



المسرح الشعري العربي

(الأزمة والمستقبل)

تأليف: د. مصطفى عبدالغني

علم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978
أسسها أحمد مشاري العدواني (1923-1990) ود فؤاد زكريا (1927-2010)

المسرح الشعري العربي

(الأزمة والمستقبل)

تأليف: د. مصطفى عبد الغني



يوليو 2013

402

علم للمعرفة

سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب

المشرف العام

م . علي حسين اليوحة

مستشار التحرير

د . محمد غانم الرميحي
rumaihi@mail.com

هيئة التحرير

أ . جاسم خالد السعدون
أ . خليل علي حيدر
د . عبدالله الجسمي
د . علي زيد الزعبي
أ . د . فريدة محمد العوضي
د . ناجي سعود الزيد

مديرة التحرير

شروق عبدالمحسن مظفر
a.almarifah@nccalkw.com

أسسها

أحمد مشاري العدواني
د . فؤاد زكريا

التنفيذ والإخراج والتنفيذ

وحدة الإنتاج في المجلس الوطني

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج دينار كويتي
الدول العربية ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي أربعة دولارات أمريكية
الاشتراكات
دولة الكويت

للأفراد 15 د . ك

للمؤسسات 25 د . ك

دول الخليج

للأفراد 17 د . ك

للمؤسسات 30 د . ك

الدول العربية

للأفراد 25 دولارا أمريكيا

للمؤسسات 50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد 50 دولارا أمريكيا

للمؤسسات 100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل
على العنوان التالي :

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : 28613 - الصفاة

الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

تليفون : 22431704 (965)

فاكس : 22431229 (965)

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 390 - 3

رقم الإيداع (2013/289)

طُبِعَ مِنْ هَذَا الْكِتَابِ ثَلَاثَةٌ وَأَرْبَعُونَ أَلْفَ نَسْخَةٍ

شَعْبَانَ ١٤٣٤ هـ - يُولْيُو ٢٠١٣

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر
عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

9 المقدمة

تمهيد:
19 الحراك الدرامي في العصر الحديث

الباب الأول:
47 المسرح الشعري بين المد والجزر

الباب الثاني:
83 الدراما الشعرية «عين الطائر»
(المشهد الأفقي)

الباب الثالث:
119 تجليات المشهد الأخير (المشهد الرأسي)

الباب الرابع:
161 الأزمة والطريق إلى المستقبل

179

الخاتمة

191

الهوامش

219

المصادر والمراجع

مقدمة

ما ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟
بشكل أدق: ما مستقبل المسرح الشعري العربي؟
هذا سؤال شغلت به خاصة في الفترة الأخيرة،
حين غاب أو غُيِّب المسرح الشعري بفعل فضاءات
«العولمة» وغلالات الأمية الثقافية وغيابات الوعي
العربي في كل الميادين لأكثر من ربع قرن أو يزيد.
ولأننا لا نستطيع أن نرى المستقبل من دون
أن نفهم ماذا يحدث في الحاضر - المضارع الذي
هو امتداد للماضي - كان لا بد أن نعود إلى
البدايات لرصد إرهاصات الزمن وتوهج الضوء في
النفق البعيد.

كنت مؤمناً - ومازلت - بأن المثقف يجب أن
يجاوز الشعر الدرامي إلى الدراما أو الميلودراما.
من الصوت الواحد إلى الأصوات الواعية.

«سقط القرن العشرون وتوابعه في
بدايات القرن الحادي والعشرين
لتسقط معه الكثير من صور
الوعي الشعبي الذي عرفناه
طوال الخمسينيات والستينيات في
المنطقة العربية»

المؤلف

لم يعد الصوت المفرد هو الذي يجب التنبيه إليه الآن، صحيح أن عددا تنبه إلى هذا منذ فترة مبكرة، عرفنا في مرحلة التأسيس أحمد شوقي وعزيز أباظة وأبا خليل القباني. واقتربنا في مرحلة النضج من عبدالرحمن الشرفاوي، وصلاح عبدالصبور وخالد محيي الدين البرادعي وعدنان مردم ومعين بسيسو ومحمود غنيم وباكثير وغيرهم، غير أن هذا الفن «الجمعي» شحب فيما بعد؛ وغاب خلف عتامة الصورة على الرغم من اتساع الرؤية عند الأجيال التالية؛ ويكفي أن نذكر أنه في السنوات الأخيرة لم تشهد سائر المسرح العربي إلا عددا قليلا جدا من النصوص في المسرح الشعري؛ إننا في بلد كالعراق - على سبيل المثال - لم نعرف أن نصا عُرض على المسرح الشعري في السنوات الأخيرة غير نص واحد هو - كما يلاحظ د. رشيد ياسين - جاءت به فرقة الموصل المسرحية إلى بغداد وأُعلن عرضه، ومع ذلك لم يعرض للجمهور! ونحن في بلد كمصر لم تشهد السنوات الأخيرة غير عدد نادر من النصوص الشعرية التي لا يتبقى منها في الواقع أو الخيال شيء في أمامية المشهد.

نتذكر هذا كله وأن المسرح القديم اتجه في إعادة صياغة أساطيره الأولى بالشعرية، كما لم تغل الدراما المصرية أو الآشورية أو الهندية أو اليابانية أو الصينية من الطقوس والأغاني الدينية والشعرية.. كما ارتبط المسرح العربي في فترات ازدهاره بالعديد من الظواهر المسرحية التي عبر عنها المداحون والشعراء الشعبيون في أداء الكلمة والحركة بالشعر والأشعار العامية في منطقة عرفت الريادة المسرحية في العصر الحديث منتصف القرن التاسع عشر وربما قبله من خلال رواده.. فعلى الرغم من أن مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع وغيرهم تلمسوا العامية أحيانا.. فإنهم آمنوا بالشعرية وعملوا بها في أغلب نصوصهم الأولى؛ حيث كان الافتتان بالموسيقى وإمكاناتها التصويرية والإيحائية دافعا لهم؛ والتطلع إلى الأمام والعمل له بجذ ودأب هدفا لهم؛ فمن المعروف أن فن الدراما منذ زمن بعيد كان يعد فرعاً من فن الشعر.

وهو ما يؤكد بديهية تاريخية هنا هي أن هذا اللون من التراجيديا الشعرية يظل أنسب الأشكال الأدبية للتعبير عن الهموم الكبيرة في حياة الأمم وأكثرها اتصالاً بتاريخها القومي ووجدانها الحضاري وطبيعة إحساسها بالعالم، حتى ليتمكن القول بأن الأمم العريقة وجدت ذاتها في التراجيديا الشعرية كما لم تجدها في أي فن آخر؛ وهذا ما تؤكد

تجربة المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد وتجربة المسرح الإنجليزي في العصر الإليزابيثي في المسرح الأوروبي.. وهو ما يدفعنا إلى تأكيد هذه العلاقة بين ما يقدم وما يعبر عنه.

إن التراجيديات الشعرية العربية في سياقها الأخير كانت تعبيراً حاداً عن الهوية في بدايات تكوينها، أو بشكل أدق عن فترة الصراع الكبرى التي تسبق البحث عن الذات وتأكيداتها، فالتاريخ يقول لنا هنا إن التراجيديات الإغريقية الشعرية عرفت بعد أن انتصر اليونانيون على الجيوش الفارسية الغازية في عدة مواقع فاصلة، أهمها موقعة الماراثون الشهيرة (490 ق. م) التي تمكنت فيها أثينا بمفردها من إلحاق الهزيمة بعدو يفوقها كثيراً في العدة والعدد. وأن التراجيديات الشكسبيرية ولدت بعد انتصار الإنجليز على الإسبان (1588) وتحطيمهم أسطول الأرمادا الشهير قرب السواحل البريطانية؛ فمن السهل أن نتبين هنا هذه العلاقة بين الهول والمعاناة وتأكيد الذات عبر التعبير بالدراما الشعرية، وهي علاقة تؤكد على تأكيد الذات وتجديد الهوية.

وهنا لا نغلو في القول إن ارتباط النص بالشعرية يعكس ارتباطاً وثيقاً بالهوية العربية؛ تلك الهوية التي تبدو خطوط الطيف فيها متنقلة في العديد من الأقطار العربية والإسلامية، غير أنها تعكس - في السياق الأخير - الوعي «بالهوية» والعمل لها، وكما يمكننا رصد ملامح الهوية اليونانية القديمة وأوروبا عصر النهضة بهذه الهوية أو تلك؛ كذلك يمكننا رصد تأكيد هذه الهوية وتأصيلها في الدراما العربية من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق في الكويت والبحرين خاصة، ونحن نعرف أن نادي البحرين - على سبيل المثال - بدأ نشاطه المسرحي في العام 1941 مسرحية «مجنون ليلي» لأحمد شوقي، كما أن النادي الأهلي ونادي العروبة بالمنامة قدم في العام 1941 «الحجاج بن يوسف» التي مثلت على خشبة مسرح مدرسة البنات الخليفية، فضلاً عن نشاطات عبرت من الشمال إلى الجنوب لسنوات طويلة قبل أن نعاني في هذه الفترة الشحوب الدرامي، فكما نذكر مسرحية أحمد شوقي في مصر وأحمد علي باكثير في اليمن وعمان، كذلك يمكن أن نذكر «وامعتصماه» إبراهيم العريض في البحرين وغيرها... وكلها نصوص رائدة من المسرح الشعري العربي عانت عنت الصمت أو التغييب، وعاشت معنى التقدم والاطراد إلى الأمام.

بيد أنه زاد من قتامة الصورة وشحوبها تضاؤل الأداء الدرامي أو تلاشيهِ في بدايات القرن الحادي والعشرين، حتى كنا نجد أسماء كثيرة يضع كل منها نصاً مفرداً - أو نصين

- ويمضي فلا يسمع عنه ولا يسمع عن صاحبه بعد ذلك، حتى كدنا نفتقد هذا الفن الذي لم يتمهل عند الأداء الشعري، بل شُغل بالأداء في تحديث الشكل الدرامي وتدوينه الدرامي بأوسع معنى وأبعد دلالة، حيث أصبحت «الفرجة» أهم عناصر الدراما التي تتجدد فيها وتتحدد رسالة «المثقف» الحقيقي، وحيث خرج البعض ممن يتنبه إلى خطورة هذا الجنس الأدبي أو النوع الأدبي- الدراما الشعرية - إلى آفاق واسعة عرفنا معها الكثير من تحول المعاني وتحولات الصوت والصمت والمعنى في شكل المدونة الدرامية، بل شهد التطور آفاقاً أبعد عالمياً، فإذا بنا نلاحظ هذا التطور الدرامي ليس عبر النص الدرامي وتحولاته المعروفة وحسب، بل أيضاً عبر التوزيع الأوركستراي، فضلاً عن التجديد في تلقي القيم الدرامية سواء في مشاركة الجمهور، سواء على خشبة المسرح أو عبر قاعة النظارة أو مشاركة «عالم الويب» في هذا.. إلى غير ذلك، خاصة أن فن المسرح يظل الفن الذي تلتقي عنده كل الفنون وفق تعبير الكثير من منظريه.

وهذا التطور الخلاق للدراما تعددت خيوط التعبير فيه إلى درجة أن عرفنا محاولات عالمية تتماهى مع الحاضر، مثل هذه المحاولة التي عبرت عن العصر حين عرفنا هذا العصر الذي يدخل بنا - عبر المسرح - زمنا راح الإنسان الآلي يحل فيه محل الإنسان في التمثيل على المسرح.

(قدمت لنا جامعة «أوساكا» اليابانية - على سبيل المثال - نصاً مسرحياً كان بطله الروبوت «موموكو» الذي تصنعه شركة «ميتسوبيشي» اليابانية).

ورأينا كيف أن الإنسان فيه لعب دور البطولة المساعدة في وقت مازال الإنسان العربي هنا يكتفي بدور المتفرج الذي بدأ - أقصد المتفرج - نفسه في مساحة التلاشي خارج المسرح وداخله في آن واحد.

لم يكن الوعي الإلكتروني فقط هو المؤثر، بل سبقه وتوازت معه مؤثرات أخرى تعمل على النيل من الوعي العربي وضرورته، ولا نريد أن نعيد الحديث الذي عرفنا آثاره السلبية مع عصر العولمة، تداعيات «عسكرة العولمة» وألوان خادعة مخادعة عن «الفوضى الخلاقة» ودوائر «النيوليبرالية» وتواصل تحول «الاستراتيجية» الإمبريالية وضرورتها خاصة بعد عاصفة مانهاتن، وعلى وجه أخص بعد التأثير بالانهيئات المالية العالمية وما لحقت بنا في مجالات الزراعة والصناعة والخدمات.. وما إلى ذلك.

وهناك العديد من المؤثرات التي أثرت في هذا الفن لدينا خاصة مع ارتفاع موجات الربيع في الثورات العربية وما تلاها من عمليات الخريف والتجريف التي نعانيتها حتى اليوم. لقد وجدنا أمامنا أن مراكز التأثير العصبي الدقيق في تلك الفضائيات - في الأزمات العالمية، خاصة انعكاس مؤشراتها الاقتصادية - أصبح لها، في غياب الوعي لدينا، دور سلبي، لم يتواز معه - على المستوى الدرامي - هذا الوعي.

ولو عدنا إلى الدراما العربية الآن، لافتقدنا هذا الوعي الدرامي.. اللهم إلا بلوحات شاحبة هنا وهناك يغلب عليها إما الوجه التجاري البشع وإما الوجه الجاد المغيب تماما وراء غلالات عصر الأزمة التي اجتاحت كل شيء مروراً بالمسؤولين في جميع قطاعات المسرح في بلادنا من «المسرح القومي» إلى «المسرح الخاصة» إلى مسارح الثقافة الجماهيرية، ومسارح الجامعات، فضلا عن مسرح التلفزيون في الفضائيات التي زادت أعدادها وتراكمت حتى أصبحنا لا نستطيع أن نميز فيها بين موجة أو «البروباغندا» الرسمية أو «الضوضاء» الرسمية «لا فارق كبير».

لقد كان أكثر ما يلفت النظر في المشهد العالمي أو «الثقافي» الآن غياب الوجه المؤثر على المستوى الإبداعي، لقد افتقدنا بوضوح هذا الشكل الفاعل وأصبحنا نغرق بوضوح أكثر بين أسنان هذا الوجه غير الفاعل.. أما على المستوى الشخصي فقد سعى كاتب هذه السطور في السنوات الأخيرة بنصوص من الدراما الشعرية إلى المسارح العربية من دون أن يجد اهتماما كافيا لطبيعة الدراما الشعرية؛ فقد بدا مؤكدا أن الإعراض عن المسرح الشعري أصبح سمة عامة في العالم العربي.

هذه حقيقة لا نحتاج إلى تأكيدها أو البرهنة عليها.

وأشهد أنني طوال الفترة الماضية لم أغفل عبورا من كاتب الدراما الشعرية إلى الباحث والمدقق، إلى رصد المشهد الراهن/ العام، لقد حاولت أن أرصد واقعنا العربي عقب سقوط سور برلين وصعود استراتيجيات الإمبريالية في التسعينيات من المراكز البحثية الغربية عبر برنار لويس Bernard Lewis وصامويل هنتنغتون. Samuel Huntington وفرانسيس فوكوياما Francis Fukuyama، إلى رصد حركات المتحولين على المستوى العالمي خاصة وعلى المحيط العربي بوجه أخص.. وغيرها، حتى سقط القرن العشرون وتوابعه في بدايات القرن الحادي والعشرين لتسقط معه - مع تتابع مشاهد الربيع العربي ومع تنامي الانهيارات السياسية والفكرية والاقتصادية ودلالاتها وتوابعها - الكثير من صور الوعي الشعبي الذي عرفناه طوال الخمسينيات والستينيات في المنطقة العربية.

ومع انتهاء القرن العشرين رصدت - على المستوى الأفقي - كتابات عدد كبير ممن تصدوا للمسرح الدرامي - حتى إذا ما رحل هذا القرن العشرون بويلاته أطل علينا القرن الحادي والعشرون بتوهجات الإمبريالية الجديدة وظروفها، حينئذ عدت أبحاث في بدايات القرن الجديد عما أصاب كتابة الدراما المسرحية وكتابها.

لقد سعت أبحاث بفانوس «غالينوس» عن كاتب «الفرجة» في المشرق أو صاحب الدراما الشعرية، الذي سعى إلى الجماهير، وسط كل غلالات الضباب التي غابت فيها الكثير من أحلامنا، وخبث فيها كل توهجاتنا ورحت أستعيد شبح أحلامنا لأجدها تضيق على رسم بعض الأحلام - لمجرد الأحلام - في الزمن الجديد.

رحت أبحث عن المسرح الشعري العربي الجمعي، أو عمن يسعى هنا ليوصل تأسيس هذا الفن الجماهيري منذ فترة مبكرة من تاريخنا العربي؛ رحت أستعيد في صمت رحيل جوق سليم النقاش من لبنان إلى مصر في العام 1876 وأستعيد الأجواق التالية التي تفرعت منه في أكثر من قطر عربي: جوق القرداحي 1882 وجوق إسكندر فرح 1887 وغيرهما.

وعلى هذا النحو، رحت أحاول النظر إلى الواقع الجديد مستبدلاً بالمشهد الأفقي المشهد الرأسي.. ومحاولاً الإجابة عن أسئلة أصبحت بديهية أو كالبديهية في هذا الزمن الجديد عبر عديد من النصوص.. عبر البحث عن «الهوية» العربية في المشهد الأخير عبر أهم صور الإبداع وأقصد به المسرح الشعري.

وقد يكون من المهم أن نشير هنا إلى أن المنهج الذي سعينا به كان المنهج التحليلي في المقام الأول، خاصة في دراسة النصوص والتنظير، في الوقت الذي أولينا فيه جهداً كبيراً للمنهج التاريخي في تطوره الجديد (New Historicism) المرتبط به كيلا يُفصل النص الدرامي هنا عن أبعاده التاريخية، وهو ما حرص عليه نهج النقد الأدبي الجديد (New Criticism) انطلاقاً من رفض الرأي الشائع بانقطاع العلاقة بين النص والعالم وهو - بناء على ذلك - ما دفعنا إلى الاهتمام بالمنهج التحليلي، فخصصنا الفصول الأولى للمنهج التاريخي في وعي بالتطور السوسيولوجي للنص وفي وعي أشد بالمنهج الجمالي في التعامل مع الدراما وقواعد الفن الجمالي بين أيدينا، خاصة رصد وعي الشاعر المسرحي بأسس المسرح الشعري، ومدى نجاحه في بناء الحبكة المسرحية المتناسكة والشخصيات الدرامية الحية التي يمكنها أن تصمد لاختبار العرض المسرحي، ومدى

القدرة - بالتبعية - على تسخير أدوات الشعر لتصعيد الفعل الدرامي وإبراز مضمونه الأساسي والتحكم في إيقاعاته.. وما إلى ذلك خروجاً من النظرة التقليدية في التعامل مع النص إلى فهم حركة التاريخ وتفسيرها.

وعلى هذا النحو كان علينا الوعي بأن صاحب دراما المسرح وإن عاد إلى التاريخ في بعض الأحيان فإنما عاد ليعيد الصياغة عبر الدراما في الشكل الذي اختاره في المسرح الشعري، وهو ما يشير إلى أن الاهتمام بالتاريخ كان أحد طرفي المعادلة التي يتمهل الطرف الآخر فيها حول القضية التي اختارها وعمل لها عبر النص الدرامي، إذ يستمد النص خصوصيته من الواقع الذي يسعى إلى التعبير عنه لا التاريخ بشكل شمولي أو تقليدي أو مكرر بغير معنى.

وهو ما يشير إلى أن أهم أهداف صاحب الدراما الشعرية أن يعبر عن قضايا مجتمعه وإن تلمس التاريخ أو الرموز المعرفية، وهو ما يمكن التعرف فيه على الفعل الدرامي عبر تاريخ لا توقف فيه؛ وكان لا بد - عبر هذا كله - من تمثل «الشهادة» عبر التنبه إلى تاريخ كتابة النص أو عرضه. معنى هذا أننا إلى جانب عنصر الشهادة عدنا إلى كثير من المشاهد سواء عبر «المادة الخام» للإبداع أو العديد من مصادر ومراجع مختلفة، فضلاً عن دوريات مختلفة لأنها الأغنى في دراسة الأدب الحديث والمعاصر، متبنياً عبر هذا كله النهج التحليلي، وهو ما يفسر ترتيب الأبواب والمشاهد والشهادات بالشكل الذي انتهينا إليه.. وهو ترتيب ينتمي إلى محورين:

أولهما المحور الزمني أو السنكروني (synchronic) الذي يتم فيه رصد كل النصوص الدرامية هنا في توال زمني متقارب.

أما المحور الآخر فهو المحور الموضوعي أو الدايكروني (dichronic) الذي يتم فيه توالي النصوص بشكل عمودي.

ويكون الجمع بين المحورين الزمني والموضوعي هو التماس الذي نتوقف فيه عند دلالة الدراما في هذا النص أو ذاك عبر تقسيم هذا البحث إلى قسمين رئيسيين: الباب الأول والباب الثاني.

وعلى الرغم من أن تماس المحورين الزمني (السردى) مع الموضوعي (المكاني) الشعري يمثل ما يعرف بالصراع بين الأنا والآخر فإننا فصلنا هذا في جزء ثالث هنا في نهاية البحث.

وعلى هذا النحو، ومرورا بالمفاهيم والدلالات الأولى في التعرف على المشهد التاريخي في الباب الأول، كان علينا أن نعبر من أمامية المشهد إلى أسرار البدايات والمشاهد الزمنية في هذه الفترة التي عرفت بدايات المسرح الشعري على أرض الواقع، سواء التطور في المشاهد الأولى إلى رصد رموز الصيرورة في تتابع المشاهد التاريخية التي تصنع التراكم وتعكس التعبيرات الزمنية التي تصل بنا جميعا إلى خلفية المشهد التاريخي، حيث نتمهل في الخلفية - الحاضر المصير الذي انتهت إليه حركة الدراما الشعرية في العصر الحديث - قبل أن نتمهل أكثر عند المشهد الأخير الذي تتوالى فيه البدايات والإشارات والرموز التعبيرية لتصل بنا إلى الدلالة الأخيرة فيما انتهت إليه حالة «المسرح الشعري» في العصر الحديث. لقد أفضنا في حالة الحراك التاريخي والفني التي عرفته المنطقة منذ منتصف القرن التاسع عشر أو - تحديدا - منذ العام 1848، حين عبر مارون النقاش من إيطاليا إلى بيروت ليقدم مسرحيته في الدراما الشعرية للمرة الأولى في مصر، لتشهد مصر بعد بيروت في الشرق انتقالا إلى حركة المسرح فيما بعد إلى بلاد المغرب، لتشتعل المنطقة في تلك الفترة بتحول الدراما الشعرية التي أثرت وتأثرت كثيرا بأحداث المنطقة.

وعبورا من المؤثرات الشكلية التي يشير إليها البعض قبل ذلك من التعاوي الشرقية والإرهاصات الرومانية أو الإغريقية يمكننا أن نرصد ما آل إليه هذا الواقع الدرامي الذي ارتبط بالمنطقة وأثر فيها بشكل لا يمكن تجاهله حتى اليوم بأي حال، ومن ثم، كان علينا عبر توالي المشاهد التعرف على أوجه الشهادة وتباين البدايات والنصوص التي تعبر عن الأزمة أو تحدد خطوطها الأولية، وهو ما يشير إلى أننا حاولنا التعرف على سمات الأزمة وتجلياتها عبر ما توافر لدينا من العناصر المعروفة للنص (النص - الخشبة - الممثل - المتفرج).. فلم نكتف بالنص المكتوب أو النسخة الزرقاء blue print كما يطلق عليه بالإنجليزية، بل عبرنا إلى «الفرجة المسرحية» كما يطلق عليها في المشرق أو «المنعطف الفرجوي» كما يطلق عليها في المغرب، وكان يمكن أن نتبع هذا النص المكتوب أو المساحة بين القاعة والمسرح لتتعرّف على النص المعلن عنه.

وعلى هذا النحو، يتألف هذا الكتاب من مقدمة وخاتمة بينهما تمهيد وعدة أبواب، حاولت فيها الصعود مع تجليات الدراما المسرحية من منتصف القرن التاسع عشر إلى تهادي مرحلة الجُز الحادة في الفترة المعاصرة.. حاولت التنبيه إلى أن الخضوع لتردي الفترة وملابساتها أصبح - للأسف الشديد - شعار الفترة الراهنة، وهو شعار انسحب على

مقدمة

الفضائيات وغادر المحطات الأرضية بعد ذلك؛ ليتغلغل في دور العلم بجميع مستوياتها وجاوز الفضاء التخيلي الذي غيب فيه شبابنا طويلاً عبر العديد من الصور الاستهلاكية المقلدة السقيمة ليصبح الفراغ المصنوع يطرح بقوة في كل البيوتات بحكم التطور الصعب العصيب في زمن صعب وغريب.

لا يعني هذا أن الصورة قائمة؛ بل الصورة أقرب إلى القتامة التي لا مناص عندها من البحث عن خيوط الضوء، أي خيوط بعيدة في الأفق؛ فلا يبقى لنا مع كل هذه القتامة، غير البحث - الفعل دائماً - عن ضوء، هو قائم بالفعل في نهاية النفق.

ربما يحمل مصطلح «الأزمة»، ما يجب أن يعقبها، «الانفراج»، أو حالة «الجزر» الذي لا بد أن يعقبه المد دائماً، ففي نهاية النفق دائماً ضوء بعيد.. غير أن وقوفي عند الأزمة فقط يفسره لنا شبح هذا الواقع الدامي والدرامي، أو بشكل أكثر هول الميلودراما التي أصبحنا أحد رموزها؛ فبقدر ما نوفق في تشخيص «الحالة» تكون قدرتنا على التغيير.

لا أكف عن التأكيد على السعي الدائم إلى الفعل الإيجابي، وإن يكن شارداً، بدلا من الاكتفاء بلعن كل هذا الظلام الذي يهيمن علينا؛ وعبر هذا كان لا بد من فحص «الحالة» وتشخيص الداء قبل لعن الظلام وغياباته الطويلة، بحثا عن هذا الضوء في نهاية النفق؛ وهو ما يمكن استعادة تجلياته من رصد بواعث الانحسار إلى دوافع التغيير في محاولة الإجابة عن السؤال:

ما مستقبل الدراما الشعرية العربية؟

ولا نريد الانتهاء من هذه المقدمة من دون أن نشير إلى أهم الدوافع إليها، وهي حقيقة أن تأكيد الهوية يعني تأكيد قيم الدراما الشعرية؛ ويكفي أن نعيد هذه الصيحة التي تعلو في بلادنا من دمشق إلى القاهرة إلى برقة إلى الكويت إلى مراكش، وهو ما لا بد أن نقرر فيه أن من أدلة ضعف الصلة عندنا بين المسرح والأدب غياب الدراما الشعرية إلى حد بعيد؛ ويكفي لتصوير فداحة هذا الغياب أن نلاحظ أن مسارح العاصمة لم تشهد خلال السنوات العشر الأخيرة سوى مسرحية شعرية واحدة جاءت بها فرقة الموصل المسرحية إلى بغداد ولم تعرض للجُمهور.

ويظل من أهم الدوافع أيضا أنه على الرغم من مضي أكثر من قرن ونصف القرن على بدايات المسرح الشعري، فمسرحية مثل مسرحية «البخيل» عرفت في العام 1847؛ فإنه

ليس بين أيدينا مراجع كافية مطبوعة أو رقمية عن بدايات المسرح الشعري في المكتبة العربية. وأقصى ما عرفناه إشارات عامة متناثرة عن المسرح العربي بشكل عام.. وكان علينا أن نتابع النص المعلن عنه مع حضور العديد من المهرجانات أو الملتقيات، وهو ما يمكن أن نشير إليه في آخر الاحتفالات الدرامية - كملتقى أيام الشارقة المسرحية 2011 - وهو ما كان يترجم ما يجري على المسرح العربي خاصة والمسرح الشعري العربي على وجه أخص. وبعد، بقي أن نشير إلى أن بدايات الاهتمام بالمسرح الشعري - على المستوى الشخصي - كانت تعود إلى الفترة الأخيرة، ففي هذه الفترة كنت أحاول الخروج من تجاوز الخاص إلى العام، من غواية الشعر إلى فن «الفرجة» عبر دراسات متوالية عن المسرح العربي بشكل عام ثم المسرح الشعري بشكل خاص، بل جاوزت التعبير عن المسرح: كناقذ إلى «مبدع» فمارست الهوية أو الغواية في الإبداع الدرامي المسرحي لأكثر من ستة نصوص منشورة في «المسرح الشعري».

وعلى هذا النحو، كان عليّ العبور بين خيارين أو إرادتين: الناقد المراقب والمبدع الخالق، وهو عبور - كما نرى - جاوز الحلم الشخصي إلى الحلم الجمعي في عالم تعاني فيه المنطقة العربية أصعب فترات تاريخها في العصر الحديث.

كنت مؤمناً بأن مهمة المثقف ليست - فقط - إجراء «المونولوج الداخلي» بينه وبين الآخرين من المثقفين والشعراء خلف الكواليس، بل المهمة الحقيقية للمثقف العربي تتحدد في أن يخرج من الكواليس إلى قاعة المسرح.. من خشبة العرض إلى الجمهور العريض في هذا الفضاء الدرامي المتنامي خارجه.. من المسرح القومي في القاهرة إلى المسرح التجريبي في الشارقة إلى مسرح الصواري في البحرين إلى مسرح الفاشر في السودان إلى المسرح العمالي في حمص إلى المسرح الاحتفالي في المغرب.

أرجو أن أكون قد وفقت في رسم ملامح دراما المسرح الشعري العربي في الحاضر والمستقبل.

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

د. مصطفى عبد الغني

تمهيد

الحراك الدرامي في العصر الحديث

ما ملامح الحراك الإبداعي الدرامي في العصر
الحديث؟

وبشكل أدق: ما ملامح الأزمة في المشهد
الراهن؟

هذا سؤال نحاول الإجابة عنه قبل أن نرحل
إلى المستقبل. وهو سؤال حاولنا الإجابة عنه من
قبل وانتهينا إلى أن المسرح الشعري - عبر الحقبة
الأخيرة خاصة - لم يتبلور بعد ضمن المناخ السائد
في هذا الوقت.

إننا لا نستطيع القول - إذا رصدنا للمسرح
العربي بشكل خاص وإلى نهاية الثمانينيات - أن تيارا
أو جيلا مسرحيا ظهر في السبعينيات والثمانينيات
استطاع باستمراره إلى نهاية القرن العشرين
وبدايات القرن الحادي والعشرين أن يعمق مجرى
النهر أو يتصدى لكل سلبات الحاضر، وألا يدع
الآخرين يجعلونه يتاجر بالمبادئ والأعراض والدم

«الواقع أننا لا نستطيع الإجابة
عن هذا السؤال حول حالة تردي
المسرح الشعري اليوم من دون أن
نعاود رصد حركة المسرح الشعري
في تاريخنا الحديث»

المؤلف

العربي المراق في غزو الكويت وساحة الحرم الإبراهيمي وفي أوصلو ووادي عربة، بل في كل الساحات العربية.

نقول: لم نصل إلى إجابة لسؤال عن تبلور تيار المسرح حتى الثمانينيات، وإنما انتهينا إلى يقين أسهبنا فيه من أنه لم يتبلور تيار أو يعمق مجرى النهر بعد، ومن ثم، فإننا نعود الآن إلى محاولة الإجابة عن السؤال المعلق، أين المسرح الشعري العربي؟

وهو ما يفسر كيف آثرنا أن يظل الحديث (عن) المسرح الشعري، وليس (في) المسرح الشعري، عن اقتناع مؤداه - حينئذ - أن هذا المسرح لم يكتب بعد.

وعلى هذا النحو، ظل الحديث عن المسرح الشعري معلقا طوال الحقبة الأخيرة (= المشهد الراهن) وكان علينا هنا أن نعيد النظر إلى مجرى النهر، وتتابع التيارات ونعاود طرح السؤال نفسه الذي سبق أن سألناه نهاية الثمانينيات عن تطور المسرح الشعري في المشهد الراهن. وهو ما نحاول أن نجيب عنه الآن في بداية قرن جديد، بعد مرور أكثر من عقد شهدت فيه بلادنا العربية أزمات وهزائم كثيرة منذ نهايات الثمانينيات وبداية التسعينيات خاصة مع هزيمة الخليج الثانية (1990 / 1991)، مروراً بانتكاسات الانتفاضة وويلات الهزائم المتناثرة طوال التسعينيات، وصولاً إلى «سقوط» بغداد وإبادة أهلنا وتاريخنا العربي فيما بقي من أرض فلسطين وأرض الرافدين، وهو ما يعيد طرح السؤال الجديد على طريق الدراما المسرحية:

هل استطاعت هذه التراجيديا التعبير عن «كل» هذا الواقع بما يليق بجماليات الفن؟

وهل استطاع كتاب المسرح الشعري بلورة هزائمنا أو التعبير عنها؟

وهل استطاع الإبداع في قطر عربي - على سبيل المثال - أن يعبر عبر «دراما الواقع»

بما يحدث لنا؟

وهل استطاعت الدراما الشعرية في الحقبة الأخيرة أن تجسد «الهوية» العربية في

زمن عصور الطوائف؟

وقبل هذا وبعده:

ما ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟

الواقع أننا لا نستطيع الإجابة عن هذا السؤال حول حالة تردي المسرح الشعري اليوم

من دون أن نعاود رصد حركة المسرح الشعري في تاريخنا الحديث، سواء في فترة التطور والنضج إلى الصعود والمد أو في فترات الجزر الذي نعانيه الآن.

وبشكل أكثر دقة حين نستعيد السؤال الأول:

ما أسباب أزمة المسرح الشعري العربي في الألفية الثالثة؟

هذا هو السؤال الذي سنحاول الإجابة عنه الآن.

بيد أننا لا يمكن أن نرصد حركة الطريق من دون أن نعود إلى المفاهيم الأولية قبل أن نصل إلى تطورها عبر الواقع، راصدين - عبر التعريفات الأولى - حركة الصعود والهبوط التي عانت منها حياتنا خاصة وأجناسنا الفنية والشعرية بشكل خاص.

أولاً: المفاهيم الأولية

وللوصول إلى تفسير واف حول المفاهيم الأولية لا بد من الإشارة إلى التعرف على المفهوم - المسرح الشعري - قبل أن نصل إلى ما يثيره في العصر الحديث بين القديم والحديث.

ومن المهم هنا أن نؤكد أن هذه هي الفترة الأولى في العصر الحديث التي عرفت فيها المسرحية الشعرية التي كتبت - في أغلبها - على الأوزان الخليلية المعروفة، والتي أثرت في أغلبها التاريخ العربي والتراث؛ ففي لبنان يذكر لنا التاريخ الأدبي مسرحيات الخوري بطرس المكرزل (ت 1888) (استير)، وقيصر المعلوف (نيرون - 1892)، وعبدالله البستاني، وأمين ظاهر خير الله (البيان الصراح في نذر يفتاح 1923 - السموأل)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة - 1903)، وحنّا طنوس (أمير لبنان وكسرى 1914) و(البطل الأخرس - 1906) ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم 1891)، وعيسى إسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر الدين (جزاء الخيانة 1908) وإلياس عطا الله (شهداء الغرام - 1901).

وهو ما يتعين معه التمهّل عند تحديد طبيعة هذا النص الذي كان يعرض في حركة التطور الفني، لتحديد المفاهيم.

وأولى الملاحظات هنا التعرف على المفاهيم للوصول منها إلى المفهوم الصحيح، كالفارق بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي والشعر المسرحي ثم المسرح الشعري، فالمسرحية هنا تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يُمثّل، أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلاً على خشبة ومعرضاً على جمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها، أما النص الدرامي فهو يشير إلى معنى النص البليغ الذي ليس من الضرورة أن يكون قابلاً للتمثيل، أما الشعر

المسرحي فهو يكون النص المكتوب شعرا، وإن كانت الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، وحين نصل إلى المسرح الشعري يكون أمامنا النص المكتوب شعرا، وهو القابل - في الوقت نفسه - للتمثيل، فمن المؤكد هنا أن البناء الدرامي البالغ الدقة فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة حركة الدراما.

وقد يكون من المهم هنا أن نتأني أكثر عند التعريفين الأخيرين إلى التفرقة الحتمية بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري قبل أن نصل إلى الحراك الدرامي لهذا التعريف. لقد اتفق النقاد على أن الشعر المسرحي هو شعر، وهو الشعر الذي ورثناه عن الأقدمين، ويحتفظ الشعر المسرحي بملامح الشعر الذي يطلق عليه الشعر الغنائي، مثل استقلال البيت والقافية وعدم خلط الأنواع. أما المسرح الشعري فهو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به. أما شعر المسرح فهو نوع أدبي نثري وصف بالشعر بسبب رهافة المشاعر التي يتخذها الكاتب مادة لعمله الدرامي، وقد تكون قائمة على الاستعارة، حيث يتخطى الشاعر حدود الظواهر، وينفذ إلى الجوهر العميق للحياة برؤية الشاعر حتى لو كتب المسرح نثرا.

وقد يكون من المهم هنا أن نضيف الرأي السائد بين الأكاديميين من أن «التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئا مستحدثا، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري».

ويردد محمد عناني تأكيد ت. س. إليوت في معرض تفسيره للدراما الشعرية الراقية عند شكسبير أنه إذا كان للدراما أن تكون شعرية حقا، فإن العوامل التي تجعل الشعر شعرا رائعا هي العوامل نفسها التي تجعله دراميا عميقا، وهكذا لا تجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها، وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية في الوقت ذاته. وليس هذا التقاء ثمرة لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة النشاط الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت نفسه وبهذا التوحيد بين النشاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما يشير إليوت إلى مبدأ مهم: هو وحدة الحدس الفني، والوسيلة التي ينتقل عن طريقها إلى الحدس. فالشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات

ومواقف... إلخ. وإنما ينبع الشعر أساساً من «التصور الدرامي» الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية. إذن ليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحي شاملاً للخصائص التي نعهدها في الشعر الغنائي أو القصصي مثلاً، بل المحتوم حقاً أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعراً؛ أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها، وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعري لغة شعرية، وإليوت - على اعتبار أنه كان كاتباً وشاعراً للمسرح - يؤكد في مقال سابق على هذا، في ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة «بلاغة» فيؤكد على تلك الوحدة بين الحدس الفني والوسيلة⁽¹⁾.

ويعيد لويس عوض غلبة الشعر المسرحي على المسرح الشعري إلى الحركة الرومانسية، حين «ارتفعت نبرة الشعر وخفت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوروبية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أدائها أشخاص مختلفون».

إن الرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لا تتناسب والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية، ويرى أحد الدارسين أن الخيال الرومانسي كان يبعد ما بين المسرحية الرومانسية والتمثيل وأن المسرح فن موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذر تمثيلها.

ومع ذلك، أو على الرغم من ذلك، لا بد من الاقتراب أكثر من المصطلح في محيط التعريفات قبل أن نمر منه إلى المعرف به، وهي تعريفات تناثرت في كثير من المظان والمراجع من ذلك التعريفات التي تردد في تحديد الفارق بين هذا التعريف وذاك بمحاولة جادة للكشف عن تلك الفروق، وهو ما يحدث حين يجب أن «نفترق بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي والشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالمسرحية تعني بها النص المسرحي القابل لأن يتمثل، ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثلاً على خشبة ومعروضا على جمهور بتقنية المسرح وشروطه، ونعني بالنص الدرامي النص الذي ليس من الضرورة

أنه قابل لأن يمثل، أما الشعر المسرحي فهو النص المكتوب شعرا، ولكن الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، والمسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل»⁽²⁾.

والفروقات الآنفة الذكر واضحة للغاية وتقودنا بطريقة ما إلى تتبع تقنيات وخصائص المسرح الشعري المعاصر بعد ذكر الفرق بينه وبين المسرح الشعري التقليدي وأثر تلك التقنيات والخصائص في إقرار قدرة هذا النمط المسرحي على إطلاق شحنات دلالية تقدم النص على أنه مخرج واقعي لرغبة الإنسان الحديث في الاستمتاع بأكبر قدر من المخرجات الدلالية في أقصر وقت ممكن وببذل أيسر الجهود.

ويلاحظ هنا أنه تم التعرف على المسرح العربي - بالشكل المتفق عليه علميا - من منتصف القرن التاسع عشر حتى نهايته. وليس من شك أبدا في أن المسرح العربي، وعبر جهود نخبة كبيرة من الرواد، بدأ يقترب شيئا فشيئا من التجارب العالمية على الرغم من أشكال القطيعة المعرفية بينه وبين جمهور متلق يزرح تحت أشكال من العوز المادي والفكري. ويمكن القول هنا إن المسرح الشعري - أو عملية استخدام الشعر بقوانينه المعروفة لإيصال الخطاب - يمكن أن يمثل مرحلة من مراحل تطور المسرح وبحته الدائم عن أساليب التأثير والاتصال مع المتلقي. وهذا هو الأمر الذي يمكن أن نلاحظه في مجمل تجربة خزعل الماجدي المسرحية، وفي نص «نصب الحرية» على وجه الخصوص. زيادة للفائدة نورد مقالة تقول «كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجا بين الشعر والنثر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد أحمد شوقي (1869 - 1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنمية والتطور، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية»⁽³⁾.

وعودا على بدء، ينبغي علينا التمييز بين المسرح الشعري التقليدي والمسرح الشعري المعاصر، ولا شك أن مصطلح المعاصرة هو المصطلح الأشد إثارة حين يلاحظ خليل الموسى أن مصطلح «المعاصرة» يعني به الزمنية والفنية، فالمعاصرة الزمنية هي ما أنتج من مسرحيات في النصف الثاني من هذا القرن، ونقصد بالمعاصرة الفنية المسرحيات ذات التقنيات الجديدة، ولذلك تخرج المسرحيات التقليدية التي ألفت في هذه الفترة، ومنها - مثلا - مسرحيات عزيز أباظة في مصر، وعدنان مردم في سورية وأمثالها»⁽⁴⁾.

ولعل باستطاعتنا بعد مراجعة لأكثر من نص من نصوص المسرح العربي الحديث والمسرح الشعري العراقي خصوصاً أن نحدد بعداً آخر من أبعاد المعاصرة التي أشار إليها أكثر من ناقد أو باحث، والبعد الذي نقصده هنا هو البعد الاجتماعي، حيث يمكن للمسرح بشكل عام وللمسرح الشعري بشكل خاص أن يكون منتجا لخطاب ودلالات تنسجم مع الحراك المجتمعي وما ينتج هنا عن الحراك من أفعال وإرادات تسعى إلى التغيير ومحاولة إعادة اكتشاف الواقع وتغييره؛ فالتركيز على المعاصرة يعود إلى عدم قدرة النص التقليدي على العمل كمنتج لدلالات، تلك الدلالات التي تمثل روح المسرح وتؤكد شرعيته.

فخليل الموسى يرى أن المسرحية الشعرية التقليدية أخفقت في أن تكون مسرحية أصلاً، ويزيد في أسباب إخفاقها أنه: «إذا تلمسنا أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحية، وجدنا أن أهمهما أن الشعراء كانوا غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين، وأن الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم والنمو الموجي، وهو ليس إيقاعاً سيمفونياً متعدد الأصوات أو ذروباً يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلون والوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه».

والواقع أن أحادية الاتجاه التي تُرسّخها عاطفية القصيدة الغنائية سوف تحد من قدرة المسرحية الشعرية على إنتاج الدلالات، وذلك لحرص الشعر الغنائي على إيصال رسالة بشكل مباشر رغبة في عدم إشغال المتلقي بأمر آخر سوى الاستمتاع بالطبقة الغنائية. وقد حاول الشعراء - ومنهم أحمد شوقي - أن يستعينوا على ذلك بتعدد الأوزان والقوافي في العمل المسرحي الواحد، ولكنهم لم يفلحوا في الوصول إلى المسرحية الشعرية القادرة على أن تكون منتجة لدلالات تشغل عقل المتلقي بالتأويل والتفسير والشرح وتحليل الرموز والإشارات التي يمكن أن يلجأ إليها صانع النص في المسرحية الشعرية الناجحة، خاصة حين تستعيز عن «الدفق العاطفي» الذي كان سائداً في المسرحية الشعرية التقليدية بما يمكن أن نسميه هنا بـ «الدفق الدلالي» الذي اعتبره بديلاً حيويًا للرومانسية. «فالشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه»⁽⁵⁾.

وعلى هذا الأساس عمل بعض الشعراء على محاولة العبور فوق هذه المشكلة والتخلص منها، تلك المشكلة التي يَصْنَعُها الإيغال في استثمار الشعر في المسرح وإن ظل بعض هؤلاء الشعراء بنائياً داخل المسرحية، ويعود ذلك إلى أن معظمهم وفد إلى المسرحية من الشعر الغنائي، ونريد هنا أن نشير إلى حقيقة نراها جوهرية تتمثل في أن التركيز على ضرورة عدم أحادية الاستخدام في الشعر المسرحي هو محاولة جادة للتركيز على المهمة الجوهرية، فالمسرح «هو المكان الذي نلقي فيه أمام أنظار الجميع، ذلك الوجه الشاحب لكائن منتزع من فوضى الحياة الغثة بما فيها من ضياء وظلام، إنه الأداة التي تبدع الإنسان عندما تمثله». إذن، كان صناع المسرح الشعري في هذه الحالة يواجهون مجموعة مشاكل تتعلق بالخصائص التقليدية.

وعلى الرغم من إشارات متعددة إلى أن الخلاص من المشكلة يكون بالثورة على الوزن الشعري الغنائي ذي الشطرين، غير أن «المسرحية الشعرية لم تتخلص من الهيمنة الغنائية والمنبرية والخطابية التي رافقتها في المرحلة التقليدية، فظلت مدسوسة هنا وهنا في جوانب المسرحية، تطل برأسها بين الفينة والفينة، وهذا يعود إلى مقدرة الشاعر وخبراته المسرحية»⁽⁶⁾.

ولا يهمنا هنا أن نخوض في الرأي الذي يردده البعض بأن المسرحية الشعرية التقليدية أخفقت في أن تكون مسرحية في المقام الأول، لكننا أوردنا هذا الرأي (المنقول من مصادر متعددة) فقط لفتح الباب أمام ذكر التقنيات التي ميزت المسرح الشعري المعاصر ودورها في إنتاج الدلالات. حيث يرى الناقد المعاصر هنا أن «المسرحية جنس وافد إلى ثقافتنا ولا يزيد عمره على قرن ونصف، فقد بدأ وليداً مع محاولات مارون النقاش منتصف القرن الماضي، ولكن المسرحية تعثرت فيما بعد ثم عادت إلى النهوض بقوة في النصف الثاني من هذا القرن، وكان لا بد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية».

وقد كانت هذه التأثيرات متعددة ومتنوعة تبعا لنمط الوعي والحدثة الذي تعرفه المجتمعات العربية أولاً وطريقة فهم متلقي النصوص لتجارب الآخرين، فكان لمولير وشكسبير وبريخت وأبسن أثر واضح في المسرحيات النثرية عامة والمسرحيات الشعرية خاصة، وأهم أشكال التقنيات الحديثة في المسرحية الشعرية.

وهو ما يصل بنا إلى عدة إشارات يشار إليها في تحديد المسرحية الشعرية في السياق الأخير.

● تقنية البعدين الزماني والمكاني

تعتمد هذه التقنية على صنع واقع إبداعي فني بديل عن الواقع، يتعد عنه زمانيا ومكانيا ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالية، وتتم هذه التقنية عادة باستخدام واقع تراثي، وتقوم هذه الأبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، هو هنا بعد زماني ومكاني محدد.

● التغريب كسر الإيهام المسرحي

تقنية وفدت إلينا من المسرح البريختي، والهدف منها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحيا ليفكر في الحل، على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن ما يجري أمامهم حقيقة، لذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين أن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي.

وقبل أن نقرب من التحديد الأخير يبدو أننا لا بد أن نتمهل في التعرف على المفهوم في فترة تأصيل المسرح الشعري، على مستوى النص الواقعي هنا؛ ونقصد هنا التفرقة في فترة مبكرة بين المسرحية الشعرية التقليدية والمسرحية الشعرية الواعية لقانون المصطلح الحديث، ومن السهل هنا أن نتعرف في فترة مبكرة على المسرحية الشعرية التقليدية التي تمثل مرحلة البدايات، فمعظمها نظم على الأوزان الخليلية المعروفة، والمهم فيها - تاريخية أو تراثية - أنها استدعت التراث، ولكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفا معاصرا، كما حدث في فترة تالية، وهو ما نتعرف فيه على النصوص الأولى التي كتبت عن هذا المسرح الشعري منذ منتصف القرن التاسع عشر وإلى فترة تالية.

ويمكننا هنا أن نتذكر العديد من هذه النصوص الأولى التي أشرنا إليها كنصوص الخوري بطرس وقيصر المعلوف وعبدالله البستاني وأمين ظاهر خير الله، إلى جانب فترات تالية فيها خالد الشواف في بيروت وفلسطين لهارون هاشم رشيد، بل وفي فترة تالية مع علي أحمد باكثير، في عديد من النصوص. فمن المعروف أن النص هنا يجب أن يقوم - كما يلاحظ البعض - على الانتصار للعادات والتقاليد القبلية وتغليبها على عاطفة الحب الفردية، ولكن الشاعر يتناسى مقابل ذلك في بعض جزئيات المسرحية ما يتناقض والمبدأ الذي يقوم عليه عمله المسرحي، فالعمل يقصد التقاليد، لكن الشاعر يدس بعض الأحداث من دون أن ينتبه إليها فيحدث التناقض جليا، فهو في الفصل الرابع - المنظر الثاني يجعل

ورداً زوج ليلي يخلي المكان في سبيل لقاء العاشقين - قيس وليلى - في خيمته، وهذا عيب غير مُستَساغ، وخاصة في العادات والتقاليد العربية حتى يومنا هذا، فمهما تكن النخوة وسماحة النفس فإن العربي، أو الإنسان بصورة عامة، لا يسمح بمثل هذا الموقف⁽⁷⁾.

والملاحظ على هذه النصوص أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات وإذا خرجت فلعبرة وعظة ليس أكثر، فالشعراء استدعوا التراث لكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، وكان الشعر وعاء وخازناً لهذا التراث من جهة، ولم تستطع هذه المسرحيات أن تعبر عن التجارب المعاصرة من جهة، حتى إن الشعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نقول: كانت هذه المسرحيات وفيه للموروث تاريخياً وتراثاً ولغة أكثر من وفائها للعمل المسرحي، حتى غدت المسرحية أقرب إلى قصيدة قصصية وزعت فيها الأدوار.

معظم هذه المسرحيات أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي، وكان الشعراء عادوا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحياً، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح، وهو ما يمكن به تفسير العديد من دلالات الكتابة لهذا الفن أو التعبير عنه؛ ويذكر هنا أن كامل الكيلاني كتَبَ مقالا في مجلة «السفور»، انتقد فيه أمير الشعراء أحمد شوقي، وقال فيه: إنه لم ينظم المسرحية الشعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزا لشوقي على نظم المسرحيات من جديد، وكان الشاعر الغنائي يجب بالضرورة أن يكون مسرحياً أو أن المسرح غرض من أغراض الشعر، مع أن الجنسين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

إضافة إلى الإصرار على استعمال الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) من دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة، لعالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولة التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

والواقع أن إخفاق المسرح الشعري التقليدي يتعدد في النصوص التقليدية، ومثال عليه مسرحية «مجنون ليلي» وهذا الإخفاق لا يعود إلى الشعر، فالمسرح بدأ شعرياً

تمهيد

وارتقى شعريا، والشعر يغنيه ويجعله متوهجا، لكن السبب هو في طريقة استخدام الشعر مسرحيا، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا، ولا غاية، بل وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرحة وفي الحزن، وفي الهدوء وفي التوثب وفي الصراع، ولكنه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعاً أو وسيلة، توهج وغاب المسرح والمسرحية. وقد انطلق هؤلاء من الشعر إلى المسرح، لكنهم ظلوا شعراء أولاً وثانياً، وظلوا وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والإنشاد وبالشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي، وكانهم لم يميزوا بين المسرح الشعري والشعر المسرحي.

لقد ظن هؤلاء أن «المسرح الشعري مجرد شعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ولم يدرك أنه أولاً وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار، وحوار يلقي بالشعر أو لعل كلا من «شوقي وأبازة» قد أدرك هذا لكن خضوعهما لعمود الشعر التقليدي الذي فتح أمامهما أبواب الشعر أوصد دونهما أبواب الدراما جعل مسرحهما الشعري شعراً مسرحياً» (8).

وهنا يمكن أن نقول إن هذه المسرحيات تزخر بالأفكار وتمتلئ بالخيال والتصوير الرائع، لكنها تفتقر إلى الحبكة المسرحية والصراع الفني، وهما أساس المسرح، كأن هؤلاء الشعراء ظنوا أن الشعر والإيقاع الموسيقي يغنيان عن كل شيء.

وهي مسرحيات أقرب إلى القراءة منها إلى التمثيل، والسبب الرومانسية التي بدأت تتغلغل في النصف الأول من هذا القرن في الشعر العربي وانتقلت منه إلى المسرح الذي يزخر بالخيال الرومانسي وبروز الذاتية والأحلام والانتقال من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، ويصب فيها الشاعر انطباعاته وعواطفه وأفكاره ومواقفه، ويتدخل في شؤون هذه الشخصية أو تلك، ولذلك يصعب تمثيلها وإخراجها (9).

وهو ما يصل بنا إلى مستوى آخر من الفهم في حالة الاقتراب من النصوص وتجلياتها. وقد يكون من المهم هنا التأكيد على أنه لم يبدأ المسرح شعريا في العالم فحسب، لكنه بدأ شعريا أيضا بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية منصفة، والنثر فيها مصنوع فنيا إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع شوقي كما يشاع، بل بدأ قبله بزمن بعيد.

ويلاحظ المتابع هنا أن الكثير من المؤرخين والدارسين لم يحفظوا لنا على وجه الدقة المسرحيات الشعرية العربية الأولى، فلم يؤرخوا لها على وجه الدقة، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها، وهو ما يعود إلى أنهم كانوا ينظرون إلى الرواية والرواية التمثيلية بمنظار غير منظار الشعر والأدب.

ويلاحظ المؤرخ أو الناقد المدقق هنا أن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل - على سبيل المثال - لم يجرؤ صاحبها أن ينسبها إليه، ولم يضع اسمه عليها في الربع الأول من هذا القرن، بل كتب على الغلاف «بقلم فلاح مصري» ظنا منه أن هذه الروايات أقل مكانة من الأدب عامة ومن الشعر خاصة، ولذلك فإن بعض المعاجم المسرحية، وأهمها «معجم المسرحيات العربية والمعرية» ليوسف أسعد داغر كان متخلخلا في بعض التواريخ وبعض الأوصاف التي أطلقها على هذه المسرحية أو تلك، وتكرار اسم المسرحية في موضعين، لاسيما أن الكثير من المسرحيات كان يحمل اسمين معا، فمسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» لمارون النقاش مثال على ذلك، تكون مرة في باب الهمزة تحت عنوان «أبو الحسن المغفل» وتكون مرة أخرى في باب الهاء تحت عنوان «هارون الرشيد»، وليس ذلك وحسب، بل هي تأخذ رقمين معا، لأن المعجم مرقم وهو مرتب ألفبائيا.

وعلى كل حال، فإن المتفق عليه أن إبراهيم الأحمد في «التحفة الرشدية» 1868 و خليل اليازجي في «المروءة والوفاء» أو «الفرج بعد الضيق» 1876، و«الخنساء أو كيد النساء» 1877، من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية، وللشيخ عبدالله البستاني (1854 - 1930) خمس مسرحيات شعرية، منها «مقتل هيروديس وولديه إسكندر وأرسطوبولس» 1889 و«بروتوس أيام قيصر» و«حرب الوردتين».

إن من يعود إلى هذا المعجم أو ذاك يلاحظ أن ما يزيد على مائتي مسرحية شعرية خالصة نظمت ما بين عامي (1848 - 1975)، وهذا العدد لا بأس به إذا وضعنا بالحسبان أن جنس المسرحية وافد، غير أن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيرا من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي فيها أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية، كقصيدة «المجدلية» لسعيد عقل وسواها وكثير من قصائد جماعة «أبولو» وما بعدها، فضلا عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، خاصة في مرحلة البدايات والريادة، وهذا ما يجعل البت في هذا الأمر إشكالياً.

وهو ما يدفعنا إلى العود إلى الملامح الأخيرة لهذه الظاهرة؛ إذ إن أكثر ما يلاحظ في استعادة هذه المفاهيم في التاريخ العربي فهم تبرير غياب الظاهرة، ظاهرة حضور المسرح الشعري قبل المحاولات الأولى من مسرح خليل النقاش، أي قبل منتصف القرن التاسع عشر إلى أسباب كثيرة، وإلى إشكالية تمضي في اتجاهين، إما أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش، ويضعون بين يديك الأسباب التي حالت دون ذلك، وإما أن العرب قد عرفوا أنواعا من الفرجة ويقدمون مشاهد من ذلك.

وقد يكون من المهم الإشارة إلى هذه التفسيرات قبل أن نصل إلى الرموز العامة، وهي تفسيرات تناثرت في العديد من الاجتهادات والتعريفات التي تذهب في تفسير حضور المسرح الشعري في التاريخ العربي إلى أحد أمرين: إما الرفض أو القبول. ويذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش، ويضعون بين يديك الأسباب التي حالت دون ذلك، أما الرأي الآخر فيذهب أصحابه إلى أن العرب قد عرفوا أنواعا من الفرجة ويقدمون مشاهد من ذلك.

وإذا عدنا إلى النص، في المقامات واللبابات، فسنجده متوافرا سواء أكان للهمذاني أم للحريري أم لابن دانيال أم لسواهم، وهذا ما يهمننا هنا، وهي نصوص وضعت لغرض ما، فالمقامة وضعت للتعليم لا للفرجة، وهذه قضية تختلف بين المسرحية والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسطو للتطهير، ولكن التطهير فيها يكون من خلال الفرجة والعرض على الخشبة، والتطهير اقتراب من التعليم، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس معنى ذلك أن البابة مسرحية خالصة، فقد ظلّ فيها من فنّ المقامة الكثير، كطغيان السرد والصناعة اللغوية، لذلك كان على المسرح أن ينتظر حتى منتصف القرن التاسع عشر رائدا كمارون النقاش.

بيد أن الصعود من مارون نقاش في منتصف القرن التاسع عشر إلى الهبوط في نهايات القرن العشرين يدفع بنا إلى أن نشير إلى حركة المد والجزر التي عرفتها بلادنا في تطور حركة المسرح بشكل عام والمسرح الشعري بشكل خاص. ولأن حركة التطور في المسرح ترتبط بتقابل الموجات وتداخلها بين حركتي المسرح النثري والمسرح الشعري، ستكون علينا الإشارة إلى حركة المد لحركة المسرح الشعري غير غافلين في المنظور العام عن حركة التطور في حركة المسرح كإحدى موجات التطور الفكري والسياسي والثقافي التي تمر بها بلادنا في العصر الحديث.

إن التطور الأدبي والفكري بدا تابعا للتطور السياسي إلى حد بعيد، ويلاحظ المدقق أو المتابع هنا - على الأقل في الفترة الأولى لكتابة المسرح الشعري - أن معظمها لم يتجاوز الأوزان الخليلية المعروفة ولم يتجاوز التاريخ بشكل واع ليعكس دلالات الحاضر، بل يمكن أن نتوقف عند أهم القواسم المشتركة بينها.

إننا حين نتمهل عند هذه القواسم المشتركة، ونتوقف عند المسرحية الشعرية التقليدية - على سبيل المثال - سنرى أنها تمثل مرحلة البدايات، كما أنها - وفي أغلبها - كتبت على الأوزان الخليلية المعروفة، وهي أيضا - وهو الأكثر أهمية هنا - استدعت التاريخ والتراث، وإن كانت محاولات تلمسها للتراث لم توفق إلى حد بعيد.

ومهما يكن يمكننا أن نصنف في هذه القائمة معظم المسرحيات الشعرية قبل منتصف هذا القرن، ففي لبنان مسرحيات الخوري بطرس وقيصر المعلوف وعبدالله البستاني وأمين ظاهر خير الله ويوحنا حداد ويوحنا البشعلاني وحنا طنوس ورشيد الحاج عطية ثم عيسى إسكندر المعلوف وأمين آل ناصر الدين وإلياس عطا الله وغيرهم كما تنقل لنا معاجم هذه الفترة ودورياتها.

يمكننا بعد هذا العرض للمسرحية الشعرية التقليدية وما في حكمها أن نشير إلى أهم هذه السمات المشتركة بينها سواء بالولوج إليها أو التعرف عليها من خارجها كما يلاحظها الكثير من الباحثين والمهتمين⁽¹⁰⁾ بهذه المرحلة:

- بُرُوز السُّمة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها، سواء في ذلك ما كتبه العلماء من رجال الدين أو ما مثل على نطاق ضيق في المسارح المدرسية أو ما كتبه رجال الأدب ومثل على نطاق عام.

- كان الخطاب «الأخلاقي» الملتزم غالبا بالدين أهم هذه السمات، وكانت الموضوعات في الغالب لا تخرج عن القيم التي استمدتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني، إلى غير ذلك.

- الاختلاف بين مرجع وآخر أو بين مصدر وآخر حول تاريخ نظم معظم هذه المسرحيات، لأنها مثلت أولا ثم طبعت، وبعضها لم يطبع، وهذا ما جعل المعاجم والمراجع والدراسات - كما يلاحظ المدقق - تختلف بين سنة وأخرى على وجه الظن والتخمين أكثر من العلم واليقين.

إنها قضية الباحثين والمؤلفين إلى حد بعيد.

وقد يكون من المهم أن نثبت هنا أن الملاحظ على هذه المسرحيات أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات، وإذا خرجت فلعبرة وعظة وليس أكثر، فالشعراء استدعوا التراث ولكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، كأن الشعر وعاء وخازن لهذا التراث. كما لم تستطع أن تعبر عن التجارب المعاصرة، حتى إن الشعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نلاحظ مع نقاد هذه الفترة أن هذه النصوص بدت ودية للموروث تاريخيا وتراثا ولغة أكثر من وفائها للعمل المسرحي، وهو ما يمكن القول معه - خاصة في هذه الفترة الأولى - أن هذا النص أو ذاك أصبح أقرب إلى قصيدة قصصية تقليدية وزعت فيها الأصوات والأدوار.

إن معظم هذه النصوص بدت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها وخارجة منه وعائدة إليه، أضف إلى هذا أنها بدت أقرب إلى الشعر القصصي والتاريخي وكان الشعراء نظروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح.

وهو ما دفع البعض لانتقاد أحمد شوقي في فترة مبكرة؛ وكان من المفروض أن يكون الشاعر الغنائي مسرحيا أو أن يكون المسرح غرضا من أغراض الشعر، مع أن الجنسين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

أضف إلى هذا وذاك الإصرار على استخدام الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) من دون الالتفات إلى أن عالم المسرح يظل هو عالم الفرجة وليس عالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، يحاولون التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

وإذا كان هذا يقال على أحمد شوقي فهو ينطبق أكثر على عزيز أباظة.

يمضي في هذا أيضا انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغة وسمات، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، ولأن الشاعر لا يدعها تعبر عن نفسها وخصوصيتها، بل راح هو يعبر عنها، فتشابهت هذه الشخصيات، وتشابهت مواقفها حتى غدت الأصوات مشلولة باهتة ليرتفع صوت الشاعر الغنائي هادرا قويا، وكان الشخصيات تلقي وتنشد الشعر على المسرح بدلا

من الشاعر، فابتعدت عن الحياة، وحياتها بشكل خاص، وأصبحت أقرب إلى الرواة منها إلى الشخصيات المسرحية الحية، وفي هذا شيء من طبيعة الشعر الغنائي، وشيء آخر من ذاتية الشاعر في الحركة الرومانسية.

وهو ما يضخم ضمير الراوي أكثر من تأكيد دور شخصياته.

وحين نعود إلى هذا الزمان الذي انتشرت فيه هذه المسرحية الشعرية لنعرف أنه النصف الأول من هذا القرن، ففي هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة في آن واحد.

ويكون من الطبيعي هنا ملاحظة اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي، فكأن انتقاء الجملة والمفردة وتناغم الشعرية وحسن تجاور الجمل وتلاؤم أجزائها يحل محل بنية المسرحية الشعرية.

وبناء على ذلك، فقد انتابت بنية هذه المسرحيات عيوب كثيرة، أهمها هيمنة الشعر الغنائي والقصائد الغنائية، وهذا - كما يلاحظ المراقب المدقق - عمل على تقييد الحوار وإبطال مفعول الصراع الداخلي وتنامي العمل عضوياً، وكان الوزن التقليدي عاملاً آخر من عوامل الإعاقة، فارتفعت اللغة الشعرية على حساب بنية العمل المسرحي، فأصاب بناء الشخصيات كثير من الخلل والقصور في معالجة البنية الدرامية.

وهو ما يعود بنا إلى إعادة النظر في المسرح الشعري كفعل درامي على أرض الواقع، وهو ما نتمهل عنده أكثر لأهميته في العصر الحديث.

في كتاباتنا النقدية المعاصرة جدل كبير حول وجود الدراما المسرحية كما عرفها الغرب في تاريخنا في المنطقة، وبين أيدينا العديد من الدراسات والاجتهادات التي تقع بين أحد أمرين: إما أن الدراما بشكلها المعروف عرفناها في تراثنا العربي، وإما أنها غير قائمة ومن ثم فإن ما نتعرف عليه في العصر الحديث يبرر ويفسر الكثير من أوجه النقص والتعبير. وهو ما يعود بنا إلى التمهّل أكثر عند إعادة تعريف مفهوم «المسرح الشعري» كما عرفته هذه الفترة، وهو ما يتمهل بنا عند المفاهيم الأولى لنشأة هذه الدراما.

أما عن الجانب الأول، فقد انقسم مفكرون ومجهدون على أن المسرح عندنا لم يجد الأرضية الملائمة لنموه، وهو ما يؤكد د. أحمد شمس الدين من أنه «تكامل فن الشعر الغنائي في أوائل العصر الجاهلي وظهرت القصص في أخرياته من حاجة المجتمع إليها ولم تنبعث السيرة الفنية أو الملحمة في ذلك العصر، لأن الحاجة إليهما لم تكن قد وجدت»⁽¹¹⁾ ويردد الكثير من كتابنا هذا الرأي. فهم ينظرون إلى المسرح بتقنياته الغربية، ويؤكدون شروط وجود المسرح بعناصره الأربعة: المسرحية (النص) - الخشبة - الممثل - المتفرج، وهو بهذه غير معروف في المجتمع العربي قبل مسرحية «البخيل» لمارون النقاش قرب منتصف القرن التاسع عشر. ويبيّن هؤلاء الأسباب التي حالت دون وجوده، وهي كثيرة، وأهمها:

1 - حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلب المسرح متفرجا مستقرا، ولم يعرف العرب الاستقرار في مدن بالجاهلية، وشخصية العربي ذائبة في القبلية، والمسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا، وهذا السبب اجتماعي.

2 - تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية على حد زعم أصحاب هذه النظرية، وهي نظرية فيها أخذ ورد، ولكنها من وجهة نظرنا قابلة للنقاش، خاصة أن المجتمع العربي يدين معظمه بالإسلام، ومع ذلك فإن المسرح والسينما والتلفاز وسائل تعتمد على التصوير، ولا نجد أصواتا في المجتمع العربي تعارض هذه الوسائل وتحرمها لاعتمادها على التصوير، والإقبال عليها شعبيا في كل بقاع الوطن العربي دليل على ذلك.

3 - عدم مشاركة المرأة في التمثيل، والمسرح يتطلب ذلك، وقد كانت الأعراف والتقاليد تقف عائقا إزاء هذا الشرط، ولكن هذا الشرط هو الآخر قابل للنقاش، فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر في القرن الخامس عشر، ومع ذلك استمر المسرح، وعندنا أمثلة على رجال قاموا بأدوار نسائية على المسرح ونجحوا فيها.

4 - عدم ملاءمة المجتمع العربي للصراعات الأربعة على حد ما جاء في أبحاث محمد عزيزة، فهو يذهب إلى أن الصراع أساس المسرح، والصراع يحتاج إلى مجتمعات معقدة، والمجتمع العربي ليس منها، وفق رأيه، وهذه الصراعات في المسرح الإغريقي هي:

- الصراع العمودي: وينجم عن تمرد الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة)، ويضرب مثالا على ذلك بـ «برومثيوس»، وهو يتلاقى في هذا الصراع مع الذين يذهبون

إلى أن وثنية العرب في العصر الجاهلي كانت ساذجة لم ينجم عنها مسرح كما عند اليونان، أو الذين يذهبون إلى أن الإسلام دين التوحيد فرفض قبول أو ترجمة المسرح لتعدد الآلهة فيه.

- الصراع الأفقي: وينجم عن تمرد الإنسان ضد قوانين المجتمع، ويضرب مثالا على ذلك بـ «أنتيغونا».

- الصراع الديناميكي: وينجم عن رفض الإنسان لاستسلامه للمصير المقرر سلفا (الفرس - أسخيلوس).

- الصراع الداخلي: وينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطل المضاد، وهو الضحية والجلاد معا، ويضرب مثالا على ذلك بـ «أوديب - سوفوكليس».

ويلخص أدونيس آراء أصحاب هذه الاتجاه، فينكر وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معا، ويقدم عدة اختلافات وهوّ تفصل بين هذا المجتمع والمسرح الحقيقي، وأهمها لديه أن عالم المسرح هو عالم الإشكال، وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها، وإن ثقافة الإنسان العربي هي ثقافة الإيمان لا التساؤل، والمسرح قلق كيان وقلق مصير. وهذا يعني أن الإنسان - مسرحيا - مركز الكون، غير أن الله، لا الإنسان، هو مركز الكون بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي - تاريخيا، والمسرح مدني، والعربي - من وجهة نظره - لم يؤسس مدينة، أما المدينة التي أنشأها فقد كانت تنويعا على الخيمة وثارا منها في الوقت ذاته: أي أنها كانت قصرا وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي حضاري، بل يمكن القول - على حدّ عبارته - إن المدينة العربية المدنية لم تنشأ حتى الآن، وهو يضيف إلى ذلك أن اللغة العربية هي لغة بيان وفصاحة، أو لغة وحي وإنشاء وتمجيد، واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع: إنها لغة الحركة (12).

وكما يلاحظ خليل الموسى، فإن أسهل رد على اتهام هؤلاء للغة العربية بأنها لغة بيان وفصاحة لا تصلح للمسرحية والمسرح لفقدانها التوتر والتناقض والقلق والصراع - خاصة أن هذا الرأي يطالعا به بعض المشتغلين بالمسرح عندنا - هو أن هؤلاء المتهمين يحاولون إخفاء عجزهم باتهام اللغة - فصيحة أواسواها - واللغة كائن معجمي في اللغات، يأتي المبدع - شاعرا أو روائيا أو مسرحيا - فيتعامل معها، فإذا كان خلافا نطقت اللغة بدلالات

تمهيد

ليست في مفرداتها، لأن اللغة سياق وعلاقات لا مفردات، وإن كان دخيلا على الآداب والمسرح عجز عن التعامل مع اللغة سياقاً، ولنا أدلة على ذلك في نهضة الأجناس النثرية مطلع عصر النهضة (مقالة - خطابة - ترجمة).

لقد غدت اللغة مرنة طيعة على أيدي أديب إسحق وجبران خليل جبران وغيرهما، ولنا في تجربة الشعر الحديث والمعاصر، خاصة عند السياب و خليل حاوي وأمل دنقل وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم، أمثلة على ذلك أيضاً، فقد استطاعوا في بعض أعمالهم أن يرتفعوا إلى الخلق الفني. ولنا في بعض أعمال المسرحيين الكبار من أمثال توفيق الحكيم أدلة أخرى على قدرة اللغة العربية التي تلاءمت مع المقالة والخطابة والرواية والشعر على أن تتلاءم مع المسرح والمسرحية إذا كان المؤلف خلاقاً، وإذا كان بعض علماء اللغة ضد التجديد فإن في اللغات الأخرى أمثالا لهم، ولم يعب في يوم من الأيام مسرحي فرنسي أو إنجليزي أو ياباني لغته ويتهما بالعجز إلا حاول أن يجد حلاً لذلك، فالرمزية الشعرية الفرنسية اتهمت اللغة حينذاك بأنها عاجزة عن نقل التجربة التي يعيشها هؤلاء الشعراء، لكنهم وجدوا الحل في السياق، فلماذا لا يقدم المتهمون عندنا حلولاً؟ هل يريدون منا مثلاً أن نكتب بلغات أخرى؟ ثم من قال لهم إن اللغة العربية تفتقد التوتر والتناقض والقلق والصراع؟

5 - سوء ترجمة كتاب «فن الشعر» لأرسطو في العصر العباسي، وهو الكتاب النقدي المهم الذي ظل ولا يزال مرتكزاً لفني المأساة والملحمة، وكان بعض المترجمين من السريان يجهلون اللغة العربية، أو ليسوا ضليعين في اللغة اليونانية، فلما توقف متى بن يونس عند مصطلح «التراجيديا» لم يجد ما يقابله في اللغة العربية، فنظر إلى السياق، فوجده يقوم على الحديث عن النبلاء، فانصرف إلى ترجمته بـ «المديح»، ولما توقف عند مصطلح الكوميديا ترجمه بـ «الهجاء»، خاصة أن أرسطو يعرف التراجيديا بأنها فن جميل يمتاز بالنبل وتمجيد البطولة، في حين تستهدف الكوميديا نقد المثالب والعيوب، فخلط المترجمون بين المسرح الشعري والشعر الغنائي، ثم أوغل ابن رشد في تلخيص كتاب أرسطو في الخطأ ذاته حين راح يطبق المأساة على شعر المديح العربي في فصول هذا الكتاب، ثم سار على نهجه حازم القرطاجي وسواه، لذلك فإن هذا الخطأ الفاحش صرفهم عن ترجمة المسرح الإغريقي ظناً منهم أن ما عندهم من شعر يوازي ما عند الآخرين أو يماثله أو يتفوق عليه، فانصرفوا عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درسها أرسطو في كتابه، من أمثال «أوديب ملكا» و«الإلياذة» و«الأوديسة»، وكان على العرب أن ينتظروا إلى بداية النهضة لمعرفة هذا الفن الجميل، وهو ما يتردد في هذه الفترة.

وهذا ما يصل بنا إلى الرأي الآخر المناقض في تصور الطرح الدرامي. فإذا كان أصحاب الرأي الأول لا يرون في التراث العربي أي مؤثرات درامية يمكن توظيفها وهو ما ينتج عنه الكثير من السلبيات في إعادة كتابة النص بمفهوم معاصر، فإن لدينا الرأي الآخر - المناقض كذلك - والذي يذهب إلى وجود تجليات هذا المسرح في تراثنا. إنه النقيض الذي يحاول الكثير التدليل عليه.

يرى أصحاب الرأي الثاني عديدا من التجليات المسرحية بأشكالها الاحتفالية في التراث العربي فهم ينظرون إلى المسرح من خلال هذه الأشكال، ولا يشترطون وجود العناصر الأربعة (المسرحية - الخشبة - الممثل - المتفرج) معا، فهم - مثلا - لا يشترطون وجود النص أو الخشبة، ويقتصرون على الممثل والمتفرج، أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى، ومع أن دراستنا تقوم على المسرحية لا على المسرح، فإن ذلك لا يمنع من أن نستعرض أهم ما يراه أصحاب هذا الرأي من الأشكال الاحتفالية التي تمثل مرحلة «ما قبل المسرحية والمسرح»، وهي كثيرة، لكن أهمها:

1 - أسواق العرب في الجاهلية، وأهمها ما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، وكان النابغة الذبياني - كما تروي كتب الأدب - يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك.

2 - خروج الخليفة بدءا من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر للخلافة - يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقى والفرسان، ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهّل الخليفة، وهو يرتدي طيلسانا أسود ممتطيا جوادا من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحراس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظل بلا نص، وخشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرها.

3 - عاشوراء ونصوص التعزية: هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ما جرى عام 680م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي (ر) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقُطع رأسه ومثّل بجثته، وهذا العرض من أهم العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من المحرم وينتهي في نهاية الشهر، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، لذلك من الصعب إيجاد ممثل يؤدي دور شمر

تمهيد

بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعونا إلى فترة عند أهل القرية، وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية، ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط، لكن أدونيس يرى أنها احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، لكنها ليست مسرحا.

4 - المقامات: يرى الدكتور إبراهيم حمادة أن أصول مسرح الظل تعود إلى فن المقامة، ويربط لنا أكثر من متابع العلاقة بين المقامة وفن المسرحية مؤكدين على أن المقامة لون مسرحي وأنها في أصلها أدب تمثيلي، ويذهب البعض هنا إلى أن أهم ما في المقامة أن أبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذاني هو ممثل حقيقي في المقامات، فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إما أن يكون متسولا أو أعمى أو مهرجا أو شيخا أو شابا أو غير ذلك، ويمكننا اعتباره ممثلا كوميديا، وقد استطاع الطيب الصديقي أن يقدم هذه الشخصية في مسرحيته «بديع الزمان الهمذاني»، فنالت إعجاب الجميع، وقد قدمها معتمدا على العناصر التقنية المعاصرة في المسرح الأوروبي.

وعلينا ألا ننسى هنا أن أستاذه جان فيلار في المسرح القومي الشعبي بباريس نصحه: «عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته هنا، ولا تعد سوى التقنية». وتوقف الدكتور علي عقلة عرسان عند شخصيات المقامات، وخاصة عند شخصية أبي زيد السروجي المتقلب في أدواره، فهو واعظ يلبس لبوس الدين، لكنه يتصرف في الوقت نفسه تصرفا شائنا، وهو ينهى عن الفحشاء والمنكر ليغرق في دنان الخمر، وهو يتقلب في قوالب الانتساب، وكان يتزيا أحيانا بزّي امرأة في المقامة البغدادية، وهو محتال كبير متنوع الاهتمامات والتجربة والثقافة.

5 - مسرح خيال الظل: ويسمى أيضا طيف الخيال (أراكوز)، وهذا المسرح أقرب ما ينتمي إلى المقامة، فالتشابه بينهما في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات وارد، ولغة مسرح خيال الظل لا تختلف كثيرا عن لغة المقامة، ويبدو تأثير لغة المقامة واضحا في بنية البابة من حيث التعلق بالصنعة، ولكن لغة البابة تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها، وخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن البابة تقدم للمتفرجين من العامة في حين تقدم المقامة للمتعلمين للقراءة، وهذا يعني أن البابة أقرب إلى روح الشعب من جهة

وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى، وإن كان عنصر الفكاهة واردا في الفنين معا، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأخلاقا، وتقابل شخصية أراكوز شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني وشخصية أبي زيد السروجي في مقامات الحريري.

وأهم من برز في تأليف البابات محمد بن دانيال (1248 - 1311م)، وهو طبيب مصري قدم ثلاث بابات لخيال الظل بالشعر والنثر المصنوع المقفى، وقد كتبت هذه البابات بهدف عرضها في خيال الظل، وهي «طيف الخيال - غريب وعجيب - المتيّم»، وهي أقرب أشكال «ما قبل المسرحية والمسرح» إلى المسرحية والمسرح، فشخصياتها كوميدية، وهدفها تقديم التسلية والضحك، وينتابها غير قليل من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيها بنوع ما: النص - الخشبة - الممثل - المتفرج، وقد ذهب لنداو إلى أن خيال الظل مهّد الطريق أمام المسرح والسينما.

وإذا عدنا إلى النص، في المقامات والبابات فسنجد متوافرا سواء أكان للهمذاني أم للحريري أم لابن دانيال أم لسواهم، وهذا ما يهمننا في هذه الدراسة، وهي نصوص وضعت لغرض ما، فالمقامة وضعت للتعليم لا للفرجة، وهذه قضية تختلف بين المسرحية والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسطو للتطهير، ولكن التطهير فيها يكون من خلال الفرجة والعرض على الخشبة، والتطهير اقتراب من التعليم، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس معنى ذلك أن البابة مسرحية خالصة، فقد ظلّ فيها من فنّ المقامة الكثير، كطغيان السرد والصناعة اللغوية، ولذلك كان على المسرح أن ينتظر حتى منتصف القرن الماضي ليظهر عبر إرهاباته الأولى.

ويصل الإبداع الدرامي في التاريخ القديم إلى درجة إعادة تفسير الرموز القديمة عبر العديد من المصادر، وقد يكون من المهم هنا الإشارة إلى أن عددا كبيرا من كتابنا ونقادنا يميلون إلى الرأي الأخير، فيؤكدون على وجود المؤثرات الدرامية الأولى في تاريخ المنطقة وحضارتها حتى إن باحثا مثل جواد عبدالستار يؤكد أن «الذي يبحث في حضارة وادي الرافدين ووادي النيل لا بد أن يجد أن المعابد القديمة قد شهدت إشكالا عديدة من الأداء التمثيلي الذي تدخل فيه الموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، وهذه العناصر تكونت منها مسرحيات أسخيلوس ويوريبيدس وغيرهما من رواد المسرح الأوائل وهناك من الدراسين من يرى أن العصر الجاهلي قد شهد شكلا من أشكال العروض التمثيلية»، وهو ما يؤكد عدد

تمهيد

كبير من المهتمين بالعلاقة بين المسرح الشعري العربي المعاصر وأصوله في المنطقة، حتى أن صاحب كتاب لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي يؤكد ما ذهب إليه عبدالستار جواد من أن «الامتداد القصصي للشعر العربي واضح من حيث لا التناسق والأداء والحوار في كثير من النماذج الشعرية التي وصلت إلينا، وقد ظلت هذه الأشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الأفكار التي رسمها الشاعر أو الأجواء التي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدلالات التي كانت تتراعى في ظل المعاني والألفاظ والصور»، أضف إلى ذلك أن «شعريتنا ليست الخطاب الشعري المجرد بل الخطاب المتصير تاريخيا، إذ الأدب ظاهرة تاريخية وليس ظاهرة مجردة أو متعالية على التاريخ»، في حين يجب علينا فهم المسرح الشعري بطريقة تنزع إلى محاولة تتبع الفروق التي يمكن أن توجد بين أنماط العرض المسرحي وصولا إلى الخصائص الدلالية للمسرح الشعري المعاصر والتي يمكن التأكيد عليها فيما يقدم من المسرح الشعري في العصر الحديث⁽¹³⁾.

على أي حال، فإن الرأي الأخير أكثر ترجيحاً خاصة حين يتعلق الأمر بقضية المسرح الشعري ورموزها التي يمكن أن تثرىها صور التراث ورموزه في الحضارات والعقائد القديمة في المنطقة.

وعلى هذا النحو، يمكن أن نعثر قرب منتصف القرن التاسع عشر على بدايات المسرح الشعري، فالمنطقة العربية عرّفت العديد من رموز الدراما في هذه الحقبة؛ وهو ما يصل بنا إلى الريادات والمحاولات الأولى هنا قبل أن نسعى إلى الرصد الفني لها.

وهو ما يصل بنا إلى البدايات الأولى في المسرح العربي في العصر الحديث.

ثانياً: البدايات الدرامية

على الرغم من غياب الرصد الدقيق لبدايات المسرح الشعري فَلَمْ تحفظ لنا النصوص المسرحيات الشعرية العربية الأولى، مع ضياع قِسم كبير منها لغياب المفهوم العلمي للمصطلح أو حتى تخبط بعض الباحثين في هذا، فإنه يُمكنُ التوصل إلى اجتهاد علمي صحيح في تحديد هذا المفهوم أو المفاهيم الأخرى المرتبطة به، وقَبْل تحديد المفاهيم قد يكون من المهم رَصْد البدايات الأولى لحركة الدراما الشعرية لدينا في المنطقة العربية، وعلى سبيل المثال نشير إلى طبيعة هذه البدايات في كل من مصر والكويت، حيث تشير

المتابعة الدقيقة هنا إلى الرابط الوثيق بين المؤثرات الدرامية والتمثيلية الأولى والمسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص؛ ففي مصر عرف في البداية فيها هذا الازدواج أو الارتباط الدال عبر نوعين يمكن الإشارة إليهما على هذا النحو:

(1) التشخيص المرتجل:

القائم على النص الشفهي المكتوب الذي يردده بعض الممثلين المحترفين، من فوق مسارح متنقلة أو ثابتة.

وقد عرف هذا النوع في مصر خلال القرن الثامن عشر، وكانت هذه الفرق المتجولة تقيم عروضها التمثيلية في مدن مصر وقراها وذلك لتحوي مناسبات عامة أو خاصة. وكانت تقيم مسارحها التي تشبه السيرك في أماكن ثابتة وغير ثابتة، وكانت تعتمد على الممثلين المحترفين.

(2) مسرح خيال الظل:

ويأتي هذا في الحكي في صورة أحداث وأفعال. والواقع أن هذا الفن الأخير أثر في المسرح العربي الحديث بشكل واضح، ولكن لسوء الحظ لم يعرف بالضبط تاريخ دخول فن خيال الظل إلى مصر، وإن كان من المتفق عليه أنه كان مَعْرُوفاً أثناء حكم الفاطميين لمصر، حيث صار هذا الفن التمثيلي البسيط فناً شعبياً عاماً يُعْرَضُ في المناسبات الدينية والاجتماعية. وإن كان الرأي المؤكد أنه عرف أو نشأ أولاً في قصور الحكام والطبقة الأرستقراطية من أجل الترفيه عن الأغنياء وتسليتهم.

كانت الشخصيات في البداية تصنع من الورق المقوى أو الجلد، وظل هذا الفن مَعْرُوفاً في مصر حتى القرن الرابع عشر الهجري (أواخر القرن الثامن عشر الميلادي) فكان يعرض في الأعراس والتسلية في المقاهي. ولم تضعف شعبية خيال الظل إلا عندما اخترع الأوروبيون الرسوم المتحركة. وما لبث أن عرف الإرهاصات الأولى مع بدايات الحملة الفرنسية 1798 لتقيم فرقة «الكوميدي فرانسيز» الكوميديّة. وفي عام 1869م شيد الخديو إسماعيل المسرح الكوميدي الفرنسي ودار الأوبرا وأعدهما لاستقبال الوفود المشتركة في الاحتفالات الأسطورية التي أقامها لضيوفه بمناسبة افتتاح قناة السويس، كما شيد الخديو في تلك الفترة مسرحاً آخر في الطرف الجنوبي من حديقة الأزبكية المطل على ميدان العتبة عام 1870.

تمهيد

كما يُمكن ملاحظة أن هناك علاقة عُضوية بَيْنَ التشخيص المرتجل وخيال الظل هنا، وهي العلاقة التي يمكن أن ترصد لبدايات المسرح بشكل عام، كذلك يمكن أن نَعُدّها بداية من بدايات تبلور النص الدرامي في إرهاصات المسرح الشعري بشكل خاص، وهو ما يمكن أن نضيف إليه أن هذا هو الوقت الذي شهد أول ميلاد للمسرح الشعري في الموسم المسرحي لفرقة أبو خليل القباني بالقاهرة في منتصف القرن التاسع عشر، كما عرفت نهايات هذا القرن أول أوبرا أقيمت لاستقبال أمراء أوروبا الذين يشاركون في افتتاح قناة السويس، وأول أوبرا عرضت كانت أوبرا «عايدة» للفرنسي مارييت باشا مستوحيا هذه الأوبرا من التاريخ الفرعوني القديم. وعرضت أوبرا «عايدة» وحازت إعجاب الطبقة المثقفة في ذلك الوقت، ليظهر بعدها مسرح يعقوب صنوع الذي كان ملما بأكثر من لغة أجنبية كالإيطالية والفرنسية وقد أرسل إلى إيطاليا لكي يدرس المسرح ويعود مساهما في حركة المسرح المصري⁽¹⁴⁾.

أما في الكويت فلم تعرف إرهاصات المسرح إلا في بدايات القرن العشرين عبر إقامة ما يمكن أن نطلق عليه شكلا من أشكال التمثيليات المسرحية القصيرة، ذات طابع تعليمي وعلى ساحات المدارس، وبحضور رسمي في المناسبات العامة، كالمولد النبوي، والهجرة النبوية، ورمضان المبارك، وغيرها من المناسبات الدينية والقومية، غير أن هذه المحاولات الأولى خلفت حالة من الاهتمام أو المهتمين بشكل المسرح ومنهم حمد عيسى الرجيب، والتاريخ يحدثنا هنا أن هذا الفنان ذهب بالفعل إلى مصر وعاد إلى الكويت مع غيره.

وهو ما يمكن أن يقال عن كاتب وفنان آخر هو محمد النشمي ورفاقه الذين اقتربوا من الفنان المصري زكي طليمات حين ذهب إلى الكويت في فترة مبكرة، وكانت النتيجة الأخيرة اشتراك الفنان الكويتي مع الفنان المصري ليتم معه إنشاء مسرح عربي بالفعل يقوم بدوره.

وقد يكون من المهم أن تُشدد هنا على حضور المسرح بشكل فاعل في قطر كالكويت، وهو ما لم يتوافر لبعض الأقطار العربية حولها، وهذا الحضور كان يتمثل في «المسرح المدرسي» بشكل خاص؛ هذا المسرح الذي مثل مبكرا نواة المسارح الخليجية. ففي الكويت والبحرين كان هذا التطور بمنزلة بوابة العبور نحو المسرح، حيث انتقل من ساحات

المدارس إلى دور العرض وما تلا ذلك من قيام الفرق المسرحية والمسارح الخاصة والمسارح العامة التي تشرف عليها الدولة، وهو ما تبلور أكثر بعد ذلك بشكل رسمي فاعل في العديد من المحاولات الدرامية الناجحة.

وهذه هي الفترة التي عرف فيها بين بيروت والقاهرة تطور هذا الفن، من خلال أسماء معروفة مثل مارون النقاش الذي راح يؤرخ لبداية المسرح العربي المكتوب في فترة مبكرة - عام 1847 - وهو العام الذي كتب فيه مارون النقاش - بالفعل - أول عمل مسرحي له تحت عنوان «البخيل»، وقام بعرضه في بيته ببيروت أول الأمر، وسرعان ما أتبع هذا العمل بعمل ثان تحت عنوان «أبو الحسن المغفل أو عصر هارون الرشيد» وقام أيضا بعرضه في بيته ببيروت قبل أن يخرج من البيت إلى الميدان، أما عمله الثالث فقد كان تحت عنوان «الحسود السليط» وقد عرضه في مسرح بسيط بناه بجوار بيته عام 1853. ويخبرنا التاريخ هنا أنه بعد سنوات في هذا القرن وصل «جوق» هذا الكاتب أو ذاك إلى القاهرة لتتوالى «الأجواق» التمثيلية (المسرحية) في المنطقة بشكل عملي وفعال.

وهذه هي الفترة التي أسهم فيها أحمد خليل القباني بثلاثين نصا مسرحيا شعريا مستوحاة من التاريخ عدا نصا واحدا.

ومهما يكن من مؤثرات هذه الفترة ومتغيراتها فإن التاريخ يقول إنها الفترة التي عرفت - بالفعل - الملامح الأولى لمفهوم «المسرح الشعري» كما أشرنا إليه. وهو ما يصل بنا إلى المؤثرات الأخيرة في هذا الحراك الفني.

الواقع أننا لا نستطيع الخروج من هذا الحراك في تحولاته الأولى من دون أن نشير إلى عدة مشاهد تعيد رسم «أمامية» المسرح الشعري في المنظور العام، يمكن أن ترتب على هذا النحو:

- يلاحظ أن الخلط في بدايات العصر الحديث كان دائما في التأثير بالدراما، ففي حين كانت العروض المسرحية الرسمية تعرض بتأثر حاد بالدراما التي قدمتها الحملة الفرنسية في مصر 1789 كانت تشهد المنطقة مؤثرات داخلية وخارجية لتأكيد الدراما التي عرفت آثارها الأولى مع «الكوميدي فرانسيز»، غير أن التأثير الإيجابي ظل مَرهونا بالتأثير الداخلي حين عرضت مسرحيات تنتمي إلى النص الغربي في الظاهر، في حين أنها لا تعدم اللغة الشعرية، وحين تعرض فرقة المسرح بشكله الحالي مع قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر عام 1789م بقيادة نابليون بونابرت. فتكونت فرقة «الكوميدي فرانسيز» الكوميدية.

تمهيد

وفي عام 1869م شيد الخديو إسماعيل المسرح الكوميدي الفرنسي ودار الأوبرا وأعدهما لاستقبال الوفود المشتركة في الاحتفالات الأسطورية التي أقامها لضيوفه بمناسبة افتتاح قناة السويس.

- بدأ التعبير الدرامي منطلقاً من القيم الدينية في المقام الأول، رأينا هذا في الغنائية التي قدمها مارون النقاش في مصر أو بعض الغنائيات التي قدمتها النصوص الكويتية. يُلاحظ العديد من المراقبين أن هذه المسرحيات الشعرية استمدت موضوعاتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني وغير ذلك، ولكن الملاحظ على هذه المسرحيات أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات وإذا خرجت فلعبرة وعظة وليس أكثر، فالشعراء استدعوا التراث ولكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، وكان الشعر وعاء وخازناً لهذا التراث من جهة، ولم تستطع هذه المسرحيات أن تعبر عن التجارب المعاصرة من جهة، حتى إن الشعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نقول: كانت هذه المسرحيات وفية للموروث تاريخي وتراثي ولغة أكثر من وفائها للعمل المسرحي، حتى غدت المسرحية أقرب إلى قصيدة قصصية وزعت فيها الأدوار.

- معظم هذه المسرحيات كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي، كأن الشعراء نظّروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحياً، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح، ويذكر أن كامل الكيلاني كتب مقالا في مجلة «السفور»، انتقد فيه أمير الشعراء أحمد شوقي، وقال فيه: إنه لم ينظم المسرحية الشعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزا لشوقي على نظم المسرحيات من جديد، وكأنما يجب بالضرورة أن يكون الشاعر الغنائي مسرحياً أو أن المسرح غرض من أغراض الشعر، مع أن الجنسين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

- الإصرار على استعمال الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) من دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لاعالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولة التكيف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

- انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغةً وسماتٍ، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، لأن الشاعر لا يدعها تعبر عن نفسها وخصوصيتها، وإنما راح هو يعبر عنها، فتشابهت هذه الشخصيات، وتشابهت مواقفها حتى غَدَّت الأصوات مشلولة باهتة لِيَرْتَفَعَ صَوْتُ الشاعر الغنائي هادراً قوياً، وكأنَّ الشخصيات تُلقِي وتُنشُد الشعر على المسرح بدلا من الشاعر، فابتعدت عن الحياة، وحياتها بشكل خاص، وأصبحت أقرب إلى الرواة منها إلى الشخصيات المسرحية الحية، وفي هذا شيء من طبيعة الشعر الغنائي، وشيء آخر من ذاتية الشاعر في الحركة الرومانسية.

- الزمن الذي انتشرت فيه هذه المسرحية الشعرية هو النصف الأول من هذا القرن، خاصة بعد الثلاثينيات من هذا القرن، ففي هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة.

- اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي، فكان انتقاء الجملة والمفردة وتناغم الشعرية وحسن تجاور الجمل وتلاؤم أجزائها حلَّ محل بنية المسرحية الشعرية.

- انتابت بنية هذه المسرحيات عيوب كثيرة، أهمها هيمنة الشعر الغنائي والقصائد الغنائية، وهذا ما قَيَّد الحوار وأبطل مفعول الصراع الداخلي وتنامي العمل عضوياً، وكان الوزن التقليدي عاملاً آخر من عوامل الإعاقة، فارتفعت اللغة الشعرية على حساب بنية العمل المسرحي، فأصاب بناء الشخصيات الكثير من الخلل والقصور في معالجة البنية الدرامية.

الباب الأول

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

إن الإطار الزمني العام لهذه الفترة التي تمتد من منتصف القرن التاسع عشر - حين ظهرت أولى محاولات المسرح الشعري - حتى اليوم يرينا أن الحراك الزمني استمر من الريادة والصعود إلى حالة المد والجزر التي عاشتها المنطقة وتأثرت بها كثيرا.

إنها حالة المد والجزر وامتدادها في الفترة التي انتهينا إليها في العصر الحديث، والعبور إلى المشهد الفكري في تاريخنا العربي يرينا أن التعرف على مؤثرات العصر الحديث كان يستوجب التعرف على رموزه والتأثر بها، وهو ما لاحظته من حاول الإشارة إلى هذه المؤثرات، حين كان العرب يتعاملون معه بحذر، فالمسرح حاجة اجتماعية وثقافية أكثر منه إرثا متواليا في النفوس، كما بدا أنه كان تابعا لعصر النهضة فتأثر بهذه الفترة بالسلب والإيجاب وبلادنا تدخل العصر الحديث في القرن الثامن عشر

«إن الحراك الدرامي الشعري انتهى إلى الاخفاق، وإن حركات التأصيل الدرامي التي بدأها خليل اليازجي بمسرحية «الوفاء والأمل» في بيروت ثم في القاهرة في منتصف القرن التاسع عشر تشهد حالة الجزر الحاد الذي تعرفه دراما المسرح الشعري العربي اليوم»
المؤلف

الميلادي، إلى غير ذلك مما كان يدفع بهذا التأثير إلى سياسة أو تقليد خاص تابع للفترة التي تدخل بلادنا في العصر الحديث.

ويمكن أن نرصد هذه العلاقة الوثيقة بين هذا العصر وحركة التأثير، فإذا كان القرن التاسع عشر قرن التحولات الثورية في العديد من المجالات، فسوف نرى تأثير ذلك في الفعل المسرحي وهو يتحدد في الدراما الشعرية منذ منتصف القرن في حالة الصعود المستمرة، وإذا كان القرن العشرون قرن الثورات الاجتماعية الضخمة في جميع أقطار العالم كما هو قرن المآسي العالمية الضخمة، فإن التعبير المسرحي عن ثورته ومأساويته وطموحه إلى التغيير ويأسه من التغيير تركز في فترة لا تزيد على ثلاثين أو أربعين عاما تبدأ خلال الحرب العالمية الثانية وتنتهي بعدها بقليل، وهي الفترة التي يعود العالم بعدها إلى الركود واجترار أعمال هذه الموجة والسير على منوالها.

وهذه الموجة الأخيرة هي التي أثرت في المسرح العربي منذ منتصف القرن العشرين على وجه التقريب، فجعلته يتأجج هنا وهناك في توهج متباين حتى إذا ما عانت المنطقة تعثر الفترة عرف معه تعسر الفعل الدرامي وتأثره به إلى حد بعيد.

وعلى هذا النحو، من الممكن أن نلاحظ مع نقاد هذه المرحلة وكتابها أن موجات التأثير من الحضارة الغربية عبرت حينئذ عبر عدة موجات وصلت إلى قرنين من الزمان في بدايات العصر الحديث في زمن لا يزيد على مائتي عام خلال القرون الخمسة والعشرين التي هي عمر المسرح، وقد تأثر المسرح بين موجة وأخرى تأثرا دالا، فالموجة التي تأتي عنيفة حادة في بدايتها، تتحول بعد زخم الأعوام الثلاثين أو الأربعين إلى تماوج خفيف يستوحي منها من دون قوة أو عنف، وهذا هو سر تطور حركة التراث المسرحي الضخم في الغرب وتأثيره لدينا في العصر الحديث.

إنها حالة المد والجزر التي عاشتها المنطقة العربية في العصر الحديث، وهي حالة تأثر بها الحراك الفني في المسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص، وهو ما نتابع فيه الحركة الزمنية والفنية في اطراد عضوي خلاق.

وعبورا من المد الغربي إلى المد الشرقي لدينا في العصر الحديث، يمكننا ملاحظة حركة المد والجزر منذ منتصف القرن التاسع عشر - الذي شهد بدايات المسرح الشعري العربي - حتى اليوم عبر عدة موجات أو حلقات أو مراحل تتحدد على هذا النحو:

● المرحلة الأولى/ حالة المد الأول: بين عامي 1847 و1918:

وهي المرحلة الأولى التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة التطور، مروراً بالفترة بين الثلاثينيات والأربعينيات.

● المرحلة الثانية/ حالة المد التالي: بين عامي 1940 و1967:

وهي المرحلة التي يمكن أن نلاحظ فيها ارتفاع أسهم التأصيل مروراً بالفترة بين الأربعينيات والخمسينيات.

● المرحلة الثالثة/ بين المد والجزر: بين عامي 1960 و1980:

وهي المرحلة التي شهدت ملامح التطوير في الفعل الدرامي لتصل إلى نهايتها، والفترة الأخيرة هي التي شهدت صعود حركة المد المسرحي العربي - والمسرح الشعري بالتبعية - حتى منتصف الثمانينيات. هي الفترة التي عاينت من نهاية الثمانينيات حالة الجزر المروع للمسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص في بلادنا.

المرحلة الأولى

تمتد هذه المرحلة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى.

هذه هي الفترة التي عرفت نصوصاً عديدة: في لبنان عرفنا مسرحيات مارون النقاش «البخيل» و«أبو الحسن المغفل» أو عصر هارون الرشيد» و«الحسود السليط» وأحمد خليل القباني، وقد كان هذا الأخير أول من أدخل الأغنية إلى المسرح، فأصبحت الأغنية جزءاً من المسرحية. كتب القباني ثلاثين مسرحية مستوحاة من التاريخ ويعقوب صنوع «البنت العصرية»، و«الضرتين»، و«غندور مصر»، لخوري بطرس المكرزل (ت1888) (استير)، وقصر المعلوف (نيرون - 1892)، وعبدالله البستاني، وأمين ظاهر خيرالله (البيان الصراح في نذر يفتاح 1923 - السموأل)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة - 1903)، وحنّا طنوس «أمير لبنان وكسرى» (1914) و«البطل الأخرس» (1906) ورشيد الحاج عطية «تبرئة المتهم» (1891)، وعيسى إسكندر المعلوف «جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام» وأمين آل ناصر الدين «جزاء الخيانة» (1908)

وإلياس عطاالله «شهداء الغرام» (1901) وسعيد عقل «بنت يفتاح» (1935) و«قدموس» (1945) وغيرهم، وفي سورية مسرحيات نسيب عريضة «ديك الجن الحمصي» (1921).

هذه هي الفترة الأولى التي كان روادها كل من مارون النقاش (1855-1817) وأبي خليل القباني (1836 - 1902) ثم عبدالله البستاني (1854 - 1930). ومعاصر آخر هو نجيب الحداد اللبناني (1867 - 1899).. وغيرهم.

وقد ابتدأ مارون نقاش في بيروت لفترة من الزمن ثم تراخى الزمن عليه عشرين عاما ليتوالى جهده من جديد مع فرقة أحمد أبوخليل القباني في دمشق، ثم يواصل ريادته من جديد بعد عامين في القاهرة لتمارس فرقة سليم النقاش دورها حين تظهر فرقة يعقوب صنوع، وهو العام الذي قدم فيه اليازجي «المروءة والوفا» لتتواصل بعدها حركة المد الأولى، وهو ما يشير إلى أن حركة المسرح الشعري التي عرفت قرب منتصف القرن التاسع عشر استمرت إلى بدايات القرن العشرين، وهي الحركة التي شهدت اتساع المحيط الجغرافي من بيروت إلى القاهرة إلى المغرب العربي من آل البستاني وآل اليازجي إلى آل الحداد وصنوع.. وغيرهم، وهو ما يحتاج الخروج من الإيجاز إلى التبسيط الدال.

ولو عبرنا على بعض الظواهر الدرامية الأولى التي عرفها العرب، والتي عرفت بـ «فنون الفرجة»، لانتهينا إلى أن المسرح عرف شعرا أو نشأ شعرا في فترة مبكرة - العام 1847 - ويلاحظ نقاد المسرح هنا أن مسرحية «البخيل» كانت أول هذه النصوص، وهي أول مسرحية عربية، وقد ألفها وأخرجها ومثلها أواخر العام 1847 وأوائل العام 1848 في منزله ببيروت، ودعا إليها عليه القوم، فلاقت استحسانا كبيرا، وهي مستوحاة من مسرحية «البخيل» لموليير، لكنها ليست ترجمة ولا اقتباسا ولا محاكاة، بل هي من تأليفه الخالص، فلم يستطع موليير أن يستلب النقاش، ولا أن يحو فاعليته وشخصيته القومية، فقد غير المكان وأعاد صياغة الشخصيات خالعا عليها سمات عربية.

ويذهب محمد يوسف نجم⁽¹⁾ إلى أن أسلوبه الشعري كان أقرب إلى الركاكة، ولكنه أضاف إليها: «زعم الكثير من الباحثين أن مسرحية البخيل لمارون النقاش، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم التي كتبها المسرحي العظيم موليير. والحقيقة التي لا يرقى إليها شك أن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها».

وهو ما يمكن القول معه إن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولقومات الإضحاك فيها، غير أنه لم يقتبس شيئا من المادة (الموضوع) أو التنسيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي، ومن هنا يرى المراقب المعاصر أن صلتها بمسرحية موليير واهية، بل منبثة الصلة، فإن شخصية قرادا فيها - على سبيل المثال - وهي «شخصية البخيل في مسرحية النقاش» تقف على قدم المساواة مع «هرباغون» موليير، وهي مقارنة في الإبداع لا التأثير أو النقل.

لقد وعى النقاش وأدرك جيدا في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع العربي والمجتمع الأوروبي، فالأوروبي هو الذي أنتج وتلقى مسرحية موليير «البخيل»، وهو مجتمع ذو إرث مسرحي طويل وذهنية درامية مغايرة لبنية المجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل.

وبدا هذا الفهم أكثر وضوحا في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بين فيها غاياته من هذا الفن الجديد، كما بين فيها رسالة المسرح، وتعد هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربي، وأهم ما جاء فيها:

«وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إماكن الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعترين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا».

وهذا يبين أن إدخال ما هو غريب على التراث تبعة يتحمل نتائجها المبدع، لذلك أدرك هذه القضية وعبر عنها مبكرا بعبارته بالحرف الواحد، «محتملا فداء عنكم إماكن الملام»، ومع هذا نلاحظ أنه يحملهم قسطا من هذه التبعة في عباراته التي يمتدحهم بها، ومن هنا يمكننا أن نفسر الحكمة من إقامة المسرح في المنزل من جهة، وأن يكون على القوم ونخبته أول المدعوين من جهة أخرى، ثم إنه بين صلة المسرح بالأدب، وبين أنه فن وافد وجنس إفرنجي، وهو ما يفسر كيف وعى جيدا أهمية أن تكون الصياغة عربية خالصة، وهو في ذلك يختصر قضايا مسرحية مهمة، كالإعداد والتأصيل والهوية.. إلى غير ذلك.

وينتقل أبوخليل إلى مصر ويتوقف النشاط المسرحي في دمشق لأسباب أمنية. ويقتصر العمل المسرحي في سورية على مجموعة من الشعراء المسرحيين الموسيقيين في مدينة حمص، ثم يتمركز في مصر وتحديدا منذ بداية ثمانينيات القرن التاسع عشر. ثم يستمر

على قوته ونشاطه حتى الحرب العالمية الأولى. وفي حين بدا اتساع النشاط المسرحي يتطور مع الإفادة من المسرح الأوروبي، كان أكثر ما يلاحظ في هذا الصدد وضوح الصيغة الأدبية خاصة الشعرية لدى رواد هذه الفترة.

وعلى هذا النحو، يمكن القول هنا أن أول مسرحية شعرية في العصر الحديث كانت «المروءة والوفاء» أو «الفرج بعد الضيق»، وهو عنوان آخر لها.. وهي تمثيلية تاريخية شعرية قدمتها فرقة القرداحي العام 1886، ومثلت على مسرح بيروت في العام 1888، وهي تشير إلى العناصر الأولى لفن المسرح في ذلك الوقت وتقع في خمسة فصول، اختار موضوعها من أشهر وقائع ملوك العرب في الجاهلية وأجدرها بالتمثيل، إذ جمعت بين يوم البؤس ويوم النعيم، كما جاء في تاريخ النعمان بن المنذر، وقصة حنظلة بن أبي عفراء الطائي، وقد صفر المؤلف على حواشي الحادثة التاريخية هذه، حادثة حب بطلاها قراد الكلبي وهند ابنة الملك النعمان، وجعل هنذا تبادله هذا الحب، وتزور عن ابن عمها قيس الذي اختاره أبوها زوجا لها، بينما هي لا تحبه لنذالته.

وفي هذا النص الدرامي راح خليل اليازجي يؤكد صورة لغوائل السكر وقباحة الظلم وكرم الأخلاق عند العرب مصطنعا التاريخ للدعوة إلى الفضائل العربية، وطبق معانيها على قدود عربية وضروب من الألحان، أشار إليها في الحواشي، وصدرها بقصيدة طويلة، بسط الكلام فيها على الأصول والأحكام الواجب مراعاتها في التمثيل، حيث قيد نفسه بتلك الأصول، إلى ذلك يشير بقوله:

لها بين الغرين ابتداء ومنصف ومختتم نهائي
تمثل مثلما حدثت بوقت مضى بين الأصيل إلى العشاء

وقد أتم نظمها في العام 1876، في ألف بيت من الشعر العامي، وكان عمره لا يزيد على عشرين سنة، ومثلها مرارا العام 1878، وطبعت في العام 1884 بالمطبعة الأدبية ببيروت في 95 صفحة، مرفقة بالتقارير التي تليت في الليالي الثلاث التي مثلت فيها في العام 1888، ثم أعيد طبعها في العام 1902 بمطبعة المعارف بمصر. وغني عن الذكر هنا أن طبعها الأخيرة استفادت من الحراك الدرامي ودلالاته في الفترة التالية.

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

والإطار الفني للمسرحية بسيط للغاية، والحوادث عند المؤلف تتطور سريعا، وشخصياته تتخاذل أمامها وتترقب مصيرها، وقد مثل المروءة في قراد والوفاء في حنظلة والحكمة في شريك والتضحية في هند والخسة في قيس والظلم والطيش في النعمان. وعلى الرغم من أن دارسي هذه الفترة يرون أن هذه المسرحية جاءت سقيمة العبارة، ركيكة الأسلوب، أشبه بأساليب المتون المنظومة منها بالأدب الرائق، فذهب ضعف نسجها بحلاوة موضوعها، وأن النص أقرب إلى «نتاج الهواية الأدبية» وليس نتاج الاحتراف الفني، فإننا مع الرأي الذي يذهب إلى أنها ارتفعت بالقصيدة العربية - على خشونة الشعر في القرن التاسع عشر - إلى مستوى الشعر التمثيلي الذي يتسم بالقلق والحركة والحياة، وأن أسلوبها الشعري يمتاز بالصفاء والجد.

ويسجل للمؤلف هنا أنه حاول أن يحافظ على وحدة البحر والقافية في المشهد الحوارى الواحد، كما تصرف في البحور الستة عشر، وحاول أن يطوعها لتحمل تنوع الحوادث واختلاف العواطف، غير متقيد ببحر واحد، وهو ما نراه خاصة في النص الثاني الذي جاء بعنوان «الخنساء أو كيد النساء»، فهي كالأولى تاريخية - شعرية - إنشادية (أوبرا)، فرغ منها في العام 1877، ولم تزل مخطوطة، ثم جعل موضوعها فصولا بين صخر بن عمرو بن الشريد وزوجته سليمة وأخته قماضر، وهي الخنساء الشاعرة، وأخيه معاوية وابني عمه عمرو وعامر، وزادهم من عنده «يزيد» جعله عاشقا لسليمة.. إلى غير ذلك مما يبرر طبيعة الكتابة والإنتاج في ذلك الوقت.

وقد يكون من المهم هنا لطبيعة المرحلة وخصوصية النصوص التي عثر عليها بالفعل أن نذكر مع المؤرخين أن كاتباً رائداً مثل خليل اليازجي ولد ببيروت سنة 1856، ورضع حب اللغة والأدب مع لبن الطفولة، إذ عنيت شقيقته وردة بتعليمه، ناغى إخوته وناغوه بالشعر، منذ كان صغيراً، فأنشده، وهو صبي لم يدخل المدرسة. تلقى مبادئ الآداب والرياضيات والطبيعات في مدرسة الأمريكين في بيروت، ثم كان يرجع إلى أخيه إبراهيم فيما يستغلق عليه. وما لبث أن تبحر في الأدب العربي، وكان يجد سهولة في نظم الشعر حتى لو أراد أن يجعل كلامه موزوناً لما تعذر عليه، وولع بالموسيقى الشرقية وأصولها، وكان في ضرب العود موسيقاراً، وله في ساعات انبساطه أزجال تتناقلها الأفواه، ومن هنا جاءت روايته أشبه بأوبرا شرقية، فقد تصرف فيها تصرفاً كبيراً.

وقد قصد مصر بعد ذلك حيث عهد إليه بتحرير مجلة «مرآة الشرق» في العام 1882 خلفا للشيخ محمد عبده، غير أن هذه المجلة لم تعمر طويلا بسبب اندلاع الثورة العربية، فعاد إلى بيروت، وتولى تدريس اللغة العربية في المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك، وفي الكلية الأمريكية (الجامعة الأمريكية فيما بعد)، ولبث على ذلك حتى العام 1886 إذ أصيب بعلّة الصدر، فنصحّه الأطباء بالاستشفاء بهواء مصر، فقدم إليها، وطبع ديوانه «نسمات الأوراق» في العام 1888، لكن الداء لم يرفق به في مصر أكثر منه في لبنان، فأشار عليه الأطباء ثانية بالعودة إلى لبنان، فرجع مكرها، وما زال يعاني أوجاع الداء حتى دهمته المنية في العام 1889، ففُضّي شابا ليس له من العمر أكثر من ثلاث وثلاثين سنة⁽²⁾.

ولا يخلو من معنى أن نؤكد هنا على أن هذه النصوص التي تذكر كلما أشرنا إلى ريادة المسرح الشعري تتفق - كما يلاحظ نقاد هذه الفترة - في أن مارون النقاش وأبا خليل القباني كانا أول من عكفا على كنوز «ألف ليلة وليلة» ورموزها بما يشير إلى تأكيد الخصوصية في هذه الفترة في التعامل بين الدراما والتراث، وتأكيد المعنى في البدايات الدالة، ويمكن القول في ذلك أيضا إن هذا النص المسرحي «المروءة والوفاء» لخليل اليازجي هو الذي فتح الباب للريادة بالمسرح الشعري في هذه الفترة المبكرة من تاريخنا الحديث، وهي الفترة التي ظهرت فيها مسرحية مشابهة في المعنى والمبنى لعبدالله البستاني بعنوان «مقتل هيرودوس لولديه»^(*) ثم لنجيب الحداد اللبناني الذي يتقدم بعدد آخر ملهم من عروض المسرح الشعري من مثل النص الملحوظ هنا «صلاح الدين الأيوبي»، وربما لأسماء أخرى لم تحفظ لنا المطابع بعضها.

على أي حال، فإن رصد هذه الفترة يرينا أن أحمد شوقي كتب مسرحيته الأولى «علي بك الكبير» في فترة مبكرة في العام 1893، في الوقت الذي كان عبدالله البستاني فيه ينشر مسرحياته الشعرية وفرق سليمان القرداحي والقباني وسليمان حداد وأسكندر فرح وميخائيل جرجس تقدم عروضها في القاهرة والأقاليم، ومن هنا مثل هذا النص معنى امتداد الحركة البيانية في المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية عبر هذا التواصل وإن تعددت الوسائل الدرامية وتحددت الصور التي يقدمها كل طرف.

(*) ترد في بعض المصادر بعنوان «فضل هيرودوس لولديه» [المترجم].

فعلى الرغم من أن أحمد شوقي ينتمي إلى المرحلة التالية، فإن هذا النص عبر معه المرحلة الأولى لاكتمال المد، وهو جهد يمكن أن يشار إليه في مرحلة الريادة قبل أن نصل إلى المرحلة التالية لحركة الصعود الدرامي في خط أفقى، بيد أننا في هذه الفترة التي تمتد بين مرحلة وأخرى لا يمكننا إغفال بعض المساهمين في المسرح الشعري وإن لم يصل تأثيرهم إلى الحد الذي وصل إليه رموز المرحلة الأولى⁽³⁾.

المرحلة الثانية

وهي المرحلة التي شهدت تعالي موجات التغيير والتعبير عن الهم العربي إلى منتصف الأربعينيات، حيث شهدت هذه الفترة - مع تعالي ضربات الغرب الاستعماري والصهيوني - موجة أخرى أو امتدادا للموجة السابقة في التعبير عما يحدث للمنطقة العربية في هذه الفترة الصعبة من تاريخنا.

لقد كانت الفترة الممتدة من نهاية الحرب العالمية الأولى تمثل إرهاصات التغيير في المنطقة، مع توالي تطورات مؤسسية ونكبات متوالية شهدتها المنطقة منذ انتهاء العصر العثماني وأنظمته وسياساته المتخلفة إلى معاناة التدخل الغربي في شؤون المنطقة وتقسيمها عبر الدول الأوروبية بعد «سايكس بيكو»، حيث أصبحت جميع الأقطار العربية تحت نير إنجلترا وفرنسا وإيطاليا، وهو ما شهد سلسلة من الهبات والثورات العنيفة كان أشهرها ثورة مصر في العام 1919 ثم الثورة السورية الكبرى، في العام 1925، ثم بدأت سلسلة جديدة أشد عنفا في الجزائر وليبيا وتونس والجزائر في وقت كانت الصهيونية مع الإمبريالية الغربية تضع يديها على الأرض العربية في فلسطين.

وانعكست هذه الثورات في التعبير الأدبي وأجناسه وفي مقدمتها المسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص.

إن مراجعة الشأن الثقافي والأدبي لهذه الفترة ترينا كيف بدأت دمشق بعمل مسرحي ضخم هو مسرحية «جمال باشا السفاح»، كما شهدت مدينة حمص بين عامي 1920 و1925 نشاطا مسرحيا كثيفا وعنيفا خاصة إبان الصدام مع المحتل الفرنسي.

كما زاد من وهج الثورات والنتاج الدرامي ما شهدته المنطقة في ذلك الوقت مع مرور لعدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافت الكثير من أرجاء الأقطار العربية وألقت فيها بذرة المسرح. فمع بدايات الثلاثينيات شهدنا - فضلا عن

النشاط الشامي السابق الذي امتد إلى مصر - توهجا دراميا لأول مرة بالمغرب في أول عهد المغرب بالمسرح في العام 1923 إثر زيارة فرقة مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حداد ثم مسرحية «روميو وجولييت» لوليم شكسبير واقتباس نجيب حداد أيضا.

وفي الجزائر بدأ المسرح في العام 1921 إثر قدوم فرقة مسرحية يقودها جورج أبيض وقدمت عروضاً مسرحيتين باللغة العربية الفصحى، ويقول شهود هذه الفترة إنه مع ملاحظة أن الإقبال لم يكن كثيفا اللهم إلا من الجمهور المطلع على هذه العروض والتي تركت رغم ذلك أثرا عميقا على هؤلاء المتفرجين المتعلمين في أغلبهم، فإن المتفرجين الذين حضروا كان أغلبهم من شباب الطلبة. ثم جاءت فرقة مسرحية أخرى في العام التالي، ولم يحل العام 1926 حتى توالى المسرحيات الجزائرية، وامتدت حركة المسرح إلى أغلب المدن الجزائرية الكبيرة.

وانتقل التوهج المسرحي إلى اليمن والأردن وتونس والعراق ثم إلى أقطار الخليج العربي في هذه الفترة الممتدة بين بداية ثلاثينيات القرن العشرين ومنتصفه - وهي لا تزيد على ثلاثين عاما - تشكلت خلالها في المنطقة الموجة الثانية في المسرح العربي خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص (4).

أولى سمات هذه المرحلة هي التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر، مثلها في ذلك مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى، غير أن العدو هنا تغير، فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي. وكما لاحق السيد التركي المسرح بالمنع والرقابة وتشريد أصحابه في مصر وسورية، كذلك قام السيد الغربي بملاحقة المسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة.

وقد أحس الاستعمار بخطر هذا التوسع المسرحي، فأصدر المقيم الفرنسي في العام 1934 قرارا بتكوين لجنة رقابة للإشراف على التمثيل لأنه كان يرى في كل حفلة تمثيلية تجمعها خطيرا على وجوده. وكثيرا ما كان الرقيب يلفق الأعذار لمنع رواية أو إقامة حفلة. ثم اغتنم المستعمر ثورة الأحزاب في يناير 1944 للمطالبة بالتححر والاستقلال، فأجهز على المسرح والصحافة (5).

هنا «بدأت مرحلة السيطرة على المسرح والمسرحيين بشكل عنيف» رغم أن تيار المد الدرامي كان قد بدأ يعلو ويشتد.

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

تقول مصادر هذه الفترة إنه منذ العام 1937 فرضت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سيفاً على رؤوس الكتاب والمخرجين والفرق المسرحية. ثم تطورت هذه الرقابة للحد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد ظهورها في ذلك الوقت.

وهذه هي الفترة التي شهدت امتداد حركة المسرح عبر قضايا وموضوعات سياسية حادة، وفي الوقت نفسه امتداد حالة الضغط من السلطات العسكرية أو الموالية في العديد من الأقطار العربية، وهي الفترة التي شهدت تبلور عدة سمات إيجابية. من ذلك أن هذا الدور السياسي لم يقف عند الموضوعات السياسية المباشرة فقط، بل اتخذ سمة أعم وأشمل هي التي تشكل دوره الأساسي في هذه المرحلة وهي مناقشة الأوضاع الاجتماعية والمشاكل المهمة التي نجمت عن التغيرات التي أصابت المجتمعات العربية.

ونحن نذكر مثل هذا الدور الكبير للمسرح المصري مثلاً على يد أعلامه، وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مزيد من الحرية والعيش الكريم للمواطن المسحوق، ولعل من الطريف أن نذكر هنا أن النظام الملكي الذي لم يكن يستطيع الوقوف في وجه المسرح المصري لقوته ولأنه صار وجهاً من وجوه الفن المصري الذي بدأ يسود على الساحة العربية، كان يكرس العروض المسرحية التي كانت «تميع» الصراع الطبقي.

وهذا ما اتهم به يوسف وهبي على سبيل المثال، وهو ما كان يشير في الوقت نفسه إلى أنه مع الدور السلبي الآخر - الاستعماري أو التابع للنظام الاستعماري - يمكن القول إن هذه الفترة شهدت تطوراً صاعداً في القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة في العديد من الأقطار العربية.

وحين نشير إلى المسرح السوري - على سبيل المثال - نلاحظ أنه ظل يواجه المستعمر الفرنسي في هذه المرحلة مواجهة مباشرة وغير مباشرة، ولم تكن دعوته إلى رفع الظلم الاجتماعي وفضح آلية السلطة السياسية التي كانت في أغلب الأحيان صنعة للفرنسيين إلا وجهاً من وجوه الصراع السياسي. وقد شكّا مراد السباعي وعبد الوهاب أبو السعود وغيرهما من تعرض السلطات لهما.

أما في بقية الأقطار العربية التي كان المسرح معروفاً فيها منذ وقت قليل، فقد حمل هذا الجانب الاجتماعي الذي ينصب في الثورة، على المستعمر وعلى التخلف معاً، وليس

ذلك إلا لأن المسرح العربي منذ خطوات الممثلين الأولى على خشبته حمل هذه المهمة الاجتماعية والسياسية التي هي في الدرجة الأولى سبب ولادته.

أما السمة الثانية في هذه المرحلة فهي أنه - باستثناء مصر - كان المسرح في جميع الأقطار العربية في أيدي الهواة أو الغواة كما كان يطلق على المسرحيين في سورية في تلك المرحلة. وكلمة الهواة هنا لا تعني المبتدئين في العمل المسرحي بل تعني الذين لا ييغون من ورائه ربحا والذين يقومون به للغاية التي سلف ذكرها، وهؤلاء كانوا يعتبرون المسرح وجها حضاريا وموقفا فكريا ونضالا وطنيا، وهم كانوا يتوزعون في العديد من البلاد العربية.

ولدينا العديد من الأمثلة على ذلك. ففي المغرب، يعد مسرح الهواة التاريخ الحقيقي للمسرح المغربي، بل امتد ليشمل المغرب كله. وتتوزع فرقته على جميع المدن محققا بذلك لامركزية مضادة لمركزية المسرح الاحترافي. ولقد ساهم مسرح الهواة، رغم قلة إمكانياته، في إنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية، وزرع قيم ذوقية جديدة وجادة (6).

وهؤلاء الهواة كانوا حملة المسرح الحقيقيين. وقد أسسوا الفرق والأندية الفنية في طول البلاد العربية وعرضها والتي يصعب إحصاؤها. وقام بعبء العمل المسرحي فيها المثقفون ورجال الفكر والسياسة. وكانت المدارس مقرا ثانيا للنشاط المسرحي، خاصة أن الحركة الطلابية في الوطن العربي كانت طليعة اجتماعية ونضالية.

أما ثلاثة سمات هذه المرحلة فهي ظهور «المسرح التجاري» الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن.

والمسرح التجاري كان لا بد له من أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين في محاربته دون أن يستطيعوا، ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يفرز نوعا خطيرا من النتاج الفني هو «فن الملاهي»، والمسرح التجاري من هذا النوع.

ومثل هذا المسرح لم يكن موجودا في المرحلة الأولى، لأن النظام الاقتصادي كان إقطاعيا تجاريا في الدرجة الأولى. والفن في مثل هذا النظام لا يظهر منه إلا الوجه الوقور الذي يقوم به وجهاء المجتمع المثقفون المتنورون. ولهذا السبب كانت الموسيقى، مثلا، في أيدي المشايخ ورجال الدين الذين أخضعوا فن الموسيقى للمسرح حين ظهر المسرح كما ارتقوا بفن الموسيقى نفسه.

وتأكيدا على ذلك نذكر أن كبار الموسيقيين في نهاية القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين كانوا من المشايخ، ويكفي أن نذكر أسماء الشيخ سيد درويش والشيخ سلامة حجازي والشيخ أبي خليل القباني والشيخ زكريا أحمد والشيخ عبدالهادي الوفاي، وهؤلاء تراوحو بين العمل الموسيقي والعمل المسرحي، ومثل ذلك نراه في الأردن مثلا. فقد بدأ المسرح فيه على يد مجموعة من رجال الدين المسيحي منهم الأب زكريا الشوملي والكاهن أنطون الح يحي. ولا يعني هذا أنه لم تكن توجد موسيقى اللهو في أماكن اللهو. لكن هذا النوع وهذه الأماكن كانت تحتفي بالاختباء من سطوة الوجهاء ورجال الدين، ولا يقترفها إلا الشباب أيام جهالتهم التي تنتهي إلى «توبة نصوح» كما كان يقال في تلك الأيام.

فلم تكن موسيقى اللهو إذن تشكل خطرا على الموسيقى، كما لم تكن تشكل خطرا على الأخلاق العامة. أما في النظام الرأسمالي فإن هذا النوع من الفن يصبح ركنا ركيناً من الحياة الاجتماعية، وتبنى له الدور الفخمة التي تغطي على أماكن الموسيقى الراقية، ويصبح محميا بقوانين الدولة وقوة رجال الأمن والقانون فيها. وبمقدار ما يستفحل النظام الرأسمالي في القوة والامتداد والاستغلال يزداد شأن دور اللهو هذه حتى تغطي على الفن الراقى. وهذا ما نشاهده اليوم في وطننا العربي - كما في جميع بلدان العالم الرأسمالي - حيث يغطي الفن الهابط على الفن الراقى الذي يكاد يختفي.

من هذا النوع الفني الرخيص ينبت المسرح التجاري محميا بالقوانين متاحا له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتذال التي تكون دغدغة الجنس إحداها. ويطلق عليه أحيانا اسم «المسرح الاحترافي» الذي كان نقيضا لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي.

وكما يكون الصراع بين الظالم والمظلوم والمستغل والمستغل في ظل النظام الرأسمالي، كذلك كان الصراع والخصومة بين المسرح التجاري والمسرح الراقى أو مسرح الهواة في هذه المرحلة بل «لقد ساهم مسرح الهواة، رغم قلة إمكانياته، في إنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية، وزرع قيم ذوقية جديدة وجادة» (انظر كتاب حسن بحراوي «المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية») للحقن التخديرية التي حقن بها سماسرة المسرح هذا الذوق. وككل الحقن الفاعلة، كان من الطبيعي أن تكون هذه الحقنة المضادة واخزة مثيرة منبهة.

رابعة سمات هذه المرحلة وأهمها أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد - وهو غير النقل - مقياسا لرقى المسرح.

ولا شك في أن تقليد المسرح الأجنبي كان بداية المسرح العربي والمظهر الذي ولد فيه، لكن هذا التقليد لم يكن متقنا كما ذكرنا، فالمسرحيون كانوا جاهلين لأصول هذا الفن كما كانوا غير مقتنعين بضرورة إتقان تقليده، وكفاهم أنهم أخذوا قالب العام للمسرح ثم ركبوه وركبوه بحسب قدراتهم الذاتية وبحسب رغبات جمهورهم، ومع أنهم قدموا نصوصا كثيرة من المسرح الأوروبي فإنهم تلاعبوا بهذه المسرحيات ما شاءت لهم استجابة جمهورهم أن يتلاعبوا، ولم يكن تمصيرهم أو تشويمهم للمسرحيات إلا نوعا من الحرية الكبيرة التي منحوها لأنفسهم حتى يعبروا بهذا الفن إلى خلايا مجتمعهم تعبيرا عن هذا المجتمع وإقناعا بهذا الفن.

وإذا كان أمرا مضحكا أن تتحول مسرحية مثل «روميو وجولييت» أو «أندروماك» مثلا إلى فسحة للمواويل والأدوار والطاقاطيق، فإنه في الوقت نفسه جرأة على اختراق أصول هذا الفن وتدويرها وتكعييها ببساطة العفوية وبراعة الإبداع وحرص الفنان على تجاوب الجمهور معه.

ومن هنا يمكن القول إن المسرح كان فاتنا للمتفرج، واستطاع المسرحيون العرب هنا وهناك أن يجوبوا أنحاء قطرهم حاملين هذه الشعلة الجديدة المضيئة إلى مختلف الشرائح الاجتماعية، مطلقيين على عملهم اسم «التمثيل العربي» كما قدمنا.

أما في هذه المرحلة فقد تغير الحال تغيرا جذريا، وصار همّ المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي، وفي هذه المحاولة للإتقان طرافة ومفارقة. فالإتقان كان في الدرجة الأولى في كتابة النص المحلي على طريقة بناء الدراما الشعرية في المسرح الأجنبي، وهو ما وصفه عبدالقادر علولة بأنه الممارسة المسرحية على النسق الأرسطي، وكان يعني بالنسق الأرسطي هنا «شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادا على تجسيد الحدث والإيهام. ومن ثم دعوة المشاهد إلى عملية التماثل وحبسه في دور المشاهد المتطفل والخامل»⁽⁷⁾.

وتأكيدا على ذلك، يكفي العود إلى النصوص التي كتبها العديد من كتاب المنطقة وشعرائها من مصر وسورية وبعض الأقطار العربية. فأحمد شوقي - على سبيل المثال - يحاول تقليد المدرسة الكلاسيكية وتقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير، اللهم إلا في

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

الحدود الضيقة وهو ما اقترب بنا أكثر من التعبير الدرامي عبر كتابات هذه الفترة خاصة فيما تركته لنا الدراما الشعرية.

وقبل أن نصل إلى الأربعينيات عام النكبة والنكبات الإمبريالية، نلاحظ أن الدراما المسرحية استطاعت أن تعبر بشكل فائق عن هذا الواقع التي عاشته المنطقة، عبر أهم رموز هذه المرحلة، أحمد شوقي، الذي غاب عن مصر فترة نفيه إلى إسبانيا بين عامي 1914 و1919، وفي السنوات التالية كان أحمد شوقي يقدم «مصرع كليوباترا» لفرقة فاطمة رشدي لتبدأ ريادة شوقي إلى «تأصيل» الكتابة للمسرح الشعري.

وهو ما بدأ معه صعود المد التالي... الموجة الثانية في المرحلة التالية.

ففي العقد الذي كانت فيه هذه المرحلة تتراخى بعد أن استنفدت أغراضها السياسية والاجتماعية، كانت الأمة العربية تدخل مخاضاً جديداً. فمنذ أواسط الأربعينيات حتى أواخر الخمسينيات تحقق استقلال عدد من الدول العربية. وأصبح العرب - لأول مرة منذ الفتح العثماني قبل أكثر من أربعة قرون - يملكون زمام أنفسهم بحكوماتهم المحلية.

وبدأ العرب يواجهون مشاكل ما بعد الاستقلال، وانكشفت عيوب المجتمعات العربية التي كان الصراع مع المستعمر الأجنبي يخفيها أو يخفت الحديث عنها ويجعلها في المرتبة الثانية.

لقد واجه العرب التجزئة القومية والتفاوت الطبقي بما يصحبه من الظلم الاجتماعي وتفشي الجهل والفقر لدى فئات كثيرة من الناس وتخلف الزراعة والصناعة، وأضيف إلى ذلك كله ضياع فلسطين وإنشاء دولة غربية عنهم في أكبر المناطق العربية استراتيجية وأهمية. وكانت حاجزا بين شرق البلاد العربية وغربها. وهي دولة تفوقهم تقدما. وهي فوق هذا مدعومة بعدو الأمس الذي كان محتلا أراضيهم وبعدها آخر من الدول الأجنبية.

أمام هذه المشاكل وقفت الحكومات العربية مهلهلة عاجزة كما كانت المجتمعات العربية نفسها هشة ومتخلفة، فوجد العرب أنفسهم أمام مهمة أكبر من مهمة إنجاز الاستقلال وهي مهمة تجديد المجتمع المستقل وحمایته. ولم يجدوا لذلك غير طريقة واحدة هي خلع الحكومات القائمة والإتيان بحكومات جديدة تعبر عن مصالح الفئات الكبرى من الشعوب، وهكذا تفجرت الثورات العربية التي بدأتها ثورة مصر في العام 1952، ثم ثورة العراق، العام 1958، ثم ثورة ليبيا في العام 1960، ثم ثورة سورية في

العام 1963، ثم تحولات عالية في دول الخليج لنيل الاستقلال واكتمال حلقة الكرامة العربية. وهذه الثورات جميعا نادت بالاشتراكية نهجا جديدا في إدارة المجتمعات وفي السياسة. وحمل استقلال الجزائر اضطرابات كثيرة استقرت على اتجاه اشتراكي. وحمل استقلال تونس والمغرب شكلا قريبا من الانقلاب الاجتماعي من دون أن يبلغ مرتبة الثورة. وتقلقل النظام في الأردن حتى استقر إلى تحويل النظام الملكي من صفة العشائرية إلى صفة الدولة وتجدد الحكم في المملكة العربية السعودية. وانقلب النظام الحاكم في اليمن بمعونة مصر، وبدأت دول الخليج الصغيرة تنقلب مجتمعاتها بعد اكتشاف البترول.

إن هذه الحالة الثورية العنيفة التي سادت الوطن العربي في فترة وجيزة من أقصاه إلى أقصاه كانت المنعطف الجديد الخطير الذي يعتبر المرحلة الانعطافية الثالثة.

في هذه المرحلة كان التوجه الرئيسي للعرب يتراوح بين بناء الاشتراكية نظاما للمجتمع العربي وتحقيق العدالة وتكافؤ الفرص أولا، وإلغاء تجزئة الأمة العربية على شكل من أشكال التوحد والتجمع ثانيا، وتحرير فلسطين من براثن العدو ثالثا، ولتحقيق هذه المهام الثلاث انبثقت الأنظمة العربية الجديدة أو المجددة لإهابها، وظن العرب أن مجيء هذه الحكومات الوطنية الثورية أو المجددة سوف يدفع عجلة التقدم العربية.

ولا شك في أن هذه البنود الأساسية تنبثق عنها أهداف صغيرة جزئية تختلف من بلد إلى بلد ومن قطر إلى قطر، لكنها كلها استمرار لأهداف عصر النهضة التي تطمح إلى استعادة المجد العربي السالف والحضارة العربية الذاخرة، والمهم في هذه الأهداف أن العرب كانوا مؤمنين أشد الإيمان بأنها سوف تتحقق، وأن الحلم العريض هذا سوف يتجسد بفضل عملهم المدني والعسكري. وقامت الحكومات التي رفعوها إلى سدة الحكم بتغذية هذه الآمال وبالوعد القريب من تحقيقها. وعلى الرغم من أن هزيمة يونيو 1967 قد هزت أركان الحلم وكشفت عن عيوب جديدة نسبها العرب إلى حكوماتهم الثورية، فإن الأمل في النصر والعدل والمستقبل الكريم لم يتزعزع، بل يمكن القول إنه ازداد تعمقا. ألم يجبر الشعب في مصر رئيسه المهزوم على العودة إلى سدة الرئاسة مرة ثانية كانت أثبت لحكمه وأكثر تحميلا لمسؤولياته؟ لكن الحلم الطافح بعد الهزيمة الفاجعة تخلص من رومانسيته التي كان عليها إلى حالة أكثر واقعية. فصار السعي إلى الاشتراكية أقوى، وصار الهجوم على الاستبداد أشد،

ومن وراء هذا الإصرار الثوري العنيف الجريء كان الاتحاد السوفييتي بدعمه المطلق للعرب يغذي هذه الأحلام.

لقد استمر هذا الحلم على عنفوانه وحيويته مدة عشرين عاما تبدأ منذ منتصف ستينيات القرن العشرين وتنتهي في منتصف ثمانينياته. وفي هذه السنوات العشرين عاشت الموجة الثالثة. فارتفعت حتى بلغت ذروتها بزخم لم يكن للمرحلتين السابقتين. وانتهت إلى هبوط سريع يائس لم تعرف مثله المرحلتان السابقتان. ورسم المسرح العربي لنفسه أبعاداً جليلة صعدت كلها وهبطت كلها.

وقبل أن نتمهل عند عدد من سمات هذه الفترة وأبعادها، يجب أن نشير إلى أن أهم النصوص التي ظهرت عبر صعود حركة المد إلى أقصاه جاءت من أحمد شوقي في مرحلة التأصيل وبعض المحاولات في هذا الإطار لتعزيز أباطة، وبشكل عام يمكن في المرحلة الثانية هنا أن نشير إلى نصوص هذه الفترة:

أحمد شوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليك 1893 - لكنه لم ينشرها إلا في العام 1932 وعدل فيها - مصرع كليوباترا 1929، قمبوز 1931، مجنون ليلى 1931، عنتره 1932، الست هدى، كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاته)، وتنويعات عزيز أباطة (قيس ولبنى 1942، العباسة 1947، الناصر 1950، شجرة الدر 1951، غروب الأندلس 1952، شهریار 1955، أوراق الخريف 1957، قيصر 1967، زهرة 1968)، ثم محاولات أخرى من روادها في الشام عمر أبو ريشة (ذي قار 1932)، وبدر الدين الحامد (ميسلون)، وعدنان مردم (غادة أفاميا 1967 - العباسة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحلاج 1971، رابعة العدوية 1972، مصرع غرناطة 1973، فلسطين الثائرة 1974... إلخ) وسواهم، ويمكن أن نمد دائرة هذه الظلال في مصر من أحمد زكي أبوشادي (الآلهة 1927، إحسان 1927، أردشير وحياة النفوس 1928، الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر 1927 وسواها)، وعلي محمود طه (أرواح وأشباح 1942)، إلى العراق في مسرحيات أخرى تقترب من ذلك لعبد الغني الملاح (مجد الزهور 1949)، وخالد الشواف، وإلى فلسطين لهارون هاشم رشيد، وحضرموت لعلی أحمد باكثير (همام 1934، أخناتون ونفرتيتي 1940، قصر الهودج 1944)، إلى غير ذلك من النصوص التي تمتد من دائرة التأصيل إلى فن المسرح الشعري إلى التنويعات المتوالية على تباين تأثيرها، وهو ما تعددت معه العديد من السمات وتحددت في المناخ المهم عبر عدد من شهادات المعاصرين، من ذلك أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة

واحدة من القوة. فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن، لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري⁽⁸⁾.

وهو ما يعود إلى أنها كانت قد بدأت منذ أربعينيات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبناءها إلى الدول الأجنبية لتتعلم المسرح. وأخذت تستكمل - ما استطاعت - صالات العرض وتجهزها بما كان متاحا لها. فلم يحل عقد الستينيات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية.

ففي المغرب صار المسرح منوطا بالدولة منذ العام 1956، وأنشئ المسرح الوطني بالرباط في العام 1962، وفي الجزائر صدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر في العام 1963. وتميزت فترة الستينيات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن. وفي العام 1965 تأسس المسرح الأردني، أما في اليمن فيعد العام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث يمكن القول معه «إن ستارا سميكا قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشى بالتدرج»⁽⁹⁾. بهذه الطريقة قطعت الأقطار العربية أشواطها التي كانت متخلفة فيها واستكملت كل الاتجاهات التي سار عليها المسرح في مصر وسورية، وكل الخطوات التي خطاها في مصر ثم في سورية. وظهر هذا الترافف جليا في مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي نشأ في ذروة هذه الموجة في العام 1969 وانتهى بانتهائها قبل مضي عشر سنوات على إنشائه. وكان الحاضن الحقيقي لها في صعودها وهبوطها. ففي هذا المهرجان كانت العروض المسرحية العربية من القوة بحيث لم تكن العروض المسرحية المصرية والسورية أفضلها. وبحيث كانت جميع عروضها تنصب في القنوات الفكرية والاجتماعية نفسها التي هي ترجمان الهم العربي المشترك. ومن ذلك أيضا أن المسرح العربي كان جريئا وواضحا وصريحا في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية. وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين:

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

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو «المسرح السياسي» الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألغت الموضوع

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

المقرر سابقا وعالجت موضوع المسرح السياسي الذي حددت مهمته في الوقوف عند الأمور السياسية الآنية.

وإذا كانت الواقعية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينيات مع نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود دياب وأقرانهم، فإن نزعة المسرح السياسي التي اقتربت من هذه الواقعية بدأت في سورية مع سعدالله نوس ومضت مع ممدوح عدوان ورياض عصمت وأقرانهم. ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية.

ولكي ندرك وضوح وضراوة هذين الاتجاهين في المسرح العربي وإصراره عليهما، نورد بعضاً من أهداف مهرجان دمشق التي أعلنها منذ دورته الأولى، ومنها «بلورة فن مسرحي عربي، يخاطب الجماهير العربية من محيط الوطن العربي إلى خليجه، وأن يعكس اهتمامات هذه الجماهير وقضاياها، ويلتزم بواقعها، ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية»⁽¹⁰⁾.

وقد جاء في توصيات الدورة الرابعة في العام 1972 «المسرح أولاً وأخيراً أكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع لأنه في أساسه تعبير اجتماعي ليس موجهاً إلى فرد أو عدة أفراد منفصلين، بل إلى مجتمع يتمثل ليلة بعد أخرى، في الجمهور الذي يشاهد المسرحية. وبالنسبة إلى البحث عن صيغة عربية للمسرح في الوطن العربي، أجمعت الآراء تقريباً على أن المسرح إنما يكتسب هويته العربية بتعبيره الصادق عن قضايا الإنسان العربي، وبتصويره لهذا الإنسان بكل آماله وآلامه وإيجابياته وسلبياته وأحلامه»⁽¹¹⁾.

من هذا المنطلق، عالج المسرح العربي موضوع الهزيمة ودعا إلى الحرب، نادى برفع الظلم الاجتماعي وتحديث عن ثورة عاصفة تحقق العدالة والكرامة الفردية والعامة، تحدى الحكام ورجال السياسة واتهمهم، من دون مواربة، بأنهم سبب البلاء.. إلى غير ذلك من الأفكار الواعية. ثالث الأبعاد تمثل في الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح، فمن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال، فهو الصورة المثلى لكون المسرح «حاجة» اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية.

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة لا يشبه الإقبال على المسرح في الموجتين الأولى والثانية. ففي المرحلتين السابقتين كان الجهل والأمية غالبين على النسبة العريضة من العرب. فأنحصر الإقبال، رغم اتساعه، فيمن له علاقة قريبة بالثقافة بشكلها البسيط على أقل تقدير. يضاف إلى ذلك أن الفئات المسحوقة من الشعب كانت غير معترف بها. وكانت الفئات العليا والمتوسطة

من المجتمعات العربية هي الحاملة لمفاهيم النهضة والمدافعة عن الوطنية والثقافة والتطور. فكان الجمهور المسرحي منها في الدرجة الأولى لأنه يلبي حاجتها الوطنية والتنويرية معا. أما في هذه المرحلة، فقد احتلت الفئات المسحوقة مكانة اجتماعية وسياسية لم تكن تحظى بها من قبل خاصة وأن الحكومات الثورية أو الإصلاحية رفعت شأن نفسها بالعمل لمصلحة هذه الفئات فنادت بالدفاع عن العمال والفلاحين، وتراوح هذا الدفاع بين قرارات التأميم والإصلاح الزراعي في الحكومات الثورية، ورفع مكانة هذه الفئات عند الحكومات الإصلاحية.

وهذه الفئات التي كانت مسحوقة ومهملة شعرت بارتفاع مكانتها في حين انزاحت الشرائح العليا عن سدة التصدر في المجتمع. وصارت تتمتع بالحق في صنع القرار السياسي والاقتصادي، فكان إقبالها على المسرح جزءا من احتلالها الموقع الجديد، خاصة أن العروض المسرحية في غالبيتها العظمى كانت مكرسة لخدمتها والدفاع عنها. فكان المسرح العربي بشكل عام ملبيا لحاجتها.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل صار لهذه الفئات مسرحها الخاص بها. من ذلك نشأة المسرح العمالي في الجزائر والمغرب بتجربتين غير كبيرتين، ونشأة المسرح العمالي في سورية بتجربة كبيرة في مختلف المدن السورية حتى صار له مهرجانه الخاص به. والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة ترك آثاره على العرض المسرحي أكثر بكثير مما تركه من قبل، وهو ما يحتاج إلى توضيح أكثر.

في المرحلتين السابقتين لم يكن الجمهور يعي شيئا غير المستوى الدرامي، اللهم إلا من معرفة ضعيفة بفن المسرح، وكان يعد ما يقدمه الكثير من المسرحيين مقياس المعرفة المسرحية، إذ إنه لم يكن يمتلك هذه المعرفة، وكان متأثرا بالعروض أكثر مما كان مؤثرا فيها، إنه لا يستطيع أن «يماحك» المسرحيين فيما يعرفونه ولا يعرفه مع أن ما يعرفونه قليل، أما في هذه المرحلة فقد تكفلت الصحف والمجلات والتلفزيون وانتشار التعليم بإطلاع الناس على كثير من المعرفة النظرية والتطبيقية لفن المسرح، لقد كان إقبالهم عليه مقرونا بسلاح ثقافي معرفي جعلهم يناقشون المسرحيين في صلب عملهم ويطلبون هذه المناقشة بالحاح. وهو ما يفسر كيف ارتبط النشاط المسرحي في جميع الأقطار العربية بإجراء مناقشات للعروض المسرحية. وفي هذه المناقشات لم يكن الجمهور يتصدى للتوافق والاختلاف مع العروض المسرحية فحسب، بل كان يبدي رأيه في البناء الفني لعناصر العرض المسرحي. ولا شك في أن المسرحيين كانوا يحسبون ألف حساب لمثل هذه المناقشات.

وهذا الإقبال الجماهيري الواسع المطالب بمعالجة الموضوعات التي ذكرناها، والتي انصبت جميع العروض المسرحية فيها، والذي يناقش ويفرض آراءه كان مستندا إلى فرق كبير بين مطالبه وأهدافه، وبين مطالب وأهداف الجمهور في المرحلتين السابقتين.

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

من هنا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة «المهرجانات المسرحية» العربية والمحلية. وفي هذه المهرجانات كانت الفرق المسرحية العربية أو المحلية تلتقي وتتبادل التأثير وتخلق للمسرح احتفالية لم تكن له من قبل. وكانت جميع هذه المهرجانات تنصب في معالجة الموضوعات التي ذكرناها، والتي لم يخرج عرض مسرحي واحد عنها. وكان الجمهور يحتشد فيها بقوة وفاعلية وشغف⁽¹²⁾.

وهو ما يصل بنا إلى رابع أبعاد هذه المرحلة أو أولها فهو «تأصيل المسرح العربي»، ويحتاج هذا الأمر إلى وقفة يتنبه إليها المراقب لهذه الفترة.

لقد عرفنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي، وقد سار في الحقبة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلا وإخراجا بالتقليد والاحتذاء نفسه من دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن. لكنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسع والاكتمال. لقد عاشت المرحلة مؤثرات متباينة، فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع انتشار كتب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأساليبه في التمثيل والإخراج وما إلى ذلك، وترافق ذلك مع عودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية.

الجدير بالذكر هنا أن هذا الاكتمال الثقافي جاء بعد الاستقلالية عن الاستعمار وعودة زمام الحكم والسلطان إلى العرب، كما جاء بعد الثورات العربية الكبرى التي هزت أركان

المجتمعات العربية القديمة لبناء مجتمعات جديدة، وهو ما تولد عنه موقف جديد مؤداه أن مرحلة التقليد يجب أن تنتهي، وأن المسرح العربي الذي بلغ من عمره مائة عام أصبح من الضروري أن تكون قواعده وأصوله وطريقة عرضه نابعة من أرض الوطن، وأن تكون خصائصه الفنية مستولدة من تراث الأمة العربية مستفيدا من ثقافة الآخرين. وبتعبير موجز: وجب خلق الدراما العربية أو «تأصيل المسرح العربي».

ويلاحظ من يرصد لعملية التأصيل ما أنجزه أحمد شوقي ثم ممن حاولوا ترسم خطى شوقي، منهم أحمد زكي أبوشادي وعزيز أباظة ومحمد طاهر الجبلاوي ومحمود غنيم.. ويلاحظ هنا أن كل هذه الأعمال الأخيرة لم تتقدم خطوة على أعمال شوقي، إنما تمثل انتكاسة لحركة المسرح الشعري، وهو ما يعود إلى أن هؤلاء «اعتمدوا في كتاباتهم المسرحية على مقدراتهم الشعرية من دون أن تكون لهم قدرة شوقي» وهو ما يفسر أن دائرة النسيان أسدلت على معظم هذه المسرحيات وضاع الكثير منها، وما بقي منها أصبح ذكرى لهذه التبعية، ولعل أعمال عزيز أباظة منها الوحيدة التي مازالت تعيش بيننا.

وعلى الرغم من ذلك، فإن أباظة يظل تابعا لشوقي لا يملك القدرة الشعرية التي تجعل لهذا المسرح هذه القيمة التي أخذها مسرح شوقي وهو ما يمكن أن يوافق عليه العديد من النقاد هنا من أن مسرح أباظة «ضعف فيه المسرح وتنوع بناؤه الشعري.. وكان الشعر باردا لا يحمل دفعة الحرارة الشعرية مما جعل المسرح يسقط». ويلاحظ الحجاجي أن هذه المسرحيات لأباظة مثلت وكان يقف وراءها، وأنها «في غيبة صاحبها لا يظن أنه سيكون لها مكان في عالم الفرجة» متصورا «أنها ستظل حبيسة دفتي كتاب لا تليق قراءته»⁽¹³⁾.

ومهما يكن فإن سعي شوقي كان الجهد الأول والمهم لإجراء عملية التأصيل التي حاول غيره بعدها السير على خطاه فلم يزد جهدهم - على تنوعه العملي والتجريبي والاجتهادي - على أن يكون ظلا لمسرح شوقي الشعري في المقام الأول.. لقد حاول العديد من الكتاب أن يمتثلوا صفحات التأصيل لهذه الفترة التي حاولوا فيها في النصف الأول من القرن العشرين. نستطيع أن نرى هذا في مصر أو في الشام أو هبوطا وصعودا من المغرب العربي.

ولتحقيق ذلك، عاد الكتاب المسرحيون - وهم فرسان التأصيل والداعون إليه والمحققون له - إلى أشكال مسرحية واحتفالية قديمة وبنوا منها نصوصا ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمد أصولها من هذه الأشكال.

وقد وجد الكتاب في التراث العربي تاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره مادة تبني الموضوع المناسب لهذه المحاولة. ورافق ذلك تمرد على الشكل الأرسطي أو التقليدي لبناء العرض المسرحي. وتجلى هذا التمرد في استخدام أشكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقهوة وأشكال مجالس السمر العربية. وكانت نتيجة هذا الاستخدام التفاف الناس حول المسرح بكثافة.

ويلاحظ هنا عدد كبير من كتاب المسرح وفنانيه أنه قد تنوعت أشكال محاولات التأسيس في الوطن العربي تنوعا كبيرا واتخذت أسماء كثيرة، ففي سورية كان «المسرح التجريبي» الذي يسعى إلى أسلوب فني يتواصل مع الجمهور ويكسر العلبة الإيطالية وتنصب غاياته في تحريض الجمهور على التغيير.

وفي مصر كان «المسرح الطليعي» يسعى إلى الغايات نفسها بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي. وبرزت المحاولات المهمة في هذا المجال لعدد من الكتاب المسرحيين. وفي المغرب كان «المسرح الاحتفالي» الذي يكون المسرح فيه «حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور. وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر (الإكسسوار)، الشيء الذي يدفع الجمهور إلى أن يعمل خياله وفكره فيما يرى، وأن يجعل إحساساته في حالة استنفار. وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى. إن الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلمي هي في حقيقتها كراسي فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آليا»⁽¹⁴⁾. وفي الجزائر، حدث الأمر نفسه، فها هو عبد القادر علولة يبين ما جرى بقوله الذي يصح أن يقال عن جميع المحاولات في هذه المرحلة⁽¹⁵⁾.

وفي تونس والعراق جرى شيء مشابه، فقد حطم الكتاب أصول اللعبة التقليدية في بناء الدراما. وقدموا للمخرجين مادة أعانتهم على تقديم أكثر الأشكال العربية ابتعادا عن تقليدية المسرح.

وكان مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضن الرئيسي لكل هذه التجارب والأنواع التي جاءت من مختلف الأقطار العربية وتلاقت كلها في نقطة الخروج على الطريقة التقليدية.

وحاول عدد من الشعراء كتابة الدراما الشعرية، وإن لم يطوروا البحور أو التفعيلة، منهم عبد الرحمن زيدان بالمغرب الذي مارس الكتابة بالشعر العمودي في مسرحيتي «مأساة المعتمد» و«وادي المخازن»، وهو ما حاول البعض تبريره من أن شعراء الثالوث الفرنسي راسين وكورني وموليير، وعند شكسبير نفسه، وبل وعند لوبي ديفيغا، ودولا باراكا

وكيسبدو في إسبانيا، بل إن إليوت بالذات، المعلمة الشعرية الدالة على أكبر صحوّة إبداعية بالقرن العشرين، التزم بالقيود القديمة الصارمة في مسرحية «حفل كوكتيل» ومسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، وهو يتعارض في كثير من إعادة صياغة الحاضر أو التاريخ عبر التفعيلة التي أعاد صياغتها وتبريرها أحمد شوقي وباكثير وصلاح عبدالصبور في العصر الحديث (16).

بيد أن كل هذا التمرد على البناء التقليدي طور أسلوبين محددين هما:

- المنهج البريختي.

- مسرح العبث.

وعن الأسلوبين يقول فرحان بلبل في كتابه «المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة»:

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسع والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره. وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها. وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم، لأن «الأمر الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها. وزمن الشفاء يمكن إدراكه».

أما مسرح العبث - وقد اندرج معه وتحت ما سمي بالمسرح الطليعي - فكان أقل انتشاراً. والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية. والذي دفع المسرحيين إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها «طريقة للاحتفال بموت البرجوازية» والذي جعلها لا تمتد واسعا في المسرح العربي أنها «لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك. فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأي آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم. تريد الموت، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه، وتريد أن يموت كل شيء معها». لقد اشترك المنهجان في الغضب من الواقع الاجتماعي. أما الأول فيفتح باب الأمل للتغيير وهو الحلم العربي في هذه المرحلة. والثاني يغلق باب الأمل في التغيير وهو ما لم يقبله العرب.

لكن محصلة هذا الكلام أن المسرح العربي الذي أراد التخلص من التقليد لجأ إلى التقليد، وكل ما فعله أنه استفاد من مناهج ثارت وتمردت على تقليدية المسرح. فكانهم عادوا إلى حيث بدأوا، ووجدوا أنفسهم بعد كل محاولاتهم في استقلالية البناء الدرامي المنبثقة عن استقلاليته السياسية،

يعودون إلى أحضان الذي أرادوا الاستقلال عنه. وهذا هو السبب فيما قلناه من أن تقليد المسرح الأجنبي تضايق منه العرب بقدر ما لهثوا وراءه سعيا إلى تبنيه والتمكن منه.

ونحب أن نبادر إلى القول هنا إن معركة تقليد المسرح الأجنبي للخروج منه بالعودة إليه هي التي جعلت المسرح العربي يسعى إلى «التأصيل». وذلك لأن قواعد المسرح لا تتغير. لكن الذي يتغير هو أشكال بلورتها بأساليب مختلفة في نصوص ينحو كل واحد منها نحو خاصا بصاحبه مهما بدا من تقيده بأساليب مدرسة أو اتجاه.

وبهذا الشكل لا يوجد نصان مسرحيان متشابهان - دعك من تطابقهما - وإن تقيدا بقواعد الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية. وهذا الحكم هو الذي انطبق على ما فعله المسرحيون العرب في هذه المرحلة. فقد تمكنوا من معرفة قواعد المسرح الأساسية في بناء الشخصية وتطوير أشكال التصاعد الدرامي وإتقان الحبكة بمعناها العام لا بمعنى حبكة الدراما التقليدية.

ويلاحظ الناقد المدقق هنا أنهم قلدوا منهجي بريخت والطلايعية دون أن يقلدوهما على الإطلاق، بل كان لكل واحد منهم نكهته الخاصة وطريقته في بناء هيكل جديد خاص به إن اشترك مع غيره في بعض الملامح أو استفاد من أسلوب ما - والاستفادة جزء من الإبداع الإنساني - فإنه خرج من بين يديه متفردا لا يشبه نصا أجنبيا أو نصا عربيا آخر. ودليل ذلك مجموعة النصوص المهمة التي كتبوها في هذه المرحلة. فإنك تستطيع، إن شئت، أن تعدد التأثيرات التي استقى منها كل كاتب نصه المسرحي.

وتستطيع أن تتهمه بالتقليد ما شاءت لك معرفتك ومعرفته بالتراث الأجنبي. لكنك مضطر في نهاية المطاف وبعد كل الجهد المبذول في رد نصه إلى جذر غربي لأن تعترف بأنه نص عربي شكلا ومضمونا. وأن شخصياته مستمدة من البيئة العربية، ولا داعي للتذكير بأن مفردات الشخصية التي يبنينا الكاتب هي الفيصل الأول في انتماء الأسلوب إلى أرضه، وأن بناء الحكاية متطابق مع مسار التفكير للإنسان وتلذذه بسرد الحكايات. ومعروف أن الشكل الذي توضع فيه الحكاية هو الفيصل الثاني في أصالة وإبداع أي نص مسرحي. وهذا ما فعلته المحاولات العربية.

وفي حين كان الكاتب العربي يقدم إبداعه في مجال الكتابة، كانت الفرق المسرحية العربية، كبرها وصغيرها، تقدم شوامخ المسرح العالمي. وقد انتقت منها النصوص التي تنصب في الأهداف الفكرية لهذه المرحلة. وكان تقديمها مختلفا تماما عن تقديم النص الأجنبي في المرحلتين السابقتين. فلم يقوم المخرجون بالتمصير أو التشويم كما في المرحلة الأولى. ولم يقوموا بالتحوير والتعديل كما في المرحلة الثانية. بل كانوا أكثر أمانة مع هذه النصوص. فقدموها كما هي بأجوائها ومناخاتها ومدلولاتها التي انتقيت بسببها. وكل ما فعله المخرجون في تعاملهم مع هذه النصوص هو القيام بشيء من الإعداد البسيط لكي يتناسب النص مع طبيعة خشبة المسرح العربية وإمكانياتها. وكان هذا التقديم بهذا الشكل جزءا أساسيا من عملية تأصيل المسرح العربي. معنى هذا أن التأصيل كان يقوم على تقديم النص المسرحي المتين بإهاب عربي. ومن يقدم إهابه بقوة، يستند إلى تقديم إهاب غيره بقوة.

ولو رجعت إلى ما قدمته مسارح الأقطار العربية من النصوص الأجنبية في هذه المرحلة «لوجدت هذه الأعمال من عيون النشاط المسرحي العربي الذي وجد فيه الجمهور بغيته كما وجدها في النصوص العربية. وكان ذلك تكاملا فذا في ازدهار هذه المرحلة. فهو إبداع ذاتي وانفتاح على ثقافة العالم. وليس هذان الأمران إلا وجهي العملة في ازدهار المسرح وقوة تأثيره والتفاف الناس حوله⁽¹⁷⁾. إن هذا كله يجعلنا نخلص إلى أن الكاتب العربي استطاع - لأول مرة منذ بداية المسرح العربي - أن يتقدم إلى التراث الإنساني بإضافات مهمة بينها وبين المسرحيات الأجنبية من نقاط التشابه والاختلاف مثل ما يكون بين كتاب الكلاسيكية القديمة والكلاسيكية والرومانسية مثلا، وهذه النقاط المتشابهة والمختلفة هي التي تطورت على أساسها جميع الفنون والآداب التي تستقي ممن سبقها شيئا ويضيف كل واحد من المبدعين إليها شيئا، والقاعدة التي تقول «لا جديد تحت الشمس» تصبح صحيحة إذا أتبعناها بقولنا «لكن كل أثر مبدع جديد» مادام المبدع يسعى إلى التجديد وعينه تسعيان إلى محاولة «التأصيل» وتعميقه.

يمكن القول هنا إن ما أنتجه الكتاب المسرحيون في قطر من أقطار العربية في هذه المرحلة رحل إلى عدد كبير من الأقطار العربية. ومن يقترب أكثر من

فهم الظاهرة يلاحظ أن هذه النصوص المهاجرة وجدت مرة بعد مرة إقبالا وتجاوبا وتفاعلا في القطر المهاجر إليه مثلما لقيت في القطر الأول التي عرفت فيه بل قدمت هذه النصوص في أقطارها مرات عديدة أيضا وهو ما يدل على أن هذه النصوص عالجت الموضوعات التي كانت تمثل الحلم العربي الطامح إلى التغيير بفعل ثوري أنجزه المواطنون العرب أو بفعل إصلاحى أراد العرب أن يطوروه إلى فعل ثوري.

ونلاحظ هنا أنه كما قدم الكتاب هذه النصوص القوية التي أسست لمسرح عربي مؤصل، كذلك طوعَ المخرجون والممثلون ما تعلموه في المعاهد الأجنبية أو المعاهد العربية التي تسير على المناهج الأجنبية - ولاتزال معاهدنا المسرحية العربية تفعل ذلك - لتقديم فن عربي اكتسب الخبرة والعلم ليتحول إلى فن جماهيري يلامس بالإيماء والفعل والحركة عواطف المتفرج العربي، والملاحظ هنا أن هؤلاء فعلوا ذلك راضين أو مرغمين، وتفسير ذلك يعود إلى أن الجمهور الذي كان يطلب من المسرح أن يلبي حاجته إلى التغيير والتحريض على التغيير كان هو من حول العمل المسرحي من متعة فنية إلى قضية وطنية واجتماعية، وكان على الفن أن يلبي هذه الحاجة. ومهما يكن، فإن المسرح في هذه المرحلة ازدهر بهذا التوهج على الرغم من ضعف الإمكانيات المتاحة له، فصالات العروض قليلة حتى في العواصم الكبيرة، وأكثر المدن العربية كانت تخلو من مثل هذه الصالات أو تشكو من قلة التجهيزات.

يضاف إلى هذا أن عدد الدارسين لفن المسرح بشكل أكاديمي قليل جدا، وقد اعتمدت هذه الموجة في الدرجة الأولى على «الهواة» شأنها في ذلك شأن المرحلة الثانية. والهواة هنا بمعنى الوقوف على خشبة المسرح من دون دراسة تقنياته ولا تعني نقيض الاحتراف العملي المعاشي.

الجدير بالذكر هنا أن العديد من هؤلاء «الهواة» كانت معلوماتهم العامة عن المسرح لا تتجاوز ما أتيح لهم من قراءات إن كانت كثيرة فلا تغني عن الدراسة المنهجية لأصول التمثيل والإخراج، ومع ذلك استطاع هؤلاء الهواة بالموهبة وبالاستجابة للجمهور أن يقدموا عروضاً قوية جعلت المسرح في حالة من الازدهار والتصاعد قلما نعرفها اليوم.

والأهم من هذا أن المسرحيين - على اختلاف درجاتهم - كانوا قد تغلبوا على صعوبات النقص في وجود الصالات وتجهيزها، وانصبت اتجاهات المسرح التجريبي والاحتفالي والبساط والسامر وغيرها من الأشكال التي تفجرت عن حالة الازدهار هذه، في تحويل هذا النقص إلى نقطة قوة تجاوب معها الجمهور. وهو ما يجعل العديد من الكتاب أو الفنانين من عرض التجربة مما جعل فنانا سوريا يقول بالحرف: «لقد طفنا في أنحاء القطر العربي السوري. وقدمنا عروضنا في المدن والأرياف والتجمعات العمالية في أماكن عامة ليست فيها أي تجهيزات مساعدة. فحولنا هذه الأماكن إلى شكل منصة بدائية مثل جميع الطاولات بعضها إلى بعض. وكان معنا جهاز إضاءة صنعناه بأيدينا، ولم يكن يزيد على مصابيح عادية. وكان الجمهور يحتشد بالمئات في تجاوب مذهل يتلوه نقاش حار حاد لا ننجو منه بجلدنا إلا بشق النفس. ولو أتيح لك أن تسأل عددا من مسرحيي هذه المرحلة عما أتيح لهم من إمكانيات وتجهيزات لكان جوابهم مثل هذا الجواب»⁽¹⁸⁾.

ومن الملاحظ هنا أن هذا الصعود الفكري العام كانت تتوازي معه حالة صعود المسرح الشعري الذي شهد مروره من حالة التأصيل لدى أحمد شوقي وتابعيه إلى حالة التجديد والتطوير في المحاولات التالية لدى عدد من كتاب الدراما الشعرية لعل من أهمهم علي أحمد باكثير وصلاح عبدالصبور، أما باكثير فقد واصل نتاج دراما المسرح الشعري في الفترة التي توقفت بعد ريادته وحتى العام 1959 لمدة تسعة عشر عاما، وكان دؤوبا حيويا إلى حد بعيد.

من يرصد لهذه الفترة يلاحظ أن اجتهادا كبيرا في المسرح الشعري مثله باكثير بمسرحيته: «همام في بلاد الأحقاف» (1934) و«أخناتون» (1940).

وتجربة باكثير - كما يلاحظ نقاد هذه الفترة - تجربة رائدة فقد واجه قضية توظيف الشعر وبحوره في الشكل الدرامي، إذ استفاد من محاولات شوقي السابقة في التجريب الإيجابي، وعاصر تجربة عبدالرحمن الشرفاوي اللاحقة في التعامل مع التفاعلات بشكل جديد إذ استخدم باكثير التفاعلات في ترجمته لمسرحية «روميو وجولييت» فالتزم ببحر واحد هو البحر المتدارك وعلل صنيعه الجديد باستغنائه عن الشعر البيتي أو المقفى بقوله «فهذا الشعر - أي المقفى - أبعد ما يكون عن الصلاحية ليكون لغة المسرح، لأن استناده إلى البيت الكامل كوحدة مستقلة عن سابقه ولاحقه يعمل على تجزئة الوحدة

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

التعبيرية وتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها عن بعض دون مراعاة لاختلاف الجمل المسرحية طولاً وقصراً، وينشأ عن ذلك أن الجملة المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشط في بيتين تفصل بينهما فصلاً واضحاً ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه، وكذلك الحال في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتاً كاملاً فإما أن يصلها الكاتب بجملة مسرحية أخرى أو بجزء من جملة مسرحية أخرى، وإما أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت» (19).

على أي حال، فإن هذا رأي باكثر، وهو رأي وجيه إذا علمنا أن المسرح هو فن التكثيف الكامل، تخدم الكلمات الأحداث وتدفعها إلى الاطراد والتطور، وإذا أصبحت الكلمات عالية على الأحداث، فإن الفعل الدرامي يهبط هبوطاً شديداً بل يتوقف المد الدرامي تماماً، ذلك أن الجمل الطويلة التي لا مبرر لها قد خنقت الأحداث وأجهضت التوترات الناشئة عنها وبالتالي تفقد المسرحية شرعية وضعها تحت هذا المسمى السحري الجذاب، الدراما.

وسجل باكثر نفسه في بداية النص أنه لم يسترح لبحور الكامل والرمل والمتقارب والمتدارك في الدراما، ومن ثم فقد لاحظ «أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية هو البحر المتدارك فالتزمته»، وعلى الرغم من أن رصد هذه المحاولة يرينا أن صاحبها عانى من الاضطراب، فإن التدقيق هنا يرينا أن الشاعر الدرامي حاول تطوير الأداة الشعرية وبعورها بشكل يسعى إلى التوتر الدرامي، وهو يحسب له كثيراً في حرصه على الحوار الدرامي.

وناحية أخرى تجعل من هذه المسرحية قيمة خاصة، وذلك أنها أول محاولة للاستخدام الفني للتراث في أدبنا العربي على ما أعلم، فقد كان صوت التاريخ أعلى بكثير من صوت الفن في مسرحيات شوقي وعزيز أباظة، فكانت شخوصها ظلاً باهتاً من التاريخ كأنها قد خرجت من القبر لفورها، وفقدت بالتالي عناصر الحياة النابضة بالحركة، وتحولت إلى دمي تتحرك - والشاعر معها - بخيوط التاريخ وحده. كتب باكثر هذه المسرحية وفي ذهنه صورة لهذا الملك الشاب الذي أحدث أول ثورة من نوعها في العالم ونادى بالتوحيد، واختار لمسرحيته لغة تناسب هذا «الجو» الذي عاشه أحناتون، فكانت اللغة صوفية رقاقة شفيفة تكشف عن مهارة فائقة في تطويع اللغة للدراما واستجابتها على يدي باكثر لتموجات النفس الإنسانية (20).

ونكتفي من باكثر بنص لنشير إلى عبدالرحمن الشقاوي قبل أن نصل إلى أقصى درجات التعبير الدرامي في المسرح الشعري في هذا الوقت لدى صلاح عبدالصبور لنعاين بعدها درجات الجذر التي يعاني منها هذا اللون المهم من الدراما من نهايات القرن العشرين.

وعلى هذا النحو، يمكن القول إنه توقفت حركة التطوير للمسرح الشعري إلى نهاية الأربعينيات، فلم نعاين دراما شعرية متطورة في هذا الصدد، فقد كان آخر نص لشوقي في العام 1932 وآخر نص لباكثير في العام 1959، حتى إذا ما وصلنا إلى العام 1962 طالعنا نصا شعريا لعبدالرحمن الشرقاوي بعنوان «مأساة جميلة»، ثم توالى نصوص عدد آخر من كتاب الدراما الشعرية كان في أقصى درجات التعبير لديهم صلاح عبدالصبور لتعكس حالة الصراع على الحياة الإنسانية في الأرض على حالة الصراع على التفعيلة والدراما الشعرية على النصوص.

وتصل حركة المد الشعري مع صلاح عبدالصبور إلى أقصاها، وهو ما يمكن أن نرصده معه، في حالة الصعود الشرقاوي ثم عبدالصبور بعد ذلك. أما الشرقاوي، فقد بدأ محاولاته بـ «مأساة جميلة» في العام 1962 حتى «عراي زعيم الفلاحين» في العام 1985 مروراً بنصوص شعرية مهمة مثل «الفتى مهران» في العام 1966، و«تمثال الحرية» العام 1967، و«وطني عكا» في العام 1969، و«الحسين ثائرا» و«الحسين شهيدا» في العام 1969، و«النسر الأحمر» في العام 1976.

فالشرقاوي لم يسع إلى المسرح الشعري عبر وزن واحد كما اجتهد باكثير في هذا، بل تناول الأوزان بشيء من التنوع معتمداً على البحور الكامل والخبب والرمل، خاصة في فترة تالية حين برزت تفعيلات من مثل المتقارب والمتدارك والوافر مؤثراً الاستفادة من التفعيلة الواحدة في الفن الدرامي وإن كان قد انساق «وراء الاستدعاء من دون أن يحسن لحظة التوقف»⁽²¹⁾.

وكما يمكن أن نجد هذا التراسل الذي يؤثر في إحياءات التفعيلات في أول نصوصه الشعرية، نجدها أيضاً في نهايات نصوصه «عراي زعيم الفلاحين».

وهو ما يمكن أن نوافق عليه المراقب من أن تجربة المسرح الشعري عند الشرقاوي منفصلة عن التجربة المسرحية، مما أدى إلى الكثير من التزايدات التي كانت أحد العوامل التي أسهمت في ترهل المسرحية وعدم التركيز والطول المسرف دوغماً داع، بحيث يمكن أن يقال إن تجربة الحوار الشعري في مسرح الشرقاوي جزء من تجربة الشعر الجديد في الخمسينيات لم تتجاوزها إلى التطور الكبير الذي حدث في تركيبة الجملة الشعرية في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات⁽²²⁾، بحيث يمكن القول إن التعبير الدرامي عند عبدالرحمن الشرقاوي لم يتراسل ويتواصل عبر التعبير الدلالي للموضوع الذي يعرض له.

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

وهو ما يمكن أن يقال معه إن الشرقاوي - مثل الكثير من شعراء زمانه - بدا غير موفق في النص الدرامي الشعري، وهو ما يلاحظه هنا من أن فن الشعر فاق فن الفرجة الذي هو أهم سمات الدراما، وهو ما يجعل د. الحجاجي يؤكد أن الشرقاوي - مثل باكاثير - لم يدخل المسرح من باب خبرته به فنا للفرجة، بل من خلال خبرته به قارئاً له ولا يخرج أحمد باكاثير عن ذلك، فهو دارس للمسرح دراسة جيدة. ولكن علاقته بالفرجة علاقة محدودة⁽²³⁾.

لقد حاول الشرقاوي أن يمارس الحراك الدرامي في المسرح الشعري، غير أنه يمكن القول إن محاولاته وإن بدت عالية فإنها افتقرت إلى الحراك الدرامي، وبدت أقرب إلى الحراك الشعري منها إلى الحراك الدرامي الشعري إلى حد بعيد.

وهو ما تجنبه آخر شاعر من شعراء الدراما الشعرية في نهايات القرن العشرين وهو صلاح عبدالصبور، إذ يمكن القول هنا إن الدراما الشعرية عند عبدالصبور وصلت إلى أعلى خط بياني لها في مسرحياته الشعرية التي وصلت إلى خمسة نصوص هي: «مأساة العلاج» (1964)، «مسافر ليل» (1968)، «الأميرة تنتظر» (1969)، «ليلى والمجنون» (1971) و«بعد أن يموت الملك» (1975).

ومراجعة النصوص التي قدمها عبدالصبور ترينا أنها حاولت، في محاولة أخيرة، الوصول إلى قمة قوس التغيير الذي امتد من منتصف القرن التاسع عشر حتى بدايات القرن الحادي والعشرين، لكنها تظل المحاولة التي سعت إلى التغيير في التعبير الشعري والإفلات بتطوير عناصر القصيدة الدرامية إلى تعدد الإيقاع مع تحدد الحكي، وهو تطوير لاحظته نقاد العصر حين سجلوا أن صلاح عبدالصبور أهم رواد القصيدة الدرامية لم يطور عروض الشعر الجديد بعيداً عن دينامية الفعل المسرحي، سواء في تقبله لزحافات وعلل كانت مكروهة عند القدماء، أو غلوه في التأثير بالقصيدة في دلالاتها الشعرية في خط الشعر.

وفي جميع الحالات، فقد وصل في تطوره إلى درجة قصوى في عالم المسرح الشعري في ذلك الوقت. وهو التطور الذي يمكن ملاحظته في القصيدة الحديثة عبر عدة عناصر مهمة كانت أهم أدوات الشاعر في كتابة المسرح وهي التي سهلت له مهمته، وهذه العناصر تتحدد إثر القصيدة الدرامية التي يختلط فيها الغناء بالقص لتتحرك في دائرتين لتوصل رسالة القص في إيقاع شعري قام بجهد في توظيف المنولوج توظيفاً درامياً، فضلاً عن تعدد الأصوات الذي انتقل من القصيدة إلى النص الدرامي⁽²⁴⁾.

وصلاح عبدالصبور حاول الخروج من هذه التأثيرات لتقديم واقع درامي عبر «الخطاب» الدرامي الحديث، فحاول أن يتجاوز مرحلة التأصيل منذ أحمد شوقي إلى مرحلة التطور عبر باكتير والشرقاوي وعدد كبير من الشعراء الذين أثروا الولوج من باب الدراما، فلم تجاوز محاولاتهم مرحلة الوصول في التعبير الدرامي إلى أقصاه في نهاية القرن العشرين، وهو ما نجح فيه عبدالصبور إلى حد بعيد.. يمكننا في هذا السياق أن نرصد محاولات واعية تطورت في العبور من تجربة عبدالصبور، بعضها حاول التعبير بشكل واع وبعضها الآخر أخطأه التوفيق، بعضها عبر التراجيدي كـ «مأساة العلاج» وبعضها أثر الرمز كأعماله الأخيرة: «الأميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك»، لكنها جميعا كانت تشير في السياق الأخير هنا إلى مرحلة صلاح عبدالصبور التي وقفت فيها إلى حد بعيد.

وهي المرحلة التي يمكن أن نقول فيها إنها بدت - مع تميزها - تشير إلى الأضواء التي توالى في النفق البعيد، أو هي التي توالى مع غيرها مع نهايات القرن العشرين إلى بدايات القرن الحادي والعشرين إلى الضوء الأخير في نهاية النفق الذي يمتد بعده إلى بعيد.

هذا النفق الذي لا نعثر فيه إلا على بعض الضوء البعيد في النفق البعيد، وهو ما نحاول الاقتراب منه أو التعرف عليه. وهو ما يعود بنا إلى إعادة محاولات الدراما الشعرية عبر حركتي المد والجزر في السياق الزمني، وعبر شهادات المعاصرين ⁽²⁵⁾ لهذه الفترة. إن رصد واقع المسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص في الحقبة الأخيرة يرينا بداية حراك حركة الجزر في المد المسرحي العربي من الثمانينيات حتى اليوم، وهو ما تبدأ معه حالات الانحسار والجمود - وبالتبعية - في التعبير عن الواقع عبر آليات التعبير وفي مقدمتها المسرح الشعري.

وهنا تبدأ المرحلة الأخيرة التي شهدت - على عكس ما هو سائد - تراجعاً في التعبير الدرامي وتجلياته السابقة، وعبر عديد من المشاركين فيها أو راصديها، ولدينا شهادات كثيرة يمكن التأكيد بها على هذا الجزر المروع ورموزه، من ذلك ما تؤكد هذه الشهادة عبر عدة ملامح.

أول هذه الملامح غياب «النص المسرحي»، عربياً كان أم أجنبياً، ونقصد بالنص المسرحي هنا هذا الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة. والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه.

إن مثل هذا النص كان عماد النصوص المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصلنا اليه في كل مرحلة من هذه المراحل. إننا في هذه الفترة أمام نصوص «مؤلفة» تقدم للعرض، فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة مرة أخرى، لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصرها. وهي تشير إلى أنها نصوص المخرجين الذين يريدون تقديم هذا النص أو ذاك في هذه المناسبة أو تلك على ندرتها، فهي نصوص المناسبة لا نصوص درامية تقدم الحراك المطلوب. ومع متابعة ما يقدم هنا أو هناك في الأقطار العربية اليوم يلاحظ أن المخرج يضع خطته الإخراجية واضعا في اعتباره إمكانيات الخشبة التي يعمل عليها، ثم «يفصل» كلاما مناسباً لهذه الخطة، أي أن النص يأتي تاليا وليس أولا كما كان من قبل. ويكون «توليف» الكلام لا لغاية فكرية كما كان انتقاء النص من قبل، بل يكون تحقيقا للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له. حتى إذا تناول المخرج نصا معروفا فإنه يجري عليه عملية التوليف تلك.

وهي ليست تمصيرا أو تجريبا فاعلا كما كانت الحال في المرحلة الأولى، بل هو أقرب إلى أن يكون تمزيقا وتشويها له، ولم يكن تحويرا أو تعديلا كما كانت الحال في المرحلة الثانية، بل صار تقطيعا لأوصال النص حتى يركب ما بقي منه على قالب التقنيات المسرحية. وبذلك تناقض انتقاء النصوص في هذه الفترة مع انتقائها في المرحلة السابقة كما تناقض التعامل معها.

إننا في المرحلة الأخيرة أمام حركة الجزر الحادة. ففي المرحلة السابقة، كان على العرض أن «يبرز النص» ويؤكد، أما في هذه الفترة فإن العرض هو الذي «يبرز المخرج». المخرج هنا هو بطل المسرح الشعري إذا قدم وفي مناسبات محددة، وهذا هو الوجه الأول من وجوه غياب الأهداف الفكرية التي يقيم فيها نص من الدراما الشعرية، أما ثاني الوجوه فهو الذي يشير إلى غياب الممثل بطلا للعرض المسرحي. والمعروف أنه حينما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلال الكلمة مكانة أولى في العرض المسرحي، يكون الممثل هو البطل الرئيسي لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتب كل قواه لإبرازه، وهو ما يفهم معه كلمة بريخت «أضيئوا ثمرة أعمالنا»، ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية. أما عندما يصبح الإخراج بديلا لنص الدراما الشعرية أو الممثل بديلا للفكرة والموقف، فإن «السينوغرافيا» تصبح

بطلا في العرض المسرحي.

هنا يتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا، وهنا أيضا - كما يلاحظ المراقب لحركة الدراما الشعرية اليوم - تحدث المفارقة المؤلمة. وهي المفارقة التي تشير إلى دلالة تغير الأحداث وتغير المناخ، وهو ما يتلخص في حقيقة أخرى مؤداها أنه حين يتطور فن التمثيل ويزيد عدد الممثلين وتتعدد قدراتهم، تهبط قيمتهم - بالتبعية - في العرض المسرحي الجديد الذي نعاينه اليوم في المسرح العادي فضلا عن المسرح الشعري.

وعلى هذا النحو، فنحن أمام منظومة جديدة، لم يعد مطلوبا من الفنانين أن «يمثلوا» أو حتى يجسدوا الشخصيات المقدمة دراميا تجسيدا بناء، بل صار مطلوبا منهم أن يظهروا «تكوينات الجسد» الظاهرية وتعبيرات الوجه العالية وحركات اليدين السريعة. لهذا، نلاحظ أنه زادت اليوم إشارات ودراسات عن «جسد الممثل» وقدراته التعبيرية، وليس عن شحنته الداخلية وقدراته التمثيلية، عن الحراك التمثيلي السريع أكثر من التضمن الفني الراقى.

إن ما يحدث الآن على المسارح العربية يشير إلى أمر آخر تماما، غياب الكلمة الدرامية من عالم المسرح الشعري، وإذا قدمت في مناسبة أو افتتاح فإنها تظل قاصرة عن الانتقال من فعل درامي إلى فعل درامي أرقى.

إن الاقتراب اليوم من آليات العروض المسرحية ترينا أن هذا العرض أو ذاك يقدم بين مفردات الصالة ومواصفات القاعة، وهو ما يلاحظ معه المخرج اليوم أن هذا العرض الجديد يقدم بناء على مواصفات صالة معينة بقدراتها وفسحتها وليس بناء على مشاهد درامية وأحداث راقية.

وهو ما يقول معه المسرحيون الجدد إن ما تقدمه هو الفعل التمثيلي أكثر من «المضمون» الذي يقدم في الأعمال الخالدة، فإذا نقص جزء من الشروط التقنية التي تقدم اليوم تهافت العرض المسرحي وتراجع. وذلك - كما يلاحظ الفنان المعاصر - عكس ما جرى في المرحلة السابقة. فالانتقال كان سهلا عليها. ولأن الممثل هو البطل فإنه لا يهتم بنقص المساعدات الفنية. ولأن الغاية تحريضية فكرية، كان من هم الفرق المسرحية أن تبشر بهذا التغيير في كل مكان. أما في هذه الفترة فلا الهم الفكري يدفع العروض المسرحية إلى الانتقال، ولا الشروط الفنية غير المتوافرة دائما تشجع على الانتقال. وبذلك خسرت عروض المسرح العربي تطوافها الواسع في أرجاء قطرها، وقللت

من فرص انتقالها إلى غيرها من الأقطار.

وهو ما يصل بنا إلى ملمح جديد فيما يقدم اليوم وفيما يلخص فلسفة الجمهور الذي يأتي إلى القاعة ويقوم بالدور الآخر للمتلقى.

لنتذكر مع الشاهد المشارك لهذه الفترة أن المسرح العربي كان وما زال «حاجة اجتماعية» وليس «إرثا ثقافيا»، وعندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسرا. وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة. فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة تعود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور. ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة. ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور، بل يعني تغير العلاقة معه. ويمكن أن نوافق هنا على أنه يظل محدود العدد. ودليل ذلك أن العدد الذي يقبل على العروض المسرحية اليوم أقل بكثير من عدده بالأمس على الرغم من ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي.

وهو ما نلاحظ معه أن هناك جمهورا ثقافيا من ناحية ثانية يعتبر المسرح «كمالية فنية» وليس جمهورا مطالبا بالتغيير الاجتماعي والسياسي. ومناقشاته تنصب على الناحية الجمالية وليس على الأهداف الفكرية. وهو يتلقى العروض المسرحية بحالة من المراقبة البعيدة وليس بحالة من التوحد اللاهب كما كانت الحال من قبل. وهذه العلاقة هي التي وصفناها في أول البحث بأنها شبيهة بطرفين واقفين كلاهما في مواجهة الآخر وبينهما لوح من الزجاج يفصل بينهما ويمنع اندلاع اللهب من طرف إلى آخر.

وهو ما يمكن أن نوجز معه حالة المسرح العربي في ثنائيات متعارضة كما يلاحظ المراقب لهذه الفترة الأخيرة التي نعيش فيها عبر عدة حقائق:

لقد تطور فن الأداء المسرحي ومن ناحية أخرى تراجعت الكتابة للمسرح، وهو ما يمكن أن يقال عن الإخراج الذي تطور لكن من غير هدف فكري مشترك، ونصبح مع شهود هذه الفترة بحقيقة أنه تكاملت العروض المسرحية في حلة بهية «لكنها شاحبة».

وهذا يعني أننا نعيش في هذه الحالة التي عرفت الجزر الحاد في الحراك الفني سواء عبر المسرح التقليدي أو المسرح الشعري، ونظرة عامة إلى المنطقة ترينا كم الفوضى والاضطراب الذي أصبح سائدا في الخروج من عصر العولمة إلى عصر الفوضى

«غير الخلاقة» التي ترسم للمنطقة من خارجها وتعيش فيها المنطقة لكل المؤثرات التي نعرفها جميعا، حتى إننا يمكن أن نعيد النظر فيما يجري في المنطقة - وللمنطقة - لنرى، من بعيد، مسرح المنطقة العربية بأقطارها التي تعاني - مثل كل مأساة درامية حادة - حالة من الأحداث الدامية التي تجري وكأنها حدث درامي كبير يتعدد فيه نظام الإشارات ورموز العلامات وخطوط الحركات والأفعال الدرامية لتصنع كلها في المشهد الأخير ميلودراما هائلة.

يمكننا أن نقول إذن، ونحن نتابع حالة المد والجزر الهائلة في المنطقة، إن الحراك الدرامي الشعري انتهى إلى الاخفاق، وإن حركات التأصيل الدرامي التي بدأها خليل اليازجي بمسرحية «الوفاء والأمل» في بيروت ثم في القاهرة في منتصف القرن التاسع عشر تشهد حالة الجزر الحاد الذي تعرفه دراما المسرح الشعري العربي اليوم، وهو ما يحتاج منا العود - من جديد - إلى البدايات، الحراك الأول من التأصيل إلى التغيير.

الباب الثاني

الدراما الشعرية «عين الطائر» (المشهد الأفقي)

لنستعد عين الطائر هنا عبر حراك التطور
والتغيير في الواقع.. من التعريفات والتجارب
الأولية إلى الحراك الفاعل الدال عبر الزمن..
وهو ما نتمهل عنده قبل أن نتمهل عند حركة
الضوء التي تمضي إلى نهاية النفق؛ إنه الحراك في
مرآة الدراما الشعرية بين حركتي التأصيل والتطوير
عبر نماذج مختارة.

هذا الحراك الذي يعيدنا من المشهد الأول
إلى المشهد الأخير عبر مشاهد عين الطائر.. من
منتصف القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن
الحادي والعشرين.

بيد أن ثمة خطوطاً أولية هنا في المحيط الزمني
تشير إلى معنى الحراك في التراكم الزمني تضيف
تراكما⁽¹⁾ حيويًا دالاً على ما سبق.

«إن الحراك الإيجابي - مع غيره -
من أدوات الإبداع الفني أو الفكري
- يجب أن يحمل «خطاب»
التغيير بعنف، ويتوسل في هذا
بكل تقنيات المسرح الموروثة، وكل
مفردات التاريخ ورموزه»

المؤلف

من ذلك أن الخطاب السياسي لا يحمل معنى سياسيا مجردا، وإنما يمكن القول معه إن كل خطاب سياسي يحمل حدثا سياسيا معيننا يتفق أو يفترق مع «الحدث» الفاعل في حياة الأمة، وهو «حدث» يتحدد في إطار الماضي أو الحاضر، كما أنه لا يتوقف عند تعريف معين.

وهو ما يفهم منه أن يتفرغ بعد ذلك للاتجاه التاريخي الذي لا ينفصل عن السياسي وإن اتخذ مادته من الماضي، وهو ما يحمل دلالة إضافية سنصل إليها فيما بعد.

إن الرؤية هنا تتجه إلى الفعل في المقام الأول وتتوسل للوصول إليها باتجاهات معينة لا بأس أن يكون التاريخي وسيلة من وسائلها، غير أن الحراك الإيجابي يظهر عبر أشكال مختلفة إما مباشرة أو غير مباشرة؛ إما سياسي خالص أو تاريخي استعاري أو تراثي أو يتجه إلى الأيديولوجي أو الميثولوجي، وما إلى ذلك، مما يشير إلى أن تعدد الخيوط في النسيج الواحد لا ينفي عنه تعيين لون النسيج وتحدده في التحليل الأخير. إن الاتجاه السياسي هو الذي يطرح نفسه على المشهد الدرامي الراهن.

ومن ذلك أيضا أن أغلب النصوص هنا، وإن مضت في اتجاه الدلالة السياسية، فإنها لا تعدم الوعي بالتاريخ والتراث على اعتبار تأكيد دينامية الأمة وهويتها.

ففي حين نجد المجري السياسي ماضيا عند كاتب معين لا نعدم تيارا أو أكثر يمضي في المجري العريض لكاتب أو أكثر، إذ لا يمكن تصنيف كل نصوصه من الاتجاه السياسي، ومع ذلك، فإننا لا نريد السقوط فيما يسميه البعض بـ «الدراما المشكلة»، أي تلك التي يصعب التوصل إلى دلالتها عن طريق التيار السياسي.

وبوضوح أكثر، إننا لا نستطيع أن نمضي في تيار بعيد عن السياسي، فبعض هذه الأعمال «يمكن توجيهه إلى طريق آخر، ولكن من الصواب أن نميل إلى الرأي الذي يقول إنها تظل أقرب إلى المسرحية السياسية». وهو ماؤكد عليه هنا أن قراءة الناقد لنص يجب ألا تكون هي - دائما - القراءة الأخيرة، غير أن السياق العام - للعصر والدلالة - يمكن أن يمنحنا هذا التصور في إطار أوسع وأشمل.

إذن، يظل المجري العريض للتدفق السياسي وهو الأغلب، غير أن التاريخ هنا لا يعني أن النص يتبع التاريخ، أي أننا نتمهل عند الإطار التاريخي فحسب، وإنما هو - كما سنرى - يتوسل بالتاريخ لتأكيد الدلالة السياسية التي يسعى إليها، ومن ثم، يظل التاريخ أداة - من أدوات كثيرة - نتلمس فيها الخيوط الرئيسية من دون التفاصيل العميقة.

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

إن التاريخ هنا لا يعنينا في حد ذاته - كما هي الحال عند المؤرخ، وإنما يظل - كما قلنا - وسيلة لإظهار الإسقاط السياسي أو «لتسييس» الدلالة من دون الوقوع في محذور الأداة الوظيفية للمؤرخ.. غير أن طريقة توظيف التاريخ أو الإفادة منه بدرجة ما هي الفارق بين استخدام التاريخ لتأكيد الدلالة السياسية أو استخدام السياسة لتأكيد واقعة تاريخية. الأولى تظل مهمة كاتب الدراما. والأخرى تظل مهمة المؤرخ.

إننا نعود إلى التاريخ لنفهمه جيدا قبل أن نعاود الظهور على مسرح الحاضر لكيلا يتكرر التاريخ مرة أخرى وهو ما يعود بنا من جديد إلى الهدف الأساسي الذي كتب من أجله هذا النص أو ذاك.

وهو ما يصل بنا إلى الأمر الثالث.

إن تلمسنا للتعامل مع النصوص إنما يكون في إطار تاريخي ليس التاريخ العام - وإنما تحديدا تاريخ كتابة النص. فكما أسهبنا فيما قبل من أننا نتبعنا حركة المسرح الشعري حتى الثمانينيات - أو نهاية الثمانينيات - فإننا هنا نتبع هذه الحركة فيما بقي من تسعينيات القرن الماضي وبداية هذا القرن.

لقد تتبعنا حركة نشر أو كتابة النص المسرحي تاريخيا، إيماننا منا بأنه يتماشى مع الدلالة السياسية، ثم إنه يتماشى مع الوعي بضرورة التطور في درجاته المتباينة في هذا العصر الذي تحيا فيه الأمة في حقبة عصيبة من تاريخنا القومي. وهو ما يصل بنا إلى الأمر الرابع من أننا مازلنا نراهن - كما أشرنا دائما - على أن مهمة المسرح تظل السعي إلى التغيير، وليس التفسير وحسب، وهو ما يفسر كيف أن رواد المسرح الشعري في المسرح الراهن مازالوا ينحون إلى الاتجاه السياسي، ومن ثم، ما يرتبط به من ضرورة لتغيير وإحداث قطيعة من كل مظاهر السلب في الواقع العربي المحيط بنا.

إن الحراك الإيجابي - مع غيره من أدوات الإبداع الفني أو الفكري - يجب أن يحمل خطاب التغيير بعنف، ويتوسل في هذا بكل تقنيات المسرح الموروثة، وكل مفردات التاريخ ورموزه، وكل المؤثرات الحديثة من أجل إحداث هذا التغيير. وهو ما يعود بنا دائما إلى المصطلح للفرقة بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري. إنه يعود بنا إلى الفهم الواعي لفن دراما المسرح الشعري.

لقد انتهى كتابنا وباحثونا إلى التفريق بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري فراحوا يرددون أن الشعر المسرحي هو شعر، وهو الشعر الذي ورثناه عن الأقدمين. ويحتفظ الشعر المسرحي بلامح الشعر الذي يطلق عليه الشعر الغنائي، مثل استقلال البيت والقافية وعدم خلط الأنواع.. وما إلى ذلك.

وهنا يمكن تحديد المصطلح أكثر حين نفرق بين «الشعر المسرحي» و«المسرح الشعري»، وقد أسهبا فيه في أكثر من موضع، فالأول منهما شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع وفق ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة؛ وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بدءاً من معلقة أمراء القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في «نعم» إلى حدود المسرحية الشعرية، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن، ومنها «الجنين الشهيد» و«مقتل بزر جمهر»، و«نيرون» لخليل مطران، و«الريال المزيف» و«المسلول» للأخطل الصغير، ثم تطورت في النصف الثاني من هذا القرن في القصائد الطويلة الدرامية، مثل «حفار القبور» و«المومس العمياء» للسياب، و«البحار والدرويش» و«السندباد في رحلته الثامنة» لخليل حاوي وسواها، وهذا ما يبين أن هذا المصطلح عائم، ولكننا - مع ذلك - يمكننا أن نقول: إن الشعر المسرحي هو شعر أولاً ومسرح ثانياً، وهذا يوصلنا إلى تعريف «المسرحية الشعرية»، فهي مسرحية أولاً وشعر ثانياً.

هذا ما نتمهل عنده بشكل رأسي أكثر قبل أن نعود إلى الإطار الأفقي في الرؤية إلى الخطاب في هذه النصوص، وهو ما نؤكد ثانياً أن المسرح الشعري كان هدفنا هنا، وأسباب النكسة التي حلت به تنتمي إلى الفترة الأخيرة التي نعيشها أكثر من العود إلى فهمها في التعرف على بدايات المسرح الشعري وتواليه.. وفي استعادة للتعريفات الأولية هنا؛ فإن العوامل التي تجعل الشعر شعراً رائعاً هي العوامل نفسها التي تجعله درامياً عميقاً، وهكذا لا نجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها وإلى أن البعض الآخر أعرق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق وشاعرية في الوقت ذاته. وليس هذا ثمرة التقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة لنفس النشاط الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت نفسه - كما يلاحظ الناقد الغربي اليوت - وبهذا التوحيد بين النشاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما يشير اليوت إلى مبدأ مهم: هو وحدة الحدس الفني، والوسيلة التي ينتقل عن طريقها هذا الحدس.

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

إن الشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ، وإنما ينبع الشعر أساساً من «التصور الدرامي» الذي يتعهدده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية.. وإذن فليس من المحتوم - كما يلاحظ د. عناني - أن يكون الشعر المسرحي شاملاً للخصائص التي نعهددها في الشعر الغنائي القصصي مثلاً، وإنما المحتوم حقاً هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعراً. أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها.. وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة، وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعري لغة شعرية، وهو ما يدفع د. عناني إلى أن يشير إلى أن اليوت هنا يؤكد في هذا ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة «بلاغة» فيؤكد تلك الوحدة بين الحدس الفني والوسيلة⁽²⁾. وهو ما نتمهل فيه في العودة إلى نصوص هذه الفترة.

إن مراجعة نصوص هذه الفترة ترينا أنها تمضي في الإطار السياسي وفي الوقت نفسه تتخذ من التاريخ - أكثر من التراث أو السيرة الشعبية - لتأكيد قيمة هذه «البلاغة التعبيرية»، وهو ما يحمل إشكالية فنية لا ينبغي للقارئ/ المشاهد هنا ألا يشعر بها، فالوسيلة - كما أشرنا - تظل جزءاً لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات ومشاعرهم. وهو ما يشير إلى أننا يجب أن نتعامل مع النص- في الدراما الشعرية على أنها وحدة «عضوية» لا تنفصل فيه هذه الدراما عن تلك الشعرية.

فلنتمهل، أكثر، عند المشهد الراهن، عند مشاهد هذه الدراما الشعرية.

الإطار السياسي

الإطار السياسي يتحدد هنا في التاريخ أكثر من التراث، وفي التاريخ الجدلي، أكثر من التاريخ الخاص.. وهو أن تلمس التاريخ بمعناه الحرفي، إنما يكون بهدف سياسي في المقام الأول، فمع تنوع الدالات السياسية للحدث في هذه الفترة يتأكد لنا أن الكاتب استطاع أن يفلت من التاريخ من حيث كتابة الحدث التاريخي كما هو أو الإحالة إلى الماضي من دون استنهاض الدلالة المباشرة في مرآة الحاضر.

إن التاريخ هنا يظل مرآة للحاضر بعيداً عن تفسيرات الميثولوجي أو الإشكالات التاريخية الكبرى، إنه رداء وحسب للوصول إلى الصراع المعاصر في هذا العالم الذي نحيا فيه.

فإذا رصدنا لهذا الهمّ تاريخيا فسنعثر على «حالة» أشبه بطرفي الهزيمة والتشوف إلى النصر.. حالة هي أقرب إلى الواقع المنكوب وفي الوقت نفسه التشوف إلى المقاومة والعمل لها داخل النص لا خارجه.. وهو ما يسعى كُتّاب «المسرح الشعري» في هذه الحقبة إلى تأكيده.. سواء التطلع إلى مرآة التاريخ أو الترجمة لاستلهام الزمن الفائت للبحث عن رد الفعل ضد هذه الهزيمة أو الهزائم الكبرى التي قمر بها الأمة العربية. وهو ما يقترب بنا من المجرى العريض.

إن التاريخ عند محمد عناني لا يغادر التاريخ العربي الإسلامي في عملية «الغربان» و«جاسوس في قصر السلطان».. إن الحيّ هنا يدور - رمزا - إلى هذا القمح الذي أكلته الغربان في العصر الذي أُطلقَ عليه «الشدة المستنصرية» حين عانت البلاد المجاعة. إن الغربان هنا دلالة تشير - في معادلها الموضوعي - إلى أعداء الشعب، وهم أعداء يبدأ هرهمم الذي يحتل كل أرض البلاد من القمة - المركزية - هبوطا إلى السّفح، حيث يندر أن يخلو مكان منهم، فإذا زادت الأزمة وقت تربص غربان الخارج بنا يسقط الشعب أمام الاثنين:

- الخطر الداخلي

- الخطر الخارجي

إن أنماط الغربان وأشكالها تتوالى أمامنا في كل الأشكال وفي كل مكان:

غرباننا من كل لون

فالبعض أسود

والبعض أزرق

والبعض كالشيطان أحمر والبعض كالثعبان أرقط

والبعض كالشيطان أحمر والبعض كالثعبان أرقط

والبعض هفهاف جميل القد زاهي الريش أصفر⁽³⁾.

ثم إنهم بوضوح أكثر من الداخل قبل أن نكتشف أنهم آتون من الخارج أيضا، فمن

الداخل تبدأ المأساة - دائما - ولا تنتهي:

غربان هذا العصر يا وزيرهم أعوانك الكبار!

أعوان والينا المهيب

ضباطه وعساكره!

كل ينال حصة ثم يولي
يقول نفسي أولا⁽⁴⁾.

وربما كان من أهم غريبان الحاكم المثقف، الذي عرفناه قديما من العلماء وعرفناه الآن من «الأفندية» والمثقفين، إن النص الذي يشير إلى كثير من الشخصيات لإتقان العمل الدرامي يظل العارف فيه دائما منحازا إلى الحاكم، فإذا كان الحاكم دائما يتعلق بقيمة الهرم، فإن المثقف يظل تابعا له دائما، إن «معروف» يؤدي دوره السائد دائما سواء في فترة الشدة المستنصرية أو الشدة العربية، ونواصل مع هذا الحوار:
معروف مازال هنا.

معروف هذا صاحب كل الحُكَّام ولسوف يظل بمنصبه
ينعق في سمع الأيام..

وإذا كان الراوي هنا يقوم بدوره وراء الكواليس، فإن هذا الدور لا يزيد عن هذا، الصوت المجهول الذي يصعد دائما محذرا من بعيد (= المؤلف) الذي يقوم هنا بدور الراوي، فهو أحد المثقفين أيضا، الذين وإن اختلفت توجهاتهم، فهم مدانون بدرجات، فكلنا مدانون لما يحدث في هذا الوطن:

هل أبقى
أن تبقى أو لا تبقى
أمر تافه⁽⁵⁾.

وإذا مثلت الغربان رموزا كثيرة في هذا النص، فإنها تؤكد في النص الثاني لمحمد عناني، إن غريبان الداخل - الحكام والمثقفين - أخطر من حكام الخارج - التتار.. - إنهم غريبان الداخل الذين يظنون يلتهمون كل شيء ويشيعون كل فاحشة، حتى إذا أهلكوا الوعي والضمير، وأجذبوا الأرض والزرع، فإن هزيمتهم تظل هزيمة للوطن المغلوب على أمره، لأكثر من هنا، إنهم إذا هزموا، فإنهم يظنون باقين واقفين على الأرض، يشغلون الناس بأخبار الحرب، ويرفضون أن يتحدث أحد عن الحق، بل يرفضون أن يعلو صوته فوق صوت المعركة القادمة مع العدو، وبذلك يحكم الغربان ضراوتهم أكثر من الداخل، ولا شك في أن عناني هنا يستوحي هذه الهزائم التي نالتنا في نصف القرن الأخير، حيث كان الغربان سادرين في قسوتهم ضدنا باسم السلام أو باسم الحرب:

إننا نمتص دماء الناس وقوتهم باسم الحرب نلهمهم بالأخبار الزائفة عن النصر
حتى نأخذ ما في أيديهم.

بل ما يحيون به ويعيشون عليه وفي مرة أخرى يسعون بصوت البعض إلى
إخفاء النكسة بعد النكسة.

وتتكرر الأفكار التي تؤكد بقاء الغربان، والعمل بنشاط لاستمرارهم سواء كانت الحال
حال سلم أو حرب، بل إنهم في حال الحرب يروجون لبقائهم أكثر:
من أربعين سنة.

في كل يوم يعقدون الصلح ثم يمزقونه!
في كل يوم يكسبون الأرض منا ينشرون بناتهم وبنيتهم في كل ربع.
بل إن الغربان يقيمون بهه الحال في المحروسة منذ آلاف السنين، الخطر الداخلي يقومون
عليه والخارجي يستفيدون به:
لا شأن لسلطان البلد بأحوال الناس.

فلقد ظلت آلاف السنوات على ما هي فيه..⁽⁶⁾ يتمثل الخطر الداخلي - كما الخارجي -
ونحن تحت يد الغربان ومغالبيهم، يقول فرج، مصري، عجوز:

يا صاحبي أفق
على الأبواب من ديارنا تثار
ونحن بين شقي الرحي
نتابع الذي يقوله الحكام
ونسلم الذي يحكونه عن التثار
لكننا أسرى
لا نستطيع أن نصد صولة الكبار
أو أن نقول لا.. حتى إلى الصغار⁽⁷⁾

إن الحرب ضد العدو الخارجي إنما (تتبدى هنا) - على لسان محمود، الإنسان المصري
الذي اتهم كذباً بأنه جاسوس، ومن هنا، فإن التنبيه إلى هؤلاء الغربان هو أهم ما حرص
عليه الكاتب طوال النص.. وعلى هذا النحو، فإن عناني يشير إلى الخطر - خطر الغربان -
الداخلي والخارجي.

غير أن مهدي بندق - في نفس الفترة - يوغل أكثر في التاريخ ليحاول أن يخرج بنا -
عبر العمل والوعي الشعبي - إلى الأمام.

فإذا كانت الغربان تتحلق في الداخل والخارج فإن التنبه إليها، والعمل لها لا بد وأن يحدث في إطار المواجهة. ووسيلة المواجهة عند الكاتب هنا تظل هي المقاومة، التي لا ترتبط بتعرية وجوه هؤلاء السادة في الداخل (الغربان) وإنما بما يرتبط بها من معنى المقاومة الشعبية. والمقاومة هنا هي فعل شرطي للمستقبل.

إننا بقدر الاقتراب من الشعب بقدر ما نمتلك الوعي بشروط المقاومة والوعي بما تؤدي إليه. وعلى هذا النحو، راح مهدي بندق عبر أعماله الدرامية خاصة، وراعيته الفرعونية الأخيرة على وجه أخص: إلى تأكيد هذه الحقيقة. كيف نواجه العدو؟ كيف نتعامل مع «غربان» الداخل والخارج.

كيف يكون التمرد على المركزية هو السبيل إلى الخلاص من الإمبريالية. إننا لا نعدم ذلك في أكثر من موضع (آخر أيام أخناتون 1998/ هل أنت الملك تيتي 1998/ حشيشوت بدرجة الصفر 1999/ بسماتيكو بسماتيك).

صحيح أن مهدي بندق له إسهامات في المسرح الشعري تصل إلى أكثر من عشرة نصوص، وتضيف إلى الاحتفاء بالتاريخ الفرعوني والتاريخ الإسلامي والإغريقي. غير أن صورة التمرد حين تقترب من الوعي الشعبي تمثل أنضج دلالة في نص الدراما الذي يسعى إلى التغيير.

ويظل البحث عن القيم الإيجابية في التراث من أنبل الدلالات التي تسعى إلى التغيير، فنحن نعود إلى الماضي هنا من أجل البحث عن المستقبل، والولوج إلى الماضي للخروج منه إلى المستقبل إن نص «آخر أيام أخناتون» يركز على قيمة المقاومة، أو التمرد على المركزية أيا كانت. بل إن أخناتون نفسه - صاحب التوحيد - يدرك هذا جيدا، إن محاولة إقناع الجميع بقيمة واحدة - أيا كانت - تظل خروجاً على الوعي بالحاضر، بل خروج على شروط الإيمان نفسه - نسمع أخناتون يقول مبهوراً رداً على نفرتيتي التي ترى أن التوحيد هنا يمكن أن يستخدم سياسياً لتوحيد الإمبراطورية، وتوحيد الإمبراطورية يستدعي، بالتبعية، الخضوع لرموز هذه القوة المستبدة، يقول:

ذلك تفسير لم يخطر لي في بال قط، فأنا لم أفرض إيماني بالقوة أو بالتدليس بل

قلت ليؤمن من يشاء⁽⁸⁾. ويرد عليها في موضع آخر:

خطر يا نفر.

فأنا مشغول بهوم البشرية جمعاء بالماضي والمستقبل في الوقت نفسه⁽⁹⁾.

وعلى هذا النحو، فإن السعي إلى التمرد على القوة المركزية في هذا العصر - وأي عصر - إنما هو سعي إلى العودة إلى الوراء، وهو ما ندرك معه كيف أن العودة إلى الوراء لا تحدث إيجابيا إلا بالولوج منه إلى المستقبل، الإفادة من الماضي للخروج إلى المستقبل لا الجمود فيه، يضيف في موضع آخر:

لست سوى أرض تتشقق ظمأ وحواليها نهران: الأول يتسرب في

صحراء الماضي والثاني مازال جليدا لا يروي غلة

وهنا تكون نفرتيتي تنبّهت إلى قيمة المستقبل فتجيب:

دعنا نتنفس فوق النهر الثاني علّ الثلج يذوب فنشرب من

ماء المستقبل⁽¹⁰⁾

على أن اخناتون يدرك جيدا أن المستقبل لن يكون قادرا على المجيء من دون أن يهبط الحلم إلى الشعب، إن تمردا ضد الفكرة الواحدة لا يتحول إلى واقع من دون عقول واعية، وعلى هذا النحو، فإنّ الربط بين المستقبل والشعب يكون في عقل اخناتون حين يتقدم إلى الشعب:

فاحلم في نومك أن الشعب سينهض يوما لينفذ مشروعات

المستقبل، ويضمّد جرح الزمن الغائر بين الحاكم والمحكوم⁽¹¹⁾.

وعلى هذا النحو، يمضي السياق الدرامي في البقية الباقية، إننا في نص «حتشبسوت بدرجة الصفر» نصل إلى هذا الاقتناع، فلا يمكن لهذه الملكة أن تحقق أحلام شعبها من دون أن تهبط إليه، وإنّ درجة الصفر لدى المرأة هي أن تصل إلى هذا الفهم. إنها تحيا هذه التجربة الملكية لتصل منها إلى حقيقة أن السلطة الشعبية هي أهم السلطات قاطبة، لتقول في نهاية هذا النص لزوجين من أبناء الشعب:

لكن حتشبسوت أكاد أراها الآن، (وبصوت متهدج) بلغت

حتشبسوت الآن الصفر، وتلاشت فاتنة العشرين مع الزمن الهارب،

وهأنذا أبصر نفسي أما لك ولسعت، سعت شقيقة نفر الراحلة الملكية،

سعت أميرتنا الشعبية⁽¹²⁾.

وفي موضع آخر تصيح في أحد الضباط الحاكمين المتعجرفين:

أنت ذي وطموح لكنك أعمى ولهذا لا تسمع إلا صوت الجالس

فوق العرش أما الشعب فلا يعرفه أمثالك⁽¹³⁾.

وتتباين ثلاثية (المقاومة / الشعب / المستقبل) في النصين الآخرين (هل أنت الملك تيتي) و(بسماتيكو.. بسماتيك) لنرى كيف يجب أن يعي الإنسان أن القيمة الحقيقية هنا يجب أن تكون للقوى الشعبية، وأن الحاكم حين يهبط من مركزية القوة الغاشمة المترفعة إلى قيمة الوعي الشعبي يكون قد اختصر الطريق إلى الوعي بهذا الشعب، ومن ثم، الوعي بحتمية المستقبل.

بيد أننا قبل أن نترك مهدي بندق ثمة ملاحظة بدهية تسعى في «الخطاب» الدرامي لديه بشكل أخاذ، إذ أن السلطة هنا ليست هي السلطة الداخلية فقط كما إنها ليست هي السلطة النافذة لبعض الحكام المتنفيذين أو المثقفين الانتهازيين، وأما يمكن أن تكون القوة المركزية «تتعاكس» في زمن العولمة لدى قوى إمبراطورية عالمية.

إن أختاتون يخاطب البعض بعبارات تكاد تنطبق على الإمبراطورية الأمريكية الآن، وعلى الساكن في البيت الأبيض، يقول أختاتون مخاطبا البعض، متسائلا في دلالة بدهية وهو يشير إلى صاحب هذه القوة المركزية الكونية:

لكن نظاما كونيا يتعبد لإله واحد

إله يطر خيرا من يده البيضاء.

ويمثله في الأرض رئيس يسكن في بيت أبيض.

يمكنه أن يصهر كل الأمم السوداء.

وكل الأقوام الصفراء.

وسائر ألوان الطيف

داخل بوتقة واحدة ذات بيض كوني.

وبهذا.. تتحقق للجنس البشري..

(وبأسى بالغ) الجنس المضطرب المتمزق - يا عيني -!

وحدثه الشامخة المرجوة⁽¹⁴⁾.

وعلى هذا، لا يكون أمام الإنسان العربي هنا - على جميع المستويات، ومع جميع الأزمنة - غير المقاومة، المقاومة بوعي شديد، والتضحية في سبيل الحق مهما يكن الطرف الآخر الأقوى، فإما أن تؤدي المقاومة إلى النصر وإما أن تؤدي إلى الشهادة، وكلاهما - كما راقبنا شخصيات مهدي بندق - تؤدي إلى التغيير⁽¹⁵⁾. والتغيير يظل من أهم سمات الدراما الشعرية.

وإذا كان عناني يحذر من «الغربان» ويسعى إلى التنبيه إلى غربان الداخل - بوجه خاص - وبندق يسعى إلى التحفز بالمقاومة والتثبت بالشعب، ويعمل للمستقبل، فإنني أسعى إلى التحذر - عبر التاريخ والإفادة به - في نصوصه الأولى حيث اعتمد المؤلف رؤية تنطلق من «أن الأحداث لا تقوم بنفسها وإنما يصنعها الناس بالفعل أو بالعودة عن الفعل»، حتى يستطيع أن يكون موضوعيا بأقصى درجة وأقصى درجة إلى أن يناله قدر من الإدانة وإن تكن إدانة تاريخية تصيب الموقع والرمز وتتجاوز - بدرجة ما - ذات الكاتب.

نحذر هنا من أن التاريخ أداة في يد كاتب المسرح السياسي استطاع من خلاله تحطيم وحدتي الزمان والمكان، ولم يهتم بمدى دقة تكرار الحادثة التاريخية بل كانت غايته بناء مسرحيا يطرح وجهة نظر تجاه الواقع بغية تغييره فهو يغير التاريخ بشكل فني، متوسلا بآلية الإسقاط وهو ما حققه المؤلف تقنيا في مسرحيته «الحصار» حيث اعتمد الإسقاط من أجل التنبيه إلى الوعي بالحاضر، وجاء التاريخ في تضاعيف النص برهانا ينير الفكر ويطلق النبوءة والمحاذير.

ويجدر بالذكر هنا أن الإسقاط في نصوص المسرحية جاء مراعيًا للشروط الفنية التي تجعل منه وسيلة لا غاية في المسرح السياسي الذي يتجاوز التاريخي فلم يعلنه المؤلف في «تحديد ومباشرة ودعاية» يستهجنها المتلقي وتوزع الإسقاط على جوانب متفرقة داخل مساحة النص المسرحي توزيعا متناسقا في مواقع سياقية مقنعة للمتلقي.

ومن الشروط الفنية التي تجعل من الإسقاط معينا فنيا لا عبثا على المتلقي والمؤلف في آن واحد ما حدده محمد حسن عبدالله في نقاط ثلاث تحققت عند الكاتب في نصوصه الشعرية الثلاثة، خصوصا مسرحية «الحصار»، نذكرها على النحو الآتي⁽¹⁶⁾:

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

1 - ألا تأخذ الإسقاطات الشكل التراكمي في مشهد أو فصل ولم تتأثر - وحدها - بالمعنى المجرد لمضمون المسرحية وإنما حققت مبدأ الإيقاع والتناغم حيث انتشرت بنسب شبه ثابتة بين فصول المسرحية.

2 - الإسقاطات تختار سياقها المقنع المطلوب في داخل الحدث التاريخي، ومن ثم لا تستمد وجودها المطلق من أنها تداعب أو تثير التنظير بالحاضر.

3 - أنها لا تأخذ شكلا واحدا وإنما تتكون وتتخفى في كلمة، في حركة، في تقنية مسرحية، في رمز، أو في توزيع الأدوار أو في سلب كما في إيجاب (بالقياس للواقع) وبهذا يتم تقبلها وتحفظ الذاكرة بها لأنها تفرض فرضا ولا تلتصق التصاقا، إنها أحد خيوط النسيج الكلي للمسرحية.

واستطاع المؤلف أن يبتكر أحداثا صغيرة يفسر على ضوئها الوقائع الكبيرة ويكشف عن الوجود الإنساني، ومن أجل هذا أهمل جوانب بارزة ومعروفة عن الحدث التاريخي وانتقى أحداثا قد تبدو صغيرة أو أقل شأنًا عند المؤرخ ولكنها عند المؤلف المسرحي ذات دلالات إنسانية وإمكانات فنية تفوق ما تنطوي عليه الوقائع الكبيرة. وحاول التوفيق بين وقائع التاريخ الثابتة ومقتضيات الفن المسرحي، فأصبح همه الأول الخلاص من قبضة التاريخ والصورة الشعبية وأصبح الشعر أدواته الأولى في التصوير بما ينطق به البطل من حكمة أو مبدأ ديني وخلقى وبما يجري بينه وبين غيره من حوار يكون حديثه هو محوره الأساسي، ويكون حديث الآخرين استفسارا منه عن الحقيقة أو استقبالا لرأيه وحكمته⁽¹⁷⁾. وهو ما يقترب بنا من النص في الجنوب.

يتجاوز التعبير التاريخي إلى الرموز الأسطورية في السودان حين نلاحظ أن عديدا من النصوص كانت تسعى إلى الجداريات في المعابد السودانية القديمة ودراسة المنحوتات واستخلاص التجارب الحياتية في هذه الحضارات وفي عروض مثل «أغنية الدم» وعرض «موت مواطن عادي» و«اللصوص يسرقون المنزل مرتين».

وجميع هذه النصوص كانت من تأليف وإخراج كاتب واحد هو سيد صوصل، وهي عروض قدمت في مناسبات عديدة مثل مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2006م إلى مهرجان طقوس بالأردن 2008 قبل أن تعود إلى العاصمة السودانية⁽¹⁸⁾.

يلاحظ أن النصوص في الجنوب راحت تغلو في التأكيد على الحس الصوفي الذي يرتبط جغرافيا بثقافة السودان وهويتها الخاصة بالمجتمعات السودانية كالأعراق والإثنيات والأديان، والطقس الشعبي (الزار)، إلى غير ذلك مما يوظف التاريخ والثقافات المتوالية لتأكيد «الخطاب» الدرامي الشعري.

نرحل من الجنوب إلى الغرب.. ونرحل إلى العراق لنستعيد التاريخ عبر الأسطورة التي تقوم بدور التاريخ.

إن معد الجبوري يقدم أكثر من نص: الأول في الأسطورة والآخر في التاريخ وكلاهما يتلمس هذا الرمز الثقافي في التعبير عن القضايا المعاصرة.

إننا أمام نص ملحوظ في الدراما الشعرية بعنوان «آدابا».. كتبه مؤلفه في بداية السبعينيات ونشر نهاية السبعينيات (كتب العام 1971 ونشر العام 1977)⁽¹⁹⁾ ويبدأ الصراع في الأسطورة/الرمز داخل النص وخارجه على بوابة الخليج، في جنوب العراق القديم، حين قام (آدابا) مخلوق الآلهة، صياد السمك، بكسر أجنحة الريح الجنوبية، وانحاز إلى الطبقات الكادحة، من المذلين والمهانين والفقراء والعبيد، حينما دار الصراع العنيف بينهم، وبين الكهنة والإقطاعيين، وأصحاب المصالح والنفوذ المادي والمعنوي. وهو ما تطور معه الفعل الدرامي.

لقد حقق «آدابا» نصرا عظيما بعمله هذا، مما أغضب «أنليل» إله العاصفة، الذي يطرح الأمر أمام كبير الآلهة «آنو»، وأمام مجمع الآلهة، الذين يقلقون من قوة آدابا، ونفوذه، وقيادته للناس. فيعمد «آنو» إلى محاولة كسبه وشرائه، ويدله على طريقة، لكي يصبح هو الآخر إلها، وينضم إلى مجمع الآلهة، وبذلك يتحول من كونه بشرا، يساند ثورة الفقراء، إلى إله يساند تخطيط الآلهة، في إبقاء سيطرتهم على البشرية. غير أن آدابا يرفض ذلك، مفضلا التضحية بنفسه في سبيل ثورة الإنسان، وانتصاره على جلاديه دراميا.

وأكثر ما يلاحظ هنا أنه حين يختفي آدابا من أحداث الفعل المسرحي في نهاية المسرحية، نجد أن وجوده الفردي المادي، قد تحول إلى وجود جماعي منظم، يحقق الانتصار على الكهنة والإقطاعيين. إنه الصراع من الفردي إلى الجماعي. يدور الصراع في المسرحية، باتجاهات ومستويات أساسية ثلاثة:

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

- فهناك الصراع بين الآلهة أنفسهم، صراع الهيمنة والسيطرة وتحقيق النفوذ، عبر ممثلهم الذين يتحدثون باسمهم

- وهناك الصراع بين الآلهة والبشر، حين تخشى الآلهة من محاولات زحزحتها عن أماكنها، والتجاوز على أمجادها ومكاسبها.

- ثم هناك الصراع بين البشر أنفسهم، بين الكاهن والعبيد، وبين السيد والعبيد فضلا عن هذا الصراع الذي يحققه آدابا، حين يجابه العبيد والكادحين مستنفرا إياهم، للتخلص من سلبيتهم وضعفهم وفرقتهم.

وتتوحد محاور الصراع جميعها، لتدور بين جناح الخير وجناح الشر. يبدأ الفصل الأول بكلام الراوي، الذي يشير ويومئ إلى التوجه العام الذي ستسير فيه الأحداث وطبيعتها، وسنتعرف على المبادئ الأساسية، أو الانحيازات الأولى للعمل، كما سنتعرف على الفرق بين الفعل السلبي، والفعل الإيجابي في حركة الناس، حتى أولئك النظارة الجالسين⁽²⁰⁾ في المسرح:

الآن

وفي هذي الظلمة

تتوحد كل الأشياء

أنتم

وترقبكم

ومقاعدكم

والجدران....

.....

ولذا قد نتفق الآن

أن هنا في هذي القاعة

يوجد من يتعري أو يتخفى

لنقل قد يولد بينكم الساعة

طفل

أو تولد عنقاء.....

وتتألف الأجزاء التالية عبر الفصل الأول من مشاهد عديدة، تقدم لنا صورة من التعسف والاضطهاد، الذي يلاقيه أفراد المجموعة، الذين يمثلون شرائح من الناس، فكل واحد منهم همومه التي يعانيتها، بأشكال تختلف عن الأشكال التي يعانيتها الآخر، ولكنها تجتمع لتكون صورة شاملة عن عالم الظلم والعبودية، كما أن اللازمة المقتبسة من الكتاب المقدس، والتي يرددها أفراد المجموعة، وهي «الكل باطل وقبض ريح» تعطي صورة عن ردود الفعل السلبية، لهؤلاء الذين يكتفون بالتساؤلات العقيمة، والبكاء، ولا يقدمون على أي فعل باتجاه الخلاص. وهو ما يلاحظ معه تبلور الخطاب الدرامي.

إن «آدابا» يسخر منهم، ويعطف عليهم في آن واحد، فهو الذي يقدم لهم في البداية الطعام والثياب، وكذلك نموذج القوة الذاتية المعنوية التي يتمتع بها حين يقول:

وقفت في العراء

صرخت

أنو أيها القابع في مغاور السماء

البحر لي

مادامت الشباك في يدي

فاحكم بما تشاء

لا بد أن أكون سيد البحار

هذه القوة الذاتية، هي القدرة على التحدي، واتخاذ القرار والإيمان، بحتمية الانتصار، بفعل العمل التحريضي، الذي يقوم به آدابا تجاه المجموعة، وهو ما يلخصه الخطاب الذي يتردد داخل التاريخ وخارجه، داخل الأسطورة وخروجاً منها في آن واحد:

وغدا قبل بزوغ الفجر

سنكون معا في البحر

ثم يبرز تحدي المجموعة، بشكل واضح، ضد الكاهن، حينما تنمو في دواخلهم عوامل الثقة والوعي والتنظيم والوحدة الجماعية، ويدرك الكاهن، دور آدابا في هذا التحول النوعي، ولذلك يطلب من الآلهة، أن تقتل آدابا، حيث يعتقد أنه بمجرد قتله ستموت الفكرة الجديدة، ومن ثم الفعل الجديد، وتنتهي المجموعة إلى الظل من

جديد، وتعود إلى العبودية، لذلك فإن الكاهن يوجه همه إلى قتل الروح المتحدة الجديدة، المتمثلة في آدابا - الفعل الجماعي، وليس الفعل الفردي الأسطوري. وحين تعي المجموعة دورها، فإنها تحرضه على تكسير أجنحة الريح، وينجح في ذلك، كدليل على انتصار إرادة الخير الجماعية، ومن خلال التفاعل الحي بين نماذج الإرادات الناتجة عن زيادة وعي الطبقات المسحوقة.

ويختلف الأمر في الفصل الثاني حين يظهر مجتمع الآلهة الذي يتأسسه «أنو» رب الأرباب في الموروث الرافديني القديم. ويناقش المجمع قضية هذا الإنسان «آدابا» الذي تظاول على الآلهة وكسر أجنحة الريح، وأغاظ الإله «إنليل»، وبحكمة أنو التي لا يعرفها أحد، يقترح أن يجعله إلها ويرفض قتله:

آدابا أول إنسان يطأ الأرض

فهل نتركه يمتد ويمتد

فتمتلئ الأرض به

حتى يصبح آدابا كل الناس

ولا تخفى هنا الوشيجة، التي تربط بين اسم آدابا، واسم آدم، أبي البشر، وكذلك فيما يشير إليه المؤلف، مقتبسا من الأسطورة البابلية، بأن آدابا أول إنسان يطأ الأرض، وهو ما يحمل الكثير من الدلالات والرموز..

إن محاولة أنو هنا في جعل آدابا إلها، هي عزله عن أبناء جلدته وجنسه، ولذلك فهو يطلب من آدابا، أن يأكل ويشرب من طعام وشراب خاص، يقدم إليه، هو طعام وشراب الآلهة، ولكن آدابا يرفض ذلك، وهو يقدم أسبابا متوالية:

أولا: بسبب خديعة الإله «إنكي» الذي يوحي إليه بأن في الطعام والشراب سما.

ثانيا: لأن آدابا نفسه يرفض التخلي عن انتماؤه ودوره، ويفضل أن يبقى بشرا كي تتحقق إنسانيته.

وهو ما يتأكد ويتوالى في الفصل التالي.

إننا في الفصل الثالث لا نجد أثرا لآدابا، وأيا ما يكون المصير، الذي انتهى إليه ماديا، فإننا نجد آثاره وبصمات أصابعه في سيرورة الأحداث وتطورها، حيث يتحول من الوجود المادي، إلى الفعل المنجز نفسه، ذلك الذي تقوم به المجموعة، وتنتصر، وتنجح في قتل رمزي الاضطهاد، الكاهن والسيد.

إن آدابا هنا يتحول من بطل فردى إلى نسيج اجتماعي وهوية وفكرة للنضال ضد المستغلين، الذين يتسمون بأسماء مختلفة، ولكن يبقون ذوي أهداف واحدة، وهكذا نجد لآدابا حضورا واضحا في أثناء محاكمة الكاهن، فالضربة القاتلة التي توجه إليه، تصحبها الصرخة التالية:

هاك إذن ضربة آدابا

وبعد أن كان كل واحد من أفراد المجموعة، يردد بضعف وخنوع:

كنت مع الآلاف

نخطف من بيوتنا

نساق كالخراف

نمرغ الجباه بالأوحال

نقتلع الصخر من الجبال

نشيد المعابد المقدسة

نشيد القصور

للمتكئين وحدهم

على كنوز الذهب الأحمر

واللآل

لقد نجح معد الجبوري، في توظيف الأسطورة البابلية القديمة، في عمل فني مسرحي معاصر، قدم إجابات عن تساؤلات مركزية، في حياة الإنسان، واستطاع بتقنية فنية خبيرة، وبشعرية متوازنة أن يستخلص من ثنايا الأسطورة العراقية، التي تعود إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة، حكمة وعبرة ومأثرة، أسقطها ببراعة على زمننا الحاضر، من دون أن يخل ذلك بمفهوم الزمن المسرحي والزمن العام والزمن القادم، الذي تتوجه إليه العظة والنتيجة.

لقد اكتفت المسرحية بنقطة مركزية، تصاعدت إلى حد الانفجار، من دون إقحام أحداث وعلاقات متشابكة تبعد المسرحية عن غرضها الأساسي.

معنى هذا أن النص يؤكد لنا أن آدابا ليس فقط هو إنسان الأسطورة، أو إنسان المسرحية، ولكنه كل إنسان، في أي زمان ومكان، يحس بالاضطهاد والظلم، فيثور على واقعه وعلى جلاديه وعلى قيوده⁽²¹⁾.

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

إنه الخطاب الرئيسي في الدراما الشعرية هنا. لقد استطاع معد الجبوري، أن يستخدم لغة مسرحية مناسبة، من دون أن تستدرجه إلى إنشائيات لا ضرورة لها، ومن دون أن يستغرقه إسهاب شعري ما في زيادات لا مبرر لها، والتي غالباً ما يقع في إغرائها الشعراء، حيث تتحول مقاطع المسرحية الشعرية عندهم، من حوار درامي بين الشخص، إلى قصائد عديدة، تلتصق إحداها بالأخرى. حين يتحول الفعل الدرامي إلى غنائية عامة..

أضف إلى ذلك أن لغته بدت واضحة ومفهومة، ومتطابقة مع البعد الثقافي، للشخصية المتحدثة ذاتها، ومع الإطار الاجتماعي العام الذي يحيط بعموم الحدث والشخصيات والزمان والمكان. وهو ما يصل بنا إلى ظاهرة التلاشي.

وهذه الظاهرة - التلاشي - هنا تقترب من الوجه العكسي للتراكم اللفظي الذي أشرنا إليه في الفصل السابق، أما الذي نعنيه هنا بالتلاشي - كظاهرة فنية - فيبدو في الجذر أو في الصياغة أو في الفكرة - لكنه بعد ذلك يتخلص من تلك المتراكمات تدريجياً ليعود مرة أخرى إلى البسيط الذي منه بدأ، أو ربما ليتلاشى كلياً.

ومن الشعراء الذين استخدموا «التلاشي» هنا كظاهرة جمالية تطراً على التشكيل اللغوي للعمل الشعري يظل الشاعر معد الجبوري الذي يقول:

(هل تُقَرُّ ليلي بِمُغَامَرَاتِي الأُخْرَى،

فأَدْعِي بِهَا وَصْلاً،

وأَدْعِي وَصُولاً؟)

هذه الشَّهْوَةُ لا تنضجُ تحتَ الثلجِ،

(هل تُقَرُّ ليلي؟...)

هذه الشَّهْوَةُ لا تطلُعُ من عُنُقِ زُجَاجَةٍ،

وتخبو،

(هل تُقَرُّ؟...)

هذه الشَّهْوَةُ لا تَفْنَى،

ولا تُكَبِّحُ،

(هل؟...)

وهو التوظيف الذي عاد إليه الجبوري لأكثر من مرة في نصوصه التي كتبت في فترة وعرضت بعدها بفترة أخرى..

ففي التاريخ كتب - على سبيل المثال - نص «الشرارة» وقدم المؤلف في هذا النص - المسرحية الشعرية - دراما شعرية قُدمت في أكثر من محافظة. وهو ما يعلو فيها في الرمز والدلالة.

لقد قسم المؤلف هنا النص إلى تسعة مشاهد وخمسة مناظر، هي: إيوان كسرى، حانة فارسية، مجلس النعمان، خيام العرب، خيمة هاني.. وجعل لكل منظر دلالة مكانية فضلا عن وظيفته الدرامية، فالمشاهد الخمسة التي تدور أحداثها في إيوان كسرى ذي الطراز الفخم والملاحم الإمبراطورية تحيلنا، إذا ما اعتمدنا القراءة الإسقاطية للنص، إلى مدلولات معاصرة.. فالدسائس التي يحيكها بعض الشخصيات والعنجهية والحق والافتخار والأطماع التوسعية التي تشكل الخصال الأساسية لشخصية كسرى، وخيانة زيد بن عدي لقومه وارتماؤه في أحضان كسرى لا يمكن إلا إسقاطها على حيثيات الحرب، على الرغم من امتلاكها خصوصية في التناول داخل إطار التاريخ.

لقد اعتمد المؤلف في تفجير الصراع الدرامي هنا، على رؤية قومية واضحة، ولكنها في الوقت نفسه رؤية إنسانية، رؤية تنتمي إلى الواقع وإلى الرمز، وفي الحالتين تنتمي إلى الفعل الدرامي الشعري. إن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، لا يجد في ذكر محاسن قومه غضاظة، ولا يرى في الحديث عن سجايهم الخير وصفو نفوسهم أمام كسرى أي إشارة للإنقاص من الفرس أو الأمم الأخرى، بينما يسعى كسرى في رده على النعمان إلى أن يشيد بفضائل قومه الفرس بوصفهم السادة، ويثني على حكمة الهند وصناعة الصين ومدائن الروم.. أما العرب، ويسميتهم عرب الصحراء، فلم ير فيهم خصلة خير:

في البید یروحون ویغدون

مع الوحش النافر

والطیر الحائر

تمضي الأيام بهم في قفر ویباب

ومع القلة والغلظة والفقر

یعودون إلى الأحساب أو الأنساب

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

وعلى هذا النحو، يبرز الصراع القومي بين النعمان وكسرى ليشكل، خلال نمو وتصادم الحدث الدرامي، المحور المهيمن على النص.

وهو المحور الذي يغذيه محوران آخران هما:

- محور زيد بن عدي رمز الخيانة والتنكر لانتمائه القومي.

- ومحور ماريا وهامرز اللذان يتآمران للقضاء على كسرى.

وتمضي بنا الأحداث الدرامية.

فلكي ينتقم من النعمان الذي قتل أباه ويوقع بينه وبين كسرى طمعا في تولي الحكم على الحيرة، يحرض زيد بن عدي كسرى على إذلال النعمان، وذلك بجعل أخته (الفرعاء) خادمة للملكة ماريا، فهو، أي زيد، أدري بتمسك العرب بقيمهم، ورفضهم إرسال نسائهم إلى الخدمة في قصور الفرس، ولكن الأمور لا تجري على هوى ابن عدي، فخيانتته لقومه وطعنه النعمان من الخلف لا يمنعان كسرى من قتله في اللحظة المناسبة.

أضف إلى هذا أن اندفاع كسرى وراء لعبة زيد وغروره الأجوف لا يجلب له في النهاية إلا الهزيمة، فهاني بن مسعود الشيباني يأبى تسليم ودائع النعمان إلى وفد كسرى، ويرفض أن يحني رأسه للأعداء، وأخيرا لا يجد مناصا من أن يجمع فرسان العرب، ويدحر بهم الغزاة الطامعين في «ذي قار» دفاعا عن العرض والكرامة. وهو ما تؤكد خطوط الدراما الملحمية.

إن من يقرأ مسرحية «الشرارة» أو يشاهد عرضا لها لا يستطيع بعد الانتهاء منها إلا أن يقول: ما أشبه اليوم بالبارحة، فكثير من أسباب قيام معركة «ذي قار» لا تختلف في أبعادها وجوهرها عن حربنا الحالية.

ولا يلبث أن يضيف داخل النص وخارجه كما عرفنا من أحداث المنطقة في الحقبة الأخيرة أن يضيف - ويرى - كم من زيد خائن متنكر لعروبتة يطعننا الآن من الخلف، وكم من «فرعاء» تأتي أن يدنس شرفها الغزاة، وكم من هاني بيننا الآن يتصدى بشجاعة وبطولة للمعتدين، للبغاة الطامعين في أرضنا، الحاقدين على وجودنا القومي.. إلى غير ذلك⁽²²⁾.

فقد تمكن الشاعر الدرامي معد الجبوري من خلق توازن وعناق «درامي» للوصول إلى أعلى قدر ممكن بين الدراما والشعر وهذا ما جعله يتخلص في مسرحياته الأولى من الاستغراق في المقاطع الشعرية الطويلة وعدم التأكيد على الزخرفة الشكلية والتعبير الجميل

الذي يتنافى وحركة الشخوص والبناء الدرامي ثم الاقتراب من التوفيق بينهما وأيضا عدم الانشغال بعلامات الدراما وغيابات الرمزية المتهافتة أحيانا والهبوط باللغة الشعرية إلى الركافة أو النثر.

وعلى أي حال يمكن القول مع رصد حركة الشعر في تسعينيات القرن العشرين - تاريخ نشر آخر مسرحية له، «السيف والطلب»، إن الجبوري هنا استطاع أن يمزج الشعر بالدراما مزجا موفقا، فاستفاد، من ناحية، من توالي عدد من النصوص الدرامية المسرحية من قبل، واستفاد من حركة الأحداث في آن واحد على اعتبار أن كلا من الشعر والدراما وحدتان منفصلتان وفي الوقت نفسه متواصلتان.

إن الجبوري هنا يسير على أرضية صلبة، يلخصها «الفكر القومي ذو المدى الإنساني الواسع» والمتابع لنصوصه الدرامية في نهايات القرن الماضي يجد هذا الفكر وهذا المدى الإنساني الذي يعالجه معالجة تاريخية درامية واعية مرتبطة جذريا بالعصر ومرتبطة مع الوقت رداء الحاضر إذا اعتمدنا النظرة أو القراءة الإسقاطية الدرامية لها. وهو يصل بنا إلى نص آخر..

«السيف والطلب» هو نص مسرحية شعرية تتكون من خمسة عشر مشهدا تدور أحداثها في القرن السابع قبل الميلاد بين العيلاميين والإمبراطورية الآشورية، استطاع مؤلفها أن يستل واقعة من التاريخ القديم ويوظفها توظيفاً درامياً شعرياً كاشفاً عبر الحدث التاريخي مدى ما يكنه الفرس من خلال أسلافهم العيلاميين من حقد ومكر تجاه أرض ما بين النهرين.

وهو ما يصل بنا عبر النص إلى أمر مهم، أن الصراع الرئيسي يظل هنا عبر عالم الشاعر الدرامي.

إن أول ما يطالعنا على المسرح ومنذ المشاهد الأولى هو ذلك «الصراع» من شخص يدعى «تيومان» استطاع وبالتأمر مع الكاهن وقائد الجيش والمرافق أن يغتصب عرش «عيلام» بعد قتل الملك «أورتاكو».

وهو يفعل ذلك حاملا بالتوسع والهيمنة على بلدان الشرق المجاورة فيما كانت الإمبراطورية الآشورية في العراق تشهد نهضة حضارية شاملة في ظل قيادة حكيمة يرأسها الملك «آشور بانيبال» الذي كان مشغولا ببناء العراق والتطور العمراني والازدهار الثقافي من

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

خلال إنشاء مكتبة تضم الكنوز الأثرية لبلاد سومر وأكد وبابل وآشور، وتأسيس جيش كبير وصل إلى أعلى مستويات التنظيم والتدريب.

وعلى هذا النحو، يحاول تيومان الوقوف بوجه هذه المسيرة من خلال التهديد بالعدوان رغم التحذير بالكف عن نواياه، وعلى حين غفلة يغزو تيومان جزءا صغيرا من جنوب العراق، غير أن الملك الآشوري يقوم بحملة هو على رأسها لإعادة الجزء المغتصب وإسقاط العرش العيلامي.

هذا هو المحور الأساس الذي تقوم عليه المسرحية، أضف إلى ذلك عدة محاور يظل من أهمها محور التفكك والسلب الداخلي القادم من أرض عيلام وشعبها ثم محور البناء والتطور والتماسك في أرض وشعب ما بين النهرين.

وهو ما يقترب بنا من الدلالة الرمزية الدرامية داخل النص.

سنرى كم من «تيومان» وهو يحاول أن يدنس أرضنا وعزنا وكرامتنا بالمرء والخديعة دون الجنوح لنداء السلام إلا بالقوة، وكم من «عربي الاسم» حاول طعننا من الخلف ووقف إلى جانب أعداء العروبة والإسلام والتاريخ والحضارة! الأمثلة كثيرة والأسماء كثيرة والواقع رديء حزين حقا، التاريخ يكرر نفسه داخل الدراما الشعرية وخارجها.

وهو ما يصل بنا في وادي النيل إلى آخر يقترب أيضا من التاريخ؛ لكنه التاريخ القريب زمنيا.

أن يستدعي الماضي من أجل التنبه إلى الخراب الذي يمكن أن يحل لو لم يتم الوعي باليقظة والمقاومة.. وقد عبر ذلك بنص «الخديوي» الذي كتب في التسعينيات (1993). وعلى الرغم مما في النص من هنات فنية ⁽²³⁾، فإنه راح يستدعي الماضي في إهاب الحاضر ليدفع القارئ/ المتفرج إلى التعبير عما يجول برأسه، كأنه يكرر ما يجتره هذا القارئ أو المشاهد من أحداث قريبة.

المسرحية كما تبدو أحداثها تدور في عصر الخديو إسماعيل وإن لم يصرح باسمه، لكنها حاولت مع استعادة الفترة التي عاش فيها بمصر بأحداثها الرهيبة والتي انتهت بالاحتلال الإنجليزي، من تبذير وديون وخيانة وبيع كثير من المرافق وابتذال كثير من القيم، إلى غير ذلك، أن تستعيد أحداث السبعينيات في فترة السادات، وكان الإسقاط هنا يدعو إلى تأمل الواقع في مرآة التاريخ.

ورغم أن المسرحية تحتوي على جزأين (أحد عشر مشهداً) فإن المشاهد الأخيرة هي التي يمكن أن نجد فيها الدلالة التي أراد أن يستبقيها المؤلف.
ونحن حين نعرض لهذه النهاية، نعرض لبعض ما جاء فيها لنرى - وتحوطنا الغنائية العالية - الخطاب السياسي العنيف الذي أراد فاروق جويده إرساله إلى المشاهد.
إن التعبير المباشر لا يترك فرصة للإيهام المسرحي قط، إنه واضح وصريح إلى درجة مفرطة، استمع إلى هذه الأصوات التي تتدافع في المشهد الرابع:

الأفغاني: الدين سوف يظل قيداً

في رقاب الأبرياء القادمين.

الدين سوف يظل مذبحاً

الصغار الضائعين

جيل سرق

وهناك أجيال ستدفع من دماها ما سرق

جيل حرق

وهناك أجيال سيخنقها الرماد

وبالكوارث تحترق

جيل يبيع الصبح ثم تجيء أجيال

وتقضي عمرها وسط الظلام

هذي ورب الناس مأساة الحرام

بلال: سرقوا الشعوب فهل يطبق

سارق حكم الشريعة؟

الأفغاني: مَنْ أكثر ظلماً مسكين يسرق قطعة خبز..

أم رجل يحكم باسم الدين ويسرق شعباً⁽²⁴⁾؟

ويسجل للكاتب هنا - مروراً عن الغنائية - أنه استطاع أن يعود إلى الماضي بحثاً عن المستقبل، فإذا اعتبرنا أن الكتابة هنا يمكن أن تعد من علامات المقاومة التي يمكن أن تثير في المشاهد ما تثيره الأمور التي يعانيتها فالأمر في المقاومة هنا وإن بدا في فعل الكتابة، غير أنه لا يتجاوز في السياق فعل الإشارة إلى هذا الواقع عبر الماضي، وهو ما

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

يمكن القول معه - في أحسن الحالات - إنه سعي من الماضي بإسقاطاته المتوالية إلى أن يثير فينا هذه الأوجاع، وهي أوجاع كان يعرفها قارئ أو مشاهد التسعينيات حين كتبت المسرحية وعرضت.

وهو في هذا النص حين يسرف في الغنائية يسرف أيضا في المباشرة حين ينتهي الأمر بالخديو داخل النص في مكان مرتفع ويبدأ مزاد بيع البلد، نسمع صوت ديليسبس:

الآن نفتتح المزاد الآن نبدأ بالمزاد.

الهرم الأكبر من يشتريه

من يشتري التاريخ والمجد العريق؟

من يشتري خوفو الذي بهر الزمان

وطاف بالدنيا وحلق في الخيال؟⁽²⁵⁾

وهذه المباشرة هي التي تدفع البعض ليرى أن مثل هذه المواقف «لا يمكن اعتبارها تنويعات على تيمة واحدة بأي حال من الأحوال، إنها في الحقيقة دليل سافر للجمهور، وطلب لوده واسترضاء لما يحب أن يستمع إليه لا ما يحب في المسرحية...»⁽²⁶⁾.

والتنبيه إلى دور الجمهور هو الذي دفع أحمد سويلم إلى كتابة مسرحيته الشعرية «الفارس» 1988 بعد كتابة نصين سابقين هما «إخناتون» 1978 و«شهریار» 1980. وبينما أثر في النص الأول التاريخ الفرعوني والنص الثاني تراث الليالي، فإنه في النص الأخير «الفارس» أثر السيرة الشعبية، أو التراث الشعبي.

فراح يستخدم هذا التراث لسيرة عنتره، حين يقترح على الخليفة الفاطمي العزيز أن يأمر شيخ الحكاين أن يقص على الناس حلقات من قصة مثيرة لإلهائهم عن الواقع الجاف الذي يعيشونه، فتكون حكاية عنتره التي لا يقدم الكاتب سردها بالشكل التقليدي، وإنما بتوزيع الأدوار لتمثيل القصة، ومن ثم الاندماج، وهو ما يصل بنا إلى ما يفعله القص والإثارة من تخفيف الكبت الشعبي سواء اقتصاديا أو فكريا.

ومن تقنية فنية هي اللعبة داخل اللعبة (المسرحية داخل المسرحية) التي اختارها أحمد سويلم.. وهي التقنية التي أراد بها أن يحدد «الخطاب الدرامي» له منذ البداية في الإشارة بل التأكيد على دور «الميديا» العصرية في إلهاء الناس، وهو ما ظهر جليا في إشارته إلى ذلك منذ البداية⁽²⁷⁾.

وهو ما نجد له في الفترة الأخيرة - بالفعل - صورا عديدة، خاصة، مع تطور المؤثرات الإعلامية سواء في المحطات الأرضية أو الفضائية أو الوسائل التقنية الكثيرة التي تلجأ إليها الدولة لإشغال رعاياها..

ومع ما في ذلك من جهد كبير، فإننا لا نستطيع إغفال أن استخدام التراث هنا كان استخداما مفرطا في تلمس الرموز إلى درجة أن الخطاب السياسي كاد يطغى على الفنية الدرامية.

وعلى هذا النحو، فإن النص المسرحي هنا يعمل - منذ البداية - لإشغال الناس قبل أن تتحول الحاجة إلى ضرورة والضرورة إلى غضب يشتعل فيهدد السلطان، وهو ما تنبه إليه الخليفة بالفعل حين اقترب من رسالة الشاعر إليه، فقال:

الخليفة:..

لكن يبدو أن الأمر الأول أفضل حتى الآن
إن نصرف أذهان الناس إلى ما يلهيهم
وعلينا الآن.. أن نصل إلى شط في هذا الطوفان.
وحين يتوجه سائلا الشاعر، يجيبه بسرعة:
الشاعر: ما عندي إلا الشعر.
ويدور الحديث بين الحاكم ورجاله.

ويصعد الكاتب - في الوقت نفسه - في توظيف أسطورة عنتره (سياسيا وإعلاميا) لشغل الناس عن القضايا الأساسية.

إن التراث الذي كان من مهمته أن يستفسر دائما في الحكى، أصبح الآن متجها إلى الإلهاء بل ودخول جملة الحاضرين إلى مشاركين في الحدث الذي صنع لهم خصيصا في هذا الزمن حيث أصبحت القنوات الفضائية والأرضية وصنوف الإعلام المبهرة أداة للتنويم والإشغال فضلا عن الإيهام بعكس الواقع المزري.

على أن أحمد سويلم كان بارعا في أن تكون أدوات الإلهاء السياسي والإعلامي عبر التراث. أدوات بارعة حيث أصبحت النهاية - في النهاية أو قرب النهاية - مفتوحة، فقد قصد المؤلف - بالفعل - ذلك.

وعلى هذا النحو، تتحدد النهاية وتتعدد الإيحاءات. يقول الشاعر في نهاية النص:

يا إخوتي

أنصحكم أن يفهم كل منكم ما شاء له أن يفهم.
ويطوي جنبه على فهمه
ولا يفصح.

وفجأة يعود بنا النص إلى المشهد الأول، حيث الخليفة والحراس والأضواء وصوت
الكورال وهو يصيح بدلالة موحية:
هل يملك سيف مأفون
تغيير الحلم
هل تملك كف سوداء
إخماد العزم
هل يملك وجه مذموم
إسقاط النجم
الفارس يحيا محمودا
لا يرضى الظلم
الفارس يبقى ظمأنا
لا يرضى النوم
الفارس ليس الجهل وليس الهزل
وليس الوهم
لن يملك سيف مأفون
تغيير الحلم
لن تملك كف سوداء
إغماد السهم
الفارس قدر الأمس
وقدر اليوم⁽²⁸⁾

إنه العودة إلى الماضي حتما من أجل تغييب المستقبل. وهو ما يعكس «الخطاب» من
التنبه للدور المخيف الذي تقوم به الميديا الآن للخلاص من ضجر الشعب وضيقه بالفساد
الذي يحيط به، وهو الفساد الذي واجهه بشكل آخر شاعر آخر في المشهد الراهن الآن،
وهو ما يصل بنا إلى نصوص محمد فريد أبو سعدة.

وعبورا فوق عدة مسرحيات قصيرة من ذات الفصل الواحد استخدم فيها الدلالات الرمزية والتجريبية⁽²⁹⁾، نستطيع أن نصل إلى أهم نصوصه الدرامية وأنضجها في هذه الفترة وهي مسرحية «ليلة السهروردي الأخيرة».

إننا في هذه المسرحية إزاء إضافة المؤلف إلى التجريب والرمز والشكل الملحمي الكلاسيكي كما يبدو من كتابتها في حين أنها تستعير الكثير من تقنيات درامية وإلكترونية كثيرة. وموضوع السهروردي - كما لاحظ حسن حنفي في تقديمه للنص - من «مأساة العلاج». موضوعها الكتابة بالقلم والكتابة بالدم فالشاهد هو الذي كتب بالقلم ويصبح شهيدا عندما يكتب بالدم⁽³⁰⁾. وكما تستلهم علاج العصر الحديث الذي أهدها إليه في المقدمة (نصر أبو زيد)، فإنها في الصفحة التالية تشير إلى «الخطاب السياسي» الذي يقوم عليه النص الدرامي حين نقرأ هذه العبارة لعالم النفس فرويد والتي تقول «علينا أن نتذكر الماضي حتى نستطيع التوقف عن تكراره»، وهو ما يشير مباشر إلى أن العودة إلى التاريخ أمر ضروري وملح بشرط ألا نقيم فيه أو نركن إليه، وإنما أن نتذكره حتى لا نعيده مرة أخرى بحذافيره، أن نعي درس التاريخ حتى نستعيده ببطء وذكاء حين نعمل للمستقبل.

والنص - باختصار - يعود ليقص علينا زمنا كان يعيش فيه أبو الفتوح السهروردي وابن الصلاح حيث يدور الصراع المعروف بين فقيه متنور وسلطة طاغية، وتكون قمة الصراع أن يوغر عليه الحاكم صدور الفقهاء بعد أن انتصر عليه في مناظرة جرت، وحين أمر صلاح الدين ابنه الظاهر بقتل السهروردي يمتزج الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر، والدلالة بالمستقبل.

وأكثر ما نلاحظه هنا هذه التجريبية التي تغطي على الملحمية بشكل حاد حتى نعرف أن كاتب النص هو مخرجه، وأن منظر البداية ومنظر النهاية تفصلهما مناظر كثيرة نجد مفتاح كل منها في العنوان الذي يقع في مقدمة كل منظر.

ولا نريد التطويل أكثر في التجريب المسرحي فإن الدلالة التي تنضج مع كل فصل تؤكد أن الصراع هنا هو الصراع الدائم بين الأمراء والفقهاء أو بين الحكام والمثقفين، أو فلنقل بين الأمراء وفقهاء السلطة من جهة والفقهاء المتنورين من جهة أخرى، الشريعة قائمة لدى السهروردي، قائمة بالفهم لا بالسيف، وباقية بالتأويل لا بالتفسير.. وهو ما يدور حوله الحوار في أغلب المناظر:

الشهاب: هذا ما حدث يا فقهاء. الجعد استخدم العقل، وعندما تعارض التنزيه مع النص، جعل التأويل مقابلا للتفسير، والتوفيق مقابلا للتوقيف، والدراية مقابل الرواية. ففتح بدمه الطريق.

زين الدين: (ساخرا) أي طريق؟

الشهاب: طريق الحقيقة⁽³¹⁾.

وأكثر ما يلاحظ في العلاقة بين عالم الدين الواعي والحكام أنهم - الحكام - يظهرون دائما كالغربان وإذا كان عدد من كتاب الدراما الشعرية في هذه الفترة أشار إلى الغربان - كمجاز حاد للحكام - فإن الكاتب هنا - وهو المخرج أيضا - يشير إليهم بالعيان أنهم «يلبسون السواد، وعباءاتهم تجعلهم يتحركون كالغربان..».

استمع لهذا المشهد الذي يدور بين شهاب الدين وتلميذه شمس:

شهاب: لا تقلق يا بني. كلماتي لم تعد في الأوراق. كلماتي في الريح

ستطير من مكان لمكان... و.. شمس: كانوا سودا كالغربان يا سيدي.

سودا كالغربان⁽³²⁾.

واستخدام الاسترجاع والعصر يبدو أنه منذ المنظر الأول، فعلى الرغم من أننا أمام نص حوارى تقوم فيه الشخصيات بأدوارها ويقع فيه الصراع على أشده، فمنذ المنظر الأول في القرن السادس الهجري نرى السهروردي على صليبه، بالشكل الذي كان يصب به العاصون، وتتداعى المناظر الدرامية حتى إذا بنا في الفصل الأخير ونحن في القرن الخامس عشر الهجري.. وإذا بنا في البرولوج الأخير نرى عمق المسرح سيارة شرطة يظهر فيها الجنود المعاصرون والأسلحة المألوفة، ورجال من حراس الدولة يقبضون على من بقي في المكان.

إن المسرحية تدافع عن حرية الفكر، ويتمثل فيها دائما المنظر الذي يتكرر في كل عصر حين يحاصر الفقهاء أو علماء الدين الثوار المتنورين ويتهمون بالكفر، ولأن الحكم يرى أن ما يحدث فتنة، فلا يبقى أمام عالم الدين الثائر الحقيقي غير طريقين: إما أن يُصر على موقفه وإما أن يفرّ إلى الخارج، وفي الحالتين يصبح شهيدا.

وعلى هذا النحو يختار المصير كل أولئك العلماء الثوار منذ الجعد بن درهم إلى

السهروردي وصولا إلى نصر أبو زيد.

وعلى هذا النحو، فإن فريد أبو سعدة سعى إلى إقامة بناء فني متكامل، غير أنه لم يستطع أن يفلت من أسر التجريبية الحادة، ووسائل تعبيرية جديدة ومبتكرة وربما المقصودة والمهمة في النص.. غير أنه من المؤكد وإن كان استخدام الشخصية فقد سبقه إليه الكثير من كُتّاب النص الدرامي في هذه الفترة.. ونعبر كاتب دراما شعرية كمصطفى عبدالغني إلى غيره هنا، فعلى الرغم من أن صاحب هذا الاسم الأخير له ستة نصوص شعرية منشورة⁽³³⁾، فإن يترك تقييم الدلالة على المستوى الفني أو الفكري لغيره كي لا يسقط في أسر الذات.

وهو ما يؤمن به صاحب هذه السطور، فالناقد الآخر سيكون أكثر إنصافاً منه لذاته أو أكثر إنصافاً من غيره في الوقت الراهن؛ أو أكثر إنصافاً للنقد الأفقي للمشاهد الراهن هنا. فكم يعاني صاحب هذه الشهادة هنا من المعاصرة - ويل للمعاصرة - وهو ما يتذكر معه آخر ما قاله له د.زكي نجيب محمود من أنه «ويل للمعاصرة من المعاصرة».

وكي لا نسقط في أسر الذات لنواصل هذه الرؤية.

فمع توالي السنين نصل إلى كاتب آخر هو محمد عبدالعزيز شنب⁽³⁴⁾. ومن أهم أعماله بعد ذلك في التسعينيات كل من «ليالي قطر الندي» 1995 و«بعيدا عن كرسي الحكم» 1999.

و«ليالي قطر الندي» تسرد قصة الأميرة المصرية التي تذهب إلى بغداد لتتزوج الخليفة المعتضد، في حين تطوي في قلبها حبا لابنه، وحين تدور الأحداث، ندرك أهمية العلاقة بين بغداد والقاهرة ندرك إلى أي مدى استطاعت قطر الندي أن تلعب دورا واعيا - رغم حبها الغائب - (كي لا تفسد العلاقة بين العاصمتين).

والمسرحية تقع في فصلين، لا ينجح الكاتب في الإفلات من الغنائية المباشرة، والرومانسية التي اصطبغ بها النص حتى كاد يعلو الخطاب السياسي الذي لم يستطع التعبير عنه تعبيرا كافيا.

إننا من آن إلى آخر تحت أصوات الجوقة نستمع إلى:

ستائر الأحزان

في القصر والحديقة

ماذا يقول الزمان

وأين وجه الحقيقة

ستائر الأحزان.

.....

الحزن فوق الجفون

والدمع فوق الخدود

والصمت نادي السكون

ستائر الأحزان.

.....

ولا نريد الإسهاب كثيرا في قصة حب ضائعة تلمس لها الكاتب صراعا بين الحكم والسياسة وأدار غنائياتها كلها حول هذا المعنى، وكان الأجدر بها منذ البداية أن تكتب تحت عنوان الشهيدة أو الحب الضائع وما إلى ذلك من ألوان الحب الرومانسية التي نعرفها في التاريخ. ويكفي أن يختتم النص بمثل هذه السطور:

الآن هذا الحب ضاع

الآن قد مضى الشراع

لا زاد يبقى ولا متاع⁽³⁵⁾.

على أن النص الآخر «بعيدا عن كرسي العرش» يقترب بنا أكثر من التاريخ الذي يجب أن نتوقف عنده لنبحث فيه عن الحاضر الضائع والمستقبل المأمول، إنه تاريخ تشرذم ملوك الطوائف، في الأندلس وتأهب أحد حكام المغرب لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذه الطوائف وهو يوسف بن تاشفين، وسعي المعتمد بن عباد لإنقاذ هذه المدن، لكنه لم يلبث أن أصبح بعيدا عن كرسي العرش لتهاونه.

إن هذا النص يسعى، خلال محنة المسلمين وتفرقهم في الأندلس في الماضي/ الحاضر، إلى تأكيد حقيقة أننا مازلنا حتى الآن نعيش في هذا العصر، وهو يعرض لسجن المعتمد ومعركة الزلاقة ويفرض تصارع الشخصيات وتصاعد الحبكة في غنائيات متوالية، غير أن أهم الشخصيات التي يرسمها من الفصل الأول تظل الشخصية التي اختار لها اسما دلاليا «التاريخ».. إن أكثر ما يلفت النظر هنا أن الشخصيات عنده تتنوع، لكنه يجعل من التاريخ شخصية تقوم بدورها هنا، وهو تطور في الكتابة سعى صاحبه تجريبيا إلى أن يطور التراث عبر الشكل الفني الذي مضى به حسب الأحداث. إن التاريخ هنا يتحرك منذ البداية ويشارك في الأحداث، ويمثل الضمير الحي أو طموحات الأمة، وهو إذ يمضي في رحاب النص/

الماضي، فهو يخرج منه إلى النص / الحاضر ليصور في السياق الأخير طموحات الأمة أو ضميرها الحي الذي يلعب دورا بالغا في النص وإن يكن غير فاعل.. إن التاريخ يظل هو البطل المسؤول عن الكلمة، لكن الكلمة التي يجب الإفادة بها من أحداث الماضي بلا جدوى. غير أن الكاتب كاد يغيب التاريخ نفسه في الغنائية المفرطة التي تزيد فيها دوائر الصراع الكثيرة، انظر إليه يقول منذ البداية:

في العصور الخاليات
في الزمان الذي انقضى
في ورق التاريخ المكتوب
في صدر الأحداث الكبرى
فوق جذوع الشجر العربي
فوق الموج الجامح في الشيطان العربية فوق جناح الضوء المشرق
في أيام القوة

فوق جناح الضوء الغارب في نوات الضعف
من فوق شמוש سطعت
من تحت شמוש غربت
من داخل أضلاع الكلمات
من لبن حنايا التذكريات
كان هناك وطن يرفل في أثواب المجد
يتهادى فوق طريق العزة.

....

.....

وخلال القصة المعروفة التي تكررت كثيرا في التاريخ العربي ينتهي النص، بغنائياته المتواليّة، وصراعاته المتباينة التقليدية، إلى شخصية التاريخ مرة أخيرة في نهاية النص، خارجا عن دوره الدرامي يشيخ عن المعتمد (وتأمل معي ما تنتهي به الدراما الشعرية في الوقت الراهن) يقول:

لقد ضاع مني الوطن
ومني كذلك قد ضاعت اللحظات

وضاع السكون

وضاع الصخب

وضاع العتاب

وضاع السحاب

وحتى السراب

لقد ضاع مني

.....⁽³⁶⁾

وهو ما نصل معه إلى أحمد تيمور الذي يسعى إلى التراث للاستئناس به دون التوظيف الكامل أو التوظيف الجزئي بالإفادة من نسيج الحكاية التراثية أو إعادة التفسير.

كان أسلوب أحمد تيمور يقوم على الإفادة بالإيهام أو أسماء الشخصيات وما إلى ذلك واضعاً إياها في ثوب الفانتازيا⁽³⁷⁾، وقد سعى إلى ذلك في كتابيه: «البراكين الطيبة»⁽³⁸⁾ و«النجوم تقترب الآن»⁽³⁹⁾ وإن كانت الإفادة من التراث بدت أكثر وضوحاً في العمل الأول.

يبدأ كتابه الأول بقصيد درامي أسماه «مونو دراما الممثل» بدت فيها روح التمرد على هذا «الدور» الذي يقوم به ممثل كل ليلة، ومن ثم كان ذلك مقدمة لمسرحيته الشعرية «البراكين الطيبة» التي يضيف فيها إلى الإفادة من رموز التراث الشعبي نسيجا عريضا من الفانتازيا.

إذن فنحن أمام ملك وزوجته من العفاريت يسعيان إلى تحقيق العدل على الأرض بعد أن امتلأت جوراً، لولا أن الوزير زامان يسعى لإسقاط مليكه وتولييه الملك هو، ويتحقق له هذا، ويظل الصراع معلقاً بين الملك الأول والوزير الآخر الذي سعى ليكون ملكاً لولا أن الصراع يحتم نهاية مفتوحه يترك معها الخطاب الرئيسي مفتوحاً.. ونحن في هذا كله أمام استئناس مجرد بشخصيات التراث من أمثال: علاء الدين وجحا.

والخطاب الرئيسي هنا هو السعي المستمر بين الملك والوزير الذي أراد أن يكون ملكاً متمرداً على سلطة الملك؛ الأول يسعى إلى تخليص البشرية من الإنانية، فالملك يسعى إلى النبيل وصاحب الانقلاب ضده لا يؤمن بهذا الذي يدعو إلى النبيل، نقرأ زامان وهو يرد على علاء الدين ملخصاً الموقف قائلاً:

زأمان.

عد للملك المخلوع

وأبلغه بأني عنه

سوف أنقب

في كل ربوع الكوكب

شبرا شبرا

إني سأطارده في كل مكان

ذكر بكتب الجغرافيا أو لم يذكر

سأطارده فوق الأرض وتحت الأرض

سأطارده في كل خطوط العمق

وكل خطوط الطول وكل خطوط العرض

فلقد ضيعنا هذا الأبله

بخرافته عن إنقاذ الإنسان المخلوق الضائع مثله

هذا الثعبان المسموم السام

إنا سنخلص كرة الأرض

من الإنسان الجرثومي العلة⁽⁴⁰⁾.

لم يترك الفرصة للشعب ليأخذ قراره بيده، وهو ما يحتم الصراع الذي لا بد أن ينتهي

- عبر المقاومة - إلى الوعي بقيمة الحياة الكريمة، وهو ما نجده كذلك في النهاية المفتوحة:

الملكة: دع شعبك يأخذ فرصته في التعبير الحر

دعه يفكر

ثم يخاطر

ولسوف يكون له ولك النصر⁽⁴¹⁾.

بيد أن في عمله الثاني «النجوم تقترب الآن» ثمة اقترابا خالصا من الفانتازيا وحسب التي

تختلط فيها المشاهد من العوالم الأخرى بالأرض في لقاء وفراق وصراع من أجل البحث عن

العدالة الغائبة.. وحيث يختلط فيها الخيال المطلق بأدوات التقدم من أطباق الفضاء والكواكب

الأخرى وأجهزة اللاسلكي والريموت مختلطا بالبدو والشخصيات المتقدمة في المدن، إلى غير ذلك

مما يبعث هذا الجو الفانتازي الخالص، فضلا عن استخدام أدوات فنية كثيرة كالاسترجاع.

الدراما الشعرية «عين الطائر»...

إن التغيير الحاد الذي يحدث في هذا العالم يزيد الصراع تعقيدا حيث تهبط الأطباق الطائفة وتصعد وتتغير الضمائر بين أبناء الأرض، وتحدث الأحداث الغريبة التي تجعلنا معلقين جميعا بين السماء والأرض، وتجعل قيمة الخير في النسيان لولا المقاومة التي يجب أن تحدث، ولولا المستقبل الذي نبحث عنه في كل ما نعانيه حولنا الآن، لنستمع:

الأم: ابني أنا

لا ليس بابني من تديرون الحكايا حوله

ظنا وتخليصا وإفكا.. أي إفك

ابني أنا هو أجمل الأبناء

هذا ليس بابني دون شك

هُم بذلوه بدمية ما من لدائن كالبلستيك تمشي بسلك

الأب: وبدون سلك

الشيخ: كيف

الأب: بالريموت⁽⁴²⁾.

ويظل الجميع في عمل دائم دائب وسط الصراع من أجل البحث عن المستقبل، ولا يتم ذلك إلا بالاتحاد والمقاومة من أجل الخلاص، يقول الشيخ:

الآن اتحدوا بدو وحضر

من أجل خلاص الأرض

ضحوا من أجل المستقبل

فالمستقبل حان الآن⁽⁴³⁾.

فبهذا يمكن أن يشعر الاب بينوته، والابن بالواجب الملقى عليه من ذويه وأهله، وهو مالا يتم إلا من أجل الآتي:

الأب: أن نتطهر بالتضحية لكي نصلح للمستقبل

كي نصلح أن نصبح آباء

لهم الحق بأبناء الإنسان⁽⁴⁴⁾.

على أن هذا لا يحول دون السقوط - من آن لآخر - في الغنائية، والوقوع في أسر التجريب الذي لا يتوافر معه انضباط تجريبي قائم على الوعي بإحكام المسرح الكلاسي قبل أن نجاوزة.

والآن، نعود إلى سؤال البدء:

ما هي ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟

نعيد طرح السؤال ونحن نقرب من عين الطائر إلى المشهد القريب.

نعيد النظر ونحن نستعيد إجابات حركتي التأصيل والتطور فيما انتهى إليه المشهد الأخير.

الإجابة هي أن لدينا واقعا مأزوما بالنسبة إلى المسرح الشعري في المشهد الراهن، وهو واقع لم يشهد بعد نضج هذا الجنس الأدبي الساحر والوصول به إلى تيار يعمق مجراه كما رأينا.

إن المشهد الراهن ضنين بالعطاء، سجين في الغنائيات وضعف الأداء الدرامي وغياب النص الشعري بالمقارنة بحضور أحداث خطيرة تمر بها أمتنا العربية، وهو إلى ذلك يحمل وهنا يحول بين تجميع تيارات التطور أو تعميق المجرى وبين بعض الملامح التي تشير إلى ذلك وتؤكدده لنتهله - أكثر- عند المحور الرأسي قبل أن نعود إلى عين الطائر.

الباب الثالث

تجليات المشهد الأخير (المشهد الرأسي)

هذه شهادة على النص في المسرح العربي، وهي شهادة تدين كسابقتها، حين طرحنا من قبل سؤالاً حول المدى الذي حقق به المسرح طموحه الدرامي، وبلور تياراً مسرحياً واعياً قائماً عليه.. كان السؤال بشكل مباشر:

هل لدينا حقاً دراما شعرية؟⁽¹⁾

كانت حركة الجزر في النفي تعلو درجة المد. وكان النفي يحتاج إلى تفسير حاولنا التذليل عليه عبر النصوص التي كتبت، أو حتى مسرحت، عبر الفترة التي تقع - استطراداً - من نهايات القرن التاسع عشر تاريخ تأليف أول مسرحية شعرية «المروءة والوفاء» لخليل اليازجي في بيروت عبر الخط الأفقي، ثم ها نحن نستعيد الشهادة من نهايات القرن العشرين حتى القرن الحادي والعشرين عبر الخط الرأسي.

«من المعروف أن النص ليس إلا شكلاً متحولاً إلى مضمون، وأن المضمون ليس غير صياغة متحوّلة إلى شكل فني»

المؤلف

في المرة الأولى حاولنا رصد حركة المسرح الشعري بخط أفقي، وفي المرة الأخيرة تمهلنا وسعينا إلى رصد وإعادة النظر إلى حركة المسرح الشعري عبر الخط الرأسي من نهايات القرن العشرين. بعد قرابة قرن ونصف القرن نستعيد الشهادة عبر السؤال الذي حاولنا الإجابة عنه:

- هل يبلور المناخ العربي تيارا مسرحيا شعريا في العصر الحديث؟

الإجابة بالجمع - منذ البداية - تظل «لا» وعلى المستوى الفردي تشير إلى «نعم». وبشكل أكثر وضوحا، إننا لم نلتق بتيار درامي واع، ولم نعرف اتجاهها واعداء، لكننا عرفنا بعض النصوص المفردة التي لا تصنع وحدها ربيعاً مسرحياً.

إذن، لدينا أزمة دراما في المسرح العربي اليوم، هذه حقيقة لا تحتاج إلى تأكيد الآن، ومع ذلك فإن لدينا بعض النصوص التي لا نستطيع أن نتجاهلها بأي حال، وسوف نترك تساؤلاتنا حول افتقاد تيار درامي ونحاول الإجابة عنها عبر الخط الرأسي في النصوص الأخيرة من المسرح الشعري، لنرى إلى أي مدى يعبر النص الدرامي مع الحراك بالسلب أو الإيجاب في الحراك الحضاري الذي يشهده القرن الحادي والعشرون.

لنستعد «عين الطائر» ولنأمل أرض المشهد قبل أن نسعى إلى رموزه المتوالية.

إن مراجعة دراما الحقبة الماضية ترينا أننا أمام عدة نصوص، تتركز فيها القيم السيسولوجية أكثر من القيم الفنية، أو يهتم فيها بتكريس القيم الفكرية أكثر من الاهتمام بعناصر التشكيل الدرامي، بيد أن هذا الواقع الجديد لا يحتاج إلى تبرير، فمن المعروف أن المسرح يظل أكثر الأشكال الإبداعية تعبيرا - من الرواية والقصة - في تأكيد القيم السياسية كالحرية والعدل والديموقراطية... إلخ، خصوصا أنه لا يعتمد على اللغة وحسب - كإحدى العلامات الدالة - وإنما يضيف إليه الموقف الدرامي الذي يحتم إيجاد موقف حوارى، مما يؤدي في السياق الأخير إلى حاضر حيوي يعكس حالة أو «موقف» وجود الجمهور والمبدعين في مكان واحد في عملية جدلية لفترة زمنية محددة (2).

وهو ما يعني، بالتبعية، حضور الآخر، المشارك، في العملية الإبداعية حضورا بارزا، وعلى ذلك، فهو يرتبط بالمشارك الأول، ثم يدخل بعد ذلك في جدلية غير مباشرة بالمجتمع والمؤسسة الحاكمة والمناخ العام إلى غير ذلك، وهو ما يعني أن المسرح يظل أكثر قدرة من غيره على المشاركة الإيجابية لدى المشاهد/ الفاعل.

ولأن مساحة التجربة المسرحية تنحسر - خصوصا في الفضاء الفاعل للنص - فإن المسرح يواجه ضغوطا كثيرة تحول بينه وبين أداء «رسالته» الأولى في خلخلة الواقع وتفكيكه وتعريته. وعبورا فوق أسباب كثيرة تمنح أزمة المسرح وجودها، فإن التأثير الإيجابي في جمهور المتلقي يزداد انكماشاً، خصوصا، مع تردي المسرح الجاد، وتصدي المسرح التجاري كظاهرة.

ومن هنا، فإن ظاهرة تحويل المسرح إلى «شلية» وأزمة إدارة ومزاج ذاتي خطر ليس على المسرح الفاعل وحسب، وإنما أيضا على القيم التي يدعو إليها، أو التي يجب أن يدعو إليها وهو - حين نهبط إلى المشهد - في الدائرة المفرغة التي بدأنا منها.

إن اختفاء المسرح الواعي يظل معناه اختفاء القيم السياسية والاجتماعية والطرح الفكري المعاصر في عالم اليوم، وهو خطر ليس على فهم هذا العالم في «قطبه» الواحد الذي يوشك أن يتحول إلى أقطاب، وإنما على هذه القيم التي تتحول إلى أدوات مستوردة من الخارج، فإذا بنا أمام معان جديدة لقيم الحرية والديموقراطية والأقلية والمذهبية والإثنية والعولمة.. إلى غير ذلك، ومن هنا، فإن اختفاء أي من طرفي المعادلة: القيم السياسية والاجتماعية النابعة من واقعنا يظل مساويا لاختفاء المسرح الوطني الجاد الطالع من أرض الجمهور العربي العريض. إن اختفاء القيم الإيجابية يظل مساويا لاختفاء الوعي الدرامي في أحد مستوياته الفاعلة، ولهذا نقول إن ظهور مثل هذه القيم في مسرحنا اليوم، وإن بشكل فردي ضئيل، يظل قادرا على منح أمل فردي (ضئيل بالتبعية) في انتعاش الوعي الاجتماعي والتجربة الديمقراطية والإحساس بقيمة العقل والتخلص من ربقة الميثولوجيا، والتصدي لقيم الإرهاب الجديد الذي يسمى بمسميات كثيرة، ويتزي بأزياء داخلية وخارجية لا نستطيع حصرها في عالم مختلط مختلف، وهو ما يقترّب بنا أكثر من المنهج الذي آثرناه في هذه الدراسة بالبحث عن المعنى الذي كان يجب أن يمنحه فن الفرجة للإنسان العربي.

إن المنهج يأتي من داخل فضاء النص المعاصر. وهو منهج يسعى إلى الإفادة من التحليل السيولوجي والسياق التاريخي للظاهرة المسرحية، وهو فهم لا ينفصل - بالضرورة - عن النص التاريخي أو عن الشكل الفني، فمن المعروف أن النص ليس إلا شكلا متحولا إلى مضمون، وأن المضمون ليس غير صياغة متحولة إلى شكل فني، وتصنع كتابات لوكاتش وغولدمان - خاصة - خلفية منهجية لا نستطيع الفرار منها بعد تطوير الخطاب النقدي البنيوي الأول، فعلم الدلالة⁽³⁾ الذي يدرس العلاقة بين طرفين، وما يهمنا هنا هو

تنوع المعاني وتحديد المضامين، ويشير البعض الآن في العربية إلى أهمية الاهتمام بالمدرسة السيسولوجية خاصة من ناحية علم الاجتماع⁽⁴⁾.

ولا يكمل هذا المعنى أننا لاحظنا في دراسة النص في الفترة الأخيرة أن الاهتمام بالمضمون فاق الاهتمام بالظاهرة المسرحية ومؤثراتها الشكلانية، وعلى ذلك، فإن الاهتمام بالدلالة هنا ليس وعياً بمضامين النص منذ نهاية الثمانينيات، وهو وعي لا نستطيع الفرار منه إلى السيمولوجية أو الشكلانية بأي حال.

وربما كان هذا التوجه من النص الإبداعي في الدراما عندنا يفسر لجوء الكثير من كتابنا إلى التاريخ، فالتاريخي يهتم بالواقع الاجتماعي والسياسي، ومن ثم، فنحن لا نبحث هنا - على المستوى التاريخي - عن الخطأ الأخلاقي بقدر ما نهتم بالقيم السياسية ومفرداتها، فتوجيه المبدع إلى استلهاام التاريخ تحكمه - كما يشير المثقف المعاصر - ظروف عصره وبيئته ومجتمعه، كما يحكمه الدور أو الوظيفة التي يحددها الفنان لنفسه في إطار عصره وفي قلب مجتمعه، وهو ما يفسر لنا لماذا يتوجه الكاتب المعاصر إلى استلهاام التاريخ.

وهو ما يصل بنا إلى كتاب الدراما من نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، وسوف نقتصر على كتابة المسرح الشعري - الإبداع الدرامي - هنا حيث نلاحظ تكثيف القيم السيسولوجية فيه أكثر من القيم الفنية، وهنا يمكن أن نذكر أسماء من كتب المسرح الشعري في التسعينيات من أمثال أنس داود، ووفاء وجدي وصلاح والي وخالد محيي الدين البرادعي وعبدالرحمن خالد وعصام رجب وأحمد الحوتي وأحمد سويلم ومحمد الفارس ووليد منير وحسن فتح الباب ومحمد عبدالعزيز شنب ومصطفى عبدالغني ثم كل من مهدي بندق وفاروق جوييدة وغيرهم.

وسوف نتمهل هنا عند بعض الأمثلة لنرى إلى أي مدى استطاع كاتب الدراما الشعرية في القاهرة أو دمشق أو غيرها من العواصم العربية أن يعبر عن قضايا المجتمع، وسوف نختار قيمتي الحرية والعدالة كأكثر القيم التي يجب أن يعبر عنها المسرح العربي في الفترة الأخيرة.

أولاً: مقتل هيباشيا الجميلة

هذه هي المسرحية الشعرية السادسة لمهدي بندق، حيث اختار مجتمع القرن الخامس الميلادي بالإسكندرية لتدور أحداث المسرحية في مجتمع يعج بالأفكار والمعتقدات والفتن في إطار درامي شديد الانضباط، حيث يملأ الفضاء التاريخي الذي اختاره بالأحداث

تجليات المشهد الأخير ...

الضخمة، وحيث تؤدي هيباشيا، وهي أستاذة علم الفلسفة بجامعة الإسكندرية (وثنية) دورا محوريا في بناء الحبكة، فهي داخل النص ابنة أخت الراهب كمالوس، لكنها تتوه من أول النص حيث يعثر عليها عالم الرياضيات الإغريقي «ليون» فيتبناها ويسافر بها إلى أثينا ولا يعود بها إلى الإسكندرية إلا بعد ربع قرن⁽⁵⁾. وفي داخل النص - أيضا - نلاحظ أن الصراع السياسي بين الإمبراطور الروماني والكنيسة المصرية الوطنية يؤدي دورا مهما، إذ تسعى الكنيسة الوطنية إلى أداء دور وطني لا يمكنها منه لا اليهود ولا الإمبراطور، وتدور الأحداث حين نرى الإمبراطور يخطط لتشويه سمعة الإكليروس السكندري باصطناعه مغامرة جنسية تشاركه فيها عشيقته زوجة والي الإسكندرية، لكنهما يتورطان في قتل صياد مصري.

ولأن هيباشيا رأت جانبا من الجريمة فإنها تهاجم الرهبان والراهبات ظنا منها أنهم يحمون الراهبة الخائنة، وهو ما يصعد الصراع خاصة، حين يهاجم الراهب كمالوس هيباشيا منددا بعمى بصيرتها (العلمانية) بينما تندد هي بجموده العقائدي واستخدامه للدين لأغراض سياسية، وهذا الصراع بين هيباشيا وخالها - وهما يجهلان حقيقة نسبهما - يستغله أحد اليهود ليندس في سلك الرهبنة كي يضرب الكنيسة من الداخل.

وتدور الأحداث بسرعة أكثر حين يؤول اليهودي حديثا ألقاه الأنبا الغاضب تأويلا يفهم منه الرهبان المتعصبون أن رأسها مطلوب! وفي الوقت نفسه يزور خطابا بخط ليون يعترف فيه بأن هيباشيا ابنة أخت الأنبا، ويدبر اليهودي ليقع الخطاب في يد الخال بعد قتل هيباشيا لكي يتعلم، بيد أن والي الإسكندرية بعد أن يكتشف هذا الخطاب - بعد اكتشافه خيانة زوجته - يسلمه إلى هيباشيا ليكون وسيلتها إلى النجاة، لكنها ترفض في كبرياء المثقف أن تستخدم وثيقة مزيفة (وإن كان مضمونها صادقا) متوقعة أن يعرفها أهلها بقلوبهم، ولكن ذلك لا يحدث فقد دخل الخال (الأنبا) إلى صومعته ولم يبق غير العديد من الرهبان الغاضبين المتعصبين.

وتصل درجة الصراع إلى ذروتها حين يحرك الغضب الأعمى الجماهير فتسحل أستاذة الفلسفة في شوارع المدينة (عام 415م) وتنتهي أحداث الرواية داخل النص المشحون بالشعر والتكثيف والدراما والشخصيات التراجيدية الحية التي نراها في عصرنا، لتبدأ بعدها اشتعال قيم فكرية كثيرة، وهي قيم نراها الآن في مرآة التاريخ لم تتغير.

إنه يحاول أن يتحدث عن قضايا الحاضر مستدعيا من التاريخ ما يصلح منه، وما يتخيل أنه يعيد صياغة النص عبر هذه القضايا التي نعيشها ونعانها اليوم، وفي مقدمتها قضية الإرهاب (البداوة التي لا تريد أن ترحل من مجتمعنا) والعقل الذي لا يريده أحد في مجتمع يستنبت من البداوة ملامح الإرهاب كما نعرفه في كل العصور، حين يفهم الدين فهما خاطئا، وتتلاشى قيمة التسامح، ويختلط الأمر في عين الإنسان المعاصر بين العيون المجوفة الميتة (الماضي) والعيون الصافية الواعية (الحاضر)، كما يقترن هذا كله بافتقار القيم السياسية كالعدالة والديموقراطية والحرية وافتقار قيم التحديث التي يجب أن نعيها جيدا والتكنولوجيا (الآلة) التي لم نستوعبها فتخلفنا كثيرا وما إلى ذلك في هذا المناخ الذي يسوده استلاب الاستقلال الوطني الذي نعيشه.

إن الكاتب هنا يسقط قضايا عصرنا في مرآة الماضي فتراها أكثر وضوحا وأكثر بشاعة، فمرآته - النص الدرامي - تعكس الصدق الفني، كما تعكس الصدق الفكري في درجاته القصوى.

على أن قضيتي الحرية والعدالة تكونان أكثر القيم التي تعكس الواقع داخل النص وخارجه.

إن فقدان الحرية يرتبط بفقدان الحرية الاقتصادية. فكما افتقد الاستقلال الاقتصادي ضاعت معه الحرية، فالكنيسة المصرية كانت أشد ما تكون حرصا على عقيدتها، ومن ثم، أشد ما تكون حرصا على حريتها، ومن هنا، فإن الإمبراطور يكون أشد وعيا بما تريده الكاتدرائية (رمز المصريين)، يصيح الإمبراطور مذكرا من حوله بانتصار الكنيسة المصرية في مؤتمر نيقية 325م:

مذ فرضت كاتدرائية هذا البلد الملعون

عقيدتها في ذلك المؤتمر الملعون

وضرائبنا تتقلص (وبصوت عال جدا) تتقلص

فلقد فتح بطاركة مدينتكم أبواب الرهينة الملعونة لسراة المصريين

فانتعشت وتحالف معها التجار وأصحاب السفن الضخمة

صارت تملك حقولا وأراضي وعقارات

(وزاعقا كالمجنون) صارت أغنى

فيما افتقرت دولتنا لثراء الماضي ونفوذه

كيف ترانا نتصرف لو فازت هذي الكاتدرائية في المؤتمر القادم هل

نتسول قمح الدولة من مصر الملعونة هذي⁽⁶⁾.

وعلى هذا، ففي حين تتزعم جامعة الإسكندرية وعلى رأسها هيياشيا تأكيد قيمة العقل والحكمة، فإن الإمبراطور، على الجانب الآخر، يريد شيئاً آخر، أن العقل أو العلم ليسا أدواته في المعركة ضد مستعمراته، ومن هنا، فإنه يصيح، مذكرنا بالعم سام في النصف الثاني من القرن العشرين، يقول الإمبراطور موضعا فلسفته الخاصة:

خلاصتها نشر الفوضى المحسوبة

فوضى لكن في تنظيم يخضع لي⁽⁷⁾.

ويظل الإرهاب مرهونا بتشجيع الحرية (الفلسفة التي هنا هي نقيض الحرية العقائدية والحكمة)، فحين تبدأ هيياشيا في البحث عن القاتل، ويحاصرها الإمبراطور (الجانبي الحقيقي) بالإرهاب الفكري، ويطالبها الأنبا باعتناق الدين ليسهل عليه السيطرة عليها، مؤكداً أن الدين يمكن أن يحمي من هذا الإرهاب، فإنها تجيب على الفور:

لن يثني هذا الإرهاب الفكري عن البحث

فلتجعل مقتل هذا الصياد المسكين محكا للمدربين

إني أعترف بالأقيمة للفلسفة إذا لم تنزل للشعب

هلا أثبت لنا أن الدين كذلك...

لن يفتح أعيننا إلا ضوء العقل⁽⁸⁾.

وتضيف في موضع آخر، مؤكدة أن الدين ليس ميثولوجيا تبتعد عن اليقين العقلي والفكر الحر، فهي تقول حين يحدثها الأنبا عن القداسة والرهبة وقيمة الإيمان المطلق، رافضا المنطق والعقل:

مازالت تلاعبنا بالشعر وبالكلمات

رفضك للمنطق يرمينا في تيارات الفوضى العقلية

حتى لو آمنت بيسوع

لمضيت كما أمضى الآن بلا تزويق

إنسانا يحترم العقل ولا يعترف بعجز أو

يتمسك مثل الطفل بثوب الرب أبيه⁽⁹⁾.

وتختلط القضايا، لكن هيباشيا لا تخطئ مرة واحدة في فهم قيمة الحرية، وتتداخل قيمة وعي المرأة بحريتها، فحين يصيح فيها البعض أن تكف عن هذا كله، فهي تحب الإمبراطور، أو كانت تحبه في مرحلة سابقة، فإنها تقول عن الإمبراطور لمحدثها بصوت هادئ ينم عن فهم عميق بالحرية:

هذا الكائن محقر عندي لو تعلم

فهو يعادي حلمي بالحرية والعدل⁽¹⁰⁾.

بيد أن أكثر ما يلفت النظر في هذا النص أننا لا نستطيع أن نذكر قيمة الحرية من دون أن نربطها بقيمة أخرى شديدة الارتباط بها، وهي قيمة العدل؛ بل إن قيمة العقل تتحدد أكثر وتقيم خلال فهمها لأواصر العلاقة الشديدة بين قيمتي العقل والعدل، إذ نستطيع أن نرى صاحب هذا العقل سقيم الفكر متهاوي الوعي حين نرى أن العقل لديه يتخذ معنى سلبيا، أما إذا اكتشف قيمة العقل، وعرف قيمة هذه الأداة، فإننا نستطيع أن نتعرف عليه كإنسان واع، فالعقل - إذن - ليس فكرا مطلقا، وإنما دور فعال في تغيير المجتمع، وبهذا فإننا نعرف الإنسان بالعقل ولا نعرف العقل بالإنسان.

وعلى هذا، يتولد لدينا رويدا رويدا نوعان من الانتساب للعقل:

- العقل السلبي

- العقل الإيجابي

إن هيباشيا (رمز العقل) هنا تحدث ليون عن العقل السلبي، فتقول: ليس العقل هو الأفكار مجردة يا أبتاه لكن قيمته فيما يفعل، فإذا عاون هذا العقل الإنسان ليحيا أدى دوره أو هو مثل وعاء فارغ⁽¹¹⁾.

وهناك عقل إيجابي آخر، لا يرتبط بالمطلق بقدر ما يرتبط بالمنطق، تقول للأنبا:

أرني أرقامك يا أبتاه

لأبصر أي جديد عندك

بينما تجربتي في المعمل تتقدم

وبخار الماء سيصبح قوة دفع

فتحرك سفنا في البحر وعربات فوق الأرض

وتذيب حديدا ونحاسا

وتقيم مصانع للغزل والنسيج.

وستبني للفقراء بيوتا عالية في كل مكان.

..

لكن الآلة إن وجدت سوف تمثل يا أبتاه

تحريراً للإنسان من الفقر المادي

وكذلك من فقر الروح⁽¹²⁾.

وتحاول هيباشيا الوثنية أن تؤكد للأنبا أن العدل ليس موجوداً فقط في كتاب ديني كنصّ وحسب، وإنما وجوده مرهون دائماً بفاعليته، وبقدر ما يسعى العلم أو الفكر الديني في الإنجيل إلى تحقيق العدل، بقدر ما يقترب من تحقيق رسالته التي جاء الرسل من أجلها، ومن هنا، فليس من الضروري أن يوجد العدل فقط في الكتب السماوية، وإنما يمكن أن يوجد بين أمم قد لا تنتمي إلى دين معين، ومع ذلك، تستطيع تحقيق العدل إذا أدرك حكامها أن أساس الحكم مرهون بالعدل، وأن العدل بين البشر غير متوقف عند سن معينة أو لون أو دين، وإنما هو قيمة لا بد أن يخضع لها الجميع من دون استثناء، فحين تتحدث هيباشيا مع الأنبا يبرز متحدياً لها عن هدفها، فتجيب بسرعة:

هدفي.. العدل

وحين يربط بين العمر والعدل، ساخراً منها ملمحاً إلى عمرها الصغير ولم تكن قد جاوزت - داخل النص - سن السادسة والعشرين من عمرها، تعود إلى الإجابة بالمنطق نفسه الذي يتحدث به:

تسألني ثانية عن عمري!

هل يتوقف بحث الإنسان عن العدل على عدد السنوات؟!!

في هذه الحالة عمري آلاف الأعوام.

وكذلك عمري ممتد حتى أجد العدل⁽¹³⁾.

وحين يعود الأنبا في موضع آخر، سائلاً إياها بغموض شديد عن أشياء لا تستطيع الإجابة عنها، ملتمساً ألفاظاً من الكتاب المقدس مثل «الأبدية»، فإنها سرعان ما تخرج من هذا كله إلى الواقع، لتحدد الهدف الذي تتحدث عنه، إنها تقول في سرعة ووضوح شديدين:

دعنا يا أبتاه نحدد في وجه الواقع

ننظر كيف توزع أرزاق الناس

ولماذا يثري البعض ويفتقر الجمهور
حدثنا لا عن ملكوت منتظر بعد الموت
بل عن كيفية تدبير الأرض⁽¹⁴⁾.

وحين يحاول مرة أخرى تبرير موقفه بالكتاب المقدس، ترفض «العلم المطلق» الذي يعارض - حتى - ناموس الحياة، ويعارض الكتب المقدسة التي ترفض الجمود وتدفع إلى الواقع، إنها على الرغم من وثقيتها تملك عقلا أكثر وعيا من الأنبا على الرغم من تدينه، إنها تحاول أن تسأله أسئلة إجاباتها بدهية، فتقول له:
أجبنني.. هل سيحل الأنجيل مشاكل هذا البلد؟
إذن..

هل سيحل مشاكل فلاحيه مع الأرض
وصياديه مع البحر؟!

والعمال مع الآلات وأصحاب مصانعهم؟!

هل يمكنه أن يتدخل في تحديد الأسعار؟!

كيف تراه يحل تناحر طبقات الأمة؟!

وحين يسألها الأنبا باستنكار لو كانت قرأت الإنجيل، تجيب بسرعة أكثر من مرة⁽¹⁵⁾.
ويصل الظلم إلى أقصاه حين تهدد حياة أستاذة الفلسفة، فإذا هي لا تستطيع محاربة صور الإرهاب الكثيرة التي تحيط بها، وفي الوقت نفسه لا تستطيع أن تسمع أهلها من المصريين صوتها بطلب العدل، وتتحدد القضية أكثر عند هيياشيا.

إن القضية هنا لا تصبح خطأ (خطأ أخلاقيا) كما نعرف في العديد من المسرحيات الكلاسيكية، وإنما الوعي في الاختيار، الإصرار على طلب العقل والإيمان بالعلم، فتداخل الذات مع الجماعة يحول الشعب كله (المظلوم) إلى ضحية مع هيياشيا، فهو ضحية عدم المعرفة التي أوقفت حياتها كلها دفاعا عنها؛ وخالها المصري لم يكن ليعرف أنها ابنة أخته العزيزة لديه، ومن ثم أثر أن يدخل إلى دائرة النسيان (الصومعة) والرهبان المتعصبون يوشكون على الفتك بها لوشاية اليهود بها (ضيق الأفق والغلو) والشعب المصري مغيب عن نفسه، ومن ثم مغيب عن الوعي الذي يجب التحلي به، وهنا يتحول الاختيار التاريخي إلى «موقف» وهو موقف تحدد إبان مضي الأحداث وتداخلها، وعلى الرغم من أنها تعرف أن هذا الموقف لو تمسكت به ولم تناور أو تحاور بالخداخ للخلاص

فإنها مقضي عليها لا محالة.

إنها تتحول إلى هؤلاء الغائبين، المغيبين، لتقول وهي جامدة الوجه:

.. فأهلي المصريون وإن

ظلموا أنفسهم

أهلي المصريون المسروقة أرزاقهمو

والمسروقة أعمارهمو

والمسروقة منهم حتى الأطفال (16).

ولأنها أستاذة فلسفة، التي تؤمن بأنه يجب ألا نفتح أعيننا إلا على (ضوء العقل)،

فإنها سرعان ما تتغلب على حزنها، الذي سيتحول بسرعة إلى جزع، وتقول في وعي شديد

وبثبات وصدق:

الناس إذا انتظروا بطلا ليحارب ربهمو بدلا منهم

سقطوا في هاوية التضليل وظلوا أغناما تنتظر الذئب

وعلى ما في ذلك من قسوة، فإنه يشفع لها أن وعيها لم يكن ليقبل بمنطق استسلام

الجموع للإرهاب، أو ابتعادهم عن ضوء العقل، ومن هنا، فقد توجهت بوعي شديد إلى

الموت من دون تردد، وتنتهي مأساة هيباشيا ولا تنتهي القضايا الإنسانية الكثيرة التي

أثارها قبل أربعة عشر قرنا أو يزيد، وكذلك لا تنتهي القضايا الفنية التي سوف يثيرها

هذا النص الدرامي.

ثانيا: «الخديوي»

وتعد هذه المسرحية لفاروق جويده إحدى أهم المسرحيات الشعرية التي قدمت في

بداية التسعينيات (17)، ومع أن الكاتب لم يستطع أن يخفي ولعه بالخديو، فإنه استطاع،

عبر الاستدعاء التاريخي، تمثيل الواقع في مصر في نهاية القرن العشرين، خصوصا من الفترة

المعروفة في التاريخ المصري في السبعينيات.

كان ثمة تشابه كبير بين فترتي السبعينيات في القرن الماضي وهذا القرن، وهي تهتم

كنصوص هذه الفترة بالموقف السياسي للخديو، أي، بالحاكم، وباختصار فإن الخديو

إسماعيل - كما يقول التاريخ - تولى حكم مصر كوالٍ بفرمان صدر عن الباب العالي في

العام 1863 وخلع عن الحكم بإيعاز من الدول الأجنبية في العام 1879.

ومنذ الكلمة الأولى التي ألقاها الخديو احتفالا بتوليته مصر يتضح التوجه السياسي الحالم الذي كان يرجوه لولايته في مجال الزراعة أو الصناعة أو التجارة أو الإدارة، وبوجه خاص في الجوانب الحضارية، لقد قرر منذ البداية إلغاء السخرة المشؤومة التي اتبعتها الحكومة دائما في أشغالها، كما أعلن التزامه بتشجيع التجارة الحرة، أما التعليم فقد أعلن أنه سيخصه بفائق عنايته، ويذكر التاريخ هنا أنه استطاع أن يحقق لمصر الأساس السياسي والاجتماعي سواء من خلال مجلس الوزراء والوزارات المختلفة أو النظام التشريعي؛ بيد أن الغرب الذي كان في طريقه للسيطرة على الشرق ومصر، بوجه خاص، لم يتح له الفرصة أبدا للأخذ بأسباب الحضارة والرقى لتقدم الأمة المصرية كما كان يؤمل.

وعلى هذا النحو، تحالف عليه أصحاب الديون، كما أن تورطه في المشاريع الداخلية أوقعه في العديد من الإجراءات التي حالت بينه وبين إلغاء القوانين المجحفة بالمصريين كالسخرة التي كانت أهم بنود خطبته منذ اليوم الأول، وقد انتهى الأمر بالخديو إسماعيل إلى الخضوع لحكومات الدول الكبرى حينئذ (إنجلترا وفرنسا وألمانيا) وانتهى الأمر به إلى الخلع من الحكم ليمضي إلى خارج مصر تاركا ابنه حاكما بعده، وتاركا أحلامه الرومانسية التي تحول بعضها إلى واقع كإنجاز قناة السويس وإنشاء السكك الحديدية وحفر مئات الكيلومترات من الترع المزودة بالأهوسة والكباري وإنشاء المصارف وتمهيد شبكة الطرق ومد حبل البعثات إلى الخارج وإنشاء الأوبرا، غير أن الغرب لم يدعه إلى تحقيقها فتكسرت موجات الرومانتيكية على المد الاستعماري العالي حيث كانت تطول بلاد المشرق العربي كله⁽¹⁸⁾.

وكانت حفزت هذه الفترة الدرامية وشخصياتها الثرية فاروق جويده على العودة إلى هذه الحقبة ليستحضر منها ما يريده في ضوء الدراما الشعرية التي اختارها ليعبر بها عن الحاضر الذي يعيشه.

والملاحظة الأساسية هنا أن هذه الدراما (الخديوي) وإن اتخذت تاريخ هذه الحقبة إطارا لها، فإنها لم تتوقف عند إعادة استدعاء أحداث تاريخية لمجرد إعادة تجسيدها عبر الحاضر أو التمثل بالسير التاريخية لتأكيد «الخطاب» الدرامي عبر النص، وإنما جاوزت هذا كله إلى محاولة محاكمة الحاضر بشكل دائم؛ ومن هنا حاول الكاتب أن يستفيد في الفترتين المتشابهتين تماما (سبعينيات القرن الماضي والقرن الحالي) دراميا، وبحماس شديد كاد يخرجنا من الإيهام المسرحي في بعض الأحيان، بل إن تولي مخرج تجسيد النص مثل

تجليات المشهد الأخير ...

جلال الشرقاوي، الذي اعتنق مظاهر المسرح التجاري، عمق المباشرة الشديدة وأسقط الجدار الرابع من دون مبرر فني كاف؛ معنى هذا أنه في حين اجتهد الكاتب في تأكيد الواقع ونقده، فإن المخرج - على العكس من ذلك - بذل جهدا استعراضيا رديئا، لدفع النص إلى فجاجة المباشرة كثيرا، وهو ما يفسر توجيه سهام النقد إلى النص والفرجة معا في شتاء 1993.

و«الخديوي» في النص المسرحي، وعبر فصول ثلاثة يتردد بين أحلامه الرومانسية في التغيير، والإسراع إلى جلب وسائل الحضارة بأي ثمن، وفي الوقت نفسه لا يتوقف قط عن لهوه الذي يجاوز حد التهتك مع عشيقات كثيرات بدءا من أوجيني الغربية مرورا بأزهار المصرية شقيقة إسماعيل صديق وزير ماليته (وشقيقه في الرضاعة) الذي يضحى به على مذبح التبrier وصولا إلى أultz الفنانة المشهورة وغيرهن من نساء عصره، وتصل الأحداث في صعودها وهبوطها إلى درجة يشعر معها برعونته وتسرع وتفريطه في حقوق الوطن، فقد تكاتف ضده كل الأعداء المنتظرين خارج مصر، ليدقوا الباب بعنف، ويتسللوا إلى الداخل، ليبيعوا - بالتالي، كل شيء، ليس أملاك الخديو وأحلامه وتاجه فقط، وإنما - أيضا - أرض مصر وتاريخها، ومن ثم مستقبلها. والنص زاخر بالأخطاء التاريخية التي لا يمكن تبريرها في إطار التخيل الشعري للتاريخ أو استدعائه، كما لا يخلو من عبارات تكاد تخرج من السياق الشعري تماما، في محاولة لكسر الإيهام. وتردد الشاعر في الاستفادة بالمسرح الأرسطي دفع به إلى الإغراق في إطار التقاليد البريختية إلى أقصى مدى.

بيد أن الذي يهمنا من هذا الآن هو رصد محاولات الشاعر لتجسيد القيم الفكرية والاجتماعية في نص ثري بأحداثه، وقد ساعده في ذلك هذه الفترة التي عاش فيها الخديو إسماعيل، بل إن الخديو - الذي منح النص اسمه - قد ثبت تاريخيا أنه كان أول من تأثر بهذه القيم إبان قضاء شبابه وسني عمره الأولى في فرنسا، بينما كانت الثورة الفرنسية مازالت تتردد حول «الحرية - الإخاء - المساواة».

الأكثر من هذا أن التاريخ الحقيقي يقول لنا إن الخديو إسماعيل في أول خطاب له بعد توليه حكم مصر وقف ليقول في جمع حاشد وبالحرف الواحد «أعلنت عزمي على إلغاء السخرة هذا معنى من معاني الحرية والعدالة» وهو ما يصل بنا إلى السؤال حول مدى وعي الكاتب لقيمتي الحرية والعدل في الإطار الدرامي وبشكل أدق مدى وعي الكاتب لهاتين القيمتين، عالم يحلم به الحاكم (أيا كانت هذه الأحلام) ثم يحاول أن يحقق أحلامه أو

يتوهم أنه سيفعل ذلك، فإذا به يسقط في هوة الوهم، خصوصا إذا استعان بديكتاتوريته. إنه الحلم الذي يخلق الحرية ويسرق العدل ويطلق الديكتاتور وهنا نعود إلى النص مرة أخرى، حيث تقترن قيمتا الحرية والعدل في هذه الفترة بالعديد من الأحداث التي حالت دون تقدم مصر وتحقيق مشاريعها القومية في هذه الحقبة من تاريخنا وهو ما يشير إلى أن هذه القيم تختلط بموقف الغرب من البلاد، والدرجة التي أصبحنا تابعين له فيها، والدين المادي الذي أسرع بتثبيت أقدام المستعمر في البلاد، وتحالفت مع هذا كله أسباب كثيرة من بينها استفحال الفساد وغلاء المعيشة وتدخل الأجانب وزيادة الأسعار وفرض الضرائب العالية.. وما إلى ذلك، مما يطرح السؤال:

كيف تم تجسيد هذا الواقع المتردّي في مرآة الدراما الشعرية؟
إن النص يقدم هنا إجابات كثيرة.

إن الحرية افتقدت، لأن الإرادة افتقدت، ولأن الحاكم سمح بتوريطننا في أحبولة الديون، يقول جمال الدين الأفغاني وهو يحدث الخديو:
أنت رهنت هذا الشعب فالدين أفقدنا الإرادة.
صرنا عبيدا.. لا قرار، ولا ديار⁽¹⁹⁾.

حين تفقد الإرادة، تفقد حرية الاختيار، ومن ثم يرتع الخوف ويزيد الفساد، تقول إحدى نساء الخديو:

ملعون من يحكم شعبا بسياط الخوف
ملعون من يغرس يوما أشجار الزيف
ملعون من يخدع شعبا
ويبيع ضميره⁽²⁰⁾.

ويدور جدل كبير داخل النص عن الحرية، حرية الإنسان التي ترتبط بصنوف كثيرة لا تنتهي من الحرية الإنسانية في الوطن، إلى حرية الفكر إلى حرية العبادة ويكون الكاتب من الوعي بحيث يدرك أن كل هذه الحريات تلتقي في حرية الإنسان، يقول الأفغاني ردا على من يسأله عن هذه الحرية.

أصل العقائد كلها حرية الإنسان
والاختيار هو البداية
جوهر الأديان

لكن بعض الناس قالوا
إن أصل الدين تربية الذقون
والبعض منهم قد رأى
حرية الإنسان في ملء البطون
وهم جميعا كاذبون
لأن أصل الدين تربية الضمائر

فالدين دين الله والأوطان حق للجميع⁽²¹⁾.

ويستطرد الأفغاني من حرية الأديان إلى حرية الإنسان التي تتمثل في كرامته الشخصية،
فإذا كانت حرية العبادة هي الحرية الأساسية، فإن كرامة الإنسان تأتي في المقام التالي،
فالعلاقة وثيقة بين العبادتين:

فالدين علمنا الكرامة
لم يكن أبدا طريقا للمذلة والهوان
حرية الإنسان أصل الكون
دستور الحياة وغاية الإنسان⁽²²⁾.

ولا يسقط الكاتب في أحبولة التمييز بين الحريات أو إعلاء شأن نوع من الحرية
على نوع آخر من الحرية، فكل حرية تؤدي إلى غيرها وكل قيمة لازمة لسواها، فلا يمكن
لإنسان - أي إنسان - أن يمارس حقه في الحياة في اختيار شريك حياته من دون حرية، ولا
يمكن لإنسان يفقد قوت يومه أن يمتلك الحرية، ولا يمكن لإنسان يفقد القيم الحضارية
لأتمته وجذوره والتعبير بها أو عنها من دون حرية، وعلى هذا النحو فإن المؤلف يفض هذا
الخلاف الوهمي بين صنوف الحرية، إن الحرية بمعناها الأثير لديه / لدينا الآن (والغرب
يتربص بنا) هي حرية الوطن، وحرية الوطن لا يمكن أن تمارس ونحن أسرى لحلم مزعوم
يعبر عن نفسه في توافر الخبز كما يعبر عنه الماضي/الحاضر، أو نقص الرغبة (=القمح)
كما يعبر عنه الواقع/ الدراما، تقول ابنة الخديو حين يتحالف الغرب ضد البلاد:

وطن كبير أطعم الدنيا
نراه الآن يستجدي الرغبة
هذي العبارات الرهيبة
لا تساوي أي شيء

والرغيف الأسود الموبوء يأتي

من أيادي الغير

حرر رغيفك يا أبي

حرر رغيف الشعب،

أنقذ مصير الناس من أيدي الغريب

حرر قرارك يا أبي.

وحين يحسب الخديوي أنه حرر الشعب حين صنع وسائل الحضارة له (حرية الإنسان

تبدأ بالحضارة)، تعود الابنة لتقول كأنها تسأل من جديد:

حرية الإنسان تبدأ بالرغيف

مصر الحبيبة يا أبي أم الحضارة

فلاحها صنع الحضارة ذات يوم

بالسواقي والشواذيف القديمة

والمواويل القديمة والأمل

الآن يهجر مصر مغتربا

مع الصحراء يبحث عن عمل

الآن تأكله الرمال

وألّف بيت للغريب

على شواطئ نيلها⁽²³⁾.

ولا يستطيع المتلقي / المتفرج أن يفصل بين التاريخي والمعاصر، فما يحدث، وما يقال على لسان الفتاة المصرية لا يحتاج إلى عناء كثير ليتأكد الإنسان أنه يحدث هنا، والآن وما يحدث في غفلة بالتاريخ يظل في درجة الملهاة، وفي المرة الثانية حين يحدث من جديد تتحول الملهاة إلى مأساة، فالتاريخ لا يعيد نفسه إلا عبر أشكال التعبير والدراما الدامية، وهو ما يختلط فيه الدور الغربي في النيل من استقلال البلاد وافتقادنا أسباب العيش لأننا نفقد إرادتنا، إن فقد الإرادة هنا هو المعادل الموضوعي لزيف الحلم هناك، وكلاهما - فقد الإرادة أو زيف الحلم - يعبر عن غفلة إسماعيل حين يعترف بأنه أخطأ أو ظن أن الآخر (الغرب) يمكن أن يعطيه من غير مقابل، إنه يصيح بعد أن يضيع كل شيء منه:

أخطأت حين ظننت أن الغرب يعطيني
ولا يبغي الثمن
الآن أدرك أنه لا شيء في سيرك
السياسة نشريه بلا ثمن
أخطأت حين رأيت أحلامي
تكبلني بخيط من حرير
حرية الأوطان أكبر من كنوز الأرض
والحلم سجن حين يفقدنا الأمل
وإرادة الإنسان أعظم من بريق
المال من زيف الذهب
أخطأت.

..... (24).

وسرعان ما يتعمق الواقع المؤسي أكثر حين يتعمق مع قيمة الحرية افتقاد العدل،
فالقيمتان ترسمان مأساة هذا العصر وكل عصر يصبح الحاكم فيه ديكتاتوريا، ويصبح
أسيرا لأحلامه وليس لإرادة شعبه وقوانينه الدستورية، نستعيد الصوت الدرامي:

الحكم في الزمن الكتيب يصير هذا الجوع
هذا الفقر
هذا القهر (25).

واستعادة الدراما السوداء من جديد تدعنا نستعيد أنات الفقراء والمسحوقين دائما،
على الرغم مما يردد أن مصر تتحول إلى قطعة من أوروبا، أو هي تحولت بالفعل، وبدلا
من أن تتحقق أحلام الوالي تتخثر الأحلام فتتحول إلى كوابيس مرعبة، نسمع فيها أصوات
الشعب على شاطئ القناة، حيث يعبر العدل المفقود عما آلت إليه أحوالهم، تتوالى
الأصوات حين يمتزج افتقاد العدل بالغرابة العاتية، فنسمع:

غرباء في أوطاننا
الأكل لا يكفي
غرباء في أوطاننا
والماء لا يكفي

غرباء في أوطاننا
والعمر لا يكفي
غرباء في أوطاننا
فالعديل حين يغيب
ضوء الشمس لا يكفي
والحق حين يغيب
ماء النهر لا يكفي
غرباء في أوطاننا
والظلم حين يسود
هذا الكون لا يكفي.
غرباء في أوطاننا

.....

.....

يا أيها الوطن الذي قد صار سمسارا
يبيع الابن والعمر الجميل
وفرحة الزمن الذي لا يسترد
غرباء في أوطاننا⁽²⁶⁾.

وحين يغضب الحاكم من تجاوز عالم الدين، لا يتردد الأفغاني في القول:

مولاي أنت تباع أرحام النساء
تبيع أطفالا تصادر رزقهم
الدين عار في رقاب الناس
مقصلة تهدد أرضنا
من حق هذا الشعب أن يدري
مصير بلاده

فالمال مال الشعب⁽²⁷⁾.

وتتعدد مظاهر افتقاد العدل في المصير الذي يؤول إليه الشعب في غفلة حكامه، وفي تحالفهم المشبوه مع الأجنبي نجد من مظاهر ضياع العدل هذه الموجات المتوالية من الغلاء،

تجليات المشهد الأخير ...

وزيادة الأسعار في كل شيء، وزيادة الفساد والمحسوبية والرشوة، وزيادة الوعود الجوفاء والوصول بالجماهير إلى درجة أنهم لا يجدون ما يسد الرمق، ويتعالى إحساس المهانة التي تعيشها الجماهير وهنا تتهم الجماهير الحاكم بالخيانة، ولا تشفع له أحلامه النكراء:

(1) من باع شبرا من تراب الأرض

يا مولاي خائن

من باع أحلام الغد المصلوب

يا مولاي خائن

من باع طفلا لم يزل في بطن أم

يا عريق التاج خائن

من يمنح الأغراب ماء النهر

خبز الطفل.. حلم الغد

قوت الشعب.. جهد العمر

يا مولاي خائن.

(2) مولاي، أعباء المعيشة

فوق ما يتحمل البسطاء

والفقراء، والجوعى وسكان القبور

.....

الشعب ضج من المظاهر،

والولائم والبذخ

أنتم أهنتم قيمة الإحساس بين الناس

في كل يوم يخرجون إلى الشوارع

يهتفون يصفقون يطبلون لكل قادم

في كل يوم ألف حفل ألف ضيف

ألف وغد ألف نصاب جديد.

(3) قلتم بأن الخير آت بالقناة

وازداد فقر الناس في عهد القناة
قلتم بأن المال آت من بنوك الغرب
والأرض ضاعت في جيوب الغرب.

(4) وأي وزارة عرضت عليك

وزارة البطاطة

وأين وزارة الكوسة.. (28).

وعلى هذا النحو، تتحدد أسباب ضياع قيمة العدل في مظهرين، في الظاهر إن لم يكن الحاكم ليصل بنا إلى قباب الحلم، في حين أن الأحلام الفردية البعيدة عن المراقبة الدستورية والنيابية تظل رديفا لافتقار الوعي، ومن هنا يتضح لنا ببساطة شديدة تأكيد القيم الإنسانية فضياع العدل هو نتاج افتقار الوعي، وأيا كان من يحلم للجماهير يجب ألا يتصرف في غيبة عنها، وهو ما يترجمه الوعي الدرامي هنا من أن هذه الأحلام الرومانتيكية انتهت بالبلاد إلى الخراب، والخراب لا تغفره الأحلام بأي حال.

- أحلامي تغفر أخطائي

- ماذا تبقى الآن من أحلامنا

شعب يجوع ويطلب الإحساس

في الطرقات

وطن كسير كان يوما جنة الجنات (29).

وعلى الرغم من أن حلم الحاكم - مهما يكن طيب النية - فلا يمكن في غيبة الرقابة الشعبية أن يصنع واقعا حرا وعادلا، بل يضع الشعب كله في غيبة تطول حتى يجيء من الشمال من يفتح (المزاد) لبيع كل شيء، ماضي الأمة ومستقبلها.

كاد يقع الكاتب في حيثيات الدفاع عن الحلم الرومانتيكي للخدوي حين يبرر له أنه كان يخطئ مثل كل الحاملين، فعصرنا لا يحتمل مثل هذه الأحلام في عصر لا يغفر فيه المحكوم لحاكمه الغفلة قط، حيث أصبح العلم لا العقل هو أدواتنا الوحيدة في هذا العالم الذي يدفعنا دفعا إلى الجنوب أو إلى الهامش البعيد عن هذه القرية الصغيرة.. نقول إن الكاتب كاد يقع في محذور مثل هذه الأحلام الجوفاء لولا أن الصوت الأخير في دراما «الخدوي» تسأل وتجييب في آن واحد:

هل تغفر الأحلام
أخطاء المهانة والخيانة والمجون؟
هل تغفر الأحلام جوع الطفل
موت الفجر.. إذلال الديون؟
.....
(30)

إلى آخر هذه المراثية الطويلة التي ينهي بها مسرحيته، وهي مراثية تؤكد استمرار
الحاضر لا التاريخ حيث نعيش جميعا في ملهاة «الخديوي» الذي يعيش - مازال يعيش -
بيننا، وهو ما أراد أن يؤكد عبر هذا النص.

ثالثا: «المؤتمر الأخير لملوك الطوائف»

سيكون علينا أن نعود إلى زمن رمادي أبعد هو زمن ملوك الطوائف، الذي يذكرنا
بهذه الانقسامات التي نشغل بها كثيرا، وهي انقسامات أو اختلافات تعبر عن الأنانية
الذاتية من دون الوعي بالخطر الذي يهددنا جميعا، إننا أمام نص من المسرح الشعري في
قربة عشرين نسا آخر لصاحبه يحاول التعبير فيه عن مأساة الواقع العربي التي نحيها،
وهي المأساة التي تتكرر في تاريخنا من دون أن ننتبه إليها على الرغم من خطورتها. مأساة
غياب الوعي السياسي في حضور الخطر المصري العام.
إن التاريخ يكرر نفسه دراميا وإن كان يستعيد في المرة الأخرى المعنى في مشهد
«ميلودرامي» رمادي حزين.

نحن أمام نص كتب في نهاية الثمانينيات من القرن العشرين بعنوان «المؤتمر الأخير
لملوك الطوائف»، ويحاول فيه صاحبه - خالد محيي الدين البرادعي - التعبير عن مأساة
الحاضر، شغل صاحبها فيه بالعصر: قضايا السياسية والفنية على قدر واحد، حاول
إعادة بعض أحداث التاريخ إلى الحاضر، وهي الأحداث التي تبدو - للأسف الشديد -
أنها تتكرر ولا نستفيد بها، وعلى الرغم من أن البرادعي شغل بهذه القضية في العديد
من النصوص الشعرية السابقة.. فإن انشغاله هنا جاء ترسيخا للإبداع الشعري العربي
الذي يحاول أن يقوم بدوره لتعميق الوعي بالدراما الشعرية في الإفادة برموزها في سبيل
التنوير والتغيير.

النص الذي بين أيدينا يحاول إعادة هذا الحدث الذي دار في إحدى مساحات التاريخ بين مراكش والأندلس وفي زمن يوسف بن تاشفين وملوك الطوائف، الحدث الذي يقول إن ملوك الطوائف في الأندلس تحولوا إلى أدوات الصراع على الحكم، وكل حاكم ضرب السدود من حوله وصنع من نفسه خليفة، واستعان على أبناء جلدته بعدوه وعدو شعبه، وهو هنا يحاول أن يستعيد حدثاً من التاريخ وهو حدث - كما نرى في مرآة النص وخارجه - لا يغادر الحاضر، فما حدث في التاريخ مازال يحدث بيننا، لقد رحل يوسف بن تاشفين رحلته الظافرة إلى الأندلس وخاض معركة «الزلاقة» الشهيرة التي ردت بعض الاعتبار للعرب هناك، غير أن هذا الظفر لم يزد على مائتي عام، فقد مرت السنوات وظلت الخلافات كما هي.

النص يحاول هنا أن يستعيد بيننا حدثاً ليس غريباً علينا عبر إعادة طرح السؤال عن إمكان أن تحاول المسرحية الشعرية أن تعبر عن قضايا الحاضر في مرآة التاريخ، وهو يجيب في بداية النص إجابة مباشرة قبل أن يهبط إلى هذه المساحة الجغرافية البعيدة بين مراكش والأندلس، وبوضوح شديد كما يقرر الكاتب/الشاهد هنا في شكل مباشر ومن غير موارد حين يقول: «أرى الإجابات كلها في الطرف الآخر، أي المواطن المشاهد القارئ القلق الذي يعيش على الأرض العربية الآن، أبحث عما لا أراه، وأسعى وراء ما لا أملكه، وأحن إلى ما أفقده، وأتطلع إلى واقع غير هذا المألوف، وكل ذلك لا أتمكن من لمسّه إلا في الإبداع. ويكون الإبداع آنذاك مصباح طريق وشريكا في تغيير الواقع، وإن لم يتمكن الإبداع من إيصالي إلى ما أطمح، بل إن لم يتمكن الإبداع من حمل هذه الرؤية، فلا ضرورة له»⁽³¹⁾.

وعلى الرغم من أننا هنا نستطيع الاقتراب من «الخطاب» الدرامي بالعبور من باب الفهم التاريخي لما يحدث؛ فإننا نعلم أن الفهم التاريخي ينتمي إلى ما يعرف في المصطلحات الأدبية بالتاريخية الجديدة (New Historism) انفصالاً عن المدرسة التقليدية في فهم التاريخ، وهو ما يقترب بنا من «الخطأ» السائد وراء فهم الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة على اعتبار أن العمل الأدبي لا ينفصل عن التاريخ بأي شكل ولا ينفصل «التعبير» درامياً عن التاريخ في الوقت نفسه، بما يشير إلى أن الحياد في التعامل مع النص يكون أقرب للتعرف على النص⁽³²⁾. وهو يؤكد هنا وعي صاحب الدراما الشعرية حين يحاول الإشارة إلى ما يجري والتحذير مما يحدث عبر هذه المشاهد الغاضبة خلال المسرح الشعري، التحذير من مادية الحاضر وفي الوقت نفسه من تكرار الحدث الماضي ليعود فيصبح واقعا مضارعا رماديا وهو ما يعود بنا ثانية إلى النص الدرامي.

تجليات المشهد الأخير ...

والواقع يشير إلى أننا مازلنا نتوقف عند البدهيات من دون أن ننتبه إلى ذلك، ولننظر إلى «الخطاب» الدلالي للنص هنا:

- هل أخطاء ملوك الطوائف في العصر الوسيط هي أخطاء ملوكنا في العصر الحديث؟
إن النظرة العامة إلى الواقع اليوم تجيب عن أسئلة كثيرة من دون السعي إلى طرح السؤال الواحد.

تعرض المسرحية هنا لأوضاع الأندلس إبان سقوط أمراء الطوائف وقيام دولة المرابطين، وتمعن في وصف ما آلت إليه حال العرب والمسلمين في ظل التشرذم والانقسام والتجزئة، من مهادنة العدو (ألفونسو السادس) ومخالفته، إلى دفع الجزية له وارتهاق الحكم برضاه وحمايته وإذلاله.

يستشعر الفقهاء والعلماء الخطر القشتالي فيستنجدون أمير المغرب، يوسف بن تاشفين، وهو ما فعله أيضا المعتمد بن عباد، وتقوم معركة «الزلاقة» المشرفة التي انتصر فيها العرب المسلمون على عدوهم، لكن ابن تاشفين يتابع مسعاه لتوحيد كلمة العرب والمسلمين في الأندلس، فيقضي على ملوك الطوائف استعادة لجوهر الجهاد وروح عبدالرحمن الداخل «صقر قريش»؛ وكأننا نعيش في العصر الحالي.

النص يحاول أن يقدم مشاهده عبر قسمين رئيسيين على شكل فصلين كبيرين، لا يصعد إليهما المؤلف من دون أن يصيح في المشاهد، وقبل أن تبدأ الأحداث بصوت الفارس:

قيل.. تأتينا مع الصبح رسولا

تحرق الخوف

وتلغي الحزن عنا

فالذين اغتربوا قالوا: كيان لن يزولا

قالت العرافة الواسعة العينين

يأتيكم صديقا بدويا

حاملا من خضرة الآتي فصولا

إن هذي الحلقة العمياء جرح عارض

وانتظرناك طويلا

ومشت قافلة الإصباح في البحر وفي الصحراء

عجلى

وطوت أوجاعنا جيلا - فجيلا

ثم لم تأت

وظل الحلم في الصحراء مخضرا وعصفورا جميلا

قالت العرافة الواسعة العينين، تأتي

لتقيل الليل من منصبه

وتوافينا بأحمال من الأفراح والأمن

قبيلا.. فقبيلًا

وانتظرناك طويلا

لا تكن يا أيها الغائب عنا

أملا حلوا.. وحلما مستحيلا

الصياح يأتينا من بعيد، من هذه المساحة التي تعرف في التاريخ بين مراکش والأندلس، حين كان يعيش الإنسان العربي حائرا كما هو الآن بين ملوك الطوائف التي تتناثر وتتكاثر هنا وهناك وتحرص على المصالح الشخصية من دون التنبه إلى المصير الذي ينتهي إليه الخلاف والشحن العربي الوهمي المستمر.

إن الواقع في التاريخ هو الواقع في الحاضر. والأسباب التي أدت إلى المأساة في التاريخ تتكرر اليوم ولا من منته به إلى ما يحدث بنا وحولنا.

ولا يتردد الكاتب في أن يبدو مباشرا في تعبيراته داخل النص أو خارجه حين يحاول أن يدافع عن مباشرته الشديدة في المؤتمرات التي عقدت ⁽³³⁾ بعد ذلك.. لقد راح الكاتب يصيح داخل النص وخارجه - بوضوح شديد - فقد وظف التراث من أجل الحاضر واتخذ من هذا التراث «قناعا مزخرفا» ليعالج من ورائه هموم ومشاكل المرحلة التي نعيشها ⁽³⁴⁾. إن الرمز الدال على التاريخ هنا يظل هو التراث الدرامي كما يقدم.

ومن السهل أن نعود إلى النص، لنلاحظ إثارة هذا الخطاب الغاضب المباشر، الذي يبدو فيه أنه يستعيد كتابة قصة تاريخية بينما هو يستفيد بمأساة الماضي ليؤكد بها وخلالها حقيقة أنها تتكرر في الحاضر الذي نحياه جميعا، أن الكثير من الحوارات والعبارات في هذا النص جاءت عنيفة مباشرة لا تحتاج إلى بذل الجهد فيها للبحث عن العناصر الدرامية أو تبادل الفصول وما إلى ذلك من هموم الناقد الأدبي، وإنما تعكس

تجليات المشهد الأخير...

صياح الغاضب الحاضر، هذا الصياح الذي سعى إليه العلماء والمثقفون في الماضي والحاضر، كانت اللغة واحدة والألم واحدا، الزمن متغير لكن المأساة لم تتغير، ها هم علماء عصرهم وعصرنا يصيحون في الأمير عبدالله بن بلقين:

«أوقف دفع الجزية

يتوقف زحف الروم

لا يكفي أن تهرب من وجه الوحش دون مواجهته».

ها هو الصياح يتكرر في السديم البعيد:

«ارفع رأسك

واجمع فضلة أموال الناس ومالك

لتجهز جيشا يتقن رد الغزو ودرء السيل»

- ابن رشد يخاطب الأمير ابن صمادح:

«والشعب المستسلم لملوك الردة

أرقام مسودة

بخزائن هذا العصر الملعون

التجزئة طرف

والكفر طرف

والروم طرف

والجزية خاتمة الأحزان

يدفعها العاري والحافي والجوعان

ونحن سررنا بزيارة حاكم

تتفتح أبواب المجد عليه.

بين صباحة جارية

ونفاق وزير»

- ابن تاشفين يحاكم أمراء الطوائف:

«أنتم نبع الداء

ورؤوس الفتنة

حولتم هذا الشعب إلى دهماء

مسحوق جائع

أو مغترب ضائع

أو منتظر خاشع

أنتم حولتم صعلوكا يدعى ألفونسو

بطلا يهزمكم

الواحد تلو الآخر».

ولا يتوقف الكاتب الشاعر هنا عند أن يصبح مع الصائحين في الحاكم سواء في عصر

ملوك الطوائف قديما أو ملوك الطوائف في العصر الحديث:

«أنتم حولتم صعلوكا يدعى ألفونسو

بطلا يهزمكم

الواحد تلو الآخر».

لقد أوغل الكاتب في «الخيال التاريخي» إذا جاز لنا استعادة الماضي اليوم، لكنه أراد

أن يؤكد أن الماضي هو المضارع، وما يحدث هو الذي يمكن - في الغفلة والسكون - أن

يصنع المستقبل.

إنه التاريخ الحديث أو المعاصر؛ الماضي والمضارع في آن واحد.

رابعاً: «اللعبة الأبدية»

الناقد لا يبدأ بالسؤال (لماذا؟) ولكن يبدأ بالسؤال (كيف؟)

وبشكل آخر، فالناقد لا يبدأ بالسؤال عن كيفية نشأة الشر واستمراره ولكن عن

كيفية فهمه والتعامل معه بشكل واع... هذه الفرضية هي التي تحكم اليوم كثيرا

من القضايا التي تمتلك فضاء العالم في نهاية القرن العشرين بدءاً من علاقة الحاكم

بالمحكوم، وانتهاء بأطراف العلاقات الدولية حين تتحدد أطراف اللعبة عبر واقع يمنح

الآن مصطلح «الشراكة»، وسواء كانت هذه الشراكة بين الفرد أو الحاكم أو - في ظل

العولمة - بين قوى كبرى وقوى صغرى بغير تكافؤ، فإن الواقع لا يخرج قط عن هذا

العالم الذي يتحكم فيه طرفان دائماً، هذه العلاقة أو (اللعبة) التي تستخدم كل شيء

في عالم اليوم من ترسانة الأسلحة أو آلة الإعلام الضخمة أو غول الاقتصاد وقواه التي

تتلون عبر أشكال لا تنتهي.

تجليات المشهد الأخير ...

إن هذه اللعبة تأخذ في الظاهر شكلا مقاوما بينما في الباطن تأخذ - بعد محاولات تطول أو تقصر - شكل الإذعان: إذعان الضعيف أمام القوي، وحيرة القوي أمام الضعيف. إنه القانون الذي يسيطر على آليات هذا العالم الذي نعيش فيه، خصوصا، حين نقرب مما يحدث لنا - وعنا - حيث هذه العلاقة بين الحاكم والمحكوم في أبسط معانيها، وحيث تتكرر صورة هذا الحاكم وذلك المحكوم، متحررة من مفاهيم القوى الكبرى والقوى المتخلفة إلى مفاهيم الحاكم القوي والمحكومين الضعفاء، والعلاقة بينهما - بين الحاكم والمحكوم - مقدر لها أن تتكرر دائما في لعبة نفهم أسرارها، ونتحول إلى إحدى أدواتها، حيث ندور في هذا الفلك يوميا. ومع ذلك، لا نستطيع الخروج من أسر «اللعبة»، خصوصا في هذا العالم، الذي أصبح فيه القوي أقوى بأدواته المعرفية والتكنولوجية والضعيف أضعف بتخاذله وعدم مبادرته. إنها ببساطة لعبة الحاكم والمحكوم في هذا العالم التعس الذي نعيش فيه.

هذه مقدمة طالت - نعتذر عنها - قبل الدخول إلى نص محمد الفارس «اللعبة الأبدية»⁽³⁵⁾ الذي كتبه في هذا الوقت الذي كانت أزمة الخليج الثانية تشكل العالم. وحيث كان بوش الأب في أوج انتصاره ي دشّن مصطلح «النظام العالمي الجديد» وحيث كان العراق (وهو رمز لدول أخرى قصيرة) يتراجع بفعل العدوانية العراقية إلى العصر الخشبي - إلى وراء آلاف السنين. وحيث كان الإنسان الأعزل الضعيف (وربما الحالم) يسقط في شرك الإنسان المسلح القوي الشرس؛ طرح بها طويلا قبل أن تطرح في فضاء لا نهائي.

وعلى ذلك، فإننا لا نستطيع أن نخلص من هذا المناخ الذي كتب فيه النص ونحن نسعى إلى الدخول لنترك هذا كله، ونعود إلى النص.

النص الحديث يحاول تأكيد فكرة قديمة: انتصار القوي دائما. الفكرة البسيطة تدور في مناخ أشبه بعصر المماليك (ألا يذكرنا هذا بالعصر العربي الذي نعيش فيه؟) حيث يحول (عمر)، وهو شخص عادي، أو يتحول - بحكم العوامل الخارجية - إلى (شخص) آخر أقوى، وفي أثناء هذا التحول يرسم الكاتب الصورة التي يبدأ عندها عمر - الإنسان العادي - في رؤية الأشياء في مستواها العام، وفي مقدراته العادية، فيعيش للناس وبين الناس، حتى إذا ما حاولت السلطة (الثمرة المحرمة) أن تقترب منه، ويقترب منها وهو يتظاهر بالانصياع لها، حتى تتم فصول اللعبة الأبدية، ويتحول الحاكم الجديد إلى طاغية، ويتحول الطاغية إلى مسيطر، ويتحول الحاكم إلى رمز للقوى التي تمضي في تيارها القوي حيث تريد أن تقضي على أعدائها دائما وتبذل الحاشية الشريرة جهدا ضخما ليتم هذا التحول.

بيد أنه قبل أن يتم التحول، ويكاد عمر أن يتحول إلى «مسخ» في الطريق إلى الحكم، يكون قد وعي «اللعبة الأبدية»، غير أن وعيه المتأخر يكون قد صنع النهاية الحتمية للمحكوم حين يصبح حاكما ويمارس هذه اللعبة السحرية الدامية.

وهنا تبدأ التساؤلات داخل النص وخارجه:

كيف يتم التعامل بين الطرفين إذن؟

كيف يعيش الحاكم والمحكوم في عالم (يوتوبي Utopian) خال من أحلام السيطرة والغدر؟

كيف - باختصار - يتم العدل إذن في هذا العالم؟

الفكرة بسيطة، يصعب تلخيصها، لكنها تحمل دلالة لا يصعب فهمها، وهي دلالة لها مستويات عدة وهو ما يعود بنا إلى النص من جديد.

في أحد مستويات النص نحن أمام الإنسان العادي، الذي، على الرغم من أنه لا يعرف شيئا مثيرا عن السياسة وحتميتها في مجتمع إنساني، فإنه لا يسلم من هذه السلطة القادرة.

إن الإنسان (العادي) يظل عاديا بينه وبين نفسه، لا يعرف ما يدور خارجه، ويرى القيم الإيجابية تصور له يوتوبيا الأشياء، بينما لا يمكن أن يعيش في المجتمع كالعصافير البريئة قط، فهناك الشراك ممتدة في كل اتجاه، وهناك الموت في الفضاء ينطلق من كل ناحية، وهناك الصائد لا يريد أن يترك فريسته، وأنى له أن يفعل ذلك وهو الحاكم المستبد؟!

إن لدينا مشهدا يصور هذه السذاجة من طرف واحد، يمضي على هذا النحو بين الجنود وأحد الشباب الذي يمثل هذا الرجل الذي نتحدث عنه:

.....

الشاب - ما الجريمة؟!

(1) - ما يختفي تحت إبطك.

- الشاب: (متعجبا) ليس معي ناسف أو شبيه بما يحترق (بضعف)،

وأنا ساذج! لست أدري دروب السياسة والحاكمين!

(1) - هكذا.. تزعمون الجهالة!

(2) داهية قد تكون، وخطيرا بأوراقنا وملفاتنا!

ويمتد الحديث لتتعرف على هذا الرجل (العادي) الذي لا يعرف أبعد من يديه ومع هذا، فإن هذا الإنسان (الضعيف) تكون نهايته محتومة دائماً، أن يخضع للحاكم، ولكي يخضع، لا بد أن يصمت، ولأنه لا يريد السكوت مرداً (- ما تهمني؟!)، فإن الإجابة تجيء دائماً على هذا النحو:

- اشتراك مع الساخطين لقلب النظام...؟

الشاب - النظام؟ وأيم النظام؟!

(يحاول التخلص منهما)

ويجيء الرد بسرعة من الجندي الأول والجندي الثاني (رموز الحاكم)

- فوق أسياخنا وخوازيقنا⁽³⁶⁾.

على أن «اللعبة الأبدية» لا تكون بين الإنسان العادي والسلطة فقط، وإنما تمتد إلى المثقف، فإلى جانب أنه إنسان عادي، فإنه يحمل فوق منكبيه رأساً تمتلئ بالأفكار الخطرة، ومن ثم، يعيد الحاكم لعبته الجديدة، بشكل أكثر حذقا وربما أكثر عنفا.

إن عمر (وهذا هو اسمه) يتهم - من دون ذنب جناه - أو لشيء يروونه هم ذنب جناه هو أنه «أحب كل البشر» - كما يصرح هو ومن هنا، بدلا من عقابه مباشرة، مثل الإنسان الأول، فإنهم هنا يحاولون استخدام أساليب أخرى: استخدام الإغواء، إغراء المثقف كي يتحول إلى موظف عند الحاكم.

وحين يتحول إلى «موظف» فإنه يدافع عن «ولي النعمة» ظالما أو مظلوما، ومادام أكل عيش الحاكم، فلا بد أن يحارب بسيفه، ويبرر بمنطقه، انظر إلى محاولات أحد رجالات الحاكم، وهم يحدثونه:، ترتقي سلم الثراء، ومثلما تشاء.

قد أوفدوني رسولا إليك،

لأخبرك النبأ السعيد

.. تسألني: ما النبأ؟!

.. إنهم وظفوك كاتباً أثيراً

لسلطاننا طويل العمر

كي تدبج كل ما يريد!

بل تبرر ما يقوله بدر الكلام.

ولا ينكرون الأمر طويلا له، إذ يلاحقونه باستمرار:

فلتفكر عمر.

وحين يشيح عمر عنهم، يكون على رئيسهم أن يصيح بسرعة لرجاله مشيرا إليه إذن غطسوه برمىل ماء ورغم عذابات المثقف، الراض المتמרر، فإنه لا يتردد في العودة إليهم،
وحين يسألونه: كيف تقاوم طويلا؟ يجيب في نزع حزين:
جميع النفوس الكبار إذا وضعت على المشانق تعلو

أبية تظل

(37)

على أن كاتب السلطان لا بد أن يرضى بالمصير (أليس ذلك مصير مثقفنا المعاصر؟)
ويكون عليه، أن يتحول في رقعة اللعبة إلى قطعة أخرى شاء أو لم يشأ.
إن الحاكم الفعلي لا يستطيع أن يلبي كل طلبات حاشيته، وحين ينقلب عليه من وله،
تتجه الأنظار إلى عمر، ليصبح حاكما، وهنا يبدأ مستوى ثالث.
إن رجال السلطة يضيّقون بالحاكم، فيرددون في مجالسهم الخاصة:

- نحن بعرض البحر

والسلطان يريد عمولات كثيرا

تزداد عن السابق من عهده

في كل الصفقات تزيد

معظم ما في الدنيا من بلدان

يطلب أسلحة.. أفيونا.. آثارا،

والأسعار بهذا العالم تزداد وتغلو

وعمولات السلع المستورد تغلو.. تغلو

والسلطان توغل،

وتغول!

طمعا فيما يزداد

غول صمم أن يأكل ما في أيدينا

هاتوه عمر.

لا تفكر الحاشية (حين تتحول إلى حاكم خفي) كثيرا، إذ سرعان ما يقررون:

عمر الكاتب للديوان نوظفه سلطانا

والسلطان

في السجن يكون وثاقه

أو نهذه (ناظرا إلى مسرور السيف).

وبالفعل، يتم الخلاص من السلطان القديم ويأتي السلطان الجديد، الذي يحسب أنه في عهده الجديد يحاول أن يصلح الكون، وينسى أنه سوف يتحول رويدا رويدا بأفكاره اليوتوبية، أو بأفكار السلطان الجديد إلى حاكم جديد، تعود الدائرة - الدائرة نفسها - لتغلق عليه.

وهنا تبدأ مرحلة جديدة، وهي أن عمر يطمح في الخلاص، يحاول تخليص ذاته مما يعاينه، وتخليص الآخرين من ضعف النفوس وغلوائها.

يحاول عمر أن يخترق غابة السلطة حاسبا أنه يستطيع أن يتغلب - في هذه اللعبة اللعينة - على منافسيه الذين لا يعرفون الخير أو الجمال. إنهم لا يعرفون القيم الطيبة، وتظل نقاط ضعف الحاكم الجديد أنه حين يحاول أن يتخلص من أولئك الرجال:

اقبضوا في الظلام على الحاشية

من يلاعبون العرائس بالخيوط بكل العهود

وفي السجن قيدوهم.

ولا يكاد يكمل أوامره حتى يكتشف أنه يوجه أوامره لهؤلاء الرجال أنفسهم، ويكتشف - فجأة - ودائما ما يكتشف الحاكم فجأة أنه - هو - المحكوم عليه بالسجن والقيود والأغلال والظلام، والأصوات (الحاكم الخفي) ترتفع من جديد:

- إلى السجن مثواك يا من ظننت البلاهة فينا!

فسرقت خاتمنا.. خاتم الحكم!

ويكون الشبح الذي يظهر في نهاية النص تعبيرا عن «حامل الرأي» في المسرح، حيث يكون آخر صوت نسمعه من هذا الشبح هو تساؤلات لا معنى لها عن خديعة الحاكم وهذه «اللعبة الأبدية» اللعينة الخادعة التي تتكرر دائما⁽³⁸⁾.

في أحد المشاهد الأولى في النص، يكون على الكاتب أن يعبر عن «خطابه» مبكرا حين يضع على لسان «الأمر» أو الناطق باسم الحاكم الهدف من هذه اللعبة، والغرض الحقيقي منها في نهاية الأمر، ففي أثناء عرض الإغواء بالمنصب على عمر، ويحاول أن يتملص، يعلو صوت الأمر، قائلا:...

لعبة

بها يلعب اثنان.

كل بأخيه مقيد في معصمه

بسلسلة

... يمسك واحد منهما سوطاً، من سطع

ولو لبعض لحظة

خطف هذا السوط يجلس على المقعد الوحيد لهما

(عمر وقد فغر فاه) أنت يا.. عمر

حام ليس إلا!

وعلى هذا النحو يصل الكاتب بسرعة إلى ما يريد، أن عمر الذي يتهم في جريمة لم يرتكبها، ويحاول أن يبعد عن تهمة «التآمر» وهو مقبوض عليه بها، عمر هذا هو صوت الراوي الحام؛ الراوي هنا يقع في حيرة شديدة ويظل يردد: ماذا أفعل؟ وكيف يكون الخلاص وهذا الحام؟ وهو ما نجده في مقدمة النص، حين نقرأ في الصفحة الأولى قبل مقدمة الكاتب نفسه، هذه الفقرة الطويلة، الدالة، وهي فقرة نوثر أن ننقلها هنا، ونتركها كما هي، نقرأ:

إننا لم نزل!

دون مكر.. ضحايا البشر!

كيف نحمي الغناء من الطلقة الصارخة؟!

كيف سقراط؟ كيف؟

أجب!

ولا يجيب سقراط، أو العصافير، أو دول الجنوب. فما زالت «اللعبة الأبدية» مستمرة، وتستشري، أكثر، وأكثر. وهو ما نراه حين تنتقل من مشهد إلى مشهد آخر.

خامساً: الفلاح الفصيح: دراسة في الإطار المرجعي

«الفلاح الفصيح» هي المسرحية اليتيمة التي تركها لنا فتحي سعيد قبل أن يرحل فجأة وهي الميلودراما التي حطم فيها صاحبها الأصول الدرامية⁽³⁹⁾ التقليدية في الشكل الأرسطي المعروف.

تجليات المشهد الأخير ...

غير أن تحطيم الأصول الدرامية من دون بناء بديل لها، يظل لونا من التبسيط لا يمكن معه فهم دلالة العمل و«رسالته» الحقيقية. ومن هنا، فإن فهم الإطار المرجعي لهذا العمل يظل رغبة عارمة تلح على الناقد كلما توقف عند عمل جديد، ولاحظ فيه تجاوز الشكل التقليدي إلى أطر وأشكال تجريبية جديدة.

والمعروف أن أي تجربة فنية تجاوز في تصنيفها الإطار المألوف في الفن، فإن المألوف لا ينتمي إلى التجربة الفنية قط، فالفن يظل هو «المستطرف» بلغة القدماء، و«الجديد» بلغة عصرنا، وهو من هنا، لا يخضع لأي قيود سابقة أو «أصولا» تفرض عليه قط. وقد أصبح ذلك الآن أمرا مشروعاً في الفن.

وهذا يطرح علينا سؤالاً مهماً هو إلى أي مدى يستطيع الكاتب (أو الشاعر أو القاص) أن يغلب التجربة الفنية على الشكل التقليدي؟

وإلى أي مدى يستطيع الكاتب أن يجاوز القالب / الدوجما، لمصلحة التجربة الفنية التي تنزع إلى التحرر، وتهفو إلى الخلاص من أي قيود سابقة عليها؟ وبشكل أكثر تحديداً: ما الجديد الذي جاء به صاحب «الفلاح الفصيح» وحطم به الأصول التقليدية لمصلحة التجربة الفنية وإطارها العريض؟

لا شك في أن الإجابة عن هذا السؤال الأخير فاتحة للإجابة عن بقية الأسئلة، وهو ما ينبغي علينا التوقف عند الإطار المرجعي للواقع الذي كتب فيه هذا النص، ومن ثم التصور البنائي الذي صيغت به.

أولاً:

كان فتحي سعيد أول من أدرك أنه لا يكتب مسرحية بالشكل الدرامي، الأرسطي، أي لا يخضع لعنصر المحاكاة عند أرسطو وتجارب سوفوكليس وأريستوفانيس⁽⁴⁰⁾، ولا يخضع لمنطق الوحدات الثلاث: الحدث والزمان والمكان⁽⁴¹⁾، وإنما خضع قبل هذا كله للتجربة الحياتية التي عاشها المثقف في نهاية الستينيات. فبعد أن كان مستقراً ككاتب معروف في صحيفة «الجمهورية» فإذا به يفصل ويتردد مع كوكبة كبيرة من الصحفيين في ذلك الوقت. وهذه هي الفترة التي تقع بين عامي 1968 و1972، وهي الفترة التي كتب فيها مسرحية «الفلاح الفصيح».

وهي الفترة التي أحس فيها بالمهانة والمرارة، وكان يتحدث عنها بألم شديد بعد مضيتها بسنوات، حتى إنني بمجرد أن ذكرتها له في إحدى المرات قبيل رحيله مباشرة كان عليه أن يندفع فيذكر هذه المحنة التي عاش فيها سنوات.

وعلى الرغم من أن العديد من المثقفين حينئذ - ممن أضرروا - آثروا الصمت، فإن فتحي سعيد أثر موقفاً آخر «لم أفعل أبداً كما فعل غيري، لم أذعن أبداً للفصل»⁽⁴²⁾، ومن هنا، فإن فتحي سعيد تحرك في اتجاه مضاد، اتجاه الشكوى والاحتجاج، حتى ولو كان ذلك بإرسال «العرائض» اليومية، وانتظار الرد على الأبواب.

كانت الشكوى أو الاحتجاج بديلاً عن الفعل. وكانت الكتابة، حينئذ، هي الشيء الوحيد البديل عن الصمت والموت.

لقد تحولت «حالة» الشاعر من المرارة إلى «الفعل»، ولم يعرف اليأس قط، وإن دفع إليه مراراً سواء بنصيحة المسؤولين بالانصراف عن الشكوى المستمرة، أو نصيحة الزملاء الذين حاولوا أن يبعده عن منطقة الخطر.

وعلى أي حال، فقد كان هذا هو المناخ الذي كتب فيه فتحي سعيد هذا النص «الفلاح الفصيح» تعبيراً عن حالة الرفض والتمرد لما يحدث، إنه يفسر هذه الحالة والأمر الذي انتهى إليه فيقول:

.. كنت «ممروراً» في تلك الفترة من العزل الذي كنت فيه،
يعني على سبيل المثال كان القانون يمنع الانتقال إذا كنت عضواً في
نقابة الصحفيين، ومع ذلك يهدر القانون وتنتقل، وبعدها أضيع بين
دواوين الوزارة، وأجد مرتبي مرة في إمبابة وأخرى في التربية والتعليم
وثالثة يوقف ورابعة وخامسة... إلخ، وقلت لنفسي دعك من كل هذا
وتفرغ لنفسك.

وقد صاحب هذه الفترة أيضاً مجموعة من الأشعار تشي كلها بهذه المرارة وهذا الرفض⁽⁴³⁾. وفي هذه المجموعة من الأشعار التي تطورت بعد ذلك إلى «شكاوى الفلاح الفصيح» يمكن أن نجد التكوينات الجنينية الأولى لهذا العمل، وهي تكوينات تلخصها هذه العبارة له:

كان قراراً سياسياً أما أنا فلم أسكت.

وهو يفسر ذلك في موضع آخر، فيقول إن الذي أشعل شرارة «الفلاح الفصيح» هو: أنه في هذه الفترة كنت أقوم بكتابة بعض البرامج الإذاعية، واستطعت من ذلك أن أعتمد على الدراما والحوار، وقد اعتبرت ذلك نوعاً من فتح الشهية المسرحية⁽⁴⁴⁾.

لقد كان الواقع بما فيه من مرارة وإذلال هو المرجع الأول له، وهو الباعث الوحيد وراء المضمون أو القالب الذي حاول أن يصيغ فيه هذا المضمون.

الشاعر والفلاح

وعلى هذا النحو، فبينما توجه الفلاح الفصيح - في التاريخ الفرعوني - إلى الحاكم بعد أن استولى أحد الإقطاعيين على قافلته، كذلك، فإن الشاعر (= الفلاح الفصيح) - في التاريخ الحديث - توجه إلى الحاكم بعد أن طرد من عمله.

الأول لجأ إلى مجلس الوجهاء مرة وإلى كبير الأمناء مرة أخرى، والآخر لجأ إلى نقابة الصحفيين مرة، وإلى مجلس الأمة مرة أخرى، وفي الحالين لم يجدا مندوحة للوصول إلى الحاكم. وعلى هذا النحو، تداخل الصوتان - الشاعر والفلاح، وكلاهما فصيح - ليمثلا «نموذجاً» للإنسان المصري المظلوم في هذا العالم الذي لا يعترف فيه أحد بحق إلا بالقوة.

ولأن الفلاح (والشاعر بالتبعية) لم يكن ليملك القوة، راح يستخدم سلاحاً آخر (معادلاً له)، مهياً له أنه يستطيع من خلاله أن يصل بالكلمة إلى السر الذي يفتح له مغاليق أبواب العدل، وهي أبواب تمر بالحاكم وتؤكد عليه في بلاد مثل مصر، تمثل فيه المركزية جوهرها أساسياً من «لعبة» الحكم.

وفي هذا كله، كان الفلاح المصري (داخل العمل وخارجه) رابط الجأش، شجاعاً، لم يتردد في أن يصيح في كل من قابله من رجال الدولة الذين خدعوه أو تقاعسوا في رد الحق إلى نصابه، فصاح فيهم:

- أنتم بلا ضمير⁽⁴⁵⁾.

وحين يتحلق حوله الفلاحون (= الشعب) ويواسونه، يرفض هذا المظهر على أنه الوسيلة الوحيدة لتخفيف جرحه، بل يرفض الشفقة صائها مرة أخرى، ملخصاً «حالة» الحزن الشديدة التي أضحى فيها، يقول:

- لا شيء يشفيني

لا شيء يرويني

إلا رجوع الحق

لا شيء غير الحق

الحق⁽⁴⁶⁾.

وشكوى «الفلاح الفصيح» لا تمثل قضية فردية، أو أمرا عابرا لا ينبغي التعاون معه إلا على أنه مجرد دعابة أو فصاحة، وإنما يشير إلى قضية جمعية أخرى، قضية تتعلق بالمصير الذي نلاقه من جنس العمل الذي نقدم عليه، فإذا كان ضياع الحق يشير في أحد وجوه العملة إلى فساد السادة والبطانة ورجال الحكم، فإن الوجه الآخر للعملة يظل بالتأكيد هو تعثر المصير، وضياع المستقبل كله، وهو ما يشير إليه:

- وهكذا الرجال -

قد ضيعوا مصرا⁽⁴⁷⁾.

وهذا يعني في نهاية الأمر أن بقاء العرش في مصر مرهون دائما ببقاء العدل بين الناس، ففي غيبة الفضائل (= العدالة) يهوي أساس الملك وتتداعى أركانه. إن الشاعر الفصيح حين يرسل شكايته في اللوحة السادسة إلى الملك، فإنه لا يتردد في أن يصرخ بحدة ملخصا فلسفة بقاء الدول على أسس سليمة، يقول:

تحل بالفضائل

يأيها المناضل

كي يثبت عرشك فوق الأرض

كي تحفظ عرضك يا ذا العرض

كي لا تهلك.

وتتوالى شكاوى الفلاح الفصيح (= الشاعر) عبر سبع لوحات.

بيد أن الحاكم هنا لا يكون غافلا عما يحدث، إذ سرعان ما يتنامى إليه أمر الفلاح، والظلم الذي حاق به، كما يبهز بفصاحة هذا الفلاح الجريء، ومن هنا يتظاهر بعدم العلم ليطيل أمد الاستماع لشكاوى الفلاح الفصيح، بينما يعمل في السر لرتق الفتق.

وعلى هذا النحو، تتصاعد الدراما ويتوالى توترها: الفلاح يعتقد أن الحاكم لا يعرف، والحاكم يظهر الجهل بما يعرف.

وعلى هذا النحو، يلاحظ أن الموقف يتغلب على الشعر و«الصنعة» الدرامية، فقد أصبحت القضية الآن أبعد من شكل تقليدي، أو بناء لا بد من الحرص عليه، فقد تحول الواقع - لفرط بشاعته - إلى شيء أشبه بالخيال الجامح، ومن هنا توالى اللوحات التي تتضمن الشكوى من الواقع من دون يأس قط.

تجليات المشهد الأخير ...

ونستطيع أن نلمس هذه الدرجة القصوى من الغضب لدى الفلاح حين يصيح في
الحاكم محذرا:

لعرشك الصون
الكل فاتكون
الكل ظالمون
الكل تافهون
وسلة الفاكهة
قد أفسدت قضاتك
وهذه الحاشية
ألد من عداتك
يا ليتها إذن تكون
نهاية الجميع
وتسدل الستار/
فوق عالم مجنون
وتغلق الديار
وتقفرب البلاد
لا ليل لا نهار.

.....

(48)

وعلى هذا النحو، يتحول الواقع إلى شيء آخر، أكبر من الدراما، وأخطر من القوالب
الفنية ودروب النقد، ويتحول العمل الفني نفسه، الذي خرج من رحم الواقع، إلى واقع آخر
داخل العمل الفني، لا تجسد فيه كل مخاطر الفساد على أسس الدولة، وتتجدد فيه كل
قضايا العدل الاجتماعي والإنصاف والحرية.. إلى غير ذلك.. وهو ما يصل بنا إلى الإطار الفني.

ثانيا:

ولأن الشكل الفني هو واقع متحول - في صيرورته - إلى شكل جديد، فإن تناول الإطار
الفني يمثل في حد ذاته انعكاسا لما يحدث خارج الدراما.

وهو ما نستطيع أن نفهم معه أن فتحي سعيد خضع لمنطق الواقع قبل الدراما، فراح يصيغ شكواه على شكل ينبثق من البيئة التي عاش فيها، فيما يعرف بدراما (الدائرة).
ودراما الدائرة هنا (وهي مفهوم خاص) تصور لحظات التوتر التي صحبت الفلاح في كل مرة يشكو فيها إلى رجال الدولة أو المسؤولين، وتتوالى لحظات التوتر في شكل دائري، وتكتمل بوصولها إلى مسامع الملك الذي يعيد للفلاح «الفصيح» ما سلب منه (49).
ويشير إلى هذا المفهوم - دراما الدائرة - ويعمقه أن الشاعر حرص منذ البداية على هذا الإيقاع الرتيب، الطفولي (بمعنى العذوبة)، كذلك حرص على هذا الوزن الذي بدأ به - خلال بحر واحد - في أول لوحة وانتهى به في آخر لوحة.

وقد كان هدف الشاعر هنا إيصال المعنى بما يعرف بوحدة الأثر أو الأثر الكلي Total Effect الذي يكون حاصل توالي امتداد أقطاب الدائرة، حتى إذا ما انتهينا إلى القطب الأخير أغلقت الدائرة بهذا الأثر.

والإحالة الفنية لهذا الشكل - الدائري - نجدها في اعترافات فتحي سعيد نفسه، فقد أكد في حديث واحد له، ولأكثر من مرة - أنه، أي الشاعر - «توارى خلف الشعر، باعتبار أن الشاعر يريد أن يحكي حكاية».

والحاصل أنه لم يحرص قط على الشكل الأرسطي، وهو ما بدا في تأكيده أنه لم يطلق على هذا العمل حين كتب لأول مرة غير «حدوتة شعرية» أو «حكاية شعرية»، وقد كان مسؤول النشر «في هيئة الكتاب» وراء العنوان الثاني لهذا العمل «مسرحية شعرية».
وإذن، فإن الشكل هنا لم يأت من فراغ، ولم يكن الخلاص من الشكل الراسخ غير تعبير عن فهم حركة هذا الواقع خارج النص ثم نقلها إليه، أي، إلى منطقة الفن.

وعى الشاعر:

ومما يؤكد وعى الشاعر لهذا المفهوم الجديد للدراما أنه لم يقدم على الكتابة قط، اللهم إلا بعد أن قرأ طويلا العديد من التجارب الحديثة في المسرح، وأنه في الوقت الذي يؤكد فيه أنه لم يحرص على الشكل الأرسطي، بل يبدي تخوفا شديدا حين يقرن محاولته بهذا الشكل، فإنه غرق طويلا في مسرحيات لوركا وبيترفيس وبريخت، بل عرف وقرأ كتابات كثيرة حول الدولة الوسطى ونشأة الإقطاع، والعديد من كتابات المتصوفين، بل وأعمال كافكا، الأكثر من هذا كله أنه عاد إلى برديات فرعونية قديمة ليتعرف فيها على «الأصل» المكتوب لهذه الحكاية - حكاية الفلاح الفصيح.

تجليات المشهد الأخير ...

غير أن تأثيره الواضح برواد المسرح الحديث من أمثال بريخت بدأ أكثر وضوحاً، بل إن هذا الأخير كان دافعاً وراء محاولاته الفعلية، فحين راح يدون إرشاداته في اللوحة الثانية - على سبيل المثال - نقراً:

«نصف دائرة منضدة.. تضم مجلس الوجهاء المكون من سراًة الولاية.. وحكامها، وضمنها السيد وتابعه.. قارب القوس الدائري يقف الفلاح شاكياً»⁽⁵⁰⁾.

وقد يكون دليلاً كذلك على دراما «الدائرة» التي لجأ إليها فتحي سعيد أن إرشادات الكاتب في اللوحة الأولى هي إرشاداته في اللوحة الأخيرة⁽⁵¹⁾، كذلك فإن الراوي هو الذي بدأ اللوحة الأولى بعبارة، وهي العبارة نفسها التي بدأ بها اللوحة الأخيرة، وهو ما لا يخلو من دلالة قط.. نخلص من هذا كله أن فتحي سعيد خرج عن شكل «المحاكاة» التقليدية إلى شكل آخر أملاه عليه الواقع، وأسهم في بلورته من دون شك المناخ الثقافي والاجتماعي الذي وجد فيه خلال الستينيات.

وهذه المؤثرات كلها، أو بعضها، هي التي أسهمت في تطور الحركة المسرحية - حينئذ - وحددت الأطر الكثيرة التي صبت فيها الأفكار الدرامية: التراجيكوميدي، الملحمي، العبث واللامعقول.. وما إلى ذلك.

وعبورا فوق تنظيرات كثيرة لهذه الفترة، فإننا نستطيع القول إن فتحي سعيد خضع في عمله الإبداعي لإطار مرجعي تحدد فيه التطور السياسي والاجتماعي لهذه الفترة، وهمه الذاتي الذي أصبح جزءاً من الهم العام حينئذ، وقبل هذا وذاك فإنه خضع - في هذا الإطار المرجعي - لهاجس الفن وحده.

فالفن يعلو على كل النظريات ويحتويها في آن واحد.

سادساً: بقعة ضوء تسقط - مظلمة.

والانحسار الأخير

مازال السعي إلى تجديد الدراما الشعرية وكتابتها لدينا يعاني الانحسار الشديد.

هذه ملاحظة مهمة نعثر عليها في الألفية الثالثة.

إنه الانحسار الذي يفسره المناخ الجديد الذي وجدنا أنفسنا فيه، حين تزخر الذائقة الفكرية والشعرية لدى القارئ أو المتلقي بالعديد من ألوان الطيف التي تتحدد في الفضاء التخيلي - الإنترنت مرة، وتتعدد في الشاشات الفضائية مرة أخرى وتسعى لتعاني الأمية والتخلف في الذائقة التنويرية مرة ثالثة، وفي زمن لم يعد المتلقي - فضلاً عن المثقف -

يولي فيه أي اهتمام لوسائل المعرفة الأساسية (لنذكر الآن دائماً: في إحصاءات أخيرة لاحظنا أن نسبة لا تصل إلى 6 في المائة من جمهورنا العريض لا يعرف قراءة الصحف - فضلا عن القراءة بوجه عام، ونسبة تقترب من المائة في المائة تهتم بالفضايات فضلا عن انصراف من يعرف القراءة من الشباب إلى ألوان غريبة من مثل الماسينجر والشات و«دردشات» و«مجاملات» و«تطيل» وما إلى ذلك من صور الرسائل الإلكترونية التي يغرق فيها شبابنا). في هذا كله غاب المثقف أو بدا غائبا وسط هذه الوسائل المرعبة المؤثرة على الوجدان العام. وفي هذا المناخ نعثر على هذه الدراما الشعرية فنعجب من جرأة صاحبها - شعبان يوسف - ونقترب من عنوانها «بقعة ضوء تسقط - مظلمة»، فنعجب أكثر لأن الشاعر راح - وسط هذا كله.. - يجسد لنا هذا الحاضر الكئيب الذي غاب فيه المثقف، أو بدا غائبا في زمن نحتاج فيه كثيرا إلى دور هذا المثقف الذي تفاوتت درجات التعبير عنه (المثقف، الكاتب، عالم الدين.. إلى غير ذلك مما يمكن أن نطلق عليه ضمير المجتمع).

وغياب هذا المثقف أو تغييبه يظل هنا أهم القضايا التي يناقشها هذا النص الذي بين أيدينا، فإن تعقب نقطة الضوء في هذا الكون المترامي يظل أمرا مهما، ونذكر نقاط الضوء في بقعة واحدة يصل بنا إلى واقع ثقيل سقيم غاب فيه هذا المثقف - العضوي الفاعل الذي يستطيع داخل النظام، لا خارجه، التعبير عن الدور الذي يجب أن يقوم به. وعلى هذا النحو، نجد داخل النص وخارجه غياب أو حضور هذا المثقف.

الغياب يبدو منذ البداية في النص الذي آثر أن يسعى إلى شكل ملحمي، ففي حين نبحث عن هذا المثقف في شخصيات كثيرة ولا نعثر عليه في حيرة أحمد منذ بداية النص وفي هذا الرمز في العديد من الشخصيات الأخرى التي يسعى المؤلف داخل النص وخارجه إلى استدعائها في زمن أصبح الغياب أو رياء المثقف وخيانتة قانونا جديدا لا بد أن نتعامل معه، لنقرأ:

ذاك الداء الشعباني القاتل

أصبح قانونا

عنوان اللحظة

أصبح طاعونا يسري

ويهدد أجيالا كنا نأمل فيها

ونراهن: أن تنهض

وتفريق (52)

وحيث يصبح العثور عليه من الصعوبة بمكان في زمن يسود فيه:

شركات تحكم ذاك العالم

وبنوك تهدم أبطالا

وبلادا كاملة

المال.. هو الفرس الرابع

والفارس: من يركب صهوة فرس يكسب فالعالم يتغير كل دقيقة

يتحول.. هل تعرف معنى أن يتحول.

أن تتقدم أنت يا أحمد تسجن نفسك في أقبية شعارات ماتت وتقيم

الدنيا في أوهام كنا نتسلى فيها وتعزي نفسك بالأحلام

الوردية

ثم تشتمنا

وتصب علينا نار جحيمك⁽⁵³⁾.

ويطرح سليمان الطوخي ويوسف وغيرهما صور هذا المثقف الذي يستدعى إلى هذا

العالم الغريب عليه من دون جدوى.

إنه مثقف يغيب بفعل فاعل حوله أو بفعل القصور الذاتي داخله.

وإذا كان المؤلف - داخل النص - يسعى إلى استدعاء رموز نبيلة أخرى - غير سليمان -

فإن صور المثقف المتردي تتجاوز لتغير هذه البقعة من الضوء إلى شيء آخر داكن.

نحن هنا أمام هذا المثقف المخادع، هاشم، الذي عرف الهجرة إلى خارج البلاد،

وعبدالراضي، الذي عرف الهجرة داخل البلاد، وأحمد نفسه الذي يتأرجح مع المؤلف منذ

أول النص إلى آخره دهشا من هذا التغيير السائد - حيث تتحول النماذج الطيبة إلى رموز

ردئية، وحيث تسود فيه الرموز المغايرة لدور المثقف. إننا في زمن أصبح فيه الطيف العام

للواقع يحمل أطيافا مختلفة داكنة مغايرة.

أصبحنا في زمن نعرف فيه هذه الشخصيات داخل النص وخارجه وقد تهيأت لتؤدي

أدوارا بديلة، أدوارا تتناثر في أعين البصائين لتسقط فوقنا في تلك الغمامة الثقيلة التي

كادت أن تعمينا.

فإذا بنا أمام شخصيات حية في الواقع، شخصيات يشير إليها صوت يوسف أو صوت

سليمان أو صوت المؤلف حين يبوح:

هم يملكون الأبواق والصحف ودور النشر والمجلات.. وأنت لا تملك

سوى صوتك المجرد.

أو حين يبدأ يصيح:

هذا المؤرخ الرسمي. وذلك شاعر الأمة العمودي.. وهذا شاعر

الشعب الحدائي وذلك الروائي وداعية كل العصور.. وهذا كاتب

الأحداث.. وهذا منقحه، وذلك الذي يعدلها ويطورها وفق كل ظرف..

أما هذا فيؤكدها، فإذا لزم الأمر فعندنا من يقدر على إقناع الناس بعدم

حدوثها على الإطلاق.. وإثبات أن كل هؤلاء كذابون⁽⁵⁴⁾.

وتتماهى الشخصيات وتتداخل، فيصعب التفرقة بين هذا المثقف وذاك؛ تتباين

الأنماط لتتحدد الشخصيات المخادعة وتتعدد الشخصيات الأخرى - الحاضرة - لتؤكد

جميعها على بقعة الضوء التي سقطت فإذا هي تتحول - بفعل المثقف أو المناخ أو...:

إلى بقعة مظلمة نعيش فيها جميعا.

الدراما الشعرية هنا مباشرة واعية لكنها تحمل في بقعة الضوء التي تتحول إلى بقعة

مظلمة شيئا كثيرا من المباشرة لم يستطع الكاتب الشاعر المسرحي أن يخلص منها؛ فرما كان

ثقل الواقع وقتامته قد دفعا به بعيدا عن الفن الدرامي الذي كان يجب أن يقترب منه أكثر.

وهذا الواقع الدامي الذي نحياه جميعا أرسل بآثاره السلبية المريعة على كل شيء،

وكان المسرح الدرامي أكثر ما نال منه، وهو ما يفسر لنا توالي هذه المحاولات التي تعبر -

بتقنياتها المتواضعة - وبشكل ما - عن الوجه السلبي الذي نعيشه جميعا في بدايات الألفية

الثالثة، وعن هذه الآثار التي تنال منا في كل الميادين الحياتية والأجناس الدرامية التي

نعيش فيها، بل أصبحت نعيش فيها، فولدت قدرا هائلا من الوحشة والضعف.

ومهما يكن، يظل هذا النص من هذه النصوص التي ترفد واقعنا من آن إلى آخر بمثل

هذه الخيوط الموحية الدالة لآثار هذا العصر؛ وهي وإن ظلت نصوصا قليلة - بالنسبة إلى

الجيل الشعري الشاب الهادر هذه الأيام - فإننا نؤمل معها أنه لا بد أن يخرج من هذه

الظلمة بقعة الضوء مرة أخرى، ومن جديد.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

والآن نعود إلى السؤال الذي طرحناه:

ما مستقبل المسرح الشعري؟

هذا سؤال حاولنا الإجابة عنه عبر النصوص التي كتبت في الفترة التي تقع - استطرادا - قرب منتصف القرن التاسع عشر، تاريخ تأليف أول مسرحية شعرية حتى اليوم.. من القرن التاسع عشر إلى القرن الحادي والعشرين.

وأشرنا إلى أننا لا يمكن أن نجيب عن سؤال المستقبل من دون أن نتمهل عند سمات الحاضر الذي هو - الحاضر - بوصفه تطورا للماضي، وهو ما يمكن أن نستعيد معه هذه الفترة التي شهدت التطور الفكري في الذائقة العربية في جانب الدراما الشعرية بوجه خاص. وعلى هذا النحو، لا بد من أن نعيد طرح السؤال الآن عبر البحث عن واقع المسرح الشعري، وهو واقع يعاني حالة

«لا يمكن أن نجيب عن سؤال المستقبل من دون أن نتمهل عند سمات الحاضر بوصفه تطورا للماضي»

المؤلف

«الانحسار» التي يعانيتها هذا الفن، وهو ما يجب معه أن نشير إلى هذه «الحالة» في الحاضر قبل أن نرحل إلى المستقبل.. وهو ما يدعنا أمام البحث عن هذا الانحسار الذي يعانیه المسرح الشعري.

إننا نعيش حالة انحسار، هذا ما نعاينه الآن ونعانيه، فالواقع هو الذي يحدد ملامح هذه الحالة..

أولاً: صور الانحسار

تتعدد صور الواقع وتتحدد معه طرق الخروج بتحديد الداء قبل أن نحاول البحث عن الدواء، البحث في الحاضر / المضارع قبل أن نسعى إلى استشراف المستقبل.

إن الملاحظة الأولى عند رصد «حالة» المسرح الشعري اليوم ترينا انحسار ما يقدم من فن رفيع في هذا الشأن في مسرحنا بشكل عام وفي المسرح الشعري بشكل خاص، يمكننا أن نتابع هنا وهناك بعض النصوص التي تطرح في بعض مسارحنا في الخليج والقاهرة أو فاس، فما يقدم من المسرح الشعري يشير إلى شحوب الصورة وتداعياتها.

وعلى المستوى الشخصي فكاتب هذه السطور حين صعد إلى أكثر من مسرح للبحث عما يقدم من المسرح الشعري هالته «حالة» الندرة إن لم يكن اختفاء نصوص المسرح الشعري بشكل خاص، وشهادة ونظرة عامة للتفرقة البهية بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري مازالت تلفت النظر كلما حاولنا تفسير هذا الواقع، فكثير مما يقدم عندنا لم يفرق في إبداعه بين المشهدين، وهما مشهدان أشار إليهما النقاد منذ فترة مبكرة من أن ضرورة التمييز «.. بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري».

وهو ما يعود بنا إلى دلالة اعتلال المصطلح أو التعريف به. وهي دلالة تحمل أهم أسباب هذه «الحالة» من التردّي للعيش في مصطلح أو تعريف ينتمي إلى وجودنا في العصر الحديث، وتأكيد الهوية العربية بشروط العصر حيث مازلنا في هذه المسافة الغائمة بين التعريف.

تتعدد حالات البحث في الحاضر قبل السعي إلى المستقبل.

وهو ما يطرح أمامنا قضية انحسار المسرح الشعري اليوم في إشارات:

ربما كان أول ما يحذر منه في انحسار المسرح الشعري هو ما يمثله الإعلام من أثر سلبي في هذا المسرح، وهي حالة تنبه إليها د.علي الراعي منذ فترة مبكرة حين كان مسؤولاً عن مؤسسة المسرح في مصر قبل أن ينقل مكان عمله إلى الكويت، وهو المعاناة من التلفزيون، وكانت وسائل الإعلام توشك أن تؤدي دوراً كبيراً لتزاحم المسرح أو فرق المسرح الجاد، خصوصاً حين اتخذ التلفزيون في البداية موقفاً خاطئاً ومتشككاً في حالة المسرح «فأخذت فرق التلفزيون، تزايد على فرق الوزارة وتخطف فنانها وتبالغ في دفع الأجور..» إلى غير ذلك من الوسائل والإجراءات التي نالت من المسرح منذ فترة مبكرة - أنشئ التلفزيون في سنة 1960 - وهو ما أثر بشكل حاد في التلفزيون وهو ما أسهم في انعزال «المسرح الجاد»⁽¹⁾.

ذلك ما دفع بهذا الكاتب - وهو شاهد عيان هنا - إلى التنبيه إلى الخطر الذي يمكن أن يحقق بالمسرح في حضور وسائل إعلام أخرى بإمكانات هائلة، يمكن أن تنافس المسرح، وهو ما دفعه كي يستعرض حالة المسرح في التغييرات الحديثة طالباً عقد «صداقة وثيقة بين مسرحنا العربي الحالي والتلفزيون، أدواته الكبرى في الانتشار، الآن، وفي المستقبل، ونحن في مصر خضنا تجربة في هذا الصدد كان مقدراً لها الفشل»، منبهاً بعد عرض أفكار الإعلاميين والمثقفين إلى وجوب أن نلتزم بأن «نتلفز فننا المسرحي» أي كي نجعله يسير على الطريق المؤدية إلى قبوله مادة تلفزيونية محبوبة من قبل الملايين في العالم، وأول هذا الطريق وآخره أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقاً، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتداداً في الحاضر لروافد فنية أو حكائية وتمثيلية بدأت من قرون..»⁽²⁾.

وتتعدد الأخطار التي تحدد انحسار المسرح الشعري.

يعيد لويس عوض غلبة الشعر المسرحي على المسرح الشعري في حياتنا إلى الحركة الرومانسية، «حين ارتفعت نبرة الشعر وخفت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوروبية إلى شعر صرف صراحة ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أدائها أشخاص مختلفون»⁽³⁾.

ويلاحظ كتابنا هنا تفسير ما يتردد من التعريفات الأولى للمسرح، فيرى خليل الموسى أن الرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لا تتناسب مع المسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية، مشيراً إلى ما يردده بول فان تيينيم في كتابه المهم «الرومانسية في الأدب الأوروبي» من أن الخيال الرومانسي كان يباعد ما بين المسرحية الرومانسية والتمثيل وأن المسرح فنّ موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذر تمثيلها وهذا ما يجعلها من الشعر المسرحي. وهو ما يطرح أسئلة بدهية هنا من مثل:

هل لهذه الأسباب صلة بواقع المسرحية الشعرية التقليدية عندنا؟

وهل هذه الأسباب أدت إلى إخفاقها؟

والتقليد أن يتبع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، وللتقليد قوانينه وطرقه وشروطه، وقد يقلد الإنسان سواه تقليداً إرادياً أو لا إرادياً، والتقليد غريزي أو مكتسب، والتقليد في أبرز وجوهه محافظة على ما هو سائد ومألوف في العادات والفنون والأوضاع السياسية والاجتماعية وسواها⁽⁴⁾.

المهم هنا أن الإغراق في هذه الحالة يعني الإغراق في العودة إلى الوراء..

ولم يعيش علي الراعي أو لويس عوض ليريا التأثير الأكبر والأخطر في انحسار المسرح وما يعانيه مما يحدث في القرن الحادي والعشرين، ونقصد به انتشار المتغيرات الكبرى التي نعانىها الآن مع تقدم ثورة الاتصالات والمعلومات وتصادد الوسائل الافتراضية العالية القيمة في التأثير لدى الأجيال الجديدة في وقت تسود فيه - على العكس من ذلك - حالة من «الأمية» الثقافية تتمثل في الأمية الهجائية التي ترتفع وبقية «الأميات» التي تتزايد وتتعاظم على التأثير في المسرح العربي خاصة المسرح الشعري.

وما يقال عن تأثير التحديات الظاهرة في المسرح في الغرب المعاصر ينحصر فيما يقدم اليوم عندنا باسم «المسرح الشعري» خاصة في القرن الحادي والعشرين، وهو تأثير لم يظهر فجأة وإنما تصاعد مع تطور ثورة الاتصالات والمعلوماتية وما إلى ذلك؛ الأمر الذي يؤثر في مستوى التلقي.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

ويلاحظ كثير من المراقبين بل والمسرحيين هنا معاناة هذا النوع الأدبي الذي تتوافر فيه أحكام البناء الدرامي وتطور الصراع وبناء الشخصية وما إلى ذلك، فهو الآن في حالة انحسار بشهادة الكثير من الكتاب والأكاديميين حتى إن هذا النوع يعاني اليوم بالفعل ذلك الانحسار المتري، وبالإشارة إلى هذا التعثر في العرض، أو رصد تراجع حركة المسرح الشعري، يمكننا أن نلاحظ هنا أن عدد المسرحيات الشعرية التي تقدم على المسرح العربي هنا أو هناك يتضاءل باطراد، والأمر ليس مقصوراً على مصر بل هو من ملامح الحراك الدرامي في عديد من الأقطار العربية.

أضف إلى هذا أن غلبة موجة الغناء تعلو طابع الدراما في عديد من النصوص اليوم، فعند صلاح عبدالصبور، بل وعبدالرحمن الشرقاوي، في مصر لا نفتقد هذه الغنائية التي تعلو أحيانا على قانون الدراما. وعند عمر أبو ريشة، وعند سعيد عقل لا تغيب هذه الغنائية التي تعلو أحيانا عن قانون العصر، بل وعند عدنان مردم بالشام وعلي محمد لقمان باليمن تغلو هذه العلامة في التعبير مما يفقد قانون «الدراما» أهم الرموز.

وربما ارتبط بهذا عامل آخر أسهم في انحسار المسرح الشعري، ونقصد به تراجع التعرف على البحور الشعرية وإعادة التعامل معها بمنطق درامي في بدايات القرن الحادي والعشرين، فمن الملاحظ أن كاتب الدراما الشعرية اليوم - في حالة حضوره - يفتقد إلى حد كبير الوعي الفائق بشروط التعبير بالعروض المعروفة، أو الإفادة منها بشكل واعٍ في التعامل مع قضايا عصره، وخاصة أن على كاتب المسرح الشعري اليوم أن يكون ملماً بهذه البحور وتجلياتها في الخروج من نظام القصيدة إلى الدراما.

وهذا الوعي بالعروض كان قائماً في القرن الماضي، خاصة مع صعود شوقي، لكنه ما لبث أن اهتز في نهاية القرن؛ إن المسرح الشعري اليوم يمضي في خط المسرح الغنائي أكثر من المسرح الشعري، والتوقف أمام أي نص في بدايات القرن الحادي والعشرين ومقارنته - درامياً شعرياً - بنص من شوقي مروراً بأكثير وصلاح عبدالصبور يريانا الفارق الكبير بين التعبير الدرامي الأول والمحاولات الأخيرة - على سبيل المثال سعيد عقل في بيروت وخليل اليازجي وأحمد شوقي وصلاح عبدالصبور في القاهرة. ففي حين كان المؤلف قبل ذلك يستخدم الأوزان القصيرة ذات الإيقاعات النغمية الواعية المستمرة في وعي حاد بطبيعة الدراما الشعرية، فإن صاحب المحاولات اليوم يسقط في الغنائية أكثر من الوعي بدلالات الفعل الدرامي والحوار المسرحي⁽⁵⁾.

وكما يمكن أن نجد هذا القصور من فترة مبكرة عند مارون النقاش يمكن أن نجده في فترة تالية عند سعيد عقل وعبدالرحمن الشرقاوي والعديد من كتابنا وشعرائنا الذين يسعون اليوم إلى التعبير الشعري سواء في الإفادة من البحور ذات التفعيلة المكررة أو التفعيلة التقليدية أو - حتى - الوعي بالشعرية «الدرامية»، بل إننا يمكن أن نلاحظ ذلك عبر نصوص أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعزيز أباظة وربما هذا ما قصده طه حسين حين أكد في مقدمة كتبها لإحدى مسرحيات أباظة أن هذا اللون من المسرح قد هرب منه أهله، لثقل وقعه، وتكلف لفظه، وضيق صدره، وصرامة قيوده، وابتعاده عن مشاكل الناس. والنثر للمسرح أكثر طواعية من الشعر، وأقدر على رسم الدقيق من المشاعر.. وما إلى ذلك مما ينفي به طه حسين الإيمان بالوعي الدرامي في عالم الشعر لدينا.. وهو ما يغيب اليوم إلى حد بعيد إذا أشرنا إلى أن الشاعرية الدرامية كادت تغيب مع غياب النص المسرحي الواعي.

وعلى الرغم من أننا يمكن أن نختلف مع طه حسين، فإننا نتفق في المعنى الأخير من أن الغنائية واستسهال السرد والعرض في الفترة الأخيرة هو الذي يهدد إقبالنا على هذا الفن الراقي، وهو ما يتأكد أكثر بالمرور من عصر طه حسين - حيث يتعمق هذا المعنى في عصر الوسائل الافتراضية والمرئية في العصر الحديث.

وقد عاينت هذه «الحيرة» من الإبهام وغياب التعريفات في عديد من المؤتمرات أو الاحتفاليات التي حضرتها حول هذا الفن - كان أهمها احتفالية مؤسسة يماني الثقافية بالقاهرة - فلمست أوجه هذه الحالة من معاناة «الانحسار» التي يعانيتها المسرح الشعري، وكثيرا ما كنت أفهم وأصمت حين راح عدد كبير من المثقفين والمسرحيين يعرضون لأسباب الانحسار لحدثة هذا المسرح والتطورات غير المتوقعة في الحياة الأدبية واللغوية في الوطن العربي.. منها هذه الغنائية التي تطغى أحيانا على «خطاب» النص الشعري. وهو ما ارتبط بالبدايات التي كان يمكن تفسيرها في ذلك الوقت.

لقد كان علينا أن نلاحظ - بين هذا الجمع - أسبابا عديدة تهدد بانحسار هذا الفن، فهو فن - كما لاحظ الناقد المراقب - «المحاكاة للفن الغربي لا استجابة لحاجة الجمهور، أو حتى لحاجة الشاعر أو الكاتب»، فما كان يردد في العشرينيات والثلاثينيات كان يعكس أحداث الثورات الوطنية في المنطقة والدعوة إلى الاستقلال و«دعوة البعث أو الإحياء الأدبي والشعري، إذ ارتبط بالدعوة إلى العودة إلى منابع الشعر القديم الصافية،

الأزمة والطريق إلى المستقبل

فكان كتاب المسرح الشعري من كبار الشعراء الغنائيين، وكان بعضهم - خصوصا أحمد أبوخليل القباني - من رجال المسرح الشامل، فكان يؤلف ويكتب الأغاني ويضع موسيقاها ويخرج مسرحياته بل ويمثل فيها، وعندما احترق مسرحه في دمشق جاء إلى مصر، «وحاول سيد درويش وبديع خيري وإبراهيم رمزي وأمين صدقي ويونس القاضي ومحمد تيمور.. وغيرهم التعبير عن هذه الفترة التي كان الواقع يترجم البحث عن الهوية والتعبير عن الواقع.. فقد كان العامل الأول هنا يتمثل في وجود تيارين متناقضين يندر «أن يوجد في أي مكان أو في أي فترة زمنية»:

- الأول، فورة الحماس للفصحى واستلهاام التراث ومحاكاة الأقدمين.

- والثاني، هو حالة يسميها النقاد النزول إلى الشارع واستلهاام لغة العامة

والعمال وغير العالمين بالفصحى.

وهو ما يطرح أسئلة كثيرة نخرج منها جميعا بالقول إن البحث عن الأدب وأدب الهامش وأدب الكفاح ضد المستعمر والبحث عن الاستقلال يدفعنا إلى استعادة صور التعبير الدرامي عبر الزجل «والقوما» و«الكان كان» و«الموشح» إلى غير ذلك من الأشكال التي يُعبر بها، ما يمكن أن يسهم في حركة التحرر بتلمس العامية الراقية أو «الجزلة» بتعبير المعاصرين لها، ومن ثم، تلمس الأعمال الغنائية المنظومة التي قدمها الشيخ سلامة حجازي بعضها مترجم أو مقتبس أو التي ألفها المؤلفون - كما يلاحظ د. عناني - في قائمة المسرح الشعري العربي في هذا الفن.. بيد أن الغلو في الغنائية أو العامية هنا - كما أشرنا - كان يمكن أن يهدد مسرحنا الشعري.

يرتبط بهذا سيادة شعر العامية الآن الذي يغلو على الشكل الدرامي المسرحي..

وبشكل أكثر وضوحا، كان يجب أن نفرق هنا في التعبير عن القضايا الوطنية والاجتماعية بين الشعر والعامية، الشعر الذي عرفه أحمد شوقي وعزيز أباظة والشرقاوي وصلاح عبدالصبور، والعامية التي وجدناها لدى سيد درويش وبديع خيري وأمين صدقي وغيرهما من الزجالين الذين كتبوا العامية بطريقتهم الشعبية.

وما يمكن أن يقال هنا إن الإضافة الحقيقية للشعر والدراما الشعرية بدت من أصحابها كصلاح عبدالصبور، وليس من غيرهم كيونس القاضي أصحاب العاميات، وإن تفوقوا في التعبير العامي والزجلي وإن أثروا في العامة. وهو سبب آخر يفسر دلائل الانحسار.

كما يرتبط بهذا تعامل الرجل العادي أو أبناء الشعب مع اللغة التي تقدم بها المسرحيات الآن بالفصحى المعربة أو الحديثة، وهو ما يلاحظ معه السيادة للغة أخرى تتوسل في اللغة الإعلامية الحديثة باللغة الشعرية التي نعرفها. وهو ما يصل بنا إلى قضية اللغة عند الشاعر.

فأغلب الذين يكتبون الشعر الدرامي كانوا يكتبون الشعر الغنائي واتجهوا بعدها إلى المسرح، وهو ما يضعنا أمام إشكالية اللغة في تقديمها خلال البناء الدرامي أو الشعري أمام الرجل العادي.. فعدد الشعراء القادرين على الوصول شعريا ودراميا إلى القارئ عدد قليل.. فإذا تلفتنا حولنا اليوم نجد تأخرا كبيرا في التعامل مع لغة القرآن الكريم، هذه اللغة التي يجب أن تصل إلى أعماق وأفهام المتفرج العادي، فقد أصبحنا في تعبير د.عناي «لا نولي العربية الفصحى ما هي جديرة به من التوقير والاحترام ولا نولي الشاعر ما هو أهل له من التقدير والاحترام فتضاءل عدد المتبحرين في اللغة العربية ولا يخرج الشعراء إلا منهم، وضائق تبعا لذلك مساحة الأرض الممنبة للشعراء»⁽⁶⁾. وهو ما كان يرتبط بعدم توظيف الملكة الشعرية والإفادة منها بالقدر الكافي.

كان يمكن أن نلاحظ أن الملكة الشعرية تتناقص اليوم بشكل كبير خاصة في ممارسة كتابة المسرح الشعري، هذا المسرح الذي يحتاج إلى وعي كبير بالبحور الشعرية المعروفة، ثم بدرجة عالية من التعرف على التعامل مع هذه البحور والأوزان خاصة عبر إعادة صياغة المادة التي يحاول أن يستفيد منها في خطابه والموضوع (Theme) الذي يتناوله الشاعر الدرامي.

ولذا يمكننا أن نتلفت الآن فنجد ندرة شديدة في الوعي لدى الكاتب الدرامي في التعامل مع تغييرات في بنية الشعر العربي تتلاءم وبنية هذه الدراما التي تسعى إلى تأكيد هذا الحدث أو ذاك والوصول به إلى ذروة الحدث، والتأرجح دراميا به في مشاهد متباينة قبل أن يعاود الهبوط به إلى نهايته ليصل «الخطاب» الدرامي إلى أقصى مداه في عيون المتفرج أو - حتى - القارئ فالانحدار إلى نهايته، ليكتمل في ذهن المتفرج.

إن النظر إلى ملكة الشاعر في القرن الحادي والعشرين يرينا أنه يفتقد مثل هذا التكوين المركب الواعي لإيصال «الخطاب» في العمل الدرامي، خصوصا إذا وضعنا في الاعتبار أن السرد الشعري المعاصر لا بد أن يتصف بإمكانية عالية تمكنه من الوصول إلى العقول والأفهام في عصر أدوات الفضاء الافتراضية - لا الإعلامية التقليدية - وحسب.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

وما يقال عن الكتّاب والفنانين الواعين للعربية يقال عن الشعراء من كتّاب العربية وممارسيها بما يقابله جهل شبه تام «لدى الفنانين بالفصحى المعربة» كما يقول د. عناني، فما يعني الإعلام الآن هو البحث عن إشغال المتفرج وإلهائه وإضحائه لا بعث العربية وأسرارها الدرامية، فالأغلبية «لا تحلم بأداء أدوار كتبت بالشعر المسرحي».. فإذا استثنينا فئة قليلة وهم من كبار السن في الإعلام وجدنا أن السواد الأعظم - كما يلاحظ المراقب - ينفرون من الفصحى ويفضلون ما هو ميسر سهل المطلع، وذلك سبب لا يستهان به لانصراف الشاعر المسرحي عن تقديم عمله على المسرح ولانصراف الشعراء عن الكتابة للمسرح أصلاً.

اللغة العربية تتمزق بين الممثلين والشعراء والمتفرجين والحاضرين في الساحة الدرامية اليوم.

أضف إلى هذا «المفهوم التقليدي للشعر المسرحي الذي ورثناه من المسرح الأوروبي وهو خاص بالمادة التي يتناولها ذلك اللون من الشعر أو قل الموضوعات أو الشخصيات أو الأفكار أو الأحداث التي يُعمل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها مسرحه؛ إذ وقر في النفوس أن الشعر المسرحي باعتباره نوعاً أدبياً كلاسيكياً لا بد أن يعالج موضوعات تاريخية مبتعداً عن الحاضر.

فما يفرض على المسرح الشعري أو التاريخي الذي يسود الآن ينسحب على المسرح النثري والكوميديا الذي يروج بيننا الآن.. إذن التعامل مع التاريخ في المسرح الشعري يجب ألا يسقط بنا إلى المسرح السائد اليوم، وقد لاحظ د. عناني أنه «لم يوفق في الخروج عن التاريخ ممن كتب المسرح الشعري المعاصر إلا عز الدين إسماعيل في مسرحية «محاكمة رجل مجهول» التي ترجمت إلى الإنجليزية واحتفظت بالعنوان نفسه، وإن كان لم يستطع أن يخرج خروجاً كاملاً فأدخل في الأحداث مشاهد من الماضي البعيد لسعيد بن جبير وأبي ذر الغفاري»⁽⁷⁾.

وتتعدد صور الانحسار وأسبابه.. فقد لوحظ أن فعل معالجة التاريخ «أصبح ينتمي إلى فن الرواية النثرية أكثر مما ينتمي إلى فن الشعر المسرحي، كما لوحظ أن المدافعين عن السينما يطعنون في مدى قدرة اللغة على إثارة الخيال»، مما يشير إلى التأثير العنيف للسينما أو للصورة عبر المؤثرات الافتراضية المعاصرة في التأثير في فن المسرح الشعري. وهو ما يهدد الهوية الخاصة بنا في المقام الأول.

إن غياب المسرحية الشعرية «النص» يظل أهم ملاحظات الواقع الرديء الذي نحياه، وهي الملاحظة بتهديد «الهوية» العربية الذي يصحب غياب المسرحية الشعرية، فالخروج عن أسر العربية الرحبة المبسطة والتي تقدم بشكل ذكي لا يتعارض مع العامية في كل قطر عربي يصبح لازماً للتنبه إلى المصير الذي نلاقه جميعاً في هذه المنطقة من العالم الذي تهددنا فيه الهويات بل المصالح الغربية المتنافية مع هويتنا وكرامتنا.

وتهديد الهوية يرتبط بتهديد العربية، خصوصاً أن تتبع تطور العربية وتيسيرها بهدف عدم الخروج عن الأصول يظل أهم ما يجب التنبيه إليه، خصوصاً أن «الدراما الشعرية» التي تقدم اليوم تكتب بالعربية الغنائية، هذه العربية التي تم من خلالها تطوير الجملة الشعرية من البحر التقليدي - ضمن بحور الخليل - إلى هذه «الجملة الشعرية» الراقية بعد تطويرها من البحر إلى «التفعيلة» عبر تعبيرات بسيطة في أسلوب سهل ممتنع لا يتعارض مع العربية كما لا يتصادم مع العامية في كل قطر، وهو ما يعيد صياغة لغة عصرية يمكن أن تسهم في الاقتراب بوعي من أسس الحضارة الحديثة بمقدرات لغتنا.. خصوصاً بعد أن شاعت بين كتابنا محاولات الوصول بالعربية إلى «لغة وسطى».

وهو ما يعود إلى أن رجال المسرح تخوفوا من أن تشيع العامية ويشتد ساعدها إلى أن تصبح لغة الأدب والفن ومن ثم تتحول اللغة العربية الأم إلى عدة لهجات، مثل ما حدث للغة اللاتينية وبذلك نفقد أهم مقوم من مقومات الحضارة العربية، لأن المقومات الأخرى كالجنس والتاريخ والمصير المشترك والتكامل الاقتصادي والجغرافي والدين ليست في قوة وحدة اللسان؛ وهو ما لاحظته الكتاب أنفسهم مثل مارون النقاش منذ فترة مبكرة حين تحدث عن رسالة المسرح، حيث ضمنها تعلم «الألفاظ الفصيحة والمعاني الرجيحة»⁽⁸⁾، على الرغم من شيوع الركافة والأسلوب العامي في مسرحياته في ملاحظة العديد من المراقبين⁽⁹⁾.

وعلى الرغم من شيوع الركافة والأسلوب العامي في مسرحياته، فإن إعادة النظر إلى نصوص كاتب مثل فرح أنطون ترينا أنه حاول التغلب على العامية وإضعاف الفصحى التي جرى حبها مجرى الدم في المفصل، وهو ما نلاحظه في محاولات الكثيرين فيما بعد.. وعلى هذا النحو، فإن علامات الانحسار في الحاضر تتراكم، وبين أيدينا عدد كبير من الشهادات التي تشير إلى انحسار المسرح الشعري خصوصاً منذ بداية عقد التسعينيات من القرن الماضي، وبالتبعية، غياب الفنان والجمهور.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

إن فرحان بلبل يشير، على سبيل المثال، إلى أهم الملامح لانحسار المسرح العربي فيرى أن أولها «غياب الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما وفق المدرسة التي ينتمي إليها، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة، والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه، ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة، وحل محله في هذه الفترة نصوص مؤلفة تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما. فهي نصوص المخرجين وليست نصوصا كتبها كتاب مسرحيون»⁽¹⁰⁾.

وما يرتبط به من أخطار المسرح التجريبي الكثير مما يطرح هنا، مما يؤكد أمامنا غياب العلامات الإيجابية وحضور العلامات السلبية لانحسار المسرح، وهي العلامات السلبية التي لا بد من العودة إليها في البحث عن العلامات الإيجابية، وهو ما يمكن أن نعيد معه طرح بواعث الانحسار ومسبباته - على الوجه الآخر - في البحث عن المستقبل. وإذا كان هذا هو الحاضر - الجزر المتري - فكيف نرى صورة المستقبل - المد الإيجابي؟ وبشكل أكثر مباشرة:

ما مستقبل المسرح الشعري؟

وهذا ما نحاول أن نجيب عنه الآن.

ثانياً: البحث عن المستقبل

الواقع أن مستقبل المسرح الشعري يمكن العثور عليه في حالتين، إحداهما التنبه إلى ما سبق من أسباب انحساره، ثم، وهو ما نتمهل عنده الآن، ما يمكن أن نتنبه إليه بتجاوز علامات الانحسار في المستقبل، بفهم تحولات المجتمع العالمي السياسية والاجتماعية والثقافية التي تمر بها المنطقة في هذا القرن. فإلى جانب دور النقد الأدبي والممثل والمؤلف والاهتمام بمؤسسات التكوين المسرحي والتنبيه إلى دور المسرح التجريبي فضلا عن إعادة النظر لفنون الصورة.. وما إلى ذلك مما يطرح في عديد من المؤتمرات والاحتفاليات⁽¹¹⁾، فإننا يمكن أن نتمهل عند العديد من المؤشرات المهمة، بالنظر إلى العوامل السابقة، فإذا كنا حددنا أسباب الانحسار، فإننا نضيف إليها هنا عددا من الملامح الآتية التي ترتبط بما يجب أن نتنبه إليه في هذا القرن حولنا وهو ما أثير في عديد من الملتقيات والمؤتمرات بما يرتبط بالمستقبل.

وهو ما يمضي عبر عدة ملامح يجب التنبه إليها هنا:

ربما كانت صفة التعدد والدينامية التي يجب أن يتنبه إليها الشاعر الحديث هنا - كما يلاحظ البعض - تتحدد بالرجوع إلى التمييز الذي يميز فيه اليوت بين أصوات الشعر الثلاثة، الصوت الأول وهو الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه الشاعر بصوته المفرد، والصوت الثاني وهو الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره، والصوت الثالث وهو الذي يتحدث فيه الشاعر بعدة أصوات وهو الشعر الدرامي أو المسرحي وهو ما يضيف إليه هنا «إن حركة الشعر العربي قد اتجهت شأنه في ذلك شأن الشعر العالمي، إلى تعدد الأصوات، وأصبحت كثرة وجهات النظر من السمات المعتادة في القصيدة حتى تتسم بما يسمى بالوحدة البنائية القائمة على الوحدة الشعرية ومن مظاهر ذلك اتجاه معظم المعاصرين إلى كتابة القصيدة الطويلة سواء كانت عمودية أو مرسلة (مما يطلق عليه شعر التفعيلة) فالطول دليل على إحساس الشاعر الحديث بمبادئ المعمار وفق تعريف ماثيو أرنولد، بل أحيانا ما تقوم القصيدة القصيرة هنا على المفارقة وهي أبسط صور التعدد في النظرة أو في الفكرة حتي في إطار الوحدة المشار إليها»⁽¹²⁾.

وهو ما يضرب بجذوره في التراث الشعري العربي، وإن كنا لم نلتفت إليه كثيرا، وأقصد به معنى البعد الزمني الذي يربط الشاعر الحديث بعصره وبالماضي في آن واحد، فنهج البردة قصيدة ذات زمنين، والمعارضة المقصودة ترمي إلى تأكيد هذه الازدواجية، كما أن تعدد الأغراض في القصيدة العربية قد يكون إشارة إلى تعدد الأصوات وقد يفعل الشاعر ذلك عامدا عن طريق التضمين وقد يفعله غير عامد حين يوحى عن طريق الأصداء اللفظية بالبعد الزمني الذي يربطه بزمن آخر بخلاف العصر الذي يعيش فيه⁽¹³⁾.

وهو ما يتصل بالربط بين التصوير والبناء الدرامي والوعي إلى علاقة المسرح بالأنواع الأدبية الجديدة كاستخدام المونولوج المسرحي الذي يسمى بـ «المونودراما» فضلا عن إعادة النظر إلى اللغة نفسها التي ترتبط دائما بمعايير فنية تتجاوز النظم بل «تستند إلى معايير فنية تتجاوز النظم بل وتستند - كما قلنا في المقدمة - إلى الرؤية، وكان الأجدر بهؤلاء المعاصرين من أجيال الشباب خاصة ألا يؤكدوا نثرية شعرهم بل أن ينشدوا معيارا آخر أو معايير أخرى وإن كان القدماء - والحق يقال - لم يغفلوا أيا منها؛ ولذلك فإن مستقبل شعر النثر في المسرح يتطلب النظر في بعض القضايا الشكلية» الأخرى⁽¹⁴⁾.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

وهو ما يصل بنا إلى هذه العلاقة بين النظام والفوضى، وهي علاقة لا بد أن نتنبه إليها في هذا القرن الجديد.

إنها علاقة يحاول د. عناني أن يؤكد أنها «تدور في فلك فكرة أساسية تتخطى التحديد الدقيق للأنواع الأدبية المفردة وتنصب على معنى النظام أو في الفن. فالقول بأن الفن يقدم صورة منتظمة لعالم هو بطبيعته غير منتظم قول قديم وعليه قامت معظم النظريات التي صاحبت نشوء النقد وتطوره، فكان القدماء يقولون: إن الشاعر يختار من الواقع عناصر بعينها ويعيد تشكيلها حتى تتخذ صورة تعين عين القارئ على إدراك أنساق لم يكن يراها، وأن هذه الأنساق قد تكون منتظمة إلى الحد الذي يرقى بها إلى مستوى النظم وأن اتساق هذه الأنساق أو عدم اتساقها في العمل الشعري يتوقف على الرؤية الشعرية لكل شاعر، وكانوا يقصدون بالشاعر كل من يكتب الأدب بل كل من يمارس الفن، فالفن كان يتخذ مثله الأعلى في الشعر وهكذا فإن الرؤية الشعرية كانت تعتبر العامل الذي يتحكم في اتساق الأنساق أو تناقضها وأن النظم في الشعر ليس سوى وسيلة سمعية لتحديد قد يواكب النسق المسموع وقد لا يواكبه، وأما النظام الداخلي فهو يتصل بتركيب الأفكار والمشاعر وبنائها بحيث تكون الصورة العامة للعمل جامعة لعدة أنساق تشكل بدورها في النهاية نسق العمل المفرد الخاص به»⁽¹⁵⁾.

أضف إلى هذا العلاقة بين النظم والألفة إشارة أخرى؛ فالشعراء «والشعراء الذين يكتبون الشعر نظماً يقبلون الواقع ويقرون بجمال النظام في الوجود ولكنهم في رأي بعض المحدثين لا يغيرون شيئاً ولا يزيّدون عن البستاني الذي يهذب ويشذب حتى يزيّد من جمال حديقته، أما الذين يثورون على النظم ويكتبون الشعر نثراً فهم في رأي بعض هؤلاء المحدثين الشعراء الحقيقيون الذين يغيرون من الأنساق والأنماط ويقومون بما يسمى في النقد الحديث بنزع الألفة بين القارئ والعالم الخارجي وهو المبدأ الذي نادى به الرومانسيون الإنجليز بزعماء وردزورث وشلي قبل قرابة قرن»⁽¹⁶⁾.

وهو ما يصل بنا هنا إلى ضرورة نزع الألفة بتقديم «الواقع في صورة أو في صور غير مألوفة حتى تتكسر أنساق الرؤية وأنماطها لدى القارئ، وأما لدى ما بعد الحداثيين فإن الواقع نفسه أصبح غير متسق ولا منسق، ومن التزييف تقديمه في صور تتحلّى بأي لون من ألوان النظام. وإزاء دلالة هاتين المدرستين لمستقبل الشعر المسرحي لا بد من الحديث عن دلالة كل منهما للمسرح الشعري على حدة»، وهي دلالة تتنبه إلى العلاقة بين النظام والفوضى من جهة وتتنبه إلى طبيعة «التجريب» الذي يجري بيننا في هذا.

وهو ما يرتبط بعامل آخر يحذر منه المسرحيون، ونقصد به عامل التجريب المسرحي في هذه الفترة الأخيرة.

ففي فترة الانحسار الدرامي يجب ألا نمضي مع من يحاول بيننا الدعوة إلى المسرح التجريبي «بشكل مطلق وإنما بشكل واع وأقرب إلى فهم ما يجري حولنا.. إن المسرح التجريبي الحديث لا أعلام فيه وإن كان فيه مبدعون قدموا عروضاً فائقة الجمال. وسبب ذلك أن الإبداع في التجريب الحديث يقوم على استكمال الكمال الفني في استخدام الموروثات التجريبية وليس في ابتكارها. ويلاحظ هنا أنه لو لم يكن العرب قد تمثلوا وهضموا واستوعبوا هذه الموروثات من تراث المسرح في العالم، لما استطاعوا أن يكونوا في درجة متساوية مع التجريب في العالم. ولم يكن في الإمكان أن تكون القاهرة موطناً حاضناً لهذا التجريب العالمي»⁽¹⁷⁾.

وهو ما يشير إلى التنبيه إلى هذه المساحة بين التجريب والفوضى، أو بين النظام والفوضى لإعادة إحضار الثورة المثالية في أمامية المسرح.. بالإشارة أحياناً إلى سيادة العامية هنا أو هناك. إنها وجه آخر من وجوه التجربة يدعو إليه البعض.

والملاحظ هنا أن العديد من كتابنا وفنانينا حذروا من هذه القضية - التجريب - في فترة نعاني فيها جميعاً من عملية التغيير الحضاري وسلبياته، وهو ما نبه إليه أكثر من مثقف في عديد من المؤتمرات، ففي معرض الاعتراض على أكثر من مشارك في إحدى الندوات المسرحية حذر د. عبدالله المعطاني من أن العامية - على سبيل المثال - إذا رغبت «أن تدخلها في مجال الإبداع لا يمكن أن تطبق عليها الآليات النقدية والأسلوبية التي تحدث عنها العرب منذ القدم، أول ما يسقط في هذا النحو، والنحو هو العامل الذي بنى عليه عبدالقاهر الجرجاني نظريته نظرية النظم، وقال: «لولا النحو لاستغلق على الناس فهم كتاب الله»⁽¹⁸⁾.

وعلى هذا النحو، فإن التجريب هنا مع تلمسه بشكل عشوائي يمكن أن يسيء إلى الهوية لا يضيف إليها، فإن الدعوة إلى العامية بشكل عشوائي تكون ضد العربية، فالالتزام بالعامية كأداة من أدوات التجريب التي يدعو إليها البعض لا يسهم في إخراج عمل مسرحي إيجابي، فإن «العامية تفرق الشعوب العربية، ونحن بحاجة إلى التوحد»، وهو ما يصل بنا إلى معنى آخر من معاني البحث عن المستقبل ونقصد به التنبيه إلى تيار الحداثة وما بعد الحداثة.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

فإذا جاوزنا المفاهيم العامة للحدثاة بالمعنى الفني أو مستوى اللغة لتحديد مرحلة ما بعد الحدثاة في أنها تفتح الطريق أمام الشاعر المسرحي لتقديم صور من واقع تمزق فأصبح تحويله إلى شعر أيسر وأقرب منالا، فما بعد الحدثاة - في ملاحظة د. عناني هنا - «.. مذهب يحرر الشاعر من الرؤية الموحدة التي كانت حتى الآن عماد كل شعر صلب قادر على «الاستقلال» وهذا مصطلح مهم لشاعر المسرح لأنه من المفترض أنه ينشئ عالما مستقلا لا يحتاج إلى إحالة إلى واقع الدنيا من حوله.

إن الشاعر الحدائي الذي يستطيع أن يقدم الواقع الوهمي جنبا إلى جنب مع الواقع الفعلي هنا «يرى أنه ملتزم بالحفاظ على الصدق المعياري normative truth ومعناه الاطمئنان إلى وجود المعايير العرفية عند الجمهور سواء كانت أفكارا أو مشاعر ثابتة أو تقاليد راسخة، وهو يتخذ منها إطارا لبناء واقعه الرقمي فهو لا يصبح وهميا إلا بالإحالة إلى الواقع الصادق، أما الشاعر بعد الحدائي فليس لديه مرجع معياري وأنصع نموذج عليه في الشعر الغنائي هو عزرا باوند، على الرغم من أنه يصنف بين المحدثين الأوائل فأناشيده «Cantos» لا تقدم إلا واقعا وهميا كاملا عناصره من الصور والأفكار المتناثرة في واقع مشئت، وهو بذلك أول شاعر يتخطى الحدثاة، بل ويسبق كتاب الرواية التي كانت وماتزال حتى الآن المجال الأول لما بعد الحدثاة»⁽¹⁹⁾.

وهو ما يعود بنا إلى أهمية تطويع العربية والبحث عن صور تطويرها وإمكانات العبور بها.

يحدد البعض صور تطويع العربية إلى خمسة مستويات: أولها هو العربية التراثية، وثانيها هو الفصحى المعاصرة، وثالثها عامية المثقفين، ورابعها عامية متوسطي التعليم، وخامسها عامية الأميين ممن نشير إليهم عادة بالطبقات الشعبية، هو يدل على كل مستوى تدليلا علميا صلبا يمكننا من تحديد المستويات المتوقعة في الشعر المسرحي القادر على الوفاء بحاجات ممارسي هذا الفن من كتاب وقراء ممثلين وجمهور، وهو ما يدفع د. عناني إلى التأكيد أنه لا يجدي أن نكتب شعرا مسرحيا لا يقدم على المسرح، وأن إدراكنا لهذه المستويات قادر على توجيه دفة السفينة في الاتجاه الصحيح، ونون الجمع في «إدراكنا» متعددة فنحن العرب جميعا شركاء في مسؤولية انطلاق هذا الفن اللغوي الجميل نحو آفاق أرحب، إلى ارتياد مناطق جديدة في عالم التجربة بمعنى عدم اعتبار نموذج شوقي أو أباطة مثلا أعلى، بل وعدم اعتبار أي نموذج للشعر المسرحي اللاحق بهما معيارا قياسا

وهو ما يصل بنا إلى حقيقة هي أن «الشاعر العربي في حاجة إلى ارتياد مناطق جديدة في عالم التجربة اللغوية المسرحية فإذا كتب الكوميديا شعرا وكان يدرك الأبعاد اللغوية التي تفرضها تلك التجربة، لم يشعر بالحرَج إذا تنقل في حرية بين المستويات الخمسة المشار إليها، وإذا مزج الكوميديا بالتراجيديا عرف أين وكيف يغير من مستوى اللغة المستعملة في كل موقع من مواقع النص المسرحي، وإذا شاء أن يلتزم بالمنهج الكلاسيكي فيقتصر على مستوى اللغة التراثية ومستوى الفصحى المعاصرة لا يغفل عن الجمهور الذي يخاطبه ولا عن الممثلين الذين سوف ينطقون كلماته الموزونة، وإذا شاء أن يعالج موضوعا معاصرا فلا جناح عليه إن هو مزج الفصحى المعاصرة ببعض تعابير العامية في بعض المستويات التي تحقق له النجاح، ومن دواعي تفاؤلي في هذا المجال أن أرى ذلك التقارب غير المسبوق بين عامية المثقفين في مختلف البلدان العربية، وربما كانت هذه إحدى حسنات أجهزة الإعلام الجماهيرية التي ساعدت على المزج المحمود بين العامية الشائعة في بلدان المشرق العربي. وقد استغل دريد لحام ذلك فيما أبدعه من مسرح ومن سينما التلفزيون⁽²⁰⁾.

وقد يكون من المهم هنا الإشارة إلى أن العربية والشعرية في اللغة الأم غير مسؤولة عن تراجع «الفنية» الدرامية في عالم المسرح الشعري، وهي حقيقة تنبه إليها الكثير من النقاد عندنا وهو يفسر بأن نص «المسرحية الشعرية» لم يعرف بشكل علمي خصوصا في الفترة الأولى من هذا، فالمعروف أن معظم هذه المسرحيات كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي وكان الشعراء نظروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر للمسرح، ويذكر أن كامل الكيلاني كتب مقالا في مجلة «السفور»، انتقد فيه أمير الشعراء أحمد شوقي، وقال فيه: إنه لم ينظم المسرحية الشعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزا لشوقي على نظم المسرحيات من جديد والإصرار على استعمال الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) من دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولة التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

الأزمة والطريق إلى المستقبل

إخفاق المسرح الشعري في مسرحية «مجنون ليلي» - على سبيل المثال - وهو ما يمكن أن يقال عن الأمثلة القليلة المعاصرة من أن هذا الإخفاق لا يتحمل تبعته الشعر، فالمسرح بدأ شعريا وارتقى شعريا، والشعر يغنيه ويجعله متوهجا، ولكن السبب هو في طريقة استخدام الشعر مسرحيا، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا، ولا هو غاية، وإنما هو وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشد حين تشد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرع وفي الحزن، وفي الهدوء وفي التوثب وفي الصراع، ولكنه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعا أو وسيلة، توهج وغاب المسرح والمسرحية، وقد انطلق هؤلاء من الشعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولا وثانيا، وظلوا، وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والانشاد وبالشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي، وكأنهم لم يميزوا بين المسرح الشعري والشعر المسرحي، فظن هؤلاء أن «المسرح الشعري هو مجرد شعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ولم يدرك أنه أولا وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار، وحوار يلقي بالشعر أو لعل كلا منهما (شوقي وأبازة) قد أدرك هذا ولكن خضوعهما لعمود الشعر التقليدي الذي فتح أمامهما أبواب الشعر أوصد دونهما أبواب الدراما وجعل مسرحهما الشعري شعرا مسرحيا».

وهذه مسرحيات تزخر بالأفكار وتمتلئ بالخيال والتصوير الرائع، ولكنها تفتقر إلى الحبكة المسرحية والصراع الفني، وهما أساس المسرح، وكان هؤلاء الشعراء ظنوا أن الشعر والإيقاع الموسيقي يغني عن كل شيء.

إنها نصوص أقرب إلى القراءة منها إلى التمثيل، والسبب هو الرومانسية التي بدأت تتغلغل في النصف الأول من هذا القرن في الشعر العربي وانتقلت منه إلى المسرح الذي يزخر بالخيال الرومانسي وبروز الذاتية والأحلام والانتقال من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان ويصب فيها الشاعر انطباعاته وعواطفه وأفكاره ومواقفه، ويتدخل في شؤون هذه الشخصية أو تلك، ولذلك يصعب تمثيلها وإخراجها. والمؤلف المسرحي أخيرا محلل نفسي دقيق أولا، ومؤلف مسرحي حاذق ثانيا، وشاعر ثالثا، ولكن شوقي وأبازة وأضرابهما كانوا شعراء ولم يكونوا محللين نفسيين ولا - حتى - مؤلفين مسرحيين بالشكل المفترض في عالم الدراما الشعرية⁽²¹⁾.

وهو ما يصل بنا جميعا إلى ضرورة الهبوط؛ بالاهتمام بالعربية إلى عالم الدرس، إلى إدخال دراسة المسرح الشعري في المدارس «حيث يمكن صياغة الوجدان لدى العربي في فترة مبكرة سواء في التعرف باللغة الشعرية أو الشعرية الدرامية إلى غير ذلك ما يقرب بين لغة المسرح الشعري والوجدان العربي لدى الأجيال الجديدة، وهو ما يدعو إليه المثقف أو الفنان العربي في بدايات القرن الحادي والعشرين، مما يدفع أكثر من مشارك في مؤتمراتنا المسرحية والفنية إلى تبني هذه القضية، فالقضية - كما يلاحظ د.عناي هنا - لا تتصل بالمسرح فقط ولا بالشعر فقط، بل هي تتعلق بالانتماء إلى تاريخ فيه تتجسد هويتنا ومنه يتشكل مستقبلنا في عالم يتغير بسرعة لاهثة»⁽²²⁾.

وهو رأي ساد في المؤتمرات والاحتفاليات المسرحية في عديد من الأقطار العربية. والآن، كيف نرى مستقبل المسرح الشعري في الوطن العربي؟ كيف يمكن إعادة النظر عبر العديد من الفصول والمناظر البعيدة التي نرى من خلالها المستقبل؟

هل نجيب أم نعود إلى المشهد الأول؟

* * *

الخاتمة

نعود إلى عين الطائر ونحن نتطلع إلى الأمام.
كيف يمكن أن نرى مستقبل المسرح الشعري
في الوطن العربي؟
كيف يمكن إعادة النظر عبر العديد من المشاهد
والمناظر البعيدة التي نرى من خلالها المستقبل؟
الإجابة تظل مرهونة بطبيعة العصر والانتصارات
الكبيرة التي تحققها الأمم، فقد رأينا كيف أن
التراجيديا الإغريقية عرفت بعد أن انتصر اليونانيون
على الجيوش الفارسية الغازية في عدة مواقع فاصلة،
أهمها موقعة الماراثون الشهيرة (490 ق.م)، وأن
التراجيديا الشكسبيرية ولدت بعد انتصار الإنجليز
على الإسبان، وهو ما يفسر الدأب والبحث الآن عن
إجابة للسؤال عن حضور المسرح الشعري العربي.
لنتأمل ونتمهل أكثر قبل أن نصل إلى الضوء في
نهاية النفق.

«إن الكاتب المعاصر راح يستخدم
التراث استخداما مفرطا لمصلحة
السياسة، فكان الاهتمام بالقيمة
السياسية أكثر منه بالقيمة التراثية،
مما طغى على العمل المسرحي»

المؤلف

(1)

غياب الهوية مقابل التاريخ

يلاحظ من الرصد الدقيق هنا - انظر الجدول آخر الكتاب - غياب المسرح الشعري في الخصوصية العربية، سواء في تراث «ألف ليلة وليلة» أو السير الشعبية، في حين يغلب التاريخ بوجهه الفرعوني أو الإسلامي في مقابل الآخر الغربي، مما يشير إلى ضعف «الهوية» في التعامل مع النص الشعري المعاصر، إننا لا نكاد نعثر في خانة التراث الشعبي على نصين أو أكثر في حين أننا نجد في الخانات الأخرى الكثير من النصوص، وهذا الواقع نجده يختلف في السنوات الأخيرة عنه في السنوات السابقة في تطور المسرح.

ففي حين نجد في السنوات الماضية في خانتني «ألف ليلة وليلة» و«السير الشعبية» أعمالاً في المسرح الشعري، نجد في خانة التاريخ نصوصاً أخرى مثل «المروءة والوفاء» لليازجي التي اتخذت التاريخ العراقي القديم مصدراً لها، حيث استدعى فيها الكاتب شخصية النعمان بن المنذر، الذي حكم منطقة الحيرة في القرن السادس الميلادي. وواصل أحمد شوقي هذا التقليد كما ارتبط به عزيز أباظة، وهو ما يمكن القول معه إنه وقف الاستلهام من التاريخ، المصدر الثري، في بعض الأقطار العربية وراء تألق العديد من النصوص المسرحية، مثل مسرحية «المأمونية» لأحمد سليمان الأحمد، و«الإزار الجريح» لسليمان العيسى، و«حكاية الأيام الثلاثة» للدكتور عمر النص، ومسرحية «أحلام ودموع» لمعروف الأرناؤوط، فإننا لا نجد - في الحاضر - غير أعمال قليلة تتعامل مع التاريخ وهو أمر يحير كثيراً.

إن الشعر المسرحي يجد ضالته في التاريخ وربما التعامل مع الآخر لنرى صورته - الآخر - في مرآة الذات، أما التعامل مع الذات، لنرى ونستعيد الهوية أو نؤكد لها، فقد كان ذلك غائباً أو كالجائب - وهو ما يشير بوضوح إلى أن عودتنا إلى التاريخ كانت تشير بوضوح شديد إلى غياب الهوية مقابل حضور التاريخ.

أو إذا شئنا الدقة لقلنا إننا نسعى إلى التاريخ لنرى الذات قبل أن نسعى في الذاتي، التكوين الذاتي، إننا نرى أنفسنا في «الآخر» كما يحب أن يرانا فيه كل شيء.

وهنا الفارق بين العودة إلى التاريخ والوعي بالهوية، والتراث يكون أقرب إلى ذلك لا التعامل مع التاريخ للخلاص من الحاضر وحسب، وهو ما يشير إلى أن العودة إلى التاريخ أو التراث يجب أن تكون مرتبطة بالهوية والبحث عنها.

الخاتمة

إننا نعود دائما للماضي لنبحث فيه عن النموذج، كما هي الحال بالعودة إلى السير الشعبية أو التراث العربي مثل «الليالي» لنؤكد فيه تعميق الهوية الشعبية، فالانصراف إلى التاريخ - في السياق الأخير- يمكن أن يشير إلى البحث عن الهوية خاصة إذا ارتبط التاريخ بالتراث، غير أن الهبوط إلى التاريخ وحده بغير وعي معاصر يمكن أن يكون على حساب الاستدعاء والإفادة من الرموز الماضية.

(2)

السياسي والميثولوجي

غياب الإحالات العقيدية أو الشخصية في مقابل التركيز على الحاضر. إن التاريخي يظل مرهونا بالحاضر وقضاياه، ومن ثم، فإثنا نزع أن الكاتب هنا سعى - لدى البعض أكثر من الآخر - إلى الإحالة السياسية في مرآة التاريخ، وليس إلى «الحكي» التاريخي للخروج بعظة أو عبرة. لم يكن التاريخ أو الخيال الفني هنا غير أداتين أريد بهما تأكيد «الخطاب» المعاصر للقيمة المعاصرة.

نجد ذلك لدى مهدي بندق بشكل خاص ويلاحظه نقاد مهدي بندق، فمن مميزات الإطار الفرعوني لديه أن النص الفرعوني يوفر «بيئة محايدة يستطيع عن طريقها تفادي أي إحالات أو مضامين دينية وعقائدية مباشرة»، فالهم الوطني والذي يصل في قمته هنا إلى المقاومة من أجل هدف نبيل وهو ما يصل به - سيف المقاومة - أمام القوة الغاشمة إلى حد الاستشهاد. إنه التركيز - في المقام الأول - على السياسي في مقابل الميثولوجي، وهو ما يحدث التناقض الدرامي بين القيم، ويكون من شأن «خطاب» المقاومة المجردة أن ينحو بنا من التاريخ الأسطورة أو التاريخ الذي نحيله إلى أسطورة غامضة، أو قل هروبا من قسوة الحاضر ومراجعة الذات.

(3)

السياسي والتراث

وقريب من هذا ما يلاحظه متابع النص الشعري في المشهد الراهن، فإن الكاتب المعاصر راح يستخدم التراث استخداما مفرطا لمصلحة السياسة، فكان الاهتمام بالقيمة السياسية أكثر منه بالقيمة التراثية، مما طغى على العمل المسرحي.

وعلى الرغم مما نلاحظ من جهد كبير في هذا الصدد، فإننا لا نفتقد عددا كبيرا من المسرحيات التي احتفت أو مالت «إلى التعليمية والتسجيلية، والتحريض والإثارة أكثر من اهتمامها بإعادة صياغة هذا الواقع من خلال القناع أو الرمز التراثي، وأصبح الكتاب أميل إلى جعل مسرحياتهم منبرا للدعوات السياسية، وبوقا للدعاية الثورية». وعلى هذا النحو، فمن السهل علينا أن نكتشف هذا في نصوص لفاروق جويده وحسن فتح الباب وإلى حد ما أحمد سويلم.

إن النص المسرحي في هذه الفترة كان يغلو في الخطاب السياسي على حساب التراث، وكثيرا ما لاحظنا غياب الإيهام المسرحي في كثير من النصوص، بشكل يبعد هذا النص عن الناحية الفنية تماما، ويكسر هذا الحاجز الذي يجب أن يظل شفافا للضرورة الفنية. وهو ما يفسر لنا غلبة اللغة العربية في عديد من المفردات لتحل محلها ألفاظ عامية (لا شعبية) تبتعد عن روح التراث أو معطيات اللغة، كما تفسر استخدام صاحب المسرح الشعري الراحل للشعر العربي، فإذا بنا ندخل النص العربي التقليدي أو المأثور في المتن الشعري الحديث كما عرفناه في نصف القرن الأخير بما ينفيه الذوق العام إلى درجة أننا نفتقد توازي البحور في بعض النصوص ودمج شعر التفعيلة أحيانا بالشعر الحر.

لا يمنع هذا أن شعراء مجيدين من الحقبة الأخيرة قدموا صورا غنائية تراثية عصرية في آن في اقتدار شديد، وأسهموا في تشكيل صور شعرية طيبة تخرج من واقعنا، غير أن الأغلب كان استخدام التراث استخداما لا يتماشى مع النص المعاصر أو «الخطاب» المعاصر من حيث الحكمة والبعد الدرامي وتوظيف الإمكانيات الموسيقية العربية في النص الحديث بشكل جيد.

(4)

الغنائية لا الدراما

على الرغم من أن النصوص هنا تستحوذ على مساحات سياسية شاسعة، فإنه حال - في بعض الأحيان - دون الوصول بالخطاب السياسي إلى أقصاه التشتت والترهل الذي لحق ببعض النصوص، وذلك حين غلبت الغنائية أكثر على الدراما، نتيجة للضغط العاطفي النفسي في أثناء الكتابة من دون الوعي بمسيرة الحدث وبنيتها الدرامية.

الخاتمة

والغنائية سمة لم يستطع أن يتخلص منها رواد المسرح الشعري الحديث، ومنهم صلاح عبد الصبور، غير أنها زادت أكثر مع بعض رواد الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة. ففي كثير من الأحيان يحول بيننا وبين الخط الدرامي مثل هذه القصائد التي تسعى إلى تطويل هذا المشهد أو ذاك، أو إلى زيادة عدد الشخصيات في المشاهد المتوالية، والتي تبدو في تواليها كالغنائية، كهذه المشاهد الغرامية الرومانسية الزائدة التي كانت تقوم بين الخديو والملكة أوجيني أو في الحديث عن الشباب ليستدر الاهتمام... وما إلى ذلك من الغنائيات المفرغة من مضمون الدراما أو الصراع بقدر كبير والتي تحول بين المتلقي/المتفرج في استيعاب «الخطاب» الدرامي.

نلاحظ هذا في نصوص فاروق جويده كما نلاحظه عند عبدالعزيز شنب، وقد فسر جويده ذلك بأنه راح يكتب مشاهد الفصول «تبعاً للحالة النفسية لي، فعملية الترتيب ليست مقصودة، فعندما أحس بنفسي بأنني أريد أن أكتب شعراً عاطفياً، فأكتب الشعر العاطفي معبراً عن حدث في المسرحية يقتضي ذلك، وكتابة الأحداث خاضعة لوجداني وإحساساتي الخاصة»، وهو ما بدا لديه أيضاً في كثير من مناطق التعبير الذاتية.

معنى ذلك أن النص يكتب وفق الوجدان والإحساسات الخاصة وليس عن تخطيط سابق محكم لكتابة الدراما، وهو ما مارسه وكتب فيه عدد كبير من الأسماء هنا، حيث الغنائية والرومانسية تقف فوق الدراما والصراع المحكم في النص المسرحي كما ينبغي أن يكون.. وعلى الرغم من أن الرومانسية لا تؤدي دوراً كبيراً في عالم أحمد تيمور، فإننا لم نفتقد الغنائية التي بدت منذ قصائده الأولى، خصوصاً في الوله بالذات أو التكرار في بقية النصوص، مما يؤثر في حبكتها الفنية. والأمثلة كثيرة لدى أغلب رواد هذه الدراما الشعرية.

(5)

الشعبية والشعرية

والملاحظة التي يجب ألا تغفل منا هنا أن كثيراً من كتّاب الدراما في المشهد الراهن لم يحرصوا على السياق اللغوي الممتد في أفق شعري متماشياً مع السياق الدرامي. وهو ما يرتبط باستخدام العربية بوجه خاص. فكثيراً ما يدفع الكاتب إلى ألفاظ أو عبارات تخرج أو تكاد تخرج من سياق اللغة الفصحى أو المتناسقة من الحدث إلى آفاق أبعد، إما ليحدث - كما يعتقد - أثراً كبيراً في الخط الدرامي أو ليلفت نظر المتفرج بشكل أخاذ.

لم نفتقد هذه التعبيرات لدى مهدي بندق وفاروق جويده وغيرهما. فعلى الرغم من أن مهدي بندق شاعر على قدر كبير من الشعرية والتوفيق، فإننا لا نعدم إيراد ألفاظ من مثل «يا ابن القحبة» أو تعبير قح يجهد صاحبه أو ينسجه في نسيج الحدث الدرامي من مثل رد روكسانا على قمبيز في نهاية الفصل الأول، حين دعاها للفراش في «بسماتيك» أن قالت:

ذبح الديك الشهري على حجري صباح اليوم.
وهو ما نعثر عليه لدى صاحب «الخديوي»، حين نقرأ أو نسمع في بداية المشهد السادس والخديو يقف في قصره والمظاهرات التي تصيح:
خديو إيه خديو إيه كيلو اللحمه بعشرة جنيه.
وهي مظاهرات تحدث داخل النص في نهاية القرن التاسع عشر في حين أنها تشير إلى أحداث يناير 1977 في القرن العشرين.

الرمز واضح، لكن الفجاجة فيه والابتذال تحول بينه وبين السياق الشعري أو المتفرج في دراما المسرح الشعري إلى حد بعيد.

إن الأدب الشعبي يحتوي على كثير من الألفاظ والعبارات والتركيبات التي لا تهتم كثيرا بالعربية، في حين أن «العامية» - على العكس - يمكن أن تكون أكثر التزاما بالعربية سواء في التعبير أو اللغة في أصولها.

نقول هذا ونحن نكاد نلمح تيارا آتيا سوف يكتب نص «المسرح الشعري» - كما يدعى - بالألفاظ وعبارات لا تمت للعربية وأيقوناتها الدالة بأي مكانة، وهم يدافعون عن هذا بأن الأغلبية لا تعرف العربية، وأن اللغة المحكية الشعبية والعامية وأي عبارات أخرى نالت قدرا كبيرا من الشيوع أو الفجاجة في عصر محركات الشبكة الدولية وغرفها الحوارية، ما يدفع إلى كتابة الكلام الجاري الذي يمكن أن يؤثر في المستمع العادي. وهو ما يهدد كتابة النص المسرحي في المستقبل.

(6)

النص والفرجة

ثمة ملاحظة مهمة في هذا الصدد لا يمكن إغفالها، فعلى الرغم من أن المسرح العربي الآن يواجه أزمة في العرض وأزمة في المناخ الاقتصادي ينعكس عليه، فإن الأمر بالنسبة إلى المسرح الشعري خاصة يواجه هذه العوامل مضافا إليها عوامل أخرى أكثر تشاؤما.

إن رسالة المسرح الجاد الواعي الذي يحدث التأثير أو التغيير افتُقدت إلى حد بعيد على المسرح الشعري، ويستطيع المتابع أن يلاحظ أنه تمضي سنوات من دون أن نعرف أن نصا شعريا يعرض في أحد نوادي الأقاليم البعيدة على خجل، أو أن نصا تخصص له قاعة المسرح القومي بالقاهرة لأسباب ليس من بينها جودة العمل أو تعاضم المؤثرات الدلالية أو الفنية فيه.

إننا قد نجد عددا من النصوص الشعرية التي تنشر هنا وهناك، ونتحفظ أحيانا على بعضها من حيث البناء الدرامي أو الصراع أو الحوار، غير أن السياق الأخير يؤكد أن «النص» لا يجاوز المخطوطة أو «المخطوطة المطبوعة» إلى خشبة المسرح. على الرغم من كل ظواهر التكنولوجيا التي عرفها المسرح اليوم، وأيا كانت الأسباب التي نعزو إليها ضعف الفرجة وشحة الوعي بالمناخ، فإنه من المؤكد أن النص المسرحي الشعري لا يجد له إقبالا، كما لا يجد له جمهورا واعيا، وقبل هذا وذاك، نفتقر إلى حد كبير إلى كتاب للمسرح الشعري في قامة عبدالصبور أو الشرقاوي قبله على الرغم من أن الفترة مبكرة إلى حد ما.

في هذا السياق، نستطيع رصد عدة ملاحظات سلبية من قبيل الغموض الذي يشيع في بعض الأحيان في البنية الفنية، أو الاغتراب الناتج عن موقف الغلو لدى البعض مما يحول دون تأكيده بشكل واضح مع اتساق البنية. مما ينتج عنه شيء من الارتجال يحول بينه وبين تقديم «الخطاب» الدرامي بشكل أكثر وضوحا.

(7)

المسرح الشعري والندرة

يبقى أن نشير إلى بدهية - لا تحتاج إلى تبرير - هي أن الذي يخلص للمسرح الشعري، أو يكتب له بشكل واع ومتطور أصبح نادرا أو كالنادر.. وقد رأينا أن عددا قليلا جدا تصدى لهذا الجنس الأدبي، مع عدد كبير من السلبيات في كتابة النص المسرحي مما يصل بعدد من يكتب للمسرح الشعري الآن بشكل جاد ومتوال إلى عدد ضئيل جدا. ورصد النصف الأول من القرن الماضي فقط يرينا أنه توافر لدينا عدد كبير من كتاب المسرح الشعري في المقابل الشحيح والنادر الذي نعثر عليه في الحقبة الأخيرة. وأستطيع أن أقول إنني أنفقت وقتا طويلا للبحث عن نصوص المسرح الشعري التي تصل إلى درجة عالية من الكتابة والإيهام والفنية من دون أن أجد ما يمكن القول معه إن

لدينا من يهتم بهذا الفن، وقد راجعت بنفسى دفاتر سجل «الإيداع» في دار الكتب المصرية من دون أن أعثر على من يكتب المسرح الشعري، وإذا وجدت من يكتب ما يسميها ملحمة أو قصيدة شعرية طويلة فإنني لا أجد له عملاً تالياً يكمل الوعي بالمسرح الشعري.

لقد اختفت النصوص الشعرية الدرامية في الفترة الأخيرة أو كادت تختفي.

وبعد، هل بعد ذلك كله يمكن القول إننا نشهد ملامح إيجابية في المسرح الشعري

العربي الراهن؟

الإجابة، نتركها للقارئ اللبيب.

جدول في نصوص الدراما الشعرية

الرقم	اسم المؤلف	الاسم الأصلي	الاسم العربي	الاسم الأصلي	الاسم العربي
1	خليل اليازجي	المرومة والوفاء 1876 الخنساء أو كيد النساء - 1877	-	-	-
2	إبراهيم رمزي	المعتمد بن عباد 1892	-	-	-
3	مصطفى كامل	فتح الأندلس 1839	-	-	-
4	جرجس مرقص الرشيدى	اللقاء المأنوس في حرب الهاشوس 1897	-	-	-
5	محمد العبادي	مقاتل مصر أحمد عراي - 1897	-	-	-
6	إسكندر فرح	كليوباترا 1888	-	-	-
7	عبدالله البيستاني	«مقتل هيروودس لولديه» «بروتوس أيام قيصر» و«حرب الوردتين»	-	-	-

8	يوسف جرجس	إسكندر وأرسطوبول 1889			
9	أطون الجميل	أبطال الحرية - 1908			
10	نسيم الغازار	أرواح الأحرار			
11	محمد نهي - محمد نوريق الأزهري	إنهاء الرومان في حرب الدولة واليونان			
12	شارك أبلا اليسوعي	ابن وأثل 1912	أبو الحسن المغفل 1849		
13	مارون النقاش		هارون الرشيد مع أنيس الجليل	عنترة	
14	أبو خليل القيان		الأمير محمود نجل شاه العجم		
15	أحمد شوقي	قميز	مصرع كليوباترا	عنترة بن شداد	
16	علي أحمد باكثير	أوزيريس - الفلاح الفصيح - إغثاتون ونفرتيتي - الفرعون الموعود	البيت العتيق - السلسلة والعفران - من فوق سبع سماوات - الشيماء - هكذا لقي الله عمر - سر الحاكم بأمر الله - دار ابن لقمان - إبراهيم باشا - عمر المختار	سر شهرزاد	

المسرح الشعري العربي

م	اسم الكاتب	تاريخ العمل	تاريخ العمل	تاريخ العمل	تاريخ العمل	تاريخ العمل
17	عزيز أباظة	-	-	قيصر ولبنى 1943 - العباسة 1947 - الناصر 1949 - غروب الأندلس 1952 - شجرة الدر 1951	قيصر 1960	شهر يار 1955
18	محمود غنيم	-	-	- غرام يزيد - النصر لمصر أو هزيمة لويس التاسع	-	-
19	عبد الرحمن الشرقاوي	-	-	- مأساة جميلة 1962 - الفتى مهران 1964 - نار الله 1968 - وطني عكا 1970 - النسر الأحمر 1975 - عراي زعيم 1981 الفلاحين	-	-
20	صلاح عبد الصبور	-	-	- بعد أن يموت الملك 1973 - الأميرة تنتظر 1969 - مأساة العلاج	-	-
21	إبراهيم أبوسنة	-	-	- حمزة العرب 1974	-	شهر يار 1983 الفارس عنزة
22	محمد الفارس	حبيبتي نزيف 2009	-	- حصار القلعة 1975	-	اللعبة الأبدية 1990
23	محمد غناني	-	-	- الغربان 1987 - جاسوس في قصر السلطان 1990	-	-

م	اسم الكاتب	تاريخ الرواية	تاريخ الرواية والمصدر	تاريخ الرواية والمصدر	تاريخ الرواية والمصدر	تاريخ الرواية والمصدر
24	مهدي بندق	- آخر أيام أخواتون 1998 - حتشيسوت بدرجة 1990 - هل أنت الملك تيتي 2000	- السلطانة هند 1985 - غيلان الدمشقي 1990 - الشريفة بنت صاحب السبيل 2001	- الملك لير 1987 - ريم على الدم 1990 - ليلة زفاف إليكترا 1978 - مقتل هيباشيا الجميلة 1996	-	-
25	فاروق جويده	-	- الوزير العاشق 1984 - دماء على أستار الكعبة - الخديوي 1994	-	-	-
26	محمد فريد أبوسعدة	-	ليلة السهروردي الأخيرة 2002	حيوانات الليل 1995 - عندما ترتفع الهرمونيكا 1996	-	-
27	محمد عبدالعزیز شنب	-	- المحتبي فوق حد السيف 1986 - إعدام قيس بن الملوح 1987 - ليالي قطر الندي 1998	- مهزلة سوبر 1991	-	-
28	مصطفى عبدالغني	عودة الفرعون 2008	- الحصار 1984 - الخروج من المدينة 1995 - اللاعب 1996 اصطياد النمر 2008	-	-	-

ملاحظات

- لا بد من الإشارة إلى أن هناك عددا من كتاب المسرح الشعري ليس لهم في هذا المجال غير نص واحد، لم يسجل هنا اسم أي منهم، لعدم اكتمال الخطاب الدرامي منهم: أحمد سليمان الأحمد وعمر النص ومحمود نسيم وحسين عبدالله سراج وحسن فتح الباب ولطيف عبدالله وطه حسين ومعروف الأرنؤوط وغيرهم.
- الاختلاف بين تاريخ نص وآخر يعود إلى أن بعض هذه النصوص مُثّل أولا ثم طُبِع، وبعضها لم يطبع.

* * *

الهوامش

تمهيد

- (1) محمد عناني، الشعر والتاريخ في المسرح، هيئة الكتاب بالقاهرة 1999 ص 35 - 36.
- أيضا: أحمد شمس الدين الحجاجي، العرب وفن المسرح، ط 3 - سما للنشر - القاهرة 21 انظر ص 36 و 44 و 54 و 66.
- (2) انظر خليل الموسى - السابق أيضا: - فاتحة لنهايات القرن (دار العودة) بيروت ط 1 - 1980 - ص 160 - 163.
- (3) نفسه - ص 174 - 175.
- (4) د. حورية، محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في مصر وسورية، (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1999، ص 80.
- (5) د. خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث: تاريخ - تنظيم - تحليل، (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1997، ص 66 و 76.
- (6) ترجمة حافظ الجمالي، سوسيولوجية المسرح «دراسة على الظلال الجمعية»، (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي) دمشق، 1976، ص 5.
- (7) خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث: تاريخ - تنظيم - تحليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 67.
- (8) د. خليل الموسى، السابق نفسه.
- (9) <http://www.fatchforums.com/showthread.php?t=144856>
- (10) على سبيل المثال انظر: محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر - نهضة مصر، القاهرة د. ت - ص 168 - 460 أيضا: ثروت عبدالسميع محمد، التأثير والتأثر بين الأدب العربي والآداب الأخرى، الهيئة العامة للكتاب 212 ص 74 - 78 أيضا: خليل الموسى، السابق ص 43 - 45، أيضا: <http://algerianumidia.maktoobblog.com>.
- (11) أحمد شمس الدين الحجاجي، العرب وفن المسرح - ط 3 - سما للنشر القاهرة - 21 انظر ص 36 و 44 و 54 و 66 أيضا:

(12) انظر خليل الموسى - السابق أيضا: - فاتحة لنهايات القرن (دار العودة) بيروت

- ط 1 - 1980 - ص ص 160 - 163 174 - 175.

2 - نفسه - ص 174 - 175.

(13) انظر في هذا الكثير من المراجع والمصادر منها: - الأغاني (نسخة مَصَوَّرَة عن

طبعة دار الكتب).

- علي الراعي - المسرح في الوطن العربي - الكويت (سلسلة عالم المعرفة - 25)

- ك 2 - 1980؛ وقطاية، د. سلمان - المسرح العربي من أين وإلى أين؟ - دمشق

(اتحاد الكتاب العرب) - 1972؛ وألف عام وعام على المسرح العربي - وعمران،

علي عقله عرسان؛ الظواهر المسرحية عند العرب - دمشق (اتحاد الكتاب

العرب) - ط 3 - 1985؛ ولنداو، يعقوب م. - دراسات في المسرح والسينما

عند العرب. ترجمة أحمد المغازي - القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

1972؛ وخيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - القاهرة (المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والترجمة والطباعة) - 1960/12 - دراسات في المسرح والسينما؛

وخيال الظل في القاهرة (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر) - (سلسلة

المكتبة الثقافية - 138) - أغسطس 1965؛ وفنون الكوميديا من خيال الظل

إلى نجيب الريحاني - القاهرة (دار الهلال) - العدد 148 - سبتمبر 1971 -

الفصل الأول؛ وكمال الدين، محمد - العرب والمسرح - (سلسلة كتاب الهلال

- 293) - مايو 1975؛ وحجازي، حسين سليم - خيال الظل وأصل المسرح العربي،

دمشق (منشورات وزارة الثقافة) 1994؛ والمسرح العربي بين النقل والتأصيل

(عدة مؤلفين) - كتاب العربي 218 - الكويت 1988؛ والحاك، منذر - خيال

الظل بين التراث والمعاصرة - الموقف الأدبي - ع 283 - 284 - 1994م؛ والعلبي،

أحمد - أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي - خيال الظل - دراسات عربية -

ع 11 - 1966، إلى غير ذلك.

أيضا يمكن في رصد العلاقة الفنية بين التراث القديم والمسرح الشعري العديد

من مجتهدينا هنا، منهم:

- جواد عبد الستار، في المسرح الشعري، الموسوعة الصغيرة، (بغداد، دار الحرية

للطباعة)، 1979، ص 85؛ وجاكوب، كرج، مقدمة في الشعر، ترجمة: رياض

عبدالواحد، (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة)، بغداد، 2004، ط1، ص90؛ ود. حمودي القيسي، *لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة «بغداد، دار الحرية للطباعة»*، 1980، ص5؛ ود. يوسف اسكندر، *هيرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية*، (سلسلة الفكر العربي الجديد) وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2009، ص69؛ ود. خليل الموسى، *المسرحية في الأدب العربي الحديث: تاريخ - تنظيم - تحليل*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص3؛ ووصال عباس عبدالحسين: *التحليل السيميائي*:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=77308>

<http://masrahy.ucoz.com/publ/6-1-0-33> (14)

الباب الأول

(1) *المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 - 1914)* محمد السيد نجم، بيروت - ط2 - 1967 - ص416 و419 و4204 و421.

ويمكن العودة لكتاب أحمد شمس لبدین الحجاجي المهم «*المسرحية الشعرية*»، كتاب الهلال 1995.

وقد يكون من المهم هنا أن نشير إلى حقيقة مهمة هي أنه على الرغم من أن المصادر تذكر أن مارون النقاش هو رائد المسرح، فهو أول من قدم نصا بعنوان «البخيل»، وهي أول مسرحية عربية، وقد ألفها وأخرجها ومثلها في أواخر العام 1847 وأوائل العام 1848 في منزله في بيروت، ودعا إليها عليه القوم، فلاقت استحسانا كبيرا، وهي مستوحاة من مسرحية «البخيل» لموليير، ولكنها ليست ترجمة ولا اقتباسا، بل هي من تأليفه، فلم يستطع موليير أن يستلَب النقاش، ولا أن يحو فاعليته وشخصيته الذاتية والقومية، فقد غير المكان وأعاد صياغة الشخصيات خالعا عليها سمات عربية، وقد وعى النقاش وأدرك في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقى مسرحية موليير «البخيل»، وهو مجتمع ذو إرث مسرحي طويل وذهنية درامية، وبنى المجتمع العربي الذي لم

يعرف المسرح من قبل، وبرز هذا الفهم في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بين فيها غاياته من هذا الفن الجديد، كما بين فيها رسالة المسرح، وتعد هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربي، وأهم ما جاء فيه: «وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعترين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا». وهذا يبين أن إدخال ما هو غريب على التراث تبعة يتحمل نتائجها المبدع، لذلك أدرك هذه القضية بعبارته «محتملا فداء عنكم إمكان الملام»، لكنه يحملهم قسطا من هذه التبعة في عباراته التي يمتدحهم بها، ومن هنا يمكننا أن نفسر الحكمة من إقامة المسرح في المنزل من جهة، وأن يكون على القوم ونخبهم أول المدعوين من جهة أخرى، ثم إنه بين صلة المسرح بالأدب، وبين أنه فن وافد وجنس إفرنجي، كما وعى جيدا أهمية أن تكون الصياغة عربية خالصة، وهو في ذلك يختصر قضايا مسرحية مهمة، كالإعداد والتأصيل والهوية وما شابه ذلك، وقد اشتملت هذه الخطبة على فهم وإح لو وظيفة المسرح وأنواعه والسبب الذي دعاه إلى أن يبتدئ المسرح العربي بالكوميديا المطعمة بالأشعار والأغاني وتقليد المسرح الموسيقي ملاءمة للذوق العام في بلده، ودعا المتفرجين إلى أن يلاحظوا الأخطاء التي قد يقع فيها هو وفرقته ليتنبه إليها، مبينا أن هؤلاء الممثلين هم في الحقيقة هواة، وهم هواة بلا رواد ولا معلمين ولا آباء في المسرح سوى ما شاهده النقاش واختبره بحسه، بل هم يجهلون فن التمثيل جهلا يكاد يكون كليا، ومع ذلك فإنه يختتم خطبته ببيان وظائف المسرح وفوائده، فيقول: «فأنتم أيضا ستتنظرون عند كثرة تكرارها، منافع تعجم الألسن عن وصف مقدارها. لأنها مملوءة من المواعظ والآداب، والحكم والإعجاب، لأنه 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 معاني رجيحة، إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم ووزن

محكم، ثم ويتعمون بالرياضة الجسدية، واستماع الآلات الموسيقية، ويتعلمون إن أرادوا مقامات الألحان وفن الغنا بين الندمان، ويربحون معرفة الإشارات الفعالة وإظهار الإمارات العمالة، ويتمتعون بالنظارات المعجبة والتشكلات 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 فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا. وهذا ضرب منها فتمتعوا». ثم قدم مارون النقاش في العام 1849 مسرحية «الشيخ الجاهل»، وهي من تأليف أخيه نقولا النقاش، وقدم في أواخر العام 1849 في منزله أيضا مسرحيته الكوميديّة الشهيرة «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد»، وهي هزلية مضحكة ملحنة في ثلاثة فصول، ثم قدم النقاش مسرحية «ربيعة بن زيد المكدم» من تأليف أخيه نقولا النقاش، أما آخر مسرحياته فهي «الحسود السليط» أو «السليط الحسود» في العام 1853، وهي من تأليفه.

وعلى الرغم من ريادة القباني هنا، فإننا نميل إلى أن هناك عددا آخر قاموا بالكتابة للمسرح وممارسة فن التأليف والتمثيل أيضا، غير أنه من المؤكد أن عديدا من هذه النصوص فقدت أو لم تطبع، ومن ثم غابت عن هذه الفترة، ولدينا مثال في نص طبع أخيرا لكاتب جزائري هو إبراهيم دنينوس بعنوان «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق»، والنص طبع في منتصف القرن التاسع عشر بالمطبعة الحجرية، وقد نشر في العام 2007 في منشورات الجزائر من تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح. (انظر على سبيل المثال: مجلة المسرح، دار الدكتور سلطان القاسمي للدراسات الخليجية شتاء 2011، ص 92 - 101).

(2) ترجمته في مقدمة ديوانه المطبوع العام 1908، وهي ملخصة عما جاء في مقدمة المجموعة التي طبعت فيها مراثيه نقلا عن جريدة «الأهرام» ومجلة «الراوي»، وانظرها أيضا في كتاب «المشوق» لآيسيدورس قتال، الجزء الثالث، الصفحة 33، وفي معجم المطبوعات العربية والعبرية ليوسف سركيس، الجزء الثاني، الصفحة 1932.

(3) يمكن في هذا أن نشير إلى هذه الأسماء من كتاب المسرح الشعري على هذا النحو: عمر أبوريشة (ذي قار 1932)، وبدر الدين الحامد (ميسلون)، ومسرحيات عدنان مردم (غادة أفاميا 1967، العباسة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحلاج 1971، رابعة العدوية 1972، مصرع غرناطة 1973، فلسطين الثائرة 1974... إلخ) وسواهم، وفي مصر مسرحيات أحمد شوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليك 1893، لكنه لم ينشرها إلا في العام 1932 وعدل فيها، مصرع كليوباترة 1929، قمبيز 1931، مجنون ليلى 1931، عنتره 1932، الست هدى - كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاته)، ومسرحيات عزيز أباظة (قيس ولبنى 1942، العباسة 1947، الناصر 1950، شجرة الدر 1951، غروب الأندلس 1952، شهریار 1955، أوراق الخريف 1957، قيصر 1967، زهرة 1968)، ومسرحيات أحمد زكي أبوشادي (الآلهة 1927، إحسان 1927، أردشير وحياة النفوس 1928، الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر 1927، وسواها)، وعلي محمود طه (أرواح وأشباح 1942)، وثمة مسرحيات مشابهة في العراق لعبدالغني الملاح (مجد الزهور 1949)، وخالد الشواف، وفي فلسطين لهارون هاشم رشيد، وفي حزموت لعلي أحمد باكثير (همام 1934، أخناتون ونفرتيتي 1940، قصر اليهودج 1944) وغير ذلك كثير.

(4) المسرحية في الأدب العربي، السابق.

(5) السابق.

(6) المسرحيات، السابق.

(7) السابق.

(8) انظر على سبيل المثال من اليمن وسورية والمغرب: سعيد العولقي وفرحان بلبل وجان الكسان ومحمد عزام.

(9) سبعون عاما من المسرح في اليمن، سعيد العولقي، وزارة الثقافة والسياحة - جمهورية اليمن الديمقراطية 1883 - ص 141.

(10) المسرح القومي والمسارح الريفية في القطر العربي السوري، جان ألكسان، وزارتي الثقافة السورية دمشق 1988 - ص 182.

- (11) المسرح القومي، السابق ص282 أيضا فرحان بلبل - السابق - ص1.
- (12) مراجعات في المسرح العربي، السابق ص103.
- (13) انظر المسرحية الشعرية، أحمد شمس الدين الحجاجي، السابق ص184 200- وهو ما جعل الحجاجي يسمي هذه الفترة بفترة التبعية أو الانتكاسة لغلبة الحس الشعري التقليدي والقديم على التراجيديا والمسرحية العصرية، وهو ما يما في السرد والغناء والقص والتقليد.
- (14) المسرح المغربي، محمد عزام، إصدارات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1987، ص150 أيضا فرحان بلبل، السابق - ص103.
- (15) عبدالقادر علولة، شهيد المسرح ص14 و15.
- وهو ما نهتم بتسجيله هنا لأهميته: «في خضم هذا الحماس وهذا التوجه العام نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده. فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذوات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي. فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي. في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير. وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيهما الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويله. كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا. وكنا نفتقد إلى المعطيات الضرورية لابتكار نسق جديد للعرض المسرحي يواكب الوضعية الجديدة. على الرغم من ذلك بادرنّا بإلغاء بعض عناصر الديكور والأكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين. بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا من دون ديكور. ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الأكسسوارات ذات الضرورة القصوى. اضطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم. ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ وجب إذن إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل. كان بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي كانت تتبع العروض. كانت الأسئلة تدور خاصة حول ما كان يقال وليس حول ما كان يمثل أو يشخص. لقد كانت لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة. لقد كان مقدورهم إعادة

حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد. بطلت كل مؤثرات الإيهام، المفاجأة، أو الدراما المعهودة في مسارح المدن. وتلاشت تدريجيا على أرضية الثقافة الشعبية تلك المنصة الزلقة التي كان يقدمها لنا، بصفة طبيعية، متفرجوننا الجدد. كان يلزمنا وقت لفهم قواعد اللعبة الجديدة حتى نبدأ في التأقلم. عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد - حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة - الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة. إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين. كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة. ولم تبق هناك كواليس. وكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين. وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد. تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجاز. وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد. وأصبح العرض الفني بالغ الاختزال. والتغريب متعدد المستويات. وأما الكلمة «القول» فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة».

أيضا فرح بلبل السابق ص 97-109.

(16) <http://www.benzidaneabderrahmane.ma/trebek.html>

(17) مراجعات، السابق.

(18) السابق.

(19) أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال القاهرة 199 ص 202.

أيضا علي الراعي - المسرح في الوطن العربي ص 161، وهو ما لفت نظر كاتب كبير مثل عبدالقادر المازني في هذا الوقت ليشير في مقدمة هذا النص - روميو وجوليت - إلى أن باكثر حل مشكلة الشعر في المسرح في هذا الوقت حين قال في مقدمة هذا النشر مطبوعا أحسب أن باكثر قد وفق في اختيار بحر لشعره التمثيلي يسهل وروده على الأذن، ويترد الكلام فيه اطراد النثر، وهو ما لاحظته ناقد وكاتب مثل د. عزالدين إسماعيل: «إن هذه التجربة، تجربة باكثر في أخنائون ونفرتيتي، في مجال الشعر

المسرحي قد تسربت فيما بعد إلى ميدان شعر القصيدة - تسربت إليه بكل أبعادها الشكلية والمعنوية. فحركة الشعر الجديدة التي بدأت منذ أواخر الأربعينيات في العراق والتي امتدت فيما بعد إلى سائر الأقطار العربية وما زالت حتى اليوم تنمو وتتطور لم تحدث في شكل القصيدة من البداية إلا ما أحدثه باكثر».

أيضا:

<http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabic&sid=51713>

(20) قد يكون من المهم أن نشير إلى موضوع المسرحية التي تتكون من أربعة فصول: تبدأ بمفتتح يتولى فيه الكهنة التعريف بالمؤامرة التي تحاك ضد الفرعون والملكة وهم لا يهتمون بشيء قدر اهتمامهم بنفوذهم وسلطانهم، ونعلم من المقدمة كذلك أن أخناتون يهدم دين الآباء، ويحاول نشر دين جديد يقضي على مكانتهم ويجردهم من ألقابهم، ويحمل الفصل الأول عنوان «البعث»: نرى الملكة تي حزينة على ابنها أمنوفيس الرابع - أو أخناتون فيما بعد - الذي ماتت زوجته تادو فأخذ يتمرد على الإله آمون معتقدا أنه أخذ منه زوجته، ويكفر أيضا آتون بالإله الجديد الذي دعت أمه لعبادته، وهدفت من وراء تغيير الدين القضاء على نفوذ الكهنة بعد أن ضاقت بهم وبسلطانهم الذي عم كل البلاد: وحين تعجز الملكة والملك عن شفاء الأمير العليل لفقده زوجته تدبر مع الكاهن تمثيلية بعث لتادو من جديد، وما هي إلا فتاة تسمى نفرتي تي ولكنها تشبه «تادو»، يفرح بها الأمير أمنوفيس الرابع ويناديها أيضا بتادو.

وفي الفصل الثاني كان اليقين والإيمان بعد أن تم البعث بدأ أمنوفيس الرابع يتعود على نفرتي تي ويحبها، بل ويناديها باسمها الحقيقي نفرتي تي وينسى تادو، ثم يصبح ملكا على البلاد ويسمي نفسه أخناتون وتبدأ نزعة العزلة وبالتالي الترقى في السمو واقتربه من الحقيقة، وهذا يجعل الملكة تي أمه تشعر بالغيرة من نفرتي تي، بل تشك في أن كل القرارات التي يتخذها الملك من تدبير زوجته دون الرجوع إلى أمه. تنتقل الأحداث في الفصل الثالث إلى مدينة أخيتاتون الجديدة التي بناها أخناتون لعبادة الإله الجديد آتون ونرى الملك أخناتون قد انصرف تماما عن

الحياة وتفرغ لدعوته الجديدة، ودعا الناس جميعا إلى الحب والسلام ونبذ الفتن والحقد، ينتهي الفصل بحوار بينه وبين الكهنة يدعوهم جميعا لدينه الجديد - عبادة آتون - ولكن عميد كهنة آمون يتحرش بالملك ويثور في حضرته مما يجعل حور محب قائد الحرس يهب لقتله فيفتديه أخناتون دافعا عنه الأذى، معرضا نفسه للخطر، وفعلًا يصاب إصابة بالغة.

وفي الفصل الرابع يشرف الملك على الموت، ويعاني صنوف الآلام. ويستغل الأعداء مرضه الطويل ويهرب جنوده منه، ويخونه قواده، وتخرب الخزينة وتنهب المملكة وتقتطع منها أجزاء وكان كهنة آمون وراء هذه الأحداث، فقد تحالفوا مع أعدائهم ضد أخناتون حتى لا تقوم لدعوته قائمة ونرى سمتقارا صهر أخناتون يطمع في الملك، وفي الوقت الذي يظهر إخلاص حور محب ويتنازل أخناتون عن دعوته إلى السلام مع علمه أن السلام طريقه للحفاظ على دينه ونشر دعوته بين البلاد، فيأمر بالسيف ويتحرك حور محب في الوقت الذي يموت فيه أخناتون، وبموته تنتهي المسرحية، وموضوع المسرحية كما هو واضح تحول أخناتون من عبادة آمون إلى عبادة الرب الواحد آتون، وما قاساه أخناتون في سبيل هذه الثورة الكبرى التي أحدثها في التاريخ القديم، وقد صور باكثر أخناتون كبطل تراجيدي يحمل مأساته من بداية المسرحية، وتقوده هذه المأساة إلى الصفاء والإحساس بالسلام الروحي ويرقى في سلم الحقيقة حتى يصل إلى اليقين ويعلن ثورته الكبرى ودعوته الجديدة. وبعد هذا العرض السريع لأحداث المسرحية انتقل إلى نقطة مهمة وهي كيف استلهم باكثر من التاريخ الفرعوني أحداث مسرحيته؟ لقد اختار باكثر شخصية أخناتون عن إعجاب وبالتالي حاول أن يخلع عليه مظاهر هذا الإعجاب، ولم يلتفت إلى الحقيقة في تحول أخناتون من عبادة آمون إلى آتون. فهل كان هذا التحول الجديد وليد تنافس سياسي بين أخناتون كملك البلاد وبين سلطان كهنة آمون وراثتهم على حساب الشعب؟ أم كان نتيجة لصراع بين الفقراء والأغنياء؟ يقول أحد الباحثين إن هذا التحول لم يكن ثمرة تفكير من أخناتون وإنما أخذ من التوراة ويقارن الباحث بين أناشيد أخناتون وحكمته وبين المزمور من التوراة، قلنا إن باكثر أعجب بشخصية أخناتون فأهمل الآراء التي تراه عكس ذلك ولم يأخذ بها، وهذه الآراء على درجة من

التناقض الغريب بل منها من يزعم أن أخناتون كان شاذًا في خلقه، شاذًا في عقله، منحدرًا إلى الحضيض في بعض تصرفاته، ولكن باكثير اختار الجانب المضيء وأخذ بوجهة نظر بعض المؤرخين أمثال سليم حسن الذي يرى أن مثل هذه الآراء أسهم فيها الكهنة من عبدة آمون الذين راحوا يدنسونه دعوته ويهدمون ديانتهم بعد موته، بل يمزقون شخصيته ويقضون على ثورته، ولعل تعاطف باكثير مع هذه الشخصية يؤكد بحث الكاتب الكبير عن شخصية البطل الفرد، وهي مرحلة تميز نحو الشخصية العربية وبحثها عن نفسها ومحاولة إثباتها لوجودها في هذا العصر الذي كتبت فيه المسرحية، حيث تصاعد المد الثوري وبدأت الحرب العالمية الثانية والتي حركت في نفس باكثير الرغبة في البحث عن هذا البطل. فرض العصر هذا المفهوم على باكثير ولم يفرض باكثير مفهومه على عصره ويؤكد ذلك إلحاح باكثير - من خلال مسرحيته - في الدعوة إلى الحب والسلام ونبذ الشقاق والحرب وبنه كذلك إلى أن السلام لن تحميه سوى القوة وأن أخناتون ضاعت قضيته ومُحيت معاملته البطولية لأنه لم يأخذ بالقوة طريقًا يحمي الكلمة، كلمة الخير والحب والسلام، وعلى الكاتب ألا يثبت لنا حقيقة تاريخية ما تكون أصلًا مثبتة في صفحات التاريخ - في أكمل صورة - ولكن عليه أن يؤكد ويلج على الحقيقة الفنية، الكاتب حر في غزل خيوط العمل الفني من أي مادة يشاء شريطة ألا يشوه الحقائق المعروفة أو يفرضها فرضًا على شخصه. وهذا ما فعله تمامًا وبوعي الكاتب علي أحمد باكثير في مسرحيته «أخناتون ونفرتيتي».

(21) أيضًا انظر: علي أحمد باكثير، أخناتون ونفرتيتي، القاهرة، مكتبة الخانجي

العام سنة 1940، حجاجي - ص 215.

(22) الحجاجي السابق ص 218 و 219.

(23) الحجاجي السابق ص 264.

(24) الحجاجي - ص 267 - 367.

(25) لدينا العديد من الشهادات على بدايات تردي المسرح، انظر على سبيل المثال:

- فرحان بلبل، السابق ص 190، أيضًا العديد من الشهادات: د. محمد عناني

من مصر الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ص 17، أيضًا:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250128>

أيضا العديد من شهود ندوة الشعر المسرحي، مؤسسة يمان، 2001، القاهرة،
أيضا عبدالإله عبدالقادر: المسرح في الإمارات: رؤية نقدية ص 79، انظر أيضا:
فرحان بلبل، السابق - ص 114 - 116.

الباب الثاني

(1) انظر في ذلك دراستنا: المسرح المصري في السبعينيات: دراسة في النص المسرحي
المصري، هيئة الكتاب، القاهرة 1978.
أيضا: المسرح العربي في الثمانينيات، ط 1، دار الوفاء 1984، ط 2 الهيئة العامة
للكتاب القاهرة 1955.
وعلى الرغم من أنها الدراسة الأخيرة الرائدة في مجالها.. فإنها خصصت
الفصل الرابع بعنوان (عن) المسرح الشعري وليس (في) المسرح لإيماننا
بأن المسرح الشعري في الثمانينيات لم يتبلور بعد، وفي هذا اجتهادات
كثيرة لعل من أهمها دراسة د. خليل الموسى: المسرحية في الأدب
العربي الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل) منشورات اتحاد الكتاب
العرب 1997.

(2) انظر في هذا أيضا:

خليل الموسى، السابق، والشعر والتاريخ في المسرح: محمد عناني (الهيئة العامة
للكتاب) القاهرة 1999. ص 35 فاتحة لنهايات القرن (دار العودة) بيروت -
ط 1 - 1980؛ وفن الشعر مع الترجمة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد
- عبدالرحمن بدوي. بيروت (دار الثقافة، وبوتيتسيافو تمارا ألكساندروفنا؛
- ألف عام وعام على المسرح العربي - تر. توفيق المأذن - بيروت (دار الفارابي)
- ط 1 - 1981 والأغاني (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب) وعلي الراعي
المسرح في الوطن العربي - الكويت (سلسلة عالم المعرفة - 25) - ك 2 وقطاية،
د سلمان - المسرح العربي «من أين وإلى أين» - دمشق (اتحاد الكتاب العرب،
وألف عام وعام على المسرح، وعلي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب
- دمشق (اتحاد الكتاب العرب) - ط 3 - 1985 ودراسات مهمة ليعقوب
لندلو: في المسرح والسينما عند العرب. تر. أحمد المغازي - القاهرة (الهيئة

المصرية العامة للكتاب) 1972 فضلا عن خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال -
القاهرة (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة) - 1960 وخيال
الظل في القاهرة (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر) - (سلسلة المكتبة
الثقافية - 138) 1965، وفنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني -
القاهرة (دار الهلال) - العدد 148 - سبتمبر 1971 والظواهر المسرحية عند
محمد كمال الدين، العرب والمسرح - (سلسلة كتاب الهلال - 293) - مايو 1975،
وحسين سليم حجازي - خيال الظل وأصل المسرح العربي، دمشق (منشورات
وزارة الثقافة) 1994، والمسرح العربي بين النقل والتأصيل (عدة مؤلفين) - كتاب
العربي 218 - الكويت 1988، ومذر الحايك خيال الظل بين التراث والمعاصرة -
الموقف الأدبي - ع 283 - 284 - 1994م، وأحمد العلبي أول مؤلف مسرحي في
الأدب العربي - خيال الظل - دراسات عربية - ع 11 - 1966 وغيرهم.

(3) محمد عناني، الغربان، الهيئة العامة للكتاب 1987 ص 86.

(4) السابق ص 1.

(5) السابق ص 110.

(6) محمد عناني، جاسوس في قصر السلطان، الهيئة العامة للكتاب 1990. انظر
الصفحات 42، 43، 76، 98، 107.

(7) السابق ص 5.

(8) مهدي بندق، آخر أيام إخناتون، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ص 46.

(9) السابق ص 77.

(10) السابق ص 86.

(11) السابق انظر ص 109 و 111.

يدور هذا الحوار بين نفرتيتي وإخناتون في نهاية النص عن الشعب:

كم أتمنى أن يأتيه البعث سريعا يا إخناتون.

ذلك مرتهن بنهوض الشعب.

إن إدراك ماضيه الموصول بحاضره يا نفر و...

(12) السابق ص 106.

(13) السابق ص 111.

(14) بسماتيك و.. بسماتيك، ص 64 / 65.

ونلاحظ أن قمبيز، إمبراطور العالم في هذا الوقت، يردد هذه المعاني بما يشير إلى أن القوة الكونية (العومة الآن) يمكن أن تتسامح في كل شيء، إلا أن يصبح العالم تابعا لها بأي شكل، إنه يردد لمحدثه:

«فعلى الناس جميعا أن يقتنعوا بعقيدتنا الحققة» ص 79.

والعقيدة هي أن يمضي هذا العالم البائس التعس وراء هذه العقيدة الغاشمة التي لا تسعى إلا إلى السيطرة الإمبريالية على الأرض.. وهو ما تنبه إليه الشاعر هنا بوعي شديد، ولم يكن التاريخ بالنسبة إليه إطارا للماضي فقط، وإنما مرآة يرى فيه المستقبل، ومن ثم فإن العومة تصبح هي الحاضر الذي يشير إلى المستقبل ويحذر منه.

(15) انظر اعترافات الشاعر في كتاب مصري عبدالحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، القاهرة 1986 ص 169 وما بعده.

(16) انظر علاء الدين الجابري، المسرح الشعري المصري بعد صلاح عبدالصبور (1982 - 1995) وهي أطروحة ماجستير غير مطبوعة نوقشت بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة 2000.

وقد أسهب الكاتب في كثير من أوجه القصور الفنية سواء في البناء الدرامي أو الصراع أو الحوار.

انظر : الصفحات 95 - 130.

(17) دار الكرز ، القاهرة 29.

ويلحظ الملف هنا أن المبدع يتلمس في التاريخ والأسطورة وسيلة رمزية للتعبير، ففي مسرحية «الحصار» انتقى ثلاث شخصيات من تراثنا الأسطوري والتاريخي والديني: «قمر الزمان» المستمدة في إطارها العام من «ألف ليلة وليلة» و«إخناتون» من التاريخ الفرعوني و«يوسف» من التراث الديني، معتقدا أن العمل المسرحي مهما تكن منابعه الأولى يجب ألا تطغى فيه الفكرة على نسيج الأحداث الأصلية ألا يطغى الصدق الفني على التراث

المستخدم الذي يزخر بالأبعاد الأسطورية الهادفة أو التاريخية الثابتة في إطارها العام بحجة أن الصدق الفني أسبق من الصدق الموروث.. وعبر هذا النص يستلهم العمل التراثي ويستخدم إمكاناته دون المساس بجوهره العام ففي قصة يوسف أوغل المؤلف في تبسيط البناء الديني فلم يطغ على الحدث الساسي أو تكويناته الجوهرية.

وما يقال عن التوظيف التراثي يمكن أن يقال عن التعبير بالشخص سواء في الخط المتنامي العام للشخصية أو في النهاية التي كانت حتما نتاج تطور متناسق عبر قنوات التوتر الدرامي فشخصية «يوسف النبي» حاول المؤلف تطويع عالمها في الخط العصري الذي اختارته لفعلها الأصلي وهذا ما شكل صدمة للقارئ، غير أن هدف المؤلف جعلها معادلا موضوعيا للوضع العربي الذي وصل إلى درجة بعيدة من التهرؤ لا يمكن معه التعاطف مع «يوسف» ماديا أو معنويا لأن درجة الفعل اللاإرادي الذي يحرك النموذج يظل دائما الفعل الساذج الذي يعاد به إلى قاع الجب وعلى الجانب الموازي نجد شخصية «إخناثون» التي تمتد على متصل واحد من درجة الخطأ مع شخصية يوسف، إلا أن خطأ إخناثون يحمل بعدا أبعد بكثير مما قصد إليه المعنى المركب لسقوط يوسف الذي كان عليه أن يبدأ من جديد.. إن سقوط يوسف كان مقترنا باستعادة لحظة الوعي ويأتي في هذا السياق معنى سقوط إخناثون فقد كان سقوطا محسوبا عرفه الحاكم المطلق إذ كان يحاكي أفعاله ويعكس نهاية سيرها وبهذا كان موته من أجل لحظة الميلاد وهي التي تمثلت في نهاية العمل برموز (العقم - الخصب - العراف - الراوي - الحيرة).

لم يكن بد من أن ينشأ صراع مرير في قصة «يوسف» بين الذات والفعل الإرادي تحاشاه إخناثون بإصراره الذي كان يعرف معه أنه يتجه إلى السقوط. وبناء على ما تقدم يمكننا القول إن الاستعانة بأصوات الماضي أجدى بكثير من الاستعانة بأصوات الحاضر، وهو ما يؤكد مصطفى عبدالغني في مقدمة «الحصار» إذ يقول «وقد كان لا بد أن نربط ماضينا بحاضرنا من ناحية ومن ناحية أخرى كان من الضروري الاقتراب من تراثنا الموروث والتعبير به عن قضايانا المعاصرة وتكثيف الضوء عليها مما يحول بيننا وبين الفهم الخاطئ للتراث».

(18) انظر : <http://al-masrah.com/?p=3947>

(19) معد الجبوري له أربعة نصوص اختلف تاريخ كتابتها عن تاريخ نشرها أو عرضها على هذا النحو:

- * «آدابا» كتبت عام 1971 ونشرت عام 1977.
- * «شموكين» كتبت عام 1979 ونشرت عام 1980.
- * «الشرارة» كتبت عام 1981 ونشرت عام 1982.
- * «السيف والطفل» كتبت عام 1986 ونشرت عام 1994.

(21) ظواهر فنية في لغة الشعر، ص 105 - منشورات اتحاد الكتاب العرب 1996.

(22) «وردة للسفر» - معد الجبوري - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد 1981 - ص 110.

أيضا : <http://maadj.wordpress.com>

(23) الجدير بالذكر أن لمعد الجبوري عديدا من نصوص المسرح الشعري مثل نص «السيف والطفل» وهو النص الذي كتبه بعد نصوص «آدابا- شموكين- الشرارة» بالإضافة إلى أربعة دواوين شعرية، وهذا ما يشكل علامة مهمة وحالة حيوية نادرة في مجال المسرح الشعري بالعراق في الفترة من بداية السبعينيات من القرن العشرين، فقد كتب أول نص عام 1971 - آدابا - وكتب آخر نص عام 1986، وما بين السبعينيات والتسعينيات حاول التعبير عن الواقع العربي في نهايات القرن.

ولأن نصوص مسرح معد الجبوري (تشكل من غير مبالغة منعطفًا مهما في المسرح الشعري العراقي الحديث)، ومن هنا فالنظرة إلى عالم «معد الجبوري» الشعري ضرورية ومفيدة قبل تناول مسرحيته، فمن خلال هذه النظرة نستطيع أن نتفهم دلالات رموزه وصوره الشعرية في بنائه لعمله المسرحي بشكل عام. لقد حقق الشاعر قدرا رائعا من النضج الفني (الدرامي) في قصائده، خاصة الأخيرة، حيث أخذ يعبر من خلال الصورة الشعرية المركبة أكثر مما يعبر باللفظة المفردة أو الصورة البسيطة، حتى ازدادت رموزه ثراء والعلاقة بينها تنوعا وتعقيدا، وعرفت نوعا من البناء الدرامي تمثل في اختيار الشخصيات ومعايشتها من الداخل ثم التعبير الشعري عن عالمها المستقل المرتبط بعالم الواقع، حتى نجد أن الصراع

بات ملمحا رئيسا في عالم الشاعر، وشعره يمتلئ برموز هذا الصراع وصوره،
والكلمة صارت تلعب دورا رئيسيا في نمو هذا الصراع.

(24) فاروق جويدة، الخديوي، دار غريب، القاهرة، بدون تاريخ، ص 196 - 197.

(25) السابق، ص 226.

(26) السابق، ص 226.

(27) "المسرح الشعري المصري بعد صلاح عبدالصبور، أطروحة، السابق ص 102.

(28) السابق نفسه.

(29) أحمد سويلم، المسرحيات الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1999،
النص الثالث (الفارس).

من الجدير بالذكر هنا أن الصفحة الأولى من نص «الفارس عنتر»
تضمنت هذه العبارة: في كتابه «شعراء النصرانية» يقول الأب لويس
شيخو «حدثت ريبة في دار العزيز.. لهجت الناس بها في المنازل
والأسواق.. فساء العزيز ذلك.. وأشار إلى الشيخ يوسف بن إسماعيل
- شيخ الحكاين - أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا
الحديث.. فأخذ يكتب سيرة عنتر ويوزعها على الناس.. فأعجبوا بها
واشتغلوا بها عما سواها..!».

(30) المسرحيات الشعرية، السابق ص 341 / 342.

(31) لفريد أبو سعدة كتابان بهما عدد من المسرحيات، والكتابان بعنوان:
- «حيوانات الليل»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية العدد 98،
مارس 1995.

- «عندما ترتفع الهارمونيكا»، الهيئة العامة للكتاب. مختارات فصول 114، مايو
1996.

(32) ليلة السهروردي الأخيرة، مسرحية / غنوصوغرافيا، المجلس الأعلى للثقافة،
القاهرة 2.. 2.

(33) انظر التقديم.

(34) ليلة السهروردي، السابق ص 81.

(35) السابق ص 126.

(36) لمصطفى عبدالغني حتى الآن العديد من كتابات في المسرح الشعري تحتوي

على عدد من النصوص الشعرية هي:

- الحصار، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1984.

- الخروج من المدينة، الثقافة الجماهيرية، القاهرة 1995.

- اللاعب، الهيئة العامة للكتاب، 1996.

- عودة الفرعون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2009.

- اصطياد النمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2009.

(37) لعبدالعزیز شنب أعمال درامية أخرى أغلبها منشور بالصحف منها: المتنبي

فوق حد السيف ومهزلة سوبر وجرح الملكة.. إلى غير ذلك.

(38) انظر : ليالي قطر الندي، الأهرام المسائي، من 1/4 إلى 22 فبراير 1998.

(39) انظر: بعيدا عن كرسي العرش، نشر النص في «الأهرام المسائي» بين 2/14 و 28

فبراير 1999.

(40) الفانتازيا: مصطلح حديث وسيلة لنقد الواقع بشكل يشير إلى النقد الذي

يستثير الخيال ويدفع إلى المخيال الثري في مجالات عديدة، ويطلق فيه العنان

للكاتب بشكل حر خالص.

(41) أحمد تيمور، البراكين الطيبة، دار قباء، القاهرة 2001.

(42) أحمد تيمور، النجوم تقترب الآن، دار قباء، القاهرة 2002.

(43) البراكين الطيبة، السابق ص 152، 153.

(44) البراكين الطيبة، ص 165 و 166.

(45) النجوم، السابق ص 131 و 151 و 152.

الباب الثالث

(1) انظر كتابنا: المسرح المصري في الثمانينيات: دراسة في النص المسرحي المصري، ص

355 (الفصل الأخير - أما بعد: شهادة).

- (2) نهاد صليحة، العربية والمسرح، المكتبة الثقافية، ص 25، هيئة الكتاب 1996.
- (3) SEMANTICS (من المعروف أن الدال عند بارت «كتاب S/Z» يمنح تعبير Seme وهو ترجمة لمصطلح الدال Signifier حيث يمثل هذا الأخير الوحدة الدلالية، والمعنى الخفي أو غير المباشر هنا يتحدد في أنه يمثل وحدة صغيرة فاعلة في النص).
- (4) يرى البعض أن ثمة مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع أهمية خاصة هنا هما:
- 1 - أن النسق الأدبي هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة.
- 2 - أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية.
- ويمكن العودة في هذا العدد من الدراسات العربية في مقدمته علم اجتماع الأدب لفتحي أبو العينين، وفصول النقد الأدبي والعلوم الإنسانية لمحمد حافظ دياب وعلم اجتماع الأدب لعبدالباسط محمد، وهناك اجتهادات كثيرة للسيد ياسين وصلاح فضل وغيرهما.
- (5) مهدي بندق، مقتل هيباشيا الجميلة، سلسلة المسرح العربي (101)، هيئة الكتاب، سبتمبر 1996.
- (6) السابق، ص 24، 25.
- (7) السابق ص 40.
- (8) السابق ص 48، 49.
- (9) السابق ص 89، 90.
- (10) السابق ص 72.
- (11) السابق ص 12.
- (12) السابق ص 14، 15.
- (13) السابق ص 84.

(14) السابق ص 90.

(15) السابق ص 46، 47.

(16) السابق ص 125.

(17) الخديوي، فاروق جويده، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1994 (قدمت على مسرح البالون، الموسم الشتوي 1993)، وسبق أن كتب فاروق جويده مسرحيتين سابقتين نشرتا وعرضتا في الوقت نفسه هما «الوزير العاشق» و«دماء على أستار الكعبة»، وهما - كما نرى - من الدراما التاريخية.

(18) يمكن العودة إلى المزيد عن مصادر هذه الفترة ومراجعتها منها:

- لمحة عامة إلى مصر «كلوت بك».
- إسماعيل كما تصوره الوثائق، جورج جندي وجاك تاجر.
- عصر إسماعيل (جزء أول) عبدالرحمن الراجحي.
- مذكرات نوبار في مصر.
- محمد علي، كريم ثابت.
- تاريخ البحرية التجارية المصرية، خلف الميري.
- الإمبراطورية العثمانية، أحمد عبدالرحيم مصطفى.
- الخديوي إسماعيل، حسين كفاقي.
- المؤثرات الفكرية في الثورة العربية، مصطفى عبدالغني.

(19) الخديوي، ص 105.

(20) السابق ص 132، 133.

(21) السابق ص 197، 198.

(22) السابق ص 199.

(23) السابق ص 212.

(24) السابق ص 223، 224، إن الخديوي لا يتوقف عن ترديد عن «عقدة الذنب» التي أصبحت تسيطر عليه الآن، والتي راح يكررها بكلمات كثيرة ومعنى واحد، أنه بعد أن يردد كلمة «أخطأت» أربع مرات متواليات يعود ليعيد

مرثية سوداء تنتهي بعزله عن ولايته، كأنه داخل النص وخارجه يدفع الثمن بنفيه، وهو نفي نفسي وليس جسدياً فقط.

(25) السابق ص 58.

(26) السابق ص 29، 30.

(27) السابق ص 107

(28) السابق، الصفحات 110، 115 - 116، 117، 159.

(29) السابق ص 208.

(30) ص 244.

(31) المقدمة انظر: د. عبدالله أبوهيف، المسرح العربي المعاصر؛ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002.

(32) قد يكون من المهم هنا أن نشير إلى «التاريخية الجديدة» كمنهج للربط بين تاريخية النص ونص التاريخ وهو ما يمكن فهمه أكثر في العودة إلى بعض المراجع المهمة هنا على النحو التالي:

<http://nimbus.ocis.temple.edu/~greitz/neo2.htm>

- Abrams, M. H. (1993). A Glossary of Literary Terms, 6th ed.

New York: Harcourt Brace -

- Felluga, D. F. (1999). Undergraduate introduction to critical

theory. (On - Line). Available:

- <http://omni.cc.purdue.edu/~felluga/theory.html>

and Abrams, Op.Cit., pp. 248 - 254.

- <http://ofouq.com>

(33) على سبيل المثال يمكن العودة إلى كلمة البرادعي في ندوة «الشعر المسرحي»، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية بالقاهرة 21، ص 145.

(34) السابق ص 174 - 175.

(35) مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة 1990.

الجدير بالذكر أن لمحمد الفارس نصا بعنوان «حبيبتني نزيف من عروق ثلاثة»: الصوفي والعاشق والشاعر، ملحمة فيها الأسلوبية تقوم على الصراع في الصياغة اللغوية، بحثا عن أسطورة سوسن بين عواقب الاستشهاد والبعث، خلال الشبق والإخصاب.

الشبق الروحاني والوصول والرؤية النورانية فالارتياح ثم التعاقب عند الصوفي.. كذلك الشبق المادي والإخصاب والارتياح ثم التعاقب عند العاشق... أيضا عند المبدع: الشبق (الحدس)، والإخصاب (الشعر) ثم الارتياح والتعاقب - تحقيقا لفلسفة الوجود وحفظ النوع؛ خلال صراع الخير والشر من أجل غد أفضل.

يقول الفارس «إن سوسن تتماهى مع بياتريس/ دانتي في التجدد والتعاقب»، وهو ما يعني أنها في الخطاب الأخير تمثل تجربة تجديدية في مصطلح «المسرح الشعري».

إن هذه الأسطورة وجدها الشاعر/ الراوي في أشعاره ورواياته التي نشرت في الفترة الأخيرة وفي مقدمتها هذا النص «حبيبتني نزيف» الهيئة العامة للكتاب 2009.

(36) النص (19 - 21).

(37) السابق (50 - 53).

(38) يقول الشبح بعد أن يكون عمر (= الحاكم) قد قبض عليه:

- كيف يا عمر، اخترت من وثقت فيهم وزراء لك وأهل ثقة؟!

وكيف خدعتك أقنعتهم؟

كيف، وكيف تكتشفهم؟!

وعند الجد كان طعنهم من الخلف للحتلف؟!

«اللعبة الأبدية» تبدو أنها تتكرر كما رأينا في ثورة 25 يناير.

(39) مصطفى عبدالغني، مسرح الثمانينات، دار ألف للنشر 1985، ص 325.

(40) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق د. إبراهيم حمادة، دار المعارف 1989،

ط2، ص 56 وما بعده.

(41) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف 1985، ط2، ص 290.

(42) محضر نقاش مع فتحي سعيد في 1984/3/11.

(43) مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني، هيئة الكتاب 1986، ص 167.

(44) فتحي سعيد، الفلاح الفصيح، هيئة الكتاب 1982، ص 18.

(45) فتحي سعيد، ص 19.

(46) فتحي سعيد 36.

(47) ويكمن في نفس الشكوى، فيقول:-

هدي من روع الباكي
واجلد سوط الملاك
فقلوب الملاك الأشراف
ميتة الأطراف
أغلظ من جدران القصر
لا تظلم أرملة أبدا
لا تنزع أحدا مما يملك
لا تغدر بزميل لك
لا تطرد آخر من عمله

.....

..... (ص 86)

ويقول في موضع آخر:

مولاي يا ذا الجود
قد ضقت بالوجود
واليأس قد دبا
بحيرة العدالة
من كثرة الضحالة

قد أمطرت جدبا

.....

..... (ص 99)

(48) فتحي سعيد، ص 105 - 106.

(49) استطعت نحت مفهوم (دراما الدائرة) بعد نقاش طويل مع د. مصري حنورة، فأنا مدين له بهذا المفهوم، وإن كانت وجهة نظره الخالصة أنه يمكن تسميتها بـ «دراما اللوحات»، فالدائرة عندي تتماشى مع منطق الأحداث كما رآها الشاعر خارج النص، وكذلك، مع منطق «الحكاية» الفرعونية، وكذلك مع منطق الفكرة المجردة للعدالة التي كان يبحث عنها الفلاح (= الفصيح).

(50) النص، ص 20، وهو ما أكدته لي فتحي سعيد، محضر نقاش، السابق.

(51) الإرشادات هي:

«المسرح خال.. الشمس تشرق.. صوت

الراوي يرتفع من الخلف.. وقد احتشد

وراءه كورس فلاحين وكان القرية كلها

خرجت لاستقبال الفلاح» (ص 117/5).

(52) بقعة ضوء تسقط - مظلمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008.

(53) السابق ص 26، 27.

(54) السابق 59.

الباب الرابع

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة 1990 ص 248 ط 2 ص 176 - 179.

(2) السابق ص 503 - 510.

(3) انظر على سبيل المثال كتابه: دراسات عربية وغربية - دار المعارف بمصر 1965. انظر أيضا: خليل الموسى، المسرحية العربية، السابق ص 41.

(4) السابق 41 - 42.

(5) قد يكون من المهم أن نشير إلى أن هذا التراجع في الفهم بين الدراما الشعرية والغنائية يلفت نظر الكثير من متابعينا هنا، وهو نقص يمثل - بين ما يمثل - أهم أسباب انحسار الدراما الشعرية التي توجد اليوم في مناخ عام يعاني ضعف العربية وسيادة اللهجات المحلية، وهو ما ينعكس في هذه المحاولات التي تسعى إلى كتابة النص الدرامي، فإذا هي تسقط - كما يحدث في عديد من الظواهر - في الغنائية المفرطة، ويمكننا أن نتابع أي نص من الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة - على ندرتها - لنعي كيف يسقط المؤلف في عديد من الإشكالات الفنية، فحين يتطلب هذا الإيقاع الشعري من صاحبه - على سبيل المثال - تمهلا قليلا لينتقل بعدها إلى الشطر التالي «بينما المعني متصل لا يسمع بالتوقف، وهنا تتحتم التوضيحية إما بمقتضيات الأداء المسرحي السليم أو بتناسق الإيقاع» وهو ما يسف معه الشعر أحيانا في الدراما التي تقدم في الفترة الأخيرة، فلا يحدث هذا التناسق الدرامي بين الحدث والشعر الدرامي، وهو ما يقلب صور التعبير إلى الخلف، وبالتعبية، يفقد «خطاب» الأداء تأثيره في المتلقي سواء أكان قارئاً أو متفرجاً.

أيضاً:

<http://hanlalakv.jeeran.com/Arabicblog/archive/2008763407/12/.html>

(6) السابق 36.

(7) السابق 40.

(8) انظر: مارون النقاش من تأليف «محمد يوسف نجم» ص 12.

(9) أحمد سمير بيبرس، دراسات في المسرحية، جامعة عين شمس ب. ت ص 71.

(10) ويضيف إلى غياب «النص المسرحي» غياب الممثل بطلا للعرض المسرحي «وقلة الجمهور»، مراجعات، السابق ص 112 - 114.

(11) على سبيل المثال، ما دار في العديد من الاحتفاليات المسرحية والمؤتمرات التي تهتم بالمسرح الشعري خاصة: ندوة مؤسسة يمان، السابق وأيضا: المتلقى الفكري لأيام الشارقة المسرحية.. إلى غير ذلك.

(12) الشعر المسرحي، القاهري 211 ص 48 - 49.

(13) السابق ص 51.

(14) السابق ص 54 - 55.

(15) السابق.

(16) السابق 59.

(17) مراجعات السابق ص 115.

(18) ندوة اليماني د. عبد الله المعطاني ص 13.

(19) السابق ص 63.

(20) السابق 72 - 73.

(21) <http://www.fatehforums.com/showthread>

(22) السابق ص 74.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب والمراجع باللغة العربية

- القرآن الكريم.
- أبو هيف، عبدالله:
- «التأسيس: مقالات في المسرح السوري»، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1979.
- «الإنجاز والمعاناة - حاضر المسرح العربي في سورية»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.
- «عن التقاليد والتحديث في القصة العربية»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
- «القصة العربية الحديثة والغرب: سيورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- إدريس، يوسف: «نحو مسرح عربي»، الوطن العربي للنشر، القاهرة، 1974.
- باختين، ميخائيل:
- «الخطاب الروائي»، (ترجمة وتقديم محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، 1987.
- «الكلمة في الرواية» (ترجمة وتقديم يوسف حلاق)، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- الراعي، علي: «المسرح في الوطن العربي»، سلسلة «عالم المعرفة»، ط2، الكويت، 1990.
- إسكندر، يوسف، هيرمنيوطيقيا الشعر العربي (نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعر)، (سلسلة الفكر العربي الجديد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2009.
- إسماعيل، إسماعيل فهد: «الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس»، دار الآداب، بيروت، 1981.
- أطيّمش، محسن: الشاعر العربي الحديث مسرحياً، بغداد، 1977.
- إلياس، ماري (إعداد بالاشتراك مع حنان قصاب حسن): «المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض» عن مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1997.
- إيكو، إمبرتو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي، مراجعة سعيد بنكراد، (دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1)، سورية، 2008.
- الغامي، سعيد (المركزي الثقافي العربي، بيروت، ط1)، 2007.
- الخياط، د. جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، (دار الحرية للطباعة)، بغداد، 1982.

- القيسي، د. نوري حمودي، *لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي (الموسوعة الصغيرة)*، (دار الحرية للطباعة)، بغداد، 1980.
- الماجدي، خزعل:
- *العقل الشعري الكتاب الأول* (دار الشؤون الثقافية العامة، ط1)، بغداد، 2004.
- *العقل الشعري، الكتاب الثاني* (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2004.
- المديوني، محمد: «إشكاليات تأصيل المسرح العربي»، بيت الحكمة، قرطاج، 1993.
- الموسى، د. خليل، *المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ - تنظر، تحليل)* (منشورات اتحاد الكتاب العربي)، 1997.
- باكتير، علي أحمد: «فن المسرحية من خلال تجاربي المسرحية»، مطبوعات جامعة القاهرة.
- بحراوي، حسن: «المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية»، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1994.
- بدوي، عبدالرحمن: «دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي»، دار الآداب، بيروت، 1966.
- برشيد، عبدالكريم: «حدود الكائن والممكنة في المسرح الاحتفالي»، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- بركات، وائل: «الواقعية الاشتراكية - المغامرة والصدى - دراسة مقارنة»، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- بلبل، فرحان:
- «المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة»، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1984.
- «أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي»، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1991.
- «المسرح السوري في مائة عام 1847 - 1946»، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.
- «المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا»، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1998.
- بنتلي، إريك (تقديم وتحليل): «نظرية المسرح الحديث»، (ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت)، بغداد، 1975.
- بن زيدان، عبدالرحمن:
- «قضايا التنظير للمسرح العربي»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

- «من قضايا المسرح المغربي»، مطبعة صوت مكناس، 1978.
- بوتيتسيفا، مارا ألكساندروفنا: «ألف عام وعام على المسرح العربي» (ترجمة توفيق المؤذن)، دار الفارابي، بيروت، 1981.
- بيكوك، رونالد:
- الشاعر في المسرح (ترجمة ممدوح عدوان)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- الخطاب الروائي (ترجمة وتقديم محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، 1987.
- الكلمة في الرواية (ترجمة وتقديم يوسف حلاق)، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- تودوروف، تزفيتان: «المبدأ الحوارية: دراسة في فكر ميخائيل باختين» (ترجمة فخري صالح)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- تودوروف، تزفيتان: «المبدأ الحوارية: دراسة في فكر ميخائيل باختين» (ترجمة فخري صالح)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- تيغيم، بول فان:
- الرومانسية في الأدب الأوروبي (الجزء الثاني)، ترجمة صياح الجهم، دمشق (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي).
- «الثقافة العربية - الإسبانية عبر التاريخ»، وزارة الثقافة، دمشق 1991.
- جواد، عبدالستار، في المسرح الشعري، الموسوعة الصغيرة، (دار الحرية للطباعة)، بغداد، 1979.
- حمو، د. حورية، محمد، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في مصر وسورية، (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، سورية، 1999.
- الداية، د. فايز:
- علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، (دار الفكر)، دمشق، 1996.
- «رؤى إسبانية في الثقافة العربية»، (ترجمة صالح علماني)، وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
- زايد، علي عشري، تجليات التراث في المسرح العربي، 2001.
- زنكنة، محيي الدين: «اليمامة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.
- سخسوخ، أحمد، الدراما الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، 2008.
- السلاوي، محمد أديب: «المسرح المغربي، من أين وإلى أين؟»، منشورات وزارة

- الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975.
- سليمان، نبيل: «النقد الأدبي في سورية»، ج1، دار الفارابي، بيروت، 1980.
- سوتدرز، فرانسيس ستونز: «الحرب الباردة الثقافية: المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب» (ترجمة طلعت الشايب)، «المشروع القومي للترجمة»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- شلش، علي: «الدراما الأفريقية»، سلسلة «كتابك» رقم 100، دار المعارف.
- شمس الدين الحجاجي، أحمد، المسرحية الشعرية في الأدب العربي، دار الهلال، 1995.
- الشوباشي، مفيد: «رحلة الأدب العربي إلى أوروبا»، دار المعارف، القاهرة، 1968.
- صقور، مالك: «بوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن»، دمشق، 2001.
- صمودي، مصطفى، قراءات مسرحية (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 2000.
- عاشور، نعمان: «الناس اللي تحت»، دار النديم، القاهرة.
- عبيد، محمد صابر، عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالات الوظائف في القصيدة الجديدة)، (مطابع جريدة الصباح)، العراق، 2008.
- عرسان، علي عقلة:
- «الظواهر المسرحية عند العرب»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.
- «وقفات مع المسرح العرب»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
- عساف، روجيه: «المسرحية.. أفنعة المدينة»، دار المثلث، بيروت، 1984.
- العشري، جلال: «مسرح أو لا مسرح»، مطبوعات الجديد، العدد 39، يوليو، 1975.
- عناني، محمد.
- دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، 1985.
- الشعر المسرحي حاضره ومستقبله، مؤسسة يماني الثقافية، 2001.
- عوض، لويس: دراسات عربية وغربية - دار المعارف بمصر، 1965.
- عياشي، منذر، العلاماتية وعلم النص (المركز الثقافي العربي)، ط1، المغرب، 2004.
- الغمري، مكارم: «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي»، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت، 1991.
- فضل، صلاح: «تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتلي»، دار المعارف، القاهرة، 1971.

- فيلاندت، روتراند: «صورة الأوروبيين في أدب المسرح والقصة العربية»، بيروت 1980 (باللغة الألمانية) مع خلاصة باللغة العربية.
- «قضايا الأدب العربي»، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1978.
- قطاية، سلمان: «المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.
- قطب، سيد محمد السيد (وزميله د. عبدالمعطي صالح): «أيقونة الحداثة: صلاح فضل»، دار شرقيات، القاهرة.
- قلعة جي، عبد الفتاح: «مسرح الريادة»، دار الأهالي، دمشق، 1988.
- محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي (جامعة محمد خضير بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، 2000.
- كامب، جان: «الأدب الإسباني» (تعريب بهيج شعبان)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956.
- كرج، جاكوب، مقدمة في الشعر، ترجمة رياض عبدالواحد، (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2004.
- لوتمان، يوري: «تحليل النص الشعري - مهاد نقدي»، ترجمة محمد فتوح أحمد، منشورات النادي الأدبي، جدة، السعودية، 1999.
- محمود، حسن، استراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية (جامعة الأقصى: مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر)، فلسطين، 2007.
- مكاوي، د. عبدالغفور، التعبير في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.
- مكي، الطاهر أحمد: «ملحمة السيد: دراسة مقارنة»، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة كتاب «العربي»، الكويت، 1988.
- «مفاهيمات في بنية النص» (ترجمة د. وائل بركات)، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996.
- المناصرة، عز الدين، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، (دار مجدي للنشر والتوزيع)، 1، الأردن، 2007.
- منظور، ابن، لسان العرب، المجلد الثالث، دار المعارف.
- المنيعي، حسن: «أبحاث في المسرح المغربي»، مطبعة مكناس، مكناس، 1974.
- المهمام، مصطفى: «المجتمع الأهلي والمسرح»، الرباط.
- الموسوي، محسن جاسم: «ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي»، دار الآداب، بيروت، 1986.

- موسى، فاطمة (إشراف): «قاموس المسرح» (عدة أجزاء)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993 - 2001.
 - مؤتمر الأدباء العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر الجزء الأول والجزء الثاني، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة الإعلام والثقافة، مطابع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (د.ت).
 - المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب بالجمهورية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، مطابع دار الخلود، بيروت (د.ت).
 - مؤتمر الأدباء العرب، الدورة الرابعة، الكويت 20 - 28 ديسمبر 1958، الكويت، مطبعة الحكومة، 1958.
 - المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر، ثلاثة أجزاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
 - ونوس، سعد الله: «الاغتصاب»، دار الآداب، بيروت 1990.
 - يوسف، أحمد:
 - السيميائيات الواصفة لمنطق السيميائي وجبر العلامات (الدراسات العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي)، 2005.
 - الدلالات المفتوحة مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة (دار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي)، ج1، المغرب، 2005.
- ثانيا: المجلات والدوريات والنصوص المسرحية**
- أبو النجار، د. السيد عطية: «المسرح في الوطن العربي عالميا» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع136، يوليو 1973، ص212 وما بعدها.
 - أبو هيف، عبدالله:
 - «جيل من كتاب المسرح المصري المعاصر» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع104 أكتوبر 1970، ص121 وما بعدها.
 - «المدنسة بين ليبرالية الكاتب والتزام المخرج» في جريدة «الثورة» (دمشق)، 1970/1/30.
 - «النوايا الطيبة في مؤتمر المسرح العربي» في مجلة «جيل الثورة»، دمشق، العدد 76 - 16 يونيو 1973، ص28 - 29.
 - «جهود كبيرة وضائعة» في جريدة «البعث»، دمشق، 8/28 و4/9/1980.
 - إسكندر يوسف، السيميائية مدخل فيلولوجي، الأقلام، العدد السادس دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
 - برشيد، عبدالكريم:
 - «المسرح العربي: تجارب وأسماء وتوجهات» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، ع22 - 23، 1984.

المصادر والمراجع

- «واقع الحركة المسرحية بالمغرب» في مجلة «الثقافة الجديدة»،
المحمدية، س2، ع7، ربيع 1977.
- «شكل المسرح العربي» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، ع24 -
25، صيف 1985.
- «الثقافة الجديدة المغربية: ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح»،
س2، ع7 ربيع 1977.
- «ألف باء المنهج الاحتفالي في النقد»، في مجلة «الزمان المغربي»، الرباط،
س3، ع5 شتاء 1981.
- بلبل، فرحان:
- «الأدب المسرحي في سورية، خليل هندواوي»، «الحياة المسرحية»،
دمشق، العدد3، شتاء 1977/1978.
- «الأدب المسرحي في سورية، مراد السباعي وبواكير تأصيل
المسرح»، «الحياة المسرحية»، دمشق، العددان 4 و5، ربيع
صيف 1978.
- «الأدب المسرحي في سورية، القسم الثاني 1950 - 1967»، «الحياة
المسرحية»، دمشق، العدد6، خريف 1978.
- «دراسات في المسرح السوري الجزء الثاني، وليد إخلاصي»، «الحياة
المسرحية»، دمشق، العددان 7 و8، شتاء ربيع 1979.
- «المسرح السوري الجزء الثاني (2) حسيب كيالي»، «الحياة
المسرحية»، العدد9، صيف 1979، دمشق.
- «الأدب المسرحي في سورية المرحلة الثالثة»، «الحياة المسرحية»، العدد
13، صيف 1980، دمشق.
- «الأدب المسرحي في سورية، رياض عصمت»، «الحياة المسرحية»، العددين
17 و18، صيف - خريف 1981، دمشق.
- «ونوس والمسرح التجريبي»، «الحياة المسرحية»، دمشق، العدد
45، 1998.
- الماجدي، خزعل، نصب الحرية، (مونودراما خزعل الماجدي)، 2005.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985 ص240.
- موسوعة ويكيبيديا، الإنترنت.
- الجزائري، سليم: المسرح الأسود التشيكوسلوفاكي، الأقلام، البغدادية، عدد خاص،
المسرح العالمي، العدد 1، 1979.

- حسني، المختار: «من التناص إلى الأطراس» في مجلة «علامات»، جدة، ج25، م7.
- حمادة، إبراهيم: «توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي» في مجلة «فصول»، (القاهرة)، المجلد2، ع3، أبريل - مايو، يونيو 1982.
- الحموي، أحمد: «الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل بين سعد الله ونوس وبرتولت بريخت» في «الموقف الأدبي»، دمشق، العدد 86، يونيو 1978، ص116 - 121.
- «دراسات مؤتمر المسرح في الوطن العربي» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع136، يونيو 1973.
- الريحاني، أمين البرت: سلسلة مقالات عن «مسرح الشاعر» في «نهار الأحد» اعتباراً من 26 فبراير 1978.
- سالم، أكويندي: «التركة والاستئناف في مسرح الهواة» في مجلة «المدينة»، الدار البيضاء، ع4 - 5 يونيو 1979، ص136.
- سعود، أحمد:
- «ملاحظات أولية حول ما يسمى بمسرح «الهواة» المغرب» في مجلة «أقلام»، الرباط، السلسلة الجديدة، ع6 سبتمبر 1977، ص104.
- «من منطلق الرد على الاحتفالية في انتقاداتها المبريشية» في مجلة «أقلام»، الرباط، السلسلة الجديدة، عدد 3 أبريل 1978.
- السلاوي، محمد أديب:
- «إطلالة على التراث المسرحي للمغرب: الاحتفالية أو ما قبل المسرحية» في مجلة «الأقلام» بغداد ع6، مارس 1980.
- «مسرحنا العربي بين الاحتفالية والتراث» في مجلة «الأقلام»، بغداد، س15، العدد 2 تشرين الثاني 1997.
- «النص المسرحي في المغرب» في مجلة «الحياة المسرحية» دمشق، ع2، خريف 1977، ص89.
- «الاحتفالية المسرحية بين آفاق المستقبل والإشكالية التراثية» في مجلة «الحياة المسرحية» دمشق، ع10 خريف 1979.
- السيد، غسان: «سعد الله ونوس وأنطونيو باييخو - الصوت والصدى» في مجلة «جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية»، دمشق، المجلد 17، العدد الأول، 2001م، ص83 - 99.
- الشريف، عبدالرحيم (وإرشاد حسن): نفسه: «حول الاحتفالية، القسم النظري» في مجلة «الثقافة الجديدة»، المحمدية، ع17، س5، 1980.
- الشمعة، خلدون: «المثاقفة الأليوتية»، في مجلة «فصول»، القاهرة، المجلد 15، العدد 3 خريف 1996، ص62.
- الصبان، د. رفيق: «الرؤية المسرحية» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع124 - 125.

- فصلية «معلومات المسرح العالمي» بالإنجليزية والفرنسية. شتاء 1973.
- عطية، أحمد محمد: «نحو تأصيل المسرح العربي» في مجلة «قضايا عربية»، بيروت، عدد خاص «أزمة المسرح العربي»، س 7، ع 12، ديسمبر 1980.
- العيوطي، أمين: تعقيب على بحث «شكل المسرح العربي» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، ع 24 - 25، ربيع، صيف، 1985.
- كرم، رثيف: «في المسرح ومكانته في حياتنا الاجتماعية» في مجلة «الفكر العربي»، بيروت، ع 14، مارس - أبريل، 1980.
- محمد، خراف: «نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي» في مجلة «الأقلام»، بغداد، س 15، ع 6، مارس 1980.
- المدني، عز الدين:
- «نحو كتابة مسرحية عربية حديثة» في مجلة «الحياة الثقافية»، تونس، ع 4، فبراير 1978.
- «المسرح العربي ومشكلة التبعية» في مجلة «عالم الفكر»، الكويت، المجلد 17، العدد 4، مارس، 1987.
- المسناوي، أحمد: «البطل في المسرح التراثي العربي من خلال نموذجين» في مجلة «أقلام»، الرباط، س 15، ع 5 - 6 ديسمبر 1980.
- نيوف، نوفل (ترجمة): «ألف عام وعام على المسرح العربي» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، العدد 3 شتاء 1977 - 1978.
- «وثائق مهرجان دمشق السادس» في مجلة «الموقف الأدبي» (دمشق)، ع 1 - 2 السنة الخامسة، مايو - يونيو 1975.
- «وثائق ندوة الحمامات ومناقشات ندوة مهرجان دمشق الرابع» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع 4، 10 أكتوبر 1970.
- ونوس، سعد الله: «حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي الملك هو الملك والرجل برجل» في «الموقف الأدبي»، دمشق، العدد 90، أكتوبر 1978.
- يوسف، فاضل: «المسرح التقليدي: عناصره الفكرية والجمالية» في مجلة «الثقافة الجديدة»، المحمدية، س 5، ع 20، 1980.

ثالثاً: رسائل ماجستير

- جعفر، شاكر عبد العظيم، تمثيلات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 1989.
- خضير، عواد علي، التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1989.

- عباس، وصال، خصائص الحوار في النصوص المقدمة لجمهور الأطفال حسب
فئاتهم العمرية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون
الجميلة، 2002.

رابعاً : مصادر أجنبية ورقمية

- Abrams. M. H. (1993) . A Glossary of Literary Terms. 6th ed.
New York: Harcourt Brace.
- Felluga. D. F. (1999). Undergraduate introduction to critical
theory. (On- Line)
<http://omni.cc.purdue.edu/~felluga/theory.html> and Abrams.
Op.Cit., p254.
<http://www.mutak2.com/vb>
<http://www.ahewar.org/debat/show.art.as>
<http://masrahy.ucoz.com/publ/633--0-1->
<http://www.fatehforums.co>
<http://algerianumidia.makthhttp://www.benzidaneabd>
<http://maadj.wordpress.c>
<http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabi>
<http://nimbus.ocis.temple.edu/~greitz/neo2>.
<http://ofouq.com>
<http://hanlalakv.jeeran.com/Arabicblog/archive/2008763407/12/>.
htmla-
<http://www.fatehforums.com/showthread.php>

د. مصطفى عبد الغني

■ من مواليد القاهرة 14 يونيو 1947.

■ ليسانس الآداب / جامعة عين شمس - القاهرة، وحصل على الماجستير عن «طه حسين ودوره السياسي»، والدكتوراه عن «المثقفون وعبدالناصر».

■ ناقد أدبي وثقافي، ومؤرخ في التاريخ الحديث والمعاصر، وعضو في العديد من المؤسسات الثقافية، ورئيس لجنة العلاقات العربية في اتحاد الكتاب.

■ كتب في مجالات شتى منها الدراسات الأدبية والنقد الأدبي والفكر السياسي والتاريخ والسياسة والتراجم والدراسات المقارنة والإبداع المسرحي وأدب الرحلات والترجمة والسيرة الذاتية.

■ شارك في العديد من المؤتمرات والندوات المهمة والمرموقة في مجالات الأدب والنقد.

■ حصل على جوائز عديدة من جهات ثقافية مصرية وعربية، من بينها جائزة الدولة التشجيعية في النقد الأدبي عام 1997 عن كتابه «الاتجاه القومي في الرواية»، سلسلة عالم المعرفة - الكويت، 1994، وطبع الكتاب لأكثر من مرة.

هذا الكتاب...

يحاول هذا الكتاب أن يجيب عن السؤال: ما مستقبل المسرح الشعري العربي؟ وهو سؤال يفرض نفسه في الفترة الأخيرة، حين غاب أو غُيِب المسرح الشعري بفعل فضاءات «العولمة» وغلالات الأمية الثقافية واستفحال الفساد في مختلف الميادين لأكثر من ربع قرن أو يزيد، وهو سؤال حاول أن يؤكد بدهية أن التراجيديا الشعرية العربية في سياقها الأخير كانت تعبيرا حادا عن الهوية في بدايات تكوينها، أو بشكل أدق، عن فترة الصراع الكبرى التي تسبق البحث عن الذات وتأكيدها، فارتباط النص بالشعرية يعكس ارتباطا وثيقا بالهوية العربية التي تبدو خطوط الطيف فيها متنقلة في عديد من الأقطار العربية والإسلامية، غير أنها تعكس - في السياق الأخير - الوعي بـ «الهوية» والعمل لها، وكما يمكننا رصد ملامح الهوية اليونانية القديمة وأوروبا عصر النهضة بهذه الهوية أو تلك، كذلك يمكننا رصد تأكيد هذه الهوية وتأصيلها في الدراما العربية من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق في الكويت والبحرين خاصة، وقد أصبحت «الفرجة» أهم عناصر الدراما التي تتجدد فيها وتتحدد رسالة «المثقف» الحقيقي، وحيث خرج البعض ممن تنبه إلى خطورة هذا الجنس الأدبي أو النوع الأدبي - الدراما الشعرية - إلى آفاق واسعة عرفنا معها كثيرا من تحول المعاني وتحولات الصوت والصمت والمعنى في شكل المدونة الدرامية، بل حين شهد التطور آفاقا أبعد عالميا، فإذ بنا نلاحظ هذا التطور الدرامي ليس عبر النص الدرامي وتحولاته المعروفة فقط، وإنما - أيضا - عبر التوزيع الأوركستراي، فضلا عن التجديد في تلقي القيم الدرامية، سواء في مشاركة الجمهور على خشبة المسرح أو عبر قاعة النظارة أو مشاركة «عالم الويب»... إلى غير ذلك. كما سعى المؤلف هنا إلى رصد دور كاتب «الفرجة» في المشرق عبر المسرح الشعري العربي الجمعي في محورين: الزمني والموضوعي للإجابة عن السؤال المحوري هنا: ما مستقبل المسرح الشعري العربي؟ محاولا أن يعيد فيه عبر الإجابة حقيقة أن تأكيد الهوية يعني تأكيد قيم الدراما الشعرية، ويكفي أن نعيد هذه الصيحة التي تعلق في بلادنا من دمشق إلى القاهرة إلى برقة إلى الكويت إلى مراكش. لقد حاول المؤلف هنا أن يؤكد أن المهمة، الحقيقية، للمثقف الكاتب الدرامي تتحدد في أن يخرج من الكواليس إلى قاعة المسرح، من خشبة العرض إلى الجمهور العريض في هذا الفضاء المتنامي خارجه، من المسرح القومي بالقاهرة إلى المسرح التجريبي بالشارقة، إلى مسرح الصواري بالبحرين، إلى مسرح الفاشر بالسودان إلى المسرح العمالي بحمص، إلى المسرح الاحتفالي بالمغرب... إلى غير ذلك من المسارح التي تسعى إلى استيعاب الأزمة للوصول إلى المستقبل.