جامعة أبي بكر بلقايد
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون
محاضرات في مقياس المسرح العربي
السداسي الخامس فنون درامية

مراحل المسرح العربي

المرحلة الأولى : من أهم خصائصها نجد

1- اتساع النشاط المسرحي .

في هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعاً جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتنتشر في أرجاء مصر. وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها وبالترويج لها . وقد انفردت مصر في هذه المرحلة بالمسرح أو تكاد . ومع أنها لم تكن الرائد الأول فيه فقد صارت موئلاً للمسرح العربي و ملاذ المفكرين العرب وحاضنةَ النهضة . ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعياً أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى وأن تكون المصدِّرةَ الأولى له في المرحلة الثانية وخالقتَه في عدد من الأقطار العربية ومؤثرةً في مكان ولادته في سورية ولبنان .

2- : نقل المسرح الأوروبي .

ونحب أن نلفت النظر إلى أننا استخدمنا كلمة (نقل) ولم نستخدم كلمة (تقليد) .

ففي هذه المرحلة كان المسرح نقلاً للشكل الأوروبي للمسرح . وثمة تفريق دقيق بين هذا النقل في فترة الريادة وبينه في هذه المرحلة . فقد نقل الرواد شكل المسرح الظاهري من تقسيم للفصول وإجراءٍ للحكاية عن طريق الحوار دون معرفة كثيرة بطريقة بناء النص والعرض . ولم يكن المسرحيون في الفترة التالية التي سميناها المرحلة الأولى أحسن حالاً بكثير ممن سبقهم . وقد عرفوا أن المسرح الأجنبي هو المنهل والمصدر . فنقلوا عديداً من النصوص لكنهم حاولوا تقليدها بطريقة مدهشة.

لكن أخذهم لها هو العجيب المدهش . فهو تقليد أساسه الابتكار . لأنهم لا يتقيدون بالنص الأصلي ولا يهمهم أن يتقيدوا به . فكانوا يمصِّرون الحكاية أو يشوِّمونها إن كان المسرحيون من أهل الشام .ولعل (معرفتهم القليلة بفن المسرح)و(إتقانهم المحدود لأصول هذا الفن) هما اللذان أباحا لهم هذا التصرف الحر الإبداعي خاصة وأن النقد لم يكن قادراً على محاسبتهم حسب أصول المسرح .

3- : الاهتمام بنص العرض لا بالنص الأدبي .

فالمسرحيون لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نص العرض) . وهذا يؤكد لنا أن المسرح (حاجة) يلبيها العاملون فيه . فالعرب الذين يفتخرون بالأدب ويعتز أبناؤها بالأدباء ، لم يكن المسرح عندهم قد تحول إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية. والحالة الوحيدة

التي نجدها في كتابة النص الأدبي هي حالة الشيخ عبد الهادي الوفائي الحمصي الذي أخذ يكتب للمسرح منذ عام 1870 . فقد حاول أن يجعل من فن المسرح (أدباً) رغم ضعف وسائله الفنية . ولعل انتقاله من ميدان الشعر إلى ميدان المسرح هو الذي ولّد عنده هذه النزعة . لكن الشيخ محمد خالد الشلبي الذي جاء بعده في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين وكان شاعراً أيضاً ، لم يهتم بنزعة الأدب في المسرح فسار على غرار المسرحيين في مصر رغم بعد الشقة بينه وبينهم ورغم أنه لم يكن يعرف عنهم إلا القليل . فنزع إلى كتابة (نص العرض) وحشاه بالألفاظ العامية وبما يجري مجرى النكتة والأملوحة في بلده وفي بلاد الشام .

4- : التوجه السياسي .

إن الاتجاه الأبرز والأهم في المسرح وفي عصر النهضة وفي إدخال الجمهور في لعبة المسرح واقناعه بها ، هو الوقوف في وجه المحتل العثماني وطغيان الحكام الذين نصَّبَهم في مراكز السلطة أو أصدر الفرامانات بتثبيتهم . ولم يكن الوعظ والإرشاد والتوجه الأخلاقي إلا تأكيداً لهذه الغاية ووصولاً إليها. والشاهد النفيس التالي يؤكد هذه الغاية الأساسية للمسرح في تلك المرحلة ووسيلته إليها معاً .(من أحسن ما تصبو إليه نفوس الأدباء في هذه الديار مشاهدة التمثيل المتقن والروايات العصرية المفيدة . ومن أحسن الروايات الجديدة رواية " الشعب والقيصر " التي نالت خير استحسان لأنها تمثل قوة الشعب ورضوخ السلطة الحاكمة لمطالبه . ولما كانت هذه الرواية تحتاج إلى إبداع في التمثيل واتقان في المناظر ، لم ير مجتمع التمثيل العصري الذي اشتهر أفراده بالبراعة والإبداع تمثيلاً وتلحيناً بدأ من تشخيصها حتى لا يحرم الأفاضل من مشاهدة الاستبداد راضخاً لأحكام صوت الشعب)"[1]" . جريدة الوطن 23 نوفمبر 1905.

المرحلة الثانية:

مع نهاية الحرب العالمية الأولى حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربية وضعها فوق نار تغلي لتتفجر عن مرحلة جديدة من الحياة ، وعن مرحلة جديدة في المسرح يأخذ من المرحلة الأولى أقل ملامحها ويكتسب لنفسه ملامح جديدة تجعله متمايزاً عن المرحلة السابقة تمايزاً شديداً .

بدأ المسرح يدخل الأقطار العربية التي لم تكن قد عرفت المسرح من قبل أو عرفته على نطاق ضيق متفرق . وكان الفضل في ذلك لعدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافت في كثير من أرجاء الأقطار العربية وألقت فيها بذرة المسرح .

وفي هذه الفترة الممتدة بين بداية ثلاثينات القرن العشرين وبين منتصفه - وهي لا تزيد عن ثلاثين عاماً - تشكلت الموجة الثانية في المسرح العربي . وكانت لها خصائصها المتشابهة في كل أقطار العربية رغم كل تنوعاتها .

أولسمات هذه المرحلة هو التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر . مثلها في ذلك مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى . لكن العدو هنا تغير . فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي . وكما لاحق السيدُ التركيُّ المسرحَ بالمنع والرقابة وتشريدِ أصحابه في مصر وسورية ، قام السيد الغربي بملاحقة المسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة . (وقد أحس الاستعمار بخطر هذا التوسع المسرحي ، فأصدر المقيم الفرنسي في عام 1934 قراراً بتكوين لجنة رقابة للإشراف على التمثيل لأنه كان يرى في كل حفلة

---

[1] - (المسرح المصري) الجزء الرابع ص 235 .

تمثيلية تجمعاً خطيراً على وجوده .وكثيراً ما كان الرقيب يلفق الأعذار لمنع رواية أو إقامة حفلة . ثم اغتنم المستعمر ثورة الأحزاب في يناير 1944 للمطالبة بالتحرر والاستقلال ، فأجهز على المسرح والصحافة)"[2]". (ومنذ ذلك الحين - عام 1937 - فرضت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سيفاً على رؤوس الكتاب والمخرجين والفرق المسرحية . ثم تطورت هذه الرقابة للحد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد ظهورها في ذلك الوقت)"[3]".

ومن مثل هاتين الفقرتين نجد الكثير في الكتب التي أرخت للمسرح في الأقطار العربية في هذه المرحلة .

لكن هذا الدور السياسي لم يقف عند الموضوعات السياسية المباشرة فقط . بل اتخذ سمة أعم وأشمل هي التي تشكل دوره الأساسي في هذه المرحلة وهي مناقشة الأوضاع الاجتماعية والمشاكل الهامة التي نجمت عن التغيرات التي أصابت المجتمعات العربية . ونحن نذكر مثل هذا الدور الكبير للمسرح المصري مثلاً على يد أعلامه وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مزيد من الحرية والعيش الكريم للمواطن المسحوق .

ثاني سمات هذه المرحلة أنه - باستثناء مصر - كان في جميع الأقطار العربية في أيدي (الهواة) كما كان يطلق عليهم في سورية في تلك المرحلة . وكلمة (الهواة) هنا لا تعني المبتدئين في العمل المسرحي بل تعني الذين لا يبغون من ورائه ربحاً والذين يقومون به للغاية التي سلف ذكرها . وهؤلاء كانوا يعتبرون المسرح وجهاً حضارياً وموقفاً فكرياً ونضالاً وطنياً . ففي المغرب يُعتبر مسرحُ الهواة التاريخَ الحقيقي للمسرح المغربي . وقد امتد (ليشمل المغرب كله . وتتوزع فرقه على جميع المدن محققاً بذلك لا مركزية مضادة لمركزية المسرح الاحترافي . ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية . وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة)"[4]" .

ثالث سمات هذه المرحلة ظهور (المسرح التجاري) الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن .

والمسرح التجاري كان لا بد له أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين في محاربته دون أن يستطيعوا . ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يُفرز نوعاً خطيراً من النتاج الفني هو (فن الملاهي) . والمسرح التجاري من هذا النوع . ومثل هذا المسرح لم يكن موجوداً في المرحلة الأولى ،من هذا النوع الفني الرخيص ينبت المسرح التجاري محمياً بالقوانين متاحاً له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتذال التي تكون دغدغةُ الجنس إحداها . ويطلق عليه أحياناً اسم (المسرح الاحترافي) الذي كان نقيضاً لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي . وكما يكون الصراع بين الظالم والمظلوم والمستغِل والمستغَل في ظل النظام الرأسمالي ، كان الصراع والخصومة بين المسرح التجاري وبين المسرح الراقي أو مسرح الهواة في هذه المرحلة . (ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية ، وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة للحقن التخديرية التي حقن بها سماسرة المسرح هذا الذوق .

---

[2] – (المسرح المغربي) ص 24 – 25 .

[3] – (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) تأليف سعيد عولقي – إصدار وزارة الثقافة والسياحة في جمهورية اليمن الديموقراطية – عام 1983 – ص 40 .

[4] – (المسرح المغربي) ص 15 .

وككل الحقن الفاعلة ، كان من الطبيعي أن تكون هذه الحقنة المضادة واخزة مثيرة منبهة)"[5]".

رابع سمات هذه المرحلة أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد- وهو غير النقل - مقياساً لرقي المسرح .

أما في هذه المرحلة فقد تغير الحال تغيراً جذرياً . وصار هم المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي . وفي هذه المحاولة للإتقان طرافة ومفارقة .

والإتقان في الدرجة الثانية كان في تقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير إلا في الحدود الضيقة على عكس ما كان يجري في المرحلة الأولى . فبمقدار ما أباح مسرحيو المرحلة الأولى لأنفسهم من حريةٍ في التحوير والتعديل والتمصير والتشويم ، حرَّم المسرحيون على أنفسهم هذه الحرية التي اعتبروها ضلالاً بغية إظهار أنهم متقِنون لأصول المسرح الأجنبي .

المرحلة الثالثة :

أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة واحدة من القوة . فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن . لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري . ذلك أنها كانت قد بدأت منذ أربعينات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبناءها إلى الدول الأجنبية لتتعلم المسرح . وأخذت تستكمل - ما استطاعت - صالات العرض وتجهزها بما كان متاحاً لها . فلم يحل عقد الستينات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية . ففي المغرب صار المسرح منوطاً بالدولة منذ عام1956 . وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962 . وصدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام 1963 . وتميزت فترة الستينات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن . وفي عام 1965 تأسس المسرح الأردني . وفي اليمن يعتبر عام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث (يمكن القول إن ستاراً سميكاً قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشىبالتدريج)"[6]".

ثاني هذه الأبعاد أن المسرح العربي كان جريئاً وواضحاً وصريحاً في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية .وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين :

قسم اجتماعي تجلى في التوجه نحو الواقعية . وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية - كما كان يطلق عليها يومذاك - التي لامست حد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحريض على الثورة ، وبين الواقعية النقدية - كما كان يطلق عليها يومذاك أيضاً - التي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه .

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو (المسرح السياسي) الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألغى الموضوع المقرر سابقاً وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآنية .

وإذا كانت الواقعية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينات مع نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود

---

[5] – (المسرح المغربي) ص 15 – 16 .

[6] – (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) ص 141 .

دياب وأقرانهم ، فإن نزعة المسرح السياسي بدأت في سورية مع سعد الله ونوس وممدوح عدوان ورياض عصمت وأقرانهم. ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية .

ثالث الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح .

ومن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال . فهو الصورة المثلى لكون المسرح (حاجة) اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية .

ففي المرحلتين السابقتين كان المسرحي والجمهور يقفان موقف الخصومة من سلطات الاحتلال ومن حكوماتها . وكان العرض المسرحي وجهاً من وجوه هذه الخصومة . فكان التوافق مدعاة لتأييد العروض المسرحية ودعمها . أما في هذه المرحلة فقد انتفى الخصم الخارجي وصارت الخصومة مع الحكومات الوطنية التي تدعم العروض المسرحية وتعتبرها صنيعتها وإن كانت على تناقض معها . ولذلك وقف الجمهور من العروض المسرحية على حذر شديد رغم كل اندفاعه إليها وتأييده الكاسح لها . فتحولت مناقشات العروض المسرحية إلى منابر سياسية واجتماعية بقدر ما كانت تدور حول أمور فنية . ومن هنا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة (المهرجانات المسرحية) العربية والمحلية

أما رابع أبعاد هذه المرحلة فهو (تأصيل المسرح العربي) . وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة مستأنية .

مر معنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي . وقد سار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن .

لكنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسع والاكتمال . فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع كتب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأساليبه في التمثيل والإخراج . وترافق ذلك بعودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية .

لكن كل هذا التمرد على البناء التقليدي ركب أسلوبين أجنبيين هما : المنهج البريختي ومسرح العبث .

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسعَ والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره . وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها . وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم لأن (الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها . وزمن الشفاء يمكن إدراكه)"[7]".

أما مسرح العبث- وقد اندرج معه وتحته ما سُمي بالمسرح الطليعي - فكان أقل انتشاراً . والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية . والذي دفع المسرحيين إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها (طريقة للاحتفال بموت البرجوازية) والذي جعلها لا تمتد واسعاً في المسرح العربي أنها (لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك . فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأية آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم . تريد الموت ، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه ، وتريد

---

[7] - (مقالات نقدية) تأليف رولان بارت - ص 64 .

أن يموت كل شيء معها)"[8]" .

- ما بعد المرحلة الثالثة

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين ، بدا واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تنهار .

لقد كَتبتْ نصوصَها . وابتكَرت أشكالَها . وعالجت موضوعاتها . فقالت كلَّ ما وجب عليها أن تقوله وكلَّ ما تمخض عنه طموحها . فبدأت تفقد حيويتها . فالجديد الحي صار قديماً باهتاً .والأسلوب الجميل الفاتن صار معاداً مملاً . وإذا بالأعمال المسرحية التي قدمت حتى نهاية العقد هذا تجرجر نفسها دون حرارة . وأخذت الصالات تفرغ من المتفرجين . وأخذ التصفيق يخفت . والتأييد يتحول إلى صمت يتضمن شيئاً من الملل وشيئاً من الاستهانة .

لقد انحسرت الموجة ولا يمكن لشيء أن يعيد إليها سابق ألقها .

أول هذه الملامح غياب (النص المسرحي) . عربياً كان أم أجنبياً.ونقصد بالنص المسرحي الأثرَ الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها ، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة . والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه . ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة . وحل محله في هذه الفترة نصوص (مولّفة) تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما . فهي نصوص المخرجين وليست نصوصاً كتبها كتاب مسرحيون . والمخرج يضع خطته الإخراجية واضعاً في اعتباره إمكانيات الخشبة التي يعمل عليها ، ثم (يفصِّلُ) كلاماً مناسباً لهذه الخطة . أي أن النص يأتي تالياً وليس أولاً كما كان من قبل . ويكون توليف الكلام لا لغاية فكرية كما كان انتقاء النص من قبل ، بل يكون تحقيقاً للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له .

ثاني الملامح غياب الممثل بطلاً للعرض المسرحي . فعندما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلالِ الكلمة مكانةً أولى في العرض المسرحي ، يكون الممثل هو البطل الرئيسي- لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتبُ كلَّ قواه لإبرازه . ولذلك قال بريخت كلمته المشهورة (أضيئوا ثمرة أعمالنا) . ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية . أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكرة والموقف ، فإن (السينوغرافيا) تصبح بطلاً في العرض المسرحي . ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا . وهنا حدثت المفارقة المؤلمة.فعندما تطور فن التمثيل وازداد عدد الممثلين وتطورت قدراتهم ، هبطت قيمتهم في العرض المسرحي .

ثالث هذه الملامح قلة الجمهور .

وعندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسراً . وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة . فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة تعود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور . ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة

---

[8] – المصدر السابق ص 79 .

اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة . ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور ، بل يعني تغير العلاقة معه. فهو محدود العدد من ناحية أولى . ودليل ذلك أن العدد الذي يُقبل على العروض المسرحية اليوم أقلُّ بكثير من عدده بالأمس مع ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي .

ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي في النقاط التالية :

لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت .

وتطور فن الإخراج لكنه من غير هدف فكري مشترك .

وتكاملت العروض المسرحية في أبهى حلة فنية لكنها شاحبة .

وتناقص الجمهور المسرحي لكنه مثقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور والارتقاء .

المحاضرة الثانية

استلهام التاريخ في المسرح العربي

منذ بداية عصر النهضة حى اليوم ، سعى العرب إلى تطوير مجتمعاتهم وتخليصها من الفساد والتخلف وإلى التخلص من الهيمنة الأجنبية استعماراً كانت أم ارتباطاً اقتصادياً بأسواقها. وقد حمل المسرح هذه الغايات منذ نشأته حتى اليوم . ولهذا لم تتم في المسرحيات العربية معالجة العواطف الضخمة والمواقف الإنسانية من الكون ومشكلات الوجود والقلق من الوجود إلا على نطاق ضيق . وانبرى المسرح العربي إلى معالجة موضوعات التهذيب الأخلاقي والعزة القومية ومقارعة المستعمر وبناء المجتمع الحر الكريم. ومن هنا يمكن القول- بكثير من الاطمئنان مرة ثالثة - إن المسرح العربي ولد وفي فمه ملعقة السياسة .

وقد كانت المسرحية التاريخية مرجعا قويا لإبراز الغايات الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب ولكل مرحلة من مراحل التاريخ المعاصر. وقد اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام المادة التاريخية لأنها أكثر إقناعاً للمتفرج من المادة الواقعية. فهي أحداث يعرفها ويعترف بها كلٌّ من الكاتب والمتفرج.

خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي:

لم تكن النصوص والأفكار في المسرح العربي حين نشأته وليدة فكر وإنتاج الفنان العربي ،إلا أنه تفطن بعد تجاربه المتتالية أنه لابد وأن يطعم هذا الفن المستحدث في البيئة العربية بما يجسد تطلعاته وآماله وأحلامه وأن يكون لصيقا به ،قريبا من معاناته ،حاضرا في يومه ،فاعلا في صنع غده.

فكان التاريخ الأقرب إلى تحقيق هذه الغاية على خشبة المسرح وكان لاستخدام التاريخ عند المؤلفين العرب خصائص ومظاهر وكذا اتجاهات ،ويمكن تلخيص هذه الخصائص أو المظاهر بالآتي:

1- إن التاريخ العربي متصل الحلقات مكتوبٌ كلُّه باللغة العربية التي لم تندثر ولم تتغير قواعدها . وهو في الوقت نفسه تاريخ الإسلام الذي تدين به الأكثرية الساحقة للعرب . ولذلك اعتبره العرب جميعاً تاريخهم . ويُبنى على ذلك أن كل ما وقع من أحداث تاريخية منذ الفترة التي سبقت الإسلام بمائة وخمسين عاماً حتى اليوم ، هو التاريخ المقروء المتداول لجميع الأقطار العربية. وكل حادثة وقعت في أية منطقة في أي عصر تخص كلَّ واحد من أبناء العربية وتمسه مساً مباشراً حياً. إن ما سبق يعني أن الكاتب المسرحي العربي وجد أمامه فسحة زمانية ومكانية في انتقاء ما يشاء من أحداث تاريخية. وأيُّ حدث تاريخي يدور موضوع مسرحيته حوله

سوف يتلقاه المتفرج العربي باعتباره جزءاً من تاريخه. وسوف يكون له التأثير البليغ في نفسه. وليس مثال (مصرع كليوباترة) لأحمد شوقي بعيداً عن الأذهان . فما من بلد عربي إلا قدم المسرحية مرات ومرات .

2- إذا كانت المسرحية الواقعية تمس ما هو خاص بكل قطر عربي، فقد التفتت المسرحية التاريخية إلى ما هو عام في الوطن العربي. كانت الأقطار العربية تحت السيطرة العثمانية . فلما انزاحت هذه السيطرة جاء الاستعمار الغربي . ثم بدأ الاستقلال عنه منذ منتصف القرن العشرين . ومع أن كل قطر عربي كان له واقعه الخاص به ومشاكله النابعة من هذا الواقع ، فإن الطموح نحو الاستقلال كان واحداً. وكانت هذه الفترة هي ما اصطلح على تسميته (عصر النهضة العربية) ومن هنا ندرك لماذا أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة.

3-خاض المسرحيون معركة مزدوجة منذ نشأة المسرح العربي. فهم يسعون إلى تثبيت وجود المسرح لتحويله من فن طارئ متهم إلى فن مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية . ويسعون في الوقت نفسه إلى تطوير أدواتهم الفنية. وقد كانت هذه المعركة من أعنف معارك عصر النهضة . وقد تصدى لها المسرحيون والمفكرون معاً. وما حدث مع مارون النقاش وأبو خليل القباني خير دليل على ذلك.و في هذه المعركة كانت المسرحية التاريخية السلاحَ الأقوى. فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية القومية.

4- أدرك المسرحيون العرب ، وهم يتناولون التاريخ ، أنهم ليسوا مؤرخين وإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم . فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات . يدفعهم إلى ذلك أمران : أولهما أن بناء القصة التاريخية يختلف عن بناء كتابة التاريخ . فالأول قوامه الخيال والثاني قوامه الحقائق . وإذا كان المؤرخ ملزماً بالحقائق فإن الأديب ملزم بالمحاكاة. والمحاكاة لا تطابق الواقع بل تطابق صورة الواقع التي يبنيها التخيل والتخييل. وثانيهما أن المسرحية التاريخية لم تكن غايتها الوقوف عند الماضي بل التغلغل في أسرار الحاضر.

5- منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم يعاني الكتاب المسرحيون من مشكلة العامية والفصحى لغةً للمسرح.و المسرحية التاريخية وحدها هي التي تخلصت من هذه المشكلة عكس المسرحيات الواقعية.فاللغة الفصحى هي التي تليق بالمسرحية التاريخية.

المحاضرة الثالثة

اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي:

قد يصعب حصر الغايات والأهداف التي قصد إليها كتاب المسرحية طوال القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي. لكن يمكن أن نحدد الاتجاهات الأساسية لهذه الغايات في محاور ثلاثة.

1-التنوير الفكري والسياسي من أجل مناهضة الاستعمار: سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها بعد مرحلة الرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين . وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي . فكانت تعرض الأمجاد العربية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقارعة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية، وإذا كانت المسرحيات تضيف إلى الحقائق أوشحةَ الخيال بما يقتضيه الفن ، فإن مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي . وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف وحسم المواقفولعل فتح بلاد الشام والحروب الصليبية كانت المادة التاريخية الأكثر تداولاً بين كتاب المسرح في مصر وسورية. وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية في هذين البلدين، وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار على الحذف والتغيير حيناً ، وبمنع العروض حيناً، و باقتحام مكان العرض حيناً ثالثاً.

2/ الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد : منذ منتصف القرن العشرين بدأت الدول العربية تنال استقلالها عن الاستعمار الغربي سواء كان هذا الاستقلال ذاتياً مع وجود قوات الاحتلال أم كان كاملاً بجلاء هذه القوات . وفي هذه الفترة تراجعت كتابة المسرحية التاريخية وبرزت المسرحية الواقعية . لكن الثورات العربية على الأنظمة التي تلت مرحلة الاستقلال سرعان ما تتالت في عدد من الأقطار العربية . وشاعت الأفكار الثورية على الفساد والظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي في الدول الأخرى . وهنا حدث تحول كبير في المسرحية التاريخية . فقد عادت إلى البروز من جديد. وأخذت تتناول أحداثاً تاريخية جديدة تغاير ما اعتاد كتاب المسرحية التاريخية تناوله في المرحلة الأولى . فبدلاً من انتقاء فترات التصدي للدخلاء الأجانب تم انتقاء فترات التصدي للسلطات الحاكمة. وبعد أن كان الصراع التاريخي يجري بين قوة خارجية متعدية وبين العرب، صار الصراع يجري بين السلطة العربية وبين الناس العرب . وبدلاً من انتقاء الفترات التاريخية الزاهية بالانتصارات، تم انتقاء الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم والطغيان . ففتح الأندلس في المرحلة الأولى يقابله (غروب الأندلس) في المرحلة الثانية. و(أبطال المنصورة) حل محلهم شهداء كربلاء. وفتوح

بلاد الشام يقابله سقوط بغداد واجتياح بلاد الشام. وفي كل ذلك لم يتم الغروب والسقوط والاجتياح إلا بعوامل الفساد الداخلي الذي أوصل البلاد إلى الضعف ثم الانهيا . وهكذا صارت (شحناء المسرح) ذات وجه داخلي . . فبرزت شخصيات من أمثال أبي ذر الغفاري والحسين بن علي وصاحب الزنج وأبي خليل القباني ورفاعة الطهطاوي والحلاج. وهؤلاء جميعاً ، وغيرهم، تم قهرهم على يد أبناء جلدتهم لما حملوه من أفكار مغايرة لما كان سائداً في عصرهم .

3/ إعادة النظر في التاريخ : إن إعادة النظر في التراث القديم كان لابد أن يظهر له معادل فني تجلى في كثير من الآثار الأدبية شعراً ورواية ومسرحاً. و ليست (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ إلا دليلاً من أدلة المعادل الفني لهذا الاتجاه. وقد غمست المسرحية التاريخية قلمها أيضاً في هذا الاتجاه. فكان أن صدر من وحيه عدة مسرحيات تزلزل - رغم قلتها - ما اعتاد الناس التسليمَ به من صحة الوقائع التاريخي .

لقد انعقدت البطولة في الحروب الصليبية لصلاح الدين الأيوبي . وغبرت المسرحية التاريخية طوال أكثر من مئة سنة تؤكد هذه البطولة . وإذا كانت بطولة القائد الفذ مذكيةً لوقود الحماسة في نفوس الناس لطرد المحتل في المرحلة الأولى قبل استقلالات الدول العربية ، ودافعةً إلى التحريض على محاربة العدو الصهيوني بعد هذه الاستقلالات في المرحلة الثانية ، فقد تحولت إلى تكريس الزعامات العربية المهزومة أمام العدو والدفاع عنها في المرحلة الثالثة . ولذلك ألغى محمود دياب في مسرحيته (باب الفتوح) هذه البطولة ونحا نحواً مغايراً حين رد البطولة إلى الشعب. ولم يكتف بهذا بل جعل المسرحية (محاكمة للتاريخ الرسمي ومؤرخيه المأجورين). وبعد أن كان قائد فتنة الزنج (خبيثاً وخائناً) كما تواتر وصفه في كتب التاريخ، صار بطلاً يقود ثورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو (ثورة الزنج). وبعد أن كان الجيل الذي تلا صحابة رسول الله (ص) مقدسين يُدعى لهم على المنابر، صار قسم منهم جشعين محرفين للإسلام في (ليل العبيد) لممدوح عدوان . وصار صقر قريش مهرجاً في مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط. فكأن المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدعو إلى الانقضاض على الأنظمة العربية التي حملتها الأفكار الثورية إلى سدة الحكم .

ولعل مسرحيات عز الدين المدني (ديوان الزنج - ثورة صاحب الحمار - الغفران - مولاي السلطان الحسن الحفصي-) تشكل حالة مدهشة من إعادة النظر إلى التاريخ . فهي ترفضه وتسخر منه وتعيد صياغته مستخدمة في الوقت نفسه أفكار العصر الحاضر وشعاراته .

المحاضرة الرابعة

مصادر تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي

لقد بدأت مصادر التأثر مع بداية عصر النهضة، وذلك عند قدوم حملة نابليون إلى مصر- (1798) إذ حملت معها الشكل المسرحي المعروف، إضافة إلى الأعمال المسرحية التي قدمتها البعثات التبشيرية في سورية ولبنان، ولا سيما أنها حملت معها المطابع، وراح الطلاب يقدمون في مدارسهم مسرحيات باللغة الأجنبية والعربية لأهداف دينية وأخلاقية وتربوية وثقافية.

- البعثات العلمية إلى دول أوربا الغربية والشرقية، لتلقي علوم المسرح وفنونه، التي بدأت في مصر مع بداية عصر النهضة، سواء تلك البعثات العلمية المباشرة التي هدفت إلى دراسة أصول المسرح واتجاهاته أو غير المباشرة التي هدفت إلى تلقي العلوم العامة.

ويمثل الأولى في القرن الماضي يعقوب صنوع (1839- 1912) ويمثل الثانية توفيق الحكيم الذي أُرسل إلى باريس كي يتمّ دراساته العليا في القانون، إلا أنه أبحر في عالم الفن والأدب، وعاد يحمل في جعبته النية لإيجاد مسرح مصري أدبي، دون أن يحمل الدرجة العلمية التي أرسل من أجلها.

تضاف إلى ذلك البعثات العلمية المتتالية التي قامت بها الحكومة المصرية والحكومة السورية في النصف الثاني من هذا القرن، علماً بأن التأثر بالمسرح الغربي لم يقتصر- على البعثات السورية إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أيضاً أولئك الذين تلقوا تعاليمهم المسرحية في مصر- العربية، ذلك أن المسرح المصري قد هضم مقولات أرسطو في المسرح، وتمثلها في أكثر أعماله المسرحية إضافة إلى استيعابه المقولات البريختية، ولا سيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك، تقول فريدة النقاش:

- يضاف إلى ذلك ما قدّمه المعهد العالي المسرحي في مصر- من عاملين في الفن، إذ بذل أولئك جهوداً في تطوير الفرق المسرحية العاملة، وفي إنشاء فرق مسرحية، ولا سيما أولئك الذين أرسلوا في بعثات داخلية إلى أنحاء الوطن العربي، بعد أن تدربوا في أوربا الغربية، أو في البلدان الاشتراكية

وتجدر الإشارة إلى أن جميع الكتّاب المسرحيين والنقاد الذين أصابوا نجاحاً في كتابة الفن المسرحي، ونقده، كانوا من المتصلين بالثقافة المسرحية الأجنبية، فمن هؤلاء، رشاد رشدي الذي جاء إلى المسرح من جامعة القاهرة التي كان يدّرس فيها الأدب الإنكليزي، بعد عودته من إنكلتره التي كان مبعوثاً إليها، وجاء نعمان عاشور من قسم اللغة الإنكليزية أيضاً بعد أن تعرّف على كتّاب المسرح العالمي التقليدي والحديث، أما الفريد فرج فقد درس الأدب الإنكليزي في جامعة الإسكندرية بعد أن نزحت عائلته واستقر بها المقام في الإسكندرية.

- وفرة الترجمات المطبوعة، من كتب ومسرحيات، وقد ساهمت سلسلة المسرح العالمي المصرية، وسلسلة من المسرح العالمي الصادرة عن وزارة الأعلام في الكويت، بالقدر الأكبر منها، إضافة إلى ما قدمته الدوريات على صفحاتها من مسرحيات ومقالات نقدية مسرحية مؤلفة ومترجمة.
- الدراسات الأدبية والنقدية: فقد شهدت البلاد؛ كما بيّنا؛ بوادر تغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي؛ فالانفتاح على العالم الخارجي، أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية والثقافة العالمية، وظهرت التجمعات

الأدبية، فمن قبيل ذلك رابطة الكتاب السوريين (1954) التي خلقت جواً من الصراع الفكري بينها وبين الاتجاهات الأخرى، وجعلت الدوريات مجالاً لها؛ إذ كان لها دور في تبلور التوجهات آنذاك

وقد ظهرت أسماء عديدة لمجلات وصحف نذكر منها

- مجلة النقاد (دمشق) التي ساهمت في تحريك الجو النقدي والأدبي
- ومجلة الثقافة (بيروت) التي كانت لسان الماركسين
- ومجلة الآداب (بيروت) وكانت منبراً للقوميين، والوجوديين، إضافة إلى بعض الدوريات الأخرى.

وهكذا فإن المتتبع لمؤثرات الفن المسرحي الأجنبي في الفن المسرحي العربي، يرى بوضوح أن التأثر كان عن طريق مدارس ثلاث لعبت دوراً بارزاً في تكوين جوهر المخيلة الدرامية للنص المسرحي.

- فقد شكلت المدرسة الكلاسيكية بأصولها وفروعها وتقاليدها ونظرياتها الهاجس الأول لدى المسرحيين العرب، وهي تلك المدرسة الممتدة بجذورها إلى الشكل اليوناني مروراً بشكسبير وراسين، وانتهاء بالكتاب المحدثين أمثال تشيخوف وآرثر ميلر وغيرهما، والحقيقة فإن النظرية الأرسطية في المسرح لم تفارق المسرحيين العرب كتّاباً ونقّاداً، لا في العصر القديم، ولا في العصر الحديث؛ إذ أصرّ معظم المسرحيين على ضرورة المحافظة على أصول البناء الدرامي الأرسطي وراح النقاد المسرحيون يقيسون الأعمال المسرحية وفق مقاييسها، وجعل المنظرون المسرحيون الدراما الأرسطية هي المثل الأعلى، فانطلقوا منها، وحافظوا عليها.
- أما المدرسة الثانية: فكانت في ثورة بريخت على القواعد الكلاسيكية للمسرح، ومما ساعد على تقبل أفكار بريخت هو تلك التغيرات التي حلّت بالأمة العربية، وخصوصاً في سورية ومصر، ولا سيما أنهما كانتا تسيران في مرحلة البناء الاشتراكي، لذا فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الأوفر من الانتشار، ففي أكثر المحاولات الفنية والنقدية، التطبيقية والتنظيرية، كان بريخت ماثلاً مفكراً أو مسرحياً، وتجدر الإشارة إلى أن تعريب بريخت لم يكن (مهمة فنية مسرحية فحسب، بل هو أيضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي).

وتجدر الإشارة إلى أن المؤصلين المسرحيين لم يستطيعوا في دعواتهم التأصيلية أن يتخلصوا من سيطرة المدرسة الكلاسيكية، إضافة إلى أن أفكار بريخت، ودعواته، دخلت في نسج العملية التأصيلية في المسرح العربي؛ إذ لم تعد وظيفة المسرح هي التطهير، بل التحريض والتغيير، وهذه هي مهمة مسرح بريخت القائل: (أردت أن أستعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره).

فبريخت في مسرحه يريد أن يحقن المشاهد بقدرةٍ ما، ليكون بعدها قادراً على تغيير واقعه، وهذه الوظيفة للمسرح، قد نظر إليها أكثر المسرحيين على أنها المهمة الأساس، وقد عبّر عن ذلك (فرحان بلبل) عندما رأى في المسرح العربي قدرة على تغيير واقع التجزئة والتخلف التي يعاني منها الشعب العربي؛ إذ يقول: (وأمتنا العربية في كل قطر من أقطارها تواجه خطراً كبيراً واحداً، هو التخلف والاحتلال والتجزئة، وكل الأسلحة يجب أن تنصب لممارسة هذا الخطر الثلاثي، والجماهير هي الأداة الفعّالة لدرء الخطر، والمسرح هو السبيل الأمثل لتوعيتها وتحريضها).

ولقد شاعت في أوساط النقد المسرحي كثير من المصطلحات النقدية المستمدة من مسرح بريخت فمن قبيل

ذلك مصطلح "التغريب" و(إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني أولاً وبسـاطة نـزع البـدهي، والمعـروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها) إذ تكمن قيمة التغريب في قطع الاندماج عند المتفرج، وتحريك ذهنه بشكل دائم.

والخروج عن المسرح الأرسطي، وتحطيم الجدار الرابع، الذي عرف من مسرح بريخت قد شُغف به المؤصلون المسرحيون، فالبحث عن وسيلة للاتصال مع الجمهور، والتأثير فيه كانت الدافع الأكبر لتحطيم الجدار، (ثم إن هذه باعتبارها أنها تنطلق من واقع الجمهور وتحقق أعلى درجة من الاتصال به، والتأثير فيه، فإنها مضطرة إذاً للقيام ببحث جاد ويومي عن تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي، عن أسلوب ولغة وشكل). وهناك من يعلل إزالة الجدار الرابع بتطور عقلية الجمهور، ونضج ذوقه؛ إذ لم يعد يرى في المسرح تسلية، وتمضية أوقات فراغ، بل أصبح يريد أن يتعلم، ويفكر، ويناقش.

- وأما المدرسة الثالثة فهي مدرسة اللامعقول متمثلة بأهم روادها (صموئيل بيكيت ويوجين أونيسكو ودورنمات) ولعل تأثر المسرح العربي، بأدباء مسرح الطليعة، واللامعقول بما يحمله أدبهم من ضياع وتشتت، كان بمنزلة الصدمة عند الجديين من المسرحيين العرب لأنهم أدركوا التنافر العجيب بين المسرح والواقع؛ إذ لم يكن هناك ما يسوغ تجربته في الواقع، ولم تكن ظروف البيئة العربية تشكو من التعقيد والأزمات الاجتماعية التي تتيح للتجربة أن تنمو نمواً طبيعيً، على نحو ما حدث في الغرب (إن أبناء جيلنا يشكون من ضغط الآلة في مجتمع لم يكن قد توصل إلى الحد الأدنى من استخدام الآلات، ويحتجون على تحول المعامل والمصانع في مجتمع متخلف يشكو من استيراد كل مادة مصنوعة، ويصرخون ضد النظام في مجتمع أخفق حتى اليوم في تثبيت دعائم نظام عام، ومعايير موضوعية)

فتجربة المسرح الطليعي مرفوضة-على الرغم من الالتزام بها- لأنها تعبّر عن غشاوة في الرؤية

ولم يقتصر التأثر على المسرح الكلاسيكي والمسرح البريختي ومسرح العبث فحسب، بل إن أفكار ستانيسلافسكي التطبيقية والنقدية قد لاقت صدىً في نفوس مسرحيينا، ففواز الساجر لم يكتفِ، بتطبيق أفكار ستانيسلافسكي في أعماله المسرحية، بل نادى بتمثلها، ووضح مدى أهميتها في إنشاء العمل المسرحي، ابتداءً من التركيز على أهمية النص المسرحي، وجعله الأساس لبناء العمل، والتركيز على القراءة الأولى، وأهمية الانطباع الأول، إلى أن يصبح النص عملاً مسرحياً جاهزاً للعرض. وتجدر الإشارة إلى أن فوازاً قد حاول في مسرحه المزج بين اتجاهين مختلفين، هما الاتجاه النفسي- الكلاسيكي لفن الممثل(ستانيسلافسكي) والاتجاهات التجريبية كالتغريب والمسرح المرتجل(بريخت وميرهولد) وهذا أمر شائع ومشروع في مسرحنا العربي.

وقد رأى بعض المسرحيين أن تعاليم (ستانيسلافسكي) في المسرح بما يشمل من الأخلاق، وعلم الجمال، وفن التمثيل، والإخراج وأسس تنظيم الفرق نبع لا ينضب، خصوصاً فيما يخص العاملين في ميدان التدريس في المعاهد، فقد أكد المخرج المسرحي سعد أردش عندما رأى أن الخدمة التي قدمها (ستانيسلافسكي) في نظريته الشاملة في إعداد الممثل، لا تزال تشغل مكانة مرموقة في المسرح المعاصر إلى يومنا هذا.

وهكذا فإن هذه المؤثرات المتعددة والمتنوعة، التي حددت مسار المسرح العربي جعلت المسرحيين العرب يدركون مدى خطورتها؛ إذ يمكن أن تسهم في القضاء على روح الإبداع المتميزة للفن العربي، ويمكن أن تسهم في الانقطاع عن الجذور العربية؛ إذ (إن الانقطاع الطويل بين الظواهر الاحتفالية القديمة، والدراما العربية المعاصرة، جعلنا اليوم مقلدين بعد أن كنا مبدعين).

وهكذا فإن التأثر بالمسرح الأجنبي، باتجاهاته المتنوعة، خلق شرخاً بين المسرح والجمهور، مما جعل المسرحيين العرب يتنبهون إلى واقعهم المسرحي، ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح، عندها بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق، داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، والاستغراق في الواقع العربي؛ إذ أدركوا خطورة انفصال الشكل المسرحي عن مضمونه الذي نتج عن التأثر بالمسرح الغربي

خلاصة

خلق التأثر بالمسرح الأجنبي شرخاً بين المسرح والجمهور، فجعل المسرحيين العرب يتنبهون إلى واقعهم المسرحي، ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح. ولقد بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق، داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، والاستغراق في الواقع العربي؛ عندما أدركوا خطورة انفصال الشكل المسرحي عن مضمونه الذي نتج عن التأثر بالمسرح الغربي

المحاضرة الخامسة

نماذج من نصوص مسرحية عربية

1- مسرحية البخيل: (1848) لمؤلفها مارون النقاش: أول نص درامي عربي ألف سنة 1848، وهي مسرحية كوميدية ملحنة، وقعت في خمس فصول، لغة المسرحية بين الشعر والنثر، نشرت في مجموعة أرزة لبنان المطبعة العمومية، بيروت، 1869 من صفحة 29 إلى صفحة 90.

تروي المسرحية قصة أرملة شابة اسمها "هند" يتقدم لخطبتها "قراد" وهو رجل دميم عجوز اتصف بالبخل، فيوافق "ثعلبة" والد هند الرجل بخيل أيضاً على زواجها، حتى تستفيد مصالحه المادية مع قراد؛ إلا أن هنداً تحاول بخبرة وذكاء التخلص من قراد، فتتظاهر بالموافقة بعد الممانعة، وترهقه بالمطالب المادية بحجة إتمام عملية الزواج، عندئذٍ يعتذر "قراد" عن هذا الزواج، ويقدم مبرراته، ويوافق والدها على إبطال صفقة ذلك الزواج لأنه تيقن أن قراداً قد طمع بماله، كل ذلك ضمن مواقف مضحكة ومفارقات كوميدية، تسلط فيها الأضواء على تلك الصفة الإنسانية المنبوذة،و التي تجعل من يتصف بها خاسراً لا محالة.

تأثر النقاش في هذا العمل المسرحي بأسلوب مسرحية "البخيل" لموليير. وجعل من مسرحيته مزيجا بين الكوميدياوالغناء.

2- "مسرحية موليير مصر وما يقاسيه" لمؤلفها يعقوب صنوع :نص من خمسة مناظر، ، المطبعة الأدبية، بيروت، 1912، ونشرت في كتاب المسرح العربي (دراسات ونصوص)، إعداد وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963، من ص 191-222.

تدور أحداث مسرحية" موليير مصر ومايقاسيه" التجارب المسرحية التي قام بها يعقوب صنوع منذ تأسيس مسرحه عام (1870)، و المتاعب التي لاقاها، إضافة إلى أن صنوع قدّم في متن المسرحية جانباً من تعليقاته على الظروف التي مرَّ بها مسرحه، وعلى مشكلات الممثلين المهنية، ورسالة المسرح وأهدافه النبيلة.

تأثر صنوع في هذا العمل المسرحي بمسرحية "ارتجال فرساي"، (L,Impromptu de versaius)، لموليير فالمسرحيتان تدور أحداثها حول صاحب فرقة وممثليه، وضمن ذلك تستعرضان النشاط الذي قام به صاحب الفرقة خلال رحلته المسرحية، إضافة إلى أن صنوع قد التفت إلى الواقع، وضمّن عمله بعض القضايا المأخوذة من الواقع المعيش آنذاك.

3- **مسرحية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب"لمؤلفها أبو خليل القباني:**مؤلفة من خمسة فصول، حوت بعض المقاطع الغنائية والموشحات، والرقصات الشعبية.

نشرت في المطبعة العمومية، القاهرة، 1318هـ، و في كتاب المسرح العربي (دراسات ونصوص)، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963، من ص 3-32.

تروي قصة جارية كانت في قصر الخليفة العباسي هارون الرشيد، إذ موضع حبه وعنايته، حتى ضاقت بها زوجته زبيدة، فأمرت بإبعادها عنه بأي طريقة كانت، وأوحت إلى الرشيد بأن الجارية قد ماتت، إلا أن الجارية خدِّرت، ورميت في قبر مجهول، فعثر عليها غانم بن أيوب، وهو تاجر دمشقي، وأحبها وعندما طلب منها وصلاً رفضت، وحكت له قصتها مع الرشيد وزبيدة.

وما إن يكشف الرشيد ما دبرته زبيدة حتى يأمر بالقبض على غانم والجارية معاً، وفي الوقت الذي يهرب فيه الأمير غانم بن أيوب، تمتثل الجارية بين يدي الرشيد، وتحكي له قصتها، وتشيد بعفة غانم، فيرتاح الرشيد ويعفو عنهما، وبعد أن تبحث الجارية عن غانم، وتجده يتمّ زواجهما في ليلة واحدة؛ إذ يتزوج غانم بن أيوب من الجارية "قوت القلوب" ويتزوج الرشيد من أخت غانم. وتعتبر المسرحية نسخة طبق الأصل لحكاية الليلة الثانية والخمسين من حكايات ألف ليلة وليلة.

4- **"السلطان الحائر" لمؤلفها توفيق الحكيم :**مسرحية نثرية -في ثلاثة فصول - المطبعة النموذجية، القاهرة، 1960، 247 صفحة. صدرت أول مرة عام 1960.

عالجت المسرحية قضية نظام الحكم، وانتصرت لشرعية القانون عن طريق تصوير سلطان يحكم شعباً، وما هو في الحقيقة إلاعبد مملوك، ولا يعرف حقيقة كونه عبداً غير النخاس، ثم يعرفها القاضي ويطالب بإقامة الشرع، ولن يتمّ ذلك إلا عن طريق بيع السلطان بالمزاد العلني لأنه عبد للسلطان القديم، فآلت ملكيته إلى بيت المال لأنه لم يكن له وريث، وليس أمام السلطان سوى خيار واحد وهو إقامة الشرع ويعني ذلك بيعه أو استخدام السيف والقوة، فيختار الطريق الأسلم وهو تطبيق القانون، ويُطلب ممن اشتراه أن يتنازل عن حقه الخاص بملكه، فيطلقه، ويعيّن حاكماً شرعياً للبلاد.

وقد تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة توفيق الحكيم تطبيق نظرية الاستنبات، التي طرحها، والتي تجلت في ارتباط العمل المسرحي بالواقع، والتعبير عن بعض القضايا والهموم

السياسية التي عاصرها، وفي اعتماد العمل المسرحي على الذات كفكرة والانطلاق بها في حرية تامة، لإسقاط قضية مستمدة من الواقع بهدف التحليل والتصحيح، وطرح الحلول المناسبة.

5- **الفرافير: لمؤلفها يوسف إدريس**:مسرحية نثرية، في جزأين. طبعت في كتاب مسرح عربي، مع مجموعة من المسرحيات، الوطن العربي للنشر، بيروت 1974، قطع وسط- 87 صفحة من ص 173-260 عرضت لأول مرة يوم 16 مايو إبريل1964 على مسرح الجمهورية بالقاهرة، إخراج كرم مطاوع.

عالجت المسرحية قضية (التبعية والسيادة) عن طريق شخصيتين رئيسيتين هما السيد والفرفور، ويحاول من خلالها أن يطرح مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية التي تهمّ الإنسان العربي.

وتجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة إدريس تطبيق ما نظّر له، وهو التزامه بمسرح السامر الشعبي، معتمداً على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمع بشري يختلط فيه الممثل بالمتفرج من خلال المشاركة الفعلية في التمثيل والتأليف والتصميم، وعن طريق الارتباط بالبيئة العربية المصرية التي تمثلت في مسرح السامر وفي شخصية فرفور الذي اعتبره إدريس ظاهرة اجتماعية موجودة في كل مكان وزمان، إنه يمثل الشخصية العربية المصرية فالفرفور (هو التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح، المزاج الساخط في مسرح وبلا تدمير، والذي يعتمد على السخرية كسلاح أساسي يواجه به نفسه، ويواجه به غيره، ويواجه به الحياة) ومن خلال ارتباطها بالواقع وتعبيرها عن بعض القضايا السياسية والاجتماعية.

6- **"سليمان الحلبي" لمؤلفها "الفريد فرج"** :مسرحية نثرية -في أربعة فصول - دار الكاتب العربي، القاهرة، ط ثانية 1969 ، 156، طبعت أول مرة سنة 1965.

عالجت المسرحية قضية الغزو الخارجي، ومقاومته، وتجاوزت مظاهر الضعف والقوة وأشكال التضحية والفداء لتصل إلى مضامين تلك المظاهر من خلال التركيز على ما ألحقه الجنرال "كليبر" قائد القوات الفرنسية في مصر من عسف بالشعب، وعلى معاناة الشاب "سليمان الحلبي" الذي قدم من حلب إلى القاهرة، مما رآه من دمار لحق بمدينة (الأزهر) التي جاء ليتلقى العلم فيها، وقد ضاق من صمت الشعب وهدوئه، مقابل التعسف والقهر الذي يلقاه من السلطة الفرنسية، فاتخذ قراراً يقضي بقتل قائد قوات الغزو، وأقدم على تنفيذ قراره في هدوء المفكر واتزانه.

تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي، من خلال الاعتماد على التراث العربي، واستلهام إحدى الشخصيات التاريخية، وهي شخصية "سليمان الحلبي" التي استمدت من تاريخ مصر الحديث الذي يمثل بداية

عصر النهضة في نهاية القرن الثامن عشر- وبداية القرن التاسع عشر-، وحاول الكاتب إعادة تشكيلها من جديد، مركزاً على دوافعها وأسبابها وطموحاتها ورؤيتها الفكرية وجعلها تتحرك ضمن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية.

7- **مأساة الحلاج: لمؤلفها صلاح عبد الصبور**مسرحية شعرية -من جزأين - دار الآداب، بيروت، ط ثانية 1969 قطع صغير، 208 صفحة، طبعت أول مرة في دار القلم، القاهرة، 1966.

عالجت المسرحية قضية دور الفنان الأديب، وعلاقته بالسلطة، وأكدت ضرورة قول الكلمة وإيصالها إلى الآخرين، من خلال التركيز على شخصية (الحلاج) الذي رأى الفقر والجوع والفساد في المجتمع، فأنكر عزلته الصوفية، ونزل إلى الناس، خالعاً خرقته، ليدعوهم إلى الله، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء، عندئذ اتهمته السلطة بالزندقة، وألقت به في السجن، ثم حكمت عليه بالموت، فتلقاه راضياً لأنه أيقن بأن كلماته ستصبح يوماً فكرة تغذي وجدان الشعب وتحثه على تغيير واقعه.

وقد تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي، من خلال اعتماده على التراث العربي والاستعانة ببعض الشخصيات التاريخية، وهي شخصية المتصوف (ابن منصور الحلاج)، ومن خلال ارتباطها بالواقع عن طريق تحديد دور الفنان في المجتمع، وضرورة إبداء رأيه بصراحة ووضوح.

8- **حفلة سمر من أجل 5 حزيران: لمؤلفها سعد الله ونوس:**مسرحية نثرية دار الآداب، بيروت، ط ثانية، 1980 -قطع وسط، 148 صفحة، نشرت أول مرة في مجلة مواقف، مارس 1969، ثم صدرت عن دار الآداب، بيروت عام 1977، وعرضتها فرقة المسرح الفلسطيني في بيروت عام 1970.

التزمت المسرحية أسلوب المسرح التسجيلي، في حديثها عن نكسة حزيران 1967؛ إذ تحدثت عن أسباب النكسة، وربطتها بالنتائج، من خلال تصوير بعض المناطق المتاخمة للعدو وركزت على بلدة ما في زمان ما تعرض أهلها للعدوان، وبدلاً من أن يجابهوا العدو انقسموا فريقين، فريق ينادي بالرحيل، ويتزعمه المختار، وفريق يطالب بالبقاء، ويبدي كل فريق وجهة نظره بالكلام وبالفعل.وما إن تنتهي الحرب ويهزم الجنود حتى تبدأ المحاكمة وتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، لقد صورت حالة المجتمع العربي قبل أن تصله أنباء الهزيمة، وركزت على قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه أحداث الوطن، واستطاعت أن تشير بأصابع اليد إلى كل من ساهم في ضياع الحق، وفي مأساة الإنسان العربي.

وتعدّ هذه المسرحية هي الخطوة الأولى التي خطاها ونوس نحو **المسرح التسييسي**، لذا فإن عناصر التأصيل قد تجلت في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة غزو عقل المشاهد، وتوعيته عن طريق عرض قضية سياسية ترتبط بالواقع، وتسجيل حادثة تاريخية عاشها المواطن العربي، وعن طريق مشاركة الجمهور بالعمل المسرحي، وهدم الجدار بين الخشبة والصالة.

9- الملك هو الملك: لمؤلفها سعد الله ونوس :مسرحية نثرية، مؤلفة من مدخل وخاتمة وخمسة مشاهد طبعة رابعة، دار الآداب، بيروت 1983، 128 صفحة، طبعت أول مرة في ملحق الثورة الثقافي، دمشق، العدد 12 عام 1977.

طرحت المسرحية مقولة تتلخص في أنه لا يمكن تغيير نظام الحكم بمحض تغيير شخص الحاكم؛ إذ إن تغيير الأفراد وحده لا يكفي، ولابد من تغيير طبيعة الحكم وشكله ونظامه. والمسرحية تصور استبدال فرد حاكم بفرد آخر، فإذا الحاكم الجديد يفعل ما كان يفعله الحاكم السابق، بل يزداد طغيانه.

وهي تستوحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة عن طريق تصوير مملكة ما ضاق صدر مليكها سأماً وضجراً، فتذكر أن الرعية مسلية، فقرر أن يتنكر مع وزيره وينزلا إلى عامة الشعب للترويح عن نفسه، وإبان ذلك تذكر التاجر المفلس "أبو عزة" الذي كان يحلم بالسلطة، وتنصيب نفسه ملكاً لينتقم من خصومه، وهنا تبدأ لعبة الملك التي انعكست عليه فيما بعد، حتى إذا ما تحقق حلم "أبو عزة" وأصبح ملكاً للبلاد، نسي انتقامه، وتقمص شخصية الملك، وأمسك زمام الأمور، ولم يتنكر لشخصه أحد من الأعوان والحجّاب وأهل بيته، ولم يدركوا طبيعة اللعبة، وانصاعوا طوعاً للتاج والصولجان.

تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال استلهام التراث العربي، باعتماده على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، التي حاول من خلالها أن يرصد الواقع، ويعالجه، بهدف التفاعل مع المشاهد العربي وشدِّ انتباهه، والتأثير فيه واعتمد على التقنيات المسرحية الحديثة، واستخدم شيئاً من لوازم البناء الفني للحكاية الشعبية.

10- "العرش والعذراء" لمؤلفها خالد محيي الدين البرادعي:هي مسرحية شعرية في ثمانية مشاهد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، كتبت عام 1977، 238 صفحة.

عالجت المسرحية قضية الوحدة والحرية، من خلال حديثها عن قصة العذراء في غربتها نائمة، منذ قديم الأزمنة، بين عرشين واحد للحب ما مسّ، ومازال طهوراً ونقياً، وسرير للخلافة غاص فيه العاشقون ومضوا

مثل قشور البرتقال، إذ حاول مجموعة من الفرسان إنقاذها، وبث الحياة فيها، إلا أنها ظلت في عذريتها، وفي سجنها، وظل إخراجها إلى النور حلماً وهدفاً يصعب تحقيقه.

وتجلت عناصر التأصيل في العمل المسرحي من خلال اعتماد الكاتب على الشعر لغة للحوار المسرحي، ومن خلال استيحاء الجو العام التاريخي، والاستعانة ببعض الرموز التاريخية التي أضاءت الحاضر وعبّرت عنه، ومن خلال الارتباط بالواقع عن طريق تصوير بعض الثغرات التي وقفت عائقاً أمام تحقيق الوحدة العربية، إذ نددت بالظلم وأشارت إلى معاناة الإنسان العربي في تعامله مع الأجنبي، ونددت بالتخاذل في المجتمع العربي، وبظلم الحكام وإحجام الجماهير العربية عن القيام بفعل ثوري تصحح فيه الواقع المدان.

11- **تحولات عازف الناي: لمؤلفها علي عقلة عرسان**:مسرحية نثرية شعرية، في خمسة فصول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، 247 صفحة.

طرحت المسرحية مشكلة الإنسان في بحثه عن الحياة، وما يجابهه في أثناء ذلك من قوى الظلم والاستبداد التي تعرضه للموت، وتعالج موضوع الصراع بين الإنسان وأنظمة الحكم الظالمة المستبدة من خلال تصوير شخصية رجل يعشق الماء والحياة، فيلوذ إلى الطبيعة هرباً من قوى الأمن التي باتت تلاحقه، وتتبع أثره، لقد فقد ذاكرته من جراء تعذيبه، وتبدأ الأمور تتضح شيئاً فشيئاً بمساعدة عازف الناي الذي التقاه عند نافورة الماء وعزف له ألحاناً شجية، وبمساعدة المرأة "زوجه" التي أعادت له الحياة وسقته الماء، لكن ما إن يستعيد الرجل ذاكرته حتى تقبض الشرطة على الثلاثة معاً، وتوجه إليهم اتهامات مناهضة للأمن والاستقرار، ويحاكمون بتهم ملفقة، ويقرر إعدامهم شنقاً، وتودع المرأة الحياة بسؤالها "لماذا نعيش" ويدخل الجند ليسوقوا الثلاث إلى الموت، في الوقت الذي يسمع فيه صوت ناي قادم من بعيد، يرافقه شعاع نور يكبر ويكبر.

وتجلت عناصر الخير في هذا العمل المسرحي، من خلال ارتباطه بالحضارة العربية الإسلامية، ومحاولة إبراز النموذج النابع من تلك الحضارة في البطولة والشخصية والأبعاد الثقافية، والتطلع نحو النور والحرية والحياة، ومن خلال ارتباطه بالواقع، والتعبير عن القضية الإنسانية فيه، وهي السعي نحو القيم والمثل والحق والخير والجمال.