

# الدراما العربية وتحديات العصر

## د. جميل نصيف - العراق

عيشه وبقائه في الطبيعة.

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

والأدب بوصفه شكلاً إبداعياً بين أشكال إبداعية أخرى اتفقت فيها بينها حول الهدف واختلقت في الوسائط والأساليب، يمثل - أعني الأدب - في أرق سماته وخصائصه امتداداً تاريخياً متصلًا ومتنوعاً، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالوجود البشري على امتداد تاريخه الطويل. وهذا التراكم الأدبي يخزن أعز وأدق خلجات ومشاعر النفس البشرية الحميمة، وأماها وهمومها وتطلعاتها، كما اختزن الخبرة البشرية في الحياة ونقل كل ذلك الى الأجيال التالية، فترت بها وأضاف إليها تراكمًا جديدًا.

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

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

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

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

وأجساليب شديدة التنوع، وابتدع أشكالاً كثيرة ومتنوعة جداً، كما أنه توسل بأساليب بالغة التنوع والتعدد من أجل تحقيق الأهداف التي أخذها على عاتقه. إنه يكون مرة لصيقاً بالواقع ينقب عن الوسائل التي تعينه على إعادة خلق هذا الواقع، على إعادة تنظيمه ومعالجة الخلل فيه بحيث يوحى للوهلة الأولى وكأن الأديب قد اكتفى بالنقل الحرفي وارتضى بمثل هذا الدور المتواضع لنفسه. بينما نجده في مناسبة أخرى يلجأ إلى الإغراق في المبالغة والتحليق على أجنحة الخيال، فيصور عوالم لا وجود لها وكائنات وعلاقات لم يكن لها من وجود إلا في مخيلته، وذلك سعياً وراء تحقيق نفس الأهداف التي سعى إلى تحقيقها في الحالة السابقة.

لقد أدى تراكم الخبرة الإبداعية في ميدان الأدب إلى ابتداع أنواع أدبية معينة تعاقب ظهورها حسب اجتهاد أغلب العلماء، وتطورت أشكالها وأصنافها الداخلية على ضوء علاقتها الجدلية بمراحل الوعي الاجتماعي التي عرفها المجتمع البشري عبر التاريخ وتطوره. وهذه المراحل ثلاث: الوعي الخارجي (وعي الإنسان بالعالم الخارجي): وله الأسبقية، نقض هذا الوعي بالوعي الداخلي (وعي الإنسان الذاتي) وأخيراً فقد نقض هذان الوعيان بوعي اجتماعي من نوع آخر، ويسمى إلى مرحلة تطور تاريخي أسمى من المرحلتين التاريخيتين اللتين أفرزتا شكلي الوعيين السابقين، وهذا الوعي الجديد يجمع بين الوعي الخارجي والوعي الداخلي جمعاً وتركيباً موحداً (بودي أن أدعو هذا الوعي الجديد بالوعي الطبقي). وإذا جاز لنا الأخذ بهذا الفهم لحركة التاريخ، جاز لنا الأخذ بالرأي الذي يفسر ظهور الأدب وتعاقب أنواعه الأساسية. وقد تعاقب ظهورها وفق التصور التالي: الأدب القصصي وله الأسبقية لأنه جاء وفق أسسط أشكاله وأقدمها (الأدب الميثولوجي والخرافي والبطولي والحكاياتي) تجسيداً لوعي الإنسان بالعالم الخارجي بجانيه المادي والروحي. ومن سمات هذا الوعي البدائي طابعه الجماعي لا الفردي ففي مشاعة بدائية هناك وعي جماعي واحد بالعالم وموقف واحد منه لا فرق بين وعي فرد ووعي فرد آخر، وبالتالي فلا فرق بين موقف فرد من العالم وموقف فرد آخر من نفس العالم. ومن هنا جاء الاعتقاد بأن هذا الأدب الشعبي الفولكلوري القديم هو ثمرة جهد إبداع جماعي شعبي لا فردي، بما في ذلك الأدب الميثولوجي (طبعاً هناك من يعتقد بأنه ثمرة إبداع «ديني» خالص يمارسه السحرة والكهان والعرافون الخ) وحتى لو افترضنا أن جهداً فردياً ما وراء إبداع هذا الصنف من الأدب الشعبي الفولكلوري أو ذاك، فسيأتي هذا الأدب مجسداً لوعي الجماعة ومعبراً عن فهمها للعالم وموقفها منه ورأيها فيه. إن الحادثة وكذلك الأشياء تبدو في هذا النوع من الأدب وكأنها تحدث من تلقاء نفسها ويمعزل عن جهد الأفراد. بكلمة: إنها لا تترجم إرادة فرد أو مجموعة من الأفراد، بل إرادة الجماعة كلها. وبالفعل فيمكننا أن نلمس غياب الإرادة الذاتية حتى في أعمال ملحمة تنتمي إلى عصر تاريخي متأخر نسبياً مثل ملحمة «الإلياذة» وأن فعل الأفراد يمثل - في أحسن الأحوال - تنفيذاً لإرادة الألهة لا أكثر. بالإضافة إلى أن هذا النوع من الأدب - رغم حداثة النسبية، لا يسجل مواقف فردية تعبر عن إرادة أصحابها في مواجهة الجماعة، وهذه مسألة مهمة جداً.

التطور التاريخي يتكفل بولادة وعي من نوع جديد يرتبط بالوعي

السابق بعلاقة جدلية: إنه الوعي الذاتي، وعي الإنسان الفرد بعالمه الداخلي، عالم المشاعر والأحاسيس والحدوس والهواجس الخ، التي تشخص انعكاس العالم الخارجي على مرآة الذات الفردية. هذا النوع من الوعي يتطلب ظهور الشعر الغنائي، حيث تحتل شخصية الشاعر مكان الصدارة، وحيث نفهم كل شيء ونتلقى كل شيء من خلال هذه الشخصية بالذات دون غيرها<sup>(1)</sup> وفي المراحل المبكرة لهذا النوع الجديد من الوعي - الوعي الذاتي الفردي - ولم تظهر بعد النزعة الذاتية الفردية المعبرة عن إرادتها وهي تجابه الجماعة وتواجهها بل ما تزال هذه الذات تحاول جاهدة الانسجام مع إرادة الجماعة والتوفيق بين مصلحتها الشخصية ومصلحة الجماعة. الشاعر الغنائي يحاول هنا أن يوظف وعيه الذاتي في خدمة المصلحة العليا للجماعة التي ينتمي إليها.

وينقض شكلاً الوعي السابقين بوعي من نوع جديد، وعي تركيبى يجمع بين ما هو موضوعي وبين ما هو ذاتي، بين ما هو خارجي وبين ما هو داخلي، وعندما يكون الوجود الخارجي ثمرة من ثمار إرادات ذاتية فردية تشابكت فيما بينها جدلياً، وارتبطت فيما بينها بعلاقة متبادلة تقوم على النفي من أجل الانبعاث الجديد. الوعي الذاتي هنا لا يبقى حبيس الذات الفردية بل يترجم إلى قرار معبر عن إرادة فردية تابعة من ذات فردية متفاعلة مع العالم الموضوعي مؤثرة فيه ومتأثرة به، مرتتبة عليه ومتدخله بمصيره.

في هذه الحالة لا يكون الأدب الملحمي ولا الشعر الغنائي ملائمين لتجسيد هذه الظاهرة الجديدة، فتقوم الحاجة لولادة النوع الأدبي الثالث والأخيرتين الآن - أعني الأدب الدرامي، الذي عرفه هيجل على أنه «وسيلة تكثيف» تربط «كلا النوعين السابقين في وحدة جديدة نجد فيها أمامنا الكشف الموضوعي... والحياة الداخلية للفرد على حد سواء». سبق لهيجل أن عرف الأدب القصصي على أنه تصوير «العالم الموضوعي من خلال موضوعيته»، بينما يعرف الشعر الغنائي على أنه تصوير «للذاتية وللعالم الداخلي». وإذا كان هيجل قد رأى أن الملحمة اختصت بتصوير الحادثة، وأن هذه الحادثة تجري في العالم الخارجي بمعزل عن إرادة البطل ومستقلة عن الأخيرة، فقد رأى هيجل نفسه أن الدراما اختصت بتصوير الفعل الذي جسدت الإرادات الداخلية للإنسان. يرى هيجل أن في الأدب الدرامي تولف الإرادة - الداخلية، وواجبها والتزامها، العنصر الحاسم بصورة جوهرية، ذلك لأنها - أي الإرادة الداخلية - تعد الأساس الثابت لكل ما يجري<sup>(2)</sup>.

ويعبر بيلينسكي عن تلمذته لكل من أرسطو وهيجل وهو يتحدث عن العلاقة الجدلية التي تربط الأدب الدرامي، آخر الأنواع الأدبية في الظهور داخل حركة الإبداع الأدبي، وذلك عندما يقول: «ومع أن الدراما هي بمثابة توفيق بين الموضوعية القصصية والذاتية الغنائية إلا أنها متميزة - في الوقت نفسه - من كل من الملحمة، والشعر الغنائي، أنها نوع ثالث وجديد تماماً ومستقل، رغم أنها تولدت من النوعين السابقين. ولهذا كانت الدراما عند الإغريق بمثابة النتيجة تقريباً التي ترتبت على الأدب القصصي والشعر الغنائي، ذلك أنها ظهرت بعدهما وكانت آخر وأزهى لون من ألوان الأدب الهيليني»<sup>(3)</sup>.

هذا النص الذي اقتبسناه من بيلينسكي يتضم صدق رأي جاء به أرسطو وهو يتحدث عن نشأة الأدب بصورة عامة وعن علاقة أشكاله

يعقل أن يبقى الأدب الملحمي (القصصي) بعيداً عن استثمار المونولوج الداخلي (أسلوب البوح) ليثري به أسلوبه الأصلي وليغني قدراته التعبيرية، وذلك بعد أن ظهر الشعر الغنائي الذي أخذ على عاتقه رصد وتجسيد وعي الفرد الذاتي بالعالم. لقد حصل الأدب القصصي على الفائدة من ناحيتين: الأولى أن العالم الموضوعي الذي اختص الأدب القصصي بتصويره لم يعد على فقره القديم، بسبب أحادية الوعي الخارجي في البداية، بل اغتنى هذا الواقع بعد أن أصبح يتفاعل فيه نوعان من الوعي: الخارجي - القديم، والداخلي - الجديد. ثم حقق الأدب القصصي الفائدة من الناحية الأخرى بأن استعار أسلوب البوح (المونولوج) الى جانب أسلوب السرد - أسلوبه القديم، ليصبح أسلوبه الجديد مزدوجاً، ثنائياً يأخذ الظاهرة الموضوعية بمستوييها: الداخلي والخارجي، ويتناول الإنسان في العالم لا بوصفه ظاهرة سلبية تجاه العالم الخارجي، تكتفي بدهشتها إزاءه، بل يتناوله بوصفه ذاتاً متفاعلة مع وسطها، مهما كان هذا التفاعل بسيطاً أول الأمر.

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

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

المختلفة بفطرة الأدباء وما جلبوا عليه من محاكاة السامي أو الوضع، فيكون أحدهم، في عصر ما قبل درامي شاعر مديح أو شاعر أهاج بحسب فطرته، بينما يكون في عصر نضج الوعي الدرامي في العالم شاعراً تراجيدياً أو شاعراً كوميدياً. يقول أرسطو: «ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء الى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاصة، فأصبح بعضهم صناع كوميديات عوضاً عن كونهم صناع أهاج وأصبح بعضهم الآخر أساتذة للتراجيديا بعد أن كان أسلافهم شعراء ملاحم» ثم يعقب على ذلك فيقول: «فإن التراجيديا والكوميديا أعظم وأرفع من الشكلين السابقين»<sup>(4)</sup> أي من الأدب الملحمي (القصصي) والغنائي (التمثل بشعر المديح وشعر الهجاء).

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

غير أن ميولاً أخرى ظهرت منذ مطلع القرن العشرين، هذه الميول التي كانت تحكمها رغبة لأصحابها في توضيح المزيد من جوانب مفهوم الأنواع الأدبية. ومن هذه الميول التفسير «النفسي» الذي «ينظر الى الأغب الملحمي والغنائي والدرامي على أنه تحويل فني لمختلف جوانب وصفات الحياة النفسية». إنه ينظر الى الشعر الغنائي والى الدراما والى الأدب القصصي على أنها تجسيدات جمالية تتناسب مع الإحساس والإرادة والأفكار على التوالي. أو هي - حسب تفسير آخر - عبارة عن ذكريات وجهود وتصورات. كما كان هناك حل لغوي لمشكلة الأنواع. لقد فهمت الأنواع الأدبية «على أنها انعكاس لصفات الزمن النحوية» الشعر الغنائي يعكس الحاضر والقصصي يعكس الماضي أما الدرامي فيعكس الزمن المستقل. وبالمقارنة مع الأشخاص: يمثل الشعر الغنائي - المتكلم والقصصي - الغائب أما الدرامي فيمثل المخاطب. وعلى ضوء أقسام الجملة: فالشعر الغنائي يمثل المسند إليه، والقصصي فضلة، أما الدرامي فيمثل المسند. أو صوت وكلمة وجملة على التوالي أيضاً<sup>(5)</sup>.

إن الجدل الدائر بين منظري الأدب في أوروبا في قرننا هذا إنما يعكس مدى التطور الذي طرأ على غنى أشكال التعبير الأدبي، وتفاعل هذه الأشكال فيما بينها، وتجاوز بعضها على حدود البعض الآخر. فإذا كان أسلوب التعبير في الأدب الملحمي القديم يقتصر على السرد - سرد الحادثة التي تقع بمعزل عن إرادة الانسان، من تلقاء نفسها تقريباً - فلا

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

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

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

ولكن هل يش القباني؟ كلا طبعاً. فقد وجد حلاً لأزمته مع

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

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

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

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

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

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

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

على أن ريادة القباني لولادة الدراما العربية في سوريا منذ منتصف ستينات القرن الماضي قد أضافت تنوعاً آخر من الوعي الجديد ولوناً جديداً من ألوانه التي أخذت تتجمع لإكمال معالم اللوحة. وإذا كانت أعمال مارون النقاش الدرامية تكشف عن سعي مؤلفها الى تغيير العالم من خلال العمل على تغيير العلاقات القائمة وإبدالها بعلاقات من نوع جديد، وإذا كانت أعمال يعقوب رائد المسرح المصري قد عبرت في وقت لاحق عن وعي أدق وأوضح بالتحولات التي كانت تجري في أعماق حياة المجتمع العربي، كما سنرى بعد قليل، فإن القباني لم ينطلق من ذهنية تسعى الى تغيير المجتمع، ومع ذلك فإن ريادته المسرحية كشفت عن نوع ما من أنواع الريادة الاجتماعية، سمها إصلاحية إن شئت فهي نزعة إنسانية تتعاطف مع ضحايا الظلم ومع التطلعات المشروعة للشباب، وترفع صوتها المتواضع ضد الظلم وتحذر من الدوافع الشريرة التي تحلى بها نفوس البعض. وباختصار

فبالإمكان النظر الى اختيار القباني لهذا النوع الجديد من التعبير الأدبي لتجسيد الوعي الاجتماعي الجديد وأفعال الأفراد المعبرة عن ارادتها وقراراتها الذاتية في مجابهة بعضها البعض، والتفاته المبكر الى الموروث الشعبي القصصي وتطويعه إياه لمتطلبات الدراما - على أنه يكشف عن نزعة تقدمية وريادة حاولت أن تكون منضبطة ومثالية.

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

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

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

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

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

في ربط الأدب الشعري به .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«والواقع أن توفيق الحكيم في قرارة نفسه رومانسي عتيق، وهذه الروح الرومانسية هي التي تفسر وجهة النظر التي يختارها دائماً فيما يعرض له من قضايا الفكر، فهو يفضل دائماً الحياة الحاملة المستغرقة في الفن للفن المستريحة المطمئنة الهاربة من مشقات الحياة ومجالدتها، المسترخية في حديقة أو مقهى أو العاكفة في «برج عاجي» أو «تحت مصباح أخضر» بل إن دفاعه عن الفلاح المصري في بعض قصصه ومسرحياته.. إنما يصدر عن عاطفة رومانسية لا عن تفكير موضوعي وغوص وراء مشاكله ودفاع عن حقوق كإنسان وكمواطن.. الخ»<sup>(٨)</sup>. صحيح أن المسرح الذهني لا يشكل عند توفيق الحكيم إلا تياراً واحداً، فهناك إلى جانبه ما يسمى بـ «مسرح المجتمع» و«مسرح الحياة»، إلا أن التيارين أو الاتجاهين الآخرين لم يتسما بالثبات والاستمرارية التي نلمسها في التيار الأول. هذا فضلاً عن أن الحكيم في هذين التيارين الأخيرين يبدو ساذجاً وسطحياً وأسير مفاهيم متخلفة.

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

«وأول ما لفت نظري وأنا أراجعتها بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفني من حركة سفور المرأة التي نشطت في ذلك الحين.. ذلك

الموقف الذي ينم عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً إلى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة.. وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقي عن طريق الزواج. كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسر واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو غيرها أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية..»<sup>(٩)</sup>.

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

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

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

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

لقد كانت لتوفيق الحكيم آراء أخرى حول الكتابة المسرحية عبر عنها في ستينات هذا القرن، ولكننا سنرجى الحديث عنها الآن لتقف عند الشاعر أحمد شوقي والدور الذي لعبه في ميدان الكتابة المسرحية الذي يذكرنا بدور الحكيم من نواح عديدة، وإن اختلفت منطلقات كل من الأدبيين الكبيرين.

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

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

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

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

العلاقة الدرامية داخل الحياة، هذه العلاقة التي يتعين على الأديب أن يوجه كل اهتمامه الى تشخيصها وتجسيدها، والتي تقف وراء اختياره للنوع الدرامي قابلاً لإعادة صياغة الحياة وإعادة تنظيمها فنياً. حتى بدت مسرحياته وكأنها «دعوة للخضوع بشرف... لم تكن لتعكس حقيقة الحالة النفسية للجماهير»<sup>(١١)</sup> على حد تعبير كين وتنغهام.

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

ولقد جاء تشخيص الدكتور محمد مندور للعب الرئيس الذي يشكو منه مسرح شوقي مطابقاً للعب الرئيس الذي شخصه محمود تيمور في المسرح الشعري قبل شوقي. يقول مندور بهذا الصدد: «وموضع المؤاخذه ربما كان في إسرافه في المناجاة حيث نطالع أو نسمع مونولوجات غنائية طويلة في مواقف حرة بأن تعقد اللسان أو - لا تنطقه إلا بالترنير، ولكنه شوقي الشاعر الغنائي الذي ينطلق على سجيته ليطربنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء من مسرحية»<sup>(١٢)</sup>.

وإذا كان مندور يجور على الحقيقة الفنية وهو يلقي تبعة فشل مسرحيات شوقي على الحركة المسرحية نفسها وعلى غياب المخرج المقدر والآلية المسرحية والحرفية المسرحية القادرة على تجسيد الكنوز الفنية التي يفترض الدكتور مندور توفرها في مسرحيات شوقي، فإن باحثين آخرين - ومنهم الدكتور عبدالرحمن ياغي - الذي لا يقره على ذلك، بل يشخص الداء الحقيقي الذي عانت منه أعمال شوقي المسرحية فيضم صوته الى صوت محمود تيمور من قبله ويتجاوز في تحديد أبعاد المشكلة عندما يقول صراحة: «شوقي ظل امتداداً لما كان يفعله (النادي الأهلي) من إقامة حفلات تمسرح فيها القصائد وتحول الى قصائد تمثيلية وتم فيها عمليات الإخراج المسرحي التي لا تعدو أن تكون صورة من صور الأداء المسرحي لهذه القصائد... وأن القضية كانت لا تلبث أن تضع من بين يدي شوقي... وأن يضع الزمام وتتناثر أجزاء غنائية لا ترابط بينها، ولا منطق يتخللها. ومن هنا كان تناوله للحدث من الخارج لم يمكنه من أن ينمي أو يطوره تنمية مسرحية من داخل الحدث»<sup>(١٣)</sup>.

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



وفي عقلية وأخلاق الطبقة «اللي فوق» كما أنه استطاع تسليط بعض الأضواء على نماذج من الطبقتين: الوسطى والدينية، من خلال احتكاكها بالطبقة الثرية، وأما في مسرحيته الثالثة فقد عالج المؤلف ما طرأ من تغيرات على حياة الطبقة الوسطى في الظروف الاجتماعية والتاريخية الجديدة وما أصاب هذه الطبقة من تفكك بسبب أنانية أفرادها ذات الأثر المدمر على مصير هذه الطبقة.

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

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

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

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

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

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

ف نعمان عاشور، على سبيل المثال، يستعرض في ثلاث مسرحيات له ثلاثة مستويات اجتماعية: الطبقة الدنيا في مسرحية «الناس اللي تحت»، والطبقة العليا في مسرحية «الناس اللي فوق»، والطبقة الوسطى في «عائلة الدوغري»، في المسرحية الأولى يتناول حياة عينة من الطبقة الدنيا، من سكنة «البدرون»، ومع أن المسرحية من نوع الكوميديا التي تنقصد إثارة الضحك إلا أنها استطاعت أن تتجنب الاسفاف فيه، ولم تنزل إلى هاوية الكوميديا التي كانت تستخدم هذه النماذج - قبل الثورة - بهدف إضحاك المتفرج عليها، بل كانت كوميديا هادفة متعاطفة مع أبناء هذه الطبقة، بل وربما صح القول بأنها منحازة إليها ضد طبقة الأثرياء التي تعرضت هذه الكوميديا إلى السخرية منها. وأما في المسرحية الثانية «الناس اللي فوق» فقد حاول مؤلفها نعمان عاشور رصد عدد من التغيرات التي أحدثتها ثورة ٢٣ يوليو في التركيب الطبقي

القيم القديمة المتعفة واضعين بدلاً منها قيمنا الجديدة»<sup>(١٥)</sup> إنه صوت المؤلف الكوميدي الشاب، آنذاك طبعاً علي سالم. إنه مؤلف يجب الجدل، ويعتمد على مبدأ الجدل في إقامة علاقته مع فنه، ومع وسطه الثقافي، ومع الحياة بصورة عامة.

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

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

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

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

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

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

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

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

مع مطلع الستينات يلحق بالحركة المسرحية صوت كوميدي في الأساس، هادف، قوي ومرهوب، يدعّمه وعي اجتماعي وفكري على درجة كبيرة من الوضوح والحيوية، صوت ينحاز الى جانب الاتجاه الطليعي للحياة الاجتماعية، وضد «العلاقات الاجتماعية والانتاجية التي ورثناها عن المجتمع القديم» ويدعونا الى تكتيل «كل قوانا لإزالة

وحواري وأزقة ودروب حياتنا، وقادر على أن يصل بنا إلى شوارع هادئة خالية من أخطار الحوادث». وعن وظيفته يقول: «إن وظيفته أن يعيد ربط علاقاتنا الاجتماعية. . وفي الوقت نفسه عليه أن يعيد ربط الصواميل المفكوكة بداخلنا. إن وظيفته أن يجعلنا آدميين حقيقيين، ويألفنا من مهمة شاقة»<sup>(١٦)</sup>.

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

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

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

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

ومع تقدم عقد الستينات تعمقت تجربة الدراما الهادفة التي ربطت نفسها بمصير حياة الشعب وعبرت عن حرصها على نجاح التحولات الجارية في مصر، ومع اشتداد ساعد حركة التحرر العربي وازدياد حدة التناقض بين طلائع حركة التحرر العربي وبين القوى الاستعمارية متمثلة برأس رجمها في المنطقة (إسرائيل)، فشكلت أعمال سعد الدين وهبة تطويراً للمسرح الثري الواقعي، كما كانت أعمال نجيب سرور تشكل مرحلة جديدة في تطور المسرح الشعري الهادف وإضافة جديدة إلى ما حققه سلفه عبد الرحمن الشراوي في هذا الميدان. ومع هذا التقدم الذي تحقّق على مستوى الكتابة الدرامية منذ منتصف الخمسينات بدأ في ستينات هذا القرن البحث عن أساليب جديدة للكتابة الدرامية أريد لها أن تفتح أمام الدراما آفاقاً جديدة على طريق

التطور والنضج. فبدأ منذ أوائل الستينات يرتفع هنا وهناك صوت ينادي بضرورة البحث عن هوية عربية للمسرح العربي، وعن قالب مسرحي خاص بنا. ومع هذه الدعوة في مصر عرفت الحركة المسرحية نهضة نوعية في عدد كبير من الأقطار العربية، وتأسست فرق قومية في معظم الأقطار العربية أيضاً. وحتى تلك الأقطار التي كانت لها تجاربها المسرحية السابقة، مثل العراق وسوريا ولبنان، عرفت الحركة المسرحية فيها تطوراً ملحوظاً وظهر فيها كتاب دراما جدد وحقق جيل الكتاب المخضرم تطوراً ملموساً في مستوى النضج الفني لأعمالهم الدرامية الجديدة.

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

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

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

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

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

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

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

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

«على أي بعد ذلك أريد أن أنه بوضوح الى أنه ليس معنى المنادة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات... بل على النقيض فإني الى جانب ذلك أنادي أيضاً بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن العالمي حتى لا نفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطورات...»<sup>(١٨)</sup>.

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

نفسه وهندسته»<sup>(١٩)</sup>.

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

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

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

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

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

يوصلنا الى مستقبل أفضل ويجعل حياتنا أجمل وأليق بأن نتعاش وبأن  
يضحي من أجلها.

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

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

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

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

#### الهوامش:

- (١) انظر: برلينسكي ف. ك. «تقسيم الأدب الى أنواع وأصناف» مجلة «الثقافة  
الأجنبية، العدد الأول، بغداد ١٩٨٠».
- (٢) انظر: هيجل. الأعمال الكاملة، المجلد الرابع عشر ص ٢٢٤ - ٢٢٥ (باللغة  
الروسية). وترد هذه «الآراء في كتاب: «نظرية الأدب» تأليف عدد من الباحثين  
السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي. ترجمة: الدكتور جميل نصيف  
التكريتي، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ص ٨١.
- (٣) انظر: الهامش رقم ١ ص ٢٩.
- (٤) انظر: ارسطو «فن الشعر، الفصل الرابع».
- (٥) يرد هذا في كتاب «نظرية الأدب» تأليف جماعة من الباحثين السوفييت، ترجمة:  
الدكتور جميل نصيف التكريتي. ص ٨٢. على أن ماكس فيرل يقدم عرضاً  
تفصيلياً لهذه المشكلة في كتابه «علم الأدب العام» موسكو ١٩٥٧ ص ٦٦،  
ص ١٠٤ - ١٠٥ «باللغة الروسية».
- (٦) انظر: الدكتور محمد يوسف نجم «المسرحية في الأدب العربي الحديث» - (١٨٤٧)  
- (١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٦، ص ٩٠.
- (٧) انظر: مسرحية «بيجماليون» تأليف: توفيق الحكيم. ملتزم الطبع والنشر ومكتبة  
الأدب ومطبعتها بالجماميز، بلا تاريخ، ص ٩ - ١٠.
- (٨) انظر: الدكتور محمد مندور «مسرح توفيق الحكيم» دار النهضة، القاهرة، بلا  
تاريخ ط ٢، ص ٥٢.
- (٩) المصدر السابق، ص ٢١.
- (١٠) المصدر السابق، ص ٣٠.
- (١١) انظر: كين وتنغهام، «المسرح المصري» ترجمة: محمد عبدالقادر، مجلة الأقلام،  
العدد السادس، ١٩٨٠، «عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر»، ص ١٥٦.
- (١٢) انظر: الدكتور محمد مندور، «مسرحيات شوقي» مكتبة نهضة مصر  
ومطبعتها، والفجالة - مصر، بلا تاريخ ط ٣ ص ٥١.
- (١٣) انظر: الدكتور عبدالرحمن ياغي «في الجهود المسرحية المؤسسة العربية  
للدراستات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.
- (١٤) انظر: الدكتور محمد مندور «المسرح المصري المعاصر» دار النهضة - مصر للطبع  
والنشر، الفجالة - القاهرة ١٩٧١ ص ١٣٨.
- (١٥) انظر: مسرحية «الناس اللي في السما الثامنة» تأليف علي سالم، مطابع مؤسسة  
الأهرام، وزارة الثقافة. العدد السابع المقدمة ص ١٠.
- (١٦) المصدر السابق، ص ٩.
- (١٧) المصدر السابق، ص ١٠.
- (١٨) انظر: توفيق الحكيم «قلبنا المسرحي» ص ٢٣.
- (١٩) انظر: يوسف إدريس «نحو مسرح عربي» ص ٤٧٥.