الجهود الأولى في إرساء قواعد الحركة المسرحية في الأدب العربي

First efforts at establishing the rules of theatrical movement in Arabic literature

نبيلة طيباوي*

عمار حلاسة ♣

تاريخ الإرسال: 2020/02/12	تاريخ القبول: 11 / 09 / 2020	تاريخ النشر: 30 / 03 / 2021

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى تتبع المسار الذي سلكته مسألة التأصيل في المسرح العربي،والتي كانت قضية شائكة سال حولها حبر كثير،مابين محاولة إثبات الجذور الأولى لهذا الفن في الوطن العربي من جهة،و البحث عن الهوية المسرحية العربية من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: المسرح، التأصيل، التجريب، توفيق الحكيم، يوسف إدريس.

Abstract:

This research seeks to follow the path taken by the issue of originality in the Arab theater, which was a thorny issue that has been raised by a lot of ink, between trying to prove the first roots of this art in the Arab world on one hand and searching for the Arab theatrical identity on the other.

Key words.*theater, Tawfiq Al-Hakim , Yusuf Idris*

.*** *** ***

المؤلف المرسل:نبيلة طيباوي nabila.taibaoui@gmail.com

*مخبر النقد ومصطلحاته جامعة قاصدي مرباح ورقلة nabila.taibaoui@gmail.com

♣جامعة قاصدي مرباح ورقلةammarhalassa@yahoo.fr

. مقدمة:

احتل الفن المسرحي مكانة بارزة منذ نشأته في بلاد الاغريق ، بعد ان تحولت تلك الطقوس والاحتفالات بالاله ديونيسيوس ،الى فن عالمي أرسى قواعده كل من أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس ، لينطلق بعدها من بلاد الاغريق الى أرجاء العالم، ويشهد تطورا كبيرا بمرور العصور.

وتضاء في سمائه نجوم لامعة كثيرة لمبدعين حلقوا وابدعوا وبصموا في مجال هذا الفن، أمثال موليير وشكسبير وراسين ..وغيرهم، وتظهر تجارب جديدة لمدارس واتجاهات مختلفة أبدع اصحابها في اثرائه، وتتطور تقنياته ومختلف الوسائل المرتبطة به من اضاءة وديكور...الخ وكل مايخص السينوغرافيا وكذا التمثيل والاخراج.

في حين نجد ان الوطن العربي تعرف على هذا الفن من خلال ماقدّمه مارون النقاش نهاية عام 1847 وبداية عام 1848 من خلال مسرحية البخيل التي اقتبسها عن موليير، وقد جاء ابداع هذا الاخير نظرا لسفرياته المتعددة للبلدان الاوروبية بسبب عمله كتاجر، وتتوالى بعدها الابداعات في لبنان وسوريا لتصل الى مصر التي احتضنت هذه الحركة المسرحية، ومن بعدها حطّ هذا الفن الرحال في مختلف البلدان العربية الاخرى، واكمل بعدها المبدعون في شتى أقطار الوطن العربي طريق الابداع فيه ،بداية من الاقتباس والترجمة والنقل مرورا بالتأصيل والعودة الى التراث والبحث عن الخصوصية الابداعية العربية لهذا الفن.

لتشغل قضية استنبات هذا الفن وجذوره في الوطن العربي حيزا كبيرا ، فسال حولها حبر كثير واختلفت الآراء بخصوصها، وتظهر بعدها قضايا واشكالات اخرى مست المسرح العربي كمسألة استلهام التراث واعادة احياءه وبعثه من جديد، ومسألة البحث عن الهوية المسرحية العربية، ليبحر مختصوا هذا الفن المسرحي ورجالاته في عالم التجريب، هذه الحركة المسرحية التجريبية مسّت المسرح تنظيرا وتأليفا واخراجا.

لتكون مسألة البحث عن الهوية المسرحية العربية، والخصوصية الابداعية أحد الاشكالات في المشهد المسرحي العربي، خاصة مغ الاغتراب الكبير الذي يعيشه هذا الفن وسط التأثر الواضح والكبير بالمسرح الاوروبي ومدارسه واتجاهاته، و التي تاه المسرح العربي في تجريبها ومحاولة تطويعها مع مايتناسب و الذوق العربي.

ومن هذا المنطلق جاء بحثنا موسوما ب: " الجهود الأولى في ارساء قواعد الحركة المسرحية في الأدب العربي" وهذا للاجابة على بعض التساؤلات والتي من اهمها:

- ماهو المسار الذي قطعه الباحثون ورجالات المسرح في مسألة التأصيل في الوطن العربي؟
- هل استطاعت مختلف التجارب التأصيلية ايجاد هوية للمسرح العربي؟
- كيف كانت تطلعات المسرحيين التجريبين العرب في البحث عن خصوصية ابداعية للمسرح العربي؟

لقد كثر الحديث عن مسألة التأصيل في المسرح العربي، واختلفت الاراء وتشعبت حولها ، وما يمكن الاشارة اليه حسب الدكتور حميد علاوي ان التأصيل في المسرح العربي سار عبر طريقين:

الأول: محاولة إثبات وجود بذور أولى للمسرح في الوطن العربي وهذا من خلال "الظواهر المسرحية" واعتبارها جذورا للمسرح في الوطن العربي.

الثاني: محاولة إيجاد قالب مسرحي عربي وهذا من خلال العودة إلى التراث وتوظيف مختلف الأشكال الأدائية التراثية كالسامر والحكواتي وغيرها، وهذا ما شهدناه خاصة مع كل من توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس.

وسنتناول بالدراسة كل طريق على حدى:

2.اثبات وجود بذور أولى للمسرح في الوطن العربي قبل مارون النقاش:

هذه المحاولات كانت تنصب على أن هناك بعض الظواهر والأشكال الموجودة في التراث والثقافة الشعبية العربية، واعتبارها ظواهر مسرحية وأرضية أولى للمسرح في الوطن العربي قبل القرن التاسع عشر.

حيث ينظرون للمسرح العربي وبداياته من خلال هذه الأشكال "ولا يشترطون وجود العناصر الاربعة للمسرح العربي (المسرحية، الخشبة، الممثل، المتفرج) معاً، فهم مثلا لا يشترطون وجود النص أو الخشبة ويقتصرون على الممثل و المتفرج"[1] فبالنسبة لهم ما دام هناك مؤدي (ممثل) وجمهور متفرج على ما يفعله هذا المؤدي فهناك إذن مسرح، وليس بالضرورة وجود نص أو خشبة للعرض فوجود المؤدي أو الممثل والمتفرج كافي ليكتمل العرض، وهذا العرض هو عرض مسرحي، وبالتالي فمختلف الظواهر والأشكال التي احتوت على مؤدي وآخر جمهور متفرج في الثقافة والتراث العربي هي ظواهر مسرحية وبداية حقيقية للمسرح العربي.

هذه الأشكال والظواهر المسرحية كثيرة في الوطن العربي ومن أهمها نذكر:

1.2 أسواق العرب في الجاهلية:

وأهمها ما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضد شعراء القبائل الأخرى وكان النابغة الذبياني –كما تروي كتب الأدب- يدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك"[2].

2.2صلاة الجمعة عند الرشيد والمأمون من بعده:

كان الرشيد يخرج لصلاة الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة والشيء نفسه عند المأمون من بعده، فقد كانوا يخرجون في موكب كبير حيث "يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل

الرايات، وفرقة الموسيقى والفرسان ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهلّ الخليفة وهو يرتدي طيلسانا أسودا ممتطيا خيرة الجياد العربية، ويبتعد رجال الدولة والحراس وهذا الموكب هو عرض مسرحي"[3] وهذا لوجود جمهور متفرج على هذا الموكب الذي يمثل عرضا.

3.2التعازي الحسينية:

التعازي الحسينية عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين المشتركين في الاحتفال من الطائفة الشيعية تمثيل ما جرى عام 680 م في مدينة كربلاء العراقية بين جنود الحسين بن علي رضي الله عنه ويزيد بن معاوية حين استشهد الحسين على يد شمر بن ذي الجوشن وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتّشحت بالسواد، ويقدم شيخ يثير جشون الناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدرّ الدموع، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم، ثم يقطرّها في زجاجة تحفظ للاستشفاء"[4].

فالتعازي الحسينية عرض مسرحي يذكرنا بالتراجيديات اليونانية القديمة والتي انطلقت من الدين في تشكيل هويتها التراجيدية متخذة من الملاحم مادتها الرئيسية لتشكل عرضها التراجيدي، وإن كانت التراجيديا اليونانية قد بدأت بممثل واحد، من ثم تطور العدد على يد أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس إلى اثنين وثلاثة... بينما نجد في التعازي الحسينية كثيرا من الممثلين وبقصدية واضحة فرضتها الواقعة بتعدد شخوصها"[5].

4.2خيال الظل:

هذا الفن ظلّ رائجا في البلاد العربية حوالي ثمانية قرون امتدت من القرن السادس الهجري حتى أوائل عصرنا الحاضر، وقد انتقل على أيدي الأتراك إلى أوربا... وكانت لهم

به عناية... ويسمى بالانكليزية "شادو بلي Shadow play" أي مسرح الظل... وبالفرنسية الظل الصيني!.

وتقام من أجله منصة خشبية ... تنصب في مكان متسع... تواجه النظارة المشاهدين حيث يرتكز على المنصة حاجز خشبي... يرتفع إلى السقف... وفي وسط هذا الحاجز فتحة طولها نحو المتر... وعرضها متر ونصف المتر... تغطيها قطعة قماش بيضاء شفافة... ووراء هذا الستارة الرقيقة يوضع مصباح زيتي كبير... وبين هذا المصباح والشاشة قطع من الجلد مقصوصة على أشكال متنوعة في هيئة رسوم... طول كل واحدة منها حوالي القدم... تتحرك بفعل سلك حديدي... وحين تطفأ الأنوار... تظهر خيالات الأشكال على الشاشة أمام الناس... حيث تحركها فرقة خيال الظل بقيادة الريّس"[6].

والمسرحية هنا في هذا الفن تسمى البابة، وأشهر من ألّف هذا النوع شمس الدين محمد بن دانيال ومن باباته: طيف الخيال أو الأمير وصال، عجيب وغريب، المتيّم والضائع اليتيم.

وهذا الفن قريب جدا إلى فن المقامة ويشابهه من حيث اللغة والمواضيع الفكاهية وشخصياتها.

5.2الحكواتي:

ويعرف في المغرب كذلك باسم "القوّال"، حيث كان يقدم بنفسه رواية أو قصة ويحكيها في الاماكن والساحات التي يتجمع فيها الناس مثل الأسواق، فيحكي ويقدم الرواية بنفسه، أو بمعاونة شخص أو أكثر، ليقوموا بأدوار شخصيات الرواية، وفي غالب الأحيان كان هو –الحكواتي- يمثلها لوحده فيتقمص الشخصية، ويغير من ملامحه وصوته حسب كل شخصية في الرواية لذلك "يحاول أن يبدّل في ملامحه كثيرا لكي تتوافق مع الشخصية التي يتقمصها الراوي، الذي سرعان ما يحاول التوافق مع

شخصية أخرى جديدة، فيتلون صوته، وتتبدل ملامحه وتعبيراته وحركات يديه لتتوافق مع المواقف الجديدة التي تمر بها الشخصيات في الرواية المروية على الجمهور المستمعين والنظارة"[7].

وقد شبه بعض الدارسين هذه الظاهرة الأدائية بالمسرح المحترف كوميديا الفن "مسرح ديلارتي Commedia dellarte" هذا المسرح الذي عرف في إيطاليا إبان عصر النهضة.

فالعرب على حسب اعتقاد من بحثوا في هذا الطريق الأول المتعلق بالتأصيل قد عرفوا ظواهر وأشكال مسرحية مختلفة قبل القرن التاسع عشر أي قبل مجيء القالب الأوربي على يد مارون النقاش.

فمختلف الشعوب عبر العالم مارست مسرحها على طريقتها "فمادام هناك شعب فمن خصائص الحيوية ولزوميات وجوده أن يأكل وأن يشرب وأن يرقص ويضحك وأيضا أن يتمسرح –إذا صحت الكلمة- تحت أي ظرف ومادامت هناك حياة"[8]. أي أن الأشكال والظواهر السابقة هي بدايات مسرحية أولى عرفها العرب قبل مارون النقاش.

3.محاولة البحث عن قالب مسرحي عربي:

فالبحث عن قالب مسرحي عربي كان من خلال توظيف مختلف الأشكال الأدائية الموجودة في التراث والثقافة الشعبية العربية، وكانت هذه المحاولة على يد مجموعة من المنظرين الذي سعوا إلى إيجاد قالب مسرحي عربي ،وعلى رأسهم توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونّوس، وسنقف على محاولة كل واحد منهم:

1.3توفيق الحكيم:

وتمثلت محاولة الحكيم في البحث عن قالب مسرحي عربي من خلال دعوته إلى ذلك في كتابه "قالبنا المسرحي"، حيث تحدث في مقدمة الكتاب وبشكل مقتضب عن مراحل المسرح في الوطن العربي من استنبات هذا الفن مرورا بالترجمة والاقتباس والبحث عن قالب عربي له. حيث يرى أنه "ما من أحد من المنشغلين بالمسرح أو المهتمين به أو المحبين له لم يسأل عن خلو حضارتنا العربية من هذا الفن... وقد كثر البحث في الأسباب التي جعلت هذا الفن يعرف في بلاد الإغريق والهند وحتى الصين واليابان، ولا يعرف في بلادنا قبل القرن الماضي... ثم كثر الحديث في أمر استنبات هذا الفن في بلادنا منذ القرن الماضي عن طريق النقل والاقتباس، وما أسفر عنه ويسفر عن كشف لشخصيتنا وتوضيح لطابعنا... ثم توالت الجهود في سبيل الكشف والتوضيح للشخصية والطبع، تحاول الربط ولو بخيط نحيل بين هذا الفن الجديد علينا وبعض المظاهر الفنية القديمة في مجتمعاتنا الشعبية..."[9].

ورأى بأن المسار الطبيعي لكل فن بشري يبدأ من "النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار... منذ إنسان الكهوف حتى اليوم... بدأ الإنسان الاول يرسم على الصخور صورا يحاكي بها أشكال الحيوان، ثم أخذ شيئا فشيئا يبتعد عن محاكاة الطبيعة إلى ابتكار أشكال من خلقه هو ومن صنع خياله وصميم وجدانه...

هكذا أيضا صار الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوربي... وسارت عملية النقل عن أوربا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل... وفي هذا المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الاتقان الفني يشهد لنا به الغير..."[10].

فالحكيم هنا يدعو إلى مسرح ذي طابع عربي ينم عن الهوية الثقافية العربية، حيث كان تساؤله هو: "هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟..."[11].

فعملية إيجاد هذا القالب المسرحي تبدأ بالعودة إلى التراث العربي وإلى الثقافة الشعبية العربية والتي تنم عن الهوية والطابع العربي.

وهذا القالب الذي يبحث عنه الحكيم في المسرح العربي يجب أن يكون "صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات، على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية... فنحن نسمي اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية ... فنحن نسمي القالب الأوربي أو العالمي قالبا وشكلا على السواء ... وكما نصب نحن، منذ القرن الماضي، فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم..." [12].

فالقالب المسرحي الذي يدعو إليه الحكيم هو قالب مسرحي عربي مستخرج من التراث المحلي العربي "يقوم أساسا على الحكاواتي والمقلداتي... وأحيانا المداح إذا لزم الأمر... ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس، فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان ويحدثون أعمق الآثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة... سنعود به إلى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر"[13].

فالحكيم إذن سعى جاهدا للبحث عن قالب عربي معتمدا على التراث بحيث يكون لهذا القالب صفة العالمية كذلك فيستطيع أي مسرحي أجنبي أن يصب فيه أفكاره ويطرح موضوعات مختلفة فيه.

والدعوة إلى هذا القالب العربي حسب الحكيم لا تعني الابتعاد عن القالب العالمي وما يحصل في المسرح من تطورات وما يسير فيه من اتجاهات بل يرى كذلك بأنه يجب الاحتفاظ في نفس الوقت "بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته..."[14].

وقد قام الحكيم بتجربة هذا القالب الذي دعا له على عدة مسرحيات غربية وهي:

-"أجاممنون" لأسخيلوس.

-"هملت" لشكسبير.

-"دون جوان" لموليير.

-"بيرجنت" لإبسن.

-"بستان الكرز" لأنطون تشيخوف.

-"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للويجي بيراندیلو.

-"هبط الملاك" لفريدريك دورنمات.

2.3 يوسف إدريس:

يعتبر يوسف إدريس من الأوائل الذين دعو إلى البحث عن هوية تميز المسرح المصري، فدعوته تمثلت في "أن نكتشف مسرحنا المصري ونقدمه"[15]. وهذا من خلال مقالاته التي نشرها والتي كان على رأسها "نحو مسرح مصري" والتي بدأها بأننا "نقرأ دائما في الصحف وفي الكتب ونسمع في الندوات السؤال: هل هناك مسرح مصري حقيقة؟ هل وجد أصلا؟! واين اختفى إذا كان قد وجد؟ ولماذا اختفى؟

أسئلة غريبة، لأنها لو ترجمت لمعناها الحقيقي لكانت مثل أن نسأل:

هل هناك شعب مصري حقيقة؟ وهل وجد أصلا؟ وأين اختفى إذا كان قد وجد؟ ولماذا؟

والتشبيه فيه مبالغة ولكنه صادق، فمادام هناك شعب فمن خصائص الحيوية ولزوميات وجوده أن يأكل وأن يشرب وأن يرقص ويضحك وأيضا أن يتمسرح –إذا صحت الكلمة- تحت أي ظرف وفي كل وقت وما دامت هناك حياة.

كل ما في الأمر أن التساؤل سببه أننا نقصد، حين نتكلم عن المسرح، ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة والممثلين والروايات، وهذا مسرح صحيح، ولكنه ليس كل المسرح وللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحدها فقط، مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق ثم جاء الدين المسيحي في اوربا فقضى عليه وكتبه باعتباره أحد الأشكال الوثنية للعبادة، لكن قبضة الدين حين خفت عاد المسرح الإغريقي مرة أخرى فيما بعد العصور الوسطى وأصبح له شكسبيره وموليره... إلى آخر القصة.

أما بقيّة الأشكال المسرحية، فهي موجودة في حياة كل شعب. ولابد أن تكون موجود وحية سرت، ولا تزال سارية، وستبقى سارية إلى الأبد"[16].

ومن ثم فيوسف إدريس يقرّ بأن العرب قد عرفوا أشكالا مسرحية سبقت القالب الأوروبي الذي جاء به مارون النقاش، وليس القالب الأوروبي هو الشكل الوحيد للمسرح، بل هو شكل من أشكال أخرى للمسرح موجودة عند كل الشعوب.

فهناك أشكال مسرحية "كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري كحجّة (أحيانا مضحكة) للتجمع مثل التجمع للاحتفال بطهور أحد الأولاد، أو الاحتفال بنزول النقطة أو أعياد الحصاد والمناسبات الدينية، وأكثر من هذا السهرات اليومية في البيوت بعد انتهاء اليوم والعمل التجمعات التلقائية في الأسواق وبعد إنتهاء البيع والشراء، بل إن الشعوب

ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب إليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل القهاوي والحانات والنادي.

هذه كلها لحظات مسرحية، وأشكال مسرحية، كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقليد وتراث، وقد حدث أن أحدها وهو الصلاة لآلهة الإغريق ظلت تتطور إلى أن أصبحت اليوم ما نسميه بالمسرح، الذي كان إغريقيا ثم أصبح أوروبيا ومن ثم انتشر إلى العالم أجمع. ولكن ليس معنى هذا انتشاره والاعتراف به عالميا أن كل شعب من الشعوب لم يتطور لديه شكل يؤدي نفس الوظيفة الاجتماعية التي خلقت المسرح الإغريقي"[17].

ويرى يوسف إدريس كذلك أن المسرح الأوروبي يبقى ذو طبيعة أوروبية بعيدة عنا رغم ما تم التغيير فيه عن طريق إلباسه الثوب العربي عند تقديمه في المسارح العربية والمجيء به إلى الوطن العربي "فمهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الاوروبي، فستبقى طبيعة أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عناّ، ولا تندمج معنا، ولا نندمج معها، مثلنا مثل الماء والزيت، فلكل شعب من الشعوب طبيعته الخاصة التي تنتج فنونه استجابة لها"[18]، ومن ثم فعلينا إيجاد المسرح الذي يستجيب للهوية العربية ويتميز بها.

ومن هنا "فالفن إذن خاصية من خواص كل شعب، والمسرح أيضا كما رأينا جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب، والمسرح الأوروبي سيظل أوروبيا بالنسبة لنا، وكذلك كل الأشكال المتفرعة منه والمتأثرة به، وكل مدارسه في التمثيل والإخراج والهندسة المسرحية[19].

ومن ثم فلابد "أن تكون لنا إذن شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم وفي كل مجال، شخصية تنمو على طريقين أساسين، أولا: تعميق جذورها في تراثنا

وتاريخينا، وثانيا: فتح جميع النوافذ الحضارية عليها، إننا نعود ونؤكد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة، فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها" [20].

وشخصيتنا المسرحية المستقلة نبحث عنها من خلال "الأشكال المسرحية في حياتنا إذ تلك هي البذور أو اللّبنات الأولى أو مادتنا الخام التي منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس"[21].

ومن الأشكال المسرحية التي وجدها "الشكل المسرحي الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والمدن، وهو السامر –والسامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء أكانت أفراحا أم موالد"[22].

ويكون البطل الرئيسي فيها هو "فرفور" أو "زرزور".

"فرفور أو زرزور" حسب يوسف إدريس هو مثال صادق للبطل الروائي المصري، الحدق، الذكي، الساخر.

ومن ثم فيوسف إدريس حاول تطبيق ما دعا له من تنظير من خلال "التزامه بمسرح السامر الشعبي، معتمدا على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمع بشري يختلط فيه الممثل بالمتفرج من خلال المشاركة الفعلية في التمثيل والتأليف والتصميم، وعن طريق الارتباط بالبيئة العربية المصرية التي تمثلت في مسرح السامر وفي شخصية "فرفور" الذي اعتبره إدريس ظاهرة اجتماعية موجودة في كل مكان وزمان، إنه يمثل الشخصية العربية المصرية فالفرفور هو التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح، ... والذي يعتمد على السخرية كسلاح أساسي يواجه به نفسه، ويواجه به غيره، ويوجه به الحياة ومن خلال ارتباطها بالواقع وتعبيرها عن بعض القضايا السياسية والاجتماعية"[23].

لكن على الرغم من أهمية هذا التنظير الذي دعا له يوسف إدريس من خلال إيجاد مسرح مصري خالص إلا أنه "لم يستطع أن يتخلص من إطار المسرح الغربي بكل

تقاليده الفنية من ديكورات وملابس ومناظر وملحقات وفصل للجمهور عن الممثلين، بل إن المضمون الذي حاول استنباته داخل مشكلة المقترح في "الفرافير" ظل تعبيرا عن قضايا مغرقة في التجريد داخل أجواء غرائبية... بحوار جدلي يفتقد خفة وروح وارتجالية السامر"[24].

4.3 سعد الله ونوس:

لقد رأى سعد الله ونوس بأن الحركة المسرحية في الوطن العربي ظلت تعاني من المشاكل، وهي المشاكل نفسها التي تثار في كل جدل نقدي أو مؤتمر مسرحي، أو طاولة مستديرة، مشاكل الهوية، والمؤلف وفقر النصوص أو اللغة، والإمكانيات المادية... وفي الفترة الأخيرة أضيف إليها –وكم تأخر ذلك- قضية الالتزام، والتعبير عن البيئة، وباستثناء بعض الحلول التي انجزتها الممارسة العملية والتجارب الفردية، فإن هذه المشاكل لا تزال قائمة ويطرحها العاملون في الحقل المسرحي تقريبا بالصيغ نفسها، رغم أن المقررات لا تنقصنا ولا يخلو مؤتمر مسرحي منها"[25].

وهذا راجع حسب اعتقاده إلى صيغ مناهج البحث التقليدية والتي أولاً "تنطلق في معظم الاحيان من فهم ساكن، وتعريف محدود وضيق للظاهرة المسرحية، والثاني، هو أنها لم تقدنا حتى الآن إلا إلى ما يشبه حلقة (البيضة والدجاجة) أو في أحسن الأحوال لم تستطع أن تدفع الحركة المسرحية إلى أكثر من تحسن جزئي ومبعثر، أي أنها عجزت عن استكشاف طريق مسننة تتظاهر في نص أو في إخرج أو في ممثل، وفي أحيان نادرة في عرض مسرحي، ثم لا تلبث بعد ذلك أن تميّع وتتعثر دون أن تنمو بشكل مطرّد، وفي اتجاه واضح راسخ الأسس." [26]

ولهذا قرر ونوس أن يقلب المناهج والتي تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ويحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي يعتبره المدخل الصحيح والطبيعي، وباب المشكلة حسبه هو الجمهور.

"فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره "حدث اجتماعي"، كان ذلك ولا يزال (على الرغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البرجوازي ذي الخشبة الإيطالية)، ولهذا فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفرده، أو متراصفة، وإنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا، ولو قمنا بدراسة معمقة لتاريخ المسرح، لوجدنا أن الظاهرة المسرحية هي في أصلها وبأبسط أشكالها: متفرج وممثل قد يندمجان معًا في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر، ولكن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفّر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل، أو يشاركون فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية، في حين أن كل العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظاهرة، خلال مراحل متدرجة من تاريخ تطورها: النص... المؤثرات ... الخ .. لا يؤدي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الأساسي"[27].

فالظاهرة والحركة المسرحية حسبه يجب أن تتوفر على عنصرين هما المتفرج أو الجمهور والممثل، وعدم وجود أحدهما ينفي الظاهرة المسرحية وقد ركزّ فيها على الجمهور لأنه يريد "مسرحا للجماهير"[28]، مسرحا يكون منطلقه التفاعل مع الجمهور على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية، تفاعل حسب ونوس "يأخذ ويعطي، يجرّب ويصحح، منطلقه الأرض الحقيقية للبشر. وغايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحية تشتمل بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي، وتعميق إدراك الناس لمصيرهم المشترك، ولمشاكلهم وقدرهم الاجتماعي"[29].

وهذه الحركة المسرحية التي يتحدث عنها والتي تتّسم بالتفاعل مع الجمهور "لديها من وعيها بأسسها وواقعها ومفهومها عن الثقافة ما يجعلها تنجو من الضياع بين الصيغ والمدارس المسرحية"[30].

وبذلك تنتهي حسبه واحدة من دوامات التخبط التي يتوه فيها مسرحنا العربي.

وهي وحدها كذلك التي "تستطيع أن تحلّ ما هو حقيقي من المشاكل، وتتجاوز ما هو زائف منها، تنبع من جمهورها تنهل منه وتعطيه، تحاوره، تغتني به وتغنيه، وعندئذ يولد مسرح حقيقي، أينما حلّ يفجّر حدثا اجتماعيا، وحوارا خصبا ووعيا جماهيريا بالواقع والمصير"[31] وهذا لأنها حركة مسرحية تعتمد التفاعل المستمر بين المسرح والجمهور.

وما يمكن الاشارة اليه ان مختلف التجارب التنظيرية السابقة وما تبعها من ممارسات تطبيقية لهذه الدعوات ماهي الا ممارسات مسرحية تجريبية هدفها البحث عن خصوصية ابداعية للمسرح العربي.

فتجاوز الاشكال التقليدية والخروج عن النمطي والمألوف هو تجريب، ورفض للاساليب الفنية القديمةلان كل عصر وروحه ومايميزه عن باقي العصور، وما يمسه من تطور في مختلف المجالات، فهذه التجارب تنبع من ما يوفره العصر من تقنيات متطورة، وافكار جديدة تفسح المجال للمبدع في التعبير والتغيير والتطوير، فتخدم مجال البحث الذي هو فيه.

وما يمكن الاشارة اليه كذلك ان هذا المصطلح- التجريب – قد انحدر من القاموس العلمي عبر نظرية "التحول" لداروين، ليتسلل بعدها شيئا فشيئا الى الفنون و الاداب .

والتجريب في المسرح العربي مسّه التيه والهوس بمختلف التجارب المسرحية الغربية ومدارسها واتجاهاتها ومحاولة اقتباسها وتطويعها، فنجد ان اغلب رجالات المسرح قد تأثروا بهذه المذاهب او الاتجاهات المسرحية الغربية وتبنوها في اعمالهم.

لكن رغم ذلك الا ان التجريب في المسرح العربي لم يعد محصورا فقط بمسألة النقل والاقتباس والتقليد، بل هناك حركة مسرحية جديدة تبنت البحث عن الهوية المسرحية العربية وعن القالب العربي والجلباب المناسب الذي يميز مسرحنا عن غيره.

وهذا ما رأيناه مع دعوات توفيق الحكيم ويوسف ادريس وسعد الله ونوس الذين آثرو البحث عن وجه حقيقي للمسرح العربي يبرز هويتنا وخصوصيتنا الابداعية بالرغم من السلبيات والنقائص التي عرفتها كل دعوة .

4.خاتمة:

وما يمكن قوله من كل ماسبق ان المسرح العربي واجه تحديات كبيرة مست جوانب مختلفة منذ زرع بذوره الاولى في هذه الارض العربية، ومر بمراحل مختلفة أنارت طريقه ومهدت الدّروب للمبدعين المسرحيين في الوصول بهذا الفن الى المكانة التي يستحقها مع باقي الفنون الاخرى، وظلت مسألة التأصيل من بين القضايا المهمة التي تشغل بال الباحثين والمبدعين في هذا المجال، وهذا كلّه من أجل البحث عن الخصوصية الابداعية التي تميزه بسبب التيه والاغتراب الحاصل جراء الهوس التجريبي بما أنتجه المسرح الغربي من اتجاهات ومذاهب ومدارس بعيدة في كثير من الاحيان عن الذوق والفكر والثقافة العربية.

5. الهوامش:

1-خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،ط1، 1997، ص 8.

2-المرجع السابق، ص 8.

3-المرجع نفسه، ص 9.

44-ذياب رابح، العرب والمسرح، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد24 /مارس، 2019، ص 53.

5-أحمد شرجي، المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد، مكتبة عدنان، بغداد العراق، ط1، 2012، ص 57-56.

6-عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 11.
7-غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث والرابع، 2011، ص 160.
8-يوسف إدريس، الفرافير، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، ط1،2019، ص 09.
9-توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، مصر، 1988، ص 11.
10-المرجع نفسه، ص 12.
11-المرجع نفسه، ص 12-13.
12- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي ، ص 14-15.
13- المرجع نفسه، ، ص 15.
14-المرجع نفسه، ص 21.
15-يوسف إدريس، الفرافير، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، 2019، ص 24.
16-يوسف إدريس، الفرافير، ص 9.
17-يوسف إدريس، الفرافير، ص 10.
18-المصدر نفسه، ص 19.
19-المصدر نفسه، ص 20.
20- المصدر نفسه ، ص 28.
21-المصدر نفسه، ص 29.
22-المصدر نفسه، ص 30.
23-حورية حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص 164.
24-عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1992، ص 179.
25-سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 18.
26-المصدر نفسه، ص 18.
27-سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ص 19.
28-المصدر نفسه، ص 23.
29-المصدر نفسه، ص 24.
30-المصدر نفسه، ص 25.
31-المصدر نفسه، ص 27.