كتابات عربية

المسرح العربي
بين النقل والتأصيل

SCANNED BY
JAMAL HATMAL

د. علي الراعي — د. عبد الرحمن ياغي
د. أحمد علبي — د. عبد الحميد يونس
زكي طليمات — سعد أردش
د. حياة جاسم محمد — سلامة عبد الرحمن
وآخرون

الكتاب الثامن عشر
١٥ يناير ١٩٨٨

كتاب العربي

مرآة العقل العربي

رئيس التحرير
الدكتور محمد الرميحي

هذه السلسلة :

- تصدر عن مجلة العربي مؤقتاً فصلياً .
- تقدم مجموعة من المقالات والموضوعات لكاتب واحد أو موضوعاً واحداً تتناوله عدة أقلام .

السعر الكويت ٢٥٠ فلساً ، العراق ٢٥٠ فلساً ، السعودية ٥ ريالات ، الأردن ٢٥٠ فلساً ، سوريا ١٠ ليرات ، لبنان ١٥ ليرة ، مصر ٣٠ قرشاً ، السودان ٢٥٠ مليماً ، المغرب ٥ دراهم ، قطر ٥ ريالات ، الامارات ٥ دراهم ، سلطنة عمان ١/٢ ريال ، اليمن الشمالي ٣ ريالات يمنية (ش) ، اليمن الجنوبي ٣٠٠ فلس يمني (ج) ، ليبيا ٣٥٠ درهماً ، تونس ٤٠٠ مليم ، الجزائر ٤ دنانير ، البحرين ٣٠٠ فلس ، بريطانيا ١ جنيه ، فرنسا ١٥ فرنكاً ، أوروبا دولاران/ أو جنيه استرليني واحد ، أمريكا دولاران .

د. عـلي الراعي
د. أحـمد عـلبي
زكي طليمات
د. حياة جاسم محمد
د. عبد الرحمن بياتي
د. عبد الحميد يونس
سعد أردش
سلامة عبد الرحمن
وآخـرون

المسرح العربي
بين النقل والتأصيل

● كتاب العربي ●
● سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي ●

الكتاب الثامن عشر
١٥ يناير ١٩٨٨

الدكتور محمد التمبكتي

SCANNED BY
JAMAL HATMAL

المسرح أصيل أم دخيل في الثقافة العربية ؟

لماذا يقوم « كتاب العربي » بتقديم مجموعة من الموضوعات المتعلقة بالمسرح العربي ؟

إن هذا السؤال منطقي معقول عند بعض القراء ، خاصة غير المهتمين بالحركة المسرحية في الوطن العربي ، لذلك قد يكون إصدار هذا الكتاب موجها لهم على الأخص .

فالمسرحي العربي والمهتم بالمسرح قد حصل حتى الآن على دراسات كثيرة كثيفة ، أما الرجل العادي غير المتخصص أو المرأة العادية فإنهما ينظران إلى قضية المسرح من زاوية هامشية إلى حد ما ، لهؤلاء يصدر كتابنا هذا ، فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ، ووسيلته في ذلك (فن) الكلام ، (وفن) الحركة ،

مع الاستعانة بمؤثرات أخرى كالرسم والديكور والاضاءة والملابس والمكياج. وعلى الرغم من الكتابات والمؤلفات الكثيرة حول المسرح في كل اللغات ، فإنه لايوجد تعريف شامل تام يمكن الاطمئنان إليه وقبوله حول المسرح ، فالمسرح تعريفا : اجتهاد يقبل النقاش ، وله أكثر من تصور ،وبنظرة واحدة على أي قاموس أو موسوعة عن المسرح ، نتبين مدى التعدد والتفرع في التعريفات في هذا المجال .

والمسرح العربي - بيت القصيد في هذا الكتاب - تتعدد حوله الاجتهادات والدراسات ، فهناك من يقول إن المسرح العربي ولد وتطور غريبا عن المجتمع العربي نفسه ، وماهو إلا تقليد للشكل الغربي ، وأن (ظاهرة) المسرح في الثقافة العربية لها خصوصية تميزها عن المكونات الأخرى في هذه الثقافة ، كونها ولدت غريبة عن الذات الثقافية العربية ، بل ذهب بعضهم للدعوة إلى أن نضرب صفحا عن الشكل المسرحي المتعارف عليه اليوم ، للعودة إلى أشكال أخرى من ثقافتنا العربية ، كمسرح السامر أو فن الحكواتي ، أو حتى المسرح الاحتفالي ، (نسبة إلى الاحتفالات الشعبية في الحياة العربية) ، وإذا ما كانت هذه الطروحات تبدو (مشوقة) ثقافيا وتتوافق مع طروحات تبحث عن التميز الثقافي العربي ، ويدخل مثقفونا في جدل حولها ، إلا أنها في حقيقة الأمر رد فعل لم يصل حتى الآن إلى تقديم محصلة حقيقية تسند الطروحات النظرية ، وتجعل الأمر حقيقة واقعة ، صحيح أن هناك خطوات ومحاولات في هذا المجال ، إلا أنها لم تصل إلى

معمار فني متكامل حتى الآن . لكن الملاحظ أن المسرحيين العرب منذ أن بدأت خطوات المسرح العربي الأولى قبل قرن وربع القرن تقريبا لم يألوا جهدا في الانعتاق من المضمون (الغربي) للمسرح ، لتقديم « مضمون عربي » له سمات وخصائص مميزة إلى حد ما .

وفي تقديري أن المسرح العربي قد أصبح ذا مضمون عربي في الأغلب الأعم ، لأن استعارة بعض الأشكال المصاحبة للعرض المسرحي ما هي إلا إثراء وغنى لهذا النوع من العمل (الفكري) المتقدم ، مثلها مثل أشياء أخرى كثيرة في حياتنا ، قبلناها دون إثارة تساؤلات ، لنغني بها ثقافتنا ، ونغني في نفس الوقت ثقافات الآخرين ، لأن الثقافة في وجه من وجوهها ما هي إلا أخذ وعطاء .

تبقى قضية المسرح وما يقدمه هذا البناء المتكامل من رسالة ، بجانب الامتاع والترويح .

ورسالة المسرح ، رسالة مقبولة مرغوبة في مجتمعنا العربي بأشكالها المتعددة ، وإلا لما ترعرع وانتشر حتى أصبح ظاهرة يشاهدها المواطن العربي ـ تقريبا ـ في كل الحواضر العربية .

والجانب الأقوى من التأثير المسرحي على النظارة هو فن التمثيل وما يحيط به من مؤثرات ومناظر . أما النص فيعتني به النقاد ، لأن النقاد يهتمون أولا بالنص كعمل ابداعي أدبي .

والتأثير الثاني للمسرح ـ بصورة عامة ـ هو تعبيره عن كثير من مشكلات الحياة الانسانية وأزماتها ، فإذا أضفنا إلى ذلك الهوامش المشتركة لثقافة ما ـ كالثقافة العربية ـ فإن المسرح هنا يمكن أن يخدم القضايا المشتركة بين العرب في جميع أقطارهم .

فالأعمال المسرحية بجانب شمولها الانساني يمكن أن تكون لغة ذات وجهين ، للخارج في الحوار مع الآخر وللداخل في الحوار مع النفس .

وهناك بعد آخر للعمل المسرحي أيضا ، وهو مناقشة الأمور التي يمكن مناقشتها في إطار فني آخر ، لأن المسرح يحتوي على درجة عالية من التخيل ، ويقتضي التقمص لتجسيد الشخصيات والمواقف ، وفيه فوق كل ذلك نقد للمظاهر السلبية في المجتمع .

للعمل المسرحي العربي خصوصيات ، هي خصوصيات المجتمع العربي نفسه ، فلم يكن هناك وجود للسيدات في مسرح مارون النقاش وفرح انطون وغيرهما ، قبل مائة عام على سبيل المثال ، وحتى اليوم لايوجد سيدات يقمن بأدوار على المسرح أيضا في مسارح بعض الأقطار العربية ، والخلاف هنا في زاوية النظرة الاجتماعية الحضارية وليس في الموقف .

ولقد وصلت اليوم مسارح القاهرة وبغداد وتونس وبيروت ودمشق والرباط وغيرها الى مواقع متقدمة في العمل المسرحي ، وسيتم ذلك أيضا في عواصم عربية أخرى ، في زمن لاحق ، لأن المسرح في تقديري وجد ليبقى .

لقد فهم المتقدمون غاية المسرح ومعناه ، فقال النقاش الذي

بشر به في منتصف القرن الماضي انه عمل (ظاهره مجاز ومزاح ، وباطنه حقيقة وصلاح) . هذا الفهم مازال المتأخرون يؤمنون به ، وما زال المسرح يتطور بشكل صحي في المجتمع العربي ، والتعمق في دراسته أمر يكمل هذا التطور .

وقد قسمنا كتابنا هذا الذي اخترنا موضوعاته مما نشر في « العربي » عن المسرح الى أربعة فصول ، توخينا فيها وضع « بانوراما » لمسيرة هذا المسرح في الماضي أو الحاضر ، وفصول الكتاب هي :

- « مشاهد من التاريخ » : فيه اجتهادات حول وجود بعض الظواهر المسرحية في حياتنا العربية منذ قديم الزمان .
- البدايات الأولى » : فيه موضوعات تسجل محاولات رواد المسرح في بداية هذا القرن .
- « تجارب وعروض » : يحتوي على موضوعات تناولت بعض العروض المسرحية في كثير من أقطار العروبة .
- « قضايا وهموم المسرح العربي : وتتعرض موضوعاته لبعض القضايا والهموم والمشاكل التي تعترض مسيرة المسرح ، ومعالجات واجتهادات حول بعض السلبيات القائمة فيه .

نأمل أن يضيف هذا الكتاب لبنة مفيدة في عمارة مسرحنا العربي ، وأن يلفت نظر القراء إلى جانب مهم من جوانب ثقافتنا العربية .

محمد الرميحي

الفصل الأول

مشاهد من التاريخ

المسرح عند العرب قديمًا

الدكتور علي الراعي

يمكن القول ـ بكثير من الوثوق بأن العرب ـ والشعوب الاسلامية عامة ـ قد عرفوا اشكالا مختلفة من المسرح ، ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة ، قبل منتصف القرن التاسع عشر .

واذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الاسلام ، والتي لم تتطور الى فن مسرحي كما حدث في اجزاء اخرى من الأرض ، فسنجد ثمة اشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها . وهو : مسرح خيال الظل .

وأقدم اشارة الى هذه الحقيقة نجدها في كتاب « الديارات » للشابشتي حين يذكر الكاتب ان الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بانه سيهجوه . فرد الابن بدوره قائلا : « والله ان فعلت لأخرجن أمك في الخيال » . أي انه أنذره بانه سيوحي الى احد فناني المخايلة باظهار صورة ام دعبل بين الصور الأخرى التي كان يلعب بها امام متفرجيه ـ يظهرها بمظهر يدعو الى السخرية طبعا .

العربي العدد ٢٢٥ اغسطس ـ آب ١٩٧٧م .

ويذكر الشابشتي في موضع آخر من « الديارات » ان اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره ، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك .

ويقول الباحث المسرحي شريف خازندار ان الخليفة المتوكل كان أول من ادخل الألعاب والمسليات والموسيقا والرقص في البلاط ، وانه كان يميل الى التهريج والاغاني الهزلية . ومن ثم اصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافيين مع البلدان الاجنبية . وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ، ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء . كما كان المسافرون العائدون من اسفار طويلة يقصون على الخلفاء من اخبار اسفارهم مايسلي ويدهش .

فـن مـن الواقـع

أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاصين منتشرين في طرق بغداد ، يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها . وكان هناك كثير من المضحكين تفننوا في طرق الهزل ، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الاعراب والخراسانيين والزنوج والفرس والهنود والروم ، أو يحاكون العميان . وقد يحاكون الحمير . ومن اشهر هؤلاء في عصر المعتضد : ابن المغازلي ، وكان يتكلم على الطريق ، ويقص على الناس اخبارا ونوادر ومضاحك وكان في نهاية الحذق ، وسمع به المعتضد فاحضره ، فمازال يذكر له نوادر ، والخليفة متماسك حتى اخرجه عن طوره ووقاره الى الضحك فضرب بيده وفحص الأرض بقدمه واستلقى من كثرة الضحك وغلبته عليه[٦] .

وتحن نعلم من نداء اصدره الخليفة المعتمد يحظر فيه نشاط هؤلاء الفنانين انهم قد كثروا كثرة مفرطة على عهده ، وانهم كانوا يتخذون من المسجد الجامع

---

٦ ـ العصر العباسي الأول والعصر العباسي الثاني : الدكتور شوقي ضيف .

مقرا لهم يحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية والواضحة .

وقد حفظ لنا الجاحظ بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين او الممثلين في الواقع - ممثلين فوريين يتخلدون مادتهم من الواقع مباشرة .

قال الجاحظ : « انا نجد الحاكية من الناس يحكي الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم . لا يغادر من ذلك شيئا . وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والاحباش وغير ذلك . حتى تجده كأنه اطبع منهم . فاذا حكى كلام « الفافاء » فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فافاء في الأرض في لسان واحد . وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه واعضائه لا تكاد تجد من الف اعمى واحدا يجمع ذلك كله ، فكأنما قد جمع جميع طرق حركات العميان في اعمى واحد . ولقد كان ابو دبوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرج بحضرة المكارين ، فينهق ، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم جسيد ولا متعب بهير الا نهق ، وقبل ذلك تسمع (الحمير) نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ، ولا يتحرك منها متحرك حتى كان ابو دبوبة فيحركها . وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد . وكذلك كان في نباح الكلاب »[٢] .

الخليفة مخرجا !

فهؤلاء الحكاءون اذن هم فنانون مسرحيون لاشك فيهم . فنانون من طراز ممتاز ، فلا احد يكتب لهم شيئا ، وانما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ، ومعايب الافراد ، فيجمعون هذه الخصائص والمعايب في شخصية كلية او مركبة ، كما يقول النقد الحديث ، ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم .

---

٢ - قيان بغداد : عبدالكريم العلاف .

ولنلحظ في هذا السبيل حرص الجاحظ على ان يذكر مرتين ان فن هؤلاء المحاكين كان يفوق الطبيعة . تستجيب الحمير لاصواتهم المقلدة عن طريقهم ، ولا تتحرك لنهيق يصدره حمار حقيقي . . !

كذلك كان الشعب يتسلى في تلك الاوقات البعيدة بفن القراد ، والحواء كما لا يزال يفعل حتى يومنا هذا ، في بعض شوارع المدن العربية وبلدانها وقراها ، وأسواقها وموالدها .

ويظهر أن الخليفة المتوكل ، الذي مر بنا ذكره كان يكن ودا خاصا للممثلين واصحاب المساخر والملاعب المضحكة عامة . فما من مناسبة اجتماعية مرت به الا ودعاهم الى اللعب امامه . ولما انتهى من بناء قصره الجعفري ، استدعى اصحاب الملاهي ومنحهم ـ بعد الحفل ـ مليونين من الدراهم !

بل انه اشتغل بالاخراج المسرحي ذات مرة شرب فيها في قصره المسمى « البركوار » ، فقال لندمائه : اريد ان اقيم احتفالا بالورود . ولم يكن ذلك اوانها فقالوا له : ليست هذه ايام ورد . ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائرا امام هذه العقبة الهينة ، فامر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب ان تصبغ بالالوان : الأسود والأصفر والاحمر ، وان يترك بعضها على لونه الأصلي . ثم انتظر حتى كان يوم فيه ريح ، فامر ان تنصب قبة لها اربعون بابا ، فاصطبح فيها والندماء حوله ، وعلى الخدم كسوة جديدة . وامر المتوكل اذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد ، فكانت الريح تحملها لخفتها ، فتتطاير في الهواء كما يتطاير الورد . . !

وبهذا تم للخليفة : الفنان والمخرج المسرحي ما اراد !

ومما يحكيه ابن خلدون عن الرقص في العصر العباسي نتبين انه كان فنا ارقى بكثير من مجرد الاثارة الحسية ، فهو يصف رقصة تركب فيها الراقصات خيولا مسرجة من الخشب معلقة باطراف اقبية يلبسها النساء ، ويحاكين فيها ركوب الخيل ، ويقمن بالكر والفر كأنهن في حرب . ويقول كتاب الاغاني ان الخليفة الامين كان يركض في هذا الحصان الخشبي في صحن قصره ، بينما

الوصائف من حوله يغنين على الطبول والسرنايات ، والمخنثون يزمرون ويطربون .

فهذا خليفة آخر فنان ، اشترك بشخصه في التمثيل والرقص ، ولم يقنع بدور المنتج والممول .

المسرح في حفل الزواج

وكثير من الاحتفالات والمناسبات الرسمية كانت تخرج اخراجا مسرحيا متقنا .

ففي مناسبة زواج المأمون ببنت وزيره الحسن بن سهل المسماة « بوران » كان الاخراج المسرحي كالتالي : وزعت الرقاع على حاشية المأمون تحمل اسماء كثير من الضياع ، وبدرا من الدنانير : كل بدرة عشرة آلاف ، واعطى المأمون بوران الف ياقوتة ، وأوقد لها شموع العنبر ، وبسط لها حصيرا منسوجا بالذهب ، مكللا بالدر والياقوت ، ونثرت جدّتها عليها حين جلس اليها المأمون الف درة .

بل ان جلوس الخليفة على عرشه كان في حد ذاته حفلا حافلا بالألوان والأضواء والحركة المرتبة من قبل . يجلس على كرسي مرتفع في عرش ارضي من الحرير او الخز ، ويلبس قباء اسود من الحرير ، وعلى رأسه عمامة سوداء ، ويتقلد سيف الرسول عليه السلام ، ويلبس خفا احمر ، ويضع بين يديه مصحف عثمان وعلى كتفيه بردة النبي (ﷺ) ويمسك بالقضيب الذي كان يمسكه النبي . ويقف الغلمان والخدم من خلف السرير وحواليه ، متقلدين السيوف ، وفي ايديهم بعض اسلحة الحروب . وكان يقوم من وراء السرير وجانبيه خدم صقالبة يذبون عن الخليفة بالمذاب المطعمة بالذهب والفضة ، وتمد امامه ستارة ديباج ، اذا دخل الناس رفعت ، واذا اريد مدت . ورُتب في الدار

قريبا من المجلس خدم بأيديهم قسى البندق يرمون بها الغربان والطيور لئلا ينعب ناعب او يصوت مصوت .

فهذا منظر مسرحي لاشك فيه لم تغب عنه حتى الستارة ترفع اذا بدأ المشهد بدخول الناس ، وتمد امامه مؤذنة بانتهاء « اللعب » اذا ما شاء المخرج والممثل الأول في المشهد .

بل إن واحدا من الندماء الكثيرين الذين كانوا يألفون بلاط المتوكل واسمه : ابو العنبس الصيمري ، قد جرؤ ذات يوم على ان يقدم امام الخليفة مشهدا فكاهيا قلد فيه انشاد الشاعر البحتري تقليدا مضحكا . ولا اظن الخليفة قد اعترض على هذا الهزء من شاعر مجيد كالبحتري ، بل كل الظن انه هش له وبش !

على ان تمام التحام فنون الاداء قد جاء في ميداني الغناء والموسيقا ، وما لحق بهما من رقص . والذي يبعث على الدهشة والاعجاب معا هو تلك النظرة الرفيعة التي كان ينظر بها الى هذه الفنون في عصر الخلفاء العباسيين ، وخاصة على عهد المتوكل . فقد كانت زوجة الخليفة المتوكل : « فريدة » تتقن الغناء . وكثيرا ما كان الغناء يأخذ شكل جوقة مكونة من عزف على العود والجنك والقانون والمزمار . وكثيرا ما كان يقترن الغناء بالرقص . ويوضح المسعودي في احد فصول كتابه : « مروج الذهب » صلة الرقص بالغناء والموسيقا وما كانت ترتفع به الحناجر من اشعار ، وفيه تسمى انواع الرقص وفنونه باسماء أوزان الشعر من مثل الخفيف والرمل والهزج ، وبالمثل كانوا يقيسون الغناء .

والمسرح الغنائي ايضا

ومن اللافت للنظر ان انتشار الغناء قد دفع الى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية في عصرنا الحاضر . هذا على الاقل ما افهمه من اشارة وردت في الاغاني

الى ان ابن رامين الكوفي استقدم مغنيات من الحجاز ، واقام دارا واسعة يقصدها الناس .

على أي هيئة كانوا يقصدونها ؟ وهل كان الحضور متاحا للناس على اطلاقهم ، ام ترى كان مقصورا على الأصدقاء ؟

على أية حال ، لا يمنع هذا ابدا من اعتبار هذه الدار مكانا للعروض الغنائية بالمعنى الحديث حتى ولو غاب عنها عنصر الاتجار بالفن .

اما الدور التي لاشك في انها كانت ملاهي تجارية بالمعنى العصري فهي الحانات التي كان يقصدها افراد من الطبقة الوسطى وبينهم الشعراء ، وفيها يدور الشراب ويسمع الغناء ، ويجري الرقص في غيبة من القانون او باغماض للطرف منه .

ولعل اطرف هذه الدور واقربها الى مفهوم الملهى العصري تلك التي اسسها واحد من المقربين الى الخليفة المتوكل ، اذ اقام حانة فخمة قصر الحضور اليها على ذوي اليسار والقادة وابناء البيوتات ، واعد فيها كل ما يلزم للشراب ، وعهد في ادارتها الى يهودي قدير ، عرف كيف يصرف عنها انظار رجال الشرطة .

ثم اصبحت هذه الدار مثلا احتذاه بعض الخلفاء العباسيين ، مثل الخليفة الواثق الذي كان يحب الحانات ويسعى الى رفع مستواها ، فاتخذ لنفسه اثنتين منها ، الأولى في دار حرمه ، والأخرى على حافة شط دجلة ضمن ضيافته .

وبعد ان اثث الواثق حانتيه ، اختار لها ادارة قادرة : رجلا نصرانيا خبيرا بامور الحانات ، له ابنتان نظيفتان مليحتان ، وابنتان ظريفتان حسناوان ، وزوجة لا تنقصها الدراية ، فجعل النساء في الحرم ، والرجال في دار الضيافة ، وضم اليهم خدما وجواري ، ونقل اليهما احسن الشراب المعتق ، وامر ان تعلق الستور الموشاة بالذهب في الحانتين ، وامر باحضار احسن القيان البارعات في الغناء ، ولم يدع احدا يحسن الضرب على العود والطنبور الا واحضره ، وبرز الخمار مع زوجته واولاده وفي اوساطهم الزنانير ، ومعهم غلمان يحملون

المكاييل والاوزان والمبازل في اطباق من الفضة ، واخرجت الدنان من مكمنها ، قد طينت رؤوسها تطيينا نظيفا يعبق منه المسك والزعفران ، واقيمت بازاء المجلس الذي كان جالسا به الخليفة ، وبزلت ، اي ثقبت الدنان ، كما هو الحال في الحانات ، واتى بالنماذج ليتذوقها الخليفة اولا . ثم تعرض على الجلساء فيختار كل منهم ما يشتهيه .

ويأمر الخليفة ان تجعل على رؤوس الحاضرين اكاليل من الزهور والريحان ، ثم يأخذ الحضور يشربون على غناء القيان والمغنين ، ثم يأمر الخليفة بتوزيع الجوائز ، فيعطي للخمار الف دينار ، ولزوجته مثلها ، ولكل واحد من اولاده خمسمائة دينار . ولا يبرح المجلس احد الا بجائزة تناسب مقامه .

وقبل تناول الطعام كانت التقاليد تقضي بأن لا يتوجه المدعو رأسا الى قاعة المائدة ، وانما يبدأ بالتفرج على ما تحويه الدار من رياش فاخر ، وزهور وانوار ساطعة ، وسرر منظمة ، ومقاعد مزركشة ، الى ان يصل الى المائدة .

وبعد الفراغ من الطعام يبدأ الشرب ومنادمة القيان المتخرجات على اساتذة اكفاء ، ثم يلي ذلك الجواري الراقصات ، وهن يرتدين الأثواب الموشاة برسوم الزهور ، خاصة بالرقص ، وهي اثواب شفافة تنم عما يكتمن فيها من بديع صنع الخالق ، ويتبعهن جوار من نوع آخر ، تكاد ثيابهن الشفافة الملتصقة باجسامهن لا تخفي شيئا من الملامح المثيرة للشعور ، وفي غمرة ثورتهن الفنية في الرقص يعمدن الى فك العقد الذي يضم شعورهن ، فينسدل ليل الشعر على نهار الاجسام[٣] .

كل فنون الأداء

هذه كلها حياة فنية حافلة ، تجمع بين فنون الأداء جميعا : الأداء بالكلمة الممثلة مثلما كان يحدث في حالة الحكائين والمقلدين في الشوارع والمساجد

---

٣ ـ مجالس السلطان الغوري : تحقيق الدكتور عبدالوهاب عزام .

والأسواق وفي بلاط الخلفاء ، او الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة ، كما في حالة الغناء او الأداء بالجسم البشري في عريه وكسوته ، أو الأداء بالعرض المسرحي المعد بعناية ، اما لكي يحقق غاية فردية ، كعرض الورود الذي ابتكره الخليفة المتوكل ، او لكي يحقق هدفا اجتماعيا وسياسيا معا مثلما كان يحدث في مواكب الخلفاء في الشوارع او في استقبالاتهم الرسمية لسفراء الدول الأجنبية .

لقد كان الرشيد والمأمون من بعده يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة ، يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الاعلام الخفاقة ، تتقدمهم فرقة الموسيقا ـ بلباس خاص بها ـ تصدح بالانغام الشجية ، ثم يظهر خلف الموسيقا رجال اشداء متنكبين اقواسهم ، شاهرين سيوفهم ، ويأتي جماعة الوزراء والأمراء وارباب الدولة ، في خيول مطهمة ، ويهل الخليفة وهو يرتدي طيلسانا اسود ، ممتطيا جوادا من خيرة الجياد العربية ، ويتبعه رجال الدولة والحراس .

فهذا الموكب هو في صميمه عرض مسرحي مخرج بعناية ، مكانه طرقات بغداد ، وحركته المسرحية من قصر الخليفة الى المجلس ، وبطله الرئيسي : الخليفة ، ومتفرجوه هم جماهير الناس ، والهدف منه ـ الى جوار اظهار الابهة ـ ان يقع كل ذلك في نفوس الناس موقع المتعة ، ويبث فيهم الرهبة ، ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها ، فيلزموا جانب الولاء لها .

اما ابهة القصور ومراسمها فكان القصد منها سياسيا في احيان كثيرة . مثال ذلك ان الخليفة المقتدر استقبل رسلا للروم جاءوا يطلبون عقد هدنة ، ففرشت القصور بأجمل الفرش ، وملئت دور الخلافة ودهاليزها وممراتها وصحونها بالجند والسلاح ـ وابتدأ ذلك من باب الشماسية الى دار الخلافة ، وكان عدد الجند ١٦٠ ألفا بالدروع والسلاح ، ومن تحتهم الخيل بسروج الذهب والفضة . وكان عدد الغلمان سبعة آلاف خادم ، وسبعمائة حاجب ، بالبزة الرائقة والسيوف والمناطق المحلاة . وكان في دجلة الوان شتى من السفن بالفضل زينة ، وعلى احسن تعبئة . وسار رسل ملك الروم ومن معهم بين

المواكب الى ان وصلوا الى دار الخلافة ، ودخلوا قصر الجوسق بين بستانين رائعين ، ورأوا بركة عجيبة يمدها جدول وبها اربع سفن من النوع المسمى « بالطيارات » مذهبة مزينة بالديباج المطرز ، ثم ادخلوا قصر الشجرة ، وهي شجرة قائمة من الفضة وسط بركة مدورة ، ولها ثمانية عشر غصنا عليها الطيور والعصافير المذهبة والمفضضة تصفر ، والشجرة تتمايل وورقها يتحرك على نحو ما تحدث الرياح للاشجار الطبيعية ، ثم ادخلوا الى قصر الفردوس ، وبه من الفرش ما لا يقوم ، وفي الدهاليز عشرة آلاف درع مذهبة معلقة ، مما راع رسل ملك الروم روعة شديدة .

والهدف السياسي من وراء هذا الفخار كله لا يحتاج الى ايضاح وانما الذي تجدر منه ملاحظته هو ان الاستقبال ومراسمه وأدواته وحركته والهدف منه تشكل جميعا فيما بينها مسرحية صغيرة موضوعها : كيف تستقبل سفراء دولة مغلوبة ؟ وكيف تعرض عليهم غناك وبأسك معا حتى يسلموا لك تسليما .

والحق ان اي فنان مسرحي معاصر لا يتردد ابدا في ان ينظر الى هذا العرض على انه شيء جدير بالاعجاب والتسجيل في باب العرض المسرحي الناجح !

عروض تمثيلية مستمرة

هذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ ايام العباسيين . وفي مصر الفاطمية والمملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا ، وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وامتاعهم بأبهة الحكم .

يقول المقريزي في وصف احد هذه الاحتفالات : « وطاف اهل الأسواق ، وعملوا فيه (عيد النيروز) ، وخرجوا الى القاهرة بلعبهم ، ولعبوا ثلاثة ايام ، اظهروا فيها السماجات » (الممثلين وقطعهم التمثيلية) .

ويقول ابن اياس في الحديث عن ذهاب السلطان الغوري الى المقياس يومين في جمادي الاخرة سنة ٩١٨هـ .

« ثم ان السلطان اوقد في قاعة المقياس وقدة حافلة باطنا وظاهرا ، وعلق احمالا بقناديل في القصر الذي انشأه هناك ، وعلى شرفات المقياس قناديل من احمال وامشاط ، حتى اوقد جامع المقياس والمئذنة .

ثم ان سكان بر مصر وبر الروضة علقوا في بيوتهم القناديل في الاحمال والامشاط بطول البرين ، حتى اوقدوا المربع الذي انشأه السلطان للسواقي تجاه بر الروضة .

ثم احضر السلطان المركب الكبير (الغليون) الذي عمره وانفق عليه نحوا من عشرين الف دينار ، فارسوا به قبالة المقياس ، وصنعوا له ثماني مراسي في البحر ، وعلقوا في صواريه القناديل في الامشاط ، فكان الذي وقد في المقياس تلك الليلة خمسة قناطير زيت ، وعشرة آلاف قنديل ثم صنع السلطان في تلك الليلة احراقة ، فكان مصروفها نحوا من مائة وسبعين دينارا ، مثل احراقه نفط المحمل التي كانت تصنع بالرملة قدام القلعة ، فشقوا بالنفط من القاهرة وهو مزفوف ، وقدامه الطبول والزمور ، فكان عدة قلاع النفط خمسين قلعة والمآذن ستين مئذنة ، وازيار عشرة ، وجرار اربعين جرة ، وصواريخ كبار ثلاثمائة ، وماويات ألفاً ومائتين ، وشجرات عشرة ، وتنانير عشرون ، وقطع الفان ، وشعل اربعون ، فلما وصلوا بالنفط الى شاطيء البحر انزلوه في خمسين مركبا ، وصفوا المراكب قبالة المقياس عند البسطة ، ورسم السلطان للأمراء المقدمين بان يحضروا طبلخاناتهم في مراكب عند المقياس ، ففعلوا ذلك . فكان حس الطبول والزمور مع الكوسات (الطبول الكبيرة) مثل الرعد القاصف . فلما صلى السلطان صلاة العشاء ، جلس على سطح القصر الذي انشأه على بسطة المقياس ، والامراء حوله ، واحرقوا قدامه عشرين ذراعا . وكانت ليلة البدر ، فدقت كوسات السلطان مع كوسات المقدمين وهم اربعة وعشرون مقدم الف . فقاموا في صعيد واحد عند احراق النفط ، فكانت تلك الليلة لم يسمع بمثلها فيما تقدم ، ولم يقع لاحد من الملوك قبله مثل هذه الواقعة ، ولا للمؤيد شيخ ، ولا للناصر فرج بن برقوق » .

ملاهـــي الشـــعب

بل ان ملاهي الشعب ايام السلطان الغوري قد اتخذت طابعا طقوسيا في بعض الأحيان ، من ذلك ما رفع ـ على سبيل الشكوى ـ الى شيخ اسمه عمر البلقيني من ان اهل حي بركة الرطلي يجهرون ببعض المنكرات ، فهم يقيمون مهرجانا يستأذنون خلاله في اقامة حفل عرس لبركة الرطلي يزوجونها فيه بالخليج الناصري . فهم يخطبون خطبة ويعقدون عقدة التزويج ، ويبرمون الحلوى والحناء وغير ذلك في البركة المذكورة ، ويجتمع عند ذلك من الأوباش وغيرهم خلق كثير . وتخرج النساء كاشفات الوجوه ، وتبرز النساء اللواتي في الطاقات والزربيات كلهن بارزات بما عليهن من الحلى وفيهن فاسدات وغير فاسدات .

ثم انهم يعلقون قناديل كثيرة ويوقدونها في الليل ، ويخرجون خرقا فيها دم يشبهون به دم البكر ، ويلبسون الخاطب خلعة .

وفي الشوارع وفي حفلات الزواج والختان يمثل الممثلون الشعبيون ، ما بين حواة وقرادين ومدربي حيوانات ولاعبي الاراجوز وفناني خيال الظل ، والممثلين الشحاذين ، والممثلين الجوالة ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة ، حفرت في وجدان الشعب مجاري عميقة .

وقد ظلت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة في القاهرة قرونا طويلة ، ينظر اليها اهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على انها لهو فارغ ، واحيانا محرم ، واحيانا اخرى يستمتعون بها هم انفسهم . ظلت المواكب الرسمية قائمة وآيات الفخامة والانفاق المهرجاني متصلة من جهة . وظل الشعب من جهته يلهو بطريقته الخاصة ـ له مسرحه الخاص : خيال الظل والأراجوز ، وله تمثيلياته وممثلوه ، وله حواته وقراده الخ ، حتى بدأ الرحالة الأوروبيون يترددون على مصر ، وينظرون الى ما يشاهدونه في الشوارع والبيوت نظرة اخرى ، فيها محاولة للتعرف وللتصنيف والمقارنة بين فنون العرب وفنون بلادهم .

ولنترك مؤقتا هذه الفنون المختلفة والنظرات الجديدة لها ولننتقل الى فن مسرحي لاشك فيه عرفه العرب ايام العباسيين وهو فن خيال الظل .

وسـواء اكان العـرب هم الذين اجتلبـوا فن خيال الـظل الى حاضـرة العباسيين ام انه انتقل اليهم ، فلاشك هنا في ان هذا اللون من الوان الملاهي هو ارقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون ، الى جوار انه مسرح في الشكل والمضمون معا ، لا يفصله عن المسرح المعروف الا ان التمثيل فيه كان يتم بالوساطة : عن طريق الصور يحركها الـلاعبون ، ويتكلمـون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا .

والذي يستحق التقدير الخاص في امر هذا الفن انه اول لون من ألوان العروض يرتبط بالادب العربي ، وواحد من ابرز منجزات ذلك الأدب وهو المقامة ، ومن ورائهـا جهود سبقت اخـراج المقامـة الى حيز الـوجود : كتب الجاحظ عن اهل الكدية التي الهمت معظم موضوعات مقامات بديع الـزمان واحاديث ابن دريد التي اقترحت على البديع شكل المقامة .

ولابد ان مسرح خيال الظل كان قد قطع شوطا طويلا نحو النضج ، حين انتهى الى يدي الفنان والشاعر والماجن المفكر المطبوع محمد جمال الـدين ابن دانيال ، الذي ترك العراق الى مصر ايام سلاطين المماليك .

قال ابن دانيال ، وهو يصف ما قدمه في بابه : « طيف الخيال » ، من فن ظلي ممتاز :

« صنفت من بابات المجون . . ما اذا رسمت شخوصه وبوبت فصوله ، وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال ، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال » .

وهي عبـارة ينبغي ان نقف عندهـا متأملين ، فـانها تحوي اسـسـا فنيـة واضحة ، تشهد بان فن ابن دانيال ـ « خيال الظل » ـ قد استطاع ان يرسي في

مصر المملوكية ـ اي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر ـ فكرة المسرح في بلادنا ، مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية وبشرية مختلفة .

والعبارة وردت في رسالة ضمنها ابن دانيال البابة الأولى من البابات الظلية الثلاث التي حفظها لنا التاريخ من فن هذا الصانع الممتاز ، وجه ابن دانيال هذه الرسالة الى صديق له اسمه « علي بن مولاهم » ، والمتأمل للعبارة السابقة يجدها ارشادات مسرحية تدخل في باب النظرية والتطبيق العملي معا .

يقول ابن دانيال : هيىء الشخوص ، ورتبها واطّل ستارة المسرح بالشمع ، ثم اعرض عملك على الجمهور وقد اعددته نفسيا لتقبل عملك : بثت فيه روح الانتباه الى العرض وجعلته يشعر بانه في خلوة معك .

فاذا ما فعلت هذا فستجد نتيجة تسر خاطرك حقا : ستجد العرض الظلي وقد استوى امامك بديع المثال ، يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته له قبل التنفيذ .

وفي هذا القول ـ كما اسلفت ـ يجتمع التطبيق العملي والنظرية الفنية معا : الشخوص وتبويبها وطلاء الستارة في جانب التطبيق ، وفكرة الاختلاء بالجمهور وخلق مشاعر الانتباه الى العرض في جوانبه النظرية ، مضافا الى هذه النقطة الأخيرة هذا المبدأ الفني الهام وهو : ان التجسيد وحده هو حقيقة العمل المسرحي ، وان جمال المسرح يتركز في العرض امام الناس ، وليس في تخيل هذا العرض على نحو من الانحاء (في الذهن مثلا ، او بالقراءة في كتاب) .

لحظة تاريخية حاسمة

وفي تقديري ان اللحظة التي كتب فيها ابن دانيال هذه العبارة قد كانت حاسمة في تاريخ المسرح العربي عامة ، وفي تاريخ الكوميديا الشعبية بصفة خاصة .

اقول هذا وفي ذهني امران : اولهما ان المسرح العربي كان قد شهد قبل ابن دانيال محاولات للانولاد ، وذلك في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني ، والحريري ، وسواء اعتبرنا ان هذه المحاولات قد انتهت الى الاجهاض ، كما يذهب بعض الباحثين ، او ان الدراما التي نشأت عنها هي نصف دراما ونصف رواية ، كما يذهب باحثون اخرون ، او ان الدراما التي تكونت في حضن المقامة قد كانت مسرحا فعلا ، لم يمنعه من النمو والازدهار الا كون مبدأ التشخيص عن طريق البشر قد كان محظورا من اصله كما يذهب كاتب هذه السطور سواء اخذنا باي من هذه الاراء ، ام رفضناها ، فالواقع الذي لاشك فيه هو ان ابن دانيال قد اخذ ما تكون في حضن المقامة من دراما ـ ايا كان شأنها ـ وجعل منها مسرحا حقيقيا له نظرية واضحة ، وممارسة اوضح .

ففي باب النظرية يصف ابن دانيال عمله في بابة : « طيف الخيال » بقوله :

خيالنا هذا لأهل الرتب
والفضل والبذل لأهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل في
احسن سمط وأتى بالعجب

فهو فن يمزج الجد بالهزل ، ويتوسل بالمهارة الفنية لبهر النظارة .

اما اسلوب اداء الفن فهو مختلف تمام الاختلاف عن اسلوب الرواة ، سواء رواة الشعر او رواة المقامات والحكايات ، انه يقوم على مبدأ التشخيص ، لكل شخص دور ، ولكل دور صوت ، وهذا كله على خلاف مبدأ الراوي الذي يتلبس كل الاشخاص وينطق بلسانهم جميعا . يقول ابن دانيال :

اذ قام فيه ناطق واحد
عن كل شخص ناظر واحتجب

ثم هو فن يتوجه الى جماهير من دم ولحم ، جماهير قدموا لرؤيته ، ودفعوا مالا في سبيل شهوده ، هم نظارة حقيقيون ، وابن دانيال يعلم ان فنه لا قيام له

الا اذا موله هؤلاء النظارة ، ولهذا فهو ـ ماديا ـ يتوجه اليهم بطلب المعونة وفنيا ـ يشركهم في الاحداث بتوجيه الخطاب اليهم في مواضع معينة من بابائه . يقول ابن دانيال :

مذاهب الفضل به جمة
فنطقوه سادتي بالذهب

هذه ـ اذن ـ بعض الأسس النظرية الفنية التي اقام ابن دانيال عليها فنه الظلي :

مسرح شعبي بالجمهور وللجمهور ، وفن منوع يمزج الحقيقة بالخيال ، والجد بالهزل ، ويعتمد على اوسع قدر من مشاركة الناس فيه ، بالمال والحضور والاستماع .

ثم يقدم ابن دانيال مادة مسرحية حقيقية ، وبعد هذا يخوض بحور الكلام ، واكداس العبارات التي كانت تكون المقامة فيما مضى ، وينتقي منها جميعا جواهر فنية ، يخلق بعضا من الشخصيات المسرحية الشعبية التي مازال بيننا حتى الان . ام رشيد « الخاطبة ، القوادة » ، الكاتب القبطي المدلس ، الشاعر المزيف المتعاجب بالألفاظ الجوفاء ، والطبيب الدجال الذي يرى الكسب اهم بكثير من ارواح ضحاياه ، كل هؤلاء نجدهم في بابة : طيف الخيال .

اما في البابة الثانية التي ابدعها ابن دانيال واسمها « عجيب وغريب » ، فان الهدف الرئيسي هو امتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاة من السوق : الواعظ ، والحاوي ، وبائع الاعشاب (الشربة العجيبة كما نقول اليوم) والمشعوذ والمنجم ، والقراد (القرداتي) ومدرب الافيال ، والراقص الاسود ، الذي يجمع بين البهلوان والمغني . . الخ . .

كل هذه الشخصيات ينتزعها ابن دانيال من واقع السوق ويجعل لها وجودا فنيا على المسرح عن طريق «المقصوصات» ، اي عن طريق رسمها على الجلد واحالتها الى دمى ذات بعدين يحركها اللاعب المؤدي من وراء ستار ، ثم

ينشيء لها ابن دانيال حياة مؤقتة ، تعرض في اثنائها مهارتها في الاداء ، وتعرض أيضا حالها ، فكثير منها يشكو الفقر للجمهور ، بغية الاستعطاء ، مما يجعل المشاهد يتجاوز المتعة الظاهرة الى شيء من التعاطف مع الناس يلتقطون الرزق من افواه الخطر ـ من انياب الثعبان ، او خرطوم الفيل ، او اعتمادا على مهارة القرد . . او يغتنمون الصفو المؤقت كي يمرحوا بعيدا عن تهديد دائم الوجود في حياتهم ، مثلما يفعل ناتو السوداني الذي تبدر منه اشارة عابرة ـ لكنها مؤثرة ـ الى حقيقة حاله ، وراء ما يقدم من الوان الرقص والغناء والتهريج الموحية بالسعادة ، ولكنها سعادة ظاهرة وحسب :

صفا لي الطبطاب . . عيشي اليوم طاب . . . لا كان الجلاب . . .

فهو حين يطيب له العيش لحظة ، يسارع بالهتاف الجلاب ـ جلاب العبيد ، الذي انتزعه من موطنه ورماه الى هذا الهم ، وهو يذكر اثناء الصفو ايضا « السمراء المحبوبة » ، الحمرا كالطوبة ، من خلا النوبة » ويأسف لانها فاتت ، وياما فاتت .

ان نظرة ابن دانيال الى فنه ، وهي نظرة جادة من وراء الهزل ، تجعله يضفي على مقصوصاته هذه الحياة الاضافية ، التي تضيف الى الدمى بعدا ثالثا ، وتكاد تجعلها شخصيات انسانية حقيقية تتحرك على المسرح .

دراما كاملة في مصر

ثم تأتي بعد هذا حقيقة تذكرها كتب التاريخ ، وهي ان البابات الثلاث : « طيف الخيال » و« عجيب وغريب » و« المتيم والضائع اليتيم » (ولم نعرض لهذه الاخيرة بالحديث) قد كان مقصودا بها ان تعرض تباعا في ثلاث ليال متوالية ، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى الاوروبية ، ويزيد من شعورنا بانتماء البابات الى دراما العصور الوسطى الأوروبية كما عرفتها اوروبا شخصية ملك الموت التي تظهر في بابة « المتيم والضائع اليتيم »

فان هذا الملك يظهر للمتيم وهو في اوج تمتعه الفاحش باللذات ، ما بين مشروع ومنكور ، فيصرخ صرخة يوقظ بها النيام ، ومن ثم ينهار المتيم ، ويتبين ضياعه واسرافه على نفسه ، ويخشى يوما لا راد له ، امام عزيز مقتدر ، فيقرر من فوره ان يتوب الى الله .

هذا بالضبط هو ما يحدث في المسرحيات الاخلاقية التي كانت اوروبا تقدمها للمؤمنين بغية هدايتهم ، وتستخدم فيها الشخصيات المجردة ، مثل ملك الموت ، ومثل الشخصيات التي تمثل الفضائل او الرذائل التي تتقلب على الانسان .

كل هذا يشهد بان مصر قد عرفت دراما كاملة ، ذات نظرية وممارسة عملية واضحتين ، وذات صلات-ليست اقل وضوحا-بالجسم العام للدراما الذي كان معروفا آنذاك في العالم الوسيط .

واهمية بابات ابن دانيال ترجع - بعد هذا - الى اسباب تتصل بالماضي كما تتصل بالحاضر فهي قد استقطبت ما في المقامات من امكانيات للدراما ، وهذه الامكانيات هي اهم ما استطاع الأدب العربي ان ينتجه على سبيل المسرح . قبل ظهور ابن دانيال .

وهي قد اقامت في مصر مسرحا حقيقيا ، ليس فقط بما قدمته من امثلة تطبيقية لفن المسرح بل وبما زرعته من تقاليد مسرحية . غرست فكرة المسرح في نفوس الناس وحفظتها من الضياع الى ان جاء الوقت الذي عرف فيه العرب المحدثون المسرح البشري نقلا عن اوروبا .

فعن طريق خيال الظل عرف المصريون لقرون متوالية . عادة الذهاب الى المسرح ، بما في هذا من مقومات مادية واضحة : الاضاءة ، الألوان ، الأزياء ، الحوار ، فنون الاداء المختلفة - من رقص وغناء وموسيقا ، ثم قصة مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع من الحوار .

والنتيجة العميقة لهذا كله ان مصر قد كانت مهيأة اكثر من غيرها من البلاد المجاورة لتقبل فكرة المسرح عامة ، والمسرح البشري بصفة خاصة حين

اخذت الفرق المسرحية والأفكار المسرحية ذاتها ترد الى بلادنا ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر . ثم امتد اثر خيال الظل المصري الى تركيا ، حين حمل السلطان سليم الأول معه بعضا من المخايلين المصريين ، وامتد الخيال التركي من تركيا الى الأقطار العربية التي نكبت بحكم الاتراك العثمانيين ، مثل سوريا ، التي كان مقدرا لبعض فنانيها ان يحملوا الى مصر بعضا من اثر القراقوز وانما في صورة فريدة حقا ، هي صورة التمثيل البشري لادوار وفكاهات القراقوز وهي محاولات فنية قام بها الفنان السوري جورج دخول الذي جاء الى مصر في السنوات الأخيرة من القرن الماضي يعرض فصوله المضحكة المعتمدة على بعض نمر القراقوز .

ومن جهة اخرى فقد ترك خيال الظل بعضا من الاثر في فن الاراجوز وذلك حين اخذ نجم خيال الظل في الأفول ، ويمكن افتراض ان ظهور السينما ، وصعوبة ممارسة فن خيال الظل ، والقدرات الفنية والمادية التي يتطلبها قد جعلت فن الأراجوز الاشمل والأقل تكلفة ، هو الصيغة الفنية الشعبية الملائمة لذلك الزمان ، ومن ثم افاد فنانو الاراجوز من التراث الكبير الذي تركه فن خيال الظل ، من شخصيات ومواقف ونكات وتهريج وضرب بالعصي . . . الخ .

المظاهر المسرحية عند العرب

الدكتور أحمد عُلبي

نحن غنائيون نطرب للأه في حلق المغني ، ونقول الشعر لنصعده من رحيق القلوب وعصارات الأنفس . هكذا كنا ، وعلى هذا المنوال نكاد نبقى ، نجمع خيوط الوجدان ، ونلملم الحسرات ، ونقطف الأشواق ، فيستحيل هذا الحصاد من الأحاسيس والتباريح إلى قصائد ذاتية ، تحظى الفردية فيها بالنصيب الأوفر . ومع ذلك فليس أجود الشعر هو الذي يعبر دوما عن ذات الشاعر ، فمن يكتشف ينبوعا من المشاعر في أغوار نفسه ، وطوايا روحه ، ليس له فضل من يرتاد أرضا مجهولة بحثا عن ينابيع الآخرين . وعلى كل حال فالسؤال هنا فيما إذا كان شعراؤنا وأدباؤنا ، في الطور الكلاسيكي للأدب العربي ، قد عرفوا الطريق الى فن أدبي ، عريق عند أمة اليونان ، هو الشعر المسرحي ، أو بتعبير آخر المسرحية ـ شعرية كانت أم نثرية ـ التي تخرج من حيز القرطاس الى عالم النظارة فتغدو مسرحا ؟

يحلو لبعض الدارسين ـ يحثهم إلى ذلك هوى قومي أو بريق خادع ـ أن يلتمسوا « المظاهر » ، ربما لاعتقادهم أن مالا يدرك كله لا يترك جله مهما كان ! فكيف يدعون هذه « المظاهر » ، على سذاجتها أحيانا ، دون أن يجدوا لها كوة ، أو ثقبا إذا أعيت الحيلة ، تلج من خلاله ، ولو بضيق واختناق أنفاس ، دائرة الفن المسرحي ؟

العربي العدد ٢٤٩ أغسطس ـ آب ١٩٧٩ م

صوفي زاهد يحاكم الخلفاء

عن السلف الصالح جاءتنا حكاية صوفي زاهد كان للخليفة العباسي « المهدي » معاصرا[1] ، وكان يقيم من نفسه قاضيا « منفردا » ، إذ كان من دأبه أن يعقد جلساته مرتين ، وذلك في يومي الاثنين والخميس من كل أسبوع ، أما المكان فعلى تلة عند رياض بغداد ، وهو يمضي إليها ممتطيا قصبة أو عصا ، فيتبعه جمهور من الرجال والنساء والصبيان ، يتحلقون حوله وينصتون لأحكامه . « فاذا ركب في هذين اليومين فليس لمعلم على صبيانه حكم ولا طاعة » . وبعد أن تنعقد « هيئة المحكمة » الممثلة في هذا الرجل الصوفي الغيور على الدين وحفظته ، ينادي من فوق التل : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أليسوا في أعلى عليين ؟ » فنسري بين الجمهور همهمة الايجاب : نعم . ثم يقول : « هاتوا أبا بكر الصديق » . فيتقدم رجل أو غلام ، ويجلس بين يديه ، على أنه أبو بكر . فيثني الرجل الصوفي على هذا الخليفة الذي ولي الأمور في ساعات عصيبة ، ويشرع في تعداد أعماله الفاضلة ، قائلا : حرى بك خيرا ، أبا بكر ، عن الرعية . فقد عدلت وقمت بالقسط ، وخلفت محمدا ، عليه الصلاة والسلام ، فأحسنت الخلافة ، ووصلت حبل الدين بعد حل وتنازع ، ونزعت منه الى أوثق عروة وأحسن ثقة » . ويعمد بعد هذا الاطراء إلى إصدار حكمه على هذا الخليفة الراشدي الأول ، فيبعث به إلى جنان الخلد قائلا في الناس : « اذهبوا الى أعلى عليين » . وهكذا ينصرف الرجل أو يتقدم من يصرفه الى حيث يتابع ما يجري .

وينادي الصوفي مجددا : « هاتوا عمر » . فيتقدم رجل أو غلام آخر . فيقول له هذا الواعظ : « جزاك الله خيرا ، أبا حفص ، عن الاسلام ، قد فتحت الفتوح ، ووسعت الفيء ، وسلكت سبيل الصالحين ، وعدلت في الرعية ، وقسمت بالسوية ، اذهبوا به إلى أعلى عليين بحذاء أبي بكر » .

ثم يأتي دور عثمان ، فيلحقه قليل من التأنيب إذ يقول هذا القاضي لمن

---

(١) ابن عبدربه : العقد الفريد ، ج ٦ ص ١٥٢ ـ ١٥٤ . تحقيق : أحمد أمين ، ابراهيم الابياري ، عبدالسلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٦٧

يمثله : « خلطت في تلك ولكن الله تعالى يقول (خَلَطُوا عَمَلا صالحًا وآخر سَيئا عسى الله أنْ يَتُوب عليهم) وعسى من الله موجبة . ثم يقول : اذهبوا به إلى صاحبيه في أعلى عليين » .

وينادي عليا ، فيتقدم رجل أو غلام ، فيخاطبه معظما فعال الامام : « جزاك الله عن الأمة خيرا ، أبا الحسن ، فأنت الوصي وولي النبي ، بسطت العدل ، وزهدت في الدنيا ، واعتزلت الفيء ، فلم تخمش فيه بناب ولا ظفر ، وأنت أبو الذرية المباركة وزوج الزكية الطاهرة ، اذهبوا به الى أعلى عليين من الفردوس » .

عقب الرباعي الراشدي تتغير أحكام الرجل الواعظ وتنصب كلماته غاضبة متوعدة ، فهذا معاوية يعنفه قائلا للصبي أو الرجل الذي يمثله : « أنت القاتل عمار بن ياسر ، وخزيمة بن ثابت ذا الشهادتين ، وحجر بن الأدبر الكندي الذي أخلقت وجهه العبادة ، وأنت الذي جعل الخلافة ملكا ، واستأثر بالفيء ، وحكم بالهوى ، واستنصر بالظلمة ، وأنت أول من غير سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ونقض أحكامه ، وقام بالبغي » . وإثر هذا الحساب العسير يصدر الصوفي حكمه على معاوية قائلا : « اذهبوا به فأوقفوه مع الظلمة » .

أما يزيد بن معاوية فحسابه أعسر وأضنى ، فعلى يمثله تنصب الاتهامات : « يا قواد ، أنت الذي قتلت أهل الحرة ، وأبحت المدينة ثلاثة أيام ، وانتهكت حرم رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وآويت الملحدين ، وبؤت باللعنة على لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وتمثلت بشعر الجاهلية :

ليت أشياخي ببدر شهدوا جزع الخزرج من وقع الأسل

وقتلت حسينا ، وحملت بنات رسول الله صلى الله عليه وسلم سبايا على حقائب الابل . وهكذا يلاقي يزيد مصيرا رهيبا اذ يصدر الحكم : « اذهبوا به إلى الدرك الأسفل من النار » .

ولا يسلم من الأمويين سلامة حقيقية وينال مغنما سويا سوى الخليفة عمر بن عبدالعزيز ، إذ يخاطب الصوفي الواعظ الغلام أو الرجل الذي ندب

عنه قائلا : « جزاك الله ، يا عمر ، خيرا عن الاسلام ، فقد أحييت العدل بعد موته ، وألنت القلوب القاسية ، وقام بك عمود الدين على ساق بعد شقاق ونفاق » . ثم يوصي به أن يلحق بالصديقين البررة .

وبما أنها أيام تداولها بين الناس فقد صار الأمر ، بعد توالي الخلفاء الأمويين جميعهم ، إلى العباسيين ، وفي عهدهم يعيش هذا الرجل الزاهد ، وهاهوذا يلوذ بالصمت إذ أدركهم ويسكت . لكن الجمهور يخرج هذا الذي نصب من نفسه قاضيا لمحاكمة رجال التاريخ الاسلامي ، فيقدمون إليه رجلا على أنه « السفاح » منادين : هذا أبو العباس أمير المؤمنين ! ولم يكن الصوفي في موضع يسمح له بالتخلص من إلحاح الجمهور ، كما أنه لم يكن على استعداد لأن يماشي قواعد ما تدعوه « الديبلوماسية » أو بتعبير ذلك الزمان « التقية » ، ولهذا يخرج عن صمته معلنا : « بلغ أمرنا إلى بني هاشم ؟ » وردت العبارة في بعض المراجع « بني العباس » وهي الأصح منطقيا وفق سياق الرواية) ارفعوا حساب هؤلاء جملة واقذفوا بهم في النار جميعا » . وبهذا ينفرط عقد الناس ويمضي كل إلى سبيله .

آراء للدارسين

وبعد هل ما تقدم يشكل مظهرا مسرحيا ؟ وهل يطلب منا أن نعتقد أن هذا فن مسرحي ؟ وهل هذه الرواية « مما يدل على أن العرب كان عندهم ما يشبه من وجه تمثيل الوقائع المعروف الآن (بالتياترو) » ؟[٢] ولن نتسرع في إبداء رأينا ، بل نؤثر أن نعرض أولا لآراء بعض الدارسين الذين عالجوا الموضوع ، ثم نعقب عليها ونناقشها ، بحيث نخلص من ذلك كله إلى رأي نراه سديدا وواقعيا .

يبحث جرجي زيدان في التمثيل العربي فيقول : « فأزهر التمدن

---

(٢) محمد توفيق البكري : صهاريج اللؤلؤ ، ص ٢٥٨ ، شرح : أحمد الشنقيطي ومحمد المصري ، مطبعة الهلال بالفجالة مصر ١٩٠٦ ـ وقد أورد « البكري » رواية ابن عبدربه عن الصوفي الزاهد مع بعض الايجاز واختلاف طفيف في العبارات (ص ٢٥٨ و ٢٥٩) .

الاسلامي وأثمر وليس فيه ثمة تمثيل - إلا ما كان من قبيل الشعائر الدينية ، كتمثيل قتل الحسين عند الشيعة ، أو بعض ما يأتيه أصحاب الطرق الصوفية من الاشارات أو الحركات التمثيلية »[٣] . وبعد أن يورد زيدان باقتضاب كبير قصة الرجل الصوفي التي سبق لنا تفصيلها يعلق عليها قائلا : « وقد عد ذلك بعضهم من قبيل التمثيل ، وهو بالحقيقة من قبيل الشعائر الدينية نحو تمثيل قتل الحسين » .

وهذا رأي نقر بوجاهته ، فالزوايا والتكايا ملأت العالم الاسلامي من دمشق الى تطوان ، ومن شاهد الأذكار أو انخرط في الفرق الدينية والطرق الصوفية على أنواعها يدرك أنها لا تقتصر على الاشارات والحركات التمثيلية فقط ، بل تشتمل أيضا على ايقاع في الخطو يشبه الرقص ، وعلى صنوج تصطفق ، ودفوف ينقر عليها ، وعلى إنشاد جماعي يشدو بالمدائح النبوية .

يوم عاشوراء

بيد أن هذه الاحتفالات الدينية والطقوس الدخيلة التي تجد في أولياء الله محاور لها ، لا تدخل في باب المسرح بقدر ما تندرج في باب الأدب الشعبي أو التراث الشعبي . ولنؤكد هذا الأمر نذكر يوم عاشوراء ، أو قصة المقتل الشنيع المأساوي للحسين بن علي الذي حدث في العاشر من محرم سنة ٦١ هـ عند مذبحة وقعة الطف في كربلاء . ولقد سقنا هذا المثال نبغي من ورائه أن نصيب هدفين : الأول أن بعض الدارسين يتوسل بهذا المثال ليدلل على أنه أصل من أصول المسرحية في الأدب العربي . ويفوت هؤلاء أن تمثيلا كهذا لم تكن البيئات العربية في الامبراطورية الاسلامية « مسرحا » له ، إنما صار يجري في فارس ، ويعتمد على اللغة القومية ، ويدعونه هناك « روز قتل » ، ويكون من حضور « يوم القتل » الشاه ورجال فارس الرسميون . ويتم هذا « التشخيص » في ساحة تنصب فيها الخيام التي تحمل شارات الحداد السوداء ، ويبدو قبر الحسين مغطى بالسواد ، وفي أحد جوانب الساحة تظهر أعشاش ترمز إلى كربلاء .

---

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ص ١٢٩ ، مطبعة الهلال - مصر ١٩٣٧ .

وينبري شيخ فيحكي قصة مقتل الحسين بنبرات حزينة نائحة ، فتنهمر عندها الدموع من المآقي ، ويقوم من يلتقط هذه الدموع السخينة بواسطة قطنة يعصرها في قارورة يلجأ إليها المرضى وقد استعصى عليهم الداء ، أي تصبح هذه الزجاجة عقارا للاستشفاء . وينتهي هذا الاحتفال* بوضع النار على الاعشاش فتحترق كربلاء[٤] ، وهي للحاضرين كرب وبلاء على حد قول الشريف الرضي .

وهكذا فإن هذا « التشخيص » لا يمكن أن ينسب إلى المجتمع العربي ، ونعتقد أنه كان من الصعوبة بمكان ، إن لم يكن من المحال ، أن يجري نظير هذا الاحتفال في الوسط العربي ، اللهم إلا بسرية وتكتم ، وفي بقع شيعية الهوى ، خاصة في العراق المتاخم لايران ، وذلك لأن السلطة الأموية فالعباسية بعدها لم يكن ليروق لها أبدا أن تسمحا للمعارضة العلوية بفرصة ثمينة تعرض من خلالها قضيتها وتنافح عنها على نحو غير مباشر ، شأن الأحزاب في أيامنا حين تتوسل بشتى الفرص ، سواء أكانت اجتماعية وثقافية أم دينية أحيانا ، وذلك لتلقي الأضواء الهادية على ما تعتنقه من مبادىء وما ترثيه من أفكار .

التراث الشعبي

أما الهدف الآخر الذي سعينا من اختيار قصة مقتل الحسين إليه فهو رغبتنا في أن نبسط لقارىء هذه الصفحات كيف تحول يوم عاشوراء بعض الشيء عن مغزاه الديني الصرف وأصبح جزءا - قد لا أغالي إذا قلت قوميا - من تراثنا

(*) يبدو أن احتفال إيران بيوم عاشوراء قد عرف تبدلا أو تطورا ملحوظا . فإن العلامة « موريه » يصف هذا الاحتفال الذي شهده في عام ١٨١١ وصفا بديعا ، يحرك مشاعر المؤمنين ، ويثير أفئدتهم (راجع مجلة « الهلال » السنة ١٨ ، ج ٨ ، أيار ١٩١٠ ، ص ٤٦٦ - ٤٦٨) .

(٤) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٢ ص ٣٠٠ ، مطبعة الهلال - مصر ١٩٣٠ - عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ص ١١ و ١٢ ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٤ .

الشعبي المحلي . أقول تراثنا الشعبي لأن هذا الاحتفال انتقل بسماته التمثيلية في مطلع هذا القرن ، وربما قبل ذلك بقليل ، إلى بيئتنا اللبنانية ، وعلى وجه التحديد الى مدينة « النبطية » في جنوب لبنان . وتمت هذه النقلة عن طريق أسر عجمية وذلك على ذمة أهل الاطلاع من سكان المدينة ـ استوطنت في « النبطية » . وليس هذا الأمر بمستغرب إذا علمنا الصلات الوطيدة التي تربط شيعة جنوب لبنان ، وخصوصا رجال الدين ، بالنجف في العراق وبإيران عبر المزارات المقدسة . مع العلم أن تلاوة سيرة الحسين شأن قديم في هذه المدينة ، لكن الجديد هو المظاهر التمثيلية . كما أن هذا الاحتفال بيوم عاشوراء ، عبر سماته التمثيلية ، شرع يظهر خلال السنوات الأخيرة في بعض الأحياء الجنوبية من بيروت .

واحتفال « النبطية » بيوم عاشوراء الذي يتجدد كل عام ذكرني بما كان وما يزال جاريا في أوروبا من مناسبات تقليدية احتفاء بالقديسين ، وهم نظراء الأولياء في مشرقنا . وهذه المناسبات الأوروبية تتخللها المواكب من الرجال الذين يلبسون الأزياء القديمة ، وتبرز فيها التقاليد والمعتقدات في أوجها كما هي فرصة يتقاطر أثناءها الناس من كل حدب وصوب ، فيمرحون ويتحللون من متاعب دنياهم . أما العجائز وأصحاب القلوب المترعة بحب الله وصفوة رسله فهذه المناسبات فرص لا تعوض للغيبوبة الروحية والتجلي الرباني . وربما هي لبعض النسوة مجال حيوي للتمني في أن يخرجهن المولى من طور العذرية إلى الحياة الزوجية ، أو من حالة العقم في إنجاب الأطفال إلى الخصب والفيض . وكما عند هؤلاء الأوروبيين عندنا ، فأحوال البشر الصميمة هي هي تحت كل كوكب .

وأنا هنا لا أنحصر بيوم عاشوراء ، إنما أجول بفكري في المعتقدات الشائعة في أقطار الوطن العربي ، خاصة في مصر ، حيث يكثر الأولياء ويكثر أتباعهم ، وحيث لحفلات الزار وقع سحري حسبما يروى . أضف إلى هذا ما للمولد النبوي من هرج ، وما لموكب المحمل ، محمل الحجيج ، من مرج . ومن هذا القبيل الاحتفالات الزاهية البهيجة بمولد السيدة زينب ، أخت الحسين ، في مصر ، إعجابا بها ، ولما أبدته من بسالة ورباطة جأش وجرأة في وجه يزيد بن معاوية قاتل الحسين بن علي ، وهي التي حمت بجسدها من

القتل ، غداة كربلاء وبعدها ، ابن الحسين المتبقي من ذريته ومن نسل الامام علي من فاطمة . وهو زين العابدين الذي حفظ تراث جده علي بن أبي طالب من الضياع والاندثار[٥] .

إن بعض هذه المظاهر الدينية القومية لا تنفرد بها مصر ، إنما هو أمر مشترك بينها وبين غيرها من الأصقاع العربية . وما يهمنا أن نشدد عليه ان هذه الاحتفالات الدينية بشتى مظاهرها ، بما فيها الاعياد ، وحتى الأعراس وأشباهها ، ليست مسرحا ولا هي منه في شيء ، بل هي تدخل بمجموعها فيما ندعوه تراثا شعبيا على اختلاف فنونه . وفي التراث الشعبي مسرح شعبي ، ولكن هذه الاحتفالات ليس فيها ما يخولها ولوجه ، كما هي الحال على سبيل المثال بالنسبة لفن شعبي عريق هو « خيال الظل »* . إذ لا مسرح . في نهاية المطاف ـ ومهما كان شأنه ـ دون نص مسرحي .

المسرحية الأخلاقية الكنسية

يعلق أحد الدارسين على رواية الرجل الصوفي ، زمن الخليفة المهدي ، التي وردت في أوائل بحثنا فيقول : « ويذكرنا ما كان يفعله هذا الصوفي الصالح بالمسرحية الأخلاقية التي عنيت بها الكنيسة »[٦] . وهذا الرباط الذي عقده الباحث بين رواية الواعظ الصوفي والمسرحية الكنسية يبدو في واقعه ضعيفا مهلهلا . فهناك خيط يكاد ينقطع بين الرجل الواعظ والمسرحية الدينية في أول حبوها ، أي عندما انبجست فكرة طريفة في ذهن القساوسة . هذا مع العلم أن المسرحية الدينية في طورها البدائي ، وقوامها حوار قصير ، كانت الأناشيد والتراتيل هي السمة الغالبة عليها . أما هذا الخليط التلفيقي سلفا فينمحي تماما مع

---

(٥) محمد جواد مغنية : المجالس الحسينية ، ص ١٠٣ ـ ١١٦ ، بيروت (؟) .

(*) راجع دراستنا المسهبة عن خيال الظل وممثله العتيد محمد بن دانيال « أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي » مجلة « دراسات عربية » السنة ٢ ، العدد ١١ (بيروت ـ أيلول ١٩٦٦) ص ٣٧ ـ ٥٨ .

(٦) عمر الدسوقي : المسرحية . . . ، ص ١٢ .

تقدم المرحلة التمهيدية للمسرحية الدينية . كما أن الحياة فرضت نفسها على المسرحية الدينية بحيث أضحت نصف دينية ، لها جناح غميس في أرض البشر وجناح يتعشق سماء المعجزات ويسبح فيها مهوما .

بل إن الحياة غزت المسرحية الدينية بموضوعات خطيرة الشأن . فإن « مسرحيات الأسرار » حوت مضامين ، يقف معها عادة الأدباء جزعين لرهبتها وفداحتها . كشاب يغتصب ابنة الملك الغائبة ، ثم يقضي عليها ليرخي الستار على جريمته ، أو كالاشاعة التي سرت عن علاقة أثيمة بين زوج وحماته ، أو شأن قصة ذلك الدوق الذي كان يضاجع ابنته ثم تعرف الزوجة بالأمر فتقضي الابنة على أمها . . . ! هذا هو الجانب الدنيوي ، أما الجانب الديني فيرد مع عذاب الضمير واستيقاظه ، ومع حلول المعجزات التي تضع نقطة النهاية لهذه المسرحيات التي كانت تحظى بـ « ديكور » جذاب خلاب .

أما « مسرحيات الأخلاق » ـ حسب التسمية الواردة لهذا النوع في تاريخ المسرح ـ فهي أيضا لا يمت إليها الرجل الصوفي الآنف الذكر بأية صلة ، لأن هذه المسرحيات تشتمل على ما تشتمل عليه الأنواع الأدبية من مسرحية أو رواية أو قصة ، عنينا عنصر الأحداث المتدرجة التي تتوالى فتتعقد ، ثم تجد سبيلها إلى الحل فالنهاية . أما ما يورده الصوفي العباسي فأدعى أن يسمى عظة أو « حدوتة » . في حين « يظهر أن مسرحيات الأخلاق تطورت نحو الحياة العامة تطورا كبيرا جدا ، حتى أننا نعدها حلقة الاتصال بين مسرح العصور الوسطى والمسرح الحديث »[٧] .

وهناك نقاط ينبغي أن نأخذها بعين الجد والتقدير . ان المسرح الديني نشأ في بيئة أوروبية كانت قد عرفت قبلا المسرح اليوناني العظيم وتابعه المسرح اللاتيني ، أي أن المسرح الديني لم يكن جاهلا بالتقاليد المسرحية السالفة ، وإن كان قد انقطع بها الزمان قرونا . ثم إن الدين المسيحي تتخلله طقوس كنسية هي تمثيلية في شكلها . زد على ذلك أن الحس الدرامي متوتر في مجريات الدين المسيحي . « ولعل المسيحية تفوق غيرها من الديانات في أنها تعنى أكثر منها

---

(٧) محمد كامل حسين : في الأدب المسرحي ، في العصور القديمة والوسطى . ص ١٧٨ دار الثقافة ببيروت ـ ١٩٦٠ .

بابراز درامة العالم والضمير البشري هذه ، وذلك أن تاريخ البشرية ليس في نظرنا إلا مأساة تنتهي بالصليب وآلامه »[٨]

رأي رئيف خوري

تمضي بنا الصفحات ومع ذلك نعود الى الصوفي البغدادي نفسه ، ليس لهوسنا بهذه « الحدوتة » انما لأننا لاحظنا أن الباحثين يخرجونها من جعبتهم كمثال ، أول ما يخرجون ، في وجه الذين ينكرون على الأدب العربي ، من وجهة نظر علمية بحتة ، هويته المسرحية قديما زمن الرشيد والمأمون والمتوكل . ولقد عالج الفقيد الغالي رئيف خوري موضوع هذا الواعظ ، فخلص إلى القول « وليس ثمة ريب في أن ذلك الصوفي البغدادي كان شيئا من ممثل ، يتخذ تلك التلة مسرحا في يومين من أيام الجمعة ، ويجعل ركوبه القصبة نوعا من إعلان . وليس ثمة ريب في أن عمله كان شيئا من تمثيل ، ومن رواية تمثيلية يشترك فيها أشخاص كثر ، ولكنه هو الذي يحتكر الكلام ، فلا يتكلم ممثل سواه ، إلا الجمهور وذلك عند الختام »[٩]

نرغب في أن نشير أولا إلى أن هذا الزاهد الذي كان يمتطي قصبة عند ذهابه الى « مسرحه » في ضواحي بغداد ، قد استعان بهذه الوسيلة التمثيلية المنحى لاعلان آرائه الدينية ، غير أن ما نطق به لا يختلف في شيء عن أحاديث القصاصين ومنشدي السير في الاسلام أو الوعاظ عامة . وفي المسرحية نعول دائما على النص ، لأنه العماد الأساسي والركيزة الأولى ، أما التمثيل أو ما قد يشابهه فليس بالحكم . لأن بوادر التمثيل كثيرة في حياتنا اليومية ، ولربما كان أحسن مسرح هو الحياة الانسانية نفسها .

والفكرة الثانية نسوقها تعليقا على المرحوم رئيف خوري في قوله ان عمل

---

(٨) جان فرابييه و ا.م. جوسار Frappier Gossart المسرح الديني في العصور الوسطى ، ص ٧ و ٨ ، ترجمة محمد القصاص ومراجعة محمد مندور . مكتبة النهضة المصرية (؟) .

(٩) التعريف في الأديب العربي ، ج ٢ ص ١٨٨ ، لجنة التأليف المدرسي بيروت ١٩٥٧ .

الرجل الصوفي « كان شيئا من تمثيل ومن رواية تمثيلية يشترك فيها أشخاص كثر ، ولكنه هو الذي يحتكر الكلام ، فلا يتكلم ممثل سواه ، إلا الجمهور وذلك عند الختام » . فلا ندري هل جمهور القوم هو جمهور مشاهدين أو أنه يشارك في « المسرحية الصوفية » ، شأن التجمعات التي تبدو على خشبة المسرح في بعض الأعمال المسرحية ؟ ثم إذا كان الصوفي يحتكر الكلام دون غيره فهذا أمر يرد في سياق المسرحية أحيانا ، غير أنه في المسرحية جزء من كل ، وهذا الجزء يشتمل على « مونولوج » داخلي تتدفق فيه المشاعر الدفينة ، وتتعرى النفس من خداعها . فأين الدرويش الصوفي من هذا كله ؟

وأخيرا فمن رأى رئيف خوري « أن ذلك الصوفي البغدادي كان شيئا من ممثل » ، كما لا يرتاب أيضا في « أن عمله كان شيئا من تمثيل » . بيد أن أرباع الحقائق وأنصافها قد تكون أحيانا طاعنة في الحقائق أكثر مما تكون داعمة لها . ويبدو رأي رئيف خوري وجيها ، وله ما يسوغه في ما لو أن هذه الظاهرة استمرت وتكاثرت وتعممت ، بحيث نقول عندها أن حكاية هذا الصوفي غرسة أو جنين مما بعد ذلك وكبر ونضج . ولكن ما الحيلة والفسحة الزمنية التي تفصل بين هذا الصوفي العباسي ومحمد بن دانيال ، أبرز ممثل لفن « خيال الظل » المسرحي ، تمتد الى أبعد من خمسة قرون ؟ ثم لا ريب أن الثاني لم يقبس من الأول شيئا ، بل ربما لم يسمع به قط !

اضمحلت . المظاهر . لغياب الحرية

أما لماذا لم يحدث التطور فتتكاثر ظاهرة الرجل الصوفي وتأخذ بالنمو ، علما بأن المسرح انطلق عند ظهوره من قواعد دينية ، ونرعرع عند أعتاب المعبد ، فمرد هذا الى أن المحكمة التي عقدها الصوفي الطيب كانت أصبع اتهام لجور بعض المتربعين على كراسي السلطة من الحكام ، فكيف يسمح الخليفة « المهدي » لظاهرة كهذه أن تدوم وتستمر ؟

إن « الاقطاعية » الشرقية التي من سماتها الحكم الفردي المطلق والطغيان ، ليست أرضا صالحة لنماء المسرح القائم على نقد السلطات وكشف أضاليلها .

إن الأدب لمحتاج إلى الحرية كحاجة السمك الى الماء ، وإلا غدا لهوا وأسمارا وتملقا واستجداء ، وإذا طالعنا سير الخلفاء العباسيين الأوائل ، وهم السفاح والمنصور والمهدي ، لوجدنا أنهم كانوا يرغبون في المسامرة وسماع مفاخرات العرب وغرائب الأخبار[١٠] .

وينبغي أن نلتفت إلى عبارة وردت لدى ابن عبدربه ، عند ذكره لرواية الصوفي المتقدمة الذكر ، وهي أن هذا الرجل « كان عاقلا عالما ورعا ، فتعمق ليجد السبيل الى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر »[١١] . معنى ذلك أن الصوفي كان يتظاهر بالحماقة كحيلة ليعقد محكمته ، فهو عاقل مجنون ! ولا أدل على هذا من أن صاحب « العقد الفريد » قد أورد هذه الرواية ضمن « أخبار المغرورين والمجانين » ! إذ أي عاقل في العصر العباسي كان بمكنته أن يعقد محكمة كهذه ؟ ويبدو من مجريات الرواية على نحو جلي أن هذا « المتحامق » كان معارضا للسلطة القائمة ولهذا ولان الحرية غائبة موؤدة فإن فنا آخر هو الخطابة كاد يندثر مع العباسيين ، لأن حرية الرأي والسيف لا يأتلفان ! إن المسرح له جمهوره ، والجمهور كلمة وحقيقة تخشاهما السلطة المستبدة وتراقبهما . إن المساجد نفسها كانت موضع قلق السلطة العباسية أيام صلاة الجمعة ، لأن المسجد كان يشغل في ذلك العهد مهمة ساسية جليلة .

ولهذا كان هناك قيد فقهيّ فحواه أن صلاة الجمعة تحتاج إلى إذن عام تفتح بموجبه المساجد أبوابها !

---

(١٠) المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج ٤ ص ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٧٨ ـ ١٨٠ ، منشورات الجامعة اللبنانية بيروت ١٩٧٣ .

(١١) العقد الفريد ، ج ٦ ص ١٥٢ .

خيال الظل.. مسرح قبل المسارح الحديثة!

الدكتور عبد الحميد يونس

لا يستطيع الجيل الجديد من شباب الأمة العربية ، أن يتصور ان السينما الناطقة ، التي تتغلغل في حياته اليوم ، قد مرت بأطوار متعاقبة يأخذ بعضها من بعض ، ويختلف آخرها عن أولها اختلافا كبيرا . ولكننا نحن الذين شاهدنا تطور الحياة من حولنا ، وهو يتجه في سيره بخطىً متزايدة السرعة ، نستطيع أن نتبين بعض هذه الاطوار ، بل نستطيع أن نشير الى الحلقات الاولى التي لولاها لما نعمت الانسانية اليوم بالصور المتحركة الناطقة . ولعل اهم هذه الحلقات ، هي ذلك الضرب من التمثيل بالصور ، أو لعل الأحرى أن نقول بظل الصور ، وهو المعروف بـ « خيال الظل » . والعلاقة بين خيال الظل والسينما ، كالعلاقة بين ما نراه من الحيوان المألوف عندنا ، وبين أسلافه التي انقرضت منذ أحقاب وأحقاب ، كما يقول أصحاب التاريخ الطبيعي .

خيال الظل ، ظل الخيال

وخيال الظل من الناحية اللغوية ، اضافة مقلوبة صحتها « ظل الخيال » . بيد أن الناس آثروا هذه التسمية ، تركيزا للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل عنه من ناحية ، وأخذا بالقانون اللغوي الأصيل الذي يحتكم الى

العربي العدد ١٩ ـ يونيو (حزيران) ١٩٦٠ م

الموسيقا في التركيب والوقوف ، أكثر مما يحتكم الى العلاقة العقلية في العبارة من ناحية أخرى .

ومن الخطأ أن نعد هذا الفن من الانواع الأدبية فحسب ، ذلك لأنه ينظم في طبيعته وعرضه ظواهر أخر يسهم فيها الفن التشكيلي ، كما تسهم الموسيقا . ووجوده وازدهاره قرونا متعاقبة من تاريخ الأدب العربي ، يُجلي حقائق على جانب كبير من الأهمية : أولاها أن فن التمثيل المباشر وغير المباشر أقدم من الحملة الفرنسية بكثير ، وانه قد وجد تربة صالحة له في الأرض العربية ، جعلت له أنماطا خاصة ، وتقاليد خاصة . وثانيتها أن التصوير قد امتزج هو الآخر بالروح الشعبي حكاية للواقع ، ونقدا للحياة . وثالثتها ان الموسيقا لم تكن قوالب مكرورة أو جامدة ، لأنها سايرت الأحداث والمشاعر ، وظواهر الطبيعة أيضا .

وأذكر انني شاهدت خيال الظل في بواكير صباي أكثر من مرة ، ولم أكن اتصور وقتذاك انه سيأخذ في الانقراض ، فلقد كانت الحياة منذ أكثر من اربعين سنة ، تحفل بمظاهر لم تعد تلتفت اليها الآن ، من ذلك الاهتمام البالغ فيه بالمناسبات الاجتماعية في حياة الافراد ، وبخاصة ما يتعلق منها بحفظ النوع الانساني ، كالختان والعرس . وكانت هذه المناسبات تجسم نماذج تطلبها الجماعة ، وتثير الفرحة في النفوس ويتنافس الناس في اظهارها ونشرها ، وقلما كان الاحتفال بالعرس ـ مثلا ـ يستغرق ليلة واحدة ، وقلما كان خيال الظل ينعزل عن هذه المناسبات ، فهو يوجد في معظم الحقول ، كما يوجد حيث يكتظ الناس في بعض المقاهي ، وجوده في المواسم والاعياد . ولم يكن وقفا على الاطفال والنساء والدهماء ، أو من يُسمّون بالعامة ، بل كان من وسائل التسلية والترفيه عند الخواص والسراة ، يستقدمونه الى قصورهم في تلك المناسبات ، وقد يستقر في أحد القصور طوال شهر رمضان .

جهاز كامل متنقل

واذا كان خيال الظل ، وثيق الارتباط بالفنون الشعبية ، فان دراسته تقوم على المشاهدة الحية ، قيامها على العرض التاريخي للاخبار المدونة في الكتب ،

فان من أطرف الملاحظات التي استبقتها ذاكرتي ، ان خيال الظل كان يعتمد على جهاز كامل متنقل ، يُتيح لاصحاب الصنعة أن يذهبوا به من مكان الى آخر ، ومن مدينة الى أخرى ، كما انه كان يتخذ في بعض الاحيان دارا ثابتة له في القاهرة ، ينتقل اليها الناس المشوقون الى التسلية . ولقد كان في الحيّ الذي أعيش فيه مثل هذه الدار التي كنا نختلف اليها بين حين وحين ، ثم تحولت على الايام الى دار للسينما الصامتة ، وكأنما كان هذا التحول شارة على التطور الطبيعي الذي يمرُّ على الملاحظة ، وان كان الطور الاول يستوعب الكلام المنغوم وغير المنغوم ، في حين توسل الطور الثاني بالاسراف في الاشارة ، وتدوين الحوار الذي لا يفيد منه الاميون . .

نمطان لخيال الظل

ولمسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافا يسيرا .

فأما أولهما ، فهو عبارة عن منصّة توضع قبالة رحبة من الرحبات . وتكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة ، والمنصّة بمثابة المسرح . ولكنه ليس مسرحا يؤدي الى ما وراءه من حجرات ، وانما تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت ، وبين المصباح والشاشة ، رسوم من الجلد تتحرك على قضبان ، فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس .

أما النمط الثاني : فهو أكثر مرونة من الاول لأنه يستغني عن المصباح ، ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت ، أما الرسوم فيحرك كلا منها عودان من الخشب . والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها واخلاقها وأزيائها ، ولكنها لا تقوم بذاتها ، وانما يحركها افراد الفرقة ، ويسبغون عليها الاوصاف ، ويتحدثون على ألسنتها ، ويستخلصون من العلاقات والاحداث العظة المطلوبة وقد يتدخلون في سياق المسرحية ، سائلين أو مجيبين أو شارحين ، ومعنى ذلك انه تمثيل مباشر وغير مباشر في آن واحد .

رجال الفرقة

والصورة الكاملة لأفراد الفرقة تتألف من نفر من الموسيقيين يتزعمهم « الريس » أو الرئيس ، ومن محرك للرسم ، وقد يشترك معه غيره ، ويعرف بـ

« المخايل » لأن الرسم في الاصطلاح هو الخيال . ولما كانت المسرحية تبدأ عادة باستهلال زجلي ، وتنتهي كذلك بختام ، فقد عرف الذي ينشدهما بـ « الحازق » (بالزاي لا بالذال) ، وهو شخص أو ظل خيال ، ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، لا من المهارة والحذق . وهو يعمل على تركيز الانتباه في حقل يغلب الصخب عليه ، مثله في ذلك مثل الرجل الذي كان يفتتح ويختتم بعض التمثيليات في العصر الشكسبيري . ويشترك مع هؤلاء غلام يقلد أصوات النساء ، تماما كما كان الحال في المسرح الاوربي ابان عصر النهضة . كما يُسهم معهم رجل نَدِيُّ الصوت يغني في المواقف التي تتطلب الغناء .

مرئية وسمعية

ويذهب النقاد المُحدَثون الى ان المسرحية لا يمكن أن يُحكم عليها بمجرد القراءة ، لانها تتألف من عناصر متشابكة كالحركة والحوار والمنظر وما الى هذا بسبيل ، وهذا هو الحال مع مسرحية خيال الظل ، فنحن نخطىء اذا اعتمدنا على النص الملفوظ أو المدوَّن وحده ، بل لعل خيال الظل يعتمد على العناصر الاخرى المرئية ، اعتماده على العناصر السمعية ، ولذلك كان من الضروري أن يُلمَّ الباحث بالرسوم التي ترادف في مصطلحنا الحديث الشخوص بهيئاتها وازيائها وقسماتها ، والمناظر بما تحكي من الالوان والاضواء والبساتين ومظاهر الطبيعة الاخرى . هذه الرسوم تصنع من الجلد الذي يُدبَغ بطريقة خاصة ، ويقطع طبقا لما تقتضيه الشخوص أو المناظر ، ثم تلوَّن ، لا لكي تبدو للعيان دالة على ما تحكيه ، وانما تُنقش بحيث تبرز بظلالها ما يتراءى من شخص بعينه أو منظر بعينه . وقد لا تثير القطعة منها اذا نحن شاهدناها على منضدة امامنا شيئا ما غير حدودها الخارجية ، ولكنها بوضعها بين النور والشاشة ، تعكس الصورة المطلوبة بالوانها وتناسب اجزائها ، وبعض ملامحها وقسماتها .

خيال الظل فلسفة حياة

ولست ادري لماذا اغفل الباحثون في فن التصوير العربي أو الاسلامي هذه الرسوم الخاصة بخيال الظل ، والتي كانت تعتمد بصورة عملية على معرفة كبيرة

بالضوء والبصر ، ومدى قدرة الاجسام على التظليل ، ودرجات استيعابها للضوء ، ومظاهر الالوان التي تنفذ منها . وحسبي ان أشير هنا الى أن ازدواج التمثيل المباشر وغير المباشر ، انما كان ترجمة صحيحة لفلسفة الحياة التي غلبت على العرب والمسلمين حقبة طويلة من الدهر . فليس يكفي ان يقال اصطناع الخيال يدل على كراهة للتشخيص الانساني ، ذلك لأن ارتباط العلة بالمعلول ، وعلاقة الفعل بالفاعل ، والحركة بالمحرك ، يقصد الى معنى كبير في حياة المسلمين .

ولنعرض لشاهدين يؤكدان هذه الفلسفة ، أولهما هذه الابيات التي تُروَى عن خيال الظل .

رأيتُ خيال الظل أعظم عبرةٍ ... لمن كان في علْم الحقائق راقي
شخوصا وأصواتا يخالف بعضها ... بعضا ، واشكالا بغير وفاق
تجيء وتمضي بابة بعد بابة ... وتَفْنَى جميعا والمحرِّك باقي

والبابة في اصطلاح هذه الصناعة ، هي المسرحية الواحدة من مسرحيات خيال الظل . وهذه الابيات التي اختلف الاخباريون في نسبتها الى قائلها تشير الى أن هذا الفن يرمز في ذاته ، الى ان حياة الناس خيال ، وكل شيء الى زوال ، ويبقى وجه ربك ذي الجلال . . .

صلاح الدين يشاهد خيال الظل

اما الشاهد الثاني ، فقد أُثر عن الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي ، انه أخرج من قصور الفاطميين أرباب الصناعة الخاصة بخيال الظل لكي يشاهده مع « القاضي الفاضل » . وقال الملك لصاحبه وهو يهمُّ بالقيام من المجلس عند الشروع فيه : « انْ كان حراما فما نحضره » . وكان القاضي الفاضل ، حديث عهد بخدمته ، فما اراد أن يكدر عليه ، فقعد الى ان شاهد المسرحية ، فقال له الملك : كيف رأيت خيال الظل ؟ . فقال : رأيت موعظة ، رأيت دُولا تمضي ، ودولا تأتي ، ولما طُوي الازار ـ طيَّ السجلِّ للكتب ـ اذا المحرك واحد .

وعلى الرغم مما في هذه الرواية الاخيرة من تحرج القاضي الفاضل ، فانه قد فطن الى المعنى الكبير العام الذي يُستشَف من جميع مسرحيات خيال الظل في اعتمادها على التمثيل المباشر وغير المباشر في آن واحد ، فمهما تنوعت الموضوعات ، واختلفت المناسبات ، وتباينت المواقف ، وتضاربت الأحداث ، فان هذا المعنى يُخضعها جميعا ، لفلسفة الحياة الاسلامية التي أخذ بها الشعب كله ، خاصته وعامته على السواء . وهي ارتباط ارادة البشر بارادة أعظم وأقوى وأثبت . وهذه الخاصة في خيال الظل تجعله يعتمد على ضربين من الوعظ ، يتصل الأول بهذه الفلسفة الغلابة ، ويرتبط الثاني بموضوع كل مسرحية .

المخايل و « الحازق »

وهناك سمة أخرى من سمات هذا الفن تحددها طبيعته . فكما أن المسرح يتحكم في الحركة والسياق ، فكذلك يتحكم ظل الخيال في المواقف والأحداث ، ومن ثَمّ لا يجمع المشهد الواحد حشدا من الاشخاص ، وانما يقتصر على آحاد يركز عليهم الانتباه ، ويميل في الغالب الى الاستعراض والحديث المتصل ، وقلما يجنح الى الحوار المقطع المتشابك . وكان اعتماد « المخايل » على البراعة في تحريك الشخوص ، تماما كما اعتمد « الحازق » على تصويرها . وكل من يطلع على الآثار الباقية من خيال الظل ، يلاحظ هذه الحقيقة ، على كثرة المناظر والشخوص وتنوعها . ولم يكن من السهل أن يعرض ظل الخيال كل فرد بخصوصيته التي يتميز بها ، وقصاراه أن يعرض نموذجا بشريا يدل على جنس أو مهنة أو اقليم ، تعين على ذلك اللغة واللهجة واللكنة وما اليها . كصاحب الطريق ، وصائد السمك ، والفلاح ، والمغربي ، والنوبي والجندي التركي ، والمرأة الخاطبة ، والقرّاد ، والسبّاع وهكذا .

أصول خيال الظل

ويكاد يجمع الباحثون على أن خيال الظل صحب العرب ثمانية قرون ، ذلك لأنهم جمعوا الروايات والاخبار والشواهد التي تتحدث عنه وتشير اليه ،

فوجدوا اقدمها يكاد يرجع الى القرن السادس الهجري ، وهم يذهبون الى ان الموطن الاصلي لخيال الظل هو الهند ، ومنهم من يراه من بلاد الصين ، وانه دخل الوطن العربي مع التتار وما أن استقر في الاقليم المصري حتى أصبحت له رسوم وتقاليد يعرف بها ولا يكاد يحيد عنها . من ذلك انهم اصطلحوا ـ كما قلنا ـ على تسمية التمثيلية الخاصة بخيال الظل « بالبابة » ، وان كل بابة تقريبا تبدأ باستهلال وتنتهي بخاتمة . ولما كانت الفنون الشعبية يتداخل بعضها في بعض ، فان التخصص الدقيق الذي نعرفه اليوم لم يكن محكما ، ولذلك رأينا الذين يشتغلون بخيال الظل ، يقيسون من تقاليد المنشد المحترف للسير والملاحم ، فيبدأون سمرهم ويختمونه بالصلاة على النبي . واسلوب هذا التمثيل يتوزعه الشعر والنثر المسجوع . وهو بين الفصيح والعامي . وقد نبغ في انشائه أدباء مبرزون ضاعت روائعهم للأسف الشديد . ولولا جهود بعض الباحثين في تتبع آثاره المخطوطة ، والاتصال بمن كان على قيد الحياة من محترفيه ، لعفى النسيان عليه ، الا من أوصاف متناثرة في كتب التاريخ والادب ، وشواهد ممسوخة يرتزق بها بعض الملهين للعامة ، وهم أيضا الى انقراض .

فنانون مشهورون

وأشهر المنشئين له فيما نعلم ، هو الشيخ شمس الدين بن عبد الله محمد بن دانيال بن عبد الله الخزاعي المتوفي عام ٧١١ هـ ، وكان طبيبا للعيون وشاعرا من افحل شعراء عصره . وقد بقيت تمثيليات له تدل على فراسة بالناس ، وبصر بالمجتمع ، وقدرة على النقد والتهكم لا يرقى اليهما غيره . فقد استطاع أن يتخذ اسلوبا وسطا يتذوقه الخواص ، ويفهمه العوام ، وان يزاوج بين الجد والهزل مزاوجة تصل به الى الغرض الذي يريد . وتعد بابتاه « طيف الخيال » و « عجيب وغريب » وثيقتين نفيستين للباحثين في المجتمع المصري أيام المماليك بعامة ، والظاهر بيبرس بخاصة .

وكما تذيع اليوم في حياتنا العصرية اسماء النوابغ في التمثيل المسرحي والسينمائي ، فكذلك ذاع صيت بعض المجيدين لذلك الضرب من التمثيل ، نذكر منهم على سبيل المثال الشيخ سعود ، والشيخ علي النحلة ، وداود

العطار ، الذين عاشوا في القرن الحادي عشر الهجري . وقد كانت لهم كغيرهم من مشاهير الفنانين مشاركة في التأليف ، ونالهم تشريف السلاطين والامراء والولاة ، وخلعت عليهم الكُسَى الفاخرة ، وأغدقت عليهم الجوائز السنية . ولعل اشهرهم هو داود العطار الذي سافر الى استنبول لاحياء حفلات زواج الوزير التركي محمد باشا ، بكريمة السلطان العثماني احمد الاول . وبلغ اعجاب السلطان به أن سمح له بالمثول بين يديه وأجزل له العطاء .

ازدهار خيال الظل

وازدهر فن خيال الظل في الاقليم المصري ، وكانت له مكانة كبيرة في جميع النفوس ، ويرى بعض الباحثين ، ان تركيا اخذته عن الاقليم المصري . فقد روى ابن اياس مؤرخ مصر الاسلامية أيام العثمانيين انه « . . . أشيع ان السلطان سليم لما كان بالمقياس (أي بعد دخوله ديار مصر) أحضر في بعض الليالي خيال الظل ، فلما جلس للفرجة ، قيل ان المخايل صنع صفة باب زويلة وصفة السلطان طومان باي لما شنق عليها ، وقطع به الحبل مرتين ، فانشرح ابن عثمان لذلك ، وانعم على المخايل في تلك الليلة بثمانين دينارا ، وخلع عليه قفطانا مُحملا بالذهب . . »

ورُوِيَ في موضع آخر أن هذا السلطان نفسه لما راقه تقدم الحرف والصناعات في مصر ، نقل الى بلاده المشتغلين بخيال الظل فيمن نقل من النوابغ والحذاق . ولكن هذا لم يقض علىَ الفن العربي في مصر أو يضع من قيمته . .

واذا كان من المتعذر ان نقدر مدى التطور الذي احرزه فن خيال الظل ، في الاقليم المصري ، مدى ثمانية قرون كاملة ، فانَّ في الموازنة بين المسرحيات التي أثرت عن « ابن دانيال » الذي عاش في عهد الظاهر بيبرس ، وبين الوصف الذي يجنح الى التلخيص ، والذي قام به العلامة أحمد تيمور في أوائل هذا القرن الذي نعيش فيه ، ما يُلقي شيئا من الضوء على احتفال المجتمع المصري بخيال الظل ، ومسايرته للاحداث التاريخية ، ونقده للآفات الاجتماعية ، مع رسوخ تقاليده ، وتنويع موضوعاته ، والتفنن في أدواته .

ولقد كان ابن دانيال من أبرع الناس في التهكم والسخرية ، حتى ان بعض مسرحياته يمكن أن تعد من وثائق التاريخ الاجتماعي في ذلك العصر ، ونحن نعلم ، مثلا ، انه تهكم في شعره ، بطريقة رمزية غير مباشرة بما اتخذه الظاهر بيبرس من اجراء عنيف في مطاردة المتجرين بالبغي والفجور ، وتوفير أسباب الخلاعة للناس . ونحن نجد كذلك في بابته « الامير وصال » اشارة الى ذلك الحدث التاريخي من قدوم الامير ابي العباس احمد بن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد ، واحتفاء السلطان بيبرس به . ولم تخل هي الاخرى من نقد سياسي غير مباشر .

ومن اطرف ما يؤثر عن ابن دانيال ، انه كان يضع للمخايل وارباب الصناعة ، ارشادا كاملا لما ينبغي أن يقوموا به . فلم يكن مؤلفا وكفى ، ولكنه كان بصيرا بمقتضيات هذا الفن ، عارفا بدقائقه ، ويكاد يكون مشاركا في الاخراج أيضا . فهو يطلب اليهم ترتيب الشخوص ، ويرسل على ألسنتها ما يلائمها من الحديث ، ولا ينسى جلاء الستارة بالشمع ، ولا يغفل عن توجيه رئيس الفرقة الى انشاد الشعر في مناسبته ووقته ، ويؤكد اللحن الذي يجب ان ينتهجوه من « رصد » و « عراق » .

أما بابته الموسومة بـ « عجيب وغريب » فانها تعرض للمشعوذين والمحتالين ، واصحاب الحرف المبهمة ، وتكشف عن اسرارهم ووسائلهم ، ومختلف ازيائهم ، وفنون التنكر والتفاق فيهم . وفيها يُظهر ابن دانيال سبعا وعشرين شخصية ، تمثل كل منها طائفة معينة من الناس ، او حرفة عجيبة شذت عن الطريق المستقيم في الحصول على الرزق . من ذلك ، غريب الساساني ، وعجيب الواعظ ، وحويس الحاوي ، وعسيلة المعاجيني ، و « نباته » العشاب ، ومقدام الآسي صاحب المباضع والمواسي ، وهلام المنجم ، وابو القطط وزغبر الكلبي وهكذا . . . وانت ترى براعة ابن دانيال حتى في اختيار أسماء شخوصه ، فهو يستحدث تناسبا بين الاسم والشخصية ، مثل « عسيلة » المعاجيني ، و « نباته » العشاب ، وابي القطط ، كما انه يجعل من الاسم وصفا مباشرا دالا على الموصوف في احتياله مثل « غريب الساساني » و

« عجيب الواعظ » . . واليك ما يقوله عسيلة المعاجيني عندما يظهر على الشاشة وعلى يده حق من الاحقاق وينشد في عراق :

يـا من يـذوق لتجـريب مَعـاجيني ومـن يـسلّواه في سـرٍّ يـنـاجـيني
عنـدي ذخـائـر أصنـاف مجـربـة خبـاتهـا في مَصـوُنـات الاجـاجـين

والمطلع على أدب ابن دانيال في هذه المسرحيات يروعه أن الرجل قد حل مشكلة الفصيح والعامي في أحاديثه على السنة شخوصه . وينحصر هذا الحل في اتساع افقه اللغوي ، وكثرة مفرداته ، وحرصه على مقومات الشخصية التي يعرضها ، مع احتفاظه بالاعراب في تراكيبه . ويؤكد هذه القدرة ايثاره للشعر والنثر المسجوع في مسرحياته .

الحكام يصادرون خيال الظل

ومع ان خيال الظل كما يصدر دائما عن فلسفة حياة يؤمن بها المسلمون جميعا ، فان اتصاله بالنقد الاجتماعي ، وارتباطه باسباب التسلية ، جعله هدفا مستمرا لهجوم المحافظين ، وبعض المتشددين من الحكام . فقد روى أن « جقمق » قد أصدر أمره في عصر المماليك بمصادرة خيال الظل ، وتعقب المشتغلين به ، واحراق شخوصه وادواته .

وعلى الرغم من ذلك ، استمر هذا الفن يقوم بوظيفته كمرآة جَلوْة يرى فيها المجتمع عيوبه ونقائصه ويشيع البهجة في نفوس المتفرجين عليه ، المستمعين لعظاته . ومن هنا اتسم خيال الظل في كل تاريخه بما يتسم به الرسم الكاريكاتيري من المبالغة في ابراز العيب ، وتأكيد الصفة ، والاخلال بما ينبغي من تناسب بين أجزاء الرسوم ، وفي هذا تعبير فلسفي آخر غير ارتباط الارادة الانسانية بارادة اقوى منها . وهذا التعبير الفلسفي هو أول مقومات المَهزلة في الفن المسرحي ، ونعني به عدم الاندماج النفسي في الصورة المعروضة ، مع قلة الاحتكام الى العقل في تأملها .

وأدت هذه الحقيقة الى التشبث ببعض الشخوص التي لا يقوم سلوكها ، ولا يعتمد حديثها على العقل ، مثال ذلك في خيال الظل شخصية « الرُّخم » . وليست هذه التسمية من رخامة الصوت ، ولكنها من بلادة الحركة والشعور ،

وهو يظهر على الشاشة بصورة تؤكد هذه الخصلة فيه ، من بدانة الجسم ، وعدم التناسب بين اجزائه مع بطء حركته وكثرة العيوب البارزة في جسمه ، وهو يشارك في الاحداث ، ويعلق عليها ، بيد أن بلاهته ليست تخطيطا كاملا ، ولكنه رمز الى معان خفية ، وارهاص باحداث مستقبلية ، وصمام أمن ينفس عن الفائض من المشاعر التي حبسها الكبت ، وأضناها الحرمان .

وكما رأينا المُخايل يُجسِّم مأساة طومان باي على باب زُويلة ، فاننا نجد فيما لخصه احمد تيمور ، تسجيل خيال الظل لفتح السودان . بيد اننا نلاحظ أيضا شخوصا ثابتة تحكي مختلف القطاعات في المجتمع المصري كالفلاح ، والبدوى ، وصائد السمك ، والجندي التركي وهكذا ، وهذه الشخوص تدل في ذاتها على رأي الشعب العربي في نفسه من جهة وعلى موقفه من الدخلاء عليه من جهة اخرى . .

وختاما كم كنا نود ، أن يدون أحمد تيمور ، مسرحيات خيال الظل التي استمع اليها من أحد مشاهير المخايلين أوائل هذا العصر . وحسبنا اشاراته المجملة ، وأسماء المسرحيات التي عرضها مثل « عَلَم وتعاديز » وهي مسرحية غرامية و « لعبة التمساح » و « ابي جعفر » و « الشوني » و « الاولاني » و « الحجّيّة » و « الحمام » . . الخ . . .

والدارس يستشف من السطور القليلة التي وصف بها أحمد تيمور هذه المسرحيات ارتباطها بالقصص المأثور في خلد الشعب ، وعلاقتها بمناسبات الزواج والحج ، وهو ما دعانا الى تأكيد الصلة الوثيقة بين خيال الظل ، وفنون الرسم والموسيقا والغناء . فان ارتباط الرسم بالحج ـ مثلا ـ معروف مشهور ، والاغاني التي يترنم بها الحجاج ومودعوهم ومستقبلوهم ، لا تزال مرددة الى الآن ، وأغلب الظن أن هذه الفنون جميعا أخذ بعضها من بعض ، وأفاد كل منها بما استقر عليه غيره . واذا كانت هناك دعوة تُلحُّ فيها فهي ان نفيد من طريقة ابن دانيال في لغتنا المسرحية ، اذ ليست الواقعية لحنا أوركاكة أو سوقية ، ولكنها علم غزير بمفردات اللغة يتيح لاصحابه أن يحافظوا على صحتها ، وأن يصوروا بها الخصائص والاجواء والمواقف مع عدم الخروج على فصاحة العبارة وصحة التأليف ، ولن يجد الاديب أو الفنان أساسا يجسم روح الشعب ونزعاته خيرا من مسرحيات خيال الظل .

الفصل الثاني

البدايات الأولى

مَارُون النقّاش وَتجْرِبتُه الرائِدَة

الدكتور عبدالرحمن ياغي

منذ دخلت الحملة الفرنسية مصر ، شرع الفرنسيون يقيمون فيها بعض الأسس التي ترتفع عليها واجهات لمعالم من الحضارة الجديدة . ومن بين ما أقاموه في الأزبكية حينذاك مسرح لهم ، يمثلون على خشبته مسرحيات تمثيلية ، أعدوا لها العدة ، وأحضروا معهم الممثلين والمخرجين والكتاب وكل من يتطلبهم هذا العمل الفني الكبير ، كما جلبوا كل ما يحتاج إليه المسرح !

يذكر المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي في تاريخه الكبير « عجائب الآثار في التراجم والأخبار » (ط . بولاق ١٢٩٧ - ج ٣ ص ٣٥) . . . في مجال تعداده لما أحدثه الفرنسيون في مصر من معالم الحضارة : « منها : أنهم أحدثوا بفيط النوبي للأزبكية أبنية على هيئة مخصوصة ، يجتمع فيها الناس والرجال للهو والخلاعة ، في أوقات مخصوصة ، وجعلوا على كل من يدخل إليها قدرا مخصوصا يدفعه ، أو يكون مأذونا وبيده ورقة . . . . »

وفي موضع آخر يذكر أنهم كانوا يمثلون الروايات الفرنسية أمام رجال الحملة ، وأن الشعب المصري كان يقف حول السور الذي أقامه الفرنسيون من الألواح الخشبية حول خشبة المسرح . . . . . وكان أفراد هذا الشعب يسترقون البصر من خلال هذه الألواح ليروا ما يجري داخلها !

ثم نقرأ لرفاعة الطهطاوي عن ملاهي باريس ومنتزهاتها . . في « تخليص الابريز في تلخيص باريز » ما يلي : « . . . . اعلم أن هؤلاء الخلق ، حيث أنهم

العربي العدد ٢٥٢ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧٩ م

بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمور الطاعات ، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب ، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبا . . فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى (التياتر) ـ بكسر التاء المشددة ، وسكون التاء الثانية ـ (والسبكتاكل) ـ وهي التي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع .

وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل ، فإن الانسان يأخذ منها عبرا عجيبة ، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة ، ومدح الأولى وذم الثانية ، حتى أن الفرنساوية يقولون : إنها تؤدب أخلاق الانسان وتهذبها ، فهي ـ وإن كانت مشتملة على المضحكات ـ فكم فيها من المبكيات !

ومن المكتوب على الستارة التي ترخى بعد فراغ اللعب باللغة « اللاطينية » ما معناه باللغة العربية : قد تصلح العوائد باللعب !

واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة ، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار ، ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار ، وما يبديه من التوريات في اللعب ، وما يجلب به من التنكيت والتبكيت لتعجب غاية العجب!

ومن العجائب أنهم في اللعب يقولون مسائل من العلوم الغريبة ، والمسائل المشكلة ، ويتعمقون في ذلك وقت اللعب ، حتى يظن أنهم من العلماء ، بل الأولاد الصغار التي تلعب تذكر شواهد عظيمة من علم الطبيعيات ونحوها » .

ابن صيدا

ولعل الفضل في اقتناص البذور المسرحية من الغرب ، وزرعها في التربة العربية يرجع إلى ابن صيدا في لبنان ـ ذلك التاجر المغامر المثقف (مارون النقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) الذي كان مشعلا متوهجا في مجالات الادارة والتجارة ، إلى جانب ثقافته في العربية والتركية والايطالية والفرنسية !

وليس من شك في أن الثقافة التي امتلأت بها جوانح مارون هي التي حركت لديه النفس المتطلعة إلى البضائع الجديدة النافعة ، والوسائل الحديثة

المغرية التي كان يتوقع لها أن تروج في وطنه العربي ، أو على أقل تقدير يتوقع أن تكون موضع اهتمام فيما لو عرضها عرضا سليما ، كما يعرض التاجر البارع بضائعه .

وفي (أرزة لبنان) يذكر نقولا النقاش ـ أخو رائدنا مارون ـ أن مارون قد تمكن من علوم النحو والصرف في اللغة العربية ، كما تمكن من علوم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع ـ وكان من ثمار هذه الثقافة اللغوية أن مارس نظم الشعر ، وتفوق فيه على أقرانه .

ويذكر أخوه كذلك كلفه بعلم الأرقام والحساب ومسك الدفاتر حسب الأصول الافرنجية ـ وقد كان أستاذا في ذلك لكثير من التلاميذ في مدينة بيروت ، بل اصبح المستشار الاول في الشؤون التجارية وما يستغلق على الناس من قضاياها !

ثم يذكر أخوه ولوعه باللغات والفنون ، حيث تعلم التركية والايطالية والفرنسية ، كما تعلم الموسيقا ، وتمكن منها . وقد أصبح رئيس كتاب جمرك بيروت ، وعضوا في الغرفة التجارية قبل أن يتفرغ للأعمال التجارية الحرة التي كانت تلائم طباعه المغامرة ، شأنه في ذلك شأن والده الذي كان عضوا قبله في مجلس تجارة بيروت .

هذه الروح المغامرة مكنته من الانطلاق في رحلات بعيدة ، إلى أسواق متعددة ، بهدف استيراد البضائع ، غير أن روحه الثقافية المستطلعة جعلت عينه اليقظة تتطلع إلى كل جديد ، وتختبر كل جديد ، وترصد علاقات الناس وطبائعهم في تركيبهم الاجتماعي الجديد ، ومن هنا كانت رحلاته مدرسة مثمرة له ولأمته . فحين مضى في سفراته في سوريا ، ودخل حلب والشام وغيرهما انطلق حتى وصل إلى الاسكندرية في ١٨٤٦ ، ثم القاهرة . ومن هناك مضى وقطع البحر إلى ايطاليا ـ وكانت ايطاليا في منتصف القرن التاسع عشر مركز إشعاع فني مسرحي ، ولا سيما في فنون الاوبرا . وكان تاجرنا متفتح القلب والعين إلى الفنون ، فنسي تجارته ، ومضى يرتاد المسارح ، ويشهد الاوبرات ، وفي نفسه قلق المستطلع الذي يستوعب الأبعاد في سبيل نقلها أو نقل بعض منها إلى بيئته ، وكان له ما أراد .

كان وقتذاك اسم موليير يملأ الأسماع في أوساط المثقفين العرب ، فمضى رائدنا يقرأ ويقرأ لموليير ، وقد صادف هوى في نفسه ، لكنه كان ذا دراية ، بحيث يدرك أن تركيب المجتمع « المولييري » يختلف عن تركيب المجتمع « الماروني النقاشي » ، ولهذا أدرك الفرق بين التركيبين ، وعرف كيف يخلق البؤرة التي يلتقي فيها محور اهتمام الجماعة البيروتية ، وهو الذي خبر الناس وعلاقاتهم وأخلاقهم وطباعهم !

يكشف عن هذا كله تلك الخطبة التي ألقاها بين يدي أول مسرحية عربية في تاريخ الفن المسرحي العربي ، حين قدم مسرحيته (البخيل) سنة ١٨٤٧ ، حيث قال :

« . . وها أنا متقدم دونكم إلى قدام ، محتملا فداء عنكم امكان الملام لهؤلاء الأسياد المعتبرين ، أصحاب الادراك الموقرين ، ذوي المعرفة الفائقة ، والأذهان الفريدة الرائقة ، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر ، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر ، ومبرزا لهم « مرسحا » أدبيا ، وذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا . على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية ، وسلوكي بالأمصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبائع ، « مراسح » يلعبون بها ألعابا غريبة ، ويقصون فيها قصصا عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها ، والروايات التي يتشكلون بها ، ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح .

وقال في موضع آخر : بهذه « المراسح » تنكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ، ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة ، ويغتنمون معانٍ رجيحة ، إذ من طبعها أن تكون مؤلفة من كلام منظم ، ووزن محكم ، ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية ، واستماع الآلات الموسيقية ، ويتعلمون إن أرادوا مقامات الألحان ، وفن الغنا بين الندمان ، ويربحون معرفة الاشارات الفعالة ، وإظهار الامارات العمالة ، ويتمتعون بالنظارات المعجبة ، والتشكيلات المطربة ، ويتلذذون بالفصول المضحكة

المفرجة ، والوقائع المسرة المبهجة ، ثم يتفقهون بالأمور العالمية ، والحوادث المدنية ، ويتخرجون في علم السلوك ، ومنادمة الملوك ، وبالنتيجة فهي جنة أرضية ، وحافلة سنية ـ فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا ، وهذا ضرب منها فتمتعوا . . . » .

ومن هنا فهذه الخطبة وثيقة فنية ، ذات قيمة تاريخية وأدبية ، ليس لها مثيل ـ وسنقف عندها لنتبين دلالتها على تركيب المجتمع ، وموازين هذا المجتمع ، وقيمه وتطلعاته ، وعلاقاته ودعواته الأخلاقية والاجتماعية والفنية .

ولكن قبل ذلك نورد ما يكمل هذه الخطبة من أقوال وردت وصدرت عن رائدنا الأول في هذا المجال ، فهو يقول في موضع آخر :

« . . . إن طلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف ، وثلثه ببراعة المشخصين ، والثلث الأخير بالمحل اللائق ، وبالطواقم والكسوة الملائمة » .

ثم يقول بشأن الاشارات الزائدة في عملية التمثيل :

« . . . أما أنا فلا أستحسن هذه الاشارات ، بل إنما أنا على رأي موليير ، أشهر المؤلفين بهذا الفن ، الذي قال : إن من لا يحسن تشخيص روايتي بدون إشارات تدل على ما ينبغي عمله ، فالأحسن ألا يشخصها ! »

البخيل مسرحيته الأولى

بمثل هذا الفهم للعمل المسرحي ، وبمثل هذا الوعي على الجهاز المسرحي ، وبمثل هذه الحماسة وهذا الجهد الدائب يقدم مارون النقاش مسرحيته الأولى في الأدب العربي ، وعنوانها (البخيل) ، في بيته في بيروت سنة ١٨٤٧م ، حيث كان النظارة من طبقة فناصل بيروت ، وأعيان بيروت ، وسراة بيروت .

وفي سنة ١٨٤٩م قدم في بيته مسرحيته الثانية بعنوان : « أبو الحسن المغفل . . أو . . هارون الرشيد » وكان المشاهدون من طبقة والي الايالة ، ونخبة من رجال الدولة العثمانية ووزرائها . وكانوا حينذاك في زيارة

لبيروت . ولعل رائدنا الأول قد انتهزها فرصة ، فقدم بين أيديهم مسرحيته الثانية ، ودعا إليها فيمن دعا قناصل الدول وأعيان المدينة . ولعل من حسن حظ التاريخ الأدبي المسرحي أن يكون بين المدعوين السائح الانكليزي داوود اركوهارت ، مؤلف كتاب : « لبنان ـ جبل سوريا ـ تاريخ ومذكرات » . يذكر وصفا لذلك في مذكراته فيقول :

« ١٣ من كانون الثاني سنة ١٨٥٠ : بعد انتهاء المجلس ذهبنا إلى المسرح . إن الرواية التي افتتح بها أول مسرح عربي قد وضعها ابن أحد أعضاء المجلس ، وقامت بتمثيلها عائلته ، وهي عديدة ، في بيتهم القائم في الضواحي ، وهم موارنة ، ينتسبون إلى مارون ، فمن عجيب الاتفاق أن نجد اسم عائلة فرجيل في هذه المحاولة لبعث الفن العربي . كان موضوع الرواية المعلن عنها (هارون الرشيد وجعفر) . . . . وقيل إنها مكتوبة ببيان عربي رفيع ، تتخللها أشعار تنشد إنشادا . امتطينا الخيول ، وسرنا تتقدمنا مشاعل السنديان المتوهجة ، واخترقنا زقاقا ضيقا ، وهبطنا درجا منحدرا (يصعب على الخيل اجتيازه) ، وبلغنا بيتا تعمه الفوضى ، وهو يغص بجمع حاشد ، كانوا في هرج ومرج ، ولما ادخلنا الى قاعة الاستقبال وجدنا ثلاثة من العلماء الوقورين ، هم المفتيان والقاضي . وكانت الورود منثورة في أرجاء القاعة ، والأنوار تتوهج في كل ناحية ، فتوالت علينا عبارات الترحيب ، ثم أديرت أكواب القرفة الساخنة .

أما المسرح فقد أقيم أمام البيت ، وكان على المثال الذي نحرص على تحقيقه في قاعتنا التمثيلية . باب في الوسط تعلوه كوتان ، وعلى جانب منه نافذتان ، وكانت « الكواليس » في آخر الفناء ، وبالقرب منها تقع الأبواب الجانبية ، أما المنصة فقد أقيمت في الصدر ، وجلس النظارة أمامها ، ونشرت فوق القاعة ظلل من أشرعة السفن .

كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبة أن المسرح له أنوار أمامية ، وتقوم في مقدمته (كوشة) للملقن ، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية ، فألصقوها حيث لا حاجة إليها . وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ، ومرايا كبيرة للسيدات (متأثرين بما شاهدوه على المسارح الأوروبية) .

أما الأزياء فقد كانت تبدو على الأقل مطابقة للتاريخ ، أما أدوار النساء فقد قام بها شبان مرد ، نجحوا تماما في تنكرهم . ولما لم يكن بين الممثلين نساء ، لم تقع عيني على امرأة بين الحضور ، ولا في النوافذ المفتوحة المطلة على الحديقة !

ومثلت بين الفصلين الثاني والثالث هزلية قصيرة ، يدور موضوعها على زوج خانته زوجته ، وقد كان الموضوع خطيرا جدا ، وقد أقر بذلك المفتي السابق الذي تابع تطور الحوادث باهتمام زائد ، ولم يتورع عن أن يكشف لأحد الطرفين عن خطط الطرف الآخر . والحقيقة أنه زج بنفسه في الحوادث ، وكأنه كان يقوم بدور (الجوقة) راثيا أو مجندا . وقد تنبه الزوج أخيرا عندما رأى من النافذة الجانبية السيدة وعشيقها ، بينما كان المفتي من على كرسيه ينتقد بشدة إجرام الزوجة وبلاهة الزوج . وقد قابل الجمهور هذه الحملة بعاصفة من الضحك ، مما ساعد على نجاح هذه الهزلية نجاحا يعزى في المقام الأول إلى هذا الممثل الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته .

ولعل من حسن حظ الدارس العربي الحديث أن الأستاذ الباحث الأخ الدكتور محمد يوسف نجم قد يسر له أمر هذه الوثائق ، حين جمعها في متناول يده ، ونشرها في سلسلة (المسرح العربي دراسات ونصوص - مارون النقاش) .

المسرح يتحول إلى كنيسة

ويشير أخونا الدكتور محمد يوسف نجم إلى أن مارون النقاش قد حصل على فرمان عال بإنشاء مسرحه الذي أقيم بجوار بيته خارج السور . وقد تحول هذا المسرح إلى كنيسة بعد وفاته ، عملا بوصيته . واشتراه القاصد الرسولي . ولعل كنيسة (السائتا) المعروفة اليوم في بيروت في حي الجميزة على مدخل طريق النهر هي القائمة تنفيذا لوصيته .

وقد قدم مارون على هذا المسرح مسرحيته الاجتماعية العصرية الأخيرة (الحسود السليط) سنة ١٨٥٣م . وينقل لنا الدكتور نجم عن (أرزة لبنان) ما قاله سليم النقاش في جهد عمه مارون النقاش :

« . . وقد جعل في هذا الفن تغييرا غير قليل . . من أدخله إلى بلاد الشرق في اللغة العربية ، وهو المرحوم عمي مارون النقاش ، فإنه حين ساح في أوروبا ، ودوخ أقطارها ، رأى حال الروايات عندهم ، وما تجني منها بلادهم من الفائدة والانتفاع ، فحملته الغيرة والوطنية والحمية السورية على إدخاله إلى بلاده ، فعاد إليها وألف روايات لا ينتظر مثلها من مؤلف في فن لم يكن يعرفه غيره من أبناء وطنه ، على أنه لا يستغرب من مثله .

ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد ، نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه ، زاده فكاهة ، فجعله في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما ، عالما أن الشعر يروق للخاصة ، والنثر تفهمه العامة ، والأنغام تطرب ، ولا حاجة إلى ذكر ما تكبده من المصاعب والأتعاب في بادىء الأمر ، حتى حمله الاعياء الى القول في إحدى رواياته : ان دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد . على أنه أجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة ، قاصدا بذلك تهذيب أبناء وطنه ، فأتى بالمطلوب من الروايات ، لأنها إنما تفيد إذا كانت أدبية ، ترغب في الفضائل ، وتنهى عن الرذائل . . » .

٤ حقائق

ولابد من وقفة بين يدي هذه الوثائق ، نستنطقها ، لنعرف الأبعاد التي انطلق فيها رائد الجهود المسرحية الأول في الحياة العربية :

فالحقيقة الأولى التي تتكشف عن خطبة مارون النقاش بين يدي عمله المسرحي الأول . . (البخيل) . . هي أنه ممتلىء النفس قناعة بأن ماهو مقدم عليه يشكل وسيلة حضارية وثقافية متقدمة ، تمضي بمن يأخذ بها إلى الأمام .

والحقيقة الثانية أن هذه الوسيلة المتقدمة لم تكن رائجة في الوطن العربي ، ولم تكن تجلب الربح ، ولم تكن تكسب صاحبها الوجاهة والجاه ، وإنما هي معاناة فنية ، بل هي مجلبة للملامة ، حيث تكلف صاحبها الجهد والمال دون مردود ، بل قد ينظر إليه الناس نظرة متدنية ، مالم يكن قوي النفس .

والحقيقة الثالثة أن إدخال هذه الوسيلة يحتاج إلى سعة حيلة ، وحسن تدبر ، وقدرة على التأني للأمور بحكمة ، ومن أجل ذلك نراه يستميل قلوب

الحاضرين المدعوين ، ويتألف نفوسهم ، بل ويثني عليهم ، ويطريهم ، وينعتهم بأعلى النعوت ، حتى يتقبلوا هذه الوسيلة في بيئتهم .

والحقيقة الرابعة هي أن مارون النقاش مدرك لما هو فاعل ، فهو قد أحضر مادته من مناجم الفكر والثقافة الأوروبية الافرنجية ، فالمادة المستوردة إفرنجية في حقيقتها وجوهرها ، ولكنه صاغها وشكلها صياغة عربية شكلا ، بحيث تلائم المزاج العربي والتركيب الاجتماعي العربي . هذا ما حدث بالفعل في رواياته ، فحين عكف على قراءة موليير بكل أبعاده الادبية و الثقافية والفنية ادرك دور موليير في تلوين الحياة الاجتماعية الفرنسية تلوينا فنيا ، وإلى جانب ذلك ادرك الفرق بين التركيبين الاجتماعيين العربي والفرنسي فمضى حذرا في رسم خطوطه وتلوين قطاعاته الاجتماعية ، مراعيا تلك الفروق ، ثم أحس بحكم اطلاعه أن تطعيم العمل الأدبي بروح التراث أمر مستحب، فعكف على استخلاص ما تبقى من حكايات ومواقف ، وما هو متوارث من نوادر البخل ، مما امتلأت به كتب التراث العربي ، ومزجها بالذوق الحديث المتعارف عليه في زمنه القريب من منتصف القرن التاسع عشر .

من هنا كانت عملية معاناة دقيقة خطرة ! تكلف الكثير من الجهد ، وتحتاج إلى الكثير من الحكمة ، وتتطلب الكثير من الدراية ، وتقتضي الكثير من التضحية ! وهذا ما يدفع بك إلى تقدير الجهود الرائدة الرائعة التي قام بها مارون النقاش في سبيل استيراد هذه (الوسيطة) ، وهذه (المنفعة) إلى تربة المجتمع العربي ، حيث كان يؤمن بمدى التهذيب الذي ستطبع به طبائع الناس . وهو يسمى التمثيل لعبا غربيا ، يقص فيه قصصا عجيبا ، حيث يبرز في هذه الحكايات المشار إليها والروايات التي يتشكل بها الاوروبيون ما يبدو في ظاهره المزاح والمجاز ، وفي حقيقته وباطنه الحق والصلاح .

واذن فمارون منفتح النفس والعقل والقلب والعينين على عمله ، وعلى أبعاده الأوروبية ، وإمكانية أبعاده العربية ، ومن هنا كانت تتجاذبه عدة عوامل في الداخل والخارج ، وكان يبذل الكثير في سبيل التوفيق بين كل هذه العوامل . من هنا كان دوره خطيرا عظيم الشأن !

وحينما جاء دوره في الاختيار بين المسرح النثري والمسرح الغنائي الشعري اقتحم الصعب ، واختار اقتباس المسرح الغنائي الشعري الملحن المنغم ، حيث كانت نفسه أميل إلى الأوبرا التي يخرجونها في جو موسيقي . وفي تنغيم وتلحين ، لما كان يتمتع به من ثقافة موسيقية ، ولأنه قدر أن قومه سوف يستطيبون الأوبرا ، ومن هنا :

« صوب أخيرا قصده إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي » ، وهو مدرك إلى جانب قدرة هذه المسارح على فضح العيون المستنكرة ، وترسيخ ما يهذب الطباع ، ويؤدب النفوس ، وتقديم النصح ، وطرق التمدن والتهذيب على حد تعبيره . هو مدرك أن روح العصر تولي اللغة عناية فائقة . . فيعلن أن المسارح تعلم كذلك اللغة والألفاظ الفصيحة ، وتقدم للناس المعاني الرجيحة ، وهذا دور كانت تقوم به (المقامات) في الحياة العربية في مطلع النهضة ، فهو ينبه إلى أن هذا الدور يصبح من مهام المسارح ، بل هو دور مأخوذ بعين الاعتبار ، فهذا الكلام « المنظم » والوزن « المحكم » وسيلة نافعة من وسائل تعليم اللغة والمعاني !

وبعدها يعدد المنافع التي يجنيها الناس من إقبالهم على هذه المسارح ، فيقول إنهم إلى جانب كل ما ذكره يتنعمون بالرياضة الجسدية ، حين يميلون إلى الحركة والتشكيل في المواقف المسرحية ، كما يتمتعون بإستماع الآلات الموسيقية ـ وهي فرصة للسامعين كي يتعلموا مقامات الألحان . ومن هنا نجد فهرسا للألحان في كل فصل من فصول مسرحيات مارون النقاش ، ونجد توضيحا لطريقة الغناء الغنية حين يرد مقام غنائي . كما يتعلم المشاهدون كيف يعمدون إلى الاشارات المؤثرة دون مغالات في ذلك ، بل كيف تكون الاشارة في موضعها ! وهو يشير إلى أهمية الديكور والمناظر والتشكيلات المعجبة المطربة . وهو حريص على التنويع ، من فكاهة مضحكة إلى أحداث مبهجة ، إلى شؤون عالمية ، إلى حوادث يومية ، وكأن المسارح لدى الاوروبيين على حد تعبير مارون النقاش مدرسة لتعليم السلوك !

ولعل معرفته الدقيقة لحقيقة العملية المسرحية قد جعلته يتقدم إلى عمله

بكل حذر وتدقيق وحسن دراية ، فليس العمل المسرحي في رأيه قائما بالدرجة الأولى على حسن تأليف النص المسرحي وحده ، ولا هو قائم على إتقان التمثيل وحده ، ولا هو قائم على اعداد المسرح بكل أدواته ولوازمه وملابسه وطقومه ، بل هو على درجة من الدقة ، بحيث يعرف مقدار النسبة التي ينبغي أن يكون عليها كل بعد من هذه الأبعاد ، فثلث لحسن التأليف ، وثلث لبراعة الممثلين ، وثلث ثالث لاعداد المسرح وأدواته ولوازمه .

وصية

هذا الادراك المبكر للعملية المسرحية جعل العبء عليه كبيراً . وحين عكف على مصاحبة موليير في ضوء هذا الفهم المتكامل للعملية المسرحية تأثر بموقف موليير من الاشارات ، حيث كان لا يحب الاتكاء عليها اتكاء زائدا . ولعل احساسه بثقل العبء هو الذي دفعه الى أن يقرر في وصية الموت بأن يتحول المسرح الى كنيسة ، فقد كان على يقين من أن المضي في هذا العمل الكبير يحتاج الى جهد جبار والا انقلب الأمر الى عكس المرجو منه ، فهو يخشى ألا يتوافر لهذا العمل من يقوم بحسن رعايته ، وحسن تكفله على الوجه الصحيح ، ولهذا آثر أن ينتهي به حيث هو عمل ناجح دون أن يصيبه الوهن ! والاحساس الثاني هو أن تحويله الى كنيسة فيه ما يشعر بأن العملية المسرحية إنما هي عملية مقدسة ، وهي وسيلة من الوسائل التي لا تقل عن العبادة ، فلا ضير من تحويل المكان الفني الى مكان مقدس ، والتعليق الأخير هو ان هذا الأمر الذي ينظر اليه نظرة تقل عما يستحقه من إكبار وتقدير إنما ينبغي له ألا يصيبه الحيف بعد صاحبه ، ومن الخير أن يتحول الى مكان مقدس ، يذكر بقدسية الجهد الفني . وما أظن أن مارون كان في نيته شيء من الاحساس بشعور التكفير عما أقدم عليه من جهود فنية في هذا السبيل .

بهذه الجهود الرائدة أرسى مارون النقاش أسس الفن المسرحي ، ولكل ما يحيط بها من أبعاد على وجهها الصحيح ، وليس يعني هذا أن مسرحياته . . قد بلغت ذروة الاجادة،بل يعني أن ما وراءها من تفهم فني كان صحيحا ، أما التطبيق فأمر صعب في هذه المرحلة .

وقد حرص النقاش على أن يدعو علية القوم في ذلك المجتمع ، حتى يعلي من شأن هذه الوسيلة الجديدة ، ويرسخ لها أركانها ، فكان النظارة هم من طبقة والي الايالة ، ونخبة من رجال الدولة العثمانية ، انتهز مارون فرصة وجودهم في بيروت ، فدعاهم ، كما دعا قناصل الدول ، وأعيان المدينة .

الجمهور

هذا الجمهور الذي يقدم له مارون عمله هو الذي كان بيده الحل والربط في هذه الشؤون وفي سواها من شؤون الحياة ، فقد كان النظام مايزال شبيها بنظام الاقطاع الذي ساد أوروبا ردحا من الزمان قبل أن تظهر معالم الطبقة الوسطى ، لكن المحركات الجديدة أخذت تبرز ، وتحدد بعض الملامح للطبقة الوسطى في هذه المرحلة . ولعل مسرحيات مارون النقاش أن تكون مؤشرا ، يشير الى أهمية الدور الذي ينبغي للطبقة الوسطى أن تقوم به في المجتمع على ملأ من رجالات الطبقة العليا .

وقد كان يبيح لنفسه التصرف في القدر الذي يقتبسه عن الكتاب الاوروبيين لا سيما موليير ، وفي القدر الذي يضمه من التراث . بحيث تتقبله النفوس في التركيب الاجتماعي الجديد الذي يبشر به ، وكأن مسرح النقاش كان أسهما تشير إلى وجوب التغيير في تركيب المجتمع وقيمه وموازينه على أسس جديدة ، ولعل مضمونه يشير إلى كل هذا . .

وقد أعانه على هذا الدور كونه المؤلف والمخرج والمنفذ والممثل وكل الأبعاد الثلاثة في العملية المسرحية .

هذه المسئولية كلفت مارون جهدا لم يستطع من جاء بعده أن يحافظ عليه ، فشد سليم النقاش الرحال ، وانتقل بكل الجهاز المسرحي وبكل هواة التمثيل من الذين كانوا في فرقة مارون إلى بيئة أوسع صدرا ، وأقدر على قبول هذه الوسيلة الحديثة ، وتنميتها ، واستقبال العاملين فيها . . إلى مصر ، وذلك في سنة ١٨٧٦ - ١٨٧٧ م - وكان قد مضى على وفاة مارون النقاش حوالي

عشرين عاما ، حاول محبو مارون وأقاربه وهواة المسرح أن يبقوا على حياة هذه النبتة الجديدة ، لكن اعياهم الأمر فآثروا الرحيل إلى مصر .

ومن هنا ندرك كيف خفف مارون النقاش من أمر الالتزام التام بالاوبرا والتنغيم الكامل لكل أجزاء المسرحية ، فقد جعل ميل أبناء وطنه اعتبارا ، ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد ، نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه ، زاده فكاهة ، فجعله في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما ، عالما أن الشعر يروق الخاصة ، والنثر تفهمه العامة ، والأنغام تطرب . . .

جُورْج أبيَضُ وَالتيارُ الجَادّ في المسْرَح العَرَبيّ

فـــؤاد دواره

أخيرا ، ها هوذا فوق خشبة المسرح الفرنسي العتيدة ، التي تخرج من عليها مئات من أعلام المسرح ، لم تبق أمامه سوى خطوة واحدة ، يتحقق بعدها أمله الأوحد ، الذي عانى من أجله الكثير .

خطوة واحدة يخطوها فوق هذه الخشبة العتيقة ، ومشهد واحد أجاد حفظه والتدرب عليه ، ويصبح أول طالب عربي يدرس فن التمثيل « بكونسرفتوار » باريس .

ألا فلتتماسك أيها القلب المضطرب ، ولتهدىء من خفقانك ، ولتبارك السماء هذه الخطوة ، ليكتب لك الفوز بين خمسمائة متسابق .

لكن لم كل هذه الظلمة المتكاثفة حتى لا تكاد تتبين موقع خطوك ، ولا ترى لجنة الامتحان القابعة هناك ، لا تدري أين ـ ويمضي الوقت بطيئا متثاقلا قبل ان يقطع الصمت صوت حاد ، ينادي اسمه . حاول أن يتبين صاحبه فلم يفلح ، جمع شتات نفسه وخطا الخطوة .

ها هوذا وسط الأضواء ـ وبدأ يلقي دوره ، جملة ، وثانية ، وقبل أن يقول الثالثة قاطعه نفس الصوت الحاد :

ـ كفى .

العربي العدد ٢٥٩ يونيو (حزيران) ١٩٨٠ م

لماذا ؟! هل نجح ؟!.. هل رسب ؟؟ هل ؟هل ؟ .. ويعود الصوت الحاد ليضيف :

ـ لا أنكر أن بك مزايا واضحة ، هيئتك ، خطواتك ، تعبيراتك الواضحة ، كلها تلائم المأساة ، لكن صوتك لا يصلح للمسرح أبدا ـ نصيحتي اليك ان تجمع حقائبك ، وتعود من حيث أتيت ، ولا تفكر بعد ذلك في المسرح أبدا !!

مسافر بلا متاع !..

هكذا ، في لحظة واحدة انهارت كل القصور الشامخة التي ظل جورج أبيض الفتى يشيدها في خياله منذ كان صبيا صغيرا يتعلم بمدرسة « الفرير » ببيروت ، ويلهث كل فجر خلف أبيه وهو يصعد الجبل ، يستنشق هواء الشفق النقي ، ويتأمل جمال الطبيعة ، ثم ينشد محفوظة من الشعر قبل أن يعود الى عمله بفندقه الصغير بجوار مسجد الخضر .

لم يلبث الصبي أن استظهر محفوظ أبيه ، وبدأ يباريه في إلقائه ، والأب يستمع إليه طربا ، ويصحح له ويستعيده .

والتحق الصبي بمدرسة الحكمة الثانوية ببيروت ، وشغف بصفة خاصة بدروس اللغة العربية وآدابها ، فقد أتاحت له زيادة محفوظه من الشعر والنثر ، وأصبحت هوايته الأثيرة جمع رفاق الحي والخروج بهم الى الخلاء ، لينشدهم الشعر ، أو يشركهم فيما يبتكره من ألعاب وتمثيل مرتجل .

ويموت الأب ، ويجد الصبي في دراسته حتى ينال شهادة اتمام الدراسة الثانوية وهو في السادسة عشرة من عمره . وفي حفل التخرج يضطلع ببطولة مسرحية باللغة الفرنسية ، وكان الممثل الفرنسي « جان فريج » بين الحضور . فهنأه ، وشجعه على المضي في طريق التمثيل ، ونصحه بدراسة فن التمثيل في فرنسا .

وقرر جورج أن ينفذ النصيحة ، لكن كيف ؟ لا هو يدري ولا الأيام تدري ، وهو لا يملك غير الموهبة والعزيمة . ولم تعد بيروت تتسع لطموحاته ، فلم تقدم له سوى وظيفة عامل برق بمرتب هزيل ـ واذا كانت فرنسا بعيدة ،

فمصر أقرب ، وله فيها عم مستقر بالاسكندرية ، وأهم من ذلك فيها حركة مسرحية بدأت تزهر ، ودار للأوبرا ، وفرق مسرحية جديدة .

واذا كانت صرامة امه تمنعه من مجرد مناقشة الأمر ، فلا مفر من ان يضعها امام الأمر الواقع ، وها هو ذا فوق باخرة متجه الى الاسكندرية ، بلا حقيبة ، ولا تذكرة ، ولا نقود ، ويقدر ربان السفينة ظروفه ، ويعجب بالقائه لشعر « هوجو » و« لامرتين » ، فيستضيفه .

ناظر محطة سيدي جابر

ويرحب العم بابن أخيه ، ويصحبه الى متجره ليعاونه في عمله ، لكن جورج يحرص على الاستقلال بحياته ، فيتقدم بالعديد من طلبات التوظف ، حتى يفوز في النهاية ـ وبعد امتحان شاق ـ بوظيفة ناظر محطة سيدي جابر في مدخل الاسكندرية ، بمرتب معقول .

ويقضي وقت فراغه في التمثيل بالفرنسية ، مع جمعية خريجي كلية « سان مارك » ، وبالعربية مع بعض موظفي السكة الحديد وبعد أن أدى دور البطولة في مسرحية فرنسية تلقى تهنئة من قنصل فرنسا ، ختمها بقوله :

ـ إن مكانك الحقيقي في « كونسرفتوار » باريس .

فيعود الأمل ليخفق في قلبه من جديد ، ويكتب لشقيقته في بيروت يرجوها أن تتوسل لوالدته لتعطيه نصيبه في ميراث أبيه ، ليتمكن من السفر الى باريس ، فلا يصله منها سوى اللعنات .

وذات صباح من عام ١٨٩٩ يفاجأ جورج بوصول خديوي مصر عباس حلمي الى محطة سيدي جابر في قاطرة يقودها بنفسه ، وتنشأ علاقة استلطاف بين الشابين ، شجعت جورج على الكتابة للخديوي بآماله ، فلما لم يتلق ردا عاد وكتب رسالة اخرى في تسعين صفحة عن قضية المسرح في مصر والوطن العربي ، وكيف ان المسرح المصري القديم سبق المسرح الاغريقي وألهمه على الرغم من إنكار الاوروبيين ، ولا عجيب .

وفي سنة ١٩٠٤ يكتب جورج للخديوي مرة ثالثة ، ويرفق رسالته هذه المرة بدعوة لحضور مسرحية « برج نل » التي سيمثلها على مسرح « زيزينياه »

ويستجيب الخديوي ، ويحضر الحفل ، وبينما جورج يتهيأ للفصل الرابع اذا بكبير الياوران في حجرة خلع الملابس يُعلمه بموافقة الخديوي على سفره الى باريس لدراسة التمثيل على نفقته .

لكن ، يرن الصوت الحاد في أذنيه مرة أخرى :

ـ صوتك لا يصلح للمسرح أبدا ، نصيحتي اليك ان تجمع حقائبك ، ولا تفكر في المسرح بعد ذلك ابدا .

ويمضي يجرجر قدميه في شوارع باريس ، والدموع تملأ مآقيه ، لم يشعر بالمطر الغزير المنهمر فوق رأسه ـ ومع أضواء الفجر الأولى كان قد استعاد صلابته ، وقرر أن يحاول من جديد .

جمع عددا من زملائه الراسبين في امتحان القبول ، واتخذوا « غابة بولونيا » مقرا للقاءاتهم ، وبدأوا يراجعون ويتدربون ، وينتدبون أنفسهم ، ويمرحون بين الحين والآخر .

منار التمثيل

ودار العام دورته ، وها هو ذا يقف مرة أخرى في دائرة الضوء أمام لجنة القبول ، وعلى رأسها مسيو « لي لوار » نفس الرجل الذي حطم آماله في العام الماضي ، فاذا به يقاطعه هذه المرة ايضا ، لكن ليسأل باعجاب :

ـ من صاحب هذا الصوت الذهبي الساحر ؟!

وأثناء دراسته في « الكونسرفتوار » أعجب بمحاضرات الممثل الكبير « سيلفان » ، فقرر ان يستزيد من خبرته في دروس خاصة ، كان يعلم انها ستكلفه الكثير ، ولكن الفنان الكبير أعجب بمواهب جورج ، فضمه الى دروسه الخاصة دون اجر . وحين انهى دراسته الحقه بفرقته ، وأسند اليه العديد من الأدوار المهمة ، بل سمح له بأن يؤدي بعض أدواره كلما أصابته وعكة ، وطوف معه معظم مدن فرنسا والمغرب العربي .

وكان باستطاعة جورج ان يبقى بفرنسا ، ويبلغ اقصى درجات النجاح الفني ، لكنه لم يحتمل كل ما احتمل من اجل هذا الهدف ، فقد كان عليه واجب

لا يحتمل التأجيل نحو مصر التي أتاحت له فرصة الدراسة على نفقة حاكمها ، ونحو المسرح في الوطن العربي كله الظمىء الى كل خبراته ومواهبه .

وهكذا شهد ميناء الاسكندرية في ١٠ أبريل ١٩١٠ استقبالا حافلا لجورج أبيض ، على رأس فرقة من الممثلين الفرنسيين المجيدين ، وبعد يومين بدأت عملها على مسرح دار الاوبرا الخديوية بمأساة « هوراس » لكورني ، ثم تتابعت عروضها وسط ترحيب كبار المسئولين والصحافة والجمهور بأول مسرحي عربي درس فن التمثيل في الخارج ، ووصل الى تلك المكانة الرفيعة ـ يقول محمد تيمور :

« . . أصبحت العاصمة في هرج ومرج ، ترى الناس على المقاهي لا حديث لهم غير أبيض ، وتسمع الطالب يقول لصاحبه أمام مدرسته (هل اشتريت الاشتراك الأول أو الثاني ؟) وفي كل مكان أبيض تلمع لذكره الوجوه وتبرق الاسرة . اجل كان أبيض منار التمثيل في ذلك الوقت ، « وبه استقلت الشبهة واستقرت الحجة » .

جريح بيروت

في تلك الفترة كان الزعيم المصري سعد زغلول وزيرا للمعارف ، وكان يخوض معركة ضارية ضد سلطات الاحتلال البريطاني ومستشاريها في الوزارة ، لتعريب مناهج الدراسة بالمدارس . وكانت كلها تدرس باللغة الانجليزية . وحضر مسرحيات ابيض الفرنسية واعجب بها وبه ، ودعاه الى زيارته في مكتبه ، حيث طلب منه ـ تمشيا مع سياسته في تعريب المناهج ـ أن ينشيء فرقة تمثيل عربية ، تسهم في تثقيف الجماهير ، وتكمل الجهود المبذولة في التعليم ، ووعده بتقديم كافة المساعدات التي يحتاجها .

ولم يكن جورج أبيض يتوق لشيء اكثر من ذلك ، فحل فرقته الفرنسية ، وعهد بثلاث من روائع المسرح العالمي الى كبار ادباء العصر لترجمتها . . « اوديب ملكا » لسوفوكليس يترجمها فرح انطون ، و« عطيل » لشكسبير يترجمها الشاعر خليل مطران . و« لويس الحادي عشر » لكازمير دي لافيني

يترجمها الياس فياض . . واعلن في الصحف عن حاجته الى ممثلين من المحترفين والهواة . . وكون فرقته العربية من افضل العناصر المحترفة بالاضافة الى عدد كبير من الهواة الموهوبين ، وبدأ تدريباته على المسرحيات الثلاث معا ، واستمر عاما وبعض العام ، بلغت تكاليف الفرقة حتى يوم الافتتاح اكثر من عشرة الاف جنيه ، وهو مبلغ ضخم بالقياس الى تلك المرحلة . .

ولم يشأ جورج ان يفتتح عمل فرقته بنص اجنبي ، فعهد الى الشاعر الكبير حافظ رمضان بتأليف مسرحية شعرية عن احداث لبنان وقتذاك ، وكان الايطاليون قد اعتدوا عليها ردا على مقاومة تركيا لغزوهم لليبيا ، فكانت « جريح بيروت » هي المسرحية التي افتتحت بها الفرقة في ١٩ مارس ١٩١٢ ، ثم تبعتها المسرحيات الثلاث المترجمة التي ظلت ـ على كثرة ما قدم من مسرحيات ، اثيرة الى نفسه والى جمهوره اكثر من نصف قرن . يقول فؤاد رشيد عن الموسم الأول للفرقة :

« امتلأت الدار عن اخرها طوال الموسم ونجح جورج نجاحا كبيرا في ادواره الثلاثة ، حتى انه لم يصل في اي دور من الادوار التي مثلها بعد ذلك طول حياته الى الدرجة التي وصل اليها في تلك الروايات الثلاث ورأى الجمهور والممثلون في جورج ممثلا يستطيع ان يخلق لكل دور الشخصية التي تناسبه . ويمكننا ان نؤكد ان ذلك الموسم كان انجح المواسم اطلاقا في تاريخ التمثيل العربي » .

المسرح قبل الجامعة

وتتابعت بعد ذلك مسيرة جورج ابيض الفنية بين صعود وهبوط . . مد وجزر . . صعود مع المثل الفنية الرفيعة حينا ، وسباحة مع التيار احيانا اخرى . . حتى اذا آمن الغرق عاد الى استئناف طريقه الفني الأصيل ، ولكن الى حين . . مما لا يتسع المجال لتفصيله . . . حسبنا ان نحاول رصد ابرز اثاره على تطور المسرح العربي ، وهي كثيرة . .

قبل جورج ابيض كان المسرح العربي ينجاذبه تياران رئيسيان : تيار غنائي تطريبي بدأه السوري ابو خليل القباني ، وظل مسيطرا على المسرح في

مصر اكثر من نصف قرن ، وخاصة بعد ان تربع على عرشه سلامة حجازي وتلاميذه ومقلدوه ، وتيار اخر فكاهي بدأ بالفصول المضحكة التي كانت تقدم عقب المسرحيات الغنائية . وتطور فيما بعد الى المسرحيات الغنائية وتطور فيما بعد الى مسرحيات كاملة . وبرز فيه نجيب الريحاني « بشخصية كشكش بك » ، وعلي الكسار بشخصية « بربري مصر الوحيد » . .

وما اكثر ما امتزج التياران ، فاستعانت المسرحيات الفكاهية بالغناء والرقص واعتمدت المسرحية الغنائية على موضوعات فكاهية وممثلين مضحكين . . فجاء جورج ابيض ليمثل تيارا ثالثا جادا ، بتقديم المآسي العالمية المشهورة في ترجمات دقيقة ، واخراج مدروس ، واداء تمثيلي منضبط يقول د . محمد يوسف نجم عن المرحلة السابقة على ظهور جورج ابيض :

« الحقيقة اني وجدت بعد طول الدراسة والتمحيص ان هذه الفترة من تاريخ ادبنا « المسرحي » كانت فترة تخبط . يظهر فيها الخطأ الكثير الى جانب الصواب القليل . . وكان التقليد هو الطابع الواضح لهذه الفترة ولكنه تقليد ضعيف لم يخرج بالممثلين الى رحاب الابداع والابتكار الا حين عاد جورج ابيض من فرنسا ، واخذ في وضع اسس جديدة للمسرح العربي » .

على ان جورج ابيض لم يكن مجرد ممثل موهوب دارس طور تقنيات الاداء التمثيلي ووسائل العرض المسرحي . بل لعل اثره الاكبر يتمثل في تعريف جماهير المسرح بكلاسيكيات المسرح الاوروبي وهذا ما يقرره توفيق الحكيم بوضوح :

« من عجيب الامر ان يكون المسرح في بلادنا قبل الجامعة هو الذي عرفنا بروائع الادب اليوناني . وكان صاحب الفضل في ذلك هو الممثل ـ خالد الذكر ـ جورج ابيض . . ثم اتسع فضله فشمل الادب الانجليزي بتمثيله (عطيل) لشكسبير ، واحاط بالمسرح الفرنسي فمثل (لويس الحادي عشر) ذلك التمثيل الذي ظلت تذكره الاجيال . . . فاذا قلنا ان فضل جورج ابيض على الثقافة المسرحية الحقة قد سبق فضل الجامعة والجامعيين فاننا نقرر حقيقة واقعة لا ينكرها احد . وان تاريخنا المسرحي سيظل يذكر هذا الفضل ويدين لجورج ابيض بانه كان اول من ادخل حب المسرح الراقي في الشرق العربي لذاته بغير ظهير من الالحان ، ووضع بذلك نهضتنا المسرحية على اساس سليم . . » .

مؤلف « بيتطلون » قصير

وبالرغم من تقديم جورج ابيض للعديد من المسرحيات ـ الاجنبية المترجمة ، فقد كان حريصا على تشجيع المؤلفين المصريين وتقديم الجيد من مؤلفاتهم فهو الذي قدم اول دراما مصرية وهي « مصر الجديدة ومصر القديمة » . لفرح انطون ، واول ملهاة مصرية وهي « دخول الحمام مش زي خروجه » لابراهيم رمزي . بالاضافة الى العديد من المسرحيات المؤلفة لعباس علام ، ونجيب الحداد وحسين رمزي وانطون يزبك . واحمد شوقي ، ومحمد لطفي جمعة . . وغيرهم . . وهو يؤكد هذه الحقيقة بنفسه فيما نقلته عنه ابنته سعاد ابيض .

« يعتقد الكثيرون من انصار المسرح والمهتمون بشئونه انني لست من انصار الرواية الاجنبية ولا من اعدائها ، بل انا من أنصار الرواية التي تتوافر فيها الشروط الفنية للتمثيل المسرحي ويوم كانت لي فرقة باسمي كنت حريصا كل الحرص على تقديم روايات محلية واتاحة الفرصة للمؤلف المصري الصميم ليعالج المشاكل الاجتماعية في بلادنا وقد كان لفرقتي هذه فضل كبير في خلق المؤلف المصري واظهار عدد كبير من المؤلفين المصريين الذي غذوا النهضة المسرحية بروايات ناجحة . . » .

ولعل مما يؤيد صدقه في كل ما ذهب اليه ما رواه الكاتب ابراهيم المصري من انه ، وهو صبي صغير لا يزال يرتدي البنطلون القصير ، الف مسرحية اخريقية بتأثير اعجابه بجورج ابيض وحملها وذهب اليه في بيته . فرحب به وجلس يقرأها . . . ويضيف :

« . . لم يستكبر علي ، ولم يسخر مني ، بل اقبل علي متلطفا ومشجعا ، وقال لي ان هذه الرواية تصلح للجمعيات وان فيها مع ذلك عبارات تدل ابلغ الدلالة على اني احذق الاسلوب المسرحي . واني لو اجتهدت وثابرت ووضعت يوما رواية محبوكة حقا وطريفة فهو لن يتردد لحظة في اخراجها وتمثيل الدور الأول فيها . . ولكي يسري عني . . . كتب لي اذنا بدخول مسرح الاوبرا في الغد بالمجان . . وامسك بي وابى الا ان اتناول طعام الغداء معه . . » .

فاذا كان هذا تصرفه مع صبي صغير يحاول التأليف ، فلك ان تتصور كيف كان يشجع كبار المؤلفين الناضجين ويرعاهم .

جمعية انصار التمثيل

ولا يقل تأثير جورج ابيض في مجال التمثيل عنه في مجال التأليف ، فبالاضافة الى اسلوبه الجديد المنضبط يقول « لاندو » :

« يرجع فضله الى قيامه بتربية زملائه وتلاميذه على اضافة اصناف جديدة من القيم الفنية كالحاجة الى ترجمات دقيقة امينة للنصوص الاجنبية ، والى الاعداد الحاذق لكل مسرحية » .

واذا قلنا تلاميذه ، فمعنى ذلك ان نذكر غالبية معاصريه ، فما من ممثل منهم الا وتأثر بجورج ابيض على نحو من الانحاء ، ومن بينهم نخبة من خيرة الشباب المثقفين هجروا ـ نتيجة افتتانهم به ـ اعمالهم الناجحة لينخرطوا في فرقته ، كالمحامي عبدالرحمن رشدي والاديب الشاعر فؤاد سليم والمهندس محمد عبد القدوس ، وطالب مدرسة المعلمين زكي طليمات ، ويوسف وهبي ، واحمد علام وفتوح نشاطي وعبدالوارث عسر وشريكة حياته دولت ابيض وعشرات غيرهم ممن كان لهم اكبر الاثر في تطور الحركة المسرحية بعد ذلك . .

وبفضل حرصه على الاسهام في انشاء معهد التمثيل والمشاركة بالتدريس فيه في مختلف مراحله وحتى اخر سنوات حياته ، امتدت استاذيته الى عدة اجيال من كبار ممثلينا المعاصرين . . .

وعن طريق اخراجه للعديد من مسرحيات كليات الجامعات المصرية تضاعف عدد تلاميذه والمتأثرين بمدرسته في الاداء . . اتيح لي وانا في مرحلة الدراسة الثانوية ان اشهد بعض جلسات التدريب على مسرحية « اوديب ملكا » التي اخرجها جورج ابيض سنة ١٩٤٣ لكلية الاداب بجامعة الاسكندرية واضطلع ببطولتها محمود مرسي الطالب بقسم الفلسفة وقتذاك ، ولمست مدى الجهد الذي كان يبذله جورج ابيض في تدريب محمود وزملائه مما ترك اعمق الاثر في تكوين فناننا القدير وتوجيهه للاشتغال بالفن بعد ذلك . . والامثلة المشابهة كثيرة . .

ويتصل بهذا الجانب رعايته لفرق الهواة العديدة التي تكونت متأثرة بفنه ، وابرزها جمعية انصار التمثيل برئاسة الاديب الناقد محمد تيمور ، وقد ظل جورج ابيض مستشارا فنيا لها حتى اخريات ايامه .

وفي فرقة جورج ابيض الأولى ظهرت لأول مرة وظيفة المخرج بكل مسئولياتها التي نعرفها اليوم،وعهد بها الى العبقري اليوهيمي عزيز عيد ، كما اهتم باعداد المناظر والملابس المناسبة لكل مسرحية بسخاء ودقة لم يعرفها المسرح العربي قبله،وكون فرقة موسيقية كاملة برئاسة عبد الحميد علي ، ومجموعة من راقصات الأوبرا الاجنبيات ، وعهد الى الشيخ سلامة حجازي بتلحين اناشيد الجوقة في اوديب وغيرها من المقطوعات الغنائية ، فكانت اول الحان للشيخ سلامة تسجل بالنوتة الموسيقية وتنشدها جوقة من المنشدين المدربين مع فرقة موسيقية حديثة .

ولم تقتصر جهود جورج ابيض على العاصمة وحدها بل توسع في التقليد الذي بدأته الفرق السابقة عليه فامتدت عروض فرقته الى معظم المدن المصرية ، وخرجت الى جولات عديدة في غالبية الاقطار العربية ، حيث كان يقابل بترحيب حار ويلتف حوله هواة المسرح وعشاقه ، وبصفة خاصة في تونس التي اقام بها عامين منذ سنة ١٩٢١ ، وانشأ اول معهد للتمثيل واول فرقة مسرحية منظمة درب ممثليها واخرج مسرحياتها بنفسه ، فاصبح بذلك تجسيدا حيا لعروبة مسرحنا ، فهو اللبناني الذي اختار مصر وطنا ثانيا له ومركزا لعمله ونشاطه ثم هو منشيء الحركة المسرحية في تونس وباعثها في الكثير من اقطار العروبة .

بكل هذه الجهود وضع جورج ابيض اسمه بجدارة الى جوار رواد المسرح العربي من اللبنانيين والسوريين والمصريين ، واصبح يمثل مرحلة هامة وحاسمة في تاريخ تطوره . . .

مولد المسرح في الكويت

زكي طليمات

حينما كنت في القاهرة أحزم حقائبي للقدوم الى الكويت ، مستجيبا لدعوة كريمة من جانب وزارة الشئون الاجتماعية والعمل لأن أتولى أمر توجيه النشاط المسرحي الذي تشرف عليه ، وأرسي أسسا صحيحة في فنون التمثيل . . كان تساؤل الناس يحوطني من كل جانب ، وكأنني مقدم على مجازفة خطيرة . . أو معركة غير متكافئة .

ومن مشفق . . ما عسى أن أفعل في قطر حديث العهد بالتحرر الاجتماعي كما تفهمه الحياة الحديثة ، وبسفور المرأة خاصة . . والمعلوم إنه عسير كل العسر أن تقوم قائمة للمسرح في قطر يحكمه الحفاظ والمحافظة . .

ومن ساخر يتمتم . . كيف أرضى أن الملم قامتي وأكورها داخل قوقعة ، إذ أعمل في مسرح مازال الرجال فيه يقومون بأدوار النساء على المسرح ، وعهد الساخر بي أني رجل مسرح لا أرضى بأنصاف الحلول في شئون الفن !!!

كل هذا كان يطنُّ في أذني ، ولكن لألقيه دبر أذني ، كان هناك أمران امتلأت بهما نفسي . . .

حق وصدق انني أمام تجربة قاسية ومثيرة . . ولكن ما الجديد في الأمر ؟ حياتي في المسرح ، كلها تجارب قاسية ومثيرة ، ولم أخرج من احداها بمال ادخرته ، اذ مازلت حتى الآن أركب قدمي أينما سرت ، وان خرجت من هذه التجارب بنشوة البناء الذي يزهو بأنه رفع بناء وأشاد . .

العربي العدد ٤٣ يونيو (حزيران) ١٩٦٢ م

والأمر الآخر ، ثقة يشوبها التفاؤل في الكويت وأهله . . لقد زرت الكويت منذ ثلاث سنوات وعشت في جنباته ثلاثة أشهر ، وبهرتني نهضته التعليمية ، ومظاهر تقدمه في العمران ، وبوادر اصراره ، حكومة وشعبا ، على تطوير مجتمعه وتنميته،عرفته قطرا يفيق من سباته ويخرج بجسمه من الرمال ، وقد أعطى سمعه وبصره الى ما يدور في انحاء العالم ، فاذا هو يعيش في انتفاضات لا تنقطع ، واذا هو يمتلىء رغبة واصرارا على أن يحيا حياته ، وعلى أن يتدارك ما فاته ، وعلى أن تكون له حياة عريضة بين الأمم الناهضة .

ازاء هذا كله ، كنت واثقا من انني سأحدث حدثا ، أقل ما ينتهي اليه ، أن يضيء شمعة في ظلام . . أن يرسي لبنة في جدار . . أن يشق حقلا جديدا في قطاع المسرح الناشيء في قطر همّ يستكمل يقظته .

ان الذي يستفيق من سبات ، لابد أن ينبري تلقائيا الى التعبير عما يدخل حسه . . والجماعات شأنها شأن الأفراد ، إلا ان ما يشغل الجماعات يتجاوز الشئون الخاصة الى الشئون العامة . . الى مشاكل الحياة في قطاعاتها الكبيرة ، الى مناقشة الواقع ابتغاء حياة أفضل . . وليس كالمسرح مجال للتعبير وليس كالمسرح حومة تتلاحم فيها الآراء وتتعارك . .

من تاريخ المسرح العربي

والمستقصي تاريخ المسرح باللسان العربي أو باللهجات الاقليمية ، وذلك في الأقطار العربية التي استجابت الى المسرح ، يعلم حق العلم أن المسرح لم يقم في تلك الأقطار الا بعد أن استكملت يقظتها ، وأحست ذاتيتها ، على وقع الأحداث وبفعل انتشار التعليم ، وليس قبل ذلك .

والأمثلة نسوقها تأكيدا لما نذهب اليه . .

. فلبنان ، ووادي النيل ، وسوريا ، والشمال الأفريقي ، وهي الأقطار العربية الأولى التي قامت فيها مظاهر العرض التمثيلي باللسان العربي، ولم تتخذ من المسرح منبرا ، وحومة نقاش لما يدق في واعيتها ، لم تعن بالمسرح ، هذا الوافد الحديث من الضفة الأخرى من البحر المتوسط ، الا في منتصف القرن

الماضي ، بعد أن تفاعل الوعي العام فيها بيقظات فكرية ، وانتفاضات قومية ، تعمل على تخليص الذات وابراز طابع الشخصية ، الا بعد أحداث سياسية خارجية عصفت بهذا الوعي ، قسوة وجبروتا ، فأحيت فيها نزعة الى تحطيم قيود الاستعمار والظلم وانطلقت جامحة بعامل الدفاع عن النفس ، والحق في الحرية والحياة . . أحداث وانتفاضات عاشتها هذه الأقطار منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر .

والذي لا شك فيه أن هذه الأقطار تعرفت الى فن المسرح قبل ذلك العهد بكثير ، تعرفت اليه يجري باللغات الأجنبية ، وذلك عن طريق الفرق الأجنبية ، التي كان يستقدمها الولاة والحكام للترفيه عن ضيوفهم من الأجانب ، ثم عن طريق حفلات التمثيل التي كانت تحييها مراكز التبشير والمعاهد الأجنبية . . لكن هذه الأقطار لم تحاول أن تقلد ما رأته وتتخذه نحلة وافدة . ومن المعلوم والمقرر ، ان الأمم المغلوبة تأخذ الكثير من نحل الأمم الغالبة ، لم تحاول هذه الأقطار أن تتخذ من المسرح أسلوبا لمعالجة شئون حياتها القائمة . . لسبب واحد ، وهو أن الوعي العام لم يكن قد استكمل أسباب يقظته ونضج ادراكه . . بعد الوعي ـ آنذاك ـ عن تقييم المسرح حتى كمجال للترفيه ، وان وسع الوعي أن يستقبل مُعطيات أوروبا في اللباس والأزياء والعادات الاجتماعية .

والمقام يضيق اذا أجرينا القلم يحده ويجزم أي الأقطار العربية السابقة ، تقدم الآخر في اعتناق هذا الفن الوافد الدخيل . وما هي الأسباب التي عملت على أن ينمو هذا الفن ويزدهر ويتأصل في قطر دون الآخر . . . ثم لماذا لم يكن المسرح من شغل العرب ، لا في الجاهلية ولا في الاسلام ، بدليل انه لم يعثر حتى الآن على نص مكتوب لمسرحية عربية فيما خلفه التراث العربي في الأدب ، على زخارته وتنوع ألوانه ، كما أن الكشف الأثري لم يتفض بعد الركام عن بقايا دار للتمثيل في العربية القديمة ؟ . .

حسبي فيما أوردته عبرا ، ما يؤكد ان المسرح لم يقم في قطر عربي الا وتكون قد سبقت قيامه يقظة هزته في أوصاله وتمشت في كيانه ، ومن هنا انبثق حسن ظني في الكويت المتفتح الناهض ، ثم جاءت ثقتي في ان تجربتي الفنية فيه ستكون مثمرة وخيرة .

سألت نفسي :

ماذا في الكويت من مظاهر النشاط المسرحي ؟

ثم ماذا تريده الكويت مني على وجه التحقيق ؟

مظاهر النشاط هنا تكاد تنحصر في الحفلات التمثيلية التي يحييها الطلاب بين جدران المدارس . . . ثم في الحفلات القليلة التي يقدمها « المسرح الشعبي » ، وأعضاؤه أيضا من هواة التمثيل ، وهي حفلات يحضرها الجمهور بالدعوات المجانية ، وتجرى غير متتابعة . . وتقدم مسرحيات مرتجلة باللهجة الكويتية ، تعالج الأحوال القائمة في أسلوب فني متعثر ، ليس له من المسرحية الحقة الا المظهر ، وليس لهذه المسرحيات نصوص مكتوبة يتقيد بها الممثلون . . هذا والأداء التمثيلي يجرى من جانب الممثلين دون تقيد محكم فيما يبدونه كلاما وايماءة وحركة تبعا لمقاييس ومعايير تستمد قيمها من موضوع المسرحية ومن الانفعالات التي تجرى في شخوصها . . .

ومع هذا ، فان الجمهور يستمتع بهذه الحفلات اذ لا يجد غيرها مجالا للتنفيس والتعبير عما يحسه .

وفي جميع ما تقدم ذكره من مظاهر النشاط المسرحي ، يقوم الرجال بأدوار النساء ، لأن العرف السائد في نواحيه المتزمته ، يحول دون أن تعتلي المرأة المسرح الى جانب الرجل ، حتى ولو كانت من غير نساء الكويت .

الا ان ما تقدم ذكره ، وان بدا نسيجا مفككا غير وثيق في لحمته وسداه ، ففيه الشيء الكثير . . فيه ارهاصات مكينة لقيام مسرح حق . . فيه الممثل الذي يعبر ، وفيه الجمهور الذي ينصت ، دعامتان من ثلاث تعتبر الأساس في كيان كل مسرح . .

وليس عجبا أن يقوم مسرح من غير أن تكون له مسرحيات يؤلفها ناسه وتعالج شئونهم ، فالمسرح في الشرق العربي قام أول ما قام على هذا النحو بحكم انه دخيل ومستحدث ، وليس له أصل في الأدب العربي ، ثم تطور مع الزمن ، فاذا المسرحية الأصيلة المؤلفة ، تحل مكان المسرحيات التي كان يغتصبها الكتاب العرب من الأدب الأوروبي ، باسم التعريب أو التمصير . .

تؤلف شعبة عريقة في الأدب الغربي منذ عهد قدامى اليونان ، كما انها اتصلت قبل ذلك بمراسم الدين .

على ضوء ما تقدم تتضح مهمتي فيما يريده مني الكويت لمسرحه الناشيء .

الخطوة الأولى

وقد اتخذتها قبيل قدومي الى الكويت ، اذ وافق الكرام المسئولون على أن استقدم معي من القاهرة ممثلتين محترفتين ، وهيئة ممن يديرون الحركة المسرحية ، فاخترت السيدتين : زوزو حمدي الحكيم ، وجيهان رمزي ، وكلتاهما من تلاميذي ، للأولى خبرة وماض مشرف في خدمة المسرح ، وللأخرى استعداد خصب يبشر .

وأخذنا نعمل . . . أقول (نحن) ولست (أنا) وحدي . . فاذا قلت نحن ، فانني أعني المسئولين في الوزارة ، ومن أجريت ذكرهم ، ثم أعضاء الفرقة (فرقة المسرح العربي) الذين اخترتهم من الشباب الكويتي والعربي . .

الفرقة تتألف

أعلنت عن حاجتي الى شباب يعمل بالفرقة . . التي ترعاها الوزارة وتشرف عليها ، فتقدم أكثر من مائتين وخمسين شابا ، ولم تتقدم فتاة كويتية واحدة . . واستغرق أمر اختيار الصالح منهم ثلاثة أسابيع ، إذ أن الرغبة وحدها في أن تصبح ممثلا ، لا تفيد ما لم يكن وراءها استعداد فطري لتلقي فنون المسرح . .

وفي أثناء هذه الفترة ، وقد دوت أبواق الدعاية للفرقة الناشئة عن طريق الراديو والتلفزيون ، وبعد محاضرات عدة ألقيتها في شأن المسرح ، في ماهيته ،

وفي ان أهدافه تحرر وتثقيف وليست تحللا وتزييفا . . وقعت أعجوبة !!

تقدمت فتاتان كويتيتان ، تعملان موظفتين في وزارة الصحة ، لتمثلا ممثلتين على الرغم من تزمت المتزمتين . . فعانقت في قدومهما الأمل الحلو في نجاح مهمتي ، كما ازددت ثقة في ان الكويت على أبواب تطور اجتماعي في حياة المرأة .

وتم اختيار المتقدمين من الشباب الكويتي . . عددهم أربعون . . وليسوا من اتباع « علي بابا » بل هم شباب جريء ملىء بالرغبة في أن يجعل للمسرح شأنا في بلاده .

لماذا اخترت « صقر قريش » ؟

رسمت الوزارة مهمة (المسرح العربي) بأن تكون مسرحياته ، أول ما تكون ، لاحياء أمجاد العروبة ، واعلاء البيان الفصيح ، وحبذت ما رسمته ، باعتبار أن الأمة العربية اليوم ، وهي تصنع تاريخها الحديث ، في حاجة الى ان تستمع الى أحاديث البطولة العربية وأن تطالع بعضا من وجوهها لتستهدى وتعتبر . .

ولكن أي بطل أقدم . . وأي صفحة من التاريخ أعرض ؟

وما القيمة الأدبية ، والفنية للمسرحية التي يجب أن تكون عليها مسرحية الافتتاح ؟؟

ثم جزمت في الأمر ، فاخترت مسرحية « صقر قريش » للكاتب العربي الكبير محمود تيمور لأنها تقدم بطلا عربيا ، هو عبد الرحمن الأموي ، صنع تاريخه بيديه . كما صنع معه تاريخ الأندلس بعد ان فتحها طارق بن زياد .

ولأن الحوادث فيها تجرى على نحو يؤكد القولة المأثورة من ان التاريخ كثيرا ما يعيد نفسه . . فقد كان في الأندلس اذ ذاك تطاحن على السلطان وتنازع على الوجود المغتصب بين زعماء أو حكام لم يكن يعنيهم الا أنفسهم ، ولا يبالون بأن يستنزفوا طاقة البلاد من الرجال والأموال من أجل الاثراء وترف العيش ، هذا والعدو الأجنبي وراءهم متربص يتحين الفرصة ليضرب ضربته القاصمة .

واخترت « صقر قريش » لأنها بما هي عليه من حيث معالجة الموضوع

ومن حيث الأسلوب البياني ، قد وفت بجميع الشرائط الفنية والأدبية التي يجب ان تكون عليها المسرحية الرفيعة . .

واخترت « صقر قريش » لأنها تحتوي على شخصيات عدة تقدم فرصة لأن يشترك في تمثيلها أكبر عدد من الممثلين ، كما ان البطولة ليست معقودة على شخص واحد . .

واعترف انني لم أضع ، موضع اعتبار كبير ، ذوق الجمهور في مختلف طبقاته ، وأنا أعلم أن بعض هذه الطبقات تستهويه المشاهد المغرقة في الاضحاك ، والمواقف المثيرة للفكاهة اللاسعة . أتيت هذا لما تقدم ذكره من أسباب ، ولأن مسرحية الافتتاح في أية فرقة ناشئة يجب أن تجيء بحيث تحسن الاعلان عن رسالة الفرقة ، وتنبيء عن طابعها في جلاء . . ويأتي بعد ذلك ـ اذا لزم الأمر ـ تدارك الموقف في اختيار المسرحيات على وجه رفيق لا يتسم بالاستعلاء على مستوى الجمهور ، ولا بالاسفاف الى تملق كل رغباته .

التدريبات والاعداد

وفوجئت في التدريبات بما لم أكن أتوقعه . . كل عضو بالفرقة يريد أن يكون له دور . . ظمأ الى الاستعراض تكمن وراءه رغبة طيبة في أن يثبت كل منهم جدارته . .

ولكي احقق هذه الرغبة ، ولكي يشمل التدريب أكبر عدد منهم ، جعلت لكل دور ممثلين لا ممثلا واحدا ، ولا سيما في الأدوار الكبيرة . . وعلى هذا وجدتني أعلم التمثيل طاقمين لا طاقما واحدا ، كما هو معهود في الفرق التمثيلية .

ثم كانت المفاجأة الأخرى . .

ان الكويتي هاو للمسرح فيه خصب من الموهبة ، وفيه ليونة لأن يتشكل وفق ما أريد . بحيث انساق بعضهم لأن يغير من لهجته الكويتية ، الى أن ينطق العربية كما ينطقها أهل القاهرة . . وأنا من القاهرة .

إلا انني نبهت الى عدم الأخذ بهذا ، لأنه أمر مظهري ، ثم انني ما جئت الى الكويت لأغير من لهجة شبابه . . ان العمدة والمرجع في جودة الإلقاء ،

هو تجويد الحروف ، وفصاحة النطق ، بعد اقرار الصوت ، ثم سهولة جريان الكلام في غير كلفة أو افتعال طبقا لما يتضمنه من عوامل وانفعالات نفسية . .

حتى ان من حولي يتوافر فيهم حسن الاستعداد والرغبة ، ولكنهم - وهم هواة مسرح في قطر لم يتم التعرف الى المسرح - لم يتعرفوا الى القواعد والقيم التي جعلت من فن التمثيل علما ، ولا يفرقون بين المُلقي والممثل في ماهية كل منهما . .

الا انني كنت أشعر كل يوم بأنني أرى فيهم وعيا يتفتح ، ويختزن ما أقوله ، ويُجري تطبيقه في يسر . . حتى ازددت ايمانا فوق ايمان ، بأن الأصل في الممثل ، هو الاستعداد القوي ، وليس الاكتساب الحاذق .

وكانت مهمتي قاسية أيضا ، لأنني فوق ما تقدم ، كنت أضع تصميم الملابس والمناظر بنفسي طبقا للواقع التاريخي في المسرحية . كذلك كنت أحفظ دوري ، دور عبد الرحمن الأموي ، لأقف الى جانب ابنائي في معركتهم الأولى . . أقودها عمليا بعد أن فرغت من تخطيطها . .

شهر رمضان !!

وتم اعداد المسرحية بقدوم شهر رمضان ، واعلنت استعداد الفرقة لافتتاح موسمها الأول .

ولكن أصواتا حكيمة ، ارتفعت تهمس لي بأن آخذ بالتريث ، وأن أرجي افتتاح الموسم الى ما بعد انتهاء شهر الصوم ، حتى لاتتحرك فئات المتزمتين والرجعيين - وفي كل قطر عربي يوجد هذا الطراز من الناس - فيهاجمون الفرقة بدعوى اننا لم نوقر شهر الصوم التوقير كله ، فأخرجنا النساء الى جانب الرجال فوق المسرح ، وبينهن فتاتان من الكويت .

بداية طيبة

وأخيرا . . .

ثماني عشرة حفلة متتابعة قدمت فيها الفرقة مسرحية « صقر قريش » ، سبقتها حفلة افتتاح الموسم ، ردد أثناءها « مسرح ثانوية الشويخ » تصفيق

الجمهور واعجابه . وبشرت بنجاح الموسم حفلة الافتتاح ، التي جرت يوم ١٨ مارس من ذلك العام ، ودعي اليها وزير الشئون الاجتماعية والعمل ، وحضرها وزراء الدولة وأعضاء المجلس التأسيسي ، وعلية القوم فأبدوا ارتياحهم .

وبين هذه الحفلات السابقة ثلاث كان الحضور فيها بالمجان ، وهي حفلة الافتتاح ، ثم حفلة للجيش الكويتي ، والثالثة لرجال الشرطة . ثم ثلاث حفلات أخرى للطلاب والطالبات والمدرسات ، انخفض فيها سعر التذكرة الى ١٥٠ فلسا ، بدلا من ٧٥٠ ، ٣٥٠ فلسا .

وبهذا ضربت الفرقة رقما قياسيا لم يكن معروفا في الكويت ، من حيث عدد الحفلات ، واقبال الجمهور ، ثم من حيث الايراد ، فقد بلغ ما يقرب من ألفي دينار .

وبهذا أكدت الفرقة وجودها وبررت أمر قيامها .

وأعترف بأنني لم أكن أقدر هذا النجاح . . وعندما راجعت الأمر بين نفسي وبين مخزونها من التجارب التي تمرست بها ، ازداد يقيني بأن العمل الجيد يلقى جزاءه الطيب . . لقد أحسن أعضاء الفرقة القيام بمهمتهم فكان جزاؤهم التوفيق .

ولكن فرحتي الكبرى ، انه لم يهب اعصار من جانب المتزمتين فيطيح بالفتاة الكويتية من فوق المسرح .

أقدام ترسخ

كنت أخشى أن يقع هذا ، فيرتد المسرح الكويتي الى ما كان عليه ، رجال يقومون بأدوار النساء ، أو ممثلات يستقدمن من خارج الكويت ولسن من نسائه ، ليعملن ممثلات الى جانب الممثلين من أهل الكويت .

ان ما اعتز به ، هو انني استطعت أن اجتذب الفتاة الكويتية لترتقي المسرح ، هذا ولم يقع اثناء التدريبات أو الحفلات حادث من جانب الجنسين يخدش الأدب والسلوك الطيب ، ويقيم حجة على أن اختلاط الجنسين فوق المسرح الكويتي جاء سابقا لأوانه . . ان المرأة تستطيع أن تكون شريفة وفاضلة

وهي ممثلة . . كما يقع العكس وهي قابعة وراء الجدران والقضبان .
ان اسمي « مريم الصالح » و « مريم القضبان » سيدخلان تاريخ المسرح الكويتي كرائدتين ، وسيكونان دائما على رأس القائمة لمن تليهما من الفتيات الكويتيات اللواتي سيؤلفن بنشاطهن الفني نقطة انطلاق جديدة في نشاط المرأة الكويتية .

مؤسسة لفنون التمثيل

وكان لنجاح الفرقة صدى لدى المسئولين في الوزارة ، فاذا هي تخطط لانشاء مؤسسة تنتظم فيها جميع مظاهر النشاط المسرحي الذي تشرف عليه .
ستضم هذه المؤسسة المسرح العربي ، والشعبي ، والتنمية الاجتماعية حتى تتوحد خطة ، وتتحدد أهداف ، وتنسجم اجراءات .

وتعد الوزارة مسرحين جديدين ، يكون احدهما مقرا ثابتا لمظاهر هذا النشاط ، ويكون الآخر لاستقبال الفرق العربية التي ستستقدمها الوزارة من الأقطار العربية لتساعد على تنمية الوعي الأدبي والفني وتعميقه .

كذلك تعمل الوزارة ، مشكورة ، على ان يحترف التمثيل من ابدوا تفوقا ظاهرا في اداء ادوارهم ، بالفرقة ، بأن تجرى عليهم مرتبات ثابتة ليتفرغوا للمسرح ويعيشوا له .

وعلى ضوء ما تقدم يتضح ان التجربة القاسية التي اضطلعت بها ، لم تفشل ، وان قيام « المسرح العربي » لم يكن ترفا ولا رفاهية ، وانما هو ضرورة ألزمها التطور العام الذي يهز جميع مرافق الحياة في الكويت ، وان قيام فرقة تقدم أعيان المسرحيات مما تكتبه الأقلام العربية والاجنبية مصوغا في بيان عربي فصيح ، ويعالج القيم الانسانية العامة ، متجاوزا نطاق المحلية الكويتية في مشكلاتها ، معناه ان الوعي الكويتي أخذ يمتد الى ما وراء حدوده ، مشاركا الانسانية العامة فيما تختلف به .

خطوة لها ما وراءها

ان المسرح الكويتي اليوم على أبواب تطور واسع المدى ، بعد ان اجتاز الشوط الأول فيه . . الا ان التطور قد تنزل به نكسات ، مؤقتا طبيعة التطور نفسه ، الذي يجمد ويسكن وكأنه يقف ليسترد انفاسه . وقد تأتي النكسات أيضا من جانب من يعملون فيه وذلك حينما تتحول الثقة بالنفس الى غرور ، وتستحيل ثورة الفوز تزمتا وتطوحا . . غير ان التطور يستعيد دائما ما فاته كما يعرف من يقف عثرة في طريقه . . أقول متفائلا ان امام المسرح الكويتي مراحل كثيرة من الجهد والعرق ، والتواضع والاصرار .

المسرح العربي في الجزائر

سلامة عبدالرحمن

يشكل المسرح العربي في الجزائر الواجهة الحقيقية لحركة التعريب فيها ، وهو المشعل الصادق لها ، باعتباره أداة شديدة الفعالية في تثقيف الجماهير ، وفي تصوير الجماهير ، وفي تصوير أحوالها وتبادل الحوار مع قضاياها ، ولأنه الكيان السحري الذي يجري فيه الحوار ساخنا وحيا بين الانسان « الممثل » والانسان « المتفرج » ، بين الكلمة الحية المنطوقة على خشبته والكلمة المهموسة في ضمير جماعة المتفرجين .

ولقد أدرك الشعب الجزائري هذه العلاقة الحية بينه وبين المسرح ، فأحبه ، وسعى اليه أو استقبله بالاحسان والامتنان إذا سعى اليه ، تقديرا منه لدوره الفعال في حياته وفي تطوره ، وقد أحبه وسعى اليه بقدر ما أحبه وصدق في التعبير عنه : عن حقيقة معاناته ، وعما يعتمل في ضميره من الآمال في حياة حرة كريمة ، تتحول فيها العلاقة بين الأفراد على اختلاف درجاتهم ومستوياتهم إلى عدالة اجتماعية واقتصادية ، من هنا يتفتح باب المستقبل أمام المسرح العربي في الجزائر .

ولكن هناك معطيات تاريخية لا بد من العروج عليها قبل التعرض للآفاق التي يفتحها هذا المسرح اليوم انطلاقا من الموسم المسرحي (١٩٧٣ - ١٩٧٤ م) الذي يشكل نقطة انطلاق مسرحية رسمية تكفلت بها وزارة الاعلام والثقافة الجزائرية .

العربي العدد ١٩٢ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧٤ م

١ ـ المراحل التاريخية لنشأة المسرح العربي في الجزائر :

عرف المسرح العربي في الجزائر يقظة حقيقية بعد الحرب العالمية الأولى ومنذ سنة ١٩٢٦ م لغاية ١٩٦٢ مر بخمس مراحل متباينة .

ومن ١٩٦٢ لغاية ١٩٧٢ مر بمرحلة سادسة :

أ ـ المرحلة الأولى : تمتد من ١٩٢٦ م وهي السنة التي يمكن أن نعتبرها سنة بداية المسرح العربي في الجزائر والتي امتدت الى سنة ١٩٣٤ م . وقد امتازت بالعروض الفنية الواقعية والاهتمام بقضايا ومشاكل الشعب ، والمقاومة السياسية التي بدأت من عام ١٩٢٢ وتحدث عنها الكاتب الجزائري « مالك بن نبي » بقوله : « حوالى عام ١٩٢٢ م بدأت في الأرض هينمة وحركة ، وكان ذلك اعلانا لنهار جديد ، وبعثا لحياة جديدة ، فكأنما هذه الأصوات استمدت من صوت جمال الدين قوتها الباعثة ، بل كأنها صدى لصوته البعيد ، وقد بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات « ابن باديس » فكانت تلك ساعة اليقظة ، وبدأ الشعب الجزائري المخدر يتحرك ، ويا لها من يقظة جميلة مباركة ، يقظة شعب ما زالت مقلتاه مشحونتين بالنوم ، فتحولت المناجاة الى خطب ومحادثات وجدل ، وهكذا استيقظ المعنى الجماعي ، وتحولت مناجاة الفرد الى حديث الشعب . »

ومن أشهر رجال المسرح في هذه الفترة ـ « علالو » ـ و ـ « دحمون » اللذان كرسا جهودهما في اقامة الركائز الأولى للمسرح العربي في الجزائر ، كما أن هناك شخصية أخرى كان لها الفضل في احداث التأثير الكبير على الحياة الفنية في الجزائر ، وربما قلبت المفاهيم التي كان معمولا بها من قبل ظهورها ، وهي شخصية رشيد القسنطيني : الذي تعلق به الجمهور في الجزائر تعلقا شديداً .

ب ـ المرحلة الثانية : امتدت هذه المرحلة من ١٩٣٤ حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية ، وإذا كان رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور الجزائري وتعرف عليه في المرحلة الأولى قد اكتفى بالتمثيل في المرحلة السابقة فانه في هذه المرحلة أخذ يزود الفرقة الشعبية التي كان يعمل فيها بمسرحيات نقدية ساخرة ، لقيت تجاوبا كبيرا من الجمهور وساعدت على خلق علاقة متينة بين المسرح والجمهور .

جـ ـ المرحلة الثالثة : وقد امتدت من ١٩٣٩ لغاية ١٩٤٥ ، وهي مرحلة عصيبة بالنسبة للمسرح العربي في الجزائر نظرا لتدخلات السلطة الاستعمارية ومنعها للأعمال التي من شأنها أن تثير الروح الوطنية في الجماهير ، فحدث طلاق بين المسرح والواقع وبين المسرح والجمهور ، وظهرت المسرحيات المترجمة عن الأدب الفرنسي والتي لا تعالج قضايا الانسان العربي في الجزائر بقدر ما هي مساهمة أخرى لطمس معالم الشخصية العربية في الجزائر . لكن هذا لم يمنع من ظهور مؤلفين ملتزمين بقضايا الوطن والشعب أمثال محمد التورى ومصطفى كزدرلي اللذين واجها ضغوطا استعمارية شلت نشاطهما فترة طويلة .

د ـ المرحلة الرابعة : ابتدأت سنة ١٩٤٥ وفي ظروف غير عادية فقد انتهت الحرب العالمية الثانية في العالم أجمع وابتدأت الحرب في الجزائر ، ففي ٨ مايو ١٩٤٥ خرجت الجماهير الشعبية العربية الجزائرية في مدن خراطة وقالمة وسطيف وقسنطينة ترفع العلم الجزائري خفاقا لأول مرة منذ ١٨٣٠ مبتهجة بتوقف الحرب وهزيمة النازية الهتلرية ، وهي لا تدري أن نازية جديدة وفي ثوب جديد قد ولدت على أنقاضها ، خرجت تطالب فرنسا بتنفيذ وعودها للذين حرروها من الاحتلال النازي وكان رد الاستعمار الفرنسي قتل ٤٥ ألف مواطن ، فكان ذلك إيذانا بنهاية حرب ، وبداية لمأساة شعب . وكان لهذا الحدث الخطير انعكاساته على المسرح العربي في الجزائر إذ اختفت منه مظاهر الترجمة والتقليد وعاد المسرح الملتزم الى خشبته والى جمهوره الذي بدأت نار الثورة تغلي في كيانه .

وتعتبر هذه المرحلة من أعنف مراحل الصراع بين الاستعمار الفكري الدخيل والمطامح العربية للمواطن العربي في الجزائر ، ولهذا كان المسرح في الصف الأول يعد الجمهور للحركة الكبرى،واستمر نشاطه الى ١٩٥٤ ، حين اندلعت الثورة التحريرية في فاتح نوفمبر ١٩٥٤ م .

هـ ـ المرحلة الخامسة : وهي التي بدأت مع الثورة المسلحة ففي السنوات الأولى للثورة ظهرت عدة فرق منها فرقة ـ الموسيقى العربية ـ ومديرها محيي الدين باشترزي التي قدمت مسرحيات « لرشيد القسنطيني » و « نقل عبدالله » « وحسين بردوز » و « وضاح محمد » : لكن نشاطها لم يطل بسبب ضغوط

السلطات الاستعمارية فالتحق معظم الممثلين بالثورة . وظهر المسرح الثوري التابع لجبهة التحرير الوطني الذي صار يقدم أعماله خارج أرض الوطن . فقد تأسست الفرقة المسرحية التابعة لجبهة التحرير سنة ١٩٥٨ بتونس واعتبرت نواة المسرح الوطني الجزائري الحالي ، وقامت هذه الفرقة بمهمتها النضالية التي أسندت اليها وانحصر دورها الرئيسي مبدئيا في تكذيب دعايات المستعمر والدعوة الى الثورة وقدمت مسرحيات عديدة منها « نحو النور » في شهر مايو ١٩٥٨ بتونس ، ومسرحية « ثمن الحرية » و « أبناء القصبة » و « الخالدون » و « دم الأحرار » .

و ـ المرحلة السادسة : كانت هذه المرحلة بداية لميلاد مسرح عربي رسمي في الجزائر فمع نيل الجزائر استقلالها عام ١٩٦٢ أعلن عام ١٩٦٣ عن انشاء المسرح الوطني في الجزائر ، وفتح فروعه الجهوية في كل من وهران وبلعباس وقسنطينة وعنابة . ولكن هذا المسرح لم يكن في مستوى مطامح الجماهير ولا الرسالة التي أنيطت به ، وظل يتخبط في مشاكل لا حصر لها حتى تدخلت وزارة الاعلام والثقافة ، وتبنت مخططا رسميا شاملا لعام (١٩٧٣ ـ ١٩٧٤) يعمل على جعل المسرح الوطني في مستوى الأحداث والتطورات التي تشهدها الجزائر العربية،خاصة في ميدان الثقافة العربية والتعريب والتخلص من رواسب الاستعمار الفكري الرهيب .

٢ ـ الآفاق الجديدة للمسرح العربي في الجزائر :

اندفع المسرح الوطني الجزائري منذ بداية موسم عام (٧٣ ـ ٧٤) في انتاج متصل وغني ـ كما وكيفاً ـ اذ قدم حتى (يناير ١٩٧٤ م) أربعة عروض ، وظل يعدنا بمثل هذا العدد من العروض حتى نهاية الموسم :

« باب الفتوح » لمحمود ذياب ، قدمت للجمهور الجزائري صورة فكرية واضحة عن الأسباب الحقيقية لذكرى سنة ١٩٦٧ .

« بو حدبة » و « سلاك الحاصلين » لمحمد التوري (الثانية عن موليير) . أحيت ذكرى رائد من رواد المسرح الجزائري ، وتعرضت لمشاكل اجتماعية وأخلاقية هامة ما تزال تشغل ضمير الجمهور ، بالاضافة أيضا الى ما قدمه هذا

العرض من دراسة في اطار البحث عن أسلوب المسرح الذي تؤمه الجماهير الآن .

« العاقرة » ـ لزاهير ـ أحد شباب المسرح الوطني ـ وقد ناقشت أمراضا اجتماعية هامة ما تزال تؤرق المجتمع الجزائري ، وجانبا كبيرا من المجتمع العربي ، كما فتحت الباب أمام الجهود الشابة الساعية لاثراء التأليف المسرحي . « بني كلبون » لـ عبدالرحمن ولد كاكي . ولقد عرض صورة للتناقض بين الفرد والمجتمع مبرزا أهمية العدل والحق والالتزام بهما . في أسلوب ظاهره ملحمي .

ومن أهم النتائج التي حققتها هذه العروض ـ أو أغلبها ـ اجتذاب عدد هام من المتفرجين يتزايد يوما بعد آخر،ولا يخفى ان الجمهور من الدعامات الأساسية لقيام المسرح وممارسته لوظيفته الاجتماعية والثقافية . وللاستدراك أشير الى أن هذه العروض قدمت في مسرح الجزائر العاصمة بينما عرض مسرح وهران عاصمة الغرب الجزائري « الجفوة » لعلولة . وربما كانت « الجفوة » علامة للطريق الذي رسمه علولة للمسرح . ولكن المسرح الوهراني قام بعملية فريدة من نوعها في تاريخ المسرح العربي في الجزائر أو ربما المسرح العربي أيضا وهي عملية التأليف الجماعي وفي هذا الاطار قدم « المائدة » وقد ناقش فيها بعض قضايا الثورة الزراعية ولا ننسى بهذا الصدد الدور الذي تلعبه فرق الهواة المسرحية البالغ عددها ٤٥ فرقة موزعة عبر التراب الوطني الجزائري ، وتستمد أعمالها من الحياة اليومية للناس بالإضافة إلى الفرق التابعة لمؤسسات الدولة .

٣ ـ مدرسة تكوين الاطارات المسرحية :

لقد قامت مدرسة برج الكيفان منذ افتتاحها سنة ١٩٦٥ بتخريج أفواج محدودة العدد من الممثلين يكونون الآن جانبا هاما من المسرح الوطني بالعاصمة ووهران ، ويكونون الجسم الكامل « للفرقة الوطنية للرقص الشعبي » ، واذا كانت المدرسة في سنوات عمرها القليلة قد اعترتها بعض العيوب ومظاهر النقص ، فان القانون الذي أصدرته الدولة سنة ١٩٧٠ م لتنظيمها يعالج كل مظاهر النقص هذه سواء بالنسبة لاختيار الطلبة أو بالنسبة لبرامج التعليم

والتكوين وما يلزم لتنفيذها ـ بالضرورة ـ من أساتذة يقومون على تنشئة الفنان المسرحي الناطق بالعربية . ومن باب التذكير نشير الى أن وزارة الاعلام والثقافة بدأت في تنفيذ مشروع « انشاء المسرح الاقليمي لعام ١٩٧٤ ، على ان يكون مقره الدائم قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري ، وان تكون جولاته عبر المدن والقرى الجزائرية الهدف الأول والأساسي ، وسيراعى تحقيق هدفين رئيسيين هما : اجتذاب الجماهير ، والصياغة الفنية العلمية للعرض المسرحي ، وهما هدفان يكفي النجاح في تحقيقهما لانجاح فكرة المسرح ، ولضمان تطوير مشروع التوسع المسرحي .

٤ ـ مشاكل المسرح العربي في الجزائر :

ان أبرز مشاكل المسرح العربي في الجزائر هي التأليف واللغة ، فهما مشكلتان متداخلتان بالنسبة للبيئة المسرحية الجزائرية ، وربما بالنسبة لجميع الفنون التعبيرية التي تقوم على الكلمة ، وان لكل من المشكلتين بطبيعة الحال جوانب واعتبارات تاريخية وواقعية اجتماعية تختلف في الواحدة عن الأخرى . فالقصور الواضح في التأليف المسرحي الآن ، أمر مرحلي يبرزه الواقع التاريخي للجزائر ـ هو أمر مرحلي بالنسبة للغة لأن التعريب عمره ما يزال قصيرا بالنسبة لتأسيس الحضارة اللغوية اللازمة للتأليف بنفس اللغة أي اللغة العربية . وهو أمر مرحلي بالنسبة للتأليف ذاته ، لأن المؤلف ابن عصره ، وابن حضارته ، وابن المجتمع السياسي والاقتصادي الذي يصوره ، وترتيبا على ذلك فمن المنطقي ان ننتظر بعض الزمن حتى يولد صف من المؤلفين من أبناء المرحلة الجديدة ، مرحلة الاستقلال والبناء والتشييد .

ومهما يكن من أمر فان الحركة الثقافية العربية في الجزائر تنمو بسرعة وتسير حركة التعريب سيرا حسنا وفق المخططات المرسومة لها . ولا شك ان كل عربي ينظر الى الجزائر اليوم وكله أمل وثقة في أن يراها مركز اشعاع ومعرفة وازدهار للثقافة العربية المزدهرة في مغربنا العربي الذي هو جزء لا يتجزأ من الوطن العربي الكبير ، ولعل في هذا يكمن الدور الكبير الذي ينتظر ان يقوم به المسرح العربي في الجزائر لتحقيق هذا الهدف النبيل .

الفصل الثالث

تجارب وعروض

صُندُوق العَجَبِ وَالمسْرَحُ الفلسْطينيّ المقاومُ

أحمد المصلح

قدمت الى عمان من فلسطين المحتلة فرقة « صندوق العجب » المسرحية ، وأحيت عروضا لمسرحيتها « تغريبة سعيد بن فضل الله » على خشبة مسرح دائرة الثقافة والفنون للفترة ما بين الثاني والعشرين والسابع والعشرين من شهر تموز (يوليو) عام ١٩٨١م .

وصندوق العجب فرقة مسرحية فلسطينية قوامها سبعة أشخاص بمن فيهم الكاتب والمخرج والممثل وصاحب الديكور والاضاءة . . . الخ ، وهذا يعني أن عمل الفرقة عمل جماعي تأليفا واخراجا . ومعلوم أن صندوق العجب من أنشط الفرق المسرحية في فلسطين المحتلة ، وربما يعود ذلك الى تمرس أعضائها بالمسرح منذ أن كانوا أعضاء في فرقة « بلالين » الفلسطينية المشهورة ، والتي قدمت أروع العروض المسرحية ، وكان أهمها مسرحية « العتمة » التي أعيد اخراجها وادائها في عمان في العام الماضي من قبل بعض الشباب المتحمسين للمسرح وعلى رأسهم مخرج المسرحية وعضو بلالين سابقا الفنان وليد عبدالسلام .

يقول أحد أعضاء فرقة صندوق العجب ردا على سؤال حول نشأة الفرقة وظروف عملها ما يلي :

منذ ظهور النشاط المسرحي في الأرض المحتلة ، والذي بدأته فرقة بلالين

العربي العدد ٢٧٧ ديسمبر ـ كانون الاول ١٩٨١م .

في أوائل السبعينيات ، أثبت المسرح أنه وسيلة جيدة التوصيل والتعبير عن القضايا المعاشة في ظل الاحتلال . وبعد تفكك فرقة بلالين ، وجد بعض أعضائها بأن استمرار العمل المسرحي بحاجة الى شروط جديدة . فكانت فرقتنا التي خاضت تجربة التفرغ للمرة الاولى سنة ١٩٧٦ ، لكنها ـ ولعدم توفر الشروط اللازمة للتفرغ ـ لم تستطع الاستمرار فعادت للعمل كفرقة هواة ملتزمة بالعمل المسرحي .

في الضفة الغربية

قلنا ان طاقم الفرقة مكون من سبعة أشخاص يشكلون فريقا مسرحيا متكاملا في التأليف والاخراج والاداء ، وهؤلاء الأشخاص هم : سونيا لمر ، عمر سمارة ، خلف طه ، عادل الترتير ، جمال حمزة ، عبدالمجيد اسحق ، ومحمد أنيس البرغوثي ، وجميعهم من الشباب الواعي لمسؤوليته التاريخية والمتمركزة أساسا حول مفهوم التشبث بالأرض والتصدي لكافة الأساليب الفاشية التي يمارسها الاحتلال الصهيوني ضد الأرض الفلسطينية والانسان العربي الفلسطيني ، وبمختلف الأدوات وعلى شتى الأصعدة .

ومن هنا يبرز عظم الدور الذي يلعبه المسرح الفلسطيني في الداخل . دور لا نملك إلا أن نفخر به ونعتز . ولئن كانت امكاناته متواضعة حاليا إلا أن الدعم والتقدير والتشجيع الذي يلاقيه هذا المسرح من جمهوره في الداخل والخارج سيتمخض في المستقبل القريب عن تجربة مسرحية فلسطينية رائدة ومتميزة شكلا ومحتوى . تجربة مسرحية تشكل علامة مضيئة في مسيرة المسرح العربي المعاصر .

قدمت فرقة صندوق العجب حتى الآن الأعمال المسرحية التالية :

مسرحية « لما انجينا » ، مسرحية « راس روس » ، مسرحية للأطفال مع سرية رام الله الاولى ، ومسرحية « تغريبة سعيد بن فضل الله » التي جاءت بها الفرقة الى عمان لتعرضها مرة أخرى أمام جمهور المسرح في الاردن ، بعد أن

عرضتها ومسرحياتها الثلاث الاخرى غير مرة في مختلف مدن وقرى فلسطين المحتلة .

مكان المسرحية هو الضفة الغربية لنهر الاردن المحتلة ، وزمان المسرحية هو زمن الاحتلال الصهيوني لتلك الضفة ، وشخوص المسرحية متنزعون بذكاء من تلك البنية « الزمكانية » فهنالك المحتل الصهيوني ورمز اليه تارة باسم « المروض » وطورا آخر باسمه الحقيقي ، « الجندي الاسرائيلي » . وهنالك أيضا شخوص عربية تمثل مختلف القطاعات : الملاكين والتجار وأصحاب العقار والعمال . . . الخ .

وهنا ربما يثور سؤال حول العنوان : لماذا التغريبة أصلا ؟ ولماذا سعيد بن فضل الله ؟ وحيثيات الاعتراض هنا تعود الى أن كلمة « التغريبة » تخدع المتلقي . فيظن أنه أمام عمل ملحمي وليس دراميا . أما شخصية سعيد فقد توحي بأن بطل المسرحية فردي في الوقت الذي تتقاسم بطولة المسرحية قوى شعبية من مختلف الطبقات الاجتماعية .

وفي الحقيقة فان شخصية سعيد بن فضل الله هذه تقترب من النمط الملحمي ، وهي تتشابه مع شخصية « زيد الياسين » في قصيدة « تغريبة زيد الياسين » للشاعر الفلسطيني الدكتور وليد سيف ، والمتضمنة في ديوانه الأخير « تغريبة بني فلسطين » الصادر عن دار العودة في النصف الأخير من عام ١٩٧٩م . غير أن ما يميز سعيد بن فضل الله عن زيد الياسين أن الأول يسافر في البنية المكانية الزمانية الخاصة بالمسرحية ، بينما الثاني يجوب الوطن العربي قبل أن يعود الى حيث بدأ من فلسطين المحتلة .

صراع على محورين

تقول المسرحية أن سعيد بن فضل الله انسان بسيط ، تصطدم امكاناته المتواضعة بشروط اجتماعية واقتصادية وسياسية قاسية بعد الاحتلال ، فلا يستطيع تحقيق عيشه إلا من خلال بيع قوة عمله في السوق السوداء بشروط الشاري وحده ، هذه الشروط كانت بالنسبة لسعيد بن فضل الله أن يعمل كلبا

في سيرك يملكه من يتقن لعبة الاستغلال . ويبذل سعيد جهده الى أن يتم قبوله رسميا في السيرك ، وأثناء ذلك يكتشف أنه قد دفع انسانيته وأصبح كلبا ، ورآه الاخرون بهذه الملامح فكانت الصدمة مع الآخرين للبحث من جديد عن انسانيتهم التي ضاعت ضمن قوانين لعبة السيرك التي وضعها المروض ، ويدركون جميعا أن انسانيتهم لن تتحقق ببقاء لعبة السيرك كما هي ، وفي نهاية المسرحية يصلون الى صورة يضعون قوانينها بأنفسهم ، ويبدأون أول خطوة نضال نحو تحقيقها .

ينعقد الصراع في المسرحية على مستويين رئيسيين :

الأول : الاستغلال ـ الفقر .
والثاني : الاحتلال ـ التحرر الوطني .

ففي المستوى الأول نلاحظ مجموعة من التجار والملاكين وأصحاب العقارات في جانب ، وبعض العمال في جانب آخر . حالة العمال المادية سيئة جداً ومع ذلك فهم محاصرون من قبل الملاكين وأصحاب العقارات الذين يطالبونهم بدفع الديون واخلاء المساكن ، وقد جسد هذا المشهد العامل سعيد بن فضل الله (عادل الترتير) في قاعة المحكمة حيث أقام الدائنون قضية عليه . ويبدو العامل سعيد محاصرا حتى في المحكمة . فيمنع من الكلام دفاعا عن نفسه ، بينما يبدو إلحاح الدائنين على سعيد وعلى القضاة في أشده .

وفي المستوى الثاني يبدو العامل سعيد وعدد من العمال وقد تحولوا تحت غائلة الفقر إلى اجراء (حيوانات) لدى صاحب العمل المروض الصهيوني ، كما يبدو الآخرون (التجار والملاكون) في صورة ذليلة أمام السلطة الصهيونية ممثلة بالحاكم العسكري الذي لا ينفك يذلهم كلما تقدموا اليه بطلب رخصة أو جمع شمل العائلات أو بطلب تصريح لزيارة الأهل خارج فلسطين المحتلة .

وهنالك مستويات أخرى للصراع ولكنها ثانوية ، كتلك التي تحدث بين العمال في حال مسخهم حيوانات وبين بقية الناس الذين يرفضون وضعية (المسخ) ، أو تلك التي تحدث بين أطراف السلطة الصهيونية نفسها مثل حالة

العصيان التي أبداها الجندي الصهيوني (جمال حمزة) على السلطة السياسية ـ التجارية (خلف طه) برفضه اطاعة الأوامر .

وكمحصلة لكل أبعاد الصراع في الاشكالية العامة التي طرحتها المسرحية ، تستطيع أن تؤكد أن الحل كان لصالح القوى الايجابية في حركة الصراع . وقد استطاعت المسرحية فعلا بجهد ان تبلور حالة من الوعي الذاتي والموضوعي لدى الشخوص التي تمثل القيم الايجابية .

ونستطيع القول ان تطور الصورة الدرامية في المسرحية سار في اتجاهين متكاملين :

الأول : الاستبطان الداخلي للشخصيات .

الثاني : انضاج الظروف الموضوعية .

بحثا عن المخلص

ففي الاتجاه الأول شاهدنا ارتقاءً أو تدرجاً في الارتقاء النفسي والغريزي لدى الشخوص ، فالعمال ـ المسخ على سبيل المثال ، بعد أن ساوت غريزة الجوع بينهم وبين الحيوانات ، وتحول سلوكهم الى سلوك حيواني محض ، بدأوا يتحررون شيئا فشيئا من سيطرة الغريزة (البحث عن الطعام لدى الصهيوني المروض) . الى البحث عن قيمة تبلورت أخيرا بالتحقيق الكامل للذات . وهنا انتقل الهدف من مجرد الحصول على الطعام الى الحصول على الكرامة الانسانية ، أي الى الشرط الانساني .

كذلك فالتجار والملاكون وأصحاب العقارات ارتقوا غريزيا من وضع الاستغلال الجشع الى وضع الحب ، حب الناس وحب الوطن .

وفي الاتجاه الثاني : هنالك جملة من المواقف الدرامية تشير الى أن وعيا موضوعيا قد تشكل مثل :

أ ـ الاشارة الى منقذ أو مخلص موجود خارج وضع العمال ـ المسخ ، رمزت المسرحية اليه بالشاطر حسن . هذا الشاطر حديث الناس جميعا ،

يزورهم في الليل والنهار على جواده الأبيض وسيفه يقطر دما ، ليخلص المظلومين وينتصر للضعفاء المستعبدين .

ب ـ الاشارة الى الصوت ـ الصدى ، اذ تسمع الشخصية ـ شخصية المسخ ، نداء متكررا يحضها على الرفض في وجه الصهيوني المروض ، وربما يكون هذا الصوت نداء الشخصية الداخلي الذي بقي محافظا على شرطه الانساني .

ج ـ الاشارة الى المظاهرات والاضرابات وأشكال المقاومة للمحتل الصهيوني ، وبعض هذه الاشارات جاء على لسان الشخوص العربية وبعضها جاء على لسان الجندي الصهيوني . وهذا يعني أن ثمة ظرفا موضوعيا هو أيضا يترقى الى حالة الثورة الشعبية العارمة في وجه الاحتلال .

وعلى ذلك ، قلنا ان الحل الدرامي حاصل لصالح القوى الايجابية ، وقد تبدى ذلك كما رأينا من خلال وعي ذاتي على مستوى الشخصية ، اكتمل مع وعي موضوعي آخر على مستوى الواقع الاجتماعي خارج الذات . وقد التحم الوعيان في حركة جماعية أسميناها حركة التحرر الوطني ، وظهرت في المشهد الأخير للمسرحية على شكل مسيرة هادفة تنبىء عن ثورة أو شروع في ثورة ضد المحتل الصهيوني الغاشم .

أما مسألة (المسخ) التي اعتبرها البعض نشازا في السياق العام للمسرحية كونها تحط من شأن العمال العرب ، فاني أنظر اليها من زاوية أخرى . وأرى أنها تغني المسرحية ببعد فكري تاريخي .

ففكرة المسخ علاوة على انها مطروحة من قبل عدد من الكتاب والروائيين العرب والعالمين فهي هنا في المسرحية موظفة بشكل موفق يرمز الى طبيعة الفكر الصهيوني اليهودي التلمودي ، إذ من المعلوم أن (يهوه) رب اليهود في التلمود حين جعل أتباعه شعبا مختارا حط من بقية الأجناس البشرية الى درجة الحيوانية . فاليهودي وحده هو الانسان ، والانسان الكامل في دين (يهوه) ، وما دونه فهم حيوانات وأولاد خنازير ، خلقوا لأمر واحد ووحيد وهو خدمة اليهود .

إذن فعملية المسخ ، تعرية للفلسفة الصهيونية العنصرية من جهة واشارة الى الاستراتيجية المبنية على تلك الفلسفة والقائمة على نفي واقتلاع وسحق الشعب العربي الفلسطيني من جهة أخرى ولعل قراءة التلمود اليهودي تكشف عن هوس اليهود برؤية الدماء دماء غير اليهود ـ وهي تصبغ حتى جدران المعابد

ملاحظات رغم النجاح

ولا يفوتنا في نهاية هذا التحليل للعرض المسرحي « تغريبة سعيد بن فضل الله » . أن ننوه بالأداء المرتفع فنيا الذي قام به الممثلون : سونيا عمر وخلف طه وعمر سماره وعادل الترتير وجمال حمزة ، وأخص الفنان المبدع عادل الترتير الذي تألق في أكثر من موقف ، كدور الانتقال من حالة الانسان العادي الى الانسان المسخ أو بالعكس ، وكذلك الفنان خلف طه الذي أدى أدوارا مختلفة داخل المسرحية . ان عادل وخلف طاقة مسرحية كبيرة تنبىء عن مستقبل مسرحي ممتاز حقيقة .

ورغم نجاح المسرحية ، نسجل بعض الملاحظات التي لا نعتقد أنها تنتقص من القيمة الفنية الكبيرة التي جسدتها ، وفي مقدمتها :

١ ـ كان بدء المسرحية ضعيفا من الناحية الفكرية ولا يتساوق مع العمق الفكري الذي يسم المسرحية بالاجمال .

فمشهد الافتتاح يتلخص في مقولة ثلاثية هي (لهو ـ حرب ـ رحيل) طفل يولد ويكبر ويلهو فتقع الحرب ، ثم يرحل الناس عن وطنهم . هكذا وبحيادية تامة أقرب الى العبثية . وكان بوسع النص أن يطور لنا ايجابية ما من خلال المقولة الثلاثية العدمية تلك ، ولا أعتقد أن البنية الزمانية المكانية للمسرحية تبخل بها .

٢ ـ ان تعقد الاشكالية المطروحة في المسرحية تجعل أمر النهوض بها فنيا من خلال خمسة ممثلين مسألة بالغة الصعوبة . اذ يستحيل أن يتقمص ممثلون خمسة « أدواراً » مختلفة ومتناقضة في عرض متلاحق . للأحداث والمواقف .

٣ ـ ان غياب المخرج المتخصص أربك المسرحية الى حد ما ، ولهذا برز الخلل الذي أشرنا اليه قبل قليل في الأداء ، سواء كان في الصوت والتشكيل فوق الخشبة أو كان في التحرك واستيعاب الشخصية الجديدة أثناء فترة الانتقال من وضع الى وضع مختلف .

٤ ـ كما أن الديكور والملابس وربما الاضاءة والمؤثرات الموسيقية لم تكن منسجمة ومواكبة للشخصية في انتقالها المفاجيء غالبا ، أو مع تطور الصراع الدرامي بشكل أدق .

٥ ـ كذلك فنهاية المسرحية كانت غائمة ، في الوقت الذي كان من الممكن أن تكون أشد وضوحا ـ وضوح أبعاد الصراع وصيرورتها باتجاه التركيب النهائي المنطقي والعلمي .

ان هذه الملاحظات لا تقلل من جدية العرض المسرحي ولا من القيمة الفنية التي جسدها ، خصوصا اذا وضعنا في حسابنا أن المسرح الفلسطيني في داخل الأرض المحتلة يتطور من داخله هو ، ومن واقعه هو ، ومن تجاربه هو ، انه مسرح يسعى الى بلورة شكله الخاص به ، ومن الطبيعي ـ والحالة هذه ـ أن تظهر عليه أثناء تشكله بعض الملامح المقاومة حتى للأشكال المسرحية المعروفة .

ريش نعام سوداني !

الدكتور علي الراعي

حمل الي بريد « العربي » رسالة من الكاتب المسرحي والأديب الفنان المخرج الدكتور خالد المبارك ، المحاضر بجامعة الخرطوم والمنتدب عميدا لمعهد الموسيقا والمسرح بالخرطوم .

والرسالة تحمل اليّ بعضاً من المسرحيات التي كتبها الدكتور خالد ، وتحمل أيضا بعضا من العتاب على شخصي ، لأنني أكتب عن المسرحيين العرب من كل مكان في الوطن العربي ، ولا أذكر شيئا عن السودان !

وقد سبق لي ـ على صفحات العربي ـ أن تحملت على كاهلي الضعيف شيئا من تبعة التجزئة الثقافية التي تقوم الآن في الوطن العربي . وقلت ان من واجبي دائما ان أبحث وانقب واسعى الى حيث يوجد النشاط المسرحي العربي .

غير أني قلت أيضا انني لست المقصر الوحيد في هذا المضمار ! فهناك عجز الأجهزة الثقافية العربية عن احداث ورعاية التواصل الثقافي بين أرجاء الوطن العربي . وهناك أيضا عجز الكتاب والفنانين المسرحيين وتقصيرهم في حق انفسهم ، إذ ينشرون كتبهم وأعمالهم ثم لا يعملون على ايصالها الى من يهمهم أمر هذه الأعمال ، من بين النقاد والفنانين .

وعلى سبيل المثال ما ان قلت للمخرج المعروف سعد اردش انني تلقيت بعضا من مسرحيات الكاتب المسرحي السوداني خالد المبارك ، حتى أبدى من فوره اهتماما بالمسرحيات ، ورجاني ان أعيره اياها فور انتهائي من قراءتها .

العربي العدد ٢٤٨ يوليو (تموز) ١٩٧٩ م

وأرجو ألا يغضب الدكتور خالد المبارك أو يشعر بأني حرج حينما أقول له انه لا أنا ولا سعد اردش كنا نعرف شيئا عن أعماله ، قبل ان يتفضل هو علينا بتعريفه بنفسه .

وهو أسلوب أرجو أن يلجأ اليه سائر الكتاب والفنانين العرب ، حتى تنتظم منهم حركة شعبية تأخذ على عاتقها إحداث التواصل الثقافي بين أجزاء الوطن العربي الشتيتة ، مادامت الأجهزة الثقافية الرسمية غير قادرة ، أو غير راغبة في احداث هذا التواصل .

حمل الي بريد « العربي » اذن بعضاً من أعمال خالد المبارك ، فقرأتها جميعا ، وسعدت بها ، وها أنذا أبادر بالكتابة عن واحدة منها .

وخالد المبارك يعرفنا بنفسه وبخلفيته الثقافية في واحد من كتبه فيقول :

انه تخرج في جامعة الخرطوم عام ١٩٦٨ ، وانه كتب مسرحية : « ريش النعام » التي نشرت عام ١٩٧٦ ، كما أخرج له المسرح القومي السوداني مسرحيتين في عرض واحد هما : « هذا لا يكون » و : « تلك النظرة » .

وهو الى هذا ، كتب للتلفزيون السوداني مسرحية : « ما رأيك في هذه التسريحة ؟ » ، وألف وأخرج مسرحيتي : « رث الشلك » و « الشيخ فرح » في اطار جامعة الخرطوم ، كأسلوب من أساليب تدريب طلاب الدراما العملية ، فكاتبنا اذن يجمع بين التأليف للمسرح وبين الاخراج له ، وهذه ميزة نادرة ، توسع افق الفنان المسرحي وتعود على جناحي فنه ـ الكتابة والاخراج ـ بالنفع المتبادل .

مشكلة الحرية والانضباط

وقد لفت نظري من مسرحيات خالد المبارك مسرحية : « ريش النعام » ، وفيها ينتزع الكاتب من صفحات التاريخ السوداني شخصية تاج الدين البهاري ، الذي تقول المصادر انه رحل من العراق الى السودان لينشر الاسلام في ربوعه ، واستخدم في ذلك وسائل يصفها الكاتب بأنها درامية ، ويفيد منها بالفعل في « ريش النعام » في المشهد التاسع من المسرحية .

والمسرحية تلبس الرداء التاريخي لتعالج موضوعيا ابديا وهو : كيف

السبيل الى حكم لا يعتمد على القمع ، ولا يبني السجون ، ولا يسن القوانين ، بل يعيش الناس فيه عيشة البساطة التامة ـ يتمتعون بأعلى قدر من الحرية ، ولو كان معنى هذا ان يستغنوا عن كثير من متاع الدنيا ؟

الى السودان يأتي : ياسر ، هاربا من سلطان جائر ، ويأتي للسبب ذاته عثمان . يتقابلان على الطريق ، فسرعان ما يصبحان رفيقي سفر ، ثم يتحولان من بعد الى قطبين يمثلان الصراع الذي يدور في المسرحية بين أسلوبين نقيضين : حب الحرية المطلقة من جهة ، وضرورة الضبط والربط ـ من جهة اخرى ـ لقيام المجتمع الانساني !

يلتقي الصديقان بالشيخ تاج الدين البهاري البغدادي ، الذي سبقت الاشارة اليه ، ويحضران اجتماعا شعبيا يدعو اليه الشيخ ليجذب المريدين الى طريقته في الصوفية فيتقدم اليه ياسر أولا ، ويليه عثمان ، فيفقه كلا منهما في أصول الطريق والطريقة ، ويصبحان بهذا من مريديه .

أنت الحاكم

ثم نعلم في المشهد الثالث من الفصل الثاني ـ يقال لنا ولكننا لا نرى ما يقال مجسدا أمامنا ـ ان الناس قد انتخبوا عثمان حاكما عليهم ، وان هذا قد مضى عليه بعض الوقت وهو يحاول ان يحكم دون احباط أو قيود . انه حتى حوادث المشهد الثالث هذا لم يبن سجنا ، رغم ان أحد المواطنين قد تورط في الخطأ : تشاجر مع شريك له واصابه بجراح . ويومها وضع عثمان الأمر بين يدي شيخه البهاري معتزما ان يحبس الجاني . غير ان الشيخ اعترض ، ولأن هذا الجاني نفسه قد مضى من إحداث الجرح الى القتل . يعود عثمان ومرة أخرى ليضع الأمر بين يدى الشيخ . طالبا اذنه في بناء سجن يضم ذلك الجاني وأمثاله .

غير ان الشيخ لا يستطيع أبدا ان يوافق على بناء السجن ، ودائما يخايل عينيه سجن عتيق رآه في بغداد ، أقبية تحت الأرض الرطبة القاتمة واكتشف احد الوزراء فيها ذات مرة عشرات من المسجونين المنسيين . لا يعرف أحد تهمتهم ولا ذنبهم . ظلوا بالسجن سنوات طوالا ، بعضهم حوكم وبعضهم الآخر

مات من ارسله الى السجن فانفق نصف عمره بالأقبية المعتمة . وبصمت الشيخ وهو يروي ما عاين في انفعال ظاهر ثم يقول : « منذ ان رأيت أولئك السجناء وأنا أقول : « بغداد » ، ولا أقول « مدينة السلام » . من يبن سجنا لن يعجز عن ملئه أو لن يعجز اتباعه عن ملئه بالمجرمين والأبرياء .

ويسمع عثمان كلام الشيخ فيقول : « لن أفعل ما لا يرضيك ، هل تريدني ان أسقط من حسابي بناء السجن ؟ سأفعل ذلك . غير انني سآتي اليك مذكرا في اليوم الذي ترتكب فيه جريمة كان يمكن تلافيها .

ولكن الشيخ ينفض عن نفسه تبعة الخيار . ويقول لمريده لا تخيرني أنا . الخيار أمامك انت الحاكم . ويثبت الشيخ على قراره هذا لا يغيره ، ويترك عثمان يشق لنفسه ـ بنفسه ـ طريقه .

في المشهد الرابع من المسرحية ، نرى ياسر وحيدا ، يناجي نفسه وربه ، ويدعو الله ان ينصره ، ان جار عليه ظالم وان ينتقم من عبيده الباغين وأعوانهم . ولا يكاد ينتهي من مناجاته حتى يكتشف ان هناك من يسترق عنده السمع ، فنعلم ان أول مريدي الشيخ ، قد وضعه صاحب السلطان ـ صديقه عثمان ـ تحت المراقبة .

يدور في المشهد السادس نقاش بين الصديقين عثمان وياسر ، حول مفهوم الحرية ومجال تطبيقها فالمهاجرون الجدد ، الذين وفدوا على السودان يرفضون الانصياع الى أمر من الوالي . جادله كبيرهم قائلا انه قضى عمره كله يؤمر فيطيع ، وانه لهذا هاجر لهذه البلاد كي يعيش ويموت كحيوان الخلاء ، الأرض أمامه ممتدة ، والأفق لا تحده حدود . وعثمان عاجز أمام هذا الرجل وأمثاله ، فبينهم خبراء تحتاجهم الزراعة . والدولة الجديدة ـ على كل حال ـ لا تملك ان تستغني عن جهد أحد .

عن الشرطة والجيش

ويستفتي عثمان صديقه ياسر في هذا الأمر : الى متى تظل الدولة بلا أجهزة ـ دون جيش يحمي أمنها الخارجي ، وبلا شرطة تنشر الطمأنينة في قلوب الرعايا ؟ هب الدولة اختلفت مع جيرانها أو تعرضت لغزو خارجي ، فماذا يكون بوسعها أن تفعل اذ ذاك ؟

ويتخذ ياسر من هذا الموضوع الشائك الموقف ذاته الذي وقفه الشيخ من قبل . يقول لصديقه : ان هذا الموضوع يخيفه . ان وسائل الحكم هذه هي الآن في قمقم ، فمن يدري اذا اخرجت ماذا يحدث منها ؟ ثم لا يملك ياسر لصديقه إلا ان يعطف على حاله فهو حاكم . وما أشقى الحاكم حين يحكم بلدا مثل السودان بلا جيش ولا شرطة ، ويكون مواطنوه عشاقا للانطلاق الحر من كل قيد !

ويغادر الشيخ البهاري السودان في المشهد الثامن ، بعد ان يثبت عثمان على كرسي السلطان ، قائلا انه لا خير منه حاكما ، سوى صديقه ياسر ، وهو من علمنا : عزوف عن السلطة ، مشفق منها . وعبثا يقول عثمان انه لا رغبة له في البقاء في موضع السلطة ، فان الشيخ يؤكد له ان التبعة واقعة عليه لا محالة ، حتى ولو قبع في داره ، معتزلا الناس .

وتمر أعوام ، ونعلم في المشهد التاسع ان عثمان قد بقي على كرسي السلطان ، وانه حل المعضلة ، واتخذ ما يتخذه الحكام من وسائل ، له الآن حجاب ، وجيش وشرطة ، وقصر باهي الأثاث . ويجيئه رسول من الشيخ يسأل عن أحوال السودان ، بعد ان طعن الشيخ في السن ، ولم يعد يستطيع الحركة ويفسر له عثمان ما حدث من تغيير . أما الشرطة فقد اتخذها بعد ان حاول أحدهم أن يطعنه بخنجر ، لأنه لم يحكم لصالحه في نزاع دب بينه وبين أهله ، وأما الجيش فقد انشىء لأن القبائل المجاورة حاولت غزو السودان ، فردها الجيش على أعقابها . وقال له البعض ان القبائل لن تحترم الحكم حتى يكسو الحكم نفسه بالأثاث والرياش التي تبهر الناظرين . فقال عثمان : اذا كان ثمن السلام الدائم أثاث يبهر فلا بأس .

ويسأل الرسول عن ياسر ، فيقول له عثمان انه بالسجن . صار محورا لجناح خطر تؤمه بعض الصبية ، اغتر بنفسه وبمكانه من السلطان ، فاستحق ان يسجن ، وبالفعل نرى ياسر في المشهد العاشر والأخير وهو يتلو الأوراد ، ويستنزل اللعنات على عثمان . وكان عثمان قد سأل ياسر في لقاء سابق عما يكون موقفه لو ولي الأمر . ويومها لم يقل ياسر شيئا ، لأنه لم يكن يملك ردا مقنعا . أما الآن وهو نزيل السجن ، فان رده حاضر : لو ولي الأمر ، لجمع

الناس في اليوم التالي وتنازل لغيره ، ثم لبقي بالمرصاد للحاكم الجديد ، يراقب أفعاله ويجهر برأيه فيه .

ويقول عثمان : يجب الا يتصدى للنقد الا من يعرف كيف ينفذ الصواب . ويسود صمت قصير ثم يسأل ياسر صديقه عثمان فجأة : ما الذي أتى به الى السجن ؟ ويقول عثمان ان الشيخ مريض ، فهل يرغب ياسر في ان يرحل اليه ، كي يعوده ، ويثور ياسر قائلا : ليس بيني وبين الشيخ مسافة . انه معي هنا دائما . ثم يمضي ساخرا بعثمان فيقول : لم لا ترسل اليه أحد حراسك ، أو سرية مدججة بالسلاح ؟ ابعث بالجنود لكي يفزعوا المرض أو يطردوا الموت . أما أنا فباق هنا ، باق بالداخل وباق بالخارج .

ويغضب عثمان ويقول : يشهد الله انني حاولت . ثم يأمر لصديقه بما لذ وطاب من طعام وشراب ، فان هذا الصديق على وشك ان يموت .

يدخل بناء ومساعدوه فيسدون بالطوب والطين ما بالحبس من منافذ ـ نافذتان وباب وحيد ـ ويعلم ياسر ان أجله قد جاء فيموت وهو يذكر الله الحافظ ،الجبار ، المتكبر ، القهار : جل جلاله . جل جلاله . جل جلاله .

عناصر مؤثرة

وبهذا ينتهي الخط الرئيسي في المسرحية . وهو كما نرى يناقش موضوع الحرية والسلطة مناقشة حية وطريفة . ورغم ان عواطفنا تتجه طورا الى الشيخ ومريده ياسر . لموقفهما النبيل من الحرية والأحرار ، فان موقفهما يلوذ بمثالية لا تؤدي الى شيء يمكن الركون اليه . وعلى هذا نعود فنجد في موقف عثمان شيئا مفهوما على الأقل ، شيئا يمكن ان نقبله أو نحتج عليه .

وقد كان من الممكن ان نكون أكثر قبولا لموقف ياسر من السلطة . لو ان الكاتب لم يشأ ان يجعل مقاومة ياسر تتم خارج الخشبة ، فنسمع بها ولا نراها مما يضعف من شخصية ياسر ، ويفقد المسرحية بعضا من المصادر المشروعة لقوتها ، ولا يمنحنا الفرصة كي نتعاطف مع ياسر لأننا لا نعرف ، على وجه التحقيق ماهية ثورته ولا أغراضها .

ويلفت النظر بهذه المناسبة ، ان خالد المبارك يحرم مسرحيته من مصدر آخر من مصادر القوة حين يروي لنا ، ولا يجسد انتخاب الناس لعثمان واليا عليهم . ان هذا المشهد قد كان جديرا بأن يزيد من كم المتعة والحيوية في المسرحية ، بالاستخدام المشروع لعناصر الفرجة . وان كان ينبغي ان نقول على الفور : ان ما بالمسرحية من حيوية بوضعها الراهن يضمن لها انتباه الجمهور . فهي لا تخلو من عنصر الكوميديا ، التي يمثلها مهاجر خفيف الظل ، بدين ، كبير الكرش ، الحياة عنده أكل وخمر ونساء ، واسمه عبد السلام . هذا المهاجر المهذار ينضم الى عثمان وياسر في أول المسرحية ، ويوهمهما انه هرب الى السودان فرارا من حاكم عادل متزمت في تطبيق قوانين العفة والشرف . ثم نتبين من بعد انه انما هرب فرارا من زوجته . . !

كذلك يعطي خالد المبارك لشخصية ياسر بعدا اضافيا حين يجعله يهاجر بعد إلحاح من زوجته . (التي خشيت عليه مغبة آرائه المعلنة في الحكم والسلطان) ويستقر ياسر في السودان ثم يتزوج وينجب بنتا يسميها باسم الزوجة التي تركها وراءه : وفاء وهنا يعرض الكاتب احدى غرائب الطبيعة البشرية حين يقول ياسر لعثمان ، وقد جاءه الأول بوليدته وفاء : هل لا تزال جذوة غرامك بوفاء متقدة ؟ فيرد هذا بقوله : بل انطفأت من زمن وانه انما يريد فقط ان يحتفظ بذكراها الجميلة . فإن من يتزوج من نساء السودان لا يتذكر غيرهن .

بالمسرحية أيضا شيء فاتن حقا ـ سلسلة من المشاهد القصيرة ، يبدو فيها مسافر يبحث عن متاع الدنيا ، يجد أولا جناحي نعامة ، فيحملهما ويواصل سيره على الطريق . ثم نراه من بعد في مشهد آخر وقد ضل طريقه ، ونحوطه الأخطار فيهتف فزعا : أين أنا ؟ أين أنا ؟ وفي مشهد ثالث ينفذ زاد المسافر ، ويفرغ ماؤه ويبدو الهزال على جسمه وهو يبحث لنفسه عن مخرج . يجد قطعة فخار وجزءا من تمثال قديم فيصيح وهو يهذي : ريش نعام ، العاج . الذهب . وفي المشهد التالي نجد المسافر على الأرض يزحف بصعوبة ، وتبدو عليه آثار الجوع والعطش . انه يصرخ : لن أموت هنا . سأصل مدينة ما . نهران عظيمان . عذبان . ريش النعام . وحين يظهر المسافر من بعد لا يقول شيئا . انه يحتار . يتلفت . يخرج . وفي آخر مشهد له ، يبدو لنا كالحيوان .

طالت أظافره ، وتدلى شعره . يتحرك ببطء . يكتنفه الهزال لكنه يواصل السعي . ويختبر الاتجاهات ، ثم يترك الخشبة الى غير عودة .

ما معنى وجود المسافر ؟ أهو نوع من الحركة الموازية لحركة المسرحية ، يستخدمه الكاتب كي يعلق به على الموضوع الرئيسي ؟ أيكون مغزى وجوده رغبة الكاتب في أن يظهر ان نعيم الدنيا انما هو متاع الغرور ؟ وان من يسعى اليه كون حاله كحال المسافر ، ينحط من الآدمية الى الحيوانية ، ثم لا يبلغ من بعد مأربه ؟ لا يملك النقد تفسيرا واضحا للمسافر الذي ضل الطريق . غير ان وجوده وغموضه وحركته الموازية لحركة المسرحية أمور تزيد كلها من عمق المسرحية ومن أثرها على النفس .

منارات مسرحية جديدة !

سعد اردش

المسرح العربي حقيقة بالرغم من كل الاعاصير : يخبو بعض الشيء ، ولبعض الوقت في أرض عربية ، ليظهر نبتا جديدا طازجا في أرض عربية اخرى ، وكأنما هو قبس من روح ذلك الشعب العظيم يأبى الا ان يتلظى ويستمر على الدوام . ولقد يكون المسرح في اقطار الخليج والجزيرة العربية أحدث المسارح العربية عمرا ، ولكنه لا يبدأ من فراغ . إنه يبني على خبرة المسارح العربية الأقدم ، ويسترشد بتجاربها ، ويتغذى على تراثها ، وهو مع ذلك يتطلع احيانا الى التجربة الجديدة التي تكسر الجمود وترنو الى التغلب على الصعوبات المعترضة .

وهذه رحلة مع تجربة مسرحية جديدة في الكويت ، وجولة مسرحية في الامارات العربية المتحدة ، ثم مع ميلاد جديد لمسرح عربي في اليمن الشمالية .

« الدار » في الكويت

« الدار » عنوان العرض المسرحي الذي قدمه المسرح العربي على مسرح عبد العزيز المسعود بالكويت في النصف الثاني من يناير واوائل فبراير ١٩٨٠ ، بمجموعة من شباب المسرح ، معظمهم من الهواة ، والقلة القليلة بينهم من

العربي العدد ٢٥٧ ابريل ـ نيسان ١٩٨٠

المحترفين ، ولعل أقدمهم وأرسخهم هو فنان الكوميديا الخفيف الظل جوهر سالم ، والفنانة المثقفة سعاد حسين .

والجديد في « الدار » انها ليست نصا مسرحيا كتبه مؤلف وتسلمه المخرج ليبعث فيه الحياة ، ولكنه بدأ فكرة في رأس فؤاد الشطي ، المخرج الذي يبذل في هذه الايام كل ما وسعه من جهد ومن عناء ليعيد الى المسرح في الكويت شيئا من بريقه . وتحولت الفكرة بعد ذلك الى شكل من اشكال التأليف الجمعي ، شاركت فيه المجموعة تحت اشراف فؤاد الشطي .

وتبدأ الدار بأسرة كويتية تضم الأم وكثيرا من الأبناء والاحفاد : واحد عرف طريق التجارة ، ودرس جيدا لعبة العرض والطلب ، وهو يتاجر في كل شيء ، ويحقق الملايين ، وآخر حصل على الدكتوراه في الفلسفة ووجد طريقه في هيئة التدريس بالجامعة ، وهو يتعالى على الواقع ويتهمه بالتخلف ولا يفعل شيئا ، وواحد بدون جنسية ، او كما يقال بالكويت « بدون » وهو يبحث عن هويته ولا يجدها ، وابنتان ، احداهما مدرسة مطلقة ، تشغل نفسها بتحضير درس عن واجب الآباء والامهات نحو الاطفال ـ بمناسبة عام الطفل ـ ولكنها تنهر طفلتها عندما تلجأ اليها طالبة المعاونة في مذاكرة دروسها ، والاخرى طالبة تتفتح على الحب ، لا تجد بالدار من يوجهها في هذه المرحلة الدقيقة من حياتها ، ولكن الجميع يهاجمونها كالوحوش عندما يراها احد اخوتها مع شاب على شاطيء الخليج ، فتحميها الام من هجمتهم متسائلة عما قدموا لها من توجيهات ونصائح . . انهم لم يفعلوا من ذلك شيئا بالطبع لان كل واحد بالدار غارق لقمة رأسه في مشاكله الخاصة .

وبين مجموعة الأبناء اثنان من الموظفين بالدولة : احدهما يعمل « ساعيا » يذهب الى عمله في الصباح فيؤدي لبيت المدير بعض المهام ـ كشراء الأطعمة ـ ثم يعود الى بيته لينام ، واما الثاني فهو موظف اداري صدر قرار بفصله لانه كشف كثيرا من الاختلاسات وفضحها ، اما الاخ الاصغر ، فقد عرف طريق الخمر ونسي طريق المدرسة . وواضح من سرد هذه الانماط من سكان الدار ـ او افراد الاسرة ـ انها رسمت بعناية شديدة لتعبر عن كثير من السلبيات الاجتماعية والاقتصادية التي يشكو منها المجتمع الكويتي .

وتعيش هذه الانماط كل مشاكلها في الفصل الاول ، لتقدم لنا صورة تفصيلية واضحة عن الآفات التي تدفع بالاسرة الى التآكل في مجتمع العالم النامي ـ النائم ـ الذي يفتقر الى عقيدة توحده ، والى اهداف انسانية تخفف حدة استهلاكيته ، وتلطف من تفرد الفرد وانانيته ، والى نوع من الانتماء يعطي لوجوده على ارضه معنى ما . اما في الفصل الثاني فان حدثا جديدا يعطي للاسرة في هذه الدار معنى اوسع ، وان كان هذا الحدث الجديد يعبر عن النتيجة الحتمية للواقع المتردي لهذه الاسرة : ان شخصا اجنبيا دخيلا يفرض نفسه على الدار ويدعي ملكيتها ، ويطرد افراد الاسرة من الدار . وبطبيعة الحال فانهم جميعا لا يستطيعون مقاومته ، فهو مزود بطاقة سحرية تجعله قادرا على صرع الواحد منهم بمجرد نفخة او لمسة أصبع . وتكون نصيحة الام ـ عندما يطلبها الابناء ـ ان يتحدوا في وجه الغاصب لانهم لن يستطيعوا ان يتخلصوا منه وهم على هذا التفكك واللامبالاة والغفلة .

لقد تحولت الاسرة الكويتية بفعل هذا الحدث الى ما يمكن ان نعتبره الاسرة الخليجية ، او الاسرة العربية ، في مواجهة الاخطار التي تواجهها بين ركام الاحداث المتلاحقة التي تجتاح العالم في مرحلة جعلت كثيرين من اهل الرأي في السياسة يتحدثون عن « يالتا » جديدة ، او عن مناخ حرب ثالثة .

كان فؤاد الشطي جريئا دون شك ، ولكن جرأته لم تلق ترحيبا من النقد . ولست اريد هنا ان اناقش العمل ، ولا ان اناقش فكرة التأليف الجمعي في المسرح ، فانا من رافضي هذا الاسلوب ايا كانت مبرراته ، لسبب مبدئي ومذهبي هو ايماني بالتخصص الدقيق في عصر التخصص الدقيق ، وهو ايمان ينبع في المسرح من طبيعة المسرح ، غير ان حدة رفضي للاسلوب قد خفت على اثر مشاهدتي لعرض مسرح الحكواتي .

ثم على اثر مشاهدتي لعرض « الدار » ، ذلك اني تبينت في العرضين عناصر ايجابية قد لا يتاح لها الظهور امام الجماهير العربية اذا ارتبطت المجموعات الشبابية بانتظار الكاتب .

ومن هذه العناصر الايجابية على سبيل المثال ذلك الكم الهائل من الصدق

والترابط بين مجموعة الممثلين ، وما تتمسك به من المبادىء التي تحكم مهنة الممثل ، وما تسعى اليه من تجويد في تقنياتها . ويبدو لي واضحا ان هذا الصدق ، وهذا الترابط ، وهذه التقنية العالية في الاداء تمثيلا كان او غناء او رقصا ، هو شكل من اشكال الايمان بالكلمة النابعة منهم ، ووسيلة من وسائل حمايتها والدفاع عنها .

هذه الايجابية وحدها كفيلة بأن تؤازر هذا الاتجاه في المسرح العربي ، وبأن تدعو أصحابه من الشباب الى بذل مزيد من الجهد لتعميقه واستكمال بعض نواحي النقص فيه . وبوجه خاص الى الاستعانة بكاتب متخصص في الدراما تسند اليه الصياغة النهائية للنص ، على ان يبقى التأليف دائما جمعيا .

ان اللجوء الى منهج التأليف الجمعي في الظروف التي يعيشها المسرح العربي الآن ، خير على اية حال من حالة الجمود والانتظار ، فللفرقة المسرح العربي بقيادة فؤاد الشطي اذن نقول : الى مزيد من الاجتهاد والابداع .

في دولة الامارات

ذهبت الى دولة الامارات مدعواً من قبل وزارة الاعلام لالقاء محاضرات وعقد ندوات ولم يتسع وقتي للاسف إلا لالقاء محاضرة في ابي ظبي عن « الأصالة ومنهج العمل الجمعي في المسرح العربي الحديث » ، ولعقد ندوة مع شباب المسرح الوطني بالشارقة حول « المسرح في الخليج » . والمسرح في الامارات العربية المتحدة مولود جديد يرجع الى بضع سنوات فقط ، وبالتحديد لا يتخطى عمره عقدا واحدا من الزمان . ولقد بدأ بدعوة استاذنا زكي طليمات لدراسة تخطيط لتنشئة المناخ المسرحي على اساس تواجد بضع عشرات من هواة المسرح في بعض العواصم : ابو ظبي والشارقة وراس الخيمة ، ثم قام صقر الرشود الفنان الكويتي الراحل بتأسيس الفرق الثلاث للمسرح الوطني بالامارات الثلاث ، وخلفه كل من ابراهيم جلال في الشارقة ـ وهو من اهم رجال المسرح في العراق ـ وخليفة العريفي في راس الخيمة ، وهو من مؤسسي مسرح اوال في البحرين .

وقد قدمت هذه الفرق بالفعل بعض العروض ، وتميزت فرقة الشارقة

بعروضها كما وكيفا ، الامر الذي جعل الدولة تعجل بمشروع بناء دار مسرحية ممتازة بالشارقة ، كل ما ارجوه لها ألا تخرج بنفس العيوب المعمارية والصوتية التي خرجت بها كثير من دور المسرح في الارض العربية ، لاسباب يمكن تداركها دائما في المشروعات التخطيطية .

كانت الندوة التي عقدتها مع شباب المسرح الوطني بالشارقة ، يزاملني صديقي ابراهيم جلال فرصة من امتع فرص النقاش مع جيل جديد من فناني المسرح ما يزال يبنى باظافره ، وكانت من الثراء الى درجة انها امتدت الى ما يزيد عن الساعات الثلاث .

من اهم القضايا التي اثيرت في هذه الندوة قضية الحاجة الى النص المسرحي حيث لايمكن في هذه المرحلة التأسيسية الحديث عن كاتب المسرح المحلي ، وحيث يتطلع الفنانون بالدرجة الاولى الى عرض القضايا المحلية . قلت لاصدقائي الشباب اننا بحاجة الى التواضع ، والى الصبر حتى نرسي أسس المناخ المسرحي المنشود ، وان ارساء المناخ المسرحي يحتاج بالضرورة الى زرع المسرح في المجتمع ، ابتداء من الطفل في مراحل التعليم الاولى ، ثم زرعه في التجمعات المهنية ، وفي سهرات السمر . وقلت لهم ان مهمة زرع المسرح يجب الا تنتظر ميلاد النص المحلي ، او الكاتب المحلي ، وان التراث المسرحي العربي والعالمي يمكن دائما ان يعبرا عن القضايا المحلية ، لانها في النهاية قضايا الانسان في كل زمان ومكان .

والذي احب أن اهمس به هنا في آذان اصدقائي من شباب المسارح العربية الناشئة هو أن عليهم أن يتجنبوا الآفات التي زامنت المسارح العربية الاقدم ، ومن اهم هذه الآفات :

١ ـ ان المسرح العربي نشأ بمعزل عن الجماهير الحقيقية ، فعاش مخلوقا ناقصا شائها ، يتعرض للجمود وللتوقف ، واحيانا للضرب وللموت ، لانه لامسرح بلا جمهور ، ولان الجمهور لن يلتف حول المسرح الا اذا احس جذوة المسرح في قلبه ، والا اذا آمن بان ضرورة المسرح لحياته كضرورة رغيف الخبز ، وهذا لن يتم الا اذا درسنا جيدا كيف نزرع المسرح منذ البداية في قلب الانسان ، وفي قلب الاسرة ، وفي قلب المجتمع . لا يكفي اذن ان يكون هناك

مجموعة من الممثلين والكتاب والمخرجين ، وان تكون لدينا دور للمسرح بل انه من الاساسي ان نكتسب الجماهير اولا وقبل كل شيء .

٢ ـ ان المسرح العربي قد حظي منذ البدايات بعطف الدولة ، ولكن الدولة قد تناقضت معه بعد زمان طال او قصر ، لان المسرح كما يقول الدكتور علي الراعي « فن طويل اللسان » وهو بالاضافة الى هذا فن جماهيري وعلى هذا فان هذه المشارع الناشئة في الارض العربية مطالبة بالتأسيس قبل التناقض ، والتأسيس يعني بالدرجة الاولى زرع المسرح في نفوس الجماهير وفي قلوبهم ، حتى تكون للمسرح حماية من الجماهير .

٣ ـ ان المسرح العربي القديم قضى حقبة طويلة من عمره معتمدا على الهواية وحدها ـ حتى تم تأسيس المعاهد العلمية المسرحية على المستوى الجامعي ـ وان الهواية وحدها الان لم تعد تكفي ، ولابد ان تستند الى العلم ، وان العلم في المسرح الان لم يعد قاصرا على القواعد العلمية الحرفية للمهنة ، ولكنه يتجاوز ذلك الى كثير من العلوم الانسانية ، ذلك اننا نعيش الان عصرا تتشابك فيه السياسة والاقتصاد والفلسفة مع الفن ، وفنان اليوم لابد ان يكون بالضرورة واعيا ـ علميا ـ بواقع عصره وقضاياه ، حتى يستطيع ان يتحاور مع جمهوره من ناحية ، وحتى يتغلب بذكائه وعلميته على الحواجز والعقبات من ناحية اخرى .

هذه بعض الخواطر التي اردت ان اهمس بها في آذان اصدقائي من الشباب بناة المسارح الجديدة في الارض العربية ، على امل ان يبنوا مسرحا عربيا قوى الجذور ، شديد المراس ، محصنا ضد الآفات التي اخذت تنخر في المسارح العربية التي ارست قواعدها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

في اليمن الشمالية

في المدة من ٢ الى ٩ فبراير ١٩٨٠ اقيم بالكويت الاسبوع الثقافي الاول للجمهورية العربية اليمنية ، بالتعاون مع المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب بالكويت . وقد تضمنت نشاطات الاسبوع المعارض التشكيلية والامسيات الادبية والشعرية ، والندوات حول الحضارة اليمنية القديمة ، بالاضافة الى العروض المسرحية ، وقد عرضت « فرقة المسرح الوطني » على

مسرح جامعة الكويت مسرحية « الفأر في قفص الاتهام » من تأليف محمد سعيد عبد الكافي ، الحان وموسيقا احمد فتحي ، واخراج اميل جرجس ، وقد اختيرت للعرض بمنتهى الحذق اشعار للدكتور عبدالعزيز المقالح وحسن اللوزي وعبدالصمد القليسي واسماعيل الوريث ومن اهم هذه الاشعار القصيدة الافتتاحية للعرض ـ وهي ختام العرض ايضا ـ للدكتور المقالح . وهي تعبير عن تطلع الانسان اليمني الى يمن واحد قوي ناهض ونابض في مواجهة التحديات التي تحيط به . يقول الشاعر :

في لساني يمن
في ضميري يمن
تحت جلدي تعيش يمن .
خلف جفني تنام وتصحو اليمن .
صرت لا اعرف الفرق ما بيننا .
اينا يا بلادي يكون اليمن ؟!

ويقدم المسرح الوطني اليمني لنفسه ولعرض « الفأر في قفص الاتهام » بالكلمات الآتية في الكتيب المرافق للعرض : « المسرح في بلادنا ما يزال يحبو ، او انه يخطو خطواته الاولى في طريق النضوج والامتلاك الجاد لهذا الفن العريق .

ومسرحية « الفأر في قفص الاتهام » تحدثكم عن قصة تاريخية لا تجهلونها ، الا وهي قصة انهيار سد مارب ، ويحمل الفأر مسئولية ذلك الانهيار الرهيب،والفأر كما تعلمون « يرمز » الى الاهمال والتسيب الذي يؤدي في النهاية الى الانهيار . ان مسرحية الفأر ، وهي تعالج قضية تاريخية ، تعالج في نفس الوقت قضايا عربية معاصرة، فالفأر كما تعرفون ما يزال يعيش بيننا » .

الكاتب اذن لجأ الى الرمز ليعبر عن كثير من معوقات التطور الحضاري ، والفأر عنده رمز لكل السلبيات التي تواكب شعب اليمن وتنخر في جسمه وتشرب دماءه وتحول بينه وبين التوحد في سبيل تحقيق مستقبل افضل . والكاتب يستدعي سلسلة من ملوك اليمن وأئمتها المشاهير من امثال بلقيس ، وابرهة الاشرم ، وسيف بن ذي يزن ، ليناقشهم في الحساب حول مسئوليتهم قبل صور الخراب المتتالية ، والتي تتجسد في حوادث انهيار سد مأرب ، ويحاول

الملوك رفع المسئولية عن انفسهم والصاقها بالفأر ، ولكنك تحس من طرف خفي ان بعضهم ـ وان لم يكن كلهم ـ يوظفون الفأر ، او يوظف لهم الفأر ، ليحمل عنهم مسئولية التخريب ، وليبقى الحال على ماهو عليه حتى يتمكن لهم في الارض ، وحتى يبعد شبح التغيير والتبديل . والمسرحية تطرح في النهاية سؤالها الحاسم حول مسئولية الشعب ، مسئولية الجماهير ، غير انها تكتفي بمجرد الطرح ، فلا تتجاوزه الى تلقين الشعب كيفية مواجهة هذه المسئولية ولا تتجاوز ذلك الى الكشف عن الحقوق التي سلبت من هذا الشعب على مدى الاف السنين ، وعن الوسائل الفعالة لاستردادها .

الفأر والذباب

« الفأر » في مسرحية المسرح الوطني اليمني يوازي « الذباب » في مسرحية سارتر ، الذباب او الندم ، من ناحية القيمة الرمزية ، ولكن شتان ما بين المسرحيتين من ناحية وضوح الفكر والالتزام ، والتعليمة ، وانضباط البناء الدرامي ، واتقان قطع الشخصيات الفنية . . . الخ ولست اسعى هنا الى عقد دراسة نقدية مقارنة بين المسرحيتين ، على ما بين الكاتبين وظروفهما من فوارق زمنية ، ولكني اطرح بهذه الموازنة سؤالا طالما طرحته : اذا كان التراث الانساني المسرحي يلبي حاجتي ، ويستجيب للقضايا الانسانية التي اتطلع للتعبير عنها كفنان ، فما هو الداعي للاصرار على التأليف المحلي قبل ان أتملك الوسائل العلمية ومناهج التطبيق التي تتيح لي ان احقق الحد الادنى من حسن الصياغة ؟ وليست القضية عندي قضية الحكم على النص فحسب ، ولكن الامر يتعدى هذا الى مايجب ان اقدم للشباب من فناني المسرح الوطني من مادة ثرية تفجر طاقاتهم وتصهرهم في بوتقة من البناء الدرامي الاصيل حتى يتمكنوا من قياس قدراتهم وتطويرها وانضاجها وحتى يتاح لهم ان يكشفوا عن مناطق القصور في ادواتهم العقلانية ، فيمضوا عن اقتناع الى استكمالها بالعلم والتدريب .

لقد احببت هذه المجموعة من الشباب التي تدوس خشبة المسرح للمرة الاولى وهي لاتحمل بين يديها الا موجة شابة فنية تتفجر ، وارادة واعية باجتياز الطريق نحو النضج ، وهم يعرفون الطريق تمام المعرفة ، وقد كشفوا في لقاء

علمي عن تطلعاتهم نحو العلم والخبرة ـ ولقد صفقت لهم طويلا مع الجماهير الغفيرة التي غصت بها صالة مسرح الجامعة : صفقنا لهم طويلا اعجابا بثراء مواهبهم الصوتية ، غناء وتمثيلا،وبصدق تعبيراتهم الحركية وبما يتحلون به من نظام دقيق ، ومن تقدير لمسئوليات خشبة المسرح ولمسئوليات الجماهير التي يتبادلون معها الحوار ، ولمسئوليات دورهم في تطوير مجتمعهم اليمني والعربي ، وبقدر حبنا لهذا التجمع الشاب ، الذي تحوطه وزارة الاعلام بالجمهورية العربية اليمنية باهتمام ورعاية واضحين ، فاننا ندعو الى تنظيم هذا الاهتمام ، وهذه الرعاية ، ضمن تخطيط علمي يضع في اعتباره الحاضر والمستقبل ، توصلا الى زرع المسرح كما يجب ان يزرع في الارض الجديدة ، من خلال هذه البشائر الشابة الموهوبة ، الصادقة الاندفاع .

نريد ان نرحب وان نسعد ، وان نصفق لهذه المنارات الجديدة في ارض المسرح العربي ، ونريد لها ان تتجاوز السلبيات التي احاطت بسابقاتها في التاريخ القريب للمسرح العربي ، وأن تتنبه اولا وقبل كل شيء الى انها لا تبدأ من فراغ ، وانها تتملك ملكية كاملة كل تراث المسرح العربي والمسرح العالمي ، وانها يجب ان تتمرس بكل ذلك التراث وتهضم التجربة الانسانية والادبية والفنية فيه،فاذا اضافت اليه بعد ذلك كانت اضافاتها على نفس المستوى من الاصالة ومن الانضباط ، ان لم تتجاوز هذا المستوى الى ما هو انضج واكثر تعبيرا عن الواقع .

ونريد لهذه المنارات الجديدة ايضا ان تتنبه الى ان القضية ليست مجرد انشاء فرقة او عدة فرق مسرحية ، بقدر ما هي خلق المناخ المسرحي في الارض العربية ، وزرع المسرح في التربة العربية ، توصلا الى مؤسسة مسرحية ثقافية عربية تسندها جماهير الشعب العربي ، تكون لها القدرة على استبدال مسرح عربي جديد بناء بالمسرح السائد ، وهو بالفعل مسرح « اوروبي وقمعي » كما يقول بيان مسرح الحكواتي .

سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء

الدكتور علي الراعي

منذ الستينيات والدعوة الى البحث عن مسرح عربي في الشكل والمضمون لا تفتأ تتردد ، بين صفوف العاملين في الحقل المسرحي : كتابا ونقادا ومتفرجين واعين .

ورغم ان هذه الدعوة قد حملت - في باديء الامر - على محمل الحذلقة الفكرية والبحث عن الجديد بأي ثمن ، فان توالي الايام ، وتتابع المحاولات لخلق مسرح عربي - هوية ومضمونا وفكرا وتاريخا - لم تزد الباحثين الا اصرارا على بحثهم ، ومن ثم قامت مسرحيات مثل : « حلاق بغداد » و « على جناح التبريزي » للكاتب المصري الفريد فرج ، وكتب يوسف ادريس مسرحيته المثيرة « الفرافير » ، وطلع الفنان المسرحي الشامل الطيب الصديقي - في المغرب - بمسرحيتيه الهامتين : « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » ، و « مقامات بديع الزمان الهمذاني » . وكتب الكاتب المسرحي السوري سعدالله ونوس مسرحيات من التراث : مثل « الفيل يا ملك الزمان » ، ومثل : « مغامرة رأس المملوك » ، ومثل مسرحيته التي نحن الان بصددها وهي سهرة مع أبي خليل القباني .

العربي العدد ٢٢٣ يونيو - حزيران ١٩٧٧ م .

أنجح ماكتب ونوس

وتعتبر هذه المسرحية انجح ما كتب سعدالله ونوس في الصيغة المسرحية التي اختارها لنفسه ، بدأ بمسرحيته الهامة : « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » والتي سعى فيها الى استخدام صيغة المسرح المرتجل ليعرض علينا قصة الهزيمة ، وما سبقها وما لحقها من احداث ، مستخدما في ذلك تقاليد وروح المسرح الشعبي واهمها جميعا الالتحام بين المتفرجين والخشبة ، ورفض فكرة الاندماج ـ اندماج الممثل في النص ، واندماج المتفرج في العرض ـ ذلك الذي ورد الينا مع المسرح الغربي .

وفي مسرحيته : « مغامرة رأس المملوك » ، استخدم ونوس صيغة المسرح الشعبي ايضا ، وأدخل في هذه المرة تقليد : الراوي والمقلد ، حكاية قصة المسرحية تارة وتشخيص ادوارها تارة اخرى ، بينما اقام تعليقا جاريا على حوادث المسرحية من ممثلين قاموا بدور المتفرجين ، وذلك لكي يسقط احداث الماضي على الحاضر ، ويجعل الماضي تعليقا على ما يحويه الحاضر من مثالب .

وفي « سهرة مع ابي خليل القباني » . ازداد سعدالله ونوس نضجا ، وتمرسا بصيغته المسرحية هذه ، وكان موفقا في اختيار الموضوع الذي يسمح لمفردات هذه الصيغة جميعا بالاستخدام المشروع والمقنع والناجح معا .

« وسهرة مع ابي خليل القباني » تلعب على مستويات ثلاثة ، وليس على مستويين اثنين وحسب كما يعتقد المؤلف والمخرج في كلمتي التقديم . المستوى الاول : هو قصة نشأة مسرح ابي خليل القباني في سوريا في خمسينيات القرن الماضي ، وما واجه ذلك المسرح من صعاب وعداوات ، وما دل عليه من بدء ظهور الروح القومي عند العرب ، وتطلعهم الى انشاء دولة عصرية تضم شتاتهم جميعا بعد التحرر من ربقة الامبراطورية العثمانية ومن باقي المستعمرين .

وعلى هذا المستوى عرض ونوس احدى مسرحيات ابي خليل القباني ، وهي المسماة : هارون الرشيد مع غانم بن ايوب وقوت القلوب . وبهذا عرض ونوس مسرح القباني بصورة شبه متكاملة : عرضه في النظرية والتطبيق والهدف

الاجتماعي . وكان حكيما حين اصر على أن يحتفظ لمسرح القباني بكل مقوماته النظرية والعفوية ، وهنا الحادثة فائدة كبرى صيغة المسرح المرتجل ظاهريا ، وما تسمح به من حركة نشطة بين القاعة والخشبة ، وما تعطيه للمتفرج من حق التعليق على العرض وما تمنح الممثل من حق الخطاب المباشر للجمهور . ذلك أن هذا مسرح في دور التكوين ، وشيء طبيعي فيه ، بل وشيء فاتن ان يلغى فيه عنصر الاندماج وان يتدخل الجمهور في العرض ، وان يعلن الممثلون عن بضاعتهم بالطبل والزمر واحيانا ـ كما كان يحدث في تاريخ المسرح الشعبي ـ بجزء من المسرحية تمثل خارج الخيمة كعينة مما سوف يحدث بالداخل بعد بدء العرض .

تفسير كل الاشياء

العناصر الفنية المستخدمة في مسرحية : « سهرة مع ابي خليل القباني » كلها موظفة في موضعها ، وكذلك وضع مسرح ابي خليل في الاطار الاجتماعي والسياسي الذي نشأ داخله .

ولولا الحاح من المؤلف على تفسير كل الاشياء وتتبع كل الاحداث ، لجاء العرض اكثر تماسكا واوفر امتاعا ، خاصة لو اتيح له اصوات غنية فعلا ورقصات احسن تصميما .

والمؤلف نفسه يشعر باحتمال الاطالة في العرض فيترك للمخرج حرية الاختصار المعقول ويحمله ايضا مزيدا من مسئولية البحث عن الاشكال والتقاليد والاعراف المسرحية الشعبية ، لكي يضفي على العرض كامل الاقناع ويدعم الشكل الشعبي دعما مطلقا .

ولقد اعطى الممثلون كل جهدهم للنص وبرز منهم محمود جركس في دوري : ابي خليل القباني ، وهارون الرشيد ، كما برز ايضا عدنان بركات في دور الشيخ سعيد الفرا ، الذي ناصب القباني ومسرحه العداء من أول ظهوره حتى اغلق سلطان تركيا ذلك المسرح . كذلك تميز ياسين باقوش في دور المنادي وقام المخرج اسعد فضة بقيادة هذه العملية المركبة قيادة طيبة ، ولو انه استمع

الى نصح المؤلف بان يلجأ الى الاختصار في التفسيرات السياسية والاجتماعية لجاء العرض اسرع ، وافعل ، فان مما لاشك فيه انه كانت تمر بنا اثناءه لحظات نشعر فيها ببطء الاحداث ورتابة الايقاع .

اعود فاقول ان المسرحية مثل طيب جدا من امثلة الالتفات الى التراث المسرحي ، وهي خدمة تقدم للمسرح العربي ، فرجة ودراسة وتاريخا معا .

أضواء على الغرباء

كذلك عرض المسرح القومي السوري مسرحية : « الغرباء » للكاتب السوري علي عقلة عرسان .

والغرباء تحكي عن قرية سورية جاءتها طائفة من الغرباء ذات يوم متمسكنة ، تطلب المأوى ، فانقسم اهل القرية بازائها إلى قسمين : قسم يمثله الشاب يوسف ، وهو يحذر القرية من قبول الغرباء ويقول انهم طردوا من قرى كثيرة قبل مجيئهم ، لانهم ما ان ينزلوا مكانا حتى يبذروا فيه بذور الشقاق ، ثم يقوم النزاع المسلح وتسفك الدماء .

وقسم ثان يمثله الشاب مصطفى ، شاب عربي طيب القلب ، يرى انه مما يجافي الروح العربية المضيافة ان يرد قوم جاءوا يطلبون المأوى . ويطول الكلام وتبادل الحجج بين يوسف ومصطفى ، فيقرر هذا الأخير ان يدخل الغرباء الى المكان الذي يسكن فيه ويجعل لهم هناك مأوى .

وبالفعل يدخل الغرباء ، ويحتلون المكان المعطى لهم ، ثم يتزايد عددهم ، ويبدو واضحا انهم يتصرفون وفق خطة موضوعة . يساعدهم على تنفيذها رئيس مخفر المنطقة . ثم يأخذون بجلب السلاح خفية ويتحصنون في موقعهم حتى يصبح ممتنعا على اهل القرية .

ثم تدور احداث كثيرة بعد ذلك . يقتل مصطفى بيد رئيس جماعة الغرباء ، واسمها في المسرحية جماعة أبي داود ، يقتل مصطفى بيد أبي داود هذا ، ويتهم بالجريمة يوسف ، لسبق الخلاف الذي دب بينه وبين القتيل حول دخول الغرباء القرية .

وينفي يوسف من القرية بدعوى الحفاظ على حياته من انتقام اهل القتيل . بينما يستفحل نفوذ جماعة ابي داود ، فينتقلون من المسكنة الى الفطرسة ويتحدون مختار القرية وسائر اهلها ، وتقع بينهم وبين الاهالي المعارك المسلحة ، فيهزم الاهالي ، وتنهار روحهم المعنوية . وتروج بينهم اسطورة ان عدوهم لا يقهر .

ثم يعود يوسف بعد ذلك ،وقد اثبتت الايام صدق رؤيته للأمور . ويأخذ في اقناع المختار وشباب القرية بضرورة التصدي المسلح والمخطط للعدو . فيقتنع الأهالي . والشباب منهم خاصة ، بعد لأي ولكثرة ما تجرعوا من غصص الهزيمة . ثم يدخلون معركة كبرى مع عدوهم يكون لهم فيها النصر . ويثبت بالدليل العملي أن المختار كان على حق حين كان يجادل مخالفيه في الرأي قائلا : ان القرية لم تهزم . . لم تفقد روحها . وانما هي عانت ـ فقط ـ من مرارة الهزيمة . هذه هي حكاية المسرحية التي كنى بها المؤلف عن مأساة فلسطين .

تبسيط شديد

ولعل اتخاذه طابع الحكاية او الامثولة مسئول ـ الى حد ما ـ عن هذا التبسيط الشديد الذي يلف المسرحية واحداثها . فاننا لا نعرف سببا وجيها لتأييد مصطفى للغرباء ولتماديه في استباق اهل القرية لاستضافة الغرباء ووضع الجميع ـ بهذا ـ امام الامر الواقع .

كما ان يوسف في خصومته للغرباء لا يصدر الا عن كلام عام . وتردد المختار والناس والشباب يصور وكأنه نابع من داخل نفوسهم ولا سبب خارجي هناك يدعو الى قيامه .

كذلك « يلجأ المؤلف الى التصوير المبسط للعدو الصهيوني » . فهو يهودي تقليدي يتظاهر بالمسكنة ويلعب بشرف نسائه كي يتمكن من الارض التي يسعى لاكتسابها . وليس أبعد من هذا عن الحقيقة في وصف العدو الصهيوني وارتباطاته الدولية العديدة ، واعتماده على التقدم التكنولوجي البالغ التعقيد ، وعلى حملات الدعاية المنظمة في كسب الرأي العام العالمي له .

كما أن هذا التصوير يعفي بعض العرب من مسئولية وقوع فلسطين في

ايدي الصهاينة . فالذين اخطأوا أخطأوا بحسن نية والذين تنبهوا لم يفعلوا شيئا سوى الصياح :

قدم المخرج ـ وهو نفسه مؤلف المسرحية ـ عرضا طويلا شيئا ما ، حشده بكل الوان المؤثرات الزاعقة من قتل على المسرح ، واتهام واتهام مضاد . . وجدل . . جدل كثير يبدأ من نقطة ويتقدم نقطتين أو ثلاثا ليعود من حيث اتى ويبدأ من جديد . فخلق لنا الانطباع بان موضوعه غارق في مستنقع من الكلام ، لا يستطيع الخروج منه الا بصعوبة شديدة . وبالفعل يخرج الموضوع في النهاية من دوامة الكلام الى مرحلة اتخاذ القرار والقاء النفس في خضم المعركة .

ولقد قام الممثلون جميعا بأدوارهم على قدر ما فيهم من طاقة ، وبرز منهم عدنان بركات في دور المختار المتردد بين قبول الغرباء أو رفضهم وعبدالمولى غميض في دور المتحمس للغرباء بغير تبصر ولا روية . واحمد عداس في دور الصهيوني أبي داود ، وقد كان ـ في رأيي ـ اقدر الممثلين واكثرهم تمكنا من الاداء .

بقي أن نحيي المسرح القومي السوري الذي قدم لنا هذين العرضين الجادين ، ونثني على جهود المجلس الوطني في الكويت الذي يسعى دائما الى اثراء الواقع الثقافي الكويتي بكل ما هو مفيد ومؤثر في حقول الفن المختلفة .

مهرجان دمشق للفنون المسرحية

وليد أبو بكر

تعتبر العودة الى مهرجان دمشق للفنون المسرحية في حد ذاتها حدثاً إيجابياً ، لأن هذا المهرجان استطاع (خلال دوراته الثماني السابقة التي كانت الأخيرة منها عام ١٩٧٩) أن يساهم في تنشيط الحركة المسرحية العربية الى حد كبير .

مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية أراد أن يعيد الى الحركة المسرحية نشاطها ،

رغم بعض المعوقات التي أثرت على دوره ، والتي يقف على رأسها غياب عدد من المسرحيين العرب ، والفرق المسرحية العربية ، ومع ذلك ، كان عدد العروض المسرحية أكثر من أية دورة سابقة ، اذ قدم خلال المهرجان أكثر من عشرين عرضاً ، قدمت تسع دول عربية منها أحد عشر عرضاً ، وتكفلت المسارح السورية بالعروض الباقية .

ورغم كثافة هذه العروض فقد سمح تنظيمها بنشاط كامل للمشاركين في المهرجان يتجه في ثلاث ممرات : حضور العروض مساء ، ومناقشتها في صباح اليوم التالي ، والمشاركة في ندوة المهرجان الرئيسية حول وسائل الاتصال الحديثة وعلاقتها بالمسرح في الثلاثة أيام الأخيرة من أيام المهرجان .

وبالطبع كانت العروض هي المادة الرئيسية في المهرجان ، وقد شاركت في تقديم هذه العروض كل من : دولة الامارات العربية المتحدة ، دولة قطر ،

العربي العدد ٣١٦ مارس (آذار) ١٩٨٥ م

جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية ، فلسطين ، لبنان ، سوريا ، تونس ، الجزائر ، المغرب ، وكانت مشاركة كل من تونس والمغرب بعرضين .

المهرجان التاسع ، من خلال عروضه ، أكد بعض الاتجاهات المسرحية المعروفة في الساحة العربية ، فوقف عندها في بعض الحالات وتجاوزها في حالات أخرى ، ثم أبرز بعض الظواهر المسرحية الجديدة التي قد تجد لها صدى في دوراته القادمة ، لعل أهمها يتمثل في نجاح عروض من دول عربية ، لم يسبق لمسرحها أن وصل مستوى متقدماً ، ثم تطور علاقة المسرح العربي بالتراث ، اضافة الى الاتجاه الجديد نحو مسرحة الرواية العربية ، والاستفادة من التقنيات المسرحية الحديثة في اثراء العرض المسرحي ، خاصة حين يكون هذا العرض اعادة تقديم لأعمال مسرحية شهيرة ، سبق لها أن قدمت من وجهات نظر اخراجية متعددة .

الخليج مسرحيا :

شاركت دولتان خليجيتان في عروض المهرجان هما : دولتا قطر والامارات العربية المتحدة . هذه المرة لم تكن المشاركة شكلية بهدف الحضور ، بل كانت مشاركة فعالة ، تذكر بمشاركة دولة الكويت في الدورات السابقة ، من خلال العروض التي أخرجها الفنان المسرحي الراحل صقر الرشود .

وقد كان عرض دولة قطر (ياليل يا ليل) احدى العلامات المضيئة في المهرجان ، بكل ما تميز به من خصوصيات ، تتعلق أولاً بأنه نص جديد ـ كتبه وأخرجه عبد الرحمن المناعي ـ وأنه يحمل شخصية البيئة الخليجية التي يصورها ، وأنه يقدم طرحاً موضوعياً لواقع هذه البيئة ، ويشير الى وجهة نظر واعية لتجاوز هذا الواقع ، كما يتعامل مع النص بأسلوب اخراجي بسيط ، يناسب بساطة بيئته ، وينطلق منها ليقدم مشاهد إخراجية ذكية .

العرض القطري يتحدث عن البطالة المقنعة من خلال حكاية ترتبط بالبحر ، وتشير الى التحول الذي حدث في المجتمع ، وهو يدخل مرحلة انتاج جديدة لا ترتبط بالبحر : صاحب السفن المتحكم بالعاملين معه ، يقرر وقف رحلات سفنه ، ويدفع نصف أجر العاملين الذين صار المقهى منفاهم الأخير ،

وصار الفراغ يخلق فيهم ردود فعل تتفاوت بين درجات الخضوع والتمرد ، وهم جميعاً يدركون أهمية العمل في خلق السعادة ، ويغبطون (السقاء) وابنته (فرحة) على عملهما لكن صاحب العمل يسرق البنت ويزعم أنها ليست من صلب السقاء ، ويجد من المنتفعين من يشهد بذلك ثم يجد من يثور ، ومن يحرق السفن ، ايذاناً بالبحث عن ولادة حياة جديدة ، وسبل عمل جديدة أيضاً .

هذا العرض ، الذي أثار الدهشة ، كان بحاجة الى بعض اللمسات في بناء الشخصيات ، حتى يصبح أقرب الى التكامل : لقد قدم شخصية صاحب السفن بشكل بنائي جيد ، وكذلك شخصية المجنون الذي يرمز الى ضمير القرية ، وشخصية النهام الذي وظفت مواويله في تأكيد مضامين العرض . لكن شخصية الرجل الذي يواجه صاحب السفن دون خوف لم تكن واضحة ، فالمسرحية لم توضح أسباب قوته لا من خلال قناعة القرية بأنه صاحب كرامات لا يمس ـ كما يحدث في بعض الأوساط الشعبية ـ ولا من خلال الاشارة الى استقلال مادي ، يجعله غير خاضع لصاحب السفن . ولذلك بقيت هذه الشخصية اصلاحية في ملامحها ، ينقصها الكثير من الوضوح . كما أن شخصية السقاء لم تستغل جيداً بعد أن سرقت منه ابنته وتوقف عن العمل ، وكان بالامكان أن يتحول « العطش » الذي خلفه وراءه الى مقاومة سلبية للتسلط ، تساهم في خلق جو يمهد للتغيير .

ورغم هذه الملاحظات ، كان العرض جيداً ، ويشير الى تقدم ملحوظ في الوعي المسرحي في دولة قطر ، خاصة وأن الاخراج قدم مشاهد مبتكرة وموظفة توظيفاً جيداً في خدمة الفكرة ، ومنها ذلك المشهد المعبر الذي وضع فيه المخرج قاضي المحكمة بين قدمي صاحب السفن ليشير مقدماً الى نتائج الحكم

أما عرض الامارات (حكاية صديقنا بانشيتو ، والرجل الذي صار كلباً) فرغم أنه مترجم عن البرازيلي أوزفالدو دراكون ، الا أن اختياره كان مناسباً لأنه يتحدث عن الاستغلال ، ففي الحكاية الأولى يقبل المحتاج أن يخدع ليساهم في ترويج بضاعة للأثرياء ـ هي لحم الجرذان ـ تتسبب في انتشار مرض الطاعون في افريقيا ، ويحمله أصحاب التجارة مسؤولية ما حدث ويحمل نفسه أيضاً بينما تلجىء الحاجة الانسان في الحكاية الثانية الى قبول وظيفة « كلب الحراسة » لدى أصحاب مصنع ، فيتحول بالتدريج الى سلوك الكلاب ، ويفقد انسانيته .

هذا العرض قدمه المخرج عبد الاله عبد القادر بجدية ، واحساس كبير بما يقوله . وقد اعتمد في عرضه على قدرات الممثلين ، حينما استغنى عن الديكور الى حد كبير ، واستخدم قطع الاكسسوار القليلة استخداما جيدا في رسم المشاهد المسرحية ، كما استخدم الاضاءة بنجاح في الانتقال من مشهد سريع الى مشهد آخر وقد أكد هذا العرض جدية المسرح في دولة الامارات العربية المتحدة ، وجدية الجهود العربية التي تساهم في بنائه منذ سنوات .

وبهذين العرضين ، كان الحضور المسرحي الخليجي في المهرجان حضورا واضحا لهذا الجزء من وطننا العربي الكبير .

القديم الجديد

العرضان الخليجيان مجرد نموذجين يشيران الى اتجاه العروض المسرحية التي تشارك في مهرجان دمشق عادة ، ويشيران أيضا الى الأهمية التي يحس بها المسرحيون تجاه هذا المهرجان ، والتي من اجل تحقيقها يتبارون في بذل أقصى جهود يملكونها حتى يقدموا عروضا تناسب هذه الأهمية .

هذا الاتجاه كان واضحا في كثير من العروض المشاركة . وان غاب عن عروض قليلة ، ارتضت مبدأ المشاركة وحسب . ولعل أبرز مظاهر هذا الاتجاه تبدو من خلال العروض الجديدة لنصوص قديمة . فقد شهد المهرجان عددا من هذه العروض ، كان من بينها : الزير سالم (الفريد فرج ـ نائلة الاطرش) مغامرة رأس المملوك جابر تأليف (سعد الله ونوس ـ اخراج د . جواد الاسدي) ، ثورة الزنج تأليف (معين بسيسو ـ اخراج د . جواد الاسدي) المهرج تأليف (محمد الماغوط اخراج سهيل شلهوب) ـ جحا باع حماره (تأليف نبيل بدران إخراج مصطفى كاتب) اسمع يا عبد السميع (تأليف عبد الكريم برشيد ، إخراج عبد الغني بن طارة) . وبالرغم من أن بعض هذه العروض لم تضف كثيرا الى نصوصها ، أو الى ما قدمه مخرجوها في عروض سابقة ، الا أن بعضها الآخر تميز تميزا كبيرا ، بحيث استطاع أن ينقل الاحساس الى المشاهد بأنه يشاهد عملا جديدا لم يسبق له أن رآه .

وهذا التميز كان واضحا في عرضي د . جواد الاسدي ، وهما العرضان

اللذان استخدم فيهما هذا المخرج المبدع أجساد ممثليه استخداما تاما وصل من خلاله الى اقصى ما يملكون من طاقات أدائية ، حتى أن طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق تفوقوا في أدائهم على الممثلين المحترفين وهم يشاركون في عرض (مغامرة رأس المملوك جابر) . واضافة الى ذلك ، فقد كان المخرج مدركا لأهمية ربط التراث الذي يقدمه (في العرضين) بالعصر ، ولأهمية مشاركة الصالة في العرض ، وقد نجح في هاتين المهمتين تماما ، وقدم عرضين جميلين شكلا ، ناضجين مضمونا ، يحملان بصماته الواضحة كمخرج متمكن ، يطوع النص لأسلوبه ، فيبدو عرضا جديدا .

وهذا الاتجاه في قيادة المخرج للعمل واضح في عدد من العروض التي شهدها المهرجان ، خاصة في عروض المخرجين المعروفين مثل الطيب الصديقي المغربي ، وروجيه عساف اللبناني . كما أبرز المهرجان قدرات اخراجية جديدة تشارك فيه لأول مرة ، كان على رأسها التونسيان : المنجي بن ابراهيم وعبد الغني بن طارة ، والثاني منهما كان إخراجه لمسرحية (اسمع يا عبد السميع) بليغا جدا ، ومدهشا . بالمسرحية التي يمثلها رجل وامرأة في حوار بينهما أو في مونولوج طويل في بعض المشاهد ، هذه المسرحية ـ الذهنية النص ـ استطاعت بالاخراج أن تتحول الى عرض جمالي متماسك ، يشد الجمهور كل الوقت ، لأن الأدوات المسرحية فيها استطاعت أن تملأ فراغ المسرح وكادت أن تتحول الى شخوص من خلال توظيفها في العرض ، كما أن المخرج استطاع أن يملأ فضاء المسرح كله لاخشبته وحسب ـ من خلال احساس كلي بالمشهد . وهذا النجاح في الاخراج خدم النص الذهني ، الذي يقدم مشاهد درامية جيدة في بعض أجزائه ، ويتحول الى تلاعب لفظي باللغة في بعضها الآخر ، لكنه خلال العرض بدا متماسكا ، لان الاخراج استطاع أن يعوض كل نقص فيه ، فأثبت ـ مرة أخرى ـ من خلال التحكم في أداء الممثلين وتوظيف قطع الديكور ، والحيل المسرحية ، أن المخرج الجيد يستطيع أن يوقع العرض المسرحي باسمه وبابداعه ، وحتى حين يحاول المخرج أن يقدم عملا جماعيا ، فان لمساته لا تستطيع أن تغيب ، فالعمل الجماعي الذي قدمته فرقة مسرح الحكواتي اللبنانية بعنوان (أيام الخيام) كان واضحا أنه بحث مسرحي في الواقع ، شارك أفراد الفرقة كلهم في الوصول الى صيغته النهائية كنص وكعرض ، ولكن هذه الصيغة

مرت - دون شك - بين يدي مخرج العرض روجيه عساف لتصبح قادرة على الوصول الى الناس ببساطة متناهية ، وليصبح الناس جزءا من هذا العرض ، لا على مستوى التفاعل وحسب ، وانما على مستوى المشاركة أيضا ، مما يؤكد نجاح العرض . رغم صعوبته الأصلية كمسرح تسجيلي بالدرجة الاولى يروي حقائق عن الجنوب اللبناني ، ويدعو الناس لفهمها والمشاركة في خلق حقائق جديدة .

وفرقة الحكواتي تقدم نموذجا من نماذج التعامل مع التراث . لقد اختارت الشكل لتضع في اطاره مادة معاصرة ، بينما اختارت بعض العروض الاخرى مادة تراثية ، ووضعتها في شكل مسرحي أقرب الى المعاصرة ، كما استطاعت عروض أخرى أن تضع المادة التراثية في شكل مسرحي تراثي ، وأن تقدمه الى الناس بفهم معاصر للتراث فبدت في العرض - وكأنها تحكي لهم عما يعيشونه وبذلك حققت قمة النجاح في العرض المسرحي .

عن الامتاع والمؤانسة

وهذا هو بالضبط ما حققه الطيب الصديقي في عرضه الامتاع والمؤانسة مؤلفا وممثلا ومخرجا ، ليكون هذا المسرحي المغربي الكبير نموذجا صحيحا لرجل المسرح أو المسرحي الشامل .

الطيب الصديقي أخذ كتاب (الامتاع والمؤانسة) لأبي حيان التوحيدي وأخذ مصير أبي حيان ، كمرتكزين أساسيين لاعادة قراءة التراث الفكري العربي بوعي ، من خلال قارىء معاصر هضم هذا التراث ، وفهم الفكر المعاصر أيضا ، وهو في عرضه المتكامل نصا ، وأداء واخراجا ، ومضامين ، يحاول أن يعيد لرموز التراث العربي - في الفكر - رد اعتبارهم الذي فقدوه عندما اتهموا بالزندقة ، وطال رقابهم سيف الجلاد . انه من خلال النظر في فكر التوحيدي ، وابن المقفع ، واخوان الصفا ، وغيرهم ، يرد الاعتبار كاملا لحرية الفكر ، ويدين اضطهاد المفكرين الأحرار ، ويعتبره سببا اساسيا في (سقوط الحضارة) وهو لا يفعل ذلك بالحوار وحده ، ولكن بأدائه الذي يملأ المشاهد وعينه وعقله ، وبأسلوبه الاخراجي الذي يملأ وقت العرض ، ومساحته ، وبجمالية تشكيلية وصوتية وفكرية ايضا ، خاصة وأنه يملك القدرة

على « المفاجأة الاخراجية الجديدة » في كل مشهد ، ويبتكر حيلا اخراجية تؤكد طاقته الابداعية ، لا في التجميل وحسب ، وانما في تطويع التشكيل للتعبير عن المضمون ، كاضافة لما يقوله الحوار ، حتى يبدو المسرح عنده عرضا شاملا ، بكل تفاصيله ، التي تبدو مهمة لديه كأجزاء ، ومهمة أيضا وهي تندرج في الكل ، حتى يصبح مسرحه قادرا على مخاطبة كل المستويات التي تشاهده بما فيها الاجنبي الذي استجاب لهذا العرض في باريس .

ان اهمية الصديقي ، كرجل مسرح أنه يخلق التوازن كاملا بين كل مقومات العرض ، وهذا أمر يغيب عن بعض المسرحيين ، حين يهتمون بالنص على حساب الاخراج ، أو حين يقدمون اخراجا يفوق طاقة النص . في الاتجاه الاول كان عرض (المهرج) الذي بدا مخرجه وكأنه خائف من النص . وفي الاتجاه الثاني كان عرض (أنا الحادثة) الذي بذل فيه مخرجه جهدا أكبر مما يحتمله النص .

الرواية . . مسرحية

عرض (أنا الحادثة) يفتح الباب أمام ظاهرة مسرحية جديدة ، شهدتها الدورة التاسعة لمهرجان دمشق للفنون ، وهي ظاهرة تحويل الرواية العربية الى عمل مسرحي . وقد شهد المهرجان عرضين في هذا المجال ، العرض الاول عرض اليمن الديمقراطية ، وقد حمل اسم (نجران تحت الصفر) وهو اسم رواية الأديب الفلسطيني المعروف يحيى يخلف الذي أعد النص المسرحي عنها . أما العرض الثاني فكان عن رواية (ملف الحادثة ٦٧) للأديب الكويتي المعروف اسماعيل فهد اسماعيل .

(نجران تحت الصفر) احتاجت الى اعداد كامل قام به محمد الشاعر فاختار عددا من الشخصيات الرئيسية في الرواية ، وأعاد بناء أحداثها في نص مسرحي ، وقد حمل الاعداد الكثير من احداث الرواية ومضامينها ، وان كان سريعا في عرض التحول الذي أصاب بعض الشخصيات ، سلبا وايجابا ، خاصة شخصية (أبو شنان) التي تقاوم ، ثم يغريها التعاون مع العدو ، ثم تصحو فجأة لتعود الى المقاومة . أما على مستوى العرض ، فقد كان أضعف من

النص بمراحل ، فتحول الى ما يشبه عرض الهواة ، تمثيلا واخراجا . وبسبب تفاوت الأداء بين الممثلين ، اختلطت بعض الشخصيات ، واتضح بعضها على حساب الآخر ، وكان ذلك كله في غير صالح (الأم سمية) التي تعتبر الشخصية المركزية في الرواية وفي النص المسرحي ، ولكن أهميتها انحسرت في العرض بسبب ضعف الأداء ـ الحركي واللغوي ـ لصالح (ابو شنان) . لقد قدم المخرج جميل محفوظ عرضا متواضعا جدا بالنسبة لأهمية الرواية ، وهو الأمر الذي حدث نقيضه تماما في العرض المسرحي ـ الرواني الثاني ـ فرواية اسماعيل فهد اسماعيل رواية شخصية واحدة ، هي شخصية المتهم ظلما الذي يتعرض لكل وسائل التعذيب الجسدية والنفسية الحديثة حتى يعترف بجريمة لم يرتكبها ، وهي رواية حوارية في معظمها ، تتابع الأحداث النفسية للمتهم البريء متابعة دقيقة وعميقة ، حتى ترصد التحولات التي تقوده الى الاعتراف ، لتوحي بأن النظم التي تضطهد لا تستطيع أن تحقق نصرا ، ولتشير الى أن هذه النظم تبحث عن ضحية برئية تحملها مسؤولية الهزيمة التي كانت وراءها .

المنجي بن ابراهيم لم يتصرف كثيرا بالرواية وهو يعدها للمسرح الوطني التونسي ، لقد الغى التاريخ الذي يربطها بهزيمة ١٩٦٧ ، واكد على شخصية بطلها المتهم البريء كفلسطيني يطارده الاضطهاد في منفاه . وحين قدم العرض ـ كمخرج ـ اختار ادوات مسرحية كثيرة وتقنيات عالية ، جعلت النص يصبح بسيطا أمامها ، فخلقت نوعا من الانفعال بين النص والعرض . . واذا كان الاخراج المسرحي الحديث ، وبعض التشكيلات الرائعة ، قد حظيا بالاعجاب ، خاصة تلك التشكيلات التي استخدمت فيها الحبال ، والأكياس في وظائف متعددة ، فان هذا العرض للقوة الاخراجية كان على حساب النص ، كما كان سببا في تكرار المشاهد ، خاصة التعذيب .

وقد استخدم المخرج أدواته اكثر من استخدامه لنصه ، وحين خرج النص من الادوات ـ صوت الاذاعة مثلا ـ تحول العرض الى الاشراق ، بينما لم يستطع أداء الممثل أن يصل الى الجمهور في زحمة ما حوله مما يخطف الانتباه في الوقت الذي وصل فيه أداء الممثلة ـ الزوجة ، الأم ـ بوضوح أكثر لأنها تجيء وقت هدوء الحركات الاخراجية .

ومع ذلك استطاع المتابع أن يلاحظ مدرسة الاداء الهادئة التي يتمتع بها الممثل التونسي عموما ، وهي مدرسة بعيدة عن التشنج أو تمثيل التمثيل ، وقد اتضح ذلك في العرضين التونسيين ، كما اتضح ايضا في عرض المغرب (مسرح الناس ـ الطيب الصديقي) وفي العرض الفردي الذي قدمه المغربي عبد الحق الزروالي في (رحلة العطش) كتابة وتمثيلا واخراجا ، ليبرز ظاهرة أخرى في اطار المهرجان ، هي ظاهرة المسرح الفردي وليحاول أن يؤكدها كظاهرة دائمة في المسرح العربي لا كظاهرة تجريبية .

واذا كان المسرح العربي قد شهد عدة محاولات في المسرح الفردي (المونودراما) ، فان تجربة الزروالي ، التي يصر عليها لا توحي بأنه يتقدم ، فقد كان عرضه السابق (جنائزية الأعراس) أفضل من عرضة الأخير الذي يقدم من خلاله استطلاعا مسرحيا لواقع المجتمع العربي في بلدان عديدة من الوطن ، لكن « زياراته » لهذا المجتمع تبقى خارجية غير قادرة على الغوص في العمق ، حتى وان استطاع نصه أن يقدم بعض المفارقات الناجحة واللمحات الشاعرية .

الظواهر الاربع

ان الظواهر الأساسية التي نجح المهرجان في تأكيدها أربع ظواهر : قدرته على غرس الحماس في مسارح جديدة لتقدم عروضا مضيئة ، وقدرة بعض التجارب المسرحية على الاستفادة من التراث العربي شكلا ومضمونا ، وابرازه للطاقات الابداعية لعدد من المخرجين ، واخيرا فتحه لباب جديد يساهم في حل أزمة النص المسرحي العربي من خلال تحويل الروايات الناجحة الى نصوص مسرحية .

وفي كل هذا ما يكفل لمهرجان دمشق للفنون المسرحية نجاحا يضاف الى المسرح .

مهرجان قرطاج المسرحي الأول

سليمان الشيخ

هل حقق مهرجان قرطاج المسرحي الأول الذي أقيم في مدينة تونس الأهداف التي كانت مرسومة له ؟ والغايات المؤملة منه ؟

كيف كانت حال العروض من الناحية الفنية والموضوعية ؟ وماذا قال المسرحيون أنفسهم عن العروض التي شاهدوها ؟

ما هي التنظيرات التي طرحوها في ندوتهم ؟

اجماعان توفرا أثناء وبعد حضور العروض المسرحية ومشاهدتها في مهرجان قرطاج المسرحي الأول الذي أقيم في مدينة تونس من ٧ حتى ١٥/١١/١٩٨٣ .

* الاجماع الأول : حمل صفة ايجابية ، وأكد على أهمية اقامة المهرجانات المسرحية وضرورتها ، فهي توفر زادا للمعرفة والتعارف والاطلاع ، وتوثيق الصلات وتبادل الآراء والخبرات . خاصة اذا كانت التجارب والعروض المشتركة متنوعة ، ومن عدة أقطار ودول . .

ان كل الذين قابلناهم وحاورناهم واستمعنا وقرأنا لهم مباشرة أو غير مباشرة أكدوا هذه النقطة ، وجعلوا من اقامة المهرجان والاستمرار في اغنائه والاستفادة من الأخطاء والسلبيات ، وسد النواقص ، ضرورة يجب أخذها بعين الاعتبار . لكن يجب أساسا تكرار التجربة والاستمرار فيها .

العربي العدد ٣٠٣ فبراير (شباط) ١٩٨٤ م

* الاجماع الثاني : حمل صفة سلبية ، وأثبت رداءة بعض العروض وضعفها وفقدانها للأهمية والأهلية التي تجعل منها اختيارا يشارك في مهرجان .

وبالرغم من وجود اجماع حول هذه النقطة . إلا أن الاجتهادات اختلفت في تبيان مسبباتها .

* اجتهاد قال بأن العروض ـ أو على الأصح الكثير منها ـ ما هي إلا شهادة حقيقية على أزمة عصر ومرحلة من حياة الأمة .

وانها عكست الأزمة العامة الموزعة في شتى النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية وهي بالضرورة تنعكس على النواحي الثقافية .

* واتجاه آخر أعاد أسباب تدني العروض الى عدم تدقيق اللجنة المشرفة على المهرجان في العروض قبل اعتمادها ثم عرضها .

ويستشهدون في توكيد ذلك بالعرض التونسي « امرؤ القيس في باريس » الذي شاركت به تونس في المسابقة . مع أنه كان أضعف العروض التونسية الستة التي عرضت في المهرجان ، وأضعف عروض المهرجان الأخرى .

وعندما سئلت الجهات المعنية عن السبب في اعتماد هذا العرض بالذات ، قيل : لقد اطلعنا على مسودة العمل ولم نشاهده ! وقيل أيضا : لقد تم ترشيحه من جهة لم نملك القدرة على رفض ما أرادت !!

* وهناك اتجاه ثالث أعاد أسباب تدني العروض الى الاعتماد على ما رشحته الجهات الرسمية التي اشتركت في المهرجان إلا أن الفنان المنصف السويسي مدير المهرجان ، ومدير المسرح الوطني التونسي نفى ذلك . وأكد على أن لجنة الاختيار لم تعتمد على الترشيحات الرسمية فقط ، بل اتصلت بفرق خاصة ونقابات مسرحية مستقلة رشحت بعض الأعمال وتم اعتماد بعضها وعرضت فعلا .

وبالرغم من صحة كلام الفنان السويسي من واقع ما رأينا وشاهدنا ، إلا أن بعض العروض التي جاءت من خارج نطاق الترشيح الرسمي لم تختلف كثيرا عن العروض التي تم اعتمادها رسميا ، لا في الاتجاه ولا في الفكر ولا في مدى النضج الفني ، بل جاءت أسوأ من بعض العروض الرسمية .

وهذا يؤكد أن الأزمة ـ أي أزمة الواقع المسرحي ـ لا تكمن في قطاع معين ، بل هي أزمة شاملة . . ماعدا بعض النبضات الحية والروح المقاومة التي

كانت حاضرة تمارس وجودها وتذكر بأن الظلام ليس هو القدر المستمر ، وليس هو المساحة الكاملة التي تحتل فضاء الحياة والعقول والأجهزة . وكانت هي الدليل على قدرة الاختراق المدهشة التي جددت الأمل وحركت سواكن الهمم ، وأشارت الى منهاج قابل للاحتذاء والتطوير والتعديل !

العروض والنتائج

اشترك في المسابقة الرسمية لأيام قرطاج المسرحية الأولى عشرة عروض و ١١ عرضا موازيا عرضت خارج المسابقة الرسمية .

* وقد جاءت النتائج على الشكل التالي :

ـ جائزة أفضل عرض متكامل تم منحها لفرقة الحكواتي اللبنانية عن عرض « أيام الخيام » وتضمنت الجائزة ميدالية خاصة مع حافز مالي . وقد تكرر هذا المنح للأعمال والشخصيات الفائزة مع اختلاف في النوع والكم .

ـ جائزة أفضل نص . . حجبت وخصص المبلغ المرصود لها لتنظيم مسابقة في التأليف المسرحي .

ـ جائزة أفضل اخراج مسرحي منحت لفرقة المسرح الوطني الجزائري عن مسرحيتها « قالوا العرب قالوا » من اخراج الزياني شريف عياد .

ـ جائزة أفضل تقنية مسرحية منحت للمسرح الوطني الفلسطيني عن مسرحية « كوميديا العائلة توت » .

ـ جائزة أفضل اداء جماعي منحت لفرقة المسرح الوطني في مالي .

ـ جائزة أفضل تمثيل نسائي منحت للممثلة ندى حمصي عن دورها في مسرحية « كوميديا العائلة توت » التي قدمها المسرح الوطني الفلسطيني وأخرجها جواد الأسدي .

* ونوهت لجنة التحكيم الرسمية بجهد التأليف في مسرحية « هالشكل يازعفران » التي قدمتها فرقة مسرح الشارقة الوطني وهي من تأليف عبدالرحمن المناعي واخراج فؤاد الشطي .

ـ ونوهت أيضا بجهد التأليف في مسرحية « لعبة اسمها الشحاذون » التي قدمتها فرقة المسرح الاردني وهي من تأليف واخراج جميل عواد .

ـ وأشادت اللجنة بالاداء المتميز للفنان المغربي عبدالحق الزروالي في مسرحية « جنائزية الأعراس » وأشادت أيضا بحرفية أداء الممثل زيناتي قدسية عن دوره في مسرحية « كوميديا العائلة توت » .

وهذا عرض سريع للعروض .

أيام الخيام . . وبعد الذاكرة

* « أيام الخيام » لمسرح الحكواتي اللبناني ، تأليف جماعي ، اخراج روجيه عساف . عمل كغيره من أعمال هذه الفرقة ، اعتمد على اثارة ذاكرة مجموعة من المهجرين من جنوب لبنان أثر الهجوم الاسرائيلي سنة ١٩٧٨ . واحتلاله للشريط الحدودي ، وتهجيره لكامل سكان بلدة الخيام اللبنانية المتاخمة للحدود الفلسطينية المحتلة .

واثارة الذاكرة هنا لا يقصد بها اجترار الماضي ، بل ربط الحاضر به وتوضيح النتائج المترتبة على أحداثه ، وكشف طبيعة العلاقات التي كانت قائمة داخل البلدة ، وطبيعة العلاقات التي أفرزها الواقع الجديد .

صحيح ان اعادة الاعتبار للذاكرة ونبش تفصيلات الحياة قد اتجها اتجاها فيه التسجيل والدراسة الميدانية الموثقة ، وتم الاستماع والتسجيل المباشر لاناس حقيقيين كانوا مادة الأحداث والأيام ووقودها وضحاياها .

مع ذلك تم التوجه ضمن جو الفرجة والاحتفال واعادة مسرحة الحياة ، واعادة الاعتبار لوسائل التعبير الغافية في الذاكرة ، فكانت كالموج يرتفع هديرها فتحتل فضاء القاعة وتتغلغل في دخائل الجمهور ، وكانت كالطيور تحلق في سماء الصالة وتنقر مفاصل الوجع والهموم المشتركة فتثير التجاوب والتوحد .

وقد استعمل المخرج في المسرحية وسائل بسيطة ، متقشفة سواء في الديكور أو الاضاءة أو الملابس ، والاكسسوارات ، إلا أنها كانت موحية ومعبرة وموظفة توظيفا مناسبا .

لهجة العمل كانت جنوبية لبنانية قد يستغلق بعضها على الجمهور التونسي ، مع ذلك فان التوحد بين الصالة والخشبة كان حاصلا وقائما ، والحشد الجماهيري لم يجد مقاعد كافية للجلوس فرضي بالبقاء واقفا .

يمكننا اعتبار المسرحية من تراث المسرح العالمي وهي من تأليف اسطيفان أوكريني (كاتب مجري) ـ ترجمة سعدالله ونوس ، اخراج جواد الأسدي (مخرج عراقي) .

وهي تسجل لجنرال عرض عليه أحد جنوده قضاء اجازته الخاصة ـ بعد أن توترت أعصابه ـ في بيته وعند عائلته في قريتهم الهادئة البعيدة عن خطوط القتال .

يضل الجنرال ويأخذ في فرض أساليبه العسكرية على كل من في البيت . ورب العائلة وزوجته وابنته يقدمون التنازل تلو الآخر ، حسبهم أن يبقى الجنرال راضيا ، لأجل أن يبعد ابنهم عن خطوط جبهة القتال .

إلا أن قدرة التحمل تصل الى نهايتها عند رب العائلة فيثور بعد أن أوصله الوضع الى الجنون ، ويصمم على قتل الجنرال بعد أن أحال البيت إلى جحيم لا يطاق ، وفعلا فانه يشرع في ذلك ، إلا أننا نفاجأ في النهاية بأن عدة جنرالات قد وصلوا الى البيت وعلى رأسهم الجنرال الأول ، أو شبيهه ليتأكد الدرس بعدها بكون الفاشية والقمع وأساليب السيطرة لها عدة رؤوس ، وان المهم عدم اتاحة الفرص أمامها كي تنمو وتنتشر .

مهمة المخرج والممثلين كانت دقيقة وحساسة ، حيث ان الايقاع الخارجي للحدث كان يفترض أن يوازيه تعبير نفسي داخلي .

وهذا هو العبء الذي القي على كاهل الممثلين ، وقد حاول الأب والبنت التلوين وتجسيد الانفعالات المتناقضة ، إلا أن الأم أبقت وتيرة انفعالاتها ضمن نسق واحد .

إجمالا . . . كان ـ الاسقاط ـ جانبا مهما في العمل ، والبعض أعجبه هذا الاسقاط والبعض الآخر تساءل عن سبب غياب ـ الهم الفلسطيني بشكل مباشر ؟!!

قدمتها فرقة المسرح الوطني الجزائري ، من اقتباس واخراج زياني شريف عياد ، عن نص للكاتب السوري « محمد الماغوط » بعنوان « المهرج » . الذي كان قد كتبه أثر هزيمة سنة ١٩٦٧م . وقدمته منذ ذلك الحين كثير من فرق المسرح العربية . ومنها فرقة المسرح الشعبي في الكويت .

وتعتمد المسرحية على ـ فانتازيا ـ استدعاه الفاتح العربي صقر قريش ليرى أحوال الأمة العربية ويسعى لتخليصها من مشاكلها وأزماتها .

إلا أن سدود الأمة وحدودها وخلافاتها وتناقضاتها تعوقه عن أداء مهمته ، بل تحيله إلى ضحية من ضحاياها ، فتتم مقايضته ببضعة قناطير من البصل الأسباني ، ويسلم الى السلطات الأسبانية كي تحاكمه بتهمة مجرم حرب قام بفتح الأندلس !

ميزة العرض الجزائري انه حاول الخروج من اطار العرض المشهدي المتأثر بالتجربة المسرحية الاوروبية ، وحاول جزئيا ابتداع أسلوب نابع من البيئة لذلك فان المخرج استعان بأسلوب الراوي ـ المهرج ـ ورفده بأجواء فولكلورية محلية ، وساعده النص ـ أساسا ـ في ذلك من خلال التوكيد على مشاهد المسرح داخل المسرح .

مع ذلك فان العرض لم يتجاوز كثيرا النص الأصلي ، ولم يضف اليه الكثير ، وبقي عند حدود التهكم المباشر والسخرية السياسية المسطحة .

حيرة ريفيـــة

عرض فرقة المسرح الوطني المالي ـ الحيرة الريفية ـ اقترب من الاجراءات والمواصفات التي اعتمدها مسرح الحكواتي في لبنان .

كتب العرض مجموعة من الممثلين والفنيين وأخرجه موسى مايقا ، واعتمدوا على الاستفادة من تراث الأشكال المسرحية البدائية الموجودة في الأرياف ، ثم قاموا بغربلتها وتشذيبها وتهذيبها ، وبعثوا فيها حياة المسرحة

وأطلقوا على التجربة اسم « الكوتيبا » والكلمة تعني الخلزون الكبير باللغة البومبارية المالية .

وهكذا فان العرض بدأ برقصة على أنغام « التام التام » الافريقية جاءت بطيئة حلزونية ثم تسارعت وترافقت مع الايماء والحركات التعبيرية الأخرى .

والمسرحية تكشف وتعري أساليب الاستغلال التي يلجأ لها الموظفون وزيادتهم للضرائب والزيارات التي يقومون بها للأرياف مما يترك حيرة وارتباكا في حياة الناس الفقراء محدودي الانتاج ومحدودي المردود المادي .

وقد تميز الممثلون في المسرحية بقدرتهم الفائقة على التشكيل الحركي المرن المتنوع والغني في التعبير .

ها الشكل يا زعفران

مسرحية « ها الشكل يا زعفران » تأليف عبدالرحمن المناعي واخراج فؤاد الشطي وتقديم فرقة المسرح الوطني في الشارقة بالامارات العربية المتحدة كانت مفاجأة لم تكن متوقعة من فرقة مسرحية ناشئة .

صحيح ان النص فيه بعض الثغرات ، خاصة في الفصل الثاني ، إلا أن المخرج الشطي حاول جهده في شحن وتلوين العرض بالفرجة الشعبية التي تعتمد على الموروث الشعبي ، ورمى ثقله وراء ممثلين أغلبهم يقف على الخشبة للمرة الأولى ـ ما عدا كنعان حمد ومحمد الجسمي ومريم ـ فأجاد بعضهم ، وبقي الجمود مسيطرا على الآخرين ، كما أن تكرار مشاهد مصادرة بطيخ زعفران من قبل جهات رسمية عدة ، لم يضف تغيرا نوعيا في التصعيد الدرامي .

مع ذلك . . وبالرغم من هذه الملاحظات وغيرها ، فان العرض بشر بخامات وطاقات وامكانيات يمكنها الابداع والاضافة .

لعبة مسرحية اسمها الشحاذون

سادت هذه المسرحية أجواء وأحداث شبيهة بأجواء وأحداث جرت في المسرحية الجزائرية « قالوا العرب قالوا » .

فاذا كان صقر قريش وعطيل وهارون الرشيد وغيرهم قد استدعوا في المسرحية الجزائرية ، فان عطيل استدعي في هذه المسرحية أيضا وماري انطوانيت وطارق بن زياد وغيرهم من خلال أجواء النقد السياسي المباشر والسخرية من بعض الأوضاع الاجتماعية والسياسية .

كما أن لعبة المسرح داخل المسرح تم تنفيذها هنا ، مع الاختلاف في امتلاك العرض الجزائري لحرفية فنية أجود ، وتوفير أجواء الفرجة بصورة أفضل .

قدمت العرض فرقة المسرح الاردني من تأليف واخراج جميل عواد .

وكان المؤلف المخرج مسيطرا على عمله ويصب سخريته بحرفية العارف بأساسيات العمل الفني ، مع ذلك فان العرض وقف عند حدود نبش القضايا التي أثارها ولم يتغلغل في تحليلها ، فذكرنا بتجربة مسرح الشوك السوري وغيره . ولم تظهر مرونة تشكيل جسدية عند بعض ممثلي المسرحية ، وأظهر بعضهم انفعالا وافتعالا زائدين .

المفتاح

تكررت في المفتاح نفس الحكاية الشعبية التي تضمنتها مسرحية الأطفال « أم سيسي » التي عرضت صباح نفس يوم عرض مسرحية « المفتاح » .

فحيرة وحيران مختلفان حول الانجاب ، حيران يريد ضمانات تجعل العيش لابنه ميسرا وسهلا ، وحيرة ـ كأي أم ـ تريد طفلا بوجود الضمانات أو عدم وجودها .

يلجآن الى الجدود لاستشارتهما مع أخ الرجل « نوار » فيزودونهم بكعكة وثوب لا يبلبان ، بشرط الاحتفاظ بهما في صندوق . فيجدون الصندوق لكنهم لا يجدون المفتاح ، فيلجأون الى الحداد . . والحداد بحاجة الى فلوس . والفلوس عند العروس ، والعروس بحاجة إلى فانوس . . الخ .

دورة من البحث والجهد والتعب والاستجداء الى أن يتم صنع المفتاح . . وعندما يتم فتح الصندوق ، فان الكعكة والثوب لم يكونا فيه !

هنا يتدخل نوار ويبين بوضوح درس المسرحية بقوله : ان الجهود لم توجه الوجهة السليمة . فليس المهم البحث والسعي فقط ، بل المهم معرفة الهدف .

وان الحل ليس في التكوص الى الخلف بل في الركض نحو المستقبل .

اعتمد العرض في رصانة السرد والالحاح على توكيد المعنى والامثولة ضمن اجواء السرد التقليدي والتمثيل الواقعي ، مع أن النص كان يحتمل تحويله الى عرض يحمل أشكال ، الفرجة » واطلاق المخيلة وبعث امكانية التشكيل من خلال الجسد والخروج بامكانيات تعبيرية أخرى .

أخرج العرض أسعد فضه وألفه يوسف العاني وقدمته فرقة المسرح القومي السوري .

جنائزية الأعراس

كتب المسرحية وأخرجها ومثل فيها عبدالحق الزروالي - من المغرب .

وهي من المسرحيات التي تحمل اسم ، مسرحيات الممثل الواحد » ، مونودراما » ، وتحكي المسرحية قصة مخرج سينمائي جاء احدى القرى يصور فيلما سينمائيا عنها ، فوجد أن الواقع يختلف عن التصورات ويحفل بالعديد من المشاكل والصعوبات التي لا تظهر في الصور المتداولة ، فيحاول أن يتجاوب ويتفاعل مع الواقع الحي وأن يضع يده على أسباب مشاكل القرية الحقيقية وأسباب وجعها العام ، ولأن الوجع العام موزع على شخصيات ونماذج عدة ، لذلك فان الممثل كان يحاول تقمصها ، وبث مواجعها وصبواتها وامنياتها لتجاوز عجزها الشخصي وتجاوز العجز العام .

نية النص كانت من النوايا الطيبة ، لكنه كان يحتاج الى اعادة نظر ، خاصة في الثرثرات الزائدة فيه ، وبتر الجمل الخطابية الانشائية والاقلال من حالات الالقاء والتسميع .

وقد بذل الممثل جهودا طيبة في تقمص بعض شخصياته ، إلا أن بعضها الآخر كان يحتاج الى ايجاد الحركة المناسبة والتوازن الدقيق بين الايقاع الخارجي والايقاع النفسي الداخلي .

قدمتها شركة فيلكا للأعمال الفنية في الكويت . وهي من تأليف واخراج عبدالعزيز الحداد .

وقد أوحت فكرة المسرحية بعرض يمكن أن يكتسب الخصوصية والتميز . فالفكرة تعتمد على تخيل يقوم على أن النفط زادت كمياته المنتجة بشكل غير عادي في منطقة الخليج العربي . وأوجدت الدول المتقدمة بدائل استغنت بواسطتها عن بترول المنطقة . فأوجد ذلك أزمة حتمت على الناس التوجه نحو نمط جديد في الحياة . فبعض الأغنياء يهربون من البلد ويتجهون الى أميركا وأوروبا ، والفقراء وأبناء الطبقات الوسطى يتوزعون على بلدان العالم الأخرى للبحث عن أعمال وأشغال فيجدون عنتا ومشاكل عديدة .

إلا أن الأمر لا يطول ، اذ يكتشف الجيل الصاعد بدائل أخرى للطاقة تعيد للمنطقة مكانتها .

اذا كانت هذه الفكرة قد ملكت بريقا ولمعانا ، فان العرض أربكها وشتتها ، ولم يستطع حمل الفكرة الى آفاق العرض الفني الممتع ، وخلا من الحرفية المشهدية الخبيرة والمدربة سواء في الاخراج أو التمثيل وغيرهما ، ما عدا بعض المشاهد القليلة جدا .

امرؤ القيس في باريس

عرض آخر . . توهجت فيه الفكرة وأوحت بأننا مقدمون على مشاهدة عرض يمكن أن يكون متميزا ، بل ان مقدمة العرض التي اعتمدت الرقص الصاخب والديكور الموزع على أطراف الصالة وعمقها ، قد أوحت بأننا مقدمون على مشاهدة عرض من نوع جديد متميز .

غير أن المشاهد التي تلاحقت أمامنا بعد المقدمة الصاخبة أوقعتنا في شرك عرض لم يملك إلا النية في تقديم الشاعر الضليل بصورة معاصرة .

ان فكرة المسرحية كان يمكن اخراجها بعرض متميز لو وجد من يغربل

العرض من الخطابية والثرثرة الزائدة والانفلات والايقاع البطيء والاداء المفتعل والمبالغات والبهرجة وغيرها .

قدمت العرض الفرقة الجهوية بصفاقس عن نص للكاتب المغربي عبدالكريم برشيد واخراج كمال العلاوي .

وقبل أن ننهي عرضنا لمسرحيات المسابقة الرسمية ، نسجل هذه الملاحظة :

قد تكون بعض العروض التي اشتركت في المهرجان أفضل من غيرها بنسبة ضئيلة في أقطارها آنيا ومرحليا ، نتيجة لعدة اعتبارات وظروف ، لكن درس المهرجان الأول الذي يجب أن يعيه الجميع هو أن لا يتم نقل تلك العروض الى مهرجان فيه مسابقات وتنافس لأنه « لكل مقام مقال » كما يقولون !!

العروض الموازية

بلغ عدد العروض الموازية التي لم تدخل ضمن المسابقة الرسمية في المهرجان ١١ عملا ، كان نصيب تونس ٥ منها .

وتميز من بينها عرض « موال » الذي نوهت به لجنة التحكيم وتحسر الكثيرون ، لعدم إدراجه ضمن المسابقة ، فهو عمل فيه جهد ابداعي طيب من قبل المخرج والممثلين ، مع أن النص كان يحتاج الى اعادة تشذيب وتهذيب وضبط تداعيات الممثلين التي تفرقت « أيدي سبأ » !!

وتميز عرض التربيع والتدوير أيضا وهو من أعمال « المونودراما » التي تعتمد على الممثل الواحد .

يليه عرض « الحصان » الذي نحا نفس النحو واعتمد على قدرات الممثلة سناء جميل التي لم تكن في أحسن حالاتها .

وعرضت أيضا أربعة أعمال باللغة الفرنسية ، اثنان منها لفرقة المسرح الأسود في فرنسا (الانتبي) ، والثالث قدمته فرقة المسرح الوطني في السنغال . والرابع من تقديم مسرح مرسيليا الوطني .

الأعمال الثلاثة الأولى اعتمدت على نصوص لكتاب سود ، عالجت مشاكل تتعلق بالبيئة في هاييتي وجزر المارتينيك والسنغال .

إلا أن تلك الأعمال عرفت غربة في اللسان واللغة ، وغربة في الشكل الى حد ما ـ كما هو الوضع في أقطارنا العربية .

وقبل الانتقال الى فقرة أخرى من فقرات عرضنا ، فانه يجدر بنا تسجيل ميزة تميزت بها خامة وطاقة الممثل في العروض الافريقية والاوروبية والى حد ما في منطقة المغرب العربي ، فجسد الممثل في العروض غير المشرقية كان يملك ليونة التشكيل ، والحركية التعبيرية المتناسقة والمتناسبة للغرض المعني ، في حين أن الجسد المشرقي كان فيه بعض الجمود ، يعتمد على طاقة التعبير في الصوت أكثر من اعتماده على اقامة التوازن بين الصوت وتلوينه ، والجسد وتشكيلاته .

الندوة .. بين القول والفعل

وجوه معروفة .. ومؤثرة عرفتها شاشات السينما وأجهزة التلفزيون وخشبات العروض المسرحية وأعمدة الصحف والمجلات والكتب .

مصطفى كاتب ، كرم مطاوع ، ابراهيم جلال ، أحمد الطيب العلج ، سامي عبدالحميد ، نضال أشقر ، أسعد فضة ، سمير العصفوري ، جميل عواد ، بلقاسم نصيري ، محمد كوكا ، فؤاد الشطي ، عبدالكريم برشيد ، المنصف السويسي ، زياني شريف عياد ، روجيه عساف ، موسى مايقا ، سليمان كولي ، موريس سنغور ، عبدالرحمن الصالح ، يوسف عايد أبي ، غالي شكري ، رؤوف الباسطي ، كمال العلاوي ، صلاح قصب ، سمير العيادي ، وغيرهم وغيرهم .

مثقفون ، وكتاب ، وممثلون ، ومخرجون .. من المغرب العربي والمشرق ، ومن افريقية السمراء ، جمعتهم ندوة النقاش والبحث حول « الانتاج المسرحي في البلاد النامية : الواقع والآفاق » وعناوين أخرى فرعية ، وأقيمت اعتبارا من ٨ إلى ١٢/ ١١/ ١٩٨٣ .

طرحت الورقة الأولى .. فاختلفوا ، ليكن .. من الطبيعي أن يتم الاختلاف في الاجتهادات وزوايا النظر ، لكنهم غرقوا كثيرا في التنظير ، واشتطوا كثيرا في طرح التعابير والشعارات العامة .

أكد البعض على أن الثقافة انسانية ، فلماذا التعصب في البحث عن أشكال خاصة ، وأضافوا : ان التميز ما هو إلا في المضمون فقط ! وزادوا : أن المسرح للنخبة ولمجموعة خاصة ، وليس للجمهور العريض !!

تزاحمت الأيدي في الارتفاع بعدها ، وتسابقت الاصوات بالرد والتوضيح ، عرقت الصالة وفتحت نوافذ القاعة مع أن المطر كان يهمي في الخارج .

قال من رد : المسرح شكل ومضمون ، والشكل يخدم المضمون بالحتم ، والضرورة ، والتميز ضروري ، وإلا فاننا سنفقد خصوصيتنا الحضارية .

لا تعصب ولا نقل ، بل تأثير وتأثر . أما المسرح فانه للجماهير ، وإلا . . فلا خير فيه ان بقي محصورا في دائرة النخبة .

توالت الأصوات في النقاش ، والتوضيح ، والرد ، والرد على الرد ، اشتعل الضوء الأحمر . . وارتفع صوت : كفى . . كفى . . أيها السادة ! . . اختلفوا كيفما شئتم ، واحتدوا في النقاش ، واطرحوا أفضل الأفكار وأحسنها ، تشنجوا ، وزيدوا من ضغطكم ومن نسبة الدم في عروقكم ، صيحوا كما تشاؤون ولتتفتق أذهانكم عن أفضل كلمات التنظير .

لكن من قاس منكم المسافة بين ما تطرحون . . وما هو معروض الآن في المهرجان أو في السوق ؟؟

كل ما نطرحه لا يفيد اذا لم تنتقل الأفكار من الأذهان والورق الى دور العرض والشاشات والكتب وأذهان الناس وتتحول الى مناهج عمل وتطبيق .

لا قيمة لما تطرحون ان لم يترافق القول بالفعل ، وبعضكم مسؤول عن تنفيذ الكثير من الأعمال !

خيم طير الصمت ، بلع البعض كلماتهم ، قلبوا ومحصوا ما سمعوه في أذهانهم ووصل الرذاذ البارد الى تلافيف الدماغ . . فانفض السامر ، على أمل اللقاء التالي لبحث موضوعات أخرى .

والعروض ؟ . . كيف كانت العروض ؟؟ كان يفصلها مساحات شاسعة عن موقع الطرح التنظيري الذي كان يصدع الرؤوس ، مسافات وركام من الزمن والحواجز والعقبات والقوانين والتطبيق الفعلي . .

والحكم : لذلك فان لجنة التحكيم عندما تلت تقريرها النهائي . . . قالت عن العروض :

« رغم الطابع السياسي الذي ساد أغلب العروض سواء التي دخلت المسابقة أو العروض الموازية ، ورغم التزام مضامينها وسعيها الى نقد واقع مجتمعاتنا فانها افتقدت في أغلب الأحيان الرؤية التقدمية الثاقبة في تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي تحليلا موضوعيا عميقا ، ونحت في وصف هذا الواقع منحى تعميميا مغرقا في الضبابية ، يشرح معالم الواقع المراد نقده ولا يغوص في كنه علاته غوصا تحليليا مركزا .

وأضاف تقرير اللجنة :

« ان وصف الواقع المعاش ـ في الكثير من الأعمال ـ كان كاريكاتوريا ، وكان النقد فيها أقرب الى النكتة والامح الساخر الذي يستدر التصفيق باطلاق الشعارات العامة دون أن يسهم اسهاما فعالا في توعية المتفرج » .

آراء . . وتنظير أيضا

بل ان بعض الفنانين والكتاب عندما سألناهم عن العروض . . وهل كانت تصب في مجرى مسرح عربي مميز ؟ أجابوا :

■ الأستاذ حقي الشبلي : نقيب الفنانين ، مخرج وممثل ومن أوائل المسرحيين في العراق . . قال :

بعض العروض فيها ملامح بشكل عام مما يمكن أن نسميه بالمسرح العربي المميز ، وأكثرها كان مستواه دون الوسط .

والفرق التي حضرت وعرضت كانت أغلبيتها من الهواة وليس من المحترفين وقسم أجاد ، والآخر لم تكن عروضه جيدة أو على مستوى التقديم في مهرجان .

■ روجيه عساف : مخرج من لبنان .

لقد وجدت في المهرجان ملامح من أمراض المسرح العربي . ويمكن القول بأن فترة الستينيات وبداية السبعينيات شهدت عطاءات مسرحية في

الوطن العربي عبرت عن استيعاب المسرح الغربي والتخلص منه واكتشاف الهوية الذاتية القومية .

واليوم يبدو أن هذه المرحلة وصلت الى حدود حاسمة ، اذ أنه لا مجال للمصالحة والتوفيق بين المنطقين السابقين ، أي بين المنطق الغربي المدمر للمجتمع والهوية الخاصة للمجتمع العربي . والمنطق الآخر المكتشف لهويته والمعتز بها .

وحسب رأيي فان التجارب التي أثارت اهتماما عند الجمهور كانت هي التجارب التي تبحث عن علاقة مختلفة مع التراث والواقع المعاش والناس والحياة وتنطلق من تربتها ولا تعبر عن الواقع فقط . بل تعبر عن علاقة الفنان بهذا الواقع أساسا .

■ جميل عواد ـ مخرج وكاتب ـ وفنان تشكيلي ـ الاردن :

لمست بعض المحاولات التي تنحو نحو تطعيم أعمالها بما يمكن أن نسميه بملامح من مسرح عربي مميز ، لكنها حسب اعتقادي لم تتطور عن مستوى ما شاهدناه في مهرجانات ولقاءات سابقة ، بل ان مستوى الجودة في التجارب السابقة كان أكثر عمقا ووضوحا ، ويبدو أن هذا المهرجان قد أعطى دلالة خطرة تتمثل في انحدار متسارع في وضع المسرح العربي . . كغيره من الانحدارات !

■ نبيل بدران ، كاتب وناقد ـ مصر :

هناك تفاوت شديد في العروض ، بعضها تميز بالجودة ، خاصة عرض فرقة مسرح الحكواتي اللبنانية باعتباره يمثل اتجاها واضحا نحو ارساء مسرح عربي مميز .

ويمكن القول بأن بعض الأعمال امتلكت أفكارا جديدة وجيدة وملاحة ، إلا أن العروض المسرحية أضاعت الفكرة ووضعتها في متاهات ومسارب غير مجدية .

لهذا فانني أصف المهرجان بأنه مهرجان الأفكار الجيدة الملاحة المحبطة والمجهضة في نفس الوقت .

■ فؤاد الشطي ـ مخرج ومؤلف من الكويت ـ ومخرج عرض دولة الامارات العربية المتحدة . لمست من خلال العروض بأن هاجس ايجاد مسرح عربي مميز يحاكي ويتلمس الواقع العربي ويستمد موضوعاته من التراث كان قضية ملحة

لدى الكثيرين ، لكنني وجدت أنه قد جانبهم الصواب ولم يحققوا ما أرادوه وما ابتغوه ، ويمكنني القول بأن بعض العروض جاءت مخيبة للآمال خاصة وأن بعضها بدلا من أن يوجه سهامه الى بعض الأنظمة العربية نتيجة لوأد الحريات والممارسات القمعية فانه وجه سهامه نحو الأمة وحضارتها .

كما أن بعض العروض نحت نحو دغدغة عواطف الجمهور وافراغها من شحناتها والتنفيس عن مشاكلها بواسطة المعالجات السطحية التي تعتمد الشعارات .

ويمكن القول بأن عرض مسرحية فرقة الحكواتي اللبنانية « أيام الخيام » استطاع الوصول الى وجدان الناس وقدم مشكلة حقيقية من خلال معالجة جيدة ، وان كنت أعيب على العرض بعض التطويل واعادة المعلومات أكثر من مرة ، بحيث جعلت مشاهدها تنحو نحو التوثيق والتسجيل فقط .

■ خناثة بنونة ـ كاتبة وصحافية من المغرب :

هناك بعض الاجتهادات الاخراجية ، لكن العروض اجمالا لم تصل الى مستوى التطلعات والتوقعات التي كانت مؤملة ، ولست أدري سببا محددا لذلك ، هل يعود الى غياب فرق أساسية من بعض الأقطار العربية وظهور فرق حديثة التجربة وقليلة الخبرة مثلا ؟ أم أن فترة التردي التي يعيشها المجتمع العربي عكست نفسها على المسرح ؟

لقد افتقدت بعض العروض التوازن والتكامل بين النص والاخراج ، وغلب بعض المخرجين الشكل على المضمون ، كما أن بعض العروض قدمت نصوصا مشرذمة .

■ جواد الأسدي ـ مخرج عرض فرقة المسرح الوطني الفلسطيني ـ عراقي :

ان السؤال عن ايجاد مسرح عربي مميز يعتبر من الاشكاليات المعقدة التي لا يمكن الاجابة عنها بشكل بسيط ، ويحتاج الى مواصلة للبحث من أجل تطوير العرض المسرحي واكتشاف سلبيات كثيرة لكي يتبلور العرض المسرحي ويصبح له سمات خصوصية .

ويمكنني القول أنه بالرغم من وجود مسرحيات عدة في المهرجان عانت من ضعف كثير ، فان المهرجان كشف العيوب وأعطانا مجالا للتداول في حالة هذا الانحسار وتحديد المسارات والاختيارات وتحديد هوية ما نريد .

■ الزياني شريف عياد ـ مخرج وممثل ـ الجزائر :

ما شاهدته من عروض كان فيه ابداعات تصب في اتجاه ايجاد ملامح مميزة للمسرح العربي ، وفيها خروج على المسرح الكلاسيكي الغربي كعرض الحكواتي ، وموال ـ الذي كان خارج المسابقة للأسف ـ والشحاذين . وهذا اتجاه يبشر بالخير اذا ما استمر وتعمق وازدادت فيه الخبرات والتجارب .

ويمكنني القول بأن بعض العروض كان مستواها دون المتوسط ، وهذا يتطلب اعادة النظر في الأعمال التي تعتمد للمشاركة في المهرجانات .

■ نبيل الحفار . . مدير تحرير مجلة الحياة المسرحية في سوريا ، ناقد ومدرس لنظرية الدراما في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق .

جوابا على السؤال المطروح فانني وجدت بعض المحاولات التي تتجه نحو ايجاد ملامح لمسرح عربي مميز ، لكنها محاولات لم تبلغ مداها بعد .

ويمكن القول أن مستوى مجمل العروض كان ضعيفا ، وأشير الى تميز عرضين موازيين هما :

ـ موال لفرقة المثلث التونسية .

ـ التربيع والتدوير لفرقة الديدحانة التونسية .

والمشكلة الرئيسية في رأيي تتمثل في انعدام النص الجيد وعدم قدرة الفرق على الوصول الى اللغة الفنية الملائمة لما يسمى بالشكل الخاص بالمسرح العربي المميز . وهذا أمر يحتاج الى البحث عن طبيعة هذا الشكل .

■ فتحي الهداوي ممثل وطالب في المعهد العالي للفنون في مدينة تونس اشترك في التمثيل بمسرحية ـ موال ـ لمسرح المثلث التونسي .

الكلام عن مسرح عربي مميز قد يكون سهلا ، لكن السؤال الصعب هو كيف نقدم عروضا فيها ملامح من هذا المسرح ؟

لقد وجدنا بعض النوايا في بعض العروض ، لكنها بقيت مكبلة بأشكال غربية ، وفوجئنا بتدني مستويات العروض ، مع أن أسماء كبيرة وقعت عليها في التأليف والاخراج ، وقد يعود هذا الى أسباب تتعلق بالوضع العام المتأزم الذي عكس نفسه على قطاع المسرح ، وقد يعود الى فترات جفاف عند بعض الفنانين ، كما أنني وجدت تدنيا في مستوى تكوين رجالات المسرح وغلبة الارتجال في عروضهم ، وتمنيت لو حجبت معظم الجوائز .

■ عبدالعزيز الحداد ـ الكويت ـ كاتب ومخرج :

ميزة بعض الأعمال التي اشتركت في المهرجان أنها خرجت من ثوب الكلاسيكية ، ونحت نحو البحث عن أشكال يمكن أن نقول عنها أنها تقترب من مسرح عربي مميز .

وأرى أن مسرحية الحكواتي كانت جديرة بالفوز لأنها وفرت شكلا مميزا .

وإجمالا فإن مشاركتنا في المهرجان أطلعتنا على تجارب وأفادتنا كثيرا ، وجعلتنا ندرك متطلبات العروض الخاصة بالمهرجانات وخاصة الابتعاد عن الاغراق في القضايا المحلية .

■ محمد عبدالله ـ رئيس اللجنة الثقافية ـ في مسرح الشارقة الوطني بالامارات العربية المتحدة :

ـ وجدت ملامح لمسرح عربي مميز في بعض العروض لكنها غير كاملة ، وأعيب على بعض الفرق تقديمها لعروض فيها مشاكل محلية قد تكون مع نظام بلدها السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي ، لذلك فاننا لم نجد مشاركة وجدانية عربية في عروضها ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه « مسرح التنفيس » .

والمهرجان لم يخل بطبيعة الحال من عروض جيدة كمسرحية « أيام الخيام » اللبنانية ، و « قالوا العرب قالوا » الجزائرية ، و « موال » التونسية .

ـ هذه بعض الآراء التي سجلناها وقصدنا أن تكون من عدة أقطار عربية ومن شتى التخصصات المتعلقة بالمسرح . . الكل غير راضٍ ووجه سهام نقده الى الكثير من العروض . . . وأكد على المسافة الشاسعة التي تفصل بين الكلام النظري والعرض التطبيقي . فمن هو الذي كتب المسرحيات التي قدمت ؟ ومن هو الذي أخرجها وعرضها ومثل فيها ؟؟ هل نقول انها مشكلة فصام ؟

وهل نؤكد على أنها جزء من مشكلة حياتنا العربية التي يطرح فيها الكثير من الأفراد والتنظيمات والمؤسسات أفكارا ومبادىء وسياسات وخططا معينة . إلا أنهم عندما يصلون الى مراكز التقرير والتنفيذ فانهم يضعونها جانبا ولا يلتفتون اليها التفاتة جدية ؟؟!

الفصل الرابع

قضايا وهموم

هموم النص المسرحي العربي

الدكتور علي الراعي

الهم الأول

البعد عن إرث الجماهير :

حينما كثر الحديث عن الدراما الجديدة في بريطانيا في تسعينيات القرن الماضي ، عقب تعرّف المثقفين من الفنانين والنقاد المسرحيين إلى مسرح هنريك ابسن . تلفت برناردشو حوله ، فلم يجد نماذج من المسرح الجديد يؤيد بها قضيته ، فقام إلى قلمه ، وأخذ يسطر به مسرحيات توافق الفكر الجديد في المسرح .

قال وهو يضحك كعادته :

« كنت قد اندفعت في حمق إلى تأييد قضية المسرح الجديد ، ولكي أتجنب أن تنهار القضية من أساسها ، قررت أن أصنع بيدي الدليل » .

أي أن برنارد شو كتب مسرحياته الفكرية المتألقة متحديا زعما كان يتردد آنذاك هو : أن المسرح مكان للمتعة والفرجة وحسب ، وليس مكانا للفكر والتغيير . ومن ثم ، غلب الفكر والدعوة للتغير على مسرحيات الايرلندي الكبير ، تحديا لما أسماه هو : مسرح الكلام الفارغ !

وشبيه بهذا الموقف ، موقف الكتابة تحت ضغط خاص وهو ماوجد كتاب المسرح العربي الأوائل أنفسهم فيه ، حين تقدموا للأمة العربية بعطائهم .

العربي العدد ٢٢٨ نوفمبر - تشرين الثاني ١٩٧٧ م .

كتب مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع مسرحياتهم تحت ضغط فكرة أذهبم وحفزتهم في وقت واحد . وهي : أن العرب الأقدمين لم يعرفوا المسرح . عنوا بهذا المسرح الغربي الذي اعتمد الصيغة الاغريقية . ومن ثم أخذ هؤلاء الأبطال الأوائل على عواتقهم سد هذا النقص الرهيب في حياة بلادهم الفنية والثقافية . اتجه كل من النقاش وصنوع والقباني إلى فن اوروبا المسرحي ، واتخذوا من كتابات موليير وجولدوني وراسين نماذج تحتذى ، ووضعوا نصب أعينهم أن ينشئوا في بلادهم صورة للمسرح ، تمحو من أذهان المثقفين ما علق بها من احتقار لنماذج المسرح الشعبي التي كان يتسلى بها الناس حتى ذلك التاريخ : خيال الظل ، والقراقوز ، ومسرحيات الشارع والسوق ، وعروض الموالد والمناسبات الدينية والاجتماعية المختلفة .

وبهذا وضعت الصيغة الغربية للمسرح موضع التضاد مع الصيغة الشعبية الموروثة عميقة الأثر في وجدان الناس . وأصبح الموقف تماما كما جسده سعدالله ونوس في مسرحية : (سهرة مع أبي خليل القباني) . : المسرح الجديد في مواجهة خيمة القراقوز . الأول اتخذ رمزا للتقدم ، والثاني جعل علما على التخلف . وبهذا أقام الرواد الأوائل ومن جاء بعدهم هوة كبيرة بين فنهم المسرحي المجلوب وبين ماتخلص للناس عبر عشرات القرون من تجربة مسرحية كان ينبغي البناء عليها ، بدلا من احتقارها ولعنها ، في كل مناسبة ، من منتصف القرن الماضي حتى الآن .

النظرة المتعالية للتراث

إن هذه النظرة المتعالية إلى التراث مسئولة إلى حد كبير عن عقم المحاولات العديدة التي بذلت لزرع المسرح في صفوف الشعب . وهي أيضا مسئولة عن رواج ما يسمى بالمسرح التجاري ، الذي ترك ـ وحده ـ يعيش ويبني على ماترسب في وجدان الناس عبر عشرات القرون ، من صيغ مسرحية وشخصيات ونكات ومواقف ، فضمن لنفسه النجاح المادي ، وكسب إلى جواره الجماهير الغفيرة .

بوحي من هذه النظرة المتعالية قتل توفيق الحكيم في نفسه المهرج الشعبي ووضع مكانه المفكر البارد الفكر والحس معا . وبوحي منها يدخل نعمان عاشور في حروب خاسرة مع من يسميهم المضحكين والأراجوزات وموردي مواد التسلية ، ويمنع عن نفسه وعن مسرحه مدد التراث يرفضه رفضا تعسفيا لفكرة وجود مسرح ، عربيا كان أو فرعونيا أو رومانيا أو إسلاميا أو تركيا ، قبل مسرح النقاش المستورد من أوروبا . يفعل هذا دون تريث ، ودون بحث واستقصاء .

والطريف أن موقفا مشابها لموقف كتاب المسرح عندنا حين أداروا ظهورهم للتراث ، يقدم في تاريخ المسرح العالمي ، ويستتبع النتائج نفسها التي استتبعها موقف الكتاب العرب : أي ضمور الاهتمام الشعبي بالمسرح ، وتحوله من فن قومي ، بالفعل أو بالامكانية ، إلى فن طبقي ، يصدر عن نظرة طبقية لمشاكل المجتمع .

والموقف العالمي الذي أعنيه هو موقف المسرحيين الغربيين على عهد النهضة من الدور الذي كان يلعبه المهرج في مسرحيات العصور الوسطى . ففي مسرحيات الأسرار الفرنسية وفي مسرحيات الكرنفالات الالمانية ، نجد أن المهرج ليس واحدا من شخصيات المسرحية ، وإنما هو شخصية المهرج التقليدية بشحمها ولحمها ، تقف على مسافة من هذه الشخصيات ، تعلق على مجرى الأحداث ، وتقوم بدور الواسطة والرابطة بين خشبة المسرح وبين القاعة . فهو اذا ذاك قريب الشبه بأفراد الكورس في الدراما الاغريقية .

وقد كان في الإمكان أن يستغل دور هذا المهرج في خلق صيغة مسرحية ممتازة ، تبث الحيوية في نصوص عصر النهضة ، وتربط ما فيها من فكر وعاطفة بتقاليد النظارة من أفراد الشعب ، على نحو ما فعل شكسبير بالفعل ، حيث طور شخصية المهرج ، حتى انتهى بها إلى أن أصبحت في « الملك لير » شخصية أساسية ، تجمع بين الدور القديم ـ دور المهرج ـ ودور الشخصية الإنسانية الحية ، التي يتفطر قلبها أسى لما يحدث في عالم لير من كوارث مادية وروحية .

غير أن كتاب المسرح على عهد النهضة ـ عدا شكسبير الشهير ـ قارنوا بين ما تخلص اليهم من نصوص اغريقية ، قديمة بارعة الخلق ، في الشكل

والمضمون معا . وبين بدائيات نصوص العصور الوسطى . فاختاروا النصوص اليونانية القديمة وفضلوها على تراث الشعب في المسرح .

والنتيجة هي أن شكسبير ظل علما قائما بمفرده ، فلما مات ، طال نوم المسرح البريطاني خلال القرن السابع عشر والثامن عشر ، والتاسع عشر ، حتى أيقظه برنارد شو في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي .

والطريف أن برنارد شو الذي دخل الى المسرح كي يخلصه من الفكر الفارغ ، قد فطن منذ البداية إلى أهمية وجود العناصر الذاتية في مسرحه الفكري . فنجده يقول في مقدمة مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » : « من وجهة نظر الصنعة المسرحية أجدني غير قادر على أن أفعل غير ما فعله من سبقني من الكتاب . . . إن قصصي هي القصص القديمة ، وشخصياتي هي شخصيات المهرج والمهرجة . وحيلي المسرحية وتشويقاتي واثاراتي ونكاتي هي نفس تلك التي كانت سائدة حين كنت صبيا . كل ما فعله شو هو ـ على حد تعبيره ـ أنه استغنى عن الأخلاقيات التقليدية والمنطق الرومانسي لشخصياته ، ووضع مكانها نظرة التاريخ الطبيعي للأشياء ، فبدت الدمى القديمة كأنها شيء جديد حقا . . !

ذهب افرنكي ، زائف

اتجه كتاب المسرح العربي إذن إلى المسرح الغربي ، احتضنوا صيغته اليونانية ، وفضلوها على ما كان لديهم من صيغ مسرحية متوارثة . واستتبع هذا الاتجاه اعتماد زائد على نصوص المسرح الغربي ، أعمل فيها الكتاب المسرحيون أقلامهم ، ترجمة ، واختصارا واقتباسا ، وتعريبا وتشويها ، وقدموا لمتفرجيهم ذهبا افرنكيا زائفاً ، في صياغة عربية سطحية ـ إذا شئنا أن نعكس عبارة النقاش المشهورة : وزاد المسرح العربي بهذا ابتعادا عن نبض الجماهير .

فلما ظهر المسرح العربي الشعبي في شكل جديد ، وقدمه للناس في مصر كل من نجيب الريحاني وعلي الكسار تدفقت الجماهير بالألوف لمشاهدة مسرحيات تتحدث إليهم بلغتهم الفنية ، وتستخدم شخصيات المهرج والاراجوز البشري ، وتفيد من بعض ما تخلص إلى الزمن الحديث من نوادر

المهرجين الأقدمين . إذ ذاك سخر محمد تيمور من المسرح الهزلي ، فلم تقلل سخرياته من نجاح هذا المسرح ، وما لبث هو نفسه أن استخدم بعضا من مخزون الكوميديا الشعبية في مسرحياته ، خاصة مسرحيته : « عبدالستار أفندي » . كذلك فعل الشيء عينه ابراهيم رمزي في مسرحية « دخول الحمام » .

ولما قامت في أواسط الثلاثينيات في مصر فرقة قومية ترعاها الدولة ، وأصرت على أن تقدم روائع المسرح العالمي ، وألحت على نفسها في أن تمتنع تماما عن تقديم مسرحية واحدة بالعربية الدارجة في مصر ، لم يطل بها الزمن حتى واجهت الفشل الحتمي ، بينما ظل الريحاني والكسار يقدمان مسرحهما الشعبي ، وطال عمر مسرحيات الريحاني بعدما طور مسرحياته الشعبية ، وبنى على أساس منها الكوميديا الانتقادية ممصرة عن أصول فرنسية .

إلى بعض من هذه الحقائق فطن فريق من الكتاب المسرحيين المعاصرين ، فأخذوا منذ أوائل الستينيات يلتفتون إلى أهمية استخدام التراث في مسرحياتهم . تقدم يوسف ادريس بمسرحيته المعروفة : « الفرافير » ، مستوحيا فن السيرك ، وقدم الفريد فرج : « حلاق بغداد » ، ومن بعد : « على جناح » مستلهما ألف ليلة وليلة ، ووضع محمود دياب « ليالي الحصاد » في قالب درامي لطيف ، هو جمع بين السامر والمرتجل ، وكتب سعدالله ونوس في قالب المرتجل : « حفلة سمر » وفي قالب الحكواتي : « مغامرة رأس المملوك جابر » ، وغاص الطيب الصديقي حتى وصل إلى مسرح الحلقة ، ومسرح الراوية ـ المقلد في « ديوان سيدي عبدالرحمن » . واعتمد المقامات شكلا مسرحيا في : مقامات بديع الزمان . وتعددت المحاولات من بعد ، وانتشرت إلى عواصم عربية أخرى ، فقدمت بغداد مسرحية « بغداد الأزل » بين الجد والهزل ، وقدمت تونس مسرحيات تراثية كثيرة دفعت بعض الباحثين إلى القول بأن الاتجاه الأعمق والأقوى في المسرح التونسي هو اعتماد التراث .

غير أن هذه المحاولات جميعا يعوزها أن تضرب أكثر وأكثر في التربة العربية المسرحية ، تمد فيها جذورا أقوى ، وتتقدم بمحاولات أشجع لربط إرث الجماهير القصصي والدرامي بفن المسرح . وفي اليوم الذي يتحول فيه الممثل الراوي ـ المقلد إلى شخصية درامية قوية الأثر ، وفي اليوم الذي يصبح فيه

الاراجوز أو القراقوز في سمت شخصية المهرج في مسرحية لير وعمقها ، وفي اليوم الذي تتخذ كوميديا السيرك ، وحلقة الحاوي ، ومسرحية الشارع أسسا فنية لأعمال شعبية حقا في الشكل والمضمون ، سيصل النص المسرحي العربي إلى قلوب الناس وعقولهم من أوسع سبيل .

قلة رجال المسرح بين الكتاب وحيرة النص بين أقطاب ثلاثة

الغالبية الكبرى من كتاب المسرح العرب ، لم يتمرسوا بفن المسرح تمرسا عمليا ، لم يعرفوا المسرح من جانبي الخشبة : ـ فنانين وجماهير ـ ، ومن خلفها ، ومن جناحيها ، طواقم فنية ومشاكل تنفيذ ، وأعباء إدارة .

وبعض هؤلاء الكتاب كتب المسرحيات لأنه وجد حركة مسرحية قائمة ورائجة ، فقرر الانضواء تحت لوائها ، على غير استعداد منه ولا موهبة .

وفريق ثان ينظر إلى المسرحية ـ وما يزال ينظر ـ على أنها كتاب وادب ، فكتب من وحي الكتب وفي جو المكتبة ، ولم يكتب من وحي الباب الخلفي للمسرح ومن هموم العرض ، ومن الحاجة إلى الفرجة . وهذا الفريق يظن المسرح يبدأ وينتهي أدبا مسرحيا . ولا يفطن إلى أن المسرح يبدأ فرجة أولا ، فإذا كان مقدم الفرجة عميق الوجدان ، كبير القلب ، واسع المعرفة بأحوال البشر ، استحالت الفرجة بين يديه أدبا مسرحيا أيضا .

إن الأدب المسرحي هو تراكم للقيم المسرحية المختلفة ، وتكثيف لهذه القيم ، يأتي مع الزمن ، وأبدا لا يبدأ المسرح أدبا . والذين أصروا على أن يدخلوا المسرح من باب المكتبة ، ماتزال « مسرحياتهم » قابعة على الأرفف ، تستعصي على الإخراج . والأمثلة كثيرة . تأخذ بعضها من الغرب فقط ، تجنبا لأي حرج : هناك مسرحينا شيللي المسميتان : « بروميثوس طليقا » و « تشينسي » . ومسرحينا بايرون : « مانفرد » و « قايين » . والمسرحية ملحمية الطول التي كتبها توماس هاردي : « الاسرات » ، ومسرحية

« المتفيون » للروائي الايرلندي جيمس جويس . ومسرحيات كتبها د . هـ . لورنس ، وأخرى حاول ديكنز وهنري جيمس كتابتها دون أي نجاح .

وقد كان من نتائج قلة رجال المسرح بين الكتاب المسرحيين العرب أن ندر النص الجيد ، وكثر الاعتماد على التعريب والاقتباس ، بدرجة فاقت ما يحدث عادة من ظواهر مماثلة في المسرح الغربي ، حيث الاقتباس والإعداد وتغيير البيئة المسرحية ظواهر معروفة أيضا .

وساعد ضعف النص العربي على المبالغة في حجم مشكلة معروفة في الحياة المسرحية وهي : قضية النزاع بين المؤلف والمخرج : أيهما أهم ؟ فالمؤلف يرى أنه مبتكر المسرحية ، وهو وحده صاحبها ، وله فيها القول الفصل . والمخرج لا يعترف بهذه الميزة للمؤلف إلا في حدود شكل النص المكتوب ، ويرى أن هذا النص ما أن يصل إلى الخشبة حتى يصبح المخرج هو « مؤلف » العرض المسرحي ! وقد دفع هذا النزاع المؤلف والمخرج خاصة إلى اتخاذ المواقف المتصلبة بشأن النص ، فهو عند المؤلف شيء مقدس ، لا يجوز المساس به بأية طريقة كانت ، وهو عند المخرج مجرد اقتراح بعرض مسرحي ، يتقدم به المؤلف ، وينبغي أن يعرف مقدما أن شيئا كثيرا أو قليلا من التعديل سوف يطرأ عليه ، استجابة لمقتضيات التجسيد ، واستخداما لما يراه المخرج في نفسه من طاقات إبداعية تتخذ النص أساسا لها ، سعيا وراء تحقيق الذات .

كذلك دفع ضعف النصوص المسرحية الممثلين إلى التدخل في النص ، وفتح شهيتهم إلى سد ما يرونه من ثغرات ، وابتكار ما من شأنه كسب النظارة إلى صفوفهم ، ولفت انتباههم إلى فنونهم التمثيلية .

وساعد على المضي في هذا الاتجاه نشوء فريق من الممثلين الكوميديين الموهوبين ، ذوي الرؤية الكوميدية الواضحة ، التي تتجاوز النص الكوميدي ، وتضفي عليه قوة ، إلى جانب تمتعهم بالقدرة على الخلق المتغير من حفل إلى حفل . وهؤلاء خلقوا حاجة إلى نوع من النصوص يكون مطاطا وقابلا للإضافة إليه بين الحين والحين . وقد نجح هؤلاء الفنانون في كسب جماهير غفيرة ، وامتدوا بالعرض المسرحي إلى ما يزيد عن حدود العام ، وأصبحوا على مضي الزمن ، هم السادة الحقيقيون للقصص التي يقومون بالتمثيل فيها .

وهكذا أصبح النص المسرحي في أيدي هؤلاء مجرد اقتراح ، تقدم به

المؤلف ، وأخرجه المخرج بصورة هي في رأيهم قابلة ، بل واجبة التعديل .

وكل هذا أضفى على النص المسرحي العربي نواحي قوة وضعف معا .

ففي جانب القوة ، أصبح النص العربي كائنا حيا بالفعل ، بدلا من أن يصبح - حسب تعبير فنانة الارنجال البريطانية - جوون ليتلوود - نصوصا مغمى عليها ، لا تصحوا إلا إذا أجرينا لها عملية تنفس صناعي في كل مرة نقدمها على المسرح » .

ومن جهة أخرى ، أصبح النص المسرحي مضغة في أفواه الممثلين ، يمضغونه ، وينفلونه ، ثم يعيدون مضغه ، أو هو كرة انبعجت من طول الاستعمال ، يتقاذفونها فيما بينهم . وانتهى به الحال في بعض المسرحيات إلى أن أصبح شبئا ممطوطا كحلوى العصا الشعبية ، التي كان البائع الشعبي يحايل بها أعيننا ونحن صغار ، فيلفها على عصاه الطويلة تارة ، ثم يرفعها ويمطها في الهواء تارة أخرى ، يبيع منها قطعة ثم يعيد مطها ولفها على العصا . ونحن من حوله شهود نتلمظ !

الوجه الثالث

ازدواجية اللغة العربية وقلة انتشارها :

يعاني النص العربي أيضا من مشكلته المزمنة ، وهي : الاضطراب بين اللغة الفصحي واللهجات الدارجة . وهذه المشكلة تزداد حدة على الأيام ، وهي اليوم أكثر إلحاحا مما كانت عليه يوم كتب توفيق الحكيم عن اللغة الثالثة في أوائل الستينيات .

هي أكثر إحاحا لأن التزاور بين الفرق المسرحية العربية قد نشط ، وأخذ يزداد كما ، وبقطع مسافات أطول . ومن ثم جعلت مشكلة لغة التعبير في المسرحية العربية تطرح نفسها بمزيد من القوة .

وعلى الرغم من أن حل هذه المشكلة قد أخذ يلوح في الأفق ، بازدياد حركة التواصل المسرحي بين أقطار الوطن العربي ، وتبادل الأعمال الفنية المختلفة عبر السينما والاذاعة والتلفاز ، ومن خلال المشاركة في المهرجانات

والتجمعات المسرحية المختلفة ، فإن بعضا من كتاب المسرح قد اضطر إلى ترجمة مسرحياته الدارجة إلى اللغة الفصحى ، وبعضهم كتبها بالفصحى مباشرة ، أخذا بالأحوط ، وإن كان فعل هذا عن غير كبير اقتناع .

ويلحق بهذه المشكلة أن النص العربي ، سواء كان فصيحا أو دارجا إنما يخرج للعالم في لغة قليلة الانتشار ، ويأتي وليد ثقافة محدودة ، مضيق عليها داخليا وخارجيا .

ومعنى هذا أن النص العربي محكوم عليه في الوقت الحاضر أن يقبع داخل جدران الجزء الواحد من الوطن العربي ، وأن يسعى جاهدا كي يمتد إلى باقي أجزاء ذلك الوطن ، دون أن يكون أمامه كبير أمل في أن ينتشر خارج حدود العرب .

وقد تترجم مسرحية لتوفيق الحكيم هنا وهناك ، وقد تعرض بعض مسرحيات الفريد فرج وسعد الله ونوس عروضا محدودة في عواصم عالمية . ولكن عصفورا واحدا لا يصنع الربيع كما يقول الانجليز . هذا بالإضافة إلى أننا نحن الذين نسجن أنفسنا بأنفسنا ، قبل أن يفكر غيرنا في أن يضع في أيدينا القيود .

الحقيقة في النص

ذلك أن النص العربي لا يقول الحقيقة . أو يقولها وفمه محشو بالخرق المسكتة . أو يقولها مخلوطا بماء كثير . أو يحاول قولها ويداه مكبلتان وعين السلطة ترقبه . وقلم الرقيب لا يكتفي بالحذف بل يتجه أيضا بالإضافة ، ربما على سبيل دفع التهمة عن الرقابة بأنها تبتر ولا تخلق .

إن الرقيب يشارك الكاتب العربي كتابة نصوصه ، يقترح لها خواتيم ، ويغير فيها شخصيات ، ويلوي عنق الأحداث ، ويزيف من كلمات الرسالة .

وقد نتج عن استفحال أمر الرقيب في المسرح العربي أن زود بعض الكتاب أنفسهم برقيب داخلي من صنع أنفسهم ، فجعلوا يكتبون بوحي من هذه الرقابة الذاتية ، وأتقن بعضهم هذا الفن الرقابي الذاتي ، الذي يسميه الانجليز : الكتابة للرقيب ، وامتازوا فيه .

وغيرهم قرر قطع العقدة ، واختار الطريق الأسهل ، وهو مماشاة السلطة ، وترديد الآراء المطروحة في السوق ، ضمانا لاتصال إنتاجه ، واستمرار عرض هذا الإنتاج . وهذا الفريق من الكتاب المسرحيين أغدقت السلطة على إنتاجه الأموال ، وفتحت له المسارح ، وضمنت له طول العرض ، بصرف النظر عن قيمة إنتاجه المسرحي .

بعض ثالث قرر أن يتحدى السلطة بنصوص يعلم مسبقا أنها لن تجاز ، فعل هذا جريا وراء اكتساب بطولات شعبية لا تؤهلها له قيمة فنه المسرحي .

وهكذا تراوحت صورة المؤلف المسرحي بإزاء السلطة بين السجين المقيد ، والانتهازي المماشي ، والانتهازي المزايد ، ونتج عن هذا كله ضعف لا سبيل إلى إنكاره في النص المسرحي العربي ، خاصة النص الذي يتعرض للقضايا السياسية ، القومية والقطرية .

وإلى جانب موقف الأديب من السلطة الدنيوية ، هناك موقفه من السلطة الدينية أو بالأحرى موقف السلطة الدينية منه . وهذه تقف موقفا متصلبا من كل فن مسرحي يسعى إلى استخدام الموضوعات الدينية وما تخلق حولها من قصص وبطولات ومواقف ، مادة له ، بدعوى الحفاظ على قدسية الدين ، وخشية أن تمتد إليه أيد غير مطهرة ، تسيء إلى موضوعاته وشخصياته معا .

والنتيجة النهائية لهذا الموقف المتصلب هو حرمان الدعوة الدينية نفسها من وسائل قوية وعصرية تطرح بها قضاياها على الناس . وحرمان الفنون جميعا ، والفن المسرحي خاصة من مصدر حيوية وقوة كان جديراً أن يمده بالازدهار ، ويدفع بجذوره إلى أغوار التربة وأعماق النفس العربية معا ، مما كان خليقا بأن يزيد جماهير المسرحية الحالية ، ويجلب للمسرح نوعيات كثيرة مختلفة ، لا تتعامل الآن مع هذا الفن الجميل .

وإلى جوار ما تقدم من أسباب ضعف النص المسرحي العربي ، عمد بعض الكتاب إلى الجري وراء الموضوعات والأشكال المسرحية السائدة في الغرب وتبني هذه الاشكال والموضوعات تبنيا آلياً لا يفحص مدى الحاجة إلى تلك الأشكال ، ولا يحدد قدرة الموضوعات على التلاؤم مع البيئة العربية . ولعل أوضح مثل على هذا التبني الآلي ما حدث في الستينيات من اهتمام بالغ بمسرح العبث ، حيث حاول بعض الكتاب أن يستوردوا الضياع الذي يعبر عنه

هذا المسرح إلى بلادنا ، وأن يقنعونا بأننا ـ مثل الغرب تماما ـ ضائعون ، تائهون .

وأقل من هذا تورطا في خطأ النقل الآلي ، موقف الكاتب العربي من طريقتي بريشت وبيتر فايس في التعبير المسرحي . لقد اعتبر فن بريشت جديدا تماما على البيئة العربية على الرغم من أن أسسه موجودة في كل الأشكال الشعبية للمسرح ، ومن بينها مسارح الشرق الأقصى ، وطبعا المسرح الشعبي العربي .

فالتوجه مباشرة للجمهور ، وكسر الايهام والتبعيد ، والتمثيل على المكشوف كلها عناصر موجودة في الأشكال الشعبية العربية كالحلقة والسامر والحاكي ـ المقلد ـ وهي العناصر التي أهملها ، واحتقرها الكتاب العرب منذ بداية المسرح المستورد حتى الآن .

أما في حالة مسرح بيتر فايس التسجيلي فإن الجديد فيه على البيئة العربية قد كان أقل عناصر ذلك المسرح جذبا للجمهور ، وأعني به الاعتماد على الاحصائيات والأرقام ولوحات المؤخرة وشعارات الأحزاب وعناوين الصحف .

أما ما يبشر به هذا المسرح من مشاركة بين الجمهور وبين الممثلين فقد كان دائما عنصرا رئيسيا في المسرح الشعبي العربي ، يتطلع إليه الناس ، ويحصلون عليه في المناسبات التي كان يقوم فيها مسرح قومي أو شعبي بالمعنى الحق .

وقد عالج النص المسرحي العربي جوانب كثيرة من مشكلات المجتمع العربي وقضاياه . عالج القضايا الاجتماعية ، وتعامل مع القضايا السياسية ، وكتب عن الكفاح الوطني والتطلع القومي . عالج هذه النواحي جميعا بدرجات متفاوتة من الإجادة والإقناع .

وأظن أنه من الحق والعدل معا أن نسجل هنا أن نجاح الكاتب المسرحي العربي قد كان أوضح وأشد إقناعا في ميدان القضايا الاجتماعية ، حيث الموضوع قريب إلى نفس الكاتب ، وحيث محظورات السلطة وتدخلاتها قليلة إلى درجة واضحة .

أما القضايا السياسية فإن ما تقدم ذكره من تدخلات سلطوية . وما تحفل به القضايا السياسية من تعقيدات ، وما تمتاز به من حرارة وصدق ودنو خطر من

نفس الكاتب ، قد جعلت المسرحيات السياسية أقل عمقا وإقناعا من نظيراتها الاجتماعية .

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن المسرحيات القومية ، خاصة تلك التي تدعو دعوات مباشرة في هذا السبيل .

الهم الأخير ، والأفدح :

الهم الأخير ، والأفدح غياب الناقد المسرحي الحق ، وامتلاء ساحة الكتابة بأدعياء النقد .

وليس هذا الحال ـ بالطبع ـ وقفا على المسرح ، بل هو هم يمتد إلى باقي الألوان الأدبية . غير أنه في حالة المسرح أشد تفاقما ، لسببين : أولهما أن الذين يغشون المسارح ، قلة ، وان كثرة الناس تعتمد ما يقول لها كاتب ما عن مسرحية ، تصدقه ، وتصدر حكمها على العمل المسرحي بناء على رأي ذلك الكاتب .

وليس هذا هو حال باقي ألوان الأدب . فالرواية والقصة وديوان الشعر منشورة كلها ، يستطيع من يشاء أن يقرأها ويراجع بشأنها أحكام أدعياء النقد .

أما السبب الثاني والأهم ، فهو ندرة الناقد المسرحي الحق .

والناقد المسرحي الذي يستحق هذا الاسم ينبغي أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية ، ينبغي أن يكون ممثلا ، وكاتبا مسرحيا ومخرجا ، و ـ طبعا ـ متفرجا واعيا . ينبغي عليه أن يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة ، أي من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي ووجهة نظر الجمهور .

وعليه أيضا أن يتسلح بثقافة واسعة ، تمتد في حقل تخصصه وحده ، إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة متصلة من الإنتاج المسرحي ، ودع عنك باقي فروع المعرفة البشرية .

وندرة هذا الناقد ـ بل كونه غير موجود اصلا في الحقل العربي ـ يفسح الطريق أمام أدعياء النقد ليضللوا الجماهير والفنانين والكتاب معا .

وبعد . . .

فقد أكون أفضت في ذكر المتاعب التي يعاني منها النص المسرحي العربي ، وربما تكون هذه المقالة قد رسمت صورة قاتمة للمسرح العربي المعاصر .

غير أن من الواجب القول أنه إلى جانب السلبيات الكثيرة التي استعرضها هذا المقال . توجد ناحية إيجابية ، فيها يكمن الأمل في مستقبل مشرق للمسرح العربي .

أما هذه الإيجابية المنيرة فهي : أن المسرح يزرع الآن بنجاح في كثير من أجزاء الوطن العربي ، من خليجه إلى محيطه ، وأن ثمة اهتماما جماهيريا ملحوظا بالمسرح . وأن كلمة « مسرح » عينها قد أصبحت لفظة دارجة على ألسنتنا وأقلامنا في الجامعة والمدرسة والصحيفة والبيت والشارع .

ومعنى هذا أن فكرة المسرح قد أخذت تشق لنفسها طريقا إلى نفوس الناس ووجداتهم .

وفي هذه ضمان معقول للمستقبل : فليس هناك مسرح بلا ناس . وما دام الناس قد أخذوا يتوافدون ، فحتم أن يقوم بيننا مسرح .

نحو شخصية متميزة للمسرح العربي

المهندس صلاح الدين كامل

البحث عن شخصية مميزة للمسرح العربي قضية تؤرق كثيرين من المشتغلين بشؤون المسرح في الوطن العربي ، بل إن الأمر قد تعدى عند بعضهم مجرد معاناة المشكلة إلى محاولة البحث عن حلول لها . وأرجو أن يعتبر بحثي هذا ضمن هذه المحاولات . وكم أتمنى وأرجو أن يقام مؤتمر عربي لمناقشة كل هذه المحاولات ، فربما توصل المؤتمرون إلى نقطة بداية في هذا الطريق الطويل الشاق .

فالمسرح كلمة واحدة تعبر عن عدة فنون يكمل بعضها بعضاً ، فمن فن المعمار إلى التأليف ، إلى الاخراج والديكور والتمثيل ، وغير ذلك من فنون . فإذا حاولنا أن نتبين ملامح هذه الفنون جميعها في المسرح العربي وجدناها كلها ذات ملامح أوروبية ، ولافتقدنا فيها الملامح العربية . فالمعمار المسرحي في الأقطار العربية هو في الحقيقة معمار أوروبي ، وإن حاول بعضهم إدخال بعض الزخارف العربية فيه . ولو تأملنا معظم النصوص العربية التي ظهرت على المسرح ، لوجدناها خاضعة للأصول الدرامية الأوروبية سواء كان ذلك في المأساة ، أو الملهاة . وينطبق هذا أيضا على المناظر المسرحية (الديكور) الذي يلتزم بخشبة المسرح الأوروبية ، حتى ولو كانت تلك المناظر تعبر عن أماكن عربية ، فإن أسلوب معالجتها يلتزم بالنظريات الفنية الأوروبية ، فإذا انتقلنا إلى

العربي العدد ٢٦١ اغسطس (آب) ١٩٨٠ م

الاخراج فإن مخرجينا يضطرون إلى الالتزام بالمعمار المسرحي والتفسير الدرامي الأوروبي فينعكس هذا بدوره على الممثلين .

وفي اعتقادي أن الجفوة التي نراها اليوم بين الجمهور العربي والمسرح الجاد ترجع إلى شعور الجمهور بأن كل هذا الذي يقدم إليه ، إنما هو شيء غريب عنه ، ولا يمكن له أن يحس به أو يتجاوب معه .

كيف السبيل إذا إلى خلق أو بعث مسرح عربي حديث أصيل الجذور خالص من أي شوائب ؟ في تصوري أن الأسلوب الأوفق في تناول هذا البحث يكون بدراسة جذور المسرح الأوروبي ونموه ، ثم باستكشاف جذور المسرح العربي ، ثم نحاول أن ننمو بهذه الجذور ـ على الرغم من طول الوقت الذي أهملت فيه ـ حتى يظهر لنا المسرح العربي الحديث .

المسرح الأوروبي

فإذا رجعنا إلى جذور المسرح الأوروبي ، فمن المعروف أنه قد بدأ في اليونان بجوار « الاكروبول » ، حيث أقيم مدرج كبير على منحدر الجبل ، يشرف على ساحة دائرية ، كان يعرض فيها الرقص والانشاد والموسيقا « الكنشرتات » احتفالا بالاله « ديونيزوس » إله الخصب والنبيذ عند اليونان . ولا يستطيع أحد أن يجزر إلى أي مدى اقترب هؤلاء المنشدون والموسيقيون ، من مجرد إلقاء أناشيدهم وأغانيهم ، إلى القيام بتمثيلها ، ولكننا نستطيع أن نتصور كيف مهد كل ذلك إلى ظهور المسرحية اليونانية ، وكتابها العظام ، ابتداء من «ثيسبيس» إلى ـ « سوفوكليس » الذي رسخ أقدام المسرحية اليونانية .

وقد نما وترعرع المسرح الأوروبي على مدار القرون ، فظهر المسرح اليوناني بمنصته المعروفة ، وانتقل ذلك إلى عصر النهضة الأوروبية والباروك والركوكو ، ثم إلى المسرح الأوروبي الحديث ، بما صاحب ذلك كله من إضافات وزخارف ، ووسائل تكنيكية ، اقتضاها الزمان والمناخ والمكان الذي يقام فيه المسرح . كل هذا دون المساس بالجذور الرئيسية للمسرح الأوروبي . حتى أننا نجد الكثير من المحاولات في أوروبا لتنقية ما وصل إليه المسرح الأوروبي الحديث من شوائب على مدار السنين والرجوع به إلى أصوله العريقة .

وإننا إذا أردنا أن نخرج بنتيجة من هذا العرض السريع فهي أن المعمار المسرحي الأوروبي قد سبق في إقامته ظهور المسرحية الدرامية بمقوماتها المعروفة. وإنني أعتقد أن التكوين المعماري الذي ظهر عليه هذا المسرح ، كان له دخل كبير في تحديد الشكل الذي ظهرت عليه الدراما، وعلى مر القرون فقد تأثر المعمار المسرحي والنصوص الدرامية كل بالآخر .

إن محاولة التعرف على جذور المسرح العربي في اعتقادي هي كمحاولة البحث عن جوهرة ثمينة في قاع المحيط ، فالأقطار العربية غنية بفنونها الشعبية من رقص وغناء وألعاب بهلوانية ، وشعر وقراقوز ، وخيال الظل ، وشعراء الربابة ، والقصص والحكايات والتراتيل الدينية ، وخلاف ذلك مما لا تعيه ذاكرتي . وكل ذلك في إعتقادي يمكن أن يشكل منطلقا للمسرح العربي من ناحية المادة الفنية والأدبية ، ولو أنني أعترف بأن هذا المجال له اختصاصيوه وباحثوه ، وليس في نيتي أن أقحم نفسي في خضم أمواجه .

ولكن ما يشغل فكري هو الكشف عن تكوين معماري عربي ، كان في وقت من الأوقات مسرحا لتأدية تلك الفنون ، فإذا استطعنا تحديد ذلك ، وحاولنا تطوير هذا الشكل بما يتلاءم مع متطلبات المجتمع العربي الحديث ، أمكن لنا كما أعتقد اكتشاف ملامح جديدة لمسرح عربي حديث .

من البيت العربي

لو استعرضنا تاريخ العمارة العربية لوجدنا أن المعمار العربي لا يكاد يخرج عن ثلاثة أشكال ، هي المسجد ، والمدرسة ، والمسكن . أما المسجد فوظيفته الآن محددة بتأدية العبادات ، ولا يمكن لأحد بالطبع أن يتصور أن أيا من الفنون السمعية كان يمكن أن يكون له وجود بين جدرانه ، ولذلك فإنه لا بد من استبعاده تماما من مجال البحث عن التكوين المعماري المنشود ، وما ينطبق على المسجد ينطبق أيضا على المدرسة التي كانت لها وظيفة محددة بعيدة كل البعد عما نبحث عنه .

يبقى بعد ذلك المسكن ، ومن دراستي لمجموعة منها في القاهرة ـ كبيت الكريتلية ، ومنزل جمال الدين الذهبي . ومنزل السحيمي . وفي دمشق كقصر

العظم وبيت السباعي . لاحظت أن كلا منها لا يخلو من وجود صالة كبيرة ، تحتل أكثر من نصف مساحة البيت ، كانت مخصصة لاقامة الحفلات . وهذه الصالات تتكون من ساحة ذات مستويات مختلفة ، كانت تتم فيها العروض الفنية ، وعلى جوانبها الأربعة نجد مجموعة من الايوانات التي كان يجلس فيها النظارة من الرجال ، وفي بعضها كما هو في بيت الكريتلية بالقاهرة ، نجد مشربيات علوية ، كانت تجلس فيها النظارة من النساء محتجبات عن الرجال .

وفي تصوري أن الحفلات التي كانت تقام في تلك الصالات كانت غنية بمختلف الفنون ، فلا شك أنه كان يلقى فيها الشعر ، ويتم فيها الغناء والرقص ، والأناشيد الدينية ، وسرد القصص والحكايات ، وما يمكن أن يكون بين هذا وذاك من محاولات للتمثيل .

وفي اعتقادي أن اختيار تلك الصالات كنماذج لأشكال معمارية مناسبة لمسرح عربي قد يحالفه التوفيق ، على الرغم مما في هذا الاختيار من جوانب سلبية قد تؤخذ عليه ، فعلى سبيل المثال أن جميع هذه المساكن التي سبق ونوهت عنها هي من العصر العثماني . ومن المعروف أن العصر العثماني قد تأثر إلى حد كبير في قيمه الوظيفية والفنية بالطرز الأوروبية ، وذلك عن طريق اسطنبول وعلاقتها بالغرب . وعلى ذلك فهو طراز مشكوك في عروبته الأصيلة . وفي اعتقادي أنه يمكن القول بأن الطراز العربي منذ بدايته كان دائما يقتبس ما يمكن اقتباسه من الفنون التي وجدت في البلاد التي نشأ فيها ، ثم يطوع ذلك بما يخدم الفكر العربي الاسلامي ، ففي العصر الأموي في الشام اقتبس الكثير من الطراز البيزنطي . وفي مصر اقتبس من الطراز القبطي . وفي العصر العباسي بالعراق اقتبس من الطراز الفارسي والهندي . وهكذا في بقية الحقب التاريخية . فهو طراز يأخذ دائما ما يساعد على تحقيق ذاته ، وينبذ ما يمكن أن يفقده هذه الذات . وعلى هذا فإنه من غير الانصاف أن يشك المرء في عروبة العمارة العثمانية وأصالتها .

وقد يعترض بعضهم بأن هذه الصالات كانت للخاصة من الناس ، فلم تكن لها طبيعة جماهيرية ، كما هي الحال بالنسبة لمسرح « ديونيزوس » اليوناني ، وهؤلاء المعترضين كل الحق في اعتراضهم ، ولكن أليس من المعروف أن البناء المعماري الوحيد الذي كان له صفة الجماهيرية في الطراز العربي هو المسجد الذي لا يمكن أن نتصوره مسرحا لمزاولة الأنشطة الفنية .

وعلى الرغم من ذلك فإنني لا أدعي أنه لم تكن هناك تجمعات جماهيرية في التاريخ العربي ، تزاول الاستمتاع بالفنون المختلفة في أماكن عديدة خارج هذه البيوت ، ولكن هذه الأماكن لم يكن لها شكل معماري واضح .

تجربة مقترحة

لكل ما تقدم فقد قمت بتجربة تصميم صالة عرض ، مسترشدا بالأصول المعمارية التي كانت تتبع في بناء تلك الصالات ، مع الأخذ في الاعتبار ، اضفاء الصفة الجماهيرية عليها ، مما يستوجبه التطور الاجتماعي الذي اتسم به المجتمع العربي الحديث . كما استخدمت فيها بعض الامكانيات اللازمة لاتمام العروض الجماهيرية ، كغرف الفنانين وأماكن إعداد المناظر . ذلك دون المساس بالفكرة الأساسية للتصميم التي تتمثل في وجود ساحة كبيرة للعرض على جوانبها الأربعة مجموعة من الايوانات على مستويين لجلوس النظارة .

أما ما يمكن أن تقدمه هذه الصالة من ملامح للعروض المسرحية فيمكن تلخيصه في الآتي : ـ

أولا : انه يجب كتابة نصوص مسرحية خاصة بهذه الصالة ، فالنصوص الأوروبية أو العربية التي تلتزم بالأصول الدرامية الأوروبية لا تصلح للعرض عليها ، نظرا لاختلاف العلاقة بين الجمهور واللاعبين في هذه الصالة عنها في الصالات الأوروبية .

ثانيا : ان المناظر المسرحية (الديكور) لا بد أن يتخلص من كل النظريات المرتبطة بالمسرح الأوروبي ، فعلى مصمم المناظر لهذه الصالة أن يضع في اعتباره أن المناظر يجب أن تشاهد من جميع الجهات ، وليس من جهة واحدة ، كما هي الحال في المسرح الأوروبي .

ثالثا : ان المخرجين سيجدون أنفسهم أمام مشاكل جديدة ، لا توجد في المسرح الأوروبي ، وعليهم أن يجدوا لها الحلول الذاتية .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : هل يمكن أن يقدم كل هذا ملامح عربية لمسرح حديث ؟

وفي اعتقادي أننا على أقل تقدير ستتاح لنا الفرصة لخوض تجربة جديدة خالصة من أي تأثير غريب عنا .

من قضايا المسرح العربي المعاصر

الدكتورة حياة جاسم محمد

هل يمكن أن يكون المسرح تعليميا قبل كل شيء ، وأن يكون هدفه الأوحد تغيير العالم ؟ لقد كان ذلك ما اعتقده (برشت) داعية المسرح التعليمي ومنظره ، باديء ذي بدء . ولكنه طور رأيه هذا في أواخر حياته الفنية حين كتب « الأورجانون القصير » للمسرح عام ١٩٤٨ ، فأخضع التعليمية للجمالية ، وجعلهما اثنتين لا تنفصلان . يقول برشت : « يتكون المسرح من تمثيل حي لحوادث واقعة أو مخترعة تحصل بين الناس ، ويكون هذا التمثيل من أجل الامتاع . على أية حال ، ذلك ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديما أو حديثا » ويقول الناقد المصري محمد غنيمي هلال متحدثا عن المسرح المصري وجمهوره ـ والجمهور المصري يشبه الى حد كبير الجمهور في عموم الوطن العربي ـ « نلحظ كذلك في الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاهي أكثر رواجا من المآسي ، وذلك أن جمهورنا في حياته القاسية ، يقصد الى المسرح للاسترواح لا للتعليم . ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة ، ولذلك كثيرا ما تتحول المأساة الى ميلودراما تعتمد على اثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة ، من عرض أحداث مروعة ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنية » .

معالم على الطريق

ان المهمة الصعبة للمسرح العربي هي تقديم التعليم من خلال الامتاع الفني الى الجمهور العربي الذي ينشد الاسترواح لا التعليم ، وهي مهمة ليست

العربي العدد ٣٠٨ يوليو ـ تموز ١٩٨٤ م .

مستحيلة وان تكن عسيرة ، ويلزمها الايمان برسالة المسرح والتزود بالأدوات الفنية الكافية ، وفيما يلي بعض المعالم الرئيسية على الطريق :

١ ـ لا يمكن في الأعمال الفنية الجديدة فصل المضمون عن الشكل ، ولا بد للمضمون الجيد من شكل جيد والا فقد فاعليته ، ولكن قد يفلح المضمون ـ في الأعمال الرديئة ـ في اجتذاب الجمهور الذي لا يمتلك وعيا فنيا ، لا سيما اذا كان جمهورا عاطفيا كالجمهور العربي ، وقد توجه مسرحنا الى الجمهور العربي مستغلا صفتين فيه ، وهما : ميله الى الضحك والطرب ، وميله العاطفي الى السياسة . لقد فضل مارون النقاش الأوبرا لأن الأوبرا بألحانها أقرب الى ذوق قومه ، فأثقل مسرحياته بالألحان ، مناسبة وغير مناسبة ، واعتمد على الاضحاك الساذج غير الفني .

الجمهور العربي جمهور يتعامل مع المضمون قبل الشكل ، والنقاد العرب يولون جل اهتمامهم الى مضمون الأعمال الفنية دون شكلها عند النقد ، وما دام الجمهور يحرص على مضامين معينة ، فلتقدم له هذه المضامين ، ولكن بفنية ترتفع بذوقه وتحفز ملكاته للتفتح والفاعلية ، وحتى الشعارات تغدو فنية اذا أحسن استخدامها .

٢ ـ تتوجه القصيدة والقصة والرواية الى جمهور يقرأ ويفترض فيه أن يكون على قدر من المعرفة ، ولكن المسرحية تتوجه الى جمهور أوسع قد يكون فيه الكثير ممن لا يقرأون ، ومن هنا صعوبة التوفيق بين المستويات الثقافية المتباينة والحرص على فنية العمل وجماليته ، ولكن هذه الصعوبة لا تشفع في الهبوط بمستوى العمل المسرحي ، ولا بد من الفنية في كل عرض مهما كان مستوى الجمهور الذي يتوجه اليه . وتلزم الاشارة هنا الى عرض مسرحية (في انتظار جودو) لبيكيت في سجن سان كوانتين بكاليفورنيا ، فما أسرع ما فهم جمهور السجناء هذه المسرحية التي حيرت الجماهير المثقفة في لندن وباريس ونيويورك . قال أحد السجناء : « ان جودو هو المجتمع » . وقال آخر انه الخارج فقال أحد معلمي السجن : ان السجناء يعرفون ما يعنيه الانتظار ، وهم يعرفون أن جودو اذا جاء أخيرا فانه لن يكون الا الخيبة » ، ويتساءل (مارتن أسلن) عما جعل مسرحية تجريبية مثل مسرحية بيكيت ، يفترض فيها أن تكون مكتوبة للخاصة ، ذات تأثير عميق على جمهور السجناء ويجيب : ربما

لأنها واجهتهم بوضعية تشبه الى حد ما وضعيتهم ، وربما لأنهم لم يكونوا ذوي ثقافة رفيعة ، ولذلك جاؤوا الى العرض دون مفاهيم مسبقة أو توقعات معينة ، فلم يقعوا فيما وقع فيه النقاد الذين أدانوا المسرحية ، لافتقارها الى العقدة والتطوير والتشخيص والتعليق أو المعقولية .

ولكن قد تستدعي الضرورة ايجاد مسارح تقدم عروضها لجمهور خاص لديه من القدرات الثقافية ما يمكنه من تقبل موضوعات وأفكار وتقنيات مسرحية قد لا يتقبلها الجمهور العادي ، ولا يعني ذلك بأية حال التساهل في فنية المسارح التي تتوجه الى الجمهور الاعتيادي ، وان أمثال هذه المسارح الخاصة موجود في بلدان العالم . ولا بد من التفاوت الثقافي حتى في الدول المتقدمة .

التقنية المسرحية

٣ ـ للتقنية المسرحية دورها في انجاح العمل المسرحي أو فشله . فالتقنية الرديئة لا بد أن تهبط بالعمل ، كما ترفعه التقنية الجيدة . ولكن ينبغي ألا يبالغ في تقدير أهمية هذا العنصر . فالمسرح يتجه الى تبسيط التقنية ، ويسير في اتجاه المسرح الفقير والمسرح العادي . وفي الولايات المتحدة تلجأ المسارح ، لا سيما مسارح الهواة الصغيرة ، الى تحديد التقنية المسرحية الى أقصى درجة ممكنة ، فحين قدم المسرح المفتوح ـ وهو مسرح تجريبي من مسارح خارج برودواي أنشيء عام ١٩٦٣ ـ مسرحية (اهدئي يا أمي) للكاتبة (ميجان تيري) كانت الشخصيات الثلاث تنتقل على مسرح عار بين أدوار مختلفة بدون رابط مطلقي . مما فرض على خيال الجمهور أن ينشط لملء الفراغات ومتابعة التحولات . وعوض عن الحائل المتبعة في تغيير المناظر والملابس والاضاءة وتقلل من عدد الممثلين ، وجاء التطوير المشار اليه نتيجة لتجارب حلقات العمل للمسرح المفتوح الذي كان يبحث عن طرق لتحقيق عرض مسرحي . [illegible] الى الكثير من النقاد . كذلك اصبح فرقة مسرح الخبز والدمى التي أسسها [illegible] شومان عام ١٩٦٢ ـ أدواتها المسرحية من مواد فقيرة كالملابس القديمة والصحف والقطع الخشبية وغيرها ، وكثيرا ما تقدم عروضها في الشارع .

وكثيرا ما يلجأ المسرح العربي اليوم الى التقنية المعقدة والمؤثرات المسرحية

ليبهر الجمهور ويصرفه عن ضعف النص ، أو افتقار العرض الى بعض المقومات الفنية .

مسرح عربي المضمون والشكل

٤ ـ من الضروري البحث عن مسرح عربي المضمون والشكل ، ولكن ينبغي رفض الأعمال الرديئة التي تجد في قضية الشكل العربي للمسرح جواز مرور يمكنها من ستر ضعفها الى حين قد يقصر وقد يطول ، ومن الأفضل بحث الموضوع من بدايته بايجاز .

هل كان للعرب مسرح ذو شكل متميز ، فتظهر الآن ضرورة الرجوع اليه ونبذ القوالب الغربية ؟ درس كثير من الباحثين العرب والأجانب هذا الأمر ، فنفى بعضهم وجود مسرح عربي ، وبحثوا عن أسباب ذلك ، واتفقوا أو اختلفوا في تحديد المعوقات وتأثيرها ، وذهب آخرون الى وجود الظاهرة المسرحية في التراث العربي ، وأبعد (محمد حسين الأعرجي) من العراق حتى ذكر أنه وجد جذورا في تراث العرب لمصطلح الاخراج بمعناه المسرحي اليوم .

في عام ١٩٦٤ نادى (يوسف ادريس) بضرورة خلق شكل مسرحي ينبع من الموضوع المسرحي المصري ويلائمه ، ويستطيع ابرازه وتقديمه ، وأشار بالتحديد الى المسرح الشعبي في مصر المسمى (بالسامر) باعتباره مصريا أصيلا ، ورأى ضرورة الرجوع اليه . ثم كتب مسرحيته (الفرافير) ، في اطار هذا القالب ـ كما ذكر ـ ولكن مسرحية (الفرافير) جاءت مثقلة بتأثيرات مسرح العبث واللامعقول على وجه العموم ، وبمسرحية (في انتظار جودو) لبيكيت على وجه الخصوص ، وذلك في فلسفتها وشخصياتها وشكلها ، ثم كتب محمود دياب مسرحية (ليالي الحصاد) ضمن هذا الشكل أيضا ، كما أشار اليه هو وكما افترض النقاد ، ولكن المسرحية في الحقيقة تعكس بوضوح تأثير براندللو في مسرحياته المعروفة « بالمسرح داخل المسرح » وان تكن مسرحية دياب مصرية عربية في موضوعها وشخصياتها ، فان مسرحيات نعمان عاشور ـ مثلا ـ « الناس اللي تحت . والناس اللي فوق » و « عائلة الدوغري » ، و « بلاد برة » وسواها مصرية عربية في موضوعاتها وشخصياتها وتطلعاتها ، وان لم تدع

الرجوع الى شكل عربي واستخدمت القالب الغربي ، وكذلك مسرحيات الفريد فرج ونجيب سرور وسواهما .

وفي عام ١٩٦٧ أخرج توفيق الحكيم كتابه المعنون (قالبنا المسرحي) ، وفيه اعتبر « السامر » شكلا غير أصيل ، جاء الى مصر بعد الحملة الفرنسية ، ودعا الى الرجوع الى مرحلة ما قبل « السامر » ، ونادى بشكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة أشخاص : الحاكي ومقلد ومقلده ، ووجد الحكيم أن هذا الشكل العربي يصلح اطارا لكتابة المسرحيات العربية وحتى الغربية ، وأورد نماذج لاعادة كتابة المسرحيات الغربية التالية ضمن هذا القالب : (أجا ممنون) لاسخيلوس ، (هملت) لشكسبير ، (دون جوان) لموليير ، (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لبيراندييللو ، ولكن الحكيم لم يكتب نصا عربيا ضمن هذا القالب ، وهذا أمر يدعو الى العجب ، وكذلك لم يحاول كاتب آخر ـ على ما أعلم ـ أن يكتب فيه .

واليوم يدعو (عبدالكريم برشيد) الى مسرح عربي يقوم على الظاهرة الاحتفالية ، وهي ، في كلمات برشيد « الحياة والتعبير عنها ، الحياة داخل الجماعة ، والتعبير بمساعدة الجماعة عن القضايا الجماعية » ويدعو الى أن تراعى في بناء المسارح العربية مستقبلا أن تكون الصالة للمشاركين لا للمتفرجين ، ويرد أصول هذا المسرح الى التجمعات الاحتفالية المختلفة لدى العرب في تراثهم ، والتي كانت تجري في الساحات والشوارع والمساجد وغيرها من الأماكن العامة المفتوحة . (وبرشيد) وان لم يحدد شكلا عربيا للنص المسرحي ، يتابع في عموم دعوته ما سبق أن أشار اليه (يوسف ادريس) ـ في دعوته المشار اليها آنفا ـ من أن المسرح ليس مكانا للرؤية أو المشاهدة ، وانما هو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من الحاضرين ، ولا بد من توفير عنصرين فيه : الجماعة والحضور الجماعي ، وقيام الجماعة كلها بعمل ما .

وهذا المسرح الاحتفالي لن يكون عربيا لاحتفاليته ، لأن مسارح الغرب الحديثة سبق أن دعت الى المسرح الاحتفالي ـ بالمواصفات التي يوردها برشيد ـ واستخدمته ، ففي الولايات المتحدة يؤكد « المسرح الحي » بعروضه ذات الطابع الاحتفالي الطقسي على اشراك الجمهور في العرض ، كذلك يفعل « مسرح الحوادث » .

خلاصة هذا العرض الموجز لمحاولات ايجاد شكل عربي للمسرح العربي ان ما نظرت له هذه الدعوات أكثر مما أنجزته ، وان نظرياتها لم تستطع أن تتجسد في واقع مسرحي يفي بضرورات الواقع العربي وينطلق منه ، لأن هذه النظريات استندت على أسس ، بعضها واقعي وبعضها أحلام ، ربما تشدنا اليها عواطف مشبوبة لكنها ليست كافية ـ بالمنطق العلمي ـ لتحويل الحلم الى حقيقة ، والتنظير ـ من جهة أخرى ـ لا يسبق المحاولات الأدبية والفنية وانما يتبعها ، فيبدع الأديب أو الفنان بدافع من حاجاته ضمن الجماعة وحاجات الجماعة نفسها ، ثم يظهر بعد زمن النقد الذي يرصد هذه الأعمال في جزئياتها وتفصيلاتها ، ثم يتطور هذا النقد الى التنظير الذي يعنى بالعموميات المشتركة بين الأعمال الأدبية أو الفنية عبر أجيال وأزمان .

الظواهر التراثية والمسرح

ان ما وجد في تراثنا من ظواهر قد تحتوي على بعض العناصر المسرحية ليس مسرحا ، وان الاصرار على اعتباره مسرحا وعلى اعتباره ـ بالتالي ـ شكلا لمسرحنا العربي الحديث قد يسيء الى تراثنا والى مسرحنا أكثر مما يحسن اليه ، لأن البناء على أرض هشة لا يدوم ، بل لا بد أن يتداعى عاجلا أو آجلا . ولن يضير العرب في شيء أنهم لم يطوروا مسرحا ، فلقد طوروا الشعر والخطابة ، وجودوا فيهما ، وحين انطلقوا الى العالم في العصر الوسيط انفتحوا على ثقافات الأمم الأخرى ، فاطلعوا على فلسفة اليونان وعلومهم وأخذوا منها ما وجدوه ملائما ، وتمثلوه لينتجوا من بعده فلسفتهم وعلومهم ، ولم يشعروا بغضاضة لأنهم لم يكونوا أصحاب علوم أو فلسفة من قبل ، ولكن العرب لأسباب قد يكون الباحثون ذكروها أو لم يذكروها ـ لم يأخذوا عن اليونان مسرحهم ولم يطوروا لأنفسهم مسرحا ، فلماذا نصر اليوم على مسرحة ما لم يكن مسرحا ؟ وعلى بعث مسرح عربي جديد من مسرح عربي قديم لم يوجد أصلا ؟ لقد درس (ويليك) و (أوستين) ، في كتابهما « نظرية الأدب » مثل هذه الظاهرة ، ووجدا أن أزمانا أو أمما معينة تقتصر على انتاج فن أو فنين فقط ، في حين أن بعضها حسب هذه النظرية اما عقيم بالمرة ، أو مجرد مقلدة ومقتبسة في سائر الفنون .

ان القالب المسرحي المتداول قالب عالمي ، وهو حصيلة جهود البشرية في أزمان وأماكن مختلفة ، واستخدامه لا يضير المسرح العربي اذا أحسن العرب استخدامه وعرفوا كيف يسيطرون على هذا القالب ليجعلوه وسيلة لعرض هموم الانسان العربي وتطلعاته . يجد الناقد المصري رجاء النقاش ، وهو يناقش الدراما في مصر ، أن المصرية في المسرح - بمعناها الحقيقي - ليست شكلا - وانما هي روح تملأ المسرحية وتلون أفكارها وعواطفها ، وأن المسرح المصري لن يولد حتى يعبر عن مشكلات الانسان في مصر وهمومه،وأن استخدام القالب العالمي استخداما صحيحا لا بد أن ينتهي الى تطويره ثم البحث عن بديل له ، وهو ما حصل في تاريخ المسرح ، ولكن تكوين البديل لا يتم بالتنظير العاطفي والمحاولات السريعة ، وانما يلزمه الاعداد الفني والتجربة الفنية ، ولا يتم ذلك في جيل ، وانما تطوره خبرة أجيال من الفنيين والمتخصصين يكمل بعضها بعضا .

ان التراث العربي انساني وغني ، وهو قادر على امداد العاملين في المسرح العربي بالموضوعات والشخصيات والأفكار دون أن يمسرح فيه ما لم يكن ممسرحا . واستخدام القالب العالمي لا يحول دون فنية العمل المسرحي وقربه من الجمهور اذا أحسن استخدامه ، كما أن حشد العمل المسرحي بعناصر من التراث لا يكفي وحده لجعل العمل ذا قيمة فنية .

الاعداد الفني

٥ - ان تخلف المسرح العربي يعود بصورة رئيسية الى أن أغلبية العاملين فيه يفتقرون الى الثقافة الفنية والاعداد الفني منذ أن بدأ المسرح العربي (بمارون النقاش) الذي كان تاجرا ، أتاحت له احدى رحلاته أن يشهد المسرح الغربي فقدم هذا الفن الى العربية . وما زال اقتحام المسرح دون أدوات فنية قائما حتى اليوم ، فمسرح (زياد رحباني) في لبنان مثلا ، هو مسرح الشخص الواحد ، لأن زياد رحباني مؤلف النص المسرحي وواضع موسيقا العرض وكاتب كلمات الأغاني وملحنها ، بالاضافة الى اخراجه مسرحياته وتمثيله فيها . ومع ذلك كله فهو لا يمتلك ثقافة فنية لأنه كما يقول عن نفسه : « مشاهداتي المسرحية ليست

كثيرة ، وخاصة خارج لبنان . ثم ان قراءاتي المسرحية قليلة جدا ، هل تصدق أني لم أقرأ لشكسبير أكثر من مسرحيتين ؟ لا أذكر منهما شيئا الآن . أنا فعلا لا أقرأ المسرح ، كذلك هو لم يدرس الاخراج ولكنه يوجه العرض بأجمعه ويوجه ممثلين لم يمارسوا التمثيل من قبل . أين هذا من ستانسلافسكي واعداد الممثل ، وبرشت ونظريته ومسرحه وجروتوفسكي ومختبره ؟ .

الاعداد الفني ـ عن طريق معاهد أكاديمية فنية ، وحلقات عمل داخل الفرق ، وبعثات فنية الى الخارج ، واستقدام خبراء متخصصين ، وزيارة الفرق الأجنبية ـ كفيل بالنهوض بالمسرح العربي : اعداد الممثلين ، اعداد العاملين الآخرين في المسرح ، اعداد كتاب المسرح ونقاده ، فللكتابة المسرحية والنقد المسرحي أصولها وأدواتها . فقد يستغرق ذلك زمنا ولكن النوعية مقدمة على الكمية ، ولأن يشهد الجمهور مسرحية جيدة في السنة خير من أن يشهد عشر مسرحيات رديئة تهبط بذوقه .

اعداد العاملين في المسرح اعدادا فنيا صحيحا هو الوسيلة الى تحقيق عروض تحرص على القيم الفنية الجمالية ، وتقدم للجمهور المضامين التي تعنيه ، والامتاع الذي ينشده ، ومثل هذا المسرح الفني الملتزم سيوجد ثنائية المعادلة في عملية تواصل اجتماعي بين المسرح والجمهور تغني التجربة الانسانية وتضيف إليها .

"الحكواتي" وأزمة المسرح العربي

سعد أردش

عرضت فرقة « مسرح الحكواتي » اللبنانية مسرحيتها « من حكايات ١٩٣٦ » ، في الكويت خلال شهر يناير (كانون الثاني) وقبل ذلك نشرت مجلة « البيان » التي تصدرها رابطة الادباء بالكويت في عدد اكتوبر ١٩٧٩ بيانين احدهما أصدره اعضاء فرقة مسرح الحكواتي اللبنانية في مايو ١٩٧٩ ، والثاني اصدره اعضاء المسرح الاحتفالي بالمغرب ، ثم دعت نفس المجلة الى ندوة لدراسة البيانين برابطة الادباء ، ونشرت محاورات الندوة فيما بعد .

وهناك هدف رئيسي واحد يجمع بين الفرقتين ، ويفرض نفسه على البيانين ، بالرغم من ان احدى الفرقتين تتحرك في ارض المشرق العربي والثانية في ارض المغرب العربي.هذا الهدف هو محاولة كسر السكون الذي يسيطر على المسرح العربي منذ أوائل السبعينيات ، باستنباط اشكال ومحتويات جديدة تغير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي ومع الجمهور . ولا شك ان وحدة الهدف وان اختلف البيانان في بعض التفاصيل - تؤكد وحدة الهموم في المسرح العربي ، وفي الثقافة العربية ، ولن يتسع المجال هنا لعرض البيانين او لمناقشتهما وتحليلهما ، ولكننا سنعرض للخطوط الرئيسية في بيان مسرح الحكواتي من خلال التعليق على عرض « حكايات ١٩٣٦ » . تقول الفرقة في كتيب العرض ان هذا العمل « انطلق من قصة واقعية شعبية ، جرت احداثها في منطقة بنت جبيل (لبنان) سنة ١٩٣٦ عندما هاجمت الجماهير سراي بنت جبيل للافراج عن

العربي العدد ٢٥٦ مارس - آذار ١٩٨٠م .

زعمائها الوطنيين الذين اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسي في الوقت الذي كانت تجري فيه اضخم واعنف الانتفاضات الشعبية المسلحة التي شملت انحاء سوريا وفلسطين ولبنان ، ضد واقع التجزئة وسياسة الاستعمار الفرنسي والبريطاني ، والصهيونية ، وقد تم تجميع وتنسيق واختيار مواد المسرحية من وثائق ومراجع ، واحاديث محكية من اشخاص عايشوا احداث ٣٦ ، او انتقلت معرفتها اليهم . ومعالجتنا للموضوع لم تكن من وجهة نظر تحليلية او تاريخية حديثة ، بل من زاوية معاناة الفئات الشعبية واشكال مقاومتها ، إذ لم يكن الهدف من التعاطي مع احداث ٣٦ هو سرد الأحداث بحد ذاتها بل تقديم صور عن تفاعل الجماهير معها .

مادة العرض اذن هي الحكايات التي جمعها اعضاء الفرقة أو استمعوا الى رواياتها ـ عن مواقف الفئات الشعبية (الفلاحين والعمال والرعاة . .) في مواجهة الاستعمار والصهيونية ، وفي مواجهة مخططاتها لتمزيق الوطن العربي ـ على الاقل في الاطار الجغرافي للشام التي كانت تضم سوريا ولبنان وفلسطين ـ وتجزئته الى دويلات متنازعة بهدف تحقيق حلم صهيوني من ناحية واستمرار سيطرة الاستعمار بكل اشكاله على الامة العربية من ناحية اخرى . وهذه المادة تطرح سؤالين : لماذا حكايات ١٩٣٦ ـ ولماذا الفئات الشعبية بالذات ؟!

بين الناس و « الأفندية »

بالنسبة للسؤال الاول فان الواضح من العرض أن الفرقة لجأت الى احداث ١٩٣٦ ، لا لمجرد التسجيل التاريخي ، بل لتضع المتفرج ، وضمير المتفرج ، امام تناقض رئيسي بين الممارسات السياسية في مواجهة الاستعمار والصهيونية في سنة ١٩٣٦ وفي نهاية العقد الثامن من القرن العشرين ، وبوجه خاص بعد اشتعال الحرب الاهلية في لبنان : شتان ما بين الموقفين ، ففي عام ١٩٣٦ كانت المبادرة بيد الجماهير الشعبية ، بينما المبادرة في السبعينيات بيد الساسة المحترفين والعسكريين ، في عام ١٩٣٦ كان هناك تناقض مبدئي بين الفئات الشعبية من ناحية ، و« الافندية » المتعلمين ـ او المثقفين ـ من ناحية

وقد حسم التناقض لحساب « الافندية » وفي السبعينيات تم ابعاد الشعبية عن ميدان المعركة ، وتحولت المعركة الى مساومة بين « الافندية » السياسة والعسكرية من ناحية ، والاستعمار والصهيونية من ناحية

بالنسبة للسؤال الثاني فان القضية المطروحة هي : لماذا انتقلت المبادرة في ... - وهي مرحلة من أشق المراحل وأخطرها في تاريخ الامة العربية ... الشعبية الى محترفي السلطة ؟ هل المعركة القائمة في الارض العربية « السلطة » ام معركة الشعب العربي ؟ ولا شك ان في طرح القضية - لصحة العالم من حسن الحظ - بهذا المنطق الموضوعي استفزازا للفئات التي تنتزع المبادرة مرة اخرى من السلطة التي تتظلم المنتفعين والمتسلقين الشعب وعلى حساب القضية الوطنية . ولكن كيف تستعيد السلطة ... اتها على الوقوف في وجه الاستعمار ، وفي وجه الصهيونية ، وفي ... السلطة المتسلقة التي اثبتت استعدادها للتضحية بكل القيم والاقتناعات القومية في سبيل المكاسب الشخصية ؟

فقدت الفئات الشعبية مؤقتا - امام التطورات السريعة المتلاحقة - لغة ... حول القضايا المصيرية ، سواء في هذا اللغة بمعنى الكلمة المنطوقة ... السلوك والتصدي في مواجهة التحديات ، وفي مواجهة هذا الموقف ... الجماهير العربية فلقد تولت الفئة الحاكمة والمنتفعون المحيطون بها ... والحركة بالنيابة عن الجماهير ، فالقضية التي تواجه الفرقة اذن ... تستعيد الجماهير العربية قدرتها على الحوار في مواجهة الظروف ... تواجهها سياسيا واقتصاديا ، داخليا وخارجيا - توصلا الى استعادة ... ايدي السلطة وحواريها في الداخل والخارج ؟

لا شك ان في حكايات ١٩٣٦ تذكرة للجماهير مؤيدة بالمستندات ... الدقيقة . بانها كانت صاحبة الكلمة الفعلية في غمار تلك الاحداث ... مصير الامة العربية ، وان كان « الافندية » قد تآمروا ضد الجماهير ... عمار والصهيونية - من أجل تحقيق مصالح ذاتية زائلة، اما وقد افلس « الافندية » فقد آن للجماهير أن تسترد سلطتها وكلمتها . . وقدرتها على

التصرف المباشر في مواجهة الاحداث الجسام ، مستعملة كل الأسلحة المتاحة ، ومن بينها « المسرح » .

لا نرفع ستارا

« مسرح الحكواتي » اذن ليس مسرحا بالمعنى الذي يجري العمل به في الارض العربية والذي يقوم على الاسس المستوردة من اوروبا : ليس هناك نص كتبه مؤلف ، وليس هناك مخرج تسلم النص من المؤلف او من المنتج الخاص او العام وتدارسه مع الممثلين والتشكيليين وغيرهم قبل ان يقدم للجمهور عرضا مسرحيا متكاملا ، والعرض المسرحي لم يعد ليعرض في دار مسرحية محددة ذات معمار خاص ، وليس سلعة تجارية يحصل عليها المتفرج مقابل ثمن التذكرة ليستهلكها كيفماشاء ، انه مسرح « مفترض فيه » انه نابع من الجماهير وانه يطرح حوارا بين الجماهير والممثلين الذين « يفترض فيهم » أنهم افراد من الجماهير ، ولذلك فانه ليس لعرض الحكواتي بداية محددة ، او موعد محدد يرفع فيه الستار ولهذا السبب فان الفرقة قد استغربت عبارة « يرفع الستار الساعة الثامنة والنصف مساء » التي طبعت على رقاع الدعوة بالكويت .

قال لي روجيه عساف المخرج اللبناني المعروف وأحد اعضاء الفرقة : اننا لانرفع ستارا وليس لنا موعد محددنبدأ فيه العرض ، ان لقاءنا بالجمهور قد بدأ بالفعل منذ ساعة تقريبا . وكانت الساعة قد جاوزت الثامنة بقليل . . نظرت في صالة المسرح فاذا بمجموعة من الفتيات والفتيان يدورون ويختلطون بالجماهير يثرثرون ويغنون ويرقصون ويعزفون على الآلات الشعبية وفهمت أن هؤلاء الفتيات والفتيان ليسوا إلا ممثلي الفرقة ، وانهم انما يستقبلون الجمهور ـ الضيوف ويعقدون معهم أواصر صداقة تكون اساسا للسهرة المشتركة التي سيتجاذبون فيها الحديث حول « حكايات ١٩٣٦ » . وهذه الحكايات هي حكايات بطولة أبناء الشعب العزل إلا من وطنيتهم وقوميتهم وبغضهم الدائم للاستعمار والصهيونية وأذنابهما ، وهي حكايات تكررت في أنحاء الارض العربية منذ مهبط القرن الماضي وحتى ما بعد منتصف القرن العشرين . وكانت النتيجة الحتمية للصراع خروج الاستعمار الاجنبي واستقلال الارض العربية تحت

حكام وطنيين ، وان كان الاستعمار العسكري قد حل محله استعمار سياسي وثقافي وتبعية حضارية ، بسبب التجزئة التي حلت بالوطن العربي ، وان كان حلم صهيون قد تحقق بقيام اسرائيل على الأرض الفلسطينية بشكل تآمري تورطت فيه بعض الانظمة العربية .

حكايات ٣٦ اذن لا يحكيها مسرح الحكواتي لمجرد التسجيل ، ولكن لانها ستجبر الجماهير يقينا على عقد المقارنة العقلانية بين واقع ذلك الصراع الطويل الذي أصبح تاريخا ، والواقع الذي تطرحه العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، وبوجه خاص منذ ١٩٧٧ .

والعرض يطرح ـ من خلال أهداف الفرقة الموضحة في بيانها ـ نوعية العلاقة مع الجمهور ، ونوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي ، بقصد واضح وثابت هو(احداث تغيير جذري في بنية المسرح السائد (في الارض العربية) كمسرح غربي وقمعي في جوهره وتغيير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي .

المسرح الفقير

فتشكيل الفرقة يقوم على هدف أساسي هو رفض « المسرح السائد » واستنباط « المسرح البديل » ـ وهو في عرف الفرقة « مسرح الحكواتي » . والفرقة تتكون من عناصر وافدة من مناطق مختلفة ومن طوائف مختلفة من لبنان ، والفرضية الأساسية في أعضاء الفرقة أنهم ينتمون جميعا الى أصول شعبية ، مما يعتبر اساسا قويا وعضويا في العلاقة مع الجماهير . ورأس المال قضية غير مطروحة . ويبدو أن الفرقة تعتمد على التمويل الجماعي لأفرادها مما يذكرنا بتجربة « المسرح الحر » في التاريخ القريب المصري .

ولا شك أن هذا الاتجاه الاقتصادي يفرض بالضرورة منهج « المسرح الفقير » في الانتاج حيث المسرح عار ـ بلا ديكور ولا اعدادات شكلية ـ وحيث تستخدم ادوات بسيطة وغير مكلفة وملابس موحية ورخيصة ، ان الوحدة الأساسية في المسرح الفقير هي الممثل دون اية اضافات .

اما العرض المسرحي ـ ابتداء من النص ، الى صياغة اراء الممثل صوتا وحركة الى اختيار وتقرير المهمات المسرحية وصياغة الجو العام اضاءة

وموسيقا . . الخ فكل هذا يتم تقريره من خلال « العمل الجمعي او الجماعي » فالفرقة هي الباحث وهي المؤلف ، وهي المخرج،ومنهج « العمل الجمعي » ، لا يستبعد بالضرورة التدخل الفردي ، وبوجه خاص في مراحل تقرير العناصر المختلفة .

ففي التأليف مثلا يمكن أن تكون الفكرة للمجموعة ـ كما يمكن أن تكون مستمدة من حكايات وحواديت الناس ـ سواء كان هؤلاء الرواة شهود عيان للأحداث أو ناقلين لها،ثم يعهد بها بعد المناقشة وبعد اسهام المجموعة في اثرائها وفي جلاء تفاصيلها الى واحد من اعضاء الفرقة واصدقائها لكتابتها في شكل نص قد يكون ثابتا ، وقد تتناوله التغيرات والتعديلات خلال العمل .

وفي الاخراج كذلك فان المجموعة تطرح تصوراتها نظريا وتطبيقيا ثم يتدخل واحد من الأعضاء ، وهو هنا روجية عساف المخرج اللبناني الذي تخرج في فرنسا وخاض تجارب مثرية في المسرح اللبناني المعاصر من اهمها تأسيس « فرقة محترف بيروت للمسرح » في ١٩٦٨ ، فيضع اللمسات الاخيرة للخطة المسرحية ، ويختار لها الموسيقا والاضاءة وبوجه عام يحقق للعرض المسرحي وحدة الاسلوب .

نوعية العلاقة مع الجمهور

ويحاول مسرح الحكواتي في هذا السبيل أن يجد نمطا جديدا للعلاقة تكون رؤية المشاهدين للوطن فيه رؤية « فاعلة » تتيح لهم امكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية،وتشكل هذه الرؤية الفاعلة (بالتناقض مع الرؤية السكونية) موقفا تمارس فيه حاجات ورغبات الجمهور ، بحيث يفرز تدريجيا لغته المسرحية الخاصة ، عبر تحديد عناصر تكوين هذه اللغة وكيفية استخدامها وتفترض الفرقة كما تسجل في بيانها ان هذه العلاقة المباشرة ـ الفاعلة ـ مع الجمهور « تبدأ منذ المراحل الاولى لاعداد العرض : اختيار الموضوع . الكتابة ، الاعداد،العروض،وعلى جميع المستويات القطرية والفنية والاقتصادية » .

ويتضمن هذا النمط من العلاقة « التوجه القصدي الى الجمهور ، أي الى

الفئات الشعبية في اماكن تواجدها بالتعاون مع الهيئات المتواجدة في الأوساط الشعبية : « الاندية ، الفروع الحزبية ، الجمعيات المحلية . »

كما يتضمن أيضا كسر الايهام المسرحي عن طريق استخدام وتطوير اسلوب « الحكواتي » حيث يتقدم الممثل للجمهور كواحد منه ، يحكي ويمثل ويغني ويرقص ، ويعزف ، ويعرض اكثر من شخصية في العرض الواحد ، بل في الحدث الواحد ، وهو ما يسميه برتولد بريخت عنصر « التغريب او التبعيد » ولقد يترتب على كل هذا أن يستجيب الجمهور الى هذه الدعوة النظرية للمشاركة ، فيشارك بالفعل ـ خلال العرض بالتداخلات في الحوار ، وبعد العرض بالرقص الاحتفالي على خشبة المسرح ـ او في الفراغ المسرحي ايا كان كما حدث في الليلة الاخيرة لعرض الحكواتي بمسرح عبدالعزيز المسعود في الكويت حيث صعد الى خشبة المسرح عشرات من المواطنين السوريين واللبنانيين والفلسطينيين ، رجالا ونساء ، ورقصوا دبكة استغرقت حوالي ثلاثة ارباع الساعة كانت خير نهاية للعرض ، هذه الدبكة تعتبر نوعا من المشاركة استجابة لعملية الاستفزاز والتحريض الناتجة من العرض المسرحي بكل مكوناته ، وهي تعني في النهاية نوعا من انواع الاتفاق الفكري والحركي مع الكلمة التي تطرحها الفرقة .

المسرح الشعبي . . عربيا

وليست هذه النوعية من المسرح جديدة على تاريخ المسرح العربي في النهاية ، ذلك ان « المسرح الشعبي » في انحاء الارض العربية كان دائما يقوم على العناصر الاساسية التي يقوم عليها « مسرح الحكواتي » والتي يدعو اليها بيان « المسرح الاحتفالي » المغربي،فمسرح السامر في مصر (وقد دعا اليه يوسف ادريس عام ١٩٦٣ وأبدع « الفرافير » على نسقه في عام ١٩٦٤ ، ثم ابدع محمود ذياب على نسقه « الزوبعة » « وليالي الحصاد » في اواخر الستينيات ومسرح الحكواتي في سوريا (وقد دعا اليه سعد الله ونوس في سوريا وأبدع على نسقه « حفلة سمر ليلة ٥ حزيران » في ١٩٦٧) ومسرح البساط في المغرب ، ومسرح القراقوز في الجزائر (وقد احيا كلا منهما الطيب الصديقي وعبد الرحمن

ولد كاكي في اكثر من عمل) وكذلك التجارب الحديثة في اطار التأليف الجمعي التي قادها في الجزائر مؤخرا كاتب يس وعبد القادر علولة ، وفي تونس المنصف السويسي ، ومسرح القهوة الذي صاغه ناجي جورج ومحمد فاضل في مصر ، كل هذه وغيرها محاولات جادة ومخلصة استهدفت بالدرجة الاولى استبدال مسرح شعبي نابع من وجدان الجماهير العربية بمسرح غربي وقمعي اصبح هو الآخر مصادرا رغم محدوديته جدواه .

ولكن يبقى مع ذلك لفرقة مسرح الحكواتي فضلان اولهما واهمهما الاصرار على مواصلة الانتاج المسرحي ، بمعزل عن السلطة ايا كانت ـ بوجه خاص عن سلطة رأس المال ـ بقصد التغيير ومصادرة الواقع المر الذي يعيشه لبنان ، من خلال التواصل مع الجماهير وتعبئتها وذلك بالرغم من كل الظروف السياسية والعسكرية والاقتصادية التي يعيشها لبنان منذ ١٩٧٧ .

وثاني الفضلين ان الفرقة تجمع في كلمة واحدة عدة طوائف وان كانت موحدة الفكر سياسيا .

مجهود مسرح الحكواتي من هذه الناحية يستحق كل تقدير وكل ثناء ويجعلنا نتمنى لشباب المسرح العربي في كل قطر عربي ان يجد لنفسه طريقا لمواصلة الكفاح وان يحقق من النجاح ما حققه مسرح الحكواتي ولقد استمتع جمهور المسرح في الكويت بالعرض ، واصابته الدهشة احيانا لجدة ما يرى وإن كان اختلاف اللهجة قد سبب أحيانا شيئا من الغموض .

عن الواقع المطروح

ويبقى ـ بعد هذا العرض للتجربة ـ أن نناقش بعض جوانبها على المستويين الفكري والفني ، وربما كان المستوى الفكرى أولى بالرعاية على أساس أن مشروعية الفرقة وكفاحها انما هما في الواقع ـ وكما ذكر البيان ـ السعي الى ايجاد مسرح محل « المسرح الغربي القمعي »،منطلق الفرقة اذن فكرى بالدرجة الاولى وليس شكل الحكواتي الاوسيلة لتحقيق الهدف الفكرى،والسؤال الذي يطرح نفسه هنا وقد طرح نفسه في كثير من اللقاءات،هل حكايات ١٩٣٦ كافية بحد ذاتها لمواجهة الأوضاع الشاذة التي يواجهها لبنان والتي تواجهها الارض العربية

والامة العربية وواقعها ومستقبلها الحضاري ؟ قد نتقبل هذا من مسرح سلطوي ـ او غربي قمعي كما تقول الفرقة ولكننا لا نكتفي بهذا القدر من الحكايات ايا ما كان قياس الحاضر على هذه الحكايات ، من فرقة شابة تؤسس وجودها على رفض المسرح القائم .

لقد كنا نترقب كلمة الحكواتي في الواقع المطروح وبخاصة في موقف الفئات الشعبية التي فقدت القدرة على الحركة وعلى التصدي ، بعد ان استأثرت السلطات بمختلف اشكالها بالموقف كله ايجابا وسلبا . ماذا على هذه الفئات الشعبية ان تفعل في مواجهة الأحداث الجارية ، ومع تقدير المعطيات المطروحة للموقف ؟ هل تتشبه بالسلف فتحارب الاستعمار والصهيونية بالحجارة ؟ هل تقتحم السجون للافراج عن الزعماء من الافندية ؟ . .

ثم ما هي الأسباب الحقيقية التي أدت الى عجز الفئات الشعبية عن التصدي الكامل للاحداث ، كما كان يفعل السلف منذ العشرينيات وحتى الخمسينيات ؟ لوأن الفرقة طرحت هذه الاسباب ، وهي دون شك اسباب جوهرية يمكن لرجل الشارع أن يكشف عنها لكانت كلمتها اكثر اكتمالا ، وأدعى الى استفزاز الجماهير الى مزيد من الوعي ، والى مشاركة ايجابية في البحث عن مواقف اكثر ايجابية في توجيه حياتها ومستقبلها ، ولاشك أن المشاركة في هذه الحالة ستكون اكثر جدوى من مجرد المشاركة بالرقص في نهاية العرض .

واذا سلمنا بأن الجرعة الفكرية التي يقدمها العرض ضئيلة ومحدودة الفعالية بالنسبة للطموحات الفكرية التي يطرحها بيان مسرح الحكواتي[1] فاننا قد نصل في النهاية الى ان الفرقة قد قصرت جهدها في الحقيقة على ادخال بعض التعديلات في شكل العرض المسرحي وبوجه خاص فيما يتصل بالعلاقة العضوية بين الممثلين والجمهور ، وهي في النهاية موضع مناقشة لأنها لم تصل الى مستوى العلاقة الفكرية ، ولانها تبقي دائما علاقة شكلية لايؤثر حذفها على العرض

---

(١) تفتتح الفرقة بيانها بالعبارات الآتية : « تشكلت فرقة مسرح الحكواتي واجتمعت عناصرها وغير الثابتة بالضرورة) بحدوها دافع مشترك : الحاجة الى التعبير عبر المسرح رافق هذه الحاجة وعي لعدم امكانية تحقيقها عن طريق المسرح السائد ومرد ذلك بالدرجة الاولى الى التناقض المتأصل بين تركيبة المسرح السائد وبين ما تتطلبه تلبية تلك الحاجة » .

المسرحي بخير او بشر ، اما فيما يتصل باتجاه المسرح العادي او المسرح الفقير فانه لا يضيف أي بعد جديد للتجربة لأنه الاصل في المسرح .

ويبقى بعد ذلك ما لوحظ في العرض من تناقض بين الرغبة في التنوير ومخاطبة العقل من خلال شكل الحكواتي ومن خلال البعد القائم دائما بين الممثل والشخصية ، وبين اتباع اساليب التحذير والابهام وبوجه خاص في استعمال الاضاءة والموسيقا والشرائح المضيئة والافلام السينمائية وكثير غير ذلك من الوسائل بقصد المواقف الدرامية وتوصلا الى ابهار الجماهير . كذلك الضجيج الناتج من اللجوء الى كثير من وسائل التعبير في وقت واحد ومن كثرة الصوت الزاعق والحركة الزاعقة الامر الذي حرمنا كثيرا من التركيز الذهني ومن استقبال الكلمة بعقولنا .

مرحبا بمسرح الحكواتي وبالمسرح الاحتفالي الذي لم يقدم لنا تطبيقاته بعد ومرحبا بالارتجال ، وبالتأليف الجمعي شريطة أن يهجر عيوب المسرح السائد وان يدفع الجماهير أو يندفع معها خطوة الى الامام،وعلى اية حال فمرحبا بكل التجارب الشابة في المسرح العربي بقصد كسر السكونية والتغلب على أزمة المسرح والثقافة و . . على أن أسعى وليس على ادراك المنال .

أبو محروس ومشكلة المسرح العربي

عبدالعزيز مخيون

في كل فلاح برقد حافز للتعبير . وربما في عهود الاستعمار المختلفة أُسيء توظيف هذا الحافز، ولجأ الفلاح الى اشكال فنية اخرى يفرغ فيها شحنة التعبير ويتنفس . ففي القرية التي كانت بعيدة عن تيارات الغزو الحضاري عاشت اشكال التراث بمعزل عن كل المؤثرات الدخيلة . فقد كانت القرية اقل عهديداً من المدينة .

مع هذه الاشكال اردت ان اتعامل ، لأخرج من مرحلة الافتراضات النظرية الى مجال التطبيق العملي في ارض الواقع ، وحاولت أن أقوم بمجهود في احتواء ظواهر الابداع الفني البكر في القرية المصرية .

كان العمل أولا على نص مسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم ، وقد اجريت عليه مع الفلاحين تغييرات شاملة نتجت عن التناقض بين الواقع الحسي والنص المكتوب ، وبين صيغة المسرح التقليدية ومخزون التراث الفني الشعبي .

ثم دفعت بفكرة الى مجموعة الفلاحين وطلبت من كل واحد منهم ان يتصورنفسه « داخل الموقف » فاذا بكل فلاح يضيف رأيا او يلقي بجملة حوار سرعان ما اخذت تنسج عملا مسرحيا جديدا بالمرة تماما .

عملنا في هذه التجربة على انتزاع الظاهرة المسرحية من واقع الريف المصري .

العربي العدد ٢٦٠ يوليو ـ تموز ١٩٨٠م .

ويعتبر هذا المقال كمقدمة للاستنتاجات النظرية المترتبة على تجربة المسرح في قرية زكي افندي في سنوات ٧٥ ـ ٧٦ ـ ١٩٧٧ .

جذور المشكلة

إن مأساة اغتراب الانسان في المدينة العربية الحديثة ومن ضمنها مشكلة « اغتراب المسرح وتمزق هويته . . . قديمة . . . وقد جاء ادراك الفكر العربي لها مع بداية زحف أنماط الحياة الغربية على الشرق العربي منذ زحف الحملة الفرنسية الى مصر » .

فهذا هو الشيخ عبدالرحمن الجبرتي ، يعطينا أول رد فعل مندهش ازاء أول حدث مسرحي قادم من الغرب يقع في مصر: «أحدثوا بفيط النوبي المجاور للازبكية ابنية على هيئة مخصوصة ، متنزهة يجتمع فيها النساء والرجال للهو والخلاعة في اوقات مخصوصة . وجعلوا على كل من يدخل اليها قدرا مخصوصا يدفعه او يكون مأذونا وبيده ورقة . »

وبعد الجبرتي بحوالي اربعين عاما ، يأتي شيخ آخر هو رفاعة الطهطاوي الذي اقام في باريس من الفترة ١٨٢٦ ـ ١٨٣١م يتأمل حياة المجتمع الباريسي الغربية على الشرق ، وقد نقل لنا انطباعاته عن المسرح لا يخلو من الدهشة وزاد على الشيخ الجبرتي محاولته تفهم وظيفة هذا النشاط ودوره في المجتمع .

وهذا مقال في جريدة « الاهرام » بعنوان « مراسحنا » نشر في ١٥ ابريل نيسان سنة ١٩٠٨م . اي بعد مرور ستين عاما على عرض اول مسرحية معربة عن الفرنسية[1] يستنكر فيه كاتبه مبدأ النقل والتقليد في المسرح المصري فيقول : « ان معظم رواياتنا التمثيلية هي روايات منقولة لا موضوعة عربت من الاجانب . . . » ؟ وبعد ذلك بعقد وبضع سنوات أي في العشرينيات من هذا القرن صدرت من القاهرة مجلة « التمثيل » التي اولت هي الاخرى موضوع نشوء مسرح قومي عناية كبيرة . وقد دعت المجلة الى تكوين مسرح مصري خاص يحمل العادات والاخلاق المصرية . المشكلة اذن قديمة وقد بدأت بعملية

---

١ ـ مسرحية البخيل لموليير عرضها مارون النقاش بفناء داره في بيروت ١٨٤٧ في حضرة مدعوين من علية القوم ، وفاصل الدول ، لم تكن البخيل تمثل المسرح السائد في فرنسا في ذلك الوقت فقد قدمها النقاش بعد مرور قرن وتسعة وسبعين عاما على تقديمها في باريس

الاستنبات غير الطبيعي للمسرح الاوروبي في ارض مصر والشام .

لقد دخل المسرح الى الشرق العربي في ركاب غزو استعماري يحمل معه انماطا معيشية غربية تنتمي لمجتمع آخر ، ويحمل أيضا فكرا جديدا كان مجهولا لأولئك الذين وقفوا يقاومون الغزو باسلحة متخلفة .

خلال قرن وثلاثين عاما هي « العمر الرسمي » للمسرح العربي ، كان اغلب الانتاج المسرحي يعتمد على التقليد والنقل المباشر عن المسرح الاوروبي ، وحتى بمقاييس مدارس النقد الغربية التي تربي في احضانها هذا المسرح فقد رأينا الكثير من المسوخ المسرحية المقلدة التي تفتقد الأصالة والجودة ، فالاعمال المسرحية المعبرةالتي خرجت من باطن المجتمع العربي التي حاولت التحرر من تأثير المسرح الغربي ، لتلمس جوهر الاصالة القومية قليلة ، اذا ما قورنت بسيطرة اتجاه التقليد على اتجاه التأصيل . ولا يمكن اعتبارها بأية حال « ظاهرة » لها وجودها المتفاعل في بنية المجتمع ، ظلت صيغة المسرح الاوروبية تنمو وتنتشر وتفرض نفسها على فن التعبير المسرحي العربي ، ووجدت من يكفيها ويضع لها الحواشي والفواصل الغنائية[٢] من زاوية المصالحة مع الفنون التقليدية المحلية الدارجة » . . .

توقف تأثير الفنون الشعبية التقليدية عند حد معين لم تتجاوزه ، فقد كانت مهددة في ظل تحول نظم المعيشة واتجاهها القوي نحو الاخذ بنظم الحياة الغربية « واسباب المدنية الحديثة » .

المسرح المفقود

خلال مسيرة المائة والثلاثين عاما لم تثبت « ظاهرة المسرح » وجودها في المجتمع العربي الحديث ، وظل المسرح كنشاط هامشي على صفحة الحياة الاجتماعية تعرفه تلك الطبقات التي ارتبطت بالثقافات الاوروبية الوافدة مع الغزو الاستعماري في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، تلك الطبقات التي تنحدر من اصول غير شعبية والتي تدفعها مصالحها الاقتصادية الى التمادي في النقل والتقليد والتبعية واحتقار كل ما هو قومي وشعبي .

---

٢ ـ رشدي صالح ـ المسرح العربي ـ مطبوعات الجديد ـ القاهرة يونيو ٧٢

ذلك الغزو الذي يتركز في تقابل بين حضارتين ، حضارة ذبلت منذ عدة قرون ، وحضارة فتية في طور النمو والاكتشاف . وكان من اوجه هذا التقابل ان دخل مسرح اوروبا في القرن الثامن عشر ولم تدخل التيارات الحديثة التي كانت تختمر في قلب المسرح الاوربي في ذلك الوقت والتي مازالت مؤثرة في مسيرة المسرح الغربي حتى يومنا هذا . او بتعبير آخر كان الاتجاه الى المسرح التجاري الاوربي غالبا على الاتجاه الى المسرح الجاد الاوروبي .

دخل مسرح القرن الثامن عشر على الفنون الشعبية واشكال التعبير الموروثة التي حفظتها ذاكرة الشعب وما زالت تعيش في الوجدان كفنون خيال الظل ، الأرجواز ، الحكاواتية ، شعراء السيرة الشعبية ، المداحون ، المنشدون الدينيون ، حلقات الذكر ، التقليعة ، والعاب الشوارع والاسواق ، وكل هذه ابداعات فنية يتجسد فيها نوع من المسرح القائم على فن العرض ويتجسد في بعض منها عنصر التمثيل والمحاكاة ، وهي تعيش في صلب بنية الحياة الاجتماعية . ولا يمكن للحياة ان تسير بدونها لانها جزء من مكوناتها ، فهي انعكاس لعادات وتقاليد هذه الحياة ، وفيها جزء كبير من التقاليد الاجتماعية .

هذا التعايش بين التعبير المتمثل في الاشكال سابقة الذكر والحياة ، او هذا الفن الذي يعيش في دورة الحياة ، يمثل مصدر طاقة عظيم وقوة دفع حيوية لفن المسرح . وفيه تكمن قوة استمرار نابعة من قوة استمرارية الحياة ذاتها ، ومنه ايضا يتولد اتصال حار وعفوي مع الجمهور . اتصال كان لا يعرف في المسرح الاوروبي في ذلك الوقت ، وهو يبحث عنه الآن على مشارف نهاية القرن العشرين .

في الفنون الشعبية العربية يعيش نوع من المسرح له جمالياته وله منطقه الخاص به . وهو مسرح يختلف عن المسرح الآخر « مسرح المؤسسة » الغربي المبني على تراث اليونان القديمة ، والذي بدأ انفصاله عن الحياة الاجتماعية ابان عصر النهضة الاوروبي ، حتى صار كيانا مستقلا ومؤسسة من مؤسسات المجتمع التي ازدهرت انذاك ، كالجامعة والمدرسة ودور الصحف بعد اكتشاف الطباعة .

ألاعيب من نوع آخر

وهنا يمكننا أن نتأمل ملاحظات الشيخ رفاعة الطهطاوي وهو أول عقل عربي تأمل المسرح الغربي عن قرب شديد يقول : « فمن مجالس اللهو عندهم محال تسمى التياتر والسبكتاتل ، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع » . . . ويضيف « فالتياتر عندهم كالمدرسة يتعلم فيها العالم والجاهل » . . .

لا شك ان الشيخ رفاعة كان قد شاهد الاعيب الممثلين الجوالين وسمع شعراء السيرة من شوارع واسواق القاهرة وحول مساجدها . . . وهو هنا يشاهد الاعيب من نوع اخر تدور في محال مغلقة تعتبر كالمدرسة وتسمى التياتر .

من الطبيعي ان يقف الشيخ رفاعة مبهورا بالمسرح الباريسي في اواخر سنوات العشرينيات من القرن التاسع عشر ، ولكن بعد مرور قرن ونصف من الاحتكاك والمخالطة . . . الا يحق لنا ان ننظر بعين جديدة مقرين بان جوهر النشاطين واحد ، والاختلاف في الشكل فقط . . فما قد شاهده الشيخ رفاعة في مسارح بولفار سان دينيس يلتقي في جوهره مع ألاعيب ومسامرات الشعراء الشعبيين في سوق بين القصرين او في سوق السلاح بالقاهرة في عصر محمد علي ؟

المسرح في الغرب مؤسسة تنشأ في كنف الدولة او الهيئة الاجتماعية ، ولها قانون ونظام اداري وعرف مصطلح عليه ـ وليس هذا فقط ـ بل ان « مؤسسة المسرح » اخذت تكسب احترامها مع بداية القرن التاسع عشر حيث احيط بها نوع من القدسية جاءت من كهنوت وغموض الفن المسرحي واسراره التي لا تبدو للمتفرجين سهلة المنال ، فنسمعهم يقولون « المسرح معبد . . . المسرح كنيسة ، ولكي يكتمل الثالوث زادوا فقالوا : « مسجد » !

يعني فرض الصمت والخشوع على جمهور المتفرجين ، والامتناع عن استمرار استعمال لغة الحوار الحية عماد فن المسرح وروحه الحية . فهل جاء الجمهور الى المسرح ليصلي او ليسمع موعظة يلقيها ممثل بدلا عن القسيس او الشيخ ؟

كلا اذا كان للمسرح وجود في الشرق العربي فهو لن يكون « مسجدا » ، بل يكون احتفالا حيا ينشأ فيه الاتصال الطليق بين المؤدي والجمهور ، وتسمح

طبيعة الاحتفالات الشعبية السابق ذكرها بها اذ يتوفر فيها جو البهجة . . . البهجة التي كبتها المسرح المقلد الذي قولب جو الحفلة الشعبية واعاد صياغته في الأطر والقوالب .

عندما نقل الى الشرق مسرح الغرب . لم يأخذ ناقلوه مناهج الفكر المتقدم من هذا المسرح لتبث في الفنون التمثيلية الدارجة المتوارثة . وانما هم وللاسف قد اجتهدوا في نقل شكل المؤسسة المسرحية اكثر من اجتهادهم في تأمل مضمونها الفكري والحضاري . ونقصد هنا المنطق الذي يعالج الموضوع المطروح والصراع الذي يدور بين الأفكار والشخوص والنسق الذي ينتظم كل هذا في عملية تركيبية .

لقد كانت فنون التراث ـ وما زالت ـ بحاجة لفكر جديد يغذيها ويمسح عنها تراب الزمن ويدفعها لملاحقة العصر وهذا هو اول طريق النمو الشرعي لفن المسرح في بلادنا .

صراع بين المسرحين

يمكننا القول بأنه منذ بداية الاتصال مع الغرب كان هناك مسرحان يتصارعان على ارض الوطن العربي : المسرح الدخيل أو المسرح المعاش في دورة الحياة والذي هو جزء من مظاهر الحياة الاجتماعية ، ويمكن تسميته مسرح « الحفلة » . فاطاره هو الاحتفالات الشعبية ، احتفالات العودة من الحج ، الافراح ، ختان الذكور ، الاعياد والموالد الدينية . . الخ وتاريخ المسرح في مصر مثلاهو صراع بين المسرحين .

بينما كان مارون النقاش يقلد ويترجم عن الغرب . كان يعقوب صنوع يؤصل ويؤلف ويضع صيغة جديدة للمسرح المصري . صيغة جمعت أشكال التراث والروح الشعبية الساخرة والوعي بالفكر المتطور في الحضارة الغربية .

وعند منابع الفن الشعبي كان فنان آخر هو عبدالله النديم يضع هذه الاشكال الدارجة على اولى درجات سلم الحداثة . . . غير أن نشاط النديم السري واختفاءه الطويل وملاحقة السلطات له جعل اغلب صياغاته هذه في طي المجهول ، وفي عصر لاحق . . . بينما كان جورج ابيض يجلجل بأبيات الشعر الفخيم في بلاط الملوك متقمصاً لويس الحادي عشر . وبينما كان يوسف وهبي لا

يمل من ترديد صيحته الشهيرة « ياللهول » كان في قاع المجتمع . فنانو الاتجال امثال المسيري وجورج دخول ومحمد ادريس وسيد ابو النصر وغيرهم[٣] يكسرون الايهام والحائط الرابع ويحطمون جدران « المؤسسة » ساخرين بالوقار المزيف في صالات الوجهاء والمحترمين بوسط المدينة . . . من دون اقنعة مستعارة ، او حواجز مصطنعة تدور مسرحياتهم في الاسواق والموالد والافراح من حلقات المسامرة الشعبية وجو السهرة الاليف .

المدينة . . . . . والتشوه

واليوم ، وبعد مرور ما يقرب من قرنين من المواجهة الحضارية والاختلاط الثقافي استقرت انماط معيشة جديدة ، ومع كل هجمة من هجمات الاستعمار الذي يتغير شكله ولونه وتتغير اساليب احتوائه وطرق سيطرته مع كل عصر . . باتت التقاليد في كل يوم مهددة بخطر التشوه او الاندثار ، واصبحت هذه التقاليد في جزء كبير منها في مأزق عدم القدرة على الاستمرار ومجاراة العصر ، في مجتمع صار لا يستغني عن « السيارة » البندقية والعملية الجراحية » . . . . . .

انها ليست قضية المسرح فقط . فهي تشمل المسرح من ضمن ما تشمل ، انها قضية المجتمع بأسره .

هذه النظم المعيشية الجديدة التي لم يعرفها الانسان العربي من قبل ، ولم تدخل حياته الا منذ عهد ليس ببعيد لا يتجاوز قرنين من الزمان . . . اصبحت هذه النظم مستقرة . تشكل حياة طبقة متميزة او شريحة من المجتمع . . ويقل تأثيرها كلما نزلنا في درجات السلم الاجتماعي وذهبنا بعيدا عن المدن ، ولكن لا مفر من التسليم بانها قد غيرت شكل المدينة العربية وجلبت مع محاسن التطور ، اخطار التشوه ايضا ، ومع قدوم المدنية الحديثة بدأ يقل الاعتماد على الابتكار المحلي الذي هو خلاصة تفاعل ذكاء الانسان مع البيئة . وزاد الاعتماد على المواد المستوردة والمعدات الجاهزة . واستشرت انماط السلوك غير الاصيلة ، وهكذا

---

٣ ـ يقدم الدكتور علي الراعي في دراسته عن الكوميديا الشعبية في مصر نموذج من ابداع هؤلاء الفنانين الذين أسقطوا من تاريخ المسرح العربي .

تدور عجلة الاستلاب واستنزاف ثروات البلاد وانتشار السلع المستوردة ، ففي مقابل التلاشي التدريجي للحرف اليدوية والصناعات التقليدية الوطنية ، تفاقم تأثير الجانب الضار من الاذاعة والتليفزيون . تراكم وسائل المواصلات مع اهدار قيمة الوقت . الاسراف في استعمال مبيدات الحشرات والمواد الكيماوية في معالجة المحاصيل الزراعية . . كل هذه الوسائط تعوق الابداع الحقيقي للانسان في بيئته ومناخه الطبيعي وتقدم له حلولا جاهزة تسير حياته وتقطع صلته بتاريخه وتصادر على تفاعل ذكائه مع البيئة .

رغم هذا الانتشار الجميل الذي حققته وسائل العصر . يبقى هذا السؤال يفرض نفسه فرضا : ما هي ضرورة المسرح ـ عموما ـ في مجتمع يشبع فيه الخبز وينخفض استهلاك الفرد من البروتين الى مستويات دنيا ؟ ما هو دور المسرح وشكله في مجتمع يحول الانسان الى كائن ينحني ظهره طيلة يومه وينحصر تفكيره في تدبير واحدة من الضروريات الاساسية الآتية : الطعام ـ الكساء ـ المأوى ـ العلاج ؟!

ما شكل هذا المسرح الذي تحتاجه قرية طينية لم يطرأ عليها تقدم ملموس منذ عهد الاسرات ، فلا مياه صحية ولا كهرباء ولا مجار ولا غذاء صحي . . قرية يشرب كل سكانها من نفس الصنبور . . ويعيش اهلها بعقولهم خارج القرن العشرين ، بينما هم مهددون في نفس الوقت « بشوشرة » اجهزة اعلام القرن العشرين ؟ على ضوء ما سبق . . اعتقد اننا مطالبون بالبحث ـ من جديد ـ عن معنى لكلمة « المسرح » في مجتمعنا .

والحقيقة ان مشكلة المسرح في الوطن العربي هي بشكل ما مشكلة ابو محروس . هذا الذي تمر من خلف ظهره رغم انفه كل المتغيرات . وتسن باسمه القوانين ، وتنقلب نظم وتقوم دول وكلها تنادي اول ما تنادي بتحرير ابو محروس وتعليم ابو محروس وتحضير ابو محروس ، حتى يقدر ان يقول ذات يوم « هيا يا ام محروس اجمعي الاولاد فنحن ذاهبون الليلة الى المسرح . . . » !

فأي المسرحين مطلوب له : مسرح « الحفلة » المعاش في دورة الحياة . أو المسرح الدخيل المقلد ؟ وما دمنا في معرض الحديث عن ابو محروس فمن وجهة نظره سيكون هناك مسرح لا مسرحان كما نرى المسألة. لأن المسرح موجود في حياته بشكل آخر ، وهو يمارس فنونه في الأطر والاشكال التي اعتادها والفها

عبر تاريخه الطويل حيث نجح في ان يعبر عن آلامه ويحفظ فيها شخصيته القومية . وان كان لا يطلق على فنه هذا تعريف « المسرح » بهذه الدرجة من التحديد .

ملاحظات خمس

ان السؤال الاساسي هنا هو كيف ينهض المسرح في مجتمعنا ، وكيف يعيش نشاطا حيا في صلب الحياة الاجتماعية . وكيف يبقى ظاهرة موجودة ومؤثرة في المجتمع ؟ وختاما لهذا الحديث نسوق هذه الملاحظات التي ربما تحمل ضوءا للاجابة على السؤال :

١ ـ تعرف الجماهير فن المسرح في حياتها اليومية ، فالاشكال التمثيلية الدارجة المنحدرة من تاريخ الحضارات في المنطقة لم يزل بعضها يعيش في الاوساط الشعبية . ولم تزل تمارس في الاحتفالات الدينية والاجتماعية ، وهي جزء اساسي من هذه الاحتفالات . فهذا مسرح كامن في قلب الناس يجب ايقاظه وطرح المشاكل والقضايا المعاصرة من خلاله وربطه بالحياة اليومية بشكل مباشر .

٢ ـ ان قولبة المسرح في اطار مؤسسة تشرف عليها الدولة او مؤسسة اهلية تدعمها الدولة او ترعاها اهيئة الاجتماعية . هذه المؤسسة ذات الاسوار ، هي مقتل هذا الفن في بلادنا . ففيها يوضع المسرح داخل اطار تحكمه قبضة الحكومة . ولقد فتحت عينا السلطة مبكرا على خطورة فن المسرح كمكان عام للالتقاء والاحتفال . وكوسيلة من وسائل الاتصال المباشر والحي بالجماهير . [illegible] الحياة الاجتماعية وجوهرها نشاط جماهيري بأي كرد فعل في [illegible] الحياة بجوهرها [illegible] الرسمية التي تمنع هذه العملية عملية .

٣ ـ [illegible] المسرح بدونها . وتبدأ المواجهة بين الفنانين اولا ، ثم تنتقل الى حيز اوسع واعرض عندما تواجه جماعة الفنانين جماعة المتفرجين او تجمع الجمهور . واثناء عملية المواجهة سواء بين مجموعة الفنانين او بينهم وبين الجمهور ، يتوا

وينمو الحديث . . ومن هنا فان المسرح هو اكثر وسائل التعبير تضررا في غياب الديمقراطية وسيطرة النظم المستبدة .

٤ ـ ان الدعوة الى تأصيل المسرح دعوة لازمة وضرورية كضرورة الديمقراطية للمسرح ويجب الحذر من الخلط بين التأصيل والنزعة السلفية او ثغرات التعصب للتراث . فالتأصيل هو احد الطرق المؤدية الى شعبية المسرح وقوميته في آن واحد . فلا تأصيل دون تبنٍّ واع لاشكال التراث والابداعات التي يمارسها الشعب في حياته اليومية .

هذه الفنون التي تعيش في الحياة تنمي طرحها من جديد على الجماهير . . ولا يتم هذا الا بكسر جدار مؤسسات المسرح الرسمية والسعي الى خلق « مساحة مسرحية جديدة » بين صفوف الجماهير حيث سيبحث المسرح عن هوية وعن لغة اتصال وعن وجوده بين جمهوره الحقيقي .

أ ـ لا انفصال بين المسرحية ووسط المتفرجين ، الجماعة « فهم جزء اساسي منها . . لهذا فان محاولات التأصيل داخل اطار مسرح المؤسسة عملية تلفيقية تتلاعب بالاماني والطموحات المنشودة وتقدم بدائل مؤقتة عن الاحتجاج الضروري .

فلا يكفي ان تلبس الشخصيات عباءات وعمائم وجلاليب فضفاضة وتدور الاحداث في عالم من الف ليلة وليلة حتى يكون هذا تأصيلا . وكم شاهدنا من مسرحيات تنتمي لهذا النوع تدعى التأصيل وهي لم تخرج من اطار الدراما الاغريقية .

ب ـ ان دراسة اشكال التراث القديمة والتي ما زالت تعيش حتى اليوم ضرورية ولازمة للفنان المسرحي العربي من أجل تحديد الارضية التي يقف عليها وينطلق منها ومن اجل اكتشاف امكانياتها واكتشاف دورها الجديد في المجتمع المعاصر .

٥ ـ تبسيط المسرح وتيسيره وتحطيم كهنوته وتقريبه من الناس وعرض اسراره عليهم ، عمل التدريبات المسرحية في قلب الناس والتجمعات حتى تتمكن الجماهير من امتلاك المسرح كوسيلة تعبير فنية .

المسرح العربي
بين النقل والتأصيل

الفهرس

● تقديـــم : د. محمد الرميحي ٥
● الفصل الأول : ● مشاهد من التاريخ ● ١١
ـ المسرح عند العرب قديماً
ـ د. علي الراعي ١٣
ـ المظاهر المسرحية عند العرب !
ـ د. أحمد عُلبي ٣٢
ـ خيال الظل .. مسرح قبل المسارح الحديثة !
ـ د. عبد الحميد يونس ٤٤
● الفصل الثاني : ● البدايات الأولى ● ٥٥
ـ مارون النقاش وتجربته الرائدة .
ـ د. عبد الرحمن ياغي ٥٦
ـ جورج أبيض والتيار الجاد في المسرح العربي .
ـ فؤاد دواره ٦٩
ـ مولد المسرح في الكويت
ـ زكي طليمات ٧٩
ـ المسرح العربي في الجزائر
ـ سلامة عبد الرحمن ٩٠

● الفصل الثالث : ● تجارب وعروض ● ٩٧
- صندوق العجب والمسرح الفلسطيني المقاوم .
- أحمد المصلح ٩٨
- ريش نعام سوداني !
- د. علي الراعي ١٠٦
- منارات مسرحية جديدة ! - سعد أردش ١١٤
- سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء .
- د. علي الراعي ١٢٣
- مهرجان دمشق للفنون المسرحية
- وليد أبو بكر ١٢٩
- مهرجان قرطاج المسرحي الأول
- سليمان الشيخ ١٣٨
● الفصل الرابع : ● قضايا وهموم ● ١٥٧
- هموم النص المسرحي العربي
- د. علي الراعي ١٥٨
- نحو شخصية متميزة للمسرح العربي .
- مهندس صلاح الدين كامل ١٧١
- من قضايا المسرح العربي المعاصر .
- د. حياة جاسم محمد ١٧٦
- « الحكواتي » وأزمة المسرح العربي
- سعد أردش ١٨٤
- أبو محروس ومشكلة المسرح العربي .
- عبد العزيز مخيون ١٩٤

صدر من
كتاب العربي *

● الكتاب الأول

الحرية ..... د. أحمد زكي (يناير ١٩٨٤)

● الكتاب الثاني

العلم في حياة الانسان ..... د. عبدالحليم منتصر (أبريل ١٩٨٤)

● الكتاب الثالث

المجلات الثقافية والتحديات المعاصرة ..... (مجموعة كتاب) (يوليو ١٩٨٤)

● الكتاب الرابع

مراجعات حول :

العروبة والاسلام وأوروبا ..... د. محمود السمرة (أكتوبر ١٩٨٤)

● الكتاب الخامس

العربي ومسيرة ربع قرن مع :

الحياة .. والناس .. والوحدة

في دول الخليج العربي ..... (مجموعة كتاب) (نوفمبر ١٩٨٤)

● الكتاب السادس

طبائع البشر .. دراسات نفسية واجتماعية .... د. فاخر عاقل (يناير ١٩٨٥)

---

* تطلب من موزعي العربي

● الكتاب السابع

حوار .. لا مواجهة

دراسات حول الاسلام والعصر ..... د. أحمد كمال أبوالمجد (أبريل ١٩٨٥)

● الكتاب الثامن

آراء ودراسات في : الفكر القومي ..... (مجموعة كتاب) (يوليو ١٩٨٥)

● الكتاب التاسع

أضواء على لغتنا السمحة ..... محمد خليفة التونسي (أكتوبر ١٩٨٥)

● الكتاب العاشر

الكويت ربع قرن من الاستقلال ..... (مجموعة كتاب) (يناير ١٩٨٦)

● الكتاب الحادي عشر

نظرات في الواقع الاقتصادي المعاصر ..... د. حازم الببلاوي (أبريل ١٩٨٦)

● الكتاب الثاني عشر

السلوك الانساني ..... احتيقة و خيال (يوليو ١٩٨٦)

● الكتاب الثالث عشر

آراء حول قديم الشعر وجديده ... (مجموعة كتاب) (أكتوبر ١٩٨٦)

● الكتاب الرابع عشر

المسلمون والعصر ..... (مجموعة كتاب) (يناير ١٩٨٧)

● الكتاب الخامس عشر

من أسرار الحياة والكون ... ... أبريل ١٩٨٧)

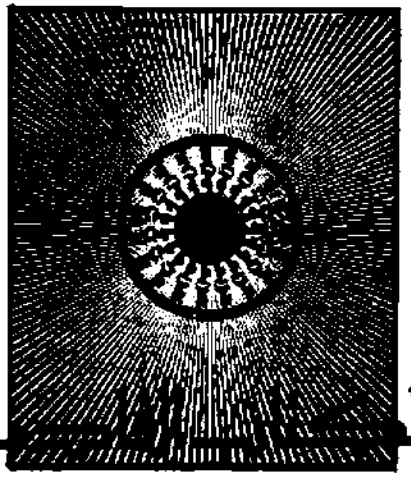
● الكتاب السادس عشر

... حول الطب الوقائي ... (... ١٩٨٧)

... ... (... ١٩٨٧)

المسرح العربي بين النقل والتأصيل ..... (مجموعة كتاب) (يناير ١٩٨٨)

كتاب العربي



فلسطين
من الاقتلاع إلى المقاومة

بقلم مجموعة من الكتاب

الكتاب الثاني عشر
١٥ أبريل ١٩٨٨

هذا الكتاب

لقد فهم المتقدمون غاية المسرح ومعناه ، فقال النقاش الذي بشر به في منتصف القرن الماضي إنه عمل (ظاهره مجاز ومزاح ، وباطنه حقيقة وصلاح) هذا الفهم مازال المتأخرون يؤمنون به ، ومازال المسرح يتطور بشكل صحي في المجتمع العربي ، والتعمق في دراسته أمر يكمل هذا التطور ، وهو في تقديري وجد ليبقى في بيئتنا العربية .

كتاب العربي

مرآة العقل العربي

سعار بالداخل

طبع في
ة حكومة الكويت