"الآداب" تستفتي :

وسائل النهوض بالمسرح العربي

جواب الاستاذ نسيب الاختيار (سوريا)

تعالج مجلة «الآداب» الغراء ، بين الفينة والفينة ، مواضيع على جانب عظيم من الاهمية ، لها صلتها المباشرة بآدابنا وفنوننا وموسيقانا ، فتوجه الى الادباء والفنانين والموسيقيين اسئلة على صورة استفتاء حول الطرق المجدية الناجعة التي من شأنها النهوض بمقومات حياتنا الادبية والفنيةوالموسيقية ، وفي عداد هذه الاسئلة التي طرحتها اليوم هذه المجلة على بساط البحث موضوع :

«ما هي الوسائل الناجعة للنهوض بالمسرح العربي ؟» .

ان هذا السؤال يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الاسئلة التي تدور على السنة ابناء الوطن العربي ، في مثل هذه الحقبة من الزمن ، حيث دخل الوطن العربي مرحلة تاريخيه جديدة ، تتطلب منه نظرة جديدة للادب والفن والموسيقى تتجاوب مع تطوره التاريخي . فلم يعد الادب اذباً يرجى لذاته وينشد لنفسه ، ولا متعة معنوية ولذة شخصية ، بل غدا ادباً يصور كما يعبر عن واقع المجتمع العربي وعالم احياءهذا المجتمع. وعلى ضوء هذه النظرة سأتحدث عن ناحيةمن نواحي السؤال الذي وجهته مجلة الآداب الى نفر من الأدباء والفنانين ، وهذه الناحية هي قصة المسرح العربي ، على اعتبار ان القصة هي الصق صور الادب بالمجتمع اما الاخراج واما التمثيل ، فلا خبرة لي بامرهما ولا معرفة .

يلعب المسرح دوراً هاماً في حياة الشعب ، وخاصة في حياة الشعب الذي غلبت الامية عليه اذ يشاهد ما لاسبيل الى مطالعته في القصص والروايات والحكايات ، ومثل هذا الدور لا يؤدي رسالته على اكمل وجه اذا لم يصور المسرح تصويراً واقعياً ، ويعبر تعبيراً صادقاً عن دنيا الشعب ، بحيث يجد الشعب فيما يعرض عليه ويمثل امامه ، حياته الحقة في تفاصيلها واجزائها ، وشكلها ومحتواها . وتحقيق مثل هذه الغاية مرهون الى حد بعيد بموضوع القصة المسرحية ، فالقاص المسرحي هو الذي يفتح ويغلق حديقة المسرح في وجه الشعب ، فاذا آثر القاص المسرحي الخاص على العام ، اعرض الشعب عن المسرح وصدف عنه ، لانه لم يجد فيه وسطه ، حياته ودنياه ، فينطوي المسرح على فئة معينة من الناس ، فئة الترف الفكري التي لا هم لها ولا هدف الا تثقيف نفسها ثقافة فردية مجنحة لا تتصل بكثير ولا قليل بحياة الناس ، فتظهر على خشبة المسرح القصص الرمزية والسيريالية والطبيعية والمادية الآلية وما اليها من ضروب المذاهب الادبية التي ولدت ونشأت لتعيش في عزلة عن المجتمع ولتحول دون ما ينشده الادب من هدف مشترك واحد .

اما القاص المسرحي الذي يعبر في قصته عن العام ، فان الشعب لا يجد نفسه غريباً عن مسرحية ، بل في صميم موضوع هذه المسرحية ، فيقبل عليها ويدلف اليها ، ومثل هذا الابداع ليس يسيراً كل اليسر ولا سهلا كل السهولة ، ذلك لأن القاص المسرحي الذي يتولى مهمة عرض حياة الشعب عرضاً واقعياً صادقاً على خشبةالمسرح ، لابد له من الاحاطة إحاطةتامة بحقائق المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، ولابد له من فهم مجتمعه على مختلف طبقاته فهما عميقاً شاملا ، وعلاقة هذه الطبقات ببعضها بعضاً ، والظروف الموضوعية التي تحدد تفكير وشعور الناس ، فهو اذ يكتب قصته المسرحية لا يعبر ولا يصور فحسب ، بل يحس ويشعر ايضاً ، يحس احساس الشعب ويشعر شعوره ويجعل من حياته مادة قصته .

اذا كان الشعب مادة اصيلة من مواد القصة ، مسرحية كانت ام غير مسرحية ، فهناك مجالات اخرى للقصاص المسرحي ، وهذه المجالات هي التاريخ ومبدعات الشعوب الاخرى . ففي التاريخ صفحات تدفع المجتمع الى الامام وتساهم في تطوره المبدع ، فالبطولات الوطنية والتقاليد الحسنة والعادات الطيبة ، ثروة ادبية في التاريخ الوطني . وفي مبدعات الشعوب الاخرى ، قصص تصور الشخصية النموذجية لحياة الانسانية ، وتعبر عن حياة الانسان الذي يحمل في اطواء ذاته ، شخصية عالمية . فمن حياة الشعب وماضيه ، ومبدعات الشعوب وتاريخها ، يجد القاص المسرحي منهلا خصباً لمحتوى قصته . اما اسلوب هذا المحتوى فلن يؤدي الغاية المنشودة من القصة المسرحية الا اذا كان بسيطاً بعيداً عن الاسلوب الشكلي الموزاييكي الذي يحط من قدر الجمال الانساني ، والاسلوب الطبيعي الذي يهبط بالابداع الى المستوى التقليدي ، وهذه البساطة في التصوير والتعبير ، ليست بساطة عايبة ، وانما هي بساطة الجمال ذاته ، بساطة الشكل في اعلى مستواه الفني ، حيث لا ابهام ولا غموض ولا رموز ولا طلاسم ، ولا بهرجة فارغة جوفاء ، وزينة سطحية مصطنعة .

وجهت « الآداب » الى عدد من المهتمين بشؤون المسرح في البلاد العربية السؤال التالي :

« ماهي ، في رأيكم ، انجع الوسائل للنهوض بالمسرح العربي ؟»

فتلقت الأجوبة المنشورة على هذه الصفحات :

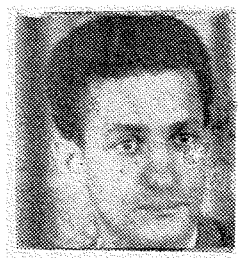
٢

والقاص المسرحي اذ ينحو هذا المنحى في الابداع لا بد له من تحويل مجرى فكره ، تحويلا جذرياً ، من العقلية القديمة الى العقلية الجديدة ، من النظريات الخيالية الى النظريات العملية ، من التصور المثالي الى الابداع الواقعي ، لابد له من معركة يشنها على نفسه ، ليتحرر وينطلق ، وان اعظم عمل ابداعي الحياة ، هو تحقيقنا لانفسنا تحقيقاً اجتماعياً واقعياً ، فمن مستوى مجتمعنا الحالي ، يخلق بنا ان نمضي لنشق هذا المجتمع طريقه الافضل ، فلا نحيا في عقلية بائدة ، تريد ان تجعل من الماضي حاضراً ابدياً لا يتجاوب مع التطور التاريخي للانسانية ، ولا نحيا في عقلية تصورية (ايتوبية) للمستقبل لا تسير مع التطور التاريخي الواقعي للانسانية .

ونحن حينما نكتب قصصنا المسرحية على هذا المنوال ، نكون قد حققنا جانباً من جوانب وسائل النهوض بالمسرح العربي .

جواب الاستاذ عبد الفتاح البارودي (مصر)

النهوض بالمسرح العربي ؟! وهل لدينا مسرح عربي حتى نبحث في وسائل النهوض به ؟ لست واهماً ، فأنا وأنت نرى دوراً للمسارح ان تكن ضئيلة العدد فانها موجودة فعلا . . وأنا وأنت نسمع محاورات بين الممثلين كأنهم يمثلون فعلا . . ونقرأ مسرحيات عربية ونقداً ومناقشات. نقرأ ذلك ونفهمه لأنه مكتوب باللغة العربية فعلا ، ورغم ذلك كله لا أجد – أنا – في كل ذلك مسرحاً عربياً على الاطلاق ! ولست متشائماً ، فالأمر لايحتمل التشاؤم أو التفاؤل ، كل ماهنالك أنني لاأستطيع أن أقول عن غير الموجود أنه موجود. صحيح أن المسرح تركيب فني يجوز أن يوجد في مصر والشام وبلاد سيام ولكنه في رأيي لم يوجد بعد في البيئة العربية ، وأولى بنا أن نبحث في كيفية ايجاده من أن نبحث في كيفية انهاضه . هذه النقطة بالذات في غاية الدقة ، فبديهي ان غريزة المحاكاة – وهي أصل المسرح – غريزة فطرية عامة لا يتميز بها شعب دون آخر ، بل تجلت منذ القدم في انفعالات الانسان الأولى . وخبراء المسرح الغربي يقولون ان الاحساس التراجيدي عند اسكيلوس الإغريقي هو في جوهره نفس الإحساس عند كل مؤلف تراجيدي ، وروح الكوميديا عند أول كوميدي تتفجر من نفس الينبوع الذي تتفجر منه عند آخر كوميدي ، ومع هذا فإن مؤلفينا طوال العصور لم تتبلور لديهم غريزة المحاكاة في قالب فني – أي مسرحي – ولم "يستطيعوا الإحساس الدرامي لا في تراجيديا ولا في كوميديا ...



لماذا ؟ هذا هو السؤال.

ونحن لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال ، بل هذا اللغز ، إلا بالمقارنة المستنيرة ، فنحن مثلا لا نستطيع ان نقارن ما نسميه مسرحنا العربي بالمسرح الإغريقي ، لأن دراما الإغريق نبتت نباتاً طبيعياً. وهذه ظاهرة لم تتكرر في أي بيئة أخرى ، وانما تستقيم المقارنة بالمسرح الأوروبي لأنه مسرح مستنبت ، وهذا الاستنبات ظاهرة نريد أن نكررها في بيئتنا اذا سلمنا بانعدام وجود المسرح العربي ، أو على الأقل نريد أن نطورها إذا كنا نرى أن هذه القوالب التي نشاهدها تعتبر شيئاً يتصل بالمسرح على نحو ما .

ولكي تؤدي بنا المقارنة الى حل اللغز ، يجب أن نواجه اللغز ذاته ، وسنجد أن جميع المسارح الأوروبية متشابهة في الأشكال والقوالب التي تشكلت داخلها والمراحل الأساسية التي مرت بها والعصور التي أرخت هذه المراحل .. سنجد – بكل بساطة – انها نشأت في احضان الدين واستمدت موضوعاتها من موضوعاته ثم تطور المضمون الديني الى مضمون دنيوي شيئاً فشيئاً حتى انفصل عن الكنيسة نهائياً ، وبكل بساطة أيضاً نسأل : لماذا لم يحدث هذا عندنا ؟ هل اختلاف الدين هو السبب ؟ قد يخيل الينا ان الدين المسيحي مشحون بمعطيات الانفعال الفني ، بمعنى أن تاريخ السيد المسيح يوحي لمن يحاول تجسيد أحداثه أن يصنع دراما ، إن هذا هو ما حدث في أوروبا فعلا ، ولكن لماذا لم يحدث في الشرق العربي وهو مهد السيد المسيح ؟! هنا ندخل في اللغز ذاته لأننا نمسك بواقعة محددة لا سبيل الى الإفلات منها ، فإن رجال الدين في الشرق وفي الغرب عبروا عن قصة المسيح تعبيراً رمزياً في الكنائس ، ثم ما كادت تمضي تسعة قرون حتى اختلف الشرقيون عن الغربيين اختلافاً جوهرياً في وسائل التعبير ، بقي الشرقيون حيث هم ، ولا يزالون كذلك ، بينما اضاف الغربيون نصوصاً وفواصل (Tropes) الى الموسيقى الكنسية ، وأخذوا يعرضونها في شكل حوار ، كالعرض الذي يمثل مجيء المريمات الثلاث الى قبر المسيح حيث يدور مثل هذا الحوار :

– عمن تبحثن في القبر ؟

– يسوع الناصرة الذي صلب.

– انه ليس هنا ، لقد رفع كما قال من قبل.

– اذهبن وانشرن في الملأ أنه رفع من القبر ...

لنقف عند هذا الحد قليلا ، لا يهمنا الآن أن نقول ان هذه ال Tropes فصلت وأصبحت تقدم كطقوس دينية في أول الأمر ، ثم اكتسبت الدراماتيكية وسرعان ما تطورت اذ نما الحوار واغتنى ، وتلونت الحركة وتنوعت ، وسرعان ما أدخلت اللهجات العامية في النصوص اللاتينية ، ونتيجة لذلك اقتربت الدراما الدينية نحو الناس والدنيا بقدر ما ابتعدت عن القساوسة والكنيسة ... لا يهمنا ذلك الآن ، وانما يهمنا جداً ان نعرف أن نفس الطقوس التي تطورت الى فن مسرحي في الغرب هي نفس الطقوس التي لم تتطور على هذا النحو في الشرق ، بل أغرب من هذا أن الموضوعات الرمزية التي تدور حولها والتي بدأت تمثلها الكنيسة الغربية تمثيلا ذا صبغة فنية منذ القرن الميلادي ، كانت منقولة او مقتبسة من تراتيل أعياد كنيسة أورشليم الشرقية خلال القرن الرابع الميلادي.

ولنضرب لذلك مثلا بطقوس عيد الميلاد، باعتباره من أهم الأعياد أثراً في المسرح الديني، لأن موضوعاته تكاد تكون أحفلها بالحركة والحوادث ، فقد كان يجري الاحتفال به من حلقتين : الحلقة الأولى عن (يوم البشارة) قبل الميلاد بتسعة شهور ، اذ يمسك أحد الشمامسة بغصن شجرة ويرتل بعض الأناشيد ، في حين يبدو (جبريل) هابطاً من السقف – رمز السماء – مبشراً (العذراء) بالمولود المقدس ومحيياً إياها (بالتحية الملكية) : « سلام عليك ايتها المنعم عليها – الرب معك» .. الى آخر ما يدور بينهما من حوار . والحلقة الثانية عن (يوم الميلاد) اذ يردد القساوسة الأنشودة الملائكية : « المجد لله في الاعالي وعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة » في حين تقف (مريم) و (يوسف) بجوار المذود الذي وضعت فيه العذراء مولودها العظيم ... الخ .

مثل هذه الطقوس ظلت طقوساً كما هي للآن في الكنيسة الشرقية بينما كانت النواة الاولى لفن المسرح في الكنيسة الغربية بعد ان تناولتها من

٣

ناحية التصويريةعدة تطورات بدأت بحوار بذائي Antiphon الى انا تجهت اتجاهاً فنياً ملحوظاً اقتضى مثلا ان يدخل القسيس فرانسيس في Greccio عام ١٢٢٣ في المنظر الأخير الذي اسلفنا ذكره ثوراً حقيقياً وجحشاً حقيقياً إمعاناً في مشاكلة الموضوع للواقع ، الى ان انتهى الأمر بظهور الفن المسرحي بمظهره الخاص به.

لا نزال – إلى هنا – داخل اللغز ، وسنظل داخله حتى نجد تفسير السبب أو أسباب اختلاف الشرقيين عن الغربيين في هذا التطوير الفني .

اننا نحل المشكلة كلها اذا كان في الامكان ان نحطم مسارحنا ونمزق مسرحياتنا وننقل المسرح الغربي الى بيئتنا كما هو ، ولكننا عندئذ لن نجد جمهوراً لأن المسرحيات لا تعالج مشكلاته من جهة ، ولأنه لن يدخل المسرح .. لن يقبل على رؤية شيء لا يدفعه اليه الشغف به من جهة أخرى ، ومعلوم – وهذا حق – أن جمهور المسرح هو المسرح ذاته .

اذن فلنجرب شيئاً آخر .. نستطيع أن نستقرئ تاريخ المسرح – اي المسرح الغربي – لنرى أسباب ازدهاره في فترات معينة ، وانحطاطه في فترات معينة. فربما نقف من هذه الأسباب على مقومات وجوده . في اعتقادي أن هذه الطريقة هي أجدى طرق البحث ، وان كنا سنواجه الغازاً أخرى ... سنرى أن الدراما الإغريقية التي بلغت الذروة في القرن الخامس قبل الميلاد انحطت مباشرة بعد هذا القرن في نفس البيئة ... وسنرى أن الرومان الذين استوحوا تراث الإغريق ، قد تدهور في أيديهم .. وسنرى أن الدين هو الذي خلق الأدب المسرحي عند الإغريق ، وأن الدين هو الذي قتل الأدب المسرحي في العصور المظلمة ... سنرى متناقضات عجيبة ، ولكننا بمحاولة تفسير هذه المتناقضات نقترب من الحل .

فإننا سنجد الفرد الإغريقي احتفظ بشخصيته واستقل بتفكيره ككائن اجتماعي ، وفي تعليل ذلك يقول لفنجستون إن آلهة الإغريق كانوا أشبه ما يكونون بالحاكم الدستوري الذي يؤكد رعاياه دائماً أنهم هم الذين رفعوه الى عرشه ، وهو لهذا مقيد بالعمل على تحقيق رغباتهم ومن بينها رغبتهم في أن يكونوا أحراراً .

وعلى نقيض ذلك ما حدث بعد هذا مباشرة من فوضى في العصر الهلينستي مما أدى الى تراخي المواطن الإغريقي واستسلامه الى الدعة عقب الحروب الطويلة بين أثينا واسبرطه ، وكان من جرائها انهيار الحضارة الإغريقية.

وعلى نقيض ذلك ايضاً لم يسمح التركيب الاجتماعي في عهود قياصرة فالرومان بحرية التفكير ، فانحصر التفكير الفلسفي في المحسوسات ، وفي لسفة عملية تعد استمراراً للرواقية والأبيقورية ، أي الدوران حول السلوك في الحياة بالإقبال عليها او الإدبار عنها.

وعلى نقيض ذلك أيضاً هيمنت الكنيسة على عقول الناس في العصور المظلمة فاستسلموا لتعاليمها ، وسارت الفلسفة في ركابها لتتكفل بتأييد عقائدها ووجهات نظرها ...

لا يتسع المجال للاستطراد ، وانما نلاحظ شيئاً مشتركاً في نوعية التفكير المسرحي ، نلاحظ أن الأدب المسرحي – بكل اختصار – لا ينمو الا اذا شاع في الناس – اي المؤلفين والعاملين على خشبة المسرح والمتفرجين – شعور اجتماعي يحس الفرد فيه بأنه يحيا في عالم مأهول يؤثر فيه ويتأثر به . فهو يضعف حيثما ضعف الوعي والإدراك والنضوج العقلي الفردي والجماعي وحيثما ابتعد الفكر عن تفهم الحياة واستغرق في معتقدات صورتها الأوهام ، وحيثما ضاقت البيئة التي تسمح بظهور الاختيارات البشرية بكل حرية ...

وبعكس ذلك يوجد المسرح ويقوى ويزدهر حينما ينشأ الإحساس به ، هذا هو ما نسميه الإحساس الدرامي وهو إحساس لا ينشأ الا نتيجة الوعي بما يسيطر على الحياة من قوى جبارة مبهمة أو غير مبهمة ، ظاهرة أو غير ظاهرة ، ومن هذا الوعي يتولد صراع الأنسان ضد هذه القوى ليحقق ذاته.

وإذن فوجود الاحساس الدرامي رهن بوجود الصراع وجوداً غير ملفق ولا متكلف ، وبوجود البيئة التي تسمح به وتثيره وتخلقه ، وبوجود المسرح الذي يربطه بالكون – أي بمشكلاته في الحياة – من فرط التعمق ومحاولة استخلاص الجوهر . ومن هنا يقول شو : إن لم يوجد الصراع فلا وجود للدراما .. ويقول برونتيير : المسرح إظهار رغبة أو ارادة كادحة نحو هدف واعية بالوسائل التي تستخدم للوصول الى ذلك الهدف .. ويقول وليم أرتشر : الدراما هي إظهار ارادة انسان يصارع القوى التي تحده وتقلل من شأنه ، انسان – وليكن أحدنا – يلقى به حياً على خشبة المسرح ، وهناك يناضل ضد القضاء وضد القوانين المجحفة ، وضد المجتمع الرتيب ، وضد نفسه ان لزم الأمر ، وضد مطامع وشهوات ومعتقدات وحماقات البيئة التي يعيش فيها .

والنتيجة – ولو أننا وصلنا متسرعين – ان الصراع المسرحي في بيئة ما هو تعبير في عن الصراع في الحياة في تلك البيئة . وهنا نوشك ان نقترب من حل اللغز حين ندرك أن وجود أو عدم وجود المسرح العربي – فضلا عن إنهاضه – متوقف على معرفة مدى سماح البيئة العربية بوجود الصراع الذي يخلق مسرحاً قبل كل شيء!... فما رأي الخبراء ؟!

لجنة التأليف المدرسي

تقدم افضل الكتب التوجيهية والتربوية

المروج : ستة اجزاء في القراءة العربية

كيف اكتب : اربعة اجزاء في الانشاء العربي

الجديد في دروس الحساب : خمسة اجزاء

حسابي : جزءان للاطفال

الجديد في دروس الاشياء : اربعة اجزاء

الجديد في قواعد اللغة العربية : اربعة اجزاء

الجديد في الخط العربي : خمسة دفاتر

التعريف في الادب العربي : جزءان للمدارس الثانوية

J'apprends le Français

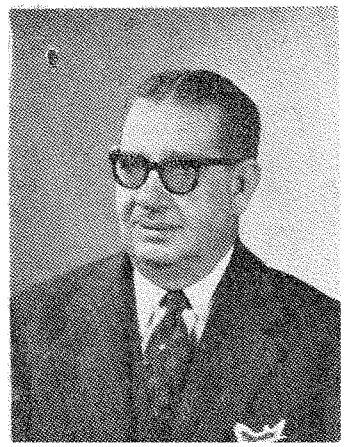
ثلاثة اجزاء في القراءة الفرنسية

اطلبها من دار المكشوف ، ودار بيروت

ودار العلم للملايين، ومكتبة انطوان ، ومكتبة لبنان

جواب الدكتور فؤاد رشيد (مصر)

المسرح العربي حديث على امتنا "مربية"، وتاريخه لا يعود لأكثر من قرن خلا؛ وواقعانه مع ذلك ازدهر في وقت من الاوقات ثم تعثر بعد ذلك، ولا يمكن اطلاقاً ان نصف عصر ازدهاره بانه استمرار لنهضة سابقة او تطور لها ولكن مما لا شك فيه ان المسرح ازدهر وكان له جمهور ثم اصابه ذلك التعثر الذي نحاول جاهدين ان نقيله منه.



وعلاج مشكلة المسرح يجب أن يراعى فيها عدة نواحٍ لا ناحية واحدة.

١ – انشاء المسارح:

لا جدل في أنه لا يمكن ان يكون هنالك تمثيل بدون مسارح معدة اعداداً كاملا بل وحديثاً؛ والمسرح الحديث يجب أن يتسع لأكبر عدد من النظارة حتى يمكن ان يغطى ايراده شيئاً من مصروفاته – والمسارح الحديثة اليوم لاتقل عدد المقاعد فيها عن ألف مقعد ويمكن ان يتسع لثلاثة آلاف. والمسرح يجب ان يعد باجهزة تكييف الهواء وان تراعى في بنائه كافة الاصول الفنية بحيث يستطيع المتفرج مشاهدة المسرح كاملا وسماع الاصوات واضحة من اي مكان – كما يجب تزويد المسرح بكافة انواع الاضاءة الحديثة – فاذا تم ذلك فالواجب موالاته بالصيانة المستمرة وتزويده بكافة ما يلزم من مناظر وملابس وما الى ذلك.

كما ان المسارح المكشوفة في الهواء الطلق تصلح جداً في ليالي الصيف والقيظ وهذه المسارح اقل كلفة من السابقة.

ومع ارتفاع اسعار الاراضي في الوقت الحاضر وتكاليف البناء فلا يغرب عن الذهن ان انشاء دار للتمثيل عملية غير مربحة اطلاقاً، وعلى هذا فأول واجب للحكومات والمجالس البلدية ان تقوم بنفسها بانشاء دور التمثيل وصيانتها بل تقدمها للفرق اما مجاناً او بأجر اسمي زهيد.

٢ – الجمهور.

يجب أن يعنى عناية تامة بتكوين جمهور للمسرح وذلك يكون عن طريق العمل المتقن اولا ثم جعل اسعار التذاكر في متناول الجميع وتخفيف الضرائب المفروضة على التذاكر الى أقل حد ممكن ثم تخصيص حفلات او امكنة لفئات الشعب المختلفة من موظفين وعمال وطلبة وسيدات وما الى ذلك.

٣ – الرواية.

لا جدل في أن الرواية المؤلفة يجب أن تكون قوام المسرح في اي دولة وعلى هذا فيجب تشجيع المؤلف بكافة الوسائل واجزال العطاء له – ولكن الى جانب الرواية المؤلفة لا يجب أن نقلل من شأن تعريب الروايات العالمية الكبرى. وقد اثبتت التجارب ان للرواية المصرية جمهورها ويجب ان يسير التأليف مع التعريب جنباً لجنب.

٤ – الفرق.

يجب أن يكون مفهوماً أن التمثيل وان كان ثقافة وتربيه، الا أنه مع ذلك ثقافة اختيارية يراعى فيها ذوق الجمهور وميوله، وعلى هذا فجميع انواع التمثيل مرغوبة والفرق التي تقدم الروايات الفكاهية لا تقل شأناً في رسالتها عن الفرق التي تقدم الرواية النموذجية. كذلك الفرق التي تقدم الروايات الغنائية سواء كانت اوبرا او أوبريت – بل والفرق التي تقدم الروايات الاستعراضية، كل هذه الفرق يجب تشجيعها ويجب العمل على ايجادها واستمرارها.

٥ – الممثل.

يجب العمل على ايجاد الممثل والممثلة وتشجيع كل من له موهبة ولا يكون التمثيل وقفاً على خريجي المعاهد، بل يترك الباب مفتوحاً للجميع – والجمهور وحده الحكم على الممثل. كما يجب العمل على تشجيع الوجوه الجديدة باستمرار. فالجمهور دائماً تواق الى مشاهدة الجديد.

ولا بأس من اعداد برامج ثقافية خاصة لغير المعاهد التمثيلية.

ولا يفوتنا أن ننوه بضرورة رفع مرتبات الممثلين الى الدرجة التي تغريهم على العمل بالمسرح والتفرغ اليه فيستطيع الممثل ان يعيش من مرتبه دون حاجة الى عمل آخر سواء كان فنياً او غير فني.

٦ – النقد .. والصحافة .. والدعاية ..

النقد والصحافة من أهم عوامل انتعاش المسرح ويجب ان نشجع النقد ولا نضيق صدراً به، وقد اثبتت التجارب في مصر أنه كلما اشتدت حركة النقد كلما اشتد الاقبال ونما الوعي التمثيلي.

كما يجب أن ينفق على الدعاية عن سعة.

٧ – الرقابة ...

وهذا موضوع بالغ في الدقة، فلا جدل أن الرقابة الحكومية على الروايات محتوم، ولكن الرجاء ان تكون هذه الرقابة في أضيق حدودها حتى تتوفر حرية الفكر وحرية الكتابة توفراً تاماً، ومالم يكن هناك ما يمس الامن العام فيجب عدم تدخل الرقابة.

٨ – الاعانة الحكومية ..

واضح مما تقدم ومن وقائع الحال أن التمثيل عملية غير مربحة على الاطلاق، فاذا لم تمد الحكومة يد المساعدة للتمثيل فلن تقوم له قائمة. على أن التدخل الحكومي دائماً سلاح ماض ذو حدين، فهو الى جانب تشجيع التمثيل قد يكون سلاحاً فعالا اذا تعدى ذلك الى ادارة الفرق والى تشجيع نوع واحد من التمثيل هو الثقافي، والتمثيل كما ذكرنا فن حر يجب العمل على تشجيعه دون الحد من نشاطه.

مجموعات «الآداب»

لدى الادارة عدد محدود من مجموعات السنوات الأربع الاولى من «الآداب» تباع كما يلي:

	غير مجلدة	مجلدة
مجموعة السنة الاولى	٤٥ ل.ل	٥٠ ل.ل
» » الثانية	٢٥ » »	٣٠ » »
» » الثالثة	٢٥ » »	٣٠ » »
» » الرابعة	٢٥ » »	٣٠ » »

جواب الاستاذ مطاع صفدي (سوريا)

اذا كان الفن يعني ، بصورة عامة ، الكشف ، فإن الكشف يتحقق على شكله الأمثل في المسرح ، هذا الذي يجعل الكشف عرضاً مشخصاً ضمن المكان تنقل اليه الحياة ضمن أوضاعها النموذجية الموحية . والكشف في الواقع ينبيء عن ان ثمة ما هو خبيء ذاته ، عما هو موجود ، ولكنه ليس بمعروض بعد . وهذا الموجود ، يكون عادة مستقطباً في الحادثة الانسانية ، عندما تتواتر بين أشخاص متقابلين ، خلال أوضاع معينة ، تتراوح بين الأزمة وبين مجرد التقابل السطحي ، بين التشابك المهاجم وبين التلامس العابر . كل ذلك في حوار متأزم ليس فقط ضمن اللفظ ، ولكن ضمن الموقف الكلي للشخصية المسرحية . وإنه لحوار يضرب فردية بفردية ، ليبرز معنى الواحدة ضد الأخرى . بيد أنه يرمز خلال نشاطه المتراوح الى درجة الذروة ، لهذا اليأس الذاتي من كل محاورة تسعى لأن تحيط بذاتيتها ، لتعبر عنها في جوهرها الأعمق . ان الشخصية المسرحية في حوار لأنها في صمت مطلق . انها تلفظ وتشير وتنفعل وتهاجم وتتراجع .. فهل بلغت وضوحها الكامل ؟

وهكذا يكون المسرح مجالا لعرض مضاعف . فأشخاص الحادثة معروضون تلقاء مواقف بعضهم من بعض أولا . ومعروضون ثانياً أمام النظارة في موقف وحيد الطرف . أحدهما مشير الى شخصيته ، فاضح لمعناه ، والآخر مجهول الى درجة العماء . فالنظارة الغارقة في ظلمة السديم تمارس نوعاً من التفرج السلبي . وأشخاصها ينفعلون بما ينظرون . ولكنهم غير قادرين على التدخل فيما يرون . ان الحادثة تخصهم كقدر من أعلى . فهم متشبثون بلحظة المراقبة . انهم انتظار ، ليس لهم ، ولكن لغيرهم ، أشخاص الرواية . إنهم أشخاصهم .. أجل ! بيد أنهم يتحركون ويحيون ويتأزمون ، بالنيابة عن الآخرين . فعذابهم لممثل عذاب مشحون بشعور النجاة . ومغامرتهم أسطورية يغلفها احساس الأمان الفقير في اللحظات الحاسمة . بيد أن المسرح نفسه هو بالنيابة عن أصالة أولية أخرى . إنه الاعطاء . يعطي النموذج المنبثق عن شتات حوادث واقعية ، تصطفى حسب منحى يؤدي الى دلالة وجودية من خلال الايحاء الفني . فمن طبيعة النموذج أنه غير موجود الا من خلال التمثل الابداعي عند المؤلف . ولكنه موجود كذلك من حيث أن له علاقة بكل موجود من زمرته . فالمسرحية ليست هي اذن مجرد سلسلة من احلام اليقظة . اذ الحلم هو غير النموذج . ان النموذج دعوة للوجود حسب مثال . وهو متوسط بين مرحلتين خالقتين : مرحلة اصطفى الفنان خلالها القاسم المشترك حسب تصور سابق عنه ، مرتب له وموجه . ومرحلة لم توجد بعد ، ولكنها هي الانطلاق الامكاني لخيال المتفرج الخاص ضمن طابع شخصيته . وهو انطلاق يكتسبه من استيحاء معنى الرواية ، بالقدر الذي يعمل على ايضاح حياته فيما لو كان هو جزءاً من هذا العرض المسرحي .

ولهذا ما كان الفن المسرحي شيئاً خارجاً عن الحياة ، كما يفهمها فنان ينغمر فيها ويخلقها ويغيرها : انه أسلوب في ارادة الحياة لنفسها دون القضاء على عفويتها ، وهي تتخطى نفسها نحو نموذجها ، نحو معناها المأساوي ، الذي يشع من بساطة الحادثة الانسانية وعقدتها معاً .

فالمسرحية بذلك ، يشيع في جوها دائماً توتر قيمي ، يجعل كل هنيهة في المقابلة المسرحية توحي بمقياسها ، ليس الفني فحسب ، بل الوجودي . فلابد أن تظهر الشخصية في المسرحية من خلال المقابلة بين الأبطال . وفي هذه المقابلة مجال لأنواع من التعبير الفعال المتبادل ، ليس اللفظ الا واحداً منها . إن اللفظة مهتزة في لهجة ، مشخصة في ايماءة ، من الجسد الحي وظلاله في المكان الفني ، المعد سابقاً ، مفعمة بالوجه والملامح العنيفة ، والاطار الكلي الانفعالي الذي يتحقق ضمنه الفعل المسرحي ، هذه اللفظة لا تبقى وسيلة حوارية ، ولا مجرد صورة موقفية ، بل اشارة كليه . وعلى الفردية في النظاره ان تعطيها كامل ملا محها ، وان تدعها لجميع احتمالاتها الرمزية ، وهنا يرتبط المرئي بالرائي ، الممثل بالناظر ، وذلك لأن بلورة الدلالة هي من عمل الاثنين معاً . فالمؤلف ليس هو كل المسرحية . ولا المسرح هو عالم المسرحية فقط . ان الدلالة تتوتر بفعل الفن في المسرحية ، من المؤلف الى الممثل الى المتفرج ، وذلك تحت اشعاع النموذج الوجودي ، الذي تثيره عادة كل مسرحية مسؤولة .

فما هو المسرح بالنسبة للعرب ؟

لنقل أن المسرح قدرة على الكشف . انه ارادة الحياة من داخل . وفضح القيمة الوجودية لمفاصل العمل والعلاقة الانسانية ، ودفع الانسان لأن يحكم على نفسه حسب المقياس النموذجي الذي ابرزه الفن . فهل في واقع الحادثة العربية ما يستحق ان يكشف وان يوحي ، وان يقيم انسانياً وبالتالي فنياً ؟.

ان الذي يوحي بهذا السؤال هو ان النظرة السريعة تدلنا على ان الواقع العربي ، تسيل فيه حوادثه بشكل لا انساني ، تخيم عليه الرتابة والتكرار والحركة المستنقعية المخثرة . فلا خصوصية في الحادثة ، ولا طرافة جذابة في عقدة متكررة ، ولا عمق ميتافيزيقياً في فعل مجموعي لا شخصية تسأل عنه ، ولا ازمة توتر العناصر . وبالتالي ليس هناك من مفصل حاسم يمكن ان يكون عقدة قصة او دلالة مسرحية .. اي فعلا حقيقياً .

فهل واقعنا هو حقاً بدون حركة ، وبدون فعل ، العنصرين الأساسيين لكل فن ، وللمسرحية خاصة ؟

إن الشخصية العربية التقليدية ، المعاصرة طبعاً ، فقيرة المعنى والتعبير ، مصنفة من خارج ، محدودة في ملامح معينة نسخية . وذلك لأنها كلها ذات أرومة مجموعية ، تخضع لصورة الفعل الواحد ، المقبول تقليدياً ، من الكل وليس من أحد . فالشخصية هذه ، مصبوبة بيد غير يدها ، من صلصال غير صلصالها . تمت للمجهول ، وليس لاسمها ، موجودة هكذا ، بأفقر بساطة . وليس لها أي سؤال عن ذاتها ، ولا عن امكانية لها او اتجاه .

كل هذا صحيح . وهو يؤلف في حد ذاته موضوعاً سلبياً للمسرح العربي المنشود . انه في الواقع يؤلف عمقيته الطبيعية (Fond) ، إيقاعه العادي ، كما هو الحال بالنسبة للوجود العربي الراهن .

ولكن هذا الوصف السلبي يصور لنا ، في الواقع ، التكوين المادي ، الذي انتهت اليه الأمة العربية ، بعد هجنة قرون سوداء طويلة . وهذا التكوين هو عمقية الواقع الراهن . ويبقى الأمل كامناً في هذا الشكل الانساني الجديد ، الذي سيبرز على هذا التكوين المحنط الأثري . وذلك عندما تتحول هذه المرحلة من التاريخ العربي ، هذه الروحية السديمية للبعث العربي ، الى تشخص فردي ملموس ، واقعي الى درجة المادية .

فالعقدة الكبرى لواقعنا ، والتي ستكون المادة الأولية لكل مسرحية كاشفة ، هي هذا الصراع في الاطار الواحد ، بين عمقيته وتشكله .. العمقية المادية ، والتشكل الانساني .

يبقى أن نبحث عن تلك الشخصية — الاشارة ، التي تنكشف لديها مسؤولية هذا الراع . وقد يحسب البعض ان هذه الشخصية متوفرة لدى المثقف دون العامي ، ولدى الموظف دون الفلاح والعامل ، او عند هؤلاء فقط ، وليس عند الاغنياء . والأفضل الا يدخل فنانا المجال الابداعي وهو محمل مثل هذه العقلية التصنيفية ، الفقيرة .

٦

فالمنبع الضوئي موجود في كل مكان ، ولكن الناظر لم يكتشف عينيه بعد! ويكاد أحدنا يقول أننا نعيش المأساة ، ولم نبلغ بعد حدّ الوعي بها ، وبالتالي التعبير عنها ، اننا ثوار بدون ثورة . اننا ابطال لغيرنا وليس لأنفسنا . ان واقعنا مسرح عظيم حافل ، ولكن المؤلف (المؤطر) لهذا المسرح لم يخلق بعد . كما نقول اننا امة بدون زعيم مثلا . واذا وجد الزعيم تباكينا على وجود الأمة .

فهل المسألة تنتهي عند حد الاعتراف باننا شعب يملك النزعات لكل المثل الفنية ، ولكنه لا يملك هذه المثل الفنية ؟ وماذا يفيد مثل هذا القول ان نحن شرعنا حقاً في اقامة المسرح وتوظيف المؤلف والمخرج والممثلين ، ولكننا عبثاً نحثنا عن المسرحية الحقة .

فنحن اليوم بدون قصيدة كما اننا بدون موسيقى ، بدون لوحة ، وكذلك بدون مسرحية . وما ذلك الا لأن الحادث الحضاري الحاسم لم يتحقق بعد . واعني به تلك العملية الجذرية التي تنقل وجود الأمة من حيز السديم الى الأرض والحياة والتاريخ . وبالتالي تخرج انساننا من المجموعة العددية الخام ، من التسوية الى الانبثاق المسؤول . من عدم التحديد الى الاطار الزماني المكاني البارز .

فليست المشكلة لتحل مجرد نية حكومة بانشاء مسرح . ان النظارة بحاجة لأن يكونوا ، ولأن تكون لهم حادثة وفعل حقيقي أولا ، ومن ثم فلا بأس بأن يخلد فن هذه الحادثة كجمال وتعبير .

والعرب اليوم في طريق هذه الحادثة العظيمة . ان انسانهم بدأ يرتبط بواقع يمتلكه هو ويغير منه ويفعل فيه . بدأ العربي الاسم ، يتحول الى عربي الحقيقة . وعندما يوجد مثل هذا الانسان سيوجد الفنان والمسرح والممثل والناظر .

جواب الاستاذ زكي طليمات (مصر)

هناك وسائل لتدعيم أسس المسرح العربي — ولا أقول للنهوض به ، لأن المسرح باللسان العربي لم يكن قائماً ومزدهراً في عصر سالف من العصور ، ثم قعد وذوى ، ونحاول اليوم ان ننهض به من جديد ليعاود سيرته الاولى — أقول هناك وسائل (لتدعيم) هذا المسرح العربي ، وهي ليست مجهولة لدى القائمين عليه .

ولعلي في مقدمة من نقل هذه الوسائل من دنيا النظر والتأمل الى دنيا الممارسة والعمل ...

فمن انشاء معهد للتمثيل يعمل على تخريج شباب يجمع الى خصب الموهبة ، ثقافة فنون المسرح وحرفيته ، ابتغاء تكوين الاداة الصالحة لفن الممثل ...

الى تأميم الفرق التمثيلية وانتزاعها من جبروت الرأسماليين وربطها بوزارة التربية والتعليم ، وجعلها مرفقاً من المرافق العامة التي تشرف الدولة على توجيهها ، وذلك ارادة أن يعمل المسرح طبقاً لخطة ولمنهج ، ومن غير أن يكون عرضة لان يسف في انتاجه من أجل المال .. ويتردى في السطحية والسخف.

هذا الى اقامة (المسرح المدرسي) الذي جعل من فن التمثيل رياضة يمارسها الطلاب في اوقات فراغهم ، من اجل تنمية الوعي الفني بين المتعلمين ، وايجاد جمهور يقبل على المسرح وتذوقه ...

الى انشاء (المسرح الشعبي) الذي يجوب القرى والنجوع ويجتذب جمهوراً للمسرح عن طريق الاعجاب بالمسرح ..

الى اقامة مباريات بين الكتاب المسرحيين لتنشيطهم على التأليف والاقتباس والترجمة ...

كل هذه وسائل أخذنا بها في مصر منذ عشرين عاماً خلت ، وأقرر أنها أفادت في تدعيم المسرح ، هذا الفن الدخيل على الحياة العربية ، الوافد عليها ضمن ما وفد من الفنون الاوروبية حينما تفتحت على مصاريعها نوافذ من الشرق العربي على أوروبا في منتصف القرن الماضي ..

لقد أفادت هذه الوسائل ، وكان لها الأثر المعروف في الارتقاء بمستوى الممثل ، والمسرحية وفن الأخراج ، ثم في تنمية الجمهور الذي يغشى دور التمثيل.

ولكن هذه الوسائل لم تعط النتاج المؤمل فيه ، لسببين :

أولها ، أن الجمهور لم يألف المسرح الألفة الذهنية ، وذلك لحداثة عهد الجمهور بالمسرح ، ولانتشار الأمية الذهنية والعاطفية ، ثم أمية القراءة والكتابة

والسبب الآخر ، ان التفاعل بين الجمهور وبين ما يقدمه المسرح ليس قوياً وشديد الالتحام ، لان ما يقدمه المسرح لايخاطب الجمهور فيما يشغله وفيما يؤمله لغده .

واعمد الى الاسهاب ..

ان النجاح الأيجابي للمسرح لا يتم الا اذا قام تفاعل بين ما يقوله الممثل وبين ما يجب ان ينصت الجمهور الى سماعه .

وما يقوله الممثلون انما هو حوار المسرحية ...

والمسرحية بموضوعها وحوارها من عمل الكاتب ...

فالمسئول الاول ، والحالة هذه ، هو الكاتب ...

والأكثرية الغالبة ممن يحذقون الكتابة للمسرح في الشرق العربي ، ما برحوا يعيشون في أبراج عاجية ... واذا نزلوا الى معترك الحياة الواقعية بما يفور فيها من تيارات اجتماعية ، فانهم لا ينفعلون بها انفعالا عميقاً لحداثة عهدهم بالمعترك ، واذا انفعلوا بها فانهم يترددون في التعبير عنها ، خشية أن يتهموا بانحراف عن العرف الاجتماعي السائد ، او بالتردي في السوقية أو برمساية التيارات السياسية التي تصطخب بين المعسكرين الشرقي والغربي ... —

وأما الذين لا يحذقون الكتابة للمسرح ، فان نتاجهم لا يؤثر في الجمهور لانه لا يخرج الا ليموت في افواه الممثلين .

والادب الغربي ، في اكثر نتاجه ، ما برح يعنى بالمعنويات اكثر من الماديات ، والجمهور من طلاب الخبز واللباس والمأوى ، تشغله مطالب العيش ..

وفي هذه الفترة من الزمن ، الذي يقف فيها الشرق العربي حائراً بين معسكرين قويين محاولا ان يجعل أرضنا تتبلور تحت أقدامه ، كل شيء يجري مضطرباً يعوزه الاستقرار في التفكير وفي المنهج .. والمسرح من هذا الشيء كله.

وفي مصر خاصة ، حيث للمسرح دور ومؤسسات فنية ، لم ينقشع بعد غبار الهدم الذي اثارته ثورة ١٩٥٢ بعد أن تقوضت أوضاع وقيم اجتماعية عدة ... ولم تتيسر بعد الرؤية الواضحة ، حتى يمسك الكتاب بأطراف الخيوط التي تسير بهم الى معالجة المواضيع التي تخاطب الجمهور فيما يراه ويسمعه ...

وتدارك هذه الحال ، فيما له اتصال بتدعيم المسرح العربي وازدهاره ، رهين ولا شك بالاستقرار المرتقب ، وباتجاه المسرحية اتجاهاً شعبياً فيه التزام أو بعض التزام ، ثم بالتقدم الزمني الذي سيعمل على محو الأمية ، وعلى الارتقاء بالمستوى التعليمي العام ، الذي سيكون من آثاره ولاشك ، ان الجمهور العربي سيغير من نظرته الى دور التمثيل ، فيرى فيما نقدمه غذاء ذهنياً وعاطفياً لا غنى له عنه ، كما لا غنى له عن غذاء المعدة والعضلات

٧

جواب الأستاذ فريد مدور (لبنان)

لن احاول في كلمتي هذه اثبات اهمية المسرح في زمن طغيان السينما عليه فذلك موضوع آخر يفترض السؤال حقيقته ولا يتطلب اثباته، ولذا اعالج السؤال رأساً دون ما مداورة. وفي رأيي ، يتوقف نهوض المسرح العربي المعاصر على امرين لا ثالث لهما :

١ . الوسائل المادية

٢ . الوسائل المعنوية

وأعني بالوسائل المادية المسرح والادارات المختصة به والمال اللازم للبدء بمشاريعه على ان يصبح فيما بعد قادراً على كفاية نفسه بنفسه وبدخله . وقد يقال ان تقديم الوسائل المادية على اختها المعنوية انما هو بمثابة وضع العربة لتجر الحصان او تقديم الاهم على الهام. وانا ربما اوافق على هذا ، انما لا استطيع تغيير هذا التقديم لأن كل مشروع مهما سما ومهما نبلت مقاصده وعلت اهدافه لا يستطيع السير خطوة واحدة بدون العنصر المادي – الطاقة المحركة .

إلا ان هذه الوسائل المادية مهما توفرت ومهما كثرت ان هي الا بمثابة الجثة بلا ناس والبيت بلا سكان إن لم تملأها وتحي كيانها الوسائل المعنوية . ومهما يصرف من المال – على بناء المسرح واسداء المساعدات لا يمكن السير به خطوة واحدة الى الامام ان لم تكن الرواية المسرحية الطيبة وان لم يوجد المؤلف والممثل والمخرج . وهؤلاء يولدون ويثقفون ويشجعون ويكافأون ولا يصنعون !

فهل لنا ان نزاوج بين هذين العاملين – المادي والمعنوي – لننهض نهضة حقيقية بالمسرح العربي الحاضر ؟ ومن يضع لنا هذا المخطط ويعمل على تنفيذه ؟ انت وانا وهو وكل مواطن واع ، فهلا عملنا ؟

جواب الاستاذ خليل هنداوي (لبنان)

طبعاً ، هذا السؤال يشمل كل مسرح في البلاد العربية ، ولكنه يتناول ، بصورة خاصة المسرح المصري باعتباره مسرحاً قائماً منذ عهد قديم . وهذا المسرح ، برغم وجوده ، وبرغم امداد الحكومة له بالاعانات المالية الفائضة ، وبرغم ما يتهيأ له من مواطن صالحة ، وافراد صالحين ، نجده يعاني أزمة خانقة فمرة يتنفس ، ومرة يحتضر ، ومرة يحيا .

ولاشك أن هناك عوامل تطورية قاهرة أوقفت نهوضه ... فالراديو ، والتلفيزيون ، والسينما قلبت الأوضاع ، وقللت من رواد المسرح الحي . في البلاد التي تعتز بمسارحها الحية .

أضف الى هذه العوامل عوامل خاصة عندنا ساعدت على اضعاف المسرح ، وجعلت حياته أسطورة خرافية . فبساطة المتفرج عندنا ، وعدم تذوقه للمواقف الحوارية العالية ، وعدم تأليف مسرحيات قوية تأليفاً واقعياً صحيحاً ، والاعتماد على تشويه تراجم ولوحات غريبة تلائم أمة دون أمة ، وتوائم تقاليد دون تقاليد ، وضعف التأليف المسرحي ، وضعف الروح التمثيلي ، والبعد عن المشاكل الواقعية ، والتكلف في خلق الأجواء الكاذبة ، ونفور المرأة الموهوبة من هذا الفن ، وعدم أصالة التدخيل في ارواحنا ، واعراض المؤلفين ذوي الأصالة الفنية المبدعة عن تغذية المسرح الواقعي ، واكتفاء من اوتوا هذه الموهبة منهم بالتعبير عن الأفكار المجردة بالحوار المجرد – كل هذا وغيره من جزئيات المشاكل جعل المسرح العربي مقعداً كسيحاً لا رجاء في أن يكون خلقاً سوياً .

أما العلاج ، فالمسرح العربي لا يمكن ان يكون من شأن أفراد مهما اوتوا من قوة ، وانما هو الآن من شئون المنظمة الثقافية في الحكومات العربية .

أ – يستحسن أن تقيم الحكومات والبلديات في العواصم والحواضر الكبرى مسارح يستخدمها اصحاب المهنة والغواة في التمثيل بدون أجر ، أو بأجر رمزي .

ب – تشجع هذه الحكومات حركة التأليف المسرحي بمكافآت تخصص لأحسن التمثيليات الموضوعية ، والمعربة ، مما يلائم روح بيئتنا ، وتطورنا وقوميتنا .

ج – ترسل الحكومات بعثات فنية تدرس هذا الفن في عواصمه أسوة ببعثات العلوم والآداب .

د – لا يكون المسرح مسرحاً كلاسيكياً فقط ، وانما تعرض فيه تمثيليات متنوعة حديثة ، حتى الاستعراضية منها ، طمعاً باجتذاب الجماهير اليها . ومنها التمثيليات الشعبية التي تفلسف أدب الشعب وتسمو به الى ذروة تهذب من ذوقه وروحه وشعوره .

هـ – يبدأ فوراً اجتماع تمهيدي يشترك فيه صفوة من الممثلين المجربين والفنيين والمؤلفين ، مهمتها دراسة الوسائل الناجحة للنهوض بالمسرح . لأن لهم آراءهم الخاصة التي لا يستطيع تقدير هارجل مثلي بعيد عن المسرح الواقعي .

و – وهكذا نجد أن العلة تتلخص في بناء المسرح ، والتأليف للمسرح ، وتكوين الشخصيات الصالحة للمسرح . ومتى تم تذليل هذه الأسباب يبدأ كيان المسرح .

صـــدر حديثاً

الدمع المر

مجموعة قصص

من صميم الحياة العربية الاجتماعية والنفسية

بقلم الدكتور سهيل ادريس

قريبـــاً : الحي اللاتيني

في طبعته الثالثة

٨