الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

التأصيل في المسرح العربي عبد الله أبو هيف

– أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

مغريش سلمى

بومعيزة آمال

إشراف الأستاذ:

قارة محمد سليمان

لجنة المناقشة

د. حشاني عباس	جامعة جيجل	رئيسا
أ. قارة محمد سليمان	جامعة جيجل	مشرفا
نور الدين سعيداني	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية

2018/2017م 1439/1438هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

يطيب لي أن أهدي زبدة الأفكار وثمرة قيام الأسعار وشقاء الأسفار إلى كل الذين كانوا لما احتجته ملبين

إلى من رباني صغيرا

إلى من أتمنى أن أنال رضاهما وأنا كبيرة

إلى والدي الكريمين

إلى إخوتي، شادية، سعاد وزوجها وأولادها، حورية، ريمة، هاجر

إلى إخواني: بلال، فارس: رامي، بوجمعة

إلى خطيبي، حمزة

إلى من شاركتني هذا العمل: سلمى

إلى رفقاء دربي وأصدقائي الذين لم يسعهم قلمي ولكن وسعهم قلبي آمال

آمـال

الإهداء

الهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك

ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله جل جلاله

إلى من أحمل إسمه بكل افتخار والدي العزيز

إلى من كان دعائها سر نجاحي أمي الحبيبة

إلى إخوتي آمال وزوجها، هنية كنزة. وزوجها

إلى إخوتي: بلال وزوجته، محمد وزوجته، فايز

إلى الكتكوتين: جاد وأنيسة، حفظهم الله

إلى من شاركتني هذا العمل: آمال

إلى رفقاء دربي وأصدقائي الذين لم يسمعهم قلمي ولكن وسعهم قلبي

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة نجاحي وما توفيقي إلا بالله

سلمى

شكر وتقدير

الشكر الأول و الأخير إلى رب العرش الكريم

الحمد لله على عظيم فضله و كثير عطائه و له نسجد سجود الحامدين الشاكر ين لأنه وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع و لان حسن السجية يوجب إبداء الشكر و التحية نتقدم بشكرنا و امتناننا الكبيرين للأستاذ "**قارة محمد سليمان** "على قبوله الإشراف على هذا البحث و الذي لم يذخر جهدا في مساعدتنا و لم يبخل علينا بنصحائه القيمة

و توجيهاته الثرية.

و إلى كل من قدم لنا يد المساعدة سواء من قريب أو بعيد.

مقـدمـة

مقدمــة:

المسرح مرآة المجتمع، وفن من الفنون الأدبية ووسيلة لتوعية الشعب وتثقيفه وتسليته، فهو إذن مجموعة من الأحداث تعكس الواقع المعاش لحياة المجتمع ومشاكله؛ فإحياء التراث والتمسك به يعتبر وقفة جادة أمام التحديات الخارجية؛ إذ يشكل مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية؛ إذ لا يحقق وجود أمة من الأمم إلا بالتواصل مع تراثها، وبدأ المسرح العربي تراثيا ولا يزال التراث سمته الأساسية لتأكيد طبيعته العربية، ولذلك فقد حاول الكتّاب المسرحيين العرب الاستفادة من الأشكال والظواهر التراثية على صعيد الشكل والمضمون في سعيهم لتأصيل مسرح عربي، فكانت العودة إلى التراث نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية، الاجتماعية والاقتصادية ليكون أكثر تعبيرا عن الوجدان الفردي والجماعي للمتفرج العربي، وأكثر تجسيدا لهمومه واهتماماته وآماله وآلامه.

إن العرب قديما لم يعرفوا فن المسرح بمصطلحه الحالي إنما عرفوا أشكالا تراثية مثل: خيال الظل، الأراجوز، الحلقة والسامر ... والتي كانت تعرض في الساحات العمومية من أجل التسلية والترفيه، وكان لرواد المسرح العربي أمثال: (مارون النقاش، أبو خليل القباني ويعقوب صنوع) محاولاتهم الواعية في توظيف التراث في المسرح ، وكانت دعواتهم تقوم على إيجاد شكل مسرحي عربي خالص مستمد من تراث الأجداد بكل معطياته، ويكفل عدم الاتكاء على المضامين والأشكال الغربية الجاهزة، فجاءت محاولاتهم عبارة عن دعوات إلى تأصيل المسرح العربي، هذه الأخيرة ظهرت بعد هزيمة العرب في حرب " حزيران" (1967) أين تمرد مجموعة من الكتاب المسرحيين على المعايير الثقافية الكلاسيكية الموروثة، ونادى بضرورة التجريب والتأصيل عبر البحث في الهوية العربية، ورفض قوالب الفكر الغربي، والعودة إلى التراث من أجل إعادة كتابته، والتفاعل معه ويكون ذلك من خلال الفنون الشعبية القديمة والفلكلور وسير الأبطال والأهازيج والأحداث التاريخية بطريقة تتناسب والتطورات الجديدة في المسرح.

تعتبر مسألة تأصيل المسرح العربي من المسائل التي لقيت اهتماما خاصا لدى الباحثين أو النقاد المسرحيين العرب، فقد طرحت المسألة بشكل لافت للنظر في مختلف الكتابات الإبداعية والنقدية الأمر الذي جعلها أمرا يتواتر ذكره في الخطاب المسرحي العربي على مدى قرن ونصف من الزمن، ورغم شيوع ظاهرة التأصيل بوجه بارز في ستينيات القرن العشرين، فإن حضور المسألة في الممارسة العربية للمسرح تعود إلى فترة الرواد الأوائل، وتتبع تجليات الظاهرة عبر استنطاق ما تركه هؤلاء من نصوص مسرحية إبداعية ونقدية للتأكيد بأن مسألة التأصيل

لم تكن وليدة اللحظة الراهنة، وإنما ترجع في الأساس إلى البدايات الأولى لنشأة هذا الفن ذاته في الثقافة العربية، ومنه فمسألة التأصيل لم تكن أمرا طارئا في النقد المسرحي.

اتضح لنا مما سبق مدى وعي الرواد العميق بخصوصية الثقافة العربية لذا حرصوا كل الحرص على عدم مهاجمة أذواق مجتمعاتهم أو التصدي لها، بل سعوا جاهدين إلى إرضاء الذوق العربي من خلال إيجاد نوع من الموائمة بين هذا الفن الوافد وخصائص الثقافة العربية، فكتاب " المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب" لمؤلفه (عبد الله أبو هيف) يعتبر أنموذجا للتأصيل في المسرح العربي إذ حاول فيه عرض مجموعة من القضايا والتجارب النقدية تتعلق بالمسرح من خلال إبراز وجهة نظره حول فكرة التأصيل.

جاء هذا البحث موسوما بـ" المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب" (عبد الله أبو هيف) أنموذجا، ولقد اخترنا هذا الموضوع حبا وشغفا فيه، وكذلك لتنمية رصيدنا المعرفي ورغبة منا في توسيع الدراسة حول قضية تأصيل المسرح العربي بصفة خاصة، والمسرح العربي عامة.

ومن هنا نطرح التساؤلات التالية: **كيف تم توظيف التراث في المسرح العربي؟ وكيف تم التأصيل عند أبي هيف؟** وللإجابة عن هذه التساؤلات اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي الذي ارتأينا أنه الأنسب لهذا الموضوع الذي جاء وفق مخطط تمثل في مقدمة ومدخل وفصلين، فصل نظري بعنوان توظيف التراث في المسرح العربي وأشكاله، تناولنا فيه بدايات توظيف التراث وأشكاله، والمحاولات الأولى (التأليف المسرحي الأشكال المسرحية الجديدة) وفصل تطبيقي بعنوان التأصيل المسرحي عند أبي هيف تناولنا فيه الجهود المبذولة في مجال التأصيل للمسرح العربي بالإضافة إلى التأصيل من خلال كتاب (أبو هيف) أنموذجا، وختمنا البحث بخاتمة فيها أهم النتائج مع قائمة المصادر والمراجع، معتمدين في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر منها: "المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب" لعبد الله أبو هيف، ومراجع نذكر منها: "المسرح في الوطن العربي" لعلي الراعي، و"فن المسرحية "لعبد القادر القط، ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث الحجم الكبير للكتاب الذي قمنا بدراسته بالإضافة إلى كثرة المعلومات مما أدى بنا إلى عدم الإلمام الجيد بالموضوع، وفي الأخير نتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في انجاز هذا البحث من قريب أو بعيد خاصة أستاذنا المشرف **قارة محمد سليمان**.

ونرجو أن يكون هذا العمل المتواضع إضافة جديدة لمكتبة الجامعة ومعينا للطلبة في الدراسات المسرحية بجامعتنا، وأفقا جديدا للدراسات القادمة.

مدخل

تعريف التراث:

أ– لغة: يعرّف ابن منظور " التراث" فيقول: « الوِرْثُ والإرْثُ والإراثُ والتراث واحد ... والورْثُ والتُراثُ والميراثُ ما وُرِثَ، وقيل: الورْثُ والميراثُ في المال، والإرْثُ في الحسب، ما يخلّفه الرجل لورثته والتاء فيه بدلا من الواو». [1]

كلمة الميراث كلمة واسعة تحمل دلالات عدّة يختلف معناها باختلاف العصور، فكلمات: التُراثُ والميراثُ والإرْثُ كلها بمعنى واحد، وهو ما يخلّفه الرجل لورثته.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلا لَمًّا** ﴾.[2]

المعنى اللغوي لكلمة تراث يحيل إلى وجود اتصال بين الأجيال وتداخل الماضي في الحاضر للتعبير من خلاله على الواقع المعاصر ، ومن هنا قال (زكي نجيب محمود) : « إنّ التراث هو ما تصنعه أنت، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث، لكنّك ستقرؤه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت، دون أن يفرض نفسه عليك ... أمّا من حيث أين التراث؟ فهو في المكتبات ... فالنص هو ما تقرأه أنت، وليس قالبا حديديا، فإذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلابدّ أن أقرأ التـــراث قراءة تتناسـب معها ومع العصر ». [3]

ب– اصطلاحا: وعلى هذا الأساس فكلمات التراث والميراث والإرث كلها بمعنى واحد، ومنه نتطرق إلى تعريفه الاصطلاحي وهو كالتالي:« التراث بمفهومه البسيط هو خلاصة ما خلّفته (ورّثته) الأجيال السالفة للأجيال الحالية، وهو ما خلّفه الأجداد لكي يكون عبرة من الماضي ونهج يستقيم منه الأبناء الدروس ليعبروا بها من الحاضر إلى المستقبل، والتراث في الحضارة بمثابة الجذور للشجرة وكلّما غاصت وتفرّعت الجذور كانت أقوى وأثبت وأقدر على مواجهة تقلبات الزمان »[4]،فالتراث إذن هو التركة التي يبقيها السابق للاحق في تسلسل متواصل، وهو بهذا

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، حققه عامر أحمد حيضر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، المجلد الأوّل، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 912 ، 913 .

[2] الفجر :198.

[3] سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2000، ص 39.

[4] جهيدة برحال وآخرون: التراث الشعبي في المسرح الجزائري (مسرحية البشير لأبي العيد دودو نموذجا) ، إشراف : أ.هشام بن سنوسي، شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، 2012،2011 ، ص 61.

يشمل ما تراكم خلال الأزمنة الغابرة من بقايا أسطورية وميثولوجية قديمة وأفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وفنون، وكل ما يتعلّق بالتركة التي يرثها الشعب عن أسلافه وأجداده.

هناك تعريف آخر مبسّط للتراث: هو كلّ ما يلّم بالقيّم الحضارية والتاريخية سواء منها المعنوية أو المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة، أي ما تركه الأجداد من الماضي خلقا وتكوينا وعادات وتقاليد وبصفة عامة هو كل ما يصل أمة من الأمم عبر العصور والأزمنة. [1]

يعرّف (إسماعيل سيد علي) التراث فيقول أنه: « ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيّم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيّم مدوّنة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: إنّ التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه وفقده » [2]، من هذا التعريف نكتشف ما للتراث من أهمية باعتباره يشكل جوهر وجدان الأمة ويعبّر عن شخصياتها وتاريخها، ومهمة التراث تقتضي بإحياء نار الماضي في طرائق التفكير والممارسة ونرى الإنسان العربي بصفة خاصة يتمسك بتراثه بصورة أو بأخرى سواء في أقواله وأفعاله.

وخلاصة القول أنّ التراث هو مجموعة الآثار التي خلّفتها البشرية وساهمت بقدر كبير في بناء المجتمع بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، نال توظيفا مميّزا لدى الكتاب وكان بمثابة الدّعامة الأساسية التي تركز عليها كل أمة من الأمم.

أنواع التراث:

1- الأسطورة: تعتبر الأسطورة أقدم مظهر من مظاهر التفكير لدى الإنسان، فلا يوجد شعب من الشعوب ولا حضارة من الحضارات إلّا ولها أساطيرها التي تشتهر بها وتميّزها عن غيرها، والتي تتضمن مفاهيمها للحياة ورؤيتها للكون « تعتبر الأسطورة من أهم أشكال الأدب الشعبي، وقد ظهرت بظهور الزمن البدائي، وسايرت الإنسان منذ الطفولة في حله وترحاله ... بيد أنها ظلت مادة خام أو منهلا إنسانيا يحيل على تطوّر العنصر الإنساني

[1] ينظر : محمد أديب السلاوي: دراسة في المسرح الاحتفالي، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982، ص 71.

[2] مخداني نسيمة: بين الأصالة والمعاصرة، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجامعة الجزائرية، الجزائر، 2013، ص 97.

وخياله »[1]، فالأساطير وجدت في حياة الإنسان منذ القدم وذلك لملء الفراغ الذي كان يعيشه، ومن أجل تفسير الظواهر الطبيعية الغامضة التي كانت محيرة بالنسبة له للتحكم فيه وفي القوى الغيبية الكامنة ورائها، وهي بمثابة العلم حاليا والدين والمعتقد في جميع العصور.

وهناك تعريف آخر للأسطورة للدكتور (محمد عبد المعيد خان): « أنّ الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهده حوله في حالة البداوة، فالأسطورة مصدر أفكار الأولين» [2]، هذه الأفكار الناتجة عن المخيلة الشعبية نجدها مجهولة المؤلف ومجهولة البلد الذي تنتمي إليه، وأنّها زئبقية تتحوّل بحسب حالة المجمع التي هي فيه.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول أنّ الأسطورة هي الجانب للأداء الطقسي، وهي التي تتكون من حكايات مختلفة مساهمة أحداثها من الحروب و الأزمات التي تعيشها المجتمعات، وتتميّز الأسطورة باللاتاريخية والرمزية، فالأساطير هي أصل ومنشأ فنون التمثيل لأنها تتوفر على عنصر مهم – كما يعتبرها شتراوس — وهو عنصر الصراع فالأسطورة مكمّلة للفكر العلمي فهي تنبع من الرغبة التي تحفّز الإنسان على مواجهة الأزمان، فالأسطورة ترتبط بوجود رجال الأسطورة أو المختصين فيها، حيث يقومون بحفظها والاهتمام بها. [3]

لقد تعدّدت تعريفات الأسطورة بتعدد أنواعها، لذلك لم نجد هناك تعريفا موّحدا، فنحن جميعا نعرف ما هي الأسطورة، ولكن ليس من السّهل أن نقول ما هي، وعليه يمكن حصر الأسطورة في سبعة أنواع وهي: الأسطورة الطقسية، الأسطورة الكونية، الأسطورة التعليمية، أسطورة البطل المؤلمة، الأسطورة الحضارية، أسطورة الأخيار وأسطورة الأشرار.

ومن خلال ما قدّمناه من تعريفات للأسطورة والتراث، تجدر الإشارة إلى التساؤل إذا كانت هناك علاقة بين الأسطورة والتراث « إنّ الأسطورة تراث والتراث هو نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب ومأثورات شعبية وتراث وفلكلور اجتماعي واقتصادي ... وعلاقة الأسطورة بالتراث هي علاقة

---

[1] علال سارة، خلاف سهام: تجليات الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، مسرحية إيزيس "أنموذجا"، إشراف: بريوة سهيلة، مذكرة مكملة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي، كلية الآداب واللغات والعلوم الإجتماعية، 2008،2009، ص 2، 3.

[2] محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط3، بيروت، لبنان، 1981، ص 20.

[3] ينظر: عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، د.ط، الكويت، 2009، ص 39.

استيعاب وتفهّم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي، وليس بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، فقد يكون التراث متمثلا في القرآن الكريم أو بصفة عامة في الدين ». [1]

ومنه فالأسطورة من التراث الذي خلّفه أجدادنا ويشمل جميع ميادين النشاط الإنساني، حيث نشأت استجابة لتلبية حاجات مادية، فالكاتب الأسطوري يستغل كل مادة في التراث الإنساني سواء كان تراث شعبي أو مواقف تاريخية أو إنسانية.

2- الحكاية الشعبية: لقد تعددت مفاهيم الحكاية الشعبية، فنجدها متنوعة بتنوع المعاجم المختلفة، ففي المعاجم الألمانية هي: «الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية »[2]، من خلال هذا التعريف نجد أنّ الحكاية الشعبية عبارة عن قصة ينسجها الخيال الشعبي والتي تتم عن طريق الرواية الشفوية حول حدث مهم، ومن أمثلة ذلك قصة علي بن أبي طالب والغول في غزوة اليمن الكبرى.

يعرّفها (فوزي العنتيل) بقوله: « هي الحكاية النثرية المأثورة التي انتقلت من جيل إلى جيل، سواء كانت مدوّنة كأن تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلا عن مؤلف آخر، أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة تنتقل من شخص لآخر » [3]، فالحكاية الشعبية تنتقل شفاهة، وهي تعكس نفسية الشعب في نظرته إلى حوادث التاريخ وعدم رضاه عن الأخطاء، التي ارتكبها العظماء، وهي بذلك تنتقل بالتواتر ينقلها الجيل السابق للجيل اللاحق.

يحفل التراث الشعبي بكم هائل من طراز الحكاية الشعبية، والتي ما زالت محفوظة وشائعة حتى الآن، إما بفضل التدوين خلال كتب التراث، أو من خلال التواتر الشفهي عبر الأجيال.

« تعتبر الحكاية الشعبية من حيث القدم من أقدم الموضوعات التي ابتدعها الخيال الشعبي، وعرفها الإنسان في كل مكان، فالرواية الشفهية للحكايات أقدم بكثير من التاريخ، ولا ترتبط بقارة واحدة، هي ظاهرة إنسانية عالمية لا ترتبط بزمان فهي تسبق أي زمان محدد، ولا ترتبط بمكان ، فقد ترتبط بعقلية الإنسان الذي ابتدعتها

---

[1] فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، إشراف: عبد السلام ضيف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008،2009 ، ص 58.

[2] طارق الحصري: استلهام التراث في مسرح الطفل، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، 2007، ص 27.

[3] المرجع نفسه: ص 28.

عقليته الجمعية »[1]، فهي أحد أشكال التعبير الجمعية التي عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها، فالحكاية الشعبية تتحرك في عالم غير واقعي، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محددة، وهي حكاية زاخرة بالعجائب.

إنّ الحكاية الشعبية تعدّ الحلقة الكبرى في التراث الأدبي الشعبي، وهي بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين العرب تستهدف تثبيت القيّم الإنسانية، بالإضافة إلى الترفيه والتعليم، كما نجدها تتم بطريقة غير مباشرة عن طريق عوالم غير عالم الإنسان كعالم الحيوانات أو عوالم من صنع الخيال كما في " ألف ليلة وليلة" [2] .

فالحكاية الشعبية معروفة لدى جميع أمم الأرض قاطبة، وهي قصة قصيرة نثرية مجهولة المؤلف، تعيش في ثقافة المجتمع منطوقة شفاهة أو مدونة، أو مطبوعة، لذا يمتد المصطلح – في كثير من الأحيان- ليشمل قصصا يضعها مؤلف معروف الاسم، وتستطيع بعد طبعها، وبفضل خصائصها الشعبية أن تشيع بين الناس، ويتناقلونها رواية، وتهدف الحكاية الشعبية – غالبا- إلى الإمتاع وتقديم مغزى أخلاقي، أو عظة اجتماعية، أو حكمة مأثورة.

3- الفلكلور: يعتبر الفلكلور امتداد للموروث الشعبي الذي لا يزال تعيشه الشعوب بأشكال مختلفة من طقوس وشعائر دينية ورقص وموسيقى، « إنّ مصطلح الفلكلور يعني عند البعض " المأثورات الشعبية "، التي تعني المادة الحية التي مازالت تستعمل بين الناس حية فاعلة مؤثرة في بنية الفكر، لكن هناك شيء آخر لم يؤخذ في عين الاعتبار ألا وهو التراث الشعبي، والذي يعني تلك الرواسب الثقافية التي ضمنتها كتب التراث وتوقف استعمالها حاليا، وتعرف باسم "الأوابد"، ومن ثم فلم تعد حيّة ولا فاعلة في الوقت الراهن ». [3]

إذ يعتبر (1846) بداية التاريخ لحركة الفلكلور البريطانية، ليدلّ على مواد التراث الثقافي الشفهي التي تتداول شفاهة عبر الأجيال، وتتجلى في مختلف الممارسات والأنشطة اليومية، وبهذا فقد ضمّ الفلكلور كل من: العادات والتقاليد المتوارثة عن الأجداد، الدين والمعتقدات والطقوس والشعائر التي يقومون بها من أجل عبادة الآلهة وتمجيدها للفنون التطبيقية والعلمية (كالطب والفلك والصناعات اليدوية)، وتضم أيضا الفنون الجمالية بنوعيها البصرية كالرسم والعمارة، والسمعية كالغناء والحكايات والشعر والأمثال والحكم، بالإضافة إلى السلوك

---

[1] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط 1، الدار المصرية اللبنانية، د.ب، 1993، ص 76.

[2] ينظر: طارق الحصري: استلهام التراث في مسرح الطفل، ص 28، 29.

[3] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، د.ط، دار الساحل للكتاب، الرغاية، الجزائر، 2013، ص 70، 71.

والممارسات المنزلية والخارجية. [1]

فالفلكلور اهتم بدراسة الأساليب الفنية والأنماط السلوكية الجمعية الخاصة بشعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات، فقد كان مقتصرا على فن القول الشفهي بألوان الأدبية المختلفة ثم اتسع مفهوم الفلكلور إلى الإبداعات الشعبية في مجالات: فنون التشكيل والموسيقى والرقص والمعتقدات والعادات والتقاليد.

4- القصص البطولية: من التراث الذي يتوارث عن الأسلاف القصص البطولية المفعمة بالانتصارات والخوارق والغيبيات، قصص الغول والعفاريت والمخلوقات الساحرة، مثل الأساطير، قصص تسرد وكأنّها وقائع حقيقية، غير أنّ الحوادث فيها تحدث على مسرح الحياة الواقعية وليس وراء الطبيعة.

تتحدث بعض هذه القصص عن الكائنات البشرية التي تلاقي المخلوقات الخارقة للعادة مثل: الجن، الأشباح والعفاريت والسحرة، ويرتبط كثير منها بشخصيات مشهورة فارقت الحياة، وأخرى تخبر عن الشخصيات المقدسة والقيادات الدينية، وبعض هذه القصص تبيّن كيف يصنع بعض الناس المعجزات، وينتهي الحدث والأساطير والحكايات الشعبية بنتيجة القصة مثلا: الكنز المخفي ربما تنتهي قصته بأن الكنز لم يوجد حتى الآن، وحكاية البيت المسكون بالأشباح توحي بأن البيت ما يزال مسكونا بالأشباح. [2]

أصبحت القصص البطولية التي هي من نسج الخيال تمثل على مسرح الواقع إلى درجة اعتبارها حقيقية، وكثيرا ما تكون مرتبطة بشخصيات مشهورة اختفت عن الوجود، كما تتعلق بشخصيات دينية مقدسّة في بعض الأحيان تنتهي الأحداث مع نهاية القصة وفي بعض القصص تبقى النهاية مفتوحة.

تعريف المسرح: كلمة المسرح قد تحمل عدّة دلالات، فلا يمكن حصرها في معنى واحد أو كلمة واحدة.

أ- لغة: « سَرَحَ : السَّرْحُ : المال السائم، اللَّيْثُ : السَّرْحُ، المال يُسَامَ في المرعى من الأنعام، سَرَحَتْ الماشية تسْرَحُ سَرْحًا وسُرُوحًا: سامت ،وسَرَحَهاَ هو أسامها: يتعدى ولا يتعدى ،والسَّرْحُ : المال السَّارح، ولا يسمى من المال سَرْحًا إلا ما يغدى به ويُراح، وقيل: السَّرْحُ من المال وما سرح عليك إذا، عاد المسارِحُ كالسّباح وفي حديث أم زرْعٍ: له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح وهو الموضع الذي تسرَحُ إليه الماشية بالغداة للرعي ». [3]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 70.

[2] ينظر: سيت طومسون: الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها، تر: أحمد آدم، د.ط، القاهرة، 1987، ص 80 ،81.

[3] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثاني، ص 257.

ب– اصطلاحا: « المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيّمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيّما مع غيرها في حيّز زماني ومكاني، وفي حالة من التغير والنمو »[1]، وعلى هذا الأساس فإنّ المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر.

وفي تعريف آخر « المسرح هو فن المفارقة ذاتها، فهو نتاج أدبي وعرض ملموس، وهو فن أبدي قابل لإعادة إنتاجه وتجديده، إلى ما لا نهاية، وفن وقتي لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته، إنّه فنّ العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي، فن العرض الواحد، فنّ النتاج الواحد، كما أراده "أرتو" (ARRTAUD) إنّه فنّ "اليوم" وعرض الغد الذي يسعى لأن يكون نفس فن الأمس، يقدمه أشخاص يتبدلون أمام متفرجين مختلفين »[2]، وينصرف مصطلح مسرح أساسا إلى مكان العرض أو الخشبة، وإن كان يلتصق في نفس الوقت بمفهوم النص فهو نتاج أبدي، فهو فن لا يعرف الجمود، لأنه فن الحياة والحركة فهو بذلك متغير لا يبقى على حاله.

وعلاقة المسرح بالتراث ليست جديدة على ما يبدو، فالعلاقة بينهما تغوص بجذورها في أعماق التاريخ الساحقة، فقد ولد المسرح الإغريقي في أحضان التقاليد الشعبية، فكان التراث أحد مكوناته المؤثرة، وما يزال ينجز وسط محيط من التراث في أوروبا مستخرجا من أعماق التراث الفكر والقيم النضالية والتربوية بمعالجات مختلفة باختلاف العصور وتباين الكتاب والمؤلفين في رؤاهم وأساليبهم، ولعلّ خير ذلك على استلهام التراث في المسرح استلهام (توفيق الحكيم) لسيرة "عنترة وأهل الكهف".

المسرح شكل من أشكال التعبير الأدبي يجسّد أحداثا في ظروف آمنة نسبيا، كما هو مكان للأداء والتمثيل، يجسّد أو يترجم القصص أو بعض الإيماءات بالموسيقى والصوت على الخشبة، « فالمسرح في حقيقته ظاهرة يمكن تتبعها عند مختلف شعوب الدنيا، فقد كان الإنسان بالرغم من فقر وسائله التعبيرية وقلّة محصوله من أولويات الكلمات الأساسية المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره، هي الحركة الرتيبة الموزونة، ذلك أن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة إيقاعية، ومثلنا في ذلك حركات الأمواج وتموجات الحقول

---

[1] آن أوبرسفلد : قراءة المسرح ، تر: مي التلمساني، ط1، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1977، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

التي تداعبها أنامل الريح ». [1]

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق، ولا يقلّدها تقليدا مقيّدا بالزمان والمكان الواقعيين، وإنّما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة سواء من شخصيات أو أحداث ويؤلف بينهما في فكره ويحرّكها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة، فيقدّم لنا صورة تمثل حياة صافية من شوائبها وتفاصيلها، ومسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة. [2]

فإذا بحثنا ونقبنا عن المسرح سوف نجده غريب عن البيئة العربية، حيث يتضح أنه منذ نشأته عند الإغريق خلال العصور الوسطى قد امتزج بالدين والشعائر المقدسة، أي أنّ المسرح ما هو إلا تطور للطقوس والشعائر الدينية التي سادت المجتمعات البدائية « يعرّف المسرح في البلاد الغربية منذ ما قبل الميلاد في صور مختلفة يراه البعض في طقوس العبادة الفرعونية أو الآشورية » . [3]

من المعروف أنّ المسرح بدأ كشكل طقسي في المجتمع، حيث اقترب الإنسان البدائي بالرقص خطوة باتجاه المسرح وذلك للتعبير عن الفرح أو الحزن، ومع تعمق الوعي الديني الذي اتخذ أوّل الأمر قالبا أسطوريا، « ومن هنا يميل معظم الباحثين إلى الاعتقاد بأن المسرحية قد نشأت وتطورت من أصل ديني، وأنها في أصولها الأولى لم تكن أكثر من وسيلة يستعان بها على مزاولة الشعائر والطقوس الدينية في مناسبات معينة »[4] .

ويعتبر اليونان أوّل من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاما خاصا، كما أنّ المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني ، كذلك ابتدأ لدى الانجليز لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء، « أمّا المسرحية الرومانية التي كان لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا » [5].

---

[1] عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، ط2، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص 17.

[2] ينظر: محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، د.ط، د.ب، 1947 ، ص 9.

[3] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث اتجاهاتهم الفنية في الشعر ، المسرح، القصة، النقد الأدبي،د. ط، دار المعارف الجامعية ، 2005، ص 227.

[4] جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص 74،75.

[5] المرجع نفسه، ص 9.

إذن فالمسرح كان يعكس الأساطير والمعتقدات الدينية وكان على شكل طقس يمارس من طرف الجمهور على شكل احتفالات يصاحبها الرقص والغناء، فهذه المسرحيات التي كانت تقام مستلهمة من الشعائر والطقوس التي كان مصدرها الديانات.

ومن أجل الحصول على مسرح عربي أصيل قام رواد المسرح العربي بمحاولات تأصيله، وإعطائه صيغة عربية أصيلة شكلا ومضمونا،فقد بالغ المسرحيون العرب بدور المسرح في الحياة العربية، إذ لا ينازعه أي فنّ آخر، فكثر التنظير في أواخر الستينيات ومنتصف السبعينيات، ونادى بعض الذين احترفوا التنظير إلى تأصيل المسرح وإلى سيادة شكل محدد يكون مظاهيا للشكل الأوروبي الأرسطي، في حين ذهب آخرون للتنقيب عن الظواهر المسرحية العربية، في حين ظلوا هم أنفسهم أسرى الشكل الأرسطي في ممارساتهم الكتابية [1].

تعتبر ظاهرة التأصيل « إحدى محاولات تعريف المسرح في الوطن العربي، شأنها في هذا شأن البحث عن صيغة محلية له في كل بلد عربي، وهي محاولات جديرة بأن تؤصل المسرح لا في بلد عربي بعينه وحسب، بل وأن تمد جذوره في البلاد العربية الأخرى » [2]، وتبرز ظاهرة التأصيل وأهميتها لدى فناني المسرح في المغرب العربي، من خلال عرض (مصطفى كاتب) المسرحي الجزائري تمثيل فرقته لمسرحية (روميو وجولييت) وذلك على شكل اقتباس زرع في البيئة لا مجرد نقل الأصل إلى العربية، من خلال العودة إلى الأصل الشكسبيري حتى نستطيع أن نلقي الضوء على الواقع الجزائري.

أمّا في تونس « فإنّ الجهد الرئيسي الذي يبذل في سبيل تأصيل المسرح العربي ودعمه يتمثل في مهرجان مسرح المغرب العربي الكبير الذي يقدّم مرة كل عامين في الحمامات من ضواحي تونس، إلى هذا المهرجان تدعى فرق في المغرب والجزائر وتونس وليبيا » [3]، فالهدف الذي يحققه هذا المهرجان هو احتكاك الفنون المسرحية المختلفة في المغرب بعضها ببعض، وقد امتزجت الاتجاهات المسرحية في كل بلد في المغرب مع اتجاهات أخرى شبيهة لها أو مضادة.

---

[1] ينظر: نديم معلا: وجوه واتجاهات في المسرح، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص 89 ، 90.

[2] فؤاد وهبة: الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، د.ط، دار الكتاب الحديث، 2008، ص 21 .

[3] المرجع نفسه، ص 22.

الجانب

النظري

الفصل الأول: توظيف التراث في المسرح العربي وأشكاله

1- بدايات توظيف التراث في المسرح العربي

2- أشكال التراث المسرحي

1- بدايات توظيف التراث في المسرح العربي:

إنّ التراث يكتسب لونا من القداسة في النفوس لما له من حضور حي ودائم في وجدان الناس، حيث أصبح وسيلة يعبّر المسرحي من خلالها عن رؤاه المعاصرة ، «هناك علاقة حميمة بين بدايات المسرح العربي، وبين محاولات التأصيل له من جهة ... فبعض النقاد والمبدعين قد اقتنعوا كل الاقتناع بأنّ الفن المسرحي هو فن جديد وافد إلينا، لذلك انطلقوا في إبداعاتهم النقدية والفنية من حيث انتهى الآخرون، فقد وجدوا أنّ الإذعان للمسرح الغربي والاعتراف بفضله على الأدب العربي،لا يليق بتاريخ الأدب العربي، ومن هنا دعوا إلى تأصيل المسرح العربي»[1] وبعبارة أخرى، حاول العرب النهوض بمسرحهم وذلك بالعودة إلى التراث القديم للخروج بمسرح عربي أصيل وجديد بعيدا عن شكل ومضمون المسرح الغربي، «فقد ظهرت الخطوات الأولى عن طريق تأصيل المسرح العربي بالعودة إلى النبع ونبش التراث، وفي الوقت ذاته إدخال المفاهيم العصرية الأوروبية في تطويرها بما يلائم العصر، فكان الاتجاه نحو مفهوم القومي، كخلق مسرح لا تشوبه شائبة من أي مسرح آخر، أي جعله عربيا محضا، وذلك بالارتكاز على الوقائع التاريخية التي تشكل القاعدة الرئيسية لمرتكزات النّص ». [2]

كان تأصيل الخطاب المسرحي بالرجوع إلى التراث والموروث الشعبي بدءا من ملحمة (جلجامش) مرورا بمسرحيات الفرجة التي كانت تعرض أمام الجمهور من مسرحيات خيال الظل وانتهاء بفرقة الحكواتي مع معظم الفرق المسرحية والنوادي الفنيّة التي نبتت فوق أرض هذا الوطن الكبير على اختلاف اتجاهاتها.

إذا بحثنا عن المسرح فإننا سوف نجده غريبًا عن البيئة العربية، حيث يتضح أنّه منذ نشأته عند الإغريق وخلال العصور الوسطى قد امتزج بالدين والشعائر المقدسة، أي أنّ المسرح ما هو إلا تطور للطقوس والشعائر الدينية التي سادت المجتمعات البدائية، « عرف الإنسان أشكالاً تعبيرية قبل المسرح مثل الأغنية والرقصة، وقرض الشعر للقص أو للتعليم أو للغناء ومثل فنون ترقيص الحيوانات الأليفة كالقرداتي وألعاب الهواة والمخايلة بعد ذلك والإنشاد والرواية والحكي وفن السيرة، تلك التي انتشرت في منطقتنا العربية » [3]، حيث ثار جدل كبير بين الباحثين والمنظرين حول موضوع المسرح العربي، فهناك من نفى وجوده، وهناك من حاول إثباته، وراح كل طرف يعلّل رأيه، فذهب بعض المؤرخين الغربيين إلى أنّ الثقافة العربية كانت متخلفة جدا إلى درجة لم تسمح بولادة فنّ

---

[1] سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 21.

[2] حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 1999 ص 265.

[3] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص 28.

راقٍ متكامل كفن المسرح، إذ يرجع البعض أسباب غياب المسرح عند العرب إلى العقلية الشرقية والبعض الآخر إلى اللغة العربية «فالأدب العربي شعرا ونثرا عرف كثيرا من النصوص القابلة لأن تتحول إلى مسرحيات ناجحة، وعرف المجتمع العربي أشكالا وأنواعا من الفرجة بنص أو بدون نص، يمكننا أن نطلق عليها مصطلح ما قبل المسرحية أو المسرح».[1] فالعرب في القديم لم يعرفوا المسرح الذي يقوم على العناصر الأربعة (المسرحية، الخشبة، الممثل، المتفرج) وإنّما عرفوا تلك الأشكال الاحتفالية في التراث العربي المنتقاة من الموروث الشعبي والتي تمثل ما قبل المسرح: المقامات، خيال الظل، الحلقة، السامر ...الخ «فالمسرح فنّ من الفنون الوافدة إلى وطننا العربي عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر حيث اتخذ (نابليون بونابرت) ضباطه وجنوده بالقاهرة ناديا في جهة الأزبكية وكان هذا النادي يقدم أحيانا تمثيلات باللغة الفرنسية للترفيه عن الجيش، وكان نابليون يأمل أن يكون المسرح ضمن أدواته للتأثير على الشعب المصري ».[2] ويعود الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأوروبي بشكل عام للبناني (مارون النقاش) الذي قدّم بتصرف في حديقة منزل الأسرة مسرحية البخيل للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير موليير، ثم تبعها ببعض العروض المستلهمة من قصص عربية تراثية.

كانت بدايات المسرح العربي نتيجة الاتصال والاحتكاك بالغرب واقتباس مسرحياتهم، « ويذكر لنا تاريخ المسرح العربي بعضا من رواد الترجمة لنصوص مسرحية أوروبية من لغاتها إلى لغتنا العربية منهم: أديب إسحاق، إبراهيم رمزي، خليل مطران، ونجيب الحداد، سليم النقاش، القباني، محمد عفت، أحمد علوش... » [3]،غير أنّ حركة الترجمة التي صاحبتها نهضة الطباعة والنشر لكل ما هو مسرحي فقد وفقت أيّما توفيق في ترجمة النص الأجنبي إلى اللغة العربية، ومن هؤلاء نذكر: عبد الرحمان بدوي، لويس عوض، عبد القادر القط، طه حسين، وغيرهم ... «إنّ حركة الترجمة كانت مظهر من مظاهر محاولة إمداد المسرح الناشئ بالنص الأدبي تأليفا وهو ما يعني أن نشاط الحركة المسرحية كان أكبر من نشاط حركة التأليف المسرحي التي لم تستطع تلبية احتياجات عدد المسارح في القاهرة والإسكندرية وبعض الأقاليم ». [4]

على الرغم من أنّ تيارات التجديد في المسرح العربي لا علاقة لها بأي جامعة أو درس أكاديمي أو تنظيم فكري ممنهج « إنّما حصلت عليه نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي والبعثات الدراسية والترجمات، التي تعدّ ترجمات

---

[1] خليل المرسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل) ، د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 9.

[2] محمد عبد المنعم عبد الكريم: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، إشراف: د.محمد العرى فرهود، درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1979، ص 33.

[3] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 40.

[4] حلمي بدير: فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، 2003، ص 26.

المسرح في ثقافتين العربية والغربية مهمة وكبيرة لم توازها ترجمة أي ضرب آخر »[1]، فالترجمة هي الأداة التي يمكن بها نشر فن من الفنون، فهي السبيل الوحيد لنقل فن المسرح من أصوله الأوروبية اليونانية في أصل نشأتها، والنقل تصحبه مشاق أولها وجود ألفاظ متقاربة في اللغة المنقول منها وفي اللغة المنقول إليها، بالإضافة إلى تقارب إيقاع لغة الترجمة من لغة الأصل مع الحفاظ على خصوصية التعبير الذاتي.

بعد انتشار فنّ التمثيل في الشام ومصر أصبحت الفرق التمثيلية بحاجة ماسة إلى نصوص مسرحية تقدمها على المسرح، وكان أغلب ما تقدم لهذه الفرق: مسرحيات مترجمة عن الأدب الفرنسي لكبار أدباء المسرح العالميين من أمثال (شكسبير) و(برناردشو) في الانجليزية، و(موليير) و(كورنيه) و(راسين) في الفرنسية.

ومن بين المسرحيات المترجمة نذكر نموذج (مكبث) لشكسبير الشاعر الانجليزي:

من المنظر الأول – الفصل الأول لـ "مكبث":

« (مكان من الصحراء ... رعد وبرق ... تدخل ثلاث ساحرات)

الساحرة الأولى:

متى نلتقي بعد نحن الثلاث أفي الرعد والبرق، أم في المطر؟

الساحرة الثانية:

هنالك تحت صليل الصوا رم والجيش يهزم أو ينتصر

الساحرة الثالثة:

سيحدث ذاك قبيل الغروب .

الساحرة الأولى: وأين المكان؟

الساحرة الثانية: لفيف الشجر.

الساحرة الثالثة: هناك لنلقى على المرج مكبث.

الساحرة الأولى: أحضر شمطاء فيمن حضر.

الساحرة الثانية: إلا قد نادت الضفدع.

الساحرة الثالثة: إذن هيا بنا نسـرع ».[2]

---

[1] ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، د.ط، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص 115.

[2] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 42.

والنماذج كثيرة في مجال ترجمة النص المسرحي بأكثر من مترجم من منابع ثقافية مختلفة عن سابقتها، ومنها ترجمة (وحيد النقاش) لمسرحية (يرما) للشاعر الإسباني (لوركا) التي ترجمها في مصر (وحيد النقاش) وترجمها في تونس (توفيق عاشور).

كان الاقتباس من المسرح الأوروبي وما يزال إلى يومنا هذا عملة كثيرة التداول في البلاد العربية، وذلك منذ أن تعرّف العرب على الفن الدرامي في شكله اليوناني عن طريق الاحتكاك بالغرب ، نجد العديد من الدارسين والنقاد اعتبروا ظاهرة الاقتباس والإعداد ظاهرة واحدة، وهذا ما رفضه (مجدي وهبة) وحاول الفصل بينهما في حين نجد الدكتور (محمد عناني) يوّحد بين الظاهرتين، حيث اعتبر الاقتباس غير وارد، ولكن الإعداد هو الذي يرد بعد الترجمة، وهذا يعني أن الاقتباس والإعداد عملية واحدة« فالاقتباس قد يكون اقتباسا عن أصل، وقد يكون اقتباسا من أصل، والاقتباس (عن) لا يؤخذ من الأصل سوى عنصر أو أكثر و يصوغه صياغة فنيّة، وقد تكون موضوعية أيضا في شكل جديد ومختلف عن النَص الأصلي، أما الاقتباس (من) فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث أو أفعال في نطاق محدود ». [1]

وقد ارتبط الاقتباس وظاهرة الإعداد المسرحي بحركة الفرق التمثيلية في المقام الأول، فالاقتباس ازدهر مع بدايات تعرف العرب على الشكل المسرحي الأوروبي، وقد حدث هذا في مصر عند بداية نقلها لفن المسرح عن الغرب، ودعت الحاجة إلى الاستعانة والأخذ بالمسرحيات الغربية لقلة المسرحيات المؤلفة والكتابة على منوالها، واستعارة بعض المواقف المسرحية وصار الكتاب والأدباء العرب يطلقون كلمة "اقتباس" أو "تعريب" على أية ترجمة كيفما كان نوعها. [2]

أمّا بالنسبة للاقتباس المسرحي بالجزائر « لم تشذ الجزائر عن البلدان العربية الأخرى، فقد اتجه كتاب المسرح عندنا بدورهم إلى الاقتباس منذ الانطلاقة الأولى في بدايات العشرينات من القرن العشرين، واتجه الجزائريون بحكم معرفتهم للغة الفرنسية التي كانت اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر على حساب اللغة العربية إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي ». [3]

إنّ قيام النهضة المسرحية في سوريا كانت بفضل جهود الفنانين الجادين الذين كانوا يعملون في إطار النوادي والمدارس، كما كانت هناك فنون شعبية مسرحية في سوريا تقدم فن القراقوز في المقاهي، إلى جوار القراقوز

---

[1] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 66.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 67، 68.

[3] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ط1، دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 91 ، 92.

كان الفنانون المسرحيون أمثال (جورج) يشاركون في عروض مسرحية في المقاهي والمسارح التي كانت تتألف من الغناء والرقص، إلى جانب هذا كله كانت هناك الفرق التمثيلية التي تزور سوريا في بعض الأحيان، ومن بين هذه الفرق: فرقة "أرطوغل بك " التي حظيت باهتمام كبير.[1]

مارس (خليل الهنداوي) التأليف المسرحي في سوريا في منتصف الثلاثينات فهو أوّل أديب سوري حوّل المسرح من فن معروض إلى فن مكتوب على غرار سابقيه الذين اهتموا بالعرض المسرحي فقط، أمّا هو « فقد كانت المسرحية عنده أدبًا محضًا دون أي اعتبار لخشبة المسرح وإذا كانت هذه النظرة تجعل المسرحية تخسر أهم صفة من صفاتها وهي قابلية العرض المسرحي، فإنها هي تلك الفترة المبكرة من نشأتها قد حوّلتها من فنّ (مشخص) تعتوره النظرة الاجتماعية بالهزأ فتؤخر نموّه إلى أدب راق يفرض قيمته وأهميته في نفوس القراء »[2]،فقد اهتم المسرح في سوريا بالأوضاع التي مسّت مجتمعهم وجسّدوها على شكل مسرحيات تعبّر عن الواقع الإنساني، وبهذا فقد كانت المسرحية المرآة العاكسة لحياة الشعب السوري ،ومنه فالجزائر اهتمت بالاقتباس المسرحي كغيرها من البلدان العربية الأخرى، وبما أنّ اللغة الفرنسية هي اللغة الطاغية في الجزائر فاتجه الاقتباس إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي، وأوّل من فتح مجال الاقتباس كان (محمد المنصالي) سنة 1922 بمسرحية "في سبيل الوطن" ، وبعده اقتبس (علالو) 1926 مسرحية "جحا" وكذلك فعل (محي الدين بشطارزي) حينما اقتبس " المشحاح" و"ثري السوق السوداء" عن (موليير).

أمّا بالنسبة للمسرح المغربي هو الآخر كالمسرح العربي «نشأ في أحضان النّقل والاقتباس ولذلك نجده يحافظ على شكل هذا المسرح، أمّا روحه وأسسه فقد قام بنقلها من التراث المتواصل والمتواجد، والذي لا يخلو من بعض العناصر الدرامية المتحركة التي شكّلت إلى حدّ ما الصورة النهائية لهذا المسرح ».[3]

كانت هناك مجرد تجارب مسرحية في البيئة العربية، فلم يصل إلينا اسم واحد خاض تجربة التأليف المسرحي بوعي كامل خلال النصف الثاني من القرن الماضي،«فقد كان ميلاد المسرح العربي الحديث في لبنان على يد (مارون النقاش) سنة 1847، حيث اقتبس هذا الفن من إيطاليا، حين سافر إليها سنة 1841 وابتدأ تمثيله باللغة الدارجة وكانت أولى المسرحيات التي قدّمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية "البخيل" المعرّبة عن "موليير"،

---

[1] ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 172 ، 173 .

[2] فؤاد المرعي: في تاريخ الأدب الحديث (الرواية، المسرحية، القصة)، د.ط، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1998، ص 239.

[3] محمد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، ط1، دار الثقافة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 34.

وذلك في أواخر سنة 1847 ».[1] ويعود هذا التأخير في دخول هذا اللون الأدبي إلى الوطن العربي، إلى الطابع الوثني الذي كان يميّز المسرح الإغريقي، "تعدد الآلهة وصراعها" وهذا يتنافى والعقيدة الإسلامية، إضافة إلى الطابع القبلي الذي ميّز الحياة العربية بعدم الاستقرار، ولذلك تأخر ظهوره في أدبنا العربي إلى ما بعد عصر النهضة واتصالنا بالغرب.

وبالانتقال إلى مصر نجد أوّل مسرح أنشئ بها هو ذلك الذي قام به (يعقوب صنوع) بالقاهرة في جويلية 1876، وقد اقتبسه من إيطاليا التي درس بها ثلاث سنوات، وكان يجيد عدّة لغات مما أتاح له دراسة هذا الفن دراسة متقنة« ثم وفد إلى مصر من لبنان (سليم النقاش)في أواخر سنة 1876، تصحبه فرقة تمثيلية، ومسرحيات عمه (مارون النقاش)، «البخيل » و«أبو الحسن المغفّل» و« السليط الحسود » وترجم «أوبرا عايدة » إلى اللغة العربية محافظا على طابعها الغنائي، واقتبس من الفرنسية « هوراس » "لكورنيه" و« ميتردات » "لراسين"».[2] حيث كان الناس ينظرون إلى الممثل كنظرتهم إلى المهرّج وكان ذلك في أواخر 1876، وقد قامت الفرقة المسرحية لمارون النقاش بتمثيل أعمالها على مسرح "زيزينيا" بالإسكندرية، واختارت لنشاطاتها روايات مترجمة فقدّمت "هوراس" ثم "ميتردات" ثم رواية "عايدة"، كما نجد (أديب إسحاق) الذي ترجم مسرحية "أندروماك" لـ "راسين" والذي اشترك مع (سليم النقاش) في تأليف عدد من المسرحيات وتمثيلها.

كما نجد (محمد عثمان جلال) الذي عني بالمسرح والترجمة له، فنجده ينقل من الفرنسية ويضفي على مسرحياته روحا مصرية خالصة، وكانت لغته عامية، ومن ذلك روايات "موليير" وسمّاها "الأربع روايات من نخب التيارات" ، وقد ألّف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين، وتمثل البيت المصري والمجتمع الوطني، وبها عُدّ (محمد جلال) أبا المسرحيات الوطنية في العصر الحديث.[3] ثم انتقل المسرح المصري إلى طور جديد بقدوم (أبو خليل القباني) وفرقته من دمشق إلى مصر سنة 1884، إذ خطى بالمسرح العربي خطوة إلى الأمام ، إذ اتجه به نحو التاريخ العربي والإسلامي، وقد امتاز أسلوبه في مسرحياته بأنه أرقى لغة وأقرب إلى اللغة العربية الفصحى.

انقسم الإنتاج المسرحي في مصر إلى ثلاثة أقسام، فالقسم الأول قدّم المسرحية الاجتماعية النّقدية التي تحمل مضمون سياسي انتقادي ومن أهم كُتابها: نعمان عاشور وسعد الدين وهبة، أمّا القسم الثاني فقدم المسرحية التراثية التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين وأهم كتابها (ألفريد فرج)، (ونجيب

---

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د.ط ،دار الفكر العربي، د.ب، د.س، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 26.

سرور)، وقدّم في القسم الثالث مسرحيات سياسية إمّا معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، وكان بعض هذه المسرحيات شعريا والبعض الآخر كان نثرا[1]،ففي بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة في التأليف المسرحي ضيق محدود « لأنّ أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالبا أدبيا إلى جانب المقالة والمقامة إلّا منذ سنوات قلائل، كما أنّنا لم ننقل لغتنا من أدب المسرح قديمه وحديثه إلّا منذ سنوات قلائل أيضا ».[2]

فالتأليف المسرحي المعاصر ينهض إذا على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعد في لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال.

2- أشكال التراث المسرحي:

عرّف العرب والشعوب الإسلامية عامة أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، فالتراث أشكال متعددة ومختلفة نذكر منها: خيال الظل (البابا) الأراجوز، السامر، الحلقة ...

- **خيال الظل**: عرّف العرب أيام العباسيين فن "خيال الظل" « وهو فن مسرحي لا شكّ فيه، وقد كان أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنّه مسرح في الشكل والمضمون معًا، لا يفصله عن المسرح المعروف، إلّا أنّ التمثيل فيه كان يجري بالوساطة عن طريق الصور يحرّكها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا ».[3]

ومنه فهذا الفن ظهر عند العرب حيث اعتبروه مسرحا، وهو من أكثر الفنون انتشارا ومن أروع ما يتلقاه العامة والخاصة، فأشكاله مسطحة تتحرك من وراء شاشة تسمح بمرور الضوء من ورائها بوضع مصباح فيرى الجمهور خيال هذه الدمى من الناحية الأخرى للشاشة، وخيال الظل هو فنّ وافد ترعرع في البيئة المصرية الإسلامية حتى صار أحد فنونها المميزة « ويعتبر من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التي عرفتها مصر والتي تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص متوسلة بالحركة والإماءة للتعبير عن معنى ما بقصد إيصاله للمتلقي »[4]وبذلك تدرجت أهداف خيال الظل من تسلية في حدّ ذاتها، ثم أصبحت رغبة في تسلية وعظية

---

[1] ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 98.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص41

[3] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 43.

[4] كمال الدين حسين :التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 111.

أساسها القصة الدعائية ثم تطور ليشمل مجريات الحياة الواقعية المعاشة في المجتمع أو الممكنة، فعبّر عن مفارح الشعب ومحازنه وآلامه ويودعه خلجات نفسه وأمنيات طموحه ومداعبات وجدانه.

وفي تعريف آخر هو « فن قائم على تمثيل حكاية معيّنة مصوغة في قالب أدبي أو شعبي أمام جمهور من النّاس بواسطة شخوص من الدمى، يحرّكها لاعبون غير ظاهرين خلف ستارة، فتظهر ظلال الشخوص على هذه الستارة، ويقوم اللاعبون برواية الحال وتأدية الحوار وتقليد الأصوات المختلفة، فتظهر القصة بكل ذلك قريبة من الطبيعة والواقع » [1]وبهذا فهو فنّ يقوم على تجسيد حكاية ما أمام المشاهدين بواسطة العرض التمثيلي المتشكل من دمى، حيث يقوم بتحريكها ممثلين غير مرئيين داخل غرفة مظلمة، ثم توضع ستارة من القماش الأبيض من داخل المسرح جهة اللاعبين ويضاء من داخله مصباح، بعدما تطفئ أنوار الصالة وتغلق النوافذ والأبواب، حيث ينعكس ذلك الضوء على الشاشة وعندئذ تظهر الشخوص على الشاشة« من أشهر ما ألّف روايات لخيال الظل وابتدع فيه نمطا جديدا هو(ابن دانيال الكحال) المتوفى سنة 710هـ، وله رواية اسمها (طيف الخيال) والبطل فيها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير ». [2]

أمّا بالنسبة لشخوص خيال الظل فكانت تصنع من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب أو من الجماد كالسفن والأشجار، أمّا نصوص خيال الظل والتي كان يطلق عليها لفظة بابة أو فصل فقد كانت تنتقل شفاهة؛ أي أنّ ما عثر عليه مدونا قليل جدا، ومن أهم هذه النصوص ثلاث نصوص لشمس الدين أبي عبد الله محمد بن دانيال الموصلي، والتي كتبها في أواخر القرن الثالث عشر ميلادي.[3]

– **الأراجوز:** عندما بدأ نجم "خيال الظل" في الأفول أصبح فنانو الأراجوز يأخذون من التراث الكبير الذي تركه فن "خيال الظل" من شخصيات ومواقف وتهريج.

يذكر (محمد صدقي) عن الأراجوز: « قد ظهر في مصر بعد ظهور خيال الظل وبعد مجيء الحملة الفرنسية، وقد ظهر الأراجوز أوّل الأمر على بعض المسارح الخاصة ثم أصبح عاديا أن يرى في الأماكن العامة، فالأراجوز هو ثاني مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية والتي تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى وعرائس

---

[1] محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، ص 125.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشاتها وتاريخها وأصولها، ص 15.

[3] ينظر: كمال الدين حسين :التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 114، 115.

الأراجوز ».[1]

كان الأراجوز يصنع من القماش مع الاستعانة بالحصى والخشب والسلك والورق وعناصر أخرى، وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها في التمثيل، فنجد هذا المظهر يختلف عن خيال الظل، فهذه الدمى لا تحتاج إلى إضاءة خاصة بل يمكن اللعب في أي وقت من النهار أو الليل، فقد ظهر في مصر بعد ظهور خيال الظل وبعد مجيء الحملة الفرنسية غير أنه في بداية الأمر كان في مسارح خاصة ثم بعد ذلك انتشر في الأماكن العامة [2] «تمثل الأراجوزات مشاهد أو روايات، ويتألف نص الروايات من منولوجات وحوار أو العبارات التي تكون بلسان الراوي الذي يشرح تصرفات وتحركات الشخصيات»[3]، إنّ مسرح الأراجوز يعرض علينا أنواع من التمثيلات التي يمكن اعتبارها درامية أو من الأوبرا أو الباليه وغيرها، ومسرح الأراجوز كغيره من المسارح لا يتحدث إلا عن الإنسان ويتناول قضاياه، فالممثل الذي يختبئ وراء الستار هو الذي يقوم بتحريك هذه الأرجوزات والحديث بلسانه.

بالإضافة إلى ذلك فإن للمسرح اليمني «نصيب من مسرح العرائس ولكنّه لم يدخل اليمن بشكله المنظور اليوم، إلا أنّ بعض ملامحه كانت توجد بشكل بدائي في مسرح حنبص "كركوس" وجمعها "كراكيس" حيث كانت تعرض بعض العرائس من خلف ستار صغير يلعب بها الفنان حنبص بأصابعه ويحرّكها كيفما شاء مصاحبا حركتها ببعض العبارات التي كان يمثلها بصوته الممثلون وبموهبته الفطرية، والكركوس كلمة لا تستبعد مأخوذة من الأراجوز "القرقوز" في الأصل كلمة تركية ».[4]

الحلقة: هناك شكل آخر من الأشكال الشعبية ظهر في المغرب وهو "الحلقة" « التي ظلّت تعيش في الأسواق الأسبوعية حتى يومنا هذا، وقد أخذت اسمها من حلقة المستمعين/ المتفرجين الذين يتحلقون في الأسواق حول "المداح" أو"القوال" ليروي لهم إحدى الحكايات أو المغامرات الكثيرة التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب عن أبطال تاريخيين مشهورين أو أولياء صالحين أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية » [5] فالحلقة شكل

---

[1] المرجع السابق، ص 119، 120.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 119، 120.

[3] س.أبرازوف: مسرح الأراجوز، ترجمة رميس يونان، د.ط، د.س، ص 192.

[4] عزيز عايضي، سعد السريحي: توظيف التراث في المسرح اليمني، إشراف :أحمد جاب الله، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 ، 2012، ص 43.

[5] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر،ص11.

من أشكال المسرح يقوم على الفرجة، يمثل في الساحات العامة والأسواق حيث أصبح فنّا منتشرا عند الجزائريين لحب اطلاعهم وشغفهم بالفن.

عرف المسرح الجزائري هذا الشكل من المسرح (الحلقة) «حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي كما يوظف التراث الشعبي » [1]فهذا الفن يقوم أساسا على دور المداح، الذي يعتبر شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع، فمسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج في العرض، كما أنّ اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت، وقبل كل شيء على طاقة فكرية.

كما تعرّف أيضا: « بأنها نوع من المسرح شاع في المغرب يعتمد التماثيل في الأسواق وساحات المدن، إذ تتكون الحلقة حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات والأساطير، ويكون من بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وفي بعض الأحيان يشترك المتفرجون في العرض من خلال حمل بعض المهمات المسرحية أو التمثيل مباشرة مع المجموعة».[2]حيث نجد التمثيل يبدأ بالصلاة على النبي صل الله عليه وسلّم، ويدعى المتفرجون إلى توسيع الحلقة أو تضييقها وهذا ما ولّد تآلفا بين الممثل والمتفرج وإحساس هذا الأخير بمشاركته في العروض التي اختلفت مواضيعها بين الجدّل والهزل.

ويمكن القول بأن الحلقة أداة عظيمة في العمل المسرحي، وذلك لاهتمامها بنقد الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

– **السامر:** يعتبر مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية البشرية فليس فنا أو تقنية فنية بقدر ما هو مكان عرض شعبي تقدم فيه مجموعة من الفصول المتنوعة الشعبية المنبع، « هو حلقة يجتمع فيها المتسامرون، فهو أشبه بمسرح المنوعات المعروف الآن » [3].

فالسامر مكان للعرض الشعبي يجتمع حوله أبناء الشعب ومناسباتهم السعيدة كالزواج أو الفرح وغالبا ما يقام في الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية، تكون مفروشة دائرتها بالحصر أو الكراسي أو الدكك، وفي جانب هذه الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها، فنجدها تتضمن الكلمة واللحن والحركة، وارتجالية الفصول التمثيلية واعتمادها

---

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، د.ط، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، الجزائر، 1998، ص 168.

[2] حاتم الساعدي: محاضرات في النثر العربي الحديث، ط1، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، 1999، ص 137.

[3] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 129.

على شخصية محورية هي المهرّج، الخلبوص أو الفرفور الذي يمثل الطبقة البسيطة، طبقة الشعب [1] و تتمثل درامية عروض السامر في شمولية العرض، فهي تتضمن الكلمة واللحن والحركة، ويستعملون الارتجالية في الفصول التمثيلية تبعا للظروف المحيطة بالعرض، من الأدوات المساعدة نذكر الإكسسوار وكل ملحقات المسرحية وتركيزها على شخصية محورية هي المهرج الخلبوص أو الفرفور الذي يمثل الطبقة البسيطة، ومنه المعلوم أن أول منظر لمسرح السامر هو (إدريس) انتقل إلى البلاد العربية في محاولة لتأصيل المسرح المصري والعربي، وأوّل العروض التي أقيمت على مسرح السامر كانت منتشرة في القرى، كما أنّ فكرة مسرح السامر تمثل بطاقة شخصية في مجال المسرح الشعبي العالمي.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 130-133.

الفصل الثاني: المحاولات الأولى

1- التأليف المسرحي (الشكل والمضمون)

2- الأشكال المسرحية الجديدة

1 ـ التأليف المسرحي (الشكل والمضمون):

العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان، وهذا ما نجده في المسرح بحيث يصعب الفصل بين الشكل والمضمون أو الحديث عن إحداهما بمعزل عن الآخر « فليس بالإمكان فصل المضمون عن الشكل إلا في حالة التعبير عن أحدهما حين نقول إن المضمون هو المعنى أو المغزى أو المراد الداخلي للصورة الفنية في فن من الفنون، وأنّ الشكل هو التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحدّ المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى الفكري للمضمون ».[1]

لعلّ أوّل ما نلاحظه على المسرحية "كشكل" أدبي « أنّها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راو، يقص علينا الأحداث ويعرّفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في رواية مثلا، وإنّما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها».[2]

ولنجاح النّص المسرحي كتابة وعرضا، فلا بدّ من تكامل أجزائه أو شكله ومضمونه، فليس البناء الدرامي قالبا جامدا، إنّما هو تركيب حي متطور متماسك يختلف شكله باختلاف المضمون الذي يعالجه في كل مرة، والذي يقيم علاقات نصيّة وثوابت معرفية تصنع الشكل الذي يتواءم معه ومن ثم « فالشكل ليس شيئا منفصلا عن الموضوع، وإنّما هو الموضوع نفسه، بعد أن نجده في الصورة الملائمة له، وبذلك يتضح مفهوم الشكل العضوي باطنيا الذي يكشف عن نفسه من الداخل وقد اكتسب تحديده مع اكتمال تطور البذرة »[3]، من هذا الترابط بين شقي النّص المسرحي، تكون المسرحية متكاملة الصياغة، وهذا ما يشير إليه "هوبرت هفنر" عندما ذكر أجزاء المسرحية في التقسيم الأرسطي لها بعد طرحه لسؤال يتتبع فيه الأجزاء التي تؤهل الشكل كي يكون شكلا.

فمسرحية "بيت الدمية" للكاتب النرويجي "هنريك إبسن" إحدى مسرحياته الاجتماعية التي كان لها صدى بعيدا بين روّاد المسرح الأوروبي ونقاده، ذلك لأنها قد واجهت الجمهور بتناول غير مألوف ونهاية بالغة الجرأة لموضوع اجتماعي على أن المسرحية لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده، بل من مستواها الفني كذلك وما أضافه المؤلف من تجديد، فلم ينبذ(إبسن) القواعد الأساسية المعروفة ولكنه مزجها بقدرة الفن على الكشف

---

[1] كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، د.ط، الكوفة، بغداد، د.س، ص 46.

[2] عبد القادر القط: فن المسرحية، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 1998، ص 05.

[3] عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، د.ط، مكتبة الآداب، 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، 2002، ص 11.

والتحليل والإثارة الوجدانية والفكرية، بحيث يمتزج الشكل بالمضمون في بناء فني متكامل[1]، فإنّ مرحلة الستينات كانت فاتحة عهد جديد لكتاب مبدعين، نمت فيها جذور التجريب المسرحي في العالم العربي، من ذلك كتابات (توفيق الحكيم)، (يوسف إدريس)، كانت فيها نوع من الانسلاخ والتخلص من براثن القديم وتناول شكل مسرحي عربي جديد يبحث عن التراث وعلى القالب المسرحي الذي يعطي للمسرح العربي بعده الإنساني وهذا الشكل الجديد يتمثل فيما أسميناه بالتجريب.[2]

أما بالنسبة للمسرح التجريبي فقد كان«ظاهرة فكرية جديدة في السبعينيات، كان هو الآخر خطوة نحو التغيير والتجاوز والخلق الجديد، تجاوز ما هو كائن وثابت من أجل خلق الإنسان الجديد، إنسان ما بعد الهزيمة، خلق النفسية لإنسان توّاق لنعمة الحرية والمساواة والعدل »[3]،وهو اتجاه مسرحي عايش المجتمع المصري طيلة السبعينات، من أجل الوصول إلى طموحات الشعب وتحقيق حريته وإثارة عقله، كما يهدف إلى خلق رؤية جديدة لما هو سائد وموجود في الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الفكري،كما يمكن القول بأنّ مسرح التجريب « هو رؤية جديدة في الشكل أو في المضمون، في التأليف، في الإخراج، في التمثيل، في الوسائل التعبيرية، في التكنيك، إنّها في النص الذي يقدم من خلال رؤية جديدة تماما ... في الإخراج إذا استطاع أن يشير إلى آفاق جديدة ويطرح قضايا جديدة ... ويستخدم وسائل تعبيرية جديدة»[4]، ومنه فمسرح التجريب حاول إضفاء نظرة جديدة في كل من الشكل والمضمون وغيرهما من الوسائل التعبيرية والتطلّع إلى رؤى جديدة وطرح أفكار جديدة.

إنّ مسرح التجريب كشكل مسرحي جديد لا يزال فتيا مما يعني قلة الأعمال التجريبية كمّا ونوعا، فأوّل عمل تجريبي بالمعنى الأعلى للكلمة يرجع إلى سنة (1970)، وإن كانت هناك إرهاصات أولى فإنّها لم ترق إلى مستوى التجريب، وأن التجريب في مصر طيلة السبعينات ظل مقرونا باسم السيد (حافظ) لمساهمته الكبيرة ولوضوح رؤيته التجريبية وأن المبدع لم يدخل التجريب لخلق شكل مسرحي جديد فقط وإنّما استجابة لحالة الواقع المصري المتردي.[5]

---

[1] ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحية، ص 243 ، 244 .

[2] ينظر: السيد حافظ: المسرح السياسي 2، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 216 ، 217

[3] المرجع نفسه، ص 211.

[4] المرجع نفسه، ص 22.

[5] ينظر: السيد حافظ، المسرح السياسي (1)، " 6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا"، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2005، ص 104.

ومن التجارب التي لحقت (السيد حافظ)، مسرحية "يا طالع الشجرة" (لتوفيق الحكيم) و"الفرافير والمهزلة الأرضية" (ليوسف إدريس)"والأرانب"(للطفي الخولي)، "ورحلة خارج السور"(لرشاد رشدي)"والوافد"(لميخائيل رومان) و"سليمان الحلبي"(لألفريد فرج) ... هذه تجارب جديدة على الحركة المسرحية العربية بخروجها على التقاليد المسرحية المألوفة في الدراما الواقعية، وتقديمها مفهوما جديدا للمسرح.

(السيّد حافظ) ينتمي إلى جيل يبني رفضه للقديم على أسس واقعية ويبحث عن أساليب جديدة من خلال التجريب، والتجريب على أية حال هو السمة الغالبة في المسرح الحديث، إنّ التجديد في المسرح لا يرقى دائما إلى مستوى الابتكار والإبداع وهدم القيم الكلاسيكية وإنما المسرح الجديد هو الذي تتوفر فيه الركائز الأساسية لفن المسرح في صورتيه الأكاديمية والشعبية.[1]

ومن مسرحيات (السيد حافظ) نجد مسرحية "6 رجال في معتقل 500 شمال حيفا" تحاكم المؤسسة العسكرية، ومسرحية "مدينة الزعفران" تحاكم المؤسسة المدنية « إنّ الهدف الأساسي عند الكاتب ليس المسرح في حدّ ذاته، ليس الصيغة الفنية على أي شكل من الأشكال، ولكنّه الكلمة المضمون، إنّه يمتلئ بمضمون ما، ثم يصبه في قالب فني، ومضامينه ذات صبغة إنسانية عامة، فهي لا تثير جانبا واحدا من جوانب البناء الاجتماعي، إنّك تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعي: الأخلاق، الدين (...) في إطار من الفكر السياسي والاقتصادي والعسكري »[2] فالتجديد ليس مطلقا ولا يمكن أن يكون كذلك وإلا خرج عن إطار المسرح إلى نوع آخر من الفنون، وبهذا فإنّ المجددين في المسرح يحتفظون بجانب من التقاليد ويعدّلون ويحذفون في الجوانب الأخرى.

لا يخل مسرح أوروبي معاصر من دراسات مسرح اللامعقول رغم اختفائه تماما في مصر، بعد انتظاره في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، إلّا أنّ هذا المسرح قد ترك أثارا فنيّة ذات خصائص معيّنة اختلفت كثيرا عن طبيعة المسرح العالمي وتقاليده، « الأمر الذي أثار ضجة عالمية عند انبثاقه لأول مرة في العاصمة الفرنسية باريس نهاية عام (1949) بعد الح.ع.II، عندما قدّم (يوجين يونيسكو) مسرحية "المغنية الصلعاء" التي سرعان ما انتقلت لتصعد على أربعين خشبة في وقت واحد في مختلف قارات العالم، وهو ما كان يعني ترجمة أدب الانفجارة الأولى المكتوب باللغة الفرنسية ».[3]

---

[1] ينظر: السيد حافظ، المسرح السياسي (1)، " 6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا"، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 5.

[3] كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة ، ص 134.

فقد ظهر هذا المسرح في الخمسينيات من هذا القرن كحركة مسرحية جديدة، حيث اختلف حولها روّاد المسرح ونقاده ما بين مؤيّد متحمّس ورافض ساخر، ومن أعلامها (صامويل بكيت) و(يوجين يونيسكو) و(آرثر أدموق)« يعدّ مسرح العبث خطوة بعيدة في سبيل التجريد والبعد عن محاكاة الواقع في صوره الخارجية والبحث عن صورة الواقع في دخيلة النفس الإنسانية، وفيما تنطوي عليه أشكال الحياة وسلوك النّاس من حقائق كامنة تحت ذلك السطح الظاهري»[1].

ولما كان مسرح اللادراما أو اللامعقول حسبما عرف في المنطقة العربية قد مثل اتجاها مسرحيا قويّا ومغايرا لما كان سائدا فيما سبق « فإنّ الجديد الذي أتى به مسرح اللامعقول فيما يخصّ (عنصر العبث) أنه انصرف عن الوحي بالعبث اليوناني القديم الذي تحكمت فيه آلهة وأساطير لا ترحم، كما تشير إلى ذلك التراجيديات الإغريقية، محملا هذا العنصر العصري طابع المهزلة والشكل الهزلي الساخر »[2]، أي أنّه عبث من نوع جديد يثير السخرية بمشاهديه على الضحك في أقوى مواقف الجدّ والتراجيديا، وعلى ذلك تظهر مسرحيات اللامعقول وهي تحمل في نهايتها نهجا خاصا يتبلور سخرية في الختام كمحصلة من محصلات العصر نفسه.

نجد أنّ مسرح العبث في موضوعه يعكس إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من الأوضاع غير المعقولة بسبب الحروب والصراع الطبقي في المجتمع « ثم جاء كتاب العبث فحاولوا أن يلاءموا بين المضمون والشكل بحيث يلتحمان معا بلا تناقض فيصبح الشكل في اختلاط أحداثه وتحلله من المنطق والسياق المفهوم واستخدامه للغة على نحو يمثل ما في لغة الحياة من تناقض وسطحية، صورة لما في واقع الحياة من عبث وأوضاع غير معقولة»[3]،فليس في مسرحية العبث موضوع واحد واضح بالمعنى الصحيح كما هو مألوف في المسرح التقليدي فلا تهتم بتطور الأحداث ونموّها، وقد نجد المسرحية تدّل على موقف واحد ثابت.

ومن المسرحيات العبثية نجد مسرحية " في انتظار جودو " (لبيكيث)، فهذه المسرحية تكشف عن تفاهة وعبثية الحياة في ارتباطها بما لا يتحقق ووجوب التغيير، والتلاؤم السوي بين مقدرة الإنسان وما يمكن أن تحقق له، أمّا في أدبنا العربي فنجد مسرحية " يا طالع الشجرة" (لتوفيق الحكيم) ، وبذلك كان في الستينيات من هذا القرن قد وجد المصوغ للكتابة في مثل هذا اللون حتى يثري الدراما في أدبنا العربي [4].

---

[1] عبد القادر القط: فنّ المسرحية، ص 441.

[2] كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص 138.

[3] عبد القادر القط: فنّ المسرحية، ص 442.

[4] ينظر: سعد أبو رضا: في الدراما اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.س، ص 188.

حرية التأليف المسرحي (في المسرح) واحدة من الأسباب الهامة التي أدت بمسرح اللامعقول إلى التخلي عن كلّ الآداب السابقة، وعن تيارات ومذاهب أدبية وفنية كالواقعية والرومانتيكية وحيثما نقول بأنّ: « مسرح اللامعقول (رومانتيكية) فإننا نعني هذه الرومانتيكية الخاصة التي ولدت معه حاملة طابعا خاصا بعيدا عن أشكال الأرسطية، والبعيدة أيضا عن دراماتورجية هامبورغ عند (ليسنج)، والمشابهة إلى حدّ ما لملحمية (بريخت) في العصر الحديث »[1]وعليه، فالمؤلف المسرحي في درامات اللامعقول لا يقيم وزنا لما تعلّمناه في الدراما من ناحية الصراع الدرامي بمفهومه الأرسطي، وهو لا يفكّر أو يجهد نفسه كثيرا قرب ختام المسرحية أو الصورة التراجيدية، أو الحل الكوميدي عند النهايات.

كما نجد مسرحيات " يا طالع الشجرة" "لزوم ما لا يلزم"، " الحمار يفكّر"، " الطعام لكل فم"، تقوم على تداخل الزمان والمكان واللامنطق في النسق اللغوي في ترتيب كلمات الحوار بما يحقق في عرف الحكيم نفسه لا معقولية الشكل الفنّي، فنجده يفرق بين ما أسماه بمسرح اللامعقول ومسرح العبث، فاعتبر اللامعقول تعبير عن موقفه واتجاهه، أمّا مسرح العبث فهو شيء آخر يتعلّق بالشكل والمضمون [2].

يقول (توفيق الحكيم):«إنّ فن العبث يبتدئ فعلا وينبع أصلا من المضمون: من فكرة أنّ العالم عبث ... لينتهي إلى الشكل العبثي الملائم لهذا المضمون، أمّا في حالتي اللامعقول عندي وضع العالم المعقول في إطار اللامعقول ... هو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول ليعيشا معا في أسرة واحدة »[3]، من هنا نجد أنّ (توفيق الحكيم) قد امتلك حساسية حداثية تختلف عن الحساسية الحداثية الأوروبية الأمريكية فنجده رفض التوقيع على المسكوتات الفنيّة والأبجدية الفكرية وترك للشكل الفني تحديد المحتوى فنجده بذلك انطوى داخل الشكلانية.

من هذا المنطلق يتضح لنا أنّ كلا من المسرح التجريبي ومسرح اللامعقول يبحران في مجرى واحد هو محاولة خلق تقنيات جديدة لمعالجة الواقع الاجتماعي والفكري وذلك بتحطيم القواعد الكلاسيكية القديمة للمسرح والدعوة إلى خلق مسرح جديد.

أمّا فيما يخص المسرحية الملحمية فإنّها ظهرت في أوروبا بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى في أحضان المذهبين الطبيعي والتعبيري، فقد كان المذهب الطبيعي من القرن الماضي أوّل خطوة نحو الملحمية، في حين أنّ التعبيرية

---

[1] كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة ، ص 146.

[2] ينظر: أبو الحسن سلام: اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 74 ، 75 .

[3] المرجع نفسه، ص 75.

هدفها الرئيسي هو إصلاح المجتمع « كانت ظروف الستينات ممهدة لقبول المسرح الملحمي البريختي لمضمونه وشكله، فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي كان هو ما يبحث عنه مثقفو الستينات في العالم العربي، والشكل الجديد كان المطمح للخروج من الدائرة الضيّقة التي وجد كتاب الدراما الواقعية أنفسهم فيها »[1].

من هذا القول نجد أنّ مسرح بريخت الملحمي قد لاقى استحسانا وقبولا ملحوظا بين المثقفين وكتاب المسرح المشتغلين به في فترة الستينيات، وهذه الفترة شهدت ازدهارا ملحوظا، فالمسرح الملحمي البريختي جاء بمضمون وشكل جديد يختلف عما كان سائدا من قبل، فمسرح بريخت يقدّم للإنسان تاريخيا على أنه الأصل في صنع الحياة، وأنّه الكائن الوحيد الذي يعي التحولات الطبقية وصراعاتها ويعمل على حل تناقضاتها، وهو الوحيد الذي تقع على كاهله كل أشكال القمع والاستغلال فيعمل على إزالة أسباب ذلك [2].

إنّ بريخت في نظرية المسرح الملحمي لا يشرك المشاهد المسرحي في الأحاسيس، بل هو يستبدله بمشاهد ناقد لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية، لكن بريخت يجعله ناقما على ما يراه على المسرح عاقلا في برود غير متأجج أو مشتعل[3].

يحاول المسرح الملحمي أن يثني مشاهديه من أن يفقدوا حسّهم النقدي الموضوعي ويتعاطفوا تعاطفا كاملا مع شخصيات المسرحية ويندمجوا معهم، ذلك « بأن يجيء بناء المسرحية وإخراجها وتمثيلها على نحو يظل المشاهدون معه بمنأى عن شخصيات المسرحية وأحداثها، يراقبونها وهم منفصلون عنها، وينظرون إليها نظرة نقدية موضوعية نظرهم إلى قضية تطرح أمامهم في قالب تمثيلي، وهذا ما يسميه بريخت " التغريب" »[4]،ومن هنا يقصد بريخت أن تظل شخصيات المسرحية وأحداثها " غريبة" عن المشاهد، أو أن يظل المشاهد محتفظا بانفصاله عنها، مدركا أنّها مجرد تمثيل، فلا يندمج معها بل يبقى " غريبا " عليها.

نجد بريخت أطلق على القواعد الدرامية التي وصل إليها مصطلح الإغراب« وهو نوع من الفنّ يتخذه الكاتب أو الشاعر أو الدرامي أو الممثل أو المخرج يتعمد تعطيل وصول شيء من فنّه إلى الجماهير أو ليثير ، ثم يصل من إثارته إلى نقطة عدم التوازن الذي يجب أن يحدث بين القطعة الفنية التي يقدّمها وبين شبيهها في الحياة

---

[1] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص 277.

[2] ينظر : محمد بري العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية ، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013، ص 15، 16 .

[3] ينظر: كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص 166 .

[4] المرجع نفسه، ص 420 ، 421.

أو مماثلها في الإحساس »[1]، ومنه نجد بريخت قد استخدم هذا الأسلوب كنوع من الفنّ يهدف من خلاله إلى تشويه الصورة أو القطعة الفنيّة المراد إبلاغها إلى الجمهور، حيث أقام بريخت إغرابه على عناصر ثورية مهّدت لمحاولته الجديدة التي تستهدف تفجير مسرح مصري بأدوات ومفاهيم خاصة،كما نجد التغريب عند (بريخت) يعني دفع المتفرج وحثّه على اتخاذ موقف للقضاء على أسباب اغترابه، أي القضاء على النظام الرأسمالي الخالق لهذا الاغتراب وبذلك يتحقق وجود مجتمع منسجم، يقول (بريخت): « إنّ الاغتراب كحالة يمارسها ويعيشها الإنسان مشروط بعوامل اجتماعية واقتصادية، وأنّ إزالة هذه العوامل هي الخطوة الأساسية نحو إقامة مجتمع إنساني غير مغترب »[2].

وبهذا فإنّ وعي الاغتراب مرهون بوعي الإنسان لهذه الظروف التي تجعله مغتربا ، هناك من يدعي بأن استخدام تكنيك التغريب هو مجرّد مظهر شكلي يعتمده الرّجعيون لطمس المضمون، خاصة حين أضحت الوسائل التغريبية لعبة في يد النّاس، هذه الأخيرة لن تعني سوى التسطيح لهذا المسرح، ولن تكون إلا شكلا مسليّا لا يختلف عن تسلية المسرح البرجوازي، بل إنّ هذه الوسائل والأدوات تمارس على المتفرّج تغريبا مختلفا فتقصيه عن فهم مضمون العمل وخصائصه المميّزة [3].

نجد الكثيرين يتحدثون عن المسرح الملحمي، ولن يقف التأليف فيه كلّما خطا مخرج أو مفكر خطوة في اتجاه الميثولوجيا أو الايديولوجيا، فمثل هذه الميادين الواسعة العريقة، تختزن ذاكرة تجارب ذاكرة الشعوب وأشكالها الفنية التي احتوت مضامينها المنفتحة« فالمسرح الملحمي يفضل المضمون على الشكل لأنه ارتبط إيديولوجيا بالماركسية وتطلعاتها الاشتراكية »[4]، فمن يتتبع إخراج المسرحيات الملحمية لبريخت وغيره، يجد أنّ اهتمامه بالشكل مواز للمحتوى، فالدال عنده أحيانا مدلولا وإلا كيف يعود للحكاية وثوبها الشعبي ولغتها الشفهية المنفتحة، ولا يهتم بالقول وطريقة الحكي وسياق العرض.

ربما يكون هذا المسرح الأكثر حضورا في ذاكرة وعمل المخرجين، ليس في أوروبا بل في عموم مسارح العالم، ومنه انطلقت معظم التجارب الوطنية التي حملت خصوصيات وهويات الأوطان.

---

[1] كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص 166.

[2] محمد بري العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ص 49.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

[4] ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، ص 75.

لقد تطرّقنا فيما سبق إلى مفهوم المسرح، ففي أبسط تعريفاته يمكن اعتباره شكلا من أشكال التواصل الإنساني، فالمسرح كشكل من أشكال الأداء الفني يعتمد على التواصل ما بين مؤد يقوم بدور المرسل، ومشاهد يستقبل الخطاب الثقافي الذي يسلكه العرض المسرحي،فنجد أنّ المسرح منذ القدم كان يؤدي رسالة تعليمية باعتبارها عملية بين طرفين أحدهما هو المعلم (الممثل هنا)، والمتعلّم (الجمهور) « هذه القدرة التعليمية للمسرح والدراما – باعتبارهما من الفنون الأدائية – وظفها الإنسان في رحلة بحثه عن وسيلة لنقل خبراته، وتواصله مع الآخر منذ أن وجد على سطح الأرض، فقبل أن تنتقل مع فن الأداء إلى المسرح، وقبل أن يعرف الإنسان أصول فن التمثيل، كان يستعين بالسرد والتعبير الحركي للتواصل مع الآخرين لنقل خبراته الحياتية إليهم بقصد تعليمهم»[1]، هناك علاقة بين المسرح والعملية التربوية، فالعملية التربوية هي عملية نمو مرغوب فيها، يشمل الفرد من جميع جوانبه الجسمية والعقلية ... والمسرح وحده لا يستطيع أن يلبي كافة الاحتياجات التربوية في كل هذه المجالات، فدور المسرح في التربية لابد وأن يتكامل مع العديد من المناهج والأساليب الأخرى التي تعمل في توافق من أجل التنمية الشاملة للفرد وهو هدف التربية بوجه عام، فنجد تعليمية المسرح هي التي دفعت التربويين والمسرحيين إلى محاولة توظيفه كوسيلة ووسيط تعليمي داخل المؤسسات التعليمية [2].

كان هدف المسرح التسلية والترفيه عبر أشكاله المختلفة، بالإضافة إلى المتعة التي تتضمن إعمال المتفرج لعقله وفكره فيما يراه، ويحاول الاستفادة منه في تغيير حياته خارج نطاق المسرح، ولذلك حرص على مواجهة مشاهديه بقضايا إنسانية جادة يتطلب التقييم والحكم والسعي إلى تغييرها، ولذلك فهو يقترب إلى ما يسمى بتعليمة المسرح « لقد بقيت المسارح دور تسلية فقط للطبقة التي طبقت الفكر العلمي في مجال الطبيعة ، ولكنها لم تجرؤ على إدخاله إلى مجالات العلاقات الإنسانية لأن الفكر العلمي سوف ينور هؤلاء النّاس، مما يدفعهم إلى التمرّد على واقعهم وتغييره، ولذلك فإنّ التسلية التي يقصدها بريخت ليست هي التي يتم طرحها في المسارح البرجوازية باعتبارها كل شكل ولا شيء غيرها»[3]، فحسب بريخت أن المتعة لا تتعارض مع الفنّ ولهذا دأب بعض مفكري عصر التنوير على نقض المسارح البرجوازية السائدة ونقض علم الجمال البرجوازي.

إنّ النشاط المسرحي الذي يقدّم داخل المؤسسات التعليمية تعليميا بالضرورة ، يعتمد على توظيف أدوات وتقنيات فن المسرح، لطرح عدد من المواقف والخبرات الحياتية وبعض النماذج الإنسانية التي يتعلم منها التلاميذ

---

[1] كمال الدين حسين: المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2009، ص 20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 22، 23 .

[3] محمد بري العواني: دراسات مسرحية، نظرية وتطبيقية، ص 34.

ويأخذها قدوة يحتذى بها في مختلف المجالات الأخلاقية، الاجتماعية، التعليمية، اعتمادا على مشاركة التلاميذ سواء كمؤدين أو مشاهدين للمسرحية ولا ترتبط هذه العروض بالشكل التقليدي فقط للمسرحية، فطبيعة مثل هذه العروض تسمح بالتنوع في مكان العرض بداية من حجرات الدرس والأنشطة إلى فناء المدرسة ... فمصطلح المسرح التعليمي يشمل التوظيف المتنوع لأشكال المسرح داخل المؤسسات التعليمية، فيعرّف المسرح التعليمي بأنه « استخدام المسرح كوسيلة تعليمية عن طريق تحويل بعض المناهج والمواد المقررة إلى أعمال مسرحية بسيطة، وذلك من خلال توظيف الخبرات المسرحية للإسهام في العملية التربوية بصفة عامة، والعملية التعليمية بصفة خاصة»[1].

في الأخير نخلص إلى أن المسرح التعليمي هو توظيف النشاط المسرحي بتقنياته وأدواته داخل المؤسسات التعليمية وذلك بقصد تعليم التلاميذ وتدريبهم على فنّ المسرح، واكتشاف وتنمية المواهب الفنية، ومن جهة أخرى بقصد المساعدة في العملية التعليمية من خلال ما يعرف بمسرحية المناهج في إطار درامي بمشاركة التلاميذ في هذا العرض المسرحي، والذي يتم داخل حجرات الدرس أو في المسارح التقليدية.

وخلاصة القول أنّ كلّا من المسرح الملحمي والمسرح التعليمي في الستينيات قد اكتسب احترام المنظرين والمثقفين الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي والتعليمي في تنوير المشاهدين، وقد بدا تأثيره على كتاب المسرح بدرجات متفاوتة في أدبنا العربي المعاصر.

بداية يمكن القول إنّ المسرح السياسي موغل في القدم، فقد ظهر في المسرح الإغريقي خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وكما هو معروف أنه نشأ من احتفالات (ديونيزيوس) إله الخمر والخصوبة مصاحبة بالغناء والرقص.

كما نجد أنّ بدايات المسرح السياسي تعود أيضا إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى كجزء من منهجية الحداثة التي رافقت انهيار النظم الدينية والعسكرية، إلا أننا سنجد البعد السياسي في المسرح يمتد إلى فترات بعيدة إذا ما عرفنا أنّ معظم التراجيديات كانت سياسية، وتتحدث عن الحكم والحرب والقرارات المصيرية،ومن هنا لم يعد الفهم للمسرح السياسي يفهم إلا في إطار المعارضة لأهداف الدولة وخططها ومشروعاتها [2].

أمّا في نهاية القرن التاسع عشر، تحول المسرح السياسي إلى فن له خصوصية تنفيذية ورؤية إخراجية ومادية تأليفية مغايرة لسياق التأليف السابق، الأمر الذي استوجب توصيفات فنية جديدة لما يطرحه (ألفريد جاري) مثلا: « لنجد ونحن ندخل القرن العشرين أن شكلا فنيا جديدا بدأ يدخل ميدان التأليف المسرحي، وهو انتقاد الشخصيات الحاكمة والدولة وبرامج الحكومة والدعوة لنصرة قطاعات الشعب الفقيرة والحديث عن الاستعمار

[1] كمال الدين حسين: المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ص 31.

[2] ينظر: ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، ص 58.

والكولنيالية وغيرها »[1]، حيث تطلبت هذه النقلة الجوهرية في فهم الحياة العامة رؤية سياسية جديدة وجدت مداها في الثورة الفرنسية .

تعرّف الدكتورة (سامية أحمد سعد) المسرح السياسي بقولها: أنّ « المسرح السياسي هو مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صفة سياسية معينة »[2]، نجد من هذا التعريف أنّ المسرح السياسي ذو محتوى سياسي إذ يعالج قضايا وأفكار سياسية غايتها تعليم الجمهور.

كما يعرّف (ألفريد فرج) هو الآخر المسرح السياسي بأنه « بناء من صور ومشاهد مسرحية تعبيرية، تجمع في جدارية كاملة صورا، بالإضافة إلى تفاصيل القضية السياسية التي يقصد المؤلف طرحها .. ، كما يتميّز بالمرونة والطواعية، والقبول للإحلال والإبدال، ومسايرة الأحداث، ومن ثم قوته التعبيرية، وقدرته على التأثير »[3]، ومنه نجد (ألفريد فرج) في المسرح السياسي ربط بين الفن والسياسة من خلال رصده لمشاهد مسرحية تحمل في طيّاتها قضية سياسية أراد إيصالها للمشاهد والتأثير فيه.

من خلال التعريفات السابقة للمسرح السياسي، تكونت شخصية المسرح السياسي، فمنذ منتصف الستينيات بدأت تظهر دعوات التحرر تحاول عبر استفادتها من تقنيات المسرح السياسي في العالم أن توجد شكلا مغايرا لهذا المسرح يتناسب ووعي المتفرج العربي، حيث لم يعد المسرح السياسي بأشكاله المختلفة كافيا لمواجهة هزيمة "حزيران 1967 "، فإنّ أهم شيء في المسرح السياسي هو دراسة المتفرج وإشراكه في العمل المسرحي ليصبح أساسيا في الفعل المسرحي [4].

كما نلاحظ أن «تطوّر المسرح السياسي في مصر من خلال أعمال أحمد شوقي (1868 – 1932) رائد المسرح الشعري في مصر، الذي هدف إلى التأكيد على الطابع القومي الوطني، ورجع إلى التاريخ ليستقي منه موضوعات سواء تاريخ مصر، كما في مسرحية " كليوباترا" و "علي بك الكبير" أو تاريخ العرب كما في "مجنون ليلى" و"عنترة" و "أميرة الأندلس" »[5].

نجد أيضا مسرحية "هل أنت الملك تيتي" للكاتب (مهدي بندق) يدور موضوعها حول موضوع سياسي، فالصراع الداخلي يقوم ما بين هذا الملك المنحاز طبقيا للكادحين والنخبة السياسية، أمّا من حيث

---

[1] ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، ص 58.

[2] توفيق موسى اللوح: اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2008، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

[4] ينظر : المرجع نفسه، ص 21.

[5] المرجع نفسه، ص 33.

الشكل فقد استخدم (بندق) الشكل البريختي بتحوير خاص يلاءم به المسرح الشعري، فالشاعر المسرحي بدرايته الفلسفية الحداثية يعمد إلى شكل يمكن تفكيكه، فلا شيء ثابت في منظومة الشكل بمعنى الثبات [1].

يمكن القول أنّ المسرح السياسي كان إفرازا تاريخيا ظهر في زمن المعاناة وهو مسرح وإن اختلفت تجلياته فهو ذو أهداف متقاربة ، لا تختلف فيما بينها إلا اختلافات طفيفة، لكن يبقى الهدف الأساسي عنده هو التعريف بإثارة الوعي في سبيل التغيير.

2- الأشكال المسرحية الجديدة:

لقد أدرك المسرحيون العرب إفلاس المسرح المأخوذ من الشكل المسرحي الغربي حتى وان كانت مواضيعه عصرية أو تراثية،فقد بدأوا بتوظيف مضمون التراث أولا ثم شكل التراث ثانيا، أما الأشكال المسرحية العربية القديمة، فقد اندثر بعضها مثل طقوس العبادة، مواكب الخلفاء، المولد النبوي ....، وبقي من هذه الظواهر الحكواتي ومسرح الحلقة والراوي والسامر ...«لقد تعاونت ظروف الحضارة الغربية المعاصرة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية مع منجزاتها الفكرية والعلمية في تأكيد عدم صلاحية الأشكال الفنية التقليدية التي عاشت في ظل الواقعية واستمدت منها مقوماتها، ومن ثم الحاجة إلى أشكال جديدة غير الأنماط التقليدية الواقعية للشخصيات والأحداث » [2]. ولهذا نجد تطور الاتجاهات المسرحية الحديثة التي ثارت على الدراما الواقعية إلى التحلل من العناصر التقليدية كالمحاكاة وسعت إلى اكتشاف أشكال جديدة تساير متطلبات العصر وتطوراته، ومن هذا المنطلق جاء المسرح الجديد في إنتاج الثائرين على الدراما الواقعية وأشهرهم (بريخت ويونيسكو وصامويل بيكيت) الذين حاولوا تقديم مسرحيات جديدة تقدم إضافات حقيقية للمسرحية المعاصرة.

تعدّ تجربة تحويل التراث إلى نصوص درامية حديثة واحدة من تطورات المسرح العربي وانفتاحه على التجريب، حيث نجد مسرح (بريخت) والرؤية الملحمية التي توفرّها حياة الشعب وحكاياته وموروثه قد أصبحت وجها تحديثيا للمسرح العربي كله، لتبدأ رحلة المسرحيين العرب في تقليب الحكايات والأحداث ومزجها بالمعاصرة كواحدة من الخطابات السياسية والفكرية الحديثة [3].

إنّ ملامح التجريب الذي عرفته مرحلة الستينات وبداية السبعينات برزت بشكل أكبر عمقا في مصر، فكانت أهم محطة نالت من الإشعاع الفكري ما لم ينله بلد آخر في الوطن العربي، فنجد « محاولة مسرح

---

[1] ينظر: أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ب، 2007، ص 105 – 109.

[2] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص 260

[3] ينظر: ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، ص 127.

الجيب في مطلع الستينات ، والتي بدأت باهتة وخجولة، مرورا بتجربة (يوسف إدريس)، وهي من العلامات البارزة في مجال التجريب ، فكانت أوّل خطوة تنظيرية نقلها لنا بواسطة مسرح (السامر) كأحد الأشكال التعبيرية التي تختزنه ذاكرة المجتمع في الريف المصري »[1].

وبعدها توجهت بمسرحية "الفرافير" التي أثارت فوضى وردود أفعال بين مؤيد ومعارض لها، « اعتبرها محاولة فريدة حاول تأسيس خطاب مسرحي أصيل، بالمقابل اعتبر البعض الآخر هذه التجربة المسرحية قد دخلت فضاء التأصيل ولكن من غير بوابته الحقيقية، دخلته من نافذة الشكل ومهما قيل عن أصالة هذا الشكل ومصريته وانبثاقه من قريتنا الشعبية فالواقع أنه لم يستطع أن يعيش طويلا في مسرحنا »[2]، من هذا القول نجد أنّ (يوسف إدريس) قد ضيق الخناق على نفسه عندما اعتبر "السامر" كشكل واحد لاحتضان هذه التجربة، فنجد الشكل قد طغى على حساب المضمون في مسرحه هذا.

الشيء نفسه بالنسبة (لتوفيق الحكيم)في بحثه عن "قالبنا المسرحي" ففي رأيه حتى يسمى قالبا حقيقيا عليه أن يكون صالحا لأن تحب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها سواء كانت عالمية أو محلية، (فتوفيق الحكيم) عندها اقترب من التراث في مسرحياته "يا طالع الشجرة"، "الطعام لكل فم"، حاول هذا التراث التعبير عن هموم الإنسان المصري، إلا أنه حين وصل إلى القالب الذي كنا ننتظره ضاع في متاهات من المغالطة حين رأى أن القالب الغربي النموذج الأمثل لاحتواء كل التجارب [3]. فنجد بعض المسرحيين العرب قد لجأوا إلى توظيف المضامين التراثية في إنتاجهم المسرحي، اتجه جيل جديد من المسرحيين العرب خاصة بعد الستينيات من القرن العشرين إلى توظيف أشكال جديدة لم تكن معروفة عند سابقيهم .

ومن بين المسرحيات نجد مسرحية " صقر قريش" ل(محمود تيمور)، ومسرحية "الحاكم بأمر الله" (لإبراهيم رمزي)، ومسرحية " أمير الأندلس" (لأحمد شوقي)، قد استمدوها من التراث العربي، ومن التاريخ الحديث استمدّ (إبراهيم رمزي) مسرحية " أبطال المنصورة" و(ألفريد فرج) مسرحية " سليمان الحلبي"، ومن التراث الشعبي استمد (الحكيم) من "ألف ليلة وليلة" مسرحياته "شمس النهار" و"شهرزاد" و"السلطان الحائر"، ومن التراث الديني استمدّ (توفيق الحكيم) مسرحية " أهل الكهف"، ومن السير الشعبية مسرحية (ألفريد فرج) "الزير سالم" [4].

---

[1] السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007، ص 155.

[2] المرجع نفسه، ص 156.

[3] ينظر:المرجع نفسه ، ص 156.

[4] ينظر :قارة محمد سليمان: بدايات توظيف الشخصية التراثية في المسرح العربي، مجلة الناص ،العدد17،جوان 2015،ص 53 ، 54.

كما نجد (سعد الله ونوس) في مسرحية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " اعتمد على تراث الشكل في المسرح السوري، خاصة عند (أبي خليل القباني) الذي كتب نصا عنه « فمسرح المقهى ومسرح الشارع، ومسرح الزقاق هي الأشكال الفنية على الشكل الملحمي الشعبي، وكان من نتائجها أن هيأت جمهورا يتقبل لسان الممثل وهو يحكي عن حياة الناس ومشكلاتهم، فكان الشكل الارتجالي مقبولا فنيا ووعاء يمكن أن يملأه الفنان بشتى أنواع اللغات البصرية والسمعية المرئية »[1]، فالفن الارتجالي له جذور في الثقافة العربية من قرقوز والحكواتي الشعبي إلى طرح المعالجات الدينية بأزياء وموسيقى في المناسبات والأعياد بما يشبه الكرنفالات الشعبية، فمسرح (ونوس) لا يعالج قضايا فقط، بل يطرح أشكالا حديثة للمسرح، وهو ما يجعله من أهم الحداثيين الذين غيروا من سياقات المسرح في الوطن العربي.

إنّ المسرح التجريبي السوري ، فتح نافذة على المسرح العالمي وعلى مختلف الثقافات الإنسانية، مقدما مثالا يحتذى بالتثاقف ، فنجد في الجهة الأخرى تجربة فرقة المسرح الجديد التونسية، التي اختطت لنفسها مسارا خاصا بها يلامس الحياة اليومية للناس والتناوب بين الحوار والسرد، ملاحظة الناس التي قد تصل حدّ المعايشة إلى خشبة المسرح [2].

وفي الإطار المغاربي ذاته، وفي الفترة نفسها ظهر المسرح الاحتفالي الذي نظر له الكاتب المسرحي (عبد الكريم برشيد) « ومشكلة المسرح الاحتفالي ليست في ذلك السيل من التعريفات التي صدر بها، وإنّما في الإيغال في التنظير في حين أنّ الممارسة كانت كفيلة باختباره وامتحان طروحاته ومدى قابليتها للتطبيق، ناهيك عن أن العرض المسرحي وحده يظهر إمكانية التعديل وسدّ الثغرات والفجوات النظرية »[3]، على الرغم من أنّ كثيرا من نصوص (برشيد) اكتملت دورة حياتها على خشبة المسرح إلا أنها لم تقدم بشروطها الاحتفالية ولم تحدث ذلك الانقلاب في العلاقة مع الآخر المتفرج.

ذهب (عبد الكريم برشيد) إلى ضرورة التعامل مع التراث والانفتاح على الثقافات الأجنبية، باعتبار أن الكتابة منفتحة ومتفاعلة مع الكتابات العالمية الكبرى من أمثال (بريخت، بيرنديللو ويونيسكو، بيكيث) بالإضافة إلى حسابات (الجاحظ) و(الهمداني) وأشعار (ابن الرومي) وبابات خيال الظل وحكايات شهرزاد

---

[1] ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، ص 133.

[2] ينظر: نديم معلا: وجوه واتجاهات في المسرح ، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص 102.

[3] المرجع نفسه، ص 105.

وملامح الرواة والمداحين في الأسواق، وهكذا تكون هذه الكتابات معاصرة لأنها أصيلة وهي أصيلة لأنها معاصرة[1].

يعدّ (الطيب الصديقي) من أكثر الفنانين اشتغالا في هذا الميدان، « فقد كان السباق إلى بلورة المسرح الاحتفالي الذي نظر له (عبد الكريم برشيد)، وأثراه الصديقي بالتجارب التطبيقية الإخراجية وقد ثار على الخشبة الإيطالية، وخرج بالمسرح إلى الفضاء المفتوح إلى الساحات العمومية والملاعب وساحة جامع الفناء »[2]، إذ جعل من المسرح فنا شعبيا احتفاليا كما استعمل عدّة تقنيات في التعبير عن تجاربه المسرحية كالحلقة وفن البساط والقالب الأرسطي ومسرح اللامعقول وذلك للتحرر من قواعد المسرح الأرسطي.

أمّا الناقد الذي نظر للاحتفالية ، وأسّس لها منهجية ، فهو الكاتب (عبد الكريم برشيد) الذي كانت تنظيراته نتاج ممارسات طويلة ذات جذور، ومن دون ذلك لم تكن لتنجح أي محاولة تجريب من خلال التقليد أو تعقب تجارب الغير.

نجد أن حوار التراث مع الواقع المعاش قد تبلور بشكل واضح مع جيل النكسة الذي يحلم بغد أفضل، وسرعان ما فوجئ المسرحيون العرب بسياسة قمعية اتجاه شعوبها، وهكذا قاموا بالتعبير عن المسكوت في شكل محنط بالتراث هروبا من اللاديموقراطية، كما نجد دعوة إلى « استلهام التراث وكسر الإيهام المسرحي بالاستعانة بالراوي –المقلد– الحكومي وإخراج المسرح من صالونات العرض إلى ساحات عمومية على شكل حلقات أو ما يسمى بخلق المسرح داخل المسرح، اعتمادا على أساليب بسيطة تتلاءم وتكوين الإنسان العربي ... كما فعل (سعد الله ونوس) من خلال "بياناته لمسرح عربي جديد" ودعوته إلى تسييس الكتاب المسرحي ودعوات كل من (عز الدين المدني) في تونس، و (عبد القادر علولة) بالجزائر »[3]، كلّ هذه الدعوات ستفتح عهدا جديدا في مسيرة المسرح العربي سواء من خلال أعمالهم و تنظيراتهم من كونها وافدة أو مستوردة.

كما نجد تجربة (فرقة الحكواتي) التي حاولت أن تخرج عن الطرح القديم، فهي عاينت الواقع وأعادت قراءته، حيث خرج أعضاؤها بتصور ينهض على اعتماد "الحكواتي" هذه الشخصية الشعبية الفاتنة والمؤثرة، وسيلة وتقنية مسرحية، لكن الحكواتي هنا ليس راويا أو ساردا لنص أو حكاية جاهزة، المرجع والمصدر هو الحياة اليومية

---

[1] ينظر: السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، ص 159.

[2] ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح، ص 137.

[3] السيد حافظ : الأشجار تنحني أحيانا، ص 160.

الراهنة « فالحكواتي هو ذلك الذي يؤنس سهرات الناس ويمتعهم بحكاياته، والجو أقرب إلى احتفالية بسيطة، النص ينشأ يتكون يتشكل من قبل الجماعة، والأداء مقاربة غير تقليدية تتحرر من الأنماط السائدة والتقليدية»[1].

إنّ المؤثرات الأجنبية هي التي شكلّت الأرضية التي وقفت عليها تجربة الحكواتي ، هذه الأخيرة عرفت كيف تعير إنتاج التراث الشفوي وتلتقط امتداده وحضوره في الحياة اليومية، وكيف تحيل نشاط الممثل الإبداعي ليصبح جزءا من نشاط عام يتحرر فيه من كل القيود التي تحدّ من عفويته ، فنجد مسيرة الحكواتي لم تتواصل في السنوات اللاحقة، بل إن تجربتها التي بدأت تنضج وتتعرف على ذاتها من خلال الممارسة الإبداعية الحياتية [2].

إنّ مثل هذه التجارب (تجربة الحكواتي) قد طالبت بخلق هوية المسرح العربي وبتأصيله في السبعينيات من هذا القرن، وقد امتاحت دعوات التأصيل والهوية من صحوة سياسية تكاد أن تكون شاملة « فقد ضمنت تجربة (الحكواتي) ما هو أوروبي ولم يخرج هذا التضمين على نسيج الحكواتي – الراوي العربي – أو يبدو نتوءا أو تهجينا فجّا لا يعرف له أصل أو مثال، وهذا نمط آخر من استيعاب أو تمثل آخر، وانفلات من التبعية »[3] .

وبهذا يعتبر (الصديقي) من أهم المسرحيين العرب الذين نهلوا من التراث وأعادوا توظيفه في أشكال جديدة تساير متطلبات العصر، فقد « سعى الصديقي إلى الجمع بين النزعة التسجيلية الوثائقية التي ميّزت مسرحه التاريخي، وتوظيف الأشكال التعبيرية التراثية والتقليدية وخاصة منها فن الحلقة الذي ساعده على خلق مسرح شامل يقطع مع النمط الإيطالي الكلاسيكي للتشخيص ويعانق أسلوبا جديدا يخصب تجربة التحاور مع التراث، يقوي من فرص التفاعل معه »[4].

فمنذ بداية الستينات من القرن الماضي نجد (الطيب الصديقي) قد لجأ إلى التراث الفرجوي، وفي مقدمته الحلقة ، فهي نوع من المسرح شاع في المغرب يعتمد التمثيل في الأسواق وساحات المدن، إذ تتكون الحلقة حول فنانين ممثلين يقدّمون الحكايات والأساطير، ويكون من بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وفي بعض الأحيان يشترك المتفرجون في العرض من خلال حمل بعض المهمات المسرحية أو التمثيل مباشرة مع المجموعة، حيث كان الحفل يبدأ بالصلاة على النبي – صلّ الله عليه وسلم – ،ويدعى المتفرجون إلى توسيع الحلقة أو تضييقها وهذا ما ولد

---

[1] نديم معلا: وجوه واتجاهات في المسرح، ص 83.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 104.

[3] المرجع نفسه، ص 105.

[4] هيثم الزبيدي: مجلة الجديد، نوري الجراح، العدد 18، يوليو 2016، ص 103.

تآلفا بين الممثّل والمتفرّج وإحساس هذا بمشاركته في العرض التي اختلفت مواضيعها بين الجدّ والهزل [1]، فهي من أهم المظاهر الاحتفالية والجمالية لا تنتظر سوى من يلتقطها ويقوم باستلهامها في الاعداد المسرحي الحديث.

« نرى (الصديقي) أواسط الستينات يوظف بعض أشكال هذه الفرجات الفطرية في مسرحه وذلك دون ثرثرة نظرية زائدة أو إدّعاء فج، فعل ذلك في مسرحيتيه الرائدتين " سيدي عبد الرحمان المجذوب 1968 " و"الحراز 1970" وفي رائعته "مقامات بديع الزمان الهمداني 1971"، حيث يستلهم شكل الحلقة الشعبية »[2] .

وقد ساعد هذا الانفتاح الأشكال الفرجوية التقليدية المتمثلة في الحلقة الشعبية خاصة على توسيع أفق الممارسة الدرامية العربية التي ظلت مسيّجة بالعادات والتقاليد الكلاسيكية، وأشرعتها على إمكانات ومنطلقات مبتكرة خوّلتها زرع دينامية جديدة في جسد الإبداع المسرحي العربي.

ظل المسرح عقيم التوجه منكفئا على ذاته يراوح في مكان ، في حين نجد الميثامسرح مرحلة جديدة لكسر هذه الأنساق النمطية والنظم التي سارت عليها النظرية الأولى محاولا وبكل جهده إيصال المتلقي إلى مكونات فكرية لا أشياء تغيبية للعقل،فنجد (مانفريد شميلنغ) يعرّف المسرح داخل المسرح بقوله: « إنّ المسرح داخل المسرح – في شكله المثالي – عنصر مدمج داخل دراما معينة، يتوفر على فضائه الركحي وعلى كرونولوجيته المتميّزة، بشكل يتأسس معه تزامن فضائي وزمني للإطارين الركحي والدراماتورجي، ويقدم المسرح داخل المسرح عناصر تكوينية متعددة تعيد إنتاج عناصر المجموع»[3] .

وعليه فإنّ المسرح داخل المسرح هو بنية حكائية ومشهدية مضاعفة مدمجة داخل بنية أكبر هي بنية المسرحية، بعبارة أخرى إنّ الإجراء التجويفي يقوم على ثنائية أساسية تتمثل في وجود مسرحية دامجة وأخرى مدمجة، ويمكن أن يكون هناك تطابق بين ممثلي المسرحيتين أو لا يكون.

لكن الأهم هو أنه كيفما كان النمط أو الشكل الذي يتحقق عبره المسرح داخل المسرح، فإنّ سيرورته التجويفية تقوم على مبدأين أساسين في التجويف الأدبي هما: المضاعفة والتأملية [4] .

وعلاوة على المسرح داخل المسرح يمكننا إيجاد « تنويعات من التجويفات المسرحية لا تعرض في المستوى الثاني شكلا فنيا، وإنّما تعرض حلمه كما هو الشأن في مسرحية "الحياة حلم" (لكالدرون). أي مضاعفة للواقع

---

[1] ينظر: حاتم الساعدي: محاضرات في النثر العربي الحديث، ص 58 – 135

[2] هيثم الزبيدي: مجلة الجديد، ص 104.

[3] حسن يوسفي: المسرح والمرايا الشعرية " الميثا مسرح" واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، د.ط، د.ب، د.س، ص 45.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

المسرحي بواسطة متوالية محلوم بها أو متخيلة »[1] وهذا الإجراء بقدر ما يجسّد مظهرا تمسرحيا، بقدر ما يعكس منظورا ميثافيزيقيا كما هو الشأن لدى (كالدرُون) ،حيث يتم النظر إلى الحياة باعتبارها حلمة.

يحدث الإشتغال الميثامسرحي على المواصلة في العرض حيث نجده أسّس مفهوما جديرا بالرؤية والتنظير « يتيح الميثامسرح إنتاج بذور مغايرة لضمان ديمومة الاستمرار لمثل هكذا عروض تحاول أن توفر أرضا خصبة للاحتجاج والتغيير، إذ تتخذ من السلطة غالبا النّد الموضوعي لها، ففي العرض الميثامسرحي لا توجد هناك فوارق بين الشخصيات بل تذوب الأسماء فيما بينها لتصبح الشخصيات (الممثل، المخرج، الممثل 1، الممثل 2 ...) وهنا فعلا انصهاريا بكافة المقاييس التي تحتفي بها النظرية الأولى للمسرح »[2]، فجاءت نظرية الميثا مسرح من أجل التغيير وخلق الجديد لذلك نجدها تعتمد على الفضاءات الحداثية وما بعدها لبلورة الإنتاج في المسرح البديل .

يفرد الميثامسرح مكان خاصا به حيث التجأ إليه أغلب المخرجين المعاصرين وذلك للديناميكية الواسعة وحرية الحركة التي يفرضها هذا الاشتغال «يمتاز الميثامسرح بجوانب غروتسكية تعمد إلى تطابق فعلي مع الواقع وإنمساخه المتكرر من أجل إثارة السخرية الكثيرة من قبل المؤدي بالدرجة الأولى والمتلقي بالدرجة الثانية، وهنا يأتي دور ارتجال الشخصيات على نحو واسع وكثيف، وتعدّد أو تشتت الموقف العرضي يتيح للمتلقي الولوج معهم»[3]، وبهذا فالمسرح داخل المسرح هو مرحلة التمكن من العرض والالتجاء إلى الارتجال، فتتسم العروض الارتجالية الميثا مسرحية بعدم الخطأ لتوفر مساحة شاسعة للكلام وعدم التقيّد بزمن الإطار العام للعرض.

كما نجد أيضا (شميلنغ) في تحديده للميثا مسرح في كتابه " الميثا مسرح والتناص، مظاهر من المسرح داخل المسرح " من منطلق جديد يستفيد من نظرية التناص ومن الهيرمينوطيقا الأدبية، حيث « يبحث في الكيفية التي يجعل بها التفكير الميثا درامي من النص المسرحي نوعا من التاريخ الأدبي للمسرح، وفي مدى مساهمة المسرح داخل المسرح في بناء هيرمينوطيقا أدبية »[4]، ومنه يقصد (شميلنغ) بالميثا مسرح كل إجراء يقوم على اللعب داخل اللعب سواء تحقق عبر الشكل التام المعروف بالمسرح داخل المسرح أو عبر أشكال أخرى، لأنّ الأساس الذي يستلزم حضوره هو ما يسمى بالمضاعفة.

---

[1] حسن يوسفي: المسرح والمرايا، ص 45.

[2] هيثم زبيدي : مجلة الجديد، ص 95

[3] المرجع نفسه، ص 97.

[4] حسن يوسفي: المسرح والمرايا، ص 51.

حاول (شميلنغ) إبراز العلاقة القائمة بين الميثا مسرح كشكل تأملي ومضاعف وبين تاريخ الأدب، مؤكدا «أنّ المسرح داخل المسرح يشكل نوعا من التاريخ الأدبي داخل العمل نفسه، لأنه يتضمن شأنه شأن كل مفكر فيه نقدا أو حكما على ماض أدبي بشكل عام، وعلى شروط إنتاج نوع وتلقيه بالخصوص، لذا يمكن أن تكون للميثا مسرح وظيفة تأويلية محايثة تقتضي الإشارة إلى ما ينتمي لتقليد متجاوز وتحسيس المتلقي بالتطور، إنّه يشكل إذن أدب مواجهة »[1] ، فهذا التصوير يعيد النظر في المفهوم الكلاسيكي لتاريخ الأدب الذي كان يؤرخ للوقائع الأدبية من تاريخ الإنتاج وليس عن داخله، ليعوضه بمفهوم جديد يؤكد على الطابع المحايث لهذا التاريخ باعتباره إجراء مرتبط بشكل درامي يقوم على المضاعفة والتأملية، ويستغل بعض الآليات الميثامسرحية التامة (المسرح داخل المسرح) أو المحيطة (المقدمة ، الخاتمة..) .

كما نجد أنّ (شميلنغ) أكدّ على أنّ الميثا مسرح لا يرتبط بالأنواع الهازلة فحسب، حيث قال : « لقد اعتاد النقد الأدبي ربط طرق المضاعفة المسرحية بالنوع الكوميدي، لأن وعي اللعب داخل المسرح يكشف الأحداث أو يسخر منها كما يضع المتفرج في وضعية تسامٍ إزاء ما يدور فوق الخشبة»[2]ومنه فالأمر هنا يتعلق بنظرة جد سطحية، لأنه إذا كان صحيحا أنّ المسرح داخل المسرح والأشكال المماثلة له تظهر أساسا في الكوميديا والمهزلة والتراجيكوميديا ...، فإنّ هذا النوع الجاد أيضا بما فيه التراجيديا والدراما، يستعمل هذه الطرق نفسها .

ويقول كذلك «ليس اعتباطيا أن يكون المسرح داخل المسرح مرتبطا في الغالب بالمحاكاة الساخرة، أي بالشكل الذي يبحث بطبيعته عن المواجهة،وأن يكون حاملا لنوع من المسرح المضاد المقابل لما يدعى بالمسرح البرجوازي»[3] .فالمحاكاة الساخرة تلعب دورا فعالا في تطوير الأشكال الأدبية، لاسيّما وأنّ السخرية من نص ما هي إلا سخرية من النص الذي ينتمي إليه ذلك النّص، وأنّ التحول الذي تخلقه المحاكاة الساخرة يمس بالضرورة النسق الأدبي بشكل عام .

وفي الأخير يمكن القول أن الميثامسرح يخلق آليات بتحويل التلقي السائد، فطبيعته كممارسة مسرحية نقدية ضدّ الإيهام والجاذبية والاندماج، تصنع فرجة متعددّة الأبعاد تسمح للمتلقي بحرية أكبر في التعامل معها من زوايا مختلفة ويصبح المجال مفتوحا أمامه للمقارنة والنقد والحكم.

---

[1] حسن يوسفي: المسرح والمرايا، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

الجانب التطبيقي

الفصل الثالث: التأصيل المسرحي عند أبي هيف

1- الجهود المبذولة في مجال التأصيل للمسرح العربي

2- التأصيل من خلال كتاب أبو هيف (أنموذجا)

1ـ الجهود المبذولة في مجال التأصيل للمسرح العربي:

تطرّقنا في المدخل[*] إلى مفهوم التراث، الذي تعرّض له الكثير من الكتاب والدارسين وقدّموا له عدّة تعاريف كل حسب تخصصه، فالتراث إذن « هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ » [1] ، وبهذا فالتراث مادة نابضة بالحياة تتسم بالديناميكية والنشاط، تتأثر بغيرها وتؤثر فيه.

عرف العرب قديما ظواهر مسرحية كان لظهورها نتائج حتمية مرهونة بالممارسات البدائية الناتجة عن معتقدات دينية، وعادات وتقاليد كخيال الظل والأراجوز التي ارتبطت بالأدب الشفهي لدى مختلف الفئات، تعبر عن همومها وآمالها واعتبرته مصدرا للمتعة،فالأشكال الاحتفالية الموجودة في التراث العربي تعتبر أعمالا مسرحية، لأنها تعكس الرأي العام في الطباع والأحداث الاجتماعية والظروف العامة ، وعليه فإن « الممثل والمتفرج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، قد يغيب مؤلف النص، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه »[2] .

ومن الذين سعوا لإثبات معرفة العرب بالفن المسرحي الكاتب السوري (علي عقلة عرسان) الذي أصدر كتابا قيّما في هذا الموضوع بعنوان " الظواهر المسرحية عند العرب " و (علي الراعي) بكتابه " المسرح في الوطن العربي"، وهو بحث في التراث وانتقاء الأشكال الأدبية، وبعض الأحداث التاريخية التي تحمل ممارسات تمثيلية كالطقوس الدينية وبعض المظاهر الاجتماعية، من تجمعات قصور الخلفاء، وجلسات الغناء والسمر إلى ملاهي الشعب التي جمعت بين التعابير القولية والحركية [3] .

كما تطرّقنا في البداية إلى أنّ المسرح كان في القديم عبارة عن طقوس دينية واحتفالات يرافقها الرقص والغناء والتي لم تعتبر مسرحا لعدم احتوائها على عناصر المسرحية الأربعة، وفيما بعد عرف العرب أشكالا مسرحية مثل: خيال الظل، الأراجوز، السامر، الحلقة التي لم ترق إلى فن مسرحي خالص، غير أنها ظلت حبيسة تلك الفترة.

---

[1] ناصر الدين الأسد: التراث والمجتمع، د.ط، مطبعة الهاني، بغداد، 1996، ص11.

[2] تمارا الكسندروفنا بوتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990، ص 31.

[3] ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص30-45

(*) عد إلى المدخل ص1.

سبق للعرب أن عرفوا ومارسوا العديد من أشكال الفرجة المسرحية ورغم أن هذه المظاهر تعدّدت وتنوعت تنوعا كبيرا، إلّا أنّه من الثابت أن العرب مارسوا مظاهر الفرجة المسرحية دون أن يدركوا علاقتها بالمسرح والدراما، وتعرفوا على المسرح – في شكله الغربي المعروف لنا الآن – للمرة الأولى مع الحملة الفرنسية على مصر، ولم يكتبوا أو يعرفوا النص الدرامي المؤلف كجنس أدبي وفني مستقل أو غير مستقل، إلا مع حركة ترجمة النصوص المسرحية في القرن الثامن عشر، ولم يخرج للنور نص مسرحي عربي خالص إلا في القرن التاسع عشر الميلادي [1] .

فقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر نهضة مسرحية اتسمت بالحياة والالتصاق بالجمهور والصالة، فقد التقت في مصر ثلاثة روافد درامية، نشأت الأولى في بيروت، والثانية في دمشق، والثالثة في القاهرة،ففي عام (1847) ظهر (مارون النقاش) بمسرحيته "البخيل" فنجده في نص هذه المسرحية استفاد من الغرب (الفرنسي الإيطالي) ، ومن الشرق (التراث) ومزج بينهما بحيث أرضى الطرفين في مزيج فني لم يختلف الباحثون على "أصالته" و"تأصيله" في تاريخ المسرح العربي الحديث، رغم ما قيل عن تأثره (بموليير) والأوبرا الإيطالية[2] .

وفي أواخر سنة (1849) قدم (مارون النقاش) مسرحيته الثانية " أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد" «دعا إليها نخبة من رجال الدولة العثمانية الذين كانوا في بيروت وقد وصف لنا الرحالة الإنجليزي (دافيد إركيوهارت) هذه الحفلة وصفا دقيقا جدا وتحدث عن الممثلين وعن ارتباكهم وعن رداءة الغناء أحيانا ومدح إخراج المسرحية من الناحية الفنيّة، كما تحدث عن إعجاب الجمهور بهذا العمل »[3] ، كما قدّم مسرحيته الأخيرة "الحسود السليط" (1853) وهي مسرحية اجتماعية عصرية.

حيث نجد مسرح (النقاش) ارتبط في بداياته بالكوميديا "الملحنة" ليسهل تعاطف النّاس معها، موظفا إتقانه لعدّة لغات على رأسها الفرنسية فقدم مسرحياته متأثرا "بموليير" رأس الكوميديا الفرنسية، وقد قدّم عدّة مسرحيات مثل: " البخيل" و" أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد" ...إلخ، ليطعمها بالفنّ العربي المحبب، حيث خلط الموسيقى بالغنائي بالشعري بالنثري، وهو خلط طبيعي في فترة التأصيل للمسرح العربي [4].

---

[1] ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 221.

[2] ينظر: مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، ط 1 لدار النشر للجامعات المصرية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 1995، ص 82 ، 83.

[3] فؤاد المرعي: في تاريخ الأدب الحديث (الرواية، المسرحية، القصة)، ص 84.

[4] ينظر: مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي ، ص 85.

حيث نجد أنّ مسرحيات (موليير)، اتفق حولها معظم الباحثين على أصالتها وتعني الأصالة (صياغتها على حالة فنية تجاوب معها المتلقي ذو الأصول العربية)، وساعده في ذلك أن كل الممثلين من أسرته، مما جعلهم نموذجا يحتذى في هذا الاتجاه، كما أنه لم يهاجم التقاليد الاجتماعية،فلم يكن تأثير (موليير) ببعيد عن عين (النقاش)، فقد اعتمد مثله على فنون السيرك، وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية، واستمد روح هذه الأشكال المسرحية الشعبية وأدخلها في بعض أعماله موظفا الشكل المسرحي التقليدي[1]. فما فعله (موليير) كان تأصيلا له، وهذا ما فعله (النقاش)، حيث أخذ من الفنون الشائعة والأصيلة حوله، وهي شعبية بلا شك، فمسرح (النقاش) كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي.

وفي الأخير نقول أنّ (مارون النقاش) تشبث بالتأصيل والعربية، ما دفعه لرسم شخصيات المسرحية بملامح إنسانية عامة، فنجا من أسر التراث والفرنسية على الرغم من الاستفادة الواضحة والمنصوص عليها في مسرحياته كلها .

أمّا في عام (1865) فكان ظهور(أحمد أبو خليل القباني) أمام الناس في دمشق بمسرحيته الأولى (مجنون ليلى) وغيرها، وهي « مسرحيات تعود في مجملها إلى التراث الشعبي العربي المتمثّل في ألف ليلة وليلة والسير الشعبية ...، التي سادت في هذه الفترة الخاصة "ألف ليلة وليلة" التي كانت المصدر الرئيسي لمسرح (القباني) الغنائي، حيث نجده ركزّ على جانب التراث الشعبي نتيجة للظروف السياسة والاجتماعية التي سادت بلاده في هذه الفترة» [2].

فمسرحية "ألف ليلة وليلة" لقيت انتشارا واسعا بين الناس جميعا كأدب يتفق مع الموروث القصصي ومع الحسّ الوعظي، فكانت نبعا ثريا له، ربط بينه وبين المتلقي، وسهّل استدراج الجمهور إلى مسرحه، وتفهّم المتلقي للقصة المعروفة سلفا، فكان أن اتجه المتلقي إلى (القباني) الخاص ليرى كيفية تحقق " ألف ليلة وليلة" بشكل فني جديد وحديث [3]، وإلى جانب "ألف ليلة وليلة" استفاد (القباني) من السيّر الشعبية، خاصة سيرة "عنترة ابن شدّاد"، «ونجح (القباني) في تدعيم فرقته، حتى صارت رائدة في اتجاه المسرحية الغنائية، وبهذا يكون رائد تلك

[1] مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، ص 87، 88

[2] المرجع نفسه، ص 83.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 93، 94

المدرسة الفنية الكبيرة التي ما نزال نحسّ بأثرها حتى اليوم وهي مدرسة المسرح الغنائي » [1]، وهذه المدرسة انتظم فيها الشيخ (سلامة حجازي) وغيره وارتبطت بشكل ملحوظ بالمسرح الشعري.

أنشأ (أبو خليل القباني) دارا للتمثيل وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه، وقد اعتاض (القباني) في مسرحياته لأول مرة عن النساء بالمرد، ولما انتقل إلى مصر عاد إلى الطبيعة واستخدم في كل دور من يصلح له من الجنسين، وقد قيل بأنّه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية ولم يذهب إلى الغرب قط لغرض اقتباسه، والذي لاشكّ فيه أنّ (أبا خليل) قد تمثّل روح هذا الفن هو علمه بالموسيقى والغناء، ومعرفته بنظم الأزجال والأشعار وقدرته على ربط الحوادث بشكل قصصي يضيف إليها الحوار الساذج، وهذا ما تجلى خاصة في مسرحيته الأولى " باكر الجميل" [2]،ويمكن القول أنّ مسرح (القباني) الحافل بحكايات "ألف ليلة وليلة" والصيغ الشعبية والتاريخ العربي، أعطى أهمية عظمى لتأصيله كما يعتبر أصالة مبكرة للمسرح العربي الحديث، وخلق توازن مع الاتجاه الغربي (والفرنسي بخاصة) .

وعد (يعقوب صنوع) الرافد الحقيقي الذي خلّص المسرحية من فكرة المغزى الأخلاقي، وأبدلها بفكرة التصدّي وتعرية المجتمع، ومن هنا كانت السمة الأساسية لمسرحه أنّه مسرح سياسي، اهتم بالواقع الاجتماعي السياسي.

فقد تميّز بمعالجته المباشرة للواقع الاجتماعي في مصر، وهي محاولة لتأصل مسرح عربي في مصر. لذلك تميّز مسرحه بأصالته ومباشرته الاجتماعية والسياسية من خلال اعتماده على الحوار والشخصيات أولا ثم الموسيقى والغناء ثانيا، فقد هدف (صنوع) بمسرحه إلى كشف واقع الحياة، وليس إلى تجميلها لتكون المتعة عند المتلقي متعة الاكتشاف والوعي، ولعلّ ذلك الهدف الفكري كان سببا فيما عاناه (صنوع) من السلطات السياسية [3].

(يعقوب صنوع) ذو إنتاج متنوع فقد درس الموسيقى وكتب الشعر، ويقوم بالتمثيل والإخراج، فاستعان بهذه الأدوات كلّها لإيصال فكرته، إذ « تنوّع إنتاجه المسرحي بين ما ألّفه، وما ترجمه وما ألّفه غيره على خشبة المسرح، وقد كتب (صنوع) مسرحا بالفرنسية والإيطالية ثم ترجم معظم ما ألّفه إلى العربية، ولم يكتف بالمسرحية بمفهومها الفني بل كتب بأشكال حوارية كانت عدّته في التفاهم مع المتلقي، المشاهد أو قارئ الجريدة، فكتب

---

[1] مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، ص 94.

[2] ينظر: فؤاد المرعي: في تاريخ الأدب الحديث، ص 85، 86.

[3] ينظر: مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، ص 83.

حواريات متخيلة مع شخص آخر ليناقش فكرة من الأفكار (...)، وقدّم من خلال الحوار أيضا اللعبات التياترية والنوادر التي تمتلئ بها صحيفته " أبو نظارة زرقا" » [1].

وقد عمد (صنوع) إلى المسرح السياسي الاجتماعي، حيث لابدّ أن يدخل الاجتماعي في السياسي، لذا اتجه إلى لغة هذا الواقع الاجتماعي (العامية) وأنطق كل شخصية بما تنطق به في الحياة، فكان بذلك مؤسسا للمسرح السياسي والواقعي الذي نقل فيه جزءا من حياة المصريين في الزمن الذي عاشه بمصر[2]،ويمكن القول بأنّ (صنوع) سبق إلى كسر الشكل التقليدي للمسرحية، قبل أن تنكسر بفعل استيراد التقنيات الغربية، خاصة ما دخل إلى مسرحنا العربي من تأثيرات (بيراندلو-بريخت...)، حيث تعتبر مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" تتويجا لرحلة التأصيل الدرامي العربي التي تمت للمسرح العربي طوال النصف الثاني من القرن (19)، وبدايات ق (20)، حيث كانت حلقات متصلة، سلّم بعضها إلى بعضها، بدأت بـ (مارون النقاش)، ونمت وتخصصت على يد (أبي خليل القباني)، ووصلت (لصنوع) فاستوت ثمرة ناضجة متميّزة.

فالمسرح العربي في عمومه قبل فترة الستينات كان مسرحا لا يزال فتيّا لم ينضج بعد، أي أنّه كان يبحث عن ذاته في ركام الثقافة الإنسانية، فكان أوّل الأمر يعتمد على المحاكاة والاقتباس ، وكان يغيّر من الأسماء والأشخاص واللغة، وفي المرحلة الثانية أخذ يبحث عن ذاته وهويته، فعاد المسرحيون العرب إلى التراث للتعبير عن ذلك، ومع مطلع الستينات بدأ الوعي النقدي والفنّي من خلال بروز محاولة خلق مضمون وشكل عربي خالص، وبذلك أصبح المسرح المستمد من الغرب لا يلق ذلك الرواج الذي عهده [3].

لعلّ أهم رافد أو ميلاد توسّل به المسرحيون العرب إلى خلق تواصل الخطاب العربي الأصيل، هو التراث في محاولة منهم لشحن الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال اتكاءهم على المخزون التاريخي والثقافي للأمة العربية «فتحقق الأصالة لا يعني أن الماضي هو صورة ناطقة لحاضرنا، أو بمعنى آخر، فإن حوار الماضي مع الحاضر لا يعني أن يكون الحاضر هو الماضي، فالعلاقة ليست علاقة نسخ، بل هي علاقة تلاقح ممّا يجعلها قابلة للتجدد باستمرار » [4]، لقد جاءت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي الحديث للبحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فردية مرتجلة، إلا أنّ الأمر يحتاج إلى تحديد الموقف من هذه

---

[1] المرجع السابق، ص 114.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

[3] ينظر: قارة محمد سليمان: بدايات توظيف الشخصية التراثية في المسرح العربي، ص41

[4] السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، ص 158.

الأشكال للكشف عن غاية التعرف على الأشكال الغربية، أو الغاية من إحياء الظواهر المسرحية العربية، من أجل توظيفها وفق متطلبات الواقع المعاش « ففي هذه الدعوات إلحاح على التعبير بوسائل جديدة لتحقيق أهداف جديدة تحركها دلالات حضارية متحركة تبرهن على القيمة الموضوعية للحقيقة التالية، وهي أنّ المعرفة الصحيحة بهذه الأشكال يجب أن تثبت بالتجربة، وأن تكون ضمن تسلسل جدلي نظري و عملي مرة واحدة »[1].

حيث كان لرواد المسرح العربي محاولاتهم الواعية في توظيف التراث في المسرح، وكانت دعواته تقوم على إيجاد شكل مسرحي عربي خالص مستمد من تراث الأجداد بكلّ معطياته، ويكفل عدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فجاءت محاولاتهم «عبارة عن دعوات إلى تأصيل المسرح العربي، أو تأسيسه من منطلقات مغايرة، أو إعادة تأسيسه ضمن هذه الثنائية الضدية الأنا/الآخر، إلّا أنّ المزالق التي وقعت فيها أغلب هذه الدعوات، هو اعتبارها التأثر بالثقافة والنتاج الغربي أمر مطلقا وليس نسبيا، لا يخضع لأية مقاربة نقدية» [2]، فمحاولات التأصيل أو التجديد في المسرح العربي بدأت تنظيرية منذ أوائل الستينات، أمّا جانبها التطبيقي فلم يحظ بما حظي به الجانب التنظيري من حيث النقد والإبداع، وأقدم إشارة لهذه المحاولات كانت (لتوفيق الحكيم)، قال فيها تحت عنوان (مشكلة المسرح): « في بلادنا، أزمة مستحكمة هي الافتقار إلى المسارح حيث يعد أوّل خطوة في طريق التنظير لخلق مسرح عربي جديد، يستمد مقوماته من التراث العربي القديم، ولاسيما الفلكلور، كما أنه يعدّ أول من نادى بالتجريب في المسرح »[3].

ولم يكن (توفيق الحكيم) (1898 – 1987) بمعزل عن الدعوة للعودة إلى التراث، إذ أنّه في عام (1967) أصدر كتابه، (قالبنا المسرحي) الذي دعا فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية خالصة تقوم على الحكواتي والمداح، وفي مسرحه استحضر الحكيم التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته وقضاياه المعاصرة، حيث اعتمد في بناء نصوصه المسرحية على مصادر متنوعة بين القرآن والثوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي [4].

---

[1] خالد سعسع: استلهام التراث في المسرح العربي، (قراءة في مسرح سعد الله ونوس)، مجلة إشكالات، العدد 11، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، فيفري 2017، ص 247.

[2] المرجع نفسه: ص 247.

[3] ينظر: سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 22.

[4] ينظر: خالد سعسع: استلهام التراث في المسرح العربي، ص 247.

لقد تأثر الحكيم في مسرحه بالمسرح الغربي إلا أنّه قد أبدى اهتمامه بالتراث الثقافي الشرقي واتجه إلى محاولات التجريب على الشكل التراثي المصري والعربي، ويؤكدّ الحكيم أنّه استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمّار) ،(1930) كما يذكر أنّه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحيته "يا طالع الشجرة" عام (1962) إلاّ أنّ الحكيم بقي في دائرة السحر التي عرضها عليه المسرح الغربي وبدا عليه تحمسه الشديد للقالب الاستقلالي للمسرح العربي الذي رأى فيه أنّه قد بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي [1].

كما نجد (يوسف إدريس) واحد من الذين دعوا إلى تأصيل المسرح العربي، والذي انطلق في دعوته للتأصيل من الوضعية القائمة لحالة المسرح العربي في مصر ولادته ونشأته، والذي رأى بأنّ المسرح العربي قد نهج منهجا خاطئا منذ بدايته لم يمكنه بعدها من الاستقلال «اتّجه يوسف إدريس في سبيل البحث عن صيغة مصرية جديدة إلى المسرح الشعبي بحكاياته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان وذلك بقصد استخلاص موقف فني خاص يتلاءم مع محاولاتنا الشاملة للبحث عن شخصية خاصة بنا »[2]، إذن لم يكن المسرح قد وجد عند العرب بشكله الاصطلاحي المعروف، لكن هذا لم يمنع من توافر عناصره أو عدد منها على الأقل.

طمح (يوسف إدريس) إلى أن يخلق مسرحا مصريا ومسرحيات مصرية، فكتب " الفرافير" عام (1963)، وقصد بها أن تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي مطورا إلى المفاهيم الفنية والعالمية، ففي سلسلة المقالات التي كتبها بعنوان "نحو مسرح مصري" وجعلها مقدمة لمسرحية "الفرافير"، أن "الفرفور" مثال صادق للبطل الروائي المصري الذكي الحذق والحاملة لكلّ المواهب (حمزة البهلوان) [3].إذا فالباعث على محاولة تأصيل المسرح عند (إدريس) هو البحث عن الشخصية العربية التي تنبع من طبيعتنا الدرامية والتي يمكن أن تتحقق عن طريق دعوة الكاتب إلى الالتزام بحالات التمسرح البدائية والامتداد بها .

وطرح (سعد الله ونوس) مفهوما جديدا للمسرح يتناسب مع مواقفه الفكرية وهو المسرح التسييسي، والذي يعدّ خطوة أعمق من المسرح السياسي إذ يهتم بطرح القضايا السياسية فقط، إذ يعتبر (ونوس) واحدا من الذين دعوا إلى تأصيل المسرح العربي.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 247 ، 248 .

[2] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص 280.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص 280 ، 281 .

وأدرك (ونوس) أنّ نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا نقع فيه وكذلك فإنّ الاعتماد على الذات والبحث عن الأصالة في التراث وحده يبدو ساذجا، إنّ المهم عنده هو عملية التواصل والتفاعل، فمن الممكن مثلا أن نلجأ في تجريبنا إلى التراث ونستعين به، ولكن محظ استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي لتأصيل مسرحية عربية، ليست مشكلة البحث عن أصالة من خلال شكلانية العمل المسرحي هي الهم الذي أرقه وإنّما هاجس البحث عن القضايا التي تتحكم في سيرورة المجتمع وحركته [1]، إذ حاول (سعد الله ونوس) خلق المسرح السياسي يعالج فيه قضايا مجتمعه، حيث يتجه مسرحه إلى الطبقات الكادحة من الشعب، يريد مسرحا جماعيا ينطلق من خلاله لكسر طوق العمل التقليدي، ويحاول عن طريق التجريب المستمر بناء المسرح ليحقق رسالته في المجتمع.

وحاول المؤصلون المسرحيون على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم إيجاد قالب عربي أصيل بديل عن القالب الغربي، الذي لازم المسرح العربي لفترة طويلة، والذي جعل هذا الفن بعيدا عن الواقع العربي، الأمر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الأشكال الفرجوية القديمة، والتي كانت تعبّر عن واقعهم .

ومن الدوافع الرئيسية التي أدت بأغلبية المسرحيين العرب إلى العودة إلى التراث الشعبي هو محاولة استلهام مصادره وظواهره الفنية لتكون أكثر تعبيرا عن الوجدان الفردي والجماعي للمتفرج العربي، وأكثر تجسيدا لهمومه واهتماماته وآماله وآلامه،وفي الوقت نفسه من أجل تخليص المسرح العربي من الشكل الغربي الذي ظل لسنوات طويلة أسيرا، مما دعا إلى التأصيل وهو «احتواء التراث والتشبث بالهوية في مواجهة التغريب، والحداثة الغربية، التي تأتي على ابتلاع كل مقومات الإنسان العربي، ولاسيّما قيمه وأصالته، والتشكيك في موروثه الثري باسم المركزية الأوروبية والتقدم المادي » [2]، ومن ثمّ فإنّ توظيف هذا التراث الشعبي من قبل المبدعين العرب كان لغاية أساسية وهي تأصيل المسرح العربي، وجعله أكثر صلة واتصالا بالإنسان العربي وبيئته المحلية.

كما يعرّفه أيضا (رياض عصمت): « إنّ تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسد روح الأمة سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو في حوادث عبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة »[3]. وبهذا فالتأصيل يعني البحث عن هوية عربية للمسرح العربي، والهوية هي الاختلاف عن الآخر، هي التفرّد بميزات وخصائص تنبع من الذات العربية، ومن الواقع العربي، وكذلك من التراث العربي.

---

[1] ينظر:حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999، ص 130، 131.

[2] جميل حمداوي: صحيفة المثقف، العدد 4209، الخميس 2018/03/15 ، ص 15.

[3] تيايبية عبد الوهاب: توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، إشراف: د.جاب الله، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، د.س، ص 27.

إنّ دعوة معظم النقاد لإبداع مسرح عربي ينسجم مع الثقافة والشخصية القومية العربية، وهو المعنى الأكثر تداولا لمفهوم التأصيل العربي والذي يعني العودة إلى ماضي الأمة من تراث شعبي وتاريخ و إلى كلّ ما يمتّ من خصوصيات لهذه الأمة أي ما هو أصيل في تاريخها وكل ما هو ناتج عن إبداعها الذاتي [1].

نجد أنّ فكرة التأصيل انطلقت مع بدايات المسرح العربي في القرن 19 مع رواده (مارون النقاش)، (أبي خليل قباني)، (يعقوب صنوع) الذين سعوا إلى تطعيم أعمالهم المسرحية بعناصر تراثية وشعبية بغية احتواء التراث والتشبث بالهوية، إلا أنّ ذلك كان بصورة محتشمة، إذ غلب على أعمالهم طابع الترجمة والتقليد والاحتذاء، سواء تعلّق الأمر بالنص أو العرض، مما جعل المسرح العربي في تلك الفترة تطغى عليه ملامح المسرح الأوروبي.

ومن خلال أعمال ومحاولات الرواد الثلاثة، ونضج الفكر المسرحي لدى المنظرين والمهتمين بالمسرح برزت دعوات استقطبت مجموعة من الكتاب المسرحيين العرب تنادي بضرورة العودة إلى « أشكال مسرحية واحتفالية قديمة وبنوا منها إرهاصات ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمد أصولها من هذه الأشكال »[2].

وهذه الدعوات التنظيرية للمسرح العربي –كما ذكرناها سابقا – دعوة (يوسف إدريس) في مسرحيته "الفرافير" و(توفيق الحكيم) في كتابه " قالبنا المسرحي" وغيرها بدلت جهدا كبيرا في محاولة تأصيل المسرح العربي إلا أنّها بقيت في حدود التصورات والإطار النظري، فالإبداع المسرحي لن يحقق كينونته إلّا من خلال الجمع بين النظرية والممارسة [3].

وبهذا فإنّ التأصيل في المسرح العربي يعني ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي وتعبيرها عنه وتكوينها ظاهرة تحمل سمات المجتمع العربي وتمثل هويته في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 27.

[2] حسينة بوزاهر: المسرحية الإحتفالية عند عبد الكريم برشيد " مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح " أنموذجا، إشراف: د. هاجر مدقن، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص : الأدب المسرحي ونقده كلية الآداب واللغات ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015، 2016، ص 14.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 14،15.

2 ـ التأصيل من خلال كتاب " المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب" لعبد الله أبو هيف:

هذا الكتاب بعنوان " المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب" لمؤلفه (عبد الله أبو هيف) من الحجم الكبير، عدد صفحاته خمس مائة وستة، البلد: دمشق، السنة 2002، يتكون من مقدمة وثلاثة أبواب وكل باب ينطوي تحته عدة قضايا وأخيرا خاتمة، إذ نجده في مجمله يضم مختارات من الأبحاث والمقالات عن المسرح العربي المعاصر خلال العقود الثلاثة الأخيرة، فالباب الأول بعنوان قضايا تناول فيه: التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر، المسرح العربي في المغرب بين التقاليد والتجديد، قضية تأصيل المسرح العربي في التفكير الأدبي الراهن، المسرح العربي في مؤتمرات الأدباء العرب، المسرح العربي سبيلا لوعي الذات ....

والباب الثاني بعنوان رؤى تناول فيه: الواقعية الاجتماعية في المسرح نقد الاتجاه والوضعية الثقافية، التجربة المسرحية والجوهر الصلب، دمشق عكاظ المسرح: التجارب المسرحية العربية تتكامل، في يوم المسرح العالمي "ألف عام وعام على المسرح العربي" .... والباب الثالث بعنوان تجارب وفيه قسمان: الأول في العرض المسرحي والثاني في البحث المسرحي وأخيرا خاتمة وقائمة المصادر والمراجع والفهرس.

ففي الباب الأول بعنوان قضايا تتجلى ظاهرة التأصيل في المسرح العربي من خلال قضية التقاليد والتجديد في المسرح العربي، حيث يرى (أبو هيف) أن التقاليد المسرحية تظهر في جماع العمل المسرحي، في الأدب المسرحي وعلى خشبة المسرح، وذكر آراء بعض المسرحيين حول التقاليد وأنها تشير إلى ثلاثة تيارات الأول منها يدعو إلى أشكال مسرحية عربية وهي الشعائر والتقاليد، الثاني ينبذ الرجوع إلى الماضي ويؤكد على استخدام الشكل المسرحي السائد في الغرب والثالث يدعو إلى المسرح باعتباره "فرجة" ووسيلة اتصال بين الجمهور يقول (أبو هيف): «لا نستطيع أن نغفل عن أهمية المجهود المبذول في استمرار تقاليد المسرح من الرواية ومعطيات الجماعة»[1]، في حين يرى التجديد يظهر من خلال مجهود كل من (عبد الكريم برشيد، علي عقلة عرسان)، فالأول ينخرط في إشكالية المثاقفة إذ ينظر للمسرح العربي من منطلق تحديد الظاهرة على نحو تجريبي، والثاني يتجه إلى وضع الظاهرة في إطارها التاريخي لأن وعي الذات هو محك التأصيل والمعاصرة في الوقت نفسه ولا نغفل الجهد الكبير الذي بذلته المستشرقة السوفييتية في كتابها "ألف عام وعام على المسرح" للدفاع عن الثقافة العربية والتأصيل للمسرح العربي.

[1] عبد الله أبو هيف: **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، د.ط ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص17.

أما بالنسبة لقضية المسرح العربي في المغرب بين التقاليد والتجديد فيقر الناقد أن المسرح في المغرب حاله حال المسرح العربي وما يكشف هته الحقيقة كتابان حديثان عن المسرح المغربي الأول (لأديب السلاوي) بعنوان " المسرح المغربي من أين وإلى أين" والثاني (لعبد الرحمن بن زيدان) بعنوان "من قضايا المسرح المغربي" إذ يرى الناقد أنه في المغرب حدث ولع بالتجديد على حساب التقاليد التي ترتبط بالتراث ويؤكد على أن التقاليد هي وعي الممارسة المسرحية إضافة إلى كيفية التعامل مع الأصيل والراهن ويرى التجديد بأنه يستند إلى التراث ويحول إلى إدراك جديد يقول الناقد: «المسرح المغربي تراث واقتباسات وتنسيق وأخيرا تأليف (...) إحياء الأشكال التراثية في التشخيص أو المشاركة الجماعية ضمن أضواء الغرب في إطار مفهوم المثاقفة»[1]، إذ يعتبر التقاليد من أرقى علامات الثقافة والتحضر وأن الحديث عن التجديد مقترن بالغرب (المثاقفة)، مستخلصا ذلك من الندوة التي أقامها اتحاد كتاب المغاربة، ويرى بأن النقد الموجه للمسرح هو عجزه عن الإبداع وأن اللجوء إلى التقاليد ومحاولة التجديد تبقى مجرد محاولات.

أما في قضية تأصيل المسرح العربي في التفكير الأدبي العربي الراهن فهي تعني البحث في هوية المسرح العربي وليس بالضرورة أن الأصالة تعني العودة إلى التراث المسرحي فقط بل تمتد إلى صورة الحاضر ومستقبله، ونجد من الأدباء والمسرحيين الذين ينكرون معرفة العرب بالمسرح يقول (عبد الله أبو هيف): «فالأشكال التي يعرضون لها، ويعتمدونها غير كاملة أو مكتملة، أي لا تنضبط في إطار السياق المعرفي والفني الغربي للمسرح مثل الحكواتي والقصاصين الجوالين وأغاني الكلام الملحون....»[2]، ويرى الناقد أن ظاهرة التأصيل برزت مع اتصال العرب بالغرب خاصة مع الجهود التي بذلها بعض المسرحيين أمثال (القباني، النقاش، جورج أبيض وأمين الريحاني ...)، فليست دعوات التأصيل مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية بل من أجل البحث عن قالب وعرض مسرحي عربي خالص، كما ذكر الناقد بعض المجهودات المبذولة من ذلك دور الملتقيات خاصة الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي من خلال الحوار وعرض التجارب المختلفة، وأورد في حديثه لغة الحوار المسرحي فهناك من اعتمد اللغة الفصحى ومن اعتمد العامية ومن مزج بينهما إلا أنه مال إلى استعمال الفصحى يقول: «فنحن ننشد السلامة التامة في المكتوب من لغة الحوار ونريد أن نربي ملكة السمع على الفصحى سليمة في المسرح من خلال المنطوق من كلام شخوص المسرح في بيان ينمي الذوق ويوصل المعنى»[3]، في حين نجد الناقد (عز الدين

[1] المرجع السابق، ص30.
[2] المرجع نفسه، ص41.
[3] المرجع نفسه، ص51.

إسماعيل) قد جعل التراث في مستويين الأول يتمثل في الوعي به والثاني في توظيفه، فالتراث لا يشتمل على ما تركه الأجداد فقط، فالتأصيل للمسرح العربي مرتبط بالتقاليد الثقافية والفنية وذلك من خلال البحث عن الهوية العربية.

أما القضية الأخرى فهي قضية المسرح في مؤتمرات الأدباء العرب والتي ظلت هامشية على الرغم من أهميتها الفكرية والفنية، وأنها نادرا ما التفتت إلى القضية بحد ذاتها، أو فيما تثيره من مشكلات واقعية في الثقافة العربية الحديثة إلا أن ما ذكره الناقد أن هذه المؤتمرات والمحاضرات لا تعالج قضية المسرح أو المسرح العربي إلا من خلال قضية كل مؤتمر، ومن هذه القضايا نذكر: المؤتمر الرابع: البطولة في الأدب العربي، المؤتمر الحادي عشر: مشاكل الأدب العربي المعاصر، غير أن (عبد الله أبو هيف) انصبَّ حديثه خاصة في المؤتمر الحادي عشر باعتباره نقلة أولى والمؤتمر الثاني عشر باعتباره نقلة ثانية يقول: «ومن الواضح أن المؤتمر الحادي عشر بمثابة تمهيد، والمؤتمر الثاني عشر بهذا الإطار يشكلان نقلة في انصراف المؤتمرات إلى قضايا الأدب مقاربة أو مباشرة وهذا متروك لجهد الباحثين واهتماماتهم»[1]، كما تحدث عن الباحث (كمال عيد) الذي ارتهن إلى فكرة المسرح بمفهومها الغربي وريث التقليد المسرحي اليوناني حيث جعل الظاهرة المسرحية ظاهرة اجتماعية تكونت من التعبير الصامت يقول الناقد: «وقد توسع عيد إلى حد ما في نشوء الظاهرة المسرحية لدى الشعوب مشيرا إلى تجارب مسرحية رافقت الطفولة البشرية، لا ليثبت الظاهرة المسرحية لدى كل الشعوب بل ليدلّل على سرّ وسحر وتأثير الأدب الدرامي على الجماهير وارتباطه بالجذور، وهو ما نطلق عليه اليوم بالتعبير الحديث لفظ الأصالة»[2]، ورأى أن بحثه حفل بتناقضات ووقع في أخطاء كثيرة، كذلك تعرَّض لبحث (عبد الكريم برشيد) "المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي"، وهي إضاءة مغايرة لبحث (عيد)، حاول فيه (برشيد) التأريخ لنشأة المسرح العربي الحديث الذي يوضح نهوض مسرح عربي من خلال استلهام التراث العربي ومع بحثه ثم الالتفات إلى الجهود المسرحية العربية، والاعتراف بالعمل المسرحي العربي نحو تأصيل فن شعبي في الحياة الاجتماعية والثقافية العربية.

أما بالنسبة للمؤتمر الثاني عشر فقد كان محوره العام هو "دور الأديب العربي في مواجهة التحديات الراهنة"، وهذا ما قام بمناقشته (عمر برناوي)، وبالنسبة للباحثين (كمال عيد ووليد إخلاص) فإن ثمة اتفاقا على أهمية رعاية المسرح، غير أن (وليد إخلاص) اعتمد على تجربة المسرح في سوريا منطلقا لدراسة الظاهرة، في حين (كمال

[1] عبد الله أبو هيف: **المسرح العربي المعاصر**، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

عيد) عاد إلى جذور المسألة في فن المسرح وليس في فن المسرح العربي، لذلك نجده تلمس مظاهر التجديد في المسرح العربي في تحقيق الجماهيرية والأصالة معًا.

أما بخصوص قضية المسرح القومي أو الوطني طرح الناقد بعض الأسئلة، وذلك كبداية لمناقشة بعض المسرحيات التي كانت بشكل أو بآخر تعيق وظيفة المسرح، فهو يرى بأن فهم المسرح القومي أو الوطني كان موجها إلى تثمير وظيفة المسرح، ففي طرحه للأسئلة انطلق من الملاحظة التالية حيث يقول: «هل يقدم ما يكتب من نصوص مسرحية أو ما تعرضه المسارح العربية جوابا حول وظيفة المسرح؟ وهل كان للمسرح العربي صفات خاصة استطاعت أن تسابق أو تزامن حساسية ما في حياتنا السياسية والاجتماعية؟»[1]، كما ذكر أنه في الخمسينيات ظهر صراع بين دعاة القومية والوطنية، وخلص الناقد إلى أن الفكرة من هذا البحث تركز على ربط مفهوم المسرح القومي أو الوطني بتثمير وظيفة المسرح في زمنه، وأن تاريخ هذه التجارب المسرحية يدل على أن الفكرة التي ارتبطت في الممارسة برعاية الدولة للمسرح، وفي النظرية للمبدعين والفن، كما طرح عديد الأسئلة مؤكدا على إعادة معالجتها من مثل: تربوية المسرح وتحقيقه للمنظومة القيمية المنشودة ومسألة التأريخ في المسرح واحتفاظها بقيمة العمل المسرحي، ورغم هذه الأسئلة المطروحة للنقاش إلى أن موضوع المسرح القومي أو الوطني ما يزال راهنا وملحًّا، ثم انتقل للحديث عن التوازن الحاصل ما بين صراع الذات والموضوع في المسرح، وأنه بالإمكان الحديث عن واقع مسرحي وهو يقصد المسرح القومي، وفي هذا ذكر مسرحية "رفاعة الطهطاوي" أو "بشير التقدم" (لنعمان عاشور)، وهي مسرحية تسجيلية، لكن هذا لم يغفله عن توظيف المسرح، فهو في هذه المسرحية كان يريد الوصول إلى أن يصبح المسرح نفسه وثيقة، كما ذكر أنه غالبا ما يحيل رجال المسرح وفنانوه المعاصرون الدراما وهي الفعل إلى خارج العمل الفني (إلى باطن الحقيقة، إلى ظواهر الواقع المعاش...)، وهنا يكمن جوهر وظيفة المسرح وهو مساندة الناس في حياتهم، وأنّ (نعمان عاشور) في "رفاعة الطهطاوي" لجأ إلى الحقيقة التاريخية ويقول في ذلك: «إن التفات نعمان عاشور إلى رفاعة الطهطاوي في مسرحية تسجيلية يعني أن الحقيقة التاريخية تلهم الفنان قيما نضالية تساعده على الحياة، وأن البحث في ظواهر الحياة الاجتماعية لتوثيقها أو تسجيلها لا يغني القيمة الفنية ولا القيمة الفكرية»[2]، كما تطرق الناقد إلى مجموعة من مسرحيات (رياض عصمت) "طائر الخرافة" وهي تثير جانبا من الحوار حول المسرح الوطني، وأن المحصلة من هذه المجموعة هي أن التفاؤل أو اليأس ليسا بخلاصتين فنيتين، كما أن الناقد تدّرج في الحديث عن المسرح الوطني مستشهدا في ذلك بمسرحيات كثيرة منها:"حبيبتي

[1] المرجع السابق، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص85.

شامينا" و"محاكمة عم أحمد الفلاح" (لرشاد رشدي) متحدثا في ذلك عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي و"بيت الجنون" (لتوفيق فياض)...الخ، وكلها تدور حول المسرح الوطني الذي يلبي احتياجات الشعب.

تناول (أبو هيف) قضية المسرح سبيلا لوعي الذات "ألفريد فرج نموذجا" باعتباره واحدا من الذين نهضوا بالمسرح العربي نهضة شاملة، ففي بداية الأمر تناول (ألفريد فرج) على أنه مسرحي أبدع على خشبة المسرح ومن أبرز شواغل التأصيل عنده فهمه الأصالة من خلال التقليد القومي، وفهم (فرج) الظاهرة الأدبية والفنية بأنها قومية واجتماعية في الوقت نفسه يقول: «جعل فرج البعد القومي للظاهرة الأدبية والفنية محك النظر في التجربة الغربية، وهو منطلق كتابه("شرق وغرب": خواطر من هنا وهناك) الذي يرهن فيه على أن وعي الآخر مرتهن بوعي الذات حين أعاد إلى الذاكرة حقيقة أن العلوم العربية هي التي أضاءت ظلمات أوربا»[1]، وهذا ما تجلى في كتابه "دائرة الضوء"، فندّد (فرج) بالأجنبي، وقام بمواجهته فخصَّ مسرحيات كثيرة لفعل مقاومته وتحرير الذات القومية منها مسرحياته: "سقوط فرعون"، "صوت مصر"...كما تناول (فرج) التراث من حيث الشكل والمضمون واعتبره الأساس في تحقيق الهوية القومية في الأدب والفن والذي تجسد في عدة مسرحيات منها: "حلاق بغداد"، "بقبق الكسلان"، "رسائل قاضي إشبيلية" «لا يتوقف استلهام التراث لدى فرج عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم الجوهر العربي الأساس»[2]، كما نجده انطلق في تحديثه من التقاليد القومية ووضع كتب برمَّتها عن فهم الحداثة والتحديث داخل التجربة الذاتية من ذلك كتابه "دليل المتفرج الذكي إلى المسرح" واهتم باللغة المسرحية ووضع لها شروط وبذلك فهو يدعو إلى لغة فصيحة أو مفصحة «ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الأدبية العامة شروط خاصة أخرى كلغة لفن من نوع خاص»[3].

أما بالنسبة للتأليف المسرحي وضع (ألفريد فرج) سبعا وعشرين مسرحية متفاوتة الطول ومتباينة الموضوعات والاهتمامات والأشكال، وقد كانت استجابة مباشرة أو غير مباشرة للأحداث و التبادلات التاريخية القومية والوطنية السياسية والاجتماعية.

---

[1] عبد الله أبو هيف:المسرح العربي المعاصر، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص100.

أما بالنسبة للأفكار والموضوعات فقد «شغل على الدوام بأفكار العدل الاجتماعي والمقاومة والتحرير والاشتراكية على إطلاقها ثم ما لبث هذا الطلق أن انتابته أو تناوشته وطأة المتغير، وهذا واضح في مسرحياته "علي جناح التبريزي" و"سليمان الحلبي" و"الزير سالم"»[1].

ونظر (فرج) إلى استلهام التراث مجالا رحيبا للأصالة ووعي الذات القومية فاستعمل السرد الشهرزادي في عدة مسرحيات بالإضافة إلى استعماله إحدى قصص الجاحظ مستعملا في ذلك النزوع النقدي والتعليمي، كما عمد إلى التاريخ على سبيل المسرحية التاريخية في مسرحيته "سقوط فرعون" ، وبالنسبة للتنوع والتجريب فلا يكاد نص مسرحي عند (فرج) يشابه نصا آخر في بنيته وشكله فهناك المآسي والملاهي، وثمة الدراما الحديثة أو تلك المسرحيات المصاغة بروح التراث، وبلغ التجريب عنده شأنا عاليا في مسرحية الشخص المبنية على تقنيات مسرح اللامعقول وبالنسبة للغة فقد قلنا سابقا بأنه استخدم الكتابة بالفصحى أو بلغة مفصحة «وعدّ هذا الخيار علامة تأصيل ينفع في تعضيد الهوية القومية في الأدب، ثم جاوز هذا الانشغال إلى تثمير الفصحى أو المفصحة في مسعاه الإبداعي، فاللغة حاجة فكرية وفنية، وليست مجرد زينة أو التزام خارجي»[2].

كما تطرق (أبو هيف) إلى قضية النقد المسرحي الخاص (بعلي عقلة عرسان) حيث يرى أن الأدب والفن عنده رسالة نبيلة هي سلاح في معركة الوجود العربي فالنقد تركز حول كتابته وإخراجه، وذكر مقالات عن المسرحيات التي أخرجها (عرسان) ومجموعة من المسرحيات والكتب التي ألفها واستعرض رؤية غالبية وسائل الإعلام الذين شككوا وقللوا من قيمة الجهد الإخراجي (لعقلة) إلا أن ظهور الكتاب الضخم "الظواهر المسرحية عند العرب" أعطى مكانة كبرى (لعرسان) فكريا ونقديا ومؤصلا للمسرح العربي، إذ اتسمت دائرة الاهتمام العربي بجهوده وإبداعه، كما ذكر الناقد في كتابه "التأسيس في المسرح السوري" (1979)أنه لم يصدر كتب تناولت المسرح العربي في سوريا كليا أو جزئيا لأن تلك الفترة لا يعول فيها على الحركة النقدية، إلا أنه في كتابه هذا ألقى نظرة على النقد المسرحي في سوريا في تلك الفترة وفي ذلك يقول: «الصحيح أيضا أن النقد مناخ، ولا يمكن له أن يزدهر إلا في ظل استنبات التقاليد المسرحية والثقافية، وفي ظل الروافد العلمية التي تغني الحركة المسرحية، وهذان المطلبان ما يزالان أملا، فلم ترس تقاليد بعد، ولم يقم بعد ذلك الاهتمام الكافي بالروافد العلمية في حياتنا، إن النقد المسرحي مثله مثل الحركة المسرحية عندنا، لا يزال في البداية»[3]، واستمر في الحديث عن النقد الخاص

[1] المرجع السابق، ص107.
[2] المرجع نفسه، ص116.
[3] المرجع نفسه، ص129.

(بعرسان) وذلك باستعراض الكتب والأبحاث التي ظهرت حوله والتي أدت إلى اتساع حجم النقد الخاص به، كما عرض الناقد كتابين كنموذج للنقد الخاص حول (عرسان) وهما: "تحولات عازف الناي: قراءة ألسنية نقدية تحليلية للمسرحية" (لعدنان ابن ذريل)، و"وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان" (محمد عزام) وهذا الأخير يرى الناقد أنه يعتبر أهم كتاب متعاضد مع كتاب (ابن ذريل) لما فيه من نقد خاص (بعرسان) من مقاربة منهجية تسعى إلى تجربته الفكرية والفنية الواسعة.

تناول (أبو هيف) المثاقفة الحضارية المسرحية: "أنطونيو باييخو وسعد الله ونوس نموذجا" حيث تحدث عن المثاقفة الحضارية المسرحية الاسبانية العربية وذلك عن طريق النقل والتناص للتأكيد على فاعلية النص المسرحي في تحقق هذه المثاقفة، إذ تعرض لمفهوم المثاقفة الحضارية والتي يرى بأنها تعني التفاعل وتبادل التأثير في الثقافة والتواصل؛ أي أنها تفيد في تبادل التأثير بين ثقافة وأخرى على أن تراث الإنسانية مشترك بين الشعوب جميعها، ومنه يرى (أبو هيف) «أن المثاقفة الحضارية أصبحت تفاعلا ثقافيا ناهضا على الحوار والتواصل القيمي والفكري خدمة للتفاهم والتقدم»[1].

كما تطرق للحديث عن المثاقفة الحضارية المسرحية وهي ما أسماه (أبو هيف) بالتأسيس أي التأصيل في الممارسة المسرحية من جهة، وفي التأليف المسرحي من جهة أخرى، ثم تحدث عن المثاقفة المسرحية الاسبانية والتي لها مكانة خاصة في الثقافة العربية الحديثة، وتحدث عن حضور المسرح الاسباني في تجارب عدد من المبدعين في المسرح السوري خاصة المبدع (علي عقلة عرسان) الذي أخرج عدة مسرحيات اسبانية، كما أدرج نموذجا للمثاقفة الحضارية لدى (باييخو) و (ونوس)، ويظهر ذلك في مسرحية "القصة المزدوجة" للدكتور (بالمي) ومسرحية (ونوس) "الاغتصاب"، حيث عمد ونوس إلى تمثل المثاقفة الحضارية في مسرحياته وذلك عن طريق التناص، وقد ذكر الناقد عدة مسرحيات (لونوس) والتي اعتمد فيها على التناص، وتلى ذلك بالحديث عن (باييخو) ومسرحه ومسرحيته، ثم انتقل للحديث عن التناص بين المسرحيتين، حيث يرى «أن التناص الصريح الذي يتعاضد مع النصية الواصفة هو إعادة إنتاج نص (باييخو)، "القصة المزدوجة..." في نص "الاغتصاب"»[2]، وهذا التناص يظهر أولا من حيث الموضوع، إذ أن كلا من النصين يتناولان الحديث عن التعذيب السياسي، ثانيا من حيث المبنى الواقعي إذ نجد أن (ونوس) قد بنى مسرحيته وفق مبنى مسرحية (باييخو) الواقعي وأيضا من حيث المبنى

[1] عبد الله أبو هيف: **المسرح العربي المعاصر**، ص 152.
[2] المرجع نفسه، ص168.

الرمزي والأحداث والوقائع والأقوال، كما أورد بعض الملاحظات حول النقل أو التناص وختم بخاتمة حول التناص الذي بين مسرحيتي (باييخو) و(ونوس) اللتان عدَّتا نموذجا للمثاقفة الحضارية المسرحية.

أما بالنسبة للقضية الأخرى التي تناولها (أبو هيف) في كتابه هي قضية موسوعات الأدب والفن نحو قاموس عربي للمسرح، وذلك لما لها من تأثير في الحياة الثقافية، فقد عرفت اللغة العربية مثل هذه الكتب الموسوعية وهي تعتمد أساسا على مبدأ الاستطراد المعرفي مثل: "الأمالي" (لأبي علي القاضي) ، "الحيوان" (للجاحظ)... وعرض (أبو هيف) بعض الجهود العربية المبذولة في ميدان المسرح من خلال إبداء الرأي في أهمية كتابة قاموس أو معجم أو موسوعة عربية للمسرح من ذلك "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" تأليف (إبراهيم حمادة) القاهرة- دار الشعب- دون تاريخ، "فلسفة الأدب والفن" - تأليف دكتور (كمال عيد)- الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس، هذا الأخير جمع فيه (كمال عيد) ما يخطر له من مصطلحات أدبية وفنية وفلسفية مركزا على فن المسرح، كما نجد (أبو هيف) تناول هذا الفهرس من خلال (تقديم ملاحظات حوله)، وتناول (أبو هيف) مجموعة من المصطلحات منها: الترجمة التي تعني ترجمة الكلمة الأجنبية إلى العربية، الاستنباط من الشكل أو المعنى أو الوظيفة «أي تصور خصائص ووظائف الشيء موضوع الاصطلاح، ثم محاولة «استيلاد» معنى يمكن أن يدل على الشيء كله»[1]، تفصيح العامية إذا كانت اللغة العامية قادرة على مدّنا بالمصطلح فنحن لسنا بحاجة إلى تعريب الكلمة الأجنبية، التعريب: وهو «نهج شرعي انتهجه أسلافنا العرب وإن لم يتوسعوا فيه فإنهم اضطروا تحت ضغط الحاجة في بعض الأحيان إلى تعريب ألفاظ ثقيلة المبنى والمخرج»[2]، النحت: نعلم بأن اللغة العربية لغة اشتقاقية قبل كل شيء، ولهذا لجأ إليه العرب، كما نجد الناقد أطال الحديث في طريقة (حمّادة) في كتابه مواد معجمه، حيث لجأ إلى توثيق مصطلحه إحاطة وتاريخا «ولا ننسى أيضا أن حمادة يزوِّد مصطلحه بالرسوم التوضيحية مما يفيد رجل المسرح أو المتخصص كذلك، وثمة فائدة أخرى هي ترقيم المصطلح، وقد بلغ عدد 600 مصطلح»[3].

ومما سبق نلحظ بأن هناك جهود عربية في مجال التأليف المعجمي القاموسي أو الموسوعي في صلب النهوض الثقافي حيث «ما تزال أسباب التطوير المسرحي ماثلة وشاخصة تحتاج إلى جهد عربي مشترك وبرعاية قومية خالصة، لأن جهود الأفراد والمؤسسات ودور النشر محكومة باعتباراتها التجارية الخالصة»[4]، ومن أجل

---

(1) المرجع السابق، ص183.

(2) المرجع نفسه، ص183.

(3) المرجع نفسه، ص184.

(4) المرجع نفسه، ص187.

توحيد المصطلحات المسرحية الشائعة في الوطن العربي في معجم واحد وضعت لجنة مجموعة من المقترحات منها محاولات كتابة تاريخ المسرح العربي، بالإضافة إلى ذلك يحتاج العاملون في المسرح العربي إلى موسوعة تتناول النشاط المسرحي منذ ظهوره، بالإضافة إلى ذلك سلسلة أوراق المسرح العربي «تضم هذه السلسلة الدراسات الجزئية التي تتناول جانبا من جوانب النشاط المسرحي أو شخصية من الشخصيات العاملة فيه»[1]، كما نحتاج أيضا إلى بيبيوغرافيا مسرحية وهي كشاف للمسرحيات العربية، وأخيرا تعميم الثقافة المسرحية وانتشارها «وتتمثل جوانب الثقافة في إصدار سلسلة نصوص التراث المسرحي العربي، وإصدار الكتب الخاصة بالأدب المسرحي وفنون المسرح»[2].

تناول (أبو هيف) مسرح الأطفال في سوريا وأنه كان في نهاية الستينيات داخل جدران المؤسسة التربوية، أما فترة السبعينيات والثمانينيات فقد كانت تطورا لهذا الفن الذي وجد إقبالا، حيث طرح الناقد مفاهيم لمسرح الأطفال وذلك قصد تبيان أهمية النقلة التربوية والفكرية والفنية التي شهدها هذا الفن، إذ يرى (أبو هيف) أنه لمعرفة طبيعة مسرح الأطفال لا بد من عرض إطاره التاريخي، فيرى أن مسرحية الأطفال في سوريا اقتصرت على التمثيليات المدرسية إلى نهاية الستينات، إلا أن سنوات السبعينيات تعد منطلقا لانتشار الكتابة لمسرح الأطفال، وتعد الأكثر تطورا، ثم تطرق الناقد إلى مسرح الأطفال في الممارسة إذ يرى بأنه انطلق من المدرسة لتلبية حاجات تربوية وأن الممارسة المسرحية للأطفال شهدت تطورا عام (1960)، إلا أن التطور الأهم في الممارسة المسرحية للأطفال كان حين تأسيس منظمة طلائع البعث عام (1974)، ثم انتقل للحديث عن وعي مسرح الأطفال إذ ذكر كتابان الأول "الأطفال والمسرح" (لمحمد شاهين الجوهري)، والثاني "مسرح الأطفال" (لوينفريد وارد) ومترجمه (محمد شاهين الجوهري) حيث يقدمان توضيحا لإمكانية نقل المسرح إلى الأطفال، كما كان لها الأثر الواضح في نمو وعي جديد بمسرح الأطفال، كما يرى (أبو هيف) أن هناك علامات أخرى لنمو الوعي بمسرح الأطفال في سوريا وهي اتساع حركة التأليف المسرحي للأطفال والتي أسهم فيها كتاب عرب كثيرون، كما تطرق للحديث عن قضايا مسرح الأطفال في سوريا ومنها استلهام التراث حيث يرى بأنه الأبرز في مسرحيات الأطفال وذكر في ذلك العديد من المسرحيات التي استلهمت التراث الشعبي وكذلك التاريخ، وتحدث أيضا عن الأنسنة وهي إضفاء صفات الإنسان على الحيوان، وخلص إلى ملاحظات فكرية وفنية وتربوية ومنها اللغة، والتي يرى (أبو هيف) أن اللغة الفصحى هي التي كانت سائدة في الكتابة المسرحية للأطفال وكذلك الشعر، وأيضا من ناحية التبسيط

[1] عبد الله أبو هيف: **المسرح العربي المعاصر** ، ص188.

[2] المرجع نفسه، ص188.

والأسلوب فقد كان كتاب مسرحيات الأطفال مولعين بالتبسيط، ومن حيث الموضوع فقد اعتنى المسرحيون بالموضوعات القومية أو الوطنية، إذ يرى الأغلبية أنه لا يوجد أشرف من الموضوع القومي، كما ذكر مجموعة من المؤلفين الذي كتبوا عن التمثيليات المدرسية وخص منهم كل من (سليمان العيسي، وعيسى أيوب)، حيث خص الأول كل مسرحياته عن الموضوع القومي والثاني خصصها لمخاطبة الأطفال، وذلك بتقريب قيم التراث من وعي الأطفال، وفي الأخير قام بعرض لمجموعة من المسرحيات والكتب التي تناولت مسرح الأطفال.

أما في قضية تطور المسرح العربي في سوريا تحدث الناقد عمّا حققه المسرح العربي في سوريا، وذكر في ذلك الكاتب (علي عقلة عرسان) الذي تولّى تنظيم تظاهرات مسرحية، وظهر المسرح الجوَّال الذي عمل فيه ممثلون ومؤلفون كثر إذ تحوَّل في الأخير من أغراضه الشعبية لنشر الوعي المسرحي إلى تقديم مسرحيات عالمية وعربية، في حين ظهرت تظاهرة المسرح الجامعي الذي أعطى الحياة المسرحية في سوريا حيوية، وأثرى المسارح بمفاهيم متطورة، كما يرى أن هناك فرق مسرحية عامة مستمرة في رفض الحركة المسرحية وفرق خاصة، ولاحظ الناقد أن غالبية الكتاب انتقلوا لكتابة المسرح بعد انتشاره، وكذلك حرص المسرح القومي على تقديم عروضه باللغة الفصحى وأورد (أبو هيف) ملاحظات حول تطور الأدب المسرحي في سوريا ومنها أن «استمداد الظواهر المسرحية القديمة في بناء المسرحية كشكل "الحكواتي" أو "الراوي" الشعبي مثلما فعل (سعد الله ونوس) في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" (...)، وتجري هذه المحاولات ومثيلاتها في إطار تأصيل المسرح العربي والبحث عن هوية متميزة»[1]، ومن ملاحظاته أيضا أن ازدهار عمليات التأليف النقدي حول المسرح العربي المعاصر تنظيرا وتطبيقا ساهم في التعرف على التطور النوعي والكمي للمسرح، وفي الأخير طرح الناقد مجموعة من النصوص المسرحية في سوريا وذلك من سنة (1945) إلى (2002)، كما ثبت مجموعة من الكتب التي تناولت المسرح في سوريا سواء كليا أو جزئيا وذلك تدريجيا وبالترتيب، حيث ابتدأ بحرف الألف وأدرج أسماء الكتاب والنقاد الذين تبدأ أسماؤهم بحرف الألف مع ذكر كتبهم.

أما الباب الثاني بعنوان رؤى فتناول فيه الناقد الواقعية الاجتماعية في المسرح نقد الاتجاه والوضعية الثقافية، إذ تحدث عدة مرات عن بعض المواجهات النقدية، فنجده أعاد النظر في قضية "الاحتفالية" وبخاصة الواقعية الاحتفالية كما صاغها (عبد الكريم برشيد) والتي أصبحت فيما بعد تيارا يعبر عن الوضعية الثقافية في المغرب العربي، يقول الناقد: «يؤكد برشيد في مذهبه أن المسرح تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل عرض

[1] المرجع السابق، ص230.

قضايا الإنسان، وأن المسرح لم يزدهر ويترعرع إلا عندما خرج من المعابد وتخلى عن طابعه الديني، فعانق الإنسان وقضاياه الوجودية والمجتمعية»[1]، ومن النقد الذي وجّه للواقعية الاحتفالية هو كونها لا تخف بحثها النقدي في الواقع الاجتماعي والسياسي في البلاد، فميدانها كتيار مسرحي ثقافي ليس هو دراسة الواقع الاجتماعي والسياسي على حقيقته، فبحثها إذا يأخذ مجرى نظري بالإضافة إلى كونها تبحث في كل ذلك من منظور نقدي يغلب عليه التساؤل والاستفهام، وقد عبّرت الاحتفالية عن هذا الوعي النقدي بطموح جاد يهدف إلى تلمس ما هو ثابت وأصلي والاهتمام بقضايا الناس، كما تحدث الناقد عن النقد عند (برشيد) الذي يتلخص دوره في الكشف عن الإيديولوجية الكامنة في النص، ولكن لا يمكن أن تكون هذه الإيديولوجيا مقياسا لتقييم الإبداع، وهذا ما أدّى إلى سيادة "النقد الأخلاقي" الذي يهتم بدراسة كل ما يحيط بصاحب النص ويهمل النص في حد ذاته.

أما في قضية التجربة المسرحية والجوهر الصلب ففيها عرَّج الناقد على مفهوم التأصيل في منظور الاحتفالية فهو: «يحمل بالضبط مضمونا شكليا ماضويا يعتمد النبش في قديم التراث بغاية تحقيق التمايز وإبراز الخصوصية في إطار حضاري عام»[2]، كما نجد كل من (إرشاد حسن)، و(عبد الرحيم الشريف) كاتبي المقالة يجعلان من الواقعية الاحتفالية نوعا من التجريب الذي من شأنه أن يحدث القطيعة بصورة إرادية وذاتية مع موروث الحركة المسرحية العربية اعتمادا على حكم عام، ثم جاء حديث الناقد عن النقد الإيديولوجي بكونه «اتجاه في حد ذاته، ويستطيع الناقد أن يمحّص بواسطته أشكال التعبير المختلفة نحو التأكيد على غايات الفن أساسا، فليس النقد الإيديولوجي مجرد عقيدة فكرية هي سبيل من ينتهجها إلى تقويم الإبداع فحسب»[3]، بالإضافة إلى حديثه عن احتفالية (برشيد) التي تؤكد على العناصر الحيوية في الحياة؛ لذلك كان الإبداع مطالبا دائما أن يكون له انتماء مزدوج للثابت والمتحرك من الحياة، فانتماؤه للمتغير يحقق له المعاصرة والثابت يمنحه الأصالة، كما يرى الناقد أن "سوق عكاظ" هي التي جعلت التجارب المسرحية العربية تأخذ عن بعضها وتتكامل فيما بينها، وفي هذا أشار إلى تجربة المسرحي المغربي (عبد الكريم برشيد) حيث عرض بعض آرائه في المسرح العربي المعاصر ورأى بأن شغله الشاغل- شأن المفكرين والأدباء عموما- هو البحث عن هوية المسرح، كما بحث أيضا عن الأصالة وأشكال المعاصرة وفي ذلك طرح عدة تجارب مسرحية والتي تتجلى فيها المزاوجة بين التراث الغربي في المسرح وبين التراث الشعبي مثل: تجربة (سعد الله ونوس) في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر" وتجربة (الطيب الصديقي) والتي

---

[1] عبد الله أبو هيف: **المسرح العربي المعاصر**، ص268.

[2] المرجع نفسه، ص271.

[3] المرجع نفسه، ص272.

كانت دعوة لإيجاد بنية مسرحية جديدة ومعيارية في المسرح...الخ وكلها في إطار إنتاج مسرح عربي أصيل، حيث لاحظ (أبو هيف) أن كل هذه التجارب تقوم على محور أساسي واحد هو البحث عن الذات، الأصالة والهوية المتميزة، وختاما يلح الناقد على ضرورة «إيجاد مسرح عربي يُعنى بتصوير الشخصية العربية والواقع العربي وأنه لا بد من إيجاد مجلة مسرحية تستقطب التجارب والكتابات العربية المكرسة لنهوض مسرح عربي»[1]، ثم واصل حديثه عن كتاب "ألف عام وعام على المسرح" (لتمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا) إذ يرى أنه أحدث كتاب يتناول مسيرة المسرح العربي في مجال الاستعراب وأنه في مجمله دفاع عن الثقافة العربية وعن أصالة المسرح العربي، إلا أنه يعتقد أنه لا يضيف شيئا إلى حصيلة المسرحيين العرب لأنه يعتمد اعتمادا كاملا على فكرتهم، وأنه يفتقد للمقدمة أو التمهيد، وأن الكاتبة وقعت في عدة أخطاء في الترجمة منها: تعريب الأسماء والوقائع، إلا أنه لا يغفل الجهد الكبير الذي بذلته، ثم تطرق في عنصر آخر إلى "فكرة المسرح بين الأدب والممارسة" وفيه عرض تجربة الكاتب (علي أحمد باكثير) في كتابه "فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" والذي يراه شاهدا على النظرة السائدة لفكرة المسرح بين الأدباء العرب؛ أي الفصل بين المسرح والدراما، إذ أنه في مطلع كتابه يشير إلى إقباله للكتابة المسرحية وفي ختامه يؤكد على ضرورة وجود خبرة الأديب، حيث لاحظ الناقد أن أهم مصادر كتابة (باكثير) المسرحية هي دراسته للأدب الانجليزي الذي غيَّر نظرته لمفهوم الأدب، إذ أخذ يعيد النظر في المقاييس الأدبية ومنه تعلقه بالمسرح خاصة أعمال (شكسبير)، كما وصل إلى حقيقة مفادها أن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية وأنّ مراعاة طبيعة الشعر المسرحي هي من أسباب الأدب عنده، ثم يشير إلى ولوعه الزائد بالتاريخ والأسطورة لأن الفن المسرحي عنده يقوم على الرمز والإيحاء ، ومنه تكون المسرحية أكثر تعبيرا عن الحقيقة التي يمثلها الواقع، إلا أنه لم يغفل في عرضه لتجربته المسرحية عن دور النقد في التقويم حيث يرى بأن « مهمة الكاتب المسرحي ليست تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث وإنما أن يخلق عالما جديدا تقع فيه الأحداث»[2].

أمّا في حديثه عن قضية الشاعر العربي الحديث فقد تناول فكرة المسرح بين الشعر والشعر المسرحي وذلك من خلال ظهور كتابين جديدين هما: " الشاعر العربي الحديث مسرحيا" لمؤلفه (محسن أطميش) وكتاب "الشاعر في المسرح" لمؤلفه (رونالد بيكوك)، إذ تعرض لكتاب (أطميش) حيث يرى بأن التفاتته إلى طريق المسرح ما هي إلا درب إلى درامية القصيدة وليس إلى المسرح الشعري، كما نجده يستفيض في نقده للنصوص دون مراعاة خصائص تجسيدها على المسرح كأثر الشعر الغنائي في الشعر المسرحي وما يستدعي ذلك من دراسة للحوار

[1] المرجع السابق، ص 278، 279.

[2] المرجع نفسه، ص287.

والتضمين، في حين يرى أن كتاب (بيكوك) يطرح مشكلة المسألة الفنية والمسألة الاجتماعية في المسرحية الشعرية بالإضافة إلى أسئلة حول طبيعة الشعر الدرامي ويبحث أيضا في مشكلات الصيغة في مسرحية القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر يقول الناقد: « إن رؤية بيكوك للمسرحية الشعرية تتجلى في طلب استعادة اتساع آفاق الشعر وجعله مرة أخرى شرحا للفعل الإنساني بمقدار ما هو شرح وتفسير للحلم الفردي، وهي الرؤية التي أنجزها باقتدار الشاعر إليوث»[1]، ومن جهة أخرى قدم المؤلف نقدا واسعا للمسرحية الاجتماعية ومن كتابها : (ابسن، برناردشو، تشيخوف) كل ونظرته مثلا: (شيخوف و سينغ) « نهضا بموضوعهما إلى حالة شعرية خالصة هي الفن المصفى»[2].

أما في قضية " هل للمسرح خاصية أروبية؟" فقد تساءل الناقد عن هوية المسرح العربي إن كان ذو جذور أوروبية أم عربية متناولا في ذلك آراء بعض النقاد منهم: (علي شلش) في كراسة" الدراما الإفريقية " يقول بصريح العبارة « المسرح ليس خاصية أروبية»[3]، كما جاء حديث الناقد عن المسرح الأسود « الذي يعتمد على عناصر محددة كالظلمة والملابس والنقطة والخط والكتلة والممثل والإنارة وغير ذلك والمدقق لهذه العناصر يلاحظ مدى الاستغراق في التفاصيل التي تبدو مترفة أو غير ذات بال بالنسبة للمسرحيين في العالم الثالث»[4]، فليس المسرح خاصية أروبية، كما يمكن القول أن للمسرح العربي خاصيته التي تتجلى في هويته، ولا يمكن أن تكون حقا إلا قيد العمل وفي إطار تنمية شاملة للثقافة العربية، ثم تدرج الناقد في حديثه عن المسرح، إذ قدم ملاحظات حول تطويره وفي ذلك ذكر جدول الأعمال الدائم الذي يهتم بالأوضاع الراهنة للمسرح العربي وأيضا التصور المستقبلي لتطويره وكذلك مواضيع اتحاد المسرحيين العرب وجهودهم المبذولة لتأصيل المسرح العربي، كما يقر الناقد بأن المسرح القومي كان موجها إلى الجماهير ليعكس بذلك صورا صادقة عن الواقع الذي تعيشه، وفي ذلك يقول: « على رجال المسرح أن يجهدوا أنفسهم كثيرا لمعرفة ما تحتاجه هذه الجماهير ويدركوا الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح وارتباطها بالعصر الذي نعيشه وبقضايانا القومية والاشتراكية، على أن يوفروا للناس في المسرح المتعة والتسلية (...)، وتلك مسؤولية الجميع من فنانين وجمهور»[5]، حيث ذكر العديد من الملاحظات منها: الخلل الذي يصيب عمل المسرح القومي في غياب التخطيط الذي هو في جوهره إنماء قومي ووطني ...الخ، فتطوير

(1) عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، ص295.
(2) المرجع نفسه، ص296.
(3) المرجع نفسه، ص299.
(4) المرجع نفسه، ص301.
(5) المرجع نفسه، ص305.

المسرح العربي ضمان للتأصيل الذي يقوم على أزهى ما في التراث العربي ويستفيد من أفضل عطاءات التراث الإنسانية، بالإضافة إلى ذلك تعرض الناقد إلى مسرحية " انتصار حورس" وهي أقدم مسرحية في العالم حيث يرى بأنها تعتبر إثارة لشجون الثقافة المسرحية خصوصا والمسرح العربي عموما والذي ما يزال يبحث عن هويته، كما يتساءل عن أهمية إنجاز المسرح العربي في ظل قوانين تجزئة الوطن العربي يقول: « فكيف يكون نهوض المسرح الذي يقوم في ظل الاعتراف بمأزق المسرح ومأزق ثقافته»[1]، وذكر مقالة كتبها (علي الراعي) يدعو فيها إلى إعادة دراسة تاريخ المسرح وأيضا يلخص المسرحية، ويذكر الناقد أنه يعتبر من رجال المسرح العربي الذين كان لهم دور كبير في إغناء التجربة المسرحية العربية أصالة ومعاصرة،كما أورد (أبو هيف) ملاحظات حول طبيعة المسرح ومصطلحه، ومن ذلك ما قام به (إبراهيم حمادة) وإصداره معجم " المصطلحات الدرامية والمسرحية" بالإضافة إلى كتابه " هل الدراما فن جميل؟" يكتسب أهمية خاصة لأنه يعيد طرح بعض الأسئلة التي تؤرق المسرحيين وعشاق المسرح، حيث تطرق المؤلف في مقالاته إلى موضوعات في صلب نظرية المسرح، كما ألّحت عليه فكرة المسرح من حيث هي شيء صالح للتمثيل أو التجسيد على الخشبة يقول: « فالمسرح أو الدراما فن جميل يضاف إلى الفنون الجميلة الأخرى، لأن الدراما أشبه بتركيبة كيماوية لها قوانينها ومواصفاتها الخاصة»[2]، ثم انتقل للحديث عن مناقشة المؤلف لرؤية الكاتب المسرحي حيث يؤكد أن الخبرة المسرحية هي الخشبة بالدرجة الأولى، وأنه قبل أن يستغرق في عملية إبداع درامي لا بد أن يكون قد اكتشف معالم موضوعه، ثم يذكر بعض الملاحظات حول المصطلح ويشير في ذلك إلى كتاب " المسرح السياسي" (لعبد العزيز حمودة) حيث يوافق الأستاذ (حمادة) على المصطلح، ويغرق مع الدكتور (حمودة) بين طبيعة المسرح السياسي وما يسميه بالمسرح ذي الإسقاطات السياسية إلا أن (حمادة) لا يعترف بمصطلح المسرح السياسي في معجمه، إنما يكتفي بتعريف للمسرحية الدعائية ومسرحية الدعوة مما تكون لصالح فكرة سياسية أو دراما الأفكار عموما، وهذه الملاحظات لا تقلل من أهمية هذه المقالات للدفاع عن طبيعة المسرح من جهة وفي تدقيق مصطلحه من جهة أخرى، كما تحدث الناقد عن اختلاط المفاهيم المسرحية حيث يؤكد على سيادة الجهد الضائع في تحديد هذه المفاهيم، حيث يقول: « أن مفاهيم كثيرة قد جرى استخدامها في مواضع متعددة لدلالات مختلفة في أدبيات الحركة المسرحية»[3]، ثم تحدث عن كتاب " الملهاة السوداء" أنه واسع وشامل حول مفهوم المأساة السوداء في تاريخ المسرح، وأنه يضيف

[1] المرجع السابق، ص307.

[2] المرجع نفسه، ص312.

[3] المرجع نفسه، ص316.

أهمية إلى بحث شكل مسرحي يناسب التقاليد الثقافية، كما يعتبر تعبيرا ساطعا عن اختلاط المفهوم المسرحي وأيضا شاهدا على مأزق ثقافة المسرح العربي داخل جدران أقطاره، وفي ذلك كتب (نعمان عاشور) مقالة بعنوان " الكوميديا الداكنة، دراما العصر الحديث"، ومنه قدم دليلا على أهمية الكتاب، كما طرح الناقد قضية المسرح العربي والحرية، وأشاد في ذلك بآراء الأستاذة (نهاد صليحة) في بحثها حول المسرح والحرية، وفيه تحدثت عن المسرح الاحتفالي الذي نظر له (عبد الكريم برشيد) وأن كتابه " حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" عُدّ بيان الاحتفالية، حيث يدعو الناقد إلى الاحتفال في المسرح يقول: « إننا نرهن استفادتنا منها بحاجات الاتصال الحديثة وتجدير الهوية بالاستفادة من عناصر التأصيل وتعميق الوعي بالتاريخ والذات»[1]، كما طرحت عدّة أسئلة في هذا البحث والتي تساهم في إضاءة شؤون المسرح العربي وقضية الحرية، وتعرض (أبو هيف) للمسرح الغنائي وفكرة المسرح، وذكر الظواهر المسرحية العربية المغناة غالبا حيث يرى بأنها « برزت من قلب المأثور الشعبي الاجتماعي والثقافي، كما ظهرت أيضا جلية في مفهوم " تمثيل الحياة" لتؤكد على مقاربة الفعل على خشبة المسرح للفعل في الحياة»[2]، إلا أن عامل انبثاقها وقد لازمها الغناء هو شعبيتها، وذلك من خلال " الحكواتي" بما يجعل من مقاربة الواقع أمرا ميسورًا، كما تطرق إلى التصاق الارتجال بالغناء وذكر في ذلك (علي الراعي) في كتابيه " الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري"و " فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني " مسيرة مسرح الإرتجال وفنون الملهاة، وذكر أيضا رواد المسرح العربي مسرحيون غنائيون وأن تمسكهم بالغناء في المسرح لحرصهم على التأثير في الجمهور وكذلك رغبة أعلام الموسيقى والغناء العربي الدائمة بالمسرح، حيث يرى بأن « تعلقهم بالمسرح وسعيهم لتأسيس فرق مسرحية غنائية لم يقتصر على المشرقيين بل امتد إلى المغاربة أيضا وأنه بهذا الاتجاه تقوَّى المسرح الغنائي المصري»[3]، ثم انتقل للحديث عن ارتباط المسرح الاحتفالي بالغناء، حيث يرى بأن المسرح الاحتفالي تميز بالفرجة، أي المسرحة، وأنّ إحدى مقوماتها الأساسية هو الغناء، وفي ذلك يمرّر النقد السياسي والاجتماعي في ثوب الغناء والإنشاد والتمثيل وختم بالحديث عن المسرح الغنائي قرين المسرح الشامل وسبيل التكامل الفني في العرض المسرحي، كما ذكر الناقد أسئلة حول خصوصية مسرح الطفل إذ يرى بأنها تنبع من مراعاة نقل فن من فنون أدب الأطفال عبر وسيط ثقافي ما ، كالمسرح وأن البعد التربوي يكون حاضرا في مسرح الطفل ويفرز أشكالا مسرحية مثل: المسرح التعليمي، وأنّ هذه الأشكال هي الأبلغ في الأداء والإيصال والتوظيف

---

[1] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، ص322.

[2] المرجع نفسه، ص325.

[3] المرجع نفسه، ص328.

التربوي والفكري والفني، وطرح أيضا أسئلة حول الرؤية المستقبلية والتي ترتهن بمعاينة الواقع العربي والمحلي لأنه منطلق الرؤية المستقبلية، كما حدد عناصر الواقع منها أن «الثقافة المسرحية تطورت خلال العقود الثلاثة الأخيرة »[1]، كما أعّدت دوريات عديدة للمسرح ومنها أعداد خاصة بمسرح الطفل وذلك يشير إلى نمو وعي المسرح الطفلي.

أما الباب الثالث بعنوان تجارب وينقسم إلى قسمين فالأول ذكر فيه الناقد عينة من الحوار الذي كتبه (نعمان عاشور) وأوضح أن الحدث قد لا يصل إلى قمة التوتر، فهو يقدم شريحة اجتماعية نابضة بالحياة وأن ولادة جديدة للمسرح المصري قد تمت، ثم انتقل الناقد للحديث عن أزمة المسرح حيث يرى بأن بداية الستينيات تعتبر تأريخا لحركة الجيل الجديد، كما تحدث عن انكسار الطوق وصراع الأجيال وفيه ذكر كل من جيل (توفيق الحكيم) و(نعمان عاشور) يقول « بهذه الحالة فإن صراع الأجيال بحد ذاته ما هو إلا تمرد على "وضع معين" ثم تغيير هذا الوضع للتعبير عن ظروف جديدة فرضت نفسها على منطق الأحداث ويقابل هذا التمرد "رد فعل" من الجيل السابق»[2]، ثم تحدث عن الفكر في المسرح وأن الوهم الذي يسود الحركة المسرحية في مصر هو الاستناد إلى تراث الكاتب الخاص، كما عرض قضية (مصطفى الفارسي) الذي ينتمي إلى المدرسة "المسعدية" والذي يعتبر أحد تلاميذها المجددين وهي تقوم على «التأمل والبحث الأصيل عن الذات بلغة كلاسيكية فصيحة وبرؤية إنسانية وكونية شاملة وبتعبير رمزي استعاري يجعل من كل قطعة في العمل المسرحي نصا أدبيا متقنا»[3]، ومن مسرحياته: "البيادق" و"الطوفان" هذه الأخيرة تعري نزعة التسلط في صلتها بالكبرياء والضمير المستلب مستعملا في ذلك لغة مسرحية نقية «فقد تجاوز مبكرا ثنائية العامية والفصحى منحازا كلية للفصحى بتأنقها الكلامي وبنيانها الشعري منذ مطلع السبعينيات وهو ميل إلى تعزيز صلاحية المسرحية كنص يقرأ»[4]، وتناول الناقد تنازع الاتجاه ومشكلات التحقق الفني، حيث تعرض لمسرحية "اليمامة" لـ "محي الدين زنكنة" والتي فيها دلالة على توزع الاتجاهات الفكرية والفنية المختلفة يقول: «واعتقد أن ارتفاع نبرة الأفكار في الصياغة الفنية هو السبب في تداخل الاتجاهات فالكاتب حريص على إبداء الموقف مباشرة أو غير مباشرة، من عدة قضايا دفعة واحدة»[5]، كما أنّ المسرحية تشير إلى الفوارق الطبيعية والتي تؤدي إلى المشكل السياسي المسلط على الفقراء ويلحظ أنها تطبيق

(1) المرجع السابق، ص 333.
(2) المرجع نفسه، ص 338.
(3) المرجع نفسه، ص 343.
(4) المرجع نفسه، ص 345.
(5) المرجع نفسه، ص 346.

لدعاوة فكرية أو سياسية ، يقول (أبو هيف) :«تنتمي المسرحية إلى الاتجاه الواقعي المشبع بأخلاقية اشتراكية إلى حد التبشير وقد مازج هذا الاتجاه ملامح تعبيرية تقرب المسرحية من المبنى الرمزي»[1]، وهذا التنازع يؤدي إلى ضعف التحقق الفني.

وتعرض الناقد لقضية "أبوليوس" (لأحمد حمدي) الجزائري الذي استلهم هذه الشخصية في مسرحية "أبوليوس"« فأبدع مسرحية شعرية تدرك خطورة رسالة المسرح وعظمتها (...) وأن المسرح الشعري نفسه على جانب كبير من الخطورة إذ يتزاوج فيه الفكر بقدسيته»[2]، وقد اختار (حمدي) شكل اللوحات، فتألقت مسرحيته من ثلاثة عشر لوحة تابع فيها شخصية "أبوليوس" مستعملا في ذلك لغة مسرحية مزج فيها بين الشعر والنثر،كما تطرق الناقد للحديث عن "مسرح الحكواتي" الذي يمثل قصة الشعب في زمنه الماضي وذلك في مسرحيته "من حكايات سنة 1936" إذ يستحضر تاريخ (1936م) يقول (أبو هيف) «لقد انطلق مسرح الحكواتي من صور وشخصيات وأحداث واقعية وحسية، وتحويلها فنيا عبر اكتشاف أساليب في الأداء نابعة من ذوق ومخيلة أصيلين، بهذا يضيف مسرح الحكواتي صدق الفن إلى صدق التاريخ»[3]، وأنه ممتع ومفيد وفي الوقت نفسه يجيب على إشكاليات المسرح العربي، إذ يقوم باستمداد تقاليد المسرح من تقاليد الشعب، وطرح (أبو هيف) مسرحية "الأيام المخمورة" لـ (سعد الله ونوس) وهي آخر مسرحية له أصّل فيها نزوعه الأخلاقي في رؤية سوداء قاتمة للعالم يقول: «يوزع ونوس مسرحيته إلى فصول ويضع لكل فصل عنوانا، مستفيدا من بعض خصائص السرد الروائي، وبلغ عدد الفصول 26 فصلا تقارب طبيعة المشاهد في المسرحية التقليدية»[4]، نجد ونوس حرص على البعد السياسي والإيديولوجي المباشر والصارخ في غالبية مسرحياته، وتحدث أيضا عن مسرحية (وليد مدفعي) وأدبه وذكر عدة أعمال له مثل: رواية "مذكرات منحوس أفندي" ومسرحية "بين انقلابين" وهي تتجه إلى النقد السياسي قليلا وإلى الاجتماعي يقول الناقد: «ولع وليد مدفعي بالنقد الاجتماعي إلى حد التعليمية، وهذا جلي في غالبية مسرحياته»[5] ، إلاّ أنّه توقف عن التأليف المسرحي وهذا لم يغفلنا للحديث عن أدبه الذي أضاء تفكيره الأدبي، كما تطرق للحديث عن (محمد أمين الصالح) الذي ينتمي إلى المسرح السياسي وصراع الأفكار «لجأ المؤلف الصالح كعادة مسرحي الأفكار إلى بعض لوازم التعبيرية والملحمية فأخذ عن التعبيرية الإغراق في

---

[1] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، ص 348.

[2] المرجع نفسه ، ص 350.

[3] المرجع نفسه، ص 356.

[4] المرجع نفسه، ص359.

[5] المرجع نفسه، ص365.

الذاتية والميل إلى التفكير الشعائري أو العقائدي إلى حد التبشير الغامض»[1] ، إذ طرح إحدى مسرحياته وهي "التاريخ لا يشمل الجميع أو أكثر من رجل شريف" وكان موضوعها حول الثوار أو المتذمرين في وجه الاحتلال الفرنسي في مدينة حمص، ومسرحية "الصياد" التي يطرح فيها المؤلف مجموعة من الأسئلة حول معنى الحياة والمصير مازجا في ذلك تعبيريته بأمشاج رمزية كما تناول مسرحية "اسمي عز الدين" (لمحمد أمين الصالح) والتي تحمل خيارات فكرية متجذرة إلحاحا على وعي التاريخ مستعملا في ذلك أسلوبان، أسلوب ملحمي والآخر تعبيري وأنّ مسرحياته مثقلة بالأفكار وبجانبها السياسي ،وطرح الناقد قضية محنة الديمقراطية والدعابة المرة وذلك بعرضه لمسرحية " الحمام لا يحب الفودكا" (لمحي الدين اللاذقاني) وهي مسرحية سياسية اتجه فيها إلى مبنى رمزي فانتازي للسخرية من أنظمة الحكم، وعرض نماذج من المسرحية يقول: «كان واضحا لدى اللاذقاني أنّه يكتب مسرحية قضية عن محنة الديمقراطية في الواقع العربي، لذلك لم يثقل نصه بتفاصيل المعاناة المترتبة عن فقدان الديمقراطية»[2] ، وفيها أيضا دعوة للحرية والديمقراطية تتخللها روح الدّعابة،كما تحدّث عن مسرحية أخرى "تداعيات بغل فقد سمعته" (لفيصل الراشد) والتي تتألف من ثمانية مشاهد كتبت بأسلوب هجائي مقنع لإدانة الشرط البشري المجحف وكأنّه يصوغ مسرحا للقسوة،وتعرض الناقد لأعمال (فتيح عقلة عرسان) ومنها كتاب "واقع السينما السورية وآفاق تطورها" إذ سعى فيه إلى تطوير فن السينما يقول (أبو هيف): «لعل الاشارة إلى ختام تقديمه لكتابه يشير إلى تطلعه لأن تكون سينمانا لائقة بسينما متقدمة»[3] ،وتحدّث عن مسرحيته "العاصفة" أنّها تشير إلى تفكيره الاشتراكي والأخلاقي.

وعرض (أبو هيف) مسرحية "المؤتمر الأخير لمؤتمر الطوائف" لمؤلفها (خالد محي الدين البرادعي) والذي عرف بمسرحه الشعري النضالي المستمد من التاريخ والتراث الشعبي العربي، ففي مقدمة مسرحيته طرح مجموعة من التساؤلات مفادها «أن البرادعي لا يرى الرؤيا خارج الموضوع القومي، ولا يرى هذه الرؤيا بمعزل عن وظيفة الفن التنويرية، ولا يرى الإبداع إلا في إطار هذه الرؤيا، ثم يرهن تحقق هذه الرؤيا بإبداع مسرح شعري بالدرجة الأولى»[4] وهي تعرض أوضاع الأندلس إبّان سقوط أمراء الطوائف وقيام دولة المرابطين، ولقد استند الشاعر في ذلك إلى التاريخ العربي الإسلامي في صياغتها، ونظر إلى مسرحية "ابتسم أنت لبناني" للكاتب (يحي جابر) أنّها

---

[1] المرجع السابق، ص370.

[2] المرجع نفسه، ص389.

[3] المرجع نفسه، ص405.

[4] المرجع نفسه، ص411.

تحاول الإجابة عن السؤال: هل انتهت الحرب؟ إذ تبدأ من الحرب بموسيقى لأغان وطنية عن لبنان، كما اختار (يحي جابر) مخرجا للمسرحية يعتمد على طوابع المسرح الفقير وطاقة الممثل يقول الناقد: «لقد حقق الكثير في إنجاح مسرح شعبي يستمد عناصره الأكثر تأثيرا من الحياة اليومية»[1] فهذه المسرحية عرض مثير للتفكير وممتع في الوقت نفسه.

أمّا القسم الثاني فتناول فيه الناقد ملاحظات شخصية حول قضايا هامة وفيه ذكر المسرحي العربي الكبير (علي عقلة عرسان) وأهم أعماله، وخصّ بالذكر آخر نتاجه وهو كتاب "وقفات مع المسرح العربي" إذ يضم العديد من الأبحاث والمقالات منها: حول الرواد الثلاثة...إلخ وهذا كله يشهد للمسرح العربي يقول (أبو هيف): «فقد توشحت كتابة عرسان بنبرة تتدعم في شهادته عن المسرح العربي»[2] كما أنّه عالج أهم قضايا المسرح العربي مثل: العامية والفصحى، ثم تحدث عن (عدنان ابن ذريل) وذلك في إطار تجربته النقدية من خلال كتابه "مسرح علي عقلة عرسان" يقول الناقد: «شكل ابن ذريل على مدار أربعة عقود من الزمن صوتا نقديا منفردا»[3] حيث ساهم هذا الكتاب في تطوير النقد الأدبي العربي الحديث وفي إطار النقد المسرحي وذلك من خلال التوصيف حيث مازج بين البحث والنقد في كتبه وعن موضوعاتها فقد حرص على تنوعها ومن حيث منهجيتها فلم تستقر على منهج واحد وعن التحكيميات المسبقة منها العناية بالعوامل المساعدة وعن التبسيط والتعليمية والتي تميزت بها كتاباته، وأيضا عن ولعه بالاستطراد داخل المثن وخارجه وعن النظرة الفلسفية التي غلبت على كتاباته.

وعرض (أبو هيف) (فرحان بلبل) ناقدا ومسرحيا وفيه جاء حديثه عن التوصيف إذ رافق تجربته المسرحية بالبحث والنقد من خلال فرقته "المسرح العمالي" بحمص وقرأ الأدب المسرحي في سوريا قراءة نقدية في عدّة مقالات ويرى الناقد أنّ حياته اقترنت بمرحلتين: الأولى أنّ بحثه المسرحي كان في التأليف والإخراج، معتمدا في ذلك على تجربته المحلية والعربية التي طغى عليها التبشير العقائدي فقد آمن بمثال مسرحي قوامه تفكير أخلاقي وسياسي ينظم رؤيته المسرحية يقول الناقد: «قد كان بلبل في غالبية مواقفه، وهو يدأب في اجتهاده متفائلا بمستقبل المسرح تحت وطأة التبشير العقائدي»[4] والثانية أنّها تميزت بالعلمية المنهجية واستواء فكرة المسرح كما في كتابه "المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا" بالإضافة إلى غلبة الموضوعي على العقائدي ثم تعرض (لعبد الفتاح

(1) عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، ص417.
(2) المرجع نفسه، ص420.
(3) المرجع نفسه، ص425.
(4) المرجع نفسه، ص464.

قلعه جي) ناقدا مسرحيا ألف عدة مقالات في النقد المسرحي، التطبيقي والنظري، وكتابه المسرحي الوحيد "مسرح الريادة" يظهر النقد المسرحي عنده، كما اهتم بالمسرح العربي الأصيل من خلال الرجوع إلى مسرحيات تراثية يقول الناقد: «أمر لا يخف في نقد قلعه جي هو إضفائه كذاتيته ولاسيما تفكيره المسرحي أو عقيدته على موضوعاته النقدية»[1] وفي دراسته حركة النقد المسرحي في سوريا قام بعرض موجز لبعض الكتب وإغفال كتب أخرى، كما عرف ببصيرته النقدية ومعرفته بطبيعة المسرحة ولغته النقدية المتطورة عن كتاب "مسرح الريادة".

[1] المرجع السابق، ص478.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد دراستنا لموضوع هذا البحث، الذي أخذ منا الوقت الكثير والجهد الكبير، خاصة أن هذا الموضوع لم يتناول بكثرة، إضافة إلى جدّته، إلا أننا كابدنا الصعاب وتخطينا العراقيل والعقبات الكؤود التي واجهناها بصبر وجلد ورحابة صدر ختمناها في نهاية المطاف برصد مجموعة من النتائج كانت خلاصة البحث وزبدته نلخصها فيما يلي:

– قدم الناقد رؤى حول عدة قضايا منها: الاحتفالية وكتاب " ألف عام وعام على المسرح" والتقاليد والتجديد في المسرح العربي، المسرح العربي في المغرب بين التقاليد والتجديد بالإضافة إلى دعوات كل من (سعد الله ونوس و يوسف إدريس) وبعض التجارب المسرحية من أمثال مسرحية " الأيام المخمورة" (لسعد الله ونوس)، " ابوليوس" (لأحمد حمدي) " المؤتمر الأخير لمؤتمر الطوائف" (لخالد محي الدين البرادعي) حاول من خلالها إبراز وجهة نظره حول التأصيل.

– بدأ التأصيل في المسرح العربي مع الرواد الثلاثة (مارون النقاش، أبو خليل القباني ويعقوب صنوع) بالإضافة إلى دعوات (توفيق الحكيم، يوسف إدريس وسعد الله ونوس)، إذ حاول المسرحيون العرب على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم الفكرية إيجاد قالب عربي أصيل بديل عن القالب الغربي ،الذي جعل هذا الفن بعيدا عن الواقع العربي، الأمر الذي أدى بنقاد المسرح العربي في مجال التأصيل يعودون إلى نبش التراث واستلهام الأشكال الفرجوية القديمة التي كانت تعبر عن حياتهم وواقعهم، فالتأصيل ليس مجرد الرجوع إلى التراث والاغتراف من محتوياته المادية والوجدانية والفكرية فحسب لكن أصالة النتاج وخلق الجديد مع الحفاظ على الهوية، ويعتبر كتاب " المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب" (لعبد الله أبو هيف) أنموذجا للتأصيل في المسرح العربي.

– جاء جيل من المعاصرين بعد الرواد دعا إلى التعامل مع التراث والانفتاح على الثقافات الأخرى باعتبار أن الكتابة منفتحة ومتفاعلة مع الكتابات العالمية ومن ذلك المسرح الاحتفالي الذي نظّر له (عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي) اللذان أبقيا على الشكل التراثي وغيّرا في المضمون مثل: " مسرح الحكواتي".

– عرف ناقدنا (عبد الله أبو هيف) ببصيرته النقدية النافذة،ومعرفته العميقة بطبيعة المسرح ولغته النقدية من خلال دراسته للمسرح في سوريا، فليست وظيفته الجمع والحشد وإنما تقديم نماذج فنية، كما تجلت قدرته النقدية واضحة جلية من خلال التركيز على الجانب التطبيقي أكثر من الجوانب النظرية، التي بإمكان كل واحد منا الرجوع إليها في مختلف المصادر والمراجع.

– أن مهمة التراث تقتضي إحياء الماضي في طرائق التفكير والممارسة، وهو ما خلفته الأجيال السالفة للأجيال اللاحقة في تسلسل متواصل وهو بهذا يشمل ما تراكم خلال الأزمنة الغابرة من بقايا أسطورية وعادات وتقاليد وسلوكات وفنون، إذ يعتبر الدعامة الأساسية التي ترتكز عليها كل أمة من الأمم.

– التأليف المسرحي يقوم على كل من الشكل والمضمون وهما وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، ولنجاح النص المسرحي يقتضي تكامل الشكل والمضمون، ومن المسرحيين من استلهم الشكل والمضمون معا وهناك من حافظ على الشكل وغير في المضمون، وهناك من المسرحيين (توفيق الحكيم ويوسف إدريس ...) حاولوا البحث عن شكل مسرحي عربي جديد والتخلص من براثن القديم وهذا ما يسمى بالتجريب.

– لم يعرف العرب في القديم المسرح؛ فقد كان عبارة عن طقوس وشعائر دينية وأساطير خرافية إغريقية، وإنما عرفوا أشكالا شعبية مختلفة منها: (خيال الظل، الأراجوز، السامر، الحلقة .....).

وفي الأخير نحمد الله الذي ألهمنا الجلد والقوة لانجاز هذا العمل المتواضع والذي لولاه لما تمّ، ونتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة ونخص بالذكر الأستاذ المشرف **قارة محمد سليمان**.

قائمة
المصادر
والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1- المصادر:

- عبد الله أبو هيف: **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**،د.ط،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

2- المراجع:

أ- العربية:

1. أبو الحسن سلام: اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2005.

2. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007.

3. أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ب، 2007.

4. أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، د.ط، دار الساحل للكتاب، الرغاية، الجزائر، 2013.

5. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006.

6. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، د.ط، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، الجزائر، 1998.

7. أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ط1، دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

8. توفيق موسى اللوح: اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008.

9. جميل نصيف التكريني: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.

10. حاتم الساعدي : محاضرات في النثر العربي الحديث، ط1، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، 1999.

11. حسن يوسفي : المسرح والمرايا "شعرية الميثامسرح" واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، د.ط، د.ب.

12.حسين حموي: الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

13.حلمي بدير فن المسرح: ط.1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، 2003.

14.حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق،د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

15.خليل المرسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

16.سعد أبو رضا: في الدراما اللغة والوظيفة نصوص وقضايا، د.ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر.

17.السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، د.ط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.

18.السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007.

19.السيد حافظ: المسرح السياسي (1)، " 6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا"،د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

20.السيد حافظ: المسرح السياسي2، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

21.سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

22.طارق الحصري: استلهام التراث في مسرح الطفل، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، 2007.

23.عبد القادر القط: فن المسرحية، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 1998.

24.عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، ط2، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.

25.عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2002.

26.عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، د.ط، الكويت، 2009.

27.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة، الكويت، 1999.

28.عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د.ط، دار الفكر العربي، د.ب.

29.فؤاد المرعي: في تاريخ الأدب الحديث (الرواية، المسرحية، القصة)، د.ط، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1998.

30.فؤاد وهبة: الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، د.ط، دار الكتاب الحديث،د.ب، 2008.

31.كمال الدين حسين: المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2009.

32.كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية، د.ب، 1993.

33.كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، د.ط، الكوفة، بغداد.

34.محمد أديب السلاوي: دراسة في المسرح الاحتفالي، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982.

35.محمد بري العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013.

36.محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث اتجاهاتهم الفنية في الشعر ، المسرح، القصة، النقد الأدبي،د. ط، دار المعارف الجامعية ، 2005.

37.محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ط3، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1981.

38.محمد فراح: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، ط1، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

39.محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، د.ط، د.ب، 1947.

40.مخداني نسيمة: بين الأصالة والمعاصرة، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجامعة الجزائرية، الجزائر، 2013.

41.مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، ط1،دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 1995.

42.ناصر الدين الأسد : التراث والمجتمع، د.ط، مطبعة الهاني، بغداد، 1996.

43.نديم معلا: وجوه واتجاهات في المسرح، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

44.ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدنية والمعرفة الفلسفية، د.ط، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2010.

ب– المترجمة:

1. آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، ط1، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1977.

2. تمارا إلكسندروفنابوتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط2، دار الفرابي، بيروت، لبنان ، 1990.

3. س.أبرازوف: مسرح الأراجوز، تر: رميس يونان، د.ط، د.ب.

4. سيت طومسون: الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها، تر: أحمد آدم، د.ط، القاهرة، 1987.

3– المعاجم:

– ابن منظور: لسان العرب، حققه عامر حيضر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم ط1، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

4– المذكرات:

1.تيايبية عبد الوهاب: توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، إشراف: د.جاب الله، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر ، باتنة.

2.جهيدة برحال وآخرون: التراث الشعبي في المسرح الجزائري (مسرحية البشير لأبي العيد دودو نموذجا) ، إشراف: أ.هشام بن سنوسي، شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، 2012-2011.

3.حسينة بوزاهر: المسرحية الإحتفالية عند عبد الكريم برشيد " مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح " نموذجا، إشراف: د. هاجر مدقن، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص: الأدب المسرحي ونقده كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015، 2016.

4.عزيز عايضي، سعد السريحي: توظيف التراث في المسرح اليمني، إشراف: أحمد جاب الله، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 /2012.

5. علال سارة، خلاف سهام: تجليات الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، مسرحية إيزيس "أنموذجا"، إشراف: بريوة سهيلة، مذكرة مكملة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي، كلية الآداب واللغات والعلوم الإجتماعية، 2008-2009.

6. فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، إشراف: عبد السلام ضيف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009.

7. محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، إشراف: د.محمد العرى فرهود، درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1979.

8. هيثم الزبيدي: مجلة الجديد، نوري الجراح، العدد18، يوليو 2016.

5- المجلات:

1. مجلة إشكالات: معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتمنراست، العدد11، الجزائر، فيفري 2017.

2. مجلة الناص: العدد 17، جوان 2015.

3. صحيفة المثقف: العدد 4209، الخميس 2018/03/15.