

مشاكل الادب الدرامي العربي المعاصر

بعلوم اللغة ، وعلاقة الشعر بعلوم الموسيقى ، وتضافر نظرية الادب مع الجمال الادبي .

فاذا حوى التعبير عن لفظ الادب في طياته كل هذه العلوم والفروع الادبية العريضة ، فأين يقف الادب الدرامي منها ؟ حتى ندخل الى مشاكله المعاصرة .. موضوع هذه الدراسة .

تعتبر الاعمال الادبية اليونانية القديمة (الايلاذة والاديسسة) لشاعر اليونان العظيم هوميروس من اعظم اودائع الادبية في العصر القديم . ثم تحتل الدراما عصرها الذهبي في اقرن الخامس قبل الميلاد على ايدي كتاب اليونان والشعراء اسكيلسوس وسوفوكليس ويوريديس في التراجيديا ، وارسطوفانيس في الكوميديا ، العاقسا لنجم شاعر العصر الهيليني كاليماخوس . لكن .. وبرغم هذا التأخر النسبي لظهور هذا النوع من الادب عن المجاور من الفنون في العصر القديم أو العصر اليوناني ، فان وقف هذا الادب قد تغير غير بضع مئات قليلة من السنين . فنرى الادب اللاتينية عند الرومان تتميز عن فنون التشكيل وخاصة في الشعر . ويبرز نجم الشعراء كاتولوس وهوراتيوس ومارتياليس ووفيدبوس . ويتربع فرجيليوس على عرش شعر الملحم . وفي الادب الدرامي تزعج الكوميديا عند بلوتوس وترانتبوس ، ويصبح ابيلياس المعلم الاول لفن القصة في مهدها . وكتاب ارسطو (فن الشعر) يمثل حجر زاوية لا يمكن اهماله سواء جاء به من قواعد أو نظريات واحكام ، حتى وان اهملها ، او أخذ بها ادباء ومفكرو العصر الحديث . الا ان اهم ما يذكر لارسطو - هذا المثن الادبي والجمالي - هو تضاده مع افلاطون استاذ الفيلسوف ، وتمرده على تفسيراته النظرية ، على اعتبار ان افلاطون وضع فروقا بين الجمال والخير في تحديده النظرية . بينما يرى ارسطو ان الحدث كلما كان خيرا كلما كان جميلا . ان الشعر والمأساة والمهابة (او التراجيديا والكوميديا) عادة ما تعرض الكثير من سيئات الانسان وشروه وغروره وصلافته واثرة . لكن الجميل وسط هذه الصورة الكريهة ان توضع الامور في نضابها اخلاقيا ، لتصبح خيرة في النهاية ، جميلة في النهاية ايضا . ليذهب البطل الدرامي الظالم الى الجحيم ، لكن الخير يجب ان يبرز في الختام لترتفع عنه انوار صالة الجمهور مؤيدة لقيم الحق والعدالة فيه .

الادب الدرامي مختلف في مشاكله عن الادب ، حتى وان كان فرعيا منه . بل هو متضاد معه تضاد ارسطو مع استاذه افلاطون ، خاصة في عالمنا العربي المعاصر . ومع انتشار المسارح العربية الناطقة بطفة الصاد ، ومن خلفها الدراما معينها ومصدرها الاول في الانتاج المسرحي ،

التعبير عن لفظ ادب تعبیر واسع المدى عريض الامتداد ، يعود الى آلاف السنين والى مختلف العصور . وهو يظهر ويطفو .. ويختفي ويضمحل في بقاع كثيرة على مساحة القارات الخمس ، وفي استعمال للغات كثيرة واساليب اكثر . ومع ذلك فقد اتفق على ان التعبير يعني العمل الادبي المكتوب ، والاعمال الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والمقالات النافعة والنقد البناء والدراسات المفيدة والادب الشفاهي .

الادب بالتعبير السليم هو ما تقصد به الادب الجميلة التي ترتبط بالفن والاصالة ، حيث تدخل المادة الادبية الحية عبر التكوينات الفنية في انتشار منتظم سليم ، وخلف جدار منيع يحمي حدودها ، ولا يتيح لها الانزلاق الى السهل او الرخيص من الافكار . وقد اعتبرت الخطابات المتبادلة بين الكتاب وبعضهم - على فرار خطابات جيشه وشيلير ، والمذكرات اليومية مثل مذكرات رجل مجنون عند جوجول ، وحتى بعض اشعار المناسبات وكتابات الذكريات - اعتبرت من المواد الادبسية التي تدخل في نطاق الادب الجادة ، نظرا لما احتوته من فكر ، طالما تجنبت آداب ايام الاسبوع العادية ، وارتفعت بهدولانها عن الادب الاستهلاكية بكل سطحياتها وتفاهاتها .

التعبير واسع وعريض ، لاحتوائه نظرية الادب التي تبحث في قواعد وجوهرات الاصول الادبية وانضباطاتها ، وفي شخصية الكاتب ودوره في التكوين الادبي او الفني ، وكونية انعكاس الادب على الشعوب ، وخصائص البناء والتكوين في العمل الادبي ، وفي المشاكل والفروقات الناتجة من عدم التطابق بين علم الجمال الادبي وبين نظرة الادب بصفة عامة . كما تتعرض النظرية الى تحليل فروع ادبية اخرى مثل نظرية الشعر ، ونظرية الدراما ، ونظرية الرواية ، واساليب التقنية الادبية والاشكال الخارجية .

كما يشمل التعبير عن الادب جماليات الادب ، بقواعدها الفنية الخاصة ، حيث يرى البعض تبعية الجماليات الى علوم الادب ، بينما يعارض بعض الادباء الاعتراف بلفظ الجمال فيه .

ويمثل تاريخ الادب مساحة واسعة لطريق الادب نفسه . وهو تاريخ يأخذ في اعتباره بحث تطور الادب ، ومدى انعكاساتها ، والفروقات الناتجة عن استهلاك الادب نفسه ، بمعنى فهمه وتشربه والتأثر به . وتدخل في مساحة التاريخ البيانات والتسجيلات واحوال وظروف الاشكال الادبية المختلفة .

هذا بينما ترى علوم الادب تحيط كل هذه الفروع والعناصر الادبية بسياج شامل ، نافذة الى علاقات الفنون بالادب ، وهو ما اتت به سنوات القرن التاسع عشر من تسليط الضوء على علاقات علوم الادب

الا ان ذلك لا يعني انطلاق الادب الدرامية العربية ، أو وجودها بغير مشاكل ادبية وفنية وتقنية . يعزى هذه المسارح وتلك الادب ان المسرح كجهاز ثقافي فكري قد انشئ فيها متأخرا ، وعنى وجه اسخبد في منتصف القرن التاسع عشر وفي اضر النقل عن الادب الدرامي في الاوروبية وافتياساتها .

فاذا ما عدنا الى انورا قليلا، للتعرف على اصل وشكل المسرحية، وهو ما نطلق عليه اليوم (الادب الدرامي) تمهيدا لمعرفة المشاكل . . فماذا نجد ؟

يصف الالماني جيته بشاسة ادب الدرامي حين يقول :

((في البداية كان الحدث))

ويقدر السارخ المسرحي او تاريخ التمثيل بمعنى اصح ، على ان الحدث قد بدأ صامتا . . بدون حوار . . بحركات ايدين والرجلين وبقية الحواس الاخرى ، تعبيراً بالوجه واتعنين . ومن خلال هذا التعبير الخاصي تكونت ظاهرة اجتماعية ، واعني بها المسرحية الاولى، وهي المصدر الاول لما نطق عليه انيوم تعبير (فن المسرح) . هذا الحدث الصامت بدون الكلمة او انص المسرحي بالتعبير انحدث ، بجده انيوم في كل حياة ومكان . شكل منا يمثل في الحياة . . المسرح الكبير ، لكننا لا نشر على مسرحية معاصرة تفتقد الحدث الصامت ابدا .

وفي احد بعين الاعتبار لتفسيرات الاستاذ كآزل جروس التي ضمها كتابه (اعاب الشوب) مفسرا لعب الحيوانات كالكلاب والفظط ، بالحجارة وقطع الاخشاب والكرة وثقاب انكبرت وغيرها ، امكنا ان نسوي هذا حدا . . بمعنى الصيد او الاصطياد . واحد يصطاد الاخر ، يرمي شيئا ، يجري خلفه ، يتصارع معه ، يمسك بلابيه . نشاط حدئي ملموس كما لو كان مسرحية صامتة التعبير . تما كما في عالم التطور حيث نشر على الطير انذي يقود جماعات الطيور باكملها ، لتنتقل وراه في اشارة وانتظام اماما ويمنة ويسرة ووفوا واستئنافا . . والكل يي محاكاة ونقلد تيسرنا شكل (التمثيل) ودور القائد للمجموعة او حدث القيادة ومضمونه . والدور في المسرحية او الادب الدرامي ارجعه لفظيا اتي كلمة (دوره) ، اي نظام فلكي منتظم يسير فيه الطير ، وحتى الانسان من بعده ، يتقدم عبر دوراته تصرفات واحداث ووقائع واشتراك فعلي في حدث من الاحداث . ومن هنا شاعت تعبيرات حديثة مثل ما هو دور الالة في النقدم ؟ ودور الانسان الحديث في الحياة الاجتماعية المعاصرة ؟

اننا نجد تشابها من زاوية اخرى بين تقواعد الاساسية للمسرحية وبين غانم الطفل ، بل ان هناك مطابقة احيانا بين العائلين ، بما يسمح للنظرية المسرحية بان تجد نفسها وسط عوانم كثيرة . الولد يقلد اباه وهو يمسك بعصاه ليلعب دور آاب ، ويحاكي انخباز وهو يمحز فطيرة من الرمال على الشاطيء صيفا يتقدمها لاخته الصغيرة الى جانبه . وهو ما نخرج به في النهاية من وجود الحدث يي الحياة ، والتاثير به على الاخرين .

ليس بين ايدينا علامات محددة على تفاصيل القديم . لكنه من المؤكد ووفق طبيعة الكون وناموسه ان المسرحية - مهما كان شكل ميلادها - تتكون وتطور مع تكون المجتمعات الانسانية ، سواء في المجتمعات اتقديمة البدائية او بين مجموعات القبائل والعشائر ، خاصة في عصر البدائية بين السلوك الحيواني والسلوك الانساني على السواء .

الثابت من التاريخ انه لم تكن هناك مسرحية على الاطلاق ، بقدر ما كانت هناك تعبيرات اولية صامتا ، كشفت عنها جماعات القبائل في ترحالها من بقعة الى اخرى بحثا عن الماء والحياة ، مسجلة احداث صيد الحيوان وصيد الاسماك . وتقاليد وخبرات ومكتسبات الاحداث عبر مئات الآلاف من السنين ، وبطريقة (العمل الجماعي) . وهو هذا السلوك الذي تطور بعد ذلك الى ما عرف (بمسرحية الحياة) . . بمناصرها الثلاث (قبل العمل ، اثناء العمل ، بعد العمل) . ويتجلى العنصر الاول في المسرحية قبل العمل ، في الاعداد لعمليات

الصيدوما يبذله الرجال من نشاط صامت يمثل استعداد الايقاع بالفريسة ، وما هو سابق على انحدث نفسه . وفي مرحلة اثناء العمل تتكون اعلا درجة لسنكل الحياة حيث الصراع والمعايشة الصادقة بكل ما فيها من افعال وخيال وتصور ، وفي استعمال للقتاع للحماية من بطش وغدر الحيوان ، وفي حمل لجلد الحيوان عنى انظهر حنسى يقرب الانسان نفسه من هيئة انحيوان ، امعانا في المدهانة والخذاع حنسى تسقط الفريسة . وفي جزء ما بعد العمل حيث حنل الانصار ومراجعة ذكربات الحدث ، وفي حفاظ على اهميات ثلاث هي الدور ، والحدث ، والجمهور .

منذ انعصر الحجري ند كشفت اترسوم الاسبانية المرسومة على الاحجار والصخور عن احداث الصيد ورسومات للانسان والحيوان معا ، باحجام صغيرة تصل الى ارتفاع ما بين ١٠ ، ١٥ سنتيمترات ، وكانها مشاهد مسرحية صغيرة فيها انحدث وفيها الحركة والنشاط والتعبير . النساء يستقلن بالتطريز وجمع المحصول والفاكهة والرجال يقومون بصيد انحيوانات وصيد الاسماك . الا ان هذه الاعمال - وخاصة اعمال الرجال الجريئة كانت في حاجة الى الاستعداد لها نظرا لخطورتها . وهو ما كان يجري الاستعداد له بالتمثيل على انحدث داخل المغارات ونحت سفوح الجبال التي استخدمها الانسان الاول مكانا لافئته قبل مرحلة الزراعة والاستقرار . وكانت نفس الجموع اتني نجدها بعد ذلك متطورة يي كورس وجوقة المنشدين في المسرح اليوناني القديم .

الا ان تطورا قد ضرا على هذا النوع من مسرحيات الحياة بميلاد مسرحيات (الاعياد) . وهو نوع منيثق عن (العمل وظروفه واحواله) ، ويتهيز بالارتقاء الانساني عن النوع الاول ، واقترابه - رغم بعد الشقة الزمنية - من المفهوم المعاصر لكلمة (الفن) . ويرتكز على احياء الاعياد والمناسبات ، وانطلاق مشاعر الانسان واحاسيسه . . وفي حرية .

يخرج هذا النوع من المسرحيات من واقع الحياة ، مستعملا زمن ووقت صيد الحيوان او فترة تجمع الاسماك في فصل سنوي معين ، او زمن هجرة اطيور يي فصل آخر . وهي جهود على كل حال ند حكمت محاولات الانسان لتاثيره على الواقع وعلى الطبيعة وعلى زميله الانسان الاخر ، ثم على نفسه ايضا . ولقد تمت كل محاولات التاثير هذه باستعمال اليد والحجر والسهم وادوات اخرى ضاحتها البدائية ، لصيد الحيوان وتخويله وطرقت التفرير به والاقناع به . الا انه ما من شك في ان هذه الاحوال الجديدة بما فيها من محاولات التقلب على الحيوان اتقوي وحماية النفس معا ، ند اتت اتي ميلاد نشاط السلوك الانساني الفطري الاول ، بكل ما فيه من تصرفات وتقليد ومحاكاة وتمثيل . وهي عناصر حددت بان المسرحية قد ارتكزت على الحدث والعمل من اجل الحدث . وخرجت منهما كاصل مبر عن حالتيهما . واما كان المسرح الحديث في القرن العشرين يعود الى المفهوم القديم من اعتبار النص المسرحي والممثل والجمهور وهو المعادل الموضوعي لا اسماء المسرح القديم الدور والحدث وانجمهور . فانني اصل من خلال هذه الحقائق الى معارضة الاعتقاد السائد ، بل والمنشور في كل كتب تاريخ المسرح ، من ان الاصل في المسرح والمسرحية انهما خرجا في المسرح اليوناني القديم من عبادة وطفوس الالهة اليونان ، خاصة عبادات الاله ديوتيزوس آله الكروم والخمر . وهو ما اشير الى تصحيحه لصالح تاريخ الادب المسرحي العالمي ، حتى وان كانت حجة التصحيح هي الارتكاز على الادب الصامت داخل فترات طويلة سبقت القرن الخامس قبل الميلاد في اثينا العاصمة اليونانية . وهي استنتاجات تؤكدنا حركة المستقبل لفن المسرح وقن التمثيل ، حينما تجاوز التاثير الجماعة القائمة بالتمثيل الى المشاهدين ، مولدة صراع الشخصيات مع بعضها البعض مرة ، وصراعها مع جوقة المنشدين او المعلقين على الاحداث مرة ثانية ، او اجراءات الكورس الغنائي او المتمتمين بالمهمومات مرة ثالثة ، من البداية الفطرية وحتى وصول هذه العناصر الفنية عبر التاريخ الى مسرح برخت المعاصر ، او الدرامات

العصرية ، حيث يصل التأخير في الدراما الى أن جمهور والقياسات والعشائر ويمن الاوطان والنظم والثورات والانفصالات والمجتمعات . وفي غير اغفال للتجربة المسرحية الاولى المتقدمة عن انصر البدائي القديم السابق الاشارة اليها ، واعتني بها تجربة وندي تنيل في مصر ، والتي قامت بين الاتنين ارباع والتالت قبل ايليلاد ، وعرفها أوروبا في القرن التاسع عشر بعد فك رموز الكتابة انهيروغليفية على ايدي علماء الآثار ومن بينهم العالم جاستون ماسبيرو الذي اشق على بعض هذه الرموز لفظ (حوارات درامية) عام ١٨٨٢ ، ورغم عدم العثور على ما يعرف اليوم باسم المسرحية أو انصر المسرحي او حتى تعبيرات اخرى مثل التمثيل او الممثل . هذا في الوقت الذي نكت في هذه الرموز والرسومات الى جوارها وجود نون تالموسيقى وانرقص . وبالعودة الى هذه الحادثة التي تعود الى عام ١٥٨٠ قبل الميلاد على لافتة حجرية في عهد الاله محب والتي ذكرت انه ظل طوال اتيوم وثلاث سنوات كاملة ، ظل يضرب على آلة تشبه آلة العود الحديثة في رأيي ، لتسجيل اللوحة الحجرية انغام اصوات هي (م م م م) . وبالرجوع الى ملاحظات البحائفة الفرنسي الاستاذ ايتين ديوتون يمكن ان نقول بالعثور على وجود ما يسمى بانفرقة المتجونة الفنية . ويؤكد هذا الاستنتاج وجود شخصيات مسرحية مثل ايزيس وأوزوريس وحوراس وست ضمن الاسطوة الفرعونية المعروفة بأسطسورة (ايزيس وأوزوريس) .

وفي استناد ايضا الى التجربة المسرحية الثانية التي انبثقت في مازوبوتاميا والتي تشير الى الحوار الدرامي في القرن السابع قبل الميلاد في مدينة آشور ، والمعروفة باسم (الموت والبعث) . وغيرها من علامات على اتاريخ المسرحي في القرنين السابع والثالث قبل الميلاد باسم (طريق وزيارة الاله استار الى الجحيم . ثم حينما احتل كيروس بابل عام ٥٣٨ قبل الميلاد ، فانه قد اعترف بشعائر واحترامات ماردوك وهو ما أدى الى ظهور المسرحية الدرامية القديمة الشائعة هناك ، والمعروفة باسم (شعائر ميشراس) والتي كانت تقدم بالاقنعة . وعلامات اخرى تصل آلبنا من عهدالاسكندر الاكبر زمن احتلاله لاسيا الصغرى ، ووجود اماكن خاصة كان يجري فيها التمثيل المسرحي وقتذاك ، وحتى انصر الهيليني .

حضرات الاخوة والاخوات . .

معذرة لهذا المدخل غير القصير للتدليل على سر وسحر تأثير الادب الدرامي على الجماهير وارتباطه بالجذور ، وهو ما نطق عليه اليوم بالتعبير الحديث لفظ (الاصاله) .

لفظ الدراما باللغة اللاتينية يعني (الحدث) . والدراما والمحمية والشعر ثلاث حلقات تنوع ادبي واحد . وهي تعني ابرز الاشياء مع واقع الحدث وحده ، وبواسطة حوار يؤديه ممثلون . حوار يتضمن التولوج الفردي والديالوج وأكثر من شخصيتين . ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة ، اذ هي بطبيعتها هذه تختلف عن الشعر في التصرف الادبي وان كانت احدى حلقات انواع الادبي الواحد . وعلى هذا فالكاتب الدرامي لا يستطيع ان يشرح او يسهب او يفسر كما يفعل الشاعر . والاستطراد والروية مرفوضتان في العمل الدرامي مطلوبتان في العمل الشعري . الوسيلة انجوهية في الدراما هي (الحوار) . وهو ما من شأنه تشرح الشخصيات وتحديد سلوك الابطال وعرض علاقاتهم مع بقية النماذج والادوار الاخرى من ناحية ، ومع مواقفهم الدرامية من ناحية اخرى .

الدراما هي النوع الادبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير . بمعنى تقسيم الحوار على اكثر من شخصية ، رابطة جميعهم وكسل حواراتهم داخل موضوع واحد ، حتى في التولوج الفردي الذي يخدم التعبير عن المواقف والاحاسيس والانفعالات الداخلية او النفسية او المضطربة . وفي ظني انه ليست هناك درامات تكتب للقراءة او

المتعة الشخصية او الذهنية الخالصة ، بمعنى الا تغتلى خشبة المسرح ، ولا زنت متعارضا مع من يروجون اقوال بان درامات الاستاذ عبدالله القويري الاديب العربي اتليبي قد خطت للقراءة فقط وليس للتمثيل ، حتى ولو كان استاذنا القدير هو صاحب الراي نفسه او مؤيدا له . لماذا ؟ . . ذلك ان الدراما بشكلها الفني مثلت او لم تمثل ، فان عناصرها من تولوج الى ديالوج لاحداث وصراعات داخلية راقية تميزها عنده ، وتحمل على كتفها اتصال وجهة النظر الدرامية ، او الادبية درامية ، اضافة الى مكملات فنية من مناظر واضاءة وموسيقى واقنعة وحركة مسرحية ، لا يمكن لها ان تقع داخل كتاب للقراءة بغية المتعة الذهنية الخالصة ، استنادا لانتهاها حقيقة الى المضمون والشكل الدرامي . وهي آراء تشطر الدراما ووظيفتها الى شطرين على اساس غير سليم ، ان لم يكن اساسا متناقضا مع الاسس العلمية لمفهوم الدراما ، فضلا عن انه يحجب ادبا دراميا نافعا للمساحة العربية عن كثير من مشاهدي وجماهير المسرح العربي المعاصر ، خاصة وهو مسرح يقوم على احياء اللغة العربية الفصحى . فاذا كانت مشكلة اللغة العربية ومنذ عشرات قليلة من السنين تقف حجر عثرة في طريق تقدم الادب الدرامي ، فكيف يجوز لنا الاقتراب من مشكلة كهذه ؟

حسب نتائج الواقع الحي في عالمنا المسرحي العربي ، لا تنجح كثيرا او جماهيريا بتعبير ادق ، المسرحية التي نسهمل اللغة العربية وسيلة للتعبير ، حتى وان كانت مترجمة عن ادب عالمي . هذه حقيقة مستخلصة من تجربة ثلاثين عاما في ساحة المسرح العربي . لماذا ؟ هل هو نقل الكلمة او التعبير العربي ام انه الثراء اللفظي الذي تتمتع به هذه اللغة القالية علينا جميعا ؟ ام انه كسل الجماهير المسرحية عن فهم ما يقدم لها في المسرح بواسطة هذه اللغة الرصينة ، لرغبته في استقبال المسرح بالشكل البسيط الذي يقترب من الترفيه والتسلية ؟ ام هي اسباب اخرى يا ترى غير هذه وتلك ؟

من الطبيعي ان اللهجات العامية والتي تتعامل بها غالبية افراد شعوبنا على اختلاف مناظنها ومواقفها الجغرافية تمثل تباعدا فسي اللهجة بين شعب عربي وشعب عربي آخر . ومن المنطق ايضا ان يفهم الجمهور العربي - اي جمهور عربي في أي قطر عربي - المسرحية او العمل الادبي الدرامي باللهجة المحلية او اللغة العامية ، وفي غير التصاق باللغة العربية الام : الصعبة الفهم الى حد ما على عقله وتكوينه الادبي والتعليمي . لكن . . الا ترون معي ان مشكلة الامية والجهل بالعلوم واللغة الام ونقص التعليم هي من الاسباب الباسخة والمؤدية الى الؤذف المعاصر ؟ لقضية مشكلة اللغة العربية ، وصعوبة انتشارها في الدرامات او الادب الدرامي المعاصر ؟

انني ارجع استفحال هذه المشكلة وامتداداتها الى الجهود التي قامت بحسن نية او بسوء نية لاجداد او اقضاء المسرحية الشعرية عن شبكات المسرح العربي . وبالبحث في اغلب موضوعات الدراما الشعرية نجد انها تتعرض للتاريخ العربي ، كما يعثر على شخصيات البطولة الفحلة في الاداب العربية والاسلامية ، والتي تعيد الى اذهاننا آداب واشعار الملحم القديمة . ويمكن اليوم ان تحدث عن اختفاء المسرحية الشعرية العربية لغير من اغلب مسارحنا على الساحة العربية ، حتى وان قدمت مسرحية شعرية هنا وأخرى هناك . لكن النسبة بينها وبين الكم المعروض تظل غير متعادلة ان لم تكن مفقودة . ولاتناسب آمالنا المرجوة لاتاحة الانتشار للغة العربية الام على مساحة الادب الدرامي العربي .

وثالثة القول بان حالات الياس السياسي والاجتماعي عند بعض الاقطار العربية قد ساهمت - وبطريق غير مباشر - على نشر المسرحيات الهزلية والرخيصة التي تسف بالمعاني السامية في لغتنا العربية ، وفي استقلال سيء للكوميديا ونزول سافر السي اعماق الفساراس والهزج .

حقيقة فهم تعبير المضمون الاجتماعي أو المضمون الثقافي ، أن كان التعبيران قد وجدا لهما مدنا على الساحة العلمية أو التربوية في بدايات القرن العشرين .

الا انه يجب الانتباه الى المضمون السياسي في فليل من الايضاح ، حتى تكون اكثر تحديدا للامور ، وادق نظرة الى الاشياء ، وحتى لا نسقط في السطحيات .

وعلى هذا لا يمكن اغفال التجربة المصرية في الادب الدرامي ، ذات المضمون السياسي الوضحي ، والتي انبثقت منذ عام ١٩٤٦ م على وجه التحديد ، ومن قلب المجتمع المصري نتيجة تحريك العائبة الثانية ، وملاعبات البورصة والنظم المالية الاستعمارية التي كانت سائدة ، بما جعل الاخلاق تهتز ، وتجنح الى الاحتيايل او النفاق أو اليهما معا ، والى عدم التمسك بالحقوق او الواجبات .

فاذا ما فحصنا حركات التحرر اوضحي والتغيير النظري السريع في اعقاب الحرب ، لهذا التغيير اندي سيطر على مؤانف معينة من شرائح المجتمع المصري ، راينا حركات الطلبة وانعمال في عام ١٩٤٦ م تحاول التغيير اتسامل . ولم تقف مطالبها عند نظمي التحرير والاستقلال ، وهو ما طالت به ثورة سنة ١٩١٩ م . واستنتجنا ان هذه الانطلاقة قد ارتفعت بالتعبير المصري من اوضاع السياسي الى الوضعيين السياسي والاجتماعي معا . ودليلي على ذلك جموع انعمال والطلبة والشباب الذين قاموا بمظاهرات ٩ شبراير سنة ١٩٤٦ م ، ومذبحة كوبري عباس الشهيرة حين احنج طلبة الجامعات والمعاهد انعلما على سياسة رئيس الوزراء في ذلك الوقت محمود فهمي النقراشي ، لخصوعها للاستعمار البريطاني . ثم مظاهرة ٢١ شبراير ١٩٤٦ م بحرق الطلبة والعمال اربع سيارات مصفحة بريطانية مما أسفر عن ٢٢ قتيل ، ١٢١ جريحا . ثم مظاهرة ٤ مارس ١٩٤٦ م التي قامت كحداد وطني على شهده ٢١ شبراير بالاسكندرية حيث خدفت وراهبا ٢٨ شهيدا ، ٢٤٢ جريحا . ووسط هذه انهبة الوطنية تم يجد اسماعيل صدقي رئيس الوزراء في ليلة ١٠ يوليو ١٩٤٦ م الا ان يعتقل مئات من الصحافيين والكتاب والعمال والمثقفين ، وان يفلق عددا من النوادي .

وهو ما مهد في عام ١٩٤٨ م لان يدب ابرحوم علي احمد بالكثير - نتيجة لاغتصاب لمسطين اعرابية - ثلاث مسرحيات وطنية (شيلوك الجديد ، شعب الله المختار ، آله اسرائيل) . وكلها تقدم اندارات وتنبهات الى حقيقة الصهيونية وشعاراتها ، وانتي نتحقق منها اليوم بعد مرور عشرات غير قليلة من السنين .

لقد قوى من انجربة الوضوية المصرية والمضمون الدرامي السياسي ظهور مسرحيات وطنية مثل (كفاح اتسعب ، مسمار جحا ، دنشواي الحمراء .. وغيرها) . ويوصلنا ذلك للادراك في النهاية الى ان المضمون السياسي الدرامي ، بل وكذلك المضمونين الاجتماعي والثقافي لا بد لتلحصول عليهم في حالة من التكامل والتاثير ، ان ينهوا من الادب الدرامي العربي وحده ، ومن الحدث الدرامي العربي نفسه . بل انني أقول بان ظهور هذا النوع من الاداب الدرامية في ارتباط وبالارض وما يحل فوقها وما يجري عليها من احداث وعواصف وكفاح وصراع ، يدفع هذا الادب الى الامام . والى بحث (حالة راهنة) صلبة ترتكز على ارض الواقع باحداثها الكبيرة والصغيرة ، وهو ما ينقل في نهاية المطاف صدق الفن وشفافية التعبير ، بعض الخصائص في مهمات ووظائف الاداب والفنون .

فاذا ما فحصنا مشكلة الادب الدرامي العربي من زاوية نظر اخرى ، وجدنا ان الاشكال الادبية المستحدثة تؤثر فيه بطبيعة الحال . لكن .. ما هو وزن هذه المستحدثات في دراماتنا العربية ؟ امر يتطلب منا الاقتراب من القيمة المستخلصة في ميزان دقيق .

من الواضح ان عدم انتشار المسارح ومن خلفها الاداب الدرامية في الوطن العربي ، واستنثار الترجمات بنصيب الاسد - خاصة في المهلة والفارس الترفيهي - كل ذلك قد حجب عن جماهير المسرح العربي ومتذوقي الثقافة المسرحية الكثير . كما ساعد - وبطريقة غير مباشرة -

ورابعا ، فان هذه المحاولات ، والتي قامت في ستينات القرن بفعل بعض الكتاب والمخرجين المسرحيين لايجاد اللغة الثالثة او اللغة الوسط كما اطلق عليها ، والتي تنزل بحد من العربية الخالصة الى العربية القديمة المنعمة ، وترفع في حذر مشيع بالتفاؤل مقسدر لعقليات ومستوى تعليم الجماهير ، من العامية ولهجاتها الى مشارب اللغة العربية وآفاقها ، وفي محافظة على قواعدها واصولها اللغوية والفنية ، وفي استفلال للكلمات والتعبيرات الفنية بها هذه اللغة الام ، والتي تفتقد في نفس الوقت اللغة العامية واللهجات في عجز عن التعبير نتيجة فقر مصطلحاتها العادية المحدودة . هذه المحاولات التي قامت في الستينات لم تجد ارض الصالحية لاستمرارها ، كما لم يساهم البحث العلمي في الانتباه الى ظاهرة (اللغة الثالثة) ان جاز لنا هذا التعبير . والتي كان يمكن ان تصيف كثيرا الى الثروة اللغوية المسرحية ، وان تساهم - ولو بقدر - في حل مشكلة اللغة العربية وعدم انتشارها في الادب الدرامي العربي ، بل وفي مشكلة انصراف الجماهير عن مسارحها وثقافتها العربية الاصيلية .

فاذا ما حاولت الفوص في النقاط الاربعة السابق ذكرها ، نقل اللغة العربية مسرحيا ، مشكلة انتشار الامية ، اختفاء المسرح الشعري ، اهمال ظاهرة اللغة الثالثة المستحدثة ، عثرنا على قضية من اهم القضايا المرتبطة باللغة ، واعني بها المضمون . وهو ما نسميه بلغة المسرح (المضمون الدرامي للادب المسرحي) .

ما من شك ان التاريخ المسرحي القصير في حياة الامة العربية لم يتح للاداب الدرامية فيها الضامين الاجتماعية والثقافية في جرة كبيرة . وان عاج في بعض الاقطار العربية الضامين السياسية في جرة صغيرة . ونعل ذلك راجع الى الاستعمار الذي طوق الاقطار العربية بالقيود ، وفرض عليها عدم التحرك الا بما يخدم صالح المستعمر في تخريج موظفين وكنبة بصرفون شئون ادارة في المصالح الحكومية ، دون ان يقتربوا من قريب أو بعيد من الحركات العلمية والتربوية والتعليمية ، والتي هي سمات التقدم في انقرون العشرين ، حفاظا او قل خناقا على العقل العربي من ان ينجلي ، وعلى المخ العربي من ان يبدع ، وعلى الفكر العربي بصفة عامة من ان يرتفع الى سطح العلوم والابتكار .

ولما كان لا يمكن للمضمون مهما كانت صفته ان يخرج الى عقول الناس ومشاعرهم ومشاعدي المسرح الامن على خشبة المسرح او منصة او ركح للتتمثيل ، فان الابنية المسرحية قد ضيق عليها الخناق ، حتى تنسع رفعة الشقة بين المسارح الاوروبية وما يمكن ان ينشأ من شبيهه معادل لها على مساحة واسعة العربية . وتظل عدة مئات من السنين تتجاوز الاربعة قرون على الاقل حاجزا فاصلا وسدا منيعا بين العقل العربي والعقل الاوروبي ، ومنذ عصر النهضة والاحياء الاوروبي .

وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعود بناء مسرح سيد درويش بالاسكندرية (محمد علي سابقا) الى عام ١٩١٠ م ، ومسرح حديقة الازبكية بالقاهرة الى عام ١٩٢٠ م ، وفي بعض الراجع الى عام ١٩٢٢ م ، ومسرح معهد الموسيقى العربية بالقاهرة الى عام ١٩١٤ م ، واول مسرح جزائري على يد القائد الفرنسي برتراند كلوزيل رغم تخصيصه للفرق الفرنسية الزائرة ومسرح الاوبرا الى عام ١٨٥٠ م ، ثم مسرح احمد ابو خليل القباني ومسرح اسكندر فرح بسوريا الى عام ١٨٨٤ م ، ومسرح محمد بورجيه بنونس الى عام ١٩٠٦ م ، وبعض الابنية المسرحية الخاصة داخل المدارس والمعاهد في العراق في هذا القرن بعداستقلالها على الورق عام ١٩٢١ م ، بل وحتى سقوط الملكية فيها عام ١٩٥٨ م .

لم يكن الفكر العربي ، او مراحل التعليم قد انتشرت هذا الانتشار الواسع الذي نجده اليوم ملحوظا في مئات الجامعات في الوطن العربي . وهو ما يعطي مؤشرا واضحا قل ان يخطيء ، على

على اثبات هم وقوى المحاولات الأدبية التي تضيف جديداً على الأدب الدرامي العربي عبر طريق التجريب والاستمرارية .

وحتى لا ننحو الى التاريخ زيفاً ، اذ لا تاريخ حتى يذكر بالنسبة لهذه النقطة ، فان محاولات المخرج المصري الطيب الصديقي في المغرب لتقديم الألامح العربية ، واتى جانبها محاولات الكاتب المصري الفريد فرج للاستعانة بالأشكال والقوالب الأدبية والفنية في (الف ليلة وليلة) تجيء موفقة في حدود ما ترفاه من مسرحيات وموضوعات تلبس العصر أصالة العربي القديم . وهي جهود أقل ما توصف بها احتواؤها صدق التركيبة الأدبية ، وملاءمتها للسياغة الفنية التي اختارها كل منهما لأعماله المتعددة . وهو ما جاء عن المسرح العربي من ناحية أخرى بجماهير عريضة شغفت بأصالتها ، واستهوتها مواضيع تنبض بالعروبة والإسلام وتاريخهما ، وهو ما اعتبره عودة إلى الأصل وبحثنا عن الأصالة على طريق الأدب الدرامي العربي .

وامام هذه المحاولات وامتداداتها في أكثر من عمل درامي يحمل تياراً عربياً واضحاً ، أجيد محاولتين متناقضتين مع نفسيهما ، صاحب واحدة منهما الكاتب المصري توفيق الحكيم ، ذلك في تجربته (الاعمقولة) حسبما أطلق عليها ، والآخرى في ظاهرة (المسرح الشامل) التي يعاني منها المسرح والأدب الدرامي في العالم العربي بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة .

ولنترك التجارب الناضجة عند أنطيب الصديقي والفريد فرج ، وتجارب أخرى مشابهة قد تكون قد قدمت في مساح عربية على نهجها ، ولا نعرف عنها شيئاً ، فلا مجال لتلاشاة هنا بلجيد ، ولتناقش التجريبتين الأخرتين ، لارتباطهما بما قد تجلباه من أخطار على الأشكال الأدبية - المستحدثة في الدراما .

في ظل اجتياح الآداب الغربية لأوروبا منذ نهاية الأربعينات ، وكنتيجة طبيعية لما عانته القارة الأوروبية من مخاطر ومهالك في الحرب العالمية الثانية ، على يد كتاب اتجهوا إلى تيار أدبي عرف فيما بعد باسم (اللادراما أو الاعمقولة أو الإيسيرد) حسب التسميات التي شاعت في كل لغة ، وعلسى رأس هؤلاء الكتاب نجد بوجين يونيسكو ، صمويل بيكيت ، آرثر آدموف ، جان جانييه ، جان تاردييه ، دينو بوآتي ، هارواد بنتر ، جان جيلر .. وغيرهم ، تقدم هذا التيار كآدب درامي مستحدث لمسارح الغرب والشرق سوي أوروبا . وتمثل خصائص التيار في اختصار شديد في أفكار توحى بالعدم ، وبان العالم والوجود لا معنى لهما ، وبهذا لا يمكن الأس لحساباتهما غير المعقولة والخالية من المنطق والفهم ، لهذا فقدت هذه الدرامات الحدث فيها ، ونبتت منطقية الحوار ومعقوليته ، وغيرت .. بل وقلبت من الشكل الدرامي لتلادب نفسه ، وخرجت جروجاً كلياً عن المؤلف في التركيبة الدرامية ، فتصدت وفي غير بديل للديالوج المسرحي ، والبطل المأسوي ، وتسلسل الحدث ، وظنت أنها بذلك تخلق جديداً في عالم الأدب الدرامي . حتى مع اعترافنا بوجود أصول وجذور ضعيفة لهذه الحركة الأدبية كانت قد قامت فسي بدايات هذا القرن وبعد انجرب العالمية الأولى على يد بعض الكتاب مثل الفرنسيين الفريد جاري وجان كوكنو والفلامندي ميشيل دي جيلديرود .

على الأرض العربية قامت بعض المحاولات لمحاكاة هذه الآداب المستحدثة الغربية ، رغم اختلاف المصدر والأصل والأرض والمشارب والنماذج والشخصيات والأحوال والظروف .. بل والجماهير أيضاً . ومهما ذكر الأستاذ توفيق الحكيم على لسانه في مقدمة كتاب (احاديث مع توفيق الحكيم) تأليف صلاح ظاهر مقولته « مسرحية يا طالع أشجرة تمثل فكرة الجنود والاستمرار معاً ، ففيهما استخلصت أطارا فنياً حديثاً للفلاور مع مضمون متعدد التفسيرات » فان ذلك لا يعفيه من نتائج النضاربات الشديدة التي أتت بها مسرحياته (يا طالع الشجرة)

الطعام لكل فم) عندما صعدنا خشبة المسرح تمثيلاً في الموسم المسرحي المصري ٦٣ - ١٩٦٤ للمرة الأولى . ومهما حاول فيهما الحكيم المزج بين فترته القديمة التي سيطرت على كثير من أعماله السابقة ، واعني بها فكرة الصراع بين الفن والحياة في (يا طالع أشجرة) ، وأفكرة الدعوة إلى التعليم عند احتياجات المجتمع للعلم في (الطعام لكل فم) وبين أفكاره المستحدثة والمنقولة عن القشور في آدب الاعمقولة ، فان النتيجة تبقى سلبية في النهاية . وهو رأي نطلقه استنتاجاً لتسوفف ييار التجديد أو محاولة اتجديد أن أردنا التعبير اتدقيق . واستناداً أيضاً إلى هذا الهرج الذي ساد عقلية المتفرج العربي وقتذاك ، في تحديد الأهداف أو استقاء النتائج من الآدب المستحدث ، والذي توقف حتى في أوروبا بعد اضمحلاله سريعاً .

ان كل ما نستطيع ان نضع ايدينا عليه في تجربتي الحكيم ، تأثره بهذا الاتجاه الغربي - المناهض أصلاً لقواعد الدراما عند أرسطو وليسنج وغيرهما من الفنانين أنظرين - وفي أشكاله الخارجيسة فقط . ودون ان يتخلص من فكره وموقفه الفكري اتقديم الذي صاغ به مجلديه (المسرح النوع ، مسرح المجتمع) . وفي رأينا ان مسرحيته (يا طالع أشجرة) لم تقدم أكثر من صورة للتناقضات التي تقوم بين عقل الإنسان وروحه في المجتمع .. صورة تستمد قواها من أساطير قديمة ضمنها دراماته اتسابقة (اهل الكهف ، شهرزاد ، نيزيس) ، ولكن في إطار مزخرف حديث . وعلى هذا نقول أن الحكيم قد جرى وراء الإبهار الغربي اتقريب ، الذي كان قد وصل إلى مصر في بدايسة الستينات ، أكثر من اعتناؤه بالموقف الاجتماعي في درامته . يفسر فكرة الإبهار هذه ، ذلك انتموض الذي سيطر على نواحي اتعمل الآدبي من البدايسة إلى النهاية . وانتموض الذي تشير إليه يكمن في الخوارق والمعجزات التي تحدث . فلدرؤيش يمد يده إلى خارج الشباك في عربة القطار ليعيها بعشر تذاكر بدلا من واحدة . ولبان يزور البيت مكان الاحداث دون أن ينس بينته شفة ، وحفار بصوت غريب غير مفهوم مضمون الحوار غريب الكلمات ، وهي معجزات لا توصل في مجموعها إلا إلى تموض يجتاح الدراما ويسيطر عليها في غير ايفساح لهذه السلوكات جميعاً .. وبعبدا عن الشكل الفلكلوري الذي أشار إليه الكاتب سابقاً .

اما في درامته الثانية (الطعام لكل فم) ، فرغم اتتمائها إلى الآداب المستحدثة شكلاً ، إلا أنها تعتبر أكثر اعتدالاً من سابقتها في الانفاس في تيار أستتورد . بل أننا نعتبرها امتداداً لاتجاه الحكيم نحو الدرامات الاجتماعية ، وعلى الاخص امتداداً لدرامته السابقة (الأيدي-الناعمة) . والطعام لكل فم تؤكد العلاقة الاجتماعية بين الجوع والعبودية . وتشير إلى الانظمة السياسية التي هي في الأصل السبب الأول في تحديد مستوى المجتمع ، ورفيه من اضمحلاله ، وكفائته انتاجياً من احتياجاته ، وفي عدائته من ظلمه . وهو ما يجرنا إلى موضوع العدالة التي ظالمنا دار الحكيم حولها في درامات سابقة له . لكنها تبقى في درامته هذه عدالة معينة بذاتها ، واعني بها العدالة الاجتماعية .. الموصلة إلى تفانول يحتم البحث عن فكرة الطعام عن طريق العلم ، تماماً كما وصل الإنسان إلى الفضاء عن طريق العلم أيضاً . مع تحفظاتنا على تفانوله المبالغ فيه ، على اعتبار ان الوصول إلى القمر اصبح اليوم حقيقة ملموسة وواقعة مصدقا ، لكن اشتراكية الرغيف لكل فرد في العالم لا زالت مشكلة المشاكل . فهل لف الحكيم درامته هذه مغلغاً أيهاا برموز لها دلالتها ؟ لا احد يستطيع ان يقرر ذلك .

وفي تحليل لفترة العصر ، فاني أرجع درامته إلى تيار الدرامات الفكرية التي ولدت في فترة متقاربة في مصر في ذلك الوقت . وبين سنوات ١٩٦٢ م ، تحديداً . وهي السنوات التي سبقت اعسلان القرارات الديمقراطية عام ١٩٦٤ م ، والتي عبرت عن حرية الفرد ، وعن حقه في ان يرفع صوته في جراءة ليقول ما يريد . وهي فترة زمنية

الموسيقى الحفيف ، وبينما وضع فلزنشتاين في حساباته استسماع
مواضيع العادب الألماني برتولت برخت في الدراما والنشر بمعايره
اصعبه سروره ، في الاوبرا والفنائه ، مستهدفا إعادة الحوار والدراما
والتمثيل بدل ما حوته هذه العناصر من اصالة الى المسرحية الموسيقية
التي ابدعها ، وفي لحظات معينة فقط حتى لا يفقد العمل الأدبي
توازنه ، ومسمعا في هذا التحقيق بالكيان التاريخي والفلسفي
والجهالي لتحقيق الاعتراف بصراعات الإنسان المائل على المسرح ممثلا
كان ام مغنيا ، وفي تفهم للفعل ورد الفعل ، والحدث وعكس الحدث ،
والصراع والضاد ، والتطور الدرامي بكل صنوفه ، ونمو وتطور
الانفعالات وغير ذلك من القواعد الدرامية الفنية ، متمشيا في ذلك مع
قول الكاتب الدرامي المعاصر الأمريكي آرثر ميلر « أن الانسان مخلوق
يتقبل المفاجأة ، وهو حساس دائما ومرهف انحس ناحية هذه المفاجآت.»
ومهما بالمؤلفات والترجمات ، ثم الفروق التطبيقية بينهما حوارا
واماكن موسيقية ووقفات غنائية ومشاكل منظرية الاحداث ، ميرزا
الوقفات والصمات والسكتات في مسرحه الموسيقي في بدايات ونهايات
الموسيقى ، وانطلاقات واختلافات الحوار ، وفترات الصمت عند هذه
وتلك . او كما نفسر كلمات فلزنشتاين وهو يصف مسرحه بأنه
« مسرح اتواجيات الإنسانية» ، هادفا ان يجتاز هذا النوع المستحدث
مراحل (اوبرا الطبخ) ليقدّم تجاهيره الضخمة الباسمة التي تجدد
حياة الناس من خلال المسرح ، مسترجا بالموسيقى ، في احداث عادية
ملبوسة ، او كما يذكر « اتنا في القرن العشرين يجب ان نضع في
الاعتبار ان النصف الثاني من قرننا الذي نعيش فيه يحقق رغبة
الملايين من المشاهدين في كل مكان في الاستمتاع بالترفيه . لان الترفيه
بامكانه - من خلال تيار كه اساس فكري - ان يعثر على كثير من الباحثين
عن الرغبة في اتسلية من بين جماهير اليوم ، نتيجة للحالة النفسية
والاجتماعية والسياسية التي نعيشها » . على هذا الاساس يرى
فلزنشتاين ان المسرح الموسيقي يمكن ان يكون هو المسرح الترفيهي
الناجح في العصر الحديث .

فماذا فعل التيار العربي الناقل ؟ لا شيء من الاساسات الفكرية
.. هرج ومرج ، خلط للاواع الفنية من رقص وغناء ، واقحام بلا
ميرز ، وفي اعظم المواقف الدرامية . مزيج شاذ من الطعام النفسي
اشبه باسكتشات صالات الرقص القديمة . ومع استمرار ما اسماه
العالم العربي (المسرح الشامل) ، خاصة في المسارح الخاصة والاهلية ،
بانه - وغير سنوات مضت - لم يستطع ان يقدم من خلاله شكلا لاديبيا
دراميا له مدلولاته وفوائده . وهو ما لا نستطيع اليوم ايضا ان
نصفه بالشكل المستحدث النافع ، لانه ظل حاوي الوفاض من كل نفع
بعيدا عن الاصالة والجديّة ، والفنية والقاعدة الراسخة .

من هذا ارى - وفي غير تشاؤم - مستقبلا غير محدد المعالم امام
ادبنا الدرامي - ما لم تقم هيئة علمية او جامعة الاقطار العربية
بدراسة واعية لمشاكل ادبنا الدرامي العربي ، مستهدفة العلمية طريقا
للتطوير .. لوضع مشاكل المستقبل على مائدة البحث والنقاش ، اسوة
بمعهد (ابحاث الجماهير) ، الذي انشأته حكومة النمسا منذ عامين
لامثال هذه المشاكل الحيوية في طريق الادب الدرامي بصفة خاصة ،
والادب المعاصر بصفة عامة .

كمال عيسوي

الاستاذ المساعد بجامعة الفانج (جرابلس)

اتسمت عام ١٩٦٤ م باعلان الدستور المؤقت ، وتكوين مجلس الامة
المصري ، والغاء الاحكام العرفية ، والافراج عن المعتقلين السياسيين .
وبهذه الخطوات الديمقراطية اتاحت الفرصة لممارسة النقد وتوجيه
الثورة العربية الام « ثورة ٢٣ يوليو الخالدة » ومناقشة اعمالها ..
وظهرت بعد ذلك اجراءات انثورية تمثل بوادر انحية الديمقراطية
في مصر ، فاندت الحريات ، وتمتعت الحياة الديمقراطية بنضج لم
تكن تعلم به ، ولم تكن قد وصلت آتية فعلا منذ قيام الثورة المصرية .
وهو ما ادى على مستوى الاداب الى ظهور كتاب يحسون في مجالات
شتمى ، في حدود اطار الواقعية المصرية ، ثم الى ميلاد درامات
تعالج ادب انقلابين ، ودرامات الفكر .. وهي انسي عبرت مباشرة
عن ازمة المثقفين في مصر .. هذه الازمة التي عاشت معهم منذ قيام
الثورة ، نتيجة اختفاء العدل السياسي والاجتماعي احيانا . مما
جعلهم يضعون المعايير المثالية للمجتمع الفاضل الذي كانوا يحملون به ،
لخلق الانسان المعاصر الذي يستنصر حريته ، ويساؤل ديمقراطيته
ليكون نموذجا للانسان المصري الحديث في عهد الثورة المصرية .
وباستثناء دراما (جمهورية فرحات) تيوسف ادريس التي كتبها عام
١٩٥٤ م في اعقاب الثورة ، فاننا نلاحظ ان بقية درامات الفكر قد
كُتبت بين سنوات ٦٢ - ٦٣ كما سبق الاشارة الى ذلك .. مثل (الدخان
والحصار) ليخائيل رومان ، (والفراير) ليويسف ادريس .

وهو ما نستنتج منه ان ارضاصات هذا الانطلاق الفكري والتي كتبت
تقيد الكتاب والدراميين كانت قد وصلت الى اوج مراحلها في سنوات
٦٢ - ٦٣ الامر الذي جعل كتابا مثل ميخائيل رومان ويوسف ادريس
يجهران بالصوت وبما في داخل الضمير . وفي رأيي ان زيادة الحرية
التي اعطتها الثورة ، انما كانت تضي زيادة في مسؤولية الادب ليقوم
من خلال وسائل تعبيره بالنقد وبالتعصير تحو محذولة للبناء الاجتماعي .
وهو في رأيي ما جعل درامات الفكر تنفذ الى المشاكل الحيوية
للمجموعات العريضة من الشعب ، من خلال رؤية الكاتب الحرة ، دون
توجيه او ايعاءات للضغط عليه بافكار معينة .

ومع كل ما تقدم ، فان هذه الحرية لم تكن تعني ان درامات الفكر
قد اصبحت لها سلطة الجواز او المرور للتمثيل على خشبة المسرح ،
او النفاذ الى الجماهير . فقد تعرضت بعض الدرامات بعد اخراجها
 وتمثيلها على المسرح الى التوقف ، كما حدث مع دراما (الدخان)
في المسرح القومي المصري . الا ان ذلك لا يعني في نظرنا اضرازا
بالدراما ، او انتقاصا من شأنها ، بقدر ما يؤكد في النهاية فكرة
الحرية الخالصة فيها ، وتضمنها للتطور الجديد في الادب الدرامي .

وفي اطار الاشكال الادبية المستحدثة انطلق منذ عدة سنوات تيار
اطلق عليه (المسرح الشامل) ، ساد اغلب مسارح اندول العربية .
وهو عروض مسرحية تستغل فنونا مجاورة لفن المسرح كالرقص والغناء
والموسيقى والحركة الصامتة (البانوماتيم) ، لتسهيل جواز مرورها ،
والوصول الى الاستحسان والقبول لدى المشاهد العربي ، الذي اصبح
ت وللاسف الشديد - لا يريد ان يعمل فكره في الصعب او السمين .
ولا نستطيع منذ البداية الا ان نلوم هذا التيار رغم انتشاره على
الساحة العربية . ذلك لان ما جاء به هو تقليد اعمى لمسرح الموسيقى
الذي فجره منذ عدة سنوات والتر فلزنشتاين النمساوي المولد الألماني
الجنسية في مسارح بازل وزوريخ وكولونيا وبرلين بسويسرا والانيا ،
حتى وصل الى مكانته كمدير لمسرح كوميك اوبرا برلين الشرقية .

اذ بينما اقام فلزنشتاين فكرة المسرح الموسيقي على نظرية
فكرية استهدفت اشراك اغان لم تفقد الطابع الدرامي لها ، والوازي
للتابع الدرامي النثري ، كما استهدفت اكساب الحوار الدرامي تقريبا
لا هو بالحسن ولا هو بالثر ، والظهور بشكل مستحدث جديد حقا ،
لا هو بفن الاوبرا ، ولا هو بمسرح الاوبريت او مسرح الفودفيل