مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة1 المجلد (24) – العدد (01) (جوان، 2023) -ص 145- 158
ISSN 1111-5149 /E. ISSN 2430-2588

# الميتا مسرح عند توفيق الحكيم مسرحية "احتفال أبو سنبل" أنموذجا

# The theater within the theater when Tawfiq al-Hakim The play "Abu Simbel Celebration" as a model

ياسين سليماني*، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، (جامعة وهران1 أحمد بن بلة)،
slimani.yassine@edu.univ-oran1.dz



| تاريخ الاستلام | تاريخ القبول |
|---|---|
| 2022-11-20 | 2023-06-22 |



**ملخّص**

تمثل تقنية المسرح داخل المسرح واحدة من التقنيات التي يشتغل عليها كاتب المسرح وتعني وجود مسرحيةِ إطارٍ ومسرحيةٍ داخليةٍ. وقد ظهرت هذه التقنية في نصوص عالمية مثل "هاملت" لشكسبير و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندیلو كما ظهرت عربيا في نصوص عديدة لصلاح عبد الصبور ووليد إخلاصي وتوفيق الحكيم. وباعتبار توفيق الحكيم واحدا من أهم الكتاب العرب فقد عُرف عنه التجريب والمحاولة في الكثير من الأساليب والتقنيات، ومنها تقنية المسرح داخل المسرح التي استخدمها في بعض مسرحياته ومنها مسرحية "احتفال أبو سنبل"، حيث كان الهدف من هذا الاستخدام النظر في الممارسة المسرحية المعاصرة، والتسويق لبعض الرؤى النقدية. والحديث عن القلق الوجودي الذي يعيشه الفنان مع كل إنتاج مسرحي. كما هدفت تقنية المسرح داخل المسرح في هذا النص إلى جلب التاريخ إلى المسرح ومساءلته من خلال شخصيات من الحضارة المصرية القديمة، حيث استغلّ توفيق الحكيم مناسبة الاحتفالات السنوية التي تجرى في معبد أبو سمبل كسبب لكتابة هذه المسرحية واستخدام تلك التقنية، بحيث حوّل مجموعة الأفكار والرؤى التي عبّر عنها نظريا في كتب أخرى إلى نص مسرحي بمجموعة شخصيات وأحداث ومواقف.

**الكلمات المفتاحية:** المسرح داخل المسرح؛ توفيق الحكيم؛ هاملت؛ بيراندیلو؛ تاريخ.

## Abstract

The theater technique within the theater is one of the techniques that the playwright works on, and it means the presence of a framework play and an internal play. This technique appeared in international texts such as Hamlet by Shakespeare and six characters looking for an author by Pirandello. It also appeared in Arabic in many texts by Salah Abdel Sabour, Walid Ikhlasi and Tawfiq al-Hakim. Considering that Tawfiq al-Hakim was one of the most important Arab writers, he was known for experimentation and attempt in many methods and techniques, so he used the theater within the theater in some of his plays, including the play "Abu Simbel's Celebration", where the aim of this use was to look at contemporary theatrical practice and market some critical visions and talk about anxiety Existentialism experienced by the artist with every theatrical production, and the technique of theater within the theater in this text aims to bring history to the theater and question it through personalities from the ancient Egyptian civilization, where Tawfiq al-Hakim took advantage of the occasion of the annual celebrations that take place in the Abu Simbel Temple as a reason for writing this play and using those technique, so he transformed a set of ideas and visions, that theoretically expressed in other books into theatrical text with a group of personalities, events and situations.

**Keywords** :theater within the theatre; Tawfeek Al Hakeem; Hamlet; Pirandello; history.

*المؤلف المرسل

## مقدّمة

يُعرف "المسرح داخل المسرح" play within the play أو الميتا مسرح كتقنية أو جمالية حاضرة في الكثير من النصوص أو العروض التي يكون موضوعها عرض نصٍّ مسرحي، ويكون الجمهور الذي على أطراف الخشبة يشاهد عرضا بداخله جمهور آخر من الممثلين يشاهد بدوره عرضا (بافي، 2015)، وهي تقنية تعتبر: "من الحيل التي يستخدمها المسرحيون في نصوصهم لكسر أفق توقع القارئ، وموضوعها وجود مسرحية داخل مسرحية في النص، فالقارئ يُفاجأ بوجود لعبتين مسرحيتين، المسرحية الخارجية التي تمثل الإطار العام للعرض، والمسرحية الداخلية المتقاطعة معها، وحين تمثّل تلك النصوص على خشبة المسرح فالمتفرج الخارجي وهو الجمهور يشاهد عرضين، والجمهور الداخلي وهم الممثلون يشاهدون عرضا واحدا، كل ذلك من أجل إزالة الإيهام، وكسر الحواجز، وزلزلة المشاهد، ودعوته للحكم على الأشياء وانتقادها" (حسن، 2020).

كما يمكن النظر إلى هذه التقنية بأنّ لها: "آلياتها اللعبية والتخييلية والنقدية التي تشتغل إما بشكل جزئي أو كلي داخل النص المسرحي، من ثمّ فهو تجسيد لنمط من الممارسة المسرحية التي تستقطب من جهة بعض مكونات الميتانصية Metatextuality والتجويف الأدبي Literary mise en abyme كما تستولد من جهة أخرى إجراءات خصوصية محايثة للنص المسرحي لعلّ أبرزها ما يمكن تسميته بالتمسرح المضاعف Double theatricality "(يوسفي، 1999)

إنّ هذه التقنية تشكل تمثيلا يتخطى الوهم كما يسميها بعض النقاد (بافي، 2015) إذ أنّ: "استعمال هذا الشكل بستجيب للحاجات الأكثر تفاوتا لكنه يتضمن دائما ردة فعل واستعمالا للوهم بتقديمنا على الخشبة ممثلين مكلّفين بلعب كوميديا، فإنّ الكاتب هنا يقحم المُشاهد الخارجي فيدور المشاهد لمسرحية داخلية ليعيد تنظيما كهذا إلى وضعه الطبيعي، على أن تكون في المسرح ولا تُشاهد إلا وهما واحدا، وبفضل هذه الازدواجية للمسرحية يكتسب المستوى الخارجي شكلا مكثفا للحقيقة: الوهم في الوهم يصبح حقيقة" (بافي، 2015)

وقد بدأ العمل على هذه الجمالية منذ القرن السادس عشرالميلادي، وتمثّل مسرحية هاملت لشكسبير من أكثر الأعمال التي استخدمتها شهرة وانتشارا: "وعدد لا يحصى من الكتاب، لكن نجد جذورا لها عند أرسطوفان في "الضفادع" وصولا إلى كتابات روترو وكورناي وماريفو وبيراندیلو وأنويه وتشيكوف وبريشت" (بافي، 2015)

أما في المسرح العربي فمن أهم النصوص المسرحية التي أوجد فيها الكتّاب هذه التقنية نجد صلاح عبد الصبور وألفريد فرج ووليد إخلاصي وسعد اللّه ونوس كما نجد توفيق الحكيم.

وقد كتب توفيق الحكيم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد، منها ما جمعه في كتابه "المسرح المنوّع" وكتابه "مسرح المجتمع" وهو يقول عن هذه المسرحيات القصيرة: "إنها مسرحيات منوَّعة في أسلوبها وفي أهدافها؛ ففيها الجِدِّي والفكاهي، وفيها ما كُتِب بالفصحى والعامية، وفيها النفسي والاجتماعي والريفي والسياسي ونحو ذلك، إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة، وإن القارئ أو الناقد لَيعجب ولا شك لهذه الرحلة في كل جهة

على مدى سنة! لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء. أهي رحلة إنسان يبحث عن نفسه؟ أهي رحلة فنان يبحث عن فنه؟ قد يكون كل هذا، وقد يكون شيئًا آخر من هذا" (مندور، 2017)

وهذا التنوع والسير في جهات مختلفة في رحلة توفيق الحكيم المسرحية خاصة ما تعلق بالمسرحيات ذات الفصل الواحد تظهر أيضا في كتابه "الدنيا رواية هزلية" الذي نشره عام 1974 وضمنه ثلاث مسرحيات من بينها "احتفال أبي سنبل" التي اشتغل فيها على تقنية المسرح داخل المسرح.

وتطرح هذه الدراسة تساؤلاتها حول استخدام الكتاب المسرحيين لهذه التقنية في المسرح العالمي، وأهم النصوص التي تبنتها وتمظهراتها وكيفياتها مرورا بالمسرح العربي الذي جلبَ إلى ساحته على غرار الكثير من التقنيات الأخرى هذه الآلية، ثم تُسائل مسرح توفيق الحكيم ممثلا في نصه "احتفال أبي سنبل" عن دواعي اشتغاله عليها وأهدافها وكيفيتها، ومدى قدرة النص المسرحي عنده على تمثل هذه التقنية والقيمة التي يضيفها وجودها فيه، وهي دراسة تختار المنهج التحليلي النقدي سبيلا لها حتى تنير المعميّ وتكشف المخفيّ وتستجلي الغامض فيما يختص بالمشكلة المطروحة.

## 1 المسرح داخل المسرح كآلية فنية

### 1.1. المسرح داخل المسرح في التجارب العالمية

إنّ الإرث المسرحي بمثابة منجم لا ينضب من القصص والشخصيات، والطرائف والأقوال المأثورة، واللوحات الاجتماعية والتاريخية، والمواضيع الفلسفية والسياسية والأخلاقية. ولكن ما يميز بين المسرح وكل الأشكال الأخرى التي تنقل هي أيضا مقومات هذا الإرث بالكلمة المكتوبة أو الشفهية هو أنه يجعلها مرئية. وما يميز بين المسرح وكل الأشكال الأخرى التي تُظهر هي أيضا مقومات هذا الإرث بالصورة التشكيلية أو المصورة هو أنه يظهرها حية. وما يميز بين المسرح وكل الأشكال الأخرى التي تحيي هي أيضا مقومات هذا الإرث بحضور الناس في الطقوس والشعائر هو أنه يبتكرها ويقدمها بالخيال (عساف، 2009) كما أنه منجم لا ينضب من الأشكال والاتجاهات الفنية، والمناهج والحساسيات التي حاول بها بقدرة كبيرة تطوير نفسه والاختلاف والتجديد، ويبدو المسرح داخل المسرح آلية طور بها المسرحيون مستويات كتاباتهم وطبقاتها، والكاتب فيها لا يكتفي بكتابة نص مسرحي ولكنه يكتب نصا داخل نص، والممثل يقوم بدور داخل الدور.

والنظر إلى هذا الإرث يكشف لنا أنّ المسرح العالمي استخدم في الكثير من المسرحيات هذه التقنية، كل بطريقته، ومن أجل هدفه، من أهمهم شكسبير في "ترويض النمرة" (1594) و"حلم ليلة منتصف الصيف" (1600) وصولا إلى أشهر الأعمال التي استخدمتها وهي هاملت (1603)، كما استخدم بيير كورناي هذه الآلية في "الوهم الكوميدي" (1635) وموليير في "مدرسة الزوجات" (1662) وماريفو في "جزيرة العبيد" (1725) ثم تشيكوف في "النورس" (1896) وبيراندیلو في "ستة شخصيات تبحث عن مؤلف" (1921) و"لكل شيخ طريقه" (1924) و"الليلة نرتجل" (1928) وعشرات غيرها عالميا.

ففي مسرحية "هاملت" لشكسبير نجد حزن الأمير هاملت على الموت المفاجئ لوالده وغضبه من زواج والدته السريع، ولكن بعد أن علم من شبح والده أنه مات مقتولا فإن الانتقام من القاتل

يفرض نفسه بوصفه الهدف الوحيد في حياته. ومع ذلك فهو لا يهتم بتنفيذ هذا الانتقام على الإطلاق بل يتظاهر بالجنون ثم يتم استغلال فرصة وصول فرقة الممثلين والأداء الجيد لأحدهم هو الذي يذكر البطل بأنه لعب حتى الآن دور رجل مجنون (يوسفي، 1999) يصاب هاملت بصدمة إضافية عدا صدمة مقتل والده تتعلق بوالدته التي تزوجت عمّه كلوديوس مباشرةً بعد وفاة والده وهو الأمر الذي اعتبره هاملت خطيئة كبيرة من قبلها ويتوّج كلوديوس ملكًا على الدنمارك رغمَ أنّ هاملت هو الوريث الشرعي للعرش، ويشكّ هاملت في الأمر، وبعد عودته إلى القلعة يظهر شبح والد هاملت ويطلب من الابن أن ينتقم من القتلة لأنّه لا يستطيع أن يرقد بسلام طالما هم بخير، ويخبره أنّ كلوديوس هو الذي صبّ له السمَ في أذنه ليستولي على العرش، كما يخبره أن يترك أمرَ والدته للسماء لتقضي في أمرها (شكسبير، 1979).

ونجد في المسرحية محاولة هاملت أن يتظاهر بالجنون حتى يتمكن من الانتقام من القتلة، ويبدأ بمراقبة الجميع، ولكنّ عمّه أيضًا كان يخطّط لقتله، وفاجأ هاملت الجميع بهذا التغيير، فحاول كلوديوس وبولونيوس وهو الخادم الملكي أن يراقباه ليتعرّفا على سبب ذلك، لكنّهما يفشلان في التعرف على السبب، وأرجع البعض ذلك إلى الحزن على أبيه، وظنّ البعض أن حبّه لأوفيليا ابنة بولونيوس هو السبب، حتّى أصدقاءه لم يستطيعوا أن يتعرفوا على أسباب ذلك التغيُّر، وفي تلك المرحلة تصل مجموعة من الممثلين إلى المملكة يعرفهم هاملت جيدًا فيقوم هاملت بكتابة مسرحية يعيد فيها صياغة جريمة القتل التي أودت بحياة والده بمحاكاة مشابهة لما رواه له الشبح في القلعة، ويتّفق مع أصدقائه الممثلين على أن يقوموا بأدائها أمام الملك كلوديوس وزوجته والدة هاملت، ويُطلق الأمير على مسرحيته تلك اسم (مصيدة الفئران) (rank، 2004)، ويتمكّن هاملت أخيرًا من عرضها، وخلال العرض يقوم بمراقبة كلوديوس، وبالفعل يظهر على الملك التأثر الشديد ويعرف أنّ المسرحية تعرض حادثةَ قتل أخيه وتشير بأصابع الاتهام إليه، ويغادر المكان بسبب شعوره بضيق في التنفُس، ويقرّر عند ذلك أن يتخلص من هاملت بأي طريقة، وتقوم والدته باستدعائه مباشرةً بعد العرض ويبدأ هاملت بالانتقام. (شكسبير، 1979).

فشكسبير وضع تقنية المسرح داخل المسرح أو الميتا مسرح: "وذلك باعتباره إجراءً يقوم حكائيا على أساس التجويف الأدبي Literary mise en abyme، وشخوصيا على أساس نماذج شخوصية ممسرَحة وممسرِحة في آن واحد" (يوسفي، 1999)، بل هي تفتح أمامنا أفقا مهما للنظر إليها باعتبارها تركيبا لاختيارات درامية مختلفة، وبالتالي مزيجا من أنواع مسرحية متعددة بتعدد مصائر الشخوص ومواقفهم واختياراتهم، إنّ مسرحية هاملت بوجود خطابها الميتا مسرحي يمكن عدها مسرحية المسرحيات" (يوسفي، 1999).

ويمكن الحديث عن المسرح داخل المسرح عند بيراندیلو (1867-1936) والذي ظهر بقوة في المسرحيات الثلاث: "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، "لكل شيخ طريقة"، "الليلة نرتجل"، إذ أنّ الكاتب كان يعتبر أنّ مشكلةَ الحقيقة المحورُ الأساسي الذي يرتكز عليه فن الكتابة عنده، بحيث عالجها في أكثر مسرحياته، ومن عدة زوايا، وربطها بالحياة الاجتماعية والناس في حياتهم اليومية، كما جرّ الفلسفة إلى خشبة المسرح فزاوج بينها وبين الإبداع الفني حين عالج في ثلاثيته مسألة أي

العالمين أشد حقيقة، عالم الواقع أم عالم الخيال، العالم المادي الزائل أم الإبداع الفني الباقي، الحيثية الاجتماعية الفانية أم الشخصية المسرحية الخالدة (بيراندیلو، 2012).

فمسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" تصور مأساة أسرة مؤلفة من أم وأب وأربعة أبناء، خرجوا أحياء من خيال مؤلف، بعد أن فشل في صياغة قصتهم في قالب فني، فانطلقوا في حال سبيلهم جادّين في البحث عن مؤلف يمكنه أن يصوّر مأساتهم، وانتهوا إلى خشبة المسرح، فأخذت الشخصيات الست تروي لرئيس فرقة التمثيل مأساتها، كل بطريقته الخاصة، مستعينة ببليغ الكلمات وشارحة قسوة الظروف التي أحاطت بها، مستخدمة قسطا كبيرا من الأساليب الرومانطيقية لاستدرار عطف رئيس الفرقة أملا في أن يوافق على إرضاء رغبتها الأساسية في الوجود وفي الحياة، فلقد ولدوا أحياء -كما يقول بيراندیلو- وتشبثوا بالحياة. وتلك هي مأساتهم الحقيقية، أنهم يريدون الحياة بالنحو الذي عليه خُلقوا من غير تغيير ولا تبديل، من دون تعديل ولا تزييف (بيراندیلو، 2012).

أما قصتهم فتتلخص في أنّ الأم تزوجت من الأب وأنجبت منه ابنا، وكانت امرأة بسيطة هشّة في الوقت نفسه، فأحبت مدير مكتب زوجها، والذي يشبهها إلى حد كبير في الطباع، ولما تنبه الزوج إلى ميل كل منهما إلى الآخر أخلى أمامها السبيل، وأنجبت الزوجة من عشيقها ثلاثة أبناء ثم مات العشيق. وتوجهت إثر ذلك مع أبنائها الثلاثة من عشيقها المتوفى جريا وراء الرزق، فوقعت البنت وهي فتاة على جانب من الجمال في حبائل سيدة رخيصة تدعى مدام باتشي التي تتخذ من محل أزياء تديره وكرا للتلاقي، ويصادف الأب ابنة زوجته في ذلك المحل من دون أن يعرفها، وتفاجئها الأم فيجنّ جنونها، ويعلم الأب بالحقيقة فيشمئز من رغباته الدنيئة التي لا تليق برجل في مثل سنه، ويخجل من اتهامات ابنة زوجته ويقرر أن يجمع شمل العائلة في بيته، حيث يعيش ابنه الوحيد، ولكن الابن الشرعي يسيء معاملة جميع أفراد الأسرة ويعتبرهم دخلاء على المنزل وعلى أبيه وعلى الحياة كلها (بيراندیلو، 2012).

وبينما كانت الأم تستحلف ابنها أن يكف عن عداوته حيال أولادها الآخرين يلقى الصغيران البريئان حتفهما فتغرق الابنة الصغرى في نافورة الحديقة بينما يُقتل الابن الأصغر برصاصة انطلقت من مسدس كان يلهو به، هذه هي حكاية الأسرة التي انطلقت -حين ولدت حية- من دماغ الفنان، للبحث عن مؤلف ليصوغها في قالب فني على شكل قصة أو رواية أو مسرحية، لأنّ الفنان نفسه رفض كتابة قصتهم. رفض بيراندیلو أن يقوم بهذه الصياغة الفنية وطرد الشخصيات من ذهنه ولكنها خرجت من رأسه حية واستقلت بذواتها عنه، فذهبت إلى المسرح لتبحث عن مؤلف آخر حيث وقعت على مدير فرقة التمثيل الذي عجز بدوره هو ومن معه من ممثلين وممثلات عن صياغة القصة صياغة فنية على نحو يرضي الشخصيات، لأنّ الحقيقة لا تستقيم مع ما يُستخدم في المسرح من كلمات وإيحاءات تعجز عن التعبير عن العواطف الحقيقية التي تضطرم بها النفس البشرية، فالمسرح كله تقليد للحقيقة، والشخصيات لا تطيق التقليد ولا تقبل التزييف، وترفض إسناد الأدوار إلى ممثلين لأنّ كل شخصية تعيش آلامها وتريد التعبير عنها بصدق بنفسها، فهذه الشخصيات بلغت درجة من كمال الإبداع الفني تجعلها أكثر حقيقية، وإن كانت من صنع الخيال (بيراندیلو، 2012).

من أجل ذلك يفشل الممثلون، وهم كائنات متغيرة، في تقليد الشخصيات الثابتة التي هي من إبداع الخيال، وهذه هي المأساة الحقيقية للشخصيات، لأنها تريد الحياة، وتنشط في البحث عمّن يهبها الحياة على النحو الذي خلقت عليه، وبالصورة التي وجدت بها (بيراندیلو، 2012).

لقد جعل بيراندیلو مسرحيته هذه ساحةً لعرض بعض أفكاره الذهنية في الحياة والمسرح والوجود، ومن هنا ففي هذه المسرحيات مساحة واسعة من النقاشات الذهنية ممتزجة بالخيط الدرامي بها (حسن، 2020) وهذا التداخل بين المسرحية الأصلية والمسرحية الداخلية أعطى للعمل زخما فكريا فلسفيا من جهة وفنيا جماليا من جهة أخرى في تمازج جيد وهو ما جعل المسرحيةَ نموذجا للتقليد والمقاربة عند الكثير من فناني المسرح في العالم.

### 2.1. المسرح داخل المسرح في التجارب العربية

كتب العديد من المسرحيين العرب نصوصا تتضمن مسرحيات داخلية، مثل سعد اللّه ونوس في مسرحية "الملك هو الملك" (1977) وصلاح عبد الصبور في مسرحية "ليلى والمجنون" ووليد إخلاصي في "الصراط" وغيرهم، بتأثير واضح من كتابات بيراندیلو خاصة، وعلى اعتبار أنّ المسرح داخل المسرح يمثل جزءا مهما من نظرية المسرح الحديث.

وتمثل مسرحية "ليلى والمجنون" واحدة من أنضج تجارب صلاح عبد الصبور، وقد كانت: "انعكاسا دراميا لهزيمة 1967 وهي المسرحية الأكثر حدة على الصعيد السياسي، ويعتبرها كثير من النقاد مرثية لجيلٍ بأكمله إذ تنهض تيمتها الأساسية على ثنائية العلاقة بين المثقف والسلطة، وشخوصها جميعا ينتمون إلى طبقة المثقفين على اختلاف شرائحهم" (حسن، 2020)

تصور المسرحية مجموعة من الشباب محكومين بالقلق من السلطة ومن المستقبل، وهو قلق يؤثر على معنوياتهم، ولذلك فهم يتحاورون في حدة ويختلفون في الرأي لحد الصدام، وهذا كله عائد لعجزهم عن الحب وعدم قدرتهم على غرس الأمل أو التحرك نحو تعمير الأرض أو الإعمار، ويقرر رئيس التحرير وهو المسمى في المسرحية بالأستاذ أن يقوم بخطوة من أجل هؤلاء الشباب فيعرض عليهم فكرة يعتقد أنها قادرة على التقريب بينهم وهي تمثيل مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي (الصبور، 1990) ظنا منه أنّ المسرحية المذكورة وخاصة لطابعها الرومانسي قادرة على أن تلطف: "من جذوة تلك الثورة المشتعلة في نفسيات تلك المجموعة الغاضبة" (حسن، 2020)

ويتم الشروع في العمل فعليا والاشتغال على مسرحية أحمد شوقي بتوزيع الأدوار والبدء في التدريبات، وحدث تلطيف للأجزاء بين المجموعة الغاضبة، وتعلق كل زميل بزميلته مما جعل الأستاذ يعلن أنّ الغاية من التمثيل حققت ما يرجوه ولم يعد هناك داع لأن يتم الاستمرار في العمل على العرض ودعوة الجمهور لمشاهدته بحيث يقول الأستاذ: "ما دمتم قد أصبحتم إلفا وأليفة فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها" (حسن، 2020)

كما أنّ الكاتب السوري وليد إخلاصي -الذي كان هاجس التجريب والبحث عن أشكال جديدة للمسرحية مصاحبًا له في رحلة التأليف التي بلغت أربعة وخمسين عملاً- اهتمّ بظاهرة المسرح داخل المسرح بحيث برزت عنده على نحو متفاوت في ستة أعمال نذكرها مع تواريخ تأليفها لما لذلك من أثر في تحليلها وتوضيح العلاقة فيما بينها: "الصراط" (1975)، "حدث يوم المسرح" (1977)، "سهرة ديمقراطية" (1979)، "السماح على إيقاع الجيرك" (1983)، "عجبًا إنهم يتفرجون" (1986)، "مَن يقتل الأرملة؟" (1978)، وكانت رسالة المسرح في بث الوعي والتغيير محور هذه المسرحيات، ويتصل به

أمران، أولهما كشف أوراق هذا العالم السحري أمام المتلقين من مصاعب التأليف وخلافات المخرجين والممثلين، والتأرجح بين صوفية الفن والنهم المادي للكسب، وتربّص العيون التي تحاول أن تقرأ ما بين السطور وأطراف كلمات الدراما لتقصّ أجنحة توّاقة إلى الشمس، وبهذا يغدو المتفرّج لاعبًا مع الفرقة التمثيلية ولا يغيب في ظلام الفرجة المسترخية. فليتحقق التواصل مع الرسالة وتكسر الحواجز أو ما يسمى بالجدار الرابع. (الداية، 2007)

يمرض الممثل الرئيسي في مسرحية "فارس الصحراء" فيهرع المدير إلى عامل النظافة عبد ربه القابع في قاع المكان لا تكاد تفارقه زجاجة الشراب يرجوه المشاركة في العرض، فيظلّ في حالة تقتسم الصحو والتهويم، (إخلاصي، 1976) وتكتمل المفارقة إذ يغدو عبد ربّه نجمًا يستحوذ على قلوب الجمهور بفضل اضطراب جمل الحوار ثم خروجه على النص وتحويله الموقف إلى كوميديا (الداية، 2007)

ثم يتأكد لنا ولع عبد ربّه بإلقاء المونولوغات أمام زملائه وأهل المسرح، وكان مجرد المشاركة بدور ثانوي من أبعد غاياته، وجاءت الضرورة شرارة أشعلت جذوة كامنة في ذات تختزن أحلامًا كثيرة ففتحت الستارة، أما ملازمة الشراب والتماوج بين سطور الواقع وفراغات تتناثر فيها حقائق هائمة فهي نتيجة لسلسلة من مشاعر البؤس والقهر والاستلاب الإنساني. فنحن نرى إنسانًا يلجأ إلى السكر علّه يلتقي بأحلامه الهاربة. إنه يفتقد الأهل والأصدقاء، والحبّ مستحيل مع فقره، وفي الممرات الضيقة التي يرزح تحت أثقالها، وهكذا تولّدت السخرية اللاذعة في عباراته، ولعلّ إخلاصي أراد الرمز إلى أن فساد الأحوال في المسرح وفي العالم لا تجدي في إصلاحه، لغة التوافقات والمصالح من جهة والاستكانة من جهة أخرى.

يحمل عبد ربّه اسمه الفني الذي اختاروه له وهو (عبيدو)، ولكن يظل الخيار بيده فيمضي في كشف الاستغلال والفساد واضطراب المعايير في الأسواق وبين التجار ممّن لا يعرفون إلا اكتناز الأرباح، وفي بيوت أعماها الطمع فتكاد تخنق الحبّ وأحاسيس المحبين وحقهم في أن يزهر الغد بابتسامة فيها إشراقة الصفاء وعافية المودة، ونرى عبيدو على المسرح وفي التلفاز يخاطب الأطفال جيل الأيام المقبلة ويرفض عروض أصحاب الإعلانات المروجة للكسب على حساب صحة المستهلكين ودخلهم المحدود، ولكن قبل أن يتمادى عبيدو في أعماله أو رسالته يستدعى للتحقيق فيما يدعيه على التجار وبعض أهل الإدارة من فساد !! ويكون أمامه طريقان: المزيد من الانتشار والكسب والرعاية أو انطفاء وخسارة الأعمال وتهم فيها الإدانة التي تستدعي عقوباتها. وهنا يغلب على عبيدو ضعفه الإنساني فيؤثر السلامة وتتلاحق أفلام الإعلانات ويشترى التجار حفلات مسرحياته، ونلحظ بهجة مدير الفرقة المسرحية الذي غدا مديرًا لأعمال النجم الذي ملأ الأسماع والأبصار في وسائل الإعلام والفن، لكن الأمر لا يبقى على حاله، وفي المشهد الأخير يقف عبد ربّه على الحدود وهو يهم بمغادرة البلاد إذ أيقن ألا مكان له في أجوائها الفنية ولا يستطيع أن يؤدي عملاً يحفظ له توازن القيم، ولكن يخبره الضابط أنه ممنوع من المغادرة وعندما يعود أدراجه يعلم أنه كذلك ممنوع من العودة وهنا تلمع لديه فكرة فيقول: "لقد وجدتها، لقد وجدت مكانًا لي. هل تذكر يا عبد ربّه تلك الخطوط التي تفصل الدول عن الدول؟ آه فلقد وجدت الحدود الوهمية وهي ملكي أنا أستطيع أن أمشي عليها دون رقيب. الآن تلعب لعبة الصراط المستقيم تمشي على مزاجك تمشي على مزاج الصراط المستقيم" (إخلاصي، 1976)

لقد انتهت مغامرة اللاعب المغرد بالسقوط بعيدًا، وكان قد أدرك منذ أمد أن صوتًا واحدا لا يقدر على التغيير، ولاحظنا أنه ظلّ وحيدًا في رؤاه وتطلعاته لم يؤازره آخرون في المسرح أو في الساحات الفنية الأخرى، ولكن إخلاصي زرع رمزًا إلى جوار هذا المغامر وهو حضور الصحفية سلمى التي عبّرت عن صوت الضمير يوقظ وينبّه ويلاحق، وبهذا تظهر المرأة ممثلةً خصوبة الحياة في سلسلة الأجيال وفي البذور الكامنة تترقب ربيعها وقد توازى عدم اكتمال الحب بين عبد ربّه وسلمى مع إخفاق مشروعه في الفن (الداية، 2007).

اعتمد وليد إخلاصي مبدأ تحطيم وهم الفرجة المستكين عندما فكّك اللعبة أمامنا أو كأنما كسّر المرآة فنحن نحاول النظر فيها فلا يغيب عنا التفكير بالشروخ والمقارنة بالواقع وهذه بداية وعي ما فوق الفرجة، ومن زاوية أخرى لم تقدّم لنا (الصراط) مشاهد مكتملة وإنما هي مقتطفات تبحث عن بداية لها أو خاتمة وهنا تتابعت وتوازت عروض المسرح وتمثيليات التلفاز وأفلام الإعلانات (الداية، 2007) ونكتشف أن مقاعدنا ليست مقابل واجهة المسرح وإنما تدور من خلفه لنرى أسرار اللعب ثم نرقب كيف اخترق عبد ربّه الجدار الرابع مرتين وتوجّه مباشرة إلى جمهوره فيحدث التغريب وتتغيّر صفات الجالسين على كراسي صالة العرض وفي لحظة تلمع أضواء (الصراط) فنجد أنفسنا بين هؤلاء الذين خاطبهم عبد ربّه فنواصل الحوار معه ونناقش تجربته أو مغامرته في المسرح الكبير الذي يضمنا معًا!! (الداية، 2007)

وعلى الرغم من واقعية الأحداث والشخصيات فقد أحاط بها رمز الصراط منذ بداية سطورها وحوارها حتى النهاية، وقد أراد وليد إخلاصي تقديم هذا المزج بين إمكانات الرمز ومرونة التعبير من خلاله وملامح الواقع القريب فما ينطق به عبد ربّه هو مقولات الرمز المعبّر عن أعماق المجتمع وهنا تكتمل دلالات الفنان والخط الحاسم: الصراط، والمكان المطلق، الحدود (الداية، 2007) وهي دلالات تشي بانعدام الوضوح وتراجع القيم، بين عالم مادي صرف وعالم مثالي يسوده الخير والحق والجمال، ومثلما تمارس لعبة المسرح داخل المسرح عند إخلاصي قدرتها على تصوير أزمة الفنان بين القيم الروحية والقيم المادية فإنها أيضا تمارس قدرتها على الإيغال في تشريح علاقة الإنسان بواقعه المتأزم، فما يحدث للفنان هو صورة لما يحدث للإنسان في كل مكان.

## 2 المسرح داخل المسرح عند توفيق الحكيم

### 1.2. مسرحية "احتفال أبو سنبل": قراءة في المتن

يقول توفيق الحكيم أنّ هذه المسرحية: "كُتِبَت من الخيال قبل الاحتفال، وضاعت مني ونسيتها ثم وجدتها" (الحكيم، 1974) ومبدئيا فإنّ الحكيم يسمي المعبد بأبي سنبل، على ما جرى عليه النطق الفصيح، غير أنّ الغالبية العامة من الناس تبقي على تسميته كاسم علم تماما مثل قولنا ذهبت إلى أبو ظبي، لا ذهبت إلى أبي ظبي، كما تنطق عندهم بالميم وليس بالنون، وهو ما سنبقي عليه في هذا المقال، ويُعد معبد أبو سمبل بمحافظة أسوان، واحدا من أشهر المعابد الأثرية في مصر، حيث ترجع أهميته إلى ارتباطه بظاهرة تعامد الشمس على وجه تمثال الملك رمسيس الثاني مرتين في السنة، توافق الأولى 22 أكتوبر والثانية 22 فبراير من كل عام، ورمسيس الثاني الذي حكم مصر (حوالي 1303 ق.م - 1213 ق.م)، يُعتقد بأنه جلس على العرش وهو في أواخر سنوات المراهقة، وحكم مصر في الفترة من 1279 ق.م إلى 1213 ق.م لفترة 67 عاما، وهو يخلّد قصة حب بين زوجين وحبيبين، بين ملك وزوجة ملك يعشق الواحد منهما الآخر، حتى لقد أبى حبه لها أن ينفرد بتخليد الفنان له على واجهة واحدة من الأعمال العظيمة التي تمت في عهده "معبد أبو

سمبل" فأجلسها معه بين الآلهة في محراب الخلود، ودعا الفنان المبدع أن ينحت للزمان وللفن آيات في الصخر الجلمود" (عوض، 1971)

والمسرحية تتحدث عن الاستعدادات للاحتفال أمام المعبد حيث يأتي منظم الحفل مع مساعده أمام المعبد لكنه يفاجأ بوجود الملك رمسيس والملكة نفرتاري والكاهن، ويعتقد أنهم أعضاء الفرقة المسرحية التي ستقوم بتمثيلية أمام المعبد ضمن الاحتفال، لكن المشكلة تحدث عندما يحاول المنظّم والمساعد الحديث معهم والتساؤل عن سبب مجيئهم مبكرا بينما العرض سيكون في وقت لاحق مساء دون أن يلقى منهم أي رد، في الوقت ذاته الذي يهمس الثلاثة مع بعضهم بكلام لا يفهمه المنظم ورفيقه، ثم يلتحق المخرج بالمجموعة ليتحدث مع المنظم عن العرض، فيطلب منه المنظم تفسيرا لما يحدث أمامه من حضور لممثلين في هذا الوقت فينفي الرجل أنهم ضمن فريقه، ويخمّن أنهم مجرد فرقة هاوية جاءت تحاول إثبات وجودها بتقمص أدوار الملك والملكة والكاهن، مع ملاحظة أن الملابس والماكياج والتقمص كان محترفا، وعندما لا يرد رمسيس ورفيقاه على أسئلة المنظم والمخرج يتم طردهم بعيدا، لكنهم يذهبون إلى داخل المعبد بخيلاء، وعندما يحاول المساعد اللحاق بهم داخل المعبد لطردهم لا يجد لهم أثرا (الحكيم، 1974)

إنّ المسرحية تتخيّل بعث الملك رمسيس وزوجته والكاهن في هذا الزمن الحديث، بعد نقل المعبد من مكانه خوفا من الغرق، ودهشتهما من اختلاف المكان عما كان عليه، والظن بأن زلزالا حدث فباعد بين المعبد والنيل (الحكيم، 1974) فالمعبد موقع أثري يقع على الضفة الغربية لبحيرة ناصر نحو 290 كم جنوب غرب أسوان. وهو أحد مواقع «آثار النوبة» المدرجة ضمن قائمة اليونسكو لمواقع التراث العالمي. والتي تبدأ من اتجاه جريان النهر من أبو سمبل إلى فيلة (بالقرب من أسوان) وهذه المعابد المزدوجة كانت أصلا منحوتة من الجبال في عهد الملك رمسيس الثاني في القرن الثالث عشر قبل الميلاد، كنصب دائم له وللملكة نفرتاري، للاحتفال بذكرى انتصاره في معركة قادش (عوض، 1971) ومع ذلك، ففي 1960 تم نقل مجمع المنشآت كليا لمكان آخر، على تلة اصطناعية مصنوعة من هيكل القبة، وفوق خزان السد العالي في أسوان وقد كان من الضروري نقل المعابد لتجنب تعرضها للغرق خلال إنشاء بحيرة ناصر وتشكل خزان المياه الاصطناعي الضخم بعد بناء السد العالي في أسوان على نهر النيل. ولا زالت أبو سمبل واحدة من أفضل المناطق لجذب السياح في مصر حيث تعود الأرض في تاريخها إلى رحلة تمتد طويلا ما بين مئة مليون سنة مضت تقريبا حيث تكوّن الصخر الذي اتخذ رمسيس الثاني وزوجته معبديهما في جوفه كمغارتين رهيبتين. وبين عام 1968 حيث عملت المناشير واستخدمت الوسائل التكنولوجية التي تمخض عنها القرن العشرون في تقطيع أوصال الجبل وجزّ الصخر ونقله من مكان ترسيبه ومعه المعبدان إلى موقع آخر جديد (عوض، 1971) والحكيم بهذا يكون قد قام بترحيل التاريخ المصري أو جزءا حيويا منه إلى المسرح ليس بغرض إعادة التاريخ نفسه وبالطرق التي تعود عليها المؤرخون ولكن ليظهر ما لهذا التاريخ من قيمة لا تزال حاضرة في الوجدان الوطني والعالمي من جهة وليخرجه من بطون الكتب القديمة إلى زخم المسرح وتوهجه.

### 2.2. توظيف المسرح داخل المسرح في "احتفال أبي سنبل"

سعى الحكيم منذ كتاباته الأولى إلى الوصول إلى كتابة مسرحية خاصة، تحمل القيمة الفكرية والفنية وتبتدع لنفسها شكلها أو أسلوبها الخاص، ولهذا كتب "قالبنا المسرحي" (1967)، كما أنه لهذا السبب تحدث قبلها في العديد من الرسائل لصديقه الفرنسي أندريه في "زهرة العمر"

(1943) عن المشكلة التي يصطدم بها دائما وهي الأسلوب، وهو ما يراه أيضا عندما يعبّر عن ذلك بقوله: "إن أي مؤلف مسرحي معاصر لنا ينتمي إلى أي أدب أوروبي، يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفين من السنين، تجارب راسخة في أدب بلاده منذ عهد الإغريق، فإن أي أدب مسرحي أوروبي إنما يقوم على آثارٍ امتدت على الأجيال منذ نحو ألفَيْ سنة، مطبوعة منثورة في لغة بلاده، ينقلها جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه، كأنها سلسلة فكرية طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات وتحاول حل كل العُقَد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية. وأما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة في التأليف المسرحي ضيق محدود؛ لأن أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالبًا أدبياً إلى جانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح قديمه وحديثه إلا منذ سنوات قلائل أيضًا، فمؤلفنا المسرحي المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعدُ في لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهودُ السابقين على مدى الأجيال. وهنا إذن سر رحلتي القَلِقة في كل الجهات" (مندور، 2017)

وهذا ما جعل الحكيم يجرّب الكثير من الطرائق والأساليب، وتجربة المسرح في المسرح من بين هذه التجارب:

(يخرج منظم الحفلة ومساعده من المعبد)

**المنظم:** يجب أن يزداد النور الكهربائي في الداخل أكثر من ذلك.

**المساعد:** مع عدم الإخلال طبعا بجو الغموض السحري المطلوب.

**المنظم:** (يلمح رمسيس ومن معه) من هؤلاء؟

**المساعد:** (ناظرا جهتهم) إنها فرقة التمثيل...بكامل ملابس الأدوار (الحكيم، 1974)

**المنظم:** لا أرى معهم المخرج، مع أن الواجب أن يكون هو الموجود.

**المساعد:** لا شك أنه جاء معهم، سأعرف منهم حالا **(يتجه إليهم وهم مذهولون)** برافو! برافو! ما هذا التحمس وهذا النشاط! وبالملابس أيضا...من أول النهار! طبعا الأستاذ المخرج جاء معكم؟

**(رمسيس وزوجته والكاهن في ذهول بلا حراك)**

يبدأ النص بشخصيات رمسيس ونفرتاري والكاهن لكنه سرعان ما يبدو انتقالا إلى الزمن الحاضر عندما يجد هؤلاء أنّ المعبد قد نُقل بعيدا عن مكانه القديم، ثم يتأكد لنا حضور المسرح داخل المسرح بوجود المنظم ومساعده والحديث عن فرقة تمثيل، وهكذا يمتزج التاريخ المصري القديم بالحاضر، ويتم التنبيه على الرابطة المتينة بين القرون السابقة والزمن الحالي انطلاقا من الساحة التي سيتم فيها تقديم العرض، واستجلاب الشخصيات التاريخية وتحويلها إلى تمثيل يمكن أن يدلّل على اتجاه بريشتي عند توفيق الحكيم حيث المسرح ليس إلاّ لعبة، ولا يمكن الإيهام بأنه حقيقة، لكن في الوقت ذاته فإنّ التاريخ بكل حمولته الفكرية والإنسانية والعاطفية المترسبة في الوجدان هي بالنسبة لمنظمي الاحتفال موعد سنوي يجب استعادته بروتينية واضحة وآلية بيّنة، لكنها غير واعية، فالمنظم ومساعده لم ينتبهوا للشخصيات التي أمامهم، وتم اعتبارهم ممثلين لبسوا ملابس الشخصيات، دون أن ينتبه أحدهما إلى الدقة الكبيرة بين الأشخاص وبين ما تم تدريسه في التاريخ ولو من باب الحيرة والدهشة في التطابق.

كما أنّ المناسبة تقترن عند هؤلاء بالغموض والسحر وليس القيمة الفكرية ولا الدرس التاريخي. إنّ المنظم والمساعد ليس همّهما سوى الإشراف على إقامة عرض مسرحي في مناسبة تاريخية أو وطنية، بمعنى أنّ توفيق الحكيم في هذا الحوار ومن خلال المسرح داخل المسرح يبيّن أزمة التعامل مع التاريخ وهشاشة الوعي به.

وإذا كان المنحى البريشتي التغريبي واضح في توظيف شخصية يتم جلبها من التاريخ في الوقت نفسه الذي يتم فيه التحضير لعرض فني بما يقطع الإيهام، فإنّ الحكيم أيضا يقترب في هذه التجربة من بيراندیلو في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" فإذا كانت الشخصيات عند بيراندیلو تبحث عن مُخرج يجعلها تمثل مأساتها وقد أتيح لها ذلك فإننا نجد الحكيم أيضا قد منح شخصيات مسرحيته الفرصة لتدخل في الخيال الموظّف وتبتعد عن الواقع (حسن، 2020) لذلك فكما حضر في المسرحية رمسيس ونفرتاري والكاهن فإنّ الممثلين الذين جلبهم المخرج حاضرون أيضا:

**المساعد:** (ناظرا إلى جهة ما) وها هي الفرقة قد وصلت

**المخرج:** (ناظرا إلى نفس الجهة) أخيرا!

**(يظهر ثلاثة ممثلين يرتدون ثياب رمسيس ونفرتاري والكاهن ولكن بدون ماكياج ويحسُنُ أن يكونوا هم نفس من قاموا بهذه الأدوار في البداية، ولكنهم الآن على طبيعتهم العصرية)**

**ممثلة نفرتاري:** (وهي تلوك لبانة في فمها) حضرنا في ميعادنا.

**المخرج:** تقريبا.

**ممثلة نفرتاري:** ربما تأخرنا في النوم، أنت عارف سهرنا ليلة الأمس في برتيتة الكنكان

**المخرج:** ما علينا.. إلى العمل.. حضرته منظّم الحفلة، وحضرته مساعد

**(مصافحات وانحناءات)** (الحكيم، 1974)

يُظهر الحكيم بهذا المقطع القصير من الحوار ضمن المسرح داخل المسرح على الرغم من سطحيته وعابريته وعدم انتباهه إلى أن المسرح فن الاقتصاد بامتياز لا يقول شيئا إلاّ إذا كانت له قيمته وما يترتب عنه، إلى الممارسة المسرحية ومشكلاتها وصعوباتها، والإشارة إلى العلاقات بين أفراد العرض الواحد، إنه في هذا الجزء والأجزاء المتبقية يمارس تعرية على حالة المسرح من الداخل والعمل الجماعي ورهاناته:

**المخرج:** والآن...فلنحدد أمكنة الحركة المسرحية.. كل شيء سيدور تحت أقدام تماثيل رمسيس...

**ممثل رمسيس:** كل التماثيل الأربعة؟

**المخرج:** نختار واحدا منها...فليكن هذا...إنه أكملها...تعال وقف هاهنا...ستواجه الجمهور طبعا...المفروض أنّ الجمهور سيكون جالسا هناك أليس كذلك؟

**المنظم:** نعم، بالضبط.

**المخرج:** وأنت يا مدام...باعتبارك نفرتاري سيكون موقفك إلى جوار زوجك رمسيس كما هو واضح في هذا التمثال.

**ممثلة نفرتاري:** ولكني في هذا التمثال أكاد أكون كساقٍ من سيقانه! لماذا جعلوا زوجته بهذا الحجم الصغير جدا بالنسبة إلى حجمه العملاق!!

**المخرج:** أتوجهين إليّ هذا الاحتجاج؟!

**ممثلة نفرتاري:** لا بالطبع.. ليس لك أنت.. ولكني أفترض أنها هي ولا شك احتجّت على ذلك؟

**المخرج:** احتجّت أو لم تحتج.. هذا موضوع لا يهمنا.. لأنه ليس داخل النص.

**ممثلة نفرتاري:** ولكنها ملاحظة مهمة.. كان يجب أن تدخل في النص.

**المخرج:** لاحظي يا سيدتي أننا لسنا هنا اليوم في صدد الدفاع عن كرامة نفرتاري.. ولا المطالبة بحق المساواة للمرأة الفرعونية... (الحكيم، 1974)

يظهر هذا الحوار استخدام توفيق الحكيم للمسرح داخل المسرح لغرض فكري إيديولوجي وهو تمرير العلاقة بين الإنسان وبين تاريخه، والمشكلات التي ينفتح عليها هذا التاريخ ويقدمها لإنسان الزمن الحاضر، والتي وإن أشار لها النص بشكل سريع إلاّ أنه يكفي أن يعبّر عنها ولو تلميحا، وهذا ما يجعل القول جائزا بقوة هذه الفرضية إذ يمكننا أن نتفحص العناصر غير المسرحية الملازمة لكل أشكال المسرحة كما يعبّر باتريس بافيس، وسنعمم على كل عرض مسرحي خصوصيته في أن يتضاعف بشكل عفوي ويتحول إلى وهم من خلال انعكاسه على هذا الوهم. سنصل هنا إلى وضع تعريف أو تحديد واسع جدا، ولكنه صحيح لهذا المفهوم: هناك مسرح ضمن مسرح عندما يبدو عنصر مسرحي وكأنه معزول عن الباقي (فالحوار بين الممثلة والمخرج يبدو لا قيمة له في بناء المسرحية) ويظهر بدوره كهدف للنظر من قبل المشاهدين الموجودين على الخشبة، عندما يكون في الوقت نفسه على هذه الخشبة ناظرون ومنظور إليهم، وعندما يرى المشاهد ممثلين في مواجهة عرض هو بدوره "يتفرج" أيضا (بافي، 2015) وهذا ما يظهر أيضا في الحوار التالي:

**ممثل الكاهن:** وأنا أين أكون؟

**المخرج:** أنت الكاهن، تنتقل حيث يقتضي الحوار، مع الملك أو الملكة.

**ممثل الكاهن:** إذن سيكون ظهري إلى الجمهور في بعض المواقف.

**المخرج:** لا، لا أريد أن يعطي أحدكم ظهره للجمهور، يجب أن تحملقوا في الجمهور، على الطريقة الحديثة، لا أريد الرجوع إلى ما قبل بريشت ولا حتى الوقوف عنده، أريد أحدث من ذلك، آخر صيحة، مسرح الحدوث، أو المسرح الحي، بل ربما تكون هذه الأساليب الجديدة في طريقتها الآن هي أيضا إلى القدم، أريد شيئا جديدا، جديدا، صيغة جديدة، فولكلور، كورس، أقنعة، أراجوز، خيال ظل، سامر، مولد، سيرك، إلخ، إلخ،

**ممثل رمسيس:** ولماذا لا نمثل بكل بساطة...بدون التفكير في هذا الشيء الجديد!

**المخرج:** أتقول هذا الكلام لمخرج مثلي؟

**ممثل رمسيس:** لا تؤاخذني، أنا غرضي..

**المخرج:** غرضك تلغي وجودي.. (الحكيم، 1974)

إنّ هذا الحوار بين الممثل والمخرج يعيد التأكيد على القلق الوجودي الذي يعيشه الفنّان في حياته اليومية، فهو لا يستكين إلى فكرة ولا يقف على شكل، ويظلّ يمارس محاولاته الدائمة في تطوير ممارسته الفنية، والمخرج في هذا يمثل صوت توفيق الحكيم نفسه الذي يردد الفكرة ذاتها في العديد من كتبه، إذ يقول في البيان الذي نشره متذيّلا مسرحيته "الصفقة" : "...تلك هي بعض المشكلات الفنية التي أحاول أن أجد لها حلا، وما من حلول نهائية في الأدب والفن، إنما نحن نقوم بتجارب لا نهاية لها، نشتغل بها حياتنا بأكملها، وليس من شأني النتائج، فالنتائج لا تجعلنا نستريح، لأنّ المشتغل بالعلم أو الأدب أو الفن لم يُخلق ليستريح، بل خُلق للتجربة والمحاولة، ثم التجربة والمحاولة ولا شيء غير ذلك" (الحكيم، الصفقة، 1988)

وهو الأمر الذي جعل من الحكيم نفسه يمارس تجارب شديدة التنوع والاختلاف في النصوص المسرحية التي كتبها، فقد كتب المسرح التاريخي، والمسرح الاجتماعي، وكتب في الواقعية والرمزية، كما كتب في العبث أو اللامعقول، وكتب تنظيرات عديدة في الفن بشكل يشي بأنّه لا يستكين ولا يقف عند حد، ولهذا فإنّه حتى وإن عاد إلى بريشت أو سواه، فإنها عودة التجربة التي يضعها تحت مجهره الفكري والنقدي دون تحنّط فيها أو التزام بها دون سواها.

كما أنّ الخلاف السريع الذي يصوره الحكيم بين رؤية المخرج والممثل يبيّن مركز السلطة الفنية والرمزية التي يبسطها المخرج بوصفه المسؤول الأول عن العرض على جميع المشاركين في عرضه، وهي سلطة ليس من السهل على المخرجين التضحية بها، على اعتبار أنّ المخرج صاحب الرؤية وإليه يُعزى نجاح العرض أو فشله.

وقد نجحت تقنية المسرح داخل المسرح في إظهار هذه الفلسفة الفنية عند الحكيم من جهة الاشتغال الدائم على الأساليب والطرائق، والتنبيه للاختلافات في الرؤى بين صناع المسرح نفسه، وهذا التوجه يبيّن أنّ: "هذه التقنية أداة لدراسة القيم الإنسانية، فعولمة مفهوم المسرح ضمن المسرح خلال العصور والأساليب تفسَّر بفرضية خصوصية علم القيم الإنسانية لهذه التقنية، المسرح، في الواقع، يتخطى كونه عملية تواصل، هو تواصل يختص بالتواصل بين الشخصيات، وبطريقة مماثلة تتخطى النقد، المسرح ضمن المسرح يعالج المسرحَ بطريقة ممسرحة، مستعملا في ذلك طرائق فنية من هذا النوع: يصبح من المتعذر فَصْمُ ما يقوله المؤلف بخصوص المشهد عما يقوله المشهد عينه، بحيث أنّ المسرح ضمن المسرح ليس سوى طريقة تنسيقية وواعية لنفسها بأنها تعمل مسرحا" (بافي، 2015) وهذا التشبيك بين مستويين من الحكاية ومستويين من الشخصيات من أجل تبيان موقف فني وجمالي ما محاولة تبتعد عن الاستسهال وتجرّب في أرض خصبة يمكن أن تشي بوجود الكثير من القيم الإيجابية التي يحصل عليها المتلقي.

**خاتمة**

ومن خلال ما سبق، نخلص إلى القول أنّ المسرح داخل المسرح كان وسيظل تقنية من التقنيات التي يشتغل عليها المسرحيون ويقدمون من خلالها رؤيتهم حول المسرح وصناعه، وأحلامهم وطموحاتهم، ومشكلاتهم وخيباتهم، واستخدام توفيق الحكيم لهذه التقنية لم تكن غريبة عن شخصيته وعن أسلوبه الفكري والفني الذي يعيش على الاختلاف والتنوع والتجريب، والاطلاع الدائم على الممارسات المسرحية في العالم، وعدم الركون إلى طريقة واحدة أو أسلوب يتيم.

والمسرح داخل المسرح في مسرحية "احتفال أبو سنبل" يظهر مجموعة من الأفكار والرؤى التي حرص الحكيم على تسويقها فنيا، والتي تتماشى بشكل واضح مع كتاباته النظرية، فكأنه يشجّع على النظر إليها والاهتمام بها بكل الطرق، تنظيرا وتطبيقا، من أهمها أنّ التاريخ يبقى مادة ليّنة يمكن الاشتغال عليها والتجريب عليها ونقلها إلى التربة المسرحية بأي أسلوب يشاؤه المبدع، ليقول عبره ما يرغب قوله. كما أنّ هذه التقنية وفّرت للكاتب إمكانية الانتقال بين التاريخ والواقع بسلاسة وبتسويغ فني محكم، إذ جلب التاريخ إلى المسرح من جهة وقام بمساءلته من جهة أخرى وبين علاقة إنسان الحاضر بماضيه.

كما خدمت تقنية المسرح داخل المسرح هذا النصَ في تقديم المخرج والممثلين بوصفهم صناعا للعرض بنظرة مقرّبة لا بعيدة، بكل ما يعتريها من صعوبات، بحيث يمكن القول أنّ هذه المسرحية رغم قصرها هي مسرحية عن الاشتغال المسرحي وعن العلاقات بين المسرحيين، وعلى الرغم من أنها ليست أكثر مسرحيات توفيق الحكيم شهرة ولا أوفرها حظا من ناحية الدراسة النقدية إلاّ أنّها اشتملت على دراية شديدة بالصنعة المسرحية والتجريب والتفكير في المسرح.

## قائمة المراجع

**أولا: المراجع بالعربية**


1. إخلاصي، وليد. (1976). الصراط (ط1) دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
2. بافي، باتريس. (2015). معجم المسرح (ط1) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
3. بيراندیلو، لويجي. (2012). ثلاثية المسرح داخل المسرح (ط1) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
4. حسن، رجب أحمد عبد الرحيم. (2020). المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور. حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا جامعة الأزهر مج 24 (10)، 143-180.
5. الحكيم، توفيق. (1974). الدنيا رواية هزلية (ط1) بيروت: دار الكتاب اللبناني.
6. الحكيم، توفيق. (1988). الصفقة (ط1) القاهرة: دار مصر للطباعة.
7. الداية، فايز. (2007). المسرح داخل المسرح عند وليد إخلاصي. العربي، (682) 134-139
8. شكسبير، وليام. (1979). هاملت. (ط1) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
9. عبد الصبور، صلاح. (1990). ليلى والمجنون (ط1) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
10. عساف، روجيه. (2009). سيرة المسرح (ط1) بيروت: دار الآداب.
11. عوض، محمد فتحي. (1971). أبو سمبل بين الصخر والإنسان (ط1) القاهرة: دار المعارف.
12. مندور، محمد (2017). مسرح توفيق الحكيم (ط1) القاهرة: هنداوي.
13. يوسفي، حسن. (1999). المسرح والمرايا (ط1) الرباط: الدار المغربية للنشر.

**14. ثانيا: المراجع الأجنبية**

15. Rank, Otto (2004).La Pièce de théâtre dans Hamlet. *Champ Lacanien*.(n01) p193-205.