محاولات التأصيل في المسرح العربي المعاصر

سمية زباش - جامعة الجزائر2

الملخّص:

تحاول هذه المقالة تسليط الضوء على بعض المحاولات المعروفة في مجال تأصيل المسرح العربي. أعني بذلك تلك الدعوات التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين على يد بعض رجالات المسرح، من المبدعين والنقاد في سبيل تأصيل المسرح العربي، وتجذيره في الثقافة العربية. وتكتفي هذه الدراسة، بالتركيز على محاولات ثلاث، لها أثرها، وأهميتها في التجربة المسرحية العربية (يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس) . وما يلاحظ على هذه المحاولات التأصيلية، أنها جاءت - في أغلبها- كنوع من الرد على حملات التشكيك في هوية المسرح العربي وأصالته. لذا كان من الطبيعي، أن يضع أصحاب هذه الدعوات نصب أعينهم، ضرورة القطيعة مع التراث المسرحي الغربي، أو بالأحرى، مع الشكل المسرحي الغربي، ومن ثمّ العودة إلى التراث العربي بمختلف أشكاله ومظاهره، والبحث فيه عن شكل أصيل، يمكن أن يحلّ محلّ الشكل الغربي، ويكون بديلا عنه. وقد أفرز البحث والتنقيب في التراث، عدة أشكال شعبية منها، السامر الذي كان عنوان دعوة يوسف إدريس، والحكواتي وما شابهه بالنسبة إلى دعوة توفيق الحكيم. بينما اتخذ المرتكز التي اعتمدت عليه دعوة سعد الله ونوس منحى آخر، تمثّل في مسرح التسييس (المفتوح). غير أن ما يمكن قوله عن هذه الدعوات - رغم أهميتها- أنها ظلّت مجرد محاولات فردية، وأصوات متفرقة هنا وهناك، ولم تستطع أن تتبلور، وتشكّل اتجاها قائما بذاته.

Résumé

Cet article aborde un sujet qui a coulé beaucoup d'encre dans le domaine du théâtre depuis les années soixante du siècle dernier. Il s'agit des efforts effectués par les dramaturges arabes, afin de trouver une forme théâtrale arabe. Et pour cela, il était nécessaire que ces derniers coupent avec le théâtre occidental et sa forme classique traditionnelle, qui représentait depuis des siècles un modèle à suivre. Ainsi, le retour au patrimoine culturel arabe, et surtout populaire, était l'une des caractéristiques qui ont distingués le travail de ces dramaturges, d'où l'importance de ces expériences dans le cadre de la recherche d'une forme théâtrale. Mais, il faut noter en général, que ces expériences, restent de simples voix individuelles, dispersées ici et là, sans continuité.

مسألة التأصيل من المسائل الحديثة، يعود تاريخ ظهورها إلى ستينيات القرن العشرين، خصوصا عندما ارتفعت الدعوات إلى ضرورة نبذ المسرح الغربي وأشكاله المختلفة، ومحاولة البحث عن مسرح عربي متميز، ينبع من الواقع العربي، ويعبّر عن وجدان شعبه وظروفه. وقد ركز أصحاب هذه الدعوات على الشكل الفني كمسألة أساسية بالدرجة الأولى، وأولوها عناية خاصة، منطلقين، في ذلك، من أن سبب تخبّط العرب وعجزهم عن تحقيق نتاجات مسرحية أصيلة، يرجع – أساسا- إلى انسياقهم وراء تقليد الأشكال المسرحية الغربية دون وعي منهم بأنها نابعة من واقع اجتماعي وحضاري مختلف، ولا يمكنها أن تعبّر إلا عن ذلك الواقع. وبهذا يصبح تأصيل المسرح العربي مرهون بنبذ الأشكال الغربية التي لا تعبّر إلا عن مجتمعاتها، والبحث عن أشكال فنية يمكنها أن تضمن للنتاجات المسرحية العربية هويتها القومية. وهذا ما عبّر عنه فرحان بلبل تعبيرا واضحا في قوله:" إن أردنا (الهوية) العربية لمسرحنا، فلنحافظ على الأصول المسرحية التي هي عماد هذا الفن. لكن يجب أن نضعها في أشكال منبثقة عن مضموننا نحن وواقعنا نحن..." [1]. وهو ما أكدّه عبد الله شقرون أيضا، حين حاول بيان مفهوم المسرح الأصيل المنشود معتبرا أن "المضمون ليس هو المقصود في باب الأصالة"، بل "إن الشكل هو الذي يحدد المسرح العربي الحق."[2]

وبهذا فإن التأصيل لا يتحقق من خلال مضامين المسرحيات، ومواضيعها وغيرها من عناصر البناء الدرامي، بل يتجاوز ذلك، إلى كيفية معالجة هذه المضامين. فقد أشار يوسف إدريس إلى ذلك في معرض تقويمه للنتاجات المسرحية العربية في فترة الخمسينات وما بعدها، حيث يقول: "إن هذه النهضة المسرحية

الجديدة جاءت لتضيف دورا جديدا إلى بناية أسسها أوروبية فرنسية معرّبة..." [3]، مؤكدا بأنه "لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري - على حد تعبيره- أن نعثر على الموضوع المسرحي، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى." [4] لذلك فلا عجب إذا وجدنا الكتاب المسرحيين يضعون الشكل الغربي التقليدي موضع الشك، في محاولة منهم للبحث عن المسرح، أو الشكل البديل الذي ينبع من الثقافة العربية. فقد راحوا، تبعا لذلك، ينقبون في التراث العربي عن فنون التعبير التي عرفها الأسلاف. ووقفوا عند مختلف التجمعات الاحتفالية التراثية باعتبارها المنطلق لتحقيق المسرح المنشود، وبعثوا الظواهر التراثية الشعبية، خصوصا تلك التظاهرات الشعبية التي ارتبطت في الثقافة العربية بالفرجة والاحتفال، كالحكواتي والمداح والكراكوز وسلطان الطلبة والحلقة... مؤكدين على المدى المسرحي الذي تتوفر عليه. ولكن جهود هؤلاء المسرحيين لم تقف عند هذا الحد، بل تجاوزته إلى محاولة التنظير، وذلك من خلال طرح جملة من البيانات المسرحية [5] التي أوضح فيها أصحابها منطلقاتهم، وأهدافهم من هذه الدعوات. ومن بين هؤلاء جميعا، يوسف إدريس ودعوته إلى مسرح السامر، وتوفيق الحكيم ودعوته إلى القالب المسرحي، وسعد الله ونوس والدعوة إلى المسرح المفتوح أو (مسرح التسييس)، وعبد الكريم برشيد والدعوة إلى المسرح الاحتفالي، وروجيه عسّاف والدعوة إلى مسرح الحكواتي. وسوف نقتصر، هنا، على جهود بعض هؤلاء المسرحيين فقط (يوسف إدريس، توفيق الحكيم، وسعد الله ونوس)، لأن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى بحث خاص.

- يوسف إدريس

لقد كانت البداية في عام 1964، عندما نشر يوسف إدريس (1927-1991) مقالاته الثلاث،[6] التي دعا فيها إلى ضرورة خلق شكل مسرحي مصري، ينبع من الموضوع المسرحي ويلائمه، ويستطيع إبرازه وتقديمه.[7] وأشار، بالتحديد، إلى المسرح الشعبي المعروف بـ "السامر"، [8] الذي يُعتبر، في نظره، شكلا مصريا أصيلا. ودعا إلى ضرورة العودة إليه، باعتباره فنا يعود في نشأته إلى الريف المصري، ويعبّر عن بيئاته الشعبية. الأمر الذي يجعله قادرا على تحقيق المسرح البديل عما هو سائد من أشكال وقوالب غربية لهذا الفن. ثم كتب مسرحيته "الفرافير"، [9] كتطبيق لهذا الشكل، السامر، وانطلق فيها من الفرفور، باعتباره الشخصية الرئيسية في حفلة السمر، وحاول أن يقدم نموذجا لشخصية كوميدية شعبية منغرسة في الوجدان الشعبي، لما تتميّز به من صفات. ويتجلى ذلك في قوله: "ففرفور هذا أو زرزور ليس في، نظر يوسف إدريس، ممثلا بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثل، لأنه في حقيقته أيضا وفي حياته العادية فرفور. إنه ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان..."، وهو "الإنسان الساحر بسليقته وبطبعه... ". بل تعد الفرافير بالنسبة إليه، نتاج طبيعي للمجتمعات بحيث لا يمكن الاستغناء عنها "... فالفرافير هم ساعات الشعب المضبوطة التي عليها تضبط حياتهم... والجماعات البشرية حين تنتج من بين آلاف أفرادها فردا وظيفته الأولى وعمله أن يرى حياتها ويراقبها ويتذوقها؛ إذ الآخرون مشغولون تماما بمزاولة هذه الحياة، لتستطيع الجماعة بعدئذ، أن تلتئم وتقضي كل حين ليلة تسمع فيها رأي هذا الذواقة الجريء الذكي الوهاج الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحين فيهم. ولسانه يشملهم جميعا ومن أكبر كبير إلى أصغر صغير."[10]

ولتأكيد أصالة "الفرفور" في المجتمع المصري، وإثبات خصوصيته، وتميّزه، راح يوسف إدريس يعقد مقارنة سريعة بين السامر والكوميديا ديلارتي، بيّن من خلالها اختلاف السامر عن "الكوميديا ديلارتي"،[11] خصوصا من حيث الشخصيات. فشخصية "فرفور"، حسبه، تختلف عن الشخصيات النمطية في هذا اللون من الملاهي الذي يعتمد على الأقنعة. كما أن شخصيات (ممثلين) الكوميديا ديلارتي

متعددة، بينما يقتصر السامر على شخصية (ممثل) واحدة، هي "فرفور". ومع ذلك، فإن هناك كثيرا من أوجه الالتقاء بين هذين الشكلين الهزليين. وقد عمد يوسف إدريس إلى كتابة مسرحية "الفرافير"، سعيا منه لتحقيق الشكل المنشود.

غير أن ما يلاحظ على هذه المسرحية ذات الأصول الشعبية المحلية (المصرية) كما يزعم صاحبها، هو عدم قدرتها على التخلص من الأصول الغربية. فقد "جاءت، على حد تعبير حياة جاسم، مثقلة بتأثيرات مسرح العبث واللامعقول على وجه العموم، وبمسرحية (في انتظار جودو) [12] لبيكيت، على وجه الخصوص، وذلك في فلسفتها وشخصياتها وشكلها." [13] فضلا عن أن صاحبها قد اختزل المسرح كله، في شخصية واحدة، هي شخصية الفرفور، وكأننا به يريد أن يقول إن هذا هو كل المسرح المصري. ثم إن الاعتماد على شخصية واحدة، لا يمكن أبدا أن يؤسّس مسرحا. ولعل هذا ما جعل هذه التجربة غير قابلة لأن تتكرر،[14] وأن تتجدد؛ لأنها "راهنت على الجزء دون الكل. وعلى الثابت عوض المتحوّل، كما أنها ركزت على ما هو خاص، وأغفلت عن العام والمشترك."[15]

وإذا كان يوسف إدريس قد وقف، في تجربة السامر، عند حدود "الفرافير"، ولم يتجاوزها، فثمة تجربة أخرى لا يمكن إغفالها، في هذا الصدد، ويتعلق الأمر بمسرحية "ليالي الحصاد" (1967) لمحمود دياب، التي لجأ فيها صاحبها إلى شكل السامر أيضا، ليجعل منه شكلا قادرا على احتضان قضايا واقعية ومعاصرة. يحدثنا محمود دياب عن تجربته هذه، فيقول: "عندما قرأت ما كتبه يوسف إدريس في مجلة (الكاتب)عن ضرورة البحث عن شكل مسرحي مصري، لم أجد في نفسي في البداية تجاوبا مع هذه الدعوة. ذلك أني كنت أرى أن المسرح هو المسرح بأبعاده المعروفة وقواعده المستقرة. وحتى لو وُجد الشكل الفني المصري الذي يمكن أن يتطور ليصبح مسرحا، فهو في صورته النهائية لن يخرج عن المسرح المعروف. وحدث أن كنت في زيارة للقرية وفكرة (ليالي الحصاد) تدور برأسي، فوجدتني أجلس ذات ليلة في حلقة من أهل القرية نتسامر، فجأة شاهدت بعض الأشخاص يقلّدون البعض الآخر... وهنا تمثّل أمامي المسرح المصري كاملا، في بساطته المتناهية، وحيث يقدم المشخّصون كل المواقف الإنسانية المتعددة، ويصوّرون الناس، والأشياء في حركات مجردة موحية، تنبع مباشرة من الخاطر بلا قيود من منطق أو تقنين... ". [16] فالمسرحية، في حد ذاتها، تطرح قضية الشكل المسرحي، عبر مجموعة من الفلاحين الذين بدؤوا في قضاء ليلة السمر بعد يوم متعب في عمل الحصاد. في هذه الليلة يبدأ السمر بالضحك والحكايات البسيطة، لتتسع الحلقة، ثم يقوم بعض السامرين ليشخّص أفعال أحد أفراد القرية. ومن خلال هذا التشخيص العفوي، يتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بريئة إلى طرح قضايا معيشية كلها صدق وأصالة. وقد حاول المؤلف أن يحرر شخصياته، لتنطلق في الحوار بكل تلقائية، بحيث جاءت المسرحية تجمع بين الشعبية من خلال لغتها، وأسلوبها وبساطة أحداثها، وبين الأصالة التي تأكدت من خلال ما قدّمه شبان القرية من أحداث يعيشونها يوميا. وإلى جانب كل هذا، فإن المؤلف سعى إلى جعل هذه الصيغة مفتوحة، وقابلة للامتداد. فرغم انطلاق المسرحية من السامر الريفي، إلا أن هذا لم يمنعها من الاستفادة من بعض تقنيات المسرح الحديث، كتوظيف المسرح داخل المسرح (Play within Play) على نحو ما يدعو إليه الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيراندييللو (l.Pirandello) (1867 -1936)، والكوميديا المرتجلة، إلى جانب استفادتها من دعوة يوسف إدريس إلى مسرح السامر كما أشرنا إلى ذلك آنفا. فهي "تعد تطبيقا جيدا لما نادى به ليس كتقنية مسرحية فقط، وإنما كظاهرة شعبية منغرسة في الوجدان الشعبي." [17] ويؤكد جلال العشري بدوره أهمية هذه المحاولة في قوله: " ثمة فارق كبير بين الكاتبين: يوسف إدريس ومحمود دياب، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى.. أما محمود دياب، فمستفيد استفادة

واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، مما أنجزه بالفعل. فقد استطاع في مسرحيته "ليالي الحصاد" أن يتجه إلى التعبير المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول..."[18]

- توفيق الحكيم

وفي عام 1967 أصدر توفيق الحكيم كتابه الموسوم بـ "قالبنا المسرحي" الذي يقترح فيه، بدوره، استحداث شكل مسرحي محلي على نحو ما فعل سابقه، ولكن الحكيم يعتبر "السامر"، الشكل المسرحي الذي بنى عليه يوسف إدريس توجهه التأصيلي، شكلا غير أصيل ومشكوك في نسبه، لأن ما فيه من عناصر مسرحية يعود، في نظره، إلى فترة ما بعد الحملة الفرنسية على مصر (1798). يقول: "حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عُرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذي وصفه المؤرخ الجبرتي... بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري: يبدأ الفن دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار... هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل." [19] لذلك نجده يدعو إلى ضرورة العودة إلى مرحلة ما قبل السامر، أي إلى المرحلة التي نكون فيها "بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية... بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمداحين والمقلدين... (وهي) فنون بدائية من غير شك، ولكن الناس وقتئذ كانوا، مع ذلك، يجدون فيها أخصب المتعة... هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء...".[20]

ولكن ما يمكن ملاحظته، هنا، أن الحكيم لا يشير في "قالبه المسرحي" إلى يوسف إدريس وجهوده في هذا المجال، خصوصا عند حديثه عن السامر، وهو الشكل الذي اعتمد عليه يوسف إدريس في دعوته إلى تأصيل المسرح العربي. ربما يرجع ذلك إلى هاجس السبق، فهو لا يتوانى في التذكير بأنه السبّاق إلى طرح مسألة تأصيل المسرح العربي، والسبّاق أيضا في السعي إلى تحقيق ذلك، يقول: "... فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار- وقد سبق أن نبّهت إلى قيمة ذلك كله منذ نحو ثلث قرن - فإننا يمكننا أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه..."[21]. كما لا يفوته أن يذكر أيضا بأنه سبق أن ألف منذ سنة 1930 مسرحية تتطلّع إلى تحقيق مسرح عربي أصيل، وذلك في معرض حديثه عن بعض العناصر الشعبية من الفنون غير التمثيلية، التي ضمّنها بعض مسرحياته في قوله: "... ففي عام 1930 وكنت يومئذ أعمل في الأرياف، كتبت مسرحية (الزمّار)،[22] مستلهما السامر الريفي، فجعلتُ بطلها من زامري السامر يشتغل فيه بالليل، ويعمل ممرضا بالنهار في عيادة مفتش صحة بالريف، فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقي.. ثم ظهرت بعد ذلك عام 1956 (الصفقة)، وهي محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء في إطار المسرحية، وأن تدور كلها في العراء أو الجرن أو أمام مصطبة... إلى أن كان عام 1962 حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في (يا طالع الشجرة). وكان تساؤلي فيها هو: هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي؟... ".[23]

وينطلق الحكيم في بحثه عن قالبه المسرحي، من ذلك التساؤل الذي طرحه في مستهل مقدمة كتابه الآنف الذكر، وهو:"هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالبا، وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا، وباطن تراثنا ؟... ". [24] وتأتي إجابته على هذا التساؤل سريعة، ومباشرة،

بحيث يقرّ، منذ البداية، بصعوبة هذه المهمة سواء على مستوى التنظير أو على مستوى التطبيق، وبقلة "الجدوى من الوجهة العملية"[25] لدى الكثيرين، لأن القالب المسرحي السائد حاليا هو، في نظره، "حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة...". [26] لكن هذا لم يمنعه أبدا من محاولة البحث، والتنقيب في تراثنا الماضي عن عناصر درامية شعبية مصرية – على وجه الخصوص- تعينه على تشكيل القالب المسرحي المقترح. ويشترط في هذا القالب "أن يكون صالحا لأن يصبّ فيه كل المسرحيات، على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية...".[27] وهو يعلّل ذلك بالقياس على القالب الأوروبي حيث يقول: "فنحن نسمّي القالب الأوروبي أو العالمي قالبا وشكلا، لأنه صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء... وكما نصبّ نحن، منذ القرن الماضي، فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوروبي أو العالمي، فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالبنا العربي، هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم... ".[28]

وإذا انتقلنا إلى العناصر التراثية التي يرتكز عليها قالب الحكيم، نلاحظ أنها لا تتجاوز ثلاثة عناصر أساسية، معروفة في الثقافة الشعبية العربية وهي: "الحكواتي" أو الحاكي، و"المقلداتي" أو المقلد، و"المداح". وقد خصّ الحكيم كل عنصر منها بوظائف معينة ينبغي القيام بها على أحسن وجه، لأن نجاح "القالب المسرحي" مرهون، في نظره، بنجاحها. أما الحكواتي أو الحاكي، فإن مهمته تنحصر، أساسا، في تقديم المسرحية، ونطق بعض الإرشادات المسرحية ووصف الحركة التمثيلية، كما أوكل إليه مهام أخرى، بحيث "... يمكن أن يكون مدير العرض الذي يراقبه ويوجهه علنا أمامنا، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذي يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميز إحداهما عن الأخرى... كما يمكن التوسع في عمل الحاكي فنحمّله مهمة تفسير بعض المعاني والمواقف والأفكار العسيرة، وخاصة في البيئات الشعبية التي قد تحتاج إلى وجود شخص آخر... ".[29] وأما المقلداتي أو المقلد، فإن مهمته تنحصر في أداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور – طبعا- كما يطالب أكثر من ذلك بعدم تقمص أدوار هذه الشخصيات التي يؤديها بمفرده، بل بتقليدها والفرق بين المصطلحين واضح وبيّن. فالممثل – في رأي الحكيم- هو الذي يتقمص الشخصية وليس المقلد.

وأما العنصر الثالث، أي المقلد، "فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت، ويبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت... لأنه موجود بيننا فعلا بشخصيته الحقيقية وملابسه العادية واسمه الحقيقي... "، [30] أي أنه يظل محتفظا طوال الوقت "بشخصيته الحقيقية".[31] وهي مهمة عسيرة - كما هو واضح - وتحتاج من صاحبها إلى الكثير من الموهبة والبراعة. وأما "المداح"، فقد اعتبره الحكيم عنصرا غير مهم في تشكيل قالبه المسرحي في قوله: "قالبنا يقوم أساسا على الحكاواتي والمقلداتي وأحيانا المداح إذا لزم الأمر....".[32] لذلك فقد أوكل إليه مهمة القيام بدور "الجوقة". وبهذا يكون الحكيم قد ركز في قالبه المسرحي المقترح، على ثلاثة ممثلين لا غير، أيا كان عدد الشخصيات التي تتألف منها المسرحية. [33] كما تخلّى في هذا اللون من المسرح على كل مستلزمات العرض المسرحي، من خشبة وديكور، وملابس وغيرها، معتمدا في ذلك على براعة هؤلاء الممثلين الثلاثة (الحكواتي، المقلداتي، المداح)، وقدرتهم على التأثير في الجمهور، يقول في ذلك: "ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا ماكياج ولا ملابس، فكما كان الحاكي

والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان ويحدثون أعمق الآثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة... سنعود به إلى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر..."[34]. كما لا يفوته أن يؤكد أيضا على نقطة هامة، في نظره، وهي أن يحافظ هذا القالب المختار "على أساس فلسفته، التي يختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي: وهي أنه يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل... ".[35]

وبعد عرض نظريته المسرحية، يحاول الحكيم تطبيق هذه النظرية على بعض النماذج التي اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبع،[36] وهي نماذج من التراث العالمي، ليؤكد، بذلك، أن القالب الذي يقترحه، كشكل بديل عن القالب الغربي، قادر على استيعاب مختلف المسرحيات، بما فيها العالمية. ولكن من يمعن النظر في هذا القالب يمكنه أن يلاحظ على الفور، ما يشوبه من قصور، ويكفي أن نشير هنا، إلى مقال للدكتور إبراهيم حمادة بعنوان: "توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي"، [37] أوضح فيه مختلف جوانب القصور التي يعاني منها هذا القالب المسرحي، وعلى مقدمتها جميعا تشكيكه في أصالة العناصر التي انطلق منها الحكيم في بناء قالبه المسرحي، خصوصا عند انتقالها إلى القالب الجديد، كما يتجلى ذلك في قوله: "إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبي الخالص، قد ظهرت في أزياء مستعارة، بل مستخدمة من قبل، فأين إذن الخصائص المحلية الصميمة في هذا القالب المقترح؟. "[38]

وهو ينطلق في ما ذهب إليه مما لاحظه على تلك الشخصيات التراثية الثلاث، وكيف تفقد الكثير من خصوصياتها الأصلية (المواصفات) – كعناصر شعبية محلّية- عندما تنتقل من سياقها التراثي – إذا جاز التعبير- إلى القالب المقترح، بحيث يصبح من العسير إعادتها إلى أصولها الأولى بعد أن تكون قد اكتست سمات جديدة غريبة عنها. فالمداح الذي كان "يتنقل، في أيام الحصاد - بصفة خاصة- بين القرى والكفور، ويقوم بالنقر على الدف، وهو يروي للأهالي - في شكل إنشادي وترتيلي- قصصا منظومة في اللغة العامية عن معجزات الأنبياء، وكرامات الأولياء، وأخبار الصالحين، لما في ذلك من عبر ومواعظ (يعهد إليه الحكيم)... بدور الجوقة في مسرحية (أجاممنون) لأسخيلوس، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب، على تلك المسرحية. ويعني هذا شيئا خطيرا، وهو أن المداح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة، وتقلد وظيفة أخرى مختلفة، يمكن أن يقوم بها الحكواتي إلى جانب تعليقاته المحدودة. فعندما يفقد المداح مهمته الشعبية - التي لا يكون شعبيا إلا بها - لن يصبح عنصرا شعبيا، مدعوا – بصفة رسمية- للاشتراك في تشكيل قالب شعبي صميم، بل سيصبح أي فرد، ما دام قد تجرّد من مهمته الأصلية التي ولد عليها وتميز بها."[39] والمقلداتي الذي عدّه الحكيم العنصر الأساس في قالبه المسرحي، ألا يذكرنا بالممثل الأول الذي جاء به ثيسبس Thispis (550 - 500 ق.م) منذ القرن السادس قبل الميلاد، والذي كان بمثابة النواة الأولى لميلاد ما يسمى بـ "التراجيديا" الإغريقية. لكن المسرح الإغريقي لم يقف عند حدود الممثل "الواحد" كما هو الشأن بالنسبة إلى قالب الحكيم، فقد أخذ يتطوّر تدريجيا، مرة على يد أسخيلوس (525 - 465 ق.م) من خلال إضافته لممثل ثان إلى الممثل الأول الذي جاء به ثيسبس، ومرة أخرى على يد سوفوكليس (497 - 405 ق.م) عندما أضاف بدوره ممثلا آخر. ومنذ ذلك الحين لم يُر فوق الركح الإغريقي أكثر من ثلاثة ممثلين في المشهد الواحد، مهما تعددت شخصيات المسرحية. ومن ثم، تطور القالب اليوناني، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه الغلبة على الأناشيد الجماعية، بل لها المستقبل في الاستقلال والقدرة على تطويع، وحمل المضامين الإنسانية الممكنة. وبهذا فإنه من غير الممكن أن نعتمد في خلق قالب جديد على عناصر شعبية بدائية آيلة إلى الزوال، تماثل قائد الجوقة اليونانية القديم، وممثل ثيسبس الوحيد. ثم نضيف إليهما ممثلة واحدة، وندّعي أننا نبدأ من عناصر شعبية خالصة.

كما أن مسألة عدم التقمص التي اشترطها الحكيم في "المقلداتي" باعتبارها من خصائص الأداء التمثيلي عند العرب في قالبه المسرحي، ليست كذلك في شيء. ذلك أن عدم تقمص الممثلين للشخصيات المسرحية التي يؤدون أدوارها تذكرنا – هي الأخرى- بواحد من أبرز التقنيات [40] التي يعتمدها المسرحي الألماني برتولد بريخت لتحقيق ما أسماه بـ "التغريب"، الذي يعد من بين أهم الركائز التي تقوم عليها نظرية المسرح الملحمي، وهو مبدأ يسعى بريخت من خلاله، إلى تجاوز فكرة الإيهام بالواقع (l'illusion du réel)، التي تعد أحد الأسس التي ينبني عليها المسرح الدرامي التقليدي الكلاسيكي. فهذا النوع من المسرح كان يوهم متفرجيه أن ما يرونه أمامهم فوق خشبة التمثيل، إنما هو حقيقي وواقعي وصادق وليس مجرد تمثيل، أو لعب إلى درجة تدفعهم إلى الاندماج في الشخصيات والأحداث اندماجا تاما. الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى "التطهير النفسي" (Catharsis psychique)، الذي يمثّل الغاية الأساسية للتراجيديا الإغريقية كما أشار إلى ذلك أرسطو في كتابه: "فن الشعر". ولذلك يأتي "التغريب" لكي يزيل عن المتفرج حالة الاغتراب هذه، فيصبح قادرا على اتخاذ المواقف المناسبة إزاء ما يعرض أمامه من قضايا، بما أنه في حالة يقظة عقلية واعية. وإذا كانت معظم الشخصيات التي اعتمدها الحكيم كعناصر تراثية في بناء قالبه، قد كشفت زيف أصالتها فهل بقي بعد ذلك حديث عن قالب عربي أصيل؟.

ولا تقتصر مصادر الحكيم الغربية في ما قدم ضمن قالبه المسرحي، على بريخت فحسب، وإنما تتمثل كذلك في مسألة الاستغناء عن "الخشبة" وعن المستلزمات الفنية. فهو "يتماشى مع بعض الحركات المسرحية الحرة، على حد تعبير إبراهيم حمادة، التي تقوم عروضها المبسّطة في الشوارع والميادين والأفنية والجراجات.. ".[41] ولعل ما ختم به توفيق الحكيم مقدمته النظرية القصيرة، يؤكد مرة أخرى عدم اقتناعه بالقالب الذي دعا إليه، فلقد كتب يقول: "على أني بعد ذلك أريد أن أنبّه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات... بل على النقيض، فإني إلى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته... ".[42] ثم إن الحكيم لم يحاول أن يطبّق هذا القالب المقترح على أية مسرحية من مسرحياته، كما لم يحاول أي كاتب عربي آخر أن يجازف بتطبيقه أيضا. الأمر الذي يقف به عند حدود الأفكار النظرية لا يتعدّاها.

سعد الله ونوس

وتعد محاولة الكاتب السوري سعد الله ونوس – في هذا المجال- واحدة من أبرز الاجتهادات في خلق صيغة مسرحية عربية، ليس فقط من خلال مسرحياته التي أصبحت تشكل بالنسبة للكثيرين، علامة بارزة في مجال الإبداع المسرحي والتي حاول فيها، عموما، استلهام التراث الشعبي، واكتشاف مساحة تفاعل حقيقية بين العرض والجمهور، وإنما أيضا من خلال كتاباته النظرية التي جمعها في كتاب: "بيانات لمسرح عربي جديد"، وهي كتابات تنطلق من الممارسة والحوار لتعالج قضايا المسرح وطبيعتها البنائية والدلالية وأطره الفنية والفكرية.

وتتميز هذه الكتابات، في ما يقول محمد دكروب، في مقدمته الموجزة والهامة للكتاب، بأنها "وليدة تجربة في الممارسة المسرحية، وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأملية التي تخترع (نظريات) للمسرح، وللعمل الفني إجمالا، بعيدا عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأملي، يجعل تلك (النظريات) صالحة لكل زمان ومكان !!."[43] ولأن هذه الكتابات كذلك، فهي "تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل، على الأخص الوضوح، النظري والعملي، الذي هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة

والاختبار."[44] لذلك فلا عجب إذا وجدنا ونوس يؤكد، منذ البداية، على مسألة هامة وأساسية ينبغي، في نظره، ألا تغيب عن ذهن رجل المسرح الذي يسعى إلى تحقيق مسرح عربي متميّز، وهي ضرورة أن ينبع التنظير لهذا المسرح، من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، وأن ينغمس بوعي في الظاهرة المسرحية حتى لا يظل مجرد جهد ذهني قاصر، وغير قادر على استكشاف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركّبة.

ينطلق سعد الله ونوس في نصه التأصيلي الرئيس من طرح مجموعة من المسائل، بدونها لا يمكن – في نظره- تحقيق المسرح المنشود. وتتمثّل هذه المسائل في ما يلي: أولا: تحديد الجمهور الذي نريد أن نتوجه إليه بهذا المسرح. ثانيا: ماذا نريد أن نقول لهذا الجمهور؟ أي الغاية من ممارسة هذا الإبداع المسرحي. وتتعلق المسألة الثالثة بالوسائل التي ينبغي استخدامها لتحقيق التفاعل مع المتفرجين. والمسائل الثلاث مرتبطة ارتباطا وثيقا، كما سنلاحظ بعد التطرق لها وتوضيحها. ينطلق في محاولته التنظيرية من الجمهور، باعتباره العنصر الأساسي الذي لا يمكن للمسرح أن يتم بدونه. ومن ثم فهو – في نظره- "المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح.. وحل إشكالاته..."، [45] إذ لا يمكن التفكير بأي حل لمشكلات المسرح دون الاهتمام بالمتفرجين، لأن عدم الاهتمام بالجمهور، في رأيه، هو السبب وراء استمرار المشكلات، والأزمات في مسرحنا. فبالرغم من كثرة المناقشات والمؤتمرات المسرحية، وما يصدر عنها من قرارات وتوصيات، يظل الجديد في هذا المسرح مجرد ومضات تبرق متقطعة، هنا وهناك، وتظهر في نص أو إخراج أو في ممثل، وفي أحيان نادرة في عرض مسرحي، دون أن تصل إلى خلق تيار أو تكريس اتجاه واضح. ولعل هذا ما يفسّر الخيبة النسبية لمعظم الحلول، والصياغات التي وضعت لهذه المشكلة. وعلى مدى أبعد، لمشكلة انفصال المسرح عن كتلته الاجتماعية.

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح يتميّز عن بقية أشكال النشاط الثقافي، بأنه ظاهرة اجتماعية، فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة دون دراسة الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة إنما ينطوي عن جهل بطبيعة المسرح ودوره. وانطلاق ونوس – في بياناته- من الجمهور إنما ينمّ، في الحقيقة، عن فهم صحيح لطبيعة المسرح كفن، وللدور الذي ينبغي أن يضطلع به في المجتمع، لأن الظاهرة المسرحية في أصلها، وفي أبسط أشكالها، عبارة عن احتفال أو فرجة تقوم – أساسا- على تفاعل طرفين اثنين وهما: متفرج وممثل قد يندغمان معا في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر، ولكن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها. وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية[46].

إن ربط ونوس المسرح – كفن- بالجمهور يرجع في الحقيقة إلى إيمانه بأن المسرح "حدث اجتماعي"[47]، أي أن المسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي ينشأ فيه، وهو بذلك، فن لا يخلو من تعبير عن موقف إزاء ذلك المجتمع بحيث يصبح ".. تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو تطويره – حسب تعبير ونوس- هو القضية الأولى التي ينبغي مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية ومشاكله وصور معاناته.. هو الذي سيحدد لنا بالتالي، الأرض التي نعمل عليها والحدود التي نتحرك فيها، كما أنه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تخفي عتمة الصالة وجوهها وأشكالها وانعكاسات همومها الداخلية على قسماتها." [48] وتأكيد ونوس على تحديد هوية الجمهور الطبقية وصيرورته الاجتماعية والثقافية ومكوناته وهمومه وقضاياه يساعد – في نظره- على تحديد مواقفنا منه، وما نريد توصيله إليه من خلال فهمنا لاحتياجاته ووعينا بقدرات المسرح على إحداث الفعل والتغيير. فاختيار الجمهور وتحديد

ملامحه يعني أن "نتخذ موقفا فكريا واجتماعيا هو... الذي سيملي علينا مضمون أعمالنا والأفكار التي نريد عرضها وإبراز ديناميتها." [49] وعندما يختار رجل المسرح جمهوره فإنه يختار معه مشاكله ومطامحه، وعندئذ لا مفر له من أن يتبنى رأيا في هذه المشاكل والمطامح، وبالتالي يبحث عن الوسيلة الخاصة للتعبير عن هذا الرأي.

بعد توضيح هذه المنطلقات الأساسية العامة، يعمد ونوس إلى تحديد الجمهور الذي سيتوجه إليه بمسرحه المقترح، فيقول: ".. إننا نريد مسرحا للجماهير أي الطبقات الكادحة من الشعب... ". [50] ولكنه يسارع إلى التنبيه بأن المقصود بتحديد الجمهور هنا، هو "معناه العميق لا الادعائي، إذ لا يكفي أن يصرّح المسرحي راكبا موجة الاتجاه العام، بأن الجمهور الذي يتوجه إليه هو الطبقات الكادحة... " [51] حتى يكون الأمر كذلك فعلا، وإنما ينبغي أن يكون ذلك نابعا من اختيار واع، تقوم على أساسه المواقف الفكرية والتوجهات الجمالية، لأن "تحديد الجمهور، على حد قوله، ليس لفظة للاستهلاك، ولا شعارا للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي، بل هو عمل وسلوك، من خلالهما يمكن أن نعرف حقا نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه العاملون في الحقل المسرحي... " [52]. وهذا يتطلّب من المسرحي، دون شك، دراية خاصة بالطبقات التي يتوجّه إليها بعمله، وهو أمر لا يتأتى إلا بتقديم دراسة معمقة للأوضاع الاجتماعية والثقافية لهذه الطبقات حتى "يتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب لا الكليشيهات والصور الجاهزة." [53] وهذه المعرفة التي نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو بتعبير آخر، عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرحية هي "ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومي على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية." [54]

وبعد تحديده للجمهور الذي سيتوجه إليه بمسرحه، ينتقل سعد الله ونوس للحديث عن الغايات المرتقبة من وراء ممارسة المسرح الذي يسعى إلى تحقيقه، وهي غايات ارتبطت، دون شك، بالجمهور الذي حدد انتماءه الاجتماعي سلفا، وقد تجلت هذه الغايات من خلال حديثه عن مواصفات المسرح المنشود في قوله: "المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة...: أن يعلم ويحفّز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينقس عن كربته.. بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقانا وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر.. "، [55] أو قوله أيضا: "ونحن لا نصنع مسرحا لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية، وأننا نعرف المسرح كسوانا... وإذا كانت تلك هي غايتنا الوحيدة، فإنها لا تستحق كل هذا العناء.. إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا." [56] كما تحدث عن "حركة مسرحية... تتعلم من جمهورها كما تعلمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ أن كانت احتفالا... " [57]، وعن تفاعل جدلي "غايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحية تشتمل، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي وتعميق إدراك الناس لمصيرهم المشترك، ولمشاكلهم وقدرهم الاجتماعي"، [58] وعن "تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس نابع من ظروفهم وله فوق ذلك فعالية." [59]

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن الوظيفة الأساسية للمسرح – في نظر ونوس- هي الوظيفة السياسية بالدرجة الأولى، وأن دور رجل المسرح، في ما يبدع، إنما هو دور سياسي قبل كل شيء. ولا يبدو هذا – في رأيه- غريبا عن طبيعة هذا الفن، فلقد "نشأ المسرح – كما يقول- سياسيا ولا يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية

وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع ذلك هو جوهر هذا المسرح، وربما الثقافة في كل زمان ومكان.." [60]. وبهذا، فمن الطبيعي، بل من الضروري، إذا كان الجمهور المقصود هو جمهور الطبقات الكادحة - كما حدد ونوس مسبقا- أن يصبح المسرح أداة تعليم وتحفيز للجماهير، بحيث يعكس مشاكلهم وقضاياهم، ويضيء الجوانب الخفية فيها، وبالتالي يحفزّهم على العمل على تغيير واقعهم الاجتماعي نحو الفضل، وهذه وظيفة المسرح المنشود، والغاية من ممارسته.

وبعد تحديده للجمهور وتركيبه الطبقي والثقافي، وتحديد ما نريد تقديمه لهذا الجمهور، والغاية منه، ينتقل ونوس إلى تحديد مسألة أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها، وهي كيفية الاتصال بالجمهور والأدوات، أو الوسائل التي ينبغي استخدامها لتحقيق تواصل ثري، وتفاعل أكيد مع المتفرجين. لقد حدد سعد الله ونوس العلاقة التي ينبغي على رجل المسرح أن يقيمها مع الجمهور الذي اختاره، وذلك من خلال إلحاحه الشديد على ضرورة التحام رجل المسرح بجمهور الطبقات الكادحة، وقيامه ببحث جاد ويومي لإيجاد وسيلته الخاصة في التعبير المسرحي، من حيث الشكل والأسلوب واللغة، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه إلا من خلال "التجربة العملية الحيّة... والتفاعل اليومي مع الجمهور: مستواه الثقافي، ونمط تفكيره وأنواع استجاباته"، [61] والاستفادة بما لديه من "إرث غني من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية... وتوظيفها بطريقة أجدى من تلك التي يتبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافة على الفلكلور أو يعوضوا نقصا ثقافيا وحضاريا بترميم الفلكلور وتطويره أو يستجيبوا فقط لدواع سطحية في التجديد، وتجريب الأشكال." [62] فونوس – هنا- يؤكد على ضرورة ربط المسرح بتراث الأمة الفني، وتوظيف هذا التراث بصورة سليمة، بحيث يلتحم المضمون ويحقق، بشكل أفضل، وصول هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين من خلال أشكال التعبير الشعبية. كما يحذّر في الوقت ذاته، من محاولة استلهام هذا التراث (الفلكلور) لمجرد "دواع شكلية سطحية." [63]

ويرى سعد الله ونوس – وفي الإطار نفسه- أن على رجل المسرح الذي يسعى إلى تحقيق "مسرح عربي أصيل"، أن يطرح جانبا كل القوالب والصيغ المسرحية الجاهزة، ويخلّص ذهنه من كل التصورات المسبقة عن هذا الفن وممارسته، ويركز اهتمامه بالمشاكل اليومية لجمهور الطبقات الكادحة وقضاياها، وذلك من خلال المعايشة اليومية لهذا الجمهور. وهذا لا يتأتى إلا بانطلاقه "من نقطة شبيهة بالصفر، إننا – يقول ونوس- نترك جانبا الصيغ الجاهزة للمسرح ومدارسه واتجاهاته... لئلا نعود فنسقط في دوامة الحدود التامة والنهائية لعدة اتجاهات، نحن مجبرون على اختيار واحد منها، أو كلها، دون فهم للأرضية التي سنجرب فيها اختيارنا، ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها." [64] ومما سبق يتّضح أن سعد الله ونوس يحذّر رجال المسرح من الوقوع في دائرة التقليد، وهو لا يختلف في ذلك، عن أغلب دعاة التأصيل، ولكن ما يميّز دعوته – هنا- هو أنه لا يحصر التقليد في مجرد الالتقاء مع اتجاهات في المسرح العالمي، ولا يتمثل التقليد – في نظره- في الاختلاف المطلق مع كل مسرح يأتينا من الغرب وإنما يتمثل في اعتناق شكل مسرحي واحد بعينه والانغلاق في قوالبه والخضوع لمقتضياته دون أن يكون لذلك صلة مقنعة بالغايات من ممارسة هذا الفن وبالجمهور الذي يتوجه إليه. لذلك فإن اجتناب التقليد والبعد عنه لا يقتصر – في نظره- على تجاهل هذه الاتجاهات المسرحية الغربية فحسب وإنما ينبغي أن يتم ذلك من خلال معرفتها، والقدرة على التعامل معها تعاملا نقديا بحيث يمكن للحركة المسرحية التي نريد التبشير بها و"بعد أن نحت في البداية الصيغ الجاهزة للمسرح، العودة... إلى هذه الصيغ، واتخاذ موقف نقدي متماسك إزاءها، بحيث لا تبقى كل اتجاهات المسرح العالمي على سنة الله ورسوله، توضع على مستوى واحد وتعامل بنفس طقوس التبجيل المدرسي والانحناء الثقافي." [65] وبهذا تغدو الممارسة الفعلية التي تتجلى في

الارتباط بالجمهور المعني، هي الوسيلة التي تضمن للمبدع عدم الوقوع في التقليد، والسبيل الأنجع لتحقيق الأصالة المنشودة للعمل المسرحي.

وبهذا يكون من الطبيعي، ألا يخضع المسرحيون المتطلعون إلى تحقيق "مسرح عربي أصيل" لذلك المفهوم التقليدي، والسائد عن المسرح حين كان ينظر إليه على أنه "سلسلة من العمليات المتتابعة. كاتب يؤلف النص في بيته، ومخرج ينتقي الناس ثم يدرب الممثلين على أدائه، وممثل يحفظ الدور ويؤديه، ورسام ينعزل في زاوية لتصميم الديكورات وموسيقار يضع الألحان إن كانت هناك ألحان، ومصمم أزياء يرسم تصاميم الأزياء، ثم بعدئذ تتراكم هذه العمليات التي تم كل منها بصورة فردية أو من خلال حوارات ثنائية في أحسن الأحوال، وينشأ من تراكمها العرض المسرحي" [66]؛ لأن الالتزام بهذا المفهوم "السطحي" والعاجز عن تفجير طاقة المسرح و"قواه السحرية" بعبارة آرتو سيؤدي حتما إلى نتاجات باهتة وعديمة الجدوى، وهذا سيوقعنا – حتما- في دائرة التقليد بينما التأصيل – كما هو معروف - تجاوز للتقليدي السائد، وسعي في الوقت ذاته، لتقديم البديل.

والبديل الذي يقترحه سعد الله ونوس – في هذا الصدد- يتمثل في تقديم مفهوم عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف اختلافا جذريا عن المفهوم التقليدي السائد. والعمل الجماعي – في نظر ونوس- ليس مجرد لملمة لجهود فردية، لأن لفظ "جماعي" هنا متعدد الأوجه، ويمكن أن يصبح ضد المسرح البديل (المنشود) إذا فُهم العمل الجماعي على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء، متضادة الرؤى، يكون عملها مجرد تراكم، أو تجاوز لفنانين مختلفي المنازع، متناحري الرؤى، متصارعين على مستوى الموقف الطبقي. وبعبارة أخرى، فإن هذا المسرح يحتاج إلى مجموعة من الفنانين الذين تتضافر جهودهم جميعا في عمل يومي متواصل. إنه بعبارة ونوس "تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلق مشترك، ومتدرج، له تماسك وغنى وهوية الجماعة"، [67] لذلك فإن ونوس يشبّه هذا العمل الجماعي "بكيمياء متفاعلة، تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها، تتبدل وتبدل، تتحور وتحور. كل ذلك في عملية متوترة مشحونة تفضي في النهاية إلى تركيب حار ومدهش." [68] وهو بتأكيده على الصبغة الجمالية التي تطبع سلوك هؤلاء المبدعين والعاملين في الحقل المسرحي لا يقصد، بذلك، تذويب عمل الأفراد داخل الجماعة أو طمسه، ولا محو الاختصاصات في الممارسة المسرحية، وإنما يهدف من وراء ذلك إلى تحقيق أقصى درجات التفاعل بين كل هؤلاء الأفراد، الذين يقومون بهذا العمل المسرحي. وذلك من خلال تفجير ما لديهم من طاقات كامنة لإعطاء أقصى ما يستطيعون، والتخلص من فردياتهم الضيقة.

وبهذا يصبح المقصود بالعمل الجماعي – هنا- هو العمل المتواصل لمجموعة من الفنانين الذين يتوفرون على جملة من الصفات، تجمع بينهم في الرؤية والهدف، ويسعون دائما للبحث عما هو جديد، ومحاولة تجريبه، أو تطويعه في أعمالهم. وهذا ما عبّر عنه ونوس عندما وصف هذا العمل بأنه "انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة" [69]، يقوم بها عدة أفراد داخل المجموعة، وهم الكاتب والمخرج والممثل ومصمم الديكور، وغيرهم من الفنانين الآخرين. شريطة ألا يعمل كل واحد من هؤلاء بمفرده، أو بمعزل عن الآخرين، بل يعمل داخل الجماعة ومعها، في نوع من التفاعل المتبادل، والمتواصل الذي يشكّل حوارا في اتجاهين، يشير إليهما ونوس: بحوار داخل الجماعة الفنية ذاتها، يوضح أفكارها ويثريها ويعمقها، ويصمم العمل ويبنيه، وحوار خارجها، يقوم بينها وبين المتفرجين أو الجمهور الذي يتوجهون إليه. والحواران لابد أن يسيرا معا. وأن يعكس أحدهما الآخر في علاقة جدلية هي التي تحقق، حسبه، ازدهار المسرح وإيجابيته.[70]

وفي هذا الإطار، لابد لهذا المسرح السياسي - في جوهره- والذي سيدعوه سعد الله ونوس بعد ذلك، بـ "مسرح التسييس"، أن يكون أداة لتنوير الجماهير وتوعيتها بحقيقة الواقع المعيش، وتحفيزها لتغيير هذا الواقع نحو الأفضل. حتى وإن كان ونوس يقر بما ذهب إليه بريخت حين يقول: "لا يستطيع المسرح أن يقوم بثورة، كما أنه لا يستطيع أن يبدل بنيان مجتمع" [71]. ولكن يبقى مع ذلك "للمسرح دوره – في نظر الكاتب- وهو في الفترات التي يسود فيها الكبت أو اللاتسييس المنظم، يمكن أن يكون تعويضا باهرا، فهو من خلال جماعيته، وعمله اليومي، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع الناس إنما يعطي الوهم بنشاط أو عمل سياسي. ولا يستطيع المرء إلا أن يشعر بقوة عظيمة إذ يستطيع أن يهز ولو جزئيا جدار (التسييس) المعدني"[72]. ولكن لا يفوت ونوس - هنا- أن يحذّر من المخاطر التي تترصد الحركة المسرحية عند قيامها بهذا الدور "التسييسي". لأن "المهم في كل ذلك هو – على حد تعبير ونوس- أن ندرك جوهريا الصفة المركبة والصعبة لدور المسرح.. فهو مزدوج. التوازن فيه دقيق وحسّاس للغاية... وإذا لم يكتشف المسرح الحقيقة، أو أخطأ في تحليل الأوضاع، ينقلب أداة جهل وتضليل"، [73] وإن لم يعرف "كيف يبني عمله، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقن المتفرج، ويحفزه إلى العمل، يتحول إلى أداة تفريغ، تطهّر المتفرجين من عوامل النقمة أو الغضب، أو القلق.. وتزيد من قوة احتمالهم لمأساتهم.. وفي النهاية تخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخا ومتانة."[74]

ومن خلال ما سبق نلاحظ أن لسعد الله ونوس نظرة خاصة حول مسألة تأصيل المسرح العربي، تختلف عما رأينا – مثلا- في النصوص التأصيلية السابقة، ويتمثل هذا الاختلاف – أساسا- في عدم تأكيده على عامل العراقة الذي شكّل بالنسبة إلى غيره من المسرحيين الداعين إلى البحث عن مسرح عربي أصيل، هاجسا مؤرقا، فلم نعثر في نصه التأصيلي الرئيس – مثلا- عن ذلك الاهتمام الخاص، والذي يتكرّر في أغلب النصوص التأصيلية الأخرى، بالبحث والتنقيب عما يمكن أن يكون جذورا للممارسة العربية لفن المسرح الذي يجمع المسرحيون على أنه فن دخيل، ووافد على الثقافة العربية. وعلى العكس من ذلك، لاحظنا أنه يدرج الممارسة المسرحية، بناء على ما حدده من منطلقات منذ البداية، ضمن صيرورة تاريخية تعطي لتلك الممارسة معناها وتحدد لها وظيفتها.

وعلى هذا، فإن المجال الذي حدده سعد الله ونوس للبحث عن المسرح الذي يريد أن يؤسّس له، لم يكن في التراث وما عرفه من أشكال الفرجة والسرد العربيين على نحو ما رأينا – مثلا- عند سابقيه، وإنما يعود بنا إلى الفترة الأولى من تاريخ المسرح العربي، فترة الرواد الأول، ويدعو إلى ضرورة التركيز على تجربتهم-(مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع ومن تبعهم...)- ومحاولة الاستفادة منها باعتبارها "البداية الصحية للمسرح العربي." [75] وهو ينطلق في ذلك مما تميزت به هذه التجربة الوليدة التي تستحق الاهتمام والدراسة. ولعل الميزة الأساسية لها هي "حس الرواد، العميق بالجمهور"، [76] وطريقة تعاملهم مع الصيغ المسرحية الأوروبية التي كانت نقطة انطلاقهم لإنشاء مسرح عربي؛ فهم لم يحترموا تلك الصيغ ولم يحفظوا لها أية "قدسية مدرسية" [77]، بل تعاملوا معها دون ارتباك و"أخضعوها بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله."[78] بالإضافة إلى "الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها."[79] فقد تناول الرواد هذه المسرحيات بجرأة، وكيّفوها لمتطلبات الثقافة العربية، الأمر الذي جعلها تُقابل بالاستحسان، وتلقى التجاوب لدى جمهور المتفرجين.

وتتجلى أهمية هذه التجربة أكثر عندما تصبح – في نظر ونوس- بمثابة نقطة الانطلاق التي ينبغي على المسرحيين المعاصرين العودة إليها إذا ما أرادوا حقا تحقيق مسرح عربي ذي هوية متميزة. وفي ذلك

يقول: "وفي رأيي أننا نفتقر كثيرا للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيدا حتى نكشف إلى أي حد كانت تلك البدايات طافحة بالصحة، وإلى أي حد كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتمتد في صفوفهم.. "[80]

وهكذا يتضح بجلاء أن ونوس يخالف ما ذهب إليه بعض نقاد المسرح ومؤرخيه من آراء، في الحكم على أعمال الرواد وجهودهم في سبيل تجذير فن المسرح، وهي آراء يذهب أصحابها، عموما، إلى التقليل من قيمة هذه الجهود، واتهام أصحابها بعدم الدراية بهذا الفن وقواعده "الصحيحة". وهم ينطلقون في ذلك من معايير أدبية تتعلق بالنص، ولا علاقة لها بالعرض، في حين أن اهتمام الرواد كان منصبا على العرض وكيفية نجاحه. وهذا ما أكده ونوس في قوله: "ما يثير في تجارب أولئك الرواد،... هو أن وسائلهم لكي يجعلوا من عروضهم أحداثا مقلقة لم تكن هي النص وما ينطوي عليه من نقد للقيم السائدة، والأوضاع المخزية، بل أبعد وأعم من ذلك، كان العرض ذاته هو الحدث المقلق... ".[81] ولهذا لم يتفطن أولئك المؤرخين والنقاد إلى القيمة المسرحية لأعمال الرواد الفنية، والمتمثلة حسب ونوس، في قدرة هؤلاء على خلق الجو المسرحي في أعمالهم تلك، رغم ثقافتهم البسيطة، وفي إحداث حالة من التمسرح التي عادة ما تنشأ عن التفاعل العفوي بين الفنانين وجمهورهم، وفي خلق جو من "الألفة" و"الحميمية"، الذي يدور فيه العرض ويجعل تبني هذا الأخير من قبل الجمهور أمرا سهلا.[82] وثمة عنصر آخر لا يقل أهمية عن سابقه، في نظر ونوس، ينبغي أن يستفيد منه المسرحيون المعاصرون (العرب) الاستفادة منه، ويتمثل في إدراك "الرواد الأوائل... أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها للاندراج في بيئتهم، والتكيف مع واقعهم، ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها، وبجرأة تذكر بجرأة بريخت إزاء التراث الكلاسيكي وأعدوها بحيث تصبح وكأنها نصوص محلية تعالج مشاكل محلية يحسها المتفرج كل يوم في حياته العامة.. ".[83]

وخلاصة هذا العرض لبعض محاولات التأصيل من خلال إيجاد شكل مسرحي عربي، أن ما قدمته هذه الدعوات في مجال التنظير يفوق بكثير ما أنجزته على مستوى الإبداع، أو التطبيق. فمن يتأمل أعمال هؤلاء المسرحيين الداعين إلى تحقيق هذا الشكل المنشود، لا يكاد يجد صدى له في الأعمال اللاحقة لهؤلاء. فضلا عن أن يصبح ما استحدث، بمثابة النموذج القابل للاحتذاء. فقد ظلت مسرحية "الفرافير" التطبيق الوحيد للدعوة التي حمل لواءها يوسف إدريس. أما عن "المسرح المركز" الذي دعا إليه توفيق الحكيم في قالبه المسرحي، فإن صاحبه نفسه لم يسع إلى تطبيقه في أعماله المسرحية السابقة، كما أنه لم يكتب على منواله في ما لحق من أعماله. وفي هذا ما يؤكد أن ما نظّرت له هذه الدعوات، لم يستطع أن يتجسد في الواقع المسرحي العربي. كما لا تفوتنا الإشارة، هنا، إلى أن أصحاب هذه المحاولات لم يتمكنوا، أيضا، من التخلص من تأثير المسرح الغربي. ثم أن التنظير، كما هو معروف، لا يكون سابقا للإبداعات الأدبية والفنية، وإنما يتبعها، إذ لا بد من توفر تراكم كمي ونوعي على مستوى النتاجات الإبداعية. ثم يأتي النقد في مرحلة لاحقة لكي يرصد القوانين التي تحكم هذه النتاجات. ثم يتطور هذا النقد إلى التنظير الذي يهتم بالعموميات المشتركة بين الأعمال الأدبية، أو الفنية عبر الأزمان.

---

[1] - فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص 166.
[2] - عبد الله شقرون، مجلة الفكر (التونسية)، عدد جوان 1972، ص 24.
[3] - يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، الوطن العربي، الكويت، 1974، ص 475.
[4] - المرجع السابق، ص 493.
[5] - من بين هذه البيانات نذكر:
- بيانات لمسرح عربي جديد، لسعد الله ونوس، نشرت لأول مرة في مجلة: "المعرفة" (السورية) في عددها 104، أكتوبر 1970. وهي تقع بين الصفحات (5- 35).
- بيانات المسرح الاحتفالي:

- البيان الأول: نشر بمجلة: "فنون" (المغربية)، مارس1979، يقع بين الصفحات (141- 147).
- البيان الثاني: نشر بمجلة: "البيان" (الكويتية)، جويلية1980، يقع بين الصفحات (108- 139).
- البيان الثالث: نشر بالمجلة نفسها سنة1981، يقع بين الصفحات (121- 154).

- بيان مسرح الحكواتي، لروجيه عساف، نشر بمجلة: الحياة المسرحية (السورية)، صيف1979، ص (121- 123).

[6] - نشرت هذه المقالات في البداية في مجلة "الكاتب" (المصرية) تباعا، في جانفي، فيفري، مارس 1964، ثم أعيد نشرها تذييلا لكتابه: "نحو مسرح عربي (الأعمال الكاملة للكاتب) تحت عنوان: "نحو مسرح مصري"، الوطن العربي، الكويت، 1974، ص (465- 495).

[7] - نحو مسرح مصري، ينظر: نحو مسرح عربي، ص 493.

[8] - يعرّف يوسف إدريس "السامر" كما يلي: "والسامر حفل مسرحي يُقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد، ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغنّي... وروايات السامر التي يسمونها الفصل، ليست رواية واحدة، وإنما هي عدة فصولات بعضها يعمد إلى الإضحاك، وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ (وفنية هذا المسرح على حقيقته لا تتجلى إلا في الروايات المضحكة. ليس للروايات نصوص مكتوبة وإنما لها نصوص أو مواضيع متوارثة يتفق الممثلون في بداية الفصل في همسات سريعة على الخطة العامة". ينظر، المرجع السابق، ص484. (والأقواس في نص التعريف من طرف الكاتب).

[9] - لقد عُرضت هذه المسرحية أول مرة في عام 1964، أخرجها كرم مطاوع على المسرح القومي. ثم صدرت عن مجلة "المسرح" (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" في عددها 10، من شهر مارس 1966. أما تاريخ كتابتها، فيعود إلى سنة 1963.

[10] - يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، (سبق التعريف به)، ص 485.

[11] - كوميديا ديللارتي (Commedia dell'arte): هي نوع من الأداء التمثيلي الهزلي، يقوم نصه – إلى حد كبير- على ارتجال مجموعة من الممثلين المحترفين. وتعود في أصولها إلى الألعاب الشعبية الرومانية، وملاهي بلاوتوس وتيرانس. وهي تقوم على تخطيطة قصصية يعرف اللاعبون مسبقا أحداثها الأساسية، ويعتمد أداء الممثلين على الارتجال، واستخدام الأقنعة. ينظر إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 260- 261.

[13] - حياة جاسم، من قضايا المسرح العربي المعاصر، المسرح بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة "العربي" (الكويت)، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988، ص 179. ولمزيد من التفصيل حول مصادرها الغربية، يمكن العودة إلى الدراسة التي قدمها علي الراعي لمسرحية "الفرافير" في كتابه: "المسرح في الوطن العربي" (سبق التعريف به)، ص 110 وما بعدها. وكذا الدراسة التي قدمها الدكتور لويس عوض بعنوان: "فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك" في كتابه: "الثورة والأدب" (سبق التعريف به)، تقع ما بين الصفحتين (284- 298). والدراسة التحليلية التي قدمها عصام الدين أبو العلا "للفرافير" في كتابه: "المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني"، (سبق التعريف به)، تقع ما بين الصفحتين (93-110).

[14] - لم نعرف ليوسف إدريس، بعد "الفرافير" مسرحية أخرى في قالب السامر، ولكن لا تفوتنا الإشارة، هنا، إلى المسرحية الوحيدة التي كتبت بعد "الفرافير"، وأعني بها "الليالي الحصاد" للكاتب المسرحي المصري محمود دياب، والتي جاءت بمثابة استجابة لدعوة يوسف إدريس إلى شكل السامر كما أشار إلى ذلك هو نفسه. ينظر الحديث الذي أجراه معه نبيل فرج، ص35.

[15] - عبد الكريم برشيد، الاحتفال والتراث وإشكالية الهوية، مجلة "الموقف الأدبي" (السورية)، ع ع227- 228، آذار ونيسان 1990، ص17.

[16] - محمود دياب، حديث مع محمود دياب، أجراه نبيل فرج، مجلة: "الحياة المسرحية" (السورية)، العدد (22- 23)، سنة 1984، ص 35.

[17] - مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، ص 94.

[18] - جلال العشري، المسرح أبو الفنون، (د.ط)، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1971)، ص 265.

[19] - توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، (د.ط)، (القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت)، ص 12.

[20] - المرجع نفسه، ص 13-14.

[21] - المرجع نفسه، ص 14.

[22] - ظهرت مسرحية "الزمّار" في عام 1932 ونشرها الحكيم في كتابه الجامع "مسرح المجتمع"، (د.ط)، المطبعة النموذجية، (د.ت)، وتقع بين الصفحتين (663- 690).

[23] - قالبنا المسرحي، ص11- 12.

[24] - المرجع نفسه، ص 12- 13.

[25] - المرجع نفسه، ص 13.

[26] - المرجع نفسه، ص 13.

[27] - المرجع نفسه، ص 14.

[28] - المرجع نفسه، ص 14- 15.

[29] - المرجع نفسه، ص 19.

[30] - قالبنا المسرحي، ص 18.

[31] - المرجع نفسه، ص 17.

[32] - المرجع نفسه، ص 15.

[33] - لقد أضاف الحكيم، المقلداتية أو المقلدة لتقوم بالأدوار النسائية.

[34] - قالبنا المسرحي، ص 15.

[35] - المرجع نفسه، ص 19.

[36] - والمسرحيات هي: "أجاممنون" لأسخيلوس، ترجمة: لويس عوض، و"هملت" لشكسبير، ترجمة: خليل مطران، و"دون جوان" لموليير، ترجمة: إدوارد ميخائيل، و"بيرجنت" لـ "إبسن"، ترجمة: علي الراعي، و"بستان الكرز" لتشيكوف، ترجمة: سهيل إدريس، و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لـ "بيراندييلو"، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، و"هبط الملاك في بابل" لـ "دورنمات"، ترجمة: أنيس منصور.

[37] - د. إبراهيم حمادة، "توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة: فصول، (المصرية)، المجلد الثاني، العدد (3)، أبريل، مايو، يونيه 1982.

[38] - إبراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص (61).

[39] - المرجع نفسه، ص 61.

[40] - هناك بعض التقنيات التي يعتمد عليها بريخت لإحداث "التغريب" مثل: الأداء الخاص للممثل، والقيام بتركيب ووضع قطع الديكور على مرأى من المتفرجين، وارتداء الملابس أيضا أمام النظارة لكسر الإيهام، وخروج الممثلين من بين المتفرجين وصعودهم إلى الخشبة، وتقديم الأغاني...

[41] - ابراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص 62.
[42] - قالبنا المسرحي، ص 210.
[43] - محمد دكروب، مقدمة "بيانات لمسرح عربي جديد"، ص 7.
[44] - المرجع نفسه، ص 7.
[45] - المرجع نفسه، ص 18.
[46] - بيانات لمسرح عربي جديد، ص 20.
[47] - المرجع نفسه، ص 19.
[48] - المرجع نفسه، ص 21.
[49] - المرجع نفسه، ص 22.
[50] - المرجع نفسه، ص 25.
[51] - المرجع نفسه، ص 23.
[52] - المرجع نفسه، ص 23.
[53] - المرجع نفسه، ص 25.
[54] - المرجع نفسه، ص 25.
[55] - المرجع نفسه، ص 40.
[56] - المرجع نفسه، ص 25- 26.
[57] - المرجع نفسه، ص 29.
[58] - المرجع نفسه، ص 25.
[59] - المرجع نفسه، ص 26.
[60] - المرجع نفسه، ص 39.
[61] - المرجع نفسه، ص 28.
[62] - المرجع نفسه، ص 28.
[63] - المرجع نفسه، ص 28.
[64] - المرجع نفسه، ص 24- 25.
[65] - المرجع نفسه، ص 26- 27.
[66] - المرجع نفسه، ص 36.
[67] - المرجع نفسه، ص 36.
[68] - المرجع نفسه، ص 36.
[69] - المرجع نفسه، ص 37.
[70] - المرجع نفسه، ص 37.
[71] - المرجع نفسه، ص 40.
[72] - المرجع نفسه، ص 40.
[73] - المرجع نفسه، ص 40- 41.
[74] - المرجع نفسه، ص 41.
[75] - المرجع نفسه، ص 29.
[76] - المرجع نفسه، ص 29.
[77] - المرجع نفسه، ص 30.
[78] - بيانات لمسرح عربي جديد، ص 30.
[79] - المرجع نفسه، ص 31.
[80] - المرجع نفسه، ص 30.
[81] - المرجع نفسه، ص 34.
[82] - بيانات لمسرح عربي جديد، ص 34.
[83] - المرجع نفسه، ص 31.

مراجع البحث

- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، (د.ط)، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت.
- حياة جاسم، من قضايا المسرح العربي المعاصر، المسرح بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، (الكويت)، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988.
- جلال العشري، المسرح أبو الفنون، (د.ط)، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1971.
- - يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، الوطن العربي، الكويت، 1974.

الدوريات :

- "البيان" (الكويتية)، ع جويلية 1980 .
- "الحياة المسرحية" (السورية)، العدد (22- 23)، سنة 1984،
- الفكر (التونسية)، عدد جوان 1972.
- "المسرح" (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" ع 10، مارس 1966.
- "المعرفة" (السورية) ع 104، أكتوبر 1970.

- "الموقف الأدبي" (السورية)، ع ع227- 228، آذار ونيسان 1990
- فصول، (المصرية)، المجلد الثاني، العدد (3)، أبريل، مايو، يونيه 1982.
- "فنون" (المغربية)، مارس1979