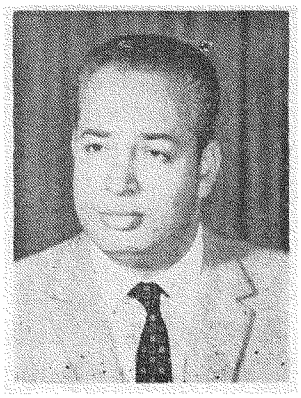
الثورة في المسرح العربي

بقلم فؤاد دوارة



● مدخل

كان لا بد لهزيمة يونيو (حزيران) ان تخلف اعمق الآثار في حياة الامة العربية بكافة مجالاتها ، وتفرض عليها ـ بالتالي ـ تغييرات جذرية وحاسمة ـ ولقد حدثت بعض التغييرات بالفعل ، ولكن هل هى كافية ام ترانا ما زلنا في حاجة الى تغييرات اعمق واشمل ؟

ان الاجابة الصادقة على هذا السؤال يمكن ان تحدد مستقبل الشعب العربي خلال سنوات عديدة قادمة . واذا لم يكن من شأن هذا المقال ان يقدم اجابة على السؤال فان جانبا كبيرا من المسرحيات التي سيعرض لها قد أجابت عليه بالنفي القاطع المغلظ ، وطالبت بمزيد من التغييرات التي تجتث أسباب الهزيمة من مجتمعنا ،ولذلك كانت مسرحيات ثورية ..

وهذه المسرحيات الثورية التي تطالب بالتغيير ، أليس من حق الناقد ان يتوقف ليسأل كاتبها عن مدى التغييرات التي أحدثوها في واقع المسرح العربي ؟ أفليس المسرح جانبا من جوانب حياتنا يؤثر بها ومن ثم وجب ان يشمله التغيير الثوري الذي يطالب به كتابه ؟

الحق ان المسرح العربي كان من أسبق الفنون الى كشف سلبيات حياتنا ومساوئها التي ادت الى هزيمة يونيو .. فعل ذلك قبل الهزيمة بعدة سنوات ، ومن بين كتابه من استطاع ان يستشعرها بحدسه السليم ويحذر منها بعنف قبل وقوعها ، وبصورة كادت تعرضه للخطر..

ومعنى هذا ان الاتجاهات الثورية التي وضحت في المسرح العربي بعد الهزيمة كانت في الحقيقة امتدادات لاتجاهات ثورية اخرى سبقتها ..

وكذلك ، فهذه الاتجاهات الثورية التي امتدت من سنوات ما قبل الهزيمة الى ما بعدها ليست متينة الصلة بماضي المسرح العربى وتراثه المتراكم عبر السنين .. فما اكثر الاعمال والمواقف الثورية في تاريخ المسرح العربي .. ومن ثم فسلامة المنهج تقضينا ان نتتبع الاتجاهات الثورية فيه منذ نشأته حتى اليوم على ما في ذلك من مشقة ،ثم نعود بعد ذلك لنجيب على السؤال الذي طرحناه منذ قليل على ضوء ما يجتمع بين ايدينا من حقائق ونماذج ..

وقبل الشروع في هذه المرحلة التي نرجو الا تطول كثيرا ، لا بد ان نتزود ببعض الحقائق والتحفظات ... اولها ان مفهوم الثورة عندنا يتسع ليشمل مسرحيات النقد الاجتماعي الى جدار النقد السياسي .. اي ان مسرحيات النقد الاجتماعي في نماذجها الناضجة تمثل اعمالا ثورية من وجهة نظري .. لانها بفضحها للاسس والعلاقات الاجتماعية الفاسدة تساعد على تقويض النظام السياسي وتغييره ، اي انها تعد للثورة وتمهد لها وتحث عليها ..

واذا كانت معظم المسرحيات التي سيشير اليها المقال مصرية ، فلذلك سببان : أولهما حجم انتاج المسرح المصري من ناحية القياس الى غيره من المسارح العربية الوليدة ، ثم صعوبة الحصول على النصوص غير المصرية هنا في القاهرة .. اما لقلة المطبوع منها واما لعدم معرفتنا بها .. فما اندر الدراسات المنشورة عن المسرح العربي !.. فاذا ترتب على ذلك ان فاتتنا الاشارة الى بعض المسرحيات الهامة ، فقد قدمت عذري ، فضلا عن ان مقالا كهذا طال حجمه لايمكن ان يتسع للاشارة لكل المسرحيات العربية ذات المضمون الاجتماعي والسياسي .. حسبنا اذن ان يكون تخطيطا أوليا للموضوع قابلا للاضافة والتطوير في المستقبل ..

● الرواد الاول :

قبل ان يظهر المسرح العربي بصورته المكتملة قام خيال الظل وغيره من صور التمسرح الشعبية بدور واضح في التعريض بمفاسد الحكام ومظالمهم ، والامثلة على ذلك كثيرة ، من بينها هذا المشهد الذي رواه الرحالة الانجليزي « ادوارد لين » عن بعض « المحبظين » الذين رآهم في شوارع القاهرة في أوائل القرن التاسع عشر يمثلون فلاحا فقيرا اشتد الموظفون الاتراك والمصريون في جباية الضرائب والاتاوات منه ، حتى انه عجز عن سداد ما طلبوه منه فجلدوه وسجنوه ،واضطرت زوجته الى رشوة كل من كاتب القرية وشيخ البلد والعمدة ..والوالي ... الخ وتحملت مغازلتهم السمجة ومنتهم بان تكافئهم ليفرجوا عن زوجها (١) .

هذا المشهد المثير الذي يصور سوء حال الفلاح المصري عبر قرون وقرون ظل يتجسد على خشبة المسرح المصري مرات ومرات بمختلف الصور والاشكال ، حتى بعثه اخيرا وبأدق تفاصيله عبد الرحمن شوقي في اروع اجزاء مسرحيته الفنائية « الحرافيش » (١٩٦٨) .

والحق ان نقل بذرة المسرح الاوربي وغرسها في التربة العربية المحافظة كان في حد ذاته عملا ثوريا لن نقدره حق قدره الا اذا تتبعنا مصائر رواده الاوائل وما تعرضوا له من عنت ومهانة ، بل وبطش السلطة في أحيان كثيرة ، قبل ان يوفقوا في مسعاهم .

ومع ذلك فلم يكن هؤلاء الرواد من المجان او سيئي السمعة ، بل على العكس كانوا من فضلاء القوم ، وكان الهدف الوطني والاصلاحي، بل والاخلاقي ، للمسرح واضحا في محاولاتهم الاولى .. ها هو مارون النقاش يقول في خطبة الافتتاح قبل تقديم اول مسرحية عربية ، وكان ذلك في بيروت سنة ١٨٤٧ :

« .. بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر . فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر .. وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب ، فانهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة، ويفتنمون معاني رجيحة .. » (٢)

واذا كانت البذرة المسرحية التي وضعها مارون النقاش لم يقدر لها ان تؤتي ثمارها في بيروت ، اذ اضطر لاغلاق مسرحه ، فقد آتت ثمرا طيبا حين حملها ابن شقيقه سليم النقاش الى مصر سنة ١٨٧٦ ،ومثله فعل الرائد الثاني ابو خليل القباني بعد اغلاق الحكومة لمسرحه في دمشق ، فقد هاجر بفرقته الى القاهرة سنة ١٨٨٤ ... وقام هذان الجوقان بتقديم المسرحية الفنائية المستوحاة من التاريخ الاسلامي او من « ألف ليلة وليلة » ، وهو اللون الذي ظل مسيطرا على المسرح العربى سنوات طويلة بواسطة فرق يوسف الخياط واسكندر فرح وسليمان

القرادحي وكلهم من السوريين واللبنانيين .. وتابعهم في الاتجاه نفسه سلامة حجازي واخوان عكاشة .. ثم سيد درويش صاحب الثورة الكبرى في المسرحية الغنائية والموسيقى العربية بشكل عام ..

وفي العام نفسه الذي وصل فيه سليم النقاش الى القاهرة ـ ١٨٧٦ ـ أنشأ يعقوب صنوع اول مسرح مصري ، فتكونت بفضل هؤلاء الرواد الثلاثة ـ اللبناني والسوري والمصري ـ قاعدة المسرح العربي في مصر ..

والمتتبع للمسرحيات التي قدمتها هذه الفرق يلحظ غلبة الموضوعات الوطنية والاجتماعية عليها ، وليس هذا بالغريب بالنسبة لشعب عانى طويلا من عسف الاستعمار وبطش سلسلة طويلة من الحكام المستبدين..

روى عن يعقوب صنوع قوله :

« اذا لم تكتب روايات فيها لفظة حرية وحب ووطن ومحاربات ، فقل على التيانرو العربي يا رحمن يا رحيم ... » (٣)

وداب يعقوب صنوع في مسرحياته.. « على نقد الجاليات الاجنبية بسخرية لاذعة وأظهر رجلا اسماه « جون بول » على المسرح ونقد الانجليز في شخصه كما نقد الخديو اسماعيل نفسه وحاشيته وغيرهم فأثار بذلك حفيظة الاجانب عليه ثم الخديو الذي ضاق به ذرعا بعد ان أضفى عليه الكثير من عطفه فأمر باغلاق مسرحه ثم أمر بنفيه من مصر ففادرها عام ١٨٧٨ الى باريس ... » (٤)

وفي هذه الاثناء كان سليم النقاش قد هجر المسرح واشتغل بالصحافة الوطنية فخلفه يوسف الخياط في رئاسة الفرقة التي كانت تعمل بالاسكندرية ، فلما رحل صنوع من مصر ، انتقل الخياط الى القاهرة ومثل مسرحية « الظلوم » في دار الاوبرا ، فلما حضرها الخديو اسماعيل .. « .. غضب لما تخلل التمثيل من ذكر الظلم والظالمين .. وتوهم انهم يعرضون به وبأحكامه فأمر باخراج الخياط هو الاخر وجوقه من مصر فعادوا الى سوريا وظلت الاوبرا الخديوية مغلقة في وجه التمثيل العربي الى سنة ١٨٨٢ .. » (٥)

ويروى كذلك ان الخديو توفيق منع المخرج والممثل السوري سليمان القرداحي من التمثيل لاسباب مشابهة . (٦)

فمنذ ذلك الوقت المبكر كان المسرح العربي قد أصبح أداة للنقد السياسي ومنبرا للفكر الثوري المتحرر ، وآية ذلك ، فضلا عن هذه الاحداث التي ألمحنا اليها ، ان الثائر الشعبي عبد الله النديم كتب مسرحيتين بعنوان « الوطن » و « العرب » وأخرجهما بالاسكندرية سنة ١٨٨٠ مستعينا بتلاميذه في « المدرسة الخيرية الاسلامية »، وكان «يرمي بهما الى غرض سياسي » (٧) ، وتابعه الزعيم الوطني مصطفى كامل ، فألف سنة ١٨٩٣ مسرحيته « فتح الاندلس » ، ولم يدع فيها فرصة سانحة تفوته دون ان يبث افكاره السياسية والوطنية ، ودون ان يمجد العرب والمسلمين ، ويلمح الى الجهاد في سبيل طرد الدخلاء عن مصر ، ويشيد بمكانة الخلافة العظمى في نفوس المصريين قاطبة .. » (٨)

ولاقت هذه المسرحية الوطنية ترحيبا في عدد من الاقطار العربية التي كانت جميعا تتفق ظروفها السياسية مع ظروف مصر ، فالدكتور علي الزبيدي يقول :

« ومسرحية مصطفى كامل (فتح الاندلس) معروفة في العراق فقد مثلت في أماكن مختلفة وعلى مسارح مدرسية وغير مدرسية متعددة ... » (٩) ، وكذلك مثلت المسرحية بنجاح في الجزائر حوالي سنة ١٩٢٠ . (١٠)

ولا بد ان نلاحظ هذا الارتباط الوثيق بين المسرح العربي منذ نشأته وبين رجال السياسة والصحافة الوطنية ، فسليم النقاش المؤلف والممثل المسرحي وأديب اسحاق عضو فرقته يهجران المسرح ويشتغلان بالصحافة السياسية بتوجيه من جمال الدين الافغاني ، ويعقوب صنوع رائد المسرح المصري هو في الوقت نفسه من أبرز رواد الصحافة الوطنية، وعبدالله النديم ومصطفى كامل الزعيمان الوطنيان والكاتبان السياسيان يؤلفان للمسرح .. وستتكرر الظاهرة نفسها في الجيل التالي عند كل من خليل اليازجي وفرح انطون وابراهيم رمزي ومحمد تيمور وانطون الجميل والدكتور مهدي البصير من رواد ثورة العشرين في العراق ، وفي الجيل الحاضر عند نعمان عاشور وسعد الدين وهبة وألفريد فرج ومحمود السعدني .. وغيرهم من كتاب المسرح والصحافة في العالم العربي ..

ولا تفسير لهذه الظاهرة سوى ان كل هؤلاء الكتاب المشتغلين بالسياسة رأوا في المسرح منبرا للدعوة لافكارهم السياسية كالصحافة سواء بسواء ، ومن هنا كتبوا للمجالين معا ..

ولكي لايتشعب بنا الحديث ويختلط مع كثرة المسرحيات التي سنعرض لها ، سنقسمها الى ثلاثة اقسام رئيسية : المسرحية التاريخية، المسرحية الاجتماعية ، المسرحية السياسية .. وهو تقسيم شكلي بطبيعة الحال نفرضه ضرورات البحث اذ ما أكثر ما تتداخل المسرحية الواحدة في اكثر من قسم كما سنلمس حالا .. وسنستبعد من حديثنا ـ بطبيعة الحال ـ كل المسرحيات المترجمة والمقتبسة ، وكذلك المعدة عن قصص وروايات ، لتضييق مجال البحث بعض الشيء ، ولانها لاينطبق على أي منها وصفا المسرح والعربي معا ، فالمترجمات والمقتبسات ليست عربية ، والاعدادات لاتمثل مسرحا أصيلا في اغلب الاحوال ، وأولى منها بالدرس القصص والمسرحيات التي اخذت عنها ، وفي مجال غير هذا المجال بالطبع .

● المسرحية التاريخية :

منذ بدايات المسرح العربي اتجه كثير من كتابه الى تاريخ أمتهم يستوحون مواقف البطولة والكفاح فيه ، ليقدموها في ثوب جديد يهدف الى اثارة الروح الوطنية ومقاومة المستعمر في نفوس مواطنيهم ، ويعرضون في الوقت نفسه بالظالمين من حكامهم متخذين من التاريخ ستارا يحميهم من بطش الحاكمين والمستعمرين على السواء ، ولا تزال هذه الظاهرة متفشية في مسرحنا العربي الى اليوم مع اختلاف الظروف وأساليب التناول ..

ومن أوائل المسرحيات العربية التي نهجت هذا النهج « المروءة والوفاء » ١٨٧٦ لخليل اليازجي اللبناني ، فهي « تحوي اشارات خفية ندد فيها المؤلف بالظلم والظالمين ، ولعلها كانت نعمات وطنية في عهد الطغيان الحميدي . » (١١) . و « المعتمد بن عباد » (١٨٩٢) لابراهيم رمزي ، وتدور حول ملوك الطوائف في الاندلس ، ومسرحية مصطفى كامل التي سبقت الاشارة اليها ، و « السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم » (١٩١٤) تفرح أنطون ، وهي «لا تختلف عن مقالة سياسية يكتبها فرح ، ليندد بالاستعمار والمستعمرين ، ويدعو الوطنيين للاتحاد والتعاون لطرد الدخلاء .» (١٢)

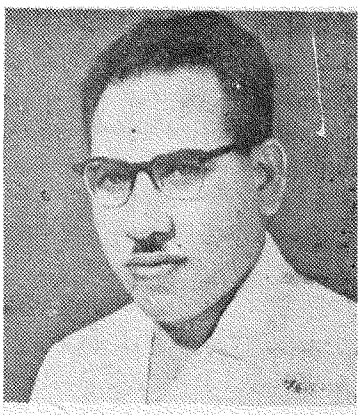
وفي سنة ١٩١٥ الف ابراهيم رمزي مسرحيته التاريخية « ابطال المنصورة » ، وحين طبعها في كتاب بعد ذلك كان مما قاله في مقدمتها :

« هذه ثالث رواية وضعتها وكان ذلك سنة ١٩١٥ مطاوعة لشعور ابتعثه هم المصريين يومئذ لتغيير القوم عاهليتهم بالرغم منهم ، وايقاظا لنفسية كاد يتلفها ما كانوا عليه من المذلة والعبث .

ولقد حاولت ما حاولت ليأذن الرقيب بتمثيلها فلم أفلح الا في سنة ١٩١٨ ، فقد تضافر موظفو قلم المطبوعات على رفضها والنيل مني ومنها عند رجال السلطة السياسية والعسكرية ، فنالوا الحظوة لديهم كما أرادوا وباءوا بعد ذلك بخزي من الله والوطن .

واخيرا مثلتها فرقة الاستاذ عبد الرحمن رشدي لاول مرة في المنصورة تكريما للمدينة التي حدثت فيها واقعة التاريخ الذي أدونه لابطالها في القصة .. » (١٣)

ومن المسرحيات التاريخية ذات الدلالة السياسية المعاصرة « عبد الرحمن الناصر » (١٩٢١) لعباس علام ، فهي « .. وان كانت حوادثها مستلهمة من تاريخ الاندلس ، الا ان المدلول الذي أبرزه الكاتب يعكس



علي احمد باكثير

زكـي طليمات

سعدالدين وهبه

خالة كانت قائمة بين الاقطار العربية ، بل وبين الاحزاب في القطر الواحد ، هي تفرق الكلمة والتناحر ، واعلاء الصالح الخاص على الصالح العام . » (١٤) ، و « أحمس الاول » (١٩٣٤) لعادل الغضبان التي مثلتها فرقة فاطمة رشدي سنة ١٩٣٥ ، يكفي انها تصور اول انتفاضة للشعب المصري لطرد محتليه من الهكسوس سنة ١٨٥٠ ق.م ، قدمت في وقت مازالت البلاد العربية محتلة فيه بالقوات الانجليزية والفرنسية والايطالية .

وحتى مسرحيات شوقي وعزيز أباظة التاريخية التي كتباها شعرا لم تخل من دلالات واشارات تومىء الى الحاضر .. « فالتاريخ في مسرحيات شوقي نقط ارتكاز للاثارة القومية ومواضع عبر وتامل ومراجعة ومقارنة بين الماضي والحاضر . فقد عالج بمسرحياته التاريخية الثلاث (مصرع كليوبترا) و (قمبيز) و (علي بك الكبير) مواقف من التاريخ المصري ، كل موقف منها يحفل باحداث يكاد التاريخ يعيد فيها نفسه مع تغير الاطارات والازمنة .

ففي مسرحية (مصرع كليوباترا) نرى مصر تستقبل الغزو الروماني بعد افول الاحتلال اليوناني .

وفي مسرحية (قمبيز) نحن امام عنفوان الغزو الفارسي .

وفي (علي بك الكبير) نحن نعيش مع المماليك وهم يلهون بالسلطان ويتقاتلون في سبيله .

هذا والشعب في كل محنة من هذه المحن يئن ويمسح جراحه ، ولكنه يناضل ويكافح ليخرج سالما بعد ان اتفنى قوى الاحتلال الظالمة وتزول .

هذا والشعب في هذه المحن يبدو وكأنه غريب عن حكامه ، وكأنه ليس صاحب البلاد .

وهكذا تقدم هذه المسرحيات العزاء للشعب المصري الذي كان مابرح يناضل من اجل استكمال استقلاله واستتاب الحياة الديمقراطية.

ان هذه المسرحيات قد كتبت بدفعات ثورة ١٩١٩ والاحداث التي تلتها . » (١٥)

ويقول عزيز أباظة انه صور في مسرحيته (الناصر) .. « فساد اسرة حاكمة ، وكيف انعكس هذا الفساد على البلاد وجلب لها متاعب لا اول لها ولا آخر ، فلا يمكن للامة ان ترقى والبيت الحاكم ينخر فيه سوس الفناء ، مما اعتبره فاروق تعريضا به وباسرته .. » واضطهد الشاعر من اجله .. (١٦)

ولا شك ان الشعر يلائم المسرحية التاريخية اكثر مما يلائم اي لون مسرحي آخر ، فما اكثر المسرحيات التاريخية الشعرية في تراثنا العربي من اوائلها مسرحية « المروءة والوفاء » لخليل اليازجي التي تقدمت الاشارة اليها ، ومسرحيتان اخريان متاخرتان للشاعر العراقي خالد الشواف ، يعتبرهما الدكتور علي الزبيدي « من خيرة الشعر التمثيلي العربي لا في العراق وحده بل في الاقطار الاخرى .. » (١٧) ، ويقول عنهما سامي مهدي :

« والشواف في مسرحيتيه شاعر هادف . فهو لايقدم لنا فنا مسرحيا محضا ، ولا يريد امتاعنا بحكاية من حكايات التاريخ ، كما انه ـ رغم انسانية قضاياه ـ لايطرح قضايا انسانية عامة ، بل يطرح قضايانا الخاصة التي تتحرك على تربتنا ، واذا اردنا الدقة فينبغي القول انه يطرح قضايانا الكبيرة ، قضايانا الاساسية ، ففي « شمسو » مثلا حاول ان يبعث فينا حرصنا على عقيدة التوحيد بنموذج تاريخي ضحى من أجل هذه العقيدة . وفي « الاسوار » طرح قضية فلسطين بكل جوانبها المأساوية ووضع أيدينا على أسباب النكسة في وقت عجزت فيه الوسائل الاخرى عن أن تضع تلك الاسباب بين أيدينا . » (١٨)

وفي قائمة المسرحيات العراقية التي نشرتها مجلة « الاقلام » في عدد حزيران (يونيو) ١٩٦٧ أسماء عدة مسرحيات تاريخية شعرية تناولت موضوعات سياسية وثورية مثل : « ثورة العرب الكبرى » و « ثورة العراق الكبرى » لعبد الحميد راضي ، وغيرهما من المسرحيات الشعرية المستمدة من التاريخ العربي القديم للقس سليمان الصائغ ، وبحيى ق. ونديم الاطرقجي وغيرهم .. وفي سوريا كذلك عدد من المحاولات لتاليف المسرحية التاريخية الشعرية لعل ابرزها مسرحيات عمر أبي ريشة وحسيب كيالي وخليل الهنداوي .

اما في مصر فقد اتخذت المسرحية الشعرية التاريخية منحى سياسيا واضحا في مؤلفات علي احمد باكثير خاصة ، ففي « اخناتون ونفرتيتي » (١٩٤٠) يعرض جهاد اخناتون الديني في الدعوة الى التوحيد والسلام وثورته على رجعية الكهنة المحترفين . وتمثل هذه المسرحية ثورة أخرى هامة بالنسبة للشعر العربي ، اذ كانت اول محاولة في العربية لكتابة الشعر المرسل ، فأصبحت بذلك بمثابة البذرة الاولى لحركة الشعر الجديد التي نمت في العراق ثم ترعرعت في مصر وبقية اقطار الوطن العربي .

ومع ذلك فقد هجر باكثير المسرحية الشعرية بعد هذه التجربة الهامة ، ولم يعد اليها الا مرة واحدة بعد ذلك بسنوات حين كتب « قصر الهودج » بقصد ان تلحن وتصبح أوبرا ، ولكنه لم يهجر التاريخ بل على العكس فلعله صاحب اكبر رصيد من المسرحيات التاريخية بين كتاب مسرحنا ، ومعظم مسرحياته ذات طابع سياسي ثوري معاصر ،وهاك تفسيره لكثرة مسرحياته التاريخية :

« لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا اثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثير من مسرحياتي ، على ان هناك اسبابا اخرى منها ان الفن عموما والفن المسرحي خصوصا ينبغي عندي ان يقوم اكثر ما يقوم على الرمز والايحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني ـ وهو هنا المسرحية ـ أوسع وارحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع .

واحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية اكثر مما

تعينه أحداث الجيل المعاصر لان احداث التاريخ قد تبلورت على مر الايام فاستطاعت ان تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول الى الهدف الذي يرمي اليه في عمله الفني . » (١٩)

ومن أهم مسرحيات باكثير التاريخية « سر الحاكم بأمر الله » و « الفرعون الموعود » و (الدودة والثعبان « وهي الجزء الاول من ثلاثية كان ينوي كتابتها لتخليد كفاح الشعب المصري ضد الحملة الفرنسية . وكان قد سبقه الى علاج هذه المرحلة محمود محمد شعبان وانور فتح الله في مسرحية « كفاح الشعب » (١٩٥١) ، التي قدمها المسرح المصري مرتين ، الاولى عقب قيام ثورة ٢٣ يوليو ، وكانت قد منعت قبلها ، والاخرى اثناء معركة ١٩٥٦ .

وتصور مسرحية « دار ابن لقمان » لباكثير انتصار الشعب المصري على حملة لويس التاسع في القرن الثالث عشر ، وقد فازت بالجائزة الثانية في مسابقة أقامها المجلس الاعلى للفنون والاداب عام ١٩٦٠ حول هذا الموضوع ، في حين فازت مسرحية « ابطال بلدنا » ليعقوب الشاروني بالجائزة الاولى ، ونشرت عدة مسرحيات وروايات تعالج الموضوع نفسه كان اصحابها قد اشتركوا بها في المسابقة .. وقد سبقت الاشارة الى مسرحية « ابطال المنصورة » لابراهيم رمزي التي كانت اول مسرحية تسجل هذا الموقف التاريخي الخالد ..

ولم تكن « دار ابن لقمان » و « الدودة والثعبان » هما المسرحيتان الوحيدتان اللتان اشترك باكثير في علاجهما مع غيره من الكتاب المسرحيين ، ففضلا عن ملحمته المسرحية الضخمة عن عمر بن الخطاب ، نشر قبل الثورة بعدة سنوات مسرحية قصيرة عن البطل الليبي « عمر المختار » ، وفي سنة ١٩٥٩ نشر الكاتب الليبي عبد الله القديري مسرحية اخرى من أربعة فصول عن البطل نفسه .

وبعد تماني عشرة سنة من نشر باكثير لمسرحيته « اخناتون ونفرتيتي » قدم المسرح القومي مسرحية « سقوط فرعون » لالفريد فرج، وهي تدور حول ثورة اخناتون الدينية ودعوته للسلام والمحبة ، وقد عرضها ألفريد بنثر جميل يعبق بروح الشعر ، ولكنها كانت تجربته المسرحية الاولى ولذلك اعتور بناءها المسرحي بعض الضعف فلم يقدر لها النجاح الذي لاقته مسرحيته التاريخية التالية « سليمان الحلبي »التي تدرس ظاهرة الاغتيال السياسي وتحاول أن تمنحها أبعادا فكرية وقومية.

وقبل ألفريد ، وقبل باكثير كتب محمود تيمور خمس عشرة مسرحية تاريخية ، معظمها يتخذ التاريخ وسيلة لتحليل الشخصيات وابراز جوانبها الانسانية ، ومن مسرحياته التاريخية التي يبرز فيها الجانب السياسي : « ابن جلا » و « طارق الاندلسي » و « صقر قريش » التي يقول زكي طليمات في تقديمها :

« عمد تيمور الى التاريخ ينشد الاشارة والتلويح والعظة والعبرة، فاختار من التاريخ صفحات تكاد معالمها تتفق مع ماهو قائم اليوم ـ وما اكثر ما يعيد التاريخ نفسه ، ولكن في لبوس جديد ، فاختار صفحة من تاريخ الاندلس حين تمزقت فيها الوحدة ، وتفرقت الكلمة بين العبث والترف وبين تطاحن (الاقطاعيين) من زعمائها في سبيل المغانم الشخصية والتفرد بالسلطان ، هذا والفرنجة يطلون على البلاد من أعلى جبال البرانس . ويترصدون الفرصة لينقضوا على العرب ..

ثم هبط « عبد الرحمن الداخل » ارض الاندلس كالصقر .. فحزم الامر ..

نحن في حاجة الى صقر !

أليس في هذه الصفحة مايذكرنا بالواجب ، ويسكب في نفوس القادة والزعماء ما يجب ان يكونوا عليه ويقوموا به ؟ » (٢٠)

وثمة عدد كبير من المسرحيات التاريخية تعرض لجوانب من تاريخنا القريب والمعاصر كثورة ١٩١٩ والثورة الجزائرية والثورة الفلسطينية في مختلف مراحلها ، آثرت ان الحقها بالقسمين التاليين من البحث لغلبة الاهداف السياسية والاجتماعية عليها ، اما في المستقبل فان ماسيقدر له البقاء منها فسيلحق بالمسرح التاريخي ، اذ ان حاضر اليوم هو ماضي الغد وتاريخه ..

● المسرحية الاجتماعية

يرجع الدكتور محمد يوسف نجم بالمسرحية الاجتماعية العربية الى عام ١٨٦٣ حين ظهرت مسرحية « الشاب الجاهل السكير » لطنوس الحر (٢١) ثم يتبعها بعدة مسرحيات اجتماعية اخرى لا نرى ما يمكن ان يدخل منها في نطاق بحثنا الا مسرحية « مصر الجديدة ومصر القديمة » لفرح انطون (١٩١٣) فهي التي يمكن ان تكون البداية الحقيقية للمسرحية الاجتماعية العربية ، ويلخص مؤلفها فكرتها الاساسية في « الدعوة الى (قوة ارادة العمل وعمل الارادة) ..»(٢٢) ويضيف الدكتور نجم :

« وقد قصد المؤلف بهذه المسرحية الى تصوير الفساد الذي عم مصر في مطلع هذا القرن ، وما كان للاجانب من أثر في خلق هذا الفساد ونشره بين الطبقات عامة ..» (٢٣) .

ومن اهم المسرحيات الاجتماعية في تلك المرحلة مسرحيات محمد تيمور الثلاث : «العصفور في القفص » (١٩١٨)، « عبدالستار افندي» (١٩١٨)، « الهاوية » (١٩٢١) فيها نزوع واضح الى التحرر من كثير من قيم الماضي الفاسدة ،وفيها نقد اجتماعي لاذع لمفاسد الطبقة الثرية اللاهية .

واسهم عباس علام بعدد من المسرحيات الاجتماعية المتطورة، لعل اهمها « اسرار القصور أو ملك وشيطان » (١٩١٥) و« باسم القانون » التي ترتب عليها بطريق غير مباشر تعديل قانون الاحوال الشخصية من ناحية من نواحيه ، وذلك باعطاء المرأة الحق في طلب الطلاق للضرر .. » (٢٤)

ونابع محمود تيمور خطى شقيقه ـ محمد ـ في علاج المسرحية الاجتماعية فكتب « الصعلوك » و« الموكب » (١٩٣٦) وعروس النيل (١٩٤١) وهي وان دارت في اطار فرعوني الا انها تدور اساسا حول الصراع بين القيم الجديدة المتحررة التي يؤمن بها القائد الشاب بطل المسرحية والتقاليد الجامدة المتخلفة التي يمثلها الكهنة ورجال السياسة المستغلون ، وفي اثناء الحرب العالمية الثانية كتب محمود تيمور مسرحيتين « المخبأ رقم ١٣ » (١٩٤٢) و« قنابل »(١٩٤٣) وقد صور فيهما التغيرات التي احدثتها الحرب في نفوس نماذج من طبقات اجتماعية مختلفة وتطاحن المصالح بينهم حتى وهم مهددون بخطر الموت . .

وتمثل « الزيفون » (١٩٥١) نضجا واضحا في مسرحيات محمود تيمور الاجتماعية ، اذ ترتفع فيها نغمة النقد الاجتماعي لتكشف الكثير من مفاسد رجال السياسة والصحافة ، لذلك فلم يكن من الممكن تمثيلها على خشبة المسرح الا بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو .

وافاد توفيق الحكيم من اشتغاله بالصحافة ،فبدأ يعالج كثيرا من المشكلات الاجتماعية في مسرحياته التي كتبها لتنشر في « اخبار اليوم » ابتداء من سنة ١٩٤٦ حتى ١٩٥١ مثل « اللص » (١٩٤٧)« والحب العذري » ،و« لكل مجتهد نصيب » و« اعمال حرة » « وعمارة المعلم كندوز » « ومفتاح النجاح » « وبين يوم وليلة » وكلها نشرت لاول مرة سنة ١٩٥٠ ، وقد أعاد نشرها مع سابقاتها ومسرحيات اخرى غيرها في مجلد ضخم بعنوان « مسرح المجتمع » .

* * *

وهنا لا بد من وقفة نشير فيها الى التيارين الرئيسيين اللذين سيطرا على المسرح المصري سنوات طويلة قبل نهضته الحديثة في النصف الثاني من الخمسينات فمن ناحية بدأ الهزل يغزو المسرحية الغنائية التي ظلت لها الغلبة حتى اوائل العشرينات ، وكان لعزيز عيد وامين صدقي دورهما في تغليب هذا اللون المسرحي الهازل حتى تبلور ونضج اخيرا في مسرح نجيب الريحاني وبديع خيري شريكه في

اقتباس المسرحيات الاوروبية وتمصيرها .

ومن ناحية اخرى تأثر يوسف وهبه خطى جورج ابيض واستعان بخبرة عزيز عيد في تقديم المسرحية الجادة ، ونجحت فرقة رمسيس بالفعل عند انشائها سنة ١٩٢٣ في تقديم عدد من المسرحيات المؤلفة والمترجمة الممتازة ، ولكنها ما لبثت ان انساقت الى تقديم الميلودرامات الدموية الصاخبة سعيا وراء النجاح الشعبي الضخم الذي حققته مسرحية « الذبائح » الشهيرة لانطون يزبك سنة ١٩٢٥ .

ويقتضينا الانصاف ان نقرر ان هذين التيارين قد اسهما بدور فعال في النقد الاجتماعي الذي تمثل في كثير من مسرحيات الريحاني وما تضمنته في نقد لاذع لمظاهر الفساد والتفسخ في مجتمعنا القديم، بل وتطرقت الى نقد الاستبداد السياسي في مسرحية « حكم قراقوش » .

ومن الناحية الاخرى نجد في ميلودرامات يوسف وهبه عطفا واضحا على الطبقات الفقيرة المسحوقة مع التنديد المستمر بانحلال الطبقة الارستقراطية وتعفنها . وأيا كان الهدف الحقيقي لهذا الاتجاه فالذي لا شك فيه انه يمثل نوعا من النقد الاجتماعي الثوري للمجتمع القديم اسهم في توعية الجماهير العربية بالاضافة الى المسرحيات السياسية الوطنية التي قدمتها فرقة رمسيس « كالاستعباد » و« الصحراء » وغيرهما من المؤلفات والمترجمات .

ولم تستطع جهود زكي طليمات في انشاء الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ان تصمد امام هذين التيارين ، فقد عانت الفرقة من التذبذب في توجيه سياستها وادارتها ، فأكثرت من تقديم المترجمات رفيعة المستوى ، وظلت تعاني كثيرا من انصراف الجمهور عنها ، ولكنه نجح بعد ذلك في تمهيد الطريق امام تيار مسرحي ثالث حين وفق عام ١٩٤٤ في اعادة انشاء المعهد العالي لفن التمثيل العربي ، وانشأ سنة ١٩٥٠ من طلابه وخريجيه فرقة المسرح المصري الحديث ، التي قدمت خلال عمرها القصير عددا من انضج المسرحيات العربية والمترجمة ، وقدمت مسرحيات وطنية وتاريخية لعلي احمد باكثير ومحمود تيمور وغيرهما من الكتاب الجدد ، وفي الوقت نفسه كان خريجو معهد التمثيل قد تكاثروا حتى ضاقت بهم الفرقة ، فانشأوا فرقة « المسرح الحر » بمفاهيم جديدة متطورة ، وعاد مبعوثا المعهد : حمدي غيث ونبيل الالفي من بعثتهما الى فرنسا ، فأصبحت التربة المسرحية مهيأة بذلك لاستقبال تيار مسرحي ثالث اكثر جدية وتطورا من تياري الريحاني ويوسف وهبه ،وهذا ما قام به نعمان عاشور ورفاقه .

والحق ان هذا التيار الثالث وثيق الصلة بتيار الريحاني الذي استمر بعد حل فرقة رمسيس وانصراف يوسف وهبه بميلودراماته الشعبية الصاخبة الى السينما . فقد كان امام هذا الجيل النموذج الذي يمثله « الحكيم » بمسرحه المنشور في الكتب والصحف ولا يكاد يعرف طريقه الى خشبة المسرح الا في كثير من الاستحياء وقليل من النجاح ، ونموذج مسرح الريحاني الناجح الصامد للزمن ، ثم كانت في اذهانهم افكار ثورية كثيرة ورغبة ملحة في التعبير عن ثورة ٢٣ يوليو والتجاوب معها ، وخبرة لا بأس بها بالمسرح الاوروبي ، ومن هذا المزيج ولد هذا التيار المسرحي الثالث الذي وجه اكبر همه للنقد الاجتماعي في اطار المسرحية الريحانية الضاحكة ، ولم يكن لهذا التيار ان يعرف طريقه الى الوجود ـ خاصة وان معظم المسرحيات التي انتجها لا تصلح للقراءة كمسرحيات الحكيم مثلا ـ لولا التربة المسرحية الصالحة التي انفق زكي طليمات اخصب سنوات عمره في تهيئتها، وحين بدأت تؤتي ثمارها كان عليه ان يرقبها من بعيد .. من تونس حيث كان مشغولا بتهيئة تربة مسرحية جديدة في الارض العربية القاحلة .

ولقد اجاد نعمان عاشور ، وبصفة خاصة في « الناس اللي تحت» (١٩٥٦) « والناس اللي فوق » (١٩٥٧) و«عيلة الدوغري » (٩٦٢ تصوير قطاعات من البورجوازية المنهارة وتطلع نماذج من المثقفين وابناء الطبقة العاملة الى حياة جديدة نظيفة واكثر تحررا ، وفي « وابور الطحين » (١٩٦٥) انتقل نعمان الى القرية ليصور مقاومة الفلاحين لاضطهاد بقايا الاقطاع واستغلالها ، ويدعو في الوقت نفسه الى تطبيق الاشتراكية والتعاونيات لمواجهة مثل هذا الاستغلال الاقطاعي .

وشارك في تعميق هذا التيار واثرائه لطفي الخولي (« قهوة الملوك» و« القضية ») ويوسف ادريس (« ملك القطن » و« جمهورية فرحات») وسعدالدين وهبه (« المحروسة والسبنسة » « وكفر البطيخ ») ومحمود السعدني (« عزبة بنايوتي » و« النصابين » و« الاورنس ») ثم علي سالم (« الناس اللي في السما الثامنة » و« الراجل اللي ضحك على الملايكة »و« ولا العفاريت الزرق») وان تميز كل منهما باسلوبه الخاص ومنحاه في النقد الاجتماعي والتناول الكوميدي .

وتابع توفيق الحكيم بعد الثورة ما بدأه قبلها من نقد اجتماعي مع اختلاف القضايا والمفاهيم ، فكتب «الايدي الناعمة» (١٩٥٤ يدعو فيها الى العمل الحر النابع من الحب والهواية كوسيلة لاحتواء الطبقات الارستقراطية المنهارة ، وصور في « الصفقة » (١٩٥٥) محاولة احد الباشوات الاقطاعيين لاستغلال سذاجة الفلاحين وطيبة قلوبهم وكيف استطاع الفلاحون في النهاية ان يردوا له الكيل مضاعفا ،و« الطعام لكل فم » (١٩٦٣) بالرغم من انسانية فكرتها وشمولها فهي تدعو في الوقت نفسه الى اشراك الطبقة المتوسطة في الاهتمامات الثقافية والعامة .

ويمثل هذا الاتجاه الاجتماعي في المسرح السوري بعض مسرحيات عبدالوهاب ابو السعود وخليل الهنداوي وحكمت محسن وعبداللطيف فتحي ، وفي لبنان في مسرحية ميخائيل نعيمة الوحيدة «الابا عو البنون» ١٩١٧ ، وفي ليبيا في بعض مسرحيات القويري القصيرة ،«والحكاية من اولها » لبشير الهاشمي ، و« الطريق » و« معركة وادي المخازن » للطيب الصديقي ، وفي العراق مسرحيات سليم بطي وتوفيق لازم وبدري حسون فريد ومحمود سامي وغيرهم ، وان كان يوسف العاني ـ فيما يبدو ـ أبرز كتاب المسرحية الاجتماعية في العراق ، يقول جليل كمال الدين عنه :

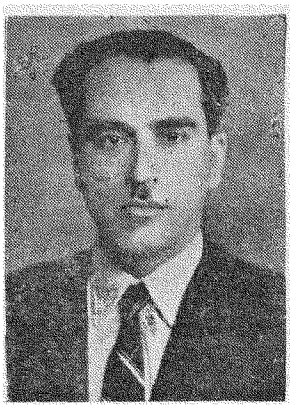
« فان استعرضنا تمثيليات التي جمعها في كتاب « رأس الشليلة »وجدناها تنضح بالواقعية والنزعة الانسانية .ف« ؤمربيك»! و« ماكو شغل » !و« حبة سودة » ! على سبيل المثال تعالج اجمالا ، التقاليد المجتمعية المظلمة ، وتفتح الطريق ، بلا تهريج ولا دعاوة ولا ارشاد أو تلقين ، نحو أخلاق وتقاليد جديدة ، هي تقاليد النور والعمل والحب والسلام ..(٢٥)

ومن أحدث المسرحيات العراقية في هذا المجال « البيت الجديد» و« اشجار الطاعون »» لنورالدين فارس الذي يقول عن الاخيرة :

« انها قضية الارض منذ ان أدرك الانسان اهميتها في شقائه وسعادته وخيره وشره ، ومنذ ان صار فوقها سيد وعبد ، ومالك ومملوك، وعبر هذه القيم جثم الاستغلال وهيمن الاضطهاد وشاع الرياء والنهب، فتفجر الحقد ، واندلعت الانتفاضات ، فكانت التضحيات والبطولات، وفي خضم الهزائم والانتصارات ظل الانسان متشبثا بأرضه كعضو رئيسي في جسم حياته المقدسة ، وسيبقى كذلك حتى تزغرد فوانيس علاقات اخرى تجعل من رأضه فردوسا يزخر بالعطاء ويعمر بالحب والخير والوئام ..» (٢٦)

وتبقى مسرحيات أخرى كثيرة تمثل الثورة الاجتماعية في المسرح العربي أثرت ان أشير اليها في القسم الثالث والاخير من هذا البحث وهو الخاص بالمسرحية السياسية ، وذلك لغلبة الهدف السياسي عليها ، والحق أن الفصل بين المسرحيات الاجتماعية والسياسية ليس امرا سهلا ، لان السياسة نشاط اجتماعي أصيل ، والنقد الاجتماعي الناضج الجريء يستهدف في النهاية تنمية الطبقة الحاكمة الفاسدة العاجزة عن تحقيق مصلحة الجماعة واحلال طبقة اخرى اصدق تمثيلا

توفيق الحكيم



خليل الهنداوي

نجيب سرور

للشعب وافدر على الاستجابة لاماله ، ومن ثم فهو ادب سياسي توري من الدرجة الاولى ، ولهذا رأيت ان أضيف هذا النوع من المسرحيات الاجتماعية الناضجة الى المسرح السياسي .

● المسرحية السياسية

من الطبيعي ان يتأخر ظهور هذا النوع من المسرحيات في المجتمع العربي لما يتطلبه من نضج سياسي وجرأة على مناقشة اخطر شئون الدولة بصورة لا بد ان تمس السلطة الحاكمة من قريب ، وهو ما يتطلب قدرا كبيرا من الحرية لم يعرفه المجتمع العربي الا في سنواته الاخيرة وفي اجزاء قليلة وبصورة محدودة ، اما الجانب الاكبر من المجتمع العربي فما زال يعيش الى اليوم في ظل القهر والمصادرة والوصاية الفكرية العنيفة من جانب السلطة . ومن هنا كان التجاء الكاتب المسرحي العربي من قديم الى التاريخ يحتمي في ظلاله ليدلي ببعض آرائه المتحررة ونقده للاوضاع السياسية القائمة ، فتضخم بذلك عدد المسرحيات التاريخية والاسطورية في أدبنا العربي الحديث ، ومن هنا ايضا كان التجاؤه الى الرموز والتلميحات الخفية لكي لا يتعرض لبطش السلطة ، وان كان من الحق أن السنوات الاخيرة قد شهدت عددا غير قليل من مسرحيات النقد السياسي المباشر ، وبصفة خاصة في اعقاب هزيمة يونيو (حزيران) .

ولقد شهد أواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن عددا من المسرحيات التي تعرضت صراحة للاحداث السياسية الجارية ، وقد درسها الدكتور محمد يوسف نجم تحت عنوان « مسرحيات من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث » (٢٧) ولكنها أقرب للتخلف السياسي والفني على السواء ، ومنها ما يقوم على اساس سياسي رجعي مثل « مقاتل مصر أحمد عرابي » لمحمد العبادي (١٨٩٧) التي تدافع عن الخديو توفيق الخائن وتمجد فعاله !! ومن ثم فمن الطبيعي ان نغفلها وامثالها في دراستنا للثورة في المسرح العربي .

وبدراسة النماذج الكثيرة للمسرحيات السياسية التي اجتمعت لنا امكن ان نميز بين ثلاثة موضوعات رئيسية :

الاول : الثورة على الاستعمار الاجنبي في مختلف صوره واشكاله بما فيها الاستعمار الصهيوني لارض فلسطين العربية ، ولكن لما كانت المسرحيات التي عالجت هذا الموضوع الاخير وتفاعلت مع الثورة الفلسطينية من الكثرة والاهمية بحيث اصبحت تمثل أهم الموضوعات التي تشغل الكاتب العربي المعاصر فقد رأيت ان أفرد قسما خاصا للمسرحيات التي تعرضت للقضية الفلسطينية وللثورة الماردة التي تمخضت عنها .

والثاني هو الثورة على الفساد والقهر الداخليين ، وهو موضوع شغل كتاب المسرح العربي من قديم وتعددت صور تناولهم له ، ولكنه ازداد حدة واشتعالا قبيل هزيمة يونيو وبعدها ، اذ اعتبره الكثيرون المسئول الاول عن هذه الهزيمة ، ومعظم المسرحيات التي كتبت كاستجابة سريعة ومباشرة للهزيمة اولت هذا الموضوع جانبا كبيرا من عنايتها واهتمامها .

ويبقى عدد آخر من المسرحيات عالج موضوعات السياسة العالمية من وجهة نظر ثورية ، أو تعرض لازمات السياسة العربية من وجهة نظر انسانية شاملة تعانقت مع فكرة الثورة العالمية .

ولست في حاجة الى القول بأن الاعمال الفنية تتأبى عادة على مثل هذه التقسيمات الشكلية ، وكثيرا ما يتداخل عمل واحد في اكثر من قسم من هذه الاقسام أو فيها جميعا ، ولكنها ضرورة البحث والدراسة .. فما الحيلة !..

(١) الثورة على الاستعمار الاجنبي

لعل أقدم مسرحية عربية عرضت للاستعمار الاجنبي بصورة مباشرة وصريحة هي مسرحية « حادث انشواي » التي كتبها صحفي مصري يدعى حسن المرصفي سنة ١٩٠٧ اي بعد مرور اقل من عام على ارتكاب الجريمة ، وقد هاجم الانجليز بعنف وصور بشاعة عدوانهم على القرية الصغيرة الآمنة ، فمنعت السلطات البريطانية تمثيلها.(٢٨)

وعالج الموضوع نفسه بعد ذلك بسنوات خليل الرحيمي في مسرحيته « انشواي الحمراء » التي قدمتها فرقة المسرح الحديث سنة ١٩٥١ عقب الغاء معاهدة ١٩٥١ وبدء الكفاح المسلح ضد قوات الاحتلال في منطقة القناة .

كما قدمت الفرقة نفسها في ذات الموسم مسرحية « مسمار جحا » لعلي أحمد باكثير ، وهي مسرحية ضاحكة استخدمت الرمز الشفاف في الهجوم على الاحتلال البريطاني والسخرية منه .

ويذكرنا موضوع هذه المسرحية الاخيرة باول مسرحية الفها توفيق الحكيم سنة ١٩١٩ وهي « الضيف الثقيل » و« كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ثقيل ليقيم عنده يوما فمكث شهرا.. وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة .. وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتبا لعمله .. فما ان يغفل لحظة او يتغيب ساعة حتى يتلقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد فيوهمهم انه صاحب الدار، ويقبض منهم ما تيسر له قبضه من مقدم الاتعاب .. فهو احتلال واستغلال واحدهما يؤدي دائما الى الآخر ..» (٢٩)

« .. ولم يكن بالطبع من الممكن اظهار هذه المسرحية على مسرح ذلك الوقت .. والرقابة على المطبوعات لم تكن لتعمى عن مرامي مثل هذا الموضوع في وقت لم يكن للناس حديث ولا تهامس الا عن الاحتلال الثقيل ومنى تنزاح غمته ..» (٣٠)

ولبا كثير مسرحية أخرى تهاجم الاستعمار البريطاني وهي « امبراطورية في المزاد » (١٩٥٢)، وتكشف في الوقت نفسه عن تحالفه مع الصهيونية العالمية ، وتدعو الى تكتل دول العالم الثالث

واجتماع زعمائها في مؤتمر عام في دلهي وذلك قبل انعقاد مؤتمر عام « باندونغ » بثلاث سنوات .

وقد كان للعدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ واحتلال القوات الانجليزية والفرنسية لبور سعيد رد فعل سريع في المسرح ، فقدم المسرح القومي ثلاث مسرحيات قصيرة تهاجم الاستعمار وتمجد المقاومة الشعبية ، وهي « صوت مصر » لالفريد فرج ،« وعفاريت الجبانة » لنعمان عاشور ، و« مش حانسلم » لمحمد عبدالرحمن خليل ، وكتب السيد طليب مسرحية « حكاية بلدنا » يصور دور اهالي بور سعيد في مقاومة الاحتلال وخطف ضابط المخابرات الانجليزي « مورهاوس» .

وفي سنة ١٩٥٨ نشر يوسف ادريس مسرحيته « اللحظة الحرجة» التي تدور حول الفترة نفسها وان كانت الدراسة النفسية فيها غالبة على الحماسة الوطنية ، اذ تتبع التطورات التي طرأت على الشاب الجبان الخائف من المشاركة في المقاومة حتى اصبح شجاعا ووجد في نفسه القوة على حمل السلاح ومواجهة العدو الغاصب الذي قتل اباه ... تشيعه زغاريد امه التي كانت تمنعه من الاشتراك في التدريب العسكري في مستهل المسرحية .

وفي سنة ١٩٦٠ قدمت فرقة عبدالرحمن الخميسي مسرحية « عزبة بنايوتي » لمحمود السعدني ، وهي تدور حول خيانة تاجر ثري يتعاون مع الانجليز ويستغل ظروف المقاومة الشعبية عام ١٩٥١ بعد الغاء معاهدة ١٩٣٦ ، ليزداد ثراء عن طريق التعاون مع عصابة تنهب معسكرات الانجليز وتتظاهر بانها تحاربهم .. وتنتهي المسرحية بمصرع ابن المقاول الذي ثار على خيانة أبيه واشترك مع عدد من زملائه الطلاب في شن الهجمات على معسكرات الانجليز ... وفي المسرحية شخصية كهل سكير كان من ابطال ثورة ١٩١٩ يعلق على الاحداث ويشارك فيها في النهاية ويمثل عنصرا فنيا وسياسيا ناجحا..

وفي نفس هذه الفترة تقريبا تدور احداث مسرحية نجيب سرور الشعرية « آه ياليل ياقمر » ، وان كانت في حقيقة الامر نوعا من الاستجابة لهزيمة ١٩٦٧ .

ولقد ألهمت هذه الهزيمة الاخيرة سعدالدين وهبه مسرحيتين : « المسامير » (١٩٦٧) وقد ادار احداثها في عام ١٩١٩، وصور بطش الانجليز بأهل احدى القرى المصرية الصغيرة ، وختمها بدعوة صريحة الى حمل السلاح والاستمرار في القتال حتى آخر رجل ..

اما المسرحية الاخرى فهي « ٧ سواقي » (١٩٦٩) وهي من انضج المسرحيات التي اسفرت عنها الهزيمة ،اذ نجح الكاتب فيها بحنكة مسرحية متقدمة ، في الربط بين معارك مصر المتتالية في مقاومة الاستعمار منذ الحملة الفرنسية فثورة عرابي فالمعركة الاولى مع اسرائيل سنة ١٩٤٨، والثانية ١٩٥٦ ،فقد جمع ارواح شهداء هذه المعارك في مدافن الامام ، وجعلهم يرفضون السماح لشهداء يونيو١٩٦٧ بان يدفنوا الى جوارهم لانهم لم يحاربوا مثلهم .... ومن خلال دفاع هؤلاء عن انفسهم تتكشف الكثير من أبعاد الهزيمة واسبابها الحقيقية .. وتنتهي المسرحية بقيام منظمة للفدائيين المصريين في سيناء فتهدأ ثائرة الشهداء من كافة المعارك ويسمحوا للشهداء الجدد بأن يرقدوا الى جدارهم بعد أن اطمأنوا الى استمرار المقاومة والنضال . .والمسرحية بالاضافة الى هجومها على الاستعمارالصهيوني توجه الكثير من سهامها الى الفساد والاستهتار المتفشيين في الداخل ، وتسخر من بعض الاجهزة والفئات التي لم تغيرها الهزيمة فمضت فى غيها وافسادها .. انها دعوة للتطهير ولاستئناف القتال في وقت واحد .. تربط بين جبهة القتال ومختلف الاوضاع في الداخل بقسوة وسخرية لاذعة لا تخلو من صدق وشاعرية ... ولذلك اعتبرتها من اهم الاعمال المسرحية التي اسفرت عنها الهزيمة ..

وشيء قريب من هذا تحققه مسرحية علي سالم « اغنية على الممر » (١٩٦٨) التي تقدم لنا خمسة جنود مصريين في احد المواقع في سيناء قبل الهزيمة او اثناءها .. وقد انقطع كل اتصال بينهم وبين العالم الخارجي بعد تعطل جهاز اللاسلكي .. واوشكت ذخيرتهم وزادهم على النفاد ، وحاصرهم الاعداء من كل جانب .. ومع ذلك فهم صامدون .. ومن خلال احاديثهم ومناقشاتهم يحدث ذلك الربط الوثيق بين الهزيمة والاسباب التي صنعتها في داخل البلاد .. وداخل النفوس..

ومع ان المسرحية تنتهي وقد قتل ثلاثة من الجنود الخمسة .. فانها مع ذلك ليست يائسة ولا انهزامية ، بل على العكس تدعو الى التفاؤل والثقة في امكانيات النفس المصرية على الصمود وتجاوزالهزيمة ... ولذلك اعتبرها هي الاخرى من انضج ثمار الهزيمة العسكرية ..

ويدير السيد طليب مسرحيته القصيرة « الموقع ٢٣ » (١٩٦٨)في بور سعيد عقب معركة « رأس العش » التي تمثل اول صمود للجندي العربي في مواجهة الجيش الاسرائيلي منذ الهزيمة ، ويكاد يلخص اهم الوقائع التي قدمها في مسرحيته الاولى « حكاية بلدنا »(١٩٥٧) ليربط بين ظروف المعركتين في نوع التسجيلية سيتبلور وينضج بعد ذلك في مسرحيته الطويلة عن المقاومة الفلسطينية « في٥حزيران ولدنا من جديد » ..

واستأثرت الثورة الجزائرية ابان اشتعالها بجانب واضح من اهتمام المسرح العربي .. » وكان المسرح سلاحا ماضيا في أيدي الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي، فقامت « الفرقة الفنيةالجزائرية» (وهي اليوم : المسرح القومي الجزائري) خلال سني الحرب بتقديم حفلات عديدة في البلاد العربية والدول الصديقة تعرض خلالها قصة كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر . بل كان بعض الفنانين الجزائريين يستغلون فرصة الاعياد الاسلامية والافراح فيقدمون خلسة مسرحيات في الاحياء العربية يشحذون فيها الهمم . وكان البعض منهم ايضا يقدم مسرحيات في السجون لاخوانهم كيلا ييأسوا ويستسلموا .» (٣١)

ومع ذلك فالعالم العربي لا يعرف من كتاب المسرح الجزائري سوى كاتب ياسين وثلاثيته الشعرية القائمة « دائرة الانتقام » التي ترجمت اخيرا الى العربية ، وان تميزت من بينها مسرحية « مسحوق الذكاء» بقدر كبير من الوضوح ،فقد استخدمت بعض مأثورات جحا الشعبية واستغلت عنصر الفكاهة الاصيلة فيها السخرية من الحكم المطلق ومستغلي الشعب من التجار ورجال الدين كما ينعي ـ وبنفس الاسلوب الساخر ـ على الشعب استسلامه وتواكله ..

ويقول عنه الاديب الجزائري مصطفى الاشرف في حديثه عن الادب الجزائري :

يمثل كاتب ياسين وحده المسرح، وهو بالرغم من انه اكبرالمشتغلين بالتأليف المسرحي ـ وهو على كل حال اكثرهم موهبة وبخاصة فيالمسرح ـ فهو مهدد بفقدان مجلوبه العبقري حقا ، في امثال الاقتباسات والنصوص المعادة للموضوعات الكبرى التي عالجها الى الان . واصبح من المفروض عليه ان يقوم بعمل تجديدي واعادة عملية الابداع وذلك بفضل معرفة اكثر مطابقة للحقائق الجديدة في الجزائر ..» (٣٢)

وفي قائمة المسرحيات العراقية التي سبقت الاشارة اليها نعثر على عناوين المسرحيات التالية :« صبي من الجزائر » لاحمد حمودي السامرائي (١٩٦١) ،و« استقلال الجزائر » لعبداللطيف الدليشي (١٩٦١) ،و« مسرحية الى الجزائر » لعبدالله زكي .

اما مصر فقد اسهمت في التعبير الفني عن ثورة الجزائر بمسرحيتين اولاهما « فيضان النبع » لمحمود السعدني وقد قدمتها فرقة المسرح الحر عام ١٩٥٦، والاخرى « مأساة جميلة » لعبدالرحمن الشرقاوي ، وهي مسرحية شعرية كبقية مسرحياته ، ان اخذ عليها اسرافها بعض الشيء في تمجيد البطولات الفردية ، فقد قدمت كثيرا من المفاهيم السياسية والانسانية الناضجة في اطار شعري رائع وعميق التأثير ... وللكاتب الليبي عبدالله القويري مسرحية اخرى عن «جميلة » نشرها ضمن مجموعة مسرحياته القصيرة « المعاناة من اجل شيء » (١٩٦٣)

٢ ـ الثورة العالمية

من مظاهر نضج المسرح العربي أن يتجه كاتبوه الى علاج المشكلات السياسية العالمية ولا يكتفوا بمشكلاتنا المحلية ، فالعالم اليوم أصغر مما كان منذ قرن مضى ، ومع انتشار الوعي السياسي وتقدم الفكر الاشتراكي اصبحنا ندرك مثلا أن الحرب الاجرامية التي تشنها الولايات المتحدة في فيتنام الجنوبية ليست الا صورة من صور العدوان الرأسمالي على الشعوب التي تجاهد للتحرر في ربقة النفوذ الاستعماري ، وان استيلاء الصهيونية على اراضينا العربية ليس الا صورة اخرى من صور هذا العدوان الرأسمالي ، ومن هنا كانت المساندات العلنية السافرة التي تقدمها امريكا لاسرائيل ، حتى لتكاد تحارب تحت قناعها .. ومن هنا اصبح كل نصر يحققه المناضلون في فيتنام او كوريا او افريقيا او امريكا الجنوبية انما هو في الوقت نفسه انتصار لثورتنا العربية ... وباختصار اصبحنا نميز بين اعدائنا واصدقائنا بعد ان طال خداع حكامنا لنا .. ومع هذا الوعي السياسي العالمي الجديد انطلق كاتب المسرح العربي يطرق آفاقا انسانية رحبة دون ان يغلق عينيه على مشكلات واقعه، بل منطلقا منها في اغلب الاحوال ..

ولعل توفيق الحكيم أن يكون أسبق كتابنا الى ارتياد هذه الافاق العالمية في مسرحياته السياسية ، فاثناء الحرب العالمية الثانية كتب مسرحية « صلاة الملائكة » (١٩٤١) ، فدافع عن قيم المعسكر الديموقراطي وهاجم دولتي المحور ممثلتين في زعيمهما هتلر وموسوليني ورفع صوته داعيا للسلام منددا بمثيري الحروب والمستفيدين منها .. وبعد ذلك كتب مسرحية قصيرة فكهة هي « بين الحرب والسلام » وضح فيها ان السياسة هي التي تستعين بالحرب لتحقيق مآربها وتعرض عن السلام الذي يلاحقها ويلح في طلب وصالها ... دون جدوى ..

وفي سنة ١٩٥٨ نشر الحكيم مسرحية « أشواك السلام » فهاجم فيها اساليب الحرب الباردة بين المعسكرين ، ودعا الى قيام نوع من التفاهم والتعايش بينهما اساسه حسن الظن والثقة !! كما حذر في « لعبة الموت » (١٩٥٨) ورحلة الى الغد (١٩٥٧) من اخطار استخدام التقدم العلمي في افناء البشر والقضاء على انسانيتهم ، ودعا في « الطعام لكل فم » (١٩٦٣) الى توجيه هذه الطاقات العلمية لتوفير الطعام للملايين البشر الجائعين بدلا من استخدامها في صنع اسلحة الدمار ، فالجوع عنده هو السبب الرئيسي لكل الحروب ..

والهم العدوان الثلاثي على مصر عبدالرحمن فهمي مسرحيته « الحرب » التي ادار احداثها في منزل رئيس وزراء احدى دول شمال اوروبا وافاد من خبر نشرته بعض الصحف عن انطلاق صفارات الانذار خطأ في بروكسل والذعر الذي ساد السكان حتى انطلقت سيارات البوليس تطمئنهم ، فخلق من هذا الخبر موقفا مسرحيا مثيرا كشف فيه عن انهيار القيم الانسانية في المجتمع الاوروبي الذي يقوم على الانانية حتى ليضحي الاب بابنه والزوجة بزوجها في سبيل المصلحة الشخصية ، كما ابرز دور تجار الاسلحة في اشعال الحروب لترويج بضائعهم دون ان يأبهوا بالارواح التي تزهق في هذه الحروب ما دامت الاموال تدخل جيوبهم بلا حساب .

اما مصطفى مشعل فقد نشر عام ١٩٦٤ مسرحيته « القنبلة الثالثة » بعد ان قدمها مسرح الحكيم ، وهي تصور الدمار الرهيب الذي حل بهيروشيما نتيجة لتفجير القنبلة الذرية الاميركية صباح ٦ اغسطس ١٩٤٥ ، ثم تتبع عذاب الضمير الذي عانى منه الطيار الاميركي الذي القى بالقنبلة حتى انتهى الى الجنون .. انها تحذير للبشرية من اللعب بهذه الاسلحة الرهيبة !!

وتتصور مسرحية « المصير » للكاتب الفلسطيني يوسف جادالحق (١٩٦٦) رحلة الى الفضاء في عام ١٩٨٠ ، فيبدأ بتصوير ما يجري في عالمنا من احداث وما يصطرع فيه من تيارات وخصومات سياسية وما ينشب من حروب مدمرة ، ثم يجمع بين روسي واميركي وعربي وسويسرية في رحلة الى المريخ حيث يشهدون انموذجا للحياة المثالية التي يسودها السلام والاخاء ، ويعودون بعد ذلك الى الارض لتطبيقه..

وشغلت مشكلة التفرقة العنصرية عددا من كتاب مسرحنا من بينهم نبيل بدران الذي صور في مسرحيته «السود »(١٩٦٦) جانبا من جرائمها في احدى مدن الجنوب بامريكا ، وبهيج اسماعيل مسرحيته لاذعة السخرية » محاكمة ليلة رأس السنة » (١٩٦٧) . اما الشاعر السوداني محمد الفيتوري فقد صور تجارة الرقيق في افريقيا في أواخر القرن الثامن عشر ، واستغل حادثة انفجار ثورة العبيد في جزيرة « تاهيتي » في كتابة مسرحية شعرية رفيعة ـ رغم توريتها ـ بعنوان « سولارا » (٣٣)» وهي اصلح ما تكون في رأيي للنلحين لتصبح اول اوبرا افريقية تعالج مشكلة من صميم تاريخ القارة الدامي..

واوحى مصرع المناضل الافريقي باتريس لومومبا للكاتب الشاب رؤوف مسعد بمسرحيته «القناع والخنجر » (١٩٦٥)،في حين استوحى الشاعر الفلسطيني معين بسيسو مسرحية شعرية من مصرع الثائر « شي جيفارا » ، وهي « مأساة جيفارا » ، ومثله فعل ميخائيل رومان في مجموعة الخطب والرثائيات والاناشيد المسرحية المكتوبة نثرا التي اسماها « ليلة مصرع جيفارا العظيم » ، وجهد المسرح القومي نفسه في تقديمها في الموسم الماضي ، وتشترك المسرحيتان في انهما لا تمتان لجيفارا باي صلة ، وانما تمتان الى فكرة الثورة العالمية التي كافح واستشهد في سبيلها .

ومسرحية «ثورة الزنج » لمعين بسيسو (١٩٧٠) لا تعدو هي الاخرى ان تكون مجموعة الخواطر والاناشيد الشعرية حول ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري والثورة الفلسطينية في القرن الحالي ، ولكنها في الحقيقة تنتمي الى فكرة الثورة العالمية اكثر مما تنتمي الى اي من هاتين الثورتين اللتين لا يعلم أحد ـ ربما ولا المؤلف نفسه ـ ما الجامع بينهما ؟

٣ ـ الثورة الفلسطينية

من حق المرحوم علي أحمد باكثير ان نسجل له فضل السبق في علاج القضية الفلسطينية في عدد كبير من مسرحياته القصيرة والطويلة في وقت مبكر لم يكن الشعب العربي قد تنبه فيه الى حقيقة الخطر الصهيوني الاخطبوطي على وجوده ،ومن اهم هذه المسرحيات « شيلوك الجديد » (١٩٤٥) و« شعب الله المختار » و« اله إسرائيل ». « والتوراة الضائعة » التي كتبها في اعقاب الهزيمة الاخيرة ولم يقدر لها ان تنشر بعد .

وسجل محمود شعبان انفعاله بزيارة معسكرات اللاجئين في قطاع غزة في مسرحية جيدة بعنوان « لا حدود » (١٩٦٢) ختمها بما يشبه النبوءة الحالمة ببدء حركة المقاومة المسلحة لتحرير الارض السليبة ومن عليها من الفلسطينيين .

ولقد كان قيام حركة الكفاح المسلح الفلسطيني في اعقاب الهزيمة وانطلاقها كالمارد الرهيب هو اهم النتائج التي ترتبت على الهزيمة ، وما زال الادب والفن العربيان يلهثان في محاولة التعبير الصادق عن هذه الثورة الفلسطينية المنطلقة كالبركان ، وفي مجال المسرح لم نكد نفوز حتى الان سوى بمسرحيتين جيدتين رغم اختلاف الآراء حولهما وهما : « زهرة من دم » للدكتور سهيل ادريس و«الوطن عكا » للشاعر عبدالرحمن الشرقاوي ، وقد مثلتا على التوالي خلال الموسمين السابق والحالي ، ومسرحيتين أخريين اقل من المتوسطتين من ناحية بنائهما الفني ومنطق تتابع الاحداث وتحديد ملامح الشخصيات فيهما ، وهما « شعب لن يموت » تأليف « فتى الثورة » وقد كتبت قبل الهزيمة ، وعرضت في دمشق والقاهرة ، والاخرى هي « السر » للكاتب العراقي محيي الدين زنكنه . وقدمت منظمة « فتح » مسرحية خامسة بعنوان « الطريق » في مهرجان دمشق الذي اقيم في الصيف

الماضي ، ولسنا ندري مدى حظها من النضج والنجاح .

كما الهمت الثورة الفلسطينية عددا من المسرحيات القصيرة اهمها وانضجها في رأيي اثنتان : الاولى « الطوفان » للكاتب السوري الدكتور عمر النص (٣٤) فرغم تأثرها الواضح بمسرح صمويل بيكيت وبصفة خاصة « نهاية اللعبة » وفي انتظار جودو » الا انها ليست متشائمة كتشاؤمه ، فهي تصور زوجين متقدمين في السن يعيشان في بيت عتيق متآكل الجدران احاطت به الاوحال السوداء الزلقة وكادت تقتحم عليهما الحجرة التي حوصرا فيها وقد انقطعت كل صلة لهما بالعالم الخارجي .. وقد طال الزمن بهما وهما ينتظران توقف الطوفان او نجاح ابنهما مع رفاقه في أقامة سد يحميهما من طينه اللزج الاسود .

والمقصود بالطوفان بطبيعة الحال هو الخطر الصهيوني المتمدد الذي بدأ يحاصر العرب في اوطانهم ، والاب والام يمثلان الجيل العربي المهزوم ، في حين يمثل الابن ورفاقه الجيل الذي يحمل عبء الكفاح المسلح اليوم ، ولا تنتهي المسرحية الا بعد ان يصل الحفيد ليبشر الزوجين بميلاده اولا ، ثم بانتهاء الطوفان ثانيا .. والا ما استطاع الوصول اليهما ..

والمسرحية القصيرة الثانية المستلهمة من الثورة الفلسطينية هي « الصقور » للكاتب اللبناني محمود الخطيب (٣٥) ، وترمز بالصقور وحركتها النشطة السريعة للمنظمات الفدائية الفلسطينية ، وبصابر وعلوان ودريد وسعدون وبهجت لقادة الدول العربية على اختلاف مواقفهم بعد الهزيمة ما بين شامت ولاه وخائف ومهادن ومتردد ثم منطلق خلف « الصقور » ،ولن يصعب على القارىء مع شيء من التدقيق التعرف على مدلولاتهم الواقعية ، فالحوار مصاغ بذكاء شديد وعمق في الوعي ودقة في التصوير .

غير ان أهم أثر للثورة الفلسطينية على مسرحنا هو ظهور المسرحية التسجيلية لاول مرة في ادبنا العربي . ففي بداية موسم ١٩٦٨ عرضت في بيروت مسرحية « ويزمانو بن غوري وشركاه .. حكايات وعصابات» وفيما يلي اقتطف فقرات من نقد نشره نزار مروة بمجلة « الطريق » عن هذه المسرحية لاهمية هذا النوع الثوري من المسرحيات وجدته على مسرحنا :

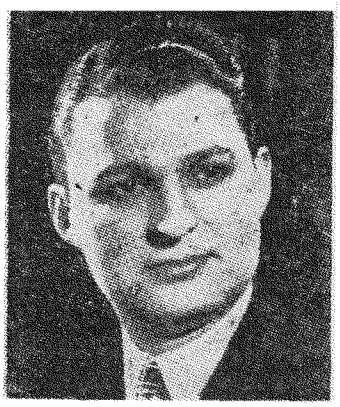
« .. موضوع المسرحية هو توضيح الكيفية الحقيقية التي تم بها نشوء اسرائيل عن طريق استعراض تاريخي مكثف لجهود الصهيونية للاستيلاء على ارض فلسطين وطرد شعبها العربي بكل الوسائل القذرة الممكنة ، وتوضيح علاقتها بالاستعمار العالمي الطامع ببترول المنطقة وثرواتها الطبيعية ، تلك العلاقة التي تعبر عن وحدة مصالحها والتي ادت الى الاتفاق على وسائل اقامة دولة اسرائيل في قلب البلاد العربية.

وقد انجز جلال خوري هذا الاستعراض التاريخي في اثنتي عشرة لوحة او مشهد ، مبتدئا بالمؤتمر الصهيوني الاول عام ١٨٩٧ في «بال» الذي تقرر فيه جعل فلسطين وطنا لليهود ... اما المشهد الاخير فيشرح مناقشات لجان التحقيق ومقتل الكونت برنادوت وقيام اسرائيل نهائيا بعد انسحاب بريطانيا ومبادرة الولايات المتحدة بالتكفل بارتباطات بريطانيا في فلسطين .

اذن فالمسرحية نوع من المسرح السياسي الوثائقي المباشر الذي يشهد منه عالم المسرح المعاصر اشكالا متعددة ، حيث لا نجد احداثا درامية بل جدلا ، وحيث يبرز راي المؤلف في طبيعة القضية التاريخية التي يأخذها وطريقة ترتيبها ، رغم حياد ظاهري مستمد من واقعية الحادثة في التاريخ البعيد او القريب ...» (٣٦)

وفي خريف العام الماضي شهد مسرح قصر الثقافة بالفيوم احدى محافظات مصر ـ تجربة أخرى هامة على نوع آخر من أنواع المسرح التسجيلي المستوحى من الثورة الفلسطينية كتبها وأخرجها أيضا السيد طليب وهي مسرحية « في ٥ حزيران ولدنا من جديد » التي تضفر خيوط ثلاث قصص : قصة اسرة فلسطينية لاجئة من بين ابنائها ثلاثة

عبدالرحمن فهمي



عمر النص

فدائيون وخائن ، وقصة اغتيال سرحان بشارة لروبرت كنيدي ومحاكمته ، ثم قصة الفدائيين الاربعة الذين هاجموا طائرة العال الاسرائيلية في زيوريخ واستجوابهم .. يربط بين اطراف القصص الثلاثة ومواقفها المختلفة « ابو هشام » الفدائي المسلح بحركته النشطة وفصائد شعراء المقاومة الفلسطينية التي لا يكف عن القائها بما يتناسب مع كل موقف ، في الوقت الذي يطارده بصفة مستمرة على خشبة المسرح وخارجها ضابط وجندي اسرائيلي يثيران الضحك كلما ظهرا ..

من هذه الخامات الفنية المنوبلة ببعض المواقف الانسانية المؤثرة وبعض مواقف الميلودراما الزاعقة وتنويعات الالقاء الفردي والجماعي للشعر استطاع السيد طليب ان يقدم عرضا مسرحيا مقنعا ومؤثرا الى أبعد حد ..

ومن بغداد تأتينا التجربة الثالثة في المسرح التسجيلي ممثلة في مسرحية « محاكمة سرحان بشارة » للكاتب العراقي المحامي فوئيل رسام واخراج خالد سعيد ، وقد أخذ عليها افتقادها لحاجات المسرح الضرورية من الشعر والتركيز والواقعية الفنية (٣٧)، واعترف المؤلف بكل هذه العيوب وقرر ان المسرحية نجحت في شد المشاهد اليها رغم ذلك ، وان هدفه من كتابتها للمسرح هو « اضاءة تاريخ بطولاتنا العربية قبل ان تطمسها الاحداث كما طمست قبلها بطولات وصلتنا عامة او مشوهة .... ويحفزني هذا لان أكتب عن ملاحم « النقيب شادية ابو غزالة » .. « وفاطمة عبدالفتاح البخولي .. » وهذا بطل من قليقلة .. وآخر ملحمة محاكمة زيورخ »... (٣٨)

وفي القاهرة يجري المسرح القومي تجارب مسرحية الفريد فرج الجديدة « النار والزيتون » وقد كتبها بعد زيارة موقع العمل الفدائي والاتصال عن قرب بابطال المقاومة الفلسطينية وضحايا العدوان الصهيوني ..» وجمع فيها ـ على حد تعبيره ـ بين شكل المسرح (الوثائقي او التسجيلي)و« المسرح الكلي او الشامل) بما يضمه من الوان الفنون التعبيرية مجتمعة : دراما ورقص وغناء وتمثيل ايمائي (بانتو مايم) واستعراض ومسرح سحري » (٣٩)

وليس من سبيل للحكم على مدى نجاح هذه التجربة الا بعد مشاهدتها مجسدة على خشبة المسرح، ومع ايماننا بشدة حاجتنا في ظروف المعركة العاتية التي نمر بها الى مثل هذا النوع من العروض التسجيلية فاني أخشى ان يتحول الى « مودة » تستشري في مسارحنا وتقضي على الفن الدرامي الاصيل ، خاصة وان مثل هذا التعبير التسجيلي المباشر أسهل بكثير من المعاناة الفنية في سبيل خلق عمل مسرحي متكامل العناصر .

ولم يقتصر اثر الثورة الفلسطينية على هذه المسرحيات التي ذكرنا، بل كان لها كذلك اثرها في المسرحيات الكثيرة التي تناولت بالنقد العنيف الاوضاع الداخلية في الدول العربية مما سنعرض لبعضها فيما يلي ..

٤ ـ الثورة على الفساد والقهر الداخليين

ويضم هذا النوع من المسرحيات السياسية عددا ضخما لا يمكن حصره او الالمام به في مثل هذا المقال ، وهو في الحقيقة ليس الا امتدادا لمسرح النقد الاجتماعي الذي سبق الحديث عنه ، ولكن نبرة النقدفيه أعلى وموضوعاتها أعم وأشمل . وفي رايي أن النماذج الجيدة من هذا النوع قد تكون أجدى وأنفع في مثل ظروفنا من مسرحيات المقاومة الرديئة التي تغلب عليها الحماسة والخطابية ، فالمقاومة لا يمكن ان تنتصر ، وجيوشنا العربية المقاتلة لا يمكن ان يكتب لها الفوز والنصر على العدو الخبيث المرواغ ما لم تنصلح أوضاعنا الداخلية فتسود العدالة والحرية والكرامة مجتمعنا العربي ، ويشعر كل مواطن بانه سيد في أرضه مالك لها ، حتى يبذل روحه فداء لها عن رضى واقتناع ، ولعل هذا اهم درس خرجنا به من هزيمة حزيران .. وهو المعنى الذي يتردد بعشرات الصور في كثير من المسرحيات التي كتبت قبل الهزيمة وبعدها ..

وقبل أن امضي في استعراض مسرحيات هذا القسم أحب أنانوقف عند مسرحيتين أعتبرهما مع « ٧ سواقي » لسعدالدين وهبة وتجارب المسرح التسجيلي الناجمة ، ومسرح الشوك الذي سأشير اليه بعد قليل ، طلائع ثورة جديدة في مسرحنا العربي أرجو ان يكون لها ما بعدها ..

هاتان المسرحيتان هما : « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » للكاتب السوري الشاب سعدالله ونوس،و« اوديباو انت اللي قتلت الوحش» للكاتب المصري الشاب علي سالم ، وضعوا أعينكم جيدا على هذين الشابين اللذين لم يتجاوز اكبرهما الثالثة والثلاثين من عمره، فسيصنعان اشياء هامة وجميلة لمسرحنا العربي .

المسرحية الاولى ـ «حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » ـ تجربة جديدة وعنيفة من حيث الشكل والمضمون على السواء .. تبدأ والصالة مضاءة . المسرح مضاء بلا ستارة ، تتدلى في مقدمته لوحة سوداء كتب عليها :« في تمام الساعة التاسعة الا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ ، شنت اسرائيل ، دولة تمثل اخطر واصعب اشكال الامبريالية العالمية ، هجوما صاعقا على الدول العربية فهزمت جيوشها ، واحتلت جزاء جديدا من أراضيها . لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء وشراسة الامبريالية واخطارها المحدقة، فانه قد كشف بجلاء اكثر حاجتنا الى ان نرى أنفسنا ، في مرايانا ، نتساءل : من نحن ، ولماذا ؟ » (٤٠) .

من هذا المنطلق تبدأ عمليات التعرية عن الفساد والعفن والزيف الرابض في نفوس معظم الحاضرين ابتداء من مخرج المسرحية ومؤلفها حتى كبار المسئولين الذين يحتلون الصفوف الاولىوحولهم الحرس السري المدجج بالسلاح .. تبدو عملية التعرية وكأنها تتم بصورة تلقائية بل فوضوية ،في حين أنها مرسومة بدقة شديدة .. ولن يمكنني تلخيص المسرحية ، فهي من النوع الذي لا يلخص ... يكفي ان أشير الى الموقف الذي بدأ فيه بعض الحاضرين في المسرح ينظرون في المرآة ليتعرفوا على انفسهم كما اشارت عليهم اللافتة المرفوعة في البداية .. فاذا بهملا يرون شيئا لان ملامحهم ممحوة « محتها المصلحة الوطنية قبل ان تتشكل او تتلامح .. فمن اجلالمصلحة الوطنية قطعنا السنتنا لان اللسان يغوي والكلمة فخ .. واذا لم نقطع السنتنا ، لا تنس ان للمصلحة الوطنية سجونا لا تنفذ اليها الشمس ولو مرة واحدة في العام .. وكذلك الاذن تغوى . الصوت فخ من اجل المصلحة الوطنية لا تسمعوا الا ما نقوله نحن ... وسددنا آذاننا ... لا تنس ان للمصلحة الوطنية سجونا لا تنفذ اليها الشمس ولو مرة واحدة في العام ...»

« .. وبنفس الطريقة والاسلوب رمينا عقولنا واغلقنا عيوننا وسددنا أنوفنا .. وكتمنا اسئلتنا .. » ما الذي يبقى اذن منصورة محي فيها اللسان والانف والعينان والاذنان ووسيلة التفكير ؟.. لا يبقى الا ظل باهت لا تعرف فيه شكلا او تفصيلا .. لتنتصب المرآة . لتحدق في قعرها وفي زواياها . لا شيء .ظل باهت في ففا المصلحة الوطنية ... »

بمثل هذا الاسلوب الحاد تدور المناقشة بين جمهور المتفرجينمن مختلف الطبقات والمخرج والمؤلف ، وهي في حقيقة الامر محاكمة لصانعي الهزيمة باسم الامن والمصلحة الوطنية ، وبعد ان يبوح عدد كبير من الحاضرين بكل ما يكتمه في صدره من نقد ضريح للاوضاعالفاسدة المحيطة بهم .. اذا بالمسرحية تختم بأغرب خاتمة عرفها المسرح .. ان الحرس المدنيين يحاصرون الصالة ويلوحون بمسدساتهم في وجوه الحاضرين ليبقوهم في امكانهم حتى يقبضوا على كل من نفوه بكلمة نقد في حق النظام !!

وقد عثرت لونوس على مسرحية اخرى قصيرة بعنوان « مأساة بائع الدبس الفقير » (٤١) ، وهي مسرحية جميلة صادقة تعرض القهر والتعذيب الذي يتعرض له ذلك البائع الشيخ المسكين من رجال بلا ملامح ابضا دون ان يجني ذنبا او يتفوه بكلمة واحدة .. ربما لا لشيء الا ليجد المخبر السري المتنكر حصادا يقدمه لرؤسائه في نهاية اليوم !!

ويحدثنا صبري حافظ عن مسرحية ثالثة لونوس هي « الفيل ياملك الزمان » (٤٢) فاذا بها صياغة جديدة مستفزة لحكاية شعبية قديمة .. فيل)الملك يعيث في المدينة فسادا ولا أحد يتعرض له او حتى يشكو منه خوفا من بطش الملك ، وحين يدهس الفيل طفلا صغيرا يتجمع الاهالي ويتشاكون مما صنعه الفيل الشرير الطليق بهم ، ويقنعهم زكريا بان يتوجهوا جميعا الى الملك ليرفعوا شكواهم من الفيل ليكف اذاه عنهم ، فيقبلون ويشرعون في التدرب على ما سيقولونه في حضرة الملك .. ولكنهم حين يواجهونه بالفعل تخرس منهم الالسن ،ويظل زكريا يستحثهم قائلا : الفيل يا ملك الزمان .. الفيل يا ملك الزمان.. ولا من مجيب ، فيضيق بصمتهم ويحرج امام غضبة الملك فلا يسعه الا ان يشرع في كيل فلائد المدح للفيل ويرجوه ان يزوجه لينعم أهل المدينه بذريته ويصبح فيها بدل الفيل الواحد افيال كثيرة ..

اما كاتبنا المصري الشاب علي سالم فلم يتجرأ ـ كلونوس ـ على الشكل المسرحي بل تجرأ على مأساة « أوديب» الخالدة ، وقدم اولعلاج كوميدي لها في تاريخ المسرح .. وانتقل بأوديب اليوناني الى قريته « الاصلية !» في مصر القديمة .. والحديثة معا .. فالازياء والمباني فرعونية..اما الادوات فتليفزيون وتليفون وخلاطات .. الخ ..والقضيه هي قضية الوحش الذي يهدد المدينة . فيقتل ان أوديب قتله ، ومن ثم اعتلى العرش وتزوج الملكة جزاء تخليصه المدينة من هذا الخطر الجاثم على ابوابها .. وينصرف أوديب الى ابحاثه العلمية وينجع في اختزال الزمن وتزويد اهل طيبة بكل مستحدثات العلم في القرن العشرين .. في حين تنصرف بقية اجهزة الدولة الى تمجيده والاشادة بافضاله على « طيبة » حتى لينسبوه الى سلالة الآلهة ، ويصبح نشيد الشعب الوحيد انت « اللي قتلت الوحش » .. وينصرف المؤلفون والفنانون والعلماء ورجال الدين الى تأليف المؤلفات والاغاني والمسرحيات والابحاث حول هذا الموضوع الوحيد .. وفي كل عام يحتفل الشعب بذكرى قتل أوديب للوحش ... ويعيش الشعب عدة سنوات في سعادة ظاهرية في حين ان « اوالح » مدير الشرطة ماض في اعتقالاته واجراءاته الارهابية على اوسع طاق ، « وحور محب » العالم ماض في استغلال علمه السطحي في جني الارباح ... ورئيس الغرفة التجارية يستغل مخترعات اوديب في الاثراء الفاحش على حساب الشعب... وهكذا ..

وفجأة اذا بالوحش يعود ليربض على باب المدينة يفتك بكل من يقترب منها .. هل هو نفس الوحش الذي قتله اوديب منذ سنوات ام وحش جديد ؟ .. لا احد يعرف ولا المؤلف يقول ... المهم ان الشعب

يتجه الى أوديب ويضرع اليه بأن يخلصه من الوحش مرة اخرى ..
ويقول أوديب :

« حاضر .. حا روح احل اللغز واقتل الوحش .. ولوجه وحش تاني حاروح احل اللغز وأقتله .. وبعدين ..؟ لما أموت أنا حاتعملوا ايه ؟ .... حاتعملوا ايه ؟ .. كل الحضارة اللي انا عملتها حايحصل لها ايه .. ؟ الطرق المعبدة .. الاجهزة الكهربية .. الاجهزة الاليكترونية .. السيارات والطيارات .. الخمس آلاف سنة اللي ضغطناهم في سنين قلائل حايحصل فيهم ايه ؟. كل الحضارة دي يهددها وحش جاي من الصحراء ..؟ لقد بدأت احس ان كل هذا البناء الضخم من الحضارة .. بناء هش يستطيع اي وحش ان يدمره .. عندما سانتقل الى الدار الآخرة .. سوف يلاحقني العذاب لانني تركت كل هذه الحضارة لمن لا يستطيع حمايتها .. يا اهل طيبة .. انني اطلب منكم باسم الحياة ان تخرجوا للاقاة الوحش والقضاء عليه .. من اجلكم .. ومن اجل من سيأتون بعدكم .. ومن اجل طيبة ..

ويضيف تريزياس حكيم المدينة وضميرها الباقي على الزمن :

« .. اخيرا نعود لنقطة البدء .. هذا ما قلته في المرة الاولى ... يجب ان يتولى الشعب بنفسه حماية نفسه ضد الوحش .. اذا كان هناك لغز فيجب ان يقوم الشعب بحل اللغز .. واذا كان هناك قتال فليخرج الشعب دفاعا عن نفسه ..» (٤٣)

ويخرج الشعب للقاء الوحش ولكنه يهزم ويعود حزينا محسورا ويقدم قائد الجيش تقريره للملك قائلا :

« احنا وزعنا قواتنا صح . خدنا مواقع صح .. اسلحتنا كانت قوية وسليمة .. حماسنا كان كبير .. ايماننا كان قوي .. كان فيه حاجة غلط .. أنا مش عارف . . أنا عارف شعب طيبة كويس .. شعب طيبة ، جريء جدا .. وعمره ما خاف م الموت .. الموت بالنسبة لشعب طيبة هو الانتقال لحياة اخرى ،أفضل .. ليه فيه ناس كتير ما وقفتش في مكانها لحد ما ماتت او لحد ما قضينا على الوحش ... هل لاننا ما نعرفش حاجة عن الوحش .. جايز .. بس ده مش سبب كافي .. فيه طاعون اصاب شعب طيبة .. مرض غريب .. ايه هو ؟ ... مش عارف .. مين المسئول عنه ؟.. مش عارف .. الانسان هنا فيه حاجة غلط والمسئول عن الغلط ده .. هو بالضرورة المسئول عن صنع الانسان هنا ....

أوديب : من ناحية مسئوليتي في صنع الانسان في طيبة .. انت عارف ياكريون ايه اللي انا عملته .. انا عملت اقصى ما يمكن عمله .. أنا طورت طيبة آلاف السنين .. اخترعت للناس كل ما سيصنعه الانسان في المستقبل ..

تريزياس : واخترعت كمان يا مولاي .. اسوأ اختراع في التاريخ .. الخوف .. الاختراع الوحيد اللي بيفسد اثر كل الاختراعات الثانية .. ابشع امراض الانسان . ابشع من الطاعون .. المرض الوحيد اللي بيحول الآدميين الى اشياء .. كل الامراض اللي نعرفها اعراضها واضحة ومعروفة .. أما اعراض الخوف فهي اعراض خادعة ومضللة .. لما الخوف بيتسلل لقلب انسان ، بيختلط بدمه وعقله واحلامه .. بيصبح الانسان والخوف شيء واحد . بل ان الانسان يصبح هو نفسه الخوف يمشي على قدمين .. عند ذلك لا يصبح الانسان انسانا .. انه يتحول لشيء هش .. والاشياء الهشة تتكسر بسهولة عند اي محنة ..»(٤٤)

ويبدأ أوديب في البحث عن طريقة يحرر بها الانسان في طيبة من الخوف في حين يندفع (كريون) قائد الجيش ليواجه الوحش ويقتل في سبيل « ان تفهم الناس في طيبة انه لا بد من الموت في سبيل الحياة .. وأنه بالموت لن يخسر الانسان سوى خوفه ..» (٤٥)

وهكذا نقل علي سالم اسطورة أوديب القديمة لا من اليونان الى مصر فحسب ، بل نقله كذلك الى قلب ماساة الانسان العربي المعاصر واسباب هزيمته المخزية في حزيران ١٩٦٧ .. ولم يكتف بذلك ، بل وضع اصابعه كلها على أهم الاسباب التي يمكن ان تعيد اليه ثقته بنفسه ، ومن ثم تضع اقدامه على أول طريق النصر .. فعل ذلك كله في اطار كوميديا شعبية خفيفة يستطيع ان يستسيغها ويستمتع بها كل انسان مهما كان مستوى وعيه وثقافته، فكانه وضع الدواء الشافي المر في كوب من عصير البرتقال اللذيذ .. وتلك اهم ميزة في هذه المسرحية الخطيرة التي يمكن ان تصبح في المستقبل احدى علامات التطور للكوميديا العربية ..

ولعلي سالم هو الآخر ثلاث مسرحيات قصيرة هامة كتبها بعد الهزيمة .. الاولى « بير القمح » او « البريمة » وقد قدمت في عرض واحد مع مسرحيته القصيرة الثانية « اغنية على الممر » (وقد سبقت الاشارة اليها) في فبراير ١٩٦٨ ... فاذا كانت « اغنية على الممر » تصور بطولة بعض جنودنا اثناء الهزيمة ، فان « بير القمح » جاءت بمثابة المقدمة الطبيعية لها ، اذ انها تفضح باسلوب كاريكاتيري لاذع جو الفساد والتهريج والاهمال والتفسخ وتبادل المصالح والمنافع على حساب المصلحة العامة .. المسيطر على الكثير من مؤسساتنا وهيئاتنا العامة .. فكان المؤلف يقول لنا : كل هذا الفساد والعفن في « بير القمح » هو الذي صنع الهزيمة في « اغنية على الممر » ومن هنا كانت هاتان المسرحيتان القصيرتان من اصدق وانضج وانفع المسرحيات العربية التي عرضت في اعقاب الهزيمة ..

وتعرض المسرحية الثالثة « البوفيه » وقد عرضت في مارس ١٩٦٨ ـ اساليب القهر الفكري والمادي الرهيبة التي يمارسها مدير احدى الفرق المسرحية مع مؤلف ليدخل بعض التعديلات على مسرحيته، ولا يدعه قبل ان يكون قد فرض عليه مسرحية جديدة مختلفة تماما عن مسرحيته ، ولقد أحسنت صافي ناز كاظم وصف هذه المسرحية حين كتبت :

« في « البوفيه » قدم لنا علي بلقطة مختزلة حادة السخرية والحزن كيف يتم كسر القوام الفعلي للانسان : الصدق والجسارة والكبرياء . وكيف حين ينكسر يتقوض وتنعدم صلاحيته وجدواه .» (٤٦)

وبعد ان وفينا اعمال هذين الكاتبين بعض حقها من التعريف نعود الى منهجنا السابق في تتبع أهم مسرحيات هذا القسم وهي التي تمثلت فيها الثورة على الفساد والقهر الداخليين .. قبل الهزيمة وبعدها ..

ونرجع الى سنة ١٩٣٩ حين نشر توفيق الحكيم مسرحية « براكسا » ، فلعلها ان تكون اول مسرحية سياسية بالمعنى الدقيق للكلمة في ادبنا العربي ، وقد كتبها عقب اضطهاد تعرض له في حياته الوظيفية بسبب راي نشره في احدى المجلات ، ورغم انه صور فيها المجتمع اليوناني القديم ، فقد كان من الواضح ان نقده للديموقراطية المزيفة التي تخدع الجماهير وتستبدلها وتتظاهر في الوقت نفسه بتنفيذ ارادة الشعب .. كان من الواضح ان هذا النقد موجه في الحقيقة الى الديموقراطية المصرية وقتذاك ..

وفي سنة ١٩٤١ نشر توفيق الحكيم حواريات المسرحية « شجرة الحكم » وقدم فيها صورا ضاحكة حافلة بالنقد لاكبر زعماء السياسة في مصر وقتذاك وابرز تصارعهم بكل الوسائل والاساليب على كراسي الحكم ..

وكانت « السلطان الحائر » (١٩٦٠) اول مسرحية سياسية يكتبها الحكيم بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ، وقد طرح فيها لاول مرة مشكلة تقنين الثورة وكفالة حرية المواطنين وضرورة اكتساب الحاكم لشرعيته عن طريق اختيار الشعب له اختيارا ديموقراطيا حرا .. ولذلك اعتبرها من أهم البذور التي نمت منها مسرحيات الثورة على الفساد والقهر الداخليين .. اما « شمس النهار » (١٩٦٤) فقد حملت دعوة واضحة الى اختيار الشعب لحاكمه بكامل حريته ، وضرورة التصاق الحاكم بالشعب ليتعلم منه قبل ان يحاول تعليمه .. وفي مسرواياته « بنك القلق » (١٩٦٦) مس برفق اساليب المخابرات في التسلل الى حياة المواطنين الخاصة ، وعرض لكثير من اشكال القهر التي تفرضها الحياة الجديدة على الناس ..

ـ التتمة على الصفحة ـ ١٠٨ ـ

الثورة في المسرح العربي

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٦٠ ـ

سعدالله ونوس

صلاح عبدالصبور

ولم يكتب توفيق الحكيم أي مسرحيات بعد الهزيمة ، ولكنه نشر عام ١٩٦٩ لاول مرة مسرحية بعنوان « كل شيء في محله » اضافها للطبعة الجديدة من كتابه « المسرح المنوع » ، ونص فيه على انها كتبت سنة ١٩٦٦ ، ولكني أرجح انها كتبت بعد الهزيمة ، لانها تصور بأسلوب لاذع السخرية قرية مفككة تحكمها الفوضى ويسيطر عليها مبدأ كل شيء يمكن ان يوضع في موضع أي شيء آخر ، ويغلب التراخي والتواكل وحب المرح « والهيصة » على تصرفات اهلها .. في اعتقادي ان هذه المسرحية هي استجابة الحكيم الوحيدة للهزيمة .. سألته في ذلك ، فأجاب : « يمكن !! » ..

ومن المسرحيات التي تعرضت لموضوع القهر السياسي قبل الهزيمة « شفة للايجار » لفتحي رضوان (١٩٥٩) فهي تصور الفراغ السياسي الذي عانت مصر منه طويلا قبل قيام الثورة وتصور مطاردة البوليس السياسي للثوار الاحرار وقتذاك ، وترينا كيف كان اتصال بطل المسرحية بمجموعة منهم في السجن كان سببا في خروجه من فوقعته الذاتية الى الاشتغال بالاصلاح الاجتماعي ثم اصدار جريدة وطنية تهاجم الفساد المخيم على البلاد ..

ولفتحي رضوان ثلاث مسرحيات أخرى قصيرة (١٩٦٣) تعرضت لنفس الموضوع من زوايا مختلفة .. « اله رغم أنفه » تقدم حاكما يثور على تجار الدين الذين يحاولون تأليهه وافناع الناس بعبادته ، و « المحلل » تدور حول الواجهات الزائفة التي يحقق رجال السياسة أهدافهم بواسطتها وباسمها ثم ما يلبثون ان ينبذوهم بعد ان يتحقق لهم ما يريدون .. و « الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام » تصور متهما سياسيا يوفق بهدوئه ومنطقه السليم في تحريك ضمير جلاده فيبدأ في محاسبة نفسه على الجرائم الكثيرة التي اقترفها دون وعي او احساس وينتهي ، بشنق نفسه ، في حين يمضي المتهم الذي كان محكوما عليه بالاعدام ليسهم مع جمع من الناس في انقاذ قطار ضل الطريق ..

ومسرحية « الفلاح الفصيح » لعلي احمد باكثير (١٩٦٦) تعالج قصة ذلك الفلاح الفرعوني الذي دخل التاريخ لجرأته في مصارحة الملك بمفاسد معاونيه ومظالمهم .. وهي نفس الجرأة التي تمتع بها ابو الفضول بطل مسرحية « حلاق بغداد » لالفريد فرج (١٩٦٤) في عصر لاحق ، وان احتاج هذا الاخير الى « منديل الامان » قبل ان يبوح بما يملأ نفسه من سخط وشكوى من جور الطبقة الحاكمة وحيفها وانحرافها ، ولم يفته ان يقترح على السلطان ان يمنح كل فرد من افراد رعيته « منديل امان » لكي يستطيع ان يصارحه بما يتعرض له من قهر ومهانة واستغلال ..

ولا تكاد تخلو مسرحية من مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي من مهاجمة الفساد والقهر ابتداء من « مأساة جميلة » (١٩٦٢) حتى « ثأر الله » (١٩٦٩) مرورا بـ «الفتى مهران» ١٩٦٥ ففي «الفتى مهران نلتقي بالثائر الذي يواجه السلطان بمفاسده ومظالمه ويدعوه الى النزول الى الشعب وازالة الحجاب والوسطاء الذين يفصلونه عنه» ويحاول السلطان اغراء وازالة الحجاب والوسطاء الذين يفصلونه عنه ، ويحاول السلطان اغراء الثائر وشراء سكوته بكل سبيل .. ويحدثنا صبري حافظ عن قدرة مسرحية « ثأر الله » على « لمس الكثير من الاوتار الحساسة في واقعنا المعاصر وفي واقع تلك الفترة التاريخية التي تتناولها معا . خاصة عندما تؤكد ان تفشي القهر السياسي واستشراء الارهاب في مجتمع من المجتمعات ، يؤدي الى انحراف رؤية القاعدة البشرية التي يقع عليها القهر بصورة يصبح من الصعوبة بمكان معها تصحيح هذه الرؤية وتحويلها الى موقف » . (٤٧)

واتبعت « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور (١٩٦٦) نفس المنهج تقريبا حين اتخذت من حياة المتصوف الاسلامي الكبير منطلقا لعكس تأزمات الواقع السياسي المعاصر ، فاهتمت بابراز انشغاله بقضية العدل الاجتماعي ، ونادت بضرورة المطابقة بين المبادىء التي يبشر بها الزعيم وبين سلوكه الشخصي ، فنرى « الحلاج » يبذل كل شيء ، حتى حياته نفسها ، في سبيل تأكيد المثل التي دعا اليها ، كما أدانت المسرحية اساليب السلطة الحاكمة في القمع والارهاب ومحاربة كل فكر جديد واستغلال الدين في خداع الجماهير والمتاجرة بعواطفها للوصول للحكم ..

وما اكثر ما هاجمت مسرحيات سعد الدين وهبه بأسلوبها الساخر الذكي الفساد والانحراف ، فهو في « سكة السلامة » (١٩٦٥) يعري عدة نماذج من البورجوازية ، معظمهم من ابناء الطبقة الانتهازية الجديدة ومن يلوذ بهم ، فيكشف عن انانيتهم وفسادهم وتهالكهم الشديد على مصالحهم الشخصية ولو ضحوا في سبيل ذلك بمصلحة المجموع .. وحين يختفي الاب المشلول في « بير السلم (١٩٦٦) يعيث افراد الاسرة في البيت فسادا ، ويستبد الابن الاكبر بالسلطة والمال ويسكت بقية الافراد بالفتات .. وينسى الجميع وجود الاب صاحب السلطة الشرعية في البيت ولا يصدقون ابنته التي لا تفتأ تذكرهم بواجبهم نحوه ، وتنذرهم بأنه ان يلبث ان يشفى ويقوم ليحاسب كلا منهم عما اقترفه من آثام .. وانحرافات .. وسرقات من امواله وخروج على طاعته وتعاليمه .. وتنتهي المسرحية دون ان يتحقق شيء من ذلك .. وواضح ان الاسرة انما ترمز للوطن وما سيطر عليه قبل الهزيمة من مفاسد وانحرافات .. فكانت « بير السلم » بذلك من انضج واجرأ المسرحيات العربية التي حذرت من عواقب الفساد والقهر وذكرت بالواجب نحو الشعب المغلوب على أمره رغم انه صاحب السلطة الشرعية وصاحب كل شيء في البيت كالاب المشلول في « بير السلم » ..

ورغم ان « الفرافير » (١٩٦٤) ليوسف ادريس تنتهي برفض كل الاشكال المقترحة والممكنة لتنظيم العلاقة بين السيد والعبد ، فانها كشفت عن فساد كثير من هذه الاشكال ، واكدت سوء استغلال الطبقات الحاكمة والمسيطرة للطبقات العاملة المنتجة ، كما هاجمت بحدة كثيرا من مظاهر النفاق والعلاقات الاجتماعية الآسنة ، ودعت الى التحرر من قيود القهر والاستغلال التي يفرضها « سيد » على فرفور .. وفي « المخططين » (١٩٦٩) يرفض يوسف ادريس النظم السياسية التي تطمس ملامح الافراد وتحولهم الى « مخططين » متشابهين في كل شيء حتى في درجة خضوعهم للزعيم .. ويوضح كيف ان شهوة القوة متى استبدت بزعيم المخططين فانه يمزق في سبيلها كل القيم والمقدسات ، وان سلاح القهر وكبت الحريات الذي يستخدمه في المحافظة على مكانته لا بد ان يجيء وقت يستخدم فيه ضده وبنفس الاسلوب فاذا به في عرض الطريق ..

ولا تخلو مسرحية لميخائيل رومان من ادانة لاساليب القهر الاجتماعي والحجر على حريات الافراد ابتداء من « الدخان » حتى « الليلة نضحك » و « الزجاج او العرضحالجي » التي كتبها في اغسطس عام ١٩٦٧ فجاءت الادانة فيها ساخنة عنيفة .. فهذا « حمدي » الموظف الصغير المستكين لاضطهاد رئيسه في المكتب واذلال زوجته في البيت .. يثور فجأة على كل تاريخه الطويل في الخضوع والخنوع ، ويفضح في ثورته كل ما يخيم على الحياة حوله من زيف وعفن ونفاق تشيعه وتقتات عليه تلك الطبقة القديمة المتجددة التي يسميها « الانكشارية » .. ولا يجد حمدي ما يفرج به عن أتون ثورته سوى ان يوجه في ختام المسرحية رسالة عنيفة صارخة الى « كل الناس » .. لكي يستيقظوا ويحطموا كل ما حولهم من زيف وبلادة وصغار .. يحطموا زجاج الواجهات (الفتارين) اللامعة البراقة التي تخفي خلفها كل العفن والامراض والجرائم المهلكة ..

وفي مسرحيات محمود دياب ، وبصفة خاصة مسرحيته الاخيرة « الهلافيت » (١٩٦٩) نماذج عديدة للقهر الذي تمارسه بقايا الاقطاع والرجعية على الفلاح المصري ومحاولته الدائبة الصبورة للتملص منها والصمود امام استبدادها ونفوذها المتوارث ..

ويطول بنا الحديث ـ اكثر مما طال فعلا ـ لو حاولنا تتبع كل نماذج هذا النوع من المسرحيات المصرية التي ادانت الفساد والقهر السياسيين لانها كثيرة جدا نجدها في كل عصر وفي كل مكان .. حتى في المسرح التجاري الذي يعتمد اصحابه على ايراد الشباك مما يؤكد اقبال الجماهير على هذا النوع من المسرحيات وترحيبها به ، ولعل اوضح مثل لذلك تلك المسرحيات ذات المذاق الحريف التي يؤلفها ويخرجها فايز حلاوة وتقدمها فرقة تحية كاريوكا المسرحية بنجاح شعبي كبير تأكد بصفة خاصة في مسرحيتي « البغل في الابريق » و « التعلب فات » .

وما اقرب هذا الاتجاه الذي نتحدث عنه للمشاهد القصيرة التي الفها عمر حجو واخرجها دريد لحام وقدمتها فرقة نقابة الفنانين السوريين اخيرا في مهرجان دمشق الاول للفنون المسرحية ، وعرفت باسم مسرح الشوك ، ووصفه الزميل بهاء طاهر بانه « مسرح الوخز الاجتماعي والسياسي » وقال عنه :

« في مسرح الشوك مواقف قصيرة لاذعة . خذ مثلا فقرة طارق بن زياد . يعثر رجال الامن على القائد العربي الشهيد بعد بحث طويل فيقبضون عليه ويقدمونه للمحاكمة لتهمة لا يعرفها . وفي المحكمة يوجه القاضي النصيحة لطارق بأن يعترف بجريمته لكي تخفف عقوبته . ويتوسل طارق للقاضي ان يدله على هذه الجريمة التي من أجلها سجن وعذب ، ولكن القاضي يريد ان يعترف طارق بنفسه ، ويقول له ان الامر يتعلق بحملته على الاندلس . وتزداد حيرة طارق فهو لا يعرف سوى انه انتصر في هذه الحملة ، ويفتش في ذاكرته ـ هل الجريمة هي انه خالف نصيحة بعض القواد في تدبير الحملة ؟.. القاضي يقول انه لا تعنيه هذه الامور التافهة ، ويسأل طارق : الم ينقل جنوده الى الاندلس في عدد من السفن ؟ ويرد طارق بالايجاب ، انها السفن التي احرقها ليدفع جنوده الى النصر « البحر وراءكم والعدو امامكم » . ولكن هذه العبارات الرومانتيكية لا تعني القاضي حتى ولو كانت نتيجتها النصر . انه يسأل طارق من جديد عن هذه السفن .. لم أحرقها وهي « عهدة » تملكها الدولة ويجب ان يردها طارق . وحين يفهم طارق اخيرا ما هي جريمته يسقط ميتا من جديد ، لكن الموت لا يعفيه من العقوبة ايضا ـ فالعدالة يجب ان تأخذ مجراها ، والقاضي يصدر حكمه بادانة طارق بن زياد بتهمة التبديد ، هو وكل طارق آخر ..» (٤٨)

ويقول رياض عصمت :

« ان ظهور تجربة (مسرح الشوك) لدينا ظاهرة صحية تعبر من جهة عن توفر قدر مبدئي من الحرية يسمح بزوال عقد الخوف ، وينقد الاوجه السلبية العديدة في حياتنا ، ويسعى الى تجاوزها عن طريق استثارة ردود فعل الجماهير بالسخرية اللاذعة من الخطأ . مسرح الشوك الذي وجه سهامه الى الروتين الحكومي والاهمال واستغلال الدين والتقاليد والبيروقراطية ليس الا مرآة تعكس الواقع الحياتي وتبرز دلالاته. ان مسرح الشوك يحتاج على اية حال الى جرأة كبرى، وانتقال من نقد التطبيق والنمط الى نقد المطبقين .. » (٤٩)

ويبدو أن هذه القدرة على النقد السياسي اللاذع احدى الخصائص المميزة للشعب العربي في سوريا ، فمن بين النصوص العربية التي وقعت لي مسرحية قصيرة ممتازة حقا ترجع الى عام ١٩٥٨ ، وهي مسرحية « صياح الديكة » للكاتب السوري سعيد حورانية (٥٠) تدور حول استغلال دركيين ـ او شرطيين ورئيسهما العريف لفلاحي القرية التابعة لهم ، ولا يتورعون عن ذلك حتى والبلاد مهددة بخطر الغزو الخارجي ، يعتمدون في ذلك على نفوذ اقطاعي الجهة الذي يشاركهم في نهب الفلاحين واستغلالهم ، ويأتي ضابط المقاومة الشعبية الشاب ليكشف فسادهم ويبلغ الامر للجهات المختصة التي تعتقل الاقطاعي ، وتقدمهم للمحاكمة .. المهم ان كل ذلك معروض باسلوب شديد التشويق وفكه الى ابعد حد ..

وحول الاستغلال والاقطاع في الريف السوري اداء ممدوح عدوان ايضا مسرحيته الشعرية الرقيقة « المخاض » (مايو ١٩٦٧) ، ولعل هذه الفقرة من مقدمة برهان غليون لها تلخص مضمونها الثوري :

« .. لا يعبر اذن الشاعر في هذه المسرحية عن صراع الفلاح مع الاقطاعي بقدر ما يعبر عن انعكاسات هذا الصراع في واقع الفلاح ذاته ، حتى ذلك الفلاح الذي يمتلك ارضه في ظل مجتمع تسوده العلاقات الاقطاعية . ان مشكلة الاقطاع لا تتمثل في الظلم المادي الذي يقع على الفلاح فحسب ولكنها تمتد الى مجمع حياة الفلاحين فتعقرها ، وتجعلها تدور حول نفسها دون ان تستطيع ادراك خلاصها . ان الفلاح ليس الضحية الوحيد تحت ظل هذه العلاقات ، ولكن الدركي ايضا هو ضحية ، وحتى الفلاح يشتريه الاقطاعي ، ثم الاقطاعي نفسه ! ان المجتمع كله يصبح ضحية نظام لا مبرر ولا منطقي ، ضحية عقلية تاريخية لا يستطيع تجاوزها ، لانها اصبحت قدره .

الفلاح ضد الدركي ، والدركي ضد الفلاح ، والفلاح ضد نفسه ، والفلاح مع الاقطاعي ضد الدركي ، والدركي مع الاقطاعي ضد الفلاح. كل انسان يتصرف وكأن الحياة فقدت كل ضابط ، وفقدت محورها ولا احد يدرك نهاية اللعبة المريرة ، وفي هذه الحلقة المفرغة التي يقتتل فيها الانسان ، ويدور على نفسه بلا مخرج يكتشف المتمرد ، أي متمرد مصيره منذ البدء ويقنع به : القتل او السجن ، او الفرار . ولانه ليس هنالك ثورة ، فليس هنالك خلاص ! » (٥١)

وهاك نموذجا من حوار المسرحية على لسان السكير يدل على صدق شاعرية المؤلف ونضج وعيه السياسي في الوقت نفسه :

« منّ نحن هنا ؟
حيوانات في مزبلة البيك
من يخلقنا لا يحتاج سوى ان يصنع قالبه مره
من يركبنا لا يحتاج سوى ان يركب اولنا
فنئن جميعا من ثقله
من يرهبنا يكفي ان يقتل اصغرنا
من يقتلنا .. لا حاجة ان يقتل
فالقتل يتم بتقطيب الحاجب
والجوع هو الخوف الاكبر
والخوف من الجوع تقنع اخلاقا ... » (٥٢)

ومن لبنان وسوريا يأتينا عملان مسرحيان على اكبر قدر من الاهمية الاولى « سمسم » (١٩٦٦) لادوار امين البستاني ، وهي ملهاة تتحرك في اطار شعبي قريب من جو « الف ليلة وليلة » ، وتقدم شخصية التابع سليط اللسان الذي يسخر من سيده الملك ، والمسرحية كلها في الحق تسخر من نظام الملكية ومن مؤامرات الطامعين في العرش والسلطة

بشكل عام ، تفعل ذلك في جو من المرح والمفاجآت الطريفة التي تشكل عرضا مسرحيا ناجحا وفي الوقت نفسه تحمل نثارا من الفكر السياسي المتقدم ..

والمسرحية السورية هي « العصفور الاحدب » (٥٣) لمحمد الماغوط، وهي مسرحية قصيرة بالغة العذوبة تدور في احدى القرى الصغيرة ، وتحمل بسهام حادة على ممثلي الحكومة الذين يتصلون بالفلاحين وغرامهم بالشكليات دون الجوهر وعجزهم الكامل عن التفاهم مع الفلاحين البسطاء ، وتبرز في الوقت نفسه الذلة والخنوع المتأصلان في نفوس الجيل الماضي من الفلاحين وبخاصة في تعاملهم مع ممثلي السلطة .. ورغم واقعية الاحداث وارتباطها الوثيق بالحياة اليومية بكل رثاثتها ، فثمة جو من الشاعرية العذبة يعبق في جو المسرحية وحوارها ويجعل منها عملا فنيا واضح الامتياز ..

وتتفق « متهمون سياسيون » للكاتب العراقي فؤاد التكرلي (٥٤) مع « المخططين » ليوسف ادريس في رفضها للتنظيمات السياسية التي تلغي ملامح الافراد وتحولهم الى كائنات شبيهة بالحيوانات التي لا تعرف سوى الطاعة والانصياع للاوامر ، فاحداثها تدور في قفص بحديقة الحيوانات اختفى فيه المتهمون الثلاثة من اعين مطارديهم بعد ان تنكروا تحت رؤوس حيوانات مختلفة ، وان اتفقت اجسامهم جميعا في انها اجسام حمروحشية ، أي انهم مخططون هم الآخرون كزملائهم في مسرحية كاتبنا المصري !

وللكاتب الليبي عبد الله القويري مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد بعنوان « الشعاع » (١٩٦٥) يغلب عليها النقد الاجتماعي والسياسي للواقع الليبي قبل الثورة ، واستطيع ان ازعم دون تحرج انه استطاع في المسرحية الاولى منها ـ وهي « الميلاد » ـ ان يتنبأ بثورة شعبه قبل وقوعها باربع سنوات ، وبشر بها بأسلوب رمزي لا يخفى على بصيرة أي قارىء ..

ولا شك ان هناك نماذج اخرى كثيرة من بقية الاقطار العربية يمكن ادراجها في هذا القسم الذي يوجه سهامه الى ما في مجتمعنا العربي من بقايا قهر وفساد ، ولكنا لم نوفق الى الحصول عليها ، فلعلنا نستكمل بها بحثنا في فرصة قريبة .

ختام

ونعود بعد هذا كله الى السؤال الذي طرحناه في مستهل الحديث عن مدى التغييرات التي احدثها كتاب الثورة والرفض على صورة المسرح العربي المعاصر لنجد ان الاجابة تكاد تكون في صفهم ، فما اكثر التجارب التي قاموا بها ، وما اكثر التجديدات والاعمال الثورية الناضجة التي قدموها للمسرح العربي في السنوات الاخيرة ، والمقال حافل بالامثلة الكثيرة على صدق ذلك ، ولا داعي للاعادة ..

ولكن مع ذلك تبقى اشياء ينبغي ان تقال ..

يبقى ان معظم النماذج الجيدة التي اشرنا اليها ما زالت حبيسة صفحات الكتب والمجلات .. ولم تعرف طريقها الى خشبة المسرح بعد .. ويبقى ان معظم اقطار الوطن العربي لم تنشأ فيها حركات مسرحية ثابتة بعد .. وان الاقطار القليلة التي عرفت مثل هذه الحركات ما زال جمهور المسرح فيها قاصرا على سكان المدن من ابناء البورجوازية المدللة .. ولذلك فما زال تيار المسرحيات الرخيصة الهازلة هو الغالب على هذه الحركات المسرحية .. وباستثناء المحاولات البادئة في مصر وتونس لانشاء فرق اقليمية فما زالت الغالبية العظمى من المواطنين العرب لا تعرف ما هو المسرح .. وعلينا ان نعمل على زرع المسرح الجاد النظيف في كل بقعة من بقاع الوطن العربي .. فبدون القاعدة الجماهيرية العريضة لا يمكن ان يقوم مسرح ثوري .. بل لا يمكن ان يقوم مسرح اصلا !!

ويبقى ان المسرح العربي لم يتفاعل بعد بالقدر الكافي مع حركة المقاومة الفلسطينية ـ ابرز معالم الثورة العربية المعاصرة ـ ليعبر عنها ويعبىء الجماهير من حولها ، ويستمد منها جذوة الثورة المباركة ..

ويبقى اخيرا ان المسرح العربي في ارقى صوره ما زال يتحسس عوامل الثورة المختملة في نفوس الجماهير ويحاول صياغتها على خشبته، ولم ينجح بعد ـ الا في نماذج قليلة نادرة ـ في توعية الجماهير وزرع بذور الثورة في نفوسها وقيادتها بدلا من ان ينقاد لها ..

كل هذه ، وغيرها ، تحديات تواجه المسرح العربي .. ويوم ينجح في تخطيها نستطيع ان نقول بحق : ان الثورة قد عرفت طريقها الى المسرح العربي .

القاهرة — فؤاد دواره

● مصادر المقال :

١ ـ د. محمد يوسف نجم : « المسرحية في الادب العربي الحديث » ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ ، ص ٧٥ ـ ٧٦ .

٢ ـ المصدر السابق : ص ٣٤ .

٣ ـ د. سليمان قطاية : من مشكلات المسرح في سورية ، مجلة « المعرفة » الدمشقية ، العدد ٣٤ ، ص ٤٦ .

٤ ـ د. فؤاد رشيد : « تاريخ المسرح العربي » ، القاهرة ، « كتب للجميع » ، فبراير ١٩٦٠ ، ص ٢١ .

٥ ـ جورجي زيدان : « تاريخ آداب اللغة العربية » (الطبعة الثانية) ، القاهرة ، مطبعة الهلال ، ١٩٣٧ ، جـ٤ ، ص ١٣١ .

٦ ـ شريف الخازندار : « خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي » ، مجلة « المعرفة » ، العدد ٣٤، ص ١٤١ .

٧ ـ « تاريخ آداب اللغة العربية » ، جـ٤ ، ص ٩٧ .

٨ ـ « المسرحية في الادب العربي الحديث » ، ص ٣١٠ ، ٣١١ .

٩ ـ مجلة « الاقلام » البغدادية ، تشرين الثاني ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .

١٠ ـ مجلة « المعرفة » ، العدد ٣٤ ، ص ٢٥٩ .

١١ ـ « المسرحية في الادب العربي الحديث » ، ص ٢٩٨ .

١٢ ـ المصدر السابق : ص ٣٢٩ .

١٣ ـ د. محمد مندور : « المسرح النثري » ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٩ ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

١٤ ـ زكي طليمات : « التمثيل ، التمثيلية ، فن التمثيل العربي » مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٦ .

١٥ ـ المصدر السابق : ص ١٥٩ .

١٦ ـ فؤاد دواره : « عشرة ادباء يتحدثون » ، كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ١٥٧ .

١٧ ـ د. علي الزبيدي « : المسرحية العربية في العراق » ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ٦٦ ـ ١٩٦٧ ، ص ١٧٥ .

١٨ ـ سامي مهدي : « دراسة في مسرحيتين شعريتين » ، مجلة « الاقلام » ، آب (اغسطس) ١٩٦٦ ، ص ٥٣ ، وفي المقال اشارة الى ان مسرحية « شمسو » كتبت بين سنتي ٤٤ ـ ١٩٤٦ وان لم تنشر الا سنة ١٩٥٢ ، وان « الاسوار » نشرت سنة ١٩٥٦ .

١٩ ـ علي احمد باكثير : « فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية » ، معهد الدراسات العربية ، ١٩٥٨ ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

٢٠ ـ محمود تيمور : « صقر قريش » ، المطبعة النموذجية ، مقدمة زكي طليمات ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

٢١ ـ « المسرحية في الادب العربي الحديث » ، ص ٣٩٧ .
٢٢ ـ المصدر السابق : ص ٤١٠ .
٢٣ ـ المصدر السابق : ص ٤١١ .
٢٤ ـ صلاح الدين كامل : « عباس علام الكاتب المسرحي » ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .
٢٥ ـ مجلة « الآداب » البيروتية ، يوليو ١٩٥٧ ، ص ٧٨ .
٢٦ ـ بدري حسون فريد : « المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ » ، بغداد ، مطبعة السعدون ، ١٩٦٨ ، ص ٧١ .
٢٧ ـ « المسرحية في الادب العربي الحديث » ، ص ٣٣٦ .
٢٨ ـ Jacob U . Landau : Studies in Arab Theater and Cinema , Philadelphia , University of Pencylvania , Press , 1958 , P . 120
٢٩ ـ توفيق الحكيم : « مسرح المجتمع » ، مكتبة الآداب ، ص ٣ .
٣٠ ـ توفيق الحكيم : « سجن العمر » ، مكتبة الآداب ، ص ١٦٨
٣١ ـ د. سامان قطاية : « من مشكلات المسرح في سورية » ، مجلة « المعرفة » ـ ٣٤ ـ ص ٤٦ ، ٤٧ .
٣٢ ـ مصطفى الاشرف : « الثقافة الجزائرية » تعريب د. ابراهيم الكيلاني ، مجلة المعرفة ـ ٣٤ ـ ص ٧١ .
٣٣ ـ نشر نص « سولارا » في مجلة « الكواكب » القاهرية العدد ٩٠٥ ـ ٣ ـ ١٢ ـ ١٩٦٨ .
٣٤ ـ مجلة « الآداب » البيروتية ، ابريل ١٩٦٩ ، ص ٢٤ .
٣٥ ـ مجلة « مواقف » البيروتية ، العدد ٥ ، تموز ـ آب ١٩٦٩ ، ١٢٢ .
٣٦ ـ مجلة « الطريق » البيروتية ، تشرين ٢ ـ كانون ١ (١٩٦٨)، ص ١٩٩ .
٣٧ ـ د. يسرى خميس : « المسرح التسجيلي مسرح ايضا » ، مجلة « المصور » القاهرية ، ٢٣٦٥ ، ٦ ـ ٢ ـ ١٩٧٠ ، ص ٤٢ .
٣٨ ـ مجلة « المصور » القاهرية ، ٢٣٧٠ ، ١٣ ـ ٣ ـ ١٩٧٠ ، ص ٥٥ .
٣٩ ـ مجلة « المسرح » المصرية ، ٦٩ ، يناير ١٩٧٠ ، ص ٦٥ ، ٦٧ ، ونص المسرحية منشور في الصفحات التالية .
٤٠ ـ نص المسرحية في مجلة « مواقف » ، العدد ٣ ، آذار ـ نيسان ١٩٦٩ ، ص ٥ .
٤١ ـ « الآداب » ، شباط (فبراير) ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .
٤٢ ـ مجلة « المسرح » ، ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٩٠ ، ٩١ .
٤٣ ـ علي سالم : « كوميديا اوديب ، انت اللي قتلت الوحش » ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٠ ص ص ١٠٦ ـ ١٠٨ .
٤٤ ـ المصدر السابق : ص ص ١١١ ـ ١١٣ .
٤٥ ـ المصدر السابق : ص ١٢٤ .
٤٦ ـ مجلة « المصور » القاهرية ، ٢٣٧٠ ، ١٣ ـ ٣ ـ ١٩٧٠ .
٤٧ ـ مجلة « المسرح » ، ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٨٩ .
٤٨ ـ مجلة « المسرح » ، ٦٣ ، يونيو ١٩٦٩ ، ص ٢ ، ٣ .
٤٩ ـ مجلة المسرح ، ٦٤ ، يوليو ١٩٦٩ ، ص ٣٦ .
٥٠ ـ مجلة « الثقافة الوطنية » البيروتية ، نيسان (ابريل) ، ١٩٥٨ ، ص ٤٩ .
٥١ ـ ممدوح عدوان : « المخاض » ، دمشق ، مطبعة الجمهورية ، ايار (مايو) ١٩٦٧ ، مقدمة الكتاب ص ٦ ، ٧ .
٥٢ ـ المصدر السابق : ص ٤٠ .
٥٣ ـ مجلة « حوار » ١٠ ـ ايار ـ حزيران (مايو ـ يونيو) ١٩٦٤ ، ص ٦٣ .
٥٤ ـ مجلة مواقف ، العدد ٦ ، تشرين الثاني ـ كانون الاول ١٩٦٩ ، ص ١٠٥ .

صدر حديثا عن دار العلم للملايين

رائد البكالوريا

سلسلة في خمسة اجزاء

● رائد البكالوريا : هو اول سلسلة من نوعها في اللغة العربية تهدي طالب البكالوريا وتساعده على السير في غياهب الامتحانات فيحكم الاجابة ويتقن صياغة الموضوع ويتدرب على التحليل والنقد والمناقشة .

● رائد البكالوريا : اعد وفقا لمنهج التعليم الجديد المعدل باعتبار النص الادبي الاساس الاول في دراسةالادب في السنتين الثانويتين الاولى والثانية .

● رائد البكالوريا : يستنتج الاسئلة من النص ويجيب عنها بعد ان يوضع في عصره وبيئته فيدرسهما من خلاله .. يعرف بالفن الذي ينتمي اليه مبينا خصائصه ومميزاته ... يحلل الافكار تحليلا دقيقا ويريك ما ينطوي عليه النص من بلاغة في الاداء وقوة في التفكير ...

● رائد البكالوريا .. صديقك صديقك الذي يهديك الى النجاح المحقق .

سعر الجزء الواحد ليرة لبنانية