرحية " أوديب " ، (م. س) ، ص 20 .

ذلك إلى عجز الخيال و العقل العربيين على القيام بذلك. فهم يشيرون إلى أن (متى بن يونس) عندما ترجم كتاب" فن الشعر" لأرسطو لم يفهم معنى كلمة (تراجيديا) و(كوميديا)، فظن أن المأساة يقابلها المديح في شعر العرب، والكوميديا يقابلها فن الهجاء العربي. ولكننا نعلم أن العقلية العربية قامت بنقل و ترجمة ما هو أعقد من ذلك، و يكفي أن نشير إلى " أن العلماء المسلمين أعطوا العلم الأوروبي قوة دفع جديدة. و الأهم من ذلك أن هذا العلم الغربي قد اكتسب مادة أدت إلى إثرائه بدرجة لا نظير لها بفضل الترجمات العربية عن الإغريق، و كذلك بفضل الإنتاج العلمي المستقل للمسلمين أنفسهم "(1). كما أن الإسلام نفسه، لم يكن عسيرا على فن من الفنون، إذ سمح للناقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار التي أنتجها الوثنيون.

2 ـ العامل الديني :

لقد أدى اختلاف هؤلاء الدارسين حول تحديد أهم العوامل التي جعلت الأدب العربي يخلو من الدراما، إلى الزعم بأن السبب الذي حال دون تحقق ذلك، يعود إلى" ارتباط التأليف المسرحي القديم بالأساطير، حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان و القوى الإلهية. فهي نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبلها"(2). بينما يذهب البعض الآخر إلى مخالفة هذا الرأي بحجة أن الإسلام ليس هو السبب الذي حال دون ظهور المسرح عند العرب، لأن هذا اللون من الأدب لم يظهر عند العرب قبل الإسلام، و الأدب العربي ظهر قبل الإسلام بزمن غير قصير.

و يرد هؤلاء بالقول بأن وثنية العرب في عصر ما قبل الإسلام كانت وثنية بسيطة، بحيث لم تتطور لتتمخض عن طقوس وشعائر تساعد على قيام فن المسرح كما حدث عند الإغريق(3). أما بعد مجيء الإسلام ، فقد وجد العرب في عقيدتهم قوة و وضوحا لا يحتاج إلى تأويل، و لذا لم يقدموا على ترجمة المسرح الإغريقي أو التأليف له في عصوره الأولى، نظرا لاحتوائه على الوثنية و تعدد الآلهة و الأبطال المتصارعين و هو ما يتنافى و عقيدتهم الجديدة .

على الرغم من إشارة بعض الدراسات إلى عدم معرفة العرب للفن المسرحي، سوء أكان ذلك قبل الإسلام أو بعده، وأنه لا علاقة للوثنية به، ذلك لأننا لم نجد نصا دينيا صريحا يحض على تحريم هذا الفن أو فتوى تمنع مزاولته، لكن اتفقت معظم آراء الدارسين على أن الإسلام قد حال دون اقتباس هذا الفن، لأنه يتعارض مع روح الدين الإسلامي، و لأنه يتعارض مع الطبيعة العربية. فنرى أدونيس ، على

---

1 ـ شاخت وبوزوث : تراث الإسلام ، تر: د. حسين مؤنس و إحسان صدقي ، ج 3 ، م . عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الآداب 1و الفنون ، الكويت ديسمبر 78 ، ص 81 .

2 ـ جلال العشري : المسرح أبو الفنون.، ط 1 ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1971 ، ص 24 .

3 ـ ينظر مدخل هذا البحث ، ص

سبيل المثال ، قد انطلق في حديثه عن علاقة العرب بالمسرح، من موقف الإسلام التحريمي للتصوير وعمل التماثيل، التي كانت الغاية من صنعها العبادة، و ما شابهه ويمتد هذا ليشمل المسرح الذي هو خلق، خلق شخوص ومواقف و أفعال. ولما كان التمثيل في أحد أوجهه تصويرا، فهو يخضع للتحريم مثله، لأن كليهما فعل يضاهي فعلا يخص الله وحده. و اعتمد في ذلك على رواية لبن عباس عندما قال فيما يتعلق بالتصوير:" إن كان أحدكم و لابد فاعلا، فليصنع الشجر، و ما لا نفس له "(1).

لكن على الرغم من ذلك، فإنه لا يوجد أي نص قرآني صريح يدعو إلى تحريم مثل تلك الفنون،" إن كل هذه الروايات التي أشارت إلى منع بعض أشكال التعبير لم تقصد إلا التحديد فقط ولم تقصد الإنكار، وإن الدين لم يمنع الفن...وإنما التمجيد لذي يصل إلى حد العبادة "(2).والحقيقة أن الإسلام لا يحرم الفنون أو ترجمة مسرحيات وثنية، يبدع فيها كاتبوها شخصيات أسطورية، لا صلة لها بالحياة الاجتماعية في المجتمع المسلم، كما أن الإسلام نفسه سمح، في العصور الإسلامية المزدهرة، بترجمة أعمال أكثر تعقيدا و خطورة مثل كتب الرواقيين و الفلسفة اليونانية، وهي كلها نتاج ثقافة مجتمع وثني يختلف اختلافا جذريا عن روح المجتمع الإسلامي.

ولعل اعتقاد الكثير من المثقفين و الدارسين العرب بأن طبيعة العقيدة الإسلامية هي التي وقفت حائلا دون وجود فن المسرح في المجتمع الإسلامي، كما أنها هي التي لم تسمح بتطور فن التمثيل الذي كان سائدا في المجتمعات ذات الحضارات العريقة، بعدما اعتنق أهلها الإسلام - قد جعل مثل هذا الاعتقاد أغلب النقاد يرون أن الجو الديني هو المسؤول، وذلك بعد أن نبشوا التراث باحثين عن مسرح عربي أسوة بالمسرح الإغريقي، و تحول البحث إلى إدانة وجهت إلى الحضارة العربية، لأنها لم تتعرف إلى هذا اللون من ألوان الفن، و شكل ذلك ظاهرة تحتاج إلى تفسير، و منهم من رأى أنها ظاهرة مرضية في الأدب العربي، و من ثم تحولت هذه الظاهرة إلى قضية، و جندت الأقلام للبحث عن أسباب عدم وجود هذا الفن في التاريخ العربي، و سر تقدم الإغريق فيه حتى أصبحوا رواد هذا الفن، و واضعي أسسه، و راحوا يكيلون الحضارة العربية بمكيال الحضارة اليونانية اعتقادا منهم أن المقدمات المتشابهة تؤدي إلى نتائج متشابهة. ووقفوا إلى جانب المستشرقين الذين أدانوا الحضارة العربية و الإسلامية، عندما انطلقوا من نظريات عرقية تثبت تفوق العجم على العرب بل انطلقوا في دراساتهم و أبحاثهم من [المركزية الأوروبية للثقافة] متجاهلين طبيعة الإبداع الفني و خصوصية الثقافة العربية.

---

1 - د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، (م. س) ، ص 21 .

2 - محمد عزيزة : الإسلام و المسرح ، ص 16 .

2- المسرح و التواصل الثقافي العربي الأوروبي:

أولا- المسرح و المجتمع :

إن الفن عموما، و في جميع المراحل و الأزمنة، كان وطيد الصلة بالمجتمع، لأنه أولا نوع من النشاط الاجتماعي ، و ثانيا لأنه يعكس على الدوام ، و بشكل من الأشكال ، طبيعة العلاقة السائدة سواء تلك التي تمثل صراع الإنسان مع الطبيعة و الكون ، أو تلك التي تمثل صراع الإنسان في إطار مجتمع واحد قائم على أساس طبقي. فالمسرح كظاهرة أدبية ينطبق عليه قول(رينيه ويليك) أنه:" نظام اجتماعي يصطنع اللغة وسيطا له ، و اللغة نفسها ، إبداع اجتماعي ، و إذا كان الأدب يمثل الحياة ، فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية ".(1)

و هناك من النظريات من ينظر إلى الواقعة الأدبية بوصفها نسقا تعبيريا منفتحا على مجمل ظروفها الاجتماعية و الاقتصادية و الحضارية ، و هو ما يعني عدم إهمال دور هذه الظروف ، و دور الذات الفردية و الجماعية في تقرير نسقها و خصائصها . و تمثل فلسفة الجمال الماركسية هذا الاتجاه خير تمثيل ، حين ترى أن للفن موضوعه الخاص : " هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والعواطف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي و الشخصي "(2) بين الذاتي و الموضوعي. فطبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا ، لأنها جماع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد، تضم الذاتي والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقي و مستويات الوعي و المناخ الاجتماعي و البعد التاريخي و كلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى .

ولذا، ربما كان الفن المسرحي من أكثر الأشكال الفنية ارتباطا بالمجتمع وتأثرا به و تجاوبا معه ، لأنه أكثر الفنون تشابكا و أكثرها تعقيدا، ولأنه الفن الذي لا يقف وحده بل يقف على أكتاف العديد من الفنون الأخرى." و كل تغير يصيب المجتمع سواء في الاكتشافات العلمية أو الأحداث الضخمة التي تخلخل الوضع الإنساني له أثر واضح على شكل الدراما ومضمونها"(3)، ومن ثم لا يمكن عزل المسرح عن منبته الحقيقي الذي ظهر و ترعرع فيه ، أي السياق التاريخي لفترة زمنية ما، و ما تتميز به هذه الفترة من خصوصية حضارية . فالعلاقة الجدلية بين الوجود الاجتماعي والوعي به تحتم أن الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد هذا الوعي، كما أنه هو الذي يغيره ،" ولكن هذه التبعية ليست آلية و سلبية، فالعلاقة بين الاثنين

1- السيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب ، ط 2 ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت 1982 ، ص 75.

2- د.عز الدين إسماعيل : مناهج النقد الأدبي بين المعيارية و الوصفية ، م. فصول ، ع، الهيئة المصرية، القاهرة يناير 1981، ص 19

3- د. فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة ،(م.س) ، ص 85.

ـ الوجود و الوعي ـ قائمة على التأثير و التأثر المتبادلين، وعلى التداخل و التفاعل الدائبين، بل إن الوعي قد يسبق ـ في مراحل تطور المجتمع ـ الوجود و يوجه حركته نحو التغيير و يقوده إليه "(1) .

إن الفن مهما ادعى أصحابه ابتعادهم عن المجتمع، فإنه بالضرورة سينشأ عن هذا المجتمع ،" فالفن غالبا ما يرتبط بالعامل الاجتماعي، الذي هو في واقع الأمر عامل اقتصادي و سياسي و ثقافي و تاريخي في آن واحد " (2). و قد يفسر لنا هذا تلك الحيوية التي يجدها المسرح في الفترات الانتقالية التي تتعرض لها المجتمعات ، فالتعبير الإبداعي المسرحي، يجد حيوية مدهشة لحظة العبور من مجتمع إلى آخر " فالفن يبدو غالبا مرتبطا بانتقال نموذج تجربة اجتماعية إلى آخر، أكان ذلك في أن الثاني يحتل مكان الأول بعد حرب أو فتح ، أو أن تكون المسألة في تغيير داخلي ذي طبيعة سياسية ، أو أكان ذلك بأن الدينامية الداخلية لمجتمع ما تجر بحد ذاتها إلى تغير في نمط الإنتاج الاقتصادي ، أو كان ذلك أخيرا بأن يتلقى مجتمع تقليدي ما أثر التغيير الحاسم .. فإذا ما لفتنا الانتباه نستنتج بأن حقب الإبداع الفني الكبرى، يرتبط أكثرها قوة و تعقيدا بتغيرات كهذه "(3).

. و لعل أكثر ما يبدو هذا وضوحا في العصر الحديث، ففي أمريكا مثلا ، تعمل التقلبات و التغيرات السريعة التي تتعرض لها مختلف أشكال الحياة الاجتماعية، على تغذية مسرح يرسخ في كل مرة مناخه الخاص به ، هذا من جهة ، و من جهة أخرى نجد أن هذا المسرح ليس له إلا موضوعا واحدا:"الطريق الأمريكي للحياة"، ويتضمن ذلك أيضا، أشكال الحياة، و الإنشغالات ، و الأفكار السائدة، و خاصة الطرق و الأنماط و العادات و الأخلاق التي تحكم و تحدد و تخلق ضوابط السلوك الاجتماعي (4).

إن الفنان أو الأديب يعيش بالضرورة في مجتمع معين، و لا يمكن لإنسان أن يعيش معلقا في الفراغ خارج حدود الزمان والمكان،و" الأديب مهما بدا في أدبه منفصلا عن مجتمعه فإنه يتصل به و بقيمه، لسبب بسيط و هو أنه نتيجة الوراثة و الوسط، ولا نقصد بالوراثة المعنى الضيق، إنما نقصد المعنى العام من روح الأمة و تاريخها الماضي جميعه، كما نقصد بالوسط الوسط العام من الواقع الحاضر و كل ما يجري فيه من مواقف وقضايا ومورد روحية واجتماعية"(1) بحكم أن الفنان

---

1 – د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ط 2 ، دار العودة ، بيروت 1979 ، ص 37.

2 - أرنولد هاوزر : الفن و المجتمع عبر التاريخ ، (م.س) ، ص 5.

3 - جان دوفينيو : سوسيولوجيا الفن ، تر: هدى بركات ، ط 1 ، منشورات عويدات ، بيروت- باريس 1983 ، ص 82.

4 – LEONIE VILLARD PANORAMA DUTHEATRE AMERICAIN PEDITIONS SEGHERS PARIS 64 P

5 - د. شوقي ضيف : في النقد الادبي ، ط6 ، دار المعارف ، القاهرة 1981 ، ص 192 .

عضو في هذا المجتمع. و نحن نعرف أن كل مجتمع من المجتمعات ليس مجرد كتلة صماء جامدة، و لكن كل مجتمع يعيش حركة نشيطة حية و متطورة، و تشمل هذه الحركة مجموعات من القوى المتصارعة و المتناقضة، التي لابد للفنان من تحديد موقفه اتجاهها. بالإضافة إلى ذلك، إن طبيعة الفن المسرحي تفرض على رجل المسرح، أن يكون أكثر من غيره تعبيرا عن قضايا المجتمع وعن القيم الإنسانية الملموسة. ففي إطار الرؤية المميزة لطبيعة التجربة المسرحية تتأكد " ضرورة التحام المسرح بقضايا المجتمع، وذلك لأن المسرح دون غيره من فنون التعبير مرتبط بالمنصة المسرحية، و بالتالي بالساحة الاجتماعية أو بالأحرى بالجماهير"(1).

إن الفنان المسرحي غالبا ما يخضع لحاجيات قومه و مجتمعه ، فيلجأ إلى التعبير عن رؤاهم و تطلعاتهم، في شكل فني و جمالي ممتع وفاعل، قصد تسليتهم و تعليمهم ، فمن أهم الملامح المميزة للفنون ، " أنها تعلم عشاقها على الدوام كيف ينظرون إلى الحياة و التجربة في ضوء أنماط جديدة لا عهد لهم بها من قبل ".(2) خصوصا إذا كان هذا الفن، هو المسرح الجاد الذي يعد بمفهوم ما مسرحا يهدف إلى مناقشة أمر ما، و ذلك كمحاولة لأن يجعل هناك نوعا من الشكل و المعنى للعالم الذي يحدث فيه.

إن المسرح الحقيقي الجاد هو من مكونات الثقافة العامة لأي عصر من العصور و وظيفته هي التقدم بحياة الإنسان عن طريق نقد هذه الحياة ، و الكشف عن سرها و جوانبها المجهولة، التي يستطيع الفنان وحده أن ينفذ إليها. و ربما " كان المسرح في مقدمة الفنون التي يمكن أن تقوم بهذا. فقد كان نقد الحياة الإنسانية و تمحيصها، هما محور المسرح منذ أقدم عصوره"(3)، فالدراما تؤدي غرضها في التقدم بحياة الإنسان بالنقد المستمر لهذه الحياة ، و بالمناقشة الجدلية لكل ما تم إنجازه ، إلا أنه لما كان النقد يتضمن أيضا معنى التطلع لما هو أفضل ، فإن الدراما تثير في الناس ذلك التطلع باستمرار و تعديهم بذلك القلق البناء .

و لما كان الفن المسرحي أشد الفنون اتصالا بالواقع، الذي ينشأ و ينمو فيه، لابد عليه أن يؤدي دوره في مجتمعه . فالمسرح كي يحقق وظيفته التوصيلية كان عليه دوما أن ينطلق من البيئة الثقافية و الاجتماعية و السياسية لمجتمعه في فترة

---

1 – نهاد صليحة : أمسيات مسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1988 ، ص 241

2 – إروين إدمان : الفنون و الانسان ، تر : مكتبة مصر ، القاهرة (د . ت) ، ص 45.

3 - 1 - بهاء طاهر: 10 مسرحيات مصرية ، دار الهلال ، القاهرة 1985 ، ص 8.

تاريخية محددة، إذ لا يستطيع أحد أن ينكر أن أي كاتب مسرحي لابد وأن يستوحي - إذا أراد أن يتواصل مع فئات واسعة من الجمهور - مادة مسرحياته و مضمونها الدرامي من ظروف المجتمع، الذي يعيش داخله و يتأثر بأحواله و ملابساته في أثناء قيامه بعملية التشكيل الفني ، فعلى الكاتب المسرحي و هو الضمير الواعي لمجتمعه أن يبلور وجدانه و يضع يده على نقاط الضعف والقوة ، لأنه يستشف ما لا يراه الشخص العادي، و من هنا تبرز أهمية الفن عموما و الفن المسرحي خصوصا بالنسبة للمجتمع .

فالمسرح هو البؤرة التي تتركز فيها تجارب الحياة التي يعيشها المجتمع و تتجمع فيها كل الخصائص و المميزات و الاحساسات و الاتجاهات التي تخلق منه مجتمعا متبلورا يملك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحية، وعلى هذا لا يمكن الفصل بين الفن والحياة، إذ أننا لو قمنا بهذه المهمة فسنفصل الروح عن الجسد ، و من ثم تصير الروح شيئا مجردا لا نستطيع إدراكه أو استيعابه و يتحول الجسد إلى جثة هامدة لا حراك فيها "(1) .

والواقع أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الأصالة، و كأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء، بل هو مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة" و يستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفني"(2)، لأن العمل الإبداعي - كما سبق القول - كثيرا ما يجيء مشروطا بالعديد من العوامل الحضارية التي ينشأ فيها .

يحاول المسرح إعادة تمثيل الحياة الواقعية على الخشبة للجمهور من خلال عملية وهمية، يسعى من ورائها دفع المتلقي إلى الاعتقاد بأن ما يتوهمه هو الحقيقة،و ذلك بنقل الأشياء لا كما هي في الواقع المعيش، وإنما بصورة أخرى أكثر عمقا و فاعلية . و من هنا ندرك أن هدف مشاهدتنا لعرض مسرحي ، هو مشاهدة حقائق تماثلية و موازية للواقع. و المسرحية بهذا هي" تمثيل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا و تستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به فوق المسارح ليصارع الأقدار، ضد القانون الاجتماعي..ضد واحد من بني جنسه.. ضد نفسه إذا لزم الأمر. ضد أطماع أولئك المحيطين به.."(3). و المسرحية بذلك هي تعبير صادق عن نضال الإنسان لتحقيق حريته و أهدافه السامية.

---

1 - د. نبيل راغب: المضمون الاجتماعي في مسرح سعد الدين وهبة ، م. المسرح، ع 6 ، الهيئة ، القاهرة يونيو 1988، . . ص 7.

2 - د. ابراهيم زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطبع و النشر ، القاهرة (د. ت) ، ص151 .

3 - ألارديس نيكول : علم المسرحية ، مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماميز، القاهرة 1958 ، ص 2.

4-2-(شرق - غرب) و الصراع الحضاري :

تنطوي العلاقة بين العرب وأوروبا على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد ليس فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية و القدرية التي لا فكاك منها، أو لأنها علاقة تاريخية تمتد إلى قرون طويلة، و تتبدى عبر كل مرحلة تاريخية معينة في صورة متميزة، وإن لم تخل هذه الصور جميعا من سمتي التوتر والتعقيد، ولكن أيضا لأنها"علاقة بين قطبين حضاريين متباينين،بل متنافرين.ومن هنا فإنها تنهض على جدلية الجذب و التنافر و استهواء الضد لنقيضه، و رغبته في الاستحواذ عليه والصراع معه وأحيانا تدميره"(1). تنطوي العلاقة بين القطبين،عبر مراحلها التاريخية، على قدر كبير من تبادل الأدوار والمراكز، حيث تخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاضعة فتنهض من كبوتها، بل تعمل على إخضاع الحضارة التي هزمتها من قبل لنفوذها و أحيانا لسيطرتها الكاملة.

و منذ وعى كل جانب من الجانبين بوجود الآخر، وهذا التوتر القائم على الجذب والتنافر لا ينتهي بينهما.لقد وصل العرب إلى أوروبا بفتوحاتهم، و أثروا فيها فكريا و حضاريا إبان ازدهار الدولة العربية الإسلامية في العصرين الأموي والعباسي(2 ثم دارت الدوائر وشرعت أوروبا في احتلال أجزاء مختلفة من الوطن العربي، فارضة عليها رؤاها الحضارية و ثقافتها. فمن الحقائق التاريخية، أن سياسة الاستعمار الأوروبي في المجتمعات المستعمرة، كانت تستهدف أساسا عملية الإحلال الحضاري و الثقافي" فقد اعتمدت الإدارات الاستعمارية الأوروبية منذ اتصالها بتلك المجتمعات على العمل المخطط عبر الأجهزة السياسية و الإدارية والتعليمية والدينية، إلى مراجعة الجانب الحضاري فيها ، لأنها تمثل مصدر المقاومة و تجسد الغيرية، و تعبر عن الشخصية، فكانت محاربة اللغات و الثقافات و الديانات، بصورة مدروسة و محدودة و دائمة، حتى لقد نجح الاستعمار بإمكانياته الواسعة و المتعددة في إقناع تلك المجتمعات باحتقار ثقافتها، و التخلي عنها و التنكر لها ".(3) معتمدا في تحقيق هدفه على جميع الإنجازات التي حققتها المؤسسة الاستشراقية (*).

لقد فرضت القوى الاستعمارية سيطرتها على المنطقة العربية، مبررة ذلك غالبا

1-صبري حافظ : ازدواج المنطلقات.. و أحادية النظرة ، م . فصول ، ع 4 ، الهيئة ، القاهرة أبريل 1983 ، ص 223 .

2-مفيد الشوباشي : العرب و الحضارة الأوروبية ، سلسلة (المكتبة الثقافية) ، الهيئة ، القاهرة 1985 ، ص 9 .

3-د. محي الدين صابر : قضايا الثقافة العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب ، طرابلس 1983 ، ص 160 .

(*) يعرف إدوارد سعيد الاستشراق بأنه " أسلوب غربي للسيطرة على الشرق ، و استبنائه و امتلاك السيادة عليه.. و هو يمثل رؤيا سياسية للواقع ، روجت بنيتها للفرق بين المألوف - الغرب (نحن) ، و بين الغريب- الشرق (هم) " و من ثم ، فالاستشراق هو مجموع الجهود الاستشراقية الفكرية و العملية التي تشكلت ونمت بقوة منذ بايات القرن التاسع عشر. و هو لم يكن نتيجة محصلة علمية بحتة ، بل كان ضرورة سياسية و اقتصادية فرضتها تطلعات غربية خاصة تسعى لخدمة مصالحها من خلال افتراض " فوقية غربية" إزاء " دونية شرقية " .

انظر: إدوارد سعيد: الاستشراق (المعرفة ، السلطة ، الإنشاء) ، تر: كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت 1981 ، ص 39.

"عبر فكرة التقدم، إذ اعتبرت انتشارا لثقافة متفوقة إلى شعوب متخلفة ومتدنية"(1 و لذا مارست الإمبريالية الاستعمار الثقافي والفكري والروحي بالإضافة للاستعمار السياسي و الاقتصادي، وذلك باللجوء خاصة" إلى أسلوبين متناقضين في ظاهرهما ، فعملت على تشجيع الاقتلاع الثقافي ، بفرض الثقافة و اللغات الغربية من ناحية ، و تشجيع التفكير السلفي الغيبي من ناحية أخرى"(2)، مما أدى إلى نشأة ثنائية متناقضة ضمن البلد الواحد .

يؤكد الباحثون بدء النهضة العربية عادة إلى سنة 1798، عندما غزا نابليون مصر، باعتبار أن هذا التاريخ يمثل بداية المجابهة بين الغرب والشرق - أو بالأحرى بين الخلافة العثمانية و أوروبا الصناعية في المشرق العربي، و بين مصر و إنجلترا و بين المغرب العربي و فرنسا - و باعتباره بداية التفاعل الحضاري و الاحتكاك الثقافي بالغرب(3).و الحقيقة أن هذا التفاعل لم يؤت أكله إلا في جانب واحد والذي تمثل في العلم و الصناعة سواء من ناحية التدريس أو الترجمة، أما في ميادين الأدب و الحياة الأدبية فلم يكن هناك شيء يذكر، و قد يرجع ذلك إلى طبيعة النوعين من العلم و الأدب " فإن العلم من السهل نقله و نقل قوانينه و قضاياه، أما الأدب فمن الصعب أن ينقل، أو أن تفيد منه أمة، إلا إذا وضحت بينها و بين الأمم التي تنقل عنها علاقات أدبية تساعد على النقل،و أن تتبادل معها آدابها التي تعبر عن روحها و بيئتها ومزاجها و ذوقها، إذ الآداب تخضع لهذه العناصر كلها خضوعا شديدا"(4)، و من هنا كان عسيرا على أن يتذوق الإنسان العربي مع بداية نهضته العلمية حينئذ الأدب الغربي و أن يصدر عنه في أدبه و فنونه المختلفة.

كما أن ثقافة المستعمر الأوروبي كانت تقوم على أساس تفوقها على الثقافات الأخرى، وعلى وجهة النظر القائلة بالمركزية الأوروبية للثقافة(*)، والتي ظهرت من حيث المبدأ نتيجة للتصور القائل بوجود ثقافة إنسانية عامة واحدة، و أنها حركة كل الشعوب في إطار تاريخ عالمي شامل واحد(5).فقد قدمت الثقافة الغربية نفسها إلى الوطن العربي، في إطار التسلط الاستعماري باعتبارها فكر النظام الأجنبي الغالب، وأن على الشعوب المستعمرة احتذاءها وتمثلها حرفيا. ولسوء الحظ فإن هذه

---

1 - محمد الدعمي: المتغير الغربي (الشرق ، الاستشراق ، أدب الصحراء) ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 ، ص 79 - 91 ..

2 - بيتر ورسلي : العوالم الثلاثة (الثقافة و التنمية العالمية)، ط 1 ، تر: صلاح الدين محمد،ج 3، دار الشؤون الثقافية . . . العامة ، ط 1 ، بغداد 1987 ، ص 28.

3 - د. حليم بركات : المجتمع العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 2 ، بيروت 1985 ، ص 398.

4 - د. شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ، ط 8 ، دار المعارف ، القاهرة 1983 ، ص 23 .

5 - بافل جوريفيتش : الإنسان و الثقافة ، تر : دار الثقافة الجديدة ، القاهرة 1989 ، ص 36.

(*) في ظل التحديد الفكري المعاصر، يعتقد بعض الباحثين في ليونة و مطاوعة الثقافات" الأخرى" و استعدادها للانضمام إلى المجرى الصناعي الموحد، وهم بذلك يضمنون الشمولية الكاملة للتطور لرأسمالي.أما الآخرون، فهم على العكس ، يتحدثون عن المزاج السيكولوجي للرفض - الذي نشأ نتيجة لتماس الحضارات التي تختلف من حيث الروح - و عن هشاشة " خيوط الثقافة" التي تشابكت بصورة غير متوقعة و لغرض خصوصيات وطنية سيكولوجية. (ص 52).

السياسة الثقافية السلبية، كانت خطأ ثابتا في السياسة الاستعمارية في كل مكان باسم نشر الحضارة و المدنية ، إذ تم القضاء على ثقافات و لغات عدة شعوب في إفريقيا و آسيا ، مما يعتبر فقدا حضاريا على المستوى الإنساني .

و لقد كان للصدام الحضاري مع الغرب، بعد الحملة الفرنسية على المشرق العربي، أن ظهرت ثلاث فئات متباينة في موقفها من الحضارة الغربية، الأول يدعو إلى الأصالة و المحافظة، و الثاني إلى المعاصرة و التغريب و الثالث إلى التوفيق. كما أنه حدث هناك اختلاف بين كافة أنوع التغريبيين و التقليديين. ويتلخص هذا الاختلاف في أن البعض اتخذ الاتجاه نحو الغرب أساسا لنهضة المجتمع الشرقي، على حين رأى الآخرون أن هذا الأساس يكمن في الثقافة التقليدية. و إذا كان التقليديون لم يستطيعوا أن ينكروا المغزى الفعال للتطور العلمي التكنولوجي ، و تجربة النشاط الاقتصادي المنظم من أجل النهضة القومية، فإن أصحاب الاتجاه الغربي لم يستطيعوا بدورهم أن ينكروا تماما أن الثقافة الشرقية، الموجودة في أساس الحضارة الأوروبية نفسها، تمتلك هذه القيم الروحية الضرورية لتأكيد الأمة. حتى أولئك التغريبيون المتشددون قد نادوا بالاحتفاظ بالخصائص القومية في مجال الثقافة "(1) .

لقد عمل تطور الحياة السياسية و ازدياد قوة المحافظين و بقاء المشكلة الفلسطينية بلا حل، و نمو النزعة المتشائمة بشأن إمكانية التغيير الجذري للمجتمع بمساعدة المؤسسات و المناهج الغربية في ظروف الاحتلال و تسلط الغرب في كل مناحي الحياة ، على " دفع الكثير من أيديولوجيي الاتجاهات التحديثية العرب إلى تغيير مواقفهم ، و أدى بهم إلى استنتاج فحواه أن على المجتمع العربي أن يبني حياته على أساس الثقافة العربية الإسلامية "(2).

تأكد للكثير من المثقفين العرب أن الغرب لم يأت لإفادة العرب حضاريا، بقدر ما جاء ليشتت وحدة الأمة و يستنفذ مقدراتها الاقتصادية ، خصوصا بعد ما لجأ إلى تجزيء كيان الأمة إلى مناطق محدودة ، تخضع للنفوذ الغربي ، و تقتبس أنظمته وقيمه الفكرية و الحضارية، وتبتعد تدريجيا عن وحدة كيانها الحضاري الثقافي العام " فقد حال الغرب دون نشوء كيان جماعي بديل في المنطقة يتولى أمر تحضيرها بإرادتها و اختيارها....و أخذ يتضح أنه مهتم بمصالحه الاقتصادية السياسية المباشرة أكثر من اهتمامه برسالته الحضارية و قيمه الإنسانية في الحرية و المساواة . و شيئا فشيئا أخذ يتراءى للجيل الذي تربى في ظل الحكم الأوروبي و ذهب للدراسة

1- ز. إ. لفين : تطور الفكر الاجتماعي العربي (1917 - 1945) ، تر: أنور محمد إبراهيم ، ط 1 ، دار العالم الجديد ، القاهرة 1988 ، ص 187.

2- نفسه ، ص 189 .

في الجامعات الأوروبية ... أنه كان مخدوعا و أن للغرب وجهين متناقضين. و أن مؤثراته التي يجلبها للمستعمرات أغلبها بهرج و قشور، أما تبشيره بثقافته و قيمه فلزعزعة تراث المنطقة العربية و هدم كيانها الحضاري الموحد ، أكثر منه نشرا مخلصا للفكر الإنساني الحديث المتحرر "(1) .

و هذا، في الحقيقة، ليس شيئا غريبا عن الفعل الأوروبي، فهو و إن كان يبدو في جوهره فعلا وحدا في التجريد فإنه يعد أفعالا كثيرة في التشخيص،وهو ما يظهر جليا في التاريخ الأوروبي، ولهذا ظلت القيم غريبة عنه، بالرغم من أن أوروبا كانت تنادي بقيم الحق و الخير و الجمال، فالفعل الأوروبي لا تهمه الحكمة و القيم بقدر ما تهمه مصالحه المادية الضيقة" إنه فعل بدا بأشكال مختلفة وامبراطوريات مختلفة و كلها متفرقة تقودها المغامرات و ضروب الجشع و الضغائن و العدوان ، و القيم العليا تعيش فيها على هامش القوة السياسية "(2)، وهذا الفعل الأوروبي ما من فعل يستطيع أن يقارعه إلا و يتحول إلى حتمية من حتمياته .

وعلى الرغم من ذلك، فقد وجدت الحركة الإصلاحية التوفيقية في الوطن العربي مع مطلع النهضة الحديثة ، إلى أن التحدي مع الغرب يعد في جوهره حضاري و ليس بعسكري أو ديني أو سياسي، و قد ظهرت في البيئات الأكثر احتكاكا بالحضارة و الأكثر انفتاحا على المؤثرات الخارجية.كما أنها قبلت بالتعايش مع الحكم الأوروبي و مؤثراته الحتمية،" إن التوفيقية الحديثة هي لقاء آخر متجدد بين تراث الشرق الأدنى و العقل الأوروبي (منذ نشأته الإغريقية). و إن ما حدث هو مواجهة لموجة (هيلنية) جديدة قادمة هذه المرة من أوروبا الغربية بثوب عصري "(3)، غير أن هذه النظرة الاستمرارية في علاقة الشرق بالغرب يجب ألا تحجب عنا تميز الظروف الجديدة و خصوصيتها . فهذه الموجة لا تأتي باختيار حر و تفاعلي (*) وإنما تجتاح ببوارج حربية ، و بضغوط سياسية و اقتصادية لا ترد ، و بفكر علماني نقدي خالص ثائر على الأصول، و لا يراعي خصوصيات ثقافات الشعوب المغلوبة على أمرها كما هو واقع الآن بحجة النظام العالمي الجديد .

---

1 - د. محمد جابر الأنصاري : تحولات الفكر و السياسة في الشرق العربي (1930 - 1970) ، م . عالم المعرفة . الكويت نوفمبر 1980 ، ص 31.

2 - تيسير شيخ الأرض: على هامش الصراع الأوروبي الإسلامي ، م . القاهرة ، ع 94 ، الهيئة ، القاهرة أبريل 1989 ، ص 105.

3 - د. محمد جابر الأنصاري : تحولات الفكر و السياسة في الشرق العربي ، ص 37 .

(*) يقول محمد مفيد الشوباشي : " إن الحضارة لا تنتقل من بلد إلى بلد كما ينتقل المصباح الذي يضيء كل مكان ينتقل إليه دون أن يعتوره هو نفسه أي تبدل . و لكنها ترسل شعاعها إلى البلاد الأخرى فيستضيء بنورها كل بلد هيأته ظروفه لرؤية ذلك النور . و هي تكتسب أينما حلت قوة و حيوية مستحدثين ، و خصائص مستمدة من ميزات أهل البلد الذي تحل فيه و من نظم حكمه و أوضاعه الاجتماعية و الاقتصادية . أي أنها تؤثر فيه و تتأثر به في تفاعل متوال مستمر ، و لا تلبث أن تتخذ طابعا جديدا متولدا من ذلك التفاعل ..
انظر : محمد مفيد الشوباشي : العرب و الحضارة الأوروبية ، (المكتبة الثقافية) ، الهيئة ، القاهرة 1985 ، ص 14.

4 - 3 - الحوار الثقافي و إشكالية الهوية :

لقد أدرك العرب منذ اتصالهم بالثقافة الغربية - رغم استعلائها وتسلطها، أن هذه الثقافة تحمل الكثير من القيم الإيجابية، فوقفوا منبهرين أمام قوتها و آلياتها المتطورة بالمقارنة مع واقعهم المتخلف. و لكنهم أدركوا، في الوقت ذاته، أنهم أصحاب ثقافة متميزة يجب التمسك بها للحفاظ على الهوية أمام الآخر" لقد كانت محاولة سعي الشرق لمواجهة الغرب، و وضع الخصوصية القومية ضد مثيلتها الغربية في المجال الاجتماعي و الثقافي إلى جانب المغالاة في قيمة الطابع القومي للثقافة، أمورا جوهرية بالنسبة للمفاهيم القومية التي ساعدت على التبرير و التأكيد الذاتيين على النزعة القومية "(1) .

إن التحديثيين المعتدلين الذين كانوا يؤيدون فكرة الاستعانة بأفضل قيم ومنجزات الغرب و الحضارة الشرقية كان لهم تأثير أقوى على الرأي العام(2). و وجدت هذه الفكرة مؤيدين لها أيضا من بين أولئك الذين تلقوا تعليمهم في أوروبا. فقد حاول أصحاب هذا الاتجاه التوفيقي المحافظة على التراث العربي، و صياغته صياغة جديدة وفق المعطيات المعاصرة ، و وفق الرؤية العربية التي تهدف إلى إيجاد فن عربي و أدب عربي و أخلاق عربية و فلسفة عربية تميزنا، و نعاصر بها الآخرين ممن يعيشون معنا في عالم واحد، و تواجههم مشاكل حياتية متشابهة. إن الحياة العربية الحديثة تستوجب منا البحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر و المشكلات المعاصرة". وينسحب هذا القول على الإبداع الثقافي و الفني العربي بوجه خاص. ولا سيما بعدما كثر الحديث، في العقود الأخيرة من القرن العشرين، عن الثقافة الشرقية كمجال خاص يراعي متطلبات الإنسان الطبيعية - هذا خلافا للثقافة الغربية التي يبدو وكأنها تنفصل عن المنابع الأنثروبولوجية لصالح مجالات ميتة لا تسري فيها الحياة و من ثم تعتبر ثقافة كاذبة(3) .

في الواقع أن الثقافة مرادفة لمفهوم الحضارة ، وهي بذلك تشمل سعي الإنسان في علاقته الطويلة و المتنوعة مع البيئة الطبيعية ، فالثقافة هي كل هذه الخبرات الإنسانية، في المجالات المختلفة، و التي هي ميراث البشرية، هي ما يضمها مفهوم الثقافة. فعلى الرغم من أن الاستعمال الخاص القائم على تقسيم العمل، قد أفرد للثقافة مجالا محددا هو مجال الفنون الجميلة، تشكيلا، أو قولا، أو حركة أو نغما، أو صورة، فإن علاقات هذه الفنون مما لا يمكن فصلها، لا تصورا و لا ممارسة، من نظم المعرفة الإنسانية الأخرى في المجتمع تأثيرا و تأثرا، سواء من حيث الشكل أو

---

1 - ز. إ. ليفين: تطور الفكر الاجتماعي ، (م.س) ، ص 49.

2 - نفسه ، ص183.

3 - انظر - بافل جوريفيش: الإنسان و الثقافة ، (م.س) ، ص 33.

المضمون(الوظيفة) .(1) مما يؤكد على أن الثقافة هي السجل التاريخي للإنسان تجسد تقاليده و ثقافته في تفاعلها مع الآخرين .

إن الحديث عن الهوية و الخصوصية الثقافية حديث شائك و إشكالي يدخل ضمن رهان استرتيجي، لذلك من الصعب حصر مفهوم الهوية في تعريف واحد ونهائي، خصوصا في عصرنا حيث تغيرت طبيعة العلاقة بين الشرق و الغرب،تمشيا مع المستجدات العالمية المعقدة،" فاليوم عندما أبدت الحضارة الصناعية ظواهر مأزومة، اتجهت أنظار كثير من المفكرين إلى الشرق(*)، باعتباره عالم ثقافات أخرى، فقد أشار كثير من الباحثين إلى أن تقاليد الشعوب(الأخرى)، والتي امتدت عبر القرون، يمكنها إغناء الخبرة الروحية الأوروبية. ومن ثم فقد أصبحت التحولات الكاسحة التي شهدها العالم في العقود الأخيرة، تفرض على كل ثقافة أو مجتمع، ضرورة تحديد ذاتها و إعادة صياغة مكوناتها، سواء كان ذلك اعتمادا على مقولات وأطر تحترم ضوابط العقل أو استلهاما لمعايير أسطورية، خصوصا إذا وضعنا في الاعتبار " أن الزمن المعاصر لم يعف أحدا ولن يعترف مستقبلا بأية جماعة هجينة لا تتقدم إلى العالم بملامح واضحة و بحضور قوي في تميزه "(2) .

لقد أصبح توسيع التاريخ العالمي لا يفترض التخلص من خصوصيات الثقافة الملازمة لهذا الشعب أو ذاك، لأن ربط كافة الشعوب بنمط ثقافي واحد، إنما يفقر بصورة جوهرية من تنوع الدينامية الاجتماعية ، و لا يتيح تحقيق القدرات العميقة لمختلف الثقافات. و بالتالي" فإن تحقيق فكرة تحاور الثقافات و التعددية التاريخية لا تستبعد البتة التصور القائل بوجود خط طليعي لتطور الإنسانية، و البحث عن التاريخ العالمي. و لكن تحوي هذه الفكرة في داخلها على إمكانية(الاحتفاظ) الثقافي المحدد ، و صيانة المناطق غير المباحة ، و التي يتوسع في داخلها الإبداع الثقافي الخاص....توجد على الأرض مجموعة من الثقافات و كل منها قادرة على إسباغ مسحتها المتفردة على التاريخ العالمي "(3).

يجب الإشارة إلى أنه في عصرنا الحالي، لم تعد أوروبا هي الغرب، لأن هذه القارة التي شكلت انطلاق ما يسمى بالغرب، أصبحت هي بدورها تلهث وراء الغرب،(غرب) تجاوزها و تخطى إرادتها الحضارية، لذلك كان من الضروري على الفكر العربي المعاصر أن يراجع تصوراته للغرب والنظر فيما يشكل الجوانب

---

1 - د. محي الدين صابر: قضايا الثقافة العربية المعاصرة ، (م. س) ، ص 40.

(*) يقول بافل جوريفيتش:" لم يتشكل الاهتمام الأوروبي بالشرق الآن، بل على امتداد آلاف السنين .. فإن نموذج الشرق قد جسد بالنسبة للأوروبي عبر كافة التحولات العديدة منذ القدم - نمطا آخر لنظام الحياة الذي ينتمي إليه. و بهذه الطريقة ، كان مفهوم الشرق بمثابة الرسم التخطيطي الشامل الذي أمكن بالحفاظ عليه أن يمتلأ، في ظل عصور وظروف مختلفة، بمجموعة من المضامين... و هذا الاهتمام كثيرا ما يبدو في سياق هذه الحركة الأيديولوجية أو تلك" الصيغة المعكوسة" لإدراك و تقييم واقعه الخاص من خلال ما يتعارض مع هذا الواقع .."

ينظر : بافل جوريفيتش : الإنسان و الثقافة ، ص 33 .

2 - بافل جوريفيش: الإنسان و الثقافة ، (م.س) ، ص 58.

3 - نفسه ، نفس الصفحة .

الجوانب المتخيلة فيه و ما يمثل الجوانب الواقعية منه ، و من ثم صياغة ممارسة نظرية جديدة تتعامل مع الغرب، كاختلاق محفز لاستنهاض الذات و كتحدي يتعين التحاور معه بلغة تفجر عناصر الهوية العربية في تعبيراتها الأكثر إبداعية .

يتحتم على العقل العربي - إذن - أن يتنبه لخطورة الهيمنة الاستعمارية في المجال الفكري و الثقافي ، حيث يترك ذلك كله أثارا واضحة في الفعل الحضاري لشعوب تستلب هويتها، وتنهك ذاتيتها التاريخية وخصوصيتها الثقافية، عندما تخضع إرادتها الخصوصية للمشروع الحضاري الغربي الذي يعاني أزمة واضحة في بيئته الخاصة. و محصلة هذه التبعية الحضارية الارتهان التاريخي لتطور الغرب و سياساته و نظمه و مذاهبه، و إمعان في ترسيخ التخلف الحضاري و تنميته عبر تثبيت الإنسان العربي لأساليب الغزو الفكري و الحضاري بحيث لا يشارك بدوره في إثراء الحضارة الإنسانية .

و لذا يتعين على المثقفين العرب أن يعيدوا النظر في تلك الإشكالية الخاصة بالعلاقة بين العلوم الإنسانية - و من بينها الأدب - و الشروط الاجتماعية و الثقافية لإنتاجها ، صحيح أن البحث الإنساني بحث حديث في الساحة الثقافية العربية ، إلا أن هذه الحداثة لا يجب أن تتخذ دوما كذريعة لتبرير تأخرنا المضاعف في هذا المجال ، بل إن أسباب هذا التأخر تكمن في " أن العلوم كما تتداول عندنا ، لا تعبر إلا عن شيء واحد هو أنها لا تمت بأية صلة إلى الواقع الحقيقي للثقافة العربية. و هذا أمر طبيعي لأنها علوم غريبة المنشأ ، نمت في واقع مغاير تماما للواقع الثقافي العربي ".(1)

فالمفروض على أي علم من العلوم الإنسانية دراسة للإنسان بكل جوانبه، من وجهة نظر معينة، قد تكون نفسية أو اجتماعية أو تاريخية..الخ، و بذلك نرى الفرد و الجماعة و هما يتحركان في وسط إنساني، بأفعال تتوخى تحقيق قيم معينة من خلال حتميات طبيعية و اجتماعية، يحاولان تطويعها لأوضاعهما و مثلهما العليا، و تأكيدا للذات و إسهاما في ثراء الحياة الإنسانية،"لأنه مهما بلغت النظريات الاجتماعية الشرقية و الغربية، من تطور وتقدم يناسبان البيئة التي انبثقت في أحضانهما وطورت وفق ظروفها ، فستبقى غريبة عن البيئة العربية ، و غير مناسبة لدراسة و فهم الظواهر الاجتماعية المرتبطة بتاريخ و ثقافة الأمة العربية ، و لن تساعدنا كثيرا - رغم إمكانية الاستفادة منها - في محاولة تخليص الفكر الاجتماعي في الوطن العربي من أزمته الراهنة "(2).

إن فكرة الإبداع، ولا سيما في المجال الثقافي و الأدبي، لابد أن تنبع من ذات الأمة، أي الاعتماد على الخصوصية الذاتية لتقديم مضامين و رؤى جديدة ، غير

---

1 - أحرشاو الغالي : معوقات التأسيس العلمي للعلوم الإنسانية في الوطن العربي ، م . الوحدة ، ع 50 ، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط نوفمبر 1988 ، 22 .

2 - د. أحمد سالم الأحمر: وضعية العلوم الاجتماعية في الوطن العربي بين أزمتي الواقع و الفكر ، م . الوحدة ، ع 50 .. المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط نوفمبر 1988 ، ص 8 .

منقولة ، لمواجهة تحديات إشكالية التحديث، و مجابهة تعقيدات العصر ، و مواكبة التحولات الكبيرة التي تجري في العالم. و لذا فإنه من الممكن للإبداع أن يرجع إلى ترسانة التراث، أي إلى المتراكم من الخصوصية الثقافية المتميزة و إمكاناتها التي في استطاعتها التواصل مع الحاضر و المستقبل. و هذا انطلاقا من أن تاريخ الثقافة هو تاريخ الروح الإنسانية التي أظهرت نفسها في أشكال حرة مختلفة للإبداع و ينعكس هذا الإبداع في علاقة الإنسان المباشر مع الطبيعة، و العمل، والمجتمع . و ينعكس كذلك في المشاعر و المآثر" إن الإبداع هو المعيار الأساسي و العلاقة المميزة للثقافة(1).

إن ما يجري في مجتمع أوروبا و ثقافتها وآدابها أفكارها الفلسفية و الاجتماعية و السياسية نتيجة طبيعية و منطقية للعامل التاريخي و الشروط الاجتماعية في أوروبا، و أن انتقاله إلى مجتمعات ذات تاريخ مختلف و ظروف اجتماعية خاصة، بقدر ما هو خداع في الظاهر و محدث للحركة في نظر العيون التي لا ترى سوى السطح، أمر لا نتيجة منه إلا تضييع أعظم الفرص و إفساد القيم الخاصة بالأصول الحضارية للأمة .

إن العلاقة الشديدة التشابك و التعقيد بين البنى الثقافية والسياسية و الاقتصادية في هذا العصر، تجعل اجتياح الغرب الثقافي للعالم العربي جزءا أساسيا من أساليب الهيمنة الغربية على العالم،و تدمير الحصون الثقافية هو الشرط الأساسي لتدمير الهوية الحضارية و استلاب الإنسان لصالح الغزو الفكري الاستعماري الجديد . إننا حين نتحدث عن الغزو الفكري ،لابد أن نؤكد على أن الحلول التي تصلح لمجتمع ما ، قد لا تكون مجدية في مجتمعات أخرى،" و هذه المشكلة تعد من أخطر ما يواجه العالم الإسلامي الحديث في سعيه نحو النهضة عندما يرى أن مواجهة أزمات العالم الإسلامي تكون باستيراد الأفكار الخاصة بالمجتمعات الأخرى"(2). و الحق أن الحلول الجزئية التي قد تكون مجدية في مجتمع متقدم، بسبب توفر مقومات التقدم فيه ، قد لا تكون مجدية في المجتمعات النامية الأخرى التي لا تتوفر لديها هذه المقومات،" و إذا كان هذا الأمر له خطورته من الناحية التطبيقية فإن خطورته أشد من الناحية النظرية - هي التي توحي بالحلول التي تطبق و تكون النتيجة أن يبقى وضعنا الحضاري أسير مجهودات فكرية غير ملائمة لواقعنا،لأنه أخل بمبدأ أساسي من مبادىء البناء الحضاري و هو التمسك بالذاتية الثقافية و الحضارية "(3) .

و يعد موقف المفكرين و الأدباء العرب من الثقافة الأجنبية المتفوقة مسؤولا عن عجزهم عن الاحساس العميق بقضايا و مشكلات واقعهم، فهم لا يتقدمون من هذه الثقافة من موقف من يريد استخدام خبرتها و مناهجها كعوامل لإخصاب تجربتهم،

---

1 - بافل جوريفيش: الإنسان و الثقافة ، (م.س) ، ص 58.

2 - د. سليمان الخطيب: الذاتية الحضارية و تحديات التغريب، م. القاهرة ، ع 94 ، الهيئة ، القاهرة أبريل 1989 ، ص 29

3 - المرجع السابق ، ص 29.

لتمنحهم قدرة أكبر على تحليل واقعهم، و لكنهم يتقدمون منها من موقف الخاضع و المستسلم الذي يرغب في تبنيها تبنيا كليا"و الثقافة الأجنبية مهما كانت متفوقة فهي لا تعدو كونها حصيلة جهود مثقفين عاشوا في إطار اجتماعي معين له مشاكله الخاصة، و حلول هؤلاء المثقفون تقديم نتيجة جهدهم في محاولة حل مشاكل واقعهم "(1).
فالمبدع العربي يمكنه الاستفادة من تجارب الآخرين، و لكنه لا يستطيع تبنيها بكل حذافيرها، و إلا لكان معنى ذلك أن يتصور تطابق المشاكل في مجتمعه مع مشاكل مجتمع آخر تطابقا كاملا.

يقول عبد المحسن طه بدر :" إن كل حصيلة الفكر الأوروبي معروضة أمام مثقفينا و أدبائنا، فإن كل واحد منهم يختار من هذه الثقافة ما يحلو له و يريحه، وما دام فكره و أدبه لا ينبع من معاناة حقيقية لواقعه، و لكنه مستمد من حلول جاهزة لواقع آخر فهو يستطيع أن يفرض علينا رؤية أي مذهب أدبي غربي يريده...وعلى مجتمعنا أن يستجيب لهذه الحلول المثالية و الجاهزة و المختلطة و إلا حكم عليه بالغباء و التخلف "(2) .

إن الثقافة هي الشخصية التاريخية للإنسان، فهي سجله الحضاري، و مستودع قيمه و منطلق تطلعاته، و لكل مجتمع بالضرورة ثقافته وهويته المتميزة و من هذا النوع الثقافي الخلاق تكونت عبقرية الحياة ، و كم كانت تكون الحياة مملة، لو أنها أصبحت ذات بعد واحد جامد لا تتجاوزه، إن الإنسان المتماثل بيولوجيا في الطبيعة حولته الثقافة إلى إنسان متفرد في إطاره الاجتماعي، له ملامحه الفكرية و قسماته النفسية، فأصبح له معنى في الحياة، وأصبح للحياة نفسها معنى فيه، إذ أن" الحفاظ على الذات الثقافية، هو في واقع الأمر، إغناء للحياة نفسها، وهو ليس انغلاقا، ولكنه على العكس من ذلك، التفتح الخلاق، الذي يعين على العطاء و المشاركة، فالتبادل الثقافي... لا يكون بين المتماثلين، و إنما يكون بين المتمايزين، و الثقافة القادرة تأخذ من الثقافات الأخرى ، وتستوعب ما تأخذ و تصوغه في سياقها و تعضونه في بنائها ، فلا يكون ذلك إضافة كمية مغتربة، و إنما يكون إغناء نوعيا لها " (3)

و بهذا، يتضح لنا أن الهوية الثقافية ليس معناه الانغلاق على الذات، و إنما الانفتاح على الآخر و التفاعل مع ثقافته ، انطلاقا من بناء الذات و الثقة فيها ، أما الاكتفاء بالنفي فهو يجعلنا مجرد مستهلكين لما ينتجه الغير ، أو مشجعين للرداءة و الفقر الثقافي . و لذا لا يمكن رفض ثقافة الآخر/ الغرب، بعد أن أصبح توغلها في العالم المعاصر حقيقة مؤكدة ، فقط يجب أن لا تحل هذه الثقافة الغربية محل ثقافتنا العربية الإسلامية، لأن الغرب لم يلغ ثقافته و فكره و لغته و عقيدته، حين أخذ عن الحضارة الإسلامية كثيرا من الأمور الإيجابية.

1-د. عبد المحسن طه بدر : حول الأديب و الواقع ، ط 2 ، دار المعارف ، القاهرة 1981 ، ص 13 .
2-نفسه ، نفس الصفحة .
3-د. محي الين صابر: قضايا الثقافة العربية المعاصرة ، (م.س) ، ص 41.

5 - مفهوم مصطلح المسرح في الثقافتين الغربية و العربية :

5 - 1 - مفهوم المصطلح في الغرب :

إن المسرح - بمفهومه الواسع - هو شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، و وسيلته في ذلك " فن الكلام " و" فن الحركة" مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة. و ليس هذا تعريفا للمسرح، إذ على الرغم من كل ما كتب عن المسرح حتى الآن،فإننا لا نكاد نجد تعريفا واحدا متفق عليه من الجميع . و تكفي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم أو موسوعة كي نتبين مدى التعدد و الاختلاف في التعريفات، رغم كل ما يبدو من بساطة في مفهوم المسرح . وهذا الاختلاف إن دل على شيء فإنما يدل على مدى غنى و ثراء ظاهرة المسرح و تعدد جوانبها في الوقت ذاته .

و(الدرما) رغم وضوحها تربك الباحث و تجعله يعجز في المضي في تعريفها نظرا لأنها تقع في المجرد، و تمتد في التاريخ، و تكفي نظرة عابرة في المعاجم المتخصصة لكي نتبين ثراء تجلياتها، و كثرة اصطباغها في ألوان متفرقة مما يصعب الاطمئنان لتعريف واحد، و الغريب في الأمر أن مجمل الأعمال الموسوعية في الدراما تتحاشى أن توجد مفهوما قاطعا في تعريفها، و تكتفي بذكر أشكالها و تنوعاتها كما هو الشأن في(موسوعة المسرح في العالم) التي صدرت عام 1977، و التي تذكر مثلا أن الدراما هي ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل و المبني على اتفاقات درامية خاصة ، فنعت " درامي" يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل.(1)

يقول مارتن إسلن : " لقد ألفت آلاف المجلدات عن الدراما و مع ذلك لا يبدو أنه استقر الأمر على تعريف مقبول عموما (للمصطلح)، تقول نسختي من قاموس أوكسفورد :" الدراما مقطوعة نثرية أو شعرية وضعت لتمثل على خشبة المسرح، تروى فيها قصة بواسطة الحوار و الحركة، و بمصاحبة الإيماء و الزي و المنظر، كما في الحياة الحقيقية ، و تسمى المسرحية ".(2) و يعلق إسلن على هذا التعريف قائلا :" هذا التعريف ليس فقط طويلا و ملتويا و غليظ التكوين ، بل و خاطئا على طول الخط أيضا . إن عبارة (مقطوعة نثرية أو شعرية) تبدو وكأنها تلمح إلى نص مكتوب مسبقا ، لذا فإن هذا التعريف لا يمكن أن ينطبق على أداء درامي مرتجل ".(3)

إن كلمة (مسرح) تحمل دلالات مختلفة و متباينة، إذ نجد أن دائرة المعارف البريطانية، تذهب إلى أن" فن المسرح " يكاد يقتصر اهتمامه على العروض الحية

1- THE ENCYCLOPEDIA OF WORLD THEATRE CHARLES SCRIBNAR S SONS NEW YORK 1977 P 377 .

2- مارتن إسلن : تشريح الدراما ، تر: أسامة منزجلي ، دار الشروق ، عمان 1987 ، ص 9

3- نفسه ، ص 10.

التي يكون الفعل فيها موجها بدقة و تخطيط محكم نحو خلق إحساس عميق بالدراما ... كما تذكر - كذلك - أنه على الرغم من أن الكلمة الإنجليزية THEATRON مشتقة من أصل يوناني يعني" الرؤية " أو " المشاهدة "، فإن العرض المسرحي نفسه قد يكون موجها للسمع أو البصر، بل إنه قد يخاطب العقل أحيانا، كما هو الشأن في مسرحية " هاملت" لشكسبير. و إن العنصر العقلي ليس دليلا كافيا على ارتفاع مستوى المسرح، لأن المهم هو ما مدى استجابة الجمهور لما يقدم له، سواء أكان ما يقدم له هو تراجيديا أو كوميديا أو مسرحية هزلية(1). وهذه الاستجابة، أو حتى المشاركة هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية و جودتها،على الأقل في نظر الجمهور الذي يتابعها .

و يقدم قاموس (لاروس LAROUSSE) عدة تعاريف لكلمة مسرح منها :

1 - البناية المخصصة لعرض المسرحيات و المشاهد الدرامية .

2 - الفن المسرحي جنس فني و أدبي .

3 - الأدب المسرحي، هو مجموعة مسرحيات لكاتب أو لدولة أو لعصر من العصور (2).

وترى"أوديت أصلان" أن المسرح يتطلب من القائمين عليه نظرة شاملة خلافا لبعض الفنون الأخرى ، و كل عمل مسرحي ليس إلا صراعا لابد أن يخرج منه المؤلف الدرامي منتصرا لوجهة نظره، و لكن من الصعب التنبؤ بالنجاح أو الفشل و ذلك لتشعب العوامل و تعقد المحتوى." فكل منا يحاول أن يجد تعريفا لماهية المسرح، و لكن ليس هناك تعريف محدد قابل للاستقرار. فنحن نؤيد هذا التعريف أو ذاك تبعا للفكرة التي تخامرنا.. ترتبط ماهية المسرح و أهدافه الجمالية - إذن بالمراحل التاريخية التي مر بها"(3). و بالظروف الحضارية الذاتية التي ينشأ و يترعرع فيها.

كما يمكننا القول مع عالم الجمال الفرنسي" إتيين سوريو" أن موضوع المسرح ينصب على جميع أدواته: كالنص الذي يقدمه المؤلف و المكان، و المنظر (الديكور) و طريقة عرض المسرحية (الإخراج)، و فن الممثل، و الجمهور و المقولات المسرحية: من تراجيديا إلى كوميديا إلى دراما و أخيرا التأليفات و التركيبات، و الموسيقى و الرقص و السيرك و العرائس .. الخ "(4).

---

1 THEATRE ART OF ENCYCLOPEDIA BRITANICA NEWW SURVEY OF UNIVERSAL KNOWLEDGE WILLIAM V 18 LONDON 1980 P 212 .

2 PETIT LAROUSSE DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE PARIS 1995 P 225 .

3 - محمد فرحات عمر: فن المسرح ،(المكتبة الثقافية) ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 9 .

4 - نفسه ، ص 5 .

و لذا رأينا، في عصرنا الراهن، أن جميع المخرجين و معظم المؤلفين و كثرة من النقاد الغربيين يرفضون إدراج المسرح في مصاف الأعمال الأدبية ، و يرون فيه فنا قائما بذاته، حتى أن مفهوم المسرح بالذات قد لقي تجديدا جذريا تحت ضغط المنظر المتقد حماسة ، كأنتونان آرتو - مثلا - الذي أعاد تحديد المسرح وفقا للغته المميزة:" إن خشبة المسرح هي مكان مادي و عيني ، يتطلب القيام بملئه و بجعله ينطق بلغته المحسوسة. إن على هذه اللغة المكرسة للحواس و المستقلة عن الكلام أن تلبي في الدرجة الأولى ما تحتاجه الحواس، ثمة شعر للحواس مثلما هناك شعر للنطق،وهذه اللغة الجسدية و المحسوسة ليست ذات صفة مسرحية حقا إلا بمقدار ما تكون الأفكار التي تعبر عنها خارجة عن لغة النطق. إنها تقوم في كل ما يشغل خشبة المسرح، في كل ما يمكن أن يتجلى و يعبر عن نفسه بصورة مادية على المسرح، و الذي يتوجه بالدرجة الأولى إلى الحواس بدل أن يتوجه إلى الذهن أولا على غرار لغة الكلام "(2).

ولذلك يمكن القول أنه ليس ثمة مفهوم أوروبي واضح ومحدد لمصطلح المسرح إذ أنه، حتى تلك الأشكال المسرحية القديمة، التي تتكون من حركات و تنقلات ذات إيقاع درامي مميز، ترفقها صرخات أو أغان منطوقة إلى هذه الدرجة أو تلك والتي تجمع في أكثر صيغها تبلورا، بين الرقص و الغناء، هذه الأشكال بالذات اعتبرت هي أيضا - في بعض الحالات - على أنها نماذج للمسرح،ولقد أسهم علماء الاجتماع و المؤرخون في ترسيخ هذا المفهوم الجديد للمسرح . و المفارقة هي أنه مستوحى من أقدم الأشكال المسرحية(3)، وحتى البدائية منها عبر وصفه للصلات الوثيقة التي قامت في الأصل بين العبادات الوثنية وفن المسرح. فهذه الأبحاث المتعلقة بالمسرح البدائي، قد أسهمت جميعها إسهاما فعالا وقويا في تجديد دم لمسرح المعاصر، و في إنعاشه و إحيائه. بيد أنه ليس واردا، في أي حال العودة إلى تلك الأشكال المسرحية البدائية.

والملاحظ أن معظم رواد التيارات المسرحية الغربية يعطون للنص دور ثانويا جدا يصل أحيانا إلى حد الإلغاء(*)، كما سبق أن رأينا عند جروتوفسكي، و آرتو و بروك ، الذين لا يهتمون إلا بالعرض المسرحي مما دفعهم إلى العودة للطقوس الجماعية القديمة للاستفادة منها في تطوير تجاربهم المسرحية .

1- المرجع السابق ، ص 5.

2- ماري زيادة: النص المسرحي والحداثة ، م . الفكر العربي المعاصر ، ع 44 - 45 ، مركز الانماء العربي ، بيروت ربيع 1987 ، ص 63 .

3- انظر: مدخل هذا البحث ، ص 9 - 15 .

(*) يرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح كله يتمثل في الاحتفال الذي يجري أمام المشاهدين أو بينهم ، و أن النص عنصر من عناصر العرض، و ربما كان أقل هذه العناصر أهمية . و في اعتقادي أنه لا يمكن أن نتصور عرضا بلا نص و لو كان مرتجلا فإنه يصمم هيكله لأساسي قبل بداية العرض. بل يمكن لقول أنه حتى إذا غابت الكلمات، في بعض لعروض المسرحية ، فإننا نجدها مكونة من صور متتالية ، لا يمكن أن تفهم إلا بالخطوط العامة للنص الذي يختفي وراءها و . يساعد على إيجادها .

انظر : سامية أحمد أسعد : النقد المسرحي و العلوم الإنسانية ، (م. س) ، ص 157.

و هكذا فإننا نرى داخل المسرح الغربي المعاصر العديد من التيارات ، و الاتجاهات المتباينة التي تطمس معالمه، على الرغم من أنه يبدو بشكل هوية واحدة واضحة ومتجانسة. فالمتأمل لشريحة من التجارب المسرحية التي عرفتها أوروبا خلال القرن العشرين فقط، سيجد عددا من التجارب المسرحية تتنوع، و تتعارض بحيث لا تربط بينها إلا خاصيتين ثانويتين ، أولاهما: أن هذه التجارب تتم في إطار جغرافي واحد، و الثانية: أنها جميعا مبنية على تلازم عنصرين اثنين، الذي يلعب، والذي يتفرج ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن مفهوم أوروبي للمسرح متماسكا و متجانسا "(1).

2 ـ مفهوم المصطلح عند العرب :

لقد أيقن المسرحيون العرب المحدثون مدى رحابة الظاهرة المسرحية خاصة بعدما اطلعوا على تلك الاتجاهات المسرحية المضادة للمسرح التقليدي الأرسطي، التي ظهرت في أوروبا في القرن العشرين على يد مجموعة من المؤلفين المخرجين التجريبيين، مما دفع بالمسرحيين و الدارسين العرب إلى الاعتقاد بأن المعيار الأوروبي للفن المسرحي ليس مسلمة غير خاضعة للنقاش، وأنه لا يوجد تعريف محدد ونهائي لكلمة مسرح يمكن الركون إليها. و لهذا رأينا أحد المسرحيين العرب العارفين بخبايا الفن المسرحي، ألا و هو سعد الله ونوس، يؤكد على عدم وجود مفهوم واحد للمسرح وعلى أنه لإيجاد هذا المفهوم لابد من الانطلاق من الخصوصية الاجتماعية و الثقافية لكل شعب من الشعوب، فونوس يرى أن ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحيانا يهدم بعضها البعض بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف للمسرح إلا أنه" ممثل و متفرج"(2). وأنه عند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القائم. إن كثيرا من القيود تتكسر ،وتصبح المسألة الجوهرية، ليس التعارض بين هويتنا الثقافية و المسرح بمفهومه الأوروبي، و إنما من هو المتفرج ؟ ما هي حاجاته و قضاياه وكيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال أو (فرجة) بحيث يتبدل، و نتبدل معه في سياق حركة المجتمع نحو التقدم و وعي شرطه التاريخي؟ بهذا الشكل نغير طرح القضية، و نقلها من المجال الزائف و الذي اختاره لنا الغرب إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب على حاجاتنا في ميدان الثقافة و الأصالة .

ويذهب أحمد أبوزيد إلى أنه من الغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية المتخصصة في المسرح تتحاشى الدخول في هذه المسألة أو التعرض لها، و تتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم" مسرح"..وتكتفي بذكر و تعداد أشكال المسرح كما هو الشأن مثلا في موسوعة"المسرح في العالم" التي صدرت عام1977. ونجد أن قاموس أوكسفورد الوسيط، يقدم لنا سبعة مفاهيم لكلمة(مسرح) مع بعض التعريفات السريعة و الفضفاضة (3).

---

1 ـ سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ـ ط 1 ـ 1988 ، ص 93 ، 94 .
2 ـ نفسه ، ص 95 .
3 ـ د. أحمد أبو زيد : ما قبل المسرح ، م . عالم الفكر ، ع 4 ، وزارة الإعلام ، الكويت مارس 1987 ، ص 7 .

و هكذا فإننا نرى داخل المسرح الغربي المعاصر العديد من التيارات ، و الاتجاهات المتباينة التي تطمس معالمه، على الرغم من أنه يبدو بشكل هوية واحدة واضحة ومتجانسة. فالمتأمل لشريحة من التجارب المسرحية التي عرفتها أوروبا خلال القرن العشرين فقط، سيجد عددا من التجارب المسرحية تتنوع، و تتعارض بحيث لا تربط بينها إلا خاصيتين ثانويتين ، أولاهما: أن هذه التجارب تتم في إطار جغرافي واحد، و الثانية: أنها جميعا مبنية على تلازم عنصرين اثنين، الذي يلعب، والذي يتفرج ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن مفهوم أوروبي للمسرح متماسكا و متجانسا "(1).

2 ـ مفهوم المصطلح عند العرب :

لقد أيقن المسرحيون العرب المحدثون مدى رحابة الظاهرة المسرحية خاصة بعدما اطلعوا على تلك الاتجاهات المسرحية المضادة للمسرح التقليدي الأرسطي، التي ظهرت في أوروبا في القرن العشرين على يد مجموعة من المؤلفين المخرجين التجريبيين، مما دفع بالمسرحيين و الدارسين العرب إلى الاعتقاد بأن المعيار الأوروبي للفن المسرحي ليس مسلمة غير خاضعة للنقاش، وأنه لا يوجد تعريف محدد ونهائي لكلمة مسرح يمكن الركون إليها. و لهذا رأينا أحد المسرحيين العرب العارفين بخبايا الفن المسرحي، ألا و هو سعد الله ونوس، يؤكد على عدم وجود مفهوم واحد للمسرح وعلى أنه لإيجاد هذا المفهوم لابد من الانطلاق من الخصوصية الاجتماعية و الثقافية لكل شعب من الشعوب، فونوس يرى أن ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحيانا يهدم بعضها البعض بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف للمسرح إلا أنه" ممثل و متفرج"(2). وأنه عند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القائم. إن كثيرا من القيود تتكسر ،وتصبح المسألة الجوهرية، ليس التعارض بين هويتنا الثقافية و المسرح بمفهومه الأوروبي، و إنما من هو المتفرج ؟ ما هي حاجاته و قضاياه وكيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال أو(فرجة) بحيث يتبدل، و نتبدل معه في سياق حركة المجتمع نحو التقدم و وعي شرطه التاريخي؟ بهذا الشكل نغير طرح القضية، و نقلها من المجال الزائف و الذي اختاره لنا الغرب إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب على حاجاتنا في ميدان الثقافة و الأصالة .

ويذهب أحمد أبوزيد إلى أنه من الغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية المتخصصة في المسرح تتحاشى الدخول في هذه المسألة أو التعرض لها، و تتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم" مسرح"..وتكتفي بذكر و تعداد أشكال المسرح كما هو الشأن مثلا في موسوعة"المسرح في العالم" التي صدرت عام1977. ونجد أن قاموس أوكسفورد الوسيط، يقدم لنا سبعة مفاهيم لكلمة(مسرح) مع بعض التعريفات السريعة و الفضفاضة (3).

---

1 ـ سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ـ ط 1 ـ 1988 ، ص 93 ، 94 .

2 ـ نفسه ، ص 95 .

3 ـ د. أحمد أبو زيد : ما قبل المسرح ، م . عالم الفكر ، ع 4 ، وزارة الإعلام ، الكويت مارس 1987 ، ص 7 .

و إذا كانت الثقافة الغربية قد استفاضت في شرح كلمة " مسرح" و البحث في مدلولاتها، و تعداد أنواع المسرح المختلفة، فإن الباحثين المسرحيين العرب لم يشذوا عن هذه القاعدة ، فقد حملت هذه الكلمة مسرح عندهم مدلولات كثيرة أيضا زادت في تعقيد المصطلح و شموليته في الثقافة العربية الإسلامية، مما أدى إلى عدم إيجاد تعريف محدد و نهائي لمفهوم مصطلح المسرح .

و من بين هؤلاء نجد مجدي وهبة، الذي حاول في مؤلفه " معجم مصطلحات الأدب" أن يقدم لنا تعريفين لكلمة مسرح، فيقول:" المسرح: دار مخصصة لعرض المسرحيات فيها الجمهور "(1). و يقول أيضا في جهة أخرى معرفا المسرح بـ " أنه الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر"(2). ثم ينتقل مجدي وهبة بعد ذلك مباشرة إلى الحديث عن أنواع المسرح و اتجاهاته المختلفة و المتباينة .

و في هذا الصدد ، يذكر إبراهيم حمادة إلى أنه قد بذل كثير من الباحثين في علوم المسرح محاولات جادة لتعريف الدرما الحديثة غير أن معظم التعريفات التي توصلوا إليها قاصرة ، و عاجزة عن تحديد مفهوم المصطلح تحديدا دقيقا و شاملا، لأن الدراما الحديثة ـ كغيرها من إبداعات الإنسان الفكرية و الوجدانية التي لازمته ـ تستعصي على الفرز الدقيق ، و التصنيف الذي يلصق عليها بطاقة يحدد فيها اللون الثابت و المميز(3). و لذا يركز الباحث إبراهيم حمادة في كتابه" معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية " على جوهر العملية المسرحية، الذي يتمثل ـ كما مر بنا في التعريفات السابقة ـ و الذي ينحصر في عنصر الممثل، و عنصر المتلقي، و مكان العرض المسرحي، فيقول :" إن مصدر المصطلح الإنجليزي هو كلمة يونانية (*) (THEATRON) ، و تعني المشاهدة و الرؤية. و تطلق كلمة مسرح ـ أساسا ـ على المبنى الذي يضم خشبة التمثيل و مكانا للمشاهدين، كما يمكن إطلاقها على المكان المحدد لإقامة عروض مسرحية للنظارة "(4) .

و لقد كانت هناك محاولة لتحديد مفهوم المسرح لدى عبد الكريم برشيد أثناء قيامه بالتنظير للاحتفالية و المسرح الاحتفالي، انطلاقا من نقطتين يرى فيهما أسس

1_ MAGDI WAHBA A DICTIONARY OF LITERARY LIBRAIRIE DU LIBAN BEIRUT 1983 P 402 .

IBID P 178 .

3ـ د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة 1985 ، ص 135 .

(*) باليونانية (THEATRON) ، و هي تدل على مكان ما يمكن للمرء من فوقه رؤية شيء ، و لا سيما رؤية أي عمل مسرحي، و قد اشتقت هذه التسمية اليونانية من الفعل اليوناني: THEAOMAI بمعنى" ينظر إلى" و " يتفرج على". كما أن كلمة ـ THEATRON ـ كانت تستخدم لدى اليونانيين القدماء للدلالة على المتفرجين كذلك، فضلا عن دلالتها على المكان ذاته ، حيث يوجد هؤلاء المتفرجون .

انظر : محمود السعدني : البناء المسرحي القديم عند الإغريق و الرومان ، م . المسرح ، ع 9 ، الهيئة المصرية ، القاهرة مارس 1989 ، ص 65.

4ـ د. إبراهيم حمادة : ملامح فكرية في الدراما الحديثة ، م . المسرح ، ع 16 ، القاهرة 1982 ، ص 4 .

نظريته النقدية الاحتفالية، و هما :

1 - البدء بتحديد دقيق للمصطلح النقدي .

2 - إعطاء مفهوم محدد للمسرح ، و ذلك لأن أغلب نقادنا حاليا ، ما زالوا ينطلقون - على حد تعبيره - من مفاهيم مدرسية عتيقة ، قد تعثر عليها في الجامعات و المعاهد ، و لكنه لم يعد لها وجود في الممارسات المسرحية. إن لمفهوم الصحيح للمسرح العربي لا يمكن أن يتشكل إلا في استقراء النماذج المتقدمة في هذا المسرح، أما فيما يخص وظيفة هذا المسرح و دوره ، فيمكن أن يبحث عن ذلك من خلال دراسة الواقع العربي (1) .

وهكذا لا يمكن إعطاء معنى محدد و نهائي لمصطلح المسرح، سواء في الثقافة الغربية أو الثقافة العربية الإسلامية بل بالعكس ازداد المفهوم توسعا و تمددا في العصر الحديث ليشمل كل الأشكال و التجارب المسرحية الجديدة ، و كل ما له علاقة بالفن المسرحي، من التأليف إلى الإخراج و من الشكل المعماري المحدد(البناية) إلى مكان العرض الفسيح. و كل ذلك جاء كنتيجة حتمية للحاجيات التي أصبح يفرضها الواقع الإنساني المعاصر ابتداء من الربع الثاني من القرن العشرين.

ومع ذلك تبقى الدراما في أكثر تعريفاتها تعميما هي مجموعة من الشخصيات تعيش مجموعة من العلاقات ، و تتجسد علاقاتها و أبعادها في عدد من المواقف و الأحداث، و تعبر عن نفسها موضوعيا بالحوار المتبادل فيما بينها، بهدف التعبير عن قضية أو مشكلة أو عرضها، لتوصيل رؤية المؤلف المسرحي لهذه القضية أو تلك المشكلة، فالدراما في النهاية - و إن اختلفت تصوراتها - شخصيات متجسدة تعيش مجموعة من العلاقات التي تشكل موقفا خاصا، وهي شخصيات محملة برؤية خالقها إلى قضية من قضايا الإنسان الواقعية أو المجردة. أما التجديد الشكلي لإيجاد صياغات جديدة للمسرح، في عصرنا الحالي، في العالم كله، ما هي إلا انعكاس للمواقف الفكرية و للمفاهيم الفنية و الجمالية الجديدة للإنسان في هذا العصر. يقول جلال العشري :" إن جوهر المسرح و التجربة المسرحية هو واحد في العالم كله مهما تعددت صياغاته و أشكاله من بلد إلى آخر و من لحظة تاريخية إلى أخرى. فالدراما هي في أساسها صراع متطور يتم أمام جمهور في جدل مع اللحظة الراهنة، و قد تتغير أشكال و طرق هذا الصراع وفقا للتراث المحلي، أو الظرف التاريخي، أو الأيديولوجية السائدة، أو الهدف المرجو من طرح الصراع...إلخ ، و لكن مهما تعددت الأشكال تظل الدراما دائما أبدا صراعا متطورا يسعى إلى تنوير الوعي و إثراء الوجدان"(2)، وتعميق التجربة الإنسانية لدى المتلقي انطلاقا من تراثه، ومن شرطه التاريخي و الاجتماعي و الحضاري.

---

1 - د. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر - قضايا و رؤى و تجارب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2002 ، ص 274 .

2 - د. نهاد صليحة : أمسيات مسرحية ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1988 ، ص 242 .

الفصـــل الثـــاني

الأصـول الدراميـة الشعبيـة
و ولادة المسرح العربي

1- الأشكال الدرامية الشعبية و ولادة المسرح العربي :

1 - 1 - فنون المخايلة :

1 - 1 - 1 - الأراجوز.

1 - 1 - 2 - صندوق الدنيا

1 - 1 - 3 - خيال الظل.

1 - 2 - مسرح السامر.

1 - 3 - المحبظون أو الفارس الشعبي.

1 - 4 - مسرح الحلقة .

1 - 5 - مسرح الحكواتي.

1 - 6 - مسرح الراوي.

2- دور التراث و ولادة المسرح العربي الحديث :

2 - 1 - المسرح الوافد و حتمية التحوير.

2 - 2 - مسرح التراث :

2 - 2 - 1 - مارون النقاش.

2 - 2 - 2 - يعقوب صنوع.

2 - 2 - 3 - أبو خليل القباني.

3- إشكالية البحث عن شكل للدراما العربية المعاصرة .

الأشكال الدرامية التراثية:

لقد كان للاصطدام الحضاري مع الغرب و اغتراب المسرح العربي في العصر الحديث عن واقع الثقافة العربية، كان له أثره في توجه معظم الدارسين والمسرحيين العرب إلى التنقيب في التراث عن أشكال مسرحية تتميز بها ثقافتنا العربية، خصوصا بعدما تبين لهم بأن مفهوم المسرح يتضمن صيغا وتصورات عديدة، و بأن خاصية المضامين الأدبية و الفنية في تراثنا ذات طبيعة مسرحية، يقول توفيق الحكيم :" إن طبيعة التركيب، و التركيز عند العرب منذ القدم في الشعر و الفكر و البلاغة... هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن المسرحي... تجعلني دائما أعتقد أن السليقة العربية هي سليقة مسرحية...و إذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان، فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادرها في أشكال أخرى، فأنا كلما تصورت مشاهد رسالة الغفران للمعري، أو قرأت قطعا من حوار في الأغاني أو للجاحظ، و رأيت ذلك البناء المحكم للصورة و العبارة، و الإصابة المباشرة للمفصل، بلا لغو و لا فضول في التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة، أوقن وأشعر بالجذور العميقة الخفية لهذا الميل عندي إلى الفن لمسرحي"(1) .

ولا يزال السؤال عن الأصول الدرامية في مسرحنا العربي مطروحا و قابلا للمناقشة، و لذلك تطرح الآن في الساحة الثقافية العربية قضايا: الأصول، الجذور، التأصيل.و لكننا قد نهمل" الخصوصية" التي تفسر نشأة الدراما العربية الإسلامية، وتكشف سر اختيار هذه الأشكال الدرامية البسيطة التي نؤرخ بها(للنص) الدرامي العربي. و في هذه الحالة، فالحديث عن النص الدرامي القابل للتمسرح هو المفسر لخصوصية الدراما العربية.

و يصبح السؤال: ما هو الشكل الدرامي الذي عرفه العرب، قبل قدوم الشكل الغربي التقليدي (الأرسطي) مع الحملة الفرنسية، وفي هذه الحالة يصبح مقياس البحث غربيا، أعني أننا نقيس الظاهرة الدرامية العربية بمقياس شكل غربي نشأ في بيئة غريبة عنا، وهو يختلف عن تصوراتنا و أفكارنا عن الفن والحياة، و بذلك نفقد خصوصية الشكل الدرامي العربي مهما كان بسيطا أو بدائيا. و لهذا يجدر بنا أن نقف عند هذه الأشكال الدرامية الشعبية لنبين مدى خصوصيتها الأدائية الدرامية وكيف أنها كانت على استعداد لتقبل الحوار مع المسرح الأجنبي/ الآخر، ومن ثم ، تطوير نفسها لتصل إلى جوهر النص الدرامي بخصائصه الحديثة، لأننا " لو بحثنا

1- توفيق الحكيم : سجن العمر، دار مصر للطباعة ، القاهرة 1990 -، ص 130

في تاريخنا القديم و الوسيط بالمنظور (الوافد) ، نصبح باحثين عن شكل درامي لم يكن أوان ظهوره قد آن ، ولم تكن وظيفته الاجتماعية و الجمالية قد آنت"(1 أيضا، فالشكل المسرحي يرتبط - أساسا - بالمجتمع الذي ينتجه و المتلقي الذي يستقبله و يتجاوب معه، وهو - في النهاية - صراع و حركة يتوسلان بتقنية مناسبة للظرف التاريخي و السياسي و الديني و الجمالي و الثقافي المحيط بها.

الدرامية و الظواهر المسرحية التراثية:

هناك عدة أسباب أوجدت مفهوم الدرامية في الدراسات السردية(*) الحديثة حيث نقل النقاد مصطلح الدراما للسرد ، محورين في المصطلح من الدراما إلى الدرامية، بسبب مفهوم (الدراما) غير المحدد و العريض كما بينا من قبل، إضافة إلى عدم حرص الدراسات النقدية الحديثة على نقاء النوع، فقد باتت هذه المناهج الجديدة تؤكد تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية و الفنية، حيث ظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمستطاع " مزج" الأنواع التقليدية و إنتاج نوع جديد (2). و الذي ساعد بدوره على بروز مصطلح (الدرامية) في الدراسات النقدية، هو موقف نقاد المسرح نفسه، ذلك حين تناولوا تاريخ المسرح ، لم يكتفوا بتاريخ الأدب المسرحي فحسب، بل تناولوا علاوة على الأدب المسرحي الظاهرة الدرامية ، ففتشوا عن بذورها عبر الفترات المختلفة للمدنية الإنسانية، سواء أكانت في أشكال احتفالية دينية، كالأعياد أو القرابين أو طقوس العبادة الجمعية، أم في أشكال سردية أو حتى شعرية (3) .

ا و ليست الدرامية وقفا على المسرح ، إذ ثمة تواصل عميق بين المسرحية و الملحمة و الرواية والأسطورة و الحكاية... الخ ، وذلك لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها، ألا وهي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود و المجتمع و النفس البشرية. هذا بالإضافة إلى أن الدراما لم تعد حكرا على الفن المسرحي بعد أن تعقدت الحياة و اشتد الصراع متخذا نزعة العنف و طابع التحدي بين مناهج العلم و الروح، مما جعل الدراما تصبح شكلا من أشكال التعبير و عملية معرفية، و منهجا بواسطته تستطيع ترجمة المفاهيم المجردة إلى تعبيرات إنسانية .

ويرى عز لدين إسماعيل أن العناصر الأساسية التي لابد من توافرها وبروزها

1- د. مدحت الجبار: الأصول الشعبية وخصوصية الظاهرة، م. المسرح، ع 1، الهيئة ، القاهرة مارس 1987 ، ص54 .

2- رينيه ويلك و أوستن وارين : نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت - ط 3 - 1985 ، ص 244 .

3- علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2003 ، ص 12 .

(*) السرد هو الحكي - القص - المباشر من قبل الكاتب أو من قبل الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث و الزمات لتوضيح النماذج و الكشف عنها عبر تلك الظروف و ينسق القضايا و يرتب المواقف و يعمل من أجل تنظيم الحكاية وبلورتها. وقد عرف السرد كمصطلح أدبي فني يعنى بحكاية أحداث أو رواية أخبار، سواء أكان ذلك من صنع الواقع أو من إبداع الخيال،والسرد طريقة - أسلوب - في الكتابة الفنية تلتجئ إليه القصص والروايات و السير و المذكرات كما تستفيد منه المسرحيات.

ينظر : د. نور الدين فارس : دلالة السرد في المعمار الدرامي ، م . تجليات الحداثة ، ع 1، جامعة وهران 1992 ، ص 23

وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي، هي الإنسان و الصراع و تناقضات الحياة (1)، و لا يعني هذا البتة أن العمل الذي يحمل الطابع الدرامي مولع في اكتشاف النفس و دواخلها، إنه يسعى إلى أن يخلق انفعالات، وأن يبرز الشخصيات في عظمتها و انحطاطها، وهي تصطدم مع شرطها الخارجي الذي يأتي على النقيض منها، و ليس أي تصادم يحمل طابع الدرامية، إلا إذا كان مشروطا بالأزمة، فاللحظة الدرامية المأزومة هي المعبأة بالتوتر، و التي تنحرف بمسار السرد، و تجعله ينمو حتى تتأزم ذات القارئ. و مع ذلك فإن للدرامية تجلياتها المتنوعة و المختلفة من مكان إلى آخر .

لقد حدد أرسطو ستة عناصر تكون التراجيديا، وهي الحبكة و الشخصية و الفكر و اللغة و الغناء و المنظورات المسرحية "(2)، فالذين التمسوا الدرامية في التراث العربي، التمسوا الأشكال الاحتفالية فيه، فهم ينظرون إلى الدرامية من خلال هذه الأشكال و لا يشترطون وجود عناصر الدراما مجتمعة (المسرحية - الخشبة - الممثل - المتفرج) ، فهم مثلا لا يشترطون وجود النص أو الخشبة، و يقتصرون على الممثل والمتفرج أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى. و إننا إذا نظرنا إلى العناصر لجوهرية التي تكون الدرما نجدها تبدأ بالحكاية التي تصاغ في شكل حدثي لا سردي، وفي كلام له خصائص معينة ويؤديها ممثلون أمام جمهور. فهل يعني انتفاء عنصرين من هذه العناصر الجوهرية موت الدراما خاصة و أن أرسطو نفسه يرى بأن الترجيديا قادرة على إحداث لأثر والمغزى بدون المشاهدين و بدون الممثلين(3)، أم يعني انتقالها من حيز الدراما إلى حيز الدرامية ؟.

و لو نظرنا إلى الخصائص السابقة سنجدها تتجلى بشكل واضح في التراث العربي خاصة، غير مجتمعة بعضها مع بعضها الآخر أحيانا، فالمقامة و السير الشعبية و الحكايات ..الخ تبدأ بحكاية مصوغة بشكل حدثي، أما الاحتفالات الدينية فهي تسجل العنصرين الأخيرين و هما الممثلون و الجمهور ، علاوة على أنها تروي شعائر موغلة في الوجدان و في أساسها تعبر عن حكاية ، و لعل الحكاية بوصفها نوعا أدبيا احتوت على عناصر درامية، ربما تفوق درامية أجزاء عريضة في السرد العربي القديم، و لكنها مع ذلك ظلت فنا شفهيا لم يول أهمية رغم انطوائها على مواقف و أحداث و شخصيات متشابكة ومتصارعة(4).

ولقد انقسم النقاد و الدارسون العرب إزاء هذه القضية كما سبقت الإشارة ، إلى اتجاهين اتجاه ينفي وجود المسرح في تراثنا العربي ، حاول أصحابه السير وراء بعض المستشرقين، في رفض أية معرفة للعرب بالمسرح مهما كانت صورته، و إنكار أن لكل مجتمع، حتى وإن كان متخلفا، ثقافته و آلياته الدفاعية الخاصة ما دام

1- علي ابن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، (م.س) ، ص 16 .
2- أرسطوطاليس : فن الشعر ، تر: د. إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1983 ، ص 20 .
3- محمد حمدي إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة 1977 ، ص 34 .
4- شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي في التراث و أثره في المسرح العربي المعاصر، ص 15 . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1989 ، ص 15 .

هو متعلقا بهذه الحياة ." فلا يوجد مجتمع ولا توجد أمة لا تملك ثقافتها الخاصة بها. و من الطبيعي تختلف هذه الثقافات قوة و ضعفا و تتغاير مستوياتها من مجتمع لآخر تبعا للظروف التاريخية و الاجتماعية التي يعيشها هذا المجتمع أو ذاك. ولكنها موجودة فعلا مزدهرة كانت أم في بداية تطورها. ومن السذاجة بمكان أن نتصور كذلك أن هناك آدابا و حضارات يمكنها أن تتطور مستقلة عن غيرها من الثقافات و الآداب الأخرى "(1) .

أما الاتجاه الثاني، فيرى بأن الحضارة العربية عرفت الظاهرة المسرحية مثل بقية الحضارات القديمة. وقد حاول أصحابه تتبع درامية لأشكال المسرحية التراثية بخاصة ومقولات السرد العربي القديم بشكل عام، و رأوا أن التراث العربي غني بالمواقف الدرامية التي لا تتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل إنها لتتحقق في كل أدب إذ هي مواقف أصيلة في الإدراك الجمالي العام(2). لقد لاحظوا أن لدينا تراثا ذا طبيعة درامية، كما أنهم وجدوا أشكالا درامية قائمة على الفرجة، و تعتمد على السرد و التشخيص و الحوار كخيال الظل و السامر و التعازي. فعطية العقاد وشموئيل موريه، على سبيل المثال ، وجدا بأن الأشكال الأدائية السردية في التراث العربي كالحكاية و خيال الظل و اللعبة كلها تؤدي مدلولا واحدا ألا وهو المسرح الحي. أما الباحثة(تمارا الكساندروفنا)، فقد فهمت الدرامية في السرد العربي القديم في عنصرين أساسين، بهما تتم العملية المسرحية، هما المؤدي و المتفرج/ المتلقي ، فهما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، و ترى بأنه قد يغيب مؤلف النص، وقد تغيب خشبة المسرح ، لكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض، و الشخص الذي يتلقى (3).

و لكن يجب الإشارة هنا، أنه رغم احتواء الأنواع السردية في التراث العربي كالمقامة و خيال الظل و الحكايات و السير...الخ على عناصر درامية فهذا لا يعني تشابهها الكلي بالمسرحية في شكلها الأرسطي الراقي المتعارف عليه طبعا. فمن المعلوم أن هذه الأشكال الدرامية التراثية لها تقنياتها الجمالية الخاصة، كما أنها لم تتطور لتشكل نسقا مسرحيا فاعلا، وإن كانت قد مهدت الطريق للمسرح الأوروبي فيما بعد ليتقبله المتلقي في بيئته العربية كما سنرى في حينه، وقبل ذلك يجدر بنا أن نتطرق إلى أهم - و ليس كل(*) - هذه الأشكال الدرامية الشعبية.

1- د. سعاد محمد خضر : في الأدب الجزائري ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت 1967 ، ص 38 .

2- د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت - ط 2 - 1979 ، ص 154 .

3- تمار ألكساندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط 2، دار لفارابي، بيروت 1990 ص 31

(*) هناك الكثير من الأشكال الدرامية التراثية مثل : الميامس ، و الكرج ، و السماجة، و المساخر ، و الصفاعنة ،....الخ للمزيد من الإطلاع : ينظر: علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، (م. س) ، ص 29 - 91 .

في مصر، يقول(لنداو):" إنها تعالج موضوعا شائعا تماما في الأدب الشعبي، ثم في الدراما الشعبية المتصلة بالمسلمين، وتكون مجموعة متتابعة لنماذج واقعية من الناس بلغت درجة كبيرة من الحذق والتعلم، مثلهم كمثل هؤلاء الذين نعرفهم، كما ذكرنا من خلال المقامات والقصص الفولكلورية، على أن حياة الأسواق وما يستلهم من صور مرسومة بإتقان، أصبحت مصدرا هاما يعكس لنا أخبار العرب في تلك الأزمان"(1)

ففي الواقع أن خيال الظل مسرح ظلي ضارب في أعماق التاريخ ، و لقد أثبتت الدرسات " أن مسرح خيال الظل قد تطرق إلى جميع الترجيديات والكوميديات في حياتنا.وبنظرة أكثر عمقا، نجد أن مسرح العرائس أو(القره كوز) يرمز كل منهما إلى عنصر الخيال الذي تتسم به حياة الإنسان، و أن خيال الظل يؤكد هذا التشابه الواهم بينه و بين جوانب حياتنا المترعة بأطياف الخيال "(2).

و مهما يكن،" سواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين، أم أنه انتقل إليهم، فلا شك هنا في أن هذا اللون من ألوان الملاهي، هو أرقى ما كان يعرض على العامة و الخاصة من فنون، إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معا،لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة، عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويرقصون، ويحاورون ويتعاركون، ويتصالحون نيابة عنها جميعا"(3) فالتمثيل في هذا النوع من المسرح يقوم على مبدأ التشخيص لا الروية،لأنه فن موجه إلى لجمهور توفرت فيه عناصر المادة المسرحية وسحرها الخلاب.ولقد امتزجت هذه الفنون بوجدان لمتلقي العربي امتزجا كاملا حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية.

وتتسم مسرحيات خيال الظل، بأنها فكاهية هزلية توجه لنقد ظلم الحكام، وتعبر عن كراهية الشعوب العربية لسيطرة الأجانب على شؤون حياتها، كما أن هذه المسرحيات الظلية مزجت بين الشعر و اللغتين الفصحى و العامية، و جمعت بين موضوعات الأدب الشعبي، و نماذج المقامات و الشخصيات الواقعية، مما جعلها ذات فضل عظيم على الحضارة العربية و المسرح العربي الحديث، فـ" الفضل العظيم الذي أسداه مسرح خيال الظل إلى تاريخ الحضارة العربية، هو أنه قد حفظ للأجيال المستقبلة، من أبناء السلف، أفكارهم التي قام بتسجيل القليل منها. ومن ناحية الفن، يتضح لنا أنه مهد الأرض لوصول واستقبال وسيلتي المسرح و السينما. وتكاتف معه في هذه المهمة طبعا، رواة القصص في عروض المحاكاة التمثيلية ، وفي العروض التي قدمها لاعبو المسرحيات العاطفية "(4). ولعل هذا كله يدل على أهمية مسرح خيال الظل كمسرح عربي أصيل، كان الجسر الذي عبر عليه المسرح إلى وجدان الجماهير العربية .

---

1 - يعقوب لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر:د.أحمد المغازي، الهيئة المصرية، القاهرة 1972، ص 47

2 - د. الصفصافي أحمد المرسي : القره كوز عنصر من عناصر التراث المشترك ، م . الفيصل ، ع 199 ، ص 100 .

3 - د. علي الراعي : المسرح عند العرب قديما ، كتاب العربي ، ع 18 ، مجلة العربي ، الكويت يناير 1988 ، ص 25 .

4 - يعقوب لنداو : دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، (م. س) ، ص 72 .

2-1- الأراجوز :

وهو فن يتوسل بالدمى(العرائس)، وهو على عكس خيال الظل، لا تكون شخوصه المصنوعة من الجلد يتحركون خلف ستار، و إنما شخوصه دمى يحركها اللاعب من خلف الستار(1). وهو فن تنصب له أعمدة تكون مربعا، و تغطى في جزئها الأسفل بملاءة تخفي اللاعب، بينما جزئها الأعلى تقسمه خشبة العرض، تظهر فوقها شخوص الأراجوز التي يحركها اللاعب المختفي، و يجلس المشاهدون على دكك أمامها، و يغلق دكان العرض قبل البدء الذي يعلن عنه في الخارج، و تنتشر هذه الدكاكين في الميادين التي تقام بها الموالد و الاحتفالات." و الأرجوز نفسه يمثل ابن البلد في ملبسه و في خفة ظله و لباقة لسانه، يجمع بين الغفلة و الطيبة، وبين الذكاء اللماح، وهو غالبا ما يقدم (حدوتة شعبية)، من الحواديت المعروفة أو يجسد نكتة من النكات الشعبية المتداولة "(2)، التي يجد المشاهدون لها أصولا ثابتة في محفوظهم المتداول. و الأصل في الأراجوز السخرية من كل متناقضات المجتمع و قيمه الجائرة السائدة، و الأراجوز شخصية فضولية أيضا، فهي دائمة التدخل فيما لا يعنيها، و دائما ما تؤكد ذكاءها وشطارتها و خفتها أمام الشخوص الأخرى.

ولقد وجدت الحاسة الفولكلورية العربية في الأراجوز ضالتها المنشودة، للتعبير عن كل ما يجيش في نفسها من رغبات وأماني. وفي الأراجوز يقوم الفنان المخايل بتأليف المشهد و إدارة حواره، و تمثيله، وتحريك النماذج. و" فن الأراجوز لا يعتمد - على حد قول يوسف إدريس - على الروايات كما يحدث في (السامر)، إنه فقط يقدم اسكتشات مسرحية تؤلف كلها بحيث تعطي الأراجوز أكبر قدر من الفرصة لينال فيها التناقض الاجتماعي أو الإنساني بعصاته "(3). إن الأراجوز أكثر مباشرة و حدة من فرفور، لذا يستخدم العصا. كما أن صوته كالعلامة المسجلة أصبح مقترنا بالسخرية اللاذعة الهادفة .

والواقع أن الأراجوز(*)، كان من بين أهم الفنون التي مهدت الأرض لاستقبال الفن المسرحي، فالأراجوز هو الفن الذي حاول فيه مبدعوه أن يكونوا أجرأ في نقدهم الاجتماعي ،...أما شخصيات الأراجوز فعلى الرغم من أنها كانت شخصيات نمطية مثل الشخصيات الظلية ، إلا أنها كانت جريئة في حديثها و نقدها"(4) للأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاصرتها، خصوصا وأن الأرجوز كان يقدم عروضه بالعامية في كثير من البيئات الشعبية في المجتمعات العربية.

1-فاروق خورشيد : قراءة شعبية في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 57 .

2-نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة .

3-يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، الوطن العربي ، بيروت ، 1974 ، ص 475 .

4-د. أحمد سمير بيبرس : المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت ، القاهرة 1985 ، ص 16 .

(*) يحكي يوجين يونسكو:" أن أمه كان يصعب عليها أن تنتزعه من أمام الأراجوز في حدائق ليكسومبورج.ويقول: كنت أقف هناك مسحورا أياما بأسرها.ومع ذلك لم أكن أضحك، فإن مشهد الدمى كان يشدني ويبقيني مبهورا بمرآها وهي تتحدث وتتحرك وتتضارب. فقد كان هذا مشهد العالم ذاته وإن بدا غريبا وغير محتمل إلا أنه أكثر حقيقة من الحقيقة، وتجلى لي في شكل مبسط و كاريكاتيري كما لو كان القصد من ذلك إبراز الحقيقة الوحشية المثيرة للسخرية المرة ".

د. جان موريس جواتييه: المسرح الجديد في فرنسا، تر: نادية كامل ، م.المسرح و السينما،ع 49، القاهرة 1968، ص 83

2 - 2 - صندوق الدنيا :

أما الفن الثاني من فنون المخايلة، هو فن صندوق الدنيا أو السفيرة عزيزة، وكانت الدكانة التي تحتويه صغيرة جدا، إذ ليس فيها غير صندوق الدنيا نفسه، و دكة واحدة يجلس المتفرجون فوقها في مواجهة دوائر زجاجية لا تزيد عن أربع، وعلى هذا فلا مكان إلا لأربعة من المشاهدين فقط، ما أن يجلسوا على الدكك حتى يضع اللاعب ستارة فوق رؤوسهم لحجب النور الخارجي ويطل كل منهم من دائرته الزجاجية ليرى الصور تثرى أمامه، وهي صور ثابتة تكون في مجموعها حكاية كاملة، أهمها حكاية السفيرة عزيزة وعنتر شايل سيفه وأبو زيد الهلالي، و أثناء مرور لصور يحكي لمخايل القصة،وهو يحرك لولبا جانبيا يحرك الصور من ليمين لى ليسار.فالصورة لتي تمر أمام لمشاهد لا يمكن إرجاعها مرة ثانية وينطبق عليها قول الشاعر :"أرى هذا الوجود خيال ظل * محركه هو الرب الغفور

فصندوق اليمين بطون حوا * وصندوق الشمال هو القبور(1

2 - 3 - خيال الظل :

يؤكد أغلب الدارسين لمسرحيين على أن خيال لظل أو"ظل الخيال"(*) يعتبر ظاهرة مسرحية متطورة، بل يمكن عدها مسرحا عربيا حقيقيا في التراث العربي. بل يمكننا أن نزعم" أن خيال الظل يمثل نصا للتمثيل الدرامي، وهو يمثل حالة من حالات(التمسرح) من حيث وجود المنفذ أمام جمهور أتى ليشاهده و شارك فيه...و هو مسرح تجاوب مع نصوص لسير لشعبية في طرق لأدء و لتمثيل لبعض مشاهد من السيرة على لسان الراوي الواحد "(2).

و خيال الظل يعد من أقدم الفنون في البلاد العربية إذ وردت أول إشارة إليه في كتاب" الديارات" للشابشتي، فالشاعر دعبل المتوفى عام(250-865) قال: ما غلبني إلا مخنث قلت له :"والله لأهجونك". فأجابني :" والله لئن هجوتني لأخرجن أمك في الخيال"(3)، وهذا يعني أن هذا الفن كان معروفا في بغداد.كما تتفق معظم الآراء و الدرسات أنه عرف في عهد الفاطميين وعهد الأيوبيين، وأن صلاح الدين الأيوبي دعا القاضي الفاضل عام1171 م لرؤية عروض الخيال، و أن القاضي الفاضل امتدحه بعد نهاية إحدى هذه العروض الظلية (4). كما أن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب لتمثيليات الخيال، وكان هذا عام904 م، وأن السلطان بعد فتح مصر، حضر بابة تمثل شنق طومان باي على باب زويلة، فسعد بها و أنعم على صاحب الخيال و وعده بأن يصحبه معه إلى استنبول(5).

---

1 - فاروق خورشيد : قراءة شعبية في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 59 .

2 - د. مدحت الجيار: الأصول الشعبية و خصوصية الظاهرة ، (م. س) ، ص 57

3 - د.عبد الحميد يونس: خيال الظل - مسرح قبل المسارح الحديثة، كتاب العربي،ع 18، و.الثقافة، الكويت،1988، ص 44

4 - إبراهيم حمادة : خيال الظل و تمثيليات ابن دانيال ، (م. س) ، ص 11 .

5 - فاروق خورشيد : قراءة شعبية في المسرح العربي، (م.س) ، ص 57 .

(*) إن خيال الظل من الناحية اللغوية ، إضافة مقلوبة صحتها " ظل الخيال". بيد أن الناس آثروا هذه التسمية، تركيزا للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل عنه من ناحية ، و أخذ بالقانون اللغوي الأصيل الذي يحتكم إلى الموسيقى في التركيب و الوقوف ، أكثر مما يحتكم إلى العلاقة العقلية في العبارة من ناحية أخرى .

والفرقة العاملة في هذا اللون المسرحي الشعبي تتكون من الريس، حافظ البابات والأشعار والطرف والنوادر، والقادر على نظم الشعر والأغاني، والمدرب على الارتجال، وهو صاحب الذخيرة الضخمة من(الحواديت) الشعبية والأحاجي والزجل. وهو وارث لهذه الصنعة عن أجداده، ومتتلمذ على مشايخها و أساطينها، وهو يقوم بالأدوار الرئيسية فيحكي أصوات شخوص التمثيلية، كما أنه " هو الذي يحرك هذه الشخوص(الدمى)، ويجعلها تتحادث وتتصارع، وتقوم بحركات متمايلة و ملتوية معكوسة فوق الستارة، لأنها قد صنعت بأشكال مفصلية.وهذه الحركات توقظ في نفس المشاهد أحاسيس و رغبات دقيقة و خيالات جذابة"(4). و قد يوجد إلى جانبه صبي يؤدي لأدوار النسائية ومغن عازف، وملحن عازف أيضا قد يشترك في أداء الشخصيات و القيام بالأصوات التأثيرية التي تعطي جو المشهد المعروض.وإن المخايل لمحترف الريس،هو لذي يشرف على كل شيء" فالمخايل فنان نادر المثال ، فهو الممثل و المخرج، وكاتب الحوار، و صانع الزخرفة و الإضاءة والملابس و الموسيقى التي ترافقه، والتي تمهد و تربط بين المشاهد. و قد برع في فن التصوير التعبيري و في التلوين، و تكوينات المشاهد على الشاشة (1

وهكذا، فخيال الظل لا يحتوي على النص فقط وإنما يضم إلى جانب ذلك فنون أخرى، كالرسم و الإضاءة والمشاهد و التمثيل و الموسيقى و الغناء.و كل هذه الفنون مجتمعة، لها ارتباط وثيق بالجمهور المشاهد، ومن ثم فإنه من الخطأ أن نعد هذا الفن من الأنواع الأدبية فحسب. يقول المستشرق(منزل):" يجمع فن خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والشعر، وشخوصه الشفافة من الأدم الملون تظهر على الشاشة الكتانية المضاءة من الخلف تخييلا ، وهو عند الشرقي لمتأمل شئ أقوم من مسرحنا الوقعي الذي يميل إلى لخشونة "(2

ومن أهم لأدباء لذين أبدعو في لكتابة لهذا المسرح "ابن دانيال"(*) لمتوفىعام 710هـ وهو شاعر ومسرحي، إذ يعد أول من كتب نصوصا مسرحية في العربية، وضعها أيام الظاهر بيبرس(1260-1277)، وهي نوع من التشخيص المسرحي يسمى(البابات)، بقي منها ثلاث بابات هي: طيف الخيال أو لأمير وصال وعجيب وغريب، و المتيم و الضائع اليتيم. وهذا لا يعني أن هذه البابات الثلاث هي البابات الأقدم، لأنه يستحيل تقديم فن بهذا النضج بدون وجود بداية سبقته. مما دفع بالباحثين إلى البحث عن لأصول لتي تأثر بها ابن دانيال خاصة و" أن البابات هي أكثر الأشكال لفتا للانتباه"(3). فوجدوا أن أصول البابة ترتبط بالمقامات وأن البابة

1-د. الصفصافي احمد المرسي : القره كوز عنصر من عناصر التراث المشترك ، (م.س) ، ص 100 .

2-نزار الأسود : خيال الظل مسرح عربي قديم ، م. الثقافة العربية ، ع 2 ، ليبيا ، فبراير 1981 ، ص 135 .

3-خيري شلبي : في المسرح المصري ، دار المعارف ، القاهرة 1981 ، ص 93 .

4- محمد عزيزة : المسرح و الإسلام ، (م. س)، ص 61 .

(*) يقول باول كاولي:" ابن دانيال يعتبر من أشهر الشخصيات التي غذت خيال الظل - ففي عجيب وغريب - إحدى مسرحياته - سيرى القارئ أن المؤلف سلك في وضعها مسلكا عجيبا في عالم التأليف، فهو لا يكتب مسرحية متصلة الأبواب بل يهجم على الحياة المصرية الشعبية في ذلك العصر و يصورها لنا تصويرا فريدا في نوعه أقرب إلى الصور الناطقة... لأنه يبرز نواحي حياة الشعب بألفاظ مقدودة تنم عن غزارة مادته اللغوية و ثروته الأدبية.

جاءت لتكون المرحلة الثانية في الظواهر المسرحية العربية بعد المقامات.إذ لاحظ عبد الحميد يونس علاقة البابات بالمقامات من ناحية الأسلوب و النماذج البشرية بالإضافة إلى أن التمثيل تقوم به شخوص مصورة ، أو مشكلة إلى جانب الحديث البشري "(1). لذا يمكن القول أن البابات استقطبت ما في المقامات من إمكانيات الدراما، و هذه الإمكانيات هي أهم ماستطاع الأدب العربي أن ينتجه على سبيل المسرح قبل ظهور ابن دانيال.

هذا و قد يكون النص البابي نتيجة لتواصل موروثات عربية و إسلامية أيضا اجتمعت فيه من سير العرب، و قصص القرآن، و المقامات و الحكايات الشعبية، و حين نضيف إليها التلقي الشعبي ندرك النشأة و الفاعلية الشعبية لأحد أصول المسرح العربي"(2)، أي فن خيال الظل. فبابات ابن دانيال،إذن،تعتبر تطويرا لفن المقامة في أسلوبها و شكلها فمن حيث اللغة التي استخدمها في تواليفه فهي الشعر و النثر المسجوع (3)، و الحوار في باباته يمزج الفصحى بالعامية و ينتقي من كل منها ما يصيب الهدف من الألفاظ فتارة تقول الشخصية زجلا شعبيا و أخرى تقول قصيدة فصيحة، و أحيانا قصيدة باللغتين معا بحيث يخلق المزج بينهما لغة ثالثة قريبة إلى أفهام الناس على مختلف أفهامهم.

كما يتميز خيال الظل بقدرته على اقتطاع نماذج بشرية من الحياة الواقعية،ولعل من أهم الأسباب التي جعلته يستفيد من هذه النماذج هو الطبيعة الدرامية للأداء في الخيال الذي يتشابه مع العرض في المسرح. فكما أن المسرح يتحكم في الحركة والسياق، فكذلك يتحكم خيال الظل في المواقف و الأحداث، ومن ثم لا يجمع المشهد الواحد حشدا من الأشخاص، وإنما يقتصر على آحاد يركز عليهم الانتباه(4).وقد أدى هذ النوع من المسرح الشعبي دوره في التعرية الاجتماعية وتوعية جمهوره وتحقيق التواصل معه،من خلال لجوءه إلى البساطة في التعبير ، وإلى الأساليب الشعبية الجارية، من لغة يومية وذوق شعبي وحيل فنية مألوفة وفكاهة و سخرية..الخ، فقد" صورت تمثيليات خيال الظل موضوعات سياسية و حربية واجتماعية وعاطفية، فضلا عن اللهو والترفيه والفكاهة والأساطير.كل هذا حوته هذه التمثيليات،التي اتسمت بالتطور والمرونة والصدق في التعبير والتصوير"(5). كما كان للمتلقي أثره في نص البابة، فالمخايل غالبا ما يتبع في سرده رغبات المتلقين ويكيف النص وفقا لها. فظل المخايل يضع لكل مناسبة بابة، من أجل التواصل المستمر مع المتلقي" فالمؤلف والشخصية

1-د. عبد الحميد يونس : خيال الظل ، سلسلة(المكتبة الثقافية) ، ع 138 ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة أغسطس 1965 ، ص61 .

2-د. مدحت الجيار: الأصول الشعبية و خصوصية الظاهرة ، (م. س) ، ص 58 .

3- باول كالي : مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر ، تر: تقي الدين الهلالي، م . الأقلام ، ع 6 ، وزارة الثقافة ، بغداد آذار 1979 ، ص 53 .

4-د. عبد الحميد يونس : خيال الظل.. مسرح قبل المسارح الحديثة ، (م. س) ، ص 49 .

5- د. علي إبراهيم أبو زيد : تمثيليات خيال الظل ، ط 2 ، دار المعارف ، القاهرة 1983 ، ص 232 . :

والموضوعات التي تكون تمثيليات خيال الظل تكون في علاقة مباشرة مع المتلقي"(1).وفي ظل ما أبدعه خيال ابن دانيال من بابات ظلية ناضجة، و اعتمادا على ما ذكره المستشرقون من وصف لهذا الفن، يمكن اعتبار خيال الظل فن جماهيري شعبي شارك المتلقي في صنعه، فهو نابع من وجدانه وتجربته و بيئته.و هو فن توفر فيه النضج التكنيكي، إذ تميز الحوار بالقصر، ووزع على الشخصيات بشكل يعبر عن الأفكار، و يتناسب مع تطور النص ، وتركيب الشخصية ، كما استهانت البابات بعنصري الزمان و المكان كأحدث ما توصل إليه المسرح المعاصر(2)، مما يدل على أن تمثيليات الخيال لم تلتزم بقواعد المسرح بمفهومه الأرسطي، وإنما لجأت إلى صيغ و تقنيات درامية تتماشى مع متطلبات بيئة المتلقي الشعبي(*)، ما دام ذلك المفهوم الراقي للمسرح لا يستطيع أن يلبي رغباته، هنا و الآن. ومع ذلك" فإن خيال الظل فن مسرحي متكامل..فهو مثله مثل المسرح يقوم على إخراج قصة... فيقدمها من خلال الشخوص والحوار و الفعل ، بدلا من سردها سردا، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده على الدمى بدلا من البشر، أساسا في التمثيل"(3).

و لذا يقرر سليمان قطاية، بأن مسرح خيال الظل هو مسرح حقيقي ينطبق عليه تعريف المسرح، كما حدده عالم الجمال الفرنسي(إتيين سوريو): أي أن المسرح مؤلف من صالة و جمهور وممثلين و خشبة و نص. هذه العناصر كلها موجودة في خيال الظل، سوى أن الممثلين هم دمى من الجلد الملون، و يتكلم عنها ممثل واحد (المخيلاتي) أو يساعده شخص آخر في عمله(4)، فحاليا نجد أن جل النقاد والمؤرخين الأجانب يعتبرون مسرح الدمى، بكل أنواعه بما فيه خيال الظل، فنا مسرحيا بدون شك.

فالملاحظ أن البابة في خيال الظل قد" احتفت بالدرامية، و خرجت من قيد القصيدة و الخطبة و الحكاية، إلى فن شعبي أصيل في شعبيته، و هو فن البابة، أو التمثيل غير المباشر، أو بتعبير أدق (التمثيل عبر وسيط) ، و كانت بابات خيال الظل هي الحلقة الثانية بعد التعازي، و هي الحلقة الثانية في سلسلة نمو النص نحو الدرامي و المشهدي أو نحو التأليف من أجل المتلقي عبر تقنيات مسرحية "(5). فالمتلقي ساهم بشكل فعال في بنية البابة،لأن المؤلف و الشخصية و الموضوعات تكون في علاقة مباشرة مع المتلقي.

1- سعد الله ونوس : خيال الظل.. إشكاليات فن شعبي ، المقدمة في : حسين حجازي : خيال الظل و أصل المسرح العربي، وزارة الثقافة ، دمشق 1994 ، ص 9 .

2- محمد مبارك : مسرحيات عربية من خيال الظل : م. الأقلام ، ع 6 ، وزارة الثقافة ، بغداد آذار 1979 ، ص 52 .

3- نزار الأسود : خيال الظل ..مسرح عربي قديم ، (م. س) ، ص 135 .

4- أحمد عطية : مسرح خيال الظل ، م . المسرح ، ع 14 ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1982 ، ص 51 .

5- مدحت الجيار : البحث عن النص في المسرح العربي، ط 2 ، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة 1995، ص 17 .

(*) لقد ظهر خيال الظل وسط يسوده الاضطراب السياسي و الاجتماعي و التزمت، حيث كان يقدم لمتفرجه حيزا للحرية و اللعب ، هو حيز مؤقت و تخييلي، لكن كان يستنفد الحاجة إلى الفرجة ، و إلى الحس الجمعي الاحتفالي، بالإضافة إلى الانعتاق من قيود التزمت و الكبت و الكآبة. و لقد كانت هناك قطيعة بين الأدب و بين هذا الفن رغم أن نصوصه كانت تتضمن شعرا و نثرا و أمثالا .

2-4- مسرح السامر:

و السامر هو عبارة عن حفل مسرحي شعبي كان يقام في المواسم و المناسبات الخاصة المتعددة كالأعياد و الأفراح ، كما كان يؤدى في الاحتفال بولادة الأطفال أو تختينهم أو الترفيه عن الفلاحين في ليالي الصيف الدافئة و المقمرة. وعموما كانت مناسبات إقامة هذا السامر من أسعد المناسبات، وهي الزواج أو الفرح والاحتفالات السعيدة. وكانت الفرقة في هذا اللون المسرحي تتكون من ريس ينسب إليه الطبل، ومع الريس أشخاص لدق الطبل و الزمر على المزمار الحديد، و كذلك المغني، ثم الغايش وهو الراقص الذي حلت محله، مع مرور الوقت، السنيورة ، وهي المرأة الراقصة، التي تكون ملابسها أرقى و فنها أكمل وفي الفرقة يوجد الخلبوص، وهو شخصية فكهة ماجنة ، و مع هؤلاء جميعا مساعدون يكونون تحت التمرين على أعمال الطبل المختلفة، و هؤلاء هم المحترفون(1).أما الممثلون فكانوا في العادة أشباه محترفين،إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد، إذا جاءت الليلة وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين، باستطاعتهم إمتاع المتفرجين وإضحاكهم.وقد كانوا يرتدون أزياء تناسب أدوارهم، كما كان يضع بعضهم الدقيق أو الجبس على وجهه.

وكان هؤلاء يقدمون أعمالهم الفنية في الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية وتتسع بطبيعتها لذلك، وهي"الجرن" وأرضه مسواة ممهدة من أجل الدراسة، وهي بليطة لا تزرع. و في هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة المفروشة بالحصر، أو الدكك أو الكراسي، حسب المستوى. و في جانب من هذه الدائرة، تستقر الفرقة و أدواتها الغنائية و التشخيصية. و في العادة كان برنامج الفرقة يحتوي على عدة أجزاء، في البداية يكون فاصل موسيقي راقص بالطبل على الدربكة مع المزمار، وبعد ذلك يخرج الريس من مكان الفرقة بوقاره وملابسه البادية وعمامته، فيبدأ في إلقاء نصائح و حكم يردد الكلمة الأخيرة منها لخلبوص، وهو واقف قبالته. و تستمر هذه السهرة من بعد صلاة العشاء إلى منتصف الليل ويمكن القول أن هذا النوع من المسرح (السامر) بجملة أوضاعه كان يعد من أنسب المسارح للقرية.

و الرواية في السامر أو كما يسمونها" الفصل" ليست رواية واحدة، وإنما هي عدة (فصولات) بعضها يعمد إلى الإضحاك، وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ، وهذه الروايات كلها تقريبا نصوص أو مواضيع متوارثة.وكان قبل بداية كل فصل،يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون في بعض خطوطها العريضة ويتركون الباقي للارتجال،وهي بذلك لا تشبه بالضبط الكوميديا ديلارتي،لأن الأدوار في هذا النوع توزع توزيعا عادلا بين الممثلين.أما في يخص كوميديات مسرح السامر، فالأدوار كانت غير موزعة، ولو أن هناك دورا رئيسيا واحدا، وهو دور(زقزوق أو فرفور أو زرزور)، وهي أسماء لشخصية واحدة في

1-د. علي إبراهيم أبوزيد : تمثيليات خيال الظل ، (م. س) ص 36 .

بلاد مختلفة - وهو المحور الرئيسي الذي تدور حوله الرواية ، إذ بمواقفه و آرائه وحركاته يضحك الناس، بحيث يتضح لنا في النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات (تفرش) لزقزوق جمل حواره أو سخريته (1).

ومن المهم أن نشير إلى ما كتبه يوسف إدريس حول النص، فالنص في مسرح السامر ليس دائما مسرحية، وكثيرا ما يكون عدة " فصولات" ليس لها نصوص مكتوبة. وعندما يتحدث إدريس عن جانب التمثيل في السامر، فيقف عند (فرفور) بطل هذه العروض الشعبية المرحة، فيقول:" أن فرفور أو زرزور أو زقزوق مثال صادق للبطل الروائي المصري، الحذق الذكي الساخر، الحاوي داخل نفسه كل قدرة على الزيف وكل مواهب(حمزة) البهلوان،وبطلنا هذا ليس ممثلا بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثل،لأنه في حقيقته أيضا وفي حياته العادية فرفور. والفرفور ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان. نستطيع إذا ما فحصنا ألف أو ألفين أن نجده ذلك الإنسان الساخر بسليقته وبطبعه(2).

فالفرفور ليس ممثلا بالمعنى الذي نفهمه من كلمة ممثل، بل هو الإنسان الساخر بطبعه، الذي لا يتصيد الانفعال ولا يدعي ما ليس فيه. إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف، له دائما وجهة نظر جديدة، وأصيلة وغريبة،كما أنه لا يمثل لأنه يمثل بوجهة نظره الخاصة،وهذا ما يضفي عليه الصدق،ويضحك الناس من أعماقهم و يبهرهم ، بل ويغسل أرواحهم بلسانه لأنه صوت الجماعة وضميرها. ومن ثم إن شخصية فرفور، كبطل شعبي، تتميز في الأعمال الفنية الشعبية بالإيجابية، وهو يختلف عن البطل الإغريقي الذي يهبط القدر عليه من السماء فيخط مصيره.

إن السامر هو أحد الأشكال الكوميدية الشعبية التي كانت لها صلة بحياة الناس و هو فن قريب من عروض المحبظين، إذ يدور الحوار فيه بين جماعة المؤدين والمتفرجين الذين يشاركون في العرض الذي يدور أمامهم، والذي يتعرض للكثير من المتناقضات الاجتماعية (3) الحاصلة في المجتمع. فقد كان هذا النوع من التشخيص يهجو الحياة الاجتماعية و السياسية في القرى خاصة، و قد يذهب الممثلون في هذا إلى حد تجسيد المسؤولين المحليين و السخرية منهم. لقد كانت موضوعات مسرح السامر هادفة وناقدة لسلبيات المجتمع المصري،فهي تسخر بروح مصرية من الفساد الاجتماعي و بغفلة الجندي التركي و بلؤم الأجنبي واحتياله لابتزاز الأموال و بصلف وجشع المسؤولين..إلخ، وهي كلها موضوعات نجدها في خيال الظل، ذلك المسرح الشعبي الذي كان يشكل المنفذ الأمثل الذي يعبر من خلاله الشعب عن آلامه و آماله.

فإذا كان الأراجوز يعتمد على التناول المباشر للحياة، وخيال الظل يعتمد على التناول الأسطوري لتلك الحياة، فالفرفورية وروايات السامر تعتمد على التناول الفني للحياة الواقعية .

1- السيد محمد علي : المسرح الشعبي الارتجالي ، م . المسرح ، ع 9 ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1982 ، ص 90 .

2- يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، الوطن العربي ، بيروت فبراير 1974 ، ص 484 .

3- محمد زغلول سلام : المسرح و المجتمع في مائة عام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1988 ، ص 59 .

المحبظون أو الفارس الشعبي:

لقد عرف العرب قبل تأثرهم بالمسرح الأوروبي،أنواعا مسرحية شعبية عديدة من بينها الفارس الشعبي،و الذي يمكن أن نطلق عليه اسم " الفصل المضحك"(*). وهو أحد الفنون الدرامية التي أمتعت المتلقي لسنوات طويلة قبل معرفة العرب فن المسرح في صورته الأوروبية. وهو عبارة عن شكل تمثيلي تلقائي كانت عروضه تقدم بواسطة ممثلين من الفرق المتجولة يلقبون بالمحبظين(**). و للفارس ممثلوه و قوانينه وجمهوره، وهو عادة يستوحي تمثيلياته من واقع الطبقات الشعبية، فقد ظهر في البداية في المناطق الريفية، ثم انتقل بعد ذلك إلى المدن حيث اتخذ من الشارع أو المقهى أو السوق مسرحا له، ولا سيما في أوقات الأعياد و المواسم و المناسبات الاجتماعية،كما قام بتقديم عروضه في منازل الأثرياء أثناء احتفالاتهم العائلية الخاصة. لقد" كان الناس يستمتعون بالاستماع إلى المحبظين...و إن الإقبال على فن المحبظين لم يكن مقصورا على الجماهير، فالأمرء و بعض السلاطين قد أولوه اهتمامهم. و كان ما يلقيه المحبظون بالصيغة الغنائية الشعبية و البدوية، إلا أن المحبظين لم يقفوا عند إلقاء الأغاني، وإنما كانوا يؤدون إلى جانبها أدوارا فكاهية و تندرية، و يبدو أن جوقات المحبظين كانت تتوسع في الأداء التندري التفكهي، ولم يكن همها الأول الغناء على المستوى الشعبي أو على المستوى البدوي، بل كانت تخلط شيئا بشيء ، و كان الغالب الظاهر هذا الجانب التفكهي التندري"(1).

و لعل أهم من توقف من النقاد عند المحبظين هو حمدي الجابري، حيث رأى أن " المحبظين" هو أحد الفنون الدرامية التي أمتعت المتلقي لسنوات طويلة قبل معرفة العرب فن المسرح في صورته الأوروبية، و يرى بأن فرقة المحبظين كانت فرقة أداء محترف، تتقاضى أجرا من المتلقين في دار عرض معلومة حتى لو كانت في ميدان عام أو منزل، و مكان الأداء أي خشبة المسرح تحدده الكواليس التي تستخدم حاجزا لتغيير الملابس المناسبة لشخصيات المسرحية (2).

و لقد استمر المسرح الشعبي القائم على الطرائف المضحكة و الفارسات جنبا إلى جنب مع المسرح الأوروبي و المسرح العربي الموسيقي،و كان مجاله في الأقاليم و الأرياف و المقاهي الشعبية. و قد جاءت أول إشارة إلى هذا اللون التمثيلي الشعبي الذي يشبه الكوميديا المرتجلة في مصر، في العصر المملوكي ، إذ كان

(*) و يعني مصطلح المحبظين المؤدي الفكاهي ، و هو ليس له علاقة بالمؤدي في خيال الظل لأنه يعد أقدم من خيال الظل كما يرى عطية العقاد ، مستدلا عن ذلك بما أورده ابن إياس في مؤلفه (بدائع الزهور).

(**) ترى (تمارا) أن الفارس الشعبي غير الفصل المضحك، فتقول : لكنني أعتقد أن (الفصل المضحك) ذو مفهوم اوسع باعتباره عرضا كوميديا، و كوميديا مرتجلة، و فارس... و أن هذه الفصول الكوميدية التي انتشرت في الشرق العربي تشبه اكثر ما تشبه الفابيولا الفرنسية ، و الكوميديا ديلارتي.."

تمارا ألكساندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، (م. س)، ص 75.

1- علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، (م. س) ، ص 73 .

2- فاروق سعد : المسرح في التراث الشعبي، مجلة الآداب ، ع 1 - 3 ، دار الآداب ، بيروت مارس 1987 ، ص 8 .

سلاطين المماليك يحبون مشاهدة أجواق المحبظين هذه، و يسرون برؤيتها، و ظل الأمر كذلك حتى الفترة العثمانية في مصر و قبيل العصر الحديث (1)، و إن كانت الدراسات و المعلومات التي تحدثت عن هذا اللون الفني قليلة ، إلا من ملخصات لبعض تمثيليات المحبظين(2)،التي جاءت في كتابات بعض الرحالة والمستشرقين الأوروبيين،مثل الرحالة الدنمركي(كارستين نيبر) الذي زار القاهرة سنة 1780، و (بلزوني) الإيطالي عام 1815 ، ثم (إدوارد لين) الإنجليزي عام 1846، الذين يعدون أول من أشاروا إلى المحبظين بوصفهم مؤدين دراميين، يقول (نيبر) عما شاهده:"إننا لم نكن نتوقع مشاهدة تمثيل في مصر،على انه عند وصولنا إلىالقاهرة كانت ثمة فرقة تتألف من عدد من الممثلين... يمثلون في الهواء الطلق،ويستخدمون فناء البيت كمسرح، كما كانوا يقيمون حاجزا من (الكواليس) يبدلون وراءه ملابسهم . مما يدل على أن دار العرض و مكان الأداء و الملابس كانت واضحة تماما. وكان هذا النوع المسرحي يقدم التمثيليات المرتجلة التي تقوم على بعض المتناقضات و العيوب الاجتماعية يتناولها المحبظون أو الممثلون الهزليون بصورة كاريكاتورية ساخرة تعتمد على المظهر المبالغ تشويهه و الحركات الكوميدية المبالغ فيها و النكات اللفظية و السوقية (3).

و بقيت فرقالمحبظين(*) تقدم عروضها حتى بداية القرنالماضي حيث ظهر المسرح العربي المتأثر بالشكل الأوروبي، لدرجة أن الجمهور كان يعتبر الفصل المضحك جزءاعضويا ضروريا في كل عرض مسرحي، حتى أنه"عندما تراجعت فرقة جورج أبيضالتي كانت متخصصة فيالفنالترجيدي عن هذا التقليد في إحدى جولاتها بالأقاليم، فإن الجمهور كان يرفض مفارقة صالة العرض مطالبا بالفصل المضحك"(4). و يفرق صبري حافظ بين ثلاثة أنواع من مسرح الفصل المضحك النوع الأول هو النوع الجديد الذي عرفته المقاهي الشعبية، و هو متاثر بالكوميديا ديلارتي، و النوع الثاني مصدره الفارسات الشعبية التقليدية، إلا أنها خضعت في تطورها ، قليلا أو كثيرا ، للمسرح الأوروبي الوافد، أما النوع الثالث فهو مجرد مونولوج كوميدي(5).

و يتميز الفارسالشعبي، إلى جانب فضحه لمساوئ المجتمع، بالسخرية والتهكم و الطابع الكوميدي، و يعتمد على الأداء البشري عن طريق الحوار والحركة، و له قواعده الفنية الخاصة و طابعه المحلي الشعبي العربي.

---

1 - لاندو : تاريخ المسرح العربي ص 66 .

2- ينظر : د.محمد يوسف نجم : المسرحية في الدب العربي الحديث ، (م.س) ، ص 76 و ما بعدها.

3- نفسه ، ص 77.

4- د. جلال حافظ: الفصل المضحك في المسرح المصري في بدايات القرن العشرين، م .القاهرة ، ع 94 ، الهيئة المصرية القاهرة أبريل 1989 ، 76 ، 77 .

5- نفسه ، ص 77 .

(*) إن فرقة المحبظين كانت فرقة أداء محترف ، تتقاضى أجرا من المتلقين في دار عرض معلومة حتى و لو كانت في ميدان عام او منزل، و مكان الأداء أي خشبة المسرح تحدده الكواليس التي تستخدم حاجزا لتغيير الملابس المناسبة لكل شخصية من شخصيات المسرحية .

1-4- مسرح الحلقة :

الحلقة شكل من أشكال التعبير الشعبي، تضرب بجذورها في عمق تربتنا العربية، فهي فرجة شعبية قديمة تتوافر على مقومات المسرح، كالغناء و الرقص و الإيماءة و الحركة و الحكاية و المؤثرات الصوتية ، كما أنها تمتاز ببساطة الأسلوب و قوة التأثير في نفوس متفرجيها ، الذين تتواصل معهم في الأسواق و الساحات و الأماكن العمومية ، في مختلف المناسبات و الأعياد.فالحلقة عبارة عن تجمع شعبي بسيط يجتمع الناس فيه بشكل دائري ، حول شخص يدعى المداح أو القوال(كما يقال في منطقة المغرب العربي)، و من ثم، فإن " الحلقة تأخذ اسمها من شكلها الدائري و فضائها الهندسي المميز ، الذي يتحلق حوله المتفرجون ، بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها ، و هو يواجه ، من موقعه ذاك ، جمهور الرواد ، مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله "(1).

و الحلقة، كما يصفها حسن المنيعي، تتكون دائما حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات و الأساطير، ويكون بينهم الموسيقيون و البهلوانيون و الراقصون، وأحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض، إما بتقديم المساعدة بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع الفنانين.وكان الحفل يبدأ - أساسا - بالصلاة على النبي(ص) و بدعوة المتفرجين إلى توسيع أو تضييق الحلقة، مما كان يخلق نوعا من التآلف و الإحساس بالمشاركة يجدهما المتفرج إزاء العرض(2.ولهذا نرى أن حجم أو مقاس دائرة الحلقة ليس ثابتا دائما، فهي قد تتسع أو تضيق بحسب طبيعة الموضوع الذي تطرحه للمتلقي(*).وما دام الأمر كذلك، فإن الفضاء المفتوح كالساحات العمومية و الأسواق الشعبية يعتبر المكان الأمثل لقيامها و أداء عروضها

و يمكن اعتبار الحلقة تجسيدا لبعض الطقوس و الشعائر التي كانت تقام في الاحتفالات الدينية العربية منذ القدم، بحيث جاء" تكرار ذكر الممثلين و المقلدين، و المهرجين في المدونات التاريخية العربية، و الحكايات و اليوميات منذ أوقات بعيدة. كانوا في البدء يستعرضون فنونهم في أوقات الأعياد الإسلامية فقط. وبالتدريج توسع أفق عروضهم حتى اتخذ شكلا دنيويا اعتياديا بحتا "(3)، وبذلك يكون قد تطور مفهوم الحلقة من ممارسة دينية مقدسة إلى فرجة شعبية حميمية، لها جمهورها و أسسها الفكرية و الجمالية.لقد ارتبطت الحلقة بالذاكرة الجماعية، وبالحس الجماعي، فهي تمثل الواقع الاجتماعي الشعبي الحي بكل خصوصيته،لأنها تسعى دوما إلى التفاعل مع جمهورها في طرح قضاياه و الترفيه عنه في الوقت نفسه(*). ولكن على الرغم من تعدد أنواع الحلقة سواء من حيث الشكل أو المضمون أو الوظيفة

1- حسن بحراوي : المسرح المغربي - بحث في الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ، - ط 1 - 1994 ، ص 23 .

2- د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، سلسلة (عالم المعرفة) ، وزارة الثقافة ، الكويت 1980 ، ص 40 .

3- تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا : ألف عام و عام على المسرح العربي ، ط 2 ، دار الفارابي ، بيروت 1990 ص 60 .

(*) قد تضيق الدائرة إلى حدها الأقصى في حالة رواية السيرة الشعبية مثلا ، و هذا يعتبر رغبة من المتلقي في التقاط كل جزئيات خطاب المتحدث (الراوي) ، و طلبا لتحقيق ما يكفي من الحميمية كذلك . كما يمكنها أن تتسع فتتحول إلى حلبة فسيحة ، مثل ما يحدث في الحلقة القائمة على الحركة و التعبير الجسدي، و التي تحتاج إلى حيز واسع يتيح امكانية التنقل

فإن الاهتمام انصب على نمط الحلقة ذات الوظيفة الترفيهية، التي يكون الغرض منها " إمتاع المتفرج و إثارة الضحك لديه، من دون أن يعني ذلك قطعا خلوها من الفوائد والطرائق المتنوعة التي قد تأتي في توافق مع الموضوعات المطروقة"(1). و يمكن أن ندرج في هذ النوع من الحلقة أنماط متمايزة عن بعضها البعض، بحسب الأهداف الكامنة وراءها، و التي لا يسع المجال لذكرها الآن .

و تعتمد الحلقة على سرد الحكايات الشعبية والمرويات التراثية، و استعادة تلك اللحظات الفنية المتأصلة في أعماق الوجدان الشعبي، من خلال إحالة جمهورها على قصص مألوفة و محبوبة لديه.كما أن الحلقة تتميز بتركيبة فنية و تقنية وشعرية، إذ أن هناك رابط بنيوي يجعل العلاقات مع الوظائف الثقافية الأخرى بادية للعيان، ولها علاقة بالتحولات الاجتماعية الواضحة.وتعمل هذه التركيبة -الفنية والتقنية والشعرية على التقاط وظائف العرض على المستويين، مستوى الحلايقي - القوال - الذي يقوم بدور جميع الشخصيات، معتمدا في ذلك على حنكته وقدرته الصوتية ثم على مستوى الراوي(الممثل) الذي يساعد الحلايقي في تأدية عمله الفرجوي. و تتجلى التركيبة الشعرية من خلال المقاطع الشعرية المختلفة التي تقدم للمتلقي، مبرزا فيها مظاهر الحياة الاجتماعية في شكل فني جميل يتناوب فيه الشعر بالنثر، و يمتزج فيه الخيال بالواقع و الضحك بالدموع. فالحلقة تمزج بين عالمي الخرفة و الواقع مزجا فنيا رائعا وهي بذلك تسعى إلى خلق جماليات خاصة تجنبها الوقوع في المباشرة عند تعبيرها عن الواقع الاجتماعي، ومن ثم فالحلقة لا تخضع للمحاكاة المباشرة، ولا تلجأ لتقطيع الفصول و المشاهد أو لقانون الوحدات الثلاث المميز لشكل المسرح الكلاسيكي الأوربي (الأرسطي)، فهي تتميز عن هذا الأخير بعنصر الفرجة ومد جسور التواصل مع المتلقي، فـ" الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية و بين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة و إنما داخل نفس الجمهور، ففي خياله تعيش وتتمرد وتثور وتقاوم وتعشق"(2

إن الحلقة هي أداة للتعبير عن الرأي العام في المجتمع، وقد لعبت دورا هاما في المجتمع الجزائري إبان فترة الوجود الاستعماري بحفاظها على هوية الشعب الجزائري الذي رفض الخضوع و الذوبان في المجتمع الفرنسي، بل اعتبرت الحلقة أحد أشكال المقاومة الثقافية و السياسية و لذلك حاربها المستعمر طويلا.

1-حسن بحراوي : المسرح المغربي ، (م. س) ، ص 25 .

2-محمد أديب السلاوي : إطلالة على التراث المسرحي للمغرب ، م. الأقلام، ع 6 ، وزارة الثقافة العراق 1980، ص 21

(*) ما زال هذا النوع المسرحي وغيره موجودا حتى الآن في بعض بلدان المغرب العربي، خاصة في ساحة " جامع الفنا" بمراكش المغربية ، التي تقدم - كما يقول الطيب الصديقي - عرضا مركبا في شكله المطلق، لأنه يحتوي على الكوميديا و الدراما و الأشعار و الغاني و الرقص ، تتشابك كلها لتشكل وحدة متناغمة عجيبة يتمتع و يضحك من خلالها الجمهور انظر : تمارا الكسندروفا : ألف عام و عام على المسرح العربي ، (م. س) ، ص 53 .

2-7- مسرح الحكواتي :

إن الحكاية فن من الفنون العربية القديمة، عرفه العرب منذ ما قبل الإسلام إلى الآن، فالحكاية هي فن مسرحي عريق الجذور في الحياة العربية القديمة، إذ نقرأ في "لسان العرب" الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله وقلت مثل قوله سواء لم أجاوزه (1). ومثل هذا القول المعجمي، كما يرى محمد حسين الأعرجي، يدل دلالة واضحة على فن التمثيل، ولعل هذا هو المعنى الأصلي في الكلمة العربية. وبناء على هذا التعريف المعجمي، أن الأصل في الحكاية أن تكون عملية تقليد للآخرين و إعادة ما يقولون أو - بالمصطلح الشائع لدى أهل المسرح اليوم - تقمصا لشخصياتهم "(2).

لقد انتشر الرواة في العصر الجاهلي فرووا الأشعار في الأسوق والأماكن العامة" ثم ظهر نوع جديد من الرواة يسمى (الحكواتية) مفردها حكواتي، وهي لهجة دمشقية قديمة "(3). و يروي الحكواتي الحكايات بأسلوب خطابي تمثيلي، ويؤدي ذلك على مرتفع خشبي يكون فيه مهيمنا، يتيح للآخرين فرصة مشاهدته بصورة تامة، مما يناسب طبيعة العرض حيث تطغى الصورة و الحركة و الإشارة و الإيماءة المعبرة، فكلما كان على مرأى مشاهدين، أتاح لهم فرصة أفضل في الاستماع، أي أنه يصل إلى جمهوره عبر النظر و تصبح حاسة السمع في المرتبة الثانية، فالبصر وسيلة مباشرة أكثر من الأذن في تسجيل الأحداث (4).

و الحكواتي(*) شخصية تتميز بقدرات فنية متعددة، فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية، و يرويها ويجسدها بأسلوبه معتمدا في ذلك على تعبيرات وجهه و حركات يديه و جسده كله، موظفا في كل ذلك طبقات صوته و قدراته في استخدامه، و هو يحاول من وراء ذلك كله إلى اجتذاب اهتمام السامعين و شدهم إليه (5)، كما أنه يستطيع أن يقدم لهم أكبر قدر من المتعة الفنية و الترفيه عنهم و إرضائهم. فالحكواتي هو نوع من الممثل الفرد، يقوم بتقليد الأشخاص و الأصوات، و يتوسل بمحاكاة الحركة و الإشارة أيضا." وكانت الملح والنكات التي تمتزج بلقطات مسلية من تقليد الشخصيات، و هي تتكلم و تعمل أشبه" بالبهارات" التي تجعلها أكثر إثارة فكان يلتمس الشعب عنده إذن ما يثير الضحك و يشيع البهجة، ولا تزال له نظائر في الفنون التمثيلية الهزلية إلى اليوم"(6)،لقد كان الحكواتي قادرا على

1- ابن منظور : لسان العرب ، مادة : حكى ، (م. س) ص 954 .

2- د. سمير : المسرح و التراث العربي ، مكتبة الشاب ، وزارة الثقافة (الثقافة الجماهيرية) القاهرة 1988، ص 15 .

3- عادل أبو شنب : مسرح عربي قديم ، ط 1 ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق 1961 ، ص 20 .

4- شوكت عبد الكريم البياتي: تطور فن الحكوتي العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، ط 1، بغداد 1989، ص 55

5- أحمد صقر : توظيف التراث في المسرح العربي ، مركز الإسكندرية للكتاب ، القاهرة 1998 ، ص 23 .

6- يعقوب لنداو : دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، (م. س) ، ص 40 .

(*) كانت الحكاية تمثل آنذاك البديل الموضوعي لفن المسرح، و استقت موضوعاتها من أحداث التاريخ وأخباره، ومن منبع الفولكلور بأساطيره و خرافاته وحكاياته الشعبية و سير أبطاله، لما تعج به من عبر ودروس، وما فيها من تسلية. وكان وراء الإرهاصة الأولى هذه شخص يدعى الحاكي أو السامر أو المندر، يروي حكاياتها ويجسدها بالكلمة...
ينظر : شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر ، ص 231 .

أن يثير الحاضرين أثناء روايته للقصص و السير الشعبية التي يعرفونها، وكان أتباع البطل يرفضون أن تنتهي الحلقة بهزيمة بطلهم، و يصيحون بالحكواتي و يقعدونه حتى ينهيها نهاية أخرى ينتصر فيها بطلهم، كل ذلك بلا ديكور و لا ملابس و لا خشبة مسرح ،" فالمتلقون هنا يتفاعلون مع الأبطال سلبا و إيجابا، وهذا التفاعل وليد التأثير الدرامي الكبير الذي تحدثه السير الشعبية في المتلقي، بطريقة خاصة مختلفة عن طريقة المسرحية الأوروبية "(1).

كما كان الحكواتي يتصدر المقاهي و البيوت، و يقص السير والملاحم الشعبية و تعد الكلمة وسيلته في الأداء، فهو يجيد تمثيل الروايات و تقديمها كما سبق القول، و للحكواتي دور تنويري يتجسد في تعليقاته على الحادث، شارحا ظروف الحادث وملابساته، فيقوم بدور تعليمي إلى جانب الدور الترفيهي. و" هو يشفع الحكاية دوما بمحاكاة الصفات و الأصوات و الحركات، بغية تسلية متفرجيه منتقيا مادته من الواقع و الحياة "(2). فهو في حقيقة الأمر، فنان مبدع يتمتع بالقدرة على استلهام طبائع البشر و سلوكاتهم ، و يضعها في نموذج إنساني بإمكانه أن يعبر عن الإنسان عبر الأزمنة المختلفة، فالحكواتي هو لسان الجماعة و ضميرها، يحس بالجماعة و يفهم مزاجها، وهو يعرف ما يسرها و ما يؤلمها، ولذلك يستطيع الوصول إلى أعماق روحها ووجدانها، خصوصا إذ علمنا، أن" المتلقي كان يذهب إلى مجالس الحكواتية من أجل المتعة أو الفهم أو التعليم أو المشاركة بتفاعله مع النص، وهنا تبدو المساحة المشتركة، مساحة التأثير الاختيارية، المتفق عليها، واسطة العقد بين الفن الدرامي و الواقع الاجتماعي"(3).

لقد لازم فن الحكواتي الجمهور العربي منذ القدم ، فالحكواتي هو نتاج العبقرية الشعبية، وهو الخلاصة الناضجة لتطور المجتمع العربي، مما أكسبه شخصية إيجابية، تتشكل وتزدهر بازدهار المجتمع نفسه." لذلك لم يعد الحكواتي مجرد مثال لشخصياته ممثل تندمج في شخصه الحكاية ، بل أصبح شخصية مستقلة لفن التمثيل والحكي، معتمدا في ذلك على مساعدين، مهمتهم تجسيد ما يحكيه الحكواتي لجمهور غير مقيد بشروط (4)، و إن كان مع مرور الوقت أصبح الحكواتي هو الذي يقوم - أحيانا - بسرد الحكاية ويؤدي دور المقلداتي(*) لأفعال شخوص رواياته. المهم أن الحكواتي يتفنن في إكساب الوقائع و الأحداث و الأشخاص صفة الحياة، و لا يكون ذلك إلا بنوع من التمثيل.

1- علي عقلة عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ، المنشأة العتمة للنشر والتوزيع و الإعلان، طرابلس - ط 2 - 1983، ص 356 .

2- محمد أديب السلاوي : الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد 1982، ص 39.

3- منحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي ، ط 2 ، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة 1995، ص 29 .

4- شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي في التراث العربي و أثره في المسرح العربي المعاصر ، ص 233 .

(*) يشير توفيق الحكيم إلى أن المقلداتي غير الممثل، إن الممثل يتقمص الشخصية و لكن المقلد عمله عكس التقمص، لأنه يتقدم إلينا شخصا عاديا باسمه الحقيقي ، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت أعيننا رسما واعيا ، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية.

انظر: توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، مكتبة الأداب ، القاهرة 1967 ، ص 17

1-6-مسرح الراوي أو(القوال) :

لقد عرف العرب الرواة منذ الجاهلية، فكانوا يروون الأشعار و الخطب في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثيرين و مؤثرا في مشاعرهم، من خلال طريقته في روايته الحوادث، والتعليق عليها و تفاعله مع الجمهور. و الراوي هو شخص يتجمع حوله الناس في الساحات و الأسوق و الأماكن العمومية، يستمعون إليه في شغف، وهو ينشد لهم الملاحم و السير الشعبية، كملحمة عنترة بن شداد، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وغيرها من الملاحم و القصص الشعبية المعروفة لديهم. فالراوي يمثل الذوق العام للجمهور العربي و ضميره الجمعي، كما يمثل وسيلة لهذا الجمهور في التسلية والتنوير. ولقد استطاع هؤلاء الرواة(الممثلون) بما يتمتعون به من روح مرحة و موهبة وخيال كبيرين، أن يشدوا إليهم حشدا كبيرا من المستمعين دون ملل للاستماع إلى الروايات التي تتحدث عن مآثر أبطالهم، و عن الشخصيات الشعبية المغامرة التي تعتمد في سلوكها على الجرأة و النكتة و السخرية في مواجهتها لمفارقات الحياة.

و تتأكد قوة شخصية الراوي وقدرته على الإبداع في استطاعته اجتذاب الجمهور إليه من خلال أسلوبه الممتع،" فالراوي شخصية مسرحية كاملة يسرد القصة و يصف الأشياء، و يحاول أن يتقمص عدة شخصيات يوضح بها أحداث قصته بقدر ما يستطيع محاولا نقل الحدث من الكلمة إلى الفعل، فهو يقول للناس(تصوروا معي أن فلانا هنا يفعل كذا وكذا.. و هو يقول كذا.. الخ). و بهذا الأسلوب البسيط يحاول أن ينقل المتحلقين حوله من حالة الاستماع إلى حالة الرؤية بطريقة التمثيل "(1). إن مسرح الراوي يملك الحرية و يتخطى كل العقبات التي تعتبر قيودا في المسارح التقليدية. إنه مسرح يشارك فيه الجمهور الحاضر و الرواي مشاركة فعالة في الفعل و الحوار و الفرجة. و على ذلك فالعرض المقدم بواسطة الراوي أمام الجمهور هو عرض حي و إيجابي، يسهم في إفادة المتلقي وإمتاعه في نفس الوقت، مما يزيد من خبرة هذا المتلقي في إدراكه لأمور حياته، ومناقشته لقضاياه و مشاغله اليومية المتنوعة .

وكثيرا ما أطلق على الراوي الحكواتي(*)،أي الذي يؤدي قصصه أمام الجمهور، و كثيرا ما كان يستعين بزميل أو بآخر لكي يساعدانه في تصوير الشخصيات و يشتركان معه في الحوار أو بتقليد حركات معينة أثناء سرد قصته، و كثيرا ما تصاحب عروض هذا الراوي الموسيقى، التي كانت تؤدي دورها في العرض عن طريق الإيحاء بمعنى معين لتأكيد الحدث الدرامي، و قد قص المستشرق الفرنسي

1-شريف زياني عياد : الجمهور لا يع ترف بالمسرح الذي لا يتواصل معه ، أجرى الحوار : وحيد تاجا ، مجلة العالم ، عدد 265 ، بيروت - باريس مارس 1989 ، ص 53 .

2-د. عصام عبد العزيز : مسرح الراوي ، م. المسرح ، ع 8 ، الهيئة ، القاهرة مارس 1982 ، ص 103 .

(*) يجب الإشارة إلى أنه بالرغم من التفريق الواضح بين الأنواع الأدبية الشعبية ، فإنه يوجد تداخلا قويا بين صناعة (الحكواتي) و شاعر الربابة، و المحدث، و الراوي، فالحكواتي يتفنن في إكساب الوقائع والأحداث و الأشخاص صفة الحياة، و لا يكون ذلك إلا بنوع من التمثيل، وهو في هذا يشترك مع الشاعر و المحدث والراوي في القيام بالتمثيل، وفي تقليد حركات أبطال السير و الملاحم الشعبية التي يحكيها .

" جوستاف لوبون" أثناء زيارته إلى فلسطين أنه شاهد الرواة وهم يؤدون ملحمة (عنترة)، فيما التف حولهم العامة لكي يشاهدوا الأداء البالغ التأثير على مشاعرهم، نتيجة العلاقة الحميمة بين الرواة و بينهم أثناء العرض، و كيف أن الأداء كان مؤثرا حتى أحس (لوبون) نفسه بأن هذه العروض هي عروض مسرحية (1).

يقول(جوته) في وصف الراوي المنشد:" إن الراوية الذي يتناول الشكل و يقتصر على حكاية الماضي وحده يظهر في صورة رجل حكيم يستعرض الأحداث في هدوء و تدبر، و يهدف أسلوبه في الرواية إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه و يطيلوا الإنصات عن طيب خاطر، كما أنه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوي، إنه يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء و يتابعه المستمعون حيث ذهب "(2). و من ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئا يمكن أن يراقبه بوعي و يحدد موقفه منه.

فالراوي هو ممثل مفرد(*) أو ممثل أول، فهو لا يمكن اعتباره قصاصا مقلدا، بل هو مؤدي،فهو يؤدي حركات أبطال وشخوص روايته مراعيا تميزها وتطورها حسب تطور أحداث الرواية، إذ يلون صوته حسب الانفعالات و المواقف المختلفة. كل شيء هنا مرتبط بالأداء الذي يقوم بدور أساسي في تحديد مدى تجاوب الجمهور مع هذا الراوي أو رفضه. فكلما كان الراوي متمتعا بقدرات عالية ومهارة فائقة كلما حظي بحب جمهوره الذي يحيط به في حلقة شعبية، ليستمع بشغف لأحداث الرواية و" من هنا جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يحسب الواحد منهم أنه مجرد مراقب بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه"(3)، لأن لغة هذا الراوي كانت لغة الشعب، اللغة المسرحية المعبرة و التلقائية.

ولقد تعلق الجمهور الجزائري، منذ البداية، بفنونه وآدابه الشعبية المختلفة بفضل ظهور جماعة من الرواة الشعبيين الجوالين، الذين كانوا " يجوبون المدن و القرى الجزائرية كي يقدموا عروضهم، التي كانت تروي حكايات خرافية وأساطير عجيبة يستعين فيها الراوي بالحركة "(4) و الارتجال بغية تحقيق التأثير على المتلقي.ولقد لقت عروضهم التمثيلية هذه نجاحا باهرا ، نظرا لصدقهم في التوجه إلى جمهورهم بتناول قضاياه والتعبير عن واقعه المتأزم نتيجة الوجود الاستعماري.

---

1 ـ د. عصام عبد العزيز : مسرح الراوي ، (م. س) ، ص 102.

2 ـ نفسه ، ص 103 .

3 ـ تمارا ألكساندروفنا : ألف عام و عام على المسرح العربي ، (م. س) ، ص 35 .

(*) وهو يشبه المونودراما، أو مسرح الممثل الواحد" يقوم هذا النوع من الأداء بشكل أساسي على خبرة المؤدي و مهارته، لأنه يؤدي عدة أدوار في أداء واحد ، و يتقمص حالات متعددة ، و يوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها، و لعل السبب الرئيسي في اقتراب المونودراما من الأداءات التراثية هي عدم اعتمادها النص المسرحي القائم على الحوار و إنما تسمح بتحويل أي نص أدبي إلى أداء درامي "، فالراوي مثلا لا يتعامل مع نص مسرحي فحسب، و لكنه يقوم في الوقت نفسه بمسرحة السيرة، و الحال نفسه بالنسبة إلى الشاعر الذي يؤدي القصيدة حينما يقوم بإلقائها، و كذلك الحال بالنسبة إلى المؤدين الآخرين .

انظر : ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي: مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، ص 493 .

دور التراث في تأسيس المسرح العربي الحديث:

لقد غزت المدنية و الثقافة الأوروبية الشرق العربي مع مجيء الحملة الفرنسية و التي قامت على إثرها نهضة ثقافية كان من مظاهرها تأسيس مدرسة الألسن عام 1836، و إرسال البعثات العلمية إلى أوروبا. و كان نتيجة ذلك أن تأثر جيل من المثقفين العرب بالثقافة الغربية، و كانت بلاد الشام و مصر أسبق هذه الدول تأثرا بالحضارة الوافدة. وكان لهذا الاحتكاك أثره البالغ على إنتاجنا الثقافي و الأدبي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك عندما أخذت تتسرب إلى هذه البلاد قشور الحضارة الغربية و مفاسدها و مظاهرها الخارجية - لا جوهرها و لبها - فلم تستطع تمثل روحها و قيمها الإيجابية نتيجة الإحساس بالدونية و الانبهار بالآخر/ الغرب المهيمن.

ولذا قد ولدت الظاهرة المسرحية في الثقافة العربية، منذ البداية، ولادة غريبة عن المركز الذاتي للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية القديمة - التي رجعت إليها مع بداية الستينات - أي أنها ولدت خارج مركز الثقافة العربية الذي يعطي لتلك الثقافة استقلالها و أصالتها على المستوى المحلي، و يمكنها من التواصل المتكافئ مع ثقافات الأمم الأخرى على المستوى الإنساني، و لعل من" أهم أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم عن وجدان المتلقي العربي، هو لا شرعية ولادتها في الثقافة العربية... وأن سبب هذه اللاشرعية هو عدم تطورها الطبيعي في الثقافة العربية بل استقدامها من الغرب بشكل مكتمل"(1)، الأمر الذي أدى إلى إجهاض جنين شرعي كان ينمو و يتطور في الثقافة العربية و على وشك الولادة.

لقد كان استنبات الظاهرة المسرحية بشكلها الأوروبي في الثقافة العربية نتيجة الانفتاح على ثقافة الآخر (الغرب)، إن لم يكن نتيجة للصدام الحضاري مع الغرب. فقد ظهر المسرح العربي المتأثر بالشكل الأوروبي في ظروف حضارية قلقة بسبب وضع المجتمعات العربية التي كانت تعيش حالة من الوعي والإحساس بالذات بفضل الصدمة الحضارية التي تلقتها من الآخر الدخيل، و ما رافقها من خلخلة في الأسس و المفاهيم. فنتج عن ذلك ظهور ثلاث فئات متباينة في موقفها من تلك الحضارة المهيمنة، الأول يدعو إلى الأصالة و المحافظة، و الثاني إلى المعاصرة و التغريب أما الثالث، فقد لجأ إلى التوفيق حيث عمل على إيجاد تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر، لنكون بذلك عربا و معاصرين في آن. فقد دعا أنصار التجديد و المعاصرة إلى ضرورة جلب المسرح الأوروبي و إدخاله إلى الثقافة العربية على أساس أن العرب لم يعرفوا فن المسرح الحقيقي مثل الأوروبيين.

---

1 - مفيد الجوامدة : المسرح العربي و مشكلة التبعية ، م. عالم الفكر ، ع 4 ، وزارة الإعلام ، الكويت مارس 87 ، ص 61.

يقول سعد الدين دوغمان:" نحن نعلم أن الشكل المسرحي قد وفد إلينا من أوروبا، و لكننا لا نوافق على التعميم المتسرع، إذ نرى في المضمون آثار محلية كثيرة، و إلا لكان المجتمع رفضه رفضا قاطعا ـ بل لعل الشكل قد خضع أيضا لعملية تعديل جزئية ـ و هذا كله أمر طبيعي، لأن العامل الذاتي ـ أي ميل الإنسان الفطري إلى التقليد والمحاكاة ـ الكامن وراء نشأة المسرح كان قائما طوال الوقت بالضرورة و لم يكن يمنعه من أداء دوره إلا غياب العامل الموضوعي. ولذلك حين تغيرت الظروف الحضارية في القرن التاسع عشر، و بدأ العامل الموضوعي في التخلق و التبلور، انطلق العامل الذاتي من عقاله ، فبانت القدرات الدرامية "(1 لدى المبدعين العرب ، بما سجلته أقلامهم من أعمال مسرحية ذات صبغة محلية.

لقد ساهم المسرح الأوروبي الذي وفد إلى مصر في تهيئة البيئة العربية لنشأة هذا الفن و استمراره. و ساعد على ذلك الظروف التي مرت بها مصر، وما عرفته من تحولات كبرى شملت مختلف نوحي الحياة، مع نهاية القرن الثامن عشر و طيلة القرن التاسع عشر، خصوصا بعد الحملة الفرنسية التي" كان تأثيرها أكبر من مدة بقائها، لما أحدثته من نقلة حضارية كبرى و اندهاش في عقول كثيرة وهناك عصر محمد علي الذي أحدث تحولا عظيما في أوجه الحياة المصرية، لطول مدة حكمه، و لتطلعاته الواثبة، و لثورته التعليمية . وهناك انفتاح هذا الحاكم الذي يوصف بأنه مؤسس مصر الحديثة على فرنسا و الحياة الأوروبية "(2) .

لقد لجأ رواد المسرح العربي إلى شكل المسرح الأوروبي للتعبير عن قيم و قضايا مجتمعاتهم، دون أن يدركوا أن الشكل المسرحي الغربي ما هو إلا شكل من الأشكال المسرح العديدة. وهذا يعني" أن الاعتقاد السائد كان مستقر ـ آنذاك ـ على أن المسرح فن غربي، مستعار من حضارة أوروبا"(3)، وقد ظل ـ ولا يزال هذا الاعتقاد سائدا عند البعض لمدة طويلة من الزمن ، فبعض الدراسات والمواقف تشير، وبشكل غير مقنع تماما ما داموا يؤمنون بالتصور الغربي لمفهوم المسرح، أن العرب لم يعرفوا المسرح إلا في بداية عصر النهضة الذي يؤرخ له بتاريخ حملة نابليون إلى مصر، ذلك لأن البلاد العربية عرفت المسرح بفعل الاحتكاك و التماس بين العرب و الغرب، جراء ما أحدثته الحملة من نقلة حضارية كبرى، أبهرت الكثير من المثقفين والحكام و أقنعتهم في الوقت ذاته، بضرورة تحديث المجتمع العربي. وقد تجسد هذا بالخصوص في مصر، حيث لجأ محمد علي إلى إحداث تحول كبير شمل مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والعلمية .

و الحقيقة، أن النشاط المسرحي الذي جاء به نابليون كان موجها لتسلية جنوده و باللغة التي يعرفونها، مما يستبعد أن يكون المصريون قد تأثروا بهذا النوع من

1-سعد الدين دوغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت ، بيروت 1973 ، ص 251 .
2-د. أحمد سمير بيبرس : المسرح العربي في القرن التاسع عشر ، (م. س) ، ص 34 .
3-د. محمد حسن عبد الله : المسرح المحكي ـ تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2000 ، ص 41.

المسرح." فهذا المسرح لم يكن مسرحا عربيا، والرابط الوحيد الذي ربطه بالعرب أنه مثل على أرض عربية ، لأنه" لما رحل نابليون عن مصر عام 1801 انطوت صفحة هذا المسرح، و لم يترك أي أثر في الحياة القومية و الفكرية في مصر"(1) ولذلك لم يزد أثر ما قدمته الحملة عن حد الانبهار، وإن كان قد بعث في نفوس الناس التطلع على هذا الجديد، و الجبرتي(*) هو خير من عبر عن هذا الاتجاه من خلال حديثه عن تلك المباني المسرحية التي أقامها الفرنسيون في أماكن محدودة في مصر. ومع ذلك، فإن تطور المجتمع قد ساعد على وجود جاليات أوروبية في مصر، كان لها ذوقها و حاجاتها الفنية " في مسرح يسلي أكثر مما يهذب أو يعلم، أو قل مسرح له من الوجاهة الاجتماعية أكثر مما له من المفهوم الصادق، أو هو المسرح الذي نال حظه عند الشخصيات المسؤولة، التي وجدت فيه متنفسا للهو لم يكن متاحا في بيئتهم المصرية. إنه الطرب المطلوب الذي أرضى رغبتهم في الاستمتاع، و الذي أصبح متاحا بين أيديهم دفعة واحدة.."(2). وإن كان الشيء الإيجابي الذي لعبه هذا النوع من المسرح في مصر هو إعداده الجمهور لتقبل المسرح الأوروبي فيما بعد.

وإذا كانت مصر هي أسبق بلاد المشرق العربي إلى التمثيل العربي من ناحية المعرفة، فإن بلاد الشام كانت أول من عرف هذا الفن من ناحية الممارسة العملية الميدانية، يقول جورجي زيدان: لم يدخل التمثيل الحديث إلى اللغة العربية إلا في أواسط القرن الماضي، والسوريون أسبق المشارقة إلى اقتباسه، لما توفر لديهم من أسباب الاختلاط بالإفرنج، وإتقان لغاتهم والرحلة إلى بلادهم ومشاهدة مسارحهم ومطالعة مؤلفاتهم" (3). فقد كانت البذرة الأولى لتاسيس المسرح العربي، في شكله الأوروبي، في بلاد الشام على يد مارون النقاش عام 1848، عندما قدم مسرحيته الأولى وهي البخيل(*). و تعد مسرحيات النقاش بعد هذه السنة بداية عهد المسرح الأوروعربي كما يطلق عليه مفيد الحوامدة(3)،وفاتحة عهد التبعية في المسرح العربي الذي كان قبل هذا التاريخ مقتصرا على إرهاصات مسرحية شعبية، لم يسمح لها بالتطور الطبيعي من جراء ذلك، لتتبلور في بيئتها الطبيعية مثل المسرح الغربي الذي قطع آلاف السنين من التطور و النمو المتواصل.

1-د. هند قواص : المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1981 ، ص 59.

2-د. أحمد سمير بيبرس : المسرح العربي في القرن 19 ، (م. س) ، ص 34 .

3-د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص 67

4-مفيد الحوامدة : المسرح العربي و مشكلة التبعية ، ص 63 .

(*) هو عبد الرحمن بن حسن ، المعروف بالجبرتي (1754 - 1822) ، نسبة إلى" جبرت" وهي الزيلع في بلاد الحبشة و هو مؤرخ مصر ، و مدون وقائعها و سير رجالها في عصره. ولد في القاهرة و تعلم في الأزهر، و جعله نابليون حين احتلاله مصر من كتبة الديوان. و ولي افتاء الحنفية في عهد محمد علي، و له مؤلفات عديدة أهمها، عجائب الآثار في التراجم و الأخبار ، و مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس . و يرى بعض المؤرخين أن آراء الجبرتي كانت إحدى بذور الثورة المصرية

ينظر : د. علي جواد الطاهر : من حديث القصة و المسرحية ، (م.س) ، ص 331 ، 333 .

2- المسرح الوافد و حتمية التحوير :

لقد ساهم المسرح الأوروبي (الغربي) الذي وفد إلى مصر في تهيئة البيئة العربية لنشأة هذا الفن و استمراره في التطور في كل المجتمعات العربية نظرا لما شاهدته من تحولات سياسية و اجتماعية هامة مما أدى إلى ولادة المسرح العربي في بلاد الشام بخاصة ثم مصر بعد ذلك، التي كانت تشكل منطقة رواج حضاري كبير شجع على توافد الفرق اللبنانية و المسرحيين السوريين إليها، و الذين بدأوا يبحثون عن مسرحيات مترجمة عن المسرح الأوروبي توافق أذواق الجماهير في مصر، وقد" كانت الترجمة - أو التعريب - للمسرح في أول عهدها تحاول أن تحتفظ بالنص الأصلي بقدر الإمكان، ولكن لما أحس كتاب المسرح بأن نقل البيئة الأوروبية بحاجة إلى تحوير يلائم الذوق العربي، بدأت حركة التمصير تراعي ما يلائم هذا الذوق بتقاليده الشرقية و عاداته الاجتماعية"(1). فكانت أعمال عثمان جلال ونجيب حداد وفرح أنطون وغيرهم .

لقد اتجه معظم المهتمين بالمسرح، خلال هذه الحقبة، إلى المسرح الكلاسيكي الفرنسي بالدرجة الأولى لأنه كان يحمل في طياته بعض القيم القريبة من ذائقة المتلقي العربي، وبمعنى آخر "هو مسرح رأى المترجمون وأصحاب الفرق أنه أقرب إلى الذوق العربي الإسلامي من المسرح الرومانسي، وإن كان هذا المسرح الأخير قد أخذ طريقه بعد ذلك ولكن على استحياء، ولم يكن منافسا كبيرا للمسرح الكلاسيكي"(2 ومن أشهر المسرحيين الذين عنوا بالمسرح و الترجمة له أديب إسحاق وسليم النقاش ونجيب حداد، ومحمد عثمان جلال وجورج أبيض وغيرهم من الأدباء و الفنانين. و يذكر (نجم) أن سليم النقاش ترجم لكورناي مسرحية (هوراس) وسماها" مي" سنة 1868، ويقول أن النقاش تصرف تصرفا كبيرا، وعبث بالحوادث، ولم يخدم بناء الشخصيات، ووضع لها أنغاما، ونثر فيها بعض الأشعار، متمشيا مع الذوق الشعبي لعصره، و إن حافظ على الأسماء التاريخية للشخصيات إلا أنه تصرف في أسماء الشخصيات المخترعة، وحذف بعض الشخصيات الثانوية وأضاف البعض الآخر، كما أنه خرج عن حدود المأساة الكلاسيكية بتعقيده للحوادث، وإضافته بعض المواقف التي لا يحتملها الإطار الكلاسيكي. أما من ناحية الأسلوب والترجمة فإنه يقوم على السجع المتكلف و الأغاني و الألحان و الأشعار التي تنثر هنا و هناك لأدنى مناسبة (3

ومن الذين ترجمو عن الكوميديا الفرنسية محمد عثمان جلا ل، الذي نقل معظم روايات (موليير) و سماها" الأربع روايات من نخب التياترات"، ومنها رواية " ترتوف" و سماها " الشيخ متلوف"، و قد أضفى عثمان جلال على مسرحه روحا مصرية خالصة، وكانت لغته عامية قريبة من الجمهور بفضل اعتماده على الزجل المصري العربي. وإذا كان الرجل قد وفق في جهده لتعريب المسرحيات الكوميدية الفرنسية و إلباسها ثوبا مصريا شعبيا، لخلق بيئة جديدة تناسب الشخصية الموليرية

1- محمد كمال حسين : فرح أنطون والمسرح الاجتماعي، م. المسرح ، ع 47 ، الهيئة ، القاهرة نوفمبر 1967 ، ص 78 .
2- محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مائة عام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1988 ، ص 84 .
3- نفسه ، ص 204 .

فلا تفقد إنسانيتها و روعتها في ثوبها المصري الجديد، فإنه لم يوفق عندما قام بنقل تراجيديات راسين إلى اللغة المألوفة في الحياة اليومية، و إدخاله عليها بعض النكات والفكاهات الشعبية مما أفسد وحدة النغم، وشوه الجو التراجيدي الصارم"(1).ولقد استطاع من خلال مسرحياته أن يؤثر في جمهوره، بإدخاله فيها الطرب الممزوج ببعض النقد الهادف للعادات التي كانت سائدة على أيامه مستهدفا بذلك إحداث حركة تغيير في كوميديات موليير التي نقل عنها، بما يتناسب مع جو البيئة العربية .

وما يميز مسرحيات هذه الحقبة من تاريخ المسرح العربي،هو أنها كانت تعتمد على الفرجة المتضمنة على بعض الأشكال الفنية الشعبية والشعر والغناء والرقص، مما يؤكد بأن الجمهور كان يشكل حينئذ أحد العوامل الرئيسية،التي كان لها أثرها البالغ في توجيه هؤلاء المسرحيين الرواد في تعاملهم مع الشكل المسرحي الأوروبي. فقد فطن هؤلاء بوسائلهم البسيطة وبحسهم الفني الصادق إلى طبيعة جمهورهم و متطلباته الوجدانية والجمالية، الأمر الذي جعلهم يتجاهلون مجموعة من الصيغ و القوانين المتبعة في المسرح الأوروبي المنقول إلى بيئتهم العربية، إذ " كان الرواد الأوائل يدركون و لو فطريا ، طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس و تمتد في صفوفهم، وبهذا فإنهم على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوروبا لم يربكوا أنفسهم كثيرا بهذه الصيغ ولم يقدسوها، بل أخضعوها بكثير من الذكاء و نفاذ البصيرة على إحساسهم الخاص بجمهورهم وظروف هذا الجمهور وكذلك نوعيته ومشاكله"(2)،إنهم أخذوا أصول المسرح عن الغرب من أجل تأسيس مسرح عربي بعدما اجتهدوا في تطويع هذه الأصول أو تجاهل بعضها حتى يتلاءم هذا المسرح الفتي مع طبيعة الجمهور والبيئة العربية .

فالملاحظ أن رواد المسرح العربي،على اختلاف هوياتهم و ثقافاتهم و مقدراتهم اللغوية، تركزت اهتماماتهم في تقريب تلك الأعمال الفنية الأوروبية إلى عامة الجمهور العربي،الذي لم يتعود على أصول المسرح، ولم يتعرف على تقاليده كما عرفت في الغرب،والذي كان" يرى فيه صورا مستحدثة لما كان يشاهده قبل ذلك من جماعات المحبظين والمشخصاتية وفي خيال الظل والحكوتي،ولذلك حاول هؤلاء المسرحيون الرواد عن طريق الأداء في جوقاتهم واختيار الترجمات المناسبة إلى أن يقربوا هذا اللون الفني الجديد على الأذواق إلى الناس فاختطوا طرقا ثلاثة :

أولها: محاولة اختيار موضوعات ذات أهداف مثيرة تسترعي انتباه المشاهدين سواء أكانت هذه الأحداث صراعات سياسية أوعاطفية أوغير ذلك من صور الصراع

ثانيها: اختيار اللغة المناسبة لفهم الجمهور من المشاهدين،والقادرة على التأثير عليهم و استجابتهم لما يعرض .

ثالثها: محاولات هؤلاء المسرحيين من أصحاب الجوقات أو المترجمين دس مشاهد غنائية و راقصة لشد انتباه الجمهور و جذبه للمشاهدة .

1-نفس المرجع السابق ، ص 221 ..

2-سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، (م. س) ، ص 30.

لقد كان لذوق الجمهور الذي كان ما يزال قريب العهد بتلك الأشكال المسرحية الشعبية أثره على عدم استنبات المأساة بالشكل الأوروبي في الثقافة العربية، ولذا" لم تظهر تراجيديات على قدر من الأهمية، إذ أن الجمهور لا يقبل على هذا النوع من المسرحيات..ولهذ السبب فإن التراجيديات المترجمة و المؤلفة تميل صوب الميلودراما ذات النهاية المحزنة أو الدراما التي تنتهي بسلسلة من الموت"(1).وهذا عكس ماحدث بالنسبة لترجمة الأعمال الكوميدية الكلاسيكية الأوروبية(*) نظرا لطبيعة الكوميديا الشعبية وما تحويه من عناصر فنية و جمالية قريبة من وجدان المتلقي العربي .

2-مسرح التراث :

لم تنشأ الحركة المسرحية في البلاد العربية في القرن التاسع عشر من فراغ، بل كانت هناك مجموعة من العومل الموضوعية التي أدت إلى ظهور المسرح بشكله الأوروبي و تقبله من طرف الجمهور. ولعل من أهم هذه العوامل،هو وجود عناصر تلك الظواهر التراثية الفنية في الساحة الثقافية آنذاك، وتشبع وجدان الجمهور العربي بها،والتي ساهمت في تمهيد تلك الأرض الخصبة التي نبتت فيها البذور المسرحية الأوروبية الوافدة :" فهناك الكثير من العروض المسرحية الهزلية التي تقترب في شكلها إلى حد كبير من شكل عروض المسرح الغربي، والتي كانت منتشرة في القاهرة و الإسكندرية، لتسلية الجماهير وإدخال السرور على قلوبها. ولقد لفتت هذه العروض أنظار بعض المستشرقين الذين لم يكونوا يتوقعون وجود مثل هذه المظاهر في بيئتنا الشرقية.."(2). ومن ثم فقد حضروها وكتبوا عنها في كتبهم ومذكراتهم. أضف إلى ذلك تأثير فن السيرة، والفن الشعبي، وما كان يستتبعه من مظاهر أدائية يقوم بها الشاعر الشعبي أو القاص تقريبا للمعنى، وترسيخا للمضمون في أذهان المشاهدين، و هوعنصر توفر فيه الأداء والحركة، والاستماع والمشاهدة ، لما كان يجري تصويره والحديث عنه، وكلها من العناصر التي ساعدت على غرس مفهوم المسرح في بيئتنا العربية آنذاك.

و يكفي أن يغوص القارئ إلى عمق الظاهرة المسرحية في سياقها الاجتماعي الثقافي ليكشف مدى تأثير تلك الأشكال الفنية الشعبية على الحركة الثقافية العربية الحديثة. فالمتفرج الذي جاء إلى المسرح كان خيال الظل قد هيأ استجابته، و شكل عاداته في التلقي والفرجة، فهو متفرج إيجابي لا يندمج فيما يعرض أمامه، إلى حد الاستغرق والوهم ولا تكبله طقوس واعتبارت محددة.ولهذا فقد كان تجاوبه الحي و تدخله في العرض يشكلان مساحة مفتوحة ينمو بها العمل ويتكامل فقد"جاء المتفرج

1- لاندو : تاريخ المسرح العربي ، (م.س) ، ص 92 .

2-د. أحمد بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، (م. س)، ص 31 .

(*) يقول محمد زغلول سلام :" و لم يكن موقف هؤلاء من الملهاة كموقفهم من المأساة، بمعنى أنهم لم يترجموا الملهاة ترجمة مباشرة، بل لجأوا إلى التعريب والتمصير والاقتباس أو مجاراة الروح العامة والخط الدرامي الرئيسي في المواقف و الانقلاب و الكشف في المسرحية ، أما ما دون ذلك فإن قلم المترجم قد غير فيه، فاتخذ شخصيات عربية أو مصرية قريبة إلى نفس المشاهد، كما عمد إلى لغة قريبة من اللغة العادية الجارية، لآن الملهاة في طبيعتها كما أشرنا شعبية، من هنا كان تعريب الملهاة قائما على استخدام العامية، سواء أكان التعريب أو التمصير نثرا أو نظما في صورة الزجل أو الأوزان الشعبية القريبة منه ". ينظر: محمد زغلول سلام: المسرح و المجتمع ، (م. س) ، ص 97 .

الأول إلى المسرح حاملا معه هذه الاستجابة الحية، فكيّف عمل الرواد ودفعهم إلى ابتكار صيغ تتلاءم مع هذه الاستجابة وتحقق لتجربة التأسيس خصوصيتها وفرادتها، ومن هذه الصيغ الأغاني والحوار المفتوح مع الجمهور والارتجال، وتجدد العروض بالزيادات، والعمل في المقاهي وغير ذلك من المبادرات المبتكرة الإيجابية والفاعلة التي ميزت تجربة الرواد "(1) في اقترابهم من ذائقة جمهورهم و ألوان بيئاتهم .

فبالرغم أن المسرح العربي يبدو وكأنه نشأ بعيدا عن تلك الأشكال الفنية الشعبية ومباينا لها إلا أنه تأثر بها عبر تفاعله مع الجمهور الذي أسهمت تلك الأشكال، ولمدة طويلة من الزمن، في تكوين استجابته و إثراء ذائقته و وجدانه. وقد لعب هذا التأثير الخفي دورا جذريا في تكييف التجربة المسرحية الوليدة، وتحديد خصائصها و أبعادها، في ظل ظروف سوسيولوجية ـ ثقافية متميزة، بهدف تأسيس اللبنات لأولى للمسرح العربي الفتي، وهو ما يتجلى في أعمال كل من مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع، مما سنعرضه بنوع من التفصيل .

2 - 1 - مارون النقاش(1817 - 1855):

تعد مسرحيته البخيل(1848) أول مسرحية تم بها تأسيس المسرح العربي، بعدما أدرك دور المسرح وأهميته في استنهاض الهمم و تهذيب النفوس، و تعليمها وتسليتها، وهو أحوج ما كانت تحتاج إليه الدول العربية الرازحة تحت وطأة الهيمنة الاستعمارية آنذاك. ولهذا قال النقاش:" على أننا نحن أحق بهذا الإعزاز ـ أي امتلاك الفن المسرحي كما رآه عند الغرب، وكان الأولى أن نكون نحن المالكين هذا الامتياز لكوننا نحن الأصول، و أولئك الفروع .."(2). لقد وعى النقاش بأهمية المسرح في إصلاح المجتمع، وأدرك بأن خلو الثقافة العربية من هذا اللون الفني يعد ثغرة لابد من تجاوزها، ولذلك راح يقدم تصوراته عن المسرح كما تلقاها من المسرح الغربي، بهدف زرعه واستنباته في التربة العربية، وإن كان النقاش قد قام بالتعديل فيه حتى يلائم ظروف واقعه و بيئته. ويتضح هذا في كل جوانب العملية المسرحية، مفهوما و اصطلاحا(*) و تأليفا و إخراجا...الخ.

و لقد حاول مارون النقاش أن يقدم لمسرحيته الأولى بمقدمة شرح فيها مفهوم المسرح، وما يجلبه على بني وطنه من منافع وما يؤديه لهم من خدمات جليلة وهو مفهوم أكد عليه خلال أعماله التالية ففي(السليط الحسود) تتحدث إحدى الشخصيات عن هذا الفن" وقيل مع احتمال المناقضة أن هذا الفن فيه نصايح، لاشتماله في قالب المزاح والفكاهة على كشف العيوب و القبايح تهذيبا للعاقل و تأديبا للجاهل"(3)، و النقاش بذلك كان يسعى إلى تأسيس المسرح في البيئة العربية .

1- حسين سليم حجازي: خيال الظل و أصل المسرح العربي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1994 ، ص 14 .

2 -د. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي ، (م. س) ، ص 83 .

3-د. أحمد سمير بيبرس : المسرح العربي في القرن التاسع عشر ، (م. س) ، ص 58 .

(*) قام النقاش بتعريب المصطلحات المسرحية الأوروبية محاولا إعطائها مفهوما من داخل ممارسة المسرحية ، فوظف مفردات استقاها من القاموس العربي مثل: كوميديا، تراجيديا ، أوبرا ، الكواسم و الطواقم (الأزياء و الملابس). الفصول، الجوقة، الحوادث. كما أنه استخدم مصطلح رواية محل(مسرحية) ، وأطلق على مكان التمثيل (مرسح) بدلا من خشبة .

و لأجل ذلك قام بإلحاق مسرحيته الأولى بعملين مسرحيين أخريين هما:" أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"عام 1849 و"الحسود السليط" عام1851، و يبدو واضحا من عناوين هذه المسرحيات آثار نزعة التحضير القوية،و" أن القارئ لهذه المسرحيات يدرك أن النقاش لم يستهدف الترجمة، وإنما التعريب بما يلائم الذوق المحلي"(1)،ففي الوقت الذي نقل النقاش فيه المسرح إلى بلاده كان همه أن يستجيب لذوق ومزاج تلك الحقبة. ولهذا أخذ يكيّف النص المسرحي ويعدل فيه تمشيا مع بيئة وذوق المتلقي المعاصر له، خاصة وأنه" كان الجمهور أثناء العروض يتدخل في الأحداث، و يعلق عليها، و يدخل في محاورة مع الممثلين"(1). ولذا حاول صياغة روايته الأولى (البخيل) متمثلا مسرحية موليير إلا أنه حاول في الوقت ذاته، قدر الإمكان الابتعاد عن المحاكاة والاقتباس المباشر، و قدمها بشكل يتناسب مع واقع بيئته وجمهوره،لأنه كان يسعى أساسا إلى تحقيق قدر من التواصل مع الجمهور الذي خبره و أحس بذوقه و إمكاناته، ولذا" لم تكن روايته الأولى التي أرخت البداية المسرحية العربية اقتباسا لمسرحية" البخيل" لموليير كما هو معروف،بل إنه خلق أوبريت مختلفة تماما، وكان تركيبها مزيجا من الثقافتين الإفرنجية و العربية "(2 إن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، إلا أنه لم يقتبس شيئا من المادة الموضوع أو التنسيق الفني بنوعه الخارجي والداخلي وإن كان صدى بخيل موليير يسمع أحيانا في جوانب بخيل النقاش .

لقد استلهم النقاش مواضيع رواياته من مصدرين اثنين هما: المسرح الغربي، ولا سيما مسرح موليير نظرا لاقترابه من ذوق المتلقي العربي، ثم من عناصر التراث الشعبي العربي،إضافة إلى تناوله واقع ومفردات البيئة المحلية. فالنقاش الذي أدرك بحسه الفني،أن هذا الفن الذي سعى إلى غرسه في باطن التربة العربية هو فن غريب عنها، قد بذل جهدا معتبرا في أن يبرز (مسرحا أدبيا، وذهبا إفرنجيا، مسبوكا عربيا وذلك عن طريق تعريب هذا المسرح الوافد وصياغته صياغة عربية بما يتلاءم مع مقتضيات الخصوصية العربية ،" ولعل مراعاة الواقع الاجتماعي، والواقع النفسي للجمهور قد استهلكت الحيز الأكبر من محاولة النقاش التأسيسية على الصعيدين التنظيري والتطبيقي"(3) عن طريق استيحاء الواقع واستلهام الموضوعات التراثية المستقاة من حكايات ألف ليلة و ليلة، و بذلك يكون قد خاطب الجمهور عبر قنوات الذاكرة التاريخية و الحضارية التي يعرفها.

لقد أخضع النقاش الصيغة المسرحية المستوردة لمقتضيات بيئته و متطلبات ثقافة جمهوره ونوعيته، و لذا تعد مفاهيمه المسرحية ، التي مست مختلف جوانب العملية المسرحية إيذانا ببداية الالتفات - على حد قول أحد النقاد المعاصرين - إلى فن

1- هند قواص : المدخل إلى المسرح العربي ، (م. س) ، ص 61 .
2- عصام محفوظ : سيناريو المسرح العربي في مائة عام ، ط 1 ، دار الباحث ، بيروت 1981، ص 13 .
3- د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، ص 85 .

المسرح "كصناعة" و فن و كتابة أدبية لها أسسها و مقاييسها التي يجب أن تراعي الفضاء الزماني و المكاني و المتلقي التي تنتمي إليه ..(1)، فقد قدم النقاش روايات عربية متحت من معين الشعر العربي، ومن الموسيقى و الرقص و الفرجة الشعبية التراثية، و إن لم تدخل في الحدث، كل ذلك بهدف استمالة المتلقي العربي و ترغيبه في هذا الفن الجديد، بل لنقل حاول النقاش أن يقدم عملا أقرب إلى لغة أهل بيئته بما يثير إعجابهم و استحسانهم، تماشيا مع ما ألفوه من ذوق فني و أخلاقي و روحي

2-2- يعقوب صنوع (1839 - 1912):

يعد يعقوب صنوع أول من أسس مسرح عربي في مصر عام 1876 في عهد الخديوي إسماعيل، وكان قد اتخذ لنفسه لقب" موليير مصر". وقيل أن هذا اللقب خاطبه به الخديوي إسماعيل لإعجابه بمسرحياته.لقد لفت صنوع الأنظار إليه و" قدم في الميدان الدرامي لأول مرة ممثلين مصريين وتمثيليات باللهجة الدارجة، وكانت هذه من غير شك، خطوة إلى الاندماج في الروح المصرية"(2)، لأنه آمن بأهمية المسرح و الأهداف السامية التي يمكن أن يقدمها للمجتمع العربي،و العمل على الأخذ بيد الشعب وتوعيته بواقعه الجديد،و الترفيه عنه في الوقت نفسه.فقد" كان الشعب في عهد إسماعيل في حاجة ماسة إلى من يوقظه من سباته ويفتح عيونه على ما يحاك حوله من مؤامرات ليتنبه إلى الهاوية التي كان يساق إليها، فعقد عزمه على تأسيس مسرح يكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس، و منبرا يلقي من فوقه توجيهاته القومية وعظاته الأخلاقية "(3)، ولا سيما إذ علمنا أن صنوع كان مثقفا دارسا للمسرح العالمي كما اشتغل بالتدريس و الصحافة،كل هذا جعل صنوع يدرك أهمية المسرح و دوره الفعال في توعية الناس وبناء المجتمع .

لقد وضع صنوع اثنتين وثلاثين رواية هزلية يتكون أكثرها من فصل واحد، و منها ما وضعه في خمسة فصول، ومعظم أبطالها من عامة الناس ومن خدمهم و فقرائهم، ونظم بعضها بالزجل.و قد قام بتعريب أو تمصير مسرح موليير وبعض المسرحيات الأوروبية الأخرى التي حور في شخصياتها وحوادثها تحويرا ملحوظا مما يتفق و الذوق الشعبي المحلي السائد، الذي ألف الاستماع إلى قصص الحكواتي ومطالعة قصص ألف ليلة و ليلة وحكايات السير الشعبية و المقامة، كما قام صنوع بتأليف مسرحيات مصرية الطابع شعبية الموضوع تأثر فيها بروح موليير. و كان أسلوبه فيها عربيا سهلا قريبا من العامية المصرية، ليسهل على العامة تتبعه و فهمه. وقد ساعده ذلك في تصوير عيوب المجتمع و سلبياته، مما سمح له بجذب الجمهور و شده إلى مسرحه، واضعا بذلك حجر الأساس في المسرح الفكاهي الشعبي الناقد.

و لكن رغم تأثر صنوع بشكليات المسرح الغربي، وسعيه إلى محاكاتها بهدف

1- نفس المرجع السابق، ص 93 .

2- د. أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ، ط 2 ، دار الأندلس ، بيروت 1980 ، ص 72 .

3- د. محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث،(م. س) ، ص 211 .

إرساء قواعد متينة لفن المسرح.فقد" كان مسرح صنوع في جوهره محاولة لتطوير الأنماط الدرامية التي نجدها في عروض خيال الظل، وبابات ابن دانيال، وعروض الأراجوز الشعبية،كذلك احتفظ صنوع في مسرحه بعنصر أساسي من عناصر الفرجة الشعبية، وهو عنصر الارتجال الذي يتضح في استعداده لتغيير نهايات مسرحياته، بناء على طلب الجمهور(1)فهو من أجل جذب هذا الجمهور وتحقيق متعة التواصل معه لجأ إلى توظيف الأغاني الشعبية واستلهام عناصر التراث الشعبي،معتمدا على الكوميديا الشعبية كما عرفت في الأشكال المسرحية التراثية وتمثيل الشوارع والأسواق (فن المحبظين، الحاوي المنشد أو شاعر الربابة، والمحدث، والحكواتي)، وغيرها من الأشكال الفنية الشعبية التي كانت تعتمد على الارتجال وتدخل الجمهور في أثناء العروض التمثيلية، مما يؤدي إلى تغيير بعض المشاهد أو التعديل فيها." فالعلاقة المباشرة بين العروض المسرحية وبين الجمهور تلك، تجعل من الطبيعي أن يتدخل هذا الجمهور فيما يجري أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق أو بالاستحسان المسموع الصوت،أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف،هذه العلاقة القديمة قدم أول إشارة وصلتنا عن قيام فن تمثيلي في مصر من نوع أو آخر"(2).فقد اعتمد صنوع على الكوميديا المرتجلة، وسمح في مسرحه بمشاركة الجمهور في الحدث المسرحي إذ كان الجمهور يشارك في التمثيل، ويبادل الممثلين الفكاهات والأحاديث، ويوجه إليهم التعليقات والأسئلة.كما قام صنوع بإدخال الكثير من عناصر الكوميديا الشعبية

2 - 3 - أبو خليل القباني (1833 - 1902):

فإذا انتقلنا إلى أحمد أبو خليل القباني(*)،الفنان الرائد الذي أدخل الفن المسرحي في سوريا وأجاد فيه كثيرا، وجدنا أنه قد اتجه بمسرحه وجهة تتمشى مع ثقافته التي شكلها حبه للشعر والموسيقى والرقص والغناء، و سماعه عن العروض المسرحية التي قام بها النقاش في لبنان، وما حصله من الثقافة المسرحية التي كانت سائدة في بيئته آنذاك، إذ يقال أن القباني لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية ولم يتأثر كغيره من المسرحيين العرب، بالمسرحيين الأوروبيين الكبار، ويقتبس عنهم كما فعل هؤلاء، فهو في الأصل"لم يتلق علوم هذ الفن عن مدرسة عربية أو أجنبية، بل إنه لم يرحل إلى بلد آخر لاقتباسه، ولم يشارك قط في عمل فني، لكن كما يقال سمع عن هذا الفن من أقوال الرواة، أو يكون شاهد إحدى الروايات عن طريق بعض الفرق العربية أو الأجنبية"(3). فالراجح أن القباني امتلك موهبة التمثيل والتحكم في كل أدوات العملية المسرحية تأليفا وإخراجا وتمثيلا .ووظيفة المسرح عند القباني ليس تسلية بل عبرة

1-د. نجوى عانوس : يعقوب صنوع و تاريخ المسرح المصري، م. المسرح، ع 2، الهيئة، القاهرة ديسمبر 87 ، ص 89.

2-د. علي الراعي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، سلسلة كتاب الهلال،ع 78 ، دار الهلال ، القاهرة ص 19

3- د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، ص 105 .

(*) " كان القباني على عرق من الأدب راوية للشعر عزير المحفوظ من النوادر و الملح ، وهو مع ذلك كاتب شاعر، إلى أنه محدث حاضر النكتة، عذب الروح . و كان أكبر ما يعانيه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية و الغنائية، و الافتتنان في توفير الرقصات الايقاعية... وانه لأستاذ التلحين المسرحي في ذلك العصر بحق...و كانت تمثيليات القباني مستمدة من" ألف ليلة و ليلة" إذ كان له فضل مسرحة كثير من قصص هذا التراث الشعبي النفيس.."

ينظر : محمود تيمور : بواكير المسرح العربي، م . المسرح ، ع 29 ، وزارة الثقافة ، القاهرة مايو 1966 ، 13.

إذ يتعظ المتلقي من خلال ما يشاهده من القصص التي تروي أمجاد الأجداد ومآثرهم فـ" المسرح عنده منبر أخلاقي يدعو من خلاله إلى تهذيب النفس و التمسك بالفضيلة والأخلاق الحميدة، وهو مرآة للواقع المعيش، وعامل من عوامل الإصلاح، بهدف تنوير المواطن و دفعه للقيام بعمل ما لتغيير هذا الواقع، ومحاولة بناء واقع أفضل(1

وقد خطا القباني خطوة كبيرة بالمسرح العربي بفضل إتقانه للموسيقى و الغناء دعامتي ذلك الفن عندئذ. فضلا عن أنه كان يحسن نظم الأزجال والأشعار، و يجيد ربط الحوادث في حبكة قصصية محكمة."وقد عمل على أن يقرب التأليف المسرحي من أدب اللغة الفصحى من جهة، وأن يقربه من الشعب من جهة أخرى، وذلك بأن يستمد موضوعاته من القصص الشعبية المنتشرة في طبقات الشعب،وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة التي كان أفراد الشعب يستمعون إليها في المقاهي والندوات تقص و تنشد. بل وجارى تلك القصص الشعبية في الجمع بين الشعر والنثر جمعا يقترب فيه نغم الشعر من نغم النثر اقترابا قويا حتى لا نكاد نحس بانتقاله من أحدهما إلى الآخر(2

و اتجه القباني بمسرحه إلى ألف ليلة وليلة، كبيئة ثقافية استقى منها مسرحياته، حتى لا يبعد بمسرحه عن بيئة القصاص التي كانت لها جذورها في الأدب العربي، وفي التراث الشعبي التركي،ذلك التراث الذي" اتجه بمسرحه ثلاثة اتجاهات: مسرح المداحين ، و مسرح الساحة الشعبية ، و مسرح خيال الظل "(3).لقد استلهم القباني موضوعاته المسرحية من ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والتاريخ العربي الإسلامي وهو لم يغير فيها إلا قليلا وفي حدود المقتضيات الفنية، مضيفا إليها ألحانه وأغانيه العربية من أجل التأثير في المتلقي والاقتراب من وجدانه، إذ " أن القباني حافظ في أكثر رواياته المستوحاة من التراث على أسلوب الحكاية الأصلية ومعالجتها للحوادث والشخصيات،وكان هدفه في العودة إلى التراث واضحا، وهو محاولة نقل موضوع (حكاية) قريبة من الجمهور، و إبراز العبرة والموعظة من هذه الروايات .كما اهتم بشكل العرض المسرحي، وحاول جهده تقديم ما يتوافق مع طبيعة جمهوره و ذوقه، ولذلك كله كانت مسرحياته مستوحاة من التراث الشعبي .

أما على مستوى البناء الفني فلم يكن القباني مجددا أو مبتكرا بل نقل شكل المسرح الغربي وحاول تقليده،وكل ما فعله القباني أنه نقل الحكايات التراثية وجسدها، وجعل القصة الحادثة في خدمة الأغنية والموشح والرقص والموسيقى.فأطوار القصة حادثا بعد حادث،إنما هي تمهيد لموقف غنائي أو لموشح جميل وحوارها نقلة متصلة بين الكلام والشعر والغناء والرقص تسخر لها الحوادث والشخصيات تسخيرا"(4).ولذا كانت الحبكة في مسرحياته ضعيفة، علما بأنه بناها على الصيغة الأرسطية التقليدية المعروفة، التي تعتمد على البداية و الوسط و النهاية.

1-د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، ص 108 .
2- د. محمد مندور : المسرح النثري ، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة (د.ت) ، ص 11 ، 12 .
3-د. أحمد سمير بيبرس : المسرح العربي في القرن التاسع عشر ، (م. س) ، ص 59 .
4-د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، ص 106 .

ونخلص مما تقدم أن الرواد كان لهم فضل كبير في إرساء دعائم الفن المسرحي الوافد و تحبيبه للنفوس، من خلال تقديمه في قالب قريب إلى ذوق المتفرجين، و إلا لنفروا منهم و وئدت تجربتهم وهي في المهد. فقد كانوا على وعي بطبيعة جمهورهم و خصوصية ذوقه و تميزه عن المتفرج الغربي، لذلك لم ينقلوا المسرح الغربي بقوالبه المعروفة دون تعديل، بل كيفوه قدر إمكاناتهم المتاحة مع ظروف مجتمعهم، مما ساعدهم على تأصيله في بيئتنا العربية.

لقد فطن المسرحيون الرواد، منذ البداية، إلى غربة الشكل المسرحي الأوروبي بالنسبة للمتلقي العربي، و لما كان التراث يؤلف أحد مقومات الأمة الأساسية، فإنهم وجدوا أنفسهم مضطرين للعودة إليه بهدف" الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة"(1)، و إن كان مما يلاحظ أحيانا أن المؤلفين العرب لم يفصلوا بحدة بين الاقتباس و الاستلهام من التراث، و بين الاتجاهات الأجنبية المحدثة في المسرح العالمي، فقد كان اللجوء إلى التراث - في تلك الحقبة المميزة - واجهة نضالية، إذ قام المسرحيون بأدوار أساسية و خطرة في مجتمعاتهم. غير أن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا أن يمسكوا هذا الوعي النقدي للتراث، لذا جاءت إبداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى إلى جانب الاستعراض التاريخي للحوادث و الشخصيات، و التركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلا .

كما أن هؤلاء الرواد حينما نقلوا أصول المسرح - أي عناصر البناء الدرامي الثابتة " أخذوا معها ركاما كبيرا من الأشكال المتعددة التي اتخذها المسرح الأوروبي عبر حقبه المتباينة.ثم أخذوا يستخدمونها كلها في وقت واحد رغم انتمائها إلى أدوار زمنية متعددة. وتركيبات اقتصادية متناقضة." فنحن تأثرنا بتيارات الأشكال المسرحية الأوروبية، و وضعنا في تلك الأشكال واقعنا العربي، فانفصمت العلاقة بين الشكل و المضمون، و حدث هذا الخليط الذي نراه على مسارحنا "(2).

أضف إلى ذلك أن هؤلاء الرواد قد وقفوا من التراث موقفا سكونيا من خلال مسرحياتهم التي تعاملت مع التراث كمادة تاريخية جامدة ولم تستطع أن تجعل منه مادة حيوية حتى تملك مشروعية المعاصرة ، لهذا " نجد أغلبها يتسم بالمباشرة في التعامل مع الأحداث و الشخصيات التاريخية،كما أن هناك سطحية في الطرح، إذ يصبح التراث عند هؤلاء مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لا يخلو من إقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف"(3).ومع ذلك فإن هؤلاء المسرحيين الرواد معذورون في صنيعهم هذا الذي كانوا يسعون من وراءه إلى التجريب بغية تأصيل المسرح العربي الوافد في الثقافة العربية، من خلال المرور بذائقة المتلقي العربي الذي سيكون له القول الحاسم، في النهاية، في بناء المسرحية العربية الحديثة.

1-عباس الجراري : من وحي التراث ، مطبعة المنية ، الرباط 1971 ، ص 56 .

2-فرحان بلبل: المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1984 ، ص 191، 192.

3-مصطفى رمضاني : توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 81 .

ن الصدق الفني هو روح الدراما كما هو روح كافة فروع الإبداع الفني لكن
ا صيغة تختلف عن كل الصيغ في الفنون الأخرى،لأنها صيغة جماعية أولا
ار الدائم بينها و بين الواقع الاجتماعي ثانيا،فلابد أن يتوفر حد أدنى من الصدق
لكي يلتمع سحر الدراما ، و تتكامل قدرتها على إقامة ذلك المهرجان الحي
ن للمسرح في أحضان الجماهير ، " إن خاصية الصدق في الإبداع الفني هي
ر الحقيقي الذي يمنح الفن وجهه الاجتماعي و تحقق وظيفته الاجتماعية ، إنها
الأدنى من الدلالات التي ينبغي بها إبداع الفنان، لتأكيد انتمائه الاجتماعي النابع
معاناة لقضايا مجتمعه ، متمثلة في هضمه لدروس الماضي و مشاكل الحاضر
رته على التنبؤ بالمستقبل "(1). و يؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أن الإبداع
تماعي للفن أن الإبداع الخالد في الزمان و المكان، خالد حقا لصدق تعبيره عن
تمعه و عصره .

ولقد ظهر ذلك جليا في سعي المسرحيين العرب إلى البحث عن" شكل"خاص
راما العربية ، شكل يستطيع أن يعكس المواقف الفكرية، و كذلك المفاهيم الفنية
الجمالية للإنسان في المجتمع العربي،و قد شجعهم على ذلك ما كان يجري في
الم من تجارب مسرحية تهدف إلى التجديد الشكلي في الدراما العالمية إذ تبين
م أن"المسرح فن ذو صور و أشكال متعددة ولا يقتصر على صورة دون سواها
هو فن يتطور من الداخل و ينبع من البيئة مثلما يصب فيها، و ليست الصورة
غربية التي استقدمناها هي الصورة الوحيدة للمسرح"(2). فقد أدركوا أن المسرح
كتسب خصوصيته في التعبير من خلال البيئة التي ينشأ فيها و تصبغ عليه ميزاتها
أن المسرح نفسه ، يؤسس للاختلاف و التمايز و تأكيد الذات فنيا و اجتماعيا،
قوم البنية الاجتماعية والروحية بإنتاج نسق رمزي جمالي مركب من حيث تداخل
تفاعل كل العناصر المحيطة بالمجتمع في العملية الإبداعية،التي تتجلى من خلالها
خصوصية الفن المسرحي، من حيث هو تركيب من التقاليد الشفوية الشعبية
و الروح الإنسانية .

و من هنا يبدو أن تمرد رواد التيارت المسرحية الغربية على التقاليد المسرحية
الأرسطية، بلجوئهم إلى الشعائر و الطقوس الاحتفالية الشعبية الجماعية لخدمة
العرض المسرحي المعاصر، بالإضافة لخصوصية الواقع العربي، هي التي دفعت
بالمسرحيين العرب إلى العودة لأشكالنا التمثيلية الشعبية القديمة، بغية إحيائها
وتطويرها بعد أن وقفت عند حد معين، لدفعها لخلق ما عجزت عن خلقه في القديم

1.سعد اردش : الصدق في المسرح ، م . إبداع ، ع 7 ، الهيئة المصرية ، القاهرة جويلية 1985 ، ص 83 .
2. د.محمد عناني : بعض المفاهيم المسرحية ، م . المسرح ، ع 6 ، الهيئة المصرية ، القاهرة يونيه 1988 ، ص 6.

خاصة و أن الكثير من المسرحيين العرب يؤمنون أنه بالإنطلا ق من تلك الأشكال المسرحية الشعبية، و ما تحتويه من العناصر التراثية المسرحية الخالية من أية مؤثرات أجنبية، نستطيع أن نصل إلى نتائج عملية إيجابية هدفها إيجاد فن مسرحي عربي أصيل ، له طابعه الخاص و شكله المتميز، و ذلك بالعودة إلى التراث القديم و الحديث، و دراسته دراسة عملية فنية إلى جانب الالتصاق بالشعب في أثناء تلك العودة،" فكل ما هو ألصق بالشعب أكثر أصالة، و قدرة على النمو و الاستمرار "(1).

ومما لا شك فيه، أن فكرة المسرحيين العرب عن تطوير تلك الأشكال الدرامية العربية انطلقت من علمهم بقابلية هذه الأشكال شبه المسرحية للمسرحة، مثلما حدث في بلاد اليونان قديما، حيث نتج عنها ظهور المسرح اليوناني في شكله الإنساني المتعارف عليه، و لا سيما بعدما أحس رجال المسرح في أوروبا بما تفرضه الخشبة الإيطالية من قيود على الأعمال المسرحية التجريبية الجديدة، فدعوا إلى تغيير شكلها - أي العلبة الإيطالية (*) - أو الاستغناء عنها نهائيا، تمشيا مع طبيعة تلك الأعمال التجريبية التي تبدو و كأنها تلمح إلى نص مكتوب مسبقا. لذا، فإن هذا التعريف لا يمكن أن ينطبق على أداء درامي مرتجل .."(2).

إن الخشبة الإيطالية تعتبر وعاء أعد لاستقبال النصوص المسرحية، وقد تحددت أقسامه و مرافقه: فدخول الممثل من اليمين يحمل معنى خاصا، و انسحابه من اليسار له دلالة معينة، ووقوفه في مقدمة الخشبة يختلف في معناه عن وقوفه في وسطها وهكذا.. و يبدو أن مثل هذه القواعد الصارمة، المتفق عليها في مثل هذا المكان المعد للعرض، لا تسمح بالتجريب والتجديد و الإبداع في العملية المسرحية هذا، بالإضافة إلى أن هذا البناء ليس من التقاليد التي عرفها تمثيلنا القديم أو التي ترسخت في وجداننا الشعبي. ولذا ثار رواد التيارات المسرحية العربية عل شكل (العلبة لإيطالية) ودعوا إلى أشكال هندسية جديدة تتسع لأعمالهم التجريبية الجديدة وتثري وجدان جمهورهم و ذائقته الجمالية و الفنية، من أجل تحقيق قدرة التواصل معه و إشراكه في الفعل المسرحي الحي، باعتبار" أن المسرح - هو أساسا - مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله"(3). و بل أكثر من ذلك فالفنان المسرحي يدعو - كما قلنا آنفا - جمهوره إلى المشاركة في العملية المسرحية بغية تجسيدها بما يتماشى و أهدافه المحددة و المشروعة .

1-جلال العشري : تراثنا و أدب المسرح ، م . المسرح ، ع 5 ، الهيئة المصرية ، القاهرة مارس 1988 ، ص 21 .

2-محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، (م. س) ، ص 287 .

3-د. عز الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح ، م . فصول ، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة أكتوبر 1980 ، ص 178

(*) إن دار التمثيل تجسم مرحلة من مراحل تاريخ الفن انشعب فيها الإبداع و التذوق جميعا إلى خطين متوازيين أحدهما رسمي والآخر شعبي. وكل ما يؤرخ لعمارة المسرح يذكر الانفصال التدريجي الذي حدث بين الأدائين من ناحية وبين الجماهير من ناحية أخرى. فلم يعد المسرح ساحة مكشوفة كلها أو جلها، و إنما أصبح دارا مشيدة مثلها في تصميمها و دلالة زخارفها مثل المصارف و الدور التجارية. لم يعد المسرح منذ عصر النهضة مكانا عاما تقام فيه الشعائر الدينية و القومية بلا حاجز بين التمثيل و بين الجماهير،...و لعل الطابع الذي غلب على دار التمثيل منذ ذلك الحين إلى الآن =

إن المسرحيين العرب، الذين لجؤوا إلى البحث عن هوية للمسرح العربي من خلال التنقيب عن أشكال مسرحية جديدة تمتد جذورها إلى الموروث الشعبي في المجال المسرحي، كانوا متأثرين بالتحولات الواعدة التي شهدتها مجتمعاتهم في النصف الثاني من القرن العشرين من جهة، و بما توصل إليه المسرحيون التجريبيون في أوروبا من تقنيات جديدة في العرض المسرحي من جهة أخرى. ولا سيما أبحاث برتولد بريخت المسرحية التي أعطت روحا أخرى جديدة ومغايرة لمفهوم المسرح فقد" كانت نظريته الملحمية المتكاملة في المسرح بفكرها الطليعي التقدمي و تقنياتها الجديدة..وثورتها السياسي والاجتماعي الصراعي الصريح، و هدفها التثويري الواضح، كانت الملحمية قوة تحرير ومصدر إلهام خصب للتجريبيين العرب"(1)،و إن كانت الظروف السياسية و الاقتصادية والاجتماعية و الثقافية، التي كانت تمر بها الأقطار العربية آنذاك هي التي نبهتهم إلى ذلك. هذا بالإضافة إلى تشجيع بعض رجال المسرح الغربيين للمسرحيين العرب الذين احتكوا بهم،و الذين حثوهم على اللجوء إلى إحياء تراثهم القومي والإنصات لنبض قلب جمهورهم،إن هم أرادوا فعلا أن يؤثروا فيه ويحققوا التواصل معه، إذ نجد (بيتر بروك) نفسه عند زيارته لتونس ، " ينصح مسرحييها بأنهم إذا أرادو أن يكوّنوا مسرحا تونسيا خالصا أن يلجؤوا إلى القصص الفولكلورية و بعد عدة سنوات يمكن أن يصبح لديهم مسرحا تونسيا أصيلا "(2).

و نرى كذلك أحد المخرجين المسرحيين العرب الذي لم يكتف بحضور الدروس النظرية التي كان يلقيها كبار رجال المسرح في فرنسا في القرن الماضي ، بل عمل إضافة إلى ذلك ، إلى جانب بعض الفرق الفرنسية المحترفة فاستفاد من طرقها في التمثيل و التدريب و التجريب و البحث عن تقنية مسرحية جديدة ، هذا المخرج المسرحي العربي،هو الطيب الصديقي الذي كان واعيا بالدور الذي يجب أن يقوم به نحو المسرح المغربي بخاصة و المسرح العربي عموما عند عودته إلى بلاده. و لعل ذلك ما دفع بالمخرج الفرنسي (جان فيلار) آنذاك ، أن ينصحه ، و قد عزم على العودة إلى وطنه ، أن ينسى كل ما شاهده في فرنسا و أن يتذكر التقنية فقط، و أن يتعلم الفن الصحيح من شعبه "(3).

= هو الطابع التجاري، مهما مد الأمراء و الوجهاء رعايتهم عليه و على رجاله، فقد ظل يتقنن في الاجتذاب المصطنع الذي يدل على ضعف عادة الإقبال على التمثيل. و ليس من شك في أن التوجه إلى الساحة القديمة إنما كان يصدر عن حافز عميق في النفس البشرية يتألف من شعائر و تنظمه مواسم محددة، و لم تكن الجماهير مجرد أجهزة للتلقي، و إنما كانت جزءا لا يتجزأ من الشعيرة كلها. لقد كانت دار التمثيل مكانا للتباين الطبقي بتقسيمها أماكن النظارة إلى درجات تتفاوت مظاهرها بتفاوت أجور الجلوس فيها...و على الرغم من هذا كله كان يشعر الداخل إلى دار التمثيل بالضوء الغامر و . . الزخرف والإشارة البارعين، ثم يسير في دهليز أو يصعد سلما منفصلا يبدد تلك المشاعر التي أثارها برج دار التمثيل. و نسى الجميع الأصل الذي خلق فنون المسرح ولا يزال يجاهد في سبيل تطويرها، و هذا الأصل هو الجماهير نفسها التي تبدع الفن و تتذوقه قبل أن تحس بالتفاوت الذي تجسمه الأزياء أو مواضع المشاهدة.

ينظر: د. عبد الحميد يونس : مسرح الفولكلور ، (م. س) ، ص 17 .

1- صبري حافظ : التجريب في المسرح العربي ، م. المسرح ، ع 7 و 8 ، الهيئة ، القاهرة ديسمبر 1988 ، ص 59 .

2- السيد حافظ: المسرح نضالا بين الواقع و الخيال ، م. الموقف الأدبي،ع 79 ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 77 ص 13.

3- محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، (م. س) ، ص 290 .

ولعل هذا ما حذا بمسرحي عربي آخر، و هو سعد الله ونوس، إلى القول بأنه ليس هناك مفهوم واحد متماسك و متجانس للمسرح الأوروبي المعاصر، و إن كانت الآلة الأكاديمية - في نظره - موجودة و جاهزة دائما لاختراع هذا المفهوم، و إضفاء الشرعية عليه . و في هذه الحالة ، كما يرى ونوس دائما ، فإن أشد التعارضات جذرية في الحركة المسرحية ، تصبح مجرد إضافات و" تنويعات"على مفهوم أزلي و محدد . و لذا يقول: " إن مشكلتنا في عدم الوصول إلى خلق مسرح خاص بنا و بالتالي تبعيتنا للغرب في هذا المجال يرجع إلى أننا ربطنا أنفسنا بهذا المفهوم (الأكاديمي)، و قيدنا حركتنا بقوالبه الجامدة . لقد استوردنا مسرحا جاهزا و ميتا و غرسناه في بلادنا، و كانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاءً محايدا و مرنا يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا و قضايانا، تلك واحدة من خدع الآلة الأكاديمية. و في هذه الخدعة ضيعنا و ما زلنا نضيع الكثير من الجهد و الوقت دون الوصول إلى مسرحنا "(1).

و في الحقيقة لا يمكن فصل الشكل عن المضمون (*)، نظر لارتباط بعضهما بالآخر ارتباطا وثيقا(2). فالموضوع أو المضمون قد يكون عربيا، و لكن ينبغي أن نعرف أن وضعه في شكل أجنبي يخنقه، أوعلى الأقل يطغى عليه فيطبعه بطابع أجنبي ، و من ثم لا يستطيع هذا المضمون القومي أو المحلي وحده أن يقوم بدوره في المجتمع ، و يمارس وظيفته في التأثير على ذاتية هذا المجتمع ، بالإضافة إلى ذلك أنه غالبا ما يترتب عنه عدة مشاكل تمس الثقافة العربية. ومن أبرز هذه المشاكل،" مشكلة تفتت هذه الثقافة أو القطائع المتعددة التي تعيشها، قطيعة بين الماضي و الحاضر، قطيعة بين الثقافة الرسمية و الثقافة الشعبية ثم القطيعة بين المثقفين و جماهيرهم، و لعل الأسباب التي أدت إلى ذلك كله كثيرة إلا أنه يمكننا إجمالها في سبب محوري و هو :غياب المحتوى القومي للأشكال الفنية الحديثة"(3).

و من هنا كان لجوء الدراميين التجريبيين العرب، و هذا منذ الستينيات، إلى عدم الوقوف عند توظيف أحداث التراث و شخصياته فقط، كما فعل غيرهم من الكتاب إنما تجاوزوا ذلك في استلهام بعض عناصر أشكال الفرجة الشعبية و صيغ التراث الاحتفالية، كنوع من الردة الفنية ضد كل ما هو غربي و كل ما هو قمعي و كل ما

1- سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، (م. س) ، ص 94 .

*) إن المضمون هو الذي يحدد الشكل ، فإذا كان هناك فكرة " درامية" تبدو ذات طبيعة خاصة لأنها تتضح فيها بالفعل . الخصائص المميزة للشكل الفني الدرامي ، فمعنى هذا أنها مضمون في الوقت نفسه " لأن المضمون هو الذي يحدد . . الشكل الذي يمكن أن يحتويه " و ليست (مادة) حسب ، أي مجرد مادة خام للواقع الحي، لم تستطع بعد أن تحدد شكلها الفني ، و من ثم يمكن ان تكون مضمونا لأي شكل أي أنها لم تصبح مضمونا بعد .
ظر : بيلا بالاش : مادة الحياة و أشكال التعبير الفني ، في كتاب - " الفنان في عصر العلم " ، تر: فؤاد دوارة ، ط 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 ، ص 265.

2- د. شكري محمد عياد : دائرة الإبداع - مقدمة في أصول النقد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة 1987 ، ص 126 .

3- د. سيد البحراوي : من أجل مضمون قومي للأشكال الفنية ، م. إبداع و نقد ، ع 42 ، التجمع الوطني الوحدوي العربي، القاهرة ، 1988 ، ص 57 .

هو رسمي. فقد لجأوا إلى ربط المادة التراثية بالصيغة التي تنبع من هذا التراث باعتبار أنه لا يمكن الفصل بين المحتوى و الشكل، و أن إشكالية التأصيل لا ترتبط بالمادة التراثية فقط ، خاصة إذا علمنا أن هذه المادة نفسها إنتاج إنساني و ليست خاصة بحضارة دون أخرى. و من ثم راحوا ينظرون لصيغة درامية متميزة منطلقين في ذلك مما يختزنه التراث الشعبي من إمكانيات كفيلة بتجاوز التنظير المسرحي الأرسطي الذي ظل لزمن غير بعيد هو التنظير النهائي، والذي لم يعد يساير روح و طبيعة العالم المعاصر .

و لقد صاحب هذه المحاولات الإبداعية الفنية الجديدة نظرية جديدة إلى مفهوم المسرح و فنونه ، نظرة عبر عنها مفجر حركة التأصيل العربي، يوسف إدريس، بقوله:" إننا نقصد حين نتكلم عن المسرح ذلك المكان العالي ذا القبوة و الخشبة و الممثلين و الروايات. و هذا مسرح صحيح ، و لكنه ليس كل المسرح ، فللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحدهافقط، مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق"(1).في حين أن الحضارت الشرقية القديمة و الحضارة العربية الإسلامية قد عرفت أشكالا مسرحية أخرى ذات تقنيات مميزة عن تقنيات المسرح الغربي .

وبناء على ذلك يمكن القول أن الثقافة العربية قد عرفت أشكال شعبية عديدة - و إن لم تتطور- كانت أشد التصاقا بالبيئات الاجتماعية التي أنتجتها.ف" الثقافة العربية قد احتوت على الدوام شكلا من المسرح خاصا بها إنه فن الراوي، و يقوم في جوهره على إخراج مرمز للخطاب - الحكاية . كما عرفت أشكالا شعبية أخرى، أكثر نضجا و درامية مثل مسرح الحكواتي والتعازي و خيال الظل..الخ و هو ما سنتعرض له في حينه .

إن الذي يهمنا من هذا كله هو أنه من خلال العناصر التراثية للمسرحية الشعبية يمكن إيجاد صيغة مسرحية عربية أصيلة ، و ذلك عن طريق التجريب و الاعتماد على الواقع في استلهام الشكل المسرحي، أو الإطار التمثيلي بوجه عام، مع الحرص على الاتجاه إلى المسرح الشامل، باعتباره الأقدر على التعبير عن وجدان الجمهور العربي، في الجمع بين الغناء و الرقص و الموسيقى إلى جانب اللغة الأدبية شعرا كانت أو نثرا. وهذا كله يعني رفض مفاهيم القرن الثامن عشر الأوروبية في المسرح والاكتفاء بالعناصر التكنولوجية الحديثة والاستمرار في البحث عن الخصائص الفنية للأشكال المسرحية التراثية، بقصد الإفادة منها وليس بهدف إعادة عرض تلك الأشكال لأن القضية هنا هي تحديث المسرح العربي وتطويره، بحيث ينطلق من ذائقة المتلقي والقضايا الكبرى للمجتمع العربي، و بمعنى آخر، لابد للمسرح العربي المعاصر أن يلجأ للتعبير عن الإنسان العربي وعن العصر وعن الإنسانية بأكملها .

1- يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، الوطن العربي ، بيروت 1974 ، 478 .

الفصل الثالث

التراث و إشكالية التنظير لتأصيل المسرح العربي

1- إشكالية التنظير للمسرح العربي المعاصر :

1 - 1 - إشكالية الأصالة و المعاصرة.

1 - 2 - مفهوم التأصيل.

2- عوامل اللجوء إلى التراث :

2 - 1 - العامل الأنطولوجي.

2 - 2 - العامل السياسي و الثقافي.

2 - 3 - عامل الجمهور.

3- إشكالية التنظير للمسرح العربي.

3 - 1 - يوسف إدريس و جرأة التنظير للمسرح العربي.

3 - 2 - سعد الله ونوس و الدعوة إلى مسرح التسييس.

3 - 3 - ألفريد فرج و جماليات التراث الشعبي .

3 - 4 - فرقة الحكواتي من الممارسة إلى الكتابة.

3 - 5 - تراث الحلقة المغاربي.

3 - 6 - جماعة المسرح الاحتفالي و الاحتفالية.

4. إشكالية التنظير للمسرح العربي :

إن قضية تأصيل المسرح العربي هي الشغل الأكثر إلحاحا لدى المعنيين بتنمية الثقافة العربية وتطورها، على الرغم من تراجع الخطاب المسرحي العربي، ابتداء من العقد الأخير من القرن العشرين، عرضا وتأليفا و نقدا. وتشكل محاولات البحث عن شكل أو أشكال مسرحية طيلة العقود الأربعة للقرن الماضي، إحدى المشكلات الرئيسية التي أرهقت العقل الإبداعي العربي. وقد انطلقت هذه المحاولات من استلهام التراث العربي، بوصفه مادة مسرحية تفيدنا في إيجاد صيغة عربية للمسرح. وكان أن ارتبطت الدعوة إلى إيجاد صيغة عربية بالدعوة إلى صياغة مشروع نهضوي واع يقوم على الخصوصية التاريخية والخصوصية الثقافية والخصوصية الروحية، و ارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب، و رفض فكرة أن التراث العربي لم يعرف المسرح، وهي الفكرة السائدة لدى بعض الدارسين التي" ترى أن الأشكال المسرحية التي عرفها العرب، مثل الحكواتية، و المقلدين، و الأراجوز، و خيال الظل، و المقامات وغيرها، لم تكن تحمل في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية، و أن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي. بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية"(1). وإن كان موقف هذه الفئة الناكرة لوجود مسرح عربي مخطئا، لأنهم ربطوا الأصول المسرحية العربية بالمفهوم المسرحي الغربي، ولذلك رأوا أن هذه الأشكال "لا تنضبط في إطار السياق المعرفي و الفني الغربي للمسرح .."(2).

و لكن من وجهة النظر الأخرى، ثمة كثيرون من النقاد والمبدعين المسرحيين الذين دعوا إلى تأصيل المسرح العربي استنادا إلى هذا التراث العربي المشهود، و هم واعون بأن ليست دعوات التأصيل مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهام التراث العربي في المسرح، بل هي صيانة التقاليد الثقافية و حضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية و في تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية انطلاقا من وعي الذات و وعي الآخر.

1- محمود نسيم : المسرح العربي و البحث عن الشكل ، م. فصول ، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة ربيع 1995 ، ص 72 .

2-د. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 40 .

1 - إشكالية الأصالة و المعاصرة :

إن ثنائية الأصيل و الدخيل ظهرت في الساحة الثقافية العربية منذ اتصالنا بالغرب والاحتكاك بثقافته وحضارته عام 1798م، وهو تاريخ دخول الأجنبي الدخيل ممثلا في الحملة الفرنسية التي غزت المشرق العربي وزعزعت استقراره الثقافي والروحي والحضاري، مما جعل المثقفين العرب ينقسمون بين مؤيد ومعارض وموفق، إزاء علاقة التراث العربي بالثقافة الغربية. والحقيقة أن التراث يشكل رافدا أساسيا من روافد الثقافة العربية وهو يعني تراكم الحضارات التي أنتجتها شعوب تعتق من أسر الحدود والمحدودية، وتطمح لتشمل الإنسانية جمعاء، بالتعبير عن ذاتها والحفاظ على تميزها في سياق حوار ثقافي تفاعلي يطور الفكر ويعزز الهوية وينميها حتى تتناسب وتتزامن مع كل مرحلة تاريخية، ومع ذلك فما أكثر الالتباسات التي تعرض لها (التراث) كمفهوم، وما أكثر المعالجات المختلفة لمسألة التوفيق بين التراث والمعاصرة، وإلى أي مدى يمكن للكاتب العربي الاستفادة من تراثه كمصدر هام للعملية الإبداعية.

ليس ثمة شك، أن مصدر الإشكال يكمن في طرفين طرف انتصر للتراث فجعله مثله الأعلى وأنكر ما سواه، والطرف الثاني يتمثل في أولئك الذين تلقوا تعليمهم في الجامعات الأوروبية، ولم يقفوا عن كثب على كنوز هذا التراث وتنكروا له، وعدوا المهتم بهذا التراث إنسانا متخلفا. وظلت هوية التراث وقيمته محل جدل بين هؤلاء وأولئك، إلى أن ظهرت الدراسات الاستشراقية فأظهرت أهميته، حيث كشفت عما يختزنه من روائع إنسانية تسجل للإنسان العربي سبقه الرائد لغيره من بني جنسه في مجالات كثيرة (1)، وعدته سجلا نابضا بالحياة للمجتمع العربي في مختلف عصوره. لقد أبانت دراسات هؤلاء المستشرقين في مجال التراث العربي، دون النظر إلى مراميها أن كل من هذين الموقفين يتعارض مع المنطق ومعطيات العصر وقانون التطور التاريخي، مما جعل المعادلة المتمثلة في التوفيق بين التراث و المعاصرة تتعرض للاختلاف و التباين و فقدان التوازن .

لقد ظلت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي مرتبطة بالتراث في أذهان كثير من المسرحيين العرب بالرغم من أن طرح هذه الإشكالية لم يفلت من كثير من المزالق والمغالطات، فغالبا ما" كانت الأصالة ترتبط بالدعوة إلى إحياء التراث، باعتباره حجر الأساس في تكوين هوية ثقافية أصيلة. كما تكتسب لفظ المعاصرة دلالات غير مستحبة من خلال ربطها ربطا تعسفيا، بما أصبح يسمى بالغزو الثقافي، والذي يقترن عادة في أذهان الناس بالفلسفات المادية ورفض الديانات الروحية والانحلال بوجه عام"(2). ولذا يتحتم علينا التركيز على أهمية الوعي بالماضي، في أطره المعاصرة، إذ يرى بعض الدارسين أنه في تعاملنا مع التراث، لابد أن نحدد موقفنا منه بشكل واضح وواع، لأن الوعي النقدي بالتراث في حيوية وصدق، ودون زيف وخداع، هو المطلوب حتى نستطيع أن نصل إلى الوعي النقدي الحقيقي للذات، وهو

---

1 - هيثم يحي الخواجة : محاور في المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق 2002 ، ص 39.

2 - د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986 ، ص 129 .

أول خطوة على طريق تلمس هويتنا الثقافية الحقة. وحاسة الفنان المبدع الأصيل و الواعي هي وحدها الكفيلة بتحقيق ذلك، إذ أنها تشكل سلاحه في مسألة الحوار بين الماضي و الحاضر و المستقبل، فالقدرة الفذة لهذا الفنان هي التي تسمح له بـ" التوفيق بين التراث (الأصالة) و المعاصرة في إطار معادلة منطقية، ليس لأحد طرفيها أن يطغى على الآخر، بحيث يتوجه هذا الفنان إلى مخزون أمته الثقافي و الروحي و الحضاري توجها علميا، مع انفتاحه على الثقافات الإنسانية الحديثة و تمثله الصادق لروح العصر "(1) بكل تناقضاته و تطوراته العلمية و الفنية.

وتحتل قضيتا" التراث و المسرح" و" الأصالة و المعاصرة" حيزا كبيرا من المناقشات الدائرة في المؤتمرات و الندوات(*)التي انعقدت له على الساحة لأدبية والثقافية في وقت قريب مضى، لمناقشة القضيتين في ارتباطهما بماضي الأمة العريق و البحث عن سبيل موضوعي لإبراز الهوية و تأكيد الذات، و السعي نحو عالم أفضل يبرز فيه الفعل العربي إلى الساحة الدولية المتعددة الثقافات، من خلال العودة الواعية إلى الماضي الأصيل. فـ"الأصالة في أن نصدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرنا من الذوات، و المعاصرة في أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتراثنا الماضي، ودون أن ننعزل عن العالم من حولنا"(2،لأن الأصالة الحقة هي بعث التراث وصيانة التقاليد الثقافية ، وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية و الفكرية و الجمالية، وفي تثمير للحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا إلى وعي الذات ووعي الآخر/المغاير .وبذلك تصبح الأصالة هي الرؤية المعاصرة للتراث،لأننا حين نتعامل مع التراث،لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته،وإنما نتعامل معه كموقف ورؤى إيجابية أو بمعنى آخر كحركة واعية مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره، فالفكر الإنساني خليط من البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقا من جدلية التأثير،وكل تراث لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلا ،لأن" الارتباط وثيق بين الماضي و الحاضر و المستقبل في علاقة جدلية حتمية تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل،وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ"(3

فالأصالة و المعاصرة وجهان لحقيقة واحدة، ليسا ضدين و لا نقيضين،أحدهما لا يستلزم نفي الآخر لأنه تمامه، و الأصالة الحقة هي استلهام الماضي من أجل الـ "هنا" و " الآن" ، استلهام الماضي و الاستفادة منه إبداعا و ابتكارا، لتحقيق النواة لتجسيد الذات القومية من أجل حاضر ومستقبل الفرد و المجتمع "(4). وبالتالي فإن الوقوف عند أشكالنا المسرحية التقليدية،دون رعايتها و تطويرها بحيث تسهم في الحاضر، يعد نكوصا للذات و انقطاعا عن تراث العصر المتمثل في

1- عبد الستار جواد: مهمات المسرح العربي، م. الأقلام ، ع 8 ، دار الجاحظ ، بغداد مارس 1978 ، ص 65 .

2- جلال العشري ثقافتنا بين الأصالة و المعاصرة ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1971 ، ص 24 .

3- د. عباس الجراري: الثقافة في معركة التغيير ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1980 ، ص 56 .

4- د. معن زيادة: مقدمة مجلة (الفكر العربي)، ع 52 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت آب 1988 ، ص 9 .

(*) نذكر منها: ندوة مجلة"فصول"المصرية(موقفنا من التراث)،ع1، 1980.وندوة (التراث وتحديات العصرفي الوطن العربي) بالقاهرة عام 1984، وندوة (الهوية والتراث) بيروت 1984، وندوة (التراث العربي والمسرح)الكويت 1984

حضارات الأمم المتطورة لأن "الأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي، ولكي يبقى المرء كما هو دون تغير أو تحوير، لكن الأصالة الحق هي القدرة عل الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق الذات حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها"(1) فالتجاوب مع الحضارة الغربية، والاستفادة مما توصل إليه العالم الخارجي إبداعيا يعد أمرا مشروعا شرط أن يتوافق مع خصوصيتنا، ويساهم في دفع عملية التأصيل لدينا.

يقول حسن حنفي: "ليس التراث قضية فخر واعتزاز بالماضي، بما تركه الآباء والأجداد، لأن الاعتزاز بالماضي إسقاط من الحاضر عليه بمعنى أنه تعويض عن قصور جيلنا بالهروب إلى الماضي، وتخل عن معارك العصر، كما أن الاعتزاز بالماضي انصياع للعواطف القومية المعاصرة التي تقوم على بعث النعرة القومية التي تسربت إلينا من مسار الحضارة الغربية في القرن الماضي. الاعتزاز بالماضي استسلام للنزعة الخطابية السائدة في عصرنا والتي تغطي الواقع بسيل من الخطب الحماسية، وفي غياب العقل يسود الانفعال"(2).

كما أن التراث لا يمتلك قيمة مطلقة في ذاته، ولكن ما يحدد قيمته - بالنسبة لنا - هي متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة، بكل ما تنطوي عليه هذه المتطلبات من معنى. وبمعنى آخر، أن للكاتب المسرحي القدرة على البحث والانتقاء من التراث و الإضافة إليه بما هو ملائم لقضايا حاضره حتى يستطيع ن يتعامل مع هذه القضايا من خلال هذا الانتقاء التراثي. ومن الثابت أن قيمة التراث الجمالية والفنية فتكمن في حسن التوظيف، وطريقة المعالجة والتعامل معه من قبل الكاتب. ولذا يقول عز الدين اسماعيل: "الأمر - في ظني - يعتمد أولا وأخيرا على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى. وإلى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن. الوعي إذن بالتراث والوعي بالدور التاريخي، هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، و اللتان تقودان خطواته وتوجهاتها. ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة"(3)، مما يؤكد بأن قيمة التراث الحقيقية تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع، والعمل على تطوره، أي أن علاقة المبدع المسرحي بالتراث قابلة للتجديد وفقا لاستجابة التراث لمتغيرات العصر، وتعبيره عن الواقع في مرحلة ما.

وإذا كانت الأصالة تعني التعامل مع التراث من خلال رؤية معاصرة، فإن هذا يعني أن أي عمل مسرحي يستلهم التراث، منطلقا من نظرة سكونية - أي يتعامل معه كمادة جامدة - فهو عمل فاشل حتما ولن يكون جماهيريا، فضلا عن الإساءة التي يرتكبها المؤلف إلى الماضي والحاضر معا. وهذا ما يؤكده حسن حنفي بقوله: "إنما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما تتحقق وحدة شخصية

1- د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت 1981 ، ص 106 .

2- د. حسن حنفي: التراث و التجديد ، ط 3 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1987 ، ص 23 .

3- د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح ، م. فصول ، ع 1 ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1980، ص 167

في حياة الفرد و المجتمعات. إن التعامل مع التراث يجب أن ينطلق من المساهمة في تطوير التاريخ وتغييره،وهذا لن يكون إلا بدراسته ونبشه و الوقوف على الظواهر المسرحية فيه... يجب أن يكون التعامل مع التراث مبنيا على الموقف و الحركة و الاستمرار،لأن التراث هو النبع المتدفق الذي يرى فيه الكتاب مادة مهمة ينطلقون منها للإبداع "(1)، للتعبير عن الذات و إبراز الخصوصية الحضارية.

وهكذا، فإذا أردنا أن نستفيد من علاقتنا بالتراث العربي،لابد أن نعطيه معنى حداثيا يجعله مرتبطا بمحيطه الفكري و الاجتماعي و السياسي، و بالمتلقي العربي للارتقاء به إلى مستوى أهمية القضايا العربية المعاصرة من خلال الفهم الواعي والنقدي للتراث، لأن التراث ليس بصناعة تم إنتاجها دفعة واحدة خارج التاريخ بل هو جزء من التاريخ،هو حركة الفعل وتطلعاته خلال مرحل معينة من التطور، وبالتالي فإن توظيف الذات العربية المعاصرة للترث،أو الاهتمام بالقديم و الجديد، يعد جزءًامن الإشكالية المعرفية و المسرحية،وهذا ما يجعل العلاقة ما بين المسرح والتراث مشروطة بـ" أن تكون بحثا دؤوبا عن المسرح ينطلق من أساس نظري للتغيير، ومن الرؤية الهادفة إلى خلق النظرة الكلية للكون، ولخلق حضارة ذات خصوصية،لأن التاريخ هو التغيير، وتاريخ المسرح العربي هو أشكاله الجديدة، ليصبح شكلا من أشكال المعرفة التي تدخل في علاقة جدلية مع التراث و التعامل معه علميا على مستوى الفهم و التوظيف"(2)،لأنه لم يعد مادة للتلقي و النقد، بل أصبح في المسرح مناخ كوني شامل جديد، أي حركة خلق مستمرة قائمة على الكشف الدائم، حتى لا يصبح المسرح مجرد إعادة تركيب للقديم، بأشكال معدلة تعوزها الأصالة و القدرة على خرق النظام و الرتابة و الجمود و السطحية .

وإذا كان كتاب المسرح قد وجدوا ضالتهم في التراث،فذلك لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها،ولأنه شئ قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور وأن العودة إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة ينبغي أن تكون طريقا لتنميته، بل والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه"(3). ،فالعنصر الأصيل يحتاج دوما إلى من يلتفت إليه ليثريه ويطوره،لكي يستجيب لمقتضيات العصر و الواقع،فاستلهام التراث عند المبدع المسرحي يعني توظيفه من أجل هدف ما يخدم الحاضر و المستقبل،وبهذا يفجر ما يحتويه التراث من رموز ودلالات وإيحاءات ويكشف مناقبه وجواهره الدائمة اللمعان و الخلود، ويضاف إلى هذا أن المزاوجة بين التراث و المعاصرة تدفع المسرح العربي في الاتجاه السليم، ليرسم هويته بدقة، ويبرز معالمه الحضارية بوعي وعقلانية، وذلك بالاعتماد على خلخلة السائد و الاعتماد على الظواهر المسرحية العربية الأصيلة، لجعل الخطاب المسرحي يراعي ذائقة وواقع الإنسان العربي.

1- د. حسن حنفي : التراث و التجديد ، ط 3 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1987 ، ص 23 .

2- عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي ، ط 1 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء 1987 ، ص 388 .

3- محمد فتحي: المسرح العربي بين الأصالة والمعاصرة ، م. المسرح ، ع 24 ، الهيئة ،القاهرة يوليو 1984، ص67.

1 - 1 - مفهوم التأصيل :

جاء في معجم لسان العرب أن الأصل ما له أصول، والأصل هو الحسب ويعني أيضا: أسفل الشيء، وأصل الشيء: صار ذا أصل. وقولهم كذلك: لا أصل له ولا فصل الأصل: الحسب. والحسب يتميز بالثبات، أي لا يتغير وعليه فالأصل ما هو ثابت، فيقال استأصلت هذه الشجرة، أي ثبت أصلها. وأصل الشيء: قتله علما فعرف أصله ورأي أصيل له أصل(1). ومن ثم فالتأصيل هو الارتباط بالأصل ومعنى الأصل أسفل كل شيء، أو قدم صورة لشيء تبدل، هذ بالنسبة للمعنى المعجمي للفظة تأصيل ولكن ما هي دلالة هذه اللفظة في عرف المسرحيين المؤصلين العرب؟

وقبل ذلك، يمكن القول أن التأصيل يعني التجذير، أي جعل المسرح العربي جزءا ساسيا في تراثنا الثقافي والأدبي، وذلك من خلال استنبات التقاليد المسرحية في التربة العربية، ورعايتها بشكل يضمن لها البقاء والاستمرار، وهذا بالعودة إلى أشكالنا المسرحية الشعبية، وكذا الأخذ من الثقافات الأجنبية والاستفادة منها" فالتأصيل في المسرح لا يعني البحث في تراثنا عن أشكال وظواهر مسرحية، والتقاطها لتكون أصولا، يمكن أن تعد أحد فروع التأصيل، ولكنها ليست التأصيل كله"(2).

إن قضية تأصيل المسرح العربي، هي الشاغل الأكثر إلحاحا لدى المعنيين بتنمية الثقافة العربية وتطويره، وقد صاغ بعض المهتمين قضية التأصيل على أنها ضمانة المسرح العربي الاجتماعية، من خلال أهمية الغوص في المحلية وفرز أشكال تعبير موروثة ما تزال فاعلة في الوقت نفسه" لأن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة سواء في تراثها الشعبي، من أساطير وحكايات وروايات أو في حوادث وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر العربية بصلة"(3). وقد لاحظ هؤلاء أن مثل هذ يكون بتطويع المسرح الغربي، و" بترويض أشكال المسرح المحلية أو التراثية من أجل خلق "عروض تجمع بين المسرح و المتطلبات الشكلية المحلية الموروثة أو الحاضرة في أنماط العيش، لأن أصالة المسرح في أصالة اللقاء"(3).

إن دعوة معظم النقاد والمسرحيين لإبداع مسرح ينسجم مع الثقافة المتماهية مع الشخصية القومية العربية، هي المعنى الأكثر انتشارا لمفهوم التأصيل(4، وتعني العودة إلى ماضي الأمة وموروثها الحضاري والشعبي، وإلى كل ماهو (أصيل في تاريخها وكل ما هو عائد إلى إبداعها الذاتي، وهذا ما يؤكده فؤاد زكريا عندما يقول: فأنت حين تتحدث عن أصالة مجتمع ما لا تعني الرجوع إلى (أصل) هذا المجتمع فحسب بل تعني أيضا العودة إلى ما هو (أصيل في تاريخه، وفي أعماق شخصيته المعنوية وبهذا المعنى تتحدث عن الأصالة في بحث أوكتاب، وتعني بذلك أنه لم يعتمد على

---

1 - ابن منظور: لسان العرب - مادة (أصل)، ج 1 ، (م. س)، ص 89 .

2 - د. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي ، (م. س) ، ص 34 .

3 - رئيف كرم : في المسرح ومكانته في حياتنا الاجتماعية، م. الفكر العربي، ع 14 ، بيروت آدار، 1980 ، ص 38 .

4 - محمد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للآداب والفنون، تونس 1993 ، ص 136 .

غيره ويعكس آراء الآخرين ، و إنما كان له موقفه الخاص المستقل النابع من ذاته "(1)، فالانطلاق من الخصوصية الذاتية بكل صدق وموضوعية، في إطار هذا العصر الذي نحيا فيه، يشكل قيمة إيجابية في عملية التأصيل .

والتأصيل المسرحي يعني وجود تقاليد مسرحية تتعلق بالشكل والمضمون معا ولابد من تمازج و تطوير الاثنين معا، كي يتطور فن المسرح العربي. فعملية البحث في التراث العربي عن موضوعات وأشكال فنية، قريبة من وجدان المتفرج العربي تعد، في الواقع، استعادة للمسرح العربي وتأصيله.ولا يعني هذا الاقتصار على التراث، فالأخذ من الثقافات الأخرى، وإكمال ما ينقص ضروري بشرط ألا يتحول العنصر الدخيل على الثقافة العربية إلى عنصر أساس مهيمن، فيأخذ مكان الثقافة العربية الأم.كما يجب أن تكون أشكال الفرجة الشعبية التراثية هي الأساس الذي ينقل من خلاله المسرحيون العرب أفكارهم، لما تمتلكه هذه الأشكال من قدرة على التأثير في عقل و وجدان المتلقي العربي، نتيجة نقلها لموضوعات و رؤى جمالية تخصه، فالأشكال التي تنبثق عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي،وتبرز وجودا عربيا قوميا و إنسانيا، من خلال رؤية فكرية معينة تكون أكثر قدرة على التعبير عن الإنسان العربي وطموحاته وآماله (2). فخصوصية المسرح العربي، إذن ، تتحدد ـ أساسا ـ في أهمية و ضرورة وجود تقاليد مسرحية وأشكال فنية، منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع العربي، وتبرز كيانا عربي الهوية، من خلال رؤية فنية فكرية وسياسية و إنسانية معينة .

إن قضية تأصيل المسرح عندنا تعني من حيث الأساس البحث في هوية المسرح العربي توكيدا لأصالة الثقافة العربية. على أن الأصالة تفيد تمثل روح العصر، لاشتمالها على عناصر الديمومة و الاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية لأن" قضية تأصيل المسرح العربي، ليست بحثا عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب بل تتعداها إلى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله،لأن هوية المسرح العربي في أصالته بالتأكيد "(3)،وعليه ليست دعوات التأصيل مجرد بعث أشكال فنية ترثية و ستنباتها في لمسرح لعربي بل هي صيانة للتقاليد لثقافية وحضورها الفعال في خدمة أهداف المجتمع و تحقيق المشروع القومي المعاصر في حواره مع تراث الإنسانية، ولا سيما في ظل نظام العولمة الشرس الذي يطبع عالمنا الآن.

وعند استعراض أبرز الجهود لتأصيل المسرح في الثقافة العربية، نلاحظ أن المسرحيين فهموا القضية غالبا على أنها،استمداد أصول تراثية للمسرح العربي وبناء المسرحية العربية وفق تقاليد و أشكال تراثية، مما هو أدخل في باب الأسس التراثية المسرحية العربية، كالأشكال التمثيلية أو الحوارية، أو أشكال العرض و الفرجة والارتجال، مثل المقامة و الحلقة و الاحتفالات الدينية والشعبية، وحلقات السمر والمداح، والحكواتي وفنون المخايلة، وغير ذلك من فنون الفرجة الشعبية.

1-د. فؤاد زكريا: وهم الأصالة والمعاصرة ، م. العربي ، ع 316، وزارة الثقافة ، الكويت مارس 1985 ، ص 22.
2-فرحان بلبل: المسرح العربي في مواجهة الحياة ، وزارة الثقافة ، دمشق 1984 ، ص 157 .
3-د. عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق 2002 ، ص 39 .

2 - عوامل اللجوء إلى التراث :

لقد ظل هم الكتاب المسرحيين العرب الدائم، هو السعي وراء إعادة بعث الظواهر المسرحية الشعبية التي بدأت تنحسر، وذلك كلما سمحت لهم الفرصة لاستجلائها في أعمالهم المسرحية الشعبية، رغم أن كلمة (فن شعبي أو تراثي، كانت تثير حفيظة الكتاب المتكلسين، وتدفعهم لمهاجمة كل فن يقترب من الشعب مهما كان المحتوى و المستوى. فقد واجهت محاولات إيجاد سوابق خاصة للدراما العربية، على كافة مستوياتها، كثيرا من العتاب و التعسف و النظرة الدونية لمدة طويلة من الزمن. ولذلك فقد تعددت الأقوال والآراء حول المسرح العربي، في العقود الأخيرة من القرن السابق خاصة فيما يتعلق بالأشكال المسرحية التي عرفها العرب قبل معرفتهم المسرح في صيغته الغربية. وقد اختلفت هذه الآراء حول وجود المسرح العربي أو عدمه إلى اتجاهين: اتجاه يضم دارسين غربيين وعرب، وهو يرى أن المسرح ولد على أرض اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد، وهم بذلك ينطلقون، عن وعي أو غير وعي، بالتعريف اليوناني للمسرح أما الاتجاه الآخر، فهو يذهب إلى أن العرب قد عرفوا المسرح، لا يلتزم التزاما دقيقا بتحديده، وإن كانوا يتفقون على أن العرب عرفوا المسرح بشكل من الأشكال، فقط أن هذه الأخيرة لم تتطور مثلما حدث في ثقافات الشعوب الأخرى، وكان وراء إيمانهم بذلك وجود عدة عوامل، منها العامل الأنطولوجي، و العامل السياسي، و العامل الثقافي و الاجتماعي.

2 - 1 - العامل الأنطولوجي :

إن تعامل المسرح العربي مع التراث جاء، في المقام الأول، كرد فعل طبيعي على آراء هؤلاء الذين يصنفون في الاتجاه الأول، أي أنه جاء نتيجة لطعون وحملات التشكيك المختلفة التي انصبت عليه، إلى جانب التهميش و الغربة التي لحقت الصيغة الشعبية الاحتفالية من لدن المستشرقين و الفكر الاستعماري، خاصة وأن أغلب تلك الآراء جاءت لتؤكد أن الأمة العربية، لم تعرف المسرح إلا في منتصف القرن التاسع عشر، حينما قدم مارون النقاش مسرحيته الأولى سنة 1848م، بل وكما يقول توفيق الحكيم: ' فقد تردد الأدب العربي في قبول هذا اللون الغريب عليه، فتركه زمنا خارج جدرانه، يسمع بأمره من أفواه النظارة دون أن يحفل بالالتفات إليه أو الخوض فيه(1)

لقد كان وراء الخطاب التراثي في المسرح العربي، البعد الأنطولوجي الوجودي، المتمثل في محاولة اللجوء إلى التراث كضرورة حتمية من أجل تحقيق الذات و لتأكيد على الهوية، نتيجة الإحساس بالدونية أمام جبروت التقدم الاستعماري الغربي، بل إن البعد الأنطولوجي، يتمثل في مدى محاولة البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث، تكون بديلا للصيغة الغربية. والمقصود بالضرورة الأنطولوجية، هو أن هذا الارتباط بين المسرح و التراث، لم يكن يستهدف منه الحصول على قيم جمالية أو معرفية أو أيديولوجية، رغم حضور كل هذه العناصر كخلفيات لهذا الارتباط،

---

1 - توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية " الملك أوديب" ، المطبعة النموذجية ، القاهرة (د. ت) ، ص 11 .

بل أن هذا الارتباط طرح كشرط ضروري وحاسم يرتبط بوجود المسرح العربي بذاته.هذا المسرح الذي واجه الاختيار (الهاميلتي) الصعب: أن تكون أو لا تكون. مبدأ وجود المسرح العربي ارتبط بالتعامل مع التراث، حيث كان هذا المدخل الأنطولوجي لضرورة تحقيق كينونة هذا المسرح "(1).

والحقيقة أن الإدعاء القائل، بأن المسرح الإغريقي هو النموذج الوحيد الذي يمكن قبوله هو ادعاء متعسف وضيق الأفق، لأنه يتجاهل عن عمد سائر الثقافات الإنسانية التي عرفت أشكالا تعبيرية مسرحية تختلف عن شكل المسرح الأرسطي، فالمسرح ليس صيغة واحدة جاهزة، ومن ثم "لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين أن لا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب، لأنهم بتقليدهم التقنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية في حين أن الشرق القديم قد عرف حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر "(2)، وهذا ما شجع المسرحيين العرب على الدفاع عن الخصوصية الثقافية بالتمسك بالجذور، والتأصيل في المسرح من خلال استلهام وتجديد الشكل والمضمون.

ومن الجزائر انضم صوت قدور النعيمي يقول: "إن المسرح ذاته ليس صيغة واحدة، هي الصيغة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي. هناك مثلا مسرح الكابوكي والـ"النو" اليابانيان، وهناك الأوبرا الصينية، والمأساة الإغريقية، والكوميديا ديلارتي الإيطالية، والمسرح الغيني والفيتنامي. فلماذا لا يكون للعرب، بدورهم، شكلهم الروحي الخاص"(3).

لقد جاءت معظم آراء المسرحيين العرب، تعبر بصوت واحد عن أن الشكل المسرحي الذي ورثناه عن الغرب، ليس هو الشكل الوحيد، وأن هناك أشكالا أخرى ليست أفضل أو أسوأ لكنها مختلفة. وأن العرب لديهم ظواهر مسرحية مميزة، لم يعنوا بالعودة إليها وتطويرها، وخلف هذا كان يكمن عزم وسعي المسرحيين العرب المعاصرين، لإيجاد صيغة مسرحية لها صلة بالهوية الثقافية العربية الأصيلة رغبة منهم في تحقيق الذات وتأكيدها في مقابل الآخر / الغرب. إن تعامل المسرح العربي مع التراث الشعبي، قد جاء كرد فعل طبيعي وضروري، للرد على تلك الحملات التشكيكية التغريبية المختلفة المشارب والاتجاهات التي انصبت على كينونة المسرح العربي عبر مساره التاريخي، والذي يمكنه أن يتطور من خلال ربطه بجذوره القومية الأصيلة، لأنه ليس بالضرورة أن يكون شبيها بالمسرح الغربي، وإن تفاعل معه و أخذ عنه. و ربما لهذا السبب أيضا لجأ الكثير من الدارسين والمسرحيين العرب، إلى أنه ليس هناك مفهوما محددا و واحدا للمسرح، يمكن أن نقيس عليه أشكالنا الفنية التراثية و إبداعاتنا المعاصرة.

---

1 - مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 85.

2 - عز الدين المدني : الزنج وثورة صاحب الحمار، ط 2 ، الشركة التونسية للنشر والتوزيع ، تونس 1981 ، ص 26 .

3 - انظر : د. على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، (م. س) ، ص 34 .

2-2- عوامل سياسية و ثقافية :

تعد ثورة 1952 بمصر من أهم الإنجازات السياسية و الثقافية. ولا نبالغ إذا قلنا، أن المحاولات التأصيلية لمسرح عربي متميز، هي من منجزات هذه الثورة الطموحة التي كان لها أثرها على الوطن العربي، من خلال دعمها لتحرر شعوبه من الهيمنة الاستعمارية الغربية، خاصة بعد صد العدوان الثلاثي (1956)، و الدعوة إلى الوحدة العربية الشاملة." كانت ثورة يوليو 1952 قد فجرت طاقات هذه الأمة المجيدة و فتحت أمام مبدعيها أوسع الأبواب، قدمت الثورة الزاد النفسي و الزاد الفكري، إلى جوار لحظة شديدة التوهج في حياة البلاد...وجهت الثورة الوليدة، دعوة صريحة وضمنية إلى كل المصريين ومن بعد إلى كل العرب، ومن بعد إلى كل شعوب العالم لثالث إلى المشاركة في صنع مصيرهم و الحفاظ عليه "(1).

كما أنه لم يكن هناك أمل قبل الثورة في أن ينال فن الشعب مكانة في المجتمع بسبب وجود الإقطاع و الاستعمار و أتباعه،" لأن العناية بالفن، لا تحدث إلا في الدولة المتحررة، و لا تتم إلا مع يقظة القوميات و نشاطها"(2). فقد أولت الثورة عناية كبرى للفنون الشعبية الأصيلة، فأنشأت فرقة الفنون الشعبية، لتطوير الخامات الشعبية الخصبة و تحويلها إلى فن جميل، أداته الحركة و الإيقاع. كل هذا و أكثر منه هو تفجير القوة الخلاقة في أبناء الشعب حتى يشارك بشيء من عنده في التراث الإنساني الكبير"(3).

ومن هنا انطلق الباحثون و المثقفون العرب، في منتصف القرن الماضي، إلى عملية البحث عن صيغة مسرحية عربية أصيلة تؤكد كبريائهم الحضاري، وقد شجع هذه العملية وواكبها حاجاتهم الملحة إلى بناء ثقافة وطنية مستقلة وغير تابعة. وفي هذا السياق بدأ الالتفات إلى فنونهم الشعبية، لحفظها وتطويرها، وبناء هويتهم الفنية المميزة عبرها. فقد دفع الاهتمام بفنون الشعب الدارسين إلى دراستها، باعتبارها عنصرا هاما من مقوماتهم الحضارية و القومية، الأمر نفسه دفع برجال المسرح إلى استلهام تراثهم الشعبي، إصرارا منهم على إبراز الذات العربية و إجلائها أمام الغير. ومن أهم الدراسات في مجال الترث الشعبي ما قام به شوقي عبد الحكيم، و رشدي صالح، وعبد الحميد يونس وغيرهم، مما كان له أثره على وعي و ضمير كتاب المسرح، الذين راحوا ينادون بضرورة البحث و إعادة النظر في كل أشكالنا المسرحية التراثية، و السعي إلى تطويرها لتحقيق هوية المسرح العربي. ويتجلى هذا في تأكيد يوسف إدريس، بأنه كان متأثرا بهؤلاء الدارسين، في دعوته لإيجاد مسرح خاص بنا، إذ يقول:" كانت المرحلة الثانية (الخمسينيات) هي مرحلة التجديد و البحث عن أصالتنا الخاصة. ولو لم يكتب أيضا (رشدي صالح) كتابه عن الأدب الشعبي، ولو لم تنشأ فكرة الأدب الشعبي أصلا، و التي على أساس منها نشأت فكرة البحث

1- د. علي الراعي: هموم المسرح همومي، كتاب الهلال ، ع 522 ، دار الهلال ، القاهرة 1994 ، ص 28 .

2- رشدي صالح : فن الشعب في 12 سنة ، م. الكاتب ، ع 40 ، الهيئة المصرية ، القاهرة ، يوليو 1964 ، ص 89 .

3- للإطلاع ينظر: د. لويس عوض: الثورة و الأدب، سلسلة الكتاب الذهبي، روز اليوسف، القاهرة 1971، ص 145 .

عن المسرح الشعبي المصري، وكتبت على أساسها الفرافير"(1).

ولقد كان ذلك إيذانا للكتاب المسرحيين، أن يلجؤوا للتراث العربي، محاولين عن طريقه أن يفهموا الماضي، ويستعينوا به على تشكيل الحاضر والمستقبل، كل ذلك في سبيل الوصول إلى قاعدة أكبر من الجماهير العربية، عن طريق المحادثة عبر الذاكرة التاريخية للأمة، ولم يكتفوا بما حواه التراث من أفكار ومضامين، بل لجؤوا إلى توظيف الأشكال المسرحية التراثية دراميا. وهنا بات البحث عن شكل مسرحي عربي يعتمد على مكوناتنا التراثية، ويمشي جنبا إلى جنب مع البحث عن مضمون عربي، يواكب التطورات السياسية والاجتماعية الطموحة لبناء مجتمع عربي جديد. ولعل الانطلاق من واقع الجماهير العربية، والتوجه إلى مناقشة قضاياها وتطلعاتها يعد من القضايا الهامة التي نادى بها بعض المسرحيين المؤصلين العرب، خصوصا في ظل تلك المستجدات والتحديات التي بدأت تشهدها الأقطار العربية وهي تسير في مرحلة البناء الإشتركي، مما دفع بهؤلاء المسرحيين إلى تقبل أفكار وجماليات مسرح (بريخت). ففي أكثر المحاولات الفنية والنقدية، التطبيقية والتنظيرية، كان بريخت ماثلا مفكرا أو مسرحيا. وتجدر الإشارة إلى أن تعريب بريخت في تلك الفترة، ونقله إلى الثقافة العربية، " لم يكن مهمة فنية مسرحية فحسب، بل هو أيضا تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية، لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي"(2)، ما دام أن مسرح بريخت كان بمثابة ثورة واعية ضد القواعد الكلاسيكية للمسرح التي لم تعد تتماشى مع متغيرات العصر.

ويجدر الإشارة أيضا، إلى أن مرحلة الستينات أحدثت تحولا خطيرا في تاريخ الأمة العربية، فهزيمة الخامس من حزيران عام 1967، كشفت عن هشاشة وتخلف أبنية المجتمع العربي وتناقضاته الداخلية العميقة. فقد كانت الهزيمة بمثابة صدمة كبيرة زلزلت كيان الإنسان العربي، الأمر الذي دفع بالكتاب والمثقفين العرب إلى الرجوع إلى التراث والاهتمام به(3)، وليس أدل على ذلك، من أهم الدراسات عن التراث قد ظهرت بعد الهزيمة مباشرة، وقد ركزت على الأعمال والمواقف الفكرية (كمؤلفات حسن حنفي، وعابد الجابري، وطيب تزيني، وحسين مروة، وغيرهم). وإلى جانب هذا الاهتمام يبرز التركيز على عناصر أخرى من التراث، منها الأسطوري والديني، والفولكلوري، والأدبي الشعبي، التي استلهمت في معظم الأعمال الأدبية والفنية. أما بالنسبة للمسرحيين فقد انقلب الإحساس بالنكسة إلى نوع من التحدي، حيث وجد هؤلاء أنفسهم مضطرين إلى طرح البديل، لكل ما هو سائد من أدوات فنية وتعبيرية، فكان التجريب هو الطابع الأساسي لمخططات الإبداع المسرحي العربي، إذ بدأت مرحلة رفض الشكل المسرحي الأرسطي، وبدأت مرحلة الوعي

1- مواجهة مع يوسف إدريس، حاوره: محمد كشيك، م. الثقافة الجديدة، ع 13، الهيئة، القاهرة مارس 1987، ص 59

2- د. هدى حبيشة : في خشبة المسرح ، سلسلة (المكتبة الثقافية)، ع 147، الهيئة المصرية، القاهرة 1986 ، ص 87.

3- صبري حافظ : مسرح ما بعد يونيو، م. المسرح 68 ، الهيئة المصرية ، القاهرة ديسمبر 1969 ، ص 86 .

التاريخي النقدي للتراث، ورفع شعار إعادة النظر في رسالة الأديب العربي، ولاسيما رسالة المسرح وعلاقته بالجمهور العربي ودورهما في التغيير والبناء، خاصة في ظل تلك الظروف المميزة التي كان يمر بها المجتمع العربي.

. لقد تأكد الفنان المسرحي، أن الأمة العربية تمتلك شخصية ثقافية وحضارية قوية متماسكة، وما هي فيه من تجزئة و تخلف هو من صنع الاستعمار،" فالشخصية العربية للأمة العربية ذات جذور سليمة وواحدة، وساق هذه الشجرة أيضا سليم، وعندما جزىء الوطن العربي كان - وما زال - الغرض هو أن يجزأ ثقافيا، وهو الأمر الصعب الذي يصمد له التراث، رغم مساهمة بعض المعاصرين من العرب مع سواهم في تحطيمه"(1. لذا فقد كانت النكسة بمنزلة العودة الثقافية، التي عكست قلق الإنسان العربي، في الوقت الذي راح فيه الفنان المسرحي، يعمل على نقد الأنظمة السياسية العربية التي تسببت في تلك الهزيمة. أما على صعيد العمل الفني، فقد راح القائمون على الفن المسرحي يبحثون عن صيغ جديدة، تبعد المسرح العربي، و لو بشكل جزئي، عن التقليد و تعيده إلى أصوله العربية، لأن مهمة المسرح خلال هذه الفترة قد تغيرت، إذ انتقلت من الدور التنفيسي إلى الدور التحريضي مما جعل خروجه عن أصل الدراما الغربية، ولجوئه إلى استلهام الأشكال و الصيغ المسرحية الشعبية، ضرورة لابد منها لتأصيل المسرح العربي و تأكيد كيانه وهويته.

2-3 - عامل الجمهور:

لقد ارتبط المسرح، منذ بداياته الأولى، بالجمهور. "فالجمهور هو الذي ثبت وجود الفن المسرحي، ودل على أهميته، وجرى في تطويره، ورشح المؤلفين و الممثلين"(2 الذين يثق فيهم، وفي قدرتهم على التعبير عن قضاياه ومشاغله الحقيقية إذ لم يكن في مقدور الفنان المسرحي أن يبدع مسرحياته، دون أن يراعي في ذلك طبيعة البيئة التي ينتمي إليها، ونوعية الجمهور الذي يريد مخاطبته، لأن "في صدارة ما ينطق به الواقع الاجتماعي وما تقوله بديهيات أشيائه، هو أن للمجتمع همومه وأفكاره وقضاياه، و نظرته إلى الحياة و الموت الخ، ولابد لكاتب المسرحية أو مخرجها أو ممثلها من أن يأخذ هذه الأمور في اعتباره، إذا أراد أن يحرز النجاح في أعماله المسرحية"(3 ومن ثم لا يمكن الحديث عن التأصيل للمسرح العربي دون مراعاة رجال المسرح للذوق العربي، وتلمس قضاياه ومشاعره، بناء على "أن الجمهور - كما يرى فرحان بلبل - هو الذي يخلق المسرح، وعندما يضع المسرحيون يدهم على نبض الجمهور فسوف يبدعون، وعند ذاك يسرع إليهم الجمهور، وعند ذاك يتأصل المسرح"(4) فمن المعلوم أن المسرح يتميز عن غيره من الفنون الأدبية، بكونه يجمع بين النص والعرض. فالنص المسرحي هو جزء من كل، بينما يشكل العرض جوهر الظاهرة

1- د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، (م. س) ، ص 55 .

2- د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية ، (م. س) ، ص 403 .

3- هادي طعمة: المسرح في العراق واستقطاب الجمهور ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1988 ، ص 97.

4- هيثم يحي الخواجة: محاور في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 51 .

المسرحية وبعدها الجمالي التواصلي، مما يؤكد" بأن النص المسرحي لا تتجلى أهميته الفنية/ الأدبية و الوظيفية،إلا بتجسيده فعلا مرئيا ومحسوسا، أن يصل إلى الآخرين عبر العين و الأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة و بالذاكرة الثقافية الاجتماعية الشاملة"(1.فالفنان المسرحي الجاد لا يسمح لنفسه بالابتعاد عن واقع جمهوره وشعبه،لأن المسرح الذي لا يحس - كما يقول جلال العشري - بنبض الشعب الاجتماعي و التاريخي وقضية هذا الشعب،و اللون الأصلي لأفقه وفكره،مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم،و أولى به أن يسمى(ملهى ليلي)"(2).ولقد ساعد التزام المسرحيين بقضايا جمهورهم، في الستينيات،إلى حد كبير في تطويع العمل المسرحي لخشبة فن المسرح، من خلال تغذيته بالعناصر الاحتفالية الشعبية سواء من حيث الشكل أو الموضوعات،سعيا لتحقيق عملية التواصل مع الجمهور وتحفيزه على التفاعل مع ما يعرض أمامه من أحداث ومواقف(*)، واتخاذ موقف منها، حتى يتمكن من المشاركة في تغيير أسس مجتمعه نحو الأفضل.

وبذلك لم تعد الوظيفة الأساسية للعمل المسرحي،عند هؤلاء المسرحيين، تعتمد على النظرية الأرسطية التي اعتمدت عملية التطهير،بل أصبحت تشحن المتلقي و تدفعه إلى التغيير. فقد تنبه المسريون العرب إلى ذلك الدور المزدوج الذي لابد للمسرح أن يقوم به.فلكي يكون المسرح فعالا في المجتمع وجب عليه تحقيق التوزن في هذا الدور،إذ عليه أن يستوعب ما يدور حوله من صراعات يكشفها ويحدد طبيعتها، أي لابد أن ينطلق من واقع الجماهير، يعكس أوضاعها ويحللها ويضيء خفاياها فمهمته تكمن في أن يحفز الناس على العمل،أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن." فالمسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلم و يحفز متفرجيه، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقانا وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر"(3).وعلى أساس هذا الدور، ذهب الكتاب المسرحيون العرب في شرح النواحي الفنية للعملية المسرحية، فربطوا بين النواحي الفنية و الجمالية و رسالة المسرح الاجتماعية و السياسية و الخلفية التي تهدف إليها، وهم في ذلك كله لم يفصلوا بين القيمتين التعليمية و الترفيهية للمسرح .

يعتبر المسرح من أخطر الأدوت الفنية التي تؤثر في المجتمع،لأنه مجمع للفنون الأخرى ومباشر وحي في الوقت ذاته،وهو يتوجه إلى الجماعة ويتفاعل معها وهو لا

---

1 - وليد إخلاصي : حركة التأليف المسرحي في سوريا ، م. الموقف الأدبي ، ع 134 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق حزيران 1982 ، ص 31 .

2 - جلال العشري : ثقافة بلا دموع ، سلسلة (اقرأ) دار المعارف ، القاهرة 1984 ، ص 165 .

3 - سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ،(م. س) ، ص 40 .

(*) يعتمد التراث على هذا الجانب لخلق التواصل مع الجمهور،وهذا ما عبر عنه الروائي إميل حبيبي،بقوله:" إن تنامي رغبتي في الاعتماد وفي تطوير أساليبنا الخاصة بنا تراثيا وقوميا، هذا التنامي جاء نتيجة لأوضاعنا. هذا صحيح ولكن يمكن القول أيضا إن رغبتنا في الوصول إلى شعبنا،ورغبتنا في أن يكون مستوعبا لما نريد أن نقوله هي التي دفعتنا إلى التفتيش عن الأساليب الخاصة الجمالية التي تستطيع أن توصلنا إلى هذا الشعب ".

أحمد محمد عطية: محاولات على طريق تأصيل الروية العربية، م. إبداع ،ع 7 ، الهيئة ، القاهرة يولية 85 ، ص 139

يؤدى إلا في احتفال جماهيري،" لأن تمثيلية بلا جمهور،و بلا ممثلين لإبرازها شيء لا يمكن أن يستوعبه العقل، فالأثر الكامل...لا يمكن أن ينشأ إلا بإبرازها إبرازا مسرحيا"(1) ومن ثم، فإنه لا يمكننا أن نجرد الصورة عن المضمون. فمن أجل أن نخلق حالة التواصل مع المتفرج،لابد أن يكون هذا المضمون نابعا من بيئة هذا المتفرج أولا، ثم تحويل هذا المضمون إلى صورة توصيلية، تستدعي صيغة مسرحية تعتمد على تقنيات جمالية تكون قريبة من وجدان هذا المتفرج ثانيا. كما أدى التفات المسرحيين إلى الجمهور، وإدراكهم لأهميته في إثراء العملية المسرحية إلى استخدامهم لعناصر التراث المتنوعة في إبداعاتهم،من أجل تحقيق البعد الجمالي، ذلك أن توظيف الأحداث أو المعاني أو الشخصيات التراثية كفيل لتحقيق جمالية خاصة في الإبدع المسرحي،مما يضمن نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز طرح المباشر للقضايا.فالمبدع المسرحي،في هذه الفترة، كان يدرك أن مهمته لا تكمن في إيصال المعارف فقط، بل تكمن أيضا في تحقيق نوع من التأثير والجمالية.من خلال التركيز على جميع مؤثرات العرض المسرحي،بطريقة تسهم في خلق متلق إيجابي،لا يشاهد بحيادية ويتفرج، بل يشارك ويتفاعل مع ما يجري أمامه من أحداث مسرحية يفترض أنها تمس روحه وحياته.

ولذا يرى أحد الباحثين المسرحيين بأنه كان اتجاه الكاتب المسرحي العربي إلى التراث محكوما بتاريخية هذا التراث،ومحدودا بالإمكانيات القاصرة للكلمة كوسيلة تعبير وتواصل مع المتفاعل(الجمهور)،في حين أن كل الفعاليات والطقوس الدرامية في التراث العربي أو الإسلامي هي فعاليات بصرية بمعنى أنها تعتمد على الصورة والحركة. لذلك يتحتم على الكاتب المسرحي الآن أن يكف عن النظر إلى الكتابة المسرحية بكونها شيئا ينتمي إلى الأدب وحده، بعيدا عن الرؤية البصرية التي هي جزء مهم من العرض المسرحي، ثم يقول:" فالكاتب يعتمد في تعامله مع الكتابة المسرحية على أنها تحقيق لمفهوم السبب والنتيجة،لهذا فإنه يعمد إلى تقديم حكاية ما إلى المتفاعل(الجمهور)،من هنا ينشأ الخلل في كيفية التعامل مع المتلقي. ولذا فإنني لاأطيق تسمية(الجمهور)،لأنها كلمة فيها الكثير من العمومية بل أفضل تسمية أخرى هي المتفاعل الذي لا يشاهد بحيادية ويتفرج، بل يشارك ويتفاعل. ومن هنا تخلق الإشعاعات السرية من الفاعل(الفنان) والمتفاعل، وهذه الإشعاعات هي كثافة ووضوح الفكرة والرؤية التي يناقشها(الفنان)،والتي تشكل البعد التلامسي للزمن والفضاء المسرحي"(2).

كما أدرك هؤلاء المسرحيون العرب مدى أهمية العنصر الكوميدي في الفن المسرحي وأيقنوا أن قيمة العمل المسرحي تتحدد بما يقدمه من تهذيب وتثقيف و

1-د. محمد مندور : المسرح النثري ، (م. س) ، ص 67 .

2- هيثم يحي الخواجة : محاور في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 75 ، 76 .

توجيه ومتعة (*). ولعلهم في دعوتهم إلى توظيف عناصر الموروث الشعبي، و تناول قضايا المجتمع والتركيز على أهدافه الكبرى ، كانوا على وعي تام بالدور الترفيهي للمسرح و قدرته على تحقيق التواصل مع جمهورهم ، ومن ثم إمكانية توصيلهم الرسالة المراد قولها لهذا الجمهور، لأنهم تيقنوا أنه بمجرد مشاهدة عمل مسرحي يستمد مادته من التراث، بما يحويه من شخصيات و أفكار و أحداث و معتقدات و رموز يشعر المتفرج بمتعة الاطلاع على حياة الأسلاف، في مرحلة من مرحل الحياة ، وهذا يعد اكتشافا،والاكتشاف بحد ذاته يشكل متعة خاصة،ولا سيما إذا أضفنا إلى ذلك أن التلقي الجماعي للمسرحية يعد ، هو أيضا ، فرصة لاجتماع الناس حول مشاعر موحدة و الإحساس بمصير جماعي مشترك، مما يخلق لديهم المتعة و الراحة النفسية، ويولد لديهم ذلك الانسجام والتوحد لمواجهة قضايا حياتهم و المخاطر التي تهدد كيانهم .

و لقد وعى كتاب المسرح العرب، منذ الستينات ، هذه الحقيقة التي كانت غائبة في الساحة المسرحية ، إذ أدركوا أن المسرح العربي السائد بعيد عن الواقع الحقيقي للناس ، فهو لا يمت بصلة إلى ذائقة الجمهور العربي، و لا إلى نفسيته و حضارته، و إنما هو يستعبد للأدب الغربي المعاصر أشد الاستعباد، حين يقوم بنقل كل تجاربه و ما توصل إليه من أشكال مسرحية بشكل حرفي ، مما زاد من توسيع الهوة بين المسرح العربي و جمهوره.

لقد رأى هؤلاء الكتاب أن التخلف الذي يدور فيه المسرح العربي بالمقارنة مع غيره من المسارح في العالم ربما يعود إلى فكرة الثقافة المستوردة بكل حذافيرها من الغرب / الآخر. و يؤكد أحد النقاد المعاصرين هذا الرأي، مبينا أن الجمهور العربي لم يتعود و لم يمارس دوما ما اتفق على تسميته باسم (العادة المسرحية) ، و هذا راجع ، في نظره ، إلى أن فن المسرح فن مستورد من الغرب، و إن كان موجودا قبل ذلك في تراثنا (1).

و نخلص من ذلك أن كتاب المسرح العربي المعاصر استطاعوا أن يمسكوا بالخيط الذي يوصلهم إلى جمهورهم، بعد أن وعوا أنه لا يمكن خلق العادة المسرحية أو الفن المسرحي في بلادنا بمجرد نقل تلك الأشكال المسرحية الغربية ، و توصلوا إلى أنه يمكنهم الاستفادة من هذه التجارب الفنية أعظم الفائدة ، فقط ، حينما يدرسون من خلال الأشكال الجديدة و القديمة معا علاقة الشكل بالمضمون، و من ثم يقومون بابتكار الأشكال المناسبة للمضامين التي يحاولون التعبير عنها لتوصيلها إلى جمهورهم ، من خلال استفادتهم من إمكانيات لغة و تراث شعبهم و أمتهم .

---

1 - ينظر: د. محمد شكري عياد : إشكالية النقد العربي ، مجلة القاهرة ، ع 85 ، الهيئة ، القاهرة يوليو 1988 ، ص 21

(*) إن حاجة الناس إلى الهزل و الترفيه ، ليس ترفا فارغا أو لهوا عابثا ، بل لعلها لا تقل في أهميتها عن الحاجة إلى الأشياء الجادة التي تستوجبها الحياة و يشترطها مسار العمل من أجل النهوض والتقدم. فهي تنبع من صميم الحياة، و من صميم الحاجة إلى الحياة ، فالمجتمع " يحب المسرحية التي يرى فيها ممثليها وهم يمتعونه بالنكات الطريفة و المفارقات و السخرية البارعة من الأعداء و التهكم الرائع من حصيلة أفكارهم و نظرتهم المناقضة في الحياة .."

ينظر : هادي طعمة : المسرح في العراق و استقطاب الجمهور ، (م.س) ، ص 96 - 97 .

3 ـ التراث و إشكالية التنظير لتأصيل المسرح العربي :

يعد تأصيل المسرح العربي أبرز مشكلة عالجها ويعالجها المسرحيون العرب، ولهم في ذلك آراء و مواقف متعددة و متباينة ، فهناك من يقول بالعودة إلى التراث العربي لاستلهامه و صياغته مسرحيا، لأن التراث يتغلغل عميقا في النفس العربية، وهناك من يقول باستلهام المظاهر المسرحية العربية القديمة و تحويلها إلى أساليب مسرحية عربية معاصرة ، و هناك من يقول بالإطلاع الواسع المستمر على المسرح الأجنبي قراءة و مشاهدة حتى يعرف العرب أصول صناعة المسرح، و هناك من يقول بضرورة أن يضع المسرح يده على المشاكل الاجتماعية العربية. و كل هذه الآراء صحيحة، و كل واحدة منها تساهم في تأصيل المسرح العربي، لأن " حركة التأصيل ليست حركة عصبية ضيقة الأفق، و لا نزعة شوفينية، ففي سوق المسرح ستبقى الدكاكين لجميع التيارات و المذاهب و الأشكال و التجارب المسرحية العالمية لكن السوق نفسه ـ مناخا و حركة و عمارة و معروضات فكرية أو تزيينية ـ سيبقى سوقا عربيا "(1). أي أن التأصيل الحق لابد و أن يرتبط بالدعوة إلى إبداع مسرح ينسجم مع الثقافة العربية و الشخصية العربية .

و على أية حال لم تكن تلك المحاولات الجزئية في استلهام التراث قبل بداية الستينات من القرن الماضي كافية للإحساس بالهوية العربية للمسرح، إذ لابد من التوظيف الواعي بما يتلاءم و طبيعة الجمهور و المرحلة ذاتها. وهذا ما حدث مع مطلع الستينات، حيث ظهر جيل جديد من الكتاب المسرحيين، شكل تعاملهم مع التراث تربة خصبة للتفكير الجاد بمسرح عربي المضمون و الشكل، مسرح عربي بعيد عن شكل المسرح الأرسطي، نابع من البيئة العربية ومن تراثها، يسير جنبا إلى جنب مع البحث عن مضمون عربي على الصعيد التنظيري. فكانت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح السامر في كتابه(نحو مسرح عربي)، و دعوة سعدالله ونوس (بيانات لمسرح عربي جديد)، و دعوة علي الراعي إلى المسرح المرتجل، وعبد الكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالي، وظهرت بعد ذلك الكثير من الجماعات المسرحية في الساحة العربية التي سارت على نفس المنوال.

انطلقت مسألة التنظير للمسرح العربي من ثوابت تراثية شجعت على جرأة التنظير، فلابد من الانعتاق من طور التقليد الطفولي و محاكاة الآخر/ المهيمن، الذي يحاول دائما فرض الفكر و أسلوب الحياة إلى جانب فرض الوجود، ولذا "كانت عملية التنظير للمسرح العربي عملية وضع أسس فلسفية وفنية لهذا النوع من الإبداع "(2

---

1 ـ هيثم يحي الخواجة : محاور في المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق 2002 ، ص 39.

2 ـ عبد الرحمن بن زيدان : كتابة التكريس و التغيير في المسرح المغربي، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء 1985، ص 18.

3. 4. 1 - يوسف إدريس و جرأة التنظير لمسرح عربي :

إذا كان النقاش أول من أدخل الفن المسرحي إلى الوطن العربي،وتوفيق الحكيم أول من أدخل المسرحية إلى الأدب العربي، فإن يوسف إدريس يعد بحق أول من اهتم بالتنظير لمسرح عربي جديد، يتميزعن المسرح الأوروبي من خلال المقالات الثلاث الموسومة بـ"نحو مسرح مصري" والتي نشرها في مجلة الكاتب عام 1964، و تتميز مجهودات إدريس عن غيره من الكتاب، في محاولاته المستمرة لإضفاء نوع من النضج والخصوصية على المسرح العربي المعاصر، من خلال بحثه عن شكل فني جديد وأصيل، ينبع من جدة المضمون و خصوصيته في الوقت نفسه.(1) فقد كان إدريس يصر على خلق مسرح مصري عربي بدءا من الأشكال المسرحية الموجودة في التراث الشعبي العربي،لأنه يؤمن أن المسرح الذي كان يقدم في مصر حتى ذلك الحين، كان يعتمد الصيغة الغربية المستوردة للمسرح، وهو شكل غريب عن الكتاب والمتلقي العربيين،لا يمكنه أن يعبرعن ذواتهم بصدق و موضوعية لأنه -كما يقول:" مهما غيرنا و طورنا في المسرح الأوروبي، فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عنا،لا تندمج معنا ولا نندمج معها مثلنا مثل الماء والزيت"(2

إن يوسف إدريس كاتب مهموم بالتواصل مع جماهير شعبه، فهو يتوق ليتأمل الأشكال الفنية التي يقبل عليها جمهوره. و لذلك رفض الشكل الأوروبي ، باعتباره ثمرة للثقافة الأوروبية و الفكر الغربي، " و الالتزام بقواعده يعني الانعزال، مرة أخرى، عن الجماهير و التحاور مع هامش محدود من مثقفي العاصمة و المدن الكبرى"(3) سواء في مصر أو باقي أقطار الوطن العربي.

ويذهب إدريس إلى أن المسرح الأوروبي ليس سوى شكلا من الأشكال المسرحية الموجودة في العالم ، والذي تطور على يد الإغريق، أما بقية الأشكال المسرحية فهي موجودة في حياة كل شعب.."(4). و يقرر أنه للخروج عن تلك القوالب الأوروبية و اكتشاف مسرح خاص بنا ، علينا أن نسلك طريقا آخر ، و إن كان شاقا ، إلا أنه سيساعدنا على تحقيق ذاتنا وشخصيتنا فيقول:" تلك هي المشكلة الملحة التي أعتقد أنها أصبحت تواجه جميع المشتغلين بالمسرح المصري والمهتمين به، لأنها ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده ، و لكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج و حتى شكل المسرح نفسه و هندسته ".(5)

---

1 - د. نبيل راغب: فن المسرح عند يوسف إدريس ، مكتبة غريب ، القاهرة 1980 ، ص 5 .
2 - يوسف إدريس: مقدمة مسرحية " الفرافير" ، ط 6 ، مكتبة مصر ، القاهرة 1984 ، ص 7 .
3 - محمود عبد الوهاب : قراءة في أدب يوسف إدريس، م. أدب و نقد ، ع ، التجمع الوطني ، القاهرة 1987، ص 114 .
4 - يوسف إدريس : مقدمة " الفرافير" ، ص 7 .
5 - نفسه ، ص 21 .

و لكي نحقق ذلك يرى إدريس ، أن نرجع إلى الأشكال والعناصر المسرحية المختلفة التي يزخر بها التراث العربي الأصيل،و منها بالخصوص مسرح السامر ذلك الفن الشعبي الذي يضرب بجذوره في أعماق التربة المصرية ، و الذي يعكس روح الإبداع الفطري و بديهة الارتجال العفوي في تجمعات الطبقات الشعبية وحلقات سمر الفلاحين والظرفاء من أبناء البلد، و بعبارة أخرى"هو ذلك الشكل الأولي الذي تجلى من خلاله ميل الإنسان المصري إلى تحقيق ذاته وهمومه تحقيقا دراميا".(1) فظاهرة المسرح - في نظر إدريس - ليست غريبة عن التراث الشعبي العربي، فهي كانت دائما ملازمة للإنسان العربي ، فالأشكال المسرحية التي وجدت في التراث الشعبي العربي تتميزعن المسرح الأوروبي في خاصية"التمسرح"، وهذه الخاصية هي التي جعلت إدريس يلجأ إلى الموروث الشعبي لكي يستطيع تحقيق التواصل مع المتلقي في معالجته للقضايا التي يتصور أن لها ارتباط بالواقع والعصر، فلجأ إلى السامر الشعبي الذي استمد مقوماته من شخصية(فرفور)، وهي الشخصية الرئيسية التي كانت محط إعجاب الطبقات الشعبية منذ زمن بعيد .

و لقد كان لجوء إدريس إلى شكل السامر الشعبي، و اختياره لشخصية فرفور بالذات عبارة عن ثورة خاصة ضد الشكل المسرحي المستورد و الزائف السائد في الساحة المسرحية. فإدريس بضميره الحي و التزامه الصادق" كان يرفض الوضع المتعالي للفنان و الدور المثالي المفروض له، داعيا إلى مشاركة فنية فعالة في الحياة الاجتماعية و الفكرية، من خلال المساهمة في عملية التنمية الثقافية للمجتمع المتخلف عن ركب التطور الحضاري "(2).

دعا إدريس في دعوته إلى إيجاد مسرح عربي، إلى ضرورة توافر عنصر المشاركة الجماعية بين الشخصيات المسرحية و بين المتفرج لخطة العرض المسرحي، وبذلك يتحول الفضاء المسرحي من فضاء التلقي السلبي إلى فضاء الاحتفال والتفاعل الإيجابي المثمر، في طرح القضايا و إعادة النظر في جوانبها في الزمان والمكان، أي في إطار الواقع التاريخي و العصر. كما دعا إدريس إلى شكل العرض المفتوح كالحلقة أو الساحة، حيث لا يوجد الحائط الرابع أو ما يعرف بكسر الإيهام المسرحي فاستعمل ظاهرة التغريب، لإبعاد المتلقي و جعله يفكر في القضية المطروحة أمامه

1-د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر، (م.س) ص 126 .

2-د. صالح سعد : الأنا الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي، م. عالم المعرفة ، ع 274 ، الكويت أكتوبر 2001 ، ص 217 .

وحتى يتمكن من إلغاء المسافة النفسية القائمة، بين من يؤدي الدور- الممثل - و من يشاهد (المتفرج)، و هي عناصر فنية و حيل مسرحية موجودة في أشكال الفرجة الشعبية و في بعض التيارات التجريبية في المسرح الغربي .

لقد أدرك إدريس، أن المشكلة التي تواجه المسرح العربي، لا تتمثل فقط في إيجاد" الموضوع المسرحي المصري، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له،الذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى ممكن"(1)، على اعتبار أن هناك علاقة بين الشكل والمضمون. وبهذا فقط يمكن التوصل إلى تحقيق ما نطمح إليه، وهو إيجاد صيغة مسرحية عربية أصيلة.ويؤكد إدريس أن تمسكنا بتقاليدنا الفنية الشعبية ليس معناه تخلفا عن الركب الحضاري في العالم، إذ يمكننا أن نحافظ على شخصيتنا و نساير كافة التطورات التكنولوجية والعلمية في الوقت نفسه،لأن الفن في حقيقته ضرورة اجتماعية،وهو في الوقت ذاته يرتبط بالمجتمع ويعبر عنه. لذا فقد ركز إدريس على ضرورة الحذر في التعامل مع التيارات المسرحية الأجنبية الوافدة من أوروبا،إيمانا منه بأن" لكل شعب من شعوب الأرض تكوينه النفسي و تقاليده، و لابد أن نسلم أن الإنسان لم يوجد بمفرده أبدا أو بمطلقه، و إنما وجد دائما و سيظل موجودا كجزء من جماعة ذات كيان و إحساس و ذوق خاص..."(2).

إن كل ما طرحه يوسف إدريس حول المسرح، كان في سبيل تدعيم الهوية الثقافية و الشخصية العربية في المسرح ، لأن مهمة المسرح - في نظره - في واقع مجتمعنا الحالي لم تعد حيادية، أو تقوم على التزييف و السلبية، و إنما لابد أن يلجأ إلى تعرية المجتمع و كشف تناقضاته . فقد أيقن إدريس أن الفن المسرحي أصبح أقوى أدوات التعبير ، إذ تسعى الجماهير جاهدة إلى من يخاطبها مباشرة بلا وسيط بشكل يمس قضاياها السياسية و الاجتماعية، فالهدف من الفن المسرحي هو هدف الفن عموما " الإمتاع و الإفادة و التوصيل "(3). و الواقع أن يوسف إدريس، لم يطرح قضيته طرحا ساذجا، يقصد به إثارة الزوابع و الأعاصير و إنما طرحها بوعي قومي أصيل ، و وجدان إنساني متفتح و رؤية فنية جريئة و بناءة .

1-يوسف إدريس : مقدمة مسرحية " الفرافير" ، (م. س) ، ص 12 .

2-يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، الوطن العربي للنشر ، بيروت 1974 ، ص 484 .

3-نادية رؤوف فرج : يوسف إدريس و المسرح المصري الحديث ، دار المعارف ، القاهرة 1976 ، ص 115 .

3.4.3 ـ سعد الله ونوس و الدعوة إلى مسرح التسييس :

إذا كان إدريس قد انطلق، في محاولته التأصيلية، إلى العودة إلى حلقة السامر الشعبي، فإن ونوس انطلق من الدعوة إلى المسرح التسييسي (1) ، معتمدا في ذلك على التراث الشعبي، و تجربة رواد المسرح العربي، و وجدان المتلقي العربي في علاقته ببيئته الاجتماعية والحق أن ونوس يعد من أولئك المسرحيين العرب المهتمين بقضية تأصيل المسرح العربي من خلال التجريب المستمر، و هو واحد من الذين حملوا قضايا جمهورهم و هموم أمتهم ،" لقد عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية والقومية، بكل أحاسيسه و مشاعره، و تفاعل معها، مما انعكس على تكوينه النفسي و الجسدي مكابدة و ألما ، كما انعكس على حسه الفني قلقا و إبداعا ."(2)

لقد أعلن ونوس منذ البدء أن كل كتابة تنظيرية للمسرح لا تتبع من الممارسة العملية، تظل محض جهد ذهني قاصر تبتعد عن اكتشاف جوهر الظاهرة المسرحية وطبيعتها، و لذلك أصدر بياناته التي اعتبرها سعيا للوصول إلى تأصيل الظاهرة المسرحية ، فروضا " للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته ، و يحاول أن يستوعب هذا الدور و يضطلع به ".(3) و لذا انطلق ونوس في محاولته تلك من الجمهور الذي يعتبره الركيزة الأساس في العملية المسرحية لأن المسرح ـ في رأيه ـ يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي، و أننا لو تعمقنا تاريخ المسرح أكثر لوجدنا أن الظاهرة المسرحية بأبسط أشكالها هي متفرج و ممثل (4). فالمسرح حدث اجتماعي فعال ، يقوم على الجدية و السعي للاتصال المباشر بالمتلقي،و لم يجد ونوس سبيلا لتحقيق ذلك إلا تجربة رواد المسرح العربي " التي استلهم منها الكثير من معالم تجربته على مستوى الشكل و البنية "(5) .

انطلق ونوس ـ إذن ـ في تجربته التأصيلية من الجمهور، بعد أن قام بتحديد نوعيته، و ماهيته، ليطرح مفهوم "المسرح التسييسي"(*). ويجب أن نشير هنا أن هناك فرق بين المسرح السياسي و المسرح التسييسي عند ونوس، إذ" ليست الغاية من طرح هذا المفهوم هو اللعبة اللفظية ، و ليست أيضا اختلافا بسيطا في التكنيك

1ـ ينظر: سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، ط 1 ، دار الفكر الجديد ، بيروت 1988 ، ص 17 ، 44 .

2ـ د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ،(م. س) ، ص 141 .

3ـ سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 17 .

4ـ نفسه ، ص 19 .

5ـ عبيدو باشا : سعد الله ونوس المؤصل ، م. الطريق ، ع 1 ، مؤسسة أنطوان تابت، بيروت فبراير 1996 ، ص 191 .

(*) و يعني مفهوم التسييس عند ونوس ، أن تطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة ، و علاقاتها المترابطة... و تحاول، في الوقت نفسه، استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. أما الناحية الثانية في مفهوم التسييس، فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي... إذ لابد من البحث عن أشكال اتصال جديدة و مبتكرة .

انظر: سعد الله ونوس : الأعمال الكاملة ، ج 3 ، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق 1996 ، ص 91 ، 92 .

المسرحي، بل إن اهتمامه بالجمهور، وبعملية التوصيل - التي يقدمها المسرح - هما اللذان جعلاه يطلق مفهوم (مسرح التسييس)،لأنه يريد أن يسيس الجماهير العربية "(1)، عن طريق العملية المسرحية، حتى تعي هذه الجماهير واقعها الذي تعيشه و من ثم تندفع إلى محاولة تغييره. والجمهور،عند ونوس، يتحدد في الطبقات الشعبية الكادحة و هي تشكل الشريحة الواسعة في المجتمع العربي .

لقد نجم عن تحديد ونوس لنوعية الجمهور الذي يريد التواصل معه ، تحديد المضمون الذي يراد طرحه، فالعلاقة بين الجمهور والمضمون علاقة تركيبية،"لأن تحديد هوية الجمهور و تركيبه الاجتماعي، و ظروفه الثقافية، ومشاكله، و صور معاناته، هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها،كما أنه الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور.."(2)، فمعرفة نوعية الجمهور و معايشة واقعه و فهمنا لاحتياجاته هي التي ستفرض موقفنا منه و تحثنا على تحقيق التفاعل معه و تحفيزه لتغيير شروط حياته . و بدءا من هذا المفهوم للمسرح ، دعا ونوس إلى تحميل المضمون القضايا الاجتماعية والسياسية التي تهم المواطن العربي. فالشيء الأساسي عند ونوس هو أن يكون للمسرح العربي وظيفة يؤديها نحو المجتمع ، و أن يكون المضمون الذي يقدمه أداة تعليم و تنوير، عن طريق طرح القضايا التي تشغل بال الإنسان العربي، و حثه على تغيير واقعه نحو الأفضل، فونوس يريد من المسرح أن يقوم بالشحن من أجل التغيير لا التنفيس " إننا نضع مسرحا لأننا نريد تغيير و تطوير وعي جماعي، بالمصير التاريخي لنا جميعا"(3).

أما من حيث الشكل، فإن ونوس لم يحدد الشكل المسرحي الذي يتبناه أو يسعى إلى تحقيقه في مسرحياته، فهو يسعى دائما إلى التجريب(*)، و يرى بأن التجريب وحده الكفيل ببناء مسرحنا العربي الخاص بنا . و لذلك كان ونوس يسعى إلى ربط مسرحه بالجمهور، إذ يبدأ دوما تجريبه المسرحي من المتلقي العربي، فيقول:" سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوق، والقضايا التي يعاني منها ثم سنجرب

1-رياض عصمت: بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ط 2 ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق 2002 ، ص 104 .

2-سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 21 .

3-نفسه ، 25 .

(*) يميز سعد الله ونوس بين التجريب في أوروبا و التجريب المسرحي في بلادنا العربية ، و يعلن ان التجريب في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح، و محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية. أما التجريب في بلادنا فإنه البحث الدائم عن مسرح يعي واقعنا، و يسهم في خلق مسرح أصيل و فعال في المناخ الاجتماعي السياسي الراهن. ينظر : بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 96 .

بعد ذلك العثور على الأشكال أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي تستطيع أن تجعل المسرح ، هذا الاحتفال الاجتماعي الذي يبدل المتفرج و يؤكد إحساسه بجماعية المصير و المستقبل(1). فالأهم عند ونوس هو تحقيق التواصل مع الجمهور، انطلاقا من تراثه و وجدانه الجمعي سعيا لتأصيل المسرح، و لذا ينطلق ونوس في تجريبه من التراث الشعبي بوجه خاص ، و من التاريخ العربي بوجه عام، يقول:" يمكنني القول بأنني حاولت تجربة بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية الشكل أو عبر الحكواتي، أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة "(2).

لقد أدرك ونوس أهمية الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة في خلق التفاعل مع جمهورها، وتلبيتها - ولو جزئيا - حاجة الجماعة إلى اللعب و التمسرح(*)، و لا سيما تعلقه بشكل المقهى الذي يشكل فضاءا مناسبا في عرض طبيعة الشخصيات المتنوعة و خلق حالة التفاعل مع المتلقي،" فللمقهى الشعبية قيمة فنية كبيرة، لم يستلهمه بعد لا الكاتب المسرحي ، و لا المخرج ، و إذا كان أبو خليل القباني قد استفاد منها في أوليات هذا القرن، فإن سعد الله ونوس الكاتب العربي الوحيد الذي التفت إلى أهمية المقهى"(3). وقد لحق به، بعد ذلك، المسرحي محمد قاسم في تجربته" بغداد لأزل بين الجد و الهزل"عام1977، التي وظف فيها الموروث الشعبي.

و خلاصة القول أن ونوس يطالبنا - كما طالبنا إدريس من قبل - بالابتعاد عن توظيف القوالب الجاهزة و الجامدة(4)،واللجوء للبحث عن صيغة مسرحية عربية أصيلة تنبعث من واقع المجتمع العربي وتطلعات جماهيره، فالصيغ الجاهزة أي المسرح في شكله القمعي التدميري والبورجوازي لا ترتبط بنا، ولا يمكنها أن تعبر عنا لأنها نابعة من ظروف مجتمعات تختلف عن ظروف المجتمع العربي، فهي تمثل فكرا آخر مختلفا تماما. و لقد حاول سعد الله ونوس أن يثبت أن الموروث الشعبي يملك قدرات إيحائية، و مزايا فنية تجاري أكثر النظريات تقدما في مجال المسرح،فيغني وجود تلك الأشكال الدرامية التراثية اللغة والخطاب المسرحي العربي.

1- سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 96 .

2- نفسه ، ص 125 .

(*) و معنى كلمة " التمسرح" هو حالة تشبه مفهوم (الواقعة) المسرحية، و هي تحدث خلال العرض المسرحي، عندما يختلط الجمهور بالممثلين ويشاركهم في صنع الأحداث المسرحية، وتحقيق التوحد و الانسجام والسمو الروحي والفكري.

3- ياسين النصير: الممثل.. دراسة في التكوين المسرحي، م. الأقلام ، ع 6، وزارة الثقافة والفنون بغداد 1980، ص 85 .

4- سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، ص 25 .

5.4.3 - ألفريد فرج و جماليات التراث الشعبي :

يعد ألفريد فرج أشد الكتاب العرب ولعا بالتراث ، خاصة التاريخ و المأثور الشعبي ، كمحاولة لإيجاد مسرح عربي الهوية يستطيع أن يتفاعل مع جمهوره ومجتمعه. فقد استلهم (فرج) التراث و التاريخ ، و ربط الماضي بالحاضر ضمن رؤية فنية واعية، مواكبة لمختلف القضايا التي شهدها الوطن العربي،إذ نادى فرج من خلال أعماله المسرحية بالقومية و بضرورة تحقيق الأفكار الإنسانية السامية كالسلام و العدل و الحرية و المساواة في المجتمع العربي . ولقد كان لجوءه للتراث من أجل مساعدة المتلقي العربي و إعطائه الفرصة" لمتابعة الكيفية التي تجري بها الأحداث، و هذا ما يجعل المتلقي يتأمل بشكل عميق في البطل التراجيدي و في الظروف و الملابسات المحيطة به، وفي مسيرة صراعه و المصير الذي آل إليه...مما يؤدي بلا شك إلى إحداث هزة وجدانية عميقة لديه ، و سيكون لهذا كله بلا شك أثر بالغ في تأمل المتلقي في نهاية المطاف لشرطه الاجتماعي والإنساني الخاص به"(1). فالمسرح يخضع في مفهومه و تحديد جمالياته للبنية الاجتماعية و التاريخية التي ينشأ و يترعرع فيها. هكذا يعتقد ألفريد فرج، الذي يرى" أن علم الجمال المسرحي و المضمون الاجتماعي للمسرح هما وجهان لشيء واحد لا يتجزأ، و أن المسرح كان يمثل دائما حاجة اجتماعية و ضرورة اجتماعية من نوع خاص "(2)،و كما أن هذه الاجتماعية صفة أصيلة فيه، فهي صفة فاعلة في المتلقي و المجتمع و قادرة على التأثير فيهما.

لقد رأى ألفريد فرج أن الأسلوب الأمثل لتحقيق الأصالة من ناحية، و لتحقيق التواصل مع المشاهد العربي من ناحية أخرى هو اللجوء إلى قدرات الموروث الشعبي العربي، نظرا لوجود ذلك التضامن النفسي للإنسان العربي مع تراثه و ارتباطه بمقومات شخصيته. و يبرر فرج ذلك، بقوله:" نحن أمة تعيش مع ماضيها أكثر مما تعيش مع حاضرها، تعيش لفولكلورها و أمثولاتها و عاداتها السلوكية، و العقلية القديمة، و علاقاتها الاجتماعية الموروثة.. و تواجه بهذا كله حياة عصرية ملحة "(3). لذا، فإن استعانة فرج بالتراث كان بهدف التأثير في الجمهور و تحقيق التواصل معه في التعبير عن قضايا و مشكلات العصر، مما يؤكد أن الأصالة عند فرج تعني الرؤية المعاصرة للتراث.

1- العبود مصطفى : التراجيديا في مسرح ألفريد فرج ، م. الحياة المسرحية، ع 39 ، وزارة الثقافة دمشق 1993، ص54.
2- ألفريد فرج : المسرح و المجتمع ، م. الثقافة و الثورة ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1976 ، ص 91 ، 92 .
2- ألفريد فرج : الملاحة في بحار صعبة - مؤلفات ألفريد فرج، الهيئة المصرية ، القاهرة 1989، ص 312 .

فهو لا ينظر للتراث كمادة جامدة، و إنما يؤكد ضرورة التعامل معه كمواقف تساهم في تطوير التاريخ و تغييره، فاستخدام التراث عنده، هو احتكام للحاضر عن طريق انتقاء التراث، فالتعامل مع التراث مبني على الموقف النقدي الواعي للماضي والمستمر في الحاضر، وذلك لوصل الماضي والحاضر باعتبارهما وحدة لا تتجزأ. و من ثم فإن إصرار فرج على وحدة الزمان يعني " الارتباط الوثيق بين الماضي و الحاضر و المستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر و مؤثرا في المستقبل، و تجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ "(1).وبناء على ذلك يصبح الفن مرتبطا بالخصوصية المحلية غير المنغلقة على نفسها،لأن الفكر الإنساني واحد في كل زمان ومكان، ولكن ليس بالضرورة أن يحمل خاتما صنع في أوروبا، " فالإنسان - كما يرى فرج - روح حرة بقابليتها للتكيف بمحصلة جميع المؤثرات و الاستنارة بكل الاشعاعات... العالم واحد إلا أنه متعدد الأصالات.."(2).

و لذلك يذهب فرج إلى أن تاريخ الفنون هو تاريخ المجتمعات التي أنتجتها زمانيا و مكانيا، أي أن لكل مجتمع مكانه و زمانه، و بالتالي فإن أي مجتمع يحقق ذاته و تجربته من خلال عنصري الزمان و المكان المحدد بهما.و المكان عند فرج هو الوحدة الجغرافية التي يرتبط فيها الماضي بالحاضر لاستشراف المستقبل ، لذا فقد كان تركيزه على ضرورة إحداث نهضة عصرية موصولة الأسباب بالماضي أحد أساسيات الأصالة في الفن، و ذلك عندما أدرك أن توظيف التراث في المسرح يحقق له توصلا بين القديم والحديث، يقول:"أشعر دائما أننا في ساحة الأصالة نقف في موقف دقيق، ونحتاج دائما لمزيد من التأمل ومزيد من مراجعة النفس والتدقيق ..إن الغاية والمطلب هو اكتشاف الذات، و تحرير القدرة الذاتية القومية و الاجتماعية من كافة الظروف المقيدة و المعوقة - تحرير الروح... من الواقع الذي نعيش فيه ضعفاء ومتخلفين - من رواسب الانقياد لثقافة قوية جعلها الاستعمار في مركز عالمي قوي ومؤثر بالضرورة، ومن رواسب ماض ضعيف و مظلم مع ذلك.."(3).

لقد أدرك فرج مبكرا وهم شكل المسرح الغربي التليد و الانهماك فيه، على أن أهمية الأدب والفن تنبع من طوابعه القومية، ولا سيما جماع الخصائص المعبرة عن هويته، فرأى أننا نختلف عن أوروبا" لذلك كله، فإن التطلع إلى أن يكون لنا مسرح يزدهر على النمط الأوروبي هو من أوهام الواهمين"(4)، و بالتالي لابد أن يكون

1- عباس الجراري : الثقافة في معركة التغيير، (م. س)، ص 56 .
2- الفريد فرج : الملاحة في بحار صعبة ، (م. س) ، ص 292 .
2- نفسه ، ص 302 .
3- د. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، (م. س) ، 96 .

لنا مسرحنا الخاص بنا الذي ينطلق من أرضنا و يستجيب لحاجاتنا و تصوراتنا.

و من هنا جاء ارتباط مسرح فرج بالتراث، فلجوءه إلى الموروث. فالتضامن النفسي للإنسان العربي مع تراثه ، بما يحمله من قدسية، هو الذي جعل فرج يتعلق بالتراث بغية تحقيق التفاعل مع هذا الإنسان لتأصيل المسرح العربي. فألفريد فرج لم يكن يهدف إلى تحقيق قيم جمالية أو معرفية أو أيديولوجية فحسب، بل كان يسعى إلى تحقيق هوية المسرح العربي وتأكيد سمة أصالته، يقول:" وأنا أسعى للجماليات الشعبية، لم يكن مسعاي في فراغ، و إنما عمدت إلى العودة إلى الأصول و المنابع الشعبية و الاستعراضية تثبيتا للأصالة والتميز و للهوية الوطنية لفننا الحديث. لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومي و الشعبي: ألف ليلة و ليلة، والجاحظ و ملحمة الزير سالم ، و استقيت من نبع الكوميديا الشعبية "(1).

يرى فرج أن المسرح اجتماعي، وأن الاجتماعية صفة أصيلة فيه، وهي صفة فاعلة في المجتمع و قادرة على التأثير فيه." و تأثير هذا الفن في المجتمع لا يتعلق بالمضمون الاجتماعي للمسرح فحسب ، و إنما هو أولا قدرته الجمالية واستطاعة مؤثراته الفنية و جمالياته على إثارة الوجدان الجماعي والفكر الجماعي للجمهور المتفرج "(2). فالفن المسرحي - عند ه - لابد أن يكون له هدف مزدوج ، يتضمن المتعة و الفائدة ، و تكمن المتعة في الترفيه عن الجمهور و تسليته، أما الفائدة فإنها تحتم الدعوة إلى الرؤى العصرية الإنسانية التقدمية.

لقد وجد فرج في التراث صورا نموذجية في غاية الأهمية كالخليفة العادل، والوزير الصارم ، و المستبد و التاجر و المغامر..الخ ،" هذه الصور متواترة في صندوق الدنيا وخيال الظل والأراجوز، و الحواديت كما في ألف ليلة وليلة... قوية بعراقتها و بساطتها، و بجمال الخيال فيها".(4) وعلى منوال هذه الجماليات أخرج فرج مسرحيات رائعة أثبتت شدة ارتباطه بالتراث و قدرته على التعامل معه و الاستلهام منه، كما أثبتت " قدرته على تصوير الشخصيات المسرحية بما أضافه لأبطال القصص و الحكايات و الروايات الشعبية التي وردت من الأدب القديم من أبعاد درامية.."(5) فقد كان فرج يسعى جاهدا لإيجاد صيغة مسرحية عربية تنطلق من الأصالة، تلك الأصالة التي تعني عنده الرؤية المعاصرة للتراث،فهو لا ينظر إلى التراث كمادة خام تنتمي إلى الماضي ، و إنما يؤكد ضرورة التعامل معه كمواقف تسهم في تطوير التاريخ و تغييره .

1- مصطفى رمضاني: توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي، (م. س) ، ص 99 .

2- ألفريد فرج : المسرح و المجتمع ، (م. س) ، ص 96 .

4- ألفريد فرج : مقدمة مسرحية " حلاق بغداد"، سلسلة كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة 1986 ، ص 6.

5- محمد اسماعيل محمد : مسرح ألفريد فرج ، م. المسرح ، ع 31 ، وزارة الثقافة ، القاهرة يوليو 1966 ، ص 186.

9.4.3-فرقة الحكواتي: من الممارسة إلى الكتابة :

لقد قطع روجيه عساف(*) طريقا طويلا في مساره المسرحي، و هو طريق بلغ الدلالة في الثقافة العربية منذ اكتشاف الغرب والدخول في طقس محاكاته، حتى وضع قيمه وأشكاله وموقف المحاكاة نفسه موضع تساؤل. وهي من الناحية المسرحية تعني ضرورة إعادة النظر في أساس الظاهرةالمسرحية نفسها، والبحث عن الشكل الحي الذي يوحد المبدع والموضوع والمتلقي على السوء. فأعمال عساف المسرحية هي نصوص حية نامية تشكلت في سياق الممارسة الحياتية(*) الفنية لفرقة الحكواتي، وهي حصيلة جهد جماعي، وتفاعل بين الفرقة والمحيط، وهي تقوم تقدم سلسلة من الاحتفالات تتم عادة في المسرح الطبيعي للجماعة. غيرأن هذه الممارسة الاحتفالية تستند بدورها إلى مرجع ثان،هو الموروث التعبيري الشفوي والإيمائي والطقوسي، الذي يشكل مفردات أو عناصر الذاكرة الجماعية،هذه العناصر التي تختزن التجارب التاريخية "(1)، و الحياتية الواقعية التي مرت بها الجماعة .

ولقد طرحت الفرقة بيانا، تدعو فيه إلى ضرورة إيجاد أسس و تصورات جديدة لهذاالمسرح الجماعي، والذي جاء فيه" تشكلت فرقة مسرح(الحكواتي)، واجتمعت عناصرها انطلاقا من حاجة مشتركة إلى التعبير، و من وعي مشترك لعدم إمكانية تلبية هذه الحاجة عن طريق المسرح السائد. فقررت الفرقة مواجهة الإمكانية الوحيدة المتاحة ، و هي خوض تجربة العمل الجمعي في سياق اتصال فعلي و حيوي مع جمهور الفئات الشعبية ، و تركزت الممارسة حول مسألتين :

أ-تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي .

ب-تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور (2).

و العمل المسرحي في هذه الفرقة لا يقوم على المبدع الفرد، و إنما يتحقق من إبداع الجماعة ، فلا يوجد نص في البداية ، إن الجماعة هي التي تمارس حياتها وتجربتها على المسرح دون أن تلغي الفرد ، و بعد ذلك فقط ينتج النص(3). إن الفرقة مجرد وسيط يسعى إلى إيصال صوت أو ذاكرة الجماعة الحي إلى التحقق

(*) قدم روجيه عساف عدة أعمال مسرحية، منها : " آرلكان خادم السيدين"(1962)، و" انتظار جودو" و " المفتش العام و"ماجدولين"، و" كارت بلانش"، و" أيام الخيام"، و مسرحية " من حكايات 36 " ..

(**) يربط روجيه عساف هذه الممارسة الحياتية الفنية أو الاحتفالية بمواضع اللقاء الطبيعية و مناسباته، يقول :" حيث يتجمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير و التخيل، يتمثل لأمر القوة الاجتماعية التي تعد مكان و زمان التجمهر، و تخصص مهمته في جملة الممارسة الاجتماعية.

1-خالدة سعيد : الحداثة و مسيرة البحث عن الذات ، م. فصول ، ع 4 ، الهيئة ، القاهرة سبتمبر 1984 ، ص 116 .

2-روجيه عساف : مقدمة مسرحية " أقنعة المدينة" ، ص 23 .

في سلطة الكتابة ، و لذلك فإن الفرقة تظل ملتصقة بالجماعة ، فلا توقع العمل إلا بإشراك أصحاب التجارب المعاشة في الواقع . و هكذا تبقى الذاكرة الجماعية هي الأساس ، فهي التي تولد اللحمة الجمعية ، و هي التي تنتج اللغة الفاعلة التي يجد فيها أفراد الجماعة صورتهم الحاضرة أو ماضيهم. ما يهم الفرقة، إذن، هو التوجه بممارستها المسرحية إلى الجمهور الواسع ، و هي" الممارسة التي ستسمح بطرح مسألة هوية الفن و وظيفته في مجتمعنا على المستويين النظري و العملي...والذي يعطي للمسرح بالذات مبررا لوجوده و يمكنه من لعب دوره الوطني التقدمي"(1).

تلجأ الفرقة أساسا لإيجاد نمط جديد لعلاقة الفئات الشعبية بالإنتاج المسرحي، وتحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية إلى رؤية فاعلة، تسمح لهم بالمشاركة الإيجابية في الممارسة المسرحية. وتشكل هذه الرؤية الفاعلة موقعا هاما تمارس فيه حاجات الجمهور، بحيث يعزز تدريجيا لغته المسرحية الخاصة، ولتحقيق هذا الهدف - يقول عساف - تبعنا أسلوب كسر الإيهام المسرحي، وذلك عن طريق استخدام و تطوير أسلوب الحكواتي، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور، يروي ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة و مكشوفة لتجسيد مشاهدها ، فتتحقق بذلك إزالة (العازل) التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجي، سواء من ناحية العرض أومن ناحية الواقع الاجتماعي. و يحقق كذلك إلغاء المسافة بين الممثل والقاعة"(2 كما يؤدي هذا الأسلوب إلى شد المتلقي و جعله يركز اهتمامه على الحكاية، بتركيبها و منطقها و ما تعبر عنه ، فيسقط من حسابه الانفعال بالأحداث.

فالإبداع الجماعي(*) يؤدي حتما إلى الصدق الفني، ويؤثر بصورة عميقة في وجدان المتلقي، خصوصا إذ جمعتهما نفس التجربة. وهنا تصبح المشاركة أكثر فاعلية وحيوية، بحيث يستطيع مسرح الحكواتي بذلك، رفض شكل المسرح الغربي وإحلال شكل آخر محله، شكل ينبع من صميم تراث الجماعة، ومن ثم" إن مسرح الحكواتي ليس مسرحا بالمعنى الذي يجري العمل به في الأرض العربية ، والذي يقوم على الأسس المستوردة من أوروبا...إنه مسرح (مفترض فيه) أنه نابع من الجماهير،

1-روجيه عساف و فرقة مسرح الحكواتي ، أجرى الحوار: سعيد طه ، م. الأقلام ، ع 8 ، بغداد أيار 1980 ، ص 127 .

2-نفسه ، ص 126 .

(*) أن ثمة تطويعا لحاجات الوظيفة و حاجات الفن في آن واحد، فهناك عمل جمعي تتفاعل في إطاره جهود الجماعة و تثمر. و قد اتخذ العمل معنى القرار، و بعد ذلك المسؤولية المشتركة في تقرير الموضوع أو طرائق الكتابة أو إعداد للتمثيل أو التعامل الاقتصادي أو العلاقة المباشرة مع الجمهور، و قد فصل بيان مسرح الحكواتي هذه السمات في شرح مستفيض.

وأنه يطرح حوارا بين الجماهير و الممثلين، الذين(يفترض فيهم) أنهم أفراد من الجماهير"(1). و بهذا فإن المسرح الغربي لم يعد مرجعا لفرقة مسرح الحكواتي، ولا هي تستمد معاييرها منه، بل هي تجد نفسها خارج منطاقاته و غاياته و تحدد انتماءها إلى مراجع مغايرة تماما، إذ يعلن عساف أنه" انتهى من الهموم الإبداعية أو إبداع أشكال مسرحية جديدة، فالمسرح الذي هوخطاب الجماعة الاحتفالي لا يكون إلا انبثاقا من طبيعة حياتها"(2). لقد وجدت الفرقة شكلها المسرحي في التقاء مجموعة من الناس لها علاقات مشتركة ، و حتىعندما يعبر أفراد هذه الجماعة عن وجودهم داخل هذه المجموعة، سيتألف الحديث من مكونات الذاكرة المشتركة للمجموعة حتما، و سيكون ذلك الحديث ممثلا لحياة الجماعة و خصوصياتها الثقافية و الاجتماعية .

لقد التفت روجيه عساف إلى أصول التمسرح في المجتمع العربي،فانطلق من ذاكرة الجماعة كعامل فعلي و تطبيقي في الممارسة المتصلة بالتراث، وبالاحتفالية الميدانية التي تعبر عن حركة الجماعة، في حلقات الحزن و الفرح المنتشرة في المجتمعات العربية، يقول:" يجب إلغاء المسافة بين النص و حركة الحياة، وهذا ما نسعى بقدرتنا المحدودة إلى التعامل معه بصدق و إدراك"،(3) لأن حركة المجتمع في النهاية أقوى تعبيرا عن نفسها من أي نص يكتب عنها، ومن هنا فقط يبدأ العمل الحقيقي، و بداية التأصيل الحق للمسرح العربي . ولذا انطلق مسرح الحكواتي من صور و شخصيات و أحداث واقعية و حسية، و تحويلها فنيا عبر اكتشاف أساليب في الأداء نابعة من ذوق و مخيلة أصيلين، معتمدا في ذلك على" التراث:الأمثال، المأثورات، المظهر، الأغنيات، اللغة في عناصر تستمد ترابطها من أساليبها في أسباب الممارسة المسرحية "(4).

يقول عبد الله أبو هيف:" إن الحلول الفنية لمسرح الحكواتي باهرة تقوم على استمداد تقاليد المسرح من تقاليد الشعب: الرواية و معطيات الجماعة في اللقاء و التخاطب و التفكير و آلية الفعل و رد الفعل، أي استمداد حلول فنية من حياة الشعب و أساليب تواصلهمع شؤونه المختلفة،و تأدية ذلك في سياق مسرحي ينشد الإقناع... و لكن المهم في هذه التجربة هو جرأتها الفائقة على تبسيط الممارسة المسرحية إلى مستوى حياة البسطاء .."(5).

1-سعد أردش: الحكواتي و أزمة المسرح العربي ، كتاب العربي ، ع 18 ، مجلة العربي، الكويت يناير 1988، ص187.
2-خالدة سعيد : الحداثة و مسيرة البحث عن الذات ، (م. س) ، ص 115 .
3-هاني حفص : نحو أدب إسلامي حقيقي ، (تقديم روجيه عساف) ، ط 1، دار البلاغة ، بيروت 1986 ، ص 9 .
4-د.عبد الله ابو هيف : المسرح العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 357 .
5-نفسه ، ص 358 .

4.3. 10 ـ تراث الحلقة المغاربي:

الحلقة هي شكل من أشكال الفرجة المسرحية الشعبية، الذي عرفته المجتمعات العربية منذ زمن طويل، وهي تتوافر على عناصر أدائية و فنية مختلفة مثل الغناء والإيماء والحركة والرقص، والحكايات و السير و القصص الشعبية. فالحلقة "هي لقاء عام يتشكل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة و بداخلها يقف الراوي. في هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص و التمثيل بالتقليد والجد بالهزل و الواقع بالسحر هذه الحلقة لها مركز هو الراوية/الملحمة الأسطورة الخرافة.. وقد اشتهرت ساحات معينة في المغرب بالحلقة، من مثل(جامع الفنا) و(باب منصور العلج) بمكناس، و(باب المكينة) بفاس "(1). فالحلقة تعد التظاهرة الفنية الأولى التي عرفها المجتمع المغاربي بعامة و المجتمع الجزائري بشكل خاص، من خلال ما كان يقدمه المداحون و الرواة من عروض فنية شعبية في الأسواق والساحات والأماكن العامة يقول عبد الكريم :" قد ظهرت الحلقة في المسرح المغربي ـ كتابة و إخراجا و تمثيلا وتقنية وفلسفة ـ فهي موجودة في مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) حيث تدور الأحداث ـ من حيث النص في جامع الفنا، و حيث الحفل أيضا يقدم في الساحات العامة و في الأسواق.."(2)

فالحلقة تشكل مرجعية ثقافية هامة بالنسبة للجزائر، فهي تعد معلما بارزا لشخصيتها العميقة والأصيلة، فقد ارتبطت بكيان ووجدان الشعب الجزئري ولازمته عبر حقبه التاريخية المختلفة، وغذت روحه وخياله، ومنحته الأمل في التحرر من القهر والظلم ، مما جعل المسرح الجزائري" منذ بدايته من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية "(3).

إن تبني شكل الحلقة في المسرح الجزائري، دفع بالمسرحيين إلى رفض قواعد شكل المسرح الغربي، واللجوء إلى البحث عن صيغة مسرحية جديدة تنطلق من عناصر التراث الشعبي، من أجل تأسيس مسرح مغاير يستطيع أن يعبر عن واقع المجتمع الجزائري، و يدفع بالمتلقي إلى التفاعل مع ما يعرض أمامه، خاصة و أن الحلقة بوصفها فرجة شعبية، لها طابع المشاركة الفعلية والانفعال العفوي المباشر، ولها تأثيرها السحري على المتلقي، الذي ينبهر بفرجة شعبية يطغى فيها العنصر

1ـ عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، (م. س) ، ص 102.

2ـ نفسه ، نفس الصفحة .

3ـ د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، (م. س) ، ص 544 .

(*) من أشهر المسرحيين الجزائريين في هذه الفترة(1926 ـ 1934) رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور، و قد عرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة. و إلى جانبه نجد" علالو" و" دحمون" ، و كتب الأول مسرحية جزائرية بعنوان "جحا" سنة (1926)، باللهجة العامية مراعاة للمستوى الثقافي لجمهور هذه الفترة، وعكست الكثير من القضايا التي تمس الحياة الاجتماعية، مستعينا برموز من التراث العربي.

ينظر: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، (المكتبة الشعبية) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 ، ص 14 .

السماعي على العنصر البصري، بسبب طبيعة الحلقة التي تقوم على الشفاهية في التداول.كما"أن الناس لا يعتبرون المسرح حقيقيا إلا إذا حقق التواصل مع جمهوره وجعله يتجاوب معه، وهذا يتطلب أسلوب في التخاطب يتفق مع فهم الجمهور شكلا ومضمونا بحيث نستطيع أن نلقي الضوء على مشكلات المجتمع و تناقضاته وقضاياه"(1)، فقد ساعد توظيف شكل الحلقة في المسرح الجزائري من التحرر من تأثير صندوق العلبة الإيطالي، والتخلص من الإخراج العمودي إلى الإخراج الأفقي الذي يمنح الجمهور طاقة هائلة في عملية التلقي بحيث يستطيع المتفرج مشاهدة العرض من زوايا مختلفة، مما يجعله يتجاوب مع العملية المسرحية.

ولذا أيقن المبدعون المسرحيون أن التعبير عن القضايا التي تهم المتلقي الجزائري لن تتحقق إلا بالرجوع إلى التراث الشعبي،ولا سيما شكل الحلقة الراسخ في وجدان المتلقي" فانشغال المسرح العربي - والجزائري بالذات - بالقوال(المداح) أو الراوي يعتبر جسرا هاما وضروريا نصل من خلاله إلى الجمهور شكلا ومضمونا. عادة يقص الراوي حكاية معروفة مستمدة من الحضارة الإسلامية، تحوي عددا من الإسقاطات غير المباشرة على الواقع..والراوي بهذه الوظيفة على المسرح يصبح رمزا للحرية و الديمقراطية حيث يتحمل مسؤولية كلامه بشكل فردي، إلا أن هذه المسؤولية الفردية لا تلبث أن تتحول إلى مسؤولية جماعية،عندما يسمعها الآخرون ويكملونها معه"(2). ومثل هذه التجربة تجسدت في معظم الأعمال المسرحية، التي بدأت تظهر مع مطلع الثمانينات، في الجزائر.

تمنح الحلقة النص المسرحي دلالات و أبعاد جديدة، باعتبارها شكلا شعبيا ينطوي على جماليات مساعدة على كتابة مسرحيات معاصرة، لها القدرة على التجاوب مع المتلقي، ومن ثم " فإن جدوى هذه الكتابة تكون أولا بتأكيدها على مسرحة تقليدية جزائرية، و من هنا أصالتها، ثم في جعلها لغة درامية فعالة. ويمكن لهذه الفعالية أن تقاس بالنظر إلى الحد المحدود للأقران المتنافسين:الممثلون المخرجون، فرقة التأليف الجماعي الذين أنجبتهم هذه الكتابة"(3). كما تسهم عناصر

1.شريف زياني عياد : الجمهور لا يعترف بالمسرح إلا إذا تواصل معه، أجرى الحوار: وحيد تاجا ، م. العالم ، ع 265 ، بيروت - باريس مارس 1989 ، ص 53 .

2.نفسه نفس الصفحة.

3.مصطفى رمضاني : توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي ، (م. س). ص 85 .

لموروث الشعبي في إغناء الكتابة المسرحية و إثراء أبعادها المختلفة. و لذا رفض هؤلاء المسرحيون التجريبيون الصيغة المسرحية الغربية، و عادوا إلى استخدام عناصر التراث بحثا عن صيغة تقربهم من جمهورهم. و ربما الإحساس بالتجربة المسرحية الميدانية، هي التي دفعت بأحد المسرحيين إلى التساؤل:" لماذا كنا نقلد المسرح الغربي تقليدا أعمى، و نغمض أعيننا عما في تراثنا من عناصر فنية ووجدانية كفيلة بخلق مسرح عربي متكامل؟ "(1). فكانت إجاباتهم واحدة ، وهي العودة إلى التراث الشعبي، و بالضبط إلى أسلوب الراوي لتحقيق الأصالة المفقودة فنجد - مثلا - مسرحية(قالوا العرب قالوا) تلجأ إلى استلهام التراث شكلا و مضمونا، "فميزة هذا العمل المسرحي هو أنه حاول الخروج من إطار العرض المشهدي المتأثر بالتجربة المسرحية الأوروبية، و حاول جزئيا ابتداع أسلوب نابع من البيئة. لذلك فإن المخرج استعان بأسلوب الراوي و رفده بأجواء فولكلورية محلية.."(2)

ويعد الفنان المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي أول من خاض تجربة فنية أصيلة راحت تنهل من نبع التراث الشعبي الجزائري، فاستلهم الكثير من الأشكال الفرجوية التراثية في كتاباته المسرحية، بسبب تكوينه الثقافي و الاجتماعي، مما جعله يهتم بحاجة المتلقي إلى شكل مسرحي جديد لا ينفصل عن ذائقته و بيئته. وبناء على ذلك أخرج مسرحياته مثل:" القراب و الصالحين"، و" ديوان الملاح"، و" بني كلبون"، و" افريقيا 132"، و " كل واحد و حكمه".

لقد بدأت تجربة " كاكي" المسرحية بالبحث الدؤوب، من أجل الوصول إلى صيغة مسرحية شعبية، و على ابتكار شكل مسرحي عربي يكون نابعا من التقاليد الشفوية كالحلقة و المداح(القوال)(*). فقد وجد كاكي في هذه الأشكال الشعبية زخما من العناصر الفنية ، طالما بحث عنها للاستعانة بها لتحقيق عملية التواصل مع جمهوره ، فتناولها بالدرس و التمحيص حتى استطاع بعثها من جديد عن طريق الكتابة الدرامية الواعية بشروط التاريخ و العصر. فالحلقة كشكل، سمح لكاكي أن يتناول المضامين الاجتماعية و السياسية لعصره متجاوزا الطرح المباشر لها، مما يؤكد بأن توظيفه للحلقة كان بهدف تحقيق جماليات خاصة لمسرحه يصبح بفضلها مسرحا عربيا أصيلا .

1-شريف زياني عياد : الجمهور ل يعترف بالمسرح إلا إذا تواصل معه ، (م. س) ، ص 53 .

2-سليمان الشيخ : مهرجان قرطاج الدولي الأول ، سلسلة كتاب العربي ، ع 18 ، مجلة العربي ، الكويت يناير 1988، ص 143 .

(*) لقد وجد المسرحيون الجزائريون في شكل المسرح الذي يؤديه(المداح) وسيلة فعالة لكسر الإيهام المسرحي، من خلال قدراته في الأداء الدرامي و تأديته لعدة أدوار تمثيلية ، وبأقل الإمكانيات المساعدة ، في العرض المسرحي الواحد، معتمدا على بداهته مستعينا في ذلك على الكلمة و الحركة. و" من هنا جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يحسب الواحد منهم أنه مجرد مراقب، بل هو مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه "

ينظر :يعقوب لانداو: دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، تر: أحمد المغازي، الهيئة المصرية، القاهرة 1972 ، ص 40 .

وقد استلهم عبد القادر علولة بدوره الحلقة، واتخذها شكلا فنيا لأعماله الدرامية، بل وطوع هذا الشكل حتى يستوعب القضايا السياسية و الاجتماعية للمرحلة التي عايشها،وما دامت الحلقة كشكل فني لا تطمح إلى إقناع المتلقي بتصديق ما يدور فيها من أحداث، بل تحرص على أن تكون تلك الأحداث من الأمور التي يمكن وقوعها أو يرجى تحقيقها في الواقع ، فقد لجأ علولة إلى استغلال هذا الجانب و توظيفه في مسرحه حتى يجنب المتلقي الانبهار والاندماج، و يدفعه إلى التفاعل مع ما يقدمه له من أحداث وقضايا بوعي،يسمح له باتخاذ موقف محدد." لقد مارس علولة- مسرحه بصفته مناضلا يساهم في توعية الجماهير، لأن المسألة الأساسية التي فرضت نفسها ضمن الواقع الاجتماعي هي انعدام الديمقراطية بالجزائر، فلم ير بدا من المساهمة في المعركة التي دخلت فيها الجماهير، بواسطة مسرح يمجد الكادحين و يشجب السلوكات المشينة ".(1)

وهكذا بعد تجربة دامت عشر سنوات مع المسرح ذي الشكل التقليدي الأوروبي بدأ علولة يبحث عن شكل تعبيري يوصله إلى المتلقي بأكثر سرعة و أكثر نجاعة. فوجد ضالته في التراث الشعبي و بالضبط في الحلقة، إذ قام بتجريب هذا الشكل الفني التراثي في ثلاث مسرحيات، ما بين عامي 1982و1988، موظفا القوال (الراوي) وكذلك السرد،" فقد كان علولة يؤمن بالتراث الشعبي الشفاهي ، لهذا كان يقول دوما: أن الناس تبصر بآذانها ".(2)

إن تجربة الحلقة في الدول المغاربية ولا سيما الجزائر، تعد من أكثر التجارب أصالة في الوطن العربي من حيث قوة حضورها في المسرح الجزائري، الذي ارتبط منذ بداياته بالبحث في الموروث الشعبي الجزائري. و مهما قيل في الحلقة و دورها في تأصيل المسرح الجزائري، فإن هذه التجربة كانت تهدف إلى تغيير نوعية العلاقة التقليدية السائدة في العملية المسرحية ، من خلال تحقيق الدور التوصيلي للمسرح و تحفيز المتلقي بوصفه عنصرا فاعلا في العمليتين الإبداعية و التأصيلية.

1- أحمد حمومي: التراث الشعبي و المسرح - تجربتان من الجزائر، م. إنسانيات ، ع 12، عدد خاص عن(إشكالية التراث) مركز البحث في لإنثروبولوجية و الاجتماعية و الثقافية ، وهران ديسمبر 2000 ، ص 25 .

2- نفسه ، ص 26 .

11.4. جماعة المسرح الاحتفالي و الاحتفالية:

تشكل جماعة الاحتفاليين في المغرب أقوى واقع مسرحي عربي، فهي ذائعة الصيت و ذات تأثير كبير في الساحة الثقافية العربية، نظرا لاعتمادها على التراث العربي و أشكال الاحتفال الشعبي في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية. وتضم الجماعة بين صفوفها عددا كبيرا من المثقفين و المبدعين الجادين(*) الذين يبحثون في التراث المغربي و الثقافة العربية عامة، عن أشكال فرجوية شعبية يمكن مسرحتها، كما ينظرون لأبعادها الفكرية و النقدية و الجمالية.

و لقد كان التنظير إلى الاحتفالية انطلاقا من خصوصية الاحتفال التي يتميز بها المجتمع العربي، إذ يرى عبد الكريم برشيد أن العرب لم يتعودوا على الأبنية الأدائية، فالجبرتي - في نظر برشيد - لم يندهش للمسرح الأوروبي كحفل، و لكن الذي أثار فضوله الأبنية و الملاعب التي أقيمت على هيئة مخصوصة يختلط فيها الرجال و النساء (1). فالجديد، إذن، على الجبرتي هذه المباني و الملاعب، أما ما يحدث فيها فله نظير في الحكاية وخيال الظل و المحبظين..الخ. ولعل برشيد قد قام بالتنظير إلى الاحتفالية استنادا إلى ذلك ، فهو أشار إلى أن الاستغراب و الاندهاش في موقف الجبرتي كان سببه ما لم يألفه في بيئته، لذلك نجد برشيد يفهم الدرامية في الاحتفالية غير المتأسسة على مفاهيم الغرب، و التي يكون فيها التعبير جماعيا قائما على اللقاء و الحوار و المشاركة، وغير مقدمة في الأبنية الخاصة لأن جوهر المجتمع العربي احتفالي بطبعه، يعيش ناسه المسرح في حياتهم اليومية في الأسواق و المقاهي و الساحات العمومية (2).

و تشير جماعة المسرح الاحتفالي في بيانها الرابع، إلى" أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي(**) وذلك لأنها أعم و أشمل منه في الأصل وفي الكل، أما المسرح الاحتفالي فهو الفرع و التجلي إنه فعالية فكرية و فنية تستند على التصور الاحتفالي، هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة، ليكون بذلك فلسفة... فلسفة ملتحمة بالإبداع و السلوك معا حتى تصبح فنا و أخلاقا في نفس الوقت(3) فالاحتفالية هي محاولة لتأسيس مسرح عربي ينبع من طبيعة الخصوصية

(*) نذكر من هؤلاء ، على سبيل المثال، عبد الكريم برشيد ، الطيب الصديقي، الطيب العلج ، محمد مسكين، عبد الرحمن بن زيدان ، محمد أديب السلاوي ، و محمد التيمد ....الخ .

1- عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس و إعادة التأسيس ، م. الفكر العربي، ع 69 ، بيروت سبتمبر 1992، ص 10

2- نفسه ، ص 9 .

(**) يعرف عبد الكريم برشيد الاحتفالية بأنها:" ظاهرة فكرية و فنية و اجتماعية. ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية. إنها إذن ابن شرعي للواقع، وذلك لأن لها جذورا عميقة تشدها إلى التربة و تربطها بالمناخ الحضاري العام و بالجغرافية الثقافية و السياسية للواقع المعاصر ، وهي محاولة جادة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة. أسئلة و أجوبة تنطلق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح و وظيفته و لغته و أدواته التقنية المختلفة، لأنها تخضع كل شيء للشك و التساؤل و تحليل المركبات لإعادة تركيبها من جديد "

مصطفى رمضاني: الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، مجلة التبيين ، ع 11 ، جمعية الجاحظية، الجزائر 1997 ، ص 34 .

للظرف التاريخي الذي يعيشه المجتمع العربي لأن كل مجتع مواقفه و طرقه الاحتفالية الحياتية الخاصة به، وهذه الخصوصية هي التي تشكل، بحق ، هوية المجتمع العربي. ومن هنا كان،على الاحتفالية أن تلجأ إلى إعادة النظر في المسرح السائد، بوصفه مسرحا شكليا و سلبيا ،لا يعبر عن طموحات الإنسان العربي، و لا يستجيب لطبيعة التحديات و الراهانات التي يمر بها الوطن العربي في الوقت الراهن.وبهذا تعد الاحتفالية، في أساسها ثورة على كل الأشكال التعبيرية المهادنة، وعلى المبتذل والسلبي، وبالتالي فهي أكبر من أن تكون اتجاها مسرحيا، وذلك " لأنها ليست فعلا للتمييز- داخل المسرح العربي - وإنما هي مشروع للتأسيس، تأسيس كل المسرح العربي، وبهذا أمكن أن نقول إن الاحتفالية ظاهرة حضارية، ظاهرة يعبر من خلالها الإنسان العربي -الموجود هنا والآن و النحن - عن هويته وحقيقته و فكره و روحه و قضاياه و أحلامه و إبداعاته و جنونه .."(1) .

لقد لجأت جماعة الاحتفاليين إلى واقعية احتفالية تحاول أن تصور الواقع من خلال مجاوزته.لأن الفنون - في نظر الجماعة - تقوم أساسا على تحدي الواقع ، فالتحدي هو العنصر الرئيسي في الفن المسرحي. فإذا أخذنا الفنون الشعبية، فإننا " نجد أن الساحر دائما يحاول مجاوزة الواقع ، من خلال إعطاء صفات جديدة لأشياء جاهزة ، فيحول الحمامة إلى منديل مثلا. من هنا كان المسرح ينهض من عملية كيمياوية ، فيحول فيها الأشياء إلى أشياء أخرى، كون الكتابة المسرحية كالتخطيط " الخرائطي " تقوم على تكوين نسبية معينة ، لأن الجبال كما هي في الواقع تتحول إلى مربعات أو دوائر أو مثلثات وغير ذلك"(2). لذا لابد للمسرح أن يقوم على المعادل المسرحي، أي أن يحول الأشياء المادية إلى رموز و أقنعة معينة، حتى يمكن خلق حالة التواصل مع المتلقي، و الالتقاء معه في مسرحة و مناقشة قضايا حياته في جوانبها العميقة .

إن الواقعية الاحتفالية لا تعزل نفسها، موضوعيا وذاتيا، عن الوضع الذي أنجبها أو أفاد في تأطير تجربتها بل تغوص في الواقع العربي بكل حذافيره، بعد أن تضع أمامها تحديات الظاهرة المسرحية: التراث، التقنية، التأصيل، الجماهيرية ما دام جوهر الظاهرة المسرحية عاما و شاملا ومشتركا،وما دامت الأعراض متغيرة و القواعد في الفن الدرامي تختلف من عصر لآخر، ومن أمة لأخرى، ومن مدرسة لغيرها.وفي هذا كله يصقل الإحتفاليون تجربتهم المسرحية في غمار صراع الحياة بحثا عن الجوهر الصلب، مما يفيد كثيرا في تسليط المزيد من الضوء على حوار الواقعية الاحتفالية في المغرب ويكشف عن آفاق المسرح العربي و مستقبله.

إن المسرح الاحتفالي يرفض أن يكون اتجاها محددا وذلك لأن طموحه أكبر من أن يكون مجرد رافد من روافد المسرح / النهر. و أن الاحتفالية ليست شكلا جديدا في المسرح بل هي المسرح ذاته منذ أن وجد. وبمعنى آخر تسعى الاحتفالية أن تظل الأقرب إلى جوهر الظاهرة المسرحية و إلى روحها.وبهذ فهي تقدم نفسها

1- عبد الكريم برشيد: المدخل لفضاء المسرح الاحتفالي، م. كلمات، ع 7 ، البحرين ربيع الأول 1986 ، ص 137 .
2- عبد الكريم برشيد: المغربية ألف باء: المنهج الاحتفالي في النقد، م.الزمان العربي، ع 5 ، الرباط شتاء 81، ص 58

عادة من خلال المقارنة والمقابلة مع مسرحين هما: المسرح الدرامي والمسرح الملحمي..المسرح الاحتفالي لا يحاكي ولا يحكي ولكنه يحيي حدثا، فعلا، ويقيم لقاء، تظاهرة - هنا والآن - هذا اللقاء والاحتفال هو جزء منا نحن المحتفلين..وهو لايمكن أن يكون إلا كما نريده ونحياه.فالمسرح الاحتفالي لا يحيل على الماضي - كما هو شأن الدرامية - ولا على الآخر الغائب البعيد - كالمسرح الملحمي - وإنما يحيل على ذاته. فهو وحده المرجع والمصدر، لأنه لقاؤنا(نحن، الآن، وهنا) (1).

ولما كان المسرح الاحتفالي يرفض المسرح القائم، ويسعى إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية جديدة تتواصل مع المتلقي العربي، فقد أدرك الاحتفاليون أنهم لن يستطيعوا تحقيق غايتهم تلك، إلا بالعودة إلى التراث الشعبي، وهذا ما أشار إليه البيان الأول الذي أصدرته الجماعة، والذي جاء فيه: ولما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالأساس.ولما كان التراث - بكل ما يحمله من تنوع - يمثل ذاكرة الشعب فقد كان لابد أن يكون له مكانا مهما في إبدعنا المسرحي.إن المسرح، كما رأينا، هو لغة ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته.هذه اللغة التي تختزن عقليته و روحه و تطوراته... هذا التراث هو وليد شرعي للوجدان الشعبي"(2).

ترى الجماعة بأن تحديد مصطلح الاحتفال، وهو سائد عند كل التأصيليين العرب، لم يكن من قبيل المصادفة، بل جاء نتيجة انسجام شامل وتام في الرؤية الفنية، و توافق في التصور الفكري والجمالي لمسرح لا يتناقض مع الإرث الحضاري و الثقافي والشعبي للإنسان العربي.فالاحتفال هو التعبير عن ذلك الحس الاجتماعي بشكل جماعي، إذ للحفل أبعاده الرمزية(الفنية)، التي تمثل وسيلة حقيقية يستطيع الإنسان العربي من خلالها أن يعبر عن ذاته و رؤاه.فالاحتفال، يعد أيضا تظاهرة حسية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمراريتها وتجددها، وهي تظاهرة محركها الأساسي هو الإنسان الحي، والذي يعقل الأشياء ويحسها، فيغضب ويحزن ويفرح، والذي يترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حسي منظور"(3).

إن جماعة المسرح الاحتفالي ترفض الحالة الهامشية للثقافة العربية، الناتجة عن سلبية هذه الأخيرة ودورانها في فلك الغرب/الآخر خاصة في ميدان الآداب والفنون التي تتميز - في رأي الجماعة - بالمحلية والنسبية، ولذا يقدم أفراد الجماعة المسرح الاحتفالي كبديل للمسرح الأوروعربي السائد، ويستمد هذا المسرح الجديد مادته من مفردات الاحتفال الشعبي، ثم يعيد صياغتها بمفهوم عصري يتماشى مع الواقع، مما يسمح لهذا المسرح بالتأريخ للوجدان الشعبي، ومخاطبة العقل الجمعي للجماعة بطريقة غير مباشرة، تؤدي إلى التلاحم والتفاعل مع روح الجمهور.وبالتالي فإن" قدرة هذا المسرح على التواصل مع الجمهور، هي نتيجة كون موضوعه بحثا في

1- انظر:عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط 1، دار الثقافة ، الدار البيضاء 1985، ص 144 .

2- عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، ليبيا 1989 ، ص 138 .

3- نفسه ، ص 90 ، 91 .

عمق وماهية ووظيفة الاحتفال الشعبي. ومن المنتظر أن يفرز هذا الموضوع تلقائيا شكلا مستقلا خاصا"(1) له صبغة أصيلة ترتبط بحياة الناس ومستقبلهم.

تسعى جماعة المسرح الاحتفالي إلى تغيير ،تلك العلاقة المألوفة التي تربط العمل المسرحي بالمتلقي العربي،حتى لا يبقى مجرد شخص سلبي مستهلك لما يعرض أمامه من قضايا تتطلب إعادة النظر في جوهرها وغايتها.وذلك لأن المسرح،كما يرى برشيد، يطرح قضايا هامة لها مساس بواقعنا وشؤون حياتنا،ولا يمكن لهذه القضايا أن تبقى في مستوى الفرجة واللامبالاة،يقول:"ولهذا فقداقترحت دائما كلمة (الاحتفال)، لتدل على هذا اللون من التظاهرة الفنية...فالاحتفال عندي بديل لكلمة العرض،هذه الكلمة المتداولة في السوق التجارية،والتي تفيد أن يكون هناك بضاعة تعرض، وأن يكون هناك في الطرف المقابل مستهلك نسميه جمهور.وقد انحصر دوره دائما في شيئين: دفع ثمن التذكرة، والتصفيق،لا شيء غير ذلك"(2). ولذا فالاحتفاليون يهمهم،وبالدرجة الأولى تحقيق تواصل فعال وإيجابي بين الاحتفال و المتلقي، بغية إثراء التجربة المسرحية لديه، وتوحيده بأفراد الجماعة ككل.

يحاول المسرح الاحتفالي أن يدفع بالمتلقي العربي إلى إدراك كل التناقضات القائمة في المجتمع، وتحويله إلى متلقي فعال وإيجابي، يشارك الجماعة التي ينتمي إليها وعيها،و يسهم في كشف الزيف الاجتماعي والسياسي لواقعه من خلال الاحتفال و ليس(التفرج).ويمكن أن تتم إعادة الاحتفال، من خلال"جعل الجمهور شاهدا على ما يحدث، وبذلك يكون مسؤولا على ما يقع،ولأنه شاهد فهو مطلوب للشهادة أي أن يكون جزءا من الحدث الذي لا يمكن الاكتفاء بالتفرج عليه،كما يقع في المسرح التقليدي.وأن صمت الجمهور لا يمكن أن يكون له سوى معنى واحد،وهو التواطؤ. إن ما يجري على المسرح ليس خيالا، ليس لعبا - في معناها القريب - ليس شيئا بعيدا منعزلا "(3). فالمسرح الاحتفالي بوصفه احتفالا يسعى إلى إيجاد الآخر، (المتلقي الإيجابي) المشارك في العملية الإبداعية،ومتى أصبح هذا الأخير مشاركا فإنه يتخلى عن التفرج ، مما يعطي الاحتفال تلقائيته و قوته.

يقول عبد الكريم برشيد:" أن المسرح هو الاحتفال،أي تلك التظاهرة التي هي التعبير الجماعي عن الحس الجماعي،والتي لا يمكن أن تغيب عن أي مجتمع، فيه حياة وله إحساس وقضايا..إن الإنسان العربي الذي يلبس اللباس الغربي ليس غربيا بالضرورة.إن وراء اللباس ذات لها ارتباط بهذه الأرض.نفس الشئ بالنسبة للمسرح لأن الأساس هو الاحتفال الشعبي،هذا الاحتفال الذي نعيد اليوم هيكلته من جديد، وذلك حتى يكون قادرا على التأريخ للوجدان الشعبي"(4).

وفي بحثه عن المسرح العربي بين الاحتفالية والتراث، وجد أديب السلاوي أن

1- مفيد الحوامدة: المسرح العربي ومشكلة التبعية ، (م. س) ، ص 77 .

2- عبد اكريم برشيد:أغلب المسرح العربي الرهن استهلاكي، م. دراسات عربية، ع 7، بيروت مايو 1979، ص 134

3- عبد الكريم برشيد : المدخل لفضاء المسرح الاحتفالي، (م. س)، ص 144

4- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، (م. س) ، 133 .

التراث حاضن للتقاليد التي لابد منها في النهوض المسرحي، وربما كان اتجاه [الاحتفالية] ذروة استعادة التراث بعد محاولات متعددة للصديقي والعلج وغيرهما بالرغم من التجربة المرة والصعبة،ويذكر الباحث هذه العلامات لكي يكون المسرح ذا صلة بكل ما يمت إلى ماضيه وأرضه:

1- من التحقيق المسرحي البديل، فلابد لنا من الاستفادة من التراث العربي.

2- لابد من إعادة تقويمنا لهذا التراث،وتعميق مفاهيمنا لأسس الفكر العربي ومنطلقاته(التراث المدون والفولكلور الشعبي والمكتوب).

3- ولا محيد من توظيف مختلف الظوهر المسرحية(*)التي يزخر بها تراثنا

4- لابد من النظر إلى هذه الظواهر على اعتبار أنها جزء من الوجدان العربي، والمسرح الذي لا يعتمدها مقتبس ودخيل، ولا صلة له بنا.

5- ولابد أن يزاوج بين التراثين الإنساني و العربي "(1).

إن المسرح الاحتفالي مسرح مغاير، له منطلقاته الفلسفية والجمالية التي تميزه عن المسارح الأخرى.فهو يسعى إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية أصيلة مغايرة تؤكد على كينونة ومشروعية هذا المسرح،وما يحبل به من قضايا و ظواهر فيها الخفي والجلي،الثابت منها والمتحول،التقليدي والمجدد ليصل إلى المشروع الممكن في المسرح العربي،"وهو البحث له عن نظرية تمسك بقضاياه الساخنة المشروعة، من أجل الكشف عن معنائية الممارسة المسرحية، ككتابة:باللغة والجسد،و لقاء يتم داخل الزمان والمكان،وعلاقة بين المبدع والمتلقي،هذا الأخير الذي يجب أن يشارك ويعبر،ويفكر،ويغير"(2).من هنا يتضح لنا أن الاحتفالية كانت تجهد إلى صياغة مكوناتها من كل ما هو محلي وإنساني،محاولة تقديم البديل للمسرح العربي السائد الذي يفتقر إلى التجانس ووضوح الرؤية الفكرية والجمالية،والسعي الحثيث إلى إرساء أسس فنية تراثية تساهم في بلورة وتأسيس الصيغة المسرحية العربية.

هذه هي آراء الكتاب والجماعات المسرحية المنتشرة في أرجاء الوطن العربي، والتي تشكل حركة قومية تسعى إلى بعث دماء جديدة في المسرح العربي،بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي أصيل،وإن كان هذا الاتجاه،على حد تعبير أمين العيوطي،في أساسه يمثل منحى صحيا نحو تأسيس مسرح ذي شخصية عربية(3).وقد توصلت هذه الحركة إلى أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد،وأن فنوننا الشعبية تصلح أساسا لإقامة شكل مسرح عربي متميز، يقف إلى جانب الأشكال المسرحية الإنسانية الأخرى ويستفيد منها.

1- محمد أديب السلاوي: المسرح العربي بين لاحتفالية والتراث، م. الأقلام ، ع 2، وزارة الثقافة والفنون، بغداد تشرين الثاني 1997 ، ص 61 .

2- عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي ، (م. س) ، ص 284 .

3- ينظر: د. أمين العيوطي: الاحتفالية كما أراها ، مقدمة "حدود الكائن والممكن للمسرح الاحتفالي" لعبد الكريم برشيد ، (م. س) ، ص 37.

(*) يقول برشيد:" إنني لا أقول بتوظيف التراث والتعامل معه،وذلك لأن تراثنا له وجود داخل ذواتنا وأنفسنا،وأن لتعامل لا يمكن أن يتم إلا مع شئ له وجود مستقل عنا. فالتراث..هو نحن. إنه اللغة والفكر والعقلية والروح والتاريخ أيضا.

ولقد تأكد لهؤلاء المسرحيين جميعا أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية، وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي في المشرق والمغرب، وهذا ما يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي للفعل المسرحي القائم أساسا على النقل والاقتباس عن الغرب أو على الأشكال الغربية في المسرح لفترة طويلة من الزمن. ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا أدرك الكاتب العربي دوره في المجتمع على وجه التحديد، وامتلك جرة كافية لأن يسير بفنه إلى آفاق أوسع، آفاق الحرية التي لا تتنافى ورسالته الوطنية والقومية والإنسانية.و" إذا كان من واجب القيادات العربية أن تعترف للأديب بدوره الإيجابي البناء في المسيرة التي تسيرها مجتمعاتنا وأمتنا، فإن من حق الأديب ألا ينتظر من هذه القيادات أية منحة بل عليه أن يفتك حريته كاملة، وأن يعمل على إنشاء أدب قومي يذكر بمجد الأمة العربية ويؤسس لحضارة عربية معاصرة وخالدة"(1 بإمكانها مواجهة مختلف التحديات الفكرية والسياسية العالمية المعاصرة.والتعبير عن كينونة الإنسان العربي وأصالته

يقول الأديب الفرنسي(لانسون)،:"إن تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة للحياة القومية للأمة.نجد في سجله الفني الطويل سائر تيارات الأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية،أو تركزت في النظم،بل ونجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع - بما فيها من آمال وأحلام - أن تتحقق عملا.. نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارات القومية في مظاهرها الأدبية.. ونحن إنما نحاول دائما أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة من خلال الأسلوب.."(2)، فالأدب عموما- ومن بينه المسرح خاصة- هو روح،و ذو طابع قومي مميز وليس مجرد تقنية نستوردها من الآخرين.

1-د. محمد مصايف : دور الأديب العربي في المجتمع ، م. الموقف الأدبي ، ع 80 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، كانون الأول 1977 ، ص 11 .

2-د.محمد عادل الهاشمي: في لأدب لإسلامي، ج 1، ط 1، دار القلم(دمشق) و دار المنارة(بيروت 1987، ص 103

الباب الثاني

الأصول الدرامية التراثية و التجريب
في بناء المسرح النثري المعاصر

تمهيد :

لقد اكتسبت أسئلة المسرح العربي و لا سيما تلك التي تبحث في تأصيله في بلداننا العربية أهميتها من الضرورة التي بات يشكلها هذا النشاط الإبداعي في حياة المجتمعات الحديثة، وذلك أنه يمثل أخطر أنواع الفنون على مستوى التلقي، كونه يعتمد التخاطب الحي والمباشر والحميمي بين المبدع والمتلقي(المؤلف و المخرج والممثل من جهة، والمتفرجين من جهة أخرى). وقد تطور هذا التخاطب - التلقي - مع تطور التقنيات والمعارف والنظريات المسرحية ليصبح في النهاية حوارا جماليا ومعرفيا ينتجه كلا طرفي المعادلة المسرحية، إذ غدا المتلقي شريكا في العملية المسرحية،إنتاجا وابتكارا وتأويلا، بعد أن كان يكتفي بالمشاهدة السلبية والاستهلاك المميت.و"مع خروج النص على أنماط الكتابة المألوفة وخروج العرض على الأشكال التقليدية و سلطة المعمار(العلبة الإيطالية) و المؤسسة السياسية و الاجتماعية، أصبح العرض المسرحي أكثر تماسا مع روح و عقل المتلقي، بل أصبح جزءا من لحمة الحياة بمشاركته المتلقي أماكن العمل و الدراسة و المقهي و الشارع، إلى غير ذلك من الأماكن الشعبية الطبيعية"(1). أي أن العرض قد تحول من ترف مصطنع إلى إبداع يشترك بالحياة و يؤثر فيها، و من هنا اكتسب ضرورته في حياة المجتمعات الحديثة بعد أن كان يتخذ صفة الجزئية من البناء الفوقي للمجتمع . الأمر الذي دفع المنظرين و الباحثين و الكتاب المسرحيين إلى إعطائه صبغة الهوية التي ينتمون إليها دينيا أو عرقيا أو سياسيا أو فولكلوريا،و بذلك تعدد المسرح بتعدد هوية و خصوصية الشعوب التي يظهر بين أحضانها، أي أنه اتخذ استقلاليته،و تفرده لدى كل أمة و نخبة تحاول أن تكرسه لصالح مشروعها الحضاري،و تعمل على تطويره و الارتقاء به، بوصفه أداة للتغيير و للتعبير عن سماتها الجمالية و المعرفية الخاصة التي تميزها عن الأمم و الفئات الأخرى، إلى جانب كونه أصبح سمة مميزة للهوية الثقافية ذاتها.

لقد أصبح للمسرح قوة و أهمية راسخة في بنية المجتمعات المتقدمة الحديثة - رغم تفوقها العلمي و التكنولوجي - حيث أقيمت المعاهد و الجامعات و المختبرات العلمية و المسارح المختلفة، إلى جانب الاهتمام بالندوات و المؤتمرات و النشر، سعيا منها لتطوير الفن المسرحي باعتباره ضرورة معرفية و جمالية تلبي مختلف رغبات الفرد المعاصر. ومن هنا كانت ضرورة الانهماك في حفر الموروث لتأسيس سمات و طقوس خاصة بالفعالية المسرحية، أي منح المسرح هوية خاصة - ما يجعل منه جزءا لا يتجزأ من ثقافة الأمة، إلى جانب أهمية البحث في اكتشاف السبل الكفيلة بجعل العرض المسرحي قريبا من ذات المتلقي .

---

1 - هادي المهدي : الطقس المسرحي المعاصر ، رام للخدمات الطباعية، دمشق 1997 ، ط 1 ، ص 109 .

الفصل الأول

الظواهر المسرحية التراثية في بناء المسرح النثري العربي المعاصر

-تمهيد :

1-مسرح السامر والواقع الاجتماعي والسياسي :

1 - 1 - ليالي الحصاد وقضية الصراع الاجتماعي.

1 - 2 - الفرافير والدعوة إلى الديمقراطية .

2-مسرح الحكواتي والدعوة إلى تحمل المسؤولية.

3-مسرح خيال الظل والقيم الإنسانية :

3 - 1 - مسرحية خيال الظل.

3 - 2 - مسرحية اتفرج يا سلام .

4-الأراجوز و الأيام المخمورة :

5-مسرح الحلقة و النقد الاجتماعي :

5 - 1 - مسرحية المائدة وتجربة التأليف الجماعي .

5 - 2 - مسرحية الأقوال والشكل التراثي .

6-الراوي و مواجهة القيم الفاسدة .

1.مسرح السامر والواقع الاجتماعي والسياسي :

عرف الوطن العربي في الستينيات من القرن الماضي تحولات سياسية واجتماعية ساعدت على ظهور طبقة من كتاب المسرح،صدروا من منطلقات موضوعية أهمها الإحساس القوي بالواقع وتناول ما له علاقة بقطاعات معينة في المجتمع، فعلى غرار ما فعلته الثورات العربية في مجال السياسة والاقتصاد والنظم الاجتماعية،أرادت هذه الثورات أيضا أن يخرج الجديد من أحشاء القديم في الأدب والفن والفكر"والذي يسجله تاريخ الأدب العربي في مصر الثورة - مثلا - هو أنها أخرجت من أفئدة كتابها أدبا قوميا لا شبهة في قوميته،أدبا لا يقوم على الاقتباس أو الاحتذاء،بل يقوم على الخلق والابتكار،أدبا خامته من تربتنا وشكله من صنعنا،فهو منا ولنا حتى في قصوره و أخطائه"(1).فهذه الثورة بتسامحها وتشجيعها على الإبدع قد دفعت بالكتاب إلى تجسيد رؤاهم وأفكارهم بكل حرية.ولذا ظهرت عدة مسرحيات تعبر عن أزمة هؤلاء المثقفين."هذه الأزمة التي عاشت معهم منذ الثورة، نتيجة ضياع العدل الاجتماعي و السياسي، فجعلتهم يضعون المعايير الفاضلة للمجتمع الفاضل الذي كانوا يحلمون به، لخلق الإنسان المعاصر الذي يشعر بحريته ويزاول ديمقراطيته"(2)، فازدهر بذلك المسرح العربي،لأنه كان يقبض بيديه على الأعصاب الحساسة للمجتمع وكان جريئا جدا، وكان محللا عميقا لعملية التطور الاجتماعي. و كان ملتزما و لصيقا بالقضية الاجتماعية والقضية الفكرية والنهضة السياسية والقومية العامة.

وينسحب هذا القول على الإبداع المسرحي في الوطن العربي كله. فإذا كانت مصر قد سبقت بقية الدول العربية في البداية بحكم ظروفها، فإن هذا لا يمنع من القول أن الفن المسرحي،كتابة وتمثيلا وإخرجا في أرجاء الوطن العربي، بدأ يمر بمرحلة من التطور السريع فاقت نظيره المصري العميق الجذور،خاصة بعد أن أصبح يساهم بشكل ملفت للنظر في عملية إيجاد هوية للمسرح العربي، من خلال اللجوء إلى التواصل مع الجمهور العربي،بتناول كل ما له علاقة بحياته السياسية و الاجتماعية.وانطلاقا من التركيز على دور المسرح التوصيلي، وتحقيق فعاليته. فقد كاتفت الجهود للبحث عن شخصية مميزة المعالم للمسرح العربي، ليأخذ دوره كمسرح متميز بين المسارح، من خلال التعبير عن واقع الإنسان العربي الذي له - على حد قول عقلة عرسان - شخصيته وهويته وحضارته ومعتقداته ،كما أن له واقعه السياسي الخاص ومشكلاته، مما يجعله متميزا بين الأقوام على سطح الكرة الأرضية"(4).إن امتزاج المسرح بالسياسة كان ولا يزال قدرا عربيا عاما ، فالفن المسرحي في عديد من البلدان العربية ولد فنا سياسيا، بحكم الظروف الاستعمارية، المستلبة التي كان يعيش فيها الوطن العربي.

1- د.لويس عوض : الثورة والأدب ، (م. س) ، ص 138 ، 142 .

2- د.كمال عيد : الدراما الاشتراكية ، ط 1 ، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس 1983 ، ص 298.

3- ينظر: علي عقلة عرسان : مهرجان دمشق للفنون المسرحية ، م .الموقف الأدبي ، ع 2 ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق حزيران 1971 ، ص 35 ، 39 .

سرح السامر والواقع الاجتماعي والسياسي :

رف الوطن العربي في الستينيات من القرن الماضي تحولات سياسية واجتماعية
ت على ظهور طبقة من كتاب المسرح،صدروا من منطلقات موضوعية أهمها
اس القوي بالواقع وتناول ما له علاقة بقطاعات معينة في المجتمع، فعلى غرار
ته الثورات العربية في مجال السياسة والاقتصاد والنظم الاجتماعية،أرادت هذه
ت أيضا أن يخرج الجديد من أحشاء القديم في الأدب والفن والفكر"والذي يسجله
الأدب العربي في مصر الثورة - مثلا - هو أنها أخرجت من أفئدة كتابها أدبا
لا شبهة في قوميته،أدبا لا يقوم على الاقتباس أو الاحتذاء،بل يقوم على الخلق
كار،أدبا خامته من تربتنا وشكله من صنعنا،فهو منا ولنا حتى في قصوره و
ه"(1).فهذه الثورة بتسامحها وتشجيعها على الإبدع قد دفعت بالكتاب إلى تجسيد
م وأفكارهم بكل حرية.ولذا ظهرت عدة مسرحيات تعبر عن أزمة هؤلاء
ن."هذه الأزمة التي عاشت معهم منذ الثورة، نتيجة ضياع العدل الاجتماعي
اسي، فجعلتهم يضعون المعايير الفاضلة للمجتمع الفاضل الذي كانوا يحلمون
لق الإنسان المعاصر الذي يشعر بحريته ويزاول ديمقراطيته"(2)، فازدهر
لمسرح العربي،لأنه كان يقبض بيديه على الأعصاب الحساسة للمجتمع وكان
جدا، وكان محللا عميقا لعملية التطور الاجتماعي. و كان ملتزما و لصيقا
ية الاجتماعية والقضية الفكرية والنهضة السياسية والقومية العامة.

سحب هذا القول على الإبداع المسرحي في الوطن العربي كله. فإذا كانت
قد سبقت بقية الدول العربية في البداية بحكم ظروفها، فإن هذا لا يمنع من
أن الفن المسرحي،كتابة وتمثيلا وإخرجا في أرجاء الوطن العربي، بدأ يمر
ة من التطور السريع فاقت نظيره المصري العميق الجذور،خاصة بعد أن
يساهم بشكل ملفت للنظر في عملية إيجاد هوية للمسرح العربي، من خلال
إلى التواصل مع الجمهور العربي،بتناول كل ما له علاقة بحياته السياسية و
اعية.وانطلاقا من التركيز على دور المسرح التوصيلي، وتحقيق فعاليته. فقد
الجهود للبحث عن شخصية مميزة المعالم للمسرح العربي، ليأخذ دوره
ح متميز بين المسارح، من خلال التعبير عن واقع الإنسان العربي الذي له -
د قول عقلة عرسان - شخصيته وهويته وحضارته ومعتقداته ،كما أن له
السياسي الخاص ومشكلاته، مما يجعله متميزا بين الأقوام على سطح الكرة
ية"(4).إن امتزاج المسرح بالسياسة كان ولا يزال قدرا عربيا عاما ، فالفن
في عديد من البلدان العربية ولد فنا سياسيا، بحكم الظروف الاستعمارية،
بة التي كان يعيش فيها الوطن العربي.

ن عوض : الثورة والأدب ، (م.س) ، ص 138 ، 142 .
ن عيد : الدراما الاشتراكية ، ط 1 ، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس 1983 ، ص 298.
علي عقلة عرسان : مهرجان دمشق للفنون المسرحية ، م .الموقف الأدبي ، ع 2 ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق
حزيران 1971 ، ص 35 ، 39 .

1-1- ليالي الحصاد وقضية الصراع الاجتماعي :

تدور أحداث المسرحية في ليلة صيف قمرية في القرية الصغيرة، وقد تجمع في رحبة القرية طائفة من رجالها يتندرون ويسمرون، بعدما فرغوا في نهارهم من الزرع والري. ومن بعيد في حقول القمح تتردد كلمات قصيرة لأغنية من أغاني الحصاد:" يا منجل يا أبو حديدة،أحنا وراك في كل حصيدة،يا منجل يا بو حلجه، أحنا وراك ملجة مجلة ".ويتقدم الراوي فيعرفنا بقريته وببعض الشخصيات المهمة في السامر، ثم يبدأ الحاضرون في تمثيل بعضهم بعضا على سبيل الفكاهة أولا، ولكن سرعان ما يستخرج التمثيل من النفوس ما تنطوي عليه من مشاعر دفينة وتبدأ خيوط المأساة في الظهور واحدا بعد الآخر،حتى تلتحم في النهاية في نسيج درامي متكامل، من خلال اختلاط التمثيل بالحقيقة، وتعليقات الراوي وسير الأحداث إلى نهايتها الفاجعة :" أحنا الليلة دي ناويين نبسطكم .. حنشخص حاجة كده .. زي المرسح، وما دام حتسهروا و يانا.. تجبلونا على حالنا.. يعني ما تتضايجوش..على قد ما بنعرف هنسوي.."(1).

وهكذا ينطلق الحديث في ليالي الحصاد انطلاقة واعية، عندما يدعونا(حسان الغاوي إلى مشاهدة جماعة من الفلاحين الذين جاءوا يقضون ليلة من ليالي الحصاد، يتسامرون ويعبرون عن حياتهم" بالتشخيص"الذي يفرغون فيه همومهم ومتاعبهم وآمالهم، وما يختزنون في طيات النفس وأغوار الضمير. ومن خلال المسرحية، من خلال التداخل والتخارج بين الفن والحياة، ينمو حدث بسيط ومعقد في نفس الوقت، معقد لأنه يقوم على تبادل الفعل و رد الفعل بين عالمي الواقع والتشخيص،و بسيط لأنه يصلنا في وضوح وبساطة، دون أن يعمد الكاتب إلى التهريج أو الثرثرة ودون أن يحيرنا معه في رموز وتجريدات لا طائل منها. ففي هذه المسرحية، يناقش الكاتب قضية العلاقة بين المجموع والفرد"،حركة المجموع الذي لا توجهه قوة عاقلة - حين يصبح مجموعا موجها بشهواته ومصالحه الآلية و تنتهي حركته إلى نوع من الوحشية الجماعية التي تنهش أفراد الجماعة أنفسهم"(2).

والواقع أن كل شئ في مسرحية" ليالي لحصاد" ينبع من بنائها الفني المتماسك، ومن حوارها الرشيق الحار، ومن شخصياتها الحية النابضة التي حرص الكاتب على كياناتها الوجودية الخاصة، فجاءت لتنطق بكل ما في القرية من عنف وقسوة من شر وضراوة، من نفوس معقدة وانفعالات محمومة، كل هذا" بصدق يخلو من الزيف، و تلقائية تخلو من الافتعال، وشخصيات تصدر عن نفسها لتعبرعن واقعها هي لاعن آراء المؤلف ولاعن انتماءات الآخرين"(3.فانطلاقا من ظاهرة التشخيص يأخذ الحدث المسرحي في التمدد والانطلاق، فهو يبدأ بسيطا ساذجا لا يزيد على

1-محمود دياب : مسرحية" ليالي الحصاد" ، م. المسرح ، ع 37 ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، يناير 1967 ، ص 70 .

2-1-بهاء طاهر : 10 مسرحيات مصرية ، كتاب الهلال ، ع 411 ، دار الهلال مارس 1985 ص 121.

3-جلال العشري : ليالي الحصاد - ليالي بلا حصاد ومسرح بلا جمهور، م. المسرح والسينما ع 49، المؤسسة المصرية للنشر والتوزيع ، القاهرة يناير 1968 ، ص 9 .

مجرد لعبة يقترحها بعض الفلاحين الساهرين، مجرد لعبة يقوم فيها بعض شبان القرية بتقليد بعض الشخصيات الجادة أحيانا و الباعثة على الضحك أحيانا أخرى:

أصوات: جوم يا مسعد ..

مسعد:(وقد توسط الحلقة) بعد ذلك يا عم حجازي ما تزعلش، الزعل ممنوع (ضحكات)...شوف يا سيدي.. عم حجازي بيمشي كده...(ص 71).

ومن هذ الفعل المسرحي البسيط الذي يعبرعن حالة التمسرح، باعتبارها جزءا من وجدان أهل القرية، كما يعبرعن التمثيل في شكله البدائي الأول، والذي لا يزيد عن مجرد التقليد و المحاكاة، ينطلق الحدث في المسرحية، وسرعان ما يتمدد حتى يصل الذروة، إذ تتطور اللعبة ويشارك فيها أهل القرية أنفسهم بشخصياتهم الحقيقية أحيانا، وبالشخصيات المستعارة أحيانا أخرى إلى أن تنقلب اللعبة إلى حقيقة، و التشخيص إلى واقع حي تختلط فيه الشخصيات المسرحية مع جماعة المتسامرين .ولعل شخصية (صنيورة) تعد بؤرة الحدث المسرحي، وهي بؤرة من نوع غريب إن انشغال أهل القرية جميعها رجالها ونسائها بأمر صنيورة، وكأنها معنى كبير يؤرق الضمائر و يثير الفتن،" ويتجاوز بلا شك وجود فتاة جميلة لعوب إلى دلالات قد تكون إشارة إلى نوع من التطور الاجتماعي أو الحقيقة الوجودية أو المثل الأعلى(1).ومهما يكن من أمر هذه الدلالات، فإن المسرحية تلخص ما وصلت إليه القرية من فساد بسبب وجود الصنيورة التي لا تبالي بالتقاليد، وهذا ما يقوله التهامي الذي يردد دائما أقوالا للشيخ نور الدين،محذرا القرية مما ينتظرها من فساد إذ هي سارت في طريق صنيورة :

" الشيخ نور الدين جالها كلمة..في آخر مرة صلى بينا.. خذوا بالكم، حرصوا بلدكو سكنها الشيطان . و جبانتكو هتوسع لآخر حدود البلد . بلدكو هتصير جبانة الحي فيها ميت (ص87).

إن محمود دياب، تبنى بهدوء وتواضع وإصرار، مسرحا للفلاحين دون أن يدعي شيئا، ودون أن يتدخل أيضا بين شخوص مسرحه وجمهورهم، وهو يدعونا على لسان الغاوي،الذي له هو الآخر كيانه الخاص به ودوره في المسرحية وليس مجرد بوق يردد آراء المؤلف، يدعونا حسان لمشاهدة مسرحية يقدمونها، وسيلة يقضون بها الوقت في ليالي الصيف. يقول حسان الغاوي، الذي يقدم سهرة ليالي الحصاد في تقديمه لسامر القرية :

"جصر الكلام،أنا مش متعلم .. في غير الزرع ما فهمش لكن تلاجيني أغوى الفن وعشان كده سموني..في بلدنا ـ حسان الغاوي...وفننا زينا،ما راحش مدارس.. أتربى معانا ع الترعة وفي جلب الغيط..ورا المحراث..وياما سهر ويانا(ص14).

ومن خلال المسرحية، ومن خلال التداخل بين الفن والحياة، ينمو حدث معقد و بسيط في نفس الوقت، معقد لأنه يعتمد على هذا التداخل بين العالمين، وبسيط لأنه

1- د. عبد القادر القط : ليالي الحصاد تجربة طريفة لا تتكرر، م. المسرح ، ع 49 ، (م. س) ص 6 .

يصل إلينا في سهولة ويسر ودون أن نجهد أذهاننا في تفسيرات ورموز..استطاع محمود دياب أن يضع يده على نبض حياة إحدى القرى في يومنا الحالي، وأن ينقل لنا هذا النبض لنعيشه مرة أخرى على المسرح في تلقائية مركبة ممتعة...وهو يضيف بهذه المسرحية شيئا جديدا وقيما كل القيمة للمسرح العربي.وهذا بالرغم من أن الشكل المسرحي الذي اختاره المؤلف لمسرحيته ليس جديدا في التأليف المسرحي،ونستطيع أن نجد أغلب عناصره متفرقة في عمال مؤلفين معروفين مثل بيراندللو وبريخت(*)وغيرهم، وفي ما كتبه يوسف إدريس من سلسلة مقالات دعا فيها إلى ما سماه"مسرح السامر"، الذي يعتمد في أساسه على هذا (التشخيص) المرتجل، في مثل تلك اللحظة التي اختارها محمود دياب من حياة أهل القرية. وإن كان دياب قد استفاد من كل تلك التجارب التي سبقته، ليعطينا عملا مسرحيا أصيلا حقا، استطاع أن يؤثر به على الحركة التأصيلية للمسرح العربي فيما بعد.

فالمسرحية حاول مؤلفها أن يقيم بناءها على أساس شكل شعبي هو شكل" السامر" الشعبي الريفي، حيث يشخص المتسامرون بعضهم بعضا، وحيث تمتزج الحياة الواقعية بالتشخيص ويصبح للتمثيل طعم الحياة، فتكتسب الحياة بعدا تجسيميا جديدا هو في حقيقته تعليق فكري على الحياة.فقد التجأ المؤلف إلى شكل السامر المصري ليجعل منه شكلا مسرحيا قادرا على احتضان قضايا معاصرة خطيرة،كقضية الصراع الاجتماعي انطلاقا من أن المضامين لا تنفصل عن أشكالها، لذلك فقد جاءت(ليالي الحصاد) مرتبطة بشكل السامر الشعبي، لأنها تطرح قضايا شعبية، وتتجلى هذه الشعبية في جعل المسرح وسيلة في يد الجمهور يطرح من خلالها قضاياه المعيشية.

ولهذا، انطلقت المسرحية من ظاهرة السامر، التي يمارسها الإنسان الشعبي يوميا بطريقة عفوية بعدما ينتهي من عمله في المساء. فالمسرحية تطرح، أساسا، قضية الشكل المسرحي عبر مجموعة من الفلاحين.ففي أحد الليالي يبدأ السمر بالضحك والحكايات البسيطة، لتتسع الحلقة ثم يقوم بعض السامرين ليشخص أفعال أحد أفراد القرية. ومن خلال هذا التشخيص العفوي يتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بريئة إلى طرح قضايا معيشية تتميز بالصدق والأصالة.وقد حاول المؤلف أن يحرر شخصياته لتنطلق في الحوار بكل تلقائية،حتى" جاءت المسرحية تجمع بين الشعبية من خلال لغتها وأسلوبها وبساطة أحداثها، وبين الأصالة التي تأكدت من خلال ما قدمه شبان القرية من أحداث يعيشونها يوميا"(1). وإلى جانب

1- مصطفى رمضاني : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، م. عالم الفكر ، ع 4 ، وزارة الثقافة ، الكويت يناير 1987 ، ص 93 .

(*)- يرى محمود دياب أن فن بريخت إنما هو نتاج تاريخ ثقافي عريق للشعب الألماني ومذهب بريخت في المسرح قد يتفق وذوق الشعب الألماني وثقافته، إلا أنه ليس بالضرورة يصلح أساسا لما يقدم للشعب المصري...ولأننا في بلد يعيش ظروفا مختلفة، فيتحتم أن ينبع الفن والمسرح بالتالي من هذا الواقع . ومن ثم فإن التجارب المسرحية الغربية الحديثة تصبح من وجهة نظر هذا الواقع غريبة عليه غير مثمرة في أرضه ومن ثم ينبغي علينا أن نبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا، لكي يستطيع أن يتفاعل مع وجدان جماهيرنا في طرح رؤاها وقضاياها المعيشية.

ينظر : نبيل فرج : مقابلة مع دياب ، م.المسرح ،ع 62 ،المؤسسة المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة مايو 69، ص 37.

كل هذا فإن المؤلف سعى إلى جعل هذه الصيغة مفتوحة وقابلة للإمتداد .

هذه المسرحية تنطلق من السامر الريفي، ولكنها تستفيد من تقنيات مسرحية متقدمة نحو توظيف المسرح داخل المسرح على شكل ما يدعو له بيراندييللو -على الرغم من أن هذه التقنية كانت معروفة في الأدب العربي القديم باسم الاستطراد - ، كما تستفيد من مسرح الحلقة والكوميديا المرتجلة، إلى جانب استفادتها من دعوة يوسف إدريس إلى مسرح السامر،لأن هذه المسرحية تعد تطبيقا جيدا لما نادى به ليس كتقنية مسرحية فقط، ولكن كظاهرة مسرحية شعبية منغرسة في الوجدان الشعبي. يقول جلال العشري :" غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذي بدأ يطالب بأشكال جديدة للمسرح، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ومن تقاليدنا المسرحية الفولكلورية، وهي الدعوة التي استجاب لها من قبل : يوسف إدريس، عندما قدم مسرحيته المثيرة (الفرافير) بدعوى التعرف على ملامحنا المسرحية الأصيلة، وإيجاد شخصيتنا المستقلة في المسرح . فثمة فارق كبير بين الكاتبين : يوسف إدريس ومحمود دياب، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الأول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبينا في الريف والقرى...أما محمود دياب، مستفيد استفادة واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، مما أنجزه بالفعل. فقد استطاع في مسرحية (ليالي الحصاد) أن يتجه إلى التعبير الطبيعي المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول.."(1).

في الحقيقة أن دياب لم يكن مشغولا بالشكل الشعبي،وإمكانية تطويره مثلما كان وهو يكتب هذه المسرحية. والدليل على هذا، الشكل الذي يقيمه على خشبة المسرح، وهو شكل يستمده من حلقة السمر في ليالي الحصاد المقمرة. ولهذا يقسم المنصة إلى ثلاثة مستويات: المستوى الأول نصف حلقة دائرية تحتلها حلقة المتسامرين، دونه المستوى الثاني،وقد خصص للتشخيص والتقليد،ثم المستوى الأدنى الذي تجري عليه أحداث من واقع القرية.ويقوم بالربط بين هذه الحلقات وبين جمهور الصالة شخصية الغاوي.وجمهور الصالة يشكل الحلقة الأوسع.والمزج بين السمر والتشخيص والواقع الدرامي يشكل تركيبا مسرحيا،لأنه مستمد من حلقة السمر أساسا، ومن أشكال شعبية درامية أصيلة. فهو شكل يجمع في إطاره بين التقليد الساخر لشخصيات المسرحية، وبين الراوية الشعبي، وبين الجوقة، وبين الأداء الدرامي،و الغناء الريفي، واللوحات الاستعرضية.

ومن خلال التردد بين المستويات الثلاثة - مستوى السمر ومستوى التوهم و مستوى الواقع الدرامي - يصبح الوهم حقيقة، والحقيقة وهما وتذوب الخطوط الفاصلة بينهما في عقول الشخصيات، وتضيع الرؤية. وبذلك لا تصبح المشكلة مشكلة الحصول على صنيورة أو عدم الحصول عليها، بل ذلك الخلط الذي تعيشه الشخصيات بين الوهم والواقع ، و ضرورة الوصول إلى رؤية متزنة تبلور وعي المشكلة بحيث يصبح في حد ذاته تعبيرا عنها. و بعبارة أخرى" استطاع دياب أن

1-جلال العشري : المسرح أبو الفنون ، (م.س) ، ص 265 .

يحقق من خلال الشكل البسيط بناء مركبا يوضح كيف يمكن أن يرتفع الفنان الملتزم بالأبنية الفنية الشعبية درجات فوق درجات "(1) .

إن فن السامر الذي اعتمدت عليه مسرحية " ليالي الحصاد" هو انعكاس لذلك المد التأصيلي، المرتبط بالبحث عن صيغة بديلة للمسرح الأرسطي، وربما هذا ما يفسر الأسلوب الكاريكاتوري الساخر الذي عالج به محمود دياب مضمون مسرحيته وخاصة موضوع (الصنيورة)، الذي كان كثير الإغراء بالنسبة للجمهور، حيث وفر لهم المشاركة فعلا بعدما دخل الممثلون قاعة العرض المسرحي وهم ينشدون أغاني ريفية، دون أن يضعوا ذلك الحاجز الوهمي الذي يفصلهم عن هذا الجمهور. كما أن الاستعانة بالمواويل والرقصات الشعبية قد ساهمت بدورها في إبراز ذلك الطابع الاحتفالي في المسرحية(2). وبذلك يكون المؤلف قد وفق إلى حد كبير في تبني تقنيات و أساليب مسرح السامر الشعبي .

1-2- الفرافير و الدعوة إلى الديمقراطية :

يعالج يوسف إدريس في(الفرافير) قضية الحرية والديمقراطية والضرورة، مجسدة في علاقة السيد بالعبد أو الحاكم بالمحكوم أو الدولة بالفرد أو النظام بأبناء المجتمع.. الخ. فهو يقدم لنا موضوعا ثريا وعميقا يستطيع أن يؤرق الإنسان في كل زمان ومكان، من خلال علاقة التبعية والسيادة التي تحكم الكون كله، أو من حيث انقسام العالم إلى سادة وفرافير. فبعدما يستعرض إدريس جميع أوجه تطور المشكلة، ينتهي إلى أنه في جميع الأوجه نرى سيادة نفس القانون، مهما تستر وراء واجهات مضللة كالدولة و الحرية والمساواة. فالبشرية عند إدريس تعيش في إطار علاقة واحدة ، قوامها التابع والمتبوع ، السيد والمسود ، مهما تعددت أشكال تلك العلاقة ، يقول بطل المسرحية :"و عارفة طول عمر هم عايشنها الزاي؟ فوق بعض، بالطول كده، كل واحد شايل التاني، كل سيد فوقه سيد كل فرفور تحته فرفور.إحنا سته و ثلاثون مليون بني آدم عاملين بالطول كده واحد شايل واحد، وكل واحد عايز يوقع اللي شايله ويفضل مستمر فوق اللي تحته..مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده؟.. ما فيش؟(ص250).

لقد حاول المؤلف أن يختار بعض جوانب الواقع المعيش، في أزهى فترات التطبيق الاشتراكي، محاولا أن يضفي صبغة من التحليل الموضوعي،فقدم اكتشافا لحقيقة الحياة التي كان يعيشها الإنسان العربي آنذاك،ولا سيما حقيقة الواقع السياسي، لأن المسرح - عنده - لا يهدف إلى المتعة فحسب بل إلى الفائدة أيضا، والتي تتجلى في تعرية الواقع المقنع بالشعارات، ومحاولة اكتشاف الذات والحث على تغيير أهم السلبيات المنغصة لحياة الفنان الصادق و شعوره بالحرية. وهذا ما دفع ببعض الدارسين إلى تسمية مسرح إدريس بمسرح التحريض. لقد أراد إدريس أن يصدم المتفرج العربي بالواقع الذي يعيشه،وهو واقع ينبئ بالهزيمة والسلبية، وذلك عندما

1-د.أمين العيوطي: الاحتفالية كما أراها - مقدمة في : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، (م.س) ، 31 .

2-للمزيد من الاطلاع ينظر: عصام محمد/ صورة الاحتفالية في الملحمة الشعبية ، الأقلام، ع 1 ، 1984، ص 186)

استطاع أن يقدم صورة الإنسان العربي على حقيقتها دون زيف أو مواربة،على أمل أن يسعى هذا الأخير إلى اكتشاف هذه الحقيقة المرة ، ومن ثم يسعى إلى القضاء عليها لتغيير واقعه. وربما يتجلى هذا أكثر في ذلك الحوار الذي دار بين السيد والفرفور، وهما يستعرضان بعض الوظائف و المهن، من أجل تشغيل السيد في واحدة منها، إذ تم توجيه الاتهام إلى كل من يشغل هذه الوظائف أو المهن، و سلطت الأضواء من خلال اللسان اللاذع على الرأسمالية الوطنية.كما أن المسرحية قد توحي، في نظر رجاء النقاش، إلى مشكلة البيروقرطية وتحكم الموظفين الكبار في الموظفين الصغار، وتحكم الجميع في الموطن العادي(1).كما تعرضت المسرحية بشكل واضح إلى قضية الصراع الطبقي المستتر وراء مظاهر خداعة، في مجتمع ما زالت بناه الاجتماعية و السياسية غامضة، وذلك من خلال تحكم الأسياد في الفرافير على أساس أن من يملك هو من يملي إرادته على الآخرين(2).

في الحقيقة إن الإشارة إلى مداخلات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتعبير عنه بكل قوة زخم كان واضحا في الجزء الأول من مسرحية الفرافير. و في الجزء الثاني حاول المؤلف أن يحد من هذه المعضلة، ويطرح حلا يناسب الإنسان في كل زمان و مكان. ذلك بأن يلتزم الناس بمبدأ المساواة، وتحقيق العدالة الاجتماعية، إلا أن هذا الحل باء بالفشل. ولذا بلغ إدريس بمسرحيته إلى التجريد، فقد" كان يقوم - عن طريق الفن - بتعرية كاملة للحجج المعادية للحرية. وأنه في هذه التعرية لجأ إلى الأسلوب الفانتازي أحيانا، لمجرد أن يضخم - فنيا-، ويحذر فكريا من الأخطار المحيطة بقضية الديمقراطية"(3).ويتضح هذا من خلال تلك النهاية المتشائمة التي انتهت بها المسرحية، رغم أنها كتبت في مرحلة هامة من مراحل البناء الاشتركي في مصر، مما حدا ببعض النقاد إلى نعت المسرحية بالسلبية والتعميم،ولا سيما بعد أن طمست الاشتركية، رغم أنها نظام تفاؤلي في رأيهم.

غير أن إدريس لم يكن يسعى لتقديم نقدا للمجتمع كأفراد، وإنما هدفه هو تسليط الضوء على بعض المغالطات، وكشف عيوب السياسة المتشددة التي اتبعتها الدولة وفشل التطبيق الاشتراكي، وعدم تبني مشروع قوي لإرساء أسس ديمقراطية شفافة تقوم على الحوار وإبداء الرأي. فقد انفردت الدولة في اتخاذ القرارات المختلفة مما أدى إلى انحسار حرية الفرد، و إحساسه بالقهر و العجز في غالب الأحيان. خاصة إذا علمنا أن الحرية في الكثير من الدول العربية آنذاك، قد وصلت إلى حال من الاختناق، بحيث لم يكن باستطاعة أحد التعبير عما يحسه بشكل مباشر. لأن الكتاب كانوا يحسون بنوع من العجز، الناتج عن إحساسهم بما يجري في المجتمع من كبت للحريات فأدركوا آنئذ أنه ليس في مقدورهم التعبير عن آرائهم في أعمالهم

1-رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، سلسلة (اقرأ) ، دار المعارف ، القاهرة 1965 ، ص 115 .
2-يوسف إدريس : مسرحية " الفرافير " ، مكتبة مصر ، القاهرة - ط 6 - 1984 ، ص 251 .
3-د. غالي شكري : ثقافتنا بين نعم و لا ، دار العودة ، بيروت 1989 ، ص 55 .

المسرحية مباشرة،لأن مثل هذا التعبير كان يعتبر ضد الأنظمة الشمولية القائمة حينئذ، مما أدى إلى فقد الحياة المصرية لنعمة النقد الذاتي، بالرغم مما شرعت الثورة في تحقيقه من إصلاحات.ولذلك يرى غالي شكري بأن كثيرين هم الذين لم يفهموا مسرحية(الفرافير) وإن صفقوا لها أو ثاروا عليها، ولذا يخاطب شكري إدريس قائلا له:" كنت الوحيد ممن تنبأ بالهزيمة المروعة ولم تشغلهم الجزئيات الثانوية عن الكليات الشاملة...كنت من(الخوارج) الذين تنبئوا بالهزيمة ولم يشاركوا في مناخها، لذلك كان صوتك أهدأ و كان الهجوم عليك أعنف، وكانت بصيرتك أشمل في النفاذ إلى الجوهر والكل.."(1) .

وهكذا، فقد حاول المؤلف في مسرحيته(الفرافير) - على الرغم من تركيزه على قضية فلسفية عامة-أن يصور الواقع،ويعكس بعض جوانبه السياسية انعكاسا ديناميكيا قائما على الاختيار والاختزل والاختصار ،معبرا عن رأيه فيما يجري على الساحة من الأحداث المصيرية.وقد تبين بأن المؤلف لم يتخذ موقفا سلبيا من هذه الأحداث،بل كان له موقفه الذي حاول من خلاله أن يطرح بعض الحلول،التي يعتقد بأنها تساهم في بناء الصرح الديمقراطي الذي يعتبر الحجر الأساس لتقدم أي مجتمع.

أما على صعيد الشكل المسرحي، فإن مسرحية الفرافير تعتبر تطبيقا عمليا قائما على أساس قاعدة أشار إليها إدريس،في مجموعة مقالاته الداعية لخلق مسرح عربي، كما مر بنا، وهذه القاعدة تتمثل في إسهام كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة في قاعة المسرح في خلق اللحظة المسرحية الجماعية بالاعتماد على الأسلوب المحلي، المتمثل في" السامر"، ذلك الفن الشعبي الذي يعكس روح الإبداع الفطري و بديهة الارتجال العفوي في تجمعات الطبقات الشعبية، وبعبارة أخرى هو ذلك الشكل الأولي الذي تجلى من خلاله ميل الإنسان العربي إلى تحقيق ذاته وهمومه تحقيقا دراميا. فقد انطلق المؤلف، في مسرحيته من مكان الاحتفال، وهو أمر له أهميته خاصة فيما يتعلق بإلغاء المسافة بين الخشبة والصالة، إذ لم يعد ذلك المكان الذي تجتمع فيه مجموعة من الأفراد لمشاهدة عمل ما، بل أصبح المكان اجتماعا بشريا مشروطا بتحقيق المشاركة الوجدانية والفعلية.

فالشكل المسرحي - عند إدريس - لابد أن يتوفر فيه عنصران هامان: أولهما وجود الجماعة والحضور الجماعي، وثانيهما قيام هذه الجماعة بأداء عمل ما،وذلك بإزالة الجدار الرابع واستبداله بالمسرح الدائري الذي يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع جماعة من الناس،على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية. ولا يحتاج الأمر بالتالي لأبواب دخول وخروج، فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف في طريقه إلى الدائرة المسرحية في الوسط وهو داخل، ثم وهو خارج(2).وهذا ما حدث فعلا في هذه المسرحية،عندما قال المؤلف الذي هو أحد شخصيات المسرحية:"أنا كمان ح ألغي المسافة اللي دايما بتبقى بين المؤلف والجمهور ،وتخوفهم من بعض اسمحوا

1-نفس المرجع السابق ، ص 89 .

2-فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ، دار الفكر ، القاهرة - ط 2 - 1965 ، ص 127 .

لي أقرب منكم،(يغادر المنصة مقتربا من مقدمة المسرح، فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصفه الأعلى يرتدي(شورت) قصير جدا، يكشف عن ساقيه الطويلتين وحذائه بلا جوراب، وحين يعم الضحك في الصالة لمنظره) مع تقديري لشعوركم النبيل ده و فرحتكم بأني قريب منكم أنا مش شايف أي مناسبة للضحك "(ص181

فالمسرح عند إدريس، كما سبق القول، مشروط بوجود الجماعة في حالة التمسرح، لا حالة الفرجة "(1). وهذا الشرط يعد ردا على كل من وجه اتهاما إلى إدريس، بأنه جعل كل تجمع بشري مسرحا. والتمسرح في دعوة إدريس مرهون، بالدرجة الأولى، بالتجمع البشري، أي تجمع كان، وهذا التجمع مرتبط بالضرورة بالمشاركة في العملية المسرحية،(في الرقص وفي الغناء وفي التمثيل)، أي لابد أن تتحقق المشاركة الوجدانية، والمشاركة الفعلية لهذا التجمع البشري حتى ينتج نوع من التوحد و الاحساس الجماعي المشترك .

وقد أدى سقوط الجدار الفاصل بين المسرح والصالة، بإدريس إلى تبني طريقة الارتجال في مسرحيته. فلكي تتحقق جماعية اللحظة الدرامية، لابد و أن يشعر المتفرج بأن هذا الذي يجري أمامه ليس تنفيذا صارما لنص قد أعد سلفا،لابد وأن يحس بمشاركته في خلق النص والإضافة إليه، مثلما يشارك في أدائه وتمثيله، و هو ما بد جليا في الجزء الأول من المسرحية، حيث يلج المؤلف إلى خشبة المسرح ليقدم العمل إلى الجمهور في شكل مسودة لم تكتمل، معتذرا باضطراره إلى الانصرف، تاركا للسيد و فرفور إنجاز ما تبقى من العمل. وخلال هذا كله" تبدو روح نقدية لاذعة لا تفلت من شواظها قطاعات الحياة الاجتماعية على اختلافها، كما يبرز طابع الهجاء الدارج الساخر والمفارقات الذكية، والملاحظات السريعة، والجمل الحوارية التي تومض قاطعة حاسمة مقتضبة، في إطار يعيد إلى الذهن بعض خصائص مسرح القافية وعروض السامر الشعبي"(2).

وهكذا فما دام المسرح يشكل عند إدريس احتفالا ومشاركة، فقد لجأ إلى إلغاء المسافة بين الممثلين و المتفرجين ، تطبيقا لما نص عليه صراحة في مقدمة مسرحيته عندما قال :"هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي، باعتبارهم وحدة موحدة...وإذا كان المسرح الإغريقي، ومن ثم الأوروبي قد اصطلح على تسميته بالخدعة المتفق عليها، فمسرحنا في رأيي هو الخدعة التي لم يتفق عليها، الخدعة الكاملة المباشرة بلا أي محاولة لتخفيفها أو مواربتها "(3). وبهذا يكون إدريس قد حول المسرح إلى وحدة كلية ضمت الممثلين والمتفرجين معا، بعد إزالة المسافة المادية والمعنوية التي تباعد بينهما، من خلال إعادة مسرحة الحياة بمشاركة وتوحد الطرفين، دون إيهام مسرحي ، ولا جدار رابع ، وستار يفصلهم عن بعضهم البعض، ولا بناء درامي يلتزم بالقواعد المسرحية التقليدية ، مع الحرص على الاستفادة من

1-ينظر الفصل الثالث من الباب الأول .

2-د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة 1978 ، ص 127 .

3-يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، (م. س) ، ص 473 .

توظيف الميل الغريزي للإنسان إلى اللعب، وبتحقيق العلاقة الحميمة الوثيقة بين الممثلين والمتفرجين التي تصل إلى درجة التوحد،وبالتوصل لذلك النوع من اللعب المسرحي لعب عابث و مدهش لكنه عميق المغزى بعيد المرامي .

لقد استلهم يوسف إدريس تقنيات عروض السامر الشعبي وحاول تطبيقها على مسرحيته.فالشكل الجديد الذي دعا إليه يقوم أساسا على التجمع و المشاركة الجماعية مسرح غير مقيد ببناية عمرانية محددة، بل هو حلقة أو حلبة أو ساحة،حيث يتجمع الناس أو يمكن أن يتجمع الناس، لا إضاءة إلا ما ينير، و لا أبواب دخول وخروج، بل مشاركة كاملة حتى في الحركة بين الممثلين و الجماهير لإلغاء المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدي الدور و من يشاهده (1) .

لقد كان إدريس وفيا لنظريته عندما انطلق من الشكل المسرحي الذي يلائم المضمون الاجتماعي الذي كان يريد إيصاله للجمهور، من خلال تمرده على قالب المسرح الغربي التقليدي،و التزامه بعناصر مسرح السامر الشعبي،الذي بإمكانه السماح بالتجمع البشري الذي يختلط فيه الممثل بالمتفرج للمشاركة في العملية الفنية، وإن بدت مهمة من الصعب على إدريس تحقيقها بشكل طبيعي وعفوي. فالنص كان قد أعد قبل العرض، ولم يبق أمام صاحبه إلا اللجوء إلى الإيهام بالارتجال من خلال تدخل بعض الممثلين المبثوثين بين الجمهور في الصالة.ومع ذلك لا ينبغي لوم إدريس على ذلك ، خاصة إذا علمنا " أن النص المرتجل بكامله ما يزال حتى اليوم مخاطرة من الناحية الفنية "(2) . و بالضبط في بيئة كبيئتنا العربية التي لا تتوفر على تقاليد مسرحية و ثقافية ديمقراطية راسخة .

ومع ذلك فقداستطاع إدريس أن يحقق إلغاء الجدار الرابع في عمله المسرحي هذا، عن طريق توجيه الحديث إلى الجمهور من خلال الممثلين الجالسين بين المتفرجين في الصالة،وكذلك من خلال خروج (فرفور)على الدور المرسوم له، لكي يذكر المتلقي -دائما- بأنه يعيش حالة تمسرحية فقط، مما أدى إلى كسر الإيهام المسرحي وتحقيق الحوار بين الممثلين و الجمهور .ومن خلال ذلك كلهاستطاع إدريس"أن يصنع تمثيلية ساحرة،حول فيها المسرح إلى شبه حلقة وسط جمهور يشارك بكل إحساسه الشعبي في عمل يجمع بين الفن و الفولكلورفي صور توحي في جمالها وفنها أصدق و أجمل ما حقق فنانونا التشكيليون،الذين التمسوا مصادر وحيهم و ألونهم و إيقاعاتهم من الفن الشعبي الأصيل"(3.الذي من ميزته الكبرى هو خلق ألفة ومشاركة بين ما يجري على المسرح وبين المتفرجين فيزول بذلك التكلف"الذي يشعربه الإنسان عادة عندما يدخل المسرح، وينسى أنه يشاهد شيئا منفصلا عنه، ويكاد يتصور أنه" يعيش"هذه الحياة التي تعرض على المسرح وأنه جزء من هذه الحياة. ولقد جاء حوار المسرحية شديد التقاء والصفاء بمواقف ممتازة من الفكر الرفيع و الفرجة الإنسانية الهادفة.

1-ينظر : يوسف إدريس : مقدمة مسرحية " الفرافير" ، (م. س) ، ص 9 .
2- د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي في سوريا ومصر ، (م. س) ، ص 137 .
3- محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مائة عام ، (م. س) ، 264 .

وعلى الرغم مما يبدو من استخدام إدريس لمعظم الوسائل الفنية التي يستخدمها بريخت الذي يخلق علاقة مباشرة بين الممثل والجمهور، حيث يخاطب الممثلون الجمهور ويتجهون إليه، بالإضافة إلى لجوءه إلى فكرة (الإغراب)، وهي فكرة أساسها إشعار الجمهور أنه في مسرح حتى لا ينسى ذلك أبدا، وحتى لا يكف عن التفكير والمناقشة والمشاركة في البحث عن حلول لما يعرض أمامه من مشكلات، إلا أننا يمكن أن نقول مع ذلك أن إدريس قد استمد هذه التجربة الفنية من دراسته وتأملاته في المحاولات المسرحية الشعبية البدائية في مصر، وهي تلك المحاولات التي يمثلها مسرح السامر وخيال لظل والأراجوز.أي أن إدريس التقى بالمسرح العالمي عن طريق التراث الشعبي في مصر، ومما يدل على ذلك ويؤكده أنه" أخذ شخصية(فرفور) باسمه وصفاته من المحاولات المسرحية الشعبية عندنا والصفات الخاصة التي تتوفر في(فرفور) يوسف إدريس،هي نفسها الصفات التي تميز هذا "الفرفور" في التراث الشعبي"(1).فهو يعبر عن شخصية الإنسان الساخر(الحدق) الذي يعتمد على موهبة السخرية اللاذعة عنده في نقد أوضاع المجتمع والحياة. وهذا الفرفور هو دائما أبدا:الإنسان الساخط في مرح وبلا مرارة.إنه ساخط بسخرية ناقدة لاذعة، وليس ساخطا بحقد مدمر هدام. ولا شك أن هذا النموذج الإنساني، نموذج فرفور، يمثل المزاج المصري أصدق تمثيل إنه يمثله في خفته و مرحه واعتماده على السخرية كسلاح أساسي في مواجهة مشاكله وهمومه.

إن شخصية البطل الشعبي(فرفور)،الذي يمثل الشخصية العربية المصرية،فهو نموذج جريء يستطيع نقد الأوضاع الفاسدة في المجتمع الذي يعيش فيه، وعنده كذلك المقدرة الفائقة على السخرية من نفسه ومن الآخرين، مما جعله يصعد فوق خشبة المسرح ويقوم بهذا الدور الهادف،إذ لجأ إدريس إلى جعل هذه الشخصية نقطة الارتكاز التي يقوم عليها النص والعرض على السواء، وبعبارة أخرى" إن شخصية (فرفور) خلقها المؤلف لصورة رمزية. ومن أجل تجسيد وإبراز هذا الرمز جعل باقي الشخصيات، وكذلك الأدوار والأحداث مجرد وسائل لإبراز ملامح هذه الشخصية،أو هذا الرمز"(2).البسيط والجريء الذي يعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي الذي وضعه مؤلفنا فيه، بغية كشف أهم نقيصة ظلت تلازم إنساننا العربي، ألا وهي البحث عن العدالة و الكرامة و الديمقراطية.

إن الفرفورية تعد علامة واضحة من علامات التمسرح على هيئة الشكل الفني الشعبي(السامر). و شخصية فرفورتعد بحق مثالا صادقا لروح الشعب المصري، إنه صورة نموذجية لابن البلد "ابن عرب" في مصر.فالفرفور يمثل مزاج المصري أصدق تمثيل...إنه يمثله في خفته ومرحه،واعتماده على السخرية كسلاح أساسي في مواجهة مشاكله وهمومه "(3).كما أن إدريس لم يعبر عن روح الشعب

1-جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، (م. س) ، 218 .

2-نبيل راغب : فن المسرح عند يوسف إدريس ، مكتبة غريب ، القاهرة 1980 ، ص 42 .

3-د. مجموعة من المؤلفين: د. يوسف إدريس بقلم هؤلاء ، مكتبة مصر ، القاهرة 1986 ، ص 16 .

الأصيلة من خلال هذه الشخصية فحسب بل بث في مسرحيته أيضا الكثير من روح الدعابة والفكاهة والهجاء والسخرية، وهي صفات تدخل في صميم طبيعة الإنسان العربي في مصر(*).فالفرفور ليس كبطل الإغريق الترجيدي أو الأوروبي، وإنما هو بطل فولكلوري نابع من أعماق الشعب العربي، ليعبر عن وجدان هذا الشعب ، وليصور أدق خلجاته. وربما هذا ما دفع بأحد النقاد إلى القول:"وعلى هذا الأساس استرحت لشكل السامر الذي اختاره يوسف إدريس كصورة فنية لمسرحيته عندما أحسست بأن هذا الشكل الفني قد حقق هدفه في الوصول إلى قلوبنا وعقولنا "(1)

فالفرفور هنا ، يشبه فرافير عروض السامر الشعبية، فهو ليس ممثلا بالمعنى الذي نفهمه من كلمة ممثل، بل هو الإنسان الساخر بطبعه، الذي لا يتصيد الانفعال و لا يدعي ما ليس فيه . إنه مضحك و مهرج و حكيم و فيلسوف، له دائما وجهة نظر جديدة و أصيلة و غريبة، كما أنه لا يمثل لأنه يمثل بوجهة نظره الخاصة، و هذا ما يضفي عليه الصدق، ويضحك الناس من أعماقهم، و يبهرهم . ويتماشى هذا مع تصور يوسف إدريس لوظائف فرفور، المتمثلة في الآتي :

- غسل أرواح الناس و تطهيرها بلسانه و بجسده وبكل طاقاته .
- التعبير عن الجماعة، حتى لتحس أنه يتحدث بصوتها .
- التأثير في الجماعة إلى حد إقناعها بتغيير سلوكها (2).

والحقيقة أن مسرحيتنا هذه تتميز ببنائها الفني الناضج، مما أهلها بأن تكون تجربة فنية جديدة بالفعل، ولا يرجع الجديد إلى أن الحائط الرابع قد انكسر، وتحرك الممثلون في أنحاء القاعة بحرية..ولا يرجع الجديد على كسر الإيهام المسرحي، والتأكيد على أن ما يجري هو تمثيل في تمثيل، والدعوة إلى المشاركة العقلية، إنما الجديد يكمن ، كما يؤكد رجاء النقاش، هو السامر الشعبي الذي نجح إدريس في أن يجعل منه عملا مسرحيا.إننا لا نستطيع أن نصف الفرافير بأنها مسرحية درامية،أو مسرحية ملحمية،أوغنائية.إنها مسرحية جديدة بالفعل يغلب عليها طابع السامر(3)،وإن زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، مما يجعل بناءها الفني، قالبا ناضجا مبشرا بخلق مسرح عربي متميز.

وبعد أن أكد رجاء النقاش على أهمية المسرحية، والجهد الكبير الذي قام به إدريس في توظيفه لأحد أشكالنا الفنية الشعبية القديمة يقول:"إن يوسف إدريس قد حاول خلق مسرح مصري عربي مستقل عن المسرح الغربي، والجهد الذي بذله في بحثه لم يكن جهدا ساذجا،بل كان جهدا فيه الكثير من العمق والأصالة.ولكن مع

1- مجموعة من الكتاب : د. يوسف إدريس بقلم هؤلاء ، (جولة مع الفرافير) - محمد مندور - ، ص 84 .
2 - محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 12 .
3- رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، ص 109.
(*) يقول محمد فكري:" نحن شعب يضحك دائما، يحتلنا الغزاة .. فنسخر منهم، و نضحك عليهم... و يخرج علينا بعض أبنائنا فيتنكرون لمعايير مجتمعنا تعاليا عليه، أوخروجا على مألوف عاداته وتقاليده أوتجمدا في قوالب هذه العادات والتقاليد، فنسخر منهم و نضحك عليهم.فقد استخدم لمصريون الفكاهة على مر العصور سلاحا ذا حدين، سلاحا يسرون به عن أنفسهم، فيرفعون عن نفوسهم أثر المعاناة و الظلم و قسوة الحياة ، فيما تمتلئ به حياتهم من نكات و سخريات و قفشات" محمد فكري : المسرح و الكوميديا - من نجيب الريحاني إلى اليوم، سلسلة(كتاب الهلال)، ع 361 ، القاهرة 1981، ص54

ذلك لا نستطيع القول أنه نجح في العثور على شكل مسرحي مصري،لأنه ليس هناك ما يميز شكل مسرحية لفرفير عن لشكل لغربي،خاصة عند بريخت. فإدريس استخدم معظم الوسائل الفنية التي ستخدمها بريخت ولا سيما فكرة التغريب(*)"(1 ولكن برغم اعتماد تجربة إدريس هذه،على بعض سمات وتقنيات لمسرح البريختي من حيث لشكل،إلا أن لخلاف بينهما يبدو واضحا، بحيث أن دراما بريخت تخاطب كما تؤكد نادية رؤوف عقلانية لإنسان،بينما يخاطب إدريس لوجدان لعام المشترك لجمهوره(2).مما يؤكد بأن إدريس قد استمد تجربته الفنية من دراسته و تأملاته في المحاولات المسرحية الشعبية المتوارثة في البيئة العربية، وهي تلك المحاولات التي يمثلها السامر وخيال الظل والأرجوز والكوميديا المرتجلة، أي أن إدريس التقى بالمسرح العالمي عن طريق التراث الشعبي العربي، و يتجلى هذا في أنه أخذ شخصية(فرفور) بطل مسرحيته، باسمه وصفاته ومزاجه من تلك المحاولات المسرحية الشعبية التي تضرب بجذورها في أعماق الشخصية المصرية العربية .

لقد جاء منحى إدريس في(الفرفير) نتيجة للتطور للطبيعي للأدب المصري، وكذلك نتيجة للتفاعل والتأثر بالمسرح العالمي لحديث.فهو على الرغم من أنه استلهم شكله الفني لجديد من تقاليد مسرح السامر،إلا أنه استفاد أيضا من تقنيات لمسرح العالمي وهو أمر مشروع طالما أنه يسهم في إثراء العمل لمسرحي لموكبة تحديات لعصر وهذا" لأن التجديد عموما لا يكون شيئا هابطا من أعلى، ولا مبتور الصلة بالتراث، بل تكفي إضافة صغيرة إلى التراث ليكتسب العمل الفني صفة التجديد، وهو ما فعله يوسف إدريس فعلا "(3).فهو لم ينقل تلك الصيغة التراثية كما هي،وإنما تعامل مع عناصرها بشكل جديد، ينم عن رؤيته الواعية بالواقع والعصر،وهذا ما أكد عليه بقوله:" لم أكن أدعو إلى نقل الصيغة التراثية كما هي عليه، بل كان هدفي يتمثل في استيحاء تلك الأشكال الشعبية والحية، الموجودة فعلا في واقع الناس وحياتهم "(4) ، بهدف رسم ملامح مسرح عربي أصيل . . . .

وقد وفق إدريس في طرح الموضوع العربي الذي تلاءم مع الشكل، فهو لم يطرح قضيته طرحا ساذجا،وإنما طرحها بوعي قومي أصيل، وبرؤية فنية و إنسانية متفتحة وعميقة. وذلك انطلاقا من التراث الشعبي لنابع من لأرض العربية، والذي استطاع أن يحمله مضمونا عربيا قوميا إنسانيا، يتماشى ومستجدات الواقع وحاجات العصر وقيمه الإيجابية.هذا بالضبط ما نلمسه في هذه المسرحية (الفرافير) التي اقتحمت عالم التأصيل بدون عقدة أو خوف، و التي من خلالها نجح إدريس فعلا، في طرح قضية من أخطر القضايا الفكرية للبلاد العربية.

1-نفس المرجع السابق ، ص 109 ، 111 .

2- ينظر : نادية رؤوف فرج : مسرح يوسف إدريس ، (م ، س) ، ص 117 .

3-مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مسرحية الفرافير - أحمد عباس صالح - ، (م. س) ، ص 355 .

4-مواجهة مع يوسف إدريس: حاوره: محمد كشيك ، م. الثقافة الجديدة ، ع 13 ، الهيئة ، القاهرة مارس 1987، ص62 .

(*) التغريب هو ببساطة " جعل المألوف غريبا": إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعني أولا وببساطة نزع البديهي و المعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش و الفضول حولها .

للمزيد : ينظر : د. إبراهيم حمادة : مفهوم التغريب في مسرح بريخت ، مجلة المسرح و السينما المصرية ، ص 31 - 35 .

2- مسرح الحكواتي والدعوة إلى تحمل المسؤولية:

إن الحكواتي فن من الفنون التمثيلية العربية القديمة التي أدت، ولا تزال تؤدي دورها التثقيفي والجمالي في المجتمع العربي. والحكواتي شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة، فهو يجيد حكاية وتمثيل القصص والحكايات التراثية المعروفة لدى غالبية الناس، معتمدا في ذلك على موهبته وبراعته في شد اهتمام السامعين. كما أنه يجيد تمثيل الحكايات الشعبية المشهورة، وله دور تنويري يتجسد في تعليقاته على الحادث شارحا ظروف الحادث وملابساته، فيقوم بدور تعليمي إلى جانب الدور الترفيهي. و قد كانت علاقة الأخذ والعطاء والتأثير المتبادل التي يتمتع بها هذا النوع من الأشكال التمثيلية التراثية السبب الرئيسي في اقتناع الكتاب المسرحيين العرب المعاصرين بفعالية دوره، وأهميته في نقل أفكارهم إلى المتلقي العربي ودفعه إلى التفاعل معهم في صياغتها والمشاركة في تجسيدها في الواقع العربي الراهن. ولعل السبب في ذلك يعود إلى خصب المادة دراميا، إضافة إلى إرضاء الجمهور، إذ" تعد الحكاية والأحدوثة و القصة نوعا من التمثيل الكلامي، يشخصه فرد فيبتدع الحكاية التي تطورت إلى أن وصلت إلى مرحلة فن الحكواتي العربي الناضج، والذي يعد أقرب أشكال المسرحية في تعريفها الواسع، ذلك لأنها تنتظم التمثيل والتشخيص والفعل، وبغير هذا لا تقوم المسرحية"(1) ومن ثم لم يكن سعي هؤلاء المسرحيين إلى تبني هذا الشكل التراثي مجرد حلية شكلية و قطعة أثرية من الماضي تزين النص وتنمق جوانبه، إنما كان تقنية تساعدهم على إنشاء مسرح شامل، يتماشى وحاجيات جمهورهم ومتطلباته الواقعية، مسرح تلتغي فيه تلك المسافة التليدة التي تفصل بين الجمهور والصالة، حيث يمكن خلق ذلك الجو الطبيعي الذي يلتحم فيه الجمهور بالممثلين لمناقشة قضايا و هموم مجتمعهم .

فظهرت الكثير من الأعمال المسرحية التي تستوحي هذا الشكل الفني التراثي مثل مسرحية رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، ومسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل*) لقاسم محمد من العراق، وغيرهما. وما يربط بين هذه المسرحيات هو الجدل بين الجانب الفني والموضوعي لفن الحكواتي الذي ترك أثره في التجربة العملية." أما من ناحية موضوع الحكاية وكيفية اختيارها، فلابد من أن تعكس الحكاية شكلا من أشكال الواقع الاجتماعي في وضعه الراهن. ومن تجارب المسرحيين تأليف حكاية ذات موضوع آني، لأنهم يرون أن الحكواتي ابن البيئة وابن عامة الناس. ولا تؤلف إلا بعد خلق ألفة نفسية بين المؤلف والمتلقي كي لا يراه غريبا عنه. كما لابد من إتاحة الفرصة أمام المشاهد ليعطي رأيه فيما يقدم له معلقا أو مختلفا أو ناقدا.."(2) .

1- شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي ، (م. س) ، ص 234 .

2- نفسه ، ص 236 .

(*) يحاول قاسم محمد في هذه المسرحية أن يرسم حدود ملامح الصفة الفضولية من خلال فترة متردية في تاريخ العصر العباسي، يرسمها في قالب بين الجد و الهزل، فتراه يأتي لنا بأنواع فضائل الفضوليين في تاريخ القصص الشعبي العربي، مثل أشعب الفضولي، و الفضولي بن زلال، ومجموعات أخرى متناثرة من الفضوليين في بقاع أسواق بغداد و حاراتها، مرجعا ظهور هذه الشخصيات إلى سوء توزيع الثروة والاحتكار .

ويعتبر سعد لله ونوس من أبرز المسرحيين المحدثين الذين واجهوا التراث برؤية عصرية ناضجة،إذ استطاع أن يوظف فن الحكواتي العربي توظيفا معاصرا صادرا عن ثقافة وتجربة واسعتين. ولم يكن نهجه عفويا، وإنما صدر عن وعي وتصميم مسبق،كمحاولة لتعزيز تجربته بتنظيرت فكرية وجمالية تأصيلية لمفردات مسرحنا العربي.ولعل مسرحيته"مغامرة رأس المملوك جابر تعد - بحق - نموذجا في توظيف الحكواتي، وهي واحدة من مسرحياته العديدة التي أظهر صاحبها من خلالها وعيا وتصميما يدلان على معرفته و إدراكه العميق بعناصر التراث العربي المختلفة. فقد أثبتت تجربة ونوس هذه على أن الموروث الشعبي يملك قدرات إيحائية،ومزايا فنية تجاري أكثر النظريات تقدما في مجال المسرح، فيغني وجود الحكواتي مسار البناء الفني للعمل المسرحي،ولا سيما بناء الحدث الدرامي في تطوره وارتباطه العضوي بالواقع المعاصر،إذ لم يكن وجود الحكواتي في العملية المسرحية مجرد راو للحودث، بل كان لكونه رمزا أساسيا للخلفية الثقافية والاجتماعية للبيئة التي عاش فيها،والتي ينتمي إليها بكل مكوناته الروحية والفكرية والجمالية.ولذا كان اختيار ونوس للمقهى كفضاء يجسد من خلاله أحداث مسرحيته أكبر دليل على إدركه الواعي بارتباط هذا المكان ارتباطا شديدا بالذات العربية،" إنه الفضاء الذي اعتادت عليه الجماهير العربية ، و الذي يتم فيه التعليق و المشاركة الحميمية على المستويات كافة .."(1)

فالمقهى في مسرح سعد لله ونوس يؤدي دورا يتعدى كونه مكانا عاديا،فالمقهى ليس" مجرد فضاء يستوعب الحدث المسرحي والشخصيات والموقف.المقهى بيت تحل به أسرة - أوسع من الأسرة التي نعرف - بيت يجمع الرفاق والأقارب والغرباء الغرباء داخل مكان واحد و زمن واحد "(2) ، حيث يقوم هؤلاء الأشخاص بمناقشة كل القضايا الحياتية بكل تلقائية وحرية.ولذا سنجد للحكواتي والمقهى شأنا في مسرح ونوس. وبالتحديد في مسرحيته(رأس لمملوك جابر)،التي قام من خلالها بتوظيف الحكواتي كوسيلة لكسر الحاجز بين الجمهور والممثلين، وخلق حالة التفاعل بينهما من أجل حميمية أكثر وعمق أكبر في طرح القضايا واتخاذ موقف إيجابي منها .

كتب ونوس مسرحيته هذه ليعبر من خلالها عن رؤيته وموقفه من أحداث عصره فقد رجع إلى الماضي العربي،لأنه وجد فيه ما يعبر عن حقائق الحاضر التي يعيشها المجتمع العربي،أو ما يمكن استثماره للإشارة إلى الحاضر،فالقصة تعكس حالة من البؤس والخيانة والضياع الذي مس مختلف أوجه حياة الأمة العربية.وقد أدار ونوس أحداث قصته في فضاء مقهى معاصر، حيث يجتمع الزبائن كل ليلة ليفرغوا، بكل تلقائية وحرية،همومهم وأهم المشكلات التي باتت تؤرق تفكيرهم.وقد قص المؤلف أحداثه تلك على يد العم مؤنس الحكواتي الذي يأتي إلى المقهى كل ليلة."فوجود المقهى يسوغ لونوس ربط المشاهد بزمانه الحالي،كما أن اختيار أحداث قصته من التراث

1-خلف : توظيف التراث في المسرح - دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس ، (م. س) ، ص 48 .

2-عبد الكريم برشيد: شكل المسرح العربي ، م. الحياة المسرحية ، ع 24 ، 25 ، وزارة الثقافة ، دمشق 1985، ص 135

يسوغ له العودة إلى الماضي.فالتداخل بين الزمنين أو بين الماضي والمكان الحالي يسوغ وجود الحكواتي في صلب المسرحية أساسا(1).فوجود الحكواتي في المسرحية هو وجود الحكاية و وجود التاريخ اللذين تجد فيهما الفئة الشعبية عزاءها وسلواها.

والمسرحية باختصار شديد، تجري أحداثها في زمنين مختلفين، زمن راهن هو مكان المقهى المرتبط بالعصر ،وزمن الحكاية حيث ينشب صراع بين الملك ووزيره وينحاز جابر إلى صف الوزير كي يزوجه حبيبته،والوزير بحاجة إلى إرسال رسالة يطلب فيها العون الخارجي،لكن الملك يغلق كل أبواب المدينة.وهنا يتفتق ذهن جابر عن فكرة كتابة الرسالة على جلدة رأسه ثم ترك شعره يطول، فيخرج من المدينة (بغداد) حاملا رسالة الوزير دون أن ينتبه أحد، و تتم العملية كما هو مخطط لها، لكن بدل المكافأة الموعودة لجابر يكون الوزير قد كتب حاشية أسفل الرسالة يطلب فيها ضرب عنق جابر.وتنتهي أحداث المسرحية في الأخير بسقوط المدينة بمساعدة أعوان محمد العلقمي من الداخل والناس في موقف المتفرج. فتقول المجموعة في المسرحية :" إذا هبط عليكم ليل ثقيل و مليء بالويل لا تنسوا أنكم قلتم يوما . فخار يكسر بعضه و من يتزوج أمنا نناديه عمنا "(2) .

ففي هذا العمل المسرحي، يستغل ونوس الإطار التاريخي ليعرض لنا صورة واضحة لتحلل الحكام و تواطئهم واستعدادهم لارتكاب جريمة الخيانة العظمى لقاء احتفاظهم بمناصبهم، دون أن يغفل عرض المؤشرت التاريخية للعصر ساعيا وراء كشف الأسباب و التدليل على النتائج مما جعل المسرحية " أفضل النصوص التي التي تستفيد من التراث القصصي العربي،ومن أوضحها فكرا وأنقاها فنا"(3).والتي يحاول فيها صاحبها أن يؤكد،أن سيرة البطولات والانتصارات لن تأتي حتى نمر بذاك الزمان،ونأخذ فيه مواقف واضحة.الإسقاط واضح على العصر، يزيد من وضوحه وجود زبائن المقهى، والعبرة يكاد لا يختلف عليها اثنان في معناها وفي إيجابيتها و تقدميتها.إنها دعوة صريحة من المؤلف إلى طبقات الشعب للالتزام بقضايا الأمة، إنه يطالبنا بضرورة التحلي بروح المواطنة و الشعور بالمسؤولية، إذ ينبغي على أي مواطن أن يعي الأخطار التي تهدد أمن بلده، و أن السياسة ليست خارجة عن الحياة، بل هي - أساسا - تعد جزءا من صميم وجودها ذاته .

إن ونوس يعتمد الحكواتي ليكون بمثابة المؤرخ،أو الجسر بين الماضي والحاضر بحيث يقرأ الحاضر في ضوء الماضي، والماضي في ضوء الحاضر.لذا فهو يبني فنيته في مسرحيته هذه على تواتر بارع بين بناء الإيهام وخرقه، ثم بنائه وخرقه من جديد.الدور هنا عند سعد الله ونوس، حالة، والحكاية أطروحة الكاتب الذي يشخصه الحكواتي. وإذا كان هذا التواتر يتم بين مستويين، تاريخي بعيد، ومباشر يحاكي الحاضر،" فإن الحكواتي المؤرخ هنا، جاء محاولة لفتح نص الحكاية على

1-عبد الكريم برشيد: المسرح المغربي وطرق الإخراج ، م .البيان ،ع 229 ، وزارة الثقافة، الكويت نيسان 85، ص 89

2-سعد الله ونوس : الأعمال الكاملة ، ج 1 ، ص 196 .

3-رياض عصمت : بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، وزارة الثقافة، دمشق - ط 1 - 2002 ، ص 106

المعيش، وإقامة مواجهة بين التاريخ المتخيل والحاضر المباشر"(1).

إن قضية تبني الإنسان العربي لمشروعه بنفسه كانت أحد الهواجس الرئيسية لونوس، وهو ما نقلته مسرحيته التي كانت عبارة عن محاولة لتقديم الأمور في حدودها القصوى، فهي تقدم - على حد تعبير ونوس - العقلية المتخاذلة بكل أبعادها، وبكل تراثها من أمثلة شعبية و حكم و مقولات،و أن تقدم أيضا المحاولة المناقضة التي لم تتبلور بعد،في تيار مغال في المجتمع قادر فعلا على أن يمسك المبادرة،إنه ما زال في حدود التعليم و التبشير، و لذلك يبدو في المسرحية غير مؤثر "(2). و يضيف ونوس قائلا بعد ذلك :" لكني مع ذلك حاولت أن أعطي وجهتي النظر هاتين بعدهما اللامتناهي،معتمدا في الحالتين على البنية الفكرية التي تحكم السلبي و الإيجابي في مجتمع كمجتمعنا. و في حين أن البنية الفكرية التي تحكم السلبي في مجتمعنا هي بنية إلى حد ما متماسكة لأنها قديمة تاريخيا، ولأنها تعتمد على موروث واسع من الأمثال و الحكم و الحكايات..."(3) .

ولكي يربط المؤلف ما بين الجو التراثي والواقع القائم على مستوى الموقف العام للناس، فإنه يلجأ إلى خلق شكل من أشكال التعاطف من جانب رواد المقهى تجاه المملوك جابر، على الرغم من انتهازية هذا التعاطف، وهو ما يتبدى من خلال الإعجاب به و بذكائه :" ابن زمانه يعرف الحياة كأنه جربها أجيالا ...يعرف كيف يقتنصها "(ص) . و نعرف هذا عندما يقول جابر لحبيبته زمرد :

جابر:"وتشغلين نفسك بالخليفة والوزير، فخار يكسر بعضه يا زمرد لن نحمل همومهم أيضا، ومستقبلنا أهم . تصوري فجأة وجدت أمامي فرصة عمري فهل أتركها؟ أكون مجنونا لو لم أثب عليها.كل الفرق بين الفشل والنجاح،هو أن يعرف المرء كيف يقبض على الفرصة(ص 106).

ولكي يخدم ونوس فكرته، يضع بموازة شخصية جابر شخصية أخرى مناقضة لها تماما تتمثل في صديقه المملوك منصور،فبالقدر الذي كان فيه المملوك جابر غير مبال بالمصير العام عبر تخوفه من مغبة صراع الوزير والخليفة من جهة، وإدانته لنمط المملوك النفعي لجابر من جهة.هذه الشخصية نجد امتدادها بين عامة الشعب ممثلة بالرجل الرابع ودعوته التي يوجهها للناس طالبا منهم تحولهم عن لا مبالاتهم و سلبيتهم،" واضعا باعتباره حدود إمكانياته كفرد،وأن شيئا لن يتغير بشكل جوهري إلا بعمل الجموع"(4).ثم بعد أن يدين المؤلف الحكام بخياناتهم والجماهير بسلبياتهم، يدين انتهازيي العصر بقطع رأس جابر بناء على توصية يحملها مكتوبة على رأسه. وينهي المؤلف مسرحيته داعيا إلى ضرورة اقتران الكلمة بالفعل، وهذا ما يفصح عنه الحكواتي عندما يقول لزبائن المقهى:" الأمر مرهون بكم"(ص)، ردا منه على

1-خالدة سعيد : الحداثة ومسيرة البحث عن الذات ، (م.س) ، ص 116 .

2-انظر : حوار مع سعد الله ونوس ، مجلة الطريق ، ع 2 ، بيروت أفريل ماي 1986، ص 106 .

3-نفسه ، ص 106

4-فريدة النقاش : مسرح سعد الله ونوس، مجلة الهلال، دار الهلال ، القاهرة يوليو 1971 ، ص 85 .

تساؤلاتهم عن الوقت الذي سيبدأ فيه رواية القصص المشرقة المحببة لديهم .

إن المهمة الأساسية، في مسرحية رأس المملوك جابر، تتمثل في كسر الإيهام، و جعل المتلقي يندمج عقليا وليس وجدانيا مع الحدث المسرحي، كي تتاح له الفرصة لمراقبة الأحداث التي تجري أمامه و التعليق عليها.لقد أراد ونوس من خلال استخدامه لشخصية الحكواتي أن يخلق انسجاما وتآلفا بين جمهور المتفرجين،" الذي لم يعد يناقش و يتذوق العمل المسرحي، و يركز على طريقة العرض منذ بدايتها، مراعاة لهذا المتفرج الذي خربت ذائقته و فقد مشاعره تجاه المسرح ، لذا يحاول ونوس أن يجذبه منذ بداية العرض "(1).ولذا لعب الحكواتي في مسرحية ونوس دورا عميقا - إلى جانب عناصر فنية أخرى طبعا - في تهيئة الجمهور وشده إلى خشبة المسرح بما يقدمه لزبائن المقهى من متعة و فرجة كل سهرة.

زبون(2) : أي و الله ... لولا العم مؤنس ما كنا نعرف كيف نقضي السهرة ".

زبون(5) : أقفل الراديو ما دام العم مؤنس قد وصل "(ص) .

و الحقيقة، يعد هذا مدخلا أساسيا في المسرحية لجأ إليه المؤلف ليذكر المتلقي بعاداته الفرجوية القديمة، و تنبيهه إلى ضرورة التلقائية في التذوق الجمالي النابع من مخزونه الجمالي و الثقافي، خصوصا و أن العادات الاستهلاكية الجديدة للفعل المسرحي لم تستطع أن تشد انتباه هذا المتلقي،والتي لن تستطيع أن تكون بديلا عن المسرح الطبيعي، في جعل الإنسان يعيش ماضيه وحاضره و مستقبله في آن واحد " إن فاعلية المسرح...هي أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا.. وسيلة جمالية توقظ في ذهن المتفرج قابليات للذوق و التذوق مختلفة، و تتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن و الإعلام السائدين، وبالذات التلفزيون"(2).وقد كان ونوس مدركا - بفضل حسه الفني العميق - أن توظيف شكل الحكواتي يعطي للمتلقي العربي فرصة كبيرة للاجتماع و النقاش،ومن ثم الجرأة في التعبير عن آرائه ومواقفه، وإن كان ونوس محقا في رأيه،بأن مجرد استخدام الحكواتي لا يحقق شيئا ذا بال" ما لم يرتبط بمشكلة راهنة وساخنة، وبمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجعة"(3)

ولذلك نرى أن ونوس بعد أن يقوم بتذكير المتلقي بالحكواتي الذي يعد مألوفا و محبوبا لديه،بغية التودد إلى هذا المتلقي ومحاولة كسبه وإشراكه في العمل المسرحي، يأتي الدور الأساسي الحقيقي الآخر للحكواتي الذي كان يستهدفه ونوس،وهو محاكمة الماضي و الحاضر و المستقبل.ولما كانت شخصية الحكواتي شكلا من أشكال التمثيل يمكن أن يحقق الاتصال الفوري المباشر مع بيئته،أي يقيم علاقة اشتباك بين جمهور الصالة وبين العرض المسرحي، لجأ إليه ونوس لطرح آرائه أمام الجمهور، بيد أنه وهو يختار الحكواتي، لم يقصر وظيفته على القص وحده،وإنما منحه إلى جانب ذلك قدرات نقدية و انتقائية ونظرة مستقبلية لاستقراء الأحداث، فكأنه جعل من الحكواتي

1-حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح العربي، ص 49 .

2-سعد الله ونوس : الاعمال الكاملة ، ج 1 ، ص 115 .

3-نفسه ، نفس الصفحة .

ضميرا للتاريخ. ويتضح هذا في تلك السمة التي منحها إياه، فهو".. رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، و وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبطه"(132

لقد اعتمد ونوس على شخصية الحكواتي في معظم مسرحياته، وهي شخصية تعتبر إحدى الشواهد القوية التي يدلل بها النقاد والباحثون على أنها تميز مسرحنا العربي." فالحكواتي في مسرح سعد الله ونوس عنصر فعال يغني الحدث و ليس مجرد راو يروي الأحداث، و ينظر إليها من الخارج أو يعلق عليها دون أن يكون له بها أدنى صلة "(1). و يهدف ونوس من استخدامه صيغة الحكواتي إلى إيجاد لغة مسرحية متميزة تستفيد من التراث العربي، مستخدمة الحكاية الشعبية أو وقائع التراث الشعبي إطارا وهيكلا أساسيا في العملية المسرحية ، تساعده على خلق لحمة التواصل بين الممثلين والجمهور.فلكي يعمق المؤلف علاقة الاشتباك ما بين الخشبة والصالة، نجده يلجأ إلى عرض حكايته ضمن مقهى شعبي، يحتل زبائنه مقدمة خشبة المسرح ووسطها، فخادم المقهى يدور على الزبائن يلبي طلباتهم، والمذياع يقدم أغانيه(*)، في الحين الذي نعرف فيه أن الجميع بانتظار قدوم العم مؤنس الحكواتي، حتى إذا ما وصل هذا الأخير ، ألحوا عليه أن يبدأ رواية سيرة الظاهر بيبرس و بطولاته الخارقة. لكن الحكواتي يرد عليهم بقوله :

" الحكايات مربوطة بعضها ببعض،لا تأتي واحدة قبل الأخرى.سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته...القصص مرهونة بتسلسلها و أوانها "(ص 138) .

ومن هنا يتضح لنا أن الحكواتي يؤدي في مسرحية ونوس دورا مزدوجا، فمن جهة العرض ، يسهم في إشراك المتفرجين في العملية المسرحية ، لقربه من وجدانهم و تراثهم، ولأن طريقة الحكواتي في عرض الحوادث، ترى أن" المتفرج متلق ومرسل في آن واحد. إذ ان فعالية المتفرجين و ارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتي، و ترتقي بالسرد أو القص على مستوى العرض الشعبي الحي"(2). ومن جهة المضمون يؤدي الحكواتي دور الناصح والمرشد، فهو يوضح تعاقب حوادث الماضي ويعلق عليها، ويقدم النصح لنا في الحاضر اعتمادا على تجارب الماضي ، فتأتي حكاياته مشابهة لحكايات الحاضر الذي يعيشه المتلقي المعاصر.

فمن خلال هذه الحكاية يحاول ونوس أن يقول إن التاريخ ينطوي على عبرة و درس معاصر يمكن الاستفادة منه.والحكواتي هنا لا يكون، كما رأينا،طوع جمهوره التواق إلى قصص البطولة والمجد، بل إنه يعمد إلى فتح عيونه على الحاضر من خلال استرجاع قصة من الماضي . فقد وظف ونوس هذه الشخصية لأنه أراد أن

1-د.سمير سرحان : المسرح و التراث العربي، (م. س) ، ص 32 .

2-سعد الله ونوس : الأعمال الكاملة ، ج 3 ، ص 611 .

(*) تلعب الأغاني عامة و الشعبية منها بوجه خاص دورا هاما في مسرح ونوس، فهو يوظفها ليخلق انسجاما و تآلفا بين جمهور المتفرجين ، الذي أفسدت ذائقته الفنية، فلم يعد يحس بأي ارتباط تجاه المسرح، و لذا فإن الأغاني - عند ونوس - تلعب دورا هاما في تهيئة الجو لبدء المسرحية . إنها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التآلف الذي يمهد للبدء بحكاية السهرة .

ينظر : سعد الله ونوس : الأعمال الكاملة ج 1 ، ص 134 .

يقول إنها رمز للفئة الشعبية القادرة على الصدام والحث على التغيير:

زبون 1 : اقلب صفحات كتابك يا عم مؤنس و افتح على سيرة الظاهر.

الحكواتي: الحكايات مربوطة... سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان ...

زبون 2 : أي زمان ؟.

الحكواتي : زمن الاضطراب و الفوضى "(ص142) .

فالحكواتي في هذه المسرحية إذن، يرفض أن يلبي طلب زبائن المقهى، الذين ينتظرون منه أن يحكي لهم قصصا عن مغامرات أبطالهم المفضلين كالظاهر بيبرس ، و هو بذلك يقوم بعملية انتقائية انتقادية في آن معا، فيرى أن الزمن الذي يعيشون فيه لم يعد يصلح لسرد القصص عن بطولات هؤلاء الأبطال، التاريخيين و الأسطوريين التي تلهيهم عن رؤية واقعهم المتدني الردئ، فيصر بذلك على سرد حكاية مظلمة، تعكس حياة الناس و تعبر عن واقعهم المعيش، وتحرضهم على فهم أخطاء الماضي و محاولة التخلص منها نهائيا. إذ يرفض الحكواتي القيام بدور المهرب الذي يهرب الزبائن إلى عالم جميل، فيضعهم وجها لوجه مع عالم يذكرهم بمآسيهم اليومية، وهذا ما نلحظه في رد الحكواتي على أحد زبائن المقهى:

" زبون 1 : حكاية البارحة كانت كئيبة يسود لها قلب السامع .

الحكواتي : هذه الحكايات ضرورية...و ينبغي أن نرويها "(ص138)

فالحكواتي هنا، يخدم دعوة ونوس الشهيرة لمسرح(التسييس)،هذا المسرح الذي يملك فوارق كبيرة عن المسرح السياسي بطبيعة الحال، ففي مسرحية المملوك جابر - على عكس(حفلة سمر) -" شخصيات لها كيان، واستخدام واع للعبة تبادل الأدوار(الملك و الوزير- الرجل الرابع)، بحيث تتأكد ذهنية ونوس حول لعبة الأقنعة و المركز و المواقف السياسية "(1). فونوس يرفض أن يكون المسرح مكانا للتنفيس والتفريغ، بل يريده - كما فعل بريخت - مكانا للشحن والتحريض، مكانا نواجه فيه أنفسنا بصراحة مطلقة ودون مجاملة أوتخاذل. و لذا رأينا أن حكواتي ونوس لا يجد حرجا من معارضته لرغبات زبائن المقهى، كونه يمتاز بالحياد تجاه تعامله مع أحداث التراث، ويبتعد عن هذا الحياد عندما يبدأ حديثه عن الحاضر. فقد قرر أنه سيبقى يتحدث لمتفرجيه عن سلبيات الماضي واستمرارها في الزمن الحاضر،حتى يبدؤوا هم بتغيير واقعهم نحو الأفضل،لأنه حينئذ فقط يصبح للحكايات التراثية الإيجابية معنى واقعيا في حياتنا :

" زبون2 : إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غدا فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى..

زبون3: كلنا مثلك(للحكواتي وهو يخرج) ماذا قلت يا عم مؤنس هل تبدؤها

الحكواتي : لا أدري... ربما...الأمر يتعلق بكم..

زبون 1 : يتعلق بنا "(ص218) .

لقداستطاع ونوس بتوظيفه لشكل الحكواتي في مسرحيته،أن يحقق أمورا إيجابية

1-رياض عصمت: بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق 2002، ص 106

عيدة،أهمها أنه تمكن من جذب الجمهور و دفعه إلى التفاعل مع أحداث المسرحية كل هذ عن طريق الحكواتي الذي يقتنع الناس بوجوده وكلامه،والذي بحكمته يرفض أن يجاري الرغبات الهدامة للمعجبين به،كما هو الحال عند ونوس الذي يسعى من خلال مسرحه إلى شحن المتلقي ليغير واقعه.ومن ثم يمكن القول أن الحكواتي يحقق غايتين:الأولى فنية تتعلق بإلغاء الحواجز بين المتفرجين والممثلين، والثانية فكرية: تتعلق بمفهوم المسرح ودوره واعتماد على ما يقوم به الحكواتي من تصرفات،وانتقاء ونقد." فيندمج ويتفاعل المتفرج مع الحكواتي، وينسى نفسه ووقاره واستسلاميته، ليبدأ نقاشا خاضه أهله قبل عشرات السنين، ويعرف أيضا أن الحكواتي لن يقص له ما يسليه، ولن يبتعد عما يزعجه ويكدر باله.. فيتضح له الأمر على لسان الحكواتي ..أنه ما جاء للتسلية المحضة و لا للسماع فقط، و إنما جاء ليشاهد ويحتكم .. و بهذا يكون مسرحه (التسييسي) أدى وظيفته على أكمل وجه.."(1) .

فقد برهن ونوس أن للمسرح رسالة هادفة لابد أن يؤديها في الحياة، من خلال اللجوء إلى كل السبل الممكنة - ومن بينها التراث - للوصول إلى وجدان وعقل المتلقي العربي،إن كلمة المتفرج في مسرح ونوس بالغة البساطة،فهو الإنسان الذي وقع عليه الغبن والجوع والمهانة وأظافر السجان الجارحة،وعليه أن يستيقظ يوما وأن يتحالف مع مسرح المضطهدين ويتعلم طرح الأسئلة وكسر النوافذ المغلقة،..فجمالية المتفرج المرغوب،هي جمالية الإنسان الطليق لا أكثر.ولعل الانشداد إلى الطلق والطليق وهو نقيض للأسر و الأسير،هو الذي أعطى مسرح التسييس الذي يحدث عن(تسيس) السلطة المسيطرة و براءة الشعب. و في هذا كله كان ونوس يقاتل ضد موضوع لا يعترف به المسرح الاستهلاكي المخدر الذي تروج له السلطة،وباختصار إنه كان ضد الاحتكار السلطوي المتعدد الأبعاد،ومن كل ذلك خلق ونوس متفرجه المحتمل مستعيدا أحلام بريخت عن الكاتب الذي لا يقاتل وحده، بل يقف إلى جانبه قارئ ينصر كاتبه و لا يخذله في معركة الصراع الطبقي (2) .

استطاع ونوس أن يصل إلى المتفرج،وقد نجح في استخدام شكل الحكواتي بفضل صدقه الفني،و قدرته في تحليل أحداث عصره، فلو لم يكن الرجل مقتنعا بقدرة هذا الشكل التراثي على تحقيق الأهداف التي يتوخاها من مسرحه،ولا سيما تحقيق التواصل والتفاعل مع الفئات الشعبية، لما وظفها في مسرحه، ولما لجأت السلطة إلى توقيف عرض مسرحيته ليلة الافتتاح(3).و مهما يكن فإن النجاح الذي حظيت به مسرحية ونوس يرجع إلى مسرح الحكواتي النابع من الجماهير، والذي يطرح حوارا ديمقراطيا أصيلا على الجماهير والممثلين، خصوصا و أن عروض الحكواتي لا ترتبط عادة بأية بداية محددة تكون مرتبة سلفا، فإنه لا يوجد ستار أو قواعد شكلية صارمة،إنه في الحقيقة تفاعل عفوي صادق وحميمي بين الخشبة والصالة .

1- حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح العربي، ص 52 .

2- انظر : د. فيصل دراج : المتفرج الذي لم تخذله البصيرة ، م. الطريق، ع 1 ، بيروت يناير فبراير 1996 ، ص 184 .

3- انظر : عبيدو باشا : سعد اللع ونوس المؤصل ، م . الطريق (نفس المرجع السابق) ، ص 190 .

3.مسرح خيال الظل والقيم الإنسانية:

لقد انطلق وجدان الشعب العربي معبرا عن نفسه تعبيرا ملحميا في الكثير من القصص والحكايات المشوقة- وحتى لغة التفكير بالصور لحياة عرفها الشعب كذلك، وله فيها باع طويل،وذلك ما تمثل في مسرحيات خيال الظل والأراجوز التي تستخدم الكثير من الحكايات الشعبية، والتي تجسدت في نصوص قوية مؤثرة.ولعل اهتمام الدارسين والمبدعين بمسرح خيال الظل بالذات،مرجعه إلى(النص)؛ فالنص يعطيه البقاء ويكون له تراثه الأدبي،بحيث يمكن الرجوع إليه واستلهام بعض الحقائق"(1)، والصور الحية ذات الرموز والمعاني الملتصقة بوجدان الشعب وروحه.فخيال الظل، كنوع من التمثيل الشعبي غير المباشر،هو بمثابة(فانتازيا) شعبية يطلق الفنان فيها العنان لخياله لبناء دراما ذات فصول.بحيث يمكن أن نقول" إنه إذا كان الأراجوز يعتمد على التناول المباشر للحياة، والفرفورية وروايات السامر تعتمد على التناول الفني للحياة الواقعية، فخيال الظل يعتمد على التناول الأسطوري لتلك الحياة"(2) و لعل مسرح خيال الظل كان أكثر منهما تركيبا و تعقيدا، فهو يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة،من لون وحركة وإيقاع، ونغم وكلام. وذلك فضلا عن التصوير الخاص به،ارتبط بفنين إسلاميين هما العمارة والزخرفة.وبفضل ذلك استطاع هذا المسرح أن يقدم للمتفرج مسرحيات عظيمة تعكس تطلعاته وقضاياه.

ومن الكتاب المعاصرين الذين التفتوا إلى هذا الشكل الفني،كطاقة تعبيرية، رشاد رشدي وهو أستاذ للأدب الإنجليزي،عميق الصلة بفن(الدراما)، ولكنه كتب مسرحياته باللغة العامية، واتجه في معظم ما كتب إلى اللون الاجتماعي، فكتب العديد من المسرحيات الهادفة كخيال الظل واتفرج يا سلام وبلدي يا بلدي،مستلهما عناصر التراث الشعبي متمثلا في خيال الظل خاصة. وهو نفسه يؤكد على تأثره بهذه الأشكال التمثيلية الشعبية التي رآها في روض الفرج، فيقول:" أعتقد أن الفنان يتأثر أكثر بالتجارب الفنية التي خاضها مهما كان نوع هذه التجارب - مثلا مسرح روض الفرج - أعتقد أنه أثر في تأثيرا ليس من السهل التخلص منه. فقد كنت أرتاده في أيام التلمذة كثيرا..وكذلك الأراجوز فقد كان يستهويني جدا وما زال...ثم مسرح البانتوميم الذي كنت أرتاده في أوروبا كثيرا.."(3).

ولقد انعكس هذا في كل أعمال رشاد رشدي،حيث اهتم بعنصر الفانتازيا في المسرح كأحد الحلول العصرية لمشكلة تطوير الشكل المسرحي للعرض.ففي مسرحيته (خيال الظل) نجده يمزج بين الحقيقة والخيال في تصوير تتابع الواقع والحلم،متوسلا بالأسلوب التعبيري في تصويره لومضات الماضي التي تلاحق البطل(عادل) وتؤرق وجوده وتحول دون استمتاعه بما في الحياة من حب وخير.وكان استخدامه للأسلوب التعبيري يستهدف تجسيم ما يجري في مكنونات نفس البطل،وما يدور في أعماقها من

1-خيري شلبي : في المسرح المصري المعاصر ، (م. س) ،ص 88 .
2-محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 13 .
3-فاروق عبد الوهاب : دراسات في المسرح المصري ، (م. س) ، ص 208 .

مشاعر وأفكار.ولكننا هنا نجد أن المؤلف"يكسر إطار الذاتية الذي كان عادل يتحرك داخله، لينفذ إلى العالم الخارجي.فالحقيقة الذاتية هنا ليست هي ما يركز عليه عينيه. ولكن الحقيقة الموضوعية هي ما يشغله.ولذلك فإنه ينشد من وراء استعمال أسلوب خيال الظل شكلا أكثر موضوعية وأكثر مسرحية"(1.فالمسرحية تحمل فكرا هادفا يدعو إلى القضاءعلى كل النقائص والمعوقات التي لا زالت تلازم خطانا نحو التطور والرقي. فهي تحتوي على مضمون ذي هدف ثوري ولا شك مائة في المائة.فهي فضلا عن أنها تدعو إلى تحطيم أية جدران تعوق الإنسان عن الازدهار والانطلاق،و فضلا عن أنها تمثل حيرة الإنسان وبحثه الدائم عن ذاته وعن حقيقته.فالمسرحية تعد أكثرعمقا ونضجا وأصالة في التعبير عن فلسفة المؤلف، في طغيان الماضي على الحاضر(2). صورة تعرقل الإنسان عن التحرر، فالسجن الحقيقي الذي يعاني منه أبطال رشدي في هذه المسرحية هو ظلال الماضي القائمة وخيال الماضي.

والمسرحية بذلك تنتمي إلى وجداننا الشعبي الأصيل،فهي تستلهم من تراثه أساليب جديدة للتعبير عنها،تجعلها إحدى الدعامات الهامة لتأصيل المسرح العربي،فالمسرحية تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبي المسمى باسم المسرحية.فإذا كان مسرح خيال الظل الشعبي يتوسل بالدمى والعرائس،فيعكس خيالات ظلالها على الشاشة، ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين،فإن مسرحية رشاد رشدي أيضا- وتلك خطوة موفقة منه -تتوسل هي الأخرى بالدمى والعرائس التي اتخذ منها رموزا تنبع من الواقع و تمتزج به وتعبرعنه،وتكون بمثابة ظلال لأشخاصها،تعكس لنا خيالاتها على شاشة أنفسنا، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حينما يكبل خطوات تقدمنا تشبثنا بسوءات الماضي.والمسرحية إلى جانب ذلك،كما يقول أحد النقاد" تمثل خطوة هامة في طريق بحث المسرح المصري عن ذاته،عن شخصيته الحقيقية- وإنا نزعم أنها حققت هذا الغرض تماما.ولكننا نعتبرها على أية حال خطوة، تجربة، قد تكون أصابت الهدف إلى حد ما،وقد تكون خيالا لظل مسرح مصري لن تلبث شخصيته أن تتضح معالمها فيما بعد"(3).وهذا ما تحقق بالفعل عندما قام رشاد رشدي بكتابة مسرحيته"اتفرج يا سلام".فمع مجيء هذه المسرحية اتضح الاتجاه الاجتماعي الهادف في مسرح رشاد رشدي بصورة أكثر وضوحا، والتي تعد نقلة جديدة إلى موضوع جديد لم يعالجه من قبل،إنه لا يقف عند حدود التجارب الفردية الخاصة شأنه شأن مسرحياته السابقة،وإنما ينتقل إلى موضوع اجتماعي عام،وإن اتخذ رموزه من التاريخ المصري في الفترة المملوكية.مما جعل هذه المسرحية،"...بغير شك عمل أدبي واضح المعالم أيا كانت صلتها بالمسرح. بل أنها أقرب في روحها وبنائها إلى تقاليدنا في عالم" التشخيص"من أي عمل قدمه لنا يوسف إدريس..(4).

1-نفس المرجع السابق ، ص 209 .
2- د. أمين العيوطي : اتفرج يا سلام .. وخيال الظل ، م. المسرح ، ع 27، وزارة الثقافة، القاهرة مارس 1967 ، ص 1.
3-خيري شلبي : في المسرح المصري المعاصر ، ص 115.
4-محمود أمين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، ص 126 .

لقد ضمن رشاد شدي مسرحيته "اتفرج يا سلام" (1965 التي استخدم فيها خيال الظل أسلوبا مسرحيا لعرض قصة التاجر خالد بن النعمان، وما تعرض له من ظلم الوالي ورجاله. تروى قصة التاجر عن طريق شاشة الخيال، يرويها المخايل سعيد الفنان الذي عشق جارية اشتراها، وعشقته، ثم وقف ماضي الجارية حائلا بين سعيد وبين أن يحقق سعادته. فقد كانت الجارية في السابق ملكا لبحار يوناني، تمتع بجمالها سنوات عدة، قبل أن يشتريها سعيد. ومن ثم فإن سعيد يرى منافسه في كل مرة يهم فيها بأن يأنس إلى حبيبته ويتمتع بجمالها. وبينما تجري أحداث قصة التاجر ابن النعمان على شاشة الخيال، تجري قصة سعيد على مستوى الواقع، وتتداخل قصة التاجر مع قصة سعيد، فتتبادلان التعليق: إحداهما على الأخرى، ويخرج الكاتب من هذا التداخل وقد انتهى إلى أمر بعينه، وهو أنه إذا كان هناك ظلم، فلأن الناس لا يثورون عليه. فمتى أجمع الناس على الثورة على الظلم، تداعت أركانه وانهار. ففي المسرحية "بعض لمحات من النقد الاجتماعي البارع، وخاصة نقد الانتهازية والوصولية، ...على أننا لو خرجنا بهذه المسرحية من حدود الزمان والمكان، لأحسسنا دعوة نبيلة تدافع عن إنسانية الإنسان، وتدين الظلم والتعسف والاستغلال، وتغذي الجماهير بمحبة العدالة، والحرص على المقاومة الجماعية "(1) .

وحول هذا المعنى وبالقرب منه تدور قصص فرعية لشخصيات أخرى في المسرحية ترفض أن تنصاع لأوامر الوالي وتصرفات جنوده الجائرة، والتضحيات الجسام التي يدفعونها جراء ذلك. وهي قصص" يجمع المؤلف بين أشتاتها، ويرسم بها صورة شعبية لعصر ما، غير محدد، رأى فيه أن الجور قد عم البلاد، وأن الرشوة والفساد قد أصبحا طابعه المميز، فدعا الناس - من خلال عمله ألا يصبروا على الظلم. وتنتهي قصة خيال الظل بانتصار أوسع واشمل يتمثل في تغلب جماهير الشعب على ظلم الوالي، فقد انتهت ثورتهم عليه بأن عزله السلطان وأحل غيره محله، نصر مؤقت يقول الشيخ حمزة. ولن يستقيم الأمر في مصر العربية حتى يختار الشعب بنفسه الوالي عليه، ينتقيه من بين الصفوف .

يلجأ المؤلف إلى كتاب الدكتور حسين فوزي: سندباد مصري، كما يلجأ إلى ألف ليلة وليلة، التي استعار منها قصة الجارية التي تصنع المناديل وتعطيها لسيدها الذي تحبه، كي يبيعها في السوق ويعيش من ثمنها. ويلجأ أيضا - كما يقول في مقدمته - إلى ابن إياس والجبرتي، يستعين بهما على رسم الصورة الشعبية الكبيرة التي يقدمها في مسرحيته. والمسرحية مسلية، وحافلة بالفكاهات والمفارقات، ويعتبر استخدام أسلوب خيال الظل فيها أول إفادة على مدى مسرحية كاملة من هذا الفن الشعبي الجميل(2) حاول من خلالها المؤلف القول إن الحقيقة ليست شيئا ذاتيا ينبع من عالمنا الشخصي، ويرتبط برؤى داخلية، بقدر ما هي انعكاس العالم الموضوعي على العالم الذاتي، و

1- نفس المرجع السابق ، ص 126 .

2- انظر : د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ص 123 .

جوهرها يكمن في هذا الترابط والتداخل بين الخارج والداخل،و أن الإنسان إذا باع نفسه،وصدقه مع نفسه، لشئ لا يؤمن به في أعماقه،فقد خان وجوده وكيانه الإنساني. ولكن لكي يبيع الإنسان روحه لمن يدفع الثمن، فلابد أن تتوافر ظروف موضوعية قد تاهت في غمرة زحامها الحقيقة،بحيث يتوافر للباطل كل إمكانيات السيادة في العالم الداخلي والخارجي معا.

وعلى النقيض من البعض الذين باعوا أنفسهم، نرى متوازيات في شخصيات ظلت محتفظة بجوهرها المصري العربي الأصيل. وهنا نلاحظ أن قصة التاجر خالد بن النعمان التي يصورها خيال الظل تعطي قصة عبد العال،وقصة الشعب عموما الذي لم يبع نفسه أبدا.إن"هذا التضاد بين المستويات المختلفة هو الذي يخلق السخرية الدرامية في المسرحية، وخاصة في حالة سعيد الشاعر. وهذا ما يبدو من خلال التركيب في جزئيات الحوار، وفي رسم الشخصيات وتلازمها وتكميلها لبعضها البعض، وما يستتبعه من تركيب في تصوير مستويات الحدث وتطويره من بيع النفس، ثم ما يتبع ذلك من تمزق داخلي، حتى يقيض للحقيقة أن تنتصر، لتسترد الشخصيات تكاملها وتماسكها ووحدتها مع أنفسها ومع العالم الجديد الذي ينبثق من كفاح الشعب، الذي ترددده قصة التاجر خالد بن النعمان .

فالمسرحية تنتهي بإعلان الإضراب العام عن الصلاة والدروس،وبإعلان العصيان المدني عن دفع الضرائب، وتسير المظاهرات في الشوارع الشعبية من طرف كل شرائح المجتمع، إذ يهتف الكل :

" احنا الشحاتين / جعانين وعطشانين / غلابة ومساكين " (1)

وبهذا التحالف بين قوى الشعب العاملة في مقاطعة الوالي تنجح الثورة الشعبية، ويفرج عن القاضي المصري الشيخ عثمان حمزة،ويصدر فرمان بسحب الوالي سليمان أغا وتعيين الوالي عثمان أغا مكانه،وتعود وداد الغازية إلى خليل وتعود وفاء إلى الشاعر سعيد. وينادي القاضي عثمان حمزة باستمرار الإضراب حتى يطرد سليمان أغا هو الآخر، لأنه ليس هناك فرق بين الرجلين، وأنه، بلغة حمزة نفسه:" طول ما على البلد دي والي من غير أهلها..والي تركي غريب عنه..العدالة هتفضل معطلة"والحل ألذي يقترحه القاضي حمزة أن يقعد(الشعب) نفسه في دست الحكم.وهنا ينشد الكورس على جمهور المشاهدين أن الشعب ممثل فيهم وأنه لولاهم لما تغير شئ ولما حدثت ثورة 23 يوليو :

" ألف تحية وألف سلام/ للموجودين/ لولا نفسهم/ لولا وجودهم/ كنا فضلنا/ كده واقفين/ مطرح ما كنا/ من سنين/ وآدي أمبارح/ وادي النهارده/ أتفرج وشوف/ الفرق بين الاتنين/ ظلم وضلال/ و نور وجمال.."(ص138)

غير أن التركيب لا يجري على هذه المستويات فحسب، بل إنه يعد من مقومات العمل وشكل العرض نفسه. ويتضح هذا في استعمال خيال الظل داخل العمل ذاته.

رشاد رشدي : مسرحية " اتفرج يا سلام "، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 137.

واقع " أن أي تصور لمسرحية(اتفرج يا سلام) من خلال أي منظور غير بابات ال الظل، يظلم المسرحية وينظر إليها في ضوء غير ضوئها الطبيعي، ومن ثم يشوهها بغير حق. فالمسرحية تستلهم ذلك الشكل القديم للعرض المسرحي الذي المعروف بخيال الظل لا في شكلها العام فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى جزئيات المكونة لهذا الشكل "(1).

فإذا كان أسلوب الحلم في مسرحية(خيال لظل)التي مرت بنا،هو ترديد لتجربة ذاتية تلح على خيال عادل وتثقله كتجربة ماضية متكاملة الأبعاد، إلا أن خيال ظل هنا في " اتفرج يا سلام" يجسم لنا حدثا يتوالى في الزمن، وله بناؤه وتكوينه العضوي داخل العمل نفسه. فعلى الشاشة البيضاء نرى ما جرى للتاجر بن النعمان من قهر وعذاب على يد الناس في عصره. وفي مثل هذه السيرة التي يعرضها الظل نجد صورة أخرى لكل ما كان يجري في عالم الواقع، فما يجري لخالد بن النعمان، يجري لعبد العال. وفي هذا نسمع سعيد يردد :

سعيد :" أتفرج يا سلام / على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان/ والله كل واحد في البلد دى هو / هو بعينه خالد ابن النعمان "(ص48).

وبهذا يسهم الخيال في إثراء التجربة البشرية التي تعرضها الدراما، ويغذي كل من الخيال والدراما أحدهما الآخر .

ولا شك أن استعمال المؤلف لأسلوب خيال الظل في المسرح امتداد لتجربته في مجال المسرح منذ أن بدأ الكتابة المسرحية. فهو من الكتاب العرب القلائل الذين أولوا عناية خاصة بالشكل الفني للعمل، محاولا التجديد وتطويع المسرح العربي لمختلف الأشكال الفنية المحلية والعالمية، ولكنه يتحرك دائما داخل نطاق التقاليد المسرحية. فهو، في هذه المسرحية، يتحرك داخل إطار تقليد مسرحي عريق من تقاليد مسرحنا العربي. ففي أبسط صوره التقليدية ، ينقسم عرض خيال الظل إلى ثلاثة أجزاء: المقدمة، وفيها يشرح الشاعر أو صانع خيال الظل لنظارته ما سوف يشاهدونه(وذلك لأن الأساس في تلك العروض لم يكن الممثل، بل العروسة التي كانت مصنوعة من الجلد، والتي كانت تعبيرية بصورة بدائية)، ثم الحدث الذي يظهر من خلف ستار شفاف،والذي كان صامتا في أغلب الأحيان وناطقا في أحيان أخرى،وقد كان من الطبيعي والأمر كذلك أن يكون الحدث مبالغا فيه حتى يمكن أن يتعرفه بتحركات العرائس الكاريكاتوية والتي كانت تمثل أنماطا من الشخصيات ، معروفة في كوميديا الفن المرتجلة تسهيلا على المشاهد وجذبه لتتبع تلك الأحداث الكوميدية الهادفة. أما الجزء الثالث والأخير، فقد كان التعليق الذي يقوم بإلقائه، بصورة مرتجلة غالبا، الشاعر أو صانع خيال الظل ويتضمن التعليق أو الدرس الأخلاقي المباشر الذي يستمده من موضوع الحدث الذي عرض من وراء ستارة خيال المسرحية. ولهذا" يكاد (خيال الظل) في هذه المسرحية أن يقوم مقام المعلق

---

(1) فاروق عبد الوهاب: اتفرج يا سلام ، م. المسرح ، ع 26 ، وزارة الثقافة ، القاهرة فبراير 1966 ، ص 16 .

على أحداث المسرحية، أو لعله أشبه ما يكون بالجوقة في المسرح اليوناني. ولكنه ليس بالجوقة التقليدية التي تلخص المواقف وتعلق عليها وتصوغ حكمتها النهائية، وإنما هي جوقة تعبر بالحركة، والتشكيل، والإضاءة "(1) .

فمسرحية (اتفرج يا سلام) تحتوي في الجزأين الأخيرين تقنيات الشكل التقليدي لبابات خيال الظل،فهي بصورة عامة تعطينا حدثا نراه تارة من خلف ستار شفاف حقيقي، وتارة أخرى من خلف الستار الوهمي الذي يفصل خشبة المسرح عن الصالة.وهذا الحدث في مجمله حدث بسيط مبالغ فيه إلى حد ما حتى يمكن أن يصل إلى كل أفراد الجمهور، بغض النظر عن تركيبته الفنية المعقدة، و" تجسد هذا الحدث شخصيات نمطية وإن لم تكن في مجملها بنفس درجة النمطية التي نجد عليها شخصيات بابات خيال الظل "(2).وبعد هذا الحدث يأتي التعليق الذي يقوم به الممثلون كلهم ويخاطبون به الجمهور مباشرة :" ألف تحية وألف سلام...الخ ".

إن الجزئيات المكونة لمسرحية رشدي في شكلها العام تتفق في ترتيبها مع شكل البابة.ولعل أوضح صورة لهذا التقسيم تكون، بطبيعة الحال،في مشاهد خيال الظل. حيث يقدم لنا سعيد الشاعر وصانع الخيال موضوع بابته بصورة مباشرة :

سعيد:" اتفرج يا سلام/ كان يا مكان/ في سالف العصر والأوان/ سلطان ابن سلطان/اسمه على كل لسان/ وفي يوم من الأيام/ كتر الحديث والكلام / قال الناس فيما قالوا/ أن التاجر خالد بن النعمان/ اختاره السلطان ابن السلطان/ عشان يكون شهبندر للتجار/ إشاعات وإشاعات في كل مكان وعلى كل لسان.

عبد العال:(مقاطعا) البابة الجديدة ا حلوة يا سعيد .. مطلعها حلو (ص8) .

ثم يأتي الجزء الثاني من البابة في صورة حدث،يصور بصورة كاريكاتورية تتضح في الارشادات المسرحية :" يطفأ النور وترفع الشاشة ويرى التاجر خالد بن النعمان في دكانه وإلى جانبه دكان التاجر رضوان. أمام خالد لفائف كثيرة يناولها للزبائن ويقبض الثمن - زوجته تساعده - الزحام على الدكان شديد جدا لدرجة ان عملية البيع والشراء تصبح آلية، سريعة، وكل هذا يتم في صمت..تتخلله إشارات من التاجر ابن النعمان تدل على دهشته من إقبال الناس عليه بهذا الشكل، وإشارات من زوجته تدل على سرورها..كل هذا في صمت، وفي صمت أيضا يقف التاجر رضوان أمام دكانه ولا أحد يقترب منه وعلى وجهه علامات البؤس ويزداد الازدحام على دكان ابن النعمان،حتى أن الجوقة كلها تقف في طابور في انتظار الشراء - ومن ينتهي من الشراء يعود ليقف في الطابور من جديد..المهم أن العدد يبدو كأنه يتكاثر باستمرار حتى يكاد يملأ المسرح "(ص56)

ويجئ تعليق سعيد الشاعر على حدث بابة خيال الظل في نهايتها، قرب نهاية

1-محمود أمين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، (م.س) ، ص 120 .

1-فاروق عبد الوهاب : اتفرج يا سلام ، (م.س) ، ص 16.

المسرحية محتويا على الموعظة أو الدرس الأخلاقي الذي استوحاه من بابته:" واتعظو يا إخوان/ اتعظوا/ مغزي ما قلت لكم/ من نعم الله على الإنسان/أنه خلقه حر له إرادة و له كيان/ وعشان كده اللي يبيع نفسه / يبقى ما عرفش يصون النعمة/ اللي ميزه بيها الله على الحيوان/ يبقى خان وجوده / خان كيانه كإنسان"(ص 116).

ويستمد مؤلفنا رشاد رشدي من البابات أيضا أسلوب المزج بين السرد على لسان راوية وبين العرض الدرامي. فلقد كان الراوي في البابات يظهر قبل العرض ليعرض على لسانه المنظر والشخصيات، ويشير إلى الموضوع الذي تعالجه البابة ويلخص الأحداث، ويعلق عليها، ويستخلص منها مغزاها. فبمثل هذا الأسلوب يتكلم سعيد :

" سعيد:..واتفرج كمان/ على بني آدم/ على الإنسان/ لما ينسخط يبقى قطيع من الغنم والخرفان/ فاقد الروح معدوم الكيان/ وكل ده في الحقيقة يا إخوان/ يرجع الأصل فيه / لحكم الظلم والطغيان "(ص98).

ثم يمضي الراوي في حديثه، فيصف المكان التي تجري فيه الأحداث. وبهذا يصف المنظر ويبلور مغزى الأحداث التي تجري على شاشة العرض، ويربطه بالموضوع الفلسفي الذي تعالجه أحداث المسرحية. وهكذا نستطيع أن نتابع في "الأسلوب الذي ينهجه المؤلف هنا أساليب المسرح الأولى عند ابن دانيال، بل و أساليب مسرح روض الفرج الاستعراضية في مواضع أخرى، حتى نصل للمسرح المصري المعاصر بكل خلجاته من محاولات في الشكل،ومن معالجة لموضوعات تمس الواقع التاريخي والاجتماعي، ومن محاولة إبراز فكرة فلسفية والتنويع عليها تماما كما في الموسيقى "(1) .

ورشاد لا يلجأ إلى استخدام تقنيات خيال الظل في مسرحيته لمجرد التجديد في شكل العرض المسرحي، ولا لكي يمزج بين الأساليب الحديثة في المسرح و الأساليب القديمة. لكنه يستخدمه أيضا كفن تشكيلي يحاول عن طريقه أن يجد حلولا لمشكلة الفراغ المسرحي،وشغله بالتشكيلات التي تجذب سمع المتلقي وبصره في آن واحد. ولا نعني بهذا أنه يستهدفه كحل جمالي، أو إطار براق مبهر، بل كتشكيل يملأ فراغ المسرح، ويرتبط في الوقت ذاته أوثق الارتباط بالمفهوم الفلسفي الذي تطرحه المسرحية، ويساعد على التنويع في إبراز الشخصيات والحدث من أكثر من زاوية وتعميقها.

وليس أدل على هذا التعليل من اهتمامه بالتشكيلات الحركية والصوتية بوجه عام في المسرحية. وهناك أكثر من موضع في المسرحية نلمس فيه هذا الاهتمام. في منظر خروج الخبازين من المحكمة والمشهد الصامت الذي يتحركون فيه عبر خشبة المسرح. وفي مشهد دخول المجاذيب نرى مثل هذه الزفة :" صفافير وجلبة كثيرة. تدخل زفة المجاذيب ويترك كل من عبد العال وأبو خاطر دكانه ويظهر سعيد. المجاذيب سبعة رجال على الأقل.كل منهم يحمل طبلة يدق عليها، ويلبس

1-د. أمين العيوطي : اتفرج يا سلام .. وخيال الظل ، (م.س) ، ص 20 .

طرطورا..كل طرطور شكل، ويمسك بعصا طويلة عليها شراريب. بعضهم يمسك بشخشيخه، وبعضهم يلبس ملابس النساء - وبعضهم يلبس قميص خيش..الخ. يدخل في الأول الطبالين والمزاهرية والدفوف تدق ويدخل معهم رجل 1، 2، 3 "(ص16

والزفة والأشكال التي تتخذها أثناء عبورها المسرح تشكيلات تستهدف ملء فراغ المسرح كما قلنا،وما يقوله هؤلاء وما يفعلونه من حركات، أشياء لها علاقتها بالرؤية والسمع في المسرح، وببلورتها لمفهوم معين.ومثل هذه التشكيلات تتم أيضا في الخيال، كما شاهدنا في الجزء الثاني من البابة"في صورة الحدث الكاريكاتوري الذي يبين التاجر بن النعمان في دكانه حيث يتكاثر عليه الزبائن.ومثل هذه التشكيلات والصوتيات تبلغ مداها في منظر موكب الشحاذين، ومجموعات الناس تدخل من اليمين واليسار،وأصواتهم ترتفع من وراء الكواليس من الجانبين،والمجموعات تتبادل المقاطع وتكمل بعضها - مجموعات من الحدادين والنجارين والمجاذيب. تشكيلات متباينة تندد بالظلم، وتطلب العدل، الذي يعود أخيرا، لتعود وفاء إلى سعيد، وتعود الحقيقة تملأ خشبة المسرح فرحة، وتملأ العالم الخارجي و الداخلي معا.

المهم أنه من خلال ذلك التوازن بين حكاية "خيال الظل"،وبين الأحداث العامة للمسرحية قد تم بناء المسرحية ذاتها. فحوار "اتفرج يا سلام" مثلا جاء متميزا، فهو من نوع مختلف تماما،"إن نسيجه اللغوي هو نسيج حكايات[خيال الظل] نفسه، إنه لغة السرد الغنائي.على أن هذه اللغة في المسرحية ليست لغة حكاية " خيال الظل" وحده بل هي لغة المسرحية كلها،أو من أحداث المسرحية إلى حكاية" خيال الظل" لا تتغير لغتنا إلا في لحظات نثرية قليلة، ولعل هذه الظاهرة اللغوية تكاد تجعل من المسرحية كلها حكاية رمزية من حكايات خيال الظل.و"حوار المسرحية حوار شعري في مظهره الخارجي، في تقطيعه، وتنغيمه وقافيته، على أنه ليس بالحوار الشعري الموزون، إلا في بعض الأغاني القليلة وهذا ما يجعله أقرب إلى النثر المسجوع، إنه في الحقيقة نثر مسجوع في تركيبه شئ من النغم الخارجي، ولا نجد فرقا بين حوار" خيال الظل" يحكيه(سعيد) أو حوار أحداث المسرحية على لسان بقية أشخاصها،فلنستمع مثلا إلى(سعيد) يحكي لنا طرفا من حكاية خيال لظل:

" بقى في البلاد السلطانية/ أحوال الناس الاجتماعية/ دايما زفت وقطران/ دا شئ كلنا عارفينه/ وعارفين كمان أن/ اللي يقوله السلطان/ أو خدامينه/ يبقى كأنه قرآن/ أنزله الرحمن/ فلما الدادابان/ قال على ابن النعمان/ أنه مجنون/ صارت الناس تخاف منه/ عايزه تأذيه/ يضربوه بالطوب/ ويقولوا مجذوب(

ولنستمع إلى"ويكا" وهو واحد من أولاد البلد يتكلم في المسرحية عن أولاد البلد "دا أنا ابن البلد/ وأولاد البلد/ صحيح ناس طيبين/ وصحيح بيعملو ودن من طين/ وودن من عجين/ لكن عمرهم ما كانوا/ ولا عمرهم حيكونوا/ مغفلين...(ص26

ومن هنا قد يبدو أن المسرحية مسرحية غنائية أساسا...لاتعبر عن أغوار بعيدة في النفس البشرية، ولا تصور صراعا عميق الجذور، وإنما تعرض لهذا الصراع الخارجي الجهير بين الخير والشر بين الأبيض والأسود، بين المحكومين والحاكمين

خلال الأغاني والمواقف الغنائية.ويتضح هذا في ذلك الشكل من مجاميع الشعب في المسرحية، التي تعلن تمردها على قرار الحاكم بالحركة الجماعية والغناء الجماعي إذ يصيح الجميع : " احنا الشحاتين / جعانين وعطشانين
غلابة ومساكين / عاوزين ومش لاقيين "

إنها ليست أغنية جماعية فحسب، ليست مجرد لحن جماعي في المسرحية، وإنما هي كذلك موقف من مواقف المسرحية، وحدث من أحداثها أساسا" إن الغنائية ليس طابعا للنسيج اللغوي للمسرحية فحسب، وإنما هي طابع كذلك لنسيج أحداثها، ولقد ضاعف " خيال الظل" داخل المسرحية من هذا الطابع الغنائي"(1).

ونظرا لنزوع هذه المسرحية نحو المسرح الشامل وكسر عملية الإيهام المسرحي استفادة من تقنية التراث الشعبي، المتمثلة في بابات خيال الظل، فإنها التقت نوعا ما مع طابع المسرح الملحمي، يقول لويس عوض:"لا شك أنه من ناحية المضمون فيه من ملامح الملحمة شئ واضح لأن الصراع فيه صراع خارجي،أشبه شئ بنزال يقوم بين قوتين: قوة الخير وقوة الشر.والتعبير عن هذا المضمون الملحمي بالحوار يقربنا جدا من فكرة المسرح الملحمي...ولا أستبعد أن يكون رشاد رشدي قد وضع يديه بالفعل على شئ ثمين في تاريخ أدبنا حين حدثنا عن(البابة) أو(البابات) التي كانت التعبير الفني الأدبي المألوف عند المصريين طوال العصر الوسيط،حتى عرفوا (المسرح) بالمعنى الحديث منذ الحملة الفرنسية ...ولست أشك في أن رشاد رشدي استفاد من تجربة ألفريد فرج في (حلاق بغداد) ، تلك التجربة الرائدة التي مهدت لعشاق المسرح الفولكلوري نصف الكطريق. وبهذا المعنى تكون اتفرج يا سلام) شيئا جيدا في مجموعه وشيئا أصيلا في أدبنا في آن واحد "(2) .

والواقع أن رشاد رشدي أن يقدم في هذه التجربة الجديدة "اتفرج يا سلام" مثلا للاستفادة من فنوننا الشعبية الأصيلة، ومنها خيال الظل. وهي أيضا تجربة متقدمة في كتابة المسرح الشامل الذي يعتمد على عناصر كثيرة.وهي أيضا تعميق للخط الاجتماعي العام الذي بدأه المؤلف في أعماله السابقة، والذي يخرج فيه المؤلف عن تصويره تجارب خاصة إلى تجارب اجتماعية إنسانية وهي أيضا تجربة في اللغة المسرحية،التي" ليست بالعامية السوقية وليست بلغة المثقفين، وإنما لغة مسرحية تتضح في مناسبتها أولا وبصورة عامة للرقعة التاريخية التي تدور فيها المسرحية، وثانيا في تباينها على ألسنة الشخصيات المختلفة ومساهمتها كعنصر أساسي في رسم الشخصية.."(3). فقد قدم المؤلف مذاقا فنيا جديدا في الحياة المسرحية العربية بفضل استخدامه لعناصر التراث الشعبي العربي .

1-محمود أمين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي ، ص 123 .
2-نفسه ، ص 259 .
3-فاروق عبد الوهاب : الموسم المسرحي كما يراه النقاد ، مجلة المسرح ، عدد 30 ، وزارة الثقافة ، القاهرة يونيو 1966 ، ص 65 .

4-الأراجوز و الأيام المخمورة:

يرى يوسف إدريس بعد حديثه عن شخصية فرفور في مسرح السامر،أنه" في الأرجوز أيضا يقوم نفس الشخص بتأليف المشهد وإدارة حواره وتمثيله وتحريك النماذج. وفن الأراجوز لا يعتمد على الروايات كما يحدث في السامر،إنه فقط يقدم اسكتشات مسرحية تؤلف كلها بحيث تعطي الأراجوز أكبر قدر من الفرصة لينال فيها التناقض الاجتماعي أوالإنساني بعصاته،إن الأراجوز أكثر مباشرة وحدة من فرفور لذا يستخدم العصا،كما أن صوته كالعلامة المسجلة أصبح مقترنا بالسخرية اللاذعة(1).

وتوظيف سعد الله ونوس(للأراجوز)في مسرحه هو محاولته شد انتباه المتلقي، لأن الأراجوز مما اعتادته الجماهير العربية، ومما ألفه المتفرج العربي، و يستطيع معه أن يناقش ويفكر بما يجري، اما الأمر الثاني فهو مناسبته لموضوع المسرحية التي وظف فيها، فمسرحية " الأيام المخمورة" تناقش قضية الانحلال و الفساد التي أصابت بيروت العربية،أيام المندوب السامي(دي مارتل)،وانتشار موضة التعصرن وفي الحقيقة لم يكن التمدن الذي ركض خلفه الكثير من الناس في تلك الأيام يتعدى التمدن الخارجي(اللباس،و التصرفات الخارجية) بينما ظلت البلاد ترزح تحت وطأة الجهل والتخلف، وما جاء من تمدن لم يشتمل إلا سوق الدعارة و المخدرات: تظهر فرقة الأراجوز في المسرحية لتمثل قضية لم تكن من قضايا الأراجوز المألوفة(زوجة شابة تخون زوجها العجوز مع شاب فتي)، ومن خلال مناقشات الأراجوز يتوصل ونوس إلى إيصال فكرته، أن ما يحدث ليس سوى مهزلة كمهازل الأراجوز.

فالأراجوز كونه أحد عناصر الفرجة الشعبية أدى دورا بارزا في مسرحه، فهو كغيره من التقنيات الفنية التراثية قريب من وجدان المتلقي العربي، لما يملكه من رصيد في ذهنه، بيد أن ونوس استغل هذه الوسيلة من جهات أخرى، فأدت تقنية الأراجوز في مسرحه دورين :

الدور الأول: أدى دوره كونه وسيلة تحقق كسر الإيهام، وتذكر المتفرج بأنه في مسرح،وأن ما يعرض له تمثيل، وعليه أن يستنبط حكمته، ويفكر بحلول شخصية، حسبما يراه مناسبا لهذه المسائل .

الدور الثاني: تميزت المسرحية بالسخرية مما يحصل،وذمت أمورا كثيرة، وكان أنسب الوسائل لتمثيل هذه السخرية وتعميقها[الأراجوز]، لما اشتهر به من سخرية لاذعة،وجرأة في طرح القضايا،وجرأة أكبر في التلفظ بألفاظ جارحة جنسيا واجتماعيا .

تحكي مسرحية "الأيام المخمورة" عن تلك الأيام التي كان فيها"مارتل" مفوضا ساميا في لبنان،وكان الرجل يمثل تحررا من التقاليد والأعراف،وهذ التحرر ينتقل إلى أهل لبنان،فيحدث في كل بيت وشارع صراع بين الحاضر المتحرر من كل شئ وبين الماضي البالي المحافظ على كل شئ، تبدأ عندها الحياة بالتفسخ،و الرذيلة بالانتشار و تظهر هذه التغيرات عن طريق أسرة تتألف من جد بيروتي وزوجته الدمشقية تربطهما

1-محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، (م.س) ، ص 13 .

علاقة زواج رسمية خالية من أية عاطفة أو تجاذب، ومن أربعة أولاد، يتزامن مع المدة التي يكون فيها المفوض السامي"مارتل" في لبنان هروب(الجدة) الزوجة مع حبيبها، فتتمزق الأسرة، ليتعصرن الأب ويغير لباسه، ويتخلى عن فكرة الثأر لشرفه،أما الابن(سرحان) فيصير ملكا للذة والدعارة،وينجرف إلى طريقه أخته سلمىالتي تحاول في البداية أن تفرنس لبنان،ثم تتخلى عن فكرتها في نهاية المطاف وتحاول أن تلبنن العالم،ويقف على النقيض منها،عدنان وليلى،عدنان الذي يواصل عملية البحث عن الأم .. وليلى التي تتزوج من فدائي، أما الحفيد فيعيد إلى الذاكرة بتساؤلاته ما مر على هذه الأسرة من حوادث و مواقف.

ما أراد ونوس قوله هو عدم وضوح الرؤية لدى الناس وتخبطهم وعشوائيتهم، فهم بين متعصرن منحرف يظن أن التعصرن هو نبذ كل عادة والانغماس في كل رذيلة، وبين محافظ متمسك بكل بال،ويحاول إبراز إيجابيات ما يتمسك به من أمور طيبة،ثم ما يلبث هذا المحافظ أن ينجرف بتقليد أعمى إلى موضة العصرية..بالطبع هناك أمور أخرى تناولتهاالمسرحية، من دين وسياسة،وهي جميعا تصب في اتجاه واحد، إما قديم متخلف وإما حديث متعصرن نابذ لكل صالح متمسك بكل طالح(1)

وما يهمنا في هذا المجال دور الأراجوز في هذه المسرحية التي تحكي عن تفسخ في القيم والأخلاق، أي أنها تنقد شيئا ما، وأكثر ما يناسب الانتقاد وخصوصا فيما يخص الأخلاق الأراجوز لما عرف به من نقد لاذع، وكلام فاحش لا يتوانى عن قول كل شئ. لذا نجد أن الأراجوز يؤدي دورا مهما في تأكيد أفكار المسرحية هنا وهناك، ففي حين ينجح الأولاد في خلع ملابس الوالد القديمة(الطربوش) وجعله يرتدي الملابس الحديثة على أساس أنها سمة التمدن، تظهر فرقة الأراجوز، لتجري مفاخرة بين القبعة والطربوش، رمزي القديم والحديث، وما هذه المفاخرة إلا ذم للطرفين معا، بألفاظ جارحة :

الأراجوز:لأن أبطال الرواية وقورون والناس الوقورون لا يرتدون إلا الطرابيش

الصبية : دعني من الوقار والمتوقرين. الطراطير أليق من هذه الطرابيش .

الصبية : إذن...يرتدون القبعات بدلا من هذه الطرابيش .

الأراجوز : القبعة مرقعة .

الصبية : ما الطربوش إلا لباس تركي يقمع الرأس قمعا، وفي الصيف يحجب التفكير تحت ضباب من البخر واللهب .

الأراجوز : ما القبعة على رأس الشرقي إلا فكرة هزمت فكرة، ورذيلة قالت للفضيلة ... أنا جئت فاذهبي .

الصبية : ما الطربوش إلا جمود ومرض .

الأراجوز:...هي تشبه بالكفار، ومن تشبه بالكفار فهو كافر.القبعة كفر وفجور.

الصبية : والطربوش مسخرة وجمود..

1-حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص 79 .

الأراجوز : أتنسبين ديني وهويتي إلى المسخرة !
الصبية : وأنت أترمينا بالكفر والزندقة .
الأراجوز : الطربوش...هو الأصل..
الصبية : والقبعة...هي العقل " (1).

حقيقة إن الأراجوز أحسن ما يمثل مسخرة العصرنة التي تاهت فيها شعوب المنطقة، واتسمت بين من يرى التمدن في اللباس والانسلاخ عن القيم والأخلاق،و بين من يرى أن التمسك بالبالي والفاسد من العادات هو الأصل، فكانت مثل هذه الحالة التي تثير الضحك والسخرية تتناسب مع توظيف ونوس للأراجوز، فيكون أسلوبه أقرب إلى نفوس المتفرجين ترتبط صورته في أذهانهم بالسخرية والتهكم، بذلك تتضح المأساة أكثر في أذهان المتفرجين الذين تحركهم تعليقات الأراجوز أكثر من تعليقات المسرحيين .

ومرة أخرى، تتدخل فرقة الأراجوز لتحقيق الغرضين ذاتهما:الأول فني وهدفه كسر الإيهام، وإقناع الجمهور بأنه في مسرح، والثاني مضموني، وهدفه تعزيز فكرة ما، والتوصل إلى انتقاد العصر بصورة قريبة من وعي الجمهور و إدراكه. تظهر فرقة الأراجوز في الساحة القريبة من بيت سناء. تلك الزوجة التي قررت أخيرا أن تهرب من بيت زوجها مع الشخص الذي تحبه، بالطبع كانت في مخيلتها تزاحمات من الأفكار، وصراعات بين التقاليد والحاجة إلى العيش السعيد، ولكنها أخيرا قررت أن تعيش حياتها مع من تحب،ولإيضاح هذه الفكرة أكثر وتقريبها من أذهان المتفرج وظف ونوس الأراجوز في موضوعة ليست من موضوعاته الأساسية، ألا وهي العلاقة الزوجية والفساد من منظور العادات..

أدى الأراجوز دور المبرهن والكاشف عن حقائق الأمور في هذه المسرحية، بمناقشاته أعطى فرصة للجمهور كي يناقش، وكي يفكر كل واحدمنا بالموضوع من وجهة نظره.. لنصل جميعا إلى حل، وهذا ما دعا إليه الأراجوز ..

ا ":أرجوك أن تكوني لطيفة،وأن تتعاوني معنا،كي نسرد الحكاية بتوافق وسلاسة

الصبية:..ألم تفهم بعد أن ميزة هذه الحكاية،هي أن يرويها كل واحد على هواه.

الأراجوز:سنروي لكم جريمة العصر التي روعت بلاد الشام في كل ريف ومصر

الصبية : سنروي لكم قصة حب، كان يمكن أن يتحلى بها العصر، وأن تلف بالشوق والحلم ، كل ريف ومصر...

الأراجوز : ستسمعون وقائع تبلبل، وأقوالا تخبل..

الصبية : تفاهات ومبالغات ...كل ما حدث هو جزء من أسرار الحب وتقلباته.

الأراجوز : إذن اسمعوا أيها الأماجد والأكابر ! كان رفقي الغازي واحدا من الرجالات المرموقين، كان علما وطنيا ...

الصبية: أنا امرأته صفية الحافي، أدرى به من الأتباع والمرائين، كان سقيما

1-سعد الله ونوس : الأيام المخمورة ، الأهالي للطباعة و النشر، ط 1 ، دمشق 1997 ، ص 20 ، 21 .

وخائرا .. كان عنينا .

الأراجوز: كانت سوقية الحركات، مكشوفة الألفاظ، وكانت الشهوة تفوح منها بلا حياء.

الصبية : كانت كالرغيف الذي قمره الفرن، أفوح رغبة وحبا وحنانا .

أما الرجل الوطني الكبير، فقد كان باردا ومتقززا، مثل سمكة نهرية.

الأراجوز: كنت أتعشم أنك من عائلة تحفظ التقاليد، وتصون العادات العريقة.

الصبية: كان يتعشم بعد أن درس علوم المتمدنين، وتمتع بعاداتهم ونسائهم، أن يجد عند عائلة دمشقية عريقة، طفلة عمياء، يربكها الحياء، ورضا زوجها هو الغاية والرجاء " (ص 40)

يعيد ونوس الحوادث الدائرة في المسرحية، والتي تشرح العلاقة بين الزوج و الزوجة عن طريق الأراجوز، فكان أشبه بالإعادة المختصرة و الميسرة للحوادث، بما يقربها من الجمهور ويشدهم إليها، فنرى الحوادث السابقة واللاحقة تجسدت في فقرة الأراجوز، ولم يكن أضاف هذه الفقرة لاقتناعه بأن الجمهور لن يفهم المسرحية دون هذا التوضيح، ولكن المسألة عنده اختيارية، إنها تقنية مقصودة، حققت بنجاح جذب الجمهور وشد انتباههم،ومن ثم اقتحامهم في العملية المسرحية. بعد ان يشرح الأراجوز والصبية قصتهما التي هي قصة مشابهة لقصة(سناء) وزوجها(عبد القادر)، يأتي حكم الجمهور الذي وضعه ونوس في المسرحية، وهنا نجد أنه وقع في سلبية غير متوقعة، فكل ما قام به سابقا، قصد منه إشراك الجمهور في النقاش الدائر على خشبة المسرح، ومن ثم اقتراح حلول مختلفة حتما، إذ لا يصح أن تتطابق جميع الحلول في الصالة، غير أنه فرض حلولا أحادية لا تتعدى أن تكون نظرة الكاتب نفسه، وإن وجد ما يسوغها من خلال اطلاعه وسبره لأغوار شخوصه ومجتمعهم. ومع هذا فإن الحل الوحيد الذي أطلقه على لسان المتفرجين في فقرة الأراجوز لا ينسجم أبدا مع نظرته إلى الجمهور، وعلى الأقل كان بإمكانه طرح حلين وحكمين في آن واحد، ولكن لم يفعل..

" الشاب: ومرة..فاجأتني نظرتها، فاحمر وجهي، وتعرق جسدي .

الصبية: وفي صباح حار، مددت له يدي، وعلمته كيف يعوم ..

الأراجوز: يا أمجاد ويا كرام.تلك كانت جريمة العصر وملابساتها،فماذا تحكمون

المتفرجون:(أصوات غاضبة وغير متناسقة)الموت.الإعدام للخائنة الإعدام شنقا

الصبية : كلكم رجال خائفون...

المتفرجون : اشنقوها .. اقتلوها فورا..

الصبية : كلكم تجهلون دفء الحب، وتعشعشون كالصراصير في برودة الاحتقار "(ص 38، 39، 40، 41، 46) .

هذه هي النهاية التي قررها المجتمع فعلا لمن يتخطى العادات والتقاليد، وإن كانت تذيقه الموت كل لحظة، هي النهاية المحتومة التي يجنيها من يخرج من دائرة الطاعة لتلك العادات البالية،التي تحتم على الإنسان أن يقبل بسيئها قبل

الحسن منها دون محاكمة، ولذلك يبحث الابن(عدنان) عن أمه الهاربة ليقتلها..وفي نهاية مشهد الأراجوز..تقول الأمّ التي قررت الهرب كلمتها..وهي تنظر من شرفة بيتها إلى فرقة الأراجوز..

" سناء : إنها مخيفة..

المرأة : إنها عاشقة..

سناء : (وهي تدخل البيت) إني أرتعش..

المرأة : (وهي تتبعها) لا سعادة، إلا إذا ملكنا بعض جرأتها.."(ص 47) .

هكذا نعيش مع الأراجوز وسخريته بعضا من حوادث المسرحية، وهكذا استطاع ونوس بهذا التوظيف أن يحقق أهدافه.وتختتم فرقة الأراجوز المسرحية ساخرة من تلك الأيام التي لم يعرف فيها الناس حسن التصرف، فمنهم من تمدن بالزي والمظهر والشهوات. ومنهم من تمسك بالبالي من التقاليد..لا هذا على حق ولا ذاك، والفساد منتشر..والآهات تكثر.. وعلى حسب قول الأراجوز :

" الصبية : ما هي الحقيقة ؟.

الأراجوز : إبرة ضاعت في مزبلة...

الصبية : وكانت الناس تتمايل ..

الأراجوز : وكانت الأيام مخمورة "(ص 128) .

ولقد استطاع ونوس،أن يصور تمايل تلك الأيام المخمورة، ويوضحه لنا بجلاء قوي وحكمة راجحة، كما جاء على لسان الأراجوز في نهاية المسرحية:

الأراجوز : واتفرج يا سلام ..

في كل كلمة حكمة راجحة

ينبغي أن تدركها العقول النابهة "(ص 128).

كان الأراجوز في مسرح ونوس - على حد قول كمال الدين حسين - بمثابة " الضمير الجمعي الذي يتخذ من عصاه وسيلته لعقاب الشخوص الكريهة المبغوضة من الجماعة..."(1). وتتبع عودة ونوس إلى مظاهر الفرجة الشعبية من إيمانه العميق، بأنها خير معبرعن هموم متفرجنا،وأنها السبيل الوحيد لتحقيق التفاعل معه، فأدرك بحس الفنان المبدع حقيقة المسرح أنها ممثل ، ومتفرج، والعلاقة بينهما هي التي تحدد نجاح المسرح في مهمته أو إخفاقه ، فالتركيز على العرض المسرحي ضروري لكسب المتفرج، (لأن العرض المسرحي هو المسؤول عن تحريك المتفرج(2) و عموما استطاع بجدارة أن يستنبط الدلالة الرمزية لعنصر الفرجة الشعبية المتجذرة في الوجدان الشعبي، والتي منها يستمد هذا العنصر مصداقيته، فكانت توظيفاته رغم سهولتها في بعض الأحيان كبيرة الفوائد مزدوجة الوظائف ، استطاعت أن تحقق أهدافها بجدارة .

1- حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص 83 .

2- أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية ، القاهرة 1989 ، ص 45 .

5-الحلقة و النقد الاجتماعي:

حظي الموروث الشعبي عامة، وشكل الحلقة خاصة اهتمام المسرحيين الجزائريين، ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي، إيمانا منهم بضرورة الخروج عن تقنية المسرح الأوروبي في تقديم عروضه للجمهور والتي لم تعد تستجيب لتطلعاتهم و تساير متطلبات المرحلة الثورية الجديدة. لذا كان تبني هؤلاء الكتاب لشكل الحلقة يعد تحررا من قيود الصيغة المسرحية الأوروبية الغريبة عن وجدان وثقافة المتلقي الجزائري في خلق فرجته ومناقشة قضايا واقعه المعاصر. حيث ساعد توظيف هذا الشكل التراثي - الحلقة - من الخروج من تأثير قواعد شكل العلبة الإيطالية، والتخلص من الإخراج العمودي إلى الإخراج الأفقي الذي يمنح المتلقي طاقة جديدة للاستقبال والاستمتاع مما يدفعه في النهاية إلى التفاعل والمشاركة في العملية المسرحية.فالحلقة،بوصفها فرجة،لها طابع المشاركة الفعلية والانفعال العفوي المباشر، ولها تأثيرها السحري على المتلقي الذي يتجاوب مع فرجة شعبية يسيطر فيها العنصر السماعي على العنصر البصري بشكل واضح.

لقد أدرك الكتاب الجزائريون أن تقنية الحلقة تتميز بجماليات شعبية أصيلة، بإمكانها أن تغني الفرجة المسرحية،وتثري تجربة المتلقي الوجدانية والفكرية، و لهذاكان شيئا طبيعيا أن يتوجه المسرحيون الجزائريون إلى البحث عن صيغةعربية للمسرح،وإلى استقراء التراثين الأكاديمي والشعبي في هذه الصيغة،وكان المناخ الفكري الذي طرحته الثورات العربية حافزا على البحث والدراسة والتجريب،من أجل استنباط مسرح عربي شكلا ومضمونا،مسرح عربي يرفض الشكل الأوروبي المنقول،و يستوحي قالبه من التراث المسرحي الشعبي في الأرض العربية، ويستمد كلمته من القصص والحكايات الشعبية أو من الأساطير العربية(1).ونذكر من هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين التفتوا إلى هذا النوع من المسرح،عبد القادر علولة،وولد عبد الرحمن كاكي،وكاتب ياسين،وقدور النعيمي،والطيب الدهيمي،وشريف زياني عياد وغيرهم. ومن المعلوم أن(كاكي) كان أول من قام بإدخال فن الحلقة إلى الممارسة المسرحية في الجزائر. ولكن من المهم أن نشير إلى أن تجارب هؤلاء المبدعين جميعا - وإن كانت متفاوتة من حيث نضج الرؤية الفكرية والجمالية - ، كانت تستلهم هذا الشكل المسرحي الشعبي وتضفي عليه قيما جمالية معاصرة، لتجعل منه فنا يتصل بذوق المتلقي و يتلاحم مع قيمه الثقافية الأصيلة، خصوصا وأن " قضية القيم الفكرية و الجمالية ترتبط أساسا بما يصوره الفنان من ظواهر الحياة ارتباطا بقضية المعاصرة، فمن المهم جدا بالنسبة إلى كل عصر معرفة الظواهر التي تجتذب الكتاب ومدى شمولية قيمة تصوير هذه الظواهر، وهل يلبي ذلك حاجات الشعب ومتطلبات التاريخ "(2) ولقد انتقل هذا النوع من التقنية المسرحية إلى المغرب ليعرف مسارا آخرا على

1- سعد أردش: المخرج في المسرح العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يوليه 1979 ، ص 376 ، 377 .

2-د.فؤاد مرعي : مقدمة في علم الأدب ، دار الحداثة ، ط 1 ، بيروت 1981، ص 13 .

5.الحلقة و النقد الاجتماعي:

حظي الموروث الشعبي عامة،وشكل الحلقة خاصة اهتمام المسرحيين الجزائريين،ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي، إيمانا منهم بضرورة الخروج عن تقنية المسرح الأوروبي في تقديم عروضه للجمهور والتي لم تعد تستجيب لتطلعاتهم و تساير متطلبات المرحلة الثورية الجديدة. لذا كان تبني هؤلاء الكتاب لشكل الحلقة يعد تحررا من قيود الصيغة المسرحية الأوروبية الغريبة عن وجدان وثقافة المتلقي الجزائري في خلق فرجته ومناقشة قضايا واقعه المعاصر. حيث ساعد توظيف هذا الشكل التراثي - الحلقة - من الخروج من تأثير قواعد شكل العلبة الإيطالية، والتخلص من الإخراج العمودي إلى الإخراج الأفقي الذي يمنح المتلقي طاقة جديدة للاستقبال والاستمتاع مما يدفعه في النهاية إلى التفاعل والمشاركة في العملية المسرحية.فالحلقة،بوصفها فرجة،لها طابع المشاركة الفعلية والانفعال العفوي المباشر، ولها تأثيرها السحري على المتلقي الذي يتجاوب مع فرجة شعبية يسيطر فيها العنصر السماعي على العنصر البصري بشكل واضح.

لقد أدرك الكتاب الجزائريون أن تقنية الحلقة تتميز بجماليات شعبية أصيلة، بإمكانها أن تغني الفرجة المسرحية،وتثري تجربة المتلقي الوجدانية والفكرية، و لهذا كان شيئا طبيعيا أن يتوجه المسرحيون الجزائريون إلى البحث عن صيغةعربية للمسرح،وإلى استقراء التراثين الأكاديمي و الشعبي في هذه الصيغة،وكان المناخ الفكري الذي طرحته الثورات العربية حافزا على البحث و الدراسة و التجريب،من أجل استنباط مسرح عربي شكلا ومضمونا،مسرح عربي يرفض الشكل الأوروبي المنقول،و يستوحي قالبه من التراث المسرحي الشعبي في الأرض العربية، ويستمد كلمته من القصص والحكايات الشعبية أو من الأساطير العربية(1).ونذكر من هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين التفتوا إلى هذا النوع من المسرح،عبد القادر علولة،وولد عبد الرحمن كاكي،وكاتب ياسين،وقدور النعيمي،والطيب الدهيمي،وشريف زياني عياد وغيرهم. ومن المعلوم أن(كاكي) كان أول من قام بإدخال فن الحلقة إلى الممارسة المسرحية في الجزائر. ولكن من المهم أن نشير إلى أن تجارب هؤلاء المبدعين جميعا - وإن كانت متفاوتة من حيث نضج الرؤية الفكرية والجمالية - ، كانت تستلهم هذا الشكل المسرحي الشعبي وتضفي عليه قيما جمالية معاصرة، لتجعل منه فنا يتصل بذوق المتلقي و يتلاحم مع قيمه الثقافية الأصيلة، خصوصا وأن " قضية القيم الفكرية و الجمالية ترتبط أساسا بما يصوره الفنان من ظواهر الحياة ارتباطا بقضية المعاصرة، فمن المهم جدا بالنسبة إلى كل عصر معرفة الظواهر التي تجتذب الكتاب ومدى شمولية قيمة تصوير هذه الظواهر، وهل يلبي ذلك حاجات الشعب ومتطلبات التاريخ "(2) ولقد انتقل هذا النوع من التقنية المسرحية إلى المغرب ليعرف مسارا آخرا على

1- سعد أردش: المخرج في المسرح العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يوليه 1979 ، ص 376 ، 377 .

2-د.فؤاد مرعي : مقدمة في علم الأدب ، دار الحداثة ، ط 1 ، بيروت 1981، ص 13 .

بد المبدع المسرحي الطيب الصديقي، إذ يتمثل الاختلاف بين التجربتين في "أن التجربة الجزائرية تقوم إلا على الممارسة (الكتابة و الإخراج)، أي على التطبيق، وينعدم فيها التنظير. فقد تم التأليف و التمثيل و الإخراج، في إطار هذه التجربة، دون تنظير لخلفيتها الفكرية و الجمالية، على الرغم من انتشار هذا الشكل المسرحي في الجزائر "(1)، و لذلك ارتأينا أن نتناول تجربة عبد القادر علولة نظرا لما تكتسيه أعماله من عمق وإثراء للحركة التأصيلية للمسرح العربي .

لقد سعى عبد القادر علولة(*) جاهدا، منذ بداية السبعينيات، أن يرجع إلى التراث الشعبي الجزائري ويؤصل شكل الحلقة، في الممارسة المسرحية التي أصبحت تلتزم بقضايا الجماهير العريضة، حتى يصبح شكلا واقعا ويكتسب جمهوره الذي يتذوقه، يقول في هذا الشأن :" عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال، فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية..فلم يكن لقاؤنا مع التراث عام 1972، بل قبله ولكن تجربة مسرحية (المائدة)، التي قدمت في هذا العام، نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها، وتطلب بنيات مسرحية أخرى "(2) .

5-1- علولة و تجربة التأليف الجماعي :

ترى جماعة هذا النوع من الإبداع المسرحي، أنه" لخلق حوار مع القاعدة الجماهيرية الواسعة يتعين بكل تأكيد على عمال الفن و الثقافة، أن يلجؤوا إلى لغة مفهومة من طرف الجماهير. إن اللغة الفنية لا تقتصر على مجرد اللغة كلغة. لكنها تتجاوز ذلك إلى مجموع الاشارات و العناصر، (مثل الملابس و الديكور و الموسيقى والحوار)، التي يجب اغترافها من الواقع الوطني مازجين بذلك بين الطابع الوطني المميز وبين حياة الجماهير. وفي هذا الاتجاه فإن كل عمل ثقافي يجب أن يشارك في الجهود المبذولة في ميدان التعريب مع التعبير بأسلوب تفهمه الجماهير الشعبية. و فيما يتعلق بالعناصر الأخرى للغة الفنية، فإن العامل في ميدان الفن و الثقافة يتعين عليه أن يطور عمل البحث بهدف إحصاء و إعادة القيمة لعناصر التراث الوطني كالشعر و الموسيقى وفنون الرقص و الرسم الخ..."(3).

في الحقيقة أن الحاجة إلى الإبدع الجماعي في شتى الأنوع الأدبية و الفنية، خاصة في المسرح حاجة ضرورية، باعتبار أن للمسرح طبيعة خاصة عن بقية الفنون، فهو ابن شرعي لتجمع عناصر العمل المسرحي، وهو عملية اجتماعية نوعية أساسية،

1- بوشيبة عبد القادر: المظاهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 2004 ص 321.

2- أحمد بيوض : المسرح الجزائري (1926 - 1989) ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 1989، ص 168.

3- الانتاج الجماعي لمسرحية المائدة ، مجلة آمال ، ع 20، وزارة الاعلام والثقافة ، الجزائر أبريل 1974 ، ص 168 .

(*)علولة عبد لقادر(1939-1994):بعدما تعلم المسرح مع فرقة من الهواة تدعى "الشباب"في أواخر الخمسينات قام بأول إخراج سنة(1963)لمسرحية السجناء لبلاوتوس مع فرقة" المجموعة المسرحية الوهرانية".ثم التحق،بعد ذلك، بالمسرح الوطني الجزائري ممثلا محترفا. كما أخرج عدة مسرحيات منها:" دراهم الذهب" عن حكاية صينية(الملك الظائر) لتوفيق الحكيم،و"الدهاليز" عن "بؤساء المجتمع" و" حمق سليم" عن " مذكرات معتوه" لغوغول. ثم لجأ إلى التأليف والإخراج ، فكانت الأعمال التالية :" العلق"(1969)، و" الخبزة "(1970)، و"حمام ربي"(1973) و"حوت يأكل حوت"(1975)، " الأقوال"(1982)، و" الأجواد"(1985)،و"اللثام"(1988)،و"التفاح"(1992)، وقام في نفس السنة بإخراج رائعة جولوني"أرلوكان خادم السيدين".

تزداد كلما استشرت الفنون الفردية التجارية وسادت(كما هو حاصل في لحظتنا الراهنة) بما يصاحب ذلك من شيوع رؤية فردية ذاتية، لا تستطيع أن تعبر عن تطلعات الجماعة ." ولأن الإبداع الجماعي ضرورة تلجأ لها الجماعة لإبراز شئ ما، سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي، فلا تصلح هنا إذن كتابة فردية للنص،وإنما كتابة جماعية يصيغها عقل واحد ويحرك العمل مخرج قائد للفريق"(1)الذي عليه ان لا يتقيد بقالب مسرحي معين، وإنما عليه اكتشاف القالب الذي يتلائم مع طبيعة التيمة الأساسية للعمل.إن طبيعة الإبدع الجماعي النوعية تكمن أساسا في ابتعادها عن "مسرح النخبة"،وتتضح بتلامسها العميق مع الواقع الحي والجمهور الأوسع.وعليه، فلا يمكن تغافل الطابع الاجتماعي الخاص لتجارب الإبداع الجماعي سواء من حيث حرارة التأثير- من الوسط المحيط -المصاحب دوما لمراحل التجربة،ومن حيث الكيفية التي ينعكس ويتجسد فيها على مستوى التعامل مع مفردات اللغة الفنية للمسرح"(2

إن مسرحية المائدة من تأليف وإخراج جماعيين، تروي قصة حول أبعاد الثورة الزراعية،تجولت بها في الأرياف والقرى وهيأت عروضها للعمل في الهوء الطلق. فتحلق متفرجون حول الممثلين أثناء العرض،ومن كل الجهات مما ألزمنا الاستغناء عن الديكور.وصرنا نعمل بدون ديكور تقريبا،إلا من بعض الاستخدامات الضرورية لتمييز الشخصيات عن بعضها البعض،هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد. وقد أدى الاستغناء عن الديكور إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي عندما يضجر ولا يروقه ما نقدمه له، يعطينا بظهره ليقابل زملاءه من الجالسين،إما يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنه أكثر...وهو ما نبهنا أيضا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثر، خصوصا المروي منه(3.أما فيما يخص استيعاب الجمهور للمسرحية،يضيف علولة قائلا:" ولكي نتعرف أكثر على مدى تقربنا من الجمهور،أخذنا نناقش العرض معه بعد كل أمسية تجنبا للأخطاء وتقربا منه جماليا وفكريا...وهذا ما حققناه من خلال عرضنا لمسرحية(المائدة)،إذ بعد انتهاء العرض الأربعين،وبعد المناقشات المستمرة مع متفرجين من الفلاحين بغية التوصل إلى حل يرضيهم،وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة، كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة وطاقات سمعية هائلة لدى الجمهور، بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي يملكها.فقد كان يستعيد أثناء المناقشات الكثير من حواراتنا.ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور "(1) .

لقد أدرك الكتاب الجزائريون أهمية إسهام التراث الشعبي في إغناء الكتابة المسرحية التي تتأثر بحركية المجتمع الذي تنشأ فيه، ولذا يرى علولة " أن النص

1-الانتاج الجماعي لمسرحية المائدة ، (م. س) ، ص 86 ، 87 .

2-صهير المصادفة : تجارب الابداع الجماعي في المسرح المصري ، مجلة أدب ونقد ، ع 39 ، التجمع الوطني التقدمي الوحدوي ، القاهرة يونيو - يوليو 1988 ، ص 46 .

3-بهائي الميرغني : الابداع الجماعي والتجريب في المسرح المصري ، (ن. م. س) ، ص 60.

4-نفسه ، ص 61 .

نجده في السوق، في المقاهي الشعبية التي استوحى من أجوائها أجساد شخصيات مثل الربوحي الحبيب وجلول الفهايمي. أما كاتب ياسين فيرى أن النص موجود في الحركية والعفوية الشعبيتين،لا يكتشفهما سوى المثقف أو الفنان(العضوي الفنان الذي يشكل كل لحظة لغته وفنه وينسجهما من [لحم الحياة الحي] "(1).

ولدى تقييمه للتجربة الجديدة خلال أكثر من عقد من الزمن،قال علولة:" أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ عام1982،والتي أفرزت مسرحيات "الأقوال"و"الأجواد"،و"اللثام،أن عملنا يعتمد على النقد.فقد لاحظنا في السبعينيات، ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها بها داخل القاعة. لقد كان عملا مغلقا.ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية.ومن أجل تجنب المأزق،عمقنا البحث واهتدينا إلى(مسرح الحلقة حيث يبدو [المداح] شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع "(2).

يقول علولة عن خصائص مسرح الحلقة(*):" أنه خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام،وعلى تصوير الفعل المسرحي،فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي،كما لو كان اقتراحا على المتفرج(أي تنمية الحور معه).وأنه - أي مسرح الحلقة - يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص،لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة اجتماعية حيث يترك له حرية رفض العرض أوتجاوزه(3)،بمعنى أن مسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج،كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت،وقبل كل شئ على طاقة فكرية، لأننا نطمح إلى مستوى امتلاك الإشارات التصويرية والتجريدية والاصطلاحية لدى الممثل.هذا الأخير، إذ كان يعتمد على الحركة والكلمة، فإنه يعتمد على عائلتين من الرموز (لغة الحركة) و(لغة اللغة).والمطلوب منه،أن يفكر في نوعية الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض، إذ أن الممثل هو المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي، بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شئ و يصور شيئا آخر.(4) .

تمنح الحلقة النصوص المسرحية أبعادا ودلالات متميزة بسبب ارتباطها بجماليات المأثور الشعبي، بل إن جدوى هذا النوع من الكتابة المسرحية الواعية يكون دليلا قويا على أهمية المسرحة التقليدية الجزائرية وعمق أصالتها، من خلال جعلها

1-أحميدة عياشي : النص ذلك الجسد الآخر، م. المسار المغربي، ع 20، الجزائر سبتمبر 1988، ص 43)

2-أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، (م.س) ، ص 169.

3-نفسه ، نفس الصفحة .

4-نفسه ، ص 170 .

(*) عن تراثيتها يقول:" ...في الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري ، تروى فيها القصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول، والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة، تخلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم، وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية "

ينظر: عبد القادر بوشيبة: مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران 1995 ، ص 180 .

لغة درامية فعالة تؤدي دورها في ظل معطيات المجتمع المعاصر.خصوصا وأن طبيعة النص في الحلقة يختلف اختلافا جوهريا عن طبيعة بنية النص الأوروبي، فنص الحلقة يتميز بالحركية والتجدد والتنوع، ويولد بصورة مرتجلة وبأساليب متحررة، بتخطيه لمواصفات فضاء المعمار الغربي الصارمة التي تحد من تحقيق التواصل مع المتلقي.فالقوال أو المداح الذي يوظف الكلمة المؤثرة والموحية كالشعر الملحون مثلا، بالإضافة إلى توظيفه للعناصر التراثية التي تضفي على الاحتفالية طابعا شعبيا،يدفع المتفرج على التفاعل والمشاركة في هذا الاحتفال الدائر أمامه بطريقته الخاصة.وهذا ما يتضح في قول علولة في رده على سؤال:النص، الديكور الممثل،الموسيقى، والكلمة: ما هو أهم عنصر في تجربتكم المسرحية؟.فيقول:" في الحقيقة، فإن كل مكونات العرض مهمة في رأيي ولكن هناك عناصر ما زالت قيد الدراسة والبحث مثل: الديكور والموسيقى والتعبير الجسدي والإنارة والملابس وفي تجربتنا المسرحية أعطينا للكلمة أهمية كبرى "(1) .

تشكل الحلقة مرجعية جزائرية ثقافية أصيلة، فهي لا تطمح إلى إقناع المتلقي بتصديق ما يجري أمامه من أحداث وقضايا، بقدر ما تسعى إلى توعيته ودفعه لتغيير شروط حياته،ومن هنا كانت أهمية هذا الشكل المسرحي الشعبي عند علولة،لا يقوم على أساس التطابق الفعلي بينه وبين الواقع أو ما يسمى بالاتفاق الحرفي الدقيق مع الحقائق الحياتية الواقعية.وإنما هي اتساق مع النسق الفكري العام للمجتمع، وإن كان هذا لا يلغي أبدا الوظيفة الاجتماعية لمسرح الحلقة الذي يهدف إلى إيصال خطاب معين للمتلقي، بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية وهذا ما يبدو واضحا في أعماله المسرحية التي كتبها في الثمانينيات، مثل الأقوال، والأجواد ، واللثام..الخ .

5-2-مسرحية الأقوال والشكل التراثي :

لقد استنجد عبد القادر علولة بالتراث الشعبي ليجنب المتفرجين الانبهار بالعمل المسرحي الذي يجري أمامهم،لأنه كان" يحمل فكرا اشتركيا ومارس مسرحه بصفته مناضلا يساهم في توعية الجماهير ،لأن المسألة الأساسية التي فرضت نفسها ضمن الواقع الاجتماعي هي انعدام الديمقرطية بالجزائر.فلم ير بدا من المساهمة في المعركة التي دخلت فيها الجماهير، بواسطة مسرح يمجد الكادحين ويشجب السلوكات المشينة من محسوبية ورشوة ونهب وبيروقراطية"(2).فقد حاول علولة ذلك من خلال شكل تعبيري، غير تقليدي(أرسطي) يوصله إلى المتلقي بأكثر فعالية ونجاعة، ووجد في شكل الحلقة الشعبي مبتغاه، إذ جرب من خلاله تقنية القوال والسرد في ثلاث مسرحياته، المعروفة بـ"الثلاثية" التي كتبها في فترة الثمانينات.

لقد قام علولة باستلهام شكل الحلقة من الموروث الشعبي ليحمل،بعد تطويعه طبعا،رؤيته الأيديولوجية والجمالية.إن توظيف هذا الشكل كان يعني بالنسبة له كسر

---

1 -أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، ص 169.

2-أحمد حمومي : التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر، م. إنسانيات ع 12 ، (م، س) ص 25 .

الإيهام،وبناء علاقة أخرى أكثر فاعلية مع المتلقي،" فمسرح الحلقة - عند علولة هو مسرح الثقة بين المبدع و المتلقي، يقوم على اللقاء المباشر دون تزييف أو تحريف"(1 وقد تجلى هذا في مسرحه،كما في مسرحية "الأقوال" التي حاول من خلالها أن يحدث الجمهور عن قضاياه و إشراكه في مناقشتها و إيجاد حلول لها.و المسرحية هي عرض من ثلاث لوحات " قدور السواق" و"غشام" و" زينوبة". قدور السواق كان سائق مدير إحدى الشركات الوطنية.وقد تحول المدير من إنسان ثوري(شارك في حرب التحرير) إلى خائن انتهازي،مما يدفع بقدور إلى تقديم استقالته.و اللوحة هي رسالة الاستقالة يقرأها قدور على المدير المشخص بكورس يتحدث إليه قدور.أما" غشام" فهو عامل تعلم النضال مع العمال الأجانب قبل الاستقلال ليجد نفسه أجيرا عند بورجوازي جزائري مستغل عرق بني وطنه كبارا وصغارا. وقول"غشام" موجه لابنه الذي يحمله مشعل الاستمرار في النضال ضد قوى الاستغلال مهما كان شكلها. أما اللوحة الثالثة، فحكاية عن" زينوبة" التي تذهب عند خالها الذي يعمل عند جزائري مستغل، لا يعرف قلبه الرحمة و الشفقة، إذ يحاول المؤلف أن يطرح من خلال هذه اللوحة الفوارق الطبقية الموجودة في المجتمع وضرورة النضال ضد أعداء الاشتراكية. وهذا ما يتضح في وصية " الغشام" لابنه (مسعود) :

"..يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج الناس اللي كيفكم، محتاج للمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن و المصلحة العامة "(2).

لقد استلهم علولة في هذه المسرحية تقنية تراثية تمثلت في شخصية القوال الذي يقوم بسرد الأحداث،من أجل معالجة مضامين معاصرة تتعلق بقضية اجتماعية وسياسية مرتبطة بوحدة العمال ومصيرهم، ونضالهم المستميت من أجل ترسيخ أسس الاشتراكية في المجتمع،ومحاربة المعادين لها من بيروقراطيين ومستغلين. فإدخال عنصر القوال، إلى جانب شكل الحلقة، في المسرحية كان بمثابة المحرك الرئيسي للفعل المسرحي وسرد أحداثها من البداية إلى النهاية.إذ حاول الكاتب من خلال شكل الحلقة التراثي أن يسهم في تأصيل مسرح جزائري يعبر عن الذاكرة الجماعية ويسعى إلى مناقشة قضايا الناس في حياتهم الراهنة، ولذا لم يأت توظيف علولة للحلقة من باب التمسك بالماضي العتيق، بل كان غرضه من استغلال هذه التقنية نقد الواقع المعاش و التعبير عن رؤيته بكل حرية.

ومن ناحية الشكل، يتجلى تأثير التراث الشعبي في توظيف تقنية القوال لتكسير الإيهام المسرحي، ومخاطبة المتلقي مباشرة، إذ يتدخل [القوال] ليروي ويجسد المشاهد أمام المتلقي بواسطة أدوات تقليدية بسيطة ومؤثرة،حتى يستطيع إزالة ذلك الحاجز الوهمي(التقليدي) الذي يعرقل عملية التفاعل و التواصل بين الخشبة و الصالة، لخلق المشاركة المثمرة في العملية المسرحية. ولذا نجد(القوال) يوجه كلامه لكافة الشرائح الاجتماعية دون تمييز ، بلغة معبرة أقرب إلى الشعر و الحكمة،باعتباره رمزا

1-بوشيبة عبد القادر : المظاهر اللاأرسطية في المسرح العربي ، (م.س) ، ص 330 .

2 -عبد القادر علولة : مسرحية " الأقوال " المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1997 ، ص 56

للذاكرة الشعبية، فيقول :

القوال : الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي سريعة عظلم يرعظ غواشم هادنة، كالزلزلة تجمع القوم مفجوعة عجلانة تعفن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة فيها اللي تشمع في طريقها توصل محفنة تترسب تفوز على الخلق وتفرد المحنة.

يحاول الكاتب انطلاقا من هذا الاستهلال أن يبين لنا أهمية الأقوال وانتشارها بسرعة مذهلة في مجتمعنا وتأثيرها الفعال في حياتنا، ونظرا لأنها مألوفة لدى المتفرج الجزائري، فإنها ستدفعه إلى الترقب وعدم الاندماج في ما يعرض أمامه من أحداث. ولذلك نجد الكاتب يعتمد على الأقوال السريعة التي تهز المشاعر وتستنهض الأفكار من أجل التفكير العميق في الوقائع ومن ثم السعي إلى التغيير:

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة.. اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول رمقة فيها اللي حلوة ما تروح . تحمس كالرفاقة تملي ثقة ورزانة تنجي من الخنقة تولي كالمري جهار الفخات المدرقة.الأقول يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي المستغل واللي في صالح الكادح البسيط والعامل "(1) .

تشكل تقنية(القوال) في هذا العمل المسرحي عنصرا جماليا فعالا في توصيل أفكار الكاتب إلى المتلقي والتأثير فيه، من خلال دفع الشخصيات والأحداث إلى الأمام. خصوصا وأن المتلقي يعرف هذه الشخصية - القوال - التراثية من خلال مخزونه الثقافي،بأنها شخصية تتسم بالصدق والشهامة في القول والمساندة والوفاء لأفراد طبقتها التي تشكل الغالبية العظمى من الشعب. وقد استغل الكاتب ذلك، إضافة إلى استغلاله عنصر كسر الإيهام الذي تحققه هذه الشخصية التراثية أثناء أدائها لأدوارها المسرحية، بحيث قام القوال في مسرحية(الأقوال) بالدفاع عن آمال وآلام الطبقة الاجتماعية المحرومة التي تتعرض لشتى أنواع الذل والحرمان من طرف الطبقة المستغلة لخيرات البلاد.

لقد نجح علولة في استخدام عناصر التراث الشعبي في بناء مسرحيته شكلا ومضمونا، حيث منح شخصية (القوال) دورا إيجابيا، تجسد في حيويته وفاعليته في التعبير عن رؤيته الأيديولوجية المرتبطة بواقع الجماهير الشعبية، في فترة حاسمة من تاريخ الجزائر المعاصرة. وقد أدى ذلك إلى المساهمة في تأصيل المسرح الجزائري وربطه بخصوصية المرحلة وتوجهاتها القومية والثقافية.حيث اتضح هذا جليا في أعماله المسرحية، ولا سيما مسرحية "الأقوال" التي لا تقوم على الفضاء البصري(المنظور) بل تقوم على الفضاء السماعي،ودور الكلمة(الصوت)في تشكيل هندسة النص والعرض. فقد "خصص علولة كل جهده في البحث عن شئ جديد للمسرح الجزائري، لهذا اهتم - مسبقا - بالكلمة وبطريقة السرد عند القوال في الحلقة

مسرحية الأقوال ، ص 23 .

عارضا مشاكل الطبقة العمالية...فالأقوال عند علولة تعني القطيعة النهائية مع تجاربه السابقة ومع الشكل الأرسطي للمسرح"(1) .

ونظرا لأصالة هذا الشكل المسرحي التراثي(الحلقة) وتميزه عن شكل المسرح الأوروبي(التقليدي) لجأ علولة إلى الاستفادة منه،لإيجاد صيغة مسرحية تسمح له بتمرير أفكاره التي تدعو إلى بناء مجتمع اشتراكي خال من الطبقية والاستغلال، و تسوده العدالة والمساواة هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان الكاتب يسعى، من خلال ذلك،إلى خلق فن درامي أصيل يستطيع أن يقيم جسر التواصل بين الماضي والحاضر بشكل واع بناء.ومن ثم، فقد كانت هذه المحاولة- إلى جانب المحاولات الأخرى للكتاب المسرحيين الجزائريين - المستلهمة لأشكال التراث الشعبي مسايرة لمختلف التجارب التأصيلية التي ظهرت في الساحة الثقافة العربية في الستينيات.

كما يتجلى الهدف الفكري للحركة التأصيلية عند علولة، في خلق علاقة تواصل جديدة بالتراث الشعبي، أملا في تحقيق الهوية الثقافية القومية للفن المسرحي في بلادنا، انطلاقا من المحافظة على ديمومة تلك الأشكال الفنية الشعبيةوما تتضمنه من عناصر درامية ترتبط بالوجدان الشعبي الذي تكون عبر العصور،وجعلها تتماشى مع طبيعة واقعنا المعاصر بكل تحدياته ورهاناته،من أجل المساهمة في تطوير المجتمع وإثراء ثقافتنا لكي تساهم في الثقافة الإنسانية.ومن ثم،فإن هذه التجربة كانت تهدف إلى تغيير طبيعة المسرح السائد آنذاك(*)،والعمل على إرجاع ذوق المتلقي إلى منبعه الطبيعي باعتباره عنصرا لا تتحقق عملية التغيير الفني و الاجتماعي إلا بمشاركته الفاعلة.

ومن هنا يتضح لنا أن الشكل الفني هو خلاصة لتجربة فنية يعيشها المبدع أو الكاتب في ظل بنية اجتماعية محددة يعي كل أبعادها وآفاقها، فالشكل الفني بالتالي، ليس خاضعا لتعنت الكاتب ورغبته في الخروج عن المألوف(السائد)، بل تمليه عليه ظروف خارجية وداخلية تتماشى مع رؤيته الفنية والأيديولوجية.

وخلاصة القول أن الثقافة الجزائرية وعبر التاريخ استطاعت أن تجد من يحمل معالمها الأصيلة،رغم الظروف الحالكة التي مرت بها البلاد. فاستلهام علولة للتقنية التراثية الشعبية يشكل، في الواقع، نوعا من التحدي لشكل المسرح الغربي الأرسطي، الذي يقف عائقا أمام محاولة تحقيق رؤيته وتوصيلها للمتفرج بشكل إيجابي،يهدف إلى التغيير والبحث عن ما هو أفضل.ولذا لجأ علولة إلى تطويع هذا التراث وجعله أكثر مرونة في استيعاب الواقع المعاصر لخدمة أهدافه الفكرية والجمالية.

---

1 _ guenaoui aomer le theatre algerien en langue d origine de retour a la halka .

عن: بوشيبة عبد القادر : المظاهر اللا أرسطية في المسرح العربي المعاصر ، ص 333 .

(*) إن حالة الضياع الثقافي الذي يميز علاقة المغلوب بالغالب فعندما تقدم الخيارات من قبل الغالب وحده لا يمكن الحديث عن ازدواجية ثقافية ولا يمكن الحديث عن تلاقي ثقافي وأخذ وعطاء . أن ما يحصل فعلا في إطار العلاقة غير المتكافئة هو شكل من أشكال التقليد لبعض تيارات الثقافة الغربية وشكل من أشكال الاختراق للثقافة العربية الاسلامية يسمح بتكبيفها وتطويعها وفق متطلبات النموذج الحضاري للغالب والذي هو بالدرجة الأساسية نموذج انتاجي استهلاكي يتحول معه الإنسان إلى آلة أو جزء منها "

انظر : د. وجيه كوثراني : الاختراق الثقافي الغربي للمجتمعات الاسلامية ، م. الثقافة ، ع 85، وزارة الثقافة والسياحة بالجزائر، يناير فبراير 1985 ، ص 222 .

6-الراوي و مواجهة القيم الفاسدة:

لقد أدخل الراوي في المسرح العربي ابتداء من الستينات بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث،إضافة إلى كونها ملمحا تراثيا يجذب المتلقي ويدفعه إلى التفاعل مع الأحداث المسرحية،ويعد الدافع الأخير من أهم دواعي توظيف الراوي - إلى جانب الأشكال الفنية التراثية الأخرى - في مسرح الكتاب العرب.وقد كان ونوس،وهو واحد منهم، دائم السعي لجذب انتباه المتلقي العربي،و إشراكه في العملية المسرحية،بالتقرب من التراث و الاستفادة من تقنياته في المسرح،و التي يعدها أساسا مسرحيا سليما، و لا سيما عند محاولة مناقشة القضايا الساخنة التي لها علاقة بمصيرنا وحياتنا.فقد كان ونوس مدركا لكل وظائف الراوي المتمثلة خاصة في كسر الإيهام، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه،وتقديم حلول بديلة.فمن المعلوم أن المؤلف يمكن أن يأخذ دور الراوي فيقدم شخوص مسرحيته، ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية و انفعالاتها الداخلية، وقد تقوم شخصية مسرحية بدور الرواي، و لا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر، فقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث الماضي و الحاضر"(1)

و لم يخرج استخدام ونوس للراوي كثيرا عن دوره التقليدي،إذ نجده يقوم بسرد أحداث الماضي بشكل مباشر، ويربط بينها وبين أحداث الحاضر.كما أنه يمثل تقنية تحقق كسر الإيهام، بحيث تساعد المتلقي على مناقشة القضايا التي تعرض أمامه. فالسرد الذي يقوم به الراوي يجعل الجمهور ينفصل عن الأحداث، و لا يندمج معها عاطفيا، وإنما يستخدم عقله مما يسمح له بالتفاعل معها ومن ثم الحكم عليها.

لقد نجح ونوس في اختياره لأكثر صور التراث التصاقا بثقافة الشعب،و أشدها ارتباطا بذائقته وروحه، ليقدم التراث في صورة تلائم مهمته لواقع العصر الحاضر، ولم تكن غايته سوى تحريض المتلقي على تأمل واقعه، والمشاركة الإيجابية في ما يدور حوله من أحداث سياسية و اجتماعية وثقافية تهم مصيره ومستقبله.وقد تجسد هذا في أهم مسرحياته، مثل" منمنمات تاريخية"، و" رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة "، و" حفلة سمر"، و " الأيام المخمورة".

ففي"الأيام المخمورة" يحاكم الضمير الأخلاقي الفساد المنتشر مجسدا في صوت الحفيد وصوته المتواري (الراوي)، ربطا بين الأحداث، بما يعنيه الوازع الأخلاقي من دلالات،إعمال الذاكرة أو تنشيطها ومعاينة أفعال الخير و الشر، وإثارة دوافع الحرية و المسؤولية، تأويل الماضي و رؤية الحاضر و التنبؤ بمآل المصائر التي احتشدت على أصحابها، وخلل ذلك كله، و إكمال الثغرات الزمنية و المضي إلى التفسير و التحليل و التأويل إن لزم الأمر. بل إن المسرحية تبدأ بسؤاله عما جرى، و وعده أن يكشف عنه، ويسميه دملا في العائلة (2)، ولماذا يتسترون عليه ، أما هو فيريد أن يفقأ الدمل،ويرفع الأستار عن الأحدث كما في بداية كل مسرحية،وعن معنى الأحداث، إشارة للمستوى المجازي الذي لا يخفى، ثم تنتهي بتعليقه شابا يشخص

1-حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح العربي ، (م.س) ، ص 68 .

2-المسرحية ، ص 5 .

دورالحفيد و" بدلا من الحقيقة، أعدت صياغة العائلة في رواية "(ص125) معولا على وظائف الحكاية، لأنها كما يقول الأراجوز نفسه في المسرحية :

" وحدها هي التي تخفف العذاب، وتداوي الجروح. وحين تعلم الإنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات، تتقاسمها الآذان والرياح والأزمان، كان يكتشف بلسما سحريا للجروح والآلام "(ص126).

لقد كان الدمل في هذه المسرحية هو التردي الأخلاقي الذي منيت به العائلة في مناخ الفساد المنتشر، وقد كان الكشف عن المأساة فصلا أثر فصل، مع محاولة مباشرة الخطاب المسرحي واستثارة وعي المتلقي وإشراكه في المصير العام،لأن المأساة عامة بعد ذلك، وهذا ما سعى إليه ونوس في جميع أعماله المسرحية ، ولا سيما مسرحيتنا هذه على وجه الخصوص.حيث تأخذ شخصية" الحفيد" دور الراوي، والذي يعود بنا إلى أحداث الماضي التي تبدأ من اللحظة التي يتلقى منها الرد عن أسئلته واستفساره عن أحوال الأسرة، إذ يقدم الحفيد / الراوي تصريحات مشوقة تؤكد على وشك حدوث أمر ما،مما يمنع المتفرج من الترقب والاندماج، فتضعه أمام حوادث تكاد تكون معروفة،الأمر الذي يساعده على التفكير بتعقل فيما يحدث أمامه:

الحفيد:كنت في السادسة من عمري،حين غابت أمي يومين،عادت بعدهما ومعها امرأة عجوز شديدة الضعف والهزال.في البداية خفت منها،ولكن حين تمليت وجهها وجدته مضيئا وآسرا لا تشبع العين من النظر إليها.قالت أمي...هذه جدتك.. فيما بعد.. مع نمو إدراكي وفضولي،أيقنت أن في العائلة دملا يتستر عليه الجميع،وأدركت على نحو غامض، أني لن أستقر في اسمي وهويتي إلا إذا كشفت الدمل وفقأته"(ص19

وهذه الطريقة من السرد مشوقة ومقنعة في الوقت نفسه بالنسبة للمتلقي، بحيث تدفعه إلى الاقتناع بأن ما يدو حوله من أحداث ما هو إلا تمثيل في تمثيل،وأنها مجرد شرح للأمور لتنوير عقله. لذا نجد شخصية الراوي/ الحفيد تصبح إحدى شخصيات المسرحية توجه شخوصها وتحاورهم،وتعطيهم الفرصة للتعبير والتصريح بما حدث ثم ترجع إلى صورتها الأولى كراو للحوادث،عارف ببواطن الأمور وأحوال العصر فيوضح حال الناس،وكيف تغيرت عاداتهم وقيمهم،وكيف أصبحت تجارة المخدرات والدعارة تجارة رائجة يجني من وراءها أصحابها المال واللذة والشهوة. وكل ذلك باستعمال الرمز والتلميح ، ويتضح هذا في قول الحفيد :

الحفيد: وكانت تلك الأيام مخمورة،تترنح بالإباحة والشهوة،جاء السيد دي مارتل مفوضا سابقا،كان محنكا بلا وازع،وماجنا بلا رادع خطف عقول القوم، فخلعوا ما بقي من التقاليد والقيم القديمة.وانهمكوا على دين سلطانهم، في البحث عن المباهج والملذات.كانت الأيام مخمورة، تترنح بالإباحة المفاجئة، والرغبات الذاهلة"(96).

وعن نفس هذا الراوي في المسرحية يتحدث المؤلف وينقل رؤاه،حيث يكشف لنا الراوي عن أعماق شخوص المسرحية،وما تنطوي عليه نفوسها من أسرار ورغبات ورغبات،بهدف إشراك الجمهور في محاكمة تصرفاتها واتجاهاتها ،وبالتالي فيما يصدره نحوها من أحكام ، و إن جاءت محاكمة الرواي لهذه الشخصيات بصورة

غير مباشرة.وهكذا يتحقق، في النهاية، ما هدف إليه الكاتب فنيا،و" يتحقق ما هدف إليه على مستوى المضمون، فيتكامل الشكل مع المضمون لدى ونوس، لينقل عن طريق التراث وتقنياته، أكثر الأمور عصرية وتعقيدا "(1) .

الحفيد: بين أهل أمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكة فأنا أنفر من الحوار معه،الآن..هو ملك اللذة في المدينة.لديه سلسلة من البيوت السرية والأوكار، ونوادي القمار،والشقق الخصوصية،وما لا يعرفه إلا رجاله وسماسرته "(ص76)

وهكذا، فإن مهمة الراوي لا تقتصر على سرد أحداث المسرحية، وشرح الماضي منها والتعليق عليه لينتقل إلى التلميح إلى المستقبل، بل يتخذ في بعض الأحيان موقف الناقد، يحاور شخصيات المسرحية تمهيدا لرصد صفاتها وكشف جوانيتها وتصرفاتها، ناقدا إياها ومستشرفا تغيراتها المستقبلية المحتملة.فهو يدخل إلى صلب الأحداث فيقوم بسردها والتعليق عليها، ثم ينفصل عنها، ليقدم الحوادث قائمة يعلق عليها أيضا تعليقا يسيرا :

الحفيد:هل كنت تتعاطفين مع الفيشيين؟ أم أنك أخطأت الحساب،ولم تعرفي كيف تبدلين ولاءك في الوقت المناسب؟

سلمى:...كان الفيشيون أصدقائي،ويقضون ساعات اللهو،وأحيانا ساعات الجد في صالوناتي..وكنت بينهم الملكة،التي يشاطرونها أسرارهم ويفوضونها في ترتيب ما يحتاجونه من لهو ومتعة...

الحفيد: لو عرفت كيف تغيرين ولاءك لبقيت الملكة../..../

: هل آذوك حين أوقفوك، واتهموك بالعمالة لحكومة فيشي ؟!

سلمى: آذوني...كان التحقيق مسخرة،وبعد يومين أطلقوا سراحي كي يواروا خجلهم، ويتقوا سلاطة لساني "(ص 106

كما أن المؤلف قد يأخذ دور الراوي، ولا تتعدى وظيفته هنا سرد أحداث العمل المسرحي الماضية والمستقبلية مع التعليق اليسير عليها،أي أن دور المؤلف بوصفه راويا للأحداث،لا يحقق ذلك الاندماج والمتعة الفنية التي يحققها الراوي،عندما يكون منفرد أو باحتلاله لشخصية من شخوص المسرحية،ولعل ونوس عندما تقمص دور الراوي لضرورة فنية ملحة،أراد من خلال ذلك التقديم للأفكار التي هدف إلى مناقشتها، فكثيرا من الأحداث طرحها كونها تفيد في فهم الأحداث المعروضة، وكذلك كونها تلخص وقائع استغرقت وقتا طويلا من الزمن.إنه نوع من إبداء الرأي الذي يتميز به الراوي في المسرح الحديث،كتقنية يسعى من خلالها الكتاب إلى جذب اهتمام المتلقي والعمل على تغييره."إن استخدام المسرح السياسي السوري للراوي واحدا من وسائل التغريب، كان من اهتمامهم كسر الجدار الرابع،إضافة إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي في هذه الشخصية، فهي شخصية ليست جديدة عليه، يعرفها، في شخصية الحكواتي الشعبية، وهي ليست شيئا مضافا إلى حياته، بل يعرفها ويعرف

1-حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص 72 .

عنها الكثير،ولا يفاجأ بأفعالها التي تبقيه في حالة من اليقظة التامة البعيدة عن الاسترسال،من توهم أن ما يحدث حقيقي.إنها شخصية متأصلة في وجدان المتفرج العربي، خبرها واعتاد أسلوبها الذي يقطع الحدث، ويعلق عليه، ويناقشه، بل يتناقش مع الجمهور ويحاوره"(1).

الحفيد: هناك فجوات كبيرة، لم أجد ما يسعفني على ملئها إلا خيالي،وعلى كل، كنت كلما تقدمت في عملي أدرك أن ما أجمعه وما أرتبه،ليس إلا أخبارا يتشابك فيها الحقيقي والخيالي معا"(ص78).

مما تقدم نلاحظ أن للراوي، كالحكواتي، منزلة خاصة في مسرح ونوس ما دام ينتمي إلى تلك الأشكال الفنية التراثية التي ألفها الجمهور العربي،والتي تساعد الكاتب في بناء عمله الفني سواء من جهة الشكل أو المضمون.لقد كان ونوس يتطلع في استخدامه للراوي إلى ربط الماضي بالحاضر لتحقيق المستقبل، مثلما فعل باستخدامه لبعض النصوص والأحداث الماضية.ليؤكد إن ما حدث بالأمس يحدث اليوم، وإن اختلفت بعض تفصيلاته،وقد استطاع أن يحقق عن طريق التراث،والراوي بالذات هدفه ،إذ ساعد الراوي على فصل الجمهور عن أحداث المسرحية، ومنعه من الاندماج معها عاطفيا، بل وجعله يشاهدها ويتفكر فيها ليحكم عليها.إن الحديث المباشر الذي يوجهه الراوي إلى الجمهور، يؤدي إلى كسر الإيهام، بإقناعه للمتلقي بأنه في مسرح وعليه التفكير بما يعرض أمامه،بشئ من التعقل حتى يستطيع الحكم عليها واتخاذ قرار لتغييرها مستقبلا.وهذه خصيصة من خصائص الدراما الشعبية القديمة، و إن كان استخدام الراوي برز في المسرح البريختي،فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، فالراوي ليس بدعة، وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث العربي .

ربما يكون ونوس،كغيره من الكتاب العرب، قد تنبهوا إلى إمكانية كسر الإيهام باستخدام الراوي على طريقة بريخت الذي لجأ إلى تلك التقنية في مسرحه،" فحين هبت رياح التيار الملحمي والتسجيلي، ابتداء من الستينات حتى اليوم على المسرح العربي،أخذ سردا جديدا - كما ونوعا- يتغلغل في معمار الدراما العربية تأثرا بالتقنيات الملحمية التي تولي اهتماما متميزا إلى السرد لأسباب أيديولوجية وفنية ضمن المواقف الدرامية، ومما يسر مهمة السرد وحببها إلى نفوس الدراميين العرب، اعتماد الدراما الملحمية على راوية - يتعهد السرد إلى جانب الممثلين - له ما يماثله في الفولكلور أو الأدب الشعبي..(2) ومع ذلك فإن هذا لا يجعل من الراوي الذي عرفته الشعوب العربية منذ مئات السنين تقنية غربية. فمسرحنا العربي يملك وسائل تغريبية مألوفة، وإن كنا نتنبه إليها، عن طريق كتاب المسرح في الغرب. فهذا لم يمنع الابتكار والتجديد وحسن توظيفها في المسرح العربي .

1-غسان غنيم : المسرح السياسي في سوريا، دار علاء الدين ، دمشق - ط 1 - 1996 ، ص 281

2-د. نور الدين فارس : دلالة السرد في المعمار الدرامي ، م. تجليات الحداثة ، ع 1 ، جامعة وهران 1992 ، ص 27.

الفصل الثاني

الأشكال و التقنيات الدرامية التراثية في بناء المسرح النثري المعاصر

1. المسرح و الحدث التراثي .
(مسرحية الملك هو الملك لونوس) .

2. المسرح والشخصية التراثية .
(مسرحية حلاق بغداد لفرج) .

3. الحكاية الشعبية و تعزيز الشعور الوطني والقومي :
3 - 1 - سيرة الظاهر بيبرس والروح الوطنية .
3 - 2 - ملحمة الزير سالم و الائتلاف القومي .

4. فن المقامة و الدعوة إلى التغيير .
(مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني للصديقي).

1. المسرح و الحدث التراثي :

في مسرحية "الملك هو الملك"، قام ونوس بالمزاوجة بين التراث الشعبي العربي والهموم السياسية و الاجتماعية المعاصرة،من خلال استلهامه إحدى حكايات ألف ليلة وليلة،وهي حكاية(النائم و اليقظان)،وقد وردت في الليلة الثالثة و الخمسين بعد المائة وتروي الحكاية " قصة رجل اسمه أبو الحسن، يضيق ذرعا بأحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدد ما تركه له أبواه من مال وميراث،ويتمنى أن يجعل الأمر كله في يده،ولو ليوم واحد،حتى يقوم المعوج ويهدي الضال ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي.وتطرق أذني الرشيد هذه الأمنية، وقد كان يسير متنكرا ومعه سيافه مسرور، فيسارع إلى تحقيقها، ويغري أبا الحسن بتناوله طعام، دس له فيه بعض المخدر، ولم يلبث غير قليل حتى زال أثر المخدر، فألفى أبو الحسن نفسه في قصر الخلافة، ومن حوله الوزراء، والخدم أمامه وقوف، ينتظرون أوامره ليحققوها

ويختلط الأمر على أبي الحسن،وينكر ما هو فيه من عز طارئ، ويظن أن الأمر كله لا يعدو أن يكون حلما سعيدا،غير أنه يعلم أخيرا أنه أصبح الخليفة حقا،وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بأن يعيد الرشيد أبا الحسن إلى حالته الأولى،عن طريق المخدر أيضا،ويستفيق أبو الحسن من غيبوبة ذلك الحلم السعيد،ويذكر حياته القديمة،ويصر على أنه الخليفة،ويجادل أمه،ويضربها لأنها تحاول أن تعيده إلى رشده.وأخير يدرك ما كان من أحواله، و يعلم أنه لم يستطع أن يحقق شيئا من آماله وهو خليفة "(1) .

ففي هذه المسرحية يلجأ المؤلف إلى تحليله بنية السلطة في مجتمع " الملكية و التنكر"، و يعارض الرسالة الفكرية المضمرة في المادة التراثية الأولية. فالقضية التراثية التي تنطلق منها المسرحية تضمر رسالة تهدف إلى" تكريس الأوضاع الطبقية القائمة و إعطائها شرعية أخلاقية، فهي كما سبق و أن ذكرنا، تصور خليفة يختلق لعبة إشباع وهمية ليسلي نفسه، فيوهم فردا عاديا أنه قد غدا الخليفة، ويبالغ في الإيهام، فينقل الرجل إلى القصر،أو بلغة المسرح يحيطه بديكور واقعي،و يأمر الجميع بالاندماج في اللعبة، حتى يصدق الرجل،ويتوهم ويندمج ويتقمص دوره ويذوب فيه حتى النخاع، كما يفعل الممثل في المسرح الواقعي البورجوازي. وكما يحدث في هذا النوع من المسرح لا تفضي اللعبة التنكرية إلى تحول أو تغير ولا تقلق الواقع أو تحركه، بل تكرسه وتؤكد حتمية استمراره وشرعيته الأخلاقية. فالخليفة يعود في النهاية إلى قصره والرجل إلى بيته، والخليفة يظل الخليفة و المتحكم في قواعد اللعبة سواء ارتدى أو خلع رموز مكانته، وكأنه فطر على الخلافة، وكأن وضعه الطبقي المتميز هو صفة إنسانية طبيعية تلتصق به، أو حق أخلاقي مكتسب مشروع، وليس وضعا مفروضا ومصنوعا يمكن التخلي عنه للصالح العام .

و يظل المواطن في موقعه بعد إشباعه الوهمي المؤقت، بل ويتعرض للسخرية و الاستهزاء، ويعاقب بهما على تطلعه إلى موقع الخليفة. ولذا يتبين أن هذه القصة لا

1-د. محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، 1874 - 1914 ، (م. س) ، ص 367 .

تكاد تختلف في تفسيرها الإنساني الأخلاقي للأوضاع الاقتصادية و التميز الطبقي عن أسطورة سلسلة الوجود، المترابطة الحلقات التي ابتدعها فكر العصور الوسطى، ليضفي على البنية الهرمية في المجتمع شرعية دينية و أخلاقية وحتمية وجودية وميتافيزيقية. ففي الجزء الأول من المسرحية يلتزم ونوس بخطوط الحبكة التراثية، ليطرح فرضيتها الفكرية المتمثلة في الشرعية و الحتمية الإنسانية للأوضاع الطبقية، حيث نجد أن الملك يعلن مزهوا بلعبته المسلية، في ثقة بالغة، في المشهد الثالث من المسرحية:

الملك: أتصور ارتباك الجميع. الشاب الرقيق ميمون سيكون أول من يلطشه العفريت . سيتصرفون كأن القصر سكنه جني، ثم تتوالى المفارقات. و في المساء أقهقه في وجوه الجميع و أعلمهم معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل و الرجل على مقاس الملك "(1) .

وإذ يسعى الملك المستبد (*) إلى التحرك بين الناس قصد التسلية بهمومهم و العبث بأحلامهم وكرامتهم . وهو بالتنكر بينهم و التلاعب بهم نظرا لاحتقاره لهم، يحذره وزيره من حقد الناس و ضيق أفقهم و قذارتهم، و شكواهم و توسلاتهم التي ليس لها حد. و هذا ما نلحظه في الحوار الآتي :

الوزير : إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق .. أما لاحظت..لم نلتق في جولاتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلم . و ألسنة الجاحدين طويلة أخشى أن يصاب مولاي شئ من رذاذها المسموم، أن يعتكر مزاجه أو يشتعل الغضب في صدره. إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة، كل المجريات و الاتجاهات و الأفكار، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ و الوسخ ! (ص37) .

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا..عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم و اللقمة، تغمرني متعة ماكرة. في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم هناك شئ آخر.. أنا أيضا لي ابتكاري، أريد أن أعابث البلاد و الناس"

وهكذا، فإذا الملك يعرف أول بأول حياة رعيته، وكذا العلاقات التي تربط بينهم، فيفعل كما يشاء بأحلامهم وتطلعاتهم، و يعبث بوجودهم وكرامتهم، بينما في المقابل لا يسمح للرعية بفعل أي شئ، إلا إذا كان ذلك في خدمة الملك ونظامه :

" عرقوب : أن نحلم ؟

السياف : مسموح و لكن حذار !

1- سعد الله ونوس : الملك هو الملك ، دار الآداب ، بيروت - ط 4 - 1983 ، ص 67 .

(*) إننا لا نعدم في التراث الشعبي أن نجد نموذجا آخر للبشر الأشرار، وهو نموذج الحاكم الظالم. وأول سماته أنه - في الغالب - مغتصب للعرش، لم يكن له حق فيه فاعتلاه بالقوة أو بالتآمر، متغطرس، لا يعرف للرجال أقدارها، دموي لا يتورع عن قتل أقرب الناس إليه، ناكر للجميل يتقلب على من ساعدوه، خائن، غادر لا يرعى في أحد عهدا ولا ذمة ولا قانونا، لا يستمع إلا إلى مستشاري السوء.

أما مستشارو السوء هؤلاء فهم - في التراث الشعبي - كثيرون، لا نخطئ وجودهم في حضرة كل أمير أو ملك، يشيرون عليه دائما بما يسئ إلى قدره وما يزيده عن شعبه بعدا ومن شعبه وجيرانه كراهية.

انظر : د. عصام بهي : الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 42 .

عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شغب ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو تتحد الأحلام، و تتحول إلى أفعال ؟.
السياف : ممنوع "(ص47) .

و من هنا يتضح لنا أن الشئ المسموح به للشعب هو الحلم في الخيال لا غير، فممنوع أن يتحول هذا الخيال إلى حقيقة و فعل ملموس يعكس الوجود الفعلي لحياة الطبقات الشعبية . و لذلك نرى هذه الطبقات تحلم في إطار اللعبة الخيالية، بتحقيق العدل و المساواة و الفرح لكل الناس، خاصة بعدما أصبح العيارون و اللصوص يحكمون البلاد، و ينهبون أرزاق العباد .

عزة : يا ملك الزمان، العيارون و اللصوص يحكمون البلاد، و ينهبون أرزاق العباد، العدل نائم و ليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رابح و التعدي سائد، لا سلامة و لا كرامة و لا شريعة "(ص75)

و لكن لعبة التنكر التي بدأها الملك لا تلبث أن تنتقل إلى شخصية أبو عزة الذي كان يحلم بها . و لكن اللعبة هذه المرة، في الجزء الثاني من المسرحية تتخذ مسارا آخر، إذ تتحول من لعبة كوميدية مسلية تعتمد على الإيهام المؤقت، وتسعى إلى تكريس الوهم الأخلاقي إلى كوميديا سوداء تطرح فكرة نسبية الحقيقة، و تصور الإنسان كمجموعة من الأقنعة و الأدوار و الصور المشتتة في عيون الآخرين.ويتحقق هذا التحول من داخل اللعبة ذاتها،وعلى أيدي واحد من لاعبيها وهو أبو عزة نفسه، فكلما ثار الفكر البورجوازي من داخله على التفسير الأخلاقي للتاريخ،وطرح فلسفة الشك والنسبية،يرفض أبو عزة سيناريو اللعبة الوهمية كما رسمه الملك،ويرفض النظرة المثالية للنظام الطبقي مؤكدا حقيقته القائمة على الملكية و التنكر، والعمل على سحق الإنسان و الهوية و الوجود .

إن أبا عزة هو ابن النظام الطبقي، و ينتمي إليه حتى بعد أن سقط (إلى درك العوام من الناس) وأجبر على معاناة (العسر والعيش كالرعاع).وهو يدرك من واقع تجربته ومعاناته أن التميز الطبقي يرتبط بالملكية والرموز المادية وليس بالأخلاقيات والمعنويات. فهو قد هوى إلى الحضيض حينما فقد أمواله و رموزه المادية، ولذلك حين يجد نفسه في مكان الملك ، يسعى إلى تثبيت وضعه بتملك كل رموز السلطة حتى بلطة السياف.كما نراه يلجأ إلى استدعاء مقدم الأمن ويطلب الصرامة والضرب بيد من حديد ، و بذلك تتحول اللعبة التي كان الملك يرى فيها مجرد لعبة مسلية تضفي المتعة على نفسه إلى حقيقة واقعة مؤلمة .

فإذا كان الملك، في الجزء الأول من المسرحية، هو ممثل الوهم الإنساني و الأخلاقي لطبيعة النظام الطبقي، فإن أبا عزة هو وجهه الحقيقي. و لأنه وجه النظام الحقيقي فإنه يتحول تماما إلى قناع . فالحقيقة الوحيدة في النظام الطبقي،كما تفصح

ا المسرحية، هي حقيقة التنكر و الأقنعة، و لهذا تفسد لعبة الملك، ومن ثم فإن سرحية التي أرادها مسرحية تستخدم الإيهام لتكريس الأوهام ، و لتقديم تفسير لي أخلاقي زائف للأوضاع القائمة .

ولكن لابد لسلطة القهر من قوة معارضة، ولذا يحرص المؤلف في هذه سرحية على إبراز شخصيتي زايد وعبيد مشيرا بهما إلى البديل التاريخي جتمع المتهرئ المقهور.وهاتان الشخصيتان اللتان ترمزان إلى الثوار تدخلان في ة التنكر هي الأخرى، فيتنكران في زي متسولين. ويصور الحوار الذي يدور بهما مدى الظلم الذي يرزح تحته الناس، و عدم نضج و تهيؤ البلاد للثورة الكاملة لي ستغير كل شئ ، فالاضطرابات العفوية و الأعمال المتسرعة لن تقود إلا إلى يد من الإرهاب، و لذا فلابد من التنكر ، كما يقول عبيد :"

عبيد : في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم . هم يمعنون في الإرهاب، و نحن نمعن في التنكر. التناقضات تنمو، و حركتنا تشتد، و ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية،لا نبكر ولا نتأخر"(ص106)

و هكذا، فالمسرحية تفصح ، في جزئها الأخير، عن مفهومها السياسي تحت نوان :(حكاية عن التنكر و سر الجماعة السعيدة)، الذي يحكي لنا عن جماعة ورية تحلم بالثورة و الخلاص من التنكر الذي يعج به المجتمع، بعد أن تعقد و ت أوجه الظلم، و انفرد أفراد قلائل بالسلطة و الثورة، و ظهر المتسولون و يد و المعدمون (1)، و تربع الملك على قمة الظلم و الاستبداد و الاستغلال .

و رغم ذلك، فإن المسرحية تبث مقولتها بأن يوم الخلاص من الظلم و المجاعة التنكرات سيأتي حتما عندما تتحرك الجماعة لتأكل الملك الظالم ، و يتضح هذا ي ذلك الحوار الذكي الذي يدور بين عزة و عبيد عن التنكر:

عزة : و كيف يمكن أن ينتهي التنكر ، و تعود وجوه البشر صافية ، و عيونهم شفافة .

عبيد : تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم و المجاعة و الشقاء.. فاشتعل غضبها، و ذبحت ملكها ثم أكلته "(ص 109).

إن التنكر و التميز الطبقي الظالم هو الذي مزق حياة الجماعة الإنسانية بعد أن انت تنعم بالمساواة و العدل و السعادة، حتى ظهر الظلم و صحبه التنكر . فالتنكر يس مجرد لعبة ولكنه إيماءة ذكية إلى فساد كل شئ و إلى اضطراب كل الأوضاع ظالمة. ولذا تدعو المسرحية إلى ضرورة تغييرها بتحرك جماعي يجتث كل شئ، و يأكل الملك و نظامه و لا يكتفي بتغيير شخصه، إن تغيير الأفراد لا يغير النظم ظالمة ولا يقضي على الظلم و الفساد الذي عم الحياة من الجذور.ولتحقيق هذه الغاية جب انتظار اللحظة المناسبة التي ستأتي قريبا دون شك:

زاهد : وحتى لو تغير الملك فإن الطريقة الوحيدة الممكنة أمام الملك هي

1- ينظر: د. نهاد صليحة : الملك هو الملك - في سجن المرايا و الأقنعة ، م. المسرح ، ع 6 ، الهيئة المصرية ، القاهرة يونية 1988 ، ص 54 .

الإرهاب و المزيد من الإرهاب .
عبيد : ينبغي أن نتواقت مع اللحظة ، لا نبكر و لا نتأخر .
زاهد : ألم تقترب اللحظة ؟
عبيد : إنها ليست بعيدة على كل حال "(ص116) .

ومما يمكن ملاحظته في هذه المسرحية،أن المنصب و المظهر و النظام هو الذي يحكم ويملك، و الشخصية الفردية تلوذ إلى هذه الإيماءة التي يومئ إليها المسرحية ذكاء شديد ومهارة فائقة، تعد شيئا جوهريا في مفهوم مسرحية ونوس للملك المستبد ونظامه الأوتوقراطي الظالم، فالظلم و الجور و القهر لا يتركزون في شخص الملك،ولكن في نظامه العفن كله.وهذا هو ما تكشفه المسرحية في انفراجها الختامي بمقولتها أن الملك هو الملك . فتغير الأشخاص لا يغير النظام، و التغيير من أعلى لا يغير أساس النظام الفاسد، و حلم الثورة و الخلاص لا يتحقق بالانقلاب العلوي على السلطة، و لكن باجتثاث أسس النظام الفاسد ودعائمه و رجاله و كل رموزه و المستفيدين منه و قطع كل خيوطه المتشابكة.هذه هي المقولة الأساسية التي تومئ إليها مسرحية (الملك هو الملك)، تومئ إليها إيماءا فنيا ذكيا دون مباشرة أو تقليدية، و لكنها ترد عبر مشاهد حية و حكايات نكهة شعبية محببة و شاعرية .

لقد جاءت جل المسرحيات المعاصرة التي لجأت إلى استلهام التراث الشعبي مشيرة إلى حد بعيد بتقنيات الأشكال الفنية الشعبية، إذ نراها تستخدم أساليب الحكاية الشعبية والاستطراد، مثلا، جنبا إلى جنب مع أساليب الأداء الفني الحديثة كالمونتاج و القطع السينمائي،وتجزئة الشخصية والارتداد بالزمن والتقدم بالأحداث عبر الأزمنة و الأمكنة المختلفة، و اللجوء إلى تقنية الإغراب والمسرح الملحمي، وقد انسحت هذا كله على موضوعات وشخصيات عربية، ومدتها حتى اتسعت لرؤى عصرية و حمل هموم وقضايا الحاضر العربي .

و لذا رأينا أحد المسرحيين العرب الأكثر سعيا لتأصيل المسرح العربي، و هو عز الدين المدني، يقول:" الشخصيات المسرحية التي أتناولها في هذه العمال لها في الغالب خصائص تراثية صحيح، لكن كيف يمكن لي أن اقرأ التاريخ، هل أقرأه من حيث هو تاريخ ؟ أم أفهمه من خلال حاضر أراه ؟ إذن فالحاضر هو الذي يتحكم بالماضي، ويتحكم في التاريخ، ويتحكم في التراث... من حيث تناول الشخصية، من حيث المميزات، من حيث الصفة، من حيث الإبداع بصفة خاصة "(1) .

و لما كان لجوء سعد الله ونوس إلى التراث، كنوع من الإسقاط السياسي حيث الابتعاد الزماني أو المكاني، لما كان الأمر كذلك ذهب المؤلف إلى استلهام شخصية الحسن المغفل، صاحب حكاية النائم و اليقظان المشهورة في ألف ليلة وليلة.ولكن تجدر الإشارة إلى أن الكاتب و إن كان قد لجأ إلى عالم الليالي،إلا إنه ابتدع شخصية جديدة و معاصرة، تختلف عن الشخصية التاريخية المذكورة في الحكاية على

---

(1) أحمد محمد عطية : الأصالة والمعاصرة في مسرح عز الدين المدني ، (م . س) ، ص 67 .

المستوى المجرد في الماضي التراثي. و ربما هذا يدعونا للإشارة إلى مدى حرية الكاتب في خلق شخصيات تراثية ومعاصرة في نفس الوقت،يحملها بهموم عصره ورؤيته الواعية لأحداث مجتمعه،وينطقها بلغة ذلك العصر والمجتمع.والدليل على ذلك أن ونوس لم يحافظ على خط الحكاية الأصلي، نتيجة الموقف التحريضي الذي اختاره ضد لعبة الملك والوزير و وقوفه ضد تنكرهما السلبي .

ولما كان المؤلف يريد إلقاء اللوم على هؤلاء الانتهازيين الذين يحلمون بالالتحاق بالطبقة المستغلة والتنكر لقضايا وحقوق أفراد طبقتهم، فقد تصرف بتناول إحدى الشخصيات التراثية المستمدة من ألف ليلة وليلة" التي تضم تجارب الشعوب المختلفة والأزمان المتعاقبة، مطعمة بآمال النفس الإنسانية وآلامها المتشبثة بالأحلام و الأخيلة..لتجتاز بها النظم السائدة والمسيطرة على الإنسان بصورة عامة، و تعمل على فضح حماقات السلطان وابتعاده عن إدراك مصالح الفرد الذي لا يقدر أن يصل إلى مآربه إلا بالمداهنة و النفاق "(1) .

ومن هنا استمد المؤلف شخصية "عرقوب" في مسرحيته الملك هو الملك لتؤكد على استمرار مثل هذه الأنماط الانتهازية التي تطمح لتحقيق مآربها الخاصة حتى وقتنا الحاضر، إذ يتوسط (عرقوب) في وضعه بين الطبقة المسحوقة التي هو من صلبها، والطبقة البورجوازية التي ليست طبقته، وهو لا يلتصق بالذين من أمثاله ولا يصل للذين من فوقه، فهي لعبة كان فيها الشاهد والضحية. و لعل هذا ما ينطبق أيضا على طبقة الخدم والتي تعمل في خدمة الأسياد، وهو الأمر الذي يؤكده "عبيد " الثائر والمتنكر الإيجابي في هذه المسرحية :

عبيد: أكاد أؤمن بأن من الصعب الاعتماد على الخدم،إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة...منطقيا يجب أن يكونوا معنا، ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن "(ص112) .

فعرقوب في مسرحية ونوس يظل الخادم لطبقة الأسياد، يخسر كل شئ تماما، مثل كل الانتهازيين في أعمال ونوس المسرحية الأخرى .

ويعتمد البناء الفني لمسرحية الملك هو الملك على البناء الفني لليالي،الذي يتميز صياغة قصصية فنية تستوعب أسلوب الحكاية الشعبية،القائم على ذكر الحدث الأصلي والتفرع منه إلى أحداث فرعية، ثم الارتداد إلى الحدث الأصلي. فالبناء الفني القائم على الاستطراد وتراكم النوادر الفرعية، وهذا التراكم يؤدي إلى تفريخ الأحداث الأصلية للقصة، فالتراكم يعمل على نقيضه، أي يؤدي إلى الانفراج...إن وظيفة النوادر الفرعية أنها تساعد على تركيب الحكايات الأصلية و شرحها وإيضاحها. كما يتميز البناء الفني لألف ليلة وليلة بتقديم الحكاية الأصلية، التي ترتد إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية بعد انتهائها، إذ تختتم كل حكاية من الحكايا الفرعية

1-د. نهاد صليحة : الملك هو الملك في سجن المرايا والأقنعة ، ص 59 .

بالعودة إلى الحكاية الأصلية"(1)، فالتداخل و التشابك،و الانبثاق أهم ميزات الأسلوب الفني للحكايا الشعبية في ألف ليلة كتداعي الأفكار في العملية النفسية .

والحكاية الأساسية في مسرحيتنا، حكاية ثرية أشبه بلوحة بانورامية تتسع لعدة حكايات فرعية،تتداخل وتنفصل وتنقطع لتعودإلى الالتقاء مع صلب الحكاية الأصلية. تتكون المسرحية من مدخل وختام وخمسة مشاهد مقسمة بدورها إلى عدة فواصل تتيح تقطيع الزمن وتفتيت المكان و المزج بينهما، في المدخل يكسر المؤلف الإيهام و يشير بوضوح إلى أن ما يجري هو مجرد لعبة تدور حول حق الجميع في الحلم، والتي تكتشف من خلالها مواقف الشخصيات حسب مواقعها السياسية و الاجتماعية

و تبدأ الحكاية الأصلية في التقدم مع أول مشاهد المسرحية، تحت لافتة تلخص وتوضح محتوى كل مشهد. فعنوان لافتة المشهد الأول هو" عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية "، والتي تكشف عن مقولة أساسية في المسرحية وهي ان الملك هو الملك، فتغير الأشخاص لا يغير النظام إلا إذا قضينا على كل أسسه وخيوطه. وهذا ما تومئ إليه المسرحية بذكاء شديد دون مباشرة أوخطابية،عبر حكايات ذات نكهة شعبية وعناصر فنية أصيلة.وانطلاقا من هنا لجأ ونوس إلى خلق حكايات أخرى فرعية تثري الحكاية الأصلية،وتنسج لوحة بانورامية لقوى المجتمع و النظام،أطراف الصراع في لعبة الحلم و الحقيقة و الخيال و الفعل و الظلم و الثورة. ولهذا نجده يصور لنا الأحداث التي تجري في مكان الثوار، ثم يحدثنا في حكاية أخرى عن إفلاس أبي عزة التاجر وسوء أحواله، ثم ينتقل إلى الحديث عن خادمه عرقوب وأم عزة، ثم يتطرق بعد ذلك لحكاية عن تاريخ التنكر و سر الجماعة السعيدة.وفي المشهد الخامس والأخير ،تتجمع خيوط الحكايات الفرعية كلها وتعود إلى الذروة، فيكتشف فساد كل شئ بما في ذلك شخص الملك .

وبذلك يتبين لنا أن سعد الله ونوس قد استخدم في مسرحيته شيئا من لوازم البناء الفني للحكاية الشعبية، فالشكل الفني المستعمل في هذا العمل هو الذي يربطه بالتراث الشعبي، بالإضافة إلى تضمين الموضوع بعض ما حدث في هذه الحكاية. وإن كان ما ينبغي الإشارة إليه، هو أن المؤلف قد نحى عن الحكاية الأصلية روح الدعابة والفكاهة، واستبدل الأسماء وخلصها من علاقتها بالزمان والمكان، فأبدل الرشيد بملك ما لمملكة ما، واستبدل شخصية مسرور بالسياف بشخصية(بربير الوزير) وأوكل وظيفة السياف إلى شخصية أخرى.وابتكر شخصيتين جديدتين هما :شخصية شهبندر التجار وشخصية الشيخ طه، و قد أورد ونوس من ذلك استكمال الجو العام، والخلفية الاجتماعية. أضف إلى ذلك أنه تماشيا مع طرح مفهوم المسرح التسييسي،والسعي إلى تحقيق التواصل مع المشاهد لجأ إلى خلق شخصيتين إضافيتين هما: زاهد وعبيد ومهمتهما رواية بعض الأحداث .

و إذا كان ونوس قد انطلق من التراث الشعبي، فذلك لأنه انطلق من مفهومه

1- أحمد محمد عطية : مسرح سعد الله ونوس ، م. المسرح ، ع 1 ، الهيئة المصرية ، مارس 1987 ، ص 52 .

للمسرح في ارتباطه بواقع المتلقي العربي و ذائقة هذا المتلقي المميزة، ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن ونوس قد تأثر في هذا المجال بالذات بالرواد المؤسسين للمسرح العربي. فقد حاول ونوس جاهدا البحث عن شكل مسرحي عربي يستطيع أن يحقق عملية التواصل مع المتفرج العربي، بحيث ينقل له المضامين السياسية الجديدة من خلال صيغة فنية، معروفة في المسرح العالمي ولا سيما مسرح بريخت، صيغة تحمل في طياتها عنصري: التعليم والتحريض، أو التسييس وتكون بنفس الوقت قريبة من ذوق هذا المتفرج و نفسيته، عن طريق الأخذ بيده بكل رفق و إصرار، بمخاطبة عقله عبر مشاعره وعواطفه، مع مراعاة بنية شخصيته التي ما زالت تعيش في مرحلة الأسطورة و اللاعقلانية حتى الآن "(1) .

إن البحث عن شكل مسرحي عربي إذن، هو الذي جعل ونوس يغترف من التراث الشعبي ويوظفه لصب طروحاته الفكرية،إذ لا يكفي لتحقيق عملية التواصل -عند ونوس - أن تطرح مضامين عصرية تهم المواطن العصري فحسب، بل لابد أن نحقق ذلك من خلال محاورة الجمهور عبر ذاكرته التاريخية. لذلك كله اعتمد ونوس في مسرحية (الملك هو الملك) على الحدث الإطار والحدث الأمثولة، وبهذا يكون اعتماده على التراث ليس هدفا بل غاية و وسيلة .

لقد اعتمد ونوس في هذا العمل المسرحي على توظيف جماليات التراث الشعبي من خلال استلهام إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، إلا أنه جردها من أبعادها الزمانية والمكانية، وحاول من خلالها أن يرصد الواقع ويعري لعبته، ويقدم لعقل المتلقي الخيط الخفي قد يأتي من وراءه الحل مع الأيام. لذا فقد حور ونوس بالأحداث الأساسية، وبدل بالشخصيات بما يتماشى مع تأكيد هذا الطرح بعد عرضه لفكرته التي تصورها، والتي عالج فيها قضية النظمة الفاسدة والمتعسفة،وحلل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية.

واستخدام الحكاية الألفية - عند ونوس - له أكثر من مغزى، ولعل أهمها محاولة تأصيل الظاهرة المسرحية، التي يمكن أن تحقق عن طريق شد انتباه المتفرج، و دفعه إلى المشاركة في ما يعرض أمامه من أحداث تتعلق بحياته،لذا" فقد ركز على الحكاية الشعبية، التي قد تكون قناة من قنوات التجريب عند ونوس، والتي تحاول من خلالها إيصال الفكرة للمشاهد الذي يعرف مسبقا الخطوط العامة للحكاية، مما يجعله على وعي تام بما يجري على خشبة المسرح،مع تركيزه على الإضافات و استيعابها،مما يجعلها تدخل في دائرة الوعي أيضا"(2). أضف إلى ذلك أن استخدام الحكاية قد يحقق له قدرا أكبر من المساحة للتعبير والمعالجة، وللتحليل والمناقشة بعيد عن عيون الرقابة وأجهزة السلطة،وكذا تحقيق الجانب الجمالي للعرض المسرحي

و مما تقدم يمكن القول، أن المسرح العربي المعاصر جاء متأثرا إلى حد كبير ببنائية الموروث الشعبي ولا سيما بنائية الليالي، سواء من حيث البناء الفني أو

1-سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، (م. س) ، ص 93

2-د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، (م. س) ، ص 272 .

الشخصيات أو الحوار واللغة أو تطور الأحداث و انفراجها...الخ . و قد كان ذلك نتيجة منطقية لإيمان المسرحيين العرب بقدرة التراث الشعبي العربي على خلق

[redacted]

ي والتعبير عن واقعه وقضاياه المصيرية الراهنة .

ولكن يجدر الإشارة كذلك، أنه مما لا شك فيه أن هذه الصيغة العربية الجديدة
رجل المسرح العظيم بريخت بالكثير، فلقد" كانت نظريته الملحمية المتكاملة
المسرح بفكرها التقدمي وتقنياتها الجديدة، التي استلهمت التراث المسرحي
قي والأسيوي... و توجهها السياسي والاجتماعي الصراعي الصريح، وهدفها
وري الواضح، كانت الملحمية قوة تحرير ومصدر إلهام خصب للتجريبيين
ب "(1)،في سعيهم الدؤوب إلى توظيف التراث الشعبي العربي من أجل خلق
ح ثوري يحرض عقل المتلقي العربي في ظل ظروف سياسية واجتماعية
دة،بدأ يمر بها وطننا العربي ابتداءا من النصف الثاني من القرن العشرين .

ن اختيار المكان و تحديده لعرض المسرحية لا شك أن له في ذلك بعد فني و
ي، و اختيار ونوس المقهى مكانا لأحداث مسرحيته(رأس المملوك جابر)
اع أن يوظف من خلاله قدرات مكانية شعبية للدراما المحلية، فناس المقاهي
وازمهم و أحاديثهم اليومية المعتادة و طريقة تجمعهم توحي بشكل مسرحي
ي، يحمل درامية في تلك العلاقات المتكونة بين جلساء المقهى، فهم يناقشون
السياسة و في الأوضاع الاجتماعية إلى جانب تناولهم الشاي، كما أن دخولهم و
وجهم لا يحتاج إلى موقف أو مشهد، إنهم يدخلون و يخرجون حسب الحاجة
ية للجليس، و لذلك كان اليومي في حياتهم هو الشكل المنتقى لهم.وقد قدم سعد
ونوس في هذا الشكل مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، و يمكننا أن
خلص من توظيف المقهى كمكان لعرض المسرحية عند ونوس أمرين مهمين :
الأول، هو المكان الشعبي العربي الشائع الذي يمكنه أن يعطي صورة قديمة و
دة في نفس الوقت لشكل درامي محلي .

الثاني، هو الأسلوب الذي تقدم به هذه الدراما، فهو بالإضافة إلى شعبية العرض
ول المألوف اليومي من حياة الناس،يوحي بفهم جديد للدراما الشعبية نفسها،أي
تباط لغة مسرحية من اللهجة العامية، استنباط أشكال فنية لصيقة بالناس. و
عنى العام لهذه الاستفادة توحيد الشكل والمحتوى في العروض بحيث لا تكون
ك فواصل زمنية كبيرة، بل مشاهد متتالية ومتعاقبة ومركبة تتداخل بعضها
ض،مكونة حركة متصاعدة في الزمان وفي المكان، هذه الاستفادة منبعها
اسي مسرح بريخت الملحمي التعليمي الذي فجر في الإنسان الشعبي طاقات
ة كانت الدراما البورجوازية بعيدة عنها، بالإضافة إلى استلهامه لعناصر
اث الشعبي التي لا تزال ملتصقة بوجدان الإنسان العربي .

ظر: ياسين النصير : قاسم محمد و المسرح الشعبي، م. الأقلام، ع 11، وزارة الإعلام ، بغداد آب 1977 ، ص 33.

2-المسرح و الشخصية التراثية :

قبل أن نحدد مفهوم الشخصية التراثية، وكيف تصير هذه الشخصية تراثا، يجب القول أن الشخصية المسرحية هي وسيلة المؤلف المسرحي الأولى لترجمة القصة (الحكاية) إلى حركة. فهذه الشخصية بما تقول، وبما تفعل، بما تظهر وبما تخفي، بما تلبس وبما تستخدم من أشياء، بما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عوطف وأفكار وأحلام، بما تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل، تقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية (1). فالشخصية المسرحية تعد أرهف ركن من أركان النص المسرحي لأن المسرحية حكاية يقوم بها أفراد من الناس، الذين يعتبرون عمادها. و" جميع عناصر التأليف المسرحية الأخرى تدور حولها، لإظهارها بالقدرة الكاملة للقيام بالأفعال والأقوال التي تبني الحبكة وتخلق الصراع و توصل الهدف الأعلى "(2). فالشخصية الدرامية هي التي يجري الحوار على لسانها. وهي التي تمثل الصراع و تعبرعنه في نفس الوقت، كما أنها تقوم بالفعل وتشارك فيه، وتتفاعل معه. وعليه فإن الشخصية القوية الواضحة الملامح بإمكانها أن تلقى تجاوبا عند المتلقي الذي تنطلق من بيئته، ويجعلها ذلك أيضا تمسك بيدها جميع أركان النص المسرحي الأخرى بقوة ومتانة، مما يضمن لها قوة التعبير عن بيئتها و عصرها بل و عن الإنسانية .

أما الشخصية التراثية، فهي جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصيات الأدباء والكتاب وغيرها من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي. وقد تكون هذه الشخصية أنموذجا تراثيا تعطي تعبيرا عاما، يتمثل فيها العام من خلال الخاص، فالأنموذج يمثل شخصيات لم توجد تاريخيا بأعيانها، وإنما وجدت بصفاتها كشخصية الخليفة على سبيل المثال، و جميع الشخصيات الخيالية الأخرى التي يتوصل إليها خيال المبدعين (3) .

و الشخصية الدرامية في المسرحية المعاصرة ما هي إلا صورة مستوحاة من الواقع و الطبيعة، و مع ذلك فإنه من المحتم على الأديب الذي يقدم أعمالا مسرحية تعالج أسطورة أو حدثا تاريخيا أو تراثيا أن يحتفظ للشخصيات المحورية في المسرحية بالملامح المتميزة التي عرفت عنها في الأسطورة والتاريخ والتراث عامة، لأن هذه الأخلاق في ذهن القارئ أو المتفرج. فالكاتب لا يختار شخصياته عشوائيا ولا يوظفها في كتاباته كيفما اتفق، بل يستخدمها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربته و رؤيته المعاصرة، فتصير بذلك وسيلة تعبير وإيحاء عن الواقع المعاصر من خلال مزج الماضي بالحاضر، "مؤكدا من خلال ذلك وحدة التجربة الإنسانية التي يحييها، حين يستعيد تجربة الشخصيات الإنسانية التي وقفت في الماضي على مسرح الحياة، و يعيد صوغ هذه المواقف واستغلالها لبث رؤاه وأفكاره المعاصرة "(4).

1-ينظر : د. علي الراعي : فن المسرحية ، دار التحرير للطبع و النشر، القاهرة نوفمبر 1959، ص 57 .
2-فرحان بلبل : النص المسرحي - الكلمة و الفعل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003 ، ص 87 .
3-علي عشري زايد : توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، م . فصول ، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة أكتوبر 1980، ص 205
4-حسن علي المخاف : توظيف التراث في المسرح العربي ، (م.س) ، ص 87 .

من خلال هذه الشخصيات التراثية يستطيع الكاتب عامة والكاتب المسرحي خاص،أن يناقش قضايا مجتمعه ويستشرف أفق المستقبل.ولهذا قد يلجأ ب إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها،و ذلك انطلاقا قدرتها على حمل ره،وخدمة موضوعه و التعبير عن رؤيته العصرية الواعية. و ربما لا يستعير شخصية بمدلولها العام و إنما يعمد إلى ملمح من ملامحها المعبرة. وهذا يدل ن الكاتب ليس مطالبا باسترجاع الأحداث والشخصيات التراثية، ولكنه يجعل له حرية التغيير في بعض أفعالها،" لأن الحقيقة الأدبية تختلف عن الحقيقة ريخية . فبينما يروي لنا التاريخ في صفحاته ما كان - تصور الحقيقة الأدبية ما ب أن يكون أو المثال "(1)، فالتاريخ الحقيقي لا يهم الكاتب بقدر ما يهمه كيفية ظيف ذلك التاريخ في ضوء مستجدات الواقع المعاصر .

ويؤدي الموروث الشعبي والأسطوري، إلى جانب الموروث التاريخي والديني كبيرا في استمرر أفعال الشخصيات التراثية وتأثيرها في حياة المتلقي المعاصر صل إلى أن" تعيد الذاكرة الشعبية للشخص التاريخي، في الأزمنة الحديثة، من حيث هو مقلد للنموذج الأصلي للأفعال النموذجية،وهو المعنى العام الذي يشعر به أعضاء المجتمعات القديمة، وما زالوا يشعرون، ويحدث أحيانا أن مر اعتيادي ثم تحوله الحكايات المتتالية فيما بعد إلى أسطورة شعبية "(2).

كما قد يلجأ الكاتب إلى التوحيد بين شخصيات حديثة وأخرى تراثية إيجابية، يعطي دلالة أعمق لشخصياته الحديثة، مبرهنا للمتلقي على أهمية الدور الذي ه هذه الشخصيات، ومقنعا إياه بتقبل تحويلها إلى أبطال شعبيين. ولا يقتصر في استخدام الموروث الشعبي على توظيف شخصية شعبية أو أسطورية، بل ستفاد من هذا الموروث في منح بعض صفاته لشخصية عصرية، فتزداد قربا وجدان المتفرج وفكره، فقد يحول الكاتب الشخصية الحديثة في توظيفه الفني ى شخصيات عصرية شبه أسطورية، كما حصل في الشعر العربي المعاصر نجد أن مجال ابتكار الشخصية الأسطورية العصرية مرتبط بأنموذجات الكفاح ي(3)،والذي حاول من خلاله الشاعر العربي المعاصر انتهاج منهج الأسطورة تعبير عن موقفه الشعوري الحاد من قضايا مجتمعه وعصره.

واقع أن عملية توظيف الشخصيات التراثية في الأدب العربي المعاصر ،ولا سيما ح، تتجلى في لجوء الكاتب،في أعماله المسرحية، إلى خلق واقع موازٍ للواقع الذي عمد إلى توظيفه.وبذلك نعيش حكايتين في زمن واحد،مما يجعلنا نشعر التجربة الإنسانية وترابطها، فتسير الحادثة المعاصرة في ظل الحادثة القديمة ب مصداقيتها، فيتولد لدى المتلقي الشعور بعظمة وثراء التجربة الإنسانية، و ها في التعبير عن جوانب حياته بفضل نضج رؤية المؤلف وإصراره على بث

سطفى علي عمر : الشخصية المصرية في مسرح رشاد رشدي ، دار المعارف ، القاهرة 1984 ، ص 35 .
مرسيا : أسطورة العود الأبدي ، تر : نهاد خياطة ، ط 1 ، دار طلاس ، دمشق 1987 ، ص 87 .
دين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، (م.س) ، ص 188 .

وتوصيل أفكاره المعاصرة. ولذا يلجأ الكاتب أحيانا، إلى التركيز على حدث من حوادث الشخصية التراثية يراه هاما، يستطيع أن يبث من خلاله حدثا معاصرا تواجهه شخصية معاصرة، و" قد يجد أن ما يلائم تجربته من ملامح الشخصية المستعارة ليس هو صفاتها المجردة، وإنما بعض أحداث حياتها...و ربما استعار الشاعر هذه الحوادث أو هذه المواقف للتعبير عن دلالات تجريدية، ولكنه يستخدم في التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية أو ذاك الحدث من أحداث حياتها.."(1).

ويرى علي عشري زايد في كتابه (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، أن عملية استخدام الشخصية التراثية تمر بخطوات ثلاث :

أولا : اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية .

ثانيا : تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة .

ثالثا : إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح (2) .

و إذا عدنا إلى ما أنتجه معظم كتاب المسرح النثري العربي، نجد أنهم لجؤوا إلى توظيف الشخصية التراثية بشكل جمالي مؤثر، تجلى في خلق واقع موازٍ للواقع التراثي الذي عمدوا إلى توظيفه إسقاطا على عصرهم، إذ أنهم لم يرسموا العالم من وجهة نظر شخصية ضيقة بقدر ما لجؤوا إلى كشفه وتعريته ، فنطقت شخصياتهم بحقائق مؤلمة تكاد تكون في دواخلنا لأسباب متعددة، ودفعت المتلقي العربي إلى التجاوب معها،من خلال ردود أفعاله أثناء تفاعله ومشاركته في العرض المسرحي.ولم ينسق هؤلاء الكتاب وراء عاطفتهم في توظيفهم للشخصيات التراثية، بل رسموها وفقا لما تمليه عليهم الحقائق التاريخة، دونما مراعاة لعالم أو سواه من الشخصيات.فالطريق التي رسموها تأخذ وظيفة واعية تتفق وإيمانهم بالدور الطليعي للأدب في خدمة واقعهم، وتتفق أيضا مع حيوية كل من الشخصيات الموظفة.

والملاحظ كذلك أن مسرحيات فترة الستينات من القرن الماضي لا تركز على التاريخ الشخصي والفردي للشخصية،وإنما تقتبس من حياتها ما يؤلف هما جماعيا قوميا، وهذا ما سنلاحظه حينما نتحدث عن شخصية (أبي الفضول) التي وظفها فرج في مسرحيته (حلاق بغداد) .فقد يلجأ الكاتب إلى الاستنجاد بأسماء شخصيات تراثية يحاول أن يسقطها على العصر، فيختار جزءا من حياة تلك الشخصية التراثية أو الأسطورية، يتمثل في أهم صفاتها وأفعالها بما يلائم موضوعه في علاقته بالواقع المعيش، خاصة وأن الاحتفاظ بمكونات الشخصية التراثية والفضاء الذي تتحرك فيه يعمق الإحساس بالتجربة الواقعية المعاصرة. و ربما هذا ما نكتشفه في شخصية "أبي لفضول" التي ختارها ألفريد فرج لمسرحيته (حلاق بغداد).

مما لا شك فيه، أن فرج كان أكثر الكتاب المسرحيين العرب ولعا بالشخصية المسرحية يسعى إلى تحقيقها في صورة واضحة، قاطعة الملامح،بارزة الشكل،غنية بتناقضاتها وتوافقها،مؤثرة إلى أبعد الحدود، ولم يعد يسمح للشعر وحده بتخديره و

1-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،القاهرة1997،ص 194

2-نفسه ، ص 95 .

السيطرة على روحه دون سواه، إيمانا منه بأن صلته بالجمهور و بخشبة المسرح لابد أن تقوم أساسا على إبداعه للشخصية المسرحية. وقد بلغت هذا المضمار، في مسرحياته الناضجة حلاق بغداد وسليمان الحلبي و الزير سالم،درجة أصبحت علامة طريق بالنسبة لتاريخ المسرح العربي بوجه عام.ولعل شخصية أبي الفضول في حلاق بغداد تعتبر رائدة في هذا المجال،حيث "تمكن ألفريد فرج، للمرة الأولى، في مسرحياته السابقة.فقد استطاع رسم الملامح الدرامية والنفوذ إلى أبعاد شخصية أبي الفضول(1) صحيح أنه استلهم شخصية أبي الفضول من التراث القديم،ومن حكايات ألف ليلة على وجه التحديد، إلا أنه أعاد خلقها ووهبها فضيلة الفضول،وهو الطبع الذي لا يهدأ حتى يعرف،مهما كلفت المعرفة صاحبها من عناء وعنت و ألحقت به من أذى وضرر، مما يكسب هذه الشخصية الخيالية الكثير من الصفات الطبيعية.

فأبو الفضول موجود في مجتمعنا،كما كان موجودا في المجتمع القديم في الماضي، وسيظل موجودا في المستقبل في كل المجتمعات، وبذلك تصبح شخصية أبي الفضول لا شخصية إنسانية وطبيعية فحسب، بل شخصية واقعية أيضا يمكن صياغتها صياغة درامية واعية تعبر عن حاضرنا، لأن" العمل الفني والأدبي هنا ليس مجرد إحياء التراث أو مجرد تصوير حياة الناس وحسب ولكنه إضافة كذلك لكل ما هو نافع ومحرك للعقل و الضمير، ومنشط للفكر والإحساس عند المعاصرين، فالضحك من شخصية أبي الفضول الهزلية في مسرحية في مسرحية حلاق بغداد ، يصبح بلا جدوى وضرب في الفراغ ما لم تكن الشخصية نموذجا مدروسا لشخصية رجل الشعب الإيجابي في وقتنا الحاضر.."(2).والسر في تعلق الجمهور بشخصية أبي الفضول يكمن في إيجابية الشخصية إزاء المشاكل الاجتماعية التي لها ظل عصري، وفي مدى إجابته الصريحة الواضحة العصرية على المسائل الحية التي تصادف الناس في مجتمعهم وتعترضهم في حياتهم كل يوم.

فشخصية أبي الفضول شخصية طبيعية مأساوية أوردها حبها للعدل وتعلقا بالخير وإصلاح الأمور موارد التهلكة،وإن كانت في الوقت نفسه خفيفة الظل ذكية طيبة مما يكسبها صفات البطولة رغم المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه - وهنا ندرك أيضا أن صفات البطولة لا تأتي من المستويات الاجتماعية الرفيعة، فالبطولة ليست من خوارق الطبيعة، بل قد تنشأ عند حلاق بسيط فتجعل منه شخصية بطل مأساوي طبيعي، ينال إعجاب الجمهور، ويطهر الناس عن طريق مأساته من مخاوفهم، فقد كان الحلاق البسيط سببا في كشف مظالم الحاكمين ومفاسدهم، في الحكايتين اللتين ضمتهما مسرحية حلاق بغداد.

وتجري حوادث هذه المسرحية كما تخيل كاتبنا، في بغداد الخيالية، في القرن الخامس أو السادس الهجري. وألفريد فرج من أكثر الكتاب ولعا بالتراث الشعبي

1- محمد إسماعيل محمد : مسرح ألفريد فرج ، م. المسرح ، ع 31 ، وزارة الثقافة ، القاهرة يوليو 1966 ، ص 187 .
2- نفسه ، نفس الصفحة .

عامة، وألف ليلة وليلة خاصة. ومن أبرز مسرحياته في هذا المجال" حلاق بغداد" التي كانت على درجة عالية من الإبدع الدرامي،والتي تناول فيها مشكلات العصر و قضاياه،مع الاحتفاظ لها بما فيها من قيم الحضارة الإنسانية،فإذا للماضي صداه القوي الذي ينطق به الحاضر.والمسرحية تتألف من حكايتين،حكاية " يوسف وياسمينة"، وهي مستمدة من ألف ليلة وليلة في قصة بعنوان :"مزين بغداد"، وما جرى له مع ابن التاجر من العجائب والغرائب والأهوال. وحكاية " زينة النساء" من كتاب " المحاسن والأضداد" للجاحظ تحت عنوان :" محاسن مكر النساء" .

ويوسف وياسمينة قصة الحب بين (يوسف) ابن أحد كبار التجار بالبصرة، و ياسمينة ابنة قاضي بغداد.ويسوق القدر "أبا الفضول" حلاق بغداد الذي منعه القاضي من الحلاقة، فعمل حمالا، ويكتشف أبو الفضول بمواهبه التي يدل عليها اسمه قصة الحب، ويوقع العاشقين في أكثر من ورطة، ولكنه ينقذهما من الموت في النهاية، عندما يسرق ما ظنه خمرا أو دواء للشباب، ويضع بدلا منه صبغة الحناء، فيتناول العاشقان الصبغة، لينتحرا في حضرة الخليفة والقاضي والوزير.ويتمكن أبو الفضول من الحصول على وعد من الخليفة بتزويج العاشقين،إذا بقيا على قيد الحياة، وعندما يمنحه السلطان وعده يكشف عن السر، ويعلن أنه سرق الخمر المسموم، ووضع بدلا منه صبغة الحناء، وتنتهي هذه الحكاية نهاية سعيدة.

ويعود أبو الفضول في الحكاية الثانية وهو قد احترف الشحاذة، وتقوده قدماه إلى بيت"زينة" الأرملة التي يهدده كاتم سر" محكمة بغداد" ويفرض نفسه عليها، و تحاول زينة أن تحتمي به عندما تعرض عليه أن يتزوجها ليدافع عنها، ويصل كاتم سر المحكمة ويرحب بفكرة زواج أبي الفضول من زينة،لأن تردده على بيت به زوج أمر لا يثير الشبهات، ثم يقوم أبو الفضول بحبس كاتم السر داخل شوال،ويصل السلطان والقاضي والوزير، وتنتهي الحكاية كما انتهت الحكاية الأولى نهاية سعيدة.

لقد استطاع المؤلف أن يوظف هاتين الحكايتين التراثيتين لخدمة آرائه وأفكاره العصرية، ولم يقف عند حدود الامتاع والترويح وهو الهدف الأساسي في الأصل التراثي الشعبي العربي، فجعل من الحكاية الأولى انتصارا للحب الصادق المخلص،و من الثانية انتصارا للحق والعدل، وخاطب بذلك النفس والعقل إلى جانب المتعة، و احتفظ بالروح الشاعري الأسطوري الذي يسود جو الحكايتين الأصليتين.خاصة و أن فرج من الكتاب الذين يؤثرون الرمز، واستغلال التراث التاريخي والأسطوري و الشعبي،"لأن الشخصية التاريخية المنتزعة من التراث الشعبي، والتي ترجع لزمن بعيد، تعطي الفنان حرية أكثر في تناولها وتفسيرها من الشخصية التاريخية، التي تقع في زمن قريب،وتحيط بها ظروف تاريخية تحد من حرية التعامل معها"(1). وهذا ما يلاحظه واضحا للعيان من يقرأ هذه المسرحية حيث أشار مؤلفها نفسه إلى محاولته تطويع أشكال تراث أدبنا الشعبي،والإستفادة من جمالياته،تماشيا مع روحنا

1-د.حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ، (م. س) ، ص 204 .

ظروف عصرنا. فيقول في تذييله للمسرحية:"ورغم التصرف الواسع الذي أبحته لنفسي في إنشاء الحكايتين الجديدتين فإني أؤكد تأثري النفسي والذهني بالقصتين الأصليتين، وما قد يجده قارئ القصتين الأصليتين من شبه في الجو والمزاج بينهما وبين مسرحيتي، إنما هو ديني لأدبنا القومي العريق. وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه لأسلوبي في محاولة تطويع هذا التراث الأدبي العظيم لشكل المسرحية الحديث، وملاءمته لمزاجنا ولروح الفكاهة العصرية "(1).

لقد استلهم المؤلف شخصية أبي الفضول من التراث الشعبي ومن ألف ليلة وليلة على وجه التحديد، واستطاع رسم ملامحها الدرامية والنفاذ إلى أبعادها، رغم أنها شخصية هزلية، إذ أعاد خلقها من جديد، ووهبها فضيلة الفضول، وهو الطبع الذي لا يهدأ حتى يعرف، مهما كلفه ذلك من عناء وألحق به من ضرر، مما يكسب هذه الشخصية الخيالية الكثير من الصفات الطبيعية،فالفضول والرغبة في المعرفة وحب الاستطلاع من سمات البشر جميعا، وإن اختلفت أقدارها باختلاف الشخصيات و تعدد الأفراد. فأبو الفضول موجود في مجتمعنا كما كان موجودا في المجتمع القديم في الماضي،وسيظل موجودا في كل المجتمعات البشرية لأن شخصيته وطباعه بشرية إنسانية،طبيعية،لا تقف عند حدود الزمان والمكان،وبذلك تصبح شخصية أبي الفضول لا شخصية إنسانية وطبيعية فحسب،بل شخصية واقعية أيضا. وفي حالة احتواء الشخصية هذه المعطيات،يصبح في الإمكان صياغتها صياغة درامية،ويمكن تحقيق الأهداف من وراء هذه الصياغة،لأن العمل الفني والأدبي هنا ليس مجرد إحياء التراث أو تصوير حياة الناس وحسب،ولكنه إضافة كذلك لكل ما هو نافع ومحرك للعقل و الضمير، ومنشط للفكر والإحساس عند المعاصرين. فالضحك من شخصية أبي الفضول الهزلية في مسرحية حلاق بغداد يصبح بلا جدوى وضرب في الفراغ ما لم تكن الشخصية نموذجا مدروسا لشخصية رجل الشعب الإيجابي،في وقتنا الحاضر.

يقول محمد مندور:" فأبو الفضول حلاق بغداد هو ابن ثورة 1952 العظيمة، وسيحتفظ به التاريخ نموذجا بشريا رائعا لابن هذه الثورة، الذي قد يساوره الشك أحيانا في أنه مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة من شؤون مواطنيه - وبخاصة المستضعفين المستذلين منهم، حتى ليخيل إليه إنه فضولي يلقى ما يستحق من جزاء -،ولكنه مع ذلك لا يدع سبيلا لهذا الشك والبلبلة على إرادته وضميره الاجتماعي الأخلاقي. فبالرغم من أن حلاق بغداد قد أفصح غير مرة عن هذه الشكوك بلسانه -،فإننا لم نره قط يتردد لحظة واحدة في مواصلة العمل لانتصار حق(المستضعفين)، وكأن هذا الثائر العظيم على الظلم والاستغلال والحقارة الاجتماعية لا يعي ما يفعل، بل يلهو بروح خفيفة مرحة متفائلة، لا تتضح فيها روح الشك أو البلبلة التي تجري أحيانا على لسانه،ولكنها لاتنفذ قط إلى إرادته وضميره، وهذه هي قمة الفن الإنساني الرفيع..(2) .

1- ألفريد فرج : مسرحية " حلاق بغداد " ، سلسلة (كتاب الهلال) ، دار الهلال ، القاهرة 1986 ، ص 169 .

2- د. محمد مندور : في المسرح المصري المعاصر ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة (د. ت) ، ص 199 .

وربما يكمن السر في تعلق الجمهور بهذه الشخصية التراثية، في ما لها من انعكاسات عصرية يراها المتلقي المعاصر في محيطه الاجتماعي. أضف إلى ذلك أنها شخصية مسرحية مكتملة، إذ تعاني صراعا نفسيا دراميا، فأبو الفضول يعمل على حل مشاكل الناس إلى درجة التضحية بنفسه، ويساعده بل يدفعه إلى ذلك طبعه، في حين يدفعه البحث عن القوت استجابة لغريزة حفظ الذات في تجاه آخر، هو الابتعاد عن مشاكل الناس. ومن ثم يتجاذب شخصية أبي الفضول دافعان في اتجاهين متضادين: مما يولد في نفسها صراعا دراميا من الدرجة الأولى، يقول :

أبو الفضول: قلبان في جوفي. قلب لي وقلب علي...إن وجدت أحدا في ورطة.. قلب يقول لي: لا تكون أبا الفضول ولا تسمى باسمك إن لم تنقذه من ورطته هذا قلب علي. وقلب يقول لي: يا أبا الفضول يكفيك ما نكبتك به مروءتك من نكبات. فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذا يخرج ..هذا قلب لي"(24).

وأبو الفضول اسم على غير مسمى فهو لا يحب أن يعرف أمور الناس فقط بل يتعرف على مآزقهم وورطاتهم، لكي يعمل على حلها، ويدفعه إلى ذلك طبعه كما قلنا، فهو لا يهدأ إلا إذا عرف مشكلة فلان وساعده فيها وعمل على إنقاذه من الأخطار. غير أن من الناس من لا يحب ذلك، فالبعض منهم يكتم أسراره ولا يحب أن يدخل إليها النور، فإذا ما حاول شخص أن يكشف عنها ضاق صدرهم وثارت ثورتهم وأوقعوا العقاب عليه كما حدث لأبي الفضول عندما حاول أن يكشف سر يوسف الذي أحب بنت القاضي حبا رومانسيا عارما، والذي آثر أن يشرب هو و ياسمينة السم ليتخلصا من حياة بلا حب. وكان من الطبيعي أن يكتم يوسف سره غير أن أبا الفضول بما له من قدرة على التخمين، وبما له من مزاج يدفعه لكشف الحجاب عن المصاعب قد تمكن خطوة خطوة أن يعرف مأساة يوسف وجعله غاضبا على أبي الفضول :

يوسف: تعرف كل شئ ! ويلي منك...اعترف حالا، من أرسلك في طريقي؟

أبو الفضول : الله أرسلني لأنقذ حياتك .

يوسف : تكذب .

أبو الفضول : أقسم أني رسول العناية الإلهية .

يوسف : ما الذي يغريك ؟ ما الذي يلهبك لمعرفة أحوالي ؟

أبو الفضول : الطبع يا سيدي ا لا شئ غير الطبع .

يوسف : لا أكاد أصدق .

أبو الفضول:(مذعورا بحق والموس على عنقه) لا أهدأ حتى أعرف(ص56

والواقع أن أبا الفضول صادق كل الصدق أن طبعه هو الذي يدفعه إلى كل ذلك. وشخصية أبي الفضول رغم أنها مستقاة أو مستمدة من حكايات" ألف ليلة وليلة" فإن ألفريد فرج قد أعاد خلقها فبث في روحها هذا الطبع الذي لا يهدأ حتى يعرف، ولقد أحال هذا الطبع شخصية أبي الفضول من شخصية خيالية إلى شخصية طبيعية إذ أن الشخصية الخيالية ليست هي فقط التي نسجها الكاتب من خياله، فالكتاب ينسجون الكثير من خيالهم غير أن بعض هذا النسيج خيالي أي لا يستند إلى

ك الطبيعية الواجب توافرها،مثل وضوح الغرائز والعواطف الرائدة والطباع
يزة،وعلاقة هؤلاء بالسلوك أو بعبارة أصح علاقة السلوك بالغرائز والعواطف
طباع. ومن ثم يمكن القول أن شخصية أبي الفضول طبيعية أي أن سلوكها
م بطباعها، فهي تسلك وتتحرك، وتفكر وتحلم، وتندفع بقوة الطبع الذي يميزها
خصية تختلف عن شخصيات أخرى.وأبو الفضول من حيث هو كذلك" شخصية
ية نألفها بل ونألفه في ذاتنا فنحن لا نحب أن نرى ظلما يقع على أحد دون أن
ب لمساعدته مهما كلفنا ذلك من مشقة"(1).

وهكذا تلتحم شخصية أبو الفضول بقضيتها محاولة الالتحام بنا. فإذا كان الهدف
ي سعت إليه الدراما - من أجل تحقيق ذاتها- هو خلق الشخصية الدرامية العربية،
جسيدها والتعبير عن القضية العربية التي تم اكتشافها والتعبير عنها دراميا،
نا أن نتفق أولا أن من الصعب أن نفصل بين هذين العنصرين من عناصر
ن الدراما: الشخصية والقضية. فالأسلم أن نقول أن الشخصية والقضية التي
لها بـ "في الدراما تحصل الشخصية على أبعادها الرئيسية،وعلى معنى وجودها
ي والإنساني من خلال تجسيدها الأصيل للملامح الروحية والعقلية،التي يحملها
س الذين كتبت الدراما من أجلهم، ومن خلال ما تحمله من معاناة لأزمة
شتركة بين هؤلاء الناس.ومن خلال وجهة نظرها إلى هذه الأزمة، وطموحها
روحي والعقلي إلى الخروج من أزمتها الخاصة لاحتواء أزمات الآخرين"(2)،أو
شاركتهم في أزمتهم ودعوتهم إلى أن يشاركوها في وجهة النظر التي تحملها.
آخرون بالنسبة للشخصية الدرامية هم نحن.

وأبو الفضول لكونه فقير وسط مجتمع غني أصبح لديه نوعا من الرغبة
صلاح أحوال الناس، فهو يريد البدء بإصلاح المحيطين به أولا، تعبيرا عن
ه الكبير في انتشار العدل.ولكن ما سرتركيز فرج هنا على مشكلات فكرية
ية،كالحرية والسلام والعدل؟ يرى فرج أن حركة المجتمع منذ قرنين من الزمان
ت حركة نزع إلى الحرية.لكن الناس كانت تسمي الحرية تسميات مختلفة..والنقاد
ون:"إن ألفريد فرج تلح عليه فكرة العدل، وهو يقول:" في مسرحي الفولكلوري
الإطارت القديمة، لم استخدم كلمة الحرية لعدم ورودها وتعارضها مع الإطار،و
خدمت كلمة العدل،وهي الكلمة الحقيقية التي استخدمت في ذلك الوقت، ولو شئت
أركز المشكلات في شئ واحد فسوف يكون الحرية،والحرية هنا ليست بمعناها
بط،فأنا عالجت مستويات الحرية علاجا مختلطا في كل المسرحيات باسم العدل.
حرية والعدل مسميان لشئ واحد،عالجتها على المستوى السياسي والاجتماعي في
يمان الحلبي"،وعلى المستوى الميتافيزيقي في" الزير سالم". فمعنى الحرية واسع

عزيز سليمان، أبو الفضول ، م. المسرح ، ع 10، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، القاهرة مارس 1964 ، ص 61
لي خشبة : الدراما المصرية بين الأصل الشعبي والشكل الشعبي، م. المسرح والسينما ، ع 53 ، 54 ، المؤسسة . ..
المصرية للتأليف و النشر ، القاهرة ، مايو / يونيو 1968 ، ص 47 .

وحينما عالجته في مسرحي وسميته العدل فلكي أميزها، وقد طرحت هذه الأشواق الإنسانية على مستوياتها المتعددة،...لكشف كوامن الشوق عند الجمهور، الذي لا يستطيع التعبير عنها و تعطيها له..أي أننا نضع في كلمات ما يحسه هو (1).

إن شخصية أبي الفضول شخصية طبيعية مأساوية،أوردها حبها للعدل وتعلقها بالخير وإصلاح الأمور موارد التهلكة،وإن كانت في الوقت نفسه خفيفة الظل ذكية طيبة مما يكسبها صفات البطولة رغم المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه - وهنا ندرك أيضا أن صفات البطولة لا تأتي من المستويات الاجتماعية الرفيعة، فالبطولة ليست من خوارق الطبيعة، بل قد تنشأ عند حلاق بسيط فتجعل منه شخصية بطل مأساوي طبيعي ينال إعجاب الجمهور، ويطهر الناس عن طريق مأساته من مخاوفهم، فقد كان الحلاق البسيط سببا في كشف مظالم الحاكمين ومفاسدهم، في الحكايتين اللتين ضمتهما مسرحية حلاق بغداد: يوسف وياسمينة و زينة النساء .

لقد عالج فرج في حلاق بغداد" مسرح الشخصية" في هزلية رقية وإن كانت لا تخلو من العنصر المأساوي،ومصادر المؤلف في ذلك الكوميديا الشعبية التي لازمت وجدان الشعب العربي عبر تاريخه الطويل، والتي قد لا تختلف كثيرا عن الفكاهة الشعبية في العالم كله،خاصة الكوميديا ديلارتي التي يعد مسرح موليير تتويجا لها. وربما هذا ما جعل خيال محمد مندور يقفز - بعد مشاهدته للمسرحية - إلى مسرحية "زواج فيجارو" لبومارشيه، فيقول:"كنت أتلقى مضمونا إنسانيا واقعيا في صورة مرحة،وروح تجمع بين الفكاهة الساخرة والأسى الشعري النافذ، وشيئا فشيئا أخذت كل هذه العناصر تتبلور في نفسي حول شخصية(أبي الفضول) (حلاق بغداد)،الذي اكتملت في النهاية صورته أمام ناظري، وأصبحت قادرة على أن تثبت للمقارنة مع نموذج بشري آخر،خلقه من قبل الكاتب الفرنسي(بومارشيه)وهو(فيجارو).."(2).

فحلاق بغداد هي مسرحية فكرية واجتماعية وفولكلورية، والتمييز الطبقي الموجود في المسرحية، وأسلوب الكاتب في معالجة ذلك،هو الذي أدى إلى نوع من الاغتراب والانفصال عند"أبي الفضول"،فأصبح سلوكه مضحكا لهذا السبب.فالمؤلف قام بدور واضح لإضفاء الطابع الكوميدي على جو المسرحية،نظرا لاستخدامه الوسائل الشعبية الكوميدية الميلودرامية التي استقاها من جذورها الشعبية،من أجل خدمة قضية اجتماعية واضحة،لأنه آمن أن" التراث لا في المسرح لذاته وإنما كإطار للمسرح الاجتماعي المعاصر"(3).ولذا توجه إلى التراث يطلبه بنظرة نقدية، واستخلص منه طرحا عصريا، لخدمة هدف واضح يهم المتلقي في هذا العصر.

---

(1) د. حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، ص 213، 214.

(2) د. محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر ، ص197 .

(3) ألفريد فرج: المسرح العربي في أزمة والاقتباس ليس حلا ، حاوره : أحمد الشيخ ، (م. س)، ص 49 .

3.الحكاية الشعبية وتعزيز الشعور الوطني والقومي :

يجمع الباحثون على أن الحكايات الفولكلورية أو الشعبية باللغة العربية الدارجة كانت موجودة منذ الجاهلية، ويدور معظمها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية وإن كان معظم مغامرتهم خيالية.وهي حكايات حفظها التراث الشفوي من جيل إلى جيل، وشعبيتها وشهرتها تتجاوز في البلاد العربية شهرة وشعبية(ألف ليلة وليلة).وجرت العادة أن ينشد الرواة هذه الحكايات في الساحات العامة وفي المقاهي لإمتاع الجماهير.حيث يجلس الراوي على(دكة) وينشد القصة والسيرة على الربابة وينصت له الجمهور، ويتفنن الراوي في الإنشاد والحماسة والتمثيل والإيماءات المسرحية، فتنتقل المشاعر الحارة إلى السامعين،وبذلك تكون القصة أو الحكاية جامعة بين السرد والدراما، كما أنها جامعة بين النثر والشعر والفائدة والإمتاع. وفي رأي فاروق خورشيد أن الحكايات الشعبية ليست حكايات للترفيه، بل هي أيضا مرآة لأفكار الشعب وحكمته،وفضلا عن هذا تبين القصة أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحسب والنسب،وإنما عظمة الشخصية ونبل سجاياها.ولذا، كما يؤكد خورشيد، أن جميع الحكايات الشعبية يجب أن تؤخذ مأخذ الجد،لأنها تعكس بيئة القاص وتساعدنا على فهم الناس في ذلك الزمن التاريخي وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية(1).

فإذا كانت الفصحى قد فرضت على الأدباء العرب أشكالا معينة في التعبير كالشعر والمقامة،فإن الشعب مع ذلك انطلق وجدانه معبرا عن نفسه تعبيرا ملحميا في قصص عنترة،وأبي زيد الهلالي،وسيف بن ذي يزن،والزير سالم الخ،وهم أبطال ذكروا في التاريخ،ولكن دون تفصيل دقيق لأحداث حياتهم.ولقد كان لجوء الشعب إلى هذا الشكل الملحمي،كما يرى شمس الدين الحجاجي، واضحا في فترات الضعف والانحطاط التي وصل إليها العرب، حيث أخذ فن الشعر الغنائي في الانحطاط وفقد فن الكتابة القصصية-المقامات - مقوماته الفنية وركدت الحركة الفكرية، ولم يكن في واقع العرب ما يدعو إلى التفاؤل،فلجأوا إلى الحلم وكانت أحلامهم منصبة حول البطل المخلص(2).واتخذ ذلك عدة مظاهر فنية منها الغنائية ومنها الدرامية و هي التي اتجهت نحو البطل الفرد للخلاص على يديه،وكان شكلها الفني الذي عبرت به عن وجدانها هو فن السيرة،التي كانت السبب في ظهور فن الممثل في التراث الفني. فقد رأينا القاص الشعبي وهو يقص سيرته يقوم بدور الممثل، فهو يؤدي حركات أبطال السيرة،ويلون صوته حسب المواقف والانفعالات،وكان لذلك الأداء دور كبير في قبول الجمهور للقصاص أو رفضه له.لذا فكثيرا ما كان يعتمد أسلوب السيرة على الحوار، ولم يكن ذلك عيبا،وإنما كان أداة للقصاص الشعبي ليقوم برواية سيرته عن طريق الأداء التمثيلي الذي أصبح له جمهوره الغفير، وكان ذلك بداية الطريق لظهور المسرح الحقيقي الذي لم يكن أمامه ليظهر إلا أن تنسلخ القصة من السيرة وتنفصل عنها، وتصبح قائمة بذاتها مؤداة عن طريق التمثيل .

1-د.سمير سرحان المسرح والتراث العربي ، (م. س) ، ص 22.

2-نفسه ، ص 17.

ا.سيرة الظاهر بيبرس والروح الوطنية:

م تبدأ النظرة الواعية للمسرح العربي تعتمد على التراث الشعبي إلا في العقود رة من القرن الماضي، نظرا لما يتسم به هذا التراث من أصالة وتطور والتزام، أصبحنا نشاهد استلهاما متزيدا للقصص والسير الشعبية.ومن أهم الشوهد على الاتجاه، مثلا، إبداع مسرحية" الظاهر بيبرس"،التي عرضت باسم(ابن البلد)، من تأليف عبد العزيز حمودة. يقول عبد الحميد يونس:" لقد عكفت منذ أكثر أربعين سنة على دراسة(سيرة الظاهر بيبرس) الشعبية، ووجدت أن هذه السيرة معالم التي لا تزال حية، يستلهمها المبدعون،ومنهم الدكتور عبدالعزيز حمودة، ما اختلفت طبقات الشعب في مرحلة المماليك، فإن طابع الفروسية لا يزال سعافي هذه السير "(1).

في مسرحية " الظاهر بيبرس" يختار المؤلف عبد العزيز حمودة سيرة هذا ا،التي تناقلها الرواة من عصر إلى عصر، ليضعها بكل ما يكتنفها من خوارق و زات تحت شمس الفكر والواقع، ويتبع في تحقيق هذا الهدف سياسة تشكيل تتسق وطبيعة مادته من ناحية، وتجسد رؤيته العصرية التحليلية الناقدة من أخرى،وتصل الماضي بالحاضر من ناحية ثالثة.إذ أن التشكيل الدرامي،في هذه حية،يعتمد على مزج صيغتين مسرحيتين متقاربتين - إحداهما قديمة تراثية والأخرى غربية حديثة :أما الأولى فهي صيغة الرواية الشعبية التي تجمع بين والتشخيص في أداء شاعر الربابة، وأما الثانية فهي صيغة" المسرح داخل ح"التي ترتبط في الأذهان باسم الكاتب المسرحي الإيطالي(بيراندييللو) رغم أن ا تعود إلى عصر شكسبير، ورغم وجودها في تراثنا العربي كذلك.و تستخدم حية عناصر الصيغتين في تشكيل فني دال، يصبح فيه الراوي حاملا لعنصر على مستوى الشكل،وعنصر السيرة على مستوى المضمون،ويشغل عنصر ص فيها مساحة المسرحية داخل المسرحية في التشكيل العام ويتحول من نشاط جسد ويدعم نشاط السرد وما يطرحه من مضامين فكرية،إلى نشاط معارض جادل مع هذه المضامين من خلال رؤية موضوعية ترتبط بالحاضر.

مؤكد أن(ابن لبلد) بما اتسم به من مقومات اجتماعية ونفسية ووطنية مسايرا فه العصر الحديث من(ابن عرب)،فكما كنا إلى وقت قريب نجد العقلية الشعبية ين الفرنجة وأولاد العرب،كذلك يرد "ابن لبلد" أي المواطن العربي،إلى جانب ء والأجانب على اختلاف منابتهم وأصولهم. وابن البلد هو الشخصية المجسمة ن الوطني أو القومي،في مقابل الحاكم الدخيل،أو هو الصورة المجسمة للشعب ر نفسه أمام الدخلاء،الذين زاحموه في الرزق وضيقوا عليه الخناق في مسالك فإذا كان الظاهر بيبرس مملوكا له شهرته وانتصاره في التاريخ، فإن الأسطى يمثل الطبقة المصرية الخالصة في تلك السيرة الشعبية، وكذلك في مسرحية

الحميد يونس: الظاهر بيبرس بين السيرة الشعبية والمسرح، م.المسرح ، ع 5، الهيئة ، القاهرة مارس 88، ص11

"ابن البلد" فـ"السيرة الشعبية تصور الأسطى عثمان على أنه من أبناء البلد الأصليين، وهو- كما تصوره السيرة الشعبية - يتصف بجمال الصورة وبحسن الهندام وبالشجاعة، إلى جانب الحيلة، مع سائر الفضائل التي لابد من أن يتحلى بها (الشطار) كما كانوا يسمون. وتقول السيرة - أيضا - أن عثمان ممن كشف عنهم الحجاب، حتى إنه عرف الظاهر بيبرس وأكد أنه المنتظر لخلاص الإسلام من الباغين عليه، وكان كلما قابله قال له (اظهر يا ظاهر).."(1)!

وقد فرق المؤلف في مسرحيته بين الجو الرسمي في مشاهد السلطان وبين ما يدل عليه من استعلاء على طبقات الشعب. وما تستوعبه حياته من أبهة ومن سلطة، ومن إخضاع لأفراد الشعب. ولكن هذا الجو أبرز الفارق الكبير من الناحية الشعورية بين السلطان والمماليك من جهة، وبين الأفراد العاديين من جهة أخرى، ومن هنا أصبح هناك حاجز شعوري بين الظاهر بيبرس المملوكي وبين الأسطى عثمان(ابن البلد)، الذي أحس بأن عليه واجبا أن يساهم في المعركة، وأن يشترك في النصر على أعداء الوطن. وكشف هذا الموقف عن ضرب من الصراع الدرامي بينه وبين ذاته قبل أن يتصل بالظاهر بيبرس، وأن يعمل على معاونته في المعركة. وهنا ظهر التردد باديا بين موقفه وبين الطبقات التي تصدر عن الوجدان الشعبي. ونجد شاهدا من ذلك في هذا الحوار، بين عثمان وبين بعض أفراد الشعب في المقهى (الحسينية) :

" عثمان :(صائحا في غضب) جرى إيه يا واد إنت وهو !! أنتم فاهمين إيه.. ما تكونوش فاهمين إني علشان صاحب السلطان بقيت منهم؟

رجل 1 : ما بيعملش حاجة من غير ما ياخذ رأيك !!

رجل 2 : كل الناس عارفه العهد اللي بينكم !!

رجل 3 : والميثاق اللي وقعتوه بالدم !!

رجل 1 : لا تخونه..

رجل 2 : ولا يخونك ..

رجل 3 : ولا تبيعه ..

رجل 1 : ولا يبيعك ..

عثمان: بس..انكتم أنت وهو أنتم بتخرفوا بتقولوا إيه؟..أزاي تفكروا أني بقيت واحد منهم؟ إزاي ! دول.. دول مماليك وأنا ابن بلد..منكم: فاهمين يعني إيه مماليك !.ثم أنا اتعاهدت مع مع بيبرس..بيبرس..بس مع بطل المنصورة..بيبرس اللي كسر لويس و الكونت دارتوا..بيبرس اللي شال راسه على كفه وحارب في عين جالوت و انتصر.. بيبرس اللي اختلط دمه وعرقه بأرض مصر "(2).

وعندما يتساءل رجل في استيحاء و تردد بعد ذلك : " يعني قصدك إنه مبقاش من المماليك !؟" - قاصدا الظاهر بيبرس طبعا - فيقاطعه عثمان صائحا :

" أخرس !! بيبرس مصري .. ابن بلد زيي وزيك "(ص 12)

1-د. عبد الحميد يونس : الظاهر بيبرس بين السيرة الشعبية و المسرح ، (م. س) ، ص 11.

2-د. عبد العزيز حمودة : الظاهر بيبرس ، دار الوفاء للنشر ، القاهرة 1986 ، ص 11 .

وأهم ظاهرة في هذه المسرحية،هي أن بطولة الظاهر بيبرس إنما كانت تحقيقا لذاته عن طريق"فوقه في مجال الفروسة.وإن هذ التفوق هو الذي أعطاه اختيار الشعب له حتى يصبح بطلا من أبطال السير الشعبية،أضف إلى هذا"أن الشعور القومي كان يطبع العناصر غير العربية بطابعه،كما فعل مع الظاهر بيبرس،إذا نتزعه من الجركس ووصله بالعرب"(1.وعملت المسرحية على الجمع بين الكثير من ملامح الأدب الشعبي، وقربت بين تلك السير،التي كان يرويها الشاعر مستخدما الربابة. وهذه الربابة هي التي أوحت للمؤلف أن يستعير هذا الاتجاه،مع" أن سيرة الظاهر بيبرس إنما كانت نثرية في أغلبها،وكانت تعتمد على(المحدثين)المعتمدين على نسخة مدونة .. وربما اتخذ مؤلف المسرحية الاعتماد على فقرات من السيرة كانت منظومة، وكان بعض المحدثين يستفيدون هم أيضا من الأسلوب الغنائي في السيرة مع استخدام الربابة(2

وأهم من هذا كله أن المؤلف أدخل شخوص خيال الظل في مشاهد مسرحيته،و أجرى على ألسنتها حوارا يفيد بالتنبؤ بالأحداث وتقوية تأثيرها.فهو" يستخدم مشهد الخيال في الافتتاحية بذكاء شديد، ليطابق بين العرض المسرحي الذي نشاهده في الحاضر في المسرح القومي من تأليفه وبابة قتل بيبرس لقطز التي يخايلها المخايلون في عصر بيبرس من تأليف ابن دانيال،بحيث تتحول الشاشة الصغيرة إلى نسخة مصغرة للشاشة الكبيرة، وتغدو المسرحية التاريخية على خشبة المسرح بدورها صورة مصغرة للواقع التاريخي المعاصر أي للحاضر. فما أن تتحقق المطابقة بين الحاضر والماضي،...حتى نبدأ جميعا في عالم المسرحية المزدوج هذا في محاولة الإجابة على السؤال المحوري الذي طرحته المقدمة حول حقيقة الظاهر بيبرس أو أي زعيم شعبي تاريخي آخر بين وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ "(3).

و يطرح عبد العزيز حمودة فكرة الزعامة بشقيها الرسمي والشعبي من خلال بطلين،أحدهما يرأس المؤسسة الحاكمة والآخر القاعدة الشعبية، ثم يحلل مفهوم البطولة الفردية من خلالهما،تحليلا ساخرا باعتبارها حالة أو نزعة تفرد ذاتي مثالي -أي طموح ذاتي يتقنع بالمثل والمبادئ - تتبلور في فعل انفصال عنيف(يمثل خيانة) يفضي إلى ارتقاء مؤقت يؤدي إلى عزلة مريرة. ومن خلال هذين البطلين اللذين يشكلان معا في حقيقة الأمر وجهين لعملة واحدة - هي البطولة الفردية، يبني صورة تحليلية مقنعة للتمزق الذي يعيشه هذا البطل الشعبي بين انتماءين وولاءين. وقد جسد المؤلف هذا التمزق بتحويل البطل الواحد إلى بطلين يلتقيان في البداية على هدف مشترك - هو إقامة جسر بين السلطة والناس أو فتح أبواب القلعة على الحسينية- ثم يصطدمان ويحاول كل منهما أن يمتص الآخر داخل مشروعه(الشعبي أو السلطوي) وينتهي الأمر باندحارهما معا،وبتوسيع الهوة بين البطل والشعب، وبتعميق هيمنة المؤسسة السلطوية العسكرية الممثلة في المماليك.

1-د.سمير سرحان : المسرح والتراث ، (م. س) ، ص 20.

2-د.عبد الحميد يونس : الظاهر بيبرس بين السيرة الشعبية والمسرح (م. س) ، ص 12 .

3-د.نهاد صليحة: مسرحية ابن البلد بين وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ ، م. القاهرة ع 79، الهيئة ، يناير 1988، ص 85

لقد أبلغ الوزير شاهين،السلطان بيبرس بأن يكون على حذر من الأسطى عثمان وقال له،كما ورد في السيرة الشعبية :" اصح تخدم رجلا يقال له عثمان...لأنه رجل جبار لا يرحم ولا يصطلى له بنار في أرض مصر،وقد أذل هلها،وقد بلاهم بالقهر وما دأبه إلا خطف العمايم،ولا يبالي من الأكابر ولا من الأصاغر..وقتل من الأمراء سبعة ولاة .. وبعدها ركبت أنا ورجالي إليه فطردني إلى الديوان،وكأنه عفريت من عفاريت السيد سليمان..والصواب يا ولدي أنك تجتنب خدمة هذا الرجل فإنه من جبابرة هذا الزمان،واحذره ولا تأخذ منه أمانا فإن الذي مثل هذا الرجل لا يؤمن بل يكون خوانا"(54).ولكن بيبرس لم يأبه لهذا التحذير وراح يبحث عنه، وكأنما لذ له أن يغلب هذا الجبار.وتم التقاء بيبرس بعثمان،لا كأخوين توأمين ولكن كمتناظرين، أحدهما يريد أن يقوى بالآخر،أي أن الأول كان يريد أن يقوى بالأسطى عثمان، أما الأخير فإن كل رغبته هي أن يحقق النصر لشعبه.وقد أبرزت المسرحية هذا الموقف الذي يدفع إلى وجوب التحالف بين قوى الشعب لتخليص السلطان،ووجدوا أن ليس هناك جندي واحد باق في القاهرة. وهنا يتصدى عثمان لحل الموقف قائلا

عثمان : فيه شعب مصر المحروسة ولا نسيت !!

الأمير : (متوددا بصورة ملحوظة) طبعا يا أسطى عثمان..فيه دائما شعب مصر.. هو الأمل دايما في وقت الشدة ... / ..../

صوت : حد يشوف المنادي يلف الشوارع والحواري ينادي للجهاد. ويلح عثمان بالقول إنه يساعد بيبرس، لا لأنه حليفه، وإنما يساعد سلطان مصر الذي شال راسه على كفه وحارب باسم مصر "(ص67)

وحارب الشعب،ومعه الأسطى عثمان،إلى أن تم لهم النصر.وعادوا مع السلطان بيبرس إلى الوطن، ويتعهد الأسطى عثمان بأن يكون عونا للسلطان في كل شئ، ولكن هذه المرة، هو يريد أن يكون يد السلطان التي يضرب بها الفساد الذي استشرى في المجتمع استعدادا لمحاربة أعداء الوطن في الخارج، يقول عثمان :

" مولاي السلطان احنا داخلين على التحدي الأكبر..وهو محاربة أعداء مصر والإسلام في الخارج..الأعداء اللي مش عايزين ينسوا هزايمهم في المنصورة أوعين جالوت..لابد من بناء مصر من الداخل..لابد من تخليصها من جميع الأمرض الاجتماعية والاقتصادية والسياسية..لازم يستتب الأمن..وتنتهي القلاقل..لابد من ضرب أوكار الفساد ومحاربة الرشوة والمرتشين،وقطاع الطرق ومطاردتهم في كل مكان..لابد من الاهتمام بالزراعة والصناعات(75)

وهذه النزعة إلى الإصلاح الداخلي التي يتعهد بها الأسطى عثمان، تذكر وكأنها تعبر بلسان هذا العصر مع الاعتراف بما أحسه الشعب أيام المماليك .

والواقع أن علاقة بيبرس بالأسطى عثمان علاقة ظاهرها التوحد باطنها التنافر، أي أنها علاقة تتخذ شكل المفارقة.وتطبع بنية المفارقة التي تنتظم العلاقة المحورية في النص كل العلاقات الأخرى، وتصبح البنية الحاكمة لكل العلاقات المطروحة. و" تتجلى بنية المفارقة التي تنتظم النص فنيا وفكريا في تنويعات كثيرة شكلية

وتيمية... ففي كلتا الحالتين نجد العلاقة تجمع بين التآزر والمساندة والتعارض و التنافر والمناقضة"(1).فعلى مستوى المضمون أو النسق التيمي نلمس بنية المفارقة في صداقة البطل الرسمي العسكري(بيبرس) والبطل الشعبي عثمان على مستوى الهدف القومي الوهمي المشترك كما مر بنا(إقامة جسر بين الحاكم والناس) وتنافرهما على مستوى المصلحة الذاتية والانتماء الطبقي.

ففي جانب الشعب نجد أن عثمان ابن الحلبي هو الشخصية الرئيسية التي تقود خط الصعود إلى القلعة ، وكونه الشخصية الرئيسية لا يعني تماما أنه حالة فردية ، تتحرك بدوافع ذاتية بحتة ،" فتاريخه يقول إنه البطل الشعبي الذي استطاع أن يجمع الشعب ويحشده خلف السلطان المملوكي لينتصر به في عين جالوت، وأنه قاد هذا الشعب ليخلص سلطانه من الأسر لدى ملك الحبشة"(2). وبديهي أن هذا الشعب ما كان ليسلم له قياده ، ويعرض أرواح أبنائه للفناء ، ما لم يكن قد وجد في هذا البطل تجسيدا لنخوته الوطنية، وآماله القومية والحلم بتحقيق العدل والحرية والمساواة مع المماليك، أي أن ما كان يريده الأسطى عثمان هو في الأصل ما كان يريده الشعب الذي التف حوله وصدقه عندما كان صادقا.

وفي نفس المعسكر توجد(حميدة)"بنت البلد" وهي حبيبة عثمان الحقيقية والطبيعية ، التي تخلى عنها منذ بداية شروعه في التحالف مع السلطان بيبرس،وهي الوطن والقاعدة، والأرض القادرة بالاتحاد مع البطل على إنبات المولود الشرعي الذي يعني الاستمرار.إن حميدة قلب البنية الكلية لابن البلد بمختلف أجزائها، حيث تلتقي عندها الخيوط والعلاقات، وتتفرع عليها وعلى وعيها بها، مما يجعل منها مدخلا صحيحا لتفسير البنية وما انتظمته من بنى جزئية." فعلى الرغم من صحة الوعي الذي تحمله حميدة واكتماله،في إطار كونه وعيا يقطع بأي مصالحات أو جسور ممكنة بين: القلعة/ السلطة - البلد / الشعب. خاصة إذا انتفت السلطة في طبقة تمارس حق التميز والغطرسة. فوعي حميدة لا يجنح إلى وهم تذويب الفوارق بين الطبقات على أسس عاطفية تعزل نفسها بطبيعتها عن الواقع ، ثم تصطدم به.إلا أن هذا الوعي لا يكاد يختلف عن وعي (عثمان أو الأراجوز أو الأمير وصال) فقد اغتالته السلبية في دائرة السقوط أيضا.إن حميدة ما زالت تنتظر المخلص الذي يأتي في الزمن القادم، من وراء الشرعية ومن وراء الوهم ومن وراء القناع الاضطراري(3). وإن أفراد الشعب العاديين في المسرحية، يمثلون جميعا الدرجة الأعلى في سلم الوعي و النخوة والإحساس القومي، والاشتياق إلى الحرية ، والرفض الساخر للظلم والقهر.

وبالرغم من أن العمل المسرحي إنما يلتمس الشئ الكثير من الوثائق التاريخية -كوثيقة البيعة للسعيد من أبيه السلطان بيبرس، والرسالة التي بعث بها بيبرس إلى ملك قبرص، والحادثتين الخياليتين التي أضافها الوجدان الشعبي على سيرة الظاهر

1-د. نهاد صليحة : مسرحية ابن البلد.. وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ ، (م. س) ، ص 85.
2-عادل الدهيبي : ابن البلد ، م. المسرح ، ع 5 ، الهيئة المصرية ، القاهرة مارس 1988 ص 70 .
3-سيد أحمد علي : الاغتيال التراثي لابن البلد العصري على المسرح القومي ، ص 75 ..

كما يلتمس بابة ظلية لابن دانيال هي بابة(طيف الخيال)،التي أشارت من
وضوح إلى صياغتها في عهد بيبرس، إلا أن ذلك لا يدعو إلى اعتبار
ا دراسة سوسيولوجية وتاريخية لعهد الظاهر بيبرس(1).لأننا أمام عمل
ل كتابا من كتب التاريخ، فمهمة الفنان هي أن يعيد تجسيد هذا العالم
ي في ضوء عصره، ويبعث فيه الروح والنبض والحياة.فالمؤلف يصور
ضوعيا ينتمي إلى فترة تاريخية معينة، هي بالتحديد فترة حكم الظاهر
بمعنى أصح خارطة مصر الاجتماعية بكل ما تحتويه من قوى وعناصر
ان لها دورها المؤثر في تحديد قسمات تلك المرحلة. فقد حاول أن يقدم لنا
ة لا لنعايشها ونستغرق فيها،لنتفرج ونتسلى بها وينتهي الأمر. بل لنتأملها
روية ، وهدوء وعقل يقظ، قادر على التحليل، والمقارنة والربط ، وإدراك
تجربة التاريخية الإنسانية الحية، التي لا يمكن أن تكون شيئا متحجرا
صلة بالحاضر الذي هو باب الدخول إلى المستقبل.
هذا العالم الموضوعي يوجد المماليك كطبقة حاكمة، متسيدة، متغطرسة،
طبقة دخيلة تتكون من سلاطين وأمراء ووزراء وعسكر وجواري، وهي
شرعية ولا صلة لها بالشعب. في ظل واقع خطير يتمثل في وجود ذلك
خارجي المحدق بالأمة حكاما ومحكومين،وبالحضارة العربية،وبأمة الإسلام
دي الحقيقي الذي يضع الجميع موضع الاختيار والمواجهة. فالمسرحية
ك المفارقة:الشعبي الأصيل والأجنبي الدخيل، وتبرز بنية هذه المفارقة على
لشكل في علاقة السرد بالتمثيل من ناحية،وعلاقة المسرحية التاريخية
أو بابة خيال الظل(أي المسرحية داخل المسرحية) من ناحية أخرى. كما
مؤلف تلك المتناقضات التي تطبع العلاقات المشكلة للنص في فكرة أو
وية دالة يمكننا اعتبارها استعارة للفرضية الفكرية المحورية في النص،
ق دراميا في أربع تنويعات: حدوتة الأرجوز ،حدوتة الأمير وصال، حدوتة
حميدة ، وحدوتة عثمان و ست الكل.
ؤلف لا يكتفي بتقديم مجرد حدوته متكاملة الأركان، تتنامى إلى ذروة يأتي
..بل هو يفاجئنا بهذا التجديد الفني الناجح، الذي يتمثل في التوظيف البارع
فن الشعبي، التي تنسج بمهارة لتتكامل عضويا مع باقي عناصر اللوحة،
ورا أساسية في مساندة الحدث الدرامي أحيانا.وتنهض بالعبء الأكبر لتأكيد
ملحمي أغلب الوقت..إضافة إلى المزاج الشعبي المحلي شديد الارتباط
المصري،والذي يتحقق من خلال هذه الأشكال أولا وقبل كل شئ.
ري الشعبي في النص المكتوب يحكي عن بيبرس البطل الشعبي وبمقاطع
ة الأصلية يستزرعها المؤلف في النص،لتتوازى مع بيبرس المحمل برؤية
ملامح تاريخية محددة من قبل المؤلف.فهو يسرد لنا ذلك الجانب الأسطوري

ليحة : مسرحية ابن البلد ، (م. س) ، ص 87 .

الأسطوري كما هو وارد في السيرة الشعبية للظاهر بيبرس..وهذا عنصر ملحمي، بمعنى أنه يوسع من رقعة الحدث ومجاله، بإضافة هذا المستوى غير الواقعي.
وخيال الظل - كفن شعبي - يقدم لنا شذرات هامة من نوع التمثيلية، خاصة ما يتعلق بواقعة اغتيال قطز، التي يتكرر تقديمها كنوع من التعليق غير المباشر على الحدث، وكصورة من صور الخيانة والغدر المملوكي، التي لا تكاد تغيب عن ذاكرة الشعب. أما خيال الظل - كتقنية تراثية - تمثل داخل المسرحية مجموعة من أفراد الشعب الحقيقيين، وبالتالي فهم كشخصيات واقعية لكل منهم دوره داخل إطار القصة الدرامية، لا يقل عن دورهم الدرامي أيضا كممجموعة، ووظيفتهم الملحمية التي تتحقق بنجاح في ذات الوقت.

فهم كمجموعة مخايلة وسيلة نوعية وإثارة وتحريض..ولكنهم لم يتمكنوا تماما من تحقيق هذه الغاية بسبب السلطة التي تطاردهم وتتربص بهم، وتناصبهم العداء. ولنتذكر شمس الدين ابن دانيال ، أسطى هؤلاء المخايلين وهو يرتعش مصرا على أن يتجنبوا تماما الخوض فيما يغضب السلطان، ويعكس إدمان الشعب لبابات خيال الظل كنوع من التنفيس السياسي قبل أن تكون وسيلة للتسلية المجانية والتهريج.

وإذا تذكرنا مساحات الارتجال والخروج على النص، للتعليق والمناقشة ومخاطبة الجمهور، بالقياس إلى لحظات المخايلة القليلة التي يقدمها خيال الظل، لأدركنا حجم الدور الذي يلعبه أفراد هذا الطاقم في تحقيق الوجه الملحمي في مساحة العرض المحتملة داخل النص.

ولعل أبرز توظيف فني لمجموعة خيال الظل، كان في هذا التجسيد الناجح لتيمة اختلاط الوهم بالواقع، عن طريق حدث صاخب، تتسع دلالاته لتشمل بلورة لأغلب موتيفات المعاني،التي تتردد أصداؤها كافة أرجاء النص.. فالمخايل الذي يؤدي دور الأمير وصال في بابة ابن دانيال الشهيرة، يندمج في مشهد دخوله بالعروس التي تزوجها عن طريق الخاطبة أم رشيد إلى حد نسيان أنه يمثل، فيخرج من خلف شاشة الخيال ليجري مذعورا في أنحاء المسرح وهو يردد صارخا:" العروسة طلعت راجل"، وعبثا يحاول كل المحيطين به إعادته إلى صوابه، وتذكيره بأن الحكاية مجرد تمثيل في تمثيل.وهنا يدرك المتلقي مباشرة ، وعلى الفور مدى التشابه مع الاختلاف في الدرجة بين الأمير وصال وكل الشخصيات الرئيسية الفاعلة في المسرحية الأم.

ولكن حكاية خيال الظل داخل المسرحية لا تنتهي عند هذا الحد، فالأمير وصال الذي هرب من دوره المحدد والمرسوم إلى الجنون، يعود ليتمثل ويرضخ ويتخايل،بنفس الشروط التي يفرضها ابن دانيال المذعور دائما من عساكر السلطان..وكأن الخيار الوحيد المطروح هو خيار جبري بين الجنون أو الضياع في اللعبة الوهمية الزائفة الخالية من المضمون..وهذا بالتحديد ما تدركه حميدة التي تقرر التوقف عن اللعب، والخروج من دوامة الوهم لتواجه الواقع وتعود إلى شخصيتها الحقيقية قبل أن تصبح أم رشيد.

أما ابن دانيال فإن المؤلف يصنع له قصة أيضا، يحاول من خلالها أن يوسع رقعة الحدث، ويضيف بعدا أكثر شمولا لا يتجاوز حدود الجغرافيا المكانية لمصر التي يقع فيها الحدث. فابن دانيال عراقي من البصرة، فر إلى الشام بعد أن اجتاحت محافل التتار بغداد، وأسقطت الخلافة، وأهدرت التراث الحضاري للأمة..فخاب أمله في الشام،ولم يجد أمامه غير اللجوء إلى مصر العربية التي تعلقت بها الأماني في أن تقف وتتصدى وتدافع عن الأمة،وتراثها وتقيم العدل وتطمح لتحقيق السيادة.وإن كان ابن دانيال قد أصيب بالإحباط واليأس عندما تعرف على طبيعة نظام الحكم في دولة المماليك، وما يشيعه من ظلم وقهر وفساد مما جعله يمتثل للأمر الواقع (1

والعنصر الشعبي الرئيسي الباقي هو الأراجوز،وأهم وظائفه في هذه المسرحية هي تبريد الحدث بالتعاون مع العناصر الملحمية الأخرى، أو بمعنى أصح تبريد الأثر الانفعالي الإيهامي الناتج عن اندماج المشاهد. والوسيلة بالطبع هي كسر الإيهام، وقطع الاسترسال مع الحدث الدرامي والاستغراق فيه..بهدف التوقف، وإعمال الفكر فيما يحدث، وإتاحة الفرصة والوقت لرؤيته من زوايا أخرى أكثر دلالة وإيحاء. و لقد نجح المؤلف في أن يجعل الأراجوز يبدو لنا وكأنه المراقب الذكي الذي يمتلك خلاصة الحكمة الشعبية، والمزاج الساخر، والذي يبرز في كل وقت مناسب ليقطع تدفق الحدث، ويؤجل استمراره إلى حين،في تقديم تمثيلية قصيرة من تمثيلياته الهزلية التي هي في واقع الأمر نوع من المحاكاة التهكمية، التي تعيد تمثيل الموقف الدرامي الذي يسبقها بصورة نقدية نافذة، وبروح اللعب، لتكشف وتعري، وتستخرج الدلالة، وتقدم التعليق الفكاهي الساخر من خلال التصوير الكاريكاتيري الذي يعكس الوجه الحقيقي الزائف للأفعال والأقوال والشخوص(2).

لقد استوعب هذا العمل المسرحي الكثير من العناصر التراثية الأصيلة، التي تعرف باسم البذور أو الظواهر قبل المسرحية في التربة العربية، كالراوي شاعر الربابة، والأراجوز، وخيال الظل. ولا ريب أن هذه الظواهر ليست فحسب أشكالا للفرجة، تأسست في مجموعها على نوع من العلاقات الحميمية، والحيوية بين الممثل اللاعب والمتفرج، بما يجعل منها أشكالا للتسلية البحتة،لا تهدف لغير إزجاء الوقت وقتله، ولكنها على التحقيق استوعبت الواقع الاجتماعي بمجمل أبعاده، وعن رأي الجماعة الإنسانية التي اتجهت إليها في متغيرات واقعها، عبرت وبحثت عن مكانها فيه. خصوصا أن هذه الأشكال الفنية اتجهت في الأغلب الأعم نحو ترشيحها لشرائح الجمهور، التي يمكنها أن تتعامل معها،إلى الفئات الشعبية في قاع المجتمع، بما جعل همومها هموما شعبية في ظل تناقضاتها مع الطبقة الأرستقراطية الحاكمة، كطبقة غريبة ومتسيدة في آن معا. المهم فقد اتخذت هذه الأشكال الفنية التراثية موقفا إيجابيا من فئات متفرجيها، مما يؤكد قيمها ووعيها الإيجابي بالواقع المعاصر .

1-ينظر :عادل الدهيبي : ابن البلد ، (م. س) ، ص 72 .

2-ينظر: د. نهاد صليحة : مسرحية ابن البلد .. وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ ، (م. س) ، ص 86 .

3-2- ملحمة الزير سالم و الائتلاف القومي :

كانت السير الشعبية،ولا تزال،تشد انتباه المتفرجين عبر العصور نظرا لارتباطها بوجدانهم،و تعبيرها عن الجماعة في خضم الحياة. إن هذه السير ليست ، في حقيقة الأمر، سوى ملحمة شعبية قديمة صورها خيال شاعر مجهول، تناقلتها الألسن و الكتب بسبب اتساع إطار الملحمة بوجدانيات الشعب،وتعبيرها عن روحه ورغباته المختلفة.ولذلك كان الحكواتي يروي أساطير عنترة والظاهر بيبرس والزير سالم الشعبية، الشديدة الثراء و الجمال، ملبيا طلبات رواده المعجبين به. و لكن ما الذي ألهم أجيال العرب، و ثبتهم على كراسي المقاهي و ندوات الاستماع مئات السنين ينصتون لسيرة الأمير سالم العجيبة ؟ . من هنا يقول ألفريد فرج إنه انطلق للإجابة على السر الذي يجعل من الأسطورة شيئا حيا باقيا في خيال الناس.

والزير سالم بطل الملحمة الشعبية التراثية هو ابن ربيعة ملك بن قيس، بكريين وتغلبيين،وأخو كليب صاحب بادية الشام وتخوم دولة الروم وشمال الجزيرة العربية وسيد القيسيين، الشاعر الخالد، الماجن العربيد، المنتقم لمقتل أخيه انتقاما داميا عنيفا تحدث به التاريخ،أبو ليلى المهلهل الأمير سالم زير النساء فارس الوقائع العجيبة. هذه هي الخصائص الأساسية لبطل الملحمة الشعبية(1).كما أن الزير سالم في تصور الفنان الشعبي القديم،هو الفارس المغوار،والمحب لأخيه فوق كل اعتبار،الداعر الماجن ، الداهية، والبطل المدافع عن حق. ولكن هنا يتساءل ألفريد فرج : أي حق ؟. ما مطلبه ؟ و ما مبلغ حقه في هذا الطلب ؟ .

و لقد صاغ ألفريد فرج هذه السيرة صياغة جديدة . فكليب ليس طاغية يقتله ثائرا على طغيانه، لكن جساسا يقتله لأنه يرى نفسه أحق منه بالعرش،وجليلة تتآمر كي تبعد شقيق زوجها عن القصر ليخلو العرش لابنها الذي لم يولد بعد، وسالم محب لأخيه متعلق به، لكنه ماجن عربيد، ومن هنا التقط ألفريد فرج الخيط الذي يستطيع أن يجعل به من الزير سالم بطلا تراجيديا." فكما أنه عربيد في الحب لا يرضى إلا باللذة الكاملة،عربيد في الشعر لا يرضى إلا بالكلمة الكاملة، كذلك يجب أن يكون عربيدا في الحياة لا ترضيه إلا الحقيقة الكاملة "(2). وإذا كان الأصل التاريخي لهذه الواقعة يناقض السيرة الشعبية على أية حال، فيقدم كليبا كطاغية، وجساس ثائرا يقتله لأجل العدالة.فإن المؤلف استلهم السيرة وليس التاريخ،" فالسيرة أكثر خيالا و أكثر بقاء و أكثر التصاقا بالشعب "(3).

إن العدل الحق، هو جوهر العدل وخلاصته النيرة. فما دام كليب قد مات غدرا وغيلة فليعد كامل الحياة.إلا أنهذا المطلب الخارق البسيط يتطلب معجزة . ذلك أن الزمن يناصبه العداء . فالزمن يمشي قدما إلى الأمام، ولا يرجع إلى الوراء أبدا. ما يفعله الإنسان لا يمكن إلغاؤه، ذلك هو القانون الطبيعي الصارم الحاسم، وبه يبطل

1- سامي خشبة : الدراما المصرية ..بين الأصل الشعبي والشكل الشعبي ، (م. س) ، ص 48 .

2-فاروق عبد القادر : مساحة للضوء - أعمال في النقد المسرحي ، (م. س) ، ص 40 ..

3-رياض عصمت : بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، ص 138 .

كل أثر رجعي للعدل. هذا هو نظام الكون الثابت.هذه هي الصفعة التي صفع بها القانون الطبيعي أحلام الإنسان.. و لذلك رأينا سالم يدفع حياته ثمن صراعه اليائس، وفي لحظة احتضاره يرضى بالمصالحة مع الزمن و القناعة بكسب جزئي،يتمثل في"بعض" العدالة بأن يكون ابن كليب على عرش أبيه .

تعتبر مسرحية "الزير سالم" تتمة لتجسيد أفكار فرج القومية، التي عولجت بأشكال متعددة وبرؤى ثرية عن الوجود العربي الأصيل،في مراحل حاسمة للتأزم الذاتي القومي، ومعضلات مجاوزته وتحققه، كما في مسرحياته:"النار والزيتون" و" سليمان الحلبي" و"ألحان على أوتار عربية " و"عودة الأرض".وغالبا ما كان يدغم الموضوع القومي بالاجتماعي،عندما ينظر للقضية الاجتماعية في بعدها العام، كما في رؤية التطبيق الاشتراكي للأفكار المطلقة كالعدل والديمقراطية في بناء المجتمع و إنتاجه.

و مسرحيتنا " الزير سالم" تومئ إلى أن العدل السياسي هو الأمن الاجتماعي،و تماسك القوى الثورية وتقييم ما شب بينها من خلاف على أسس موضوعية وثورية إيجابية. فالملاحظ أن الخصوم في المسرحية كانوا رفاق سلاح، وأنهم ارتكبوا الخطيئة التراجيدية في إضفاء صفة العام على خلاف شخصي وخاص. وما كان ينشده هجرس هو العدل السياسي،وهو قد شرحه في مونولوجه الأخير من المسرحية " و الآن تطلعوا إلي.. أنا أقف تحت الشمس بكل حقيقتي وحقيقتكم، بلا زيف. سكبت الدموع الصادقة على قتلاكم، أعماما وأخوالا، ولكنني فكرت مع ذلك. استفزتني سيوفكم المتجنية، والمتصدية، ولكنني مع ذلك فكرت .

فكروا، ما مناط الحياة لكم ولأولادكم، ما مناط المنعة ضد أعدائكم؟ الائتلاف الائتلاف ضد محرضيكم والمفسدين فيكم !فهل تبصرون قانوني؟! " (1).

لقد كانت مسرحية "الزير سالم" دعوة صريحة، من طرف المؤلف، لمجاوزة الخلافات القومية والجراح العربية النازفة في أكثر من بقعة، والانخراط في ائتلاف قومي ينفع في مواجهة التحديات المعاصرة المستعصية، يقول فرج:" ففي الزير سالم قصدت أن تكون مسرحيتي هي مسرحية المصالحة الوطنية...أن تكون مسرحية ائتلاف الثوار، مهما كانت الوقائع التي دفعتهم للخصام والقتال قوية. فإنه يبقى شيء أهم مما وقع بالأمس ومن الآثار التي ترتبت عليه..هذا الشيء هو ما ينبغي للوطنيين وزملاء السلاح من وحدة صف، في حاضر تهدده التحديات المعادية. ومن ثم كان قبول(هجرس) العرش..عرش العرب على شرط ائتلافهم "(2).و يتضح من هذا القول،أن فرج يدرك أن الزمن الجامد هو جوهر المأساة التي تعيشها أمتنا في الوقت الراهن، فبتصلب البعض أمام خصوماتنا الماضية، نستمر في تقهقرنا وتخلفنا بدل أن نتجه إلى المصالحة والائتلاف من أجل المستقبل.

ومن المعلوم أن فكرة الزمن قد عالجها الحكيم من قبل في مسرحيته"أهل الكهف"

1-ألفريد فرج : مسرحية " الزير سالم " دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة 1967 ، ص 124 .

2-مهدي الحسيني: حوار مع ألفريد فرج، م.المسرح والسينما، م. و.للتأليف والنشر،ع 50، القاهرة فبراير 1968، ص 14

ويعد مسرح فرج امتدادا لمسرح (توفيق لحكيم)،فهما " يجتمعان في أنهما يعتنقان مسرح (فكرة)، وفي معالجة القصص القديمة،الفولكلورية أو شبه الفولكلورية، إلى جانب الكتابة بالفصحى،واستخدام بعض الجماليات،والمؤثرات والأشكال المسرحية. ولكن ألفريد فرج يرى أنه أيسر من توفيق الحكيم في استخدام عنصر الصراع القائم بين الضدين.."(1).وقد كانت "أهل الكهف" وفكرة الزمن التي احتوتها دافعا إلى معاناتها مرة أخرى في مسرح فرج، الذي يقول في تذييله لمسرحيته:" فمنذ أن قرأت أهل الكهف، لم أستمتع ثانية بفكرة الزمن في عمل فني إلا عندما فهمت الملحمة الشعبية للزير سالم على هذا الوجه.ولكن إذ كانت مأساة كل من الزير سالم وأهل الكهف هو الزمن،فما هو مفهوم الزمن في كلتا المسرحيتين ؟

إن جوهر مأساة "الزير سالم" تبدأ عندما قتل(كليب)، وترك في أحشاء (جليلة) جنينا سرعان ما ولد باسم (هجرس)، وسرعان ما أخفته(جليلة) بعيدا عن (سالم) و (جساس) حتى يكبر، ثم لا يلبث بمصادفة أن يظهر في الساحة عندما يلتقي سالم وجساس مرة أخرى، ويقتل كل منهما الآخر، ثم يتبوأ العرش ليحقن الدماء، ويسود قانونا جديدا هو العقل، وليعلن مفهوما جديدا للزمن نقيض مفهوم سالم، مفهوما إنسانيا خلاقا :" أيمكن أن تكون لحظة واحدة هي كل ما يعيش عليه المرء بعدها طول العمر؟،أن تكون لحظة واحدة هي كل حياة الذهن؟. هكذا يتساءل المؤلف في تذييل مسرحيته، ثم يستطرد قائلا :" ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر، العقل، إن تبرير العقل أفظع من القتل، وتغطية الدماء بشتى المعاذير أبشع من سفكها...أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر إلى الخلف،وأن تسعى لإحقاق الحقوق، لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل. الآن انظروا أمامكم لحظة، لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن.ذلك أننا من الممكن أن نسفك دماء أجيال كثيرة، لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم،إلى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة"(ص123).

إن الزمن صانع المأساة عند الحكيم في مسرحية أهل الكهف هو الزمن الحي، المتغير.لقد تغير الزمن إلى أفضل، فرفضوه وعادوا إلى الكهف،فالزمن الحي المتدفق هو عدوهم.أما في مسرحية الزير سالم لفرج، وعلى عكس الأولى، نجد أن جوهر المأساة هو الزمن الجامد، واللحظة الثابتة والارتباط بهذه اللحظة الثابتة. فالتغير هو العدو للمسرحية الأولى، والجمود هو العدو في الثانية،ويؤدي ذلك إلى نوعين من الخلاص:الموت والعودة إلى الكهف عند الحكيم،والزمن المتدفق الحي،والعقل والعدالة عند فرج .ولهذا قوبلت أهل الكهف بفتور كبير، من طرف بعض النقاد والدارسين، إن لم يكن بالتعريض والتجريح(2).فقد وصفها سلامة موسى بأنها مسرحية تعادي التقدم،ذلك أن مؤلفها لم يدع (أهل لكهف) أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد،الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم المجيد،(3)أما

1-د.حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ، ص 197 .

2-أنظر : د. محمود أمين العالم : الوجه و القناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص 227، 228).

3-ينظر : سلامة موسى : الأدب للشعب ، دار المستقبل بالفجالة ، القاهرة - ط 1 - 1956 ، ص 133 ، 135 .

مسرحية الزير سالم، هذه الملحمة الشعبية القديمة، التي كانت تعرض و تفسر دائما باعتبارها ملحمة ثأر، وحقد وعناد إلى آخر هذه الصفات الخلقية، فقد تغيرت بمجيء الفريد فرج، الذي استطاع أن يجعل منها مأساة فكرية، لا تتحرك عناصرها بتلك الصفات الخلقية فحسب، بل بمفهوم جامد للزمن و للحياة هو سر مأساتها.ولهذا خرج بها إلى إطار رحب ، أكثر واقعية وإنسانية .

أما من ناحية البناء الفني لمسرحية الزير سالم ، يمكن القول أنها تعد تجربة فريدة في استلهام التراث الشعبي، من خلال إعمال المؤلف مخيلته انطلاقا من الوقائع المتداولة عن الراوي الشعبي المجهول، إذ قام ببناء مسرحيته على هدي نسق تضيد جديد للحوافز، تضيئه عملية الاشتغال على تفسير خاص للأحداث التراثية كما سبق القول، لتلتحم بعد ذلك جمالية التكوين المسرحي بمضاء الدلالية أو ما نسميه وحدة الأغراض أو فاعلية القصد، لأن المعول دائما في مثل هذه المواقف الجدلية الواعية هو" الفكر في المسرح" بتعبير فرج نفسه (1)، الذي قام باستبعاد التفاصيل والوقائع غير الدالة أو الوظيفية، وأمعن مليا في تركيب شبكة العلاقات السردية نفورا من الاستطراد أو الحشو، مما يسعف ضبط البنية و إحكام نسيجها بالأغراض المتعددة من الإضمار إلى التصريح، و لعل هذا الولع بتمتين المنظور السردي هو مسوغ اختيار البناء الدائري، حين تبدأ المسرحية بمشهد هجرس و تردده في الاقتراب من كرسي العرش، بعد مخاض الدم والانتقام والكراهية الطويل، فيوجز هجرس (القصد) في المشهد الأخير الذي كانت المسرحية مسوغ البنية برمتها، انتظاما في تعليل الحوافز و إشباعها بدلالات التجربة :

" هجرس : وهكذا تدور اللعبة فتشملني أنا أيضا في إعصارها الدوار. أين الفكاك من الدم ؟ ها أنذا أتقدم إلى العرش بريئا من كل ذنب . صافي النفس نظيف اليد، بدافع الشرف، لأجلس فوق المستنقع مزمعا أن أتجنب التلوث جهد طاقتي، و أنا غير متأكد أني أستطيع . وقاني الله ارتداد بصركم أن يدفعني . أن يزجني في أيام مقبلة..اللهم اجعلني رحمة و لا تجعلني لعنة على قومي "(ص124) .

وهكذا، فإن السيرة التي جاءت تعبيرا وتجسيدا تلقائيين لعالمها وعصرها، قد استطاعت أن تكشف في إسراف حسي مضمون ذلك العالم وهذا العصر، وأن تستحضر جوهرهما الأصيل، سواء في شخصية البطل أو في مواقفه من الجماعة، أو علاقاته بغيره من الشخصيات، بنوع من التماسك الفني وجمال اللغة وصفائها، إلى جانب دقة الإحساس وغزارة المعاني والتصورات والرؤى.فاللغة المسرحية هنا هي الفصحى وإن اقتبست من اللهجة العامية ما لا يخرج عن جوازات الفصحى بشكل عام، وهي اللغة التي تستلهم وتنسجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمة، وتوافق مزاج عصرنا الحالي.ولكل ذلك فإننا نعتقد " أن المسرحية حازت فضل محاولة الاستفادة من التراث الشعبي في جدية فنية وفكرية وفي طموح كبير.."(2

1- د. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، ص 111 .

2-سامي خشبة : الدراما المصرية بين الأصل الشعبي والشكل الشعبي ، ص 49 .

لقد تميزت كتابة فرج بالاستجابة غير المباشرة، عكس ما نراه عند كتاب آخرين، وقد تعاضدت صيغ التعبير عن الاستجابة المباشرة بعناصر الصوغ المسرحي،ولا سيما التحقق الفني لأفكاره ورؤاه بين التاريخي والراهن، بين المطلق و المتغير، بين الجوهري و العرضي بشكل متناغم وحي مما ساعد على التجلي الفكري والفني في معظم أعماله.

لقد حاول فرج ، في هذه المسرحية، أن يحقق التواصل مع الجمهور العربي ليس من خلال تراثه المألوف لديه فحسب،وإنما بطرحه لأهم القضايا السياسية الراهنة التي تعوق مسيرته نحو التقدم .لأن استلهام التراث عند فرج لا يتوقف عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم الجوهر العربي الأساس،" لأن الطرح الفكري الواقعي والعصري شديد الالتصاق بإطاره الجمالي"(1). فألفريد فرج يؤمن بأن المسرح لابد أن يكون سياسيا،وبأن المسرح السياسي من حيث مضمونه مسرح قديم، إلا أن مرحلة جديدة للمسرح السياسي قدمت منذ حوالي عشرين سنة شكلا جديدا للطرح المسرحي في مجال السياسة، و اقترن هذا الشكل بمجال المسرح السياسي. و" يختلف هذا الطرح الجديد بأن المسرحية لا تتابع مصير البطل، وإنما تتابع مصير القضية السياسية التي تتناولها، وهولا يتقيد أيضا بالفصل والمناظر والشخصيات المبنية بالطريقة التقليدية، وإنما تتدفق أحداث المسرحية من زمان إلى زمان،ومن مكان إلى مكان،تحملها على أكتافها شخصيات مثبتة وموجودة فوق المنصة وجودا عابرا،قصر أو طال بحكم وظيفتها في القضية لا أكثر.."(2).

فالمؤلف لا يكتب للزير سالم بل عنه.ولا يشغله الاهتمام بالتفاصيل التراثية، بقدر ما يشغله أمر الجماهير وقضاياهم في عصرنا الحاضر ،إنه يسلط فكره وأدواته الفنية على أحداث التراث ليضئ جوانبها ويكشف زواياها.والأضواء التي يستخدمها فرج هنا، هي أضواء الفكر المعاصر التي تمخضت عنه تجارب الإنسانية الطويلة في ضرورة تخطي أحداث الماضي المؤلمة، من أجل بناء الحاضر وتفادي الأزمات و بناء الحاضر.إن هذه القضية المصيرية التي يطرحها المؤلف بهذه الطريقة الذكية البارعة، يهدف من ورائها إلى أن تشترك جماهيرنا العربية اشتراكا فعليا في تكييفها،حتى يتسنى لها أن تحدد بدقة موطن الداء وترسم لنفسها طريق الخلاص من كل المعوقات التي تكبل خطواتها،في طريق الثورة الشاملة التي تحقق لها ذاتها وكرامتها وحريتها وتقدمها.

ولإثارة هذه القضية في فكر المتلقي العربي، لجأ المؤلف إلى عدة تقنيات فنية شعبية، محلية و أجنبية، من أجل تكسير الإيهام المسرحي، كي يتسنى له الحفاظ على وعي المتفرج وعقله لمناقشة الأمور التي تجري أمامه،و اتخاذ موقف إيجابي

1-د.عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، ص 100 .

2- ألفريد فرج : مقدمة مسرحية " ألحان على أوتار عربية "، سلسلة (روايات الهلال) ، ع 478 ، دار الهلال ، القاهرة أكتوبر 1988 ، ص 8 .

منها بهدف تغيير واقعه المعاش.ففرج يستعمل كل الحيل لاستفزاز فكر المتفرج، و جنبه بقوة للاشتراك بوعي في مناقشة هذه القضايا الهامة حتى يقف منها موقفا إيجابيا." فالاغراب سمة من السمات العامة في مسرح فرج، إنه لا يعمد إلى الإيهام الكامل الذي يشبه التنويم المغناطيسي، إنه يناقش قضايا الساعة"(1).فقد أدرك فرج بأنه لن يستطيع تحقيق هدفه بطريقة المسرح التقليدي في شكله الأرسطي الذي يسلب من المتفرج وعيه الكامل.إن مثل هذه القضايا التي يريد مناقشتها لا تكتسب حيويتها إلا إذا صدمت الجماهير، وأثارت قلقهم وفكرهم وحفزتهم على المشاركة والفعل، ولهذا لجأ إلى الاستفادة من تقنيات التراث الشعبي، التي تلتقي مع العناصر المتطورة في المسرح الحديث،وخصوصا مسرح بريخت الملحمي.

إن مسرحية "الزير سالم" تكتسب صفتها الإغرابية في إطار الشكل - بدءا من مصدرها التراثي، وهو الملحمة الشعبية العربية المعروفة للمتلقي العربي، كما أنها اعتمدت على أحداث ملحمية في طولها،وعلى شخصيات ملحمية في أبعادها و بطولاتها،هذا إلى جانب التاريخية.المتمثلة في وقائع هذه الملحمة الشعبية.وبالإضافة إلى ذلك، نجد في المسرحية كذلك تكنيك اللوحات المسرحية التي يصل عددها إلى اثنين وثلاثون لوحة وأيضا هناك الراوي،وهو هنا ليس راويا بالشكل المألوف، الذي يقف على مبعدة من الحدث، وإنما هو يشارك - سلبا وإيجابا - في الأحداث الماضية التي تروى الآن، وكان أحد المسؤولين عنها، وعن النهاية التي وصلت إليها،وهذا ما يجعلنا نجد في المسرحية أكثر من راوي،مثل(مرة) و(جليلة)، هذا بالإضافة إلى" الكورس، الذي لا يستخدم بشكل تقليدي أيضا، وإنما يقوم به بعض من الشخصيات المشاركة في الحدث. كما يلجأ المؤلف أيضا إلى العديد من الوسائل الملحمية الأخرى هي التكرار،التمثيل داخل تمثيل،ازدواجية الأدوار"(2).

تقترب(الزير سالم)،كأسطورة شعبية في أبطالها وبنيانها،من ملاحم هوميروس أكثر بكثير مما تقترب من التراجيديات في الأدب اليوناني. لقد حاول فرج بناء تراجيديا عربية معاصرة وملحمية الطابع، تستلهم التراث الشعبي وتستفيد منه (3) للتعبير عن الإنسان في العصر الحاضر،على أن هذا وإن كان يفسر المنابع التعليمية، ومصادر التأثيرفي مسرح ألفريد فرج، فإنه لا يقلل من أصالته في إطار الوحدة العضوية فنيا وفكريا، على أن المسألة في[الزير سالم] أكبر من منابع تعليمية، إنها قضية إنسانية، ورؤية إنسانية وفنية مختلفة لا مع مصادر التأثير اليونانية فحسب، بل مع الملحمة الشعبية، المادة الأولى لهذه المسرحية .

1-نسيم مجلي، سليمان الحلبي بين الفن والتاريخ ، م. المسرح ،ع 68 ، وزارة الثقافة ، القاهرة ديسمبر 1969، ص 61 .

2-أحمد هاشم : المسرح الملحمي في مصر ، مجلة الفنون ، ع 31 ، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية . ، القاهرة سبتمبر 1986، ص 90 .

3-ينظر : رياض عصمت ، بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، ص 134 ، 135 .

4.فن المقامة و الدعوة إلى التغيير :

قد لانجد أجناسا أدبية نثرية في تاريخ الأدب العربي القديم،لها تقاليدها وأصولها الفنية مثلما كانت عليه وحظيت به (المقامة). وإذا كانت هنالك أجناس أدبية أخرى نثرية قديمة في الأدب العربي فإن المقامة تعد بينها أنضج الأجناس الأدبية النثرية العربية على الإطلاق،من حيث أدبيتها وسمة الإبدع فيها وتفوقها الفني(1.وقد ارتبط فن المقامة باسم بديع الزمان الهمذاني،الذي استمد موضوع مقاماته من حياة طبقة بائسة من طبقات المجتمع الذي عاصره" فقد كان الأدباء قبله يستمدون موضوعاتهم من حياة الطبقة الغنية.ثم جاء البديع فخالف ذلك،واستمد موضوعاته من حياة الفقراء من الناس،الذين اضطرهم فساد النظام السياسي والاجتماعي إلى الاستجداء والاحتيال في طلب الرزق، والبديع بهذا يقدم لنا وثيقة إدانة لفساد النظام السياسي، عندما تغلبت العناصر الأعجمية ومزقت الدولة الواحدة وعاثت بها فسادا"(2).

والمقامة ،على حد قول عبد الحميد يونس،أدب تمثيلي، وأنها من القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي، كانت تمثيلا مباشرا متواصلا، يقوم به ممثل فرد يجمع بين دور الراوي و دور الممثل، وكانت تعتمد على حضور الناس في النادي، أو في قاعة الدرس،أو أمام الجمهور في أماكن السمر(3). وهكذا نلاحظ أن المقامة كانت تعتمد دائما على الحضور، وأن هذا الحضور كان يقف على رأسه فنان مؤد من نوع أو آخر،"كان هناك دائما مؤد، ومؤدى إليه، فنان وجمهور،ولم تنفصل المقامة قط عن(الحضور)،حتى في الطور الذي دفعها إليه بديع الزمان والحريري حيث المقامة نص أدبي يعتد به، ولكنها في الوقت ذاته أدب حي قابل للتمثيل"(4).

ويؤكد علي الرعي على القيم الدرامية المسرحية وسماتها في مقامات الحريري فيقول:" دخلت المقامة المسرح وهذه عدتها من السمات الدرامية: قدرة على عرض قصة، وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف،وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الأحداث،وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء،وحوار تتبادل فيه الصور الفنية،والألفاظ الرقيقة أو الغليظة،كما تتبادل الأفكار.وهذا كله عتاد لابأس به، وفي رأيي أنه كان خليقا أن يعرف طريقه إلى التجسيد،لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر"(5). فقد قنع كل من بديع الزمان والحريري بأن يكتبا مسرحيتهما الجنينية هذه ويسجلاها على الورق،تاركين للراوية أن يقوم بمهمة الممثل الفرد، أو للذهن أن يتخيل أحداث العمل كلها،ويرسم شخصياته ويدير حركته على المسرح الوحيد،الذي لا يناله رقيب ولا تمتد إليه يد سلطة ، وهو مسرح العقل.

1-عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع ، الكويت ديسمبر 1998، ص 19 .

2-علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - ط 1 - 2003 ، ص 93 .

3-د. عبد الحميد يونس: خيال الظل ، (م. س) ، ص 60 ، 61 .

4-. د. علي الراعي : فنون الكوميديا..من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ، سلسلة كتاب الهلال، ع 248 ، دار الهلال ، القاهرة سبتمبر 1971 ، ص 11 .

5-نفسه ، ص 29 ، 30 .

ج الطيب الصديقي في ميدان المسرح،من التمثيل إلى الاقتباس والإخراج
يعد دليلا على تعدد مواهب هذا المبدع،واستعداده ليصبح صورة تتجسد
ها المراحل التي قطعها المسرح العربي عامة،والمسرح المغربي بخاصة.
ته موهبته الثرية هذه في كثير من أعماله نحو المسرح الشامل في إطار
ن مسرح عربي متميز. وقد عبرت هذه الموهبة عن تميزها عندما ضاقت
الإيطالية،فقامت تبحث لإبداعها عن فضاء آخر يمكنها من التعبير عن
توصيلها إلى الجماهير العريضة، ولذا قام بعرض عروضه الاستعراضية
عب الرياضية والساحات العمومية لتقريبها من الجمهور العادي الذي بات
العروض المسرحية المقدمة داخل البناء الإيطالي.فيقول مبينا سبب سلوكه
يق الوعر:"علينا أن نجد شكلا،هذا هو الأساس الأولي في أي تجربة إبداعية،
جد طريقة مميزة في مخاطبة الجمهور،إذا كنت تريد أن تخاطبهم فهذا
ن تحادثهم في أمور صادرة عن حضارتهم...نحن بحاجة لشكل يخصنا.
ذلك كله أن نعيد النظر في كل شئ "(1).
جل تحقيق ذلك قام الصديقي برحلات فنية،وجولات في كل المدن والقرى
مسجلا الأغاني،والأقاصيص،والأشعار،والموسيقى،والألعاب الشعبية موظفا
ليفا جديدا،يعطيه صيغة جديدة في إطار الصيغة القديمة،إيمانا منه بـ" أن
شعب هي الخزانة الوحيدة التي تحتفظ بكل ذلك التراث الشعبي المغربي،
يمكن أن تترك هذه الذاكرة تتبخر عبر الزمن لتمحى،ولكن علينا أن ندخلها
رح ليتضمنها من جديد "(2).
أ الصديقي في مسرحياته التي تستلهم التراث بحثا عن التأصيل إلى التعامل
خ المغربي،والتراث الشعبي المغربي،والأدب العربي كما نجده في" سلطان
و"سيدي ياسين الظريف" و" المغرب واحد" و" الحراز" و" ديوان سيدي
من المجذوب"، و" مقامات بديع الزمان الهمذاني"(*).و كل هذه الأعمال
لخشبة الإيطالية وتتمرد عليها،وهي أعمال لا يمكن أن يقال عنها سوى أنها
ومبدعة في شكلها الفني،وفي مضمونها التراثي.ولذا رأينا أن نستعرض
ة مقامات الهمذاني،التي استلهمت بنجاح شكل المقامة التراثي.على أن نقوم
مسرحية "المجذوب" كنص تطبيقي للمسرح العربي التأصيلي فيما بعد .
الناقد علي الراعي،أول من وجه دعوة إلى الممثلين والكتاب والمخرجين
ين العرب،إلى ضرورة العودة إلى المقامات والنظر في طاقاتها وجماليتها
وبخاصة مقامات بديع الزمان الهمذاني، ولا سيما مقامته"المضيرية"التي
مسرحية قصيرة جاهزة للعرض لا ينقصها إلا ممثل مبدع ومخرج محنك.

ير : المسرح المغربي والبحث عن هوية فاعلة ، مجلة التأسيس ، عدد 1 ، المغرب يناير 1987 ، ص 34 .
سرحان : المسرح والتراث ، (م. س) ، ص 33 .
سرحيات أخرى تنتمي للاتجاهين معا ولكنها ليست من تأليفه ولم يساهم في تأليفها، و إنما قام بإخراجها للخشبة
رايبي، و مولاي ادريس للبقالي والغفران للمدني .

فالمقامة في أصلها - على حد تعبير الراعي - أدب تمثيلي، فقد كانت تمثيلا مباشرا ومتواصلا يقوم به ممثل فرد، فهي مسرحية يؤديها الراوية - المقلد -(1).

وقد تكون عودة الطيب الصديقي إلى هذا النوع من التراث الأدبي العربي استجابة لدعوة علي الراعي تلك."وما الاهتمام بالفنون الشعبية التي اهتم الطيب الصديقي بإحيائها،ونفض الغبار عنها،وإغناء المسرح بها إلا من قبيل التقدير لقيمة التراث المسرحي عند الشعب العربي "(2).

إن مسرحية " مقامات بديع الزمان الهمذاني"(1974) تعد بحق إضافة نوعية أصيلة لبناء المسرح العربي المعاصر. وهي على الرغم من استلهامها لعدد من المقامات الهمذانية:(المجاعية - الخمرية - المضيرية..الخ)،إلا أن المؤلف لا يعيدها كما هي ولا يختزلها، بل يعالجها ويعيد صياغتها صياغة فنية محاولا مسرحتها مؤكدا على العناصر الحيوية التي تحتويها، مبرزا أهم ملامح اضطراب عصرها ليسقطها على عصرنا الراهن، وهذا ما يبدو واضحا في الفقرة التالية :

هذا الزمان مشوم * كما تراه غشوم
الحق فيه مليح * و العقل عيب و لوم
و المال طيف ولكن * حول اللئام يحوم (3) .

والواقع أن الصديقي اختار تراثا أدبيا يعكس مجتمعا في حالة تخلف،لينفذ منه إلى مجتمع معاصر يعاني من نفس الحالة ، محاولا أن يعرض أمام المشاهد تراثه لكي يدفعه إلى النظر إلى واقعه نظرة عصرية مستفيدا من العناصر الجمالية للتراث الشعبي وبعض عناصر التقنية الغربية،يقول بدر الدين عرودكي :" إن تجربة الصديقي، وإن لم تكن الأولى من نوعها إلا أنها استطاعت أن تحتوي العناصر التي تتطلبها هذه المحاولة الهامة لخلق مسرح عربي متميز، إذ فيها تتضح صور الاستفادة من التقنية الغربية دون أن تطغى على طبيعة الفن الذي تريد أن تقدمه هذه التجربة، وبذلك استطاع الصديقي برجوعه إلى التراث أن يجد حلا لمشكلة البحث عن قالب مسرحي خاص، و أن يعرض شكلا مسرحيا يتجاوز إطار المحلية الضيقة ليعانق محلية أكثر اتساعا وشمولا "(4) .

لقد قام الصديقي برؤية نقدية واعية، من خلال الإسقاط لجوانب متفرقة من ملامح إنسان العصر بطريقة حسية دالة يربطها لتمحور حول مشكلات عصره ولا سيما المشكلات السياسية والدينية، بكل ما يحيط بها من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير(أبو الفتح لاسكندري)،مشيرا إليها باعتماده على الإيحاء غير المباشر بدلا من الرمز الواضح، على عكس الكثير من الأعمال المسرحية العربية التي ظهرت خلال هذه الفترة، و التي تبدو بدائية فنيا من هذه

1-علي الراعي: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، ع 212، دار الهلال القاهرة نوفمبر1968ص 33
2-د.عبد الله ابو هيف : المسرح العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 26 .
3-رياض عصمت : بقعة ضوء - دراسات في المسرح العربي المعاصر ، ص 235 .
4-بدر الدين عرودكي : الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة ، ع 124 ، 125 ، دمشق حزيران - تموز 1972 ، 26 .

بدائية فنيا من هذه الناحية. ورغم ما قيل عن جانب المقامات الأيديولوجي،وما يتسم به هذا الجانب من غموض، فإن جل الآراء، إن لم نقل كلها، تتفق على أنها تمثل بحثا عميقا وتجربة أصيلة في مجال البحث عن قالب مسرحي عربي،لأن المؤلف يستلهم تلك الأحداث التراثية برؤية نقدية تخدم عصره،إذ نجح فعلا في طمس المعالم المادية المميزة لهذه الحقبة من حكم الدولة العباسية، واستبدالها بمعالم مادية عصرية، وعلى الرغم من أنه يذكر اسم بغداد والبصرة، ولكنه لا يعيد تركيب خلفيات العصر المضطرب، والصراعات العرقية والسياسية...كل ذلك يعوض بسرد حكايات المقامات في لوحة محملة بالأغاني والطرائف(1).

تكمن أهمية هذا العمل المسرحي المتميز، إذن، في تبنيه شكل التراث لنقد هذا التراث وذلك العصر وتعريتهما. ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. وهو يلجأ في ذلك إلى جميع الوسائل : اللفظية والتمثيلية..من الشتائم المسجعة الطريفة حتى الإيماء الهزلي. أدب الشحاذين أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه، ولكن ليجعلنا نأخذ موقفا من انحطاط الحياة الاجتماعية وتردي الإنسان في زماننا المعاصر. فللتعبير عن رؤيته الملتزمة بقضايا عصره،وجعلها تسهم في دفع المتلقي إلى الوعي بما يجري حوله من سلبيات قصد تغييرها، لم يجد الصديقي أفضل من اللجوء إلى تضمين تلك الرؤية في أشكال فنية تراثية يعرفها المتلقي،كالبساط و الحلقة وخيال الظل،والأراجوز، وفنون الكوميديا الشعبية، يقول الصديقي:" لقد استخدمت هذه الأشكال شخصيا في مسرحي ووضعتها في قالب يلائم العصر، أي وظفتها فيه. ومن هنا اكتسبت العملية قيمتها الإيجابية. أما لو أخذناها كما هي وأعدناها، فستكون العملية سلبية تماما. لابد إذن من إدخال هذه الأشكال الأصلية من تاريخنا في قالب تحمل فيه إسقاطات على عصرنا الذي نعيشه اليوم، زمانا ومكانا "(2).

تتشكل مسرحية " مقامات الهمذاني " من ثلاثة مستويات : مستوى الذاكرة الأدبية المتمثل في نص المقامات في شكله الفني، ومستوى الذاكرة الشعبية معتمدا في ذلك على الفرجة الشعبية، وعلى العناصر التراثية الشعبية المختلفة، كالأشعار والشخصيات ، ثم مستوى مكان العرض بحيث أعاد الطيب الصديقي النظر في علاقة الجمهور بصالة العرض، وكذا النظر في علاقة النص بالفرجة حتى تتلاءم المستويات الثلاثة مع وجدان المتلقي و طبيعة الذاكرة الجماعية الشعبية. و استطاع المؤلف أن يتحكم في كل هذه المستويات الثلاثة،من خلال حيوية الراوي في أدائه وفي بعده التراثي، كقوله في هذه اللازمة التي تتكرر في الحكاية الشعبية :

الراوي : يا سادة يا مادة و يدلكم على الخير والشهادة، كلامنا بالترتيب و المعنى واللغز عجيب والصلاة على النبي الحبيب "(3) .

1- محمد زهير المسرح المغربي والبحث عن هوية فاعلة ، (م. س) ، ص 34 .

2- رياض عصمت : بقعة ضوء - دراسات في المسرح العربي المعاصر (م. س) ، ص 240 .

3- الطيب الصديقي : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة - ط 1 - 1981 ، ص 15 .

وفي موقع آخر من المسرحية، نجد أن الراوي في اعتماده على الوصف الخارجي، باعتباره عنصرا هاما من عناصر الحكاية الشعبية، وفي تقديمه للحكاية يقول :"

الراوي : عن أبي مديدان أحديدان بني دكان من الزبدة والعطربان، عشق شابة بيضاء طويلة مثل السمن المخفية...جبينها هلال شعبان وحواجبها خطوط أقلام - عيونها غزلان، وخدودها قشور رمان، أنفها كعبة بان و أسنانها حبات مرجان، يا ناس استغفر الله ما جزاء الإحسان إلا الإحسان والحمد لله على كل حال "(ص16).

لقد استطاع الصديقي بمسرحته مقامات بديع الزمان الهمذاني أن يكسبها قيمة فنية كبيرة، فهو قد طلع علينا بالمقامات في شكل غير الذي أطلعتنا عليه كتب الأدب وتاريخه، فأكد لنا بألف دليل على أنها تتوفر على بناء درامي قوي، وحوار يساعد على نمو الشخصيات..وصراع متصاعد حتى الذروة، وراو يوجه اللوحات و الشخصيات والمشاهد على طريقة [بريخت]، هذا الراوي الذي حدد للجمهور منذ الوهلة الأولى مكان وزمان العرض،وحدد لنا مواقع الشخصيات التي تتحرك داخل المقامات وخارجها، الشئ الذي نبه المتفرج إلى أنه في عرض مسرحي.فأسلوب تقديمها على الركح المسرحي هو الذي جعل منها عملا مسرحيا متميزا في نظر العديد من النقاد العرب، إذ يقول أحدهم :" نحن أمام عمل غير عادي عمل لا يمكن فيه فصل النص عن التمثيل، أو الإخراج عن الديكور، لأن كل هذه العناصر تنصهر في بوتقة واحدة لتخرج متألقة تألق حد سيف عربي يغوص في صدر تاريخنا لينبثق منه لون بهيج..و أيضا كثيرا من الصديد والعفن. نحن أمام عمل يسند كل عنصر فيه العنصر الآخر ليتشكل كل واحد هو: العرض المسرحي.."(1)

لقد كتب بديع الزمان الهمذاني مقاماته في القرن العاشر الميلادي، وطاف بطلاها الشهيران " عيسى ابن هشام" و " أبو الفتح السكندري"، بكل من بغداد و البصرة، وبالكوفة ودمشق،وأصفهان وبلاد الأهواز، حيث وقعت لهم في كل بلد مغامرة يرويها " عيسى ابن هشام" وبطلها الدائم " أبو الفتح".

و يختار الصديقي من مقامات بديع الزمان الهمذاني تسعة، ثم مجموعة من الأشعار التي وردت في المقامات. ويقسم العرض إلى تركيبتين .. في الأولى، يقدم المقامات الكردية والأصفهانية والكوفية والدينارية. وفي التركيبة الثانية، يقم الساسانية، المجاعية، الوعظية، الخمرية، المضيرية. ومن هذا يخلق عرضا مسرحيا جديدا يمزج بين التعليمية والمتعة، ويطمح - دون أن يحقق الكثير- في أن يلعب دورا سياسيا هادفا.أما من حيث العرض، ففي كل مرة يبدأ تمثيل إحدى المقامات، ينقسم المسرح إلى ساحتين متداخلتين..استطاع الديكور بتعقيده العصري أن يحقق هذا ببراعة دون أن يحقق الانقسام، ليقول لنا (الصديقي) مرة أخرى إنه لا فروق تذكر بين الواقعين "(2).

1-رياض عصمت : بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، ص 234 .

2-مرسي نويش : رؤية في المسرح المغربي ص 30

إن لجوء المؤلف لتقنية الراوي التراثية كان بهدف التقرب من ذائقة المتلقي العربي و التأثير فيه، إذ سهلت حيوية الراوي وانسيابيته على المتلقي كثيرا عملية استيعاب العرض المسرحي فكريا وجماليا، نظرا لما للراوي من قيمة فنية تختزنها الذاكرة الشعبية الجماعية. وبهذه التقنية الشعبية التي حافظت على وعي المتلقي يقظا، وتنبيهه بأن الذي يجري أمامه مجرد عرض مسرحي، استطاع الصديقي أن ينقد الواقع السياسي و الاجتماعي لعصر المتلقي، من خلال استعراض تلك الأحداث التراثية بشكل واعي و رؤية نقدية ناضجة و إن كان قد استفاد في ذلك كثيرا من تقنيات المسرح التجريبي الغربي عامة و تقنية المسرح البريختي خاصة .

تعد تجربة الصديقي هذه، بحق، إحدى المحاولات الجادة للبحث عن صيغة مسرحية عربية، انطلاقا من استلهام جماليات تراثنا الأدبي الشعبي في علاقته بواقع ووجدان المتلقي العربي المعاصر، فقد انطلق الصديقي من أن النص المسرحي موجود في تراثنا المكتوب، و أن المقامات هي مسرحيات ذات جماليات خاصة، لا ينقصها إلا التجسيد. ولقد استطاعت هذه التجربة الناضجة - بعد تجربة إدريس - أن تفتح النقاش بين رجال المسرح العربي ونقاده حول إمكانية إيجاد مسرح عربي يقوم على بناء تراثي كامل. و" هنا كان كمال تجربته هذه التي لم تقتصر على تجسيد صيغة مسرحية عربية فحسب، وإنما شملت أيضا تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية اليوم . و إذا جاءت هذه الصيغة المعاصرة فليس لأن الطيب الصديقي قد أضاف بعض العبارات التي تنتمي إلى الحاضر، و إنما لأنه استخدم تقنية متقدمة جدا تناسب الشكل المسرحي الذي صب فيه المقامات العشر"(1).

تعد مسرحية الصديقي عملا عربيا أصيلا من طراز المسرح الشامل، فيه من المتعة والإتقان والتجديد الشيء الكثير، لأنه تمثل المسرح الكلاسيكي جيدا واستطاع تجاوزه، وبالتالي فإن تجربة الصديقي هذه لا تعتمد على النص الكلاسيكي فقط ، بل تحاول هدم الشكل التقليدي للمسرح لتضفي عليه طابعا احتفاليا ، إنها ترتكز على إعادة خلق النص الخلاق الذي يفجر قدرات الممثل الإبداعية، هذا هو المنطلق الذي بنى عليه المؤلف عرض " مقامات بديع الزمان الهمذاني"، الذي يعد - أساسا - " محاولة لاستلهام تراث الكدية(*) العربي هذا عن طريق إعطاء المقامات شكلا مسرحيا احتفاليا معاصرا، وبأسلوب شعبي يعتمد الكوميديا، ويجمع حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الأوروبية والأمريكية، و لكن دون أن ينسيه هويته القومية، فنجده يوظف هذا بإطار عربي أصيل، مستخدما وسائل الغناء والرقص والإيماء والأقنعة الإفريقية وديكورا مبتكرا حديثا، سهل الحركة جميل التكوينات، بحيث يتحول العرض إلى احتفال شعبي يعيد أمجاد الشعائر المسرحية،

---

1. بدر الدين عرودكي : ص 31 .

(*) أو الأدب الاحتيالي، وهو شكل قصصي تراثي يشكل في مجموعه ثورة ضد الظلم . ومحاولة لكيل الصاع بالصاع ، و دعوة إلى أن ينصلح حال المجتمع حتى ينصلح حال الناس، وهو سخرية مرة من الزيف الاجتماعي والنفاق ، والتشدق بالشرف والتمسك بشكل الاحترام لإخفاء الانهيار الخلقي للشرفاء المحترمين " ينظر : د. علي الراعي : شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، كتاب الهلال ، ع 412 ، دار الهلال ، القاهرة أبريل 1985 ، ص 11 .

إ يخلق انسجاما وصلة بين الصالة والمسرح دون أن يلهي المتفرج عن التأمل و التفكير،...هو عرض يعيد الأصول المسرحية،ويمزج التهريج بالفن، وفنون السيرك بالمسرح المعاصر، وتتحطم فيه جميع القواعد و الأطر الكلاسيكية.."(1) وبهذا نكتشف أننا أمام نص مسرحي مرن يأخذ قيمته القصوى من خلال عرضه في جو احتفالي، مما يجعله يتطور كل مرة حسب زمانه ومكانه وجمهوره .

و خلاصة القول أن " مقامات بديع الزمان الهمذاني" تتمتع بجوانب تأصيلية كبيرة على مستوى الشكل الفني، وتتجلى في عملية بحث عميقة وذكية عن أسلوب للتعامل مع تراث قابل للمسرحة بأسلوب احتفالي شعبي ، تذكرنا بما قام به يوسف إدريس قبل ذلك من خلال استخدامه لمسرح السامر في مسرحيته (الفرافير)، مما يؤسس قاعدة تقليد مسرحي أصيل، تقبل عليه الجماهير العربية كي تجد فيه نفسها وماضيها وتطلعاتها المشروعة.فقد استطاع الصديقي أن يخضع المادة التراثية لقوانين الفن الحديث، ليتمكن من إيجاد علاقة وثيقة بين التراث الذي يمثل المخزون التاريخي والحضاري والاجتماعي للإنسان العربي، وبين الواقع المعاصر من ناحية، والصنعة الفنية المعاصرة(*) من ناحية أخرى. والهدف من هذا كله هو إصراره على إيجاد لغة مسرحية متميزة تنبعث من ثقافتنا الأصيلة، لغة تستطيع أن تغني التراث العربي والتراث الإنساني أيضا، من خلال استلهام تقنيات التراث و استخدام الحكاية الشعبية أو وقائع التراث الشعبي شكلا فنيا لهذه اللغة.

وبناء على ذلك يمكن القول، أن أهم النتائج المستخلصة من هذه التجربة الناضجة التي قام بها الطيب الصديقي هو محاولته الجادة في البحث عن صيغة مسرحية شعبية أصيلة تكون بديلا للمسرح الأوروبي، بالعودة إلى التراث الأدبي العربي،وعناصر الموروث لخلق شكل مسرحي،قوامه هذه العناصر الجمالية التراثية، هذا إلى جانب الاستفادة من التقنيات المسرحية الغربية الطليعية، التي بإمكانها إغناء جوانب العملية المسرحية العربية، و إثراء كل التجارب المسرحية التي تسعى لتأصيل المسرح العربي .

1-رياض عصمت : بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 237،238 .

(*) يقول سمير سرحان : " فالصديقي قد استوعب مضمون النظريات الغربية للمسرح هادفا ومحاولا البحث عن مسرح عربي يحمل خصائصه و ميزاته دون الانفصال عن العطاءات الإنسانية في هذا المجال، مستفيدا من تقاليد تراثنا والتي تحمل في طياتها بذرة الفن المسرحي، موظفا التراث العربي في المغرب ليحمل هذه الصيغة الجديدة ".

ينظر: د. سمير سرحان : المسرح و التراث ، (م. س) ، ص 33 .

الفصل الثالث

الاحتفالية والمسرح الاحتفالي
- دراسة تطبيقية -

1- المسرح الاحتفالي :

1 - 1 - جواز على ورقة طلاق : الاحتفال و الالتزام .

1 - 2 - احتفالية ابن الرومي في مدن الصفيح .

2- التراث الشعبي و البناء الفني لمسرحية المجذوب :

2 - 1 - الحدث و البناء الفني للمسرحية .

2 - 2 - الشخصيات .

2 - 3 - الصراع .

2 - 4 - الزمان و المكان .

2 - 5 - الحوار و اللغة.

3- التأصيل و إشكالية لغة التواصل في الفن المسرحي :

3 - 1 - المسرحية بين النص و العرض .

3 - 2 - الازدواجية اللغوية .

1.المسرح الاحتفالي :

لقد جاء تحديد مصطلح الاحتفال بشكل حتمي،نتيجة انسجام شامل في الرؤية النية لدى كتاب المسرح المعاصرين، إذ يؤكد عبد الكريم برشيد على " أن أكبر النقاد والمبدعين العرب قد اتفقوا على اعتبار المسرح تجمعا أو احتفالا أو ديوانا. فالطيب الصديقي مثلا،قد استخدم مصطلح الحفل أو الديوان، في كثير من الحالات، واستخدم عز الدين المدني مصطلح [الديوان]، كما فضل الطيب العلج مصطلح [الحفل].أما يوسف إدريس(*) فيستعمل كلمات "التجمع" و"الحفل" و"السمر" في حين يقترح ونوس اسم (سهرة). وكل هذه التسميات تدور حول مصطلح واحد هو "الحفل".لهذا قررت جماعة المسرح الاحتفالي اعتبار الاحتفال أو الحفل مصطلحا خاصا، لأن الاحتفال في نظرها هو الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى،من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك "(1). وبهذا يكون مصطلح "الحفل" أو "الاحتفال" قريبا جدا من الممارسة الاحتفالية التي عرفها الاغريق و الهنود واليابانيون والصينيون، حيث كان الحفل يجمع بين الطقس الديني والتظاهرة الاجتماعية للتعبير عن الحس الجماعي في ممارسة الحياة .

إن للمسرح الاحتفالي أسسه المعرفية وقواعده الجمالية، وتصوراته الأيديولوجية كذلك، فهو مسرح شعبي يقوم أساسا على مرجعية التراث الشعبي العربي، ليستمد منها الصيغة الاحتفالية المتميزة النابعة من طبيعة المجتمع العربي،وذائقة الإنسان العربي.فالمسرح الاحتفالي، بوصفه مشروعا متكاملا، يسعى إلى تأصيل المسرح العربي المعاصر بالرجوع إلى الطقوس الاحتفالية المتنوعة والاستفادة من التجارب المسرحية الإنسانية في الوقت نفسه.فالاحتفالية تنطلق من رؤية واضحة، هي ذاتنا، هذه الذات هي هويتنا (نحن، هنا، الآن)، إنها في جوهرها ذاكرة ووجدان. وبهذا فهي موصولة إلى ثقافة تضرب عميقا في التاريخ.

إن المسرح الاحتفالي، مسرح عربي اللغة، إنساني الروح والمضمون، إنه مسرح يبحث عن جذوره،أي[الاحتفال] ، مع العلم أن هذا الاحتفال موجود في كل المجتمعات البشرية، ولكنه يتخذ أشكالا متباينة بحسب البيئات التي يلازمها، فمثلا الإحساس بالفرح شئ مشترك بين الشعوب لكن التعبير عنه يختلف من هذا الشعب إلى ذاك.ومن ثم يصبح البحث عن صيغة مسرحية احتفالية خاصة بالإنسان العربي أمرا مشروعا وطبيعيا. فالمسرح العربي، كان دائما يتأثر في تطوره بقضايا عامة وشاملة ترتبط بواقع الشعب العربي وقضاياه الأساسية، ومن ثم فإن تشكله يخضع بالضرورة لشروط هذا الواقع، كما يتأثر في الوقت نفسه وبكيفية واقعية بشروط محلية خاصة لها فعلها الواضح في حال هذا التشكل أيضا.

1- مصطفى رمضاني : الاحتفالية والمسرح الاحتفالي ، مجلة التبيين ، ع 11 ، جمعية الجاحظية ، الجزائر 1997، ص33

(*) يرى محمد السيد عيد بأن الحديث عن المسرح الاحتفالي يبدأ من مصر ،وبالتحديد من محاولة يوسف إدريس للبحث عن مسرح مصري في مقالاته التي كتبها حول إيجاد مسرح عربي متميزعام 1964،لأننا نجد في مقالات هذا الكاتب الرائد أول حديث عن الاحتفالية ، كما نجد استخداما صريحا ومباشرا لكلمة(الاحتفال) :

للمزيد ينظر : محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 10 .

والأهم من ذلك أن الاحتفالية ترى أن حياة الإنسان عبارة عن مجموعة حتفالات، في مناسبات الميلاد والختان والزواج والموت وغيرها. وأهم ما في الاحتفالية أنه لاتقوم على أساس ثنائية : الممثل و المتفرج . بل تعتمد على المشاركة، فالإنسان في حالة المشاركة يرفع عنه الأقنعة التي يرتديها في الحياة اليومية، وتظهر حقيقته وجوهره الذي طمسته روتينية الأيام وميكانيكيتها الآلية." إن الاحتفال يسعى إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع . ومتى أصبح مشاركا فإنه يتخلى عن التفرج ، الشئ الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته، وبذلك يصبح المسرح كرنفال، يشخص فيه الكل.."(1).إن الإنسان في حالة المشاركة يتحرر من المكان باعتباره مجرد أبعاد محدودة وجامدة، كما يتحرر من الزمان،لأن(الاحتفال يكون دوما في الساعة البكر واللحظة الوليدة)، ومن شروط الاحتفال،إلى جانب المشاركة : الجماعية ، التلقائية ، التحدي ، الإدهاش ، الشمولية ، تعرية الواقع الاجتماعي (2) .

وعن وظيفة هذا النوع من المسرح،جاء في البيان الثالث لجماعة الاحتفاليين:" وظيفة المسرح الاحتفالي هي وظيفة ذات حدين متكاملين: التفسير والتغيير.إن الفهم هو المنطلق،إنه المفتاح الأساس لفتح كل مغلق وبسط كل منقبض، وفك كل الرموز، وأن الفهم الذي نقصده هو بالأساس فعل لا حالة، فعل يستتبع بالضرورة فعلا آخر غيره. ويتجسد هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع و التاريخ والإنسان "(3).

إن الاحتفال يعني الامتلاء، كما يعني وجود الآخرين ومشاركتهم الفعالة و الايجابية. فالمشاركة هي أساس الاحتفال، إن الاحتفال في معناه الحقيقي، كما يقول برشيد،ماذا يمكن أن يكون سوى أنه تحرر - تحرر بصيغة الجمع - تحرر هو أو لا يكون"(4).وهو يتجسد في تلك الاحتفالات الشعبية الجماعية التي كانت تعبر عن حاجة فطرية في الإنسان العربي،والاحتفال بهذا المعنى هو تعبير جماعي عن حس اجتماعي، وبهذا كان أول درجات المسرح .و إيجاد مسرح عربي ذو هوية مغايرة للآخر،لا يمكن أن يبدأ إلا من هنا،" أي من الاحتفال الذي هو خلية المسرح الأساسية، وبغير هذا نكون مثل من أراد بناء السقف قبل الأساس، وفي الاحتفال يحضر الجسد، كل الجسد، وذلك هو في حقيقته المعنى العميق للتظاهرة المسرحية الشعبية "(5).ومن هنا الحاجة للتأكيد على حضور الناس ومشاركتهم في الحوار و النقاش داخل الزمان والمكان المحددين حول القضية المصيرية والموحدة .

1- عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي ، (م. س) ، ص 34 .

2- ينظر : محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 18 .

3- الشريف عبد الرحيم و إرشاد حسن : حول الاحتفالية القسم النظري ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع 17 ، المحمدية (المغرب) آذار 1980 ، ص 58 ، 59 .

4- عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي - بين الفن والصناعة والعلم وا؟لأيديولوجيا - م. فصول ، ع 4، الهيئة المصرية ، القاهرة شتاء 1995 ، ص 15 .

5- عبد الرحمن حمادي : جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح المغربي ، م. الوحدة ، ع 95 ، 96 ، الدار البيضاء ، يوليو ، أغسطس 1992 ، ص 27 .

1-1-جواز على ورقة طلاق: الاحتفال والالتزام:

في مسرحية:"جواز على ورقة طلاق"، يستفيد ألفريد فرج من مسرح الارتجال كما هو معروف عند المؤلف الإيطالي(بيراندللو)،إذ تبتدئ المسرحية ببداية مفتوحة بين الفنانين والجمهور، فيصور المؤلف بعض أحاسيس الفنانين تجاه الصراع القائم بينه وبين المخرج، ثم ينتقل إلى نقد المسرح الميلودرامي السائد، ليكشف بعد ذلك عن لعبة التمثيل. وكأن ألفريد فرج بهذا ينظر للصيغة المسرحية التي عرفها الإنسان العربي في السامر والحلقة، ليتجاوز الصيغة الأرسطية التي تحول دون ذلك التواصل الحي بين الممثل والجمهور بسبب الجدار الرابع،الذي يرى فيه ضمانا يوهم المتفرجين بأنهم شهود عيان لحادث حقيقي(1). ويتأكد هذا التنظير منذ بداية النص المسرحي، كما في هذا الحوار الدال :

المخرج:(بصوت طلق رنان)أيها السادة،إسمحو لي بصفتي مخرج المسرحية أن أقدم لكم زملائي...(ثم يدخل المؤلف والممثلين في دائرة الضوء).
إتفقنا...نرتجل لكم الليلة المسرحية...

المؤلف : (يقاطعه) مسرحية لا فيها ضحك ولا فيها ميلودراما، لا غنا ولا رقص ولا الحاجات اللي بتحاول تغويكم بيها مسارح الغواية إياها .

المخرج : (يقاطعه باستياء) تسمح خليني أنا ...

المؤلف : (مكملا) لكن فيها حياتكم ./...../

المخرج : اتفقنا نقدم لكم قصة حقيقية سنؤلفها ونخرجها ونمثلها قدام عينيكم.. مش حنخبي أسرار صنعتنا زي بتوع الألعاب السحرية.. لا.. حنلعب قدامكم على المكشوف (2).

وهكذا يوظف ظاهرة التمسرح،ليجعل من لعبة التمثيل فرجة مكشوفة الحيل أمام الجمهور. فبعد انتهاء كل مشهد، يدخل المؤلف أو المخرج ليشرح بعض الأشياء أو يعلق عليها، أو ليعلن عن أشياء أخرى، كما هو الأمر بالنسبة للحكواتي أو الراوي الشعبيين. وهذا ما يتجلى في الحوار التالي :

المخرج :(للمؤلف) من فضلك قدم المسرحية.(موسيقى ثم يخرج الثلاثة)

المؤلف: كان زمان في أحياء معينة زي السيدة وشبرا والحدائق بتلتحم بيوت الأسر الغنية القديمة ببيوت شعبية بيسكنها ناس فقرا..يمكن اللي في جيلنا شاف في طفولته سطوح الفيللا القديمة المتصل بسطوح البيت الشعبي...بين السطوحين حاجز صغير من الطوب كأنه مقام بلا داعي هو صحيح مالوش داعي،لأن اللي بيمنع الحياة هنا من الاختلاط والاندماج في الحياة هنا حاجز تاني كبير ومتين..ما تشوفوش العين لكن كل كيان الإنسان يحسه..ومع ذلك أحيانا - بدافع الطيش أو بدافع السجية السليمة اثنين في سن الصبا يخترقوا أو يسقطوا حاجز زي ده بقصة حب برئ...(ص 66

1-ألفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، سلسلة الهلال ،ع 179، دار الهلال ، القاهرة 1966، ص 132 .

2-ألفريد فرج : جواز على ورقة طلاق، سلسلة روايات الهلال، ع 478، دار الهلال ، القاهرة أكتوبر 1988 ، ص 64 .

والواقع ان هذا الطرح الذي ينادي به فرج،من خلال هذا النص المسرحي،يعد تطبيقا ملموسا للدعوة التي رفعها كثير من مبدعينا قصد خلق مسرح عربي شعبي أصيل.ولا تتمثل هذه الشعبية في الصيغة الاحتفالية التي تجعل من العرض المسرحي حفلا مفتوحا يشارك فيه كل المحتفلين فقط، ولكنها تتمثل أيضا في الموضوعات التي لها مساس بالواقع الملموس. لذلك وجدنا المؤلف يطرح قضية الصراع الطبقي من خلال مشكلة اجتماعية،هي الحب والزواج في علاقتيهما بالوضع الطبقي. فالمسرحية تنطلق من قصة حب بين زينب، الفتاة الشعبية البسيطة، وبين مراد، الذي يمثل الأرستقراطية التي حملت في وقت معين شعار الثورة والتقدمية وما إلى ذلك،مما جعله يعيش مفارقات خطيرة بين تصوراته وبين موقعه الطبقي. لهذا كانت نهاية ممارساته جريمة بيروقرطية، تجلت في اغتصابه لزينب، بعد ما استغل موقعه كرئيس لمصنع تشتغل فيه زينب. وحتى لا تداس كرامته الطبقية، طلب الزواج منها شريطة إسقاط الجنين. وبعد الزواج المزيف، تطلب زينب الطلاق، إلا أن مراد يرفض، خوفا على مصالحه. وفي النهاية يقترح حلا .. هو الذي يشرح عنوان المسرحية، ذلك أن مراد يقرر القيام بالطلاق والزواج في نفس الوقت. فبمجرد ما ينتهي " المأذون " من كتابة ورقة الطلاق، يأمره مراد بكتابة عقد [illegible] بدون رجعة، إذ تنتحر، رافضة هذا الواقع الذي تداس فيه كرامة الإنسان.

المسرحية تتعرض بالمناقشة الصريحة للصراع الطبقي القائم في المجتمع :

المؤلف: يعني في مجتمع يدين المرأة بينما الرجل آمن من الإدانة وبيدين الفقير بالتطلع لاصطياد الغنى بينما الغني أكثر منا وأقدر على التصرف وشايل في جيبه دائما ضمان براءته في محفظة فلوسه..يبقى فيه هوة بين المواطنين فيه انفصام اجتماعي(ص94).

فالمسرحية هادفة، تطرح موضوعا يمس جانبا هاما من حياة المتلقي، وهي تهدف من خلال طرحها لهذا الموضوع الاجتماعي أن تجر المتفرج إلى التفكير فيما يجري أمامه من أحداث والعمل على القضاء عليها،وهذا ما يشير إليه الحوار التالي

المؤلف : احنا هنا بنمثل مجرد تمثيل..احنا الفنانين..ما تنساش أن الجاني في الصالة والمجنى عليه في الصالة..والجناية لسه حتحصل..أرجوك نصورها النهى الفضاعة لما تحصل..زي الجوانتي الحرير اللي ماسك الحرير دايما شيء جميل..وحنحافظ على جماله..ده اسمه الحب..

المخرج : أنت حر .. منك للنقاد (ص 85)

للتعبير عن تلك النهاية المأساوية التي انتهت بها مسرحيته يلجأ المؤلف إلى توظيف المثل الشعبي للدلالة على وعي زينب وقوتها، وبأن لجوءها إلى الانتحار ما هو إلا نتيجة لتمسكها بكرامتها ورفضها للبناء الاجتماعي الراهن، وهذا ما جاء على لسانها في نهاية المسرحية:"

زينب:النور انقطع..لكن الماكينة شغالة..عمية وشغالة..جاهزة وشغالة..فاضية و شغالة..حلوة وشغالة..مين يقول للغول نابك أزرق..اتعلمو الحجامة في روس اليتامى ..اللي ماله شاهد كداب..واللي تطبخه العامشة يكلوه ولادها..واللي يحبك يبكيك.. واللي يكرهك يضحك عليك..فيه سكوت يخرب البيوت..إذا أكلت أشبع وإذا ضربت أوجع..اللي يديك حبل كتفه بيه..أضربه وحرم عليه البكا..إذا كان الدواء مر الداء أمر ..إذا سال الدم زال الهم.. وإذا كان خصيمك القاضي لمن تشكي.. واللي ما تعرفش ترقص تقول الأرض عوجه..بات بلا عشا وأصبح بلا دين..خليك على الطريق ولو دارت..اللي ضيع صبحه ضيع روحه..مين يقول للغولة نابك أزرق..اللي ما قراش مايدراش..واللي ما يشقى ما يلقى..زبال في أيده ورده"(تسقط زينب على الأرض)

مراد : زينب كلميني يا زينب .

محمود : انتحرت .. انتحرت . /...../

المخرج : فيه شرخ في المجتمع .. فيه انفصام .

مراد: زينب حبيبتي..حتى حبنا مقدرش يلم الشرخ ؟.. إيه اللي حايلم الشرخ ؟ إيه اللي حايلم الشرخ ؟ (ص 117)

ولقد استغل ألفريد فرج في هذه المسرحية النكتة الشعبية الخفيفة والروح الفانتازية - حيث يختلط الواقعي بالخيالي -ووظف مجموعة من الخصائص الاحتفالية نحو الرواية،إذ يقوم المخرج بدور الراوية حينما يتعلق الأمر بالتعليق على أحداث، أوبسرد أخبار تاريخيةأو حينما يتعلق الأمر بالارتجال،لأنه من حين لآخر يخاطب المخرج أوالمؤلف أو التقنيين أو يعطي آراءه حول المسرح الأصيل.كما أن المسرحية تحاول إشراك الجمهور في الحوار باعتباره يساهم في إعطاء الحلول المناسبة للقضايا الواقعية التي يطرحها المؤلف.فالطابع الاحتفالي إذن يطغى على هذا النص المسرحي ليس على مستوى التخطيط السينوغرافي فقط، ولكن حتى على مستوى الكتابة الأدبية، كما في هذا الحوار الذي يبدأ مع مطلع الفصل الثاني من المسرحية:

(يضيئ المسرح فجأة وتطفأ أنوار الصالة ويدخل المؤلف والمخرج والممثلان)

المؤلف: من فضلكم،أنا مش عايز مناقشة في الكواليس،ناقشوني قدام الجمهور

المخرج : ده طلبك ؟

المؤلف: أي مناقشة في مسرحية زي دي، هي جزء من المسرحية ، ومن حق الجمهور يطلع عليها .

الممثل : فيه حاجات خاصة .

المؤلف : ما فيش حاجات خاصة .

الممثلة : إيه المانع ؟.

المخرج:على كيفك،أنا نقدي على اللي تم تأليفه هوالآتي:أنت بدأت بقصة حب و بعدين نسيت الحب واستغرقتنا في جريمة طبقية،أنا باتساءل عن تصرف مراد اللي ماظهرش منه في آخر الفصل أثر لحبه اللي شفناه في الأول،...

المؤلف: التصرفات المتناقضة أحيانا بتبقى واقعية جدا، خصوصا إذا صدرت

عن شخصية متناقضة "(ص 92)

وأمام هذا الحوار حول طريقة الكتابة، يدخل المبدعون في حوار مع الجمهور الذي يكون هو الحكم، خاصة في نهاية المسرحية التي تنتهي نهاية مفتوحة، إذ يعمل المؤلف على جعل هذا الجمهور شاهدا على انتحار زينب، فيشركه في الحوار من خلال الارتجال، لأنه هو الآخر مسؤول عن هذه الحادثة. فكأن المؤلف يحمل المجتمع مسؤولية الوضع الطبقي الذي يكرس الاستغلال بمختلف ألوانه. فحينما يسأل ضابط الشرطة والد زينب" سيد" عن المتهمين، يرد سيد باتهام الجميع :

- سيد: الأستاذ ده (المؤلف) والأستاذ ده (المخرج) والبهوات دول (الجمهور).

غير أن المخرج يقترح أن يرسل كل الجمهور بشهاداتهم إلى عنوان قاعة المسرح حتى يثبتوا فعلا حضورهم، لأن المسرحية لن تتم إلا بمشاركة الجمهور :

- المخرج :(لضابط الشرطة) السيد وكيل النيابة بيقول لسيادتك مش ضروري حجزهم، إنما نرجوكم، نرجوكم أيها السادة بصفتكم شهود الحادث أن ترسلوا لعنوان المسرح شهاداتكم، وبهذا انتهت المسرحية وشكرا "(ص102).

2.1- احتفالية ابن الرومي في مدن الصفيح :

يقول برشيد: جاء المسرح الاحتفالي كرفض للمسرح التقليدي الذي يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح 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 ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه، و أن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور، ويصبح التمثيل تمثيلا يتداخل مع فواصل من اللاتمثيل، تقوم على تصحيح الممثل لخطأ في حركة أو في حوار، أو إعادة مشهد أو حوار، أو الرد على تعليقات الجمهور بذكاء، وخفة ظل. إنه نوع من الاندماج يميز الفنان الشعبي. وعلى هذا الأساس يعتمد الطيب الصديقي طريقة في التمثيل تقوم على تقنيات مستوحاة من فن الحلقة والبساط وفن الرواة الشعبيين والمداحين(1

يمتاز برشيد عن باقي رجال المسرح المغربي، باهتمامه الكبير بتنظير اتجاهه المسرحي. ومن خلال آرائه في التراث والتأصيل، ودعوته إلى الاحتفالية يمكن أن نلاحظ صدى عدة تأثيرات غربية وشرقية استطاعت أن تكتسب ملامحها الخاصة في الممارسة المسرحية العربية. فبرشيد يؤكد دوما "أن المسرح العربي - وهو استمرار طبيعي للتظاهرات الشعبية - لا يمكن أن يكون إلا مسرحا بسيطا كذلك، فالراوي الشعبي لم يكن يستعين إلا بأدواته الجسمية والنفسية فقط، ولم تكن له ملابس ولا ديكور ولا إضاءة، كل ما يملكه هو طاقاته التعبيرية الداخلية "(2). فقد استطاع هذا

---

1 انظر عبد الكريم برشيد : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي" م. الأقلام ، 10 ، العراق 1980 ، ص 93 .

2- نفسه ، ص 17 .

الراوي الشعبي العربي،حقا، أن يؤدي دوره كاملا في تأصيل الظاهرة المسرحية في الساحة الثقافية العربية، رغم بساطة أدواته واستغنائه عن كثير من العناصر المسرحية الغربية كالملابس والديكور والإضاءة.

وأهم ما يميز برشيد هو أن اسمه ارتبط بنظرية أثارت بعض النقاش،منذ أن صدرعنها أول بيان،عرف بالبيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي،والتي" تشكل في المغرب أقوى واقع مسرحي عربي في الوقت الحاضر، ويعود السبب في ذلك إلى عدة أمور،أهمها...اعتمادها على أسس فكرية وفنية وفعلية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث(*) العربي وأشكال الاحتفال الشعبية في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية "(1).والتي ستمكن المسرح الاحتفالي من التأريخ للوجدان الشعبي،ومخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة،من أجل استيعاب تحديات مرحلته الحضارية الراهنة،خاصة وأن المسرح الاحتفالي ، مسرح عربي اللغة، إنساني الروح والمضمون، إنه مسرح يبحث عن جذوره الفنية الاحتفالية الأصيلة.فمن المعلوم أن الاحتفال قد اتخذ أشكالا مختلفة لدى الشعوب، إذ بالرغم من إشتراك هذه الشعوب في الكثير من مظاهر الاحتفال،كالفرح والموت مثلا، إلا أن التعبير عن ذلك قد يختلف من شعب لآخر، ومن ثم يكون البحث عن صيغة مسرحية تنطلق من البيئة والثقافة الشعبية أمرا مشروعا وضروريا.لأن هناك فرقا بين عرض تمثيلي شعبي تنعدم فيه التعاليم النخبوية المصطنعة المتعارف عليها في المسرح،والذي يعتمد على علاقة الفنان المباشرة بالجمهور،وبين حفل تمثيلي يعتمد فيه الفنان على المهارة التقنية المبالغ فيها لفرض أدائه وأيديولوجيته على المشاهدين.

فإذ ما تحدثنا عن المسرح المغربي نجد أنه خاضع - وهذا ما يجري على المسرح العربي كله - لوصاية المؤسسات المسرحية القائمة،التي تشجع على تكريس ما هو كائن لخدمة أيديولوجية الطبقة المسيطرة."إن وضعية المسرح الموجود تحت الوصاية وضعية غير متماسكة من الناحية الابستمولوجية،وهي وضعية ترتبط باللغة السائدة في المسرح التجاري، ليست في مستوى الإنسان الخلاق،وإنما هي في مستوى الإنسان المستهلك، وحاجاته السريعة، لذلك فهي لغة بلا لغة،ولا تقدر أن تنتج إلا مسرحا بلا مسرح...وفي هذا نوع من السكون الذي يعتمد على تكريس ما هو كائن،محافظا على العلاقات السائدة والعقلية المهيمنة والفن المسيطر لكي تظل عملية التكريس خادمة لمصلحة أيديولوجية الطبقة المسيطرة،التي تتخذ الفن قناة إعلامية تمرر منها وعبرها مسكناتها،لتهيمن نزعة التكيف على نزعة التجاوز"(2.ومن خلال كل ذلك

1-مفيد الحوامدة : المسرح العربي ومشكلة التبعية ، (م. س) ، ص 76 .

2-عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس في المسرح المغربي، م. إبداع ، ع 8، الهيئة القاهرة أغسطس 1983، ص 88،

(*) خاصة وأن موقف عبد الكريم برشيد موقفه من التراث، وعلاقته به تتحدد في النقاط التالية : أن التراث وسيلة وليس غاية، وأن علاقتنا به ينبغي أن تبنى على أسس جديدة إذ يجب أن نملكه بدل أن يملكنا، وأن نوجهه نحو المستقبل بدل أن يجذبنا نحو الماضي، وأن نجعله شاملا عوض أن يكون إقليميا، وأن نميز فيه بين ما هو عرضي وما هو جوهري ". وهذا الموقف الواعي من التراث يشاركه فيه، كما سبق أن رأينا، كل الكتاب المسرحيين الذي حاولوا تأصيل المسرح العربي منذ بداية الستينات، كيوسف إدريس وألفريد فرج و سعدالله ونوس ومن جاء بعدهم .

ينتج نمطا من الإنتاج المسرحي الذي يحجب الوعي على مستويين: سياسي وثقافي نقدي، ليكون بطبيعته جزءا من بنية النظام السياسي/ الثقافي السائد والقامع لكل ما هو مغاير وصادق وأصيل.

لقد أخذ برشيد على عاتقه أن يملأ هذا الفراغ الذي تشكو منه الساحة الثقافية العربية، من خلال نظرياته حول المسرح الإحتفالي،التي حاول ربطها بالممارسة المسرحية،حتى تكون قابلة للتعديل وفق الواقع ومتطلباته. ولذلك يلجأ برشيد إلى الأشكال المسرحية الاحتفالية الشعبية ليتخذ منها حقلا للتجريب، حتى يتسنى له ربط المسرح بالتربة العربية،عن طريق المزاوجة بين الاحتفالات العربية والتقنيات الغربية الحديثة، مؤكدا بذلك على ضرورة تطوير العناصر الجمالية التي تضمنتها أشكالنا المسرحية الشعبية التراثية من أجل أن يكون لنا مسرحا،يستطيع أن يتواصل مع الوجدان الجمعي للمتلقي العربي، مسرحا يتجاوب مع ذائقة هذا المتلقي ويجسد رؤيته كاملة دون تزييف أو نقصان. ولذا لجأ برشيد إلى كتابة العديد من المسرحيات التي تستلهم التراث كمحاولة لإعادة خلقه من جديد وتقديمه في شكل مسرحي متميز، يمكنه أن يساهم في دعم حركة تأصيل المسرح العربي، ومن هذه المسرحيات : " سالف لنجة"، " عطيل والخيل والبارود"،" الزاوية"،" عرس الأطلس"،" عنترة في المرايا المكسرة"،" قراقوش الكبير"،" فاوست والمغنية الصلعاء"،" العنترية" و"جحا في الرحى"، و" امرؤ القيس في باريس". ومسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح".

وتشكل مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" إحدى الدعامات الهامة لتأصيل المسرح العربي،فهي"كعمل درامي يعتمد على فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة. وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدرامي،لا يمكن(تفسيرها) إلا اعتمادا على الرجوع إلى الفكر الاحتفالي"(1.فقد تميز هذا العمل بكثافة الرموز والإحالات الموحية، بالإضافة إلى خصوصيته التعبيرية البارزة - على الرغم من ميله إلى التجريد الفني في بعض مقاطعه - كطاقة فنية لها أصولها ومنابعها التراثية العميقة، وكبؤرة لخلق فضاءات درامية قادرة على تمثل عناصر التراث العربي، بمستوييه الشعبي والأدبي ،وربطه بواقع المتلقي العربي عبر الحاضر والمستقبل، انطلاقا من أن الاحتفالية .كما يرى برشيد - هي ما هو كائن.وما سيكون غدا (2).

يلجأ برشيد في هذا العمل المسرحي المتميز " ابن الرومي في مدن الصفيح" إلى صيغة المسرحية داخل المسرحية، أي إلى ثنائية مسرحية تتركب من عملين يكمل أحدهما الآخر بشكل مترابط،لأن المسرحية الأولى تنتهي في النهاية بلا نهاية، مما يفسح المجال لاستمرار الفعل المسرحي في العمل كله. فبرشيد، في مسرحيته هاته لا يتناول شخصية" ابن الرومي" كشخصية تاريخية، على الرغم من انتمائها

1.عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 174

2- ينظر : الفصل الثالث من الباب الأول في هذه الرسالة .

إلى التاريخ. فالمسرحية لا تستحضر الماضي ولكنها تستقرئه، وهي لا تنظر إليه كشيء جامد له وجود خارج اللحظة الراهنة، وإنما كشيء يشكل مع [الحاضر] زمنا واحدا موحدا، هذا الزمن الذي لم يعرف الانقلابات إلا في حدود ضيقة جدا. الشيء الذي جعل ابن الرومي وجيرانه الفقراء - وهم ينتمون كلهم إلى الماضي - يعاودون الظهور في الزمن الحاضر. ويدرك برشيد أن الفن لابد أن يعبر عن متطلبات الواقع المعاصر، لذلك فهو لا ينظر إلى تلك الشخصيات التراثية كشيء جامد. لأن" الاحتفالية - عنده - بالأساس موقف. موقف من الوجود ومن السياسة والأخلاق، ومن الحياة و الموت، ومن التراث أيضا، ومن هذا وجب البحث عنها خارج أدواتها، وخارج تجلياتها الجزئية. هذه التجليات التي تظهر في شكل تقنيات فنية(المشاركة - التواصل - الاندماج مع الموقف - التمثيل [مع] عوض التمثيل [ل]..) "(1). ولذا نجده يقف موقفا نقديا من مسرح خيال الظل الذي يحاول أن يقدمه المخايل محمد ابن دانيال، وهذا من خلال موقف ابنته " دنيا زاد " التي تنتمي لهذا العصر .

فالمؤلف يبعث بشخصية ابن دانيال التاريخية التي تنتمي للعصر الإسلامي الوسيط، ومعه مسرحه الشعبي خيال الظل الذي أدى دوره في عصره، بتلبيته لحاجيات المتلقي في عصره. يأتي به ، بكل أدواته وديكوراته، تساعده في ذلك ابنته الشابة " دنيا زاد" ، للتمثيل وخلق الفرجة الشعبية في أحد الأحياء الشعبية المغربية الفقيرة (حي الصفيح)، الذي يعاني أهله من البؤس والحرمان والمرض، ومع ذلك لا يتركهم أصحاب القرار في حالهم، إذ يعمل أعضاء مجلس الحي على هدم بيوتهم القصديرية وطردهم من الحي، حتى يتسنى لهم بناء مدينة سياحية فوق أرضه دون المبالاة بمصير هؤلاء الفقراء.

وفي هذا الجو المكهرب، و وسط هذا الصراع بين فقراء الحي وأغنيائه على مستوى الحاضر، يقف المخايل ابن دانيال مستخدما فنه لتخدير وعي هؤلاء السكان وتغييبه، بحيث يحاول أن يشغلهم بعوالم خرافية وأسطورية يعالجها بنظرة لم تعد تصلح لعقلية هذا الزمن ومستجداته، إذ يروي لهم حكايات عن الغول وأبي زيد الهلالي وعنترة بن شداد والفارس الأعور ..الخ.

ابن دانيال : في الصندوق جحا يبيع حبة الفهم فيه لقمان والضحاك وحمزة البهلوان...فيه السندباد والرخ والعنقاء. فيه سترون بأعينكم..(موسيقى مرحة تظهر على الستارة صور ظلية لشخصيات ذات أبعاد أسطورية "(2).

غير أن ابن دانيال يفشل في جذب جمهور فقراء الحي إليه، نظرا لانشغالاتهم الكثيرة من جهة، وعدم قناعتهم بهذه الحكايات الأسطورية الشعبية كما قدمها ابن دانيال. وهنا تطلب " دنيا زاد " من أبيها المخايل الشعبي التاريخي أن يغير حكاياته بحكم أن الزمن قد تغير فتغير الذوق، ومن ثم لابد من التعبير عن حياة الناس وذوقهم الجديد (الحاضر):

1- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 175 .

2- عبد الكريم برشيد : ابن الرومي في مدن الصفيح ، م. فنون، ع 1 ، المغرب نوفمبر 1979، ص 89 .

دنيا زاد : تحدثهم عن الأبطال وأنصاف الآلهة ... لقد تغير الزمن يا أبي... حدثهم عن الإنسان البسيط ، عن العامل الأجير، عن الفلاح . وماسح الأحذية. دعني أخاطب الناس مكانك إنني أحس عذابهم لأنني منهم. أما أنت فملك الماضي "(ص 89)

لقد حاولت الشابة " دنيا زاد " باعتبارها ابنة الزمن الحاضر، بكل تناقضاته الحياتية و معطياته الفكرية والجمالية،أن تأخذ مكان أبيها لتواصل المسيرة الفنية الفعالة التي بإمكانها التواصل مع الناس،والتعبير عن قضاياهم ومشاغلهم.وهنا فقط يدرك ابن دانيال الهوة العميقة التي حالت دون تواصله مع جمهوره الجديد، فيغير من طريقته في معالجة الأمور وتقديمها للناس، من خلال استدعائه لواقع متخيل في الماضي، لحي من أحياء بغداد القديمة،المتمثل في حي" القصدير" وشاعره (ابن الرومي). يقول ابن دانيال عند تقديمه لابن الرومي :

ابن دانيال: سادتي.امنحوني أحداقا واسعة وسمعا مرهفا. فأنا لست مؤرخا،لا و لست معلم صبيان. وعليه فإن كل مشابهة مع التاريخ إن هي إلا اتفاق ومحض مصادفة .ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون.. شاعر الليلة سادتي، قد يكون من باريس، من روما، من البيضاء، قد يكون عليا بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا.قد يكون المجذوب أو بابلو.قد يكون من حيكم هذا قد يكون أنت أو أنت أو أنت.من يدري؟ قد يكون وقد يكون. سادتي نرحل الآن إلى بغداد - الرمز "(1).

وهكذا يتضح لنا أن المؤلف ينظر إلى التراث نظرة نقدية ، فوعيه بقضايا المتلقي في العصر الراهن جعله يؤمن بضرورة ربط فن الخيال الظلي بالحاضر، هنا والآن. فالتراث - في رأيه - موجود داخل ذواتنا، إنه اللغة والفكر والعقلية و الروح والتاريخ أيضا.وهذا النوع من التراث عرف الاستمرار عبر الزمن(2،ولذا كان الماضي حاضرا في الآن، وكانت نماذجه البشرية ذات حضور مستمر،فابن الرومي كان في الماضي وهو موجود الآن،وسيستمر عبر صيرورة الزمن.وهذا ما ينطبق على شخصية "عريب" الجارية في المسرحية،الذي يتمدد ليغطي كل تاريخ المرأة لتبدو في الأخير وهي ما تزال في وضع جارية القرون المتخلفة، فهي وإن غيرت الأوطان والحضارات والأزياء واللغات - فهي تبقى نفس عريب الجارية :

عريب: أنا عريب الجارية/ ربوني في حقول تربية الغواني/ علموني كيف أفرخ اللذة وأحيك الأغاني../ راقصة كنت في بيكال/ أتعرى عبر الليال/ تلسعني تجلدني..تدفنني في عمقها عين الرجال/ ممثلة كنت في برودواي/ أموت في كل ليلة مرة/ ثمني ا؟ التصفيق يوم أحسن الموت والعهارة / أموت و تنزل الستارة/ عارضة للأزياء كنت في باريز (ص 91)

1- المسرحية ، ص 89 .

2- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي ، (م. س)، ص 182 .

يحاول برشيد في هذا العمل المسرحي استخلاص جوهر التاريخ لتجسيده فنيا، من خلال تصوير هروب ابن الرومي من عالم واقعه المزري إلى حضن الجارية "عريب"،التي اشتراها من بيت عمته(الرباب)النخاسة الكبيرة،ولكن الجارية تدرك أنها مجرد متعة زائلة ، تمنح الشاعر(ابن الرومي) وجودا دونيا. ولذا تسعى إلى تحقيق حريتها منه بإجباره على تمزيق صك عبوديتها، مما يجعله يستجيب لطلبها بعد أن منحته، بدورها، الإنتماء الفعلي إلى أهل "حي الصفيح" مقابل ذلك. حيث يلتقي بهؤلاء الفقراء وينظمون مظاهرة احتجاجية كبيرة ضد الأغنياء الذين يحاولون استغلال فقرهم ووضعهم المزري.

إن الطابع الاحتفالي للمسرحية يتجسد من خلال تلك الاستهلالة التي بدأ بها المخايل ابن دانيال مسرحيته الملتزمة بقضايا الناس في الحاضر، للتعبير عن الواقع العربي المترامي الأطرف عبر وجوده كله، فالزمن في المسرحية هو كل الزمن العربي و المكان أيضا هو كل المكان العربي.ذلك المدخل الذي قدم به ابن دانيال شخصية ابن الرومي إلى المتلقي العربي، يعتبر شيئا أساسيا لتحديد طبيعة الشخصيات و الأحداث والمواقف في هذه المسرحية." فالأحداث المسرحية هي في نهاية الأمر تركيب كيماوي يتألف من عناصر متعددة ومختلفة. وبهذا يذوب العنصر التاريخي في مواد الواقع والحلم و الفانتازيا، ليتشكل من هذا المجموع واقع جديد.لا هو بالواقعي ولا بالتاريخي،وإنما هو واقع مسرحي مركب،له قوانينه وأبعاده وفضاؤه الخاص.و داخل هذا الفضاء تتحاور الشخصيات وتتصارع وهي شخصيات لها انتماء للإنسان وقضاياه قبل أن يكون لها انتماء إلى زمن معين،أو مكان خاص"(1).

فالمؤلف يقوم من خلال التوازن الجدلي،وباستخدام حيل التشخيص و التقمص وتبادل الأدوار والمزج بين الحاضر والماضي -، يقوم بتقديم عالم الفقر في بغداد القديمة - الممتدة في الزمن الحاضر- عالم التناقض بين هذا الفقر المدقع وبين الثراء الفاحش. بين هؤلاء البسطاء في المجتمع الذين لا يطلبون أكثر من أن يحيوا حياة كريمة وشريفة، والسادة الذين يمتلكون الأرض ومن عليها، إنه زمن الفقر والقهر والنخاسة القديمة / الحديثة حيث لا يملك الشعراء فيه سوى التقوقع داخل بيوتهم، لا يخرجون إلى الشارع إلا مدحا للسادة. وشراء الجواري الحسان من عطايا هؤلاء السادة من أجل إرضاء غرائزهم والاستمرار في مدح سادتهم.

وفي اعتقادي أننا عندما نستخدم أشكالا فنية أوأحداثا أو شخصيات تراثية قديمة لنعبر بها عن واقع معاصر، فإننا نجمع بين الماضي والحاضر في رؤية إنسانية عميقة، أي أننا نسقط ثقافتنا وتراثنا على حاضرنا بشكل واقعي انطلاقا من التزامنا الواعي بمقتضيات الإنسان في هذا العصر،وعندما نأخذ حياة شخصية تراثية فإننا نقدم صورا حياتية تنتسب إلى الماضي ولكننا نقدمها بشكل معاصر ونحن نعي ما نقدم، ولعل هذا ما دفع عبد الكريم برشيد إلى اختيار العديد من الشخصيات التراثية

1.نفس المرجع السابق ، ص 181.

كمحور لإبداعه. وهذا ما تجلى في مسرحيته" امرؤ القيس في باريز"،حيث قال:"الجديد في هذا الاحتفال أنني رأيت وعبرت عن واقع جديد، واقع مغاير و مشابه - للآتي والماضي معا - واقع ليس صحوا كله، وليس حلما كله،وليس ماضيا وليس حاضرا، إنه تركيب كيميائي للممكن والمحال، ومزج للحاضر والغائب والظاهر والخفي، والقريب والبعيد "(1).

هذا وخصوصا إذا وضعنا في الاعتبار أن المسرح يعتبر وليد الظروف البيئية والتاريخية التي ينشأ داخلها وينمو ويكبر.فهو ليس نتاج حالة وجد،أو خلقا ينبثق من داخل إنسان منعزل في مكان خال، وإنما هو بالضرورة [تعبير] جمالي راق عن الأفكار السائدة في المجتمع المقدم داخله، مستمدا وجوده من تراث هذا المجتمع الثقافي و الاجتماعي، مستهدفا فهم هذا المجتمع، من أجل تغييره أو تثبيت دعائمه القائمة عن طريق إثارة الوعي لديه أو تغييبه. ولا سيما أن الاحتفالية تركز، كما يرى برشيد ، على جوهر الظاهرة المسرحية، أي على الاحتفال في حد ذاته. أما التقنيات ، فهي إضافات يعطيها الإنسان للحفل، وهي تختلف من بيئة إلى أخرى، ومن زمن إلى زمن. إنها العودة إلى العام المشترك وإلى الأصل، أصل المسرح في أوروبا وافريقيا وآسيا. يقول :" و لما كان الحفل لدينا له تقاليد وأخلاق وتقنيات مغايرة فقد وجب أن نركز على هذا التميز، لأنه إفراز هذه الأمة التي أوجدت فرجتها وحفلها وذلك بما يتناسب وفكرها وروحها وعبقريتها وذلك ما تحاول الاحتفالية أن تحققه "(2).لهذا فهذا العمل يؤكد على ان المسرح احتفال، ويجب ان يكون نموذجه مزاوجا بين النظرية والممارسة.

و إذا كان المسرح - كفضاء مكاني وزماني - أقل اتساعا من الواقع، إلا أنه في المقابل أعمق بكثير وذلك من حيث تجسيده وتشخيصه للمعنوي واللامرئي،وكذلك للأحداث الماضية البعيدة، ورصده للجوهري والأساسي. ومسرحيتنا لا تستحضر الماضي ولكنها تستقرئه، وهي لا تنظر إليه كشئ جامد له وجود خارج اللحظة الراهنة، وإنما كشئ يشكل مع (الحاضر) زمنا واحدا موحدا، هذا الزمن الذي لم يعرف الانقلابات إلا في حدود ضيقة جدا.الأمر الذي جعل ابن الرومي(*) وجيرانه الفقراء - وهم ينتمون كلهم إلى الماضي - يعاودون الظهور في الزمن (الحاضر). كما أن المسرحية مركبة من عملين يكمل أحدهما الآخر،وهي لا تنطلق من فكرة جاهزة لتعمل بعد ذلك لإيصالها للمتلقي.ولكنها مجرد رحلة خطرة، في مجال الفكر والواقع العربيين عموما، هذا الواقع المترامي الأطراف والذي تختصره المسرحية داخل زمن محدود. فالزمن إذن في المسرحية هو كل الزمن العربي. والمكان أيضا

1- عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، دار الستوكي ، الرباط المغرب ، ط 1، جويلية 1982 ، ص 15 .

2- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 133 .

(*) يقول برشيد :" لقد كان الاسم الأول الذي أعطيته للمسرحية هو (ابن الرومي 75) ثم - ولأن المسرحية قد كتبت في آخر السنة فقد ارتأيت تسميتها (ابن الرومي 76) ولقد تبين لي من خلال توالي السنوات انه من غير المعقول أن أسجن الأحداث داخل سنة معينة. وبذلك غيرت العنوان. وتركت مهمة تحديد الزمان والمكان للراوي - وبهذا يكون زمن الأحداث هو زمن العرض " . حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 214 .

هو كل المكان العربي. ومن هنا تكون المسرحية في جوهرها محاولة جادة للبحث عن الزمن العربي الحقيقي،هذا الزمن الذي يمكن أن يحقق شيئين: الحداثة و المعاصرة.فالمسرحية تسعى لرصد الكلي قبل الجزئي.فالعالم العربي تنتظمه ثوابت ومتغيرت.وما يهمنا الآن هو الامساك بالثوابت أولا، على اعتبار أنها قوانين ومفاتيح أساسية لصناعة التاريخ المستقبلي .

وإذا نحن حاولنا أن نترصد مفهوم الاحتفالية بالنسبة لمسألة الشكل الفني،فإننا سنجد أنها تركز بالأساس على مبادئ أساسية يمكن أن نذكر من بينها منع(التفرج)، وذلك في مفهومه الكلاسيكي القديم الذي يركز على الإيهام والانفعال، والعمل دائما بتنبيه ذهن المتلقي ودفعه إلى المشاركة في العملية المسرحية واتخاذ رؤية واضحة إزاء الأحداث.وبهذا تختفي المسرحية في المنظور الاحتفالي كفرجة قائمة على التشويق والسحر والابهار الفني.هذا بالاضافة إلى تركيز الاحتفالية على الواقع و السعي إلى تغييره، انطلاقا من التركيز والتكثيف والتكبير المجهري لدقائق الواقع وخلفياته البعيدة :" أحذركم سادتي الكرام / من روايات تعطى من يومنا / قشوره و شكله / اليوم نريد روح الواقع / نريد لبه "(1) .

إن المسرحية تعتمد على بناء مركب تجسده مستويات متعددة يمكن رصدها في مستويين اثنين أساسين: مستوى الواقع، كما مر بنا، ومستوى يدور داخل صندوق خيال الظل للمخايل ابن دانيال.وهذان العالمان يتداخلان ويتكاملان ويتبادلان التأثير فيما بينهما. وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة، وذلك لأن هناك أكثر من راو واحد، الشئ الذي يجعلنا في نهاية الأمر أمام أكثر من ابن الرومي واحد، وأكثر من عريب واحدة، فالأحداث غالبا ما تتطور، عندما يتغير الراوي، وقد تنتقل من الضد إلى الضد، مجسدة بذلك إما موقف(ابن دانيال) وهو موقف محافظ،أو موقف (دنيا زاد) وهو موقف متحرر :"دعني يا أبي أصور عريب الجديدة، ستراها كما لم ترها من قبل "(ص91).

كما أن صورة ابن الرومي تتغير أيضا، وذلك بناء على احتجاج الجمهور على بعض المشاهد :" ابن الرومي الذي قدمته يا سيدي لا يشبهني..ومن أجل هذا نعترض على فنك "(ص97) .

ففي المسرح الاحتفالي، كما هو الأمر في الفنون الشعبية العربية،فإن الإبداع يبقى دائما خاضعا للحظة. أي للتأليف الفوري، وهذا ما نحسه وندركه في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح". فكل شئ يتشكل ويتكون أمام الجمهور وبمشاركته فلا شئ إذن في المسرحية ثابت ونهائي ، وذلك لأن عنصر المصادفة له دور أساسي في هذا الاتجاه المسرحي. والأعظم من ذلك أن المسرحية تطرح موضوعا خطيرا يمس كيان الإنسان في هذا العصر. وقد وفق المؤلف في طرح رؤيته عبر تقنيات التراث الشعبي متماشيا مع ما سبق أن نادى به نظريا .

1- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن ، ص 187.

...ث الشعبي والبناء الفني لمسرحية المجذوب :

...عرف بلاد المغرب طوال تاريخها شاعرا شعبيا بلغ ما قد بلغه عبد الرحمن ...ب من الشهرة وذيع الصيت.فلقد مضى قرابة أربعة قرون ونصف قرن على ...ومع ذلك فاسم المجذوب لم يفتأ يتردد في كل آفاق شمال إفريقيا. ومن النادر ...نجد في تلك الأصقاع من لا يحفظ باعتزاز جانبا من الرباعيات المنسوبة ...جل والتي تتردد أصداؤها في كافة شرائح وأوساط المجتمعات المغاربية، ...ما في بلادنا الجزائر حيث نال شهرة واسعة .

...ولد سيدي عبد الرحمن المجذوب بن عياد بن يعقوب بن سلامة الصنهاجي ...الملقب بـ " المجذوب" بقرية تيط ، غير بعيد عن ساحل المحيط الأطلسي، ...90 هـ(1504م) في شهر رمضان، ونشأ وترعرع وتعلم فيها على يد ...ا الأجلاء، ثم درس في مدينة مكناس(مكناسة الزيتون) حيث أخذ العلم من ...وخها الأعلام، كالشيخ الزرهوني الذي كان مرشدا له، والذي يقال أنه سلك ...يقةالصوفية وهو الذي أجرى عليه لقب"المجذوب"(*).وعاش المجذوب بعد ...صر الكبير، عاصمة الهبط، ويروى أنه رحل إليها بإشارة من شيخه عمر ...ني،ولبث هناك يقول الشعر الحكيم، ويعظ العباد بقوله البليغ الرشيد إلى أن ...قتراب الأجل، فأمر أن يذهب به إلى مكناس، فكان أن توفي في الطريق إليها ...خارج أسوار المدينة قرب باب عيسى وتربة السلطان مولاي اسماعيل، ...وفاته سنة976هـ ليلة الجمعة العاشر من محرم.(1).

...ذا ألقينا نظرة شاملة على رباعيات الشيخ المجذوب، ألفينا جلها يدور حول ...ع طالما اشتغل بها بال الشعراء وأهل الأدب والفن،في كل الأقطار و ...، كأمور الديانة والعبادة، والصحبة والصداقة، والعشرة والحياة الزوجية ...ة، والفقر والغنى، والعشق والحب والمغازلة، وحيل النساء وكيدهن، ...، ...الخ، والقلاقل والفتن والأهوال التي انصبت على بلاد المغرب في ...بعد سقوط غرناطة- آخر قلاع الأندلس - بين أيدي الإسبان الكاثوليكيين، و ...وانحلال شؤون الحكم والقيادة، كما أن بعض الرباعيات فيها إيماءات ...ت غامضة المعنى، ومنها ما هو تنبؤات صريحة بوقائع المستقبل..(2).

...مان رباحي : قال المجذوب ، دون دار نشر، الجزائر - ط 1 - 2000 ، ص 7، 8 .
...ص 16 .

...د المجيد الشرنوبي(المتوفى 1348هـ/1929) :" ثم إن عباد الله المختصين بالقرب منه والوصول إليه قسمان: ...وأرباب سلوك، فأرباب الجذب لذين اختطفتهم يد العناية، يكشف لهم أولا عن كمال ذاته - أي ذاته الكاملة - بأن ...معرفتهم حتى يروا ذاته المقدسة بعين بصيرتهم، ثم يردهم إلى شهود صفاته، فيشاهدون بنور المعرفة ...ت، ثم يرجعهم إلى التعلق بأسمائه بأن يشاهدوا بالذوق تعلقها بالآثار، ثم يردهم إلى شهود آثاره - أي صدورها ...وهؤلاء هم الذين يستدلون بالمؤثرعلى الأثر، ويقولون ما رأينا شيئا إلا و رأينا الله قبله...فنهاية السالكين من ...المقدسة بداية المجذوبين، وبداية السالكين من التعلق بالآثار نهاية المجذوبين. لكن لا بمعنى واحد : فإن مراد ...د الأشياء بالله، فالسالكون على تحقيق الفناء والمحو، والمجذوبون مسلوك بهم طريق البقاء والصحو، فربما ...يق - أي منزل من المنازل - كشهود صفات. هذا - أي السالك - في ترقيه من الخلق إلى الحق، وهذا - أي ...تليه الحق من الخلق".

...رنوبي : شرح الحكم العطائية، دار الهدى، عين مليلة(الجزائر) 1991، ص 169.

يعتبر الطيب الصديقي، واحدا من أبرز أعلام المسرح العربي، الذين بدؤوا طريقة جديدة في المسرح المغربي، بإدخال التراث المغربي والعربي إلى المسرح. وقد استطاع الرجل أن يستوعب مضمون النظريات الغربية للمسرح، هادفا و محاولا البحث عن مسرح عربي أصيل، يحمل خصائصه و ميزاته دون الانفصال عن العطاءات الإنسانية في هذا المجال مستفيدا من تقاليد تراثنا، و التي تحمل في طياتها بذرة الفن المسرحي، موظفا التراث العربي في المغرب ليحمل هذه الصيغة الجديدة في تعبيره عن هوية الجماهير ووعيها الحضاري.

وفي إطار البحث عن مسرح مغربي أصيل، يستمد مضمونه من التراث، ابتعد الطيب الصديقي عن ريبرتوار المسرح العالي ليجرب نوعا آخر من المسرح. ففي ربيع عام 1965، دشن نشاط فرقته (المسرح البلدي بالدار البيضاء) بمسرحية سلطان الطلبة، التي تلتها العديد من الأعمال المسرحية التي تغوص في أعماق التاريخ ، وتبحث في رفوف الوثائق لتعرض علينا عملا دراميا، يتلاحق في ثنايا أحداث التاريخ، وشخصياته، في شكل فني متناسق.

وقد اختار الصديقي لهذا الاتجاه، مناسبة ليحدد معرفته للمسرح التاريخي في حديث نشره بدورية المسرح البلدي جاء فيه:"سألوني لماذا التاريخ ؟.وهل عصرنا في حاجة إلى أن يبعث موتاه ؟ كان جوابي، نعم..فبدلا من أن ننظر إلى هذا القرن، اتجهت أنظارنا إلى الوراء، ولم نفعل ذلك، إلا لأننا نملك عن الماضي تطورا أساسيا أكثر مما نملك عن الحاضر..و إذا كان عملي يعتبر دراما تاريخية، فإني لم أحرص على إبراز المصير المأساوي للأبطال فحسب، بل أردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر، ثم إن محاولة التخلي عن هذا الإسقاط في الماضي يعد إهمالا لتجارب شعب بأكمله..بصراعاته..بآلامه، ونكرانا لأعمال سابقة، تحملت أحيانا أنبل التضحيات ولو بإراقة دمائها، إننا لا نقبل الدراما التاريخية، إلا كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر.."(1).

لقد حاول الصديقي منذ كتابته مسرحيته " مقامات بديع الزمان الهمذاني" أن يخرج عن إطار المحلية الضيقة - المضامين التراثية المغاربية - إلى إطار القومية العربية شكلا ومضمونا، مستفيدا من تجربته ودراسته لتقنيات جديدة مطبقا إياها في تجاربه المسرحية التي بدأت تظهر بمسرحية " الغفران" عن رسالة الغفران للمعري، و"الامتاع والمؤانسة" وأخيرا" ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ "(*)، والتي قدمها في الهواء الطلق، حتى يتسنى له تقديم فرجة مسرحية بدون قيود المعمار

1- مرسي نويش : رؤية في المسرح المغربي، م. المسرح ، ع 6 ، جمعية نادي المسرح ، القاهرة ديسمبر 1980، ص 35

(*) تنطلق هذه المسرحية أو (الفرجة المسرحية) - بتحديد أفضل - ، من قصة الحضارة العربية، أو بالأحرى، قصة المبدعين العرب الذين يمثلون تراث الأمة الثقافي ووحدة وجدانها وعقلها. و في الأزمة الثقافية العربية الراهنة يجد المثقف العربي نفسه ممزقا بين قوى الحداثة والتطور، وقوى التقاليد العريقة والتاريخ باحثا عن هوية ثقافية تجمع بين أصالته ورغبته في المعاصرة. ومن هنا كان لابد من العودة إلى الأصول الثقافية واستحضار الماضي، فقد يساعدنا الماضي - كمثقفين ومفكرين - على تفهم الحاضر، وربما على تصور المستقبل ".

د. سمير سرحان: المسرح والتراث العربي ، (م. س) ، ص 35 .

لمسرحي الغربي (العلبة الإيطالية)، محاولا بهذا أن يعود إلى الأشكال التراثية في المسرح العربي،التي لا ينفصل فيها الجمهور عن العرض بأية حواجز وهمية تؤدي إلى الاندماج والسلبية. ومثل هذه التجارب التي قام بها الصديقي" تتيح لنا فرصة التأمل في محاولات المسرحيين العرب للبحث عن صيغة عربية للمسرح، يتخلص بها من فوضى المفاهيم المسرحية التي زينت ولادته، وجعلته يحيا حتى اليوم مشكلاته التي نعرفها "(1).

لقد قام الطيب الصديقي بتقديم مسرحيته" ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" في موسم 1967/66(*)، وتدور أحداث المسرحية حول تتبع أهم الفترات في حياة شخصية المجذوب الذي عاش في نواحي فاس بالمغرب،حيث تلقى العلم و الدين على أيدي علماء وشيوخ أجلاء. وعند بلوغه العقد الثالث قرر الرحيل عازما على مغادرة المغرب بهدف الابتعاد عن كل ما هو مثير للشبهة والدنس، و من هنا تبدأ معاناة الرجل. لتزداد شدة خلال رحلته الطويلة مرورا ببلاد سوف(بالجزائر)، ثم تونس، التي غادرها باتجاه البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج.

و لكن بعد ذلك، حدث انعطاف كبير في مجرى حياة المجذوب الذي تزوج مرة ثانية سعيا منه للاستقرار، غير أن هذا الزواج لم يجلب إلا المشاكل و المتاعب، إذ ذاك قرر مفارقتها والبحث عن طريقه في أرض الله الواسعة. فضاقت به الأحوال المعيشية مما اضطره إلى التنقل من قرية لأخرى لكسب رزقه، فعمل عند الغير حماسا متحملا المهانة وضعفت قواه وتدهورت صحته وفقد بصره، فأصبح بالتالي يعيش وحيدا بعيدا عن وطنه وأهله إلى إن وافته المنية.

لقد جاء في البيان الأول لجماعة الاحتفالية أن المسرح بالأساس موعد عام ، موعد يجمع في مكان واحد و زمن واحد، بين فئات مختلفة و متباينة من الناس، انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوجد بين الناس و يجمع بينهم داخل فضاء و زمان موحد (2).ولذلك فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يقع الإعلان عن الاحتفالية من خلال مدينة مراكش، وبالتحديد من خلال ساحتها(جامع الفنا)،" التي دائما سوقا للوجدان الشعبي، إنها احتفال شعبي مفتوح ، احتفال يجسد الفعل الدرامي، هذا الفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة(الشعر ،الغناء،الحكاية،التقليد، الزجل،الألعاب البهلونية)، كما أنه يقوم أيضا على تواصل الذوات،وتحاورها داخل المكان الواحد(جامع الفنا) والزمن الواحد،كل يتم انطلاقا من وجود قضايا مشتركة وتوفر حس جماعي عام، يتلاحم فيه جميع المتواجدين للتعبير عما يجول في ضميرهم الجمعي، في علاقته

1.بدر الدين عرودكي: الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي، (م. س) ، ص 20 .

2.ينظر محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 47 .

(*) سيدي عبد الرحمن المجذوب شاعر شعبي من القرن التاسع عشر، توفي في عام 1565، ورغم مرور قرون طويلة على ذلك،" بقيت أشعاره أو رباعياته حاضرة في الحياة اليومية للشعب المغربي، والشعوب المغاربية بوجه عام. فشخصية المجذوب لا تقل أهمية عن الشخصيات المغاربية الشهيرة، كابن خلدون مثلا،التي تفخر بها الشعوب المغاربية.لأن شخصية المجذوب تعكس بشكل واضح الطبيعة اللغوية، والسيكولوجية، والثقافية التي تميز الشعوب المغاربية، وتعبر كذلك عن مجمل الأحداث والوقائع التي مرت بها المنطقة المغاربية عبر مرحلة من تاريخها الخاص.

انظر: جريدة الجمهورية (بالفرنسية): المسرح المغربي في الجزائر ، الأربعاء 26 مارس 1969 ، ص 3 .

بالشروط الاجتماعية و السياسية بل و الحياتية بأكملها .

و لعل هذا ما دفع بالطيب الصديقي باللجوء إلى الطقوس الاحتفالية الشعبية، و جعلها تتجذر في البنيان الداخلي لمسرحيته" ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"و ذلك من خلال توظيفه لشكل الحلقة الذي له علاقة بالتقاليد الشعبية المغاربية عامة والتقاليد الجزائرية و المغربية خاصة،حيث عرفته ساحاتها العمومية و أسواقها الشعبية، والتي لا تزال منتشرة حتى الآن في بعض المناطق المغربية المشهورة بالإضافة إلى ملازمتها لوجدان المتلقي العربي في كل الأمكنة الأخرى .

يقول الراوي عن ساحة جامع الفنا - مراكش :" اليوم في ساحتها الباسمة دوت أول حلقة، مثل خاتم مزوقة - يوم حكى أول حاكي حكاية و روى روايته "(1)، و يأتي تعريف أجواء الحلقة ومضامينها في اللوحة الرابعة عشر من المسرحية :

المخزني : آهيا... آهيا... آش هذا الهرج ؟

الراوي 1 : آش من هرج أسيدي ...هذه الحلقة..

المخزني : شفتو ما عندكم لا حمام ولا قرد ولا حنش...

الراوي 1 : احنا ما محتاجين للهرج و المرج .

الراوي 2 : ما محتاجين لغبرة الناموس و الذبان

الراوي 1 : ولا للحمام اللي طاير بالجنحان

الراوي 2 : ولا للقردة مماس أللي تتبين الأسنان .

الراوي 1 : ولا لدواء المرض و الطيحان

الراوي 2 : ولا لعشبة بوزلوم و المصران .

الراوي 1 : أسا سيدي . و أعوذ بالله من اللسان

الراوي 2 : نرووا تاريخ ناس زمان (ص23) .

والحدث أو ما يعرف بالحبكة،هي التسلسل المنطقي للأحداث في العمل المسرحي، وقد قامت الدراما الأرسطية على هذا المنوال لتوارد الأحداث الموجودة في القصة عن بعضها البعض،وهذا على خلاف الدرما الملحمية،التي تسعى إلى خلق الإغراب لدى المتلقي، فتعتمد على أحداث متباينة، تضم إلى بعضها البعض لكي تصب في السياق الرئيسي لموضوع الحكاية.وهذه التقنية معروفة في الدراما الشعبية القديمة، ولذلك يلجأ الصديقي إلى توظيف تقنية الراوي المعروفة في التراث لسرد أحداث مسرحيته المتعلقة بحياة المجذوب وربطها بالحاضر، وقد كان ذلك طبيعيا ما دام قد استلهم الشكل الفني للحلقة، التي تقوم أساسا على الرواية من طرف الرواة.فقد كان اختيار المؤلف لشكل الحلقة مناسبا لموضوع مسرحيته، وجوها الاحتفالي التراثي، لأن الشكل لابد أن يرتبط بمضمونه، فأي شكل آخر غريب سيخنقه حتما. لأن" الحلقة تعتمد على سرد الحكاية الشعبية والمرويات التراثية، واستعادة اللحظات الحكائية المنغرسة في الوجدان العربي عبر الإحالة على متن قصص مألوف لدى

1- الطيب الصديقي : مسرحية " ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب " ، م. فنون ، ع 3 و 4 ، المغرب أكتوبر - ديسمبر 1976 ، ص 8 .

الجمهور في خطوطه العريضة "(1). و لذا اعتمدت المسرحية على الراوي في سرد الأحداث، وهذا ما نلحظه منذ التركيب الأول في اللوحة الأولى:

الراوي : نبدأ باسمك يا عالي * نسرد و نجيب فاقوالي

قصة ذاك اللي قالوا بهالي * كلامه يتشرى بذهب غالي (ص11).

و المفيد في توظيف الطيب الصديقي لتقنية الراوي في مسرحه محاولته شد انتباه المتفرج،لأن(الراوي) مما اعتادته الجماهير العربية،ومما ألفه المتفرج العربي، ويستطيع معه أن يناقش و يفكر بما يجري، أما الأمر الثاني،فهو مناسبته لموضوع المسرحية التي وظف فيها. فالحلقة الموظفة في المسرحية تتناول سرد حياة شاعر شعبي مغربي، يتناقل أفراد المجتمع المغاربي أقواله وحكمه على مر الزمن من جيل إلى جيل، نظرا لأهميتها في التعبير عن تجاربهم المختلفة في الحياة . ولذا كان على المؤلف أن يختار الراوي لتأدية دوره في الحلقة، فوظفه ليوكل إليه مهمة الرواية والسرد و جمع المتفرجين وشدهم إليه، إذ لجأ المؤلف إلى استعمال صيغة الحاضر في بداية المسرحية :

الراوي 2 : أنا فعاركم أنا مزاوك فيكم - قربوا، قربوا تصغا و أيا الجواد - كلامي محال يمشي مع الواد -

الراوي1: أنا فعاركم وصغاوا يا الفاهمين* قيدوا كلام يتحفظ يا القاريين(11)

و يقسم الصديقي ديوان المجذوب إلى تقديم وأربعة أقسام، يسمي كل قسم منها تركيبا،ويحتوي كل تركيب على عدد من اللوحات.وهكذا يتفرع التركيب الأول إلى خمسة عشرة لوحة،و الثاني إلى سبع لوحات،و الثالث إلى أربع لوحات، و الرابع إلى خمس لوحات.ثم يختم المسرحية بقصيدة زجلية ليلقيها المجذوب في نهاية المسرحية.

ويبدأ التركيب الأول بالحلقة في ساحة (جامع الفنا)، و الثاني بصاحب القردة في نفس المكان،و الثالث بغناء المجموعة وقول المجذوب في نفس المكان كذلك،و الرابع بسيدي الهادي بنعيسى مع المجانين و المجذوبين في مكان يفترض أنه في مكناس لكنه يقدم من خلال الحلقة .

و يمكن أن نجد مبررا لهذا التقسيم التركيبي من خلال ما قد يكون الصديقي اعتبره مراحل متميزة من حياة المجذوب، إذ جعل التركيب الأول لتقديم المجذوب والثاني لتقديم رباعياته، و الثالث لشيوعها، و الرابع لنهاية المجذوب. وبذلك يصبح تقسيم الديوان إلى أربعة أجزاء، بمثابة تقسيم حياة المجذوب إلى أربع مراحل رئيسية . كما أن كل مرحلة رئيسية تتفرع بدورها إلى مراحل جزئية، تحمل كل واحدة منها اسم لوحة. و بذلك يصبح عدد اللوحات في المسرحية، في تركيباتها الأربعة، على الشكل التالي : 15 - 7 - 4 - 5 ، مبررا ومنطقيا، رغم ما قد يبدو من طول التركيب الأول إذا قورن بما بعده، إذ تستأثر الطفولة و الشباب بخمسة عشرة لوحة، و الكهولة الأولى بسبع لوحات، و الكهولة الثانية بأربع لوحات، و الشيخوخة

---

1 - تمارا ألكساندروفنا : ألف عام و عام على المسرح العربي ، (م. س) ، ص 168 .

بخمس لوحات." وربما طابق عدد اللوحات و هو إحدى وثلاثون لوحة عدد السنين التي قضاها المجذوب متجولا و مجربا و متأملا "(1) .

و قد وضع الطيب الصديقي عنوانا خاصا لكل لوحة من لوحاته هذه، و تتسم هذه العناوين بالإيجاز والتركيز من جهة، وبدلالتها على الحركة و التنقل من جهة ثانية. وهذا التنقل الذي يقوم به المجذوب يعد من مبررات الانتقال من لوحة إلى لوحة. و قد استعمل المؤلف كلمة انتقال مرتين في اللوحتين الرابعة و السادسة، ليخبر في الأولى بعزم الشيخ على الانتقال إلى الديار المقدسة، وفي الثانية في مغادرته (لبلاد سوف) و توجهه إلى تونس. و بهذا ترتبط اللوحات فيما بينها بتسلسل الأحداث: فبعد الإيحاء بجو الحلقة، يتم التعريف بشخصية المجذوب الذي يودع زوجته (تونة) لينتقل إلى بلاد سوف، ومنها إلى تونس حيث يحتد شعوره بالغربة قبل إقدامه على ركوب البحر، ثم الوقوع في الأسر في يد القرصنة النصارى. ولكنه يستطيع مع ذلك أن يؤدي فريضة الحج، وفي غيبته يقع احتلال بعض الأقاليم المغربية، إلا أن هذه الأقاليم لا تلبث أن تحرر المجذوب نفسه من قبضة القراصنة. ثم نعود إلى الحلقة بصفة عامة، ونهاية الحلقة التي يجمع القائمون بها تبرعات المشاهدين تمهيدا للاستراحة .

ويلاحظ كذلك أن عناوين لوحات التركيب الثاني تركز، بعد أن تنطلق بدورها من الحلقة من (صاحب القردة) على ما قاله المجذوب في مجالات متعددة من الحياة، خاصة على ما قاله في النساء والصداقة، كما تركز على وقوع المجذوب في حب رابحة زوجته الثانية رغم تحذيره المستمر من النساء. وعندما يدرك خطأه لا يذكر صديقه وقد ودعه المجذوب لاختلافه معه في الرأي، و إنما يذكر تونة زوجته الأولى التي يبدو وكأنه ودعها لا كرها فيها و إنما حبا في التنقل والترحال. وبذلك تتحول الرحلة الحقيقية من مكان إلى آخر في التركيب الأول إلى رحلة معنوية في تجارب الحياة في التركيب الثاني .

و يرتبط التركيب الثالث بسابقيه، بانطلاقه من حكم المجذوب لينتقل إلى محنه عندما اضطر إلى العمل كفلاح أجير، ففقد بصره، و ضعفت صحته، و أصبح بعد حيويته وترحاله، ريشة في مهب الريح، و أداة طيعة في أيدي الشامتين والفاسدين.

ونصل إلى التركيب الرابع، حيث يقدم لنا وجها آخر من مجتمع المجذوب، هذا المجتمع الذي عاش فيه الشيخ غريبا في شبابه وغريبا في شيخوخته. إنه مجتمع لا يعترف بالفضل لأصحاب الفضل، حيث يقاد المجذوب وسط جموع المجانين و المجاذيب لزيارة الأضرحة. وتلك كانت بداية النهاية، إذ كما اعتاد الشيخ أن يودع الأمكنة مؤقتا، يودع العالم هذه المرة وداعا أخيرا، رافضا صحبة أيا كان بعد أن علمته الحياة أن كل ما فيها سيء ، و أن أسوأ ما فيها البشر .

وتعود بنا آخر لوحة إلى الحلقة لتربط بين البداية والنهاية، ولتعلن استمرار الحياة

---

1 - محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، ص 291 .

بجوانبها السيئة، وكذا الأقل سوءا. وإذا كان مجتمع المجذوب لم يقدره حق قدره، فإن بقية من أمل ما تزال في المستقبل الذي يعتز بأقوال هذه الشخصية الحكيمة.

و ما دامت حياة المجذوب هي الرابط الأساسي بين التركيبات الأربعة، نرى المؤلف يعمد أحيانا إلى إبراز هذا الرابط بطريقة فنية تبدو متأثرة ببعض الفنون الحديثة، كالإذاعة و السينما، و ببعض الخصائص المعروفة في الربط بين أجزاء الحكاية في موروثنا الشعبي، فتتصل الحلقة السابقة باللاحقة بإعادة حوار نهاية الأولى للانطلاق منه لخلق بداية الثانية كما في اللوحة الرابعة و العشرون، أو من خلال الإيقاع العام الذي يربط بين لوحتين،حيث تنتهي لوحة بنموذج لتبدأ أخرى بمونولوج.كذلك كما فعل في اللوحة الثامنة و العشرين، أو من خلال تقديم لقطة عامة تتبعها لقطة مركزة، كما يحدث في اللوحة ذاتها حيث يقدم منظرا عاما لحشود الزائرين. و بعد ذلك يركز المؤلف على زيارة المجذوب في اللوحة التاسعة والعشرين، أو بتداخل اللوحتين إلى درجة تجعل فصلهما أو عدمه دون تأثير ظاهر. ومما لا شك فيه أن فكرة الحلقة التي استوحاها الصديقي كقالب لمسرحية المجذوب قد ساعدته كثيرا على خلق حلقات متعددة، و لكنها متماسكة يفضي بعضها إلى بعض بشكل مشوق و كأنها فيلم سينمائي .

فالملاحظ كذلك،أن كل لوحة تبدأ بحوار مكثف ومشوق يدعو المشاهدين إلى متابعة ما سيعرض عليهم، و هذه طريقة معروفة عند رجال الحلقة،إذ يقدمون الخطوط العريضة للحدث ثم يأخذون في تفصيله رويدا رويدا حتى النهاية. كما أن الراوي يستدرج المتفرجين إلى المشاركة في التمثيل، فيقومون بأدوار مختلفة عندما يعمد المؤلف إلى تقنية الاسترجاع لتصوير بعض المراحل الماضية من حياة المجذوب. وهنا كان لابد للجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركا في الخلق و الإبداع و التفكير، ذلك لأن الأمر يعنيه بالأساس .

و إلى جانب اعتماد المؤلف على الجو المتميز الذي تخلقه الحكاية الشعبية، لجأ إلى استغلال الظروف التي عرفتها هذه الحكاية عندما كانت لا تزال تحكى بين أفراد الأسرة المغربية، وهي طريقة نجدها عند رجل الحلقة (الراوي) كذلك، كما نجدها عند أي مغربي - أو جزائري - حفظ الحكايات و تشبع بطريقة إلقائها دون أن يدري بذلك. و لذلك نرى الراوي يسائل الحاضرين ، أحيانا بعد أن يكون قد قام بتشخيص الأدوار المسرحية، عن النقطة التي وقف عندها السرد، لأن في هذا النوع من المسرح الاحتفالي نجد أن " طبيعة الراوي أن يعايش أحداث الرواية - و في نفس الوقت - يعايش جمهوره الملتفت حوله، فهو يغيب و يحضر، و يبتعد ثم يقترب، ولكنه في نفس الوقت يحاور الناس الحاضرين "(1)، و هذا هو ما ندعوه بالاندماج المنفصل، لأن التمثيل فيه تتخلله فواصل متعددة من اللاتمثيل، فهناك دائما وقفات يخرج فيها الممثل من دور الشخصية و زمنها و فضائها، ليكسر بذلك

1- مرسي نويش : رؤية في المسرح المغربي ، ص 36 .

عملية الإيهام،و يساعد جمهوره على عدم الاندماج في اللعبة المسرحية التي تجري أمامه، بل و دفعه إلى المشاركة في اتخاذ موقف نقدي مما يشاهد،حتى يستطيع أن يقوم بعملية التغيير في مجتمعه أسوة بمسرح بريخت .

ولذلك نرى الراوي في هذه المسرحية، يلجأ أحيانا إلى تشويق جمهوره بقوله:

الراوي 1 : سيدي عبد الرحمن ضاق به الحال واش عرفتي آش عمل ؟

الراوي 2 : آش عمل أسيدي ؟

الراوي 1 : واش عرفتو آش عمل أو لا ؟

الجماعة : آش عمل أسيدي ؟

المجذوب : يا محنتي عدت خماس * و التبن عمى عيوني (ص87).

و أحيانا ينتبه الراوي إلى أن المشاهدين ربما تشاغلوا عنه بمشاكلهم الخاصة، فيطلب منهم أن يجهروا بالصلاة على النبي، إلى غير ذلك من تقنية رجل الحلقة التي تجعل منه ممثلا من الدرجة الأولى .

و هكذا، فإن المسرحية الاحتفالية، باعتبارها نصا أدبيا، تدور في ساحة عامة حيث يلتقي الناس بالناس لمعالجة قضاياهم و أمور حياتهم المختلفة، فالساحة لها وجود و حضور فعال،ليس في النص فقط وإنما في الحفل أيضا. وبهذا فمسرحيات الطيب الصديقي عامة،" لا تبحث لها عن ركح ولا عن ديكور مصنع، لأنها تفجر الحدث و الحس و القضايا في الساحات العامة، تفجره حيث يكون الحدث و يتفجر الحس و تتوالد القضايا، لأن المسرح قضايا و قضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة، و لكن في الساحات العمومية المفتوحة و في الأسواق و الأعراس و المواسم و حيث التجمعات البشرية "(1). فالمسرح لابد أن يتفاعل مع الواقع الطبيعي للناس إذا أراد أن يكون شعبيا بحق .

وقد اتخذ الصديقي في مسرحيته هذه موقفا واضحا من التراث، إذ يعتبره مادة صالحة للتعلم والتعليم، وقد عبر عن هذه الفكرة على لسان الراوي 1 بقوله :

الراوي 1 : بفضل الشيخ المجذوب ـ عاش وتعذب وحب وجرب ـ نظم أشعاره بضوء عينيه ـ وبدقات قلبه ـ وتشوق وكواته الهجرة بلهيب ما ينطفى ـ حب الناس وحب الطبيعة ـ وكون الله العجيب ـ وافهم وفهم، أما احنا غير روينا تجربته وحكينا سيرته باش السامع يبلغ للغايب، والقريب يخبر البعيد (ص 65)

لقد قام المؤلف بنقد أهم المظاهر التي تنم عن التخلف الفكري وتردي الأوضاع السياسية التي لا تزل تسهم في تكريس التخلف والجهل،رغم مرور قرون طويلة عن عصر المجذوب :

والأزمة اللي عايش فيها .

الراوي 1 : فكل بلاد قامت المعركة ضد الاحتلال الأجنبي ـ من أزمور و البريجة ضد البرتغال ـ فطنجة وأصيلة ضد الإسبان فالحدود الجزائرية ضد الخطر العثماني (ص 92) .

1ـ عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربي ، ص 51 .

الراوي 2 : برجوع الشيخ لأوطانه. انتشرت أخبار المغرب فالدول العربية.

وتتداخل الحقب الزمانية والمكانية في المجذوب من خلال أوضاع سياسية و اجتماعية واقتصادية، مرت وما تزال مخلفاتها تفعل فعلها في الناس،من خلال لقاء الماضي بالحاضر. فهو يربط بين الوضع الاجتماعي القديم والوضع الاقتصادي المعاصر بطريقة نقدية ساخرة ، تسلط الضوء على واقع المتلقي وتنبهه إلى تشابه ظروفه بما كان يجري في الماضي :

المجذوب : ولد بنادم لا تربيه بعدما تربيه نادم

يالسايلني على الغول الغول هو بنادم /.. إذن الغول هو حمو ...

رابحة: بسم الله عليه ـ غير يتفتحوا المعامل من دبا عام أو عشر سنين ويخدم ويبان لك فيه العجب (ص 100).

الشخصيات :

يستخدم الصديقي في هذه المسرحية عددا كبيرا من الشخصيات بحيث يوجد فيها حوالي أربعة وعشرون شخصية، و لكل هذه الشخصيات دورها الفعال ـ وإن اختلف من حيث الدرجة ـ الذي تقوم به ، مع الملاحظ أن بعض الشخصيات أسند إليها أكثر من دور في المسرحية نظرا لأهميتها في تقديم الأحداث و روايتها. لكن تبقى شخصية المجذوب أكثرها أهمية على أساس أن المسرحية قائمة في حد ذاتها على رصد و سرد حياة هذه الشخصية الشعبية المعروفة. فمن خلال الحلقة التاريخ يحدد لنا الراويان اسم الشخصية الرئيسية التي يريدان تقديمها للجمهور:

الراوي 2 : نرووا تاريخ ناس زمان .

الراوي 1 : أصحاب الحكمة و البيان .

المخزني : واش من قصة تحكي يا فلان .

الراوي 2 : قصة صارت بذرها الركبان .

الراوي 1 : حياة المجذوب عبرة للفتيان "(11) .

فالشخصية معروفة تاريخيا بعبد الرحمن المجذوب،والاسم مختار من الفضاء المقدس المشكل من أسماء الله الحسنى، وقد شمل التقديس عند هذه الشخصية الزهد في الدنيا والابتعاد عن كل ما هو قبيح ومشين، أما لقب المجذوب فقد اكتسبته في حياتها، على اعتبار أن المجذوب كان متدينا وزاهدا وحكيما،" فالمتدين ينجذب إعجابا بالذات الإلهية و ينتابه الخوف منها في آن، وهو لا يسارع إلى التقديس إلا وهو مندفع إلى الابتعاد عن التدنيس الذي هو لغة التلطخ بمكروه أو قبيح "(1)، و يتجلى هذا من خلال نص المسرحية في الحوار التالي :

الراوي 1 : لا ين ماشي يا رجل ؟

المجذوب : قاصد الله .

الراوي 1 : فاين حدك ؟

1ـ جماعة من المؤلفين : أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر، منشورات كراسك ، الجزائر 1999 ، ص 126 .

المجذوب : حدي الله .
الراوي 2 : معك شي زاد ؟
المجذوب : زادي الإيمان .
الراوي 1 : معك شي عوين ؟
المجذوب : عويني الزهد (ص24).

والمجذوب شاعر ومثقف،وهو ينتمي إلى أسرة عريقة ذات حسب ونسب، تتلمذ على يد علماء أجلاء في مكناس وفاس عاصمة الإسلام(1)،وكان زاهدا في الحياة .

إن البطل الذي اختاره الصديقي كان من صميم الواقع، يمثل ذلك الشخص العادي، الذي يعلن احتجاجه عما وصلت إليه الأمور في عصره تشاركه في ذلك شخصيات أخرى متباينة الرؤى والاتجاهات.ولقد رتب المؤلف هذه الشخصيات حسب أهميتها، ويبدو أن هذه الأهمية تتبع من صلة هذه الشخصيات بالمجذوب و قربها منه، و لذلك يجعل المجذوب و زوجتيه وعشيقته في رأس القائمة. يليها صديقه ثم الراوي 1 والراوي 2 ، و المرأة الأولى و المرأة الثانية...الخ، ثم يخص أصحاب الحلقة بعد ذلك، وهم : عزيز ومصطفى ومحمد والهادي بعنوان خاص هو أصحاب الحلقة.ويأتي بعدهم مجموعات غير محددة العدد تتكون من مسجونين وحجاج ومتصوفين وملاحين ونساء باغيات وسكان(سوف) وأهل تونس...الخ.

و إذا كان المؤلف قد خص أصحاب الحلقة بأسماء شخصية يعرفون بها، فإنه اكتفى بالإشارة إلى جنس أو مهن أو عاهات بعض الشخصيات، وعمد إلى وضع رقم ترتيبي بالنسبة إلى بعضها الآخر، في حين ترك عدد الشخصيات الثانوية غير محدد يتصرف فيه المخرج حسب موهبته وإمكاناته." ومع وجود هذا العدد الضخم من الشخصيات،وهي طريقة عرف بها الصديقي في مسرحياته الاستعرضية، تقوم بعض الشخصيات بأكثر من دور وتتقمص أكثر من شخصية في لوحات المسرحية المتعددة "(2)، و القيام بأدوار متنوعة هنا يساعد على كسر الإيهام .

و يعتقد الباحث أن تلقيب المجذوب بهذه الصفة لم يقصد به الذم والدونية نظرا لارتباط الجذبة في موروثنا الشعبي ببعض الطوائف الصوفية، و أن بعض الأشخاص لقبوا بالمجاذيب لزهدهم وتصوفهم أو لتفضيلهم حياة العزلة والابتعاد عن الناس. و قد عبر المجذوب عن هذه الحالة بقوله :

المجذوب : مجذوب ماني مجنون غير لحوال اللي بي
قريت في اللوح المحفوظ والسابقة سبقت لي (ص41).

فرغم المحن التي مر بها المجذوب في حياته، واعتقاد الناس بأنه مجنون و أحمق بسبب الحالة النفسية و الصحية التي كان يمر بها، خصوصا بعد زياته لضريح الوالي الصالح سيدي بن عيسى، رغم كل ذلك فالمؤكد أن المجذوب لم يصب بالجنون وهذا ما يبينه التدليل التالي :

1.عبد الرحمن رباحي : قال المجذوب ، (م. س) ، ص 3 .
2.محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، (م. س) ، ص 294 .

الصديق : شحال من عاقل سليم الطوية * اتظاهر بالحمق و افقد كل مزية
مجذوب ما هو مجنون بين الرعية * ما فهموه ما ذاقوه القوم المعمية
لسيدي بن عيسى ساقوه ناس خيرية (ص86).

ن المجذوب في موقفه هذا يشبه ذلك الشخص الذي رفض أن يشرب من نهر
بعد أن شرب منه الجميع، وقد أدرك أنه غريب في سربه إذ اعتبره مجتمعه
ا "مجذوبا " لا قيمة ترجى منه :

المجذوب : شافوني هكذا مغلف * حسبوني بدون دخيرة
و أنا كالكتاب مؤلف * فيه منافع كثيرة (ص85) .

ان معاصري المجذوب جهلوا أو تجاهلوا قيمته، حتى إذا رحل عن هذه
عرفوا بأنه كان رجلا عالما و حكيما، و أدركوا بالتالي كل معاني شعره و
فأصبح بذلك معروفا عند كل طبقات الشعب .

الراوي 2 : حكمته كبيرة شانها عالي * نظم وقال و روى للأجيال
الراوي 1 : حفظوه الأجداد و اعطوه للتوالي * حفظه الفقير البسيط
و حتى ذو مـــال (ص89) .

قدم لنا الطيب الصديقي المجذوب في اللوحة الثانية بطريقة ذكية، حيث
إليه الروي1 مناديا إياه وهو يسأله عن مسقط رأسه، فيتقدم المجذوب ويندمج
الحلقة ليصبح محور الأحداث و مشخصها في نفس الآن، أحيانا يرشد
سرين و أحيانا يعلق على ما يرى أو يسمع، و أحيانا أخرى يروي تجارب
. وعندما تقترب المسرحية من نهايتها تظهر على رباعيات الشيخ المجذوب
من الزهد والتصوف تكاد تجعل منها إذكارا و أورادا .

ما أن الشخصيات الأخرى في المسرحية تتحرك من داخل التاريخ (الحلقة)،
ث وتتصرف في حرية تبعا لما يمليه عليها واقعها، هذا الواقع الذي واراه
آخر هو واقع الراوي1 والراوي2،حيث حركا المشاهد واللوحات في اتجاه
التجربة المسرحية وفضائها الاحتفالي. في هذا الجو المهيب الذي يصور فيه
ف شخصية البطل (المجذوب) بدرجة كبيرة من الاهتمام والدقة، سواء في
ته أو في التعبيرات الحادة التي يحبل بها بطله، لدرجة أن غياب المجذوب عن
لوحات يجعل الحوار بين الشخصيات الأخرى يتمحور حول موضوعه :

عزيز : فين مشى سيدي عبد الرحمن المجذوب ؟
الهادي : آش من قرية قصد ؟
محمد : آش من بلاد زار ؟ آش من أوطان عرف ؟ (ص23) .

ما عن علاقة المجذوب بالراوي في المسرحية فكانت غير مباشرة، وإن كان
من خلال النص أن الراوي كان يعلم بالحكاية التاريخية، وهو بصدد رواية
ه وأشعاره، فالراوي يبقى على اتصال غير مباشر به، لأنه كان يمهد لسرد
ث المتعلقة بالشخصية الرئيسية، و يتضح هذا من خلال الحوار التالي :

الراوي 1: شكون هذا السيد مول هذا الكلام ؟

الصديق : سيدي عبد الرحمن .

الراوي 1 : المجذوب ؟ هذا هو المجذوب (ص74) .

ويدل هذا بوضوح على عدم وجود علاقة مباشرة بين الطرفين،و إنه لم يلتق به إلا في نهاية المسرحية، مما يؤكد أن المؤلف لم ينظر إلى هذه الشخصية في إطارها التراثي البحت،و إنما حاول أن يسقطها على عصرنا الحالي، إذ أن علاقة الراوي اقتصرت ضمن النص بالشخصية الرئيسية (المجذوب).

الراوي 1 : أنا يا الشيخ هذي سنين وأنا مشتاق نعرفك. خليني نعيش بقربك أنا مستعد نمشي فين ما بغيت (ص35) .

فإذا كان المؤلف قد استقى شخصيته(المجذوب) وأشعارها وأقوالها من التراث .وهو تراث شعبي هامشي لأنه لم يتم توثيقه، وإنما تتناقله ذاكرة الجماعة منذ آلاف السنين - فإنه لم يقصد إلى إعادة هذا التراث لذاته بل لنقد واقع المتلقي العربي المتمثل في الشاب في المسرحية :

الراوي 1 : إذن حتى انتما كتعرفوا الشيخ المجذوب .

الشاب: منا اللي عرف حياته كيف احكيتها* ومنا اللي عارف عليه غير الاسم ومنا...وهذا هو المجد الحقيقي * ومنا اللي يروي أبياته وأشعاره بلا ما يعرف حتى اسمه .

الراوي 1 : فرحي فرحي يا روح الشريف * اسم المجذوب باقي مذكور
بأنوار عقله و قلبه الرهيف * ما ظلمه الزمان ما هو منكور

الشاب : بلغني للشيخ بكلام لطيف * سلام هذا الجيل واللي تابعه
سقانا بالأشعار كيسان الرحيق * و الله بالكنوز ماني بايعه (ص99) .

هكذا كانت علاقة المجذوب بشخصيات المسرحية،والتي استطاع المؤلف من خلالها أن يحرك الأحداث ويدفع بها إلى الأمام ، كاشفا عن هذه الشخصية التراثية في علاقتها بواقع المتلقي في هذا العصر في وطننا العربي .

لكن عندما يحضر المجذوب فإنه يحاول بأشعاره ومواقفه أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي، و بهذا يخطط لدوره من أجل أن يكون بينه وبين جمهور الحلقة المجتمع اتفاق على التخطيط.لأن كل حركة من حركاته،وكل إيماءة من إيماءة صوته، كانت تحدث سلسلة من ردود الأفعال، تتعلق بخبرات موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الحيز المكاني للمتلقي. يقول المجذوب في المسرحية

" بدل البقعة يا لعايش مع القرد * حلقتك ما جابت غير الشتا والبرد (ص17

لقد هيمنت شخصية المجذوب على حدث المسرحية،حيث تنمو وتتضح سماتها و ملامحها الفكرية و النفسية والفزيولوجية، من خلال تتابع الأحداث وتناميها في اللوحات المسرحية، التي تضطلع بتصوير غضب المجذوب على الواقع :

" يا ذا الزمان غدار * كسرت لي ذراعي
طيحت من كان قوي * و ركبت من كان راعي (ص78).

لاحظ أن هذا الغضب ما هو إلا غضب على فترات مهمة من الحياة
ية، وهي الفترات التي حددت الاستعداد الداخلي غير المرئي عند هذه
سية الواعية (المجذوب)، عن طريق التحولات النفسية العميقة التي منحت
ة القصوى الساكنة التي تجري فيها تحركات نفسية تبرز أهم الصراعات و
مات، لتحكي بفعالية ماضي هذه الشخصية وحاضرها و مستقبلها المحتمل.
ن خلال ما سبق نلحظ أن المؤلف ركز كل اهتمامه على شخصية
وب، باعتبارها عصب عمله المسرحي، خاصة إذا علمنا أن"النص الاحتفالي
كز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة، بقدر ما يركز على
سية "(1). انطلاقا من أن الشخصية التي تكون دائما في موقف أو مواقف
ة شخصية متوترة حية لها ظاهر وباطن، محاصرة دوما بين اليقظة والحلم،
وهم والجد، واللعب والموت والميلاد. ولعل هذا ما يفسر أن تحمل مسرحيات
حين الاحتفاليين أسماء لأشخاص لهم وجود في الواقع أو التاريخ أو
ورة، فهناك إذن اهتمام كبير في هذا النوع من المسرح بـ " الشخصية و
النفسي و الذهني، وإعطائها استقلالها الذاتي لكي تحيا، وتعبر عن هذه
من خلال العلاقة بالناس و الأشياء "(2)، و هذا ما جسده بكثير من العناية و
ز الطيب الصديقي في مسرحيته ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب .
إلى جانب هذه الشخصية المحورية، نجد الروي1 والروي2 وأصحاب الحلقة
ماعة، حيث يقوم الراويان، إضافة إلى دوريهما بالتنبيه إلى ما وراء مجذوب
ان، ودفع الحاضرين إلى استخلاص العبرة من خلال الربط بين الأحداث،
ه أسئلتهما إلى المجذوب، يقومان إلى جانب كل ذلك بالتعليق على ما يجري
ما من أحداث،حين يتقمص رجال الحلقة أدوارا متعددة، و يمثلون مختلف
سيات التي يصادفها المجذوب في انتقاله من مكان إلى آخر، ويتولون الرواية
عن الراوي1 و الراوي2 عند افتتاح اللوحة أو أثناءها. أما الجماعة فتفتتح
ة بالغناء حينا، و أحيانا أخرى تغني وسطها وتشارك في الحوار، و تقوم
لاة على النبي مع جمهور الحلقة .
إذا يبدو أن الراويين وأصحاب الحلقة والجماعة يقومون جميعا بنفس الأدوار
سرحية المجذوب وإن اختلفت أسماؤهم وصفاتهم، إلا أنه من المعروف أن
الحلقة (الراوي) في تراثنا الشعبي يقوم بمفرده بكل هذه الأدوار.ومن ثم يبدو
ما أن الصديقي عمد هنا إلى تخفيف العبء على رجل الحلقة فوزع أعماله على
وعات من الناس تحقيقا للتنوع والثراء، ورغبة منه في خلق حيوية العرض
رحي وجعله أكثر احتفالية بحثا عن قالب مسرحي عربي متميز.

د السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 13 .
الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 179 .

الصراع :

تقوم الدرما أساسا على الموقف الدرامي الذي يكشف عن الصراع،و الصراع هو كفاح الشخصيات و التضاد من خلال الفعل ورد الفعل،أي بين مختلف المواقف و الشخوص المتضادة في الأهداف و الرؤى.و "الصراع الدرامي صراع إرادي أيضا"(1. كما أن الصراع الدرامي هو الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض. فالعرض المسرحي بصفة عامة يقدم صراعا عاما بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى، و قد لا يعني ذلك أن الصراع بين إرادتين على طرفي نقيض بالضرورة، "ونحن إذا حاولنا عزل الصراع والفحص عنه كظاهرة مستقلة لواجهنا خطر الانزلاق إلى تيه مغلق . إذ أنه ليس في هذا العالم شئ أبدا مبتوت الصلة بما حوله، أو منفصل عن النظام الاجتماعي الذي يعيش فيه، و ليس في الوجود شئ يعيش من أجله فقط، بل كل شئ في الوجود مكمل لكل شئ آخر "(2).

و الصراع المسرحي لا يتحول إلى براعة فنية حية إلا إذا كان مدعوما برؤية اجتماعية واضحة، و ذلك إن الأدب في جميع أشكاله كان و لا يزال صورة عن الواقع الاجتماعي،لا في حالته السكونية بل في حركته المتطورة المتغيرة . و أعظم الآثار الأدبية كتبت في فترات الانقلابات الكبيرة التي كانت تعصف بمجتمعاتها و تنتقل بها من حال إلى حال (انظر المدخل ص) .ففي مثل هذه المنعطفات كانت قوى المجتمع دائما تتصارع بين قديم يحاول أن يتشبث بالبقاء و بين جديد يحاول أن يفرض نفسه نهجا جديدا في الحياة . و في مثل هذا الصراع الاجتماعي الكبير يصبح الصراع المسرحي قويا بقدر قوة صراع القوى في المجتمع .

و المتفقد للنصوص العربية، التي كتبت منذ بداية المسرح العربي حتى نهاية عقد الثمانينات من القرن الماضي، أن مؤلفيها امتازوا بقوة الصراع المسرحي رغم انتماءهم إلى مراحل اجتماعية مختلفة و اتجاهات مسرحية متباينة . و قد يرجع السبب في ذلك إلى أن هذه النصوص قد كتبت في فترة معارك الاستعمار في النصف الأول من القرن العشرين، وفي فترة معارك أوضاع التخلف و الاستبداد و الاستغلال التي أعلنت الثورات العربية لواء الحرب عليها في نصفه الثاني. و قد برزت هذه النصوص بقوة واضحة في صراعها المسرحي (3).

و إذا كانت النصوص المسرحية العربية قبل الستينات قد خسرت الكثير من عناصر البناء الفني، فإنها جميعا كانت تمتاز بوضوح كفتي الصراع فيها و قوته، و المؤلفين المسرحيين - ورغم جهلهم بأركان التأليف المسرحي - كانوا يدركون بحسهم الفطري أن الصراع يعد جوهر النص المسرحي في التعبير عن أفكارهم.أما نصوص الستينات، فقد استكملت عناصر البناء الفني التي كان الصراع واحدا من أهمها وأكثرها ضراوة ووضوحا.فكأن وضوح الصراع الاجتماعي يعطي وضوحا

1- عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1982 ، ص141 .

2- جورج لجري : فن كتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة ، ط 1 ، دار سعاد الصباح ، الكويت 1993 ، ص 250 .

3- ينظر: فرحان بلبل : النص المسرحي - الكلمة و الفعل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003 ، ص 58 .

في الصراع المسرحي. وكأن قوة الصراع الاجتماعي تعطي قوة في الصراع المسرحي ." إن بناء الصراع المسرحي ليس جانبا فنيا يبرع فيه الكاتب، بل هو أيضا رؤية واعية لحركة المجتمع. وعندما تغيم الرؤية الاجتماعية يتخاذل الصراع المسرحي، و يفقد بذلك قوته وتأثيره "(1).

و لذلك رأينا أن بطل مسرحية مسرحيتنا ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب قد رفض واقعه الاجتماعي الجائر، وخاض صراعا مأساويا ضد الحياة الفاسدة في عصره، خصوصا بعدما تعفنت الأمور، و صعدت إلى سدة المجتمع طبقة انتهازية لم يكن يهمها سوى تحقيق مصالحها على حساب استغلال عجز الآخرين وفقرهم، وهذا ما شاهده المجذوب في ترحاله وعمله في آخر حياته خماسا لدى الغير في المزارع والحقول، وهو ما يرد على لسانه في الحوار الأتي :

الراوي: سيدي عبد الرحمن ملي ضاق به الحال...واش عرفتي آش عمل؟

الجماعة : آش عمل أسيدي ؟

المجذوب : يا محنتي عدت خماس * و التبن عمى عيوني

الراوي1 : هنا يا ساداتي يا الفاهمين... بدأت محنة الشيخ الكبيرة (ص57)

لقد عانى المجذوب كثيرا من جراء تحكم طبقة الأسياد المستغلين،إذ عمل خماسا مهانا متحملا المتاعب من أجل العيش والحصول على بعض المال،على الرغم من ضعف الأجر الذي يتلقاه الخماس، ولكن كلفه ذلك فقد بصره، وقعد عن العمل وعاش حياة بائسة أدت إلى تدهور صحته وموته دون أن يهتم به أي أحد. لقد خاض المجذوب صراعا منفردا ضد هؤلاء المستغلين كشاعر لا يملك غير الكلام:

الراوي1: يا الشيخ يا الشيخ تلى بك الزمان - ها أنت خدام عند من لا يعرف قيمتك

كل شهر و هلال * و كل بلاد و رجال .

الراوي2 : ها أنت تحت طاعة أسياد ما هم أسيادك .

المجذوب : ســـاداتي حمـير * يا سارحين الغنيمة

لو كان تعرفوا الناس * ما كان غلالكم بقيمة (ص88) .

الراوي 1 : لكن الزمان غدار .

الراوي 2 : ما فيه أمان .

المجذوب : يا ذا الزمـان غـدار * كسرت لي ذراعي

طيحت من كان قوي * و ركبت من كان راعي (ص74) .

و خلاصة القول أن المجذوب خاض صراعا ضد الواقع والحياة رافضا الفقر والاستغلال الذي فرض عليه، وهو واقع كان أقوى منه مما دفعه إلى أن يخوض كفاحا من أجل العيش رغم مكانته العلمية و الفكرية .

1-نفس المرجع السابق ، ص 58 .

الزمان و المكان:

إن دراسة الزمن في المسرح تبدو عسيرة نظرا لكون المسرح :

.تنائي الشكل : النص / العرض: إن الزمن يختلف من شكل لآخر .

.ارتباطه بالخيال رغم كونه يروي أحداثا قد يكون لها وجود في الواقع والتاريخ.

وبالتالي جاء الاجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي : زمن الخيال(زمن أحداث القصة) وزمن العرض، وكل منهما يؤثر في الآخر، وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطويع الزمن حسب قوانينه الخاصة.

نشير إلى أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص والمتفرج في العرض يكمن في أن الأول،بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانا لكي تكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح، فهو يصول ويجول بين فقرات النص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية. أما الثاني فهو ارتباط فعلي بتعاقب علامات الزمن إنه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها ليتمكن من إدراك الزمن إدراكا واضحا (1).

ومن المبادئ الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية، هي أنها تعطي المشاهد إحساسا بأنه يشهد شيئا في الحاضر يحدث أمامه في نطاق مدة العرض المسرحي. فإذا كانت الرواية، مثلا ، تعطي القارئ إحساسا بأنه يقرأ شيئا حدث في الماضي، فالأمر في المسرح، كما يقول الناقد بروكس، هو"عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى".فعلى الكاتب المسرحي أن يعرفنا بالأحداث السابقة على الحدث الحاضر أمامنا عن طريق الإيحاء به و بعثه مرة أخرى في الزمن الحاضر عن طريق التجسيد،وهنا " يتداخل الماضي مع الحاضر ويؤثر فيه، بل ويخلقه..ولكن هذا أيضا لا يكفي، إذ لابد للماضي والحاضر معا أن يوحيا بتطور معين في المستقبل"(2).فأمام الكاتب المسرحي إذن طريقة الإيحاء بما حدث في الماضي و جعله جزءا لا يتجزأ من اللحظة الحاضرة.

وتتداخل الحقب الزمانية في المجذوب من خلال أوضاع سياسة واجتماعية و اقتصادية، مرت وما تزال مخلفاتها تفعل فعلها في الناس حتى الآن، كما يتم هذا التداخل أيضا من خلال لقاء بعض الشخصيات المسرحية رغم انتمائها إلى حقب زمانية متباعدة كما هو الشأن بالنسبة إلى الروي1،الذي جعله الكاتب من القرن الرابع عشر، وإلى الشاب الذي نسبه إلى القرن العشرين، ويتداخل الماضي مع الحاضر أحيانا بطريقة فنية، فتصبح اللوحة عبارة عن حاضر وماض في نفس الوقت :

المجذوب : انسيت ما اخبرتكم باللي لالا رابحة عندها التريكة.. عندها وليد - ماشي وليدي - ربيبي بالسلامة، كانت مخبياه علي - حتى فات على زواجنا 3 شهور عاد جابته من تارودانت - كان خدام فتدرازت - عندي الربيب ... سعدي بالربيب.

1.عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994 ، ص 83

2.د.سمير سرحان : المسرح و التراث العربي ، ص 54 .

حمو : ياك تقلت عليك أدده عبد الرحمان....
المجذوب : اللي مفكرني فيه هو كان يسميني دده...
حمو : كيفاش أدده عبد الرحمان "(ص 42 ، 43).
تضح لنا أيضا،أن الصديقي طرح في مسرحية ديوان سيدي عبد الرحمن
ب زمنين مختلفين، بعيدين عن بعضهما كل البعد،قصد خلق المفارقة و
لمتفرج إلى ضرورة إعادة النظر في واقعه السكوني. فقد طرح الكاتب
الذي عاشت فيه الشخصية التاريخية وهو زمن القرن الرابع عشر، مقابلا
ن القرن العشرين الذي ينتمي إليه شخصية الشاب، الشخصية التي تسافر
أزمنة المختلفة لتصل إلى قرن الشخصية التراثية (المجذوب) بغية التعرف
ي يستفيد من حكمها وتجاربها :
راوي1: من وسط القرن أربعتاش سرجت خيول الخيال وقضيت سنين الترحال
ت للأيام الغابرة وجيت زاير السوايع الفايتة. أنا شاعر هيمان ـ باحث في
ن على عز الأجداد والأوطان ـ أنا شاب فنان بالغرام ولهان بدون خمر دايما
ـ وعلى جناح الزمان راكب قاطع البحار فالمراكب (ص47) .
زمن القرن العشرين هو زمن سرد الكاتب لهذه الأحداث التراثية، في فترة
من القرن العشرين حيث الأحوال لازالت قاسية على الإنسان النزيه :
الشاب : أنا ولد القرن العشرين .
الراوي1: القرن العشرين؟ مسكين ـ الله يشوف من حالك، و وقتاش وصلت
عندنا بالسلامة ـ أحنا ولاد القرن أربعتاش .
الشاب : أنا شاب جيت عندكم من المستقبل .
الراوي1: تبارك الله..الله يكون منك. جيت عندنا من المستقبل،..قطعت هذا
المسافة عبر الأجيال ـ ربعتاش نزولها من عشرين ضعف بالستة
نزول الدال...(ص53) .

الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور
والدلالات والرموز التي تشكل العمود الفقري للنص السردي،إذ يعد الخلفية
للشخصية القصصية. فهو مسرح الأحداث والهواجس التي تصنعها الذاكرة
برموزها المتنوعة، ما دامت صيرورة النص سوى جزء من صيرورة
آليات المكان ما هي إلا وسيلة من الوسائل الرئيسة لرصد الواقع على
السرد، وما بعده أي على مستوى الموقف و الرؤية. وهذا يقودنا للقول، إن
و القاعدة المادية الأولى،التي ينهض عليها السرد وعلاماته اللغوية منوطة
فضاء خيالي (حميمي) له مقوماته الخاصة، و أبعاده المميزة، التي تعبر
ة والكينونة والوجود "(1). فمنذ القدم،وحتى وقتنا الحاضر، سجل المكان

---

(1) غالب: السرد القصصي و جماليات المكان ، م. الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق تشرين الثاني ، ع 403، 2004 ، ص 11 .

مختلف الثقافات والأفكار والفنون والعادات والمعتقدات،وكل ما يتصل بالإنسان، وما وصل إليه. ولذا فإنه لا يكتسب المكان قيمته الفنية والموضوعية، إلا بوصفه وعاء للزمن.حيث يسعى الشخص من خلالهما إلى تحقيق شعوره بالتواجد و الكيان الفردي والاجتماعي،وفق جملة من العوامل التي تشكل محيطه النفسي والاجتماعي.

وعنصر المكان هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي منه في النص، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث. ويتميز المكان المسرحي، إن في النص أو العرض، في أنه أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان. وأول شئ يقرأ في النص المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان.ولابد من معرفة "أن النص هو شبكة من العلامات اللغوية، ومن العلاقات المرجعية التي تشير إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان"(1).إن إدراك المكان في المسرح يتم بـ : الملاحظات المسرحية التي يصوغها المؤلف، وتحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية والتي لابد أن تكون لها علاقة بالجو العام العام لتلك الأحداث،و بطبيعة الحضارة التي أنتجت هذه الأحداث، كما حدث في معظم المسرحيات التي مرت بنا ، والتي اعتمدت على التراث شكلا ومضمونا. :.

و الأمر يبدو أكثر وضوحا في وصف ألفريد فرج للمكان الذي جرت فيه أحداث حكايتي مسرحيته (حلاق بغداد)، فنجده يقول في مقدمة الحكاية الأولى :

" بهو دار عربية متوسطة،هي جناح في الطابق العلوي، الباب في الصدر فوقه عقد مزخرف وإلى جانبه شباكان بمشربتين مغلقتين، يتسلل من فتحاتهما الكثيرة الصغيرة ضوء النهار الوحيد الذي ينير المسرح. وتحت كل من الشباكين كرسي بعرض الشباك قماشه حسن،في داخل الحائط الأيمن خزانة ضلفتاها مرآتان عاليتان ،يليها في مستوى أكثر انخفاضا نتوء في الحائط كالرف يزينه عقد صغير من فوق، وجزء منه منحوت داخل الحائط وعليه إبريق نحاسي جميل به زهور...

وجاء في مقدمة الحكاية الثانية:" بهو بيت عربي متوسط الثراء، وغرفة داخلية صغيرة إلى يسار البهو توصل إلى داخل الدار ،وما يلي باب الشقة القائم في الحائط الأيمن من بعض درج وبسطة. المنظر مقسم بذلك إلى ثلاثة أجزاء....ولكنه مقسم بلباقة ورشاقة، تقسيما لا يكاد يحس فيه افتعال. البهو هو الجسم الرئيسي للمنظر. وفي صدره شباكان عربيان عريضان يطلان على الطريق. وقد حسرت عنهما الستائر، وفي وسط البهو أريكة عربية مريحة تحوطها مقاعد ووسائد وأمامها سجادة وعلى الحائط الأيمن خزانة عالية ولها مرآة عظيمة...(2).

والواقع أن وصف الكاتب للمكان يخضع لحاجيات المسرحية من حيث سير أحداثها، كما أنه قد تكون العلامات المكانية صورة لمجتمع معين، عندما تحمل في طياتها البنى السياسية والاقتصادية و الثقافية نفسها التي يحملها هذا المجتمع .

1.عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي ، ص90 .

2.ألفريد فرج : مسرحية " حلاق بغداد " ، (م. س) ، ص 11 وما يعدها.

و من ناحية أخرى، فقد يلاحظ المرء مدى ارتباط مفهوم الحيز المكاني، على مستوى الرمز، ببعض المشاعر والأحاسيس، كما يمكنه أن يدرك أيضا، القيم الإيجابية و السلبية، التي تظهر من خلال تماهي الزمان في المكان، من أجل تفسير حاضر الإنسان، بالمقارنة مع ماضيه، أي إسقاط الماضي على الحاضر.لأن" بناء المكان الفني يتواشج جدليا مع بناء المجتمع، أي مع وضع اجتماعي محدد، من خلال التمثل الفني للواقع، الذي امتلك في ظلاله القاص، عالما معرفيا و جماليا.وقد يشكل الأدب الحقيقي عبر هذه المواجهة الدائمة والجدل المستمر، بين بنية الفن و بنية الواقع، حيث يصبح الإبداع الأدبي و الفني" لا كشهادة وثائقية بل أنشودة إنسانية تمجد عظمة الإنسان وعظمة مغامرته الحضارية الإنسانية "(1).

انطلاقا من هذا التصور، يسعى معظم الكتاب إلى خلق أمكنة في أعمالهم المسرحية، تتميز بخصوصية محلية إنسانية شاملة، تسم أدبهم بميسم واقعي، يتلاءم مع مسعاهم الطبيعي، في تشكيل رؤية واضحة،لا تقف عند حدود الحاضر كليا، بل تمتد إلى أعماق الماضي، من أجل وضع خطوط عريضة للمستقبل.وهذا ما قام به الصديقي في مسرحية المجذوب، حيث لم يتقيد بمكان واحد، بل حاول أن يرصد مختلف الأمكنة التي خبرها المجذوب بنفسه،كتلك التي عاش وترعرع فيها، أو التي مر بها عبر الرحلة التي خاضها نحو البقاع المقدسة، مثل بلاد سوف وتونس، وقد قام الصديقي بوصف جماليات هذه الأمكنة ليستدل من خلالها على أحوال عصر المجذوب المضطرب، الذي ساهم في إحساسه باليأس والمرارة. يقول في بلاد سوف التي مر بها عندما حاول الذهاب إلى تونس :

الراوي1 : غادر سيدي عبد الرحمن أرض سوف .

الراوي2 : أرض قاسي فيها العطش والجوف .

الراوي1 : و اقصد تونس الخضراء (ص46) .

و لكن المجذوب حاول مغادرة تونس بسرعة، بعد أن وجد ناسها منشغلين بأمور العشق والحب، و وجود قوى الاحتلال في كل مكان، فغادرها باتجاه البقاع المقدسة بعد أن ذاق الويلات و عرف المحن و الأهوال (ص 91) .

فإذا ما دققنا الرؤية في بعض الأماكن والأشياء، نجدها عند النظر إليها أنها غائرة في المجتمع وفي الأرض، مما يجعلها قادرة على تلخيص تاريخ والاحتفاظ بمعان وتشكيلات،لا توجد في سواها. ولهذا فالأمكنة والأشياء تأخذ طابعها،الذي يميزها عن غيرها، من الإنسان والمجتمع الذي يصنعهاكما سبق القول.لأن الواقع المكاني يبقى خارجها ما لم تجر فيه أفكار يصنع من خلالها الإنسان، معنى جديدا لأبعاد ذلك المكان. وهذا ما قام به الصديقي عندما حاول ربط تلك الأمكنة بحاضر ومستقبل الإنسان المعاصر،بل وحتى عندما يريد الصديقي إثارة ضحك الجمهور فإنه يلجأ إلى استلهام مادته من الموروث الشعبي المحلي، فيجعل مسقط رأس زوجة

1- أحمد طالب : السرد القصصي و جماليات المكان ، ص 16.

المجذوب الثانية(رابحة) من منطقة لا يساعد اسمها على العثور على القوافي :

المجذوب : رابحة.... ربحت رابحة. والخلوق فين ؟ سلوني ...

الجماعة : فاين أسيدي ؟ ...

المجذوب : فزحليكة... خليت بنات فاس، بنات تطوان، بنات سوس، بنات الأطلس ومشيت الزحليكة حتى يلى بغيت نكتب عليها الشعر آش من قافية تجي مع الزحليكة ؟ الحريكة، الناكه ....(ص 41) .

إن مكان الأحداث كما تجسده المسرحية، هو حلقة من المشاهدين الممثلين، وقد تجمعوا في ساحة بـ" جامع الفنا"،هذه الساحة التي تكاد تنفرد بمحافظتها على نشاطها التمثيلي التراثي، في مدينة مغربية أصيلة، هي مدينة مراكش. حيث يجعل الصديقي المشاهدين يعيشون أجواء احتفالية افتقدوها، ويدفعهم إلى الشعور بصلة وثيقة مع العالم الطبيعي مما جعل مسرحه مسرحا شاملا يعتمد الألحان والأغاني، والرقص الجماعي، وغير ذلك من الممارسات التي توحد المشاهدين مع الآخرين من موقع الحدث، وليس من موقع شخصية واحدة :

الشاب : زيد - زيد وتحدث على الحلايقي .

الراوي : خذ يا السامع حديث الحلايقي...هاك أولاد سيدي أحماد موسى، من بعد أولاد أحماد موسى...ها صاحب العشوب والناموس...ها مول....

الحلايوي : جبان كل وبان[(جبان) نوع من الحلوى المغربية] .

الراوي : يا الله نمشيوا عند شيوخ العيوط نسمعوا ميات وميات صوت.

الشيخة : مشينا الشط البحر وشربنا كويسات الخمر .....

الراوي : ها تا كنزة - ها العوادة ..وها الكنبري (أغنية) .

الراوي : لطف سمعك، واسمع القصايد والمدايح ..فالغزوات والمدايح .. عنتر بغرام عبلة يصول وبالسيف القاهر يجول .

الراوي : اصغ للازلية منمقة القول...قصة علي وحكاية الغول "(19).

في هذا المشهد لم يوصل الصديقي المعلومات عن الشخصيات، عن أعمالهم إلى الجمهور، قبل أن يأخذ الفعل الممثل في شق طريقه فعلا، لكنه قدم المكان الذي ستجري فيه الأحداث بتصوير ماهر، توخى من ورائه تحقيق عنصر التشويق لإثارة استجابة قوية - من الجمهور - لهذا التشويق،وخلق حب الاستطلاع عند الجمهور لأنه عنصر من أقوى العناصر، الذي يجعل قوى المشاعر تتجه إلى الأمام، والتي يعتمد عليها الصديقي لإشراك الجمهور في العملية المسرحية، ولذلك لجأ إلى شكل الحلقة أو المسرح الدائري، الذي" يتميز بإزالة الديكور التقليدي، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض،على أنه مكان يشتمل على الممثلين وباقي المتفرجين في آن واحد ..وذلك كله من أجل تغيير وضع المتفرج، وإرساء إيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرؤية "(1) ، وذلك كله من أجل إرساء صيغة جديدة للمسرح العربي.

1- سامية أحمد أسعد : النقد المسرحي والعلوم الإنسانية ، م. فصول ، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة ديسمبر 1983 ، 161 .

الحوار:

إن الحوار هو لحمة المسرحية و سداها، بل و روحها كله، باعتباره الوسيط الوحيد للمؤلف المسرحي للتعبير عن رؤيته، سواء جاء هذا الحوار نثرا أو شعرا. فالدور الذي يقوم به الحوار في غاية الأهمية، ما دام يقوم عليه الحدث و يتضح من خلاله صراع الشخصيات وصفاتها و أبعادها.

و على الرغم من أن الحوار في المسرح يختلف عن الحوار في الحياة اليومية من حيث وظيفته النفعية (الواقعية)، فإن الحوار المسرحي لابد أن يعبر فنيا حتى لو كان عاميا، على أساس أن مثل هذا الحوار تسيطر عليه بشكل عام وظيفة المشهد الذي يكون هذا الحوار جزءا منه، وهو يدفع الحبكة مرحلة أو أكثر في تقدمها إلى الأمام، أو يلقي مزيدا من الأضواء على طبائع الشخصيات الرئيسية و بين دوافعها وسلوكاتها، و لذلك يحتاج تصوير بعض الشخصيات إلى تعبيرات عامية معينة. ومن ثم فإن أمانة الكاتب وواجبه يفرضان عليه أن يكون واعيا بلهجة الشخصية التي يصورها، وقد يلجأ في ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية، قياسا إلى تفكيرها ووسطها الاجتماعي .

لقد لجأ الطيب الصديقي في مسرحيته إلى استخدام الحوار الشعري والنثري على حد سواء، وإن كان الحوار الشعري هو الذي طغى على الجو العام للمسرحية لكون المسرحية تعرض ديوان المجذوب من جهة، و ترصد مراحل حياته من جهة أخرى. وما دام الأمر كذلك فقد حافظ المؤلف على إيقاع أشعار المجذوب و أسلوبها الملحون وشكلها الرباعي. كما حافظ على لهجة الشخصية في إطار اعتماده على لغة المسرح، وهذا ما يتضح في المثال التالي :

المجذوب : راني طاير ما أسعد أيامي * نتخبل فالريش باش نعيش
إذا سكتت ما أعوس أيامي * ماني بالصحة ماني بالريش
الصديق : كلامك فراسي ما يتنسى * قلت مرقتهم ما تتحسى
إذا حلفوا فيك النسا * غير هرب بلا كسا (ص58) .

ومن الأمثلة القليلة عن الحوار النثري التي لجأ إليها المؤلف لأغراض فنية تخدم مواقفه المسرحية، نجد هذا الحوار النثري الذي يقترب من روح الشعر :

رابحة : منا ين جيت ثاني ؟ .
المجذوب : كنت فشط البحر .
رابحة: يا كيتي بمن تزوجت،السيد ما يخدم ما يردم...غير جالس قدام الشمس تابع الشمس حتى تغرب...واش ما زال ما بغيت تشتغل يا قليل النفس(62)

لقد لجأ الصديقي إلى توظيف الحوار الشعري التراثي للتعبير عن منطق الشخصية وربطها بالحاضر، فحافظ على شكل رباعيات المجذوب وحاول أن ينظم على منوالها. ولذلك يمكن تقسيم نص المسرحية إلى قسمين: أولهما من نظم المجذوب و يمتد عبر المسرحية من أولها إلى نهايتها، والثاني من وضع المؤلف ويتخلل القسم

الأول ليربط بين أجزائه، وليوجهه توجيها دراميا بحيث يخدم البناء الفني للمسرحية.
و إذا كانت لغة رباعيات المجذوب قريبة من اللغة الفصحى إلى درجة أنه يمكن تفصيح بعضها، أي قراءتها كما تقرأ الفصحى، فإن الطيب الصديقي تعمد أن يتأثر بهذه اللغة و أن يكتب على منوالها، بل و أن ينظم رباعيات يصعب التمييز بينها و بين رباعيات المجذوب التراثية :

المجذوب : مراكش عقد منظوم
الراوي 1 : جامع الربح جوهرته .
المجذوب : نهاره يسلي الهموم .
الراوي 2 : و الليل فيه سهرته .
الراوي 1 : درة ثمينة ضوات السحاري * و بدر ماله سوم نور القفار
وما بين ظل النخيل سكنت الفرحة وحط السعد قوافله
و في وسط الرمال البشرة رقصت وغنت البهجاء (ص87) .

ولذلك لم نشعر بالانتقال من لهجة إلى لغة . أنشد المجذوب :

" حيث النبوة قد جللت آفاقها * وجها من الحق المبين جميلا (ص87) .

و بعد أن يتعرف شاب القرن العشرين على المجذوب من خلال المسرحية - الديوان - يستغني عن لغته الأولى، تلك التي تحدث بها في بداية عرض المسرحية ليعوضها بلغة الرباعيات التراثية دلالة على الوعي بالتراث واستمراره في حياتنا المعاصرة، على اعتبار أن المضمون لا ينفصل عن الشكل الذي احتضنه .

الشاب : بلغ للشيخ بكلام لطيف * سلام هذا الجيل و اللي تابعه .
سقانا بالأشعار كيسان الرحيق * و الله بالكنوز ماني بايعه (ص31)

لقد حوت مسرحية "المجذوب" الكثير من الفن والشاعرية، فهي تتألف من مجموعة من المشاهد واللوحات التي تتسم بالروح الغنائية الشاعرية، وهذا أمر طبيعي ما دامت المسرحية تحمل الكثير من الأشعار والعبر التراثية الموحية. كما خلق المؤلف في هذا العمل الشاعري لغة شبيهة بلغة المخاطبة الحية، و المفهومة لدى المتلقي العربي اليوم، فرغم تداخل الحالات الدرامية المعقدة، فقد وظف المؤلف الأسلوب - باقتدار - من أجل خدمة غرض المسرحية، حيث يكتظ بالنكتة والسخرية، والصور الكوميدية والتلاعب بالألفاظ ، ولا سيما الكلمات الدارجة الفنية التي تترك أثرا كبيرا على المتلقي،عن طريق توظيفه لكلماته الحيوية البارعة وسخريته اللاذعة(1). بالإضافة إلى ذلك نجد أن المسرحية تحتوي على بعض العبارات الخشنة و القاسية، بل و الفاحشة أحيانا، تتناسب مع طبيعة عصر المجذوب ومع عقلية هذا الأخير و وجهة نظره في الحياة والمرأة والمجتمع والسياسة والدين ، من خلال اللغة الرمز، كما هو واضح مثلا، في كلام البطل في اللوحة 19/2 ، إذ يتبين أن أقوال المجذوب عن تجربته عن" الحيوانات" جاءت نتيجة تأثره بثقافته القديمة ، خاصة بابن المقفع ، و هذا من خلال الصور التالية :

1- عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربي ، ص 71 .

عزيز : آش قال على الديك ؟ .
المجذوب : يا لفروج يا لفروج * يا صاحب الأوقات الصحيحة .
لو كان تصلي وتصوم * ما تجوز فيك الذبيحة

الروي: راه وراء الكلام على الحيوانات كاينة معاني وإيفادات..والفاهم يفهم (1 وكما نرى فإن هذا الجانب يعكس مدى ازدياد نظرة المجذوب مرارة وقسوة و إحساسه بالأسى والحرمان، فيلجأ إلى التعبير عن الرغبات المكبوتة، بيد أن هذا لاينفي أن نجد من آن لآخر بعض المناجاة الذاتية التي يلقيها المجذوب لا تختلف عن نبرة المسرحية وجوها العام، ولا تفقدها السخرية الحادة التي تتميز بها،من أجل الاستهزاء من الواقع والأوضاع المزرية التي يعيشها الإنسان العربي العادي، في ظل القرن العشرين رغم مرور آلاف السنين عن عصر المجذوب .

ولا يكتفي الصديقي بظاهر الحوار ولغته بل يتعمق تركيبه وإيقاعه وسلاسته. ولذلك يقسم جمله الحوارية تقسيما مسرحيا ناجحا، و يتجلى هذا بصفة خاصة في الحوار الذي يلقيه الراويان وأصحاب الحلقة،لأن لهؤلاء طرقهم المميزة في الحديث والإلقاء وتقسيم الحوار. وقد استغل المؤلف ذلك في مسرحيته أحسن استغلال :

عزيز : فين مشى سيدي عبد الرحمن المجذوب ؟
الهادي : آش من قرية قصد ؟
محمد : آش من بلاد زار ؟ آش من أوطان عرف ...
الراوي : ها هو بلغ من العمر 27 ..عزم يغادر المغرب..
كيف ودع مراته تونة ؟ (ص21) .

ويتجاوز الحوار الجملة والكلمة في بعض اللوحات ليهتم بالحرف، وليوظفه في خلق إيقاع موسيقي خاص يستطيع أن ينقل الموقف العام،الذي قد يعجز عن خلقه المنظر والحركة والحوار العادي جميعا :

" المجنون : النمل عايم علي .
المجنونة : و الله لا أخذتيه موتي بالسم .
محمد : السلاسل .
المجنون : النمل .
المجنونة : السم .
محمد : السلاسل .
المجنون : النمل .
المجنونة : السم .
محمد : السم في السلاسل .
المجنون : و السلاسل في النمل
المجنونة : والنمل هو السم ـ السم ـ السم .
المجنون : النمل ـ النمل .

---

1. المسرحية ، ص 63.

الحمقاء : كل عنقود وشوف الخوخ بالنيف .
الشعيبية : الحيط ، الحيط و الحاضي الله .
الحمقاء : كركدن راس بلا بدن " (ص 60)

في هذه المسرحية تلعب اللغة دورا هاما في التعبير عن رؤية المؤلف في تناوله لموضوعه ومحاولة تقريبه من جمهوره بشكل فني مشوق اعتمادا على الرمز و الإيحاء، ولذلك نجده يلجأ إلى استخدام اللغة العامية الفنية القريبة من لغة الفصحى، وهو ما نلاحظه في الحوار الذي دار بين المجذوب وزوجته تونة :

تونة : من السما هويت * و في الأرض تسويت
العود اللي سقيت * راني بـه تكويت .
المجذوب : القمح سماوه الريح * دريه يمشي غباره
القلب يلى كان مهموم * اللون يعطي خباره (ص66) .

لقد حاول المؤلف أن يحافظ على طبيعة اللغة العامية التراثية التي لم تتغير كثيرا عن عامية اليوم، ذلك أن طبيعة الموضوع ومحاولة تقريبه من عقل المتلقي كان سببا رئيسيا في ذلك، خصوصا و أن هذا المتلقي لا يزال يحفظ الأشعار والأقوال المأثورة كما صاغها المجذوب منذ ستة قرون خلت. و لذا تبقى اللغة أداة طيعة في يد الكاتب، سواء أكانت عامية أو فصحى، يستخدمها وفقا لرؤيته وطبيعة الموضوع الذي يعالجه، و يبقى الهدف من اللغة المستعملة هو التوعية، وتبليغ الهدف من كتابة المسرحية، فاللغة في تقديري، هي وسيلة المؤلف يعرض من خلالها الأحداث ومواقف الشخصيات، و المغزى من المسرحية .

استطاع الصديقي أن يخضع المادة التراثية لقوانين الفن الحديث، ليتمكن من إيجاد علاقة وثيقة بين التراث، الذي يمثل المخزون التاريخي والحضاري و الاجتماعي للإنسان العربي، وبين الواقع المعاصر من ناحية والصنعة الفنية الحديثة من ناحية أخرى. والهدف من هذا كله هو إيجاد لغة مسرحية متميزة تغني التراث العربي والتراث الإنساني باستخدام الحكاية الشعبية أو وقائع التراث إطارا أو هيكلا لها. لقد " أثر الصديقي في رباعيات المجذوب عندما طوعها لفنه وتقنيته و مزاجه وعصره كما أثرت فيه بأصالتها فطبعت لغته وحواره وشخصياته واتجاهه المسرحي بطابعها الخاص"(1). ومن ثم فإن مسرحية المجذوب مسرحية تدعو إلى التعامل مع التراث وإلى التفاعل مع أدق خصائصه، وإلى الاستفادة من كل العناصر الإيجابية فيه، وتطويرها، من أجل خلق قالب مسرحي عربي صالح للتعبير عن واقعنا المتميز وخصوصيتنا الثقافية والحضارية.

وهكذا لقد قام الصديقي بالدعوة لإيجاد بنية مسرحية جديدة ومعمارية جديدة في المسرح، واقتراح في غمرة تجاربه المسرح الدائري، والمسرح الدائري مستمد من الترث العربي الذي عرف مجموعة من الفنون الشعبية القائمة على مجموعة من

1- محمد الكغاط : بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، ص 328 .

الحلقات كما تتشكل في الأسواق التاريخية العتيقة،وفي المقاهي والمواسم الدينية والزراعية وسواها.ولذلك استلهم الصديقي في عمله هذا شكل الحلقة والاحتفال الشعبي الأصيل كصيغة فنية،وكفضاء عام لإحدى الساحات الشعبية العربية، إذ تعد سرحيته(المجذوب)" استعراض فرجوي خصب للحياة النابضة في الساحة، من حلقات مطربين وراقصين الخ...يربط الراوي بين فقراتها، وهو شخصية مستوحاة من شخصية الحاكي للسير والخرافات والحكايات الشعبية...وتتخلل فقرات المسرحية رباعيات المجذوب وأشعاره الشعبية في تجربة الحياة ... كل ذلك في احتفال زاخر بالحركة والغناء والرقص واستعراض مظاهر الفرجة والفولكلور"(1)

لقد تميز المسرح الاحتفالي بالفرجة، أي المسرحة وإحدى مواردها الأساسية هو الغناء، كما في سلطان الفرجة، الذي يمرر النقد السياسي والاجتماعي في ثوب الغناء والإنشاد والتمثيل. كان المسرح الاحتفالي إحدى أبرز المحاولات لاستعادة الظواهر المسرحية العربية بروح معاصرة، وقد تركز المسرح الاحتفالي على لوازم المسرح الغنائي، ولا سيما الموسيقى والشعر، ولا سيما اعتمادها على الشعبية ، فإنه من الضروري أن تكون الأدوات الموسيقية شعبية نحو البندير والهجهوج والناي وغيرها من الأدوات البسيطة "(2).

ولقد اعتمد الصديقي في عمله الفني هذا على تطويع الشكل التراثي لرؤيا عصرية. والشكل هنا لا علاقة له بالأحداث والأسماء التي حملها التراث - فقط - وإنما هو الصياغة الجمالية نفسها كما هو الشأن في السامر الشعبي، والموال، و الملحمة، والأراجوز وخيال الظل وابن دانيال، وما يقابل ذلك من فنون الرقص والموسيقى والتصوير التي وظفها بعض المسرحيين العرب لخدمة رؤاهم الفنية ودلالاتها السياسية والتاريخية والنفسية والاجتماعية .

إن مهمة هذا العمل ليست مجرد تفسير وعرض للواقع ، وتقديم حال جزء من البلاد العربية كما هو عليه في القرون الماضية وإنما في الإشارة إلى التغيير، و انتقاد الحاضر من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية." لقد أصبحت مسرحية المجذوب تحليلية أكثر منها وصفية، نقدية أكثر منها تبريرية، وفي هذا تكمن فائدتها الفعالة كأداة للتغيير"(3). ومن ثم يكون مسرح الصديقي يستهدف تغيير الواقع من خلال ربطه للتراث مع الواقع بطريقة جدلية. لذا نرى أن الطقوس الاحتفالية تتجذر في البنيان الداخلي لمسرحية "المجذوب" في أسلوب عرضها(4)، ومن خلال روابط مباشرة، وفي نقاط متعددة مع الجمهور، بحيث ذاب المسرح عنده ضمن طقوس التجمعات وليس العكس.وبذلك يكون الصديقي متماشيا مع نظرية المسرح الاحتفالي لأنه استطاع أن يجد صيغة مسرحية شعبية قريبة من وجدان الجماعة.

1-عبد الكريم برشيد : المسرح المغربي في السبعينات، م. العربية للثقافة ، ع 1 ، المنظمة العربية للتربية والثقافة، تونس مارس 1982 ، ص 351 ، 352 .

2-د. حسن المنيعي : المسرح المغربي - بحث في الأصول السوسيوثقافية ، (م. س) ، ص 47 .

3-عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربي ، ص 60 .

4-للاطلاع على طريقة الصديقي في إخراج هذه المسرحية ، يراجع نفس المرجع السابق، ص 67 - 78 .

تأصيل و إشكالية لغة التواصل في الفن المسرحي :

شهدت الحداثة في موقفها من اللغة العربية الفصحى ثلاثة مذاهب متباينة، يتمثل الأول في تيار العربية الفصحى، والثاني في تيار العامية، أما المذهب الثالث، فيتمثل في الازدواجية و المؤاخاة بين الفصحى و العامية كظاهرة واقعية موجودة في المجتمع العربي. ومن أبرز دعاة هذا المذهب أحمد لطفي السيد، الذي يقول:" إن ما استعملته العامة إنما هو قرارات الأمة في هذه الكلمات التي لا نريد النزول عنها، وإن الطريقة الوحيدة لإحياء اللغة، هي إحياء لغة الرأي العام من ناحية و إرضاء لغة القرآن من ناحية أخرى" (1).

ويعتقد الباحث أنه ليس هناك تعارض أو تناقض بين الفصحى والعامية بقدر ما يوجد بينهما من تكافل وتعاون وتكامل، إذ أن الفصحى تمثل في هذه العملية الجدلية عنصر الثبات والاستقرار، بينما تمثل العامية عنصر التحول والتغير والقدرة والمرونة على التشكل بكل بيئة جديدة، فـ"اللغة كائن حي يتطور ليواكب تطور الحياة. والحياة التي واجهها العرب في بيئاتهم الجديدة تختلف عن حياتهم الصحراوية. والواقع أن اللغة العربية احتفظت بكثير من صيغها القديمة، وعبرت بها عن كل ظاهرة كانت مألوفة لديها، وحيث احتاج الأمر إلى التعبير عن مفاهيم غير مألوفة استعملت الصيغ القديمة - التي وجدتها في البيئة الجديدة - لتؤدي معاني هذه المفاهيم. وكما نجد الفصيح في صلب العامية، نجد أن الفصيح تحول في البيئات المختلفة ليؤدي غايات الحياة والأحياء بطرق وأساليب متعددة"(2ومن ثم فاللغة هي جماع تجربة البشر ونتاج ظروف حضارية وتاريخية محددة تطبعها بطابعها الخاص.كما أن اللغة هي أداة التكامل الاجتماعي، إذ بدونها لا يمكن أن يتم أي اتصال و تعاون بين الناس .

المسرحية بين النص و العرض :

تمتاز المسرحية باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التي تستخدمها الأجناس الأدبية الأخرى، ألا وهو عنصر الحوار الذي نستطيع بواسطته معرفة كل عناصر البناء الفني "القصصي" في العمل المسرحي، من حبكة وأحداث ومواقف وشخصية، و زمان ومكان، وغيرها من العناصر.فالحوار هو الذي" يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية"(3).ولذا اقتضت طبيعة العمل المسرحي أن يكون الحوار الدرامي فيه ذا بنية مركبة، وأن تكون وظيفته مزدوجة: فهو يؤدي - بصورة ضمنية - وظيفة السرد في الخطاب الروائي والقصصي بكل أبعاده و تفاصيله، فضلا عن وظيفته التقليدية في التفاهم بين الشخصيات.وعليه يصبح الحوار الدرامي عملا إبداعيا صعبا، ويصبح لكل كلمة في هذا الحوار حساب خاص،من حيث مدى

1-د. عمر موسى باشا: إشكاليات اللغة العربية بين الأصالة و الإعجاز و الحداثة ، مجلة الفكر العربي ، عدد 60 ،معهد . . الإنماء العربي ، بيروت يونيو 1990 ، ص 96 .

2-توفيق حنا: تكامل الفصحى و العامية، مجلة القاهرة ،ع 65 ، الهيئة المصرية ، القاهرة نوفمبر 1986، ص 62.

3-د. محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ، القاهرة 1981 ، ص 139.

ا بالنسق المألوف لكلام الشخصية المسرحية، ومن حيث إنمائها لعنصر
ع الدرامي والعلاقات بين الشخصيات، ومن حيث قدرتها على التمييز بين
خصيات: نفسيا وذهنيا وثقافيا واجتماعيا،خلال تطور القضية التي يعالجها
المسرحي.كما أن الحوار هو الشرارة التي تنطلق منها كل عناصر التكوين
ي حين يجسد النص فوق خشبة المسرح .

تجمع الآراء،على أن الجملة في الحوار المسرحي وضعت لتقال لا لتقرأ،
العمل المسرحي تكمن في تجسيد النص المسرحي على الخشبة أمام جمهور
شاهدين.لـ" أن المسرحية إذ تكتب لكي تمثل، تعطينا - كما يتطلب الأمر-
باشرا من نوع خاص"(1).فالمتلقي يذهب إلى المسرح، وفي ذهنه أنه ذاهب
ة عمل كتب للمنصة(التمثيل)، فهو يتوقع أن يرى حياة كاملة تتحرك على
العرض.وأكثر من ذلك، أن المتلقي إذا اكتفى بالقراءة دون العرض، فإنه
عمل الأدبي المسرحي على نحو خاص جدا، أعني أنه على الحقيقة لا تكتمل
ولا تمثله لهذا العمل إلا بأن يخرجه لنفسه - ذهنيا وهو يقرأ.إن هذا الإخراج
- وإن تم بغير وعي - هو الذي يجعله يستمتع بقراءة العمل المسرحي، وهو
مكنه من تقديره تقديرا صحيحا. فالمؤلف المسرحي يكتب دائما وفي ذهنه أنه
نصا يجب أن يجسد ركحيا، لأنه يريد مخاطبة جمهوره بلغته الخاصة، إذ " "
التجربة أن العمل المسرحي -الأدبي" يتحقق"على منصة العرض، ليس لأن
ة تجسد شخصياته وحوارها.. فحسب، بل الأهم هو أن العمل المسرحي
ب يظل - بين دفتي كتاب - مجرد إمكان لا تكتمل حياته إلا على منصة
ض وأمام جمهور"(2).

ذلك يرى" مارسيل بانيول" أن هناك ثلاثة أنواع أدبية مختلفة تماما عن
ها البعض:القصيدة التي تغنى والمسرح الذي يقال والنثر الذي يكتب،لأن النص
رحي،وبالرغم من قوته ومن كثافة التوضيحات التي يتضمنها، فإنه يبقى دوما
ة إلى أهم عنصر في العملية المسرحية وهو التمثيل الذي يجعل النص كائنا
بض بالحياة، له خصائص مسموعة ومرئية وجو انفعالي عام، و يشترك في
ه مجموعة المتلقين.وعليه فإن" المسرحية دون تمثيل تظل ناقصة بشكل ما"(
تي تتجسد فوق المنصة ليحكم عليها الجمهور، خصوصا إذ علمنا أن الجمهور
ث أصبح عنصرا فاعلا وأساسيا في العملية المسرحية.

لا شك أن لغة القصة والرواية تختلف اختلافا واضحا عن لغة المسرحية لأنها
ت للقراءة و لم توضع للنطق و التمثيل، ولأن القاص والروائي يملكان قوالب

س فرجسون: فكرة المسرح، تر: جلال العشري، الهيئة(القاهرة) و دار الشؤون الثقافية(بغداد)،1987 ، ص 63
م بهي : اللغة في المسرح النثري ، م . فصول ، ع 1 ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ديسمبر 1984 ، ص 153
pierre larthomas le language dramatique; puf paris 1980 p 24.

ع لهما قدرا كبيرا من الحرية لا يملكه المسرحي." فالمسرح يقتضي لغة
بع مركز، معبرا تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران...بلا استطراد أو
لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة"(1).ويمكن أن نضيف إلى ذلك
ص الصوتية للغة الحوار المسرحي، وهي خصائص توفر للجملة الحوارية
طولا و قصرا تتلاءم بها في موقعها. و مرد هذه الخصائص إلى أن لغة
حية وضعت أصلا لتنطق، مما أثر على لغة الحوار المسرحي، إذ أجبرت
المسرحي إلى إبداع حوار قادر على ترجمة تباين الشخصيات بواسطة
وأفعالها وحركاتها، وهو ما جعل هذه الشخصيات حية و قادرة على إقناع
ج و دفعه للتواصل معها.

ن كتابة نص أدبي ارتكازا على تلقي "المشاهدة والسماع" أساسا، ودخول
ا إلى مجال آخر غير مجاله، يعني أنه سيطرأ عليه تغيير ما، عما لو كان
في مجاله الطبيعي المحدد، مما يدل على" أن تقدير قيمتها،لا مكتوبة فحسب
طوقة كذلك، وداخل سياق(العرض المسرحي الممكن)"(2).و لذا يشير نقاد
ح إلى ضرورة أن يولد الحوار في المتلقي الإحساس بمشابهة الواقع، وإن لم
سخة فوتوغرافية منه(3)،وهي قضية ناشئة عن" تلقي العرض وليس عن"
القراءة "،لأن التلقي الأول يؤكد ضرورة توليد الحوار لاستجابات آنية -
وعاطفية - لدى المتلقي،على عكس تلقي القراءة،الذي يمكن أن يأخذ فيه
ي وقته في الفهم، و العودة إلى ما كان غامضا بالنسبة له من قبل.

ونخلص من ذلك إلى أن الإبداع المسرحي يشتمل على عناصر متكاملة،
العرض الذي يقدم إلى المتلقي، في فضاء موظف فنيا وتقنيا من قبل المبدع
رحي لتبليغ خطابه للمتلقي، ولهذا فإن عنصر النص، يعد في أغلب الحالات
ر الأساسي الذي يمثل منطلقا هاما لإعداد فرجة فنية ذات أبعاد فكرية
لية، ولذا " فإن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هوالمنظر ولا
ص،ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي
روح التمثيل الصميمية،والكلمة التي تعد جسم المسرحية، والخط واللون وهما
ما في المنظر،والإيقاع الذي يعد جوهر النص "(4).

يد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة 1966 ، ص 14 .

راهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة 1985،(راجع مادة حوار).
صري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، الهيئة ، القاهرة 1986 ، ص 24 .

راهيم حمادة : طبيعة الدراما ، دار المعارف ، القاهرة 1977 ، ص 7

2.الازدواجية اللغوية :

تطلق تسمية الازدواجية اللغوية على لغتين متشابهتين من أصل واحد،وهي ظاهرة طبيعية، تميزت بها اللغة العربية.وقد شغلت هذه الظاهرة أكثر الكتابات المسرحيةالتي تحدثت عن لغة الحوار المسرحي،وربما اكتفى رجال المسرح العربي بالحديث عن الفصحى و العامية، دون التعرض إلى خصائص الحوار المسرحي، و دورها في عملية التوصيل.إذ راح كل منهم يدلي بدلوه في هذا المضمار،معتنقا اللغة الفصحى أو اللغة العامية أو المزج بينهما،كما فعل توفيق الحكيم الذي نبعت المشكلة عنده من المفارقة بين لغة النص المقروء ولغة العمل المسرحي المجسد، إذ يرى أن استخدام الفصحى في القراءة يجعل المسرحية مفهومة، أما في حالة التمثيل فإنها تستلزم الترجمة.وفي كلتا الحالتين لا يركن لا إلى الفصحى ولا إلى العامية، لذا فلابد من استبدالهما بلغة تتراوح بين الفصحى و العامية(اللغة الثالثة)،ويقصد بها أنها لغة لا تجافي الفصحى، وهي في الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص بما يتناسب مع طبائعهم وجو حياتهم (1). فبعد أن نظرّ الحكيم للغة الثالثة، قال:" إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي إلى نتيجتين:أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية. و ثانيتهما - وهي الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن".(2)

ولقد اختلف النقاد والدارسون حول تجربة الحكيم هذه،وإن كنا نجد بعض ممن أيدها، قد تراجع عن موقفه حين أنعم النظر في أداء الممثلين لها على الخشبة، واكتشف أن اللغة الثالثة جنحت إلى العامية على ألسنة الممثلين،لأن ألفاظ المسرحية وتركيبها أقرب إلى العامية،وإن كان رسمها المكتوب فصيحا.وهذا يعني أن محاولة الحكيم الجمع بين الفصحى والعامية بقيت في الحدود التنظيرية ولم تنتقل إلى التطبيق (3). وهذا أمر بديهي لأن الحوار مرتبط بالتراكيب، فإذا راعى الكاتب التركيب الفصيح في صوغ الحوار حجب عن الممثل فرصة النطق بالعامية، وإذا راعى التركيب العامي حجب عن الممثل فرصة النطق بالفصحى.وإذا رغب في تنفيذ اللغة الثالثة اضطر إلى مراعاة النطقين، وهذا أمر غير ممكن عمليا،وإن بدا ممكنا في الكتابة،لأن الكاتب سيراعي التركيب العامي و يستره بلبوس خارجي، يبدو فصيحا في أثناء القراءة. وليست للألفاظ علاقة باللغة الثالثة، لأن غالبية الألفاظ العامية فصيحة، و لأن الدلالة الجمالية كامنة في التراكيب وحدها. ولهذا السبب بدا المستوى التعبيري في مسرحية"الصفقة"، التي ذيلها الحكيم ببيانه حول اللغة الثالثة متدنيا، فهو أسير الصيغ والتعبيرات البسيطة المفككة الشائعة في اللهجة العامية، ولا يملك شيئا من النصاعة والقوة و الإشراق ،على الرغم مما فيه من سلامة لغوية و

1-توفيق الحكيم : مسرحية " الصفقة" ، المطبعة النموذجية ، القاهرة 1956 ، ص 158.

2-سمر روحي الفيصل : لغة الحوار في الأدب ، (م. س) ، ص 139 .

3-د. أحمد زياد محبك: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دار طلاس، دمشق 1989، ص 353.

إعرابية "(1) من حيث الشكل، و عمق إنساني من حيث المضمون أيضا.

والحقيقة أن العربية لم تعرف ولن تعرف شيئا وسطا أو لغة ثالثة كما يسميها الحكيم، فهي إما فصحى أو عامية ولا شيء غير ذلك!وما يظنه الحكيم هنا لغة ثالثة لاتجافي قواعد الفصحى ليس صحيحا من ناحية وليس له من الواقع اللغوي الفعلي مكان من ناحية أخرى.إن اللغة الثالثة التي يراها الحكيم ليست - في حقيقتها - إلا مستوى لغويا من مستويات العامية"(2).ولا يشك الباحث في أن الحكيم، شعر قبل غيره من الدارسين، بإخفاق تجربته بعد أن كررها ثانية في مسرحية (الورطة)، ولمس إخفاق اللغة الثالثة في توفير الدلالة الجمالية للبناء المسرحي. ولهذا السبب صمت عن هذه التجربة ولم يعد إليها بعد ذلك. وربما كان ذلك دليلا على أن تجربة اللغة الثالثة ليست محاولة للجمع بين الفصيحة والعامية،وإنما هي تعبير عن الحيرة الفنية التي لازمت الحكيم بعد شروعه في كتابة مسرحياته الاجتماعية الهادفة .

وتؤكد تجربة الحكيم هذه - رغم فشلها وجنوحها إلى العامية - على أن الفنان المسرحي يكون خاضعا في لجوئه إلى الفصحى أو العامية ، للضرورة الفنية التي يتطلبها عمله الفني، ولنوعية الموضوعات التي يعالجها بغية تحقيق التواصل مع جمهوره في إطار زماني ومكاني محدد.فإذ كانت المسرحية قد كتبت أصلا لتتحول إلى عمل ركحي، فإن ضرورة الفن تقتضي - دون تعسف للأمور- أن ينطق الكاتب شخصياته بما تنطق به في الواقع، بل إن نجاح الكاتب المسرحي في هذا الشأن، مرهون بقدرته على إظهار الشخصية كلا متكاملا: لغة و سلوكا و فكرا.وليس للكاتب - بحال من الأحوال أن ينطقها وفقا لهواه أو تصوراته المثالية المجردة . فإنه لو فعل ذلك،" لتحول الكاتب إلى (ملقن) لشخصياته، ولأصبحت تلك الشخصيات دمى هامدة جامدة، لا تعبر عن ذاتها في حالاتها النفسية والذهنية المختلفة بما تريد هي أن تعبر به "(3)، إن الفنان المسرحي لا يختار لشخوصه طريقتها في التعبير،لأنه بذلك سيقضي على حيوتها التي تؤثر في المتلقي.

المشكلة- إذن - ليست في أي اللغتين أنسب للحوار المسرحي، إذ " لا صراع بين الفصحى والعامية"(4).وإنما المشكلة تكمن في ذلك التفاوت الذي نلحظه بين الناس في الحياة الاجتماعية بين العامية التي يتعامل بها الأغلبية العظمى منهم، بينما تتعامل الأقلية بالفصحى - وفي حدود ضيقة جدا - وتجيدها بحكم تعلمها واطلاعها على الثقافة العربية،قديمها وحديثها،وهي فئة مثقفة مرتبطة بالأنظمة ولا تستطيع أن تمثل الشعب في أي شيء.ولذلك نجد أن المسرحيين العرب الأوائل قد وجدوا أنفسهم منذ اتصالهم بالمسرح الأوروبي أمام اختيار صعب خلقته وأسهمت في تعقيده ظاهرة

1-د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ط 1، دار الفكر والدراسات والنشر، القاهرة - باريس 1989، ص 241 - د. محمد
2-د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم ، ط 1 ، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة 1960 ، ص 111 .

3-د . محمد العبد : اللغة و الإبداع الأدبي ، ص 241 ، 242 .
4-د. غنيمي هلال : قضايا معاصرة في الأدب و النقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة (د.ت)، ص 109 .

الازدوج اللغوي،فهم بين أن يستغلوا في الحوار المسرحي و القصصي اللغة الفصحى، مع ما عسى أن يضفه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدموا العامية مع فقرها الشديد من حيث الوسائل الفنية. ومن ثم كان طبيعيا أن تتنوع تجاربهم إزاء هذا الموضوع، فمنهم من قسم اللغة على أساس طبقي(1)،إذ جعل الشخصيات المثقفة تتحدث بلغة أدبية فصيحة، وفي المقابل جعل الشخصيات العادية تتحدث بالعامية.ومنهم من قسم لغته على حسب الموضوعات التي يعالجها و الأنواع المسرحية التي ينتهجها، و منهم من كان اختياره للعامية مرتبطا بالواقع والذوق الشعبي،الذي كان لا يزال متعلقا بالظواهر المسرحية الشعبية،"وكما اختار الرواد...الكتابة بالعامية تمشيا مع لغة الأشكال المسرحية الشائعة، اختاروا أيضا الفن الكوميدي لأنه يتناسب مع الأشكال المسرحية التي سادت منطقتنا العربية .."(2)، مما يؤكد ترشيح الموروث الشعبي العامية لغة للكتابة المسرحية آنذاك.

وكان إلى جانب هؤلاء، فريقا آخر راح يدعو إلى ضرورة استحداث لغة خاصة بالمسرح،تحتل مركزا وسيطا بين العامية والفصحى،تأخذ عن الأولى بساطتها وتستمد من الثانية سلامتها. ولكن مثل هذه الدعوات و الكتابات المسرحية التي اجتهدت لإيجاد حل ملائم لمشكلة لغة المسرح، لم تكن تنظر إلى قضية اللغة (فصحى وعامية) كقضية فنية يتطلبها العمل المسرحي،باعتباره عملا فنيا له خصوصيته، بحيث يقوم على الحوار الذي ينبغي أن يتسم بالحيوية والتدفق،وإنما كانت تنظر إلى الأمر إلى مجرد مفاضلة بين لغتين،.بينما الحال تغير مع بداية الخمسينات،حيث لجأ كتاب المسرح إلى استخدام العامية كوسيلة فنية تتفق و الإتجاه الواقعي في الأدب والفن. يقول محمد فتوح:" وحين ظهر التيار الواقعي الجديد في الخمسينات من هذا القرن، كان من أبرز المواقف التي اتخذها إلى العامية في الحوار المسرحي. ولم يكن ذلك صادرا عن اعتبارات أو طبقية كتلك التي راعاها السابقون، فالقضية في نظر ممثلي هذا التيار قضية لغتين يفاضل بينهما الكاتب،و يختار أقربهما إلى مزاجه النفسي، بل الدرجة الأولى قضية فنية. فلكي تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ينبغي أن يجعلها تنطق تلك اللغة التي تنطقها في حياتها العادية. وفي تلك الحالة لا اللغة أداة حوار فحسب، بل هي جزء من مكونات الشخصية الواقعية و من صميم عناصرها "(3).

در الإشارة هنا،أن الواقعية التي نقصدها ليست الواقعية الفوتوغرافية،فمن م أن الواقعية ليست في اللغة التي يستخدمها الكاتب في عمله، ولكنها ـ أساسا

رية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1998 ، ص 346
د سمير بيبرس : المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت ، القاهرة 1985 ص 85.
حمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب ، القاهرة 1978 ، ص 68 .

موقف من الواقع يؤسس له الكاتب،ويأتي بعد هذا الفكر والعاطفة اللذان يعبر عنهما العمل،فإذا كان فكرا أوعاطفة يسموان على نثرية الواقع أو سطحيته طلبا بالضرورة لغة قادرة على المجاوزة والسمو.ولعل أفضل نموذج للدلالة على الفهم السليم للمنهج الفني للواقعية هو منهج بعض النقاد الذين يفضلون الحوار العامي على الحوار الفصيح،إذ أن هذا الأخير" يضع - في رأيهم - بين القارئ وبين الغوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا واضحا،على حين يملك التعبير العامي رقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة"(1)، ولا سيما فيما يتعلق بالفن الكوميدي الشعبي والاجتماعي، الذي يلقى استجابة واسعة، من الجمهور الذي يرى فيه عندئذ حياته الفعلية،" بلغة يعرفها، تتردد فيها النبضات الحية التي تمس كيانه، بحكم أنها اللغة المناسبة المنطلقة بمشاعر أهلها، الذين لا يعرفون الفصحى إلا بعقولهم، وتضعف استجابتهم العاطفية لها "(2).

إن الاهتمام باللغة العامية الذي حدث بعد تحرر الدول العربية وسعيها للبناء الاجتماعي لم يكن مصادفة،وإنما كان نتيجة لتغير الأوضاع في هذه البلدان مماجعل الكتاب يميلون إلى العامية ليس كأداة حوار فحسب، وإنما لأنها عنصر أساسي من مكونات الشخصية الواقعية،ولذا يقول يوسف إدريس:" إن اللغة ليست وسيلة، اللغة في العمل الفني مثل اللون في الرسم أو النغمة في الموسيقى، جزء من صميم العمل الفني،والمضحك أننا في الوقت الذي تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور الغنائي والقصصي،نقف من اللغة الشعبية التي هي سمة من سمات إنساننا هذا الموقف الرجعي،وننظر لها باعتبارها عملا غير لائق"(3).وهذا ما أكد عليه إدريس في أعماله المسرحية والقصصية، حيث نرى أن الأمر عنده يتجاوز حدود الجمع بين اللغتين.إن هذا الخلق الجديد للغة، لا يقترن دائما بتحويل لغة الشخوص العامية إلى فصحى، وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة، أي أن الخلق هنا ليس تحولا من لغة إلى أخرى، و لكن خلق مستوى جديد ورفيع في اللغة نفسها.

إن اللغة المسرحية لغة موضوعية،لأنها مرتبطة بفن موضوعي،ويصبح البديل أمام الكاتب أحد أمرين:إما الفصحى أو العامية. ويتوقف اختيار أحد مستويات كل لغة من هاتين اللغتين على مستوى الشخصيات وطبيعة الموضوع.وكلما كانت لغة المسرحية أكثر دلالة على معناها ومقاصدها في تعبيرات بسيطة وصياغات سهلة، ذات معان رفيعة زاد شعور المتلقي بصلته بالمسرحية،إذ"أن لغة المسرحية يحددها عادة مستوى الجمهور الذي يخاطبه المسرح والمسرحيون"(4). فالموضوع الذي

1-د.محمود أمين العالم : في الثقافة المصرية ، ط 3، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة 1989، ص 72 - 89 .
2-د.محمد مندور : الأدب و فنونه ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة 1985 ، ص 118 .
3-د.شكري محمد عياد: من القصة إلى المقالة، م. أدب و نقد ،ع 34 ، التجمع الوطني ، القاهرة 1977، ص 22
4-هادي طعمة: المسرح في العراق و استقطاب الجمهور، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 88، ص119

تعد عنه المسرحية والقطاع الجماهيري الذي يستمد منه هذا الموضوع، وكذلك الفئات التي يتوجه إليها النص المسرحي بالدرجة الأولى، هي العوامل التي تفرض اختيار اللغة التعبيرية وتصنع حدود جماليتها ، فينبغي على الفنان ألا يفرط في أي مستوى لغوي يجد فيه جماليات معينة،تضفي على النص المسرحي جاذبية و فاعلية،مما يدفعه إلى إشراك المتلقي في العملية المسرحية .

إن موضوع المسرحية- إذن - هو الذي يفرض على الكاتب المسرحي لونا محددا من الأسلوب اللغوي، بمعنى أن موضوع المسرحية هو الذي يتدخل في تحديد لغة الحوار المسرحي.فكلما كان الموضوع معاصرا مستمدا من الواقع، كلما اقتربت لغة الحوار من الموضوعية، وهو ما يطبع معظم الكتابات المسرحية المعاصرة لتي اعتمدت اللغة العامية لأنه كما يقول توفيق الحكيم:"إذ كتبت بالفصحى مسرحية عصرية، تنهض على شخصيات شعبية، كان ذلك فعلا خادعا مضللا، يقع على حساب الدقة في التصوير والصدق في التلوين"(1).وهذا عكس المسرحية التاريخية مثلا،التي تدور أحداثها في زمان ومكان آخر بعيدا عن عصرنا،يمس أناس آخرين مما يتطلب لغة خاصة.وعليه فإنه ليس للكاتب الحرية المطلقة في صياغة عناصر المسرحية، ومنها الحوار بطبيعة الحال،لأنه مقيد بالواقع الذي ينطلق منه، ومن طبيعة الجمهور الذي يسعى إلى تحقيق التواصل معه أيضا.

ولقد وعى الكتاب هذه الحقيقة، وهو ما عبروا عنه في أنجح مسرحياتهم، مثلما فعل إدريس في مسرحيته الشهيرة (الفرافير)التي استخدم فيها اللغة العامية، التي رأى بأنها أكثر من غيرها دلالة و إيحاء، مما أعطى للمسرحية نجاحا كبيرا لم يكن ليتحقق لها، لولا تلك المحاولات التي بذلها صاحبها في التعبير الطبيعي عن شخصياته.وهذه المحاولات لم تكن - على حد قول إدريس - مقصودة لذاتها، لكن القصد كان هو محاولة احتواء التعبير والإمساك بالاختلاجة أو الانفعال على نحو صحيح وصادق، ولم يكن هناك أي تعمد من ناحيته في عملية اختيار الأداة - سواء عامية أو فصحى - لكنه دائما ما كان يحاول ضبط العدسة، وحتمية هذا الضبط هي التي تفرض طريقة الاستخدام ونوعه أيضا،" فمثلا حينما أريد القول عن شخص ما أنه"فهلوي" فلا تصلح عندي أي كلمة أخرى لإعطاء دلالات هذه الكلمة. إن اللغة ليست مجرد ألفاظ بل هي إشارات دالة مثقلة برموز معينة، ترجع لأصول وجذور عميقة تنتمي لميراث الشعب وخبراته وعاداته وتقاليده وأعرافه.. "(2).

إن اللغة وسيلة، تتحدد تلقائيا نتيجة لمتطلبات العمل الفني. فالفن عموما له لغته الخاصة به التي يفرضها العمل نفسه دون فرض أحكام خارجية عليه،" والمضمون هو الذي يشكل اللغة ويطوعها، فإذا تنافر معها عندما يفرض الكاتب على مضمونه

2-د.محمد العبد : اللغة و الإبداع الأدبي ، (م.س) ، ص 258 .

3- انظر: مواجهة مع يوسف إدريس ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع 13، الهيئة المصرية ، القاهرة أبريل 1987، ص 64.

لغة معينة، فلابد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون، والضحية الوحيدة لهذا الانفصام هو العمل الفني نفسه"(1،وإلا فلماذا نجد كاتبا مجمعيا كبيرا كمحمود تيمور، وهو الحريص على تفصيح الكلمات العامية- يلجأ إلى كتابة مسرحياته بالعامية،إن لم تكن الفصحى قد قصرت عن إيصال المعاني والأحاسيس التي تستلزم التعبير عن الشخوص الواقعية المعاصرة.ولماذا يا ترى لجأ الحكيم وهو من أقدر الأدباء على كتابة الحوار المسرحي بالفصحى، إلى كتابة مسرحياته الواقعية باللغة العامية، التي وفق كثيرا في استخدامها.ففي روايته "عودة الروح" مثلا، وصلت العامية إلى ذلك المستوى من اليسر والطبيعية، بل الحيوية، ما لم تبلغه عند غيره من الكتاب. ولعل ذلك مرده إلى أن هؤلاء كانوا يستعملون اللغة الدارجة لماما في أعمالهم،أو يعمدون إلى ما يشبه الترجمة من اللغة الفصحى إلى العامية(*)،لم ينطلقوا من العامية، بل نقلوا بها مضمونا هو ليس منها،في حين يبدو الحكيم وكأنه انطلق من حالة طبيعية متكاملة،هي من حالات الشعب وأنطق الشعب فيها بلغته الخاصة العامية،وربما بسبب هذا كله" أسهمت(عودة الروح) إسهاما فعالا في النقاش الدائر حول مدى استعمال اللغة الدارجة في الرواية والمسرح.ولا شك أن نجاحها قد أسهم في حسم القضية، في اتجاه إضفاء الشرعية الأدبية على اللغة الدارجة "(2) .

ولا يجب أن يفهم من كلامنا هذا أننا نحث على استخدام اللغة العامية في كتاباتنا المسرحية ، فذلك قد لا يشجع على انتشار النص المسرحي بين أبناء الأمة العربية كافة مما يقضي على خلق حالة التواصل بينهم لتدعيم قضاياهم المصيرية،ولكن ما دامت ثقافتنا تعاني من مشكلة الازدوجية اللغوية كان ضروريا على مبدعينا اللجوء إلى اللغة العامية، كوسيلة فنية، ولو مؤقتا، لأنه "لا يصح تحميل المسرح مسؤولية فشل المشروع الوحدوي، لأن المسرحيين هم أنفسهم ضحايا هذه الازدواجية، التي أربكتهم وأعاقت تطور المسرح العربي وتأصيله في أرضهم، وستظل تربكهم حتى الوصول إلى إصلاح لغوي حاسم لهذه الأزمة المزمنة "(3).ومن ثم على الكاتب المسرحي مراعاة الموضوعية والصدق في تعامله مع اللغة التي يستخدمها لحواره المسرحي، سواء تعلق الأمر بالناحية الجمالية المتمثلة في مستوى لغة العصر، وأنساق إشاراته اللغوية، أو بالوظيفة الإتصالية في اللغة،لأن دور اللغة في المسرح يعد إحدى الوسائل الهامة في نقل وتوصيل الأفكار.

1-د. نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 156 .

2-بطرس الحلاق :" الذهنية" علاقة لغوية - دراسة في (عودة الروح) لتوفيق الحكيم ، م. فصول ، ع 1، الهيئة المصرية ، القاهرة ديسمبر 1984 ، ص 187 . يناير 1990 ، ص 151 .

3-عصام محفوظ : نظرة إلى مستقبل اللغة المسرحية، م. العربي ، ع 374، وزارة الإعلام، الكويت يناير 1990،ص 151

(*) يرى عز الدين إسماعيل" أن للفصحى نظاما يختلف عن نظام اللغة الدارجة،.و اللهجة الدارجة عندما تتداخل مع الفصحى، خاصة في حالة الكتابة ، تؤدي إلى إفساد نظامها و وقوع الخلل فيها، و إن كثيرا من أخطاء الصياغة التي نصادفها، إنما يرجع إلى أن كثيرين قد صاروا يفكرون باللهجة الدارجة و يكتبون باللغة الفصحى و لا يعرفون كيف يفصلون بين النظامين .

انظر في : توفيق حنا : تكامل الفصحى و العامية ، (م. س) ، ص 64 .

ومما سبق يمكن القول، أن الطيب الصديقي قد نجح في تناول هذه الشخصية الشعبية التاريخية، و توظيفها دراميا في مسرحه العربي الأصيل، وإجلائها في صورة جديدة تتماشى و الواقع العربي المعاصر لتعرية شروط حياتنا هنا والآن كما تؤكد نظرية المسرح الإحتفالي،وذلك من خلال تحقيق التواصل مع المتلقي، ودفعه إلى المشاركة في مناقشة قضايا واقعه، حتى يتسنى له تغيير هذا الواقع.لقداستلهم الصديقي التراث استلهام المبدع الذي يحيط بكل جوانب العملية المسرحية،انطلاقا من اختيار موضوعها وفكرتها، إلى أدق ما يتعلق ببنائها وشخصياتها وحوارها من جهة، وبكل ما يتعلق بجوانب عرضها من جهة ثانية. فليس التراث بالنسبة إلى هذا المبدع نصوصا مكتوبة أومحفوظة يكفي الانطلاق منها لخلق إبداع متميز بل هو إلى جانب ذلك سلوك وعادات وطرق تعبير وتواصل يمكن استغلال بعض جوانبها، للبحث عن قالب مسرحي خاص يتواصل مع جمهوره ويتحاور مع واقعه.

ومما تقدم كله، يتضح لنا أن المسرحيين العرب، مؤلفين ومخرجين، استطاعوا أن يبدعوا مسرحا عربيا أصيلا يستفيد من الظوهر الترثية الشعبية الممتدة في الثقافة والوجدان العربيين، بطريقة تقترب من روح العصر أكثر من روح التراث، مما خلق علاقة حميمية بين طبيعة المضامين وطبيعة الأشكال، فاقترب بذلك جانب الممارسة من الجانب التنظيري.ويمكن رصد أهم سمات تلك التجارب التي رأيناها عند هؤلاء المسرحيين الذين يقفون على الساحة المسرحية العربية،باتجاهاتهم التجريبية التأصيلية للمسرح العربي في النقاط التالية :

أ-الابتعاد الكلي عن المسرح الدرامي بمفهومه التقليدي القائم على الإيهام المسرحي ففي مسرحية المجذوب، مثلا، لم يستعمل المؤلف الستارة، تاركا للممثلين حريتهم في أن يلبسوا أدوارهم أمام الجمهور، وذلك حتى لا يخدعهم بالوهم، وحتى يحطم من الناحية التقنية مفهوم الكواليس، وكرة الخشبة الضيقة .

ب - التخلي عن معطيات المسرح الإيطالي،واستعمال خشبة دائرية تسمح بخلق تلك الالتحام الحميمي بالجمهور، وجعل الممثلين يصعدون من القاعة إلى الخشبة، ثم يعودون إليها بعد أدائهم لأدوارهم المقررة .

ج - اللجوء إلى استعمال ديكور متحرك، وجعل تغيير ملابس الممثلين تحدث أمام الجمهور، وقد حدث هذا في(ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) دون أن يحدث ذلك أي ارتباك في العمل المسرحي،وذلك من أجل تحطيم الإيهام المسرحي

د - اللجوء إلى صيغة تداخل الأزمنة من خلال الرجوع إلى الماضي ومحاولة ربطه بالحاضر، أي هنا، والآن.فقد تبين أن من يوظف تلك الفنون الشعبية التراثية غالبا ما يركز بناءه على عينات الواقع: مكان وزمان ، وأشخاص ذوي سمات مستمدة من هذا الواقع المعالج أو الموظف، من هنا فإن لغة الواقع نفسه في أحيان

1-عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربي ، ص 70 .

كثيرة تشكل البنية المسرحية، إذ يوظف الكاتب من مفردات هذه البيئة مما يزخر بالدلالة، والثراء الفني، والمد المعرفي اللصيق بحنايا وخبايا النفوس .

هـ - الاستفادة الواضحة من التيارات التجريبية الثورية المسرحية الأوروبية المعاصرة، بالخصوص تقنية تحطيم الإيهام، ومشاركة الجمهور في تنفيذ العمل المسرحي،وفي إبراز بعض المفاهيم الفلسفية أو الاجتماعية في النص المسرحي.وقد نجح الكتاب فعلا في إشراك الجمهور في مسرحهم، بل ونزعوا منه ردود فعل هامة.

و - استلهام الكثير من الأشكال الفنية الشعبية التراثية كخيال الظل والأراجوز،و فنون الرقص والغناء والإيماء،واستغلال مختلف عناصر الفولكلور المحلي والعربي في العروض المسرحية، كالاحتفال والارتجال،كما حدث في مسرحية المجذوب(1 بالإضافة إلى استلهام عناصر الكوميديا الشعبية، على أساس أن استخدام عنصر الكوميديا، أو الضحك في المسرح باعتبار أن الضحك، أو الإحساس الكوميدي، يعتمد على شحذ وعي المتفرج النقدي لإدراك مفارقة، أو تناقض بين عنصرين. " فالكوميديا، على عكس التراجيديا، لا تجعل هدفها استلاب عقل المتفرج ووجدانه لمصلحة رؤية معينة للعالم وتقدمها له وتوهمه بأنها رؤية عالمية حقيقية "(2).

ي - التعامل الجدلي الواعي مع أشكال التراث الشعبي في لغة فنية، تجمع بين الفصحى والعامية الفنية، أثرت الحوار المسرحي وأمدته بحيوية فائقة.وإن كان هذا الجانب، أي اللغة، قد عرف إشكالا واسعا بين النقاد والدارسين، وهو ما سنتعرض له في الخطوة المقبلة من هذا البحث .

وبناء على ذلك، يمكن القول أن العملية الإبداعية في مجال[المسرح] تنبع من نفس الظروف والمعطيات الاجتماعية والثقافية التي تستمد منها باقي الفنون هواجسها الإبداعية التي تسكنها، وهي أساسا أسئلة تطرح على العالم، يتلاقى الخلاقون السائلون، فيؤلفون على تباينهم أرضا واحدة يتباعدون فيها متجاورين، ويختلفون مؤتلفين، متوخين من طموحاتهم تحديد وظيفة الكتابة ومسؤوليتها لإعطاء هوية عميقة الأبعاد للمسرح، حتى تكتمل له مقومات التبلور والرسوخ، في علاقته الجدلية بالمعطيات السوسيوثقافية. والذاتي بالموضوعي. وبالصيرورة الاجتماعية التي تحكمه كإنتاج أدبي وواقع مادي يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الاجتماعية في إطار زماني ومكاني محددين .

1-ينظر : أديب السلاوي: المسرح المغربي ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1975 ، ص 177، 179.

2-ينظر محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1977، ص108

الباب الثالث

أشكال الأدب الشعبي في بناء المسرح الشعري المعاصر

الفصل الأول

المسرح الشعري العربي
من التأسيس إلى التجريب

.تمهيد :

1. الشاعر بين الشعر والمسرح .

2. المسرح الشعري العربي بين المرجعية التراثية والتجديد :
   2 - 1 - أحمد شوقي و بداية التأسيس .
   2 - 2 - عزيز أباظة و محاولة التجديد .
   2 - 3 - علي باكثير و الشعر الجديد .

3. التجريب والتنظير في المسرح الشعري العربي المعاصر.
   3 - 1 - صلاح عبد الصبور .
   3 - 2 - خالد محي الدين البرادعي .
   3 - 3 - نجيب سرور

لابد أن ننطلق في نظرتنا للمسرح من اقتناع واقعي،مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية أداء يعرض أمام جمهور من المشاهدين، و ظل الخط الرئيسي فيه، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية، مما يشير إلى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه إلا بالأداء و العرض و المشاهدة، و من ثم فإن المسرح الشعري بوصفه فنا يقدم فيه الشاعر أو المؤلف نصا،يقوم بتنفيذه فوق خشبة المسرح مخرج وممثلون،وغيرهما من المساعدين على تجسيد العمل المسرحي في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين، إذ يحاولون عن طريق الفرجة أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية لدى هؤلاء المتلقين .

" المسرح الشعري" تعبير حديث، فالأصل في المسرح أن يكتب شعرا، و تراث أوروبا المسرحي تراث شعري، والقدماء يسمون المسرح (الشعر المسرحي ولكن الحاجة نشأت إلى هذا التعبير مع نشأة المسرح النثري في القرن التاسع عشر ، فكان لابد من التمييز بين النوعين، و لو أن الدراسات النقدية الحديثة تنحو نحو المزج لا التمييز. باعتبار أن هذين النوعين يلتقيان هنا التقاء معينا و يخرجان نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر و هي قوة الصورة المركزة (وبخاصة الاستعارة) و قوة الإيقاع اللفظي، و بين خصائص المسرح المعروفة(1)

و من هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا، وفي الحقيقة، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي، بينما لا يحتل المسرح الشعري سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في عصرنا الحالي، إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث جدا إذ ما قورن بعمر الفن المسرحي.فبينما لم يصبح النثر(2 صيغة أساسية للحوار المسرحي إلا منذ قرن فقط، فإن الشعر كان صيغة الحوار الوحيدة منذ الإغريق، و حتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي، ثم استمر بعد ذلك يشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة، أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور عالمنا المعاصر أنهم في غنى عنها، نظرا لما يتسم به الشعر من موسيقى و إيقاع و إيحاء و سمو.

في الواقع إن الشعر كان هو الأساس سواء لأداء الاحتفالات الشعبية المختلفة أو لكتابة الحوار المسرحي بعد ذلك، فقد بدأ الأمر طبيعيا منذ البداية و استمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر و المسرح، وهي أسباب اختلفت من عصر إلى آخر.فالطبيعة الشعرية للحوار نبتت في ظروف مواتية أدت إليها تلقائيا(2،إذ أن أصول المسرح الشعري اليوناني تمتد إلى الطقوس الدينية التي كانت تقام في أعياد مختلفة،فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان إنشادا وغناء و رقصا، وكلها تعبيرات إيقاعية تدعو بطبيعتها إلى الإيقاع الشعري.هذا إلى

1-د. محمد عناني : دراسات في المسرح و الشعر ، مكتبة غريب ، القاهرة 1985 ، ص 45 .

2-ينظر: د. أحمد موسى ويس: الشعر و النثر في نقد الغربيين، م. كتابات معاصرة ، ع 49 ، بيروت آذار 2003،ص107

ن" الجو الديني، و هو جو يدعو إلى لغة الانطباع و الإيقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر، التي تحتل فيها الصور الانطباعية و الأوزان بما لها من إيقاعات موسيقية المكان الأول"(1) - وهو جو ظل مستمرا في المسرح اليوناني، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت إلينا مع أيسخيلوس.

وهكذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد ذلك.فمن المعروف أن المسرحية الإنجليزية وصلت في عصر النهضة إلى أوجها،وقد " كان للشعر المرسل ذا المقاطع العشرة الذي بدأه ويات و سري في إنجلترا كان كشفا أدبيا وقوميا في نفس الوقت تحرر فيه الشعراء من أسر العروض الفرنسية الضاغطة، وبدأوا يكشفون اللغة القومية بنفس الحماس و النشوة اللذين دفعا علماء ذلك العصر إلى اكتشافاتهم الفلكية و الجغرافية "(2). كما كان لظهور عبقرية شكسبير دافعا قويا ومميزا لانبعاث حركة المسرح الشعري في أوروبا بعد ذلك، فبالرغم من تقيد شكسبير بقواعد أرسطو، فإنه غالبا ما كان يتحرر منها، مما سمح له بالقدرة على النفاذ إلى لب الأشياء و جوهر القضايا الإنسانية، بل إلى النفس البشرية عامة، فجمع في مسرحه نماذج حية من البشر ساعدت على حياة المسرح الشعري و خلوده، لا سيما أن النبلاء و السوقة يتلاقون في هذه النماذج و كذلك الأساليب المتعددة لنظام الكلام، فثم الشعر المقفى الغنائي، والمرسل المنطلق،والنثر(*) حسب الموقف و وفق المرتبة. ولقد بقيت عبقرية شكسبير تؤثر في كل شاعر مسرحي يأتي بعدها لخوض تجربة المسرح الشعري، الذي دخل في تحد مع النثر إثر دعوة حركة التنوير و الرومانسيين إلى ضرورة محاكاة الحياة الواقعية للعاديين من الناس.

و حل المسرح النثري محل المسرح الشعري منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما هذب النثر ،وأصبحت الحاجة ملحة لمعالجة المشكلات الاجتماعية.فإذا بابسن وبرنارد شو، و تشيخوف،وآخرون يوطدون دعائمه مما عد نكسة للشعر المسرحي في المسرح الأوروبي. إلا أن دعوى العودة بالمسرح إلى طبيعته الأولى الشعرية التي ولد بها، والتي ينبغي أن يظل عليها لم تخفت. لقد نهض شعراء أمثال ييتس و بريخت و لوركا و غيرهم بعبء محاولة إحياء الشعر المسرحي، فاستثمر ييتس التراث الإيرلندي في ذلك، وابتكر بريخت قواعد مسرحه الملحمي المعارضة لقواعد أرسطو، فكتب أعمالا مسرحية ناجحة استطاعت أن تنبه الأذهان إلى ضرورة المسرح الشعري، و إلى حقيقة أن النثر لا يمكن أن يقف معه على صعيد واحد، أو يفجر طاقات يفجرها الشعر، أو يوفر مذاقه، أو يفي بما يحققه من فاعلية ونشاط، و بما يحركه من أجناس المشاعر المختلفة. وأسهم الشاعر الإسباني" لوركا" إسهاما

1-لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري ، م. عالم الفكر، ع 1 ، وزارة الإعلام ، الكويت يونيو 1984، ص 110

2-د. فايز اسكندر : تفاعل الشعر و القصة و الدراما ، م. المسرح ، ع 43 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة يوليو 1967 ، ص 99 .

(*) في مسرحية هاملت مثلا، يأتي الحديث نثرا، على سبيل المثال، في حالة المهرج الأول والمهرج الثاني(الفصل الخامس المشهد الأول)، ثم بين هاملت و الممثل الأول في الجوقة المتجولة (الفصل الثاني المشهد الأول) وهو حديث عن أمور عادية لا تحتمل الشعر. ثم بين هاملت و أوفيليا (الفصل الثالث المشهد الأول) .

انظر : وليام شكسبير : هاملت ، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر (وزارة الثقافة) ، بغداد 1986.

عظيما في إنهاض المسرح الشعري، فاستغل التراث الشعبي الإسباني واستثمر ما يتأثر فيه من أهازيج و أغان وعادات، فملأ بألوانه المحلية الحالمة فراغا عالميا جسيما، مؤكدا بأسلوبه المميز أهمية المسرحية الشعرية لعصرنا الحديث.

في الحقيقة أن ثمة سر رموزه موغلة في القدم، وراء ظاهرة اللجوء إلى الشعر في كل الآداب الإنسانية، ولا سيما الغربية منها، فمن إيسخيلوس مرورا بشكسبير، إلى إليوت في العصر الحديث، يرغب الشعراء دائما في كتابة المسرحيات، كما أن الكتاب المسرحيين يراودهم الشعور بأن مسرحياتهم تزداد جودة إذا كانت شعرا. من هنا يتلقى الشاعر مصدر قوته التي تسعى إلى خوض التجربة بغية قهر الضعف والابتذال. فالتجاوب كان دائما موجود بين الشعر والفن المسرحي، وسبب هذا الالتحام هو أن الشخصيات الدرامية يجب أن تكون أكبر من الحياة، كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون هي الأخرى أسمى من النثر الذي تحدث به جنتلمان موليير البورجوازي ، دون أن يدرك. ولكن الشاعر مع ذلك يبقى يتمتع بعدة امتيازات، وقد تتطلب تجربته تعديلا أو استكمالا، والأهم من ذلك ، تتطلب من الفهم ما لا يمكن توقعه أو حصره

لقد كان لابد من استعادة آفاق الشعر في العصور المتأخرة، وجعله مرة أخرى، شرحا للفعل الإنساني بمقدار ما هو شرح و تفسير للحلم الفردي، و هي الرؤية التي أنجزها باقتدار الشاعر ت.س. إليوت. لقد جذر إليوت الشعر الدرامي تجذيرا يعود بالمسرح إلى الفن، وهو يتضمن التاريخ الدرامي، ويتجاوز الوسط الطبقي الخاص، أي انطباق الحالة الشعرية على الضفة التاريخية للموضوع . فقد كان إليوت يطمح في أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه. و هو لهذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر في المسرح نظرا للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام، حتى يتاح للشعر أن يبسط و يمرن و يصبح و سيلة سهلة على المؤلفين للمسرح، وحتى تعتاد عليه أذن المستمع والمشاهد بحيث تنسى أنها تستمع إلى شعر، بل أنه ليذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد" أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطاع التعبير عنه إلا بالشعر. بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها"(1).

وخلاصة القول، أن مفهوم الشعر في المسرح قد حدث له نوع من الإزاحة الجوهرية ، مما جعله يعكس في نواة مضمونه حركة الإيقاع الشاملة التي تنتظم في سياقها المنظر والصوت والإيماء والحوار في كل واحد متكامل، وبهذا لا يصبح الشعر تقنية فنية، وإنما حالة خاصة وشاملة في آن. إنه ليس تعبيرا عن جزئية الواقع إنه تعبير عن شموليته وتجاوزه لحدود الزمان والمكان، وتخط رمزي لسطحية الأشياء وزوالها، إنه تماس لا مباشر مع جوهر الحياة في تحولاتها الكامنة، وتفاعلاتها الممكنة والمحتملة. وهذا ما نحاول أن نكتشفه في مسرحنا الشعري العربي المعاصر .

1-د. محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1980، ص 190.

1-1- الشاعر بين الشعر و المسرح :

إن درسة النظريات المختلفة التي أقرت تقسيم الفنون تنتهي بنا إلى نتيجة هامة، تتمثل في أن فنون الأدب تشكل دائما وحدة واحدة. إن كل الأشكال الأدبية و الفنية تكون أساسا من لغة و تصميم، فلكي يتم العمل الأدبي أو الفني يجب تنظيم مفردات اللغة داخله بنسق خاص،ينتمي إلى تكوين شكل معين. قد يكون هذا الشكل فيما يتعلق بالأدب قصيدة أو رواية أو ملحمة، إلا أن هذه الأشكال كلها ليست سوى صور مختلفة لفن واحد طبيعته " الشعر" و وسيلته " الكلمة"، و لا نعني بالشعر هنا عملية " النظم" . فالنظم صنعة يتعين على الذهن أداؤها، أما الشعر فينشأ عن الوعي بأسرار الكون .

و لذلك لم يفرق الشاعر الإنجليزي " كلوريدج" بين النثر و النظم حين قال:" لابد من الكثافة و التركيز و التجسيد في العمل الفني، إن هذه العوامل الثلاثة هي أساس " الإيقاع" الذي يحول المادة المستخدمة إلى شكل جمالي فيه بنية زمانية. و حين يلجأ الفنان - في عملية الإبداع - إلى التكرار و الترديد و التناظر و التماثل(1). فذلك كي يستعين بهذه العناصر الفنية على إبراز الإيقاع و إظهار التنوع و إيضاح الجدة(الأصالة) و إجلاء عنصر الزمان. و إذا ما توافرت للعمل الفني هذه السمات اتسم بالتكامل حيث يعبر بكامله عن معناه، و ارتبطت أجزاؤه في وحدة كلية عضوية. هذه الوحدة لا تقوم على الوزن و القافية، و إنما تنشأ من وحدة الشعور و الحالة الشعورية النابعة من رؤية الفنان و تجربته العميقة، و التي تتجسد في الشكل الأدبي بثلاث دلالات: اللغوية و الإيقاعية و التصويرية. ومن ثم لا يعد عمل الكاتب من قبيل الإبداع الفني إلا إذا توافرت به هذه الدلالات مجتمعة، بحيث أن نقص أي منها يؤثر في مدى التجربة الشعورية للكاتب،و يقلل من قيمة إيحائها و فعاليتها، لأن الإيحاء هو طريق العمل الفني إلى الجمال أو كما يقول برجسون:" إن الشيء لا يكون عامرا بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال .. بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء "(2) . فالعمل الفني لا يقف بنا فقط عند سطحية التأثر الحسي، وإنما يوصلنا أيضا إلى مفاهيم عقلية وإلى مفاهيم حدسية و وجدانية و روحية .

و المتتبع لتاريخ الإبداع الشعري، يرى بأن الشعراء قاموا بابتداع مؤثرات صوتية جديدة من الألفاظ ، و ألوان مختلفة من البحور و الأوزان و التفعيلات. إلا أن شاعرا مثل ت.س.إليوت يقول:" لم أتمكن من حفظ أسماء التفعيلات و الأوزان و من تقديم فروض الولاء لبحور العروض المعروفة.. ليس معنى ذلك أنني أعد الدراسة التحليلية للأوزن و الأشكال المجردة..التي تختلف اختلافا بينا عندما يتناولها الشعراء على اختلافهم..مضيعة للوقت، وكل ما في الأمر..أن دراسة تشريح أعضاء جسم الدجاجة لا يمكن أن تعلمنا.. كيف نجعلها تبيض "(3) .

1-د. أحمد محمد ويس : الشعر والنثر في نقد الغربيين ، (م. س) ، ص 112 .

2-د. نبيل صادق : علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون ، م. القاهرة ، ع 67، الهيئة المصرية، القاهرة يناير 1987، ص 27

3-حمودة المحمودي : البناء الدرامي والمسرح الشعري، م. الفنون، ع 1 ، القاهرة أكتوبر 1979 ، ص 91 .

و بناء على ذلك يمكن القول إنه لا يكفي أن ينظم واحد من فحول الشعراء نظما رائعا، على شكل حوار، ليكون الناتج مسرحا شعريا. ولكن المسرح الشعري ينشأ عن استخدام [الكلمة] كوحدة بناء لعمل فني يتخذ في النهاية شكلا دراميا بطبيعته[الشعر]، و من الخطأ أن نغفل عند دراستنا لعمل درامي شعري ما يجب أن يتوافر في الشكل الدرامي من سمات فنية خاصة، بحجة أنه ضرب من فنون الشعر لأن النص الدرامي، سواء كان نظما أم نثرا، لن ينتمي لتراث فن المسرح إلا إذا اتخذ بالفعل شكل المسرحية .

في إطار دراسة " جون دريدان" للشعر المسرحي يعرف المسرحية تعريفا وصفيا، حيث يرى أن المسرحية لابد وأن تكون صورة صادقة حية للطبيعة البشرية، ممثلة لانفعالاتها و أمزجتها، و تقلبات القدر الذي تخضع له، وذلك من أجل إمتاع الجنس البشري و تثقيفه (1). و هذا الوصف عند دريدان كما نرى، و إن كان يضع المسرحية بين الغنائية و الدرامية ، إلا أنه يضعها أيضا في ميزان يجب أن ترجح فيه كفة الدرامية، حتى تتكشف صورة الفعل، و يتحقق الصراع الدرامي في أفعال الشخصيات.

و يرى (دريدان) أن القصيدة ذات الشعر المرسل الذي لا تحده قافية أقدر من القصيدة التقليدية التي تعتمد على الشعر المقفى، في رسم الأحداث بصورة درامية. لأن الشعر المقفى - في رأيه - لا يلائم المسرح على الإطلاق، و الالتزام بالقافية يقيد الشاعر المسرحي و يجعله عاجزا عن نقل أعظم الأفكار بصورة طبيعية، و عن نقل أحطها بأي رونق أو بهاء.(2)

و ما زالت قضية العلاقة بين الشعر و المسرح تثير جدلا محتدما.لأن الشعر في المسرحية كما صرح، ت. س. إليوت يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة، أن على الشعر أن يبرر وجوده في البناء المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا، يقول:" إن الشعر في المسرحية ليس زينة ، و لو كان كذلك فهو جدير بالرفض، و الشعر لابد أن يبرر وجوده دراميا ، أي أن يصير الشعر جزءا من الحدث، و ينهض بمهمة البناء الدرامي و كشف الأشخاص و أزماتهم"(3)، إن رؤيا الشعر في المسرح و تخييله مرتبطان بجسده : قابليته للتمثيل و هو محتفظ برؤيته الخاصة . إن الشعر لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، و إنما صورة الرؤية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، و تبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الأداة الإيقاعية القادرة على إمداد العمل بالإيقاع الصحيح المتناسب مع إيقاع التجربة الداخلي و الخارجي على حد سواء.

إن الشاعر المسرحي يضطر إلى تحويل وعيه الذاتي إلى تعبير موضوعي،لأنه

1-د. مجدي وهبة ، و د. محمد عناني : دريدان و الشعر المسرحي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1982 ، ص 67 .

2-نفسه ، ص 116 - 150 .

3-د. محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت 1980 ، ص 188 ، 189 .

يعبر عن هذا الوعي العميق من خلال أبنية نفسية و عقلية لشخصيات أخرى، وهي شخصيات عمله المسرحي، أنه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة الواقعية، فإذا التقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة الفنية التي يخلقها الشاعر على المسرح بموقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضا هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف "(1) .

و لعل من أهم الخطوات المؤدية إلى التعرف على الدرامية هي " التمييز بينها وبين الشاعرية، و لئن كانت الدرامية صراع إرادات و تضارب قوى ذات مصالح متباينة، فإن الشاعرية الغنائية أو الشعر المحض هي القوى النفسية في استرخائها، أو قل هي الروح في استسلامه و رصانته بينما هو لا يكون في الدرامية إلا في حالة الاستفزاز، حالة النزوع نحو الفاعلية الحاملة للمصير،" فمع أن الشاعرية مبنية على التناقض هي الأخرى، أو على الإحساس بالأزمة، فإن الصراع فيها يكاد يكون محذوفا، أما الدرامية فلا يسعها أن تكون سوى التناقض القائم بين الخصوصيات و الإنكار المتبادل بين الإرادات المتضاربة، و المصالح المتعارضة، و الأهواء المتنافرة، و لهذا كانت الدرامية أقدر من الشاعرية على تصوير النفس في علاقتها بمجمل شرطها الوجودي المعاش"(2). ومع ذلك فبوسع المرء أن يلاحظ ما فحواه أن الدرامية حيث تبلغ ذروتها، و هذا ما لا يحدث إلا في التراجيديا المسرحية منها أو الروائية، فإن الشرخ يقع دائما بين الذات و فرقها الداخلي، أو بين محدودية الإنسان و مطلقية الوجود .

. ويرى يوسف اليوسف أنه لما كان استرخاء القوى الداخلية، أو نشاطها هو الفاصل الحاسم بين الشاعرية و الدرامية، فإن الفرق الفني بين هذين البعدين الجماليين هو تطابق الشعر مع الصورة و تطابق الدرامية مع الموقف، أعني أن الشاعرية هي الروح في الصورة،و الدرامية هي الروح في الموقف، في أزمة مشطورة على شطرين، ولما كانت الصورة المبنية على التناقض هي الأخرى كان في ميسورنا الذهاب إلى أن الغنائية أو الشاعرية الخالصة هي الدرامية منكفئة على الداخل، و مغلقة على ذاتها و رافضة للتجسد" ولئن كان العزوف عن الصدام هو جوهر الشاعرية، فإن الدرامية ليست الصدام أو التصادم، بل هي الفاعلية الصدامية الكاشفة للمعنى و المحرضة للشعور المقهور، إنها التناقض الناشط و الهادف إلى إثارة الوعي الباطني عبر تجسيده في شخصيات و فاعليات و حوار متوتر"(3). ومن هنا كانت الحقيقة الماهوية للدرامية هي أنها تؤسس أنماطا كونية للوجدان، و تجسد موقفا ذا دلالة انفعالية حاشدة و مكتظة بالتوتر، و لهذا فإنها تمثل حاجة إنسانية أبدية التكرار .

1-سامي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح ، وزارة الإعلام العراقية ، بغداد 1972 ص 210 .
2-علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، (م. س) ، ص 15 .
3-نفسه ، ص 15 ، 16 .

و أما عن علاقة الدراما بالشعر ، فقد برز شكل يتخذ الدرامية ركيزة أساسية في بنائه، و يتجلى ذلك في القصيدة الدرامية، وهي التي هضمت الكثير من السمات الدرامية، كالتوتر و الصراع و الحوار و تعدد الأصوات، و مع ذلك فهي ذات طبيعة غنائية، و الشكل الدرامي متولد خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع، الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، و يؤدي بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا و زمانيا. فالشاعر الحديث أحس بضرورة الانفلات من سجن الذات إلى حيث الرحبة ، فقد تعددت تجاربه ، و اتسعت ثقافته ، وانفتح على الأدب الإنساني، فبدت القصيدة الغنائية ، و كأنها تضيق بما لديه من أفكار و أحاسيس، فذهب يبحث مرة ، و يتعلم ثانية، ليهتدي إلى شكل جديد من التعبير، فاقترب من الحكاية الشعرية ثم القصة الشعرية، و وجد نفسه أخيرا يسير بخطى مهزوزة ، و تارة توشك أن تمتلك شيئا من الثبات نحو طريق المسرح الشعري.

وعن الفارق بين الشعر في القصيدة و الشعر في المسرح يقول الكاتب المسرحي خالد محي الدين البرادعي:"... فالشعر هو المادة الخام التي تؤخذ منها بنية القصيدة ليتحول الشعر فيها إلى بناء،و هذه قضية هامة لم ينتبه إليها إلا الشاعر المجيد الذي يسعى إلى إعمار القصيدة متلاحمة الأجزاء سواء أكانت القصيدة طويلة أم قصيرة. القصيدة تعتمد على اللمحات الإلهامية المكثفة التي لا تحتمل وجود الفجوات النثرية فيها، و تنبه الشاعر العربي المعاصر الجاد إلى هذه الظاهرة لنرى القصيدة اللمحة، إلى جانب القصيدة الدرامية الطويلة التي تعتمد السرد القصصي حينا و نقل المشهدية الدرامية حينا آخر. لكن علينا أن نظل متيقظين إلى تكثيف الحالة الشعرية بالصورة التي هي سدى الشعر المعاصر و لحمته. و أنا أنمي هذا الجانب في قصيدتي، و قد عرفه النقاد لدي منذ زمن طويل، و كان مدخلا إلى شعرية المسرح "(1).

وهكذا فإذا كانت القصيدة تعتمد العفوية و التوهج الشعري في معظم زمن الكتابة، فإن المسرحية تستغل هذه العفوية، و توظفها لإغناء الفعل الدرامي،لكن المسرحية الشعرية - بالطبع - لا تحتمل كثافة القصيدة، ولا يمكن أن تحترق بوهجها باستمرار خوفا على ضياع الحدث، و الشاعر المسرحي ينمي و ينشئ حدثا دراميا بلغة الشعر، وفي بعض الأحيان تخفت الشعرية في البناء المسرحي، لكنها تظل مقبولة في سياقها مما دفع بعض علماء الجمال و النقاد ليعدوا أن المسرحية الشعرية سجادة يطرزها الشعر، و هذا وصف دقيق غاية في الدقة إلا إذا انساق الشاعر المسرحي وراء لذة التدفق الشعري و أفق الدراما بناءها المركز و الدقيق. و هنا أضيف إلى أن بعض القصائد الدرامية الطويلة التي تعتمد الحوار و السرد و نقل المشهد تقف على بوابة المسرح ، لكنها لا تجد مكانا فيه ، فدرامية القصيدة لا تعني المسرح الشعري.

1-يحي هيثم الخواجة : محاور في المسرح ، ص 185 .

فلابد للشاعر المسرحي أن لا يهتم بمسألة النظم على حساب عناصر البناء الدرامي من عقدة ومواقف و تحليل الشخصيات..الخ، فإن مثل هذا العمل، كما يرى إليوت ، سيوقف الحركة التمثيلية ولا يؤدي الغرض الدرامي. فلو تأملنا مسرحيات شكسبير التي كتبها في سني نضجه فإننا نرى أنه يستعمل ما يمكن أن نسميه البيت الشعري أو المقطوعة الشعرية، و لكن استعماله لا يوقف الحركة في المسرحية بل يبرز بطريقة سحرية الحركة و الشخصية (1)، فعندما يلقي (مكبث) أبياته التي طالما استشهد بها فإننا لا نشعر بأن شكسبير قد فكر عند كتابتها بأن يكتب أبيات شعر جميلة يلصقها بالرواية كيفما اتفق . إن أبياته رائعة شعرا ، و لكنها في الوقت نفسه تؤدي الغرض الدرامي منها خير أداء .

و يرى إليوت أن الشعر هو الوسيط الطبيعي و الكامل للدراما، و أن إنتاج مسرحية منظومة معناه أن تعمل كما يعمل الموسيقي، فضلا عن كاتب المسرحية النثرية.. ينبغي على كاتب المسرحية المنظومة أن يمارس تأثيره فيك،على مستويين في آن واحد، دراميا، بشخصياته و حبكته. إنه لمن الأمور المهلكة، كما يقول إليوت للشاعر الذي يحاول كتابة مسرحية،أن يأمل في أن يعرض عيوب حركة المسرحية بانبثاقات من الشعر ، لا تساعد الحدث." غير أنه من وراء الحدث، الذي ينبغي أن يكون مفهوما تماما، ينبغي أن يكون ثمة نسق فلسفي(*)، يعمق انفعالنا بأن يدعمه بمشاعر آتية من مستوى أعمق و أقل إفصاحا.."(2). و من ثم يؤكد إليوت ليست المسرحية المنظومة مجرد مسرحية مكتوبة نظما، و إنما هي نوع مختلف من المسرحية: فهي، على نحو من الأنحاء، أكثر واقعية من(الدراما الطبيعية) لأنها بدلا من أن تلبس الطبيعة ثوب الشعر تزيح سطح الأشياء و تكشف عن أسفل أو داخل المظهر السطحي الطبيعي (3).

و خلاصة القول أن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة و أحداثها و أجوائها النفسية و استطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحاد ينتفي فيه الإحساس بكونه كلاما موزونا مقفى ، كان الشعر أعمق الأساليب و أقواها في التعبير عن المسرح و تحقيق الصدق المطلوب في التواصل مع المتلقي العربي في مرحلة ما من مراحل تاريخ أمته.

1-د. محمود السمرة : مقالات في النقد الأدبي ، دار الثقافة بيروت 1973، ص 44 ، 45 .

2-د. ماهر شفيق فريد : ت. س. إليوت ناقدا مسرحيا ، م. المسرح ، ص 58 ، 59 . (التي يوجد فيها عزالدين المدني)

3-نفسه ، ص 61 .

(*) و الحقيقة أن الشعر غناء الوجود، و في الغناء نحقق غبطتنا الروحية عن طريق الكشف عن الإنسان و الكون و العالم بل نحاول تفسير المعميات تفسيرات تدخل علينا بعض الطمأنينة، فمن منا لم يتراقص لسماع قصيدة لأنها تجعلنا نلمس بأيدينا مناطق روحية من الكون، فالشعر أكثر التصاقا بالفلسفة...و يصل إلى قرارة الأشياء معبرا عن حاجة بني العصر في الانطلاق، و كما قال أحدهم بحق الفيلسوف شاعر أخطأ موهبته ، فعوضا عن أن يذهب بعيدا في تصور قضاياه اكتفى بمرحلة السؤال، و الفيلسوف يسأل أما الشاعر فيغني، و في الغناء من العمق ما ليس في السؤال . فكل الشعراء يتلمسون طريقهم الإبداعي من الأساس الفلسفي لأن القصيدة بصفة عامة تتحول عند الشعراء الأصيلين إلى صدمة ميتافيزيقية تنبهنا إلى ما في الكون من غموض و في حياتنا المعاصرة من يأس و غموض .

محمد مصطفى القباج : اللقاء بين الأدب و الفلسفة في الفكر المعاصر ، م. دعوة الحق، ع 6، 7 ، وزارة الشؤون الإسلامية و الأوقاف ، المغرب ماي 1968 ، ص 63 .

2-المسرح الشعري بين المرجعية التراثية و التجديد :

لقد رأينا قبل قليل أن علاقة الشعر بالدراما علاقة وثيقة، لأن جوهر الدراما - أساسا - هو جوهر شعري، لكون العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسية من فن الشعر، كاللغة والإيقاع المميز والمخيلة الخلاقة، و إعادة حال عالم معيش في داخل الصراعات الإنسانية. كما أن الدراما هي المكان المتميز للغة المتقدمة لكونها قولا شفويا. ومما يوثق صلة فن الشعر بالدراما، هي في أنواع الإلقاء الشعري، و مسرحة الأشعار و القصائد، أو في إبرازه بوصفه طاقة لغوية مسرحة، ففي الإلقاء الشعري تصبح كل قصيدة دراما مصغرة، أو فصلا دراميا مصغرا، و في المهرجانات العكاظية يتقدم الشاعر بصوته إلى الجمهور الذي يمزج بين القيمة الشعرية للنص و بين القيمة الدرامية للإلقاء، و هذه الظاهرة راسخة في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية حتى اليوم.

و لكن بالرغم من ذلك، فإننا" حين نريد أن نعبر عن إعجابنا بقصيدة من الشعر فإننا نقول إنها قصيدة درامية،لا بالمعنى السطحي الخاطئ، الذي يجعل بعض الناس يتوهمون أن الدراما معناها الحوار، بل بالمعنى الحقيقي للكلمة، وهي التوسل و المفارقة والصراع لخلق التجربة الشعرية، بدلا من مجرد التعبير المباشر عن العواطف"(1).

و لعل من أعقد الخلافات التي نشأت في تاريخ الشعر العربي هي تلك التي تتعلق بطبيعة بنائه الفني، أهو شعر غنائي أم أنه ينزع أحيانا ليحتوي شيئا من تقنيات السرد الدرامي؟.ولقد كانت الإجابة عند معظم الدارسين بالنفي،أي أن الشعر العربي القديم يخلو من عنصر الدرامية، ذلك لأنهم نظروا إلى الدراما من المنطلق الأرسطي بكونها مسرحية(2)، و إن كان بعض الدارسين قد التمسوا أهم الفروقات التي تقع بين الدراما الشعرية، و السرد الدرامي الشعري، وبدؤوا يشكلون كتاباتهم على أساس ذلك .

من البدهي أن العرب كأمة ذات حضارة كبيرة عرفت كغيرها من الأمم الكثير من الطقوس والاحتفالات المسرحية الشعبية.لأنه" لم تخل أمة من الأمم...من المسرح و التمثيل، فمهما تكن ظروفها، والذي جرى أن أمما قد طورت ظروفها الملائمة ظواهرها المسرحية، وأن أمما أخرى لم تستطع ذلك، غير أن التمثيل و المسرح كانا موجودين بوجود الإنسان و بوجود رغبته في الاحتفال و التقليد...فالعرب كان لهم قصصهم و ملاحمهم و أساطير قبل ظهور الإسلام. كما أن العرب كان لديهم أيضا بعض الاحتفالات الشعبية أو الدينية ، و التي لم تتطور كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض .

فإذا ما تتبعنا موقف العرب و المسلمين من المسرح، فإننا نجد بذوره الأولى

1-فاروق عبد الوهاب : دراسات في المسرح المصري ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1992 ، ص 46 .

2-ينظر : جلال الخياط : الأصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1982 ، ص 6 ..

فيما أنشأ العرب القدماء من الأساطير و القصص، كما وجد اليونان بذور مسرحهم فيما أنشأ شعراؤهم من ملاحم و أساطير. و لما كانت القصة هي أم المسرحية، و لعلاقة بينهما وطيدة بل عضوية لأن المسرحية في النهاية قصة ممثلة ، فإن وجود القصة في الأدب العربي القديم فصيحة وعامية، و وجود الأسطورة فيما كانوا يتداولونه من أمثال، وما ينشدونه من ملاحم، وما يروونه في أشعارهم من إشارات هنا وهناك إلى تلك الأساطير كما ورد في شعر النابغة عن أسطورة " زرقاء اليمامة" الكاهنة العربية. كل أولئك مبني على وجود بذور في أدب العرب القديم للحس المسرحي (الدرامي) و الحس القصصي. فإذا ما عرفنا أن القصيدة كانت بداية النشأة في الدراما عند المصريين القدماء و اليونان عامة، فإنه يمكننا القول أيضا على" أن ما عرضه الشعراء الجاهليون و من تبعهم من قصص شعري في قصائدهم عن الحيوان و مآسيه و صراعه مع الإنسان و الموت ليدل على وجود هذا الحس الدرامي "(1).

إن العرب كان لديهم قصص يمكن أن تتخذ موضوعات لنصوص مسرحية . فهناك ، على سبيل المثال لا الحصر ، قصة كان يعرفها العرب قبل ظهور الإسلام تروي كيف تنازع عبد المطلب مع أهل قريش عندما كان يحفر بئر زمزم، ثم ماذا كان موقف عبد المطلب من الفدية التي فرضها على نفسه و أقسم أمام الله أن يلتزم بها . كما تصور القصة الصراع الذي دار في نفس عبد المطلب: إنه صراع بين الوفاء بالعهد الذي قطعه على نفسه و بيت حبه لأبنائه (2).

و يقرر عبد المعطي شعراوي أن هذه القصة التي عرفها العرب قبل الإسلام تشبه القصة الإغريقية " أجاممنون" و ابنته" إيفيجينيا". فقد عرف العرب قصة عبد الله بن عبدالمطلب وتناقلتها الروايات جيلا بعد جيل، كما عرف الإغريق قصة إيفيجينيا ابنة أجاممنون و رواها هوميروس ثم تناقلتها الأجيال من بعد ... إلى أن تحولت إلى مسرحيات خالدة مثل مسرحية إيفيجينيا في أوليس للكاتب المسرحي الإغريقي يوربيدس و غيرها. بينما نلاحظ في نفس الوقت أن موضوع قصة عبد الله بن عبد المطلب لم يحدث أن صوره أحد من الكتاب العرب تصويرا مسرحيا(3

لقد أثار وجود مثل هذه القصص التي تحوي العناصر الدرامية عند العرب قبل الإسلام، اهتمام عدد كبير من النقاد و المسرحيين العرب. فنرى عزالدين إسماعيل مثلا ، ينتبه إلى هذه القضية و يتساءل عن سر عدم التفات المبدع العربي آنذاك لمثل هذه القصص ليشكل منها موقفا دراميا أكثر عمقا و نضجا، خصوصا و أن هناك تشابها كبيرا بين قصة عبد الله بن عبد المطلب و أجاممنون،" بل يمكن القول أنه لا يوجد أي ختلاف بين موقف كل منهما، فكلاهما مركز لصراع حاد بين إرادة

1-محمد زغلول سلام : المسرح و المجتمع - في مائة عام - ، (م. س) ، ص 49 .
2-د. عبد المعطي شعراوي : المسرح المصري المعاصر - أصله و بداياته ، الهيئة ، القاهرة 1986 ، ص 28 .
3-نفسه ، ص 29 .

سلاة أو مفترضة من قوى غيبية تساندها معان جماعية وبين عوطف انسانية ذاتية، وكلاهما لم يجد مناصا من أن يضحي بعواطفه في سبيل المجموع"[1] كما أن موقف كل من عبد الله و إيفيجينيا هو موقف بطولي، أو هما يمثلان الوجه الآخر للمأساة .

لقد رأى عز الدين إسماعيل، بأن الإدراك المأساوي للحياة لم يكن ليتوافر عند الشاعر الغنائي القديم، وهو السبب الرئيسي في خلو تعبيرنا الفني القديم من الشعر الدرامي، و رغم أننا نظفر بقصائد مليئة بلواعج الحزن فإنها ليست من الدراما في شيء. فعندما فقد الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني أخاه أحس بألم الفراق و عرف قسوة الموت. و لقد رثى النابغة في إحدى قصائده أخاه فقال:

لا يهنأ الناس ما يرعون من كلأ و ما يسوقون من أهل و من مال
لعبد ابن عاتكة الثاوي على أمر أمسى ببلدة لا عم و لا خـــال
سهل الخليقة مشاء بأقدمـــــة إلى ذوات الذرى حمال أثقـــال
حسب الخليلين نأي الأرض بينهما هذا عليها و هذا تحتها بـــالي(2).

ومع ذلك، يؤكد عز الدين إسماعيل أن النابغة هنا استطاع ملاحظة المأساة على نحو مذهل في أقل ألفاظ ممكنة(هذا عليها و هذا تحتها بالي)، وأنه استكشف عنصرا دراميا ممتازا تولد نتيجة لوقوع الحادث المؤلم، حادث وفاة أخيه، لكن الغريب أن تكون هذه هي الغاية التي ينتهي عندها الشاعر(3). فالنابغة قبل أن يصل إلى البيت الأخير، حاول أن يصور الأحزان والهموم التي تمتلئ بها حياة البشر، وأن يوضح أيضا كيف أن أفراد البشر يتهالكون على الحياة وهذا لا يجب أن يكون، بل على أفراد البشر أن ينصرفوا عن الحياة، فالدار الآخرة هي الأبقى والموت هو المصير المأمون المضمون الذي فيه الراحة الأبدية(4)، ثم يأتي ذلك البيت وهو لب المأساة. بالطبع إن نظرة الذبياني إلى الحياة لا تصلح لتكوين دراما،أو تحقيق النزعة الدرامية التي تقوم على عناصر أساسية هي الإنسان والصراع و تناقضات الحياة.

ويرى محمد مندور أن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين، وهما النغمة الخطابية والوصف الحسي،" وهاتان الخاصيتان لا تنجبان شعر الدراما، الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة الشخصية وتصور الموقف والأحداث،لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة، و لا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشياء والنظائر، ومد العلاقات بين عوالم الحس المختلفة والمتنوعة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات و المجازات المختلفة "(5).

ترتبط المسرحية الشعرية العربية في بعض عناصرها الأولية بالأشكال التراثية

1-د.عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، (م.س) ، ص 56 .
2-د.عبد المعطي شعراوي : المسرح المصري المعاصر ، (م . س) ، ص 33 .
3-د.عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص 46 .
4-د.حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ، ص 7، 8 .
5-د.محمد مندور : المسرح ، ط 3 ، دار المعارف ، القاهرة 1980 ، ص 14 ، 15 .

العربية، كالشعر الغنائي و فن المقامة وخيال الظل. فإذا كان معظم الدارسين يرون أن بدايات المسرح الشعري ترتد إلى أوائل القرن العشرين، أو بحد أقصى إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإن دارسين آخرين يذهبون إلى أن التأريخ للمسرحية الشعرية بهذه الفترة لن يمثل غير طور متقدم نسبيا من المسرح الشعري، لكنها لن تصلح بداية حقيقية له(1)،ومن ثمة فإن المدخل الصحيح لبحث هذه القضية يكمن في دراسة أشكال التعبير التمثيلي التراثية التي قامت على أكتاف فنانيها الشعبيين في بيئتنا العربية، و الكشف عن ظروف نشأتها، بل وعن تأثيراتها و امتداداتها المختلفة في تضاعيف المسرح العربي الحديث، ومرافقتها له إلى زمن قريب. مؤكدين بذلك على أن الارتباط الأول بين الأداء التمثيلي و الشعر العربي هو أحد الأسس التي انبثقت عنها التطورات اللاحقة، التي شكلت - فيما بعد - شكل المسرح الشعري العربي .

و ربما كان باستطاعتنا أن ندخل ضمن الأشكال التي سبقت المسرح عند العرب الكثير من الظواهر المسرحية، مثل مشاهد النزال و الفروسية و الاحتفالات الأدبية و المباريات الشعرية و الخطابية، و مساجلات الشعراء الشعبيين أو "الزجالين"(2). ولذلك يقول أحمد سليمان:" و إنها لحقيقة أن العرب الذين اشتهروا بتراثهم الشعري القديم لم يتركوا لنا أثرا شعريا في مجال المسرح. و لكن لا شك عندنا أن كل شعب من الشعوب قد عرف شكلا من أشكال المسرح، و لئن اتخذت هذه الأشكال طابعا بدئيا أو وثنيا، فالواقع أنها تقدمت شكل المسرح المتعارف عليه"(3).

يرى بول شاؤول أن القيم الدرامية راسخة في الشعر العربي منذ الجاهلية حتى اليوم، ففي غياب التدوين و الكتابة،" كانت ذاكرة الشاعر في الأسواق كعكاظ و ذي المجاز وسوق مجنة هي صوته، وكانت العلاقة الدرامية شبه قائمة بين شاعر يتلو، و آخر يقرأ، أو ينشد شعره، وبين الجمهور مع كل ما يتطلب ذلك من[أداء] يشترك فيه الصوت كما يشترك الجسم بإشاراته و تعابيره. فالشاعر هنا مؤد درامي، يلقي قصيدته أمام جمهور، وقد يحدث رد من شاعر آخر، أو حوار مستمع يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامي، و لعل الأداء الشعري هذا ناتج عن النسق الموسيقي للشعر، الذي يستهدف التأثير المباشر في المتلقي (4).

لقدت عرفت القصيدة العربية التراثية الحوار أو السرد القصصي، فقصائد امرئ القيس زاخرة بالحوارات، و لابن الرومي لفتات بارزة في أشكال الصراع النفسي مع قوى عدة، و لغة التجسيد لدى أبي تمام واضحة، غير أن الشكل الدرامي لم يكن متبلورا لدى الشاعر القديم عموما،" ولم توظف الدراما توظيفا فنيا مقصودا و هادفا، و إنما كان الشاعر يحاكي واقعا تجلى له، فعبر عنه بهذا الشكل العفوي التلقائي على صعيد فردي و ذاتي، و من الصعوبة بمكان أن نثبت وجود

1- انظر : علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، (م.س) ، ص 131 - 148 .
2- د. أحمد سليمان الأحمد : المجتمع في المسرح العربي الشعري ، ص 12 - 19 .
3- نفسه ، ص 12 .
4- علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، ص 132 .

فكرة متكاملة، و هدفا محددا في القصيدة العربية "(1).

المهم أن تجليات السرد داخل الشعر، فيتكثف حينما لاتكون القصيدة مجرد صوت واحد،فالشعر الذي ينزع للدرامية ثمة ما هو أكثر من الذات، وثمة ما هو أكثر من تسجيل الموضوع، نحو إدغام الذات و الموضوع في سياق حضاري، يعبر عن اللحظة التي يعيشها الشاعر بكل ضغوطها و أشواقها. و يكون هذا النزوع من خلال استخدام تقنيات متعددة ، كاتشاح النص بأبعاد تاريخية و أسطورية، كما هو الحال في النصوص القديمة التي تتخذ من أساطير العرب و أيامها منهلا لها، أو من خلال تقنية الأصوات التي برزت في النص المنحول لآدم، و في نماذج من التوابع و الزوابع، أو من خلال السرد القصصي ، أو وفرة الحوار (2). كما هو الحال في قصائد امرئ القيس و ابن الرومي و عمر بن أبي ربيعة و أبي تمام و غيرهم .

و من المعروف أن العرب عرفوا فن المقامة، و أن الأسلوب المتبع فيها هو الجمع بين الشعر و النثر المسجوع، و إن كان الشعر هنا مجرد نوع من الزخرفة المصنوعة التي لا ترتبط عضويا بالأحداث و الوقائع التي تعرضها المقامة، بما يمكن بالتالي، من استبعادها دونما حدوث أي خلل بنيوي. و ربما تطور هذا في البابات، فأصبح الشعر يرتبط عضويا بالبناء الدرامي الكلي للبابة. و هكذا ،" فإذا ما تغاضينا عن التراث الشفاهي و المرتجل للمنشدين و الحكائين، فسنجد أن بابات خيال الظل ربما كانت أول الأعمال التمثيلية التي تعتمد الشعر- إلى جانب النثر- أداة لغوية أساسية في بناء مشاهدها. وهو أمر يختلف اختلافا كيفيا عن ما درجت عليه العادة في المقامات. فالشعر في المقامة يلعب دورا تأكيديا على ما ورد نثرا من معنى، إذ يتوزع في تضاعيف النص النثري على نحو يقترب من الهندسة العمدية، و إن اختلف الشكل. و تصبح إحدى مهامه الرئيسية كسر الامتداد النثري على طول النص، بما يضمن التخفيف من ثقل الكثافة النثرية التي تفرضها سيادة جمل السجع المتوالية ذات الإيقاع الرتيب. أما الشعر في البابة فإنه يتخطى هذه الأطر، فهو لا يؤكد ما ورد نثرا، بل يكمل النثري شعريا، أي يضيف ملتحما بالسياق النثري سواء في حواريته أو سرده، بما يشكل استمرارا محملا بإمكانيات الشعر الموسيقية و التعبيرية، و من هنا تصبح العلاقة عضوية في البناء الكلي للبابة (3) .

ومهما يكن فإنه لابد أن تكون لتلك الأشكال الشعبية آثارها على الذوق العربي و على ترسيخ تقاليد مسرحية اجتماعية من التمثيل فرضت نفسها على كتاب المسرح، فكان المحتم عليهم أن يستجيبوا لبعض هذه التقاليد سعيا وراء تحقيق التواصل مع الجمهور الذي كان قد تربى في مناخها الفني، والذي كان لا يزال قريب العهد بها.و لقد رأينا فيما سبق أن محمد عثمان جلال حين ترجمته للمسرحيات الأوروبية قام

1- نفس المرجع السابق ، ص 140 .

2- نفسه ، ص 139 ، 140 .

3- نفسه ، ص 139 .

إدخال الكثير من الزجل و الألفاظ الدارجة بها. كما رأينا أبا خليل القباني يجعل لغة مسرحياته شعرا، وأحيانا أخرى نثرا مسجوعا يتخلله الكثير من الشعر في المواقف الحماسية و العاطفية." وبرغم أن الفصحى التي كانت تكتب بها مسرحيات القباني، قد كانت مفعمة بالمحسنات التي في مقدمتها السجع، و برغم أن الشعر لم يكن ملائما دائما للموقف أو مؤديا وظيفة في البناء المسرحي، قد كان هذا الاتجاه متفقا إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبي العام في ذلك الحين ، هذا الاتجاه الذي عرفنا أنه كان يهتم بالتراث "(1) .

ونرى هذا الأسلوب الذي يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع في مسرحية(عجائب الأقدار) لمحمود واصف، و التي تدور حول زواج قائد وفي بابنة ملكه." و تسير المسرحية العربية على هذا النمط ، يختلط فيها النثر بالشعر حتى مسرحية مصطفى كامل" فتح الأندلس"(1893م)، و ذلك لأن أسلوب المقامة و لا سيما في الأدب كان شائعا في ذلك الوقت، و به ظهر حديث عيسى بن هشام(*) لمحمد المويلحي، وليالي سطيح(**) لحافظ إبرهيم. وأسلوب المقامة كما سبق القول فيه نثر مسجوع و شعر مصنوع .

وبالرغم من استخدام القباني للشعر في مسرحياته، فإنه لم يؤثر عنه تقديم مسرحيات شعرية، أي أوبرات منظومة و ملحنة من أولها إلى آخرها. و إنما أثر عنه تقديم (الأوبريتات)، أي المسرحيات المزيج من نثر و شعر، و التي تؤدي حواراتها النثرية أداء تمثيليا ، بينما يلحن شعرها، و يغنى ، و يرقص عليه..

ولعل المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية الكاملة كانت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، على يد خليل اليازجي في مسرحية(المروءة و الوفاء)التي ظهرت في طبعتها الأولى سنة1876، ومثلت في بيروت عام 1877م.و هي من نتاج الهواية الأدبية و ليس من نتاج الاحتراف الفني (2). وتدور أحداثها في زمن النعمان ملك الحيرة، و هي ذات طابع عربي أصيل و واضح، إذ تقوم بتصوير بعض الخصال و المثل التي يتميز بها الشعب العربي عن غيره من الشعوب.

ولذلك يمكن القول أن الظاهرة المسرحية العربية الحديثة تعاملت مع"الشعر" من خلال الأوبريت، فشاعت بفضل ذلك و ذاعت، و كثر مؤلفوها و ملحنوها، في حين لم يتحمس للمسرحية الشعرية غير نفر قليل من الأدباء، ألفوا فيها عن هواية أدبية،

1- د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر ، ط 4 ، دار المعارف ، القاهرة 1983 ، 220 .

(*) تعد حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي(1858 - 1930)، بداية للرواية الاجتماعية الفكاهية ، فهي رغم تأثرها بشكل المقامة في تراثنا العربي إلا أنها تنطوي على مواطن اختلاف كبيرة ،" تقرب هذا العمل من الرواية، بل تجعله فعلا، قد استوحى صاحبها التراث العربي، والتفت إلى بعض أشكاله... و تلك القصة بعد ذلك مليئة بالمواقف العديدة المعقدة، و الأحداث الكثيرة المتطورة، و الشخصيات المنوعة النامية. و فيها كذلك كثير من العناصر الفنية الروائية، .."

ينظر : د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر، ط 4 ، دار المعارف ، القاهرة 1983 ، ص 184 ، 185 .

(**) استلهم صاحبها في أسلوبها المقامات و بعض شخصيات التراث ، حيث استخدم شخصية " سطيح"، و هو كاهن بني ذئب في الجاهلية، ليجري على لسانه ما يريد أن يقدم من آراء و تأملات .

ينظر : د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر ، (م. س) ، ص 183 .

2 - عدنان بن ذريل : الحداثة في المسرح الشعري ، (م. س) ، ص 3 .

و للتثقيف التربوي،ولذلك لم يتح للمسرحية الشعرية الانتشار على الرغم من النهضة الشعرية وقتها ، إذ نجد على الخصوص بروز نوع شعري قصصي و أيضا ملحمي كان لأدباء يتمرسون عليه،هو الشعر القصصي الحكمي و الشعر القصصي الملحمي(1)

وقد ألف الأستاذان محمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطي مرعي رواية" حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس" و"حياة امرئ القيس ابن حجر" سنة 1911. وقد ضمن المؤلفان فيهما كثيرا من شعر الشاعرين، وهي ظاهرة نجدها في المسرحيات الشعرية التي ألفت بعد ذلك. كما كتب الشيخ عبد الله البستاني عدة مسرحيات شعرية منها"حرب البسوس" و" يوسف بن يعقوب" و" بروتوس أيام يوليوس قيصر" وقد استطاع هذا الرجل، فيما يبدو مما بقي لدينا من مسرحياته،" أن يطوع الأداة التعبيرية الشعرية للتعبير عن الأحداث.كما استطاع أن يجعلها أداة موضوعية تعبر عن الأهواء و العواطف المتباينة التي تعتلج في نفس كل شخصية "(2).

و تتميز هذه المرحلة الأولى من عمر المسرح العربي الشعري بكونها تضم مسرحيات مأخوذة من التاريخ القديم ، و هي ترمي بشكل عام، إلى إثارة و تطوير الحس القومي و الشعور الأخلاقي و بعث الأمجاد العربية تأكيدا للذات في مواجهة الاستعلاء الأوروبي. و كل هذه المحاولات لكتابة المسرحيات الشعرية كانت " خليطا من النثر والشعر، و العامية و الفصيحة، والقصة المسرحية، و الترجمة والاقتباس و ما يشبه الأوبرا و الأوبريت"(3) .

و رغم أن الشعر في هذه المحاولات كان ركيكا و أشبه بالمتون المنظومة، إلا أنها " أسهمت في تقريب الشعر العربي من ميدان الكتابة للمسرح ، و رسمت بعضا من ملامح المسرحية الشعرية كما كتبها شوقي في المرحلة التالية ، كما أنها نبهت إلى تناول التاريخ العربي و الإسلامي مسرحيا "(4) .

و مما تقدم يمكن القول أن أحمد شوقي لم يبتدع المسرحية الشعرية العربية، وليس أول من ذلل الشعر العربي للمسرحية، فقد سبقه هؤلاء الشعراء المسرحيون الذين ذكرناهم، و إن كان شوقي هو الذي أسس المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، وذلك بفضل عبقريته و قوته الشاعرية،" فقد تدفق شوقي في غنائية جزلة تجمع بين الموسيقى و اللفظ و المثل و الحكمة. لم يكن يجهد فكره في معنى أو مبنى، و مع ذلك يفيض بالمعنى المبتكر فيضانا يغرق فيه الذهن، فلا يصل إلى قاع، و لا يرسي إلى ساحل. ولم تكن عبقريته في معانيه بقدر ما كانت في انتقاء اللفظ وحلاوة الجرس، و عذوبة الروح"(5). ولقد اعترف له الشعراء العرب بتلك المكانة الأدبية فبايعوه أمارة الشعر سنة 1927 م.

1-نفس المرجع السابق ، ص 4 .

2-د.عبد المحسن عاطف سلام: المسرحية الشعرية العربية، م. الهلال ، ع 8 ، دار الهلال ، القاهرة أوت 1965، ص113

3-د. جلال الخياط : الأصول الدرامية في الشعر العربي ، (م. س)، ص 87 .

4-محسن أطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، ط 1 ، وزارة الإعلام ، العراق 1977 ، ص 59 .

5-د. أحمد هيكل : الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ط 4 ، دار المعارف ، القاهرة 1983 .، ص 304، 305 .

1.2. أحمد شوقي وبداية التأسيس :

يعتبر الشاعر أحمد شوقي(1869 1932) - في عرف النقاد و الباحثين الرائد الأول للمسرحية الشعرية العربية.فهو الذي استطاع أن ينتقل بها إلى مكانة عالية لائقة بها.وقد استفاد شوقي دون شك من جهود سابقيه من الكتاب المسرحيين و المترجمين قد كشفوا له عن بعض المشكلات التي كان عليه أن يوجهها لأول مرة عندما يكتب مسرحية.كما ذللوا له بعض الصعوبات التي كانت تعترض طريق كل من يقدم إلى التأليف في هذا النوع المسرحي(1).

لقد حاول شوقي و هو بعد طالب في باريس أن ينظم أولى مسرحياته"علي بك الكبير أو دولة المماليك"،إلا أنه لم ينشرها في ذلك الوقت.ولكن إقامته في فرنسا و اطلاعه على الآداب المسرحية العالمية، و لا سيما الأعمال الكلاسيكية الفرنسية منها وقراءته لأدب فيكتور هيجو و شكسبير، كل ذلك أثر في أسلوب شوقي الشعري، فمال إلى التاريخ يستقي منه موضوعات مسرحياته، خصوصا و أن إحياء التاريخ المصري فرعونيا أو عربيا أو إسلاميا كان يعده شوقي اتجاها قوميا. كما أنه أدرك أن جمهوره كان لا يزال ميالا إلى الغناء فأكثر من مقطوعاته الغنائية، فضلا عن أنه لم يستطع هو نفسه التخلص من فنه الغنائي الذي مارسه طوال حياته في قصائده

و لكن رغم من تأثر شوقي بالمسرح الأوروبي إلا أنه لم يتمثله بكل حذافيره، لأن شوقي ينطلق من واقع غير الواقع الأوروبي، و يتجلى هذا في إدراك شوقي لواقع الشعب العربي مراعيا طبيعته و تربيته وذوقه و حسه الفني و الجمالي،إذ اختار موضوعات مسرحياته من التاريخ العربي الإسلامي، خصوصا و أنه اختارها من مراحل عصيبة من تاريخ مصر و الأمة العربية، في الوقت الذي ذكر فيه أنه يدافع عن العروبة و يساير الشعور القومي.لأن" الإطار العام لمسرح شوقي يمثل ارتباطه الحميم بالأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها مصر و البلدان العربية في ذلك الحين عقب عودته من المنفى في زمن كتابته المسرحية"(2.إن مثل هذا المناخ السياسي - مع ما نعرفه من نزوع (شوقي) إلى الارتباط بالحركة السياسية عقب عودته من المنفى - هو المرادف الموضوعي لأزمنة الانهيار و البحث عن الذات، التي شكلت خلفية أعماله ، و الذي لم يكن ليستطيع الإفلات منه أو تجاهله.

لم يكن اختيار (شوقي) للفترات التاريخية التي يعرض لها اختيارا عشوائيا، و إنما كان يأخذ ما يرى فيه أنه باستطاعته تعديله و إسقاطه على واقعه المعاصر.وقد سئل في حياته عن سبب اختياره لمثل هذه الفترات فأجاب:" لأنها تشبه ما نجتازه من فترة "(3).و يتضح من هذا القول أن شوقي لم يكن يهمه التاريخ بقدر ما كان يهمه واقع عصره من خلال هذا التاريخ ولذلك رأيناه يغير في بعض الأحداث، ويبدل في

1-عمر الدسوقي : المسرحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة (د. ت) ، ص 54 .
2-رفعت سلام : المسرح الشعري العربي ، سلسلة (المكتبة الثقافية)، ع 403 ، الهيئة ، القاهرة 1986 ، ص 33 .
3-محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر ، القاهرة (د. ت) ، ص 95 .

تصوير سلوك بعض الشخصيات المسرحية بما يتناسب مع نزعاته الوطنية و القومية، هادفا من وراء ذلك إلى جذب الجمهور المسرحي و التقرب منه و امتلاك عواطفه. لقد أرضى الذوق العربي و الشعور الإسلامي بإحداث تيار أخلاقي عام طغى على كل مسرحياته. ومع اعتماده على التيار الأخلاقي، و التعلق بالعادات و التقاليد، و التركيز على الفضائل السامية و الشهامة العربية، برز الحس الوطني الذي تجلى من خلال الصراع بين العاطفة و الواجب الوطني، و انتصار الثاني إرضاء للشعور الوطني و النزعات العربية و القومية. فشوقي و "إن كان قد تأثر بالمسرح الشعري الفرنسي في إطاره العام إلا أنه ظل ابن بيئته وتقاليده وتراثه حينما اختار موضوعاته من التاريخ الفرعوني و العربي و المصري الحديث، كما إنه في مجال الصراع الدرامي وقف إلى جانب الخلق الفاضل و السلوك العفيف...وبذلك يستعلن مسرح شوقي عامة باتجاه أخلاقي تحبذه البيئة الشرقية "(1) .

كما خالف شوقي قواعد الكلاسيكية، في أنه لم يعتمد الوحدات الثلاث دائما فمن حيث الموضوع نجده في كليوباترة إلى جانب الموضوع الرئيسي و هو حب كليوباترة لأنطونيو، يعالج موضوعا جانبيا آخر هو حب حابي لهيلانة. وهناك موضوع ثالث يختفي وراء الأحداث الظاهرية في المسرحية و هو الحركة الوطنية المناهضة للاحتلال و بالإضافة إلى ذلك، فقد خرج شوقي على مبدأ الفصل بين الأنواع، فجاءت مآسيه بألوان من الفكاهة من مواقف ساخرة ضاحكة وشخصيات مضحكة. كما أن شوقي و إن كان قد صور الغرام في مجموعة مسرحياته مجنون ليلى، ومصرع كليوباترة، وعنترة فإنه لم يصوره على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون بل أخضعه لمبادئ الأخلاق و سطوة التقاليد بما فيها من عادات فرعية، ومشاعر وطنية (2).

كما أن شوقي لم يتمسك بضرورة فصل التمثيل عن غيره من الفنون كالرقص و الغناء كما فعل الكلاسيكيون بل مزج مسرحياته كذلك بمشاهد راقصة وغنائية. ولعل هذا الأثر جاءه من بيئته. فقد لمس شوقي بخبرته نجاح المسرح الغنائي المعاصر له ممثلا في جوق سلامة حجازي وجوق أولاد عكاشة وسيد درويش، فلجأ إلى إرضاء جمهوره عن طريق بث بعض المواقف الفكاهية و الأغاني الملحنة في مسرحه.

ولقد استطاع شوقي أن يرتقي بالمسرحية الشعرية من حيث اللغة الفنية الراقية، واستخدامه الشعر للحوار المسرحي. ولكن النقاد عابوا على شوقي أنه لم يستطع أن يجعل العمل المسرحي عملا داخليا يتطور بالشخصيات ومن خلالها، و أنه أضاف قصائد غنائية طريفة كانت توقف في كثير من الأحيان تطور الفعل المسرحي ونموه، و أنه لم يستطع أن يجعل من المسرحية كائنا عضويا متكاملا يتعاون أعضاؤه من شخوص وحوار وغناء ومناظر على أداء وظيفة واحدة، مما أدى إلى وجود تفكك في بناء المسرحية. يقول أحد النقاد:" فإنك تقرأ شعر شوقي في مسرحياته فلا تحس أنه

1- د. كمال نشأت : مسرح شوقي ، م. المسرح ، ع 59 ، وزارة الثقافة ، القاهرة فبراير 1969 ، ص 9 .
2- ينظر : د. شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ، دار المعارف ، القاهرة - ط 8 - 1983 ، ص 81 .

يضيف شيئا ذا بال لتلك المسرحيات بل نشعر أن هذه أحداث اختير الشعر لروايتها، و كان يمكن للنثر أن يكون أداتها دون أن تفقد المسرحية - كمسرحية - شيئا كثيرا... و استخدم شوقي الشعر التقليدي وسيلة لخلق مسرحياته. فأضاف بهذا عقبة أخرى إلى العقبات التي واجهته إذ هو يرتاد الطريق. ومعروف أن الشعر التقليدي المعتمد على وحدة البيت أبعد من أن يصلح وسيلة لكتابة الدراما "(1).

و قد يكون شوقي معذورا في ذلك، بسبب ريادته في هذا المجال و خلو الرصيد السابق الذي يمكن التطور عنه. فلا جدال في أن مسرحيات شوقي رغم ما بها من هنات درامية قد فتحت أبوابا جديدة في الأدب و النقد عند العرب، وفتحت الطريق أمام الشعراء المسرحيين الذين جاءوا بعده. ويكفي أنه كان أول من خلص المسرحية الشعرية من النثر، منشئا بذلك الشعر المسرحي في الأدب العربي.

2-2- عزيز أباظة ومحاولة التجديد :

لقد ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء تأثروا به و ساروا على خطاه و أضافوا إلى المسرحية الشعرية بعض التجديدات التي ساهمت في تطورها ونضجها، ومنهم نجد عزيز أباظة (1898- 1973) الذي رجع إلى تجربة شوقي المسرحية، محاولا الاستفادة منها، كما أنه اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي و إلى الواقع الاجتماعي العربي. وعن تأثر أباظة بشوقي يقول محمد مندور :" و عزيز أباظة من الواضح أنه يترسم خطى شوقي في إنتاج المسرحيات الشعرية. من تأثره بشوقي اختياره لبعض موضوعاته من التاريخ العربي القديم و الإسلامي ...اختار من تاريخ الأندلس، ومن تاريخ الرومان، ومصر، ومن المجتمع المعاصر كذلك. فإن عزيز أباظة استخدم الشعر العربي ببنائه التقليدي الموزون المقفى. كما أن حواره الشعري غلبت عليه الغنائية، فهو ينظم الأناشيد الطوال في مواقف قد لا تقتضي هذه الأناشيد.. "(2)

و لكن على الرغم من تأثر عزيز أباظة، في بداياته الأولى، بمسرح شوقي إلا أنه استطاع أن يحقق شخصيته الإبداعية بعد ذلك. فقد تفاعل مع أحداث مجتمعه، و أدرك ما يجري فيه من اضطرابات و تغيرات سياسية و اجتماعية، ولجأ إلى التاريخ يضفي عليه أفكاره السياسية ورؤيته المعاصرة، فاستمد من التاريخ الإسلامي القديم موضوعات تشبه في شكلها أو في دلالتها أو في نتائجها الأحداث الواقعية التي كان يعيش فيها. ومن ثم أكثر أباظة من الحديث عن القصور وما يجري في القصور من دسائس ومؤامرات و انصراف عن مهام الأمور، كما أكثر الحديث عن العروبة والإسلام ووجوب التضحية بكل غال ونفيس في سبيل المحافظة عليهما وعلى حقوق العرب.

و الحقيقة أن المسرح الشعري عند أباظة حافل بالشاعرية و الموهبة و الصراع و الحوار الشعري الجميل وبالشخصيات المسرحية. فالرجل يدافع عن اتخاذ الشعر لغة المسرح في العصر الحديث. ووظيفة الشعر عنده هي أن يصدع بالنبوءة لا بأن يخبر

1- د. علي الراعي : مسرحيات ومسرحيون ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1970 ، ص 264 ، 265 .

2- محمد زغلول سلام : المسرح والمجتمع في مائة عام ، (م. س) ، ص 211 .

قراءه سلفا بما سيحدث، و قد تجلى هذا في شعره الغنائي و شعره المسرحي على السواء إذ " لا نجد تناقضا على الإطلاق بين عزيز أباظة الشاعر المسرحي و أباظة الشاعر الغنائي، ذلك أنه في الحالتين يصدر عن عناصر للأصالة و يعنى بمظاهر التجديد، فالمسرحية الشعرية لديه تؤكد أصالته في الشعر الغنائي، و شعره الغنائي يضم في أعطافه مظاهر درامية"(1).و قد كان هذا منطقيا، خصوصا و أن أباظة عاش في عصر متأجج سياسيا و ثقافيا.فعلى الصعيد الثقافي الشعري كانت لمعركة الكلاسيكية الشعرية التي تمخضت عنها مدرستا(الديون) و(أبللو) مما سمح بتدفق تيارات جديدة في الشعر العربي، تسعى لتجاوز الكلاسيكية العربية التي استنفذ شوقي كافة طاقاتها التعبيرية هذا إلى جانب وجود نهضة مسرحية كانت تقوم على الترجمة الراقية و التمصير و الاقتباس من ناحية، وعلى التأليف من ناحية أخرى.

وهذا العصر هو الذي واجهت فيه الثقافة العربية إشكالية الصراع بين القديم و الجديد مواجهة حادة.وقد تأثر أباظة بذلك فاستلهم من التراث ما يساير عصره ويعبر عن وجدان جمهوره، و قد اتخذ هذا الموقف التراثي تعبيرا عن التحدي لذلك التطور الحاصل في عمق المجتمع،وكان على أباظة أن يتخذ إلى جانب ذلك التحدي موقف الاستجابة لسنة التطور والانطلاق.ولذلك حرص على نقد القديم و الاختيار من الجديد، فتعهد الجديد بالبقاء من عناصر الأصالة، و اتجه إلى التجديد في الشعر العربي لأنه يؤمن بالتطور و الاستحالة، ولا شك أن أباظة" قد تمثل التراث العربي في مفهومه للشعر.و أن مسيرته الشعرية كانت بحثا عن القيم الأصيلة في التراث،ويتضح هذا في رفضه لخلو التجارب الشعرية الجديدة من الوزن و النظم"(2)، خاصة و أن الموسيقى في رؤيا أباظة الإبداعية عنصر من أهم العناصر التي تجعل للشعر قيمة.

لقد استطاع عزيز أباظة أن يجمع بين الأصالة و التجديد، إلى درجة يبدو معها الا تناقض بينهما،وقد تمكن من تحقيق ذلك في مسرحه الشعري وشعره الغنائي على السواء.فعندما تحررت الشعوب العربية انصرف عزيز إلى موضوعات تاريخية أو اجتماعية تساير واقع المرحلة الجديدة،فكتب مسرحيتين جديدتين هما:أوراق الخريف و"زهرة"، وفي هذه الأخيرة يتطور الشاعر المسرحي بأدائه الشعري بعض الشيء، فيلجأ إلى البحور السهلة الخفيفة الإيقاع كبحر الرجز الذي استخدمه كثيرا، كما يقلل من تعقيداته اللغوية ويحاول تقليد أسلوب شوقي في مسرحية(الست هدى)،ومع ذلك فإن مسرح أباظة " أحفل بالحركة و التحليل، و أقرب إلى الروح الدرامي، من مسرح شوقي...وشعره لا تلمح فيه ما في شوقي من تقليد الأولين"(3رغم أن مسرحه كان يسوده تلك المطولات الغنائية بما يجمد الفعل الدرامي وحيويته ويؤجل حركة الأحداث لحين الفرغ منها. وهي مطولات لا ترتبط - عضويا بحركة الحدث، وإنما ترتبط بالرغبة في إنشاء القصائد وربما ترتبط بعدم فهم أباظة لماهية المسرح .

1-د.عبد العزيز شرف : الاستجابة والتحدي في شعر عزيز أباظة ، م. الهلال ، ع 7 ، دار ، القاهرة يوليو 1980، ص49

2-نفسه ، نفس الصفحة .

3-د. أحمد متولي مسلم : الصدق والجمال في شعر عزيز أباظة ، (ن.م.س) ، ص 57 .

3-علي باكثير والشعر الجديد :

كان" علي أحمد باكثير "(1910 1969)، ذلك الوجه القادم من(حضرموت) (الحجاز) متمردا على ما كان عليه الحال في بلده من التخلف والتأخر، ساخطا الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك حيث كان يقرض الشعر على النهج الأصولي حفظ، استجابة لما كانت تمده به الظروف الثقافية المتاحة، من مصادر شعرية ية الشكل و المضمون، و محدودة المساحة و التنوع (1).

وإذا كانت الحقيقة التاريخية تقر بأن المؤلف المسرحي والروائي باكثير، يكاد ن الرائد الأول في مسيرة الأدب الدرامي العربي،الذي قام بتصنيع لغة مسرحية الشعر اللاعمودي، والمنعوت بالحديث، أو الجديد أو الحر..الخ، فإن مسرحيات ي كانت هي أول ما عرف من هذا المسرح.فكان عجبا أن يرى الشعر الذي كان وفه للتعبير عن ذات الشاعر، أو الوصف شيء من الأشياء حيث يشوبه شيء من ية قائله مهما يكن موضوعيا- كان عجبا أن يرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ن اثنين أو أكثر، على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها و وجهة نظرها، و عها في صراع مع غيرها من الشخصيات.وكان نتيجة ذلك أن كتب مسرحيته عرية "همام..أو في عاصمة الأحقاف" كتبها دون أي إلمام سابق بفن المسرح. جاءت عبارة عن قصائد ومقطوعات من الشعر لين رقيق وجزل،يجمعها موضوع احد ، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجاوز، لافتقارها إلى أهم قومات الأساسية للمسرحية من بناء و حركة و حوار و رسم شخصيات (2).

ولكن البداية الحقيقية لباكثير في مساهمته التاريخية في حركة المسرح الشعري الشعر الجديد ، كانت عند قيامه بترجمته لمسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير، ما أسماه "الشعر المرسل" متجاوزا الوحدة الشكلية التقليدية للبيت في الشعر العربي ي وحدة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو أكثر حيث تصبح الوحدة مرهونة بالمعنى ن اعتداد بالقافية أو الوحدة الموسيقية للبيت. وتختلف هذه الطريقة اختلافا أساسيا ن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين في تجاربهم المتعددة كالزهاوي، يد أبي حديد،و إبراهيم المازني وغيرهم ممن أسموه الشعر المرسل.فالنظم على يقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية. وإذا اتفق نا أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب،فإنه على أي حال يكون دة مستقلة من حيث النغم الموسيقي(3).ولكن باكثير استطاع تحطيم وحدة البيت كافة أشكالها التقليدية ليرسي الأساس الأول لحركة الشعر العربي الحديث،القادمة وما والمسرح الشعري بوجه خاص.فهو في عالم الدراما العربية المبشر الأول بلغة ر المحرر من الروي، ومن عدد التفعيلات الثابت في السطر الواحد وما يليه من ر،وآثر - بذلك - أن يتحكم المعنى في عدد التفعيلات التي يحتاجها، مما استبعد

ي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر ، القاهرة 1984 ، ص 6 .

ه ، ص 6 ، 7 .

إبراهيم حمادة : مدخل شكلي إلى الشعر في مسرح الشرقاوي ، م. القاهرة ، ع 79 ، الهيئة ، القاهرة يناير 88، ص5

معه عملية الحشو التي كانت تتدخل في بنية الشعر القديم ، كي تجعل البيت الواحد وحدة مستقلة المعنى. و بهذا التوظيف تجاوز التجارب التجديدية السابقة في مجال المسرح الشعري العربي.

وبعد مرور زهاء ثلاثة أعوام على نجاح تجربة باكثير في اللغة الدرامية، نشر عام 1940 مسرحيته الشعرية الأولى المؤلفة " إخناتون و نفرتيتي"، و التي كان قد وضعها قبل ذلك بنحو ثلاث سنوات. و بالإضافة للأهمية التاريخية للمسرحية، فإن المقدمة التي تصدرت طبعتها الأولى بقلم الكاتب(إبراهيم عبدالقادر المازني) تكشف عن فهم عميق لطبيعة المسرح الشعري.فالمازني، وهو أحد مؤسسي مدرسة الديوان الشعرية - يرى في المسرحية المكتوبة بالشعر المرسل" تحفة جديرة بإكبار الأدباء والمؤرخين ، و بشرى أيضا بظهور كوكب جديد في عالم الشعر " (1).

وتتضاعف أهمية هذه المقدمة التي كتبها المازني لمسرحية باكثير، بالنظر إلى اكتشافه لب المشكلة الفنية لمسرحنا الشعري في تلك الحقبة المبكرة.وهي تكمن وفقا لنظرته - في أن بحورنا الشعرية تغلب عليها الموسيقية، فهي لا تكاد تصلح للحوار، فالحاجة شديدة إلى بحر يتسع و يتحدر ولا يضيق بألوان الحوار الطبيعي، ولا يثقل على القارئ منه التوقيع و التنغيم ، ولا يبدو على الكلام من جراء ذلك أثر التكلف.

و لقد كان على باكثير أن يواجه هذه المشكلة، وكان عليه أن يقدم لها، و للمرة الأولى في تاريخ المسرح الشعري العربي، الحل الصحيح: أن يخلق الشكل الشعري الأكثر ملاءمة لطبيعة المسرح في مواقفه وأنماطه الشخصية المختلفة،أي أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع الدرامي بين الشخصيات المتباينة. لقد كان عليه أن يكتب (إخناتون و نفرتيتي) مستمدا أحداثها من التاريخ المصري القديم، محاولا أن يكشف من خلاله - بوعي أو دون وعي - رؤيته لهموم و قضايا عصره الكبرى، وطريق التفاعل معها.لقد "جاءت المسرحية لتقدم عالما يموج بالأحاسيس المشبوبة والعواطف المظطرمة التي لا تنتهي،عالما من التوتر والقلق والبحث عن طريق الخلاص... وهو عالم تنزع عن شخصياته الأقنعة التاريخية الرسمية، أقنعة المهابة والجلال والملك،أقنعة الفرعونية لتخرج إلينا عارية من كل قناع كاشفة عن ممارساتها وهمومها الاعتيادية اليومية، وخبايا عالمها الداخلي الدفين..(2). فالعالم الداخلي للشخصيات أصبح هو سيد الشخصية ، ومميزها الرئيسي.

وإذا كان باكثير عند ترجمته لمسرحية شكسبير" روميو وجولييت" قبل تأليف مسرحيته" أخناتون ونفرتيتي" قد استعمل فيها الشعر الحر المرسل، من البحور التي تفعيلاتها وحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك، فإننا نجده قد انتخب لمسرحيته هذه تفعيلة المتدارك مكررا إياها عندما لاحظ أن أصلح هذه البحور كلها، أكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك "(3). و

---

1. علي أحمد باكثير : مسرحية " أخناتون و نفرتيتي " ، دار مصر للطباعة ، القاهرة 1981 ، ص 31 .
2. رفعت سلام : المسرح الشعري العربي ، ص 63 .
3. علي أحمد باكثير : مسرحية " أخناتون و نفرتيتي " ص 12 .

هكذا استطاع باكثير عن طريق التجريب أن يخلق أداة مسرحية شعرية تقابل مفهوم الشعر المرسل الذي يستخدمه شكسبير، فوقع على ما وقع عليه من اكتشاف وتجديد الشعر العربي.مما يبين" أن التماس بالآداب الغربية وحده لم يؤد إلى تبني أو استيرد الصيغة الغربية لشعر منطلق أو حر، بل حرص المبدع على العودة إلى الجذور، فاستنبط من قيمها الثابتة قيما ديناميكية متحركة،وولد من وحدات العروض العربية وتفعيلاتها الأساسية صيغا شعرية موسيقية جديدة لسبعة أو ثمانية بحور، منطلقات جديدة قائمة على الوحدة القديمة نفسها التي قام عليها شعرنا العربي "(1)

لقد حقق باكثير من خلال مسرحيته هذه، الريادة الأولى في المسرح الشعري العربي، بفضل شكلها الشعري الجديد الذي يساعد المبدع المسرحي على التعبير - بكل موضوعية - عن التغيرات التي بدأ يعرفها المجتمع العربي،بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. ولذا تظل هذه المسرحية (إخناتون و نفرتيتي)، تشكل إنجازا هاما، برغم الهنات الطبيعية التي تفرضها الريادة، واختراق الأرض المجهولة، والتي كان على جيل آخر أن يتجاوزها، مستكملا الرحلة نحو تأصيل المسرح الشعري العربي.

ومن الملاحظ أن هؤلاء الكتاب المسرحيين جميعا ظهروا في مرحلة حاسمة من تاريخ الأمة العربية، حيث ظهرت الحركات الوطنية المتطلعة إلى التحرر وبناء الذات كبقية الشعوب في العالم.ولذا ظهر في الساحة الثقافية تيار يتبنى مفهوما جديدا للفن، فن ذا طبيعة جديدة يرتبط بالمستجدات الحاصلة في المجتمع ويعبر عنها.ولعل مما يعبر أصدق تعبير عن هذا التيار ما كانت تنشره مجلة "الفجر الجديد"،وقد بدأت الصدور في مايو 1945)،والتي حددت هدفها منذ العدد الأول" أن هدف الفجر الجديد نشر الثقافة الحرة.. لا بقصد تعميمها فقط و إنما المساهمة بها في خلق ثقافة جديدة أصلها من واقع المجتمع، وقوتها مستمدة من تطوره، و طريقها مرسوم من حدوده ومنته بها إلى التفاعل مع الثقافات الأخرى...هدفه أن يساهم في بناء ثقافة قومية ... تكييف تراثنا الثقافي المصري بحيث يكفي حاجاتنا الاجتماعية و السياسية "(2).

لهذا لم يكن غريبا في هذه المرحلة، وهي مرحلة بناء الذات،أن يكرس كثير من الكتاب أقلامهم لخدمة قضايا البناء، بناء الشخصية العربية، والبحث عما ينبغي أن تتحلى به هذه الشخصية من مكونات معنوية أو مادية.ومن هنا انطلق كتاب المسرح أمثال شوقي،و أباظة،و باكثير، و محمود تيمور، والحكيم يعالجون جوانب الإصلاح الاجتماعي،و المعنوي،والفكري،و الأخلاقي فيما كتبوا للمسرح من مسرحيات ذات موضوعات تاريخية أو تراثية عامة، أو موضوعات تراجيدية كانت أم كوميدية، أم مختلطة تجمع بين الملهاة والمأساة. فقد حاول هؤلاء أن يستوعبوا فعالية التراث، فاتجهوا إليه يستلهمون منه موادهم و صيغهم من أجل تأسيس مسرح عربي يتصل بذائقة الإنسان العربي و واقعه.وربما كان شوقي أكثر وعيا من غيره بما لهذا التراث العربي الإسلامي من طاقة حيوية كفيلة بالإجابة عن بعض القضايا المعاصرة. وهذا

1-د.نذير العظمة : علي أحمد باكثير وريادة الشعر الحر، م. الفيصل ، ع 107 ، الرياض فبراير 1986 ، ص 60 .

2-ينظر: فاروق عبد القادر : ازدهار وسقوط المسرح المصري ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1983 ، ص 71 ، 72

ماتبه له عز الدين إسماعيل، حينما أكد بأن شوقي قد سجل لحظة وعي جديدة بالتراث، لحظة تحمل معنى الاتصال و الانفصال: الاتصال بالتراث لأنه اتجه إليه كمادة، و الانفصال لأن القالب الفني لا يرتبط بهذا التراث أصلا (1).

والحقيقة أن هذ القالب ينطلق من وعي تاريخي وجمالي جديد، وهو وعي عمل على تشكيل هذا التراث وإعطائه بعدا يرتبط بالمرحلة التاريخية الجديدة. فقد استلهم شوقي موضوعاته من التراث، إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز الرصد التاريخي للحدث، فجاءت مسرحياته عبارة عن صيغ تاريخية خالية من الأبعاد الإيحائية الكفيلة بربط الماضي بالحاضر، عبر وعي نقدي بهذا التراث." فشوقي قد وقع تحت سيطرة التاريخ بحيث يمكن أن نرد أحداث تلك المسرحية(مجنون ليلى) مثلا إلى مصادرها الأصلية بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة "(2). فكل ما استطاع شوقي أن يقوم به هو قراءاته التجديدية للتراث،التي بقيت محصورة داخل هذا التراث دون ربطها بالحاضر، و كأن التراث مجرد حدث أسطوري أو تاريخي بلغة الشعر، مع العلم " أن التراث بالنسبة إلى المبدعين رموز و حيوات مليئة بالنشاط و مصدر للمعرفة و حافزا على الإبداع ، غير أن ما نحتاجه هو اكتشاف القدرات الملهمة فيه لإساننا المعاصر ابتغاء تجاوز الأزمة الحضارية التي نحياها "(3) .

لقد التقت في مسرحية شوقي، التي ذكرناها آنفا، آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من فلسفية صوفية و رومانتيكية. ولكن شوقي - رغم إفادته منهما - لم يوغل في صوفية قيس و لا رومانتيكيته، كما لم يوغل في التحليل النفسي العاطفي و لا الاجتماعي، وأتى لنا بصورة لقيس و لمأساته مع ليلى، لون بها أخباره العربية القديمة ، و أكسبها بعض الجدة ، و خالف فيها الطابع الصوفي الفلسفي العميق في الأدب الفارسي، و الطابع الفوري العاطفي المحض في الأدب العربي القديم (4).

ومع ذلك فقداستطاع رواد المسرح الشعري العربي أن يؤسسو لهذا المسرح من خلال تجريبهم المتواصل، بالاحتكاك بالأنواع المسرحية الشعرية الوافدة. فالتماس الضروري بهذه الأنواع المسرحية و التفاعل مع الوسط الحضاري العربي النامي والمتحرك، والمعرفة الكافية بالتراث العربي و أصوله هي التي شكلت خصوصية المسرحية الشعرية عند هؤلاء المسرحيين الرواد، و هو ما يظهر جليا عند باكثير الذي سعى جاهدا ، عن طريق التجريب المتواصل، أن يخلق أداة مسرحية شعرية تقابل مفهوم الشعر المرسل الذي يستخدمه شكسبير، فوقع على ما وقع عليه من اكتشاف و تجديد للشعر العربي. و لذا يمكن القول: إن التماس بالآداب الغربية وحده لم يؤد إلى تبني أو استيراد الصيغة الغربية لشعر منطلق أو حر. بل حرص المبدع على العودة إلى الجذور، فاستنبط من قيمها الثابتة قيما ديناميكية متحركة.

1- د. عز الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح ، م. فصول ، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة أكتوبر 1980 ، ص 168 .
2- عبد الحميد إبراهيم : المصادر التاريخية في مجنون ليلى ، م. فصول، ع1 ، الهيئة، القاهرة ديسمبر 1982، ص 180.
3- طراد الكبيسي : أبحاث في التراث ، م. الموقف الأدبي، ع 80 ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ديسمبر 1977 ، ص 37 .
4- محمد غنيمي هلال: مجنون ليلى بين الأدب العربي و الأدب الفارسي، م. فصول، ع 3، القاهرة يونيو 1983،ص 161.

صحيح أن علي أحمد باكثير قد وقع على المعادلة الإيقاعية في إطارها التاريخي و الإبداعي و سياقها العضوي كذلك، ولكنه مع ذلك لم يكن يدر في خلده أن عثوره على مبدأ إطلاق البحر المتدارك سيؤدي إلى توليد نظام عروضي، و بحور جديدة استخرجت من صلب القديم. فقد كان التجريب سبيله إلى تغيير البنية الفنية، من أجل استيعاب مضامين جديدة و أنواع شعرية وافدة (غربية)، لأن إخضاع هذه الأنواع، كالمسرح و القصة و الملحمة لصيغة القصيدة الغنائية ربما أغنى هذه القصيدة ، و لكنه فرض شكلا جاهزا سلفا على مضامين تستدعي أشكالها. و حين تستبدل هذه الأشكال، تخسر روح الأنواع الشعرية التي تتعامل معها، وتتحول بها من جسد ملائم إلى جسد آخر مستعار. ومن ثم فإن التماس مع الآخر الأجنبي تراثا و أدبا و ثقافة و علما، إن هو إلا شكل من أشكال النظر إلى الذات في مرآة الآخرين. و هذا هو ما تعنيه في الجوهر تجربة باكثير و جيله، لأن الهم الأساسي هو العودة إلى جذور الهوية الحضارية و تميزها و القدرة على المشاركة بالإنجازات الإنسانية .

و مع كل تلك المجهودات التي بذلها هؤلاء المسرحيون الرواد، فإن مسرحنا الشعري و إن تضمن مميزات الشعر التقليدي ،" فما زال من الناحية المسرحية أي من حيث دراميته ضعيفا، و ذلك لأن النقلة كانت مفاجئة، و الهوة سحيقة بين إطار القصيدة القديم، و إطار المسرحية، ولم يكن في وسع الشعراء أن يصنعوا أكثر مما صنعوا ، ما داموا لم ينفكوا مرتبطين حتى في مسرحياتهم بإطار القصيدة القديم (*) و بروحها العام "(1) . فقد ظلت المسرحية الشعرية في المرحلة الكلاسيكية ثم في المرحلة الرومانسية، واقعة في أسر الحدود الغنائية، أو قل هي موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة أو الحدث المسرحي المكتوب بأسلوب شعري .

و لذلك لم تجسد تلك الدراما الكلاسيكية الموقف الدرامي الذي لابد من إبرازه وتعميقه.فإذا سلمنا بأن هذا الموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل إنه ليتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي للعالم ، أدركنا ما لهذا العنصر الهام من أثر في صياغة المسرحية الشعرية. و من هنا كان لابد للشعر في المرحلة التالية أن يصب في قالب الدراما التي تتعمق النفس الإنسانية .

1-د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، ط 3 ، دار العودة و دار الثقافة بيروت 1981 ، 242 .

(*) و ما عدم خروج هؤلاء الشعراء المسرحيين على تقاليد الأوزان في البيت العربي ، إلا الدليل القاطع على تمسك هؤلاء ببنية الإيقاع في المتن الشعري الموروث ، فهم يتمسكون بالعروض التقليدي " على اعتبار أن الطريقة العمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بإيقاعها ، و مدهشة بموسيقيتها ، فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري و كأنه جزء من صميمها تتبنى على أساسه التشكيلات النغمية في انتظام هادئ ".

عبد الرحمن بن زيدان: بداية المسرح الشعري بالمغرب - بين الهدف الوطني و تجريب الكتابة ، م. عالم الفكر، ع1، وزارة الإعلام ، الكويت يونيو 1984 ، ص 78 .

3- التجريب و التنظير في المسرح الشعري :

إن هناك علاقة حميمة بين التجريب المسرحي و التراث، و لذا نجد أن فكرة التجريب قد اهتمت في العالم كله بما يسمى" بالحس التاريخي"، ذلك الذي يحدده إليوت بأنه ليس الوعي الحاد بالماضي فحسب، بل إعادة اكتشافه في[الحاضر] و إحياؤه فيه، حين يحتوي عقل الفنان وعقل أمته، وحين يعيش الأجداد في دمه(1). كما أن قيمة" التجريب" نفسه بوصفه عملية اكتشافية، تنتفي كلية- كما يرى جيمس لو أنها اقتصرت على مجرد تقديم" الفكرة"- الجديد في تفصيل من تفصيلات العمل المسرحي، دون ربطها" بكل" موحد ذي هدف، يرتبط كل الارتباط بالأسلوب أو التكنيك المستخدم من أجله، و يتعلق بتحقيق رؤية مقنعة كل الإقناع، على الأقل بالنسبة لمعتنقيها و المناضلين من أجلها. و كل ذلك لن يتأتى إلا إذا أصبح" العمل التجريبي" متواصلا مع جذوره من التجارب الماضية، واعيا بها، ليس مجرد اندفاعة أو فورة في العمل، حيث يصبح النظر إلى التجارب الماضية، ومعرفة ما تم إنجازه شرطا يعمق الإحساس بالتراث و بجذور الفرد المجرب نفسه (2) .

إن المسرح لا يزدهر أو يتطور بغير التجريب الدائم و المغامرة المتواصلة مع الجديد، قصد تلبية الحاجيات الملحة للجماعة و التعبير عن طبيعة العصر، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن المسرح فن جماعي بالدرجة الأولى، يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتغيرة على الدوام، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات و الجمود في أية قوالب محددة. ولا غرو،فـ " إن المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول و لتجاوز كل ما أنجز و تحقق"(3).لأن الإبداع عدو الجمود ، و صديق الحركة و التطور، و بالتالي فإن التجريب صنو الخلق و الابتكار و التعبير الصادق عن روح المجتمع و العصر . و المتتبع لتاريخ المسرح يستطيع تلمس الدور الكبير الذي قام به التجريب في تطوير الفن المسرحي، وجعله متلاحما مع جوهر التجربة الإنسانية المتغيرة في اللحظة الزمانية و المكانية.

يتولد التجريب في الفنون فكرة و ممارسة - عملية واعية، أو إبداعية لا واعية في فترات التحولات الحضارية العميقة ، حين تصبح اللغة و الأشكال و الأساليب الموروثة و السائدة، عاجزة عن استيعاب أنسقة الوعي الجديد و حساسية العصر، و التعبير عنها. فالتجريب في جوهره هو بحث عن لغة جديدة - بالمعنى الواسع للغة ، يتولد من حاجة تاريخية حضارية ملحة، و يشمل كل المجالات المعرفية ، و يتخذ صورة الحركة الجدلية بين المبدع و الواقع في ثباته و تغيره من ناحية، سواء

1- نسيم مجلي : قضايا الإبداع والنقد ، (المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 157 .

2- جيمس روس إيقانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، (م. س) ، ص 51 .

3- نفسه ، ص 57 .

كانت هذه اللغة أشكالا فنية أو أبنية فكرية أو نظريات علمية. و لذلك عادة ما ترتبط فورات التجريب في الفنون و الآداب بتغير صورة العالم الموروثة تحت وطأة التطورات الحضارية و الاكتشافات العلمية ، و التحولات الاجتماعية الكبيرة، ولنا في عصر النهضة الأوروبية و في عصرنا الحالي أبلغ دليل على ذلك .

و ما دامت العلاقة بين التجريب و الإبداع علاقة جدلية تمثل حركة الحياة و ضوءها المتجدد، فإن الحديث عنه دون التجريب يغدو ناقصا إذا ما أراد الباحث الوصول إلى معرفة مدى التطور الذي وصل إليه العطاء الفكري و الفني. و بكون أن حديثنا يتعلق بالمسرح عموما، و بالمسرح الشعري بوجه خاص، فإن القول بأن التجريب المسرحي جزء لا يتجزأ من حركة المسرح و تطوره أمر مشروع . و لو أجرينا دراسة متأنية على المسرحيات العربية التي تواصل معها الجمهور، وحققت تواصلا متميزا معه ، نجد أنها اعتمدت على التجريب في التقاط لحظة التألق و تحقيق الفن الإنساني الصادق . و لكن ما هو التجريب؟ و ما الرابط بين التجريب و المأثور الشعبي ؟.

الواقع أن مفهوم التجريب في المسرح العربي يعد إشكالا عويصا على التحديد، فقد طرحت إشكالية مفهوم التجريب المسرحي في عدة ندوات و ملتقيات مسرحية دون إيجاد أسس واضحة لفهمه و تحديده، مما جعل كثيرا من النقاد و المسرحيين يرون " أن المسرح التجريبي حالة تراجع و انهيار في المسرح العربي. وكثيرا ما أطلقوا عليه - ساخرين أو جادين - اسم (التخريب). فهو يدمر عناصر العرض المسرحي المعروفة، ويقطع التواتر الحي الذي عرف به المسرح العربي منذ نشأته حتى اليوم "(1). و لذا لا يمكن أن يحدد التجريب كمفهوم ، لأن المفهوم حسب الفيلسوف الألماني كانط هو الذي يشرف على عملية الحكم و المعرفة الصحيحة، و يؤسس إمكانها و موضوعيتها، و لكن الموضوعية ليست ممكنة بفضل التجربة، فهي لا تغير سوى الجزئي أو العرضي، أو لا تنتقي مميزات التجريب المتحركة و المتجولة و المتطورة باستمرار عبر مرحلتها التاريخية التي تزامنها. فماهية التجريب تتحدد من خلال وظيفته في مرحلة معينة، فالعمل على الإفادة تختلف من كريج إلى (جروتوفسكي) و من ثم بريخت كما سبق أن بينا في بداية هذا البحث.

و لذلك يقول باتريس بافيس :" إن التجريب في المسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير، و للعمل على الممثل، و طرح التساؤلات عن مكونات الفصل المسرحي "(2) .

و بعد هذا التعريف العام بماهية التجريب و مواصفاته التطور و الاستمرار و البحث الدائم، كيف يمكننا أن ننظر إلى التجريب في المسرح العربي المعاصر، هل

1- نشرة مهرجان المسرح التجريبي الأول ، م . المسرح ، ع 7 و8 ، الهيئة ، القاهرة يوليو- ديسمبر 1988، ص 59 .
2- هيثم يحي الخواجة : محاور في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 65 .

هو تبعية أم تثاقف؟. في الحقيقة إنه سؤال ينصب على علاقة الذات بالآخر، فالتبعية نجدها في تأثر التجريب المسرحي العربي بالمسرح الأوروبي/ الغربي شكلا و مضمونا، بحيث يتجاوز و يبتعد عن عملية التأصيل المسرحي من خلال المأثور الشعبي أو القضايا الاجتماعية و السياسية للإنسان العربي . أما التثاقف أو المثاقفة الحضارية فهي جوهر التجريب المسرحي لأنه يجمع بين الذات و الآخر، سعيا لإيجاد صيغة مسرحية عربية بالرجوع إلى عناصر موروثنا الشعبي و تطويعها لتقنيات المسرح العالمي، تماشيا مع التغيرات السياسية و الاجتماعية التي يشهدها الوطن العربي، و تلبية ، في الوقت ذاته، لاحتياجات و ذائقة المتلقي العربي.

إن المثاقفة الحضارية بالنظر إلى التطور التاريخي و الوظيفي تفيد تبادل التأثير بين ثقافة و أخرى،على أن تراث الإنسانية مشترك بين الشعوب جميعها. و هذا ما جعل خلدون الشمعة يعرف المثاقفة بأنها " استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافي المباشر و التفاعل الذي يعقبه. و أما عناصرها فتشمل على القيم و التقنيات و الاستراتيجيات النصية و التعديلات التي تطرأ عليها ، عندما توضع في سياق تجربة حضارية مغايرة "(1) .

وما دام التجريب يثير العديد من الإشكاليات و التساؤلات حول تعريفه و تحديد أهدافه و التي تنبه إليها عبدالكريم علي،ولخصها في خمس نقاط سماها إشكاليات(2 فإننا سنتحدث عن التجريب المسرحي العربي انطلاقا من مفهوم المثاقفة و ليس التقليد و الاستنساخ عن الغرب، خصوصا بعدما ذهبت بعض التجارب المسرحية المتأخرة إلى الغموض و الإبهار الشكلي السلبي، و إلغاء النص و الحوار و الابتعاد عن اهتمامات و وجدان الجمهور العربي ، لأنه بسلوكنا هذا " نستعبد للأدب الغربي المعاصر أشد الاستعباد حين نقلد أشكاله الجديدة التي دفعه إليها ضجره بالأشكال القديمة، و استنفاذه للإمكانيات التي كانت تقدمها إليه هذه لأشكال. و لكننا نستفيد من هذا الأدب أعظم الفائدة حين ندرس من خلال الأشكال الجديدة و القديمة معا علاقة الشكل بالمضمون، ثم نبتكر الأشكال المناسبة للمضامين التي نحاول التعبير عنها مستفيدين من إمكانيات لغتنا و تراث شعبنا"(3) .

وذلك لأن التجريب و التأصيل الحق لا يكون إلا في بنية المسرح و تركيبه، و علاقاته مع واقعه شكلا ومضمونا، وعرضا وأداءا، وإن كان هذا لا يعني الانفصال عن التراث المسرحي العالمي، و إنما الاتصال به و التطوير في داخله، و الإضافة إليه أيضا، لأن المسرح العربي يحتاج إلى مغامرة ريادية تخرج به من التبعية الغربية إلى الأصالة العربية، و توقف اختراقات الغرب لنا في هذا المجال من غير أن نغلق على أنفسنا باب التثاقف و الاستفادة من تجربته .

1-د. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 152 .

2-نفسه ، ص 476 .

3-أحمد العشري : مسرح الستينات وفترة الازدهار، م . المسرح ، ع 16 ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1982 ، ص 54 .

و التأصيل في المسرح الشعري هو التعبير بلغة العصر، عن مشاكل وقضايا العصر، سواء من خلال تجارب المعاصرين وواقع حيواتهم أو من خلال الاسقاطات الحديثة عبر تجارب ومآثر الغابرين. ومن ثم فإن المعاصرة أو" الحداثة في المسرح" وخاصة المسرح الشعري تصبح جعل حركة الممثلين، و حواراتهم عاكسة لواقع العصر، فكره، و لغته.. و بالتالي شيئا من معاصرة المؤلف نفسه، و صدقه مع فنه وجمهوره .."(1) .

يقول إحسان عباس : " .. أن للماضي حضورا حتميا لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه.. و أبرز شاهد على ذلك هو اللغة،وغير خاف أن الشاعر الحديث لا يريد أن ينكر اللغة ، و إلا لم يكن شاعرا عربيا - بكل ما يحمله هذا الوصف من مميزات لغوية - ولكنه إنما يعني التحول بها ، إلى مستوى يحقق ذاتيته، و يطبع على تاريخ اللغة ختمه...فالشاعر لا يخلق اللغة - مهما يحاول التحول بها ، و إفراغها من دلالاتها الثابتة ، و أن هذه اللغة على اتساع نطاقها و توسيع الشاعر لهذا النطاق تظل (صدارة ضيقة)، تخضع الشاعر دون أن يدري في حيز التركيب المألوف ، و المسافات اللفظية المحددة.."(2).

و المتتبع للشعر السوداني مثلا، يجد أن التراث قد شق طريقه في بنية القصيدة العربية في السودان" فكثير من البحور التي يتردد من خلالها الشعر السوداني،هي البحور المستعملة عند الصوفية كالرمل، والهزج، والخبب، ... ثم إن عندهم القافية التي تصلح للترنيم، والتي تلتزم ما لا يلزم، وما أكثر ظاهرة(التكرار) في شعرهم، كما أننا لا نعدم القصائد التي تتوافق مع الطبول و الأصوات المنشدة، و التي تكاد تحول إلى موسيقا خالصة، بالإضافة إلى خصائص في الرمز والأسطورة والاقتباس و طريقة التشكيل .." (3) .

فالشاعر السوداني المعاصر يقدم الحياة من حوله - في الغالب - بلا حذلقة، ولا تهويم، ثم أنه لا يقدم شخصية الشاعر بالقدر الذي يقدم به شخصية السوداني "على ما هو عليه" و من ثم سنقابل حشدا من الصور الشعبية ، و من الموسيقا المحلية، ذلك لأن الشاعر السوداني يحمل السودان داخله مرتين لا مرة واحدة، مرة لأنه سوداني، و مرة لأنه سلاح في وجه أشياء يتوهم أنها ضده إ،فهو إلى حد ما في حالة انفعال، ومن الانفعال يتولد الإلهام ، وعن طريقه تتحرك الصور الملونة ، و يصدح الإيقاع المتأرجح لا الثابت.. بل إن هذا الإيقاع قد يدفع إلى الرقص، وما أكثر الشعر السوداني الذي يدفع إلى الرقص في " حلقة الذكر" أو حلقة الحياة، " المهم أن الشعر في كثير من المواقف تنبثق من طاقة سحرية، تحول الأحداث إلى صور، و تنقل الصور من عالم التشابه إلى عالم الرمز، ومن عالم المجاز- الذي له دلالة فكرية - إلى عالم الأسطورة - و من المعروف أن الدلالة في الأسطورة دلالة

1- عدنان بن ذريل : الحداثة في المسرح الشعري ، (م. س) ، ص 3 .
2- د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، م. عالم المعرفة ، الكويت فبراير 1978 ، ص 139 ، 140 .
3- د. عبده بدوي : الشعر في السودان ، م. عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت مايو 1981 ، ص 8 ، 9 .

معاشة، قبل أي شيء آخر- هذا بالإضافة إلى أنهم تكلموا وراء كثير من الأقنعة "(1
و لإعطاء صورة مؤكدة عن مدى ارتباط الشاعر المسرحي بالتراث ارتأينا أن نذكر مرة أخرى بمعنى التراث و كيفية تعامل الكتاب معه. و لذا يجب الإشارة أن التراث لا يعني الماضي أو الحضارة، و إنما يعني المادة الحية المتكونة من الخبرة و التجربة، و التي تشكل الامتداد المتنامي لحركة الجدل الإنساني في الماضي و التاريخ و الحضارة . كما أن التراث لا يكمن في تلك الصور التي اتخذت أشكالا ماضوية أو تاريخية، و إنما يكمن في تلك المصادر التي اتخذت أفعالا إنسانية حية.
و لجوء الكاتب إلى التراث لا يعني الهرب من الواقع و لا يعني في المقابل الحنين إلى الماضي، سواء كان الواقع المعاش عقيما أم لم يكن، و إنما يعني رد فعلي لفعل نفسي محكوم بقوى إنسانية يحتكم إليها الكاتب أو الشاعر المسرحي في حالة التوازن السياسي و الاجتماعي و التاريخي بين الماضي و الحاضر و المستقبل. كما يلجأ هذا الفنان إلى التراث في حالة فقدان(حلقة الربط) بين الظاهرة و الأصل في الواقع المعاش، ففي(حلقة الربط) يستمد الفعل الإنساني: القدرة على الوصول و الديمومة على التواصل، و بالتالي تحقيق المعطيات الجديدة التي تحمل النمو و الامتداد الزمني .
و إن كان هناك من النقاد من يذهب إلى أن الجدة في الشعر العربي هي الإبداع الذي يتخطى ما سبق،و يقدم رؤى و أساليب جديدة تقاوم ضد فعل الزمن، فيصير الشعر نبعا لا ينضب... تقاس الجدة بدرجة مواجهتها و إغنائها للماضي. كل ما هو جديد يحدد هكذا بالمقارنة مع تاريخ و ثقافة مسلم بهما. لن نستطيع إدراك الجديد العربي، كما حددناه سابقا إلا بعد معرفة التقليدية العربية، وهي شرط معرفة العالم القديم، معرفة العالم الجديد في تجلياته و أبعاده.أول أمارة للجدة الشعرية هي إلزامية هجران الموروث العربي، بمعنى ما و السعي لانفصال نوعي وليس لانفصال كمي مع تراث الماضي. يتعلق الأمر، بتعبير آخر، بإذابة الماضي و الحاضر في اللحظة نفسها التي ينبغي للشعر، الذي نضج و عمر طويلا، أن يشكل مدخلا للمستقبل . لا تتجه الحركة هنا من الحاضر إلى الماضي،و إنما من الحاضر وفي اتجاهين مختلفين: الأول يدفع بالماضي، بعد أن يكون قد صيره خالصا، نحو المستقبل. و الآخر يقترح علينا هذا الآتي و يستطيع أن يبرزه لنا أو يقودنا إليه (2) .
و الواقع أن المبدع لا يستطيع أن يهجر الموروث العربي لأنه يشكل جزءا من كيانه و الغاية من وجوده . يبقى عليه فقط أن لا يعيد تسجيل هذا التراث و تكراره ، لأن التراث يجب أن يمثل بالنسبة للمبدع طاقة حية تقفز به خطوة إلى الأمام من خلال اكتشاف القدرات الموحية و الملهمة فيه للإنسان المعاصر، لإعادة بناء نفسه بوعي جديد تمشيا مع شرطه الاجتماعي و التاريخي .

1- نفس المرجع السابق ، ص 10 .
2-د.نسيم الخوري: الحداثة في الشعر العربي -" كارثة" حدثت و لم تحدث، تر: حمو بوشخار، م. كتابات معاصرة، ع49 (م . س) ، ص 101 ، 102

3-1- صلاح عبد الصبور:

يعد صلاح عبد الصبور (1931 - 1981) من ألمع المبدعين المعاصرين في الساحة الثقافية العربية، فهو كاتب مسرحي و ناقد و منظر، أسهم في ترسيخ دعائم المسرحية الشعرية الحديثة ، و سعى إلى التجديد في بنائه الفني، و أدرك أن الفن المسرحي يشكل جانبا من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة و الأدب للأمة، فهو ركيزة أساسية في البناء الثقافي للمجتمع. و آمن بأن أصالة الفنون، و قوتها تستمد من قدرتها على التعبير عن روح الشعب الذي نبعت منه ، من خلال التوفيق بين أصولها الفنية و طبيعته و مزاجه.(1) و أيقن أن المسرح اليوناني القديم هو ينبوع العمل المسرحي، و على الرغم من التغيرات و الاختلافات في الأعمال المسرحية الحديثة ، فهو أصل كل الاتجاهات و المدارس.

لقد كانت محاولات صلاح لتأصيل المسرح الشعري العربي مرتبطة بعدة قضايا تنظيرية ركز من خلالها على ضرورة استخدام الشعر للكتابة المسرحية، و التركيز على المضمون المسرحي الذي ينطلق من واقع الجماهير العربية وقضاياها الملحة، إلى جانب استلهام التراث دون الوقوع تحت سيطرته، واللجوء إلى الاستفادة من أشكال المسرح الأرسطي لتأسيس مسرح عربي متميز له خصوصيته و تقاليده.

إن الثقافة التي نهلها صلاح من ينابيع الحياة ، قد كونت فيه شرف المقصد و علو الهمة و نظافة الكلمة. فقد عاش فارسا يحمل قلما يناضل به من أجل العدل و الحرية. و وجود الفلسفة و الحكمة و تأصلهما في عقله، كانا السبب في تأصلهما في تكوينه النفسي، و بالتالي في إبداعه الشعري و المسرحي . و صلاح عبد الصبور نفسه يرى أن الفلسفة و الحكمة يكون فيهما من الشعر بقدر ما في جمال الورد و عشق الحبيب و صفاء الليل ، و غيرهما من المعاني المتفق على شاعريتها.(2)

و لذلك يرى صلاح أن صياغة المسرحية شعرا في العصر الحديث، تثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات، و إن كان عبد الصبور قد ولج عالم المسرح الشعري ، دون أن يمر بهذه التساؤلات، لأنه كان يؤمن بأولوية الشعر في المسرح، ما دام أن المسرح منذ البداية كان يكتب شعرا لا نثرا، و لذا كان صلاح يعد أن اللجوء إلى المسرح النثري انحرافا في المسار، بل هو يعتقد في العودة إلى المسرح الشعري من جديد، لأن للمسرح لغة خاصة تقربه من الشعر، فيقول:" نشأ المسرح شعريا ، و أغلب الظن أنه سيعود كذلك ، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر. و لكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح، و ليس الأسلوب النثري المحكم - كما قال أحد النقاد - إلا محاولة للاقتراب من الشعر في تركيزه و موسيقاه. "(1).

س: الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، الهيئة ، القاهرة 1986 ، ص 149 .

الصبور: مسرحية " مأساة الحلاج " ، منشورات قرأ ، بيروت (د. ت) ، ص 118 .

لقد أكد صلاح عبد الصبور أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر، إذ ينتقل فيه الشاعر من تلك الغنائية الفردية إلى الموضوعية في النظر إلى الأشياء،" إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، ... فالتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي...فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول(1). و المقصود بالدراما هنا الصراع بكل شكل من أشكاله المتنوعة. و بهذا يكون صلاح قد اختار الشعر كأداة للمسرح العربي،كخطوة هامة لتأصيله سواء من حيث التنظير أو التطبيق، وهي الأداة الوحيدة، في نظره،التي تناسب العملية المسرحية، وما تفرضه العملية المسرحية من تكثيف و اختزال و رمز و إيحاء.

أما فيما يتعلق بالشكل المسرحي، فإن صلاح لم يحاول أن يبحث عن شكل فني آخر للصيغة المسرحية الغربية، فهو يرى أن البحث عن شكل مسرحي جديد هو نوع من العبث ، و أن الشكل المسرحي الأرسطي هو ملك الإنسانية جمعاء ، و المسرح مما لا جدال فيه أن تاريخه هو تاريخ المسرحية المكتوبة أو المحفوظة و بهذا المعنى إغريقي روماني أوروبي.."(2). و من هنا ، يبدو أن صلاح لا يختلف بغير المسرح الغربي ، على الرغم من أنه قام بالتمييز بين الفنون المعبرة و الفنون الحكائية ، و وجد أن الأولى هي التي تعبر عن ذات صاحبها ، و تتمثل في القصيدة الغنائية، و السوناتا الموسيقية ، و القصة ذات النبرة الشخصية ، أما الثانية فهي التي تتجاوز الذات لتعبر عن الآخرين و تدير بينهم جدلا حيا ، و التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يجسد رأيه و رؤيته من خلال تركيب الأحداث و تدفقها(3) وهو ما يجسد من خلال فن الرواية و فن المسرحية .

إن إيمان صلاح عبد الصبور بإنسانية الشكل المسرحي الغربي و أزليته. جعله يقول:" و قد نجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافا عن الأصل، ولكنه اختلاف ينبع منه ، و يعتبر تطويرا له ، و لكنه لا يقف ضده "(4). و يقول مؤكدا رأيه ذلك في موقع آخر:" أن كل ما نستطيع أن نقدمه لهذا الشكل المستورد هو أن نمثله، و نستطيع أن نضع من خلاله أفكارنا و إحساسنا و رؤيتنا للعالم"(5).

وإذا لم يكن صلاح عبد الصبور يهتم في محاولاته التأصيلية بالبحث عن شكل مسرحي عربي ، فإنه ركز كثيرا على البحث عن مضمون عربي يعبر عن واقعنا و تطلعاتنا انطلاقا من الظروف التاريخية التي يمر بها الإنسان العربي. و لذلك فهو يرى أن الفنان هو ضمير أمته و لسانها، و" أن الشاعر عندما يعتنق فكرة أو مذهبا

1- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 278.
2- صلاح عبد الصبور : خواطر حول لغة المسرح ، م. المسرح ، ع 62 ، م.ع.ن، القاهرة مايو 1969 ، ص 4 .
3- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت 1969 ، ص 37 .
4- صلاح عبد الصبور : حتى نقهر الموت ، ص 87 ..
5- صلاح عبد الصبور : خواطر حول لغة المسرح ، ص 4 .

لوجهة نظر ،لابد له من مرحلة التمثيل،إن النبات كما يتمثل ضوء الشمس والنهر والأرض ، كذلك الشاعر يتمثل عصره و موقفه و يعبر عنهما... فالشاعر يلتزم تجاه مفهومه هو.. الشاعر إنسان اجتماعي و أحد شهود عصره ، و يملك سلطان قاهر هو سلطان الألفاظ . و يقف على قمة عصره كشاعر "(1) . يسعى إلى تعرية المجتمع و قول الحقيقة بطريقته الخاصة.

لذا فقد جعل عبد الصبور مهمة " إصلاح العالم" القوة الدافعة في حياة النبي والفيلسوف و الشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص فيسعى إلى إصلاحه بطريقته و أسلوبه، و إن كان الشعراء عنده هم أكثر عمقا و تأثيرا في المجتمع من الآخرين يقول:" الشعراء يعرفون أن سبيلهم هو سبيل الانفعال و الوجدان و أن خطابهم يتجه إلى القلوب، وقد يكون أثرهم أكثر عمقا إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان للنفس ،كما أن التعبير بالصورة أعمق أثرا من التعبير باللغة المجردة ، و كثيرا ما أدرك الأنبياء و الفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء ، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف قبس من الشعر "(2).

لقد أدرك عبد الصبور أن الموضوعات الحقيقية، هي تلك التي تتكشف للشاعر نتيجة معايشته لهموم مجتمعه، و انهماكه في روح الحضارة كما هو ماثل في إطار العصر، لأنه كان يؤمن بأن لكل عصر سماته و ملامحه الخاصة التي تفرض على الناس - سواء وعوا ذلك أو لم يعوا - نوعا بعينه من الاهتمام بموضوع ما و التركيز عليه دون غيره من الموضوعات. و من ثم فإن أصالة المبدع المسرحي عنده تقدر بمدى غوصه في الواقع ، و استكشاف ما فيه من قضايا تشغل بال الإنسان العربي وتؤرق مضجعه ، بل و تعكر صفو حياته كلها، فالفنان الحقيقي هو الذي يحاول إنارة الطريق أمام هذا الإنسان و السمو به لتحقيق مجتمع تسوده قيم إنسانية أفضل إذ يقول:" أما الأدب و الفن فهما يطمحان من خلال نجاحهما و فشلهما و إحباطهما و مآسيهما و انتصاراتهما أيضا إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة ، و لهذا الإنسان الجديد "(3). في دأبه نحو تحقيق مستقبل أفضل .

لذا دعا صلاح إلى بث المضامين العربية النابعة من الواقع الاجتماعي للإنسان العربي، و التي عليها أن تعالج القضايا الملحة عبر الرمز و التلميح لا المباشرة و التصريح، وكانت أعظم الفضائل التي ركز عليها لإصلاح الحياة هي الصدق والحرية والعدالة، محاولا بذلك القضاء على الكذب و الظلم و الطغيان من خلال اللجوء إلى التراث و الإسقاط التاريخي و هو ما يتجلى في معظم أعماله المسرحية.

لقد أكد صلاح أن الحضارة هي ملك للإنسان في كل زمان و مكان ، يستطيع أن ينهل منها ما يشاء ، و لذا فقد أسس مسرحه الشعري على إحساسه بقرابته إلى كل الشعراء في العالم عبر تاريخ الإنسانية كلها. فهو يعترف بأنه تأثر بالشعراء

1- محمد الفارس : الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، (م. س) ، ص 157 .
2- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، (م. س) ، ص 74 .
3- نفسه ، ص 109 .

العرب كما تأثر بالشعراء الغربيين،إذ يقول:" بحيث انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، و أبا نواس و بودلير، و ابن الرومي و إليوت ، و الشعر الجاهلي و لوركا "(1). و قد كان تأثر صلاح بالشاعر الانجليزي ت.س.إليوت و لوركا كبيرا وواضحا في محاولاته لتأصيل المسرح الشعري العربي، منذ كتب مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج"(1964) ، و إن كان قد خاض - كما يذكر - قبل ذلك عدة تجارب فاشلة، كان واقعا فيها في أسر شكسبير، عندما حاول أن يكتب عن" حرب الجزائر" و أن يستلهم التراث مسرحيا من خلال قصة " المهلهل بن ربيعة ".

و آمن عبد الصبور أنه لتأصيل المسرح العربي في التربة العربية، لابد له أن ينتمي إلى عالم المسرح الإنساني،و أن يستمد انطلاقته من تاريخ الانطلاقة المسرحية في العالم منذ الإغريق حتى أيامنا هذه، يقول:" إن الأصالة هي الاستفادة و الاستيعاب للخبرة العالمية ، و أن العظمة هي تقدم التيار الحضاري لا الانسلاخ عنه، وذلك ما أدركناه في الفكر و العلم، ونحاول أن ندركه في الموسيقى والرواية و الشعر.."(2 ومن ثم يرى صلاح بضرورة المشاركة في التجربة المسرحية العالمية معلنا بأن العالمية لا يمكن أن تلغي الخصوصية التي تميزه عن الآداب الأخرى بالرغم من انتمائه إليها.

و تجدر الإشارة إلى أن دعوة صلاح عبد الصبور إلى العودة إلى التراث لا تعني الانفصال عن الحاضر، بل إن التراث عنده هو حلقة اتصال بين الماضي و الحاضر، متجهة إلى المستقبل ، خصوصا و أن عبد الصبور كان يدرك من الوهلة الأولى بأن " للتراث الشعري سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم ، الذي يتجاوز التراث عادة ، فيضيف إليه جديدا، و يخرج إلى باحة التجربة الواسعة"(3)

لقد كان صلاح يسعى دوما إلى المصالحة بين الثنائيات المتضادة التي تحفل بها الحياة و الثقافة، وهو ما يتجلى في كتابه النقدي " حتى نقهر الموت"(1966)، الذي عكس بحق هم التوسط لدى صلاح بين قيم الماضي و الحاضر، بين قيم الموروث والمعاصرة، بين أدبنا و الأدب العالمي، بين ما هو روحي وما هو مادي. ولأول مرة سنجد تبلور موقفه من الموروث، هذا الموقف الذي عكس أحد جوانب تأثير إليوت على موقفه النقدي و رؤيته الشعرية. فقد التقط صلاح النغمة الإليوتية(*) حول التراث،و حاول تطبيقها على الموروث العربي وعلاقته بثقافتنا المعاصرة من جهة

1- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، (م. س) ، ص 110 .
2- صلاح عبد الصبور : خواطر حول لغة المسرح ، ص 4 .
3- محمد الفارس : الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، ص 152 ، 153 .

(*) يذكر ت. س. إليوت في حديثه عن التراث أن " الآثار الموجودة تشكل نسقا نموذجيا فيما بينها و يتم تطويرها بقدوم الأعمال الأدبية الجديدة إليها ، فالنسق الموجود هو نسق متكامل بدون قدوم الأعمال الجديدة ، إلا أنه بعد قدوم الحداثة و الجدة، لابد أن يتغير النسق القائم - و لو تغيرا طفيفا - كما أن العلاقات و النسب و القيم التي تحكم كل عمل أدبي على حدة يجب أن تتوافق مع المجموع ، و هذا ما نعنيه بالملاءمة بين القديم و الجديد . لأن الماضي يجب أن يتغير بواسطة الحاضر ، كما أن الحاضر يوجهه الماضي "
انظر : نسيم مجلي: قضايا الإبداع و النقد ، سلسلة (المكتبة الثقافية) ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 ، ص 152، 153.

و بالثقافة الإنسانية من جهة أخرى. ففي مقدمة كتابه المذكور أشار صراحة إلى الأوجه المختلفة لهذه المشكلة:" فالمشكلتان اللتان يجب أن نواجههما إذن هما موقفنا من تاريخنا و آبائنا من ناحية، وموقفنا من العالم المتقدم من ناحية أخرى، فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب و الفن، كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جريء و جهير موقفنا من تراثنا الأدبي و الفني من ناحية، وموقفنا من الثقافة الأدبية من ناحية أخرى. و لكي يكون للعرب الجدد فن عظيم و أدب عظيم ، يخلد و يخلدهم ، ينبغي أن نحل هذه المعادلة الصعبة حلا موفقا "(1).

ففي وجهة نظره في (التراث: عبء أم قوة دافعة) يعود الكاتب لتحديد موقفه إزاء موروثنا الأدبي فيقول:" تحمل بعض الأمم تراثها الأدبي كعبء على ظهرها يحني استقامته و يثقل خطى الساقين و يهدد الحركة، و يشدها إلى الوراء إذا خطت خطوة إلى الأمام ، بينما تحمل بعض الأمم تراثها قوة ذائبة في البدن و حرارة دافعة على الانطلاق إلى آفاق جديدة "(2). ثم يدعو إلى إعادة النظر في موروثنا على ضوء حاجات العصر ويشير إلى الأسس التي ينبغي اتباعها في غربلة تراثنا. و يختتم مقالته بالدعوة للحذر في تناول التراث:" نريد أن يكون التراث قوة و حياة ، لا عبئا على الظهر ، و أن لا يظهر منه إلا كل منتخل و فير القيمة"(3) .

وعاد الكاتب لمناقشة الموقف من الموروث في موقع آخر من مقالاته فأشار إلى أن" التراث هو جذور الفنان الممتدة في الأرض و الفنان الذي لا يعرف تراثه يقف معلقا بين الأرض و السماء"(4). ثم دعا إلى أن نعود عودة متبصرة مستيقظة، و أن يلتقي هذا التراث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة، و يدمجا معا، وتتم باندماجهما مزاوجة ذوقية فنية، يخرج من ثوبها الشعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثاتنا و تقاليدنا و بين حضارة العلم المعاصر"(5).

و يقول في مقدمة كتابه (قراءة جديدة لشعرنا القديم) 1968 " إن تراث الأمة الفني حياة متصلة يأخذ غدها من حاضرها و يمتد أمسها في يومها ، و هو المكون لوجدانها، و الملون لنظرتها للحياة و الكون و الكائنات(6). و هو يدعو إلى الانتقاء من هذا الموروث، و ذلك لان التراث بمعناه الحي ليس تركه جامدة ، و لكنه حياة متجددة، و من الواجب أن يعاد عرضه كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة(7

و يربط صلاح بين حاجات العصر المتجددة و بين موروثنا القديم كاشفا عن إشكالية الصدام بين الشرق العربي و الحضارة الأوروبية:" ونحن نعيش الآن مرحلة

1- صلاح عبد الصبور : حتى نقهر الموت ، (م. س)، ص 10 .
2- نفسه ، ص 63 .
3- نفسه ، ص 68 .
4- نفسه ، ص 177 .
5- نفس المرجع السابق ، ص 179 .
6- صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم ، منشورات" إقرأ" ، بيروت 1968 ، ص 6 .
7- نفسه ، ص 8 .

جيد، منذ أن اصطدم هذا الشرق العربي بالحضارة، التي تقدمت صناعيا وفني
كبير، و طمح إلى أن يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه وتطلعاته الخالدة أن
له الجيد "(1). و الناقد أنما يؤشر بشكل خاص طموح الشرق العربي
الموازنة الواجبة بين ماضيه وحاضره، و بين جذور و آفاق استشرافه. وهو
ع نجد لموضوع "التوسط" و المصالحة الأثيرة التي هيمنت على رؤيا الشاعر
ة طيلة هذه السنوات.

ورغم أن صلاح عبد الصبور حاول الانطلاق من موقف التوسط بين الثنائية
ضادة: الموروث و المعاصرة، حيث أعلن عن رفضه للموقفين المتضادين السلفي
لعصي، إلا أنه بدأ هنا - في بعض أحكامه - متحمسا بشكل يلفت النظر لما هو
صر وعالمي، دون أن يحاول أن يضع أية شروط لمثل هذا التفاعل الثقافي بحيث
ا متمسكا بموقف ليبرالي غير ملتزم. فهو مثلا يهاجم النقاد الذين يتحدثون عن
الغزو الثقافي ؟] و يحتقرهم بشكل غريب :" إني أحتقر من كل قلبي كل ما يردده
ض متسكعي الفكر السياسي في بلادنا عن (الغزو الثقافي) و ما شابه ذلك من
شعارات السخيفة الجاهلة "(2).

و صلاح إذ يعلن ذلك فإنما" يتجاهل أن من أبسط مظاهر الغزو الثقافي اشكال
(الثقافة) الخطيرة و احتمالات مصادرة الهوية الثقافية الوطنية و القومية، و سيادة
نوع من الثقافة الليبرالية التي تكشف عن هيمنة النموذج الكوسموبوليتي ثقافيا و
اجتماعيا و سياسيا و محاولة فرض هذا النموذج على بلدان العالم الثالث و الوطن
العربي ، و لذا فهو يبدو متحمسا لهذا اللون من سياسة الانفتاح الثقافي الذي وجد
تجسيده في سياسة الانفتاح الساداتية التي اتهم صلاح عبد الصبور بمسايرتها. فها
هو هنا يعلن عن تبنيه لفلسفة جديدة اسماها بفلسفة (الإنسانية الجديدة) التي يعترف
بأن موطن نشوئها غرب أوروبا ، و لكنها الآن تمتد على مدى العالم كله "(3) .

و لكن، على الرغم من ذلك، ثمة حقائق أولية لا يمكن أن ننساها. فصلاح عبد
الصبور، شاعر ومسرحيا و دراميا، هو نتاج مرحلة ثورية خطيرة في تاريخ الشعر
العربي المعاصر منذ أوائل الخمسينات، حيث بدأت حركة الحداثة الشعرية تشق
طريقها بمسارات عميقة وسط متاريس و عوائق و فخاخ متنوعة ، لقد كانت حركة
التجديد الشعري، رغم كل ما رافقتها في بعض مراحل تطورها، حركة ثورية داخل
الثقافة العربية ، لم تكن هي الأخرى تجري بمعزل عن سلسلة من المخاضات و
التحولات الاجتماعية العميقة التي كانت تجري داخل الوطن العربي. لذا اكتسبت القيم
الشعرية الجديدة هذه السمة الثورية المرتبطة بحركة التقدم وضمن هذا السياق التاريخي
الاجتماعي تصب تجربة أحد رواد حركة الحداثة الشعرية العربية للشاعر صلاح .

1- نفس المرجع السابق ، ص 18 .

2- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، ص 107 .

3- فاضل ثامر : مدارات نقدية - في إشكالية النقد و الحداثة والإبداع ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1987 ، ص146 ، 147 .

د محي الدين البرادعي:

دعي(1931) أحد المسرحيين العرب الجادين في مجال الحركة التأصيلية
الشعرية العربية، فهو بدأ من حيث انتهى الآخرون، و وقف على النقطة
ي تردى فيها بعض شعراء المسرح،وهي إفلات طرف من طرفي الدراما
(الشعر، و النسيج المسرحي) -، و كان واعيا تمام الوعي و منذ تجربته
المسألة،أي الإمساك بالمتوازيين بعد القيمة الفكرية التي تختلق في إدراكه
ى مسرحية. ولذا نجده يقول:"لا يستطيع كتابة المسرحية الشعرية إلا من
يه ملكتان و ذائقتان: الشاعر و المسرحي . بعناق حميم و متكافئ حتى لا
دهما على الآخر".(1)

ز المسرح الشعري للبرادعي بالنضال القومي المستمد من التاريخ و التراث
عربي، استجابة للأحداث المصيرية العاصفة التي هزت الوجدان العربي
ة حزيران1967، وما نتج عنها من سياسة متواطئة لبعض الزعماء العرب،
ق من مقومات الوجود القومي و الإيمان بحقيقة الحضارة العربية و دورها
ي المستمر، و الثقة بالمستقبل العربي . و يدين ما هو شائن في السياسات
و يدعو إلى تفتح الإرادة العربية و تحقق الذات و صيانة العمل القومي . و
ح عن إيمانه المطلق و قناعته الثابتة في التصدي للموضوعات القومية في
راساته و إبداعاته المسرحية.

ذلك يبدي البرادعي تساؤله حول قابليات المسرحية الشعرية العربية الحديثة
ة الموضوعات القومية، ويقول:" أرى الإجابات كلها في الطرف الآخر، أي
اطن المشاهد القارئ القلق الذي يعيش على الأرض العربية الآن، أبحث عما
و أسعى وراء ما لا أملكه و أحن إلى ما أفتقد إليه، وأتطلع إلى واقع غير هذا
ب، و كل ذلك لا أتمكن من لمسه إلا في الإبداع. ويكون الإبداع آنذاك مصباح
و شريكا في تغيير الواقع، و إن لم يتمكن الإبداع من إيصالي إلى ما أطمح،
لم يتمكن الإبداع من حمل هذه الرؤيا، فلا ضرورة له. و في جانب المسرح،
ن أن تتحقق تلك الرؤيا إلا من خلال المسرح الشعري.."(2).

و هكذا، فإن البرادعي لا يؤمن بأن الرؤيا يمكن أن تتحقق خارج الموضوع
ي، و لا يرى هذه الرؤيا بمعزل عن وظيفة الفن التنويرية، و لا يرى الإبداع
ي إطار هذه الرؤيا، ثم يرهن تحقق هذه الرؤيا بإبداع المسرح الشعري بالدرجة
ى، وهذا يعني أن البرادعي وهب قوته و فنه للرؤية القومية و للمجتمع و البيئة
سارية العربية .

لقد أدرك البرادعي بأن البيئة هي التي تفرز أشكال إبداعاتها و توجهات مبدعيها،
ن الاتجاهات المسرحية العالمية - مثل مسرح اللامعقول مثلا - هي نتاج للظروف

يثم يحي الخواجة : محاور في المسرح العربي ، (م. س) ، ص 186 .
. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 412 .

لحضارية التي ارتبطت بها،إذ يقول:" إن تسعين في المائة من النصوص المسرحية لعالمية نتاج الظرف الشخصية، التي تفرزها الظروف الحضارية"(1).لذا هو يرى ن أي مسرح لا يمكن أن ينمو و يتطور إلا في البيئة التي ينشأ و يترعرع فيها، فلمسرح يتلون بالخصوصية الثقافية و الحضارية لهذا الشعب أو ذاك في مراحل تطوره عبر التاريخ .

وانطلاقا من هذا المبدأ حاول البرادعي في إبداعاته المسرحية أن يتلمس مميزات لمسرح العربي التي تنبعث من خصوصية البيئة العربية ، و من طبيعة المكونات القومية و التاريخية المشكلة لوجدان الإنسان العربي. و من ثم يلجأ إلى البحث عما يتناسب مع تلك الخصوصية من مصطلحات ومفردات مسرحية. ولذا فهو لا يتبنى مسبقا التقنيات المسرحية الغربية، بل يسعى صادقا أن يتحرر من عقدة التبعية لكل ما هو غربي ، دون تعسف أو عقدة نقص. إذ رأى البرادعي أن المسرح العربي ما زال يعاني من التبعية للصيغة المسرحية الغربية التي لا تنبع من واقع الإنسان العربي وبيئته وخصوصيته. وهي بذلك لا تعبر عن حقيقة رؤيتنا و تطلعاتنا بقدر ما تعمل على تشويه التجربة المسرحية العربية، في تفاعلها و تواصلها مع الواقع و المتلقي العربيين،" فنقل التجربة الفنية يشوهنا من جانبين، يمسخ التجربة الأصلية، و يشوه خصوصيتنا القومية و الحضارية "(2).

و بناء على ذلك، فإن البحث عن الخصوصية في المسرح العربي لا يمكن أن تحقق إلا عن طريق التواصل مع الإنسان العربي، لدفعه إلى تغيير واقعه و السمو به نحو لأفضل، و إن كان ذلك، كما يرى البرادعي، لا يعني الإنفصال عما أنجزته الحضارات الأخرى في ميدان المسرح ، إذ لابد من الإحتكاك بالثقافات الأخرى و التثاقف معها، ما دمنا لا نعيش وحدنا في هذا العالم،" إذ لا يمكننا عزل ثقافة شعب عن شعب آخر، أمام تشابك و تلاحم الثقافات و الحضارات عبر تعاقب الأجيال، و تشابه الهموم و التطلعات"(3). و لكن شرط أن لا ننسى خصوصيتنا المحلية ، و واقعنا في تطوراته التاريخية الراهنة، ونحن نتفاعل مع تلك الثقافات و الحضارات، لأن هذا وحده الذي يحدد القيمة الإبداعية للعمل المسرحي،الذي لابد عليه أن ينطلق من المحلية في إطارها الإنساني للوصول إلى العالمية و ليس العكس.

و لتحقيق الخصوصية للمسرح العربي يؤكد البردعي أولا،على أهمية استخدام الشعر في لغة الحوار المسرحي،لأن الشعر- في نظره - يمكن أن يحقق خطوة هامة في طريق التأصيل. وثانيا،اللجوء إلى الترث العربي و استلهام ما يحويه من أشكال تعبيرية و شخصيات و موضوعات، و ربطها بالواقع العربي الراهن السياسي و الاجتماعي و الثقافي، و التراث - عند البرادعي - هو" كل ما تخلقه الأمة عبر مسيرتها الحضارية من فنون التعبير عن ذاتها يمسي تراثا لأجيالها اللاحقة، و يندمج في

1-خالد محي الدين البرادعي : خصوصية المسرح العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1986 ، ص 17 .

2-نفسه ، ص 47 .

3-نفسه ، ص 72 .

قافتها القادمة، سواء كان مدونا أو محفوظا، أو شكلا من المادة المعالجة."(1)، و الذي من خلاله يمكن إيجاد صيغة مسرحية عربية وتحقيق خصوصيتنا و أصالتنا.

ويجدر الإشارة هنا أن البرادعي لا يقصد استلهام التراث لذاته، و إنما ما يريده هو إعادة صياغة التراث العربي و تفجيره بشكل يحقق له روح المعاصرة ، التي ترتبط بالواقع العربي الراهن،و تعبر عن رؤية الإنسان في تطلعه نحو المستقبل،إذ أن إلغاء التراث أو إثراء الموقف التاريخي لا يأتي إلا من خلال زخرفته،و إعادة صياغته بروح جديدة و أسلوب معاصر تتماشى مع ذوقنا و واقعنا، فبتفاعل الإبدع المسرحي مع التراث إثراءً و إضافة ،" نستطيع أن نتخذ من الإبداع بعدين اثنين، أحدهما للتعبير عن همومنا إبداعيا، و ثانيهما صياغة الحدث التراثي أو التاريخي بصورة تتضمن سيره و استمراره "(2)، مما يسمح لنا بتحقيق التواصل مع الواقع و المتلقي.

و من هنا يمكن القول أن البرادعي يسعى في بحثه عن خصوصية المسرح العربي، انطلاقا من قضايا و هموم الواقع العربي، و بالاستفادة من التراث العربي، وصياغة المسرحية العربية بلغة الشعر. هذه هي العناصر التي يمكن من خلالها تحقيق عملية التواصل مع المتلقي العربي و التأثير فيه، ما دامت تعبر عن رؤيته وتقترب من ذائقته الفنية و خصوصيته الجمالية. فالبرادعي يرى أن هناك علاقة جدلية بين استخدام التراث في المسرح و بين صياغة هذا المسرح شعرا، لأن الماضي بكافة معطياته يغني المسرح الشعري ، و بالمقابل فإن المسرح الشعري يغني التراث(3) و يثريه و يضيف إليه. كما أن الشعر- في نظره - يشكل جانبا هاما من التراث و أصالة الشعب وعراقته. خصوصا و أن الموسيقى تشكل عنصرا هاما من إيقاع الشعر الذي يألفه الإنسان العربي و يطرب له بكل أحاسيسه.

و لعل إيمان البرادعي بارتباط التراث بالشعر في العمل المسرحي،هو الذي جعله يؤمن بالدور الذي قام به شوقي في ميدان المسرح الشعري العربي،رغم ما ورد فيه من هفوات، و ذلك عندما أعلن أن الشاعر أحمد شوقي كان رائدا في تحقيق أصالة المسرح العربي من خلال مسرحه الشعري، لأنه انطلق من التاريخ العربي، و كتب حوار مسرحه شعرا، و نفى عنه أي منحى للتأثر، خصوصا أن (شوقي) انطلق في بناء مسرحه من البداوة العربية و الحضارة الإسلامية، إذ يقول: " فالنصوص المسرحية الشعرية في أدبنا بدأت منذ عرفتها الساحة الإبداعية عربية التاريخ، و اللغة و المعالجة و التصور، و هي على قلتها قياسا إلى الأجناس الأدبية السائدة ، تشكل الإبداع المغرق في خطوطه القومية و البعيدة كليا عن الاقتباس و التقليد أو حتى عن حالات التأثر ليظل إبداعا عربيا أصيلا .."(4).

ومن هنا ينطلق البرادعي ليؤكد أن استخدام الشعر في لغة الحوار المسرحي يعد

1-خالد البرادعي: التراث والمسرح العربي في سوريا، م.الموقف الأدبي، ع 178، 179، إ.ك.ع، دمشق أذار86، ص82

2-خالد محي الدين البرادعي : خصوصية المسرح العربي ، (م. س) ، ص 125 .

3-نفسه ، ص 78 .

4-نفسه ، ص 76 .

خصوصية من خصوصيات المسرح العربي، خصوصا إذا وجد جنبا إلى جنب مع استلهام عناصر التراث العربي. ولذا فإن البرادعي قد تنبأ بانتصار المسرح الشعري الذي يقوم على التفعيلة، لأنه يملك اللغة المتميزة ، و الحوار الشفاف المختلف عن حوار النثر، والمختلف عن حوار الشعر التقليدي، إذ لا قيود فيه، يطوع اللغة بشكل يحقق عملية التواصل، فيقول البرادعي في مقدمة مسرحيته (المؤتمر الأخير لملوك الطوائف):" وغدا عندما ينطفئ لهيب الحرائق و تخمد جيوش الغبار، و تهدأ نفوس لفترة لا نعرف ماذا يحدث؟ فقد يعود كتاب المسرح من جديد على الاعتراف بمشروعية الشعر كلغة مثالية للحوار... و لكنه شعر سهل سمح منفلت من القيود الصارمة، ومنطلق من سلاسل التكلف والضجيج، ليتحول الشعر والمسرح الشعري من جديد إلى معادلة تنظم ما بعثرته العواصف، و تعمر ما دمرته الحروب، و ما طحنته دواليب الآلات، و تسقي الغرس الذي نبت بعد الحرائق، و تعيد إلى الإنسان صلته بالآخرين، بعد ان تقطعت حبال التواصل كافة بين المرء و ذاته ، فالشعر هو تلك اللغة الحاملة براءة الإنسان و نبله "(1) .

إن ارتباط المسرح بالتراث ، كما يقول البرادعي ، هو المنطلق الحقيقي للتأثير في المتلقي و إقناعه بحتمية الحوار المسرحي الشعري، و كأن النفس الشعري أو النكهة الشعرية لا تمتلك مبررات وجودها إن لم تحصل على إذن مسبق من بوابات الماضي"(2).

لقد أدرك البردعي في محاولاته التأصيلية أن الشعر الجديد أو الحر القائم على نظام التفعيلة أكثر ملاءمة من الشعر التقليدي المقفى، فالقصيدة الحديثة قدمت لشعراء المسرح ليونة الحوار و سلاسة الأسلوب، و تطور اللغة، و شفافية الصورة، و هدوء الإيقاع ، و فجرت قدرة اللغة على الوصول (3). فأصبح المسرح الشعري العربي المعاصر متحررا من القيود التي تكبله، فتقدم خطوات عملاقة في التعبير عن مستجدات العصر، والتعبير عن وجدان المتلقي و نقل همومه و رؤاه، فوصل بذلك إلى درجات من الفعالية و النضج، بعيدا عن أسلوب المسرح الشعري التقليدي،الذي لم يعد يساير تطور روح العصر وتشابك خيوطه و تعقد مساراته.

و مما تقدم يتأكد لدينا بأن المبدع المسرحي لابد و أن يتفاعل مع تراث أمته، و واقعها التاريخي و الحضاري ، إذ " لا نستطيع أن نعزل المبدع عن الشروط التاريخية التي وجد محكوما بها "(4). و قد تجلى هذا في كل أعمال البرادعي المسرحية التي دعا من خلالها إلى تمجيد الهوية والخصوصية القومية، داعيا كافة الشعوب العربية إلى الائتلاف والعمل على تحقيق الذات و بناء الشخصية و الإنسان.

1-د. حورية محمد حمو : تاصيل المسرح العربي في سوريا و مصر ، (م. س) ، ص 190 ، 191 .
2 -خالد محي الدين البرادعي : خصوصية المسرح العربي ، (م. س) ، ص 80 .
3-د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي في سوريا و مصر ، (م. س) ، ص 190 .
4- هيثم يحي الخواجة : محاور في المسرح العربي ، ص 50 .

3-3-نجيب سرور :

نجيب سرور (1900 -1979) فنان متعدد المواهب، فهو مخرج، و ممثل وناقد وشاعر و مترجم، و أهم من هذا كله كاتب مسرحي متميز. و قصيرة كانت حياته ولكنها مثقلة، عاشها كأنه النموذج المجسد للمعاناة، ثم انطفأ حين لم يحتمل العقل المتوهج زيادة الشحنة فاحترق بنار الوعي لأنه عرف أكثر مما ينبغي." سافر البطل التراجيدي العظيم إلى بلاد - الآخرة -،لا تحصي عليه فيها خطواته المقتحمة الجسورة، ولا يفرض الحصار على إبداعه فيها.. سافر التراجيدي المبدع إلى عالم بخلو من الزيف و الحقد و الخيانة.. عالم من الحب الحقيقي الذي كان يتوهج به في حياته ويمنحه لكل الأجيال الجيدة التي ستبقى تتغنى به.. مناضلا وفنانا و إنسانا"(1

و لعل نجيب سرور كان يدرك أنه سيموت في عمر مبكر، فأراد أن يقتحم كل ما له صلة بالدراما، من كتابة و تمثيل و إخراج و نقد، فكتب خلال فترة قصيرة عددا كبيرا من المسرحيات، منها الكوميديا النقدية، و الدراما الاجتماعية والسياسية و المسرحية النثرية، و الكوميديا الغنائية و الشعرية، و الكوميديا السوداء . و كلل أعماله بإضافة ثلاثيته الشعرية، التي عدها بعض النقاد من أفضل ما كتب للمسرح خلال الستينات. فقد وجد نجيب سرور في المسرح الوعاء الكبير، الذي يستطيع أن يفرغ فيه طاقته الحبيسة من الشعر الدافق المتصل.. لكنه كان يأخذ نفسه بكثير من الدقة والحرص على الجدية مرددا في صراع:" أنا أكتب من دمي أنا أسفح دمي كل يوم على الورق إلى أن يفرغ مني الدم"(2). ويقول نجيب في إحدى قصائده : "

" أنا لا أرسم هذا العالم بل أحياه
أنا لا أنظم إلا حين أكاد أشل
ما لم أوجز نفسي في الكلمات " (3).

و يتميز نجيب سرور بصفتين قلما تجتمعان في فنان واحد ، و هما الأصالة و المعاصرة . و قد استطاع بأصالته أن يحتفظ بالطابع المصري العربي الخالص سواء في اختياره الموضوعات، أو في معالجته لها، و الثلاثية (*) خير دليل على ذلك. إذ أنها تتناول قضية الطرح الاجتماعي في تشابكه مع الطرح الوطني لنضال الإنسان العربي ضد قوى الظلم و الاستعمار. فقد كان سرور يكره الاضطهاد و الاستغلال، و يقف بكل قواه إلى جانب المظلومين و المضطهدين من أبناء مجتمعه حيث دفعت به رؤيته الثورية الصادقة، مع نشأته الريفية و تعلقه بأجواء القرية أن يقف إلى جانب الفلاحين في نضالهم،" أنا فلاح ابن فلاح"(4). كما كان يقول دائما

1-عصام الغازي : حوار مع نجيب سرور ، م. الأقلام ، ع 6 ، وزارة الثقافة و الفنون، بغداد آذار 1979 ، ص 112 .
2-نعمان عاشور : مع الرواد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1987 ، ص 151 .
3-نجيب سرور: التراجيديا افنسانية ، ط 1 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة 1967 ، ص 103 .
4-نفسه ، ص 149 .
(*) و هي مسرحيات حاول من خلالها تجسيد المأساة التي عرفها الشعب المصري العربي و حفظها في تراثه الشعبي، مثل (ياسين وبهية) 1964، (آه يا ليل يا قمر) 1966 ، و (قولوا لعين الشمس) 1972. و يمتد زمن الثلاثية من بداية القرن العشرين إلى نهايات الستينات. أراد المؤلف من خلالها أن يعبر أن لأحداث الجسام التي عاشتها مصر كما يراها.

قد تعلق نجيب سرور في وطنيته بهذه الأصالة الريفية بالتراث النضالي للفلاح المصري، وظهر هذا واضحا في أعماله المسرحية التي تدور حول السيرة النضالية لياسين و بهية ، و أدهم الشرقاوي و غيرهما من أبطال السير الشعبية الريفية .

لقد أدرك نجيب سرور أن رسالة المسرح تكمن في ما للفن من أهداف ثقافية و تعليمية، عليه أن يقوم بها تجاه مجتمع يسعى إلى تحرير ذاته من أسر الهيمنة و التخلف، فيقول:" إنها رسالة الفن في مجتمعنا هذا.. ولا يمكن أن تكون تعبيرا عن المهام التاريخية التي تواجه جماهير شعبنا.. آلامها و آمالها و أحلامها و اهتماماتها الحيوية و حركتها نحو حياة أفضل.. نحو مجتمع الكفاية و العدل.. إنها رسالة ثقافية و تربوية و تعليمية بالمعنى العريض و الشامل و العميق الجذور.."(1).

لقد آمن نجيب سرور بالشعر في التعبير عن رؤيته الدرامية في تناوله لأحداث مجتمعه و عصره، ما دام أن " للشعر حق الأبوة التاريخية على الأقل "(2) كما يقول. إذ يتحكم الشعر بصورة تكاد تكون مطلقة في بناء عالمه المسرحي، و تتحكم التلقائية العذبة التي لا تخضع نفسها أبدا لضرورات منطق البناء في هذا العالم الشعري و المسرحي كله، فيأتي سرديا و تقريريا في الغالب الأعم، يقوم كما يقوم استخدامه للكلمات على التداعي الخاص به و بتركيبته النفسية و الذهنية..و من ثم لا يفقد تواجده أبدا في كل شخصيات مسرحياته..إنه "هو الشاعر الذي تتوزع نفسه عليهم جميعا، هذا التوزع الذي يشكل صلب و حدة عالمه و جوهرها. تقف التراجيديا في كل مسرحياته على حدود الميلودراما و أحيانا ما تتوغل فيها، لكن هذه الميلودراما موظفة بمهارة توظيفا اجتماعيا و سياسيا مباشرا.. يأخذ الشعر بيدها بعيدا إلى حد ما عن العاطفية الزائدة "(3) .

لقد كان نجيب سرور صادقا في شعره و لذلك لم يكن يسعى إلى الغموض و التفنن في التعقيد وحشو الغريب من الكلام، ويتجلى هذا في حواره مع لورد بايرون:

" ـ لكن بعض الناس يعتبر الغموض ../ في الشعر .. عمق الشاعرية.

بايرون : البئر تبدو دون قاع .. / إن كان ماء البئر آسن.

ـ الويل يا بايرون للشعراء عشاق " البسيط "

فهناك نقاد من " الوزن الثقيل".

ويلاه كم يتعمقون / و يفتشون على الكنوز/

و يبرهنون على وجود المستحيل../ بالاستناد إلى المراجع .."(4).

و على الرغم من أصالة نجيب سرور و اعتماده في تشكيل مسرحيه على جماليات الموروث الشعبي المحلي فإنه لم يرفض أثناء مراحل تجريبه أن يستفيد من بعض الأصول و التقنيات المسرحية الغربية كالكورس اليوناني و المسرح

1ـ نجيب سرور : حوار في المسرح ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1969 ، ص 71 .

2ـ نفسه ، ص 63 .

3ـ فريدة النقاش : رحلة نجيب سرور من الموال إلى المسرح ، م. الأقلام ، ع 6 ، وزارة الثقافة ، بغداد 1979 ، ص 25 .

4ـ نجيب سرور : لزوم ما يلزم ، ط 2 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة 1985 ، ص 117 .

الملحمي البريختي، والتي يخضعها بدوره لمتطلبات بيئته و جمهوره. و لذلك وقف نجيب سرور ضد تلك المحاولات التجريبية الشكلية التي لا تتماشى مع واقع الجماهير " فرق كبير بين التجريبية المنبثقة من واقعنا و من ظروفنا لتجيب على أسئلة تطرحها حركتنا المسرحية النامية، وبين(التجريب) بمعنى (تقليد) إفرازات الموجات المسرحية في العالم المحيط بنا.. تلك التي تجيب هناك على أسئلة أخرى لم تطرحها حركتنا المسرحية بعد "(1) .

يرى نجيب سرور بأنه لابد على التجريب في الإخراج المسرحي أن يأتي بعد وجود النص المسرحي النابع من بيئة المتلقي العربي،لأنه" بلا نص لا يمكن أن يكون هناك إخراج..اللهم إلا أطنان من الديكورات و المؤثرات الصوتية و الضوئية و الألوان و الراقصين و المسرح السحري أيضا.. و كل هذا لا يضمن النتيجة المنشودة "(2 . فإذا كان الشكل في المسرح دائم التغير و التنوع و التعدد فإن المضمون يتمتع نسبيا بدرجة من الثبات و الديمومة و النهائية. ومن ثم" سيظل المضمون العنصر الحاسم في أي عرض مسرحي، وذلك دون أن نغفل أهمية الشكل. وبهذا نصل إلى أهمية النص...حقا يمكن للمخرج أن يغير المضمون بطرق تعسفية و إقحامية ، ومع ذلك يحمل المضمون في داخله - من عناصر التحديد و الثبات - وسائل الدفاع الكافي عن النفس، الأمر الذي لا يتيح للمخرج حرية كاملة في تحوير المضمون و تغييره بالقدر المتاح له في مجال الشكل "(3) .

ومن هنا يرى نجيب سرور أن التجريب سيظل مرتبطا بالنص المسرحي، مما يحميه من بعض بوادر الاتجاهات الشكلية لدى بعض المخرجين، أي الذين يعتنون بالشكل على حساب المضمون، فيقول عن هذه الاتجاهات الغريبة عن واقع بيئتنا:" و هي اتجاهات سائدة في أوروبا ، و أرى فيها خطرا على مسرحنا، خاصة و أنها ليست دليلا على وجود نهضة مسرحية في أوروبا، بقدر ما هي دليل على وجود أزمة مسرحية، الأمر الذي يجمع عليه النقاد هناك. أما مسرحنا فلا يزال في الطور الأول لنهضته ، و بالتالي يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجته الأطوار الأخيرة للمسرح الأوروبي ، و هذا لا يعني أن نغمض عيوننا عن التطورات المجدية، و الإيجابية في تلك المسارح فقط علينا أن نستفيد منها منطلقين من حتياجاتنا المسرحية في هذه المرحلة من مراحل تطورنا "(4) .

وفي محاولة تحديده لمفهوم التجريب لديه، يقول نجيب:"ما عساها تكون التجريبية؟ " إنها أية رؤية جديدة في الشكل أو في المضمون، وفي التأليف، وفي الإخراج، وفي التمثيل، وفي الوسائل التعبيرية، و في التكنيك.إنها في النص الذي يقوم من خلال رؤية جديدة تماما و لو كان قديما قدم أبي الهول. و في الإخراج إذا استطاع أن

1- نجيب سرور : حوار في المسرح ، ص 66 ، 76 .

2- نفسه ، ص 122 .

3- نجيب سرور: حيرة النقد المسرحي بين الشكل و المضمون، م. المسرح ، ع 46 ، م.ع ، القاهرة أكتوبر 1967،ص 17

4- نجيب سرور : حوار في المسرح ، (م. س) ، ص 45 .

يشير إلى آفاق جديدة و يطرح قضايا جديدة و يحاول أن يبحث لها عن حلول، و يستخدم وسائل تعبيرية جديدة .. ثم هي في التمثيل إذا استطاع أسلوب ما في الأداء أن يحقق إقناعا لم تحققه الأساليب السائدة.. و في التكنيك إذا استطاع أن يطوع مكتسبات التقدم العلمي للمسرح و أن يطوعه لها.. إنها كل إضافة عميقة و جذرية وجوهرية.. كل إضافة تؤكد أن في الإمكان أبدع مما كان ، و تفتح طريق النمو و التطور . كل إضافة حقيقية تحدث على خشبة المسرح في عناصر العرض جميعا أو في عنصر منها تمهيدا لإحداث تغيير في الصالة. في أذهان و أذواق و مفاهيم الجمهور.. الناس .. الشعب. أما حصر التجريبية في أحد المفاهيم الضيقة السابق ذكرها فيؤدي بالمسرح إلى الاختناق و الموت "(1) .

ولذا يمكن القول أن نجيب سرور كان كاتبا أصيلا يسعى إلى تأصيل المسرح الشعري العربي في عمق البيئة الشعبية العريضة، مخاطبا إياها بلغتها التي تعرفها دون أن يتنكر لتقنيات التيارات المسرحية العالمية التي يمكنها أن تعينه في مسعاه ذاك.عكس بعض المؤلفين و المخرجين المسرحيين الذين ينبهرون بقشور التجارب المسرحية الغربية دون فهمها و ربطها بالواقع العربي و خصوصية المتلقي في هذا الواقع نفسه ، فيقول في ديوانه لزوم ما يلزم :

في شرقنا من هؤلاء .
رواد هذا الفن آلاف الشيوخ ، ولكل شيخ مذهبه، م و طريقته .
ختم الخواجة لم يزل في الشرق عنوان الأصالة "(2) .

لقد كان نجيب صادقا في تعبيره عن بيئته ولذلك استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة دون تكلف أو زيف،" فهو أصيل بمعنى أنه مرتبط بالواقع المصري المعاصر دون التقوقع في هذا الواقع والانغلاق عمن يحيط به أو بنا أو عن العالم برمته.. وتلك المسألة في حد ذاتها تعتبر معادلة صعبة التعادل والتساوق ولا ينجح في الجمع بين هذين المحورين لهذه المعادلة إلا فنان مبدع قدير مقتدر متمكن عنيف القبضة على أدواته.."(3).

و بناء على ذلك نخلص إلى أنه إذا كنا نتطلع إلى التجارب الغربية، فيجب أن نعرف أنها ابنة بيئتها ، و صادرة عن احتياجات ليست - بالتحديد - هي احتياجاتنا، ولذا علينا أن نستفيد منها بقدر ما يرتبط بالمتلقي العربي في ضوء واقعه ومتطلباته الملحة في الزمان و المكان. وربما هذا ما فعله نجيب سرور بالفعل في كل دواوينه الشعرية كلزوم ما يلزم و التراجيديا الإنسانية و بروتوكولات حكماء ريش، ثم في كل مسرحياته الشعرية بعد ذلك.

1- نفس المرجع السابق ، ص 72 ، 73 .
2- نجيب سرور : لزوم ما يلزم ، (م.س) ن ص 107 .
3- أحمد مرتضى عبده : قراءات في الشعر المعاصر ، (المكتبة الثقافية) ، ع 394، الهيئة ، القاهرة 1985 ، ص 117 .

الفصل الثاني

بنائية التراث الشعبي في المسرح الشعري العربي المعاصر

تمهيد :

1- المسرح وقضية الحرية والوحدة العربية :
1 - 1 - الأميرة تنتظر و قضية الحرية.
1 - 2 - العرش و العذراء و الوحدة العربية.

2- المسرح وضرورة الفعل الثوري :
2 - 1 - الفتى مهران و البحث عن العدل.
2 - 2 - بعد أن يموت الملك و الفعل الثوري .

3- المسرح و تحدي قوى القهر :
3 - 1 - منين أجيب ناس ورفض القهر.
3 - 2 - ليلى والمجنون و سلطة القمع .

4- المسرح و التنويع على فكرة الثورة :
4 - 1 - ثورة الزنج و مشكلة فلسطين .
4 - 2 - الجثة المطوقة والثورة الأسطورة .

من وظائف الشعر كفن من الفنون، يحمل في عمقه حدة التوتر، أن يصدر عن تلاصق حميم بالواقع الذي يعايشه، ومن هذا الصدور يكتسب شكله وقالبه، وحتى يكون مضمون ما يقدمه طازجا متماسكا في آن واحد.. وجب عليه إذن، ليس فقط حميمية العلاقة بالمجتمع، بل بمواكبة تطوره في ذاته متأثرا في ذلك بصنوف التغير والتطورات الأخرى، في المجتمعات التي سبقته في تحديد هوية الإنسان داخل المجتمع ودرجة انصهاره فيه، ومتى ما تحددت التجربة الاستقلالية في الشكل عند الفنان اعتناقا بالكلمة التي تحمل مضمون تجربته..ظهرت لدى المتلقي خصوصية العمل الإبداعي، وهي الوعي اليقظ بالجماعة ثم التعبير عنها، متماسكة كانت أم مفككة أم أنها في حاجة إلى التماسك. ولابد هنا من الإشارة إلى وجوب تمييز هذا المبدع عن ذاك، من حيث قدراته ونوعية هذه القدرات، في توصيل فكره وتصوره عن طريق اختيار الكلمة الدالة وجماليات الأسلوب. وهذا كله يختلف باختلاف نوعية الجماعة وانتمائها، واهتماماتها في العصور المختلفة ثم بتواجد المدارس الفنية كذلك. إلا" أن انهماك الفنان في ملاحظة قضايا مجتمعه، لا يعني الغفلة عن القضايا الإنسانية العامة التي تتعدى حدود المكان وتند كذلك عن الزمان، فإنه إذا استطاع النظر إلى هذه القضايا، وأحسها من خلال وجدانه الإنساني، فإنه يكون قد حقق قدرا كبيرا من النجاح "(1).

فهناك علاقة بين الشاعر ومجتمعه" لأن القيم الفنية إنما توجد بالقوة في اللاشعور عند الفنان، وتبقى على هذا الوضع مكتسية بالصبغة الفردية، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات، أي إلى التحقق لكي تصبح[بالفعل]، فإنها حينئذ تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع في النهاية هو المصب و المصدر الأخير للعمل الفني"(2) .فالفنان عندما يبدأ بالتفكير في عمل فني يبدأ بحساب التأثيرات الخارجية أنها مشكلة في التكيف تطرح نفسها عليه، فهو يهتم، عن وعي أو غير وعي، بالأشخاص الذين يستأثرون بعمله، ويكون لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين يتجه إليهم كما يتصور من ناحية ثانية الوسائل التي يمكنه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التأثير. فالفنان" ليس حاملا لرسالة فحسب، بل وعنده الرغبة أيضا في التأثير في جمهوره. إنه سيحاول، إن واتاه الحظ، أن يستثير المشاعر التي بها يكبر هو نفسه.."(3).

إن الفنان عموما و الفنان المسرحي بوجه خاص، يسعى دائما إلى البحث عن شكل جديد يتفق في توجهه مع حاجيات واقعه و جمهوره، خصوصا إذا اعتبرنا أن العمل الفني ما هو إلا ظاهرة اجتماعية، بل" أن المجتمع - كما بين دوركايم - كالدين يتقبل المرء أساطيره وسلطانه لأنه عضو فيه. و المرء لا يختار العضوية في المجتمع الإنساني، إن المجتمع و الثقافة هما اللذان منحا الفرد إنسانيته و فرديته"(4 و المجتمع الذي نقصده هنا، هو الجماعة بكل ما تتميز به من تقاليد و تراث ثقافي

---

1 - د. رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ، دار الثقافة ، القاهرة 1974 ، ص 7 .

2 - محمد علي أبوريان / فلسفة الجمال ، (م. س) ، ص 207 .

3 - ويلبرس سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تر: د.عناد اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986، ص 90

4 - كافين رايلي: الغرب والعالم، تر:عبد الوهاب المسيري، م.عالم المعرفة،ع 97، و.الثقافة، الكويت، 1986، ص 376 .

بحيث يصبح الفنان المنتمي لهذه الجماعة مدركا لحاجاتها وتأثيرها عليه،إذ أن الفنان يوقظ وعي الجمهور ويبلور حاجاته، ولكنه لا يستطيع أن يخلق هذا الوعي ولا تلك الحاجات،" فالكاتب الأصيل له الفضل في البدء بالإفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله، ولا يمتاز عن الآخرين من جمهوره إلا بأنه أشد منهم شعور بحاجة المجتمع، وأقدرهم على الاستجابة إلى هذا الشعور"(1). ولا سيما إذا كان هذا الكاتب هو الرجل المسرحي لذي يعي ظروف وحاجات مجتمعه و جمهوره الجمالية و المعرفية.

لقد كتب "لوفيسنكو" المهتم بتبدل القيم الجمالية تبعا للمرحلة الاجتماعية - التاريخية قائلا:" إن الزمن يتمثل، ويطرح، ويصطفى في ضوء القيم الجمالية...إن كثيرا من الشعراء القدماء لم يعودوا وفق نظرتنا الحالية أكثر من باقات مختارة، .. و لكن الزمن لا يطمس المنسيات فقط إنما يمكن أن يخرج إلى النور، ولضرورات معينة أعمالا كانت منسية:...فأغنية رولان،لاقت العز والمجد بعد نسيان دام ثمانمائة سنة، لقد بعثت بسبب الحاجة للحساسية الرومانسية وإيجاد الترابط المتناغم مع التراث أولا، ولحاجة كل شعب بإدراج الأصول القديمة في كم متراكم وإيجاد الحدود الفاصلة في الحياة الروحية للإنسانية ثانيا "(2) .

ولذا كان لابد للفن المسرحي من أن يكتسب تشكيلته، وخصوصيته المرتبطة باللحظة التاريخية التي تحتشد بها دينامية التغير، في زمان ومكان ما،" و المسرح هو صيغة التعبير عن هذه اللحظة، لأنه القادر على احتواء ما فيها من جمال و كثافة، ولأنه النموذج الديمقراطي في الإبداع القادر على إطلاق تلك اللحظة من عقال الجمود (التاريخي) وثبات النمط (الاجتماعي). ومن ثم فإن هذا المسرح هو الذي يتلقى - دون غيره - ضربات التغير بالعناق، لا بالتضاد، لأنه يتغذى بمادتها الحيوية ، ويتمثلها في بنيته تمثلا تلقائيا "(3) .

يذكر إليوت في حديثه عن التراث أن الآثار الموجودة تشكل نسقا نموذجيا فيما بينه ويتم تطويرها بقدوم الأعمال الأدبية الجديدة إليها، إلا أنه بعد قدوم الحداثة والجدة، لابد أن يتغير النسق القائم - ولو تغيرا طفيفا - كما ان العلاقات و النسب والقيم التي تحكم كل عمل أدبي على حدة يجب أن تتوافق مع المجموع، وهذا ما نعنيه بالملاءمة بين القديم و الجديد. و يضيف إليوت موضحا ان الماضي يجب ان يتغير بواسطة الحاضر، كما أن الحاضر يوجهه الماضي..(4).

ولعل العلاقة بين الماضي والحاضر تيسر فهم الأعمال الأدبية المستمدة من التراث، لأن التراث هو كل آثارنا الماضية ، وتكون نسقا نموذجيا فيما بينها، وعلى الأديب الذي يعيد تشكيل التراث أن يكون لديه المبرر الموضوعي والواعي لذلك .

---

1 - د. محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، (م. س) ، ص 28 .
2 - ألكسندرو روشكا : الإبداع العام والخاص ، تر: د. غسان عبد الحي أبو فخر ، م. عالم المعرفة ، ع 144 ، وزارة الثقافة ، الكويت ديسمبر 1989 ، ص 35 .
3 - د. ابراهيم عبد الله غلوم : المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، ص 251 .
4 - جمال نجيب التلاوي: التوظيف التراثي في شهريار، م. إبداع ، ع 7 ، الهيئة المصرية، القاهرة يوليو 1985، ص102.

1- المسرح و قضية الحرية و الوحدة العربية :

لقد نشأ المسرح في حضن الطقوس، و لعله أن يرتد كذلك، خصوصا إذا كانت أداة الحوار التي يلجأ إليها هذا المسرح هي الشعر. فمنذ أطلق أنتونين أرتو صيحته الرافضة لتزييف العرض المسرحي، ودعوته لأن يعود المسرح لجوهره البدائي الأول :تجربة سحرية تكشف أكثر مما تحلل، وتضع المتلقي موضع المشارك في التعرف على أوليات الحياة و جوهرها الخبيئ و الغامض. من ذلك الحين بدأ الطابع الطقسي يأخذ مكانه في خريطة المسرح المعاصر في العالم كله. ومسرحية"الأميرة تنتظر"(1969)لصلاح عبد الصبور" تعد استجابة لهذا التيار في المسرح المعاصر، محاولة الرجوع بالمسرح إلى الطقس من خلال أكثر الوسائط المسرحية أصالة ، الشعر و الأقنعة و البانتوميم و المحاكاة "(1).

و لذلك اعتمد صلاح، و كالعادة ، على الترث العربي الذي نألفه، و الذي يهتز له وجداننا، فالأميرة تنتظر تنقلنا مباشرة، ومن أول سطر فيها إلى جو نألفه ونحب أن نعيش فيه أحيانا - هو الحكايات - هذه حكاية بالشعر، و لكنها ليست حكاية عادية و إنما هي حكاية مركبة ، متعددة المعاني ، تروى لنا و تمثل في أقصى ما يمكن لكاتب أن يبلغه من قصد فني (2). إذ أن المسرحية بالرغم من استيحائها لإحدى الروايات التراثية إلا أنها استطاعت أن تتجاوز الإطار التراثي،لأن الشاعر(صلاح أراد أن يعبر عن رؤيته المشحونة بالرفض الرمزي الإنساني لما يجري في عصره من سلبيات لا إنسانية ، و لا سيما قضية الديكتاتورية السائدة في الوطن العربي ، و التي كانت السبب الرئيسي في هزيمة العرب أمام إسرائيل عام 1967.

و من هنا كان لجوء صلاح إلى التراث ، و اعتماده بالتحديد على قصة " ملك الحضر" التي وردت في السيرة النبوية لابن هشام، و غيرها من المصادر التراثية كألف ليلة و ليلة و الحكايات الشعبية المختلفة.

يقول ابن هشام:" وكان كسرى سابور ذو الأكتاف غزا ساطرون ملك الحضر فحاصره سنتين، فأشرفت بنت ساطرون يوما فنظرت إلى سابور وعليه ثياب ديباج، و على رأسه تاج من ذهب مكلل بالزبرجد و الياقوت و اللؤلؤ، وكان جميلا فدست إليه: أتتزوجني إن فتحت لك باب الحضر ؟. - فقال: نعم .

فلما أمضى ساطرون شرب حتى سكر وكان لا يبيت إلا سكرن فأخذت مفاتيح باب الحضر من تحت رأسه فبعثت بها مع مولى لها ففتح الباب فدخل سابور فقتل ساطرون،و استباح الحضر و خربه و سار بها معه و تزوجها فبينما هي نائمة في فراشها فوجد عليه ورقة آس فقال سابور: أهذا الذي أسهرك.

- قالت: نعم.

- قال: فما كان أبوك يصنع بك ؟.

1- فاروق عبد القادر : مساحة للضوء مساحات للظلال ، أعمال في النقد المسرحي ، ط 1، دار الثقافة الجديدة، القاهرة 1986 ، ص 295 .

2- د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، (م. س) ، ص 173 .

ـ قالت: كان يفرش لي الديباج و يلبسني الحرير و يطعمني المنح و ...
ـ قال: أفكان جزاء أبيك ما صنعت به ؟ ، أنت إلي بذلك أسرع .
ثم أمر بها فربطت قرون رأسها بذنب فرس ثم ركض الفرس حتى قتلها (1).
و لكن صلاح عبد الصبور يبدأ مسرحيته بعد أن تنتهي أحداث هذه الرواية التراثية ، فهو لم يتخذ منها إلا متكئا ينطلق منه، مضيفا إليها عناصر تراثية أخرى تثري عمله كما سنرى ، فالشاعر صلاح يقوم باسترجاع أحداث الرواية التراثية ، من خلال الشكل المسرحي المعروف: المسرح داخل المسرح (*) ، و هذا بعد يمزجه بسمات من المسرح الطقوسي كالقناع ، و طريقة الأداء التي ينص الشاعر عليها تأخذ المواجد الليلية .
أميرة ووصيفاتها الثلاث، يتشاكين الوحدة، يعشن في كوخ في واد جدب لا تنبت فيه غير أشجار السرو، فمنذ خمسة عشر خريفا حملتهن عربة من قصر الورد إلى هذا الكوخ، و عشن ينتظرن أن يأتي إليهن رجل ما، لا نعرف من هو ، والرجل لا يأتي.لقد عشن يحلمن بالحب، غير أن الأحلام خدعتهن. و إلى أن يأتي ذلك الفارس الموعود، يستعدن كل ليلة شعائر مواجدهن الليلية، حين يشعرن جميعا أن الجرح الذي أصابهن من خمسة عشر خريفا يريد أن يستعيد إحساسه بالسكين ، بالمحنة الأولى، من جديد . ينبغي أن يعاد تمثيل الجرح و أن تعاد إلى الحواس حكايته تكيرا لضحاياه.
لقد التقت الأميرة بذلك الرجل، الذي هن بصدد انتظاره، منذ كانت طفلة في العاشرة، وجدها صيدا سهلا فأغراها، كان أحد حراس أبيها الذين يحلمون بالسلطة و الجاه، فعلم أن الملك سيمضي دون أن ينجب ولدا يخلفه في عرشه ، فاقترب من قلبها إلى قلب الأميرة ، و قدم لها الحب المصطنع لمدة عشر سنوات منتظرا الساعة التي تصبح فيها أنثى كاملة ، و تصل في حبها له حد الجنون:
" هل تعشق أخرى طافت ذكراها في عينيك / فحجبت صفاءهما عني /
ويلي لو كان الأمر كما أخشى / فسأقتل نفسي " (2).
هكذا كان حب الأميرة للرجل" تمثله الأميرة و وصيفاتها الثلاث كل ليلة في جو طقوسي،يستخدم العناصر الأولى للمسرح الشعبي من أقنعة و تمثيل على المكشوف و أخيلة شعبية " (3).
والليلة التي تبدأ بها مسرحيتنا بتكرار ما تبدأه كل ليلة، يحس الوصيفات أن شيئا جديدا يتحرك في الظلمة، إنها " خطوات السر". هل سيأتي الليلة. لابد و أن يأتي. الوصيفات يمهدن لنزول الأميرة من طابقها العلوي في الكوخ، و يستعدن لاستقبالها

1ـ انظر: محمد السيد عيد: التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية ، القاهرة 1984 ، ص 46 ، 47 .
2ـ صلاح عبد الصبور : الأميرة تنتظر ، مسافر ليل ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1973 ، ص 30 .
3ـ د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ص 175 .
(*) تستخدم مسرحيتنا هذه صيغة المسرحية داخل المسرحية ، استخداما فاتنا حقا، مما يذكرنا بالمسرحية التي تقدمها الفرقة الجوالة التي استخدمها هاملت شكسبير كي يكشف لعمه وأمه عن جرمهما في قتل والده ملك الدانمرك.

قبل أن يبدأ التمثيل في كل ليلة ، تأخذ كل وصيفة مكانها، و تستعد لإلقاء الدور الموكل إليها كالعادة ، و الوصيفة الأولى تأخذ أقصى اليسار ، و الوصيفة الثانية تلزم أقصى اليمين، و تروحان تتحدثان عما أعدتا للأميرة من ملذات أرضية تريد تلك المخلوقة الرقيقة أن تمتزج بنورها النوراني." و كأنما الأميرة شهريار أنثوي، و الوصيفة الثانية شهرزاد أخرى . إنها تحكي للأميرة حكايات في كل ليلة ـ حكاية المرأة و الرجل العربيد ، لا يقرب زوجته إلا إذا رقرقها بالماء . و حكاية: (الديك المسحور) ، يتحول عند الفجر أميرا مؤتلق التاج ، و يهبط كل مساء ليصوصو في حضن الفلاحة و الفلاح يغط بنومه " (1).

و تظهر الأميرة في أعلى الدرج في كامل زينتها و بهائها، فتتلقفها الوصيفات بمديح شعري جميل هو أشبه الأشياء بالترانيم السحرية في المسرحيات الطقوسية .

و تتساءل الأميرة سؤال كل ليلة:

" أتراه يأتي الليلة / . . . / قد لوح لي بالحب / بل أقسم أن ينبت في بطني طفلا " (2) .

وبعد أن تعد المائدة الفقيرة يبدأ دور الضحك المفضي للبكاء، من وسط الضحكات تتمو خطى رجل قادم نحو الكوخ ، رجل فقير رث الثياب ، يقول أن اسمه القرندل (و إن كان اسمه لا يعني شيئا) ، و إنه مدعو لأن يلقي أغنيته التي لم تكتمل بعد . يجلس مواجها باب الكوخ بعد أن عمق الإحساس القائم عند النساء بأن هذه الليلة مختلفة عن سواها. و تعود النسوة إلى تمثيلهن ، تتمدد الأميرة على المائدة في وضع إغراء. و تقترب منها الوصيفة الثانية و قد لبست قناع الرجل . و يأخذان في تبادل الغزل، ولكن الأميرة سرعان ما تحس أنه منصرف عنها، و أنه يطلب إليها أن تعطيه مفتاح القصر حتى لا يتسلل إليها كل ليلة مثل اللص. وهنا تبدأ مرحلة جديدة من التمثيل. الوصيفة الثالثة ترتدي قناع الملك والد الأميرة و تتمدد فوق المائدة بعد أن تقوم عنها الأميرة. و تمتد يد الوصيفة الثانية (التي تلبس قناع الرجل) إلى عنق الوصيفة الثالثة(التي تلبس قناع الملك) و ينطفئ النور، ثم يضيء على صرخة الأميرة و بكائها أبيها القتيل. قتله رجلها و استولى على خاتم ملكه. و تقع الأميرة في حيرة من أمرها و لكنها سرعان ما تخلص إلى قرار:

".. ما أعجزني أن أفقدك و أفقده في ذات الوقت / يكفيني في اليوم الواحد جرح واحد " (3) .

و تستدعي الأميرة كبير الحراس و تنبئه بأن أباها الملك قد مات. و أنه أوصى ملكه و خاتمه لحبيبها (السمندل) قبل أن يموت ، ثم تنصرف هي و وصيفاتها للبكاء على الملك المقتول. وهنا ينتهي المشهد التمثيلي الدال على الماضي. وفي هذه اللحظة تماما يدخل الرجل الذي كن ينتظرنه ـ يدخل السمندل المغتصب للعرش، يدخل

---

1 ـ د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ص 175 .

2 ـ المسرحية ، ص 19 .

3 ـ المسرحية ، ص 33 .

كي يواصل خداعه للأميرة، مذكر إياها بلياليهما الماضيات العامرات بالحب، ويطلب أن تعود إليه كي يعيد دورة الأيام من جديد. والأميرة تشك بأنه يخفي وراءه غرضا آخر هذه المرة. و فعلا كاذبا كان، يعترف السمندل أن أمور مملكته لا تسير وفق ما يهوى. ملكه يتشقق من حوله، و الحراس أنكروه ، و القادة و الجند هجروه وحتى لا تتردد في المدينة كذبة أخرى فتهوى ميتة " أنهارا و تلالا و منازل "، ينهض القرندل ـ التاريخ و الضمير و الفن و شاهد العصر ـ فيغمد سكينه في قلب الملك القاتل. اكتملت أغنيته و هو يتوجه للأميرة بمقطعها الأخير:

" يا امرأة و أميرة / كوني سيدة و أميرة / لا تثني ركبتك النورانية / . . ./
و لتتلقي الحب و لا تعطيه / . . ./ ليكن كل الفرسان الشجعان / ممن يجلو
مرآهم في عينيك / لك خداما لا عشاقا / أو عشاقا لا معشوقين ".(1)

وبين انتظار الأميرة المخيب للتوقعات، ومصرع الفارس المنتظر، الذي يتحقق الصدق بموته ـ شنقا بحبال مجدولة من كلماته الكاذبة البراقة ـ تتجسد أمامنا الحياة التي لا مفر منها و الموت الذي لا مفر منه أيضا. لقد " خدعتنا الأحلام"، فالأعوام تمضي مسرعة " سبعة عشر ظلاما تتدحرج فوق الوادي " و الانتظار يثقل القلوب. و الفارس المنتظر كذاب .. لا تنكشف الحقيقة إلا عند مقتله بطعنة من القرندل.

فالموت إذن، هو الحقيقة التي تفضح حقيقة الإنسان و تسقط عنه الأقنعة التي ينسجها لسانه و هيئته، و في هذا تفسير تهلل الأميرة و شعورها بالارتياح و تأملها الواثق المستبشر للسمندل بعد تمدده على فراش الموت:

" آه ما أصدقه ميتا / انظرن ، ماتت بسمته الفاتنة اللزجة / و بدا مرتعدا
مذعورا في صدق فاتن ". (2)

حينئذ تحزم الأميرة متاعها ، و تقرر العودة لمدينتها ، مع وصيفاتها مع أول خيوط الفجر. لابأس إن لم تكن الخيول مسرجة . ستمشي الأميرة في طرقات الغابة حتى أبواب القصر، إلا أن رعاياها هم الذين يسارعون بالمجئ إليها، فتخرج إليهم تستقبلهم حتى تتلقى منهم ما ينبغي لها من حب و خضوع.

و الحدث في الأميرة تنتظر ليس صورة طبق الأصل من الرواية القديمة التي مرت بنا، بل يقوم صلاح عبد الصبور بإدخال الكثير من التعديلات عليه، فليس في مسرحيتنا عدو أجنبي ، أو حصار للمدينة ، بل العدو هنا داخل الوطن ، فالسمندل هو أحد الضباط الذين يحلمون بالسلطة فيلجؤون إلى كل الوسائل لتحقيق ذلك. و قد تدخل الشاعر، لأجل تحقيق رؤيته العصرية، في إعادة صياغة القصة التراثية، إذ لم يقف عند نقطة البداية ، بل تعدى ذلك أكثر من مرة. فخروج الأميرة من مدينتها هنا يختلف عن خروجها في القصة الأصلية، هناك خرجت مع الزوج الجديد بعد تدمير المدينة، أما هنا فقد خرجت وحدها تاركة المدينة للزوج المستبد ، لعدم رضاها عن

1ـ المسرحية ، ص 50 .
2ـ نفسه ، ص 51 .

ستبداده وكذلك نجد أن النهاية في مسرحيتنا تختلف عن الرواية التراثية..هناك يقوم كسرى بقتل الأميرة الخائنة ، و هنا يقوم القرندل بقتل " السمندل" القاتل المغتصب للسلطة.. هناك لا نرى للأميرة شعبا يتعلق بها، و هنا نرى الشعب يزحف لاستقبال أميرته المحبوبة لتعود إليه.

هذا ولم يكتف صلاح بالاعتماد على الترث في الأحداث و حسب، بل عالج هذه الأحداث بشكل يعتمد كثيرا على التراث الشعبي. فمسرحية الأميرة تنتظر" تغترف من النبع الأول للمسرح، من المسرح الطقوسي و من المسرح الفرعوني على وجه الخصوص، و من العالم الحسي الجميل الذي يمثله: نشيد الإنشاد ثم تردف هذا كله بمفردات المسرح الشعبي، من أسلوب تمثيل، ومن أخيلة، و من نكات، و من جنس غير مضيق عليه، ثم تستعير من جو الحكاية الشعبية و من ألف ليلة و ليلة على وجه الخصوص، جوها و شخصياتها المسحورة، و ألغازها و طلاسمها (القرندل مثل طيب) و أيام و ليالي الانتظار التي تقضيها أميرات و حبيبات من بلاد شتى ، يترقبن عودة أحبائهن الغائبين ". (1)

و يتضح هذا ، عندما تظهر الأميرة في أعلى الدرج في كامل زينتها و بهائها، فتتلقفها الوصيفات بمديح شعري جميل هو أشبه الأشياء بالترانيم السحرية في المسرحيات الطقوسية. و تستمر الترانيم، و في كل مرة تهبط الأميرة إحدى درجات السلم فتلقاها الوصيفات بترنيمة جميلة أخرى. و حين تصل الأميرة في نهاية الدرج ،يتحول المشهد بوضوح إلى جو الحكايات، و جو ألف ليلة و ليلة بالذات ، و تسأل الأميرة وصيفاتها عن أسمائهن و أعمالهن فتجبن بالكلام التالي:

الوصيفة الأولى: أنا خادمتك مفطورة / أحمل مروحتك .

الوصيفة الثانية: و أنا خادمتك برة / أعقد ملفحتك .

الوصيفة الثالثة: و أنا خادمتك أم الخير / أحيانا يؤثرني فضلك / فتنامين بحجري / حتى يلمس ملك الأحلام العذبة / بأصابعه الوردية صفى أهدابك " (2) .

و هكذا ، فإن الأميرة مفرطة في الحسن، نادرة، ثم إنها مخدومة بثلاث وصيفات. كما يجعل المؤلف القلق ، الذي يعد ظاهرة إنسانية اهتم بها المسرح في كل العصور (3) ، أهم عنصر في شخصيتها ، و لعل القلق هذا هو ما تذكره في رفضها عرض الوصيفة الثالثة عليها كأس نبيذ، بإيثارها بدلا منها كأسا من ضحك يجلو طيف القلق عن القلب ، فتشرع الوصيفات في إضحاكها ببعض النكات و الفكاهات الشائعة في المدينة (4). فلابد أن ينتظر المرء و يحلم ، و لكن عليه أيضا أن " يغتنم اليوم ، فإنا لا ندري ماذا يحمل صباح الغد ".

1- د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، (م.س) ، ص 179 ، 180 .

2- المسرحية ، ص 23 .

3- انظر : بيير آجيه توشار : المسرح وقلق البشر ، تر: د. سامية أحمد أسعد ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1971، ص 3.

4- المسرحية ، ص ، 26،27 .

ومسرحيتنا تضيف إلى هذا كله طابع الأمثولة الأخلاقية، التي تحمل معها درسا مستفادا." وتجعل من الفقير الغامض قرندل رمزا للشعب، ولحبه الذي لا يفتر للعدالة، وتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه. و تعلي شأن الحب الصادق في مقابل الحب الوصولي. وهذا أيضا هو أحد الأهداف الرئيسية في القصص الشعبي"(1 فالقرندل هنا هو رجل الشارع العادي ، المواطن الذي يشارك في الحياة بأفراحها وهمومها ، هو الشاهد بلغة القانون و بلغة الشعر في المسرحية أيضا.

إن مسرحية (الأميرة تنتظر) تلعب بالأقنعة و بالتمثيل داخل التمثيل، و بالرمز المكثف، ولكن في إطار مضمون مؤثر يقترب منا حينا، بدلالة سياسية و اجتماعية مباشرة، و يرتفع بنا حينا آخر بدلالة إنسانية عامة. فالأميرة هنا قد تكون مصر، بل قد تكون الأرض العربية كلها - بل و جوهر قيمنا الإنسانية إن شئنا - فالرمز يوحي بهذه الدلالة المباشرة ، و خاصة عندما يكون عليها ألا تكون تابعة أو عاشقة لأحد، بل تظل معشوقة فحسب. و تتطلع إلى أن تشمخ برأسها، تتطلع إلى استعادة مكانتها بهجر الآخران و المشي مع الفجر، لتعود إلى أبنائها المخلصين بعد أن عادت هي إلى نفسها .(2) إن السمندل كان يوهمها بالحب ليخدعها بالاستيلاء على العرش و إذلال الشعب. و هي لا تستطيع التحرر من تسلط الضابط (السمندل) لتشمخ بقيمتها إلا إذا ساعدها الشاعر (القرندل) رمز الشعب و روح الحقيقة.

و بهذا البعد الرمزي الموحي تحتفظ المسرحية بدلالتها السياسية دون أن تفقد دلالتها الإنسانية العامة. و بهذا البعد السياسي خاصة،" يتحرك صلاح عبد الصبور الشاعر و رجل المسرح ليشارك مشاركة فعالة خصبة في تأمل همومنا الوطنية و الاجتماعية و القومية و الإنسانية في مرحلة ما بعد الهزيمة ". (3)

و قد اعتمد صلاح على الرواية التراثية السابقة في استلهام شخصيتين من شخصيات مسرحيته الثلاث الرئيسية ، و هما: الأميرة و السمندل. لكن الأميرة في مسرحيتنا تختلف عن الأميرة التراثية اختلافا جذريا، فهي في التراث فتاة شريرة ، تبيع عرش أبيها و وطنها من أجل تحقيق نزوتها مع كسرى ، و التي تفعل ذلك مع أقرب الناس إليها لا يستحيل أن تفعله مع الآخرين ، لأن مثلها لا وفاء له ، و لذا قتلها كسرى. أما أميرة مسرحيتنا فهي نوع آخر، إنها رمز للوطن و الوفاء للشعب:

" ما هذى أصوات الغابة / بل هي أصوات رعاي / .../ ما أوفى قلب رعاي / .../ فلأخرج لهم ، فكفاهم ما انتظروني ".(4)

و هكذا يتضح لنا كيف أعاد صلاح صياغة شخصية الأميرة في مسرحيته هذه، لتعرض أفكاره هو، و أثبت لنا قدرته على إعادة تفسير التراث ، للتعبير عن قضايا عصرية مصيرية تهم الإنسان عامة و المتلقي العربي بوجه خاص.

1- د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، (م. س) ، ص 180 .
2- محمود أمين العالم : الوجه و القناع في مسرحنا العربي المعاصر ، (م. س) ، ص 270 ، 271 .
3- نفسه ن ص 271 .
4- المسرحية ، ص 54 .

ومع أن شخصية" القرندل" ليست إحدى شخصيات الرواية التراثية، إلا أنه ليس بعيدا عن التراث، فاسمه نفسه مستقى من القصص الشعبي، و طابعه الغامض يقربه من هذا القصص كثيرا، كما سبق و أن أشار إلى ذلك علي الراعي. فقد لف صلاح هذه الشخصية بثوب من الغموض المثير، فهو رجل اسمه اليوم قرندل، يرفض الخبز لأن خبزه لم ينضج بعد. ينضج خبزه حين يغني، و هو لن يغني حتى يفرغ من كتابة الأغنية . و الأغنية ما زالت بعد شذرات ، يحيره آخر سطر فيها . ويجلس القرندل في جانب من جوانب الكوخ إلى أن تكتمل أغنيته بقتله للسمندل الطاغية(ص21-25). ويصف صلاح شخصيتة القرندل على لسان الوصيفة الثالثة:

" رجل أنهكه الفقر، و أضوى عقله/ يهذي، لا يدري ما ينطق به
فهو فقير، هاذ ، كما أنه مرعب /
تقول الأميرة : إني أتوجس من هيئته أمرا " (ص 25) .

و لكنه يناقضها تماما فهو مترو، صامت، غامض، منتظر انتظارا ليس شبيها بانتظارها - دون أن تدري - فهو انتظار ناقم .

و الملاحظ أن صلاح قد تعامل مع التراث في هذه المسرحية - الأميرة تنتظر- بشكل يختلف عن معظم مسرحياته، فلم يعد يعتمد عليه في الأحداث و الشخصيات فقط، بل تجاوز هذا ليجعل التراث ملهما له في أسلوب المعالجة. كما أنه جرب في مسرحيته المزج بين أكثر من جزئية تراثية.ولذا جاء بشخصية القرندل من القصص الشعبي لتؤدي دورا - إلى جانب أحداث الرواية التراثية - في إثراء عمله الفني،وخلق التوتر الدرامي للتعبير عن رؤيته الفكرية التي ترتبط بهموم مجتمعه وأحداث عصره. لذلك " نرى صلاح يتخلى، للمرة الأولى، عن المفردات والإشارات و التضمينات التراثية التي كان يوظفها في أعماله المسرحية،مؤكدا بذلك على قدرته على صنع لغته بنفسه ، و على معالجة بعض موضوعات التراث بلغة معاصرة "(1).

لقد استطاع صلاح أن يقدم لنا مسرحية مركزة مصفاة ، تزاوج فيها الشعر و المسرح ، فبلغت صوره الشعرية مستوى رفيعا من الجمال و التأنق" فبرغم أن نسيجها الشعري يغلب عليه الطابع الغنائي الرمزي المركز ، إلا أنها بوحدة بنائها وحبكة أحداثها و مواقفها، ترتفع إلى ذروة عالية من التأثير الدرامي، و تكاد تكون كذلك استشرافا لمستوى المسرح الطليعي المعاصر، رغم استفادتها بعناصر عديدة من التراث الكلاسيكي و الحديث و المعاصر عن تفهم و اقتدار فني".(2) إذ وظف الشاعر وسائله المسرحية توظيفا جيدا، و نجح في أصعب شئ، و هو أن يخلق لمسرحيته (الأميرة تنتظر) عالما منتظما له رموزه وعلاماته الثرية ، و أن يبرهن من خلالها على قدرته على توظيف التراث بوجه عام والتراث الشعبي بوجه خاص، و التعبير من خلاله عن رؤياه و توصيلها للمتلقي.

1- محمد السيد عيد : التراث في مسرح صلاح عبد الصبور ، ص 59 .
2- فاروق عبد القادر : مساحة للضوء مساحات للظلال - أعمال في النقد المسرحي ، ط 1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة 1986 ، ص 297 .

لقد شغلت قضية الوحدة العربية، و ضرورة تلاحم شعوب الأمة العربية الكثير من المسرحيين العرب ، و من بينهم نجد خالد محي الدين البردعي، الذي كان همه الوحيد أن يرى بني جلدته يلعبون دورا كبيرا في الحضارة الإنسانية كغيرهم من شعوب العالم . فحول هذه الفكرة القومية دارت معظم أعماله المسرحية ، و التي لجأ من خلالها إلى تنبيه الإنسان العربي ، إلى أن الوحدة العربية حاجة ملحة و ضرورية ، خصوصا في المرحلة التاريخية الراهنة التي نسعى فيها لبناء الذات، و التأكيد على الهوية و الخصوصية الحضارية للشعب العربي. و أن حالة التشرذم و الخلافات التي تعيشها أمتنا العربية ، يتقاسم مسؤوليتها أطراف عدة ، منها الاستعمار و الشعب، و السلطة. و قد حاول خالد البرادعي أن يبلور رؤيته الشعرية حول كل ذلك، فكتب مسرحيته:" العرش و العذراء"(1) عام 1977، التي أدان من خلالها الواقع العربي المتكدر و الذات العربية العاجزة عن تجاوز أزماتها ومشاكلها لبناء كيانها و تحقيق وجودها.

لقد لجأ الشاعر في عمله المسرحي إلى الماضي الموهوم، أو الوهم التاريخي، فهو يسعى إلى خلق ماضي لا وجود له زمانيا و مكانيا ، مستندا في ذلك إلى بعض الرموز التاريخية، ليتحدث عن الحاضر الذي يعرفه حق المعرفة، باعتباره شاعرا يستطيع أن يغوص في أعماق مجتمعه، و يدرك بحدسه الخاص أهم القضايا التي لاتزال تشغل بال الإنسان العربي ، الذي يتطلع إلى الحرية و التقدم ، و استرجاع ماضاع منه من أمجاد لتحقيق ذاته و كيانه.

تتألف مسرحية العرش و العذراء من ثمانية مشاهد متتابعة ، و حدد الزمان بتاريخ العصور التي لم توغل في الزمن الماضي البعيد للأمة العربية ، أما المكان فإنه يتنقل ما بين ساحة القصر القديم الذي تقيم فيه العذراء، و قاعة القصر الذي تم تشييده على أنقاض القصر القديم ، و قد يكون في تغيير المكان إشارة واضحة إلى تعاقب الزمان و استمراره.

و نجد الأحداث في المسرحية تتتابع و تتكرر، و تتغير الشخصيات خلال ذلك ولكن الأفعال لا تتغير كدلالة على استمرارية نفس الأوضاع المحيطة التي تعيش فيها الأمة العربية، و هكذا يبقى التاريخ وحده الثابت الذي يشهد و يحكي لنا عن قصة الأمة العربية التي سجنت عذراؤها في القصر، وعلى قدر تعاقب الأزمنة على العذراء تتعاقب الأجيال التي تحاول إنقاذها من سجنها و منحها الروح والحياة من جديد، إلا أنها تظل قابعة في سجنها و في عذريتها و في وحدتها، و يظل تحريرها من الأسر و إخراجها إلى النور حلما يصعب تحقيقه كل ذلك ضمن أسلوب من الإيحاء و الرمز الذي تدور في فلكه أحداث المسرحية و شخوصها بشكل واضح و شفاف و مؤثر.

في بداية المسرحية يظهر شيخ جليل يحكي لنا قصة أمة، ويحكي لنا قصة أبناء و أحفاد ، بل يحكي لنا قصة العذراء التي لم يستطع أن ينقذها أحد من محنتها التي

1- خالد محي الدين البرادعي : العرش والعذراء ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1980 ،

ل أمدها ، و يبدو لنا هذا جليا في المسرحية :

" في غربتها نائمة، قائمة ، منذ قديم الأزمنة / بين عرشين ، واحد للحب .. ما مس/ و ما زال طهورا و نقيا من قرون / و سرير للخلافة غاص غاص فيه العاشقون/ فارس في أثر فارس و مضوا مثل قشور البرتقال بعدما امتص لهيب العرش/ ماء العشق، و الحلم، و زخم الذاكرة "(1)

نلحظ من خلال ذلك أن العذراء تعاني من الظلم و من الوحشة و الوحدة، و لا زال تنتظر من ينقذها من محنتها و غربتها، و يعيد إليها الدور المنوطة به.و إمعانا في صعوبة المنال يبدو العرش و العذراء في المسرحية، كأسطورة تاريخية موغلة في زمن قديم بل عريق. ومع ذلك تتوالى المحاولات لإنقاذ العذراء، و لكن كل هذه المحاولات تبوء بالفشل الذريع نظرا لعدم اقتران الكلمة بالفعل، أو القول بالعمل، مما يترك الأمور على حالها، ويبقى حلم الشعب المقهور مستمرا إلى أن تتحرر العذراء.

ففي المحاولة الأولى لإنقاذ العذراء ، يتقدم ثلاثة من الفرسان ، الذين أدركوا حقيقة الواقع، فندوا بالظلم و الاستبداد، و نصبوا الفارس الأول قائدا عليهم، و الذي يسمى بالسيف و الإيمان، فاقتحم أسوار القصر، ليبدأ قصة الحب، التي لا تنتهي بينه و العذراء ، و على ما يبدو فإن الوعود الكلامية تسبق الفعل، و تجافيه، فيرجع الصوت مشوها من وراء الأسوار(2)، يخرق ذاكرة الإنسان.

و في المحاولة الثانية ، يتم مبايعة قائد من طرف الشعب و القضاء و السلطة لإنقاذ العذراء من محنتها ، فيحاول أن يصل إلى العرش بعد أن يبرم الاتفاقات، و الوعود و العهود ، إلا أن المحذور يقع، و تضيع الذاكرة، و يستشري العفن ، و تبقى السيدة العذراء مسجونة في وحدتها ، تتخبط في عزلتها ، و في عذريتها ، و يرن مرة أخرى صوت الحق صدى ، يخرق ذاكرة الإنسان.

و في المرة الثالثة، يحاول أحد أفراد الشعب أن يدقق في حقيقة الأمر، فيحاول فك اللغز، و يدرس القضية من كل جوانبها أملا في إيجاد حل لإنقاذ السيدة العذراء من قيودها، ويعلن مسؤولية الجماعة تجاه القضية، فهي تهمهم كلهم، و ذلك حين يؤكد أن :

" العذراء هنا في خطر/ و الغزو يحاصرها/ عصرا في أعقاب العصر ونحن المعنيون بهذا الغزو/ ونحن المسؤولون عن الأرض المفلوحة و الأرض القفر/ ونحن المسؤولون عن القصر/ و رسم مسارت العصر و غرس الحب و عرش الحكم / و أحلام العذراء الخضر "(3).

و كالعادة تفشل كل الخطط لإنقاذ العذراء، وينهزم من يتزيا بزي الخلفاء، وينعم بالعيش في جنات القصر، مهملا حقوق الشعب وعابثا بكرامتهم كبشر، و يعود ليسمع صوت الحق صدى. و تبقى (الطلاسم .. و العرش .. و الصولجان) .

المرجع السابق ، ص 15 ، 16 .

ص 33 .

ص 129 .

و في المرة الرابعة، تتسلح مجموعة من الأشخاص، بالعلم و المعرفة، و تقف وقفة متأنية مع الذات ، باحثة عن العوائق و الثغرات، منطلقة من الواقع، علها تجد حلا هذه المرة يساعدها في تحرير السيدة العذراء ، و تكسير الحواجز التي تمنعها من الوصول إليها ، و تعرض الجماعة بعض الحلول غير الفعالة كهدم الأسوار القائمة بين الشعب و العذراء، و خلع الحراس و الحجاب، و محاولة تلمس القضايا الحقيقية التي تهم الجماهير و تخص كل فئات الشعب المطحون (ص164).

و من بين الحلول التي اقترحتها الجماعة أيضا ، الدعوة إلى الرجوع إلى الماضي، و التمثل به ، عن طريق نبش مقبرة العظماء من أبناء الأمة :

" ننبش مقبرة العظماء / نستخرج منها قمصان العلماء / و عباءات الخلفاء / و سيوف الشهداء/ و أحذية القادة و رجال الفكر / المزروعين بتربة هذي الأمة "(ص170).

و لما كان ذلك أمر يصعب تحقيقه في أرض الواقع، رأت الجماعة أن يستعينوا بالنساجين و الخياطين لصناعة ما يشبه تلك الأزياء(ص172)، أو قد يستوردون تلك الأزياء من الغرب:" من بلدان الروم، أو أقطار الإفرنج "(1)، ولكن هذا الحل كسابقه ، لا يرضي أفراد الجماعة . لذلك اقترحوا حلا ثالثا ، رأوا من خلاله أنهم يستطيعون أن يستتروا بثياب ما كان لأي منهم بعد فيها ، و هو دعوة صريحة إلى العودة إلى الماضي و التمسك به ، و محاكاة أشكاله و رموزه.

و لكن على الرغم من كل هذه المحاولات التي بذلت لفك أسر العذراء ، فإنها تبقى وحيدة في غربتها وعزلتها ، و مطلبا عزيزا على فئات الشعب المحرومة ، و حلما قوميا يصعب تحقيقه على الأقل في الوقت الراهن .

إن المسرحية تعبر عن الواقع العربي المتردي و تدينه ، إذ تكشف عن تلك السلبيات المرهقة التي ما زال يتخبط فيها الوطن العربي ، و تعاني منها الجماهير العربية، و بدا ذلك واضحا من خلال محاولات إنقاذ السيدة العذراء ، فاستفحال الفساد كان نتيجة طبيعية لعد التزام كل من يصل إلى السلطة بما وعدوا به الشعب من حرية و كرامة و وحدة، و رخاء و سلام و عدل. فبمجرد أن وصلوا إلى الحكم (العرش) ، راحوا يعملون لتحقيق مصالحهم الشخصية ، مختلقين أساليب و قيما تحمي مصالحهم، و تنقص من كرامة الإنسان، الذي أحاطوه بأسوار من الوهم، إذ باسم الأمن و الحرية، أقاموا حشودا من الحراس، و باعوا الذمم و الضمائر، و يبدو هذا واضحا في إدانة إحدى شخصيات المسرحية لهذا الواقع القهري :

" كل وال ... كل حاجب / ينهك الأستار باسم السيدة / إن سألنا عن غوايات المرابين / يقولوا: السيدة ./ إن سألنا عن رشاوى الحراس السري و الشرطة / قالوا: السيدة ./ إن طلبنا مددا نردع به / الجلاد و القواد و اللص و غزوا طارئا / قيل: عند السيدة "(ص44).

1-نفس المرجع السابق ، ص 174 .

هؤلاء هم سبب القمع و التخلف الذي تعاني منه الجماهير العربية المغلوبة على أمرها ، و هم سبب النكسات و المصائب التي تقع على رؤوسنا ، و هم المسؤولون عن تشرذم الوطن العربي و تفتته إلى إمارات صغيرة يعربد فيها أصحابها كما يحلو لهم في وضوح الشمس و ضياء النهار:

" كيف صار الوطن الواحد عشرين وطنا ؟

قيل : سر ليس يدرك كنهه

غير رجال السيدة "(ص45).

إذن ، هذه المسرحية تندد ، و بشكل صريح ، بظلم بعض الحكام و الأمراء ، و بأساليبهم الملتوية التي يتبعونها، إذ بات يسرق قوت الشعب اليومي وتحاصر أحلامه و آماله باسم القضية ، و غدا الوطن الواحد عشرين وطنا ، فالسلطة متهمة عند شاعرنا كما نرى، لأنها تخلت عن الشعب و أقامت الحواجز بينه وبينها، و تاجرت بقضيته، فقد أهملته و أهملت السيدة العذراء التي من أجلها وصلت إلى سدة الحكم. وقد حاول الشاعر من خلال الرمز أن يربط بين الشعب و العذراء، و بين العذراء والأمة، حين رأى أن العذراء في خطر من تربص الغزاة بها، و نحن المسؤولون عن كل ذلك. كما أن السلطة متهمة في لجوئها إلى التعامل مع الأجنبي الذي يسيطر على خيرات البلاد بالتواطؤ مع أصحاب الحل و العقد، و باتت المصلحتان مصلحة واحدة ، ومزق الوطن و سلبت خيراته بينما يعاني الشعب الويلات ، و هو ما جاء واضحا على لسان إحدى شخصيات المسرحية:

" الولاة مزقونا / و القضاة حاكمونا / و العسس يحرسون السارق

القاتل و الجلاد ممن جلده / كل شبر من تراب الوطن أمسى مملكة

بين وال : عربي / و مرآب أعجمي قسمة مشتركة "(ص48،49).

و الشعب أيضا مسؤول عن هذه الأوضاع المتردية التي يعيش فيها، لأنه لم يقم بتغيير شروط واقعه نظرا لعجزه و إرادته المسلوبة، إنه شعب عاطفي اتكالي، ينتظر الحلول الجاهزة، و يجتر أقاصيص الحزانى، ويسأل الله الحلول المنزلة دون أن يقوم ببذل أي جهد في سبيل تحسين ظروف حياته (ص46). و قد يكون هذا الشعب مغلوب على أمره ، و لكن عليه أن يفعل شيئا ما لتحقيق بعضا من أمانيه و أحلامه.

و ربما يكمن الحل، كما يرى الشاعر، لإنقاذ السيدة العذراء و القضاء على كل السلبيات ، في هدم كل الحواجز و الأسوار التي أقيمت بين السلطة و الشعب، من أجل تحقيق المزيد من الحرية و المشاركة في تسيير أمور البلاد ، و يتضح هذا في العمل المسرحي من خلال قول العجوز:

" أين الخطأ و أين الحكمة/ لا ينقض جدار الوهم/ و لا ترحل جنبات

النقمة / ما دام الحاجز و السد / بين القصر و بين الأمة "(166).

لقد استطاع الشاعر في هذه المسرحية، أن يتناول أخطر مشاكل الواقع العربي

ير تاريخه الحضاري، و أن يكشف عن تآمر الأجهزة الحاكمة و تواطئها مع
لجهات الأجنبية ، في قمع الشعب و قهره و تضليله لتحقيق أغراضها الخاصة ،
وندد بإحجام الجماهير العربية عن القيام بفعل ثوري يغير أوجه حياتها، و عن
عجزها في صنع مصيرها بنفسها دون الاعتماد على ذوي المصالح . لأنه بالتحام
هذه الجماهير وتضامنها يمكنها أن تقضي على أكبر العقبات و تحقق أفضل الأماني،
ألا و هي الوحدة العربية .

لقد اعتمد خالد البرادعي في هذا العمل المسرحي على كل الصيغ الممكنة من
مجاز وحقيقة ومن رمز و تقريرية، ليصل إلى التعبير عن رؤيته و موقفه من الحياة
والمجتمع و إشراك المتلقي في ذلك ، و ليتمكن من رسم مواقع شخصياته و تحديد
مكوناتها، و هي شخصيات قريبة من أبطال الأساطير و الحكايات الشعبية خاصة
بعد تجريد البرادعي لهذه الشخصيات من الأسماء و التعامل معها بألقابها العامة :
العذراء ، الشيخ ، المرأة ، ..الخ . و هي شخصيات تمثل محور العمل المسرحي ،
وتمثل في الوقت نفسه محور الواقع العربي .

فشخصية العذراء - بالرغم من اختفائها - دارت كل الأحداث حولها ، و تتالت
وتطورت و تأزمت لإنقاذها. وقد حاول الشاعر عن طريق التلميح أن يحدد ماهيتها،
فهي إما معتقلة أو دمية حلم مهملة، بل إنها حلم لن يتحقق ما دام فيه تعنت و قهر
يحاول منع كل محاولة لإنقاذها، ومع هذا فهي ملهمة الفتوحات والبطولات(ص22
فالعذراء هنا - مثل الأميرة عند صلاح - هي رمز، إنها حلم قومي يتمثل في الحرية
والوحدة العربية، فهي هدف الأمة و حلمها الذي لم يتحقق، و لذلك بقيت تتأرجح بين
سريرين، سرير للحب و سرير للعرش ، فإذا كان السرير الثاني يعني الحكم الذاتي
القائم في أغلب أقطار الوطن العربي، فإن السرير الأول(سرير الحب) هو سرير
التزاوج و إنهاء التمزق الإقليمي ، و جمع شتات الأمة ، في وحدة قومية عربية
تعبر عن وجدان الجماهير العربية.

أما شخصية الشيخ الجليل في المسرحية ، فهي ترمز إلى التاريخ العربي الذي
يختفي في صيرورته الزمنية الشيخ ، و يبقى شاهدا يحكي قصة الأمة ، و يذكر
الناس بماضيهم و بحاضر واقعهم المتخلف ، و ما يعيشون فيه من قهر و استعباد
بسبب سلبيتهم و تكاسلهم . فالشيخ هنا ، هو التاريخ العربي ، الذي يرمز إلى ذاكرة
الأمة ، و ماضيها المجيد . جاء ليذكر الأمة بأن ما يحدث اليوم هو شبيه بما حدث
بالأمس، و ينبهها إلى أن الذي يحمل لواء السيدة العذراء ، بمجرد أن يستغل اسمها
للوصول إلى الحكم ، يخون العهد ، و يصبح طاغية يسعى إلى إذلال شعبه. و إن
محاولة اغتيال الشيخ، في العمل المسرحي، هي إدانة صريحة موجهة إلى الجماهير
العربية و محذرة إياها أن لا تغتال تاريخها و ذاكرتها ، بل و أن تتمسك بموروثها
الحضاري فهو طوق النجاة .

وهكذا، فقد لجأ الشاعر خالد البرادعي إلى الماضي الوهمي، فاتكأ على التاريخ

الموهوم القريب من الأسطورة الشعبية، لأن استلهامه للتاريخ في هذه المسرحية لم يكن باستحضار حدث منه بعينه، ومزجه بالواقع الذي يعاصره، بل كان باستحضار التاريخ ليروي حدثا من الواقع ، سجله بعد أن كان شاهدا عليه ، و لم يأخذ التاريخ شخصية الراوي كما عهدناه في المسرح البريختي، و إنما مثل شخصية محورية تفاعلت مع الحدث و ساهمت في بلورته و تطويره. و إن كان البرادعي قريبا من بريخت في بناء عمله الفني على أساس إلغاء الجدار الرابع، أي كسر الإيهام المسرحي، وذلك عندما تم إلغاء المسافة بين المنصة والجمهور عن طريق بث بعض الممثلين في الصالة ، و إشراكهم بالعمل المسرحي ، و تنقلهم ما بين الخشبة و الصالة (1).

و يرجع ذلك إلى طبيعة القضية المصيرية التي يطرحها البرادعي على فكر المتلقي ، دافعا إياه إلى ضرورة أن يبقى يقظا و يتخذ موقفا مما يعرض أمامه سعيا لتغيير واقعه. و لأجل ذلك و لأجل تحقيق التواصل مع نفس المتلقي و التأثير فيه كان استحضار الشاعر لروح الماضي، إذ حاولت المسرحية التذكير بالماضي، و استحضاره ليس كحدث و إنما كأزياء و وسائل ، فقد حاولت بعض الشخصيات الاستعانة بما يشبه ألبسة العظماء من التاريخ، عن طريق الخبير الأجنبي الذي شوه هذه الملابس، و جعلها لا تمت إلى شخصيتنا بصلة، كل ذلك لأنها ربما جاءت عن طريق الخبير الأجنبي الذي حاول تشويه التاريخ، أو لأنه نظر إليه حسب رؤيته هو لا رؤيتنا و معرفتنا نحن .

وربما يلاحظ القارئ أن البرادعي قد وفق في الربط بين ممارسته المسرحية هذه وبين تنظيراته المسرحية التي ترى، كما سبق أن رأينا، أن التأصيل للمسرح العربي لابد أن ينطلق من الالتزام بالتراث والشعر و قضايا الإنسان العربي. ويبدو هذا جليا في استلهامه للأجواء التاريخية والتراثية وربطها بواقعه المعاصر، إذ يتعرض لشخصيات عربية إسلامية تنتمي إلى هذه الأمة، كالخنساء رمز التضحية العربية، مرورا بسيف الدولة رمز المقاومة العربية، إلى مروان بن محمد، و صقر قريش مؤسس الدولة الأموية في الأندلس..الخ . محاولا من خلالها تعرية زيف الواقع العربي الراهن، وسلبيته وتبعيته، بفضل طبقة حاكمة فاسدة وعاجزة، إلا من إرهاب شعوبها وتجويعهم.إلا أن التاريخ عند شاعرنا " لم يأخذ شخصية الراوي كما عهدناه في المسرح البريختي، وإنما مثل شخصية محورية انفعلت مع الحدث، وتفاعلت معه " (2)، وهذا ما يحسب للشاعر لا عليه .

1- خالد محي الدين البرادعي : العرش والعذراء ، ص 7 .
2- د. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، (م.س) ، ص 238 .

4- المسرح وضرورة الفعل الثوري:

تستوحي مسرحية "الفتى مهران"(1964) أحداثها من الماضي، فأحداثها تدور في إحدى القرى المصرية في عصر المماليك الجراكسة في القرن الخامس عشر، حيث ساد أمراء المماليك و حكموا البلاد بمنطق القوة و الجشع ، فاعتدوا على الآمنين، و نهبوا ثروات الأرض، و ساموا الفلاحين وعامة الشعب ألوان العذاب و الاستغلال. ولذا لجأت معظم مسحريات - الغاضبة منها خاصة - هذه الفترة، كما يرى غالي شكري، إلى ديكور العصر المملوكي، وهو الديكور الرامز إلى القهر والظلم. وكذلك أصبحت فكرة السلطان الطيب والحاشية الفاسدة هي محور ذلك الظلم و القهر والغضب (1) .

و الفتى مهران هو أحد الفتية الذين ينتمون إلى هذه القرية البائسة ، فهو رجل بسيط يتمنى أن يكون أحد مثقفي عصره، و قد ترك القرية إلى الأزهر. و لكنه عاد إليها فوجد أن أمير الناحية قد اغتصب الأرض التي كان يعيش عليها أهلها . و من جراء هذا الظلم الذي شاهده و إدراكه لحقائق حياته في عصره ، استطاع أن يلتقي بمظلومين آخرين مثله ، و كونوا جماعة الفتوة التي تحمي تقاليد جماعات الفتوة القديمة المعروفة في التراث العربي ، و التي من مبادئها حماية المظلوم و إغاثة الملهوف و تحقيق العدل بحد السيف ، و أنه لا طاعة لحاكم ظالم أو سلطان جائر يعاني من سطوته العباد و البلاد .

لقد كانت غاية هذه الجماعة التي يقودها الثائر (مهران) مقاومة ذلك الاستبداد المملوكي والتصدي له، فكانوا ينظمون غارات مفاجئة على قصور الأمرء و الحكام و ممتلكاتهم،و يسلبون منها ما يستطيعون سلبه من أموال و حبوب يتولون توزيعها على المعدمين و الفقراء من عامة الناس ، و كأنهم في صنيعهم هذا ، يستلهمون أخلاق و مبادئ الفرسان الصعاليك في العصر الجاهلي .

و تتعرض جماعة الفتوة لأول تجربة حقيقية ، حين يأتيهم نبأ عزم السلطان على غزو بلاد السند تحت ضغط جماعات التجار و شراذم الأمراء، التجار يريدون أسواقا جديدة لبضائعهم ، و الأمراء يريدون التخلص من السلطان الذي كان يبدي تعاطفا مع جماعة (الفتوة)،و يحاول أقطاب الجماعة الوصول إلى السلطان بغية إثنائه عن عزمه، حتى يتفرغ لمقاومة التتار المحتشدين على حدود البلاد ، و لكنهم يخفقون في مسعاهم ، فقد وقع السلطان في شراك التجار و الأمراء ، الذين زيفوا عليه الأمر ، و زينوا له التوجه بجيشه إلى بلاد غريبة ، لا هدف إلا لكي " يصبح مثل الفاتحين الأقدمين "(2)، فاتحا عظيما سيذكره التاريخ .

ولكن الأمير (نائب السلطان) الذي كان طامعا في الملك معتمدا على التتار و في الوقت المناسب، والذي لا ينسى تحدي(مهران) وجماعته له، واعتداءاتهم المتكررة

1- د. كمال عيد : الدراما الاشتراكية ، ط 1 ، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس 1983 ، ص 210 .

2 - عبد الرحمن الشرقاوي: الفتى مهران(الكتاب الذهبي) ، روز اليوسف ، القاهرة يناير 1986 ،

على ممتلكاته ، و في محاولة للإيقاع بهم يدبر هجوما مباغتا عليهم، ولكن الجماعة كانت محتاطة للأمر مسبقا،فانقلبت الأمور وأصبح هو وجنده رهين حصار جماعة الفتوة، و يلجا إلى الحيلة فيظهر عفوه عن الجماعة، بل يمضي في الخدعة إلى مداها، فيعرض على مهران قيادة جيشه . و يجد مهران في العرض فرصة سانحة للاستيلاء على السلطة و تحقيق العدالة و الحرية للشعب المغلوب على أمره.

وإذا كانت هذه الحيلة لم تنجح بالنسبة لمهران ذاته، لأنه كان يدرك بأنها مجرد حيلة ساذجة للإيقاع به، و امتصاص ثوريته بمظاهر الحياة والنفوذ، فإن هذه الحيلة قد أدت دورها في عقول كثير من أتباع مهران و مريديه، الذين ظنوا أن قائدهم قد باعهم من أجل تحقيق أغراضه الشخصية . و لقد ازداد الأمر تعقيدا بعد عودة جيش السلطان من السند مهزوما بعد مقتل السلطان هناك نتيجة خيانة الأمراء، مما أدى إلى استيلاء التتار على سواحل البلاد في غياب قوة وطنية رادعة ، و بهذا يخيم الظلام على النفوس، و يموت الفتى مهران، بعد أن تلقى طعنة غادرة في ظهره من جند السلطان الجديد. و رغم هذا كله لا ينطفئ الأمل ولا تموت الطاقة الإنسانية على أن تصنع المعجزة و المستقبل ، و هو ما يتجلى في قول مهران عند نهاية المسرحية:

" و سننطلق / سنخوض معركة المصير، بلا دروع و لا خوذ / ضد اللصوص الدارعين / نحن الذين يموت أفضلنا كي يحيا الآخرون بلا دموع / نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين / لم ينعكس وهج على جبهاتنا/ و عروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل / و سننطلق "(ص32).

يجدر الإشارة بدءا أن التراث هو إحدى الدعامات القوية التي يقوم عليها مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، مثل: الفتى مهران، ثأر الله ، النسر الأحمر، وعرابي زعيم الفلاحين. ومسرحية [الفتى مهران] تعد إضافة أساسية و حقيقية للمسرح الشعري العربي، فمما لا شك فيه أن "مهران" بطل ثوري يصعد إلى منصة مسرحنا العربي ، فهو يمثل مستوى رفيع من الوعي الثوري، و قسماته الثورية واضحة و قاطعة و محددة ، لا يضعف من ثوريتها طبيعته الرومانتيكية ، فمن المعروف أن البطولات الثورية تتضمن دائما هذا العصر الرومانتيكي الجذاب .

فلا شك أن (مهران) كان حكيما و نبيلا و شجاعا و جسورا . ولا شك أنه كان صادقا حين قال عن نفسه أنه يحلم بالعدالة والأمان و بالسكينة والسكن، و أنه كان يناضل حقا من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل وتحقيق السلام. كما أنه ما كان يخشى أن يموت شهيدا - وقد مات فعلا - في سبيل ما آمن به وناضل من أجله. كان حكيما أيضا وهو يحتضر - حين اكتشف مقدار خطئه عندما ترك الفأس وعاش على السيف فقط ، و أن خطأه كان مضاعفا حين اكتفى بهذا العدد الضئيل من السيوف :

" ليتنا كنا حمينا الفأس يا طه كما كنا نود
لمزيد من سيوف و دروع و زرد " (ص207).

لم يكتشف مهران قبل لحظة موته أنه لكي يظل ثوريا فلابد أن يظل ملازما مصدر الثورة - الفلاحين و الأرض - ملازمة عضوية و ليس مجرد امتزاج بين فلاحين و الثوار الفتيان ، و إلا انقلب إلى مجرد متمرد شريف ، أو حالم شاعري وصعلوك شاعر سليم الطوية يسهل على الأمير المملوكي و عصابته من التجار و النخاسين و القتلة أن يخدعوه وأن يحرفوه عن مساره ، و أن يقتلوه وحيدا في النهاية بعد أن تمت عزلته ، فوجد أن عليه أن يكافح من أجل الالتصاق بالجماهير من جديد ، التي هي دائما في حاجة إلى من يقودها نحو العدل و الحرية .

إن شخصية الفتى مهران ليست شخصية تاريخية حقيقية أو مستمدة من التاريخ الحقيقي (1). مما يؤكد أن المسرحية لا تسعى إلى تفسير الماضي تفسيرا، و لا إلى بعثه و إحيائه ، و لا إعادة تصويره ، و إنما تسعى إلى التعبير من خلاله عن مضامين و قضايا جديدة ، تستعير لها شكل الماضي فتسقطها عليه . إن المسرحية تعبر عن مفهوم ثوري شعبي ، تسقطه على الماضي، و تصوره من خلاله، فتجعل حركة الفتيان تثور ضد انحراف مسار السلطة. و يتضح هذا في المسرحية في تلك الرسالة التي يبعث بها قائد الفتيان - على لسان حد أتباعه - إلى السلطان، وهي رسالة تعكس رأي جماعة الفتوة فيما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين السلطة و الرعية ، وهي شكوى تصرخ من ظلم أمراء المماليك الذين عربدوا في البلاد باسم السلطان، فنزعوا حبه من قلوب الناس و أحلوا محله الخوف و اليأس :

" مهران: قل له يا أيها السلطان فلتحرص على موثقنا ، عن حلفنا / إن في هذا سلاما للوطن، و أمانا لك من قبل سواك / .../ قل له إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب / فما عاد لسان ينطق ، بسوى الكذب / أنه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس، و اليأس مضلل / .../ فلقد يستسلم الشعب لأنياب العدو / دون أن يدرك فرقا واضحا بين أنياب أعاديه و ظفر الأصدقاء "(ص 23،24).

كما تظهر المسرحية التصادم بين الفلاحين والطبقة الحاكمة، فهي تجعل الفتيان يحرضون الفلاحين على عداء الأمير منطلقة في ذلك كله من مبدأ الصراع الطبقي، وخدمة نظام الحكم في المجتمعات غير الثورية طبقة المستغلين، و خطورة انحراف الثوريين بالثورة عن مسارها حين يقبل أحد منهم التفاوض مع أعداء الثورة، و التفاؤل بانتصار الطبقات الكادحة في كفاحها من أجل مستقبل أفضل.إذ بالرغم من جهل الفلاحين وتخلفهم وانشغالهم بلقمة العيش، فإنهم على استعداد للصدام و الدفاع عن حقهم في العيش الكريم، بل إن فيهم من هو واع و رافض و محرض. و يمثل هذا الوعي خير تمثيل شخصية " صابر"، وكان أبوه قد مات جوعا و سلمه الفأس كي يسقط بها قلاع الظلم. وهو يعي ضرورة الثورة، ويشارك فيها جنبا إلى جنب مع الفلاحين، ولذلك يرفض دعوة (مهران) إليه ليترك الفلاحين و ينضم إلى

---

1 - محمد السيد عيد: الجوانب التراثية في مسرحية الفتى مهران ، م. القاهرة ، ع 79 ، الهيئة ، القاهرة يناير 1988، ص11

مثله الأعلى في النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل وتحقيق السلام، ثم تتلاشى الحدود الفاصلة بين الحقيقة والأسطورة، ويغطي الأسطوري على كل ما عداه، حتى ليغدو البطل في النهاية صوابا محضا مجردا من الخطأ والخطيئة ، حين يهتف أحد فتيانه في مزيج من التبجيل والزهو:" وهو المعصوم..من يحمل في أعماقه أزهى تقاليد الفتوة "(ص107). وإن كان مهران لم يستطع أن يحقق حلمه الثوري فإن هذا ما سيحدث في مسرحيتنا التالية(بعد أن يموت الملك) لعبد الصبور

تبدأ مسرحية" بعد أن يموت لملك"(1971)، براويات ثلاث يقدمن لنا العرض المسرحي في ثوب ساخر، فهن يسخرن من المخرج و المؤلف و أرسطو صاحب النظرية الأولى في الفن المسرحي. وتقدم المرأة الثالثة بطل المسرحية،" وهو ملك لإحدى المدن الكبيرة التي تقع على مجرى نهر، قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ. وهي مدينة واسعة طبعا تشقها طرقات كثيرة... وتتناثر فيها الأسواق و المعابد والصيدليات والحانات والسجون وأماكن أخرى"(1 فهو ملك غير محدد كما نرى.وتحدثنا المرأة نفسها في موقع آخر أن المؤلف لا يقصد من هذه المسرحية إلى إثارة عاطفتي التشفي،وأنه يحيلنا إلى الصفحة الثالثة والأربعين من كتاب(الشعر) لأرسطو لنعرف ما يريد.و تلخص المرأة الثانية ما ورد في تلك الصفحة عن إشارة أرسطو إلى وجوب تبيان انتقال العظماء من السعادة إلى الشقاء،لإثارة عاطفتي الشفقة و الخوف في نفوس المتفرجين لكي يحدث لديهم التطهير .

ويرسم لنا المؤلف شخصية(الملك) - وهو عماد هذ العالم - إله في صورة بشري، وما الآخرون إلا أعراض زائلة هو جوهرها الأقدس،بل إنه الدولة ما دام هو صاحبها . و رؤوس الناس لا ثمن لها من أجل جلال الملك. إن هذا الملك جحود، يستفيد بمشورة خياطه فيغير اللون الرسمي لأزياء مملكته من الأزرق إلى الأبيض وفقا للون قطعة مخمل عرضها عليه الخياط، وبعد أن يستفيد بالمشورة و يستحوذ على قطعة المخمل يستأصل لسان الخياط إمعانا في الاحتياط من ثرثرته التي قد تمس هيبة الدولة.

ويجسد (الملك) دور الإله القادر، الذي يلمس الكائنات فتدب فيها الحياة، يتركها فتموت بأمر فيطاع، يرغب فتطوع كل الأشياء لرغباته يشتري الشعراء والمؤرخين، ويبحث دوما عن ضحيته التي تدفع الثمن.ولا تفلت الحاشية من أن تكون ضمن من يدفعون الثمن على نحو أو آخر: بقطع لسان الخياط، وإذلال الشاعر وتزييف المؤرخ و الجميع.إنهم أدوات القصر وموضعه في آن.أما الملكة فتدفع ثمن خديعتها في قدرته على الحب والإخصاب أسيرة داخل جدران القصر الموحش و عجز الملك .

ففي هذا العمل المسرحي تعيش الملكة عشرين عاما على الأمل في الحب وفي النماء و في إيجاد طفل المستقبل. أحبها الملك و قدم لها المهر مملكة اغتصبها بالسيف ثم وعدها بالطفل الذي يملأ حياتها بالخصب والرواء. وهذا الاغتصاب هو ما يجعله يرى في الناس خصومة الذين لا يستحقون أقل من أن يداسوا بالأقدام،أما الحب والرحمة فمرادفات للضعف والهزيمة.والشعر مقرون بالصعاليك والموسيقى

---

1 - كمال محمد إسماعيل : الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية ، القاهرة 1981 ، ص 208 .

بالرقص والاستعراضات الحربية. أما المرأة فيهواها هوايته للعطر وولعه بالجواهر والحلي الذهبية . فهو لا يحمل من الملامح الإنسانية إلا أكثرها فجاجة و زيفا ، و من ملامح الآلهة أكثرها تعاليا و تجبرا .

و في مقابل إصرار الملكة المتطلعة إلى الإخصاب نحو من يعطيها الطفل من الأحياء لا من الملك ، لأن الموتى لا يمنحون الحياة . نجد حركة مضادة تتمثل في إصرار الحاشية على أن الجثة يمكن أن تعي و أن تمنح، كمحاولة للإبقاء على سنن الملك الغابر -التي لا تجيد التفاعل إلا معها- بالعمل على إخراج طائر الموت الأسود من جسده عن طريق الملكة بعد أن تخيلت الحاشية أن الملك قال:" أبغي الملكة جنبي، إذ تعمل الحاشية كل ما في استطاعتها في محاولة لإعادة الملك الميت إلى الحياة .

تبدأ الملكة في البحث عمن يخصبها، يمنحها المستقبل،لكن الحاشية تخذلها فردا بعد الآخر، ومع ذلك فالأمل لا يضيع إذ تجده الملكة في الشاعر الذي نعرف أنه كان طوال عمره عاشقا للملكة، يخفي حبه بين ضلوعه و يتعذب. ثم يمضي الشاعر برفقة الملكة لضفاف النهر ، بعيدا عن القصر الملعون، عن الملك الميت، و أفراد الحاشية الميتين بموته.لكن الملك العقيم حتى وهو ميت لا يتركهما وشأنهما، فصوته المشؤوم يجيء من أعماق الموت يقول: أبغي الملكة جنبي.وكأنه يريد أن يحكم عليها بالعقم حيا وميتا.وتبعث الحاشية بالجلاد كي يأتي بالملكة لكن الشاعر يقهره إذ يقتله بسيفه، سيف الجلاد نفسه. وهنا تقف المسرحية لتخير المتفرج بين ثلاثة حلول، كمحاولة منه على حث وعي المتفرج ودفعه إلى إيجاد حل لهذه القضية.

تشكل هذه المسرحية مرحلة بأسرها في عالم صلاح عبد الصبور ، إذ تتجمع فيها خيوط الأعمال السابقة لتصل إلى غايتها العليا فنيا و فكريا، فهي تمثل التكثيف الأرقى للأعمال الأولى، كما أنها كلمته الأخيرة الفاصلة "(1). فمن خلالها يعالج قضيته الأثيرة : القهر والطغيان، التي تتجسد في شخصية(الملك) العملاق الممارس للقهر، إذ حول البشر إلى أشياء لا قيمة لها إلا باعتبارها أداة قهر أو محل قهر. وهو قهر يبدو - في حدته و اعتياديته - وكأنه يمارس لذاته. نراه يقول لقاضيه:" ما دمت أنا صاحب هذي الدولة/ فأنا الدولة...أنا ما فيها، أنا من فيها..أنا بيت العدل، و بيت المال، و بيت الحكمة / بل إني المعبد والمستشفى والجبانة والحبس/ بل إني أنتم، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو في صور مبهمة / و أنا جوهرها الأقدس "(2).

إن قضية الحرية، واحدة من القضايا الرئيسية التي شغلت حياة الشاعر صلاح عبد الصبور، فأصبحت محورا هاما من محاور أعماله الفكرية و الإبداعية ، في الشعر أولا، ثم في الدراما. فهو، ككل شاعر عظيم الصدق و الرؤية يسعى إلى فتح طريق الإنسان إلى الوعي و الحرية(3). ولذلك جاءت معظم أعماله حاملة لأرواح أبطال مثقفين و شعراء يحسون بالقهر، ويحلمون بمستقبل أفضل تسوده الحرية و العدل، ولكنهم يحتارون بين الكلمة والسيف.ولكن في مسرحيتنا هذه تكتمل المسيرة

1- رفعت سلام : المسرح الشعري ، (م. س) ، ص 113 .

2- صلاح عبد الصبور: مسرحية " بعد أن يموت الملك " ، دار الشروق ، بيروت - ط 2 - 1983 ، ص 41

3- سامي خشبة : الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور، م. المسرح ، ع 8 ، القاهرة-سبتمبر 1981 ، ص 40 .

و هكذا ، لما كان المؤلف يريد إعطاء بعد رمزي لبطلة مسرحيته ، متمثلا في المدينة أو الوطن، فإن شخصية الملكة جاءت أقرب إلى الجنيات أو حوريات البحر التي تذكرها الأساطير القديمة . و نظرا لهذه الطبيعة التي تتمتع بها شخصية الملكة ونظرا لروحها الشفافة ، فإنها تستطيع - مثل بهية سرور - أن تتنبأ بما قد يحدث في المستقبل ، إذ نراها تحذر أفراد الحاشية من إيقاظ طائر الموت الذي ينام في جثة الملك : " الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم / سيكسر باب الزمن الموصود ، و يحطم أقفاله / حتى تخرج من سرادب الماضي قطع الظلمات المختالة/ ويعود الأموات إلى الطرقات ليختطفوا الكسرة من/ أسنان الأحياء/ ستحل سنين متتابعة جدباء/ يصبح فيها القمح قشورا لا بذرة فيها / و سيتخثر لبن الأم بثدييها الممصوصين "(ص74).

وهناك شخصية أخرى هامشية في المسرحية، لكنها تضرب بجذورها في التراث الشعبي أيضا، وهي شخصية المنادي، أو البهلول، كما نراها عند شكسبير ، أو " مضحك الملك " كما نسميه في الحكايات الشعبية :

" الملك: اسمع يا بهلول / هل لك زوجة ؟

المنادي: لا أملك ما ينفع للزوجة يا مولاي "(ص20).

إلا أن هذه الشخصية لم تتح لها الفرصة التي نراها في مسرحيات شكسبير، مثل (الملك لير) ، لكي تكتمل أبعادها ، و يصبح هذا البهلول أكثر الناس حكمة و إنسانية . و رغم ذلك فإن صلاح عبد الصبور قد استفاد كثيرا من التراث الشعبي في استلهام شخوصه المسرحية، و رسم أبعادها الفكرية و الفنية، و جعلها شخصيات حية و قوية يمكنها أن تحمل مضامين رؤيته و تؤثر في وجدان المتلقي .

أما المقتطفات و الجزئيات التراثية في هذا العمل المسرحي ، نجد لها إشارة واحدة للسعادة المسيحية الخاصة بمسح أقدام المسيح (أو القدسين) بالزيت العطري، و قد وردت في حديث للشاعر عن الملكة ، و هي إشارة أراد منها المؤلف تبيان مدى قدسية الملكة في نفسه، حيث يقول :" كنت أناجيها في نومي المتوفز / ..../ أتمنى أن أمسح قدميها بالشعر / كما تمسح بالزيت العطري/ أقدام القدسين"(ص85

و من الجزئيات التراثية الشبيهة بأغاني المهد ، ما جاء على لسان الملك ، أثناء تمثيله الوهمي كل ليلة لإقناع الملكة بأن لها الطفل الذي أرادت،إذ يقول:" اضحك.. اضحك.. يا طفلي الأدرد/ اضحك .. حتى يتفتح في خديك الورد اضحك إ بس إ بس إ اضحك/ ما أحلى ضحكتك العذبه/ شبعان و سعيد ، هل بلل ثوبه "(ص44).

و من الأمثال الشعبية التي وفق المؤلف في توظيفها ، و إن كانت قليلة ، ذلك المثل الذي أورده على لسان الخياط الذي عاش يحلم أن يصبح خياطا في قصر الملك ، و هو مثل يعبر عن فكر هذه الشخصية التي تتميز بالانتهازية و النفاق :

" دلوني يا سادتي نجوم المجد/ هل أنا في حلم أو في يقظة/ هل أنا حقا في حضرة مولانا البدر المتجسد/ تنهل عيني من رائق أنواره/ ها أنذا أقرص نفسي كي أتأكد / لكن النور يغشي عيني الذاهلتين "(ص27).

4. المسرح و مواجهة قوى القهر :

بعد أن أرخ نجيب سرور في ثلاثيته لمصر، قرر أن يقف أمام تاريخ مصر السياسي والاجتماعي ليدلي برأيه فيه إجمالا،وكانت نتيجة هذا التأمل هي مسرحية "منين أجيب ناس"(1974) والتي اعتمد في كتابتها على ثلاثة مصادر أساسية هي

1 - موال (حسن و نعيمة) القصصي .

2 - أسطورة (إيزيس و أوزوريس) الفرعونية .

3 - تاريخ مصر الحديث (معركة العلمين - حادثة كوبري عباس) .

اختار الشاعر نجيب شكل الرحلة عبر أرض مصر ليعرض من خلالها ما يشاء من الصور التي يريد أن يناقشها ، و اختار لرحلته بطلة من طراز فريد هي: نعيمة ، بطلة القصة الشعبية المعروفة (حسن و نعيمة) :

" قصة جدع اسمه حسن وجهه أزهى من هلال شعبان .

حبته بنيه اسمها نعيمة من المنشية ".

و نجيب سرور يعتمد على المضمون التراجيدي لنفس حكاية الموال الشعبي ، بيد أنه يبدأ من حيث انتهت - بعد أن تم اغتيال حسن ، و نعيمة المخلصة تسير من بلد إلى بلد باحثة عن جثته(كأنها إيزيس في الأسطورة الفرعونية القديمة). إذ نجدها مع بداية المسرحية، تسأل الفلاحات عن الجثة فيخبرنها بأن أهل القرية قد وجدوها، ولكن أتباع العمدة قد دفعوا بها ثانية في النهر ، ثم يفزعن من وجود رأس حسن مع نعيمة ، فتعلل لهن سبب وجودها بأنها قد خافت من تشريد جسده عن رأسه بعد مقتله . و تبدأ نعيمة في قص كيفية قتله .

لقد أحب كل من حسن ونعيمة بعضهما البعض لذا تقدم لخطبتها من أبيها،الذي رفض بضغط من عمدة القرية لتعرض حسن له في مواويله بالنقد و السخرية ومنع الأب ابنته من أي اتصال بحبيبها. ولكنها حين تعلم أنه مريض، تذهب لرؤيته، مما يجعل العمدة يغضب، و يلجأ إلى تدبير مكيدة للقضاء على حسن. لقد أرسل العمدة والد نعيمة، و معه بعض الأتباع ليأتوا بنعيمة بعد أن يعده الأب بتزويج ابنته له. و حين يأتي حسن إلى قرية نعيمة بعد ذلك ، تتم الخديعة ، إذ يذبح من طرف الخفر ، يلقى بجثته في نهر النيل بعدما استطاعت نعيمة إخفاء الرأس .

و بهذا فإن نعيمة تعتقد أن القهر قهر فردي، يرتبط بقتل السلطة لمن تحب، و بدأ مرحلة العقدة بإعلان الراعي لبهية بأنه يقتل من هم مثل حسن كل يوم بأدوات مختلفة، و يمثل لها بحادثة (شفيقة و متولي) اللذين قتلتهما الظروف القاهرة غدرا تلك الظروف التي صنعها الملك و أعوانه. ويعلل الراعي سبب مقتل حسن لقد أدرك في معركة العلمين لعبة ففضح أمرها ، و لذا تخلصت السلطة (العمدة) منه .

و يواصل المؤلف تأكيده على فكرة القهر و امتدادها، إذ يرد على لسان الكهل - هو نفسه تعرض للقهر من طرف الباشا ، حين كان شابا ثائرا ضد الظلم ، مما جعله يهرب إلى الجبل، و يكون جماعة الفتيان، يأخذون بالقوة ما يخزنه الباشا من

على التظاهر من أجل مصالحهم الخاصة ، لذا كان يجب أن يقضى عليهم .

و نعيمة، التي ترحل لتجوب كل تلك الحدود الجغرافية حاملة رأس حسن الذي قتله أهلها لأنه أحبها في مجتمع لا يعترف بالحب، تشبه إيزيس الأسطورة في بحثها عن (حوريس) ، فهي خلال رحلتها تقابل فئات شتى من أبناء الشعب المطحونين، يقدمون لنا في مجملهم بانوراما تاريخية للأربعينات حيث بلغ القهر أوجه. و عندما تتحاور نعيمة مع تلك الفئات المسحوقة يتضح لها أن هناك في كل مكان حسن آخر صريع ، و لكن الفاعل ـ الظالم مجهول، و لا سبيل لأخذ الحق منه، لذلك يقول أحد الفلاحين لنعيمة :

" و احنا .. طيب نفرق إيه/ عن حسن/ جته صاحية فى الجبل/ تفرق إيه عن جته في النيل ميتة/ و ورا الاتنين يا بنتي بشوات"(ص67).

و على هذا يصبح حسن (رمزا) لكل من حاول مقاومة الظلم ، لهذا صار " في كل كفر بيندبح"، لأنه " كان يغنى للأهالي، و اللي ما يغنى و يرقص للعمد، يرتمي في النيل كده ، لا جنازة و لا قبر " (ص55).

لقد اكتشف حسن ـ قبل موته ـ خيانة الملك للوطن في معركة العلمين لذلك جاء على لسان أحد الفلاحين :

" لعبه لعبوها الكبار .. بس قالوا عليها حرب .. و حسن كان فاهم الملعوب و قال .. و عشان قال دبحوه "(ص31).

و لقد استطاع حسن أن يعلم نعيمة ، رغم أنها أمية ، ببعض استقرائه للواقع المقهور، و يتضح ذلك في هفوة نعيمة خلال حديثها مع الراوي :

" أيوه .. أيوه .. يا حسن / قصدي أيوه .. قول يا عم "(ص40).

وقد أضاف إليها بعضا من الوعي بما يحيط حولها من أحداث، وما أكمل الوعي لديها هي تلك الأحداث العظيمة التي ألمت بوطنها. كل هذا قد جعلها تدرك أن الكلمة لن تجدي للوقوف ضد بطش و قهر السلطة ، وهي الفكرة التي أراد المؤلف توصيلها إلى المتلقي ، تقول نعيمة :

" م النهار ده ما فيش كلام / الكلام فتحوا عليه الكوبرى غدر / و نزل فى النيل خرس / الخرس ألعن كلام "(ص123).

و ما رأس حسن التي كانت تحملها نعيمة خلال رحلتها إلا رمزا، يمثل التعبير عن الوعي عبر الكلمات ، و حين تحبط نعيمة من تنفيذ رغبتها الدرامية في العثور على جثة حسن ـ التي تعبر عن القوة الفعلية ـ لا تتوان عن دفنها . و بذلك استطاع المؤلف طرح الفكرة الأساسية للمسرحية، التي تعني عدم جدوى التعبير عن الوعي عبر الكلمات . و في هذا السياق الرمزي أيضا تصبح نعيمة رمزا لإزيس الوفية المحرضة على الثورة الساعية إلى قهر الظلم ، تبحث عن (حوريس) آخر جديد ، يعيد إلى جثة حسن (كما عادت إلى جثة أوزوريس) الحياة و الأمل، كما يعيد إلى أرض مصر الحرية و العدل .

ثالثا : التعبير بالغناء عن ضمير المجموعات التي تقابلها نعيمة . فالمعروف أن نعيمة تقابل في رحلتها الرعاة، وعمال التراحيل و الجنود، و الطلبة وغيرهم وكل مجموعة تغني لتقدم نفسها و تشرح حالها، و هنا يشترك الراوي بالغناء كضمير للمجموعة(ص34). وتعتبر هذه الأدوار جميعا من أهم خصائص الراوي الشعبي، وهي تؤكد استفادة شاعرنا بأساليب الفن الشعبي في بناء عمله المسرحي .

و يأخذ نجيب سرور من التراث الشعبي أيضا ، فكرة النبوءة التي تكشف لدينا الشعور بالمأساة ، فنعيمة في القصة الشعبية (حسن و نعيمة) تحذر حسن من الذهاب لقريتها كما طلب منه والدها لأنها أحست بالخديعة :

" أوصيك يا حسن و الزمان يوصيك ما تجيش لبلدنا
أبويا خاين يا حسن .. و يخون العيش في بلدنا "(ص41).

إلا أن حسن يسير لمصيره بقدميه بعد أن سيطر الحب عليه، فلم يعد يميز بين الخونة و الصادقين . و هذا المعنى نفسه نجده عند نجيب سرور :

" قلت للمرحوم يا روحي / لو خدوني الكفر مش ها تشوفني تاني/
يعني يمكن يقتلوني / و لا يمكن يقتلوك / دول ديابه يا حسن
ما لهمش كلمه "(ص113).

و يستوحي المؤلف أيضا من التراث شخصيات أهم أبطاله في عمله المسرحي مثل "حسن" و" نعيمة"،ولو أنه يتعامل معهما بشكل جديد يتماشى و رؤيته لأحداث عصره ومجتمعه . فبالنسبة لشخصية(حسن) تعمد المؤلف ألا يجسده في صورة مرئية على المسرح، و اكتفى بتصويره على لسان الراوي، و نعيمة، و بقية الشخصيات التي كانت تقابلها نعيمة في رحلتها . ثم أضاف " إليه بعدا سياسيا لم يكن موجودا في القصة الشعبية ، إذ جعله فنانا ملتزما ، يدافع عن القضايا الهامة التي كانت تشغل باله و تهم وطنه "(1).

أما بالنسبة لشخصية (نعيمة) ، فقد جسدها المؤلف لتستمر معنا طول العمل المسرحي . فقد رأيناها تتحرك ، تحادث الناس ويحادثونها ، و تخلو من آن لآخر لنفسها لتتأمل في الطبيعة الإنسانية، و تتساءل عن أسرار الكون. و قد جعل المؤلف من نعيمة رمزا للوطن الغالي، و يبدو هذا واضحا تماما من مزجه بين شخصيتها و شخصية إيزيس و رحلتها و رحلة إيزيس ، و إشارته في نهاية المسرحية إلى احتمال حملها من حسن رغم موته ، كما حملت إيزيس من أوزوريس بعد موته في القصة أو الأسطورة الفرعونية ، و يتجسد هذا في المشهد الذي تقوم فيه نعيمة مع الحوريات بدفن رأس حسن ، و يأخذ هذا الدفن شكلا طقسيا مهيبا ، يكثف لدى المتلقي الإحساس بصدق المسرحية و أصالتها :

" حورية1 : امزج البحرين .. و اشرب يا حسن/ خطى فوقه يا نعيمه
رايحه جايه / جايه رايحه/ حد عارف/ مش يجوز تهديكي
روحه بذرته ؟ / ربنا قادر يصون ذريته "(ص30).

1- محمد السيد عيد : التراث في مسرح نجيب سرور الشعري ، ص 78 .

أنها تتفق جميعا - من وجهة نظر المسرحية - في عدم وفائها الكامل بمقتضيات اللحظة ، بالإضافة إلى منهجها المثالي في معالجة الوقائع و الأحداث. فهي ترتبط بالشعارت التجريدية و المطلقة أكثر من ارتباطها بالعقل و بالواقع الذي تعايشه. و يبدو هذا واضحا في شخصية (سعيد) التي بالرغم من كونها الأكثر تعبيرا عن الأحلام الوطنية الشابة آنذاك . فإنها سرعان ما تسقط في هوة المفارقة السحيقة بين الكلمة و الفعل بين الأسلوب الشعري الفياض بتطلعات الحب و الحرية وردهة الوهن والعجز الذي تموت أمامه كل الآمال.وإنها لسخرية مريرة أن تكون تعرية هذا العجز من طرف (حسان) الذي رفضه الجميع، و بهذا تكتمل حلقة الإدانة المتبادلة و تسقط الأقنعة عن جميع الوجوه دفعة واحدة :" ستظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب/ كارثة لا أسلوب لها./ ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريح الكارثة المجنونة / نار النكبة كبطاقات الأعياد / في أسلوب همجي / هذا الرأس العامر بالأسلوب "(ص11).

إلا أن شعر سعيد ليس كشعر قيس ، فنحن نعرف أن شعر قيس كان شعرا رومانسيا، حزينا، ينبع من آلام فردية، بينما شعر سعيد ينبع من ألم عام، ويكفي أن نقف على اسم القصيدة التي يلقيها في ثنايا المسرحية :" يوميات بني مهزوم يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا ". وإذا ما دخلنا إلى قلب القصيدة وجدنا الحلم بالتغيير، بالقادم الذي يبرى فاصلة الجملة ، يغمس مدات الأحرف في النار،" يأتي من بعدي من ينعى لي نفسي / يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي / يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمة / و يغني بالسيف"(ص98). كما وجدنا التحذير لأهل المدينة:

" يا أهل مدينتنا.هذا قولي:انفجروا أو موتوا/ رعب أكبر من هذا سوف يجئ/ لن ينجيكم أن تقصر هاماتكمو حتى تلتصقوا بالأرض/ أوأن تتكمشوا حتى يدخل أحدكمو في سم الإبرة/ لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة/ لن ينجيكم أن تتدمجوا أو تتدغموا حتى تتكون/ من أجسادكم المرتعدة/ كومة قاذورات/ فانفجروا أو موتوا"(ص103

إن الشاعر(سعيد) هنا يعبر عن جيل بأكمله، جيل مهزوم، آسن، لا يصنع إلا أن ينتظر القادم ، المهدي المنتظر ، الذي يأتي بعد أن تمتلئ الدنيا ظلما و جورا لكي يملأها عدلا و قسطا، وهذا استغلال ذكي من الشاعر صلاح لهذه الجزئية التراثية.

و لا ينحصر الخلاف بين قيس و سعيد في طبيعة شعرهما ، بل في طبيعتهما

و لكن الملاحظ أن صلاح يوظف هذين البيتين برؤية معاصرة تخدم عمله الفني فكريا و فنيا، وهو يكفينا التعليق على هذه الأبيات، إذ يعلق بنفسه عليها على لسان رئيس تحرير الجريدة - (الأستاذ) - الذي يقوم بإخراج المسرحية، بقوله :

" ماذا تبغي من ليلى في هذه الكلمات ؟/ انك تبغي منها أن تكسر قشر مخاوفها، تخرج منه المرأة طفلة/ متسربلة بالشهوة، والصمت/ تتبعك إلى جزر/ الحب الملعون/ الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية/ أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية/ في تابوت اللذة والموت(1).

إن توظيف شاعرنا لمسرحية شوقي، ولبعض ما تضمنته من مقتطفات تراثية يؤكدان جرأة صلاح و شجاعته في التعامل مع التراث في بناء عمله المسرحي، حيث جعل منه تكئة ينطلق منها نحو تحقيق رؤيته الفكرية و الفنية. فإذا كانت مسرحية شوقي ذات بعد واحد، لأنها تعالج التراث بطريقة مباشرة ، فإن مسرحية "ليلى والمجنون" لشاعرنا صلاح عبد الصبور تتعدد بها الأبعاد ما بين الماضي و الحاضر، وما بين الخاص والعام، وما بين الرمز والمرموز(2)، مما يؤكد بأن معالجة صلاح لتلك المادة التراثية كان بغرض تحريكها وربطها بنبضات العصر والمستجدات الحاصلة في المجتمع العربي .

كما أن المواقف الغنائية في مسرحية صلاح - رغم احتوائها على النبرة الغنائية الذاتية - تعتبر قليلة نسبيا إذا قورنت بنظيرتها عند شوقي، كما أنها لا تعدم باعثا من طبيعة المسرحية ذاتها، لأن مسرحية (ليلى والمجنون) أكثر انتماء إلى مسرح الفكرة الذي قد يتسع لما لا يتسع له المسرح التقليدي، ومن ثم قد تقوم وحدة الرؤيا الفنية مقام وحدة الفعل، ومن ثم تغدو لأحاديث الذات قيمة ذات أهمية في داخل البناء الكلي للمسرحية. فحتى عندما يلقي صلاح بقصيدة مطولة تبدو مستقلة عن الموقف الدرامي، إلا أننا نراها " غير مقطوعة الصلة بمعاني الإرهاص و الترقب التي تنتهي إليها المسرحية "(3).

لقد وعى صلاح عبدالصبور، كغيره من الكتاب العرب المعاصرين، بالتراث ودوره وكيفية استغلاله ، و الاستفادة في الوقت ذاته من كل التجارب والتقنيات المسرحية العالمية التي عاصروها، مما كان له أثره في بناء المسرحية الحديثة بما يتجاوز مفهوم الوحدة المسرحية التقليدية، سواء بتركيب هذا البناء بحيث يتولد الحدث التراثي من رحم الحدث المعاصر، أو بالتركيز على تأثير الأشكال الفنية التراثية في تغذية الفكرة العامة للمسرحية، بغية الاقتراب من ذائقة المتفرج، من خلال مناقشة القضايا المصيرية التي تشغل ذهنه .

---

1 - المسرحية ، ص 44 ، 43 .

2 - د. فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، (م. س) ص 192 .

3 - نفسه ، ص 196 .

الفصل الثالث

الجوانب التراثية في بناء المسرح الشعري العربي المعاصر

- دراسة فنية و تطبيقية -

1 - بنية القصيدة الجديدة : من الغنائية إلى الدرامية .

2 - الدرامية و التراث في تطوير الدراما الشعرية .

3 - التراث الشعبي و البناء الدرامي لـ" ياسين وبهية " .

3 - 1 - البناء الفني و الحدث .

3 - 2 - الشخصية .

3 - 3 - الجو العام و الصورة الشعرية .

3 - 4 - الصراع .

3 - 5 - الإيقاع .

3 - 6 - الزمان و المكان .

3 - 7 - اللغة و الحوار .

الأحداث الفرعية إنما ينصب على الواقع المعاصر المعايش ليعبر عنه ويلقي الضوء عليه،ويكشف جوانب منه بطريقة التلميح والإسقاط والاستهداف،تارة بالاستشراف وتارة بالتحذير، وتارة بالتوقع، وتارة بالتقرير، وتارة بالتنديد وتارة بالرفض وتارة بالاستنكار..وهكذا.

لم يكتف صلاح بالقصيدة الغنائية بل اعتمد الشعر القصصي والدرامي الذي بلغ به مرحلة النضوج فيما بعد بقصيدة القناع التي اكتملت عنده في منتصف الستينات.و في هذا الصدد يجدر بنا أن نقرأ رأي لويس عوض في ذلك الديون الأول حين يقول: "و أول ما يبهرك في شعر صلاح عبد الصبور هو نفسه المفطورة على الحركة الشاعرة التي تتخذ وسائل مختلفة للتعبير عن نفسها،ولكنها تظهر أكثر ما تظهر في نوع من الشعر القصصي قريب جدا مما يسمونه (البلاد) في الآداب الأوروبية،وهو ليس نوعا من أنواع الشعر غريبا عن بلادنا. فنحن نجده في الموال الشعبي الذي يسرد قصة أدهم الشرقاوي وأمثال ذلك من المواويل والقصائد التي تسرد قصص الأبطال الشعبيين ومآسيهم"(2). مما يؤكد أن صلاح ابن بار لتراث العرب الثقافي والروحي، يعيه وعيا قويا عقليا و وجدانيا. فهو يوحد بينه وبين تراث أمتنا العربية، في نطاق رؤية عصرية لا تتنكر للماضي ولكنها تهتم كثيرا بالمستقبل. ونتيجة لكل هذا ، استطاع أن يجدد في التراث الشعري العربي الغنائي والدرامي.

والحق أن التجربة التي خاضها صلاح في تقريب لغة الشعر المسرحي في وجدان المشاهدين وعقولهم تستحق وقفة متأملة.والاستعارات التقليدية.لا نجد أيضا نمطا تقليديا قد استهلك، إنما نجد لغة شعرية سهلة من ذلك النوع الذي يطلقون عليه السهل الممتنع حقا. إن هذه اللغة لغة غنائية في الدرجة الأولى ولكن القضية التي يعالجها الشاعر هي قضية عامة وخاصة في نفس الوقت .

وهناك الكثير من المقطوعات والقصائد التي تثبت الوشائج الدرامية الشعرية بين القصيدة والمسرحية(3)،وهي ليست وشائج خاصة بصلاح عبد الصبور، فنحن نجدها عند كل الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعري، فهذا هو شأن الأنواع الأدبية العريقة كالشعر(بالنسبة للعربية) والمسرح(بالنسبة لليونانية)،وتنمو وتتطور وتأخذ أشكالا متعددة،وهذا ما يساعد في تفسير تطور الشعر العربي من الغنائية إلى الدرامية عبر وسائط (القص ـ الحوار)، بل إنه"من الطريف أن نربط بين قصيدة الأصوات المتعددة،ودخول الممثل الثاني إلى المسرح تاريخيا.كما أنه لا شك في أن الوصول إلى الدراما، عبر الشعر الغنائي،لا يتم فجأة. وأن الأمة التي اعتادت الشعر الغنائي لابد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما، يضبط انسياب القصيدة الغنائية.."(4 كما أن أهم ما يميز الشعر الحديث عن الشعر التقليدي،هو تأثره بلغة الحياة اليومية فالشعر الحديث ـ بعامة ـ قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثرا واضحا،سواء على مستوى

---

1 ـ نسيم مجلي : قضايا الإبداع و النقد ، ص 98 .

2 ـ د. مدحت الجيار : مسافر ليل ولغة الدراما ، ص 94 .

3 ـ جلال الخياط : الأصول الدرامية للشعر العربي ، ص 97 .

استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومي أم على مستوى العبارات و نظام تركيب الجملة.والذي لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية و نظم تراكيبها، إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التي عالجها هذا الشعر، فقد برزت فيه قضايا الإنسان ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية...وقد وجد رواد هذا الشعر- و من أبرزهم صلاح عبد الصبور - في دعوى ت.س إليوت ما يتمشى مع نزعتهم.لقد انتهى إليوت إلى صياغة قانونه المعروف الذي ينص على:" أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها"(1). ولا يعني هذا القانون بالطبع أن يكون الشعر نفس الكلام الذي يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث في عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول:"هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعرا "(2).

من البديهي أنه لا يكفي أن ينظم واحد من فحول الشعراء نظما رائعا،على شكل حوار، ليكون الناتج مسرحا شعريا. ولكن " المسرح الشعري" ينشأ عن استخدام " الكلمة"، كوحدة بناء، لعمل فني، يتخذ في النهاية، شكلا دراميا طبيعته الشعر، ومن الخطأ أن نغفل عند دراستنا لعمل درامي شعري ما يجب أن يتوافر في الشكل الدرامي من سمات، بحجة أنه ضرب من فنون الشعر،لأن النص الدرامي، سواء كان نظما أم نثرا لن ينتمي لتراث فن المسرح إلا إذا اتخذ بالفعل شكل المسرحية.فالدراما الشعرية ليست هي المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر،"إن الشعر في الدراما الشعرية ليس أسلوبا للتعبير، وإنما هو جزء أساسي وضروري في بنائها العاطفي والفكري،إنه إيقاع الدراما نفسها، إيقاع الأحداث الدرامية"(3).فعلى الشعر أن يشكل تعبيرا خارجيا وبناء داخليا كذلك. وعلى الدراما الشعرية ألا تعلو عن واقع الحياة اليومية،تتكلم عن الأحلام وبلغة الأحلام."إن الدراما الشعرية، إنما تقدم لنا الشعر المنبث في واقع حياتنا اليومية نفسها، وأن موضوعها قد يكون هذه الحياة اليومية، ولكن يستخلص من هذه الحياة اليومية، ما لا يستطيع المسرح النثري أن يستخلصه منها.إن لموضوعها منطقة خاصة بين الحلم والواقع، بين الممكن و المتحقق، في صميم التجربة اليومية "(4)، كما أن الدراما الشعرية نموذج خاص أعمق من مجرد الأسلوب الشعري الغنائي، ومن مجرد الحدث المسرحي المكتوب بأسلوب شعري. وربما هذا كله قد تحقق في مسرح نجيب سرور، الذي لجأ إلى استلهام مختلف عناصر التراث الشعبي .

إن توظيف نص ما أسطوري أو تاريخي أو ديني أو فولكلوري،واستلهام إطاره الفكري قديم في كل الأنواع الأدبية. والأديب حين ينحو ذلك المنحى، لا يتقيد بشكل صارم، بالأساس الفكري للعمل الفني المستوحى- في مجمله -،وإنما له الحرية الكاملة

---

1 - د.محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة - باريس - ط1 - 1989، ص 126 .

2 - نفسه ، ص 127 .

3 - أسامة أبو طالب : ليس موتا.. وإنما هو امتداد الحياة ، (م.س) ، ص 57 .

4 - محمود أمين العالم : الوجه و القناع في مسرحنا العربي المعاصر ، (م.س) ، ص 189 .

بما يتيح له إمكانية التعبير عن وجهة نظر (خاصة) جديدة. وقد تجسم هذا بشكل واع في كل الأعمال المسرحية المعاصرة التي لجأت إلى استلهام عناصر التراث الشعبي. فقد شكل الالتفات إلى معالجة التاريخ أو موضوعات الترث الشعبي معالجة عصرية، بغية إسقاط ما فيها من إيماءات ورموز على مشكلات الحاضر وقضاياه، وعلى ما يحتاجه هذا الطريق من رهافة في الحس، ومهارة في المزج بين الماضي والحاضر - شكل أحد المنطلقات الرئيسية لتجديد شباب المسرح العربي مع مطلع الستينات. وقد سلكته كوكبة من الكتاب المتمرسين فنيا وفكريا، الذين نجحوا في توظيف عناصر هذا التراث في مسرحياتهم، مبرزين قوته واستمراريته في التعبير عن وجدان أمتنا في حاضرها الثوري، كما يتضح عند الشرقاوي وكاتب ياسين وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وغيرهم.

وقد كان هذا الالتفات الواعي من قبل كتاب هذا النمط من الأعمال إلى الفترات الملحمية في التاريخ، ونعني بها تلك الفترات التي تسود فيها أخلاقيات البطولة من شجاعة و إيثار وتضحية، مجسدة في شخصية تاريخية أو عدة شخصيات،" فهذا الالتفات يشير إلى رغبة الكاتب في أن يعثر من خلال التاريخ على القيم الكبرى والطبائع الجليلة، التي لم يستطع العثور عليها من خلال عصره، مع تحفظ وحيد، وهو أن التاريخ في تلك لا يمثل مهربا أو ملاذا، بل يعني رفض الواقع الكائن، ويجسم الواقع الذي ينبغي أن يكون "(1)، مما يؤكد بأن مسرحيات هؤلاء الكتاب ممن يعالجون التراث أو التاريخ ، ليست إعادة سرد للتاريخ بلغة عصرية، بل هي - بالأحرى - رؤية للحاضر من خلال الماضي، وتفسير للماضي بمنطق الحاضر، و من هنا عمومية القضايا التي تعرض لها هذه الأعمال، مثل "المساواة" و "العدالة" و "الحرية"، فهي قضايا إنسانية عامة وهامة، سواء بمنطق التاريخ أو بمنطق العصر، وهي لذلك تتيح للكاتب المرونة الكافية فيما يعنيه أو يومئ إليه أو يوحي به، ومن هنا لا يمكن قياس هذه الأعمال بمقاييس المسرحية التاريخية وحدها.

وعن تجربته الشعرية المعاصرة في علاقتها بالتراث يقول أحمد سويلم:" أعتقد أن التاريخ حلقات متصلة ببعضها، ولهذا فلا غناء للحاضر عن جذور الماضي، لكن الأمر يختلف حينما نقبل على التراث لكي نعيد صياغته من جديد لمواجهة المعطيات المعاصرة ، هنا نجد أن بعض هذه الرموز التاريخية تقتصر عن مواجهة الحاضر لأنها لا تحمل دلالات معاصرة ، ومن هنا فليس كل رمز تراثي صالحا للمعاصرة، وعلى الشاعر أن يختار بذكاء ووعي رمزه الذي يمتد ليس فقط إلى الحاضر ولكن إلى المستقبل "(2)

---

1 - د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، (م. س) ، ص 105 .

2 - حوار عن التراث وقضايا الشعر ، مع الشاعر أحمد سويلم ، أجرى الحوار سماح عبد الله ، م. الكويت ع 56 ، وزارة . الثقافة ، الكويت أبريل 1987 ، ص 50،

ويصل الحدث إلى اكتمال العقدة مع وصول أعوان الباشا، الذين جاءوا لاستلام محصول الموسم كما جرت العادة كل عام، لكن الفلاحين يقفون في وجوههم هذه المرة ومعهم ياسين،وهنا يصل الحدث إلى ذروته ويثار تساؤل عام وهو:هل سيقتل ياسين أم لا..؟ وهو سؤال تبينه المتفرج من حلم بهية حين تتلوه للمرة الأولى.وتشتد المعركة ويسقط العديد من القتلى من الفريقين،وتسمع بهية صوت الرصاص فتهرع خوفا على ياسين. وهنا يزيد الراوي من وهج الحدث بأن يردد على أسماع المتفرج بعضا من التفسيرات التي لقنتها بهية لحلمها من أمها والغجرية، ويزيد من السخرية بهذه التفسيرات بعد أن يعلن بدء مرحلة الحل بمقتل ياسين برصاص الهجانة.

ويبدأ الراوي في نقد مفهوم الصبر الذي كان يتغنى به(والد بهية) طوال السنوات الماضية.ويؤكد الراوي إيمان أهل بهوت بفكرة التناسخ التي تعني حلول الأروح في أجساد أشخاص آخرين. وهذا ما يدعو بهية لانتظار لقاء حبيبها ياسين مرة أخرى -تحت ظل النخلتين - وينتهي حدث المسرحية بإعلان الراوي، موجها حديثه للمتفرج مباشرة، بأن هذه القصة إنما هي إنذار لحاضره ومستقبله.

لقد استفاد نجيب سرور من أسلوب الرواية، بحيث يمكن لقول أن" ياسين وبهية رغم أنها صعدت إلى خشبة المسرح إلا أنها رواية شعرية وليست مسرحية بالمعنى المألوف.فقد " صب نجيب سرور قصة شعبية هي(ياسين وبهية) في قالب الراوي والمقلد، كتبها مسرحية في شعر عذب بسيط، كبساطة موضوعه، مزج فيه الشعر الفصيح بالشعر العامي،واستعان بأغنيات شعبية شائعة،فأضفى على قصة المسرحية جو الريف الأخاذ، وصور في بساطة آسرة، قصة كفاح قرية " بهوت" الواقعة في براثن الاقطاع "(1).

والاعتماد على أسلوب الرواية هو سمة شعبية، نراها بوضوح في فن السيرة و وقد استفاد نجيب سرور بهذا الأسلوب لأنه أراد أن يقدم دراما شعرية،وأغلب الظن أنه لم يفكر وهو يكتبها في أنه يؤلف عملا قابلا للعرض المسرحي، وكان هذا أحد أسباب التوفيق في عمله الفني، لأنه أشعرنا أننا نتعامل مع شكل فني أليف لنا.وليس معنى ما سبق أن الرواية جاءت خالية تماما من الحوار، فقد اشتملت على بعض المشاهد الحوارية التي تجسد المواقف المحورية للعمل مثل : حلم ياسين وبهية القبض على والد ياسين، رغبة ياسين في الرحيل وغيرها. ومن حق نجيب علينا أن نعترف له بالقدرة على المزج بين الأسلوبين(الرواية - الحوار) بصورة جيدة، لم نشعر فيها بفجوات، أو زيادات تعيب السياق العام.. ومن حقه أيضا أن نعترف له بأنه استطاع إذابة ازدواجية اللغة في روايته، بحيث لم نشعر، رغم تخصيص الفصحى للراوي ، و العامية للمشاهد الحوارية، بأن هناك أي تقعر في الفصحى أو تسطيح في العامية، يسببان عدم وحدة الأسلوب .

لقد قدم نجيب سرور هذه الحكاية الشعبية الفاتنة على حد قول الناقد علي الراعي

---

1 – د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ص 116 .3

فهو كالمستجير من الرمضاء بالنار .وهنا يدرك أن بهوت نفسها هي أرض المعركة ولا تلبث تجربة إطفاء النار أن توقد في روحه شعلة التكاتف مع الآخرين.فقد انتصر عليه الباشا يوم أخذه الخفراء وباتوا يضربونه لأنه كان وحده. أما الآن، وسط زئير النيران، وهدير ذلك البحر من الآدميين فإنه يدرك أي قوة تكمن في المجموع. بهوت هي أرض المعركة إذن، والتكاتف هو سبيلها. تلك هي الرؤية التي تنبثق في ذهن ياسين لتجدد ملامح المعركة. وهكذا يقودنا المؤلف من لوحة للوحة لكي يبلغ بنا في نهاية الموقف، الذي كانت الملحمة تبنى نحوه،وهو النقطة التي يتحدد فيها الصدام الأساسي بعد كل الصدامات التي مهدت له، ويبلغ الحدث قمته الدرامية.

2 - 4 - الإيقاع :

لقد اعتمد المؤلف على إيقاع (متواتر متزايد) طوال لحظات التطور الحديثة، ويمكن رصد وتحليل عناصر الإيقاع في الرواية على الوجه التالي :

أ - إيقاع ناجم عن توالي مفردات الحدث المتطورة : وخاصة منذ اللوحة الثالثة - بعد حلم بهية - وحتى اللوحة العاشرة . وفيها تتزايد مفردات التطور الحديثة، شيئا فشيئا حتى تصل إلى أقصى إيقاع لها في اللوحة العاشرة.وتبدأ مفردات هبوط الحدث ببطء حتى النهاية .

ب - إيقاع ناتج عن نقلات زمنية : اعتمد المؤلف في صياغته لهذه الرواية على عنصرين للزمن - كما سبق القول - وهما الماضي والحاضر، وقد استخدمهما بشكل متبادل طوال حدث الرواية،وهو من شأنه أن يزيد من سرعة اللهث وراء معرفة ما سيحدث، خاصة حين يستدعي لحظة ماضوية(وهي الخاصة بالتفسيرات التي قيلت عن حلم بهية) وأخذ يتبادلها مع الحاضر - المعركة -، حتى اللوحة الحادية عشر .

ج - إيقاع ناجم عن الوصف والنقلات المكانية : وهما يشتملان على عنصري: الوصف الروائي الذي يبتعد عن حمل مفردات تطور الحدث، كأن يصف تعانق نخلتين أو سباحة بطتين، و النقلات المكانية المتعددة خلال اللوحة الواحدة. ففي اللوحة الثانية مثلا، نرى الراوي يبدل الأماكن الموصوفة بسرعة متلاحقة بين : جلسة ياسين و أصحابه وهم يدخنون النرجيلة،وبين دوار تابع للباشا حيث جلد ياسين ، ثم يعود بنا الراوي ليصف لنا قصر الباشا وهكذا..

د - إيقاع ناتج عن التركيب التفعيلي للجملة: قلنا أن اللغة المستخدمة في هذا العمل هي العربية الفصيحة الممتزجة بألفاظ عامية،وقلنا أيضا أن المؤلف قد صاغ تركيب الجملة صياغة شعرية، وهي تتسم بتفعيلة لاهثة ووظيفتها هنا هي إصدار وقع ينفذ رتابة الوصف أحيانا، وخاصة في اللوحة الأولى،و لوحة ما قبل النهاية .هذه هي مصادر الإيقاع الأساسية في المسرحية، حيث تتشكل جميعها في وقت واحد - لوحة واحدة - بشكل متوالي مما يضمن جذب القارئ - أو المشاهد - للحدث طوال قراءة - أو عرض - المسرحية .

هذا عن الشكل الداخلي للرواية، أما عن الشكل الخارجي فإنها تتكون من :

1 - افتتاحية (برولوج) .

2 - تسع لوحات .
3 - قبل النهاية .
4 - اللوحة العاشرة والحادية عشرة .
5 - ما بعد النهاية .

2 - 5 - الزمان و المكان:

إن حدث الرواية يقع في فترة زمنية غير محددة، وإن كانت محددة تاريخيا، فجميع أحداث الرواية تقع في ظل النظام الإقطاعي - أي قبل ثورة يوليو 1952 - و تحتوي المسرحية على مفردتين زمنيتين :

الأولى : حاضر رواية الحدث: وهي الزمن الحاضر الذي تهيأ له القارئ - أو المتفرج - منذ بداية البرولوج .

والثانية : استحضار لحظة ماضية : حيث يستحضر المؤلف - عبر الراوي - لحظة زمنية ماضية لتوضيح معالم الحدث الذي يقع في اللحظة الآتية، ومثل ذلك استحضار اللحظة التي جمعت كل من والد بهية و أخيه - والد ياسين - قبل موته .

وقد تبادلت فنية الرواية الدرامية استخدام الزمنين منذ البداية وحتى النهاية .ومن أهم أدوات التعبير التي أجاد نجيب سرور استخدامها الفلاش باك السينمائي، فهو لا يروي القصة من البداية مرورا بالوسط إلى النهاية،وإنما"هو يربط بين حادث عابر أو ذكرى طارئة وبين السياق الأصلي للحكاية، بأن يفتت هذا السياق إلى مجموعة من اللحظات غير المنتظمة حقا، ولكنها تجري في تدفق نحو مصير محتوم مهما تفرع عن النهر هذا الجدول أو ذاك، ومهما تشابكت الروافد وتفرعت بين المنبع والمصب"(1). هكذا لا نعرف كيف تعرف ياسين على بهية إلا قرب نهاية اللوحة الثالثة، كما لا ندري عن قصة أبيه شيئا إلا في المنتصف تقريبا. وهكذا يتقدم بنا الزمن لحظة ويعود بنا لحظات،لا بالمعنى السيكولوجي الذي عرفته الرواية الحديثة في الغرب، ولا بالمعنى السينمائي البحت، وإنما لترسيخ فكرة " الزمن" المرادف الآخر لفكرة القدر. وهو تارة الزمن الميتافيزيقي الذي لا يخضع لتصور التتابع، و تارة أخرى هو الانعكاس الاجتماعي للزمن، الذي يكاد لا يغير شيئا من طبيعة هذه الفئة من البشر، وكأن البؤس والتعاسة جزء لا ينفصل من هذه الطبيعة. وبالتالي كأن اليأس هو المقدمة الحقيقية للمأساة في حياة ياسين وبهية .

وإذا ما انتقلنا إلى عنصر المكان في المسرحية، فإن أحداث الرواية تقع ، في مجملها، في قرية(بهوت) إحدى قلاع الإقطاع قبل الثورة. وتقع بعض أجزاء الرواية - المعبر عن المكان فيها عبر الراوي - في مناطق كثيرة مثل: قصر الباشا، منزل والد بهية، الحقل، تحت ظل النخلتين، ولكن المناطق التي أقيم فيها حوار بين الشخصيات ، كانت في كل من الحقل ومنزل والد بهية. فالراوي يبدأ حديثه بأن يقص عن :" بهوت".. عن ياسين ..عن بهية" فترتيب الجملة هنا يعطي الأولوية لبهوت، وتبلور

---

1 - د. غالي شكري : أدب المقاومة ، ص 305 .

الخاتمة

خاتمة :

إن ممارسة لمسرح ليست فقط دراسة نص أدبي،لأن المسرح ظاهرة فنية اجتماعية، تخضع لشروط عرض مسرحي يشاهده جمهور عريض.وهنا نواجه بأول إشكالية في هذا النوع من الفنون الأدبية، فبرغم أن النص المسرحي يمكن النظر إليه باعتباره مصنفا أدبيا،إلا أنه لا يمكن التعامل معه خارج التصورات الخاصة بالصياغة النهائية للعمل المسرحي،لا باعتباره كائنا أدبيا - هو النص - له حدوده الجغراقية و الطبيعية الخاصة، و لكن باعتباره عنصرا من عناصر أخرى تشارك على اختلاف مكوناتها في صياغة التصور النهائي للعرض المسرحي فوق خشبة المسرح، التي تعد المحك الحقيقي لنجاحه أو فشله.

ومن هذا المنطلق، فإن أي صياغة نصية درامية جديدة هي مغامرة في مجال المسرح، ذلك الفن الذي تتغير طبيعته و وظيفته تبعا للواقع الاجتماعي الذي يفرزه في إطار تاريخي محدد، ذلك أن تجربة المسرح الجمالية تترسخ في نسيج التجربة الاجتماعية و مكوناتها الثقافية و السياسية و الدينية...إلخ. ولهذا عرف تاريخ الدراما العديد من الأنماط المسرحية، مثل النمط المصري القديم و نمط الشرق الأقصى و النمط الإفريقي، و إن كانت هذه الأنماط كلها تنطوي تحت مسمى واحد،هو المسرح.فالفنون على وجه الإجمال - والمسرح بخاصة - منتجات إنسانية ذات جذور اجتماعية قوية.هذا لا يعني فقط أن كل مجتمع يفرز فنونه بل يعني ما هو أكثر من ذلك،وهو أنه ما دام الفن المسرحي - أساسا - اجتماعي الجذور بطبيعة وجوده، فهو لا شك يصعد علوا مخترقا داعيا إلى" التغيير"،أو منحصرا في مجالات الإشكاليات الجمالية، حاصرا نطاقه داخل حدود التعبير، أو هو مرتدا إلى النهج الأرسطي فيخترق حاجز التربة لا معيرا أو معبرا عنها، و إنما مطهرا لجزئياتها،ممثلة في " الإنسان الفرد" لا "الإنسان الجماعة"،وذلك بعد أن يعيد إليه ما يمكن تسميته " الهدوء من الداخل" التطهير" أو إعادة الترتيب، و ذلك عن طريق إثارة عاطفتي الخوف و الشفقة.

و مما لا يجب الخلاف عليه كمطلب أن واجب الفن المسرحي في الأمم المتخلفة هو واجب تغييري،إذ لابد عليه أن يسهم في توعية الجماهير، وحثها على تغيير شروط حياتها و واقعها، لأن دور المسرح هو دور المشاركة في صياغة و تكوين الثقافة الصحيحة، والتي تأتي صحتها من كونها ثقافة دافعة للأمام في سلم الرقي الحضاري. فالمسرح كظاهرة اجتماعية لا تمتلك حق وجودها الكامل إلا إذا تخطت بداياتها العفوية التلقائية و وصلت إلى مرحلة حاجز البناء الاجتماعي، رافعا راية الموقف والمواجهة، سواء أكان هذا الموقف

الاكتمال و الاتساق من خلال صنع واع مدرك، وكون الدرما فنا مدركا يعني عدم فصل جانبها(الوظيفي) عن جانبها (التقني) الشكلي، و إلا تحول الأمر إلى مجرد تضليل و خداع . ولذا فإن هذا الفن الاجتماعي الجذور و المدرك لا يمكنه أن يكون صادقا و أصيلا،إلا إذا تواصل مع الجماهير العربية كاملة. فحتى يكون المسرح منبعثا من أرضنا فإنه مطالب بأن يكون" شعبيا بالإكراه، لااختيار في الأمر ،إذ أن الإعداد أو التعريب أو الاقتباس عن الأجنبي لا يمكنها أن تحقق عملية التواصل المنشودة، بل إنه حتى تلك المسرحيات ذات الطابع المحلي التي تكتب و في ذهن مبدعيها قواعد المسرح الأوروبي، تفشل في الوصول إلى وجدان المتلقي العربي و ذائقته، إذا لم تطوع تلك القواعد كي تتوحد مع الفن الذي ينبع من بيئتنا و واقعنا، ما دام لا يمكن استزراع جزء من جسد ثقافي في جسد ثقافي مغاير، إلا إذا تفاعل معه و قبله هذا الأخير، تمشيا مع حاجاته الاجتماعية الفكرية و الجمالية . و عليه فإن فهمنا للمسرح وتصورنا له وحاجتنا إليه، في ظل ظروف اجتماعية ـ تاريخية محددة، هي الأساس في إمدادنا بالشكل المسرحي وتقنياته اللازمة.

إن التراث الشعبي بكل أشكاله و صوره يعد المكون الأساسي لحضارة شعب من الشعوب، و إذا كانت الحضارة مفهوما محليا و ليس عالميا، فإن التراث الشعبي لا يمكن أن تبرز قيمته و فاعليته إلا بحركة المد الحضاري لهذا الشعب أو ذاك، فالناس هم نتاج تراثهم أساسا، فهم يتشكلون أولا بالبيئة التي ينشأون فيها، وفيما بعد يجد أسلوب حياتهم دعما من ذلك التراث الذي يدين له بالولاء، إما عن وعي كامل،أو عن طاعة عمياء.غير أن هذا التراث من جهة أخرى ، ليس خاضعا لتقلبات الزمان على هذا النحو، و إنما هو يكتسب حياة خاصة به، ويظل باقيا لفترات طويلة، مختفيا وراء السطح، حتى يظهر مرة أخرى إلى النور عندما يكتسب دعما متجددا.

و لقد ظل التراث العربي عموما و التراث الشعبي بوجه خاص باقيا، على نحو ما، بالرغم من تلك الظروف الاستعمارية الحالكة وعوامل الإقصاء التي مر بها الوطن العربي. وعلى هذا أمكن ظهور هؤلاء المسرحيين العرب، لاستلهامه في إبداعاتهم المسرحية النظرية و التطبيقية ، منذ بداية الاحتكاك بالحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر، و مع ذلك فلابد أنهم كانوا على وعي بالفجوة الشاسعة التي كانت تفصلهم عن معاصريهم وعن الآخر/الغرب، فالدفاع عن تراث ما يحتاج إلى قدر من الشجاعة يتناسب مع قوة هذا التراث و مكانته لدى أصحابه.

و بما أن المسرح الشعبي يرتبط ظهوره دائما بحاجة الجماعة، سواء للتميز أو لتأكيد كيانها في مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها في الصميم،

نجد أنه يتعرض دائما للموروث الشعبي المتأصل في وجدان الجماعة، في ماضيها و حاضرها بصورة تشمل جوانب الحياة المختلفة المتداخلة من نظم سياسية و موروثات اجتماعية وثقافية وأخلاقية، و تقاليد و عقائد وعادات و شعائر، وكل ما ترسب من التجربة الحياتية في اللاوعي الجماعي في شكل أساطير وحواديت و رموز...إلخ. و لذا لابد على هذا النوع من المسرح أن يكون متسما بطابعه الخاص وهويته و أصالته المميزتين .

منذ حققت أوطان أمتنا العربية الإسلامية استقلالها الوطني و القومي، و تحررت من نفوذ القوات الأجنبية الغازية، واكتمل الوعي الذاتي والقومي لديها، تأكد جليا أن الطريق الصحيح نحو تحقيق الشخصية القومية المستقلة يتمثل في تحرير العقل العربي من أسر و هيمنة الغزو الفكري الأجنبي، و تخليصه من غربته الماثلة في تبعيته للأفكار و الأشكال النابعة من حضارة أجنبية و ثقافة أجنبية و تراث أجنبي، و هي أفكار و أشكال كان يجب علينا أن لا نتمثلها،و إنما نستفيد منها ونضيف إليها بما يخدم هويتنا و يثري الذات الإنسانية.

و بالرغم من أن الدارسين و قفوا مواقف متباينة من التراث، فمنهم من رفض التراث رفضا مطلقا، و ادعوا بأنه لا يجاري روح العصر، ولا يفي بمتطلبات الحياة المعاصرة، و أصحاب هذا الرأي ممن تتلمذوا على أساتذة الثقافة الغربيين، و المستشرقين. و دعا هؤلاء إلى محاكاة الغرب و تقليده، إلا أن الفريق الآخر من الدارسين تمسكوا بالتراث، وأخذوا من ظواهره، ما يؤكد الذات العربية من جهة و يفيد في معالجة القضايا و المشكلات التي تواجه الإنسان العربي من جهة ثانية، فهم يرون أن من لا ماضي له لا حاضر له، ولا مستقبل،وأن مفهوم التراث يعني كل ما كتب باللغة العربية، و صنع من روحها و تربتها الفكرية و الوجدانية و الجمالية، بصرف النظر عن جنس الكاتب أو مذهبه، و آمنوا بفعالية التراث كوحدة غير مجزأة، فأبدعوا عدة أعمال مسرحية حاولت أن تتجاوز رصد الظاهرة التراثية إلى التنقيب عن هذا التراث نفسه، بما يختزنه من طاقات جمالية كفيلة بتعويض الصيغة المسرحية الغربية. فقد أصبح المنطلق الأساسي لهؤلاء المبدعين المؤصلين هو إعادة التقدير للمسرح العربي، بالنمط غير الأوروبي(الأرسطي) بعد أن تسلحوا بالمعرفة المسرحية المعاصرة المضافة إلى جذورهم الثقافية و الأيديولوجية ، في بيئتهم التي نبهتهم إلى ضرورة التوجه إلى جمهورهم و محاولة الاقتراب منه ، هذا الجمهور الذي لم يصلوا إليه، كما كان أسلافهم يفعلون عند عرض فنونهم الفرجوية الممتعة.

وإذا كان هم الباحث، منذ البدء، هو التطلع إلى معرفة مدى أهمية ودور التراث في تأصيل المسرح العربي وتحقيق كينونته، وهو هم ذاتي في أساسه فإن هم الكتاب المؤصلين العرب كان هما حضاريا في طبيعته، هم يرتبط بكيان الأمة وشخصيتها و بثقافتها التي أفادت العالم كثيرا. ولذا لم يكن هاجس التأصيل للمسرح العربي، في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، أمرا غريبا عن واقع المسرح العربي المعاصر، خصوصا في حقبة اتسمت بالمد التحرري الوطني والقومي، حيث راح المجتمع العربي يتطلع للبناء الاجتماعي، ويؤكد على الذات و يدعو إلى الخصوصية الثقافية،مما جعل هاجس التأصيل قضية قومية تؤرق بال كل المسرحيين العرب تقريبا.

لقد ظل هم المثقفين و المسرحيين الدائم وراء إعادة الظواهر المسرحية، التي انحسرت منذ وقت طويل، و ذلك كلما سمحت لهم الفرصة لاستجلابها في كتاباتهم وإبداعاتهم المسرحية، بغية استنباتها من جديد في التربة الثقافية العربية، بالرغم من أن كلمة" فن شعبي" أو تراثي، كانت تثير حفيظة الكتاب المتكلسين، و تدفعهم لمهاجمة كل فن يقترب من الشعب،مهما كان المحتوى والمستوى. فقد لاقت محاولات البحث عن سوابق للدراما العربية،على كافة مستوياتها وأبعادها، كثيرا من العتاب و التعسف و النظرة الدونية لفترة غير قصيرة من الزمن. ومع ذلك فقد صار التوجه نحو المسرح التراثي، بمفرداته الشعبية والاحتفالية و الطقسية، سمة مشتركة بين كل الاجتهادات المسرحية التأصيلية المنتشرة في أرجاء الوطن العربي.

لقد كان سعي هؤلاء المسرحيين في محاولاتهم الحثيثة لتأكيد الذات في مواجهة التحديات المطروحة أمام المسرح العربي، كان منذ اتصالنا بالغرب واحتكاكنا بثقافته، والتي ازدادت تعقيدا في عصرنا الحالي في ظل هيمنة السياسة الكونية و النظام الشرق أوسطي(النظام العالمي الجديد).ولذا كان طبيعيا أن يلتحم المسرحيون العرب، منذ البدء، بوجدان جمهورهم و بالذاكرة الجمعية الشعبية. وقد واصل الكتاب المعاصرون اجتهاداتهم في ترسيخ أسس مسرح عربي جديد، في مرحلة خطيرة تستدعي التمسك بالهوية العربية و بالخصوصية الثقافية الذاتية،التي لابد عليها أن تتجاوب وتتفاعل مع ثقافات الإنسانية جمعاء، إذ عد أن استلهام المسرح العربي للتراث الشعبي حلقة مهمة وضرورية، تستدعي الاهتمام و الاستمرار و التطوير و التفاعل مع الآخر، وذلك من خلال توظيف العناصر المستلهمة في بعد فكري يحقق أنطولوجيته و يعزز هويته و أصالته.

لقد تبين للمسرحيين العرب، من خلال اطلاعهم على التيارات المسرحية الطليعية وممارستهم المسرحية الميدانية،أن ملامح الفن المسرحي السائد في

الوطن العربي هي ملامح أوروبية تمس كل جوانب العملية المسرحية، سواء من حيث بنية التأليف أو المعمار المسرحي، أو الأداء التمثيلي، و تقنيات الإخراج ، وهو الأمر الذي يعيق تحقيق عملية التواصل مع المتلقي العربي، لجعله يتفاعل مع قضاياه الحقيقيةويغير واقعه الراهن، وفقا لمتطلبات المرحلة وتحديات العصر، ولذا ألح هؤلاء المسرحيون المؤصلون على رفض تلك القوالب الفكرية والجمالية الغربية، الغريبة عن طبيعة المسرح المراد تأسيسه، و التي وضعته في أسر التبعية و الاستلاب، يقينا منهم أن الجفوة بين الجمهور العربي و المسرح الجاد يعود إلى شعور المتلقي العربي بأن ما يشاهده هو شيء غريب عنه ، لأنه لا يتمثله من نواح كثيرة.

ففي مرحلة النصف الأول من القرن العشرين سار هؤلاء الكتاب في نهج واحد لم يخرج أحد منهم عنه، وهو محاولة التمسك ببناء الدراما التقليدية التي تتراوح بين تأثيرات، موليير، و إبسن، و شكسبير. و قصدوا من ذلك أن يرتقوا بفن الكتابة المسرحية و ذلك بتمسكهم بعناصر الدراما. ومن هنا برزت أولى النصوص العربية التي يمكن القول عنها إنها تدخل ميدان الأدب المسرحي، والتي يمكن اعتبارها نصوصا قوية. وليست مسرحيات توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير و محمود تيمور.. إلا نموذجا فذا عن هذه المحاولة المدهشة في محاولة إتقان عناصر الدراما لبناء النص المحكم في عقدته و شخصياته و صراعه للوصول به إلى(الحبكة المتقنة الصنع). لكن ركوب الكتاب العرب هذا المنهج كان ملونا بتلوينات أجنبية ومحلية من جهة وبتلوينات شخصيات الكتاب من جهة ثانية. وهم في لك ذلك لم يقرؤوا التراث قراءة جدلية واعية ترتبط بالعصر، كما أنهم لم يعوا أهمية استنباط صيغة مسرحية من الأشكال المسرحية التي تنتمي إلى هذا التراث، مما جعل أعمالهم المسرحية غير منسجمة الشكل و المضمون.

أما الكتاب المؤصلون فقد سارو ا، في النصف الثاني من نفس القرن، على نهج مناقض لنهج الكتاب السابقين. فقد أعلنوا، بصريح البيانات أو بصريح التأليف، أنهم يرغبون في تحطيم أصول الدراما التقليدية، و التحرر من التبعية، و تحقيق الذات من خلال إنجاز أعمال تتفق مع الخصوصية الاجتماعية و الهوية العربية. ولو رجعنا إلى ما كتبه هؤلاء المؤصلون، بين أواسط ستينات القرن العشرين و أواسط ثمانيناته، لوجدناهم جميعا يسيرون في هذا النهج من المغرب حتى العراق. و قام هذا النهج على التقيد بأركان الدراما التقليدية بعد تحطيم ترتيب و تتابع هذه الأركان. وقد وجد الكتاب العرب في الثورة البريختية وغيرها من ثورات كتاب المسرح الأجنبي على التقليدية، مساعدا لهم في إعلان تمردهم على تقليدية البناء المسرحي.

إن هذا النهج العربي الواحد ، و الصارم الذي صار عليه الكتاب العرب، خلال السنوت العشرين التي ذكرناها، نجد لها تنويعات هائلة، فمنها الاستفادة من الأشكال الاحتفالية العربية القديمة و الفنون الكوميدية الشعبية المختلفة، و فن المقامة و السير الشعبية، و أشكال الأدب الشعبي المتنوعة سواء في المسرح النثري أو المسرح الشعري، ومنها استخدام تقنيات الحكواتي و الراوي و الجوقة و الغناء ..إلخ، في قطع تسلسل الحدث المسرحي و كسر الإيهام و القضاء على سلبية المتلقي. و نتج عن كل هذه المحاولات ما سمي بالمسرح الاحتفالي و الطليعي و التجريبي و الملحمي. و كلها متفرعة عن نهج واحد هو (تغيير ترتيب أركان الدراما). وكلها كانت شديدة التمسك بهذه العناصر، بحيث يمكن تحليل كل مسرحياتهم إلى عناصر الحكاية المسرحية، و بناء الشخصيات و إبراز الصرع في حبكة قوية مشوقة.وذلك كله من أجل التعبير عن رؤية واضحة، رؤية ثورية ترتبط بالواقع و بالمتلقي العربي .

فقد حمل الكتاب المؤصلون على عاتقهم مهمة التعبير عن طموحات الأمة، في التغيير الجذري للواقع الاجتماعي و السياسي، عبر التعبير عن الموقف القومي و الوطني لهم.و إذا كان موقف الكتاب في النصف الأول مقارعة الاستعمار، فقد كان موقف الكتاب في النصف الثاني مقارعة التخلف و التجزئة و العدو الاسرائيلي. و كان النهج الذي ركبوه وسيلتهم إلى التعبير عن مواقفهم الاجتماعية و السياسية هذه.

لقد كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الفنية الساعية إلى تأصيل المسرح العربي، شكلا و مضمونا، هو اللجوء إلى التراث، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم هام وفعال من مقومات الشخصية العربية. لذلك ارتبط البحث عن الهوية للمسرح العربي بقضية التراث الشعبي، فصار التراث طاقة إبداعية تجسدت في محاولات متعددة، و اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي و الحضاري للأمة العربية في ظل ظروف عالمية مميزة.

و لم تأت أهمية التراث في المسرح العربي من خلال التعامل مع إبداعات الماضي،بوصفها مادة هامدة جامدة أو طبيعة تراكمية تدخل في مجال البحث و المعرفة، و إنما جاءت أهميته من خلال الاسقاطات التاريخية، و إعادة الخلق للتراث، و مزجه بالإبداع الفني، و رؤيته رؤية جديدة بناءة في ضوء الظروف الاجتماعية و السياسية و الثقافية المعاصرة.. فقد وجدت محاولات إثبات الذات العربية في التراث ضالتها سواء كان ذلك في المسرح أم في غيره، فكان التراث المصدر الشامل الذي وجد العرب فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها، و مشاركتها في الحضارة الإنسانية.

المصادر و المراجع

قائمة بأهم المصادر و المراجع :

1 - المصادر :

1 - ابن منظور : لسان العرب ، طبعة حديثة ، دار المعارف ، القاهرة (د. ت) .
2 - أحمد باكثير، علي: مسرحية أخناتون ونفرتيتي، دار مصر للطباعة القاهرة 1981.
3 - الحكيم ، توفيق: الصفقة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة 1956 .
4 - الصديقي، الطيب: مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة 1981 .
5 - ـــــــــ: ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب ، م. فنون ، ع 3 و 4 ، المغرب 1976 .
6 - الشرقاوي ، عبد الرحمن : الفتى مهران ، الكتاب الذهبي ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة 1986
7 - برشيد، عبد الكريم : ابن الرومي في مدن الصفيح ، مجلة فنون، عدد 1 ، المغرب نوفمبر 1979.
8 - ـــــــــ: امرؤ القيس في باريس ، دار الستوكي ، ارباط - ط 1 - جويلية 1982
9 - بسيسو ، معين : ثورة الزنج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1970 .
10 - دياب ، محمود : ليالي الحصاد ، مجلة المسرح ، عدد 37 ، وزارة الثقافة ، القاهرة يناير 1967
11 - رشدي، د. رشاد : مسرحية " خيال الظل"، و " اتفرج يا سلام" ، الهيئة المصرية،القاهرة 1986
12 - محي الدين البرادعي، خالد : العرش و العذراء ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1980 .
13 - علولة ، عبد القادر : مسرحية " الأقوال " ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1997 .
14 - عبد العزيز ، د. حمودة : الظاهر بيبرس ، دار الوفاء للنشر ، القاهرة 1986 .
15 - عبد الصبور ، صلاح : بعد أن يموت الملك ، دار الشروق ، بيروت - ط 3 - 1983 .
16 - ـــــــــ: ليلى والمجنون، الهيئة المصرية ، القاهرة 1970 .
17 - ـــــــــ :الأميرة تنتظر ، و مسافر ليل ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1973 .
18 - فرج، ألفريد : حلاق بغداد ، سلسلة (كتاب الهلال) ، دار الهلال ، القاهرة 1986 .
19 - ـــــــــ: الزير سالم ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1967 .
20 - ـــــــــ: ألحان على أوتار عربية ، و جواز على ورقة طلاق ، سلسلة (روايات الهلال)، عدد 478 ، دار الهلال ، القاهرة أكتوبر 1988 .
21 - سرور ، نجيب : منين أجيب ناس ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة 1976 .
22 - ـــــــــ: ياسين و بهية، سلسلة(مسرحيات عربية)، دار الشعب، القاهرة (د.ت)
23 - ونوس ، سعد الله : رأس المملوك جابر، دار الآداب ، بيروت 1971 .
24 - ـــــــــ : الأيام المخمورة ، الأهالي للطباعة و النشر، دمشق - ط 1 - 1997 .
25 - ـــــــــ: الملك هو الملك ، دار الآداب ، بيروت - ط 4 - 1983.
26 - ـــــــــ: الأعمال الكاملة (3 أجزاء)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1996
27 - يوسف، إدريس : مسرحية " الفرافير" ، مكتبة مصر، القاهرة - ط 6 - 1984 .

2 - المراجع باللغة العربية :

1 - إسماعيل، د.عز الدين: قضايا الانسان في لأدب لمسرحي لمعاصر، د.الفكر العربي،القاهرة 1980
2 - ـــــــــ: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت - ط3 - 1981 .
3 - ـــــــــ: الشعر في إطار العصر الثوري، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة 1966
4 - أبو الرضا ، د. سعد : في الدراما ، منشأة المعارف ، الإسكندرية 1989 .
5 - د. إبراهيم ، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1974 .
6 - إبراهيم، محمد حمدي : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة ،القاهرة 1977 .
7 - إدريس، يوسف : نحو مسرح عربي، الوطن العربي للنشر، بيروت 1974 .
8 - ابن تميم ، علي: السرد و الظاهرة الدرامية ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2003
9 - إبراهيم أبو زيد ، د. علي : تمثيليات خيال الظل ، ط 2 ، دار المعارف ، القاهرة 1983
10 - أمين العالم، د.محمود : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب ، بيروت 1973
11 - أطميش ، محسن : الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، وزارة الإعلام ، بغداد - ط 1 - 1977
12 - أديب السلاوي، محمد: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، د.ش.الثقافية العامة، بغداد 1982
13 - ـــــــــ: المسرح المغربي، وزارة الثقافة ، دمشق 1975 .
14 - أحمد فهمي، د. فوزي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1986 .

15 - أحمد باكثير، علي: فن المسرحية من خلال تجاربي، مكتبة مصر، القاهرة 1984 .
16 - أبو شنب ، عادل : مسرح عربي قديم ، ط 1 ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق 1961 .
17 - أردش، سعد : المخرج في المسرح العربي المعاصر، عالم المعرفة، و. الثقافة، الكويت 1979 .
18 - د.أبو هيف ، عبد الله : المسرح العربي المعاصر - تجارب و رؤى ، اتحاد الكتاب، دمشق 2002
19 - العشري ، جلال : المسرح أبو الفنون ، ط 1 ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1971 .
20 - المديوني ، محمد : مسرح عز الدين المدني و التراث ، دار رستم للنشر والتوزيع ، تونس 1983
21 - ـــــــــ: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للآداب والفنون، تونس 1993
22 - العشري، جلال : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، الهيئة المصرية ، القاهرة 1971 .
23 - ـــــــــ: المسرح أبو الفنون ، دار النهضة العربية، القاهرة - ط 1 - 1971.
24 - العشري، د. أحمد : مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة القاهرة 1989 .
25 - البياتي، شوكت عبد الكريم : تطور فن الحكواتي في التراث وأثره في المسرح العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1989 .
26 - الدسوقي، عمر: المسرحية، دار الفكر العربي، القاهرة (د. ت)
27 - د.العمري، أكرام ضياء : التراث والمعاصرة، سلسلة(كتاب الأمة)، ع 10 ، و.الثقافة ، قطر 85
28 - النقاش، فريدة : مسرح سعد الله ونوس، م. الهلال، دار الهلال، القاهرة يوليو 1971 .
29 - الجراري، د. عباس : من وحي التراث ، مطبعة المنية ، الرباط 1971 .
30 - العنتيل ، فوزي : الفولكلور ما هو ؟ ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1977 .
31 - المخلف، حسن علي : توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق 2000 .
32 - الأنصاري ، محمد جابر : تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي(1930 - 1970)، (عالم المعرفة)، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت نوفمبر 1980
33 - المهدي، هادي : الطقس المسرحي المعاصر، رام للخدمات الطباعية، دمشق - ط 1 - 1997 .
34 - الكغاط ، محمد : بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، دار الستوكي، الدار البيضاء 1979 .
35 - الراعي، د. علي : فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، ع 248 ، دار الهلال، القاهرة سبتمبر 1971
36 - ـــــــــ: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، كتاب الهلال، ع 412 ، دار الهلال، القاهرة أبريل 1985 .
37 - ـــــــــ: المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، وزارة الثقافة ، الكويت 1980 .
38 - ـــــــــ: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، ع 212،القاهرة 68 .
39 - ـــــــــ: مسرحيات ومسرحيون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1970 .
40 - د. الجراري ، عباس : الثقافة في معركة التغيير، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء 1980 ،
41 - الجيار ، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي ، ط 2 ، دار النشر.ج.م.، القاهرة 1995
42 - الخواجة ، هيثم يحي : محاور في المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق 2002 ،
43 - الخياط، جلال: تلأصول الدرمية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982 .
44 - السيد عيد، محمد: التراث في مسرح صلاح عبد الصبور،
45 - ـــــــــ: الاحتفالية في المسرح العربي ، وزارة الثقافة، القاهرة 1994 .
46 - ـــــــــ: التراث في مسرح نجيب سرور الشعري،الهيئة المصرية ، القاهرة 1989 .
47 - المدني ، عز الدين : الزنج وثورة صاحب الحمار، ط 2 ، الشركة التونسية للنشر ، تونس 1981
48 - العبد، د. محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ط 1 ، 1989 .
49 - الحاوي ، إليا : الفن و الحياة و المسرح ، ط 1 ، دار الثقافة ، بيروت 1985 .
50 - الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي ، مكتبة الآداب ، القاهرة 1967 .
51 - الفارس، محمد : الرؤيا الابداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة القاهرة 1986 .
52 - السمرة، د. محمود: مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة بيروت 1973 .
53 - النقاش، رجاء : في أضواء المسرح ، دار المعارف، القاهرة 1965 .
54 - النقاش، رجاء: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية، القاهرة 1971 .
55 - بلخير، عمر: تحليل الخطاب المسرحي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 .

33 - ـــــــــــــ: مسافر ليل ولغة الدراما ، مجلة إبداع ، ع 7 ، الهيئة ، القاهرة يوليو 1985.
34 - الراعي، د. علي : المسرح عند العرب قديما ، كتاب العربي، ع 18 ، م. العربي ، الكويت 1988
35 - ـــــــــــــ: هموم المسرح همومي، كتاب الهلال ، ع 522 ، دار الهلال ، القاهرة 1994.
36 - العيوطي، د. أمين : اتفرج يا سلام .. وخيال الظل ، مجلة المسرح ، عدد 27 ، القاهرة 1967 .
37 - ـــــــــــــ: ياسين و بهية ، م. المسرح ، ع 21 ، وزارة الثقافة، القاهرة سبتمبر 1965 .
38 - السيد عيد، محمد: الجوانب التراثية في مسرحية الفتى مهران، م. القاهرة ، ع 79 ، القاهرة1988
39 - المحمودي ، حمودة : البناء الدرامي والمسرح الشعري، م. الفنون، ع 1 ، القاهرة أكتوبر 1979.
40 - الخوري، د. نسيم: الحداثة في الشعر العربي، تر: حمو بوشخار، م. كتابات معاصرة ، ع 49 ، بيروت ، آذار 2003 .
41 - الربيعي، محمود : الناقد العربي الحديث في مفترق الطرق، م. العربي ، ع 327 ،الكويت 1986
42 - الأسود، نزار: خيال الظل مسرح عربي قديم ، م.الثقافة العربية،ع 2 ، وزارة الثقافة ، ليبيا1981
43 - المصادفة ، صهير : تجارب الإبداع الجماعي في المسرح المصري، مجلة أدب ونقد ، ع 39 ، التجمع الوطني الوحدوي، القاهرة يونيو/ يوليو 1988 .
44 - الميرغني ، بهائي : الإبداع الجماعي والتجريب في المسرح المصري، (ن.م.س)
45 - العياشي، أحميدة : النص ذلك الجسد الآخر، م. المسار المغربي، ع 20 ، الجزائر سبتمبر 1988
46 - التلاوي جمال، نجيب: التوظيف التراثي في شهريار،م. إبداع ، ع 7 ، الهيئة ، القاهرة 1985 .
47 - الشيخ، سليمان : مهرجان قرطاج الدولي الأول، كتاب العربي، ع 18 ، يناير 1988. (م. س.ذ).
48 - النقاش ، فريدة : رحلة نجيب سرور من الموال إلى المسرح ، م . الأقلام ، عدد 6 ، بغداد 1979
49 - بهي، عصام : اللغة في المسرح النثري، م. فصول، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة 1984 .
50 - برشيد ، عبد الكريم : المدخل لفضاء المسرح الاحتفالي، م. كلمات ، ع 7 ، أسرة الكتاب والأدباء في البحرين ،البحرين ربيع الأول 1986 ، ص 137 .
51 - ـــــــــــــ: المغربية ألف باء: المنهج الاحتفالي في النقد، م. الزمان العربي، ع 5، الرباط 1981
52 - ـــــــــــــ: الاحتفالية بين التأسيس و إعادة التأسيس ، م. الفكر العربي ، ع 69 ، بيروت 1992.
53 - ـــــــــــــ:أغلب المسرح العربي الرهن استهلاكي، م. دراسات عربية، ع 7، بيروت مايو 1979
54 - ـــــــــــــ: شكل المسرح العربي ، م. الحياة المسرحية، ع 24 و 25 ، و.الثقافة ، دمشق 1985.
55 - ـــــــــــــ: المسرح المغربي وطرق الإخراج ، م. البيان ، ع 229 ، و. الثقافة، الكويت 1985 .
56 - ـــــــــــــ: المسرح والتجريب و المأثور الشعبي - بين الفن والصناعة والعلم والتكنولوجيا ، م. فصول، ع 4 ، الهيئة ، القاهرة شتاء 1995 .
57 - ـــــــــــــ: في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي ، م . الأقلام ، ع 10 ، بغداد 1980 .
58 - ـــــــــــــ: المسرح المغربي في السبعينات ، م . العربية للثقافة ، ع 1 ، المنظمة العربية للثقافة، تونس مارس 1982 .
59 - باشا، عبيدو : سعد الله ونوس المؤصل، م. الطريق، ع 1 ، مؤسسة أنطوان تابت، بيروت 1996
60 - بن زيدان، عبد الرحمن: بداية المسرح الشعري بالمغرب، م. عالم الفكر، ع 1 ، الكويت 1984 .
61 - عبد الوهاب، لطفي : عن المسرح الشعري، م. عالم الفكر، ع 1 ، الكويت يونيو 1984 .
62 - تيمور، محمود : بواكير المسرح العربي، م. المسرح، ع 29 ، و. الثقافة، القاهرة مايو 1966 .
63 - دراج، د. فيصل : المتفرج الذي لم تخذله البصيرة ، م. الطريق، عدد 1 ، بيروت يناير 1996 .
64 - جواد، عبد الستار : مهمات المسرح العربي، م. الأقلام ، ع 8 ، دار الجاحظ، بغداد مارس 1978
65 - حافظ ، صبري : مسرح ما بعد يونيو ، م . المسرح ، ع 68 ، الهيئة ، القاهرة ديسمبر 1969 .
66 - ـــــــــــــ: التجريب في المسرح العربي ، م. المسرح ، ع 7 - 8 ، الهيئة ، القاهرة 1988
67 - ـــــــــــــ: ازدواج المنطلقات..وأحادية النظرة، م. فصول ، ع 4 ، الهيئة ، القاهرة 1983
68 - حافظ ، السيد : المسرح نضالا بين الواقع و الخيال ، م. الموقف الأدبي ، ع 79 ، دمشق 1977 .
69 - حمادة ، د.إبراهيم: ملامح فكرية في الدراما الحديثة، م. المسرح، ع 16 ، الهيئة ، القاهرة 1982
70 - ـــــــــــــ: مدخل شكلي إلى الشعر في مسرح الشرقاوي، م.القاهرة، ع 79، الهيئة، القاهرة 1988
71 - حمادي، عبد الرحمن : جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح المغربي، م. الوحدة ، ع 95 و96 ، الدار البيضاء يوليو أغسطس 1992 .

72 - حنا، توفيق: تكامل الفصحى والعامية ، م . القاهرة ، ع 65 ، الهيئة ، القاهرة نوفمبر 1986.
73 - حسين ، د. كمال الدين : مأساة البطل الشعبي في مسرح نجيب سرور ، م. القاهرة، ع 26 الهيئة ، القاهرة 1985 .
74 - حمومي ، أحمد : التراث الشعبي والمسرح - تجربتان من الجزائر ، م. مركز الأبحاث الاجتماعية والأنثروبولوجية والثقافية، وهران ديسمبر 2000 .
75 - خورشيد، فاروق : قراءة شعبية في المسرح العربي، م. المسرح ، ع 85 ، الهيئة، القاهرة 1988
76 - ـــــــــــ: العرب والمسرح ، مجلة المسرح ، عدد 9 ، الهيئة ، القاهرة مارس 1982 .
77 - ـــــــــــ: الأحلام في الموروث الشعبي، م. الفنون الشعبية ، ع 27 و28 ، القاهرة 1989
78 - خشبة ، سامي : الدراما المصرية بين الأصل الشعبي والشكل الشعبي ، م. المسرح والسينما، ع 53 و 54 ، م. م. للتأليف والنشر، القاهرة مايو/ يونيو 1968 .
79 - ـــــــــــ: الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور، م. المسرح ، ع 8 ، و.الثقافة، القاهرة 1981
80 - د. راغب ، نبيل : المضمون الاجتماعي في مسرح سعد الدين وهبة ، م. المسرح ، ع 6 ، الهيئة ، القاهرة يونيو 1988 .
81 - رمضاني ، مصطفى : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، م . عالم الفكر ، عدد 4 ، وزارة الثقافة ، الكويت مارس 1987 .
82 - ـــــــــــ: الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، م. التبيين ، ع 11 ، جمعية الجاحظية، الجزائر1997
83 - زكريا ، د. فؤاد : وهم الأصالة والمعاصرة ، م. العربي ، ع 316، وزارة الثقافة ، الكويت1985
84 - زيادة ، د. معن : مقدمة مجلة (الفكر العربي)، ع 52 ، معهد الإنماء العربي، بيروت آب 1988
85 - زيادة، ماري : النص المسرحي والحداثة، م. الفكرالعربي المعاصر، ع 44 - 45 ، مركزالانماء العربي ، بيروت ربيع 1987
86 - زياني عياد ، شريف : الجمهور لا يعترف بالمسرح الذي لا يتواصل معه، أجرى الحوار : وحيد تاجا، م. العالم ، ع 265 ، بيروت - باريس مارس 1989 .
87 - زايد، د.عبد الحميد: الرمز والأسطورة الفرعونية، م. عالم الفكر، ع 3 ، و.الثقافة، الكويت1985
88 - زهير، محمد : المسرح المغربي والبحث عن هوية فاعلة، م. التأسيس ، ع 1 ، المغرب 1987 .
89 - طالب، د. أحمد: السرد القصصي وجماليات المكان، م. الموقف الأدبي، عدد 403 ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق تشرين الثاني 2004 .
90 - كرم ، رئيف: فن المسرح ومكانته في حياتنا الاجتماعية، م. الفكر العربي،ع 14 ، بيروت 1980
91 - كمال حسين، محمد : فرح أنطون والمسرح الاجتماعي، م. المسرح ، ع 47 ، القاهرة 1967 .
92 - نسيم، محمود : المسرح العربي والبحث عن الشكل ، م . فصول، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة 1995 .
93 - كوثراني، د. وجيه : الاختراق الثقافي الغربي للمجتمعات الإسلامية، مجلة الثقافة ، ع 85 وزارة الثقافة والسياحة ، الجزائر يناير / فبراير 1985 .
94 - مصايف، د.محمد : دور الأديب العربي في المجتمع ، م.الموقف الأدبي، عدد 80 ، دمشق1977.
95 - محمد ويس، د.أحمد: الشعر والنثر في نقد الغربيين، م. كتابات معاصرة ، ع 49 ، بيروت 2003
96 - محفوظ، عصام : نظرة إلى مستقبل اللغة المسرحية ، م. العربي ، ع 374 ، الكويت يناير 1990
97 - مصطفى، العبود : التراجيديا في مسرح ألفريد فرج ، م. الحياة المسرحية، ع 39 ، دمشق 1993
98 - محمد علي ، السيد : المسرح الشعبي الارتجالي ، م. المسرح ، ع 9 ، الهيئة ، القاهرة 1982 .
99 - محمد عطية ، أحمد : محاولات على طريق تأصيل الرواية العربي ، مجلة إبداع ، ع 7 ، الهيئة ، القاهرة يوليه 1985.
100 - ـــــــــــ: الأصالة والمعاصرة في مسرح عز الدين المدني، م.المسرح، ع 4 ، القاهرة 88
101 - ـــــــــــ: مسرح سعد الله ونوس، م. المسرح ، ع 1 ، الهيئة ، القاهرة مارس 1987 .
102 - محي الدين البرادعي، خالد: التراث والمسرح العربي في سوريا، م. الموقف الأدبي، ع 178 و 179 ، اتحاد الكتاب، دمشق أذار 1986 .
103 - مبارك ، محمد : مسرحيات عربية من خيال الظل ، م. الأقلام ، ع 6 ، (م. س) .
104 - محمد، عصام : صورة الاحتفالية في الملحمة الشعبية، م. الأقلام، ع 1 ، و.الثقافة، بغداد 1984
105 - مجلي، نسيم : سليمان الحلبي بين الفن والتاريخ، م. المسرح، ع 68 ، و. الثقافة، القاهرة 1969

106 - موسى باشا ، د. عمر : إشكاليات اللغة العربية ، م . الفكر العربي ، ع 60 ، بيروت 1990 .
107 - نهاد، د. صليحة : الملك هو الملك في سجن المرايا والأقنعة، م. المسرح، ع 6 ، القاهرة 1988
108 - ـــــــ: مسرحية ابن البلد بين وهم الأسطورة وحقيقة التاريخ، م. القاهرة ،ع 79،الهيئة، 1988
109 - عاطف سلام، د. عبد المحسن: المسرحية الشعرية العربية، م. الهلال، ع 8 ، القاهرة 1965 .
110 - عبد الوهاب، محمود : قراءة في أدب يوسف إدريس، م. أدب ونقد ، ع ، التجمع، القاهرة1987
111 - عشري زايد، علي : توظيف التراث في شعرنا المعاصر، م. فصول ، ع 1 ، القاهرة أ1980 .
112 - عرودكي ، بدر الدين : الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي ، م . العرفة ، وزارة الثقافة ، عدد 124 و 125 ، دمشق حزيران / تموز 1972 .
113 - عوض، د. لويس: الشرقاوي الشاعر الجسور، مجلة القاهرة ، ع 79 ، الهيئة، القاهرة 1988 .
114 - عبد العزيز، د.عصام : تتسبيس المصري أو مسرح الراوي، م.المسرح، ع 8 ، القاهرة1982
115 - عقلة عرسان، علي : مهرجان دمشق للفنون المسرحية، م الموقف الأدبي، ع 2 ، دمشق1971
116 - عناني، د. محمد : بعض المفاهيم المسرحية، م. المسرح ، ع 6 ، الهيئة، القاهرة يونيه 1988 .
117 - نشأت، د. كمال: مسرح شوقي، م. المسرح ، ع 59، وزارة الثقافة، القاهرة فبراير1969
118 - فتحي ، محمد : المسرح العربي بين الأصالة والمعاصرة ، م. المسرح ، ع 24 ،القاهرة 1984
119 - فارس، نور الدين : دلالة السرد في المعمار الدرامي، م. تجليات الحداثة ، ع 1 ،وهران 1992
120 - قلعه جي ، عبد الفتاح : سحر المأثور الشعبي في المسرح ، م. م.الأدبي، ع 390، دمشق2003
121 - سليمان، أحمد علي : المثل الأعلى في الأسطورة ، م. الموقف الأدبي ، ع 390 ، (ن.م.س).
122 - سعد، د.صالح: الأنا الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي، م. عالم المعرفة، ع 274 ، الكويت 2001
123 - سعد، فاروق: المسرح في التراث الشعبي، مجلة الآداب، ع 1 - 3 ، دار الآداب، بيروت 1987
124 - سليمان، د. عزيز : أبو الفضول، م. المسرح، ع 10 ، وزارة الثقافة، القاهرة مارس 1964 .
125 - سليم حجازي، حسين : خيال الظل وأصل المسرح العربي، منشورات و.الثقافة ، دمشق 1994
126 - سعيد، خالدة : الحداثة ومسيرة البحث عن الذات، م. فصول ، ع 4 ، الهيئة، القاهرة 1984 .
127 - شرف، د. عبد العزيز: حول أدب عبد الرحمن الشرقاوي، م. القاهرة، ع 79 ، القاهرة 1988 .
128 - ونوس ، سعد الله : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت - ط 1 - 1988 .
129 - وادي، د. طه: منين أجيب ناس لنجيب سرور، م. الكاتب، ع 181 ، الهيئة ، القاهرة 1976 .
130 - يونس، د. عبد الحميد : الدراما الشعبية ، مجلة المسرح ، عدد 69 ، و. الثقافة ، القاهرة 1970
131 - ـــــــــ: خيال الظل - مسرح ما قبل المسارح الحديثة ، كتاب العربي ، ع 18 ، (م. س) .
132 - ـــــــــ: مسرح الفولكلور ، مجلة المسرح ، ع 2 ، وزارة الثقافة ، القاهرة 1960
133 - ـــــــــ: الظاهر بيبرس بين السيرة الشعبية والمسرح، م. المسرح ، ع 5 ، القاهرة 1988

5 - المراجع باللغة الأجنبية :

1_ LEONIE VILLARD PANORAMA DU THEATRE AMERICAIN ; EDITIONS SEGHERS PARIS 1964
2 _ PIERRE LARTHOMAS : LE LANGUAGE DRAMATIQUE PUF PARIS 1980
3 _ THE ENCYCLOPEDIA OF WORLD THEATRE CHARLE S SCRIBNAR S SONS NEW _ YORK 1977
4 TEATRE ART OF ENCYCLOPEDIA BRITANICA NEW SURVEY OF UNIVERSAL KNOWLEDGE WILLIAM V 18 LONDON 1980
5 _ PETIT LAROUSSE DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE PARIS 1995
6 _ MOREH ; S ; LIVE THEATRE AND DRAMATIC LITERATURE IN THE MEDIEVAL ARAB WORLD ; EDINBURG UNIVERSITY PRESS BRITISH ; 1992
7 YACINE KATEB: L'ŒUVRE FRAGMENTS; INEDITS LITTERAIRES ET TEXTES RETROUVES ET PRESENTES PAR JAQUELINE ARNAUD ; 2EME EDITION LA BIBLIOTHEQUE ARABE SINDBAD 1989.

الفهـــــرس

فهرس الموضوعات

المقدمة .....أ - و
المدخل : الدراما فن شعبي : .....1 - 10

الباب الأول

الأشكال التراثية الشعبية و إشكالية التنظير لتأصيل المسرح العربي المعاصر .....10 - 127

الفصل الأول: مفهوم التراث وأشكال الأدب الشعبي .....11 - 15
1 - مفهوم مصطلح التراث الشعبي :.....11 - 13
1 - 1 - مفهوم كلمة (تراث) لغويا.....12 - 13
1 - 2 - مصطلح الأدب الشعبي .....13 - 15
2 - أشكال الأدب الشعبي : .....16 - 24
2 - 1 - المثل الشعبي .....16 - 17
2 - 2 - الأغنية الشعبية .....18 - 19
2 - 3 - الموال .....19 - 20
2 - 4 - ألف ليلة وليلة .....21 - 22
2 - 5 -.الأسطورة .....23 - 24
3 - العرب و المسرح : .....25 - 31
3 - العامل العقلي .....27 - 30
3 - العامل الديني .....30 - 31
4 - المسرح والتواصل الثقافي العربي الأوروبي .....32 - 44
4 - 1 - المسرح والمجتمع .....32 - 35
4 - 2 - علاقة(شرق - غرب) والصراع الحضاري..... 36 - 39
4 - 3 - الحوار الثقافي الأوروعربي وإشكالية الهوية.....40 - 44
5 - مفهوم المصطلح المسرحي الحديث :.....45 - 51
5 - 1 - مفهوم المصطلح في الغرب .....45 - 48
5 - 2 - مفهوم المصطلح عند العرب .....48 - 51
الفصل الثاني : الأصول الدرامية الشعبية وولادة المسرح العربي .....52 - 72
1 - الأشكال الدرامية الشعبية :.....52 - 55
1 - 1 - فنون المخايلة .....56 - 62
1 - 2 - مسرح السامر .....63 - 64
1 - 3 - المحبظون أو الفارس الشعبي .....65 - 66
1 - 4 - مسرح الحلقة .....67 - 68
1 - 5 - مسرح الحكواتي .....69 - 70
1 - 6 - مسرح الراوي .....71 - 72

2 - دور التراث في تأسيس المسرح العربي الحديث :.....73 - 84
2 - 1 - المسرح الوافد وحتمية التحوير .....76 - 78
2 - 2 - مسرح التراث : .....78 - 79
3 - إشكالية البحث عن شكل للدراما العربية المعاصرة .....85 - 89
الفصل الثالث : التراث وإشكالية التنظير لتأصيل المسرح العربي : ....90 - 127
1 - التراث و إشكالية تأصيل المسرح العربي :.....91 - 96
1 - 1 - إشكالية الأصالة والمعاصرة .....91 - 94
1 - 2 - مفهوم التأصيل .....95 - 96
2 - عوامل اللجوء إلى التراث :..... 97 - 104
3 - التراث و إشكالية التنظير للمسرح العربي :.....105 - 127
3 - 1 - يوسف إدريس وجرأة التنظير للمسرح العربي.106 - 108
3 - 2 - سعد الله ونوس والدعوة إلى مسرح التسييس...109 - 111
3 - 3 - ألفريد فرج وجماليات التراث الشعبي .....112 - 114
3 - 4 - فرقة الحكواتي من الممارسة إلى الكتابة .....115 -117
3 - 5 - تراث الحلقة المغاربي .....118 - 121
3 - 6 - جماعة المسرح الاحتفالي والاحتفالية .....122 - 127

الباب الثاني

الأصول الدرامية التراثية و التجريب في بناء المسرح النثري المعاصر .....127 - 265

الفصل الأول:الظواهر التراثية الفنية في بناء المسرح النثري...128 - 176
1 - مسرح السامر والواقع الاجتماعي والسياسي :.....130 - 142
2 - مسرح الحكواتي والدعوة إلى تحمل المسؤولية .....143 - 150
3 - مسرح خيال الظل و القيم الإنسانية .....151 - 159
4 - الأراجوز و الأيام المخمورة .....160 - 164
5 - مسرح الحلقة و النقد الاجتماعي .....165 - 172
6 - الراوي و مواجهة القيم الفاسدة .....173 - 176
الفصل الثاني : التقنيات الدرامية التراثية في بناء المسرح النثري.....177 - 216
1 - المسرح و الحدث التراثي .....177 - 185
2 - المسرح و الشخصية التراثية .....186 - 194
3 - الحكاية الشعبية وتعزيز الشعور الوطني والقومي.....195 - 203
4 - فن المقامة و الدعوة إلى التغيير .....210 - 216
الفصل الثالث : الاحتفالية و المسرح الاحتفالي - دراسة تطبيقية - .....217 - 265
1 - المسرح الاحتفالي :.....217 - 229
2 - التراث الشعبي و البناء الفني لمسرحية المجذوب :.....230 - 265

2 - 1 - الحدث و البناء الفني ..... 230 - 238
2 - 2 - الشخصيات ..... 238 - 242
2 - 3 - الصراع ..... 243 - 244
2 - 4 - الزمان و المكان ..... 245 - 249
2 - 5 - الحوار و اللغة ..... 250 - 254
3 - التأصيل و إشكالية لغة التواصل في الفن المسرحي ..... 255 - 265

الباب الثالث

أشكال الأدب الشعبي في بناء المسرح الشعري العربي المعاصر..... 266 - 395

الفصل الأول : المسرح الشعري العربي - من التأسيس إلى التجريب.. 266 - 308
- تمهيد :..... 266 - 268
1 - الشاعر بين الشعر والمسرح ..... 269 - 273
2 - المسرح الشعري العربي بين المرجعية التراثية والتجديد ... 274 - 289
3 - التجريب والتنظير في المسرح الشعري العربي المعاصر... 290 - 308
الفصل الثاني : بنائية التراث في المسرح الشعري المعاصر:..... 309 - 356
1 - المسرح وقضية الحرية والوحدة العربية..... 311 - 323
3 - المسرح وضرورة الفعل الثوري..... 324 - 335
4 - المسرح و تحدي قوى القهر..... 336 - 348
6 - المسرح و التنويع على فكرة الثورة ..... 348 - 356
الفصل الثالث : الجوانب التراثية في بناء المسرح الشعري المعاصر.
- دراسة فنية و تطبيقية - ..... 357 - 395
1 - بنية القصيدة الجديدة : من الغنائية إلى الدرامية ..... 357 - 364
2 - الدرامية و التراث في تطوير الدراما الشعرية ..... 365 - 374
3 - التراث الشعبي و البناء الدرامي لـ" ياسين وبهية ":..... 375 - 395
3 - 1 - البناء الفني و الحدث ..... 375 - 383
3 - 2 - الشخصية ..... 383 - 386
3 - 3 - الجو العام و الصورة الشعرية ..... 387 - 389
3 - 4 - الصراع ..... 389 - 391
3 - 5 - الإيقاع ..... 391 - 392
3 - 6 - الزمان و المكان ..... 392 - 393
3 - 7 - اللغة و الحوار ..... 393 - 395
خاتمة :..... 395 - 399
فهرس الموضوعات .
قائمة بأهم المصادر و المراجع .