المسرحيّة

- شهـرزاد لتوفيق الحكيم
- مغامرة رأس المملوك جابر

لسعد اللّه ونّوس

أنشطة تشخيصيّة

تذكّر ما درست من مسرحيات وما عرفت عن الفن المسرحي وحاول أن تأتي بشواهد منها تدعم العناصر التالية.

I - في بناء المسرحيّة

1- العرض التمهيدي في المسرحيّة.

3- العُقدة المسرحيّة.

II - في الإشارات الرّكحية : وظائفها

III - في الشخصية المسرحيّة : الشّخصيّة المسطّحة والشّخصيّة النّامية .

IV - في الفضاء المسرحيّ

1– الفضاءات التي دارت فيها أحداث مسرحيّة مراد الثالث

2– الفضاء المسرحي في مسرحيّة "السّلطان الحائر"

V - في الخطاب المسرحيّ : أنواع الحوار التّالية:

– الحوار الثّنائي Dialogue

– الحوار الفرداني Soliloque

– سوء التّفاهم Quiproquo

– الحوار الفردي بالتّوجُّه إلى الجمهور Aparté

– الطِّرادة Tirade

VI - مِنَ الأساليب البلاغيّة المعتمدة في الخطاب المسرحي:

* ما يدلّ على الطّابع الشفوي في الخطاب.
* ما يقرّب الخطاب المسرحي من الخطاب الشعري.
* ما يثير الضّحك أو الحزن في نفوس المتفرّجين.

نصوص تمهيديّة
المسرحية الكلاسيكيّة

التّراجيديا الكلاسيكيّة تُشاكِل المسرحيّةَ الإغريقية القديمة في أنّ موضوعها يحدّد في دقة داخل أزمة معيَّنة ممّا يقع فيه الناس أو الآلهة، ولا تبدأ المسرحية إلاّ وقد تجمّعت عناصرُ هذه الأزمة التي يدركُها القارئ أو المشاهد فيثور في نفسه حبُّ الاستطلاع للطريقة التي ستُحلّ بها هذه الأزمة، أيْ يثور في نفسه عنصرُ التّشويق. ثم تأخذ الأحداث في التطور شيئا فشيئا على أساسٍ من الصّراع الذي يجري في مسرحية «أوديب ملكًا» بين أوديب نفسِه والحقيقةِ التي تحاول أن تسْحقهَ، ولكنّه يصارعها ويكافح ما استطاع للخلاص من سطوتها الباطشة حتّى إذا بلغ الصراعُ القمة وهي في هذه المسرحية تراكمُ الأدلة ثمّ ظهورُ دليل حاسمٍ تنهار معه مقاومة «أوديب» - تأخذ الأزمةُ في الانفراج والسير نحو الحلّ النهائيّ الذي يتمثّل في هذه المسرحية في تسليم «أوديب» للحقيقة وانتحار «جوكسْتا» وفَقْءِ «أوديب» لِعَيْنَيْهِ.

وقيامُ المسرحية الكلاسيكية على أزمة محدّدة هو الذي أوحى إلى أرسطو بما يسمّى في المسرح الكلاسيكي بالوحدات الثّلاثِ وهي : الموضوع - الزمان - المكان.

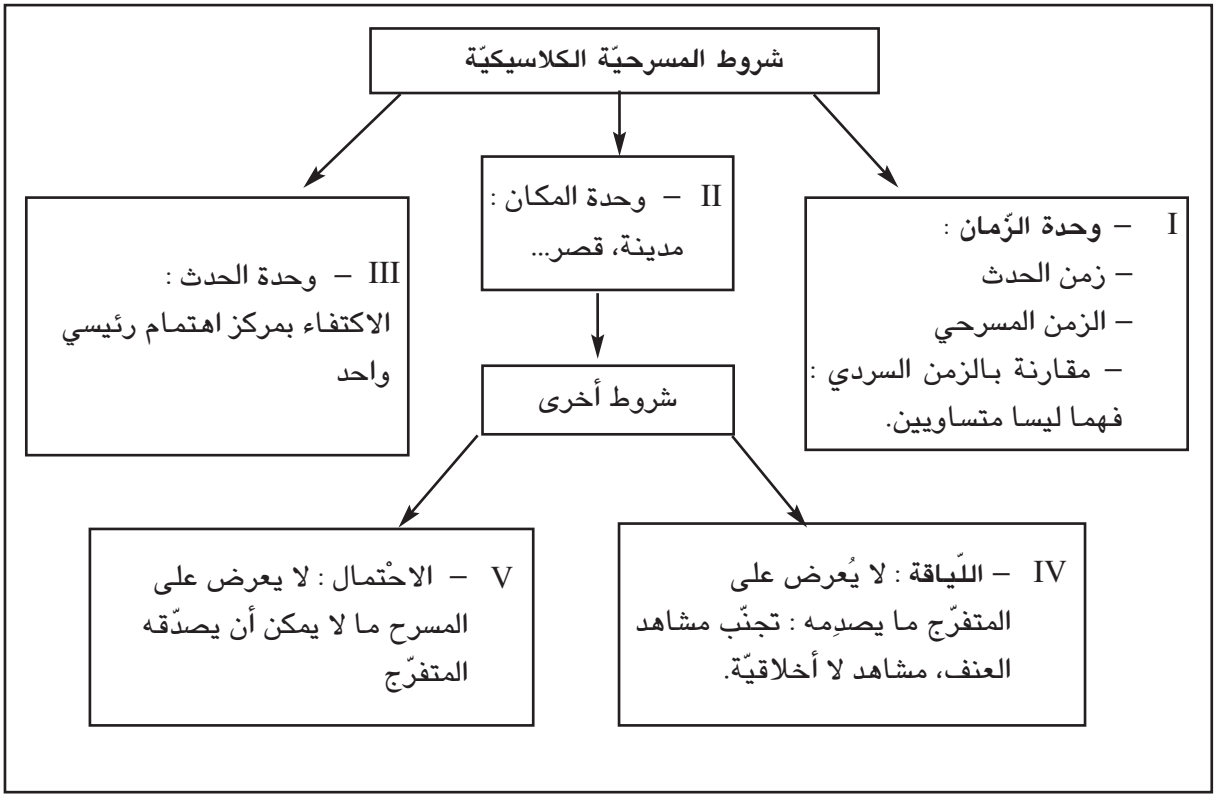
أمّا وحدةُ الموضوع فمعناها ألاّ تشتمل المسرحيةُ إلاّ على أزمة واحدة أي موضوع واحد، لأنّ المسرح الكلاسيكي كالمسرح الإغريقي الروماني القديم، يرفض أن تتحوّل المسرحيّةُ إلى ما نسمّيه بالاستعراض أي مجرّد مشاهد متتالية غير مَحبوكة الاتّصال فيما بينها ولا يترتّب أحدُها على الآخر وِفق منطق داخليّ يوحّد بينها ويجعلها موضوعا واحدا.

وأمّا وحدتا الزمان والمكان فإنّ أرسطو لم يحدّدهما على نحو دقيق ولم يجعلهما أَصْلَيْن إجباريين يجب أن تلتزم بهما المسرحية، وإنّما اكتفى بالقول بأنّه من الضروريّ أن تجري أحداثُ المسرحية في زمان ومكان معقولَيْن.

وجَاء علماءُ النهضة الأوروبية ومفسِّرو أرسطو فحدّدوا هاتين الوحدتين تحديدا ضيّقا وجعلوا منهما أصلا جبْريا ملزما من أصول التأليف المسرحيّ . وبالرغم من أنّ هؤلاء العلماء اختلفوا في تحديد معنى هاتين الوحدتين إلاّ أنّ العالِم الإيطالي «سكاليجر» فسّرهما تفسيرا انتشر في أوروبا بأكملها وبخاصة فرنسا واعتمده الناقد الفرنسي الكبير «بَوالُو» فأصبح مبدأ مقررا يقضي بأنْ يكون الزمن الذي تجري فيه حوادثُ المسرحية في الحياة لا يتجاوز 24 ساعة أو من الممكن أن تقع أحداثُ المسرحية في الحياة في زمن لا يتجاوز هذا القدر. ووحدةُ المكان تعني أن تَجري أحداثُ المسرحية أو يمكن أن تجري في مدينة واحدة، فلا مانعَ مثلا من أن يجري الفصل الأولُ داخل بيت في مدينة، والفصلُ الثاني في شارع أو ساحة في نفس المدينة، والثالث في حديقة مجاورة مثلا. لكنْ لا يجوز أن يجري فصلٌ في مدينة وفصل آخر في مدينة أخرى لا يعقل أن ينقل إليها الأشخاص في حدود الوحدة الزمنية المقرَّرة وهي 24 ساعة.

محمد مندور. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما – دار نهضة مصر (د . ت) ص ص 23 – 25

البناء الدرامي للمسرحية الكلاسيكيّة



عن عبد الستار شبوح . مساهمة المقاربة التعليمية
في تدريس الخصائص الفنيّة للنصّ المسرحي / مرقون / ص 80

– قارن ما ورد بالنّصّ بما ذكر في هذه الخطاطة.

تطوّر المسرح في مصر

... ومن الأهمية بمكان أن نقول إنّ مدرسة لطفي السيِّد بنزعتها التحليلية واتّجاهها الواقعي صدّت موجةَ الرومانسية المفرطة التي ظهرت في كتابات المنفلوطي والتي كانت طاغية على الأدب المصري . كما أنّها اتّجهت باللغة نحو السهولة واعتبرت الكاتبَ الحقيقي ليس مَنْ يستسلم للتلاعب اللفظي الذي ينساق إليه الذهنُ بحكم قاعدة التداعي، ولكن هو مَنْ يحسِن إلباسَ الأفكار الجميلة ودقائقَ المعاني والصّور لباسا واضحا تبدو عليه الطرافةُ والانسجام .

قامت بجانب مدرسة أحمد لطفي السيِّد مدرسةٌ أخرى تولّت قيادةَ الأدب المصري في ميدان القصة والمسرحية، وكانت تحليليةً واقعية في اتّجاهها الفنّيّ تماما كمدرسة أحمد لطفي السيد، ولكنْ كانت أغراضُها وَقْفًا على النهوض **بأدب القصص وفنّ المسرحية**، وهذه المدرسة بجهودها وضعتْ الأساسَ لأدب التنظيمات الجديدة التي نراها اليوم في الأدب المصري المعاصر. وكان روحُها وعنوانها المرحومَ محمد تيمور (1892 - 1921) ومن أعلامها محمود تيمور وأحمد خيري سعيد وحسين فوزي وطاهر لاشين وحسن محمود.

أمّا محمد تيمور فكان صاحبَ فنّ فيه روحُ البناء والإنشاء، فسرعان ما قدّم مجموعة من القصص عُرفت باسم «ماتراه العيون» كما كتب عِدّة **مسرحيات رفعت المسرحية العربية في مصر من الحدود المحلّيّة التي أوقفها عنده إبراهيم رمزي وفرح أنطون وعبّاس علام وحسين رمزي إلى المستوى العادي للمسرحية الأوروبية.**

كان «العصفور في القفص» أولَ مسرحية حملت اسم تيمور ثّم تلتها مسرحياتُه «عبد الستّار أفندي» و«الهاوية» ثم ظهر له الأوبرا الغنائية «العِشْرة الطيّبة»، وأهمُّ شيء يلفت النظر في هذه المسرحيات البناءُ الفنّي للمسرحية من حيث تهيئةُ الجوّ المسرحي وتحريكُ الشخوص وخلقهم وأسلوبُ العرض ودقّة المحاورة. وطابعُ هذه المسرحيات من ناحية المنحَى أنّها تحليلية وواقعية، ولكنَّ التَّحليل فيها سطحيّ قاصر. ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات في هذه المسرحيات.

وإلى جانب هذه المحاولات للارتفاع بفنّ المسرحية نحو المستوى الأوروبي العادي من قبل محمد تيمور، كان خليل مُطْران وهو من ألمع الشّخصيات الأدبيّة في العالم العربي يقدّم للمسرح المصري تراجمَ لمسرحيات شكسبير الخالدة وعلى وجه خاص لمسرحياته الثلاث «عُطيْل» و«مَكْبَث» و«هَامْلت» وكان محمّد لطفي جُمعه المحامي يحاول أن يضع مسرحيات عربية على نمط النماذج المسرحية في الأدب الفرنسي والإنجليزي، وكان يشاركه في هذه المحاولة إبراهيم رمزي وحسين رمزي.

وكان نتيجةَ ذلك نهضةٌ عظيمة للمسرح المصري، ساعد عليها وجود ممثّلين فنّيين للمرّة الأولى على خشبة المسرح المصري . فقد كان جورج أبيض وعبد الرحمان رشدي وعزيز عيد خِرّيجي معهد التمثيل بباريس أو منَ الذين تتلمذوا على الخريجين، وكان تمثيلهم فنيّا جاريا على قواعد التمثيل الفنية، فتأثّر بتمثيلهم نفر من الذين استهواهم المسرح المصريّ ، فكان نتيجةَ ذلك جيلٌ جديد درس التمثيل على أصوله.

لقد نجح أحمد شوقي والدكتور أبو شادي والدكتور فوزي أن يحمّلوا الشعر العربي فنّ المسرحية ، ولكن لم تكن محاولتُهم شيئا يذكر بجانبِ مَا في آداب الأمم الأوروبية. أمّا في ميدان النثر فقد نجح توفيق الحكيم في أن يرتفع بفنّ المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قَصَب السبق في ميدان الفنّ المسرحيّ على بقية بلدان العالم العربي وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحيبة واسعة.

إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي/توفيق الحكيم.

نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ط 1 1986 ص ص 33 – 46

حدّد مراحل تطوّر الفنّ المسرحي بمصر

استلهام الفنّ للتُّراث

تتعدَّد أشكالُ استلهام الفنّ للتّراث باتّخاذه المواقف التّالية منه :

* أن يجيء العملُ الفني تفسيرا جديدا للتراث (لأحد عصوره أو أحد أشكاله أو إحدى شخصياته أو مضامينه وغير ذلك). وتحكُم هذا التفسيرَ عادة رؤيةٌ جديدة تستمدّ عناصرَها من روح العصر الجديد الذي يحياه الفنان.
* أو أن يتَّخذ العملُ الفني من التراث ديكورا لأحداث معاصرة، قاصدا بذلك إلى المقابلة بين القديم والجديد ، أي أنّ المادة التراثية حينئذ تصبح رمزا بالتضادّ أو بالترادف والتوازي.
* أو أن يقوم العمل الفنّي بتطويع الشكل التراثي لمضمون جديد. والشكل هنا، لا علاقة له بالأحداث والأسماء التي حملها التّراث، وإنّما هو الصياغة الجمالية نفسها كالسّمر الشعبي والموّال والملحمة والأراجوز وخيال الظّل، وما يقابل ذلك في فنون الرقص والموسيقى والنحت والتصوير.

* أو أن يستعير العملُ الفني من التراث مضمونا معيّنا يرى الفنّانُ ضرورةَ استمراره في شرايين العصر والمجتمع الجديد بغَضِّ النظر عن «الموضوع» الذي جسّد هذا المضمون في العصر والمجتمع القديم، وبغضّ النظر - بطبيعة الحال - عن الشكل الذي صيغ فيه.

* أو أن يقوم العملُ الفني بدور وسيلة الإيضاح التربوية المعروفة ، فيقدّم المادة التراثية كما هي في ثوب عصري كالمسرح والرواية، ويبقى جوهرُها ثابتا دون حذف أو إضافة أو تعديل إلاّ بمقدارِ ما يتطلّبه «الإعداد» الحديث، وذلك بقصد توصيل هذه المادة إلى الناس في صورة بعيدة عن القالب المعقّد الذي وصلتنا فيه، سواء كان التعقيد لغويا أو كان مثقلا بالهوامش والإحالات الصعبة.

* أو أن يقدم العملُ الفني التراث كأوعية زجاجية صمّاء جامدة (أقصد الاحتفاظ بالأسماء والملابس والأحداث) غير أنّ ما بداخلها لا علاقة عضوية أو جدلية بينه وبين هذه الأوعية التي عُبِّئ فيها.

هذه الأشكال المتعدّدة لاستلهام التراث قد تنطبق بجملتها على الفن الأدبي، ولكنها لا تنطبق بحذافيرها على بقية الفنون التي ربّما أتاحت لها طبائعُها المختلفة أشكالا أخرى في أسلوب حوارها مع التراث.

غالي شكري : التراث والثورة دار الطليعة . بيروت ط1 / 1973ص ص 226 – 227

هل يستوعب المسرح هذه الأشكال كلّها ؟

نظرية برشت في المسرح

يُعدَّ مَجيءُ برشت ونهوضُ مسرحه الملحمي والتّعليمي بداية لأفول عصر أرسطو ونظريّته عن الفنّ المسرحيّ. وقد أطلق برشت على عصره إسمَ العصر العِلْمِيّ وقال : "إنّ جماليّات أرسطو تعدّ تراثا قديما يتّسم بالانحطاط الأخلاقي وأصبح يمثّل طبقة طفيليّة". لقد وضع برشت صيغة جديدة للمسرح لا تؤدّي إلى النهوض بمستوى أعلى من مستوى المشاهدين بل يوازي هذا النهوض مستوى مداركهم إذ لا يمكن أن يتحوّل المسرح إلى سُوق لترويج بضاعة عن الفضيلة والأخلاق فقط. كما لا يجوز أيضا أن تكون العودةُ بالمسرح إلى الحضيض ونجعله يتماشى مع عمليّة التّرفيه عن حواس الإنسان، الأمر الذي يؤول بدوره إلى إشاعة الفضيلة ولكننا ينبغي ألاّ نجعل المسرحَ منبرا لتعليم الناس فقط إذ حريّة التّصرّف واحد من أسس المسرح الناجح اليوم.

إنّ نظريّة التطهير لأرسطو التي تسمّى في اللغة اليونانيّة "كاتارْسِيس" (Catharsis) والتي تعني بالضبط تطهير النفوس من الخوف والشّفقة هي عمليّة لم تؤدِّ إلى سلوك الطّريق الممتع بل إلى اتّباع هدف المتعة. وهذا ينطبق على الكبار في السّن وذلك لأنّ العلم الذي يجري تمثيله على خشبة المسرح يعكس لنا أخلاقيّاته وما يفرزه لنا من مغزى اجتماعيّ هو جزء من الواقع الفكري والاجتماعي للمشاهدين أنفسِهم.

إنّ عصرنا الحالي لا يفقه شيئا عن قيود العبادة الدينيّة والاجتماعيّة، فقد برزت لنا على المسرح حقائق جماليّة تمسّ حياة الإنسان اليوميّة.إنّ المسرح الدرامي مازال يعرض لنا قوانين الأخلاق الأبديّة التي تربط الإنسان بالآلهة وصراعه مع القدر الذي يتعذّر تحاشيه.

صحيح إنّ المسرح كان مكانا للتّسلية والتّرفيه ولكنّه أيضا مدرسة وفرصة للمشاهدين كي يتعلّموا منه الفكر الحرّ والتّحليل السّليم والفكرة الجيّدة والشّجاعة المتفانية والشّموخ الإنساني منذ الأزل. والإنسان هو ضدّ أي سلطة غيبيّة خارقة لا تقهر، كما كان اليونانيّون يعتقدون ذلك .

إنّ المسرح يجعل المشاهد يقول مع نفسه في نهاية العرض المسرحي :"صحيح هذا ما أجده عندي وما أحسّه وأعيشه. هكذا إذن أنا".

إنّ مآسي النّاس – كما قال برشت - تُوحي إليّ بعدم وجود طريق لحلّ مشاكلهم.وهذا هو الفنّ الكبير والصحيح. لقد ساعدنا الفكرُ العلمي منذ 100 عامٍ على تشخيص العلل وأمراض المجتمع وعزاها إلى مطامع

الحكّام وأحلامهم التوسّعيّة كنشوب الحروب والمعارك والحصول على المستعمرات .

إنّ الفكر العلمي الحديث يُعْلِمُنا بأنّ الظروف الاجتماعية التي يحكم فيها شخص ويصبح الآخر محكوما ومستَغَلاً ليست من صنع الأقدار ويتعذّر تغييرها بل يمكن تغييرها لأنّها صدرت عن فعل الإنسان ويمكن للإنسان أن يغيّرها مثل القوانين التي يشرّعها الإنسان لخدمة مصالحه حسب مقتضيات الظروف ومصلحته.وهكذا يسنّ بعض الحكّام القوانين لاستغلال الشّعوب والإثراء الشّخصي بوسائل الخداع وكمّ الأفواه والمسرح الدرامي يكشف هذه العورات ويسلّط عليها الضوء. إنّ برشت يتحدّث في كتاباته دائما عن المسرح وليس عن الدراما .

إنّ المسرح لم يعد قادرا على تجسيد حياة الناس الحالية وتصويرها كما أنّ الإنسان لا يمكن تصويرُه ضحيّةً أو موضوعاً في بيئة مجهولة بل هو موضوع في بيئة معروفة وواضحة لأنّ كلّ إنسان هو ثمرة لشروط البيئة الاجتماعيّة والنّظام الاجتماعي بأسره.

إنّ برشت يؤكّد أنّنا نعيش اليوم في مجتمع إنسانيّ مشترك وينبغي أن ندرك أيضا أنّ الأوضاع التي تحيط بنا هي من صنع مشترك. ولذلك فإنّ الشكل الملحمي يعدّ الوسيلة الوحيدة لإدراك هذه العمليّة الدراميّة التي تخدم المسرح كمادّة دَسِمَة تهمّ الإنسان في كلّ مكان وزمان.(..)

وكان برشت يريد تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي ولكنّه اختار المسرح الملحمي لأنّ هذا المسرح يصوّر لنا معاناة الإنسان وكفاحه الطويل عبر التّاريخ من خلال حياته اليوميّة .

إنّ المسرح الدرامي يعدّ مسرحا وهميّا إذ أنّ الممثّل، كما يسمح به في التّمثيل، يصبح مشابها ومطابقا لأنموذج الشّخصيّة التي يصوّرها على خشبة المسرح. إنّه لا يحرّك المشاهدين ولا يهزّهم نحو تفكير انتقادي عن أفعاله وأعماله أمامهم. كما أنّ هذا المسرح يضفي الحذر على المشاهد ، وقد أدّى ذلك إلى اعتقاد المشاهد بأنّ أفعاله اليوميّة هي قوانين ثابتة لا يمكن تغييرها والتخلّي عنها.(..)

إنّ المسرح الملحمي يختلف عن مسرح أرسطو إذ أنّه يغيّر الوظائف وينبغي على المشاهدين أن يصبحوا ممثّلين مناهضين للممثّل الذي يظهر على خشبة المسرح.

إنّ الجدار الرابع (الجمهور) هو مجال مثمر للمشاهدين لقطع الصلة بينهم وبين الممثّل ولا يصبح المشاهد هنا خاضعا ومستسلما للممثّلين وللأحداث التي تجري على المسرح دون نقد أو رأي شخصيّ بل يصبح المشاهد ناقدا ويقول مع نفسه : "لم يخطر على بالي هذا الشيء ..لا يجوز أن يقوم المرء بهذا العمل ..أو.. هذا عجيب ولافت للنّظر ولا يمكن تصديقه ..ويجب إيقاف هذا العمل أومنعه.."

أرنولت برشت

ويؤكّد برشت بأنّه لا يوجد أسوأ من الممثّل المسرحي الذي يندمج اندماجا تامّا وكلّيّا في دوره وينسى التصرّف الملحمي والاستعانة بالتغريب. ومن الطبيعي أنّ الممثّل يجب أن يرفّه عن المشاهدين ولكنّ وظيفةً أخرى تنتظره أثناء تقديم دوره وهي الهدف التعليمي الذي يعكسه ليس فقط بواسطة الكلمات بل بواسطة الأمثلة المثيرة المسلّية التي تثير حماس المشاهد وتهزّ عواطفه وتجعله مشاركا للممثّل ولعمليّة الحوار و ناقدا وليس مشاهدا ومستمعا فقط.

عدنان رشيد

مسرح برشت. دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر. بيروت. 1988.**صص**233–247

1) ما هي وظيفة المسرح الدرامي عند أرسطو؟ وما مبرّراتها ؟ وكيف يتمّ تحقيقها من قبل الممثّل ؟

2) ما هي الوظيفة الجديدة التي يسنّها برشت لمسرحه الملحمي ؟ وما أسسها ؟ وما دور الممثّل في إنجازها؟

البداية الصحيّة للمسرح العربي

من يدرسْ، ويتتبّعْ بعناية أخبار الروّاد الأوائل في المسرح العربي بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، يُدهشُه دون ريب حسّهم العميق بالجمهور، وجرأتُهم على وضع الحلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحيّة الوليدة، حلول لم تكن نابعة من تأمّل نظريّ متعالٍ بقدر ما هي انعكاس لارتباطهم الوثيق بالجمهور، وتفاعلهم اليومي معه. وكان العرض المسرحي آنذاك، بما يحويه من عناصر تغريب عفوية، وألوان من الفنون الشّعبية، وارتجال وحميميّة، وموضوعات نابعة من مشاكل البيئة أو محوَّرة حتّى تتلاءم مع مشاكل البيئة، حدثًا اجتماعيًّا حقيقيًّا، في فترة كان المجتمع يتثاءب فيها مُنْتفضا من سكون طويل. وقد رافق المسرحُ هذه الانتفاضةَ، ووعاها بحدود إمكانيّاته وساهم فيها أيضا.

وفي رأيي إننا نفتقر كثيرا للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيّدا حتى نكتشف إلى أي حدّ كانت تلك البدايات طافحة بالصّحة، وإلى أي حدّ كان الرّواد الأوائل يُدركون ولو فطريًّا طبيعةَ المسرح كظاهرة اجتماعيّة تنشأ بين النّاس، وتمتدّ في صفوفهم. ولهذا فإنّهم - على الرّغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوروبا - لم يُربكوا أنفسهم كثيرا بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسيّة مدرسيّة، بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، لإحساسهم الخاصّ بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيّته ومشاكله. كان في عملهم تلقائيّة مدهشة، تتخطّى القواعد الثابتة الجامدة، وتستقي أشكالَها وصورها التّعبيريّة من النّاس أنفسهم. هؤلاء الذين كانوا يتجمّعون كلّ مساء حاملين أكياس البزر، كما كان اليونانيّون القدامى يحملون سِلال الطعام على المدرّجات الحجريّة ثمّ يجلسون دون طقوس على مقاعد لم تكن مريحة جدّا ، ولا يتورّعون حين تلوح المناسبة عن التدخّل في سياق اللّعبة ، وعن إبداء الرّأي، والنقاش أحيانا .ويحدّثنا الدكتور محمّد يوسف نَجْم أنّه كان لدى مَسرحيّ عظيم كـ(يعقوب صنّوع) البداهة المدهشة للتجاوب الفوري مع جمهوره ، وإضافة المشاهد المرتجلة أو التي تسوق إليها المصادفات إلى العرض ..في هذه الاستجابة وفي هذا الحوار المستمر اليومي - رغم أنّه يثير اشمئزاز جهابذة المسرح الرّاقي ذي الطقوس– وفي استخدام عناصر غريبة عن العمل المسرحي بغية تطرية الجوّ وسوق المتفرجين إلى حميميّة تواجدهم في جماعة أمام الفرجة، في كلّ ذلك نشهد علاماتِ صحّة وفهما عميقا للمسرح لا كما تعرفه كتب المعاهد - وإنّي لا أكنّ لها أيّة ضغينة - إنّما كما هو في الأصل، وفي الحقيقة، المسرح الذي يدغم جماعة في "فرجة" تعنيهم لأنّها تحكي عنهم، وتنبع منهم، وفوق ذلك تسلّيهم .

يندمج المتفرّجُ بالجماعة ، ويستغرق الجماعة حضور "اللّعبة"، ما دامت ليست غريبة أو أجنبيّة التركيب والمضمون بالنسبة لأوضاع هذه الجماعة وإدراكها . ولقد كان لدى الرّوّاد الأوائل الحسُّ السليم في اقتباس المسرحيّات العالميّة بدلا من تقديمها بحرفيّتها - هذا أيضا سبَّب لهؤلاء الروّاد احتقارَ المسرحيّين المعاصرين فاتّهموهم بتشويه التراث العالمي ، والتفاهة - لقد كانوا(أي الرّوّاد الأوائل) يعلمون أنّ أهمّيّةَ المسرحيّة تكمن في تعبيرها عن بيئة ، وانتساجِها بخيوط هذه البيئة ، ولذا فإنّ تقديم المسرحيّات العالميّة بحرفيّتها ، سيجعلها تبدو غريبة، ومسوّرة بحواجز تمنع متفرّجا عربيّا ، وبخاصّة في تلك الفترة، من التجاوب معها ، أو إثارة اهتمامه مهما كانت مُحكمة البناء، مشوّقة الحوادث.

لقد أدرك الرّوّاد الأوائل هذه الحقيقة، وعرفوا أنّ المسرحيّاتِ العالميّةَ ليست مهمّة إلا بمقدار قابليّتها للاندراج في بيئتهم ، والتكيّف مع واقعهم . ومن ثَمَّ التعبير عن مشاكل متفرّجيهم ، فتناولوها ، وبجرأة تُذكِّر بجرأة برشت إزاء التراث الكلاسيكي، وأعدّوها بحيث تصبح وكأنّها نصوص محليّة تعالج مشاكل محليّة يحسّها المتفرج كل يوم في حياته اليوميّة .(..) وقبل أن أنتهي من الحديث عن قضيّة الاقتباس ، وصبغ المسرح العالمي بصباغ محليّ تتنفس فيه البيئة التي يُقدّم فيها ، كواحدة من ظواهر الصّحّة في بدايات المسرح العربي ، أحبّ

أن أذكّر هؤلاء الذين يحتقرون تلك البدايات ، ويعتبرونها ضرباً من التهريج ، أنّ أهمّ ملامح النّجاح في تجربة مسرحيّة شعبيّة معاصرة كتجربة «الطّيّب الصدّيقي» في المغرب، هو وعيه لبيئته، وقدرته على إعداد نصوص العالميّة إعدادا يجعلها تبدو وكأنّها نابعة من هذه البيئة أو مكتوبة خصّيصا لها ..حين دوّت الصالة في مسرح "الأوديون" خلال "مهرجان مسرح الأمم" بتصفيق حار للصدّيقي وفرقته بعد تقديمه «حِيَل سكابان» لموليير، بعد أن استبدل بشخصيّة سكابان ، شخصيّة شعبيّة عريقة هي جحا ..إنّما كان التّصفيق للأصالة وللبحث الجادّ اللذيْن قام بهما الصدّيقي كي يفتق إمكانيّات جديدة في التراث العالمي وكي يُفاعل بين هذا التراث ومناخ له خصوصيّته، ومشاكله الخاصّة به. لكنّنا هنا.. ما زلنا للأسف بعيدين عن استيعاب هذا الدّرس الذي استطاع أسلافنا رغم فقر ثقافتهم وعسر الجوّ المحيط بهم أن يتمثّلوه بعفوية تُدهش ..

سعدالله ونوس الأعمال الكاملة مج 1 صص27-28-29-30

1) ما هو سرّ نجاح الروّاد الأوائل في تأصيل المسرح العربي لدى الجمهور حسب سعد الله ونّوس ؟
2) لِمَ يسعى الكاتب إلى تحديد وجوه الصحّة في بداية المسرح العربي في نظرك ؟