الحرية والمسرح

د. نهاد صليحة

شهادات

«الشيء الوحيد الذي تعلمناه، طول عمرنا هو الخوف.. لقد أتقناه أكثر مما أتقنا العيش.. تعلمنا كيف نبقى مذلين محتقرين.. الخوف من الجيش ومن الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن العسس ومن جهلنا بالقوانين، طوال عمرنا لم نسأل عن شيء، كنا دائماً ننفذ الأوامر ونسمع بأعمال الآخرين...

والمشكلة أنهم في كل مرة يجعلوننا نعتقد أننا نريد الأمر وأننا نحن الذين نصنعه.. وبغتة يصبح في يدي سيف، وتحت هذا السيف وطن أنا مسئول عنه وعن حمايته. كيف سأحميه؟ مسئولية كبرى لم أتعلم حملها، إنها ستكسر ظهري».

ممدوح عدوان

محاكمة الرجل الذي لم يحارب[1]

«لو أننا أعتقنا الناس جميعاً.. ومنحنا كلاً منهم شبراً في الأرض.. وأزلنا أسباب الخوف لحجبنا الشمس - إذا شئنا - بجنود يسعون إلى الموت ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها: الحرية - شبر الأرض.. وماء النبع.. قبر الجد.. وأمل الغد.. وضحكة طفلة تلهو في ظل البيت.. وذكرى حب.. وقبة جامع.. أدوا يوماً فيه صلاة الفجر. بأوجز كلمة عظمة أمة».

محمود دياب

باب الفتوح[2]

«ليتني أعرف صيغاً للكلام لا يعلمها أحد وأمثالاً غير معروفة أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل، خالية من التكرار للكلام الذي قيل منذ زمن بعيد مضى وهو ما تكلم به الأجداد. لقد تحدثت بحسب ما رأيت مبتدئاً بأقدم الناس إلى أولئك الذين سيأتون بعد..

إن مرضي لثقيل وطويل.

والرجل الفقير ليس له حول على نفسه ولا قوة ليتخلص ممن هو أشد بأساً.

وإنه لمن المحزن أن يستمر الانسان صامتاً عن الأشياء التي يسمعها...

وإنه لمؤلم أيضاً أن يجيب الإنسان الرجل الجاهل.

فلمن أتكلم اليوم؟

لمن أتكلم اليوم؟»

(بردية مصرية قديمة من العهد الإقطاعي)

نجيب سرور

الحكم قبل المداولة[3]

«تك. تلغراف ومستعجل. تتك تك.

للفدائيين وثوار الشعوب الحرة. نقطة.

في فيتنام. كوبا. أنجولا. بوليفيا.

شدّدوا الضغط على أعدائكم.

نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال.

والتحمنا بصفوف الثورة الكبرى على الأمبريالية العالمية ونحييكم».

الفريد فرج

النار والزيتون[4]

---

(١) ممدوح عدوان، **محاكمة الرجل الذي لم يحارب**، بيروت: دار ابن رشد، بدون تاريخ، ص ٢٥ - ٢٦.

(٢) محمود دياب، **باب الفتوح**، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤ ص ١٩٩.

(٣) نجيب سرور، **الحكم قبل المداولة**، القاهرة، دار ألف للنشر، بدون تاريخ، ص ٥١ - ٥٢.

(٤) ألفريد فرج، **النار والزيتون**، مجلة المسرح، العدد ٦٩، يناير ١٩٧٠، ص ٦٧ - ٩١.

«أنت تـطمع في كـل مـا أملك. وتصـادر حـريتي في وطني. أصبحت عاملاً زراعياً أجيراً في الأرض التي ورثتها عن آباء آبائي. وصار وجهي خطيئتي ودمي صار لعنتي. وإذا صرخت من الألم فأنا لاسامي. أنا أعيش في حقل ألغام من القوانين والأجراءات العنصرية. يريدونني أن أتلاشى في صمت. . وهنا يكمن ألمي الفظيع!»

سميح القاسم
كيف رد الرابي مندل على تلاميذه[٥]

«نعم أنا كذلك. واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظرية عن الثورات والشعوب. واحد من الذين لم يكونوا في قرية أمامية. واحد من الذين يجترون الأحلام الوردية. وإني مثلهم. أنظر كيف أرى الأشياء. إني هروبهم. إنك هروبهم. إننا هروبهم. إننا الهرب ذاته. . إني مسئول. إنك مسئول. كلنا مسئولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسئولية».

سعد الله ونوس
حفلة سمر من أجل ٥ حزيران[٦]

«مهو واحد من الاثنين. . يابنخلي البنت تطلع على المسرح وتشتغل. . تساعدنا وتجيبلنا الضو. . يا مننزل البنت وبنحافظ على أسس حضارتنا وبنضل قاعدين في العتمة لميت ألف سنة». .

فرقة بلالين بالأرض المحتلة
العتمة[٧]

«سعيد: ما على النسوة يا أخت جهاد ما عليكن جهاد يا أخية.
زينب: إننا وا أسفا لا نشهر السيف ولا نملك غير الكلمات.
ليتنا كنا تعلمنا أفانين الطعان.
فلجاهدنا إذن بالسيف. . بالرمح. . بشيء يا أخي غير اللسان»

عبد الرحمن الشرقاوي
الحسين ثائراً[٨]

حقولنا لا تعرف الجواري
وكل من في الريف ـ

(٥) سميح القاسم، **كيف رد الرابي مندل على تلاميذه**، مجلة الجديد (الضفة الغربية) فبراير ١٩٧٣، ص ١٩ ـ ٢٧.
(٦) سعد الله ونوس، **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية، أبريل ١٩٨٠، ص ١١٢.
(٧) فرقة بلالين/ بالأرض المحتلة، **العتمة**، **الأقلام**، العدد السابع، السنة السادسة عشرة تموز ١٩٨١، ص ١٢٣ ـ ١٣٨.
(٨) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائراً (الجزء الأول من ثأر الله ـ القاهرة دار الكاتب العربي، بدون تاريخ، ص ٢٢٤.

من أمهات أو بنات ـ عاملات. . .
أجل! شقيقات كفاح شامخات!

محمد عناني
الغربان[٩]

«قد يكون ملفى قد احترق حقاً. . . ولكنني أنا أيها السادة غير قابل للاحتراق أبداً. . . غير قابل للموت. غير قابل للنفي. غير قابل للأحكام الغيابية. قل لهم بأنني غير قابل إلا لشيء واحد فقط وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة».

عبد الكريم برشيد
الناس والحجارة[١٠]

١ ـ مدخل: مفهوم الحرية:

إن أي حديث عن المسرح عامة، وعن المسرح العربي خاصة لهو في حقيقة الأمر حديث عن الحرية، فإذا كانت الحرية في المفهوم السيكولوجي البرجسوني (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون) ترتبط بفكرة الخلق أو الإبداع[١١] وإذا كانت مهمة الإنسان في الفكر الماركسي أيضاً «إنما تنحصر في القيام بعملية إبداعية مستمرة، ألا وهي عملية التحرر»[١٢]، فإن الإبداع الفني في شتى المجالات يصبح بصورة منطقية أبلغ تجسيد للحرية. وإذا كانت عملية الإبداع الفني في الشعر والرواية تمثل ممارسة فردية لعملية التحرر، فإن الظاهرة المسرحية الحقيقية هي في جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة.

لقد وصف الكاتب الكبير جبرا إبراهيم المسرح بأنه «مدرسة الشعب»، ثم مضى ليسال: «ولكن ما الذي لدى المسرحيين أن يعلمونا إياه بالضبط؟

وما الذي نريده من المسرح؟ هل نريد أن نتعلم أم نريد أن نفتن؟. . .

أنتعلم أم نحلم، أم نضاعف طاقة الحياة في شرايننا، أم كلها معاً».

ويجيب جبرا على سؤاله قائلاً إن المسرح «وسيلة للمزيد من المعرفة، مع مزيد من الحياة ولا سيما إذا استطاع في خاتمة المطاف أن

(٩) محمد عناني، **الغربان**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٩٩.
(١٠) عبد الكريم برشيد، **الناس والحجارة**، نسخة مصورة من مجلة **أسفار** [حصلت عليها من المخرج المصري محمد سامي الذي سيخرجها للعرض أثناء مهرجان القاهرة الثاني للمسرح التجريبي]، العراق بغداد، العدد ١٢، ابريل ١٩٨٧، ص ١١٠ ـ ١٢٥.
(١١) زكريا إبراهيم، **مشكلة الحرية**، القاهرة: مكتبة مصر، الطبعة الثانية، بدون تاريخ ص ١١٨ ـ ١١٩.
(١٢) المرجع السابق ص ٧٦.

يقول لنا إنه الوسيلة التي صنعتها أجيال من عباقرة الرؤيا، لوضعنا في قلب الوجود الإنساني، مع كل معضلاته وأحلامه»[١٣].

إن جبرا إبراهيم جبرا يكتب النقد كشاعر فتتردد في فضاءات مقاله الجميل «المسرح: الوجود والحلم» أصداء من عبارات شكسبيرية عديدة تشبه الحياة بالمسرح تارة وبالحلم تارة أخرى، وهمهمات من دفاع شيلي عن الشعر ومن قبله دفاع شاعر آخر عن المسرح هو سير فيليب سيدني، ومن قبلهما الشاعر هوراس. لكنني رغم سحر البيان وشاعريته أجدني في موقف الطالبة التي تود أن تطرح على أستاذها وعلى القارىء إجابة بديلة مخالفة لتلك التي قدمها.

إن خروجنا «المراسيمي في الليالي من الدار، حيث الراحة والتلفزيون ووسائل التسلية إلى مكان يسمى نفسه مسرحاً نخالط فيه جماهير من الناس لا نعرفهم، لرؤية ممثلين يتحاورون ويتحركون ضمن نطاق خمسين أو ستين متراً مربعاً[١٤] هو في يقيني ثورة مقنّعة على الواقع في عملية تحرر جماعية.

ويتطلب اكتمال الإجابة هذه أن نتوقف قليلاً عند مفهوم الحرية أولاً، ثم نرصد تطابقه مع مفهوم الفعل المسرحي.

١ ـ الحرية بين «الحالة الذاتية، و «الفعل» الجماعي:

«ليس لكلمة حر معنى واحد» كما يقول محمود زيدان الذي يمضي ليرصد ستة من أهم معانيها تمثّل قسمين متمايزين: الأول يرى في الحرية «حالة» والثاني يرى فيها «فعلاً» فتعريف الحرية بأنها «إحساس ذاتي عميق يدركه كل منا باستبطان أو... وعي مباشر بأن لدينا قدرة على الاختيار» أو بأنها «تحرر من الشهوات أو... قدرة على ضبط النفس» أو «غياب الاضطرار والقهر» يدخل تحت باب الحرية كحالة، بينما تندرج معاني «الفعل الحر» الذي لا «علة له» أو الذي «يستحيل التنبؤ به قبل حدوثه» أو الذي يتمثّل في «تحقيق هدف أو غاية عن وعي وشعور» تحت باب الحرية كفعل[١٥].

وقد عرض زكريا إبراهيم في كتابه مشكلة الحرية للتحولات الفلسفية العديدة في تفسير مفهوم الكلمة في الفكر الغربي والاشتراكي والإسلامي على مر التاريخ ورصد حركتها الدائبة بين الجبر والاختيار، بين القدرية والإرادة الإنسانية، بين الحركة الذاتية والحركة الاجتماعية، بين الحالة السيكولوجية والفعل الاجتماعي، وانتهى إلى تأكيد طبيعتها الجدلية مهما اختلفت تعريفاتها، فالحرية كلمة لايتحقق معناها إلا حين تنتظم في ثنائية متعارضة حدها الآخر هو الضرورة أو العبودية.

(١٣) جبرا إبراهيم جبرا، **الفن والحلم والفعل**، بغداد: دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بدون تاريخ، ص ٧٨ ـ ٧٩.

(١٤) المرجع السابق ص ٧٨.

(١٥) محمود زيدان، «حرية الإنسان في الميزان»، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الثالث عشر العدد الأول، ابريل ـ مايو ـ يونيو ص ١٧٠.

وإذا كان معنى الحرية لا يتحقق إلا في علاقته بنقيضه، ولا تتخلق ملامحه إلا في ذلك الفضاء الجدلي بين ضدين، أجدني اتفق مع الرأي القائل بأن الحرية «ليست سوى المسار الكائن بين «الواقع» ـ Le réel و «القيمة» La valeur لأنها هي التي تضع فيما بين هذين الحدين ما يمكن تسميته بالممكن Le possible، والممكن هو الذي يضع الواقع موضع السؤال لكي يلزمه في النهاية بأن يتطابق أو يتحد مع القيمة، وعلى ذلك فإن على الحرية أولاً أن تحيل الوجود إلى إمكان، لكي تعود فتحيل الإمكان إلى وجود»[١٦].

الحرية إذن طريق سفر وانتقال من حالة إلى حالة، أو قل إنها صراع «الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب» مع الوعي الممكن الذي «ينشأ من الوعي الفعلي ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل»[١٧].

ولأن الحرية صراع، وحوار دائم مع الواقع يسعى إلى التغيير، لا يستقيم أن نصفها بأنها «هبة فطرية» أو «ملكة موروثة»[١٨] ـ أي حالة أو واقعة ـ فالحرية، كما يؤكد زكريا إبراهيم ـ «هي فعل أو عملية Operation قد تكون كلمة «تحرر» Liberation أصدق تعبير عنها»[١٩]، فهي «سعي» ثوري وراء الممكنات، وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها»[٢٠].

وإذا كان أي فعل إنساني مشروطاً بوجود محيط زماني ومكاني فإن الحرية كفعل تشترط موقفاً اجتماعياً كمسرحها أو فضاء وجودها. فالحرية «لا تخلق اختيارها ابتداء من لا شيء، بل هي تندمج في موقف أصلي تقبله وتتداخل معه» أي تجادله وتصارعه وتشتبك معه و«لا تمارس نشاطها إلا ابتداء من ذلك الموقف... فالحرية تلاق، وانتقال، وتبادل بين الخارج والداخل، أو هي بالأحرى حوار متصل، واتصال مستمر مع الأشياء ومع الآخرين»[٢١].

ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلي في سياق اجتماعي متعين ـ أي «حرية مجاهدة»[٢٢] فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالتاريخ. ويؤكّد الفكر الماركسي على مفهوم الحرية باعتبارها «تجربة اجتماعية أو حركة تاريخية»[٢٣] ويرفض اعتبارها أمراً يخص الذات وحدها «بل هي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به»[٢٤].

(١٦) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ١٦٩.

(١٧) جابر عصفور، «قراءة في لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية»، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ٨٥.

(١٨) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ٧٥.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٩٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٧٧.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٧٥.

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نخلص إلى تعريف للحرية عناصره:

١ ـ موقف أصلي واقعي في سياق اجتماعي إنساني.

٢ ـ فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف.

٣ ـ التغيير كحصيلة الحرية على المستوى الذاتي والاجتماعي والتاريخي.

١ ـ ٢ : الفعل المسرحي فعل تحرري:

ولا يخفى على القارىء أن هذه العناصر هي ذاتها عناصر الدراما والتجربة المسرحية أثناء العرض، فكل نص مسرحي ـ أياً كان نوعه، وسواء كان تقليدياً أو تجريبياً، قديماً أو جديداً، يشتمل على موقف مبدئي يفجر صراعاً وحواراً ـ حتى ولو كان حواراً مع النفس أو الأشياء كما هو الحال في المونودراما أو مسرح العبث، أو مع الجمهور كما هو الحال في الدراما الشعبية ـ وفي كل الأحوال يفضي الحوار إلى حركة وتحول وتغيير مادي أو معنوي في الشخصية أو الجمهور أو كليهما معاً. وفي تجربة العرض المسرحي الحي يمثل التقاء الجمهور بالمؤدين الموقف الأصلي الذي يحمل سياقه التاريخي في المعمار المسرحي والتقاليد المسرحية المألوفة ـ إن وجدت ـ وتوقعات المتفرجين، بل وملابسهم، وصورة العالم المطبوعة في عقولهم التي تنظم أفكارهم عن الدين والأخلاق والتنظيم الاجتماعي والأعراف وقواعد الحديث والسلوك عموماً، وما إلى ذلك ـ في كل تجربة مسرحية حقيقية يفجر موقف اللقاء هذا درجة من المعارضة والصراع بين صورة العالم التي يتبناها العرض وصورة العالم في ذهن المتفرج، وقد ينتهي الصراع إلى تغيير الوعي بدرجات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل، وقد ينتهي بأن يقذف الجمهور الممثلين بالطماطم والبيض من شدة الغضب ـ كما حدث للداديين، وهذا أيضاً نوع من التنوير.

إن صورة أو استعارة العرض المسرحي تفرض نفسها على الخيال كلما تأمل الإنسان مشكلة الحرية، وقد ألحت على ذهن زكريا إبراهيم طوال تناوله لها كما يتبين من تردد العديد من المصطلحات الدرامية في الفقرات التي اقتطفتها من كتابه والتي فضلت أن أوردها في كلمات المؤلف بدلاً من إجمالها وتلخيصها حتى يتبين القارىء مدى تشابك مفهوم فعل التحرر في خيال الكاتب مع مفهوم الفعل الدرامي. ويبرز هذا الاشتباك على سطح الوعي في مناطق عدة، فقرب نهاية الكتاب يضيف المؤلف إلى عناصر تعريف الحرية السابق ذكرها عنصر «التوتر الدرامي» في موقف الصراع إذ يقول: «إن موقف الذات الإنسانية في الكون لا بد بالضرورة أن يكتنفه شيء من القلق، والتوجس، والانشغال، كأنما كتب على الحرية أن تظل في جهاد مستمر وصراع متواصل. «ثم نجده يشير إلى الإنسان بعبارة «الشخصيات الإنسانية» التي تحيا في «عالم مرن مفتوح دائب التحول» وكأنه يتحدث عن شخصيات درامية أو مسرحية في سياق مسرحي وبعدها يصرح باستعارته قائلاً:

«وهكذا نرى أن فلسفة الحرية تجعل من الوجود الإنساني «دراما» تفاؤلية يسودها جو من الصراع والمجاهدة، ولكنه جو لا يخلو من نبل وعظمة وجلال»[٢٥] أي جو يقترب من أجواء عالم التراجيديا.

إن التعريف الذي تبنيته للحرية بعناصره السابق ذكرها يكاد يوحد ـ عبر جسور هذه العناصر ـ بين فعل التحرر والفعل المسرحي. ولكن، هل كل فعل مسرحي هو فعل تحرري؟ وماذا عن التكريس والتدعيم الذي يمارسه المسرح أحياناً فيما يقال؟ وهل يتساوى المسرح التقليدي مع المسرح الملحمي مثلاً؟ أو مسرح الحكواتي أو الاحتفالية؟ إن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تتطلب منا وقفة نتأمل فيها مفهوم المسرح.

٢ ـ مفهوم الظاهرة المسرحية:

إن الفرضية المحورية التي يتبناها هذا البحث، ويحاول إثباتها أو على الأقل الدفاع عنها، هي أن الظاهرة المسرحية ـ كما تتحقق في العروض الحية، أياً كان نوعها، وبعيداً عن النصوص والنظريات والكتب ـ تمثل في جوهرها عملية تحرر جماعي (نسبي) تستهدف، في أضعف حالاتها وأكثرها رجعية وردّة، «خروجاً» مؤقتاً عن حدود الواقع قد يفضي ـ حين يشتد ساعدها ـ إلى خلخلة البنية الاجتماعية الموروثة والسائدة، فيمهد للانطلاق من «حدود الكائن» إلى «الممكن» (في عبارة عبد الكريم برشيد الموحية) وذلك على مستوى الوعي الفردي وفعل التغيير الثوري الجماعي.

٢ ـ ١ : مفهوم الإبداع:

ونحو إثبات هذه الفرضية لنبدأ برفض خرافة الإبداع الكامل ـ بمعنى **الإنشاء المقصود لدلالة محددة** من عدة عناصر (لغوية أو غيرها) توجدفي الحياة، ويتم تغيير وتحوير معانيها عن طريق انتظامها انتظاماً واعياً في مركب جديد.

ولنجرب تعريفاً جديداً للإبداع باعتباره مشروع إنتاج دلالة إرادي، مشروط بظروف الإنتاج والاستهلاك، يفرز دلالة مركبة، تتخطى إرادة الكاتب الواعية نتيجة اصطدامه واصطراعه مع أنظمة إدراكية أخرى مبنية في اللغة وفي أنسقة العلاقات الدالة في المجتمع. ولنضرب مثالاً: لنفترض أن كاتباً تربى في الصعيد وأرقته فكرة جرائم الشرف فحاول مقاومتها بالقلم، وكتب رواية أو قصة تصور جريمة من هذه الجرائم. ولنفرض أنه ذهب بها إلى ناشر فاشترط عليها أن يضع على الغلاف صورة مثيرة لزيادة المبيعات، وحتى تصل رسالته إلى الناس، يقبل المؤلف. ماذا يكون من أمر رسالته إذن؟

---

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

أولاً: لن تصل رسالته إلى جمهوره الحقيقي ـ أي الذي قصده ـ لأن مرتكبي جرائم الشرف معظمهم من الأميين.

ثانياً: لن تصل رسالته إلى القارىء الذي سيشتري الكتاب لغلافه الفاضح، فهذا النوع من القارىء سيعبر أمواج النقد إلى جزر مواقف الجنس والعنف التي يصورها الكاتب.

ثالثاً: وما أدراك أن المؤسسة النقدية في مجتمع هذا الكاتب الخيالي، ومعظمها من الرجال الذين تشرَّبوا النظرة السلفية إلى المرأة كمتاع ـ «كجوهرة مصونة أو درّة مكنونة»، والذين اعتادوا الأحكام المخفّفة في هذه الجرائم من جانب القضاء ـ وما أدراك أن المؤسسة النقدية الأخلاقية النزعة بدرجة كبيرة لن تشوّه رسالة الكاتب وتصوّرها كتحذير من عاقبة الشك مثلاً ـ على نهج تحذير إياجو لعطيل من الوحش ذي العيون الخضراء ـ أو كتحذير للنساء من التحرّر والسفور الذي قد يثير شكوك الأزواج مثلاً.

رابعاً: وهذا هو الأدهى».. ماذا لو تحول هذا الكتاب إلى فيلم سينمائي تجاري؟ أو مسلسل تلفزيوني؟ في الحالة الأولى لن ينجو من الإثارة الرخيصة ويكفي أن نذكر أن فيلم المغتصبون الذي تناول حادثة واقعية بدعوى النقد والإصلاح والتحذير قد حول هذه المأساة الحقيقية أى دغدغة حسية عنيفة وكأنه يدعو للاغتصاب. أما في حالة المسلسل التلفزيوني فسوف ينقلب الكتاب إلى ميلودراما تمتلىء بالعويل والمواعظ دونما مواجهة حقيقية للمشكلة، وهي النظرة الشرقية إلى المرأة.

خامساً: وإلى جانب أخطار السوق الأدبي ما أدراك أن الكاتب نفسه الذي نشأ في ثقافة تشربت لغتها النظرة الدونية إلى المرأة حتى غدت أكبر إهانة لرجل أن يوصف بأنه «مره» ـ رغم ما تصنعه النساء الآن في الأرض المحتلة ورغم أن كل رجل هو ابن امرأة ـ ما أدراك أنه لن يقع في شراك هذه الأيديولوجية ولن تنضح لغته بتعاطف خفي مع الجريمة رغم رفضه الواعي لها، أو أنه لن يسبغ على مواقف الجنس والعنف السادي عنايته الأدبية الفائقة؟

إن الكاتب إذ يشرع في تنفيذ مشروعه الأدبي لا يلبث أن يكتشف أن ما أراد التعبير عنه قد اصطدم بالأيديولوجية والتوى، وهكذا قد يسعى العمل الأدبي إلى الإفصاح عن معنى من المعاني بينما تدفعه الأيديولوجيا إلى الإفصاح عن معنى مخالف، وفي هذا التناقض ذاته تكمن قيمة الأدب التنويرية في إيقاظ الوعي. فإذا كانت وظيفة الأيديولوجيا هي انتظام التناقضات التاريخية في وحدة خيالية فإن العمل الفني يجعل الأيديولوجيا تفضح تناقضاتها بإثارة فجواتها وكشف حدودها وتعرية حقيقتها كبناء وهمي يعتمد على الحذف والإغفال[٢٦].

(٢٦) أنظر:
= Terry Eagleton, **Against the Grain, selected Essays,** London,

٢ ـ ٢ : مفهوم حرية المسرح:

وإذا كان دور الأدب كما يقول ماشيري هو فضح مغالطات وتلفيقات الأيديولوجيا عن طريق تحاوره مع الواقع، فإن المسرح ـ باعتباره نشاطاً جماعياً يستخدم لغات عدة ـ يلعب دوراً أخطر في زلزلة الأيديولوجيا وكشف الواقع ـ وذلك وإن لم يشأ، وحتى رغم أنفه. ففي الفترات التاريخية التي تم فيها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة، كما حدث في انجلترا في عصر عودة الملكية، لعب المسرح دوراً هاماً ـ رغم أنفه ـ في تعرية أيديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الإباحية التي تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المتشنجة، المتشدقة بالمثل والمبادىء، وكأنها تقدم تعليقاً ساخراً لاذعاً على زيفها[٢٧].

إن حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة، بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه. فإذا كانت الأيديولوجيا هي توحيد خيالي لعناصر العالم وظواهره المتناقضة في قول ماشيري، وإذا كان ما يسمى «بالحقيقة الاجتماعية والأخلاقية» في قول فدجنشتاين يتم تحديده بالاتفاق الاجتماعي الضمني (الذي هو في الواقع اتفاق في أنماط الحياة لا في الرأي الواعي)[٢٨] فإن «الحقيقة» أو «الأيديولوجيا» تتعرض لأقسى اختبار في المسرح نظراً لتعدد لغاته وعناصره (أي تنوع علاقاته) وطبيعة نشاطه الجماعي الآني التي تُعَرِّض العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدي بالتعاون لتحقيق العرض، كما تُعَرِّض الإيهام الدرامي إن وجد، وكذلك هدف أو قصد القائمين على العرض (الذي ينتظم كل علاقاته في حركتها وتحولاتها واشتباكاتها) للتكسير في أي لحظة:

فالمتفرج قد يضحك في لحظة مأساوية ـ كما حدث في عرض مسرحية عطيل مثلاً في القاهرة في أول الستينات فتوقف حمدي غيث عن الأداء ووبخ المتفرجة التي ضحكت وانسحب غاضباً، والممثل قد يخرج عن المسار المرسوم المسبق المتفق عليه عامداً أو دون عمد فيحدث تحولاً في العلامات كلها، بل والنسق الدلالي للعرض كله فيبث رسالة مخالفة للرسالة المقصودة.

لقد تنبه النقد في القرن العشرين للطبيعة الثورية للإبداع الفني باعتباره خروجاً منظماً على الأنسقة العلامية المألوفة، فإذا كان «إحلال ضرب من ضروب الكلام محل الآخر يعني ببساطة ـ القيام

verso, 1900, esp. Chapter one, entitled, «Macherey and Marxist = Literary theory».

(٢٧) أنظر لمؤلفة البحث فصل «الدراما البطولية» في كتابها **أضواء على المسرح الانجليزي**، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٨) أنظر:
Terry Eagleton, Against, the Grain, 106 - 109.

بثورة في المجتمع» كما يقول السيد ياسين[٢٩] فإن «قصيدة ما قد تتسبب في ظهور جمهورية إلى الوجود» كما قالت الروائية فرجينيا وولف[٣٠]. وقد كان الناقد الروسي ميخائيل باختين من أوائل النقاد الذين تنبهوا إلى علاقة اللغة بالأيديولوجيا ـ وذلك قبل ميشيل فوكوه بزمن بعيد وناقش علاقة المعنى «بموقف الكلام» وعلاقة «الخطاب» بالسلطة، وطبيعة اللغة كحقل صراع أيديولوجي، وانتهى إلى تأكيد قدرة «الرواية» المكتوبة باعتبارها حقلاً لغوياً متنوعاً يجمع ضروباً من «الكلام» تنتمي إلى سياقات اجتماعية مختلفة على خلخلة الأيديولوجيا الحاكمة، وتعرية طبيعتها «المصنوعة»، وفضح تناقضاتها وزيفها[٣١].

وإذا كان الأدب المكتوب ـ أي الذي يستخدم نوعاً واحداً من العلامات، وهو العلامات اللغوية، يمثل ثورة، فما بالك بالمسرح الذي ينشط على عدة مستويات علامية؟ إن طاقة الثورة التي يمثلها الإبداع في القصة أو الرواية المكتوبة تتضاعف مرات ومرات في حالة المسرح خاصة وأن هذا الاشتباك العلامي الكثيف ـ الذي يمثله العرض ـ يتم في إطار «موقف حواري» مادي حاضر ملموس، هو موقف تواجد الجمهور والمبدعين في مكان واحد في عملية جدلية لفترة زمنية محددة. فالمسرح يتفرد بأسلوب إنتاجه واستهلاكه الجماعي المرحلي الذي لا «يُغَرِّب» المُنتَج الفني عن مبدعه أو عن ظرف إنتاجه المادي، والذي يحول المستهلك إلى طرف إيجابي يشارك في عملية الإنتاج. ولأن المسرح هو وجود الـ «نحن» في «الآن» و «هنا» ـ كما يقول عبد الكريم برشيد، دون وسيط، في موقف حواري مادي، فهو يتميَّز بقدرة فائقة على «التفكيك» أي إظهار العلاقة بين «الخطاب» الفنّي، وشروط إنتاجه المادية، فالتفكيك —(Deconstruction) كما يعرفه ويمارسه النقاد التفكيكيون يختلف ويتميز عن التحليل والنقد بتلامسه مع الأبنية الصلبة والمؤسسات المادية، ولا يكتفي بتناول أنواع الخطاب أو أشكال المحاكاة الدالة[٣٢] فهو يرفض أن ينظر إلى الفن نظرة مثالية وكأن الإبداع «يتم في الهواء.. وكأن المبدع مخلوق أثيري لا جسد له»، كما قالت فرجينيا وولف ساخرة[٣٣]، ويدرك أن الإبداع كنشاط إنتاجي يرتبط بالمحيط المادي ـ بصحة المبدع وظروفه المادية، بل والمكان الذي يحيا فيه، كما يرتبط أيضاً بالمؤسسات الحاكمة الرقابية ونظام الأسرة.. الخ. إن الإنسان يستطيع أن يغلق على نفسه حجرة ويستغرق في رواية تنسيه عالمه، بل وجسده نفسه، ولا يتطرق ذهنه أبداً إلى مؤلف الكتاب أو ظروف انتاج الرواية اللهم إلا إذا لفتت رداءة الورق المطبوع مثلاً نظره إلى فقر المؤلف أو الناشر. لكن الإنسان في المسرح يعي في كل لحظة جسديته من خلال تلامسه مع الجالس إلى جواره كما يعي جسدية الممثلين ويستطيع بنظرة أن يعي ميزانية العرض من خلال الملابس والديكور، كما يعي وجود المؤسسة الرقابية في جنود الأمن الذين يلقاهم على باب المسرح، وقد يذكره انقطاع التيار الكهربائي مثلاً بالحالة الاقتصادية العامة، وقد يتنبه إلى قلة عدد النساء بين الجمهور فيتذكر العادات والتقاليد التي تكبل حركة المرأة، ويستطيع من ملابس الجمهور أن يحدد مواقعهم الاجتماعية ودرجة ثرائهم أو فقرهم، وقد يفيقه من الاستغراق في العرض صراخ طفل رضيع فيأسى لحال لأطفال في بلاده، فالإنسان في المسرح لا يعايش تجربة جمالية فقط ـ بل يعيش تجربة اجتماعية تفكيكية تشحذ وعيه ـ حتى في المسرح التقليدي.

٣ ـ حرية المسرح واستراتيجيات القمع:

تتمثل حرية المسرح ـ كما ذكرت من قبل ـ في قدرته على خلخلة رؤيتنا الموروثة والمعتادة للعالم، وعلى تحدي الأيديولوجية السائدة. وقدرة الخلخلة هذه لا تتعلق بإرادة الكاتب أو المخرج أو الممثلين، أو حتى الجمهور، بل هي شرط مبدئي لوجود الظاهرة المسرحية وذلك لأن الظاهرة المسرحية ذاتها وليدة الخلخلة ـ فهي الابنة غير الشرعية لأي نظام اجتماعي. إنها تولد دائماً خارج النظام ـ إذ لم يحدث أبداً أن قرر نظام إنجاب الظاهرة المسرحية فالأنظمة بطبيعتها تدرك أن المسرح قوة مناوئة، كذلك فالمسرح ـ شأنه في ذلك شأن الأشكال الفنية الأخرى ـ لا ينشأ ويتطور «بقرار فوقي»، بل يأتي «حصيلة لتطور مجمل الواقع الثقافي من خلال ارتباطه بحركة الواقع الاقتصادي ككل بجميع جوانبه ومعطياته التاريخية» ـ كما يذهب جلال فاروق الشريف[٣٤].

٣ ـ ١: نظرة عامة إلى استراتيجيات القمع:

إن الظاهرة المسرحية لا يخلقها النظام المستقر الجامد أبداً، بل تولد دوماً من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخي. وحين تولد

---

(٢٩) السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب**، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢، ص ٦٦.

(٣٠) أنظر:

Michele Barrett, Ideology and the cultural Production of cender, **Feminist criticism and social Change,** ed. judith Newton and Deborah Rosenfelt, London, Methuen, 1985, P. 68.

(٣١) أنظر:

Mikahail Bakhtin, «Discourse and the Novel», **The Dialogic Imagination,** red. Michael Holquist, Austin and London, 1981, PP. 259 - 422.

(٣٢) أنظر على سبيل المثال الجزء المعنون «الأيديولوجيا الخفية» في:

Christopher Butler, **Interpretation, Deconstruction and Ideolo-**

Clarendon Press, Oxford, 1986, pp. 103 & 110.

(٣٣) **Feminist Criticism and Social Change. P. 77.**

(٣٤) جلال فاروق الشريف، **إن الأدب كان مسئولاً**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٨، ص ١٢.

الظاهرة المسرحية وتبدأ في مشاغبة النظام وتحديه يبدأ النظام في مقاومتها ومحاولة تكبيلها وتقليم أظافرها أو قد يرى في صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك إغراءات عدة ليس أقلها شأناً عبارة «المسرح المحترم» ـ أي الذي يحترمه الوجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولا يمس مصالحهم. وتتنوع سياسات مقاومة الظاهرة المسرحية من قبل النظام السائد من عصر إلى عصر ويمكننا تلخيصها فيما يلي:

١ ـ الحصار الاقتصادي والإداري (ضغط المعونات ـ رفع الضرائب ـ منع تراخيص الممارسة أو بناء المسارح.. الخ..).

٢ ـ الحصار الرقابي المعلن والخفي باسم الدين أو الأخلاق العامة أو مصلحة الجماعة السياسية.

٣ ـ الحصار الإعلامي الذي يتخذ شكل التعتيم.

٤ ـ الحصار النقدي الذي تلعب فيه المؤسسة الأدبية والأكاديمية والتعليمية دوراً هاماً والذي يتخذ شكل الاحتواء والتزييف عن طريق خلق أطر نظرية لتفسير الظاهرة المسرحية وتقييمها بحيث يأتي التفسير والتقييم مدعماً للنظام، فتحيط النظرية النقدية الظاهرة المسرحية بجدار سميك من «الكلام» الذي يخفي طبيعتها الثورية ـ كما فعلت نظرية أرسطو بالمسرح اليوناني، ثم تبدأ في الحديث نيابة عن العرض لتطرح صورة زائفة عنه. ويحضرني الآن مشهد من مسرحية **العتمة** لفرقة بلالين بالأرض المحتلة أود أن أصفه للقارىء فهو يمثل في تصوري أبلغ تشبيه لموقف النقد ونظرياته أحياناً من المسرح. في هذا المشهد تصيح ناديا ـ مهندسة الكهرباء ـ في خطيبها الذي يرفض أن تصعد إلى المسرح لإصلاح جهاز الإضاءة لأنها امرأة: «خمس سنين طلعوا عيشتي وأنا أتعلم، بتقدرش تغمض عينك عن كل هالأشياء وتشوفني بس.. ست بيت محطوطة بكيس نايلون بتشوف الدنيا بس مالهاش اتصال معاها»[٣٥].. وبعد كلماتها هذه تتحول المسرحية من المستوى الواقعي إلى المستوى التعبيري، فنرى ناديا داخل كيس من النايلون، ويبدأ خطيبها في الحديث بلسانها، ووصف رضاها وسعادتها، بينما تحرك هي يديها داخل الكيس لتبدي اعتراضها على كل ما يقوله هاني دون أن يصلنا صوتها.

٥ ـ وكما تحاصر المؤسسة الرجعية ناديا داخل الكيس، تحاصر التكنولوجيا الآن الظاهرة المسرحية وتحاول تعليبها ـ إن سياسة ميكنة المسرح وتعليبه تمثل في تصوري أخطر سياسة حصار وتحجيم واجهتها الظاهرة المسرحية حتى الآن. وقد ظهرت سياسة الحصار الجديدة هذه في القرن العشرين، في عهد الفيديو والتلفزيون والتكنودراما. ورغم دفاع مارتن أسلن الشهير عن الدراما المعلّبة ووصفه للمسلسلات التلفزيونية بأنها الملاحم أو السير الشعبية الجديدة[٣٦] إلا أنني أرى أن تعليب الدراما هو محاولة لاستئناسها وتزييفها، فالدراما المعلبة هي دراما قُلمت أظافرها ونُزعت مخالبها الثورية، فجوهر المسرح هو الحضور الاختياري في المكان، وذلك لأن تحقق التجربة المسرحية مشروط ببقاء الجمهور والممثلين سوياً لفترة متفق عليها. وقد يقرر إنسان إذا لم يعجبه العرض أن يترك المكان فيمضي، ولا يستطيع أحد أن يمنعه (إلا بالطبع هذا القرار الأخير الذي اتخذته بعض المسارح في مصر بمنع مغادرة المسرح قبل انتهاء العرض بدعوى الأمن! وأذكر أنني حين قررت مرة ممارسة حقي الديمقراطي هذا ـ لأنني أحسست أنني لا أشارك في تجربة مسرحية بل في حالة من الزيف والتدليس ـ خضت معركة حامية الوطيس مع جنود الأمن المركزي على باب المسرح، واضطررت في النهاية إلى ادعاء المرض الشديد حتى أنفذ بجلدي). إن المسرح تجمع ديمقراطي يمارس الإنسان فيه حريته في كل لحظة ـ حرية الموافقة والاعتراض، الاستحسان أو الاستياء، التصفيق أو الصفير، البقاء أو الانصراف، أو العمل الجماعي على إيقاف التجربة.. المسرح في أصدق حالاته ـ أي المسرح الشعبي الجماهيري ـ هو تدريب على الديمقراطية الحقة. قد يقول قائل إن مشاهد التكنودراما يستطيع أن يغلق جهاز التلفزيون أو الفيديو إذا لم يعجبه الحال، أو أن يغادر قاعة العرض السينمائي، لكن الوضع مختلف.. فانسحاب متفرج أو عدد من المتفرجين قد لا يوقف عرضاً مسرحياً.. لكنه رغم ذلك يؤثر في مساره تأثيراً واضحاً فهو يؤثر في المتفرجين الباقين ويجعلهم يتساءلون ولو للحظة عن أسباب هذا الانصراف وقد يكسبهم هذا نوعاً من الشك في جودة العرض فيبدأون في رؤيته بمنظور نقدي جديد. والأهم من ذلك أن انسحاب المتفرج من عرض مسرحي يحدث تأثيراً سلبياً واضحاً على الممثل وعلى التجربة كلها.. فالعرض المسرحي تجربة حية متغيرة تتجدد من يوم إلى يوم ولا يمكن تكرارها ـ إن انسحاب أحد أطراف الحوار في العرض المسرحي كفيل بإيقافه... أما في السينما، فقد ينسحب كل المشاهدين دون أن يوقف هذا الفعل الشريط السينمائي الدائر في ديمومة لا تاريخية، شبه ميتافيزيقية، وسلطوية. الفيلم مجموعة من الصور الثابتة التي لا يمكن أن يناها التاريخ بأي تعديل أو تغيير أو تناها إرادة الجمهور الحاضر.. الفيلم هو أسطورة الثبات التي تتكرر من يوم إلى يوم بعيداً عن واقع المتفرج الحي، فالفيلم ينفي عن الدراما عناصر الـ «نحن» و «الآن» والـ «هنا»، ويحيا مجازياً في فضاء المطلق. ولهذا تمثل الدراما المسجلة سلاحاً من أسلحة التسلط، ولهذا تحظى الدراما التلفزيونية بالدعم المالي من قبل الأنظمة التي عادة ما يخضع التلفزيون لسلطتها. فإذا كانت بنية التجربة المسرحية الحية تدرب الإنسان على الديمقراطية فإن بنية مشاهدة الدراما

(٣٥) مسرحية **العتمة**، الأقلام، ص ١٤١.

(٣٦) Nantin Esslin, Meditations, Abacus, London, 1983, p. 201.

المسجلة تعود الإنسان على الطاعة والتلقي السلبي، فهي بنية تعتمد على المسار الواحد للرسالة:

مرسل ← متلقٍّ

أما بنية التجربة المسرحية فهي بنية تفاعل ذات مسارين بين المرسل والمتلقي، بنية يلعب فيها المتفرج دوراً إيجابياً حتى في العروض التقليدية، فإذا كان الجمهور متراخياً هبطت حرارة العرض وإذا تجاوب اشتعل العرض، وهذا ما يعرفه جميع الممثلين.

ولأن بنية التجربة المسرحية تقوم على الفعل ورد الفعل الإيجابيين وتدرب الجمهور على المشاركة الإيجابية فقد حاولت الأنظمة من خلال المؤسسات الأدبية تحجيم مشاركة المتفرج في إنشاء العرض عن طريق إرساء فرضية «التقاليد المسرحية» وتحويلها إلى قيمة شبه مطلقة حتى تحول جمهور المسرح إلى جمهور سلبي مثل جمهور التكنودراما. ومن الجدير بالذكر أن فكرة «التقاليد المسرحية» التي تقيد المشاركة بسلوكيات معينة وتعلي من قيمة «الصمت» و«التصفيق» عند صدور الإشارة من خشبة المسرح ـ أي تُعلّم «الطاعة» ـ هذه الفكرة لم تظهر إلا حين بدأ المسرح نفسه يتحول إلى شكل العلبة، فارتبطت بمسرح العلبة الإيطالي. ولا نجد لها وجوداً مثلاً في أزهى عصور المسرح حين كان «كرنفالاً» شعبياً تؤمه كل فئات المجتمع، وقد يحضر إليه الناس طعامهم وشرابهم، بل وخمورهم، كما كان الحال في المسرح اليوناني القديم، ثم في المسرح الإليزابيثي. ففي عصر شكسبير الإليزابيثي كانت أقرب فئة إلى منصة التمثيل هي أفقر فئات الشعب الذين يشاهدون المسرح وقوفاً ـ The Groundlings ـ أي الواقفون على الأرض ـ وما أبلغها من كلمة، فالواقفون على الأرض الملتحمون بالواقع هم رواد المسرح الحقيقيون لا هؤلاء المعلقون بين السماء والأرض في علبهم أو بناويرهم. وكان شكسبير يكتب لهؤلاء، ولهذا عاش مسرحه حتى اليوم. لم تظهر فكرة التقاليد المسرحية التي تقيد المشاركة والاستجابة إلا حين تحول المسرح من الشعبية إلى التبعية للأغنياء والسلطة فسادت القواعد الأرسطية التي بالغ النقاد الكلاسيكيون في تشديدها وأضافوا إليها قواعد اللياقة (Decorum)، فالعنف مرفوض على خشبة المسرح كما هو مرفوض في الحياة، فالعنف طاقة تهدد استقرار الأنظمة، ولا يجب أن نخلط التراجيديا بالكوميديا ففي هذا خرق لهالة الجلالة التي تحيط بالملوك والأمراء في التراجيديا وامتزاج غير مطلوب بين عالم هؤلاء وعالم البشر العاديين الذين يسكنون عالم الكوميديا، ولا ينبغي أن نكسر وحدات الزمان أو المكان أو الحدث، فالزمان تاريخ والتاريخ حركة وتطور وتحول في المكان بينما كانت الأنظمة آنذاك تحاول تثبيت وتجميد حركة التاريخ، أما تغيير المكان فيعني الحركة والتواصل بين البشر، والمثل الشعبي يقول «كل حركة بركة»، لكن السلطات الرجعية تخاف حركة المواطنين في المكان عادة وتفضل حد حركة الفرد في مكان واحد، ومن الأفضل أن يكون السجن، منعاً للتواصل والبركة. والحدث الأحادي الذي يحكي قصة الأمراء والنبلاء لا ينبغي أن يجادله حدث فرعي يحكي عن الغوغا، وعلى الكاتب المسرحي الجيد في رأي المؤسسة الأدبية الكلاسيكية أن يبدأ مسرحيته قرب النهاية ـ أي بعد أن انتهت كل الأحداث وانتفت تماماً إمكانية تحويل أو تعديل مسارها، فنشهد الفاجعة ولا نشهد مقدماتها التاريخية التي تسرد علينا سرداً مقتضباً، فطرح الأحداث في سياق تاريخي يتنافى مع فكرة الجبرية والقدرية التي تتبناها هذه الأنظمة. ولأن شكسبير كان كاتباً شعبياً فقد ضرب عرض الحائط بالقواعد الكلاسيكية، بل وعرضها لأعنف نقد وتمزيق ساخر في مسرحيته **حلم ليلة صيف**.

لقد نشأت التقاليد المسرحية في حضن مسرح العلبة الإيطالية بهدف تحييد المشاهد وتدريبه على الطاعة، وجاءت الدراما المعلبة الابنة الشرعية لمسرح العلبة هذا بإيديولوجيته الواضحة. ولهذا فإنني أرى خطراً مباشراً على الديمقراطية والحرية في محاولة تهميش الظاهرة المسرحية، وتلك الدعوة المتزايدة إلى الاكتفاء بالتكنودراما، فهي دعوة تستهدف في أحد جوانبها إلغاء فرص التجمعات الشعبية وحصار المواطنين في بيوتهم ـ أي في علب ـ ربما لتسهل مراقبتهم، ثم حرمانهم من الطعام الطازج أي المسرح، وتغذيتهم على المعلبات حتى يصيبهم الوهن فتسهل قيادتهم، خاصة وأن التكنودراما تعودهم على التلقي الصامت والعزوف عن مغادرة البيت ـ أي عن الحركة ـ وتفقدهم تدريجياً الرغبة في الحوار. إن علينا حين نسمع تلك النبوءات باختفاء المسرح في القرن القادم أن نتذكر كلمات بريخت التي تقول: «إن التفكير بكتابة مسرحية أو إخراجها يعني... إعادة تنظيم المجتمع، إعادة تنظيم الدولة، تعني الإشراف على الأيديولوجية»[٣٧].

٣ ـ ٢: أمثلة من تاريخ المسرح الغربي:

كان المسرح دائماً وحتى الآن مستهدفاً من الأنظمة الرجعية وفي أزمنة الردة الفكرية التي أخضعته بصورة متكررة لعمليات التحريم والتجريم باسم الدين، أو لعمليات الحصار الرقابي السياسي أو الحصار الاقتصادي، أو التي سعت إلى احتوائه واستئناسه وتجميد حركته عن طريق النظريات والقوالب الفنية أو إخضاعه لذوق الطبقة الحاكمة المتميزة، أو طرح صورة زائفة له باعتباره نشاطاً إنسانياً هامشياً يدخل تحت باب الترفيه والتسلية. والتاريخ يعج بالأمثلة العديدة والأسانيد، فما ان انطلق العقل اليوناني القديم من آثار الأساطير والغيبيات إلى رحاب الفكر الإنساني، ومن عالم الطقس إلى عالم المسرح، وبدأ المسرح يجادل ويصارع ـ بدرجات متفاوتة من الحدة والوضوح ـ الأطر الفكرية القديمة ويسعى إلى

(٣٧) برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة جميل نصيف، بيروت: عالم المعرفة، بدون تاريخ، ص ٤٣.

تحرير إرادة الفعل الإنساني من فكرة الجبرية، حتى ظهر أرسطو بنظريته الجمالية التي «تعكس» ـ كما أشار بريخت ـ «عقيدة أيديولوجية فحواها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره، وأن وظيفة المسرح هي تقديم تسلية تخدر أولئك الذين يقعون في شراك هذه النظريّة»[٣٨]. لقد افترض أرسطو جوهراً ثابتاً مثالياً يحكم تطور الكائنات بما فيها الإنسان وأقام تنظيره السياسي والأخلاقي والجمالي على هذه الفرضية مما ترتب عليه أن انتقل مركز الثقل من الفعل الواعي الإرادي المتغير في الإنسان إلى مبدأ مسبق، يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير وفي ضوء هذا الإطار الفكري تناول أرسطو نتاج المسرح اليوناني بالتفسير والتقييم طامساً أي ملمح ثوري فيه. ولأن نظرية أرسطو الجمالية استمرت في أوروبا ـ إذ لم يكن ثمة تعارض بين فرضيتها الفكرية المحورية عن العالم التي ترفض التغيير، وبين الحتمية اللاهوتية (أو الجبرية) في المسيحية على اختلاف مذاهبها ـ فقد بلغت حد التقديس حين تبنتها المؤسسة الأدبية الرسمية في فرنسا أولاً ـ ممثلة في الأكاديمية الفرنسية، ثم في انجلترا بعد فشل ثورتها الجمهورية واعتلاء الملك تشارلز الثاني العرش عام ١٦٦٠ ـ فلقد أحضر معه هذا الملك النظرية الكلاسيكية في الشعر والمسرح من فرنسا، وفرضها على الأدب والمسرح وكافأ مروجها الانجليزي جون درايدن ـ صاحب **مقال عن الشعر المسرحي** (١٦٦٨) بمنصب أمير الشعرا، وحرص الملك أيضاً على وضع المسرح تحت إشرافه الخاص وعلى ربطه بالبلاط فحرم النشاط المسرحي إلا بترخيص خاص منه.. ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط إحداهما يرأسها الفنان كيليجرو والثانية يرأسها دافينانت، وتم هذا بعد شهور قليلة من تولية الحكم. وهكذا امتد نظام الاحتكار إلى المسرح، وبعد أن كانت لندن تزهو في بداية القرن بما لا يقل عن ست فرق مسرحية يؤمها الناس من كل الطبقات نجدها في النصف الثاني من القرن السابع عشر وبها فرقتان مسرحيتان فقط ما لبثتا أن تحولتا إلى فرقة واحدة حين تم إدماجهما عام ١٦٨٢ فتقلص النشاط المسرحي إلى عروض فرقة واحدة تحت إمرة البلاط واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥. وكان من جراء هذا أن تحول المسرح من فن الجماهير، ومن مؤسسة شعبية ثورية تقع خارج حدود المدينة وتتحدى النظام ويُضطهد كتابه وقد يُزج بهم إلى السجون ـ كما حدث للكاتب بن جونسون مرتين ـ لكنهم يواصلون حوارهم مع الواقع وخلخلتهم لأبنيته ـ تحول المسرح من فن الجماهير إلى فن الخاصة وإلى مؤسسة ملكية ارستقراطية[٣٩]. وقد وظف البلاط في كل من انجلترا وفرنسا في ذلك العصر المذهب الكلاسيكي والنظرية الارسطية لقولبة المسرح وتحجيمه وتصفية طاقته وفاعليته الثورية. ويؤكد بيتر بورجر في مقاله «المؤسسة الأدبية والتحديث» ارتباط المذهب الكلاسيكي في الأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي، ويرى في جوهره الأرسطي انعكاساً لسياسة الحكم السياسي المطلق، ويستشهد بتدخل الكاردينال ريشيليو ـ رئيس الوزراء آنذاك ـ لإيقاف عرض مسرحية للسيد للكاتب بيير كورني لأنها خالفت القواعد الكلاسيكية[٤٠]، فقد كانت الكلاسيكية تساند نظام الحكم وتروج أيديولوجيته ترويجاً مستتراً من خلال المسرح والمؤسسة الأدبية ممثلة في الأكاديمية الفرنسية، ولهذا كان النظام يرى في خرق قواعدها تهديداً له ـ وكأن الأنظمة الرجعية في كل من فرنسا وبريطانيا في القرن السابع عشر كانت تدرك «أن التطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغيرات في الايديولوجيا وتجسد طرائق جديدة في إدراك الواقع الاجتماعي وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي» ـ كما يقول تيري ايجلتون في القرن العشرين[٤١] ـ فحاولت قمع تيارات التغيير المضطرمة في أعماق مجتمعاتها عن طريق تكبيل المسرح بنظرية جمالية مؤازرة لها.

كان هذا هو موقف الكلاسيكية من المسرح وهو يتلخّص في تكبيله بالقواعد وتسخيره لمصلحة النظام. أما موقف رجال الدين المسيحي من المسرح في الغرب فقد بدا بمحاولة احتوائه وتوظيفه لتدعيم العقيدة الجديدة ثم انتقل بعد خروج المسرح من الكنيسة إلى الساحات الشعبية إلى التنديد والهجوم الصارخ. لقد كنت في الماضي أعتقد ـ شأني شأن الكثيرين ـ أن المسرح الأوروبي في العصور الوسطى قد ولد في الكنيسة ـ أي أنه بدا دينياً وانتهى علمانياً.. ولكنني في عام ١٩٧٨ اطلعت على كتاب جديد عن المسرح في العصور الوسطى يؤكد كاتبه وليام تليدمان أن الظاهرة المسرحية كانت موجودة أولاً في صورة الممثلين الجوالين الذين حافظوا على بعض من تراث المسرح الروماني، وفي صورة الاحتفالات الشعبية التي كانت تتضمن عادة لعبة مسرحية، خاصة احتفالات الربيع في مايو التي كانت احتفالات طقسية جماعية تشتمل على لعبة مسرحية يؤديها مجموعة من أهل القرية وتدور حول مغامرات البطل الشعبي المتحدي للسلطة روبين هود، ويذكر المؤلف عدداً من الخطابات المتبادلة بين الأساقفة والكرادلة ينتقدون فيها هذه العروض الوثنية، لكن أحد الخطابات يذكر أيضاً أن رجال الدين كانوا يستخدمون هذه المسرحية الشعبية المحبوبة ـ مسرحية روبين هود التي كانت تمثل في الهواء الطلق ـ في جمع التبرعات للكنيسة. وحين فشل رجال الدين في القضاء على هذه الاحتفالات الشعبية الوثنية قرروا أن

---

(٣٨) تيري ايجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، ترجمة جابر عصفور، **فصول** المجلد الخامس، العدد الثالث، ابريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥، ص ٢٩.

(٣٩) **انظر أضواء على المسرح الانجليزي**، مرجع سابق.

(٤٠) أنظر:

Beter Burger, The Institution of literature and Modernization **poeties**, vol 11, no. 4/5, 1983. PP. 419 - 433.

(٤١) تيري ايجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، **فصول**، ص ٢٨.

يعاملوها معاملة المعابد الوثنية ـ أي احتواءها بتبديل مضمونها .وتوظيفها في نشر وترسيخ العقيدة، وهكذا دخل المسرح إلى الكنيسة[٤٢].

لكن زواج المصلحة هذا لم يدم طويلاً فسرعان ما أدرك رجال الدين صعوبة احتواء هذا الكيان الجدلي الحر داخل جدران أي عقيدة ثابتة، فهو كيان يحيا على الصراع والخلخلة، ولهذا سرعان ما طردوه خارج الكنيسة وأبقوه قريباً منها ـ تحت رقابتها ـ ثم أرسلوه في قوافل لنشر العقيدة، لكن العامة تلقّفوه وسرعان ما تحول على أيديهم إلى نشاط علماني صرف. وحين حدث هذا التحول بدأ هجوم رجال الدين على المسرح وخاصة الفئة المتزمتة المعروفة باسم المتطهرين (Puritans) التي يسخر منها شكسبير في شخصية مالغوليو في مسرحية **الليلة الثانية عشرة** وفي العديد من مسرحياته الأخرى ويتناولها أيضاً بالنقد الساخر بن جونسون في مسرحيته **مولد بارثولوميو**، وكذلك فعل العديد من معاصريهم.

وقد بلغ من كراهية المتطهرين للمسرح أن حرموا النشاط المسرحي تماماً في عام ١٦٤٢ فأغلقت المسارح أبوابها ورحل الممثلون بفرقهم إما خارج انجلترا كما فعل جورج جولي الذي هرب إلى ألمانيا، وإما إلى الأقاليم، واستمروا في تقديم عروضهم سراً معرضين أنفسهم لاضطهاد قوات الجيش الجمهوري ـ وكانوا من المتطهرين المعادين للمسرح ولكل أشكال الترفيه. وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ استأنف المسرح نشاطه في صورة تقلصت كثيراً عن ذي قبل ـ كما أشرت سابقاً ـ واستكان رجال الدين فترة.. لكنهم لم يلبثوا أن عاودوا فتح النيران على المسرح بصورة مكثفة في آخر القرن، ولعب أحد الوعاظ الدينيين وهو جيريس كوليار دوراً هاماً في إقناع الرأي العام بإباحية العروض المسرحية الموجودة ـ والرأي العام كان أيامها بالطبع رأى الفئات الثرية التي كانت وحدها تؤم المسرح آنذاك، وهكذا غدا هذا الواعظ مسئولاً بصورة كبيرة على الميلودرامات الأخلاقية الوعظية السقيمة التي شغلت خشبة المسرح الإنجليزي دون هوادة حتى القرن العشرين.

٤ ـ المسرح العربي بين الحرية وبنية التخلف:

٤ ـ ١ : مؤثرات رجعية خارجية وداخلية:

زيفت النظرية الأرسطية وجه المسرح اليوناني القديم عصوراً طويلة فغدا مرادفاً للجبرية والرجعية حتى حرره الرومانسيون من أمثال الشاعر شيلي واستردوا له بعضاً من مفهومه الجدلي القديم. لكن سحابة الزيف والتضليل ما أن انقشعت من سماء الغرب حتى ظللت سماء الشرق فبينما رأينا نقاداً غربيين يرصدون ملامح ثورية في أعمال ايسخيلوس نفسه نجد ناقداً كبيراً مثل عز الدين إسماعيل ينساق وراء النظرة الأرسطية التقليدية إلى المسرحية التي اتخذها أرسطو نموذجه المثالي، فيقول عن أوديب إنه «يبدو حراً مريداً يملك تقرير مصير نفسه، ولكنه في حقيقة الأمر لا يقرر شيئاً، وإنما يخضع للقرار الخارجي»[٤٣]. ورغم أن عز الدين إسماعيل يحاول في مناطق من دراسته أن يفسر أوديب في ضوء النظرة التوفيقية في الفلسفة الإسلامية بين القول بالقضاء والقدر والقول بحرية الإنسان[٤٤] إلا أنه يؤكد لنا في النهاية مع رينيه حبشي (الذي يشير إلى دراسته عن «المأساة بين القديم والحديث») أن «الشخصية المأساوية عند المؤلفين الإغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شيء بذاتها. هناك حقاً مجال للاختيار الأخلاقي، ولكنه ضيق ووهمي»[٤٥]. ولا يتسع المجال هنا لأن نقدم تحليلاً لمسرحية أوديب، ولكن يكفي أن أذكر القارىء أن سعي أوديب إلى اكتشاف الحقيقة هو صراع العقل ضد الخرافة، صراع الإنسان ضد المؤسسة المهيمنة، إنه صراع الإنسان في فجر ثورة العقل والتنوير وفي هذا تكمن قيمتها الباقية لنا. وتحضرني في هذا السياق كلمات الناقد الفرنسي رولان بارت عن عمل يوناني قديم آخر هو **الأورستيا** إذ يقول: «تحكي لنا **الأورستيا** عما سعى بنو عصرها إلى تجاوزه وعن حجب الظلمة التي حاولوا أن يخترقوها، إلا أنها، وفي الوقت نفسه توضح لنا أن هذه الجهود إنما تنتمي إلى عالم غير عالمنا وأن الآلهة الجديدة التي تسعى إلى رفعها إنما هي آلهة سبق لنا أن أسقطناها. لا بد لنا من أن نعي أن للتاريخ حركة تسعى بصعوبة ولكن بتصميم إلى دحر البربرية، وتنمو معها الثقة بأن الإنسان يمتلك في نفسه القدرة على تخفيف آلامه وعلاج أمراضه، وهي ثقة لا بد من تجديدها لأن في اكتشاف الإنسان لمدى ما قطعه من شوط ما يعطيه القوة والشجاعة والأمل لمتابعة المسيرة. حين نعطي الأورستيا شكلها الصحيح، شكلها التاريخي لا الأثري، ندرك ونوضح العلاقة التي تربطنا بها. فالتراجيديا القديمة حين تُعرض ضمن خصوصيتها وتماسكها، بل وتقدميتها بالنسبة لماضيها وبربريتها بالنسبة لحاضرنا، فإنها تتيح لنا، بوسائل المسرح المتعددة، أن ندرك بوضوح أن التاريخ مرن طيع في خدمة الإنسان ما دام سيده. والسبيل الوحيد للإفادة بصورة دينامية ومسئولة من **الأورستيا** اليوم هو أن ندرك أولاً خصوصيتها التاريخية وتفردها الأصيل الدقيق»[٤٦].

إن بارت يضع المسرح اليوناني في سياق تاريخي جدلي، سياق

---

(٤٢) William Tydeman, **The theatre In the Middle Ages,** Cambridge University Press, 1978, Chapter I.

(٤٣) عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة**، دار الفكر العربي، بدون تاريخ، ص ٩٣.

(٤٤) زكريا إبراهيم، **مشكلة الحرية**، الفصل السادس.

(٤٥) عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان**، ص ٩٢ ـ ٩٣.

(٤٦) رولان بارت، **مقالات نقدية في المسرح**، ترجمة سهير بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧، ص ٤٤.

صراع الإنسان في التاريخ، ولهذا يستشف تقدميته، ولا يعامله كمسرح سيكولوجي «يعتبر أن الظروف التاريخية والاجتماعية ليست هي التي تصنع الإنسان» وأن هناك «طبيعة بشرية واحدة في كل مكان»[٤٧].

لقد تلونت النظرة العربية إلى المسرح منذ بدايته في بلادنا بالنظرة الكلاسيكية والمفهوم السيكولوجي الذي يتحدث عنه جان بول سارتر وكذلك بتراث النقد الأخلاقي الغربي، ولا زلنا حتى الآن، ورغم سيادة المفهوم البريخي للمسرح على المسرح العربي منذ الستينات، وظهور أشكال مسرحية وتجارب جديدة أفادت منه، ورغم تثوير المصطلح والمفاهيم النقدية في الدراسات المتخصصة، إلا أننا ما زلنا للأسف نعاني في صحفنا ـ وهي أبواق النقد الشعبي التي تصل أصداؤها إلى عامة الشعب وتؤثر فيه ـ ما زلنا نعاني من هذه النظرة التي تحول النقد المسرحي من قوة تثوير وتنوير إلى قوة تكرس بنية التخلف.

وفي تصوري أن أسباب تغلغل هذه النظرة المحافظة في نقدنا المسرحي، وهيمنتها على مسرحنا هيمنة شبه كاملة حتى منتصف القرن تعود إلى:

١ ـ بنية التخلف التي يعاني منها مجتمعنا العربي، وهذا ما سأتعرض له في الجزء التالي بشيء من التفصيل.

٢ ـ طبيعة نشأة المسرح العربي، فقد جاءنا المسرح من الخارج، من أوروبا الرأسمالية، محملاً بتركة التفسيرات الكلاسيكية والإنسانية، سواء في مجال التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية الواقعية، تلك التفسيرات التي تحكمت بصورة مستترة في أساليب التمثيل والإخراج والديكور، وتقاليد الاستقبال والتلقي، والمعمار المسرحي، وتبناها رواد المسرح الأوائل فوجهت المسرح منذ البداية وجهة أخلاقية إنسانية تصالحية في أفضل الحالات، ووجهة ترفيهية تجارية تهميشية في أسوئها.

٣ ـ نشأ المسرح في المدن والعواصم ـ أي في التجمعات البرجوازية، بعيداً عن جموع الشعب الكادحة ـ التي لم يحتك بها كثيراً، وتوجه أساساً إلى الطبقة المتوسطة ومشاكلها، وتناول هذه المشاكل في إطار الأيديولوجيا السائدة، وتبنى سياسة المصالحة معها فاكتفى في التراجيديا بتمجيد القيم الأخلاقية وقدمها في صورة المطلقات، وكأنها «وضعت مرة واحدة وإلى الأبد»[٤٨] أي أنها فوق التاريخ واكتفى في الكوميديا بانتقاد الأخلاق والسلوكيات انتقاداً لا يخترق السطح إلى الأعماق.

(٤٧) جان بول سارتر، «المسرح أسطورته وحقيقته»، ترجمة حنين حاصباني، **مجلة الحياة المسرحية**، العدد ٢، شتاء، ١٩٧٧، ١٩٧٨، ص ٣٣.

(٤٨) **معجم علم الأخلاق**، ترجمة توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٤، ص ٣٣.

٤ ـ ٢ : بنية التخلف وأثرها على المسرح:

كانت «بنية التخلف ذات الطابع العلائقي المميز»[٤٩] أحد العوامل التي طبعت المسرح العربي بالمحافظة في الجزء الأول من القرن العشرين، كما كانت أيضاً أحد المعوقات الرئيسية لبزوغ الظاهرة المسرحية بشكلها الشعبي التلقائي في عالمنا العربي قديماً كما فعلت في اليونان وانجلترا الإليزابيثية. فإذا كانت الظاهرة المسرحية كما عرفناها آنفاً لا تولد إلا في الفترات التاريخية التي تتخلخل فيها البنية الفكرية والاجتماعية السائدة، فقد كان من المستحيل أن يظهر المسرح كمؤسسة شعبية ممارسة في إطار بنية حافظت على ثباتها وتماسكها عبر قرون طويلة بسبب طبيعة تكوين الثقافة العربية، واللغة العربية، والعقيدة الإسلامية.

وتتسم بنية التخلف بخاصيتين رئيسيتين هما «اعتباط الطبيعة الذي يتعرض له إنسان العالم المتخلف، فهو لا يملك مصيره ولا يتحكم برزقه وعمله على هذا الصعيد وهو متروك إزاء غوائل الطبيعة دون ضمانات أو حماية كافية»، وأما الخاصية الثانية فتمثل «الوجه الآخر لاعتباط الطبيعة» وهو «اعتباط المتسلط الذي يتحكم بإنسان هذا العالم على شكل قهر يفرضه صريحاً أو ضمنياً» ويمضي مصطفى حجازي في تعريفه مبيناً أن اتحاد هاتين الخاصتين يفرز نموذج «علاقة جامدة تذهب في اتجاه واحد هو نموذج التسلط ـ «القهر الذي يسم» مجمل العلاقات وينبث في مختلف النشاطات حتى الذهنية منها «وحين تستفحل علاقة التسلط والرضوخ ذات الاتجاه الواحد وبشكل جامد» تفقد ذهنية الإنسان المتخلف «المرونة» و «الجدلية» وتتسم «بالجحود والقطعية»[٥٠].

وفي تحليله لتكوين العقل العربي في كتابه الذي يحمل هذا العنوان يخلص محمد عابد الجابري إلى أن بنية الثقافة العربية كما تتجلى في لغتها في أوضح صورة هي بنية تسلط الماضي على الحاضر، وهي بنية لاتاريخية تناهض التغيير وتتسم لذلك بالجمود فهو يقول: «إذا كانت القوالب الصورية التي صب فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد منحتها نوعاً من الدينامية الداخلية (= الاشتقاق) وبالتالي جعلتها أكثر مطاوعة، فإنها قد عملت أيضاً على «تحصينها» من كل تغير وتطور يقترحهما عليها التاريخ. ولذلك بقيت اللغة العربية وما زالت منذ زمن الجليل على الأقل لم تتغير لافي نحوها ولا في صرفها ولا في معاني ألفاظها وكلماتها ولا في طريقة توالدها الذاتي ـ ذلك ما نقصده عندما نقول عنها إنها لغة لا تاريخية. إنها إذ تعلو على التاريخ لا تستجيب لمتطلبات التطور»[٥١]

(٤٩) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، بيروت: معهد الإنماء العربي، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

(٥٠) المرجع السابق.

(٥١) محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨، ص ٨٦.

ويصف الجابري «الحركة» في الثقافة العربية بأنها كانت وما تزال حركة اعتماد لا حركة نقلة وبالتالي فزمنها مدة بعدها «السكون» لا الحركة، وهذا على الرغم من جميع التحركات والاهتزازات والهزات التي عرفتها»[٥٢] أما الذهن العربي فقد ظل «مشدوداً إلى اليوم، إلى ذلك العالم الحسيّ اللاتاريخي الذي شيده عصر التدوين اعتماداً على أدنى درجات الحضارة العربية عبر التاريخ، حضارة البدو الرحل التي اتخذت كأصل ففرضت على العقل العربي طريقة معينة في الحكم على الأشياء، قوامها: الحكم على الجديد بما يراه القديم»[٥٣].

وتتفق فاطمة المرنيس مع الجابري في فرضيته عن الذهن العربي في بحثها القيم الذي تقدمت به إلى المؤتمر الدولي العربي عن التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين والذي عقد بالقاهرة من ١ ـ ٣ سبتمبر ١٩٨٦ وكان بعنوان «الديمقراطية كانحلال خلقي: التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتعبير عن غياب الاستقلال التاريخي للذات العربية». ففي هذا البحث تبين الباحثة كيف يُوظَف الدين أحياناً في المجتمع العربي كسلاح ضد التغيير والتقدم، فالعرقلة الأساسية «التي تجمد المبادرات التحررية.. هي وجود خطاب يقذف هذه المبادرات بالكفر والإلحاد»، فالتحرر يوصف بالانحلال الخلقي والنشوز في حالة المرأة، والجدل واختلاف الرأي يوصم بإثارة الفتنة «والفتنة... هي الضلال والإثم» في لسان العرب[٥٤].

ومما سبق ذكره نخلص إلى أن «الطاعة» تمثل القيمة المحورية في تنظيم حياة الإنسان العربي وحركته ونشاطه الذهني، فالطاعة تضمن ثبات الأنظمة وتكرارها بعيداً عن التاريخ، فالطاعة واجبة على الرعية كلهم للخليفة الذي يمثل السلطة الدينية والسياسية معاً، ورغم أن «الإسلام دين لا كنيسة فيه ولا كهنوت» إلا أن «أكثر الأسباب التي أدت في أوروبا إلى ظهور العلمانية وقيام حركة الإصلاح الديني كانت قائمة عندنا بصورة أو بأخرى في العصور التي عرفت عندنا بعصور الانحطاط والتي لا زال لها في بلادنا وجود حتى الآن»[٥٥] وتمتد قيمة الطاعة من إطار المجتمع الإسلامي الكبير إلى المجتمع الإسلامي الصغير ـ أي الأسرة ـ لتنظيم علاقاتها، فطاعة المرأة للرجل واجبة والخروج عن طاعة الزوج نشوز، وطاعة الأبناء للوالدين واجب ديني والخروج عنها عقوق. وتحكم قيمة الطاعة أيضاً علاقة الطالب بالمعلم في شتى مراحل التعليم وتتجلى في السلوكيات والقواعد والزي الموحد ومحتويات المناهج ومنهج التدريس القائم على التلقين ـ أي على التسلط والرضوخ ـ لا على الجدل والحوار. وقد أشرنا من قبل إلى تبني النقد المسرحي لنظرية جامدة طالَبَ رجال المسرح بالخضوع لها وطاعتها، وإلى التقاليد المسرحية التي على المتفرج أن يمتثل لها. وتحكم قيمة الطاعة أيضاً علاقة الممثل والمخرج من ناحية، والمخرج والمؤلف من ناحية أخرى في المسرح التقليدي، ففي هذا المسرح يلعب المخرج دور «الدكتاتور» مع الممثلين، ويلعب المؤلف نفس الدور مع المخرج. ويجسد معمار المسرح التقليدي نموذج التسلط والرضوخ في علاقة خشبة المسرح بالصالة.

وإذا سلمنا فرضاً أن الإنسان العربي قد عانى عبر تاريخه الطويل، وربما على طوله، من سيادة نموذج علاقة التسلط والرضوخ هذه فتربت عنده «سيكولوجية الإنسان المقهور» التي تفتقر إلى المرونة والجدلية وتتميز بالجمود والتبعية، وإذا قبلنا فرضاً ـ كما أسلفت ـ أن المسرح عملية جدلية تتخطى في ثورة جماعية حدود الكائن إلى الممكن، يصبح من المنطقي ألا يظهر المسرح العربي إلى النور ـ كمؤسسة شعبية شرعية معلنة ـ إلا في فترة خلخلة بنية التخلف التي بدأت باتصال العرب بالحضارة الأوروبية العلمانية بعد الحملة الفرنسية على مصر، والتي شهدت ثورات القاهرة التي تحول فيها علماء الأزهر والدين إلى زعماء سياسيين، ثم إلى قادة حركات التنوير في شخوص جمال الدين الأفغاني ورفاعه الطهطاوي ومحمد عبده والشيخ علي عبد الرازق الذي أعلن في كتابه **الدين وأصول الحكم** عام ١٩٢٥ أن الإسلام «رسالة لا حكم، ودين لا دولة» وأن «الخلافة ليست في شيء من الخطط الدينية، كلا ولا القضاء ولا غيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة، وإنما تلك كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها، فهو لم يعرفها فلم ينكرها ولا أمر بها ولا نهى عنها وإنما تركها لنا لنرجع فيها إلى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة»[٥٦]، وأحدث الكتاب زلزالاً، وخاضت «العلمانية» أعظم معاركها في مصر[٥٧]، «ثم كان كتاب طه حسين **في الشعر الجاهلي** في ١٩٢٦ الذي أعلن فيه أن علينا «حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به.. يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح»[٥٨]. وامتدت حركة تثوير الأوضاع الجامدة إلى المرأة التي شاركت لأول مرة في تاريخها في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وكان قاسم أمين نصير المرأة وهدى شعراوي حاملة لواء قضيتها وغيرهما من رواد الحرية والتنوير.

---

(٥٢) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٥٣) المرجع السابق، ص ٩٣.

(٥٤) **التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين**، القاهرة: منشورات تضامن المرأة العربية، بدون تاريخ، ص ٤٦، ٥٢.

(٥٥) أحمد عبد المعطي حجازي، «العلمانية فريضة العلم والحرية»، **الأهرام**، ٨٩/٧/٢٦، ص ١٢.

(٥٦) المرجع السابق.

(٥٧) المرجع السابق.

(٥٨) المرجع السابق.

ورغم أن المسرح العربي ظل في مجموعه حتى الخمسينات في مصر وبعض الدول العربية، وحتى الستينات في دول أخرى، محافظاً في الفن والفكر بدرجة كبيرة، ومعتمداً على النصوص الأجنبية المعربة، وكانت أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال و«الإصلاح» الاقتصادي والاجتماعي، إلا أنه كان ـ رغم ذلك ـ أبلغ دليل على خلخلة بنية التخلف والجمود، تلك الخلخلة التي ازدادت ووصلت حد الزلزال حين اكتسبت قضية الحرية ـ أي القضية الوطنية ـ توجهاً اشتراكياً في بعض البلاد العربية.

٤ ـ ٣: أثر خلخلة بنية التخلف على صورة المرأة في المسرح العربي:

إن المرأة في قول مصطفى حجازي «هي أفصح الأمثلة على وضعية القهر بكل أوجهها وديناميكاتها ودفاعاتها في المجتمع المتخلف»، ويضيف أن التوجه الوجودي للمرأة في وضعية القهر «تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية على المصير» كما تتجمع في النظرة إليها أقصى حالات التجاذب الوجداني، فهي أكثر العناصر الاجتماعية تعرضاً للتبخيس في قيمتها على جميع الصعد، كالفلاح تماماً في تصوري وإن كانت حالتها أشد حدة، و«يقابل هذا التبخيس مثلنة مفرطة.. تبدو في إعلاء شأن الأمومة، وفي إغداق الصفات الإيجابية عليها (الطيبة، المحبة، ينبوع الحنان، رمز التضحية الخ...)»[٦٠].

وكما نافقت السينما المصرية قبل الثورة الفلاح المصري المقهور فأغدقت عليه صفات الأصالة والصبر والطيبة والوداعة والرضا بالقليل، وغلفت هذه الصفات الوديعة «بغلالة رومانسية نسيجها «البراءة» ـ التي تتحول إلى «سذاجة وعبط» على صعيد التبخيس ـ و«الحياة في الطبيعة» ـ و«ما احلاها عيشة الفلاح/ مطمئن قلبه ومرتاح، يتمرغ على أرض براح/ والخيمة الزرقاء ستراه»، كما غنّى عبد الوهاب في أحد أفلامه متجاهلاً حقائق الجوع والعري والبلهارسيا وسياط البشوات! وتكرر الحال مع شخصية الخادم في السينما المصرية ـ كما حدث مع شخصية الخادم الزنجي في السينما الأمريكية ـ فأُعليت فيه صفات الإخلاص والذكاء وخفة الظل ـ على نهج الكوميديا الرومانية، وغُلفت بهالة رومانسية من الصداقة بين العبد والسيد، تميزت صورة المرأة في المسرح المصري قبل الثورة بهذه الازدواجية فتأرجحت «بين أقصى الارتفاع (الكائن الثمين ومركز الشرف الذاتي، رمز الصفاء البشري الذي يبدو في الأمومة) وبين أقصى حالات التبخيس: المرأة العورة، رمز العيب والضعف، المرأة القاصر الجاهلة، المرأة رمز الخصاء، المرأة الأداة التي يمتلكها الرجل مستخدماً إياها لمنافعه المتعددة»[٦١] ـ وكأن الدكتور حجازي يرصد في هذه الفقرة ربرتوار ادوار المرأة في المسرح المصري قبل الثورة، ولا يكتب بحثاً في بنية التخلف! ويستطيع القارىء أن يكتشف بنفسه الرجعية المؤلمة، التي تردى فيها المسرح المصري قبل الثورة، في ذلك التناقض الصارخ الدال بين صورة المرأة كما تطرحها مسرحيات مثل **المرأة الجديدة أو النائبة المحترمة أو براكسا ومشكلة الحكم** لتوفيق الحكيم مثلاً بصورة نبيلة، بطلة **لعبة الحب** لرشاد رشدي التي ترفض التقاليد البالية التي تبيح للرجل الجواري والعشيقات وتصفق الباب خلفها كما فعلت نورا في **بيت الدمية** لابسن من قبل، أو بصورة المرأة المستقلة المثقفة المتحررة التي تهوى الفنون، وتفضل مجالس الرجال لتنوع حديثهم الثقافي التي يقدمها لنا صاحب **النائبة المحترمة وبراكسا** نفسه في مسرحية **السلطان الحائر** بعد الثورة. وهناك أيضاً ذلك الجدل الموضوعي الصادق الذي يقيمه عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته **وطني عكا** بين الصحفيّة الفرنسية المتحررة إيمي والفتى الشرقي مقبل، ثم المرأة الشرقية أم رشيد حول صورة المرأة ومفهوم الحب والجنس في الشرق والغرب[٦٢]. ونلتقي أيضاً في المسرح المصري بعد الثورة بتلك التعرية القاسية لفعل إسقاط القهر على المرأة من قبل الرجل «سجين» بنية التخلف في مسرحية **السجين والسجان** لمحمد عناني[٦٣] فالسجين الذي تحرر ذهنياً رغم سجنه الجسدي يقول للسجان عن زوجته: «أنا كمان عمري ما حاولت أفهم سلومة.. كل اللي كان في دماغي هو أن أفتح عليها الباب.. يعني أفرض نفسي على حياتها حتى من غير ما أعرف إيه هي حياتها.. كنت متصور إن احنا ما دام متجوزين يبقى لازم أكون موجود جواها.. جوه حياتها الخاصة.. جوه أفكارها زي أنا ما موجود جوه مشاعرها وبيتها.. (في الم) كنت متصوراً أن التفاهم معناه إني أقتحم عليها دنياها.. أحشر نفسي في كل حاجة تعملها وكل حاجة تفكر فيها.. كنت فاكر إني لازم أكون الإنسان الوحيد في حياتها.. (في دفء) النوع ده من البشر يا كمال لا يمكن حد يمتلكه. لا راجل ولا ست. حياتها لازم يكون فيها غيري وغيري وغيري». ونوع البشر الذي يقصده السجين هم البشر الأحرار القادرون على الجدل والحوار، فها هو يقول لسجانه: «مشكلتك إنك أخذت عالشغل لحد ما الناس كلهم بقم في نظرك مساجين.. ما عدتش تشوف الحرية اللي بتيجي من الاقتناع.. من القبول والرفض في الوقت نفسه.. لازم تعترف يا كمال إنك كنت ـ ويمكن لسه بتعامل حسنيه زي المساجين.. إنك لوحدك معاك المفتاح وأنت وحدك اللي يقدر يقفل

(٥٩) مصطفى حجازي، **التخلق الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ٢٠٩.

(٦٠) المرجع السابق.

(٦١) المرجع السابق.

(٦٢) المرجع السابق.

(٦٣) عبد الرحمن الشرقاوي، **وطني عكا**، بيروت: دار الشروق، بدون تاريخ، ص ٩٣ ـ ٩٧. ١٠٩ ـ ١١٢.

ويفتح . . تعمل ايه حسنية؟ تهرب بس موش لبره . . لجوه».

ويعري محمد عناني أيضاً خوف الرجل الشرقي الموروث من تحرر المرأة الذي يمثل خطراً على سيادته ويؤكد أن علاقة الحب لا يمكن أن تنشأ في إطار بنية التسلط ← الرضوخ، فالسجين يعترف بعجزه عن التعامل مع حرية زوجته، وحين تهجره زوجته وتختفي يدعي أنه قتلها، فجرائم «الشرف عقابها بسيط» كما يعلن الضابط صراحة في نهاية المسرحية، وأسهل على الرجل في مجتمعنا أن يواجه الناس وفي عنقه دم إنسان من أن يواجهه كزوج ثارت عليه زوجته ففقد سلطته/ رجولته، فالرجولة ترتبط في الذهنية المتخلفة بالقدرة على ممارسة القهر والتسلط على المرأة، والسجين يعترف لسجانه: «أنا عجزت يا كمال إني أعمل علاقة . . أي نوع من العلاقة مع أي حد . . أنا كنت بأقفل على نفسي الأوضه وأفضل في الضلمه لأني ما كنتش أقدر أواجه واحدة حرة». ويربط محمد عناني ربطاً وثيقاً بين حرية المرأة والحرية السياسية إذ يصيح السجين الذي تحرر في السجن من غمامة التقاليد البالية، في سجانه، رمز القهر السياسي والاجتماعي والتراثي وبنية التخلف، قائلاً: «الناس اللي حواليك كلهم أحرار يا كمال . . . يمكن تقدر تقفل عليهم . . يمكن تقدر تمسك المفتاح لكن جوه نفوسهم الحرية موجودة . . بذرة الحرية مولودة مع كل واحد ولا يمكن تموت . . يمكن ما تقدرش أنت تشوفها . . لكنها موجودة في كل إنسان»[٦٤].

لقد نجح محمد عناني في هذه المسرحية القصيرة أن يجسد بنية التخلف تجسيداً درامياً قوياً من خلال تصويره لمكانة المرأة في لاوعي الرجل المقهور، وهي صورة تكاد تتطابق تماماً مع الصورة التي يصفها الدكتور حجازي حين يقول:

«إسقاط العيب والعار، والضعف عند الرجل على المرأة اجتماعياً، يقابله إسقاط نقص وخجل الخصاء على المستوى اللاواعي، فالمرأة أداة المجتمع، وخصوصاً المتسلط، وهي في نفس الوقت تحرم الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيرته وأصالته»[٦٥].

ويمضي محمد عناني في انتصاره لتحرر المرأة في مسرحيته الشعرية **الغربان** فيرفض صورة المرأة «الجارية» وينتصر لصورة المرأة العاملة التي تقف كتفاً إلى كتف مع الرجل، وسط الحقول / في ملتقى الصناع والزراع» وتشاركه صنع الثورة كما تفعل الفلاحة سمراء[٦٦].

وحين تصدى الراحل صلاح عبد الصبور لتفسير أسباب هزيمة ١٩٦٧ في مسرحيته **ليلى والمجنون**، وجدناه يعزوها إلى بنية التخلف أيضاً ـ [بنية التسلط ← الرضوخ] التي تطرحها المسرحية على عدة مستويات:

أ ـ المستوى الاقتصادي ممثلاً في قصة أم البطل سعيد الذي يموت زوجها وتضطر إلى الزواج من شرطي يغتصب جسدها كل ليلة لقاء القوت.

ب ـ المستوى السياسي ممثلاً في الرقابة الدائمة على الصحيفة التي تعمل بها شخصيات المسرحية والتي تغلقها السلطات في النهاية وتزج «بالأستاذ» في السجن.

حـ ـ القهر الجنسي الذي يعريه صلاح عبد الصبور في صورة قاسية عنيفة حين ترجو الأم زوجها الشرطي ألا يتحرش «بغلام مسكين» يتيم فيصيح الرجل: «في آخر زمن أتعلم من نجسه/ كيف أكون ـ كما قالت ـ رجلاً/ لكني سأريك الآن/ إني رجل وزيادة» ثم «يحاول نزعها من الأرض، فتتشبّث بها، يهوى الرجل فوقها، ويظلم المسرح تماماً. وبعد لحظة نسمع صوت المرأة تتأوه . . . ألماً . .»[٦٧].

ويلخص صلاح عبد الصبور مستويات القهر المتشابكة التي تسبّب العجز على لسان سعيد إذ يقول: «في بلد لا يحكم فيه القانون/ يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة/ لا يوجد مستقبل/ في بلد يتمدد في جثته الفقر، كما يتمدد ثعبان في الرمل/ لا يوجد مستقبل/ في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل لا يوجد مستقبل»[٦٨].

ولأن سعيداً قد عاش قهر أمه الجنسي والاقتصادي في طفولته ورأى أمه «تستلقي في كتفي رجل تبغضه حتى الموت» و«كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهوكة كل مساء/ تهرع للحمام لتستفرغ ما في معدتها من زاد أو ماء/ قد سممه ريقه»[٦٩] فقد أصبح عاجزاً عن الحب الكامل، ينظر للجنس كدنس وخطيئة، ويفضل أوهام الحب العذري. ولما كانت ليلى في المسرحية هي في آن واحد امرأة من دم ولحم وأيضاً رمزاً للوطن، فإن عجز سعيد الجنسي يصبح رمزاً لعجزه عن الفعل السياسي. ورغم عجزه النفسي والجسدي يدرك سعيد ضرورة تفجير بنية القهر والتخلف، لكنه لا يملك إلا التحذير فيصيح: «يا أهل مدينتنا/ يا أهل مدينتنا/ انفجروا أو موتوا»[٧٠]. وتتبدى طاقة الخلخلة العنيفة التي تنفثها هذه المسرحية بصورة خاصة في حديث ليلى عن الحب مع سعيد وعن شوقها الجنسي إليه، فهو حديث من الأحاديث الجريئة النادرة على خشبة المسرح العربي

---

(٦٤) محمد عناني، **السجين والسجان ومسرحيات أخرى**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠ المقتطفات الواردة في البحث تقع على التوالي في ص ٢٦، ٣٥، ٣٤، ٣٧.

(٦٥) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ٢١٠.

(٦٦) محمد عناني، **الغربان**، ص ٢٥.

(٦٧) صلاح عبد الصبور، **ليلى والمجنون**، بيروت: دار الشروق، ١٩٨١، ص ٦٢.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٥٦.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٥٧.

الـذي يفضل دائماً أن ينسى أن للمرأة احتياجات جسدية مثل الرجل[٧١]، ويفضل أن يطرحها على خشبته كجسد جميل يستمتع به الآخرون لكنه لا يعي ذاته.

وفي سياق الحديث عن الجرأة في تناول المرأة بعد الثورة لا نستطيع أن ننسى تلك الشخصية النسائية الرائعة ـ زبيدة ـ في مسرحية **امرأة العزيز** لسمير سرحان، التي عرضت تحت اسم **روض الفرج** على مسرح الحكيم واحترقت بعد ١٨ ليلة عرض في ظروف غامضة تثير الريبة، فقد كانت مسرحية جريئة تعرضت لموضوع يلامس الدين والجنس في مناطق حساسة، وهو موضوع الحب المحرم الذي يسعى إلى «الزنا»، كما تضمنت مشهداً يحاكي مشهد اغتيال السادات، ويصور يوسف يقتل أباه بالتبني لأنه تحالف مع أعداء الوطن وخان الأمانة. وقد حول سمير سرحان فكرة الحب المحرم وفكرة قتل الأب إلى رموز عنيفة لانهيار ابنية العلاقات البشرية في ظل بنية القهر والتسلط المتقنعة بالشرعية فكان زواج الباشا من زبيدة (رغم حبها لابنه يوسف) تحت وطأة حاجتها المادية وحاجتها إلى الشعور بالأمان في مجتمع الفروق الطبقية الظالمة وانعدام الضمانات تجسيداً لقهر المرأة والرجل معاً، وكان انتقاله الدائم من حالات فرض السطوة إلى حالات المسكنة ملخصاً لممارسات الاحتواء التي تمارسها السلطة في عصور التخلف وغياب الحرية، وجاءت محاولة قتل الابن لأبيه معبرة عن رفض السلطة وبنية المجتمع الأبوي المتسلط في آن واحد ـ كما كانت ترد في مسرح التعبيريين في العشرينات.

ولقد وضع سمير سرحان على لسان زبيدة أجرأ كلمات العشق وأعذبها التي رسمت صورة للحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس ومن التغييب القهري لجسدية المرأة ورغباتها وحاجاتها، وكانت صورة الحب الكامل هذه معارضة بليغة لصور الحب الزائفة التي امتلأ بها المسرح في النصف الأول من القرن العشرين والتي اعتمدت دائماً إما على تغييب الجسد أو تغييب الروح.

وآخر مثال سأضربه على قدرة المسرح على تعرية وكشف بنية التخلف وتوعيتنا بعناصرها هو مسرحية **بلدي يا بلدي** للراحل رشاد رشدي[٧٢] ففي هذه المسرحية تتكشف بنية التخلف في الجوانب التالية:

أ ـ تماهي المقهور في شخصية المتسلط، في عبارة الدكتور حجازي، ممثلاً في علاقة أفراد الشعب بالسيد البدوي مما يجعلهم يعتمدون عليه اعتماداً كلياً يجردهم من القدرة على الفعل والمواجهة فهم يعتقدون أنه قادر على إطعامهم وكسب حروبهم وإحضار أسراهم ـ أي باختصار ـ صانع معجزات.

ب ـ هيمنة النزعة الغيبية وسيادة الأسطورة على الواقع.

جـ ـ نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم الذي يذكرنا بنمط الانتاج الآسيوي الذي يعتمد على وجود «بيروقراطيات إدارية وعسكرية ودينية تتوسط علاقة الحاكم بالفلاح فتعمل البيروقراطية الإدارية على ضبط سلوكياته الاجتماعية والاقتصادية وتحويلها إلى ثروة مادية يذهب معظم فائضها إلى الحاكم، أما العسكرية فتؤمن حكم الحاكم في الداخل والخارج لقاء جزء من الفائض بينما تعمل البيروقراطية الدينية على تأصيل مشاعر التقديس والتأليه في نفوس الفلاحين تجاه الحاكم»[٧٣]. ورغم أن المسرحية قد هوجمت ـ مثل مسرحيات أخرى عديدة ـ مثل **الفتى مهران** لعبد الرحمن الشرقاوي **وأنت الي قتلت الوحش** لعلي سالم وغيرها ـ لأنها تبرىء الحاكم / البطل في النهاية وتطرحه في صورة صحية أعوانه الأشرار أو النظام الفاسد، وتكرس ـ كما شاع القول «البطل الفرد» ـ وهي عبارة شاعت في الفترة التالية للهزيمة، ورغم قناعتي برأي فؤاد زكريا بأن فكرة «الحاكم الإنسان الوطني الرحيم الذي تحيط به مجموعة من الأشرار، إنما هو خرافة لا مكان لها إلا في عقول السذج»[٧٤] واتفاقي التام مع سعد الله ونوس في وصفه للحاكم كـ «تجريد رمزي تتكثف فيه قوى النظام وأدواته»، كما جاء في تذييله لمسرحيته الرائعة **الملك هو الملك**[٧٥]، رغم كل هذا، ولأنني لا أحبذ فصل العمل الفني عن لحظته التاريخية أو ظروف إنتاجه، ولأن الظرف التاريخي لكتابة المسرحية تميز بالفصل الكامل على مستوى اللاوعي في نفوس الشعب بين جمال عبد الناصر كحاكم على رأس نظام، وبين جمال عبد الناصر كرمز لمشروع الحرية و العدل الاجتماعي، ولأن المسرحية رغم أنها تبرىء السيد البدوي كرمز ديني تدين نظامه القائم على الوساطة البيروقراطية المتضخمة وتدينه كحاكم انفصل عن شعبه واعتمد على الأعوان، ولأن «القول بالخصوصية التاريخية» كما يقول محمود أمين العالم، «لا يعني الانتهاء إلى تثبيتها وتجميدها، وإنما يعني تخطيها تاريخياً، أي السيطرة عليها بالوعي وتغييرها بالنضال لمصلحة التقدم، فنحن نعرف التاريخ الماضي أو الحاضر لنتخطاه ونتجاوزه»[٧٦] لكل هذه الأسباب فإنني لا أتفق مع الرأي الذي يدين مجموعة المسرحيات العديدة التي تعرضت لفكرة الحاكم من المنظور الذي وصفه غالي شكري في كتاب **النهضة والسقوط في**

---

(٧١) المرجع السابق، ص ٥٥ ـ ٥٦.

(٧٢) رشاد رشدي، **بلدي يا بلدي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو، بدون تاريخ.

(٧٣) سعدالدين إبراهيم، **مدخل إلى فهم مصر**، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨١، ص ٢٤.

(٧٤) فؤاد زكريا، «أسطورتان عن الحكم والأعوان»، **مجلة العربي**، العدد ٩٠، يناير ١٩٨٣، ص ١٧.

(٧٥) سعد الله ونوس، **الملك هو الملك**، بيروت: دار الآداب، الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص ١١٦.

(٧٦) محمود أمين العالم، **الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، بدون تاريخ، ص ٦٠.

الفكر المصري الحديث قائلاً إنه يصور «سلطاناً أو أميراً أو حاكماً أو ولياً أو زعيماً، طيباً وعاجزاً، حاضراً وغائباً، قوياً وضعيفاً لأن بطانته أو حاشيته أو مستشاريه يتخذونه واجهة محبوبة من الناس وهم قد تفرغوا لتشويه تعاليمه بقهر الشعب وتجويعه مما ينذر بسقوط مدو لأركان البيت وأهله جميعاً»[٧٧]. لقد كانت هذه المسرحيات ومنها **باب الفتوح** لمحمود دياب بدرجة ما تعريفاً بخصوصية اللحظة التاريخية التي مرت بها مصر والعالم العربي ـ لحظة انهيار المشروع القومي مادياً ومحاولة انقاذه معنوياً ومقاومة فقدان الإيمان بحلم الحرية والاشتراكية لمجرد أن تجربة واحدة في تطبيقه قد فشلت، و «تعريف اللحظة التاريخية لا يعني الانتهاء إلى تثبيتها»، في كلمات العالم «وإنما تخطيها تاريخياً أي السيطرة عليها بالوعي وتغييرها». ومن الثابت أن المسرح المصري والعربي قد تخطى تماماً هذه الصورة التراجيدية للحاكم كمذنب رغم أنفه، وجاءت مسرحية **الملك هو الملك**، التي لاقت نجاحاً جماهيرياً ونقدياً هائلاً حين عرضت في مصر على مسرح السلام في العالم الماضي مما دفع المسرح إلى التفكير بإعادة عرضها مرة أخرى هذا العام، ومسرحية **محاكمة الرجل الذي لم يحارب** لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماغوط أسطع دليل على تجاوزنا للماضي.

د ـ والجانب الأخير الذي تتكشف فيه بنية التخلف في عالم **بلدي يا بلدي** يتمثل في علاقة فاطمة بنت بري بتلاميذ السيد البدوي ممثلين في الشاب قمر من ناحية، وبالسيد البدوي نفسه من ناحية أخرى. وفي العلاقة الأولى التي نشهد فيها فاطمة بنت بري في صورة المرأة التي تعشق جسدها الجميل وتستخدمه في قهر الرجال والسيطرة عليهم فتثير رغباتهم دون أن تشبعها لأنها تضن بالجسد الجميل على أي رجل ـ في هذه العلاقة يصور النص ما يسميه الدكتور حجازي بالاستلاب الجنسي للمرأة في بنية التخلف والذي يعني «اختزال المرأة إلى حدود جسدها، واختزال لهذا الجسد إلى بعده الجنسي» مما يؤدي إلى «تضخم البعد الجنسي لجسد المرأة بشكل مفرط، وعلى حساب بقية أبعاد حياتها»[٧٨] ويفضي اختزال المرأة ممثلة في فاطمة بنت بري، بصورة طبيعية إلى تضخم نرجسي، نتيجة «الممثلنة التي يحيطها بها الرجل والمجتمع، في جسدها وفي بعض وظائفها الأسرية» ويمثل هذا التضخم النرجسي ضرباً من «دفاع المرأة ضد وضعية القهر»[٧٩]. وإذا كانت فاطمة بنت بري تجسد في علاقتها بالشاب قمر المفتتن بها وضعية «المرأة الغاوية» في الذهن المتخلّف، التي لا تعدو أن تكون جسداً يشتهى، فإنها في علاقتها بالسيد البدوي نفسه تتحوّل إلى وضعية أخرى هي «المرأة الخادم» وتصبح العلاقة بينهما نموذجاً «للاستلاب العقائدي» للمرأة الذي يعرفه الدكتور حجازي قائلاً:

«الاستلاب العقائدي، هو أن تقتنع المرأة بدونيتها تجاه الرجل، وتعتقد جازمة بتفوقه، وبالتالي بسيطرته عليها، وتبعيتها له»[٨٠] وهذا ما يحدث لفاطمة بنت بري حين تواجه السيد البدوي وتفشل في إغوائه ويسيطر السيد البدوي جنسياً على حواسها، فهي تشتهيه بعنف، ولكنه يمنع عنها الإشباع الجنسي، فهو سيد يحتاج لتابع وليس رجلاً يحتاج لزوجة، وتلي السيطرة الجنسية ـ عن طريق الحرمان ـ السيطرة الفكرية. ففاطمة تهجر موقع «المرأة الغاوية» وتسخّر نفسها في خدمته و «تطمس رغباتها وإرادتها. تطمس حاجتها للبروز وتحقيق ذاتها، كما يطمس جسدها وقدرته على الجاذبية، وحاجته إلى الإشباع الجنسي والعاطفي، كما يطمس أملها في الخروج إلى العالم العريض كي تكون إنسانة قائمة بذاتها»[٨١]. وحين تتحول فاطمة من جسد إلى خادم يتحول شعورها تجاه السيد البدوي إلى «الأمومة» وتُعلي من شأنها، ويمثل تحويل الأمومة إلى قيمة مثالية تعوض المرأة عن كل شيء ضرباً من ضروب دفاع المرأة ضد وضعية القهر، فهي تكفل لها السيطرة غير مباشرة على الرجل الذي يغدو في اعتماده عليها وحاجته إلى خدماتها وحنانها ورعايتها أشبه بالطفل. وها هي فاطمة بنت بري تفصح عن وعيها المستلب ووضعيتها المقهورة كالمرأة «الخادم/ الأم» إذ تناجي السيد البدوي وهو على فراش المرض قائلة:

«سيدي وحبيبي... ماذا بك؟... النار بدأت تنطفىء والحمى تزول.. نم يا طفلي.. لا.. إن مثلك لا تلد النساء.. ومع ذلك أود لو أستطيع أن أضمك في أحشائي يا طفلي الجميل»[٨٢].

إن النص يكشف لنا أن علاقة التبعية بين الرجل والمرأة لا يمكن أن تنتج علاقة سوية مثمرة، فحين تذوب المرأة في وضعية الخادم/ الأم، يذوب الرجل بدوره في وضعية السيد/ الطفل، ويتحقق إخصاؤه المعنوي. ويبرز هذا المعنى إلى السطح في لقاء فاطمة الأول بالسيد البدوي في عنصر مسرحي بسيط لكنه شديد الدلالة، وهو اللثام الذي يعلو وجه السيد البدوي ولا يلبث أن يكتسي ـ في سياق الاشتهاء والهجوم الذي تمارسه فاطمة والتمنع والتعفف الذي يبديه السيد البدوي، أي في سياق تبادل أدوار الرجل والمرأة ـ دلالة عكسية، فيتحول عامياً من لثام رجل إلى «برقع» العفة والحياء الذي ترتديه المرأة عادة، فينتقل إلى المتفرج معنى الإخصاء الذي يصيب السيد البدوي.

---

(٧٧) غالي شكري، **النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث**، بيروت: دار الطليعة الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٨٢.

(٧٨) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ٢٢٤.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٢٣٢.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

(٨١) المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(٨٢) رشاد رشدي، **بلدي يا بلدي**، ص ٢١٤.

٥ ـ مستقبل الحرية في المسرح العربي: المأزق والحل:

٥ ـ ١: المأزق الثقافي:

«إن مسئولية الثمانينات الثقيلة، كما يقول سامي خشبة، ليست بحاجة فقط إلى قرارات علوية» بقدر ما تحتاج إلى وقت زحف مناخ عزلة الثقافة الوطنية وتحللها، ووقف زحف بدائل التطرف.. وهي بدائل.. أقل ما تهدد بإهداره هو جهد أجيال بأكملها، حتى تنفسح الآفاق للمناخ الجديد»[٨٣] لقد تسببت النكسة أو هزيمة ١٩٦٧ في دخول القوى الوطنية والشعبية في الوطن العربي «في مرحلة جزر تلت مرحلة المد السابقة خلال الخمسينات والستينات»، كما يقول سمير أمين[٨٤]، ومع انحسار المد الثوري، ظهرت التيارات الدينية المتطرفة كرد فعل للهزيمة «هو رد فعل اليائسين الذين سدت في وجوههم جميع الأبواب، فأخذوا يلتمسون العون من السماء أو من التاريخ البعيد»[٨٥]. وضاعفت سياسة الانفتاح الاستهلاكي التي ميزت السبعينات من خطورة المد الغيبي والردة الفكرية فظهرت دعوات إلى تحريم وتجريم النشاط المسرحي والفنون وتقييد حرية الفكر، وبدأ الحجاب في الانتشار إما بهدف ديني أو لتأكيد الهوية العربية ضد ما يسمى بالغزو الثقافي الأجنبي، وظهرت «كاسيتات» أحمد عدوية في أعقاب النكسة وأعقبها طوفان من الأغاني التي تمثل تياراً من العبثية والعدمية، وظهرت أيضاً فرق مسرح القطاع الخاص على التوالي.

٥ ـ ٢: المأزق الاقتصادي:

٢ ـ مسرح الدولة: كان مسرح الدولة وليد المشروع القومي في مصر فتبنته الدولة ورعته حتى ترعرع وازدهر وصلب عوده فبدأ في مناوأتها ومحاورتها لتصحيح مسارها وكشف سلبياتها حفاظاً على المشروع القومي. ولأن الدولة كانت تأخذ المسرح مأخذ الجد الشديد وتدرك فاعليته وتأثيره فقد ناوأته بدورها واشتبك المسرح مع السلطة في صراع أخصب المسرح فنياً وفكرياً رغم قرارات منع العروض الكثيرة التي شهدتها هذه الفترة خاصة بعد الهزيمة، وكان من بينها **الحسين ثائراً** للشرقاوي، **المعار والمأجور**، **والوافد** لميخائيل رومان، **باب الفتوح** لمحمود دياب وكذلك **رجال لهم رؤوس**، **أنت اللي قتلت الوحش وعفاريت مصر الجديدة** لعلي سالم، **المخططين** ليوسف ادريس، و**٧ سواقي**، **والأستاذ** لسعد الدين وهبة وغيرها. لكن مسرح الدولة دخل في منطقة «جزر» بعد الهزيمة مع «القوى الوطنية والشعبية في العالم العربي، وأهملته الدولة في السبعينات، وتجاهلته وسائل الإعلام، وسرقت البترودراما ممثليه وفنييه فغدا يتيماً يتسول النقود والنجوم والأعلام.

ب ـ مسرح القطاع الخاص أو الفرق التجارية:

ظهرت فرق القطاع الخاص بعد النكسة وازدهرت في السبعينات والثمانينات، ونستطيع أن نمايز بين نوعين من مسرح القطاع الخاص، الأول يضم تلك الفرق التي أنشأها مسرحيون لهم تاريخهم الفني الطويل هرباً من تدهور الحال في مسرح الدولة في السبعينات من جراء البيروقراطية وتضخم عدد الإداريين بالنسبة إلى الفنانين والفنيين، وضآلة الميزانية في عصر التهبت فيه تكاليف الإنتاج المسرحي، وهذه الفرق القليلة تقترب من هيكل البيوت الفنية الثابتة وتتميز عروضها بدرجة من الجدية والتميز الفني تضعها في مصاف عروض مسرح الدولة وأحياناً تتفوق عليها كما حدث في حالة عرض «انقلاب» لفرقة «مسرح الفن» التي أنشأها جلال الشرقاوي. أما النوع الثاني من الفرق، فهو ما أسميه بالفرق اللقيطة التي تتجمع بصورة عشوائية لتقدم عرضاً تجارياً استثمارياً ثم تنحل، وهذه هي أسوأ الفرق الموجودة.

وتتعرض الفرق الجادة في القطاع الخاص لمأزق حقيقي وهو ضرورة رفع أسعار تذاكرها لتجاري الارتفاع الجنوني في الأسعار منذ السبعينات وحتى الآن في مصر، وهكذا يحدد الظرف الاقتصادي جمهورها فيأتي معظمه من الطبقة التي يطلق عليها عادة «الطبقة الطفيلية الجديدة». أو «أثرياء الانفتاح»، ويضطر مسرح القطاع الخاص إلى مجاراة ذوق هذا الجمهور حتى يضمن الاستمرار خاصة وأن الدولة لا تمنع الفرق الخاصة أي معونات أو تسهيلات أو امتيازات بل تفرض عليها نفس الضريبة المجحفة التي تفرضها على أماكن اللهو والترفيه مثل الكازينو أو الكباريه. إن نوعية الجمهور والأزمة الاقتصادية هما فكا الأزمة التي تطحن الآن مسرح القطاع الخاص.

٥ ـ ٣: المأزق الفني:

وأعتقد أنه قد اتضح للقارىء من تناولي للمأزقين الثقافي والاقتصادي.. أن فنان المسرح يواجه اليوم ـ على الأقل في مصر ـ اختياراً صعباً: إما أن يترك مسرح الدولة الذي يخنق إبداعه لظروفه المالية والبيروقراطية، وذلك رغم رغبته المضنية كفنان في أن يصل المسرح كخدمة ثقافية ـ لا كسلعة ـ إلى الجمهور الذي يود مخاطبته، وإما أن يتجه إلى مسرح القطاع الخاص، ويطرح فنه كسلعة في سوق البيع والشراء، ويخاطب من سيصمون الآذان عن رسالته وينصرفون عنه في النهاية إن لم يعدل مساره ويقدم ما يطلبه السوق فيتوقف فنياً أو يُغرق إبداعه في بحار الصمت. هذا هو المأزق الفني الذي يواجه المسرحيين في مصر.

---

(٨٣) سامي خشبة، «ثورة يوليو والثقافة المصرية»، **الأهرام**، ١٩٨٩/٨/٤ ص ١٢.

(٨٤) سمير أمين، **أزمة المجتمع العربي**، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٨٥، ص ٧.

(٨٥) فؤاد زكريا، **الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة**، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ١٣٣.

٥ ـ ٤ : الاحتفالية ـ حرية وحل :

ذكرت في معرض حديثي عن مفهوم المسرح فضل الناقد الروسي ميخائيل باختين في ريادة تعريف الأدب كنشاط يلعب دوراً هاماً في «تفكيك» الأيديولوجية السائدة وخلخلتها. وقد استخدم باختين للتعبير عن هذه الفكرة استعارة الكرنفال الشعبي التي استمدها من احتفال موسمي روماني قديم وكان يعني بها تلك المواقف التي تنهار فيها بنية الفوارق المراتبية المعتادة التي تنظم التدرج الاجتماعي الهرمي، كما تنظم قواعد الخطاب والحوار الاجتماعي ـ أي تلك الفترة التي تأخذ فيها القواعد المنظمة لعلاقات البشر في المجتمع عطلة مؤقتة يمارس الناس فيها حريتهم ويتبادلون الأدوار ويجربون واقعاً بديلاً.

ويقترب مفهوم الكرنفال الذي طرحه باختين من الفكرة المحورية في تيار المسرح الاحتفالي الذي بدأ ينتشر في المسرح العربي بداية من الستينات في مصر ولبنان وسوريا والعراق وتونس والجزائر والمغرب، والذي ظهر تحت أسماء عدة. ورغم ذلك كانت عروضه تتحرك في سياق واحد وتهتدي بالأفكار التالية:

١ ـ المسرح قوة تنوير وتثوير للجماعة.

٢ ـ على المسرح أن يصل إلى جمهوره الحقيقي من عامة الشعب فهم أحوج الناس إلى عملية تثوير بنية التخلف.

٣ ـ على المسرح أن يذهب إلى الناس ولا ينتظر أن يأتوا إليه.

٤ ـ على المسرح أن يتحرر من القوالب الجامدة ويضرب في جذور تربته الاجتماعية بحثاً عن أشكال الفرجة الشعبية وتطويرها مع الاستفادة من التجارب الثورية في المسرح الأوروبي.

٥ ـ على المسرح أن يغير معماره السلطوي وتقاليد التلقي القائمة على الطاعة والامتثال وأن يشجع المشاركة، وفي سبيل ذلك يفضل هذا المسرح شكل الحلبة الدائرية التي تميز التحلقات الشعبية كما تميز المسرح الشعبي في عصر/ اليونان وعصر شكسبير.

٦ ـ على المسرح أن يتخفف من أعباء الديكور وغيره من المهمات المسرحية التي تكلف مالاً لا قبل لهذا المسرح الفقير بتوفيره وتعوق الحركة والانتقال.

٧ ـ كما يتبنى هذا المسرح مشاركة الجمهور في تحقيق العرض مشاركة إيجابية فهو يتبنى أيضاً ويشجع أسلوب التأليف الجماعي كلما أمكن.

وقد قام العديد من الكتاب والنقاد بالتنظير للتيار الاحتفالي وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد وعز الدين المدني وعبد الرحمن بن زيدان، وأصبح لدينا نظرية فنية شبه مكتملة، ويمثل كتاب عبد الكريم برشيد **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي** الذي يقدم صورة شبه كاملة لتاريخه ومبادئه وطموحاته مانيفستو الاحتفالية.

وحتى يحقق هذا التيار أهدافه عليه أن يحاول في المستقبل تلافي العيوب التالية التي تعوق انطلاقته إلى حدود الممكن وإلى جماهيره التي تنتظره بشوق وشغف:

١ ـ على المسرح الاحتفالي ألا يطرح نفسه فقط كتجربة في المهرجانات العربية التي تتوجه إلى المثقفين فقط سعياً وراء التقييم النقدي، بل عليه أن ينطلق إلى الشارع سعياً وراء استجابة الناس وتحقيق مصداقيته.

٢ ـ المسرح الاحتفالي لن يؤتي ثماره دون استمرارية، فالعروض الموسمية لا تخلق تياراً مسرحياً شعبياً، وعلى المثقفين جميعاً أن يمارسوا الضغوط على حكوماتهم لتدعيم هذا المسرح خاصة وأنه مسرح فقير في تكاليفه.

٣ ـ ألا يستغرق في توجهه التراثي فيتحول من نشاط ثوري تفكيكي إلى نشاط مؤازر لبنية التخلف.

٤ ـ على هذا المسرح أن يجدد شبابه دوماً بالدماء الجديدة فينتظم في صفوفه كتائب جديدة بين الحين والآخر وأن يفسح المجال للنقاش والجدل بين صفوفه حتى يتمكن من تلافي عيوبه قبل أن تصبح سمات راسخة.

لقد أقنعتني التجارب الشبابية الأخيرة في مجال المسرح في مصر وأكثرها يدور تحت مظلة الثقافة الجماهيرية (التي ما زالت تكافح تحت شعار المسرح خدمة وحق لكل الناس، وذلك رغم كل المعوقات)، أقنعتني هذه التجارب بأن الشباب ومسرح الجماعة الاحتفالي المتحرر هو أمل المستقبل، وها هي الفرق الشبابية تكثر وتتعدد ـ فرقة الورشة، فرقة الطيف والخيال، فرقة السرادق، فرقة المسرح الريفي، فرقة المسرح الصوتي ـ فرق فقيرة مجاهدة، غنية بالمواهب والأفكار والآمال. رغم تردي الثقافة وانحسار المد الثوري. وبين أيدي هؤلاء الشباب وشباب المسرح في كل دولة عربية أضع مسئولية حرية المسرح. وهي أيد أمينة.