1985
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

وزارة التعليم العالـــــي والبحث العلمـي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل : 13/MD12/042

الاتجاه السياسي في المسرح العربي

مسرحية "الملك هو الملك"

سعد الله ونوس

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب حديث

من اعداد الطالبة:
◘شيماء شيتور

إشراف الدكتور:
◘عمار مهدي

تاريخ المناقشة: 2015/05/26

أمام لجنة المناقشة:

- د. عمار بلقريشي رئيسا
- د. خليفة عوشاش ممتحنا
- د. عمار مهدي مشرفا

السنة الجامعية: 2014-2015

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُم ﴾ سورة إبراهيم، الآية 07

يـــــــا رب شكرك ... هـــــــا أنـــا ذا
واجـــــب مُحتـــــَـــمٌ ... بالشـــــكر أتـكـــــــلم
عِدَّ النجوم بعرض السماء ... يرضـيك أني بعد شكـــــــرك
مقـــــــــدارا ... مسلم
مـــــالي أرى نعَم ... مـــن كـــل نَحْـبِ ثـــــم
الإلـــــــه ...
تحـــــــــــــــطني ...
دعـــــني أحـــدث ... لســـــــت يقرو
بالنـــــــعم ... من
فإنـــــــــــــــي ... أكـــــــتم

نحمد الله حمدا كثيرا ونشكره شكرا جزيلا الذي أتكن له فضله وعطاؤه كريما بحمده لأنه سهل لنا المبتغى وأعاننا على إتمام هذا العمل الذي نسأله أن يكون خالصا لوجهه الكريم.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا الفاضل من المشرف علينا: **عمار مهدي**

والذي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

ولكل من ساهم في إنجاح هذا العمل من قريب أو من بعيد

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى كل دفعة 2015/2014

الطالبة: شيماء شيتور

مقدمة

مقدمة

إذا كان الشعر ديوان العرب فإن المسرح أبو الفنون، حمل على كاهله منذ انبثاقه إلى معالجة المواضيع المختلفة السياق،وبذلك ذاع صيته ليملأ الدنيا من عهد إسخيلوسوسوفوكليس،لكفوه مخاضا حركيا فاعلا فليس هناك فن استطاع أن يربط ذلك الجسر الضائع بين موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والإستقبال ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه إلى اكتشاف نواحيه الجمالية.

والخطاب المسرحي يتجسد من خلال مسرحة الواقع،والإستعارة لبعض أحداثه التي تبعث الحياة في تلك الفصول الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض والذي يعد مركز استقطاب للمعالم الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية،فهو لا يتعدى أن يكون رقعة من الواقع لإمتلاكه خصائص تساعده على ذلك،ومنه ارتبطت المسرحية كشكل من أشكال التعبير في الإيديولوجية السائدة، باعتباره موضوع تتوزعه اهتمامات بين عدة حقول معرفية باستفادتها من الأبحاث السوسيولوجية بغية الكشف عن الأبنية الفكرية الإنسانية وكيفية تمثلها في النصوص الإبداعية للنص المسرحي.

ومن هنا تبدأ مرحلة الكشف عن التقارب الفني بين العرض المسرحي والإيديولوجيا كعلامة دالة تؤدي دورها في واقع ملموس،يتمثل على هيئة أيقونة تنبض بالحياة داخل هذا العرض.

وهكذا إكتست الإيديولوجياأو السياسة أهميتها كبنيةأساسية في تشكيل ملامح المسرحية بفكرها وقيمها لذلك تناولت الإيديولوجيات المتصارعة المشحونة بدلالات متباينة تسعى كل منها للسيادة والإنتشار ومعارضة الإيديولوجيات النقيضة لها.

ومن هنا تبرز أهمية إيديولوجيا الرفض و التعبير،التي تهدف إلى تحقيق رؤية ما، تتأتى عن تلك الرؤية المهيمنة في الواقع السياسي للمجتمع ، وقد يتجسد هذا من طرف المؤلف المثقف، ومن أحد هؤلاء المثقفين المسرحي "سعد الله ونوس" المتأمل نحو الإصلاح والتغيير الجذري للواقع السياسي المعاش من أجل صناعة المستقبل ، وقد طرح هذه الرؤية في مسرحياته لاسيما مسرحيته "الملك هو الملك"المغموسة بتصوير لاذع،تتطعم بالواقع الذي يتخبط في مستنقعه الوطن العربي،لما يختلج تحت ذلك الكرسي المتمثل في السلطة ،فكانت مسرحياته وسيلة لتغليف الحقائق العارية في عالمه والتعبير عنها،فيحدث بذلك تواترا في المشاعر تسقط عن هذه الدلالات والحقائق ذلك القناع الذي يحجب وجهها المتخفي، وبذلك يكون فضاء المسرحية هو فضاء البداية أو الانعتاق أو فضاء الحياة ،وتبقى كتابات ونوس السياسية هي البدايات الأولى لكل مشروع إنساني وتحوياه إلى دفقة تثبت في دورتنا الدموية القاحلة ،كل هذا جذبني لدراسة مسرحية من مسرحياته السياسية والتي كانت " الملك هو الملك " ، إضافة إلى رغبتي في الكشف عن الغموض الذي يعتري مفهوم الإيديولوجيا والعلاقة التي تربطها بالأدب عامة والمسرح خاصة.

وقد أثار هذا الموضوع تساؤلات عدة تولدت في الذهن لعل أهمها:

ما مفهوم الإيديولوجيا في خضم الآراء المتباينة في حقلها؟وكذا عن علاقتها بالأدب،وما معنى المسرحية كسياسة أو كإيديولوجيا؟وكيف تجلت الأبعاد السياسية في مسرحية الملك هو الملك؟

ولإثراء هذا الموضوع والإجابة عن تلك التساؤلات ،ولما كان من الضروري لكل بحث مساحة يدور في فلكها ،أو مساحة محددة عن طريق ضوابط تقيده عند حد معين لا يتجاوزها من خلال خطة تؤطره ليقدم نفسه للمتلقي في رؤية واضحة،ارتأينا

تقسيم بحثنا إلى ثلاثة فصول ،تحتوي على مطالب ،يسبق كل هذا فصل تمهيدي، من خلاله نفهم معاليق نشأة المسرح عند الغرب باعتبار أن المسرح لم يأتي من فراغ ، أما الفصل الأول فقد إرتأينا تخصيصه للحديث عن مراحل تطور المسرح العربي،وقد عنوناه بـــ "حول المسرح " وطرقت فيه مفهوم المسرح وتطوره التاريخي وأهم أعلامه ، أما الفصل الثاني تمحور حول علاقة المسرح بالإيديولوجيا،وتحدثت فيه عن مفهوم الإيديولوجيا وعلاقة الأدب بالإيديولوجيا، وعلاقة المسرح بالإيديولوجيا، وأخيرا يأتي الفصل الثالث وهو فصل تطبيقي تناولت فيه الاتجاه السياسي في المسرح عند "سعد الله ونوس" والذي اخترنا له مسرحية " الملك هو الملك " باعتبارها مثالا يوضح ويثري عرضنا في اختيار البحث.

وقد إتكأنا في السير بين معالم هذا البحث على المنهج التاريخي التحليلي الذي يتلاءم وكيفية طرحنا له باعتبار أننا نبشنا في تاريخ نشأة المسرح العربي، وكذا تحليل مسرحية " الملك هو الملك "لسعد الله ونوس"، كما اعتمدت على بعض المصادر والمراجع التي ارتأيتها هامة لبحثي هذا منها: المسرح في الوطن العربي " لعلي الراعي"،ومراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم "لفرحان بلبل".

وفي نهاية هذه المقدمة نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة والباحثين الذين ساندونا وأرشدونا في دراستنا إلى ما كنا غافلين عنه من المعلومات والمصادر والمراجع، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف "عمار مهدي" الذي كان بمثابة الظل الذي رافقنا في بحثنا،فنحن ندين له بالمتابعة والتوجيه المستمر.

المدخل :

نشأة المسرح

نشأة المسرح عند الغرب والعرب:

أ/عند الغرب:

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم،فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير فجبال وتلال وكهوف وقمم عالية يغطيها الثلج،فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية،فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة وقد كان لعنصر الطبيعة والصراع عاملا أساسيا في ظهور الفكر الديني لدى الإنسان البدائي وبالتالي ظهور العنصر الدرامي.[1]

وقد كان من آلهتهم التي قدسوها **ديونيسوس**إلاه النماء والخصب،وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الربيع بعد جني العنب وعصر الخمور،ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية،ومن هذا النوع نشأة **الملهات**،والحفل الثاني في أوائل الشتاء،حيث تكون الكروم قد جفت،وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة، وقد كان التمثيل أول الأمر يقتصر على الرقص والأناشيد والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإلاه،ثم مثل شخص **ديونيسوس**وكانت الجوقة الفرقة التي تشير إليه وهو على مسرح مرتفع،ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة،وكان الممثلون يظهرون وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى،وصور الماعز في نصفهم الأسفل،ومن هنا اشتقت لفظة **تراجيدي** أي **المأساة**فهما نتاج فكرة الإنسان المتأثر بالطبيعة والمواقف التي ربطها بالآلهة بالدرجة الاولى. [2]

وفي عام 525- 456ق م وضع **أسخيلوس**أول مسرحية شعرية وهي **(الضارعات)** حوالي سنة 490 ق م. وكان فيها ممثلان رئيسيان إلى جانب الفرقة ثم

(1)عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ،مطبعة الرسالة ،دار الفكر العربي، دط، 1970 ،ص 9 .

(2)نفسه ،ص 11

توالىإنتاجه المسرحي إلى أن ظهر (**سوفوكليس**)الشاعر اليوناني الكبير 495 – 416 ق م. وأضاف ممثلا ثالثا وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء،وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة،وعليه فاليونان هم أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما،وعنه أخذ العالم هذا الفن.[1]

وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني،فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز على يد **شكسبير (1564–1717م)** لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على الكثير من مظاهر المسرح،كالموسيقى والغناء وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة،ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد، أوفي عيد الفصح،وكان المسرح في المدن متحركا على عربات،كل عربة تمثل منظرا وتمر أمام الناس، أما في القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم على عدة مناظر والناس يمرون أمامه،وهذه الفترة تبين عدم استقرار المسرح وانتقاله من مكان إلى آخر دون أن تكون قاعة مخصصة تعرض فيها المسرحيات،وهي إحدى الصعوبات التي واجهت المسرح في بداياته.

وكان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينيا،ولكنه لم يكن جديا كله،بل كان ثمة مناسبات للضحك كرفض إمرأة نوح دخول السفينة،وكوسوسة الشيطان لبعض الناس،ولكن السمة الغالبة عليها هي الجدة،ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والسلام[2].

أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وانجلترا فقد كانت تقليدا للمسرحيات اليونانية،اذ سطا الكتاب الرومانيونعلى الأدب الإغريقي ينهبونه،وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي إثنان من أصحاب أدب الملهاة هما:

---

[1] المرجع السابق ،ص 12.

[2] نفسه ،ص 13 – 15.

"**بلوتس**" و "**برتس**" وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفي عليها الزمان،وقد أخذ معظمهم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن **بلوتس** ولذلك اكتسب شهرة كبيرة[1].

وعليه فإن الموقعالجغرافي المتقارب بين العاصمتين **أثينا وروما** وكذلك التشابه بين البيئتين في المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية ساهم في انتقال العادات والتقاليد اليونانية إلى الحياة الرومانية فنتج عن ذلك معطيات ثقافية،وكما كان للغزو البيزنطي لأثينا الأثر الكبير في انتقال الثقافة اليونانية إلى روما عبر هجرة الشعراء والفلاسفة وأهل العلم عموما،وبذلك سارت المسرحية الرومانية على خطى نظيرتها اليونانية،ويبدوا ذلك جليا فيأعمال "**هوراس**" (Horras) التيتأثر فيها بكتاب **فن الشعر** لـــــــــــ**اريسطو**كما تأثر "**فرجيل**" (virgile) بـــــــــــــــــــــــ **هومير** (Homir)،ومن ذلك نرى أدباء الرومان وشعراءها يرثون تقديس المثل اليوناني،فهم يعرضون مسرحياتهم بنصها وكما تعرض في المسارح اليونانية.[2]

وفي عصر النهضة عاد الأوروبيون إلى التراث اليوناني والروماني وبعثوه من جديد وهجر المسرح الديني وظهر **المسرح الكلاسيكي** نتيجة لذلك وبخاصة عند الفرنسيين الذين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لــ **أثينا** وظل الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقسم إلى تراجيديا وكوميديا تماشيا مع المجتمع المنقسم إلى طبقتين[3].

وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر (17 ق م)أن يكون صورة لتطوير الحياة في عصر النهضة، أبرزها ظهور الفرد وسط الجماعة وبروز الشخصية الإنسانية في المجتمع "**وكان من الطبيعي أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى**

---

(1) المرجع السابق، ص 16.

(2) عبد الكريم جدري ،نماذج المسرح الاوروبي الحديث ،دار هومة الجزائر ،ط1 ،2001، 2002، ص 10 .

(3) أمير إبراهيم الفرشي ،النماذج والمدخل الدرامي ،دار عالم الكتب القاهرة ،مصر ط1 ،2001، ص 25 .

داخلها كنتيجة للإهتمام بالإنسان في ذاته وتحديد أبعاده،وتحليل مقوماته النفسية والعقلية،حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني"[1].

وفي القرن الثامن عشر (18 ق م) قامت الثورة الفرنسية (1879) وكان من نتاجها ميلاد طبقة اجتماعية جديدة أطلق عليها إسم**الطبقة البورجوازية** والتي لها همومها الخاصة،فهي الأكثر تقييدا بالأخلاق وقيم المجتمع وعاداته على عكس الطبقات الأخرى،فالأرستقراطية ترى أنها أرقى من أن تقيد نفسها بتلك العادات والطبقة الشعبية ترى نفسها أحط من أن تقيد بالأخلاق والعادات وقد وجدت الثورة في الفن المسرحي الأرض الخصبة لتنمية الوعي الثوري لدى الناس،فلم يعد هذا الفن كوميديا شخصيات كما كان عند **موليير** (1622-1673) بل أصبح تحليلا نفسيا أو اجتماعيا عند **ماريفوبيتر**(1688-1763) أو كوميدية حبكة وأحداث ثورية في ثلاثية**بومارشيه**الشهيرة(1732-1799) الشهيرة:**حلاق اشبيليه، زواج فيجارو، الأم الآثمة** أما المأساة البورجوازية فقد جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التي ازداد تأثيرها ووضحت شخصياتها،ومآسيها لا تقل روعة عن مآسي القدماء وإن نقصتها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس.[2]

ثم نشأت بعد ذلك عند الرومانيين **الميلودراما** والتي بدأت تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبرر وجوده ومعالمه،فقد برزت الحاجة لكتابة تراجيديات تتوجه للشعب.

وقد ارتبطت بالموسيقى من أجل إثارة عواطف الجمهور،لأن كتاب هذا النوع المسرحي يرون أنه ضروري لإثارة الانفعالات لدى المشاهدين ليكسبوا لأنفسهم النجاح ولأعمالهم الرواج الواسع،وعادة ما يكون الصراع بين رجلين من أجل امرأة، أما

---

[1] ينظر محمد مندور،المسرح العالمي،دار النهضة،مصر للطباعة والنشر الفجالة،القاهرة، مصر، ط1،دت،ص 09.

[2]محمد مندور نماذج بشرية،دار القلم،بيروت،لبنان،ط1985،1،ص 29.

الأحداث فيها فتكون غالبا فردية تخص أفرادا بأعينهم[1]وفي القرن التاسع عشر ظهرت أشكال مسرحية في أوروبا أبرزها **المسرح الحر** (théâtre libre) الذي أسسه الفرنسي **أندري أنطوان** (1858–1943) في باريس عام (1887) وقد اختار هذه التسمية للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف المسرحية إضافة إلى الإستقلال عن المؤسسات الرسمية والتوجه إلى جمهور جديد من خلال العمل على تقديم نصوص جديدة لكتاب شباب غير معروفين لدى الجمهور وقد تزامن هذا النوع من المسرح مع ميلاد فن الإخراج أما في القرن العشرين (ق 20) فقد شهد العالم الحرب العالمية الأولى والثانية ولا يخفى ما أحدثته ويلاتها من أزمة في الضمير العالمي،كفقدان الثقة في الإنسان،هذه الظروف أفرزت نوعا من المسرح سمي بـــ **مسرح** العبث Theater de l'absurdité الذي ظهرت ملامحه ما بين الحربين،ثم تبلور كتوجه بعد الحرب العالمية الثانية،وقد تفرد العبثيون بأسلوب في الكتابة لم يعهد من قبل شمل الشكل والمضمون معا.

وتعتبر (المغنية الصلعاء) للروماني "**يوجين بونيسكو**"(1912–1993) أول مسرحية عبثية تلتها أعمال كثيرة في هذا الاتجاه نذكر منها "**في انتظار غودو**" عام **1953 للإيرلندي** "**صمونيلبيكيت**" (1906–1989) و**الغرفة لــ هارولد بينترعام** 1957 .

وفي سبعينيات هذا القرن ظهر نوع من المسرح يتعلق بالعلاقات الاجتماعية خاصة التي تنجم من مشاكل العمل في المجتمع الصناعي، إذ يطرح تجلياتها في تفاصيل الحياة اليومية وهو **مسرح الحياة اليومية** (Theater du quotidien) الذي ولد في ألمانيا مع كتاب أمثال "**فرانتزكروتز**" **و** "**بوتو شتراوز**"،والجدير بالذكر أن

---

[1] ماريإلياس ،حنان قصاب،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان،بيروت،لبنان،ط1997،1،ص 497.

مسرح الحياة اليومية هو ظاهرة أوروبية بحتة لعلاقته المباشرة بنمط حياة معين، ولهذا فنصوصه انتشرت بسرعة في دول أوروبا ولم تعرف خارجها وهكذا كلما حدث تغيير في المجتمع تبعه تغير في الفن المسرحي الذي هو تقليد وتربية وتهذيب، إضافة إلى كونه وسيلة ثقافية،تهدف إلى شحن المتفرج بحاجة اجتماعية لتنوير المجتمع وتغييره،رغم أنه يقدم المتعة والتسلية هذه المتعة هي متعة فكرية أولا،وهذا ما يتطلب أن يكون المتفرج واعيا بأهميته.[1]

ب/عند العرب:

1- في لبنان:

لم يظهر المسرح عند العرب إلا في القرن **التاسع عشر** على يد فتى صيداوي يعد رائد المسرح العربي في لبنان وهو **مارون النقاش** (1817-1855) حيث انتقل مع أسرته من صيدا إلى بيروت وأتقن اللغة الفرنسية والتركية والإيطالية،وفي سنة 1846 سافر إلى مصر فإيطاليا للتجارة وبقي هناك مدة من الزمن،اطلع أثناءها على أحوال أبناء الغرب وأعجب بمسرحهم، وحينما عاد إلى بلاده حاول أن يدخل إليها هذا الفن، فأقام مسرحا وراح يكتب القطع المسرحية ويشكل فرق التمثيل على طريقة **موليير** المسرحي الفرنسي حيث قام بعرض مسرحيته **البخيل** التي حاكى فيها مسرحية **l'avare** **لــ موليير** التي كانت وقتئذ محل اهتمام مختلف الشرائح الاجتماعية في اوروبا وعرضها على خشبة أقامها بمنزله،وقد تقمص فيها بعض الفتية دور النساء وقد حققت هذه المبادرة إقبالا جماهيريا مقبولا مما دفع السلطات العثمانية بالسماح له ببناء قاعة مسرح حقيقية.

---

[1] المرجعالسابق، ص 431 .

وفي عام 1850 قام بعرض مسرحيته الثانية المعروفة بـــ **أبو الحسن المغفل** أو **هارون الرشيد** التي استمد أفكارها من كتاب **ألف ليلة وليلة** وفي عام 1953 عرض مسرحيته الثالثة المسماة**الحسود السليط** والتي يبدو فيها تأثره بموليير واضحا.

لم يكن **مارون النقاش** يهدف إلى عرض فن المسرح كما شاهده في أوروبا لما يتسم به من نقد لاذع للواقع الاجتماعي،وإنما أراد أن يدخل بعض التغييرات التي تتماشى مع البيئة العربية حتى يكون مقبولا من طرف الملوك والأمراء العرب الذين يتحسسون لكل نقد يتعرضون له،لذا فقد حاول **مارون النقاش** تغليب جو التسلية على مسرحياته حتى ينغمس فيها هؤلاء الملوك والأمراء والطبقات الأرستقراطية وحتى يزيد من تعلقهم بها. فقد أشبعها بجو موسيقى وأغاني تطرب لها الآذان.[(1)]

كما أن **مارون النقاش** قد جعل من رسالة مسرحة الترغيب في الفضائل والنهي عن الرذائل،وهو ما نجدهمتضمنا في حوار الكثير من شخصيات مسرحه، ففي مسرحية "البخيل" مثلا نجد الحوار الآتي:

فهي مجمع نوادر **كلها أدب**

وهي مرتع يفاخر **مكسب الذهب**

فيها يفضحون قبايح **لهوا للجاهل**

ثم يشرحون نصايح **وعظا للعاقل**

كما نجد في نفس المسرحية المقطع الحواري الآتي الذي يعلي من قيمة الفضائل المتضمنة في المسرح:[(2)]

فن يمتاز عن الأرباح **يحي الأجساد مع الأرواح**

يحكون الجد بنوع مزاح **بثمان قريشات تسمع**

[(1)]أحمد زلط،مدخل إلى علوم المسرح،دراسة فنية،دار الوفاء الاسكندرية،ط1،2001،ص 92.

[(2)] المرجع السابق،ص 95.

إن لبنان الفنان والمقتبس والكاتب لم يترك عنايته بالمسرح بعد وفات **مارون النقاش**لأنه صدر الجزء الأهم من فنه المسرحي إلى مصر فجاءت إليها وفود الفرق مثل فرقة **سليم النقاش** ابن أخ **مارون النقاش** وما نجم عنها من فرق مسرحية: فرقة **يوسف الخياط** وفرقة **سليمان القرداحي**وفرقة **اسكندر فرح** وإلى مصر جاء أيضا الكتاب والمترجمون والمسرحيون وبرز من بينهم الكاتب المسرحي **فرح أنطوني** الذي قدم للمسرح المصري أول مسرحية اجتماعية انتقادية تعنى بشؤون مصر وتتحدث عن متاعب بنيها ومشاكلهم وهي مسرحية **(مصر القديمة ومصر الجديدة).**

ومن لبنان أيضا جاء الفتى الطموح جورج أبيض،الذي هوى فن المسرح وأخذ يسعى للإنجاز فيه،حتى أرسله خديوي مصر في بعثة إلى فرنسا عاد بعدها إلى مصر لينشئأول فرقة تقدم التراث العالمي في المسرح على أسس ثابتة ومعروفة.[1]

بعد أن أصبح أول ممثل عربي يتلقى فنون التمثيل على يد فرنسي كبير هو: **سليفان.**

أما الساحة اللبنانية نفسها فقد خلت من التمثيل العام الموجه إلى الناس وتقوقعت في أحضان المدارس وفي جمعيات الهواة،وأصبحت في بعض الأحيان حركة مناسبات اجتماعية تقام حفلاتها لدى ختان أولاد العثمانيين،ثم جاءت السينما والإذاعة من بعدها،فحولت انتباه اللبنانيين من التمثيل الحي إلى التمثيل بالوساطة.

ونعود إلى مقالة **عبد اللطيف شرارة** فنجده يقسم المراحل المختلفة التي مرت بها حركة المسرح في لبنان إلى أربعة أقسام:

1- المحاولات الأولى: مارون النقاش

2- **الترجمات:** وفيها عرض **شيلي ملاط** مسرحية "**الذخيرة**" عن الفرنسية ومسرحية "**شرف العواطف**" عن **جورج أونه** الفرنسي،وترجم **أديب اسحاق** مأساة **راسين**

---

(1) عليالراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1978، ص198.

"**أندروماك**" شعرا ونثرا وعرض **فارس كلاب وليشاع كرم** مأساة **زايير**"لفولتير" ونقلاها إلى الشعر العربي.

3- **مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي:** وفيها وضع **نجيب الحداد** مسرحية شعرية تتناول حياة **عبد الرحمان الداخل** عنوانها: **حمدان،** ووضع الشيخ **أحمد عباس الأزهري** مسرحية **السباق**،ومن ثم كثرت المسرحيات التي تتخذ موضوعاتها من التاريخ العربي،وانضم الآباء المسيحيون إلى زملائهم المسلمين في الجهود المبذولة لاستخدام فن المسرح أداة لبعث الروح الوطنية والقومية وتعميق الشعور الديني والاقتداء بالسلف الصالح.

4- **مرحلة الواقعية الاجتماعية:** وقد وصلت موجتها إلى لبنان من وراء المحيط الأصلي كمظهر من مظاهر حركة أدبية نشطة هي حركة أدباء المهجر في أمريكا وكانت هذه الحركة قد شملت المسرح أيضا إلى جانب فنون القصة الأخرى.[1]

فكتب **جبران خليل جبران** مسرحية "**إرم ذات العماد**"وكتب **ميخائيل نعيمة** مسرحية "**الآباء والبنون**".

2- في سوريا:

لقد قامت في دمشق نهضة أخرى للمسرح العربي على يد الشيخ**أحمد أبي خليل القباني (1833-1903)**الذي يعد رائد المسرح الغنائي العربي في سوريا حيث يعود إليه الفضل الأكبر في وضع أسس المسرح الغنائي العربي، كونه أول من نقل الأغنية من على التخت الشرقي ووضعها فوق المسرح التمثيلي الحديث،فشكلت بذلك الأغنية جزءا من العرض المسرحي.

---

(1) المرجع السابق ،ص 204.

استوحى القباني معظم مسرحياته **ثلاثين مسرحية** من التراث العربي الإسلامي باستثناء مسرحية **متريدات**التي ترجمها عن الكاتب الفرنسي **راسين**،وقد تأثر بالمسرح التركي أكثر مما تأثر بالمسرح اللبناني أو حتى المسرح الأوروبي.(1)

كانت مسرحياته تمزج بين النظم والنثر وهي تتسم بطرافة الحوار وفصاحة العبارة وجدة الأسلوب،وربما أراد من وراء ذلك إلى إقامة تآلف ولوفي المظهر الخارجي والأسلوب بين المسرحية الدخيلة الناشئة وبين مختلف ألوان الأدب العربي القديم، وكما يقول **زكي طليمات**فإن مسرح القباني لم يكن مقتصر على فن التمثيل فحسب،بل تجاوزهإلى صميم الموسيقى والرقص حيث استقام خلط الكلام بالغناء بشكل أتم وأبرز مما ورد في المسرحيات الأولى،كما أنه فتح المجال لنوع من الرقص العربي الجماعي القائم على السماع، مما جعل منه بحق رائد المسرحية الغنائية القصيرة أو الأوبريت في المسرح العربي،ومن بين أهم مسرحياته **هارون الرشيد، انس الجليس، أبو جعفر المنصور،السلطان حسن،ملتقى الخليفتين،عنترة بن شداد** اهتم القباني في بداياته الأولى بالعروض التي كانت تقدم في مقاهي دمشق مثل **الحكواتي ومسرح العرائس** كما كان يتابع نشاطات الفرق التمثيلية التي كانت تقدم العروض الفنية في مدرسة العازرية في منطقة **باب توما** بدمشق.

أول عرض مسرحي قدمه القباني في دمشق هو مسرحية **الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح** وذلك 1871،وقد لقي هذا العرض إقبالا جماهيريا كبيرا وزاد من اهتمام الجمهور بمسرحه،وفي سنة 1879 كون القباني أول فرقة مسرحية وقد اضطر خلالها للإستعانة ببعض الصبية لأداء دور الاناث.(2)

(1) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث،دار الجيل،بيروت،دط،ص 32 .

(2) المرجعالسابق، ص35.

وقد كان تأليف **أحمد ابو القباني** على حد قول **خليل مطران** "خليط من هزل وجد وكلام وغناء،يعرف عند الافرنج بالأوبريت وأبدع ضربا حديثا يسميه الغربيون "باليه" واسمه عندنا رقص السماع".[1]

ويتضح مما يقوله الأستاذ **عدنان بن ذريل**في كتابه **المسرح السوري منذ خليل القباني إلى اليوم** أنه ثمة فنون شعبية مسرحية في سوريا تقدم فن **القراقوز**في المقاهي مع شيء من رقص السماع،وقد نبع في ميدان **القراقوز**الفنان **محمد حبيب** الذي كان يقدم فصولا تمثيلية ورقص وسماعإلى جوار فن القراقوز،وظل يفعل هذا حتى انصرف تماما إلى فن **القراقوز**.

وكانت همة **محمد حبيب** تتسع لتقديم عرضين أو ثلاثة عروض في الليلة الواحدة في مقاه متعددة تتراوح بين مقهيين والثلاثة.

وإلى جوار القراقوز كان الفنانون المسرحيون الشعبيون من أمثال **جورج دخول** يشاركون في عروض مسرحية منوعة في المقاهي والمسارح،وكانت هذه العروض تتألف من الغناء وخاصة القصائد ومن الرقص الشرقي مع غناء من الراقصة الأولى،ثم يأتي الفاصل الفكاهي الذي يقدمه **جورج** الذي ابتكر لنفسه شخصية المهرج **كامل الأصلي** وهو مهرج تعرفه الفنون الشعبية في العالم كله،يجمع بين الذكاء الفطري وبين الغباء.

وإلى جانب جورج دخول كان هناك فنان شعبي آخر اسمه **جميل الأورغلي**وشهرته **كامل الأوصاف** وكان يقدم النمر الفكاهية في المسارح مثل حمرة **البوسطجي ومقالبه** ونمرة **المهراجا وعشيقته** وكانت هذه النمر تقدم بالدارجة السورية وتعتمد على سوء التفاهم واللعب بالألفاظ،كما تعتمد على حركة التهريج والإضحاك.

---

[1]نفسه، ص 35.

ويبقى هذا هو حال المسرح السوري حتى الستينيات حين أخذت تظهر بوادر نهضة مسرحية واضحة[1].

يقول الكاتب **رياض عصمت** إن نهضة المسرح في سوريا قد جاءت على يد كل من **رفيق الصبان وشريف خزندار**اللذين كانا قد عادا إلى سوريا من فرنسا بعد أن تدربا على أيدي الفنانين الكبيرين **جان لوي بارو أوجان فيلار**فأخذا يقدمان نماذج من المسرح العالمي،محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واعية تتضمن في الوقت نفسه إقبال الجماهير، وأسس الدكتور **رفيق الصبان** في هذه الفترة أيضا نواة فرقة مسرحية، كان لها أكبر الفضل في دعم مسيرة المسرح في سوريا وأطلق على طاقمه الفني هذا اسم **ندوة الفكروالفن** .

ولم تلبث الدولة أن تقدمت لمساعدة هذا الطاقم الفني الصغير، فأسست فرقة المسرح القومي عام 1959 مستعينة بطاقم الصبان،وبجهود مخرج شاب درس المسرح في أمريكا واسمه **هاني صنوبر، وسرعان** ماانظمإلى الفرقة مخرجون عادوا إلى بلادهم بعد ان درسوا المسرح في المعهد العالي بالقاهرة، وبهذاأخذ يتكون المسرح السوري على مدى الطاقم الفني اللازم لقيام حركة مسرحية، وأصبح ينتظر المؤلف المحلي الواعي، القادر على أن يكتب نصا مسرحيا قابلا للتمثيل.

ولعله ليس من الشطط أن نقول أن هذا الكاتب المرتقب قد تمثل في الفنان المسرحي الشاب **سعد الله ونوس** الذي تقدم في عام 1967 بمسرحية **حفلة سمر من أجل حزيران** فافتتح بهذه المسرحية المهمة عهدا جديدا في المسرح السوري، كان سعد الله ونوس قد كتب قبل هذه المسرحية خمس مسرحيات قصيرة هي **لعبة الدبابيس والجراد والمقهى الزجاجي وجثة على الرصيف والفيل ياملكالزمان.**[2]

---

[1] علي الراعي المسرح في الوطن العربي ،ص 174 .

[2] المرجع السابق،ص 175 .

كما كتب مسرحية طويلة من جزئين**حكاية جوقة التماثيل والرسول المجهول في مأتم انتيجونا**وهي اعمال تتسم بالتجريد والاغراق في استخدام الرموز والاعتماد على الاشكال المسرحية الغربية التي كان ونوس قد تعرف عليها ابان معاينته للمسرح الغربي.

والبطل في هذه المسرحيات هو **الانسان الفرد على حده** بصراعاته ومعاناته ووحدته، وهوإنسان محاصر ومطارد ومحكوم عليه احيانا هذا اللجوء الى الداخل جعل بناء المسرحيات يعتمد على المونولوجيات التي تقترب من شكل الرواية.(1)

ثم كتب **سعد الله ونوس** المسرحية التي فجرت قضيته وقدمت للمسرح العربي المعاصر شكلا جديدا عليه، هو شكل المسرحية المرتجلة وذلك حين تقدم في عام 1967 بمسرحيته النابضة **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** وتلت هذه المسرحية **مغامرةرأس المملوك جابر** وهي أيضا تسعى إلى كسر الإيهاممزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد.

ثم جاءت من بعد مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني** وفيها أيضا سعى الكاتب إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح القباني،وقدم إحدى مسرحياته بالفعل داخل إطار من التعليق الجاري الذي يأخذ شكل الارتجال دون أن يكون مرتجلا بالفعل.(2)

وفي هذا العام 1978 أخرج **سعد الله ونوس** مسرحيته الفاتنة **الملك هو الملك** وفيها استخدم بلباقة فنية كبيرة إحدى حكايات ألف ليلة وليلة،وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطوير تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي الى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية.

---

(1)نفسه ،ص 176 .

(2)المرجع السابق،ص 176 .

ومن كتاب المسرح السوري الجديرين بالاعتبار **مصطفى الحلاج** الذي كتب عدة مسرحيات هي:**القتل والندم** (1956) **والغضب** (1959) "**واحتفال ليلي**" خاص "**في درسيدن**""**والدراويش يبحثون عن الحقيقة**" (1970) فالمسرحية الأولى تتحدث عن نضال الشعب التونسي في سبيل الحرية،وفي مسرحية الغضب يصور الحلاج نضال الجزائر وفضائح التعذيب الذي كان يوقعه المستعمرون الفرنسيون بالمناضلين الجزائريين.

3- **في مصر:**

أشار **هيروديت**المؤرخ الاغريقي الى قيام كهنة مصر الفرعونية ،بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي،يستمد قصصه من بحث**أوزوريس** ،بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهدا أو نصا،وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به **كونتز**في سنة 1932 و**كورث** عام 1928 و**سليم حسن** عام 1928 فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة،بعضها يقع في اربعين مشدا ،كتلك التي اكتشفها **كورث** وقد ذكر **هيروديت**أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة،وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني ،وبالتالي فإن هناك سمات يتشابه فيها كل من المسرح الإغريقي والمسرح الفرعوني ،حيث يلتقيان في الجانب الديني **فاوزوريس**.[1] الإلاه المصري القديم و**دينسيوس**يرمز كل منهما الى الخصب والنماء، ولما دخل العرب مصر واعتنق أهلها الاسلام، وتعلمواالعربية، صار الأدب العربي أدبا لهم، وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيرا من أصول الأدب المسرحي يبدوأنها لم تنم وتتطور،كما نمت عند الأمم الأخرى،وقد كان الشيعة يمثلون مقتلالحسين في قصة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء.[2]

---

[1]عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ،ص 19 .

[2] نفسه ،ص 20 .

ثم نجد نوعا آخر من الظواهر التمثيلية في روايات **خيال الظل** أيام الأيوبيين والمماليك، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب وأقدم ما وصل إلينا من النصوص التي ورد فيها ذكر خيال الظل،كما ذكره "**المرادي**" في **سلك الدرر** للسيد **أحمد البيروتي** من رجال القرن السادس هجري:

أري هذا الوجود خيال ظل   محركه هو الرب الغفور[1]

فصدوق اليمين بطن حوى   وصدوق الشمال هو التبور

قطع مسرح **خيال الظل** شوطا كبيرا نحو النضجالحقيقي حيث انتهى على يد الفنان والشاعر **محمد جمال الدين بن دانيال** الذي ترك العراق إلى مصر أيام السلاطين المماليك،فهو فن مسرحي،وقد كان أرقى ما يعرضه على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معا،لا يفصله عن المسرح المعروف، إلا أن التمثيل فيه كان يجري بالوساطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون من خلال ستارة شفافة مرئية توضع أمام المتفرجين بهدف التسلية سواء بالنسبة للأغنياء أو الفقراء.[2]

ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفتها أوروبالم تدخل مصر إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب العربي.

وفي الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا في عصر **اسماعيل**الذي كان مغرما بتقليد الحياة الأوروبية ومن أهم ما عنى به المسرح،افتتح مسرح **الكوميدي**1969، ثمأنشأ مسرح الأوبرا في العام نفسه ومثل فيها جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا، وأول مسرحية مثلت في الأوبرا هي **ريجوليتو** ثم كلف اسماعيل **مريت**

---

[1] نفسه ،ص 22 .

[2] لينا نبيل ابو معلي ،الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق ،دار الراية ،عمان ،ط1 ،2008 ،ص 38 .

باشا بوضع أوبرا مصرية يستقي حوادثها من التاريخ المصري القديم،فأشرك معه **أغيسلانسوني**الإيطالي في تأليف "**عائدة**" ولحن موسيقاها **فردى**.

وبعدها يأتي أحد رواد فن المسرح في مصر،وهو **يعقوب صنوع** 1839-1912 الذي ما أن عاد من فرنسا بعد الانتهاء من تكوينه في تخصص الهندسة حتى شرع في إنشاء مسرح وطني يقدم تمثيليات عربية لعدم اقتناعه بالإشغتال بالتدريس في مدرسة الهندسة،وأولى محاولاته المسرحية كانت سنة 1869 حينما مثل مسرحية **فود فيل** وهي تمثيلية قصيرة تخللتها اشعار ملحنة تلحينا شعبيا في القصر بحضور رجالات الخديوي،الذين تسلو بها كثيرا وشجعوه على مواصلة مسرحياته في حديقة الأزبكية.

ومن ثم كون يعقوب ضوع فرقته المسرحية وألف لها قطعة مسرحية غنائية أقحم فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة ثم مضى صنوع من بعد يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين،ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح،حتى وصل عددها اثنين وثلاثين، أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه لبعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي في تلك الأيام.

وفي هذه المسرحيات يسير الأثر الأوروبي والأثر الشعبي جنبا إلى جنب داخل القالب الغربي،وإن كانت الحياة العملية الحافلة التي عاشها **صنوع** قد جعلته أكثر من سلفيه قربا من الناس العاديين وأقدر على ملاحظتهم وهم يظطربون في حياتهم اليومية،ومن ثم فقد هرع الكل إلى رؤية مسرحياته ،ورأى فيها المعاصرون سلسلة من الضحك تختلط به الدموع،وتقربها من كل الناس وفي هذا السبيل يقول محرر مجلة **ساترداي ريفيو** بتاريخ 1876 " إن ماهو جدير بالإعجاب حقا تقمصه – أي يعقوب صنوع – شخصية الفلاح المصري أثناء اندماجه في تمثيل دوره،فيحلوا عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة وضحكاته البريئة إلى جانب عباراته الصامتة وهي تتساقط على خديه...وقد كان باستطاعة الرجل أن يجمع في شخصيته شعبا بأسره "وهذا قول حق

يجده المرء واضحا لدى قراء مسرحيات **يعقوب صنوع**، إذ يتبين أن تصويره للسادة في مسرحه تصوير ضعيف،فهم في الأغلب أناس باهتون، أما شخصياته الشعبية فهي قوية واضحة تمشي على المسرح باقتدار وتنتفض أمامنا بالحياة.(1)

ولقد استخدم **يعقوب ضوع** كل حيلة فنية له لاستنباط الضحك في مسرحه استخدم النكت اللفظية والجنسية، كما استعمل الهزل والفكاهة الراقية.

لم يقتصر نشاط **يعقوب ضوع** على العروض المسرحية فقط وانما تقرب من الدائرة الفكرية التي تخلق حول الشيخين **جمال الدين الافغاني ومحمد عبده** مما شجعه على الكتابة في الصحف، بل وحتى انشاء صحيفة تكتب باللهجة المصرية العامية، وهو ما تحقق له فعلا بتأسيسه لمجلة **ابو نظارة** ذات التوجه الاجتماعي الناقد.(2)

ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر من بعد، فقدم**فرح أنطون** مسرحيته المعروفة **مصر الجديدةومصر القديمة** عام 1913 وفيها استخدم شكلا مسرحيا يراوح بين الرواية والمسرحية ليعرض تطلعات مصر وآمالها في أوائل القرن من قيام طبقة منتجة، تنفذ المشروعات وتقيم الصناعات وتبني مجد الوطن.

والمسرحية صادقة الانتماء إلى الواقع المصري، وإن كان بها كثير مما يشير بأصل لها أوروبي، أخذتعنه، ومع هذا فقد كانت خطوة قوية قادرة على طريق بزوغ الكاتب المسرحي المصري.(3)

وما لبث الكاتب المصري الخالص من كل أثر لاقتباس أو تمصير أو أي اعتماد آخر على النصوص المسرحية الغربية أن ظهر في شخص **إبراهيم رمزي** عددا من المسرحيات التاريخية والاجتماعية والغنائية أهمها **الحاكم بأمر الله** حوالي 1914

(1) علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي ،ص 68 .

(2) نفسه ،ص 69 .

(3) المرجع السابق ،ص 70 .

وأبطال المنصورة 1915 **وبنت الاخشيد** 1916 أما في المسرحية الاجتماعية فتبرز **صرخةالطفل** 1923 التي تتناول مشكلة الزواج في مصر في أواخر العشرينيات.

ويواكب **ابراهيم رمزي** في الفترة نفسها مؤلف مصري آخر هو **محمد تيمور** الذي أخرج مسرحيات **العصفور فيالقفص** في مارس 1918 **والهاوية** 1921 وهي مسرحيات ذات أسس أجنبية واضحة،فرنسية في الغالب الأعم ولكن "تيمور" قد أجاد تمصيرها وقربها قربا شديدا من الواقع المصري وابتكر شخصيات وحوادث يعقل كثيرا أن تدور في مصر،ثم امتاز على صديقه **إبراهيم رمزي** بإدارة حوار درامي قوي استخدم له اللغة الدارجة المثقفة حين يكون الحديث للمثقفين،واستعمل اللغة العامية الفج حين يكون الحديث لعامة الناس.[(1)]

وثمة شخصية أخرى كان لها شأن في المسرحية المصرية المنتزعة من صميم حياة الشعب،تساق في أسلوب تهكمي ساخر لاذع يظهر عيوب الناس وأوصاب المجتمع ويضحكهم عليها في مقدرة فنية بارعة،وقدرة فائقة في الإخراج والتمثيل تلك هي شخصية**نجيب الريحاني**،وكان أبرع من إعتلى منصة المسرح في مصر،وإن كانت لغة مسرحياته عامية، ومعظمها من تأليفه هو وزميله **بديع خيري**.[(2)]

ثم يظهر على المسرح مؤلف مصري،له شأن كبير في دعم الحركة المسرحية في مصر وفي استمراها،وفي اكتسابها احتراما كانت تسعى إليه وهو **توفيق الحكيم**،فقد نضجت ملكته الفنية في باريس حين ذهب إليها ليدرس القانون،ولكنه أحس بأنه خلق لشيء آخر غير القانون وهو الأدب،وشغف بالمسرح والقصص والموسيقى،وعكف على دراسة الفن من ينابيعه في أوروبا وعاش في عاصمة فرنسا وعاد منها سنة 1928،وأحب وهو بباريس فتاة عاملة بمسرح **الأوديون**تبيع التذاكر لرواد المسرح

[(1)] نفسه ،ص 72 .

[(2)]عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ،ص 5 .

،ولكنه لم يجرؤ على مفاتحتها بحبه طيلة 6 أشهر وقد أوحت إليه هذه التجربة مسرحية **أمام شباك التذاكر**،وأول مسرحية كتبها **توفيق الحكيم** بعد عودته هي **أهل الكهف** وذلك سنة 1933،وقد أحدثت ضجة أدبية اشتهر معها أمر توفيق،وقد سمع توفيق الحكيم قصة أهل الكهف لأول مرة من المقرئ في المسجد يوم الجمعة،ولما أراد أن يكتبها مسرحية فنية قرأ القصة منذ حداثته من قوله: إن أهل الكهف كتبت في أعماق نفسي منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة في المسجد وأنا صغير،ولقد كان الفقيه يرتل وأنا ساهم أرى في الهواء الكهف وظلماته وفجواته،وأشاهد أصحاب الكهف جالسين ،وكلبهم لا ككل الكلاب على مقربة منهم، كل تلك الصور كانت تنسج خيوطها في نفسي يد مجهولة منذ الطفولة ،وهذه اليد هي يد الطبيعة الفنية.[1]

وكتب في الفترة التي قضاها في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف عدة مسرحيات منها **رصاصة في القلب وشهرزاد وحياة تحطمت**،وإن كان قد كتب معظم هذه المسرحيات في فترات مختلفة إلا أنه أتمها وهو في الريف،وظهرت له مسرحية **محمد** عام 1936، كما ظهرت مجموعات أخرى فيما بعد.

وفي مسرح **توفيق الحكيم** يقول الدكتور **إسماعيلأدهم** أن توفيق الحكيم قد نجح في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، إلى مستوى يقف جنبا إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب،فالمسرحيتان **شهرزاد والخروج من الجنة** لا يقلان في مستواهما الفني عن آثار الطبقة الثالثة في الآداب الأوروبية.

ومن هنا يمكننا أن نقول أن مصر بمحاولات **توفيق الحكيم** حازت قصب السبق في ميدان الفن المسرحي،على بقية بلدان العالم العربي،وارتفعت بالأدب المصري من

[1] نفسه ،ص 6 .

الحدود المحلية الى آفاق رهيبة،وليس أمام الأدب المصري إلا بضع خطوات يخطوها إلى الأمام ليجد مكانة عالمية بين آداب الأمم.[1]

[1] المرجعالسابق ،ص 6 .

الفصل الأول:

حول المسرح

1- مفهوم المسرح:

أ-لغة:

الأصل اللغوي لكلمة **سَرح** بفتح الميم، هي مشتقة من الفعل سَرَحَ ويعني **رَعى**، ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح. (1)
والمتصفح للمعجم المسرحي لــ" **حنان قصاب وماري إلياس** "يجد أن **الدراما** كلمة اشتقت من الفعل **DRAM** والذي يعني فَعَل، وصفة درامي **DRAMATIQUE** وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر وتستخدم كلمة **دراما** في اللغة العربية بلفظها الأجنبي "تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها".(2)

ولفظة مسرح "**théâtre**" التي كانت مأخوذة من اليونانية والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة.

كما يطلق مصطلح المسرح أيضا على الأعمال التي تكتب لأجل العرض،لمسرح في بلد معين، أو أي موقف مسرحي يشتمل على صراع يهز المشاعر ويؤثر في العواطف وعليه كلمة **دْرَامِي** تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس مما يثيره مشهد عادي.(3)

وهو نفس المعنى الموجود عند " **ألارديكس نيكول ALARDIS NICOL** " في كتابه علم المسرحية فيقول: "إن لكلتا الكلمتين مسرحية DRAMA ومسرحي **DRAMATIC** استعمالا أكثر امتداد وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى".

وقد تعددت المفردات الدالة على هذا الجنس الأدبي في الحضارات الإنسانية المختلفة، فعند اليونان استخدم " **أريسطو** "ARISTOTE" 384_322" تسمية **التراجيديا**

---

(1)ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003، مادة سرح.

(2)ماري إلياس،حنان قصاب،المعجم المسرحي،ص194.

(3)محمد زكي العشماوي،في النقد المسرحي،والأدب المقارن،دار الثقافة للطباعة والنشر،دط،دت، ص56.

بمعنى المأساة، أما عند الرومان فاستخدمت كلمة الخرافة FABULA بمعنىالنص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون.[1]

فأطلقت تسمية (FABULA PALLITTA) على المسرحية التي تكون شخصياتها من الكوميديات اليونانية، و(FABULA TOGOTA) على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان.... ثم صارت كلمة FABULA تعني المسرحية بشكل عام."[2]

ب-اصطلاحا

يعد المسرح من أحدث الفنون الأدبية في الأدب العربي، أما في الآداب الغربية فهو من أعرقها، وهنا يتبادر إلى الذهن المسرح الإغريقي وروائعه، والمعروف أن هذا المسرح كان جزءا من الحياة اليومية للفرد اليوناني، وكذلك ارتبط منذ البداية بالطقوس الدينية للإغريق وآلهتهم المتعددة بأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية معبرا عن آمالهم وأحلامهم وألامهم، بمعنى كان يؤدي وظيفة حياتية فكرية دينية في غاية الأهمية.

لم يتفق الباحثون على اصطلاح أومعنى محدد للمسرح لأنه علم وأدب وفن، فهو إذن من المفاهيم الشائكة والبينية ووسيط مركب بين علوم الأدب والنقد وفنون التمثيل والإلقاء، والحوار والاستعراض، وما يزيد في الاختلاف حول تحديد المفهوم بالدقة العلمية الإصطلاحية أن أنصار كل فريق من أهل العلم (الأدب) أو الفن ينتصرون لرأيهم ولأحقية انتساب المسرح لفريقهم وأولويته فيالنسب إليهم دون الأخر.

فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.

---

[1] ألاريدس نيكول،علم المسرحية،تر:ديرني خشبة،دار سعاد الصباح،الكويت،دط ،دت ،ص122.

[2] أنطوان نعمة وآخرون،المنجد في اللغة العربية المعصرة،دار المشرق،بيروت،دط ،2000،ص751.

ويقدم لنا "**مجدي وهبي**" تعريفين مختصرين للمسرح في معجم مصطلحات الأدب، فيقول:

1- هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعدة النظارة، وقاعات[1] أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأودوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط وكما هي الحال في مصر أيضا فيقال المسرح القومي، ويراد به الفرقة التمثيلية.

2- هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح "**توفيق الحكيم**" بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر.[2]

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن المسرح هو: فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات والنص المسرحي هو عنصر أساسي من التمثيل المسرحي في عدد من الثقافات، والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في أفعال الغناء، الرقص والعرض.

ويقول الدكتور "**عز الدين إسماعيل**" في تعريف المسرح أو التأليف المسرحي "...والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة... والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها،ثم طريقةتفهمه لها.

وفي رؤية "**عادل النادي**" ليست بناءا معماريا يحتاج إلى تصميمات هندسية ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن في الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أو قوانين أو أسس للكتابة المسرحية، ولا بد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم أي ليست جامدة".[3]

---

(1)أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، ص86.

(2)نفسه ، ص87.

(3)انفسه، ص88.

وفي قاموس المصطلحات الإعلامية يرى "**محمد فريد عزة**" أن الدراما (المسرح) تعني ثلاثة أشياء:

1_ مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.

2_ الدراما هي الفن المسرحي.

3_ هي سلسلة أحداث تنطوي على تضارب بين قوى مختلفة.[1]

عوامل تأخر العرب عن المسرحية.

---

[1] ماجدة مراد،شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية،عالم الكتب ،القاهرة،دط ،2004 ،ص94.

عوامل تأخر العرب عن المسرح:

أ- العامل الديني:

إن المسرحيات نشأت لدى الإغريق والرومان نشأة مرتبطة بالديانات الوثنية المتطورة، وما يتصل بها من الاحتفالات التي كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم، فبما أن الوثنية العربية قبل الإسلام لم تتطور كما تطورت لدى الأمم الأخرى، لظهور الديانتين المتوحدتين اليهودية والنصرانية، ثم ظهور الإسلام الذي حرم على أتباعه عبادة الأوثان من ناحية وفرض عليهم الوحدانية من ناحية أخرى، ونبذه لتعدد الآلهة وعبادة الأصنام، عزف العرب عن هذا الفن لأنه يتنافى مع مبادئ عقيدتهم.[1]

ب- العامل الاجتماعي:

مما لايخفى على أحد هو أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة على منصة التمثيل ولها في هذا الفن دور كبير، لابد منه، إلاّ أن تقاليد العرب الاجتماعية وما لهم من العصبية كانت تمنع ظهور المرأة على المنصة والقيام بدورها بين الرجال في فن التمثيل، وعليه فالمسرح يتطلب وجود المرأة، لكن الأعراف والعادات لا تقبل وجودها في عالم التمثيل، وهذا الأمر لم يقتصر على المجتمع العربي فقط (فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر من القرن الخامس عشر ومع ذلك استمر المسرح)

ج- العامل الفني:

ومن أسباب تخلف الأدب العربي عن المسرحية عامل فني، وهذا العامل يأتي من ناحيتين:

1ـإلتزام العرب بالوزن الواحد والقافية الواحدة في الشعر، بينما لم تجعل الأمم الأخرى هذا القيد معيار تمييز الشعر عن النثر، إذ أن الشعر في نظر النقاد العرب

---

[1]توفيق الحكيم،الملك وأوديب،المطبعة النموذجية،مصر،دط دت،ص25.

القدام،[1] لا يستقيم إلا بالوزن والقافية، فهذا الشعر لا يلائم المسرحيات التي تقتضي أن تكون مطولة تختلف أبياتها في الوزن والقافية بعضها عن البعض، ولهذا السبب لم يكن عدد أبيات القصائد العربية الطوال يتجاوز مائة أو مائتي بيت في الأغلب.

2ـ اقتصار الأدب العربي القديم على الشعر الغنائي، وهو في الأصل لدى الإغريق القدماء شعر كان الناس ينشدونه برفقة بعض الآلات الموسيقية وخاصة القيثارة، أما المسرحية ففي القديم كانت شعرا تمثيليا فهذا الجنس الأدبي يروى قصة من خلال حديث الشخصيات وأفعالهم ويمثلها الممثلون أمام جمهور الناس، أما الشعر العربي القديم فهو شعر غنائي خالص لا يمثل إلاّ عواطف الشاعر الذاتية في الفخر والحماسة والوصف والهجاء، وغيرها من الأغراض الشعرية، ولا يغني فيه الشاعر إلا مشاعره وأحلامه وآلامه، فهذا النوع من الشعر الذي لا ينطق إلاّ عن الذات، ولا يعبر إلاّ عن مشاعر الشاعر من حب وكره، فلا يلائم أن يستخدمه الشاعر في إنشاد المسرحيات التي تروى القصة.

إن المسرحية فن من الفنون الأدبية القديمة في كثير من الآداب العالمية مرت عليها لدى الأمم منذ نشأتها إلى الآن أدوار مختلفة، وتطورت حتى وصلت إلينا في شكلها الناضج، إلاّ أن العرب وإن كانوا قد اهتموا بترجمة آثار الأمم الأخرى التي وصلت إليهم بعد نشاط الترجمة، ولكنهم لم يهتموا بترجمة الآثار في هذاالفن الجميل، كما أنهم لم يبالوا بالكتابة فيه والتمثيل، لأسباب مختلفة منها الاجتماعي والديني والفن.[2]

2-3- تطور المسرح

[1]عمر الدسوقي،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها،ص14.

[2]المرجع السابق، ص18.

إننا لو تتبعنا تاريخ المسرح لرأينا أنه قد مرت عليه مراحل مختلفة منذ نشأته إلى الآن، فقد نما وتطور حتى صار في شكله الذي نراه اليوم، وإننا الآن بصدد دراسة هذه المراحل عبر التاريخ وهي:[1]

أ-1-**المرحلة الأولى:** تمتد هذه المرحلة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى.

في هذه المرحلة ولد المسرح العربي بين عامين 1847 و1871، فقد ابتكره "مارون النقاش" في لبنان، ثم تراخى الزمن عليه عشرين عاما ليولد من جديد في دمشق، ثم ولد في مصر بعد عامين، ويكفي أن نذكر أن رواد المسرح العربي وضعوا الأسس الأولى لهذا الفن عن الغرب وحاولوا إدخاله في بوتقة الذوق العربي، وجعلوه وجها من وجوه التمدن والحضارة، وهذه الغاية الفكرية هي المهمة الأولى لعصر النهضة وظلت كذلك وقتا طويلا، ولتحقيق هذه الغاية أدخل الرواد الغناء في التمثيل لأنه الحبل المتين الذي يشد قلوب العرب، وأدخلوا الفكاهة حتى في التراجيديا لأنها التسلية التي تمد حبلا ثانيا إلى قلبالإنسان عموما، وكذلك ظهور فن خيال الظل (SHADOW PLAY) الذي هو فن تمثيلي قديم يقوم على إظهار خيالات خلفستار باستخدام دمى مصنوعة من الجلد الرقيق، وستارة بيضاء رقيقة تسلط عليه الأضواء بعد إطفاء الأنوار ثم تحرك بواسطة العصى، ويلقي خلالها صاحب الخيال حوارا مصحوبا بالغناء من خلف [2]الستار ويسمعه المشاهدون.

ومن هنا تلخص "سناء فتح الله" في تقديمها للجزء الثالث من **المسرح المصري** هذه النقطة بقولها (كانت وظيفة المسرح تقديم الحكم والمواعظ والإرشاد للاستفادة منها، أي كان التركيز على الجانب الأخلاقي والاجتماعي، وربما كان هذا الدافع إلى

---

[1]فرحان بلبل،مراجعات في المسرح العربي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط،2001،ص86.

[2]علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،ص75.

تقديم أغنيات إما أثناء العرض المسرحي _أو بعده_ وكذلك تقديم فاصل بعد انتهاء العرض).[1]

لكن الريادة للمسرح في لبنان وسورية تتوقف عن المتابعة، **فمارون النقاش** يموت مبكرا وينتقل أخوه وابن أخيه إلى مصر بعد أن ضاقت بهما لبنان.

وفي بلاد الشام يصدر "**فرمان سلطاني**" بمنع العمل المسرحي، فينتقل "أبو خليل القباني" إلى مصر ويتوقف عن نشاط المسرحي في دمشق، ويقتصر العمل المسرحي في سورية على مجموعة من الشعراء المسرحين الموسيقيين في مدينة حمص وحدها من كل المدن السورية، ويستمر النشاط المسرحي فيها من عام 1870 حتى الحرب العالمية الأولى دون توقف.[2]

لكن مسرح حمص اقتصر عليها بشكل أساسي ولم ينتقل ولم يؤثر في بقية المدن السورية لا لضعف وسائل الاتصال بل لأن قرار منع القباني من المسرح كان شاملا لبلاد الشام، لأن المجتمع الدمشقي المحافظ الذي هزم القباني كان قادرا على هزيمة غيره، والملاحظة المدهشة في هذا المجال أن مسرح حمص الذي لم يكن يعرف كثيرا عن النشاط المسرحي خارج مدينته أو في مصر يحمل سمات المسرح العربي في هذه المرحلة سواء في شكل البناء الفني للعرض المسرحي واستخدام الغناء، والفكاهة أو في غاياته وأهدافه، وهذا بدوره يؤكد أن خصائص المسرح العربي نشأت من ظروف الأمة العربية الواحدة المتشابهة ومن الإرث التاريخي لهذه الأمة.

بهذا الشكل نقول إن المسرح العربي في هذه المرحلة تمركز في مصر وتحديدا منذ بداية ثمانيات القرن التاسع عشر (في زمن الخروج من مفهومالرعايا إلى مفهوم الجماهير) واستمر على قوته ونشاطه حتى الحرب العالمية الأولى.

---

(1) نفسه،ص100.

(2) سناء فتح الله،المسرح المصري،مطبعة الرسالة،مصر،القاهرة، دط،1998، ص7.

وكان بطل هذه المرحلة الشيخ "**سلامة حجازي**" المطرب والممثل البارع، ويمكن تلخيص خصائص المسرح في هذه المرحلة بالنقاط التالية:

أولاً: اتساع النشاط المسرحي

في هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعا جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتسوح في أرجاء مصر شمالا وجنوبا، وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها وبالترويج لها، وقد انفردت مصر في هذه المرحلة بالمسرح مع أنها لم تكن الرائد الأول فيه، فقد صارت موئلا للمسرح العربي وظهرا يحميه، كما كانت ملاذ المفكرين العرب وحاضنة النهضة، ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعيا أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى وأن تكون المصدرة الأولى له في المرحلة الثانية وخالقته في عدد من الأقطار العربية ومؤثرة في مكان ولادته في سورية ولبنان.[1]

ثانيا: نقل المسرح الأوروبي

ففي هذه المرحلة كان المسرح نقلاً للشكل الأوروبي، فقد نقل الرواد شكل المسرح الظاهري من تقسيم للفصول وإجراء للحكاية عن طريق الحوار دون معرفة كثيرة بطريقة بناء النص والعرض، ولم يكن المسرحيون في الفترة التالية التي سميناها المرحلة الأولى أحسن حالا بكثير ممن سبقهم.

وقد عرفوا أن المسرح الأجنبي هو المنهل والمصدر، فنقلوا عديدا من النصوص لكنهم حاولوا تقليدها بطريقة مدهشة، وأغلبها كان من المسرح اليوناني إلى **فيكتور**

(1) فرحان بلبل،مراجعات في المسرح العربي، ص88.

هيجو ومن شكسبير وألكساندر ديماس إلى كورنيل وراسين، وكلما كانت المسرحية كثيرة العدد فخمة الديكور، متعددة الثياب، كانت مغرية لهم بنقلها، وكانت الأوبرات مهوى قلوبهم لما تنتجه من فخامة الثياب، وطلاوة الغناء وجلال الموضوعات.

لكن أخذهم لها هو العجيب المدهش، فهو تقليد أساسه الابتكار لأنهم لا يتقيدون بالنص الأصلي ولا يهمهم، فكانوا يمصرون الحكاية أو يشومونها ويسمحون لأنفسهم بإجراء تعديلات دون قيد أو شرط إلاّ شرطا واحدا هو أن يفتن العمل المسرحي جمهوره، وأن يحب الجمهور هذا الفن وأن ينغرس في التربية العربية لأنه طريق إلى التمدن، وهذا هو أساس عصر النهضة.[1]

ب- المرحلة الثانية

مع نهاية الحرب العامية الأولى حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربية وضعها فوق نار تغلي لتنفجر عن مرحلة جديدة من الحياة، وعن مرحلة جديدة في المسرح يأخذ من المرحلة الأولى أقل ملامحها ويكتسب لنفسه ملامح جديدة تجعله متمايزا عن المرحلة السابقة تمايزا شديدا.

لقد زالت الدولة العثمانية حاملة معها نظامها الإقطاعي المتخلف لتحل محله بتدرج سريع دواليب الصناعة التي ستخلق قوة رأس المال بعلاقاته الاجتماعية الجديدة ونظم الحكم المناسبة له، فلم يحل عام 1920 حتى كانت جميع الأقطار العربية قد وقعت تحت براثن انكلترا وفرنسا وايطاليا.

وبما أن العرب كانوا يظنون الخلاص من الدولة العثمانية بداية للاستقلال من الأجنبي فإن خيبة ظنهم دفعتهم إلى سلسة من الثورات العنيفة التي بدأتها مصر عام 1919، وتلقتها الثورة السورية الكبرى عام 1925، ثم بدأت سلسة جديدة أشد عنفا في الجزائر وليبيا وتونس.

---

[1] المرجع السابق، ص89.

في بداية هذه المرحلة تراجع المسرح في مصر وسوريا معاً، وإذا كانت دمشق قد افتتحت هذه المرحلة بعمل مسرحي ضخم هو مسرحية **جمال باشا السفاح** التي صعقت أهلها، فإنها كانت من نمط مسرحيات المرحلة السابقة، ثم توقف المسرح في دمشق بعدها حتى بداية ثلاثينات القرن العشرين، وإذا كانت مدينة حمص قد شهدت في الفترة بين 1920_1925 نشاطا مسرحيا كثيفا وعنيفا في صدامه مع الفرنسيين فقد كانت مسرحياتها من نوع المرحلة الأولى، وإذا كانت مصر قد شهدت في هذه الفترة نشاطا مسرحيا أيضا، فقد كان أيضا من نوع المرحلة السابقة التي استمرت حتى بداية الثلاثينات.

لكن نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية الثورات العربية حملت شيئا جديدا إلى المسرح العربي، ففي سوريا امتد المسرح من دمشق وحمص إلى أكبر المدن السورية الأخرى (حماة وحلب) فلم يحل عام 1930 حتى كانت أكثر المدن السورية قد دخلت حومة النشاط المسرحي بقوة وبشكل واسع يوازي ماكان عليه المسرح في دمشق وحمص.

وبدأ المسرح يدخل الأقطار العربية التي لم تكن قد عرفت المسرح من قبل أو عرفته على نطاق ضيق متفرق، وكان الفضل في ذلك لعدد من الفرق المصرية التي طافت في كثير من أرجاءالأقطار العربية وألقت بذرة المسرح.

المسرح المغربي كان أول عهده بالمسرح عام 1923 إثر زيارة فرقة مصرية قدمت رواية **صلاح الدين الأيوبي** من تأليف **نجيب حداد** وراية **روميو وجولييت لوليم شكسبير** واقتباس **نجيب حداد** أيضا.(1)

في الجزائر بدأ المسرح عام 1921 إثر قدوم (فرقة مصرية يقودها جورج أبيض وقدموا عروضا لمسرحيتين باللغة العربية الفصحى، ولم يكن الإقبال كثيفا فيما عدا

(1) محمد عزام،المسرح المغربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1987،ص12.

الجمهور المطلع على هذه العروض، والتي تركت رغم ذلك أثرا عميقا على المتفرجين الذين حضروا، وكان أغلبهم من شباب الطلبة).

ثم جاءت فرقة مصرية أخرى في العالم التالي، ولم يحل عام 1926 حتى توالت المسرحيات الجزائرية، وامتدت حركة المسرح إلى أغلب المدن الجزائرية الكبيرة.

وفي اليمن كانت بداية المسرح عام 1910 بشكل ضعيف، ثم كانت البداية الحقيقية في بداية الثلاثينات.

وفي الأردن قدمت أول مسرحية عام 1920، لكن توسعه انتشاره وكان في بداية الثلاثينات.

وعلى غرار ذلك نشأ المسرح في تونس والعراق، وفي هذه الفترة الممتدة[1] بين بداية ثلاثينات القرن العشرين وبين منتصفه _وهي لا تزيد عن ثلاثين عاما.

أول سمات هذه المرحلة هو التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر، مثلها في ذلك الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى، لكن العدو هنا تغير، فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي.

فالمسرح السوري مثلا، قد ظل يقارع المستعمر الفرنسي في هذه المرحلة قراعا مباشرا وغير مباشر، ولم تكن دعوته إلى رفع الظلم إلا وجها من وجوه الصراع السياسي.

ثاني سمات هذه المرحلة ظهور (المسرح التجاري)الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن، والمسرح التجاري كان لابد له أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين، ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يفرز نوعا خطيرا من النتاج الفني هو فن الملاهي،

---

[1] نفسه،ص18.

والمسرح التجاري من هذا النوع، ومثل هذا المسرح لم يكن موجودا في المرحلة الأولى لأن النظام الاقتصادي كان إقطاعيا تجاريا في الدرجة الأولى.

ثالثسماة هذه المرحلة ظهور مسرح (الهواة) أو الغواة، كما كان يطلق عليه في سوريا في تلك المرحلة وكلمة الهواه لا تعني المبتدئين في العمل المسرحي، بل تعني الذين لا يبغون من ورائه ربحا، وهؤلاء كانوا يعتبرون المسرح وجها حضاريا وموقفا فكريا ونضالا وطنيا، ففي المغرب يعتبر مسرح الهواة التاريخ الحقيقي للمسرح المغربي، وقد امتد ليشمل المغرب كله ولقد ساهم مسرح الهواة، رغم قلة إمكانياته في استنفاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والإبتذال وزع قيما ذوقية جديدة، وهؤلاء الهواة كانوا حملة المسرح الحقيقيين، وقد أسسوا الفرق والأندية الفنية في طول البلاد العربية وعرضها والتي يصعب إحصائها، وقام يعبئ العمل المسرحي فيها المثقفون ورجال الفكر والسياسة.[1]

ج- المرحلة الثالثة

منذ أواسط أربعينات القرن العشرين، أخذ المد المتصاعد للموجة الثانية يتراجع ويتراخى،وكانت الأمة العربية تدخل مخاضا جديدا، وفي أواخر الخمسينات تحقق استقلال الدول العربية جميعا – وأصبح العرب – لأول مرة منذ الفتح العثماني قبل أكثر من أربعة قرون يملكون زمام أنفسهم بحكوماتهم المحلية.

وبدأ العرب يواجهون مشاكل ما بعد الاستقلال وانكشفت عيوب المجتمعات العربية التي كان الصراع مع المستعمر الأجنبي يخفيها أو يخفت الحديث عنها ويجعلها في المرتبة الثانية، فبدأ تفشي الجهل والفقر لدى الفئات الكثيرة من الناس، وتخلف الزراعة والصناعة، وإضافة إلى ذلك كله ضياع فلسطين وإنشاء دولة غريبة عنهم في أكبر المناطق العربية استرتيجية وأهمية.

---

(1) المرجع السابق، ص 20.

أمام هذه المشاكل وقفت الحكومات العربية مهلهلة عاجزة كما كانت المجتمعات العربية نفسها هشة مختلفة، فوجد العرب أنفسهم أمام مهمة أكبر من مهمة انجاز الإستقلال، وهب مهمة تجديد المجتمع المستقل وحمايته، ولم يجدوا لذلك غير طريقة واحدة هي خلع الحكومات القائمة والإتيان بحكومات جديدة تعبر عن مصالح الفنان الكبرى من الشعوب، وهكذا تفجرت الثورات العربية التي بدأتها ثورة مصر عام 1952 ثم ثورة العراق عام 1958، ثم ثورة ليبيا عام 1906 ثم ثورة سوريا عام 1963 وهذه الثورات جميعا نادت بالإشتراكية نهجا جديدا في إدارة المجتمعات وفي السياسة وحمل استقلال الجزائرتقبضات وتقلصات كثيرة استقرت على اتجاه إشتراكي، وحمل استقلال تونس والمغرب شكلا قريبا من الانقلاب الاجتماعي دون أن يبلغ مرتبة الثورة، وتقلقل النظام في الأردن حتى استقر إلى تحويل النظام الملكي من صفة العشائرية إلى صفة الدولة، وتجدد الحكم في العربية السعودية وبدأت دول الخليج الصغيرة تتغلب مجتمعاتها بعد انكشاف البترول.[1]

لقد استمر هذا الحلم على عنفوانه وحيويته مدة عشرين عاما تبدأ منذ منتصف ستينات القرن العشرين وتنتهي في منتصف ثمانياته، وفي هذه السنوات العشرين عاشت الموجة الثالثة فارتفعت حتى بلغت ذروتها بزخم لم يكن في المرحلتين السابقتين، وانتهت إلى هبوط سريع يائس لم تعرف مثله المرحلتان السابقتان، ورسم المسرح العربي لنفسه أبعاد جليلة قائمة على الهبوط والصعود[2]:

1- أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة واحدة من القوة، فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدها بما لا يقل عن نصف قرن، لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري، فلم يحل عقد الستينات حتى أنشأت مسارحها

---

[1] المرجع السابق، ص 34.

[2] محمد كاظم، المسرح، النشأة والتطور، ص 33.

الرسمية، ففي المغرب صار منوطوا بالدولة منذ عام1956، وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962، وصدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام1963، بهذه الطريقة قطعت الأقطار العربية أشواطها التي كانت مختلفة فيهاواستكملت كل الاتجاهات التي سار عليها المسرح في مصر وسورية.

2ـ ثاني هذه الأبعادأن المسرح العربي كان جريئا وواضحا وصريحا في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسين:

قسم اجتماعي تجلى في التوجه نحو الواقعية في المعالجة والهموم والتحريض على الثورة. وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو (المسرح السياسي) الذي بلغ من قوته، أن دورة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألغي الموضوع المقرر سابقا وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآنية.

3- ثالث هذه الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الكاسح، ومن الواضح أن توجه المسرح هو السبب المباشر في هذا الإقبال، فهو الصورة المثلى لكون المسرح (حاجة) اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية.

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة لا يشبه الإقبال على المسرح في الموجة الأولى.[1]

ففي المرحلتين السابقتين، كان الجهل والأمية غالبين على النسبة العريضة من العرب يضاف إلى ذلك أن الفئات المسحوقة من الشعب كانت غير معترف بها، وكانت الفئات العليا والمتوسطة من المجتمعات العربية هي الحاملة لمفاهيم النهضة، أما في هذه المرحلة فالإقبال الجماهيري ترك طوابعه على العرض المسرحي أكثر بكثيرما تركه من قبل، فقد تكلفت الصحف والمجلات والتلفزيون وانتشار التعليم بإطلاع الناس على

---

[1]اخلاصي وليد، النص المسرحي بين التغريب والتجريب، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997، ص 100.

كثير من المعرفة النظرية والتطبيقية لفن المسرح، فكان إقبالهم عليه مقرونا بسلاح ثقافي معرفي جعلهم يناقشون المسرحيين في صلب عملهم ويطلبون هذه المناقشة بإلحاح.

أما رابع هذه الأبعاد فهو تأصيل المسرح العربي، ومعنى هذا أن المسرح العربي الذي بلغ من عمره مئة عام صار من الضروري أن تكون قواعده وأصوله وطريقة عرضه نابعة من أرض الوطن، وأن تكون خصائصه الفنية متولدة من تراث الأمة العربية مستفيدا من ثقافة الآخرين. وقد وجد الكتاب في التراث العربي تاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره، ورافق ذلك تمرد على الشكل الأريسطي أو التقليدي لبناء العرض المسرحي، وتجلى هذا التمرد في استخدام أشكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقهوة وأشكال مجالس السمر العربية وكانت نتيجة هذا الاستخدام إلتفاف الناس حول المسرح بكثافة.

وقد تنوعت أشكال محاولات التأصيل في الوطن العربي تنوعا كبيرا واتخذت أسماء كثيرة، ففي سورية كان المسرح التجريبي الذي يسعى إلى أسلوب فني يتواصل مع الجمهور، وتنصب غاياته في تحريض الجمهور على التغيير، وفي مصر كان المسرح الطليعي يسعى إلى الغايات نفسها بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي، وفي المغرب كان المسرح الاحتفالي الذي يكون فيه المسرح حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر (الإكسسوار).

د- ما بعد المرحلة الثالثة

منذ منتصف ثمانيات القرن العشرين، بدا واضحا أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تنهار.

لقد كتبت نصوصها وابتكرت أشكالها وعالجت موضوعاتها، فقالت كل ما وجب عليها أن تقوله وكل ما تمخض عنه طموحها، فبدأت تفقد حيويتها، فالجديد الحي صار قديما باهتا والأسلوب الجميل الفاتن صار مملا، لذا فقد كان المسرح العربي بحاجة إلى بداية جديدة بأساليب جديدة وأفكار جديدة.[1]

فهذا الوضع العربي أفرز مسرحا معبرا عنه، وهو مجموع العروض المسرحية التي تملأ خشبات المسرح العربي، وهو مسرح مختلف تمام الاختلاف عن مسرح المرحلة الثالثة بل ومتناقض معها.

أول النقاط التي شكلت أساس الحركة المسرحية الجديدة، هي أن البلدان العربية جميعا كانت قد بدأت تهتم بالمسرح في المرحلة الثالثة اهتماما كبيرا، فبعد إنشاء مسارحها الرسمية ودعم فرقها، أخذت تبني صالات العرض المسرحي في المدن الكبيرة وأحيانا في المدن الصغيرة، وأخذت تجهز هذه الصالات تجهيزا حسنا باستيراد التقنيات التي لم تكن متوفرة في صالات العرض إلا بالحد الأدنى.

ثاني هذه النقاط ازدياد عدد الممثلين خريجي المعاهد المسرحية زيادة كبيرة فالأقطار العربية توسعت في معاهدها أثناء المرحلة الثالثة، وسبب ذلك اكتساب الممثل مكانة مرموقة في المرحلة الثالثة لم تكن له في المرحلة الثانية.

وتحول المسرح من هواية إلى مهنة، وترافقت زيادة عدد الممثلين بزيادة الثقافة المسرحية عند عامة الناس زيادة كبيرة بعد أن عملت المرحلة الثالثة في خلق جمهور مسرحي واسع يتلهف إلى المسرح.[2].

وقامت الصحافة والمجلات والإذاعات والتلفزيون بزيادة الفسحة الممنوحة للنشاط المسرحي وثقافته، وإذا بالجمهور بعد عشرين عاما يصبح في ثقافته المسرحية على درجة متساوية مع العاملين في المسرح.

---

[1] فرحان بلبل،مراجعات في المسرح العربي،ص113.

[2] محمد قدامى،بين التجريب والتعريب،دار قبال،لبنان، ط2، 1990، ص80.

ثالثها أن عدد العروض المسرحية تضاعف عدة مرات عما كان عليه في المرحلة الثالثة ففي العام الواحد يقدم كل قطر عربي عددا من العروض لم يكن يقدم مثله في سنوات وليس المهم في هذا المجال زيادة العروض فحسب، بل في نوعيتها الفنية، فهي اليوم شديدة الإتقان وفي حين كان الكلام هو المهم في العرض المسرحي، صار المنظور هو المهم، وفي حين كان الحوار هو الذي يلهب الجمهور كائنا ما كان الشكل الفني المرافق له، صار الاقتصاد على قوة الكلام آمرا مضحكا إن لم يكن مصحوبا بالحيل الفنية وافانين الديكور والإضاءة لكنها تفتقر إلى الشموخ الذي تحلت به تلك العروض الفقيرة.

كمجمل للمراحل السابقة نستخلص:

-غياب النص المسرحي عربيا كان أم أجنبيا، ونقصد بالنص المسرحي الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة.

-غياب الممثل بطلا للعرض المسرحي، فعندما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلال الكلمة مكانة أولى في العرض المسرحي، يكون الممثل هو البطل الرئيسي لأنه الحاضن للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتب كل قواه لإبرازه.

ولذلك قال بريخت كلمته المشهورة (أضيئوا ثمرة أعمالنا) ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية، أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكرة والموقف، فإن (السينوغرافيا) تصبح بطلا في العرض المسرحي، ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا.

- قلة الجمهور هو ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث، فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن إرتياء المسرح، ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض، ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور، بل يعني تغير العلاقة معه، فهو محدود العدد من ناحية أولى ودليل ذلك أن العدد الذي يقبل على العروض المسرحية اليوم أقل بكثير من عدده بالأمس مع ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي.

ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي في نقاط:

_ لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت.

_ وتطور فن الإخراج لكنه من غير هدف فكري مشترك.

_ تكاملت العروض المسرحية في أبهي حلة فنية لكنها شاحبة.

_ تناقص الجمهور المسرحي لكنه مثقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور.

هذه الملامح الثلاث للمسرح العربي تجلت في المسرح التجريبي الذي صار النوع الأبرز والأهم من القرن العشرين.[1]

إن المسرح العربي اليوم قوي قادر في صيغته التي وصل إليها، وهو قادر أن يتحول لأول مرة في تاريخه، من كونه حاجة يدفع إليها المجتمع إلى موروث ثقافي يصبح هاما بذاته دون أن يرتبط بمواقف فكرية، ولكن هذه المرتبة لم يبلغ منها إلاّ بدايتها وإذا اقتصرت هذه الحالة الثقافية على فئة من الجمهور، فإن الزمن كفيل بتوسيع هذه الدائرة.[2]

3- رواد المسرح

أ- مارون النقاش(1817_1855)

(1) المرجع السابق، ص 82.

(2)المرجع السابق، ص82.

مؤسس فن التمثيل، ورائد المسرح العربي في لبنان، أفادت تجاربه بين أوروبا ولبنان إلى اكتشاف فن المسرح، بعد مشاهدته للعديد من العروض المسرحية في ايطاليا فشغف بها، وعند عودته إلى لبنان قدم خمس مسرحيات من النوع الكوميدي، وهو أصعب أنواع الفنون المسرحية وأرقها متأثرا بالمسرح الفرنسي الكوميدي ل**موليير**، وكانت كوميديا البخيل التي عرضها لأول مرة في منزله عام **1848** من أروع المسرحيات، إذ حققت إقبالاجماهيريا مقبولا مما دفع السلطات العثمانية بالسماح له ببناء قاعة مسرح حقيقية.

وقد تميز عرضه المسرحي ببعض الظواهر التي قيدت المسرح العربي لفترة طويلة من الزمن نوجزها فيما يلي:

1_ لم يدخل النقاش أيتغيير على عقدة المسرحية ولكنه تصرف في تطويل بعض المشاهد وتقصير بعضها بما يلائم ذوق الرواد وثقافتهم، كذلك قام بتعريب الأسماء وتغيير المواقع التي دارت فيها الأحداث.

2_ أدخل مارون بعض الألحان التركية على نص المسرح، ولم يكن مقيدا بملائمة ذلك مع أحداث المسرحية، ولأجل ذلك أصبحت المسرحية وسطا بين الملهاة والأوبرت وقد استمرت هذه الظاهرة الموسيقية في المسرح حتى هذه الأيام.

3_ لم يكن يسمح بظهور النساء على خشبة المسرح ولم يكن الجمهور يوافق على ذلك وقد قام الذكور بدور الإناث.

4_ كان معظم الممثلين من أسرة النقاش نفسه.

وهكذا فإن النجاح الذي حققه النقاش، شجعه على كتابة مسرحيته الثانية(1) **أبو حسنالمغفل أو هارون الرشيد** سنة 1850 وهي المسرحية التي اعتبرها النقاد تعريبا لإحدى مسرحيات "موليير"، ولم يكن الأمر كذلك فعلى الرغم من أن **أبا الحسن** كان

(1)علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،ص200.

ساذجا ومخيلا ومدلها بالحب كبطل موليير فإن عناصر الشبه بينهما تنتهي عند هذا الحد.

كذلك أن النقاش استخدم في مسرحيته مادة من **ألف ليلة وليلة** أو هو صاغها على غرارها، وتقوم فكرتها على أن **أبا الحسن المغفل** قد خول أن يصبح خليفة ليوم واحد بأمر من الخليفة هارون الرشيد إلاّ أنه لم يستطع أن يتأقلم مع وضعه الجديد فدخل في كثير من المفارقات.

وأما المسرحية الثالثة والأخيرة التي كتبها مارون النقاش فهي تعريب لمسرحية موليير وقد عرضها النقاش تحت اسم **الحسود السلوط** عام **1853** وقد اختلفت في بعض مواضعها عن النص الأصلي لمسرحية موليير.

كان موت النقاش وهو في سن الثامنة والثلاثين خلال رحلة تجارية إلى **طرطوس** ضربة قوية للحركة المسرحية العربية الحديثة وهي ما تزال في بدايتها، وقد تأثرت الحركة المسرحية بذلك في أكثر من وجه، فقد خسرت القاعة التي أنشأها لممارسة عروضه المسرحية والتي حولت من بعده إلى كنيسة تمارس فيها الطقوس الدينية.

بهذه الجهود الرائدة أرسى مارون النقاش أسس الفن المسرحي على قواعد متينة من فهم صحيح للعملية المسرحية، ولكل ما يحيط بها من أبعاد على وجهها الصحيح.[1]

_ أحمد أبو خليل القباني (1833_1903)

رائد المسرح العربي في سوريا، وإليه يرجع الفضل في وضع أسس المسرح الغنائي العربي، حيث نقل الأغنية من على التخت الشرقي لكي يضعها فوق المسرح التمثيلي، فأصبحت بذلك الأغنية جزءا من العرض المسرحي.[2]

---

[1] نفسه، 201.

[2] سهام ترجمان، يمال الشام،مطابع ألف باء الأديب،دمشق، ط1،ص32.

قدم القباني عروضا تمثيلية عديدة منها **ناكر الجميل، هارون الرشيد، عايدة،الشاه محمود، أنس الجليس** وغيرها، وأُعجب في بداياته بالعروض التي كانت تقدم في مقاهي دمشق مثل **الحكواتي ورقص السماع** وكان يتابع نوات موسيقى**ابن السفرجلاني،** وكذلك تلاقى القباني مع الفرق التمثيلية التي كانت تمثل وتقدم العروض الفنية في مدرسة **العازرية** في منطقة **باب توما** بدمشق.

رائد المسرح العربي قدم أول عرض مسرحي خاص به في دمشق عام **1871** وهي مسرحية **الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح** ولاقت استحسان الناس وإقبال كبير، وفي عام **1879** أسس **أبو خليل القباني** فرقته المسرحية وقدم في سنواته الأولى حوالي **40** عرضا مسرحيا وغنائيا وتمثيليات، اضطر أبو خليل للاستعانة ببعض الصبية لأداء دور النساء، مما استنكره المشايخ فشكوه إلى والي دمشق، لاقى صعوبات في البداية وتوقف عن عروضه المسرحية إلى حين عودة **مدحت باشا**إلى ولاية دمشق حيث سهل له متابعة العمل المسرحي.

بعد النجاح الذي حققه رائد المسرح السوري سافر مع مجموعة ممثلين وفنانين إلى مصر حاملا معه عصر الازدهار للمسرح العربي، حيث أدى مسرحية **أنس الجليس** عام **1884** فازداد شهرة أكثر، وتتلمذ على يده الكثير من رواد المسرح بعد ذلك سافر إلى العديد من البلدان، واقتبس لاحقا من الأدب الغربي قصصا عالمية عن **كورينه** الفرنسي وقدم عروضا مسرحية كثيرة ومسرحيات عالمية.

سافر إلى **اسطنبول والولايات المتحدة** وفي سنواته الأخيرة دون مذكراته، توفي في دمشق[1] عام **1903** تاركا أسس وبداية المسرح العربي.

ج- يعقوب صنوع (1839_1912)

---

(1)محمد مندور،المسرح العالمي،ص67.

أحد رواد فن المسرح في مصر، أولى محاولاته المسرحية كانت سنة **1869** حينما مثل مسرحية **فود فيل** وهي تمثيلية قصيرة تخللتها أشعار ملحنة تلحينا شعبيا في القصر بحضور رجال الخديوي الذين شجعوه على مواصلةعرض مسرحياته في حديقة **الأزبكية**.

تعلق صنوع بالمسرح مما دفعه إلى إنشاء فرقته المسرحية الخاصة لتقديم مسرحياته التي تولى إخراجها وكتابتها بنفسه، وقد ساعده على ذلك اطلاعه على أعمال الكتاب المسرحيين في لغتهم الأصلية وبخاصة **موليير وجولدوني وشريدان،** وقد نالت مختلف هذه العروض إعجاب الخديوي إسماعيل فلقبه بموليير المسرح.

مسرح يعقوب صنوع يختلف عن مسرح سابقيه، فقد أراد أن يجعل للمسرحية رسالة اجتماعية هادفة، فهو حتىوإن ابتدأه غنائيا كي لا يصدم مشاعر الجماهير التي اعتادت على المسرح التطريبي.

في مثل هذا الجو نشأ مسرح يعقوب صنوع ولقي التشجيع المطلوب من السلطان الخديوي إسماعيل، كما لقي إقبالا كبيرا من جماهير الطبقة الجديدة التي أثرت ثراء كبيرا بعد الامتيازات الكثيرة التي تحصلت عليها، ولم يعترض طريق صنوع أية مشاكل مادام هو نفسه قد إلتزم بأسلوب التطريب.

لكن يبدوا أن رحلته إلى ايطاليا ومشاهدته للكثير من المسرحيات قد كشفت له أن وظيفة المسرح لا تقتصر على التسلية وإنما تعالج قضايا مختلفة من بينها قضايا المجتمع، من هنا بدأ صنوع في تغيير موضوعاته المسرحية وكانت مسرحية **الوطن والحرية** التي سخر فيها من فساد قصر هي بداية ونهاية نشاطه المسرحي خاصة وأنها أغضبت الخديوي إسماعيل.(1)

لم يقتصر نشاط "يعقوب صنوع" على العروض المسرحية فقط، وإنماّ تقرب من الدائرة الفكرية التي تحلقت حول الشيخين **جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده** مما شجعه على

(1)فاطمة موسي،قاموس المسرح،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،القاهرة، دط، د ت،ص87.

الكتابة في الصحف وبل حتى على إنشاء صحيفة تكتب باللهجة المصرية العامية، وهو ما تحقق له فعلا بتأسيسه لمجلة **أبو نظارة** ذات التوجه الاجتماعي الناقد.

سخر "يعقوب صنوع" أعمدة مجلته للتنديد بالوضع الاجتماعي والسياسي القائم فقد تحاملت على زيادة الضرائب التي أثقلت كاهل المواطن المصري خاصة الطبقة الفقيرة منه، كما انتقدت التدخل الأجنبي في الشأن الداخلي المصري، وهاجمت الوزراء بأسلوب ساخر ووصلت إلى حد تحريض المصرين للمطالبة بحقوقهم ونتيجة لهذا الموقف المناوئ للسلطات فقد اتخذت هذه الأخيرة قرار بتوقيف مجلته من الصدور، مما جعله يتحايل لإصدارها تحت مسميات مختلفة فهي **أبو صفارة** وحينا **أبو زمارة.....**

لقد كان صنوع أشبه بالمغناطيس، سرعان ما يلتقط المشكلات والأحداث حال وقوعها ويتناولها بالمعالجة والتحليل في مسرحياته، على نحو ما نجده مثلا في مسرحية **البنت العصرية** حيث تناول مشكلة انسياق بعض الأسر على تقليد الغرب في التبرج وانغماس الفتيات والنساء في حياة اللهو والسهرات، وكذلك **مسرحية الضرتين** حيث تناول مشكلة تعدد الزوجات وأوضح ما يترتب على ذلك من تفكك في الأسرة وانحلال وسخر أيضا من الباشاوات والأمراء الذين يفتنون عددا كبيرا من النساء في قصورهم كما يقتنون الخيول والأثاث سواء بسواء بعدما تم إغلاق مسرحه ونفيه إلى فرنسا.[1]

د_توفيق الحكيم

عزم توفيق الحكيم سنة 1925، وقد نال جائزة الليسانس في الحقوق أن يسافر إلى فرنسا بزعم دراسة الحقوق والاستعداد للدكتوراه في القانون وسافر توفيق، ولكن ما إن حط رحاله في فرنسا وملك حريته حتى أحس بأنه ليس في استطاعته أن يمضي

[1]المرجع السابق، ص88.

في دراسة القانون، لهذا انصرف عنه واتجه إلى الأدب المسرحي والقصص يطلع على روائع آثاره في الآداب الأوروبية عن طريق اللغة الفرنسية.[1]

ولم يمسك "توفيق الحكيم" القلم ليكتب مسرحية إلاّ بعد عودته للقطر المصري حيث استقر بالإسكندرية، واتخذ من إحدى مقاهي ضاحية الرمل مكانا مختارا لنفسه وهو جالس فيها وقائع مسرحية **أهل الكهف** التي صدرت عام 1933 وأحدثت ضجة أدبية كبرى واشتهر معها توفيق الحكيم.

ويمتاز أسلوب الحكيم بالدقة والتكثيف الشديد وحسن المعاني والدلالات، والقدرة الفائقة على التصوير فهو يصف في جمل قليلة ما قد لا يبلغه غيره في صفحات طوال، سواء كان ذلك في رواياته أو مسرحياته، ويعتني الحكيم عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين.

لاترجع أهمية توفيق الحكيم إلى كونه صاحب أول مسرحية عربية ناضجة بالمعيار النقدي الحديث فحسب، وهي مسرحية "**أهل الكهف**" وصاحب أول رواية بذلك المعنى المفهوم للرواية وهي رواية "**عودة الروح**"، إنما ترجع أهميته أيضا إلى كونه أول مؤلف إبداعي استلهم في أعماله المسرحية والروائية موضوعات مستمدة من التراث المصري.[2]

قسم توفيق الحكيم أعماله المسرحية إلى ثلاثة أنماط رئيسية هي: **المسرح الذهني، مسرح اللامعقول، المسرح الاجتماعي.**

1_ المسرح الذهني

(1) اسماعيل أحمد أدهم،أدباء معاصرون،دار المعارف،مصر، ط1، 1985،ص125.

(2) نفسه،ص130.

كتب توفيق الحكيم الكثير من المسرحيات، وكانت مسرحياته من النوع الذي يطلق عليه المسرح الذهني، والذي كتب ليقرأ ومن أهمها:

مسرحية **أهل الكهف** حيث يدور محور هذه المسرحية حول صراع الإنسان مع الزمن وهذا الصراع يتمثل في ثلاثة من البشر، يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون، ليجدوا أنفسهم في زمن غير الذي عاشوا فيه، ولكنهم سرعان ما يدركون أن الزمن قد انقضى، الأمر الذي يحملهم على الإحساس بالوحدة والغربة وبالتالي يفرون سريعا إلى كهفهم مؤثرين موتهم على حياتهم.[1]

وهناك أيضا مسرحيات أخرى مثل **(بيجماليون، مشكلة الحكم، محمد...).**

2_ مسرح اللامعقول

فالحكيم في هذا النوع من المسرح، يدعوا كتاب المسرحية إلى البحث في أنفسهم وما حولهم، دون العودة إلى مذاهب وتيارات الغرب، ولقد كتب في هذا المجال كثيرا من المسرحيات ومن أشهرها:

مسرحية "**الطعام لكل فم**" وهي مزيج من الواقعية والرمزية، ويدعوا الحكيم في هذه المسرحية إلى حل مشكلة الجوع في العالم عن طريق التفكير في مشروعات علمية خيالية لتوفير الطعام للجميع، ومسرحية "**نهر الجنون**" وفيها يعيد الحكيم ذكر أسطورة قديمة عن ملك شرب جميع رعاياه من نهر كان مصدرا للجنون، وغيرها من المسرحيات.[2]

ومما نستخلصه من مسرح توفيق الحكيم:

_ التنوع في الشكل المسرحي، حيث نجد **الدراما الحديثة** و**الكوميديا** و**التراجيو كوميديا.....**

[1]توفيق الحكيم،مسرحية أهل الكهف،دار مصر للطباعة،القاهرة، دط، ،1975،ص35.

[2]نفسه 41.

_ جمع الحكيم بين المذاهب الأدبية المسرحية في كتاباته، حيث نجد المذهب**الطبيعي** و**الواقعي**و**الرومانسي**و**الرمزي**.

_ استطاع الحكيم في أسلوبه أن يتفادى **المونولوج** المحلي الذي كان سمة من سبقه واستبعده بالحوار المشع والحبكة الواسعة.

_ ظهرت المرأة في مسرح توفيق الحكيم على صورتين متناقضتين، كان في أولاهما معاديا لها، بينما كان في الأخرى مناصرا ومتعاطفا معها.

_ تظهر البيئة بوضوح في المسرحيات الاجتماعية، ويبرز الحكيم فيها من خلال قدرته البارعة في تصوير مشاكل المجتمع المصري التيعاصرتها مسرحياته الاجتماعية وأسلوبه في معالجة المشاكل.

ومن خلال طرحنا السابق نستخلص أن المسرح شكل من أشكال الفنون يؤدي أمام المشاهدين، حيث يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، أي هو تعبير عن عمل جماعي تعاوني إلى حد كبير يشترك فيه المخرج والممثلون فهو إذن جملة أحداث مترابطة تسير في حلقات متتابعة تصل في نهاية إلى نتيجة وتعتمد عادة على الحوار بدلا من السرد أو الوصف الذي نجده في القصة والرواية.

الفصل الثاني:
علاقة المسرح بالإيديولوجيا

1-مفهوم الإيديولوجيا

يعتبر مصطلح الإيديولوجيا – كمفهوم يحتمل محمولات متعددة- من أكثر المصطلحات التي عرفت تطورا كبيرا وانتشارا واسعا واستعمالا متباينا، في مختلف المجالات الفكرية والفلسفية والسياسية والأدبية، وارتبط بجميع تيارات الفكر العالمية خاصة في العصر الحديث الذي يشهد قطيعة معرفية وانقلابا بموازين القوى نتيجة هيمنة الروح المادية، مما جعل من العسير تحديد وضبط المفهوم في صيغة ثابتة.

أ- علم الأفكار:

يعود هذا التعريف في الأصل للفيلسوف الفرنسي **أنطوان ديستوت دي تراسي**Antoine destuttdetrancyفي كتابه **(تخطيط لعناصر الإيديولوجيا)** سنة 1801، وتعني العلم الذي يدرس الأفكار دراسة علمية بحتة أي باتباع قوانين علمية مضبوطة، تنطلق من الملاحظة والتجربة لتصل إلى نتيجة محددة. ذلك أن على الإيديولوجيين دراسة الأفكار كما يدرس غيرهم الدورة الدموية، فكانت منهجا علميا يسير عليه الفلاسفة في تحليلهم للأفكار ودراستها في حالة مثول واقعي، واهتمت بالأفكار الواعية التي تعتمد على الحقيقة الكائنة ولا تتكئ على الغيبيات في تفسير الظواهر الاجتماعية، فاستبعدت الميتافيزيقا وحاولت إقامة العلوم الحضارية على أسس أنثروبولوجيةوسيكولوجية.[1]

وقد ارتبطت في نشأتها بالنزعة المادية التي ظهرت في القرن الثامن عشر في فرنسا، فكان (دي تراسي) وجماعته من أنصار تلك الجماعة الفلسفية الخاصة التي اقتفت آثار الفيلسوف الفرنسي كوندياكcondillac فاستلهموا أفكارهم من المنهج العلمي

(1) I- idéologie, encyclopédie, Microsoft, encarta, 1998.

التجريبي الذي عرفته الفلسفة انطلاقا من فرانسيس بيكون bacon francic إلى تلميذ "كوندياك" ثم "تراستي".[1]

ب- المفهوم الماركسي:

عرفت الإيديولوجيا محاولات تأصيل وضبط للمفهوم عبر مختلف الفلسفات بخاصة في مجال التنظير والتوظيف، فكان الإهتمام والتساؤل عن مضنوتها وشكلها وكيفية اشتغالها وعملها أو وظيفتها في المجتمع إحدى أكبر المشكلات التي شغلت حيزا ومجالا من حركة التفكير الماركسي، حيث انطلق الفيلسوف **كارل ماركس** الذي يعد أول من استعمل مصطلح الإيديولوجيا في علم الإجتماع في بناء الأساس الفكري لفلسفته المادية بنقد الفكر الألماني وخاصة اليسار الناقد للوضع القائم الفكري والسياسي، حيث يعتمد اليسار فرضيات العقل البديهي ليؤسس لديمقراطية تلغي التسلط والإستبداد وتبشر بحرية فردية يعرف فيها الإنسان حقيقته، لكن فكر اليساريين في نظر ماركس إيديولوجي وهمي لا يعتمد التاريخ كتطور واقعي.

إن الفلسفة الماركسية ركزت على أصل الأفكار وحقيقتها وعلى العوامل التي تنشئها وتحقق الوعي بالتاريخ الواقعي، **يرى فريدريك إنجلز**Engels Frederick أن الإيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه ولو عرفها لما كان فكره ايديولوجيا.

وعليه فقد اعتبرت الماركسية أن جميع الأفكار والمذاهب مشروطة بالمواقف التاريخية لذلك فالوعي هو انعكاس شروط العلاقات في المجتمعات التي لا تعرف السكون والثبات وتسير على متغيرة منذ أن وجد الإنسان.[2]

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص 179.

[2] عمار بلحسن، الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص 14.

ج- المفهوم الديني:

الإيديولوجيا تقابل جملة مفاتيح معرفية يتداولها الفكر الإسلامي مثلا كمفهوم الدعوة، وعلم الكلام، وفي الفكر المسيحي كالتبشير، والمنظومة اللاهوتية، وفي الابستيمولوجيا كالمعرفة الدينية.

لقد أدى غياب الحدود الفاصلة بين الفكر الديني، أي بين المقدس[1]وإيديولوجية المقدس إلى جعل الثاني هو الدعاء الذي يحتوي الأول ويؤوله وفقا لشروطه المعرفية وبحبس درجة فهم منتجيه وظروف حياتهم، إن هذين الاحتواء والتأويل أديا ضمن سيرورة التوظيف إلى جعل الدين في مساره التاريخي، أو الدين في ظهوراته الدنيوية واقعة أيديولوجية بامتياز.

والفاعل الإيديولوجي يستخدم الخطاب الغيبي للدين لإمداد سيادته الأرضية في السياسة والاجتماع بعوامل القوة والتفعيل والتسديد، وليست بالضرورة أن يكون هذا الفاعل متدينا في قرارة نفسه، المهم أن يبلغ المرسل إليه ما ينبغي فعله.

إذا نظرنا إلى التحولات التاريخية للدين نجد ما من دين إلا وتحول إلى ايديولوجيا فهناك تشابها صميميا بين الدين والايديولوجيا فنجد فيهما أشياء مطلقة كالحقيقة المطلقة، فضلا عن ذلك إن الايديولوجيا والدين يتطلبان الإيمان والتصديق دون برهان، والفرق بينهما أن الايديولوجيا ذات الأصل الأرضي قابلة للدحض والتغيير، بينما الدين أكثر عنادة لأنها يفترض به الأصل الإلهي والغيبي.

---

[1]وليد معتز، الأنظمة الإيديولوجية بين التنظير والممارسة، دار جرير، الأردن، دط، 1981، ص 16.

يمكن للدين أن يقوم بوظيفة إيجابية وسلبية في التاريخ وكذلك الايديولوجيا. الذي يفسر التغييرات فيهما ليس منطق الايديولوجيا ومنطق الدين بل الأرض التي تهب المعنى لهما.[1]

د-الإيديولوجيا نظرة شمولية ورؤية للعالم:

بعيدا عن الطرح السياسي الخالص لمفهوم الايديولوجيا كحالة صراع مصالح سياسية وطبقية، استعمل**مانهايم**تصورا ثانيا للمصطلح أوسع مدى وأكبر أهمية، تكون فيه الايديولوجيا عبارة عن "مجموع التصورات التي تعتنقها الطبقة أو الحقبة أو الفئة أو الجماعة"[2] وترتبط بتفكيرها لتتخذها عنصرا تبريريا لموقفها في البناء الاجتماعي وفي حقبة تاريخية، وينصب هذا المفهوم على تحديد السمات المشتركة أو التكوين الشامل لطبقة ما أو فئة ما، حيث ترتبط الانجازات الفكرية أو أشكال المعرفة بمظاهر اجتماعية عامة على مستويات متفاوتة مثل ربط مسرح راسين jean racine بتصور التاريخ داخل فئة نبلاء الفضلاء الفرنسيين.

ويطرح التحليل الاجتماعي لتقريب الفهم الصحيح للأعمال الفكرية، افتراض وجود حدود ذهنية تمثل مجموع عناصر تصور الكون المشترك لجماعة ما في حقبة تاريخية معينة، ويسميها **مانهايم**إيديولوجيا عامة، بمعنى أن انتسابنا لجماعة ما لا يعني الطاعة والولاء لمبادئها فحسب، وإنما يقول: لأننا نرى العالم وما فيه من الأشياء على نحو ما تراه تلك الجماعة، أعني أننا نستخدم في إدراكه نفس المعاني أو الدلالات التي تستخدمها تلك الجماعة في إدراكه.[3]

---

[1] نفسه، ص 17.

[2] عمار بلحسن، الأدب والايديولوجيا، ص 184.

[3] نفسه، ص 186.

ويعرف الفيلسوف الإيطالي **أنطونيو غرامشي grams chi Antonio** الإيديولوجيا العامة بأنها تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية، ففعالية ودور الايديولوجيا واقعيا أو نظريا لا يمكن أن يحدد إلا داخل إطار العلاقة بين الطبقات الاجتماعية والصراع الذي يجمع بينها.[1]

منه فكل سلوك للإنسان يحمل تصورا للعالم ويتجسد في أشكال وممارسات وسلوكات تنتج إيديولوجيا.[2]

وتركيزا على فكرة الوعي التاريخي للذات، يطرح الناقد **لوسيانغولدمان** Goldmann Lucien الذي ناضل من أجل عالم بلا طبقات، بلا استغلال ولا استعباد، عالم للإنسان الحر، يطرح رؤية للعالم تتحدد بمجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهة مجموعات أخرى.

بينما الإيديولوجيا عنده رؤية جزئية غير كلية ومملوءة بوهم كونها مركز حقيقة العالم، فهي تتعمق مجالا ضيقافي أفق الوهم والصراع السياسي والمصالح الطبقية، غير أن وظيفة الإيديولوجيا تماثل رؤية العالم فهي نظام شامل لرؤية العالم لا ينفصل عن الفضاء الاجتماعي.[3]

وفي تحديد وظيفة الإيديولوجيا واستعمالاتها، قدم **عبد الله العروي** في مؤلفه (مفهوم الإيديولوجيا) نظرة خاصة لتحديد التصورات الممكنة للإيديولوجيا حيث ربط المصالح بمجال وبعلة وبوظيفة ويقود إلى نظرية ويخلق نوعا خاصا من التفكير، يتأسس على محاور للإيديولوجيا التي يمكن أن تتمظهر بأشكال ثلاث:

1- الإيديولوجيا قناع:

---

[1] جان مارك بيرتي، فكر غرامشي السياسي، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975، ص 182.

[2] المرجع السابق، ص 183.

[3] عمور عيلان، الإيديولوجيا وبيئة الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص 12.

تستعمل في مجال المناظرة السياسية وتخلق تفكيرا وهميا يخفي حقيقتها، توظف كقناع لتمويه المصالح والغايات لخصومها وإبراز الحقائق لمعتنقيها.

2- الإيديولوجيا رؤية كونية:

تستعمل في اجتماعيات الثقافة، تحمل رؤية شمولية للواقع وتسعى للإنتشار عبر كل الفئات، تقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن.[1]

3- الإيديولوجيا علم الظواهر:

بمعنى معرفة الظاهرات الآنية والجزئية أو علم الظواهر، وتستعمل في مجال نظرية المعرفة، وتنطلق من الأسس المنهجية العلمية لتحليل الظواهر والأفكار.

وأعطى **عبد الله العروي** نموذجا بالاقتصاد الذي يعد بؤرة الصراع السياسي، وكيف أنه أصبح علم الاقتصاد السياسي حين ارتبط بسيرورة تطور التاريخ.[2]

يرى **سعد الدين إبراهيم** أن الإيديولوجيا "نوع من الهندسة الفكرية السياسية والاجتماعية"، بحيث تتخذ نسقا فكريا للتعبير عن الواقع وتفسيره سياسيا واجتماعيا كالمتغيرات الدينية، القومية، الطبقية...

كما ميز **محمد سبيلا** بين تصورين مختلفين للإيديولوجيا، ومثل لهما كما يلي:

أولا: تصور كلي يجعل الإيديولوجيا بمثابة الكل الذي تندرج تحته كل صور وأشكال الناتج الثقافي والرمزي للمجتمع نظرا لما تؤديه من دور معنوي أو ربحي للحياة الاجتماعية كلها، وبذلك تتخذ الإيديولوجيا صبغة الثقافة العامة وتصبح مرادفا لها من حيث التصور.

ثانيا: يقتصر على الظواهر السياسية والعمليات والمؤسسات السياسية مما يجعله يتناول التصورات المتعلقة بالحكم والسلطة وتوجيه المجتمع.

---

[1] حميدلمحيداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 14.

[2] المرجع السابق، ص 15.

الباحث في هذا التصور جعل الإيديولوجيا تتعلق بالاستعمال السياسي؛ وهي عبارة عن أنماط من القناعات السياسية التي تبرز رؤى معيارية في الحياة السياسية، كما يرى أن الأيديولوجيا في حد ذاتها ظاهرة اجتماعية وثقافية وسيكولوجية ومعرفية.[1]

علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

إن تاريخ الأدب يبدو احافلا بالظروف والأحداث، ويبدوا منطويا على نوع من الديمومة؛ أي يتصل بجميع ما في تاريخ تطور الإنسان من ثقافة وحضارة وصراعات وتغيرات الشعوب والأمم الاجتماعية والسياسية...، فالقيمة المثلى لبعض الآثار الأدبية تعود إلى هذه الديمومة؛ أي إلى جوهر نضال الإنسان الذي حاول تنظيم تلك العلاقات الذاتية والجماعية في الإطار التعبيري اللغوي الفني، يقول إدوارد شيلز: «كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محمّل إيديولوجيا، والنص الأدبي والأدب بما هو نشاط متميز، يصبح نتاجا لعلاقات جديدة متنامية ومتغيرة بين الإيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع من جهة ويتشكل إيديولوجيا من جهة أخرى».[1]

ارتبطت الإيديولوجيا بالأدب من خلال النشاط الفكري اللغوي الذي يقوم به الإنسان؛ أي نتيجة حاجة الإنسان إلى نظام تعبيري يعكس مجريات أحداث العالم الواقعي، سواء عن وعي أم من دون وعي.

---

[1] ابراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، دط، 2005، ص 34.

[1] أحمد زلط، مؤثرات إيديولوجية في أدب الطفل العبري–مقاربة تأويلية–،مجلةعالمالفكر،الكويت،مج 35،ع4، أبريل – يونيو، 2007، ص43.

ومنه فهذه العلاقة قديمة قدم الجماعة البشرية «إذ يظل الفن الأدبي وكأنه شهادة محسوسة حيّة في العهود السابقة، وهكذا فالفن الإغريقي يعيد إلينا صورة عن الصحة والنّضارة والحيوية...، ويعبر عن نشأة قدرة الاستيعاب عند الإنسان للأشياء، واكتشافه لذاته بجميع ما يعانيه من اضطرابات ومعارك أو ووعود».[1]

فالأعمال الأدبية عبر العهود المختلفة تقدم أفكارا عن الإنسان والمجتمع، وتظهر من محتواها الروابط القوية بين الأدب ورؤية العالم، فمنذ العهد اليوناني كان الأدب المسرحي يحمل في طيّاته آثار التّقسيم الاجتماعي بين طبقة النبلاء التي تتحمل مسؤولية التفكير والتنظير للأمة اليونانية، وبين بقية أفراد هذه الأمة الذين لا يمكنهم الارتقاء إلى مستوى التفكير الفلسفي والعقلي، وقد انحصر دورهم في توفير الخدمة لأسيادهم، لذلك كان يشترط في المسرح بشكل عام والمأساة بشكل أخص أن يكون بطلها من طبقة النبلاء لما يثيره البطل في نفسية المتفرج من شفقة وتعاطف، لأن روحه مشحونة بحب الصراع ونشوة النصر فهو قادر على تحمل المصاعب والمتاعب،وفي مقابل الشخص الخادم نجده لا يقوى إلاّ على خدمة الأرض وسيده، فالفكرة الإيديولوجية للتنظيم الاجتماعي تنعكس في الأعمال الأدبية وتسايرها من مجتمع لآخر ومن عصر لآخر.[2]

كما نجد في الأدب العربي تنوّع المضامين الفكرية والتعبيرية، من مدح السلاطين والأمراء ووصف قصورهم المشيدة ومجالس اللهو والمجون، ومن جهة أخرى تصوير حياة الفئات المهمشة، وبمجيئ الإسلام ترسّخت التعاليم والأفكار الدّينية للمجتمع العربي الإسلامي، وانعكس ذلك على أدبهم من شعر ونثر في مدح **الرسول** (صلى الله عليه وسلم) والخلفاء الراشدين ووصف المعارك والفتوحات الإسلامية، ومن

---

[1] رمضان الصباغ، الفن والإيديولوجيا، دار الوفاء، القاهرة، ط1، 2005، ص109.

[2] المرجع السابق، ص 110.

جهة أخرى هجاء الكافرين والسخرية منهم وذمّهم،و قد ترسّخت الإيديولوجيا الدينية في العقول العربية فيما بعد.

وبعدعصور خلت اختلفت القيم الفكرية نوعا ما، وحاولت أن تتخذ نزوعا جديدا لمعالجة القضايا الاجتماعية، وخاصة بعد مرحلة التحرير الوطني المتزامنة مع ظهور النزعة القومية، التي تهدف إلى إعادة الاعتبار للقيم الأصيلة للشعب العربي وقد مثّل تلك النزعة بعض الأدباء في أعمالهم الأدبية.[1]

إن التطوّر الإيديولوجي لعلاقات الإنتاج الأدبي كان نتيجة التغيير الإيـــديولوجي داخل المجتمع، فالتيارات المختلفة التي عرفتها أوربـــا مـــن كلاســـيكية ورومنســـية وواقعيةووجودية..، انبثقت من غمرة الصراع الاجتماعي وتشكل الوعي الجديد إذ رأى "**بليخانوف**"« أن التحول من المأساة الكلاسيكية إلى الكوميديا العاطفيـــة كـــان يعكـــس التحول من القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية».

ويرى "**جورجلوكاتش**"«أن الرواية ملحمة البرجوازية، ولكنها ملحمـــة لا تشـــبه الملحمة القديمة، فالعصر الجديد تطلب شكلا فنيا جديدا، فإذا كانت الأوديسة والإليـــاذة تعبيرا عن المجتمع الإغريقي، وما يعتملفيه من أفكار، فإن الرواية هي التعبيـــر عـــن الإنسان وفكره في العصر الحديث». فالعمل الأدبي يتطور ويتغير بتغير الفكر والحياة الاجتماعية عبر الزمن، ومن تلك الأعمال الأدبية مســـرحية "**جونـــأوزبون**" بعنـــوان "**أنظرخلفكفيغضب**"، فكانت هذه الأخيرة هزة عنيفة حطّمت تقاليد المسرح الإنجليـــزي سواء في طرحها للفكرة، أو بكسرها لحاجز اللغة المسرحية، وقد مثلت أيضا مسرحية "**فيانتظارغودو**" لـ "**صموئيلبيكت**" تيارا جديدا في المسرح الأوربي.[2]

---

[1] نفسه، ص 121.

[2] عبد الرزاق الأصغر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999، ص 66.

فتلك الأعمال الأدبية تمثل مدى إسهام البيئة الاجتماعية المتمحورة في المنظور الإيديولوجي الخاص بكل أمة، وقدرتها على استيعاب الأشكال الفنية والأدبية، وفي هذا الصدد يري الباحث "**عماربلحسن**" أن الصيغة العلمية لدراسة العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا هي« الصيغة التي ترى الأدب ممارسة إيديولوجية مشروطة بزمنها وتتم تطبيقيا في حقل اجتماعي إيديولوجي محدد... وإن الأدب مشروط بسياق سوسيوتاريخي محدد على مستوى الكتابة بالأدوات والتقنيات... وعلى مستوى الممارسة بالإيديولوجيا أو الإيديولوجيات المتصارعة في ظرفية تاريخية معينة من تطور المجتمع وعلاقاته الاجتماعية والطبقية».[1]

يعني أن الأدب لا يظهر هكذا من العدم بل هو عبارة عن شكل إيديولوجي، تكون الإيديولوجيا هي البنية الفوقية للنسق الفكري وللوعي الاجتماعي، ومنه يكون الأدب شكلا تابعا لوجود سابق هو وجود الإيديولوجيات باعتباره رقعة فنية يحمل فيها الخيال الأدبي جملة من المتناقضات الاجتماعية المادية والروحية، فالعلاقة حميمة بين الأدب والإيديولوجيا كون الأدب شكل من أشكال الإيديولوجيا وخطابا خصوصيا من خطاباتها فهو نتاجا لها.[2]

أما "**ماشيري**" يعتقد أن «العمل يرتبط بالإيديولوجيا ليس بما يقوله بل عن طريق ما لا يفصح عنه، إنه في الجوانب الصامتة ذات المغزى للنص، وفي الفجوات والأبعاد الغائبة توجد الإيديولوجيا التي يمكن الشعور بها... فهذا العمل يرتبط بإيديولوجيا تجعله صامتا في بعض المواضع».

---

[1] عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، ص75.

[2] المرجع السابق، ص 76.

فالعمل الأدبي عنده يتضح لدى المتلقي لما يقوم بإظهار مبدأ الصراع في معانيه وعند كشفه للإيديولوجيا المتخفية في فجواته، فهو جعل المتلقي إيجابيا ومشاركا فعالا في إنتاجالإبداع الأدبي.[1]

ولفهموكشف علاقة الأدب بالإيديولوجيا يورد "**عماربلحسن**" ثلاثة أطروحات ويحددها كالآتي:

«**1**-النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجيا وتبنيها؛ أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة تختلف في كل نص وتبدوا جديدة أصلية، بحيث أن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة؛ أي شكله ومضمونه.

2- يقوم النص بتحويل الإيديولوجيا وتصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معين، إن النص يفضح كاتبه ويعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤىوتصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها رغم أنّ وجودها في النص مضمر ومخفي في ملامح لا حصر لها.[2]

3- يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفةالواقع، فهو انعكاس وتمثلفني جمالي بظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفياته».

فالعمل الأدبي إذن مؤسسة إيديولوجية، كونه يزخر بإمكانيات فنية تجعله يستوعب التجارب الإنسانية والتوجهات الإيديولوجية بإعطائها صياغة فنية جمالية مستعينا بجميع وظائف اللغة.[3]

ولعله من الأهمية الإشارة إلى ما للكتابة الأدبية من مسؤولية في توظيف اللغة كقناة حاملة للإيديولوجيا من خلال خصائصها ومميزاتها وغناها بالدلالات والتراكيب حيث يغدوا النص الأدبي بواسطتها رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم

---

[1] وليد معتز، الأنظمة الأيديولوجية بين التنظير والممارسة، ص 100.

[2] عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، ص98.

[3] نفسه، ص 98.

والشفرات، ويقوم الباحث بعملية إبراز الخواص الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية، مما يجعلها شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد العلاقة بين النص والمتلقي حول الفرضيات الإيديولوجية.

واللغة – حين انتقالها إلى النص الأدبي – من خلال خصائصها تجسد الإيديولوجيا فحقيقة الكتابة من وجهة نظر ميشي فوكو هي قلب منهجي لعلاقة القوة بين الحاكم والمحكوم إلى مجرد كلمات مكتوبة وبهذا الشكل تصبح الخطابات الأدبية منتجة للإديولوجيا.[(1)]

3- علاقة المسرح بالإيديولوجيا

أ- المسرح السياسي:

المسرح السياسي تسمية تعبر عن توجه فكري ايديولوجي وفني معا، إذ أنه يعالج القضايا والمشكلات السياسية التي تواجه مجتمع ما، أو هو المسرح الذي يتحدث سلبا أم إيجابا عن سلطة جائرة أو عادلة، أو مسرح يسلط الضوء على مجتمع فقير جاهل متخلف حاثا إياه على تحقيق قفزة نوعية اقتصادية وحضارية في عصر يسبح بالنور وتتفجر فيه المعارك على الصعد كافة.

والمسرح السياسي يندرج تحته عددا من التسميات التي تأخذ شكلا فنيا مثل **المسرح التسجيلي – والمسرح الملحمي – مسرح الشارع – مسرح الخبز والدمى – مسرح البولفار**...، وكل هذه الأنواع تتوجه لتعالج قضية سياسية من خلال المنظور

(1)صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، د ط، 1992، ص 215.

الفكري لكل نوع مسرحي يتطابق مع الرؤية الإيديولوجية التي ينتجها الجنس المسرحي.

وفي أربعينيات القرن الماضي دخل المسرح السياسي المنطقة العربية ولكنه حينها لم يتأثر إلا بشكله الخارجي من خلال معالجة بسيطة لمواضيع بسيطة تأخذ شكل العلاقة بين السلطة والمواطن، ومدارات السلطة، حتى غدا بوقا يمجد السلطات الحاكمة في بعض الأحيان، ولكن نكبة 1948 أسمت في تلمس المسرح السياسي إلى حد ما، وبعد ثورة 1952 في مصر والمشروع القومي الذي أثاره **جمال عبد الناصر** تشكل عند بعض الكتاب حس المحافظة على القومية العربية، فكتب توفيق الحكيم عدد من المسرحيات التي تكرس هذا الحس وتنميه، لكن العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 كان له الأثر الكبير في الاتجاه المسرحي السياسي الذي أخذ يتبلور بعد العدوان فتأثر الكتاب بهذا الحدث التاريخي، إذ ربط **ألفريد فرج** قضية التحرر الوطني بقضية الكفاح العالمي، وكتب نعمان عاشور مسرحية (معركة بورسعيد).[1]

التي تمجد النضال ضد العدوان الثلاثي، ومن ثم أخذ المسرح السياسي يستمد مواضيعه من التاريخ، ففي العراق كتب **عبد المجيد شوقي** مسرحية (فتح عمورية) وفي ليبيا كان الكاتب عبد الله القويري يمتلك رؤية ثورية فتنبأ بقيام الثورة في ليبيا وذلك في مسرحية (الجانب الوطني) ثم بدأ الفكر السياسي يأخذ شكلا أكثر تطورا، وخصوصا بعد أن ترجمت أعمال المسرحي الألماني **بريخت** فظهر المسرحي الجزائري **كاتب ياسين** (1926-1989) الذي كتب (الرجل والحذاء المطاطي) و(حرب الألفي عام) و(فلسطين)، وكذلك السوري **سعد الله ونوس** (1941-1997) الذي كتب (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) والمصري فريد فرج (1929) الذي كتب (سليمان الحلبي) وفي أغلب هذه التجارب كان لبريخت تأثيرا واضحا فيها، من حيث تأثر المسرح بالواقع

[1] علي الراعي، ندوة المسرح والتراث في الكويت، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1992، ص 118.

مثل كاتب ياسين وجلال خوري، أو ربط المسرح بحادثة محددة مثل (أيام الخيام) للبناني روجيه عساف (1941).

إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية، قدرها أبناء هذه الأمة حق قدرها، وأزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد، لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى في الوطن العربي.[1]

وقد حضيت القضية الفلسطينية باهتمام الأدباء بشكل عام، كما أن المسرحيين العرب عدّو القضية الفلسطينية أكثر القضايا المحورية التي عمقت في قلب الوطن العربي بقيام دولة صهيونية داخلة، فاستمد المسرحيون العرب مواضيع كثيرة حول الصراع العربي الإسرائيلي، ففلسطين تعد النقطة المركزية في المعركة القومية الشاملة التي تخوضها الأمة العربية من أجل التحرير، فكتب المسرحي العراقي **ميرزة حمزة** مسرحية (مأساة أخوين من اللاجئين) وكتب حسن أحمد الأسدي مسرحية (لبيك فلسطين)، فالقضية الفلسطينية وجدت لها أهمية كبيرة في الادب العربي.[2]

وكانت محورا أساسيا لتأسيس أدب سياسي، يدفع الناس ويحثهم نحو المطالبة بتحقيق الوحدة العربية بشكل مباشر، وفي التنبيهات وبعد ظهور العمل الفدائي لاقى صدا واسعا في الأدب العربي آنذاك، وقد كتبت عدة مسرحيات عربية منها (حدث في رفح) لمحمد هداية مبينا فيها الأعمال البطولية والتضحيات التي قام بها أهالي رفح والفدائيون ضد الاحتلال. كما كتب أحمد **علي باكثير** مسرحية (شايلوك) وبدأ الصراع العربي الصهيوني يأخذ شكلا جديدا ومتغيرا عما سبق مما تمخض عن فهم جديد للمسرح العربي ضمن تطور وضعه الفكري والسياسي، وخصوصا بعد الثورات التي

---

[1] المرجع السابق، ص 119.

[2] أطميش محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، دط، 1977، ص 173.

قامت في بعض البلدان العربية وفي هذه الأثناء كتب الجزائري كاتب ياسين مسرحية (أفكار موزيتون) يقدم بها طبيعة الصراع مع العدو الصهيوني.[1]

كما كتب اللبناني **حنا راشد** مسرحية (فلسطين على المسرح) والسوري زهير الشوا كتب مسرحية (فلسطين الثائرة) وضلت القضية الفلسطينية محط مناورات سياسية من قبل السلطان السياسية في معظم الأقطار العربية، بل من قبل القوى السياسية خارج الحكم أيضا، فالجميع يريدون تحرير فلسطين من حكام المحيط حتى حكام الخليج، وجميعهم يجمعون على ضرورة القيام بعمل ما عسكري أو سياسي...، ولكن هذا كله ظل في إطار الكلمات النارية والشعارات التي تطلق بغزارة فائقة لإلهاء الجماهير الشعبية غالبا عن الصراع الداخلي الذي كانت تطمسه وسائل التمويه الإعلامية.

حتى جاءت هزيمة حزيران 1967 فلم تكن مفاجأة لكل متابع عربي لحركة التاريخ وطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، فهي انعكاس لواقع عربي متردد على كل الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ولأن نكسة حزيران عام 1967 ترافقت مع الدعوة إلى الاشتراكية وتغيير المجتمع، فقد أوغل كتاب المسرحية التاريخية في النقمة على السلطات، وامتزجت أسباب الهزيمة العسكرية بأسباب الظلم الاجتماعي.[2]

وكانت الهزيمة قد كشفت البنى السياسية التي تركز عليها الحكومات العربية، كما أوضحت ضياع المواطن العربي من خلال ثقته في هذه الحكومات، لذا سلم المواطن العربي مقاليد قراره لهذه الحكومات، وبدأ ينتظر حتمية إنهاء إسرائيل كما رسمتها الأديان متناسين أن الحرب مع العدو عامل ثقافي بالدرجة الأولى.

---

[1] جمعة إبراهيم جنداري، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2004، ص 51.

[2] غنيم غسان، المسرح السياسي في سوريا 1967. 1990، دار العلاء للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1998، ص 45.

وقد كتب المسرحي السوري **علي كنعان** مسرحية (السيل وسد مأرب)، إذ كانت أيضا تعبر عن حالة انفعالية لحظية لما حصل في حزيران، إذ أظهر لنا أن الهزيمة جاءت كالطوفان وشردت الناس، لكن الوطن يبقى قويا مهما كانت الصعوبات.

وبعدها عمد كتاب الستينيات والسبعينيات على النهوض بسوية النص المسرحي كي يواكب أكثر فأكثر الحياة السياسية والاجتماعية، وبدأ النص المسرحي العربي بشكل عام والسوري بشكل خاص يأخذ خصوصية ربطته بالقضايا السياسية.[1]

وكتب **سعد الله ونوس** مسرحيته الشهيرة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) هذه المسرحية التي أسهمت في وضع مسار جديد للمسرح السياسي العربي من حيث الشكل والمضمون وأدوات الكتابة المسرحية، فقد كانت أول مسرحية طويلة كتبها، وهي رائعته السياسية الإنسانية، وقد عرف الوسط الثقافي العربي حالات الإكتئاب التي تداعت من هزيمة يونيو، ولكن حزن ونوس كان حزنا نقديا وتحليليا، فقد حولها إلى رؤية فنية تعي السياسة بدقة، وهذا ما أكده **عبد الكريم برشيد** بقوله: إن المظاهر الفنية التي تطول أن توجد خطابا فنيا ديمقراطيا يكون واضحا ومتفاعلا مع القضايا الحقيقة للإنسان العربي وبالتالي مواجهة الغرب من منطق التكافئ وليس التبعية... هناك تجارب زائدة في هذا المجال أذكر منها سعد الله ونوس في سوريا.[2]

ب- المسرح والإيديولوجيا:

ليست العلاقة بين هذا الزوج المفهومي، مسرح وإيديولوجيا وليدة هذا العصر الذي نعيش فيه، ولكنها ضاربة في القدم، قدم المسرح نفسه، بحيث يمكن القول إن

---

[1] اسكندر أمير، ثلاث كوميديات لعلي سالم، مجلة المسرح، عدد 21، القاهرة، د ط، 1969، ص 48.

[2] دكروب محمد، في التجربة المسرحية لعصام محفوظ حوار حول اللغة المسرحية والمسرح المسيس والتجريدي، مجلة الطريق، ع1، شباط، بيروت، دط، 1986، ص 74.

المسرح والإيديولوجيا توأمان، أي أن الأمر يتعلق بإيديولوجيا في المسرح، نصا وعرضا وهي ليست غريبة عن المسرح، وليست مقحمة فيه إقحاما.[1]

وإذا كانت الإيديولوجيا قد تغلغلت في مضامين النصوص المسرحية في زمن مضى وانقضى بشخوصه لا بآثاره التي تدل عليه، فالأولى للإيديولوجيا أن تشغل الحيز الاكبر في النصوص المسرحية الحديثة، لأن الحديث عن الفكر والغنى والصراعات والحاجات المماثلة الأخرى هو حديث في الإيديولوجيا أيضا بشكل أو بآخر.فنحن نعيش عصرا معجونا بالإيديولوجيا ابتداء بالإقتصاد مرورا بالثقافة والفنون بمختلف أشكالها...، فالعلم صار إيديولوجيا والاقتصاد أيضا إيديولوجيا، وفي عصر الإيديولوجيا لا مكان للحياد، لأنالحياد لا موقف واللا موقف يعني الإنمحاء، يعني أن تكون موجودا بغير وجود وكائنا بلا كيان، عصر يفرض عليك المقولة الشكسبيرية (إما أن تكون أو لا تكون) وهذا ليس بغريب أبدا.

فالمسرح هو إيديولوجي بالضرورة، لأن أغلب أنشطة الإنسان إيديولوجية والمسرح واحد من هذه الانشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن الإيديولوجيا يحاولون تضليلنا، وهذا نفسه موقف إيديولوجي، فالمسرح السياسي إذن يقوم على الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي في أفق تحقيق مشروع فلسفي طموح، ليغدوا علم الجمال خاضعا للمعركة الإيديولوجية بانصهار الشكل المسرحي داخل جدول الأفكار.

إن النص المسرحي في نماذجه الجادة والجيدة نص مشكوك فيه رسميا، لأنه مشاكس معاند، مشاغب، وغير منضبط، أو بكلمة واحدة "نص فضولي "يمارس هجاء الواقع.[2]

---

[1] أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط ، 2010، ص 5.

[2] علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1978، ص 7.

إنه نص للتعرية وتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية، حيث يرى **بسكاتور**piscator أننا نعيش في حقبة تغلي بالمتغيرات الإيديولوجية، ولهذا فإن الإيديولوجيا تحتل المستوى الأول من الاهتمام، من هنا علينا ألا نطلب من المسرح شيئا آخر غير الإيديولوجيا، مادامت هناك صلة قوية بين الأدب المسرحي والإيديولوجيا فهي في داخله في تكوينه، فعلى المسرح – انطلاقا من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة – أن يفضح ويكشف طبيعة تلك الصراعات، عليه أن يستفز الجمهور، ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره، ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغيير قدره.

إنه مسرح القلق والغضب، مسرح لا مجال فيه للراحة والانفراج، بل هدفه التصعيد حد الضيق والاحتقان، وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحن وأخرى تفرغ، وهو ما يحدد اختيار الفنان المسرحي وتوجهه نحو الإيديولوجيا التي تدفع باتجاه التغيير نحو الأفضل.[1]

ولا شك أن كبار المسرحيين في العالم، كتابا وشعراء، وفي مختلف العصور والاجناس انخرطوا مسرحا في الإيديولوجيا بشكل من الأشكال، ما دام هؤلاء المسرحيون ينزعون انطلاقا من مواقف انسانية وقيم ومثل عليا إلى الاصلاح، والإصلاح من معاني الإيديولوجيا.

وليس عسيرا تقديم نماذج أخرى لإبراز العلاقة بين المسرح والايديولوجيا، ولكن العسير حقا هو كيفية الانتقاء ورغم ذلك فإن قارئ أوديب ملكا لغوكل الإغريقي يستوقفه من ضمن ما يستوقفه الحوار الذي جرى بين "كربون" و"أوديب" أمام

[1] عبد الكريم رشيد، المسرحية في أفق التساؤل، مجلة الوحدة، يوليوز، غشت، دط، 1980، ص 128.

المواطنين وهو حوار ذو طبيعة إيديولوجية، وكذلك اتهام أوديب الكاهن "ترسياس" بتدبير مؤامرة ضده.[1]

وفي القرن الثالث عشر ميلادي، كان الكاتب المسرحي الصيني قوان هان تشينغ "قد فضح الظلم الاجتماعي، الذي لم يظهر أي تسامح إزاءه بطريقة من شأنها أن تجعل جمهوره يمتلك رؤية واضحة لمصدر معاناته، إذ أن مسرحياته مفعمة بالسجايا البطولية التي ألهمت الشعب روح الكفاح، وقد استطاع بفضل حبكته المعقدة الجيدة البناء، إظهار كيف يتصرف الأبطال والبطلات في ميدان الصراع، وفضح العدو والاتحاد مع الأصدقاء واستخدام الاستراتيجية الملائمة لدحر الخصوم."

وفي إطار تلك العلاقة تدخل مسرحية (إلى الإمام) لميخائيل شاتروف التي كتبت تحت تأثير سياسة البرسترويكا التي اتبعها آخر زعيم سوفياتي هو ميخائيل غورباتشوف، ولذلك فقد أعادت هذه المسرحية قراءة تاريخ الاتحاد السوفياتي، وهي قراءة غير تمجيدية ولكنها انتقادية تكشف عن بعض العيوب التي شابت ذلك التاريخ، ناظرة إلى هذا الأخير من زاوية النسبية لا من زاوية المطلق.

ولما كان مسرح **أحمد أبي خليل القباني** في القرن التاسع عشر مسرحا إصلاحيا في جوهره فقد تطور الأمر إلى أن "صدرت الإرادة السنية إلى "**حمدي باشا**" وإلى الشام يمنع أبي خليل من التمثيل وإغلاق مسرحه"وحصل ذلك بعد وشاية سعيد الغبرا.

إذن أغلق مسرح القباني ووجد خصومه الفرصة سانحة للنيل منه، فأغروا به صبية الأزقة، وحفظوهم بعض الأغاني والأشعار ليشتموه بها كلما قابلوه في الطريق وقد قيل في ذلك أشعار كثيرة، ظل السوريون يرددونها ويتفكهون بها أمدا طويلا".

وهناك عدد هائل من النصوص الدرامية العربية التي تبرز الارتباط بين المسرح لمحمد دياب و"حفلة سمر من أجل 5 حزيران" و"الاغتصاب" و"الملك هو الملك"

[1] سعدأردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1979، ص 201.

و"مغامرة راس المملوك جابر" لسعد الله ونوس، وهذه النصوص الدرامية كلها مطبوعة ومتداولة.[1]

وارتبط العرض المسرحي **حمام بغدادي**"لجواد الأسدي" بوضعية العراق قبل وبعد الاحتلال الأمريكي "فقد أرادت أن تفضح نظام صدام حسين وسنوات الحروب وتفضح أيضا الأميركان في مشروعهم الديمقراطي القذر المبني على ازدواجية هتك العراقيين في سجن أبو غريب (غوانتانامو العراق) وضرب العراقيين ببعضهم وإشاعة الجريمة ثم ترويجها، وتحويل العراق إلى طالبان جديد إلى أصولية سياسية ودينية وإيديولوجية وثقافية جديدة حيث لا محل أبدا للتنوير والمتنورين، منصة العراق، الدستورية ماتت، مات حمورابي إلى الأبد، ماتت الطمأنينة ومشى في جنازتها أهل العراق كلهم إنه العراق المترمد، الجنازة الكبرى التي تشبه جنازة الرجل الذي عاد إلى العراق ميتا مرشحا نفسه حتى الموت، رغبة في تبوؤ المنصب والسرقة والمساهمة في حفلات الكوكتيل لجثة الديمقراطية".[2]

من خلال ما سبق نخلص أن الإيديولوجيا كمنظمة فكرية كان لها الأثر العميق في ترسيخ معالم المجتمع وسطرت القواعد الثابتة لنهوضه فما هي إلا سياسة قد أقرتها منظمة عالمية في أيديها مفاتيح السلطة ويعد الأدب من الوسائل التي اتخذتها هذه

[1] أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، ص 76، 77.

[2] نفسه، 77، 78.

المنظومة للمساحة في إرساء هذه السياسة واعتمدت عليها كقناة تعبر من خلالها الرسالة التي يتبناها هذا الحزب السياسي أو الإيديولوجي لجلب الاهتمام وجعله دائرة يحيط بها القراء.

وعن مشروعية هذه المنظومة كان لا بد لنا من معرفة معناها مع الدين لنستنتج أن الدين لا يتعارض معها لكنه في الوقت نفسه لا يتماشى وإياها سوى بما يتوافق معه من أفكار وحقائق.

الفصل الثالث:

الإتجاه السياسي في مسرحية
الملك هو الملك
لسعدالله ونوس

المسرح السياسي "سعد الله ونوس":

"إن جدوى الإنسان الرئيسة أو الجوهرية هي أن يكون سياسيا" لذا نلاحظ أن سعد الله ونوس بدأ بكتابة المسرح السياسي منذ البدايات الأولى لكتابته النص المسرحي والمسرح السياسي عنده هو المسرح الذي يهتم بالسياسة بشكل مباشر ويومي ومحسوس وملموس، وبحدث من الأحداث وبقضية من القضايا.[1]

وفي عام 1963 كتب مسرحيته الأولى "ميدوزا تحدق في الحياة"، التي صور فيها الصراع بين العلم والفن ضمن رؤية وجودية لا تخلوا من السياسية، كما كتب في العام نفسه مسرحية تأخذ بعدا سياسيا عربيا إذ تناول القضية الفلسطينية بشكل مباشر في مسرحيته"فصد الدم"، قبل أن يأخذ المقاومة الفلسطينية شكلها التنظيمي السياسي، وكأنه وضع المقدمات لميلاد المقاومة الفلسطينية عبر نصه من خلال تقديم شخصية مزدوجة لشخص فلسطيني، إذ تسعى كل شخصية لفصد الدم الفاسد الوصول إلى رؤية منطقية تسهم في الوصول إلى سؤال مهم، وهو إلى متى سيبقى الشعب الفلسطيني هكذا؟

كما صور من منظور سياسي العلاقة غير السليمة بين السلطة والمواطن من خلال مسرحيته(مأساة بائع الدبس الفقير) التي يدين فيها الشعب لاستسلامه للقمع.

ومع التطور الفكري لونوس نرى أنه بدأ يلتمس الأفكار الاشتراكية ويتدرج في تبنيها، إذ ندرك ذلك من خلال مسرحيته جثة على الرصيف التي نشرها عام 1967، في هذه المسرحية تناول موضوع الصراع الطبقي ضمن تأسيس واضح لمسرح سياسي جماهيري على الرغم من عدم نضوج التجربة بالمعنى السياسي البحت.

ومما تقدم ندرك أن (سعد الله ونوس) بدأ علاقته مع المسرح من منظور سياسي ورؤية فكرية تتخذ البعد الوجودي ركيزة لأفكاره المسرحية والتي تناولت الحالات السياسية، ضمن منظور عبثي تجريدي يشارك في تغيير المجتمع نحو الأفضل، وهذا ما تخذه

[1] اليوسف، أكرم، حوار مع عبد الكريم برشيد، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1991، ص 185.

ونوس من البنيالماركسية التي كان لها امتدادها الواسع في الوطن العربي بالعموم وفي سوريا بشكل خاص نتيجة تعدد الأطياف السياسة في منتصف السبعينات[1]

وضمن هذا السياق اعتمد ونوس منهج بريخت في النظرية المسرحية بناءا على إيمانه بما نظر إليه بريخت للمسرح، وبالخصوص مسألة التغيير، فقد أدرك من خلال بريخت أن لمعالجة قضية ما، يجب تقديمها بشكل يثير في المتلقي أسئلة عما يحدث في مجتمعه، وفي علاقاته الاقتصادية والسياسية والطبقية، وكيف أنه كمشاهد، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل أو حالة يكون فيها مرغما على فعل شيء ضد رغبته، وقد أدرك ونوس بعمق أن عليه أن يثير الأسئلة لدى المتلقي هذه الأسئلة توقظ في المشاهد كيفية تأمل شرطه الذاتي والعام معا، ويمارس المتلقي تفكيره النقدي في حياته اليومية، ويكون من شأن هذا التفكير أن يضعه في موقف يمكنه القيام بعمل سياسي في محاولة منه للتغلب على شرور هذا المجتمع والعمل على تغييره نحو الأفضل، ولأن ونوس يعد المسرح حالة احتفالية جماعية تؤدي إلى الحوار، وهذا الحوار متعدد ومتنوع حوار بين الصالة والخشبة، حوار بين المتلقي والآخر، حوار بين الصالة والشارع، حوار بين الشارع والمدينة، ... وهكذا آمن ونوس بأن المسرح السياسي لا يكون غير ذلك، وهذا دور المسرح السياسي عنده.

فيقول: "... لا بد أن وجود المسرح في العصور الذهبية للمسرح، كان يلبي حاجة حيوية لدى الناس، الحاجة إلى اللقاء والتعبير عن شيء ما يهمها.

وهنا تكمن دعوة ونوس الناس لتسييس المسرح باعتباره مكانا يتجمعون فيه الناس لتبادل شؤونهم العامة، وتعد الشؤون السياسية نقطة ارتكاز لشؤونهم، وبهذا يكون قد وضع اللبنات الأولى للعلاقة الجدلية بين المسرح ومتلقيه، وبين الهدف الأسمى من

[1] دوراة، فؤاد، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الهلال، ع1، أبريل، القاهرة، 1977، ص 193.

تلقي ما يريده، فالمسرح يمتلك القدرة والقوة بأن يوحي على إثارة الحس الجمعي، لأن هناك متشابهان مثيرة بين الحياة السياسية والاجتماعية.[1]

وبذلك نستنتج، أن ما كتبه ونوس هو من ضمن مشروعه المسرحي، ويكون المسرح السياسي جزءا أساسا ورئيسيا من مشروعه، وهذا يعني أن بياناته المسرحية هي أحد أشكال الكتابة المهمة عن المسرح السياسي عبر منظور الجماعة، فهو دائما يؤكد على الحالة الجماعية في المسرح كتابة وتنظيرا، للوصول إلى الهدف المنشود.[2]

وقد قدم ونوس للمسرح السياسي تنظيرا ونصوصا مسرحية جاءت على شكل بيانات لمسرح عربي جديد وفيها يقول: دون تمهيد، يمكننا التأكد بأن كل أدب مهما بدا لاهيا عن السياسية، لا مباليا بهمومها، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسي، وذلك تقريبا قدر لافكاك منه–مادام الإنسان حيوان سياسي– على حد تعبير أرسطو فإن مواقفه وتعبيراته عن نفسه، أدبا كانت هذه التعبيرات أم فنا، لا يمكن أن تخلوا من بعد أو مغزى سياسي.

بهذا القول يؤكد ونوس أن كل منتج إنساني معرفي أو فكري أو فني، هو سياسي بالضرورة وهذا ما جعله يكرس أدبه المسرحي بيانات كانت أم نصوصا ضمن رؤى تعنى بالساسة بشكل عام وتشدد على مفهوم التسييس وتعطيه خصوصيته المشروع الثقافي.[3]كما سعى ونوس في نتاجه بشكل عام إلى أن المفهوم السياسي ينتج عنه مشروع تسييسي، وهو بذلك يكون قد وجه بناه الفكرية عبر نتاجه نحو تسييس الملتقي وهذا المشروع هو بالأساس عمل تحرري، يحرر التاريخ من الاغتراب، ومعنى ذلك

---

[1]إلياس ماري، لقاء مع سعد الله ونوس، ماذا يعني المسرح الآن، مجلة الطريق ع 03، السنة 56، بيروت، 1997، ص 07.

[2]نفسه، ص 33.

[3]نفسه، ص 52.

أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابا تاريخيا، وهو يسعى لتحرير نفسه من هذا الاغتراب.

من الجدير بالذكر أن مفهوم الاغتراب واستخدام هذا اللفظ وخصوصا بريخت هو تحليل الظواهر الاجتماعية والسياسية وبدون شك نتيجة تأثره بالماركسية.

حيث اعتبر أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي لشخصية المجتمع في القرن العشرين (ق 20).[1]

وقد ركز في بياناته على الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح، فيرى أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية الأحداث، ولا في ردود أفعال شكلا نية للأزمات، وإنما في قدرته على أن يغوص في مفهوم البيئة التي يعيش فيها الإنسان، وأن يعرف مشكلاتها.

ويكون لديه رؤية نقدية كي يتمكن من تحليل هذه المشكلات، ومن ثم يسعى للتغيير عبر تأثيره واندماجه بصفته فاعلا ومؤثرا فيها.[2]

كما أن ونوس استخدم شكلا جديدا في بناء نصه المسرحي من خلال كسر الإيهام لدى المتلقي واستخدام الحكواتي ومشاركته الجمهور في العرض المسرحي وهذا ما اتضح في مسرحيته (حفلة سمر منن أجل 5 حزيران) التي كشف فيها زيف السلطات، والكذب على الشعب وتضليل الناس ضمن قالب مسرحي حديث.

كذلك نجد مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) ومسرحية (الملك هو الملك) إذ لجأ إلى فكرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة التنكر السلطوية مستخدما وسيلة الحكواتي التي كسرت الإيهام لدى المتلقي وجعلته في يقظة دائمة لاستيعاب القضايا المثارة أمامه.

---

[1] بريخت برتود، القاعدة والاستثناء، تر، د. عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية دار المعارف، القاهرة، د ط، 1965، ص 26.

[2] نفسه، ص 28

بالإضافة إلى اختراق الجدار الرابع الذي يفصل مكان التمثيل بما يقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور الذي كان مشاركا أيضا في العرض المسرحي، يقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقة جدلية مع الحكواتي كاسرا الإيهام أحيانا ومندمجا في حكايته مرة أخرى.[1]

2-الأبعاد السياسية في مسرحية الملك هو الملك "لسعد الله ونوس"

2-1- مفهوم الصراع المسرحي

هو مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات موجود ضمن الذات البشرية، ولكي يكون هناك صراع ما في الواقع السياسي أو الاجتماعي أو غيره من المجالات الأخرى لا بد من تواجد قوى فعالة تظهر ماديا بشكل ما ضمن إطار محدد، وكل طرف من أطراف الصراع يرتبط باتجاه خاص به إضافة إلى وجود علاقة تربط القوى المتصادمة، فيمكن أن يكون الصراع بين عناصر تنتمي إلى نفس المجال أو يكونا صراعا بين مجالين مختلفين يتصارعان حول عنصرا مختلفا.

والمقصود بالصراع المسرحي أنه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في موقف تظهر ما بينها من صراع فإنه لا يكون قد كتب مسرحية، إنما قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة تتصارع فيما بينها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك.

وإذا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإن الصراع هو المظهر المعنوي لها، والصورة العامة التييتمثل فيها الصراع هي الصورة بين الخير والشر المطلقين، وليست المشكلة دائما هي مشكلة أخير والشر الطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها

[1] نفسه، ص 35.

لهذين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع.[1]سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة.

2_ أبعاد الصراع في مسرحية الملك هو الملك

أ_ الصراع بين الحاكم والمحكوم:

أراد سعد الله ونوس من خلال هذا الصراع إماطة اللثام عن كفية تجسيد الحاكم السلطة الممنوحة له من خلال مفهومه الخاص إذ أننا نلاحظ أن هذا الملك أراد أن يتسلى بهموم الناس بعد أن نكر جسده ذلك الكرسي الذي أصابه منه الملل والضجر، وذلك من خلال التنكر والوقوف على حياة العامة من قرب.

لم يفكر الملك في خطورة أن يبقي الرعية دون راعي ومن سيسير حاجتهم رغم أن وبوجوده لم يكن هذا الشيء من أولوياته.

الملك: آه .... ما أشد ضجري واعتلال مزاجي أيها الوزير!

الوزير: لا عكر الله لك مزاجا، لماذا لا تدخل إلى جواريك وعندك منهن المئات كل واحدة منهن بديعة التكوين والجمال.

الملك: دعني من الجواري، أحيانا أشعر أني أضاجع نفسي.

الوزير: الأمير ورشداه عنده حفلة أنس هذه الليلة، سيحتشد لديه معظم الأمراء وأرباب الدولة، قد يسر مولايأنيكون درة المجلس، وتكون مناسبة طيبة للمداولة في جو من الأنس واللطافة.

الملك: أعرف هذه الحفلات ... سأقضيها في مناقشة أمور السياسة والمصالح.

الوزير: هل أنادي معلم الشطرنج؟

---

[1]عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي بيروت لبنان، ط 07، 1978، ص 239 _ 240.

الملك: أعرف أني سأهمزه.

الوزير: هل أنادي الندمان؟[1]

الملك: صارت فكاهتهم ممجوجة آه ... يزداد ضيقي كلما فكرت في أن هذه البلاد لا تستحقني، أريد أن ألهو .... أن ألعب لعبة شرسة (يتوقف لحظة) لدي ميل شديد إلى السخرية بالضبط هذا ما احتاجه أن أسخر بعنف وقسوة.

يحق للملك أن يضجر كيف لا؟ وكل يوم يرى في القصر ذلك البلاط المكسو بمخمل ثمين، ينتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش كرسي ضخم من الأينوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، وعباءة ضخمة منسوجة من خيوط الذهب والفضة وتاج ينزلق حتى منتصف الجبهة وتنفر في مقدمته جوهرة تشع كالجمرة، ويده تقبض على الصولجان بتراخ.

وللخروج من هذه النمطية التي اشتاحت حياة الملك، فكان عليه أن يكسر قيود ذلك الروتين الذي أقعده في حالة من الضجر والملل، فلم يكن من حل ينتشله من تلك الصومعة سوى الخروج متنكرا إلى العامة.

الملك: بدأت الحيوية تدب في أوصالي. أيها الوزير ... أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهي حقا رغبة الملك السامية.

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو مماحكة.

الوزير: (يبدوا عليه الضيق) سأحضرها في الحال.

لم يكن الملك في هذا المقام يفكر في شيء سوى كيفية أن يتسلى بغض النظر عن الثمن الذي سيدفعه مقابل ذلك، لأن الوزير لم يكن يؤرقه في هذه العبة إلا تخليه عن منصبه الذي لايعرف متى يعود إليه أو بالأحرى هل سيعود إليه لذلك نجده يحاول إقناع الملك بالعدول عن تنكره والذهاب إلى العامة التي تتقق مثل الضفادع كما يقول الوزير.

الملك:اسمع .... ما قولك بالنزول إلى المدينة.

الوزير: هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى.

---

[1] سعد الله ونوس، الملك هو الملك، دار الآداب، ط 4، 1983، ص 17 _ 18.

الملك: لا أريد تسلية أخرى لماذا يستبد بك القلق كلما خطر لي أن أقوم بجولة في المدينة.

الوزير: لا أدري .... ليغفر لي مولاي ولكن هذه الجولات التنكرية[1] لا تثير في نفسي الارتياح تضل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود.

الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة.

لم يكن خروج الملك للعامة بغية التعرف عن حالة عيشهم، ما يضرهم وما ينفعهم، ما يحتاجونه وما لا يحتاجونه، وإنما كان بهدف التسلية واللهو.

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا .... عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة في حياتهم الزنجة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم .... هنا شيء آخر .... أنا أيضا لي ابتكاري، أريد أن أعابث البلاد والناس. منذ أن التصقت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي.

(يبتسم وعيناه تبرقان) ستكون اللعبة شرسة ومبتكرة. وسأضحك وأضحك حتى تتردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر (يبدو عليه الاهتياج بدق الأرض بالصولجان).... وربما أوردت شيئا عنها في خطاب الاحتفال.

تكشف هذه المقاطع البنى السياسية التي ترتكز عليها الحكومات العربية، فقد عرت ضعف هذه الحكومات وهشاشتها والتي انجر عنها، ضياع المواطن العربي من خلال ثقته في هذه الحكومة بعد أن سلم مقاليد قراره لها ومن ذلك قد حملت الكثير من الخطابات الجوفاء والتي كانت أشبه بأناشيدالمناسبات والأعياد الوطنية ولكنها بعيدة كل البعد كوثيقة مختوم عليها قرار التنفيذ كاهل تلك الطبقة المحكومة.[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 18 .

[2] نفسه، ص 19.

يتنكر الملك ووزيره ويخرجان بعد أن يقترح الوزير بأن يذهبا إلى بيت "أبي عزة" الذي يعرف قصته مع شهبندر التجار والإمام طه.

الملك: هل تعرف أين سنذهب؟[1]

الوزير: نذهب أينما شئت.

الملك: أتذكر ذلك الرجل الذي وعدناه مرة، أن نقضي معه سهرة أنس وطرب.

الوزير: الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطان، والانتقام من خصوم كثيرين.

الملك: هو بذاته ما اسمه؟

الوزير: أظن .... أظن أبو عزة المغفل.

الملك: سنذهب إليه الليلة. وسترى أي تسلية يخبئ لك الملك هذه المرة أريد تنكرا كاملا ميمون يظن أنني أويت إلى فراشي لن نختبر أحدا على الإطلاق سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيدا عن السور.

الوزير: ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة.

الملك: لا أحد على الإطلاق.

يوافق الملك ويدخلان إلى أبي بيت أبي عزة دون أن يعرفهما أحد وتتمنى أم عزة بعد أن تشكوا همها للرجلين اللذين ادعيا بأنهما صديقان أن تواجه الملك.

مصطفى: ماذا ستقولين له؟

أم عزة: ماذا سأقول له! على لساني أحمال من الكلام سأقول .... سأقول يا ملك الزمان، العيارين واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد، العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج، والتعدي سائد، لا سلامة ولا كرامة، ولا شريعة .... ولا .... لا تخف .... لو قابلت الملك سأعرف ما أقول له.

مصطفى: لا شك أنك تبالغين.

---

[1] المصدر السابق، ص 21.

أم عزة:لينزل ويرى بنفسه، ولو كنت أبالغ ما رأيتنا أيها الكريم على هذه الحال البيت خرب، ورب والبيت عقله مختل.[1]

ويصران على اصطحاب أبي عزه ومعه خادمه لكي يتآنسوا معا، بينما يعطي الملك لأم عزه ورقة مثول أمام الملك كي تفش غلها كما قالت.

وفي أحد جوانب القصر يعطون أبا عزة منوما فينام حتى الصباح، وعندما يستيقظ يجد نفسه في مخدع الملك، والخدم يتأهبون لتلبيسه رداء الملك، ومع كل قطعة من الثياب التي يلبسها يدخل الملك في نفسه عمقا حتى اكتمل مع التاج والصولجان.

فصار أبو عزة ملكا، أما خادمه عرقوب، ولكونه يعرف اللعبة، فلم يستطع أن يتقمص الوزارة بشكل جيد، ويجلس أبو عزة على عرش الملك، فيذكره عرقوب بشهبندر التجار والشيخ طه، لكن أبا عزة يستنكر بأنهما خصوم وأعداء، بل يصف محاسنهم.

الملك: أي خصوم! وأي انتقام.

عرقوب: طه .... الشيخ الخائن المخادع.

الملك: خائن .... خائن ..... لماذا؟

عرقوب: لأن ذمته واسعة ويأكل أموال اليتامى.

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة؟

عرقوب: (يرتبك) حتما.

الملك: هل حرض الناس على العصيان والفتنة؟

عرقوب: طيب .... شهبندر التجار؟

الملك: صديقنا الشهبندر؟

عرقوب: صديق ! يسميه مولاي صديقا، وهو الذي خرب تجارتنا !

---

[1] المصدر السابق، ص 47.

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح ! تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي أتريد أن تقوض عرشي؟[1]

ويتمكن أبو عزة من إدارة الحكم بشكل بارع، وبإدارة تذهل الملك الحقيقي وتدب الرعب في قلب الوزير، وبحنكة وبراعة، يكشف ما يضمره مقدم الأمن للملك، ويكشف أسرارا كانت ستقلب الملك على الملك وأعوانه.

ويبدأ الخطر في المملكة حين يسيطر أبو عزة على مقدرات الملك كلها داخل القصر وخارجه، وتأتي أم عزة لكي تشكو حالها وتتظلم أمامالملك، فلا تعرف أبا عزة، لكنه يحكم لها بخمسمائة درهم تأخذها كل عام من مال الوزير الخاص بشرط أن تساق عزة إلى بيت الوزير (عرقوب) يتزوجها أو يأخذها جارية وفي هذه الأثناء يصاب الملك الحقيقي بالهلع، ويذهب إلى زوجته الملكة ليخبرها باللعبة، فتنكره الملكة، وتسخر منه، فيصاب بالجنون.[2]

وهنا تتضح الرؤية، فأبو عزة ينتمي إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها الملك فهو بالأساس من طبقة التجار، وإفلاسه لا يلغي انتماءه كما أن حلمه بالملك كان لأجل الانتقام لا لأجل العدالة، وإنصاف الناس.

وبذلك تكرر السلطة نفسها في تكرار أدوات ملكها، فليس الملك إلا ممثلا يتبادل الأدوار ما بين خلف، وسلف.

وهنا حرص ونوس في هذه المسرحية على إدراج سلطة مناهضة من العامة بمشاركة ايجابية فيما يدور حولها من أحداث تمسها وتحدد مصيرها لكي يصحح الأوضاعالتي نراها خاطئة وتكف عن ترديد المقولات السلبية، ويدين أن عواقب الاستسلام للواقع المرير أخطر بكثير من أعباء النضال من محاولة تغييرهذا الواقع،

---

[1] المصدر السابق، ص 76.

[2] عمار فاتن على، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت، 2004، ص 135.

وهذا ما يدعوا إلى الانتباه بأن السلطة تظل كما هي حتى لو تنكرت وأن أي تحول لا يطرأ إلا من قبل الناس الذين تعدهم السلطة كما مهملا وقد يستخدمون من أجل التسلية أيضا.[1]

يتناول سعد الله ونوس في هذه المسرحية البنية العميقة للعلاقة بين الحاكم وشعبه، إدراكا منه بأن قضية الحكم قضية مركبة ومعقدة لذا يثيرها بعمق، لأن هذه النظم التي يظهر فيها الحاكم فرد مطلق، وبيده مفاتيح السلطات كلها، فهو بالحقيقة يستمد وجوده وقوته من الرموز المحيطة به ومن القوى التي تقف وراءه وتستغله في الحفاظ على مصالحها، لذا وضع ونوس شخصية زاهد وعبيد، وحوارهما يكشف أنهما ليسا لإدارة اللعبة المسرحية بل هما مسؤولان في الوقت نفسه عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السري، فهاهو **عبيد** يغتنم الفرصة ليبدي رأيا سياسيا ناضجا حول موضوع الخدم والخدامين، وتصنيفهم بوصفهم فئة اجتماعية، ويتضح ذلك عبر النص عندما يريد أن يبدي رأيه بالخادم عرقوب.[2]

عبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن إنهم ينسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخا عن سادتهم.[3]

وهنا يريد سعد الله ونوس إبراز المحتوى السياسي للنص وتوصيل هذا المحتوى إلى المشاهد، وجعله يعي محكوميه بشكل واع، وأن يدرك المتلقي أن لعبة التنكر التي قام بها ووظفها عند الملك ووزيره، هي تنكر، فالحاكم يتنكر في كثير من الأحيان بكلام بضع شعبه في حيز سياسي يجعله يتعاطف معه، لكن في الحقيقة ينتغي أمرا آخر، لذا

---

[1] المرجع السابق، ص 135.

[2] نفسه، ص 139.

[3] سعد الله ونوس، الملك هو الملك، ص 109.

كان حضور زاهد وعبيد حضورا مهما ومجديا لوضع الأمورفي نصابها وتحديد كيفية علاقة المحكومين حيال ما يدور عند الحكام من أجلهم، فالمحكمون هم وقود الحكام لاستمراهم، ولكي يستمر هؤلاءالحكام لا بد من الإرهاب مهما كانت هيئة الحاكم أو شكله.

زاهد: وحتى لو تغير الملك فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.

عبيد: ينبغي أن نتواقت مع اللحظة لانبكر ولا نتأخر.

زاهد: ألم تقترب هذه اللحظة؟

عبيد:إنها ليست بعيدة على كل حال.[1]

وبذلك لا تقتصر مهمة ونوس في المسرح على إمتاع الناس وإنما توعيتهم من خلال هذه المتعة، والتوعية السياسية التي يثيرها ونووس في هذا النص ليست مباشرة وإنما تتأتى من التأمل الواعي في أحداث هذه المسرحية، على الرغم من أنها مستمدة من التراث، لكنها تربط الحاضر بالماضي، والفرد بالجماعة، فونوس الذي يثير الأمل المتمثل بزاهد وعبيد اللذين هما نموذج من الناس، لكن هذه النماذج تمتلك الرؤية الشاملة والواعية التي تؤهل هؤلاء الناس لعمل شيء ما، فتكون تنظيما سريا بقيادة عبيد، ويكون زاهد واحدا من أعضائه، ولكن هذا التنظيم يؤجل عمله للوقت المناسب، حتى وإن زاد الملك بطشه، وهنا يشكل ونوس إدانة مباشرة لهذا التنظيم، متخوفا بأن لا تتحول الكلمة إلى فعل في الوقت المناسب ومع ذلك لا يقضي على التطلع نحو المستقبل المتمثل بالأمل المنتظر من هذا لتنظيم السري المؤهل للقضاء على الملكية وتحقيق المساواة والعدل بين الناس.

---

[1] المرجع السابق، ص 110.

عبيد: في قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لاالعبيد، يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، وذات يوم... وصار اليوم تاريخيا وبدءا، دب النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة انشق عنها واحد من أفرادها، وكان أقوى .... كان أدهى، لا يهم، لكنه مزق أحلام تلك الجماعة واستأثر بالجهة الكبرى، انفصل عن الآخرين وتميز ارتدى كساء زاهيا، بدل هيئته ووجهه، وتنكر، يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر، ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة .... تحول المالك ملكا وهو أقصى حالات التنكر، ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع تفككت الحياة البسيطة الشفافة وتمزقت وحدة الجماعة في صورة تنكرية متصارعة هناك الأمراء والعسكر الأجراء والعبيد المتسولون والمعدمون، فئات كثيرة كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور، بعضها تنكر ليحكم ويسوء وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد.[1]

هنا يفرز سعد الله ونوس المجتمع إلى طبقتين طبقة تملك وطبقة تُملك، وكلتا الطبقتين تتنكر، الطبقة المالكة تتنكر لكي لا تكشف بقاياها وخبائها والطبقة الأخرى تتنكر لكي تتغلغل وتكشف تلك الخفايا، ومن ثم تهدم خبث الطبقة المالكة.

عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة.

ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء

فاشتعل غضبها

وذبحت ملكها

ثم أكلته

في البداية شعروا بالمغص

وبعضهم تقيأ

---

[1] المصدر السابق، ص 53.

لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة

ولم يبق تنكر، ولا متنكرو لا متنكرون .....

ولم يبق تنكر، ولا متنكرون ....[1]

ومن خلال ما تقدم يتبين أن سعد الله ونوس تجاوز الشكل المسرحي الأوروبي حين مد جسوره نحو التراث موظفا عناصره توظيفا دقيقا وخصوصا في استخدامه البنية الملحمية في نصوصه التي تثير مشروعا مسرحيا سياسيا هدفه تسييس الناس.

إن ما كتبه "سعد الله ونوس" حول المسرح السياسي كان مدخلا حقيقا لكل عملية إبداعية، فقد ساوى بين ما هو سياسي وما هو حداثي وأعطى لما كتبه طابعا تقدميا ووضع نصوصه في إطارتاريخي، وهذا ما يعفي الكاتب من المواجهة والصدام مع السلطة، كما دمج ونوس نصوصه السياسية بين البحث عن مسرح عربي مستقل والبحث عن حرية التعبير، وربط بين ما يعانيه الناس في حياتهم اليومية وبين موقف هؤلاء الناس السلبي، وأكد على كيفية صعود الانتهازيين إلى مصاف السلطة.[2]

2-2-2- الصراع بين السلطة ورجالاتها:

تشكل الصراع بين السلطة ورجالاتها في مسرحية **الملك هو الملك** من أربع شخصيات مستقطبة في الحدث المسرحي، وتتفرد كل شخصيتين على حدى في بناء الصراع على السلطة باعتبار أن الصراع لا ينمو إلا بوجود عقيدتين، أو مصلحتين بين شخصيات محورية في المسرحية تدافع كل واحدة منها على هذه العقيدة أو المصلحة.

2-2-2-1- الصراع بين الملك الحقيقي والملك المزيف

أبو عزة تاجر أصابه الإفلاس، دائما يحلم .... ودائما يعلن عن حلمه، ويتمنى أن يصبح ملكا على البلاد ولو ليوم واحد، ولكي يفتك بخصومه الذين كانوا سببا بما هو

---

[1] المصدر السابق، ص 110 _ 111.

[2] أحمد مختار _ سعد ونوس بين الممارسة والتطبيق ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص 72.

فيه (الإفلاس)، سيجعل شهبندر التجار الذي دمر تجارته وألقاه عاريا خارج السوق يشتهي لقمةالخبز، والشيخ طه الذي يجعل جل خطب الجمعة في مديح الملك سيجعله يركع أمام قدميه ويطلب غفرانه، وسيركله بقدمه ويضعه في السجن.

أبو عزة: (وهو يحلم بالملك، وكأن أمامه[1]، شهبندر التجار والشيخ طه)

ماذا أرى !أتأتي إلي راكعا ! وتبكي هلعا أكاد لا أصدق عيني الشهبندر الكبير ما غيره يذرف الدموع هلعا وتوسلا، أما حلفت بالطلاق وأمام أربا ب السوق إنك ستدمر تجارتي، وتلقيني عريان خارج السوق ! ماذا ! تقدم المعذرة، وتعلن أمام أرباب السوق أنك نادم على هذه الدناءة، هل ظننت أنك انتهيت مني يوم أشهرت إفلاسي وتخاطف الدائنون حتى لباسي ! ها نحن نلتقي ولكن في ظرف اعتدل فيه الميزان (وكأنه يحاكي الشيخ طه) لايا شيخ طه، لا تحاول أن تتستر متخفيا وراء مسبحتك، المسبحة أم التسعمائة والتسع والتسعين حبة، أراك هناك خلف خلان السوء الذين باعوني حين حلت محنتي ورموني فوق هذا الجنون، ها أنتم أمامي جميعا ومصيركم معلق بطرف لساني.

أما زوجة أم عزة فتتصارع مع الحياة القاسية، لكي تزوج ابنتها عزة زواجا مناسبا، أما الابنة عزة فهي تنتظر قدوم فارسها الذي ستتزوجه من البلاد البعيدة.... يدخل المدينة كالريح أو العاصفة، ويقضي على كل الجرائم الموجودة في هذه المدينة، أما عرقوب خادم معلمه أبو عزة يريد أن تزف إليه عزة عروسا،أما أركان السلطة فهم موجودون لتخفيف الضجر، الذي ينتاب الملك فالملك يحلم بلعبة مسلية وخطيرة تذهب عنه الملل والضجر ويثبت لمن حوله أن هذا العرش لم يخلق إلا ليجلس عليه هو دون غيره، والوزير يريد أن يبقى اليد اليمنى للملك، والجلاد يسعى بأن لا تخرج البلطة من يده،

[1] المرجع السابق، ص 98.

أما الشيخ طه وشهبندر التجار يريدان أن تظل خيوط اللعب التي تشد رقاب الناس اقتصاديا وروحيا بأيدهما.[1]

أبو عزة: أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو ليومين على العباد، مغنيا أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض، طه الشيخ الخائن المخادع أجرسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلغة العمامة، وشهبندر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق، أجلدهم حتى أشفي غليلي، ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك والمال، أما الخلان الذين انقضوا عني إذ رأوا إفلاسي فسأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين (معنيا) وبعد هذا نخلع العذارى ونجعل الليل نهارا.[2]

أم عزة: (بلهجة واقعية) ولكن لمن أشكوا بلائي.... ! عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة، تكاتف عليه أولاد الحرام، فسرقوا ماله وأودوا بتجارته، حل الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات .... وابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام.

الوزير: أناالوزير بربير الخطير، لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك أسعفه بتدبيري، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي.

عزة:سيأتي من بلاد بعيدة يدخل المدينة كالريح أو العاصفة وجهة شمس ورخام ونظرات عينيه ضربات خناجر براقة، سيفرغ الرجال من نظراته ويهرولون إلى البيوت تخلوا الشوارع وتختبئ التفاهة ... وهو يخترق المدينة سيعطر هواها الفاسد وينقي جوها المسموم بالجور والذل كالريح أو العاصفة سيخترق الشوارع حتى يصل

---

[1] ينظر سعد الله ونوس، الملك هو الملك، ص 38.

[2] المصدر السابق، ص 08.

إلي ثم نذهب بعيدا، لا أدرى إلى أين، ولكن بعيدا.... بعيدا إلى بلاد هوائها نقي، وأيامها فرح وضوء، الناس فيها أسوياء ولا ينفقون كالكلاب في الجوع والذل.

أبو عزة: وبعد هذا نخلع العذارا، ونجعل الليل نهارا.[1]

وهكذا بدأ الصراع عند سعد الله ونوس الذي لا يطرح شكلا نهائيا ولا يقدم صيغا جاهزة، بل يتقارب بذلك الطرح من مجموعة الرؤى التي تتعارك داخل الذهن الإنساني ليصل إلى مبتغاه، وبعد أن اعتلى أبو عزة الملك عن طريق مكيدة أحاك خيوطها الملك ووزيره.

مصطفى: سقيناه مع الخمر منوما قوي المفعول.

محمود: (هاما) أية فضيحة لو استيقظ بعض أفراد الحاشية.

عرقوب: (يخرج منديلا مهلهلا ووسخا من جيبه) سأضع هذا المنديل في فمه.

أبو عزة: ما أعذب الأحلام.

ميمون: جعل الله أيام مولاي مشرقة ودائمة الخضرة في الحلم واليقظة أمرني مولاي أن أوقظه مع بزوغ الشمس.

أبو عزة: أطلب من الشمس أن تؤخر بزوغها قليلا.[2]

ميمون: تعالت قدرة الباري أيكون سلطان النعاس أقوى من سلطان الناس.

بعد نهوض أبو عزة من التخدير لم يعي أبدا أنه في واقع وأنه ودع الأحلام منذ وطأت قدماه القصر، لكنه يبقى مشدودا ومحاولة البقاء في ذلك الحلم دون الخروج منه.

أبو عزة: من أنت أيها الشاب اللطيف، وأين نحن؟

ميمون: أهي رغبة مولاي أن يعاقبني بالتجاهل؟ أنت في مخدعك السامي وأنا ميمون عبدك وحاجب إيوائك.

---

[1] نفسه، ص 10.

[2] المصدر السابق، ص 56.

عرقوب: أسعد الله صباح مولاي.

أبو عزة: نعق الغراب، وجاء مبدد الأحلام وهادم اللذات.

عرقوب: انهض يا مولاي، فالشمس أشرقت، وشؤون الدولة تنتظر التدبير والإدارة.

أبو عزة: أغرب عني، وما علاقتي بالشمس، لم أستعجل شروقها ولن أترك هذا النعيم من أجلها.

من خلال هذه المقاطع نرى أن أبو عزة لم يخرج بعد من وطأة الصدمة[1]حتى اقتناعه بأنه أصبح ملكا وأن أحلامه صارت حقيقة.

تسلم أبو عزة زمام الأمور وتربع على عرش الحكم، صار ملكا يحكمويتأمر، بعد أن أعجبته صورته وهو جالس على كرسي العرش، والأغرب هنا أن أبو عزة لم يتساءل عن طريقة وصوله للحكم، طلق حياته الماضية طلاقا لا رجعة فيه فهو الآن ملك نسي ماضيه وعزم على المشيئ في حاضره.

أعجب الملك المخلوع إن صح التعبير عم هذا الموقف بهذا المفردة، إلا أن هذا الإعجاب لم يدم طويلا، فقد بدأ هذا الأخير في الإحساس بخطورة الموقف وبأن اللعبة التي رسم حدودها ووضع أحجار لعبها من الشخصيات قد انقلبتعليه فراح يحاول أن يجد طريقة للرجوع إلى مستنقعه الطبيعي في القصر.

كان أمله في أن يتعرف أهل بيت عزة على الملك المزيف، وبالتالي يعود مصطفى إلى ملكه، ولكن تهب الرياح بما لا تشتهي السفن.

إذ لم تتعرف أم عزة على زوجها، الشيء الذي اندهش له مصطفى وضايقه لكن ما هي بوادر النجاة تستفيق من جديد من خلال معرفة عزة لوالدها، لكن هذه الاستفاقة لم تدم طويلا، فما هي الأم تدحض تلك الآمال بتكذيبها لإبنتها.

مصطفى: المرأتان !أه نسيتهما الآن تتجلى الحقيقة.

---

[1]المصدر السابق، ص 64.

عزة: (تهمس متجلجلة الصوت) ولكن .... إنه يشبه أبي.

أم عزة: ماذا أصابك يا ابنتي؟ لاشك أنك محمومة، وإن رهبة القصر شوشت عقلك.

الملك: أيها الوزير، هل تعرف هاتين المرأتين؟

عرقوب: (يفاجأ ويرتبك) مولاي .... ربما صادفتهما مرة في إحدى الجولات ....

مصطفى: ما هذا؟ أأنا مسحور أم أصيب أمر من الأمور ! ... لا أحد يعرف أحدا.

محمود: ليس ضروريا أن يعرف الملك كل رعيته ياحاج مصطفى.

مصطفى: رعيته ! ومن الذي كان يتكلم ! أنا هو ! ولا أحد يعرف أحدا .....

وبعد هذه المحاولة الفاشلة لم يبق في جعبة مصطفى إلا حلا أخيرا لاسترجاع عرشه.[1]

محمود: أين تمضي يا حاج مصطفى؟

مصطفى: سأبرز في المجلس كهيئة الرعب.... سأكسر كل المرايا وأذبح الجميع هذه هي اللحظة.[2]

ولكن بعد كل هذه الخطط التي نفذها مصطفى لم تأتي بنتيجة، بقي الشيء على حالة، عجز مصطفى عن تحقيق حلمه، وهاهو يعيش في وهلة الصدمة وبقيت حياته معلقة بين الجنون والتعقل.

مصطفى: (وهو يدور وزنار الملكة يتدلى من عنقه كالرسن ....) هي لعبة لا بد أنها لعبة أنا هو، أو... هو انا ... مرايا.... مرايا مهمشة ووجهي ألف ألف قطعة، من يلم وجهي ! أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك ... كانت لعبة ... وأنا الملك أين الملك وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض.

عرقوب: لا يا معلمي....لن تجد عرقوباإلى جوارك بعد اليوم.

---

[1] المصدر السابق، ص 99.

[2] نفسه، ص 100.

مصطفى: ووجهي ألف ألف قطعة..... من أنا ؟

عرقوب: حتى النقود التي بعت بها الوزارة تبين أنها مزيفة، وضاعت التي حلمت بها زوجة هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية، ولكن هل تعلمت شيئا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان.

مصطفى: ولعبنا... ثم لعبنا....من أنا؟ .....قولوا....كانت لعبة ....والملك هو الملك انا هو.....هو أنا.[1]

انقلب السحر على الساحر وهاهو مصطفى يهيم في بدايات الجنون، لم يعلم مصطفى أن أبو عزة سيمسك بالملك بكلتا يديه وأنه لن يفرط فيه، كيف يفعل ذلك وحلمه الدائم أن يصير الملك، فقد دب الخطر في المملكة منذ سيطر أبو عزة على مقدرات الملك داخل القصر وخارجه، وصار ينظر في أمر الرعية كما يفعل الملوك الحقيقيون حتى مسؤول أمنه الذي يدخل عليه متخفيا لايلبث أن يتضاءل وينكمش.

الملك: إنك مفرط الثقة أيها المقدم، والثقة المفرطة تقلل الاحتراز واليقظة.

مقدم الأمن: هل يلمح مولاي إلى شيء؟

الملك: لا ينبغي مولاك أن يحتاج إلى التلميح، هذه البلاد لا تخلوا أبدا من الخفاء.[2]

مقدم الأمن: كأن مولاي يرتاب في أمر معين.

الملك:ملك بلا ريبة، كالملك بلا عرش.

مقدم الأمن: إنها لفعلة دنيئة ! من وشى إلى مولاي؟

الملك: (يفعمه الإحساس بالسيطرة على المعركة) أنت هنا لتقدم تقريرك لا لتستجوبني ثم.... (يعلو صوته) أتسمي الإخلاص للملك وشاية ![3]

---

[1] نفسه، ص 109.

[2] المصدر السابق، ص 71.

[3] نفسه، ص 81.

مقدم الأمن: (ينهار) لم أقصد يا مولاي الإضراب أربك لساني لم أعتقد ضروريا أن أزعجك بحادثة بسيطة كهذه، لقد أبلغت المسؤولين عن فراره من السجن، ونحن الآن جادون في تعقبه وكشف اتصالاته، لن يفلت وعصابته مهما أمعن في التخفي.

2-2-2-2 الصراع بين الوزيرين

لم يقتصر الصراع على السلطة بين الملكين وإنما تعداه إلى وزراء الدولة فما هي حمى السلطة تنتقل إلى محمود الذي فعل ما فعله ملكه في استرجاع منصبه الذي تقلده عرقوب، بحكم أن الضرورة كانت تقتضي جعل عرقوب في محل الوزير ليكتمل فصل اللعبة التي بناها الملك، فقام ببعث رسالة يشرح فيها حقيقة الأمر للملك أبو عزة مع مأمون متأملا أن تحل هذه الرسالة مشكلته ويعود إلى منصبه من جديد.

محمود: اليوم ضمنا إلى ندمائه، وفكاهات صديقي لا تخلو من الجنون، فلا تزعج نفسك به .... هل أستطيع الاعتماد عليك في خدمة طارئة أيها اللطيف.

ميمون: لا أقصر إذا استطعت.

محمود: هذه الرسالة عاجلة، فأرجوا أن تدخلها إلى مولاي دون تأخير.

ميمون: ستصل في الحال أيها السيد.

محمود: علمنا أنك تجلس على العرش ولست الملك، والذي يقف إلى جانبك[1]مرتديا ثياب الوزير ليس الوزير وهو يعرف الحقيقة، وأخبرنا بها، فغادر القصر قبل أن نأتي وندكه فوق رأسك، واعلم أن من يلبس ثياب الوزارة صديقنا، ولو أصابه أذى فسيكون غضبنا أعتى، هذا هو الامتحان الأخير يا مولاي، إما أن يستعيد الرداء هذا الذي جن وإما أن تستمر في حمل الرداء وفي الحالتين ستشتد مفاصل الدولة وتزداد أهمية الوزارة.

ولكن يجب أن أسترد ثوبي أولا.

---

[1]نفسه، ص 101.

رغم أن هذه الرسالة لم تأتي بالجديد وآلت كما آلتها نهاية الملك مصطفى إلا أن هذا لم يثبط من عزيمة محمود في استرجاع منصبه فما كان عليه إلا الرضوخ لأمر عرقوب في أن يدفع بعض المال من أجل أن يذهب بعيدا، فالتخلي عن بعض الدراهم لا يأتي شيئا مقابل منصب الوزارة.

محمود: .... هذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السجان.

عرقوب: أخلعه ! لا ... لا تخض عقلي، هو معلمي وأنا أعرفه.

محمود: هو مولانا ياعرقوب فهات الثوب.

عرقوب: أصاب بالجنون، وأطلع من العرس بلا قرص.

محمود: تريد أن تبيعني وزارتي؟

عرقوب: كم ستدفع؟

محمود: لا تطمع كثيرا.

عرقوب: (يضرب على جبهته) والفتاة ! لن تدخل في الصفقة، سأبيعك الوزارة دون الفتاة.

محمود: مولانا الملك أعطاها للوزير، فخذ بعض المال... ولا تسرف في الآمال.[1]

وبهذا استعاد محمود وزارته بالإضافة إلى الفتاة عزة والملاحظ من خلال هذه المقاطع أن محمود لم يهتم بأمر ملكه مصطفى ولم يسأل عن حاله وعن كيفية رجوعه لمنصبه، فهو لا يهمه من يتولى الحكم المهم أن يكون هو تحت جناح البلاط، والملك مهما كانت حقيقته والمكان الذي جاء منه، فالملك سيبقى ملكا ما دام يضع ويحمل الصولجان.

والصراع عن السلطة قضية لن تقفل أبوابها بصراع قام بين أبو عزة ومصطفى أو بين الوزيرين عرقوب ومحمود بل هي جدلية قائمة على مر عصور لم يعد لها حل ما دام هناك حاكم ومحكوم والمتضرر الوحيد من هذا الصراع هو الرعية التي امتطت

[1] المصدر السابق، ص 103.

أمواجه ولم تتركها رغم إمساكها بلجام قد يمضي إلى محطة وصول حيث لا قيد يكبل وهج الرغبات، إلا أن ذلك اللجام يبقى بين فكي الصراع ليعود بها مرة أخرى إلى مرابط الفناء وتبقى بين مد وجزر.

وقد ذهب إلى هذا الرأي كل أولئك الذين شاهدوا أو قرءوا المسرحية سواء أكانوا نقاد أو متذوقين أو باحثين مثلنا فقد نشر عيسى بركات مقالة بعنوان "من هو الملك" يقول فيها:" لقد وضع ونوس على الجرح الذي ما لبث يتعفن يوما بعد يوم .... كان قلم ونوس لسانه الذي لم يخف من أي رقابة لم يكن ولن يكون مثلنا كتب لأنه يكتب الحقيقة بحبره .... كلنا نريد أن نعلم من هو الملك في وقتنا ومنهم المملوكين لكن ليس لدينا الجرأة على أن نطرح هذا السؤال قبل ونوس.[1]

وفي نفس السياق نجد قول سامي فاخور " صراع ونوس لم يكن صراعا فنيا، أو قصة طرق باب العجائب ليستعيرها من هناك، بل هو صراع الحياة التي تتخبط ويتخبط فيها لكنه استطاع أن يقاوم ذلك التخبط ويحاول النهوض على عكسنا لكننا بدأنا نتعلم الكلام لأنه صراع لا يقتصر على ونوس ولن يقف عنده، بل سيستمر إلى أن يولد ونوس آخر وآخر .... الخ"[2]

وفي الأخير نخلص إلى أن مسرحية "الملك هو الملك" فيها درس سياسي واضح، وهو أن تغير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه بالبشر كما كان الناس في سابق الزمان إذ أن الثقافة ومكان مجيء الشخص أو أعماله السابقة لا تعتبر معايير لاختبار الملك أو صفات يجب أن يتحلى بها، المهم أن يلبس التاج ويحمل الصولجان ليعين ملكا على الملأ حتى وإن كان أرذل الناس وأحقرهم، وهي مشكلة يعاني منها جهاز الحكم في كثير من

---

[1] عيسى بركات من هو الملك، مجلة الحقيقة، مج 20، العدد 12، 2001، ص 2.

[2] سامي فاخور _ بداية الانطلاقة_ مجلة المراسلة، مج 13، العدد 08، ص 07.

الدول العربية التي خنقها نظام الحكم وكيفية تسييره من طرف الحاكم فهو أصغر من أن يلم بمتطلبات حاشيته.

خاتمة

خاتمة

يعد المسرح لغة العقل الذي يوقفنا عند الجمال الذي نستطلع حقيقته عبر أبصارنا ونكشفه عبر أذهاننا والمسرح على رأي أحد الفلاسفة يمثل صوت الضمير فينا، وإنه لذوا أهمية كبيرة أن نقيم وزنا لهذا الصوت وأن نستجيب له، ومن خلال خوضنا في البحث عن المسرح وعلاقته بالسياسة خلصنا بجملة من الآراء أهمها :

-النظام المسرحي هو شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون لإرتباطه بالتغيرات التاريخية، يكون للكاتب والمخرج والممثل والمتلقي دور في إبراز خصوصيته.

-المسرح تحكمه التعددية وليس الواحدية خلافا للنصوص الأخرى، فالنص المسرحي المكتوب معد أساسا لإنجاز العرض المسرحي، وبناءا على هذا يخضع للتشغيل من خلال الحذف والتعديل والإضافة لأجل تجاوز حالة الانغلاق الذي تفرضه الصيغة الأولى (النص) .

- نال الأدب المسرحي حيزا كبيرا عند أدباء العرب في القرن العشرين لأنه تضمن الرؤية الفكرية والبراعة الفنية في كشف النقاب عن موضوعات كثيرة لاسيما عن غياهب العدم والقطيعة التي شعرت بها الشعوب العربية بسبب حالة الفقر والجوع والكبت والحرمات الإجتماعي .

- كانت المقامات وخيال الظل والحكواتي هي النوى التي عنها نشأ المسرح العربي في العصر الحديث.

- اطلاع العرب على الحضارات الغربية لاسيما بعد حملة نابليون 1798وشحن الأدباء العرب لدراسة الأدب الغربي والإطلاع على المسرح باستفاضة واهتمام، وخاصة مسرح " شكسبير " و " بريخت " ، فقد انبرى الأدباء العرب يقلدون المسرح الغربي، لذا نتج المسرح العربي نتيجة تلاقح بين الثقافتين .

- الإيديولوجيا كمنظومة فكرية كان لها الأثر العميق في ترسيخ معالم المجتمع، وسطرت القواعد الثابتة لنهوضه، وعن مشروعية هذه المنظومة كان لابد لنا من

معرفة أن الدين لايتعارض مع الإيديولوجيا، لكنه في الوقت نفسه لا يتماشى وإياها بما يتوافق معه من أفكار وحقائق.

– إن المسرح السياسي منذ القدم لم ينفصل عن المجتمع بقضاياه المختلفة، فكان دوما وسيلة للتعبير عنها ومساحة لتحديد أفكار وإيديولوجيات المجتمعات.

– يعد عدم وضوح المفاهيم بمعناها المجرد والشمولي خطرا كبيرا، فقد سعى ونوس إلى توضيح الفرق بين المسرح السياسي ومسرح التسييس، وجعل مسرح التسييس هدفا من خلال إبراز الرؤى الواقعية للوضع السياسي العربي مما يخلق كائنا عربيا مسيسا وواعيا يعرف السبل الصحيحة لتغيير هذا الواقع.

–لقد كشفت مسرحية " الملك هو الملك " عن امتلاك الكاتب لرؤية درامية ورسالة فكرية يود إيصالها من خلال اعتماد التراث باعتباره أحد الأدوات الفنية التي تسهم في بناء المسرح وتحمله رؤية اجتماعية وسياسية لعصر مليئ بالتناقضات من خلال تقديمه للنماذج السلبية في المجتمع.

– إن المسرح عند "سعد الله ونوس " لا معنى له إذا لم يطرق قضايا الإنسان الجوهرية من خلال حوار متعدد مركب وشامل، ومعالجتها من وجهة نظر محددة قصد التأثير لاتخاذ موقف محدد من القضية المطروحة.

– تأثر ونوس بالمسرح العربي والغربي على السواء، من الناحية العربية تأثر بالأشكال التراثية كالراوي والحكواتي والإنشاد والغناء، أما تأثره بالمسرح الغربي فقد ظهر من خلال تأثره بالمسرح الارتجاليوالمسرح التسجيلي(الوثائقي).

ومايمكن أن نستخلصه في الأخير، أن " سعد الله ونوس " كان يجرب ويسعى إلى تأصيل المسرح العربي من خلال استلهامه للتراث، وخلق تقنيات جديدة حتى يصبح أكثر أصالة ويزيل كل النقائض التي علقت به وظلت لصيقة بشكله ومضمونه من كثرة تأثره بالمسرح الغربي، وذلك من خلال تحقيق التأثير في الجماهير العربية بهدف تنويرها وتغييرها.

قائمة
المصادر
والمراجع

المصادر

1- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) لسان العرب ،دار الحديث ،القاهرة ،مصر ،دط 2003 ،مادة سرح .

2-توفيق الحكيم ،الملك أوديب ،المطبعة النموذجية ،مصر ،دط ، دت .

3-توفيق الحكيم ،مسرحية أهل الكهف ،دار مصر للطباعة ،القاهرة ،دط ،1975 .

4-سعد الله ونوس ،الملك هو الملك ،دار الآداب ،بيروت ،ط4 ،1983 .

المراجع

5- أحمد بلخيري ،سيميائيات المسرح ،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ،دط ،2010

6- أحمد زلط ،مدخل إلى علوم المسرح ،دراسة فنية ،دار الوفاء ،الإسكندرية ،ط1 ،2001 .

7-أحمد مختار ،سعد الله ونوس بين الممارسة والتطبيق ،دار الآداب ،بيروت ،ط1 ،1999 .

8-اخلاصي وليد ،النص المسرحي بين التغريب والتجريب ،منشورات دار علاء الدين ،دمشق ،ط1 1997 .

9-اسماعيل أحمد أدهم ،أدباء معاصرون ،دار المعارف ،مصر ،ط1 ،1985 .

10-أطميش محسن ،الشاعر العربي الحديث مسرحيا ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ،دط ،1977 .

11-أمير ابراهيم القرشي ،النماذج والمدخل الدرامي ،دار عالم الكتب ،القاهرة ،مصر ،ط1 ،2001 .

12-أنطوان نعمة وآخرون ،المنجد في اللغة العربية المعاصرة ،دار المشرق ،بيروت ،دط ،2000 .

13-جان مارك بيرتي ،فكر غرامشي السياسي ،جورج طرابيشي ،دار الطليعة ،بيروت ،ط1 ،1975 .

14-جمعة ابراهيم جنداري ،النص المسرحي العربي ونكسة حزيران ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،دط 2004 .

15-حميد لحميداني ،النقد الروائي والإيديولوجيا ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،1990

12-ابراهيم عباس ،الرواية المغاربية ،تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ،دار الرئد للكتاب الجزائر ،دط ،2005 .

17-حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الأدب العربي ،الأدب الحديث ،دار الجيل ،بيروت ،دط ،دت .

18-رمضان الصباغ ، الفن والإيديولوجيا ،دار الوفاء ،القاهرة ،ط1 ،2005 .

19-زكريا ابراهيم ،مشكلة الفلسفة ،مكتبة مصر ،دط ،دت .

20-سعد أردش ،المخرج في المسرح المعاصر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ،الكويت ،دط ،1979

21-سناء فتح الله ،المسرح المصري ،مطبعة الرسالة ،مصر ،القاهرة ،دط ،1998 .

22-سهام ترجمان ،يامال الشام ،مطابع ألف باء ،الأديب ،دمشق ،ط1 ،1999 .

23-صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص ،سلسلة عالم المعلرفة ،المجلس الوطني للثقافة ،الكويت ،دط 1992 .

24-عبد الرزاق الأصغر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،سوريا ،دط ،1999

25-عبد الكريم جدري ،نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ،دار هومة ،الجزائر ،ط1 ،2002

26-عز الدين اسماعيل ،الأدب وفنونه ،دراسة ونقد ،دار الفكر العربي ،بيروت ،لبنان ،ط7 ،197

27-علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،ط2 ،1978

28-علي الراعي ،ندوة المسرح والتراث في الكويت ،وزارة الثقافة ،دمشق ،دط ،1

29-علي عقلة عرسان ،سياسة في المسرح ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،دط ،1978 .

30-عمار بلحسن ،الأدب والإيديولوجيا ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،دط ،1984 .

31-عمار فاتن ،سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ،دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ،الكويت ،ط1 2004 .

32-عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،مطبعة الرسالة ،دار الفكر العربي ،ط5 ،1970 .

33-عمور عيلان ،الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ،منشورات جامعة منتوري ،قسنطينة ،ط1 ،2001 .

34-غنيم غسان ،المسرح السياسي في سوريا ،1967-1990 ،دار العلاء للنشر والتوزيع والترجمة دمشق ،دط ،1998 .

35-فاطمة موسى ،قاموس المسرح ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،القاهرة ،دط ،دت .

36-فرحان بلبل ،مراجعات في المسرح العربي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، دط ،2001

37-لينا نبيل أبو مغلي ،الدراما والمسرح في التعليم ،النظرية والتطبيق ،دار الراية ،عمان ،ط1 ،2010.

38-ماجدة مراد ،شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية ،القاهرة ،عالم الكتب ،دط2004 .

39-ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،مكتبة لبنان ،بيروت ، لبنان ،ط1 ،1997

40-محمد عزام ،المسرح المغربي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،دط ،1987 .

41-محمد قدامى ،بين التغريب والتجريب ،دار قبال ،لبنان ،ط2 ،1990 .

42-محمد كاظم ،المسرح النشأة والتطور ،دار جرير للنشر والتوزيع ،الأردن ،دط ،1992 .

43-محمد مندور ،المسرح العالمي ،دار النهضة ،مصر للطباعة والنشر ،الفجالة ،القاهرة ،مصر ،ط1 دت .

44-محمد مندور ،نماذج بشرية ،دار القلم ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1985

45-وليد معتز ،الأنظمة الإيديولوجية بين التنظير والممارسة ،دار جرير ،الأردن ،دط ،1981 .

46-اليوسف أكرم ،حوار مع عبد الكريم برشيد ،الحياة المسرحية ،وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،دمشق دط ،1991 .

المراجع المترجمة

47-ألاريدس نيكول ،علم المسرحية ،تر :دريني خشبة ،دراسة سعاد الصباح ،الكويت ،دط ،دت .

48-بريختبرتود ،القاعدة والإستثناء ،تر :عبد الغفار مكاوي ،مسرحيات عالمية ،دار المعارف ،القاهرة دط ،1965 .

المراجع الأجنبية

49-ideologie encyclopediemikrosoft encarta 1998 .

المجلات

50-أحمد زلط ،مؤثرات إيديولوجية ،في أدب الطفل العبري ،- مقاربة تأويلية –مجلة عالم الفكر ،مج35 ع4 ،أبريل ،يونيو ،2007 .

51-اسكندر أمير ،ثلاث كوميديات لعلي سالم ،مجلة المسرح ،ع21 ،القاهرة 1969 .

52-إلياس ماري ،لقاء مع سعد الله ونوس ،ماذا يعني المسرح الآن ،مجلة الطريق ،ع3 ،بيروت ،199752

53-دوارة فؤاد ،لقاء مع سعد الله ونوس ،مجلة الهلال ،ع1 ،أبريل ،القاهرة ،1977 .

54-سامي فاخور ،بداية الإنطلاقة ،مجلة الرسالة ،مج13 ، ع8 ،2004 .

55-عبد الكريم رشيد ،المسرحية في أفق التساؤل ،مجلة الوحدة ، ع4 ،يوليوز 198

56-عيسى بركات ،من هو الملك ،مجلة الحقيقة ،مج 20 ، ع12 ،2001

مُلحق

ملخص المسرحية

تحكي المسرحية قصة مملكة ما ، ضاق صدر ملكها ضجرا ، ومل الحياة الروتينية التي يعيشها ، فتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية ، فقرر أن ينزل إلى عامة الشعب للترويح عن نفسه وأثناء ذلك تذكر التاجر المفلس " أبو عزة "الذي أثقلته الديون بعد تسبب " شهبندر التجار " والشيخ طه " وتجار الحرير في إفقاره فساءت أحواله، وظل يحلم بالسلطة كي ينتقم من خصومه ، وحتى خادمه "عرقوب " أصبح يسخر منه ويطمع بوصال إبنته "عزة " ، وهنا تبدأ اللعبة ، فقد تنكر الملك ووزيره في صورتي " الحاج مصطفى " و "الحاج محمود " وقصدا بيت أبي عزة ،فوجداه ثملا طالب البيعة من أهل بيته كي ينفذ وعيده وتهديده للذين تسببوا في وضعه المتردي ، وفي حضرة الضيفين تتمنى " أم عزة " أن تقابل الملك لتشرح له حال البلاد السيئة ، ويعدها الحاج مصطفى بذلك ، وفي هذه الأثناء تخطر ببال الملك فكرة ممتعة ، ماذا لو اصطحب ووزيره ذلك المغفل إلى القصر وألبساه ثياب الملك ثم وضعاه في القصر ليوم واحد ؟ أي دهشة صاعقة ستدب بين الحاشية عندما يرون الغريب الأبله في زي الملك ؟ ويفعل ذلك بغية الضحك رغم تحذير الوزير لملكه بأن ما يقوم به هو مخاطرة قد تؤدي إلى مالا يحمد عقباه ، لكن الملك لم يأبه بكلام وزيره ،لأنه كان يدرك أن الشيئ الوحيد الذي كان يقلق الوزير هو فقدانه للقبه ، مع أن " عبيد " و"زاهد " يعملان سرا لزعزعة الإستقرار الملكي ومقاومة الفساد وهما يمعنان في التنكر فالأول اختار هيئة "حمال " والثاني فكان بزي "متسول " .

وتبلغ اللعبة ذروتها عندما يستيقض أبو عزة بعد أن ناوله مضيفه منوما قوي المفعول مع الخمر وهو لا يصدق ما حدث وما يشاهده من حوله من ملك وخدم ، ونتيجة لذلك تغير وضعه وسلوكه وحتى طريقة تفكيره فأصبح يتصرف كملك حقيقي مسيطرا على كل أحوال البلاد ، حيث قام أولا بتصحيح ووضع جهاز الأمن الذي كان يرأسه "مقدم الامن " من خلال تعيين جهاز يراقبه ، وألغى مهمة السياف بإسنادها لنفسه ، وأبقى على وضع شهبندر التجار والشيخ طه اللذين يشكلان مصدر قوته ، فالأول يستغل الناس ويملأ خزائن الملك ، أما الثاني فيشكل جهاز دعاية له ، بعد أن كان في يوم مضى يتمنى الإنتقام منهما ومن بقية خصومه .

والغريب أن لا أحد في القصر استطاع أن يعرف شخص الملك قد تغير بل الكل يعامله باحترام ، فلا الخادم " ميمون" ولا " مقدم الأمن " ولا حتى زوجته الملكة انتبهوا إلى اللعبة ، بعد أن إرتدى "أبو عزة " ثياب الملك الأصلي وحمل صولجانه ونام في فراشه، أما الملك الحقيقي فأصابه الجنون عندما كان يرى عرشه يفلت منه خاصة بعدما دخلت عزة وأمها تعرضان على الملك ضلامتهما من غير أن تعرفاه ، فتشكوا " أم عزة " " أبا عزة " وتصفه بقلة الحيلة والإفلاس،والمكيدة التي نصبها له أولاد الحرام وتشكوا معاشرته الخمرة ، و مافعل به الشيخ طه وشهبندر التجار ويجيبها الملك ،بأن شهبندر التجار يحمي تجارة البلاد ،والشيخ طه يدعوا له في الجامع بطول البقاء ،وإن كانا على خطأ فالملك على خطأ ،ويحكم على زوجها بالتجريس في أسواق المدينة ويصرف لها جعالة سنوية مقدارها خمسمئة درهم يدفعها الوزير من ماله ،وأن يتزوج "عزة" ومن هنا يكتب الملك رسالة إلى الملك المزيف يطلب فيها مغادرته العرش قبل دكه فوق رأسه ،وعندما تصل الرسالة إلى الملك أبو عزة يغضب غضبا شديدا ، ويأمر بإغلاق أبواب القصر، وينادي بالسياف لمعاقبة المتمردين ،ثم يدخل الملك الحقيقي غاضبا ويعلن أمام الملأ أنه الملك الحقيقي ،فيضحك منه الحضور ،وتسخر منه الملكة التي كانت زوجته ويعتقد الجميع أنه جن،وفي هذا المرقد يعمد الملك المزيف إنشاء جهاز أمن يراقب الجهاز الحالي خوفا على ضياع العرش فيحكم بالحديد والنار،وتصبح السلطة يده وساعده .

وبعدها يطلب وفد الأعيان،وعلى رأسهم الشيخ طه،وشهبندر التجار مقابلة الملك "أبو عزة"ويطمئنهم بأنه قضى على الفتنة في السجون والبلطة هي التي تحكو مستقبلا ،ويطلب من الشيخ طه وضع برامج جديدة للكتاتيب والوعاض والمنادين ،وهكذا تنتهي اللعبة أو المسرحية بنتيجة مفادها أن الرداء هو الذي يصنع الملك ،وكل من يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لابد أن يتحول إلى طاغية وينسى ماضيه "في أنضمة التنكر الملكية تلك هي القاعدة الجوهرية،أعطني رداءا وتاجا أعطك ملكا".

حياة سعد الله ونوس وأعماله الفكرية ومراحله الفنية

حياة سعد الله ونوس طويلة مليئة بالأحداث والأعمال، ولايصح أن تسرد مباشرة،لذا رأيت أن أقسمها إلى مراحل لكل مرحلة تاريخها وما يميزها من أعمال وأحداث، إذ أن هذا التقسيم لا يعتبر انقطاعا أو فاصلا في حياة ونوس،وإنما هو امتداد طبيعي لحياته الثقافية والفنية والاجتماعية، وهي خمس مراحل:

المرحلة الأولى:الطفولة /الدراسة:تبدأ من مولده إلى حصوله على شهادة اللسانس(1941_1963)

ولد سعد الله ونوس بقرية ساحلية جميلة تدعى حصين البحر سنة1941 تقع فوق جبل يطل على الأفق الممتد عبر البحر أكسب هذا الطفل النضرة الإستشرافية البعيدة،بها تلقى دروسه الإبتدائية الأولى ثم ذهب إلى مدينة طرطوس لإتمام دراسته الثانوية التي حصل عليها عام 1959،وسافر إلى القاهرة في منحة دراسية ،حيث درس في كلية الآداب قسم الصحافة ،وتحصل منها على ليسانس صحافة

وفي عام1963حصل على شهادة ليسانس في دراسة نقدية عن رواية السأم "لمورافيا" كما كتب مسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة " في مجلة الآداب، وعاد إلى دمشق وعمل موضفا بوزارة الثقافة، وفي هذه الفترة كتب قصصا قصيرة ومقالات نقدية، و " مسرحية جثة على الرصيف".

المرحلة الثانية:كتابة المسرحيات الذهنية وتمتد من 1964 الى 1966

في عام 1964 كتب مسرحيتان " فصد الدم " و "مأساة بائع الدبس الفقير" ونشرهما بمجلة الآداب، وفي هذه السنة أشرف على عدد خاص أصدرته مجلة المعرفة السورية عن المسرح، حيث نشر فيه دراسة عن " توفيق الحكيم " ومسرح اللامعقول " .

وفي عام 1965 صدرت له مجموعة من المسرحيات عن وزارة الثقافة السورية، والتي تضم المسرحيات التالية) لعبة الدبابيس، الجراد، المقهى الزجاجي، مأسات بائع الدبس الفقير، الرسول المجهول في مأتم أنتجونا)

وفي عام 1966 سافر إلى فرنسا في بعثة دراسية وكتب بضع قصص قصيرة، وعددا من المقالات النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا، وأهم مايميز هذه المرحلة أن كتابات ونوس المسرحية كانت كثيرة التجريد تعتمد على الرمز مستغرقة في الذهنية، أي أن كتاباته موجهة للقراء أكثر ما تتوجه إلى العرض والمشاهدة.

المرحلة الثالثة: البحث عن الذات/ الشكل المسرحي، وتمتد هذه المرحلة من 1967 إلى 1978

وفي عام 1967 عاد ونوس إلى دمشق في هذا العام الحزين، الذي يمثل الهزيمة والنكبة، ثم سافر من جديد إلى باريس بعد أشهر من المرارة والحزن.

وفي عام 1968 كتب مسرحيته الشهيرة " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " حيث نشرت في مجلة " مواقف " وفيها عرى الهزيمة وشرح اسبابها، ثم كتب بعدها مسرحية قصيرة هي "عندما يلعب الرجال " نشرها في مجلة المعرفة.

وفي عام 1969 كتب مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " وعرضها على المسرح، وكان مخرجها " علاء الدين كوكش " كما عرض مسرحية " مأساة بائع الدبس الفقير " من إخراج " رفيق الصبان " ثم أسندت إليه مديرية المسارح والموسيقى، ثم استقال منها، وعاد إلى تحرير مجلة " أسامة " التي بقي فيها حتى عام 1975.

وفي عام 1971 كتب مسرحية "رأس المملوك جابر " ونشرها في مجلة المعرفة، كما خاض تجربة سينمائية بعمل فني عنوانه " الحياة اليومية في قرية سورية "

وفي عام 1976 قام بترجمة كتاب حول " التقاليد المسرحية " للكاتب " جان فيلار " كما ترجم وأعد " يوميات مجنون" "لغوغول" وعين في هذه السنة مديرا للمسرح التجريبي في مسرح القباني ، وقام بتأسيسه ووضع برنامجه .

وفي عام 1977 كتب مسرحية " الملك هو الملك " بملحق الثورة الثقافي وعرض مسرحياته المترجمة " يوميات مجنون " ثم أسس وترأس مجلة "الحياة المسرحية " بدمشق.

وفي عام 1978 كتب مسرحية " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقضة " قدمها " فواز الساجر " في المسرح التجريبي

وأهم مايميز هذه المرحلة ، استمداد ونوس لمضامين مسرحياته من التراث كما بدأ في توظيف التقنية (الشكل) من خلال استفادته من المسرح الحداثي الغربي ، ومن التجريب الذاتي المستمر ، وفي هذه المرحلة تبلور لديه مفهوم جديد للمسرح في ماهيته وموضوعه وتقنياته وأهدفه وغاياته .

المرحلة الرابعة: الصمت / مراجعة الذات ن وتمتد هذه المرحلة من 1979 إلى 1989.

في عام 1979 قام بترجمة مسرحية " العائلة توت " وكتب مقالات أخرى عن المسرح وفي عام 1985 ألقى عدة محاضرات بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق تحت عنوان " في البحث عن مسرح عربي "

وفي عام 1988 صدر كتابه في النقد المسرحي بعنوان " بيانات لمسرح عربي جديد " عن دار الفكر البيروتية

وفي عام 1989 كتب مسرحية " الاغتصاب " بمجلة الحرية الفلسطينية بدمشق وقد أثارت حينها جدلا كبيرا ثم صدرت عن دار الآداب البيروتية، وفي هذه السنة كرم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي بمصر وفي مهرجان قرطاج بتونس.

وأهم مايميز هذه المرحلة أن " سعد الله ونوس" انقطع عن كتابة المسرح لعشر سنوات كاملة، كان خلال هذه الفترة يراجع نفسه وما أنجزه، وهذاالانقطاع يعود لسببين:

الأول: توالي الخيبات والهزائم، ومن ذلك أزمة 1980 في سورية، ويضاف إليها اغتيال العديد من المثقفين.

الثاني: تفتت أحلام ونوس وضياع مشروعه في مواجهة الفكر الفلسفي، والسلطة التي ظلت تتشدق بالوطنية ولابد من مواجهة ماهو أهم وهو تخلف البنى الاجتماعية في البلدان العربية.

المرحلة الخامسة: المرض / غزارة الإنتاج، وتبدأ هذه المرحلة من 1990 إلى غاية وفاته 1997.

مايميز هذه المرحلة هو غزارة الإنتاج وهذا راجع لكون ونوس يسابق الموت، يكفي أنه يكتب بمعدل كتابين في العام الواحد.

وفي عام 1992 صدر له كتاب بعنوان " هوامش ثقافية " عن دار الآداب البيروتية، كما نشر" منمنمات تاريخية"

بمجلة الطريق اللبنانية، وفي هذه السنة أصيب بورم في البلعوم الأنفي (السرطان) وبدأ رحلته مع المرض التي دامت 6 أشهر في العلاج بين دمشق وباريس لكن قلمه لم يتوقف عن الكتابة والإبداع.

وفي عام 1994 كتب مسرحيتين، الأولى " طقوص الإشارت والتحولات " والثانية " أحلام شقية "

وفي عام 1997 كتب مسرحيته "الأيام المخمورة «، وفي هذا العام رشحه المجمع العلمي في حلب بسوريا لنيل جائزة " نوبل " للآداب .

وفي 15 ماي 1997 توفي " سعد الله ونوس " –رحمه الله– عن ستة وخمسين عاما قضاها في العمل المسرحي كاتبا وناقدا وممثلا ومخرجا .

وقد ترجمت الكثير من أعماله إلى الفرنسية والإنجليزيةوالروسية والألمانية والبولونية والإسبانية .

فهرس
الموضوعات

فهرس المحتويات

- كلمة شكر
- مقدمة

مدخل

- نشأة المسرح عند الغرب 5
- عند الغرب 5
- عند العرب 10
- في لبنان 10
- في سوريا 13
- في مصر 17

الفصل الأول: حول المسرح

- مفهوم المسرح 25
- لغة 26
- اصطلاحا 26
- عوامل تأخر العرب عن المسرح 29
- تطور المسرح 30
- المرحلة الأولى 31
- المرحلة الثانية 34
- المرحلة الثالثة 37
- مابعد المرحلة الثالثة 40
- رواد المسرح 43

الفصل الثاني :علاقة المسرح بالإيديولوجيا

- مفهوم الإيديولوجيا 52
- علاقة الأدب بالإيديولوجيا 58

- علاقة المسرح بالإيديولوجيا 63
- المسرح السياسي 63
- المسرح والإيديولوجيا 67

الفصل الثالث : الإتجاه السياسي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس

- المسرح السياسي *سعد الله ونوس *.....73
- الأبعاد السياسية في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس 77
- مفهوم الصراع المسرحي 77
- أبعاد الصراع في مسرحية الملك هو الملك 78
- الصراع بين الحاكم والمحكوم 78
- الصراع بين السلطة ورجالاتها 78
- خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

ملحق

ملخص

إن المسرحية كجنس أدبي تستوعب كل تمضهرات الحياة سواء السياسية أو الاجتماعية ,ومن دلك جاء بحثي (الإتجاه السياسي في المسرح العربي)التي تطرقت فيه إلى أهم التمضهرات الراهنة ,وهو الجانب السياسي ,وقد تناولت فيه ثلاث فصول معنونة على الترتيب,الفصل الأول :حول المسرح ,والثاني :علاقة المسرح بالإيديولوجيا ,أما الفصل الثالث :فدرسنا هذا الجانب من زاوية نظر (سعد الله ونوس)في مسرحيته "الملك هو الملك"وكان فاتحة كل هدا فصل تمهيدي عنون ب :نشأة المسرح ،ثم خاتمة لكل هده الفصول.

Resume

La resentation theatrale en tant qu un soure litteraire contient tous les s/e la vie soit de la politique soit social a partir de cela ma recherche est faite qui /est intitulee (la cote politque du theare arab) on a parles des phenomenes plus importants actuels

Cest le cote politique dans lequel on a pris 3 chapiter intitules successivement le chapiter n1 :a propos du theatre le deusieme intitule la relation entre le theatre et lideologie mais la troisieme chapitre on a etudie ce cote selon le point

Le vue de (saad allah wanous)de sa representatation (le roi est le roi) et le debut de tons cela un chapitre introdueteur a le titre la naissance du theatre et a fin on a pose une situation finale pour tous ces chapitres

تم بحمد الله