

الأصالة والتجديد في المسرح العربي

بقلم الدكتور علي الراعي

المسرحية الشعبية التي لا تزال بيننا حتى الآن : ام رشيد ، الإخاطبة ، الفوادة ، الكاتب الفطحي المدلس ، لشاعر المزيف ، المتعجب بالالفاظ الجوفاء ، الطبيب الدجال الذي يرى الكسب أهم بكثير من ارواح ضحاياه ، كل هؤلاء نجدهم في بابة : طيف الخيال .

اما في الباطنة الثانية : عجيب وغريب ، فان الهدف الرئيسي هو امتاع الجمهور ، وبهره بمناظر وشخصيات متفاه من السوق : الواعظ ، والحاوي ، وبائع الاعشاب ، والمسعود والمنجم ، والقواد ، ومدرب الافيال ، والراقص الزنجي .. الخ .

كل هذه الشخصيات ينتزعها ابن دانيال من واقع السوق ، ويجعل لها وجودا فنيا على المسرح عن طريق المقصودات ، اي عن طريق رسمها على الجلد الى دمي ذات بعدين ، يحركها اللاعب المؤدي من وراء ستار ، ثم ينشئ لها ابن دانيال حياة مؤقتة ، تعرض أثناءها مهارتها في الاداء ، وتعرض ايضا حالها ، فكثير منها يشكو الفقر للجمهور ، بنية الاستعطاء مما يجعل المشاهد يتجاوز المتعة الظاهرة الى شيء من التعاطف مع اناس يلتقطون الرزق من افواه الخطر : من انياب الثبسان او خرطوم الفيل ، او اعتمادا على مهارة القرد .

كان اهم ما حققه ابن دانيال لخدمة قضية الفن المسرحي ، هو ربطه ما بين المقامة وفن خيال الظل . وهو ربط انبنت الحوادث انه كان جوهريا ولازما ، من اجل تاصيل فن المسرح في التربة العربية .

فقد كان فن المقامة بعيد الاثر والفور في الروح العربية وفي الابداع العربي في ميدان فنون القصة . منه انبثقت الرواية العربية العصرية (في حديث عيسى بن هشام لهويلحي) واليه كانت تعود جهود الكتاب اذا ما ارادوا ان يترقوا باب القصة الفكاهية ، مثلما كان يفعل توفيق الحكيم ومحمود بيرم التونسي في القصة المكتوبة ، وبدع خيرى ونجيب الريحاني في القصة المثلثة .

لهذا جاء استناد الفن المسرحي العربي الى هذا اللون من الخلق بالذات فمانا له بان يظل حيا ومستمر عبر الاجيال . وكان هذا كسبا ثميننا للمسرح العربي . فان يكن فن التمثيل قد وقف في خيال الظل - عند حدود التمثيل بالوساطة - من خلال التناوب المتحركة - فقد حفظ هذا الفن - مع ذلك - للارض العربية غرسها بالمسرح ، وتطلعها اليه ، حتى اذا قدر للعرب ان يعرفوا فن التمثيل بالبشر في اواخر القرن الثامن عشر ، وطوال القرن التاسع عشر ، ثم ينشئوا الفرق المسرحية والمسرحيات منذ اواسط ذلك القرن ، وجد البشر والفن معا ارضا صالحة ومهية لاستنبات كل جديد .

غير ان مسرح خيال الظل ما لبث ان التقى في اواخر القرن التاسع عشر واولئ العشرين بفن التمثيل البشري ، وذلك حين حمل الفنان السوري جورج دخول الى مصر بعضا من الفصول المضحكة ، القائمة على فن الكوميديا المرتجلة ، والتي استمد بعض موضوعاتها وشخصياتها من خيال الظل التركي ، وكان آنذاك مزدهرا في سوريا .

حين ادخل ابن دانيال المقامة الى المسرح ، وحولها من فن يروى الى فن يؤدي عن طريق اشخاص كثيرين واصوات متعددة ، كان ذلك الفنان الذي الفؤاد ، اصيلا ومجددا في آن واحد .

لقد استند الى تراث الاجيال ، واستقطبها تكون في حضان المقامة من مسرح كان يصرخ طالبا التمثيل ، فحواله من مسرح بالامكانية ، الى مسرح فعلي . لا يميزه من المسرح الذي عرفته امم اخرى غير الامة العربية ، الا ان التمثيل فيه يتم بالوساطة . فالغنان في خيال الظل يختبئ من جمهوره مرتين : مرة وراء ستارة مضاعة ، ومرة اخرى وراء الدمية التي يحركها ، ويتكلم ويفني ويرقص نيابة عنها .

وفيما عدا هذا ، فقد كان مسرح خيال الظل الذي جاء به الى مصر من العراق شمس الدين بن دانيال مسرحا فعليا له كل المقومات . له نظرية مسرحية واضحة ، وهدف محدد ، وصيغة فنية بذاتها وطريقه للاقترب من الجمهور ، ومسرحيات مكتوبة ، وجمهور شغوف ، ودور للعرض ، واصواء والوان وموسيقى وغناء وفنانون مؤدون . وقد وصف ابن دانيال بعضا من مقومات مسرحه ، في رسالة وجهها الى صديق له ، اسمه علي بن مولاهم في مستهل الباطنة الاولى فقال وهو يسطر وجهة نظره في فن خيال الظل نظرية وتطبيقا : « صنفت من بابات المجون .. ما اذا رسمت شخصوه ، وبوبت مقصوده ، وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال ، يفوق بالحقيقة ذلك الخيال .

وفي هذا القول يجتمع التطبيق العملي والنظرية الفنية معا : الشخوص وتبويها وطلاء الستارة في جانب التطبيق ، وفكرة الاختلاء بالجمهور وخلق مشاعر الانتماء الى العرض في جانب النظرية ، مضافا الى هذه النقطة الاخيرة هذا المبدأ الفني الهام ، وهو : ان التجسيد وحده هو حقيقة العمل المسرحي ، وان وجود المسرح ذاته يكمن في العرض امام الناس ، وليس في تخيل هذا العرض على نحو مسن الانحاء .

ثم يعني ابن دانيال صراحة على وجه الخلاف بين فنه وفن المقامة ، فيوجه النظر الى ان خيال الظل يقوم على مبدأ تعدد الاصوات بتعدد الشخصيات :

اذ قام منه ناطق واحد عن كل شخص ناظر واحتجب وهو الى هذا - فن يتوجه الى جماهير من دم ولحم . جماهير قدموا لرؤيته ، ودفموا مالا في سبيل شهوده . هم نظارة حقيقيون ، وابن دانيال يعلم ان فنه لا قيام له الا اذا موله هؤلاء النظارة . وهو لهذا - ماديا - يتوجه اليهم بطلب المعونة - وفنيا - يشركهم في الاحداث بتوجيه الخطاب اليهم في مواضع معينة من باباته .

ثم يقدم ابن دانيال مادة مسرحية حقيقية بعد هذا ، يخفض بحور الكلام واكداس العبارات التي كانت تكون المقامة فيما مضى ، وينتقي منها جميعا جواهر فنية ، ويخلق بعضا من الشخصيات

ومن يتأمل بعض مسرحيات الكركوز السوري مثل فصل «الحمام» ويقارن ما فيه من كوميديا ، بالكوميديا التي حملها الى مصر جورج دخول يجد اثر المسرح الظلي واضحا على المسرح البشري . فكان الفن التمثيلي الظلي الذي قدمه المخالبون في مصر ، وابرزهم ابن دانيال ، والذي انتشر من مصر الى تركيا ثم سوريا ، والذي حالت المحظورات الدينية والاجتماعية بينه وبين الانتقال الى مرحلة منطوية تالية خطتها فنون مشابهة في آسيا - وهي التمثيل بالبشر ، بدلا من التمثيل بالدمى - كان هذا التمثيل قد عرف طريقه اخيرا الى خشبة المسرح البشري ، واصبح بهذا اسهاما عربيا كاملا في فن المسرح .

قبل ان ننظر - على سبيل التدقيق - في الصيغة المسرحية التي تخلصت للعرب عبر القرون ، علينا ان ننظر في اشكال مسرحية وشبه مسرحية اخرى عرفت في البلاد العربية العراقية ومصر وسوريا وسلاط المغرب العربي .

في العراق ، قام مسرح التزيية ، وهو يقدم على عرض مأساة كربلاء والام الحسين عرضا عاما ، يشارك فيه الجمهور مشاركة وجدانية ومادية ، ويجمع العرض بين الاحتفالات العامة والمواكب ، ومظاهر تعذيب النفس المختلفة وبين تمثيل الحوادث التي ادت الى مقتل الحسين .

وفي مصر ، قام مسرح السامر ، وهو عرض لفنون مختلفة يتم في العراء ، ويتخاطق حولها المتفرجون ، ويجمع بين الرقص والغناء والتمثيل . كما قام ايضا مسرح الحكواتي والمفلاحي ، او الراوي والمقلد ، ويرى توفيق الحكيم ان هذا الفن المسرحي قد كان سابقا على مسرح السامر .

وفي القرن التاسع عشر عرفت مصر فن المحيظين ، وتخلصت انا اوصاف لبعض ما كانوا يقدمون من فنون تبيهن ان هذا الفن يعتمد على عرض فصول مضحكة ، بعضها يستهدف الترفيه والتوعية ، وبعضها الاخر يرمي الى النقد الاجتماعي ، او الشكوى وعرض الحال .

ومن قبيل النوع الاول ، ما شاهده الرحالة الابطالي بلزوني في عام ١٨١٥ ، في حفل عرس اقيم بشبرا وفيه قدمت مسرحيتان قصيرتان . الاولى لون الفصل الضحك الترفيهي - وان لم يخل من نقدا اجتماعي - وفيه يظهر ابن البلد متفاخرا بما ليس عنده من مال ، وهو يدعو سائحا اجنبيا الى بيته بقصد ان يولم له . وباهر له بالخروف ، ثم بالدجاج ، ثم بالحمام ولكن الزوجة تتعلل بحجة وراء اخرى ، فلا يجد السائح بدا من ان يقنع بشيء من اللبن الرائب والادام ، فهو كل ما في البيت من قوت .

اما المسرحية الثانية ، فهي ترمي - بوضوح - الى تجذير الحجاج من المدلسين بين الوسطاء البخاريين . فتعرض قصة وسيط من هؤلاء قام بالنصب الزدوج ، على حاج وصاحب جل ، باع الاول جملا هؤلاء قام بالنصب الزدوج ، على حاج وصاحب جمل ، باع الاول جملا قليلا وادعى لصاحبه انه يرمي الى اهدائه صديقا له ثم ذهب فاحتفظ به لنفسه ، كما احتفظ لنفسه ايضا بفارق الثمن بين الجمل الهزيل والجمل الصحيح . وينكشف امر المدلس اخيرا ، حين يدخل صاحب الجمل القوي وتفتضح اللعبة ، فيكون من نصيب المدلس علقة حامية .

ويتضح اثر فن خيال الظل على المسرحية ، وذلك في مسرحياتها البسيطة التركيب ، وفي العقاب المادي الصاحب الذي يتالسسه المدلس قبلها .

اما المسرحية الانتقادية الحقبة فنجد مثلا منها في عرض اقيم عام ١٨٣٠ بمناسبة ختان واحد من انجال محمد علي وموضوعها فلاح يدعي عليه الجباة انه مدين للدولة بمبلغ كبير لم يدفع منه الا

قروشاً معدودات . ويطلبه الجباة بالوفاء فيعتذر بالاملاق ، وهنا يطرح ارضاً ويضرب ضربا موجعا ، ثم يلقي به في السجن . ويكون على زوجته - من بعد - ان تحرره من الحبس بالرشاوي المائيسة والجسدية ، تقدمها لاولي الامر .

ويظهر في هذه المسرحية الجريئة اثر خيال الظل والاراجوز معا . يظهر هذا الاثر في مشهد طرح الفلاح عوضين ارضا ، وفي استغاثاته الضحكة بذيل حصان شيخ البلد ، وبسروال زوجته وبمصبة رأسها .

كما يظهر في الاغراض العريانة التي تبيهن عنها بعض الشخصيات والاستجابات المباشرة التي تقدمها الشخصيات الاخرى ردا على هذه الاغراض . الرشوة تقدم بصراحة وتقبل بلا حرج . وعرض زوجة الفلاح جسدها على الحكام يتم بلا نضال ، ونتاج العروض المالية والجسدية مباشرة وآلية معا . والضحك من الفلاح - وهو الجنى عليه - واطفاره بمظهر مفغل القرية ، هو ايضا بعض من ضحك الارجوز وخيال الظل ، وهو ضحك يتسم احيانا بفقدان الضمير فقدانا تاما .

ومن الواجب - مع هذا - ان تربط بين هذه المسرحية وبينن ظاهرة مسرح البساط في المغرب . فقد كان مسرح البساط يتخذ من الفن التمثيلي اداة لتبليغ الشكاوي والانتقادات الى ملوك المغرب ، وذلك في اطار من البهجة والفكاهة ، تجعل النقد خفيفا ومقبولا .

ولو تأملنا مسرحية الفلاح عوضين ، لوجدنا انها تتم في الاطار البهيج ذاته ، وتستخدم نفس الوسيلة ، وتحقق ذات الغرض ، الا وهو الشكوى من الظلم الاجتماعي ، واستخدام فن التمثيل اداة لابلاغ هذه الشكوى الى مسامع الحاكم . والرأي عندي ان المحيظين الذين قدموا مسرحية الفلاح عوضين في حفل ختان احد اولاد محمد علي عام ١٨٣٠ ، قد كانوا على صلة ما بفناني مسرح البساط في المغرب . ذلك هو التفسير الذي اجده لجودة المسرحية ونضج تصوير بعض شخصياتها ، ووجود ذلك النقد الاجتماعي المنهرس قبلها . فقد يعتمد على الرخصة التقليدية الممنوحة للمهراج كي يقول الكلمة الصادقة - هذا حق . ولكنه يعتمد ايضا على وثوق بالنفس لا بد ان مرانا طويلا ، وتقاليده قديمة قد دفعت به الى الوجود .

تمت خصائص فنية بعينها نجدتها في هذه الاشكال المسرحية المتعددة - المأسوية منها والكوميدية ، ويمكن اجمالها فيما يلي : حضور جمهور النظارة حضورا قويا واضحا في هذه العروض . الجمهور هنا هو ملك العرض باحسن معاني الكلمة . اليه يتجه الفنان ماديا ومعنويا ، وبحسب لرضاه او سخطه الف حساب . بل ان هذا الجمهور ليشترك بالفعل في الاحداث المسرحية مثلما يحدث في حالة مسرحيات التزيية ، حيث الاسهام البدني والمادي واضح .

- ان هذه المسرحيات شديدة الالتصاق بالمجتمع ، تعكس آلامه ، وتجسدها ، ولا تنفصل عنها بحال ، كما تعبر عن الشكوى الحارة من كل ما يؤلم جسم المجتمع مثلما يحدث في حالة مسرحية الفلاح عوضين .

بل ان الشكوى من الحال لتستحدث في حالة مسرح البساط في المغرب لونا مسرحيا فريدا في ذاته ، اذ يتوجه فيه البسطون الى دار الخزن او قصر الملك في جو من الفكاهة والرح وقد ارتدى كل منهم لباسا زاهي الالوان ، وجعل على وجهه قناعا من الدوم اليابس . . . ليتمكن من التلطف بما شاء من الفكاهات الجريئة امام الحضرة العلية دون خجل او استحياء . . . وفي الطريق تلتحق بالوكب مجموعات من الطوائف بدفوقها .

وحينما يصل الكل الى ساحة القصر ، تأخذ كل جماعة مكانها المخصص لها ، ثم تشرع في تقديم مسلياتها ، بالاضافة الى الواقعة التي تكون مرتجلة ، تتناول في الغالب جانبا انتقاديا

في هذا المسرح يقدم الاعتماد على الحكامي - او الراوية - والمقلد، في عرض قصة مسرحية من نوع او اخر . والعرض هنا لا يسعى الى الايهام ، بل يقدم الفن المسرحي على انه لعبة اولا واخيرا . لا يدعو المتفرجين الى الاندماج في العرض ، بل يقول لهم صراحة ان ما يشاهدونه هو محاكاة في محاكاة ولهذا فالمقلد يقلد ادوارا كثيرة . ولا ستائر هناك ولا مهمات مسرحية . واي مكان عام يصلح لتقديم هذا الفن المسرحي ، وميزته الواضحة انه لا يخدر جمهوره بل يجعله يفتحا دائما .

وفي رأي توفيق الحكيم ان هذا القالب المسرحي يستطيع ان يستوعب القطع المسرحية المحلية والعالمية معا . بفعل ذلك باقل التكاليف ، مع سهولة الحركة والقدرة الفائقة على التأقلم مع البيئة .

كل ما هنالك ان الفنان فيه ينبغي ان يكون موهوبا حقا . فالحامي لا بد له من حضور الذهن وروح المسرح ، والمقلد لا يستغني قط عن قدرة نادرة على الاداء في مستويين معا . انه لا يتقمص دوره ابدا ، لا يدخل فيه ، بل يقدمه من الخارج ، ويذكر الجمهور طوال الوقت انه فلان الفلاني الذي يعرفونه في واقع الحياة وان فلانا هذا يقدم في الوقت نفسه دور كذا وكذا . يقلده ولا يمثله .

وفي مصر كذلك دعا كاتب هذا المقال في كتابه : الكوميديا المرتجلة على المسرح المصري الى الافادة من صيغة المسرح المرتجل ، في اضاء حياة جديدة على خلفنا المسرحي .

وأوضح ان هذه الصيغة تسمح بالمشاركة الايجابية النشطة من قبل الجمهور في العرض المسرحي . وذهب الى اننا لو رجعنا الى تراث الفصل المضحك المرتجل الذي كان يقدم في المقاهي والمسارح الشعبية وغيرها من اماكن التجمع ، وذلك منذ اواخر القرن الماضي الى قرب نهاية العقد الثاني من القرن الحالي، لوجدنا في هذه الفصول كثيرا مما يقرب بين فن المسرح وبين العقد الثاني من القرن الحالي، لوجدنا في هذه الفصول كثيرا مما يقرب بين فن المسرح وبين الفن المسرحي وبين وجدان الناس .

اذن لوجدنا شخصيات شعبية تقليدية قد حفرت لنفسها مجريات عميقة في وجدان الناس ، ونمرا فكاية جاهزة للاستعمال، ومهارات بدنية وفنية كانت الضرورة تقضي بان يتمتع بها الفنان في هذه العروض كي يعجب النظارة وهي مهارات كانت تصفي على العرض المسرحي طابع التنوع والشمول والتسلي المتعددة الطبقات، مما جعل المسرحيات المعروضة فرجة طيبة تعجب الكثير من الناس ، وتحقق الصلة الحيوية التي ينبغي ان تقوم بين الممثل والمتفرج وتلغي الحواجز التي تقوم في الوقت الحاضر بين قطبي العرض المسرحي : الممثل والمتفرج .

وفي سوريا ، التفت عادل ابو شنب ، الى اهمية الاشكال الشعبية التراثية - في المسرح - ودعا الى ضرورة الافادة منها لخلق نهضة عربية حقيقية في حقل المسرح .

وقد نشرت له وزارة الثقافة السورية في عام ١٩٦٣ كتابا بعنوان : « مسرح عربي قديم - كراكوز . » واتصل اهتمامه من بعد بفن خيال الظل ، وما فيه من مقومات واضحة لمسرح عربي، فنشر في عام ١٩٧٠ نصا لمسرحية ظلية اسمها : الشحاذين ، محاولا ان يلفت الانتظار الى ما فيها - وفي فن خيال الظل عامة - من خصائص تقنية نلتقي مع احداث ما في المسرح المعاصر ، قبل الاستهانة بالزمان والمكان استهانة كاملة . مضافا الى هذا : الانتماء الواضح

يستغله المشخصون لتبليغ شكواهم الى السلطان . (١) .
- ان هذه العروض المسرحية تجمع بين الوان فنية متعددة منها ، الرقص والتمثيل ، كما ان طابع العروض الشوارعية او الكرنفالات يسود معظمها ، ما بين ماسوي وكوميدي .

- انه لا نصوص محددة لهذه العروض . وبعضها يقوم على وقائع منتزعة من احداث اليوم تقدم بطريقة عفوية او مرتجلة ، بمعنى ان العمدة في تقديمها يكون على مخزون الشخص من القدرات الفنية المختلفة التي يقدر انه يستطيع تقديمها في مواقف بذاتها .

- ان هذه العروض تنظر دائما لشعب ، وتعب عن ضمير هذا الشعب ، فالذنب فيها كثيرا ما ينال القصاص العادل . ويأخذها القصاص الشكل المعروف عند مهربي العالم كله ، وهو القرعة .

لو نظرنا - على ضوء ما تقدم - الى بعض محاولات التجديد التي يقوم بها فنانونا المسرحيون في الوطن العربي كله ، لوجدنا ان هذه المحاولات تستمد التراث الشعبي والصيغ المسرحية الشعبية معا، في محاولة لارساء نهضة مسرحية حقيقية تكون اقرب تمثيلا لواقع العرب ووجدانهم من الصيغة الغربية المستوردة .

هذا هو الطيب الصديقي في المغرب يستند الى تراث المغرب الشعبي المسرحي فيستخرج من عروض الحلقة والبساط شكلا مسرحيا جديدا ، وذلك في مسرحيته الهامة « ديوان سيدي عبدالرحمن المجلوب » .

وفيها يعرض الصديقي لتاريخ واحد من شعراء وحكاماء المغرب الجوالين ، مستخدما شخصية المجلوب راوية وممثلا معا ، ومقدما لوحات من حياته الطويلة الرحيبة بتقاليد المسرح الشعبي المعروفة: لا ايهام هنالك ، ولا رغبة في اقتناع المتفرج بان ما يدور امامه من احداث هو الحقيقة وليس مجرد لعبة . لا ستائر ولا منصة ، بل مكان اللعب هو الساحة - اية ساحة مناسبة .

الادوار العديدة يقوم بها ممثل واحد والممثلون يظهرون للعيان يتجاذبون اطراف الحديث ويدخنون ويفترون ملابسهم ، حتى اذا ما اعطيت اشارة اللعب، انتصبوا جميعا في شكل حلقة وكانوا حول الشخص الرئيسي .

وهذا هو يوسف ادريس في مصر ، يقيد هو الاخر في عام ١٩٦٣ - قبل الصديقي باكثر قليلا من عام - من تقاليد مسرح السامر ومن الكوميديا الشعبية المرتجلة ومن كوميديا السيرك ومن مهارات الحواة ، توضع مسرحية كوميدية هامة هي « الفرافير » وفيها يستخدم الصيغة الكوميديية المعروفة : ثنائي السيد والخادم ، لمناقشة اعقد القضايا الفكرية مناقشة طريفة وحية معا . توحى للجمهور بان ما يجري امامه هو لعب مسل ، يمكن ان يشارك فيه الجمهور حين تجين اللحظة المناسبة .

واللحظة المناسبة عند يوسف ادريس هي لحظة قيام حالة « التمسرح » ويعني بها الاتصال العضوي والحيوي بين الممثلين والجمهور ، حين يصل التوتر والنشوة بالجمهور حدا لا يعود يبالي بعده امثل هو ام مثل غيره امامه ، فهو في الحالين يمثل فعلا .

ان ما يدور امامه من تمثيل يعبر عنه تعبيراً عميقا ، بحيث يصبح الممثلون افرادا منتدبين من قبل الجمهور للتمثيل نيابة عنهم . وفي مصر ايضا وفي عام ١٩٦٧ دعا توفيق الحكيم في كتابه الهام: « فالبنا المسرحي » الى ان تتجاوز مسرح السامر ، سعيا وراء شكل شعبي للمسرح اكثر بساطة واصالة ، وهو شكل مسرح الحكواتسي والقلداني .

(١) الدكتور حسن المنيعي . مقال : « الحركة المسرحية في المغرب »

مجلة الآداب يونيو ١٩٧١ .

الى فن المقامة ، مما يكسو هذا اللون المسرحي لونا محليا واضحا ، في الوقت الذي يلتفت فيه مسرح خيال الظل ايضا الى المضمون الاجتماعي فيعكس احوال المجتمع وينقدها نقدا لاذعا . ويؤكد عادل ابو شنب على ضرورة الالتفات الى فصول خيال الظل التي توجد منها اعداد كبيرة مهددة بالاندثار ، فان هذا الالتفات وما يمثله من افادة من الارث المسرحي العام ، هو الاساس الصلب الذي يمكن ان تنبني عليه منهضة مسرحية عربية حقيقية .

ثم جاء الكاتب السوري الشاب : سعدالله ونوس ، الى المسرح بفكرة واضحة في عدد من اعماله ، الا وهي ان الاستناد الى الاشكال المسرحية الشعبية ، المتأصلة في وجدان الناس كليل بان يحقق لفن المسرح جماهيرية كبيرة هو في اشد الحاجة اليها ، كي يتغلب على غرابة الشكل الصارم للمسرح ، وهو شكل يجده المتفرج عسيرا على التقبل ، مما يجعله (المتفرج) يبذل مجهودا ثقافيا خاصا لتجاوز هذه القرابة .

كما ان كاتب المسرح ، الذي يسمى الى ان يصل الى الناس بفكر ما ، او مفزى او رسالة ، محتاج هو الاخر الى ان يترك قلوب الناس من اقصر الطرق .

لهذا استخدم ونوس الحكاية (الفيل يا ملك الزمان) والشكل المرتجل - الراقص ان نقول : الذي يسمى الى ان يبدو مرتجلا - للعرض المسرحي ، (حفلة سمر من اجل هـ حزيران) وشكل الحكواتسي والقلداتي (مفامرة رأس الملوك جابر) ، وقال وهو يقدم المسرحية الاخيرة : « اني ابحت عن عرض حي لحكاية تهمنا جميعا . . ولذا اتصور استخدام كل الوسائل الممكنة كي تصل الى هذا العرض الحي ، الذي اتمناه « فرجة » « ممتعة ومفيدة » تدفع المتفرج الى تأمسل مصيره .

والى جوار هذا البحث المستنير عن اشكال مسرحية جديدة واصليّة من آن واحد ، حاول بعض كتاب المسرح العرب ان يستموا التراث ، سعيا وراء اصالة تكون مقبولة لدى الجماهير العريضة ، وتسمح في الوقت ذاته بان يتناولوا « المنظر المعاصر » بالتصوير والنقد والتغيير وعلى رأس هؤلاء يقف توفيق الحكيم والفريد فرج وليهما على استحياء الكاتب شوقي عبدالحكيم .

استخدم توفيق الحكيم الاساطير اليونانية (اوديب) والمصرية (اريس) والشرقية (شهرزاد) وقص القرآن (اهل الكهف) وحكايات الف ليلة (شمس النهار) . كما استخدم الحدوتة الشعبية (الصفتة) وبعض ادباء التاريخ (السلطان الحائر) والفصول المضحكة (علي بابا والمرأة الجديدة وروصاصة في القلب وكل شيء في محله) - استخدم الكاتب هذا كله كي يصل بمسرحية الافكار الى جمهور عريض .

ولجا الفريد فرج الى الف ليلة لمناقشة موضوع العدل الاجتماعي (حلاق بغداد) واستند الى بعض تقاليد المسرح الشعبي (نقلا عن بريشت) في « عسكر وحرامية » والى الف ليلة وبابا خيال الظل في : « على جناح النيريزي وتابعه قفة » ، ليقدّم لنا كوميديات انسانية نابضة بالفكر وقادرة على انتزاع اعجاب الجمهور الكبير .

اما شوقي عبدالحكيم ، فقد سعى الى خلق مسرحيات شعبية الشكل والاساس باستغلال القصص الفولكلورية المصرية من امثال : شيفة ومثولى ، وقد نجح فعلا ، والى حد ظاهر في اطار ما في هذه الحكايات من طاقة درامية ، وان كانت نظراته الى موضوعه قد ظلت - مع ذلك - نظرة المثقف المأزوم المهموم ، مما حد كثيرا من قدرة مسرحياته على الوصول الى الناس .

نشهد هذه الجهود البثولة على امتداد الوطن العربي ، على ان فكرة المسرح عندنا قد اخذت - اخيرا - تبدي ثمرة حقيقية . ان البحث عن صيغة مسرحية عربية لم يعد مطلبا شاذا ، ولا ترفا فكريا يشغل بال قلة من المفكرين في حقل المسرح ، وانما هو اليوم مطلب شعبي عام ، الى جوار انه هموم المثقفين

الحريصين على ازدهار المسرح العربي ازدهارا راسخا . والدليل على هذا ان الكوميديا التي تقدمها المسارح التجارية - وهي في اساسها كوميديا شعبية - تلقى رواجا كبيرا لدى الجماهير لا تحظى بالليل منه كوميديا المثقفين - تلك التي لا تستند الى الارث المسرحي العام . وحين ينجح كاتب مسرحي مثقف مثل يوسف ادريس في الوصول الى النبع الشعبي العذب ، مثلما حدث في مسرحية : « الفرافير » ، يجيء نجاحه مضاعفا لدى الشعب والخاصة معا .

ونجح توفيق الحكيم والفريد فرج نجاحا ملحوظا في المسرحيات ذات الاساس الشعبي التي سبقت الاشارة اليها . ويحقق سعدالله ونوس نجاحا فائقا بمسرحيات الموقف السياسي المصوب في قالب شعبي معروف .

ويتعدى هذا الوعي العام نطاق المشتغلين بالمسرح مباشرة الى نطاق الدارسين الاكاديميين فيعلن دكتور محمد عزيزه - من تونس - في رسالة جامعية - ان المسرح العربي قد اضطر لكي يحظى بمجرد الانولاد الى سلوك متعطف شاذ ، استورد فيه فكرة المسرح عوضا عن ان يلتفت الى اصوله .

والى هذه الحقيقة يرجع دكتور عزيزة ظاهرة الهوة الكبيرة التي لا تزال تقوم بين جماهير المتفرجين العرب وفن المسرح عامة . بل ان رواد المسرح العربي ، الذين تم على ايديهم استيراد فكرة المسرح من الغرب قد التفتوا منذ البداية الى ضرورة ان تكون اعمالهم حافلة بالنضج العربي بدرجات ترتفع وتنخفض حسب قدرة كل منهم .

مارون النقاش يخبر نفسه بين « البروزة » و« الاوبرة » فيختار الثانية - رغم صعوبتها ورغم اقتناعه الشخصي بان البروزة اسهل واقرب ، وفي البداية اوجب ، وذلك لان الاوبرة هي اقرب الى مزاج قومه ، لما فيه من اجتماع الموسيقى والغناء بالكلام والرقص وعناصر الاداء الاخرى .

والحقيقة ذاتها تبينها القباني ، الذي رأى في القصص الشعبي وفي الغناء والموسيقى وسيلة مباشرة . والحقيقة ذاتها تبناها القباني ، الذي رأى في القصص الشعبي وفي الغناء والموسيقى وسيلة مباشرة تصل بينه وبين الناس .

واستند صنوع استنادا واضحا الى اشكال فنية شعبية مثل الراجوز وخيال الظل وطور بعض شخصيات هذا الفن ، مثل النوبي والغاطية والنجم المغربي وجعل كل هذا ركيزة واضحة لجهوده في « انشاء التيارات العربية » .

ان المسرح العربي يبدي لنا حالة واضحة من حالات الامتزاج العضوي والعميق بين ما هو اصيل وما هو جديد . وهو ثبت بما لا يقبل الشك ان تمام الجودة انما يكون بالاستناد الواثق الى الاصول .

علي الراعي

القاهرة

قصائد ليست مجردة الإقام

احد ديوان لشاعر المقاومة

سالم جبران

صدر حديثا

٢٠٠ ق.ل