محمد عزام

وجوه الماس

البنيات الجذرية
في أدب علي عقلة عرسان

– دراسة –

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
١٩٩٨

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتّاب العرب

تصميم الغلاف للفنان :

المقدمة
وجوه الماس

تكتسي الكتابة عن علي عقلة عرسان أهمية كبرى، باعتبارها توضح عالم مثقف كبير مارس جميع فنون القول، وكتب في كل الأجناس الأدبية على امتداد ثلاثين عاماً من العمل الإبداعي والثقافي. فقد وضع عشر مسرحيات وثلاثة كتب في نظرية المسرح، وديوانين من الشعر، ورواية، وستة كتب في الثقافة العربية المعاصرة.

ورغم أن كاتبين وضعا عنه كتابين مستقلين، هما: إسماعيل إسماعيل مروة في كتابه: الأرض والإنسان في مسرح علي عقله عرسان (دمشق ١٩٨٩)، وابن ذريل في كتابه: مسرح علي عقلة عرسان (دمشق ١٩٨٠) ، فإن جهدهما انحصر في مسرح علي عقلة عرسان وحده. ولم يمتد إلى الجوانب الأخرى من إبداعه الأدبي، رغم أنه ليس كاتباً مسرحياً فحسب، وإنما هو منظّر مسرحي أيضاً، وشاعر، وروائي، وكاتب مقالات. وله أكثر من عشرين كتاباً في جميع الأجناس الأدبية.

ومن هنا جاءت تسمية كتابنا (وجوه الماس) دالة على وجوه إبداعه في مختلف الأجناس الأدبية. ومن المعروف أن الماس DIAMOND حجر شفاف شديد الصلابة. وهو صورة من صور الكربون، يشتد بريقه حين ينعكس الضوء عليه، ولهذا يتخذ حلية وزينة .والماس ملك الأحجار الكريمة. وهو شديد اللمعان والقوة بحيث يستعمل في قطع الأحجار الكريمة الأخرى.

ويرمز الماس إلى عدم القابلية للفساد، وإلى الفكر المتحرر من كل

إكراه.

وقد جعلنا المقدمة (وجوه الماس) بياناً توضيحياً للاهتمام بأدب عرسان. والفصل الأول (المنهج الجذري في النقد الأدبي) تعريفاً بأسس هذا المنهج عند الغربيين، وعند العرب المعاصرين . والفصل الثاني(علي عقلة عرسان مسرحياً) عرضاً ونقداً لإبداعه المسرحي. والفصل الثالث (علي عقلة عرسان منظراً مسرحياً).عالجنا فيه كتبه النقدية في نظرية المسرح، والفصل الرابع (علي عقلة عرسان شاعراً) درسنا فيه ديوانيه الشعريين . والفصل الخامس(علي عقلة عرسان) روائياً درسنا فيه روايته التي وضعها، والفصل السادس(علي عقلة عرسان مثقفاً) عرضنا فيه ستة كتب ثقافية له.

آملين أن نسهم في بحثنا هذا في جلاء صورة مثقف كبير من مثقفينا، وهب نفسه لخدمة الثقافة والأدب على مدى أكثر من أربعين عاماً من العطاء الفكري. والله الموفق.

محمد عزام..

❖❖❖

الدكتور علي عقلة عرسان

(بطاقة تعريف)

*مسرحي وكاتب وشاعر وروائي سوري.

*ولد في قرية (صيدا) في محافظة درعا عام ١٩٤٠

*درس الإعدادي والثانوي بدرعا.

*أوفد عام ١٩٥٩ ، من قبل وزارة التربية، إلى مصر لدراسة فن الإخراج المسرحي فتخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام ١٩٦٣.

*عُيّن عام ١٩٦٣مخرجاً وممثلاً في المسرح القومي.

*أوفد عام ١٩٦٦ في بعثة ثقافية للاطلاع على مسارح فرنسا.

*مديراً للمسرح القومي

*عمل نقيباً للفنانين.

*ومديراً للمسارح والموسيقى.

*وعضواً في قيادتي اتحاد شبيبة الثورة، وطلائع البعث.

*ورئيساً لتحرير مجلة (الموقف الأدبي)

*ومعاوناً لوزير الثقافة والإرشاد القومي.

*ورئيساً لاتحاد الكتاب العرب في سورية.

*وأميناً عاماً للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

*نائباً لأمين عام كتاب آسيا وأفريقيا.

*عضو مجلس الرئاسة لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا.

*نال شهادة الدكتوراه في الآداب عام ١٩٩٣

*وضع أكثر من عشرين كتاباً في مختلف الأجناس الأدبية.

❖❖❖

الكلمة مصباح
فلنوقد ذاك المصباح

علي عقلة عرسان

المنهج الموضوعاتي (الثيمي) في النقد الأدبي

١ـ غاستون باشلار.
٢ـ جان بيير ريشار.
٣ـ شارل مورون.
٤ـ جان بول فيبر.
٥ـ المنهج (الثيمي) في النقد العربي المعاصر.

❖❖❖

الفصل الأول

المنهج الموضوعاتي (الثيمي) THEMATIAUE

في النقد الأدبي

إن كبار الأدباء لم يبدع أحدهم أكثر من عمل واحد
مستعاد في كتب عديدة، وبأجناس أدبية عديدة.
-مارسيل بروست

الاهتمام بالموضوعات من خصائص النقد الجذري (الثيمي) الذي يعتبر الجذر (أو الثيمة) تجربة، أوسلسلة من التجارب التي تؤسس وحدة محدودة في العمل الأدبي، تشبه الخلّية الرحمية، أو شبكة منظّمة من الأفكار الملحّة.

وبداية لابد من توضيح بعض مصطلحات هذا المنهج النقدي في تحليل الأدب، لأنها المفاتيح الأساسية لهذا العلم:

١- هناك التباس بين (الموضوعية) ،و(المواضيعية)، و(الموضوعاتية)، ذلك أن كلاً من هذه الألفاظ الثلاثة تدل على معنى محدد: فـ(الموضوعية) تدل على الموضوع OBJECT الفكري أو التأملي. وهي عكس(الذاتية). وقد اعتمدتها الدراسات النقدية التقليدية في بيان أفكارها الرئيسية، ثم أصبح منهجاً نقدياً مستقلاً في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين في بريطانيا وأمريكا، ومن أشهر رواده: ا.ا. رتشاردز، وت .س. إليوت، وكلينت بروكس (انظر كتابنا: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي).

و(المواضيعية) نسبة غير موفقة إلى (الموضوع).

وأما (الموضوعاتية) فهي (الثيمية)، وتدل على (الموضوعات) الكامنة في الأثر الأدبي. و(الثيمة) THEME هي الجذر لهذه الموضوعات. وهذا الجذر يتصف بصفات محددة هي: القرابة السرية في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر (الموضوع)، والثبات الذي يعني أن الموضوع هو النقطة التي

يتشكل حولها العالم الأدبي، والدينامية الداخلية في العلاقات الجدلية بين عناصر الموضوع وغيره من الموضوعات، في النص الأدبي. ومنعاً لهذا الالتباس بين هذه المصطلحات الثلاثة، فإننا نؤثر استخدام مصطلح الجذرية بمعنى الموضوعاتية (الثيمية).

٢- استخدم مصطلح (الجذرية) من قبل النقاد الفرنسيين الذين بحثوا في شبكة الأفكار الملحّة في نصوص كاتب ما، بمعنى (الموضوع) الذي عالجه، أو (الفكرة) المسيطرة على كتاباته كلها. وقد انفرد بهذا المنهج الناقد الفرنسي المعاصر: جان بول فيبر، فوضع فيه كتابين : مجالات جذرية (١٩٦٣) ، وستاندال: البنيات الجذرية في أدبه وحياته (١٩٦٩).

٣-النقد الموضوعاتي (الثيمي) منهج نقدي، ظهر في الخمسينات من القرن العشرين في النقد الفرنسي الذي تطوّر في ظل الألسنية والبنيوية ، وحاول أن يحافظ على استقلاله تجاه المناهج النقدية التقليدية والحداثية.

والجذر(أو الثيمة) عند فيبر يعني موقفاً أو حادثاً معيناً، يظهر بصورة شعورية أو لاشعورية، في أثر من آثار الكاتب، أو في مجموعة آثاره الأدبية، إما بصورة رمزية، أو بصورة واضحة.

وهكذا يقترب الجذر من (العقدة) COPLEX في المنهج النفسي، لأنه غالباً ما يكون لاشعورياً، ويرجع إلى طفولة الكاتب. فعقدة (اوديب) مثلاً التي تعني رغبة الطفل في القضاء على أبيه والحلول محله في الاستئثار بأمه، تقابلها عقدة(الكترا) التي تعني حب الطفلة لأبيها (والمثل العربي يقول: كل فتاة بأبيها معجبة) . هاتان العقدتان يمرّ بهما جيمع الأطفال بين السنة الثالثة والخامسة من العمر، ثم يتجاوزونهما إلى الصحة النفسية، باستثناء ندرة تتوقف عند هذه المرحلة أو عند غيرها من مراحل النمو الطفولي المتأخرة مثل: الشبق الفمي. وهذا التثبيت أو التوقف عند هذه المرحلة يظهر في نتاج الأديب.

وقد استطاع المنهج الجذري (الثيمي) استخلاص الموضوعات الملحّة أو المتكررة في نتاج الأدباء، فوجد أن (الساعة) هي موضوع ملحّ عند الشاعر الفرنسي الفريد دي فيني، وأن مسرحيته (شاترتون) ما هي إلا مواجهة لمأساة الزمن الضائع والساعة المنتصرة. وأن (الطير) الذي وقع في الفخ، أو الطير المحتضر هو موضوع ملحّ متكرر عند الشاعر مالا رميه. وأن (برج الفئران) هو الجذر المتكرر لدى فيكتور هوغو. وأن (الأرض اليباب) هي موضوع الشاعر المشهور ت.س . إليوت. و(ازدهار الإخفاق) هو موضوع فرجينيا وولف، و(إخفاق الحساسية) هو

موضوع الكاتب الأمريكي الكبير إرنست همنغواي.. إلخ.

وفي أدبنا المعاصر يمكننا القول، بعد دراسة عينات من نتاج بعض أدبائنا المعاصرين، إن (قمع الحرية) في عهد النفط هو الموضوع الرئيسي عند الروائي عبد الرحمن منيف، وإن (التاريخ) هو موضوع نبيل سليمان، و(البحر) هو ثيمة حنامينة، و(الصحراء) هي ثيمة العجبلي، و(حلب قصدنا) ثيمة وليد إخلاصي، و(لابد من صنعا) ثيمة الشاعر عبد العزيز المقالح، و(الوعي الشقي) ثيمة محمد زفزاف، و(خيبة الأمل) ثيمة محمد إبراهيم بوعلو، و(الغربة) الناتجة عن الظلم هي ثيمة علي عقلة عرسان.. إلخ.

وبما أن الأثر الأدبي للكاتب يعبّر، من خلال عدد لاحصر له من الرموز عن جذر واحد أو فكرة مسيطرة ، وأن هذا الجذر قد يكون ناتجاً عن حادث منسي في طفولة الكاتب، فإن الناقد يمكن أن يخمّن الفكرة المتسلطة أو الثابتة في النتاج الأدبي للكاتب، ثم يعمل على استخلاص الأمثلة التي تؤكد فرضيته، أو أن يستقرئ النتاج الأدبي ليتلمس جذوره أو أفكاره الثابتة المتكررة، ثم يعود إلى طفولة الكاتب ليبحث فيها عما إذا كان هنالك حادث أو موقف ترك تأثيره في نفسيته.

وقد استعان النقد الموضوعاتي بتيارين فكريين: الألسنية،والتحليل النفسي، رفداه بمصطلحاتهما. كما تأثر بالشكليين الفرنسيين. ووصل إلى أوجه في الستينيات من هذا القرن على أيدي نقاد كبار، أمثال: تيبوديه، وباشلار، وريشار، وموورون، وفيير ، وغيرهم. وسنعرض جهود كل ناقد منهم أسهم في تأسيس هذا المنهج النقدي.

***

١ - غاستون باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢)

G.BACHELARD

فيلسوف فرنسي معاصر، اهتم خلال شبابه بالدراسات العلمية والفلسفية، وعيّن بعد الحرب العالمية الأولى أستاذاً للفيزياء والكيمياء. ثم أكمل دراسته الفلسفية عام ١٩٢٧ فأصبح دكتوراً في الأدب، وكتب أطروحته عن (فلسفة العلوم) . ثم علمّ في كلية (ديجون) عام ١٩٣٠ ثم في السوربون عام ١٩٤٠.

في المرحلة الثانية من حياته انتقل باشلار إلى تلمس الموضوعات (الظاهراتية) في العالم المادي من منظورات (الخيال) و(السيكولوجيا)، حيث

درس(صور المادة) في الإبداع الأدبي، متحولاً من دراسة (الابستيمولوجيا) إلى (النقد الظاهراتي والجذري) ، حيث رأى أن وظيفة (الظاهراتية) ليست في وصف الأشياء كما هي في الطبيعة ،فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنما وظيفتها في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة حين رؤيتنا لأشياء الطبيعة،ذلك أننا "حين نحلم فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم"، وأن (الموضوع) يتحدّد من خلال غيابه، ومعايشتنا له. فإذن هناك (موضوع)، و(ذات) واعية، و(حلم) ينشأ بتأثر التقاء الذات بالموضوع.

هكذا يبدو أن للظاهرة الفنية ليس بعداً موضوعياً فحسب، بل وبعداً اجتماعياً، ونفسياً، بالإضافة إلى البعد الظاهراتي. ومن هنا محاولة باشلار إلقاء الأضواء على هذه الأبعاد جميعاً. ومن هنا– أيضاً– تعددّية (المناهج النقدية) التي اعتمدها، وفتح أبوابها للدارسين بعده، حتى ليعدّ (أباً) لكثير من النقاد أمثال: بوليه، وموورون، وستاروبنسكي، وغولدمان، وبارت، وبيغان، وريشار، وغيرهم.

وقد أقام باشلار شهرته على ثلاثة عشر كتاباً، جمعت بين الكفاءة العلمية والنفاذ الفلسفي. وكان جهده – كأستاذ جامعي– منصرفاً إلى النقد الفلسفي للفكر العلمي، ذي الرؤية العقلانية المتحررة. ودرس (الصورة الشعرية) فاعتبرها (بروزاً) متوثباً ومفاجئاً على سطح النفس، واتخذ منها (موقفاً موضوعياً) قدر الإمكان، مستخلصاً إياها من العناصر الأربعة(الماء، والهواء، والتراب، والنار) وهي العناصر المادية الأساسية في نظريات نشوء الكون.

ثم بدا له أن (الصورة) المدروسة من خلال الذات لايمكن فهم جوهرها من خلال الإحالة إلى الذات فقط . ولذلك لابد من إسهام الذات(=الروح)، والعلوم (=العقل) في دراسة ظاهرة (الصورة الشعرية). لأن الذات تمتلك بصيرة داخلية ليست انعكاساً للعالم الخارجي، وهي حالة نفسية تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل. ولكنه لا يستقيل أو يتقاعد، فالروح يقظة دون توتر. والعقل يضع لها المشاريع الأولية. ومن هنا فإن باشلار يميز بين القارئ العادي والناقد الأدبي، فيرى أن الأول يكتفي بالاستمتاع بما يقرأ. بينما الثاني يتجاوز ذلك إلى معرفة كل شيء . والإحاطة بكل شيء، بل ومحاولة الخلق مع المبدع نفسه.

وإن شغف باشلار بالتحليل النفسي، كعلم جديد. ومعرفته بفرويد، ويونغ، جعلاه يسلّم بقراءة نفسية للأثر الأدبي، ويعتبرها وسيلة نموذجية لمعرفة الكاتب. وقد حاول تجديد النقد الأدبي عن طريق إعادة الاعتبار (للخيال المادي) الذي

ينفذ إلى عناصر الكون. فأقام منهجه النقدي على (الحلم). ولم يقيد نفسه بمنهج نقدي واحد، واعتبر(الصورة الشعرية) بثّاً واعياً تقوم به نماذج وأنماط أصلية(لاشعورية)، عن طريق (الخيال) . وهي (معنى) في حالة كامنة. وتتلبس الكلمة هذا المعنى، فتكتسب(دلالة) جديدة قادرة على إثارة الأحلام. وتكتسب الصورة دلالة مزدوجة: فتعني شيئاً آخر، وتثير أحلاماً بصورة مختلفة. ذلك أن الخيال والأحلام والفكر هي التي تتكلم، من خلال الأدب الذي يروي رغبة إنسانية.

وقد طبق باشلار منهجه (الصوري) في كتابه (الماء والأحلام) على (خيال) إدغار ألن بو فوجد أن صورة (الماء) هي التي تسوده " أو بصورة أدق ماء خاص، ماء ثقيل، أكثر عمقاً، وأكثر ركوداً من جميع المياه الراكدة العميقة. إنه عند بو الجوهر . الجوهر الأم".

هكذا يرغب باشلار في أن يكون الناقد ذاتياً وموضوعياً في آن. وإنه ينبغي أن يتم فهم الأدب عن طريق (الصور الأدبية). ذلك أن أصالة الكاتب إنما تقاس بجدّة صوره. وأن (يحلم) الناقد مع الآثار الأدبية. لا أن يقتصر على (رؤيتها) فقط . مؤكداً عدم كفاية(النقد الكلاسي) الذي يردّ الإبداع إلى ما هو شعوري فقط في الإنسان، والذي يعد (الصورة) زمنية. أو نسخة عن الواقع فحسب. ناسياً (الوظيفة الشعرية) للصورة في إعطاء شكل جديد للعالم.

ويؤكد باشلار وجوب ربط(الحياة الخاصة للصور) بالنماذج الأصلية التي يكتشفها التحليل النفسي. وعند ذلك تبدو الصور المتخيلة (تساميات) لهذه النماذج الأصلية. وليست إعادة إنتاج للواقع . ومن هنا رغبة باشلار في أن يكون الناقد يقظاً إلى أقصى حدود اليقظة، وأن يقرأ الأدب بإمعان، وأن يحصر همّه لا في (عقدة) الكتاب، بل في البحث عن (الصور) الجديدة القادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية. لأنها هي وحدها العلامة على قدرة (الخيال) الخلاقة. وبهذا يبدو باشلار (حالماً) مع الآثار الأدبية أكثر منه (ناقداً) يصف هذه الآثار.

وتحت تأثير التحليل النفسي والاهتمام بالعناصر المادية الأربعة. وضع باشلار كتبه: التحليل النفسي للنار (١٩٣٨) والماء والأحلام (١٩٤٢)، والهواء والأوهام (١٩٤٤)، والأرض وهواجس الإرادة (١٩٤٨)، والأرض وحلم الراحة. ولكنه في مرحلة تالية وضع مؤلفات تنتمي إلى (الظاهراتية) أكثر من انتمائها إلى التحليل النفسي، من مثل : شاعرية الفضاء (١٩٥٧)وشاعرية أحلام اليقظة (١٩٦١). وفيها يدرس (الصورة الأدبية) لاعلى أسس نفسية لاشعورية.

كما كان يفعل سابقاً . بل على أسس (ظاهراتية)، إذ لم يعد العمل الأدبي– عنده– يمتلك ماضياً،أو علاقة سببية بين (صوره) والنماذج الأصلية الكامنة في اللاشعور . بل أصبحت دراسة (الصورة والخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها، باعتبارها نتاجاً مباشراً لكيان الإنسان في واقعه.

وهكذا أحدث باشلار (ثورة كوبرنيكية) في النقد الأدبي، عندما أعاد الاعتبار للخيال، ورأى أن مهمة الناقد هي أن (يحلم) مع المبدع، وأن يعثر على (الصورة الشعرية) في انبثاقها، وأن يدعها (ترنّ) في ذاته. وأن يكتشف (تنظيمها) السرّي.

***

٢ ـجان بيير ريشار J.P.RICHARD

وأما جان بيير ريشار فقد بدأ حياته النقدية عام ١٩٥٤، وفي عام ١٩٦١ نال شهادة الدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالا رميه، وهو يستند إلى خلفية فكرية ونقدية تسمح له ببناء منهجه النقدي الخاص به، والذي يستند إلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينو لوجيا) PHENOMENOLOGIE التي يمثلها إدموند هوسرل E.HUSSERL والفلسفة الوجودية لدى جان بول سارتر J.SARTRE وفلسفة العناصر الأربعة عند غاستون باشلار G.BACHELARD

وريشار هو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوريون، وقد أمضى خمساً وعشرين سنة يدرّس الأدب الفرنسي في لندن ومدريد. واستفاد من أطروحات باشلار، وبوليه. وصاغ منهجاً نقدياً جديداً أطلق عليه اسم المنهج الموضوعاتي (الثيمي) . ووضع كتباً هامة من مثل: الأدب والإحساس (١٩٥٤)، والشعر والأعماق (١٩٥٥)، والعالم الخيالي لمالارميه (١٩٦١) وإحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (١٩٦٤)، ومنظر من شاتوبريان (١٩٦٧) ودراسات في الرومانسية (١٩٧١) وبروست وعالم الإحساس (١٩٧٤) وستاندال وفلوبير (١٩٧٥) وقراءات مجهرية (١٩٧٩)،وصفحات مشاهد (١٩٨٤)....

ويعرف ريشار (الثيمة) THEME بأنها مبدأ تنظيمي محسوس أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. و(الموضوعات) تميل إلى أن تنتظم كما يحدث في البنى الحية، وهي تترابط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون التشاكل والبحث عن أفضل توازن ممكن.

والجذر هو المبدأ الذي تلتقي عنده مفاهيم النص أو الكاتب. والمحور الذي

تجتمع حوله كل القرابات السرية في النص. والمركز الذي تتوجه إليه الدراسة. فمنه تبدأ، وإليه تعود. فهو يوجه العملية النقدية. وهو وحدة من وحدات (المعنى)، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها تسمح بالتوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي ببسط العالم الخاص للكاتب. وهو النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد، وإليها يعود. وحول هذا المحور النقدي تدور كل أبحاث ريشار ودراساته.

ويحدد ريشار الجذر بأنه مبدأ محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد . ويكمن في (القرابة السرية)، أو (العائلة اللغوية) التي يمكن عن طريقها تحديده، وتستند (العائلة اللغوية) إلى ثلاثة مبادئ: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية.

ويتمثل (المنهج الموضوعاتي)، عند ريشار، في استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها، وفق مبدأ التقدم والارتداد، وإضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي، وبالعكس.

وأحياناً قد يخرج ريشار على هذه (الموضوعية) الصارمة، والمنهجية(الجذرية) ويعتمد الذائقة الشخصية، فيترك الكلمة لانطباعية حادة. مؤكداً أن الأثر الأدبي لايفهم إلا (كتنغيم) موسيقي. ومعتقداً أن النقد،أولاً وأخيراً، هو انطباعية على ضوء منهج خاص يعتمده الناقد وسيلة لإلقاء المزيد من الضوء على الأثر الأدبي. فالالتزام بمنهج نقدي صارم هو بداية الطريق. ولكن نهايته هي عودة إلى الذاتية لممارسة انطباعية حرة. ورولان بارت مثال جيد على ذلك، فقد انتقل من البنيوية الشكلية ذات المنهج الوصفي الصارم، إلى (النقد الحر) ولعبة عشق الكلمات، جرياً وراء (لذة النص) ، والسكر برحيقه. وكذلك فعل ريشار، في كتابه الأخير: قراءات مجهرية. حيث اكتشف (الجذور) أولاً، وفق منهجه النقدي، ثم أطلق عنان انطباعاته الذاتية، لتؤكد هذه (الجذور)، وتنطلق منها إلى آفاق قراءات تأويلية حرة..

و(القراءة الموضوعاتية) هي مسح الحقول الحسية ، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان كيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنقودة، وبيان كيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة.

والمهمّ أن يكون المدلول (دالاً) . لأن الاتجاهات (الدالة) هي التي تغطي سجل الجرد والسجل المحسوس، لأن (الاتجاه الدال) هو (المعنى) sena ذلك أن

(القراءة الموضوعاتية) هي قراءة وصفية تُعني بالجرد والتنضيد والتصنيف. وتحركها الرغبة في كشف (التجانس) الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروفة (كنظام) منسق ذي خصوصية، ومن ثم تصنيف (المعنى) ، عن طريق وضعه في مقولات، ينطوي كل منها على مجموعة من (النظائر) التي يمكن إبدالها من بعضها بعضاً. وهكذا يتبدّى (الموضوع) كإحدى مقولات (المعنى).

ويحاول ريشار العثور على (القصد) الأساسي للكاتب، أو (مشروعه) الذي يقود مغامرته الأدبية، أو (موضوعه) الذي يستحود على كامل اهتمامه، في مستواه البدئي، المحسوس، معترفاً بدينه، في هذه الخطوة، لباشلار. ومن أجل ذلك فهو يسجل كل الأشياء التي يعرضها الكاتب: المشاهد، والأحداث، والأصوات، والصفات، والماهيات، ثم يحاول ربطها جيمعاً ببعضها بعضاً، من أجل أن يعيد بناء نظام مسيرة معينة قام الكاتب بها.

ويتمثل منهج ريشار النقدي في البحث عن الاختيارات والأفكار المتسلطة على الكاتب، والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي، وتراكيب أحلام اليقظة لديه. و(المركز) في شخصيته. ولتحقيق هذا الغرض فإن الناقد يحاول تأليف (متحف) من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضلة لدى الكاتب، باعتبارها وسائل التعبير الأولية التي يبدع الكاتب بوساطتها عالمه. وهكذا يبدو(النقد الموضوعاتي) عند ريشار تأملاً، واستنباطاً، وتجوالاً، وليس موقفاً مسبقاً، أو إلقاء نظرة، أو وقوفاً على مدخل الأثر الأدبي فحسب.

وتتمثل نقطة البدء في هذا المنهج النقدي في (إحصاء) مفردات كل موضوع، في العمل الأدبي. ففي موضوع (الحب) مثلاً تُحصى كل المفردات التي تتعلق به. من مثل : أحب ، يحب، الحبيبة، المحبوب، الهوى، اللثم، القبلة.. إلخ . ويتم تحديد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة لتوضع في مجموعات أو حقول شاقولية.

ثم تلي ذلك الخطوة الثانية، وتتمثل في تحليل مفردات كل حقل من حقول (الموضوعات) المستخرجة، ثم استخراج النتائج . وصولاً إلى شبكة(العلاقات الوضوعية) المعبرة عن بنية الموضوعات، في مرحلة شعرية معينة. وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها ، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها.

ولدى تطبيق ريشار هذا المنهج(الموضوعاتي) على أعمال إبداعية، وجد في آثار الشاعر الفرنسي الفرد دوفيني (خليّة الساعة)، ورأى أن مسرحيته

(شاترتون) إنما تدور حول هاجس الزمن، كما اكتشف (تجربة الهوّة) عند جيراردو نرفال. وأرثر رامبو، وبول فرلين. ثم عمم مفهوم(الهوة) على مستويات الموضوع والعاطفة والشعور واللغة، واستنتج أن الوجود، بالنسبة لهؤلاء الشعراء، ضائع في العزلة المأساوية التي أحاطوا بها أنفسهم، وأصبحت تكتنف نظرتهم إلى الحياة. ومن هنا (إشكالية) شعرهم، لموقفهم المعارض لموقف مجتمعهم، ولغوصهم في أعماقهم النفسية، بهدف استكشافها.

كما درس مالا رميه، وهو شاعر ذو صياغات لغوية غامضة ومكثفة، محاولاً اجتذابه إلى منطقة السهولة والوضوح عن طريق تأليف (متحف) من الصور والألوان والإيقاعات المفضلة لديه، فهذه الأشياء هي وسائل التعبير الأولى لآلية النصوص عنده.ثم تابع تقصي ملامح هذا الاتجاه ومتابعته بدقة. وحاول بناء (أطلس) مالارميه، فقدم (متحفاً) للخيال المالارمي، صنف فيه كل الأشكال المحببة عند مالا رميه: كالممرات الجبلية، وأشباه الجزر، وضم كل أنواع النبات والحيوان والنساء، في عالم (ظواهري) محسوس، يحتوي الأصوات المحبوبة والأشياء المعشوقة لدى مالارميه. وانتهى إلى أن بلوغ الخاصيتين الأهم في العمل الأدبي العظيم هما: التجانس، والبساطة، حيث لا حشو، ولا إسفاف أو تناقض، وأن مايهم الناقد من النص إنما هو المنطق الحسي الذي يغذي نداء النص لنا.

إن تصنيف عناصر(المعنى) على أساس مقولاتي يتطلب أن نضع كل مجموعة من العناصر في سلسلة (المقولة) التي تنتمي إليها. ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس(الائتلاف) ينبغي أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس (الاختلاف)، ذلك أن (التقاء) العناصر مع بعضها بعضاً ذو دلالة. كما أن (تباينها) عن بعضها بعضاً ذو دلالة أيضاً . ومن هنا وجوب البحث عن (المؤتلف)و (المختلف) في عناصر (المعنى) ، قبل تصنيف المعنى ووصفه.

وقد وجد ريشار لدى بروست ترسيمة (الزهرة) ، فحددها بأنها (زهرة الغريب). منطلقاً من وجوب تحليل الزهرة كمركب أولي،(فهي نوع من الأحمر)، وكمركب حراري (فهي درجة من الالتهاب)، وكمركب حميمي(فهي زهرة حانية بذاتها، وهي زهرة متفتحة، منغلقة). وهكذا تتشكل (الترسيمه) الحسية. وعلى هذا المستوى العملي يمكن تصنيف ودراسة كافة(الترسيمات) و(الموضوعات).

هكذا يفكك (النقد الموضوعاتي) العمل الأدبي، بحثاً عن (معناه) ، ثم يعيد تركيبه، وفق (مشروع) أو (هدف) وجودي، يرتبط، ليس بوعي الكاتب، وإنما

بوعي النص الأدبي المنقود.

والخطوة الأولى في (المنهج الموضوعاتي) تقوم على العمل (الإحصائي). أما الخطوة الثانية فتنصب على (التحليل). والثالثة يتم فيها جمع النتائج ووضعها ضمن منطق (مقولاتي) يرتسم في نموذج شبه بنيوي. وهنا تقترب (الموضوعاتية) من البنيوية، حين تبحث عن القوانين والأنظمة والعلاقات التي تشكل العمل الأدبي. وهذه الخطوات الثلاث ليست منفصلة عن بعضها بعضاً، بل هي متماسكة إلى الحدّ الذي تستدعي فيه كل خطوة تاليتها.

وهكذا يبدو إسهام ريشار كبيراً في (النقد الموضوعاتي) حتى ليعد– بحق– مؤسسه. وقد أغناه بمقولات ومفاهيم نقدية زادته وضوحاً، من مثل: الكثافة والبنية، والدال والمدلول، والعمق، والعلاقة، والحلولية، والخيال، والحسية، والتجانس..إلخ في ثنائيات ضدية مستقاة من ألسنية سوسير.

فمقولة (الكثافة) عند بروست مرتبطة (باللاكثافة). وكلتاهما مرتبط بسجل (المادة). ومقولة (الانطلاق) مرتبطة بمقولة (الانفتاح) وكلتاهما مرتبط بالسجل (المكاني). ومقولة (الوحدانية) مرتبطة بمقولة (التعددية). و(الاستمرارية) مرتبطة(بالانقطاعية) ..إلخ وهذه (المقولات) هي (الموضوعات) الموظفة في هندسة المشهد. و(القراءة الموضوعاتية) هي التي تظهر المعاني الثواني، كما تظهر المعاني الأول، وذلك من خلال مبدأ (التمفصل) المستمر، حيث يتفكك المعنى باتجاه معنى آخر يتفكك بدوره باتجاه كل المعاني الأخرى.

كما تُعنى (القراءة الموضوعاتية)، عند ريشار، (بالبنى) الخفيّة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء. ومن هنا يصبح (النقد الموضوعاتي) بحثاً عن (البنيات) من أجل التعرف على (المعنى) الذي يوحد (هيكل) المشهد الأدبي. وهذا (المعنى) هو (الرؤيا) الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه للعمل الأدبي إلى (وحدات) صغيرة، و(موضوعات) . و(ترسيمات)..

بيد أن السمة المميزة (للبنية) في (النقد الموضوعاتي) هي أنها (بنية شبكية) أو (بنية إشعاعية)، حيث يحيل كل عنصر فيها إلى كل العناصر الأخرى.

وأما (الدّال) في النقد(الموضوعاتي) فهو (الشكل) ، و(المدلول) هو المعنى، ولكن القراءة (الموضوعاتية) تتجاوز هذا التصنيف فتجعل المدلول (=المعنى) دالاً على مستوى آخر. ذلك أن (النقد الموضوعاتي) إنما هو نقد للمدلول، أي أنه يسبر السجلات الأساسية، حيث ينتشر المعنى. ويصنف كلاً منها في (خانة)، ثم يعود فيجمع هذه (الخانات) في وحدة (معنى) . وبهذا تجعل

(القراءة الموضوعاتية) المدلول دالاً. ومن هنا ابتداع ريشار لمصطلح (مضمون الشكل) ، واعتماده مصطلح (شكل المضمون) الذي كان قد قال به هلمسليف.

ولما كان (الموضوع) وحدة من وحدات (المعنى) ، فإن كل (موضوع) يشتمل على مجموعة من (الظهورات) . وكل ظهور يُعَدّ لباساً للمعنى. وكل ظهور للمعنى هو صدى لظهور آخر للمعنى ذاته. واكتساب العنصر المدروس هويته إنما يتم من خلال انتمائه إلى النسق الذي يتشكل فيه. وهو يكتسب القدرة على التكوكب حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق.

ويميز ريشار بين نوعين من المعنى: (المعنى الظاهري) و(المعنى الخفي). ومهمة النقد هي الكشف عن المعنى الخفي في النص الأدبي. ذلك أن المعنى موجود. وعلى الناقد إيقاظه من سباته العميق. والكلام الحقيقي هو مالا يقال في الكلام. وقراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما خلف السطور. ونحن نجد أمثال هذه (المعاني) المستترة في النصوص الرمزية والغامضة، ونجد معها أزواجاً من المتضادات المحسوسة: كالسطحي والعميق. والمغلق والمنفتح، والقريب والبعيد، والموجود وغير الموجود..إلخ.

ومع توق الشعر إلى إظهار(المعنى)، فإنه يرغب–أيضاً– في (اللامعنى). هكذا يبرز (العدم الخصب) عند سان جون بيرس، و(الظل المضئ) عند بول إيلوار، و(النار الخلاقة) عند ايف بونفوا، و(الحد اللامحدود) عند جاكوتيه، و(البرق المتّصل) عند رينيه ريشار.

وريشار، في نقده (الموضوعاتي) لا يبحث عن المعنى لذاته، بل لما يكمن وراءه. إنه يبحث عن أصل المعنى، ومصدره، وغايته، وهدفه، وفي ذلك يقول: "حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على (القصد) الأساسي، أو (المشروع) الذي يسيطر على مغامراتهم، وأن أصف هذا (المشروع).

و(النص) هو الحقيقة المطلقة في (النقد الموضوعاتي). ومن خلال النص تتكشف حقيقه المبدع. وإلا (فأين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه؟) وكذلك الناقد فإنه ينطلق من النص، ويعود إليه، ويحلّ فيه، من أجل أن يبينه. ويعيد بناءه، حتى يستقر على النحو الذي يرضيه.

و(القراءة الموضوعاتية) هي قراءة (حلولية)، لأن (النقد الموضوعاتي) هو بالأصل (نقد حلولي) ، ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي اجتماعي أو تاريخي، كما ينفي الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الأدبي، فالكاتب موجود خارج العمل المنقود، وهذا يعني قدرة العمل على أن يخلق خالقه، أكثر

مما يخلقه خالقه !

وأما (مفهوم الحسيّة) فهو أحد المفاهيم القاعدية في (النقد الموضوعاتي). ويتجلّى في مسح الحقول الحسية المعينة. من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها. ويتحدّد (مفهوم الحسيّة) عند ريشار في البحث عن اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي عند الأديب، حيث يحتك، بدءاً، بالأشياء، وفي الكشف عن تمفصل العناصر الأولية التي يستمدها الشاعر من حسّه وخياله. وإن نقطة ولادة العمل الأدبي إنما تعني تحليل هذه العناصر الحسية الأولية لهذا العمل،كمرحلة أولى. ثم تحديد الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر كمرحلة تالية.

وقد انتهى ريشار إلى أن بعض (الموضوعات) تعاود نفسها في العمل الإبداعي. وهذا مايو صل إلى مفهوم(الاطراد)، لأن هذه (الموضوعات) تقوم بمهمة تنسيق الحياة الخفية في العمل الإبداعي. وهذا ما يقود إلى (الوظيفة النوعية) للموضوع.

والواقع أن (معاودة) موضوعات ما، من قبل أديب ما، في أعمال أدبية متعددة، إنما هي (مقياس) لأعماله، و(مفتاح) لتنظيمها، و(دليل) على (هوس) الأديب بها، نظراً (لاطرادها) في أدبه، وتتابعها فيه.

ولكن الإمساك بهذه (المعاودة) و(الاطراد) من قبل الباحث يحتاج إلى حصر الموضوعات الجزئية، والكلمات، وبالتالي إلى عملية إحصائية. ومن هنا ينبغي على الباحث أن يبني معجماً للتواتر اللفظي في العمل الأدبي، ويظل دقيقاً وصابراً في قراءة النص، فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤية والخيال. ومن هنا فإن ريشار يتناول مفهوم (الاطراد) بتحفظ. ودون أن يجعله المعيار الوحيد، ذلك أن (الغزارة) ليست معياراً نهائياً لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي. فمن التكرار ماقد يكون بلا قيمة دالة. والمطلوب هو البحث عن (نقاط التقاطع) ، كنقاط حساسة،كما في (صورة العري) عند مالارميه، فهي تسيطر على الحقل.

وينتهي ريشار إلى أن قيمة أي موضوع إنما تتحدّد من خلال إلحاحه وقدرته على التمفصل، وإن معنى أي موضوع إنما ينتج عن علاقته بالآخر. ضمن (الكون التخييلي) . وإن (الموضوعات) تميل إلى الانتظام في (مجموعات) مرنة عندما يهيمن عليها قانون (التشاكل) ، و(البحث عن أفضل توازن ممكن).

ومن (الموضوع) يميّز ريشار عنصراً أكثر خصوصية ومحسوسية هو

(الترسيمة) MOTIF التي تتكرر، وترتبط بطريقة مميزة. وقد اكتشف ريشار (ترسيمات) بروست، فوجدها في: الزهر، والسمك، والمصباح، والناقوس، والخمر..،إلخ. وهذه (الترسيمات) التي تدل على اختيارات الكاتب، معروضة في العمل الأدبي، بشكل غير منظم. ولكنها تتعلق (بالمعنى) . و(تحليل الموضوع) ووصفه إنما يعني تعيين (الترسيمات) المتنوعة في داخله. وهذا يعني تحديد هذه (الترسيمات) من خلال ائتلافها واختلافها. وتصنيف (الموضوع) في (ترسيمات) يعني أن (الموضوع يتطور حسب نسق هذه (الترسيمات) التي تلتقي داخل العمل الأدبي. وهذا ما يجعل (القراءة الموضوعاتية)قراءة أنساق من (الترسيمات) التي تلتقي على أساس المنطلق المقولاتي.

وفي دراسته لبروست يتساءل ريشار: كيف يتشكل (المكان) عند بروست؟ وما أهميته؟ وما هي المحاور التي ينتظم بموجبها؟ وكيف يتجسد عبر تعبيره؟.

وفي مقولة (الزمان) يتساءل–أيضاً– ما الصيغ الخاصة بالزمن البروستي؟ وما هي الأزمنة المحببة لديه؟ وما هي الأزمنة المكروهة عنده؟ وهل لديه أزمنة حيادية؟

وفي ما يخص (الأشياء) التي تناولها بروست: ماهي الأشياء التي تتركز عليها رغبته؟ وماصفات هذه الأشياء؟

وفي ما يخص (الأجساد): أي نمط من الأجساد يتشوق إليه بروست؟ وما هو مقام الجسد في أعماله.؟

وفي (المجال الحسّي) كيف تتوزع الألوان؟ والأشكال.؟ والأصوات؟ والحركات؟ ...إلخ.

وهكذا يصل الباحث أخيراً إلى (النوعية الشخصية للحسّ). وهي الجوهر النوعي لإحساس آخر لايمكن الوصول إليه إلا عن طريق الفن.

وأما (مفهوم التجانس) فيعني به ريشار وصف العالم الخاص بالعمل الأدبي وتأويله. في تجانسه ومرماه. وتجانسه يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية. وكذلك عندما نلحظ ميلاً إلى تكرار بعض المواقف، وتأكيداً على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية للنص الأدبي.

وأحياناً يختار ريشار مصطلح (القرابة السرّية)، و(المعمارية غير

المرئية)،و(القوانين الداخلية) كبديل عن (مفهوم التجانس) الذي يجعله دليلاً على عظمة العمل الأدبي.

ومهمة النقد كشف هذا (التجانس)، وإبرازه، عن طريق (القراءة الموضوعاتية) التي تلتقط أصداء (العلاقات) ، والتي–ربما–أعادت تنظيم الأشياء.

***

٣ـ شارل مورون:

يعتمد شارل مورون(١٨٩٩–١٩٦٦) في نقده، منهج التحليل النفسي الفرويدي، مضافاً إليه الألسنية البنيوية. ويقوم منهجه النقدي على مقارنة تسمح بتنظيم النص الأدبي حول(بنيوية رمزية لأزمة ما)، من أجل تقصّي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والاستعارات الملحة عنده. وبهذا يصبح النص تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي.

ويعتقد مورون أن الكاتب يعبّر، من خلال رموزه، عن فكرة ثابتة أو عقدة راسخة قد تكون أحياناً واقعية، وأحياناً خيالية، يتناولها الناقد، في بداية تحليله، كفرضية قابلة للتطوير، في سياق العمل، ثم يقوم بتحليل تماثلي للنصوص، وفق أسلوب التقدم والارتداد، آخذاً بعين الاعتبار جملة من المسلّمات، من أهمها: اللاشعور، وأهمية الطفولة ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في اللاوعي والذاكرة، ووجود النزوات المتسلطة.

وعلى ضوء هذه المفاهيم النقدية، تناول مورون نتاج مجموعة من الأدباء أمثال:راسين، وبودلير، وفاليري، وبروست، وكوكتو..إلخ. وطبق عليه تقنيات منهجه النفسي التي تدور حول المونولوج الباطني والنزعة المتسلطة للأحلام والأفكار ذات الإيقاع الهذياني، ففي كتابه: من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية(١٩٦٢) قام مورون بتنضيد النصوص المختلفة للكاتب الواحد، من أجل اكتشاف شبكة(الاستعارات المتماثلة)، و(الصور الميثولوجية المتسلطة)، و(المواقف الدرامية المتواترة) ، متقصّياً، في النصوص، الوقائع والعلاقات المستترة،وشخصية الكاتب اللاشعورية، والشهادات، واليوميات، والملاحظات، والتداعيات اللاإرادية، تحت البنى الإرادية المتجسدة في النص.

وبعد تنضيد النصوص وفق حقول الاستعارات والصور الملحة، تأتي الخطوة التالية في هذا المنهج النقدي، حيث يتمّ الكشف عن (الأسطورة

الشخصية) للكاتب، والتي هي عبارة عن استيهام دائم، يضغط على الكاتب ويظهر من خلال نصوصه الإبداعية. وأما الخطوة الثالثة فهي التفسير النفسي للأسطورة، باعتباره مسرحة لهذيان لاواع للكاتب، بوساطة الكتابة.

والخطوة الأخيرة، هي مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية. وهكذا يجمع منهج مورون النقدي بين ثلاثة محاور: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع، والنتاج الأدبي.

ولدى تطبيق مورون منهجه النقدي هذا على (أزهار الشر) لبودلير، بدأ بتنضيد عدة قصائد نثرية، ثم قربها من حلم لبودلير أدرجه الشاعر في رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه، واستخلص أن ثمة شبكة ترابطية ومسلسلة من الاستعارات الملحّة تدور حول عبء شعري يربض بوزنه الشبقي على المرأة في قصيدته (دوروتيه الحسناء)،ومخلوق خيالي لدن كالمطاط، يثير الشفقة في قصيدته (لكل منّا وهمه). وقد انتهى مورون إلى أن الشاعر بودلير عاش تمزقاً حاداً بين الحلم والواقع، وأن هنالك صدعاً نفسياً لديه أشارت عقاربه إلى ساعة الزمن.

***

٤ ـ جان بول فيبر:

ناقد فرنسي معاصر، عُني بالنقد (الجذري) . ووضع في هذا المجال عدداً من الكتب، من أهمها: بسيكولوجيا الفن(١٩٥٨) ، وتكوين الأثر الشعري(١٩٦١)، ومجالات جذرية (١٩٦٣)، وستاندال: البنيات الجذرية لأثاره ومصيره (١٩٦٩).

و(الجذر) عند فيبر هو حادث أو موقف يمكن أن يظهر بصورة شعورية أو لاشعورية في نصّ ما، بصورة واضحة أو رمزية. فهو يقارب(العقدة) في التحليل النفسي، لأنه يظل (غير مفهوم) من الكاتب نفسه، باعتباره يعود إلى عهد الطفولة.

والجذور–عنده– نوعان: جذور شخصية، وجذور عامة. فالجذور الشخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط، وهي بعيدة عن (العقد) النفسية. والفرق بين الجذور الشخصية والجذور العامة هو أن جميع الأطفال يمرّون، مثلاً، (بعقدة أوديب) ولكن من النادر أن يتوقفوا عند هذه المرحلة فلا يتجاوزونها. وهذا الوقوف يدعى (التثبيت) في علم النفس المرضي.

و(الجذر) هو افتراض في البداية، ثم يقوم(التحليل التماثلي) للنصوص

بتأييده. ومن أجل العثور على هذا(الافتراض) ينبغي اللجوء إلى ذكريات الطفولة إذا ما ترك الكاتب وثائق سيرتة. ثم تأييد هذا (الفرض) بنصوص أدبية من نتاج الشاعر. أما إذا لم يترك الكاتب وثائق عن طفولته، فيمكن عندها اللجوء إلى (التحليل الارتدادي). وذلك بالانطلاق من الأثر الأدبي. والارتداد إلى الذكرى..

ولدى تطبيق فيبر منهجه الجذري على النصوص الشعرية وجد أن الشاعر دوفيني قد توقف عند موضوع(الساعة). وهذا جذر شخصي جعله الشاعر موضوعه الملحّ. وأن الشاعر مالارميه قد توقف عند (الطير المحتضر، أو الطير الذي وقع في الفخ). وهذه كلها جذور شخصية، بخلاف(الجذور العامة) التي هي مشتركة بين أشخاص لاحصر لهم.

وقد يعبّر الجذر عن نفسه بشكل رمزي. ويطلق فيبر على هذا التعبير اسم(التنغيم الموسيقي) في الجذور الشخصية، و(الخاصية الغالبة) في الجذور العامة. وهكذا يعبّر الأثر الأدبي، من خلال عدد لاحصر له من الرموز، عن فكرة ثابتة، أو(جذر) وحيد. وهذا الجذر، يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب.

وبعد أن يفترض الناقد الفكرة المتسلطة، يقوم بالتأكيد على التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وبين كل نصّ يجري فحصه. وقد قام فيبر بهذا، فقارن حادثة سقوط بول فاليري، عندما كان طفلاً، في حوض ماء. فوجد في قصائد فاليري تلميحات إلى هذا الحادث: (الاحتضار العذب، المقبرة البحرية...إلخ) . وأكّد بعشرات التفاصيل هذه الفكرة المتسلطة.وربطها بالحادث الذي وقع لفاليري في طفولته.

***

٥- المنهج (الثيمي) في النقد العربي المعاصر:

ناقد عربي واحد فقط عني بهذا المنهج، وأخلص له، هو الدكتور عبد الكريم حسن الذي وضع في هذا المنهج كتاباً أسماه (المنهج الموضوعي) ١٩٩٠ ووضع مرادفه الفرنسي، thematique منعاً لالتباسه بالنقد (الموضوعي) الذي يكتفي بفحص الكلمات على الصفحة.

والواقع أنه كان ينبغي أن يسميه (الموضوعاتي) لأنه يعني به(الثيمي)، ولأن كتابه الأول (الموضوعية البنيوية)١٩٨٣ يعتمد المنهج نفسه. وهذا ما فطن

إليه اندريه ميكيل، المشرف على الرسالة، حيث رأى أن الجمع بين (الموضوعية) و(البنيوية) هو نوع من المصالحة مآلها الإخفاق (المقدمة ص١٠) ، كما تنبه ا. غريماس، أبرز أعلام البنيوية، في نقاشه لهذه الرسالة إلى أن (الموضوعية البنيوية) لعبد الكريم حسن إنما هي (موضوعية معجمية) تنظر إلى ريشار في (موضوعيته الأدبية) (المقدمة ص١٥-٦) وكذلك فعل دافيد كوهين عضو لجنة المناقشة حيث قال: (وأما بالنسبة للبنية، فإنني لم أتوصل إلى إدراك دقيق لمفهوم البنية لديك.. إن هذه البنيوية ليست بنيوية غريماس، وإنما هي بنيوية عبد الكريم حسن). (المقدمة ص ٢٠-١).

والواقع أن عبد الكريم حسن أخذ بالمنهج الموضوعاتي (الثيمي)، وإن كان قد سمّاه (البنيوية الموضوعية) في كتاب الأول، و(الموضوعية) في كتابه الثاني، ذلك أنه اعتمد فيه(التواتر اللفظي)، وحمّل (العدّ) جهد الإحصاء، واعتبره جرداً شاملاً لكل مفردات الشعر السيّابي ، أتاح إمكانية المقارنة بين العناصر المتواترة والعناصر قليلة التواتر، وانطلاقاً من حساب التواتر اللفظي استطاع أن يحدد الموضوع الرئيسي في العمل الأدبي، ذلك أن الموضوع الرئيسي عنده هو الموضوع الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية، من الناحية العددية، على مفردات العائلة اللغوية الثانية. وهذا بخلاف (موضوعية) ريشار التي يلعب فيها الانطباع الشخصي للناقد دوراً كبيراً. وينتج عن هذا أن شبكة العلاقات الموضوعية في (موضوعية) عبد الكريم حسن هي شبكة مستقرة ثابتة ونهائية ، بينما هي في منهج ريشار متغيرة بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الكون الإبداعي. إضافة إلى أنها تقود إلى خطر الانتقائية، حيث الناقد مهدّد بانتقاء موضوعاته، أكثر مما تفرض هذه الموضوعات نفسها عليه. وهذا مايمكن أن يؤدي إلى اختلاق بنية العمل الإبداعي المدروس بدلاً من اكتشافها.

بيد أن (موضوعية) عبد الكريم حسن تتشابه مع (موضوعاتية) ريشار في الخطوات المنهجية (حصر العناصر المتكررة في نسيج العمل الأدبي)، وفي تحليل العناصر التي تمّ حصرها، وفي جمع النتائج التي تمّ تحليلها، وفي بناء القالب النوذجي المجرد الذي يستطيع أن يستوعب في داخله تفاصيل العمل المدروس.

لكن غريماس يرى أن الجهد المبذول في (العدّ والإحصاء)كان عديم الجدوى، لأنه لم يصل إلا إلى حقيقة بدهية كان يمكن أن تؤكد بجملتين منذ البداية دون هذا التعب والعناء، (لأن إحصاء ثلاثة آلاف كلمة، مع كافة

ظهوراتها، أمر هائل، قد يعطي أنطباعاً بالعلمية، ولكنه انطباع وحسب). (المقدمة ص١٥)، ويرى أن هذا العمل يذكّره برسائل الدكتوراه التي كانت تقدم في الولايات المتحدة في الخمسينات من هذا القرن.والفكرة التي كانوا ينطلقون منها مثلاً هي أن الإنسانية تنقسم إلى جنسين من الذكور والإناث. وكانوا يقومون بالإحصائيات والسبر والعدّ لكي يصلوا في النهاية إلى أن الإنسانية تنقسم فعلاً إلى جنسين. وفي هذه الأطروحة يبدو السيّاب شاعراً محباً للنساء. وهو يحبهن في الصفحة كذا والصفحة كذا. ثم يبدأ الباحث بعدّهن فيصل إلى أنهن سبع نساء أو تسع. ولكن ماذا بعد؟. (المقدمة ص١٥).

ويؤكد البروفسور دافيد كوهين هذا بقوله: (صدقني إذا قلت لك إننا نعمل في مجال الإحصائيات اللسانية منذ ثلاثين عاماً، ولانصل إلى نتائج ملموسة (المقدمة ص٢٢).

أما تحليل المفردات الأكثر تواتراً فإنه ليس – بالضرورة – دالاً على الموضوع، فالكلمة الأكثر تواتراً في شعر مالارميه مثلاً ليست مفردة (الحب)، وإنما (اللازورد) كاسم أوصفة.

ومع ذلك فإن الباحث عبد الكريم حسن يتمتع بميزة الشجاعة التي عرض فيها آراء أعضاء لجنة مناقشة رسالته، وهي المرة الأولى التي نرى فيها رسالة جامعية تتوّج بمقدمة تعرض آراء لجنة المناقشة، رغم أنها تعرض سلبيات الرسالة أكثر مما تعرض إيجابياتها. بالإضافة إلى مايمتاز به الباحث من الدأب والمثابرة وبذل الجهد الذي يقارن بعمل الحاسبات الآلية، فقد استغرق جهده المضني سبع سنوات. (المقدمة ص ٣١).

وقد قسّم الباحث كتابه إلى عشرة فصول، خصص الفصل الأول لمنهجه في البحث، كي يجنب قارئه الاصطدام بأفق مجهول، ثم حدّد (الموضوع) بأنه مجموعة من المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة. فيما يرى ريشارد أن (الموضوع) هو مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. ومن هنا ندرك كم خالف التلميذ أستاذه! أو كم استقلّ بشخصيته؟

والعائلة اللغوية للمفردة تستند– عند الباحث على ثلاثة مبادئ هي: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية. والعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف، وهي الدال.

أما خطوات المنهج فتتجلى عند الباحث في:

١-(تكنيس) الأعمال الشعرية الكاملة إحصائياً. وقد شمل هذا الإحصاء الأغلبية الساحقة للمفردات، حيث أحصى الباحث ثلاثة آلاف مفردة، تشمل معظم مفردات الشعر السيّابي، معبّراً أن المجموعة اللغوية التي تتردد مفرداتها بكثرة لابد وأن يكون لموضوعها أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى، ذلك أن اهتمام الشاعر بموضوع ما لابد وأن يدفعه إلى الدوران في حومة المفردات التي تعبّر عنه. يؤكد هذا ريشار حيث يقول:"التكرار أينما حلّ فهو دليل على الهوس ".

والحقيقة أن إحصاء ثلاثة آلاف (جذر) لغوي يعني- أيضاً- الاطلاع على كافة اشتقاقات هذه المفردات/ الجذور اللغوية التابعة لها، فلدى إحصاء مفردة (الحب) مثلاً، يقوم الباحث بإحصاء صيغها الفعلية والاسمية (أحب، يحب.. المحب، الحبيبة.. إلخ) ومترادفاتها (الهوى، الغرام، الصبابة.. إلخ) وقراباتها المعنوية(اللثم، التقبيل.. إلخ) . وهذا يعني أن إحصائيات الباحث تجاوزت الثلاثين ألف كلمة. ولأنه ليس من الممكن تقديم جداول إحصائية بالصيغ المختلفة للمفردة الواحدة، لأن ذلك يتطلّب آلاف الصفحات، فقد اكتفى الباحث بعرض الإحصائيات من خلال مفردات تخبئ ضمنها تلك الصيغ المتعددة.

٢- الخطوة الثانية بعد العملية الإحصائية هي تحديد (الموضوع) الرئيسي الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العلاقات اللغوية الأخرى، يقول ريشار:"الاطرادية هي المقياس في تحديد الموضوعات ".

٣- الخطوة الثالثة في المنهج تعنى بتحليل المفردات التابعة بكل ظهوراتها. ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها. وبعد إكمال التحليل الجزئي تتم دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلّي الذي ينظمه.

والتحليل عنده، كما هو عند ريشار، بحث عن المعنى. وهو بحث وصفي بشكل خاص، ونفسي أحياناً، باعتبار التحليل النفسي بحثاً عن المعنى الباطني من خلال المعنى الظاهر، وباعتباره ليس هدفاً، وإنما هو وسيلة تصبح بحثاً عن "فيض المعنى".

٤-دراسة (الموضوع) الرئيسي تُفضي حتماً إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنه، وكمثال على ذلك فإن الموضوع الرئيسي في ديوان السيّاب (البواكير) هو (الحب)، وخصوصية هذا الحب هي الإخفاق. والحب المخفق

يقود إلى الألم، خصوصاً وأن معظم مفردات الحب في هذا الديوان تشير إلى علاقة الحب بالألم. وهذا مايدفع إلى دراسة موضوع الألم أيضاً، وهو موضوع فرعي/ ثانوي. وهكذا تمثل الموضوعات الرئيسية شجرة، والموضوعات الفرعية غصونها. وقد يتولّد عن هذه الغصون فروع أصغر. والموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تغلب مفرداته عددياً مفردات الموضوعات الأخرى. وسيطرة موضوع معين في مرحلة شعرية تستدعي ظهور مفردات تناسبه.

في الفصل الثاني درس الباحث ديوان (البواكير) الذي يمثل المرحلة الأولى من شعر السيّاب، وتوصّل فيه إلى رسم البنية التي تنظّم موضوعات هذه المرحلة، والتي تنطلق أساساً من الحب المخفق، كما درس خارج نطاق هذه البنية موضوعي (الحياة والموت) مسوّغاً ذلك بما سيكتسبه هذان الموضوعان من أهمية في المراحل التالية. وقد كان الحب المخفق، في هذه المرحلة الأولى من حياة السيّاب، بداية الخيط الحريري الذي أخذ السيّاب عن غير وعي يلفّه على عنقه بنوع من الاختناق البطيء.

وقد وجد الباحث في (الحب) وظهوراته: البحث عن المرأة، و(الفراغ العاطفي) وظهوراته: الحب والرفض، و(الرفض) وظهوراته: الحب والفراق، و(الفراق)، و(الألم)، و(السهر)، و(الليل)، و(النور)، و(القلب)، و(الذكرى) و(الحلم)، و(الشعر)، و(الثورة)،و(الحياة)، و(الموت). وهو يجعل كل موضوع رئيسي من هذه الموضوعات عنواناً يتحّدث تحته عنه، وعن ظهوراته الثانوية/ الفرعية، ويؤيد مايذهب إليه بالشواهد الشعرية.

وفي الفصل الثالث درس الباحث ديوان (قيثارة الريح). وفي هذه المرحلة يبقى الحب المخفق أساس الموضوعية. وقد بدأ السيّاب يطرح على نفسه في هذه المرحلة تساؤلات كثيرة عن أسباب إخفاقه، وعن طبيعة المرأة، وجوهر الحب في حدّ ذاته. وقد كان السيّاب يتألم وهو يحب ، ويحرص على الاستمرار في ألم الحب، رغم أنه يدرك أن الألم نوع من الموت البطيء.

وفي الفصل الرابع درس ديواني (أعاصير) و(أزهار وأساطير)، وتوصّل إلى اكتشاف (موضوعتيهما)، وهي(الموت). وقد كان السيّاب يتهافت في بحثه عن المرأة كالفراشة التي تقترب من الضوء. وقد كانت الحبيبة، في هذه

المرحلة، هي الثورة التي رغبها السيّاب فامتنعت عليه، وأمل في الحصول عليها كما أمل في الحصول على الحبيبة في مرحلته الأولى. ولكن أمله في الحالتين قد خاب.

وفي الفصل الخامس درس ديوان (أنشودة المطر) فوجد أن موضوع (الموت) هو الموضوع الرئيسي في الديوان، وأنه موت سياسي واجتماعي. وقد كانت الحبيبة هنا هي الثورة التي أخلص لها السيّاب، ولكنها رفضته، لأنها–على مايبدو– لم تكن مهيأة للواقع الذي يعيش فيه.

وفي الفصل السادس درس ديوان (المعبد الغريق) ورسم فيه بنية (الموت) الموضوعية فيه. وقد كان الموت خيبة في الحاضر والماضي، حيث عاد السيّاب من بغداد إلى جيكور.

وفي الفصل السابع درس ديوان (منزل الأقنان) فلاحظ أن الزمن والمرض والغربة قد تصالحت كلها ضد السيّاب لكي تحرم عينيه الهدوء، وأصبح(الموت) عنده حركة مزدوجة تمثلها نافذة الشرنقة التي تنفتح أحياناً فيتوسمّ من خلالها الأمل، وتنقبض أحياناً، فيضيق الخناق على الشاعر، ويطلق صرخته طلباً للموت السريع.

وفي الفصل الثامن درس الديوان الأخير(شناشيل ابنة الحلبي)، واكتشف أن (الموت) هو بنيته الموضوعية.

وفي الفصل التاسع ألقى نظرات شاملة على النتائج التي توصّل إليها، واكتشف (الفعل المحرّك) للشاعر، أو الآلية التي تحكم العملية الشعرية عنده والتي تدفعه باستمرار إلى الأمام.

وهكذا كانت موضوعتا السياب هما: (الحب المخفق) في مرحلته الأولى، و(الموت) في مرحلته الثانية والأخيرة. وقد قام الباحث بجهد شاق من أجل الوصول إلى هاتين الموضوعتين (الثيمتين)، حيث فتت (الموضوع) إلى مفرداته، وفتتّ كل مفردة إلى ظهوراتها، وحلل هذه الوحدات الصغرى، ثم أعاد ربطها في بناء عالم قدّمه لنا الشاعر، رغم أن هذا البناء لم يكن أحد أهداف البحث، وإنما دراسة الموضوعات الشعرية، وتطورها على مستوى الأعمال الكاملة هو غاية بحثه.

أما في تطبيقنا هذا المنهج على تناج الأديب علي عقلة عرسان فيتجلّى في استعراض هذا النتاج، كل جنس على حدة، واستنباط (الجذور)التي تدور حولها الموضوعات والمضامين، وبيان أسبابها التي دفعت إلى التركيز عليها.

❖❖❖

علي عقله عرسان مسرحياً

١ ـ الشيخ والطريق.
٢ ـزوّار الليل.
٣ ـ الفلسطينيات.
٤ ـ الغرباء.
٥ ـالسجين رقم ٩٥ .
٦ ـرضا قيصر.
٧ ـعراضة الخصوم.
٨ ـ الأقنعة.
٩ ـ تحوّلات عازف الناي.

❖❖❖

الفصل الثاني

علي عقلة عرسان مسرحياً

كتب الأديب علي عقلة عرسان عشر مسرحيات في السبعينات، عدا اثنتين تأخرتا زمنياً. وهذا الكمّ الكثير(مسرحية في كل عام) يدّل على معاناة عبّر عنها بوساطة المسرح الذي صوّر فيه همومه الذاتية ومعاناة الجماهير، في تلك الفترة الزمنية. وكان قد تخرّج من القاهرة عام ١٩٦٣مخرجاً مسرحياً. وأضواء المسرح تجتذبه، والفيض الوجداني المفعم بكآبة رومانسية يدفعه إلى التعبير الفني وتصوير المصير الوطني والقومي.

وعندما استكمل دراسته المسرحية في فرنسا عام ١٩٦٦ عاد فأخرج عشرين مسرحية لأدباء عالميين، تغطي معظم العصور الأدبية والبلدان، وتؤكد حسّ المسؤولية والاهتمام الجدّي بالدور الريادي للمسرح في حياتنا الثقافية والاجتماعية والتربوية. وهذا ماقام به عندما كان مسؤولاً عن العمل الفني والثقافي في منظمة طلائع البعث واتحاد شبيبة الثورة في سنوات تأسيسهما.

وقد حرص عرسان على الاهتمام بالطابع القومي في فنه المسرحي، حيث عالج الأحداث الكبرى في حياة الأمة العربية، وأظهر في مسرحياته القيم القومية والوطنية، كما حرص على إبراز الدور الاجتماعي للمسرح، وعمل في تأصيل المسرح فأبرز (الظواهر المسرحية عند العرب) رداً على القائلين بعدم وجود مسرح عربي قديم.

وقد حمل مسرح عرسان هموم الوطن والمواطن، وتداخل عنده الهمّ الفردي بالهمّ الجماعي، والقضية الأخلاقية بالقضية الوطنية والسياسية. ففي القضية الاجتماعية وضع مسرحياته: زوّار الليل، والشيخ والطريق، والأقنعة. وفي القضية القومية وضع مسرحياته: الفلسطينيات، والغرباء، وعراضة الخصوم. وفي القضية السياسية وضع مسرحياته: السجين رقم ٩٥، ورضا قيصر، وتحولات عازف الناي. وهذه المسرحيات جميعها تدور حول جذر(ثيمة) واحد هو (الظلم) الواقع على المواطن والوطن: ففي مسرحيته (الشيخ والطريق)

يصوّر (الظلم) الواقع على الفقراء من قبل الأغنياء. وفي مسرحيته (زوّار الليل) يصوّ(الظلم) الذي أوقعه فتى بفتاة عندما أغراها بمعسول الكلام حتى استكانت له، فافترسها، ثم هرب عنها، تاركاً إياها تواجه وحدها مصيرها الفاجع. وفي مسرحيته (الفلسطينيات) و(الغرباء) يصوّر(الظلم) الذي وقع على السكان العرب. وفي (السجين ٩٥) يصوّر الصراع على السلطة بين المسؤولين، والظلم الواقع على المواطنين. وفي مسرحيته(رضا قيصر) و(تحوّلات عازف الناي) يصوّر علاقة الفنان بالسلطة، و(ظلم)هذه السلطة له، من أجل أن يظل يسبّح بحمدها صباح مساء. وفي مسرحيته (الأقنعة) يصوّر (الظلم) الذي يقع على كاهل جندي عاد من الحرب فوجد الفساد قد عمّ مجتمعه، ووصل إلى زوجته وبيته.

وقد آثر عرسان في مسرحه البناء التقليدي للمسرحية، رغم أن تجارب التجديد والتجريب المسرحي كانت على أشدها في الستينات، فكتب المسرحية الواقعية، وطعمّها بشيء غير قليل من الشعر الذي يستدعيه السياق النفسي والشعوري. كما لجأ–أحياناً– إلى الرمز الشفاف، لا المعتم، والذي يرتفع بالحدث اليومي إلى مستوى أرقى، ويمنح المسرحية أبعاداً جمالية ومعرفية أكثر.

***

وسنحلل هذه المسرحيات لنصل إلى جذورها (ثيماتها) العميقة.

١ ـ الشيخ والطريق (١٩٧١)

وهي المسرحية الأولى للكاتب. وفيها يقترب من جوهر قضية الصراع الطبقي بين مَنْ يعملون ولا يملكون شيئاً، ومَنْ لايعملون ويملكون كل شيء.

وتبدأ المسرحية بـــ(جاسر) الذي يبحث عن عمل، و(عبده) الذي يبحث عن زيد، و(الشيخ) الذي يبحث عن حظه بعد أن قضى ستين سنة وهو يقطع الحجارة، ليبني البيوت، ويحرث الأرض، ولايأكل غير الخبز والبصل. ومع ذلك فإنه لم يستطع بناء بيت له ، لأنه كلما بنى جداراً سرق(المحظوظون) الذين لايعملون شيئاً حجارته. ومايزال ابناه يكسران الحجارة:

الصخر يقاوم ، ولكنه يتفتّت أمام العزم

وتكسيره يصبح سهل الاحتمال أمام بكاء طفل على رغيف.

أما(جاسر) فيلتقي بأحد (المحظوظين)، ويعرض عليه حالته: إنه من الجنوب، حيث يزرعون الحبوب. ولكن الفئران أكلت الغلال، ولم تستطع السموم

الفتك بها، لأن السموم مغشوشة، أو لأنها صنعت خصيصاً من أجل تقوية الفئران.

وعندما يطلب منه عملاً ينادي(المحظوظ) على الشرطى ليلقي القبض على جاسر بتهمة التأمر على سلامة الأمن وحياة(الأمير) الذي ينطلق إلى (السيدّة) القوّادة التي تقّدم (للسادة) مالذ وطاب من الفتيات.

ويحكم على (جاسر) بالضرب بالسياط بعد أن يُربط على جذع شجرة. ولكن(عبده) يفكّ قيوده، بعد أن يستولي على سلاح الشرطي الذي وقف يتذلل له:

- عد إلى الشجرة أرجوك. يجب أن أنفذ الأوامر. لاتقطع رزق عيالي.

-أنت مسكين أيها الشرطي. أنت تقتل فجر شعب كي تنفذ الأوامر.

وقد وصل (عبده) و(جاسر) إلى اليقين، وآمنا بأن الأغنياء يعيشون على حساب الفقراء، بما يستغلونه من تعبهم، وعرفا عدوهما الطبقي: (الأمير) صاحب الأراضي والقصور، و(زيد) الذي يتلوّن في كل لحظة، و(الشيخ) المتخاذل الذي يعرف، ولكنه لم يتجاوز المعرفة إلى (الفعل) المغيّر كما فعل عبده وجاسر.

ويحاول جاسر أن يضم إليه أفراد الشعب المشتت المقهور، ليصنع بهم قوة تطيح بـــ (الأمراء)، بعد أن تبيّن له أن طريق التمرد الفردي غير مجدٍ، وأن الطريق الصحيح هو طريق الثورة الجماعية واتحاد جميع المقهورين والفقراء.

ورغم أن هذه المسرحية هي المسرحية الأولى للكاتب، فإنها لم تغلّب الجانب الفكري على الجانب الحركي، كما هي العادة في النتاج الأول للكاتب المسرحي. وكانت إمكانية تمثيلها على خشبة المسرح كبيرة.

ولم يكن حوارها نثرياً في جميع المشاهد، فقد تخللته لمحات شعرية،وظّف الكاتب فيها الشعر الحر الذي منحه سهولة في التعبير، وارتفاعاً عن المباشرة:

سارة: -لا . لا تذهب. انظر . انظر.

عبده:-إني أنظر. أنظر ماذا؟.

الأول:-حدّق أكثر.

عبده:-إني أبصر ماقد يخفى. لكن زيد.

الجميع: - حدّق أكثر

فعسى يظهر(ص٦٤-٥)

ولم تكن الشخصيات (أبطالاً) بالمعنى المعروف، وإنما هي (نماذج) مثّلت

الطبقتين المتناحرتين: الأغنياء والسلطة القاهرة(الأمير، والشرطي)، في مقابل الضعفاء والفقراء(جاسر، عبده، الشيخ).

والمسرحية باكورة التبشير بالتزام قضايا الجماهير، وتصوير لعذابات الشعب الذي خرج لتوّه من أتون أحزان حزيران، فرغب في أن يبني حياته الاجتماعية على أساس من العدل والمساواة.

أما مايراه الدكتور علي الراعي من أن المسرحية (متأثرة تأثراً حرفياً بالكاتب صموئيل بيكيت).(المسرح في الوطن العربي ص ٢٠٩) فلعل هذا الحكم السريع لم يعتمد على قراءة ولو سريعة، للمسرحية، لأن (زيداً) الذي يبحث عنه(عبده)، والذي يمثل (جودو) في مسرحية بيكيت (في انتظار جودو) ليس أكثر من رمز يمرّ سريعاً في فضاء المسرحية، دون أن يخلّف أثراً، لأنه ليس (الإله) المنتظر كما هو في مسرحية بيكيت، وليس (المهدي) الذي سيطهّر الأرض من الفساد والظلم والجور، وإنما هو رمز مزدوج الدلالة، يحوي الخير ويحوي الشر معاً. وقد قال الرجال والنساء عنه: "إنه يطير فوق البحر، ويوجد في أكثر من مكان في نفس الوقت. إنه أكبر سارق، زيد ثعلب، زيد عقرب".

والجذر(الثيمة) الأساسي في المسرحية هو تصوير(الظلم) والقمع، في مجتمع طبقي لاينال فيه الفقراء شيئاً رغم أنهم يعملون ليل نهار، وينال فيه الأغنياء كل شيء رغم أنهم لايعرقون ولايتعبون.

***

٢ ـ زوّار الليل (١٩٧١):

يتحدّث الأصدقاء عن (هند) التي أحبت، فتخلّى عنها حبيبها، وافتضح أمرها، فقتلها أهلها، وفي بطنها جنينها، أما حبيبها الغادر فقد تزوج غيرها.

ويدخل (العجوز) على (أحمد) فيكشف له عن سوء فعلته التي ظن أن لا أحد يعلم بها. كيف افترس هنداً، ثم تخلّى عنها، ليذبحها ذووها، دون أن تبوح باسم المجرم، أو يتجرأ هو على الاعتراف بفعلته.

ثم يتسلل شبح هند فيعاتب أحمد: "لم يعد لي أحد سواك ياحبيبي.كل الأحياء يلعنوني حتى أمي. طفلنا في الجنة، ودمائي كالعصافير، أضمّها فتطير نحوك" ثم تدعوه إلى مشاهدة طفله الذي يجري في الحقول. ولكنه يجبن عن اللحاق بها.

وعندما تدخل زوجته (سعاد) يعترف لها بحبه القديم لغيرها، فتعترف له هي أيضاً بحبها القديم لغيره. ويطلب منها أن تدعه وتذهب إلى حبيبها الأول، لأنه هو نفسه سيلحق بحبيبته في العالم الآخر.

ولكن : هل موت أحمد يحلّ مشكلة تأنيب الضمير؟.

إن الخناجر التي مزقت قلب حبيبته تمزق ضميره الآن. ولذلك لم يجد أمامه من حل سوى اللحاق بحبيبته، بعد أن جرّب الخمرة والزواج فلم يفلحا في تخليصه من عذاب الضمير، ووجد في الموت التطهير الذي ابتغاه، والخلاص الذي توخّاه.

إن(الظلم) هو الجذر (الثيمة) الأساسي في المسرحية: ظلم المجتمع لهند، وظلم حبيبها لها، وظلمه لزوجته سعاد، وظلم سعاد له ، وظلم هند لجنينها.... والواقع أن هذا الحل (المثالي) ليس مناسباً لقضية اجتماعية مانزال موجودة في أريافنا ومجتمعاتنا. ولكنه يظل عقاباً وتكفيراً عن ذنب اقترفه صاحبه، واعترافاً بأن الضمير لم يمت عند بعضهم بعد.

***

٣ـ الفلسطينيات (١٩٧١):

(مسعود) حارس برج المنار في الميناء يحذّر العرب من مراكب الغزاة التي ملأت وجه البحر:

فوقها ناس يفوح الحقد منهم

مثل أفواج الجراد

مالهم لون موحّد

إنهم أعجوبة التهجين والجنس المولّد

أمرهم أضحى خطيراً ياجماعة.

فيجتمع الناس، ويتداولون في أمر ردّ العدوان، ومواجهة مراكب الأعداء المدججة بالسلاح، بعد أن تدرّبت على يد الانكليز المستعمرين. ويتفقون على أن (الثورة ضد الغزاة).يجب أن تعم أرجاء البلاد. ولكنهم يختلفون بعد ذلك: فحمّاد، التاجر الذي يخشى أن يخّف المال أو تذوي المرابح لايؤيد الحرب، ويرى أن يحلّ الأمر بالتفاهم مع الانكليز واليهود. ولكن صيحات الجهاد تغطي على كل

صوت:

واشترى أزواجنا بالقمح حبّات (الفشك)

وانتصبنا ندفع الغازي عن الأرض الطهورة

ناضل الآباء والأبناء في كل البلاد

وانتصبنا صامدين

وتنمو ظلال الموت في أرض الشوارع، وتهزّ الدور أصوات القنابل. ومئات من شباب العرب يحمون الشوارع، بالأكف البيض والقلب الجسور. ما بأيديهم سلاح. وتتهاوى البيوت، ويفقد الرجال، وتنتظر النساء عودة الأزواج والأبناء دون جدوى. ويعودون بأحمد مضرّجاً بدمائه. وقد اخترقت رصاصة جبينه. لم يكن يحمل إلا موسه، شأن غيره. ويتساقط الرجال ضحايا العدوان في كل مكان: في حيفا، وفي يافا، وفي عكا، والقسطل..إلخ. وتغدو زوجاتهم أرامل . ومع ذلك يقسم الجميع منشدين:

لن يمرّوا، أرضنا قبر الغزاة

لم نهب. كنا نقاتل

بالمعاول

بالحجارة

بالسكاكين العتيقة، بالمناجل

لم نهب، كنا نقاتل.

وتقبل سبعة جيوش عربية لمسائدة المجاهدين. ولكنها تطلب من الأهالي إخلاء الديار

فتصرخ النساء: لن نغادر

الضابط: جاء أمر القائد الأعلى بأن تُخلى المنازل.

فاطمة: لن أغادر

مات زوجي كي يغوص الجذر في أرض الوطن

كي يضوع الزهر في أرض الحدائق

كي ينام الطير في حضن الصغار

قاتل الغازي لكي تبقى الديار

لالكي تخلى الديار

الضابط: هو إخلاء مؤقت.

وسلام للصغار

لاتخافوا.

ورغم تشبّث الرجال بالأرض، والنساء بالبيوت، فإنهم يرغمون على الرحيل، وتنتصب خيام اللاجئين، وتقعي العجائز أمامها على الحجارة ، ينظرن إلى المدى البعيد، وينتظرن العودة، ويدفع الفقراء الثمن الباهظ. فقد سلبت منهم أراضيهم، وبيوتهم، وكانوا وقود نيران المعارك. أما من بقي منهم فقد أصبح لاجئاً مشرداً. بخلاف الأغنياء (حمّاد وأمثاله) من التجار والسماسرة،فقد وجدوا في كل عهد مايزيد في أرباحهم وينمّي ممتلكاتهم. وتردد النساء:

باعنا التجار للتجار، ضعنا

واشترونا، ثم باعتنا المناصب

وتعوي الإذاعات، ويخطب الحكام العرب من وراء طاولاتهم. وتتراجع الجيوش السبعة بأمر من "قياداتها". ولكن المجاهدين لايتراجعون، فدرب الثورة واضح كالصبح:

سلمى: استمرّوا في ثغاء كالبهائم

استمروا في التلاحي والشتائم

راحت اللّد فرحنا للمحافل واشتكينا

راحت القدس فعدنا للمحافل أوبكينا

ماالذي نفعل لو راحت دمشق الشام أو عمان أو بيروت

هل ترى نبكي ونمشي للمحافل؟..

وقد جعل الكاتب موضوعه الرئيسي هو وصف اللاجئين في خيام التشرّد والذّل، وجعل سبب النزوح أوامر قيادات الجيوش العربية، في حين أن الرعب والخوف قد أطار بلبّ الكثيرين الذين آمنوا بالمفهوم الخاطئ (الأرض ولا العرض)، وأن الإقطاعيين هم الذين باعوا أراضيهم أو تخلّوا عنها، بينما لم يكن الفقراء يملكون سوى قوة عملهم. بالإضافة إلى أنه لم يكن هنالك ، حتى اليوم فرز طبقي بين الطبقات الاجتماعية العربية، فإقطاعيو الريف هم بورجوازيو المدن وتجّارها. وليس صحيحاً أنه لم تكن للتاجر (حمّاد) فعالية، فقد يكون هذا

صحيحاً بالنسبة لنشاطه الوطني المفقود، ولكنه ليس كذلك بالنسبة لنشاطه التجاري المحموم الذي لم يفتر فيه عن استغلال الفقراء، وتكديس الثروة.

وقد اختار الكاتب لغة الشعر تقنية فنية. ولكن الناقد المسرحي رياض عصمت يرىأن هذا الاختيار سببه انعدام الرؤية الفنية.. فالمسرحية فكرية،ومعالجتها غير شاعرية، وكثير من مواقفها يحتاج إلى لغة النثر المبسّطة، إذ أن الشعر هنا لايصبح أمراً زائداً فحسب، وإنما أمراً مغيظاً، فالمسرح الشاعري شاعري في المعالجة والموقف والشكل، وليس ضرورياً أن يكون ذا صياغة شعرية(رياض عصمت– ضوء المتابعة ص ٥٥).

وإننا لنتساءل: ولماذا لايكون الشعر وسيلة التعبير في قضية مسّت شغاف قلوب ملايين العرب في أوطانهم جميعاً.؟ ونرى أن بإمكان الشعر أن يرفع هذه القضية إلى مستوى أدبي رفيع، ويجعلها تستأثر بجماع القلوب. صحيح أن الشعر قد يبطئ الإيقاع المسرحي . ولكن الكاتب هنا لم ينظم مسرحيته شعراً تقليدياً يرغمه على اتباع وزن عروضي وقافية موحدة.ولكنه لجأ إلى توظيف الشعر الحر الذي يمنح الشاعر حرية تعبيرية وتصويرية أكبر، حيث لايرغمه علىالتزام وزن بعينه، أو قافية واحدة.

وبالطبع فإن الجذر(الثيمة) الأساسي في هذه المسرحية هو أيضاً (الظلم) الذي مارسه اليهود والانكليز والقيادات العربية على الفلسطينيين.

***

٤-الغرباء(١٩٧٤):

تروي هذه المسرحية المأساة الفلسطينية، فتنقلها رمزياً إلى حي من أحياء "قرية" عربية، يختصم أهلها حول(جماعة الغرباء أو جماعة أبي داود) الذين جاءووهم : أيستضيفونهم كما كان أجدادنا العرب يستضيفون الغريب؟ أم أن مجيئهم هو لعبة مشبوهة ستكون مصدراً لكوارث عديدة؟.

ويتداول أهل القرية في الأمر، فيختلفون فيه: فبعضهم يرى أن يحسنوا ضيافتهم،وآخرون يرون أن يطردوهم . وبينما هم في خلافهم هذا تدخل جماعة الغرباء الساحة، وهي تحمل أمتعتها على ظهورها، وتطلب مقابلة المختار، فيتجمع الناس حولها، ثم ينقسمون إزاءها إلى فريقين: فريق (مصطفى) الذي يرغب في استضافتهم، لاسيما بعد أن رأوا مفاتن نسائهم غير المخبوءة خلف الثياب القصيرة، وفريق (يوسف) الذي يرفض استقبالهم قبل معرفة نياتهم. ويكاد

الفريقان يقتتلان. بينما تظهر (جماعة أبي داود) المسكنة والذل، وترى أن القرية تتسع للجميع، وأنه ليست لهم من غاية سوى العيش بسلام في ظل قبر أحد أجدادهم. وعندما يطلب منهم يوسف الرحيل يفاجأ بردّهم : "لن نرحل إلا إذا أجمع أهل القرية على ذلك". وحين يدعوهم مصطفى، يجيبه أبو داود:"أشكركم على كرمكم وشهامتكم ياأهل القرية. وأرجو أن تعتبرونا إخوة لكم. إننا منذ الآن نعتبر أنفسنا سكاناً في القرية، نحميها وندافع عنها، ونهتّم بشؤونها ونعمل على تحسين أحوالها".(ص ٤٠).

ويلتف شبان القرية حول فتيات أبي داود الحاسرات، يسامرونهن ويراقصونهن. ثم تتوافد مجموعات أخرى من الغرباء، وهي تسأل عن "حارة" أبي داود، بعد أن قدّم لها (مخفر)المنطقة المساعدة اللازمة. ويشتبك مصطفى في عراك مع أحد الغرباء، فيطعنه الأخير بسكينه عدة طعنات، ثم يولي هارباً. ويُتّهم يوسف بقتله. ويؤكد أبو داود التهمة ليشعل النار بين الأشقاء على طريقة (فرّق تسد).

وتقوى شوكة جماعة أبي داود فينفردون بالحارة، ويمنعون الآخرين من دخولها، ويبنون مستودعاً كبيراً للأسلحة، ويشتبكون مع بعض شبان القرية، فيلعلع الرصاص، ويتقابل المختار وأبو داود:

المختار: غدرت بأبنائنا يا أبا داود، وقد حموك ضعيفاً، وفتحوا لك بيوتهم وصدورهم. تنكّرت للناس الذين وقفوا معك وقت الشدّة. لم يعذّ بوك في حين عذّبك واضطهدك الآخرون.. ولم يطردوك في حين نبذتك الأرض.

أبو داود: لاأفهم لغة العواطف هذه يامختار. لقد مضى الوقت الذي كنت أستمع فيه لكلامك وأحبس في صدري ماأريد أن أقوله لك من كلام. جاء الوقت الآن لأتكلم صراحة وأعلن لك ما أريد: بيوتكم أخذتها بالقوة، وأصبحت "الحارة" لي. ومَنْ بقي فيها منكم هم الآن تحت تصرّفي وطوع أوامري يعملون ماأريد(ص٧٧-٨)

ويمسي أهل القرية لاجئين في أوطانهم، لايجرؤون على رفع رؤوسهم، بعد أن سلبهم "الغرباء"بيوتهم وقريتهم وكرامتهم. وحين يعرض المختار على جماعة من أهل القرية محاولة مهاجمة الغرباء لطردهم، يعتذر هؤلاء بأنهم لا طاقة لهم على مقارعة الغرباء. وعندما يقول لهم إننا إذا تعاونا جميعاً فإننا نستطيع طردهم، يسخرون من جهله وأمله، ويؤكدون له أن العدو قوة لاتقهر، وأن عليهم أن يسلّموا بوجوده كحقيقة واقعة. ومع ذلك فإن "المختار" لايفقد

الأمل، ولايدع القرية تتدهور لأن بعض شبانها ليسوا كما يريد ، فيجمع شباناً آخرين، ويدفع بهم إلى مواجهة الأعداء. ولكن لايعود منهم أحد، فيقدف بمجموعة ثانية، وثالثة، وتواجهان نفس المصير. وعندها يندفع أهل القرية جميعاً في هبّة واحدة، لطرد الغرباء، وهم يرددّون: الله أكبر، الله أكبر.

إن تصوير الصراع العربي- الإسرائيلي بهذه الطريقة لم يعجب الناقد المسرحي نديم معلاّ، لأنه تسطيح للقضية نفسها، وفهم تقليدي لجوهر هذا الصراع تجاوزه الزمن، فتصوير اليهودي بالخدّاع واللئيم الذي يوظّف نساءه للتغرير بالآخرين، ثم وضع العربي في الصورة المقابلة: أي الشهم الكريم المحب للضيف، يهمل الجوانب الأساسية لحقيقة الصراع، إذ يحوّله إلى نتيجة لخلافات قبلية- عشائرية. إن المسألة ليست بهذه البساطة. إن دور المستعمرين البريطانيين في البداية، ثم دور الأمبريالية العالمية(الأمريكية تحديداً) فيما بعد، إضافة إلى تخاذل الأنظمة العربية في حرب الـــ ١٩٤٨. كل ذلك لايمكن تجاهله . (نديم معلاّ-الأدب المسرحي في سورية ص ١٠٠)

ولكننا نرى أن الكاتب لم ينس دور الإنكليز الذي سلّموا البلاد التي كانوا يستعمرونها ولايملكونها. وقد أشار إلى أن المراكب المدججّة بالسلاح قد (درّبها الإنكليز وأفسحوا لها الطريق). بالإضافة إلى أن أي كاتب إذا أراد أن يعالج قضية ما من خلال غلالة الرمز الشفاف، فإنه لن يأتي برمزه مطابقاً للواقع مئة بالمئة، ولن يحيط رمزه بكامل أبعاد القضية في امتداداتها الزمانية والمكانية، إضافة إلى أن العمل الفني ليس توثيقاً يرصد كل شيء.

ومع ذلك فإن مسرحية (الغرباء) تظل مسرحية جادة. صحيح أنها قالت ماهو معروف تماماً، ولكنها عبّرت عنه من خلال غلالة الرمز الشفاف الذي منحها بعداً فنياً وجمالياً.

وواضح أن (الظلم) هو الجذر(الثيمة) الأساسي في المسرحية: ظلم جماعة أبي داود للفلسطينيين.

***

٥-السجين رقم ٩٥(١٩٧٤):

تبدأ المسرحية بمونولوج شعري طويل يناجي فيه (عودة) نفسه، فهو فتى الريف الذي أفنى العمر في حب الأرض، فلاح قدّم دمه لتراب الأرض، ومن تعبه صار العشب أحمالاً من التبر، ومن جهده شاد الناس قصور العزّ بالمرمر.

أبوه غذّي بني عثمان بالأموال والسكر، ومات مذبوحاً دفاعاً عن (جنق قلعة). ومن دمه تغذى الأشقر الغربي في وطنه، ومن تعبه بنى بيوت الحكام والتجار والساسة، فصار الكل تجاراً ونخاسة. وحده كان السلعة. وغيره التجار. وزوجته إلى جانبه تسأله، وقد مضى العمر ياعودة، ولم نحصل على غرفة. عملنا أربعين عاماً بعزّ القيظ والبرد، متى نرتاح ياعودة. ؟

ويجعلون من (عودة) سجّاناً. ورغم عدم إيمانه بهذا العمل فإنه ضروري لإطعام الصغار. وتتدفق دفعات المساجين، ويغصّ السجن حتى لايبقى فيه مكان لوافد . وتوقف الدفعة الأخيرة من المعتقلين في ساحة السجن، ويصرخ الطبّال:

باسم العدالة والحق المنتهك

باسم المظلومين والجياع

باسم الشعب

يصدر صاحب القوة والسلطان والجاه العريض والنفوذ الأعظم أوامره.

فيتقدم مأمور السجن (ثابت) و يوزع الموقوفين على ثلاث فئات، ويشير بيده الكريمة حاكماً بها على كل فئة: إعدام ، مؤبد ، عشرسنوات. هكذا دون محاكمة أو قانون أو حيثيات. أما المرأة الموقوفة فيسند أمرها إلى (زلمته) الطبال الذي يفاوضها كي تستسلم لنزوات ثابت الجنسية، مخوّفاً إياها بالأحكام الجزافية التي ستلقى ضدها إذا مارفضت.

ويعود(عودة) إلى مناجاة نفسه: إننا هنا لانتفاهم. إننا نتعارك فقط، نتعارك والأقوى ينتصر، ويفترس، ويتشامخ. والضعيف يتوارى في ظل الأقوى. ويعمل عنده طبالاً، وسجّاناً، وماسح أحذية، ومراقب أحياء، وكلباً يهاجم المارة. لقد بدأت أضيق بكل هذا. وأشعر بتقزز من حاجات الجسد التي تذل الروح وتقيدها وتخضعها للصَغار. حاجات الجسد تدفعني لأن أقف في ظل الأقوى نحن ضعفاء. قف بجانبي لنتماسك حتى لاتسحقنا الأحذية، وكي نقف في وجه قبضة الظلم إن لم نقدر على دفعها عنا. (ص٤١).

ولكن لا أحد يقف معه. فالكل مشغول بنفسه، وبالتناحر، والعراك، حتى (ثابت) آمر السجن ينافس رئيسه (مثبوت) على السلطة، ويريد كل منهما أن يكون الأقوى، وأن تكون له الصولة والجولة. وعندما يصدر (مثبوت) أمراً بإطلاق سراح السجين ٩٥ يرفض ثابت تنفيذ الأمر، وعندما تستطيع مجموعة (مثبوت) تهريب السجين ٩٥ يراها (ثابت) مؤامرة ضده، فيزج بمثبوت في

الزنزانة نفسها. وهكذا يتبادل رجال السلطة المعارك:

مثبوت: أنا متآمر ياخائن، يامتمرد. أنا الذي علّمك أبسط مبادئ الإخلاص أصبح في نظرك خائناً. إن الناس يعرفون مَنْ أنا. لقد عملت من أجل الفقراء.

ثابت: مازال يتاجر باسم الفقراء. لقد عرفوا جيداً هذه الكذبة وأدركوها. ماالذي قدّمته لهم أنت غير الكلام والوعود الكاذبة. القرى مازالت عطشى، والمواسم رديئة، وسعر الغلاّت في هبوط مستمر، والجهل والمرض يفترس الريف، وليس حال العمال بأفضل من حال الفلاحين.(ص٧٥).

ويستمر الصراع بينهما على السلطة بينما السجناء (الشعب) ينظرون دونما كبير اهتمام، لأنهم يعلمون أن الرابح منهما سيبقيهم على حالهم: مسجونين، مقهورين، جائعين. ولكن واحداً فقط من السجناء يخرج عن حياده، فيصرح في وجه السلطة: "أنا مواطن مثلك، من هذه الأرض. جذري في ترابها، ويدي في حلقك أنت وهو. نحن أيضاً لنا الحق في أن نتكلم.. لقد نسيتمونا طويلاً.

ولكن هل نسمح لكم بأن تنسونا إلى الأبد، بأن تمسحونا من القائمة. واحدكما يبيعنا للآخر وكأننا أغنام أو بضاعة. لقد صبرنا على ذلك طويلاً. وكلما ازددنا صبراً ازداد تماديكم في إهانتنا. لابد أن يكون لنا دور في مايجري، ولن أبقى مع المتفرجين. لقد سجنت بعد ثلاثين سنة من الحياد، وحُكمت مؤبد دون أن أعرف شيئاً مقنعاً لذلك. فلو أنني كنت هنا في الساحة، ولم أكن على الحياد لأصبحت وزيراً أو أكثر. وفي أسوأ الحالات في مرتبة كبيرة في الدولة. وما دام الأمن قوة ذراع ويدك وما تعطيك وليس لأي شيء آخر قيمة أو اعتبار فذراعي أنا قوية أيضاً".(ص٨٣)

وهذه "المشاركة" والرغبة في السلطة، جعلته منافساً للسلطويين، الأمر الذي جعلهما يلتفتان إليه، ويوجهان ضرباتهما إليه حتى يسقط مغشياً عليه. فيتعالى استحسان السجناء (الشعب) وتصفيقهم.

ورغم هذه النتيجة المتوقعة لمن يرغب في التحرر أو التسلط، فإن أصوات المتمردين لم تصمت. وقد تعالى صوت السجين رقم ٢ وهو يطالب الآخرين بأن يكون لهم دور أيضاً: "تعالوا نأخذ دورنا تعالوا إلى الحلبة. هيا تعالوا ". وهذه هي نهاية المسرحية.

أما من حيث الوسيلة التعبيرية فقد راوح الكاتب فيها بين أسلوبي الشعر

والنثر، فجاء القسم الأول شعرياً، وعلى الخصوص في ماستدعاه السياق والموقف. كما في مناجاة (عودة) لنفسه، وفي مناجاة زوجته (زهرة) له، حيث تقول:

متى أصبحت سجاناً.؟

وهل تبني بظل السجن حرية وعدلاً واشتراكية؟

أياعودة، أيا عودة؟

تذكّر أننا جئنا لنحمي حرمة الإنسان

نبني الاشتراكيه

تذكّر أننا كنا نجرع من كؤوس الظلم

نحيا في العبوديه

وقضية الصراع على السلطة بين السلطويين أنفسهم، وانعكاس هذا الصراع على المواطنين: لامبالاة، وحياداً، وقمعاً، وظلماً، يجعل صوت الحق لابد أن ينطلق من عمق الألم، ليدعوا إلى العدل والحرية. وعندما يحّل الكاتب القضية بالدعوة إلى القضاء على السلطة (ثابت، ومثبوت)، فهل هذا هو الحل الصحيح؟ وإذا ماتم القضاء على أحدهما أو كليهما ألا يصعد غيرهما إلى سدّة السلطة؟ وإذا كان المفروض أن يصعد أبناء الشعب من الجماهير الكادحة التي عانت الظلم والحرمان، لأنها أرحم من غيرها، فكيف نضمن التصاقها بالجماهير، وعدم تبرجزها، مع الأيام، حيث تصبح مالكة للعمارات والسيارات والأرصدة، فتنسى أصولها، وتصبح رأسمالية لايهمّها غير تنمية ثرواتها، الأمر الذي حدث في كثير من مجتمعات العالم الثالث، و"الاشتراكي" معه.

وواضح أن الجذر (الثيمة) الأساسي في هذه المسرحية هو (الظلم) الواقع على المواطن. ظلم السلطة الطاغية، سواء كانت (ثابتاً) أم (مثبوتاً).

***

٦ ـ رضا قيصر (١٩٧٥):

تعالج هذه المسرحية علاقة الكاتب والفنان بالسلطة،وهي علاقة تناحرية تقوم على الترغيب أو الترهيب، الاحتواء أو القمع.

وقد بدأ الكاتب مسرحيته بملاحظة يقول فيها: "إن هذه المسرحية ليست

تاريخية، رغم أن أحد شخوصها (بلاوتوس) كاتب مسرحي روماني معروف، فهي لاتتعرض لسيرته، وما مرّ بها من أحداث ليس لها وجود في حياته".وهذا تأكيد على أن المسرحية معاصرة بأحداثها وأشخاصها، وإن استعارت قناع الماضي، واتخذت أسماء رومانية من مثل: بلاوتوس، قيصر، باكخيس، بوبيليوس، فلافيوس.

وتبدأ المسرحية بالطفيلي الجائع الذي يعلن أنه يبيع نفسه لمن يوفر له الطعام، ثم ينادي سيده المؤلف(بلاوتوس) الذي جعله شخصية مسرحية في ورطة، ثم تخلّى عنه، وتركه يواجه مصيره وحده. فيطلب بلاوتوس منه الالتزام بدوره كطفيلي، وليس كجندي شجاع من جنود روما. وينادي (باكخيس) الفتاة التي تيّمت عشاقها وجعلتهم مفلسين. وهي تكاد تتمرّد– أيضاً– على المؤلف الذي أعطاها هذا الدور:

بلاوتوس: من الواضح أنك تتآمرين عليّ. هذا متوقع. لعبة من الممثلين. تقفون إلى جانب بعضكم وتتعاضدون. لقد أصاب مجلس الشيوخ في روما عندما حرم الممثلين من الحقوق السياسية، واعتبرهم أقلّ من غيرهم.

ومن الواضح أن الكاتب عرسان عندما جعل المؤلف بلاوتوس يخاطب شخصياته. ويمثّل معها، فإنه يترسّم في ذلك منهج(الكوميديا ديللارتي) وبيراندييللو الذي وضع (مسرحاً داخل المسرح) في مسرحياته، وعلى الخصوص في (الليلة نرتجل) و(ست شخصيات تبحث عن مؤلف). ولكن المفارقة هي في أن يوظف الكاتب تقنية (كوميدية) في موضوع (تراجيدي). وهذا منتهى المرارة أن يقدم (كوميديا سوداء):

يقول الطفيلي: بعد أن خلقت هذه النماذج ياسيدي ازدهرت روما. ارتفعت الأسعار إلى حد غير معقول. فبلغ ثمن زق من النبيذ مئة آس، وإناء من السمك أربعمئة آس . أما مَنْ يفكر في إطعام أولاده فعليه أن يبيع واحداً منهم ليشتري بثمنه وجبة لحم. هذا إذا وجد مَنْ يشتريه بثمن ملائم. أما زيارة غانية كباكخيس هذه فقد تكلّف الإنسان حريته، إذ يفلس فيباع في الأسواق لسداد الدين.

ويطلب بلاوتوس من الممثلين أن يقدموا مسرحية من تأليف بلاوتوس، أعظم كتّاب الملهاة في روما، وأن يبرعوا فيها، لأن القيصر سيشرّف الحفل بحضوره الكريم. ونيل رضاه واجب مقدس. ولايريد بلاوتوس أن يكون مثل

(نايفيوس) الذي انتقد الساسة والنبلاء، فطرد من روما.

ويبدأ التمثيل، ويشترك فيه (بلاوتوس) في دور والد الفتى المغرم بباكخيس. ولكن المسرحية تثير غضب قيصر الذي يؤنّب بلاوتوس على إفساده عقول الناشئة، حين يجعل أباً يشارك ابنه في حب غانية، فيجرح الحسّ الخلقي لصفوة الجمهور في روما العظيمة، ويجعل الأرقاء وبنات الهوى ينشرون الرذيلة في أرجاء المدينة. وهذا ما سيقضي على فضيلة الشجاعة والنبل في الشباب الروماني، وسيؤدي إلى أن تخسر روما مكانتها في العالم، بل وحتى أمن أسوارها، لأنها لن تجد في الجيل رجولة تدفعه إلى حمايتها والدفاع عنها. فينحني بلاوتوس أمام عاصفة غضب قيصر، ويستعطفه، فيرد قيصر: أليس في روما حياة وعمران وبشر؟ أليس لهم مشاكل تطرح نفسها عليك.؟

بلاوتوس: بلى، ولكن مشاكلهم متعلّقة بك. فإذا تعرضت لك.

قيصر : إذا كان لديك شيء يُقال عني فقله.

بلاوتوس: ماذا أذكر ياسيدي غير مايسليكم، ويسلّي عنكم الجائعين ويلهيهم. هل أصوّر أولئك العبيد المساكين في حلبة المسرح يذبح أحدهم الآخر بين ضحك النبلاء وضجيجهم.؟ أم أصوّر الوحوش التي تفتح لها الأقفاص على البشر؟ أم تلك العربات التي تطارد الإنسان فيقتله راكبوها برماحهم. هذه هي المتع التي تريدونها على المسرح ياسيدي. ولايليق أن أعرض على مسامعكم مايجري في سوق العبيد أو سوق الخضار أو الإدارات العامة. إنني أقدّم الشيء الذي يمتعكم. أنتم الذين....

قيصر: نحن. نحن نريد المتعة ونقصدها. اصنع لنا متعة أجمل مما نحن فيه لنقصدك وننصرف عن كل مايجري في حلبات السباق (ص٣٤-٥).

وحين يأمر قيصر بإغلاق المسرح يرتمي بلاوتوس على قدميه باكياً، وطالباً منه فرصة ليثبت فيها إخلاصه، غير عابئ بأن يخسر جمهوره. وينصح الممثلين بأن يقوموا بأدوارهم خير قيام، وألا يرتجلوا أية كلمة، أو يغيّروا، وألا يهتموّا بتصفيق الجمهور، بل برضا قيصر.

فيقدم مسرحية تتحدّث عن شرف الرومان وانتصاراتهم في العالم، وعن كرمهم، حيث يحرّر النبيل (فلافيوس) جميع عبيده. وعندما يطالبه(ماركوس) بدين له عليه، يعجز عن السداد، لأنه كان قد أطلق جميع عبيده أحراراً . وطبقاً لقانون روما فإنه يحقّ للدائن أن يضع الأغلال في قدمي المدين الذي يعجز عن

سداد دينه، ويبيعه كعبد في السوق، إذا لم يجد مَنْ يفتديه.

ولم يجد (فلافيوس) من يفتديه، رغم أنه كان قد ضحّى من أجل الجميع، وقدّم سيفه ويده لروما، وأطلق عبيده أحراراً، وأنقذ حياة الكثيرين من الموت. ولكن لم يتقدم أحد لافتدائه، حتى زملاؤه أعضاء مجلس الشيوخ تخلّوا عنه، فحقّ لدائنه أن يقوده إلى الذبح. وهنا يبدو الغضب على وجه قيصر الذي كان يرقب المشهد، فتتدخل باكخيس والطفيلي لإنقاذ الموقف، ويمثّلان مشهداً جنسياً. ولكن بلاوتوس يطردهما، ويتوجه إلى قيصر

بتوسلاته:

سيدي ومولاي قيصر. إنني أركع عند قدمي مقصورتك، طالباً الصفح عن هذا الخطأ الذي سبّبه دخول هذين العبدين الأحمقين. إن هذا ليس من تدبيري ياسيدي. وليس جزءاً من المسرحية.

قيصر : انهض ياسيد بلاوتوس. لا توسخ عتبتي بجبينك القذر، ولاتذرف دموع التماسيح هنا حتى لا تضطر الخدم إلى تطهير المكان. لن أدع أنفاسك تتردّد في شوارع روما وتلامس الآذان المرهفة والعقول النظيفة، وتعّمق جرح الحياء لدى عذارى روما وجرح الفضيلة الروماني، وتعرّض بي وبروما... كيف تجعل روما تخذل نبيلاً من نبلائها قام بعمل إنساني في مناسبة قومية؟

ويصدر قيصر أمره بنفي الكاتب بلاوتوس إلى مقالع الحجارة، مع مجرمي روما وعبيدها، في الأشغال الشاقة المؤبدة.

وبعد تعذيب دامٍ في مقلع الحجارة، يكتب بلاوتوس التماساً إلى قيصر، يستعطفه فيه ويستجديه العفو، ويسلّم الالتماس إلى النبيلين(باكخيس والطفيلي) اللذين زاراه في عذابه، قائلاً لهما: "إنني ألتمس منكما، راكعاً على ركبتي، أن تتكرما بإيصال ملتمسي هذا إلى سيدي ومولاي قيصر، وتخبراه بأنني أضع نفسي وقلمي في خدمة مجده العظيم، وشمسه التي لاتغرب(ص١١١).

ويقبل قيصر شفاعة باكخيس، التي اتخذها محظيته، في بلاوتوس (يبدو أننا على أعتاب مرحلة جديدة يقتات فيها الإنسان الخضوع، ويأتمر بأمر بنات الهوى). فيأمر بإحضاره. ويودّع بلاوتوس رفاق المقلع المغضوب عليهم، والذين يرجونه أن يتوسط لهم لدى قيصر كي يفرج عنهم:

اندريا : بما أنك نلت رضا قيصر، وأنت من أصحاب الفكر.. خاطب لنا عقل

قيصر، ليفرج عنا. كفانا ما عانينا من ألم نحن الأرقاء والأشقياء هنا.

بلاوتوس: لا ياعزيزي أرجوك لاتقربني من هذه الساحة. إنني .. إنني ظل بسيط لشمس عقل قيصر.(١٢١).

وحين يصل إلى قاعة العرش، يركع على قدمي قيصر، ويقبلهما، وهو ينشج بالبكاء:

قيصر : حسناً يابلاوتوس. انهض لقد منحتك رضاي على شرط.

بلاوتوس: إنني مُلك مولاي.

قيصر : يكتبون لك وتوقّع باسمك. وتحرّك لسانك بذكر أفضال وأمجاد وأعمال قيصر. لاغير.لاغير.

ويعّينه قيصر مسؤولاً عن كل ما هو من اختصاص العقل في الفكر والأدب والثقافة. فينكبّ على قدمي قيصر يشبعهما لثماً وتقبيلاً. وبهذا ينال"رضا قيصر" غير عابئ بكونه قد خسر نفسه، وخسر الشعب.

والواقع أنه لم يكتب في المسرح العربي– إلا ماندر–مسرحية بمثل هذه القوة في تصوير قمع السلطة للأدباء والكتّاب، ذلك أنه لايمكن للكاتب أن يكون صادقاً مع نفسه، مؤثراً في مجتمعه، دافعاً إياه نحو الأفضل، دون أن يثير غضب السلطة.

***

٧- عراضة الخصوم (١٩٧٦):

كتب عرسان هذه المسرحية إثر اتفاقية سيناء مع إسرائيل، لينّبه إلى مزالق التفريط في الحقوق العربية.

وتبدأ المسرحية في مقهى شعبي بساحة عامة، حيث يحتسي الشاي بعض الشبان، وهم يحدقون بأسراب الفتيات، بينما يتجول النادل (أبو علي) بين الطاولات، ينظفها ، ويحضر الطلبات.

وتدخل (أم سليم) الساحة، وهي امرأة تجاوزت الخمسين، رسمت الأيام على وجها مرارة الحياة. وهي ترتدي السواد، وترفع مشعلاً. والناس يحفّون بها من كل جانب. وهي تنادي : "يا أهل البلد. ياناس. ياشباب الأمة. اسمعوني. أنا أم سليم. أم شهيد. اسمعوني.أنتم لستم أفضل منهم. والبلد ليست لهم وحدهم، ولا لكم وحدكم. ماتوا من أجلها. من أجلكم. ولابد أن تكملوا ما بدأوه. الطريق التي

شقّوها هم لابد أن تكملوها أنتم، وإلا فما معنى موتهم.؟ وما معنى كل شيء بعدهم إن لم يتحقق الهدف.؟ هذا مشعلي أوقدته من نارهم" (ص٢٤-٥).

وتستطيع (أم سليم) إثارة عواطف الجمهور المتحلّق حولها، فيردد مطالباً بصوت جماعي: "سيناء. سيناء أمنا. سيناء بشراك ياأمنا . نفديك ياأمنا". وتختلط الأصوات، ويتميز من بينها صوت (سليم) الذي ينادي أمه لكي تنضمّ إليهم، إلى ركب الشهداء.

ولكن هذه (العراضة) لاتعجب(ظافراً) فيرى فيها خطراً عليه وعلى جماعته. فيسفّه العجوز، ويسخر منها قائلاً:"في البلد آلاف أمهات الشهداء. ماذا تريد هذه من بينهن؟ إنها تبيع الخرافات والسحر في عصر ماتت فيه الخرافات. وإنها تبحث عن رجل". فتردّ عليه بصفعة تلقّنه درساً في الكرامة والجهاد، وفي كيف تكون الأمهات مقاتلات يعلمن أبناءهن الدفاع عن الكرامة، ولسن دواب شغل أو ضجيعات فراش، كما يريدهن أن يكنّ. وعندما يصمها بالجنون تهجم عليه بمشعلها، تريد أن تعالج انحلاله بالنار، لكنه يهرب من وجهها، ويختفي بين الناس.

ثم تقف مخاطبة المتجمهرين حولها:"اسمعوا ياأهل البلد. أنا أم شهيد. قلتم عنه فيما مضى بطلاً، وسميّتم باسمه شارعاً. وكان حزنكم عليه وعلى أمثاله عظيماً. وتكلمتم باسم بطولته كلاماً كثيراً. وكان كل شيء يهون لو أنكم تابعتم طريقهم. أما أن يُباعوا بعد الموت وتسكتوا، فهذا ما لن أسكت عليه أبداً". وتطلب من النساء أن يقاتلن في بلد خلت من الرجال، فيتقدم (أبو علي) نادل المقهى، مؤنباً الحاضرين على عدم تجاوبهم معها، وعلى جبنهم وتخاذلهم. فيتصدى له(ظافر) ويصفعه. فيبكي أبو علي في زمن الرجال/ الفئران الذين لايقوون على الجمل فيعضوّن البرذعة. ويتكشف (ظافر) فإذا هو عميل عصبة تعمل ضد الوطنيين. فيتصدّى له (حسان) وهو شاب من جماعة سياسية أخرى. ومن الواضح أن كلاً منهما يرمز إلى قطر عربي، أو إلى موقف عربي:فظافر يمثل اليمين، و(حسان)يمثل اليسار. و(أبو علي) يخاطبهما وهما يتعاركان:

هيا أيا حسّان

يافارس الفرسان

وظافر مظفّر يشوقه الطعان

حرب "الأشقاء" استوت هذي الشرارة أشعلت نيران

تقدموا. تقدموا فوارس العربان

ولينزع الشقيق جوهر الإخاء

من أضلع الإخوان والخلاّن (ص٧٩).

ويتفتّق ذكاء ظافر وحسان أو من وراءهما عن تسيير مظاهرات بديلة لمظاهرة (أم سليم) كي تختلط الأوراق، ولايعرف الوطني من المزاود، فينضم بعض الشعب إلى مظاهرة (أم سليم)، وينضمّ بعضه الآخر إلى المسيرات البديلة التي تقودها –أيضاً– نساء يزعمن أنهن أمهات شهداء. وهن أيضاً يحملن المشاعل. ولكن يقف إلى جانب كل منهن رجل يلقنها ماينبغي أن تقول وأن تفعل. إنها لعبة "الكبار" الذين يجلسون بعيداً ، في قصورهم، ويقذفون بالآخرين حطباً في أتون المعارك والحروب.

وتلتقي المظاهرات الثلاث في ساحة القرية، وعلى رؤوسها النساء الثلاث. وعندما تطلب أم سليم من المرأتين الأخريين أن تنضما إليها ترفضان، بإيعاز ممن إلى جوارهما. وتنتقل المعركة إلى الشعب(سالم، وسلمان، ومسلم) فكل منهم يتبع امرأة، ويشكك بنيّات الآخر. وعندما يتبع(مسلم) الطريق الصحيح، ويلتحق بمسيرة(أم سليم) يتفق (سالم وسلمان) ضده، فيخنقانه حتى يسقط جثة هامدة.

وهكذا يتم فرز الوطنيين المخلصين: سليم، وأمه، وأبا علي نادل المقهى الذي يمثل الفئات الاجتماعية المسحوقة التي لاتجد خلاصها إلا إذا وعت شرطها الطبقي، فتمردت عليه، وربطت نضالها الاجتماعي بنضالها الوطني. وقد ضحّى أبو علي بعمله، وبزوجته، وبأولاده الذين ينتظرون عودته إليهم بالخبز والطعام، من أجل نضاله الوطني. أما المزاودون الأشرار الذين يرتدون قناع الوطنية، ويطعنون الوطن في الظهر، فهم المنتصرون في هذا الزمن الردئ.

ورغم أن الشعر يبطئ الحركة المسرحية، ويجعلها أقرب إلى التأملات الذاتية، فإنه بالمقابل يسمو بالأفكار ويمنحها أبعاداً فنية وجمالية، بالإضافة إلى أن الكاتب قد استخدم الشعر الحر، لا التقليدي، الذي أتاح حرية أكبر في التعبير، حيث تناجي(أم سليم) مثلاً نفسها مناجاة شعرية في تأمل ذاتي آسر:

ياحسرتي، ياضيعة الأوطان

ياحسرة الإنسان

ياذلّنا إن عمرت ساحتنا ليلاً نهاراً هذه الأوثان

هذي الفقاقيع التي ينفخها الغريب

"يفشّها" الغريب

وتحتسي دماءنا. وتقتل الإنسان في إنساننا

وتهدم البنيان(ص٧٨).

أما الجذر (الثيمة) الأساسي في المسرحية فهو (الظلم) الذي وقع على أم الشهيد (أم سليم) من قبل مجتمعها عندما استشهد ابنها، ومن قبل أدعياء الوطنية والنضال. و(الظلم) الذي وقع على الوطنيين الشرفاء من قبل المتاجرين بالوطنية والسياسة.

***

٨-الأقنعة (١٩٧٩):

يعتمد الكاتب في هذه المسرحية، شأنه في معظم مسرحياته، أسلوبي النثر والشعر الحر، فيصوّر عودة الجندي(أنيس) من حرب التحرير، حيث يفاجأ بالفساد الذي عمّ مجتمعه، ووصل حتى بيته وزوجته، وبأن الخيانة والرشوة قد أصبحت هي العملة الرائجة في سوق التداول، وبأن زوجته (سهام) تخونه، وتتفق مع عشيقها على قتله.

ياالله! هل قاتل عبثاًومن أجل لاشيء؟ هل قاتل من أجل أن يتسنّم المناصب السفلة والقوّادون والسماسرة والذين هم بلا خلاق؟ وهل يمكن استعادة تلك القيم النبيلة التي فقدها مجتمع اليوم، فأصبح غابة وحوش كاسرة تعدو على بعضها وعلى غيرها. القضية هنا اجتماعيه، ومتداخلة مع القضية الوطنية ، يقول أنيس: "لا أعرف. كنت أواجه الأعداء في الخارج. كانوا أمامي. ليس وراء ظهري. وراء ظهري كان الأمان. لا أعرف أن عدواً كان وراء ظهري". (ص٧٣)

وتسترسل (نهى) في مونولوج طويل عنه: "كان مواطناً نظيفاً. حارب دفاعاً عن وطنه، ومن أجل تحرير الأرض. استشهد رفيقه في السلاح، كما استشهد كثيرون، وجرح هو. أقسم أن يثأر من الأعداء. عاد من حرب التحرير وفي نيّته أن يعود إليها. ملأه الطموح، واقتربت من عينيه صورة الحياة الكريمة. التحرير في روحه طموح وبداية هدف. عمل من أجل هدفه بين الناس. أخذته الدمامة معهم. إنها أقوى مما عهدها. غرق في الغلاء وأغرق في الفساد والخداع والشعارات والسياسة. بقي في روحه أمل. وشرب ليستر نفسه. اكتشف ذات يوم فجوة في ظهره. كان يعرف أن ساقه فقط مكسورة. ولكنه اكتشف.. قاوم الضعف . تحرّك فضاقت الثرثرة من حوله. جمد.رأى ما لايرى" (ص١٢١).

وتطرده من بيتها. وتعرض (نهى) مشاهد من (خيال الظل) تصور فيها مأساة الواقع:

حين تسود رياح الظلم ويغدو القتل طليقاً في الساحات

جين يشلّ المال ضمير المرء، ويفني الروح

حين يصير الناس ذيولا

حين يصير الشعب سفينة تحمل للبعض الخيرات

حين تموت الفكرة خوفاً

حين تشلّ المقهورين رياحُ الشك ويغدو المرء جزيره

يذوي الحق

والمشدود لثأر الحق يُداس كمثل حصيره

يصير الرأس حذاء(ص٨٠).

وتتحدّاه زوجته (سهام) فتطلب من عشيقها (نديم) أن يضمّها إليه أمام زوجها. وحين يجهر (أنيس) برغبته في قتل غريمه(نديم) الفاسد المفسد، يقرر(نديم) وصديقه (وليد) قتل أنيس، فيسدّان عليه منافذ النور والحياة في قفصه. وتخاطبه العجوز:

اكنس يومياً يا هذا ألف ذبابه

أنت بلا قبضات تغدو مثل ذبابه

إني أسأل ليل نهار عن أخبار

باسم الله، وباسم الحق، وباسم العدل

أقول: الله يحق الحق. ولكن قال الله أعدّوا العدّة

ولا شك أن (أنيس) مظلوم. ولكن الكاتب يكتفي بوصف حالة الظلم – كما يقول الناقد المسرحي نديم معلا– ومن الطبيعي أنك لن تضع يدك على الجهة أو الطبقة أو التيار الذي يقوم بفعل الظلم . وكيف تستطيع ذلك طالما أن الكل مدان؟ لقد غاب عن الكاتب أن مايحدث محصّلة طبيعية لتحوّل المجتمع نحو الاستهلاك، كما غاب عنه الدور الريادي للبورجوازية الطفيلية (نديم، ووليد) في عملية التحوّل هذه، إنه يرى الخلاص في العودة إلى الأصالة التي يتطهّر من خلالها الإنسان العربي تطهيراً ميتافيز يقياً.(نديم معلا–الأدب المسرحي في سورية ص ٩٨).

والواقع أن الكاتب إذا كان قد اكتفى بتصوير الفساد الاجتماعي، فإنه لم

يكتف بتصوير حالة الظلم الواقع على أنيس، ولم يجعله سلبياً ينظر إلى الفساد الذي دمرّ حياته وحياة مجتمعه دون أن يحرّك ساكناً، فقد أشهر قبضته في وجه هذا الظلم، وجاهر برغبته في قتل زوجته وعشيقها.

ولكن كيف يستطيع مقاومة الفساد وهو إطار عام أكبر منه ومن الفرد بشكل عام. وصحيح أن الفساد كان محصلة لتحوّل المجتمع نحو الاستهلاك. ولكن الذي استفاد من ترويج شعارات الاستهلاك واقتصاد السوق هي البورجوازيات المتاجرة بكل شيء حتى بالقيم؟.

أما العودة إلى (الأصالة) فهي دعوة مشروعة مادامت حداثة الإيديولوجيات التي غزتنا طويلاً قد تهاوت وسقطت حتى على الصعيد العالمي. ومادامت حداثة الغرب اللبرالي ماتزال تفتك يومياً بالملايين من الشعوب المقهورة.

***

٩ ـ تحوّلات عازف الناي:

تعد مسرحية (تحوّلات عازف الناي) من أجرأ الروايات المسرحية التي كتبت في العصر الحديث. لأنها تصوّر مأساة النقاء والطهر في عالم الظلم والعهر، حيث أصبحت البراءة وصمة عار، والطيبة جهلاً وتخلفاً، في زمن طغت فيه المادة، وعمّ الظلم والطغيان . كل ذلك بلغة مسرحية تتراوح بين النثر التأملي والشعر الشعوري الذي ينزف من الوجدان كما ينزف الدم من الجراح.

وأريد أن أؤكد بداية على أن تسمية (رواية) مسرحية، ليست استعارة لما كان يطلق على المسرحية في مطلع عصر النهضة فحسب، وإنما أيضاً لأنها أليق بالفكرة التي تناولها الكاتب، فكرة القهر والقمع الذي يقع على المواطن من قبل السلطة التي لايرى منها سوى أدواتها: الجنود، والمخبرين، والكلاب البوليسية، والأحكام الظالمة.

والمسرحية ليست كثيرة الشخصيات. إذ أنها تقتصر على شخصيتين فقط: (الرجل) الذي هو دون اسم، و(العازف) الذي هو أيضاً دون اسم، و(الزوجة) التي تمرّ في حياة (الرجل) كحلم، بل إن معاناة (الرجل) و(العازف) تبدو ككابوس لايصدّق. أما الشخصيات الأخرى فليست أكثر من أشباح تمر سريعاً: الحرّاس، والمخبرون، وشبه المحقق.

أما المكان فليس متعدداً: نافورة في سفح الجبل يلتقي عندها (الرجل) بـــ (العازف). وساحة المدينة التي تغصّ بالجنود والمخبرين والطغاة، ومعتقل

الصحراء الذي ينتهي إليه المواطنون.

وتبدأ المسرحية في سفح جبل غارق في الظلام، حيث أصوات صخب وضجيج ملاحقة تتداخل فيها أصوات كلاب بوليسية ، وصرخات ألم، وإطلاق رصاص، وتخترق هذا من آن لآخر صرخات ألم وحشي، وحشرات جرحى على شفا الموت، ومعذّبين على وشك الإغماء. ولهاث هاربين. وسيارات إنذار وملاحقة، وأضواء كاشفة، وأصوات قوية متداخلة: توقّف ، ارفع يديك، سلّم نفسك، أنت محاصر.

يرتمي رجل على الأرض لاهثاً، معفّر الهيئة، يشبه هيكلاً يسعى في محاولة اكتساب الحياة، يزحف على الأرض متهالكاً، وهو يمدّ يديه ضارعاً : ماء، اسقوني ماء.

١ – في الأسطورة:

في الأساطير العربية(الهامة) طير الليل أو الصدى. وتدل مادة(هيم) على العطش. و(الهُيام) داء يصيب الإبل فتشرب ولاترتوي، وهو أشد العشق عند الإنسان الذي يصاب بخبل يبعده عن الحياة السوية. ومنه قوله تعالى (فشاربون شرب الهيم). والصدى: من العطش. يقال للرجل صديان. ويقع الصدى على الدماغ أيضاً، ولهذا سمّي الدماغ هامة. والهامة قمّة رأس الإنسان (لسان العرب– مادة صدي).

و(الهامة) من معتقدات العرب الجاهليين التي أبطلها الإسلام: (لاعدوى ولا طيرة ولاهامة.) . وتسمى أيضاً: الصدى. و(الهامة) طائر يزعمون أنه يخرج من رأس القتيل الذي لم يؤخذ بثأره فيزقو عند قبره، ويقول: اسقوني من دم قاتلي. يقول ذو الأصبع العدواني:

ياعمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي

أضرْبك حتى تقول الهامةُ: اسقوني

فإذا أُخذ بثأره طارت.

وهنا يتماهي (الرجل) الزاحف على الأرض بحثاً عن الماء بالهامة، ويندمج في الأسطورة حتى ليصبح هو (الهامة) التي تزقو بطلب الماء والثأر من قاتليه.

ثم يستمر في (مونولوج) داخلي يناجي فيه نفسه:"لقد ضاع مني كل شيء، حتى ذاتي. الدم يترسّب رماداً في عروقي. ماء. ماء. شربة ماء". ثم يتهاوى، وتسكن حركته.

وفي غيبوبته يتراءى له أنه يسمع موسيقا الماء العذب الرقراق المتدفق نافورة. لكن النافورة تهرب منه. وكلما أوشك أن يلمس الماء ابتعد الماء عنه. أهو السراب؟

ويستنهض همّته ليعاود التحرك نحو الماء دون جدوى، يسعى، يقبض، والحشرجة ملء حلقه، واللهاث ملء فمه، يحسّ روحه شمعة تذبل. إنه الظمأ الأسود يقوده إلى أحلام سوداء. الماء. لابد من الماء قبل انطفاء الروح. صوت الكلاب يطارده، وحركة الرجال الذين تسحبهم تلاحقه، فينكمش في جلده وثيابه، ويسقط رأسه فاقد الوعي.

ويظهر سرب من الفيتات وبأيديهن الجرار حول النافورة، وكأطياف من الماضي يقتربن، وترافقهن أغنية ريفية بعيدة ومألوفة. يملأن جرارهن، ويتناثر الرذاذ على وجه الرجل، فيفتح عينيه، ويرفع رأسه متمتماً: ماء.ماء.ماء..

فتقترب منه واحدة، وتقدم له جرّتها . يحاول أن يشرب فلا يستطيع إذ الجرّة فارغة، فيهوى رأسه على الأرض وهو يموت :ماء.. ماء.. وعندما تقترب الأخرى بجرّتها يجدها أيضاً فارغة. وتصاب الفتيات بالدهشة فيتراجعن حيارى. أهنّ اللواتي ينبغي أن يملأن "جرارهن بمائه"؟.

ومن بعيد تخرج من جوف الظلام امرأة رائعة، تتهادى من خلال هالة من نور. تقترب من النافورة، وتملأ كفيها بالماء، فتسقي الرجل، وينسكب الماء على عنقه ويديه. يشرب حتى يرتوي، وينظر إليها غير مصدّق. ويسألها عنهن فتجيبه إنه الوهم. ثم تختفي هي أيضاً كالوهم.

٢ – أنت غريب:

يحاول الرجل أن يتذكر ماهيته، ماضيه، وضعه، فلا يجد جواباً. ويقترب (عازف الناي) من النافورة فيغسل وجهه ويديه ، ويملأ (جوده) ماء، وحين يفاجأ بحركة الرجل الملقى على الرمل يتراجع بصورة غريزية، ويستلّ خنجره من حزامه. لكن الرجل لايتحرك بل يرتجف رعباً.

يقترب منه العازف سائلاً: من أنت؟

لكن الرجل لايعرف الجواب. ثم يؤكد أنه لايخيف أحداً، لأنه هو خائف ومطارد وغريب، فيرد العازف: من منا ليس غريباً؟!

ولأن الرجل لايعرف عن نفسه شيئاً: من أين جاء، ولا إلى أين هو ماضٍ، لأنه فقد ذاكرته واسمه وماضيه. فهو يعجب من العازف كيف يجمع بين

النقيضين: الشبابة، والخنجر. ذلك أن الشبابة تعني الحياة والفرح والاطمئنان، والخنجر يعني الموت والحزن. ولشدة بساطة "الرجل" فإنه لايتذكر أن الخنجر سلاح يدافع به المرء عن نفسه إذا احتاج الأمر إلى ذلك. بل إنه يؤكد:"أما أنا فأحبّ إليّ أن أكون القتيل من أن أكون القاتل" وهكذا كان.

ويستل العازف شبابته فيبدأ العزف. ويلف المكان سحر الموسيقى، فتنتعش الروح، ويستغرق"الرجل" في حالة تأمل في السماء والليل والنجوم، ويهمس:

الزمن يتآكل !! أتراه الزمن؟ أم نحن الذين نتآكل؟!

ثم يستغرق في (مونولوجه) الداخلي الذي يحاور فيه نفسه، وينسى كل ماحوله:

بعيداً في أعماق الصمت سقطت
طفوت على وجه الغربة سرت
وكان طريق الضوء طريق الماء
عبرت، وصلت، ضعت
وعلى ضفة قلبي نبت الشوك
وفي أعماق الروح المأساة
الحزن هنا مرساه، هنا مجراه
من أنا قبل الجلد وقبل الفرقة؟
وقبل تكوّم نفسي لحماً مرّاً في أكوام العتمة.
ماء الطوفان ثخين القلب
وأنا تمزقني الأوهام، وتأسرني الأحلام
نتفاً أغدو
أسقط في جوف الحوت، وأُنسى

وليس هناك أبلغ من هذا التصريح بالغربة: فالرجل غريب عن وطنه، غريب عن الآخرين، وعن أهله وذويه، غريب حتى عن نفسه، إذ أنه لايعرف نفسه ولا ماضيه أو حاضره.، وأشد مايخشاه أن يموت فيُنسى في "جوف الحوت" دون أن يدري به أحد. وهذا دفاع غريزي عن النفس المتعلقة بأذيال

الحياة. وبه يبلغ الرجل أقصى درجات الغربة.

أما (العازف) فهو أيضاً يعيش اغترابه المكاني والزماني. فعندما يسأله الرجل عن أهله ومأواه يجيبه العازف:"المقام بينهم صعب. هناك تغدو الحياة متكلفة وثقيلة. كل شيء يفقد براءته وبساطته وبهاءه. أشعر بالكآبة والمرارة هناك. لابدّ من المداورة والمناورة والكذب. قناع فوق قناع من الزيف والخوف. وفي النهاية إما أن يأكلوك أو تأكلهم؟!" (ص٧٤-٧٥) . وهذا أيضاً منتهى الاغتراب الذي يصل إليه الإنسان وهو بين أهله وذويه، حيث يشعر أنه إما آكل أو مأكول، قاتل أو مقتول. ولا وسط. ولما كان إنساناً حقاً، فإنه يرفض أن يكون قاتلاً، كما يرفض أن يكون المقتول. ولذلك فهو يهرب من المدينة والناس والأهل إلى هذا الجبل المنزوي حيث يعزف ألحانه التي تعزّي الروح.

٣-"الهبوط" إلى المدينة:

يحمل العازفُ الرجل على أن يهبطا إلى المدينة، ليريا الناس: في ساحة المدينة ابنية حكومية تبدو أكواخ الحراسة مزروعة في مداخلها. أبنية قاتمة كتيمة، تظهر من نوافذها رؤوس آدمية تخالها معلّقة في فضاء المكان، وهي تبرز أحداقاً واسعة لحرس. الأرصفة محاطة بسلاسل حديدية ذات ثلاثة صفوف من الزرد الأسود. يبدو الرجل مأخوذاً بالخوف والاستغراب، فيخاطبه العازف:

-أترى الفرق بين الصخب هنا والهدوء هناك؟. هنا يضيع الإنسان. هناك يشعر بوجوده.

لكن الحارس يوقفهما بإشارة من يده:

-هذا الرصيف ممنوع.

في المدينة أمران مميزّان وواضحان:السلطة المتمترسة ضمن الأبنية الحجرية، والمحروسة بآلاف البنادق والجنود، ودور البغاء التي تبيع الجنس لطالبيه. والاثنان: البغي والبغاء يحاولان اصطيادهما كغريبين عن المدينة. البغي يرسل خلفهما مخبريه وعيونه يترصدون تحركاتهما، والبغاء يبعث إليهما بقواديه يتمسحون بهما ويعرضون عليهما"خدماتهم" فيخرج الرجل من ثيابه، وهو يصيح:" أكاد أنكر مدينتي" (ص ١٠٦).

هنا مركز الحراسة الأول، فيه حراس شداد غلاظ. وهناك مركز الشرطة. أحد الحراس يلاحظ الشخصين فيتوجّه إليهما صارخاً:"هيا . انصرفا. الوقوف هنا ممنوع". وعندما ينصرفان يشير لشخص مدني على زاوية الشارع بأن يتبعهما. كل الاتجاهات هنا

ممنوعة. كل الشوارع مسدودة. كل الناس متّهمون حتى يثبت العكس. وليس كما تقول القاعدة القانونية: الناس أبرياء حتى يثبت العكس.

وفي المقهى يتبعهما النادل متجسساً: كل الندل مخبرون. ويصبح الإنسان في مدينته صرصوراً مطارداً، غريباً فأين هي المدينة التي كان يجدفيها المرء دفء المحبة والصداقة وحسن الجوار والعلاقات الأسرية والإنسانية الحميمة؟ أين حضن الأم، وعطف الأب، وتلاحم الأسرة؟ "لقد فسد كل شيء. الكل يتدهور وينحدر بسرعة. أصبح الإنسان يخشى ظله . أسرع. أسرع". (ص١٢٠).

وتعود إلى الذاكرة كلمات قصيدة صلاح عبد الصبور:

قلتم لي لا تدسس أنفك فيما يعني جارك

لكني أسألكم أن تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

هذا زمن الحق الضائع

لايعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

لقد أصبح الناس غرباء عن بعضهم بعضاً، بل أعداء بعضهم بعضا، لا لذنب جناه الآخر، وإنما هكذا ، لمجرد أنه(آخر) "قاتل أو مقتول" لقد زرعوا الشقاق والنفاق والفساد بين الناس، فلم يعد الأخ يثق بأخيه، ولا الصديق بصديقه، ولا الزوج بزوجته، حتى إن المرء ليكاد لايثق حتى بنفسه!! "هنا يتبادلون الفساد كما يتبادلون السلع. كل مايحتاجون إليه سوق للعرض. كل شيء معروض للبيع. كل شيء. هناك مَنْ يبيع نفسه، وهناك مَنْ يبيع غيره، ومَنْ يبيع معارفه،وأقاربه، ومستقبله، ووطنه، وروحه".(ص١٢٢).

فكيف يمكن العيش في مثل هذا الجو الخانق بعد أن فسد الناس وتلوّث كل شيء؟.

لقد أصبح الناس غرباء عن بعضهم، غرباء عن أنفسهم . فكيف يمكن أن يكون هذا مجتمعاً إنسانياً؟.والإنسان فيه يفتك كالوحش بأخيه الإنسان و: "مَنْ يملك روحاً حياً يضيع ويختنق ويحترق. يدفن نفسه حياً ويموت. لايجديه الهرب

خارج القفص. فالمناخ كله مشبع بالتلوّث. يهرب. يهرب. يهرب. ولكن إلى أين؟ خارج الإنسانية؟ أم خارج الحياة"(ص١٢٦). هنا سدوم وعمورة. وقد بيع كل شيء بالمزاد :" أصبح لدينا أجساد تدبّ على الأرض، دواب تتحرك وتتزاحم ويأكل بعضها بعضا، تنام وتأكل وتستمتع وتصيح. تفرغ بطونها في العراء، وتتقاتل كالدببة، وفي الليل تتراكض لتنحشر في ثقوب الظلام وجيوبه.. وفي الصباح تتلمع، وتلبس أقنعتها، وتتعطر، وتتخفّى في ثياب ، وتخفي أسلحتها بمهارة. كل مكان من الجسد يمكن أن يكون فيه سلاح. كل مكان". (ص١٢٨).

هذه هي المدينة التي كان يحبها فأصبح يخشاها. مدينة المخبرين والعاهرات والطغاة. وهل يمكن إنقاذ مايمكن إنقاذه من هذا الفساد الذي عمّ وانتشر؟

إن (العازف) مايزال متفائلاً:" ليس كل مافيها وباء، وإلا فسدت كلياً، هناك شيء في الأعماق، في عيون بعض الناس، في عمق الأعماق منها، هناك مايشدّك إلى أمل ما" (١٣١).

هكذا يصبح(العازف) و(الرجل) غريبين عن مجتمع الفساد والظلم والقهر الذي عمّ المدينة، وجعلها من ضحاياه، حتى الزوج اغترب عن زوجته، رغم أنهما ينامان في فراش واحد، ويظللهما سقف بيت واحد. فالعازف يقول: "لي زوج لاتشاركني جوهر حياتي". (١٣٧). حتى بيت المهد لم يقد فيه الأمان أو الاطمئنان، وإنما أصبح أشبه بالمصيدة التي يصاد فيها المرء من فراشه. يقول (العازف):"لم يعد البيت راحة وأمناًالآن. أصبح أشبه بالمصيدة، بالمحنة".(ص١٤٢).

ولهذا سرعان ماغادرا المدينة هرباً من الاختناق بين أشجارها الحجرية، وسجونها المظلمة . يقول (العازف):" المدينة تركت عندي وعندك حالة من الاختناق. هناك أناس ، وبيوت ، وشوارع مكتظة بالمارّة، وعيون تثقب الجدران، وأسئلة خبيثة، وممنوعات، وأشخاص يتلطوّن في الزوايا، ويلاحقونك من الخلف". (ص١٤١).

وهذا الهرب من المدينة يذكرنا بهرب كثير من النسّاك والزهاد الذين يفرّون بدينهم إلى أعالي الجبال أو أعماق الصحراء، أمثال(بشر الحافي) الذي دخل السوق مرة فرأى رجلاً كالثعلب يخاتل آخر كالأرنب، وأفعى تلتف حول فريستها، وذئباً يفترس حملاً، لقد رأى الناس على حقيقتهم فما كان منه إلا أن خلع نعليه، وتأبّطهما، وأطلق ساقيه للريح هرباً من غاب البشر.

كما يذكرنا بالرومانسيين، وهربهم من المدينة إلى أحضان الطبيعة صديقة

الإنسان التي تريح أعصابه المشدودة، وتضمّد جراح روحه، وترعى أحلامه، وتعلّمه البساطة والنبل والسخاء، وتعود به إلى جوهر الأشياء، وإلى الإحساس العميق بوحدة الوجود، فوصفوا جبالها وأنهارها، وليلها ونهارها، وأشجارها وأطيارها، وجسّدوها في أشعارهم، يقول جبران خليل جبران في نبذ المدينة:

ليت شعري أي نفعٍ

في اجتماعٍ وزحامْ

وجدالٍ وضجيجٍ

واحتجاجٍ وخصامْ؟

كلها أنفاق خلدٍ

وخيوط العنكبوتّ

فالذي يحيا بعجزٍ

فهو في بطءٍ يموت

وهذه هي أقسى أنواع الغربة: غربة القيم في عالم بلاقيم. أين المحبة والإخلاص والوفاء والخير والعدل والحق والجمال.؟ كها فَقدت فلم يعد لها وجود في عالم اليوم، أو عند أجيال اليوم الراكضة خلف ملء الفم والفرج. ولهذا كان العلماء والأدباء الحق ورثة الأنبياء، أي أنهم الأبطال التراجيديون الذين قدّر عليهم أن يكونوا (القصبات) التي يتحدّث من خلالها (الإله) ليهدي البشر. يقول (الرجل): "كأنما كلّ منا كان قصبة تصدر لحناً والأخرى كلاماً حلواً ذا معنى"(ص١٧٠). يقول أفلاطون إن الشعراء كالقصبات التي تنفخ الآلهة من خلالها ماتريد.

و"يصعد" الرجل والعازف إلى الجبل هرباً من فساد المدينة. وتعود بـــ (الرجل) الذاكرة إلى حيث كان يُضرب بالسياط، ويُجلد. وعندما يبلغ الجلد حدوداً معينّة يطغى ألم الجسم على ماعداه. لقد استعاد بذاكرته العينين الحجريتين المحدقتين به. ويصرخ الأمر بالاستمرار بالضرب:"يالهم من قساة عشاق السطلة؟! إنهم "الله" أو شخص في حكم الله، ومَنْ ترى لايغريه أن يُعبد ويُطاع؟!" (ص١٥٤).

ويتحسس آثار السياط على جسمه مياسم من نار، ورائحة اللحم الذي تلهبه السياط تملأ رئته. إنه يتذكر الآمر بشاربيه الكثيفين، ووجهه الداعر القاتم

المرائي، الوحش الذي أجرى معه تحقيقاً ثم أمر الجلادين بسلخ جلده. وتعجب كيف يمكن أن يكون (الإنسان) قاتلاً، وآكلاً لحم أخيه الإنسان، وكيف يؤجر نفسه، وعقله، وقلبه، وعرضه؟!

والناس قد انقسموا إلى فريقين: فريق الطغاة وأذنابهم من المخبرين والجلادين والحراس، وهم الفريق الأقوى، الفاعل. وفريق يتألف من الضعفاء والمقهورين والضحايا والمعذبين، وهم الفريق الواقع بين المطرقة والسندان. يفعل بهم الفريق الأول مايشاء:"الشفّاف جريح دوماً، روح مسكين مثل شعاع الفجر، وريقة ورد" (ص ١٦٣-٤).

وفي "الجبل" أشرقت الشمس للمرة الأولى جميلة بهية، وتموّجت الخضرة تحت أشعتها كأنها بحر رائق. والضوء يغزو الأعماق، ويتسرب إلى كهوف في الأعماق، يقول العازف: "في داخل كل مناشمس، لكنه إما لايكتشفها، وإما لايستطيع الرؤية حينما تشرق"(ص١٧٨)

٤-الشعرية:

كثيراًمايلجأ الكاتب عرسان إلى التعبير الشعري ضمن الحوار المسرحي، وذلك عندما تحتاج اللحظة النفسية مثل هذا التعبير، وعندما يحتاج الموقف التعبير الرقيق الشفاف.

والواقع أن النثر الشعري، والشعر المنثور، والحوار المسرحي قد تعاونت جميعاً في التعبيرالمسرحي الجاد والمثقل بمسؤولية الالتزام الوطني والاجتماعي إنه يقول في لحظة:

حين أزدهر الرعب في الكون

وأزهر تحت قدمي

وامتدت سياط الجلادين إلى أجساد الناس من حولي

وزحف الموت تحت رايات العدل

وهبّت ريح صفراء تفتك بأهلي

أحتمت روحي بالحب

فصار الجسد دثاراً يتمزّق على مهل تحت ضربات الجلادين

حيث الجسد يتمزق على مهل منتهكاً تحت ضربات الجلاد ذات العمر المديد

ياعمر الجلاد مأطوله. بطول عمر الاستعباد وأطول.(ص١٨٣-٤)

ولكن هل يكتفي الطغاة بهروب الناس؟

لا، وإنما هم يلاحقونهم ليمارسوا عليهم القمع والقهر، وإلا فعلى من يصبحون ملوكاً وطغاة؟

ومن أعماق هذا الليل الطويل المخيمّ، تستطلع الأرواح الأمل:

لابد أن يبزغ فجر قلب الإنسان فيه هو السيد

لابد أن يبزغ فجر قلب الإنسان فيه هو السيد

وانتظرها أن يتعب الجلاد ويرتاح الجسد

وأن يولد الفجر ويغمر المتعبين

وأن يصمد فينا الإنسان

ولم تراودنا أبداً فكرة اليأس (ص١٨٧-٨).

ويكرّ شريط ذكريات(الرجل) فيستعيد "محاكمته" وكيف جاءوا بوالده الشيخ الكبير، كي يضغطوا به عليه، فيحصلوا منه على اعتراف، والوالد شيخ كبير. عيناه تطفحان بالدمع وتبللان لحيته البيضاء. ألقوه على الأرض وداسوا عليه، وصوته يلاحق ابنه:

أفنيت حياتي ياعود الريحان لأراك أريج الدار، ولون العمر، ومدّ النسل

ولكن، ها أنت اليوم نزيل الزنزانات، وليل الرمل. لون العمر ظلام بعدك

أخشى ياولدي أخشى

أن يطويك الرمل(ص ١٩٤).

وزوجة (الرجل) التي أفنت عمرها في البحث عنه، وذاقت العذاب والشقاء من أجله: جاعت، وشقيت، وتشردت، وهي تردّد:

عندما كنتَ أبكي كنتُ الكف التي تمسح دموعي

والكلمة التي تجبر خاطري

والنور الذي يضيء في أعماقي طريق الحياة والسعادة

كنت تصنع الأمل وتنير الظلمات

لم تكن تعرف الظلم وكنت تكره الظلم ، بل كنت ضحية الظلم

(ص٢١٠-١١).

حتى عرفت مكانه في كهف الجبل، فيرّد عليها بمناجاة طويلة، دون أن يرى أحدهما الآخر:

إنني لأعرف حتى من أنا

هل الموت جفافاً في الصحراء شيء يمكن أن يُنسى أو يُتحمل؟.

قديداً يغدو المرء. قديداً.قديداً

هناك في جوف الرمل ينضج الجسد كرغيف مطمور برماد

والروح تصرخ وتضطرب ولاتجد منفذاً ولو بحجم سمّ الخياط.؟

والانتهاك؟

قبّل قدمي لتعيش

قبّل قدمي لتعيش

ويتذكر كيف عذّبوا أباه الشيخ الكبير، وكيف لم يستطع تحمل العذاب والإهانة، فذكر اسم ابنه وارتاح عندما فارقت روحه الجسم، ثم كيف أحضروا زوجته، وجردوها من ثيابها أمام عيون الحراس الوقحة ، وكيف غاب عن الوعي. والوعي يغيب عندما يرى في الواقع شيئاً لايريده أو لايحتمله. يغيب الوعي ويهرب إلى اللاوعي:"ياله من سجين طليق، وياله من طليق سجين".(ص٢٢٨) لقد تداخل الوعي عنده باللاوعي،والواقع بالحلم، والعقل بالجنون، فأصبحت الحياة أشد قسوة من الموت، بل لم يعد هناك من فرق بين (الحياة) و(الموت) مادامت الحياة أقسى من الموت.

وتندفع الكلاب تعوي، يتبعها رجال يمسكون مقاودها، وخلفهم رجال مسلحون يشهرون أسحلتهم وهم في وضعية الاستعداد التام لإطلاق النار. الكلاب تشمشم المكان، وتدور فيه وتتوقف:" لقد انتهكوا حرمة كل شيء حتى الأرحام أصبحت مستباحة، تدخلها الكلاب وتتنفس فيها وتشم الأثر، ويفتشون فيها عمن يطلبون". (ص٢٥٥).

ويتذكر كيف كان في المعتقل الصحراوي، وكيف انهمر عليهم الرصاص، فسقطوا كجذوع أشجار عارية، ثم كدّسوا الجثث في شاحنة لطمرها في حفرة واحدة، وكيف استفاق وهو بين الجثث، فزحف وألقى بنفسه من الشاحنة. ويتذكر الآن. والآن فقط، وفي الصفحات الأخيرة من المسرحية، أن

اسمه (خالد) (رمزاً لخلود الإنسان)، وأن اسم زوجته(إنعام) (وللأسم دلالته الرمزية أيضاً)، وأن اسم العازف (مرزوق العاشق). ولهذه الأسماء الثلاثة دلالاتها: "خالد؟! خالد؟! منذ عمر لم ينادني أحد بهذا الاسم.. لقد أنسوني اسمي ونفسي وزوجي والحليب الذي رضعته من ثدي أمي. هذا القهر. القهر. هذا الاحتقار لكل ما في الإنسان ولما هو إنساني؟!" (ص٢٧٧-٨).:

وتقبض "الكلاب" على الرجل وزوجته ومع العازف. وتحكم على الرجل لأنه هارب من الظلم، وعلى زوجته لأنها تعين هارباً على الهرب، وعلى العازف لأنه شريكه في الهرب. وكل جريمتهم أنهم هاربون من مجتمع الفساد والقهر والقمع. يقول العازف عن الرجل:" كان غريباً ودوداً ومسالماً. وأنا كنت أشعر بالغربة بين الآخرين، فتلاقينا على شيء يجمعنا".(ص٢٩٧).

طوال حياته و"الكلاب" تلاحقه،فلم هذه القسمة الظالمة؟ ولماذا عليه أن يظل هارباً طوال حياته؟ "وهل الحياة ذنب يستمر العقاب عليه إلى مالا نهاية؟!"(ص٢٨٠).ففي مجتمع القهر والظلم والطغيان يصبح الغناء جريمة ، وتغريد البلابل جريمة، والتمتع بجمال الأشجار الخضراء جريمة، بل وحتى الحياة نفسها جريمة؟! ويتساءل العازف:"هل العزف على هذه (الشبابة) جريمة وإرهاب وإخلال بأمن الدولة؟! فيجيبه رئيس المنصة: إنها توقظ الأعماق وتحرك المشاعر إلى الحد الذي يخّل بأمن الدولة. لقد كان (الرجل) يشرق، ويفكر، ويستعيد شيئاً من تلاؤمه مع ذاته عندما يسمع العزف"(ص٢٩٩).

فيكسر العازف(شبابته) لأنه لم يكن يقدّر خطرها على أمن الدولة.

أما (الرجل) فيجيب المحقق بأن عمره لايتجاوز "ثلاث ساعات" هي مجموع اللحظات التي ازدهر فيها أمله، وبأنه لم يعد يعرف له بيتاً، وأن أحباءه يعيشون في ضميره، وأن كثيراً من الجرائم قد ارتكبت بحقه ، وأنه لم يرتكب جريمة سوى التأمل والتفكير والبحث عن الذات، "فلماذا كل هذه الملاحقة؟! هل لأنه تساءل من نحن ؟ أم لأنه بدأ يعرف. و(المعرفة) ذنب وجريمة في نظر الدولة؟(ص ٣٢٤).

وفي معتقل في الصحراء تطلق النار على ثلاثة أشباح: الرجل وزوجته والعازف، لا لذنب جنوه، أو جريمة ارتكبوها، وإنما لأنهم أحبوا الحياة والنقاء والبراءة، وعاشوا حياة الطهر والحق والمعرفة، وأحبوا الوطن والمواطنين، فهل هذه القيم النبيلة أصبحت جرائم في عالم اليوم، عالم الفساد والظلم والطغيان؟!

لقد بدأت المسرحية باليأس:" أعطوني شمعة وشربة ماء"، وانتهت

بالموت، ولكنها لم تفقد الأمل، فقد كانت الكلمة الأخيرة منها:" الحياة تنتصر".

٥- الثيمة:

ولاشك أن (الثيمة) التي استبطنت أغوار الكاتب هي (الغربة): غربة (الرجل) عن مجتمعه، ومدينته، وحتى عن نفسه، وغربة (المرأة) عن زوجها ومدينتها، وغربة(العازف) عن الآخرين وحياتهم . ثم غربة هؤلاء في مجتمع القهر والطغيان، مما جعلهم يهربون من مدينة الفساد والقهر إلى أحضان الطبيعة، بعد أن أصبحت القيم النبيلة جرائم يعاقب عليها الطغاة.

أما سبب الغربة فهو العسف والقمع السلطوي الذي يمارس على المواطنين . وأما نتيجة هذه الغربة فهو المزيد من التمسك بالحق والعدل والخير والمعرفة في عالم انعدمت فيه هذه القيم النبيلة.

❖❖❖

د.علي عقلة عرسان منظّراً مسرحياً

١ ـ سياسة في المسرح
٢ ـ الظواهر المسرحية عند العرب
٣ ـ وقفات مع المسرح العربي.

❖❖❖

الفصل الثالث

د.علي عقلة عرسان منظّراً مسرحياً

يتناول هذا الفصل ثلاثة كتب وضعها الكاتب علي عقلة عرسان في التنظير المسرحي وهي:

سياسة في المسرح، والظواهر المسرحية عند العرب، ووقفات مع المسرح العربي

السياسة في المسرح

١-منهجه، ومنهجنا.

٢-السياسة والمسرح

٣-مسرح ما قبل الميلاد: -المسرح اليوناني (١اسخيلوس ٢-سوفوكليس ٣-يوربيدس ٤-ارستوفان).

-المسرح الروماني (سينكا).

٤-مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة (١-شكسبير ٢-مارلو ٣-لوب دي فيغا - ٤-جان راسين).

٥-المسرح الحديث والمعاصر (١-غوته ٢-شيلّر ٣-ابسن ٤-سترندبرغ ٥-أوسكار وايلد ٦-وليم بتلريتيس ٧-بيراندييللو ٨-يوجين أونيل ٩-بريخت ١٠-لوركا ١١-البيركامو ١٢-يونسكو ١٣-بيكيت ١٤-جون أوزبورن ١٥-دورنمات.

***

1-السياسة في المسرح

كتاب هام للدكتور علي عقلة عرسان. وقد سمّى الطبعة الأولى منه: سياسة في المسرح (اتحاد الكتّاب العرب- دمشق ١٩٧٨)، والطبعة الثالثة: السياسة والمسرح (الدار العربية للكتاب -ليبيا طرابلس ١٩٩١).

١ -منهجه ومنهجنا:

بدأه بالحديث عن (السياسة في المسرح) بشكل عام، ثم قسّم بحثه إلى أربعة عصور سياسية هي: مسرح ما قبل الميلاد حيث تحدث عن المسرح الفرعوني، والمسرح اليوناني، والمسرح الروماني. ثم تحدّث عن مسرح العصور الوسطى، فمسرح عصر النهضة، فالمسرح الحديث والمعاصر. وهو في منهجه هذا يبحث عن القمم المسرحية في كل عصر، مراعياً التسلسل التاريخي، دون اهتمام كبير بالبيئات والأقطار. ولم يكن يكتفي في عرضه لنتاج الأديب المسرحي، بعرض عمل مسرحي واحد له، وإنما كان أولاً يضع الكاتب في عصره، فيتناول العصر من جميع جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية، ثم يتناول ثانياً حياة الكاتب المسرحي، ومعاناته الشخصية، وانعكاس ذلك على أدبه المسرحي، وعلاقة أدبه بحياته وبعصره، علماً بأنه لم يكن يختار من نتاج الأديب المسرحي إلا ما يتعلق بالسياسة باعتبارها المحور الذي يدور حوله بحثه، فيعرض أحداث المسرحية - موضوع المناقشة- وفكرتها، وأشخاصها،.. إلخ.

وهكذا يمكن القول إن عرسان قد استوفى معظم العصور الأدبية وأبرز كتّاب المسرح، وأن كتابه هذا يمكن أن يُعّد تأريخاً للمسرح العالمي لا غنى عنه للأديب والباحث، وإن كان قد توقف عند أبرز القمم فحسب.

وأما منهجنا في عرض كتاب الباحث عرسان فقد عرضنا عرضه، إلا أننا اخترنا لبعض المسرحيين أشهر أعمالهم، وليس كل ما كتبه الباحث عنهم. كما اختزلنا كثيراً من مناقشاته لأفكار المسرحيات -موضوع العرض- وأحداثها،وأشخاصها، مكتفين بمرورها أثناء العرض، ما دامت لا تتلمّس إلا فكرة (ثيمة) واحدة هي وجود (السياسة) في المسرح. مسجلاً انعكاس الأحداث السياسية على الأدب المسرحي في الأدب الغربي، دون أن يتعرض للنتاج الأدبي المسرحي العربي، مؤجلاً هذا الموضوع الهام أيضاً إلى دراسة قادمة يأمل إنجازها.

٢ -السياسة في المسرح:

يرى الباحث عرسان أن علاقة الوصل بين ما ينتجه الفرد من أعمال إبداعية وبين حاجة الجماعة وواقعها، علاقة لا يمكن فصمها. وهو يميز بين (الالتزام) و(الإلزام): فإذا كان الالتزام طوعياً ينبع من إرادة حرة، ويمليه اقتناع وإيمان، فإن الإلزام إجبار وإكراه يفرضه الغير أو تفرضه الظروف على الإنسان.

ونظراً لكون الباحث من رجال المسرح (تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً) فإنه يرى أن للمسرح تأثيراً كبيراً على المشاهدين، لأنه يمكّن من تقريب مشاعر جماعة المتفرجين من همومها ومشاكلها، حيث يتحوّل الفرد إلى طاقة مشعّة أو إلى (محرّض) يرسل شحنات جديدة في جسم المجتمع، ويسهم في تغييره بالقول والعمل. ومن هنا أهمية الدور الذي يلعبه المسرح في حياة المجتمع، ويلعبه الأديب في حياة المسرح، فالفرد المبدع يشعر- كاتباً كان أم ممثلاً أم مخرجاً- بنشوة غامرة بعد تقديم عمله المسرحي، وإحداث التفاعل والتواصل بينه وبين الجمهور، حيث يتخفّف من عبء المعاناة، ويحس بنوع من المصالحة مع العالم، والرضا عن النفس، ويشعر كما لو أنه أفرغ شحنة كانت تضنيه وتقض مضجعه، في أوعية رحبّت بأن تحمل معه ثقل متاعه، وهي راضية بهذا الحمل الجديد، لأنه يخصّها وينتمي إليها. وبعد عملية تفريغ الشحنة هذه تبدأ عملية تحريض جديدة له، من قبل الواقع الاجتماعي، من أجل إبداع جديد.

وهكذا تستمر العلاقة الجدلية التحريضية بين الفنان والمجتمع، إذ تشحنه الحياة الاجتماعية بمعطيات ورؤى وأحاسيس، فيشعر بالغربة وعدم التلاؤم مع الحياة والناس، إلى أن يفرغ هذه الأحاسيس في شكل عمل فني، يبثّه في الناس، ويشاركهم معاناتهم، فتعود إليه الراحة.. ثم الرغبة في الامتلاء من جديد...

أما الجماعة التي تتلقّى الشحنة من الفنان فإن أفرادها يشعرون بحالة من عدم الرضا عن الذات وعن الواقع، ويحسّون بعدم التلاؤم مع الوضع غير السليم من حولهم، وتطفر في نفوسهم رغبات واردة التعبير إلى أن تفرغ الشحنة التي شحنوا بها في المسرح على شكل سلوك ومواقف وأعمال تنفيذ في الحياة الاجتماعية، فتغيّر مجراها وتجعلها أكثر ملاءمة لما يريدون. وهكذا تستمر علاقة التحريض بين المجتمع والأديب، في جدلية تعطيها المعاناة حرارة ودفءاً، وتؤدي إلى تطوير الفرد والجماعة وتغيير وجه الواقع. و(التحريض) و(التطهير) الذي يحدثه المسرح -حسب عرسان- يختلف عن (التنفيس) و(التخدير) الذي يحدثه بعض الإنتاج المسرحي. فإذا كان مسرح (التحريض) يؤدي أغراضاً إيجابية في التطهير، فإن مسرح (التنفيس) يمتصّ النقمة على

الواقع ويحوّلها إلى ضحكات مجانية تملأ فراغ الصالة، ولكن لا يتعدّى تأثيرها عتبة النفس والمسرح، لأنها مبنية على الغش الذي يتمّ بالتمسيد على سطح الجلد، وتترك الأمراض والأورام الخبيثة تنمو تحته. وهو نوع من الإنتاج يكثر في زماننا، وضجّته أكبر من حجمه. وهو كالبرق الخُلّب، ويتزيّا بأسماء متعددة أبرزها (المسرح السياسي)، و(الفن الهادف)، إلى غير ذلك من الأقنعة التي هي (حق أُريد به باطل)، ذلك أن "نغمة المسرح السياسي التي نسمعها تعني شيئاً آخر غير المسرح، وتبتغي أن تلبس لبوس الفن والثقافة، وهي إلى الدعاوة والإعلام المروّج لاتجاه سياسي وإيديولوجي أقرب منها إلى الفن والثقافة، وإلا فمتى كان المسرح غريباً عن السياسة منفصلاً عنها(؟!)".

إن الحديث عن (المسرح السياسي)، في رأي عرسان، بدعة جديدة. ولكن اتصال المسرح بالسياسة، أو ظهور السياسة في المسرح أمر قديم قدم الإنسان والمسرح، إذ لا يمكن أن نفصل في الحياة بين الرغيف والسياسة، أو بين الفكر والسياسة، ولكن المطلوب عند دعاة السياسة هو توظيف المسرح توظيفاً إعلامياً كوسيلة لرفع شعارات (مع، أو ضد) حكم نظام سياسي ما، وأحرى بهذا المسرح أن يسمى (المسرح الإعلامي) لا السياسي، لأنه يسهم في توجيه الرأي العام باتجاه معيّن، في فترة محدودة. ولكنه لا يسهم في ترسيخ قيم في تفكير وسلوك الإنسان ووجدانه بشكل ثابت وأصيل. وهكذا يرفض الباحث الفن الذي يرفع شعارات براقة ويسهم في التهويش والتشويش، ويعتمد الكلمة المنفوخة، ويفزع الناس من قدراتهم على التمييز والاستيعاب ويمتصّ قابلية التحريض البنّاءة لديهم ليحوّلها إلى انفعالات عشوائية مؤقتة يكون أثرها النهائي تخديراً لهم أو تنفيساً لغضبهم وهدراً لطاقة كان يمكن أن تحوّل إلى طاقة تغيير وبناء، ذلك أن المسرحيات التي تعتمد (القفشات والنكات) ليست نصوصاً إيجابية قادرة على البقاء والتأثير، لأن عمرها هو مدة عرضها، وأثرها لا يتجاوز أذن المستمع إليها، وهي لا تترك أثراً في تاريخ الأدب المسرحي، ولا تسهم في تغيير الإنسان ودفعه إلى تغيير الواقع.

وليس إقبال الجماهير على هذا النوع من الإنتاج المسرحي دليل جودته الأدبية أو رفعته الفنية، ذلك أن المسرحيات التي تهاجم حاكماً وتطبّل لآخر لا تلقى إلا رواجاً آنياً. والمسرحيات التي تنتقد حاكماً في السلطة ستلقى رواجاً كبيراً، لأن نهش السلطة اتجاه تجاري رابح، وأسلوب للظهور مضمون النتائج. والسلطة الواعية ترحّب به لأنه يخدمها أكثر مما يؤذيها، فهو يمتصّ نقمة الناس، ويُعطي صورة جيدة عن "حرية" التعبير.

٣-مسرح ما قبل الميلاد:

يستعرض الباحث عرسان المسارح القديمة: المسرح الفرعوني، والمسرح اليوناني، والمسرح الروماني. أما المسرح الفرعوني في مصر فقد تجلّى في النصوص الاحتفالية الدينية التي تُعاد في كل عام، في أيام معلومة. ويشترك فيها الكهنة والجمهور، ضمن طقوس دينية، وحركات جماعية ذات إيقاع راقص. ويؤكد (هيرودوت) المؤرخ الإغريقي الذي زار مصر ما بين عامي ٤٤٨-٤٤٥ ق.م يوم كان يحكمها الفرس أنه شاهد حفلات تمثيلية فيها، واطلع على بعض الأسرار التي وعد ألا يبوح بها، وهي تتعلق بإحياء ذكرى أوزوريس.

والواقع أن نص (إيزيس واوزوريس) يُعّد من أهم النصوص في الأدب الفرعوني، فهو إلى جانب قيمته الأدبية والدينية يعرض أسطورة قريبة من الناس، أو مسرحية تتوافر فيها مقوّمات العرض الاحتفالي الجماهيري ذي الأبعاد الدينية والاجتماعية والسياسية، وتعالج مشكلة الصراع الأزلي بين الخير والشر، والصراع على السلطة، والرغبة في توحيد وادي النيل في مملكة واحدة يحكمها الملك باسم الإله (رع) بوصفه وريثه وصورته على الأرض.

وقد صوّرت الأسطورة حياة (أوزوريس) ثم موته، ودفنه، وبعثه. وكانت تمثّل في عيد كل عام، ويقبل الناس عليها إقبالاً منقطع النظير، ويشاركون في أدائها، ويستغرق تمثيلها عدة أيام. وتُعدّ أقدم مسرحية في العالم. وهي تروي قصة النزاع بين الأخوين (ست) و(اوزير) حيث اغتال الأول الثاني، كي يجلس على عرش مصر. ولكن الحياة دبّت ثانية في جسمه بفضل أخته (ايزيس)، فترك دنيا الغدر، وهبط ليحكم العالم السفلي، بعد أن تنازل عن عرش مصر لابنه (حور) فنشأ نزاع جديد بين (ست) و(حور) على العرش. ثم احتكما إلى محكمة الآلهة التي يرأسها الإله (رع) فحكمت لحور. ومنذ ذلك الوقت أصبح كل ملك يحكم مصر يدعى (حور) أما الملك المتوفي فيدعى (اوزير).

ويروي المؤرخون أن (اوزير) قد اغتيل غدراً، بعد أن حكم بالعدل، فقطع جسمه إرباً إرباً، ودفنت كل قطعة في مكان. ولكن زوجته (إيزيس) وابنه (حور) جمعاً جثمانه، ودفناه في مكان واحد، ليحجّ الناس إليه، فأنشأل بذلك العبادة الاوزيرية.

وقد اعتمد الباحث عرسان في هذا الفصل على كتاب ايتين دور يوتون (المسرح المصري القديم) تر: ثروت عكاشة- دار الكاتب العربي بالقاهرة

.١٩٦٧

*

وأما المسرح اليوناني فقد نشأ من تطور طقوس عبادة الإله (باخوس = ديونيزوس). ومن أغاني هذا الإله أثناء نشوته، ومن المرثيّات التي نظمها أتباعه ومريدوه نشأت (التراجيديا) التي هي كلمة يونانية مشتقة من كلمتين: تراجيس TRAGOS (أي ماعز) وايدي ODEY (أي غناء) وقد أُدغمت الكلمتان فكانتا كلمة (التراجيديا) التي تعني الأغنية العنزية. وهناك تفسيرات أخرى للتسمية منها أن الإله (ديونيزوس– باخوس) كان قد رضع في طفولته من عنزة، ومنها أن القربان الذي يُقدم بعد الانتهاء من احتفالات الإله كان قوامه الماعز، ومنها أن الإله (ديونيزوس= باخوس) كان يشرب الخمرة فيستخفّه الطرب، فيغني ويرقص وهو يرتدي جلود الماعز. وأصبح له أتباع يجالسونه ويشربون معه الخمرة، فيستخفّهم الطرب أيضاً فيرقصون معه ويغنون وهم يلبسون جلود الماعز. ولذلك سميّت أغانيهم بالأناشيد العنزية (أو الديثرامب) DITHRAMP وهي الأناشيد التي نشأت عنها، ونتيجة لتطورها.

وبعد وفاة الإله (ديونيزوس = باخوس) أخذ الشعراء يتبارون في نظم القصائد الرثائية والخمريات المستوحاة من جلساته. ويغنّون هذه الأشعار في أعياده. وقد تطورت هذه الأناشيد على أيدي شعراء المأساة اليونانيين، حتى جاء (تسبس) الذي كان ينتقل مع فرقته في عربة متجولاً بين المدن والأقاليم، فأدخل (رئيس الجوقة) الذي يتبادل الحوار مع الجوقة. ثم أدخل (اسخيلوس) الممثل الأول، فأصبح هناك حوار بين الجوقة ورئيسها، وبين الممثل ورئيس الجوقة، وبين الممثل والجوقة. ثم أدخل (سوفوكليس) الممثل الثالث والرابع. وبعد ذلك أخذت الأناشيد العنزية (التراجيدية) صيغة مسرحية ذات حوار وصراع وشخصيات وموضوع، وتقدّم قصة مشوّقة وهادفة.

أما الملهاة (الكوميديا) فقد نشأت بعيداً عن الدين، ولهذا لم تكن تحظى سابقاً بالاحترام. يقول ألاردايس نيكول: "كان أساس الكوميديا هو (كوموس أتيكا) وهو طقس شعبي كان يقوم به مجموعة من المهرجين العابثين ينتظمون في مواكب، ويترنحون بالأغاني التي تمجد ديونيزوس. ومن كلمة (كوموس) أخذت الملهاة اسمها في اللغات الأوربية (كوميديا) المؤلفة من (كوموس) أي الجوق العابث الهازل، و(اوديا) أي أغنية أو غناء.

لقد كان المسرح اليوناني يمثّل الفرح اليوناني بروعته وعمق جذوره في

النفوس، فحين كانت تمثّل الملاهي أو تُقام الاحتفالات بأعياد (ديونيزوس/ باخوس) تنتقل عدوى المرح الصاخب من المسرح إلى الجمهور الذي يشارك في العرض فتصبح جزءاً لا يتجزأ منه: يضحك الناس ويرقصون ويشربون الخمر، ثم يجوبون الطرقات صاخبين مرحين معتزين ببواعث الخصب في حياتهم. ويمرّ الشعب، في بضع ليال، بنشوة دينية، يستبيحون فيها كل شيء، ويتحللون من كل القيود.

وكانت هذه المسرحيات تنتقد عيوب المجتمع بكل حرية وصراحة، فحين نقرأ اليوم مسرحية (السلام) مثلاً لأرسطوفان فإننا نشعر بمقدار الحرية السياسية التي كان يتمتع بها الشاعر أو الأديب. وكانت مسرحية (بروميثيوس) تمثّل تحدّي الإنسان لجور الآلهة التي تحكم بنزواتها التي هي ليست سوى نزوات الكهنة الذين كانوا يسيطرون على الناس، ويوجهون حياتهم العامة باسم الدين ومن خلاله. وقد كان (بروميثيوس) ثورة ضد الآلهة وضد الظلم الناتج عن التزييف الذي يلحق الدين، وضد استغلال رجال الدين للمعتقدات استغلالاً يؤمن لهم مصالحهم الدنيوية. كما تمثل مسرحية (أوديب) لسوفوكليس طموح الإنسان وحبه للمعرفة والحرية وتحدّيه للقدر. وقد تمثّلت فيه الشجاعة في البحث عن الحقيقة. أما مسرحية (انتيغونا) بطلة سوفوكليس فتمثل ثورة الإنسان على جور النظام السلطوي الذي يتعارض مع النظام السماوي الذي يكفل للإنسان حق الحياة والحرية والكرامة، وتمثّل وقفة الإنسان الحر في وجه الحاكم المستبد. وتمثّل مسرحية (كريون) لسوفوكليس رجل الدولة الذي يرى أن من واجبه أن يحافظ على الأمن والنظام وأن يطبّق العدالة حتى ولو على ولده.

لقد خلق المسرح اليوناني النماذج التي تمثل حياة الطبقة المسيطرة خاصة، والتي تلخص الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية. ولذلك يقول الباحث عرسان: "إنني حين أقرأ المسرحية اليونانية لا أستطيع أن أتصور انفصالاً بين الدين والسياسة من جهة والأدب والفلسفة من جهة أخرى، وبين الحياة الاجتماعية التي محورها الإنسان وبين الأدب. لا يمكنني أن أتصور اسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس، دون أن تتكامل الصورة، فيقف إلى جانبهم سقراط وأرسطو وفيدياس، ولا أستطيع تصوراً لعصر بريكليس الزاهر دون عمالقة في الأدب والفلسفة والفن، ودون تفاعل بين هؤلاء الأفراد والمجتمع بكل أبعاد الحياة وعواملها فيه. فتقدمهم رهن بتقدم مجتمعهم كما أن تقدم مجتمعهم رهن بتقدمهم". ولهذا كان لا بد من عرض نماذج لبعض شعراء المسرح اليوناني، باعتبارهم قمماً في الأدب الإنساني، ولما لهم من تأثير في المسرح العالمي.

١-اسخيلوس:

أبو المأساة اليونانية لأنه بدأ تطويرها بشكل جاد. وقد وصلنا عنه سبع مسرحيات، أولاهن مسرحية (الضارعات)، وهي جزء من ثلاثية مسرحية (كان على المسرحي أن يقدّم مسرحية تتألف من ثلاث حلقات متصلة). ومن المؤسف أنه لم يصلنا سوى الجزء الأول فقط من هذه الثلاثية، والذي يصوّر بنات دناؤوس الخمسين، وقد هربن من بلدهن مصر هرباً من أبناء عمهن ايجبتوس الخمسين الذين أرادوا الزواج بهن عنوة. فاحتمين عند بلاسجوس ملك أراغوس الذي أجارهن (ومن الثابت تأريخياً أن البلاسجيين الذين سكنوا اليونان، ولا سيما جزيرة أراغوس، جاءوا إليها من مصر وسورية. وهم الذين أعطوا الآلهة لليونانيين. وكانوا يسمونهم (الكبيرو) أي الكبار. وهم فيما يبدو أجدادهم وعظماؤهم. ثم جاء هوميروس وهسبورس فأشاعوا هذه الأسماء وحددوا مراتبها في القرن العاشر والتاسع قبل الميلاد وهي أسماء أخذت عن (الأجانب) أي من بلاد العرب كما يقول هيرودوت حين يتحدث عن مصر).

كما عرف الإله السوري (حدد) في الغرب اليوناني- الروماني بوصفه (زفس أو زيوس أو جوبتير) منذ القرن الثالث ق.م، وعُبد باسم (جوبتير) الدمسقي. وكان (ديونيزوس أو باخوس) هو ابن زيوس من سيميلي ابنة قدموس ابن اجينور ملك مدينة صور الفينيقية، أي العمورية العربية.

وهذه المعلومات التي يوردها الباحث عرسان تعيد الحق إلى نصابه، ففي الوقت الذي ترى فيه أوربا أنها مهد الحضارات وأن الحضارة اليونانية هي أقدم حضارة في التاريخ، فإن الباحث يرى أن هذه المركزية الأوربية هي تعصب أعمى لا غير، وأن الحضارات الشرقية العربية في مصر وسورية وبلاد الرافدين هي أقدم عهداً، وأنها أعطت العالم القديم حضارة وآلهة وأبجدية.

وأما مسرحية (الفرس) فتصور صراع فارس مع اليونان، ونصر اليونان على فارس، وتجعل الأحداث تدور في بلاد فارس نفسها، وهدفها الإشارة إلى أن الكبرياء والغرور والتهور لا تجلب لصاحبها سوى الخسران ، ففارس الامبراطورية العظيمة، دفعها غرورها إلى غزو اليونان، ولكن هذا الغرور ردّها مدحورة. يقول ألاردايس نيكول عنها إنها مسرحية خلت من الحركة ومن الصراع. ولكن جلال فكرتها يمنحها قوة تعويض انعدام الحركة. وقد تجلّت فيها عظمة اسخيلوس كما لم تتجلّ في غيرها. (ألاردايس نيكول -المسرحية العالمية- تر: عثمان نويه ص١/٣٠).

وأما مسرحية (بروميثيوس مقيّداً) فهي من أكثر مسرحيات اسخيلوس دلالة على روحه الفياضة بالرجولة والحرية وحب الإنسان. وهي الجزء الثاني من ثلاثية فُقد جزآها الآخران. وهي تصوّر الإله (بروميثيوس) الذي ساعد (زيوس) على تولي الملك. فلما حكم (زيوس) طغى وتجبّر، حتى إنه أراد أن يخسف الأرض بالبشر. ولكن (بروميثيوس) الذي خلق الإنسان وأحبه كره ظلم (زيوس) فأهدى إلى الإنسان النار التي كانت وقفاً على الآلهة، وعلّمه الطب والمعرفة والفنون، ومنحه الأمل ليتغلب على الفناء، مما أغضب زيوس، فأمر بتكبيله بالأغلال، وسمّره إلى الصخور في جبال القوقاز، وأرسل عليه نسره ينهش كبده وقلبه في النهار، فإذا جنّ الليل تجدّد القلب والكبد ليتجدّد الألم والعذاب في النهار. وهكذا في كل يوم.

وذات يوم مرّت به (يو) الفتاة التي أحبّها (زيوس)، فغضبت منها (هيرا) زوجته وحوّلتها إلى بقرة تلاحقها ذبابة تلسعها فتزداد ألماً وتمعن في تشردها. فرثت لحال (بروميثيوس) الذي أنبأها أنه سيولد لها ولد من (زيوس)، وسيخلّصه هذا الولد من قيوده.

وبالفعل تضع (يو) مولودها (هرقل) الذي خلّص (بروميثيوس) من أغلاله، بعد أن قتل النسر الذي كان ينهش قلبه. وهكذا يمتزج (بروميثيوس) بالإنسان وقضيته، مصارعاً الآلهة، رغم القيود.

وأما مسرحية (سبعة ضد طيبة) فهي الجزء الثالث من ثلاثية تدور حوادثها حول (أوديب) وما حاق به من مصائب. أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه فأنجب منها أطفالاً دون علم منه، وتنفيذاً لإرادة القدر. ولما علم بالحقيقة فقأ عينيه، وانتحرت زوجته.

وأما مسرحية (الاوريستية) فهي من أعظم مسرحيات اسخيلوس. وهي المسرحية الوحيدة التي وصلتنا كاملة والتي كتبها اسخيلوس وهو في قمة نضجه الفني. وتدور حول اللعنة التي حلّت على أسرة (اتريوس) إذ أن (تستس) أخا (اتريوس) فسق بامرأة أخيه، فانتقم منه أخوه بذبح ولديه وتقديمهما له طعام عشاء. فلعنت الآلهة هذه الأسرة، ونقمت على أبنائها. ففي الحلقة الأولى من حوادث الأوريستية يضحّي آغاممنون بابنته (ايفيجينيا) للربة (آرتميس) آلهة الصيد والغابات والقمر، عندما جهزّ اليونانيون جيشاً ضخماً على رأسه أغاممنون ليحاربوا طروادة انتقاماً من باريس بن بريام الذي اختطف (هيلين) الجميلة.

لكن الربة (آرتميس) غضبت على أغاممنون فجعلت الريح تسكن ولا تدفع بمراكب اليونان، إلا إذا ضحّى أغاممنون بابنته (ايفيجينيا) إرضاء للآلهة. فيستدعي أغاممنون ابنته وأمها من أراغوس، بحجة أن (أخيل) سيتزوجها قبل سفره إلى الحرب. وحينما تصل الفتاة يضحّي بها أبوها. وتعود زوجته (كليتمنسترا) غاضبة على زوجها الذي تحجّر قلبه فضحّى بابنته من أجل نبوءة لإرضاء الآلهة. فتعيش حياة فسق وفجور مع ابن عم زوجها، انتقاماً من زوجها. وبعد انتهاء حرب طروادة يعود أغاممنون ومعه سبيّته (كاساندرا) التي تتنبأ بقتل أغاممنون وزوجته. وبالفعل فإن زوجته تغتاله بالاتفاق مع عشيقها الذي يتزوجها ويصبح حاكم البلاد.

أما الحلقة الثانية من الاوريستية فتبدأ بعد هذا التاريخ بحوالي عشر سنوات، وذلك بعد أن تولى (ايغست) العشيق الحكم. حيث أبعدت (كليتمنسترا) ولدها (اورست) ابن أغاممنون خوفاً من انتقامه، واستخدمت ابنتها (الكترا) التي كانت غاضبة على أمها. وهي ترقب عودة أخيها لينتقم لأبيه. فتجتمع معه. ويتفقان على الخطة. وينفّذ اورست المطلوب منه، فيقتل ايغست. وحين يهّم بقتل أمه تفتح له صدرها متوسلة إليه بالضرع الذي غذّاه. ولكنه يقتلها غير آبهٍ بتوسلاتها.

وفي الحلقة الثالثة والأخيرة نرى اورست في معبد أبولو في دلفي يحتمي بالإله الذي زيّن له الانتقام من ربّات الانتقام اللواتي يحطن به للفتك به. وهو يكاد يفقد عقله. ولكن أبولو يذودهن عنه، ويرسله إلى معبد (منيرفا) أو (أثينا) ربة العدالة والحكمة. وهنا تعقد أول محاكمة من نوعها، حيث ينقسم فيها تاسوع الآلهة فريقين: فريق يبّرئ أورست. وآخر يدينه. ولكن (منيرفا) تبرئه. وهكذا يُناط أمر الانتقام بالآلهة، لا الأفراد. ويُلغى اختصاص ربّات الانتقام فيصبحن ربات رحمة، ويُمنع سفك الدماء والثأر الذي لا تنتهي حلقاته، ويوكل أمر المجرمين إلى محكمة عادلة.

هذا عرض موجز لمسرحيات اسخيلوس التي وصلتنا أما مسرحياته التي لم تصلنا فتتجاوز العشرين. وقد حاز اسخيلوس جائزة المسرحية ثلاث عشرة مرة، وقيل إنه اتّهم بكشف أسرار الطقوس الدينية، وحاول الجمهور الأثيني قتله أثناء عرضه لإحدى مسرحياته. ولكن أخاه تقدّم فكشف عن ساعد أخيه وأراهم قطعة اللحم التي ذهبت في معركة (سلامين)، وذكّرهم بأنه خاض معركة

(ماراثون) أيضاً، وأنه كان بطلاً، فأنقذه ذلك من القتل، ولكنه مات بعد ذلك في صقلية ميتة غريبة، إذ ألقى نسر بسلحفاة على رأسه الأصلع، لأنه حسبه حجراً (ول ديورانت – قصة الحضارة ٢٦٨/٢).

٢-سوفوكليس:

شاعر اليونان المجيد الذي لاءم بين العقل والقلب، والإله والإنسان، وخلّف مسرحاً متزناً ذا صفاء روحي. وقد ولد عام ٤٩٥ ق.م قرب أثينا في عهد عمّ فيه الرخاء، في عصر بيريكلس، حيث التفت الشعب اليوناني للإبداع في مجالات الأدب والفن والفلسفة. وقد اشتهر سوفوكليس في شبابه بجماله. وكان يقود فرقه المنشدين في الأعياد، ويتصدّر المهرجانات. وكان أبوه غنياً تدرّ عليه صناعته للأسلحة ربحاً وفيراً، مما جعله يعلّم ابنه ويثقّفه، وقد كان شاعرنا واسع الاطلاع كثير المعارف، يتقن الرقص والموسيقى، متزن الميول، إذ أن اسم (سوفوكليس) نفسه يعني العاقل الحكيم. وقد قرّبه الحاكم بيريكلس إذ ولاّه خزانة الدولة في عام ٤٤٣ق.م وقاد قوات أثينا إلى ساموس، وانتخب بعد ذلك عضواً في لجنة الأمن العام. وقد شغل مراراً منصب الكاهن.

ويؤكد الباحث عرسان أن سوفوكليس كتب حوالي ١٢٣ مسرحية، وأنه لم يصلنا منها سوى سبع مسرحيات، وأنه فاز بجائزة المسرح الأولى ثلاثاً وعشرين مرة، وأن مسرحياته تعطي صورة صادقة عن نفسه وأخلاقه، ودوره الذي لعبه في الحياة الاجتماعية اليونانية، وتطويره للمسرح إذ أدخل ممثلاً ثالثاً في المسرحية بعد أن أدخل اسخيلوس الممثل الثاني (أي أن المتحاورين على الخشبة في المشهد الواحد يصل عددهم إلى ثلاثة أشخاص) وكان أول من استخدم المناظر المسرحية، وجعل الشخصية المسرحية تتحرك بدافع من تكوينها، لأنها تحمل بذور شقائها في تركيبها البيولوجي والسيكولوجي الوراثي...

ويبدو أن أدب سوفوكليس يُعنى بالطبيعة الإنسانية أكثر مما يُعنى بالطبيعة الإلهية، ويرفض كل ما هو خارق للطبيعة. فكل شيء لديه إنساني، حتى أخلاق الآلهة وتصرفاتهم تأخذ مظاهر إنسانية، كما يظهر تعلقه بالطبيعة في تعلق بطله بالأرض الحبيبة إلى نفسه.

فمسرحيته (انتيجونا) تصوّر النضال الشاق بين العدالة كما يفهمها الحاكم الذي يرغب في أن يسود الأمن والنظام بأي ثمن، وبين فتاة تنصر العدالة بعاطفتها، وتؤمن بحق المرء في أن يتصرّف تصرفاً حراً بعيداً عن جور الحاكم

المستبدّ، ويمارس حقوقه بعيداً عن التسلّط والتحكّم. وفي هذه المسرحية يصوّر سوفوكليس شخصيات على مستوى البطولة العظمى، فكل من البطلين يحمل رسالة ومبادئ وأخلاقاً تتعارض مع ما لدى الآخر: فالملك الحاكم المطلق (كريون) يريد أن يفرض القانون حتى على أقرب الناس إليه كي يرتدع الآخرون. و(انتيجونا) التي تدفع الظلم عن أخيها بولينيس تريد أن تدفن جثته وتحفظ له حقه الديني، فتقف متحدية السلطان الجائر وقسوة النظام.

ومسرحيته (نساء تراخيس) التي يشك بعضهم في نسبتها إليه تدور حول علاقة حب وغيرة بين (هرقل) البطل المعروف في تاريخ اليونان وأساطيرهم، وزوجته (ديانيرا) حيث أحب هرقل في إحدى حروبه فتاة غير زوجته، فحارب بلادها كي يحصل عليها. ولكن الغيرة تدفع زوجته بأن تقدّم له هدية هي عبارة عن ثوب مسموم ومثله للفتاة التي أحبها، فمات الاثنان، وانتحرت ديانيرا معلنة أن على المرء أن يفكر جيداً قبل أن يقدم على أية فعلة تحت تأثير عاطفته أو انفعاله.

ومسرحيته (أوديب) من أعظم الروائع المسرحية في تاريخ المسرح. وهي تبدأ حين يتلقى الملك (لايوس) ملك طيبة وزوجته (جوكاستا) نبوءة الآلهة من معبد دلفي عن طريق العرّاف (تريزياس)، وهي تفيد بأن لايوس إذا رزق بطفل فإن الطفل سيقتل أباه ويتزوج أمه. ويستبشع لايوس النبوءة، فيسلم الطفل إلى أحد الرعاة ليقتله. ولكن الراعي يشفق عليه، ويعلّقه من كعب رجله في غصن شجرة. (ومن هنا اسمه: أوديب أي المتورم القدمين). حيث وجده أحد رعاة ملك كورنث فأخذه ليعيش في قصر ملك كورنث كولد له. حتى إذا ما أصبح (أوديب) شاباً وعرف أنه ليس ابناً لوالديه الحاليين، ذهب يبحث عن أصله، فولج معبد دلفي فقيل له ما قيل لوالده، فهجر المدينة التي عاش فيها، كي لا تتحقق النبوءة، وغادر كورنث هائماً على وجهه، وسلك طريقاً مؤدية إلى طيبة. فصادف عربة تقل خمسة أشخاص لم تفسح له الطريق، فنشب بينه وبين مَنْ فيها عراك نتج عنه قتل أربعة من الخمسة الموجودين فيها، وفرّ الخامس. وكان بين القتلى والده (لايوس) ملك طيبة. وتابع أوديب طريقه إلى طيبة، وعند مدخلها صادف الاسفنكس وهو هولة تقطع الطريق على المارة، وتلقي عليهم لغزاً إذا حلّه الشخص انتحر الاسفنكس وإذا لم يعرفه قتله الاسفنكس. وهكذا تم قطع طيبة عن العالم، لأنها كانت تقتل كل الوافدين إليها، مما سبّب لها الوباء. وعندما جاء أوديب وألقى عليه الاسفنكس سؤاله: ما هو الشيء الذي يمشي على أربع في الصباح، وعلى اثنتين في الظهر، وعلى ثلاث في المساء؟ فأجابه

أوديب: إنه الإنسان، فهو يحبو على أربع في طفولته، ويمشي على قدميه في رجولته، وعلى قدميه وعصاه في شيخوخته، ولما كانت الإجابة صحيحة فإن الاسفنكس ألقى بنفسه في البحر منتحراً. ونجا أوديب، ونجت معه طيبة التي كانت قد أعلنت، بعد قتل ملكها، أن مَنْ يخلّصها من الاسفنكس فهو الذي يصبح الملك، والذي يتزوج الملكة. وهكذا تصدق النبوءة: إذ يقتل أوديب أباه، ويتزوج أمه، دون أن يعلم. ويحكم المدينة بالعدل والعقل، وينجب من أمه (جوكاستا) ولدين وابنتين، ويظل على هذه الحال ستة عشر عاماً.

ولكن المدينة تُصاب في عهده بالطاعون، ويستفتي أهلها الكهنة فيجيبهم الكاهن (تريزياس) بأن السبب هو عدم انتقام طيبة من قاتل ملكها (لايوس)، ووجود القاتل طليقاً دون عقاب. فقرر أوديب البحث عن القاتل، ونتيجة البحث يكتشف أنه هو القاتل، وأنه هو الرجس الذي دنّس طيبة، وأنه سبب البلاء، لأنه قتل أباه وتزوّج من أمه. مما دفعه إلى أن يفقأ عينيه، ويخرج من طيبة هائماً شريداً. أما جوكاستا فتنحر نفسها شنقاً.

وفي تحليله لهذه المسرحية يرى الباحث عرسان أن هذه المسرحية ليست (أسطورة)، لأنها لا تفسر ظاهرة من ظواهر الطبيعة، ولا ترسّخ تقليداً شعبياً أو طقساً دينياً، وإنما هي حكاية شعبية ذات مصدر غير يوناني، وأنها وفدت على اليونان قبل هوميروس، وتناقلها الرواة وزادوا فيها إلى أن أصبحت كإحدى الأساطير اليونانية، لأن القدم أكسبها هذه النظرة. وقد رأينا أن آلهة اليونان نفسها وردت إليها من مصر وسورية عندما حملها أقوام هاجروا إلى اليونان من سورية ومصر وحملوها معهم تمجيداً لأجدادهم، ومع مرور الزمن تحوّل الأجداد إلى آلهة في نظر اليونانيين، كما حدث لصنمي (إساف) و(نائلة) اللذين فسقا في الكعبة فمسخا صنمين وضعهما الناس في الكعبة ليتعظ الناس بهما، ومع مرور الزمن تناسى الناس أصلهما، وقدسوهما، وأدخلوهما ضمن آلهتهم.

وكذلك قصة أوديب التي هي جزء من الموروث الشعبي اليوناني الذي اكتسب يونانيته بالتقادم، لأن أصلها فرعوني. وهكذا يرفض الباحث عرسان التفسير القدري للأسطورة والذي يلبّي فيه الكهنة مصالحهم ورغباتهم، كما يرفض التفسير النفسي الذي يرجع تصرفات أوديب إلى مكبوتات (عقدة أوديب) التي ترى أن الابن يتفتح جنسياً على أمه، وأنه يجد في أبيه منافساً له، ولكن الأب والعادات والأعراف الدينية والأخلاقية تحول دون تحقيق رغبته في أمه، مما يكبت هذه الرغبة في اللاشعور. ولكنها لا تموت، إلى أن تحين فرصة

التخلص من الأب أو الخروج على إرادته بشكل من أشكال التمرد.

ويعمد الباحث عرسان إلى تفسير سياسي اجتماعي اقتصادي لأسطورة أوديب فيرى أن معبد دلفي الذي كان مصدر التنبوءات اليونانية هو مقر تجمع رجال يحاولون التحكم بمصير الشعب سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، وأن هؤلاء يتحركون لتحقيق أهدافهم من خلال الملك. وعندما يحاول شخص أن يخرج عن سيطرتهم ليتصرّف بعقله يضجّون باسم الآلهة، ويقودون الشعب باسم الدين ليزيحوا ذلك الحاكم ويضعوا مكانه أداة من أدواتهم المطيعة التي تتحرك كما يشاءوون وقد رأوا في (أوديب) حاكماً مستقلاً في حكمه على سيطرة معبد دلفي لأنه يستخدم نور عقله، وذلك ما يشكل خطراً كبيراً على الكهانة التي تعيش في ظلام الخرافة والنبوءة والغيب، فقررت تلك العصبة المختفية خلف تمثال (أبولو) أن تطمس النور الذي بدأ يبصّر العقل البشري كي لا يراها عارية تماماً، وتجّسد ذلك في العّراف (تريزياس) الذي استغل الطاعون الذي ألمّ بمدينة طيبة، فأثار الشعب ضد أوديب مختلقاً قصة مضى عليها ستة عشر عاماً دون مبرر للسكوت عليها، ليقضي بها على أوديب وينتزع السلطة منه، ويكلل أسرته بالعار. وقد نجح (تريزياس) في ذلك. وهيّأ رجلاً من أقرب المقربين إلى أوديب هو صهره (كريون) ليحلّ محلّه. وزيّن له الأمر، وأغراه بالسلطة. فسار في تيار الكهنة أداة طيعة في يدهم يحققون من خلاله ما يريدون.

ولقد كانت (أثينا) منتصرة في حروبها: انتصرت على الفرس في معركة (ماراثون) عام ٤٩٠ق.م، ثم انتصرت على الفرس ثانية في موقعة (سالامين) عام ٤٨٠ق.م وكانت بحاجة إلى السيطرة على الممرات المؤدية إلى البحر الأسود لحاجتها إلى القمح من آسيا ومصر. ولذلك قررت تشكيل حلف حوالي عام ٤٦١ق.م بزعامتها. وكانت قد بدأت مسيرة ديموقراطية مع بيريكلس تتجه نحو إقامة إمبراطورية قوية، ولذلك استعان بأموال الحلف الموجودة بين أيدي الكهنة في دلفي وبدأ ينفقها على إعمار مدينة أثينا. ولم يأبه باحتجاج زعماء دول المدن الذين كان يحرضهم كهنة دلفي بعد أن أفقدهم بيريكلس سيطرتهم على الموارد الاقتصادية، وبالتالي نفوذهم السياسي الذي اعتادوا عليه منذ أن وجدت اليونان. ولهذا بدأوا يتآمرون عليه، وبعد خمسة عشر عاماً فقط من السلام الذي كان مقرراً له أن يستمر بدأت حروب (البليبونيز) وانضمت كثير من دول المدن إلى اسبارطة، وأدرك بيريكلس أن القوة البرية في صالح عدوه (اسبارطة) ولذلك أمر بالاحتماء داخل أسوار أثينا. فأصيبت المدينة أثناء الحصار بوباء الطاعون الذي أفقد الحكومة السيطرة على الأهالي. واستفاد الكهنة من هذا الوضع

فحرضوا الناس على بيريكلس، لأنهم حمّلوه مسؤولية هذه المواجهة، فأُقصي بيريكلس عن الحكم ومات عام ٤٢٩ق.م من جراء إصابته بالطاعون.

ومن المفيد أن نذكر أن سوفوكليس كان مسؤولاً في حكومة بيريكلس في تلك الفترة، وقد تولى ما يشبه منصب وزير المالية. فسقط بسقوط بيريكلس. ولأن سوفوكليس كان في صغره كاهناً في معبد دلفي، فهو يعرف خبايا الأمور. وقد خبر الكهانة حتى عافها. فكتب مسرحية (أوديب ملكاً) حوالي عام ٤٢٨ق.م ويؤكد الباحث عرسان أن مسرحية (أوديب) تناولت الحكايات الشعبية التي كانت متداولة في بلاد اليونان. ثم يجري مقارنة بين بيريكلس وأوديب يرى فيها:

١-أن بيريكلس حكم أثينا إثر محنة بعد انتقال الحكم من الأقلية إلى الديموقراطيين، وأنها كانت بحاجة إلى منقذ. وأن أوديب حكم طيبة إثر محنة وخلّصها من الاسفنكس في الوقت الذي كانت فيه بحاجة إلى منقذ.

٢-دام حكم بيريكلس خمسة عشر عاماً بعد استيلائه على أموال الحلف وإعماره أثينا وتجريده الكهنة من سطوتهم. ودام حكم أوديب ستة عشر عاماً منذ أن تزوج أمه إلى أن حاصر الطاعون طيبة.

٣-اعتُبر بيريكلس سبب البلاء الذي حلّ بأثينا. وكان سقوطه مطلباً يمثل بنظر الناس بداية انفراج الأزمة. واعتُبر أوديب الرجس الذي يدنس طيبة. وطرده منها هو الكفيل بإزالة الوباء وكشف الغمّة عن الناس.

٤-طرد بيريكلس من أثينا وشُهرّ به فاتّهم بسرقة أموال الحلف وتبذيرها. وطُرد أوديب من طيبة بعد أن فقأ عينيه، وخرج ذليلاً إلى غابة كولونا تقوده ابنته انتيجونا، وشهّر الناس به، واعتبر الرجس الذي دنّس طيبة.

٥-كان بيريكلس ممن يحكّمون العقل في سياستهم. وقد استخدم أوديب عقله في انتصاره على الاسفنكس.

٦-فقد بيريكلس ولديه في الطاعون. وفقد أوديب ولديه أثناء حصار طيبة.

وينتهي الباحث عرسان بعد هذا كله إلى أن مسرحية (أوديب) التي كتبها سوفوكليس لم تكن أسطورة، وإنما كانت ذات صلة بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في اليونان القديمة، وأنها إسقاط لحكم بيريكلس التاريخي.

وقد استمد عرسان تحليله هذا من كتاب عمانوئيل فليكوفسكي (أوديب واخناتون).

٣-يوربيدس:

ولد في غمرة انتصارات اليونان على الفرس في معركة (سالامين) عام ٤٨٠ق.م وكان أكثر التصاقاً بالواقع في نتاجه المسرحي، وأكثرهم خروجاً على التقاليد المسرحية، فقد أدخل العبيد والفلاحين إلى المسرح، وناقش قضايا عامة وعادية، وحطّم بعض الوحدات.وكان يجاهر بإلحاده، فقوبل بالاستنكار. ولم يفز بالجائزة الأولى سوى أربع مرات في حياته، وأخرى خامسة بعد حياته.

وقد كتب يوربيدس خمساً وتسعين مسرحية لم يصلنا منها سوى تسع عشرة، بينها ملهاة واحدة. وقف فيها جميعاً إلى جانب مدينة أثينا في محنها، ودافع عن شعبها وقضاياها، وعرف عنه كرهه لكهنة دلفي، واتهامه لهم بالتواطؤ مع اسبارطة ضد أثينا، كما شاع عنه كرهه للمرأة، وتعريضه بها، وقد ردّ بعضهم أسباب ذلك إلى أنه فشل في زواجين. وقد توفي يوربيدس عام ٤٠٦ق.م بعيداً عن أثينا، وأعلن سوفوكليس الحداد عليه من فوق خشبة المسرح.

في مسرحيته (اندروماك) أرملة هكتور بطل طروادة التي أصبحت عند توزيع السبي الطروادي من نصيب (نيوبتوليموس) ابن آخيل الذي قتل زوجها، يهاجم يوربيدس أهل اسبارطة ويهجوهم أمرّ الهجاء، ممثلين في منيلاوس زوج هيلين التي كانت السبب في حرب طروادة، وفي هرميون العاقر التي تقترف الجرائم ولا تحترم زوجها، وفي أوريست ابن عمها، وقاتل أمه.

وفي مسرحية (هيكوبا) يقرر الجيش اليوناني بعد انتصاره على طروادة أن يضحّي بأصغر بنات بريام وهي (بولوكسينا) قرباناً وتحية لأخيل. ويذهب مَنْ يُحضر الفتاة من عند أمها الأسيرة (هيكوبا)، فتواجه الفتاة الموت بشجاعة نادرة أمام الجيش كله. وتُدعى الأم لتدفن جثة ابنتها، فتكتشف جثة طفلها الصغير الوحيد الباقي لها، والذي كانت قد أودعته مع ثروة كبيرة عند أحد الأصدقاء. ولا تملك إلا أن تسعى للانتقام، وهي في ذلّ الأسر والقهر، فتستدعي ذلك "الصديق" الذي يحضر متظاهراً بعدم حدوث ما يسوء، فتنتقم منه بأن تقتل طفليه اللذين حضرا معه، ثم تفقأ عينيه. وفي مسرحيته (أوريست) يقوم أوريست وأخته (الكترا) ولدا أغاممنون بقتل والدتهما (كليتمنسترا) لأنها خانت زوجها (والدهما) وقتلته بعد عودته من حرب طروادة. وإذ يقتل أوريست والدته فإنما يفعل ذلك تنفيذاً لرغبة الإله (أبولو) الذي لم ينج من تشكيك يوربيدس به. ولكن أوريست يُصاب بالجنون نتيجة فعلته، ويقلّب الأفكار والحجج التي تبعد عنه شبح الندم، فيرى أن الأم التي تخون زوجها ثم تقتله ولا تلقى من أبنائها غير الصفح ستفتح

الباب أمام الفسق المستمر، وسيؤدي ذلك إلى ضياع الإنسان والأوطان، حيث سيمتنع الرجال من الذهاب إلى الحرب، لأنهم غير واثقين من زوجاتهم.

وفضلاً عن إدانة المرأة غير المخلصة (كليتمنسترا) التي قتلت زوجها، فإن أختها (هيلين) التي هربت مع باريس بن بريام وتسبّبت في حرب طروادة، فإن يوربيدس يبيّن أي نوع من الرجال هو منيلاوس الذي عاد يتذلل لامرأة خانته.

وفي مسرحيته (الكترا) يوجه يوربيدس نقداً لكل من اسخيلوس وسوفوكليس حول المسرحيتين اللتين كتباهما حول الكترا وأسلوب تعرفها على أخيها أوريست. وفي المسرحية لفتة من يوربيدس يظهر فيها عطف أوريست على أمه وعدم رغبته في قتلها. ولكن أخته الكترا تحرضه على قتل الأم. ولذلك يهاجم الندم الذي لوّح به ضميره.

وفي مسرحيته (الفينيقيّات) التي تقابل عند اسخيلوس (سبعة ضد طيبة) فتتداخل الأحداث التي تناولتها عند سوفوكليس بين مسرحيات أوديب الملك وانتيجونا، وهي تصوير لتنازع أخوين على السلطة هما ولدا أوديب اللذين جنّد كل منهما جيشاً للحصول على عرش طيبة. واقتتل الجيشان وذهب منهما خلق كثير. ثم اقتتل الأخوان، فقتل كل منهما الآخر عند أسوار المدينة، وآلت السلطة إلى خالهما (كريون) الذي أبعد والدهما أوديب عن الحكم، وأمر بعدم دفن جثة بولينيكيس معلناً أنه خائن لأنه استعان بجيش أراغوس ضد مدينة طيبة.

وأما مسرحيته (المستجيرات) فتختلف عن (مستجيرات) اسخيلوس. إنهن جوقة من الأمهات اللواتي سقط أبناؤهن وأزواجهن عند أسوار طيبة بعد أن تغلّب اتيوكليس والطيبيون على بولينيكيس والقادة السبعة الذين حاصروا طيبة. ورفض كريون حاكم طيبة الجديد السماح لأهالي آرغوس بأن يأخذوا جثث موتاهم، مما دعا الأمهات إلى اللجوء إلى أثينا للطلب من حاكمها الديموقراطي تيسيوس مساعدتهن على طيبة وحاكمها الطاغية كريون.

وفي مسرحيته (ميديا) يعالج يوربيدس مشاكل عائلية وإنسانية تتعلق بالحب والزواج والغيرة والانتقام، وتنجم عن الزواج بامرأتين في وقت واحد، وبخيانة المحب لحبيبته نتيجة طمع أو نزوة، ويجسد يوربيدس فيها الحقد الذي يمكن أن تصل إليه امرأة تسيطر عليها الغيرة ويحركها الانتقام.

ولم تكتف ميديا بأن ساعدت جاسون الذي أحبته، على سرقة الفروة الذهبية التي يملكها والدها، وفرت معه، ولكنها أيضاً قتلت أخاها ورمت قطع

جسمه في وجه أبيها الذي طاردها هي وجاسون، وعندما غدر جاسون بها، وأحب ابنة الملك كريون ثارت غيرتها وغلى حقدها فقتلت الملك وابنته، كما قتلت طفليها بيديها لتجرح قلب جاسون وتنتقم منه.

لقد كانت ميديا عنيفة في حبها وبغضها. وفي كلتا الحالتين فتكت بأعزّ الناس عليها وولغت في دم أقرب الأقرباء.

٤-أرسطوفان (٤٥٥-٣٨٤ق.م)

شاعر الملهاة اليونانية- ترك إحدى عشرة مسرحية وصلتنا من أصل أربع وأربعين مسرحية كتبها. ونتاجه يتصل اتصالاً مباشراً بالحياة السياسية والاجتماعية، فمسرحيته (الضفادع) تعتبر أول مسرحية نقدية في تاريخ الشعر المسرحي.

*

أما المسرح الروماني فلم يخصص له الباحث عرسان سوى سبع صفحات، مقابل سبعين صفحة عن المسرح اليوناني، معتذراً عن ذلك بأنه ليس من السهل الحديث عن مسرح روماني متميز عن المسرح اليوناني، لأن ما كتبه شعراء المأساة والملهاة الرومان كان صورة عن الأدب المسرحي اليوناني أُجريت عليها بعض التعديلات الطفيفة، ورقشت بقليل من الخصوصية الرومانية. ولا بد من الإشارة إلى أن معظم شعراء المسرح الروماني ليسوا من الرومان، وإنما معظمهم من العبيد، فسينكا وبلاوتوس، وترنتيوس، وستاتيوس، ونايفيوس ليسوا من أصل روماني.

ورغم أن الرومان اهتموا بالدرجة الأولى بالاستعراضات المثيرة، والمشاهد الدموية، كالصراع بين أسد وإنسان حتى الموت، أو بين عبدين حُكم عليهم بالإعدام. إلا أن ميلهم إلى الضحك كان يحتاج إلى إرواء، ووجد مَنْ يرويه بطريقة غير فنية، لذلك راجت عندهم الملاهي ذات المستوى الهابط، والمشاهد التي تعتمد على شخصيات نمطية: كالجندي النفّاج (الدّعي)، والطفيلي الجائع، وابنة الهوى، والشيخ المراهق، والخادم الذكي، والعاشق المسكين. وكثرت مشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) وهي الخصوصية الرومانية، بينما تلاشت الخلفيّات والأبعاد السياسية للمسرح. ولعل السبب هو كون معظم كتاب المسرح الروماني من العبيد، وقد انتقموا لأنفسهم من سادة لم يجدوهم أهلاً لأن يكونوا سادة.

ولم يتوقف الباحث عرسان سوى عند الكاتب الروماني سينكا الابن الذي

ولد في قرطبة باسبانيا عام ٤ق.م وتعرّض لغيرة الإمبراطور الروماني كاليغولا واضطهاده فترة من الزمن، حتى أعادته اغربينا والدة نيرون من منفاه في جزيرة كورسيكا ليكون مربياً لابنها. وعندما أصبح نيرون امبراطوراً عام ٤٥م أصبح سينكا مستشاراً له. وبقي كذلك حتى عام ٦٢م حيث لم تبق له سيطرة على الإمبراطور. فطلب اعتزال السياسة، وعاش حتى عام ٦٥م خارج روما حتى أجبره رجال نيرون على الانتحار في ذلك العام، بتهمة التآمر على الإمبراطور.

وقد كان سينكا رواقياً ترك تراثاً فلسفياً. وتعتبر محاوراته ورسائله من مصادر الفكر الرواقي، كما ترك تراثاً مسرحياً تمثّل في مسرحياته: هرقل مجنوناً، الطروادیات، الفينيقيات، ميديا، فيدرا، أوديب ملكاً، أغاممنون، ثيتيس، أوكتافيا. ومن هذا التراث المسرحي يعرض الباحث عرسان مسرحية (هرقل فوق جبل أويتا) لسينكا، والتي يغلب عليها الطابع الفلسفي على الحركة الدرامية. حيث يصوّر البطل الإغريقي (هرقل) في أيامه الأخيرة، وقد عاد من آخر حروبه، بعد أن تزوج (ديانيرا) وأنجب منها. يقدم الأضاحي للإله لأنه حقق نصراً. وحين تعلم زوجته ديانيرا بأنه سيتزوج الفتاة (يولي) يدب الحقد في قلبها، وتأكلها الغيرة، فترسل (هدية) إلى هرقل هي ثوب مغموس بدم العملاق الذي قتله هو، لأن ذلك بتقديرها يخلصها من منافستها، ويبقى هرقل لها وحدها.ولكن تلك كانت خدعة العملاق الذي أوصى ديانيرا بهذا قبل أن يموت، فقد تحوّل دمه إلى قوة فتاكة تقضي على هرقل.

وفي مراحل احتضاره يطلب هرقل أن يُحمل إلى جبل اويتا، وأن يحرق جسده فوق الجبل، ليذوب في الوجود عبر تناسخ أرواح كان يقرّه سينكا متأثراً بالفيثاغوريين، ويطلب من ابنه أن يتزوج (يولي)، أما ديانيرا فتقتل نفسها على ما فرّطت بحق زوجها، ولم تجدِ توسلات ابنها في ثنيها عن عزمها. ويدعو هرقل البشر الذين أنقذهم، والآلهة التي وطّد سيطرتها على الأولمب، لينقذوه. ولكن دون جدوى، فيموت، وتصعد روحه إلى عالم الخلود.

٤ـ مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة:

ثم يلقي الباحث عرسان أضواء على مسرح العصور الوسطى، فيعرض بعض مسرحيات شكسبير، وراسين، وغوته. محاولاً تغطية موضوعه (السياسة في المسرح) منذ الإغريق والرومان وحتى اليوم. وبما أنه لا يهدف إلى تقديم كتاب يؤرخ للمسرح، فإنه يقف عند الشخصيات المسرحية الهامة، متخذاً إياها

كعينات لإثبات وجهة نظره. ولهذا لم يتوقف عند مسرح القرون الوسطى ليرصد ولادته في أحضان الكنيسة على شكل حواريات يقدّم من خلالها الوعظ والإرشاد وتصوير كرامات القديسين في مسرحيات الخوارق فذلك أمر يطول، ولكن لا تفوته الإشارة إلى أن نتاج أعلام عصر النهضة، وعلى الأخص شكسبير في انكلترة، وكالديرون ولوب دي فيجا في اسبانيا، وكورني وراسين وموليير في فرنسا، لم ينفصل عن الخلفيات السياسية التي كان يعيشها، وتشغل الناس، فلم يكن المسرح ليقف على الحياد، بل أثرّ بفاعلية كبيرة في الحياة العامة، وطرح القضايا الاجتماعية ذات الخلفيات السياسية الواضحة، دون أن يجعل من نفسه بوقاً دعاوياً أو صحيفة يومية.

١-شكسبير:

وتتجلّى أعظم أعماله التاريخية في الهنريات، وريتشارد الثالث، والملك جون، وسلسلة المسرحيات التاريخية الرومانية: يوليوس قيصر، وكوريولانس، وانطوني وكليوباترة، ثم مسرحيات ما كبث، وهاملت، والملك لير..

أما مسرحية (مأساة كوريولانس) المأخوذة من التاريخ الروماني فقد كتبها شكسبير عام ١٦٠٨ وهو في قمة نضجه. وتدور حوادثها في روما وكريولي في القرن الخامس قبل الميلاد. وملخصها أن أحد الأشراف المعروفين في روما (كايوس مارسيوس) الذي يتمتع بقوة بطولية واستقامة وكبرياء قاد حملة حربية ضد مدينة كريولي انتصر فيها وعاد بالغنائم لروما، ولذلك لقب (كريولانس) أي صاحب كريولي. وأرادوا منحه لقب قنصل، ولكن "ممثلي" الشعب وجدوا فيه خطراً على مصالحهم الشخصية، فحرّضوا العامة ضده، فأبت كبرياؤه أن يقف في الساحة وهو يرتدي ثوباً خلقاً يعرض على الناس جراحه التي أصيب بها وهو يدافع عن الوطن. وهذا موقف مَنْ يرغب الحصول على اللقب والمنصب الجديدين.

ولكن كبرياء كريولانس أبت عليه أن يشحذ باسم جراحه منصباً ولقباً. وعندما أثار "ممثلو" الشعب الناس ضده، تصدى لهم. فحكم عليه بالنفي من روما، فترك أمه وزوجته وطفله، وغادر روما منفياً مطروداً في الوقت الذي أوشك فيه أن يصبح قنصلاً مكافأة له على بطولاته في الحرب. الابن الوفي لروما خرج منها مطروداً، متهماً بالخيانة من قبل "ممثلي" الشعب. خرج وجراح نفسه أشد إيلاماً من جراح جسمه التي لم تلتئم بعد، فإلى أين سيذهب؟ لن يتوقّع أحد المكان الذي ذهب إليه. لقد ذهب مباشرة إلى الزعيم (أوفيديوس) خصمه في حرب كريولي الذي كان يجمع فلول جنده ليعاود مهاجمة روما لاسترداد كريولي

التي كان كريولانس قد استولى عليها وضمّها إلى الامبراطورية الرومانية، فطلب كريولانس من أوفيديوس أن يقبله جندياً في صفوف جيشه، لأنه قرر أن ينتقم من روما التي نفته وأذلته، فرّحب به أوفيديوس، وسلّمه قيادة نصف الجيش. فتمكن من محاصرة روما، وهدّدها بالحرق إذا لم تسلّم بشروط مهينة. وعبثاً يهدر شيوخ روما كرامتهم ويريقون ماء وجوههم في التوسل إليه، والتماس رحمته، ولكنه لم يقبل إلا تحطيم روما التي أذلته ونبذته. وتعجز روما و"ممثلو" شعبها عن دفع خطر كريولانس، فيلجأوون أخيراً إلى أمه وزوجته وولده طالبين منهم بكثير من الاسترحام أن يلينوا قلبه. ونرى مشهداً من أعظم المشاهد المسرحية التي عرفها تاريخ المسرح بين كويولانس وأهله، عندما يجتازون الأسوار ويركعون أمام خيمته طلباً للرحمة والعطف على روما، وأمه تقول له: "لو سكتنا لنطقت ثيابنا وحالتنا عن ما يفصح عن الحياة التي عشناها منذ نفيك..".

وحيال هذا الموقف الصعب يلين كويولانس ويقبل الصلح مع روما مكتفياً بإهانتها بدلاً من إحراقها. وتعود أمه وزوجته وولده إلى روما. ويبقى هو بين صفوف الجيش الذي حارب معه، ويعود إلى كريولي التي شهدت مجده وانتصاره. ولكن اوفيديوس يتآمر عليه لما وجد من حب الجنود والشعب له، فيقتله، ويخاطب شعبه معبراً عن فرحه بالنصر، وهو يقف على جثة كريولانس. لقد تآمر عليه الناس في بلده، وتآمر عليه الأعداء الذين غلبهم ثم حقق لهم النصر. فهل هو على حق؟ أم الناس هم الذين على حق؟ أم أن هناك خللاً في نظام هذا العالم؟

لقد أراد كريولانس أن يفتتح عهداً جديداً لترسيخ قيم جديدة هي احترام الكبرياء وبغض التزلف والرياء والنفاق. وأن يقيّم الناس على أساس ما يحملونه من حب حقيقي ومن قدرة على البذل في سبيل الوطن، لا بما يحملون من قدرات على تحريك ألسنتهم بالكلام الفارغ خطباً ودجلاً ونفاقاً في التجمعات والأندية العامة.

وقد استفاد موليير من هذا الموقف في مسرحيته (كاره البشر) حيث جعل ألسست لا يكره البشر، وإنما يكره الدجل والزيف والكذب في العلاقات الاجتماعية لدرجة بدا عندها غريباً عن البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها. وبدا أيضاً – لصراحته– كأنه يكره المجتمع الإنساني كله. وبدا كأنه لا يمت إلى هذا

العالم بصلة، وقوبل بالسخرية والاستهجان. ومن المؤسف أن ثياب الرذيلة تمتد حتى لتحجب ضوء الشمس وضوء النفوس الخيّرة الفاضلة.

وفي مسرحيته (العاصفة) وهي آخر مسرحية كتبها شكسبير، قبل وفاته بخمس سنين، ترتبط بوقائع حدثت في عام ١٦٠٩ حين حاول بعض المستوطنين الانكليز تقديم المساعدات لمستوطنات أخرى في أمريكا المكتشفة حديثاً، فجنحت بعض السفن، وبذلك تم اكتشاف جزيرة بكر.

وملخص المسرحية هو أن (بروسبيرو) دون ميلانو أحب كتبه فأخلص لها وترك شؤون الحكم في دوقيته لأخيه أنطونيو الذي يحب السلطة حباً جماً، مما جعل انطونيو يطرد أخاه ويستولي على الحكم. ويتم طرده بأسلوب يجعل الناس الذين يحبونه لا يثورون من أجله، إذ يترك على سطح مركب مخلع بلا قلوع، مؤهل للغرق، وتُربط إلى جانبه ابنته الصغيرة، كي تموت معه، لأنها الوارثة الوحيدة للملك من بعده.

ولكن الرياح تدفع المركب الحزين إلى جزيرة مهجورة. وهناك يستطيع (بروسبيرو) بوساطة علمه أن يسيطر على مَنْ يخدمه من الأرواح، فيكون إلى جانبه (اريل)،و(كاليبان) الوحش الذي قيل إن ساحرة عجوز وضعته وماتت، فعاش عيشة الوحوش، وهو أشبه بحيّ بن يقظان.

ويحاول بروسبيرو تغيير طباع كاليبان، ويستخدمه كخادم في تحضير الحطب وسواه. ثم يسجنه ليلاً خشية منه.

٢-مارلو:

يعرض الباحث عرسان للمسرحي الانكليزي كريستوفر مارلو، معاصر شكسبير، الذي كتب عدداً من المسرحيات منها مسرحية (اليهودي المالطي) التي تروي قصة أحد أثرياء اليهود في مالطة حيث يعمل تاجراً ومرابياً سعياً وراء إنماء ثروته، بقصد الاستيلاء على اقتصاد البلاد، وتسيير دفة الحكم بما يخدم مصالحه.

وتجري حوادث المسرحية في القرن الثاني عشر في مالطة، حيث كانت تدفع الجزية للسلطان التركي. وصادف أن تراكمت على حاكمها الديون، ولم يدفع الجزية للأتراك مدة طويلة، مما دفع بالحاكم التركي إلى إرسال رجاله ليجمعوا له الأموال. وكان أن استولى على ثروة اليهودي المالطي، فقرر الحاكم التمرد على الأتراك معتمداً على حماية الإسبان له. أما اليهودي المالطي فقد

أوعز إلى ابنته بأن تدخل في سلك الرهبنة، مدّعية المسيحية، لتسرق له الأموال، وتدس السمّ للراهبات، حيث قتلت منهن الكثير قبل أن تعترف بفعلتها وتموت.

وحين يعيد الأتراك احتلالهم للجزيرة ينصّبون اليهودي حاكماً عليه، نظراً لخدماته التي أسداها لهم. لكنه لما كان غير مخلص لطرف فإنه يتآمر مع الحاكم المخلوع ضد الأتراك، فيدعو إلى وليمة لينفذ خطته من خلالها. ولكن حاكم الجزيرة يقضي عليه وعلى الأتراك في تلك الوليمة.

٣-لوب دي فيغا:

يختار الباحث عرسان نموذجاً من الأدب الإسباني هو الشاعر الإسباني: لوب دي فيغا (١٥٦٢-١٦٣٥) الذي كتب أربعمئة وسبعين مسرحية.

في مسرحيته (ثورة الفلاحين) التي تدور في القرن الخامس عشر حين كان الخلاف على أشدّه بين فرناندو وايزابيلا الملكين الكاثوليكيين، وبين ملك البرتغال، على حكم قشتالة. وكان الفساد يعمّ البلاد في ظل الحروب الطاحنة بين العرب والإسبان حين كانت غرناطة لا تزال بأيدي بني نصر.

وتصور المسرحية ثورة الفلاحين في القرية على نائب قائد الفرقة العسكرية التي نزلت في قريتهم عندما تجبر وظلم، رغم أن أهل القرية قدموا له كل المساعدة. ولكنه استهان بالفلاحين، وأخذ يمارس الفسق والفجور، ويعتدي على النساء، فيغتصبهن من أزواجهن. ولأن الفلاح معروف بدفاعه المستميت عن شرفه وكرامته، لأن الأرض عوّدته على أن يكون حراً كريماً بسيطاً، فإن رجال القرية يندفعون في ثورة عارمة، فيقضون على نائب القائد. والمسرحية تصوّر روح التضامن والإيمان بحتمية انتصار النضال الجماعي من أجل الحرية والعدالة.

ومن مسرح عصر النهضة يختار الباحث عرسان المسرحي الفرنسي: جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي تربّى تربية جانسينية في بور رويال حيث آمن بنظرة الجانسينيين في أن الإنسان شرير بطبعه. وأنه لولا رحمة الله ما نجا من عذابه.

درس راسين اليونانية واللاتينية، وأتقنهما، وقرأ بهما الأدب اليوناني والروماني، وارتدى زيّ الكاهن. ثم ما لبث أن هجر بور رويال ووفد على باريس فغاص في حياة الفسق والفجور، وتعرّف على بوالو، ولافونتين،

وموليير.

كتب راسين ملهاة واحدة هي (المتقاضون) وإحدى عشرة مأساة هي: اندروماك، بايزيد، متريدات، ايفيجينيا، فيدر، استير، آتالي، برينين، طيبة.. وكان في معظم مسرحياته يتناول الأساطير اليونانية، فيعالجها معالجة عصرية، معتمداً على العواطف التي تحرك الأشخاص، وعلى الخصوص عاطفة الحب، حتى ليمكن القول إن راسين هو شاعر الحب بلا منازع. لكنه كان يغلّب الواجب على العاطفة، والعقل على القلب، ولا عجب فهو كلاسي عريق.

ويتوقف الباحث عرسان عند مسرحية (مأساة طيبة) لأنها ذات طابع سياسي، ومن المعروف أن طيبة مدينة لايوس في اليونان القديمة قد نكبت ملوكها، إذ تلقت أسرة لايوس لعنة الآلهة جيلاً بعد جيل. وتلقى أوديب بن لايوس النبوءة المقدرّة فقتل أباه دون أن يعرفه، وتزوج أمه دون أن يعلم. وعندما عرف سوء فعلته فقأ عينيه، وانتحرت زوجته، وتناحر ولداه على الملك، فاتفقا على أن يحل كل منهما سنة ثم يتنازل لأخيه عن العرش. ولكن حبّ السلطة قتّال، ومَنْ ذاق حلاوتها فلن يتخلّى عنها بسهولة، ولذلك جرّد كل منهما جيشاً لمحاربة الآخر. وهنا تبدأ مسرحية راسين، حين ترسل الأم (جوكاستا) ولديها ليحقنا الدماء. ولكن دون جدوى، إذ يلتحم الجيشان. ولمّا كان (كريون) خال الولدين، طامعاً في الملك فإنه يحاول أن يُبقي نار الخلاف مستعرة، فيتحدّى أحد الأخوين أخاه داعياً إياه للمبارزة الفردية، لينتهي الأمر بينهما، دون توريط الناس في القتال.

ويشتبك الأخوان ويقتل كل منهما الآخر، ويسر (كريون) بهذه النتيجة التي حملت إليه التاج. ولكنه يرغب في انتيجونا التي أحبها ابنه (هيمون) الذي انتحر حقناً للدماء، ولكنها حين تعلم بموث أخويها وحبيبها تذهب لتنتحر هي الأخرى، ثم يتبعها انتحار كريون الذي ندم على ما فعل بعد أن فقد كل شيء.

٥-المسرح الحديث والمعاصر:

من المسرح الحديث والمعاصر يختار الباحث عرسان أكبر كمية ممكنة من المسرحيين العالميين فيعرض لحياتهم، ويناقش بعض أعمالهم المسرحية التي لها علاقة بالسياسة، وكان اختياره على طريقة (من كل بستانٍ زهرة) حيث اختار من كل بلد عالمي مسرحياً، ومن كل مذهب أدبي مسرحياً. فمن ألمانيا، وانكلترا، وفرنسا، وإيطاليا.. إلخ، ومن الكلاسية إلى الرومانسية، فالواقعية، فالوجودية، فاللامعقول.. إلخ.

فمن الأدب الألماني يختار الشاعر الكبير غوته (١٧٤٩-١٨٣٢) لفضله العظيم على الأدب العالمي، ولدوره العلمي والفكري والسياسي والاجتماعي الذي لا ينكر، فهو شاعر ورسّام ومخرج وممثل مسرحي ومدير فرقة مسرح فايمار لمدة خمس وعشرين سنة. ويضعه الباحث في عصره، فيتحدث عن الخلفية السياسية والاجتماعية والثقافية التي كوّنت غوته، وعن الإمارات الثلاثمئة التي شكلت ألمانيا، وعن الطبقات الاجتماعية الرئيسية: الأرستقراطية الحاكمة والمالكة للأرض وما عليها وهم الملوك والأمراء والنبلاء وطبقة الكهنوت الكنسي بما لها من أملاك ونفوذ ومصالح. والفرسان بمستوياتهم وامتيازاتهم وسطوتهم وخدمتهم للأرستقراطية بأجر، والبورجوازية كطبقة "ثورية" صاعدة تحاول أن تحصل على نوع من المساواة التي تضمن لها وجوداً.

وكانت الثقافة الفرنسية هي المسيطرة في ألمانيا كلها، حتى أن فردريك الأكبر ملك بروسيا كان لا يتكلم إلا الفرنسية. وكان المسرح الألماني يعيش على النصوص الفرنسية، فكان على الألمان أن يبحثوا عن أنفسهم وهويتهم وخصوصيتهم، وهذا ما نذر غوته نفسه له، وحقق فيه نجاحاً كبيراً.

وأول مسرحية كتبها غوته هي (نزوة العاشق) وهي مسرحية رعوية تدور أحداثها حول غيرة العاشق (إريدون) الذي يلاحق خطيبته أمينة بغيرته، رغم إخلاصها التام له، فيقضي الوقت معها في عتاب إلى أن تتدخل صديقتها إيجلة فتغري إريدون بقبلة منها، ثم تواجهه باللوم على أنه خائن لأمينة في حبه، فيستيقظ على رؤية جديدة للعلاقات بين الناس، ويعود إلى الانسجام مع خطيبته التي ما كفّت أبداً عن حبه.

ومن مسرحياته (الشركاء) وهي ملهاة تدور حوادثها في فندق، حيث يشكو صاحب الفندق من تصرفات زوج ابنته الذي لا يكف عن الشرب ولعب القمار دون أن يعمل. وتثور نار الهوى في قلب عاشق قديم للفتاة ينزل في الفندق أيضاً، فتواعده على أن توافيه في غرفة ليلة الكرنفال، وفي الليلة نفسها يقرر زوجها سرقة ذلك النزيل الثري (عشيقها).وهكذا تجمع المفارقة هؤلاء جميعاً في مكان واحد، فيسرق الزوج النقود ولكنه لا يتمكن من الخروج لأن صاحب الفندق حضر، ثم حضرت الزوجة فبادلت الثري الغرام على مسمع من زوجها. ويتكاشف الجميع. وتنتهي المسرحية بصفح الشركاء عن بعضهم بعضاً.

ومسرحية (ايفيجينيا) ابنة أغاممنون التي نجت من سكين الكاهن يوم قدّمها والدها نذراً على المذبح، لترضى (ديانا)، وتسيّر الرياح أسطول الإغريق

إلى طروادة، فاستطاعت ايفجينيا أن تحوّل مصير ديانا إلى طوق نجاة، وأقنعت الملك بعدم تضحية الغرباء على معبد الآلهة، وبالإقلاع عن تلك السنّة القديمة. وتسوق إرادة الإله أبولون أخاها أوريست ليقدّم ضحية، فتتعرّف عليه. وعندما يعلم الملك بقرابته لها يعفو عنه، ويرسلهما إلى بلادهما.

ومسرحيته (إغمونت) تدور حوادثها في مدينة بروكسل عام ١٥٦٧ إبان خضوع هولندا للإسبان. وإغمونت هو كونت فاز باحترام مواطنيه واحترام اسبانيا، لقيادته معركتين ضد الفرنسيين. ورغم أنه كان يرغب في استقلال بلاده عن الإسبان إلا أنه كان يتحيّن الفرصة المناسبة التي حلّت عندما تولى الحكم حاكم إسباني جديد بدأ في حصد الرؤوس واستعمال العنف والظلم. وعندما يحذّره إغمونت من مغبّة هذا السلوك يقبض عليه ويودعه السجن، بانتظار إعدامه.

وينتظر إغمونت نجدة الشعب الذي يدافع عنه، أو نجدة النبلاء. ولكن لا أحد يتحرك، فقد ألجمهم الخوف جميعاً. ويواجه إغمونت الموت على المقصلة براحة واطمئنان إلى أن دمه سيعبد الطريق إلى حرية مواطنيه.

ولعل أعظم مسرحيات غوته هي (فاوست)، وهي (أسطورة) شخص ألماني عاش بين عامي (١٤٨٠-١٥٤٠) وقيل إنه كان متعطشاً للذة والعلم في آن، ولديه طموح عظيم. وقد باع نفسه للشيطان الذي استخدمه مدة أربع وعشرين سنة مقابل تحقيق كل ما يصبو إليه من طموح علمي وإرواء لغرائزه.

وكان أول مَنْ تناول هذه الشخصية في المسرح الشاعر البريطاني كريستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) الذي كتب مسرحية (الدكتور فاوست) التي تناولت حياة شاب طامع يريد أن يحصل على المعرفة واللذة معاً، ويغامر من أجل ذلك، فيبرم عقداً مع مفستوفليس، ويحظى بتقبيل (هيلين) التي قامت من أجلها حرب طروادة. لكنه ينتهي إلى الجحيم حين ينتصر الشيطان عليه.

أما (فاوست) غوته التي كتبها عام ١٧٧٣ ونشر الجزء الأول عام ١٨٠٨ والثاني عام ١٨٣١ فتضعنا مباشرة أمام الدكتور فاوست الذي سئم حياة العلم، ورغب في إرواء الغرائز، فأبرم عقداً مع الشيطان (مفستوفلس) الذي أخذه إلى الساحرة التي سقته اكسيراً يعيد له الشباب، فأصبح الشاب (هنري) زير النساء، وأحب مرغريت فأغراها بالمال والهدايا. وحين آذاهما وجود أمها دست السم لأمها وقتلتها، وحملت من حبيبها فأصبحت في قبضته، وأصبح هو في قبضة الشيطان. وعندما تصدّى له أخوها قتله فاوست، فسبّب هذا فضيحة لمرغريت.

وعندما تخلّى عنها (هنري) قتلت ابنها بيدها وقُبض عليها بجريمة القتل. فسُجنت بانتظار حكم الموت فيها. وقد انتظرت أن يزورها في سجنها حبيبها الذي قتلت من أجله أمها، وراح ضحيته أخوها، ولكن دون جدوى، فيختلط الجنون باليأس في حديثها. ويردد إبليس: كُتب لها الهلاك. وتردد جوقة الملائكة: كُتبت لها النجاة. وينتهي الجزء الأول من المسرحية.

وهكذا لم يفز فاوست بمعرفة تغنيه أو تنجيه، وجرّه الشيطان إلى مهاويه.

٢-شيللر:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى عرض الأديب الألماني فردريك شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥) الذي أسهمت في تكوينه معطيات عصر التنوير الفكرية والفلسفية، ومعطيات مدرسة العاصفة والدفع الهردرية، وحركة مارتن لوثر، والثورة الفرنسية.. إلخ.

وقد استخدم شيللر الكلمة بشرف ومسؤولية، من أجل الحق والحرية، ومن أجل الفقراء والمظلومين. ففي مسرحيته (اللصوص) يستخدم التاريخ فيستمد منه، منددّاً بالظلم والاستبداد، وداعياً إلى الحرية والعدالة.

٣-ابسن:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى عرض حياة ومؤلفات الأديب النرويجي هنريك ابسن (١٨٢٨-١٩٠٦) الذي عاش حياته في حرب مع التقاليد والعادات والظروف السيئة في بلاده، فأمسك معول الهدم بيد، ومعول البناء باليد الأخرى، وكان أول من نادى بحرية الفكر، وحرية المرأة، ونبّه إلى أن صلاح المجتمع لا يكون إلا عن طريق صلاح الأسرة، وأن صلاح الأسرة لن يتم إلا بالاحترام المتبادل والوعي الصحيح عند كل من الرجل والمرأة.

في مسرحيته (بيت الدمية) أعلن ابسن ثورة المرأة من أجل حقوقها وكرامتها كإنسانة لها ما للرجل من المكانة والشخصية والرأي.

وفي مسرحيته (عدو الشعب) أعلن ثورته على الخداع والرياء في المجتمع، وصبّ جام غضبه على الإمعات المتلونين بألف لون.

وفي مسرحيته (براند) يرد ابسن على التزمت الديني، من خلال الراهب براند الذي نادى بالروحية المطلقة والتزمت العقيم، فأخفق في دعوته ولم يتبعه أحد.

وفي مسرحيته الرمزية (بيير جنت) يريد أن يعطي الشباب النرويجي درساً ينصّ على أن الأحلام والسلبية لا تصنع مجداً.

٤-سترندبرغ:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى الحديث عن حياة ونتاج الكاتب السويدي أوغست سترندبرغ (١٨٤٩-١٩١٢) الذي ولد لكونت تزوج بخادمة، فولدت له اثني عشر ولداً ينامون ويستيقظون على طعم الفقر والشجار بين الأب والأم، وتبادل الإهانات، حتى بلغ الطفل سن الثالثة عشرة فماتت أمه، وأصبحت زوجة الأب تجرع الأطفال العلقم. ولم يتمّ أوغست دراسته إذ اضطره الفقر إلى العمل معلماً وصحفياً وممثلاً، وكان يعاني من عقدة الاضطهاد أينما حل، فقد كان نسبه لأمه يؤرقه، فيجعله ناقماً على المرأة تارة، وعاطفاً على الفقراء والخدم تارة أخرى. وقد تزوج أوغست من مطلّقة أحد ضباط الحرس، فاستمر زواجهما أربع عشرة سنة ثم طلقها بسبب غيرته الشديدة عليها، وتزوج الكاتبة النمسوية (فريدا أوهل) لكن زواجهما لم يدم طويلاً بسبب غيرته من نجاحها الأدبي، فطلقها، ورحل إلى باريس ليعيش وحيداً. وهناك التقى الرسام غوغان وأُعجب به. ثم عاودته عقدة الاضطهاد، وأخذ يرتاب في أقرب أصدقائه، ويخشى أن يدس له السم في الطعام. فسافر إلى السويد للعلاج، وهناك تحسنت حاله قليلاً، وتزوج ثالثة من ممثّلة نرويجية أنجبت له طفلة. واستمر هذا الزواج عشر سنوات انتهى بسبب خلافهما حول تربية الطفلة. وهكذا أخفق سترندبرغ في ثلاث زيجات. فصبّ جام غضبه على المرأة واحتقرها وأصبح عدوها اللدود باعتبارها العنصر الذي يحرك الشر في العالم.

في مسرحيته (الأب) يتشاجر الزوج مع زوجته على أسلوب تربية طفلتهما وفي مسرحيته (الرباط) يعرض مشكلة عائلية يتجلّى فيها أيضاً الصراع بين الرجل والمرأة..

٥-أوسكار وايلر:

ثم يعرض الباحث عرسان حياة ونتاج الكاتب المسرحي الإيرلندي: أوسكاروايلد (١٨٥٦-١٩٠٠) الذي ولد لطبيب عيون وشاعرة معروفة بعدائها للانجليز، وحبّها لتحرير وطنها إيرلندة مما جعل الابن يثور على المجتمع، ويخرج على ما تعارف عليه الناس. وقد التحق بجامعة دبلن ثم باكسفورد، حيث تعرّف على الناقد جون رسكن (وهو من دعاة الثورة على الآلهة ومن مشجعي العودة إلى العمل اليدوي) وآمن بعبادة الجمال الحسي، وأخذ بمبدأ ماثيو أرنولد القائل بإحلال الثقافة محل الدين. كما تأثر بحركة التحليل النفسي وبمذهب داروين في أصل الأنواع، وباكتشاف ماندل في الوراثة، إلى جانب تأثره

بالاشتراكية الفابية. وقد تجلّى هذا كله في أدبه وفي سلوكه حيث جعل حياته سلسلة من الفضائح التي غالباً ما تنتهي بالسجن، مما جعله يغادر لندن إلى باريس حيث مكث فيها حتى وافته المنية.

وفن وايلد لا يلخص لأن المتعة كامنة فيه: في حواره الرشيق، وكلمته العذبة الصافية، ولمحته البارعة، وخياله الرفيع. وعادة ما يجمع وايلد في قصصه ومسرحياته زمرة من سيدات المجتمع وسادته. وأكثرهم سخفاء بلداء متحذلقون يمثلون تكلف العصر وفساد ذوقه وأخلاقه، وتجري على ألسنتهم أحاديث يفضحون من خلالها مقاصدهم ومشاغلهم في الحياة، وغالباً ما يقود وايلد إلى هذه الجماعة محدّثاً لبقاً محبوباً يسيطر عليهم بأسلوبه الطري، ونظرته الطريفة إلى الحياة، ونقده اللاذع، فتغرم به النساء رغم سوء سمعته.

وهو يصور نفسه على أنه بطله، أو أن بطله يمثّله هو: كيّس، لبق، ساحر، ساخر، شغل الناس بالطرف والحذلقة، وقابل المجتمع الانكليزي المحافظ بالسخرية والإنكار، فأدخله السجن، وقضى على سمعته، لأنه لم يفهم هذا العبقري المتحذلق، وهذه ظاهرة في الشعب الإنكليزي الذي لم يعرف حتى شكسبيره إلا بعد أن قدّمه له الألمان.

٦-وليم بتلرييتس:

ثم يعرّج الباحث عرسان على المسرح الإيرلندي فيختار أحد موسسيه: وليم بتلرييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) الذي عانى تطور المجتمع الصناعي الذي كان يزداد تعقيداً كل يوم، وشهد تحول القيم من الروحية إلى المادية، ووقف على ما سببه انتشار الآله من بطالة، وأحس بانعكاسات هذا التطور على الذوق الأدبي والفني.

وكان بيتس أول مَنْ عمل في سبيل تحرير إيرلندة وتوحيد نضالها ضد انجلترة. وكان شاعراً عظيماً حتى لقد لقبه ت.س. إليوت بشكسبير القرن العشرين. وقد أنتج يتيس في ظل الفلسفة الجمالية والرمزية شعراً قوياً يستقي من الأساطير الشعبية. وساعد في إنشاء مسرح (الآبي) الإيرلندي، وأعاد المسرحية الشعرية بأسلوبه الأصيل.

في مسرحيته (لا شيء) يدعو الواعظ بول إلى نبذ القانون المادي الذي امتص إنسانية الإنسان، وإلى نبذ المدنية الزائفة والكنيسة، مما أثار غضب الكنيسة فطردته، فخرج يدعو إلى تعاليمه في الطرقات فتبعوه أول الأمر، وحين نهاهم عن العمل انفضّوا من حوله، ورجموه بالحجارة.

في هذه المسرحية تتمثل ثورة ييتس على العلم والآلة والمدنية الزائفة. وفيها تظهر نقمته على الدين، وتوقه إلى العيش بين أحضان الطبيعة.

وفي مسرحيته (كاتلين ابنة هوليهان) يستخدم الرمز فيدعو الشاب الإيرلندي (ميشيل) إلى تحرير وطنه إيرلندة، فيدع عروسه، وينضم إلى الفرنسيين الأصدقاء الذين يشاركون في تحرير إيرلندة.

ولم يكن ييتس وحده مؤسساً للمسرح الإيرلندي فهناك أيضاً: الليدي إيزابيل غريغوري (١٨٥٢-١٩٣٢) التي جعلت كل مسرحها في سبيل نصرة وطنها إيرلندة، وسينج (١٨٧١-) الذي استلهم التراث الشعبي الإيرلندي في مسرحياته: ظل الوادي، الراكبون إلى البحر، زفاف السمكري، بئر القديسين، وسين اوكيزي (١٨٨٠-١٩٦٤) في مسرحياته: المحراث والنجوم، وجونو والطاووس، والغبار الأرجواني، وورود حمراء من أجلي، وفيها كلها يصور نضال الشعب الإيرلندي من أجل حريته. ودينس جونستون، ودونا ماك دونا، وجيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١) مؤلف رواية (اوليسيز) ومسرحية (المنفيون).

٧-بيراندياللو:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى المسرح الإيطالي فيختار أعظم مسرحييه: بيراندياللو (١٨٦٧-١٩٣٦) الذي نشأ في جزيرة صقلية، ودرس في باليرمو، ثم التحق بكلية الآداب في روما. وعلى إثر خلاف في الكلية مع أحد أساتذته ارتحل إلى ألمانيا، ليعود بعد سنتين وهو يحمل لقب دكتور في الأدب والفلسفة من جامعة بون، وقد تأثر بالفلسفة الألمانية وبفلسفة شوبنهور. ثم تزوج فتاة غنية، لكنها أفلست وأُصيبت بانهيار عصبي، وأصبحت مجنونة غيرة عليه، وأخذت تحقد على ابنتها لأنها تُعنى بأبيها، فحاولت الابنة الانتحار تخلصاً من حياتها.

ومن هذه الأزمة العنيفة خرج بيراند يللو بنظرة نوعية جارحة في قسوتها، وقد كتب في ذلك يقول عن زوجته: تتألف الحقيقة من حقيقتين: حقيقتها، وحقيقتي، ولا يمكنني أن أقنع نفسي بأنني أرتكب ما تظنني ارتكبته، وأني فكرت في مالم أفكر فيه، وأني آخر. ومن هنا انطلق بيراندياللويبني فلسفته الفنية، فالشخص عنده ليس واحداً، بل هو عدة أشخاص بعدد المشاهدين له. والخداع والوهم والسخرية هي التي تغلف الحياة. أما الحقيقة؟ فمن العبث أن نقطع فيها برأي. فلكل حقيقته: إنها وقتية ونسبية. ومن هنا كان مسرح بيراند يللو هو مسرح الحقائق المتضاربة التي تنتهي بنا إلى الاعتقاد بسيطرة الوهم وانتفاء الحقيقة، مسرح الفكر الساخر، والتجديد التقني، فمسرحيته (ست شخصيات

تبحث عن مؤلف) و(الليلة نرتجل التمثيل) هما تدريبات مسرحية أمام المخرج. لكن كل شخصية تتمسك بدورها، وتنسى شخصيتها وحياتها الخاصة. تتمسك بالقناع، وتنسى الأصل.

في مسرحيته (لكل حقيقته) تظهر سخرية بيراندييللو من محاولة الوصول إلى الحقيقة، ومن الذين يبحثون عنها، وذلك عن طريق موظف جاء إلى مدينة صغيرة، فتناولته ألسنة الناس، يريدون معرفة كل شيء عنه: لماذا تسكن زوجه في بناية، وتسكن حماته في بناية أخرى، ولا تتزاوران؟ وتحضر الحماة إلى بيت أحد رؤوساء زوج ابنتها لتقول له إن زوج ابنتها لطيف، وإنه لا يمنع الأم أو البنت من زيارة بعضهما. لكن زوج ابنتها يخبرهم بأن حماته مجنونة، وأن ابنتها قد ماتت، وأن هذه هي زوجته الثانية. بينما ترى حماته أنه هو المجنون بابنتها التي مرضت ثم شفيت فأعادوها إليه على أنها زوجة ثانية. وعندما تحضر زوجته وتؤكد أنها زوجته الثانية تزداد الأمور تعقيداً، وتبقى الأمور دون حل.

وفي مسرحيته (هنري الرابع) يشترك شخص في مهرجان تنكري بملابس هنري الرابع على أنه يمثله. ثم سقط عن جواده فأُصيب بصدمة عقلية جعلته يعتقد أنه هنري الرابع فعلاً طوال عشرين سنة. ورغم أنه يشفى من جنونه بعد اثنتي عشرة سنة إلا أنه استمر في تصنع الجنون ثماني سنوات استطاب خلالها حياة الوهم، فعاش به وعليه، ووجد نفسه مجبراً على العيش الخيالي في سجنه ذاك، بعد أن قتل أحد الأشخاص.

وفي مسرحيته (الحياة التي وهبتها لك) أم غاب عنها وحيدها سبع سنوات، وما تزال تنتظر عودته. وعندما عاد إليها ذات يوم مات بين يديها، فلحقت به زوجته التي كان يحبها وتحبه. ولم تصدق الأم أنه مات، فبقيت تناديه باسمه وكأنه لم يمت، وفرحت بقدوم زوجته لأن ابنها يعيش في قلبها، وفي صلب زوجته.

٨-يوجين اونيل:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى المسرح الأمريكي، فيعرض علماً من أعلامه، إنه يوجين اونيل (١٨٨٨-١٩٥٣) الذي ولد لأب وأم ممثلين، وقضى حياته متنقلاً في البلدان الأمريكية، وكتب ثلاثين مسرحية، ونال جائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٦، وجعل لأمريكا أدبها المسرحي بعد أن كانت تعتمد على أدب أوربا، إذ لم يكن للمهاجرين الذين تجمعوا طلباً للمال أي رصيد أدبي في الأرض الجديدة.

وقد تأثر اونيل بالتعبيريين، ونهل من النبع الفرويدي الذي نهلوا منه، ومن المعلوم أن التعبيرية ترمي إلى تصوير دخيلة النفس الإنسانية، وتجسيم تجارب العقل الباطن، فيعكس البطل ما في نفسه على العالم الخارجي، فلا يراه رؤية موضوعية. وكأن التعبيريين يقولون بأنه ليست هناك رؤية موضوعية ولا حقيقة علمية، فنحن نرى الأشياء ونفسر الأحداث من خلال نفوسنا المشحونة برغباتنا وتجاربنا ومخاوفنا وأفكارنا عن العالم، فالشيء الذي أراه جميلاً قد يراه غيري قبيحاً، والذي أراه خيراً قد يراه غيري شراً، وهكذا تتعدد الرؤيات بتعدد النظارة.

والأشياء في العالم الخارجي مرتبطة برصيد لها من الذكريات في العقلين الواعي والباطن، وهي كامنة على شكل تجارب موروثة أو مكتسبة في حياة الفرد. ومن هنا تتلّون الأشياء بلون النفس. كما استخدم التعبيريون الرموز لأنها تساعد على التعبير تلميحاً إذا لم يسعف التصريح. وتتجلى هذه المميزات في نتاج اونيل، ففي مسرحيته (القرد الكثيف الشعر) تصوير لمأساة الوقّاد (يانغ) الذي كان يعمل في أحد أفران الصلب والحديد بثقة كبيرة بنفسه يستمدها من جسمه المكسو بالشعر الكثيف. والحادث الذي أوقع يانغ في أزمة هو دخول (ملدرد) ابنة رئيس اتحاد مصانع الحديد والصلب إلى الفرن، وعندما رأته أغمي عليها وهي تصرخ: أبعدوا هذا القرد الكثيف الشعر عني. ومنذ ذلك الحين بدأ يانغ ينتبه لنفسه، وينتقم من الارستقراطيين ردّاً على الإهانة التي لحقت به من ملدرد، وبدأ يشك بنفسه وبقدرته. ووقف على القرود في حديقة الحيوان: جسماً قوياً بلا قيم. وأخيراً تحطم وفقد انتماءه للعالم.

في هذه المسرحية نجد مميزات المذهب التعبيري واضحة: فالبطل واحد، والحادث الخارجي الذي أثار الصراع داخل نفس البطل هو دخول ملدرد، وتطور الأحداث وتفاعلها في نفس البطل، ورؤيته للعالم ولعلاقته بالناس من خلال الصراعات والحالات النفسية في داخله، ونهايته الأليمة بعد أن تجردت روحه من كل سلاح، وعجزت عن التلاؤم مع المحيط الذي هي فيه.

وفي مسرحيته (الامبراطور جونز) تتجلّى أيضاً معالم المذهب التعبيري عند اونيل، فالامبراطور جونز كان في نيويورك قبل وفوده إلى الجزيرة التي نصّب نفسه إمبراطوراً عليها وقد قام هناك بأعمال مرعبة، إذ قتل شخصاً أثناء اللعب، وحاول أن يقتل حارس السجن، ثم فر هارباً، ولجأ إلى هذه الجزيرة النائية، فاستغل جهل الزنوج، واخترع، ليسيطر عليهم، أسطورة هي أنه لا يُقتل إلا برصاصة من الفضة، وأنه يملك هذه الرصاصة، وهو وحده القادر على قتل

نفسه بها.

ويفد إلى الجزيرة رجل أبيض آخر، فيتعاون مع جونز في جمع ثروة هو الآخر، ثم يختلفان ويثور زنوج الجزيرة ضد جونز الذي ينتهي بإطلاق النار على نفسه.

وفي مسرحية (الحداد يليق بالكترا) يتناول اونيل موضوعاً يونانياً قديماً كان قد تناوله اسخيلوس في ثلاثيته الاوريستية، وسوفوكليس في (الكترا) يوربيدس. فحوّل اونيل الموضوع إلى مأساة عصرية، وجعل حوادثها تجري في أمريكا أوائل القرن العشرين، حيث تدس كريستين السم لزوجها القائد عزرا مانون لكي تعيش مع عشيقها، فتنتقم (لافينيا = الكترا) لأبيها، ولكن على أساس فرويدي. فهو كراهية للأم التي انتزعت الأم وهي (عقدة الكترا) المقابلة (لعقدة أوديب). والابن لا يقتل أمه لأنها موضوع حبه، بل يقتل منافسه في ذلك الحب، عشيق الأم الذي حلّ محل الأب، وتنتحر الأم من أجل عشيقها وخوفاً من ولديها. ويعيش الولدان قصة الشك وعذاب الضمير.

ومسرحيته (الذهب أو حيث وضعت علامة الصليب) سرد لقصة مجموعة من البحارة وجدوا صندوقاً يحتوي كنزاً من الذهب، فأخفوه، ثم عادوا إليه، فتحطمت حياتهم.

ومسرحية (الينبوع) رغبة في استمرار الشباب في جسد شيخ يذوي، وبحث عن (ماء الحياة والخلود)، ولكن دون جدوى. فالحياة تتجدد عبر الأجيال القادمة، والشخص يستمر في أبنائه وأحفاده، والنوع يحافظ على بقائه واستمراره. إنه الينبوع الأبدي الذي لا يعرف التوقف.

ومسرحية (رغبة تحت شجرة الدردار) صورة للإنسان بأطماعه وأحقاده، وشهواته وحبه للحياة، من خلال (أفراييم كابوت) الرجل المسن الذي بلغ أرذل العمر ولكنه لا يعترف بذلك، فيتزوج ثلاث مرات (الثالثة طامعة في ماله) وأبناؤه ينتظرون موته ليرثوه، وزوجته تعشق أحد أبنائه فتمارس الإثم معه، وتنجب منه. ثم تقتل طفلها لتؤكد لعشيقها حبها له، لكنها تجن، ويعترفان بجريمتهما أمام الشرطة.

في مسرحية (الإله الكبير براون) تفرض الحياة الأقنعة على الإنسان، ويبقى شخصه الحقيقي مخبوءاً خلف الأقنعة. وسواء جاءت الأقنعة من المجتمع أو من داخل الأشخاص تحقيقاً لرغباتهم وأطماعهم، فإنهم عاشوا حياة القناع،

وماتوا ضحية القناع. وهنا (براون) مهندس ذو شهرة، ورجل العصر الناجح، يرتدي قناع رجل الأعمال المتفوق في حياته العملية، وفي أعماقه تصرخ رغبة في القضاء على (ديون) الرسام الناجح في فنه وروحانيته وعلاقته بالنساء، والفاشل في حياته العملية، حياة المجتمع الأمريكي، براون يحب مارغريت، ومارغريت تحب ديون بقلبها، ولكن عقلها يحب براون الناجح عملياً. فكيف إذا اجتمع الشباب والمال؟ والنجاح المادي والمعنوي؟ كيف إذا التقى براون الناجح مادياً، بديون الناجح معنوياً، في (شركة براون)؟

ولكن (براون) لا يمكن أن يتحمل منافساً، إنه وحده الزعيم، ولا زعيم سواه، لذلك يقرر القضاء على ديون.

وفي مسرحيته (جميع أبناء الله نمت لهم أجنحة) يعالج اونيل مشكلة الزنوج والفوارق بين البيض والسود في أمريكا. وبهذا يظل اونيل الأب الحقيقي للمسرح الأمريكي، والرجل الذي أرسى دعائمه.

٩-بريخت:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى الحديث عن المسرح الألماني حيث يختار برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) الشاعر والمنظّر والمخرج والمؤلف المسرحي الذي لم يقتصر تجديده على طريقة التأليف المسرحي وتغيير أسلوب بناء المسرحية ومعالجة مضامين جديدة، وإنما شمل كل مقوّمات العرض المسرحي وأسلوب الأداء التمثيلي. وهذه هي نظرية (المسرح الملحمي) التي ارتبطت باسم بريخت.

وقد استهل بريخت حياته كثائر وجودي. وفي عام ١٩٢٧ ذهب إلى كلية العمال في برلين، حيث ولد -كما يقول- من جديد، بعد أن اقتنع بأن سبيله إلى الخروج من اليأس الوجودي هو الإيديولوجيا المادية التاريخية التي تبنّاها منهج عمل، فاندفع يكتب بحماسة كبيرة مسرحيات تؤكد الأفكار الماركسية وتدعو إليها. وفي الوقت نفسه يبحث عن طريقة في الفن المسرحي تتلاءم مع النظرة الجديدة للعالم. طريقة تثير الدهشة بدلاً من المتعة، وتعلّم بدلاً من أن تسلّي، فنبذ الأساليب البورجوازية التي تعارف عليها المسرح منذ أرسطو حتى يومه، وأصبح يناشد عقل المتفرج أكثر من مشاعره. ومن أجل الوصول إلى مخاطبة عقل المتفرج لجأ بريخت إلى (التغريب) الذي يهدف إلى تحقيق عدم التوحّد بين المتفرج والممثل، بحيث لا يعيش المتفرج مع الممثل الدور الذي يمثل ويستغرق

في انفعالاته، وينسى تشغيل عقله في محاكمة ما يجري أمامه من حوادث وما يعرض عليه من أمور. وتتمثل وسائل التغريب عنده في:

١-تفتيت متعمد في البنية الفنية للنص المسرحي، بحيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما، على عكس ما يجري في المسرح عادة، إذ يقدم بريخت حوادث عارضة أحياناً، ويجعل الشخوص تروي ما ستقوم بتحقيقه كفعل على المسرح، أو تشعر المتفرج بأنها ستقوم بفعل لا يمتّ إلى الممثل بصلة، وإنما هو فعل للشخصية التي يمثّلها. ويضع بريخت ملاحظات في النص، أو يضيفها أثناء الإخراج تؤدي إلى فصل التواصل الانفعالي كلما حدث بين الممثل والمتفرج، بحيث يبقى المتفرج باستمرار خارج دائرة الإيهام بأن ما يجري هو واقع فني، وبعيداً عن المشاركة الانفعالية والتوحد مع البطل.

٢-اللجوء إلى استخدام المؤثرات الضوئية والموسيقية استخداماً يتعارض مع خلق جو من الانسجام الدرامي بين ما يجري على المسرح وبين المؤثر بحيث يغدو المؤثر عامل فصل لا عامل إيهام، وأحياناً يسخّر المؤثر كعامل تفسير يسهم في التبصير بما يجري. وكذلك الأمر بالنسبة للديكور المسرحي والأدوات المستعملة سواء في أسلوب رسم الديكور أو في وضع الأدوات واستعمال الأقنعة، ووضع ماكياج غير واقعي.

٣-أسلوب الأداء التمثيلي طلب فيه بريخت ألا يعيش الممثل الشخصية التي يؤديها بحيث لا نقول إن الممثل انسجم في دوره وعاشه وأدّاه بانفعال، وأشعرنا أنه الشخصية التي يمثّلها وليس فلاناً الممثل. هذه هي أساليب (التغريب) في (نظرية المسرح الملحمي).

١٠-لوركا:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى المسرح الإسباني فيعرض لمسرح فيديريكو غارسيا لوركا (١٨٩٩-١٩٣٦) الذي يصوّر الريف الإسباني، ويجد فيه مواضيع موحية، بعد أن ارتبط بأرضه وشعبه، وحافظ على خيال الطفل وروح الريفي. وعندما أنهى دراسته الثانوية في مدرسة (المرية) انتقل إلى كلية غرناطة لدراسة الحقوق والآداب، وليقيم بعد ذلك في مدريد حيث تعرّف على سلفادور دالي الرسام السوريالي المشهور، وخوان رامون خيمينيث الشاعر الإسباني، وأنطونيو ماتشادو، ورافائيل ألبرتي، وفيها احتل لوركا مكانته الشعرية بين شعراء زمانه، حيث تناول الأغاني الشعبية الإسبانية وأغاني الأطفال وأعياد الميلاد وتراتيل القديسين، وصاغ كل ذلك شعراً، وحافظ في ذلك كله على جو

الأسطورة البدائية والإحساس الريفي.

في مسرحيته (ماريانا بندا) التي كتبها عام ١٩٢٤ في وقت كان فيه الحديث عن الحرية ممنوعاً، والقتال بين الجمهوريين والملكيين على أشده. وتدور أحداثها في عام ١٨٥٠ وبطلتها ماريانا بندا شاركت الجمهوريين مبادئهم، وأخذت تطرّز لهم علم الثورة لأنها تحب واحداً منهم. وعندما قُبض عليها، وهُددت بالإعدام، لم تلن وحُكم عليها بالموت شنقاً، سارت إلى الموت وهي واثقة أنه الملجأ الأخير الذي يمكن أن يبلغ فيه الإنسان الحرية الحقّة.

ولذلك قالت: الآن أعرف ما يقول البلبل والشجر. إن الإنسان أسير ولا يمكن أن يتحرر. أيتها الحرية في الأعالي. أيتها الحرية الحقيقية أوقدي لي نجومك البعيدة.

وعندما وصل لوركا إلى شهرة واسعة أخذ يبحث عن ينابيع جديدة للإلهام، فسافر إلى أمريكا عام ١٩٢٩ وأقام هناك كطالب في جامعة كولومبيا. وهناك عاش مع الزنوج في حي هارلم، وأخرج ديوانه الشعري (قصائد إلى ملك هارلم) صوّر فيه محنة السود.

ثم عاد عام ١٩٣٠ فعمل على إيجاد مسرح متجول في الأرياف، وحصل على مساعدة الدولة، فأسس مسرح العربة المتجولة، وألّف فرقة من شباب الجامعة، وبدأ يطوف القرى، ويقدم المسرحيات، ويعمل مديراً ومخرجاً للفرقة التي لاقت إقبالاً عظيماً من الفلاحين في الريف الإسباني.

ثم سافر إلى أمريكا مرة ثانية في عام ١٩٣٣ فألقى عدة محاضرات في نيويورك، واتصل برجالات الفكر والأدب في أمريكا، ثم عاد بقصيدة أهداها لوالت وتمان الشاعر الأمريكي. كما سافر إلى كوبا، ومكسيكو، وبونس آيرس، وكان يُستقبل على أنه أعظم شاعر إسباني.

وقد كتب مسرحيته (عرس الدم) التي يعتمد فيها على الأشعار والمناظر المسرحية والظلال المثيرة. وتدور أحداثها في الريف الإسباني حيث الحب والثأر والصراع بين شابين أحبّا فتاة واحدة. فيحظى بها أحدهما. وفي ليلة الزفاف يخطفها الآخر في ثياب عرسها، فيتصدى له العريس، وتبدأ المطاردة والثارات القديمة. وترتوي الخناجر من الدماء التي تروي الأرض والزيتون. وبهذا يصور لوركا عادات الثأر وقيمة الشرف في المجتمع الريفي الإسباني. ولم تكن الأشعار التي أُضيفت إلى النص عبئاً عليه يشل حركته الدرامية.

وفي مسرحيته (برلمبلين وبيليز) يصور لوركا زواج لبرلمبلين) العجوز

الذي جاوز الخمسين من فتاة صغيرة (بيليزا) التي رغبت فيه طمعاً في ثروته. ولكن الشبان يحومون حولها كالفراش المبثوث، وليس لدى الزوج العجوز ما يسدّ به جوع جسدها إلى الجنس واللذة، فيرتمي أمامها منتحراً.

وفي مسرحيته (يرما) يصور لوركا أثر العقم في حياة المرأة، وتأثيره على الحياة الزوجية. و(يرما) زوجة عاقر تريد طفلاً. وزوجها لا يملك أن يعطيها هذا الطفل، فتتضرع، وتتوسل. ولكنها لا تحظى بوسيلة ما، حتى ترشدها عجوز إلى الخيانة، فتأبى حفاظاً على شرفها. ويسمع زوجها حديثها فيشكرها على موقفها، ويؤكد لها أنه راضٍ بها كما هي عقيمة، وأنه راضٍ بعقمه. ولكن (يرما) لا تريد أن تظل شجرة جرداء، فيستبد بها الحقد على مَنْ قتل روح الخصب فيها وعطّل إمكانيات العطاء لديها، فتنشب يديها في عنقه حتى يموت. وتصرخ قائلة: لقد قتلت طفلي بيدي.

ومسرحية (بيت برناردا البا) تدور حوادثها في قرية من قرى الريف الإسباني، في أسرة مكوّنة من خمس بنات عوانس فقدن أباهن، وبلغن سن اليأس من الزواج، وهن يخشين على شبابهن أن يذبل بين جدران المنزل دون أن يعرفن رجلاً. وأمهن (برناردا) تقف لهن بالمرصاد، تريد المحافظة على المظاهر، وتريد تأمين عرسان مناسبين، ولأنها ضحية المجتمع فهي تزيد من قسوتها عليهن، فتمنعهن من التعبير عن أحاسيسهن، وتتغابى عن كل ما يدور خلف نوافذ منزلها بعد منتصف الليل.

ويبرز الصراع قوياً بين كبراهن (انجوستياس) وصغراهن (أرديلا) على بيبي آل رومانو خيرة شباب القرية قوة وجمالاً، والذي يحب أرديلا، ولكنه خطيب انجوستياس لأنها صاحبة الثروة. وليست كل من الفتاتين تريده لنفسها وإنما كل من الفتيات الخمس تريده لنفسها، ولكن الجرأة لا تواتيهن، إذ كل منهن يستمع إلى صوت الجسد الداعي إلى إرواء الياسمين، وإشاعة الخصب في الضلوع. ولكن الخوف من المجتمع، ومن ألسنة الناس، ومن الموت وسط العار، كما يحدث لكل مَنْ تفرط بشرفها من بنات الريف يردعهن.

لكن أرديلا الصغيرة تندفع وراء نداء جسدها الغض، وشبابها الثائر، ودمها الحار، ولا تريد أن يذبل شبابها بين جدران البيت لتصبح عانساً تقتات الأحلام كأخواتها، فتلبي نداء الغريزة، وتلتقي ببيبي ال رومانو في الحظيرة. وحين تكتشف أختها أمرها تمنعها من الخروج. ولكن أرديلا تتحدى وتصرّ على الخروج. وعندما يحتدم النزاع بين الأختين تستيقظ الأم على الفضيحة فتطلق

رصاص بندقيتها على الشاب الذي يُظنّ أنه قد قُتل، بينما هو قد فرّ هارباً. بينما تنتحر أرديلا احتجاجاً على قتل حبيبها.

أما الأم (برناردا) فلم تكن تهمها إلا المظاهر فتصدر تعليماتها إليهن قائلة: "لقد ماتت عذراء. احملنها إلى غرفتها، وألبسنها ثياب العذارى. ولا تقل واحدة منكن شيئاً. ابنتي كانت عذراء. وأبلغن هذا النبأ، حتى تدق أجراس الكنائس في الفجر معلنة أن فتاة بكراً قد اختارها الله إلى جواره. ولست أريد صراخاً ولا بكاء..".

وهكذا يصور مسرح لوركا قسوة العادات والتقاليد، وقمعها للحب والجسد. وليس من مسرحية له إلا والموت فيها من أجل المرأة، حتى ليكاد يكون مسرحه مسرح المرأة.

وقد قُتل لوركا في الحرب الأهلية الإسبانية عن سبعة وثلاثين عاماً، وقيل إن الأضغان والأحقاد التي حاربها في مسرحه هي التي أودت بحياته رمياً بالرصاص. ومنعت الحكومة تمثيل مسرحياته في الوقت الذي كانت فيه مسارح العالم تتسابق على تقديم نتاجه.

١١-ألبيركامو:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى عرض نتاج ألبيركامو (١٩١٣-١٩٦٠) الأديب الفرنسي الذي ولد في الجزائر، وعاش مع الشمس المشرقة وزرقة البحر، وأحس بآلام الفقراء فعاشرهم وناصرهم، وشعر بالفوارق الطبقية فثار عليها، وخاض غمار الفكر والأدب الوجودي. وقد كان أحد أبناء جيل الحزن الذين شهدوا حرباً عالمية وهم أطفال، وخاضوا غمار حرب وهم رجال، وشاهدوا المجازر الجماعية وأفران الغاز والمعتقلات.

في كتابه (أسطورة سيزيف) يعرض كامو للأسطورة اليونانية التي تروي قصة الإله (سيزيف) الذي خرج على حكم الآلهة، فعاقبته بأن يدفع صخرة كبيرة إلى أعلى الجبل فإذا وصل القمة عادت فتدحرت إلى السفح، فيعود إلى عمله من جديد. وهكذا يستمر عذاب سيزيف أبدياً. ومن هنا جاءت فلسفة العبث واللامعقول عند كامو، فما دام الموت نهاية كل موجود فإن كل ما نقوم به من عمل في الحياة هو عبث لا طائل وراءه. فما هو المطلوب؟ الانتحار؟ أم الاستمرار؟

لقد آمن كامو بالوجودية، وعلى الأخص وجودية كامو الملحدة، وتجسدت فلسفته العدمية في مسرحياته: كاليغولا، وسوء تفاهم، وفي قصة (الغريب). ففي

مسرحية (كاليغولا) تصرفات غير معقولة: عقاب للمحسنين، ومكافآت للمسيئين. وفي مسرحيته (سوء تفاهم) تتصرف الأم وابنتها من خلال قسوة عدمية عابثة فتقتلان زبائن النزل الذي تديرانه، لتستوليا على أموالهم، دون أن يتحرك فيهما حسّ إنساني، حتى ينتهي بهما الأمر إلى قتل أقرب الناس إليهما. إنه الابن العائد بعد غيبة طويلة، والذي أخفى شخصيته عن أمه وأخته كي يفاجئهما بحضوره. ولكنهما قتلتاه دون علمهما. وعندما عرفتا الحقيقة آثرتا الانتحار.

وفي قصة (الغريب) يتصرف ميرسو بطل القصة من خلال عدمية وعدم اكتراث يمثلان العبث وتبلد الشعور. ويكتفي البطل بأن يعلّق على الحوادث من خلال ذاته المتناقضة مع العالم المحيط به، إذ أنه غريب عن العالم، أو أن العالم غريب عنه. فهو لا يكترث لموت أمه، ويبني علاقات مشبوهة مع امرأة في اليوم التالي لدفن أمه، ويطلق الرصاص على عربي بدافع من حرارة الشمس ويمثل أمام المحكمة وكأنه غريب، أو كأن الذي يُحاكم إنسان آخر غيره! وكأنما يريد كامو أن يقول إن المحكمة التي حكمت بالموت على ميرسو حكمت عليه من خلال مفاهيمها هي دون النظر إلى عالمه ومفاهيمه هو. ورغم ذلك فإن "الغريب" المنفي بين البشر، والذي لا يقاسمهم عواطفهم ينتهي به الأمر إلى الوقوع تحت ضرباتهم.

وفي عام ١٩٥١ ظهر لكامو كتاب (الإنسان المتمرد) ويعني بالمتمرد الذي يرفض الطاعة، ويقول لا، في وجه القوة الغاشمة، أو في وجه مَنْ يستلب حريته أو خصوصيته.

في مسرحيته (العادلون) تتجلّى روح كامو الإنسانية وتدور أحداثها في روسيا القيصرية حيث تجتمع فئة من الفوضويين الإرهابيين لقتل القيصر وتخليص روسيا من ظلمه. ويستقر رأي المنظة على أن يلقي كاليابيف القنبلة الأولى على القيصر. ولكن عربة القيصر تمرّ ولا يلقي كاليابيف قنبلة عليها، لأنه شاهد إلى جانب القيصر طفلين صغيرين. وتدور مناقشات حادة، في المنظمة، حول ذلك، ثم تُرجئ المنظمة قتل القيصر إلى فرصة أخرى. ويُقدم فيها كاليابيف على إلقاء القنبلة، فيُلقى القبض عليه، ويُعدم.

ثم ظهرت قصة كامو (الطاعون) التي تصوّر وباء حلّ بمدينة وهران. فعمّ الغلاء والكآبة جميع أنحاط المدينة، وظهرت نوازع الشر في البشر واستغلالهم للأزمة. وبدأ الدكتور ريو حملة وقائية في القضاء على الوباء، فحالفه التوفيق.

وقد نالت هذه القصة جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٧.

١٢-يونسكو:

ثم يختار الباحث عرسان يوجين يونسكو (١٩١٢-) البولوني الذي استقر به المقام في باريس، عازماً على تحضير رسالة الدكتوراه (الحب والموت في الشعر الفرنسي) وقد كتب مسرحياته وشبح الموت يلاحق شخصياته. فمسرحية (الدرس) تنتهي بالقتل، و(قاتل بلا أجر) تطفو فيها الجثث وسط حوض المياه. و(الملك يموت) تدور حول احتضار ملك، وفي (ايميديا) تنمو جثة الميت حتى تملأ المكان.

ويونسكو مدين لفرويد والسيرياليين إذ أن تلقائيتهم الحرة في التعبير أصبحت تلقائية منظمة عند يونسكو. وهو لا ينفي هذا التأثر، بل يذكره صراحة.

واللغة- عند يونسكو- ليست وسيلة تفاهم بين البشر، لأنها مضللة وعاجزة عن النقل بدقة، وبالتالي فإن الفرد -عند يونسكو- وحيد، منبوذ، محكوم عليه بالعزلة والألم وانتظار الموت. والناس في مسرحه - لا يتفاهمون ، فالأستاذ في مسرحية (الدرس) يطعن تلميذته ليفهمها أن السكين تُستعمل للقتل، بعد أن عجزت اللغة عن التعبير، والحوار في (المغنية الصلعاء) غير مفهوم، فالشخصيات تنطق بكلمات لا معنى لها، بل إنه ليست هناك مغنية صلعاء مطلقاً.

ويونسكو يهاجم منطق أرسطو، ويحطم القواعد الفنية للبناء الدرامي في مسرحه، فلا الشخصيات تعرف قضيتها، ولا الحوار يؤدي إلى التفاهم، ولا الحوادث مصوغة بقالب مشوق، وليس هناك من عقدة أو حل أو قضية للنقاش، ذلك أن يونسكو يعتبر الأدب المسرحي تراجيديا كلاسية أو قصصاً بوليسية. وهو يهاجم الواقعية والتعليمية والالتزام. ومسرحه دائماً خارج حدود الزمن. وهو يصل في تحطيم شخصياته إلى حد أنه يسمّي كل الناس باسم (بوبي) و(واطسن) في مسرحيته (المغنية الصلعاء). وحينما يجعل الزوجين اللذين حضرا لزيارة معارفهما يبدآن تعارفاً جديداً بينهما. وتعقد الدهشة لسانهما عندما يعرفان أنهما يعيشان في الغرفة ذاتها. وكل شيء في مسرح يونسكو ممكن: فالقبعة تصبح جواداً، والإنسان خرتيتاً، والجمهور كراسٍ، والخطيب أصم أبكم.

في مسرحيته (فتاة في سن الزواج): رجل وامرأة يجلسان على مقعد في

حديقة عامة، ربما كانا زوجين، المرأة تحدّث الرجل عن ابنتها الثانية التي هي في سن الزواج، ثم ينتقل حديثهما –الذي تبدو فيه الرصانة والعقلانية– إلى متاعب الحياة العامة، وغلاء الأسعار، واختلاف أوضاع الناس عن العهود السابقة. وبين الحين والحين تذكر المرأة ابنتها التي هي في سن الزواج وتشيد بمحاسنها. وأخيراً تظهر الفتاة، فإذا هي رجل كامل الرجولة، في الثلاثين من عمره. بينما تصرّ المرأة على أن ابنتها –الرجل– لا تتجاوز الثالثة والتسعين.

وفي مسرحيته (مشاجرة رباعية) ثلاثة رجال وامرأة في شقة عادية. الرجال يرتدون ملابس متشابهة حتى لا نكاد نميّز أحدهم عن الآخر. ويتشاجر اثنان منهم ثم يتدخل الثالث بجدل سفسطائي: كيف يمكن أن نتحدث دون أن نقول شيئاً. ويعلن كل منهم أن المرأة خطيبته، ثم يتخاطفون أشياءها وملابسها وبعض أطرافها. وفي النهاية تتقدم سيدة جميلة من الجمهور، بساقٍ واحدة، ودون يدين، لتقول: سيداتي سادتي. إنني متفقة معكم تماماً. هذا غباء مستحكم. وتنتهي المسرحية.

١٣-بيكيت:

كما يختار الباحث عرسان من مسرح اللامعقول فارساً آخر غير يونسكو هو: صمويل بيكيت (١٩٠٦–) الإيرلندي الذي عاش في باريس. وكان من أقطاب مسرح اللامعقول، حيث لا يجد المتفرج على المسرح عرضاً لمشاكل ولا حلولاً لها، وإنما رفض للشكل والمضمون المسرحي. في مسرحيته (في انتظار غودو) التي عرضت في باريس لأول مرة عام ١٩٥٣ "لا أحد يأتي، لا أحد يذهب" أثارت عاصفة من النقد لأنها استطاعت أن تلغي تقاليد المسرح السابقة، فليس فيها سوى شخصيتين: استراغون، وفلاديمير. وهما ينتظران في الطريق حضور (غودو) تحت شجرة عارية.

فَمنْ هو (غودو)؟ الوهم؟ المجهول؟ الانتظار؟ الأمل المتجدد؟ المسيح المخلص؟.. ثم يظهر شخصان آخران هما: بوزو، ولكي. الأخير مربوط بحبل في عنقه وهو يحمل سلة وكرسياً وحقيبة للأول. وهما يرمزان للسيد والعبد، أو إلى الروح والجسد. وعند انقضاء اليوم يأتي مَنْ يخبرهما بأن (غودو) سيحضر غداً.

وقد عُرضت هذه المسرحية على أكثر مسارح العالم، وتُرجمت إلى أكثر من عشرين لغة، وأصبحت علماً على مذهب اللامعقول لأنها تتضمن خلاصة الفكر الوجودي.

وفي مسرحيته (لعبة النهاية) التي تجري أحداثها في حجرة تشبه رحم الأنثى، ولها نوافذ تشرف على البحر والسماء. فيها (هام) مقعد على كرسي، وتابعه (كلوف) الذي يحاول أن يذهب فلا يستطيع. وصحيفتا قمامة فيهما (ناج)، و(نل)،وقد دفنا حتى منتصفيهما. وهما والدا (هام). والمسرحية تخلو من الحركة، يتحدّث فيها هام تارة مع نفسه وتارة مع تابعه،وتارة مع والديه. ثم يحدّق في المدى البعيد عبر النافذة ليرى هل جاء الطفل/ المخلص؟

والمسرحية معاناة للعقم والتفاهة. وفي نهايتها يعلن كلوف أن الطفل قد جاء. وبذلك يعلن عن استمرار الإنسانية في الحياة.

١٤-جون اوزبورن:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى الحديث عن مسرح (الغضب الانكليزي) من خلال ممثله: جون اوزبورن (١٩٢٩–) زعيم الجيل الغاضب في بريطانيا، والذي كتب مسرحية (انظر إلى الخلف بغضب) التي أحدثت ضجة كبرى، إذ أن بطلها الشاب (بورتوجيمي) تعصف به الثورة، فيتزوج فتاة بورجوازية، رغم ممانعة أسرتها. فيعاملها بشراسة، ويصّب نقمته عليها وعلى أسرتها وطبقتها وجيلها. فتهجره. ثم تعود إليه.

ويرى الباحث عرسان أن شهرة اوزبورن لم تعتمد على كفاءة إبداعية، وإنما على تواقت مع ظروف الجيل المتعب، تماماً كما وصلت الكاتبة الفرنسية فرانسوا ساغان إلى الشهرة لا بموهبة أصيلة بل بعوامل عارضة.

ولم يكن اوزبورن وحده ممثل جيل الغضب في الأدب الانكليزي بل كان هناك إلى جانبه: هارولد بنتر، وجون آردن (١٩٢٠–)، وجون مورتيمر (١٩٢٣–).

١٥-ديرينمات:

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى ألمانيا حيث يعرض حياة ومسرح الكاتب الألماني فريدريش ديرينمات (١٩٢١–) الذي ولد في سويسرا، ودرس اللاهوت والفلسفة بجامعتي زيوريخ وبارن. ثم كتب مسرحياته.

في مسرحيته (رومولوس العظيم) يقول إن مسرحيته هذه كوميديا تاريخية ليس لها أساس تاريخي. وهي عن (رومولوس) آخر امبراطور روماني تولّى عرش روما وحكمها حتى سقطت على يديه عام ٤٧٦م. وقد اتخذ ديرينمات من هذه الفترة، حيث زحف الجرمان على روما موضوعاً لمسرحيته. وجعل

رومولوس يهتم بتربية الدجاج، ويهمل شؤون الإمبراطورية، حتى لقد أطلق على كل دجاجة اسماً من أسماء أباطرة روما السابقين. وقد باع تماثيل الأباطرة لأحد تجار التحف بالجملة، وقدّم الخمر للمتآمرين عليه، وأبى أن يزوج ابنته من مليونير عرض عليه إنقاذ روما. وأبى أن يهرب من وجه الجرمان عندما وصلوا إلى قصره. وهو يرى أن روما قد ماتت منذ زمن بعيد، منذ أن استباحت دم الإنسان في مستعمراتها لتغذّي مجدها وسلطانها، ومنذ أن أهملت غايتها كإمبراطورية عظمى تحافظ على حرية الإنسان وحياته وكرامته. ولهذا قرر رومولوس أن يكون قاضيها ومحطمها ومخلّص البشرية من تضخّم عظمتها. أراد أن يخلص أبناءها منها، فلم يجد وسيلة أنفع من أن يقتل روحها في شخصه، فقرر أن يموت ليحطم روما. ولهذا عاش بعبثية كإمبراطور، فأهمل شؤون الحكم، وربّى الدجاج، فاتهموه بالجبن، وقالوا إنه عار على روما. وقابل ذلك كله بابتسامة بلهاء، لأنهم كلهم مجانين، وهو العاقل. ولا يمكن إنقاذ الموقف إلا بادّعاء الجنون أو البله.

وفي مسرحيته (زواج السيد ميسيسبي) تظهر الحقيقة بعيدة عن الوصول إليها، كما لا يمكن الوصول إلى حل لقضايا العالم: فالنزاع بين الروح والجسد يُستغل سياسياً فيصبح نزاعاً بين معسكرين يمثل كلاً منهما شخص: المعسكر الغربي يمثله السيد ميسيسبي القاضي العام الذي انتشرت شهرته في العالم، رغم أن أصله بواب ماخور، و(صديقه) سان كلود الذي كلف بمهمة إشعال الثورة وقلب نظام الحكم، وينشب الصراع بينهما حتى يقضي كل منهما على الآخر، دون أن يصلا إلى الحقيقة، أو إلى حل لمشكلات الإنسان في القرن العشرين.

ومسرحيته (زيارة السيدة العجوز) تُقرأ -أيضاً – على مستويين: عادي ورمزي. فـــ(كلارا) فتاة أحبت فسلمت نفسها في لحظة طيش لحبيبها ألفريد وعندما شعرت بالجنين يتحرك في أحشائها،وأعلمت حبيبها بالأمر تنكّر لها. فذهبت إلى المحكمة، لكن ألفريد استطاع أن يشتري شاهدي زور بكأسي خمرة، فسقطت نسبة الجنين إليه، ووضعت كلارا في عداد الساقطات. وحين صوّب الناس إليها عيونهم وألسنتهم اضطرت إلى مغادرة القرية، وما أن غاب عنها آخر بيوت القرية حتى قررت أن تعود يوماً وتنتقم من أهل القرية، ومن ألفريد بالذات.

وباعت كلارا جسدها لمن يطلب اللذة. وأغرت الأغنياء والأقوياء، وتزوجت فورثت، وأصبحت صاحبة الملايين. وملكت العالم: العقول، والأقلام،

والرأي العام. والصحافة وأجهزة الإعلام. وأصبح كل شيء في خدمتها بعد أن قضت خمسة وأربعين عاماً تعدّ العدّة للعودة: "لقد جعلت مني الدنيا عاهرة، فلأجعلنّ منها داراً للفجور".

وقد عادت لتشتري العدالة، فاستقبلها أهل البلدة الفقراء، وعندما وعدتهم بالمال، وأوضحت لهم ما تريد، وعرفوا أن المليون الذي تعدهم به ستدفعه ثمناً لجثة ألفريد، تظاهروا بالشمم، ولكنهم –بسذاجة– بدأوا يستدينون وتبدو عليهم علائم الرفاه، وكأنهم لاشعورياً لا يقاومون إغراء المال، فقروا بيع ألفريد. وعندما حاول الهرب وقف أهل البلدة جميعهم سدّاً في وجهه، يمنعونه، ويتمسكون به ضحية بين أيديهم، ومصدر ثراء لهم، وكبش فداء يقدمونه للسيدة العجوز. وتموت ضحية اليوم، وجلاّد الأمس بالسكتة القلبية، بعد إعلان قرار مجلس المدينة الحكم عليه.

وفي مسرحية (هبط الملاك في بابل) مزج بين الأسطورة والواقع، والشعر والتجربة، والسياسة وتقلباتها على الإنسان المسكين في أرض البشر. وتدور حوادث المسرحية في مدينة (بابل) القديمة الحديثة، حيث البنوك والقوانين، والمصاعد الكهربائية، والسياسة، والخير والشر.. إلخ، وفيها يأمر الملك بجمع الشحاذين في المدينة وتوظيفهم حتى لا يبقى فيها فقير، وكي يعم الرخاء والرفاه. ولكن شحاذاً واحداً يدعى (عاقي) يرفض أن يترك مهنته ليصبح موظفاً وتفشل جميع الجهود لإقناعه.وفي تلك الأثناء يهبط الملاك ومعه هدية من الخالق هي فتاة جميلة أرسلتها السماء إلى أفقر شحاذ. فيستحوذ عليها الملك ويهيم الناس بحبها، فينشدون الأشعار متغنين بجمالها، ويقررون تنصيبها ملكة وإجبار الملك على الزواج بها. وتقبل الفتاة الزواج ولكن من أي شحاذ في المدينة، أو من أي غني يستطيع أن يتخلّى عن ثروته ويصبح شحاذاً. ويحجم الناس، ثم يطالبون بطردها، ويأمر الملك بقتلها.

والواقع أن الباحث عرسان قد استطاع أن يجمع في كتابه هذا قمم المسرح العالمي مكتفياً بقمة واحدة تمثّل بلاداً أو مذهباً أدبياً. والمطلوب هو وضع كتاب مثيل له عن (المسرح العربي).

***

٢ـالظواهر المسرحية عند العرب

1–الظواهر المسرحية في الحضارات القديمة.

11–الظواهر المسرحية عند عرب الجاهلية: (١–الطقوس الدينية– ٢–الاستسقاء–٣–المنافرة).

111–الظواهر المسرحية في الإسلام (١–مجالس الغناء– ٢–مجالس المندّرين والمحّمقين –٣–مجالس القصاصين–٤–المقامات ٥–الإسراء والمعراج–٦–حلقات الذكر الصوفية –٧–عاشوراء ٨–المولد النبوي ٩–خميس المشايخ ١٠–عيد النيروز. ١١–الحكواتي –١٢–الكرّج.

***

٢ ـالظواهر المسرحية عند العرب

الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي واستلهام التراث في المسرح المعاصر، ينطوي على خصوصية عربية، ليس في المضمون والمعالجة وتناول الحوادث والشخوص وتصوير البيئة في المسرح فقط، بل وفي البنية والتقنيات المسرحية، فلقد تجاوزنا المرحلة الأولى في الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي التي كانت تعتمد على استلهام (المضامين) التراثية إلى المرحلة الثانية التي تستلهم (الأشكال) المسرحية التراثية، وليس كتاب (الظواهر المسرحية عند العرب) ١٩٨١ للباحث الدكتور علي عقلة عرسان سوى تتبع جاد وعرض واف لهذه (الأشكال) والظواهر المسرحية عند العرب، منذ العصر الجاهلي، وحتى مطلع العصر الحديث.

والباحث عرسان لا يرى أن نهجر (الشكل) العالمي المتعارف عليه اليوم للمسرحة، من أجل تحقيق التأصيل المسرحي، بل هو يدعو إلى الاستفادة مما هو موجود في حياتنا وتراثنا وأدبنا من خصوصية فنية. وإلى التجريب بعقل مفتوح في اتجاهات تأصيل وتطوير وتحقيق خصوصية تامة، في الوقت الذي نحقق فيه وجوداً ملموساً ومتطوراً في الإطار العالمي للبنية المسرحية.

وإذا كانت المقومات الرئيسية للدراما لا تخرج عن عناصر ستة هي:

النّص، والإخراج، والتمثيل، والمناظر، والجمهور، والمكان، وأن لكلٍ من

هذه العناصر مقوّماته ومواصفاته، وأن العرض الناجح لا بد أن يُحدث في الجمهور تأثيراً يتجلى في الإمتاع، أو نقل حصيلة خبرة إنسانية، فإن (الظواهر) المسرحية عند العرب قد توافرت في بعضها بعض هذه العناصر الفنية، من مثل الممثل الذي يجسّد حادثة ما بإعادة تقديمها، معتمداً على الكلام والحركة، والمكان الذي يستقطب فيه الأنظار، والمشاهدون الذين يتابعون ما يجري أمامهم.

وقد استعرض الباحث عرسان الظواهر المسرحية: في الحضارات القديمة، وفي العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي..

١ ـ الظواهر المسرحية في الحضارات القديمة:

ففي مصر الفرعونية نجد المسرح يتخذ شكل ظاهرة احتفالية طقسية جماهيرية عامة، تشارك في أدائها جموع الناس إلى جانب الكهنة في أحضان الدين. وتتضافر فيها ثلاثة مقوّمات للمسرح هي: الرقص بنوعيه الديني والدنيوي، والغناء والموسيقا، ومشاركة الجمهور في الأداء، وينتهي بالمقابر على شاطئ النيل، مروراً بالشوارع والساحات. وينفعل الجمهور بعمق مع تلك العروض لأنهم ينظرون إليها بكثير من التقديس والاحترام. ويتجلّى هذا في النصوص الفرعونية: إيزيس واوزيريس، وحور، ومسرحيات التتويج.. إلخ.

وفي اليونان تلاحمت في نشأة المسرح عناصر الموسيقا والرقص والغناء خلال أداء الطقس الديني، وكوّنت قوام الاحتفالات الديونيزوسية أو الباخوسية، وهي احتفالات سنوية كانت تقام في اليونان القديمة إحياء لذكرى الإله (باخوس) أو (ديونيزوس) إله الخمر والكروم. وهي احتفالات دينية، ثم تطورت إلى (الديثرامب) Dithramp وهي كلمة يونانية كانت تطلق على نوع من الشعر يغنيه فريق من المنشدين (جوقة = كورس). وهذا الشعر المسرحي هو الأصل في نشأة المسرحية. ويطلق على هذه الأناشيد اسم (الأناشيد العنزية)، لأن منشديها كانوا يرتدون جلود الماعز أثناء الإنشاد. وهي عادة ورثوها عن (ديونيزوس أو باخوس) أبي الأناشيد العنزية الذي كان يطوف البلاد مرتدياً جلد الماعز، وقد رضع في طفولته من العنزة. كما كان الأتبّاع يقدمون له قرابين من الماعز. وهكذا كانت الأناشيد العنزية (الديثرامب) هي الأصل في تسمية (التراجيديا) المؤلفة من كلمتين: تراغوس Tragos أي ماعز، وايدي Odehy أي أغنية.

ثم تطورت أناشيد الديترامب على أيدي شعراء التراجيديا في اليونان، فأدخل تسبس رئيس الجوقة الذي يتبادل الحوار مع الجوقة، كما أدخل اسخيلوس الممثل الأول، وأدخل سوفوكليس الممثل الثالث والرابع.

أما أماكن تقديمها فقد كانت المعابد، والساحات العامة، وعلى سفح جبل الأكربوليس حيث بنيت المسارح فيما بعد.

*

أما في الهند فقد نشأ المسرح من مجموعة من الرقصات التي تعبّر عن مظاهر العبادة وكان لكل مناسبة رقصة: فرقصة (اللامات) تدعو إلى إقامة دعائم السلم في العالم، وهنالك رقصة اللصوص عندما ينتصرون، ورقصة المزارع حين يبذر الحب أو يهطل المطر، ورقصة الصيد.. الخ.

وقد ارتبط الرقص عندهم بالدراما ارتباطاً وثيقاً، كما ارتبط إنشاد نصوص الكتب الدينية المقدسة وتلاوة الأشعار الأسطورية بالدراما أيضاً.

وأما في اليابان فقد نشأت أنواع عديدة من المسرح منها: مسرح الكابوكي، ومسرح النو. فالكابوكي مزيج من الأغاني والرقص والتمثيل، وهو عزيز في وجدان الشعب الياباني، ويؤدي الأدوار فيه رجال قد اعدّوا للتمثيل منذ الطفولة، وتدّربوا تدريباً قاسياً. وأما مسرح النو فتؤديه جماعة من المنشدين بمصاحبة آلات (الفلوت) وقرع الطبول.

٢ ـ الظواهر المسرحية عند عرب الجاهلية:

وتتجلّى في الطقوس الدينية، وصلاة الاستسقاء، والمنافرات.. إلخ.

١-الطقوس الدينية:

كانت لدى عرب الجاهلية طقوس دينية يتقرّبون فيها من الآلهة. وتتألف من رقص وإيقاع وغناء ودعاء. وتُقدّم في احتفال جماهيري عام. وقد جاء في القرآن الكريم: -"وما كان صلاتهم عند البيت إلاّ مكاء وتصدية"- أي صفيراً وتصفيقاً ورقصاً. وجاء في (المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام) لجواد علي أنهم كانوا يطوفون في البيت عراة، وهم مشبكون بين أصابعهم، يصفّقون ويصفّرون(٣٥٩/٥).

وللحّج في الجاهلية طقسه الخاص، فإذا كان الحج في شهر ذي الحجّة خرج الناس إلى مواسمهم وشعائرهم الدينية. وكانت لكل قبيلة تلبيتها الخاصة: فقبيلة نزار كانت تقول إذا ما اهلّت:

لبيّك اللهم لبيّك

لبيك لا شريك لك إلا شريك هولك

تملكه وما ملك (الأصنام لابن الكلبي -ص٧)

وكانت قريش تطوف وتقول:

واللاّت والعُزّى ومناة الثالثة الأخرى، فإنهن الغرانيق العُلا، وإن شفاعتهن لتُرتجى (المصدر السابق ص٢١)

ويورد ابن الكلبي في كتابه (الأصنام) أسماء الأصنام المعروفة في الجاهلية، وهي:

١-**مِنى:** وكانت تدين لها ثلاث عشرة قبيلة.

٢-**الغبغب:** وهو صنم قضاعة.

٣-**والأقيصر:** وهو صنمٌ كانت تعبده هوازن.

٤-**والعُزى،** ونَسْر: وقد جاء ذكرهما في القرآن الكريم -"وقالوا لا تذرُنّ آلهتكم، ولا تذرُنّ ودّاً ولا شُواعاً ولا يغوث ويعوق ونَسْرا"- (سورة نوح -الآية ٢٣) وكانوا يطوفون حول هذه الأصنام ويلبّون، ويغنّون، بعد أن يحلقوا رؤوسهم، ويقدمون لها الأضاحي والقرابين.

٥-**وَدّ:** عبدته بنو كلب من قُضاعة بدومة الجندل على مشارف الشام. وكان إلهاً للمعينيين، وعُرف باسم (عنتر) وكان على صورة رجل، وقيل إنه (ألمقه) أي المنير عند السبئيين.

٦-**شُواع:** عبدته هذيل. وكان على صورة امرأة. ومكانه في ينبع قرب المدينة.

٧-**يغوث:** عبدته طيء. وكان على صورة أسد.

٨-**يعوق:** عبدته خيوان، وهو على صورة فرس. وكان على بعد ليلتين من صنعاء مما يلي مكة.

٩-**نَسْر:** عبده آل ذو الكِلاع من حمير. وهو على صورة نَسْر.

١٠-**مَناة:** أقدمها. وقد نُصب على شاطئ البحر الأحمر بقُديْد، بين المدينة ومكة. وقد عبدته الأوس والخزرج.

١١-**العُزّى:** وهي سَمُرات مكانها وادٍ من نخلة الشآمية يُقال له: حُراض. عبدته عرب الشام والعراق والنبط والصفويون. وقيل إنها نجمة المساء. ويراد بها كوكب (الزهرة) ويقال إن الأنباط اتخذوا لها معبداً في بصرى عرف بـــ (بيت إيل) وقد قدم لها ملوك الحيرة القرابين البشرية. وعبدتها قريش وغَطفان وجُشم وباهلة وخزاعة ومضر وبنو كنانة. (وألمقه) تعني بلغة حميْر (الزّهرة).

١٢-**اللات:** وهي صخرة من الغرانيت عبدها بنو ثقيف بالطائف، وهي من آلهة الأنباط. وقد عُبدت في حوران وتدمر.

١٣-**هُبَل:** وهو من عقيق أحمر على صورة الإنسان مكسور اليد اليمنى. وقد جعلت له قريش يداً من ذهب. وكان من أعظم أصنامها عند مجيء الإسلام.

١٤-**ذو الخَلَصَة:** مروة بيضاء عليها كهيئة التاج، كان بتبالة التي في اليمن ببلاد دوس. عبدته خَثْعم وبجيلة وأسد السراة في هوازن. وقد هُدم في الإسلام.

١٥-**إساف ونائلة:** صنمان كانا عند الكعبة، يُقال إنهما رجل وامرأة من جرهم فسقا في الكعبة، فنصب الناس لهما تمثالاً شرٍّ. ثم عبدا مع الزمن.

١٦-**سَعْد:** صخرة على ساحل جُدّة.

١٧-ذو الكفين، والأقيصر، وشعير، وعائم، ونُهم، ورِئام، وذو الشرى، وفَلْس، ومَناف، وبَعْل.. إلخ.

وكانت الشعائر الدينية تقتضي الرقص حول هذه الأصنام، والغناء أمامها، والطواف بها، وكانت أعظم أصنام العرب في مكة، وموسم حج القبائل إليها يقتضي ارتداء ملابس معينة، والانتظام في جماعة، في زمان ومكان معينين، وهذه الاحتفالات الدينية الجماعية تحتوي على مظاهر ومقوّمات مسرحية.

٢-الاستسقاء:

وهي صلاة احتفالية دينية متصلة بظرف حياتي، فحين أصيبت أرض عاد بالقحط جاءت تستسقي في مكة، وعلى رأسها (القَيْل) وهم يصلّون، ويقرعون الطبول، ويبكون، ويقدّمون الذبائح تقرّباً وتكفيراً، وكثيراً ما كانت تُقدم ذبائح الاستسقاء عند (مناة) كأنها آلهة النوء والمطر. وكان من عادة أهل مكة في الاستسقاء أنهم إذا أجدبوا خرج من كل بطن منهم رجل، ثم يغتسلون بالماء ويتطيّبون، ثم يلتمسون الركن، ويطوفون بالبيت سبعاً، ثم يرقون، أبا قُبيس، فيتقدم رجل منهم يكون من خيارهم ومن رجال الدين فيهم، فيدعو الله، ويستغيث طالباً الرحمة والغوث.

وقد ورد في كتاب (الحيوان) للجاحظ أن العرب كانوا إذا اشتد عليهم الجدب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر، ثم عقدوا في أذنابها وفي عراقيبها السلع والتضرّع، فكانوا يرون ذلك من أسباب السقيا.

وهذا الطقس الجماعي فيه ما يشبه الجوقة (الكورس) وقائدها، حيث يقوم شخص مختار هو رجل دين حصراً، بالدعاء والاستغاثة، بينما يردّد الآخرون

قوله، ويوقّعون كلماتهم وحركاتهم على إيقاع الدفوف أو ببعض الأدوات مثل القدور النحاسية والملاعق وسواها مما يشكّل مؤثرات صوتية ملائمة وضخمة التأثير، تتداخل مع أصوات المستغيثين الذين يطلبون رحمة الله بإرسال المطر، بما يتوافر في التعبير من خشوع واستجداء وانفعال عاطفي صادق.

وهذه ظاهرة مسرحية فيها هدف الفن، وبعض مقوماته، وأساليب توصيله، وتأثيراته الاجتماعية، وهذا يذكرنا بالجوقة ورئيسها في الطقوس الفرعونية.

وقد استمرّ هذا الطقس الجاهلي في الإسلام، وبيّنت الأحاديث النبوية الشريفة أنه سنّة، وأنه دعاء وصلاة. وقد استسقى النبي صلى الله عليه وسلم لمضر فأُغيثوا حتى شكوا إليه كثرة المطر.

وما يزال الناس حتى يومنا هذا يمارسون هذا الطقس الديني الجماعي، فيخرجون إلى الفلاة للاستسقاء، أو في المساجد، يرافقهم الشيوخ المسنّون، فيهلّلون، ويستغيثون، والدموع ملء المحاجر، وهم ينادون: يا مغيث أغثنا.

٣-المنافرة:

وهي أن يفتخر الرجلان كل منهما على صاحبه، ثم يحكّما بينهما رجلاً. كما فعل علقمة بن عُلاثة مع عامر بن الطُفيل حين تنافرا إلى هرم الفزاري. وكذلك منافرة بني فزارة مع بني هلال. ومنافرة الفقعسي مع ضمرة. وغيرها كثير.

والمنافرة هي المفاخرة بالأحساب والأنساب والمنعة والعزة والكرم والجاه وما شاكل ذلك من خصال. وهي تستفزّ المنافِر والمنافَر والآخرين للمشاركة والمتابعة. ويشكل جوّها العام منهلاً درامياً قادراً على التأثير.

وقد مسرح الباحث عرسان إحدى هذه المنافرات.

٣-الظواهر المسرحية في الإسلام:

وقد تجلّت في مجالس الغناء والمغنّين، ومجالس المنذّرين، والقصاصين، وفي المقامات، والإسراء والمعراج، وفي حلقات الذكر الصوفية، وعاشوراء، والمولد النبوي الشريف، وخميس المشايخ، والحكواتي، والكرّج..

١-مجالس الغناء:

جاء في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني أن (جميلة) المغنية كانت

تعيش في المدينة في القرن الأول الهجري، وأنها جلست يوماً للغناء، فلبست برنساً وألبست مَنْ كان عندها برانس. وكان في القوم ابن سريج وكان قبيح الصلع. وقد اتخذ فروة شعر يضعها على رأسه. ثم قامت جميلة فرقصت، وعلى رأسها البرنس الطويل، وعلى عاتقها بردة يمانية، وعلى القوم أمثالها، ثم ضربت بالعود، وتمشّت، وتمشّى القوم خلفها، وغنّت فغنوا بغنائها، ثم نعرت فنعر القوم طرباً.

وفي كتاب (الأغاني) وصف لمجالس جميلة وفتياتها اللواتي عرفن التنكّر والتمويه (الماكياج)، ومارسنه في مجالس الغناء، من حيث لباس المصبّغات، ووضع الأصبغة على الوجوه، وارتداء الشعر المستعار والملابس المتنوعة، واشتراك المشاهدين في الرقص والغناء، ووصول الجميع إلى قمة النشوة والتأثر. وهذا كله إنما هو أداء تمثيلي يرافقه الرقص والغناء والحركة والانفعال. وكلها من مقوّمات المسرح.

٢-مجالس المندّرين والمحمّقين:

حيث تتوافر في مجالسهم المقومات المسرحية التالية:

ا-الموضوع المستقى من التاريخ أو من سير الأبطال، والذي يعجّ بالعبر والفوائد. وفيه شخصيات مقنعة، وغذاء للخيال، كما في رواية (أيام) العرب وحروبهم.

ب- السامر أو القاص أو الحاكي المندّر الذي يبهر لبّ أذكى الناس، ويلهب في السامعين نيران العواطف، فيشدّهم إليه، والذي يتمتّع بلباقة وطلاقة لسان ومعرفة بأحوال السامعين ونفسياتهم، وبأخبار التاريخ والناس.

حـ-الجمهور الذي يقصد السامر أو القاص ليستمع إليه بلهفة، فيستفيد متعة وفائدة.

د-مكان السمر الذي ربما كان مضافة أو نادياً أو سوقاً.

وهذه المقوّمات هي من صلب الفن المسرحي.

وكان المندّرون كثراً: سعد القرقرة قبل الإسلام. والغاضري، وعبيد بن أشعب، وعثمان بن دراج، والبرجمي، وطويس. ويمكن التمثيل لهم بأشعب الذي عرف بملحه ونوادره. وقد اتخذه الباحث عرسان شاهداً على معرفة العرب للظاهرة المسرحية. وإن لم تكن تأخذ اسم (المسرح) بمفهومنا المعاصر. ويتوقف عند نماذج من عروض أشعب، فيقرأها قراءة مسرحية، ويورد نصاً من

(الأغاني) جاء فيه أنه بلغ أشعب أن الغاضري قد أخذ في مثل مذهبه ونوادره، وأن جماعة قد استطابوه. فرقبه حتى علم أنه في مجلس من مجالس قريش يحادثهم ويضاحكهم، فصار إليه، وقال له: بلغني أنك نحوت نحوي وشغلت عني مَنْ كان يألفني، فإن كنت مثلي فافعل كما أفعل. ثم غضّن وجهه وعرّضه وشنّجه حتى صار عرضه أكثر من طوله، وصار في هيئة لم يعرفه أحد بها. ثم أرسل وجهه وقال: افعلْ هكذا، وطوّل وجهه حتى كاد ذقنه يجوز صدره، وصار كأنه وجه الناظر إلى سيفه، ثم نزع ثيابه وتحادب فصار في ظهره حدبة كسنام البعير، وصار مقدار شبر أو أكثر. ثم نزع سراويله، وجعل يمدّ جلد خصيتيه حتى حكّ بهما الأرض، ثم قام فتطاول وتمدّد وتمطّى حتى صار أطول ما يكون من الرجال. فضحك القوم حتى أغمي عليهم. وقطع الغاضري فما تكلم بنادرة، ولا زاد على أن قال: يا أبا العلاء، لا أعاود ما تكره، إنما أنا تلميذك وخريجك. ثم انصرف أشعب وتركه.

وفي هذا النص –كما يرى الباحث عرسان– دليل على وجود ممثل مرتجل ومضحك، صاحب مذهب، وله جمهوره الذي يقبل عليه ويستطيبه. وله أيضاً منافسوه الذين يحاولون التفوق عليه وسرقة فنه. وهذا الفنان يدخل في تحديات مباشرة مع خصومه (الغاضري)، وكأنهما في مباراة، فيتفوّق أشعب عليه، أمام جمهوره، تفوقاً ساحقاً في التمثيل الصامت (البانتوميم) الذي امتدّ حتى اليوم. ولم يكن أشعب مجرد فنان يتقن التمثيل الصامت، بل كان يتقن كل ما ينبغي أن يتقنه فنان الملهاة المرتجلة، فقد كان حاضر البديهة، واسع الثقافة، سريع النكتة، ذا خبرة واطلاع، خطيباً، مغنياً، ملحناً.

وهناك مندّر آخر مشهور هو (أبو العبر) وقد جاء في كتاب (الأغاني) أنه كان يجلس بسرّ مَنْ رأى، فيجتمع عليه المُجّان، ويكتبون عنه. وكان يجلس على سُلّم، وبين يديه بلاّعة فيها ماء وحمأة قد سدّ مجراها، وبين يديه قصبة طويلة، وعلى رأسه خفّ، وفي رجليه قلنسيتان، ومستملية في جوف بئر. وحوله ثلاثة نفر يدقّون بالهواوين، حتى تكثر الجبلة، ويقلّ السماع. ويصيح مستمليه من جوف البئر: مَنْ يكتب. عذّبك الله. ثم يملي عليهم، فإن ضحك أحد ممن حضر قاموا فصبّوا على رأسه ماء البلاّعة إن كان وضيعاً، أو رشّ عليه من ماء القصبة إن كان ذا مروءة، ثم يحبس في الكنيف إلى أن ينفضّ المجلس، ولا يخرج منه حتى يغرّم درهمين.

وفي هذا المجلس تطور واضح: إذ يشترك فيه أكثر من شخص في أداء

ما يمكن تسميته بالموضوع، ويقوم كل شخص بعمله منسّقاً مع الآخرين. وهناك مَنْ يقومون بأداء المؤثرات وهم أشبه بـــ (الكومبارس) يدقّون بالهواوين. أما الأدوات (الاكسسوار) المستعملة فهي كثيرة: بلاّعة، قصبة، هواوين، ملابس غريبة يرتديها المؤدي لتجعل منه شخصية طريفة، مشاهدون يصبحون جزءاً من المؤدّين..

٣-مجالس القصّاصين:

القصّاصون العرب كثر، والقصاصون الذين عرفهم الإسلام هم: النضر بن الحارث، وكان على خلاف مع الرسول صلى الله عليه وسلم. وتميم بن أوس الداري وهو أول مَنْ قصّ في مسجد الرسول بأسلوب الوعظ الديني، والأسود بن سريع السعدي وهو من الصحابة، وأول مَنْ قصّ في مسجد البصرة.

ويرى الباحث عرسان أن القصاصين فئة تتجسّد فيها جوانب من الظاهرة المسرحية عند العرب. وقد قيل إن أول مَنْ قصّ هو عُبيد بن عُمير على عهد عمر بن الخطاب، وقيل بل تميم الداري. وقد ركزّ القص في بداياته على الوعظ والاستفادة من التاريخ والكتاب والسنّة لتحقيق أغراض الهداية والإرشاد.

والقاصّ هو جدّ الحكواتي، وهو الذي يقصّ أخبار الأمم الماضية وحكايات التقوى، ويستعمل الكلمة المنطوقة، بأداء فني يتسم بالبراعة ويعتمد عليها في التأثير والتشويق.

وقد كان القصّاص معلماً، وعالماً، وحافظة شعبية للسير والتاريخ والحديث، وهو أقرب ما يكون إلى الموسوعي العارف بطرف من كل علم. ويطلعنا الجاحظ على نوع من المهارات كان يجيدها القصّاص، ويرينا أنه إلى جانب عمله في القصّ فهو (حاكٍ)، يجيد (المحاكاة) وهي ألصق بعمل الممثل، وبالظاهرة المسرحية، فيقول الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) إننا نجد الحاكية (المقلّد) من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً، وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك حتى تجده كأنه أصبح منهم. فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى أحداً يجمع ذلك كله، فكأنما قد جمع حركات العميان في أعمى واحد. وبطول التكلّف ذلّت جوارحه لذلك.

وهذا النص يذكّرنا بالشخصيات المسرحية المعاصرة التي تقلّد الصعيدي،

والشامي، والفلاح، وسواهم.

وقد شهد هذا اللون من ألوان الظاهرة المسرحية (القصّ والمحاكاة) تطوراً وتنوعاً كبيراً في القرن الرابع الهجري، فيروي المسعودي صاحب كتاب (مروج الذهب) أنه كان ببغداد رجل يتكلم على الطريق، ويقصّ على الناس بأنواع الأخبار والنوادر والمضاحك. وكأن في نهاية الحذق. لا يستطيع مَنْ يراه ويسمع كلامه إلا أن يضحك، وكان (المغازلي) لا يدع حكاية أعرابي ونبطي ونجدي وزطّي وسندي وتركي ومكّي وخادم إلا حكاها، يخلط ذلك بنوادر تضحك الثكول، وتصبي الحليم، وكان يقدمها أمام المعتضد أمير المؤمنين، ويأخذ على ذلك أجراً.

وهكذا انتقل القصّ من الوعظ والتقرّب إلى الله إلى الكسب، وأصبح التقليد والتنادر والمحاكاة مادة القص. وهو لون قريب من الظاهرة المسرحية.

وفي القرنين الخامس والسادس الهجريين نقف على تطور آخر يضيف إلى هذا اللون من ألوان الظاهرة المسرحية بعداً جديداً. إذ يذكر ابن الجوزي (المتوفى عام ٥٩٧هـ) في كتابه (القصّاص والمذكّرين) أن بعض القصّاص يخرجون عن دائرة القصّ المحترمة، ويُستمع إليهم على سبيل (الفرجة) في الأسمار. وهذا يعني وجود جمهور يبتغي التسلية والمتعة، لا سيما بعد أن أحدث القصاص إلباس المنبر الخرق الملوّنة، وعلقوا المصلى على الحائط، وهي (اكسسوارات الديكورات) للمكان بقصد التأثير على الناس. وكان بعض القصاصين يتبخّر بالزيت والكمّون ليصفر وجهه، وفيهم مَنْ يمسك معه ما إذا شمّه سال دمعه. وهذا تطور شمل إدخال فنية التنكّر (الماكياج) بهدف إقناع الناس بدوره وتأثره به. ولجمع المال وتحصيل الأجر.

وهكذا كان القصّ مهنة يعدّ الشخص نفسه لها إعداداً مرهقاً، لأنها تدّر الكثير على المجيدين، وأن الأشخاص الذين يتعاطونها كانوا يخرجون إلى الأمصار ليتكسبوا بها.

ثم يعرض الباحث عرسان حكاية القاصّ أبي القاسم البغدادي، وكيف كان يتماجن، ويمثّل، ويبكي، ويرقص، ويخشع.. في تمثيل مسرحي ذي شخصية رئيسية واحدة، ومكان محدد، وجمهور مشاهد. وقد مسرح الباحث هذه الحكاية في خمسين صفحة.

كما أورد حكاية (الشيخ صنعان) التي أوردها فريد الدين العطار (٥٤٥هـ ٦٢٧هـ) في كتابه (منطق الطير) التي يتخلص موضوعها في أن

شيخاً كان مجاوراً في الكعبة، فرأى في المنام أنه يسجد للأصنام في بلاد الروم. فيقوده أتباعه الأربعمائة إلى هناك، ليشاهد على سطح بناء فتاة مسيحية رائعة الجمال، فيغرم بها، ولا يفلح أتباعه في نهيه عنها. وتملي عليه الفتاة شروطها: أن يشرب الخمرة، وأن يسجد للأصنام، وأن يعتنق المسيحية، ويرعى الخنازير لمدة عام. فيوافق الشيخ على شروطها، ويعود أتباعه إلى مكة. ولكن واحداً منهم يرى في المنام أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم يأمره بأن يخلّص الشيخ، فيفعل، وتعلن الفتاة إسلامها. ثم تموت، ويتبعها الشيخ. وقد مسرح الباحث عرسان هذه القصة في نحو ثلاثين صفحة.

ثم يعرض الباحث عرسان (رسالة التوابع والزوابع) لابن شُهيد الأندلسي (٣٨٢هـ -٤٢٦هـ) التي تملك حيوية الحدث، وحضور الشخصيات، ما يجعل فيها الشيء الكثير من مقومات العمل المسرحي. حيث ينقلنا ابن شُهيد على جناح الخيال، من عالم الإنس إلى عالم الجن، حيث توابع الشعراء ينفثون الشعر على ألسنة الشعراء. ويقوده تابعه (زهير بن نمير) إلى منتدى توابع الشعراء. ليشهد المناظرات الحماسية والخلافات المثيرة؛ فتابع أبي القاسم الإفليلي خصم ابن شُهيد هو (أنف الناقة)، وصاحب بديع الزمان الهمذاني الذي يوّد ابن شُهيد التفوّق عليه هو (زبدة الحقب)، وصاحب ابن اسحاق بن حمام هو (أبو الآداب) والمحكّمان هما: (أبو عيينة) صاحب الجاحظ، و(أبو هبيرة) صاحب عبد الحميد الكاتب. ويمسرح الباحث هذه الرسالة في أكثر من عشرين صفحة.

ثم يعرض الباحث عرسان حكاية (الأسد والغوّاص) لمؤلف مجهول. وقد أُشير إلى أنها وضعت عام (٥٣٠هـ) وتدور حول الملك والأسد والغوّاص (وهو ابن آوى) والجاموس والنمر، ورغم تأثر هذه الحكاية بحكايات (كليلة ودمنة) فإنها عربية فكراً وأسلوباً، لأنها تنبع من الإسلام وعقيدته السمحاء.

وفي الحكاية مقوّمات مسرحية تتجلّى في البنية الدرامية التي تتوّضح مقوماتها في الهدف العام للحكاية، وفي الشخوص التي تتمايز أخلاقياً وجسدياً ونفسياً واجتماعياً، وفي صراع هذه الشخصيات للوصول إلى موقع في بلاط الملك يمكنها من تسيير الأمور وصنع القرار، بما يؤمنه ذلك الموقع للموجود فيه من مكانة معنوية ومكتسبات مادية، ووجود الحوار الغني المعتمد على الأمثال، وفي الأمكنة التي تدور فيها الحوارات وتحدث الأحداث. وقد مسرح الباحث هذه

الحكاية في أكثر من ستين صفحة.

ثم يعر ض الباحث عرسان بعض قصص كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع، ويمسرح منها حكاية (الملك والطائر فنزه) في ست صفحات. كما يعرض (رسالة الصاهل والشاحج) لأبي العلاء المعري (٣٦٣هـ -٤٤٩هـ)، وهي واحدة من رسائل (كتب) كتبها المعري، مثل : رسالة الغفران، ورسالة الملائكة، ورسالة الجن، ورسالة الاغريض، ورسالة الفلاحين، ورسالة المنيح، ورسالة الصاهل والشاحج التي كتبها لعزيز الدولة فاتك بن عبد الله الرومي (المتوفى عام ٤١٣هـ) والذي كان والياً على حلب للحاكم بأمر الله الفاطمي. وقد كتبها المعري التماساً لعزيز الدولة في أن يعيد أرضاً لأولاد أخيه، وأن يضع عنها الضرائب. ويقدّم المعري فيها مشاهد على لسان الحيوان غنية بالحوار والآراء والحجج، حول الشعر وقضايا تخص الصاهل (الحصان)، والشاحج (البغل) وقد مسرحها الباحث في تسع صفحات.

كما وجد الباحث عرسان نصوصاً أخرى في الأدب العربي تتوافر فيها مقومات الظاهرة المسرحية، كما في (بخلاء) الجاحظ الذي يحوي قصصاً مسرحية، صُوّرت فيها شخوص بسلوكها وأنماط تصرفها وتعاملها وأخلاقها، وفُصّلت دقائق نفسياتها فانعكست في تصرفاتها. وقد تمّ تقديم نصوص من هذا الكتاب أكثر من مرة بطريقة درامية سواء في المسرح أو في التلفزيون، وفي أكثر من بلد عربي. كما وجد نصوصاً قصصية في (قصص العرب) يمكن مسرحتها، وكذلك في (العقد الفريد) الذي مسرح منه الباحث قصة (الصوفي المتحمّق).

٤-المقامات:

سبق أن طُرقت المقامات كموضوعات للأداء المسرحي، وقام بعض المسرحيين العرب بإعداد عروض فيها، فقدّم الطيّب الصدّيقي من المغرب عرضاً من مقامات بديع الزمان الهمذاني، كما قدّم التلفزيون الأردني مسلسلاً من حلقات مأخوذة عن مقامات الحريري.

وقد أشار الهمذاني إلى جماهيرية هذا النوع من الفن، وإلى حضور المتفرجين له، وإقبالهم عليه، وتزاحمهم حيث كان يؤدى في ساحة أو في مكان عام. وقد كتب بديع الزمان إحدى وخمسين مقامة، وكتب الحريري خمسين مقامة. وكلها يحتوي على جدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان

ودرره، وملح الأدب ونوادره. ووشّحت بالآيات الكريمة والكنايات والأمثال واللطائف والأحاجي والفتاوى والخطب والمواعظ والملاهي. وفيها تركيز على شخصين هما: عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندري عند الهمذاني، والحارث بن همام وأبو زيد السروجي عند الحريري. أما موضوعات المقامات فتدور حول الكدية والمكدين، وتصوير أعمال الحيلة والشطارة، ومجالس الأدب والقضاء. وقد مسرح الباحث عرسان مشاهد من هذه المقامات في أكثر من عشرين صفحة.

٥-ذكرى الإسراء والمعراج:

أُسري برسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، في ليلة واحدة إلى القدس، ومنها عرج إلى السماء. وقد أكدّت الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والسيرة هذا. ثم اختلف العلماء في كون الإسراء والمعراج رؤية أم رؤيا، وهل كانا بالروح والجسد أم بالروح فقط؟

والأكثرون، ومنهم ابن كثير في تفسيره على أنه أُسري بروحه وبدنه يقظة لا مناما. وممن قال بأن الإسراء قد تم روحاً عائشة والمتصّوفة وابن عربي.

ويرى الباحث عرسان أن نصّ الإسراء والمعراج دراما دينية ساحرة توافر لها أربعة أمور جعلتها مؤثرة في الناس هي: الخلفية الدينية، والخيال الساحر، والأحداث المتنامية، والرمزية الفكرية. وهو يرى أن النص غني بالحركة والحيوية والصور، وفيه من مقوّمات النص المسرحي: وحدة الموضوع، والهدف الرئيسي الذي ينظم الحوادث. ووحدة المادة..

فالموضوع يدور حول إسراء النبي من مكة إلى المسجد الأقصى بالقدس، ثم عروجه من هناك إلى السماء بروحه وجسده، حيث اطلّع على آيات ربه الكبرى، وكلّمه ربه وأكرمه. ثم عودته إلى مكة المكرمة.

والشخصيات محددة وكثيرة، ولكل منها ملامح ومميزات واضحة، بعضها واقعي ملموس، وبعضها متخيّل، فمن الشخصيات البشرية : محمد عليه الصلاة والسلام، وفاطمة، وجبر، وأبو بكر، وأبو جهل. ومن الأنبياء: آدم، وعيسى المسيح، ويحيى بن زكريا، ويوسف، وإدريس، وهارون، وموسى، وإبراهيم الخليل. ومن الملائكة: جبريل وميكائيل، وإسرافيل وعزرائيل، ورضوان خازن الجنان، ومالك خازن النار.

والمشاهد متعددة:

١-يحضر جبريل إلى بيت أم هانئ بمكة، فيطرق الباب كأي زائر فتخرج إليه فاطمة، ثم تعود لتخبر الرسول صلى الله عليه وسلم بأن شخصاً يريده.

٢-مقابلة النبي مع جبريل.

٣-أوصاف البراق المادية.

٤-الوصف المادي للسماوات: السماء الأولى من دخان، وفيها الملائكة. والسماء الثانية من حديد، وفيها الملائكة. والسماء الثالثة من نحاس وفيها الملائكة. والسماء الرابعة من الفضة، وفيها عزرائيل، والسماء الخامسة من الذهب الأحمر وفيها جهنم. والسماء السادسة من ياقوتة خضراء. والسماء السابعة من درّة بيضاء.

والحوار حي وحيوي في هذه المشاهد، مع الأشخاص والملائكة الذين قابلهم. وفي النار حيث العصاة يعذبون في مواقف درامية عنيفة تبث الرعب في القلوب.

وقد قام الباحث عرسان بإعداد المعراج المنسوب إلى ابن عباس، نصاً مسرحياً، في أكثر من خمسين صفحة. دون أن يضيف إليه سوى كلمات معدودة.

٦-حلقات الذكر الصوفية:

إذا علمنا أن الصوفية تعتمد السماع، وأن مقوّمات السماع هي الغناء والرقص والموسيقى، أي الكلمة واللحن والحركة، أدركنا أن مقوّمات الظاهرة المسرحية الرئيسية متوافرة فيها، وان الذاكرين لا يقفون عند حدود السماع والتلقي، وإنما يشاركون في التعبير عن هيجان النفس وانفعالاتها، بالحركة والرقص، ويسهمون في خلق حيوية السماع وجوّه. وهكذا تصبح المشاركة في الأداء عنصراً في تنمية أحداث السماع وفاعليته.

والطرق الصوفية كثيرة، منها: الطريقة القادرية، والطريقة الرفاعية، والطريقة السهروردية، والمولوية، والشاذلية، والأحمدية، والنقشبندية.. إلخ.

وكي نقف على بعض ما يتمّ في حلقات الذكر الصوفية يعرض الباحث عرسان وصفاً لحلقة ذكر الحضرة اليشرطية الشاذلية، حيث يجلس الشيخ والمريدون في حلقة متلاصقة، كل واحد جاثٍ على ركبتيه، وباسط كفيه فوق ركبتيه. ويبدأ الشيخ أو المقدم بقوله: لا إله إلا الله (مرة واحدة). فيتبعه الذاكرون

بصوت واحد: لا إله إلا الله (يرددونها مرات والشيخ معهم) ثم يقول الشيخ : الله الله . بعد أن ينهض واقفاً، ويتبعه الذاكرون، ويأخذ كل واحد منهم بيد الآخر، فيجعل باطن كفه بباطن كف أخيه الفقير، مع تشبيك الأصابع. بينما يتوسط الشيخ الدائرة، ويمشي باتزان متنقلاً من مكان إلى آخر، والفقراء يتبعون حركاته ولهجته. وهو ينتقل بهم من طبقة صوتية إلى طبقة، ومن لهجة إلى أخرى، حيث يغيّر اللفظ: الله، الله، أو هو، هو ، أو آه، آه، ويقف المنشدون مع الذاكرين، فإذا كثر عدد الذاكرين دخل المنشدون في وسط الحلقة في صفين متقابلين. فإذا ازداد عدد الذاكرين دخل الفقراء وسط الحلقة، فيؤلفون مع المنشدين حلقة ثانية داخل الأولى. وعند الانتهاء يقف الشيخ فيرفع يده اليمنى إلى فوق رأسه، ويشير بسبّابة يده، كمن يتشهد، ويقول: محمد رسول الله.ومعنى هذا الختام. فيجلس الذاكرون في حلقة واحدة كما كانوا وقوفاً، ويجلس الشيخ معهم كواحد منهم. ويقرأ أحدهم ما تيسّر من آي الذكر الحكيم وفاتحة الكتاب العظيم. وتختم حلقة الذكر المسماة بـــ (الحضرة).

ويُلاحظ في الحضرة الشاذلية تصاعد الإيقاع والإنشاد والحركة، والنمو العام للمشهد باتجاه ذروة درامية. وتتصاعد درجة الانفعال أثناء هذا التصاعد الدرامي، فيعود الإنسان، مؤدياً كان أم مشاهداً، إلى حالة من الرضا والتصالح مع النفس والواقع، تجعله أكثر قدرة على استيعاب الحياة، وتحمل مشاقّها. وهو في ذلك اليقين والوجد يشعر بأن لحياته معنى.

وينتهي الباحث عرسان إلى القول بأن ما شاهده شكل من أشكال الظاهرة المسرحية المتطورة ذات الشخصية المنفردة والأصيلة، وأنه نوع من أنواع المسرحيات الغنائية الموسيقية، يلعب فيه تنامي الفعل الحركي، والانفعال الداخلي للمؤدين دوراً عظيماً، يُضاف إلى ذلك أن فقراء (المولوية) يرتدون أثناء هذه الحفلات ألبسة خاصة. هي عبارة عن ثوب فضفاض، وعلى رؤوسهم طربوش (كلاها) من اللّباد مستطيل الشكل.

٧-ذكرى عاشوراء:

عاشوراء من الاحتفالات الجماهيرية الدينية ذات الطابع الشعبي. وهذا ما يقرّ بها من المسرح الشعبي بمفهومه الذي ينادي به بعض الأوربيين، ومنهم: جان فيلار J.vilar الفرنسي. حيث تتم مشاركة الجماهير في الأداء على نمط الاحتفالات الشعبية الدينية في مصر الفرعونية أو المسرح الديني في القرون

الوسطى فيما يتعلق بكرامات القدّيسين.

ولا خلاف بين الباحثين في المسرح حول الإمكانيات المسرحية الكبيرة المتوافرة في إحياء الجماهير لذكرى عاشوراء، حيث يُعاد فيها تصوير استشهاد الحسين. وحيث تُعتبر الأيام العشرة التي تحياها كربلاء كل عام من أكثر الاحتفالات الدينية الإسلامية قرباً من المسرح الجماهيري العام، سواء بأساليب تقديمها، أو بتأثيرها على الناس: حيث يبدأ في اليوم الأول من محرم من كل عام، وهو تاريخ وصول قافلة الحسين الصغيرة إلى كربلاء، حيث أقامت خيامها محرومة من الماء، عشرة أيام من الصيام والعويل والبكاء. وتُتلى قصة الفاجعة المؤلمة على جماهير النائحين والباكين في كل يوم، وفي كل بلدة وقرية ومضرب من مضارب القبائل. ويظل الرجال، طوال ثلاثة عشر قرناً، يطوفون الشوارع في كل ليلة من هذه الليالي العشر، وقد نزعوا ملابسهم حتى الخصر، يسوطون أنفسهم بالسياط والأغلال، ويعولون، ويبكون الحسين. ويُعاد تمثيل المعركة مرة كل عام، في العاشر من محرم، خارج كل مدينة وقرية، وتمثّل جماعة من الرجال في مخيّم صغير جماعة الحسين، بينما يمثل فريق كبير جيش الأمويين. ويؤدي أحد الرجال الدور المخزي لشمّر قاتل الحسين.

وبعد انتهاء التمثيل يسير الموكب إلى البلدة، وقد حمل رأس الحسين، كما يسير فيه موكب من الأطفال الصغار، وقد ألقوا ثيابهم على رؤوسهم ليخفوها، يمثلون دور الجثث بينما تُصوّر الرؤوس المقطوعة على الخشب، وتُطلى باللون الأصفر، لتبرز صورة الموت. وتكتظ ساحة البلدة وأسطحتها بالنساء والأطفال، ويرتفع النحيب والبكاء من كل مكان. بينما تسير القافلة في طريقها عبر البلدة. ولا يستطيع المرء أن يرى هذا المنظر العاطفي الذي يثير الشجن دون أن تسيل من عينيه العبرات.

وإذا لاحظنا الشخصيات التي تأخذ أدوار شخصيات تاريخية، والملابس والأدوات والمواكب (والماكياج) الذي يوضع للرؤوس المقطوعة، وزيّ الأطفال الذين يمثلون الجثث، وأضفنا إلى ذلك ما يحتويه النص والعرض من إعادة تمثيل للقصة التاريخية التي وقعت في عام ٦١هـ، وما تضمنته النصوص والاحتفالات، وجدنا فيها مقوّمات المسرح كافة، المسرح الشعبي الذي يكون الناس فيه مؤدين ومشاركين ومتفرجين، يعيدون إحياء حدث تاريخي مؤثر، ويحيون في تفاصيل شجونه.

٨-ذكرى المولد النبوي الشريف:

يشير آدم ميتز إلى أن أول مَنْ احتفل بمولد النبي عليه الصلاة والسلام الأمير مظفر الدين الأربلي (-١٢٣٣م)، حيث جرت العادة بقراءة السيرة النبوية مع إيثار الكلام في قصة المعراج (الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري - تر: محمد عبد الهادي أبو ريدة- لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٧ط٣ ص٢/٢٨٥). وكان يفد إلى هذا العيد طوائف من الناس من بغداد والموصل والجزيرة وسنجار ونصيبين وفارس، منهم العلماء والمثقفون والوعاظ والقراء والشعراء، وهناك يقضون في أربيل من المحرم إلى أوائل ربيع الأول. وكان الأمير يقيم في الشارع الأعظم مناضد عظيمة من الخشب، ذات طبقات كثيرة، بعضها فوق بعض، تبلغ الأربع أو الخمس، يجلس عليها المغنّون والموسيقيون ولاعبو الخيال. ولم يكن للناس شغل إلا التمشي أمام تلك المناضد والتمتع بما يقدم إليهم. وكان الأمير في ليلة المولد يركب في الشارع، وبين يديه الشموع. وكان العيد ينتهي بموكب ووليمة. (المصدر السابق ص٢/٢٩٣).

ثم عمّت حفلات المولد العالم الإسلامي، ودخلها نوع من الأداء المرافق للقراءة العامة لبعض المدائح النبوية، وجزء من السيرة الشريفة. وصار الغناء من مقوّمات المولد، وكذلك القيام الجماعي، والجلوس، وبعض حركات الرأس. وفيه قارئ منفرد حسن الصوت، يردد بإنشاد وتنغيم، وجوقة تردد خلفه بعض اللوازم. وقد تخرج حفلات المولد إلى الطرب والرقص، أو إظهار الحزن والبكاء، وكلها مما يدخل في التأثير على الحاضرين.

وقد طورّت أساليب أداء بعض أناشيد المولد، وبدأت فرق المنشدين تقدم هذه الصيغة مغنّاة، ومرافقة بالموسيقى، في حفلات عامة، وضمن صالات عرض مسرحية، وفي غير مواسم الاحتفالات الدينية، وفي مدن عربية وأجنبية عديدة، ولاقت نجاحاً كبيراً، وأثرت في الجمهور تأثيراً لا تحدثه إلا الدراما الناجحة.

٩-خميس المشايخ:

أو السيّارة، أو جمعة برزة، وهي احتفالات جماهيرية عامة يشارك فيها أتباع الطرق الصوفية. حيث كان مشايخهم يستفيدون من هذه المناسبات العامة، ليبرزوا أنفسهم وقدراتهم ويستقطبوا مريديهم.

وكانت تُقام مراسم زيارات بعض الأضرحة المعروفة لمشاهير الزهاد والأولياء في أيام السنة، وفي شكل مواكب على غاية من الترتيب والخشوع، حيث تقوم طائفة من المريدين، على شكل صفوف مؤلفة من خمسة أو أكثر،

يلبسون الطواقي الملونة بالأحمر والأخضر، وعليهم أردية تماثلها ألواناً. ووظيفتهم أثناء السير أن يذكروا الله جهراً، وخلفهم يسير حملة المزاهر يقرعونها بلطف وترتيب صفوفاً أيضاً. وبينهم حامل اللواء الكبير، وله أطراف تنتهي بقطع من الحبال يمسك بعض المريدين بأطرافها، ويتوزعون على مسافة منه، وحوله، ليساعدوا حامله عن الوقوع، لجسامته، وعدم عبث الرياح به. ثم يأتي بعدهم حامل الطبل الكبير، ثم الصنوج، لم يأتي شيخ الطريقة الحالي (ابن الوقت) الذي يُجمع المريدون على رئاسته (ويكون غالباً من أحفاد المشايخ الأول، أو المنتسبين لآل بيت الرسول صلى الله عليه وسلم). راكباً على فرس، ولابساً عمامة شيوخه الأوائل المنحدرة إليه يداً عن يد، حتى انتهت إليه مع المشيخة والرئاسة. ثم يحيط بالشيخ جماعة من المريدين يحملون أعلاماً صغيرة كُتبت عليها بعض الآيات القرآنية، كما أن العَلَم الكبير ملون بقطع مختلفة كتب على كل منها بعض الآيات القرآنية. ثم تأتي طبقة المريدين من الشباب – يحملون نقّارات صغيرة يضربون عليها– وخلفهم بقية المريدين والمشتركين من بقية رجال الطرق. ويمشي هذا الموكب من مقرّ زاوية الشيخ التي يجلس فيها للتدريس والإرشاد، ويتوجه لزيارة أقرب الأضرحة، ثم يتابع سيره إلى ضريح أشهر مشايخ الطرق. وتشتد الأفواه بالذكر تهليلاً وتكبيراً. ثم يعود إلى مقرّه. وينفضّ كل إلى منزله، بعد الدعاء للمسلمين من قبل الشيخ.

وهذا الموكب يدعى (السيّارة)، والشيخ هو (شيخ السيارة). وعندما يجتمع الموكب يبدأ المسير حتى يصل جامع سلطان العارفين الشيخ محيي الدين بن عربي. وفي باحته يترفّع رجال الموكب إلى جانب الساحة، لتبقى خالية، فيأتي مَنْ يشاء من الناس، وينكفئون على وجوههم جنباً إلى جنب، حتى تمتلئ الباحة. والتهليل والتكبير على أشدّه. والشيخ على فرسه في الجانب الآخر ينظر ذلك. فإذا انكفأ الناس على الشكل المذكور اشتد الذكر وصاح الشيخ وأسرع بفرسه فوق ظهورهم إلى الجانب الآخر. ولا يقوى على المجازفة بذلك من الشيوخ إلا مَنْ يثق بصحة نسبه وطهارة قلبه وجسمه ونفسه. ثم ينهض أولئك الناس واقفين غير شاعرين بما حدث. ويكثر الإقبال على هذه العملية من قبل طبقة العمال والمرضى وأصحاب العاهات ومَنْ شاء.

ثم يواصل الموكب سيره حتى يصل إلى غايته في الزيارات. كل ذلك يجري وطائفة معينة من المريدين بين يدي الشيخ إلا مما يستر عوراتهم، وبيدهم أسياخ من الحديد لها رأس دقيق، ومعلّق بها سلاسل. وهم يفتلونها في أصابعهم، ويضربون بها أيديهم أو ناحية من جسمهم، وكثيراً ما شوهدوا والسفود قد دخل

من الخدّ ماراً بالفم وخارجاً من الخد الآخر. وهم يمشون به. ولا تستغرب إذا ما علمت بأن السفود لا يُبقي أثراً بعد استخراجه من الجسم، ولا تسيل من مكانه قطرة دم.

وهذه المواكب ليست سوى تمارين تمهيدية للموكب الكبير الذي يجمع كافة مواكب دمشق والأحياء والقرى المجاورة. ويسير باتجاه قرية (برزة) قرب دمشق حيث الكهف المعروف باسم (مقام إبراهيم الخليل) حيث يدخل الشيوخ بأفراسهم إلى الكهف، من باب لا يزيد طوله عن متر ونصف، ولا يزيد عرضه عن متر واحد. وهنا لا يستطيع كل الشيوخ المجازفة، فكل مَنْ كانت له شبهة في اتصال نسبه، أو في طهارة جسمه أو سريرته، يعتذر ويقف جانباً. ويتجرّد لهذه العملية مَنْ يثقون بأنفسهم من الشيوخ، فيصطفّون خلف بعضهم بين صفوف المريدين. وهم مع المتفرجين يُعدّون بالآلاف على سفح الجبل ولا تسمع إلا أصوات التهليل والتكبير، فيتقدّم الشيخ الأول ويقرأ ما تيسّر وهو واقف على بعد أربعين متراً من الباب. وليس له طريق إلا مقدار المسافة بين موقفه مع فرسه وباب الكهف، ولا يزيد عرض الطريق، بين الصفّين من الناس عن مترين. فيصيح الشيخ بصوت عال، ويضرب فرسه، فتنطلق بسرعة البرق، وهو عليها، وتدخل به من الباب، فيشكر الله تعالى جميع الناس، ويتبرّكون به. وبعد بضع دقائق يأتي دور الشيخ الثاني في سيارة أخرى، وهكذا يتعاقب الشيوخ على الدخول بأفراسهم. وهؤلاء لا يزيد عددهم عن أربعة أو خمسة بين أكثر من ستين شيخاً مع مريديهم لا يقدمون على هذه المجازفة.

وهذا المهرجان الكبير يسمى (جمعة برزة). وهو معروف لدى أهالي دمشق. ولكن حوادث الإخفاق في دخول الكهف أخذت تزداد سنة بعد أخرى. وتحصل من جراء ذلك مخاصمات بين مريدي الشيخ الذين عثر حظهم عن الدخول والآخرين، فتقع حوادث دامية، اضطرت الحكومة العثمانية وقتها إلى منع هذه المواسم (أحمد حلمي العلاف- دمشق في مطلع القرن العشرين – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٧٦ص ١٣٠-١).

وهذه المشاركة الجماهيرية العامة في الاحتفال هي أقرب إلى الظاهرة المسرحية: فالتشكيل الحركي، وحيوية الفعل وتوزعه على كل فئة من المريدين والمشاركين، والأدوات والآلات والملابس المستخدمة، كل ذلك يضفي على السيارة، كاحتفال عام، طابعاً مؤثراً ومثيراً. وما يتمّ فيها من خوارق وكرامات يذكّرنا بالمسرحيات الدينية في العصور الوسطى.

١٠-عيد النيروز:

يحتفلون به جماهيرياً احتفالات لها طابع مسرحي، حيث يأخذون إنساناً فيطلون وجهه بجير أو دقيق، ويجعلون له لحية من فرو أو غيره، ويلبسونه ثوباً أحمر أو أصفر ليشهروه، ثم يضعون في يده دفتراً، كأنه يحاسب الناس على ما يرى أن يأخذه منهم من السحت والحرام. ويطوفون به أزقة البلد وشوارعه، وأسواقه وبيوته، فيأخذون منهم ما يأخذون على شبه الظلم والتعسف، ويأكلونه. ومَنْ امتنع عن الدفع آذوه برشه بالماء أو التراب، أو أهانوه بالضرب أو بالكلام الفاحش.

وفي هذه الظاهرة ما هو قريب من المسرح، حيث جوق الماجنين والعابثين يطوف الشوارع خلف شخصية تزيّت بزّي تمثيلي تام، ووضعت الملابس (والماكياج) بما يظهرها بشكل هزلي. وقامت بكل جدّية بأداء دور تمثيلي في ملهاة شعبية، يشارك فيها الجمهور.

ومن المشاركات الاحتفالية الجماهيرية الساخرة في مناسبات اجتماعية ما كان يتمّ تحت اسم (جحش العيد)، حيث يخرج، قبل العيد بيومين، رجل سخرة، معه حمار مدّرع بالودع والخرز والأجراس، يستجدي الناس بالرقص، ويضحكهم بحركات حماره.

ومنه أيضاً (بيضة بيضة)، وهما ولدان يصبغان وجهيهما بالأسود، ويُضحكان الناس..

١١-القصاص الشعبي أو الحكواتي:

وهو شكل من أشكال الظاهرة المسرحية، وأكثرها انتشاراً وتمشياً مع روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية. وقد عرفه العرب قديماً في أشكال الراوي القصّاص، إلا أن الموضوع الشعبي فرض نفسه اجتماعياً نتيجة ظروف تاريخية استهدفت استنهاض الهمّم، وإذكاء الحماسة، والاعتزاز بالنفس وبالتاريخ وبالأبطال، والتركيز على قيم اجتماعية وأخلاقية وقومية. وحثّ الناس على حب الفضائل. وقد تجلّى ذلك كله في استعادة القصص الشعبي مثل: سيف بن ذي يزن، والهلالية، وعنترة، والأميرة ذات الهّمة.. إلخ.

وقد كان هذا القصص الشعبي يُروى على جمهور معظمه من الأميّين. وكان الرواة في مقاهي المدن، ومضافات القرى، وأماكن السمر، يتصدرون المجالس، ويقرأون السير الشعبية قراءة خاصة هي أشبه ما تكون بالأداء المسرحي. وكان الحكواتي يأخذ وضع المنظور إليه، حيث يتصدّر المجلس فوق

منصته الخاصة، كي يراه الجميع، ويشرف هو على الجميع، بزّيه الخاص، ومعه (ربابته) يعيد عرض الأفعال المروية في أقوال، معطياً لكل شخصية صوتاً وهيئة وحركة ونبرة خطاب وانفعالاً ملائماً لحالتها، فيشدّ إليه المستمعين، ويترك الموضوع تأثيره فيهم من خلال ارتباط الموضوع والشخصيات والأحداث بالانتماءات القبلية العربية، أو صراع العرب مع سواهم، ولهذا غالباً ما نجد جمهور المستمعين فريقين: واحد يناصر هذا البطل، وثان يناصر ذاك. وقد تبلغ بهم الحماسة أحياناً حدّ المشاجرات والعراك. وهذا كله تأثير درامي كبير يفعل فعله في الناس. و(الحكواتي) كظاهرة مسرحية هو قريب إلى حد كبير من (الراوي) الملحمي في أشعار هوميروس.

١٢-الكُرّك (أو الكرّج):

وهو من الألعاب والتسليات الجماعية. و(الكرّج) مثل المهر، يُلعب به. يقول ابن خلدون: الكرّج تماثيل خيل من الخشب مسرجة، معلّقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل. وهو نوع قديم من اللعب كان معروفاً لدى عرب الجاهلية، ومنتشراً في مكة والمدينة مع ظهور الإسلام.

ثم كثر في بغداد وأمصار العراق، وانتشر منها إلى غيرها. وهو نوع من اللهو كانت النساء تحاكين به امتطاء الخيل، ويقمن بالكرّ والفرّ والمثاقفة، ويمثلن أدوار الفرسان على خيول حقيقية. ولكن خيولهن من خشب. يقمن بإحياء هذه الألعاب في مناسبات الأعراس والأعياد، وبحضور جمهور من المتفرجين.

*

هذه هي (الظواهر المسرحية عند العرب) جمعها الباحث عرسان، ومثّل لبعضها ممسرحاً مشاهد من تراثنا، في كتابه الهام الموسوم بهذا العنوان، والذي جاء في أكثر من سبعمائة صفحة (ط٣ عام ١٩٨٥)، والذي ينتهي فيه إلى السؤال الأخير: لماذا لم تتطوّر هذه الظواهر المسرحية عند العرب فتصبح مسرحاً له مقوّماته وأسسه وأصوله وتقنياته؟.

ويعد الباحث بأن الإجابة ستكون موضوع دراسة قادمة.

٣- وقفات مع المسرح العربي

١- مارون النقّاش.
٢- أبو خليل القبّاني.
٣- صدقي إسماعيل.

٤- الحوار المسرحي.
٥- الأصالة والتأصيل.

***

٣-وقفات مع المسرح العربي

يتوقف الباحث علي عقلة عرسان في كتابه الذي يحمل هذا العنوان (اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦) عند ثلاثة من أعلام المسرح العربي هم: مارون النقّاش، وأبو خليل القباني، وصدقي إسماعيل، كما يبحث في أربع قضايا ومشكلات مسرحية هي: الفصحى والعامية في لغة الحوار المسرحي، والمسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، والمسرح العربي في سورية ما له وما عليه، ومهرجان دمشق للفنون المسرحية.

***

-١-

في أعلام من المسرح العربي يرى الباحث عرسان أن المسرح العربي بدأ عام ١٨٤٧ عندما قدّم شاب عربي من بلاد الشام أول مسرحية غنائية في بيته ببيروت، لعدد محدود من المدعوين، وبإمكانيات متواضعة جداً، تأثر فيها بما رأى من نماذج (الأوبرا كوميك) في ميلانو ونابولي بإيطاليا التي زارها لبضعة أشهر. وهي الرحلة الوحيدة له إلى بلاد الغرب. وقد تمّت عام ١٨٤٦، حيث اقتبس فكرة مسرحية (البخيل) لموليير، وسمّى مسرحيته الأولى باسمها.

ولم تفتر حماسة مارون النقاش، فقد قدّم خمسة عروض مسرحية، ثلاثة من تأليفه: أو بالأحرى من اقتباسه، وهي: البخيل، وأبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، والحسود السليط. واثنان من تأليف أخيه نقولا نقاش، وهما: الشيخ الجاهل، وربيعة بن المكّدم، كان ذلك بين عامي ١٨٤٧و ١٨٥٣، إذ توفي مارون النقاش في طرسوس بتركيا عام ١٨٥٥. ونُقل جثمانه إلى بلده في العام التالي، وأصبح مسرحه كنيسة بناء على وصيته.

ولقد ولد مارون النقاش عام ١٨١٧ في صيدا، ثم انتقل مع أسرته إلى بيروت، فعمل في جمرك بيروت بوظيفة رئيس كتّاب، ثم عمل في التجارة إلى آخر حياته، حيث توفي عن ثمانية وثلاثين عاماً.

لكن بذرة المسرح لم تمت، فقد تعهدها بعد مارون أخوه نيقولا وأصدقاؤه

وتلامذته، فعاشت وانتشرت، ولاسيما بعد أن انتقلوا بها إلى مصر، حيث تابعوا هناك، مع القباني الذي انتقل بدوره من دمشق إلى القاهرة. وهناك أضافوا جهودهم إلى جهود يعقوب صنّوع (١٨٦٩- ١٨٧٢) وغيره.

كانت أول مسرحية قدّمها مارون نقّاش هي مسرحية (البخيل) ١٨٤٧، وهي هزلية غنائية (أوبرا كوميك) تأثر فيها ببخيل موليير. ولكنها جاءت ضعيفة المضمون والحوار والحركة والصراع.. ثم قدّم بعدها مسرحية من تأليف أخيه نيقولا هي (الشيخ الجاهل) ١٨٤٩. ثم قدّم مسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) عام ١٨٥١. وأبو الحسن ثري زالت عنه النعمة بسبب تبذيره. فهجره أصدقاؤه، فنقم عليهم، وتمنّى أن يصبح خليفة ليوم واحد، ليحقق العدل. ويسمعه الخليفة المتخفي فيأمر بإعطائه شراباً مخدراً، وبنقله إلى قصر الخلافة، حيث يصبح خليفة. ولكنه لم يستطع أن يغير شيئاً، ولا أن يقيم العدل، وما أن وضع أمام مشكلة من مشكلات الحكم حتى أطلق ساقيه للريح. وبعد ذلك قدم مسرحية أخيه (ربيعة بن زيد المكدّم). وكانت خاتمة أعماله (الحسود السليط) ١٨٥٣. وهي من تأليفه. وقد تأثر فيها ببخيل موليير.

***

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى الحديث عن حياة ونتاج أبي المسرح السوري: أبو خليل القبّاني (١٨٣٣- ١٩٠٢) الذي ولد في دمشق من أصل تركي. وقد لقّب بالقباني لأنه كان يملك قبان باب الجابية بدمشق. ماتت أمه بعد أن وضعته، فكفله خاله أبو أمين النشواتي. درس في الكتّاب، وتعلم التركية والفارسية. وكان مولعاً بالتمثيل، فقدّم أول مسرحية له بعنوان (ناكر الجميل) ألّفها من واقعة حدثت بين صديقين.

وعندما عُين مدحت باشا والياً على دمشق أراد أن يتخلّص من الأراجوز الذي كان يقدم مشاهد سمجة، فاستدعى أبا خليل القباني، وكلّفه بتقديم روايات محترمة، وقدم له مساعدة مالية، فقدم أبو خليل رواية (الأمير محمود نجل شاه العجم) في خان العصرونية، فأعجب الوالي بما قدمه. عند ذلك باع أبو خليل القبّان الذي يملكه، وجهّز مكاناً للعرض المسرحي في خان الجمرك. وبدأ التمثيل فيه عام ١٨٨٠. واستمر سنة واحد عشر شهراً، ثم توقف بسبب نقل الوالي مدحت باشا من دمشق إلى الحجاز، وتولية حمدي باشا ولاية دمشق، فأعرب له بعض المشايخ عن سخطهم على بدعة القباني، وأصدر السلطان عبد الحميد (فرماناً) يقضي بإغلاق المسرح، فأحرقت العامة المكان، وتوارى أبو خليل عن

الأنظار، حيث سافر إلى الإسكندرية عام ١٨٨٤ على متن باخرة صديقه التاجر (سعد الله حلاّبو) الذي قدّمه للخديوي إسماعيل الذي مكّنه من التمثيل في دار الأوبرا لمدة سنة دون أن يرتب عليه أي نفقة للدار جرّاء استخدامها، ووهبه أرضاً في العتبة الخضراء أشاد عليها مسرحه الخاص، وقد حضر الخديوي إسماعيل أول عرض مسرحي قدّمه القباني في دار الأوبرا وكان مسرحية (الحاكم بأمر الله).

وقد لقي القباني نجاحاً وإقبالاً في مصر، لكنه كوفيء بعد عودته من جولة في الأقاليم المصرية، بإحراق مسرحه، فخسر للمرة الثانية ثروته، وعاد إلى دمشق ليبيع منزله الجميل. وقد عطفت عليه الولاية العثمانية فردّت إليه ثروته، وعيّنت له راتباً ظل يتقاضاه حتى توفي عام ١٩٠٢ وقد عرف عن القباني أستاذيته في التلحين والغناء وأداء الأدوار الغنائية والموشحات.

أما المسرحيات التي قدمها أبو خليل القباني فهي:

١- *(ناكر الجميل) تدور أحداثها في مدينة ملك يدعى قسطنطين، وأبطالها الملك وابنه حبيب، ووزيره وابنه حليم. وغادر صديق ابن الوزير. أما مضمونها فيدين الغدر والطمع.*

٢- *(قوت القلوب وغانم بن أيوب) وهي مسرحية غنائية يتداخل فيها الشعر بالنثر. وهي مأخوذة عن ألف ليلة وليلة، وتروي مؤامرة الملكة زبيدة زوجة الرشيد ضد قوت القلوب محظية الرشيد وجاريته، حيث تعمد إلى التخلص منها، فينقذها غانم، وتقع من نفسه موقعاً حسناً، ويترفّعان عن الإثم والفاحشة. وعندما يعلم الخليفة الرشيد بأمرهما يعفو عنهما، ويزوجهما.*

٣- *(هارون الرشيد مع أنيس الجليس) وهي حكاية من ألف ليلة وليلة، من الليلة ٢٠١ إلى الليلة ٢٢٩. وفيها يكلف السلطان وزيره بشراء جارية جميلة، فيشتري (أنيس الجليس) التي تعجبه، فيستأثر بها هو، ثم ابنه..*

٤- *(عنترة بن شدّاد) وتروي بطولة عنترة وشهامته، ورفضه للذل والصغار.*

٥- *(عفيفة) وهي عن مسرحية (جنفياف) للكاتب الألماني لودفيغ تيك.*

٦- *(لباب الغرام أو الملك متر يدات) عن راسين.*

٧- *(حيل النساء أولوسيا) وتقع حوادثها في مسينا، وشخوصها تحمل أسماء أجنبية.*

٨- *(الأمير محمود نجل شاه العجم)* وهي مستوحاة من ألف ليلة وليلة.
٩- *(الحاكم بأمر الله)*.

***

-٣-

ثم انتقل الباحث عرسان للحديث عن مسرح صدقي إسماعيل الذي كتب أربع مسرحيات هي:

١- *(سقوط الجمرة الثالثة)* وفيها يثير أحد محترفي السياسة الرأي العام ضد منافسيه في الانتخابات، فيدبر محاولة اغتيال له مع سائقه، ويلصقها بمنافسيه، مستغلاً الحادث لصالحه. وحين *(سقوط الجمرة الثالثة)* يكون قد بدأ الربيع.

٢- *(الأحذية)* ١٩٦٦ تقع أحداثها أثناء حرب فلسطين عام ١٩٤٧ في بيت دمشقي أنيق، حيث يسكن المحامي نزار وزوجته سعاد. وقد وصل أيمن، وهو أحد المتطوعين في جيش الإنقاذ، جاء في مهمة عاجلة وسرية إلى دمشق، فالتقى بليلى، أخت سعاد، فأحبّته، ولكنه مشغول عنها بمهامه الوطنية. ويدور الحديث بين نزار وأيمن عن ضرورة الحرب والسلاح نتبين منه أن مهمة أيمن هي أن يعود بالأحذية إلى المحاربين. ولكنه لم يعد مقتنعاً بهذه المهمة، بعد أن اشتم رائحة الخيانة. فقرر نزار أن يأخذ مكان أيمن ليقنع المحاربين بضرورة الاحتفاظ بسلاحهم، والعودة إلى عاصمة البلاد لاحتلالها، وإجراء التغيير اللازم في السلطة بقوة السلاح.

٣- *(عمار يبحث عن أبيه)* ١٩٦٨ مجموعة من الفلاحين شاركت في حرب فلسطين عام ١٩٤٨ بزعامة الإقطاعي الذي يملك القرية. فانهزمت، وعادت إلى القرية، وحين وجد أفرادها السلاح بين أيديهم استعملوه في الثورة على الإقطاعي الذي قادهم في حرب خاسرة، واستغلهم، وظلمهم طويلاً.

ويصل إلى القرية (عمّار) ابن الإقطاعي فيجد نفسه في قبضة الثوار. وتخفق وساطة بعضهم في إطلاق سراحه. فيُشار عليه بالالتحاق بالثورة.. ويوافق.. ولكنهم يطلبون منه أن يقتل أباه، لأن هذه هي الطريقة الوحيدة للوصول إلى القصر المحصّن. ويذهب عمار لتنفيذ الخطة، فيدخل القصر، ولكنه لا يجد أباه، فيجلس في مكتبة القصر يقرأ في مذكرات أبيه.

٤- *(أيام سلمون)* ١٩٧٢ وتروي قصة سنان باشا الذي تولى ولاية دمشق في

نهاية القرن التاسع عشر، وكان قد تجاوز الستين. والأمور قد تجاوزت كل درجات السوء، فلا الشعب جدير بالحرية، ولا الدولة جديرة بالاحترام، ولا الوالي جدير بالحكم. وكان الانكشاريون هم الذين يحكمون فعلاً، فيجرّون الولاة المتمردين في الشوارع. وكان لابد لسنان باشا من أن يقوم بعمل ما يفرض فيه هيبته وقوته، وإلا ابتلعه آغا الانكشارية. فاعتمد على فلاحي الغوطة بزعامة الحسن ليكونوا القوة التي يستند إليها، وتقف في وجه الانكشارية. وعندما يثير آغا الانكشارية الشغب ويعلن العصيان يقضي عليهم سنان بفلاحي الغوطة.

ويكسب إلى جانبه (سلمون) المرأة المعروفة بسوء السمعة، والتي تدير منزلاً للدعارة. ولها نفوذ واسع في المدينة، ويعتمد الآغا عليها في كثير من الأمور نظير حمايته لها.

ويأخذ الحسن السلاح من مخازن الانكشارية فيوزّعه على فلاحي الغوطتين. ويعقد اجتماعاً مع رئيس التجار ليحلّ مشكلة الإضراب وغلاء الأسعار، فيخفض ثمن الخبز من اثنتي عشر مصرية إلى أربع، ويوعز بفتح الأسواق نظير إلغاء بعض الضرائب.

أما سنان باشا فيشجع الشيخ التهامي (متعهد الضرائب) على الزواج من سلمون، حتى يوافق. ولكن التهامي الأصغر ينتحر بإلقاء نفسه من فوق مئذنة الجامع احتجاجاً على تصرّف أخيه، وغيرة على الدين والأخلاق، ثم يولم سنان باشا وليمة يدعو إليها الآغا. وحين يحضر يأمر باعتقاله، ثم قتله. ويسرّح جند الانكشارية، ويأمرهم بالذهاب إلى الحقول للعمل فيها، بعد أن حل أبناء الفلاحين محلهم في حمل السلاح وحماية الولاية. ويتفق مع سلمون على أن تغادر هي وبنات الخطأ إلى الأحياء والحارات، ويأمر بإحراق سوقهن، وبناء مسجد في مكانه. ويزوج الحسن ابنته فاطمة لكي يضمنه إلى جانبه. وهكذا يضع يده على كل تقاليد الحكم في ولايته.

***

ثم ينتقل الباحث عرسان إلى مناقشة قضايا ومشكلات مسرحية، فيبدأ بعرض موضوع (الفصحى والعامية ولغة الحوار المسرحي)، ويبدأ بالموضوع منذ العنعنة والكشكشة في لهجات القبائل العربية قبل الإسلام، ثم في اختلاط العرب بالأعاجم أثناء الفتوحات الإسلامية، ونشوء اللغة العامية، لينتهي إلى العصر الحديث، حيث عانت اللغة العربية من تعصب الطورانيين حين فرضوا

لغتهم التركية في المعاملات والقضاء والتعامل. ثم جاء الغرب بجيوشه، راغباً في استعمار الإنسان قبل البلدان، وفارضاً لغته الأجنبية على البلدان التي احتلها بقوة السلاح.

وحين انحسر المد الاستعماري ترك ذيولاً في البلدان التي احتلها استمرت في الدعوة إلى نبذ العربية الفصحى، واعتماد العامية، فقد وضع سبيتا SPITTA مدير دار الكتب المصرية آنذاك كتاباً عام ١٨٨٠ بعنوان (قواعد اللغة العربية في مصر) انبثقت منه الدعوة إلى اتخاذ العامية لغة أدبية (د. نفوسة زكريا- تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر- دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ص١٨). كما وضع سعيد عقل في لبنان كتباً في الدعوة إلى العامية، واستبدل الحرف العربي بالحرف اللاتيني في الكتابة.

ثم يورد الباحث عرسان أسماء دعاة العامية، وحججهم، ليصل إلى (لغة الحوار المسرحي) فيرى أن رواد المسرح العربي في بلاد الشام (النقاش، والقباني، ونجيب حداد) قد استخدموا الفصحى في المسرح، بخلاف يعقوب صنّوع، ومحمد عثمان اللذين قدّما نصوصهما بالعامية المصرية.

ثم جاء الشاعر أحمد شوقي فأعلى لغة المسرح ورفع الحوار على جناح الشعر، وكذلك فعل توفيق الحكيم حيث عزز مكانة الفصحى هو وغيره أمثال باكثير، والشرقاوي، وعبد الصبور، فاتسع مد الفصحى التي تمكنت من المسرح ومن باقي الأجناس الأدبية.

ويقف الباحث عرسان إلى جانب استخدام الفصحى في الحوار المسرحي للأسباب التالية:

١- *المسرح أدب عماده الكلمة المجنحة والقادرة على التأثير بسحر البيان، والفصحى هي الأقدر على ذلك.*

٢- *المسرح بوصفه فناً وأدباً هو جزء من المعطى الثقافي، ومقوّم من مقومات شخصية الأمة وفنها. ولابد أن يحمل قضاياها، وأصالتها، والفصحى هي وعاء هذه المعرفة، بينما العامة لهجة، وليست لغة. ومصدرها الجهل والأمية.*

٣- *العامية لا قواعد لها ولا أصول ولا ثوابت.. وهي تتغير من قطر لآخر،*

ومن مدينة إلى أخرى، ومن ريف إلى مدينة، ومن قرن إلى آخر، بل ومن حي إلى آخر، فلا يمكن أن تكون موحّدة.

٤- *الفصحى واسعة ومرنة والعربية مثلها مثل سائر اللغات الحية في العالم: فيها لغة الكتابة، ولهجة التخاطب، ومن المعروف أن لغة التخاطب أقل دقة من حيث هي لغة.*

٥- *ينبغي أن تكون ألفاظ المسرح أكثر بلاغة من مثيلاتها في الحياة اليومية، وأن تكون معبرة باقتدار.*

وفي موضوع (المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل) يردّ الباحث عرسان على الذين ينكرون وجود مسرح عربي قديم بإحالتهم إلى كتابه الهام (الظواهر المسرحية عند العرب)، حيث جمع فيه كل الاحتفالات والتجمعات التي يمكن أن تكون مسرحية، منذ أسواق العرب، والمنافرات، والنائحات، وصلوات الاستسقاء في العصر الجاهلي، إلى الحج والطواف حول الكعبة في العصر الإسلامي، ثم مجالس المغنين، والمندرين، وعاشوراء، والاحتفالات الشعبية، والقصّاص، والحكواتي، والأراجوز في العصور التالية. بل إنه يتعدى هذا كله إلى الحضارات العربية القديمة البابلية (جلجامش)، والفرعونية (أوزيس وأوزوريس)، والكنعانية (أدونيس)، والأوغاريتية (أقهات)، والفينيقية، والآرامية.. إلخ وكلها ترك تراثاً ثقافياً يحتل الاحتفال جانباً كبيراً منه، وإن لم يكن يسمى مسرحاً.

وقد كان منهج الباحث عرسان في عرض أعلام من المسرح العربي هو الحديث عن حياة كل منهم، ثم الحديث عن أعمالهم المسرحية. أما مشكلات المسرح وقضاياه فقد استأثرت بجهوده لأنه عاد فيها إلى مصادرها الأساسية.

❖❖❖

المحتوى

المقدمة ٥

الفصل الأول: المنهج الموضوعاتي (الثيمي) في النقد الأدبي ١١

١- غاستون باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢) G.BACHELARD ١٥
٢-جان بيير ريشار J.P.RICHARD ١٨
٣- شارل مورون: ٢٦
٤-جان بول فيبر: ٢٧
٥- المنهج (الثيمي) في النقد العربي المعاصر: ٢٨

الفصل الثاني:علي عقله عرسان مسرحياً ٣٥

١-الشيخ والطريق (١٩٧١) ٣٨
٢-زوّار الليل (١٩٧١): ٤٠
٣- الفلسطينيات (١٩٧١): ٤١
٤-الغرباء(١٩٧٤): ٤٤
٥-السجين رقم ٩٥(١٩٧٤): ٤٦
٦- رضا قيصر (١٩٧٥): ٤٩
٧- عراضة الخصوم (١٩٧٦): ٥٣
٨-الأقنعة (١٩٧٩): ٥٦
٩- تحوّلات عازف الناي: ٥٨

الفصل الثالث: د.علي عقلة عرسان منظّراً مسرحياً ٧١

١-السياسة في المسرح: ٧٤
١-منهجه ومنهجنا: ٧٤
٢-السياسة في المسرح: ٧٤
٣-مسرح ما قبل الميلاد: ٧٧
١-اسخيلوس: ٨٠
٢-سوفوكليس: ٨٣
٣-يوربيدس: ٨٨
٤-أرسطوفان (٤٥٥-٣٨٤ق.م) ٩٠

٤-مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة: ٩١
١-شكسبير: ٩٢
٢-مارلو: ٩٤
٣-لوب دي فيغا: ٩٥
٥-المسرح الحديث والمعاصر: ٩٦
٢-شيللر: ٩٩
٣-ابسن: ٩٩
٤-سترندبرغ: ١٠٠
٥-أوسكار وايلر: ١٠٠
٦-وليم بتلرييتس: ١٠١
٧-بيراندييللو: ١٠٢
٨-يوجين اونيل: ١٠٣
٩-بريخت: ١٠٦
١٠-لوركا: ١٠٧
١١-ألبيركامو: ١١٠
١٢-يونسكو: ١١٢
١٣-بيكيت: ١١٣
١٤-جون اوزبورن: ١١٤
١٥-ديرينمات: ١١٤

٢-الظواهر المسرحية عند العرب..... ١١٧
٢-الظواهر المسرحية عند العرب..... ١١٧
١- الظواهر المسرحية في الحضارات القديمة: ١١٨
٢- الظواهر المسرحية عند عرب الجاهلية: ١١٩
١-الطقوس الدينية: ١١٩
٢-الاستسقاء: ١٢١
٣-المنافرة: ١٢٢
٣-الظواهر المسرحية في الإسلام: ١٢٢
١-مجالس الغناء: ١٢٢
٢-مجالس المندّرين والمحمّقين: ١٢٣
٣-مجالس القصّاصين: ١٢٥
٤-المقامات: ١٢٨
٥-ذكرى الإسراء والمعراج: ١٢٩
٦-حلقات الذكر الصوفية: ١٣٠
٧-ذكرى عاشوراء: ١٣١

٨-ذكرى المولد النبوي الشريف: ١٣٢
٩-خميس المشايخ: ١٣٣
١٠-عيد النيروز: ١٣٦
١١-القصاص الشعبي أو الحكواتي: ١٣٦
١٢-الكُرّك (أو الكرّج): ١٣٧
٣- وقفات مع المسرح العربي ١٣٧
١- مارون النقاش. ١٣٧
٢- أبو خليل القبّاني. ١٣٧
٣- صدقي إسماعيل. ١٣٧
٤- الحوار المسرحي. ١٣٨
٥- الأصالة والتأصيل. ١٣٨

رقم الايداع في مكتبة الأسد - الوطنية

وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان :

محمد عزام – دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨-٢٩٦ص؛

٢٤سم.

١-٨١٠.٩٩٥٦١ ع ز أ و.

٢- العنوان.

٣- محمد عزام.

ع -٩٨/٩/١٥١٩ مكتبة الأسد

❐