

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه موسومة بـ:

# تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي

إعداد الطالب:

علوات كمال

إشرافه:

أ.د/ حمر العين خيرة

أعضاء لجنة المناقشة:

جامعة وهران 1 ..... رئيسا  
جامعة وهران 1 ..... مشرفا ومقررا  
جامعة وهران 1 ..... عضوا مناقشا  
جامعة مستغانم ..... عضوا مناقشا  
جامعة معسكر ..... عضوا مناقشا  
جامعة الشلف ..... عضوا مناقشا

- أ.د/ صياد سيد أحمد  
- أ.د/ حمر العين خيرة  
- د/ طامر أنوال  
- د/ حيفري نوال  
- د/ مصطفى شويف  
- د/ جيلالي محمد عدلان



# إهداء

إلى الوالدين الكريمين ....

إلى زوجتي وولداي (ماريا وعبد الحلیم)

إلى كل الأهل والأحباب....

إلى كل أصدقائي (بوعناني شافع، زابوري سفيان .....

أهدي هذا العمل

علوات كمال

# كلمة شكر

شكرٌ لله المعين

أشكر المشرفة أ.د حمر العين خيرة

شكر لكل أساتذتي بجامعة وهران....

وكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد

علوات كمال

# مقدمة

تتنوع و تتوسع مجالات البحث في الأدب و الفن من وقت إلى آخر على حسب متطلبات العصر و كذا طبيعة القضايا الإنسانية المعاشة، و كون المسرح أدب و فن في الوقت نفسه قد عرف تنوعا و تغير و تطورا في التيارات و الاتجاهات التي تحاول إيجاد جو من التأثير و التأثر في المتلقي، و ما ميز هذه الاتجاهات في الكتابة الدرامية المعاصرة أنها نشأة عن مبدأ الالتزام و الخروج على مبدأ المحاكاة و إيهام المشاهد بالحقيقة من أجل إشراكه بتفكيره و وعيه فيما يطرحه المسرح من قضايا.

و الدراما الوثائقية أو المسرح الوثائقي التسجيلي بدوره شكل من أشكال الكتابة المسرحية المعاصرة قد وجدت صدى في محاولة عرض الواقع و خلق الفرجة بوجه آخر و تصوير منفرد بعيدا عن التخيل و هو المبدأ الذي كانت تنطلق منه الكتابة الدرامية التقليدية، كما يلجأ إلى السرد بدلا من المواقف الدرامية المتوترة، و يتعدى ذلك إلى نبد "القصة" و الاستعاضة عنها بتسجيل صور من الواقع السياسي والاجتماعي لا يربط بينها خيط من قصة فرد أو أفراد بعينهم، بل ترتبط بدلالاتها على وضع أو قضية في مجتمع تتضاءل فيه قضايا الأفراد في صورتها الذاتية، و تتحول إلى ظواهر اجتماعية عامة للقضية.

### أسباب اختيار الموضوع

قد يتبنى الباحث في أغلب الأحيان بعض القضايا الفنية المطروحة إبان عصر من العصور و يحاول جاهدا كشف الحجاب عنها بنوع من الموضوعية و الدراسة العلمية والمنهجية، و الدراما الوثائقية قضية فنية مطروحة في الفترة المعاصرة في مجال الكتابة الدرامية والمسرحية التي سادت في المسرح الغربي في بدايات القرن العشرين و انتقلت معالمها إلى المسرح العربي فوجدت قابلية التأقلم مع قضايا المجتمع العربي الفنية و الفكرية و حتى الثقافية، من هنا انطلقت نوايانا في اختيار هذا الموضوع لأسباب تعددت أهدافها:

أما الموضوعية فتتحدد من خلال طبيعة عنوان البحث باعتبار المسرح الوثائقي التسجيلي نمط و ظاهرة جديدة يجدر دراستها و التنقيب في ماهيتها و طبيعة قلبها الفني و نشأتها، بالإضافة إلى تحديد معالمها و الموضوعات التي يطرحها، و من الوجهة التأصيلية للمسرح في الوطن العربي يتجلى الدافع الموضوعي في محاولة البحث العلمي و رصد الظاهرة على مستوى النصوص الدرامية العربية، بالإضافة إلى محاولة عرض هذه النصوص لمختلف التيارات النقدية الأدبية و الفنية المعاصرة سعياً إلى دراستها والتنقيب في مكوناتها بكل موضوعية و علمية و ذلك بإخضاعها لمتطلبات العصر.

غير أن الأسباب الموضوعية لا تنحصر في هذا العامل فحسب، فهناك دوافع ذاتية تتمثل في دافع الفضول و حب الاستكشاف في موضوع لا يزال بكرًا خاصة على مستوى طبيعة هذا التيار المسرحي الجديد في الوطن العربي، و كذا الغيرة على تراثنا الثقافي و المسرحي و الإحساس بالمسؤولية تجاهه و ضرورة الحفاظ عليه و إنقاذه من الضياع و الاندثار، و أخيراً دافع الإعجاب بأهم الكتابات المسرحية في هذا التيار و بوجهتها الصادقة و الأصيلة لأني لمست فيها مظاهر التنوع و التجديد و المعاصرة.

### إشكالية البحث

إن طبيعة الموضوع المختار في هذا البحث يفرض إشكالية مركبة يصعب حوصلتها في قضية فنية معينة، و إنما تتطلب من الباحث عملية تحليل و بناء لأن الدراما الوثائقية كمظهر مسرحي انبثق في أحضان الظروف و التحولات السياسية في أوروبا التي حاول من خلالها الابتعاد عن الزيف باللجوء إلى الحقيقة الواقعية و المادة التاريخية، فالأمر يتعلق بالكشف عن أهم الوسائل التي يستعين بها المسرح الوثائقي و هذا المنطلق هو الذي يفرض على الباحث طرح إشكالية جوهرية حول ماهية الدراما الوثائقية كاتجاه جديد

في الكتابة المسرحية الأوروبية المعاصرة؟

بيد أن هذه الإشكالية الجزئية تتفرع منها إشكاليات ثانوية بما نتعرف على نشأة هذا التيار المسرحي و كيف تطور؟ أو بالأحرى كيف كانت طبيعة نشأة الدراما الوثائقية؟ ما هي القيم الفنية والجمالية التي تفردت بها في مجال الكتابة الدرامية المعاصرة؟ ما هو الأسلوب الذي تتخذه الدراما الوثائقية في تعاملها مع الواقعة و الحدث؟

و من الجانب الآخر فإن البنية الفنية المكونة لعنوان البحث تطرح إشكالية كبرى تقوم على طبيعة الأثر الفني و الفكري الذي شكلته الدراما الوثائقية على مستوى الكتابة المسرحية في الوطن العربي؟ و من الوجهة النقدية المعاصرة، إلى أي مدى استطاعت فيه المادة الوثائقية أن تأخذ مكانة "القصة المتخيلة" المتعارف عليها في الدراما التقليدية، و عوضت عنها برؤية موضوعية بحتة للأحداث والوقائع؟ و ما هي طبيعة العلاقة الترابطية بين الوثيقة و النص الدرامي الوثائقي العربي؟ أو بتعبير آخر أين تكمل مواطن التداخل بين نص الوثيقة و النص الدرامي؟

### عرض الخطة

انطلاقاً من الإشكالية التي طرحت، رأينا أن طبيعة الموضوع تفرض تقسيم علمياً و منطقياً يقوم على ثلاثة فصول و مدخل، فضلاً عن مقدمة و خاتمة:

حاولنا في متن المدخل رصد بعض المفاهيم المتعلقة بالتجريب المسرحي ومدى مساهمته في بلورت التيار المسرحي الوثائقي في أوروبا ثم طبيعته على مستوى المسرح العربي، وفيه تناولنا مصطلح "التجريب" ومفهومه من الناحية اللغوية، وبعدها من الناحية الاصطلاحية، ثم محاولة ربط المصطلح بالفن المسرحي، وانتقلنا إلى نشأته في المسرح الغربي وانتقاله إلى المسرح العربي.



اندرج الفصل الأول تحت عنوان "المظاهر التأسيسية للدراما الوثائقية في أوروبا"، و فيه محاولة لرصد أهم الاتجاهات المسرحية التي أسهمت في نشأة الدراما الوثائقية، و تفرعت من الفصل ثلاث مباحث رئيسية:

- 1- الاتجاه المسرحي السياسي الذي تبناه إروين بيسكاتور.
  - 2- الاتجاه المسرحي الملحمي (بريشت)
  - 3- الاتجاه المسرحي الوثائقي التسجيلي، نشأته و تطوره، أهم معالمه و خصائصه و رواده.
- أما الفصل الثاني الذي جاءت عنونته حول "مظاهر الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي" و تفرعت منه ثلاث مباحث:

- 1- المسرح السياسي في الوطن العربي.
  - 2- الاتجاه الملحمي في الوطن العربي.
  - 3- نشأة المسرح الوثائقي التسجيلي في الوطن العربي وبعض نماذجه.
- و اختص الفصل الثالث على دراسة تطبيقية لبعض نماذج الدراما الوثائقية في الوطن العربي، و تم اختيار نصين لكاتبين هما:

- 1- الكاتب المصري نعمان عاشور في مسرحيته الوثائقية التأصيلية "فجر المسرح المصري"
- 2- الكاتب الجزائري كاتب ياسين في مسرحية "الرجل صاحب النعل المطاط"

" L'homme aux sandales de caoutchouc "

## عرض المنهج

المعروف أن لكل بحث علمي و أكاديمي منهج علمي يسير وفقه يتحدد من طبيعة الإشكالية المطروحة في البحث، و طبيعة الإشكالية المطروحة في بحثنا هذا فرضت منهجا تكامليا، فمحاولة رصد الظاهرة المتعلقة بماهية الدراما الوثائقية التسجيلية و نشأتها و تطورها و التنقيب فيها في المسرح الغربي ثم في المسرح العربي تتطلب منهجا تاريخيا تحليليا هذا من الجانب التنظيري من البحث، أما من الجانب التطبيقي فشمل دراسة تحليلية ووصفية لأهم نصوص الدراما الوثائقية في الوطن العربي لذا تطلب منهجا نقديا تكامليا يجمع بين الوصفي والتحليلي.

ونظرا لقلة المادة العلمية التي تناولت موضوع المسرح الوثائقي خاصة على مستوى المسرح العربي، إلا أننا استطعنا بعد جهد جاهد وتعب كبير، أن نجمع ما هو أهم في هذه الدراسة نذكر منها:

- بيتر فايس، ماراصاد وأنشودة غول لوزيتانا، ترجمة وتقديم: يسرى خميس، مجلة آفاق عالمية.
- بيتر فايس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، ترجمة: نبيل حفار، مجلة المعرفة
- مُجَّد شيحة، التوثيق والمسرح (دراسة أولية لملامح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات)، مجلة المسرح
- عبد الرحمن عبده، نحو تعريف للمسرح التسجيلي، مجلة المسرح
- قلعه جي عبد الفتاح، المسرح التسجيلي (كشف للحقائق ومواجهة للتغيير)
- Erwin Piscator, Le théâtre politique
- Albin MICHEL , Dictionnaire du théâtre, Encyclopedia universalis
- Patrice Pavise, Le dictionnaire du théâtre

وحسبنا من هذه الدراسة المتواضعة التي نأمل أننا ألمنا ولو نصيبا متوسطا ونسبيا في هذا المجال الذي لا يختلف اثنان على صعوبته ليس من حيث قلة وندرة المادة العلمية فحسب، بل من حيث شساعته وتفرعه إلى توجهات أخرى منها التي تدخل في نطاق العلوم الانسانية وبالخصوص التاريخ والإعلام وغيرها.

بالإضافة إلى عملية جمع المادة الخاصة بالوثائق والحقائق والنصوص تتطلب السعي والسفر إلى خارج الوطن، حيث أن أغلب نصوص المسرح الوثائقي -التي تعرضنا لها بجانب من الدراسة في الفصل التطبيقي من البحث- صعبة المنال وأخص بالذكر نص مسرحية «الرجل صاحب النعل المطاط» للكاتب الجزائري «كاتب ياسين» التي ترجمها إلى العامية الفنان المسرحي الجزائري «محمد بن قطاف» رحمه الله، أضف إلى ذلك أنني لم أتحصل عليها رغم البحث الشاق في أغلب المكتبات الجامعية والمؤسسات المسرحية سوى في الآونة الأخيرة والمتأخرة وفي الوقت الذي أنجزت فيه نسبة كبيرة من الجانب التطبيقي للبحث، ورغم توفر النسخة الأصلية باللغة الفرنسية إلا أنها عسيرة الفهم نظرا للغتها الغامضة وصعوبة استيعابها.

أما على مستوى أسلوب الدراسة فقد دفعني الأمر إلى الاستعانة ببعض الدراسات والشذرات التي اهتمت إلى حد بعيد بتحليل نماذج من المسرح السياسي والملحمي والوثائقي، فمنها ما ذكرتها في التهميش وفهرس المراجع، ومنها ما لم أذكره لأسباب تخص ظروفًا مختلفة كغياب المؤلف والطبعة ودار النشر والسنة وكل ما له علاقة بطبيعة الدراسة جامعية أو غير ذلك، هكذا ربما أكون قد وافيت جانبًا متواضعا من الأمانة العلمية في البحث واقتفيت ضربا مقبولا من منهجية البحث العلمي والأكاديمي.

# مدخل

(التجريب المسرحي وأثره في نشأة الدراما الوثائقية)

المسرح فن تنبض فيه الحياة بشكل مستمر وغير ثابت، وعملية النبض مستمرة مع فاعلية المسرح في الحياة الاجتماعية، لأن كلاهما محتك بالآخر عبر متطلبات المجتمع وتحولات الزمان والمكان، كما أن المسرح يتميز بحركة تغيرية من حيث بناء الثقافة والفنية التي تتزامن مع حركة الازدهار التي تخضع لها الحياة الانسانية، والسبب يكمل في دور المسرح الذي "يستهدف سبر أغوار التجربة الانسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة"<sup>(1)</sup>، كما أن ازدهار المسرح خاضع لعملية التجريب الدائم باستحداث القوالب وايجاد الأنماط الفنية التي تتناسب مع تغيرات الواقع وقضايا المجتمع.

والحقيقة أن آلية التجريب تمس كل الجوانب الانسانية، ولا تتوقف عند حدود معينة من مجالات اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية، لكن هذه الآلية (التجريب) تتميز بمنحى تطبيقي عندما تتصل أكثر بالفنون والآداب كونها حقول ابداعية تعكس تصورا معيناً للحدثة، من هذا المنطلق يعمل التجريب على خلق ميكانيزمات فكرية وفنية تساهم بشكل تلقائي في اصفاء لمسة ابداعية جديدة ومتنوعة لأنه "تجاوز مسبق، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل ما هو تابع، وتمزيق الستر الكاذبة"<sup>(2)</sup> وقد ارتبط التجريب بالفن المسرحي منذ ولادته في الأرض اليونانية بداية مع رواد التراجيديا الاغريقية "فلولا هذا التجريب الذي دفع ثسبس الى اجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الاغريقي ولولا تشوق اسخيلوس الى الانطلاق بتجربة ثسبس الى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديا

(1). صبري حافظ، التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، 1984، ص7.

(2). فريدة النقاش، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، العدد 86، أكتوبر 1992، القاهرة، ص114.

العظيمة التي عمقتها مغامرات سوفوكليس ويوريديس مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين وبالتالي في تثبت دعائم التراجيديا الاغريقية وترسيخ جذورها"<sup>(1)</sup>.

غير أننا في هذه الافتتاحية سنتطرق الى عرض مفاهيم أولية لمصطلح التجريب ووضع المدخل في إطار منهجي عبر ربط عملية التجريب بالفن المسرحي من أجل الوصول الى دور التجريب المسرحي في خلق اتجاهات مسرحية حديثة غيرت من موازين المسرح التقليدي أو القالب الأرسطي وبالتالي ساهم في انبثاق الاتجاه الوثائقي كنموذج تجريبي معاصر في المسرح الغربي والعربي.

### مفهوم التجريب *L'expérimentation*

#### - المعنى اللغوي

يتحدد المعنى اللغوي لكلمة "تجريب" من خلال مصدرها الرباعي "تجربة"، ففي المعجم الوسيط جاء المعنى "(جره) تجريباً، وتجربة، اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرب: جرب في الأمور وعرف ما عنده. ورجل مجرب: عرف الأمور وجربها... والتجربة (في العلم) إختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين، وما يعمل أولاً لتلافي النقص في شيء وإصلاحه ومنه تجربة المسرحية..."<sup>(2)</sup>، بمعنى النظر في الظاهرة من زاوية أو عدة زوايا من الوصول الى تفسير أقرب وصائب.

(1). صبري حافظ، التجريب والمسرح، المرجع السابق، ص7.

(2). مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، المجلد 1، 2004، باب الجيم، ص114.

وقد ورد معنى الكلمة في لسان العرب لابن منظور من حيث أنها تطلق في الأمثال العربية على الرجل المجرب "أنت على المجرب، يقال للذي يمتلك تجربة وخبرة في ميدان ما"<sup>(1)</sup>.

غير أن المعاني اللغوية للفظ «تجريب» تتعدد وتتنوع على حسب استعمالاتها في سياق الحقل الابداعية والمعرفية حيث إذا ما سيق المعنى الأصلي للكلمة الذي ينطلق من الأصل اللاتيني "Experimentum"، وتعني «البروفة» أو المحاولة. من المؤكد أن هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمسرح في روما القديمة"<sup>(2)</sup> وربما تقترب لفظة «المحاولة» في الاستعمال «بالتجربة» حتى وإن كانت في المجال المسرحي.

يبد أن معنى المحاولة يستند الى كل المجالات الخاضعة للمعايير العلمية بمعنى «الاختبار» أو البحث عن اليقين والدقة أثناء التحليل و "هو ما ينطبق على العلوم التجريبية التي يرتبط فيها التجريب بالخطوات التطبيقية المختبرية: الملاحظة /الفرضية / الاختبار / اليقين، لتأسيس نظرية جديدة"<sup>(3)</sup>، وفي الاطار الأدبي فتقترن التجربة فيه بنوعية الممارسة الابداعية ودرجة العطاء النقدي عند الأديب والفنان وهذا ما يدخل في العمل المسرحي من ناحية الكتابة وكذا الاخراج.

### - المعنى الاصطلاحي

يرتبط المفهوم الاصطلاحي للتجريب في الأساس بمفهوم «الحداثة La modernité»، ذلك أن كل تجربة في أي مجال كان، بعد قياس صحتها فهو في آخر المطاف استحداث وتجديد لأن "الحداثة تتمظهر

(1) ابن منظور أبو الفضل الأنصاري الخزرجي، لسان العرب، الجزء الثاني، دار الفكر، بيروت، 1954، ص63.

(2) هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر - النظرية والتطبيق، مجلة فصول المصرية(المسرح والتجريب)، العدد1، الجزء الثاني المجلد 14، ربيع 1995، ص36.

(3) عبد الرحمن بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، دط، 2014، المغرب، ص123.

في الحقول الإبداعية من خلال التجريب، باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معيناً للحدث<sup>(1)</sup> التي هي في الأحرى سمة إبداعية منوطة بدلالات التجاوز والتغيير والتجديد، والتجريب يعني البحث عن زوايا مختلفة ومتنوعة تتناسب مع المراد والأهداف التي سطرها المفكر والمبدع ومن ثم عرضها على المتلقي - مهما كانت صفتها - وبالتالي استحواذه والتأثير عليه.

غير أن التجريب بالمفهوم الاصطلاحي يتخذ أشكالاً مفهومية متعددة ومختلفة بسبب كثرة تداوله واختلاف تأويله بين الباحثين والمختصين<sup>(2)</sup> إذ يستعمل البعض التجريب للدلالة على الكتابة المخالفة للسائد وللدلالة على الكتابة الحديثة لتلك المتمردة على القوانين الأجناسية<sup>(3)</sup> وهذا مفهوم يقترب أكثر إلى اللغوي، لكن هناك اتفاق شامل حول المعنى الاصطلاحي للتجريب أنه يمثل أي محاولة للتمرد على القديم وما هو تقليدي كما أنه "يدل على نزعة وقاعدة تنهضان على رفض السائد والنفور من التقليد والاحتذاء. وتسعيان بالتالي إلى الإبداع من خارج المنظومة المهيمنة والراسخة بفعل السلطة السياسية والاقتصادية والدينية"<sup>(3)</sup>، وهذا طرح واسع بلا حدود يشمل كل المجالات بسبب قابليته للتعدد في الرؤى والاختلاف في وسائل التعبير.

وإذا جئنا للحديث عن نشأة التجريب فالملاحظ أن نشأته حديثة مرتبطة مبدئياً بالفنون المختلفة إذ أنه "مفهوم تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين... ظهر التجريب في الفنون أولاً، وعلى الأخص الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المؤلف

(1) عبد الرحمن بن إبراهيم، الحدث والتجريب في المسرح، المرجع السابق، ص 119.

(2) قيس الهمامي ورضا بن صالح، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، دط، 2008، ص 11.

(3) المرجع نفسه، ص 12.



والسائد"<sup>(1)</sup>، ومع ظهور السينما كفن سابع ارتبطت بالتجريب لتحديد نمط سينمائي معين، خاصة بظهور الإتجاه الطليعي\* (Avant-garde)، وفي هذا المجال يقدم قاموس المصطلحات السينمائية مفهوما خاصا للتجريب على أن " هذا الاصطلاح يقاطع، في فترة أولى، مفهوم الطليعة السينمائية، أي الحركات الفنية الكبيرة في السينما الصامتة الأوروبية. ولكنه يستعمل اليوم ليدل على نمط من السينما يستجيب لعدد من المعايير (نوغز Noguez). فالأفلام المصممة كروائع فنية تخرج عن الدائرة الصناعية في الاخراج والتوزيع. وهي في أغلبها غير سردية، إنما لا ترمي إلى التسلية، وأخيرا تطرح النقاش حول التصوير"<sup>(2)</sup>.

يشكل مصطلح التجريب من الوجهة الفكرية بعدا نقديا أسس قطيعة أدبية على مستوى تاريخ الكتابة وفرض منهجا مخالفا للقراءة، كما خلق قطيعة إبستمولوجية على مستوى العلوم والفلسفة، وإذا توقف الأمر على القطيعة الأولى "فالأدب التجريبي كما تعرفه بعض القواميس المختصة يشخص فترات القطيعة في التواصل الابداعي ويوافق بالنسبة إلى الكاتب والقارئ تحررا من المصطلحات السائدة"<sup>(3)</sup>، لذلك يعتبر التجريب ظاهرة عامة تمس كل الفنون والآداب على غرار الفن المسرحي الذي ارتبط مع التجريب بشكل وطيد كارتباط الروح بالجسد.

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص118.  
\* كلمة Avant-Garde الفرنسية تنتمي إلى مفردات اللغة العسكرية وتعني الكتيبة التي تتقدم الجيش، وهذا يفسر المعنى الذي أخذه هذا المصطلح الذي دخل في العشرينيات من هذا القرن إلى اللغة النقدية حيث ارتبط منذ ظهوره بولادة الاخراج وفي المسرح وبحركة التجريب في الأدب والفن. كما أنه ظهر في القرن التاسع عشر وارتبط بالسينما الطليعية التي تشكل نمط فني تجريبي ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص300، وينظر أيضا: ماري- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة: ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، دط، دت، جامعة باريس 3- السوربون الجديدة، ص8.

(2) ماري- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، المرجع السابق، ص40.

(3) محمد باردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، دط، 2002، ص71.

## التجريب بين الفن والفلسفة

لقد ساهم التجريب منذ المحاولات الأولى في أحداث قطيعة بين الفن وطروحات الفلسفة، وبالتالي عرف الإبداع الفني والأدبي تحرراً واستقلالية من خلال البحث عن معايير بديلة منبثقة من ثنايا ومكونات العمل الفني وجوهره هذا من جهة، ومن جهة أخرى استطاع أن يواجه مشكل الخضوع للفلسفة التي وضعت حدوداً للدراسة الفكرية "ومعلوم أن التجريب انحصر في بداياته الأولى في مجال العلوم المخبرية والفكر الفلسفي، قبل أن ينتقل إلى داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقد سعت فلسفة الفن إلى إعلان ذاتها كمعرفة قائمة بذاتها بعد صدور كتاب «الإستيطيقا» للفيلسوف «بومجارتن - Baumgarten» في أواسط القرن الثامن عشر<sup>(1)</sup> وفيه استند إلى مقارنة الإبداع بالعملية الحسية والإدراكية من أجل دراسة الجمال الذي يمثل موضوع علم الإستيطيقا.

## المسرح التجريبي (Le théâtre expérimentale)

كان الحديث فيما سبق منحصرًا حول مفهوم التجريب الذي يمس كل المجالات الفكرية والثقافية والأدبية والفنية التي بدورها تشترك فيها كل الفنون، لكن في هذا الإطار تركز الدراسة بشكل موضوعي ودقيق حول التجريب وعلاقته بالفن المسرحي لأنه يعتبر أكثر ارتباطًا بالتجريبية، كما يتميز بالتحول والاستقرار، وفي هذه النقطة بالضبط يؤكد «بتريس بافيس Patrice Pavice» في قاموسه المسرحي أن مصطلح المسرح لا يجب أن ينفصل عن التجريب حيث "أن كل مسرح جدير بهذا الاسم يجب أن يخضع

(1). عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، المرجع السابق، ص 125.

جزئياً على الأقل لنظام تجريب مستمر، وأن لا يقبل أبداً أساليب معروفة ومؤكدة النجاح سلفاً<sup>(1)</sup>، ويضيف قائلاً: "نتحدث دوماً عن الموسيقى والسينما التجريبية أكثر من حديثنا عن المسرح التجريبي، وكأنما التجريبية كانت في المسرح بديهية وضرورية"<sup>(2)</sup>، بمعنى أن التجريبية لازمة أساسية في العمل المسرحي تنمو وتزدهر بازدهاره على غرار الفنون الأخرى.

بالإضافة إلى أن مسار التجريب المسرحي جاء مع أبعاد الحداثة حيث أن "التجريب في المسرح كان وثيق الصلة بتأسيس حداثة مسرحية تقطع مع المسرح الكلاسيكي"<sup>(3)</sup>.

يقدم ابراهيم حمادة مفهوماً واضحاً للمسرح التجريبي في معجمه على أنه "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة أو الديكور .. إلخ أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية"<sup>(4)</sup>، والمسرح التجريبي مفهوم مخالف لأنواع المسرحية الأخرى كالمسرح الأرسطي التقليدي والمسرح التجاري، بينما يأخذ منحى مشابه للمسرح الطليعي الذي ظهر في مطلع القرن العشرين، بيد أن "القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذرياً، خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة"<sup>(5)</sup> والاهتمام الكبير بالأبعاد الجمالية والفنية للعمل المسرحي والابتعاد عن الربح المادي كما هو الشأن في المسرح التجاري.

(1) . PATRICE Pavis, Le Dictionnaire du Théâtre, édu : Dunod, Paris , 1996,p409

(2) .Ibid, p409.

(3) .سعيد الناجي، بريشت العربي...!، مجلة المسرح، العدد 26، يناير 1994، ص13.

(4) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1994، ص218.

(5) . ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص118.

## بوادر المسرح التجريبي الغربي

إذا ما انطلقنا بما اعتبره الكاتب الألماني برتولت بريشت B.Brecht - في محاضراته حول المسرح التجريبي (1939) - أن كل اتجاه مسرحي خارج عن نطاق المسرح الأرسطي فيعتبر مسرح تجريبي، فهذا دليل على أن المراحل الأولى للممارسة التجريبية في الغرب كانت على يد «آندري أنطوان A.Antoin» و«المسرح الحر\* Le Théâtre Libre» بباريس سنة 1887، والذي دعى إلى ضرورة تحرر المسرح من التقاليد المسرحية الصارمة التي فرضها المسرح التقليدي والبورجوازي منذ أمد بعيدة.

والمعلوم أن التجريب المسرحي الغربي ارتبط في بادئ الأمر بفن الاخراج وتبناه جملة من المخرجين ذات توجهات تجريبية مختلفة، وارتكز التجريب في هذه المرحلة على الفضاء المسرحي والخشبة والإضاءة المسرحية بصورة خاصة على يد كل من (أدولف آبيا O.Appia وإدوارد جوردن جريج E.Gordon Craig)، وكان التجريب في هذا المجال يتوقف على قسمين هامين: "الأول يبغى تغيير نظام الخشبة الإيطالية استنادا على مبادئ شرقية لترتيب الفضاء والفرجة على السواء كما ظهر مع بريشت وبيسكاتور، ورواد المسرح الفرنسي (كارثيل الأربعة)، والثاني يتوخى تفجير القاعة الإيطالية واستبدالها بفضاءات جديدة أكثر حميمية استنادا على الفلسفات الشرقية"<sup>(1)</sup> وكذا أشكال مسرحية شرقية منها مسرح Nho والكابوكي الياباني والصيني، وقد بدت واضحة في محاولات كل من آرتو وجيرزي غروتوفسكي J.Grotowski.

\* المسرح الحر تجرية على مستوى الاخراج المسرحي بدأها المخرج الفرنسي أنطوان أندريه (1858-1943) يهدف بها التحرر من التقاليد المسرحية الكلاسيكية الصارمة، وقد انتشرت هذه التجربة لاحقا في بلدان عديدة منذ بدايات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا واليابان. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص119.  
(1). سعيد الناجي، بريشت العربي، المرجع السابق، ص13.

تواصلت الممارسة التجريبية في أوروبا عبر خلق لتصورات مسرحية بعيدة كل البعد عن الأنماط السالفة، ومع الانطلاقة التأسيسية التي وضعها كل من «آرتو وألفرد جاري A.Jarry» مع أول مسرحية تجريبية عنوانها «أوبو ملكا Ubu Roi»، التي أحدثت انتقالة حدثية كبيرة في تاريخ المسرح الأوروبي خاصة بعد عرضها سنة 1896 بباريس و هو العرض الذي أعلن عن نهاية عهد المسرحية الكلاسيكية من خلال التمرد على قواعده وبناءه الدرامية التقليدية و"التأسيس لطراز ونموذج جديدين للعلاقة الجوهرية بين المبدع/ المتفرج والمبدع/ الفنان الذي يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤسسة رسمية"<sup>(1)</sup>، وقد بدت هذه العملية وفق منظور عملي فعال ونموذج تطبيقي في المسرح الطليعي المعاصر خاصة مع أسلوب المسرح العبثي عند كل من يونيسكو Eugene Ionesco و صامويل بيكيت S.Beckett و آداموف Adamov.

### مظاهر المسرح التجريبي الغربي

ارتكز التجريب المسرحي في بداياته حول مكونات العرض المسرحي الذي تحويه الخشبة من ممثل وسينوغرافيا وجمهور، وقد اجتهد المخرجون المسرحيون في هذا العنصر لخلق شكل وأسلوب فرجوي مخالف للنمط الكلاسيكي "على الرغم من اختلاف التوجهات التجريبية لدى المخرجين، فإن «ق. ستانيسلافسكي» K.Stanislavski يؤكد على دور الممثل، أما «آبيا» - Appia فيركز على أهمية الاضاءة، في حين يرى «ب. بريشت» - B.Brecht أهمية إبراز الطابع التعليمي. «أما جيرزي جروتوفسكي - Jerzy

(1). هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص43.

Grotowski «و«بيتر بروك»- Peter Brook -مثل كوبو- Copean، فقد رجعوا إلى جوهر المسرح من حيث هو علاقة حية بين الممثل والجمهور»<sup>(1)</sup>

أما على مستوى النص الدرامي فقد عرف فترة الممارسة التجريبية صراع قويا بين أسلوب الربط بين النص والعرض في المسرح الكلاسيكي وبين الرغبة الشديدة في الفصل بينهما في المسرح التجريبي وقد تجسدت في إعادة التأسيس لمكونات العملية المسرحية: «النص الدرامي - Texte Textuel، و«العرض المسرحي» Texte de représentation، بعد أن ترسخ في أذهان المسرحيين الطليعيين، أن النص الدرامي شيء والعرض المسرحي شيء آخر»<sup>(2)</sup> وبالتالي يجب الفصل بينهما لتجنب تبعية الفن المسرحي بالجانب الأدبي، هذا الأخير الذي سيتم التعامل معه من منطلق جزئي في العمل المسرحي.

وبالعودة إلى مظاهر التجريب المسرحي الغربي من خلال توضيح سمته الأساسية أثناء بداياته في مطلع القرن العشرين والتي تتجلى "في محاولة الانفتاح بالمسرح على بقية الفنون وفي خلق علاقة مختلفة مع الجمهور وتوسيع هامشه. وبذلك أخذ التجريب منحى جماليا فنيا ومنحى إيديولوجيا"<sup>(3)</sup> وبالخصوص بعد ارتباطه الوثيق بالعلوم الانسانية التي مدت للمسرح مجموعة من المناهج الخاصة بقراءة المسرح وتفسيره، بعد ذلك ظهور تيارات مسرحية معاصرة وضعت القواعد الأساسية للممارسة التجريبية، من أشهر هذه التيارات التي كانت صورة واضحة للمسرح التجريبي المعاصر في أوروبا(المسرح السياسي والملحمي الذي تبناه كل من بيسكاتور وبريشث وماكس رينهاردت وأخيرا المسرح الوثائقي التسجيلي مع المنظر بيتر فايس)، ومن خلال

(1). عبد الرحمن بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، المرجع السابق، ص146.

(2). المرجع نفسه، ص129-130.

(3). ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص119.

هذا المبحث تتوقف الدراسة فيه على هذه النماذج التجريبية المذكورة في أوروبا ثم إطلالة موجزة عن طبيعة التجريب المسرحي في المسرح العربي المعاصر.

### التجريب في المسرح الملحمي

قبل الحديث عن المسرح الملحمي، لابد من الإشارة الى الاتجاه المسرحي السياسي الذي يجوي كل من المسرح الملحمي وكذلك المسرح الوثائقي التسجيلي الذي جاء بعد، وعلى هذا الأساس فإن النظرية الملحمية لم تقترن بريشت فحسب، وإنما اقترنت بالثلاثي المسرحي إروين بيسكاتور E.Piscator - ماكس رينهاردت Max Reinhardt و بيرتولد بريشت B.Brecht.

لم يكن مصطلح "ملحمي" حديث النشأة ولم يأتي مع عاصفة الحداثة ولا يكن شيئاً للممارسة التجريبية، كما أنه لم يكن من الإفرازات التنظرية لبريشت، بينما يعود في الأصل الى التراث المسرحي الكلاسيكي القديم. وكلمة «ملحمي» بالمفهوم الكلاسيكي مرتبطة أساساً بعناصر البناء الدرامية العقدة والحدث، ووظيفتها تحريك الأحداث الدرامية النابعة من مصير الانسان كما تخضع من خلال هذه الوظيفة للتسلسل المنطقي والمتطور للمشاهد، بالإضافة الى خلق جانب من المماثلة أو المعارضة بين الطبائع، بينما الأمر مختلف عند بريشت لأن المسرح عنده "لا يعتبر حدثاً أو تحريكاً لهذا الحدث الدرامي، وإنما هو سرد وتحريك نظامي للحجة الجدلية"<sup>(1)</sup>، لهذا اتخذ المسرح الملحمي عند بريشت الطابع الجدلي بعيداً عن منطق التسلسل، وهذا من أهم جوانب التجريب التي ركز عليها بريشت من خلال النظرية الملحمية.

(1) حسن المنيعي، المسرح والارتجال، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص29.

وللتعليق أكثر حول جوانب التجريب عند بريشت الذي يعد أول الناجحين من حيث الكتابة الدرامية التي أخذت صبغة جديدة من حيث المضامين والموضوعات التي قدمها كبديل عن تلك المألوفة والتعارف عليها في المسرح البورجوازي والكلاسيكي ذلك "الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يتضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون إيجابيا في العمل لتغيير الواقع الاجتماعي"<sup>(1)</sup>، من هذا المنطلق يطرح بريشت ثوابت رئيسية للممارسة التجريبية داخل الإطار الملحمي منها:

- **التغريب Distanciation**: وهو "تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة استعماله"<sup>(2)</sup>، ويتحقق التغريب في العمل المسرحي عند "تحرير الجمهور من الرواسب الاجتماعية، والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به، نظرة متشككة ونقدية"<sup>(3)</sup>، وفي نهاية المطاف يتفادى الجمهور الاندماج مع الممثل، بل يدفعه الى التأمل والتساؤل، والغاية القصوى من هذا هو تحقيق اللذة والتعليم.

- **الايهام Illusion**: التي تعتبر تقنية تجريبية بديلة عن فكرة التطهير في المسرح الأرسطي التي كانت تربط بين المتلقي والممثل من جهة والممثل والشخصية التي يجسدها من جهة أخرى، بمعنى التأكيد للجمهور على أن ما يشاهده ما هو سوى تجسيد، لهذا يجب "تخيط أي إيهام بالحقيقة. وأن يكون واضحا لدى المتفرج أنه يشاهد أحداثا واقعية تجري أمام عينه الآن، ولكنه جالس في

(1). أمين العيوطي، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 14، العدد 4، 1984، ص86.

(2). ماري إلياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص139.

(3). عبد الرحمن بن ابراهيم، التجريب في المسرح، المرجع السابق، ص151.



مسرح يسمع تقريراً حياً واضحاً عن أحداث حدثت في الماضي<sup>(1)</sup> ويتحقق بذلك كسر الإيهام أثناء وضع مسافة فاصلة بين المتفرج والممثل.

يبقى التجريب في المسرح الملحمي قائماً ليس على محاولات بريشت باعتباره المنظر الحقيقي لهذا الاتجاه، لكن لا يمكن تجاوز محاولات «ماكس رينهاردت» من حيث كونه الرائد الأول للمسرح الألماني قبل بيسكاتور وبريشت، حيث كان السباق في إعادة إخراج النصوص التراجيدية اليونانية من منظور ورؤى إخراجية جديدة عبر تجريدها من صفاتها التقليدية التي كانت تقوم أساساً على عملية التلقين انطلاقاً من خلق التواصل من طرف واحد وهو الممثل، لهذا عمد رينهاردت على تحرير المتفرج من هذه المفاهيم التقليدية للتلقي.

أما على مستوى النصوص الدرامية فقد قدمها في أسلوب ملحمي<sup>(2)</sup> ترمي إلى تثوير الأفكار والعادات بالاعتماد على اتجاه تعبيرى درامى، هو ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي<sup>(2)</sup>، هذا هو المنحى الذي شكلته جهود رينهاردت في تصور تجريبي واضح المعالم من خلال المادة المسرحية التقليدية الجاهزة، لكن بعد تحريرها من التبعية للفلسفة والأدب، كما أبدع في التأثير في عواطف المتفرج من خلال توظيفه المحكم لعناصر السينوغرافيا بما فيها الاضاءة والموسيقى والصوت.

المخرج الآخر في هذا الاتجاه والذي تبع أستاذه رينهاردت وهو بيسكاتور رائد المسرح السياسي والملحمي، حيث بدوره ساهم بتأسيس جمالية ملحمية بديلة للجمالية المسرحية الأرسطية، خاصة بعد احتكاكه القوي بوسائل التكنولوجيا المتطورة واستخدامه الكثيف للتقنيات الآلية جعلت من الخشبة مصنعا

(1). أمين العيوطي، المسرح السياسي، المرجع السابق، ص 88.

(2). حسن المنيعي، المسرح والارتجال، المرجع السابق، ص 92.

للأحداث السياسية، فالعرض المسرحي عند بيسكاتور يجب أن يكون "بكل مقوماته تحليلاً للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية. لهذا كان تأكيده على عرض الظروف التاريخية والاجتماعية عرضاً مباشراً لا كمجرد خلفية للأحداث الشخصية"، من هنا يتبدى حضور المضامين السياسية بصورة قوية في الخطاب المسرحي البيسكاتوري والغاية من وراء ذلك تعرية الواقع وتناقضاته الاجتماعية والثورة عليها.

امتدت جهود بيسكاتور التجريبية إلى تقديم المسرحيات الوثائقية التي كتبها منظر هذا التيار «ب. بيتر فايس»<sup>\*</sup>، حيث عمد إلى توسيع النطاق التجريبي في المسرح الوثائقي التسجيلي انطلاقاً من طريقة تقديم وعرض الأحداث المدعومة بالوثائق والحقائق في الفضاء المسرحي، وذلك بتوظيف الفلاشات السينمائية داخل المشاهد لهدف ربط الحدث بسياقه التاريخي والواقع الاجتماعي، وبالتالي تكثيف الدلالة السياسية والكشف عن الحقائق، هذا هو أسلوب المسرح الوثائقي الذي نظر له بيتر فايس في ملاحظاته المشهورة الذي يتفق مع تصور بيسكاتور حول العرض المسرحي، إذ هو في شكل "برلمان، والجمهور عنده هيئة تشريعية. وقد عرضت أمام هذا البرلمان بوضوح المسائل العالمية المبيرة التي هي بحاجة إلى قرار، وبدلاً من خطبة النائب حول ظروف اجتماعية لا يمكن تفاديها، ظهرت نسخة فنية لهذه الظروف، وطمع المسرح بدفع البرلمان - الجمهور - استناداً إلى الصور المسرحية والإحصائيات والشعارات إلى اتخاذ قرارات سياسية"<sup>(1)</sup>.

### التجريب في المسرح العربي المعاصر

لم يكن لفاعلية التجريب المسرحي أن تتصف بحدود فنية ولا اجتماعية ولا حتى جغرافية ما دام المسرح فن انتشر في بقاع العالم فلا بد لموجة التجريب أيضاً أن تجتاح الوطن العربي لتأخذ مجراها الحداثي والعربي، كما

\*. جاء التفصيل في هذا الموضوع المتعلق بدور بيسكاتور في ارساء قواعد المسرح الوثائقي في الفصل الأول من البحث.  
(1). أمين العيوطي، المسرح السياسي، المرجع السابق، ص 84.

بقي المفهوم المتعارف عليه في المسرح الأوروبي للتجريب الذي يعني "عملية هدم وثورة عنيفة ضده وبحث عن شكل متميز يخرق كل القوالب المألوفة"<sup>(1)</sup> والحداثة هي العامل الأساسي الذي ساهم في إحداث قطعة بين القديم والجديد، ونبذت كل ما هو تقليدي في شتى المجالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، وكان طبيعياً أن ينتقل التجريب إلى المسرح العربي مادام تيار الحداثة قد جرف كل ما وجدته في طريقه، لكن الأشكال المطروح هو عن طبيعة التجريب المسرحي العربي؟ وما مدى تقاربه أو تباينه مع التجريب في المسرح الغربي؟

يجيب سعد الله ونوس رائد التجريب المسرحي العربي عن هذه التساؤلات من منظور تنظيري ويصرح "إن التجريب في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح من الموت، أو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية. أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث المسرح، أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي\_السياسي الراهن"<sup>(2)</sup> أو بمعنى آخر البحث عن صيغة مسرحية عربية ومن ثم التأسيس لمسرح عربي، بينما الممارسة التجريبية في أوروبا تسعى إلى تجاوز المسرح الأرسطي وسيطرة الكلاسيكية التي شهدت في نهايتها جانبا من الجمود والفسل بسبب عدم انسجامها مع متطلبات الحداثة.

ومن جهة أخرى فإن التجريب المسرحي الغربي يجدد وسائله وأشكاله تماشياً مع الحداثة، في حين أن المسرح العربي يعمل على التأسيس نظراً لافتقاره إلى ذخيرة مسرحية وافرة ومزدهرة، وكذلك لتقاليد مسرحية يمكنه تجاوزها والسبب في ذلك أنه فن وافد وطارئ على الثقافة العربية في فترة حديثة، غير أن هذا النقص والفقر المسرحي كان الدافع من وراء سعي كتاب المسرح العربي وتكثيف جهودهم "في مجال التنظير لضبط

(1) شكيب عبد الحميد، المسرح العربي بين التجريب والتأسيس، مجلة المسرح المصرية، العدد 94، سبتمبر 1996، ص45.

(2) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، دار الفكر الجديد، لبنان، 1988، ص96.

مكونات الفن المسرحي، واستيعاب خصوصياته الأدبية، ومقوماته التقنية التي ارتبطت منذ البداية بشروط العرض المسرحي الغربي، وبمتطلبات المشهد الفني الأوروبي<sup>(1)</sup> وكانت الغاية القصوى تقديم مسرح في حلية جديدة يستجيب للاتجاهات الغربية الحديثة ويجد مكانه بين التيارات المسرحية العالمية.

---

(1). عبد الرحمن بن ابراهيم، التجريب في المسرح، المرجع السابق، ص181.

# الفصل الأول

(المظاهر التأسيسية للدراما الوثائقية عند الغرب)

- المسرح السياسي

- المسرح الملحمي

- المسرح الوثائقي التسجيلي

## المبحث الأول: المسرح السياسي (Le Théâtre Politique)

لابد لحركة التجريب في المسرح العالمي والأوروبي خاصة أن تطرح في أكناف عصر الحداثة بدورا ورؤى فنية وإبداعية متنوعة التوجهات، التي بدورها تفرضها متطلبات وقضايا المجتمع الاجتماعية والسياسية، لاسيما في عصر التغيير والتمرد الإيديولوجي والتحرر من قيود الاستبداد والطغيان الطبقي خاصة على الطبقة الكادحة والبسيطة من المجتمع "لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة"<sup>1</sup> هذا من جهة، ومن جهة أخرى المنطق الفني الذي يحاول إيجاد صيغ ونماذج مسرحية تتناسب مع تلك القضايا، بمعنى إحداث قطيعة فنية ومسرحية مع مرحلة التقليد التي تشمل قواعد المسرح التقليدي والأرسطي، وبالتالي طرح مرحلة انتقالية تشتمل على التنوع و التجديد وكذا الانفتاح الثقافي.

والمسرح الوثائقي أو الدراما الوثائقية التسجيلية تجربة من تجارب الحركة التجريبية في المسرح المعاصر، بيد أن ولادته لم تأتي في الوهلة الأولى بل مرت بمرحلة جنينية مواكبة مع تغييرات العصر السياسية والاجتماعية، وبعد احتكاك وطيد بقضايا المجتمع ومعاشرة شديدة لحياته المأساوية و البائسة في ظل التعسف الإيديولوجي و تدهور الأوضاع السياسية أثناء وبعد الحربين العالميتين في أوروبا، كما أن ادراك واستيعاب المرحلة الرئيسية لظهور المسرح الوثائقي التسجيلي يتطلب الإلمام المفصل والدقيق لمرحلة ما قبل المسرح الوثائقي ذلك لأن فهم هذا الأخير "لا يتم على نحو شامل إلا بالعودة إلى حلقاته الرئيسية المتكونة من

<sup>1</sup>. صبري حافظ. دراسات أدبية التجريب والمسرح، المرجع السابق، ص7.

المسرح الملحمي لبريشت والمسرح السياسي لبسكاتور"<sup>1</sup>، هذان الشكلان بدورهما انبثقا نتيجة التطورات التي لحقت بالمسرح الألماني منذ مطلع القرن التاسع عشر.

### المسرح السياسي (المفهوم والنشأة)

إن أي محاولة لرسم خط بياني لأهم التطورات التي لحقت بالمسرح الألماني الحديث، فإنه لابد لهذا الخط أن يتخذ مسارا تصاعدي، "فلقد بدأ أصلا، بالطبيعية والتأثيرية والرمزية والتعبيرية، الآن الانعطافة الحاسمة التي لحقت المسار التطوري للمسرح الألماني هي على يد كل من بسكاتور وبريشت وفايس الذين قاموا بتأسيس المسرح السياسي - الملحمي، التسجيلي"<sup>(2)</sup>.

### مرحلة ما بعد التعبيرية:

لم يكن للمدرسة التعبيرية التي لازمت ظهور المسرح السياسي في ألمانيا أن تحقق ما تؤول إليه الظروف الاجتماعية والسياسية على الرغم من بعض توجهاتها نحو معالجة القضايا السياسية المطروحة في ألمانيا اثر النكسة العسكرية في الحرب العالمية الأولى، بيد أن المسرح التعبيري قد فشل من جهة أخرى في تجاوز العنصر الرأسمالي الضاغط على الذات الإنسانية، كما أن المسرح التعبيري قد نهج النهج العاطفي في الطرح والمعالجة وطمح عليه الرمز والتجريد سواء من الناحية الأدبية(النص) أو من ناحية العروض المباشرة في حين أن "كل هذه أمور تتعارض مع المسرح السياسي الواعي، الواضح، المباشر، الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف

<sup>1</sup> أحمد سعود، "الأمطار والحرائق" بين فايس وبريشت، مجلة أقلام الثقافية، دار النشر المغربية، العدد 6، يناير 1979، الدار البيضاء، المغرب، ص71  
<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص63.

عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة الإنسانية<sup>(1)</sup>، ولتحقيق هذه الأهداف المرجوة ذهب الكثير من رواد المسرح الألماني الحديث إلى إيجاد الكثير من الصيغ المسرحية التي تحمل في طياتها عناصر الحرفية المسرحية الجديدة والجادة، هذه العناصر التي تبناها المسرح السياسي في مطلع القرن التاسع عشر.

### مفهوم المسرح السياسي (Le Théâtre Politique):

لا ينطوي مفهوم المسرح السياسي أو الدراما السياسية على توجه فني محدود ومعين فحسب، بل هو طرح شامل ومفهوم واسع النطاق، بيد أن المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب يقدمه على أنه «تسمية واسعة تعبر عن توجه إيديولوجي وفني للمسرح أكثر من كونها تحدد شكلا مسرحيا»<sup>(2)</sup> محدود التوجه، و طالما أن المسرح مرتبط بالإنسان منذ أزل بعيد و ما دام مرتبطا بالحياة البشرية فهو يطرح قضاياها الاجتماعية و السياسية وحتى الثقافية على صعيد كل شرائح المجتمع.

من هنا جاءت جل الآراء بين النقاد مختلفة ومتنوعة حول ماهية وتعريف المسرح السياسي، فهناك من يطرحه طرحا بسيطا حيث أنه "المسرح الذي ينشغل بأحداث سياسية معينة تمثل وجهات نظر محددة تجاه هذه الأحداث، ومبدعو هذا النوع من المسرح يستخدمون أساليب وطرقا فنية إخراجية متنوعة، بالإضافة إلى فن الارتجال وغيرها من الوسائل والإمكانات الفنية الأخر التي تتضافر جميعها في خلق هذا المسرح"<sup>(3)</sup> الذي تتضافر فيه الخبرات والكفاءات الفنية والإبداعية والفكرية، وبالتالي فهو يعد ظاهرة مسرحية تتسم بالأعمال التحريضية ذات مضامين دعائية ينعكس تأثيرها على المتلقي وردود أفعاله في مواجهة الأحداث.

(1) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة. العدد 19، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-يوليو 1979، ص138.

(2) حسن قصاب وماري إلياس. المصدر السابق، ص258.

(3) عبد الرحمان حمادي. المسرح السياسي وأشكالياته في العالم العربي. مجلة البيان. العدد 398. سبتمبر 2003. رابطة الأدب الكويت. ص103



كما أن هناك من المعاصرين من يرى أن البعد السياسي لازم الفن المسرحي منذ نشأته اليونانية، والتوجه السياسي صبغة أي عمل مسرحي ما دام الفعل الدرامي مرتبط بواقع ما وبالتاريخ، حتى إن كانت المسرحية خالية من مضامين سياسية أو واقعية، ويذهب البعض إلى "أن اختيار صبغة التوجه للجمهور وشكل التلقي الذي يفترضه مهما كان نوعه هو موقف سياسي. فالمسرح اليوناني كان مسرحا سياسيا لأنه مسرح يتوجه لكل شرائح المواطنين"<sup>(1)</sup> ما دام يحاكي طبيعة المجتمع ويعالج قضاياها.

### نشأة المسرح السياسي:

ظهرت فكرة المسرح السياسي في ألمانيا نتيجة بعض العوامل التاريخية والسياسية والاقتصادية و كان من أبرزها الثورة الصناعية وبروز الطبقة العاملة والتي بدورها كانت سببا في ولوج الصراع الطبقي على أرض الواقع وانعكاسه على الحركة المسرحية، خاصة عندما اكتشف رواد المسرح "أن ثمة نوعية من الجماهير تتمثل في طبقات الشعب العاملة تبدو أحوج ما تكون للمسرح، إذ كان المسرح في ألمانيا عادة يجذب إليه فقط الطبقات البرجوازية التي لا تعرف من المسرح إلا الرخيص والمبتذل من الإنتاج"<sup>(2)</sup> والذي لا يخدم سوى مصالحهم ويثلج غرائزهم ويلبي أطماعهم وغرورهم.

من هنا يأتي المسرح السياسي كاتجاه تجريبي تجديدي يحاول أن يتخذ أساليب مباشرة تخدم الهدف السياسي وبالتالي الإبلاغ عن رسالة سياسية ضمن محيط فني يساعد على توعية المتلقي وتخفيفه ضد ما يراد تغييره، ذلك لأن المسرح السياسي مسرح تحريض لا يزدهر إلا في ظل التأزم السياسي.

(1). ماري إلياس وحسن قصاب. المعجم المسرحي. المصدر السابق. ص 258.  
 (2). أحمد زكي. المسرح الشامل. دار المعارف-كورنيش النيل- القاهرة. 1979. ص 13.

## - شون أوكيسي (Sean O'Casey) 1880-1964:

أظهرت بعض الدراسات المسرحية الحديثة على أن أول طرح لمصطلح المسرح السياسي يعود إلى "شهرة أعمال المسرحي الأيرلندي «شون أوكيسي» الذي ربما يكون أول من طرح المصطلح بلفظه وجسده عمليا على أرض الواقع"<sup>(1)</sup>، و كان ذلك بعدما لاق هجوما لاذعا من بعض النقاد على ثلاثيته المسرحية (عبد الحياة - زهرة في الصقيع - اللون القرمزي)، بالإضافة إلى أنها لا تخدم سياسات معاصريه من المسرحيين على حد قوله "ما على هؤلاء سوى أن يمجّدوا أسيادهم، بينما أنا أتحدث عن السياسة التي لا ترضي أسيادهم، و بالتالي لا ترضيهم"<sup>(2)</sup>، وقد شكلت مسرحيته الأخيرة "المحراث والنجوم" البعد الفكري السياسي أين "يتم التعبير بشكل فعلي عن آراء أوكيسي السياسية من خلال (العصبة)"<sup>(3)</sup> باعتبارها مسرحية كوميدية تناهض الفكر الشيوعي والثوري على الأساس.

بعد هذا الطرح من أوكيسي اقترن بعد ذلك مصطلح (المسرح السياسي) مع كل توجه أو طرح مسرحي من هذا القبيل بحث امتدت جذوره إلى المسرح الروسي أين لعب دورا تحريزيا في تفجير ثورة تشرين الأول عام 1917م سرعان ما وجدت من هذا النموذج المسرحي ما يغذي مبادئها ويروج لها.

(1). عبد الرحمان حمادي، موجز تاريخ المسرح السياسي في الغرب، يومية الجماهير، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حلب، جوان 2011. ينظر موقع

الصفحة: [http://jamahir.alwehda.gov.sy/\\_print\\_veiw.asp?FileName=63056303420110613222502](http://jamahir.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=63056303420110613222502)

(2) - محمد الأمين، مسرح أوكيسي وتوجهاته، مجلة الرابطة، العدد 160، بيروت، 1980، ص26

(3). ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول. منشورات وزارة الثقافة. دمشق سوريا. 1995.

## - اروين بسكاتور Erwin Piscator\* (1893-1966):

يصرح بسكاتور في كتابه "المسرح السياسي" *Le théâtre politique* الذي صدر عام 1929م عن ماهية الفن عامة والمسرح خاصة قائلاً: "بدأت أيضاً أرى بوضوح مدى كون الفن ماهو إلا وسيلة لتحقيق الغاية، وسيلة سياسية، وأداة للدعاية"<sup>(1)</sup>، من هذا المنطلق أراد بسكاتور أن يمارس رسالته خلال المسرح كونه فن جماهيري، وهذا الأخير في الواقع يعتبر الروح الداخلية للإنتاج المسرحي، وبعيدا عن مشاركته حتما سيفقد المسرح معناه ودوره الرئيسي ويصبح شكلا من أشكال الترف فحسب، من أجل هذا كان سعى ببسكاتور إلى البحث عن مسرح "يعبر عن الحاجات الأساسية للجماهير واعتقد أن المسرح السياسي يجب أن لا يكتفي بعرض الأحداث الفردية، بل يتعدى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية، وتقرير كافة الوقائع التاريخية المتعلقة بها"<sup>(2)</sup>.

لقد ارتبط المسرح السياسي الألماني الحديث باسم أروين بسكاتور بعد الحرب العالمية الأولى، ذلك أن تركيزه الكبير كان حول الشكل الفني للعرض المسرحي الذي يتسم على العموم بالمباشرة في طرح القضايا

\* اروين بسكاتور (1893 - 1966) : مخرج مسرحي ألماني، تتلمذ على يد المخرج (ماكس راينهاردت) عمل في العاصمة برلين من (1919) ولغاية (1938) في المسرح الشعبي الألماني ثم مسرح بسكاتور أحد مؤسسي المسرح السياسي (البروباجندا) أو (الدعاية السياسية). هاجر الى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1938 هربا من النازية وأسس مدرسة للتمثيل فيها تحت اسم: (The Dramatic Workshop المدرسة الدراماتيكية التجريبية) واستمر مهجره حتى عام 1950 حيث عاد الى بلده ألمانيا مرة أخرى. ينظر: أحمد سليمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل -العراق- ص111/ من موقع [http://repository.uobabylon.edu.iq/journal\\_view.aspx?dpp=1276](http://repository.uobabylon.edu.iq/journal_view.aspx?dpp=1276):

\*\* : Erwin Piscator, Das Polischer Theater, 1929. Trad française par Arthur Adamov et Claude Sebisch, *le théâtre politique/suivi de «Supplément au théâtre politique»*/ Paris, L'Arche. 1962/ voir : Bérénice HAMIDI-KIM, les cités du « Théâtre Politique » en France de 1989 a 2007, thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat de lettres et Arts, sous la direction de madame Christine Hamoun-Siréjols, Université Lyon 2-Lumière, Novembre 2007, p 13

(1) . Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, p 27.

(2) . هـ.ف. جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة: وجيه سمعان، سلسلة الألف كتاب، العدد 582، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، 1966، ص214.

السياسية ومعالجة الظروف التاريخية والاجتماعية، فالعرض المسرحي عند بسكاتور ليس مجرد خلفية للأحداث بل يسعى إلى تحقيق الحقيقة والمنطقية في هذه الأحداث وربطها بالأحداث التاريخية السالفة، وكان بسكاتور أول من ساهم في طرح النموذج السياسي وربطه بالفن المسرحي حيث كان الهدف الأساسي من وراء ذلك "الحاجة إلى إخراج المسرح الغربي من قوقعة النخبة التي اقتصر عليها في فترة ما من تاريخه، وبالرغبة في التوجه إلى فئة عريضة من الجماهير وتحريضها وجعلها فعالة"<sup>(1)</sup> بحيث تؤدي دورها في عملية التغيير، وقد ميز هذا الطرح انتقاله نوعية وجديدة في المسرح الحديث، ومنه تفرعت وترعرعت الاتجاهات والتيارات المسرحية اللاحقة.

### فلسفة بسكاتور في المسرح السياسي:

لقد تمكنت فلسفة المسرح السياسي عند بسكاتور من تخطي مرحلة الحركة التعبيرية التي ظلت تنادي بفكرة الفن للفن، كما تعني أيضا بتصوير عالم العزلة والصراعات الداخلية التي يتخبط فيها الإنسان "لذا ينبغي على الفن أن يكون معملا وتربية أخلاقية، فالمسرح من وجهة نظره وسيلة من الوسائل التعليمية، ولا يعني بتقديم الإنسان المعزول، ضحية الصراعات الداخلية كما هو عند التعبيريين. إنما يتجه لإبراز الإنسان السياسي الحامل لبذرة الثورة، والذي هو نموذج طبقته. فمثل هذا الإنسان جدير بالصعود على خشبات المسارح، وتجسيده في الدرامات، لإظهار أبعاد التاريخ، وإظهار موقف الإنسان في مواجهة المجتمعات الظالمة، وإظهار قدر الشعب كمجموع، قبل قدر الإنسان كفرد، بل و التعرض لقدرة العصر بنفسه"<sup>(2)</sup>، وهذه من

(1) حسن قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص258.

(2) أحمد سليمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، المرجع السابق، ص98.

أهم أهداف وسمات المسرح السياسي الذي نادى به بسكاتور والمتمثلة في خلق وظيفة سياسية تغذي الحركات الثورية من أجل تحقيق مساعي ومصالح المجتمع.

من زاوية أخرى يطرح بسكاتور بعض الأسس والشروط الفلسفية يراها أساسية ويتطلبها هذا الاتجاه، ومن أهم هذه الشروط ضرورة اكتساب المسرح لصفة السياسي وذلك بالاعتماد "على وثائق وحقائق\* معروفة للجمهور، ثم يعيد طرحها ضمن معالجات توجه الجمهور نحو رؤية سياسية يعمل من أجلها المسرحيون الذين يقدمون العمل"<sup>(1)</sup>، هذا يعني أن امتلاك المسرحي لصفة السياسي هو الذي يجعله أكثر مصداقية لأنه يمتلك الحجة والبراهين خاصة عند إبراز تلك الوثائق والحقائق للجمهور، وبالتالي يدفع بهذا الأخير إلى الاندماج مع العمل الثوري وهذا هو الهدف المراد تحقيقه في المسرح السياسي.

عندما اعتنق بسكاتور فكرة المسرح السياسي حاول تقديمه وطرحه وفق بعدين أساسيين هما (الشكل - الفلسفة)، إذ أنه "يفصل بالدرجة الأولى بين كلمتي "الفن" و "السياسة"، ويرى أن الخلط بين المعنيين يؤدي إلى كثير من العمومية وعدم الوضوح، انه لا يريد أن يلعب دور "الفنان" بل دور "السياسي" عن وعي وتسليم بالحاجة إلى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي، و المشاركة في قيادته. إنه يريد للطبقة العاملة أن تعرف، أن تكافح عن وعي الحقائق"<sup>(2)</sup>، من هنا تظهر العلاقة الترابطية والوطيدة بين كل من الفن المسرحي والسياسة، إن تفكير بسكاتور تفكير مزدوج تأسس من المعرفة التامة بدور المسرح وإمكانياته، وكذا من الوعي المنوط بكيفية توظيف هذه الإمكانيات توظيفا موضوعيا وجادا، وخلفية هذا التفكير تعود إلى السياسة الحيادية التي

\* من هنا يتداخل المسرح السياسي مع تقنيات المسرح الوثائقي

(1). عبد الرحمان حمادي. المسرح السياسي وإشكالياته في العالم العربي. المرجع السابق. ص103.

(2). سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر. المرجع السابق. ص139-140

طال ما انتهجها المسرح البورجوازي والمتمثلة في عزل الجماهير الواسعة من ممارسة أو حتى المشاركة في الإنتاج المسرحي.

ومن أهم الوسائل التي لجأ إليها بسكاتور في المسرح السياسي إدماج التكنولوجيا الجديدة في الفن المسرحي، حيث فكر في توظيف السينما\* وكل إمكانياتها الفنية والتقنية من أجل تضخيم الحدث المسرحي حتى يتناسب مع القضايا والأوضاع السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى سد حاجيات ومستلزمات الجانب التمثيلي على خشبة، لذا أدت السينما في مسرح بسكاتور "ثلاث وظائف: التعليم، والتفسير، والمناخ الدرامي، فالوظيفة الأولى تتحقق بتوسيع دائرة الأحداث التي تجري فوق خشبة المسرح بحيث تبدو نتيجة منطقية لما يحدث في الماضي، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والالتزام، أما الوظيفة الثالثة فإنها تتحقق باعتبار أن ما يقدمه الفيلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح، لأنه في هذه الحالة سيكون مصطنعاً وغير مقنع"<sup>(1)</sup>. لم يكتفي بسكاتور بالسينما فحسب، بل ليكتسب العرض المسرحي الطابع القصصي والوصفي لجأ إلى كافة الوسائل التوضيحية الأخرى كالمعلقات، والبيانات، والشرائح الزجاجية ... إلى غيره، من أجل ربط الأحداث التي يجري عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد.

\*. و أبرز مثال على أهمية توظيف السينما في مسرح بسكاتور المسرحية التي أخرجها للكاتب التعبيري "توللر" عنوانها "هوب لا.. نحن نعيش live .. ! We .. ! Hoppla.." ففي المشهد الذي يستيقظ فيه بطل المسرحية "توماس" من عزله للمجتمع فيما بعد الهزيمة في الحرب، والفشل الذي منيت به الثورة، ليكتشف بعد ذلك أن أصدقائه قد اندمجوا في المجتمع الجديد، هنا لجأ بسكاتور إلى توظيف التقنية السينمائية من أجل خلق نوع من التوازن بين أحداث المسرحية التي تعرض على خشبة، وأحداث الحرب والثور مسجلة في فيلم سينمائي: ينظر: سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر. المرجع السابق. ص141.

(1). المرجع نفسه.

المسرح البروليتاري *Le Théâtre Proletarien*

من المعلوم أن " مفهوم المسرح البروليتاري يقترب كثيرا من معنى المسرح السياسي، أو بالأحرى يمثل توجه آخر من المسرح السياسي وبعبارة أخرى أداة للتحرير والدعاية"<sup>1</sup>، إذ يمكن تسميته بمسرح الطبقة العاملة أو مسرح الدعاية كما هو الشأن بالنسبة للمسرح السياسي.

عندما أسس بسكاتور مسرحه البروليتاري\* سنة 1919م، أصدر فيه منشوره الأول حيث " كتب أعلاه (المسرح البروليتاري ... مسرح العمال الثائرين)، ويتصدر مساحة وسط المنشور صورة لرجل يتقدم نحو الأمام، وقد رفع في يده شعلة، وقد كتب أسفل الصورة: (إلى الرفقاء والرفيقات... إلى روح الثورة إلى روح المجتمع القادم بغير طبقات"<sup>(2)</sup>)، لقد قدم مسرحا لجماهير الطبقة العاملة يسعى من خلالها إلى تحريرهم علميا وثقافيا، ومن أجل تحقيق التكافؤ الاجتماعي والاقتصادي بين هذه الطبقة الضعيفة والمحرومة بحيث تتماشى مع القدرة الشرائية مع الفئة البورجوازية، فقد فكر بسكاتور "ببناء مسرح يتسع لعدد ضخم من هذه الطبقة، تتيح تخفيض ثمن التذكرة إلى الحد الأدنى، لذلك قدم بسكاتور عروضه في صالة محدودة، خصص ربع مقاعدها للطبقة العاملة بأجور زهيدة"<sup>(3)</sup>، لا بد أن تفكير بسكاتور بهذه الشريحة الواسعة من المجتمع هو السبب في توسع دائرة الإبداع الفنية في ألمانيا وحتى في روسيا وأمريكا، حيث أضحي المسرح شعبي يضم كل الفئات الاجتماعية. ولطالما اهتم بسكاتور بالشريحة العاملة والطبقة الكادحة من المجتمع، فقد أعلن "ارتباط سياسته

<sup>1</sup> : Voir, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre\\_Proletarien](http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_Proletarien)

\*: من أشهر مسرحياته في هذا التوجه (مسرحية "الرايات"، ومسرحية "رغم كل شيء").

<sup>(2)</sup> أحمد عبد الحليم، الكوميديا السياسية. مجلة المستقبل. العدد 3874. الأربعاء 5 كانون الثاني 2011، ص20.

<sup>(3)</sup> شوكت عبد الكريم مهدي البياتي. توظيف فن المسرح في حركة المجتمع وتنويره. مجلة آداب الكوفة. جامعة الكوفة. كلية الآداب. العدد4. ب.ت.ص128

الفنية، بسياسة وحركة وتحركات طبقة العمال (البروليتاريا)، والكادحين، والمواطنين العاديين، من أجل إتاحة حياة حرة كريمة، ترفع من آدميتهم، وتحقق حقوقهم المهنية سياسيا واقتصاديا"<sup>(1)</sup>.

### بيسكاتور والنص المسرحي:

لا يمكن لبسكاتور أن يستغني عن فكرة البعد السياسي في العمل المسرحي المتكامل ( النص والعرض)، لذلك فالنص الدرامي يمثل المرحلة الجنينية المشكلة للفن المسرحي، وهو بطبيعة الحال ينطلق من الطرح السياسي والذي يبني عليه هذا الأخير، ولطالما كان النص المسرحي عند بسكاتور الشغل الشاغل والهم الكبير، فقد كان دائما يبحث عن النص الدرامي الذي يناقش القضايا السياسية والثورية بصورة موضوعية وجادة ومنتزحة المعالم، الأمر الذي يستلزم النهوض بفكر المؤلف المسرحي وتنميته من أجل أن يتعرف على أمور السياسة، ويقف موقف المحلل لآراء وتصرفات رجال السياسة كما يجب عليه ملاحظة وتتبع الأحداث التي منها يستنتج الحقائق.

لكن كون بسكاتور مخرجا مسرحيا أكثر من كونه كاتباً دراماتولجي فهو في كل الأحوال "قليل الاهتمام لنص المسرحية التي يخرجها، وكان مستعداً دوماً لتغيير المخطوط بالشكل الذي يناسب آله"<sup>(2)</sup>، إن المسرح عنده "لا يهتم بتقليديات الكتاب المسرحيين بقدر اهتمامه بخشبة المسرح والشكل الوطني والإحساس العام الذي يجب أن يتولد حتى تنبع أحاسيسه من مسرحيات منتزعة من أحاسيس الشعب... والكادحين ومعبرة عنها"<sup>(3)</sup>، ولما حال لدى بسكاتور دون وجود نماذج نصية مناسبة للعروض المسرحية السابقة لجأ إلى أسلوب آخر أكثر جودة وفنية لاسيما ما يتناسب مع رؤاه الفنية وأفكاره السياسية حيث "اكتفى بجمع مادته

(1). أحمد سليمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، المرجع السابق. ص98.

(2). ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق. المرجع السابق. ص617.

(3). ينظر: كمال عيد، ايرفين بسكاتور، مجلة المسرح، (القاهرة) العدد التاسع عشرة (يوليه 1965)، ص80. (بتصرف)



من الوثائق والمستندات وصفحات المجلات والصحف ليقدمها على خشبة المسرح، مستعينا بالرسوم البيانية والتوضيحية والشعارات والتعليقات، واللافئات، والأفلام الوثائقية<sup>(1)</sup>، بعد ذلك عمد إلى إعادة تقديم بعض المسرحيات والنصوص الدرامية الكلاسيكية والتاريخية بحيث تتناسب مع اتجاهه السياسي ليمس حياة جماهير الشعب الألماني، وبعيدا عن النمط التقليدي وبالتالي يعطي في نهاية العرض صبغة جديدة وأبعاد عصرية.

ويرر بسكاتور الموقف السابق قائلا: "إن رسالة المسرح لا يمكن أن تتلخص في سرد الأحداث التاريخية كما هي، فقط لا غير. على المسرح اليوم أن يستخلص من هذه الأحداث دروسا قيمة بالنسبة للحاضر، وأن تتخذ قيمة التنمية ببيان علاقات سياسية واجتماعية حقيقية أساسا، وبالتالي نحاول نحن أن نتدخل في مجرى التاريخ في حدود قوانا"<sup>(2)</sup>، لا بد أهمية النص المسرحي عند بسكاتور تنطلق من ترجمة مختلف الإيحاءات والمعاني والأفكار الجديدة إلى صور وفلاشات وأشكال على خشبة المسرح.

### أوجه التباين بين الدراما التقليدية والمسرح السياسي:

ترعرعت ملامح المسرح و الدراما السياسية بين أحضان الدراما الحديثة - بغض النظر للاتجاهين الملحمي والوثائقي الذي سيأتي الحديث عنهما لاحقا - وهي التوجه التجديدي الذي أضحي التوجه المتابع لإرهاصات الواقع ومتطلبات المجتمع الحديث، كما يمكن أن تأخذ عدة تسميات كدراما التغيير والتمرد على كل ما هو تقليدي ونمطي، والمسرح السياسي كان السباق لهذه الطروحات والخصائص محاولا تجاوز مرحلة قد سبقت، مرحلة تركت المتلقي ثابتا غير متحرك، وخاضعا لعوامل التطهير الأرسطي، بل بقي ساكنا مرغما على تقبل واقعه ولو كان مرا، حتى على مستوى الأسس الفنية الأخرى "لأن الأمر لم يكن متعلقا بافتتاحية العرض

(1) . شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، العدد (43)، 1972، ص140.

(2) . اوديت اصلان، فن المسرح، ترجمة: سامية اسعد احمد، ج2، بيروت، آيف للطباعة والنشر، دت، ص363.

فحسب، أو كسر طابوهات المسرح الكلاسيكي، ورفض حيل الإخراج التقليدي، ولكن بعرض وإظهار شيء آخر وبطريقة أخرى"<sup>(1)</sup>، ومن هنا يمكن البحث عن بعض الخصائص التي تميز بها المسرح السياسي عند بسكاتور، هذه الخصائص التي ترسم نقاط التباين بينه وبين المسرح التقليدي(الأرسطي):

- لقد ركز بسكاتور في مسرحه على المواضيع التاريخية لمناقشة القضايا السياسية، وأضفى إلى مسرحياته الطابع التحريضي والدعائي من أجل إثارة فكر المتلقي نحو الثورة والجدال، في هذا الإطار يقول بسكاتور "أن المسرح لا يكتفي بإثارة الحماس فحسب، ولكنه قبس من الوعي ((الأضواء، العلم، المعرفة))"<sup>(2)</sup>

- أضفى على العرض عناصر حديثة ومتطورة "كالشرائح الضوئية والسينما، وهذا ما نجده في مسرحيته ((رغم كل شيء)) التي تستعرض تاريخ الحركات الثورية منذ سبارتاكوس وحتى الثورة البلشفية"<sup>(3)</sup>.

- لم يعد للبطل الفردي دور في مسرح بسكاتور "لأن المسرح السياسي لا يهتم بهذه البطولة، ولا يحاول تصويرها ومن ثم لا يتناول المشاكل الفردية أو الأحداث الشخصية، بل تممه المشاكل القومية والوقائع الوطنية"<sup>(4)</sup> لأنها بمثابة المادة الخام لاتباعه السياسي.

- التوجه نحو خلق مسرح يربط بين جوهرين أساسيين هما الفن والسياسة، وبالتالي إعطاء المسرح دورا تحريزيا ودعائيا يتوجه نحو الطبقة العاملة، وهذا هو النموذج الذي سماه بسكاتور بالمسرح البروليتاري.

- يركز المسرح السياسي في الأساس على وسائل التكنولوجيا والتقنيات الحديثة والمختلفة في خدمة الغرض الدعائي، وغالبا ما يلجئ إلى "مفردات العصر من صحيفة مكتوبة إلى سينما مصورة،

(1). Maria PISCATOR, Jean-Michel PALMIER. Piscator et le théâtre politique. PAYOT, Paris, 1983. P153.

(2). Ibid. p157.

(3). ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي. المصدر السابق. ص259.

(4). محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999، ص233.

ومعلقات وإحصائيات وأرقام، بالإضافة إلى الموضوعات السياسية والاقتصادية مع أساليب الرد المختلفة والأفلام والبروجيكتور، كما وظف التكنولوجيا في مسرحه بعد أن استعان بالمهندس المعماري المشهور آنند فالترجروبيوس<sup>(1)</sup>.

لابد أن خصائص المسرح السياسي الذي تبناه بيسكاتور، لا يمكن أن تنحصر في العناصر القليلة والمذكورة سابقا، لكن الأمر متعلق بالطرح العام المتمثل في رصد الأهداف الأساسية التي يتوقف عليها المسرح السياسي عامة، كما أنه لا يمكن عزل التيارات المسرحية المعاصرة التي انبثقت من التوجه السياسي بالرغم من بعض نقاط التباين بين هذه التيارات (الدراما السياسية، الملحمية، ثم الوثائقية)، بيد أنها في الواقع كانت وليدة ظروف العصر وما يفرزه من تناقضات الواقع الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية.

بالإضافة إلى أن المرجعية التاريخية لهذه التيارات المسرحية تعود إلى "النظرية الماركسية، وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي انبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي، ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة- كما تبلور في عروض الألماني ارفين بسكاتور في العشرينيات، وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينيات- وانتهاء إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني برتولت بريخت (1898-1956)، ثم المسرح الوثائقي التي تأثر به"<sup>(2)</sup>.

(1). أحمد عبد الحلیم. الكوميديا السياسية، المرجع السابق. ص20

(2). نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة. المرجع السابق. ص184.

## المبحث الثاني: الدراما الملحمية (Le drame épique) وبريشت\*

لا توجد حدود تفصل بين المسرح السياسي والمسرح الملحمي، فكلا منهما يخدم الآخر، فقد نشأ في تربة واحدة كما أفرزتهما عوامل اجتماعية متقاربة، وكذلك يعتبر المسرح الملحمي توجهها من توجهات الاتجاه السياسي لأنه يحمل أبعاداً سياسية استلهمها من الحراك الثوري في ألمانيا في مطلع القرن العشرين، والعلة في هذا هو أن "المسرح حينما يتصدى لقضايا عصره السياسية لابد أن يثير-بحكم التركيب الجدلي للدراما- وبالذات للدراما المرتبطة مباشرة بالواقع الحي المتفاعلة معه والساعية إلى التأثير فيه- كل جوانب الوجود المادية والمعنوية لهذا الواقع وأهله"<sup>(1)</sup>، بالإضافة إلى أن العامل الحقيقي لمختلف التوجهات الدرامية والمسرحية السياسية في كل من إنجلترا وفرنسا وأمريكا\*\* بعد الفترة الألمانية، كان من التيار الدرامي التعبيري في ألمانيا الذي بدوره انبثق من مصادر الفعل السياسي الثوري وكذلك الفكر الفلسفي السياسي<sup>2</sup>.

\*: برتولد بريخت (1898 - 1956) B. Brecht : كاتب ومخرج مسرحي ألماني، وضع (نظرية المسرح الملحمي)، وأسس (فرقة برلين) المسرحية، كتب مسرحيات تعليمية عديدة. هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية واستقر فيها لفترة طويلة بعد أن جاب عدداً من دول أوروبا المختلفة بسبب عداوته للنازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. عاد إلى برلين عام 1948، وأعطى مسرحاً خاصاً به من قبل الدولة. كتب للمسرح ما يقرب من ثلاثين مسرحية، أبرزها (غاليو غاليلية)، (أوبرا القروش الثلاث)، (الاستثناء والقاعدة)، (بنادق الام جيرار)، (الأم الشجاعة)، (الإنسان الطيب من ستشوان)، (دائرة الطباشير القوقازية)، (رؤى سيمون ماشار)، (أيام الكومون في باريس) وكتب عدداً من القصائد لكن غالبيتها لم تنشر.<sup>(1)</sup> سامي خشبة. قضايا المسرح المعاصر (الموسوعة الصغيرة 4). منشورات وزارة الإعلام. دار الحرية للطباعة. بغداد. 1977. ص71.

\*\* مثل ذلك المسرح البروليتاري الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية أثناء الأزمة الاقتصادية العالمية (1929-1933م)، حيث ظهرت مسرحيات تدعو إلى الثورة البروليتارية منها مسرحية "الدولية" لجون هوارد لوسون عام 1928م، ومسرحية "انتظار ليفتي" التي كتبها كليفوردي أوديتس عام 1935م.<sup>(1)</sup> ينظر: سامي خشبة. قضايا المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص71. (بتصرف)

## بريشت و مسرح بيسكاتور:

لا توجد هنالك نقاط تباين بين المسرح السياسي الذي يطرحه بسكاتور ونظيره المسرح الملحمي الذي أسسه برتولد بريشت، بل يعتبر المسرح الملحمي النموذج الفني الذي ترعرع في أحضان المسرح السياسي، واتخذ منه الأساس الفعلي والأرضية التي منها رص أركانه، وأبعد من ذلك كله فالمسرح الملحمي يتغذى من المواضيع السياسية ويجعل من التحريض أسلوبه ومنهجه.

لقد عايش بريشت تجارب مسرح بسكاتور فتأثر بها ووجد فيها المادة الخام، ولكونه من أهم معاصريه ومؤيديه من خلال المفاهيم السياسية والتفكير الثوري، والسبب يعود إلى أن بريشت لازم بسكاتور في نفس الفترة في ألمانيا والأوضاع التي تسود فيها في ظل الحكم الدكتاتوري النازي والفاشي، ويصرح بريشت عن مسرح بسكاتور قائلاً: "لقد ساهمت تجارب بسكاتور في إحداث ارتباك مسرحي تام. فبينما حولت خشبة المسرح إلى قاعة آلية، أضحت القاعة مكان للاجتماعات"<sup>(1)</sup>، ويواصل بريشت تقديم شرح عن طبيعة المسرح عند بسكاتور وهو يقول: "إذ رأى بسكاتور من المسرح برلماناً، وفي الجمهور هيئة تشريعية. فقدم لهذا البرلمان، بشكل مرن، أسئلة جماهيرية ذات أهمية عظيمة. فبدلاً من النائب الذي يتكلم على بعض الأحوال الاجتماعية التي لا تطاق، عرضت نسخة فنية لهذه الأحوال"<sup>(2)</sup> من هنا يتبين الهدف نحو العرض المسرحي في تقديم نماذج أو مجموعة من الإحصائيات، والشعارات التي تخدم هذا البرلمان وتؤدي بالجمهور إلى الوصول إلى قرارات سياسية، من هنا تكمل وجهة التقارب بين المسرح السياسي والملحمي.

(1) : Voir, Maria Piscator, Piscator et le théâtre politique, p172.

(2) . اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث(مدخل إلى المسرح والدراما)، ترجمة: يوسف ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص90.

## قبل بريشت:

لقد قدم بريشت بديلا آخر للمسرح انطلاقا من المسرح الأرسطي، الذي ظل قرون من الزمن يفرض هيمنته على الفن المسرحي ليس على مستوى عناصر البناء الفنية المشكلة للعمل المسرحي فحسب بل على مستويات أخرى منها الثقافية والاجتماعية، بيد أن هناك مقدمات وملامح كثيرة سبقت بريشت في التمرد على قواعد الدراما التقليدية والشكل الدرامي المغلق على نفسه، وإيجاد بدائل تفرضها متطلبات القرن العشرين "فمنذ ليسنج(1729-1781)، حتى هاوبتمان(1862-1946)، اعتمدت الدراما على العلاقات العائلية التي كانت تحتل عندهم الصدارة... إلى أن جاءت التعبيرية فعصفت بهذه العلاقات... خاصة و أنه تزامن مع ظهورها تحلل المجمع البرجوازي المغلق بعد عام 1918"<sup>(1)</sup>، لكن رغم ما أدخله جرهارت هاوبتمان من تعديلات طفيفة على الدراما بما فيها العلاقات الاجتماعية الجديدة بالإضافة إلى صراعات درامية أخرى مختلفة ومتنوعة، غير أنه تحل على الشكل التقليدي للدراما القائم على الفصول والمتكون من بداية ووسط ونهاية، كما اكتفى بتقديم هذه الصراعات بنوع من العرض لوجهها الخارجي فحسب.

ثم جاءت مرحلة الدراما التعبيرية في بداية الحرب العالمية الأولى التي ابتعدت بدورها عن دائرة المسرح الكلاسيكي وتحررت من الشكل التقليدي للدراما واستطاع التعبير يون تحطيم "الكثير من قواعد الدراما المغلقة، وواصلوا زحفهم إلى أساليب الأداء التمثيلي فتناولوها بالتحوير والتعديل بما يلاءم اتجاههم الجديد... فلم يصبح تدفق الحدث وتصعيده الدرامي عند الممثل يستند إلى البيئة من اللوازم المسرحية، واجتزأت الأحداث في لوحات تمثيلية غير متصلة، كما لم يعر الممثل الملابس التاريخية أهميتها السابقة، بل تناقص

(1). ينظر عطية العقاد. ملحمة برتولت بريشت وإشكالية التغريب. مجلة البيان، المرجع السابق، ص90-91(بتصرف)

الاهتمام بها حتى انعدمت تماما"<sup>(1)</sup> إلى غير ذلك من العناصر والقواعد الدرامية التي تمرت عليها الدراما التعبيرية.

غير أن الفرصة كانت لصالح بريشت الذي طور هذا الاتجاه و غذاه بأفكاره وأفكاره سابقه ومعاصريه ممن تأثر بهم، وبدت أهدافه في هذا الاتجاه تسود هذا العصر، والهدف الرئيسي الذي توقف عليه الاتجاه الملحمي يتمثل في "رفض الأساليب الفنية الموروثة وفي البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره"<sup>(2)</sup> والتي تخدم متطلباته وتعالج قضايا مجتمعه وتساير بالضرورة العلوم والتكنولوجيا.

لقد استطاع بريشت في مطلع القرن العشرين أن يحدث ثورة فنية ومسرحية على كل الأصول التقليدية وهدم القوالب والنظريات الفنية الأرسطية القديمة، واستبدل مكانها الشكل الملحمي على المستويين التنظيري والتطبيقي العملي، ووضع نظريته الشهيرة نظرية المسرح الملحمي التي اكتسبت بشكل سريع ومنفرد الشمولية في العمل المسرحي "ذلك أن تمرده لم يكن يقف عند حد الرفض ولكنه عمل على صياغة مفرداتها برؤية جديدة حاول فيها توجه اللعبة المسرحية للأغراض التعليمية وتوسيع إدراك المتلقي بالأطر التي تحيط به وتبصيره لواقعه دون تحديده أو تغذيته بأمل وهمي واه"<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر عطية العقاد. ملحمة برتولت بريشت وإشكالية التغريب، المرجع السابق. ص91

(2) نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق. ص11.

(3) عطية العقاد. ملحمة برتولت بريشت وإشكالية التغريب، المرجع السابق. ص92.

## بين الدرامي والملحمي (Dramatique/Epique):

ثنائية فنية ومسرحية فرضتها الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما أنه طرح نقدي يفصل بين حقبتين من الزمن أو بالأحرى مرحلة انتقالية في الدراما بين المسرح القديم المنغلق على أغوار المحاكاة والتقليد والطبقية، ومسرح التحرر والتغيير أو ما يمكن الاصطلاح عليه بالدراما الحديثة واتجاهاتها المتنوعة والواسعة، والاتجاه الملحمي هو "الوجه الآخر للمسرح الذي انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير"<sup>(1)</sup>، ويعود الفضل إلى الكاتب والمخرج المسرحي الألماني برتولت برشت حين وضع مقابل المسرح الدرامي المسرح الملحمي، وقد وصفه الناقد الألماني "هربرت غيرنغ" وتنبأ بمستقبله قائلاً: "شاعر في الرابعة والعشرين من العمر، برشت، أحدث أمس تغييراً في هيكلية الأدب الألماني، معه انبثق أسلوب جديد، ورنه جديدة ورؤية جديدة... مع برشت نجد أن الكائن البشري في عريه هو الذي يتكلم، ولكن بلغة لم يسبق أن سمعناها"<sup>(2)</sup>، إنها لغة التغيير والتحرير التي انطلقت من الحاجة الماسة للمجتمع نحو التحرر وإيجاد البديل.

لا بد أن يكون هنالك تداخل منطقي بين البعد الاجتماعي والسياسي من جهة، والإطار الفني الذي يحوي هذا البعد في المسرح عامة، بمعنى إن جرى هناك أي تغيير على البعد الاجتماعي والسياسي الذي تفرضه قضايا ومتطلبات الإنسان الحديث، فإنه حتماً سيساهم في تغيير النمط الفني الذي يقوم عليه العمل المسرحي سواء من ناحية النص أو العرض، و بالتالي فإن هذا الطرح المنطقي ينطبق على الدراما الملحمية التي تبنت نمط التغيير ليس على مستوى المضمون وطبيعة الموضوعات فحسب بل على مستوى الشكل أو نمط

(1) عصام محفوظ. مسرح القرن العشرين (المؤلفون). دار الفارابي، بيروت-لبنان. ط1. 2002. ص99.

(2) المرجع نفسه. ص99-100.



الكتابة الدرامية القائمة على أسس البناء الفنية، كما انطوى هذا التغيير أكثر بل بشكل جذري على قواعد الدراما الأرسطية المتعارف عليها في المسرح الكلاسيكي.

### أوجه التباين بين المسرح الأرسطي والملحمي (اللاأرسطي)

لقد استطاع بريشت أن يخلق لنفسه توجهها سياسيا أهمه عقيدة سياسية طرحها على المسرح وهو يؤمن إيمانا ضروريا بالالتزام في الفن المسرحي، إذ في نظر بريشت على الكاتب المسرحي "أن يلتزم بالتعبير عن قضايا مجتمعه وعصره في السياسة والاجتماع بما يوافق طبيعة التطور ويدفع بالمجتمع في مستقبله الى حياة أفضل. وقد رأى أن المسرح لا يمكن أن يقوم بهذه الرسالة إذا ظل يسير على منهج النظرية "الأرسطية" في المسرح، القائلة بأن غاية العمل المسرحي أن يقدم صورة أمينة لواقع الحياة<sup>(1)</sup>"، انطلاقا من هذه النظرة رسم بريشت أبعاد نظريته الملحمية ووضع وفقها نقاط اختلاف جوهرية في العمل المسرحي من حيث البناء الفني و من حيث الرسالة الاجتماعية التي تسعى في نظره الى كسر الطابع الكلاسيكي الجامد ودفع المجتمع الى الثورة على القديم وخلق جو من التغيير والتمرد، وفي مرحلة لاحقة من مراحل الابداع لدى بريشت وبعد كتابته لـ"الأورغانون الصغير (1948م)" ودراسته المسرحية التي "جمعها بريشت ثم حررها وترجمها الكاتب الأمريكي "جون ويليت" ونشر لأول مرة عام 1957م بعنوان "بريخت يتحدث عن المسرح"<sup>(2)</sup> صاغ بريشت مقومات وأسس النظرية الملحمية محاولة منه بلورت أهم نقاط الاختلاف بين ما هو درامي وما هو ملحمي حيث

(1) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب ط، 1978، ص 265.

(2) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1997م، ص 187.

توصل الى ايجاد نوع من الجدلية بينهما على كل مستويات العمل المسرحي (الكتابة- العرض- التأثير على المتلقي) وهذا جدول نستعرض فيه أهم نقاط التباين بين الدراما الأرسطية والدراما الملحمية البريشتية\*:

الطابع الملحمي البريشتي	الطابع الدرامي الأرسطي
- يعتمد على عنصر السرد	- يعتمد على الحكمة
- يعرض العالم في المستقبل أي كما يصير ويتحول.	- يعرض العالم كما هو
- الانسان فيه متغير وقيد التحول.	- الانسان فيه ثابت لا يتغير.
- الانسان فيه موضع بحث.	- يفترض أن الانسان معروف.
- يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي أنهم لا يشاهدون أحداثاً حقيقية وقعت لحظة مشاهدتها، بل وقعت في الماضي، لأنهم لا زالوا جلوساً في قاعة المسرح <sup>(2)</sup> .	- يوهم المشاهد بأن مايراه على خشبة المسرح حقيقة واقعة تجري أمامه اللحظة التي يشاهد في المسرحية <sup>1</sup> .
- الانسان يتحكم في الفكر.	- الفكر هو الذي يتحكم في الانسان.
- يقول بريشت: «أن مسرحنا يجب أن ينمى	- "يستهدف المسرح الدرامي تفجير هموم المتفجر في مواجهة التناقضات التي يعيشها في المجتمع" <sup>(3)</sup> .

\*. هناك جول استعرض فيه بريشت أهم نقاط الاختلاف بينه وبين نظرية المسرح الأرسطي وكان ذلك في جدول نشره بريشت في مقال بعنوان "المسرح الحديث هو المسرح الملحمي" ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع نفسه، ص191-192.

<sup>1</sup>. عبد القادر القط، فنون الأدب، المرجع السابق، ص265.

<sup>(2)</sup>. أحمد سليمان عطية، الاتجاهات الاخراجية في المسرح الألماني الحديث، المرجع السابق، ص101.

<p>لدى الناس الفهم والإدراك ، ويجب أن يدرهم على الارتباط بتغيير الواقع ، لا يكفي أن يسمع متفرجوننا كيف تحرر برومثيروس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاعتباط بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع ، وبكل النصر الذي يشعر، الفائز على الطغيان"<sup>(1)</sup>.</p> <p>- الرواية السردية تعيد تركيب الحدث الماضي.</p> <p>- عملية التركيب أو المونتاج هي التي تتحكم في مجرى الأحداث ويتم ذلك برسم خط ملتوي أو قفزات.</p> <p>- استقلالية المشاهد.</p> <p>- التركيز على طبيعة الأحداث ومجراها.</p> <p>- الاحتكام للعقل واستنباط أحكامه ومبادئه.</p> <p>- يدفع بالمتفرج الى مراقبة مجريات الأحداث من</p>	<p>- الحدث يجري فيه أمام أعين المتفرج وفي اللحظة الآنية.</p> <p>- التسلسل الزمني والمتتالي هو الذي يتحكم في مجرى الأحداث.</p> <p>- ترتبط المشاهد بعضها ببعض بشكل عضوي.</p> <p>- التركيز على الخاتمة.</p> <p>- إثارة العواطف الجياشة.</p> <p>- ادماج المتفرج في داخل الأحداث.</p>
--	--

<sup>(3)</sup> شوكت عبد الكريم مهدي البياتي، توظيف فن المسرح في حركة المجتمع وتنويره، المرجع السابق، ص129.

<sup>(1)</sup> .ارنست فيشر، ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة)، 1971 ، ص9.

الخارج. - التأثير المسرح متوقف على الحجج والبراهين <sup>1</sup> .	- الإيحاء مصدر التأثير المسرحي.
--	---------------------------------

انطلاقاً من كل هذه الخصائص المكونة لكل طابع مسرحي، يقدم لنا بريشت بديلاً مسرحياً مستغنياً بذلك عن كل القواعد التقليدية المتعارف عليها في المسرح الأرسطي، بحيث يصرح بريشت أنه "لكي يحمل المسرح رسالته السياسية والاجتماعية، أن يتخلى المؤلفون والمخرجون والممثلون عن محاولة إيهاام المشاهدين بالحقيقة، ويتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي، وأن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض "مشاهد ولوحات" تروي أحداثاً ما، تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية، دون أن تخلق مواقف المتوترة والصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهدين أو يدفعه إلى توهم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشخصيات"<sup>(2)</sup>، من هنا يظهر الهدف الرئيسي للمسرح الملحمي الذي يطرح من خلاله قضايا تثير تساؤلات المتلقي ووعيه وتجعله يعيش في قلق.

وفي آخر المطاف يمكن أن نلخص جوهر الاختلاف بين أرسطو وبريشت في مقولة كارل ماركس الشهيرة رائد الفكر الشيوعي حيث يقول "قد انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة. ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم، بل تغييره"<sup>(3)</sup>، بيد أن بريشت معروف بتأثره بالتيار الاشتراكي الشيوعي الذي ارتكز أساساً بمبادئ هذا التيار الفلسفية والأيديولوجية.

<sup>1</sup>. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص209 (بتصرف).

<sup>(2)</sup>. عبد القادر القط، فنون الأدب، المرجع السابق، ص266-267.

<sup>(3)</sup>. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص189.

## مفهوم مصطلح "الملحمي Epique":

لم يكن مفهوم الملحمية مقتصرًا على نظريات بريشت، بل كان مرتبطًا أساسًا بالمشرح السياسي الذي طرحه بيسكاتور لكن على مستوى الإخراج المسرحي حيث أن هذا المصطلح كان يتغير على حسب رؤية المخرج المسرحية، وكان مفهوم المصطلح الملحمي عند بيسكاتور قريب نوعًا ما من الطرح الأرسطي حيث أنه "حين اعتمده بيسكاتور كان في ذهنه شيء من المفهوم الأرسطي عن قصة تروى دون أن يكون عليها مراعاة وحدتي الزمان والمكان. وبالتالي صار المسرح الملحمي يشير إلى عرض متحرر من قيود التقاليد الواقعية، وخصوصًا تلك المتعلقة بالمسرحية المحكمة الصنع القوية الحبك. يجب على المسرحية الملحمية أن تكون وصفًا عقلائيًا لا اندماجيًا"<sup>(1)</sup> وهذا ما دفع بيسكاتور أن يخوض غمار النجاح باللجوء إلى الفن الروائي واستلهام المادة الخام منه في إطار ما يسمى بمسرحية الرواية.

أما المفهوم الحقيقي للمصطلح "فتعبير (الملحمية) يعني فن الجدل والمناظرة .. وبمعنى أدق...المجادلة العنيفة والمناظرة العدوانية، أو الهجوم العنيف على آراء أو مبادئ شخص آخر POLEMIC"<sup>(2)</sup> والهدف الرئيسي من هذه المناظرة هو تحقيق التغيير الجذري في القضايا الاجتماعية والسياسية، كما أن هذا التغيير يتولد من الجدل و المناظرة مما يؤدي إلى التمرد على الرأي التقليدي وفرض البديل الذي مثل الجديد.

وقد تناول المعجم المسرحي صفة الملحمي المأخوذة "من كلمة Epos اليونانية التي تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية للملحمة، وهي قصيدة سردية طويلة أسلوبها رفيع وتتحدث عن البطولة"<sup>(3)</sup> وهذا مفهوم

(1). ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق. المرجع السابق.ص564.

(2). كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة ابراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص641.

(3). ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، المصدر السابق، ص208.

طرحه أرسطو في كتابه "فن الشعر" حينما تطرق الى أهم الفروق الموجودة بين كل من الملحمة والتراجيديا وركز أساسا على عنصر السرد الذي تقوم عليه الملحمة بينما التراجيديا التي تقوم على الفعل القابل للتجسيد، والطابع الملحمي Epique ارتبط تاريخيا بكل الأشكال الأدبية السردية كالقصة والرواية.

### المسرح الملحمي بين التسلية والتعليم

يقول بريشت : " نعرف جيدا أن العلم يمكن أن يكون مسليا، ومع ذلك فليس كل ما يسلي يمكن أن يقدم على خشبه المسرح . أن الفنان لا يستطيع أن ينجز أعماله بمعزل عن عدد من العلوم . ولكن مهما بلغت كمية المعرفة العلمية التي يتضمنها العمل الفني فان هذه المعرفة يجب أن تتحول إلى فن . أن امتلاكها بالضبط هو الذي يمنح تلك السعادة التي يثيرها العمل الفني"<sup>(1)</sup>.

لقد أدرك بريشت من خلال هذا المفهوم ضرورة العلم والمعرفة ما دام لهما ارتباط وثيق بالعمل الفني مهما كان نوعه، وبالأخص الفن المسرحي، فالفن في نظره لا يمكن أن يكون بمعزل عن العلوم المتعددة التي بدورها تخدم التقنية المسرحية ، ويشيد بتجربة المسرح السياسي الذي لجأ الى الوسائل العلمية والتكنولوجية في خدمة البعد السياسي والايديولوجي، ويمتد هذا الدور الى المسرح التجريبي وخاصة المسرح الملحمي.

ويضيف بريشت متحدثا عن أهمية العلم والمادة العلمية في العمل الفني خاصة اذا امتزج بعصر التسلية الذي يضيف اليه -الى العمل الفني- الحوية والمتعة، لأن هذا الاضفاء يصنع السعادة والتفاؤل لدى المتلقي، ويرفض بريشت من جهة أخرى تقديم المعرفة والمادة العلمية الجافة لكون الفن يتشكل من جماليات وأبعاد فنية

(1). ارنست فيشر، ضرورة الفن، المرجع السابق، ص09.

لامتناهية وغير محدودة، والأهم من ذلك في نظر بريشت أن هناك تطابق بين العلم والفن بناء على هذه التشكيلة (المعرفة(العلم) +التسلية(المتعة))، لكون العلم والفن عنصرا يسهلان حياة البشرية.

ويتحدث بريشت عن مصادر كل من العلم والفن قائلا: "وسيعثر الفن في المستقبل على مصادر للتسلية مباشرة في ميدان العمل الإنتاجي وفق أسس جديدة. هذا العمل الذي يستطيع أن يحسن بصورة محسوسة ظروف وجودنا ويستطيع أن يكون بذاته اعظم تسلية من بين جميع أنواع التسلية"<sup>(1)</sup>، و قد وجد بريشت من الفن المسرح هذه الغاية، وهو الفن الذي يحقق أعظم قدر من المتعة الهادفة كما أنها تخلق جانبا رئيسيا من التوعية والانتباه ورصد للواقع و بالتالي انتقال من واقع ثابت الى واقع يسوده التغيير.

### تجربة المسرحية التعليمية

مع ظهور المسرح الملحمي تبنى المسرح الجديد مهمة التعليمية حيث أن الهدف من وراء ذلك هو تحرير المسرح من سلطة المسرح البورجوازي، وكان هذا البديل الذي طرحه بريشت يستهدف فيه منح الفن المسرحي وظيفة تربوية تفتح مجالا واسعا لدى المتلقي نحو تفقه الواقع ويكتسب القدرة على معالجة قضاياها الاجتماعية في ظل العصر الجديد عصر التغيير والحرية، وقد شكل هذا البعد التعليمي في المسرح الملحمي أكبر مرحلة انتقالية في تاريخ المسرح هذه المرحلة التي تتصف بالنموذج الدرامي الجديد.

لا بد أن بريشت أراد من المسرح التعليمي أن يخلق جوا مسرحيا يطرح فيه جانبا مختلفا عن المسرح الملحمي الذي بدأ به من قبل، كان يريد أن "يصنع من موقف له طابع أخلاقي نموذجا لكل عمل سياسي وكان يريد لمسرحه أن يرتبط ارتباطا وثيقا بالتعليم والتربية، ليس لتقوية ذاكرة التلميذ، وإنما لتعلم أشياء هامة في الحياة لا

(1). برتولود بريشت , نظرية المسرح الملحمي , ترجمة: جميل نصيف, (بيروت : عالم المعرفة , ن: ت) ص92-94.

تنقلها كتب المدرسة للتلميذ، وكان يجذب أن يشترك جمهوره مع أعضاء الفرقة التمثيلية"<sup>(1)</sup>، هنا يريد بريشت بهذا النموذج أن يضع فرقا جوهريا بين آلية العملية التعليمية عند تلميذ المدرسة وبين تلقائية العملية التعليمية عند المتفرج المسرحي، هذا الأخير الذي تدفعه المشاهدة التلقي الى التعلم بالوعي والثقة والفتنة.

من الناحية الاصطلاحية لمفهوم المسرح التعليمي يقدم بتريس بافيس (Patrice Pavis) في القاموس المسرحي (Le Dictionnaire du Théâtre) تعريفا موجزا، فالمسرح التعليمي "هو كل مسرح يهدف الى تثقيف جمهوره من خلال دعوتهم للتفكير في المشكلة لفهم الوضع أو اتخاذ موقف أخلاقي أو سياسي معين"<sup>(2)</sup>.

تعتبر المسرحية التعليمية النموذج الذي يتعد من المجال الاستهلاكي الذي يتصف به المسرح التقليدي، كما أنها لا تتوقف على جانب التسلية والترفيه فحسب بل إن هذه المسرحيات تشبه حلقات دراسية سياسية، وقد وصفها بريشت بأنها لقاء سياسيا جماعيا يشارك فيه الجمهور بصورة نشطة... وقد نظر بريشت الى "المسرحيات التعليمية" باعتبارها نموذجا "لمسرح المستقبل"<sup>(3)</sup>، لهذا اعتبرت مسرحياته التعليمية أكثر جودة وبراعة من الناحية السياسية لأنها جاءت من محض التجارب السوسولوجية والممارسات الذهنية والفكرية.

لقد لقيت مسرحيات بريشت التعليمية اقبالا واهتماما واسعا في أوساط المثقفين والنقاد، وشكلت مرحلة هامة في المحيط المسرحي الألماني، وأول مسرحياته التعليمية كانت سنة 1928م وهي "سرقة ليندربغ"، و"أوبرا القروش الأربعة" التي هزت الأوساط الألمانية لأنها أول تشريح ساخر للنظام الرأسمالي. ومعها يبدأ عمله

(1) برنار دورت، قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصائغ وماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، دط، ص 179.

(2) PATRICE Pavis, Le Dictionnaire du Théâtre, p372.

(3) عطية العقاد، ملحمية برتولد بريشت واشكالية التغريب، المرجع السابق، ص 94.



التحريضي بمساعدة المخرج اليساري الشهير بيسكاتور، ويقدم مسرحية "الجندي البطل شفايكة" (1) ثم تأتي المسرحية الأخرى التي أعطت للمسرح التعليمي بعدا تاريخيا جديدا وهي مسرحية "القائل نعم والقائل لا" التي كتبها بين سنة 1929 و1930م من هنا أعطى بريشت مرحلة انتقالية قائمة على توجه اجتماعي وسياسي يسعى من خلالها الى التوجيه والتنوير الاجتماعي.

من هنا يكمل دور المسرحية التعليمية وهو تحريض كل المشاركين في العمل المسرحي حتى يصبحوا عناصر فاعلة وواعية انطلاقا من مبدأ الممارسة الجماعية التي بدورها يجب أن تتميز بالأفكار الأخلاقية والسياسية، وكذلك تهدف الى:

- إثارة (شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية)

- إيقاظ (الحس الجماعي) و(الوعي الجماعي)

- التعليم عبر التعلم (2).

### تقنية التغريب (*Distanciation, Verfremdung*)

لم يعد لخاصية التطهير التي ركزت عليه الدراما التقليدية والتي كانت تلعب دورا هاما في المسرح الأرسطي، كما أنها لم تعد أداة صالحة في المسرح الجديد، بيد أن الأداة التي جاءت كبديل هو ما اصطلح عليه رائد المسرح الملحمي بريشت "بالتغريب"، هذه التقنية الملحمية التي دمر بها بريشت نظرية المحاكاة وكسر بها بنود البورجوازية والاتجاه النخبوي (الطبقية)، وكشف من خلالها أن الانسان ضحية في وسط متناقضات اجتماعية

(1). عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص113.

(2). قيس الزبيدي، مسرح التغيير، دار ابن رشد، بيروت، دط، 1978، ص27.

وسياسية، انعكست سلبا على حياته فتولد لديه رغبة قوية في التغيير وهدم هذه المتناقضات لكن شرط أن يشارك هو كفرد في عملية التغيير.

بدأت ملامح التعريب تظهر في مسرح بريشت مع المرحلة التعليمية، وتعود قصة هذه الكلمة الى سنة 1935م حينما كان بريشت في روسيا (الاتحاد السوفياتي سابقا)، أين التقى بزميله المخرج المسرحي الألماني "برنارد رايش" والذي كان يعمل بجانبه وهناك أكد بريشت قائلا "في تلك الأمسية تكلمنا حول عروض مسرحية غير عادية، وأشرت الى تفصيل في مسرحية "أرستقراطيون" ... فما كان من ترتياكوف\* إلا أن أقحم نفسه قائلا نعم هذا *verfremduny* ونظر نظرة متواطئة لبريخت فهز الأخير رأسه موافقا<sup>(1)</sup>، لكن كثيرا من النقاد أجهدوا أنفسهم في محاولة الوصول الى الأصول التاريخية لهذا المصطلح، وأكدوا على أنه مصطلح يعود الى العصور اللاتينية وبداية بالمسرح اليوناني الذي كان يلجئ الى البوق عندما يطلق الصراخ بدل الكلام لإيصاله الى الجمهور، وكذلك استعمال الأقنعة التي تحجب ملامح الوجه، بالإضافة الى أداء الممثل الذي غالبا ما يكون خارج عن الأداء الواقعي عبر حركات متعددة ومختلفة.

رغم أن هذه التقنية مرتبطة بمسرح بريشت الملحمي إلا أنها ذات جذور تاريخية وبريشت بنفسه صرح بهذا في مقدمة "الأورغانون الصغير" حيث يقول: "كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضيف على شخصياته نوعان من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل التعريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت، هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة

\*. ترتياكوف سيرجي هو من أشهر الكاتبة المسرحيين في الاتحاد السوفياتي آنذاك ، وكان من الزملاء المقربين لبريشت.

(1) ينظر: كاترين بليزابتون، مسرح ميرخولد وبريشت، تر: فايز فرق، تقديم: نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997، ص21.

العاطفية"<sup>(1)</sup>، وقد استمد بريشت هذا التصريح من خلاله ملاحظاته للمسرح الصيني والياباني الذي من مقوماته الحركة والمشاهد الصامتة.

كما قدم "بريشت" شرحا نظريا عن صورة التغريب في المسرح القديم حيث يعمد إلى استظهار موضوع الصورة بعيدا عن تصور المشاهد وابعاده على أن الموضوع ثابت لا يتغير، بينما نجد في تقنيات التغريب الحديثة فموضوع الصورة يخلو من العجيب واثارة الدهشة<sup>2</sup>.

استمد بريشت البعد الجمالي لتقنية التغريب من الناقد الروسي شك洛夫سكي راد مدرسة الشكلاانية الروسية، الذي قدم مفهوما للاغتراب على انه اغتراب ما هو مفهوم ومعروف بمعنى اضعاء المؤلف صورة جديدة، وليس المراد منه تغريب ما هو معروف ومألوف، ولتحديد المفهوم الحقيقي لمصطلح التغريب والذي اعتمد عليه شك洛夫سكي، ذهبت الناقدة آن أوبر سفيلد إلى أن "التغريب هو المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير Distanciation = الإبعاد الذي أطلقه الشكلااني الروسي شك洛夫سكي

CHKLOVSKI واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير Ostraneniya Priem الذي يعني تعديل إدراك المؤلف من خلال إبراز الشاذ فيه"<sup>(3)</sup>.

في حين أن كلمة "التغريب" لها ارتباط وثيق بظهور مقومات المسرح الملحمي ورائده بريشت وقد تناولت هذا الارتباط القواميس الألمانية الحديثة حيث "ظهرت كلمة تغريب Verfremdung كاسم في اللغة

(1) برتولد بريشت، المنطق الصغير في المسرح، ترجمة: أحمد حمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، 1975م، ص126.

<sup>2</sup> ينظر: برتولد بريشت، المنطق الصغير في المسرح، المصدر السابق، ص126 (بتصرف).

(3) آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، أكاديمية الفنون، دط، دت، ص139.

الألمانية منذ 1945 في النمسا، وارتبطت باسم بريشت كمبتكر لها<sup>(1)</sup> وذلك حينما قدم وصفا لهذه الكلمة أثناء عرضه لمسرحيته "الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة" في نوفمبر 1936م في كوبنهاجن.

من هذا المنطلق قدم بريشت مفهوما اصطلاحيا لكلمة "التغريب" ودورها في نظرية المسرح الملحمي ويقول "إن تغريب حادثة أو شخصية، يعني ببساطة تخلص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها"<sup>(2)</sup> هذا المفهوم الذي يعكس فيه بريشت نظرية التطهير Catharsis عند أرسطو ، ثم طرح بديلا لها من خلال نظرية التغريب التي تعتبر من أكبر مقومات المسرح الملحمي بوجه الخصوص والمسرح الحديث عامة.

وسائل أساسية لتحقيق التغريب عند بريشت:

لتحقيق تأثير التغريب في المسرح الملحمي يجب أن يكون هناك منهج متكامل يشمل كل عناصر المسرح بما فيها النص الذي يتشكل من عناصر البناء الفنية والعرض الذي يمثل أدوات وعناصر الاخراج المسرحي، سنحاول في هذا العنصر أن نستعرض بعض الوسائل التي يستعين بها بريشت لتحقيق تأثير التغريب على مستوى النص مع بعض الأمثلة:

- لا بد للنص المسرحي أن لا يخلوا من المادة التاريخية وذلك بالاستعانة بمخزون التراث الذي يغذي العمل الفني يضيف إليه جانبا من المصدقية حتى وإن امتزج بالخيال، والهدف من ذلك في المسرح الملحمي هو اعطاء بعد تاريخي للنص أثناء تصوير الأحداث و الهدف من هذا هو ابعاد المتلقي عنها منذ البداية، وبالتالي حتى تتاح له فرصة التفكير بتركيز في هذا العمل من ثم يقوم بعملية نقدية لما يحدث الماضي، ويقدم لنا

(1) عطية العقاد، ملحمية برتولت بريشت، المرجع السابق، 98.

(2) برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، المرجع السابق، ص121.

بريشت نموذجاً هاماً من خلال مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية (1943-1946م)" وذلك حينما يرجع الحدث الى زمن ماض على لسان المغني (الراوي) منذ بداية المسرحية:

المغني : في العصور الخالية

في العصور الدامية

كان في هذه المدينة - اللعينة... (1)

يعتبر بريشت أن استحضار التاريخ من مقومات المسرح الملحمي لأن الأحداث الماضية تغذي عملية تأثير التغريب في النص، والملاحظ في حوار المغني أو الراوي في المسرحية أنه يعود الى الزمن البعيد رغم أن موضوعها يعالج قضايا الواقع الاجتماعي من هنا يتحقق الاغتراب من أجل الاقتراب من الواقع، هنا يكمل الاختلاف الجوهرى بين البعد التاريخى البريشتى والبنى التقليدية للمسرحية التاريخية سواء في المسرح القديم أو المعاصر، لكن في المسرح الملحمي يقدم الحدث الواقعي على أنه تاريخى أو تراثى وبذلك يحقق التغريب.

- مساحة الأحداث تأخذ عند بريشت حيزاً زمنياً كبيراً وطويلاً، بالرغم من مساحتها الضيقة في الواقع الاجتماعى "لأن اتساع رقعة الأحداث يساعد على تكوين خلفية اجتماعية مترامية الأبعاد، فتعطي صورة كلية وشاملة للقضية المطروحة"<sup>(2)</sup> بمعنى أن المحيط الاجتماعى هو المحرك الأساسى فى مسرح بريشت وهو الذى يدفع بعجلة الصراع كما أن البطل الحقيقى فى المسرح الملحمى هو هذا الوسط الاجتماعى، وجل أعمال بريشت المسرحية مبنية على هذه الخاصية مثال ذلك مسرحية "حياة جاليليو (1937-1938م)" و"الأم الشجاعة (1939م)".

(1) برتولد بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، تر: عبد الرحمن بدوي، سلسلة المسرح العالمى، العدد 30، المؤسسة المصرية العامة للكتاب (ب،ت)، ص41.

(2) رانيا فتح الله، الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفرد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ب،ط، ص 17.

- أهمية القصة في النص المسرحي الملحمي تغطي على كل العناصر الأخرى، لأنها كما يقول بريشت "كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالناس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم"<sup>(1)</sup> والقصة هي التي تمنع المتلقي من الاندماج داخل الأحداث والوقائع وتمنح له مكانا عن بعد للمراقبة والتنقيب.

هذه بعض وسائل التغريب على مستوى النص، أما على مستوى العرض فهي تشمل جانب الاخراج وكذا عناصر العرض من تمثيل وديكور وسينوغرافيا وغير ذلك، ومن أهم وسائل التغريب التي تتحقق في هذه العناصر نجد:

- يلجأ المخرج الملحمي الى تقنيات على مستوى الخشبة منافية تماما مع تقنيات العرض التقليدية، فبريشت يستعين بستارة المسرح الأمامية كجدار وهمي تنعكس عليه عدد اللوحات والأغاني حيث "عندما تنفرج الستارة يظهر الديكور الذي (لا يشرح) مكانية الحدث المسرحي بالتفصيل، كما هو الحال في المسرح الواقعي مثلا، لكنه (يشير) الى المكانية في ايجاز، حتى يتجنب المتفرج الاندماج في الحوادث اذا ما أحس بواقعية الظروف المحيطة بها"<sup>(2)</sup> وبعيدا عن الأماكن الفاخرة والواقعية يكتفي بريشت بالتلميح على المكان عن طريق الرمز دون أية تفاصيل دقيقة، كما يستغني اضاء المكان صفة خاصة ومميزة بحيث أن الأحداث يمكن أن تقع في عدة أماكن.

- التكرار: من أجل كسر العلاقة الأحادية بين الممثل ودوره يلجأ بريشت من خلال التغريب الى التكرار الذي يعني خلق ازدواجية الأحداث والشخصيات، وحتى تتعدد أدوار الممثل الواحد الذي يستطيع أن يؤدي دور عدة شخصيات تماما كما فعل في مسرحية "سيدة شيشوان الفاضلة (1934-1940م)" حينما تقوم

(1). برتولد بريشت، المنطق الصغير في المسرح، المرجع السابق، ص136.

(2). ابراهيم حمادة، آفاق في المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، د، ط، 1981، ص60.

شخصية "شين تي" بتكرار شخصية "شوي تا"، وكذلك تكرار الأحداث في الفصلين في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، والتكرار عند بريشت عملية نقدية يوحي من خلالها للمشاهد أن الأحداث والشخصيات غير ثابتة بل تتغير على حسب المواقف والأوضاع، ومن جهة أخرى كان بريشت غالبا ما ينصح الممثلين بأن "يثيروا لدى المشاهد موقفا انتقاديا تجاه الشخصيات"<sup>(1)</sup> حتى يركز المشاهد جيدا في كل خطابات الممثل ويكون واعيا بتصرفات الممثلين.

- هناك عنصر هام من عناصر العرض المسرحي يتحقق في التغريب وهو من العناصر الأساسية في السينوغرافيا ألا وهو الإضاءة، هذا العنصر الذي يبقى مسلطا على خشبة العرض من البداية الى النهاية، حتى إن كان المشهد التمثيلي في وقت الليل، ويتحقق التغريب هنا من خلال كسر ايهام المتلقي بالواقع، وعكس الإضاءة المستعملة في الطابع الدرامي أو في المسرح التقليدي أين تتنوع في الألوان والإضاءة الخافتة والمركزة والظلام، كل هذه الأنواع تدفع بالمشاهد الى الاندماج في الأحداث وتبعده عن التفكير العقلاني والنقدي للمشكلة المطروحة في العرض المسرحي وهذا مناقض لمبادئ المسرح الملحمي، كثيرا ما يوظف بريشت عند اخراج مسرحياته الوسائل البصرية والتكنولوجية الحديثة تماما كما فعل بيسكاتور في المسرح السياسي، حيث كان يستعين بالفانوس السحري\* كمصدر للإضاءة، فكان يقوم "بعرض أفلام سينمائية أو صور فوتوغرافية، أو شرائح مصورة، تنعكس بالفانوس السحري على ستائر المسرح"<sup>(2)</sup> وذلك لتفسير أحداث المسرحية التي ستعرض في وقت لاحق.

(1). بريشت، نظرية المسرح الملحمي، المرجع السابق، ص88.

\* الفانوس هو مصباح أو مشكاة تعكس على شاشة صورا مكبرة، مرسومة على شرائح زجاجية.  
(2). رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، ط، 1973، ص86.

لقد شكل المسرح الملحمي أهم مرحلة انتقالية في الحركة التجريبية على كل المستويات، وذلك حينما قدم بديلا جديدا من حيث البنى الفنية للمسرحية الحديثة وخاصة العروض التجريبية، وهذا كله جاء كترجمة لقضايا الانسان المعاصر ومتناقضات الحياة الاجتماعية في ظل التحرر وتطور الفكر السياسي حتى وإن كانت هذه الأوضاع والقضايا والتناقضات الاجتماعية تشكل الجزء الكبير في العمل المسرحي الا أنها انعكست على الأبعاد الفنية للفن المسرحي على مستوى النص والكتابة وعلى مستوى المدارس الاخراجية أيضا، كما أن نظريات بريشت للمسرح الملحمي فتحت مجالا جديدا من خلال الوسائل السياسية للمسرح الوثائقي رغم بعض الاختلافات الثانوية بينهما إلا أن المسرح الملحمي مهد الطريق لرواد المسرح التسجيلي الوثائقي الذي أعطى بدوره صبغة جديدة لدور المسرح في تحريك الأوضاع والدفع بعجلة التغيير دون عزل المجتمع عن أبعاده التاريخية وذلك بالعودة الى تراثه والاستعانة به.



## المبحث الثالث: المسرح الوثائقي\* (Le théâtre documentaire)

قبيل العصر الحديث استطاع رواد الدراما الحديثة أن يقلبوا الموازين نحو كل ما هو جديد ومناهي لكل ما هو قديم وتقليدي، بعد ما شنوا حربا شرسة على كل البنى الفنية الخاصة بالمسرح الأرسطي، فلم يعد المجال لنظرية المحاكاة ولا للموضوعات الفردية والنفسية وكذا العناصر البناء الفنية الثابتة الخاصة بالتيار المسرحي التقليدي، وبعد الاحتكاك المستمر والعميق بقضايا الإنسان الحديثة وعلاقاته الاجتماعية والسياسية ومن ثم كيان الفرد السوسيو-ثقافي أصبح "الاهتمام بتصوير أحوال المجتمع الانساني والعلاقة بين طبقاته والكشف عن الاستغلال والقهر اللذين تعيش في قيودهما بعض الشعوب والطبقات، مستهدفين من وراء ذلك أن يسهموا في خلق وعي قومي وإنساني عام بتلك القضايا"<sup>(1)</sup> يدفع بالمجتمع الانساني الى المضي قدما نحو حياة أفضل ومستقبل تسوده الديمقراطية والأمل.

وقد توال ظهور التيارات المسرحية الجديدة في مطلع القرن العشرين مستعرضة البدائل الفنية الأخرى، فبعدها تعدى بيسكاتور على الأسلوب المسرحي الكلاسيكي حيث كان لزاما عليه فرض أسلوبه السياسي الذي يتناسب مع طبيعة الأوضاع الاجتماعية الجديدة وفي ظل التوجه الايديولوجي المناقض لرغبة الجماهير العريضة في ألمانيا وأوروبا على العموم، ثم تبعه الرائد الألماني بريشت الذي بدوره وضع أسس المسرح البديل وصاغ نظريته في المسرح الملحمي والتعليمي، الذي تولد من رحم الفلسفة الماركسية وترى في أحضان مسرح بيسكاتور السياسي، هذا الأخير الذي مهد الطريق نحو ولادة اتجاه مسرحي ارتبط ارتباطا وثيقا بالتاريخ

\* جاءت عنوانة المبحث بصيغة "المسرح الوثائقي" بدلا من الصيغة المدرجة كعنوان للرسالة "تجربة الدراما الوثائقية..."، هذا لأن الصيغة الأولى أوسع مجالا من حيث طبيعة الدراسة والمفهوم، في حين أن مجال الدراسة في المذكرة اقتصر على دراسة النص فحسب دون العرض ولأن الجانب التطبيقي في الفصل الثالث يقتصر على دراسة النصوص الدرامية الوثائقية في الوطن العربي، أما في هذا الفصل فكان عبارة عن استعراض عام لمفهوم المسرح الوثائقي على مستويين النص والعرض.<sup>(1)</sup> عبد القادر القط، من فنون الأدب - المسرحية، المرجع السابق، ص 309.

الحديث الخاص بالتناقضات السياسية والاجتماعية التي عاشها ليس فقط بيسكاتور وبريشت بل وأيضا رائد المسرح الوثائقي الألماني بيتر فايس، فيا ترى ما طبيعة هذا الاتجاه المسرحي الذي يعتبر مظهر من مظاهر المسرح السياسي والملحمي؟

### المسرح الوثائقي مفاهيم لغوية و اصطلاحية

قبل الغوص في دراسة طبيعة نشأة هذا الاتجاه المسرحي المعاصر في أوروبا، لابد من التفاتة دقيقة وشاملة للمفهوم اللغوي والاصطلاحي لهذه التشكيلة ( المسرح + الوثائقي أو التسجيلي)، وما يهمننا في هذا العنصر هو النظر في طبيعة الصفة التي أضيفت الى الفن المسرحي وهي "الوثائقي".

جاءت كلمة "الوثائقي" من صيغة المفرد المؤنث "وثيقة"، وقد جاءت الاشارة الى معناها في كثير من المعاجم اللغوية نأخذ في سبيل المثال "المعجم الوجيز" الذي قدم معنى لها في -باب الواو- بمعنى "ما يحكم به الأمر (...)" أو المستند وما جرى هذا المجرى<sup>(1)</sup> وجمعها وثائق. كما جاءت من معنى الثقة وهو المعنى أشار به لسان العرب "والوثيقة في الأمر إحكامه والأخذ بالثقة، والجمع الوثائق. (...)" ويقال: أخذ بالوثيقة في أمره أي بالثقة، وتوثق في أمره: ومثله. ووَثَّقْتُ الشَّيْءَ توثيقاً، فهو مُوثَّقٌ. والوثيقة: الإحكام في الأمر ..."<sup>(2)</sup> بمعنى ضبط الأمر بالحجة والدليل.

أما في قاموس انجليزي عربي الذي تناول الكلمة باللغة الإنجليزية "Document" والتي تعني وثيقة، كذلك صفة "Documentary" بمعنى وثائقي: ذو علاقة بالوثائق أو مؤلّف (أو مستمدّ) منها"<sup>3</sup>. و

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم طبعة خاصة، مصر، ب، ط، سنة 1994م، ص 660.

(2) ابن منظور أبو الفضل الأنصاري الخزرجي، لسان العرب المجلد السادس، دار المعارف، القاهرة، ص 4764.

(3) ينظر: منير البعلبكي، المورد قاموس انجليزي- عربي، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط 26، 1996، ص 286.

اضافة هذا المعنى "وثائقي" الى المسرح يتكون المفهوم الاصطلاحي والكلي لـ "المسرح الوثائقي Le théâtre Documentaire" بعد أخذه الطابع الوثائقي، وكما اتخذ مسرح بيسكاتور الطابع السياسي جاء بصيغة المسرح السياسي، وكذلك الشأن نفسه مع المسرح الملحمي باتخاذ صفة الملحمية.

أما قاموس أكسفورد للعربية والإنجليزية الصادر عام 1972م فقد عرف كلمة "Document" على أنها "الوثيقة المكتوبة أو المستند الكتابي أو الدليل الكتابي، والدوكيوميننتاري هو العرض المدعم بالوثائق، أي الأدلة والبراهين"<sup>(1)</sup>.

### بين الدراما والبعد الوثائقي

لا بد من أن احاطة نقدية وجيزة على تشكيلة الدراما الوثائقية على نحو العلاقة الكامنة بين الدراما كتوجه فني وكإفراز حضاري وثقافي متجذر الأصول، وبين الطابع الوثائقي المتعلق بمجال زمني ماض والمرتبط بالتاريخ والأحداث السوسولوجية الخاصة بالمجتمع بشكل عام، الأمر الذي يدلي بنوع من التعارض بينهما فالدراما "التي تعرف بأنها حكاية مصاغة في شكل حدثي أي تقوم على الفعل وبين التوثيق أو الوثيقة التي تستخدم لتأييد أو نفي وقوع حدث ما"<sup>(2)</sup> وهنا يظهر التناقض بين طبيعة المسرح الذي يقوم عموماً على الفعل المتخيل ويجسد بطريقة فنية حتى وإن كان الحدث المسرح من منطلق واقعي، أما الحدث الموثق فيتميز بالصعوبة لأنه محفوف بالمخاطر الخاصة بعملية التسجيل الحرفي لذلك الحدث، وإلا تحولت الدراما أو المسرح الى مجرد وسيلة لجمع مجموعة من الحقائق واستعراض بعض الوقائع والمعلومات بشكل جاف وجامد، وهذا يتنافى مع طبيعة

<sup>(1)</sup> .N.S.DONIACH, The Oxford ENGLISH-ARABIC Dictionary of current usage, Oxford University Press, London, First Published 1972. P345.

<sup>(2)</sup> محمد شيحة، التوثيق والمسرح (دراسة أولية لملامح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات)، مجلة المسرح، العدد 121، 1998، ص126.

الدراما كعمل فني يقدم الواقع في لوحة فينة وبألوان مختلفة ومتنوعة بهدف تحريك المشاعر وخلق جانب من التأثير في نفسية المتلقي.

كما أن من مقومات العملية التوثيقية خاضعة لمجال التأريخ أو التاريخ، وهذا ما يفضي الى طرح قضية قريبة الى الالتباس بين كل من الدراما الوثائقية والدراما التاريخية، وقد تطرق الى هذا الالتباس الدكتور محمد عناني في افتتاحية "مجلة المسرح" التي أشار فيها الى أن المسرح التاريخي مسرح أولا وتاريخ ثانيا من حيث أن المؤلف يستقي مادته من التاريخ ويقوم بتوظيفها للأغراض المسرح، ويركز على أهم سمات هذا المسرح كما حددها النقاد والتي تتمثل في أن "كاتب المسرح التاريخي يخلق عالما خالصا داخل المسرحية لا يقبل الاحالة الى عالم الواقع لا في حدود رؤيته الخاصة، ويفرض من الابعاد على شخوصه ما يجعلها تخضع لرؤيته الفنية لا للصدق التاريخي... أما المسرح التسجيلي ... فهو يحيل المتفرج الى التاريخ الحقيقي بأبعاده الحقيقية وثوابته"<sup>(1)</sup>، هذا يعني أن هناك توافق بين رؤية المؤلف المسرحي والمؤرخ مادام الهدف هو الصدق التاريخي وليس الدراما.

ومن جهة أخرى فإن أي كاتب أخذ بالتوجه الوثائقي لابد له من أن يمتاز بجانب من الحرية في التعامل مع أحداث التاريخ مادام الكاتب يتعامل مع معنى انساني عام بحيث لا يتوجب على أي أحد أن يحاسبه على الدقة التاريخية لكون كاتب المسرح الوثائقي ليس بمؤرخ فهو لا يعطينا درسا في التاريخ، كما أن براعته في التعامل مع المادة التاريخية مع استعانته بوسائل خلق التوتر الدرامي والابتعاد عن التسجيل الحرفي الجامد للحقائق، هو دليل قاطع على نجاح الدراما الوثائقية<sup>2</sup>.

(1) محمد عناني، افتتاحية مجلة المسرح، العدد 63، فبراير 1993.

(2) ينظر: محمد شبيحة، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص 126 (بتصرف).

## مفاهيم أولية حول المسرح الوثائقي

من أجل البحث عن تعريف دقيق لهذا الاتجاه المسرحي الحديث لابد من الاستعانة ببعض المعاجم والقواميس التي تناولت هذا التيار من الناحية الاصطلاحية، وبما أن نشأة هذا الاتجاه المسرحي كان في ألمانيا وعلى يد بعض الرواد الألمان لابد من الإشارة في بادئ الأمر إلى ما تطرقت إليه موسوعة "بروك هاوس" الألمانية حينما تناولت مصطلح التوثيق في ثلاثة مواطن وتوقفت في أحد هذه المواطن عند "المسرح الوثائقي".

وقد أورد الدكتور محمد شيحة نصاً مترجماً عن هذه الموسوعة حيث يقول على المسرح الوثائقي: "على أنه اتجاه في المسرح الحديث ظهر في ألمانيا متأثراً بمسرح الثورة الروسية في أواخر العشرينات وأنه بلغ أوجهه في أعمال «إرفين بيسكاتور» المسرحية، ويهدف إلى أحداث أثر سياسي اجتماعي نقدي، وهو لهذا يختار المادة التاريخية والسياسية الموثوق بصحتها والتي غالباً ما تتخذ شكل القضايا أو الأبحاث أو التحقيقات. ويعتمد في مادته على الملفات والتحقيقات والتقارير الصحفية للأحداث الجارية وبعض المواد الفيلمية والصور والتسجيلات الصوتية... وذلك من أجل تحقيق أعلى درجة من المصدقية والموثوقية"<sup>(1)</sup> وهذا هو الهدف الرئيسي الذي يطرحه المسرح الوثائقي.

وفي هذا السياق يقدم باتريس بافيس Patrice Pavis في قاموسه المسرحي (Le Dictionnaire du théâtre) تعريفاً دقيقاً للمسرح الوثائقي من أنه "مسرح لا يستعمل في نصه سوى وثائق ومصادر منتقاة

(1) . محمد شيحة، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص151، عن موسوعة بروك هاوس ينظر:

Der literatur Brochhaus, hrsg u. bearb von Werner. Habicht, Wolk- Dieter lang W.D Brockhaus – red Mannheim, B1 A.Ft, 1988 S.532.

و« مركبة » وفق الأطروحة السوسي-سياسية للكاتب المسرحي<sup>(1)</sup> فهو يغذي نصه ليس من واقعه فحسب بل باستحضار التاريخ أو الأرشيف الذي يدججه في النص فيصبح جزء لا يتجزأ من العمل المسرحي.

كما تناولت موسوعة الآداب العالمية من جهة أخرى هذا الاتجاه المسرحي في ألمانيا على أنه "شكل مسرحي سياسي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية كرد فعل ضد الآراء البريختية وكتمر على عدم التقيد بآراء المسرح الملحمي، من خلال اشك تجاه الامكانيات، والناس، والعلاقات الاجتماعية، وكذلك كمهرب الى المادة التاريخية التسجيلية، وهو يبحث في ذلك كله عن صيغة تتكون من جمل وحوادث ومناظر حقيقية ليظهرها على خشبة المسرح... والمسرح التسجيلي هو ريبورتاج فني مسرحي، يعتني باللغة وبيتعد عن الابتكارات في الحدث بقدر الامكان كما أنه يحاول الارتباط بالحقيقة والواقع قدر استطاعته"<sup>(2)</sup> إنه بهذا المعنى أشبه بوسائل الاعلام التي تسجل الأحداث من الواقع وتعرضها في قالب فني بعد عملية التمحيص والمونتاج.

أما المعاجم العربية التي تناولت مفهوم المسرح الوثائقي فأبرزها المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب الذي قدم تعريفا دقيقا للمسرح الوثائقي (Le théâtre Documentaire) على أنه "شكل من أشكال المسرح يقوم على حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في اطار درامي، ولذلك يطلق عليه أحيانا اسم مسرح الوقائع Théâtre des faits. يستند هذا الشكل المسرحي الى الوثيقة الحقيقية كمادة أولية، ويكون العرض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب Montage لعدد من اللوحات أو الاسكتشات يشكل كل منها مشهدا مستقلا، ويتركب المعنى في الحصلة

(1) PATRICE Pavis, Dictionnaire du théâtre, p 408.

(2) عبد الرحمن عبده، نحو تعريف للمسرح التسجيلي، مجلة المسرح، العدد 20، نوفمبر 1993، ص13.

النهائية"<sup>(1)</sup>. والمسرح الوثائقي عبارة عن قراءة جديدة وفريدة من نوعها لواقع المجتمع الاجتماعي والسياسي، إنه تصوير تاريخي موثق مقدم في قالب درامي ابداعي يسعى الكاتب من خلاله الى تقديم حقائق مدعمة بالحجج والبراهين فلا يترك للمتلقي أي مجال للشك في طبيعة الحدث التاريخي المعالج ومن ثم يترك المجال للمشاهد بأن يعرض موقفه اتجاه القضية المراد عرضها.

### بين المسرح الوثائقي والفيلم الوثائقي (Le Film Documentaire)

لا يوجد فرق شاسع بين كل من المسرح الوثائقي والفيلم التسجيلي سوى من ناحية طريقة عرض المادة الوثائقية، وكذلك طبيعة الوسيلة التي يتم بواسطتها عرض الأحداث، فالفيلم الوثائقي الذي ينتمي الى عالم السينما يخضع لوسائل تقنية كالكاميرا وآلات التصوير الفوتوغرافية كما أنه "نوع سينماتوغرافي، يهتم بأخذ لقطات تعتبر كوثائق، ويكون مطابقا للحقيقة، وإعادة عرضها على الشاشة"<sup>(2)</sup>.

و لكلمة "وثائقي" في المجال السينمائي تاريخ حيث أنها كلمة دخلت "عالم السينما سنة 1906 ثم "فيلم وثائقي" سنة 1915 الذي يعني "فيلم غير روائي" وهذا النوع من الأفلام لا يهم أكبر عدد من المتفرجين كالأفلام الروائية ذات القصة الخيالية"<sup>(3)</sup>، ومن هنا يتفق الفيلم الوثائقي مع المسرح الوثائقي في المادة المعتمدة في العرض والتي تكمل في الوثائق والحقائق والأرشيف والمحاضرات وقضايا المحاكم وغيرها، ومن ناحية أخرى فإن مجال المسرح الوثائقي أوسع من الفيلم الوثائقي حيث أن المسرح الوثائقي كثيرا ما يستعين بالمادة

(1) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص520.

(2) Encyclopédie Microsoft Encarta 99, Documentaire, 1993- 1998, Microsoft corporation.

(3) بوشعيب المسعود، الوثائقي أصل السينما، الطبعة الأولى، أكتوبر 2011، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة، المغرب، ص29.

السينمائية المصورة على شكل أفلام أو شرائط مصورة أو مؤثرات سمعية لتدعيم العرض وتغذية الموضوع واضفاء الفكرة نوع من المصادقية<sup>1</sup>.

### الجدور السياسية للمسرح الوثائقي

بعد استعراض أهم المفاهيم الاصطلاحية الخاصة بالمسرح الوثائقي التسجيلي تبين أن هذا الأخير لا يمكن أن يتعد عن الطرح السياسي، فالبعد السياسي في المسرح الوثائقي يعتبر من مقوماته الأساسية، إذ أن سماته تعتمد أساسا على محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله منبثقا من الحياة ويدخل الحيوية على النص المسرحي، والمسرح الوثائقي كما وصفه الناقد الألماني "أرنولد بلومر Arnold Blumer" بأنه مسرح سياسي بمعنى الكلمة يستند الى الوثائق ويعرض عن كل ما هو ايهامي، وأن هذا المسرح يريد من خلال نقد التمويه، وتزييف الحقائق وكشف الكذب أن يؤثر في الواقع<sup>(2)</sup> وبالتالي فهو يطرح علاجا للأوضاع والأحوال السياسية ويتناول جوانب وأطراف الواقع كقضايا حساسة تؤثر سلبا وإيجابا على حركة التاريخ وحركة الإنسان وبناء على مضمون موضوعاته وطبيعة توجهه يتبين أن المسرح الوثائقي "ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة"<sup>(3)</sup> وينتمي الى واقعه المشحون بالظروف الاجتماعية والسياسية.

غير أن نشأة المسرح الوثائقي مرتبط بالمخرج الألماني صاحب الاتجاه السياسي المخرج الألماني "اروين بيسكاتور"<sup>\*</sup> حينما قام بإخراج مسرحية للكاتب الألماني "هوخهوت Hochhuth" وعنوانها "النائب"<sup>\*\*</sup>

<sup>1</sup> ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص520 (بتصرف).

<sup>(2)</sup> محمد شيحة، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص151.

<sup>(3)</sup> سامية أحمد أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتابة، د.ط، 1986، ص290.

\*. رغم أن بعض النقاد اعتبروا أن سنة 1925م البداية الحقيقية لظهور المسرح الوثائقي عندما قدم بيسكاتور "ريفيو (روبورتاج)" عن الحرب والثورة بعنوان "مع كل ذلك!" والذي اعتمد فيه على مجموعة من الخطب والمقالات والأحاديث الموثقة وقصاصات الصحف والنداءات والمنشورات والصور الفوتوغرافية والأفلام لشخصيات ومشاهد تاريخية وقام بالربط بين هذه المواد جميعا



والتي عرضت سنة 1963م، هذه الأخيرة التي لاقت رفضا كاملا من طرف ديار النشر بسبب أنها لا تكن بأية علاقة بالفن الدرامي، غير أن بيسكاتور واجه هذا الرفض قائلا: "هذا هو المسرح الذي كافحت من أجله أكثر من ثلاثين عاما"<sup>(1)</sup>، وكأن بيسكاتور كان يبحث عن جزء هام مرتبط بالمسرح السياسي الذي تبناه وقد استغرق هذا البحث مدة زمنية حالت بينه وبين ظهور ملامح المسرح الوثائقي والتي وجدها في بنية مسرحية "النائب"، والمسرحية من حيث بناءها الفني بعيدة من قواعد المسرح التقليدي فهي خالية من أية "حبكة تقليدية، ولا تعنى بالتشويق والاثارة التقليديين كما في بنیان المسرحية القائمة على الحدث المتنامي وتآزيم العلاقات، لكنها إذ تعرض لجرائم النازية التاريخية من خلال شرائح ووثائق منتزعة من التاريخ والحاضر فإنها بذلك تربط التاريخ بالواقع من خلال رؤية عصرية، وتبسط سلوك الانسان الجماعي تجاه التاريخ، معتمدة وسائل فنية جديدة"<sup>(2)</sup> بما فيها تلك التي استخدمها بيسكاتور وبريشت في المسرح الملحمي.

يعتبر بيسكاتور مسرحية "النائب" أول عمل درامي سياسي وثائقي كتب بالأسلوب الجديد الذي يتناسب مع التيارات الدرامية الأساسية المعاصرة في ألمانيا، كما أنه اكتشف "أن نوع المادة المناسبة لمسرحه السياسي لم تكن لتتوفر في المسرحات العادية للخشبة، سواء من حيث شكلها أو مضمونها. كما لم يكن العرض المضبوط على الخشبة ولا الديكور النموذجي بالمرونة الكافية لاحتواء مضمونه الأكثر اتساعا"<sup>(1)</sup> بمعنى

بطريقة "المونتاج" ... وهو يروي قصة الحركة العمالية منذ اندلاع الحرب عام 1914 حتى سنة 1919 في اربعة وعشرين مشهدا، وقد استخدم تعبير المسرح الوثائقي في هذا العرض لأول مرة. ينظر: محمد شيحة، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص185. \* يدور موضوع المسرحية حول ادانة كاتبها هوخهوت لموقف الكنيسة الكاثوليكية وخاصة ظل الرب-البابا بيوس الثاني عشر- تجاه افناء اليهود في ظل حكم هتلر، وتزعم المسرحية أن البابا قد رفض التدخل لصالح اليهود الرومان بالرغم من أنه كان على علم بالقبض عليهم ونفيهم وابدانهم... والمسرحية تتسم بالطابع الخيالي مع التفصيل الدقيق في تقديم الوثائق التاريخية حيث أنه أتبع المسرحية بملحق يتضمن بعض المصادر الوثائقية معنون ب"ايضاحات تاريخية"، تعتبر المسرحية الأولى من حيث الريادة في ألمانيا حيث نالت نجاحا جماهيريا ساحقا كما حظيت بالاهتمام البالغ على المستوى العالمي من حيث موضوعها. ينظر: سباعي السيد، دراسات في المسرح السياسي الألماني في الستينيات، مجلة المسرح، العدد 54، مايو 1993، ص105 (بتصرف)

(1). قلعه جي عبد الفتاح، المسرح التسجيلي (كشف للحقائق ومواجهة للتغيير)، مجلة الحياة المسرحية، العدد 71، 2010، دمشق، ص96.

(2). المرجع نفسه.

(1). ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ص615-616

أن كل ما تحويه الخشبة من وسائل العرض المتقدمة من أشرطة سينمائية ولافتات وشعارات كان من الضروري أن تستغل في خدمة وعرض الوثيقة الاجتماعية.

واصل بيسكاتور تقديم عروضه بعد اخراجه مسرحية "النائب" هوخهوب سنة 1963م اخراجا وثائقيا خاصة بعد افتتاح مسرح "فري فولكسبون Freie Volksbune" الجديد في برلين الغربية، بالإضافة الى اخراجه لعدة عروض في نفس المسرح فقدم مسرحية "قضية روبرت اوبنهايمر" للكاتب الألماني هاينر كيهارد H.Kipphardt سنة 1964م، ثم مسرحية "التحقيق" لبيتر فايس Peter Weiss في نفس السنة، الأمر الذي دفع بهؤلاء الكتاب بأن يثنوا على مجهودات بيسكاتور المسرحية، بالمقابل أثنى هذا الأخير بأعمال الجيل الجديد من الكتاب الألمان وقد عبر عن ذلك في كتابه "المسرح السياسي" قائلا "يبدو لي أنني لم أبجس الكتاب الذين عملوا معي في العشرينيات حقهم، إذا قلت إن المسرحيات التي كنت أطمح الى كتابتها عندئذ كمثل أعلى في الكتابة، لم يقدر لها أن تكتب إلا الآن على أيدي كتاب مثل هوخهوت وكيبارد وفايس-فهى مسرحيات تخضع للطابع الواقعي للوثائق، ولنظام التحليل التاريخي، دون أن تتخلى عن الحرية الابداعية"<sup>(2)</sup>.

لقد استطاع بيسكاتور أن يستحضر تلك العلاقة الرابطة بين الحقيقة التاريخية وابعادها وبين حرية الفنان في المسرح الوثائقي، وتؤكد بعد ثلاثين عاما أن الأدلة الوثائقية التي تتوفرها أعمال هوخهوت وكيبارد وفايس كانت تخدم على الأساس القضية الجوهرية التي يصبوا اليها المسرح السياسي، ولعل أي التفاتة تاريخية لطبيعة التداخل السياسي بالوثائقي والتركيز الشديد على الأدلة الوثائقية عند بيسكاتور يتبين أنها انطلقت من ذلك "الفيض من محاكمات النازي التي بدأت في أوائل الستينيات ... كما تضمنت نشر الوثائق وسجلات

(2). سباعي السيد، دراسات في المسرح السياسي الألماني في الستينيات، المرجع السابق، ص105.

المحاكمة على نطاق واسع في الصحافة القومية، وكانت محاكمة أدولف ايخمان التي أذيعت تليفزيونيا عام 1961- هي التي أطلقت أولى المسرحيات التسجيلية وهي مسرحية هوخهوت (النائب) عام 1963، وبعدها بعامين مسرحية كيبارد(بول براند) كما نجم عن محاكمات أوشفيتز التي جرت في فرانكفورت - مسرحية فايس(التحقيق)"<sup>(1)</sup>.

لا بد أن المسرح السياسي قد وجد المحيط الفكري الذي منه استقى أسسه وقواعده أكثر من أي وقت سابق، حتى وان تشعب بيسكاتور بالظروف والأحداث السياسية داخل ألمانيا وخارجها، إلا أن الجيل الذي يمثله الثلاثي في الاتجاه الوثائقي قد دفع بعجلة النضج لدى الدراما الوثائقية من ناحية النصوص الدرامية والعروض.

بالطبع لم يغفل بيسكاتور في عروضه الوثائقية الى استعمال الوسائل التي استعان بها في المسرح السياسي لأنه يرى أنها تخدم العرض وتجذب انبهار المتلقي نحو الخشبة التي تزج بالعروض السينمائية والأشرطة الفيلمية، وكانت استعانة بيسكاتور بالسينما في العروض الوثائقية جاء بعد اقتناعه بأن الدراما "تفرض حضور عنصرين اثنين: العنصر الوثائقي والعنصر العاطفي"<sup>(2)</sup>، بالإضافة الى السينما هناك وسائل أخرى لجأ اليها بيسكاتور والتي يرى أنها المحرك الأساسي للمسرح الوثائقي وأهمها:

- تقنية "الريپورتاج" ويقصد به التحقيق والذي يستمد مادته من التسجيلات والملفات والأحداث والبلاغات الحكومية والرسمية.

<sup>(1)</sup> ينظر: سباعي السيد، دراسات في المسرح السياسي الألماني في الستينيات، المرجع السابق، ص105.

<sup>(2)</sup> . Erwin Piscator, Le théâtre politique, p 156

- المونتاج Le montage وهي تقنية سينمائية تقوم على عملية انتقاء للمادة الوثائقية بصورة محكمة وصادقة وربطها في تقارب من أجل إضفاء رؤية حيوية متدفقة، هنا يقدم بيسكاتور الوثيقة "على شكل مونتاج حقيقي لخطابات فعلية، ومقالات، وقصاصات صحفية وبيانات، وإشاعات وصور فوتوغرافية وأفلام وثائقية يعود تاريخها الى فترات الحروب وإشعال الثورات"<sup>(1)</sup>

- استعمال "الريفيو Revue"<sup>\*</sup> الذي يعني العرض المنوع المستوحى من مسرح الكاباريه السياسي المعروف بالنقد والسخرية<sup>2</sup>.

بالرغم من جهود بيسكاتور في بلورت المفهوم العام للمسرح الوثائقي إلا أن التباين بينه وبين المسرح السياسي يبقى منطويا على كثير من النقاط التي تميز كل اتجاه على حدة وحتى بالنسبة للاتجاه الملحمي البريشتي الذي بدوره لا يتعد عن الطرح السياسي التحريضي مستعينا بوسائل سابقه في العرض، وبالتالي يمكن تلخيص أبرز نقاط التباين والاتلاف بين الاتجاهات الثلاثة:

<sup>(1)</sup> باربارا لاسوتسكا- بشونياك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، مراجعة: دوروتا متولي، (ب ط) القاهرة، 1988، ص210.

\* الريفيو Revue شكل من أشكال ما يسمى بعرض المنوعات، ظهر هذا المصطلح في فرنسا عام 1820 يعني الاستعراض، وهو عرض تمثيلي قصيرمكون من اسكتشات انتقادية خفيفة لا تربط بينها مكوناتها، أو من اسكتشات ذات طابع سياسي تحريضي مستمد من القضايا الساخنة. "وفي العشرينات من هذا القرن ازدهر في ألمانيا واشتهر من عمل فيه بريشت وبيسكاتور اللذان استخدمتا الأغاني والرقصات فيه قبل أن يقدمها في عروضهما

المسرحية. ينظر: إلياس ماري، حنان القصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص308.

<sup>2</sup> ينظر: محمد شبحه، التوثيق والمسرح دراسة أولية لملاحح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات، المرجع السابق، ص157-158 (بتصرف).

فايس والاتجاه الوثائقي	بريشت والاتجاه الملحمي	بيسكاتور والاتجاه السياسي
منظر، كاتب مسرحي، شاعر	منظر، ودراماتورج، وشاعر	مخرج
السياسة بدون فن ليست ممكنة	مزج بين السياسة والفن	السياسة أهم من الفن
الوثائق هي أساس المسرحية	الوثائق تستخدم كوسيلة تغريب	الوثائق تستخدم كوسيلة
الضمير العالمي	البروليتاريا أو طبقة العمال	تغريب
تنطلق من الجماعة الى النموذج	نفسه	البروليتاريا أو طبقة العمال
المستهدف	مناظر بسيطة وموحية وسائل	تنطلق من الفرد الى الجماعة
مناظر بسيطة وموحية وسائل	سينوغرافية	مناظر مسرحية واقعية
سينوغرافية	الادهاش العقلي التغريب	
	نفسه	المفاجأة والادهاش
الادهاش العقلي	الحكاية	الوسائل لشرح الفكرة
الوسائل نسيج في العمل المسرحي	نفسه	وتعميقها
الوثيقة	التغيير العقلاني	السياسة
الوثائق أصلية	الجدل	الوثائق ثانوية
التغيير العقلاني	نفسه	التحريض والدعاية
الجدل		التنوير
نفسه	تدفعه نحو التظاهر	يرفض النمو المنطقي للأحداث

نفسه		ويخضعها لإعادة الترتيب المونتاج تثير عواطف المتلقي
------	--	--

هذه بعض ملامح التباين والاتلاف بين الاتجاهات الثلاثة، لكن الواضح أن كل هؤلاء الرواد (بيسكاتور بريشت وفايس) يؤمنون بالتغيير على أنه قانون طبيعي ينبغي أن يكرس الجهود من أجل القضاء على الفكر الطبقي البورجوازي حتى وإن انحدروا منه.

### مسرح الجريدة الحية (Le théâtre journal)

لم تتوقف اسهامات بيسكاتور في مجال المسرح السياسي و الوثائقي حتى وإن وافته المنية سنة 1966م، بل بقي منهاجه الذي ظل الرابط الوثيق بين اتجاهه والاتجاه الوثائقي وذلك على يد مسرح الجريدة الحية والذي استفاد من مناهج بيسكاتور<sup>1</sup>، غير أن نشأته لم تكن مسرحية ذلك بعد ما تأسس المسرح الفيدرالي الأمريكي عام 1935، والهدف كان لتخفيف وطأة البطالة في مهنة التمثيل بعد الأزمة الاقتصادية التي أصابت أمريكا، ويتداخل مسرح الجريدة الحية بالمسرح الوثائقي في اهتمامها الكبير بالوثائق والبعد الاعلامي الذي تتصف به. ويؤكد المعجم المسرحي لماري الياس وحسن قصاب علاقة القرابة بين المسرح الوثائقي ومسرح الجريدة الحية حيث أن هذا الأخير يعتبر من "أقدم أشكال المسرح الوثائقي التسجيلي يقوم على عرض الأحداث الساخنة وتقديمها على شكل قراءة مقتطفات من الصحف في تجمعات عامة أو تقديم مشاهد تمثيلية قصيرة بهدف اعلامي أو تحريضي"<sup>(2)</sup>، وظهر هذا الشكل المسرحي في ألمانيا وروسيا ثم ازدهر في أمريكا في أوائل سنة

<sup>1</sup>. ينظر ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص521.

<sup>(2)</sup>. المصدر نفسه، ص158.

1930م، وينتمي الى المسرح التحريضي من خلال مسرحة الأخبار، وذلك بقراءة مقتطفات من الصحف التي تعالج قضايا ومشاكل كبرى تشغل بال الرأي العام، و"يعرض تلك المشاكل المسرحية ممثلون حقيقيون، تساعد في تلك المؤثرات الصوتية، والضوئية، والحيل المعبرة"<sup>(1)</sup> التي عبارة عن وسائل سينوغرافيا مثل "مكبر الصوت، واستخدام الشاشة الخلفية في تقديم مناظر أو مشاهد سينمائية معينة واستخدام اللافتات والاعلانات"<sup>(2)</sup> هذه كلها أشكال ووسائل أساسية في المسرح الوثائقي.

ويتحدث عبد العزيز حمودة في كتابه المسرح السياسي عن هذا الاتجاه على أنه مختلف عن الطابع المسرحي التقليدي من ناحية البنى الفنية ويقدم مثالا حول البطل الفردي الذي يغيب بصورة كاملة في مسرح الجريدة الحية كما يتوافق في ذلك المسرح الوثائقي، ويؤكد أن هذه المسرحيات \* "تعدم المحاولة لمعالجة الفرد كبطل، إذ أن المؤلفين يعالجون قطاعات عرضية تكشف عن الطبيعة التعاونية أو الجماعية للمجتمع، وتصوير قطاع عرضي من الواقع يعني معالجة مجموعة من الأفراد، لا في فرديتهم بل في تجمعهم كجماعة"<sup>(3)</sup> وهذا الطرح تبنته تقريبا كل الاتجاهات المسرحية التي تخدم المسرح الوثائقي لذا فمعنى البطولة غائب في مسرح الجريدة الحية.

لم يكن من طبيعة مسرح الجريدة الحية أن يقدم عروضه على خشبة العلبة الايطالية حتى وإن كانت تتعرض لموضوعات ومشاكل المتفرج اليومية، كما أنه شديد الاحتكاك بالجمهور وجل مسرحياته عرضت في

(1). ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المصدر السابق، ص90.

(2). عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ب ط، 1971، ص37.

\* أشهر مسرحيات الجريدة الحية مسرحية "أثيوبيا" وهي الأولى ثم جاءت مسرحية "أمر إيقاف" ومسرحية "الطاقة وتلت أمة" ثم مسرحية "أمريكا البيضاء" لصاحبها "مارتن دوبرمان" الذي عالج فيها مأساة الزنوج في أمريكا عبر أربعة قرون وفيها اعتمد على وثائق حقيقية.

(3). عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، المرجع السابق، ص40

"الطرق والشوارع والمقاهي والكنائس المهجورة والجرارات القديمة"<sup>(1)</sup> هذا ما خلق نوعا من التلاحم بين العروض والمتلقي، ويصف عبد العزيز حمودة فضاء مسرحية "أمريكا البيضاء" الذي يمثل شوارع جانبية ضيقة وهو يقول: "جلست أتأمل ما حولي: قاعة صغيرة لا تتسع لأكثر من مائتين من النظارة، في واجهتها منصة صغيرة منخفضة لا تختلف في شيء عن المنصات في مدرجات الجامعة، إذ لا وجود لخشبة المسرح بمعناها التقليدي، أو بمعنى التخت. قرب نهاية هذه المنصة ترتفع منصتان جانبيتان تتلوها منصة ثالثة تنتهي إلى اليسار ببعض الدرجات التي تؤدي إلى لا شيء، بمعنى أنها تؤدي إلى باب تقليدي كما نرى في المسارح التقليدية. وفوق هذه المنصات، وإلى جانبها، قريبا من مقاعد الجمهور تتناثر عدة كراسي. تتوسطها منصة بسيطة رصت فوقها بعض الكتب والأوراق"<sup>(2)</sup>.

وعموما يشكل مسرح الجريدة الحية نموذجا هاما من خلال عملية الاتصال والتواصل الاعلامي بشريحة واسعة من الجمهور وتوسع هذا النموذج بعد الحرب العالمية الثانية في أوروبا وأمريكا خاصة مع تطور وسائل الاتصال السمعية والبصرية والتسجيلية، ومن أهم ما أفرزه مسرح الجريدة الحية من حيث الاتجاهات المسرحية الحديثة المسرح الوثائقي التسجيلي في الستينيات الذي أخذ صبغة التفاعل مع الأحداث والتعامل المباشر مع الجمهور<sup>3</sup>.

(1). سامية أحمد أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، المرجع السابق، ص141.

(2). عبد العزيز حمودة، رسالة أمريكا- أمريكا البيضاء، مجلة المسرح المصرية، العدد 7، سنة 1964، ص70.

(3). ينظر: ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص159 (بتصرف).



## بيتر فايس (Peter Weiss) \* منظرًا للمسرح الوثائقي

لقد سبق الحديث على أن "هوخهوت" هو السباق في مجال الكتابة في المسرح الوثائقي انطلاقًا من مسرحية "النائب" التي أثارت ضجة كبيرة في الأوساط المسرحية أوائل الستين، بعد عرضها من طرف المخرج ارفين بيسكاتور سنة 1963 ببرلين الغربية "كانت هذه المسرحية التي تم عرضها على مسارح 25 دولة، وفي فرنسا 346 مرة"<sup>(1)</sup>، إذ تمكن هذا الكاتب من النبش في مقابر الوثائق ليدين بها الكنيسة الكاثوليكية في شخصها "البابا بيوس الثاني عشر" لتستره على المذابح الجماعية لليهود التي ارتكبتها الحكم النازي وقد، ثم تبعه الكاتب الألماني "هاينر كيهارد" في مسرحياته الوثائقية الذي اشتهر بمسرحيته "الأخ إيشمان" وقد استمد المؤلف أحداثها "من واقع ملفات الاستجواب الذي أجراه "أفليس" مع "أدولف إيشمان" قبل محاكمته في القدس والتي بلغت صفحاتها 3564 صفحة ... فمن خلال المحادثات المتصلة بينهما والتي استمرت لمدة ما يقرب من العام صاغ المؤلف عمله بهدف بيان الدور الذي لعبه "إيشمان" أثناء حكم "النازي"<sup>(2)</sup> وقضية إيشمان لها علاقة بمقتل اليهود حيث أنه كان ينفذ الأوامر بشكل حربي، وانتهت المحادثة بإعلان الحكم بإعدامه، وعموما هذه بواكر المسرحيات التي وضعت أسس نوع من الدراما التسجيلية كشكل جديد في المسرح الألماني، وكانت هذه العملية تواكب تقريبا اتجاهها يساريا عاما في السياسة الألمانية آنذاك

\* . بيتر فايس Peter Weiss: ولد عام 1916 في ألمانيا وتركها مع عائلته عام 1934 وعاش في انكلترا وجيكوسلافيا (سابقا) والسويد . وكان رساما في الاصل وصانع افلام وصحفي ولم يكتسب شهرة ككاتب مسرحي الا في الستينات من القرن العشرين وكانت اول مسرحيات (البرج) التي قدمت في الاذاعة ونشرت عام 1962 وبطلها بابلو يتخيل نفسه عبر الاحداث كانه لاعب سرك حبس في برج ويحاول ان يحرر نفه من كل القيود العائلية والتقاليد . وقد حاز شهرة عالمية لمسرحية ماراصاد التي تتحدث عن الثورة الفرنسية وما اصابها من اخفاقات وقدمت في مسرح شلر في برلين عام 1964 ومن اخراج (كونارسيونارسكي) وقد اشترك هو في الاخراج ايضا . ومن مسرحياته الوثائقية مسرحية التحري ومسرحية انشودة انغولا التي تتحدث عن مساوئ الاستعمار في القارة الافريقية . وكانت مسرحيته فيتنام من ابرز مسرحياته التسجيلية حيث يتعرض فيها الى تاريخ تلك البلاد و نضال الشعب الفيتنامي ضد الاستعمار الفرنسي والامريكي . وكانت مسرحية (تخليص السيد مانكوبوت من الامة ) من انجح مسرحياته، كما انتج أفلاما وثائقية أهمها فيلم "السراب" توفي سنة 1982. ينظر:

Albin MICHEL , Dictionnaire du théâtre, Encyclopedia universalis, Paris, 1998, p851-852

(1) .عبد عبد الرحمن، المسرح التسجيلي(الكاتب الألماني هوخوت وموضوعاته المفضلة)، مجلة المسرح المصرية، العدد 68، يوليو 1994، ص94.

(2) . محمد شيعه، التوثيق والمسرح دراة أولية لملاحح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات، المرجع السابق، ص160.

وتشكل النزعة الثورية في مسرحيات الخمسينيات السياسية الرمزية نحو شكل درامي جديد يقوم على الحقائق والوثائق<sup>1</sup>.

لقد كانت الانطلاقة الفعلية للمسرح الوثائقي في ألمانيا من خلال مؤلفات "هوخهوت وكيهارد" السابقة الذكر، بيد أن مرحلة التنظير لهذا الاتجاه كانت على يد رائد الدراما الوثائقية "بيتر فايس"، ومن المعلوم أن مرحلة التنظير لدى "فايس" تزامنت مع حركات الاحتجاج التي اجتاحت ألمانيا سنوات الستين، بل وشهد العالم بأسره نقدا حادا، ومقاومة لكل أشكال الاضطهاد، التي كان من افرازاتها توجيه الأدب والمسرح نحو السياسة، الى درجة ذوبان القيم الفنية في الأعمال المسرحية وطغيان القيم النضالية والسياسية وساعد ذلك رد فعل الأدباء ورجال المسرح على التناقض الذي تحمله وسائل الاعلام من تشويش للأفكار وتزوير للمعلومات والوثائق، وكان رد فعل "بيتر فايس" على وسائل الاعلام أن وصفهم بالأفراد ذوي النفوذ الذين يسعون بكل الوسائل الى حجب الحقيقة، وعلى هذا يقول "بيتر فايس" في ملاحظاته حول المسرح الوثائقي: "من هم الأفراد ذو النفوذ والفئات ذات الفعالية التي سوف تعمل جاهدة بكل الوسائل حتى تمنع كشف الحقيقة؟"<sup>(2)</sup> ثم يجيب موضحا عن واقع وسائل الاعلام: "وبالرغم من أن وسائل الاعلام قد وصلت الى درجة عالية من الانتشار وجلب الأخبار من كل أرجاء العالم، فإن الأحداث الهامة التي تطبع حاضرا ومستقبلا وعلاقتها ودوافعها، تظل مطموسة غير واضحة-فمن المستحيل الوصول الى المواد الهامة التي في يد المسؤولين، ولا يمكننا غير رؤية نتائجها فقط"<sup>(3)</sup>

<sup>1</sup> ينظر: سباعي السيد، دراسات في المسرح السياسي الألماني في الستينيات، المرجع السابق، ص105

<sup>(2)</sup> بيتر فايس، ماراصاد وأنشودة غول لوزيتانا، ترجمة وتقديم: يسرى خميس، مجلة آفاق عالمية، العدد 38، 2004، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص08

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص08.

أضف الى ذلك تسارع كتاب المسرح الى جمع المادة الوثائقية مثل المحاكمات والبيانات وبلورتها في اطار درامي خاصة بعد عزوف كتاب المسرح عن عنصر الخيال الأمر الذي أضحي يخدم بشكل أساسي الاتجاه الوثائقي كما "أن الخيال على المسرح لن يستطيع تغيير الانسان، إلا إذا واجهوا المتفرجين بالحقائق التاريخية، وكانت المحاكمات لمجرمي حرب النازية قد بدأت في هذه الأثناء، كما ازداد تخوف الناس من امكان نشوب حرب جديدة"<sup>(1)</sup> قد تهدد الكيان الاجتماعي وتغلق أبواب التغيير.

توالت جهود "فايس" في المسرح الوثائقي انطلاقا من دراساته المعمقة للأوضاع السياسية والاجتماعية في ظل الحرب النازية في ألمانيا وكذلك احتكاكه المستمر بكتاب الدراما الألمانية الحديثة أمثال "بيسكاتور بريشت وهوخهوت"، فتولدت لديه الصيغة الرسمية والحقيقية لماهية المسرح الوثائقي، وتبلورت هذه الجهود في محاضرة بعنوان "المادة والنماذج: ملاحظات حول المسرح الوثائقي" ألقاها ببرلين سنة 1968م في حوار عن بريشت، و قد صاغ في هذه المحاضر أربع عشرة خاصية يقدم فيها مفهوما للمسرح الوثائقي، ويشرح سماته وخصائصه التي تميزه عن باقي الاتجاهات المسرحية المعاصرة، خصوصا في تلك المرحلة التي تشابكت فيه مختلف التسميات منها المسرح الدعائي، والمسرح البيسكاتوري ومسرح اللامسرح ومسرح الاحتجاج وغيرها.

وفي ما يلي ملاحظات "بيتر فايس" حول المسرح الوثائقي وقد ترجمها من الألمانية الى العربية في نفس عام صدورها الدكتور الشاعر يسرى خميس الأستاذ المساعد بكلية الطب البيطري، وأدرجها في سلسلة روائع المسرحيات العالمية العدد 14 سنة 1970م، كما أن هناك ترجمة أخرى لمحاضرة فايس بعنوان "ملاحظات حول المسرح الوثائقي" للدكتور "نبيل حفار" وأصدرها في مجلة المعرفة العدد 91 سنة 1969م.

<sup>(1)</sup> باربارا باومان، بريجتا أوبرله، عصور الأدب الألماني تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة: هبة شريف، مراجعة: عبد الغفار مكوي، عالم المعرفة، العدد 278، فيفري 2002، ص349.

في مقدمة المحاضرة يقدم بيتر فايس دراسة مفصلة حول المسرح الوثائقي يقصد بها رفع اللبس عن هذا اللون المسرحي الجديد وفيها يقول: "أطلق على المسرح الحديث الواقعي-الذي اتخذ منذ حركة تأليه البروليتاريا والدعاية الثورية السياسية **AGITPROP** و مسرح بيسكاتور **PISCATOR** التجريبي ومسرحيات برشت **BRECHT** التعليمية أشكالا متعددة- تسميات مختلفة مثل: المسرح السياسي، المسرح الوثائقي، مسرح الاجتماع، والمسرح المضاد، كمحاولات لإيجاد تسمية شاملة جامعة لها. وانطلاقا من صعوبة إيجاد تصنيف لطرق التعبير المختلفة لهذا الفن المسرحي سنقوم هنا بمحاولة لمعالجة احدى نوعياته التي تهتم بوثائقية موضوع معين، ويمكن تسميتها لذلك «المسرح الوثائقي»<sup>(1)</sup>.

بعدها ينتقل 'فايس' في طرح 14 فرضية ساق في الفرضية الأولى مفهوما للمسرح الوثائقي على أنه:

- "مسرح تقريبي، فالسجلات و المحاضر و الرسائل و البيانات الإحصائية و نشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك و الشركات الصناعية، والبيانات الحكومية الرسمية و الخطب و المقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة والريپورتاجات الصحفية و الإذاعية، و الصور و الأفلام و الشواهد الأخرى للعصر الحاضر هي التي تكون أساس العرض، فالمسرح التسجيلي يستوعب كل اكتشاف، كل مادة موثوق بها، ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح بعد التعديلات اللازمة في الشكل، دون تغيير في المحتوى، و بخلاف المواد الإخبارية التي تتراكم علينا يوميا من جميع الاتجاهات، و التي تطرح عادة بشكل غير منظم، تتم على المسرح عملية الاختيار التي تركز على موضوع معين، غالبا ما يكون موضوعا اجتماعيا أو سياسيا. إن ذلك

<sup>(1)</sup>بيتر فايس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، ترجمة: نبيل حفار، مجلة المعرفة، العدد 91، سنة 1969، القاهرة، ص103

الاختيار الدقيق و الأسلوب الذي تتم به عملية توليف جزئيات الواقع، هما اللذان يحددان في النهاية نوعية الدراما التسجيلية"<sup>(1)</sup>.

- يحدد فايس في الخاصية الثانية موقع المسرح الوثائقي التسجيلي في الحياة العامة على أنه جزء منها، لأنه يمثل وجهة نظر الجماهير العريضة، كما أن ممارسة العملية النقدية في المسرح الوثائقي تتوقف على ثلاثة مستويات مختلفة تشمل:

### "(أ) ممارسة النقد ضد التمويه:

هل تعكس أخبار الصحافة والإذاعة والتلفزيون وجهة نظر الفئة المنتفعة؟ ما هو المحتوى الذي يقدم لنا؟ ما هي الفئة التي تخدمها تلك التعليقات؟ أية فئة تستفيد من تفسير ظواهر اجتماعية معينة تفسيراً مغلوطاً ومحوراً؟

### "(ب) ممارسة النقد ضد تزيف الحقيقة:

لماذا تحذف شخصية تاريخية أو فترة أو مرحلة تاريخية معينة من الوعي العام؟

من يدعم مركزه عند إسقاط تلك الحقائق التاريخية؟

من يربح من ذلك التشويه المتعمد للمراحل الحادة و الهامة؟

أية شرعية اجتماعية يهملها إخفاء الماضي؟

ماهي الكيفية التي يمارس بها ذلك التزيف؟

(1). بيتر فايس، مارا صاد وأنشودة غول لوزيتانا، المصدر السابق، ص6

ما هو رد الفعل؟

(ج) ممارسة النقد ضد الأكاذيب:

ماهي آثار الخيانة التاريخية؟

ما هو شكل الموقف الحاضر الذي بُني على تلك الأكاذيب؟

ماهي الصعوبات التي يجب توقعها في عملية البحث عن الحقيقة؟

من هم الأفراد ذوو النفوذ و الفئات ذات الفعالية التي سوف تعمل جاهدة بكل الوسائل حتى تمنع كشف الحقيقة؟<sup>(1)</sup>، هذه أهم التساؤلات التي تبنتها العملية النقدية في المسرح الوثائقي والعرض هو الذي يجيب عليها بهدف كشف الزيف والغموض عن الحقائق التاريخية عبر كل المراحل والفترات.

يحرص المسرح الوثائقي على أن يأخذ مكان وسائل الاعلام التي تسعى الى ستر الحقيقة وخلق نوع من التشويش والغموض وقلب الحقائق وحرق الوثائق، وتخدير أغلبية الجماهير عن طريق اظهار النتائج دون الأسباب التي يسعى المسرح الوثائقي الى تحليلها ومعالجتها عن طريق عرض لأمثلة ووقائع "كمقتل لومومبا أو كينيدي أو تشي جيفارا، أو مجزرة إندونيسيا، و المحادثات السرية أثناء مباحثات الهند الصينية في جنيف، والتصادم الأخير في الشرق الأوسط واستعدادات حكومة الولايات المتحدة الأمريكية لمواصلة الحرب في فيتنام، يواجه أولا بذلك الظلام المصطنع الذي تخفى في ظله القوى الحاكمة تدخلاتها و مشروعاتها"<sup>(2)</sup>،

<sup>(1)</sup> بيتر فايس، ماراصاد وأنشودة غول لوزيتانا، المصدر السابق، ص 7-8

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 8

كل هذه الأمور تعتبر حقائق يضعها المسرح الوثائقي تحت منظار النقد والغريبة والتقييم، وتتنوع فيه وجهات نظر في تلقي الأحداث والتصريحات.

ويشرح فايس طريقة تقديم هذه الحقائق بعد عملية المونتاج واعادة ترتيبها حيث أن المسرح الوثائقي لا "يعرض الحقيقة اللحظية، لكنه يعرض صورة لقطعة من الحقيقة، منتزعة من استمرارية الواقع الحية"<sup>(1)</sup>.

- في هذه الخاصية يحاول بيتر فايس الحديث عن طبيعة المسرح الوثائقي من الناحية الشكلية حيث أن المسرح الوثائقي تحرر من العلبة الايطالية وفضل الأماكن الواسعة في الشوارع والأحياء، وكذا تركيزه على الصراعات والمواقف والوثائق، لهذا يتطلب شكل آخر غير الشكل التقليدي المنطوي على فئة معينة والبديل عند فايس هو "أن يأخذ شكل المحكمة... يعرض بشكل جديد نقط الهجوم والأسئلة التي طرحت في قاعة المحكمة، فعن طريق المسافة التي تفص بينه وبين المحكمة، يمكنه أن يوضح المفارقات التي تتضمنها وجهات النظر المختلفة التي لا يمكن أن تتضح في المحاكمة الأصلية، يضع الشخصيات داخل علاقة تاريخية و في نفس الوقت فعند عرض سلوكهم وأفعالهم، يتضح تطور الموقف الذي هم نتاج لهم، و يثار الانتباه إلى العواقب و النتائج التي مازالت قائمة، و من خلال تصرفاتهم، يفهم ميكانيزم الموقف، الذي يتدخل و يؤثر في الحقيقة.. لا بد أن هذا الشكل هو الذي يساعد على ادماج الجمهور في المحاكمة بشكل يختلف عما يحدث في قاعة المحكمة، يمكنه أن يجعل الجمهور يتعاطف مع المتهم أو مع المدعى أو أن يشترك مع لجنة المحلفين، و أن يساهم في معرفة الموقف المعقد، و أن يأخذ موقف المقاومة حتى أقصى درجات التحدي."<sup>(2)</sup>

(1). بيتر فايس، ماراصاد وأنشودة غول لوزيتانا، المصدر السابق ، ص22

(2). ينظر: بيتر فايس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، ترجمة: نبيل حفار، المصدر السابق، ص14(بتصرف)

وفي آخر خاصية أدرجها بيتر فايس ضمن ملاحظاته حول المسرح الوثائقي يوضح فيها طريقة المعالجة للمادة الوثائقية عبر مراحل أساسية من أجل الحصول على عمل فني درامي ينطوي ضمن خصائص المسرح التسجيلي وجاءت على هذ المنوال:

- " أمثلة أخرى للمعالجة الشكلية للمادة التسجيلية:

(أ) تنظم الأخبار، أو مقتطفات من الأخبار في مقاطع دقيقة التوقيت، داخل إيقاع معين.

تستبدل اللحظات القصيرة بوحدات طويلة و معقدة، يركب الموقف معتمدا على قل مقتبس، في تقطيع سريع، يتغير الموقف إلى موقف آخر مضاد، يوضع شخص مقابل جماعة، يتركب التكوين من قطع و مقولات مضادة وأمثلة متجانسة متناقضة و علاقات أساسية و متغيرة، تنوع الموضوع تصعيد موقف معين إدخال عوامل مثيرة للاضطراب.

(ب) معالجة المادة الحقيقية معالجة لغوية:

يتضح النموذج التقليدي من خلال الاقتباسات، و تأخذ الشخصوس الشكل الكاريكاتوري، تبسط المواقف بشكل حاد و عنيف، و تحول الأقوال و الأحاديث و التلخيصات إلى أغاني، يستعمل الكورس والباننوميم، يجسد الفعل من خلال حركة الجسد، و السخرية و استعمال الأقنعة و الصفات المميزة للديكور، تصاحبه في ذلك الموسيقى و المؤثرات الصوتية.



(ج) اعتراض تسلسل التقرير.

عن طريق استخدام وسائل ضوئية عاكسة، و عن طريق استخدام المونولوج و الحلم و الرجوع الى الخلف من أجل كشف سلوك معين.

يمكن لمثل تلك الجزئيات التي تقوم بدور التشكيك في مجرى الأحداث، أن تقوم بإحداث صدمة معينة بالنسبة لشخص أو مجموعة من الأشخاص كرد فعل للأحداث إنها تقوم بعكس الحقيقة الداخلية كإجابة على أحداث خارجية، بشرط ألا تثير تلك التغييرات الحادة نوعا من البلبلة، فعليها أن تثير الوعي بتعدد جوانب الواقع، إنها لا تستعمل الوسائل لحد ذاتها، و لكن كأرضية لخبرة معينة<sup>(1)</sup>.

الملاحظ من خلال هذا الاستعراض أن فايس ركز على سرد الخصائص والسمات التي تميز بها هذا الاتجاه المسرحي، وهذا يؤكد صعوبة وضع تعريف جامع للمسرح الوثائقي، وبشكل هام يمكن الخروج بمفهوم مختصر وهو أنه مسرح سياسي يعتمد أكثر على مجموعة من الوثائق كمادة أولية بعد بلورتها وتعديلها لخدمة موضوع معين غالبا ما يكون سياسيا أو اجتماعيا،

كما يقوم المسرح الوثائقي على أسلوب الذي يعتمد على "الوثائق والمعلومات المسجلة في بيانات احصائية أو رقمية للمساعدة على الايضاح بجانب التجسيد الدرامي لبعض المواقف"<sup>(2)</sup>

(1). بيتر فايس، ماراصاد وأنشودة غول لوزيتانا، المصدر السابق، ص15-16

(2). كمال الدين حسين، المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2005، ص145.

## نماذج مسرحية لبيتر فايس:

حتى وإن كانت ملاحظات بيتر فايس حول المسرح الوثائقي لا ترقى الى مستوى النظرية، إلا أنه استطاع أن يثمن ويغذي هذا الاتجاه المسرحي من خلال كتاباته المسرحية المشهورة والتي حملت في طياتها أبعاداً نظيرية، واستكمل من خلالها ما أغفله في ملاحظاته، ليكون أول كاتب مسرحي كانت له جهود نظيرية حول الاتجاه المسرحي الوثائقي التسجيلي.

## مسرحية مارا/صاد (1964م):

هذه المسرحية هي واحدة من أهم مسرحياته التي عرض فيها أفكاره الفنية والفكرية بوضوح. وتناقش هذه المسرحية موضوع الثورة الفرنسية مستلهمة أحداثها "من نصوص التاريخ الفرنسي وحقائقه، حيث تتناول الثورة كقيمة وهدف ونتائج"<sup>(1)</sup>، وكون بيتر فايس شاعر ثوري منحاز الى كل المفاهيم التي تخدم الأبعاد الانسانية تشمل الحق والانسان والحرية والموقف الاجتماعي والعدالة، وكذا إيمانه القوي بأن الفن المسرحي يحمل رسالة موضوعية قادرة على كشف الحقيقة وتغيير الحياة عبر مبادئه ومواقفه الثابتة.

تعتبر مسرحية "مارا/صاد" اختصاراً لأطول عنوان عرفه تاريخ المسرح وعنوانها الكامل "اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد صاد"، وتعالج هذه المسرحية حقائق تاريخية واقعية من الثورة الفرنسية، تتعلق أحداثها بمقتل "جان بول مارا Jean Paul Marat" على يد

(1) عبد الفتاح قلعه جي، المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغيير، المرجع السابق، ص 98.  
\* جان بول مارا (1743-1793) كان أحد زعماء الثورة الفرنسية المتطرفين، وكان طبيياً وعالماً، اشتغل بالسياسة قبل قيام الثورة سنة 1789م، وأسس صحيفة "صديق الشعب" التي هاجم فيها فساد رجال السلطة، وبعد الغاءها ظل يصدرها سرا، فكانت مقالاته النارية من أهم أسباب سقوط الملكية الفرنسية في سبتمبر سنة 1792م، وانتخب بعد ذلك عضواً في المؤتمر الوطني، وتزعم حزب الكوردلييه، وشن حرباً قاسية على الجيرونديين الى أن أكرهه مرض جلدي مزمن على أن يقضي معظم وقته في حمام دافئ حيث قتلته شارلوت كورداي بخنجر، ينظر: فؤاد دوار، المسرح المصري 1987، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 2، مصر، 1993، ص 79.

"شارلوت كوردي Marie Anne Charlotte Corday" وذلك سنة 1891م، وحتى يصور "بيتر فايس" الثورة من زوايا مختلفة استدعى أغلب الشخصيات التي كانت تحيط ب"مارا" ولها علاقة وطيدة بها مثل "جاك رو J.Rous" و"دويبريه Duperret"، و"دي صاد De Sade" الشخصية المضادة في المسرحية، مع العلم أن هذه الشخصية في الواقع لا تربطها أي علاقة بمقتل "مارا"، سوى أن "فايس" أراد أثناء اقحامه لهذه الشخصية أن يخلق مواجهة أساسية بين بطليه "مارا" ودعوته الى ضرورة الثورة وخلق التغيير في العدالة الاجتماعية، وشخصية "الماركيز دي صاد" الذي يدعو الى الحرية الشخصية وصاحب النزوات الجنسية، ويشرح "فايس" موقفه هذا في الموضوع الذي يقوم فيه "نزلاء مصحة شارنتون بتمثيل احدي المسرحيات التي ألفها "ساد"، وشاركهم في تمثيلها، فكأننا منذ البداية في "مسرحية داخل مسرحية"، أي أن الممثلين يؤدون أدوارا مركبة، فهم مرضى بمصحة الأمراض العقلية أولا، ثم يتقمص كل منهم الشخصية التاريخية التي اختيرت له، باستثناء الممثل الذي يؤدي شخصية ساد، فهو في الوقت نفسه نزيل المصحة وهو كذلك صاحب الشخصية التاريخية، ومؤلف "المسرحية داخل المسرحية" أيضا<sup>(1)</sup>، لقد استعان "فايس" بهذه المواجهة من أجل تعزيز وتقوية الجانب الجدلي الذي ينشأ من التناقض بين وجهات النظر بين الشخصيات، والغاية المنشودة هنا هي الكشف عن الحقيقة وهذا من أسس المسرح الوثائقي.

ومعالم الفكر الثوري و الدعوة الى تحقيق العدالة الاجتماعية والسعي نحو تغيير الواقع، كل هذه

المفاهيم تشبع بها البطل "مارا":

صمت الطبيعة

(1). فؤاد دواره، المسرح المصري 1987، المرجع السابق، ص80.

أواجهه بفاعليتي

في اللامبالاة القسوى

أكتشف معنى ما

بدلاً من المراقبة الجامدة

أقتحم

وأعلن خطأ أشياء معينة

وأعمل على تغييرها وتحسينها

هذا يتوقف على الذات أولاً

على تعرية نفسك من الداخل

ورؤية كل الأشياء بعين جديدة"<sup>(1)</sup>

لا بد أن هذا الطرح المتناقض بين كل من موقف "مارا" الثوري وموقف "صادا" حول الحرية الفردية يعكس في الوقت نفسه الموقف الحيادي الذي تحمله نفسية "بيتر فايس" الذي يقف موقف المراقب الحيادي بعدها يحكم بوجهة موضوعية على الأحداث لإبراز مفهوم شامل للثورة، وذلك من خلال البعد التركيبي بين الموقفين بمعنى ضرورة الثورة والزامية ادماج الفردي والاجتماعي لتحقيق حرية انسانية شاملة، من هنا يتبين أن "بيتر فايس" من خلال مسرحيته هذه أنه يعي تماماً العلاقة الجدلية بين الحرية الفردية والحرية الاجتماعية، يعي تماماً أنه لا

(1). بيتر فايس، مارا، المصدر السابق، ص 79-80.

معنى لإنسان حر \_ بالمعنى المثالي\_ وسط مجتمع من العبيد، حيث يشكل القهر الاجتماعي والعنف الأخلاقي الاطار العام الذي يتحرك فيه الفرد، كما أنه يعي أنه لا معنى لتغيير اجتماعي تهدر فيه حرية الفرد وتسحق، ويتحول الانسان الى دمية من القش لا حول لها ولا قوة ولا إرادة"<sup>(1)</sup>، وبالتالي يكون "فايس" قد حقق تلك المواجهة التي تنبني عليها المسرحية دون أي تحريف للتاريخ ولا أي تزييف للحقائق التاريخية كما، كما حقق جانباً آخر من التعريب أثناء ابعاد المتفرج من الانجذاب العاطفي نحو شخصيات المسرحية حين جسد سخرية الممثلين من عدم اندماجهم أثناء تجسيد الشخصيات بين الحين والآخر، وهذا من آثار الاتجاه الملحمي البريشتي من جهة، ومن خصائص بناء المسرحية الوثائقية من جهة أخرى.

### أنشودة غول لوزيتانيا أو أنجولا\* (1966م) وموضوع: الحرب ضد الإمبريالية:

تشكل عند بيتر فايس بعد مهلة من الزمن، نوع من الفضول السياسي سعى به الى الكشف عن خبايا النظام الإمبريالي الذي كان يسود فئة واسعة من المجتمع في عدة دول من العالم، بالإضافة الى استناده لمجموعة من الوثائق التي ناقش فيها "فايس" قضية ثورية تمثلت في الكفاح المسلح لشعب أنجولا ضد الاستعمار البرتغالي الذي استغرق خمسة قرون من التضحية والكفاح لتحرر بعد ذلك سنة 1961، وبعد خمس سنوات من التحرر قام بيتر فايس باستحضار بعض جوانب الثورة.

ومن أهم الخصائص التي ميزت هذه الدراما تناول "فايس" لجوانب القضية " باستخدام كافة الأساليب التي تتكرر في أعماله مثل "الريفيو السياسي" فقد تعرض في احدى عشرة "نمرة" باستخدام الكورس والغناء

(1). يسرى خميس، التطور الفكري في مسرح بيتر فايس، مجلة المسرح والسينما (المصرية)، العدد 50، فيفري 1968، ص19. \* أنجولا هي مدينة افريقية تقع على الساحل الغربي لإفريقيا، وقعت تحت الاستعمار البرتغالي منذ 500 سنة وبدأت كفاحها المسلح من أجل التحرير سنة 1961، وثرواتها من الذهب والعاج والبتروول والماس و الأخشاب والحديد واليورانيوم والجلود والسكر والشمع والفلل. ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام، مصادر الثقافة المسرحية، مركز الاسكندرية للكتاب، د ط، 1999، ص124.

والباتوميم لأساليب الاستعمار البرتغالي في استغلال وإذلال شعب "أنجولا" وموزمبيق" ولأساليبه في قمع الانتفاضة سنة 1961، كما قام بكشف استثمارات الشركات الأجنبية بالإضافة الى استخدام أسلوب "المونتاج" في التعامل مع أقوال رئيس وزراء البرتغال "سالازار"<sup>(1)</sup>، وقد شملت المسرحية على مجموعة من الحقائق وبيانات احصائية وارقام تفجر صورة الاستغلال الاقتصادي البرتغالي لثروات أنجولا أين أثرت سلبا على الظروف الاجتماعية لشعب أنجولا، والمسرحية من ناحية بناءها الدرامي تخلو من أية حكاية تروى، كما أنها نموذج من ناضج من نماذج المسرح السياسي الذي ينطوي بكل أصالة تحت غطاء الدراما الوثائقية التسجيلية.

يقوم الصراع في المسرحية بين القوى الاستعمارية المركبة من الغزو البرتغالي والأطراف المساندة لها من المستوطنين البيض والعسكريين و رجال الدين هذا من الناحية الداخلية، ومن الناحية الخارجية نجد الكيان الرأسمالي الأمريكي والبنوك العالمية وشركات الاحتكار التي استنزفت الثروات الطبيعية والبشرية، وبين الشعب الانغولي الذي أضحي يتخبط في الفقر والبطالة والتشرد والاستغلال:

رقم3: لمدة 14 ساعة في اليوم

أعمل في مزارع القطن

ابنتي الكبرى

كانت أخيرا في ميناء بنجويلا

لم أسمع شيئا عنها

(1) شريحة محمد، التوثيق والمسرح(دراسة أولية لملاحم الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات)، المرجع السابق، ص160.

منذ عام "(1)

تجسد أدوار المسرحية سبعة شخصيات، ثلاثة أدوار رجالية، وأربعة منها نسائية، تظهر في صورة الحياة اليومية بثيابها وأزياءها العادية، وتتغير من حين إلى آخر أدوار الممثلين من الأدوار الأوربية إلى الأدوار الأفريقية، كما جاءت أسماء الشخصيات بوجهة مجهولة حيث اكتفى المؤلف بإعطائها أرقاماً (الممثلات: 1،2،3،4 - الممثلون: 5،6،7)، كذلك نجد الجوقة والكورس، من جهة مناقضة يوظف "فايس" لتمثال "الغول" رمزاً للاستعمار البرتغالي الذي ينطق باسمه رقم 6 ويعلق على الأحداث بالسلطة العسكرية:

(رقم 6 يتكلم من وجه الغول، بصوت منفعل قوي غاضب)

الغول: أيها السادة الضباط

لقد ناديتكم لبعثة يجب أن تمحو من

ذاكرتها كلمة الرحمة:

نحن لا نحارب بشراً، نحن نحارب حيوانات متوحشة"(2)

بعد أن عرض المؤلف جوانب الصراع في المسرحية من منظوره العام، ينتقل إلى إبراز البعد العميق من خلال الأوضاع الخاصة وهنا يلجأ إلى استعمال الأسلوب الإحصائي الذي يعتبر من وسائل المسرح التسجيلي والوثائقي:

رقم 5: كم عددكم في بلدكم

(1). بيتر فايس، أنشودة غول لوزيتانبا، ترجمة: يسري خميس، مجلة الآداب، العدد 12، سنة 1967، ص 54.

(2). المصدر نفسه، ص 57.

2،3،4 (في هيئة جوقة) عددنا خمسة ملايين في بلدنا

رقم 5: كم عدد "ناشري المدينة" في بلدكم؟

الجوقة: عندنا مائة ألف ناشر مدينة في بلدنا

رقم 5: أي أن هناك ناشر مدينة لكل خمسين

منكم في بلدكم!"<sup>(1)</sup>

في مشهد آخر يلجأ المؤلف الى توظيف الأشكال المسرحية المعروفة لإضفاء جو من الحركة والسرعة

بين الممثلين، وهنا يختار المشهد الذي يصور سؤال الزوج عن زوجته الذي يتم عبر توجيه مسرحي:

(يمكن تأدية المشهد التالي في شكل "خيال الظل" ينشر رقم 3، 5 بحركة سريعة ملاءة مثبتة على

عصا. رقم 6، 7 يقفان خلف الملاءة، تضاء الملاءة من الخلف إضاءة شديدة. رقم 6، 7 يتبادلان المراكز

بسرعة ويعرضان الموقف في شكل صورة. عند تأدية مشهد خيال الظل يتكلم رقم 2، 5 نيابة عن الممثلين

الذين يقفان خلف الملاءة. يتكلمون كما لو كانوا يقرأون).

رقم 7: أسأل في كل المزارع

عن زوجتي وعن أطفالي

لم يرههم أحد

<sup>(1)</sup>. بيتر فايس، أنشودة غول لوزيتانبا، المصدر السابق، ص52.



رقم 3: أرني بطاقة عملك

رقم 7: هذه هي بطاقة عملي

رقم 3: كنت في مالانج

رقم 7: كنت في مالانج في مناجم

الاسبستوس<sup>(1)</sup>

مع المسار السريع للأحداث في المسرحية وتساعد وترة الصراع يقودنا المؤلف الى وضعية "الضغط يولد الانفجار" الذي ينبع من رغبة ملحمة من شعب أنجولا نحو التحرر بعد قرون من الكفاح والنضال الذي يأتي على صيحات رقم 5 في وجه الغول "المستعمر":

"(يصيح رقم 5):

رقم 5: انظروا الى هذا الجلد الرمادي

انظروا الى هذا الوجه الذي من تراب

انه يعتقد أننا ما زلنا نثق به

(الجميع يأخذون موقف التهديد بشكل تدريجي، يتجهون ناحية الغول. يختفي رقم 6 خلف

الغول . الفتحة مفتوحة تماما).

(1) بيتر فايس، أنشودة غول لوزيتانبا، المصدر السابق، ص54.

رقم 4: شاهدوا هذا الرجل الشاحب

شاهدوا هذا الرجل الخشي

الذي لا يمكنه أن يكون إلا ظله

(يصاحب الغناء بندايات وصرخات

وقفزات. يقتربون من الغول).

رقم 2: انظروا فقط كيف ينوح

أعطوه جزاءه مقابل خمسة قرون طويلة

خدمناه فيها

رقم 5: اضربوا هذا ارجل الشاحب

اضربوا هذا الرجل الميت

حتى لا يعود للظهور بيننا مرة أخرى.

(الجميع ينقضون على الغول. ينتزعون شريط النياشين، والسيف والعصا. يكونون حلقة

ويشدون الهيكل الضخم...) (1)

ثم تنتهي المسرحية بنداء الكورس:

(1). أنشودة غول لوزيتانبا، المصدر السابق، ص60.

"كورس: (الجميع)

(....)

لقد تجمع الكثيرون بالفعل في المدن

وفي الغابات والجبال

يجهزون أسلحتهم ويخططون بدقة

من أجل التحرير

القريب."<sup>(1)</sup>

### مسرحية "أحاديث فيتنام" سنة 1968:

تعتبر هذه المسرحية من أواخر الأعمال التي قدمها بيتر فايس في الاتجاه المسرح الوثائقي، وتتميز عن سابقتها بالثراء من ناحية توظيف المادة التاريخية والحقائق، كما تميزت بالتسلسل التاريخي للأحداث التي استقاها من الاستعمار الأمريكي للشعب الفيتنامي، حيث يكشف فيها عن الأعمال الاجرامية التي ارتكبتها الولايات المتحدة الأمريكية في حق الشعب الفيتنامي قبيل الحرب العالمية الثانية، "وقد استغل الجزء الأول من هذه المسرحية في عرض تاريخ 2500 عاما من التاريخ الفيتنامي. أما الجزء الثاني فيتعرض فيه مباشرة للصراع

<sup>(1)</sup>. بيتر فايس، أنشودة غول لوزيتانبا، المصدر السابق، ص60

الدائر في الستينيات لا يهدف طرح الأسباب الجوهرية لهذا الصراع وإنما يهدف كشف النوايا الحقيقية لأمريكا وباستخدام الوثائق<sup>(1)</sup>.

على وقع هذه الأعمال الدرامية لبيتر فايس تتشكل نظرية المسرح الوثائقي من منطلق عرض العملية التاريخية بأسلوب درامي يتوقف فيه الصراع بشكل دائم بين قوى الاستعمار وقوى الشعوب المقهورة، التي تتمرد وتنتفض وترفض، إنها تجربة نابغة عن الرؤية الشاملة للواقع، ويهدف بها الى تصعيد المواقف الى مستوى موضوعي وشعري في نفس الوقت، وبالتالي يخفف من جفاف المادة الوثائقية والتفصيلات التسجيلية الخشنة، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى يحرك الأبعاد السياسية بمشكلاتها المعقدة من مستوياتها العامة الى المستوى الجمالي الذي يمثل الفن الخالص، ومن ثم "يتحقق التوازن بين جفاف الحقائق التسجيلية بكل ما تعرضه من حقائق علمية وإحصائية، وبين المعالجة الشعرية للواقع ورؤية العالم خلال روح الشاعر الواعية في كل شامل. لقد أصبح المسرح عند فايس شاعرا وعالما في الوقت نفسه، حيث يمتزج العلم بالشعر في تزاوج خصيب"<sup>(2)</sup>، يشكل جوانب الحقيقة التي يرغب بمعرفتها المتلقي ويتحتم عليه مساندتها بأسلوب توعوي.

(1) شبيحة محمد، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص160.

(2) أنشودة غول لوزيتانبا، مقدمة المترجم (يسرى خميس) المصدر السابق، ص17.

# الفصل الثاني

(المظاهر التأسيسية للدراما الوثائقية في الوطن العربي)

- المسرح السياسي في الوطن العربي
- المسرح الملحمي في الوطن العربي
- المسرح الوثائقي التسجيلي

## المبحث الأول: المسرح السياسي العربي

يأتي الجانب النظري في هذا الفصل مستندا أساسا على رؤية منهجية وموضوعية يفرضها عنوان البحث الذي يسعى الى دراسة الاتجاه المسرحي الوثائقي في البيئة العربية، ذلك يتطلب احترام منهجية الجانب النظري المتبع في الفصل الأول من الأطروحة أين استعرضنا مظاهر المسرح الوثائقي وجذوره التي انطلقت من المسرح السياسي ثم الملحمي ثم الاتجاه الوثائقي التسجيلي، وللوصول الى دراسة طبيعة المسرح الوثائقي في الوطن العربي لابد من التطرق الى دراسة الاتجاه السياسي و رواده ثم الاتجاه الملحمي ورواده وصولا الى تجربة المسرح الوثائقي في الوطن العربي.

## المسرح والواقع السياسي العربي

من الحقائق التي أقرها التاريخ تلك التي أكدت أن المسرح لم يخلو يوما من عنصر السياسة، بيد أن النقاد يعتبرونها الغذاء الفكري للفن المسرحي منذ نشأة المسرح لدى الحضارة اليونانية الى غاية هذا العصر، وتاريخ المسرح اليوناني يقر بوجود السياسة في مسرح كل من أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وأرسطو فانيس، فما دام المسرح متأثرا بالأوضاع والظروف الاجتماعية بالسياسة القائمة فلا بد له من يرتبط بها لأنه يسير معها في الزمان والمكان.

فعلى حد قول تيودور هولتون أثناء تقديمه لمفهوم المسرحية "هي تعبير عن البيئة الثقافية التي أبدعت فيها. والفن المسرحي - ككل - تعبير خلاق أصيل يذكرنا بأن الحضارة لا يمكن أن يحكم عليها بما حققت من تقدم مادي فحسب، بل كذلك بما ضمته من مثل عليا والهجمات وجهت السلوك الإنساني، وعقائد يعتنقها

الناس والكاتب المسرحي وهو يعالج الأحداث الدالة ويختار شخصياته، يجد بين يديه وسائل خاصة تمكنه من تصوير الوضع الإنساني. ولذلك فالمسرحية أكبر من أن تكون لهو ليلة بدار المسرح، وهي كذلك أكبر من صفحات النص، إنها تقرير شخص يقدمه المؤلف ومفتاح لفهم الثقافة التي أنتجها"<sup>(1)</sup> من هنا تتمظهر العلاقة بين المسرحية والواقع البشري من حيث أنها علاقة جدلية تتطور مع تطور قضايا الانسان الاجتماعية والسياسية.

لم يكن العالم العربي معزولاً عن ما يحدث في الكون، وإنما هو الآخر يشارك هذا الكون ما يعانیه من تحولات وتقلبات، من جهة أخرى يعتبر العالم العربي محل هذه التقلبات والتحركات على مستوى بنائه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لأنه أضحى محل قصد من قبل شتى أنواع الاستعمار والاحتلال الغربي الذي يسعى نحو حكم العالم واستحواذ خيراتہ الطبيعية واستنزاف قدراته البشرية، وهذه الظروف هي التي شغلت حمية المفكر والفنان العربي ودفعت به الى البحث عن أسلوب محكم لمعالجة قضايا عالمه ومجتمعه.

اهتم رواد الجيل المسرحي العربي الجديد في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بما يحدث للعالم العربي من اضطهادات و حراك سياسي بحيث كان هدفهم من وراء ذلك إيجاد صيغة مسرحية مبنية على مبدأ الالتزام بقضايا الوطن العربي وواقعه السياسي بالإضافة الى خلق خيط متين بين المسرح العربي والقومية العربية، وبالتالي تجسيد رؤية الكاتب المسرحي التي تعبر عن موقفه من الواقع العربي الذي تفرضه طبيعة الأحداث السياسية والاجتماعية المرتبطة بالإنسان العربي، ضمن رؤية شمولية واعية لجوهر الأحداث وظروفها الموضوعية ضمن حركة التاريخ.

(1). حورية محمد حمو - حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988م- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دط-1998م-ص 221-

## قضايا كبرى موضوع المسرح السياسي العربي

للمسرح ديمومة الاندماج مع قضايا وأحوال الفرد والمجتمع، يصبر أغواره ويشفي غليله "مما جعل المسرح يتبادل التأثير، وغالبا على نحو مباشر، مع الحياة السياسية والاجتماعية العربية... فقد امتزج حلم المسرح بأمل تحقيق الذات العربية، وغدت شواغل الوجود العربي في تطلع رجال المسرح الى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي"<sup>(1)</sup>، لاسيما مع ما عاشه المجتمع العربي من أحوال تاريخية تمثلت في الانهزامات والنكس التي جاءت سلبا على كيانه الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، وأول حدث تاريخي هز كيان الأمة العربية وأحدث انتقالا نوعية نكسة 5 حزيران سنة 1967م، "فحزيران كان مرحلة تحول في المجال المسرحي، إذ أخذت الأقلام المسرحية العربية تصور واقع الجماهير، وما وصلت إليه من نتائج، وأصبح الاهتمام بالواقع المعيش المهم الأكبر عند المسرحي العربي عامة والمسرحي السوري خاصة"<sup>(2)</sup>، من هنا لم تكن السياسة منحصرة لدى رجال السياسة فحسب، بل وفي متناول رواد المسرح العربي الذي يلتقي بشكل مباشر مع واقعه السياسي والاجتماعي دعوة منه الى التغيير والوعي.

(1) أبو هيف عبد الله، المسرح المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2002، ص11.

(2) حورية محمد حمو - حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988م، المرجع السابق، ص 223.



## نكسة\* 67 وولادة المسرح السياسي العربي

تعتبر هزيمة حزيران العربية من أهم الأحداث التي ساهمت في تحويل مسار الحركة المسرحية العربية، أين أصبحت الرغبة الملحة لولادة اتجاه مسرحي عربي لم تكن من وجهة التأثير بتيارات التجريبية الغربية، وإنما ظروف النكسة التي تمثل ضرورة أساسية في طرح وجهة نظر تهتم بالقضايا المصرية للمجتمع العربي، ولعل المسرح السياسي العربي "هو اللون الذي ميز الاتجاه المسرحي، خصوصا بعد نكسة يونيو 1967، لأن السياسة في الواقع ليست إلا موضوعا كغيره من الموضوعات بالنسبة للفن، فالأفكار في المسرح السياسي لا بد أن تستمد من الواقع"<sup>(1)</sup>.

تعد النكسة الحزيرية أكبر الأحداث التي حركت وزلزلت كيان الأمة العربية والاسلامية وهزت وجودها، الأمر الذي دفع بالحدث أن ينظم الى الحياة الأدبية في الوطن العربي لكون القضية تخص كل أقطاره من مشرقه الى مغربه، وتعدى هذا الانضمام الى عالم المسرح، "فقدت عددا كبيرا من الكتاب ذوي الأصوات المتميزة في المسرح العربي عامة، والمسرح السوري خاصة، وأسرعت في انضاجها وإعطائها ثراء في الانتاج واتساعا في الرؤى، ووثقت صلة المسرح بالسياسة، فاتجه غالبية الكتاب نحو المسرح السياسي وتبنى المفاهيم والأفكار

\* حرب 1967 وتُعرف أيضًا باسم نكسة حزيران وتسمى كذلك حرب الأيام الستة...هي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن بين 5 حزيران/يونيو 1967 والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان وتعتبر ثالث حرب ضمن الصراع العربي الإسرائيلي؛ وقد أدت الحرب لمقتل 15,000 - 25,000 إنسان في الدول العربية مقابل 800 في إسرائيل، وتدمير 70 - 80% من العتاد الحربي في الدول العربية مقابل 2 - 5% في إسرائيل، إلى جانب تفاوت مشابه في عدد الجرحى والأسرى؛ كما كان من نتائجها صدور قرار مجلس الأمن رقم 242 وانعقاد قمة اللاءات الثلاثة العربية في الخرطوم وتهجير معظم سكان مدن قناة السويس وكذلك تهجير معظم مدنيي محافظة القنيطرة في سوريا، وتهجير عشرات الآلاف من الفلسطينيين من الضفة بما فيها محو قرى بأكملها، وفتح باب الاستيطان في القدس الشرقية والضفة الغربية. ينظر: حرب 1967، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة الموقع الإلكتروني: حرب\_1967/https://ar.wikipedia.org/wiki/1967

<sup>(1)</sup> أحمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، مجلة إقرأ، أكتوبر، 1985، دار المعارف كورنيش، القاهرة، ص46.

السياسية"<sup>(1)</sup>، لذا كانت النكسة ذات تأثير كبير في مسار المسرح العربي، وبعد الخامس من حزيران (جوان) انصب اهتمام كتاب المسرح إجمالاً على تسليط الضوء على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها السلبي على المجتمع العربي والإسلامي، بالإضافة إلى البحث عن أساليب وصيغ جديدة ومنطلقات مختلفة في التعبير عن الفاجعة.

من أهم ما أفرزته هزيمة حزيران أن ولدت جيلاً مسرحياً جديداً أضحت يراقب الحدث من كل زواياه السياسية والاجتماعية والاقتصادية نظراً للتأثير الذي خلقتة النكسة في نفوس الفنانين المسرحيين، ومن بين الكتاب والرواد الذين أخذتهم حمية الهزيمة الكاتب السوري سعد الله ونوس، هذه الحمية التي غيرت له المفاهيم وبلورت له أفكاراً جديدة تكمل في "إيجاد مسرح يعلم ويحفز، يثير المتلقي وإن أزعجه، يدفعه إلى التغيير بدل التطهير، ويثير فيه تساؤلاً، لماذا؟ وكيف؟. إنه المسرح الذي يسعى إلى التغيير وترسيخ الوعي الإيجابي من خلال إقناع المواطن العربي بأن المصير مشترك، ولا يتأتى ذلك من خلال عقلية قابلة للتطور، مسرح يهدف لإيجاد الفعل لا مسرحاً وظيفته تسجيل الأحداث يخرج منه المتلقي وقد رفع المسؤولية عن ذاته"<sup>(2)</sup>، وإنما يتوجب عليه المشاركة الفعالة في الحدث السياسي، لأنه العضو الفعال في عملية التغيير وفرض مراده بنفسه، وهذا ما يسعى إليه المسرح السياسي بشكل عام.

(1) شهر يار نيزاي، أعظم بيكلي، أثر النكسة الحزيرية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد السابع، خريف 1391/أيلول 2012م، ص156.

(2) مصطفى عبود، سعد الله ونوس من مسرح العالم إلى مسرح الذات، مجلة الفنون، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص273.

## سعد الله ونوس\* وبنادر المسرح السياسي

شكلت جهود سعد الله ونوس اللبنة النظرية الأولى في المسرح العربي الحديث في بداية السبعينيات مباشرة بعد نكسة 67، أين وضع رؤية فنية شاملة وطلعية في تاريخ المسرح العربي من حيث تأسيسه لانتقاله نوعية جديدة في عالم التجريب المسرحي، وقد تجاوز من خلال هذه القفزة تلك التجارب العربية القائمة على قالب الجاهز والمستوردة في آن واحد، واستبدل هذا القالب بطرح تجريبي سماه «مسرح التسييس» الذي يطمح فيه الى معالجة القضايا السياسية ودراسة الوضع العربي أثناء وبعد هزيمة حزيران 67، وعلى غرار التوجه المسرحي السياسي الغربي خاصة بيسكاتور وبريشت وفايس، قدم ونوس فرضية التوجه الى الجمهور العريض من خلال تسييس الطبقات الشعبية الكادحة، هذه الأفكار التي جسدها في كتابه التنظيري «بيانات لمسرح عربي جديد» الذي سطر فيه ثلاثة أهداف أساسية للمسرح السياسي:

1- خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب

2- رفض القوالب الجاهزة في المسرح

3- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية<sup>(1)</sup>.

بعد عودة سعد الله ونوس الى دمشق بعد نكسة 67، أتاحت له فرصة ممارسة العمل السياسي\*\* بكل

حرية إذ يقول: "أحسست معها بالأمل، وبدأت أدرك جدوى الانسان الرئيسية أو الجوهريّة، هي أن يكون

\* سعد الله ونوس: ولد في قرية حصين البحر شمال سوريا عام 1941م وفي عام 1966م حصل على إجازة لدراسة الأدب المسرحي في جامعة السوربون، عمل في عدد من المجالات السورية كمجلتي (أسامة) و(المعرفة)، وتميزت أعماله المسرحية بالترميز والتجريد، ومن هذه الأعمال: الجراد، فصد الدم، الاغتصاب، توفي عام 1997م  
(1). ابن زيدون، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م، 192.

الإنسان سياسياً<sup>(1)</sup>، من هنا تغيرت توجهات سعد الله ونوس في مرحلة تغيرت فيها أحوال المجتمع العربي السياسية والاجتماعية خصوصاً في فترة الستينيات، وأيقن أنه لابد من أدوات فنية ومعرفية يعيد بها النظر في مساره المسرحي يشمل البحث عن هوية المسرح العربي الذي يساير به هموم أمته، ومن زاوية فنية إبراز سمات وخصائص خاصة بالمسرح العربي يتميز بها عن باقي المسارح العالمية، وقد وضع هذه الواجهة في كتابه «بيانات لمسرح عربي جديد»: "منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت استشعرها حدساً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوّض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تتجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف. ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة، بأنها الطموح العسير لأن اكشف في الكلمة... شهادة على انخيارات الواقع، وفعلاً نضالياً مباشراً يغير هذا الواقع.."<sup>(2)</sup>.

### ونوس بين مسرح التسييس والمسرح السياسي

لابد من الإشارة في هذا العنصر الى أن ونوس واحد من أهم رواد التأصيل المسرحي في الوطن العربي، ويشاركه في ذلك كل من «توفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلي الراعي وعبد الكريم برشيد في المسرح الاحتفالي وجماعة السرداق وغيرهم..»، حيث كانت جهود هؤلاء النظرية تتمثل في البحث عن أصول الفن المسرحي في التربة العربية من خلال آليات أهمها العودة الى التراث الشعبي العربي، وكذا خلق قالب مسرحي عربي، وقد أشرنا قبل الى مسرح التسييس الذي نظر له ونوس على أنه اتجاه مسرحي عربي جديد.

<sup>\*\*</sup> لقد حدثت في عام 1968 انتفاضة طلابية في جامعات فرنسا شارك بها ونوس مشاركة فعلية عندما ساهم الطلاب العرب في شرح واقع القضية الفلسطينية، وذلك من خلال الخطب والمنشورات والكتيبات" ينظر: حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص141.  
<sup>(1)</sup> رمضان خالد عبد اللطيف، مسرح سعد اله ونوس (دراسة فنية)، دط، الكويت، 1984، ص15.  
<sup>(2)</sup> سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلد 3، دمشق: دار الأهالي، 1996م، ص283.

يتحدث ونوس في البداية الى أن المسرح فن لا يمكن له أن يخلو من الطرح السياسي حيث يقول: "نشأ المسرح سياسياً وما يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشكلاتها، ويتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها، فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، إلهائهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع"<sup>(1)</sup>.

إلا أن ونوس يفكر أبعد من هذا الموقف ذلك أن السياسة مصطلح عام بين الناس، والأمر الأساسي والمهم في المسرح هو تسييس المتلقي وادماجه في العملية السياسية بالتحريض والتوعية، لأن دور المتفرج فعال في تطوير المسرح كون هذا الأخير "ظاهرة اجتماعية هي في أبسط أشكالها متفرج وممثل، فإن أي تطوير للمسرح يتعلق كما يقول المسرحي الألماني «بيسكاتور»، بالاثنين معا. كلاهما مسؤول وبدرجات مختلفة عن عمليات التطوير هذه وعن تحقيق النجاح لها"<sup>(2)</sup> وبالتالي فهذا الدور الذي يلعبه المتفرج يخلق نوعاً من الإيجابية لكن أثناء عملية التوجيه والتشجيع.

ثم يطرح ونوس بديلاً للمسرح العربي قائلاً: "المسرح العربي الذي نريده هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلم ويحفز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته، هو المسرح الذي يقلق، ويزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر"<sup>(3)</sup>، هنا يكمن الدور المباشر للمسرح في عملية التغيير الاجتماعي عن طريق شحنه أيديولوجياً وليس عاطفياً، وبالتالي يسعى نحو اتخاذ مواقف مما يشاهده بسبب أنه طرف هام في هذا التغيير.

(1) بسعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، المرجع السابق، ص35.

(2) المرجع نفسه، ص38.

(3) المرجع نفسه، ص40.

من جهته يقدم ونوس نظيرا مفصلا عن عملية التسييس في المسرح وذلك في حوار أجراه نبيل حفار مع الكاتب في مجلة الطريق العدد الثاني سنة 1986، وبعد سؤاله عن تحديد مفهوم «التسييس» أجاب قائلاً:

"يتحدد مفهوم «التسييس» من زاويتين متكاملتين. الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأنا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذن بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي. إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقديميا..."

أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقديميا يتجه الى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف... إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لا بد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقديميا"<sup>(1)</sup>، يشرح ونوس التسييس في الزاوية الأولى من منظور «سوسيولوجي» على أن عملية التسييس يجب أن توجه نحو الفئة البسيطة من المجتمع أو الطبقة الشعبية باستثناء الطبقة الحاكمة التي يعتبرها ونوس متشعبة في الأصل بالتسييس، لذا لا بد من الاهتمام بالشريحة الواسعة من المجتمع ودفعها الى الاندماج في العملية السياسية.

ومن الزاوية الثانية يقدم ونوس مسرح التسييس من الناحية الفنية القائمة على عملية تأصيل الفن المسرحي في الوطن العربي وتقتضي البحث عن نموذج مسرحي عربي، من هنا يتوجه ونوس الى الجمهور

(1). سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المرجع السابق، ص 91-92.

العريض الذي يرى إلزامية تسييسه وتحريضه نحو الوعي والتغيير هذا هو شعار التسييس في المسرح لكونه "تسمية تفترض التأثير على الجمهور ودفعه باتجاه محدد"<sup>(1)</sup> وليس اتخاذ ومعالجة مواضيع سياسية بيد أن هذا الأمر موجود بوجود الفن المسرحي، والعملية التسييسية تفرض نمطا معيناً وأسلوباً محكماً شأنه شأن المسرح السياسي الألماني الذي ارتبط مبدئياً بقضايا الحرب والدكتاتورية.

إن مسرح التسييس عند ونوس يسعى إلى خلق نوع من التواصل الثابت والغير منقطع بين المشاهد والممثل بواسطة معالجة قضاياها المختلفة وكثيراً ما يدفع المتفرج إلى التدخل من أجل كشف الزيف عن الحقائق وهذا التدخل هو المراد والدليل على التواصل بين العرض والجمهور وهو يقول: "وأحدد بسرعة مفهوم هذا المسرح على أنه حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع جمهور وتجاوز، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه ظواهر الواقع ومشكلاته، وحتى الآن لا يزال هذا الحوار صعباً، فمن ناحية هناك التقاليد المسرحية المبنية على إلغاء مثل هذا الحوار أو إقامته بصورة غير مباشرة وضمنية، وهناك أيضاً وهذا هو الأهم طبيعة المتفرجين أنفسهم وموانعهم الداخلية للتعبير عن أنفسهم لهذا فإننا نقوم بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوار، كأن نضع في سياق العمل متفرجين يتحدثون لحسابهم ويناقشون، ومن المؤكد أن هذه الوسائل ليست كافية وحدها... إنني أحلم بمسرح تتملى فيه المساحتان، عرض تشترك فيه الصالة غير حوار مرتجل وغني يؤدي في النهاية إلى هذا الاحساس العميق بجماعتنا وبطبيعة قدرنا ووحده"<sup>(2)</sup>، والملاحظ أن هذا التكتيك المسرحي منافي للأسلوب المسرحي

(1) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص 261.

(2) سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر (مسرحية)، ط 2، دار الآداب، دت، ص 41-42.

الأرسطي الذي يفصل بين العرض والجمهور وبين الممثل والمتفرج، وهو أسلوب حطم العلاقة التقليدية بين الخشبة والصالة عن طريق إقامة علاقة جديدة وفق صيغة مسرح التسييس.

### نموذج عن مسرح التسييس\*

لقد كان مشروع سعد الله ونوس المسرحي واضحاً ووضوح فكرة القضية الاجتماعية الكبرى التي يؤمن بها كل سياسي ووطني وفنان عربي في فترة هزيمة 67 وما اصطحبت معها من خيبة أمل واسعة في أوساط المجتمع العربي من كل فئاته، إنه مشروع يطرح قضايا "الإنسان المصرية ضد الاستغلال والاستبداد والتمييز العنصري وضد التسلط والقهر والفقر وعوامل الفقر وضد استعلاء فئة على فئة أخرى"<sup>(1)</sup>، والمتأمل يلاحظ من تواريخ إصدار أعمال «سعد الله ونوس»<sup>\*\*</sup> أنه من الجيل "الذي طحنته أكبر هزيمة سقط فيها العالم العربي في العصر الحديث وهي هزيمة يونيه 1967، ولا عجب أن تأتي أعمال «ونوس» محملة بتلك الهواجس القومية التي ترسبت في النفس العربية"<sup>(2)</sup>، ومن الأعمال المسرحية التي صاغها ونوس وحدد فيها الرؤية الموضوعية والفنية في مسرح التسييس مسرحية «مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر» و «الفيل يا ملك

\*. لا بد من توضيح أن مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" هي النموذج الأقرب إلى مسرح التسييس، أما باقي المسرحيات فأغلبها تنتمي إلى المسرح الملحمي مثل: الملك هو الملك والفيل يا ملك الزمان، والمسرحيات الأخرى إلى المسرح التسجيلي الوثائقي أهمها مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" و"رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" التي اقتبسها عن مسرحية "كيف تخلص السيد موكينوت من آلامه" لبيتر فايس، بالإضافة إلى مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" التي تنتمي إلى المسرح التسجيلي وفيها توثيق لدور الرائد المسرحي القباني في إرساء دعائم المسرح في الوطن العربي.

<sup>(1)</sup> عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح، دار الأهالي، دط، 1998، ص 18.

<sup>\*\*</sup> جاءت أعمال ونوس في تسلسل زمني بعد نسخة 67، وكلها تتناول النكسة من عدة زوايا، صاغها وفق اتجاهات مسرحية متنوعة بما فيها المسرح السياسي والملحمي والوثائقي التسجيلي، كما جاء بعضها من منظور تأصيلي بالعودة إلى التراث الشعبي، والمسرحيات جاءت كالاتي: - حكايا جوقة التماثيل 1965 - حفلة سمر من أجل 5 حزيران 1968 - الفيل يا ملك الزمان 169 - مغامرة رأس المملوك جابر 1969 - الملك هو الملك 1977 - رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة 1978 - سهرة مع أبي خليل القباني 1983 - اغتصاب 1993 - يوم من زماننا 1994 - منمنمات تاريخية 1994.

<sup>(2)</sup> شمس الدين موسى، مع كتاب المسرح العربي سعد الله ونوس، مجلة المسرح، العدد 90، سنة 1996، ص 8.



الزمان» وركز فيها النظر الى فكرة السلطة وجوهرها، ويعيد نقاشها بطريقة ما في كل نموذج من نماذجه المسرحية.

### مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر\* (1969)

تعد هذه المسرحية النموذج الأصيل لمسرح التسييس عند ونوس، ولعل الحديث عن أهمية المسرحية من حيث الطرح الحديث الذي تمثله طبيعة الكتابة المسرحية في الوطن العربي بعد نكبة حزيران من حيث خصائصها الفنية ومضمونها السياسي العميق" خاصة وأن صدورها تم عام 1970، أي أعواما قليلة بعد نكبة حزيران، فقد أحدثت جدلا واسعا بين أهل الفن المسرحي والسياسيين، فطرحها كان جريئا، ونقدها لاذعا، فسعد الله ونوس أراد بالدرجة الأولى تصوير غياب دور الشعوب العربية في صناعة قرارها السيادي، ومنه تحديد المصير"<sup>(1)</sup>، وهنا تطرق ونوس الى دراسة العلاقة بين الشعب البسيط والسلطة الحاكمة، والى الصراع الدائر بين أجنحة السلطة الحاكمة شكلا والمتعارضة فيما بينها مضمونا.

ويتحدث ونوس عن المسرحية كونها التجربة الجريئة عن مسرح التسييس وهو يقول: "و «مغامرة رأس المملوك جابر» كانت الخطوة التالية في سياق التجربة. تجربة مسرح التسييس. هنا حاولت أن أوضح عملي بصورة أعمق. تناولت هما سياسيا، وتخيلت شكلا مسرحيا جديدا يتيح للمتفرج الدخول في التجربة والتحاور معها. النمو معها، وتنميتها في الوقت نفسه"<sup>(2)</sup>، وقد قدم ونوس في هذه المسرحية نموذجا سياسيا يمثل

\*. عرضت المسرحية في العراق سنة 1972، سورية 1984، مصر، الكويت، الامارات، فرنسا الجزائر، ألمانيا الديمقراطية (فايمار)، ولبنان، كما تحولت الى عمل سينمائي، من إخراج محمد شاهين، ونتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا سنة 1984، بعدها ترجمت الى الألمانية والى الروسية: ينظر: سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المرجع السابق، ص790  
(1) فائق علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دراسات، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، دط، ص112.

(2) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المرجع السابق، ص99.

الحاكم الفرد الذي يحتكر السلطة لنفسه، دون أن يكون لرأي الآخرين نصيب، كما وضح فيها صورة العزلة السياسية التي عاناها المجتمع العربي في ظل استبداد الحكام لهذا "فالمسرحية تؤكد ضرورة مشاركة الشعب في الحكم وعدم السكوت عن الحكم والحاكم، وتدين اللامبالاة في شؤون السياسة من قبل الشعب، ومن ثم تحمل الشعب مسؤولية السقوط والفتن" (1)، وهذا المفهوم الذي جسده ونوس من خلال الصراع القائم بين الخليفة المعتصم المستبد بالحكم مع وزيره "العبدلي" المنشق والساعي للاستعانة بالفرس من أجل تحقيق مآربه والجلوس على كرسي الحكم ولو كلف ذلك التضحية بالوطن فيستتجد الوزير بأحد مقربيه "عبد اللطيف" ليستشيريه في أمر طلب العون الأجنبي:

**عبد اللطيف:** المهم... كان لابد من دراسة الظروف المحيطة بنا.

**الوزير:** ليست الظروف المحيطة بنا لغزا مستعصيا. الصراع واضح الأبعاد، وأمامنا خياران لا ثالث لهما، إما أن تقبل تصفيتنا أو نطلب عوننا خارجيا يحسم الصراع" (2).

وعلى الأساس تتضح معالم التسييس في المسرحية "على البنية الضمنية، على قوانين اللعبة واللعب، بقدر ما يقوم على تاريخ اللعب بين من يملك السيف ومن لا يملك إلا رأسه" (3)، وهذا الطرح ينطبق على شخصية المملوك جابر المغامر الذي يستعين بذكائه وخياله منفردا للوصول الى زمام السلطة، لكن ذلك كلفه رأسه ثمنا لدخوله في لعبة السلطة منفردا دون الاستعانة بالجماعة، وفي هذا ادانة للأساليب الفردية الانتهازية وتوجيه للقيام بعمل جماعي لقلب معادلات السلطة.

(1) حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، المرجع السابق، ص233.

(2) سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر (مسرحية)، المصدر السابق، ص27.

(3) فائق علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، المرجع السابق، ص106.

وتحين لحظة الحسم عند كتابة الوزير للرسالة، وقبل خروج "جابر" في مهمته الى الفرس، يقرر الوزير اضافة كلمة السر في الرسالة، ينطلق جابر نحو بلاد الفرس ساعيا الى تحقيق أحلامه التي تتمثل في تسليم الوزير لزاما الحكم وبالتالي يصبح "جابر" من المقربين حتى يستطيع الزواج من "زمرد" التي بدورها حذرت من هذه الحيلة، وبوصوله الى "داوود بن منكم" ملك الفرس تقع المفاجأة وتزول حيرة المتلقي حول ما كتبه الوزير، فبمجرد قراءة الملك "منكم" للرسالة يهمس في أذن ابنه "هلاوون"، فيحضر السيف، ويقطع رأس المملوك نزولا عند رغبة الوزير "العبدلي":

زبون1: وجابر

زبون3: ماذا حدث له

....

**الحكواتي:** ولم يعرف جابر أن هذا الرجل الذي ينادونه "هلب" هو بالذات سيف الملك بلاد العجم السيفون يتصفون دائما بالدقة ... حتى أمسك هلب بيده المعدنية رأس المملوك جابر، وضعه على القاعدة الملطخة بالدم اليابس، وظربه بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده (يتم ذلك إيمائيا، وأمام المتفرجين، ينتشر اللغظ بين الزبائن .. ثم ترتفع الاحتجاجات).

زبون2: ما هذا؟

زبون3: يقطعون رأسه بعد كل ما فعل"<sup>(1)</sup>.

ويضيف ونوس في آخر المسرحية تقنية تسييس الجمهور وهي عبارة عن دعاية تحريضية جاءت على

لسان جميع أهل بغداد الذين يخاطبون الجماهير الحالية:

"الجميع: (معا الى الزبائن والجمهور)

من دليل بغداد العميق نحدثكم،

من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.

تقولون... فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا.. لا أحد يستطيع أن يمنعكم من

أن تقولوا ذلك.

لكل واحد رأي وتقولون .. هذا رأينا لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا هذا رأينا.

لكن إذا التفتنم يوما، ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم ..

الرجل الرابع: إذا عضكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت ..

زمرد: إذا تدرجت الرؤوس، واستقبلتم الموت على عتبة صبح كئيب

المجموعة: إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل لا تنسوا أن قلمت يوما

(1). سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر (مسرحية)، المصدر السابق، ص52-53.

فخار يكسر بعضه .. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا من ليل بغداد العميق نحدثكم<sup>(1)</sup>.

إنها إدانة لم تشمل أهل بغداد فحسب بل حتى الزبائن الذين يسمعون الحكاية داخل المقهى، والأمر يتعد شخصيات الحكاية الى المتلقي الذي يشاهد الأحداث على خشبة المسرح، لأن الجميع معنيون بجمعهم نفس الأوضاع والأحوال، كما أنه ربط للتاريخ بالحاضر، وأحداث المسرحية توضح قضية جوهرية و سياسية تكمن في تغييب المجتمع من المشاركة في الجو السياسي وابعاده من صنع القرار السياسي.

من أهم القضايا الفنية التي جسدها «ونوس» في هذه المسرحية هو العودة الى التراث الشعبي العربي واستحضاره في العملية الدرامية بعيدا عن المحيط الزماني والمكاني ثم دمجها في سيرورة الأحداث السياسية التي تعيشها الأمة العربية، سرعان ما ينصهر هذا التراث ويزوب في كنف الحاضر السياسي الذي يراد به، كما أن هذه العملية ساهمت من وجهة حدائية في "تجديد التراث بروح العصر وقضاياه لتمتد الجسور بين الماضي العربي وحاضره، وهو عند استلهامه للحكاية الشعبية ينزع عنها ما اتسمت به من روح الدعابة، وخلصها من سماتها الخاصة بالزمان والمكان"<sup>(2)</sup>، ففي هذه المسرحية يلجأ ونوس الى توظيف الحكاية الشعبية والتاريخية المستوحاة من الكتب التراثية بالعراق\* زمنها العصر العباسي أين ينبي الصراع السلطوي بين الخليفة العباسي المستعصم ووزيره مؤيد الدين العلقمي، أين يطرح فيها الحدث السياسي الساخن والمتضمن طغيان رجال الحكم على رأي العامة من الناس، ويجاول ونوس في خلال مغزى الحكاية توعية السلطة الى ضرورة اشراك الشعب في القضايا السياسية.

(1) بسعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص55.

(2) اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الهدى، دمشق، ط2، 1992، ص145.  
\* وهي فترة سقوط بغداد على أيدي التتار والمغول سنة 656 هـ.

وهنا يقترب ونوس برائد المسرح السياسي بيسكاتور عبر رؤيتهما المشتركة لدور المسرح السياسي في التوعية والتغيير، لكن الفرق البسيط بينهما هو أن ونوس "لم يضع في اعتباره الفئة

التي يتوجه اليها بخطابه السياسي، إذ توجه الى الجميع... أما بيسكاتور فإنه يخاطب عبر مسرحه السياسي الطبقة العاملة دون غيرها"<sup>(1)</sup>، لهذا فالحكاية عند ونوس عرض حي يهتم الجميع من حيث أنها تخدم متطلبات مسرح التسييس.

لم يكتف ونوس بعنصر الحكاية فحسب، بل نوع في استلهام التراث الشعبي خاصة عندما مزج المفهوم الجديد لمسرح التسييس الذي قوامه الفرجة والارتجال فصنع محيطا للعرض الذي يربط بشكل مباشر الصالة والخشبة بالجمهور من أجل اشراكه في الحدث، وهذا أسلوب المسرح السياسي والملحمي حيث يشبه الحياة الواقعية أين تتكون التظاهرات والتجمعات الشعبية، ففي المسرحية يقدم ونوس الأحداث في مكان شعبي هو «المقهى» الذي يعتبر عند المجتمع العربي المتنفس الوحيد الذي يعبر فيه بكل حرية وطلاقة كما يناقش فيه قضاياها السياسية، وفي بداية المسرحية يصف ونوس الجو الذي يسود مقهى من مقاهي العالم العربي:

"نحن في مقهى شعبي... ثمّة عدد من الزبائن يتفرون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى ... معظمهم يدخلون النرجيلة ويشربون الشاي... وبينهم يروح الخادم ويجيء حاملا صواني الشاي والقهوة... إنه

(1). فانت علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، المرجع السابق، ص 91.

لن يتوقف عن الرواح والمجيء طوال السهرة. يسيطر على المقهى جو من التراخي والفوضى الشعبية، وتسود ضجة الكلام مختلطة بقرقة النراجيل، وبأغان تنبعث من راديو عتيق في المقهى...<sup>(1)</sup>.

والملاحظ أن الكاتب لم يسمي مكان المقهى ولا أي جهة ينتمي إليها بمعنى أن هذا الحدث يمكن أن يقع في أي بقعة أو بلد عربي، هذا لأن الموضوع تشترك فيه كل البقاع والبلدان العربية، إن جمهور ونوس ليس جمهورا سوريا أو مصريا فقط، وإنما جمهور الوطن العربي من مشرقه الى مغربه، ومن جهة أخرى نجد أن ونوس في مسرحياته دائما يلجئ الى أسلوب السامر والسهرة والتجمعات الشعبية لأنها من عادات المجتمع العربي، وهذا يدخل أساسا في محاولات التأصيل المسرحية التي نظر لها.

استعان سعد الله ونوس في مسرحيته هذه بعنصر تراثي شعبي آخر هو شخصية «الحكواتي» التي تعرف في المسرح السياسي «بالرواي» وخاصة في مسرح بريشت الملحمي، وكانت المهمة الأساسية لدى ونوس مبنية على توجيهين: التوجه الأول يشتمل على بعد شامل يمثل تأسيس لمسرح عربي بصبغة عربية انطلاقا من المخزون الشعبي العربي الأصيل، والتوجه الثاني يشتمل على بعد خاص يتمثل في أن يكون هذا المسرح قادرا على التأثير في الجمهور العربي شرط إيجاد صيغ ومفردات جديدة متلائمة مع الظروف التاريخية<sup>2</sup>، والحكواتي شكل فعال يتلاءم مع الواقع العربي، في هذا يصرح سعد الله ونوس مخاطبا الكاتب المسرحي العربي في حوار مع الناقد العراقي فاروق أوهان "بما أنك تريد أن تأسس إذن عليك أن تبحث عن أنجح الوسائل لتحقيق الاتصال بالمتفرج، ولأن المهمة مزدوجة فقد كنت واعيا لمبدأ أن تجريب شكل من الأشكال ليس في النهاية، تعريفا حاسما أو ثابتا للمسرح العربي. فقد استخدمت الحكواتي في (مسرحية مغامرة رأس المملوك

(1) سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص1

<sup>2</sup>. ينظر: فانتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، المرجع السابق، ص107 (بتصرف).

جابر) ممثلاً بشكل لا يمكن تكراره إلى ما نهاية<sup>(1)</sup>، غير أن شخصية الحكواتي في هذه المسرحية تحرك الأحداث وتحاول السيطرة على انتباه الجمهور وذلك حين يراود زبائن المقهى بسرد حكايات البطل الظاهر بيبرس\* وزمانه المزدهر والمتصف بالقوة والعزة والانتصارات، لكن سرعان ما يتراجع عنها في خلفية أن الوقت غير مناسب لذلك هذا ما سخط زبائن المقهى وانتشرت الفوضى:

"زبون3: أي .. وماذا يحمل لنا العم مونس هذه الليلة؟"

زبون2: هذه المرة جاء دورها

زبون3: تقصد السيرة

زبون2: طبعاً سيرة الظاهر. نفذ صبرنا، ونحن ننتظرها

....

زبون3: ياعيني على أيام الظاهر

زبون1: أيام البطولات والانتصارات

.....

الحكواتي: (بهدوء يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعدا.

الزبائن: (أصواتهم مختلطة) - ما جاء دور الظاهر بعد.

(1). فانت علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، المرجع السابق، ص107.  
\* ظاهر الدين بيبرس البطل المملوكي الذي هزم الصليبيين في معركة عين جالوت.



نتظرها منذ نهاية الصيف الماضي

كل مرة نطلبها تقول ما جاء دور الظاهر بعد

بالله قل لنا.. متى سيأتي دور الظاهر إذن؟" (1)

يحاول العم "مونس" الذي هو "الحكواتي" أن يشعل الفتيلة في نفوس الزبائن، إنها عملية الشحن التي هي من تقنيات مسرح التسييس، لقد رفض الحكواتي أن يقص عليهم سيرة الظاهر بيبرس التي لا تناسب إلا مع الجماهير الفعالة، الجماهير التي يؤمن ونوس بقدرتها على تجاوز الهزائم:

"الحكواتي: لأنها في تسلسل الكتاب، هي التي تقود الى زمن الحكايات المفرحة.... لكن سيرة الظاهر دورها بعد قصص هذا الزمان لا تخافوا.. ستأتي سيرة الظاهر، وستسمعونها

خلال سهرات وسهرات..."(2).

يريد الحكواتي أن يشرح للزبائن قضية أن الحكايات المشرقة والجيدة تروى في زمان مشرق ونير، واضح أن هذا الطرح السياسي نابع من كاتب يتميز بوجهة نقدية واستقرائية للواقع العربي فحواها أن الواقع لا بد أن يرتبط بالتاريخ أو الماضي، إنها رسالة يعبر بها ونوس عن استحالة اختراق المراحل، فمرحلة المستقبل لا يصنع الا بمعرفة الماضي.

وعند الوصول الى نهاية المسرحية نلاحظ رفض الزبائن للمصير الذي آل اليه "جابر" لأن تفكيرهم

كان في الأساس عاطفي وفي الوقت نفسه وجدوا في شخصية "جابر" جانبا من الذكاء والفطنة لأنه رجل

(1). سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص4.

(2). المصدر نفسه، ص5.

ناجح وقادر على استغلال الفرص في زمن الاضطراب والفوضى، إنه نموذج يشبههم وهذا ما دفعه الى رفض هذه النهاية التي بدورها جاءت بمحض تفكير ونوس لكونها من تقنيات تسييس المسرح.

لقد استطاع ونوس أن يقدم نظريته في مسرح التسييس وفق تقنيات فنية مرتبطة في كثير من الأحيان بالتراث الشعبي والتاريخ العربي، هذه التقنيات التي أثارت انتباه الكثير من الباحثين، خاصة عندما جنح ونوس الى "توظيف التراث الشعبي، واعتماد تقنيات اللعبة والحكاية التي تولد حكاية أخرى، كما في حكايا ألف ليلة وليلة، وتقنية المسرح داخل المسرح، بحيث تبدو الأمور كأنها لعب ينقلب الى جد، وسمة هذا المسرح هي الجدية الكاملة في التعامل مع الأمور ومنظومتها، والاهتمام بالمتلقي"<sup>(1)</sup>، والأبعد من ذلك يعتبر المسرح عنده المؤسسة السياسية التي تحرك السكون في المجتمع العربي وتسعى نحو تكوينه سياسيا عن طريق التوعية والشحن.

(1). ماري إلياس، معالم وتحولات في مسيرة سعد الله ونوس، ينظر الموقع الإلكتروني:

[www.ahewaar.org/debat/show.art](http://www.ahewaar.org/debat/show.art)

## المبحث الثاني: الدراما الملحمية في الوطن العربي

لابد من الاشارة في البداية الى أن هناك رابط منطقي بين الاتجاهات المسرحية الثلاثة (السياسي - الملحمي - الوثائقي) لأن كل اتجاه يخدم ويغذي الاتجاه الآخر، ولا يمكن ابعاد هذا الأمر في مسار هذه الاتجاهات في المسرح العربي سواء من منطلق التقليد أو التأصيل، كما لا يمكن ايضا انكار جهود المسرح السياسي في تدعيم المسرح الملحمي والوثائقي، إذ أن الكثير أجمعوا على أن المسرح الملحمي هو في الأساس اتجاه سياسي، وكذلك بالنسبة للمسرح التسجيلي الوثائقي، وقد تحقق هذا المنطلق في البيئة المسرحية العربية، حيث أن الظروف الاستعمارية وقضايا الأمة العربية التي أسست للمسرح السياسي العربي وبالخصوص مسرح التسييس عند سعد الله ونوس، هي في الوقت نفسه التي دفعت بعجلة النضج في الاتجاه الملحمي.

## فلسفة بريشت وأثرها على المسرح العربي

استطاع جيل المسرح العربي الجديد الذي عايش ظروف الوطن العربي بعد نهاية الستينيات من القرن العشرين - بعد أن تشبع بفلسفات التي أثرت على المسرح الغربي - أن يتعدى تجربة الاقتباس والنقل الى تجربة ابداعية منطلقها التجريب والابتكار على مستوى الكتابة المسرحية والإخراج معا، وكان السبب من وراء ذلك القدرة الفنية التي اكتسبها هذا الجيل من خلال التواصل المسرحي مع الجمهور العربي، بالاضافة الى تكثيفهم الجهد لانتقاء أهم الفلسفات الغربية التي تتوافق مع تجاربهم المسرحية، والتي لا تتعارض مع طموحات جمهورهم حتى وإن اختلف مع الجمهور الغربي.

تلقت أعمال رائد المسرح الملحمي الألماني «بريخت» النظرية والتطبيقية أكبر اهتمام لدى رواد المسرح العربي الحديث بل "أضحى بدعة وعنوان مواكبة للعصر في أسلوب الكتابة المسرحية وعرضها"<sup>(1)</sup>، ذلك دليل واضح على عمق الفلسفة البريختية وابداعه المسرحي المتفوق، هذا العمق الذي أضحى يخترق أفق التوقع لدى المتلقي العربي الذي يتشوق في وقت من الأوقات الحاسمة والغابرة الى التغيير وقلب حيثيات الواقع المرير، فلسفة أيقظته من سبات الغفلة وهزت كيانه ووعيه، ومن جهة أخرى الغاية التي حمل مشعلها الفنان المسرحي العربي سعيا الى تلبية طموح جمهوره لأن المسرح كما يقول بريخت أضحى "حقل نشاط للفلاسفة، أولئك الذين يسعون ليس فقط إلى توضيح العالم، ولكن إلى تغييره أيضا"<sup>(2)</sup>.

### أسباب وعوامل انتشار الاتجاه الملحمي في المسرح العربي

لا بد من أن هنالك بعض الدوافع التي جعلت الاتجاه الملحمي البريشتي يستقطب قدرا كبيرا من رواد المسرح العربي الحديث من مصر وسوريا والجزائر والمغرب، وقد أورد "الدكتور بوشعير" في أطروحته أهم هذه الدوافع والأسباب:

- طبيعة التوجه الايديولوجي الذي انتشر بقوة في أغلب الأقطار العربية وهو يمثل التيار الاشتراكي مما دفع بالنخبة المثقفة من مؤلفين ومسرحيين ومخرجين الى البحث عن السبل الثقافية التي تواكب الثورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وبالتالي تخدم أهدافهم التي تسعى الى جذب الجمهور وإشراكه في عملية التغيير، من هنا كان للتيارات الغربية الحديثة المرجعية المسرحية الهامة لدى رواد

(1) الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د حسام الخطيب، كلية الآداب، جامعة مشق، 1983، ص63.

(2) عبد الكريم برشيد، الأزمة في المسرح المغربي أساسية أم انعكاسية؟ مجلة البعث الثقافية، الطبعة الوطنية، العدد 2، أكتوبر 1980م، ص 7.

المسرح العربي خاصة التيار الملحمي لبريخت والمسرح السياسي «لبيسكاتور وكتابات غوركي وماياكوفسكي وبيتر فايس».

- ان فكرة التغيير والتمرد على الواقع الاجتماعي أضحت جوهرًا فعالًا في كتابات المسرحيين العرب، لأن هذه الفكرة انبثقت من نظرية بريشت الملحمية التي وهبت للمسرح دورًا فعالًا في تغيير وعي المتفرج وبالتالي تغيير العالم، وقد بدا ذلك واضحًا في مسرحيات رواد الجيل المسرحي الجديد الذين ثاروا على التخلف وشتى أنواع الظلم الاجتماعي بعد أن تبنا أسلوب بريخت ليس فقط في مجال الكتابة المسرحية، بل حتى على مستوى التنظير المسرحي كما فعل سعد الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد"، أين أخذ يبحث عن المسرح الذي يغير الواقع عبر تغيير الوعي.

- تكيف المتفرج العربي بالشكل الملحمي لأنه وجد فيه عناصر التراث الشعبي، وبالأحرى الأشكال المسرحية التي شب عليها العرب من خيال الظل والمقامات والقراقوز والسامر والحكواتي وغيرها من فنون الفرجة الشعبية التي وجد فيها الجمهور العربي شبيهًا كبيرًا بمسرح بريخت، خاصة في ما يتعلق الأمر بتهديم الجدار الرابع الذي يفصل بين العرض والمتفرج، مما ساعد هذا الأخير إلى الاندماج بالعرض والممثلين أين أصبح جزء من الفرجة المسرحية<sup>1</sup> و"لا نستغرب حين تجرؤ فرقة مسرحية في الجزائر -مثلا- فرقة "مسرح البحر" التي تلقي عروضها على شاطئ البحر بالفعل،

<sup>1</sup>. ينظر: الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، المرجع السابق، ص 64-65. (بتصرف)

على شرح أسرار "العبة" للنظارة، وحضهم على المشاركة في الحوار، وطلب الدعم والمؤازرة منهم<sup>(1)</sup>.

والأجدر من ذلك أن تلك الأشكال الشعبية المذكورة تحمل في طياتها بذورا وعناصر ملحمية تتشابه بشكل كبير أسلوب بريشت الملحمي وأبرز مثال عن ذلك خيال الظل حيث "نجد أن بابات «ابن دانيال» مثلا، كانت تتميز باستخدام شخصية المقدم الذي يقوم باستهلال العمل وتقديم التمثيلية مباشرة الى الجمهور، وهذا العنصر يذكرنا بعنصر الراوي، الذي استخدم كثيرا في مسرح بريخت"<sup>(2)</sup> لإخبار الجمهور بموضوع المسرحية وحيانا سرد الأحداث التي تمهد لبداية العرض.

- تيقن رواد المسرح العربي الحديث ضرورة مسايرة ارهاصات الدراما الحديثة وما عصفت به من نظريات على المستويين النص المسرحي وعناصر بنائه ومن جهة العرض وميكانيزماته والعناصر المشكلة له، كما أنه لم يعد لهؤلاء الرواد أي اهتمام بالمسرح التقليدي أو النموذج الأرسطي ما دام "بريشت" قد قدم بديلا عنه ارتقى به الى مستويات المسرح العالمي.

- تشكل عملية الاقتباس والترجمة أكبر العوامل التي فتحت الطريق نحو تغلغل أعمال بريشت وكبار المنظرين في مختلف الاتجاهات المسرحية الأوروبية الحديثة، وتحتل مؤلفات بريشت المسرحية المرتبة الأولى لدى الفنان والمفكر العربي في مشرقه ومغرب "فترجمت الكثير من المسرحيات التجريبية مثل

(1) بوتيتيسيفا تمارا الكساندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981، ص257.

(2) رانيا فتح الله، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص42.

مسرحيات بريخت الملحمية<sup>(1)</sup>، والواضح أن أول لقاء بين بريشت والمتلقي العربي كان عن طريق ترجمة «عارف العزوني» لمقال خاص ببريشت ونشر في مجلة «الطلیعة» تحت عنوان "واجب الكاتب اليوم"، ثم أعيد نشر المقال في مجلة الطريق<sup>2</sup> ترجمه الى العربية الدكتور نبیل حفار الذي سبق أن ترجم له عدة مسرحيات.

- طبيعة النخبة المثقفة في الوطن العربي التي درست في أوروبا وواكبت الفترة التي عرفت ثورة في مجال الفن المسرحي وقد ساعد ذلك "ارسال البعثات الدراسية الى الخارج ... ثم عودة هؤلاء المبعوثين الى الوطن، وقد حملوا أفكارا جديدة وأشكالا مسرحية جديدة"<sup>(3)</sup> وبالخصوص من خلال الألماني "بريشت" الذي أقام مسرحا حديثا أرسى دعائمه.

### بوادر المسرح الملحمي العربي

بقدر ما كان لعامل الترجمة دور بارز في نفوذ الاتجاه الملحمي وأعمال بريشت المسرحية الى الوطن العربي، بقدر ما كان لدور المخرجين العرب في عرض أغلب مسرحيات بريشت المترجمة، والبداية كانت في

\* الأعمال المسرحية والتنظيرية الخاصة ببريشت والتي ترجمت الى اللغة العربية: دائرة الطباشير القوقازية، الأم الشجاعة وأولادها، الانسان الطيب في ستشوان، طبول في الليل، بعل، ترجمها: ترجمة عبد الرحمن بدوي- القاعدة والاستثناء، محاكمة لوكولوس، السيد بونتيلا وتابعه ماتى ترجمها: عبد الغفار مكاوي- حياة غاليليه تر: سعيد حورانية- الموافق والمعارض، تر: مجدي يوسف- الخطايا السبع للبورجوازي الصغير، تر: محمود النحاس- أيام الكومونه، رؤى سيمون ماشار تر: صياح الجهم- شفيك في الحرب العالمية الثانية، الأم، رجل برجل، توراندوتاو(مؤتمر غاسلي الأدمغة)، جان دارك قديسة المسالخ، تر: نبيل حفار- بادن لتعليم الموافقة، تر: أبو العيد دودو- القرار، تر: محمد عيتاني- ازدهار وانهايار مدينة ماها جوني، تر: عادل قرشولي- صعود أرتورو أوى الممكن ايفاه المترجم مجهول. ينظر: نبيل حفار، برتولد بريخت: حياته وأعماله، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، العدد 4-5، 1985، ص139.

(1). رانيا فتح الله، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج، المرجع السابق، ص40.

(2). ينظر: نبيل حفار، أول لقاء بين بريخت والقارئ العربي، مجلة الطريق، العدد 5-6، بيروت، لبنان، 1977، ص55.

(3). رانيا فتح الله، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج، المرجع السابق، ص41.

المشرق العربي وبالضبط في مصر مع المخرج والممثل المصري «سعد أردش»\* الذي يذكر أنه أخرج أول مسرحية "لبريخت" "دائرة الطباشير القوقازية" في المسرح القومي بالقاهرة عام 1962<sup>(1)</sup>، كما لا يمكن نكران دور المخرجين المصريين الآخرين خاصة جيل الستينيات الذين طوروا فن الاخراج في المسرح المصري بما يتناسب مع طبيعة القضايا الحديثة، وأغلبهم استعان بتقنيات الاخراج الخاصة بالمسرح الملحمي، وأبرز هؤلاء حمدي غيث ونبيل الألفي وكرم مطاوع، جلال الشرقاوي، نجيب سرور، وأحمد زكي<sup>2</sup>.

بعد تجربة "سعد أردش" التي عرفت مضايقات من مختلف الجوانب التي ترى خطورة نقل أعمال بريشت الى المسارح المصرية التي تعودت العروض المسرحية التقليدية، بالإضافة الى حديث الممثل المصري «يوسف وهي» في مذكراته "عن شيوع مسرح التهريج الرخيص الذي كان يعرضه تلاميذ "نجيب الريحاني" الذي كان سببا في افلاس فرقة "جورج أبيض" الذي لم يجد بدا من الرحيل وهو يردد كلمته الشهيرة "وداعا يا بلد كشكش"<sup>(3)</sup>، ثم تلتها تجربة فرقة "مسرح الجيب" التي انطوت تحت غطاء المسرح التجريبي في مصر، وقدمت مسرحية «القاعدة والاستثناء» والتي ترجمها الى العربية الدكتور «عبد الغفار مكايوي» وأخرجها «نور الدمرداش» في موسم 1963-1964<sup>4</sup>.

انتقلت موجة العروض المسرحية الملحمية الى العراق واستقبلت بشغف من قبل بعض المخرجين الذين تأثروا بمفاهيم مسرح بريشت حيث "كان أول عرض لمسرحيات "لبريخت" يرجع الى عام 1965 "لعلي رفيق"

\* ويذكر سعد أردش أنه أثناء إخراجة للمسرحية استعان بالمخرج الألماني "كورت فيت" وهو من تلاميذ بريشت ومن أعضاء فرقة "البرلينر أنسانبل" التي ذاع صيتها في ألمانيا وأوروبا، ولكن ذلك المشروع لم يتم لظروف تاريخية غيرت مجرى الأمور في تخطيط المسرح المصري. ينظر: سعد أردش، تجربتي مع مسرح بريخت، مجلة المجلة، العدد 123، القاهرة، 1968، ص 58.<sup>(1)</sup> المرجع نفسه، ص 56.

<sup>2</sup> ينظر: رانيا فتح الله، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج، المرجع السابق، ص 40. (بتصرف)

<sup>(3)</sup> الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، المرجع السابق، ص 74.

<sup>4</sup> ينظر الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، المرجع السابق، ص 75. (بتصرف)



حيث قدم مسرحية "القاعدة والاستثناء" ثم مسرحية "محاكمة لوكوس" عام (1967) غير أن تجربتهما باءت بالفشل مما أدى الى نفور المتفرجين من هذا النوع المسرحي الجديد، ثم تليه مسرحية "بونتيلا" سنة (1973) للمخرج "ابراهيم جلال" وقد أحدث هذا العرض ضجة وصدى اجتماعيا كبيرين أديا الى تغيير قانون كان حبرا على ورق، فغدا قانونا خاصا بنقابة العمال والاستخدام وحماية حقوقهم ويعد هذا العرض بمثابة الشرارة التي توالى من خلالها العروض المسرحية الملحمية<sup>(1)</sup>.

لم يكتفي رواد المسرح العربي في عرض مسرحيات بريشت المترجمة، بينما خاضوا تجربة التأليف في هذا الاتجاه بعد أن حازوا على الوسائل والتقنيات التي يقوم عليها المسرح الملحمي واستعانوا بذلك على عناصر التراث الشعبي العربي الذي أضاف على مسرحياتهم صبغة أصيلة مع مقارنة بالواقع الاجتماعي والسياسي وربط مباشر بالظروف والأحداث التي يتخبط بها المجتمع العربي من ثورات واستعمار، وبالتالي تشكل المضمون الفكري العربي للمسرحية العربية الحديثة في قالب ملحمي وتعليمي.

في فترة الستينيات ظهرت أولى المسرحيات لعدد من الكتاب المسرحيين "تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة، والمسرحيات هي: لومومبا أو القناع والخنجر لرؤوف مسعد، كتبت عام 1965، إتفرج يا سلام لرشاد رشدي، عرضت عام 1965، النفق لرؤوف مسعد، كتبت عام 1966، آه يا ليل يا قمر لنجيب سرور، عرضت عام 1967، الزير سالم لألفرد فرج، عرضت عام 1967، بلدي يا بلدي لرشاد رشدي، عرضت عام 1968، ليلة مصرع جيفارا العظيم لميخائيل رومان، عرضت عام 1969"<sup>(2)</sup>، وقد غلب

(1) بوتيتسيفا تمارا الكساندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، المرجع السابق، ص249-250.

(2) حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، ط1، أفريل 1983، ص72.

الطابع الملحمي في هذه المسرحيات لأنها قدمت الخلفية الاجتماعية لشخصيات تاريخية وواقعية والتي شكلت عناوين هذه المسرحيات.

### تجليات الدراما الملحمية في المسرح المغربي

لم ينحصر نفوذ المسرح الملحمي ونظريات بريشت في هذا الاتجاه في بقعة المشرق العربي فحسب، بينما امتد بشكل كبير الى أن وصل الى شمال إفريقيا، سرعان ما استقر في كل من تونس والجزائر والمغرب الأقصى، لأنه وجد نفس الظروف الاستعمارية التي كانت في المشرق العربي، كما وجد صدى كبيرا في الممارسة المسرحية المغربية مستندا أساسا على ادراك النخبة المثقفة من فنانيين ومسرحيين بضرورة مسايرة التطور المسرحي الأوروبي واللحاق بالأساليب التي تحرك الأوضاع نحو تغيير الواقع ومعالجته وربط الفرد به، بالإضافة الى عامل مهم يمثل التوجه الفكري والمكون السياسي الماركسي الذي يسود شمال إفريقيا، من هذا المنطلق كانت "مكونات نظرية المسرح الملحمي تسكن المسرحيين المغربية سواء بشكل كلي أو جزئي، بحيث كان قدر كبير منهم يعرف الأسس العامة للملحمية من مبدأ التباعد/التغريب وما يستتبعه من ضرب للاندماج والايهام والتقمص، وتكسير الجدار الرابع، وعدم وجود الدقات الثلاث والوحدات الثلاث، واشراك المتلقي وحمله على اتخاذ موقف مما يجري أمامه من أحداث"<sup>(1)</sup>.

تكونت هنالك علاقة تلقیح بين منهج المسرح الملحمي والأشكال الشعبية التي عرفها شمال إفريقيا بما فيها المداح والقوال والحلقة الشعبية، وكان لرواد المسرح المغربي الاسهام الكبير في عملية التلقیح، حين مزجوا في أعمالهم بين الراوي والمداح أو المغني بالجمهور، بالتالي صناعة الفرجة المسرحية التي هي من سمات المسرح

(1) عبد المجيد شكير، المسرح المغربي بين المضمون الفكري والبعد الايديولوجي، منشورات ومضة، الطبعة الأولى، 2012، ص30.

الملحمي، بالإضافة الى ذلك الرابط الجوهرى بين الحلقة والطقس المسرحى الذى كان " فى وقت مضى ضربا من الخلط والتغليط ولكنه أصبح الآن حقيقة تاريخية، نظرا لما يعرفه المسرح الغربى نفسه من أنواع وأشكال مسرحية تشبه إلى حد كبير مسرح الحلقة"<sup>(1)</sup>، والحلقة عرض قصصى فى الأسواق التجارية الأسبوعية التى تعرفها أغلب مناطق المغرب العربى، حيث يتجمع الناس على شكل حلقة دائرية حول المداح الذى يحكى بنوع من المهارة السردية قصصا ملحمية ووعظية مازجا لوحاته الحكائية بأغان شعبية تعضد ما يسوقه من أخبار.

انطلقت رحلة المسرح الملحمى فى شمال افريقيا بالمغرب الأقصى أين وجدت تقنيات بريشت الملحمية من كرس جهوده لتطبيقها والعمل بها، والانطلاقة كانت لدى "الجمعيات المسرحية التى تبنت النموذج الملحمى (شبيبة الحمراء الأقبعة الشعلة...)" ومجموعة من رجالات المسرح أيضا الذين استلهموا البريشتية وقاعدتها الايديولوجية فى نصوصهم (يوسف فاضل\* اكويندى\*\*، مُحمَّد مسكين...)<sup>(2)</sup> هذا الأخير الذى كانت له أولى محاولات المسرحية فى هذا الاتجاه كمسرحية «عاشور» التى كانت نموذجا واضحا يقوم على تحريض الجمهور ودفعه الى اتخاذ مواقف من الأحداث وهذه هى طبيعة التلقى فى المسرح الملحمى، ومن جهة أخرى نجد نموذج حول تقنية التغريب الذى تجسد فى مسرحية مُحمَّد مسكين الثانية «اصبر يا أيوب».

(1) أحمد بلية، عبد القادر علولة .. تجارب جديدة فى المسرح الجزائرى، مجلة العربى، العدد 566، 2006، بغداد، ص15،

\* يوسف فاضل فى مسرحيته «حلاق درب الفقراء»

\*\* سالم اكويندى فى مسرحيته «حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلام»، بالإضافة الى كتاب آخرون أمثال ابراهيم بوعلو فى مسرحيته «دعونا نمثل، وثائق من القرن العشرين»

(2) عبد المجيد شكير، المسرح المغربى بين المضمون الفكرى والبعد الايديولوجى، المرجع السابق، ص31.

في تونس عرفت تجربة رائدة في المسرح الملحمي، كانت مع الكاتب المسرحي «عز الدين المدني» الذي ارتكز في مسرحياته على عناصر ووسائل المسرح البريشتي من خلال النص والعرض و الانطلاقة كانت سنة 1972 في مسرحيته «ديوان الزنج» بعدها مسرحية «الحلاج» سنة 1973.

أما في الجزائر فإن أي إطلالة على طبيعة الحركة المسرحية فيها، فإنها تستوفي الحظ الكبير لمسرح بريشت في كثير من كتابات رواد المسرح الجزائري وقد تزامنت محاولاتهم في هذا الاتجاه مع فترة انتشار التجربة الدرامية الملحمية في الوطن العربي وهي فترة الستينيات من القرن الماضي، لذا شكل هذا الاكتشاف لدى رواد المسرح الجزائري هيمنة نصوص بريشت الملحمية "المتجمة منها أو المقتبسة لوقت غير قليل على مشوار المسرح الجزائري" ولد عبد الرحمن كاكي"، "حاج عمر"، "هاشمي نور الدين"، "عبد القادر علولة" .. وغيرهم آخرون اهتموا بهذا الحقل الدرامي الذي مكنتهم من مراجعة جذرية لطرق ممارستهم المسرحية<sup>(1)</sup>.

هيبى الجو للمفكر والفنان الجزائري أن يتشبث بمفاهيم بريشت السياسية بعد معاناته المريرة مع أكبر قوة مستعمرة دامت أكثر من قرن، حيث كان متشبعا بكل مفاهيم الحرية والتحرر بعد نضال وكفاح ضد شتى أنواع الاستبداد والاضطهاد، وبعد الاستقلال انتقل هذا المفكر الى زاوية الحراك الايديولوجي الذي كان يمثله الاتجاه الاشتراكي، كل هذه المعطيات ساهمت في تكوين نزعة واعية لدى المثقف الجزائري نحو مقابلة الواقع الأمر الذي دفعه الى ضرورة الالتزام بمضمون الخطاب البريشتي الذي يوقر هذه المفاهيم، وأصبح من الطبيعي العودة الى نصوص بريشت لمعالجة الواقع السياسي بالدرجة الأولى في الجزائر.

(1). أحمد شنيقي، برتولد بريشت في المسرح الجزائري (كسر البعد الايديولوجي .. وحصر الخيارات الجمالية)، ترجمة: حسام عبيدي، مجلة أوغاريت، خريف 2003، ص9.

لقد بدت هذه النزعة واضحة المعالم في المسرح الجزائري بعد الاستقلال الى غاية السبعينيات " إذ كثفت الفرق الجزائرية من اعتمادها على نصوص الكاتب الألماني، وازداد تأثير تجربته المسرحية في أعمالهم. كان اسم " بريشت " يردد ويرفع في كل مداخلات ونقاشات فرق الهواة العامة... لقد كان " بريشت " مصدرا رئيسيا للعمل المسرحي الجزائري"<sup>(1)</sup>، في ظل هذه الأوضاع نشأت أول فرقة مسرحية لبست حلية النضال هي «فرقة جبهة التحرير الوطني» التي كان هدفها قيام مسرح نضالي يحث الشعب على الثورة من الداخل، ويشهر بالقضية الجزائرية وعدالتها على المستوى العالمي، لذا كان لزاما على رجال المسرح في هذه الفرقة العودة الى المفاهيم الثورية القائمة على نبد الاستبداد وضرورة مؤازرة الطبقة الكادحة باللجوء إلى أسلوب التحريض الذي بنيت عليها الدراما الملحمية.

وبعد الاستقلال تكونت فرقة مسرحية أخرى تحمل اسم «المسرح الوطني الجزائري» بقيادة الفنان والمخرج المسرحي «مصطفى كاتب» الذي كانت له ميولات الى المسرح الملحمي فكتب وأخرج مسرحيات تحمل دعائم بريشت، وفي حوار أجرته الدكتورة «مليس العماري» مع المخرج والممثل الجزائري «سيد أحمد أقومي» في مجلة الحياة المسرحية أن أول عرض للمسرح الملحمي قدمته فرقة المسرح الوطني كان في مطلع السبعينيات هو النص المسرحي البريشتي " دائرة الطباشير القوقازية" التي أخرجها الأستاذ مصطفى كاتب، ثم توالى العروض المسرحية المقتبسة مثل مسرحية " القاعدة والاستثناء و"بنادق الأم كارار" من إخراج "أحمد أقومي"<sup>2</sup>.

(1). أحمد شنيقي، برتولد بريشت في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص9.  
 2. ينظر: بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، المرجع السابق، ص88.

أما المحاولات المسرحية في هذا الاتجاه فكانت لرائد المسرح الجزائري "ولد عبد الرحمن كاكبي" في مسرحيته "السقاء والمرابطون الثلاثة" المقتبسة عن مسرحية "الانسان الطيب من ستشوان" لبريشت، كما استلهم مادتها من حكاية شعبية صينية، ثم أتبعها بمسرحية أخرى بعنوان "132 سنة" وهي عبارة عن فلاشات ضوئية إيجابية قدمت في لوحات يرويها المداح وترمز الى مجموعة الأحداث الاستعمارية التي دامت 132 عاما، وهذا ربط للمتلقي بإطاره التاريخي وهو دعامة من دعائم المسرح الملحمي.

### نماذج من الدراما الملحمية العربية

سرعان ما رست الدراما الملحمية وتنظيرات "برتولد بريشت" في الوطن العربي، انطلقت موجة من الابداعات المسرحية في هذا الاتجاه خاصة عندما أدرك الجيل المسرحي العربي الحديث الضرورة الملحة لمسايرة متطلبات عصرهم وشعبهم، ولعل من أكبر رواد المسرح العربي الذين عرفوا بتشبعهم بالأسلوب البريشتي على نطاق واسع، نجد سعد الله ونوس في مسرحيته "الملك هو الملك"، والكاتب المصري "ألفرد فرج" في مسرحيته "الزير سالم"، و الكاتب والمخرج "عبد القادر علولة" في مسرحياته كـ"الأجواد" و"اللثام" وغيرها وهي نماذج ملحمية ناضجة في المسرح الجزائري المعاصر.

## المبحث الثالث: تجليات الدراما الوثائقية في الوطن العربي

شكلت محاولات التجريب في المسرح العربي في الفترة المعاصرة لازمة من لوازم التغيير والتجديد على مستوى اتجاهات الكتابة المسرحية وكذا على مستوى العروض وطبيعتها التي تجسد بصورة حتمية الواقع العربي المرير في ظل الشحنات السياسية والاجتماعية الغير مستقرة، وساعد على هذا التغيير الذي مس أكثر الجانِب المسرحي عامل الترجمة الذي يعتبر بمثابة القنطرة التي ربطت العالم العربي بالعالم الغربي وما يحدث فيه هو الآخر من تقلبات وتغييرات على مستوى الفن المسرحي، وقد بلغ تطور المسرح العربي المعاصر بالضبط في سنوات الستين، خصوصا عند ظهور جيل جديد من المترجمين احتكوا بمختلف اللغات الأوروبية خاصة اللغة الألمانية، وبالتالي أصبح الأدب والأعمال الدرامية الألمانية يستهوي اهتمام نخبة مميزة من رواد المسرح العربي، ومع أنه لا يمكننا أن نفصل هنا أسباب وخلفيات ذلك "الطلب" المتزايد على النصوص المسرحية الألمانية، والأجنبية عموما، فإننا نستطيع القول إن هذا الطلب يرجع في المقام الأول الى أزمة النص المسرحي المحلي، والى حاجة الحركة المسرحية العربية الناشئة للاستفادة من التجارب المسرحية المتقدمة"<sup>(1)</sup>، فعمد هذا الجيل إلى ترجمة مسرحيات كثيرة "لبرتولد بريخت"، و"فريدريش دورنمات"، و"ماكس فريش" و"جرهارت هوبتمان" و"بيتر فايس" وغيرهم من كتاب ومخرجين مسرحيين ألمان.

كانت لكتابات رائد ومنظر المسرح الوثائقي الألماني "بيتر فايس" صدى لدى كثير من رواد الترجمة في الوطن العربي، كما تعددت أشكال الاهتمام به حتى نقلت معظم أعماله الدرامية الى العربية، ومن بين هؤلاء الناشئة الذين صبوا اهتماما بالغا ببيتر فايس الدكتور «يسرى خميس»، الذي يعد الأوائِل الذين ترجموا أغلب

(1) عبود، الرواية الألمانية الحديثة (دراسة استقبالية مقارنة)، دراسات نقدية 8، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص48.

مسرحياته بما فيها مسرحية "ماراصاد" ومسرحية "أنشودة أنجولا"، كما لقي حفاوة في عالم المقالات بأقلام كل من "سمير سرحان" و"أمين العيوطي" و"أحمد زكي"، خاصة أن ظهوره تزامن مع نكسة 1967م التي كانت أهم حدث في الوطن العربي وقدمت له المادة الخام أكسبت له حضورا قويا في الساحة الثقافية والمسرحية العربية، هذا الحدث الذي دفع بعجلة الحماس المسرحي الى تبني القضايا السياسية، وتقديمها في قالب مسرحي وثائقي.

تعتبر مسرحية "أنشودة أنجولا" لبيتر فايس أول عمل مسرحي مترجم مهد الطريق لجيل عربي من المخرجين، وبالضبط أحمد زكي الذي أخرجها لأول مرة بعنوان "الغول" في مسرح الجيب عام 1970م، وعرضت بعد ذلك في مسرح الجمهورية، وامتد عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية في عرضها الأول ثم افتتح بها المسرح الروماني المكتشف حديثا بالإسكندرية في أغسطس 1971م وشاركت في مهرجان دمشق المسرحي الخامس في مايو 1973، أعيد عرضها مرة أخرى في مسرح الجيب في أكتوبر 1973<sup>(1)</sup> على حد تعبير المخرج أحمد زكي.

بعد هذه العروض المتتالية للمسرحية، توالى الآراء في أوساط النقاد والمسرحيين العرب، أبدت استعدادا كبيرا لتقبل المسرح الوثائقي لأنه يخدم القضايا العربية، كما أثارت هذه المسرحية جدلا واسعا حول هذا الشكل المسرحي وبالأخص من حيث التسمية، فقد وصفها كل من "سامي خشبة" و"رفيق الصبان" بـ"كباريه سياسي" أحمد رشدي وعلي الراعي بـ"الكوميديا الموسيقية" كذا رياض عصمت بـ"المسرح الشامل"<sup>2</sup>، ويضيف مخرج المسرحية أحمد زكي قائلا عن المسرحية "أولا يجب أن أعترف أنني حين أخرجت

(1) أحمد زكي، المسرح الحي مسرح سياسي، مجلة فصول (المصرية)، مجلد 2، العدد 3، 1982، ص148.

(2) ينظر: أحمد زكي، المسرح الشامل، ص 37-39-41-42. (بتصرف)



الغول كنت أخطط لعمل جديد وجرئ على حين تتعلق في خيالي بعض المبادئ والمفاهيم الفنية التي عشتها سنين بعيدا عن بلدي، وتمنيت لو واتتني الفرصة كي أوظفها لوضعها الصحيح أملا في بعث حركة مثيرة على طريق الحركة المصرية. أقبلت على التجربة بعد أن قرأتها وفي ذهني العودة الى احياء مفهوم العلاقة بين الممثل والمشاهد، وأقبلت على التجربة وفي ذهني مفهوم المسرح البريختي بكل معانيه السامية، وأقبلت على التجربة وفي ذهني أساليب التغيير الجذري لموازن المفاهيم المسرحية وانتقالها من التقاليد الى الطليعي. كانت تلك كلها الأرض التي تمثلت لي في الخلفية الابداعية التي عشت أصداءها أعوام الخبرة والدراسة، حتى خرج هذا العمل تجربة طليعية تميزت بالجدة والصلابة"<sup>(1)</sup>، من هذا المنظور يظهر أن المسرح الوثائقي قد مر بوقت عصيب حتى ترسخ في أوروبا حيث لم تكتمل مفاهيمه، فكيف ذلك في الوطن العربي خاصة وأن كتابات المنظر الألماني "بيتر فايس" قد لقيت في بدايتها رفضا ولا قبولا في أوساط بعض النقاد ورجال المسرح العربي، و"رفعت شارة الخطر بوجه هذا الكاتب وتياره الجديد"<sup>(2)</sup>، هذا ما دفع بيسري خميس بأن يصحح هذا الموقف بمقال بناء وضح فيه مزايا المسرح الوثائقي ومراحل تطوره وعنوان هذا المقال "التطور الفكري في مسرح بيتر فايس".

من جهة أخرى يعتبر العرض الذي قدمه أحمد زكي بادرة من نوعها في الوطن العربي دشن من خلال تجربته انطلاقة فعلية لموجة الاتجاه المسرحي الوثائقي استجابة للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كان يتخبط فيها العالم العربي إبان النكسة، وبالتالي مهد الطريق للجيل المسرحي المتألق الذي خاض غمار الكتابة والتجريب في الدراما الوثائقية، وتوالت بعد ذلك المسرحيات الوثائقية على يد كل من "ألفرد فرج في مسرحيته "النار والزيتون"، وسعد الله ونوس في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، وعلي عقلة عرسان في

(1). أحمد زكي، المسرح الشامل، المرجع السابق، ص44-45.

(2). صالح بنیان، بيتر فايس والمسرح التسجيلي، مجلة الآداب البيروتية، العدد 11، 18 نوفمبر 1970، ص81.

عراضة الخصوم"، وكاتب ياسين" في "الرجل ذو النعل المطاطي"، و"حرب الألفي عام"، وعبد الكريم برشيد في "موال البنادق"، ومُجد مسكين في "مواويل البنادق الريفية"، وأحمد العراقي في "الشمس في بلاد الضباب" و"حزيران شهادة ميلاد" ونعمان عاشور في "فجر المسرح المصري".

### بوادر المسرح الوثائقي العربي

#### أ- إرهاصات ما قبل الستينيات

يتطلب الحديث عن بوادر المسرح الوثائقي في الوطن العربي، التفاتة تاريخية الى فترة ما قبل الاتجاه التسجيلي الألماني الذي تبناه بيتر فايس في الستينيات من القرن العشرين وتجربة يسرى خميس في ترجمة أولى المسرحيات الوثائقية لفائيس إلى اللغة العربية، وتقديمها من طرف المخرج أحمد زكي، بغض النظر عن المحاولات التي جاءت بعد على يد رواد المسرح العربي الحديث، ذلك أن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية في القاهرة قد كشف عن "مسرحية لكاتب مجهول اسمه حسن مرعي عاش في القرنين التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين وهي بعنوان «الأزهر وقضية حمادة باشا» وقد نشرت عام 1909 وفيها تتوفر كل المعايير التي حددها النقاد (وخاصة الألمان منهم) للمسرح التسجيلي"<sup>(1)</sup>، كما يؤكد بعض النقاد العرب على أنها تتوفر على كل تقنيات المسرح التسجيلي حيث استند فيها الكاتب على أهم الوسائل التي يبنى عليها هذا الاتجاه من وثائق وحقائق تاريخية واحصائيات ومقالات صحفية ومحاضرات وغير ذلك من الوسائل التي نظر لها بيتر فايس في محاضراته حول المسرح الوثائقي.

(1) قلعه جي عبد الفتاح، المسرح التسجيلي، المرجع السابق، ص101.

ويؤكد الدكتور سيد علي اسماعيل في دراسة مفصلة نشرت في مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة عنوانها "بداية المسرح التسجيلي في مصر"، على الدور الذي لعبه الراحل حسن مرعي\* في ارساء معالم الدراما الوثائقية في مصر والمسرح العربي، وقد اتخذ سيد علي اسماعيل من المسرحية أنموذجا للدراسة والتحليل باعتبارها قد "اتكأت على أحداث التاريخ وثقها وتسجلها، طبقا للمفهوم العلمي للمسرح التسجيلي وسماته المتنوعة"<sup>(1)</sup>.

وقد طرحت المسرحية في ثناياها قضية "اعتصام طلاب الأزهر وثورتهم من أجل إلغاء قانون عام 1908 الذي يهدف الى تغيير بعض المناهج الدراسية وازدادة مناهج عصرية، لكن الطلاب رفضوا هذا المخطط، فاعتصموا ورفضوا تلقي الدروس.. وبالرغم من أن السلطة الممثلة بحمادة باشا الذي عرف بأنه جلال الخديوي اتخذت إجراءات صارمة لإنهاء الاعتصام بقطع الرواتب عنهم ومحاصرة الأزهر بالعساكر والقبض على بعضهم إلا أنهم استمروا بالاعتصام حتى رضخت السلطة لمطالبهم وألغى قانون الأزهر الجديد"<sup>(2)</sup>، والملاحظ هنا أنه لم يكن فارق زمني طويل بين أحداث الاعتصام وبين زمن كتابة المسرحية الذي ينحصر في سنة واحدة، ذلك أن الكاتب قد تشبث بما نشرته وقامت بتغطيته الصحف اليومية والشهرية

\* ولد حسن مرعي عام 1880 تقريبا، حيث كان ممثلا شابا بمسرح "ألف ليلة وليلة" عام 1899 أين مثل في مسرحية عرابي باشا، وفي بدايات القرن العشرين اتجه الى الصحافة وترأس مجلة الصحائف، وفي جوان من سنة 1906 ألف أول مسرحية عنوانها "صيد الحمام أو حادثة دنشواي، وقد كتبها بعد أقل من شهر على حادثة دنشواي المشهورة، ثم عزم على تمثيلها بمسرح حديقة الأزبيكة في شهر أوت، لكن منعت من طرف الحكومة فقام بطبعها وتقديمها لعامة الناس، وفي سنة 1908 حاول مرعي تقديم المسرحية بعد أن طلب تصريحاً بتمثيلها، لكن ووجه بنفس الرفض، وفي مارس 1909 نشر مسرحيته الثانية "الأزهر وقضية حمادة باشا" وقد ضمنها حادثة اعتصام طلاب الأزهر وفي الذكرى الثالثة لحادثة دنشواي، احتال حسن مرعي على القانون، فعزم على تمثيل مسرحيته (دنشواي) على مسرح النوفتية بالتوفيقية، دون التصريح له من قبل الداخلية، فقام بطبع التذاكر وتوزيعها على الناس. ولكن اكتشف أصحاب المسرح هذا الأمر، فأبلغوا قسم الموسيقي وتم القبض عليه واتهامه بالنصب والاحتيال، وانتهت القضية ببراءته لعدم ثبوت نية النصب والاحتيال لديه، عمل حسن مرعي ممثلا لدى فرقة الريحاني، واداريا بمسرح برينتانيا، بعدها وكيل ادارة لدى مسرح الماجستيك، وفي عام 1921 كون فرقة مسرحية تسمى "فرقة الكوميدي العصري" ومثل بها عدة مسرحيات بمدينة بور سعيد. ينظر: سيد علي اسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر: مسرحية (الأزهر وقضية حمادة باشا) أنموذجا، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد 38، 2006م، ص 162-163. (بتصرف)

(1). المرجع نفسه، ص 161.

(2). قلعه جي عبد الفتاح، المسرح التسجيلي، المرجع السابق، ص 101.

المصرية عن القضية، وبالأخص صحف الجريدة واللواء والمؤيد، بالإضافة الى بعض المنشورات، والخطب الحماسية.

وبالرغم من الطرح التقليدي للمسرحية من حيث الحوار والتقنيات وطريقة تناول الموضوع، إلا أن سمات المسرح الوثائقي قد بدت بوضوح كبير من خلال الأسلوب التقريري الذي شمل على توظيف المادة الوثائقية بشكل كثيف من المقالات الصحفية والخطب والسجلات وبالنظر الى حجم القضية وعمق الحدث إذ تعد من أكبر القضايا الاجتماعية والسياسية التي هزت السلطة المصرية والرأي العام سنة 1909، ومن الأدلة الدامغة على ذلك "الكم الهائل من التلغرافات والرسائل المنشورة في الصحف، التي يناشد فيها أصحابها الخديوي عباس حلمي الثاني، ومجلس الأمة، ورئيس الوزراء بطرس غالي، بالنظر بعين الرحمة والإنصاف في الاستجابة لمطالب طلاب الأزهر. وهذه التلغرافات والرسائل، كانت مُرسلة من قبل: الأعيان، والمحامين، وضباط الجيش، وعلماء الأزهر، وأعضاء محفل الصدق العثماني، وتجار وأعيان فاقوس، وزفتى، والمنصورة، وشبرا اليمن، وقلوب، وبني سويف، والمنيا، وقنا، وأسيوط، والفيوم"<sup>(1)</sup>.

من الناحية الميدانية تبدو مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا" لحسن مرعي مواكبة لشروط وخصائص المسرح الوثائقي التسجيلي، إلا أنها لم تعرف الريادة لا على المستوى العربي وعلى مستوى المسرح العالمي، لأن هذا الاتجاه المسرحي انبثق من صميم الوعي لدى رواد الدراما الألمانية الحديثة القائم على الرغبة الملحة على التجديد والتوجه الفلسفي نحو رؤية التاريخ والواقع من الجانبين النظري والتطبيقي، وهنا تكمن معاني الريادة.

(1). سيد علي اسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر، المرجع السابق، ص167.

## ب - ما بعد الستينيات

يؤكد الدارس المسرحي فؤاد دواورة في مقال له بعنوان "الثورة في المسرح العربي"، أن أول مسرحية عربية كتبت في الاتجاه المسرحي الوثائقي في فترة الستينيات من القرن العشرين كانت لـ "جلال الخوري" بعنوان "ويزمانو بن غوري وشركاؤه.. حكايات عصابات" كتبت سنة 1968م، "وقد كتبها جلال الخوري في اثني عشر مشهدا مبتدئا بالمؤتمر الصهيوني الأول عام 1897 في "بال" الذي تقرر فيه جعل فلسطين وطنا لليهود ... أما المشهد الأخير فيشرح مناقشات لجان التحقيق ومقتل الكونت برنادوت وقيام إسرائيل نهائيا بعد انسحاب بريطانيا ومبادرة الولايات المتحدة بالتكفل بارتباطات بريطانيا في فلسطين"، بعدها يواصل الحديث عن مسرحية أخرى لـ "طليب السيد" بعنوان "في 5 حزيران ولدنا من جديد"، وموضوعها على ثلاثية "قصة فلسطينية لاجئة من بين أبناءها ثلاثة فدائيون وخائن، وقصة اغتيال سرحان بشارة لروبرت كنيدي ومحاکمته، ثم قصة الفدائيين الأربعة الذين هاجموا طائرة العمال الاسرائيلية في زيورخ واستجوابهم"، ثم تلتها مسرحية "محاکمة سرحان بشارة" لفوئيل رسام وموضوعها يقترب كثيرا من القصة الثانية التي عالجها طليب السيد.

<sup>1</sup> : فؤاد دواورة، الثورة في المسرح العربي، مجلة الآداب البيروتية، العدد 5، السنة 1970، ص58. يتصرف (1). المرجع نفسه، ص58.

\* من مؤلفات أحمد باكثير المسرحية: إخناتون ونفرتيتي، قصر الهودج، عودة الفردوس، ليلة النهر، الدكتور حازم، مسرح السياسية، سيرة شجاع، الدنيا فوضى، قطط وفئران، التوراة الضائعة، من فوق سبع سموات، سلامة القس، الفرعون الموعود، روميو وجولييت، السلسلة والغفران، أبو دلامة، مأساة أوديب، شعب الله المختار، أوزوريس، إله إسرائيل، جلفدان هانم، الشيماء، وإسلاماه، شيلوك الجديد، سر الحاكم بأمر الله، الثائر الأحمر، مسمار جحا، سر شهرزاد، إمبراطورية في المزداد، دار ابن لقمان، هارون ومارون، في ذكرى محمد صلى الله عليه وسلم، إبراهيم باشا.

## مسرحية شيلوك الجديد (القضية الفلسطينية)

من جهة أخرى يؤكد بعض النقاد أن مسرحية "شيلوك الجديد" لـ "علي أحمد باكثير" على أنها أخذت الريادة من حيث هذا الاتجاه المسرحي الوثائقي في الوطن العربي، والسبب في ذلك أنها السبابة في التنبؤ لحقيقة الخطر الصهيوني الخبيث، وقد استعانة في هذه المسرحية على وثائق حقيقية تمثل وعد بيلفورد الذي كان بين بريطانيا واسرائيل من أجل جعل فلسطين أرض اليهود و"فيها رصد أمين ودراسة متكاملة لما كان يجري في تلك الحقبة، بأسلوب فني رفيع، ولعل هذا يعود الى اهتمام باكثير بقضية فلسطين، فقد كانت تشغله، فيتابعها فيما يكتب عنها في الصحف والمجلات، وذات يوم قرأ أن الزعيم الصهيوني (جابوتنسكي) خطب في مجلس العموم البريطاني، فضرب المنضدة بيده وقال (أعطوني رطل لحم، لن أتنازل أبدا عن رطل اللحم) مشيرا بذلك الى الوعد الذي قطعه بلفور لليهود، بإعطائهم وطنا قوميا في فلسطين فاهتبلها باكثير فرصة، ورأى في هذا القول حجة على اليهود فكتب مسرحية شيلوك الجديد"<sup>(1)</sup>.

يتحدث "علي أحمد باكثير" في كتابه "فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" عن فكرة شغلته وشغلت بال كثير من رواد المسرح العربي الحديث، وكان منطلق الفكرة سياسي محض يصور فيه معاناة الأمة الاسلامية في ظل الخذلان العربي من جهة والبطش الصهيوني المتحالف مع القوى الغربية (بريطانيا وأمريكا) من أجل الاستحواذ على أرض المقدس وفلسطين، وهنا استعان "باكثير" على وثيقة تمثل الخطاب الوحشي والبيزنطي لأحد الزعماء الصهاينة.

(1). عبد الله الطنطاوي، دراسة في أدب باكثير، ط1، 1977، ص 58-59.

من هذا المنطلق يقدم لنا باكثير وصفا دقيقا للحادثة التي كانت السبب في ولادة مسرحيته الوثائقية التي سماها "شيلوك الجديد": "ولأبدأ بأول مسرحية طويلة في قضية فلسطين. وكان ذلك في غضون سنة 1944 قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة أعوام، كانت القضية تشغلي وكنت أتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحف أو ما يوضع عنها في الكتب. وذات يوم قرأت فيما قرأت أن الزعيم الصهيوني جابو تنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول: «أعطوني رطل لحم . لن ننزل أبدا عن رطل لحم». مشيرا بذلك الى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور فقلت في نفسي: قد وجدت الضالة التي كنت أنشدها. هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها وسأخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتي<sup>(1)</sup>.

عنوان المسرحية يمثل شخصية "شيلوك اليهودي" التي استوحاها "باكثير" من مسرحية "تاجر البندقية" لشكسبير هذه الشخصية التي أسند إليها شكسبير خطاب الزعيم الصهيوني "جابو تنسكي" في مجلس العموم البريطاني الذي يطلب رطل لحم، من هنا توصل "باكثير" إلى فكرة مسرحيته التي فحواها "أن فلسطين العربية لا يمكن أن يقطع منها وطن قومي لليهود -أبله دولة- دون أن يسيل الدم من الشرق العربي كله"<sup>(2)</sup>، لقد برع "باكثير" في رسم الملامح الفنية لشخصية شيلوك الشكسبيرية وادراجها ضمن الاطار الوثائقي الذي يخدم القضية الكبرى في المسرحية، واستطاع أن يصور بطش اليهود في المشرق العربي بل في كل بقعة ينزلون إليها، و"شيلوك" هي النموذج الواضح الذي كان باكثير واعيا بخطورته، وهذا دليل على قدرة الكاتب في خلق شخصياته وفي هذا الصدد يصرح باكثير بتجربته في رسم الشخصية: "لكي يوفق الكاتب في رسم شخصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم

(1). باكثير علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص49.

(2). المرجع نفسه، ص49.

أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته<sup>(1)</sup>، وقد أفلح الكاتب في مهمته التصويرية لشخصياته عموماً، وشخصياته اليهودية على وجه الخصوص.

حتى نأخذ موقفاً من المسرحية نبين فيه البعد النفسي الذي بناه باكثر شخصية "شيلوك" الذي يعتبر واحد من النماذج اليهودية التي تتصف بالخبث والبطش والجشع - على غرار شخصية "راشيل" الفتاة اليهودية الماجنة - القائم على الاقتصاد الربوي في المنظومة الصهيونية وهو مدير النشاط الصهيوني في فلسطين والذي يتصادم مع شخصية "ابراهيم" يهودي فلسطيني يقاوم الحركة الصهيونية حين يسخر هذا الأخير بشيلوك في الفصل الرابع والأخير من المسرحية:

" شيلوك: واحر قلباه من هذا اليهودي اللعين ! إني لأمقتته

أشد مما أمقت البريطانيين والعرب

كوهين: بعض اهتمامك به يا مسيو شيلوك: فهو أحقر من ذلك.

شيلوك: إنك لاتدري ماذا صنع بي اليوم حين تقابلنا في بنك باركيز.

كوهين: ماذا صنع بك؟

(1). باكثر علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، المرجع السابق، ص74.



شيلوك: ناداني باسمي مجردا عن كل لقب، وقد وضع منديله في أنفه واصطنع الغنة في صوته

كأنه يقلدني، وحوله فرقة من أتباعه ينظرون إلي وعلى وجوههم بسمات السخرية،

فقال لي على مسمع من جميع موظفي البنك وغيرهم كلمة لن أنساها طول حياتي.

كوهين: ماذا قال؟

شيلوك: قال لي ساخرا: كيف حال القط اليوم بعدما بدأ صدر الأسد يضيق بالأعباء؟ أيكف

عنها أم يظل في دلالة حتى يركله الأسد برجله؟ إبراهيم يجرؤ أن يسخر بي هكذا أمام

الناس!"(1).

ما يتميز به باكثير في جل أعماله المسرحية أنه كثيرا ما يعرض المشكلات والمصائب دون وضع سبيل

لحلها ففي هذه المسرحية مثلا " التي كتبها قبل قيام دولة الكيان الإسرائيلي وضع الحل الذي يقضي عليها في

حال قيامها وهو سلاح المقاطعة الحاسمة"(2)، فكان يقدم السبل التي يجب إتباعها لحل العضلات التي

يتناولها، وفي هذه المسرحية يقدم باكثير حلا يراه لازمة من لوازم واستراتيجية حربية كل عربي مسلم حاكما

كان أو محكوما ويرى أن "الحل الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الدخيلة

وحتى تختنق وتموت"(3).

(1) باكثير علي أحمد، شيلوك الجديد، دار مصر للطباعة، د. ط، د. ت، ص 121-122.

(2) عبد الحكيم الزبيدي، اليهود في مسرحيات علي أحمد باكثير، عبد الحكيم الزبيدي، اليهود في مسرحيات علي أحمد باكثير، دار ناشري، د. ط، نشر الكتروني في نوفمبر 2004م، ص 25

(3) باكثير أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، المرجع السابق، ص 50.

غير أن تجربة باكتير في الدراما الوثائقية لم تكن بوعي منه، بيد أن الاهتمام بالوثائق الحقيقية وادماجها في الأعمال الدرامية العربية كان محطة رئيسية في يد بعض الكتاب الآخرين وبرز مثال الكاتب المسرحي المصري "ألفرد فرج" في مسرحيته الشهيرة "النار الزيتون".

### النار والزيتون(وثائقية القضية الفلسطينية)

قد تكون المسرحيات السالفة الذكر ارهاصات أولى للدراما الوثائقية، غير أن أول مسرحية وثائقية كتبت -بعد التنظير- عن وعي بهذا الاتجاه المسرحي، هي مسرحية "النار والزيتون" لألفرد فرج التي كتبها سنة 1970.

تطلبت كتابة هذه المسرحية من ألفرد فرج جهدا كبيرا، إذ إن جمع المعلومات حول القضية التي أراد معالجتها مر بعدة مراحل، وكان أولها بعد عودته الى المراجع والكتب التي اهتمت بالقضية الفلسطينية عبر تسلسلها التاريخي، كي يلم بجميع جوانبها وزواياها، ويصرح ألفرد فرج قائلا: "الذي يكتب مسرحية عن القضية الفلسطينية لابد أن يقرأ عنها ما يساوي أو يزيد عن الذي يقدم بحثا عنها للدكتورة"<sup>(1)</sup>، كما تولدت لدى ألفرد الحماسة نحو التوغل في القضية الفلسطينية، حيث قام بزيارة مواقع العمل الفدائي واحتك بأبطال المقاومة، وعاش معهم التجربة ليس بوصفه كاتباً يريد كتابة مسرحية بقدر ما عاشها بروح إنسانية أولاً وهو يقول: "بكل ود وتقدير أشكر حركة التحرير الفلسطينية "فتح" أن أتاحت لي زيارة مواقع العمل الفدائي، والاتصال عن قرب بأبطال المقاومة الفلسطينية، ضحايا العدوان الصهيوني، كما أنه بكل إعجاب وعرفان بالجهود التي يبذلها مركز الأبحاث بمنطقة التحرير الفلسطينية، ومكتب الإعلام ومكتب الفنانين بالمنظمة،

(1). صافي ناز كاضم، من ملف الستينيات، ط1، الدار العربية للنشر والطباعة والنشر، 1991، ص141.

وأشكر كل من تفضل بمساعدتي في جمع مادة هذه المسرحية من هيئات وأفراد وأصدقاء، فضلا عن اعترافي بفضل مؤلفي الدراسات الكثيرة التي ساعدتني في عملي<sup>(1)</sup>، لقد خاض ألفرد فرج لنفسه رحلة بحث طويلة وشاقة اخترق من خلالها مراكز التأثير العالمية في موسكو وباريس ولندن أين شاهد العرض المسرحي الذي قدمه بيتر بروك بعنوان: "نحن والولايات المتحدة"، واستهواه أسلوب العرض وتأثر به، كما استهوته طريقة التأليف الجماعي فكتب مسرحيته « النار والزيتون »<sup>(2)</sup>.

تنقسم مسرحية "النار والزيتون" الى فصلين اختلفت أحداث كل فصل من حيث الزمان والمكان، كما أنها لم تخضع للتسلسل المنطقي المتعارف عليه في المسرح التقليدي أين يجمع المشاهد في وحدة عضوية، لكنها تصب في بعد مغزى واحد يجسد فيه الكاتب القضية الفلسطينية، كما استهل الكاتب المسرحية بمقدمة (Prologue) وهي عبارة عن أغنية يسرد فيها مضمون المسرحية يقصد بها تحريك الضمير العربي بوجه الخصوص والانساني بصفة عامة، ويوسع من مجال القضية الفلسطينية الى الكيان الانساني ككل، لأن الاستعمار لا يقتصر على بلد واد ومحدود، بل يمكن أن يمتد كالأخطبوط، وهذه هي سياسة اسرائيل وطموحاتها نحو غزو العالم العربي وكل العالم، لأن ما يحدث في فلسطين لا محال سيغمر الشعوب الآسيوية والافريقية وحتى الأوروبية، لهذا استهل المغنون المسرحية في بداية الفصل الأول بأغنية تشهر للجمهور بالقضية الفلسطينية وتوسع رقعتها من الاهتمام العربي الى الاهتمام العالمي وأنها ثورة عالمية ضد الظلم والاستعمار:

**"المغنون: المسألة تخصك !**

(1) ألفرد فرج، مؤلفات ألفرد فرج 6 (مسرحيات النار والزيتون، سقوط فرعون)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989، ص17.

(2) حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979، ص438.

إن كنت في لبنان، في ليبيا، كنت في المغرب

اوعلك تقول ميهمنيش

علشان حياتك

علشان بلادك

حريتك. دارك. ومستقبل ولادك

المسألة تخصك.

إن كنت في آسيا ف إفريقيا ف أوروبا

(....)

خذ بندقية أو علم أو ميكرفون

وادخل معانا الصف. صف الثائرين.

علشان ضميرك حي بيغزك

علشان عيك الدور. حيحي بعدنا دورك"<sup>(1)</sup>

إنها دعوة للمجتمع العربي إلى اليقظة من خلال المسرحية إلى ضرورة المشاركة الفعالة في صفوف

الثورة، مستعملا أسلوب التحريض.

<sup>(1)</sup> ألفرد فرج، النار والزيتون، المصدر السابق، ص21-22-23.

مما يزيد من وثائقية المسرحية عبر طرحها السياسي هو الموقف الرئيسي الذي اتخذه ألفرد فرج في استحضار الصراع العربي الصهيوني المؤسس من خلال النص الوثائقي التاريخي "وعد بلفور" الذي وقفت ضده المسرحية، ومن جهة أخرى "فهي تؤيد العرب وتوضح، بواسطة الوسائل التوثيقية المختلفة، شرعية مطالبهم ونضالهم. وحين يعود اللورد بلفور، على سبيل المثال، اليهود بوطن قومي في فلسطين ويشير إلى أنه « لا يجوز عمل شيء قد يغير الحقوق المدنية والدينية التي للطوائف غير اليهودية الموجودة في فلسطين »<sup>(1)</sup>، ومن هذا الموقف جعل ألفرد فرج أحد شخصياته تتحدث بكل سخرية وبأسلوب احصائي للسكان الفلسطينيين واليهود:

"الشاب 2: 644 ألف عربي فلسطيني هم من يسميهم اللورد المبجل بالطوائف الأخرى، أما الشعب اليهودي كما سماه اللورد فلم يكن يقصد به فخامته الستة وخمسين ألف يهودي عربي أو مهاجر الذين كانوا يعيشون في فلسطين آنذاك، وإنما كان يقصد أفواج اليهود الذين بذلت الامبراطورية البريطانية أفضل جهودها لتسهيل تدفقهم على فلسطين حتى تعمل على تغيير الميزان السكاني في نقطة الحراسة التي اختارتها قرب قناة السويس وفي قلب العالم العربي المتحفز للثورة والتحرير"<sup>(2)</sup>.

أسلوب ألفرد فرج تنيهي وتوعوي منذ بداية المسرحية، فهو ينبه كافة الشعوب بالخطر الذي يدهمها ويهدد استقرارها، لم يكن يخاطب المتلقي ومشاعره المرهفة، ولا يريد دموعه وآهاته، إنما يخاطب عقله ويحرك ضميره بعد أن وضع أمامه الحقائق، وبالتالي يدفعه نحو المشاركة والاندماج في الثورة بكل الوسائل المتاحة له، انما وسائل المسرح الوثائقي من علم وميكرفون وسلاح وغير ذلك.

(1) . جاسم محمد حياة، الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1980 والتأثير الغربي عليها، المرجع السابق، ص223.

(2) . ألفرد فرج، النار والزيتون، المصدر السابق، ص53.

لم تقم المسرحية من حيث بناءها الدرامي - حتى وإن خرجت عن نظام المسرحية التقليدية لأنه ليس فيها عقدة أو صراع يتطلب حل - على الجانب الوثائقي فحسب، حيث أنها في غالب الأحيان تستخدم مجموعة من الوثائق والحقائق مرتبة بأسلوب محكم برهن من خلالها ألفرد فرج على عدالة ومصداقية القضية الفلسطينية وملكية العرب والمسلمين لأرض فلسطين ولا أحد يشارك فيها، وقد عبر عنها الفصل الأول من المسرحية الذي قام على عملية تاريخية وتنظيرية للقضية الفلسطينية وللمجموعة من الادعاءات والنوايا الكاذبة للكيان الاسرائيلي الغاشم من أجل النفوذ والاستيطان.

كما أن المسرحية لم تخلو أيضا من القصة والأحداث المتخيلة، التي أضفت عليها جانبا من الجمالية والتشويق و من الأمثلة على ذلك "قصة اللاجئة الفلسطينية سلمى في الفصل الأول، فإنها ابتكرت لتعرض، بطريقة مؤثرة، الحقائق التي وثقت خلال المسرحية، ولكن مثيلات سلمى كثيرات وقد فعلن ويفعلن ما فعلته « سلمى » في المسرحية"<sup>(1)</sup> في مشهد الندب، بالإضافة الى شخصية سلمى هناك شخصيات خيالية أخرى مثل "أبي شريف، مجموعة من الفدائيين، المليونير الأمريكي اليهودي الذي يزور إسرائيل"، وقد وظفها المؤلف لأنها تمثل نموذج من الناس في الواقع، ولم يقدمها بشكل مفصل، وإنما اكتفى برصد وضعياتهم العامة من أجل تدعيم أحداث المسرحية في توثيق القضية الفلسطينية.

ومن الوسائل التي لجأت اليها المسرحية - باعتبارها أجزاء رئيسية في العمل المسرحي ومساهمة في بناء المسرحية التسجيلية من أجل طرح القضية الفلسطينية من منظور آخر - طابع الموسيقى والغناء وكذلك التمثيل الصامت والمعبر، "وينص كاتب المسرحية نفسه على أن الغناء والرقص يفرضان وجودهما باعتبارهما

(1). جاسم محمد حياة، الدراما التجريبية في مصر، المرجع السابق، ص 224.

عنصرا أساسيا في القضية الفلسطينية لأن حياة الفدائيين الشباب مزيج من النضال والحب والغناء والحياة

اليومية"، وهنا يؤدي الفدائيون أغنية بالدارجة الفلسطينية تظهر شوق الأهالي الفلسطينيين إلى أرضهم:

"المغني: يا أرض بلادي

أنا زاحف فوقك بسلاحي

ونسيمك بيداوي جراحي

قلبك بيقول: أنا ساهر صاحي

تسلم يا فدائي.

خبيني بأخصانك في الموقع

خي اللغم وخي المدفع

قلبي بيفرح لما يسمع

وأنا في حضنك: « تسلم يا فدائي »

يا أرض بلادي" (1).

يمكن اعتبار مسرحية "النار والزيتون" حققت جانبا كبيرا من الاتجاه الوثائقي التسجيلي بالرغم من

اقحام بعض الأحداث والشخصيات الخيالية، لكنها من جهة أخرى قد تنوعت في ادراج المكونات الهامة

(1). ألفرد فرج، النار والزيتون، المصدر السابق، ص31.

لبناء المسرحية الوثائقية كما نص عليها بيتر فايس في ملاحظاته النظرية، فقد قدم ألفرد فرج مواد حقيقية وحقائق موثقة مختلفة ومتنوعة من آراء لشخصيات حقيقية واحصائيات ووثائق رسمية الى جانب ذلك جاءت بصورة مرتبة ومتصلة اتصالا وثيقا وقويا بالقضية التي عالجها.

كما لا يخفى على الدارس لطبيعة الكتابة الدرامية عند ألفرد فرج يلمس فيها تنوعا من حيث الاتجاهات المسرحية العالمية والحديثة وخاصة التي امتزجت بشتى أنواع الفنون التعبيرية وبهذا الصدد يصرح قائلا: "لذلك اجتذبتني هذا الشكل للمسرح « الوثائقي أو التسجيلي » وفرض نفسه على « المسرح الكلي أو الشامل » بما يضمه من ألوان الفنون التعبيرية مجتمعة: دراما ورقص وغناء وتمثيل إيمائي (بانثوميم) واستعراض ومسرح سحري"<sup>(1)</sup>، ثم يتابع حديثه حول خوضه لتجربة المسرح السياسي: "والتمست طريقي عند مبتدعي المسرح السياسي ومؤلفي العروض المسرحية شبه التسجيلية"<sup>(2)</sup> كونه مظهر من المظاهر التي أسست للمسرح الوثائقي، والذي أدمج العرض والمتلقي وخلق علاقة بين منصة المسرح وصالة الجمهور، على عكس المسرح التقليدي الذي فرق بينهما بواسطة الجدار الوهمي.

وفي الأخير يظهر أن المسرح الوثائقي عند ألفرد فرج هو الشكل الأمثل الذي فجر به القضية الفلسطينية هذه "القضية التي يطرحها ألفرد فرج في « النار والزيتون » والتي تعتبر من أفضل الأعمال التي تناولت القضية الفلسطينية، قضية الماضي والحاضر والمستقبل"<sup>(3)</sup>، ولعل السبب الرئيسي هو كون المسرح الوثائقي منذ نشأته ارتبط ارتباطا وثيقا وقويا بالقضايا الاجتماعية والسياسية الكبرى التي تهز الكيان الإنساني

(1). ألفرد فرج، النار والزيتون، المصدر السابق، ص 5-6.

(2). المصدر نفسه، ص 6.

(3). الرفاعي محمد، فلسطين في المسرح المصري السؤال المراءغ.. والفعل المستحيل (قراءة في النص الدرامي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1995، ص 98.



كالاستعمار والاستبداد والتسلط، وفي العالم العربي صادف ظهور هذا التيار بداية النضج الاجتماعي والسياسي الذي تبناه رجال الفن بكل يقظة وجرأة سعياً منهم نحو التغيير بطرح البدائل وتصحيح الماضي.

إن تناول لثلة من رجالات المسرح في المشرق العربي الذين خاضوا غمار التيار المسرحي الوثائقي، لم يأتي من محض القلة أو الندرة، وإنما جاء من ثقتنا الكبيرة بريادة الأعمال التي درست في هذا المبحث باعتبارها أولى بوادر المسرحية الوثائقية في الوطن العربي، وإلا فكيف يمكن الاستغناء عن تجربة سعد الله ونوس في المسرح السياسي والملحمي والمسرح الوثائقي وجهوده النظرية حول التأصيل لمسرح عربي وتأسيس مسرح عربي جديد، ومن مسرحياته التي اندرجت في هذا الاتجاه «حفلة سمر من أجل 5 حزيران (1968)»، سهرة مع أبي خليل القباني (1973)».

### التجربة المغاربية في المسرح الوثائقي

من أهم الأهداف التي تصبو إليها الحركة التجريبية في المسرح العربي هو البحث عن نموذج مسرحي عربي أصيل، وقد امتد هذا الهدف إلى أقطار المسرح المغاربي بما فيها المسرح الجزائري والمغربي والليبي، وبحكم التلاقح الثقافي بين المسرح الغربي والعربي وحتى المغاربي الذي بدوره استمد تجاربه من اتجاهات الدراما الحديثة الأوروبية ومن تجارب رواد المسرح العربي الحديث بما فيها الدراما السياسية والملحمية، كما كان للدراما الوثائقية نصيب لدى الكثير من كتاب المسرح الجزائري مثل كاتب ياسين في مسرحيته «الرجل ذو النعل المطاطي (1970)\*»، محمد خذ حقيبتك، فلسطين التي خانوها»، وكذلك تجربة المسرحي الليبي عبد الله

\* أدرجت المسرحية كنموذج للدراسة في الفصل التطبيقي من المذكرة.

البوصيري في مسرحيته التسجيلية "الجموح" التي يستحضر فيها جانبا وثائقيا عن حكم الطغاة حسن الباشا وأبناءه الستة رابع ولاية الحكم العثماني الثاني في أواخر سنة 1838م<sup>1</sup>.

أما المسرح المغربي فقد عرف عدة نماذج من المسرح الوثائقي انطلق اساسا من مسرح الهواة الذي عرف منذ أوائل الستينيات، خصوصا مع حركة الترجمة والاقتراس عن الاتجاهات الغربية الحديثة التي وجدت طريقها نحو المغرب بحكم التبادل الثقافي، صاحبها من جهة أخرى مجموعة من التوترات النابعة من الظروف السياسية والاجتماعية على سبيل المثال تلك الأزمة التي آلت إلى "انتفاضات شعبية طالت مئات المعارضين، وسلسلة من المحاكمات السياسية التي انتهت بصدور أحكام قاسية وصلت الى حد الإعدام، في المحاكمة العسكرية بالقيظرة عام 1974م"<sup>(2)</sup>، وبما أن المسرح السياسي والملحمي قد وجدا الأرضية الاجتماعية المناسبة في المغرب، فإن المسرح الوثائقي - كونه استقى جل أساليبه من الاتجاهان الأخيران - يعتبر من "أصلح المناهج المسرحية لشعوب العالم الثالث لأنها شعوب في طريق المطالبة بالحقوق وحرية التعبير، والمشاركة الايجابية في وسائل التنمية"<sup>(3)</sup>، وفي نفس السياق يضيف عصام محفوظ في كتابه «مسرحي والمسرح»: "إن ما يسمى في الغرب بالمسرح التسجيلي هو الشكل المسرحي الأكثر ضرورة في العالم الثالث عامة، وعالمنا العربي خاصة ربما التوازن: الوقائع مقابل شطحات الخيال. وربما لجعل صورة الأدب لدى القارئ العربي، أقل خيالية،

<sup>1</sup>. ينظر: البوصيري عبد الله، الجموح (مسرحية تسجيلية)، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والاعلام، طرابلس ليبيا، ط 2006، ص7.

<sup>(2)</sup> عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب بنيات واتجاهات، ترجمة: عبد الكريم الأمراني، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1998، ص141.

<sup>(3)</sup> جمعة عماد، تأثيرات المنهج البريختي على الدراما والمسرح المصري، مجلة المسرح المصرية، العدد 113، 1998، ص48.

هذا عندما تكون الغاية تأكيداً وبلورة لحدث تاريخي<sup>(1)</sup>، هذه المعطيات هي التي أعطت للمسرح الوثائقي صلاحيات لأن يمارس تأثيره في الواقع العربي والمغاربي وكذا المغربي.

واستجابة للأوضاع وقضايا الأمة العربية والإسلامية، وامتانة الرابط الوطني والقومي بين شعوب المشرق العربي والمغاربي، وكذا نماء الوعي التجريبي لدى فرق الهواة نحو التحرر من ضغط التيارات المسرحية الغربية، وممارسة واسعة لجوانب الحداثة، كل هذا مهد الطريق لانبثاق محاولات في الدراما الوثائقية لمعالجة القضايا الكبرى منها مسرحية «موال البنادق»\* لعبد الكريم برشيد والتي اتخذت من القضية الفلسطينية موضوعاً لها، ثم توالى المحاولات المسرحية التي تنوعت زوايا المعالجة فنجد مثلاً مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» لأحمد العراقي التي استعرض فيها حرب 1948 وما ترتب فيها من دمار وقتل، وانتهائها بهزيمة حزيران البائسة والتي مرت في ظل صمت عربي مريب ومتواطئ، وهنا يعالج الكاتب الوضع من وجهة نفسية حين يدفع شخصياته من فئات مختلفة اتخذ الحانات والمخامر ملجأ لهم هرباً من الواقع المرير وهم يظنون أن الخمر والنيذ ينسيهم الذكرى الأليمة:

"الشاعر: تتحدث يا سرحان؟ (الشاعر يفرغ سيجارة)

سرحان: عن الجحيم... والجحيم أن تقنت ذكرياتك من حاضر كل لحظة

الشاعر: كل يعيش جحيمه بطريقته الخاصة

(1). عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، الطبعة الثانية، دار 2002، 1995، ص 139.  
\* وهي مسرحية مفقودة كما يؤكد المؤلف، كما تحدث عنها عبد الرحمن بن زيدان قائلًا بأن برشيد قام بجمع عدد من الحقائق حول موضوع القضية الفلسطينية وعرضا بالتشكيل والرقص واستعمال الكورس والأداء الصامت، مستعيناً في تركيبة مضمون المسرحية بالشعر الفلسطيني الذي يعتبر مزاجاً بين الكلمة والسلاح في دور المثقف الحقيقي. ينظر: عبد الرحمن بن زيدان، قضايا المسرح المغاربي، مكناس، دط، 1978، ص 49.

(.....)

الشاعر: النسيان جسراً للخلاص

الشخص الأول: (يصفق بيده) زجاجة خمر

الشخص الثاني: الكحول عدو... والرجل لا تقهقر أمام العدو<sup>(1)</sup>

ويظهر التوظيف الوثائقي في هذه المسرحية من خلال كثير من المواقف أين يكشف حقائق تاريخية متعلقة بالقضية الفلسطينية، ومن أبرز هذه الحقائق حادثة مقتل «روبرت كينيدي» -على يد «سرحان بشار» - الذي كان مرشحاً للرئاسة الأمريكية، والمعروف بمساندته القوية لليهود عام 1968، ويعتبر هذا الحدث صفة مضافة للصمت العربي وبادرة خير مسح به عار الهزيمة، ورفع بها راية الشعب المقهور:

"سرحان: والدتي شفيت من شللها «يأخذ مسدساً ويطلق الرصاص على روبرت، ليسقط هذا الأخير».

سرحان: من أجل بلادي... من أجل والدتي قتلتها<sup>(2)</sup>.

ومن الأحداث والحقائق الموثقة والتي كانت الركيزة الأساسية في بناء المسرحية تلك المتعلقة بعملية اختطاف طائرة العال الإسرائيلية من طرف الفدائية الفلسطينية «ليلي خالد» لكنها أخفقت بعد مقتل صديقها وزج بها في سجن لندن، لكن بعد عملية الاختطاف التي تلتها من طرف الفدائيين أطلق صراحها بعد مفاوضات بين البريطانيين والفدائيين، من جهة أخرى يكشف الكاتب الخيانة المتكررة و الفاضحة التي ارتكبتها الأنظمة العربية آنذاك وقد جسدها أحمد العراقي في شخصية «شيخ القبيلة» التي تهربت من

(1) العراقي أحمد، حزيران شهادة ميلاد، مجلة المدينة، العدد3، جويلية، 1978، ص111.

(2) المصدر نفسه، ص101.

مسؤوليتها اتجاه فلسطين وأرض الشعب الفلسطيني، ولم يكتفي العراقي بتناول القضية الفلسطينية على المستوى الداخلي، بل دعمها بحقائق من الواجهة الخارجية خاصة التي لها علاقة بالدول العربية المجاورة لفلسطين، حيث تطرق الى مشكلة خليج العقبة<sup>\*</sup>، ومشكلة اللاجئين، واستهلاك إسرائيل لمياه الأردن، واضراب<sup>\*\*\*</sup> 1936، كل هذا من أجل الكشف عن وحشية الاحتلال الصهيوني واغتصابه لأرض المقدس على مرأى العرب والعالم، وختم الكاتب مسرحيته بتحريض الفلسطينيين على الكفاح ومواصلة المقاومة وضرورة الاستغناء عن أسلوب المظاهرات والمسيرات السلمية واللافقات لأن يأخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

بالإضافة الى القضية الفلسطينية<sup>\*\*\*\*</sup>، هناك قضية من القضايا الكبرى شغلت كتاب الدراما الوثائقية في المغرب بحكم التزام معها، والمتعلقة بقضية «الصحراء المغربية»، ومن المسرحيات التسجيلية التي تعرضت لهذه القضية مسرحية «الصحراء السجينة» لمصطفى القباج وأحمد الطيب العليح، قدم فيها الكاتبان لوحات وثائقية تؤرخ لمختلف الاتفاقيات والمعاهدات، التي جرت بين كل من فرنسا وبريطانيا والمغرب من سنة 1884

\*. **خليج العقبة** هو الفرع الشرقي للبحر الأحمر، يقع شرق شبه جزيرة سيناء. مصر وإسرائيل والأردن والسعودية لها سواحل على هذا الخليج. سمي بخليج العقبة نسبة لمدينة العقبة الواقعة على ساحله الشمالي. في اللغة العبرية يشار إلى الخليج أيضا باسم "خليج إيلات" (بالعبرية: מפרץ אילת) نسبة إلى مدينة إيلات المجاورة للعقبة. ومن الواجهة الوثائقية والتاريخية: تم رسم الحدود الدولية حول رأس الخليج على يد الإمبراطورية البريطانية والدولة العثمانية. في 1906 نقلت الدولة العثمانية السيطرة على شبه جزيرة سيناء بشكل تام للسلطات المصرية التي خضعت آنذاك للرعاية البريطانية. وفي 1922، عشية تأسيس الانتداب البريطاني على فلسطين حدد البريطانيون الحدود بين إمارة شرق الأردن وفلسطين حيث لم يبق في منطقة الانتداب البريطاني على فلسطين إلا موقع أم الرشراش. في 1949 أصبح الموقع جزء من إسرائيل. منطقة رأس خليج العقبة التي كانت نائية عند رسم الحدود الدولية حولها أصبحت ذات أهمية تجارية وسياحية في النصف الثاني من القرن الـ20. في الخمسينات والستينات أخذت إسرائيل والأردن تطور المنطقة حيث وسع الأردن ميناء العقبة أما إسرائيل فأقامت ميناء إيلات. وفي 1956 و1967 كان إغلاق مضيق تيران ومنع الوصلة الحرة إلى ميناء إيلات من أسباب اندلاع الحروب بين مصر وإسرائيل. في الستينات حل الأردن والسعودية الخلاف بينهما بشأن الحدود بين البلدين مما فتح الباب أمام تطوير ميناء العقبة وتوسيعه. أما الخلاف بين مصر وإسرائيل حول موقع الحدود على شاطئ الخليج فاستمر حتى بعد التوقيع على معاهدة السلام بين البلدين ولم يحل إلا في 1989 عندما سلمت إسرائيل طابا لمصر. ينظر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة : خليج العقبة [https://ar.wikipedia.org/wiki/خليج\\_العقبة](https://ar.wikipedia.org/wiki/خليج_العقبة)

\*\*\*. **ثورة فلسطين الكبرى** هي ثورة التي شهدتها فلسطين في السنوات ما بين 1936 و1939 وشملت جميع أنحاءها وكانت الأطول عمراً قياساً بالثورات والانتفاضات التي سبقتها حيث وقعت معارك ضارية وعنيفة بين مقاتلي الثورة والجيش البريطاني والعصابات اليهودية. مرت الثورة بمراحل عدة، بعد أن انطلقت في 20 نيسان عام 1936، بإعلان الإضراب العام الكبير، والذي استمر ستة أشهر. ينظر: موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة : ثورة فلسطين\_1936 [https://ar.wikipedia.org/wiki/1936\\_ثورة\\_فلسطين](https://ar.wikipedia.org/wiki/1936_ثورة_فلسطين)

\*\*\*\*. هناك مسرحية وثائقية مخطوطة تناولت القضية الفلسطينية وهي للكاتب "الحسن قناني" وعنوانها "الشاهد والشهيد" لكننا لم نعثر عليها.

إلى 1974، كان الهدف منها تشتيت البلاد المغربية، كما تكشف المسرحية عن أطماع الاستعمار الأوروبي في الاستحواذ على الثروات البحرية ومناجم الفوسفات والحديد في المنطقة.

ثم تلتها مسرحية «الأرض والزيتون» لرضوان أحداتو" الذي أصل لمشكل الصحراء المغربية من زاوية تاريخية تعود الى دخول الاحتلال الاسباني ارضي المغرب بعدما استهوته المواقع الاستراتيجية للسواحل المغربية وجذبت أنظاره، وقد لجأ الكاتب الى أسلوب الأرقام في أسماء شخوصه من أجل طرح الأحداث بشكل موضوعي موثق، بالإضافة الى البطل الجماعي الذي يمثله السكان الأصليون الصامدون والذين قاوموا بشدة بالرغم من أساليب التجسس والضغوطات وممارسة شتى أنواع التعذيب والتنكيل على المقاومين، وهنا يقدم الكاتب موقفا مؤثرا ومؤجج بالشجاعة والتمسك بروح المواطنة في الوقت نفسه، في المشهد الذي يقتل فيه رقم 3 و 5 بكل برودة وأمام أعين الجميع فينطلق لسان التحدي من طرف الفتاة مؤكدة قدم السكان المغربي بقدم الأرض المغربية:

"الفتاة: نحن هنا... منذ الأزل نحن هنا منذ كان الشعر والتراب والبحر .. كنا هنا

الأول: من أرضنا شهدنا ميلاد الشمس والقمر ميلاد الرمال والصخر. ميلاد الفجر

الفتاة: من أرضنا شهدنا ميلاد الأشياء كل الأشياء سبقنا التاريخ الى هنا

الأول: بأجدادنا .. بأرواحنا، بأولادنا"<sup>(1)</sup>.

(1). رضوان احداتو، الأرض والزيتون، ط1، مطبعة الشويخ، تطوان، دت، ص29.

## استنتاجات

- لا بد من أن الاحاطة الوصفية والتحليلية التي توصلنا اليها من خلال استحضار مظاهر الدراما الوثائقية في المسرح العربي وصولا الى المسرح المغربي، بالرغم من رصدنا لبعض المحطات والنماذج المتوفرة لدينا والتي فرضت نفسها على الساحة المسرحية الحديثة والمعاصرة بحكم جودتها والمأمها بشتى القضايا الاجتماعية والسياسية والثورية التي جاء التأريخ لها في العالم العربي، وما توصلنا اليه بشكل عام هو الكشف عن العلاقة الوطيدة والقوية والمتزامنة بين ظهور التيار المسرحي الوثائقي وبين قضايا العالم العربي والاسلامي، هذه القضايا التي وجدت متنفسها مع نظريات بيتر فايس الى درجة أن هذا الأخير لو كان عربيا أو عاش ظروف المجتمع العربي لوضع أسس الدراما الوثائقية في هذه البيئة قبل أن يضعها في أوروبا وألمانيا.
- لقد كانت المحاولات المسرحيات العربية الأولى تحمل بذور الاتجاه الوثائقي، من خلال أسلوب معالجتها للأحداث واستنادها على حقائق ووثائق تم توظيفها بالأسلوب الوثائقي، وأبرز مثال على ذلك مسرحية « الأزهر وقضية حمادة باشا » لحسن مرعي التي نشرت سنة 1909م.
- من أهم القضايا التي كانت الشغل الشاغل لدى جيل الدراما العربية الحديثة، القضية الفلسطينية والاحتلال الصهيوني، وقد تناولها الكتاب وفق ما نظر له بير فايس حول وسائل وتقنيات المسرح الوثائقي كإحصائيات والشخصيات الحقيقية، والصحف والشهادات وكذا دمج الفنون التعبيرية الأخرى كالرقص والباننوميم، ومن جهة أخرى اصفاء بعض الحوادث الخالية لتدعيم الحقائق والوثائق بالصبغة الفنية.

- أغلب المسرحيات المدروسة في هذا الاطار تمرت على القالب التقليدي المبني على تتابع الأحداث، وكسرت قالب تطور الأحداث وفق الخط الدرامي المعروف، والبديل في ذلك قيام الأحداث على سلسلة من الأجزاء المكتملة بذاتها حيث يعين كل جزء في إحداث التأثير الكلي للمسرحيات، أما ما يخص الشخصيات فلم تكن بالمعنى التقليدي بل ظهرت وسط جماعات تمثل البطولة الجماعية تخدم القضية المتناولة.

- أعطت المسرحيات الوثائقية العربية والمغاربية المدرسة أبعاد وطنية ومحلية وقومية من خلال احترامها للغة العربية والوطنية وحتى اللغة الشعبية لغة الفئة المظلومة، واللغة دائما مرتبطة بالقضايا الكبرى التي تعبر عن الهوية العربية والاسلامية وبالتالي طرح لقضايا اجتماعية خاصة بالأمة العربية بما فيها الدين الاسلامي الذي وحد الأمر بحماية فلسطين أرض المقدس من ضرورة الاتحاد من أجل اخراج العدو الصهيوني، والأهم من ذلك أغلب المسرحيات المدروسة في هذا الاطار الوثائقي خففت من جفاف الأحداث وأبعدت نوعا الأحداث من التأريخ المحض وذلك عبر عملية مزج بين النثر والشعر الشعبي والفدائي، بالإضافة الى تزيين الأحداث بالأغاني الفردية والجماعية وبالتالي حققت نوعا من التأثير الفني القائم على الصدق والواقعية هذه العناصر التي تتميز بها الدراما الوثائقية.



# الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لنموذجين:

- فجر المسرح المصري لنعمان عاشور
- الرجل ذو النعل المطاطي لكاتب ياسين

## المبحث الأول

## نعمان عاشور ومسرحية «فجر المسرح المصري»

بعد الاحاطة المفصلة حول نشأة الدراما الوثائقية في أوروبا في الفصل الأول وانتقاله إلى الوطن العربي في الفصل الثاني، لم يتبقى سوى استعراض مجال هذا الاتجاه في الساحة المسرحية العربية، بيد أن هناك وجهة متباينة بين طبيعة الدراما الوثائقية لدى رواد ومؤسسوا هذا الاتجاه على رأسهم الألماني "بيتر فايس"، وبين صورته بعدما تبناه رواد المسرح العربي الحديث، وطبيعة التباين لم تشمل الظروف والأوضاع الاجتماعية والتوجه الإيديولوجي أو محاولة كسر النمط المسرحي التقليدي فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى الطرح الثقافي الذي يبحث في ثنايا التراث والكيان التأصيلي للفن المسرحي في التربة العربية والمغربية، من هنا زاد تمسك كبار المسرح العربي بقضية الالتزام التي هي من أهم مبادئ الدراما الحديثة، وقد أخذت قضية الالتزام من وجهتين: الأولى الالتزام بالقضايا وبالجوانب السياسية والاجتماعية بهدف توعية المجتمع العربي ودفعه نحو عجلة التغيير، والوجهة الثانية المتمثلة في ضرورة الالتزام بالقضايا المسرحية من خلال رحلة البحث عن الهوية المسرحية العربية، وهذا الشكل من الالتزام جاء من محض التجريب المسرحي العربي.

ارتبطت الواجهة الثانية بجهود الكتاب المسرحيين العرب الذين استثمروا جهودهم في تأصيل المسرح العربي والبحث عن بدايات الفن المسرح العربي عبر العصور والأزمنة، عن طريق التوثيق والتحقيق في مراحل ومحطاته، واستحضار سير رواد المسرح العربي من (مارون النقاش مروراً بأبي خليل القباني ويعقوب صنوع وغيرهم..)، هؤلاء كلهم كانوا أبطالاً لمسرحيات وثائقية وتسجيلية تستعرض حياة الفن المسرحي وتقدم الحقائق والدقائق في أسلوب درامي، لذا فإن أشهر هؤلاء الرواد الذين خاضوا غمار هذه التجربة «سعد الله

ونوس» في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني"، والكاتب المصري الشهير «نعمان عاشور» في مسرحيته الوثائقية "فجر المسرح المصري"، ونكتفي بدراسة النموذج الأخير.

### نعمان عاشور وقضية التأريخ للمسرح العربي

لا تزال عملية البحث والاستقراء عن جذور الفن المسرحي في التربة العربية مرتكزة أساسا على ثنايا التراث الشعبي العربي القديم، وقد اتخذت العملية إطارا سوسيو-ثقافي عن طريق ربط الظاهرة المسرحية بالأشكال الشعبية التي عرفها العرب منذ قديم الأزل، وهذه العملية التي سماها معظم رواد المسرح في الوطن العربي بـ«التأصيل» التي ادرجت فيما بعد ضمن الطرح التجريبي المسرحي بغية تأسيس مسرح عربي، غير أن بعض هؤلاء الرواد انحازوا الى زاوية تاريخية مختلفة الأهداف مبنية على دراسة تاريخية لمراحل نشأة وتطور الفن المسرحي العربي منذ القرن التاسع عشر" وذلك من خلال أعمال درامية تعيد استحضار رموز مرحلة الريادة، وتحاول مسرحة تجربتهم بشكل يخضعها للتأمل والتحليل"<sup>(1)</sup>.

إن اطلاع بعض رواد التجريب المسرحي العربي بمقومات المسرح الوثائقي، هو الأمر الذي أعطى لهم صبغة مختلفة تتمثل في الجمع بين حرفتين أحدهما التأريخ والثانية الكتابة الدرامية، وجمع هاتين الحرفتين يتشكل طابع آخر هو "المؤرخ المسرحي"، وقد شق بعض رواد المسرح العربي من الجيل الحديث طريقهم عبر هذه الحرفة من تشخيص مسار الفن المسرحي في الوطن العربي انطلاقا من الرواد المؤسسين أمثال(مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع)، ويعتبر المؤلف المسرحي المصري نعمان عاشور واحد من هؤلاء

<sup>(1)</sup>حسن يوسف، المسرح والمرابا(شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في النص المسرحي العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، من موقع: [www.unecma.net](http://www.unecma.net)، ص166.

الرواد الذين ينتمون الى جيل الدراما الجديدة سرعان ما أعطى للمسرح العربي صبغة فنية ومسرحية متمردة على الدراما الكلاسيكية.

### نعمان عاشور (1918-1987)

ولد نعمان عاشور بمدينة «ميت غمر» بمحافظة «الدقهلية» مصر عام 1918، اكتسب حبه وعشقه للمسرح وهو صغير من والده الذي كان دائم التردد على مسارح عماد الدين بالقاهرة، وخاصة مسرح الريحاني، مما جعل نعمان عاشور يتأثر بكوميديا الريحاني الانتقادية الاجتماعية الساخرة.

كان نعمان عاشور منذ طفولته مغرماً بالإطلاع والقراءة، ولعل الحظ أتاح له من خلال امتلاك جده لمكتبة ضخمة تضم العديد من المؤلفات في مختلف العلوم والميادين من كتب التاريخ والأدب والدين وغيرها، فأخذ نعمان ينهل من هذا المعين الذي لا ينضب، مما أثرى -ولا شك- من معارفه وصقل ثقافته وهو في سن مبكرة.

أكمل نعمان عاشور دراسته حتى وصل إلى الجامعة فتخصص في اللغة الانجليزية من ضمن تخصصات كلية الآداب بجامعة فؤاد بالقاهرة، وحصل على الليسانس فيها عام 1942.

طور نعمان معلوماته عن المسرح، وأتاحت له الفرصة أن يمثل سنويا في مسرحية من مسرحيات شكسبير مع زملاءه، حيث يقدم هذه العروض السنوية قسم اللغة الانجليزية الذي يدرس فيه، وأخذ نعمان يتعرف على المسرح أكثر فأكثر وقرأ عن كبار المؤلفين المسرحيين في أوروبا أمثال برناردشو، وابسن، وتشيكوف، وتأثر بالواقعية الاجتماعية.

اتصل نعمان بالحركة الأدبية التي برزت في مصر في أعقاب الحرب العالمية الثانية، والتي اهتمت بمشكلات المجتمع وهمومه، وشارك نعمان في الحركة السياسية ضد الاستغلال والظلم الاجتماعي قبل الثورة، فألقى القبض عليه مرتين، وبرز اسمه بين كتيبة من الأدباء والمثقفين الشباب من طليعة النهضة الأدبية والفنية في الخمسينيات والستينيات.

### كتابات المسرحية

ينتمي نعمان عاشور انطلاقاً من مما كتبه من درامات متنوعة إلى جيل الثقافة الجديدة في العالم العربي، ذاك الجيل الذي انبثق من حيثيات ومتطلبات المجتمع المصري وعلاقته بالواقع الاجتماعي الذي يسوده الاضطراب والجمود السياسي خاصة بعد ثورة يوليو 1952، حتى أن هذه الثقافة الجديدة هي "التي اكتشفت وظيفتها الحقيقية، بوصفها العلم بمجتمعها، والتعبير عنه وأداته الرئيسية للتطور، حتى تصبح ثقافة قومية حقا ووطنية حقا"<sup>(1)</sup>، هذا التوجه الذي تربى نعمان عاشور في أكنافه تربية مسرحية متنوعة الآفاق فكريا وفنيا وتحريراً، فما كان له سوى أن فجر مشروعه المسرحي القائم على الوعي النقدي الاجتماعي الواقعي، من هنا يأتي تقسيم أعمال نعمان المسرحية إلى مجموعتين أساسيتين:

**المجموعة الأولى:** وتضم عشرة مسرحيات قامت على الطابع النقدي الاجتماعي الواقعي: (المغماطيس 1955)، الناس اللي تحت (1956)، الناس اللي فوق (1957)، عفاريت الجبانة (1957)، عيلة الدوغري (1962)، بلاد بره (1967)، برج المدابع (1975)، إثر حادث

(1) سامي خشبة، نعمان عاشور تأملات متأخرة في الرحيل.. والعمل.. والحياة، إبداع مجلة الأدب والفن، العدد 5، 1987، ص 17.

أليم (1985)، سينما أونطة (1958)، جنس الحریم (1959)<sup>1</sup>، وفيها تصوير جزئي وليس شامل للحركة الاجتماعية الرئيسية في مصر.

**المجموعة الثانية:** وتظم تسع مسرحيات منها أربع مسرحيات وثائقية تسجيلية، وتنفرد هذه المجموعة عن سابقتها بوصفها "مسرحيات التبشير بالقيم الأساسية التي قامت عليها الثقافة المصرية الجديدة: ثقافة النهضة والعقلانية التي بلغت ذروتها في الخمسينيات: قيم الحرية، والعدل، والتكافل الاجتماعي، والتواصل التقدمي بين الأجيال .."<sup>2</sup>، وتمثل هذه المسرحيات: (وابور الطحين (1966)، الجيل الطالع (1972)، ثلاث ليالٍ (1966)، بشير التقدم أو رفاة الطهطاوي (1974)، لعبة الزمن أو شهرزاد (1980)، حملة تموت ولا شعب يموت (1987)، مسرح صنوع موليير مصر، فجر المسرح المصري، المويلحي وحديث عيسى ابن هشام (1986))، بالإضافة إلى كتابين فيهما تنظير مسرحي الأول عنوانه «المسرح حياتي» والثاني «المسرح السياسي»

### "فجر المسرح المصري" ودلالة العنوان

يشكل العنوان بصورة عامة الباب الذي يفتحه كل متلقي من أجل الولوج إلى العالم الباطن للمشكل للعمل الأدبي، ونظرا لأهمية العنوان فقد عني الدارسون بمكونات العنوان، ووقفوا عند الاشكالات التي يثيرها، على اعتبار أن العنوان هو الواجهة التي يصطدم بها القارئ إثر تصفحه لأي عمل أدبي أو مسرحي، إنه بمثابة النافذة التي نطل منها وعبرها إلى عالم المؤلف المليء بالدلالات والايحاءات.

<sup>1</sup>ينظر: عبد الغني داود، في ذكراه السابعة الأداء السياسي في مسرح نعمان عاشور، مجلة المسرح، العدد 65، أبريل 1993، ص56-57-58-59.

<sup>2</sup>. سامي خشبة، نعمان عاشور تأملات متأخرة في الرحيل.. والعمل.. والحياة، المرجع السابق، ص18.

كما أن دراسة العنوان تتطلب "مجموعة من الدعائم والشروط التي يتوجب على الدارس حفظها قبل الاقبال على فعل القراءة، أبرز هذه الشروط أن يعلم أنه كان للمؤلف/مقاصد من وراء ذلك العنوان، وأن اختياره ذلك مبني على وعي حقيقي ومسؤولية تامة"<sup>(1)</sup>، من جاء الوقوف عند دراسة عنوان المسرحية الوثائقية "فجر المسرح المصري" لنعمان عاشور نابعا من رغبة الباحث في استجلاء مقاصد المؤلف من هذا العنوان، ومعرفة إلى أي حد ساهم العنوان في اختزال النص وتحديد رؤية صاحبه النص؟ بالإضافة إلى معرفة مدى حضور الجانب الوثائقي فيه؟

الواضح أن عنوان المسرحية يطرح أفقا فكريا من منظور فني يحاول الكاتب إبرازه أمام المتلقي وذلك بتسليط الضوء على جانب تاريخي يتمثل في المراحل الأولى لنشأة المسرح المصري وهو البعد المعنوي الذي تحمله كلمة «فجر» المرتبطة بالزمن وهو أول لحظات بزوغ اليوم، لكن الأمر الذي يستوقفنا ليس العنوان ومعناه الواضح، وإنما بعد الولوج إلى محتوى النص المسرحي نجد أن هناك طرح آخر له علاقة بمراحل نشأة المسرح العربي وليس بالمسرح المصري، حيث أن العنوان محصور بواقع المسرح في بيئة واحدة هي مصر، غير أن المحتوى جاء معمم يشمل البيئة العربية، وبالتالي فموضوع المسرحية هو فجر المسرح العربي بشكل عام وليس المسرح المصري فحسب، ونعمان عاشور بدوره أقر بهذا الطرح في نهاية المسرحية على لسان الراوي:

**الراوي:** وظلت فرقة اسكندر فرح تعمل على مسرحها في شارع عبد العزيز وظل الشيخ سلامة حجازي ينتقل بها من نصر إلى نصر حتى انفصل عنها... وهكذا كانت نهاية فجر المسرح العربي... الذي مهد بذلك وفي الربع الأول من القرن الجديد.. القرن العشرين لظهور العديد من الفرق وتغلغل المسرح إلى

<sup>(1)</sup>مصطفى سلوي، عتبة العنوان (المفهوم والموقعية)، مجلة الميثاق الوطني (الملحق الثقافي)، العدد 7865، 24/23 ديسمبر 2001، ص4.

الحياة العامة .... وبالتالي ... خلق البيئة والظروف المناسبة التي أوجدت كبار رجال المسرح من الذين قامت على سواعدهم النهضة المسرحية التي صاحبت وأعقت ثورة عام 1919... فقد كان هذا هو العهد الذي نشأ خلاله جورج أبيض... وعزيز عيد والريحاني وغيرهم.. من الذين تكفلوا بحمل راية المسرح العربي في ضحاه الباكر.."<sup>(1)</sup>

وبالنظر إلى مقدمة المسرحية التي يستهلها نعمان عاشور بمشهد حوار بين الرائد المسرحي العربي اللبناني "مارون النقاش" و شقيقه "نقولا النقاش"، يظهر أنه بدأ بسرد أحداث البدايات الأولى للمسرح العربي في لبنان على يد الرائد مارون النقاش وعائلته أثناء أو تجربة مسرحية عنوانها "البخيل"، ولم تكن في مصر.

لابد هنا من الإشارة الى طبيعة المفارقة الثقافية التي تأسس عليها العنوان مع علاقته بمضمون النص الدرامي الوثائقي من خلال "حضور نزعة وطنية ضيقة ترى أن فجر المسرح المصري هو فجر المسرح العربي، وهو ما يضفي بعد الريادة على مصر في هذا الاتجاه... لأنها (المفارقة) تعكس جانبا من المأزق الذي وضع فيه تأصيل المسرح في التربة العربية بعض الرموز من الجيل الثاني وعلى رأسهم نعمان عاشور، وهو مأزق التجاذب بين الوطني والقومي"<sup>(2)</sup> وقد لوحظت تداعيات هذا المأزق من خلال الجهود التنظيرية للجيل الثاني من المسرح العربي الداعية إلى التأصيل.

(1) نعمان عاشور، فجر المسرح المصري (من الدراما الوثائقية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986، ص127.

(2) حسن يوسف، المسرح والمرآيا، المرجع السابق، ص167.



## أسس المسرح الوثائقي في المسرحية

## 1 - التوثيق على مستوى الأحداث

لقد سبق الحديث عن طبيعة المسرح الوثائقي في الفصل الأول من البحث على أنه اتجاه يقوم على الوثائق الحية التي لا تقبل الشك، كما أن أي كاتب يخوض غمار الكتابة في المسرح الوثائقي فإنه لا محال يملك الجرأة على تقديم ومعالجة مجموعة قيمة من الوثائق والحقائق، عبر عملية محكمة من البحث والتقصي وجمع للوثائق الحقيقية، كما لاحظنا عند المنظر "بيتر فايس" عندما أقدم على كتابة مسرحيته الوثائقية "ماراصاد" اطلع كثيرا على أرشيف الثورة الفرنسية، كما أنه كان يحضر محاكمة بعض مجرمي النازية في فرانكفورت طيلة عام<sup>1</sup>، وكما فعل أيضا في مسرحيته "أنشودة غول لوزيتانيا" حيث تناول المشكلة من جوانب متعددة منها "تاريخ أنجولا قبل وبعد الاستعمار البرتغالي، بمبرراته من وجهة نظر البرتغال بتاريخ أنجولا وبتصرفاته وأهدافه، شعور المواطن العادي تجاه المستعمر الأبيض، حتى يقتنع المتفرج بوجهة نظره فلا بد له أن يعتمد على وقائع وأحداث لا تقبل الشك"<sup>(2)</sup>.

تجلت معالم التوثيق في مسرح نعمان عاشور ليس فقط في هذه المسرحية، بل في أول محاولاته انطلاقا من مسرحيته التسجيلية «الطهطاوي» أو «بشير التقدم» سنة 1977 بالتقريب وقد تناول سيرة رفاعة الطهطاوي رائد الترجمة في الوطن العربي في فترة النهضة العربية، وهنا استحضر عاشور مجموعة من الوثائق والحقائق التاريخية عن حياة الطهطاوي في مقتطفات تضمنت علاقته بشيخه حسن العطار، ثم حياته في

<sup>1</sup>. ينظر: إبراهيم وظيفي، ثلاثة كتاب من الألمانية بيتر فايس- هاينر كيبهارت-مارتن فالز، ترجمة واعداد: إبراهيم وظيفي، ط1، 2000، ص52.

<sup>(2)</sup>. عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، المرجع السابق، صفحة المقدمة ح-و.

باريس وبعد عودته، وبداية نشاطه في حماس أين طلب من مُجّد علي السماح له في انشاء أول مدرسة للترجمة في مصر، ثم إشرافه على تحرير مجلة "الوقائع المصرية"، بعدها جاء الأمر من عباس الأول يقضي بغلق المدارس الترجمية، ونفي الطهطاوي إلى السودان...<sup>1</sup> إلى غير ذلك من الأحداث والوقائع الحقيقية التي توقف عندها نعمان عاشور بتمعن، بعد هذه المسرحية تبعها مجلد آخر سماه (من الدراما الوثائقية) سنة 1986 وفيه جمع باقي مسرحياته التسجيلية والوثائقية (مسرح يعقوب بن صنوع مولير مصر، مسرحية فجر المسرح المصري وهي نموذج الدراسة في بحثنا هذا، وختم المجلد بمسرحية المويلحي وحديث عيسى بن هشام).

يتبدى الجانب الوثائقي في مسرحية فجر المسرح المصري "من خلال تركيب وثائق تعود في مجملها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر من ضمنها خطب ومذكرات ومقالات صحفية ونصوص تاريخية ومحاضرات وإعلانات وأغاني، صاغ مسرحية تقوم بمسح شامل لتجربة الرواد الأوائل في المسرح العربي"<sup>(2)</sup> وتجلى ذلك في الشخصيات التي تناولها: مارون النقاش وشقيقه نقولا، ثم سليم النقاش، وأبو خليل القباني، يعقوب صنوع، عبد الله النديم واسكندر فرح، وكل هذه الشخصيات حقيقية قد شهد التاريخ بدورهم في التأسيس للمسرح في الوطن العربي، أما على مستوى أحداث المسرحية فالكاتب قد حدد زمن وقوعها على لسان الراوي بدأت بزمن أول محاولة مسرحية قدمها مارون النقاش سنة 1947 :

### "الراوي:

نحن في عام 1847.. وقد عاد إلى بيروت أحد تجارها النوابغ.. التاجر الشاعر مارون النقاش.. عاد بعد رحلة عامين طويلين في دراسة لأسواق المدن السورية حلب ودمشق وغيرها.. تصاحبه رغبة

<sup>1</sup> ينظر: فاروق عبد القادر، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة (دراسات في المسرح المعاصر)، دار الأدب بيروت، ط1، 1991، ص112.

<sup>(2)</sup> حسن يوسف، المسرح والمرآيا، المرجع السابق، ص166-167.

جامعة في التزود بمعارف عدة.. عن اللغات والفنون والموسيقى.. أدت به إلى أن يعبر البحر حتى الاسكندرية والقاهرة ثم يحط الرحال في إيطاليا..<sup>(1)</sup>

في هذه الفترة يلجئ نعمان عاشور إلى تبرير أحداث مسرحيته والتوثيق لها من خلال الصحف والمجلات وأبرز مثال وارد على هذا النحو الخبر الذي تناولته جريدة الأهرام (العدد 2219 بتاريخ 26 من ديسمبر 1899)\* عن أول عرض مسرحي لفرقة اسكندر فرح بعنوان "مطامع النساء" في سنة 1899، وقد ذكره الدكتور «مُجَّد يوسف نجم» في كتابه «المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914» وهو يتحدث عن الرائد المسرحي اسكندر فرح: "في أواخر سنة 1899، هدم مسرحه، وبني مكانه مسرحاً جديداً... وقد أوردت الأهرام خبر هذا المسرح الجديد قالت:

«مثلت في ليلة الأحد الماضي رواية «مطامع النساء» في الملعب الجديد بشارع عبد العزيز، لحضرة الأديب اسكندر أفندي فرح. أما الملعب فعلى ما يرام في النظام والاتقان، وقد أعدت فيه المجالس النظيفة اللائقة لأكرم العائلات، وزينت جدرانه بالزخارف والرسوم، وأنير بالأنوار الكهربائية، وتوفرت فيه المعدات التي تقر بها الأبصار. وأما الجوق فقد أجاد التمثيل فسر الحضور الكثيرين، وحملهم على التصفيق لهم مرارا وكان حامل العلم حضرة المطرب الشهير والممثل البارع الشيخ سلامة حجازي الذي أحرز قصب السبق في هذ الفن».<sup>(2)</sup>

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص 81.

\*. ورد هذا العدد في هوامش كتاب "المسرحية في الأدب العربي الحديث" ليوسف نجم، ينظر ص 133.

(2). محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، دط، 1999، ص 128.

ومن جهة المسرحية فالمقال جاء على لسان الرواي أين تحدث عن مرحلة فرقة اسكندر فرح المسرحية وتقديم أول عرض لها بعنوان "مطامع النساء"<sup>1</sup>

ونورد جانبا آخر من التوثيق الذي دعم به عاشور نصه التسجيلي، والملاحظ أنه ركز أكثر على جريدة الأهرام المصرية كونها المتبعة للأحداث الفنية في مصر أثناء المراحل الأولى للنشاط المسرحي خاصة مع محاولات الخديوي اسماعيل لإدخال الفن المسرحي في مصر، وهذه المرة نقف عند اللقاء الصحفي الذي جمع بين سليم النقاش -أثناء زيارته لمصر مع فرقته المسرحية سنة 1878- والصحفي «الحموي»\* وانتهى بالمقال الذي تحدث فيه الصحفي "الحموي" في جريدة الأهرام:

**الحموي:** الأهرام لن تتأخر عن أن تدرج في تحريرها ما يلزم لذلك..

موفق بإذن الله يا سليم يا نقاش..

**سليم:** شرفنا دائما بالزيارة..

**الحموي:** انشاء الله احضر الحفل..

(انتقال.....)

**الراوي:** وكتب الحموي في الأهرام عن ليلة الافتتاح بعد شهر مقالا..بداهة قائلا:

**الحموي:** وفي الساعة الثامنة والنصف افرنجية ليلا.. من يوم السبت 23 من

ديسمبر 1876..شخص التياترو العربي .. إدارة سليم النقاش.. الفتى اللبيب الحاذق

<sup>1</sup> ينظر: نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص126.  
\* هو سليم حموي أحد الصحفيين السوريين في الاسكندرية. ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص98.

والشهير المبدع أول رواياته بالثغر الاسكندري.. فأنت مقنعة غاية الاقتناع ومحكمة من

المشخصين عموماً.. وهي رواية لكورني.. بعنوان هوراس.. اقتبسها الى العربية..<sup>(1)</sup>

وقد نشرت جريدة الأهرام هذا الحدث في العدد 21، السبت 23 من ديسمبر 1876\*، يعني في

نفس اليوم الذي عرضت فيه المسرحية المذكورة بالاضافة الى مسرحيات أخرى قدمتها فرقة سليم النقاش منها

مسرحية « أبو الحسن المغفل» من تأليف مارون النقاش<sup>2</sup>.

يظهر أن نعمان عاشور قد جمع كامل مادته الوثائقية في هذه المسرحية وبشكل كبير من الجرائد

والمجلات، لأنها من الوسائل الاعلامية التي كانت منتشرة بشكل كبير آنذاك، كما أنها تتميز بإصرارها على

نقل الأحداث بشكل يومي وسريع، ولم يكفي فقط الكاتب بجريدة الأهرام بل أورد بعض الأحداث من مجلة

«الجنان» البيروتية التي كانت تعني بفن التمثيل وقد نشر فيها سليم النقاش بعض المقالات حول فن التمثيل

وفرقة مارون النقاش، التي تناولت فترة من فترات رحلة "سليم النقاش بفرقة التمثيلية التي واصل إدارتها بعد

وفاة عمه "مارون النقاش"، والكاتب أخذ مقتطفاً يشمل حديث سليم النقاش ووصفه لمعاناته المادية في لبنان

أثناء تأسيس فرقة مع عمه مارون في مشهد يوحى باليأس والتذمر:

سليم يروي: ولما كانت وسائط بلادنا قاصرة على النجاح مطلي طمحت أفكارى إلى

معالجة مقصدي في غيرها... وإذ كنت أسمع بما نال مصر من رفعة الشأن بين

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص96.

\*. ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص102.

<sup>2</sup>. ينظر: المرجع نفسه، ص98.

الأنصار إذ فاقت ما سواها من الأقطار الشرقية في التهذيب والتمدن ونجحت

نجاحا عظيما في المعارف والعلوم.. قصدتها.."<sup>(1)</sup>

إنه درب من المدح يمدح به سليم النقاش مصر وحكامها وشعبها الذين استقبلوه وأبجروا بفرقتهم، ورحبوا بمسرحياته أحسن الترحيب، خاصة كما جاء على لسان الرواي في المسرحية وأن الخديوي اسماعيل قد بدأ بإدخال الفنون الأوروبية إلى البلاد.. عملا بخطته الماثورة في أن يحيل مصر إلى قطعة من أوروبا .. فاتحة أول ما اتجه إلى أبرز المعالم التي لمسها في الحضارة الأوروبية.. وهي فنون المسرح على اختلافها."<sup>(2)</sup>

والحوار الأول لسليم النقاش استدل به يوسف نجم<sup>3</sup> في كتابه السابق وأشار إلى أنه نشر في مجلة الجنان

سنة 1875، الصفحة 521.<sup>4</sup>

## 2- الالتزام:

لقد سبق الحديث في المدخل عن قضية الالتزام في المسرح التجريبي وبالخصوص في المسرح الوثائقي، حيث غدا الالتزام قاعدة أساسية يسير وفقها الكاتب بكل احترام وحرص، وقد ركز عليها «بيتر فايس» من خلال ملاحظاته حول المسرح الوثائقي، وصفة الالتزام في المسرح الوثائقي لا تقيد حرية الكاتب في استخدام المادة الوثائقية لكن "الحرية التي يتمتع بها كاتب المسرح التسجيلي في الافادة من كل المصادر، واستخدام كل التكتيكات، واختصار الزمان والمكان(أو الكتابة على بعدين فقط)، إنما يقابله التزام ثقيل، فهذا مسرح طموح"<sup>(5)</sup>.

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص94.

(2). المصدر نفسه، ص94

(3). ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص94.

(4). ينظر المرجع نفسه، ص102.

(5). فاروق عبد القادر، رؤى الواقع .. وهموم الثورة المحاصرة -دراسات في المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص117.

كما بدا اهتمام نعمان عاشور في مسرحيته الوثائقية "فجر المسرح المصري" واضحا بالقضايا الفنية والمسرحية العربية، وهذه صورة من صور الالتزام من خلال رصده لمختلف المحطات التي مر بها الفن المسرحي في التربة العربية، وقد ربط هذه المحطات المختلفة بكل الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية التي خاضها الرواد الأوائل انطلاقا من تجربة مارون النقاش البسيطة، وتلته تجربة شقيقه "نقولا النقاش وسليم النقاش".

ارتبطت قضية الالتزام عند نعمان عاشور بمقتضيات النهضة العربية خاصة في المجال الأدبي والمسرحي، إنه يحاول أن يسجل الحدث المسرحي العربي منذ بداياته على أنه من أهم وأكبر الأحداث النهضة في العالم العربي الحديث، وذلك عبر وضع تجربة الرواد في سياقها التاريخي عبر صياغة وثائقية تركيبية، وما يعبر عن هذا الموقف في المسرحية تصريح مارون النقاش رائد المسرح العربي على أن تجربته في الفن المسرحي كانت الأولى من نوعها في المشرق العربي:

"مارون: أرجوكم .. يا أولادي.. يا أحبابي.. يا تلاميذي .. أنها ستكون أول شيء من نوعه في بلادنا الشرقية..."<sup>(1)</sup>

ومن جهة أخرى يحاول نعمان عاشور تسليط الضوء على جملة من الأحداث السياسية التي لها علاقة برجال الحكم، حيث قدم الكاتب المسرحية من منظور سوسيو-سياسي أثناء ربط أحداث نشأة المسرح في الوطن العربي برد فعل الولاة ورجال الدولة آنذاك، حيث أن أهم الرواد المسرحيين الذي تناولهم الكاتب قد تعرضوا للمضايقات والرقابة من قبل السلطة وبعض المشايخ:

"نقولا: وبماذا تنصح !! وقد بدأ اللغظ من حولنا في كل مكان عنها..."

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص 82.

سليم: أنا في نفسي الحيرة.. كان يكفيننا أن نجاهد بجمهور قليل.. ولكن مما يزيد الطين بلة.. أن يجهز بعض الناس بأننا إنما نقدم في المسرح ما يחדش الحياء أو يعيب حكم الخلفاء..

(...)

نقولاً: الوالي العثماني يحارني .. ويسد علي المسالك في رزقي بسبب اشتغالي وتكفلي بمتابعة شؤون المسرح أنا وبقية العائلة بعد عمك..<sup>(1)</sup>

لم يكن التزام نعمان عاشور بقضية النهضة المسرحية في مصر والوطن العربي نابعا من كونه أحد أعمدة المسرح المصري الحديث فحسب، بل والأجدر بذلك أنه يحس بواجبه نحو الحفاظ على التراث المسرحي من أول شرارة وذلك بنفض الغبار عن كل حقيقة تاريخية للمشوار الفني الذي عني به كبار الفن في عصر النهضة العربية من خلال تتبع سيرتهم بالدقة والتفصيل، وكان التوثيق من أهم آلياته، هذه من أساسيات الدراما الوثائقية كما سبق وأن تحدث عنها «بتريس بافيس Patrice Pavis» في معجمه المسرحي أثناء تعريفه للمسرح الوثائقي: "هو مسرح لا يستعمل في نصه سوى وثائق ومصادر أصلية منتقاة و"مركبة" وفق الأطروحة السوسيوي- سياسية للمسرحي"<sup>(2)</sup>، لهذا فعمان عاشور اعتمد على تقنية التوثيق والتمسرح من منطلق اجتماعي سياسي وكانت النتيجة أن قدم المسرحية الوثائقية في اطار فني وثقافي.

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، ص89.

(2). Patrice Pavis - Dictionnaire du Théâtre - p.408.



من زاوية أخرى فقد ارتبطت قضية الالتزام في هذه المسرحية بمظاهر التأصيل المسرحي المتمثلة في "استقراء تجربة رواد المسرح العربي، وقراءة منطلقاتها ومساراتها ومعوقاتها... إلى جانب الدراسات والأبحاث التي أنجزها مؤرخون ودارسون للمسرح العربي، عكس الإبداع المسرحي نفسه، هذا الاهتمام بذاكرة هذا المسرح"<sup>(1)</sup>

### 3- جمالية السرد والتشخيص:

لابد لعملية التأريخ أن تتخذ نمطا وأسلوبا معيناً في توضيح القضية التاريخية وفق وسائل أساسية، وعنصر السرد من أهم الوسائل التي يقوم عليها التأريخ، وبما أن طبيعة المسرحية الوثائقية "فجر المسرح المصري" تقوم على استحضار للأحداث التاريخية التي ساعدت على قيام المسرح العربي في إطار درامي، فقد عمد نعمان عاشور إلى عنصر السرد من أجل تقديم صورة واضحة عن سيرة المسرح العربي مروراً بالمسرح المصري مع المزج بين الحكيم وتقصي الأحداث عن طريق إدراج شخصيات حقيقية تجسد أدوارها بصورة درامية.

يقترّب نعمان عاشور في لجوءه لتقنية السرد إلى المسرح الملحمي وهنا تكمل مواطن التداخل مع وسائل المسرح الوثائقي بحيث تضيف إليه جانباً من الجمالية، كما يعد السرد من أهم الوسائل التي يبنى عليها الجنس الروائي، ولا بد من أن الهدف الذي يسعى إليه نعمان عاشور من خلال اعتماده على عنصر السرد في مسرحيته هذه وبصورة جزئية هو خلق جانب من الجمالية في خطابه المسرحي يغطي بها الأحداث الحقيقية من خلال استقراء الوثائق المتنوعة "فمما لاشك فيه أن الدراما الوثائقية تفترض بطبيعتها تفضيلاً نصياً قائماً على أساس جمالية الانفصال؛ وهو تفضل تمليه عملية تركيب الوثائق المختلفة. لذا، فإن نعمان عاشور حرص

(1). حسن يوسف، المسرح والمرآة، المرجع السابق، ص166.

على ترجمة هذه الجمالية سرديا وتشخيصيا، وذلك حتى تتحول عملية التأريخ إلى عملية مسرحية<sup>(1)</sup>، وبعيدا عن الحكاية المتخيلة يستخدم نعمان عاشور شخصية "الراوي" الذي نظم أحداث المسرحية وفق تسلسل زمني منضبط دون تزوير للوقائع والحقائق، والراوي يلعب في المسرحية دور المؤرخ الذي يسرد واقع المسرح العربي من نشأته الى أن ترست جذوره في الوطن العربي، فهو يقدم في بعض الأحيان معطيات تفيد إضاءة لبعض الأحداث مثل الموقف الذي استهل به المسرحية فترة بداية الشرارة الأولى للمحاولة المسرحية عند مارون النقاش:

"الراوي: نحن في عام 1867 .. وقد عاد إلى بيروت أحد تجارها النوابغ .. التاجر الشاعر مارون النقاش ...."<sup>(2)</sup>.

يصرح الراوي عبر وثائق تاريخية محكمة عن أن الانطلاقة الفعلية للفن المسرحي في البيئة العربية كانت سنة 1847، وهو حدث تناولته كل الدراسات والبحوث الخاصة بنشأة المسرح العربي في العصر الحديث، بالإضافة الى تحديد المكان الذي انطلقت فيه أول محاولة مسرحية وبالضبط في بيروت-لبنان، وفي موضع آخر في بداية المسرحية يحكي الراوي عن رغبة مارون النقاش في التعريف بأهمية الفن المسرحي ليس للجمهور اللبناني فحسب بل حتى للنخبة الحاكمة، من هنا حدد نعمان عاشور على لسان الراوي الزمن بالتحديد:

(1). حسن يوسف، المسرح والمرآيا، المرجع السابق، ص170.

(2). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، ص81.

"الراوي: وفي عام 1849 .. بعدها بعامين .. انتهز مارون فرصة وجود نخبة من رجال الدولة

العثمانية في بيروت .. فدعاهم مع قناصل الدول .. ورجال البلدة إلى مشاهدة

مسرحيته الجديدة في بيته .. وكان اسمها أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد .."<sup>(1)</sup>

ومن زاوية أخرى يتدخل الراوي للإعلان عن نهاية مرحلة رائد مسرحي وبداية أو تتابع مرحلة أخرى

لرائد آخر:

"الراوي: ومات مارون.. لكنه مات بعد أن وضع البذرة الأولى، وبعد أن ترك للمسرح تلاميذا

يحملون رسالته .. وأولهم شقيقه .. ومن بعده ابن شقيقه سليم النقاش ..."<sup>(2)</sup>

الملاحظ أن طبيعة النص المسرحي الوثائقي الذي يقدمه نعمان عاشور تتسم بأسلوب التلخيص الذي

نجده في المجال السردي الروائي، وذلك من خلال ثنائية الاختزال والتكثيف لأن عنصر السرد هو الذي يغطي

الكثير من الوقائع والأحداث ويحيط بمراحل مهمة في تاريخ المسرح العربي، وهذه هي المهمة الجزئية لعنصر

السرد في المسرحية، أما الجزء الثاني الذي يشمل التشخيص فيشمل مختلف التعليقات والأحكام التي يوثق لها

الكاتب ويراهما مناسبة مع طبيعة الحدث، وأثناء عملية المزاجية بين العنصرين (السرد والتشخيص) تتضح معالم

البعد الجمالي الخاصة بالتأريخ للمسرح.

- **التناوب:** تقوم هذه التقنية في المسرح الوثائقي على كسر عمودية الزمن، وتتجسد أهميتها في الوقفات

التي تحدثها بفعل الانتقال من قصة إلى أخرى قبل اكتمالها، حيث يتخلخل الزمن جراء العودة إلى القصة

الأولى لاستكمالها، أو الاستمرار فيها زمنا ثم العودة إلى القصة الثانية، بمعنى سرد قصتين في آن واحد

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، م س ، ص84.

(2). المصدر نفسه، ص88-89.

بالتناوب مع التخلي عن إحدى القصتين عند حد معين، لتستأنف القصة الأخرى عبر عملية متكررة إلى نهاية القصتين.

اتخذت عملية المزاجية بين عنصري السرد والتشخيص في المسرحية شكلا تناوبيا ساهم في إحداث جانب من التداخل بين العنصرين " بشكل يشغل آلية التشويق ويدفع إلى انتظار المزيد من الوقائع المتصلة بفجر المسرح العربي"<sup>(1)</sup>، ويمكن تقديم أمثلة عديدة من المسرحية تبين جانبا من جوانب التناوب، فنجد مثلا الموقف الذي يعلن فيه الراوي نهاية مرحلة الراحل المسرحي مارون النقاش عن طريق سرد الجهود المسرحية التي قام بها مارون النقاش سنة 1853 حيث ختمها بتقديم آخر مسرحياته بعنوان "الحسود السليط"، بعدها يطلق الكلام إلى سليم النقاش الذي يعيد قصة عمه مارون النقاش وما عاناه من أعباء ومشاكل في مشواره المسرحي عبر عنصر التجسيد والتشخيص:

**الراوي:** وبعد هذه المسرحية وبعد ما رآه مارون من التشجيع حصل على فرمان عال بإنشاء

مسرحه الذي أقيم بجوار بيته خارج السور.. وقد تحول هذا المسرح بعد وفاته إلى

كنيسة. ولكنه قدم عليه قبل أن يموت، مسرحيته الثالثة والأخيرة.. «الحسود السليط»

وعرضها على جمهور واسع من المشاهدين وهي مسرحية اجتماعية عصرية.. وكان

ذلك عام 1853.. وأدخل فيها مارون على عادته بعض الألحان الملائمة لمواقفها

ليجتذب بها الناس إلى المسرح.. يقول سليم النقاش.. ابن أخيه الذي حمل رسالته

من بعده..

(1). حسن يوسف، المسرح والمرآيا، المرجع السابق، ص171.

سليم: لا حاجة إلى ذكر ما تكبده المرحوم عمي مارون النقاش من المصاعب والمتاعب حتى حملة الاعياء إلى القول في إحدى رواياته.. إن دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد .. ذلك أنه رأى بعد تجربة التمثيل وسط عموم المشاهدين عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه فقد كان يقدم لهم الروايات الأدبية.. فاضطر إلى أن يزيد لها فكاهة فجعل الرواية الواحدة.. شعرا ونثرا وأنغاما حتى يقبل عليه العامة والخاصة"<sup>(1)</sup>.

من هذا المشهد تتمظهر بشكل جلي العلاقة التداخلية بين سرد الراوي لأحداث يعلن فيها عن نهاية مرحلة حاسمة من الريادة المسرحية، ثم يطلق العنان لشخصية «سليم النقاش» بعد ما أحال إليه الكلمة ويقدم قصة سابقة لمعاناة عمه «مارون» بأسلوب التشخيص، وبالتالي يتشكل التناوب الناتج عن عملية التداخل بين السرد والتشخيص.

#### 4- طابع الأوتشرك «Otcherk\*» والأسلوب الوثائقي

جاءت أعمال نعمان عاشور المسرحية من ناحية البنية الدرامية متأثرة بشكل كبير بالدراما الحديثة، من خلال ابتعادها عن قواعد البناء الدرامي المتعارف عليها في المسرح الأرسطي "مثل الاهتمام بوحدة الحدث أو خط الفعل المتصل، أو اختيار مشكلة أو قضية يركز عليها الكاتب ويواجهها البطل المسرحي من أول العمل إلى آخره، كما هي العادة المألوفة في المسرح التقليدي"<sup>(2)</sup>، وما تميز به أسلوب الكتابة الدرامية عند نعمان

<sup>(1)</sup> نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، م س، ص 88.

\* الأوتشرك Otcherk نوع أدبي أهمل من طرف العديد من الكتاب السوفيات منذ عدة سنوات... وهو مصطلح يمكن ترجمته بالحاكمة أو الرسومات، والترجمة الأكثر اقناعا هي التي تعطي انطباعا قريبا بين سيناريو فيلم وقطعة مسرحية أو أي مشهد سيعقد في مكان آخر: Voir: Fiodor ABRAMOV, Autour et Alentour, traduction et préface : par Françoise GODET, Edition L'age d'Homme, Lausanne, France, 1987, P09

<sup>(2)</sup> زكي العشاوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، دط، ص 125.

عاشور هو قالب الأوتشرك الذي بدى واضحا في كثير من مسرحياته وهي ميزة جاءت من توجه حديث مناصه كسر النمط ومخالفة القالب.

شكلت لفظة «الأوتشرك» *Otcherk* عائقا كبيرا في وضع تعريف جامع لها على نحو ما عرف منذ أرسطو في التراجيديا والكوميديا مثلا و" التسمية الفنية للفظة "الأوتشرك" هي لفظة روسية معناها الريبورتاج أو التحقيق الصحفي، والتي عندما تطلق على الفن المسرحي يكون معناها الريبورتاج أو التحقيق الدرامي، أي الذي يتخذ في عرضه نتائج صورة الدراما وإن لم تكن الدراما ولا "الست الدراما" بمعناها التقليدي"<sup>(1)</sup>، ومن أشهر الكتاب الروس الذين كتبوا وفق هذا القالب كل من «مكسيم جوركي وأنطوان تشيكوف»، هذان الرائدان اللذان استطاعا أن ينهجا طابعا وأسلوبا مميزا ومنفردا في مجال الكتابة الدرامية يعكس تلك الأوضاع الاجتماعية القائمة تلك الفترة، بالإضافة إلى أن جانب "الاستطلاع الدرامي الذي قدمه لنا تشيكوف في براعة نادرة، استطاع من خلاله أن يرفع إلى مستوى الفعل والأفعال فساد الأوضاع وفساد الروابط في مجتمع تبدوا أن كل المحاولات التي تثور في نفوس أفراد لم تبلغ بعد درجة تستطيع فيها تغيير الفساد"<sup>(2)</sup>.

من هنا يتضح المعنى المراد منه من كلمة الأوتشرك على أنها كل عمل أدبي يتناول عن طريق الدراسة قضية من القضايا على الطبيعة، ثم يعرض هذه الدراسة في صورة أدبية وفنية لها أساسياتها وأصولها. بالإضافة إلى أن هذا الطابع من المقومات والأسس التي ينبني عليها المسرح الوثائقي ما دام يطرح القضايا عبر عملية الاستطلاع وبالتالي "يلجأ المسرح التسجيلي إلى أسلوب التحقيق الدرامي في بنائه وصياغة الحوار، ويعد هذا الأسلوب أهم عناصر بنائه الرئيسية، إلى جانب السعي نحو تكوين رأي عام حول قضية

(1) محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، ط1، دت، الفجالة، 191.

(2) زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق، ص130.

سياسية، مشتبكة مع الواقع (آنية) اعتمادا معلومات ومواد إخبارية تتراكم يوميا ، من جميع الاتجاهات، تلك التي تطرح بشكل غير منظم - حسبما يقول «بيتر فايس» نفسه - وما يترتب على ذلك من استخدام أسلوب عرض القضية، ووضع أطراف الصراع في وضع المواجهة ، ليفند كل طرف من أطرافها أسبابه ودوافعه في دحض وجهة نظر معارضه ، من أجل إثباتها وإقناع الجمهور بعدالة ما يطرح ، وبصحة مواقفه المبدئية التي يعبر عنها بأسلوب التحقيق الدرامي ( الأوتشرك)<sup>(1)</sup>.

بالنسبة للكتابات المسرحية عند نعمان عاشور فقد أكد ثلة من النقاد على أن مجال الكتابة عنده يتربع على كل ما أوتي به طابع الأوتشرك، ذلك أن كل أعماله المسرحية الاجتماعية الأولى ترجمت روح الفنان المتشعبة بالواقعية من خلال التزامه بكل موقف فكري واضح ذلك أن المسرح عنده هو "الذي يحاول أن يطرح قضية من قضايا مجتمعه في مرحلة من مراحل الانتقال مرحلة ثورة 23 يوليو في مصر، وهي المرحلة التي كانت تحاول تغييرا جذريا في بناء الحياة، وتهتم بدرجة كبيرة بتحقيق المساواة بين طبقات المجتمع وإذابة الفروق الهائلة الضخمة"<sup>(2)</sup>، وقد اتضحت معالم هذه المفاهيم بصورة خاصة في مسرحيته "الناس اللي فوق" التي كتبها سنة 1957، ومسرحية أخرى "الناس اللي تحت"\*.

تتجلى صورة الأوتشرك في مسرحية "فجر المسرح المصري" من خلال طريقة تناول الكاتب للأحداث التاريخية، فهو تجسيد واستطلاع وثنائي درامي لسير رواد المسرح العربي وارتباطاتهم الاجتماعية والسياسية في

(1) أبو حسن سلام، مسرح باكتير بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، مجلة الحوار المتمدن، العدد 2978، 17 أبريل 2010، ينظر الموقع الإلكتروني: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=212007> .

(2) المرجع نفسه، ص132. \* مسرحية "الناس اللي فوق" و"الناس اللي تحت" من أشهر أعمال نعمان عاشور التي بدأ فيها طابع الأوتشرك والتي عرف بها على مستوى الكتابة المسرحية في مصر والوطن العربي، حيث أنها من أبرز المسرحيات التي ظهرت فيها ملامح التجديد والحدأة المسرحية، ويتجلى طابع الاستطلاع الدرامي في المسرحيتين على حساب الأوضاع الاجتماعية وفساد الروابط في المجتمع المصري بعد الثورة المصرية 1952، والتي دفعت به نحو التمرد بغية التغيير والسعي نحو مستقبل زاهر وأفضل، وينبني موضوع كلا المسرحيتين على توجه نقدي حقيقي وصادق يكشف من خلاله عن اخفاق المجتمع المصري بعد الثورة، وأنصب الهدف نحو معالجة صارمة للطبقات الاجتماعية والفروق الطبقية والكشف عن خفايا السلوك الطبقي في المجتمع المصري في عهد الاقطاعية. ينظر: نعمان عاشور، مسرح نعمان عاشور، النهضة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1974، حيث يظم مجموعة مسرحياته الأولى (مسرحية المغناطيس، الناس اللي تحت، الناس اللي فوق، سينما أونطة، صنف الحرير).

تسلسل زمني منسجم، كما جاءت المشاهد المسرحية على شكل مجموعة من البورتريهات (*Des portraits*) وروبوتاجات *Des reportages* التي تعالج بصور وثائقية حياة هؤلاء الرواد من خلال رسم تاريخي لمسارهم المسرحي واستعراض لأعمالهم وعروضهم المسرحية، من هنا يمكن تقسيم هذه الصور الاستطلاعية الى محطات متنوعة:

- **المحطة الأولى:** التي تمثل الارهاصات الأولى للمسرح العربي وروادها (مارون النقاش وشقيقه نقولا وابن أخيه سليم النقاش)، وفي هذا الصدد يقول «مُحَمَّد غنيمي هلال» في كتابه "الأدب المقارن" أن "أول من بدأ المسرحيات العربية فيها «مارون النقاش» (1800-1817) وقد كانت ثقافته إيطالية فرنسية تركية، إلى جانب ثقافته العربية"<sup>(1)</sup>.

"مارون: إن أكبر نجاح للنجاح يرجع إلى اشتراكك معنا يا نقولا

نقولاً: الفضل كله لك .. وأحب أن ننصرف لنتباح في انتظار الغد المأمول.

(...)

مارون: لا فخر من جانبي إذا قلت .. ها أنا في الغد متقدم معكم إلى قدام محتملا الفداء عنكم قابلا

الملام .. مقدما للسادة المعترين من أصحاب الادراك \_ الموقرين ذوي المعرفة الفائقة في هذا

البلد.. مقدما لهم معكم ومبررا لهم \_ بينكم وبعونكم مسرحا أدبيا وذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا.

"نقولاً: قم يا أخي.. وانظر إلى تلامذتك الذين علمتهم هذا الفن بعرق جبينك .. كيف أنهم ليسوا

فقط داوموا على حفظ ما علمتهم أياه .. لا .. بل تقدموا فوق الأصل ..

سليم: هه .. وبعد يا عمي نقولا إلام تتجه نيتك؟!!

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط3، 1981، دار العودة، بيروت، ص173.



نقولاً: سنواصل أنا وأنت و التلاميذ جهود أخي وعمك مهما كان الحال.. ومهما كانت الظروف..

هل في ذهنك قصد آخر يا سليم يا ابن خليل يا نقاش..

الراوي: (... ) وكانت هذه هي بداية المدرسة الأولى لانبلاج فجر المسرح العربي...<sup>(1)</sup>

- المحطة الثانية: استطلاع آخر لمرحلة وتجربة أخرى مع رائد آخر وسيرة مسرحية أخرى هي تجربة "الرائد

الثاني: أحمد أبو خليل القباني، الذي إلتفت التفاتاً أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه

العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية"<sup>(2)</sup>

الراوي: ونعود إلى بر الشام مرة أخرى لنشهد بقية خيوط الفجر وهو ينبلع على يد خلفاء آل النقاش

وتلاميذهم..

(...)

القباني: أنا إنما كنت أقدم روايات من تألّفي وتمثيلي وغنائي وما سرت على نهجهم أو قلدهم في

شيء ..

فرح: أي نعم.. لا انكار.. ولكن تمثيلك لمسرحية «ناكر الجميل» التي ألفتها ولحنتها بنفسك ..

أعاد إلى الناس ذكريات النقاش...

الراوي: وبهذا اسدل استار على الفصل الأول من حياة المسرح العربي في الشام في فجر ظهوره وارتحل

القباني مثلما ارتحل سليم النقاش من قبل .. إلى أرض الكنانة .. حيث كانت خيوط الفجر تمتد

(1) . نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص86-87-89-97.

(2) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مجلة عالم المعرفة، العدد 25، 1979، ص67.

إلى شيطان النيل .. خافتة متقطعة.. وحيث كان المسرح العربي قد بدأ خطواته الجديدة العملية الأولى في مصر على يد .. يعقوب صنوع .." (1).

- المحطة الثالثة: استطلاع لمرحلة أخرى تعتبر من أنضج المراحل، وقد تبناها رائد المسرح المصري «يعقوب صنوع» وفرقة العربية:

"صنوع (يخطب ويحاضر عن مسرحه)

صنوع: شكرا سيداتي وسادتي على الانتباه الكريم الذي شئتم أن تعيروه حديثي فان سرد تاريخ مسرحي ليس باليسير.

(تصفيق .....

صنوع: (يخطب ويحاضر) لقد استدر هذا المسرح مني دموع الفرح أجل .. ولكنه استدر مني أيضا دموع الألم في كثير من الأحيان..

ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق قائم في وسط حديقتنا الجميلة حديقة الأزبكية بالقاهرة .. وكان ذلك في عام 1870 .." (2)

وتنتهي المحطة بعد بعض الأحداث السياسية والوطنية في مصر أدت إلى غلق مسرح صنوع ونفيه إلى خارج الوطن.

(1) نعمان عاشور، المصدر السابق، ص 97-98-106.

(2) المصدر نفسه، ص 102-103.

"الراوي: وتوقف التمثيل بعد اغلاق مسرح صنوع ونفيه من البلاد .. لأنه كان قد بدأ يربط بين رواياته وبين الأحداث الوطنية .. وأعقب ذلك فترة الفوران التي مهدت للثورة العراقية ..."(1).

يقدم الكاتب فاصلا تاريخيا عن أهم الأحداث التي تفجرت في أعقاب الثورة المصرية التي تميزت بالركود المسرحي بسبب التحاق الرواد الأوائل في صفوف الثورة من جهة، ومن جهة أخرى تصاعد المد المعادي لمسرح يعقوب من طرف بعض الولاة المقربين لاسماعيل باشا وأسفر بوقف العروض المسرحية:

"صنوع: (...). لكن .. كان في المسرح بعض ذوي النفوذ من ألد أعداء التقدم والحضارة .. فأقنعوا الخديوي بأن رواياتي كانت تتضمن تلميحات مأكرة وإشارات خبيثة ضده وضد حكومته.. فأمر بإغلاق مسرحي.."(2).

لكن نعمان عاشور لم يقطع جبل المسار المسرحي لأنه فتح محطة جديدة في تاريخ المسرح العربي بطبعة حديثة تميز فيها المسرح بالطابع التوعوي وفي اطار شعبي لكن مع رواد الجيل القديم المتمثل "بسليم النقاش وعبد الله النديم ثم اسكندر فرح وأبي الخليل القباني"، بعدها اختتم الكاتب مسرحيته باستطلاع صور فيه فرقة اسكندر فرح المسرحية التي ظلت تقدم عروضها مع الشيخ سلامة حجازي ثم انتشار الفرق المسرحية في أرجاء الوطن العربي والمغاربي.

(1) فجر المسرح المصري، ص107.

(2) المصدر نفسه.

## الأساليب الوثائقية في المسرحية

## 1- كسر الإيهام المسرحي

يندرج أسلوب كسر الإيهام في المسرح الوثائقي في الجانب التمثيلي، حيث سعى «بيتر فايس» من خلال ملاحظاته حول المسرح الوثائقي إلى تحطيم الإيهام المسرحي من أجل إشراك الجمهور في العرض المسرحي ودفعه نحو الوعي واليقظة، وهذا الأسلوب منبعث من الاتجاه البريختي الذي حرص على دور المتلقي في العملية المسرحية، على عكس الأسلوب المسرحي الأرسطي الذي يسعى إلى ادماج الجمهور في العرض الأمر الذي يدفعه إلى التطهير من الشفقة والخوف، ولتحقيق هذا الأسلوب في المسرح الوثائقي لابد من الاستعانة ببعض الوسائل التي تدفع المتلقي في المشاركة الفعالة في الأحداث أهمها:

- الاستهلال *Prologue*: وتقوم على مواجهة الشخصية للجمهور للإعلان منذ البداية على

أن ما يشاهده ليس واقعا، وإنما هو عرض مسرحي حتى يضمن للمتلقي مشاركة فعالة ذهنية ووجدانية.

من خلال مسرحية فجر المسرح المصري نجد أن أسلوب الاستهلال قد ظهر في شخصية الراوي من خلال تدخلاته المتكررة من أجل الاعلان عن بداية ونهاية مرحلة تاريخية في مسار المسرح العربي، والراوي هنا في مواجهة للجمهور لسرد الوقائع والأحداث، وقد بدأ الكاتب مسرحيته بمقدمة استهلالية على لسان الراوي يحكي فيها رحلة رائد المسرح العربي "مارون النقاش" في البلدان الأوروبية التي منها عرف الفن المسرحي وأراد نقله إلى التربة العربية، وظهور الراوي لسرد الأحداث والتعليق عليها من أساليب كسر الإيهام والهدف هو

تعميق وعي المتفرج بما يحدث فوق الخشبة، بالإضافة الى تقطيع المسرحية إلى أجزاء تحتفظ كل واحدة باستقلاليتها، وبالتالي عدم انسياق المتفرج مع موجة الوهم المسرحي:

**الراوي:** في عام 1847.. وقد عاد الى بيروت أحد تجارها النوابغ .. التاجر الشاعر مارون

النقاش .. عاد بعد رحلة عامين طويلين في دراسة لأسواق المدن السورية حلب

ودمشق وغيرها .. تصاحبه رغبة جامحة في التزود بمعارف عدة .. عن اللغات والفنون

والموسيقى .. أدت به إلى أن يعبر البحر حتى الاسكندرية والقاهرة ثم يحط الرحال في

إيطاليا..<sup>(1)</sup>

لم يكتفي الكاتب في جعل شخصية الراوي هي الوحيدة في مواجهة الجمهور، وإنما حتى الشخصيات

الرائدة أدت جانبا من الاستهلال، حيث تباشر الجمهور في عملية سرد الأحداث، فعندما تقدم الراوي في

الحديث عن أول عرض مسرحي في تاريخ المسرح العربي بعنوان "البخيل"، يحيل الكلمة إلى "نقولا" الذي

يحدث الجمهور عن الطبيعة الفنية للمسرحية والأسلوب الذي نهجه مارون عند اقتباسه للمسرحية:

**الراوي:** وفي اليوم التالي.. قدم مارون النقاش بمصاحبة أخيه نقولا .. وبقية تلاميذه أول

مسرحية في تاريخ المسرح العربي الحديث .. أخذها عن مسرحية مولير البخيل ..

اقتبسها اقتباسا .. فغير من أسماء الأشخاص .. وبدل في كثير من المشاهد.. والتزم

في كتابتها أسلوبا شعريا كانت الركافة فيه واضحة .. وعلى حد قول شقيقه نقولا.

(1). نعمان عاشور، فجر المسرح المصري، ص81.

نقولاً: لم يدقق مارون على ضبط الكلام العربي في الرواية بل التفت إلى المعنى فقط. وهو يعذر عن ذلك فقد كان يقصد بها أن يعطي للآخرين جرأة ليؤلفوا في هذا الفن الذي جاء به .. (1)

ثم مباشرة يعود الراوي ويواصل حديثه عن "مارون النقاش" بعد عامين من عرض مسرحية "البخيل" في بيته.

ويأتي الاستهلال من جهة أخرى على لسان الممثل المسرحي "اسكندر فرح" وهو يحدث الجمهور عن مساره الفني في موهبة التمثيل المسرحي وكيف استقبله والي الشام "مدحت باشا" آنذاك :

"الراوي: وفي عام 1878 تولى مدحت باشا أمر الشام .. سوريا ولبنان .. فكان من

أبرز ما اهتم به في مدار اصلاحاته العناية بالتمثيل .. يقول اسكندر فرح ..

اسكندر فرح: كنت اشتغل أيامها معاونا بدائرة الاجراءات الجمركية بدمشق .. ولكني كنت

معروفا بجي للتمثيل والعمل فيه .. وذات يوم استدعيت إلى مقر الوالي

مدحت باشا وكان يعرف كل شيء عني وعن عملي مع أبو خليل القباني

وتلاميذه .. فكلفني لما عهد من الميل إلى التمثيل والالمام به بأن أؤلف فرقة

للمثيل .." (2)

بينما تتجسد قوة الاستهلال في المسرحية عند مرحلة الرائد المصري "يعقوب صنوع" الذي واجه

الجمهور بخطبه ومحاضراته عن مسرحه، حيث استغرقت عملية الاستهلال في هذه المرحلة صفحة بكاملها،

يخبر فيها الجمهور عن مشواره المسرحي، كما تتخللها من وقت وحين تصنيفات الجمهور وهتافاته وكذا

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص 84.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

مقاطع موسيقية، مبدى اعجابه وتأثره ببراعة "يعقوب" في المجال المسرحي، وهذا موقف تواصل بين الممثل والجمهور عبر عملية الاحتكاك، بعدها ينتهي الاستهلال بالدقات الثلاثة في المسرح التقليدي للإعلان عن رفع الستارة وبداية التشخيص:

"صنوع (يخطب ويحاضر عن مسرحه)

صنوع: شكرا سيداتي وسادتي على الانتباه الكريم الذي شئتم أن تعيروه حديثي فان سرد تاريخ مسرحي ليس باليسير.

(تصفيق .....

صنوع: (يخطب ويحاضر) لقد استدر هذا المسرح مني دموع الفرح أجل .. ولكنه استدر مني أيضا دموع الألم في كثير من الأحيان..

ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق قائم في وسط حديقةنا الجميلة حديقة الأزبكية بالقاهرة .. وكان ذلك في عام 1870 ..

(موسيقى تعبر عن الحقة وتأتي من بعيد . يعقبها تصفيق)

صنوع: وفي هذا العام نفسه .. كانت فرقة فرنسية من الموسيقيين والمغنيين والممثلين .. وفرقة مسرحية

إيطالية تقدمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة (...)

(تصفيق .. وهتاف برافو)

صنوع: ولكن قبل أن أسرع في انشاء مسرحي المتواضع .. درست أدباء المسرحية الأوروبيةين لاسيما .. جولوني وموليير وشريدان (....)

### (تصفيق وضحك)

صنوع: ولما تم لي اعداد الفرقة قصدت قصر عابدين وسلمت مخطوط الرواية لخيرى باشا رئيس تشريفات الخديوي اسماعيل .. فقرأها لسيدة وأعجبته .. وكان أن أصدر التصريح بتمثيلها على مسرح حديقة الأزبكية الموسيقي (.....)

(أصوات الجمهور .. ثم دقائق رفع الستار التقليدية)<sup>(1)</sup>

2- الوسائل:

### 2-1: الوثائق والإحصاءات:

تعتبر الوثائق والحقائق المتنوعة من الاحصائيات والمحاضرات والخطب والمقالات واللقاءات من أهم وسائل المسرح الوثائقي من حيث أنها المادة الخام التي ينطلق منها الكاتب في بناء وترتيب أحداث مسرحياته الوثائقية، وقد أكد بيتر فايس في ملاحظاته حول المسرح الوثائقي عن أهمية المادة الوثائقية في اضاء جانب كبير من المعقولة والدقة التاريخية، كما أن عملية جمع ومعالجة المادة الوثائقية ليس بالأمر اليسير لأنها تمر بعدة مراحل شاقة في البحث والتقصي، ثم إعادة بناءها بالشكل المسرحي الذي يناسب مع أسس الاتجاه الوثائقي والتسجيلي.

(1). فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص102-103-104.



وقد درج رواد المسرح الوثائقي على جمع الوثائق والحقائق والشهادات الحية التي لا تقبل الشك، تماما كما فعل "بيتر فايس" عندما قرر كتابة مسرحيته "ماراصاد" قرأ الكثير عن الثورة الفرنسية، بالإضافة إلى مداومته على حضور جلسات محاكمة بعض مجرمي النازية في فرانكفورت طيلة عام<sup>1</sup>، ونفس العملية مع مسرحيته الأخرى "أنشودة غول لوزيتانيا" حين تطلب الأمر منه "أن يلم بالمشكلة من جميع جوانبها: تاريخ أنجولا قبل وبعد الاستعمار البرتغالي، بمبرراته من وجهة نظر البرتغال بتاريخ أنجولا وبتصرفاته وأهدافه، شعور المواطن العادي تجاه المستعمر الأبيض، حتى يقنع المتفرج بوجهة نظر فلا بد له أن يعتمد على وقائع وأحداث لا تقبل الشك"<sup>(2)</sup>.

كان لابد لنعمان عاشور الذي خاض غمار التجربة الوثائقية في مسرحيته هذه، أن يلجأ إلى مجموعة متنوعة من الوثائق والدراسات والنصوص التي تؤرخ لمسار المسرح العربي منذ أن وفد إلى الوطن العربي، مع الامام بكل حيثيات الأحداث الاجتماعية والسياسية والنشاطات الثقافية والمسرحية المتعلقة بالرواد الأوائل، وقد بدا واضحا من الاطلاع الواسع الذي يتميز به الكاتب المسرحي نعمان عاشور ليس فقط لكونه رائد المسرح المصري والعربي الحديث، وإنما شغفه بالفن المسرحي وولعه بالثقافة المسرحية التي سعى من خلال جهوده أن يجد مكانا مناسباً لهذا الفن مادامت القضايا الاجتماعية والسياسية العربية تمثل كما هائلا من المادة التي تصنع مسرحا عربيا محضا.

اعتمد نعمان عاشور في إعداد مسرحياته الوثائقية التي جمعها في سلسلة أعماله الكاملة «من الدراما الوثائقية» (مسرح يعقوب صنوع مولير مصر، فجر المسرح المصري، المويلحي وحديث عيسى بن هشام)،

<sup>1</sup> ينظر: إبراهيم وظفي، ثلاثة كتاب من ألمانيا، المرجع السابق، ص52.  
<sup>(2)</sup> عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، المرجع السابق، صفحة المقدمة ح-و.

على مجموعة من الوثائق التي تضمنت أعمالاً ونصوصاً خاصة برواد المسرح العربي ومقالات في الصحف والمجلات أهمها:

- **مارون النقاش وكتابه «أرزة لبنان»\* الذي ألفه سنة 1869**، وفيه تحدث مارون عن قصته مع المسرح والتمثيل، وقد أورد منه نعمان عاشور الكثير من النصوص والمقولات جاءت على شكل حوارات لشخصياته، وأبرز مثال على ذلك هذا الحوار الذي أطلقه مارون النقاش يصف فيه مسرحيته الأولى "البخيل" كما أنه دلالة على مدى فهم مارون للفن من خلال إدلائه بآراء حول فن التمثيل والإخراج:

**مارون:** إن طلاوة الراوية ورونقها وبديع جمالها كما نوهنا يتعلق بثله بحسن التأليف .. وثله ببراعة المشخصين.. والثلت الأخير بالمحل اللائق والطواقم الملائمة...<sup>(1)</sup>

هذا الحوار مأخوذ من كتاب مارون النقاش "أرزة لبنان" الذي يشمل مجموعة من الآراء التي يديها الكاتب حول الفن المسرحي وعناصر العرض من تمثيل وغناء، وقد وردت هذه المقولة في الصفحة 24 من الكتاب<sup>2</sup>.

وفي نفس الحديث من المسرحية يواصل مارون النقاش حواره الذي يعتبر في الأصل رأي الرائد في كتابه «أرزة لبنان» لكن في الصفحة 25<sup>3</sup>، حيث أخذ الكاتب نعمان عاشور النص الثاني إلى النص الأول لبني بذلك حوارات شخصياته المسرحية على هذا النمط.

\* أول كتاب مسرحي مطبوع في العالم العربي، حيث تم طبعه في عام 1869 ببيروت. وهذا الكتاب تم طبعه في نسخ محدودة للغاية والدليل على ذلك أن الكتاب تم تجميعه من قبل نقولا نقاش الأخ الأصغر لمارون كي يهديه إلى نصر الله فرانكو أمير جبل لبنان، لأن هذا الأمير أراد الاطلاع على الحياة وفن مارون، وقد أعاد يوسف نجم طباعة الكتاب سنة 1961 في بيروت لكن ليس في صورته الأصلية، بل نشر فقط المسرحيات الثلاث وهي (البخيل- أبو الحسن المغفل- السليط الحسود) وقدم لها مقدمة تتحدث عن أسباب عدم إقبال العرب على فن المسرح كإقبال الدول الغربية، والحديث عن الكوميديا والدراما والتراجيديا والأوبرا، والتشجيع على النقد المسرحي وغير ذلك. ينظر: سيد علي اسماعيل، مارون النقاش العائد إلى الحياة في المركز القومي للمسرح، جريدة المسائي، العدد 2242، السنة السابعة، 16 جوان 1997، الأهرام، ص14.

<sup>(1)</sup>. فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص83.

<sup>2</sup> ينظر: مارون النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية ببيروت، 1869، ص24.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص25.

- مجلة الجنان البيروتية سنة 1875 التي نشر فيها مقالاته المعنونة بـ "فوائد الروايات أو التياترات"

- جريدة الأهرام المصرية 1876-1877

أما على مستوى الاحصائيات التي تدخل في عملية التوثيق عن طريق الأرقام والنسب والسنوات التي توثق للنشاط المسرحي العربي، فقد وردت في المسرحية وقامت بإحصاء عدد الأعمال المسرحية التي قدمها رواد المسرح العربي، ويبرز هذا الأمر في الموقف الذي يخاطب فيه يعقوب صنوع الجمهور عن مشواره المسرحي:

"صنوع: وفي العام التالي .. أتوخيا الدقة .. بعد تمثيل أكثر من مائتي مرة أمام الجمهور ..

طلب الخديوي أن أمثل ثلاث روايات أخرى على مسرح الكوميدي الفرنسية

بالقاهرة..."(1)

وهنا دلالة على التجربة والموهبة التي يمتلكها يعقوب صنوع في فن التمثيل.

من جانب آخر يتدخل الراوي ليعلم عن عدد العروض المسرحية التي قدمها ومثل فيها رائد المصري

يعقوب صنوع خلال موسمين:

"الراوي: فكأن مسرح صنوع لم يعيش غير موسمين اثنين .. قدم عليه الشيخ أبا نظارة خلالهما

مائة وستين حفلة تمثيلية ... ومثل اثنتين وثلاثين مسرحية .. كتبها بنفسه .. وكان

من بينها الهزلية .."(2)

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص106-107.

(2) المصدر نفسه، ص107.

## 2-2: الصحافة المكتوبة والمقابلات الصحفية:

تشكل الصحف والمجلات والمقابلات الصحفية جانبا مهما في المسرح الوثائقي كونها تضفي للعمل المسرحي جانبا من المصدقية والشفافية، وهي تدخل في مجال الوسائل الاعلامية التي تحدث عنها بيتر فايس في ملاحظاته عندما عرف المسرح التسجيلي على أنه مسرح تقريرى، لأنه يستعين بهذه الوسائل من حيث أن المسرح الوثائقي يمارس النقد ضد التمويه الذي تمارسه وسائل الاعلام التي تعكس وجهة نظر الفئة المنتفعة<sup>1</sup>، وانطبق هذا المفهوم في المسرحية في جانب معين، أين تحاول بعض الجرائد القريبة من نظام الحكم المصري آنذاك السخرية من نشاط بعض الرواد المسرحيين وذلك بمقارنة جهوده المسرحية مع المسرح الأوروبي المزهري والناضح:

"التلميذ: في العام الماضي .. قالت جريدة ليجيت .. (لاشك أن قراءنا الأوروبيين ..

الذين ألفوا مشاهدة أروع آثار الفن المسرحي .. قد يتسمون لسذاجة

الأساليب التي يعمد إليها أبي نضارة في مسرحه وتأليفه .. )

صنوع: هه .. الأوغاد .. يسفها جهودنا لأننا نجحنا في مخاطبة الجمهور واجتذابه

باستعمال لغته الأصلية .." (2)

من جانب آخر أيضا يستعين نعمان عاشور بالمقابلات الصحفية من أجل ابراز مدى الدور الذي

يمثله الفن المسرحي في تلك الفترة وكذا التشهير بهذا الفن ويجد نفوذا في أوساط الجمهور العريضة، وتظهر

<sup>1</sup> ينظر: بيتر فايس، مارا صاد، المصدر السابق، ص 07.

<sup>(2)</sup> فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص 106.

هذه المقابلات في كثير من المواقع مثل المقابلة الصحفية التي أجراها الصحفي وكاتب جريدة الأهرام المصري في الاسكندرية «الحموي» مع سليم النقاش عندما حط رحابه في الاسكندرية عام 1878:

"سليم: تفضل .. اجلس ..

الحموي: أنت سليم النقاش ..

سليم: نعم .. أنا هو بعينه .. ومن تكون حضرتك ..

الحموي: محسوبكم سليم الحموي .. أنا صحفي .. وكاتب جريدة الأهرام في الاسكندرية ..

(...)

الحموي: ألا تحب أن تقول للجمهور شيئا ؟

سليم: المرجو من الجمهور أن يتلقى مشروعنا هذا بالقبول .. ويشجعه بواسطة تشريفه ..

وبعضدنا بمشاهداته الدبية حتى نفتح في أقطارنا العربية أبوابا لنجاح هذا الفن المرغوب في كل أمة ..

الحموي: الأهرام لن تتأخر عن أن تدرج في تحريرها ما يلزم لذلك .. موفق بإذن الله يا سليم يا

نقاش .. " (1) .

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص 94-96.

## 2-3: الموسيقى والأغاني

تبرز من جانب هذه الوثائق والوسائل الإعلامية الأغاني والرقصات والموسيقى، بوصفها أجزاء أساسية في الفعل المسرحي ومكملة له، لكنها ليست عناصر مستقلة كما هو الشأن في الدراما الملحمية، بل هي من نسيج النص تخدم الكلمات وتساعد على توثيق الأحداث وخلق فواصل للاستراحة والانتقال من فترة زمنية إلى أخرى، والمسرحية غنية بالعناصر الموسيقية والغنائية والسبب الموضوعي من وراء ذلك معرفة نعمان عاشور بطبيعة المسرح العربي منذ بداياته الأولى حيث اتسم بالطابع الغنائي وقد جاء على شاكلة الأوبرا التي تتطلب جانبا كبيرا من الجوقة والموسيقى.

ومارون النقاش بحد ذاته له إلمام بألوان المسرحية عند الغرب وكان يفضل "الأوبرا" على غيرها من ألوان الفن المسرحي، وفي هذا الشأن يصرح مارون النقاش ميله إلى الأسلوب الموسيقي الذي تجسده الأوبرا: "وإذا كانت المراسح\* تنقسم إلى مرتبتين، كلتاها تقر فيهما العين، أحدهما يسمونها بروزة، وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا، ويبرزونها بسيطا بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلات والأوتار. وثانيتها تسمى عندهم أوبره (...). فترجحت آرائي ورغبتني وغيرتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي. فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي، إلى تقليد المسرح الموسيقي الجدي"<sup>(1)</sup>

بالإضافة إلى مارون النقاش يظهر الرائد الثاني في المسرح العربي هو أبو خليل القباني الذي بدوره شيد دعائم المسرح الغنائي نظرا لتكوينه الموسيقي حيث "نقل الأغنية من التخت الشرقي، ووضعها على

\* ويقصد بها المسارح

(1). مارون النقاش، أرزة لبنان، المصدر السابق، ص 15-16.

المسرح، لتصبح جزءاً من العرض المسرحي ... كان القباني من أساتذة الموسيقى العربية<sup>(1)</sup>، ومن بين المواطنين التي وظف نعمان الموسيقى والرقص نجد الموقف الذي يتحدث فيه يعقوب صنوع عن مكان ولادة مسرحه للوهلة الأولى وهو مقهى موسيقي كبير بالقاهرة حيث عبر نعمان عاشور عن هذه الحقبة بمقاطع موسيقية<sup>2</sup>، وكذلك كثيراً ما يلجأ الكاتب لعنصر الموسيقى للتعبير عن الافتتاح أو اختتام للعرض المسرحي<sup>3</sup>.

زيادة على عنصر الموسيقى شكلت موهبة الغناء قدراً كافياً لدى رواد المسرح العربي وعلى رأسهم المطرب الشهير والفنان المسرحي "الشيخ سلامة الحجازي" الذي كان ضمن فرقة اسكندر فرح في مصر، وقد اختتم نعمان عاشور المسرحية بأشهر الأغنيات التي غناها سلامة الحجازي في مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" بعنوان "أنا كنت في الجيش" لتتلاءم مع الظروف التي يعيشها المسرح العربي في عصر النهضة وثورة 1919<sup>4</sup>.

### دلالة الشخصيات

من أساسيات العمل المسرحي عنصر الشخصية كونها محور بناء الأحداث، كما أنها القناة التي من خلالها يمر الكاتب وجهته الفكرية تجاه القضايا والحقائق التي يعالجها، وهي من العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها بالمقارنة مع العناصر الفنية الأخرى، لأنها تستمد مشروعيتها من كونها "العلقة الأنطولوجية بالفهم الفلسفي، للكتابة المسرحية وللعملية المسرحية ككل، لا بدون شخصية، يمكن أن يغيب الحوار بالدلالة

(1) أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006، ص225-226.

(2) ينظر: فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص103.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص126-127.

اللغوية ويستمر المسرح، ويمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح ولكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية<sup>(1)</sup> باعتبارها الجهاز الذي يتحرك بها العمل المسرحي.

تنوعت الشخصيات التي حرك بها نعمان عاشور مسرحيته الوثائقية "فجر المسرح المصري" بين المسرحية والفنية والشخصيات التاريخية والسياسية وحتى الأجنبية والإعلامية، كما توزعت بين شخصيات حقيقية وضعت بصماتها في سجل التاريخ المسرحي العربي انتزعها نعمان عاشور من الوثائق والكتب والدراسات الأدبية والفنية، وأخرى تراثية ورامزة عملت على إبراز مواقف وأحداث حقيقية موثوقة لخدمة القضية الجوهرية التي تشتمل على إحاطة مفصلة لمختلف المحطات المسرحية في عصر النهضة العربية، ورواد المسرح العربي هي الشخصيات الحقيقية التي تميزت بالحضور القوي من خلال اسعراض سيرها ومشوارها في مجال الفن المسرحي مساهمة من الكاتب في ابراز الجانب الوثائقي.

### 1- الشخصيات المسرحية والفنية

يبدو بشكل واضح أن الكاتب نعمان عاشور قد تعامل مع شخصياته المسرحية والفنية على أساس من التفصيل والدقة، لأنه على ثقة تامة بما قدمته هذه الشخصيات المسرحية للأدب العربي من جهود ومزايا باعتبارها الجيل الأول الذي رسخ هذا الفن في العالم العربي ليس على مستوى النصوص بل على الطابع الشعبي الفرجوي الذي أضحي -بعد جهد وعناء- من أكثر الفنون إقبالا من الجمهور حيث استقطب كل الفئات الاجتماعية التي عالج قضاياها، ولم يقتصر فقط على رجال البلاط.

ومن جهة أخرى كون الكاتب نعمان عاشور من رواد الجيل الثاني، الذين واصلوا المشوار وساروا على خطى الجيل الأول، على هذا الأساس كان من دواعي الالتزام المسرحي لدى الكاتب أن يعيد استحضار سير

(1) محمد مسكين، حول الكتابة المسرحية، مجلة أفاق المغربية، العدد 5، 1985، ص9.



هذه الشخصيات المسرحية الرائدة وربطها بمختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحتى الثقافية التي بدورها ساهمت في تكوينهم فنيا.

- **مارون النقاش (1817-1855م):** لا يمكن أن تبعد دلالة هذه الشخصية عن كونها أول شخصية مسرحية وفنية في تاريخ المسرح العربي، وهو أول شعلة أضاءت مصباح الفن المسرحي على مستوى النهضة العربية، لتكتسب الشخصية أبعاد النهضة المسرحية والأدبية ليس فقط على مستوى الكتابة المسرحية أو الاقتباس، وإنما على مستوى التنظير والتأريخ للفن المسرحي، وبمفهوم أكثر دلالة مارون النقاش هو رائد النهضة المسرحية في الوطن العربي:

**مارون:** لا فخر من جانبي إذا قلت .. ها أنا في الغد متقدم معكم إلى قدام محتملا الفداء عنكم قابلا الملام .. مقدما للسادة المعترين من أصحاب الادراك - الموقرين ذوي المعرفة الفائقة في هذا البلد .. مقدما لهم معكم ومبرزا لهم - بينكم وبعونكم مرسحا أدبيا وذهبا أفرنجيا مسبوكا عربيا<sup>(1)</sup>.

"ولد مارون في صيدا (لبنان) في التاسع من فبراير (شباط) سنة 1817. وقد كانت في أوائل القرن الماضي من أهم مدن الشرق الأدنى في الادارة والتجارة والثقافة، وفي سنة 1825، غادر أبوه صيدا، إلى بيروت حرصا على ازدهار تجارته ... والظاهر أنه كان مولعا أيضا بدراسة اللغات والفنون، فقد ذكر أخوه أنه تعلم التركية والايطالية والفرنسية، وذكر أيضا أنه تعلم الموسيقى وأتقنها ... سافر إلى حلب والشام وغيرها من المدن السورية، وفي سنة 1846، سافر إلى الاسكندرية والقاهرة، ثم ذهب إلى ايطاليا<sup>2</sup>.

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص83.

(2) ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص31-32.

هذه الرحلة هي التي عادت بالخير على نهضتنا الفنية الحديثة، إذ عرف مارون المسرح، وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات\* التي كانت تمثل في إيطاليا آنذاك... لكن كما يقول أخوه نقولا أنه عندما سافر إلى طرسوس سنة 1854، حيث مكث فيها ثمانية أشهر، وفي أواخر مايو سنة 1855 أصابته حمى شديدة أودت بحياته في أول يونيو (حزيران) من ذلك العام<sup>1</sup>، تاركا وراءه جهودا مسرحية تمثلت في نصوص مسرحية (مسرحية البخيل 1847، أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد 1849، السليط الحسود 1848)، وكتابه (أرزة لبنان) الذي أكمله نقولا النقاش في ما بعد.

بالإضافة إلى شخصية مارون النقاش نضيف شخصيتان مسرحيتان رائدتان كانتا ضمن فرقة مارون المسرحية وهما من عائلته بحيث واصلتا المشوار المسرحي بكل وعي وإدراك بقواعد هذا الفن وهما أخوه «نقولا نقاش 1825-1894» الذي بدوره اشتغل في التأليف والترجمة والصحافة وله ديوان شعر طبع في المطبعة الأدبية سنة 1879<sup>2</sup>، وابن أخيه «سليم النقاش» الذي توفي سنة 1884 وهو صاحب جريدة المحروسة وكتاب تاريخ المسألة المصرية "مصر للمصريين" وكتب عدة ومقالات أشهرها مقاله "فوائد الروايات أو التياترات" وكذلك روايات طبعت في بيروت ومصر<sup>3</sup>، هذه هي مدرسة النقاش في المسرح والتمثيل العربي.

- أحمد أبو خليل القباني (1842-1903م): وهي الشخصية المسرحية والفنية التي تمثل الريادة في المسرح العربي في سوريا، كما ساهم في تأسيس المسرح الغنائي العربي من خلال "إقامة وشائج قربي-ولو في

\* الأوبريت Opérette شكل مسرحي غنائي كانت تشير من قبل إلى الأوبرا القصيرة، إلا أن مدلولها تغير في القرنين التاسع عشر والعشرين لتدل على المسرحية الشعبية الخفيفة التي تتضمن موسيقى، وأغنيات ورقصات غير كلاسيكية، تعتبر البندقية في إيطاليا مهد الفن الأوبريتي ومنبعها من الكوميديا الهزلية Farce ومن أشهرها أوبريت "بوكاشيو Boccaccio عام 1879م. ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، المرجع السابق، ص 26-27.

<sup>1</sup> مارون النقاش، أرزة لبنان، المصدر السابق، ص 11.

<sup>2</sup> ينظر: لويس شيوخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2، مطبعة الآباء اليسوعيين في بيروت، 1910، ص 133.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 134.

الأسلوب والبناء اللغوي - بين المسرحية كشكل فني ناشئ جديد، وبين أجناس الأدب العربي القديمة، مما جعل منه بحق رائد المسرحية الغنائية (الأوبريت) في المسرح العربي"<sup>(1)</sup>.

"ولد أحمد أبو خليل مُحمَّد أبيض بدمشق عام 1842 وعاش واحدا وستين عاما، إذ مات في دمشق أيضا في الواحد والعشرين من يناير 1903، وقد كني بالقباني لأنه عمل بمهنة القبانة مع خاله «أبو أسعد النشواتي» فترة من الزمن في دمشق ... نشأ القباني في أسرة متدينة.. حيث حفظ القرآن وأصول الدين، حتى تفوق في مجال الدين... ومن جهة أخرى كان شغوفًا بالغناء والموسيقى والتواشيح وفن التمثيل حتى أصبح موهوبا في هذا المجال"<sup>2</sup>.

من أشهر مسرحياته التي لم يرد عن تاريخ كتابتها أي أثر، غير أنها عرفت نضجها الفني وثرائها من حيث التراث الشعبي العربي والإسلامي وطغيان الطابع الانشادي الفردي والجماعي فيها ومن أهمها:

(هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب - هارون الرشيد مع أنس الجليس - عنزة بن شداد - السلطان حسن - أبو جعفر المنصور - ملتمى الخليفين - مهلهل سيد ربيعة - الولادة - امرؤ القيس).

- يعقوب صنوع (1839-1912): تملك شخصية يعقوب صنوع لدى نعمان عاشور دلالة قوية كونها الشخصية التي فرضت نفسها على الساحة المسرحية في مصر والوطن العربي، وتوظيف الشخصية يدل على عصر النضج المسرحي، وقد كتب نعمان عاشور مسرحية وثائقية عن هذا الرائد المسرحي المصري بعنوان «مسرح يعقوب صنوع - مولير مصر» مستعرضا فيها حياة وسيرة الرائد في مجال المسرح

(1) أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، المرجع السابق، ص227.

(2) ينظر: محمد كمال الدين، رواد المسرح المصري، المكتبة الثقافية، العدد 252، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، ص35-36.

والتمثيل، بالإضافة إلى ربطه للشخصية بالأحداث السياسية والاجتماعية التي مرت بها مصر في ظل حكم الخديوي اسماعيل.

بالنسبة لسيرة الراحل فقد وثق لها نعمان عاشور في مقدمة استهلاكية وصف الشخصية من حيث أبعادها الاجتماعية والنفسانية والفزيولوجي جاءت على لسان الراوي:

"الراوي:

هذا الرجل مديد القامة . عظيم الأثر .. تكلم عنه التاريخ قليلا لأنه خرج من باطن الأرض نائرا قويا كما يخرج الصاروخ .. فلما اندفع الى سطحها لم يتملحه مالكةا والمتصرف في أقدارها .. شاء له المولد أن يطلع قبل أوانه (...). لولا أن مواهبه كانت عديدة متفرقة .. وطاقتة كانت شاملة متجددة.

ولد يعقوب روفائيل صنوع .. أول من أقام دعائم المسرح العربي في مصر الشهير بموليير مصر .. وأول وأبرز من حمل راية النضال الشعبي الشهير بأبي النظارة . خالق الصحافة الهزلية .. ولد في 15 أبريل عام 1839 في القاهرة وتوفي بفرنسا عام 1912.

وكان مولده من أبوين اسرائيليين .. ولموقفه العنيد الصلب من أسرة مُجَّد علي ممثلة في حاكم زمانه خديوي اسماعيل .. تأثير غير منكور على طمس حياته وذكره من واعية تاريخنا القومي .. وصفحات أمجادنا الوطنية .. فقد نفاه اسماعيل الأربعين سنة الأخيرة من عمره فعاشها خارج مصر .. وأمضى أغلبها في باريس .. ونفاه الكتاب من أذئاب الملكية البائدة من صفحات تاريخنا ليعيش في كفاحه وأعماله وآثاره عدة أجيال وهي في ظل الغفلة وعلى شفا النسيان ..

وتاريخ حياة صنوع .. تاريخ حافل .. مليء بركام الأحداث الوقائع .. فيه الكثير من المبالغة .. مبالغة أصدقاء صنوع ومبالغة صنوع نفسه .. فقد كان الرجل يعرف طبيعة مولده .. وصلابة نضاله .. وقوة

وحدة مواقفه .. إنه عرضة للنسيان .. فتكلم كثيرا عن نفسه وكتب كثيرا عن نفسه. لكن كتاباته وكلامه كانت جزءا من أفعاله . فدخلت في صميم آثاره .. "(1).

استطاع صنوع أن يؤسس لأول في المسرح العربي والمصري مسرحا اجتماعيا وآخر سياسي عالج فيها جل المشاكل الاجتماعية والسياسية في مصر بأساليب متنوعة ومختلفة من جادة وملهاوية وأخرى غنائية، كما نجح "في إيصال ما أراد إلى الجمهور رغم أن المناخ الاجتماعي في ذلك الوقت لم يكن يشجع على ذلك" (2)، وقد بلغت حنكة صنوع المسرحية وابداعه الفني إلى التأثير في الشخصيات السياسية وعلى رأسها الخديوي اسماعيل الذي كان دائما يستدعيه إلى قصره لمشاهدة عروضه وهو الذي سماه بموليير مصر:

"صنوع: وبعد أربعة أشهر من حياة هذا المسرح القومي .. دعاني الخديوي اسماعيل مع فرقتي

للممثل على مسرحه الخاص بسرأي قصر النيل .. ومثلت ثلاث روايات .. البنت العصرية و غندور مصر .. و الضرتين .. وكلها كوميديات اجتماعية شرقية ذات معنى اخلاقي وبعدها استقدمني الخديوي إلى مجلسه وقال لي أمام الوزراء .. وكبار رجال القصر ..

(صنوع يقلد الخديوي- نحدن ندين لك بانشاء مسرحنا القومي .. فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك قد عرفت الشعب على الفن المسرحي .. فاذهب .. فإنك موليير مصر .. وسيتقى اسمك كذلك أبدا .." (3)

(1) نعمان عاشور، مسرح يعقوب صنوع -موليير مصر، المصدر السابق، ص7-8.

(2) محمد كمال الدين، رواد المسرح المصري، المرجع السابق، ص32.

(3) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص105.

قامت مسرحياته على عناصر البناء الدرامية كالحوار والشخصيات على خلاف النقاش والقباني التي تعتمد على العنصرين الموسيقي والغنائي، وبالتالي قدم نعمان شخصيته هذه على أنها النموذج الناضج للمسرح الواقعي العربي ومن أشهر مسرحياته (أبو ريذة وكعب الخير، العليل، بورصة مصر، الأميرة الإسكندرية الصداقة، راستور وشيخ البلد والقواص، الوطن والحرية، الجهادي، شيخ الحارة، القرداتي، حكم قراقوش، الدخاخيني، سلطان الكنوز، الواد، زمزم المسكينة)<sup>1</sup>.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات الرائدة هناك شخصيات مسرحية واصلت مشارها معها من خلال الانضمام إلى الفرق المسرحية التي أسسها كل من مارون النقاش وأخيه نقولا وسليم والقباني ويعقوب صنوع، ومن أبرز هذه الشخصيات الفنية والمسرحية اسكندر فرح (1891-1909) الذي كان رئيساً لفرقة القباني للتمثيل العربي، بعدها انفصل عنها للأسس في ما بعد فرقة خاصة تتألف من كبار الممثلين أبرزهم الممثلة مريم سماط وهي الشخصية التي أدرجها نعمان عاشور في مسرحيته هذه<sup>2</sup>، هي وأختها هيلانة وهما ابنتا السماط الذي عقد صفقة تجارية مع اسكندر فرح بأن يدير مسرحاً بينيه السماط<sup>3</sup>.

## 2- شخصيات سياسية وسلطوية

لم تخلو المسرحية من الشخصيات السياسية التي لعبت دوراً هاماً في تحريك الأحداث وتدخل في نسيج العمل الوثائقي في المسرحية، وقد وظفها نعمان عاشور بشكل موثق، وهذه الشخصيات السياسية مرتبطة مع الشخصيات المسرحية المذكورة :

<sup>1</sup> ينظر: أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، المرجع السابق، ص229-230.

<sup>2</sup> ينظر: فجر المسرح المصري، ص115.

<sup>3</sup> ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص126.

- الخديوي اسماعيل: (1245هـ / 31 ديسمبر 1830-1312هـ / 2 مارس 1895) خامس حكام مصر من الأسرة العلوية وذلك من 18 يناير 1863 إلى أن خلعه عن العرش السلطان العثماني تحت ضغط كل من إنجلترا وفرنسا في 26 يونيو 1879 في فترة حكمه عمل على تطوير الملامح العمرانية والاقتصادية والإدارية في مصر بشكل كبير ليستحق لقب المؤسس الثاني لمصر الحديثة بعد إنجازات جده محمد علي باشا الكبير<sup>(1)</sup>.

كما لعب الخديوي اسماعيل دورا هاما في تطوير ودعم الفن المسرحي في زمانه لأنه كان شغوفا بالفنون الأوروبية، حيث شجع الفرق المسرحية التي وفدت من لبنان وسوريا بعدما عانت الاضطهاد والمتاعب في بلدانها، وهنا يصف سليم النقاش فضل الخديوي في الاهتمام بالفنون وخاصة المسرح حيث فتح لهم أبواب مصر ورحب بهم أيما ترحيب:

"سليم يروي: ولما كانت وسائط بلادنا قاصرة على انجاح مطلبي طمحت أفكارني إلى معالجة مقصدي في غيري .. وإذ كنت اسمع بما نال مصر من رفعة الشأن بين الأمصار إذ فاقت ما سواها من الأقطار الشرقية في التهذيب والتمدن ونجحت نجاحا عظيما في المعارف والعلوم .. قصدتها ..

الرواي: كان ذلك عام 1878 .. وأيامها كان الخديوي اسماعيل قد بدأ يحاول ادخال كافة الفنون الأوروبية إلى البلاد .. عملا بخطته الماثورة في أن يحيل مصر إلى قطعة من

(1). ويكيبيديا، الموسوعة الحرة ينظر الموقع: <https://ar.wikipedia.org/wiki>

أوروبا .. فاتجه أول ما اتجه إلى أبرز المعالم التي لمسها في الحضارة الأوروبية .. وهي فنون المسرح على اختلافها.."(1).

الأمر الذي دفع بنعمان عاشور أن يهتم بهذه الشخصية ويوثق لمجهوداتها في تحريك عجلة المسرح العربي، حيث أنه "في عام 1870 أمر الخديوى إسماعيل حاكم مصر بتحويل بركة الأزبكية إلى حديقة على غرار حديقة لوكسمبورج بباريس حتى أنه استورد نفس أنواع وأعداد الأشجار الموجودة بالحديقة الباريسية، وأسند المهمة إلى مسيو لشفيارى مفتش المزارع الخديوية والأميرية، وتم افتتاحها رسمياً عام 1872 وكانت على مساحة 18 فداناً، وعلى مقربة من حديقة الأزبكية أنشأ إسماعيل المسرح الكوميدي (مبنى المطافى حالياً) ودار الأوبرا الملكية عام 1869 وأعدّها لاستقبال ضيوف قناة السويس كما أنشأ في الحديقة مسرحاً صغيراً. (1870-1919) والذي شغله مسرح يعقوب صنوع رائد المسرح المصري، وكان بمثابة أول مسرح وطني، ليقابل ويواجه مسرح الطبقة الاستقرائية كما كان هذا المسرح مقصد الفرق الأوروبية التي تفتد على مصر لتقدم عروضها للأجانب المقيمين في مصر، كما تم به عرض للفانوس السحري عام 1881 والعديد من العروض المسرحية والسحرية ومر على المسرح المصري فترة من المسرح الهزلي وانتشرت في مسارح عماد الدين، والتي أدت إلى أن يسود هذا التيار واحتلاله رقعة واسعة من مجال المسرح بمصر حتى طغى الجاد والغنائى"(2).

ومن جهة أخرى لعب الخديوي دوراً سلبياً عندما أمر بإغلاق مسرح يعقوب صنوع ونفي هذا الأخير المفاهيم السياسية والتحريرية التي كانت تحملها بعض مسرحياته:

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص94.

(2) بلال رمضان، المسرح القومي، اليوم السابع، موقع "برلماني"، ينظر: الموقع الإلكتروني: <http://www.youm7.com/story>



"الراوي: للإدارة الحكومية .. كشف فيها ابن النقاب عن مظالم اسماعيل والحكام في عهده ..

مما أثار حفيظته عليه حتى أمر بإغلاق مسرحه كما قال في محاضراته .. وبهذا تسللت

خيوط الفجر الأولى في حياة المسرح العربي في مصر .." (1).

- مدحت باشا (1822-1883م)\*: شخصية سياسية عثمانية تولت العديد من المناصب في المشرق

العربي، وآخرها كان واليا على سوريا ولبنان عام 1778، وله لقاءات مع رائد المسرح أبو خليل القباني

وحظي بدعمه هو واسكندر فرح الذي استمر عامين (1878-1880م)، لهذا يشهد التاريخ على ما

قدمته شخصية مدحت باشا للمسرح وكان من أبرز الولاة العثمانيين الذين ساهموا في تشجيع الفن

المسرحي في بيروت ودمشق وحلب:

"فرح: ولو قلت لك يا أبو خليل القباني .. أن الوالي الجديد

القباني: الوالي الجديد ..

اسكندر فرح: نعم .. مدحت باشا أبو الأحرار\*\* .. هو الذي عين واليا على الشام ..

القباني: هذا والله أسعد خبر سمعته في حياتي .." (2).

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص107.

\* هو أحمد شفيق مدحت باشا ابن حاجي حافظ أشرف أفندي، ولد في اسطنبول عام 1822، ونشأ في بلغاريا حيث كان والده قاضيا على بعض نواحيها وظهرت نجابة مدحت باشا منذ حداثة سنه فحفظ القرآن الكريم وتعلم اللغتين العربية والفارسية إضافة إلى لغته الأصلية التركية لذلك لقب بمدحت نظرا لذكائه ونجابته. كما برع في الخط والكتابة الأمر الذي ساعده في العمل ككاتب في مجلس الصدر الأعظم وهو لم يبلغ العشرين من العمر. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام (قاموس تراجم)، المجلد السابع، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، مايو 1980، ص195.

\*\* كما سمي أيضا "بأبي الدستور" لأنه كان من أشهر الاصلاحيين العثمانيين الذين تبنا فكرة الاصلاح على الطريقة الأوروبية، كما سعى إلى إعلان القانون الأساسي وظهور البرلمان العثماني عام 1876م. ينظر الموسوعة الحرة وكيبديا

(2) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص98-99.

## 3- شخصيات أجنبية

- دافيد أركيوهارت (David Urquhart): الرحالة الإنجليزي الذي عاش في مصر واحتك بكبار

رواد المسرح العربي وله كتاب تاريخي تحدث فيه لبنان وسوريا من كل النواحي عن حياة الرائد المسرحي

مارون النقاش، كما شاهد بعضا من مسرحياته التي قدمها في بيته مع شقيقه نقولا وعنوان هذا الكتاب

هو «لبنان(جبل سوريا) تاريخ ومذكرات The Lebanon- (Mount Syria)-A History and

.a Diary

من أبرز ما تحدث عنه في الفصل التاسع من الكتاب المعنون ب:مسرح العربي، كان أول عرض

مسرحي عربي في منزل آل النقاش حيث يقول:"في جانفي..- بعد انتهاء المجلس ذهبنا إلى المسرح...الرواية

التي افتتح بها أول مسرح عربي .. قد وضعها ابن أحد أعضاء المجلس .. وقامت بتمثيلها عائلته .. وهي ذو

شخصيات عديدة .. في منزلهم الذي يقع في الضواحي ..وهم موازنة ينتسبون إلى مارون.. فمن العجيب

الاتفاق أن اسم عائلة فرجيل في هذه المحاولة لبعث الفن العربي .. كان موضوع الرواية المعلن عنها (هارون

الرشيد وجعفر) وقيل أنها مكتوبة ببيان عربي رفيع .. تتخللها أشعار تنشد إنشادا .."<sup>(1)</sup>، وفي المسرحية لم

يسند نعمان عاشور إليها دورا وإنما ذكرت مع أحد رجالات الدولة العثمانية الذين بدورهم قد حضروا العرض

المسرحي وهو "أمين أفندي" الذي يترجم للرحالة دافيد موضوع المسرحية الجديدة:

"نقولا: أهلا أمين أفندي ..

أمين أفندي: من فضلك .. إذا تكرمتم ..

نقولا: أنا في خدمتكم..

(1) .David URQUHART, The Lebanon : (Mount Souria.) A History and a Diary, Vol II, London, Thomas Cautley Newby, 1890, p178 (Google Books)

أمين أفندي: معي .. هنا بجواري .. يجلس الرحالة الانجليزي دافيد أركيوهارت .. ولما سمع بوجود مسرح في بيتكم طلب إلي الحضور.."(1).

لم يكتفي نعمان عاشور بهذه الشخصيات بل هناك شخصيات سياسية ومسرحية أخرى لعبت دورا هاما في الحياة الفنية إما بالإيجاب وتارة أخرى بالسلب، لكنه توظيف زاد للعمل المسرحي جوانب أخرى من التوثيق للمرحلة العثمانية باعتبار أن دلالة هذه الشخصيات يخدم النسيج العام للمسرحية ودعمها من الناحية التاريخية وبالتالي أضفى لها المصداقية والموضوعية.

وخلاصة القول حول مسرحية «فجر المسرح المصري» لنعمان عاشور التي تمثل تجربة رائدة في الاتجاه المسرحي الوثائقي بالرغم من أنها ليست الأولى في المسرح العربي الحديث فقد سبقه «سعد الله ونوس» في مسرحيته الشهيرة «سهرة مع أبو خليل القباني» التي كتبها سنة 1973م وهي النموذج الذي قدمه في إطار تاريخي وجمالي استحضر فيه الجانب الوثائقي لسيرة الرائد المسرحي العربي في سوريا القباني، أما الجانب الجمالي فيتمثل في إدماجه للنص التراثي الشعبي ألف ليلة وليلة، فالمسرحية كما يقول ونوس في مقدمتها "هي محاولة لبعث التراث وفهمه، أخذت إحدى روايات الرائد المسرحي أحمد أبو خليل القباني «هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب»، بعد تعديل شيء من لغتها وبعض موافقها، ثم أدمجتها بالقصة الريادية لتجربة القباني، وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق"(2)، وهذه التجربة تتقاطع مع تجربة نعمان عاشور من حيث المادة المسرحية ومن حيث طبيعتها التاريخية، ومن حيث الريادة في تاريخ الدراما الوثائقية في الوطن العربي.

(1) فجر المسرح المصري، المصدر السابق، ص 85-86.

(2) ينظر: سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، ط5، دار الآداب، لبنان، 2006، ص 7.

## المبحث الثاني

## كاتب ياسين ومسرحيته «الرجل صاحب النعل المطاط»

تتوقف الدراسة حول هذه المسرحية على بعض الجوانب الفنية التي سيسعى البحث فيها إلى الإيجاز نظرا لطول المسرحية وكثافة مادتها الوثائقية وكذلك تشابك أحداثها وصعوبة لغتها\*، حيث من المعلوم أنها تنتمي إلى الأدب المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، والمسرحية كتبت في سنة 1970، وطبعت لأول مرة في فرنسا سنة 1977، بمطبعة «أوبين Imprieries Aubin» وجاء عنوانها باللغة الفرنسية كما كتبها كاتب ياسين بـ: «L'homme aux sandales de caoutchouc»، غير أن النص الذي سنتعامل معه أثناء الدراسة مترجم إلى الدارجة الجزائرية من طرف الفنان المسرحي الجزائري «محمد بن قطاف» وقام بنشره المسرح الوطني الجزائري، وقبل البدء بدراسة المسرحية لابد من التفاتة وجيزة عن سيرة «كاتب ياسين» رائد المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.

## كاتب ياسين (1929-1989م)

ولد كاتب ياسين في قسنطينة في 6 أوت 1929، تعلم القرآن في المدارس القرآنية والتحق بثانوية سطيف، حياته مليئة بالمآسي والصعاب كونه ذو شخصية متمردة شواقية لأن تعيش مستنشقة لأكسجين الحرية، سلاحه المواجهة والنضال والاندفاع نحو مفاهيم التحرر، غير أن واقعه يتناقض مع روحه ومبادئه فقد دخل السجن وعمره لا يتجاوز 16 سنة بعدما شارك في مظاهرات الثامن من ماي 1945، وهذا ما أثر في

\* وهذا ما عرف عن أعمال كاتب ياسين سواء الروائية أو المسرحية، فبالرغم مما لاقته أعماله من نجاح كبير في فرنسا وبلدان أخرى، فإنها مازالت تسبب الحيرة والضييق للكثير من القراء فكم من شخص قرأ «نجمة» ولم يفهم منها شيئا، كذلك لم تلق مسرحيات كاتب ياسين ما تستحقه من نجاح في ترجماتها العربية، وقد فسر كاتب ياسين ذلك بأن مؤلفاته انتقلت من منفى اللغة الفرنسية إلى «غربة» العربية التي لا يفهما معظم الجزائريين. ينظر: السيد عطيه أبو النجا، كاتب ياسين و«أعمال في شذرات»، مجلة إبداع، العدد 8، 1987، ص 15.

<sup>1</sup> ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م، ط1، شركة باتنيت، 2006، الجزائر، ص 81.

نفسية كاتب ياسين<sup>1</sup> فأقبل بإلحاح شديد إلى ميادين الصحافة والكتابة الأدبية والمسرحية، وأول ما عمل في جريدة الجزائر الجمهورية، ثم انتقل منشغلا بالكتابة الأدبية بأجناسها المختلفة من شعر ورواية ومسرحية، وظل مبدعا ومناضلا إلى أن وافته المنية بمدينة غرونوبل Grenoble بفرنسا في 28 أكتوبر 1989م.

وبخصوص إنتاجه الأدبي الهائل والقيم الذي وصل إلى الصدارة وأخذ موقعه في الريبورتوار العالمي، و أول ما بدأ به نشره لمجموعته الشعرية «مناجاة» ثم روايته الشهيرة "نجمة" بالإضافة إلى رصيد واف من المسرحيات كل هذه الأعمال جمعها مؤخرا في كتابه المعنون بـ«أعمال في شذرات : Kateb Yacine : L'œuvres en fragments» نشرته المكتبة العربية سندباد في باريس و"يتألف من 466 صفحة وينقسم إلى ثلاثة أجزاء: الشعر، القصة، المسرح. وقد جمعت هذه الشذرات جاكين أرنو التي كانت قد أعدت رسالة دكتوراه عن كاتب ياسين ناقشتها بجامعة باريس في 1978 وكانت النصوص التي جمعت في هذا الكتاب مبعثرة في مجلات فرنسية وتونسية وجزائرية، كما كان بعضها حبيسا في مخطوط من ألف صفحة استخدمه كاتب ياسين منذ أوائل الستينات، كمادة خام لرواية «المضلع الكوكبي (باريس 1966) ومسرحية «المرأة المتوحشة» وهي مسرحية أخرجها جان ماري سيرو ومثلت في باريس في 1962-1963، ومسرحيات أخرى ألفها كاتب ياسين باللهجة الجزائرية العامية ومثلت في الجزائر منذ 1971<sup>(2)</sup>، أما باقي الأعمال المسرحية فشملت توجهها ثوريا ونضاليا وأخرى وثائقية تسجيلية (الجثة المطوقة (1954))، مسحوق الذكاء(غبرة الفهامة)، الأجداد يزدادون ضراوة، مُجّد خذ حقيبتك، فلسطين المخدوعة، دائرة الضغط) ومن أواخر أعماله المسرحية "الرجل صاحب النعل المطاطي" سنة 1970م.

<sup>1</sup> ينظر: مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال الأدبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص35.

<sup>(2)</sup> السيد عطيه أبو النجا، كاتب ياسين و«أعمال في شذرات»، المرجع السابق، ص15.

## مضمون المسرحية

تعد مسرحية "الرجل صاحب النعل المطاطي" من أضخم الأعمال التي كرس فيها كاتب ياسين معظم وقته في إعداد مادتها الوثائقية التي استغرقت ثلاث سنوات متتالية، ولقد كانت هنالك مجموعة من المعطيات الاجتماعية والسياسية والنفسية هيأت المناخ اللازم والملائم لكاتب ياسين ففجر فيها قنبلته معلنة الشرارة الثورية في شخصية المتمرده على كل مظاهر الاستعمار والاستبداد والطغيان التي عرفتها البشرية، وموضوع المسرحية يقوم على استحضار وثائقي موضوعي وشفاف سجل فيه سيناريو الثور الفيتنامية ضد أكبر القوى الاستعمارية على وجه المعمورة (أمريكا وفرنسا) التي تحالفت على حساب البلدان الضعيفة فاستعبدها لزمان طال أمده.

قدم كاتب ياسين مسرحيته في إطار وثائقي تسجيلي استعرض فيها "صراعا دراميا تتداخل فيه الأحداث والشخصيات وتتفاعل مع بعضها البعض، في موضوع عام هو الثورة الفيتنامية"<sup>(1)</sup> أو الهند الصينية، وللحديث عن موضوعها يجدر الوقوف على ما سجلته النسخة الأصلية للنص المسرحي باللغة الفرنسية في الواجهة الأخيرة من الكتاب:

"في حوالي ثلاثة عشر فصلا دراميا التي جاءت غالبا متلاحمة ومتداخلة، يهاجم كاتب ياسين من خلالها، وعلى بعد أميال متنوعة من حرب الفيتنام، وفيها يصور الشخصيات، الفرنسية، الفيتنامية، الفيتكونك Vietcongs والأمريكية وجها لوجه. ومن وجهة رمزية يقحم الكاتب اجتماعات ومعارك أخرى منها حرب العصابات في أميركا الجنوبية، والنضال العنصري في أميركا الشمالية، والصراع العربي الإسرائيلي.

(1). أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، دط، 2011، ص183.

كل فصل من المسرحية يتكون من مقاطع قصيرة تتخللها حوارات الكورس بحيث تشكل مرحلة نحو التحرر<sup>(1)</sup>، من هذا المنطلق يظهر أن كاتب ياسين كان ملما بأهم الأحداث المرتبطة بالثورة الفيتنامية التي انتهت بأكبر معركة انتصرت فيها الشعوب المستضعفة وهي معركة "بيان بيان فو" بقيادة "هوشي منه" هذه الشخصية الرئيسية التي توقفت عليها أحداث المسرحية كنموذج بطولي ونضالي:

"العم هو\*": (وحده)

ستكون حرب بين نمر وفيل

لو كان النمر يجبس

الفيل يقدر بنيابه<sup>(2)</sup>

يقدم كاتب ياسين توضيحا مركزا حول القضية التي تعالجها مسرحيته هذه في حوار طويل أجراه «سعد الله ونوس» في كتابه «بيانات لمسرح عربي جديد» مع مؤلف المسرحية حيث يقول: "هذه المسرحية هي لوحة تاريخية عما حدث ويحدث في الفيتنام. وكنت أفكر خلال كتابتها، أن أي فلاح يعرف، ولو بوعي غزيري، أن الفيتناميين معهم حق، ويحاربون من أجل قضية عادلة. وإذن، بما أني لا أكتب كي تقدّم مسرحيتي أمام عدة مئات من بورتوجازيبي باريس، فإن المهم، بالنسبة لي، أن أجعل المسرحية مرافعة دفاع لإقناع المتفرجين بعدالة القضية الفيتنامية، بل أن أصور فيها كيف يتم نضال الفيتناميين، على يد من؟ وبأية ظروف؟.. أو بتعبير آخر، كان المهم بالنسبة لي أن أقدم نموذجا عن إمكانية النضال، وكيفيته.."<sup>(3)</sup>.

(1). Voir : KATEB Yacine, L'homme aux sandales de caoutchouc, Edition de Seuil, Paris, 1970.

\* يقصد "بالعم هو" بشخصية "هوشي منه"

(2) كاتب ياسين، الرجل صاحب النعل المطاط، ترجمة: محمد بن قطاف، منشورات المسرح الوطني الجزائري، ص42(مخطوط)

(3) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة مج3، المصدر السابق، ص171-172.

استهل الكاتب الفصل الأول من المسرحية بمشهد يدور بين مجموعة من الفلاحين مسلحين مع أحد الأسياد مبعوث الإمبراطور الصيني الذي يريد شراء الأرز من الفلاحين، ويقدم الكاتب من خلال هذا المشهد صور النظام الاقطاعي الذي يستحوذ على كل ثروات الشعب الفيتنامي بدون أي جهد وكد وهو وجه آخر من الاستعباد والظلم، الأمر الذي يبدي سخط الفتاة التي كانت تبكي على قبر زوجها المقتول في الحرب وتصرخ في وجه الاقطاعي قائلة:

" ترنق تراك : (وهي قائمة) أقتلوا بلا رحمة

الخونه الملاكين

بدمك تغذى

أرض الفيتنام

هكذا كان يا زوجي

أكبر مرادك"<sup>(1)</sup>

ثم ينتقل الكاتب إلى مشهد آخر يقدم فيه مظهرها آخر من مظاهر الاستغلال لكن هذه المرة من وجهة عقائدية تتمثل في محاولات لنشر المسيحية في أوساط المجتمع الفيتنامي البسيط، سياسة انتهجها المستعمر الفرنسي في كل البلدان التي استعمرها خاصة الجزائر، ويتجسد هذا الموقف في شخصين هما "الراهب وماريوس" اللذان يسعيان نحو تحقيق أطماعهما على حساب الشعب بفرض السيطرة على ممتلكات الفلاحين البسطاء:

"الراهب: (وحده) هذا القطيع ما معاه فهامة

(1). الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص4.



(يدخل ماريوس على رأسه الكاسك، متبوع بخدم صغير حامل صندوق البعثة)

ماريوس: رانا أخيرا في بلاد النعيم

واين تنبت كل الفواكه

في جنة الدنيا

واين كل مسيحي سيد

اللي عنده السماء في صنادقه"<sup>(1)</sup>

ثم يتعرض كاتب ياسين إلى الجرائم والمجازر التي ارتكبتها المستعمر الفرنسي والأمريكي في حق الشعب الفيتنامي الذي لا يعرف ميادين الحرب، في مشهد بشع يوثق له الكاتب على لسان الضابط "بيارلوتي"، ثم عالج جانبا من السياسة الفرنسية المتمثلة في التجنيد الاجباري للأفارقة بما فيهم الجزائريين ونقلهم على السفن إلى أرض الفيتنام من تدعيم معسكراتها.

يوسع كاتب ياسين في مشاهد متنوعة بين الأحداث الرئيسية ويربطها بأحداث ثانوية أبرزها المشهد الذي يأتي في اللوحة الثانية يتناول فيها مسألة نقص الأرز في الفيتنام بعد احتكار اليابانيين والفرنسيين للمنتوج، فتدخل شخصية الجنرال الياباني "جياب" لحشد الأهالي وشن هجوم على مخازن الأرز لفك الحصار عنهم:

"كورس: الغلة ساقطة هذا العام

<sup>(1)</sup>. كاتب ياسين، الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص4.

كوريفي: فرنسيون وبيان

خزنو كل الروز

كورس: مخازنهم مليانة للفم

جنرال جياب: نأخذوهم بهجوم<sup>(1)</sup>

تستمر الأحداث في المسرحية في خط تصاعدي يصف فيها الكاتب معاناة الشعب الفيتنامي الصامد ضد هذه القوى التي تسعى بكل ما تملك من وسائل الدمار إلى إخضاع الفيتنام لحكمها أو تدميرها، لكن حماس النضال والكفاح أصبح ينضج شيئاً فشيئاً في أوساط الشعب الفيتنامي، خاصة عندما تظهر شخصية "هوشي منه" النموذج الذي تربى في أكناف التعذيب والسجن، لكن هذا كله مهد له الطريق نحو تبني الثورة الفيتنامية التي انتصرت سنة 1954م، هذه الشخصية التي عبر عنها كاتب ياسين قائلاً: "إنه الرجل الفيتنامي الحق الذي تتجسد فيه ملامح الجيل الحالي، ويوجد الكثير منه"<sup>(2)</sup>.

### البناء الوثائقي للأحداث

ليس من الأمر اليسير أن يخوض كاتب المسرح الوثائقي تجربة التوثيق وجمع المادة التي تتطلبها المسرحية، نظراً لكون المسرح الوثائقي يقوم على استقراء الحقائق التاريخية من الأرشيف، إن مهمة الكاتب المسرحي الوثائقي مزدوجة ومعقدة، تجمع بين عملية الانتقاء والمعالجة الموضوعية للحقائق وللمؤلف جانب

(1) الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص28.

(2) مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص38.

من الحرية في "الانتقاء والتنسيق والصيغة وتكثيف المادة"<sup>(1)</sup>، وبين عملية نهائية تتمثل في إخضاع المادة المعالجة للخيال الفني لأن استخدام الوثائق في صياغة أحداث الدراما الوثائقية لا يطمس كلياً عنصر الخيال (Fiction) على حد قول جاك د. زيبس (Jack D. Zipes) "من المستحيل تصنيف أي دراماتي على أنه تسجيلي محض"<sup>(2)</sup> والعملية تشترط أن لا يؤثر هذا على المادة الأولية التي تشمل الوثائق.

وإذا عدنا إلى كاتب ياسين للحديث عن مصدر أحداث مسرحيته هذه فيقدم المراحل التي خاضها عند صياغته لهذا العمل الضخم حيث يقول:

"آنذاك كنت أعمل في صحيفة «المحرر». وفي قسم الأخبار الخارجية. وبحكم عملي كنت شديد الاهتمام بأخبار الفيتنام. أتابعها وأسجل ملاحظات عن معاركها... ففيها بوادر الحركة التي يتهيأ لها شعبنا. وفكرت في كتابة مسرحية عن الفيتنام...

أمضيت ثلاث سنوات في كتابة مسرحيتي الجديدة «الرجل ذو الصندوق المطاطي»، ذهبت مرتين إلى الفيتنام، وانكببت أياماً وليالي على الوثائق، الحية منها والمكتوبة... وبعض هذه الوثائق يفوق صور التخيل أو الابداع، لكن المشكلة هي أن تعالج الوثيقة، وأن تعرف كيف تنميها، وتفيد منها في عملك... كتبت حوالي 2000 صفحة فولسكاب حتى أخرجت منها هذه الصفحات القليلة، التي لا يحتاج تمثيلها لأكثر من أربع ساعات"<sup>(3)</sup>، لكن بعد هذا العناء الفني الذي خاضه كاتب ياسين إلا أنه لم يكن مقتنعا أكثر بالعمل الذي يقدمه، لأنه يحس أن القضية المتناولة هي أكبر من أن تحصر في 280 صفحة، وأوسع من أن تقيد في ركح المسرح ويواصل كاتب ياسين "ومازلت غير راض. أشعر أن هناك لوحات أقل غنى وحرارة من الواقع الحي

(1). سباعي السيد، المسرح السياسي الألماني في الستينيات، المرجع السابق، ص 107

(2). حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر، المرجع السابق، ص 207.

(3). سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 174-175.

نفسه. اللوحة التي تصور مثلاً معركة «ديان بيان فو» لا تعجبني كثيراً. إن الكلمات أقل التهاها من عظمة المعركة.. وأقل تأججا من إحساسي الداخلي نفسه"<sup>(1)</sup>.

ما دام العنصر يقضي باستبيان مصادر التوثيق في المسرحية، فلا بد من الاستعانة بالنسخة الأصلية المدونة باللغة الفرنسية التي قدمت في هوامشها أهم المصادر التي تشمل مختلف الدراسات التاريخية الخاصة بالثورة الفيتنامية، ونورد بعض التصريحات التي قدمتها بعض الشخصيات التاريخية في المسرحية، وفي مايلي أهم الدراسات والمصادر الأجنبية التي اعتمد عليها كاتب ياسين:

- *Chinh Phu Ngâm*, par Dang Trân Côn, Hanoi.
- *La Geste française en Indochine*, par Georges Taboulet, Maisonneuve. (الحركة الفرنسية في الفيتنام، لجورج تابوليت).
- *Carnet de prison*, par Ho Chi-Minh, Hanoi. (دفتر السجن، لهُو شي منه).
- *Souvenirs sur Ho Chi-Minh*, Hanoi. (مذكرات عن هو شي منه).
- *Contribution à l'histoire de la Nation vietnamienne*, par Jean Chesnaux, Editions sociales. (مدخل إلى تاريخ الفيتنام، لجون شيسنو).
- *La Guerre d'Indochine*, par Lucien Bodard, N.R.F. (الحرب الهند الصينية، للوسيان بودارد).
- *Etudes vietnamiennes*, périodique, Hanoi. (دراسات فيتنامية، دورية، لهانوي).

<sup>(1)</sup>. بسعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ص175.

- *La Bataille de Dien Bien-Phu*, par Jules Roy, éd. Julliard. (معركة ديان)  
بيان فو، لجولس روي، مطبعة جوليارد)
- *Récits sur Dien Bien-Phu*, par Tran Do, Hanoi.  
(حكايات عن ديان بيان فو، لتران دو)
- *Guerre du peuple, Armée du peuple*, par Vo Nguyen Giap, Hanoi. (حرب شعب، جيش شعب، لثو نثوين جياب)
- *La Dernière Hauteur*, par Huu Mai, Hanoi. (آخر ارتفاع، لهوو ماي)
- *Lettres du Sud-Viet-nam*, Hanoi. (رسائل من جنوب الفيتنام)
- *Les deux Guerres de Viet-nam*, par Georges Chaffard, éd. De la table ronde. (الحربان الفيتناميتان، لجورج شافارد)
- *Le Viêt-Nam d'aujourd'hui*, Hanoi. (الفيتنام اليوم)
- *Face à Ho Chi-Minh*, par Jean Sainteny, éd. Seghers.  
(وجها لوجه مع هو شي منه، لجون سانتني)
- *Ho Chi-Minh*, par Jean Lacouture, éd. du seuil.<sup>(1)</sup>  
(هو شي منه، لجون لاكوتور)

هذه هي أهم المصادر والدراسات التاريخية التي بنى بها كاتب ياسين أحداث مسرحيته "الرجل

صاحب النعل المطاط"، وعملا على تغذية أحداث المسرحية بالوثائق والحقائق عمد كاتب ياسين إلى إقحام

<sup>(1)</sup>. Voir : KATEB Yacine, L'homme aux sandales de caoutchouc (Bibliographie), p285.

بعض الحوارات التي جاءت بصيغة سردية وصفية وجدها الكاتب في مقالات لبعض الصحف الفرنسية المشهورة آنذاك مثل الوصف الذي قدمه ضابط البحرية الفرنسية «بيار لوتي Pierre Loti» حول المجزرة التي اقترفوها في حق الجنود الفيتنام، وجاء هذا الوصف بشكل استطلاع أو ريبورتاج أعدته جريدة «لو فيغارو Le Figaro» الفرنسية سنة 1883<sup>1</sup>:

"بيارلوتي: الأنامت\* بالكمشة طايحين محصودين في أقل من خمس دقائق بالضبط الخفيفة، والنران الحامية... في عقله باش نصيدهم لما يجوزو .. وبالحق جاو قايتين .. مشمرين محبين روسهم وراء طريفات حطب، والادع كللي هذا يرد عليهم الرصاص، ذاك القت المجزرة الكبرى بدأت وكانت حاجة تفرح هناك الحزمت متاع الرصاص المتوجهة ليهم بسهولة المتساقطة عليهم مرتين في الدقيقة، عند الاشارة وبصفة منظمة محققة كيف المجانين شفناهم ينوظو حاكمهم مرض الجوي نصف الهايشة المجروحة، كاين اللي رمى روحه في الماء وفي الماء قتلناه، فيهم عوامين ملاح، وغطاسين، لكن عندنا الوقت ونستناو حتى يخرجو يتنفسو ونقتلوهم ثم نلعبو في احصاء الموتى خمسين على اليسار ثمانين على اليامين، أما في القرية كنا نشوفو فيهم جماعات جماعات مكدسة هذه على الأخرى، خلاص ما بقى حد للذبيحة هنا البحرية ضربهم ريح الهبال ونزلو للارض وكل من زال يتنفس او محبي في غار، والا داير روحه ميت، يكملو عليه بالبايونات مكتفين له راسه بالكروص، كانت هناك جنث مشوهة كثير والذبان يأكل .."(2).

<sup>1</sup> Voir : KATEB Yacine, L'homme aux sandales de caoutchouc, p27.

\* الأنامت يقصد به الفيتناميين ووردت في النص المسرحي المكتوب باللغة الفرنسية بـ "Les Annamites" وهي اللفظة المرادفة لـ "Les Vietnamiens".

<sup>(2)</sup> كاتب ياسين، الرجل صاحب النعل المطاط، ص13.

لم يكتبه كاتب ياسين في صياغة أحداث المسرحية بمعاناة الشعب الفيتنامي وثورته فحسب، بل أقحم فيها أحداثا ثانوية لكنها مترابطة زمانيا وتاريخيا مع نسيج الأحداث الرئيسية، فبالإضافة إلى ثورة الفيتنام وشبح الامبريالية وقضية التجنيد الاجباري الفرنسي لسكان شمال إفريقيا، يتناول الكاتب أحداث تفجير القنبلة الذرية في مدينة هيروشيما اليابانية من طرف أمريكا في أوت 1945م، وهنا يبرز الكاتب موقفين: الأول أن طبيعة الحدث التاريخي كان يخدم القضية الفيتنامية كون هذه الأخيرة كانت تحت سيطرة الاحتلال الياباني وبالتالي هزيمة اليابان، والموقف الثاني يصور فيه الكاتب بشاعة الجيش الأمريكي ويضيفه إلى الأحداث السالفة الذكر:

"لانصدال: مسرور بلكاك

تشانق كاي تشاك: نهنك على هيروشيما

لانصدال: ماهي إلا بداية

هذا راه ليك تذكر الهذا الحرب

(.....)

تشانق كاي تشاك: ماذاي يستثمر

من هزيمة اليابان..

تعرف اللي اليابان سلم ورفد يديه"<sup>(1)</sup>.

(1).الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص30-31.

## دلالة العنوان والشخصيات

## - العنوان «الرجل صاحب النعل المطاط»

جاء اختيار كاتب ياسين لعنوان مسرحيته الوثائقية مرتبطا أساسا بحجم الموضوع التاريخي الذي يعالجه، ودلالة العنوان ظاهرة عبر الربط المحكم بين القضية الأساسية والتي تتمثل في الثورة الفيتنامية والانتصار الذي حققته في 1954م، وبين الشخصية التاريخية التي قادت هذه الثورة وهي شخصية «هوشي منه»، وعملية الربط مبنية على مزايا وصفات القوة والصمود والكفاح والنضال التي يتصف بها هوشي منه، ومن زاوية أخرى البعد الاجتماعي لهذه الشخصية الذي يدل عليه الحذاء المطاطي الذي ترتديه الشخصية.

والرجل صاحب النعل المطاط هو قائد حزب الفيت-منه «هو تشي منه» الزعيم الوطني الفيتنامي الذي يأتي وصفه في النص على لسان الصحافي الذي يواجه الجمهور ويحدثهم عن شخصية «هو تشي منه» المتواضعة:

"الصحافي: (للجمهور)

الرئيس "هوشي منه" عازب، صديقه أمتاع كل يوم هو خدام اجنانوا ولابس ديما كرها في البرتوكول نفس الكسوه أمتاع الكتاب، نفس النعال أمتاع المطاط، احتفظ بالبسته أمتاع الحيل، يريح 240 "دونق" في الشهر تقريبا سومة بيسكلات، الوزراء أمتاعه يربحو من 180 حتى إلى 200 "دونق" هذا التواضع درس في الاقتصاد السياسي، بفضل هو اللي شحال من عمال قدرو يكسبو درجاتهم..."<sup>(1)</sup>.

(1). الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص144.



## - دلالة الشخصيات

استعان كاتب ياسين في المسرحية بنماذج من الشخصيات المتنوعة التي تعد في كثير من الأحيان أعلام التاريخ الفيتنامي والفرنسي والأمريكي في فترة الحرب العالمية الثانية، وقد تنوعت مهمة هؤلاء الأعلام بين السياسية والعسكرية والنضالية، والبحث عن دلالتها يستوفي العودة إلى الطرح السيميائي الذي يشتمل على شخصيات مرجعية (personnages référentiels)<sup>1</sup> وأبرز هذه الشخصيات التي ركز عليها كاتب ياسين في النص الوثائقي (هو تشي منه، تشانك كاي تشاك، الجنرال جياب):

## أ- شخصيات سياسية وعسكرية

عجت مسرحية "كاتب ياسين" بشخصيات استلهمها من الوثائق التاريخية، حيث استعان بأبطال حقيقيين صنعوا التاريخ الفيتنامي، امتلأت سيرتهم بالكفاح والنضال والثورة من أجل التحرر والانتصار.

- هو تشي منه (1890-1969) Hochi Minh: وهي الشخصية المحورية في المسرحية قدمها كاتب ياسين على حقيقتها التاريخية من حيث أنها نموذج مثالي في الكفاح والنضال ضد الاستعمار الغاشم وقد عبر عنه كاتب ياسين في قوله "إنه الرجل الفيتنامي الحق الذي تتجسد فيه ملامح الجيل الحالي، ويوجد الكثير منه"<sup>(2)</sup>.

لم تأتي تسمية «هو تشي منه» في المسرحية بهذا الاسم وإنما قدمها الكاتب بـ«العم هو» للدلالة على تواضعه ومسالمة "رغم القسوة والعذاب والحرمات الذي عاناه وقاساه داخل السجون فإن قلبه يظل مليئاً

<sup>1</sup> ينظر: وليد شموري، سيميائية الشخصية في النص الدرامي مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجاً، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثاني، العدد 5، فبراير 2015، ص136.

<sup>(2)</sup>..المجاهد الأسبوعي، العدد 585، نوفمبر 1971، (عن مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص38).

بالحنان والعطف الدافق بالحياة الطموحة نحو الأشياء الجميلة"<sup>(1)</sup>، وتظهر هذه المواقف في المشهد الذي سجن فيه «العم هو» إذ يلتقط وراء القضبان وردة حمراء يشم رائحتها ويحتفظ بها قائلاً:

"هوشي منه : ريحة وردة موردة في حبس يظهر ظلم العالم كله"<sup>(2)</sup>

وردت شخصية «هو تشي منه» في موسوعة مشاهير العالم في الجزء الثالث الذي تضمن مشاهير القادة العسكريين والسياسيين أنه "زعيم فيتنامي (العم اللطيف الذي هزم الأمريكيين) مؤسس الدولة الفيتنامية الشمالية، ورائد النهضة القومية في الهند الصينية، ينتمي إلى أسرة فقيرة معدمة. رفاقه كانوا يدعونه «العم هو اللطيف»... واصل هوشي منه نضاله السياسي والعسكري ضد اليابانيين الذين خسروا الحرب العالمية الثانية في 14 أوت 1945. وأعلن في 2 أيلول يوم توقيع اليابان على اتفاقية استسلام الفيتنام اختصارها فيت منه. خاض هوشي منه معارك ضارية لإجبار الفرنسيين على الانسحاب من فيتنام... توفي هوشي منه في أيلول 1969"<sup>(3)</sup>.

- تشانك كاي تشك Chiang Kai-Chek (1887-1975): زعيم ووطني صيني" ولد تشيانج في حي فينجهيو (Fenghue) بمقاطعة تشيكيانج (Chekiang) بالقرب من شنجهاي في 31 تشرين الأول/أكتوبر 1887. حاد عن تقليدية العائلة في الزراعة والتجارة البسيطة ليلتحق بالجيش. وبعد قضائه مدة وجيزة في الأكاديمية العسكرية الوطنية في بودينج (Baoding)، سافر إلى طوكيو ليلتحق بكلية أركان الجيش"<sup>(4)</sup>، وفي المسرحية يمثل نموذج كفاحي قام بالثورة ضد الغزو الياباني بتأييد أمريكي مقابل الوقوف ضد المد الشيوعي إلى أن استسلمت اليابان في 1945 إثر تفجير القنبلة الذرية في مدينتي هيروشيما وناكازاكي،

(1). مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص38.

(2). الرجل صاحب النعل المطاط، ص85.

(3). موسوعة مشاهير العالم، الجزء الثالث (مشاهير القادة العسكريين والسياسيين)، مجموعة من المؤلفين، دار الصداقة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2002، ص133.

(4). المصدر نفسه، ص541.

"وبانتهاء الحرب علت مكانة تشيانج بوصفه قائد الصينيين ضد اليابانيين، لتساوى مع مكانة روزفلت وستالين في محاربة قوات المحور"<sup>(1)</sup>:

"تشانق كاي تشاك: ما تنساش اللي الصين

دولة قوية كبيرة فرنسا ماتنحسبش

وعندنا تأييد أمريكا"<sup>(2)</sup>.

- الجنرال جياب Général Giap (1912): واسمه الكامل هو «فوجين جياب»، يمثل أحد القادة

العسكريين المحنكين في الجيش الفيتنامي، وتدلل شخصيته في المسرحية على الحنكة والذكاء في التخطيط

العسكري، قاد الثورة مع الزعيم "هو شي منه"، وبخصوص حياته فلم ترد معلومات مفصلة عن

مولده، سوى بعض المصادر الموثوقة التي ترجع تاريخ ميلاده إلى سنة 1912 بمحافظة كونج بنه

(Quang Binh) الواقعة في منطقة الهند الصينية التابعة لفرنسا آنذاك وتسمى آنام (Annam)...

لجأ جياب إلى الصين التي تعلم فيها أساليب حرب العصابات مع زميله الفيتنامي هوشي منه

تحت قيادة الزعيم الصيني ماو تسي تونج، وفي عام 1941 انظم جياب لهوشي منه والوطنيين الذين

شكلوا «جبهة فايتمنه» (Vietminh Front)، ثم عاد إلى فيتنام عام 1944 ليقاوم الاحتلال الياباني

والفرنسي<sup>3</sup> ويحقق الانتصار المنشود:

"جنرال جياب: نجحت الثورة

نقويان أي دوك: اليوم 2 سبتمبر 1945

(1). موسوعة مشاهير العالم، المصدر السابق، ص543.

(2). الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص32.

(3). ينظر: موسوعة مشاهير العالم، المصدر السابق، ص347-348.

## نعلمو الاستقلال

ونأسسو الجمهورية الديمقراطية للفيتنام<sup>(1)</sup>.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات التاريخية التي قادت الثورة الفيتنامية إلى معركة "ديان بيان فو" الشهيرة عبر تنظيم محكم أدى لا محال إلى الاستقلال 1945" يكاد هذا الانتصار يشبه معركة الفيل والنمر حيث يسقط الفيل في معركة "ديان بيان فو" من الإعياء، وينتصر الشعب الفيتنامي<sup>(2)</sup>، هناك شخصيات سياسية أخرى من الجانب الفرنسي وثق بها كاتب ياسين أحداث مسرحيته مثل «لويس الرابع عشر» وقائد البحرية الفرنسية «بيار لوتي» وكذلك شخصيات ثانوية مثل الشرطي، الضابط، الفدائي، السجين.

## ب - شخصيات رمزية

يتعدى "كاتب ياسين" حدود التوثيق إلى استعمال الخيال (La Fiction) الذي يتوفر على مستوى بعض الشخصيات الوهمية تتجسد دلالتها من حيث البنية الشكلية لأسمائها، وهذا من أساسيات المسرح الوثائقي الذي يصوغ حقائقه في كثير من المواقف وفق المجال الدرامي والفني وقد فصلنا في الأمر سالفاً، وتظهر بعض "الشخصيات في مسرحية الرجل صاحب النعل المطاط بصورة غير متجانسة لإثارة فضول القارئ، لذلك فأسماء هذه الشخصيات محفزة من حيث أفعالها. ومن جهة أخرى نجد أسماء لشخصيات مشهورة بجانب أسماء مسبوكة من طرف الكاتب في كل مشهد، والسبب من وراء ذلك أن كاتب ياسين يحاول تحفيز حجج الأفعال<sup>(3)</sup>، وهذا النموذج يشكل في النص الوثائقي من حيث

(1) الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، 33-34.

(2) مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص39.

(3) Sabiha BOUKHELOUF, Les instances enonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de : Jean-Claude COQUET, univ Paris VIII-Vincennes a Saint Denis, 1997, p481.

دلالاتها شخصيات إشارية (personnages embrayeurs)<sup>1</sup> و أبرز النماذج التي تتوفر عليها المسرحية (الجنرال نبلم، جنرال ماسو، جنرال كون، كولونيل لوندال):

- جنرال دكوك (Le Général Decoq): مشتق من «الديك» الذي يرمز إلى فرنسا<sup>2</sup>، التي تسعى دوما نحو السيطرة والتعالي والنفوذ كما يظهر في مشهد التجنيد الاجباري لسكان الأفارقة:

جنرال دوكوك: اقلعوا لباسكم

(الكورس يطيح تحت تسخير الضابط)

احرقوا حوايجكم

ماشي هنا في الزوية

(إلى الضابط)

(كتفهم الضابط يكتف الكورس) ....

المرأة: من فضلك يا جنرال يلزم لي يد حرة

على الولد اللي فوق ظهري

جنرال دوكوك: اربط ثاني هذا الكحلش...."<sup>(3)</sup>

- كولونيل لاندال Le Colonel Lancedalle: جاءت من محض الخيال وهي لفظة مركبة من سابقة "لانص" التي تعني قذف واللاحقة "دال" التي تدل على قبلة، حتى أن الشخصية تدل على

<sup>1</sup> ينظر: وليد شموري، سيميائية الشخصية في النص الدرامي مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، المرجع السابق، ص136.

<sup>2</sup> voir : Sabiha BOUKHELOUF, Les instances enonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine, p 581.

<sup>(3)</sup> الرجل صاحب النعل المطاط، ص15.

التفجير والقنبلة<sup>1</sup>، ويتضح ذلك في مشهد إلقاء القنبلة الذرية على مدينة هيروشيما في اليابان حيث يبدأ الكولونيل للاستعداد لهذا الحدث مع قبطان الطائرة التي تحمل القنبلة:

"القبطان ماك: أمين

(بمد ذراعيه كاللي رايح يطير لانصدال يرفد الحجرة امتاع القمر فوق راسه يرجع

يشخصو هكذا قاذفة قنابل فوق هيروشيما)

لانصدال: راهي الثمنية وربع وقت الخدمة

ماك: العلو عشرة آلاف متر

لانصدال: هيروشيما هدف متعين (يرمي حجرة القمر)...<sup>(2)</sup>.

### ج- شخصيات اجتماعية

وهي تمثل الفئة البسيطة من المجتمع الفيتنامي الذي يعيش على الزراعة وما يحصدونه من محصول الأرز، ودلالاتها في المسرحية تقوم على استحضار الصورة الشعبية للثورة الفيتنامية حينما تلتف حول المعركة بكل قواها وبجميع امكانياتها ووسائلها، وحتى الشخصيات البطلة في المسرحية مثل "هوشي منه وجياب وغيرهم" تذوب في شعبيتها بالالتحام والاتحاد، من هنا يبني مفهوم البطولة الجماعية التي يكرسها المسرح الوثائقي ومن الأمثلة البارزة التي استعان بها "كاتب ياسين" (الفتاتان «ترنق تراك وترنق نهي»،

<sup>1</sup>. Voir : Ibid Op cite.

<sup>(2)</sup>. الرجل صاحب النعل المطاط، ص29.

الفلاح، الأخت 1 و2، الولد، العامل) بالإضافة إلى شخصيات اجتماعية افريقية منها (مُجَّد، بويلاح، الافريقي 1، 2، 3).

#### د - شخصيات صحفية وإعلامية

المسرحية لم تخلو من المادة الاعلامية التي تأتي على عدة أشكال وألوان، والأسلوب الوثائقي يقحم كل الوسائل الاعلامية داخل النسيج الدرامي من صحافة وإذاعة وأشرطة مصورة ولقاءات وتصريحات صحفية أو إذاعية، بالرغم من الوظيفة التمويهية التي يمارسها الاعلام من تغليط للرأي العام وتعتيم للحقائق لتخدير الجماهير عبر عرض النتائج دون الأسباب إلا أن المسرح الوثائقي يسعى إلى تحليل هذه النتائج ومعالجتها.

تنوعت الشخصيات الاعلامية التي وظفها "كاتب ياسين" في مسرحيته لتثمين الأحداث، والكشف عن التوجه السلبي الذي تحويه من خلال تفخيم الأحداث وتغليط الجماهير، وقد توزعت هذه الشخصيات بين (الصحافي، المذيع، الناشر).

من النماذج التي تتضح فيها سياسة وسائل الاعلام -عبر ممارسة التمويه التي تعكس نظر الفئة المنتفعة- في المسرحية المشهد الذي يظهر فيه الصحافي الأمريكي يساند الجيش الأمريكي على الطرف الفيتنامي الضعيف والمظلوم:

"كورس: صحافي أمريكي!"

(الكورس يدور حول الصحافي)

كوريفي: (بوري الطيارين)

واش تخمم في هذا؟

**الصحافي:** كيف نكونو تحت القنابل

ماذ بينا لو كان يطيحو الطيارات

لكن الطيارين مركان..

**كورس:** نعم ولاد بلادك

**كورفي:** توالم حبابك

**الصحافي:** بصراحة، مانحبش في هذا الساعة

(الكورس يتبعد والصحافي يلتحق بالطيارين)<sup>(1)</sup>.

تبرز إلى جانب هذه الشخصيات عناصر مسرحية احتلت مكانا واسعا في المسرحية وتشمل الكورس

أو الجوقة (Chœur) والكوريفي (Coryphée) وتعتبر من أساسيات وتقنيات المسرح الوثائقي، وقد

لعبت دورا هاما في تصوير معاناة الشعب الفيتنامي من ويلات الاستعمار العاشم بأنواعه من جهة، كما

تجسد من جهة أخرى الموقف الموضوعي والجوهري للكاتب المبني على قضية عادلة تتمثل في حق الشعوب في

الحرية والتحرر وتقرير مصيرها.

<sup>(1)</sup>.الرجل صاحب النعل المطاط، المصدر السابق، ص150-151.



خاتمة

لابد من أن الاحاطة الوصفية والتحليلية التي توصلنا اليها من خلال استحضار مظاهر الدراما الوثائقية في المسرح العربي وصولا الى المسرح المغربي، بالرغم من رصدنا لبعض المحطات والنماذج المتوفرة لدينا والتي فرضت نفسها على الساحة المسرحية الحديثة والمعاصرة بحكم جودتها ومامها بشتى القضايا الاجتماعية والسياسية والثورية التي جاء التأريخ لها في العالم العربي، وما توصلنا اليه بشكل عام هو الكشف عن العلاقة الوطيدة والقوية والمتزامنة بين ظهور التيار المسرحي الوثائقي وبين قضايا العالم العربي والإسلامي، هذه القضايا التي وجدت متنفسها مع نظيراتها "بيتر فايس" الى درجة أن هذا الأخير لو كان عربيا أو عاش ظروف المجتمع العربي لوضع أسس الدراما الوثائقية في هذه البيئة قبل أن يضعها في أوروبا وألمانيا.

- لقد كانت المحاولات المسرحيات العربية الأولى تحمل بذور الاتجاه الوثائقي، من خلال أسلوب معالجتها للأحداث واستنادها على حقائق ووثائق تم توظيفها بالأسلوب الوثائقي، وأبرز مثال على ذلك مسرحية « الأزهر وقضية حمادة باشا » لحسن مرعي التي نشرت سنة 1909م.
- من أهم القضايا التي كانت الشغل الشاغل لدى جيل الدراما العربية الحديثة، القضية الفلسطينية والاحتلال الصهيوني، وقد تناولها الكتاب وفق ما نظر له بيتر فايس حول وسائل وتقنيات المسرح الوثائقي كإحصائيات والشخصيات الحقيقية، والصحف والشهادات وكذا دمج الفنون التعبيرية الأخرى كالرقص والبانتوميم، ومن جهة أخرى اضاء بعض الحوادث الخالية لتدعيم الحقائق والوثائق بالصبغة الفنية.

- أغلب المسرحيات المدروسة في هذا الاطار تمرت على القلب التقليدي المبني على تتابع الأحداث، وكسرت قالب تطور الأحداث وفق الخط الدرامي المعروف، والبديل في ذلك قيام الأحداث على سلسلة من الأجزاء المكتملة بذاتها حيث يعين كل جزء في إحداث التأثير الكلي للمسرحيات، أما ما يخص الشخصيات فلم تكن بالمعنى التقليدي بل ظهرت وسط جماعات تمثل البطولة الجماعية تخدم القضية المتناولة.

أعطت المسرحيات الوثائقية العربية المدروسة أبعادا وطنية ومحلية وقومية من خلال احترامها للغة العربية والوطنية وحتى اللغة الشعبية لغة الفئة المظلومة، واللغة دائما مرتبطة بالقضايا الكبرى التي تعبر عن الهوية العربية والإسلامية وبالتالي طرح لقضايا اجتماعية خاصة بالأمة العربية بما فيها الدين الاسلامي الذي وحد الأمر بحماية فلسطين أرض المقدس من ضرورة الاتحاد من أجل اخراج العدو الصهيوني، والأهم من ذلك أغلب المسرحيات المدروسة في هذا الاطار الوثائقي خففت من جفاف الأحداث وأبعدت نوعا الأحداث من التأريخ المحض وذلك عبر عملية مزج بين النثر والشعر الشعبي والفدائي، بالإضافة الى تزيين الأحداث بالأغاني الفردية والجماعية وبالتالي حققت نوعا من التأثير الفني القائم على الصدق والواقعية هذه العناصر التي تتميز بها الدراما الوثائقية.

- لقد تم الاشتغال بالمسرح الوثائقي، لكن في غير ما هضم تام لأفكاره، أو استيعاب شامل لمبادئه وأسسها، الشيء الذي جعل بعض النصوص العربية والمغربية هزيلة، و مردودها ضعيفا على المسرح العربي.

- المسرح الوثائقي له خلفية فلسفية، وأغلب المسرحيين لم يتعمقوا في الجانب الفكري، بل ركزوا على الشكل.

- أغلب المسرحيين كان همهم التجريب، فكانوا يخوضون في جميع الاتجاهات المسرحية المعروفة، لذلك لم تكن نصوصهم وافية للمسرح الوثائقي.
- لا يمكن أن نحكم على المسرحيات الوثائقية المدروسة بالفشل، بل بالنقص، غير أن بعض المسرحيين كانت لهم رؤية واضحة في نصوصهم.
- المسرح الوثائقي أقرب إلى العلم منه إلى الفن، والمسرح العربي المغربي كان ميالا إلى الخطابية والغنائية.
- بعض الكتاب المسرحيين المعاصرين في الوطن العربي لا يشتغلون بصورة فردانية، وإنما تنشأ تجاربهم ضمن مؤسسات، وحتى إن لم تنشأ في إرهاصاتها الأولى تحتضنها مؤسسات في مرحلة موالية. والمؤسسة تضمن للتجربة الانتشار والتطور، أما التجارب العربية فلا يضمن لها الانتشار لهذا السبب.
- لم تكن في العالم العربي والمغربي خصوصا متابعة نقدية لهذا الاتجاه المسرحي، لذا لا نجد له صدى في الأوساط النقدية والأبحاث الصحافية.
- إن ما يمكن استخلاصه هو أن المسرح الوثائقي، يحتاج إلى كثير من الدقة وبالإبداعية فالوثيقة والمسرح لا يجتمعان إلا إذا قيس لهما مبدع دارس، لأن الوثيقة تحتاج إلى الدراسة والتقصي .

# فهرس المصطلحات

## فهرس المصطلحات

Improvisation	ارتجال
Didascalies scéniques	إرشادات إخراجية
Crise	أزمة
Eclairage	إضاءة
Montage	توضيب
Identification	اندماج وتعريف
Illusion	إيهام
Mime/Pantomime	الميم /البانتوميم
Héros	بطل
Distanciation	تباعد
Expérimentation	تجريب
Suspense	تشويق
Catharsis	تطهير
Expressionnisme	تعبيرية
Alimentation	تغريب
Découpage	تقطيع

Public	جمهور
Chœur	جوقة
Quatrième Mur	الحائط الرابع
Geste	حركة
Dialogue	حوار
Scène à l'italienne	خشبة العلبة الايطالية
Fiction	خيال
Rôle	دور
Spatio-temporelle	زمكاني
Rideau	ستار
Grotesque	السخرية المرة
Narration	سرد
Le personnage théâtralisé	شخصية مسرحية
La terreur	شفقة
Conflit	صراع
Naturaliste	طبيعية
Masque	قناع

Règles Théâtrales	قواعد مسرحية
Tragique	مأساة
Receveur	متلقي
Mimesis	محاكاة
Monologue	مخاطبة الذات
Prologue	مدخل/استهلال
Théâtre aristotélicien	مسرح أرسطوطاليسي
Théâtre à thèse	مسرح الأطروحة
Théâtre prolétarien	مسرح عمالي
Théâtre Historique	مسرح تاريخي
Théâtre didactique	مسرح تعليمي
Théâtre Journal	مسرح الجريدة الحية
Théâtre Vivant	مسرح حي
Théâtre dans le théâtre	مسرح داخل مسرح
Théâtre politique	مسرح سياسي
Théâtre total	مسرح شامل
Théâtre du soleil	مسرح الشمس



Théâtre pauvre	مسرح فقير
Théâtre de cruauté	مسرح القسوة
Théâtre épique	مسرح ملحني
Théâtre documentaire	مسرح وثائقي
Comédie	ملهاة
Théâtre d 'amateurs	مسرح الهواة
Décor	منظر مسرحي
Musique	موسيقى
Réalisme	الواقعية

## فهرس المصادر والمراجع

## المصادر

### 1- العربية:

- احدادو رضوان، الأرض والزيتون، ط1، مطبعة الشويخ، تطوان، دت.
- البوصيري عبد الله، الجموح (مسرحية تسجيلية)، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، طرابلس ليبيا، ط1، 2006.
- باكتير علي أحمد، شيلوك الجديد، دار مصر للطباعة، د. ط، د. ت.
- الزركلي خير الدين، الأعلام (قاموس تراجم)، المجلد السابع، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، مايو 1980.
- عاشور(نعمان) - من الدراما الوثائقية - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.
- مسرح نعمان عاشور، النهضة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1974
- العراقي أحمد، حزيران شهادة ميلاد، مجلة المدينة، العدد3، جويلية، 1978.
- كاتب ياسين، الرجل صاحب النعل المطاط، ترجمة: محمد بن قطاف، منشورات المسرح الوطني الجزائري (مخطوط).
- ونوس (سعد الله) - سهرة مع أبي خليل القباني - دار الآداب بيروت 1977.
- مغامرة رأس المملوك جابر(مسرحية)، ط2، دار الآداب، دت.
- سهرة مع أبي خليل القباني، ط5، دار الآداب، لبنان، 2006.

- ألفرد فرج، مؤلفات ألفرد فرج 6 (مسرحيات الناروالزيتون، سقوط فرعون)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989.
- ابن منظور - لسان العرب المحيط - إعداد و تصنيف: يوسف الخياط - دار لسان العرب بيروت - لبنان - المجلد 03.
- بطرس البستاني - محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية) - مكتبة لبنان - ساحة رياض الملح - بيروت - ط2 - 1987.
- البعلبكي منير، المورد قاموس انجليزي - عربي، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط 26، 1996.
- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، المجلد 1، 2004، باب الجيم.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم طبعة خاصة، مصر، ب، ط، سنة 1994م.
- موسوعة مشاهير العالم، الجزء الثالث (مشاهير القادة العسكريين والسياسيين)، مجموعة من المؤلفين، دار الصداقة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2002.
- يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية و الفنية - عربي، فرنسي، انجليزي، دار لسان العرب، بيروت، لبنان.
- النقاش مارون، أرزة لبنان، المطبعة العمومية ببيروت، 1869.

## 2- المترجمة

- برتولد بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، تر: عبد الرحمن بدوي، سلسلة المسرح العالمي، العدد 30، المؤسسة المصرية العامة للكتاب(ب،ت).

- بيتر فايس - ماراصاد وأنشودة غول لوزيتانا، ترجمة وتقديم: يسرى خميس، مجلة آفاق علمية، العدد 38، 2004، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

- أنشودة غول لوزيتانا، ترجمة: يسرى خميس، مجلة الآداب، العدد 12، سنة 1967

## 3- الأجنبية:

- Albin MICHEL , Dictionnaire du théâtre, Encyclopedia universalis, Paris, 1998
- Brecht - (Berthold) - L'achat du cuivre : entretiens à quatres sur une nouvelle manière de faire du Théâtre - Edit l'Arche 1970.
- Encyclopédie Microsoft Encarta 99, Documentaire, 1993- 1998, Microsoft corporation.
- Kateb Yassine- L'homme aux sandale de caoutchoucs- Seuil- Paris- 1970.
- J.P Beaumarchais DANIEL, COUTY Alain Rey- Dictionnaire des littératures de langue française- Concours du centre national des lettres/ Paris / 1984 IBSN.

- Michel COVIN- Dictionnaire Encyclopédique du théâtre A-K- Bordas- Paris- 1995.
- N.S.DONIACH, The Oxford ENGLISH-ARABIC Dictionary of current usage, Oxford University Press, London, First Published 1972.
- PATRICE Pavis- Dictionnaire du Théâtre (Termes et concepts de l'analyse théâtrale)- Edition sociale- Paris- 1980.
- Roger BOUSSINOT- Encyclopédie du cinéma- T :1- France- Bordas- 1967.

## المراجع

### 1- العربية:

- أبو هيف عبد الله، المسرح المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2002.
- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006
- أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد 19، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو 1979.
- أحمد أسعد سامية ، في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتابة، د.ط، 1986.
- بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، دط، 2011.
- بن ابراهيم عبد الرحمن ، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، دط، 2014، المغرب.

- بوشعيب المسعود، الوثائقي أصل السينما، الطبعة الأولى ، أكتوبر 2011، مطبعة وراقمة المتحدة خريبكة، المغرب.
- بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال الأدبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- باردي مُجّد ، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سوريا، دط، 2002.
- باكتير علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، دط، د ت.
- ياغي عبد الرحمن، سعد الله ونوس والمسرح، دار الأهالي، دط، 1998.
- يوسف حسن، المسرح والمرآيا(شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في النص المسرحي العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.
- المنيعي (حسن) - هنا المسرح العربي .. هنا بعض تجلياته - منشورات السفير - مكناس 1990 .
- المسرح والارتجال، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1992
- ابن زيدان (عبد الرحمان) - خطاب التجريب في المسرح العربي - مطبعة سندي - مكناس 1997.
- قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م.
- قضايا المسرح المغربي، مكناس، دط، 1978.
- حياة جاسم مُجّد، الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، ط1، أبريل 1983.

- حسين رامز مُجَّد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1982.
- حسن محسن ، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979.
- حمادة إبراهيم، آفاق في المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، د، ط، 1981.
- حمو حورية مُجَّد - حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998م.
- تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999.
- خشبة سامي، قضايا المسرح المعاصر(الموسوعة الصغيرة 4)، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- خالد عبد اللطيف رمضان ، مسرح سعد اله ونوس(دراسة فنية)، دط، الكويت، 1984
- دوارة فؤاد ، المسرح المصري 1987، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 2، مصر، 1993.
- الرفاعي مُجَّد، فلسطين في المسرح المصري السؤال المراءوغ ..والفعل المستحيل (قراءة في النص الدرامي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1995.
- الزبيدي عبد الحكيم، اليهود في مسرحيات علي أحمد باكثير، عبد الحكيم الزبيدي، اليهود في مسرحيات علي أحمد باكثير، دار ناشري، د.ط، نشر الكترونيًا في نوفمبر 2004م.
- الدالي مُجَّد. الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999.



- سلام أبو الحسن عبد الحميد ، مصادر الثقافة المسرحية، مركز الاسكندرية للكتاب، د ط، 1999.
- شكير عبد المجيد ، المسرح المغربي بين المضمون الفكري والبعد الايديولوجي، منشورات ومضة، الطبعة الأولى، 2012.
- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور، الإسكندرية، الطبعة الثانية، 2001.
- عبد الفتاح هناء ، أصول التجريب في المسرح المعاصر - النظرية والتطبيق، مجلة فصول المصرية(المسرح والتجريب)، العدد1، الجزء الثاني المجلد 14، ربيع 1995.
- عز الدين إسماعيل - قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - دار الفكر العربي - القاهرة.
- علي الراعي - المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة - الكويت - ط2 - 1999.
- مُجَّد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث - دار الثقافة للطبع - بيروت - ط2 - 1967.
- فتح الله رانيا - الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ب، ط.
- الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج(دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.
- فهد اسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الهدى، دمشق، ط2، 1992.
- قيس الهمامي ورضا بن صالح، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، د ط، 2008.
- قيس الزيبيدي، مسرح التغيير، دار ابن رشد، بيروت، د ط، 1978.

- المسرح العربي بين النقل والتأصيل (مجموعة من المؤلفين) - كتاب العربي - الكتاب الثامن عشر -  
15 يناير 1988.
- مقار شفيق ، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، مطبعة الأديب البغدادية،  
بغداد، العدد (43)، 1972.
- محفوظ عصام، مسرح القرن العشرين(المؤلفون)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- مندور مُجَّد، في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، ط1، دت، الفجالة.
- عبود عبود، الرواية الألمانية الحديثة (دراسة استقبالية مقارنة)، دراسات نقدية 8، منشورات وزارة  
الثقافة، دمشق، 1992.
- عمرون نور الدين ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م، ط1، شركة باتنيت، 2006، الجزائر.
- عواد (علي) - غواية المتخيل المسرحي : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد. - المركز الثقافي العربي  
1997.
- عيد كمال الدين - أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة ابراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لندنيا  
الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006.
- المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2005.
- عبد القادر فاروق، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة (دراسات في المسرح المعاصر)، دار الأدب  
بيروت، ط1، 1991.
- عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، الطبعة الثانية، دار 2002، 1995.

- العشماوي زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية ، بيروت ،دط، دت.
- علي عمار فاتن، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث (دراسات)، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، دط، دت.
- أحمد الزعبي - التناص نظرياً وتطبيقياً - مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،الأردن ط2، 2000.
- حمودة عبد العزيز ، المسرح السياسي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ب ط، 1971.
- حافظ صبري، التجريب والمسرح(دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، 1984.
- نجم مُحمَّد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1999.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1997.
- ناز كاضم صافي، من ملف الستينيات، ط1، الدار العربية للنشر والطباعة والنشر، 1991
- القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1978.
- صمودي مصطفى ، قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العرب.
- الطنطاوي عبد الله ، دراسة في أدب باكثير، ط1، 1977.
- هلال مُحمَّد غنيمي، الأدب المقارن، ط3، 1981، دار العودة، بيروت.
- وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد ، دمشق، ط1، 1996.
- ونوس سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، دار الفكر الجديد، لبنان، 1988

2- المترجمة:

- إيلام كبير، سيمياء المسرح و الدراما، ترجمة: رؤيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث(مدخل إلى المسرح والدراما)، ترجمة: يوسف ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر(القاهرة)، 1971.
- آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، أكاديمية الفنون، دط، دت.
- اوديت اصلان، فن المسرح، ترجمة: سامية اسعد احمد، ج2، بيروت، آيف للطباعة والنشر، د.ت.
- بينتلي جيرالد ايدس، ميلليت فردب، فن المسرحية، ترجمة: صدقي الخطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986.
- برتولود بريشت , نظرية المسرح الملحمي , ترجمة: جميل نصيف , (بيروت : عالم المعرفة , ن: ت).
- برنار دورت، قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصائغ وماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، دط.
- باربارا لاسوتسكا- بشونياك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، مراجعة: دوروتا متولي، (ب ط) القاهرة، 1988.
- باربارا باومان، بريجتا أوبرله، عصور الأدب الألماني تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة: هبة شريف، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، العدد 278، فيفري 2002.

- بليزابتون كاثرين ، مسرح ميرخولد وبريشت، تر: فايز فرق، تقديم: نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997.
- بوتيتسيغا تمارا الكساندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، ط1، بيروت ، 1981.
- ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: مُجّد جمول. منشورات وزارة الثقافة. دمشق سوريا. 1995.
- جراي رونالد ، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، ط، 1973.
- زوندي (بيتر) - نظرية الدراما الحديثة - ترجمة أحمد حيدر - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1977.
- عوزري عبد الواحد، المسرح في المغرب بنيات واتجاهات، ترجمة: عبد الكريم الأمراي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1998.
- شنيقي أحمد ، برتولد بريشت في المسرح الجزائري (كسر البعد الايديولوجي .. وحصر الخيارات الجمالية)، ترجمة: حسام عبيدي، مجلة أوغاريت، خريف 2003.
- ماري- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة: ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، دط، دت، جامعة باريس 3- السوربون الجديدة.
- ه.ف. جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة: وجيه سمعان، سلسلة الألف كتاب ، العدد 582، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، 196.

- وظفي إبراهيم، ثلاثة كتاب من الألمانية بيتر فايس - هاينر كيهارت -مارتن فالز، ترجمة واعداد: إبراهيم وظفي، ط1، 2000.

3- الأجنبية:

- David URQUHART, The Lebanon : (Mount Souria.) A History and a Diary, Vol II, London, Thomas Cautley Newby, 1890.
- Erwin Piscator, Le théâtre politique, Paris, L'Arche, 1962.
- Fiodor ABRAMOV, Autour et Alentour, traduction et préface : par Françoise GODET, Edition L'âge d'Homme, Lausanne, France, 1987
- Mohamed Aziza- Regards sur le théâtre Arabe- TUNIS Ate- 1970
- PISCATOR Maria, Jean-Michel PALMIER. Piscator et le théâtre politique. PAYOT, Paris, 1983.

المجلات والجرائد

- أردش سعد ، تجرّتي مع مسرح بريخت، مجلة المجلة، العدد 123، القاهرة، 1968.
- أبو النجا السيد عطيه، كاتب ياسين و«أعمال في شذرات»، مجلة إبداع، العدد 8، 1987.
- برتولد بريشت، المنطق الصغير في المسرح، ترجمة: أحمد حمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، 1975م.

- برشيد عبد الكريم ، الأزمة في المسرح المغربي أساسية أم انعكاسية؟ مجلة البعث الثقافية، الطبعة الوطنية، العدد 2، أكتوبر 1980م
- بيتر فايس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، ترجمة: نبيل حفار، مجلة المعرفة، العدد 91، سنة 1969، القاهرة.
- بنيان صالح، بيتر فايس والمسرح التسجيلي، مجلة الآداب البيروتية، العدد 11، 18 نوفمبر 1970.
- بلية أحمد، عبد القادر علولة .. تجارب جديدة في المسرح الجزائري، مجلة العربي، العدد 566، 2006، بغداد.
- جمعة عماد، تأثيرات المنهج البريختي على الدراما والمسرح المصري، مجلة المسرح المصرية، العدد 113، 1998.
- حفار نبيل - برتولد بريخت: حياته وأعماله، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، العدد 4-5، 1985.
- أول لقاء بين بريخت والقارئ العربي، مجلة الطريق، العدد 5-6، بيروت، لبنان، 1977.
- حمادي عبد الرحمان. المسرح السياسي واشكالياته في العالم العربي. مجلة البيان. العدد 398. سبتمبر 2003. رابطة الأدب الكويت.
- حمودة عبد العزيز ، رسالة أمريكا- أمريكا البيضاء، مجلة المسرح المصرية، العدد 7، سنة 1964.
- خميس يسرى ، التطور الفكري في مسرح بيتر فايس، مجلة المسرح والسينما (المصرية)، العدد 50، فيفري 1968.

- خشبة سامي، نعمان عاشور تأملات متأخرة في الرحيل..والعمل.. والحياة، إبداع مجلة الأدب والفن، العدد 5، 1987.
- دواورة فؤاد ، الثورة في المسرح العربي، مجلة الآداب البيروتية، العدد 5، السنة 1970.
- داود عبد الغني ، في ذكراه السابعة الأداء السياسي في مسرح نعمان عاشور، مجلة المسرح، العدد 65، أبريل 1993.
- الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، مجلة عالم المعرفة، العدد 25، 1979.
- زكي أحمد- المسرح الشامل. دار المعارف- كورنيش النيل - القاهرة. 1979.
- المسرح الحي مسرح سياسي، مجلة فصول(المصرية)، مجلد 2، العدد 3، 1982.
- سعود أحمد، "الأمطار والحرائق" بين فايس وبريشت، مجلة أفلام الثقافية، دار النشر المغربية، العدد 6، يناير 1979، الدار البيضاء، المغرب.
- سباعي السيد، دراسات في المسرح السياسي الألماني في الستينيات، مجلة المسرح، العدد 54، مايو 1993.
- سيد علي اسماعيل- بداية المسرح التسجيلي في مصر: مسرحية (الأزهر وقضية حمادة باشا) نموذجاً، مجلة كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة، العدد 38، 2006م.
- مارون النقاش العائد إلى الحياة في المركز القومي للمسرح، جريدة المسائي، العدد 2242، السنة السابعة، 16 جوان 1997، الأهرام.



- سلوي مصطفى، عتبة العنوان (المفهوم والموقعية)، مجلة الميثاق الوطني (الملحق الثقافي)، العدد 7865، 24/23 ديسمبر 2001.
- شكيب عبد الحميد، المسرح العربي بين التجريب والتأسيس، مجلة المسرح المصرية، العدد 94، سبتمبر 1996.
- شيحة مُجَدِّد، التوثيق والمسرح (دراسة أولية لملامح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات)، مجلة المسرح، العدد 121، 1998.
- شيخو لويس، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، مطبعة الآباء اليسوعيين في بيروت، 1910.
- شموري وليد، سيميائية الشخصية في النص الدرامي مسرحية "كل واحد وحكمه" لكافي أنموذجا، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثاني، العدد 5، فبراير 2015.
- شوكت عبد الكريم مهدي البياتي. توظيف فن المسرح في حركة المجتمع وتنويره. مجلة آداب الكوفة. جامعة الكوفة. كلية الآداب. العدد 4. ب ت.
- عبد الرحمن عبده - نحو تعريف للمسرح التسجيلي، مجلة المسرح، العدد 20، نوفمبر 1993.
- المسرح التسجيلي (الكاتب الألماني هوهخوت وموضوعاته المفضلة)، مجلة المسرح المصرية، العدد 68، يوليو 1994.
- عبود مصطفى، سعد الله ونوس من مسرحة العالم الى مسرحة الذات، مجلة الفنون، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

- العيوطي أمين ، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 14، العدد 4، 1984.
- عبد الحلیم أحمد، الكوميديا السياسية. مجلة المستقبل. العدد 3874. الأربعاء 5 كانون الثاني 2011.
- عيد كمال، ايرفين بسكاتور، مجلة المسرح، (القاهرة) العدد التاسع عشرة (يوليه 1965).
- عناني مُحمَّد ، افتتاحية مجلة المسرح ، العدد 63، فبراير 1993.
- العشري أحمد ، المسرحية السياسية في الوطن العربي، مجلة إقرأ، أكتوبر، 1985، دار المعارف كورنيش، القاهرة.
- الأمين مُحمَّد، مسرح أوكيسي وتوجهاته، مجلة الراية، العدد 160، بيروت، 1980.
- عطية العقاد، ملحمة برتولت بريشت وإشكالية التغريب، مجلة البيان
- قلعه جي عبد الفتاح، المسرح التسجيلي (كشف للحقائق ومواجهة للتغيير)، مجلة الحياة المسرحية، العدد 71، 2010، دمشق.
- كمال الدين مُحمَّد، رواد المسرح المصري، المكتبة الثقافية، العدد 252، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، دت.
- نيازي شهريار ، أعظم بيكدلي، أثر النكسة الحزيرية على بنية مسرحية"حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، مجلة إضاءات نقدية(فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد السابع، خريف 1391/أيلول 2012م.

- النقاش فريدة، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، العدد 86، أكتوبر 1992، القاهرة.

- موسى شمس الدين ، مع كتاب المسرح العربي سعد الله ونوس، مجلة المسرح، العدد 90، سنة 1996.

- مسكين محمد، حول الكتابة المسرحية، مجلة آفاق المغربية، العدد 5، 1985.

### الرسائل الجامعية

#### 1- العربية

- بوشعير الرشيد ، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د حسام

الخطيب، كلية الآداب، جامعة مشق، 1983.

#### 2- الأجنبية

- Bérénice HAMIDI-KIM, les cités du « Théâtre Politique » en France de 1989 a 2007, thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat de lettres et Arts, sous la direction de madame Christine Hamoun-Siréjols, Université Lyon 2-Lumière, Novembre 2007.

- Sabiha BOUKHELOUF, Les instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction

de : Jean-Claude COQUET, univ Paris VIII-Vincennes a Saint Denis,  
1997

### مواقع الأنترنت

- أبو حسن سلام، مسرح باكثير بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، مجلة الحوار المتمدن، العدد 2978،  
17 أبريل 2010، ينظر الموقع الإلكتروني:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=212007>

- أحمد سليمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات، جامعة  
بابل -العراق - ص 111/ من موقع:

[http://repository.uobabylon.edu.iq/journal\\_view.aspx?dpp=1276:](http://repository.uobabylon.edu.iq/journal_view.aspx?dpp=1276)

- حمادي عبد الرحمان، موجز تاريخ المسرح السياسي في الغرب، يومية الجماهير، مؤسسة الوحدة للصحافة  
والطباعة والنشر، حلب، جوان 2011. ينظر موقع الصفحة:

<http://jamahir.alwehda.gov.sy>

- رمضان بلال، المسرح القومي، اليوم السابع، موقع "برلماني"، ينظر: الموقع الإلكتروني:

<http://www.youm7.com/story>

- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre\\_Prolétarien](http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_Prolétarien)

- ماري إلياس، معالم وتحولات في مسيرة سعد الله ونوس، ينظر الموقع الإلكتروني:

[www.ahewaar.org/debat/show.art](http://www.ahewaar.org/debat/show.art)

# فهرس الموضوعات

الإهداء

كلمة شكر و تقدير

أ-ح	مقدمة
8	مدخل
9	- مفهوم التجريب
13	- التجريب بين الفن والفلسفة
13	- المسرح التجريبي
15	- بواذر المسرح التجريبي الغربي
16	- مظاهر المسرح التجريبي الغربي
18	- التجريب في المسرح الملحمي
21	- التجريب في المسرح العربي المعاصر

الفصل الأول

[ مظاهر الدراما الوثائقية في المسرح الغربي ]

21	المبحث الأول: المسرح السياسي
26	1- المفهوم والنشأة
29	- شون أوكيسي (Sean O'Casey)
30	- إروين بيسكاتور Erwin Piscator
31	- فلسفة بيسكاتور في المسرح السياسي
34	المسرح البروليتاري Le Théâtre Prolétarien

- 35.....بيسكاتور والنص المسرحي
- 36.....أوجه التباين بين الدراما التقليدية والمسرح السياسي
- 39.....المبحث الثاني: الدراما الملحمية (Le drame épique) وبريشت
- 40.....بريشت و مسرح بيسكاتور
- 41.....قبل بريشت
- 43.....بين الدرامي والملحمي(Dramatique/Epique)
- 44.....أوجه التباين بين المسرح الأرسطي والملحمي (اللاأرسطي)
- 48.....مفهوم مصطلح "الملحمي Epique"
- 49.....المسرح الملحمي بين التسلية والتعليم
- 50.....تجربة المسرحية التعليمية
- 53.....تقنية التغريب ( Distanciation, Verfremdung )
- 55.....وسائل أساسية لتحقيق التغريب عند بريشت
- 60.....المبحث الثالث: المسرح الوثائقي (Le théâtre documentaire)
- 61 .....- المسرح الوثائقي مفاهيم لغوية و اصطلاحية
- 62.....- بين الدراما والبعد الوثائقي
- 64 .....- مفاهيم أولية حول المسرح الوثائقي
- 66 .....- بين المسرح الوثائقي والفيلم الوثائقي(Le Film Documentaire)
- 67.....- الجذور السياسية للمسرح الوثائقي
- 73.....- مسرح الجريدة الحية (Le théâtre journal)

- بيتر فايس (Peter Weiss) منظرا للمسرح الوثائقي.....76
- نماذج مسرحية لبيتر فايس.....85
- مارا صادادا.....85
- أنشودة غول لوزيتانيا أو أنجولا (1966م) وموضوع: الحرب ضد الإمبريالية.....88
- مسرحية "أحاديث فيتنام" سنة 1968.....94

### الفصل الثاني

#### [ مظاهر الدراما الوثائقية في المسرح العربي ]

- المبحث الأول: المسرح السياسي العربي .....96
- المسرح والواقع السياسي العربي.....96
- قضايا كبرى موضوع المسرح السياسي العربي.....99
- نكسة 67 وولادة المسرح السياسي العربي.....100
- سعد الله ونوس وبوادر المسرح السياسي.....102
- ونوس بين مسرح التسييس والمسرح السياسي.....103
- نموذج عن مسرح التسييس.....107
- مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر (1969).....108
- المبحث الثاني: الدراما الملحمية في الوطن العربي.....118



- 118..... - فلسفة بريشت وأثرها على المسرح العربي.
- 119 ..... - أسباب وعوامل انتشار الاتجاه الملحمي في المسرح العربي.
- 122..... - بوادر المسرح الملحمي العربي.
- 125..... - تجليات الدراما الملحمية في المسرح المغربي.
- 129..... - نماذج من الدراما الملحمية العربية.
- 130.....المبحث الثالث: تجليات الدراما الوثائقية في الوطن العربي.**
- 133..... - بوادر المسرح الوثائقي العربي.
- 133..... أ- إرهابات ما قبل الستينيات
- 136..... ب- ما بعد الستينيات
- 137..... مسرحية شيلوك الجديد (القضية الفلسطينية)
- 141..... النار والزيتون(وثائقية القضية الفلسطينية)
- 148..... - التجربة المغربية في المسرح الوثائقي.
- 154..... - استنتاجات.
- 157.....الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لنماذج من المسرح الوثائقي في الوطن العربي.**
- 158.....المبحث الأول: نعمان عاشور ومسرحية "فجر المسرح المصري"
- 159..... نعمان عاشور وقضية التأريخ للمسرح العربي.
- 159..... - نعمان عاشور (1918-1987).
- 160..... - كتاباته المسرحية.
- 161..... - فجر المسرح المصري ودلالة العنوان.

- 164.....أسس المسرح الوثائقي في المسرحية
- 164 .....1- التوثيق على مستوى الأحداث
- 169.....2- الالتزام
- 172.....3- جمالية السرد والتشخيص
- 174.....- التناوب
- 176.....4- طابع الأوتشرك « *Otcherk* » والأسلوب الوثائقي
- 183.....- الأساليب الوثائقية في المسرحية
- 183.....1- كسر الإيهام المسرحي
- 183.....- الاستهلال
- 187.....2- الوسائل
- 187.....1-2 الوسائل والاحصاءات
- 191.....2-2 الصحافة المكتوبة والمقابلات الصحفية
- 193.....2-3 الموسيقى والأغاني
- 194.....- دلالة الشخصيات
- 195.....1- الشخصيات المسرحية والفنية
- 196.....- مارون النقاش
- 197.....- أبو خليل القباني
- 198.....- يعقوب صنوع
- 201.....2- شخصيات سياسية وسلطوية

- 202.....الخدوي اسماعيل -
- 204.....مدحت باشا -
- 205.....شخصيات أجنبية -3
- 205.....(David Urquhart) دافيد أركيوهارت -

### المبحث الثاني

#### كاتب ياسين ومسرحيته «الرجل صاحب النعل المطاط»

- 207.....كاتب ياسين -
- 209.....مضمون المسرحية -
- 213.....البناء الوثائقي للأحداث -
- 219.....دلالة العنوان والشخصيات -
- 219.....1- العنوان -
- 220.....2- دلالة الشخصيات -
- 220.....أ- شخصيات سياسية وعسكرية -
- 220.....Hochi Minh هوشي منه -
- 221.....Chiang Kai-Chek تشانك كان تشك -
- 222.....Général Giap جنرال جياب -
- 223.....ب- شخصيات رمزية -
- 224.....Le Général Decoq جنرال دكوك -

---

224.....	- كولونيل لانصدال Le Colonel Lancedalle
225.....	ج- شخصيات اجتماعية
226.....	د- شخصيات صحفية وإعلامية
229.....	خاتمة
233.....	فهرس المصطلحات
238.....	فهرس المصادر و المراجع
258.....	الفهرس