الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـم العـالي والبحـث العلمـي

BADJI MOKHTAR - ANNABA UNIVERSITY
UNIVERSITE BADJI MOKHTAR - ANNABA

جامعة باجي مختار - عنابة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

محاضـرات في مقيـاس:

المســـــرح العـــــربي

المستوى: ماستر 1 (أدب حديث ومعاصر)

إعداد الدكتورة: سكينـــة زواغـــي

المحاضرة الأولى: مسرح التراث عند سعد الله ونوس

تثير قضية التراث مجموعة من التساؤلات الملحة التي تفرض نفسها على الساحة الأدبية بصورة تستلزم التعامل معها بجدية وحذر لما يؤلفه التعامل مع التراث العربي من تحفظ وحساسية لا يمكن تجاهلها. ما هي المرتكزات التي تؤسس لنا مفهومية التراث ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية في إطار التجربة المسرحية؟ ول يفيد التعامل مع التراث بمواده على اختلاف أشكالها في صوغ تجربة مسرحية عربية حديثة تحقق الأماني وتربط بعقلانية بين الماضي والحاضر لتؤسس لزمن قادم هو المستقبل؟ هذه التساؤلات وغيها هي التي جعلت من موضوع المسرح والتراث مجال بحث للكثيرين من الأدباء والدارسين وضرورة الإجابة عنها والتعامل معها أدت بنا الى التدبر فيما نملكه من موروث يفيدنا في الارتقاء بأدبنا ولإفادة منها.

1)مفهوم التراث العربي:

التراث في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث وهي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب[1]، ومن اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاص بالحسب، وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي يقال: «هو في إرث مجد ،والمجد متوارث بينهم وهم الورثة والوارث»[2]. وورث يرث أباه أي أدخله في ماله على ورثته وكله أرث الإرث هي الميراث[3]. وعليه فكلمات التراث والميراث والورث والإرث كلها بمعنى واحد وهو ما يخلفه الرجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكلاً لَمًّا﴾ [الفجر: 19].

والتراث Patrimoine هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون وعلوم في أمة من الأمم، ويبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين وتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية.[4]

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ر ث)، دار صادر، بيروت، 1994، ج2، ص 199-200.

2- الزمخشري، أساس البلاغة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 670.

3- الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين المليلة، الجزائر، ط4، 1990، ص16.

4- محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب ،سلسلة قواميس المنار ،دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص85.

وصار التراث معبرا على جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا فشمل بذلك «التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، إنه جزء أساس من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي»[1]. «ويتفق الدارسون العرب عن المعنى العام للتراث رغم ما بينهم من اختلافات فيما يخص الموضوعات التي يمكن إدراجها تحت مفهوم التراث والمدة الزمنية فيدخل بعضهم التراث الشفوي ضمن تعريفهم لمفهوم التراث ويقصره بعضهم على الجسم المكتوب الموروث»[2]، ويعده بعضهم تراثا شاملا لكل الأنواع يتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا بغض النظر عن جنسيته أو عقيدته أو وطنه، فالتراث عندهم كل ما ورثهم الخلف عن السلف، أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق.

وهكذا فإن التراث ينحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداهما الأخرى، فنحن كوننا **أمة عربية** لدينا التراث العربي الضيق، والتراث الإسلامي الأكثر شمولية واتساعا، ثم التراث الإنساني الذي يشمل تاريخ البشرية، ويضيق التراث العربي عن الإسلامي إذا ما راعينا فيه عنصري الجنسية والمكان.[3]

وقد وقف الدارسون مواقف متباينة من التراث تبعا لتباين إيديولوجية المثقفين واختلاف ثقافاتهم ويمكن أن نتبين ثلاثة مفاهيم رئيسية للتراث تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر وهذه المفاهيم هي:

- **التراث عند القدامى**: يدعو أنصار هذا الموقف السلفي للعودة إلى التراث، والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي في بنيته التقليدية طيلة فترة الاحتلال الأجنبي، ويرفض هذا الموقف السلفي كل ما هو جديد ويدعو للوقوف ضده بحجة أنه نتاج غربي أجنبي عن المجتمع العربي.

1- عبد النور جبور: المعجم الأدبي دار الملايين بيروت ،ط2، 1984 ،ص63.

2- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح "دراسة تطبيقية في مسرح ونوس"، دمشق، 2000، ص21.

3- قميحة جابر: التراث الانساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة القاهرة ، ص12، 130.

- **التراث عند أصحاب الحداثة**: يرفض أصحاب هذا الرأي الماضي رفضا كليا ويرفض العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، ويستبدل الغرب بالتراث منطلقا من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر -الغرب هنا لا الماضي- وأن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى لا يمكن أن يستمر إلى الحاضر.
- **الموقف الجدلي:** يقوم هذا الموقف على أسس تتناقض مع الأسس السابقة، حيث واجه هذا التيار الموقف السلفي بنزع القداسة عن التراث والنظر إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع، وواجه التيار الرافض الحداثي بالربط بين الماضي والحاضر عبر دراسة العناصر الحية للتراث ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر.

أما التراث في مسرح ونوس، فهو تراث شامل غني فيه الملمح العربي الإسلامي والإنساني العام حسبما أراد الكاتب من حسن التوظيف. وعودته للتراث ليست عودة يائس هربا من الحياة وقسوتها، بل هي عودة واعية عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل التاريخ وأكثرها مرارة الدواء الشافي لأوجاع الحاضر. فإذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه في مرحلة النضال من أجل الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على المحاولات الاستعمارية الرامية الى محو الشخصية القومية، فإن هذا التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه نحو الحفاظ على الهوية الثقافية والأصالة الحضارية... وهذا ما سعى إليه سعد الله ونوس من خلال توظيفاته التراثية المتنوعة.

2)بواعث توظيف التراث في المسرح العربي:

هناك أربعة أسباب جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهي:

أ- الفخر بمآثر العرب:

وهذا السبب غالبا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حوله، فيجد الخلاص من ذلك والتنفيس عن ذلك في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي

والإسلامي، وفي ذلك يقول محمد يوسف نجم: «إتجهت عواطف بعض الكتّاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتثير في النفوس الحمية والأنفة وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية وطغيان الاستعمار في القطر الآخر ثم تأخّر الشعوب عن موكب الحضارة الحديثة».[1]

ب-الوقوف أمام المستعمر:

لقد حاول الاستعمار الأجنبي أن يطمس الشخصية العربية وما كان على الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية وذلك عبر استدعاء التراث والاستعانة به، وفي هذا يقول ألفريد فرج: «ألف ليلة وليلة حافلة بهذا المعنى الكبير، هو معنى المواجهة بين العربي وغير العربي حين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا في إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية»[2]. وهكذا نلاحظ أن فرج يؤكد على الدور الفكري والنضالي للمسرح العربي وهي إشارة إلى فكرة الشحن لا التنفيس.

ج- التمسك بالهوية القومية العربية:

وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي وغالبا ما يتمسك به ويظهره في إبداعه بعد الهزات الكبرى التي تعرضت لها الأمة العربية والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي لذلك نجد الكاتب العربي يلجأ إلى التراث كي يستمد الشعور المعاكس مما يشعر به من إحباط وضياع عن طريق فترات الازدهار والانتصار العربي في تراثه وفي ذلك يقول علي عشر زايد:« يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة حزيران 1967 المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ الشعر فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد

1- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت، 1956، ص2.

2- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، ص102.

عصفت بكيانه القومي، ومن ثمة ازداد تمسكه بجذوره القومية لتمنحه بعض العزاء»[1]. فالرجوع الى التراث العربي العام كان هو التوجه القومي العربي حيث أن الفنان لم يقتنع بالتراث القطري، وإنما امتد نظره للتراث القومي الذي يجمع الأمة العربية لا التراث الذي يفرقها .فقد أدت حرب حزيران1967 وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل عظيمة ظلت تحفر عميقا في وجدان الأمة العربية ولا سيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية يتطلب محو آثارها والنهوض من جديد إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع، مما يحتم العودة إلى الجذور التاريخية لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة.

3)تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس:

أ- مفهوم التأصيل في المسرح:

الأصل في اللغة هو الحسب، وقولهم: لا أصل له ولا فصل؛ بمعنى الأصل: الحسب، والفصل: اللسان، والتأصيل هو الارتباط بالأصل.[2]

أما في عرف المسرحيين، فـ «تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو في حوادث، وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة»[3]. فدعوة معظم النقاد لإبداع مسرح عربي ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية. هو المعنى الأكثر انتشارا لمفهوم التأصيل العربي، وتعني العودة إلى ماضي الأمة المتمثل فيما تملكه من تراث شعبي وتاريخ وإلى ما يعد من خصوصيات هذه الأمة، أي ما هو أصيل في تاريخها، وكل ما هو عائد إلى إبداعها الذاتي وعلى الرغم من أن المحلية في الإنتاج هي أساس الأصالة ومعيارها، فهذا لا يمنع الأخذ من الآخر

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1987، ص 52.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة (أ ص ل)، ج11 ، ص1..

3- عصمت رياض: المسرح العربي، دن، دمشق ،1995 ،ص35.

والإفادة منه، بشرط أن يكون هذا الأخذ من الأخر والتفاعل معه ،ينسجم مع خصوصيتنا ويسهم في تقدم حياتنا، فالأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته ،وليست هي إباء التجارب مع العالم الخارجي لكي يبقى المرء كما هو، دون تغيير أو تحوير ولكن الأصالة الحقة، هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات.

ب-مراحل التأصيل للمسرح العربي:

- **البحث عن مضمون عربي:**

بدأ المؤلفون الغوص في أعماق البحار التراثية منذ التجربة المسرحية الأولى لاستخراج مكنوناتها، وإن كانت هذه البداية لا تخلو من السطحية في التعامل مع التراث، كونها بقيت أسيرة لتفصيلات التاريخ وجزئياته، ومثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كذلك الأمر بالنسبة لمسرحنا العربي فكانت موضوعات التراث الشعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى، كمسرحيات صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتصر، ومأساة الحلاج، والحسين ثائر لعبد الرحمان الشرقاوي، ومسرحيات سعد الله ونوس: الملك هو الملك، مغامرة رأس المملوك جابر...[1]

- **البحث عن شكل عربي للمسرح:**

لما صار المضمون التراثي المشترك منتشرا في معظم المسرحيات بات البحث عن جانب آخر من جوانب التراث ألا وهو أشكال الفرجة الشعبية لربط الشكل بالمضمون ليصلوا إلى مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصياته تمثله حق التمثيل.

ويأتي البحث عن شكل مسرحي عربي بُعيْد شكل المسرح الأرسطي والمسرح البريختي، نابعا من البيئة العربية ومن تراثها وهذا شيء عظيم في حد ذاته فقد جاب هؤلاء التراث ليأخذوا منه الأشكال المسرحية فكانت دعوات الراعي إلى المسرح المرتجل، ويوسف إدريس إلى مسرح

1- يونس محمد عبد الرحمان :تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، ط1 ،1995،ص47.

السامر في كتابه نحو مسرح عربي 1964، ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة 1966، ثم دعوة سعد الله ونوس إلى مسرح التسييس ودعوة عبد الكريم بالرشيد إلى مسرح الاحتفال، وغيرها من الدعوات التي راحت تدعو إلى حلة يتحلى بها المسرح العربي استنادا إلى معطيات التراث وبناء على مستجدات العصر ومتطلبات الحداثة.

- **التنظير لمسرح عربي جديد:**

وتعد هذه المرحلة بداية الخطوة الصحيحة نحو تأليف مسرح عربي أصيل ، ذلك أن فنون التراث بحاجة إلى فكر يغذيها ، ويمسح عنها تراب الزمن ويدفعها لملاحقة العصر ، وهذا هو أول طريق النمو الشرع لفن المسرح في البلاد العربية ن كانت مرحلة الستينات الحاسمة في دفع عجلة المسرح التراثي إلى الأمام.

ولذلك حاول الإنسان العربي في غمرة الهزيمة والذل أن يجد في تراثه وماضيه المخرج الملائم من هذه الأزمة فيحقق التواصل بين الماضي والحاضر، وفي هذه المرحلة انتقل المسرح من الدور التنفسي السلبي إلى الدور التحريضي الذي يساعد على الفعل الايجابي الثوري وينميه،" فقد كان الطرح الأرسطي قائما على إيهام الجمهور بأن ما" يجري على المسرح حقيقة ولكن بريخت الماركسي ذهب إلى أن المسرح معلم، وهو يتوجه إلى عقل المتفرج ولذلك يتدخل الممثلون بين الفترة والأخرى ليذكروا المتفرجين بأن ما يجري أمامهم ليس سوى لعبة مسرحية.

وبالتالي، كان التنظير لمسرح عربي أصيل انطلاقا من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلفها الاستعمار وأملا في التميز والتأصيل في مجال المسرح فكانت هذه العملية عبارة عن وضع الأسس الفلسفية والفنية لهذا النوع من الإبداع.[1]

ج- سعد الله ونوس والتأصيل للمسرح العربي:

أدرك ونوس بمهارته االفنية وحسه المرهف وحبه للمتفرجين أن تراثهم هو السبيل الوحيد القادر على حمل معاناتهم وآلامهم، وهو المخرج الوحيد لما يعانون من تمزق نفسي وثقافي، وبين أن الوصول إلى المتفرج يتحقق إذا انطلقنا من عاداته في الفرجة، ومن المشاكل التي تكتوي منها.

1- عبد الرحمان ابن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا، الدار البيضاء، 1985 ،ص18.

لم يكن تأصيل المسرح هو الهم الذي أرق حس سعد الله ونوس المسرحي، بقدر ما كان يؤرقه التواصل مع المتفرج العربي، محاولة منه لبناء المجتمع، عن طريق تغيير أسسه و بنوده عبر قناة من أقنية الثقافة.

لذا فإن رغبة ونوس في التواصل هي التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة، بل هي التي جعلته يدخل عالم تأصيل المسرح العربي، ذلك أن التفاعل المنشود مع المتفرج العربي، سيمر مع الأشكال والمضمونات التي تجذب انتباهه وتحشد عاداته في الفرجة، ولهذا يبحث ونوس عن مسرح خاص بعيدا عن الحلول السهلة والجاهزة.

بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثرا بالفكر الوجودي، خاصة ذلك التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية، والذي استقرت تسميته بعد انتشاره بفرنسا **بمسرح العبث**، وقد عبر هذا الاتجاه عن موقف فلسفي، وهو سخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوربي، إبان الحرب العالمية الثانية مما أدى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره.

وقد انطلق ونوس في محاولته تلك من الجمهور، وذلك ناتج عن وعيه لواقع المسرح العربي لأن المسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي. وكي يصل ونوس إلى مبتغاه طرح فكرة التسييس التي يهدف من خلالها إلى زيادة وعي الطبقات الكادحة بواقعها، لأنه يريد أن يسيس الجماهير العربية، عن طريق العملية المسرحية، لترى النور، وتعي واقعها الذي تعيشه ومن ثم تثور لتغيير الواقع، كما يرى سعد الله ونوس أن الأشكال والمضمونات التراثية يمكن أن تؤدي إلى نتائج عكسية إذا ما تم استخدامها بصورة سطحية.[1]

- **طريقته ورؤيته في التعامل مع التراث:**

لقد وظف ونوس المادة التراثية في مسرحه بطريقة تعبر عن النقد والرفض والتمرد على مفارقات الواقع الفاجعة، ولكنها في الوقت نفسه تشحذ الهمم وتوقظ الضمائر، وقد نجح في توظيف

1- ونوس سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988.

التراث واستطاع أن يشخّص أمراض الأمة العربية ويعايش معاناتها وآلامها وانكساراتها، وفيما يلي نرى تعامل ونوس مع التراث الإنساني من ناحية الشكل والمضمون:

- **الشكل:** يرى ونوس أن أفكاره ومواده التراثية لا بد لها من إطار مناسب، لأن المضمون القريب من أذهان المتفرجين، لابد لها من شكل مألوف ومحبوب لديهم، ولهذا كان ونوس من الأوائل الذين وظفوا الأشكال التراثية في المسرح، فكانت "**حفلة سمر من أجل 5 حزيران**" وأسلوبها المبدع الذي أراد من خلاله أن تكون حفلة سمر حقيقية. فالناس الذين يسمرون يجتمعون على شكل حلقة يتحلق الناس حولها في ليالي الصيف المقمرة، وهو أمر مألوف لدى سكان القرى لذا وظف اسم حفلة سمر ،كما وظف الحكواتي لأنه يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر، ومن هنا جاءت محاولة البحث عن أشكال نابعة من البيئة ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة.[1]

- **المضمون:** عامل ونوس مع التراث على أنه قيمة لا وقائع وأشخاص، فاختار من التاريخ فترات الحرج والصراع الدرامي، والتي تتسع رقعتها للجدلية التي تحكم علاقته مع هذا التراث. وعموما فهو لم يختر أزمنة التسطيح، والرخاء والانتصارات كونها لا تتناسب مع منطقه الجدلي، وهو يرفض تناسي أحداث التاريخ الدامية والقفز فوقها، والاكتفاء بتسطيح الأمور، كمن يبني مشاريعا وأعمالا خارج سياق التاريخ أو بالقفز فوق التاريخ.[2]

- **المصادر التراثية في مسرح سعد الله ونوس:**

اعتمد سعد الله ثلاثة مصادر رئيسية هي:

- **المصدر الإسلامي:** يبدو أثر القرآن الكريم في أكثر من موضع في مسرح ونوس، وتجلى ذلك في اللفظ والتعاليم الدينية، ثم الحوادث والشخصيات. يلجأ ونوس في بعض

1- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996،ج3، ص 89.

2- إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 1968، ص44.

الأحيان إلى استخدام اللفظ الديني لتلخيص حوادث منظر كامل من مسرحيته مثل قوله: "فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت". وهذا القول يلخص مضمون المشهد الذي يتحدث عن قيام مجمع سياحي كبير فيه ما لذ وطاب، وهو الشيء الذي لم يعرفه أهل القرية في حياتهم. وهكذا نلاحظ أن اللفظ الديني والأفكار الدينية حاضرة أبدا في مسرح ونوس، لأنها تيسر الحدث وتوضح مغزاه وتؤثر في نفسية القارئ، لا سيما أن الإنسان العربي أدمن سمعها.

- **المصدر الأجنبي:** ونعني به التراث الأجنبي ما لم يكن عربيا أو إسلاميا، وهو نادر في مسرحه إذا ما قيس بالتراث العربي الإسلامي، ومع هذا ما وظفه منه استطاع أن يعبر من خلاله عن روح العصر من جهة، وعن المشكلات العاصرة من جهة أخرى، وقد خالف الواقع التاريخي عند تناوله للأساطير، فاكتفى بدور الحدث الموازي للحوادث المعاصرة، وكأن ما حدث في الماضي يتكرر باستمرار وبأساليب مختلفة.
- **المصدر الشعبي:** يعد المصدر الشعبي الأكثر انتشارا في مسرح ونوس ،فقد وظف أغلب مواد التراث الشعبي من عادات وتقاليد وأمثال وأغان ومعتقدات وشخصيات في مسرحه، ويبدو أن التراث الشعبي هو المرآة التي عكست بوضوح أفكار ورؤى ونوس، ولعل التراث الشعبي هو الذي ساعد ونوس في تحقيق مبتغاه وهو إشرك الجمهور في العمل المسرحي، فقد عثر في بعض أشكال الفرجة ما يعينه على ذلك، فوظف منها الحكواتي، والراوي والأراجوز، وكان لمعتقدات الشعبية دور كذلك في كشف سلبيات المجتمع وعيوبه، وللشخصيات الشعبية نصيب مما وظفه ونوس في مسرحه، وقد أدت دورا بارزا على غرار صنوف الأدب الشعبي كما وظف ونوس المثل الشعبي الذي سما به إلى درجة المثل الممسرح.

المحاضرة الثانية:

توظيف التاريخ في المسرح العربي: المسرح المغاربي عينة

لقد تفاعل المسرح العربي منذ نشأته مع أحداث الماضي، فالتاريخ كان دائما مادة غنية للأدب عموما، وللمسرح خصوصا، لأن الماضي يكون أكثر طواعية في يد الفنان المسرحي، ليختار ما يشاء من الأحداث والشخصيات ويعزل الجوانب الأخرى التي ليست لها علاقة مع الأفكار التي يطرحها، فمن هذا المبدأ يمكن القول أن الكاتب المسرحي يتصرف في المادة التاريخية، ويعيد بناءها حسب ما ى اره مناسبا لقضيته كما حاول الكاتب المسرحي العربي من خلال توظيفه التاريخ إلى معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والتعليمية والتربوية، متخفيا وراء ستار التاريخ. فأحداث الماضي تكون دائما راسخة في أذهان الشعوب.

فالتاريخ أحد أسباب قبول الشعب لهذا الفن، «لهذا اتجه المسرح العربي منذ طوره المبكر إلى المادة التاريخية، فكان "مارون النقاش" من السباقين في هذا الاتجاه ويظهر ذلك في مسرحيته: "أبو حسن المغفل" و"هارون الرشيد"، وقد حرص الرعيل الذي خلف النقاش على متابعة **المادة التاريخية** وتنميتها وتنويعها ويتجلى هذا الحرص في محاولة استلهام التاريخ العربي الإسلامي في أعمال "توفيق الحكيم" ومنها مسرحية "محمد رسول البشر" التي استلهمها من التاريخ الإسلامي.

1)بدايات المسرح المغاربي:

عرفت الساحة المغاربية فن المسرح في بداية القرن العشرين وذلك بتأثير عربي أوروبي، فقد ساهمت الحملة الأوروبية على الأقطار المغاربية في نقل موروثات الثقافة الأروبية في العديد من المجالات خاصة المسرح، أما الفضل الأكبر فيعود إلى الأقطار العربية الأخرى وخاصة مصر فالجولات التي قامت بها الفرق المسرحية المصرية إلى البلاد المغاربية كانت لها صدى واسع، فأول فرقة زارت المغرب العربي كانت فرقة "سليمان القرداحي" 1908م. حيث قامت بجولة في تونس والجزائر. ثم تلتها زيارة "جورج أبيض" في 1921م ضمن جولة قامت بها إلى شمال إفريقيا، وهو ما دفع بعض النخبة والمثقفين في الأقطار المغاربية إلى محاولة المضي قدما في طريق الإبداع المسرحي ومحاولة تكوين فرق مسرحية لترقية هذا الفن.

فتونس كانت السباقة على الأقطار المغاربية في فتح ستار هذا الفن، فقد كانت الدايات والبايات في أواخر القرن الثامن عشر يفتحون قصورهم للفرق المسرحية الإيطالية، أما عامة الناس فلم يعرفوا هذا الفن إلا في 1908م بعد قدوم الفرق التمثيلية المصرية التي أرسلها الممثل المصري "محمد عبد القادر المغربي" المعروف بكامل وزوز.[1]

أما المسرح الجزائري فقد تأثر بنفس العوامل التي قام عليها المسرح التونسي وذلك بزيارة الفرق المسرحية العربية، فالميلاد الحقيقي للمسرح الجزائري كان على يد مجموعة من الهواة الذين كانوا يقدمون سكاتشات، حيث أصبح يعرف إقبالا واسعا من الجمهور، «فقد تابع 1500 مشاهد مسرحية بحا في عام 1926 بقاعة الكورسال.[2]

أما المسرح المغربي فقد عرف الظواهر المسرحية الفولكلورية التي كانت منتشرة في أسواق مراكش المتمثلة في الحلقة ومسرح البساط، إلا أن البداية الفعلية لهذا الفن كانت في عشرينات القرن العشرين بالطريقة ذاتها التي بدأت بها في الأقطار المغاربية الأخرى، بزيارة الفرق المسرحية العربية لدول شمال إفريقيا التي أشعلت فتيل المسرح، كزيارات قامت بها فرق تونسية على أرسها محمد عز الدين للبلاد في عام 1923.[3]

2)توظيف التاريخ في المسرح المغاربي:

شكلت العودة إلى التاريخ إحدى المعالم التي طبعت حركة التأليف لدى نخبة من رواد المسرح المغاربي، فالعودة إلى التاريخ مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الإسلامية، العربية والأمازيغية، والتي تمثل إحدى الركائز الأساسية لشخصيات الشعوب المغاربية لهذا لجأ كافة فنانو الأدب وخاصة الكتاب المسرحيين إلى استحضار التاريخ ليقفوا في وجه بطش المستعمر و مقاومته.

1- ينظر: عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مخطوطة رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص 29. .

2-حمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926 -1989، منشوارت تبيين الجاحظية، 1998، ص 75.

3- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 469.

تحول التاريخ في العديد من النصوص المسرحية إلى قناع لمواجهة مشكلات الحاضر ذلك. فالكاتب المسرحي لا يكتفي بمجرد عرض المادة التاريخية دون هدف بل هناك مجموعة من الدوافع جعلته يغوص في أغوار التاريخ، أولها قدرة التاريخ على التأثير في الوجدان والتعبير عن الواقع المعاش وطموحات الإنسان وأماله، فالتاريخ ستار يرسلون من خلاله رسائل وأفكار بطريقة غير مباشرة، فمن هنا يمكن أن نعد التاريخ الطريق الأسلم والأنسب، كما أن الماضي دائما ما نجده يحمل إيجابات على الحاضر والمستقبل.

ولعل أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية في الجزائر كانت على يد محمد المنصالي وفرقته، وكذلك الشاعر "محمد آل خليفة" في مسرحيته المعنونة "بلال بن رباح" سنة 1938م، وهي مسرحية شعرية في الأساس تحث الشعب الجزائري على الصبر لنيل حريتهم، كما نالها بلال الصحابي الجليل مؤذن النبي صلى االله عليه وسلم، كما تحمل هذه المسرحية في طياتها قيما دينية وأخلاقية وثقافية. وسار على هذا الدرب الكثير من أبناء جيله "كمحمد واضح" و"عبد الرحمان ماضوي" و"محمد الطاهر فضلاء" في مسرحية "ماسينيسا ملكا".

أما في تونس نجد "خليفة السطنبولي" من السباقين إلى الغوص في أغوار التاريخ التونسي والإسلامي، فكتب مسرحية "المعز لدين االله الصنهاجي" وكذلك مسرحية "سقوط غرناطة" في 1940م ومسرحية "زياد االله الأغلبي"، فكل هذه المسرحيات تدور في قالب تاريخي وتختار لنفسها أحداثا من التاريخ التونسي القديم.

فتوظيف التاريخ في المسرح هو في الأساس «كل ما يفعله كاتب المسرح ذكي الفؤاد، صافي البصيرة، حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي منه الأجزاء الميتة ويستبقي الأجزاء الحية، وينظر إليها نظرة عصرية».[1]

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 437.

3)دواعي توظيف التاريخ في المسرح المغاربي:

أ- الهدف السياسي:

يستعير الكاتب المسرحي الأصوات التاريخية، ويتخذها قناعا ليتستر بها في مواجهة القهر السياسي المفروض على مجتمع ما، فلقد كانت الظروف السياسية والإجتماعية القاسية التي مرى بها المواطن في جميع الأقطار المغاربية لها وقع قاس على المثقفين عموما و الكتاب المسرحين بشكل خاص، وهذا ما دفعهم للجوء إلى التاريخ، فلم يكن ذلك هربا من السلطة الإستعمارية بل هربا أيضا من السلطة الإجتماعية، لأن الإنسان بطبعه لا يميل إلى طريقة الوعظ المباشرة بل نجده أكثر ميولا إلى الإحاءات والإماءات، ويحاول أن يستشف من و ارء السطور الرسائل التي يحاول الكاتب بعثها لهم وفك ألغازها.

ولعل مسرحية "يوغرطة" لـ"عبد الرحمان ماضوي " إحدى المسرحيات الجزائرية المتميزة التي أُستلهمت من التاريخ الجزائري في الفترة النوميدية لتستقي منه عبق الماضي من منظور حديث، ففي هذه المسرحية نجد الكاتب يجمع بين السياسة والحرب والخيانة والغدر وحب الوطن، كما إنه يسلط الضوء على مقاومة أمير نوميديا "يوغرطة"، بطل المقاومة الأمازيغي، الذي يواجه الاحتلال الروماني بكل شجاعة وقوة. فالماضوي في هذه المسرحية لم تكن غايته سرد الأحداث التاريخية فحسب بل كانت له أهداف أبعد من هذا والتي تتمثل في إيقاظ الحس الوطني وضرورة توحيد الصفوف والصمود أمام المستعمر الفرنسي.

ب-الهدف الاجتماعي:

المسرح والمجتمع ثنائيتان متلازمتان، بل وجهان لعملة واحدة، فهي الكل الذي لا يتجزأ، فالمسرح هو المنبر الحر لتحليل وتفكيك الإشكاليات، فهي كلمة وصورة وشارة ا تتحرك ِ وتحرك معها المنظومة الاجتماعية، و«المشكلة الاجتماعية هي خلل في بعض جوانب أو شؤون المجتمع يشعر به الأف ارد ويقدرون خطورتها، وتصبح المشكلة الاجتماعية ظاهرة تعتبرها مؤسسات المجتمع (الأسرة) مصدر ضرر في الحضارة« ، 1والمشكلة الاجتماعية عموما ليست مطلقة فهي تختلف باختلاف البيئة والظروف الزمانية والاجتماعية، فهنا تكمن مهمة المسرح في معالجة هذه المشاكل

الاجتماعية مهما اختلفت الظروف الزمانية أو المكانية أو الجغرافية . ويتكأ المسرح في معالجته للمشكلة الاجتماعية على مصادر متعددة تساعده في توعية المجتمع بخطورة آفة اجتماعية ما، ومن بين هذه المصادر نجد المصدر التاريخي الذي هو صالح ليحمل على أكتافه المشاكل الإجتماعية بشتى أنواعها: الفقر، البطالة، الجريمة، الطمع والزواج...

ومن بين الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين وظفوا التاريخ لهدف اجتماعي نجد "محمد واضح" في مسرحيته المعنونة: "بئر الكاهنة"، فمحمد واضح في هذه المسرحية يعرض مشكلة اجتماعية في تاريخ حياة الأمة الجزائرية وذلك بمنظور تاريخي.

تتناول المسرحية العلاقة بين العرب والأمازيغ وهي مسألة شائكة ومسكوت عنها في الثقافة الجزائرية قبل الاستقلال وبعده، فمسرحية "بئر الكاهنة" هي من أهم الإبداعات المسرحية التي عرضت البدايات الأولى لحضور العنصر العربي في الجزائر، وذلك في الفتوحات الإسلامية بقيادة "حسان بن نعمان" قائد الجيش الإسلامي في المغرب العربي، إلا أن حسان يخسر معركته ضد الملكة "الكاهنة" وتكبده أكبر هزيمة على الإطلاق، فالكاهنة كانت ترى في أن العرب مثل الاحتلال الروم طامعين في ثروات بلادها، إلا أن حضور هذه الجيوش كانت بغية نشر الدين الإسلامي الحنيف، وهذا ما كانت تجهله الملكة الكاهنة، إلا أن الكثير من أتباع الكاهنة لم يريدوا هذه الحرب ومنهم ابنتها "آنتينيا" و"خالد" وهو أسير عربي تبنته الكاهنة، فغرورها وكبريائها منعها من الصلح مع العرب.

والجدير بالذكر أن الكاتب راهن على الصدق التاريخي فشخصية الكاهنة وحسان بن نعمان شخصيتان واقعيتان ذكرت كثيرا في كتب التاريخ، كما أن أحداث هذه المسرحية وقعت حوالي 75هـ إلى 80هـ حسب المصادر التاريخية والمواقع التي تدور فيها المسرحية موجودة اليوم في ولاية تبسة "بئر العاتر".

فالكاتب يملك رؤية اجتماعية إصلاحية بفضل قراءته المعمقة لمعطيات التاريخ، فكان طرحه للقضية في هذا الوقت عبارة عن مغامرة بحد ذاتها لأن معظم المثقفين والفنانين يتحاشون الخوض في هذه المسألة لأن لها أبعاد سياسية.

ج- الهدف التعليمي:

شكل المسرح منذ نشأته أداة للتواصل الإنساني الذي يعتمد على نقل الخبرات الإنسانية والقيم الثقافية والمعارف والاتجاهات والإرشادات الأخلاقية، كهدف أساسي في تثقيف وتنوير الشعوب والجماهير، فالمسرح منذ نشأته حتى اليوم استخدم قدراته التعليمية في نقل الحقائق.

ومن الكتاب الجزائريين الذين لمع نجمهم في هذا الاتجاه نجد الكاتب المسرحي الكبير "محمد الصالح رمضان" في مسرحيته: "الناشئة المهاجرة"، وتدور أحداث هذه المسرحية حول الهجرة المحمدية من مكة إلى المدينة المنورة، والمواقف التي اتخذها أبناء "أبو بكر الصديق" وغيرهم من أتباع الرسالة المحمدية، كما تعرض الجانب الآخر أي الرافضين والداعين لقتل الرسول صلى الله عليه وسلم.

وقد حرص محمد صالح رمضان على غرس مجموعة من المبادئ والقيم في قلوب الجيل الصاعد: كالصبر والشجاعة والفداء والتضحية ... وقد اختار أن تكون الناشئة عنوانا لمسرحيته، لأنه أولا وأخيرا يوجه خطابه بالخصوص إلى فئة الشباب الجزائري، حيث يحثهم على ضرورة تغيير واقعهم وعدم الرضوخ للأمر الواقع، لأن مفاتيح التغيير موجودة لديهم والدليل أن فئة الفتية هم الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية إنجاح الهجرة النبوية، فمثلا علي بن أبي طالب خاطر بنفسه من أجل إنقاذ النبي (صلى الله عليه وسلم) وتخليصه من كيد الكفار، كما لا يمكن أن ننسى الدور البطولي الذي لعبه أولاد أبو بكر الصديق في صبرهم لأذى المشركين و التزامهم الصمت، وهذا ما أدى إلى إنجاح خطة الهجرة، فدور كل من علي وأولاد أبو بكر يعكس دور الناشئة في تحقيق إنجازات عظيمة. فرغم صغر سنهم، إلا أنهم لم ينزلوا عند مشيئة "أبو جهل " فوعيهم كان أكبر من هذا، وهذا هو المطلوب من الناشئة اليوم.

4)خصائص المادة التاريخية في المسرح المغاربي:

إذا كان التاريخ موضوعا أساسيا للمسرح عند جميع الأمم، إلا أن هناك تباينا في تناول هذا الموضوع عند كل أمة، فكل أمة خصائص تميزها عن غيرها، لهذا كان استخدام التاريخ عند الكتاب

المغاربة له خصائصه الفريدة بسبب الظروف التاريخية، وبسبب الغايات والأهداف المختلفة التي يرمي إليها كل كاتب، ويمكن استخلاص هذه الخصائص أو المظاهر في النقاط التالية:

- منذ نشأة المسرح المغاربي حتى اليوم يعاني كتاب المسرح من مشكلة اللغة، فهناك من يميل إلى استعمال اللغة الفصحى لأنها اللغة الأولى للأدب والأرقى وتفهمها جميع أقطار العربية، في حين يفضل البعض اللآخر الكتابة بالعامية، لأنها الأقرب للمجتمع ولوصف همومهم، وبذلك خسر الكتاب المسرحيين معركتهم في خلق لغة ثالثة تتناسب مع هذا الفن إلا أن المسرحية التاريخية استطاعت أن تتخلص من هذه المشكلة فإختارت لنفسها اللغة الفصحى لأنها تليق بها أكثر، وتكون ذا صلاحية للقراءة الأدبية، وتنافس لغتها الراقية كل من الشعر والرواية والقصة، أو يمكن أن نقول أنها تحتل في هذا المجال مكانة أوفى، وذلك بسبب طبيعة الفن المسرحي وعلاقته بالمتلقي، لأن الكاتب المسرحي يواجه المتلقي مباشرة، في حين أن الشاعر أو الروائي تكون المواجهة غير مباشرة.
- أدرك المسرحيون المغاربيون وهم يتناولون المادة التاريخية أنهم ليسوا مؤرخين، فإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات، كون شخصيات وحوادث التاريخ ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها ذلك الجانب الشمولي الباقي القابل للتجديد في أي زمان ومكان فيشغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره.
- طوال مدة القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي، كانت الأقطار المغاربية تعيش حالة واحدة من الهيمنة الاستعمارية الغربية فكان لكل قطر واقعه الخاص به مشاكله النابعة من هذا الواقع، إلا أن الطموح نحو الاستقلال والتغيير كان واحدا وقد واجه المسرح المغاربي هموم التحرر بالاتجاه نحو المسرحية التاريخية، لأنها تعبر بامتياز عن هذه المرحلة، وتسعى إلى إذكاء الروح الوطنية والقومية، وظلت على هذا النهج حتى بعد الاستقلال.

- تفاوتت المسرحية التاريخية في أسلوب تناولها للمادة التاريخية فقد ذهب بعض المسرحيين المغاربة إلى النهل من تاريخ الأمة الإفريقية، في حين ذهب البعض الآخر إلى تناول صراع المسلمين مع الكفار، أما البعض الآخر اعتمد على التاريخ الأمازيغي ليصور الصراع بين القوى المتعارضة.
- كانت المادة التاريخية مرتعا مكينا لإبراز الغاية الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح المغربي حتى اليوم، فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ، لهذا اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام المادة التاريخية، لأنها أكثر إقناعا للمتفرج، فالأحداث يعرفها ومتغلغلة في ضميره. وكأن المادة التاريخية كانت تمهد الطريق أمام الكاتب لإيصال ما يريده إلى الجمهور، فكثيرا ما نجد شخصية "هارون الرشيد" و"طارق بن زياد" و"صلاح الدين الأيوبي" في المسرحيات المغاربية فكيف لا يستثار الجمهور بهذه الشخصيات العظيمة التي صنعت المنعرجات الهامة في تاريخ الأمة العربية.

المحاضرة الثالثة: المسرح السياسي

عندما نتحدث عن المسرح السياسي نجد ضرورة وجود تعريف محدد لهذا المصطلح وذلك لكون جميع المسرحيات تكاد تكون قد مست السياسة من قريب أو من بعيد بصورة أو بأخري فبعضها قد تعرضت لنظام الحكم أو التكوين الاجتماعي أو الاقتصادي أو تكون قد تطرقت للحرب أو السلم أو للاضطهاد الطبقي أو الفكري أو السياسي ، حتي تلك الأعمال التي ادعي اصحابها انها بعيدة عن السياسة فهي سياسية لأنها قد اتخذت موقفا حتي ولو من بعيد.

1)تعريف المسرح السياسي:

هو مسرح ذو **مضمون** سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة.

لكن هذا التعريف يركز على مضمون المسرح السياسي فقط ولا يتطرق إلى الوسائل التي تعمل علي توصيل هذا المضمون السياسي والذي نعنيه هنا تكنيك المسرحية السياسية.

في حين يري المخرج سعد أردش أن «المسرح السياسي الواعي الواضح المباشر هو الذي يسعي إلي تأثير إيجابي محدد في حياة الجماهير بهدف إكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الإجتماعية ويرفرف عليها السلام وتمنحها الحرية [1]. ولكن ينبغي الإشارة هنا إلي أن سعد أردش قد أراد بمفهومه عن الجماهير جماهير الطبقة العاملة فقط .

بينما يرى الدكتور سمير سرحان أن المسرح السياسي يميل إلى المباشرة والخطابية نافياً عنه بذلك صفة الفن.

أما عبد العزيز حمودة فيرى أن «المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة غالبا ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية».[2]

1- أحمد العشري : المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 12.

نجد هنا أن عبد العزيز حمودة لم يقتصر تعريفه علي الجانب السياسي فقط بل طرح الجانب الاقتصادي أيضا فالمسرح السياسي ليس فقط مسرحاً للأفكار المجردة والخطب التي تلقي فوق خشبة المسرح بل مسرح يعتمد علي قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي علي الخلق.

2)نشأة المسرح السياسي:

إن الدراما علي مر العصور تعبيراً عن التناقضات الموجودة في المجتمع تحت ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية معينة إن السياسة في المسرح أمر قديم قدم المسرح نفسه.

فالمسرح اليوناني نجده قد ارتبط بالحياة السياسية في عصره وارتبط ارتباطا مصيرياً بقضية الديمقراطية حيث نجد أعمال أرستوفانيس وإسيخلوس وسوفوكليس ويوربيدز متصلة اتصالا وثيقاً بالسياسة والحياة الاجتماعية، خاصة أرستوفانيس الذي كان يعبر عن آرائه في الحكام وأزمات أثنيا السياسية والاجتماعية والاقتصادية كتب مسرحيات تهاجم الظلم والفقر والقهر والرشوة التي سادت في عهد كليون مثل مسرحيات (السلام / السحاب / جماعة النساء).

ونجد كذلك أعمال إسخيلوس التي عكست الأحداث الاجتماعية والسياسية الكبرى حيث دعا إلى الثورة ضد الظلم سواء كان هذا الظلم من الآلهة أو البشر وخير دليل علي ذلك مسرحية أنتيجون فهي مسرحية سياسية من الدرجة الأولي.[1]

3)تاريخ المسرح السياسي:

نشأ المسرح السياسي فور انتهاء الحرب العالمية الاولي واهتزاز القواعد المستقرة بالنسبة للمسرح والمؤسسات الثقافية وبدأ التفكير في اشكال جديدة اكثر تعبيرا عن الهزيمة المدمرة فبدأت ظاهرتان متوازيتان :

- المسرح التعبيري
- المسرح السياسي

1- المرجع السابق، ص 13-15.

المسرح التعبيري نجد قد اتجه الي اساليب عاطفية تترجم افكار وعواطف الشخصيات وخيالاتها واحلامها وواقع العالم الخارجي علي ذواتها بالإضافة إلى نحوها اتجاهاً تجريديا جماليا في استخدام الديكور والإضاءة الملونة والأداء التمثيلي .

ولم تدم الحركة التعبيرية في المسرح سوى فترة قصيرة من 1918 -1925م، وذلك لأن البرجوازية تنبهت إلى أثر الحركة الثقافية في تثوير الفكر العمالي فأقامت العقبات في وجه أي عروض مسرحية تحمل في مضمونها أي محاولة للمعارضة.[1]

في حين اتجه المسرح السياسي إلى تبني رسالة سياسية قبل أن يتبني أساليب فنية بمعني أنه استقي من رسالته السياسية الأساليب الفنية التي تخدم هدفه لتوصيل رسالته. وكانت هذه الرسالة مباشرة واضحة ترمي إلي التأثير في الجماهير من اجل توعيتها واجتذابها الي جانب المعركة ضد المجتمع الرأسمالي الطبقي والوصول الي مجتمع العدالة الاجتماعية والسلام.

وأهم ما يميز المسرح السياسي عن المسرح التعبيري هو أنه محدد بمضمون سياسي واضح ومحدد بموضوع يعالج أحداثا خاصة بحقيقة تاريخية معينة أو موضوع لا يرتبط بزمان أو مكان كفكرة الحرب أو السلم في حد ذاتها أو موضوع يتناول أحداثا مضت يحمل معنى معاصرا له دلالته، قد تكون أسطورة أو حقيقة (الإسقاط).[2] 8)

وظهر المسرح السياسي كرد فعل رافض للمسرح الشعبي:

1- رفض المسرح السياسي بعض التيارات الأساسية (للطليعة) والتي ركزت علي تصوير سطح الحياة اليومية وأساليب السلوك فلم يعد قادرا علي التعبير عن اثار هذا الواقع الحاد علي النفس البشرية وجدانيا وعقليا.

2- عمل علي القطيعة بين المفكر وطبقته والحاجة إلى إيجاد رابطة بينه وبين طبقة أخرى.

3- رفض اللغات التاريخية والصراع ضد فكرة الفن على أنه تعبير شاعري عن الواقع.

1- المرجع السابق، ص 17.

2- أمين العيوطي : دراسات في المسرح، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1986، ص 142.

4- رفض الواقع على أنه من المعطيات الثابتة غير القابلة للتغيير أو التعديل .

5- رفض تيار التفاؤل الإيجابي والرغبة في إعادة تشكيل الإنسان.

من أهم رواد المسرح السياسي الغربي (ايروين بسكاتور) وهو أول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقدمه ونظر له من ناحيتي الشكل والفلسفة. فهو يفصل بين الفن والسياسة لأنه لا يريد أن يلعب دور الفنان بل دور السياسي عن وعي، بتعريف الصراع الطبقي والمشاركة في قيادته. فهو يريد للطبقة العاملة أن تعرف وأن تكافح عن وعي بالحقائق. وهو يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح مما يتطلب وعيا ومعرفة تامة بإمكانيات المسرح وتوظيفها جيدا في هذا الصدد. فالمسرح يلعب دورا ضخما في تغيير ما هو موجود ويمكن للفنان ان يلعب دور السياسي وليس العكس.[1]

وكان رأي بسكاتور أن الاهتمام بالشكل الفني للعرض من الممكن أن يطمس ملامح الرسالة السياسية كما أن النص المسرحي لا يجب أن يكتفي بتصوير أحداث شخصية أو انعاكسات الواقع الاجتماعي على الذات الانسانية كما فعل التعبيريون، فلابد أن يكون العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، لهذا كان تأكيده على عرض الظروف التاريخية والاجتماعية عرضا مباشرا لا كمجرد خلفية للأحداث الشخصية.[2]

4)دور المسرح السياسي:

للمسرح السياسي دور هام يتمثل في ارتباطه ارتباطا وثيقا بمعرفة طبيعة الفن ذاته وعلي وجه الخصوص طبيعة المسرح ويعمل علي نشر هذه المعرفة والتي غالبا ما تكون سياسية في جماهير لم يكن الفن جزءا من حياتهم.

وكذلك يبرز دور المسرح السياسي من خلال تجسيد الآلام التي يعاني منها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة وقد يلجأ إلى الماضي أو موضوعات من الماضي لطرح هموم الحاضر أو الابعاد المكاني في بعض الأحيان، وقد يلجأ في هذا إلى الرمز أحيانا والتصريح أحيانا أخرى.

1- أحمد العشري: المسرح السياسي، ص 18.

2- المرجع نفسه، ص 19.

5)وظيفة المسرح السياسي:

1- إن وظيفة المسرح السياسي الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر ولكن لا يجب أن تنتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه أن يسألها فقط حتي تتخذ شكلا محددا وما هذا الشكل إلا الرؤيا العميقة التي يجب أن ينقلها هذا الفن.

2- تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة وهي من أخطر وظائف الفن.

3- يخدم الأدب المنعكس عن واقع اجتماعي معين الأهداف الإيديولوجية المعبرة عن مصالح هذه الشرائح الاجتماعية .

ينبغي الإشارة إلى أنه على الرغم من أن المسرح بطبيعته سياسي إلا أنه لابد ان يبعد عن وضع الأحداث السياسية بطريقة عارية علي خشبة المسرح بهدف التأثير علي الجمهور وإنما لابد ان يقدم من خلال عمل فني يحمل في ثناياه رسالة يسعي الي نقلها بوضوح.[1]

المسرح يستمد طبيعته السياسية من أسلوب إنتاجه الجماعي ومن طبيعة تلقيه وسط حشد من اعضاء مجتمع واحد بكل ما يحملوه من عناصر الوحدة والاختلاف في مجمتعهم، ثم قدرته التاريخية على استيعاب ومناقشة كل الأخطار والمشكلات والعواطف السائدة في المجتمع. فالخطاب الجمعي من أهم سمات المسرح السياسي، ويكون موجها للعقل حتى يتخذ المتلقي موقفا إيجابيا نحو التغيير سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية.[2]

وليس معنى ذلك أن المسرح السياسي دائما ضد النظام السياسي أو ضد السلطة، فقد يتفق معها إذا كانت ممارساتها في صالح الأفراد والجماعات وفي صالح مستقبل الأمة، ولكن نجد أن المسرح السياسي السائد هو مسرح ضد مصالح الطبقة الحاكمة وضد السلطة، ومع الجماهير الفقيرة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير.

1- المرجع السابق، ص 24.

2- المرجع نفسه، ص 25.