الدراما العربية وتحديات العصر

د. جميل نصيف ■ العراق ■

الأدب شكل واحد من أشكال النشاط الابداعي الذي دشن به الانسان أول خطوة يدخل بها عالم إنسانيته المتسم بموقفه الايجابي من الطبيعة ومبتعداً بنفس القدر عن عالم حيوانيته المتسم بموقفه السلبي منها. لقد أعلن الانسان بممارسته لأول أشكال نشاطه الابداعي خروجه على علاقته السلبية بالطبيعة ـ هذه العلاقة المتسمة بالتبعية التامة، معلناً بذلك تحديه لها وتكييفه إياها وحملها على الإذعان لإرادته الخلاقة من أجل تلبية حاجاته وذلك من خلال تدخله فيها تدخلاً واعياً وإرادياً.

لقد كان تدخل الانسان في الطبيعة وحملها على تلبية حاجاته إيذاناً بولادة الوعي عند هذا الانسان ونتيجة ترتبت عليه، وهي علاقة جدلية تحافظ على وجود الظاهرة وتطورها عن طريق النفي والولادة. ولقد تمثلت أبسط أشكال هذا التدخل بتوظيف الانسان لأشياء الطبيعة من أجل تحقيق أهداف لم توجد هذه الاشياء من أجلها في الأصل. وهذا هو الابداع الفني بأبسط أشكاله، وفي جميع الميادين التي طرقها، إنه توظيف للوسائل لغير ما وجدت من أجله في الأصل (أي توظيفاً تعبيرياً إبداعياً، أعني لا توظيفاً دلالياً معرفياً) ومهما كان هذا الجهد البشري بسيطاً وساذجاً فهو أول دليل يقوم على ظهور علاقة جديدة للانسان بالطبيعة تستند الى مبدأ الخلق والابتكار: تكييف غصن شجرة ليصبح أداة صيد أو سلاحاً يدافع به عن نفسه ضد أعدائه في الطبيعة، أو تكييف الحجارة ـ هذه القطعة الصماء لتصبح أداة طيّعة في يده فتختصر جهده العضلي الذي يبذله من أجل البقاء أولا ولتزيد من انتاجيته ليزيد من فرص بقائه، بالاضافة الى أنها توفر له المزيد من الاطمئنان وسط هذا العالم المعادي والقاسي.

وإذا وجدنا مبتكرات الانسان الأول ساذجة وأحياناً لا نكاد نلمس فيها جهداً إنسانياً واعياً يذكر، فمرد ذلك بدائية وأولية وعي الإنسان نفسه في مثل هذه المرحلة المبكرة. إن هذه الثمرة من ثمار الوعي ـ مهما كانت بسيطة ـ قد ساهمت بدورها في تطوير وعي الانسان وتعميقه، بحيث مهدت الطريق ووفرت المستلزمات لأن تكون مبتكراته ـ ثمار وعيه الابداعي ـ التالية أدق وأجود وأكثر تنوعاً، وذلك بحسب تنوع حاجات الانسان نفسه تبعاً لذلك. وبهذه الطريقة توالت حلقات وعي الانسان بخطها التصاعدي المرتبط بتصاعد خط مستوى إبداعه لوسائل عيشه وبقائه في الطبيعة.

ومع الزمن تعددت مجالات الابداع لدى الانسان وتنوعت واختلفت أشكالها وذلك بحسب اختلاف وسائطها، غير أنها رغم ذلك اتفقت جميعاً في غاياتها. لقد وظف الانسان أبسط أشكال الابداع وأكثرها بدائية لتلك الأغراض والأهداف نفسها التي سخر لها أرقى أشكال الابداع وأكثرها تطوراً وتعقيداً في مرحلة متطورة أخرى من مراحل وعيه بالعالم. ولذلك لم يكن هناك، من وجهة نظر المختصين، فن جيد وآخر رديء، بل كان هناك فن أصيل وآخر مزيف. وانطلاقاً من هذا الفهم الصائب للنشاط الابداعي والنظرة السليمة اليه، فإن الفن البدائي يحظى بنفس الدرجة من الاهتمام والتقدير التي يوليها المختص للفنون الراقية، ولربما كان الفنان البدائي أكثر وعياً بأهمية إبداعه الفني في مجرى صراعه ضد أهوال الطبيعة وقوتها، من الفنان الحديث. وإذا كان الفنان الحديث يميل الى تغليب الجانب الجمالي في نشاطه الابداعي على الجانب النفعي، فلم يكن الجمال ـ على حد تعبير ارنست فشر ـ ليخطر ببال الفنان القديم وهو يقبل على إنجاز عمل فني. لقد كان كل همّ الفنان القديم منصرفاً الى تذليل العقبات التي تضعها الطبيعة: الملموسة والمتخيلة، في طريقه، وهذه الطريقة كانت الحياة تغدو أيسر وأسهل في نظر الانسان القديم بعد كل عمل فني جديد ينجزه، لأن هذا الانجاز يمثل تجاوزاً لعقبة مادية أو معنوية كانت تتحداه وتقطع عليه طريق تقدمه، وتزيد بالتالي من شعوره بالضعف أمام الطبيعة، وبتجاوز هذه العقبة بفضل الانجاز الفني الجديد يكون وعيه بالعالم واطمئنانه اليه قد تطور بنفس الدرجة.

والأدب بوصفه شكلاً إبداعياً بين أشكال إبداعية أخرى اتفقت فيما بينها حول الهدف واختلفت في الوسائط والأساليب، يمثل ـ أعني الأدب ـ في أرق سماته وخصائصه امتداداً تاريخياً متصلاً ومتنوعاً، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالوجود البشري على امتداد تاريخه الطويل. وهذا التراكم الأدبي يختزن أعز وأدق خلجات ومشاعر النفس البشرة الحميمة، وآمالها وهمومها وتطلعاتها، كما اختزن الخبرة البشرية في الحياة ونقل كل ذلك الى الأجيال التالية، فتربت بها وأضافت اليها تراكماً جديداً.

إن من الأمور التيب تحظى بالاعتراف على نطاق واسع هو ان الأدب، بوصفه نشاطاً إبداعياً، قد اتبع طرقاً واعتمد وسائل

وأجساليب شديدة التنوع، وابتدع اشكـالاً كثيرة ومتنوعة جداً، كـما أنه توسل بأساليب بالغة التنوع والتعقد من أجل تحقيق الأهداف التي أخذها على عاتقه. . إنه يكون مرة لصيقاً بالواقع ينقب عن الوسائـل التي تعينه على إعادة خلق هذا الواقع، على إعادة تنظيمه ومعالجة الخلل فيه بحيث يوحي للوهلة الأولى وكأن الأديب قد اكتفى بالنقل الحـرفي وارتضى بمثل هذا الدور المتـواضع لنفسه. بينما نجده في مناسبة أخرى يلجأ الى الإغراق في المبالغة والتحليق على أجنحة الخيال، فيصور عوالم لا وجود لها وكائنات وعـلاقات لم يكن لهـا من وجود إلا في مخيلتـه، وذلك سعياً وراء تحقيق نفس الأهداف التي سعى الى تحقيقها في الحالة السابقة.

لقد أدى تراكم الخبرة الابداعية في ميدان الأدب الى ابتـداع أنواع أدبية معينة تعـاقب ظهورهـا حسب اجتهاد أغلب العلماء، وتـطورت أشكالها وأصنافها الداخلية على ضوء علاقتها الجدلية بمراحل الوعي الاجتماعي التي عرفها المجتمع البشري عبر التاريخ وتطوره. وهذه المراحل ثلاث: الوعي الخارجي (وعي الانسان بالعالم الخارجي): وله الأسبقية، نقض هذا الوعي بالوعي الداخـلي (وعي الانسان الـذاتي) وأخيراً فقد نقض هذان الوعيان بوعي اجتماعي من نوع آخر، وينتمي الى مرحلة تطور تأريخي أسمى من المرحلتين التأريخيتـين اللتين أفـرزتا شكـلي الوعيـين السابقـين، وهذا الـوعي الجديـد يجمع بـين الـوعي الخارجي والوعي الـداخلي جمعـا وتركيباً موحـداً (بودي أن أدعـو هذا الوعي الجديد بالوعي الطبقي). وإذا جاز لنا الأخذ بهذا الفهم لحركة التاريخ، جاز لنا الأخذ بالرأي الذي يفسر ظهور الأدب وتعاقب أنواعه الأساسية. وقد تعاقب ظهورها وفق التصـور التالي: الأدب القصصي وله الأسبقية لأنه جاء وفق أبسط أشكاله وأقـدمها (الأدب الميثـولوجي والخرافي والبطولي والحكائي) تجسيـداً لـوعي الانسان بالعالم الخارجي بجـانبيه المـادي والروحي. ومن سمـات هذا الـوعي البدائي طـابعه الجماعي لا الفردي ففي مشاعة بدائية هناك وعي جماعي واحد بالعالم وموقف واحد منه لا فرق بين وعي فرد ووعي فرد آخر، وبالتالي فـلا فرق بين موقف فرد من العالم وموقف فرد آخر من نفس العالم. ومن هنا جاء الاعتقاد بأن هذا الأدب الشعبي الفولكلوري القديم هو ثمرة جهد إبداع جماعي شعبي لا فـردي، بما في ذلـك الأدب الميثولـوجي (طبعاً هناك من يعتقد بأنه ثمرة إبداع «ديني» خالص يمارسه السحرة والكهان والعرافون الخ) وحتى لو افترضنا أن جهداً فردياً ما وراء إبـداع هذا الصنف من الأدب الشعبي الفولكلوري أو ذاك، فسيأتي هـذا الأدب مجسداً لوعي الجماعة ومعبراً عن فهمها للعالم وموقفها منه ورأيها فيه. إن الحادثة وكذلك الأشياء تبدو في هذا النوع من الأدب وكأنها تحدث من تلقاء نفسها وبمعزل عن جهد الأفراد. بكلمة: إنها لا تترجم إرادة فرد أو مجموعة من الأفراد، بل إرادة الجماعة كلها. وبالفعل فبإمكاننا أن نلمس غياب الارادة الذاتية حتى في أعمال ملحمية تنتمي الى عصر تاريخي متأخر نسبياً مثل ملحمة «الإلياذة» وأن فعل الأفـراد يمثل ـ في أحسن الأحوال ـ تنفيذاً لارادة الآلهـة لا أكثر. بـالإضافـة الى أن هذا النوع من الأدب ـ رغم حداثته النسبية، لا يسجل مواقف فردية تعبر عن إرادة أصحابها في مواجهة الجماعة، وهذه مسألة مهمة جداً.

التطور التأريخي يتكفل بولادة وعي من نوع جديـد يرتبط بـالوعي السابق بعلاقة جدلية: إنه الوعي الذاتي، وعي الانسـان الفرد بعـالمه الداخلي، عالم المشاعـر والأحاسيس والحـدوس والهواجس الـخ، التي تشخص انعكاس العالم الخارجي على مرآة الذات الفردية. هذا النوع من الوعي يتطلب ظهور الشعر الغنائي، حيث تحتل شخصية الشاعر مكان الصدارة، وحيث نفهـم كـل شيء ونتلقى كل شيء من خـلال هذه الشخصية بالذات دون غيرها[1] وفي المراحل المبكـرة لهذا النـوع الجديد من الوعي ـ الوعي الذاتي الفردي ـ ولم تظهر بعد النزعة الذاتية الفردية المعبرة عن ارادتها وهي تجابه الجماعة وتواجهها بل ما تزال هذه الـذات تحاول جـاهدة الانسجـام مع إرادة الجمـاعـة والتـوفيق بـين مصلحتها الشخصية ومصلحة الجماعة. الشاعر الغنائي يحاول هنا أن يوظف وعيه الذاتي في خدمة المصلحة العليا للجماعة التي ينتمي اليها.

وينقض شكلا الوعي السابقان بوعي من نوع جديد، وعي تركيبي يجمع بين ما هو موضوعي وبين ما هو ذاتي، بين ما هو خارجي وبين ما هو داخلي، وعندما يكون الوجود الخارجي ثمرة من ثمار إرادات ذاتيـة فردية تشابكت فيما بينها جدلياً، وارتبطت فيما بينها بعلاقة متبادلة تقوم على النفي من أجل الانبعاث الجديد. الوعي الذاتي هنا لا يبقى حبيس الذات الفردية بل يترجم الى قرار معبر عن إرادة فردية نابعة من ذات فردية متفاعلة مع العالم الموضوعي مؤثرة فيه ومتأثرة به، مترتبة عليه ومتدخلة بمصيره.

في هذه الحالة لا يكون الأدب الملحمي ولا الشعر الغنائي ملائمين لتجسيد هذه الظاهرة الجديدة، فتقوم الحاجة لولادة النوع الأدبي الثالث والأخيرتين الآن ـ أعني الأدب الدرامي، الذي عرفه هيجـل على أنـه «وسيلة تكثيف» تربط «كلا النوعين السابقين في وحدة جديدة نجد فيها أمامنا الكشف الموضوعي. . والحياة الداخلية للفرد على حد سواء». سبق لهيجل أن عرف الأدب القصصي على أنه تصوير «العالم الموضوعي من خلال موضـوعيته»، بينـما يعرف الشعـر الغنائي عـلى أنه تصـوير «للذاتيـة وللعالم الـداخـلي». وإذا كـان هيجـل قـد رأى أن الملحمـة اختصت بتصوير الحادثة، وأن هذه الحادثـة تجري في العـالم الخارجي بمعزل عن إرادة البطل ومستقلة عن الأخيرة، فقد رأى هيجل نفسه أن الـدراما اختصت بتصـوير الفعـل الـذي جسـد الارادات الـداخليـة لـلانسـان. يـرى هيجـل أن في الأدب الـدرامي تؤلف الإرادة ـ الداخلية، وواجبها والتزامها، العنصر الحاسم بصورة جوهرية، ذلك لأنها ـ أي الارادة الداخلية ـ تعد الأساس الثابت لكل ما يجري[2].

ويعبر بيلينسكي عن تلمذته لكل من أرسطـو وهيجل وهو يتحدث عن العلاقة الجدلية التي تربط الأدب الدرامي، آخر الأنواع الأدبية في الظهور داخل حركة الابداع الأدبي، وذلـك عندمـا يقول: «ومـع أن الدراما هي بمثابة توفيق بين الموضوعية القصصية والذاتية الغنـائية إلا أنها متميزة ـ في الوقت نفسه ـ من كل من الملحمة، والشعر الغنائي، انها نوع ثالث وجديد تمـاماً ومستقـل، رغم أنها تولـدت من النوعـين السابقين. ولهـذا كانت الدراما عند الإغريق بمثابة النتيجة تقريباً التي ترتبت على الأدب القصصي والشعر الغنائي، ذلك أنها ظهرت بعدهما وكانت آخر وأزهى لون من ألوان الأدب الهيليني»[3].

هذا النص الذي اقتبسناه من بيلنسكي يتضم صدى رأي جـاء به أرسطو وهو يتحدث عن نشأة الأدب بصورة عامة وعن علاقة أشكاله

المختلفة بفطرة الأدباء وما جبلوا عليه من محاكاة السامي أو الوضيع، فيكون أحدهم، في عصر ما قبل درامي شاعر مديح أو شاعر اهاج بحسب فطرته، بينما يكون في عصر نضج الوعي الدرامي في العالم شاعراً تراجيدياً أو شاعراً كوميديا. يقول أرسطو: «ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء الى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاصة، فأصبح بعضهم صناع كوميديات عوضاً عن كونهم صناع أهاج وأصبح بعضهم الآخر أساتذة للتراجيديا بعد أن كان أسلافهم شعراء ملاحم» ثم يعقب على ذلك فيقول: «فإن التراجيديا والكوميديا أعظم وأرفع من الشكلين السابقين»[٤] أي من الأدب الملحمي (القصصي) والغنائي (المتمثل بشعر المديح وشعر الهجاء).

لم يكن من بين أهداف البحث الخوض في تفاصيل الجدل الذي ثار حول توضيح المسألة المتعلقة بمشكلة الأنواع الأدبية منذ مطلع القرن العشرين، غير أننا نكتفي هنا بإعادة التذكير بأن التفكير الفلسفي نظر الى الأدب على أنه أنواع ثلاثة: قصصي وغنائي وروائي منذ زمن أفلاطون، وإذا كان تعريف أفلاطون أو تحديده لهذه الأنواع لا يحظى بقبول منظري الأدب، فإن إخفاقه هنا لا يحرمه من فضل المسبق في تشخيص هذه الظاهرة. لقد كان أرسطو، تلميذ أفلاطون، أقرب الى الصواب وهو يقيم الحدود الواضحة بين هذه الأنواع الأدبية الثلاثة، اعتماداً على تشخيص أبرز السمات الشكلية لكل من هذه الأنواع. لقد ركز أرسطو على تلك السمات الشكلية الأكثر خلوداً من بين سمات النوع جميعاً وتجنب تلك السمات الأسلوبية ذات القيمة التأريخية التي تكون عرضة للتغير والتجدد من عصر لآخر. ولقد مر معنا الطريقة التي ميز بها هيجل بين الأنواع الأدبية الثلاثة، والاضافة التي جاء بها بيلينسكي استناداً الى الخبرة التي قدمها له تطور الأدب العالمي بعد هيجل ـ خصوصاً الأدب الروسي.

غير أن ميولاً أخرى ظهرت منذ مطلع القرن العشرين، هذه الميول التي كانت تحكمها رغبة لأصحابها في توضيح المزيد من جوانب مفهوم الأنواع الأدبية. ومن هذه الميول التفسير «النفسي» الذي «ينظر الى الأغب الملحمي والغنائي والدرامي على أنه تحويل فني لمختلف جوانب وصفات الحياة النفسية». إنه ينظر الى الشعر الغنائي والى الدراما والى الأدب القصصي على أنها تجسيدات جمالية تتناسب مع الإحساس والإرادة والأفكار على التوالي. أو هي ـ حسب تفسير آخر ـ عبارة عن ذكريات وجهود وتصورات. كما كان هناك حل لغوي لمشكلة الأنواع. لقد فهمت الأنواع الأدبية «على أنها انعكاس لصفات الزمن النحوية» الشعر الغنائي يعكس الحاضر والقصصي يعكس الماضي أما الدرامي فيعكس الزمن المستقبل. وبالمقارنة مع الأشخاص: يمثل الشعر الغنائي ـ المتكلم والقصصي ـ الغائب أما الدرامي فيمثل المخاطب. وعلى ضوء أقسام الجملة: فالشعر الغنائي يمثل المسند إليه، والقصصي فضلة، أما الدرامي فيمثل المسند. أو صوت وكلمة وجملة على التوالي أيضا[٥].

إن الجدل الدائر بين منظري الأدب في أوروبا في قرننا هذا إنما يعكس مدى التطور الذي طرأ على غنى أشكال التعبير الأدبي، وتفاعل هذه الأشكال فيما بينها، وتجاوز بعضها على حدود البعض الآخر. فإذا كان أسلوب التعبير في الأدب الملحمي القديم يقتصر على السرد ـ سرد الحادثة التي تقع بمعزل عن إرادة الانسان، من تلقاء نفسها تقريباً ـ فلا يعقل أن يبقى الأدب الملحمي (القصصي) بعيداً عن استثمار المونولوج الداخلي (أسلوب البوح) ليثري به أسلوبه الأصلي وليغ في قدراته التعبيرية، وذلك بعد أن ظهر الشعر الغنائي الذي أخذ على عاتقه رصد وتجسيد وعي الفرد الذاتي بالعالم. لقد حصل الأدب القصصي على الفائدة من ناحيتين: الأولى أن العالم الموضوعي الذي اختص الأدب القصصي بتصويره لم يعد على فقره القديم، بسبب آحادية الوعي الخارجي في البداية، بل اغتنى هذا الواقع بعد أن أصبح يتفاعل فيه نوعان من الوعي: الخارجي ـ القديم، والداخلي ـ الجديد. ثم حقق الأدب القصصي الفائدة من الناحية الأخرى بأن استعار أسلوب البوح (المونولوج) الى جانب أسلوب السرد ـ أسلوبه القديم، ليصبح أسلوبه الجديد مزدوجاً، ثنائياً يأخذ الظاهرة الموضوعية بمستوييها: الداخلي والخارجي، ويتناول الإنسان في العالم لا بوصفه ظاهرة سلبية تجاه العالم الخارجي، تكتفي بدهشتها إزاءه، بل يتناوله بوصفه ذاتاً متفاعلة مع وسطها، مهما كان هذا التفاعل بسيطاً أول الأمر.

أما بعد ظهور الأدب الدرامي ـ هذا النوع الأدبي الثالث المتميز من النوعين الأولين اللذين سبقاه بأسلوبه الحواري الذي اعتمده وهو يعيد خلق الواقع ويعيد تنظيمه، فقد توفرت الامكانية لتزداد عملية الابداع الأدبي غنى بأن أصبحت ثلاثية الأبعاد بعد أن كانت ثنائية في أحسن الأحوال. ولم يتم ذلك بمعزل عما كان يجري في الواقع. ذلك أن الواقع نفسه لم يعد ثنائي الوعي: خارجي ـ موضوعي، وداخلي ـ ذاتي، بل قادر تطور الحياة الاجتماعية وتطور العلاقات بين الناس الى ظهور قيمة جديدة، قيمة تقوم على تعارض المواقف وتقابلها بين مختلف الفئات الاجتماعية تعبيراً عن تعارض مصالحها وعن تناقضها، فكان الأدب الدرامي الذي اختص بتصوير مثل هذه المواقف والذي بقي غالباً ما غابت هذه القيمة الاجتماعية من حياة مجتمع من المجتمعات أو حياة شعب من الشعوب. بعد ذلك لم يعد بإمكان الأدب القصصي أن يتجاهل القيمة الجديدة داخل الحياة، ولم يكن أمامه والحالة هذه إلا أن يطور أسلوبه التعبيري باستعارة أسلوب التعبير الدرامي قيمة مضافة الى أسلوبه السابق.

إن النقد العربي ما يزال بعيداً عن تناول الظاهرة الأدبية من هذه الزاوية، وما زالت مشكلة اللغة والتعبير اللغوي تشكل حاجزاً يحجب عن الناقد جوهر الصلة النوعية التي تربط هذه الظاهر بتيارات الحياة الدفينة وبحركتها التأريخية وبالوعي الحضاري. وبسبب مثل هذا المقترب النقدي الذي أولى الجانب اللغوي من العملية الإبداعية جل اهتمامه ـ وفي حقب كاملة من تاريخ أدبنا القومي فقد انصب كل همه على هذا الجانب وحده بالاضافة الى أمور فنية ترتبط بالجانب اللغوي ارتباطاً وثيقاً ـ انفرد الشعر الوجداني عندنا باهتمام النقد منذ البداية، بينما أهمل كل النشاط الإبداعي الشعبي أساطير وخرافات وحكايات وسير الخ. لقد كان موقف الدكتور طه حسين من الأدب الشعبي أسير هذا المقترب النقدي وهو يخرج جملة الابداع الشعبي من حظيرة الأدب وهو يستند في حججه الى خصائص ذات طابع لغوي لم تتوفر قديماً إلا للشعر في مراحل نضجه، ولذلك نراه يقول بأولوية الشعر على النثر لنفس الأسباب. هذا هو موقف طه حسين في النصف الأول من القرن العشرين. أما أرسطو فقد تجاوز مثل هذا الموقف منذ القرن

الرابع قبل الميلاد. فهو يتحدث عن الأدب بوصفه «الصنعة التي تحاكي باللغة منثورة أو منظومة». (فن الشعر. الفصل الأول). ويتحدث عن العبارة بوصفها أحد العناصر الستة التي تتألف منها المأساة فيقول: إنها «التعبير بواسطة الكلمات، وقوته واحدة في الكلام المنظوم والمنثور على السواء» (فن الشعر. الفصل السادس).

كما عانت من الاهمال بسبب هذا المقترب النقدي، حتى الأشكال الأدبية الحديثة التي فرضت قيامها نفس القوانين الموضوعية للتاريخ التي حكمت اتجاه حياتنا المعاصرة. وإذا كانت القصة الحديثة بأشكالها المعروفة: الرواية والقصة الطويلة والأقصوصة، قد استطاعت أن تفرض نفسها أخيراً على القطاع الأكثر حيوية وشرعية تاريخية داخل حركتنا النقدية، فإن الدراما ما تزال صنيعاً لم يحظ بعد بالاعتراف المطلوب من جانب المعنيين بالحركة الأدبية.

وبعكس النقد الذي كشف عن نزعته المحافظة في إصراره على التمسك بمقترباته التي أملت صيغها مفاهيم عصور الانحطاط والتخلف التي أعقبت انهيار السلطان العربي منذ سقوط بغداد، الأمر الذي أقام حاجزاً بينه (النقد) وبين أنماط الابداع الجديدة التي جاءت استجابة عضوية صادقة لروح التغيير والتجديد في حياة المجتمع العربي منذ منتصف القرن الماضي، كانت استجابة المبدعين في ميدان الشعر الوجداني والأدب القصصي والأدب الدرامي لتحديات العصر سريعة. فكان ما يسمى بحركة الاحياء في ميدان الشعر، هذه الحركة التي قامت على أساس الدعوة للعودة الى منابع الشعر العربي في عصر ازدهار الحضارة العربية الاسلامية كما ساعد أدب الرحلات في الفترة نفسها والتغيرات التي طرأت على كتابة المقامة في فترة لاحقة مع الأعمال المترجمة، ساعدت على تمهيد الطريق لظهور الرواية. أما الدراما العربية فتتميز بين الأنواع الأدبية بظهورها على يد مارون النقاش لأول مرة عام ١٨٤٨ وقد توفر لها من ملامح النضج ما لم يتوفر لأي نوع أو فن أدبي آخر في تلك الفترة. وسيزداد تقديرنا لجهد رواد المسرح العربي إذا ما علمنا أن الإقدام على كتابة مسرحية في وقت لم يتوفر فيه مكان واحد ملائم للعرض المسرحي في كل الوطن العربي، إنما يدل على وعي حضاري رائع يقف وراء القرار الجديد. فبعد أن كتب مارون النقاش مسرحيته «البخيل» تعين عليه أن يحول منزله الى دار عرض وتعين عليه أن يدرب أهل بيته ونفراً من أصدقائه للاضطلاع بهذا الفن الجديد. هذا ما كان من أمر مارون النقاش كاتب أول مسرحية عربية في لبنان. أما أحمد أبو خليل القباني مؤسس المسرح السوري في ستينات القرن الماضي - أي بعد مارون النقاش مباشرة - فقد أقدم على بيع ضيعته وقبانه ومنزله ليبني مسرحاً في دمشق يعرض فيه أعماله الدرامية التي كان يكتبها بنفسه. ليس هذا وحسب، بل تعين عليه أن يصبر على أدى الرجعية ومضايقاتها التي لم تتورع حتى عن تحريض الصبية عليه وتلقينهم الأهازيج التي أريد لها أن تحط من شأن القباني في نظرهم. ولما رأت الرجعية في سوريا صمود القباني في وجهها وإصراره على مواصلة نشاطه المسرحي اضطرت الى اللجوء الى السلطان عبد الحميد لحمله على إصدار فرمان يقضي بمنع القباني من مزاولة نشاطه، وكان لها ما أرادت.

ولكن هل يئس القباني؟ كلا طبعاً. فقد وجد حلاً لأزمته مع الرجعية بالهجرة الى مصر، فهاجر اليها وكون فريقاً مسرحياً فكان المؤسس الحقيقي للمسرح المصري - خصوصاً الغنائي وذلك بعد أن نسي الوسط الفني في مصر مسرح يعقوب صنوع الذي اضطر لهجر العمل المسرحي مكرهاً أو مختاراً منذ بداية سبعينات القرن الماضي، ثم اضطر إلى مغادرة مصر إلى فرنسا وسنرى أن وعي صنوع بدور المسرح الحضاري وفي بث الوعي الجديد بين صفوف جمهوره، نقول إن هذا الوعي هو المسؤول عن غلق مسرح يعقوب صنوع بعد أن مارس هذا النشاط على مدى موسمين مسرحيين حسب.

وإذا كان النشاط المسرحي العربي، منذ بداياته الأولى، قد قوبل بشتى صنوف المضايقة والرفض من جانب الأوساط الاجتماعية المتخلفة ومن جانب السلطات الجائرة، فقد قوبل من جانب النقاد والباحثين بالتجاهل والإهمال لفترة طويلة من الزمن، لعله - أي التجاهل - هو المسؤول عن تخلف الأدب الدرامي عن ركب الحركة الإبداعية في ميداني الشعر الوجداني والأدب القصصي. فبينما كانت بداية الدراما العربية على أيدي روادها: مارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع، تمتاز بالحيوية والنشاط والوعي الحضاري في فترة لا نكاد نلمس خلالها جديداً يستحق الذكر، على مستوى الابداع الشعري أو القصصي، نجد الدراما اليوم تزداد تخبطاً ويكثر الحديث عن افتقارها الى الهوية القومية وازدياد تبعيتها للدراما الأوروبية، في وقت استطاع فيه كل من الشعر الوجداني والأدب القصصي أن يحقق خلال الفترة نفسها تطوراً كبيراً ونضجاً معترفاً به على طريق استجابة كل منهما لتحديات العصر.

بعد أن نفض غبار النسيان والاهمال عن البدايات الرائدة لكتاب الدراما. العربية، وذلك منذ أن التفت اليها البحث الأكاديمي الجاد في منتصف هذا القرن، ذهبت اجتهادات الباحثين العرب مذاهب شتى في تفسير هذه الظاهرة الجديدة وتقويمها. ومع أن الكل يتفق على الطبيعة الاستيرادية للنشاط الدرامي عندنا، إلا أن المعنيين يختلفون اختلافاً كبيراً وهم يحاولون إقامة الحد الذي يفصل بين الاقتباس والابتكار في هذه الأعمال، خصوصاً في مسرحية «البخيل» لمارون النقاش. ولقد وجد عدد من الباحثين ما يبرر لهم القول باقتباس أو ترجمة مارون النقاش حتى لمسرحية «أبو الحسن المغفل» التي اقتبس موضوعها من أحدى حكايات «ألف ليلة وليلة». على أن تطور الدراسات النقدية كان لصالح التأكيد على جهد المؤلف الابداعي الذي هو ثمرة الوعي بأبعاد التجربة الجديدة التي اضطلع بها مارون النقاش. إن بإمكان الباحث أن يتلمس وعي النقاش التام بتجربته من خلال دراسته للخطبة التي ألقاها النقاش وهو يفتتح بها العرض الأول لمسرحيته في بيته امام أصدقائه ومعارفه ووجهاء مدينة بيروت. كما يستطيع الباحث أن يبرهن على أصالة «بخيل» النقاش من خلال تلمسه لأمور جوهرية تتعلق ببناء المسرحية وبالخط العاطفي والذهني والأخلاقي الذي تجسده المسرحية وبنكهة الحياة العربية ونظرة الانسان العربي في منتصف القرن الماضي الى العالم، إضافة الى هذا الرصد المبكر من جانب النقاش للتحول الذي طرأ على نظرة جيل الشباب الى العالم بحيث جعل هذا الجيل يقدم على مخاطرة الوقوف في وجه القيم

البالية لجيل الآباء. أما كسب الشباب للمعركة فكان بمثابة النبوءة التي تنطوي على رؤيا حضارية من جانب النقاش وهو يشير الى الاتجاه الجديد العام لحياة مجتمعنا في تلك الفترة المبكرة من عصر نهضتنا الحديثة. لقد كان اختيار النقاش للشكل الدرامي موفقاً وهو يسعى لتصوير الفعل الإرادي لشخصياته التي تتسلح بوعي حضاري جديد تجابه به العالم القديم وتعترض على قيمه ومواضعاته وبديهياته العتيقة التي ولّى زمانها.

إن النقاش يوظف الدراما، هذا الشكل الأدبي الجديد، لمعالجة العلاقة الاجتماعية الدرامية، وهي قيمة جديدة ترتبت على عودة وعي جديد داخل حياتنا الاجتماعية. إن أي شكل أدبي آخر من بين الأشكال الأخرى التي كانت متيسرة أيام النقاش ما كان قادراً على الكشف عن كل أبعاد هذه القيمة الحضارية الجديدة داخل حياتنا الاجتماعية، إن غياب هذه القيمة من حياتنا الاجتماعية قبل ذلك التاريخ هو المسؤول عن غياب الدراما في حياتنا الإبداعية وعن غياب المسرح الدرامي تبعاً لذلك.

وعلى الرغم من قصر العمر الفني لمارون النقاش الموظف في الادارة التركية في بداية حياته العملية والمنصرف الى أعمال التجارة بعد أن استقال من وظيفته (عرض أول مسرحياته «البخيل» عام ١٨٤٨ وتوفي عام ١٨٥٥ إلا أن البذرة التي ألقاها سرعان ما نمت وأثمرت فواصل، تلامذته حمل رسالته المسرحية من بعده).

أما مواصلة دفع عجلة الحركة المسرحية في هذا الوقت المبكر من عصرنا الحديث فيعود فضله لرائد مسرحي آخر هو أحمد أبو خليل القباني، إن تمرد القباني على تربيته الدينية داخل عائلته، وعلى الوسط المحافظ من حوله، ومخاطرته ببيع ضيعته وبيته وقبانه ليبني بثمنها مسرحاً، وصموده في وجه هياج الرجعية الدمشقية ضده وتحريضها الصبيان للنيل منه واستعدائها للسلطان عبد الحميد عليه، كل ذلك يؤكد أن الدراما ـ هذا النوع الأدبي الجديد ـ لم تظهر تلبية لنزوة فرد أو مجموعة من الأفراد بل تجسيداً لضرورة تأريخية أملتها مرحلة التطور التي بلغتها حياة المجتمع العربي في منتصف القرن التاسع عشر. إنها نفس الضرورة التي كانت وراء ظهور العلاقة الدرامية بين أفراد المجتمع وفئاته ذات المصالح المتعارضة.

على أن ريادة القباني لولادة الدراما العربية في سوريا منذ منتصف ستينات القرن الماضي قد أضافت تنويعاً آخر من الوعي الجديد ولوناً جديداً من ألوانه التي أخذت تتجمع لإكمال معالم اللوحة. وإذا كانت أعمال مارون النقاش الدرامية تكشف عن سعي مؤلفها الى تغيير العالم من خلال العمل على تغيير العلاقات القائمة وإبدالها بعلاقات من نوع جديد، وإذا كانت أعمال يعقوب رائد المسرح المصري قد عبرت في وقت لاحق عن وعي أدق وأوضح بالتحولات التي كانت تجري في أعماق حياة المجتمع العربي، كما سنرى بعد قليل، فإن القباني لم ينطلق من ذهنية تسعى الى تغيير المجتمع، ومع ذلك فإن ريادته المسرحية كشفت عن نوع ما من أنواع الريادة الاجتماعية، سمها إصلاحية إن شئت فهي نزعة إنسانية تتعاطف مع ضحايا الظلم ومع التطلعات المشروعة للشباب، وترفع صوتها المتواضع ضد الظلم وتحذر من الدوافع الشريرة التي تتحلى بها نفوس البعض. وباختصار فبالإمكان النظر الى اختيار القباني لهذا النوع الجديد من التعبير الأدبي لتجسيد الوعي الاجتماعي الجديد وأفعال الأفراد المعبرة عن ارادتها وقراراتها الذاتية في مجابهة بعضها البعض، والتفاته المبكر الى الموروث الشعبي القصصي وتطويعه إياه لمتطلبات الدراما ـ على أنه يكشف عن نزعة تقدمية وريادة حاولت أن تكون منضبطة ومتأنية.

أما مسرح يعقوب صنوع رائد المسرح العربي في مصر، فقد تميز بنزعة اجتماعية واضحة بالمقارنة مع زميليه وسلفيه مارون النقاش (لبنان) وأحمد أبي خليل القباني (سوريا). لقد كان انحياز صنوع للحياة الجديدة أوضح حتى من انحياز سلفه مارون النقاش. ومع أن مسرح صنوع لم يدم أكثر من موسمين مسرحيين ١٨٧١ ـ ١٨٧٢ إلا أنه استطاع خلال هذه الفترة القصيرة من الزمن أن يقدم مائة وستين حفلة تمثيلية، عرض خلالها مختلف المسرحيات المترجمة والمقتبسة والمؤلفة، وبلغ عدد المسرحيات التي ألفها بنفسه اثنتين وثلاثين مسرحية[٦]: منها مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد وأخرى كبيرة ذات خمسة فصول، عالج فيها مختلف القضايا التي تثير اهتمام أبناء قومه: البورصة، والزواج، والصراع بين التقليد والحداثة، وعلاج المرضى بين الشعوذة والأساليب العلمية الحديثة، الى غير ذلك من الموضوعات التي تتسم بالحيوية والجدة.

تتوج معظم مسرحيات يعقوب صنوع ذات الطابع الاجتماعي بانتصار الأخلاقية الجديدة والموقف الجديد من العالم على الأخلاقيات والمواقف البالية المنسحبة من أعماق الماضي والتي تحاول التشبث بهيمنتها على الحياة: ينتصر الطب الحديث على الشعوذة والحب والتفاهم المتبادل بين الشباب من كلا الجنسين على الزواج القائم على الصدفة والذي تتحكم به المصلحة والأنانية، على أن يعقوب صنوع لم يتعصب للجديد لمجرد أنه جديد، وعلى القديم لأنه قديم، كما لم يكن موقفه من الجديد أي جديد موقفاً واحداً، ولا من كل قديم موروث موقفاً واحداً أيضاً، لقد كان صنوع مع الجديد الذي يفتح أمام حياتنا آفاق التطور والازدهار والارتقاء وضد القديم الذي يصر على شدها الى الماضي أو عزلها عن الحاضر والإبقاء على جهلها وتخلفها، كما كان مع القديم الأصيل وضد الجديد الزائف.

لقد كشف صنوع عن حس مرهف وهو يشخص المجابهة بين نوعين من أنواع سلوك الأفراد والتصرفات: واحد يعبر عن إصراره على التشبث بوعي قديم وآخر يترجم وعياً جديداً بالعالم وتطلعاً مشروعاً بالعالم وتطلعاً مشروعاً نحو المستقبل.

لقد كان مصير الفن الدرامي الوليد واحداً في الأقطار العربية الثلاثة التي عرفت بريادتها المتعاقبة والمتداخلة: لبنان وسوريا ومصر، ومع ذلك فهو مصير ينطوي على مفارقة. فلبنان ضاق بالمتطلبات الضرورية لإدامة الحياة في مسرح مارون النقاش الأمر الذي حمل تلامذة النقاش على البحث عن مجال حيوي لفنهم في الأقطار العربية المجاورة وخصوصاً في مصر.

كما ضاق الوسط الاجتماعي السوري بفن القباني رغم روح المحافظة التي تجلبب بها فأغلق مسرحه، مما اضطره هو الآخر الى الهجرة الى مصر بحثاً عن وسط اجتماعي يوفر له المجال الذي يحتاجه لمواصلة نشاطه. وقبل ذلك كان مسرح يعقوب صنوع قد أغلق أبوابه

واضطر للتوقف عن مواصلة نشاطه، سواء بأمر من الخديو إسماعيل كما زعم صنوع في وقت لاحق، أو تحت ضغط الواقع الماثل الذي عجز عن أن يوفر له مستلزمات البقاء، فكان الافلاس وراء توقف مسرح صنوع.

ومن المفارقات الملفتة للنظر أن البيئة المصرية التي ضاقت بالنزعة الاجتماعية لمسرح يعقوب صنوع، هي التي وفرت مستلزمات الحياة للمسرح السوري والمسرح اللبناني اللذين قدما الى مصر نازحين، غير أنه كان على هذين المسرحين أن يكافحا كفاحاً مريراً من أجل البقاء في هذه البيئة الجديدة، مستغلين نزعتها الغنائية التي ساعدت على توفير جانب من فرص النجاح النسبي، الأمر الذي كان تفتقر اليه أعمال يعقوب صنوع الدرامية، ولنفس السبب فإن المسرح السوري سرعان ما اجتذب المواهب المصرية الفنية وكان سلامة حجازي في مقدمة هذه الفئة، وكان انحيازه الى جانب الحركة الفنية الجديدة يشكل أحد العوامل الحاسمة في استقرار هذا الفن وتطوره. غير أن النزعة الغنائية التي حمل رايتها سلامة حجازي كانت في صراع مستمر مع النزعة الاجتماعية التي تشبث بها فريق من الفنانين السوريين واللبنانيين، وفي مقدمتهم اسكندر فرح. وبينما كان الأخير يشجع على ترجمة الأعمال الدرامية من الأدب العالمي كان الشيخ سلامة حجازي يقحم مشاهد غنائية بقصد استدراج الجمهور وإغرائه بالتردد على المسرح ومتابعة عروضه.

ومع أن طابع الترفيه والتسلية كان غالباً على العروض المسرحية، إلا أن تفاقم الأزمات الاجتماعية وتعمق إحساس الناس بالقهر الاجتماعي وتعقد أسباب حياتهم اليومية، وتعرض البلاد للهيمنة الأجنبية كل ذلك شكل حافزاً لدى عدد من رجال المسرح يحملهم على التعامل مع الأعمال الدرامية الجادة في عروضهم سواء منها المترجمة أو المؤلفة، ولقد استطاعت الحركة المسرحية، رغم كل العقبات التي جابهتها من جانب السلطة ومن جانب الجمهور الجاهل استطاعت أن تجتذب المزيد من ذوي المواهب القلمية: منهم ابراهيم رمزي الذي ألف عملين أدبيين ناجحين هما «أبطال المنصورة»، و«الحاكم بأمر الله»، ومحمد لطفي جمعة الذي ساهم بعمليه الأدبيين: «قلب المرأة»، و«نيرون» وفرح انطون الذي حقق نجاحاً كبيراً بعمليه «مصر الجديدة» و«السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم»، ومحمد تيمور الذي استطاع أن يقدم خلال عمره القصير، الى جانب أعمال أدبية ونقدية أخرى، أربع مسرحيات كان لها حضورها الملموس في الحركة المسرحية هي: «عصفور في قفص»، و«عبد الستار أفندي»، و«العشرة الطيبة» ثم مسرحية «الهاوية».

لقد كانت عمليات الترجمة من الأدب الدرامي العالمي والاقتباس والتعريب والتمصير، الى جانب التأليف ثم تشكيل فرق جديدة وانحلال فرق قديمة، واندماج بعضها وانشطار البعض الآخر، والمنافسة بين المسرح الغنائي الخالص والاجتماعي الخالص، والأعمال التي تجمع بين الاتجاهين إرضاء للجمهور، والتنقل بين المسرحيات الهزلية والجادة كان كل ذلك بمثابة الإرهاصة التي عمت الساحة الفنية في مصر طوال الربع الأول من القرن العشرين، وذلك قبل أن يأتي دور توفيق الحكيم فينجح في ربط الأدب النثري بالمسرح ـ على حد زعم الدكتور محمد مندور ـ وقبل أن يأتي دور أحمد شوقي لينجح هو الآخر في ربط الأدب الشعري به.

إن اجتذاب الحركة المسرحية لتوفيق الحكيم في مطلع عشرينات هذا القرن واجتذاب الشاعر أحمد شوقي في نفس الفترة وقبلهما ابنا تيمور: محمد ومحمود، والشقيقان اسماعيل وهبي ويوسف وهبي، رغم احتجاج والدهما (عبدالله باشا وهبي)، واسماعيل عاصم، كذلك عبدالرحمن رشدي الذي كان (من أنجح المحامين وأنبههم شأناً) على حد تعبير الدكتور عبدالرحمن ياغي، كل ذلك إنما يدل على استجابة هذا الفن لروح العصر، كما يشير إلى مدر قوة الضرورة التأريخية التي استجاب لها هذا الفن في هذه المرحلة من حياتنا، وذلك على الرغم من المعارضة القاسية التي جابه بها الوسط المحافظ الفن الوافد. ومن الناحية الأخرى فقد كان لتوفيق الحكيم في رأيي تأثير سلبي على الحركة الدرامية يتناسب وثقله النوعي داخل الوسط الأدبي، ما كان التحاق الحكيم بالحركة المسرحية وانشداده اليها منذ صباه يعد كسباً لها، فقد شكل مع الأيام، ومع ترسخ قدم الحكيم في هذا الميدان، قيداً غل الحركة المسرحية منذ العشرينات، أو على الأصح منذ عودته من فرنسا أواخر العشرينات وحتى أواسط الخمسينات.

لقد عرف توفيق الحكيم خلال حياته الأدبية الطويلة نسبياً العديد من التحولات والتقلبات، وذلك على الرغم من غلبة النزعة الذهنية على معظم هذه الفترات والمراحل في حياته الابداعية. بودي هنا أن أشير بصورة خاصة الى طبيعة فهم توفيق الحكيم للجوهر النوعي لفن الدراما في أول التحاقه بركب الفن الدرامي، وقبل أن يسافر الى فرنسا للدراسة. يقول الحكيم نفسه عن تلك الفترة: «الذي كان يشحذ الاحساس المسرحي في نفسي أيام زكي عكاشة انني كنت أكتب المسرحية وأنا أتمثلها.. وأتمثل مشاهدها وممثليها على المسرح. وأتمثل الجمهور الذي كنت أراه يتردد على المسرح.. وكان لذلك كله أثر في كتابة الرواية المسرحية نفسها...».

هذا ما كان يفعله توفيق الحكيم عندما كان يكتب مسرحياته قبل سفره الى فرنسا عام ١٩٢٥. وهو قول يدل على فهم صائب لطبيعة هذا الفن الابداعي الجديد بالنسبة للعالم العربي. وكان لتوفيق الحكيم أن يطور فهمه السليم هذا للمسرح وأن يعمقه ويغنيه بتجارب عالمية جديدة خلال إقامته الأولى في باريس لو كان الحكيم قادراً على الدخول الى حياة الناس من أبوابها الحقيقية والتعامل معها بنفس مفتوحة وبموضوعية بعيداً عن أسر المفاهيم المثالية عنها والمتعالية عليها..

إن الأبواب الجديدة الواسعة التي فتحتها باريس أمام توفيق الحكيم على كنوز الثقافة والفن العالمي في مختلف عصوره أدت الى تعميق الجانب السلبي في تعامل الحكيم مع الحياة بدلاً من أن تزج به في خضم تيارها المتدفق.

وهكذا ازداد الحكيم ميلاً إلى السعي وراء المشاكل الفكرية ذات الطابع المجرد والتأملي البحت وانعكس كل ذلك بآثاره السلبية على كتاباته الدرامية.

وفي المقدمة التي وضعها توفيق الحكيم لمسرحيته «بيجماليون» يعقد مقارنة معبرة بين تعامله مع ا لدراما قبل السفر الى فرنسا وتعامله معها بعد عودته منها.. إنه يقول «ولم أزل أذكر أيضاً قول مدير المسرح

لي: «أتدري كيف أصنع قبل أن أبت في مصير روايتك..؟ إني أقرؤها في البيت على أطفالي الصغار، فإذا استمعوا اليها ولم يناموا فهي مقبولة».

ما الذي حدث لي إذن بعد تلك الأعوام... كيف صرت الى هذه الخيبة، حتى أكتب روايات إذا أصغى اليها الكبار ناموا». ثم يجيب توفيق الحكيم عن سؤاله هذا جواب العارف الخبير: «السبب بسيط: هو أني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز.. إني حقيقة ما زلت محتفظاً بروح ال «Coup de theâtre» ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي الفكرة.. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد «قنطرة» تنقل مثل هذه الأعمال الى الناس غير: «المطبعة»[٧].

إن الذي أوحى لتوفيق الحكيم بهذا المطلق من المعاني لا واقع الحياة العربية مع ما يعج به من تناقضات تاريخية واجتماعية، وإنما القراءات والمشاهدات الفردية التي كانت تغذي في نفس توفيق الحكيم داخل جدران المكتبات والمتاحف وقاعات المعارض الفنية الخ... تغذي مفاهيمه المثالية والميتافيزيقية والأفكار الترفيهية التي تغرسها في نفوس أبناء الذوات تربية أفسدها الدلال كثيراً.

وهكذا خلت مسرحيات الحكيم من روح الدراما القوي لأن الحكيم كان يخاف الدراما في الحياة ولا يؤمن بالارادة البشرية وقدرتها على التغيير بواسطة النفي وإعادة الخلق. ولقد شخص الدكتور مندور مشكلة توفيق الحكيم وجوانب ضعفه الأساسية وهو يختار القالب الحواري شكلاً أساسياً لإبداعه الأدبي. يقول الدكتور مندور:

«والواقع أن توفيق الحكيم في قرارة نفسه رومانسي عتيد، وهذه الروح الرومانسية هي التي تفسر وجهة النظر التي يختارها دائماً فيما يعرض له من قضايا الفكر، فهو يفضل دائماً الحياة الحالمة المستغرقة في الفن للفن المستريحة المطمئنة الهاربة من مشقات الحياة ومجالدتها، المسترخية في حديقة أو مقهى أو العاكفة في «برج عاجي» أو «تحت مصباح أخضر» بل إن دفاعه عن الفلاح المصري في بعض قصصه ومسرحياته.. إنما يصدر عن عاطفة رومانسية لا عن تفكير موضوعي وغوص وراء مشاكله ودفاع عن حقوقه كإنسان وكمواطن..» الخ[٨].

صحيح أن المسرح الذهني لا يشكل عند توفيق الحكيم إلا تياراً واحداً، فهناك الى جانبه ما يسمى بـ «مسرح المجتمع» و«مسرح الحياة»، إلا أن التيارين أو الاتجاهين الآخرين لم يتسما بالثبات والاستمرارية التي نلمسها في التيار الأول. هذا فضلاً عن أن الحكيم في هذين التيارين الأخيرين يبدو ساذجاً وسطحياً وأسير مفاهيم متخلفة.

من مثل هذه المفاهيم السطحية والمتخلفة ينطلق الحكيم في معالجة ظاهرة السفور في أول مسرحياته الاجتماعية «المرأة الجديدة» وذلك في مطلع العشرينات. اليكم ما يقوله الحكيم عن هذه المسرحية في المقدمة التي كتبها لها وهو يعدها للنشر عام ١٩٥٢.

«وأول ما لفت نظري وأنا أراجعها بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفي من حركة سفور المرأة التي نشطت في ذلك الحين... ذلك الموقف الذي ينم عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً الى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة.. وقد كان القلق و الخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفىء رغبة التلاقي عن طريق الزواج. كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسر واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية..»[٩].

إنه نفس رأي الدهماء التي كانت تتجمع عند باب أحد دعاة تحرر المرأة ومنحها حق المساواة بالرجل فتطلب اليه أن يدع زوجته أو أخته تخرج معهم تطبيقاً لدعاواه..

وأين كل ذلك من معالجة الأدب العالمي لهذه المشكلة الاجتماعية في أدب تولستوي وأبسن مثلاً، اللذين سبقا توفيق الحكيم اليها منذ ما يقرب من نصف قرن؟

وليس حظ «مسرح الحياة» عند توفيق الحكيم بأحسن من حظ مسارحه الأخرى: «الذهني» و«الاجتماعي» و«الفكاهي» و«الغنائي». اليكم ما يقوله الدكتور محمد مندور بهذا الخصوص: «كان مسرح الحياة عند الحكيم موجهاً نحو النقد، ولكن نقده للحياة لم يكن في يوم من الأيام نقداً جريئاً عميقاً ينفذ الى أسس الفساد، بل كان قاصراً على بعض النواحي السطحية التي لا تصل الى الأسس، وذلك لسببين جوهريين: أولهما أن الحكيم قد كان دائماً ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون مسؤولية الرأي الحاسم، كما أننا لا نعرف له فلسفة اجتماعية محددة[١٠].

أما الأفكار التي جسدتها مسرحياته التي كتبها خلال الفترة التي أعقبت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فلم تأت تعبيراً عن فلسفة يتبناها الحكيم عن قناعة وعقيدة، بل تعبيراً عن نزعة المجاراة التي يتحلى بها الحكيم، مجاراة للروح السائدة، ولذلك نجد الحكيم يتبرأ من معظم كتاباته ومواقفه لتلك الفترة، على أثر التحول الحاد الذي عرفته الحياة السياسية في مصر بعد وفاة الزعيم جمال عبد الناصر.

لقد كانت لتوفيق الحكيم آراء أخرى حول الكتابة المسرحية عبر عنها في ستينات هذا القرن، ولكنا سنرجىء الحديث عنها الآن لنقف عند الشاعر أحمد شوقي والدور الذي لعبه في ميدان الكتابة المسرحية الذي يذكرنا بدور الحكيم من نواح عديدة، وان اختلفت منطلقات كل من الأديبين الكبيرين.

لا أريد أن أقف عند دور شوقي من زاوية ريادته في ميدان الدراما الشعرية، فهذه مسألة لا تدخل ضمن اهتمامات هذا البحث ولهذا أجد نفسي حريصاً على التذكير بأن ما يقرب بين التجربة المسرحية لدى كل من الحكيم وشوقي هو أن كلاً منهما خاض غمار الكتابة الدرامية بوسائل غير درامية. فبينما طغت النزعة الذهنية والروح الانهزامية أمام مشاكل الحياة المعاصرة ومصادماتها الحادة عند الحكيم، طغت على مسرح شوقي نزعة غنائية استطاعت أن تفرض هيمنتها على معظم كتاباته المسرحية وأن تحجب عنه مدى الرؤية الذي يمكنه من اكتشاف

العلاقة الدرامية داخل الحياة، هذه العلاقة التي يتعين على الأديب أن يوجه كل اهتمامه الى تشخيصها وتجسيدها، والتي تقف وراء اختياره للنوع الدرامي قالباً لإعادة صياغة الحياة وإعادة تنظيمها فنياً.. حتى بدت مسرحياته وكأنها «دعوة للخضوع بشرف.. لم تكن لتعكس حقيقة الحالة النفسية للجماهير»[11] على حد تعبير كين وتنغهام.

وبسبب عدم اكتشاف شوقي للعلاقة الدرامية داخل الحياة، أو بسبب تجاهله لها والتعتيم عليها، لم نعثر في مسرحياته على صراع حقيقي يتسم بالقوة والعنف، ولا محابهة لارادة فردية تضع صاحبها في مواجهة الجماعة، بل نجد انتصارات سهلة لمبادىء الأخلاق التي يؤمن بها المجتمع على المشاعر الانسانية.

ولقد جاء تشخيص الدكتور محمد مندور للعيب الرئيس الذي يشكو منه مسرح شوقي مطابقاً للعيب الرئيس الذي شخصه محمود تيمور في المسرح الشعري قبل شوقي. يقول مندور بهذا الصدد: «وموضع المؤاخذة ربما كان في إسرافه في المناجاة حيث نطالع أو نسمع مونولوجات غنائية طويلة في مواقف حرية بأن تعقد اللسان أو ـ لا تنطقه إلا بالنزر اليسير، ولكنه شوقي الشاعر الغنائي الذي ينطلق على سجيته ليطربنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء من مسرحية»[12].

وإذا كان مندور يجور على الحقيقة الفنية وهو يلقي تبعة فشل مسرحيات شوقي على الحركة المسرحية نفسها وعلى غياب المخرج المقتدر والآلية المسرحية والحرفية المسرحية القادرة على تجسيد الكنوز الفنية التي يفترض الدكتور مندور توفرها في مسرحيات شوقي، فإن باحثين آخرين ـ ومنهم الدكتور عبدالرحمن ياغي ـ الذي لا يقره على ذلك، بل يشخص الداء الحقيقي الذي عانت منه أعمال شوقي المسرحية فيضم صوته الى صوت محمود تيمور من قبله ويتجاوزه في تحديد أبعاد المشكلة عندما يقول صراحة: «شوقي ظل امتداداً لما كان يفعله (النادي الأهلي) من إقامة حفلات تمسرح فيها القصائد وتحول الى قصائد تمثيلية وتتم فيها عمليات الاخراج المسرحي التي لا تعدو أن تكون صورة من صور الأداء المسرحي لهذه القصائد... وأن القضية كانت لا تلبث أن تضيع من بين يدي شوقي.. وأن يضيع الزمام وتتناثر أجزاء غنائية لا ترابط بينها، ولا منطق يتخللها. ومن هنا كان تناوله للحدث من الخارج لم يمكنه من أن ينميه أو يطوره تنمية مسرحية من داخل الحدث»[13].

وهكذا فإذا كانت كتابات شوقي قد أضفت على الحركة المسرحية شيئاً من الاعتبار هي في أمس الحاجة إليه إلا أنها ساعدت من الناحية الأخرى ـ بحكم النفوذ المعنوي الذي كان يتمتع به شوقي في الوسط الأدبي والثقافي بصورة عامة ـ على صرف أنظار الأدباء عن الجوهر النوعي للأدب الدرامي، كما صرفت أنظارهم بعيداً عن الجانب الذي يتعين على الأديب الاقتراب منه وهو يقرر الكشف عن القيمة الدرامية داخل حياتنا الاجتماعية، المتمثلة بالتصادمات الحادة بين فئات المجتمع المختلفة لاختلاف مصالحها وتعارضها في الحياة. وهكذا حاول شوقي ملء الفراغ الذي خلقه غياب الفعل الدرامي المعبر عن الارادة الحرة للشخصية وهي تجابه الآخرين، بمونولوجات تجتر فيها الشخصية مشاعرها وهمومها ولواعج نفسها.

لقد بقيت الحركة المسرحية في مصر التي انفردت تقريباً بريادتها المسرحية بعد أن تجاوزت تلمذتها للعناصر المسرحية السورية واللبنانية المهاجرة، بقيت موزعة بين المسرح التجاري الذي جعل من التسلية والترفيه هدفاً بذاته، بحيث أخضع حتى المسرحيات الجادة المؤلفة منها والمترجمة على حد سواء لهذا الغرض، والمسرح الذهني، والمسرح الشعري الذي لم يستطع أن يتجاوز غنائية الشعر العربي، بقيت كذلك حتى قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ التي حققت تحولاً جذرياً في جميع جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وكانت الحركة المسرحية من بين تلك الجوانب السباقة الى التفاعل مع الواقع الجديد. لقد أصابت عدوى التغيير والتحول ميادين الحياة المختلفة، والنشاط المسرحي واحد من هذه الميادين. فبعد أن كان المسرح قبل ذلك التاريخ مسرحاً نخبوياً ثقافياً معزولاً عن حركة الجماهير في جانب منه وفي الجانب الآخر عارضاً لأشكال تافهة ومبتذلة من التسلية الرخيصة والمتعة الفارغة، تحت ستار مسايرة رغبة الجماهير، فمررت هذا الستار أنواعاً من المواقف الهروبية واليائسة، عمت الأوساط المسرحية: تأليفاً وإخراجاً، حمى المسرح الملتزم الاجتماعي منه والسياسي والوطني والقومي على حد سواء، وأخذ الكاتب الدرامي يبحث عن القضايا المصيرية التي يعيشها مجتمعه، قضايا تطرحها الحياة المعاصرة، وأخذ الكتاب بعد الثورة يفسرون الوقائع والأحداث الجارية وكل منهم ينطلق من وعيه وعقيدته وأفكاره ومواقفه. لقد بلغ هذا الاتجاه من القوة بحيث استطاع أن يقتلع كاتباً ذهنياً تأملياً وانعزالياً مثل توفيق الحكيم، يقتلعه من «برجه العاجي» ومن تحت مصابيحه الخضر!! وينزله إلى الميدان الذي يصخب بحياة الشعب البسيط فيكتب مسرحيات اجتماعية مثل «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» بدت هادفة في نظر عدد من النقاد، ومجارية للموجة السائدة في نظر فئة أخرى منهم.

لقد كانت استجابة الأدب الدرامي في مصر للتحول الذي أحدثته ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ متميزة بين فنون الابداع الأدبي الأخرى. ولقد كانت الدراما، ومعها الحركة المسرحية، سباقة الى استلهام زوح الثورة فكان تحولها يشكل ما يمكن وصفه بالمعادل الموضوعي للتحول الذي أحدثته الثورة على مستوى العلاقات الاجتماعية والمؤسسات الدستورية والأهداف الاجتماعية التي توجه نشاطات الدولة على مختلف الأصعدة الداخلية منها والخارجية، كما كانت الدراما المرآة التي بادرت الى عكس هذه التحولات على صفحتها. وبمقدار تعارض الوضع الاجتماعي المصري الجديد مع سلفه القديم تعارضت دراما عصر ما بعد الثورة مع دراما عصر ما قبل الثورة.

لقد حاول الكاتب المسرحي ومعه المخرج المسرحي والممثل وكل الحرفيين المسرحيين الذين تتضافر جهودهم للنهوض بأعباء العرض المسرحي، أن يكون مسرحهم بديلاً عن المسرح السابق الذي كان ـ في أحسن حالاته ـ يتستر وراء دعاوى التمسك بمفاهيم ومنطلقات ثقافية نخبوية ضعيفة ومنعزلة، ورفض ابتذال فنهم الرفيع بالنزول به الى مستوى حياة الشعب البسيط!! وهكذا أخذت الحياة العادية للناس وهمومهم ومشاكلهم اليومية تجد طريقها للمعالجة الدرامية الجديدة، وأصبح الناس البسطاء والعاديون بما فيهم العمال والفلاحون يلقون اهتماماً من جانب الكاتب الدرامي وتفهماً لمشاكلهم وتعاطفاً معهم، بل

وانحيازاً الى جانبهم في أحيان غير قليلة بعد أن كانوا مادة استهلاكية رخيصة يوظفها المسرح التجاري، بعد أن يعرضهم لصنوف السخرية والامتهان، ليسلي بها رواده ويرفه عنهم. ولم يكتف الاتجاه الجديد للمسرح بالاهتمام بطرح مشاكل الناس العاديين والتعاطف معها، بل سعى جاهداً للكشف عن مسؤولية التركيبة الطبقية لمجتمع ما قبل الثورة عن مشاكل كل الناس الذين كانوا يرزحون في أسفل البنية الهرمية للمجتمع. لقد حضر المناخ الاجتماعي والسياسي والفكري الجديد عدداً من المواهب الفتية على توظيف طاقاتها لتغذية الحركة المسرحية بمادة أدبية جديدة زودت الحركة المسرحية بدماء جديدة انعطفت بها بقوة، نحو حياة الشعب الواقعية، وهمومه اليومية وقضاياه المصيرية.

ويقف في طليعة هذه المواهب والطاقات الفتية التي استطاعت أن تنعطف بالحركة المسرحية نحو الاتجاه الذي وضعت ثورة ٢٣ يوليو المجتمع المصري عليه، كل من نعمان عاشور، والفريد فرج، وعبدالرحمن الشرقاوي، ويوسف ادريس، وفتحي رضوان، وميخائيل رومان وغيرهم، هناك سمة عامة واحدة تجمع كل هذا العدد من كتاب المسرح وآخرين لم نأت على ذكرهم، بما في ذلك عدد من كتاب المسرح المخضرمين الذين آثروا ركوب الموجة الجديدة فغادروا مواقعهم القديمة وأخذوا يوظفون جهودهم الابداعية لمعالجة مشاكل الحياة الاجتماعية ورصد التغيرات التي أدخلتها الثورة على المجتمع وعلى حياة الناس اليومية وعلى العلاقات بين مختلف طبقات المجتمع، هذه السمة الواحدة والموحدة تتمثل بحمى التوجه نحو حياة الناس كما هي عليه، وتأمل الحياة اليومية والكشف عن أثر حياة الماضي فيها، ومحاولة استشراف آفاقها المستقبلية.

وفيما عدا ذلك فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب أسلوبه الذي يتميز به عن الآخرين، وله عقيدته وانتماؤه السياسي والعقائدي الدقيق وزاوية تناوله للمشاكل والأسلوب الفني الذي يفضله، بل ويلاحظ المتتبع لأدب هذه الفترة نزعة شرعية للتجريب عند الواحد منهم، سواء على مستوى الأسلوب الفني أو على مستوى مصادر موضوعاته بالاضافة إلى محاولة أحدهم تأمل الحياة المعاصرة من زوايا مختلفة وتناول جوانب ومستويات مختلفة منها.

فنعمان عاشور، على سبيل المثال، يستعرض في ثلاث مسرحيات له ثلاثة مستويات اجتماعية: الطبقة الدنيا في مسرحية «الناس اللي تحت»، والطبقة العليا في مسرحية «الناس اللي فوق»، والطبقة الوسطى في «عائلة الدوغري»، في المسرحية الأولى يتناول حياة عينة من الطبقة الدنيا، من سكنة «البدرون»، ومع أن المسرحية من نوع الكوميديا التي تتقصد إثارة الضحك إلا أنها استطاعت أن تتجنب الاسفاف فيه، ولم تنزلق الى هاوية الكوميديا التي كانت تستخدم هذه النماذج - قبل الثورة - بهدف إضحاك المتفرج عليها، بل كانت كوميديا هادفة متعاطفة مع أبناء هذه الطبقة، بل وربما صح القول بأنها منحازة اليها ضد طبقة الأثرياء التي تعرضت هذه الكوميديا الى السخرية منها. وأما في المسرحية الثانية «الناس اللي فوق» فقد حاول مؤلفها نعمان عاشور رصد عدد من التغيرات التي أحدثتها ثورة ٢٣ يوليو في التركيب الطبقي وفي عقلية وأخلاق الطبقة «اللي فوق» كما أنه استطاع تسليط بعض الأضواء على نماذج من الطبقتين: الوسطى والدنيا، من خلال احتكاكها بالطبقة الثرية، وأما في مسرحيته الثالثة فقد عالج المؤلف ما طرأ من تغيرات على حياة الطبقة الوسطى في الظروف الاجتماعية والتأريخية الجديدة وما أصاب هذه الطبقة من تفكك بسبب أنانية أفرادها ذات الأثر المدمر على مصير هذه الطبقة.

بعد انضمام عبد الرحمن الشرقاوي الى الحركة المسرحية مع عدد آخر من الأدباء الذين حققوا نجاحاً ملموساً في قطاعات الأدب التقليدية الأخرى: شعرية وروائية دليلاً على قوة الجذب التي توفرت للحركة المسرحية في هذه الفترة من حياة المجتمع العربي بعامة والمصري على وجه الخصوص، ويأتي اتجاه الشرقاوي موازياً ومكملاً لاتجاه نعمان عاشور، فإذا كان الأول قد اختار فن الكوميديا الاجتماعية الهادفة التي تحمل رسالة تعبر عن انتماء المؤلف الى العالم وموقفه منه، فقد اختار عبدالرحمن الشرقاوي طريق التراجيديا التي أراد لها أن تبشر برسالته الاجتماعية وتعبر عن موقفه الثوري من العالم على المستويين القطري والقومي، لقد استعار موضوع مسرحيته «مأساة جميلة» من الثورة التحريرية التي قام بها الشعب الجزائري الشقيق ضد الاحتلال الاستيطاني الفرنسي، أما مأساة «الفتى مهران» فقد استعار موضوعها من تأريخ القطر المصري في عهد المماليك، كما استعار من مأساة الحسين موضوع مأساته «ثأر الله» وإذا كان أبطال التراجيديا في الأدب العالمي هم من أنصاف الآلهة والملوك، والأمراء أو القادة، فإن الشرقاوي حاول أن يكسر هذه القاعدة عندما أسند هذا الدور الى أشخاص من عامة الناس «جاسر» في «مأساة جميلة» و«مهران» في «الفتى مهران».

إن معالجة الشرقاوي الشعرية الفصيحة في إبداعه الدرامي تنطوي، من وجهة نظرنا، على جدل داخلي غير مصرح به، ولكنه ملحوظ، ضد الأسلوب التقليدي الذي اعتمده المسرح الشعري قبل ثورة يولو «مسرح شوقي وعزيز أباظة». ومن هنا فإن ناقدنا المعروف المرحوم محمد مندور يقارن بين فشل المسرح الشعري التقليدي جماهيرنا والنجاح الذي لقيته مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي «مأساة جميلة» فبعزوه الى «أسلوب الشعر الجديد.. الذي نسميه بالشعر الحر» هذا الأسلوب الذي مكن الشرقاوي من أن «يرتفع بأسلوبه الشعري الى أرفع مستوى عندما يتطلب الموقف مثل هذا السمو.. مع الاحتفاظ ببساطة اللفظ ودنوه من الحياة»[١٤].

وبمناسبة الحديث عن الجدل الداخلي «الذي لم يصرح به» بين المسرحية الجديدة «بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢» وما يقابلها من مسرحيات الفترة السابقة، لا بد من تذكر مسرحية أنور ملك قزمان «ماهية مراتي» التي تشارك معظم المسرحيات المعبرة عن روح الثورة التي عمت الحياة الاجتماعية في القطر المصري، بروح الالتزام التي شاعت فيها وبقوة أهدافها الاجتماعية والأساس الفكري للجاد والواعي الذي تركز عليه معالجتها للقضايا المطروحة، إنها تتناول دور المرأة في المجتمع الجديد ومركزها الذي لا غنى عنه بالنسبة للمجتمع، وأهمية أن تضطلع بنصيبها من العمل الاجتماعي جنباً الى جنب مع زميلها الرجل، هذا التناول ينطوي على جدل، غير مصرح به، يخوضه

المؤلف مع سلفه وأستاذه توفيق الحكيم الذي تناول في بداية العشرينات بالمعالجة ظاهرة السفور في مسرحيته «المرأة الجديدة»، أن مقارنة غنى المضامين الاجتماعية التي جسدتها مسرحية «ماهية مراتي» وصواب المنطلقات الفكرية لمؤلفها ودقة تشخيصه لمشاكل وهموم وحاجات عصره، مع سذاجة مضمون مسرحية الحكيم «المرأة الجديدة» وبدائية أفكاره وسطحية شكوكه ومخاوفه، بل وحتى جهله بما يدور داخل الحياة من حوله، أن عقد مثل هذه المقارنة كفيل بتشخيص التقدم الكبير الذي حققه فن كتابة المسرحية عندنا، هذا التقدم الذي يعكس درجة وعي الأديب العربي بعصره.

لا بد أيضاً أيضاً من تذكر مسرحية «بيت الفنانين» من تأليف أحمد عثمان، يبدو أن مؤلف هذه المسرحية يقوم هو الآخر بمجادلة أستاذه توفيق الحكيم، فإذا كان الحكيم قد خطط لمسرحيته «بيجماليون» بحيث تنتهي إلى تأكيد قناعة بطلها، وهو فنان، والتي هي قناعة الحكيم نفسه، بتعارض الفن مع الحياة، وأن على الفنان أن يختار بين الانغمار في الحياة وبين الاخلاص لفنه والانقطاع له، وهذا ما انتهت اليه قناعة بيجماليون الفنان، بطل مسرحية الحكيم، فإن مسرحية أحمد عثمان «بيت الفنانين» التي تبدأ بعد أن قرر ثلاثة فنانين: رسام وقصاص وموسيقي، حبس أنفسهم داخل غرفة في بدروم وقطع كل صلة تربطهم بالمجتمع في الخارج، هذه المسرحية تنتهي الى قناعة هؤلاء الفنانين الواحد تلو الآخر بأن مكان كل منهم لا في محبسه داخل البدروم بل في الحياة وبين الناس الذين يستمد ثيماته من حياتهم وينتج فنه لهم ومن أجلهم، هكذا تنتهي المسرحية بعودتهم الى الحياة، بينما انتهت مسرحية الحكيم باعتزال البطل ـ الفنان الحياة وانسحابه منها.

إن جهود الفريد فرج الأدبية التي اضطلعت بنصيبها الوافر في منح التيار الجديد داخل الحركة المسرحية هويته وسماته النوعية، هذه الجهود حاولت أن تتلمس بوضوح الصراع الاجتماعي بالاضافة الى أنها تمكننا من تلمس التيارات والاتجاهات السائدة داخل المجتمع، هذا الصراع وهذه التيارات والاتجاهات التي أفرزها مجتمع ثورة ٢٣ يوليو، لم يعتمد الفريد فرج أسلوباً واحداً ولا إطاراً واحداً أو مصدراً واحداً لأعماله الدرامية، لقد لجأ الى التاريخ «سقوط فرعون» والى الموروثات الشعبية «حلاق بغداد» و«الزير سالم» ومن تيار الحياة المعاصرة الجارف استمد موضوع وإطار مسرحيته «عسكر وحرامية»، وفي جميع هذه المسرحيات، رغم اختلاف أطرها وأمزجتها، كانت هموم الحياة المعاصرة وصراعاتها ومصير أبنائها هو هدف الفريد فرج وهمه المقيم، ومن هذه الزاوية يصبح بإمكان الدارس أن يرى في مسرح الفريد فرج البديل النقيض لمسرح توفيق الحكيم الذي كان ينطلق في كتاباته المسرحية من الأفكار التي لا تتردد أصداؤها إلا داخل ذهن الحكيم نفسه فضلاً عن كونها أفكاراً مجردة ووليدة نزعة تأملية تجريدية هاربة من وجه الحياة.

مع مطلع الستينات يلحق بالحركة المسرحية صوت كوميدي في الأساس، هادف، قوي ومرهوب، يدعمه وعي اجتماعي وفكري على درجة كبيرة من الوضوح والحيوية، صوت ينحاز الى جانب الاتجاه الطليعي للحياة الاجتماعية، وضد «العلاقات الاجتماعية والانتاجية التي ورثناها عن المجتمع القديم» ويدعونا الى تكتيل «كل قوانا لإزالة القيم القديمة المتعفنة واضعين بدلاً منها قيمنا الجديدة»[١٥] إنه صوت المؤلف الكوميدي الشاب، آنذاك طبعاً علي سالم. إنه مؤلف يحب الجدل، ويعتمد على مبدأ الجدل في إقامة علاقته مع فنه، ومع وسطه الثقافي، ومع الحياة بصورة عامة.

على مستوى فن كتابة الدراما قدم علي سالم منذ مطلع الستينات مجموعة من الأعمال الكوميدية الهادفة التي عدت بحق إضافة نوعية الى كل ما حققته حركتنا المسرحية في ميدان الكوميديا، وعلى مستوى علاقة الفنان علي سالم بالوسط الثقافي الفني، فإنه يجادل على أكثر من مستوى: يجادل أساتذته المباشرين في فن كتابة الدراما: نعمان عاشور والفريد فرج جدل التلميذ النابه لأستاذه الفاضل، ومع شيخ الحركة المسرحية وعميدها لفترة طويلة من الزمن: توفيق الحكيم يخوض جدلاً يكشف عن الفوارق النوعية التي تقيم حاجزاً سميكاً بين جيلين مسرحيين يقفان على طرفي نقيض، أما بالنسبة للمسرح الكوميدي الذي هيمنت عليه النزعة التجارية منذ مطلع القرن العشرين فهيمن عليه التهريج السخيف والاضحاك الساذج والحركات والايماءات والتلميحات البذيئة والمبتذلة والاستخفاف بالمتفرجين والضحك عليهم، فيرفضه علي سالم ويطرح بديلاً عنه مسرحاً كوميدياً هادفاً وجاداً يلتزم بقضايا شعبه المصيرية ويأخذ على عاتقه مهمة الكشف عن التناقضات التي يحفل بها مجتمعه، لأنه يؤمن «أن كوميديا واحدة عظيمة تفعل في الناس ما لا تفعله عشرات المقالات والخطب وتوفر علينا عشرات السنين على الطريق...» على حد تعبير علي سالم نفسه في مقدمة إحدى كوميدياته.

علي سالم يصدر مسرحيته «الناس اللي في السما الثامنة» بالعبارة التالية: «صدقوني.. إنها ليست مشكلة الناس اللي فوق، أو الناس اللي تحت.. أو حتى الناس اللي في الوسط.. إن الخطر الحقيقي يأتي من الناس اللي في السما الثامنة».

من هذه العبارة يتضح للجميع أن علي سالم يواصل السير على درب نعمان عاشور صاحب المسرحيات الاجتماعية الهادفة الثلاث التي ضمن علي سالم عناوينها في عبارته آنفة الذكر وهي: «الناس اللي تحت»، و«الناس اللي فوق» و«عائلة الدوغري» وهذه المسرحية الثالثة هي التي عناها علي سالم بقوله: «الناس اللي في الوسط»، لأنها تعالج بالفعل، حياة عائلة من الطبقة الوسطى، انه يواصل السير على نفس الدرب ويتجاوز المرحلة التي قطعها سلفه الى آفاق جديدة في تصوير العلاقة الدرامية من وجهة نظرة اجتماعية انتقادية هادفة.

وإذا كان الحكيم أصر طوال عمره المديد على فصل الفن عن الحياة، ولم يبخل طوال حياته بنصائحه للفنانين بأن يعتصموا في أبراجهم العاجية ويهربوا من الشراك التي تنصبها لهم الحياة، نجد علي سالم يؤكد ما هو عكس ذلك تماماً: ففي رأيه «إن كل شيء خلقه الله، بما في ذلك الفن، وظيفته أن يخدم الإنسان. إن الفن يجعل الحياة شيئاً جديراً بأن نحياه، إن وظيفته كما قال شو «قلعة ضد اليأس» إنه يفتح الطريق للطاقات الهائلة المختزنة بداخل الانسان، إنه يجعلنا نستيقظ كل يوم كأننا نحيا لأول مرة...» الخ...

أما صورة الفنان من وجهة نظر علي سالم فهي مناقضة تماماً لصورتها عند الحكيم. فالكاتب المسرحي «لأنه فنان فهو يعرف جيداً كل شوارع

وحواري وأزقة ودروب حياتنا، وقادر على أن يصل بنا الى شوارع هادئة خالية من أخطار الحوادث». وعن وظيفته يقول: «إن وظيفته أن يعيد ربط علاقاتنا الاجتماعية.. وفي الوقت نفسه عليه أن يعيد ربط الصواميل المفكوكة بداخلنا.. إن وظيفته أن يجعلنا آدميين حقيقيين، ويا لها من مهمة شاقة»[١٦].

وعلى العكس من مواقف توفيق الحكيم الهروبية أمام مشاكل الحياة، يتسلح علي سالم برؤية اجتماعية وفكرية واضحة وهو يجابه مشاكل الحياة، ففي رأيه أنه «لما كان من المستحيل أن نقضي على العلاقات الاجتماعية، التي ورثناها عن المجتمع القديم في ليلة واحدة، لذلك وجب علينا أن نمضي في طريقنا بهدوء، مكتلين كل قوانا لإزالة القيم القديمة المتعفنة واضعين بدلاً منها قيماً جديدة»[١٧].

لقد برهن علي سالم على عمق إيمانه، برسالة الفن الاجتماعية بأن وظف مسرحياته الكوميدية الهادفة الثلاث الأولى التي كتبها خلال السنوات الثلاث الأولى منذ توجهه نحو الكتابة للمسرح لتناول ثلاث شرائح اجتماعية بالنقد: فقد فضح أدعياء الفن الذين اتخذوه وسيلة للارتزاق وذلك في مسرحيته الأولى «ولا العفاريت الزرق» وسخر من الروتين والبيروقراطية ومن البيروقراطيين والروتينيين الذين «يكرهون البساطة ويغرمون بالتعقيد» وذلك في مسرحيته الثانية «الناس اللي في السما الثامنة». كما فضح الرجعية والانتهازية التي «استغلت مرحلة التحول الاشتراكي لسرقة مكاسب الثورة والجماهير».

هذا هو رد علي سالم الفنان الكوميدي الواعي والهادف وصاحب الرسالة على أدعياء الفن الذين بشروا بـ «الضحك من أجل الضحك». غالطوا أنفسهم فقالوا بعدم اجتماع الهدفية والكوميديا فأرادوا أن يبرروا وجودهم الزائف بالضحك الفارغ على أنفسهم وعلى الناس الذين يشاهدونهم.

هذه هي آراء علي سالم وهذا هو إبداع علي سالم، النابعة من الحياة ومن خضم صراعاتها وتناقضاتها المصيرية، تطرح لمعالجة هذه التناقضات ومن أجل البحث الجاد والموضوعي عن حلول جريئة لها، تقف على الضد وفي الطرف المقابل من آراء وكتابات توفيق الحكيم التأملية المستمدة من قراءاته في الكتب بعيداً عن نبض الحياة وتياراتها الصاخبة، آراء وكتابات عبرت عن عزلة صاحبها وارتعابه منها وهربه من وجهها.

ومع تقدم عقد الستينات تعمقت تجربة الدراما الهادفة التي ربطت نفسها بمصير حياة الشعب وعبرت عن حرصها على نجاح التحولات الجارية في مصر، ومع اشتداد ساعد حركة التحرر العربي وازدياد حدة التناقض بين طلائع حركة التحرر العربي وبين القوى الاستعمارية متمثلة برأس رمحها في المنطقة (اسرائيل)، فشكلت أعمال سعد الدين وهبة تطويراً للمسرح النثري الواقعي، كما كانت اعمال نجيب سرور تشكل مرحلة جديدة في تطور المسرح الشعري الهادف واضافة جديدة الى ما حققه سلفه عبد الرحمن الشرقاوي في هذا الميدان. ومع هذا التقدم الذي تحقق على مستوى الكتابة الدرامية منذ منتصف الخمسينات بدأ في ستينات هذا القرن البحث عن أساليب جديدة للكتابة الدرامية أريد لها أن تفتح أمام الدراما آفاقاً جديدة على طريق التطور والنضج. فبدأ منذ أوائل الستينات يرتفع هنا وهناك صوت ينادي بضرورة البحث عن هوية عربية للمسرح العربي، وعن قالب مسرحي خاص بنا. ومع هذه الدعوة في مصر عرفت الحركة المسرحية نهضة نوعية في عدد كبير من الأقطار العربية، وتأسست فرق قومية في معظم الأقطار العربية أيضاً. وحتى تلك الأقطار التي كانت لها تجاربها المسرحية السابقة، مثل العراق وسوريا ولبنان، عرفت الحركة المسرحية فيها تطورا ملحوظاً وظهر فيها كتاب دراما جدد وحقق جيل الكتاب المخضرم تطوراً ملموساً في مستوى النضج الفني لأعمالهم الدرامية الجديدة.

لقد ارتبطت هذه النهضة بتطور خبرة الأديب العربي وهو يعيد ابداع حياته المعاصرة بقالب درامي. ولقد برز ذلك ـ بالاضافة الى ما قدمه جيل الكتاب المصريين الشباب الذين ظهروا على الساحة المسرحية والأدبية بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ـ في أعمال عدد آخر من كتاب الدراما في أقطار عربية أخرى ذات حظوظ متفاوتة من حيث الخبرة في الممارسة المسرحية، ففي العراق ـ على سبيل المثال ـ ظهر جيل من كتاب الدراما ممثلاً بنور الدين فارس وعادل كاظم ومحيي الدين زنكنه وجليل القيسي، كما شكلت أعمال يوسف العاني منذ منتصف الستينات اضافة نوعية الى رصيد الدراما العراقية واتسمت بدرجة كبيرة من النضج بالمقارنة مع كتاباته خلال الخمسينات.

وفي سوريا التي تضاءل دورها الريادي داخل الحركة المسرحية منذ اعتزال أحمد أبي خليل القباني في مطلع هذا القرن، عاد النشاط فدب في حياتها المسرحية في عقد الستينات أيضاً، وظهر فيها جيل من كتاب الدراما الذين يتمتعون بحضور ملموس على الساحة العربية للحركة المسرحية، وفي مقدمة هؤلاء الكتاب يقف سعدالله ونوس ومعه علي عقلة عرسان، وممدوح عدوان ووليد اخلاصي.

وفي أقطار المغرب العربي تبرز أسماء كتاب نصوص درامية جيدة، من هؤلاء عز الدين المدني في تونس، وعبدالكريم برشيد في المغرب العربي، كما تبرز ظاهرة الكتابة الجماعية خصوصاً في تونس.

هناك ظاهرة تستوقف نظر الباحث هي أن النهضة المسرحية الأخيرة التي عرفتها مصر منذ أواخر الخمسينات، قد عمت الوطن العربي منذ منتصف الستينات وبلغت أوجها خلال الفترة من ١٩٦٨ ـ ١٩٧٢ على وجه التقريب، ثم انحسرت هذه الموجة وانتكست الحركة المسرحية في عموم الوطن العربي أيضاً وإن أعراض الأزمة ما تزال قائمة.

إن أزمة الحركة المسرحية هي في الحقيقة أزمة نص مسرحي بالدرجة الأولى. ولقد شغلت هذه المشكلة بال المعنيين بالحركة المسرحية في جميع الأقطار العربية. ولقد طرحت هذه المشكلة، وما تزال تطرح، في جميع الملتقيات المسرحية التي اتخذت تتكرر ويتوالى انعقادها كثيراً خلال العقدين الأخيرين وذلك في عدد كبير من الأقطار العربية. لقد كانت أزمة النص على رأس القضايا التي تطرح للمناقشة والدراسة في مهرجانات قرطاج المسرحية، وفي مهرجانات دمشق، وخلال الملتقيات المسرحية والندوات التي عقدت في العراق والكويت والجزائر والمغرب وغيرها من الأقطار العربية. لقد كانت هذه المشكلة الهاجس الرئيس وراء الدعوة الى عقد هذه الملتقيات وتنظيم أعمالها. كما كانت تشكل

الدافع لكتابة العديد من البحوث المكرسة لدراسة الظاهرة المسرحية في الوطن العربي.

وخلال البحث عن أسباب هذه الأزمة برز اتجاه ـ ما يزال يتسع ويزداد انتشاراً في الوسط الثقافي ـ هذا الاتجاه يرى أن حل الأزمة يكمن بالرجوع الى الأشكال الاحتفالية التراثية والشعبية في كل قطر من الأقطار العربية، فكانت الدعوة الى مسرح الحلقة والبساط والسيد الكتفي، في المغرب العربي، والى فنون الأراجوز والسامر والمقلدين والحكواتية، وحتى الى فنون البهلوان والمهرج والفواصل الشعبية، بالاضافة إلى الدعوة للتعامل مع عدد من القوالب التراثية والأشكال الأدبية القديمة تعاملاً مسرحياً مع المقامات، على سبيل المثال، وحكايات الف ليلة وليلة، ومع عدد من القصائد الشعرية الخ في عدد آخر من الأقطار العربية.

لقد سبقت الجميع، تقريباً، دعوة توفيق الحكيم للبحث عن «قالبنا المسرحي»، ودعوة يوسف ادريس من أجل مسرح عربي وذلك منذ بداية الستينات. غير أن دعوة الحكيم «قالبنا المسرحي» لم تتعد شكل العرض المسرحي الى جوهر النص الدرامي. انه يدعو الى اعتماد «المقلداتي» و«المقلداتية» ليقدما لنا النص الدرامي، وليخلق الأول شخصياته الرجالية ويشكلها امام أعيننا، وكذلك لتعمل المقلداتية على تشكيل الشخصيات النسائية أمام أنظارنا أيضاً. وعدا ذلك، فقد كان الحكيم حريصاً على ألا يذهب المسرحيون بعيداً في تأويل موقفه فاختتم المقدمة التي وضعها لكتابة «قالبنا المسرحي» بالعبارة التالية:

«على أني بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح الى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات.. بل على النقيض فإني الى جانب ذلك أنادي أيضاً بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن العالمي حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته...»[18].

وإذا كانت دعوة الحكيم قد اقتصرت في كتابه «قالبنا المسرحي» على إعادة تقديم عدد من النصوص الدرامية في الأدب العالمي اختارها من مختلف عصور المسرح العالمي ابتداء بـ «أجاممنون» لأسخيلوس وانتهاء بـ «هبط الملاك في بابل» لدورينمات، اعادة تقديمها بواسطة الحاكي، والمقلد والمقلدة، فإنه سرعان ما تراجع عن ذلك وعاد في مسرحية «الدنيا رواية هزلية» و«مجلس العدل» الى الشكل الدرامي المعروف. وكذلك فعل يوسف إدريس، الذي عاد في مسرحية «المخططون» الى الشكل الدرامي العالمي بعد أن جرب الاستعانة في كتابة عدد من مسرحياته بمظاهر فنون واحتفالات شعبية مثل السامر والأراجوز وخيال الظل. ولقد بلغت تجربة يوسف إدريس ذروتها في مسرحية «الفرافير»؛ ولكنه عاد هو الآخر الى أشكال المعالجة التقليدية في الأدب الدرامي العالمي، كما أسلفنا. واضح أن يوسف إدريس أراد أن يضطلع كل العاملين في الميدان المسرحي والمشاركين في إنجاز العرض المسرحي، ابتداء بمؤلف النص الدرامي وانتهاء بمنفذ الديكور مروراً بالمخرج والممثل ومصمم الانارة وحتى مهندس المسرحي. يقول يوسف إدريس: إن مشكلة خلق مسرح عربي «ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج، وحتى المسرح نفسه وهندسته»[19].

غير أن المشكلة تعقدت عندما تدخل المخرجون في الأمر ومعهم عدد من المعنيين بالنقد المسرحي، كما جاء هذا التدخل ليعكس تنامي دور المخرج في تقرير مصير العرض المسرحي. ولم يكن الأمر كذلك في السابق. فالمعروف أن كتاب الدراما هم الذين كانوا يقررون مصير الحركة المسرحية في بلدانهم وهم الذين منحوا، بالدرجة الأولى، مسارحهم القومية هويتها، وذلك منذ نشأة المسرح الدرامي الأولى على أيدي الشعراء الإغريق أواخر القرن السادس قبل الميلاد وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد، وحتى عصرنا الحاضر. وبالفعل فإننا نعرف المسرح الإغريقي، بفرعيه التراجيدي والكوميدي، بفضل شعراء هذين الفنين الدراميين وليس بفضل مخرجيها. والشيء نفسه يقال عن المسرح الروماني، ومسرح عصر النهضة، والمسارح القومية في العصر الحديث: إنجليزي، وفرنسي، والماني، وروسي الخ. والتيارات المسرحية: المسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، ومسرح العبث، والمسرح الوجودي الخ، نعرف كل هذه المسارح القومية والتيارات المسرحية بفضل الأعمال الإبداعية لأدباء مثل: شكسبير، وكورني، وراسين، وابسن، وتشيخوف، وبريخت، وبيتر فايس، وبيكيت، وسارتر الخ.

ولقد عرفت كل مدرسة من هذه المدارس المسرحية بفضل الزاوية التي حددتها لرؤية العالم من خلالها وتقديمه للجمهور، وليس بفضل التفاصيل الشكلية، أو بفضل القوالب الكلية أو الجزئية التي استعارتها من تراثها الوطني أو التراث العالمي. فقد بقي بريخت المانياً وبقي مسرحه الملحمي صدى مباشراً للمشاكل والقضايا والهموم المصيرية التي عاشتها أوروبا وهي تخرج من حربين عظميين خلال النصف الأول من هذا القرن، ولم يصبح مسرحه صينياً أبداً، ولا يابانياً أو قوقازياً عندما استعار هذا القالب الأسطوري أو تلك الشكليات التي ساعدته الى التوصل على إحداث التأثير التغريبي، من المسرح الصيني أو الياباني أو الموروثات الشعبية لهذا الشعب أو ذاك.

هنا لا بد من تذكير المخرجين ونقاد المسرح الذين ينساقون كثيراً وراء وهم أحداث نهضة مسرحية عربية، وإيجاد هوية عربية لمسرحنا بمجرد الرجوع الى موروثنا الأدبي وبعث أشكال الاحتفالات الشعبية التي اختفى معظمها من الحياة العربية وكادت تنسى تماماً إن لم تكن قد امّحت من ذاكرة الشعب فعلاً، أذكرهم بأن هذه الأشكال الأدبية والاحتفالية الشعبية إنما فرضت وجودها أنماط حياتية ومستوى تفكير اجتماعي وهموم وقضايا عاطفية تجاوزتها حياتنا المعاصرة تماماً فما عادت بذاتها قادرة على التفاعل مع حياتنا اليوم فضلاً عن التأثير فيها وتوجيهها بالشكل الذي نتمناه وينسجم مع تطلعنا لمستقبل أفضل.

من الممكن أن نستعير قوالب من هذه الموروثات على أن تكون مجرد قوالب، أما الصراعات التي تجسدها، أما التناقضات الاجتماعية، أما الأفكار والمشاعر والعواطف والتساؤلات، أما كل ذلك فيجب أن يكون نابعاً من صميم حياتنا المعاصرة التي نحياها الآن، والآن فقط.

ويجب أن يكون هاجسنا دائماً البحث عن أصدق الحلول للمشاكل التي نعاني منها في هذه الحياة، والبحث عن الطريق الذي

يوصلنا الى مستقبل أفضل ويجعل حياتنا أجمل وأليق بأن تعاش وبأن يضحى من أجلها.

إذن فالخروج من أزمة النص المسرحي تبدأ من تأمل الكتاب المسرحيين، الواعي والذكي، للحياة المعاصرة من أجل التعرف عليها وتشخيص مشاكلها وتحديد اتجاهاتها وإيجاد الحلول لهذه المشاكل والارشاد الى الطرق المؤدية نحو المستقبل. ومن أجل أن يكون مسرحنا عالمياً يجب أن يكون عربياً أولاً، ومن أجل أن يكون عربياً يجب أن يصور الأدب الدرامي الشخصية العربية اليوم بكل همومها ومشاكلها وأفكارها وتساؤلاتها وتطلعاتها مع إزاحة الستارة عن طبيعة العقبات التي تحول بين تطلعها نحو المستقبل الأفضل. بإمكان الأديب المسرحي أن يختار من أشكال الأدب الموروث ومن أشكال الفنون الاحتفالية الشعبية كل ما يعتقد أنه قادر على تشخيص جانب أو أكثر من جوانب الحياة العربية المعاصرة أو الشخصية العربية اليوم، كما أن بإمكانه أن يستلهم تيار هذه الحياة الصاخب من خلال تأمله له وتفاعله معه.

وإذا فعل ذلك ـ بعد توافر الموهبة والخبرة ـ فسيحافظ على هويته العربية. أما إذا نسي الحياة من حوله وذابت ملامح الشخصية العربية المعاصرة خلف عمليات التجميل والصقل فلن تكون هناك هوية عربية مهما بالغنا بالتعكز على الموروثات الأدبية وأشكال الفنون الاحتفالية الشعبية.

وإذا نجح شعراء المأساة الإغريقية: اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس، في المحافظة على نبض الحياة على أيامهم وهم يستعيرون قوالب مآسيهم من الموروث الأسطوري لشعب الإغريق، فقد نجح شكسبير أن يبقى انجليزياً حتى وهو يستعير قوالب عدد من مسرحياته من موروثات غير إنجليزية.

لقد كانت الأشكال المستعارة من الموروثات القومية والشعبية عاملاً مساعداً على تطوير الابداع عندما حرص الأديب على أن يبقى مرتبطاً في عصره، بقضايا شعبه المصيرية وعندما احترم القوانين الخالدة للأدب الدرامي وليس العكس.

الهوامش:

(١) انظر: برلينسكي ف. ك. «تقسيم الأدب الى أنواع وأصناف» مجلة «الثقافة الأجنبية، العدد الأول، بغداد ١٩٨٠».

(٢) انظر: هيجل. الأعمال الكاملة، المجلد الرابع عشر ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ (باللغة الروسية). وترد هذه «الآراء في كتاب: «نظرية الأدب» تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي. ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ص٨١.

(٣) انظر: الهامش رقم ١ ص٢٩.

(٤) انظر: ارسطو «فن الشعر، الفصل الرابع».

(٥) يرد هذا في كتاب «نظرية الأدب» تأليف جماعة من الباحثين السوفييت، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي. ص٨٢. على أن ماكس فيرل يقدم عرضاً تفصيلياً لهذه المشكلة في كتابه «علم الأدب العام» موسكو ١٩٥٧ ص٦٦، ص١٠٤ ـ ١٠٥ «باللغة الروسية»,

(٦) انظر: الدكتور محمد يوسف نجم «المسرحية في الأدب العربي الحديث» ـ (١٨٤٧ ـ ١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٦، ص٩٠.

(٧) انظر: مسرحية «بيجماليون» تأليف: توفيق الحكيم. ملتزم الطبع والنشر «مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز» بلا تاريخ، ص ٩ ـ ١٠.

(٨) انظر: الدكتور محمد مندور «مسرح توفيق الحكيم» دار النهضة، القاهرة، بلا تاريخ ط٢، ص٥٢.

(٩) المصدر السابق، ص٢١.

(١٠) المصدر السابق، ص٣٠.

(١١) أنظر: كين وتنغهام، «المسرح المصري» ترجمة: محمد عبدالقادر، مجلة الأقلام، العدد السادس، ١٩٨٠، «عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر»، ص١٥٦.

(١٢) انظر: الدكتور محمد مندور، «مسرحيات شوقي» مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، والفجالة ـ مصر، بلا تاريخ ط ٣ ص٥١.

(١٣) انظر: الدكتور عبدالرحمن ياغي «في الجهود المسرحية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص٢٢٣ ـ ٢٢٤.

(١٤) انظر: الدكتور محمد مندور «المسرح المصري المعاصر» دار النهضة ـ مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة ١٩٧١ ص١٣٨.

(١٥) انظر: مسرحية «الناس اللي في السما الثامنة» تأليف علي سالم، مطابع مؤسسة الأهرام، وزارة الثقافة. العدد السابع المقدمة ص ١٠.

(١٦) المصدر السابق، ص٩.

(١٧) المصدر السابق، ص١٠.

(١٨) انظر: توفيق الحكيم «قالبنا المسرحي» ص٢٣.

(١٩) انظر: يوسف إدريس «نحو مسرح عربي» ص٤٧٥.