المسرح البديل

بحث في الذروات التاريخية للمسرح العربي

د.سامي عبد الحميد

مشكلة البحث:

نشأ فن المسرح ، في الأصل، عن ممارسات الأمم للطقوس والاحتفالات، إذ توجد بعض عناصر الدراما في الرقص والاستعراض والمراسيم والشعائر و الأحداث الرياضية. ولكن لابد من التفريق بين المسرح كصيغة فنية و الاستخدام العارض لتلك العناصر في النشاطات الأخرى، وللإجابة عن السؤال (كيف ظهر المسرح للوجود؟). لابد من عرض بعض النظريات حول هذا الموضوع.

بدأ الاهتمام بالبحث عن أصل المسرح في أواخر القرن التاسع عشر حين أخذ الأنثروبولوجيون يناقشون هذه المسألة وعلى ثلاثة مستويات:

ظهر المستوى الأول عام 1875 واستمر حتى عام 1915 حين ربطوا فكرة تطور المسرح بتطوير الطقس، وكان (سير جيمس فريزر) على رأس المروّجين لهذا المبدأ منطلقاً من إدراك الانسان للقوى التي تتحكم بمصيره وتقرر وجوده و من ثم بحثه عن الوسائل التي يمكن بها التقرب الى تلك القوى حيث تبلورت بالطقوس الدينية التي شرحتها وصورتها الأساطير والملاحم التي تضمنت تجسيدات شخوص القوى الخارقة التي يجسدها المشاركون بالطقس. وبعد أن تقدم إدراك البشر طوروا الطقوس وغيّروا فيها إلى أشكال حوت بعض عناصر الدراما وتحولت بعد ذلك إلى نشاطات متخصصة، إذ حلت الأهداف الجمالية محل الأهداف الدينية، وقد تم ذلك عن طريق الإغريق القدماء في القرن الخامس قبل الميلاد. (20، P. 1).

وبدأ المستوى الثاني عام 1915 عندما رفض (برونيسلاف مالينوفسكي) منهج (فريزر) الاستدلالي – القياسي واستبدله بمنهج استقرائي استنتاجي، حيث افترض أن المؤسسات الثقافية تتأصل وتتطور بعمليات غير متشابهة لدى المجتمعات الإنسانية، وبمعنى ان ليس هناك قاسم مشترك لظهور النشاطات الثقافية لدى الأمم، فإذا كان الإغريق قد أنشأوا المسرح فلا يعني ان مثل هذا النشاط يظهر لدى أمة أخرى حتماً.

أما المستوى الثالث فظهر بعد الحرب العالمية الثانية، على يد (ليفي شتراوس) الذي رفض الدارونية الثقافية التي تعتقد أن المجتمع يتطور عبر الخطوط الفردية، في حين اتفق مع (فريزر) على أهمية القاسم المشترك العالمي واختلف معه في إمكانية قيام العقل البشري بالاستنباط وبالتحليل، وهذا ما حدث بشأن خروج المسرح من بطن الأسطورة، حيث يتكامل العقل البشري بصيغة موحدة. ولم يكن (شتراوس) مهتماً بالاتجاهات الارتقائية وإنما بتلك التي تتعلق بالعمليات العقلية العمدية وهي عمليات مستقلة عن الزمان والمكان(20، ص3-2).

ويعتقد (ديريك بوسكل) أن هناك ثلاثة عناصر جوهرية للفن المسرحي كما نعرفه اليوم وهي (1) العنصر الطقسي Ritual المتمثل في الطقس الديني المصري الذي كان قدماء المصريين يقيمونه قبل ثلاثة آلاف سنة – الفي سنة حيث تمثل فيه حادثة أسطورية في احتفال شعائري منتظم يسمى (مسرحية ابيروس العاطفية) وتروى فيها قصة مقتل أوزوريس وتقطيع أوصاله وإعادته الى الحياة على يد اخته/زوجته ايزيس، وحيث يحدث فيها الذبح القرباني لعدد من العبيد الأحياء. (2) العنصر الغنائي Lyrical الذي جاء عن المسرح الصيني القديم بعد الطقس المصري بألف سنة. وتتمثل فيه ايماءات أسلوبية ومقاطع ترتيلية مصاحبة بموسيقى عالية إضافة إلى الإلقاء الاعتيادي. (3) العنصر الايمائي Mimicry الذي عرفه المسرح الهندي القديم في الفترة نفسها التي ظهر فيها المسرح الصيني. وهو عبارة عن رقص اسلوبي ايمائي مصاحب بالموسيقى العالية وتكون الأزياء والماكياج فيها أسلوبية ايضاً (21، P.17-18).

ويثبت الدارسون بداية المسرح العربي، بالصيغة التي عرفها الغربيون، في أواخر القرن التاسع عشر، وبعد الحملة الفرنسية على مصر والشام، وعندما شرع كل من (مارون النقاشي) و (يعقوب صنوع) بتقديم عروض مسرحية أعدوا نصوصها عن نصوص أجنبية وبتقنيات مقتبسة من المسرح الأوربي. بيد أن بعض الدارسين راحوا يؤكدون أن العناصر المسرحية كانت معروفة لدى العرب قبل هذا التاريخ وربما قبل ظهور الدعوة الاسلامية، أي منذ قيام سوق عكاظ في العهد الجاهلي. واختلف الباحثون حول أسباب عدم تطور الفن المسرحي عند العرب بالطريقة نفسها لدى الغرب. فمنهم من عزا ذلك الى أحكام الدين الاسلامي، وفيهم من ذهب الى أن ظروف الحياة العربية الريفية لم تساعد على مثل ذلك التطور. وفيهم من القى اللوم على طبيعة الشعر العربي الوصفية.

ومهما تكن مصداقية تلك الآراء واحقيتها فإن البدايات الحقيقية للمسرح العربي هي تلك التي ذكرت سابقاً. واليوم وقد مر أكثر من قرن كامل على تلك البدايات، وبعد أن قامت حركات مسرحية في معظم البلدان العربية وكتبت نصوص خاصة للتمثيل المسرحي من قبل مؤلفين عرب وأخرجت المسرحيات العديدة، المترجمة منها والمؤلفة محلياً، من قبل مخرجين عرب ومثلها ممثلون عرب، فهل هناك حاجة الى البحث في مجال تأصيل المسرح العربي وتميزه؟ وهل هناك حاجة للبحث والتقصي عن الروافد التي استقى منها المسرحيون العرب مواد أعمالهم الفنية؟ وهل هناك مميزات لأعمال المسرح العربي وخصائص تميزه عن باقي المسارح في العالم؟ وهل استفاد الفنانون العرب من انفتاحهم على الثقافات الأجنبية ووظفوا وكيفوا وطوّروا ثقافتهم، وهل المفروض، بعد هذا وذاك، أن نبحث عن مسرح بديل غير ما هو سائد الآن؟.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية هذا البحث في ناحيتين: الأولى، علمية حيث يوفر للعاملين في حقل المسرح والدارسين تركيزاً للمعلومات وإضافة معلومات جديدة تخص مصادر المسرح العربي منذ نشأته وحتى اليوم. الثانية، عملية حيث يبين الكيفية التي يمكن بها للمخرجين والمصممين الاستفادة من تلك المعلومات، وتوظيفها في الأعمال المسرحية. ولطالما قام المسرحيون العرب بمحاولات لتأصيل مسرحهم من جهة ومحاولات لتكييف المسرحيات الأجنبية لواقع مجتمعهم، من جهة أخرى.

اهداف البحث:

يهدف هذا البحث الى ما يأتي:

1 -تعرف أصول المسرح العربي الحديث والمحاولات الجادة في تأسيس الفن المسرحي.

2 -تعرف المصادر المختلفة التي استقى منها المسرحيون العرب فنهم المسرحي.

3 -تعرف كيفية الاستفادة من تلك المصادر وتكييفها للواقع العربي.

فرضيات البحث:

يعتمد البحث الفرضيات الآتية:

1 - لم يمارس العرب الفن المسرحي بشكله المعروف إلا في نهاية القرن التاسع عشر.
2 - استقى المسرحيون العرب من مصادر مختلفة لتأسيس فنهم المسرحي.
3 - استطاع المسرحيون العرب أن يكيفوّا المصادر المسرحية الأجنبية لواقع مجتمعهم.

مسلمة البحث:

ويضع البحث المسلمة الآتية:
الفن، على اختلاف أنواعه، ليس حكراً على أحد وعلى أمة من الأمم.

مدخل

حيث إن دعائم المسرح في اكثر أنحاء الوطن العربي قد توطدت واتجاهاته ترسخت في مختلف عناصر الإنتاج المسرحي، وحيث إن عجلة الحركة المسرحية في بعض الاقطار تسير حثيثاً باتجاه الوصول الى مستوى فني يقترب من مستوى المسرح في الدول المتقدمة، فقد بات البحث عن أصول المسرح في التراث العربي، ومهما اختلفت الآراء بوجودها من عدمه، لا يقصد منه سوى تحقيق أغراض علمية بحثية أحياناً أو الوصول الى صيغ وأشكال متميزة جديدة للعروض المسرحية، أحياناً أخرى. وأصبح من البديهيات القول إن العرب قد عرفوا أشكالاً من الادب أو الشعر أو الرواية أو من العروض الشعبية الموروثة التي تكاد تقترب كلياً، او جزئياً، من الصيغ والأساليب القديمة والجديدة للعروض المسرحية التي تسود الحقل المسرحي في أماكن أخرى من المعمورة.
أخذ المسرح الحديث يسترجع بعض الأصول مع تطوير وتحوير يخلق منها أشكالاً وأساليب جديدة، كما هو الحال مع ما يفعله البعض من المسرحيين العرب عندما راحوا يغترفون من معين التراث ويحولونه الى عمل درامي او عرض مسرحي، ولا يهم في الوقت الحاضر البت في أن الدراما التقليدية كان لها أصولٌ في الموروث العربي طالما أن المسرحيين في العالم الآخر لم يعودوا يتمسكون بالصيغ التقليدية نفسها، وقد صار السعي الى محاولة بعث سابقات الفن المسرحي وأرومته من عناصر في ذاك التراث الذي اهملته النخبة عملاً جديداً، فاستعادة (خيال الظل) و (الأراغوز) و (القصص الشعبي) وكلها سيرت على كونها يمكن أن تقود الى أشكال حديثة للفن تماثل ما كتب

من فنون ولكن هذه المساعي كانت ترجع بصورة عامة الى الفولكلور (9، ص 3).
القصور، إذن، لا يكمن في طبيعة العرض القريب من العرض المسرحي وإنما في تأريخية وجود المسرح، ولقد راح المسرحيون العرب ومنذ فترة، يبذلون جهوداً كبيرة في سبيل إيجاد الصيغ المسرحية المناسبة لتثبيت سمات عربية مميزة لمسرحهم او لإيجاد مدرسة مسرحية خاصة بهم كتلك التي تميز بها المسرح الاغريقي أو المسرح الياباني مثلاً، وقد اخذت تلك الجهود أشكالاً متنوعة كمسرح البساط ومسرح الحكواتي ومسرح المقهى ومسرح الفرجة وما الى ذلك، «ولأن مسرحنا الذي لم يولد ولادة طبيعية بل حُضّرَ (مختبرياً) فانه «ما زال يعاني عقدة التخلف لهذا السبب وكذلك من افتقاره الى وسائط اتصال حقيقية بجماهيره» (17، ص156).
لقد كانت عملية التحضير في البداية متأثرة، الى حد كبير، بأساليب المسرح الغربي نتيجة لحركة الترجمة وزيارة الفرق الأجنبية ومشاهدة العروض المسرحية في أوروبا، فحاول الرواد تقليد التقنيات المسرحية المستخدمة من قبل الفنانين والكتاب والشعراء الغربيين سواء في كتابة النص أم في أسلوب عرضه على خشبة المسرح، وبعد أن استطاع المسرحيون أن يوظفوا تلك التقنيات في تثبيت دعائم الفن المسرحي بات من الضروري أن يضيفوا من إبداعهم عناصر جديدة يمكن ان تميّز عملهم المسرحي من باقي الأعمال المسرحية خارج اقطارهم، ومن هذا المنطلق اهتم البعض في وضع أسس ومرتكزات تأريخية لبناء المستقبل. لاسيما بعد أن ترسخت فكرة المسرح في أذهان المتفرج العربي وبات يتطلع الى نماذج جديدة ومبتكرة.
الفن المسرحي، كما نعرفه لغة، وأسلوب، واللغة تقتضي المحتوى الفكري والفلسفي والخلقي والاجتماعي والجمالي، ويقتضي الأسلوب وسائل التعبير عن ذلك المحتوى ووسائل توصيل اللغة الى المشاهد، وما زال المسرحيون العرب لم يتفقوا على أية لغة أنسب للعرض المسرحي، وأيهما أفضل لأجتذاب ورفع مستوى الفن؛ هل اللغة العربية القياسية (الفصحى) أم اللغة الدارجة (اللهجة) فالذي يفضل اللغة الفصحى له مبرراته وللآخر مبرراته، ومن ناحية محتوى اللغة هناك من يرى ضرورة معالجة المشكلات الاجتماعية حسب، وهناك من يرى تناول القضايا السياسية لأنها أكثر إلحاحاً وأكثر شمولاً، ومنهم من يرى ضرورة تناول المشكلات الفردية لأنها أصلح للدراما. ومن ناحية الأسلوب هناك من يطرح المسرح الواقعي بالمفهوم الحديث للواقعية ويبرر ذلك في «أننا كفنانين علينا أن نقوم بنضالنا على صعيدين على مستوى الجمالية

الواعية كمسرحيين، وهنا الثورة، وعلى مستوى المضمون وتصوير الانسان عبر التطور المصيري» (1، ص).

وهناك من يقدم الأسلوب الطليعي الذي يرفض التقليدية، ويبرر ذلك في أن المسرح «إذا أريد أن يكون عربياً، وأريد أن يعبر عن أشواق وأماني الانسان العربي، وهذه مهمة المسرح عموماً، فلابد له أن يكون طليعياً وإلا فقد، في تقديري، وضعه على أنه مسرح عربي، وأن المسرح التقليدي العربي ليس له وجود أصلاً، وانما المسرح التقليدي العربي في الأصل غير عربي، وإذا أريد بناء المسرح العربي الآن فلابد أن يبدأ بأن يكون طليعيا» (6، ص1).

إن ما يهم في هذا البحث ليس لغة المسرحيات العربية ومحتواها وأسلوب كتابتها حسب وإنما أسلوب عرضها أيضاً. إذ إنهما بتآلفهما وتفاعلها تكوّن الهوية المميزة. وقبل الدخول في مناقشة تلك المسائل لابد من استعراض الروافد التي استقى منها المسرح العربي ويستقي مما يُعينه على الديمومة والتواصل.

روافد المسرح العربي

ظهرت الكثير من الدراسات وفي مختلف أنحاء الوطن العربي عن تأريخ المسرح العربي وعن تأصيل هذا المسرح وتطويره، والبحث هذا يستفيد من تلك الدراسات لوضع إطاره النظري.

ينبع المسرح، باعتباره فنّاً من الفنون الجميلة، من الحياة ويصب فيها. ومهما اختلفت التفسيرات فإن دافع الفن هو محاكاة الحياة بهذا الشكل أو بذاك. وقد تكون المحاكاة غريزية، أو قد تكون قصدية. وفي كلتا الحالتين فإن حاجة الانسان إليها هي التي تدعوه الى القيام بنشاط محاكاتي. والعربي كإنسان مثل باقي البشر لابد أن يكون قد مارس المحاكاة في حياته بصورة من الصور – أي لابد أن يكون قد مارس فناً من الفنون. إن أية محاكاة لا تأخذ الشكل الفني المؤثر في الآخرين وبداعي المشاركة والتجارب إلا اذا صيغت بصيغ يتفق عليها من قبل مجموعة من أبناء البشر.

فهل وضع العربي القديم صيغاً ونظماً لفن محاكاة البشر – فن المسرح–؟ وهل عرف العرب القدماء فن المسرح بصيغته المعروفة لدى العالم الآخر؟ وهل بنت تلك الصيغ على حالها من قديم الزمان وحتى اليوم؟.

الإجابة عن هذه الاسئلة تقربنا من تعرف روافد المسرح العربي. وبهذا الخصوص يضع

(علي الراعي) فرضيتين: الأولى – أن العرب الأقدمين لم يقرؤوا نصوصاً مسرحية قط لا عن اليونان ولا عن فنون الشرق الاقصى، فكان المسرح بهذا – كفكرة وفن معاً- غير وارد عليهم. الثانية – أن العرب كانوا يمارسون المسرح من دون أن يعرفوا أنه مسرح، وكانوا يشتغلون به في السر والعلن. (5، ص11) وكمحاولة للإجابة عن الأسئلة التي وردت قبلاً لابد من مناقشة الفرضيتين.

لم يقدم (الراعي) دليلاً على أن العرب لم يقرؤوا النصوص التراجيدية والكوميدية الإغريقية، طالما أنهم قرؤوا عنهم العلوم والآداب، كما أن الإغريق أنفسهم لم يقرؤوا شيئاً سبق لما اوجدوه، هذا اضافة الى ان اليونانيين قد طوروا الطقوس الدينية الى فن مسرحي، وأن العرب قد مارسوا الطقوس الدينية وحاكوا الآلهة (اللاة والعزى وهبل) كما فعل أولئك، ولكنهم لم يطوّروا محاكاتهم تلك الى فن دنيوي. وبالنسبة للفرضية الثانية فقد أثبتت الدراسات قيام العرب القدماء بنشاطات قريبة الشبه من النشاط المسرحي، إذن لماذا لم تتطور هي الأخرى الى فن مسرحي متداول ومتواصل عبر العصور كما حصل لدى الاغريق ولدى الصينين؟ هذا ولم يستطع احد أن يجزم بأن الدين الاسلامي الحنيف قد حرّم التشبيه – التمثيل – طالما أن الحضارة الاسلامية عرفت فن الرسم وعرفت فن الحكواتي وخيال الظل وغيرها من الممارسات التشبيهة بفن التمثيل، كما أن الدين المسيحي، في بداية ظهوره، قد حرّم التمثيل ولكن المراجع تذكر أن المحاكين والبهلوانيين المضحكين كانوا معروفين من القرن السادس وحتى العاشر (20، ص27).

وعندما شعر رجال الكنيسة أن في فن التمثيل وسيلة لنشر دينهم راحوا يستخدمونه لهذا الغرض. ويبدو أن المسلمين لم يشعروا بالحاجة الى تلك الوسيلة لنشر رسالتهم، إذ كان الناس يتقبلونها بحماسة وسهولة وسرعة ويدخلون في الإسلام افواجاً.

يعتقد البعض أن للفتح الاسلامي وانتقال المسلمين من بلد الى آخر وعدم استقرارهم في مكان ما في الفترة الاولى، أثره في عدم تطوير تلك الممارسات وتحويلها الى صيغ فنية لها نظمها وأساليبها (14، ص10). ولكن ما إن حدث الاستقرار وتوطدت أركان الدولة الاسلامية حتى برزت تلك النشاطات من جديد.

منذ سنوات والمسرحيون العرب، سواء في كتاباتهم أم في عروضهم، يحاولون إثبات هوية لمسرحهم، ومنهم من اختار الاستلهام من التراث الأدبي والشعبي ومنهم من راح يبحث عن سمات لتلك الهويات في الاحتفالات والأعياد الشعبية، ومنهم من راح يقتبس

من المسرح العالمي ليكّيفه مع الواقع والبيئة العربية، كل ذلك من منطلق تبني مولودٍ لم يلدوه. ربما كانت تلك المحاولات تهدف الى تعزيز الحس الوطني والقومي والاعتزاز بالثقافة العربية.

ما زال الكثير من المسرحيين العرب، والعراقيين منهم، متعلقين بأذيال المسرح الغربي وتقنياته مفضلينها على تلك التي تبغي التمّيز والاستقلالية، وما زال هناك من ينكر على العرب مسرحهم. وللرد على كل أولئك يمكن القول بأن ما يزيد على القرن الكامل منذ ان قُدِّمَ أول عرض مسرحي عربي متكامل. ولم يبق الآن بلد من بلدان وطننا العربي لم يشهد حركة مسرحية برز فيها عدد من المؤلفين والمخرجين والممثلين والتنفيذين تعرف عليهم الكثير من مسرحي العالم واعترفوا بهم. فإضافةً الى ظهور المسرحيات المكتوبة باللغة العربية الفصحى أو الدارجة، عالجت موضوعات عربية ابتداءاً من مسرحيات أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ومروراً بمسرحيات خالد الشواف وعبد الرحمن الشرقاوي وعلي أحمد باكثير ووصولاً الى مسرحيات معين بسيسو و الطيب العلج و نجيب سرور ومحمود ذياب وعلي عقله عرسان ويوسف العاني وسعد الله ونوس وعبد الكريم بورشيد وعز الدين المدني وعادل كاظم وفلاح شاكر، فقد برز مخرجون عرب سواء من قلد المعالجات الغربية أو أولئك الذين وضعوا بصماتهم الخاصة على العروض المسرحية ابتداءاً من جورج أبيض ويوسف وهبي وزكي طليمات وحقي الشبلي ومروراً بنبيل الألفي وإبراهيم جلال وسعد أردش وكرم مطاوع وأسعد فضة ووصولاً الى الطيب الصديقي والمنصف السويسي وقاسم محمد وفاضل خليل وصلاح القصب وجهاد أسعد وعزيز خيون وحيدر منعثر وغيرهم كثير. أفلا يكفي هذا للبرهنة على أن للمسرح العربي كياناً شامخاً.

يقسم (مفيد حوامدة) مراحل مسيرة المسرح العربي الى ثلاث: «(أ) الولادة، والنشوء في دائرة التبعية. (ب) تحسس الذات القومية والقلق بإزاء تولد القوة الحيوية لثقافة التبعية. (ج) مجابهة التبعية والسعي نحو التحرر والافلات من أطرها» (10، ص63) ويقرر (حوامدة) أن المرحلة الاولى امتدت قرابة قرن كامل منذ عام 1847 في حين أن المرحلة الثانية بدأت في الستينات عندما ظهرت الدعوة لايجاد شكل مسرحي عربي مستقل عن الشكل الغربي. أما المرحلة الثالثة فقد بدأت في السبعينات على يد الجماعات المسرحية الحديثة مثل جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وجماعة مسرح السرادق في مصر وجماعة مسرح الحكواتي في لبنان وغيرها. تلك التي راحت تبلور

أشكالاً مسرحية ذات خصوصية عربية. بيد أن التحديد الذي طرحه (حوامدة) لا يتصف بالاطلاق فقد ظهرت في المرحلة الأولى بوادر التحسس بالذات القومي كما حدث في مسرحية (كليوباترا) لشوقي، كما ظلت آثار التبعية واضحة في أعمال الكثير من المسرحيين العرب في المرحلة الثانية، لاسيما بعد عودة وجبة جديدة من المبعوثين الى البلدان الأوروبية لدراسة الفن المسرحي ممن راح يعتمد النصوص الأجنبية المترجمة في أعماله باعتبارها تحقق طموحاتهم الفنية أكثر من النصوص العربية. وفي المرحلة الثالثة لم يستطع المسرحيون العرب التخلص من تأثيرات المسرح الغربي برغم مجهوداتهم المخلصة لتحقيق الأصالة في بعض أعمالهم كما هو الحال مع الصديقي بورشيد وقاسم محمد، ذلك لأن التقنيات الاساسية بقيت على حالها، وهي تقنيات لا علاقة لها بالخصوصية القومية.

وللحق، لابد من القول إن المسرح فن شمولي خصوصي فهو شمولي لأنه يعالج قضايا الانسان ومشاعره وأفكاره في كل مكان من العالم، وهو خصوصي لانه يعالج مشاكل مجتمع بعينه وشخوص معينة في هذا البلد أو ذاك. فلا غرابة أن نرى (هاملت) تعرض على مسارح طوكيو أو ستوكهولم أو القاهرة أو بغداد ولاعجب أن تترجم بعض المسرحيات العربية الى الألمانية أو الروسية أو اللاتينية، وتعرض في مسارح أوروبا، ولا غرابة، أيضاً، أن يعتمد نص مسرحية (عطيل) على قصة (التفاحات الثلاث) من الف ليلة وليلة (22، ص29). وأن يكتب الشاعر الانكليزي (فليكر) مسرحية (حسن) معتمدة على قصة أخرى منها، وان يكتب (يوسف الصائغ) مسرحية (دزدمونة)، ولا عجب كذلك أن يتناول (جليل القيسي) جانباً من حياة راقص الباليه الروسي (نجنسكي) او من حياة الثائر (غيفارا).

هناك العديد من البلدان لم يكن لديها مسرح عريق ليمثل عراقة المسرح الإغريقي أو المسرح الشرقي، ولكن لم ينكر عليها أحد وجود مسرحها الخاص بها. وإذا لم يعرف العرب الشكل المسرحي العربي التقليدي الا في وقت متأخر فذلك ليس عيباً فيهم ولا نقصاً لثقافتهم، إذ إن هناك ثقافات أوروبية كان ينقصها شيء مما كان لدى العرب. ومثلما استفدنا من فنهم المسرحي وعلومهم فقد استفادوا هم ايضاً من فنونا وعلومنا.

وبعد هذا فما الروافد التي يستقي منها المسرح العربي مادته شكلاً ومضموناً؟

يتعرض البحث لأربعة روافد يستقي منها المسرح العربي وهي تنبع من الحياة ومتاعبها،

سواء، كانت هذه الحياة قديمة أم حديثة.

أولا: الرافد الوافد:

جاءت الحملة الفرنسية على مصر بنماذج من المسرح الفرنسي لتعرضها أمام جنودها وأمام المشاهدين المصريين. ففي عام 1798 قدمت مسرحيات في نادي بحي الأزبكية. وفي بداية فترة الاحتلال الانكليزي للعراق قدمت مسرحيات للترفيه عن أفراد الجيش؛ شاهدها عدد من العراقيين. وإذا كان رجال الدين المسيحي في الموصل ترجموا المسرحيات الأوروبية ومثلوها في أواخر القرن التاسع عشر فقد كان الغرض منها التبشير ليس إلا. وإذا كان (مارون النقاش) قدم أول مسرحية له هي (البخيل) لموليير عام 1847 فقد كان غرضه تعريف مواطنيه على لون جديد من الفن و من ثم تهذيب طباع الناس. ولكن هل قدم (النقاش) تلك المسرحية على حالها وكما ألفها موليير؟ تؤكد المصادر أنه لم يفعل ذلك بل «صاغها صياغة عربية الشكل بحيث تلائم المزاج العربي والتركيب الاجتماعي» (19، ص99). وعندما كتب (شوقي) (كليوباترا) لم يستنسخ نص شكسبير (أنطوني وكليوباترا) بل أخذ جوهر الحكاية وعالجه من زاوية نظره الخاصة، كما وقدم شخصياته من وجهة نظر قومية وكذلك الحال مع (بيجماليون) لتوفيق الحكيم وغير ذلك.

استمر المسرحيون العرب بعد ذلك يتعقبون آثار المسرح الغربي واتجاهاته المختلفة ومتغيراته، ويحاولون أن يظهروا قدراتهم على تبنيها وتوظيفها لبيئتهم فترجموا نصوصه وتعلموا تقنياته عن طريق المشاهدة أو عن طريق الدراسة. وكما في المسرح الغربي، تعددت اتجاهات وأساليب المسرح العربي انعكاساً لما يحدث هناك. ومن النماذج الحديثة لكيفية تعامل المخرجين العرب مع النصوص الأجنبية ما فعله (ابراهيم جلال) مع نص (بونتيلا وتابعه) لبريخت في بداية السبعينات، إذ قدمه بعنوان (البيك والسائق) وباللغة العراقية الدارجة. وحمل إخراجه سمات بصمته الخاصة التي امتزجت بسمات المسرح الملحمي، وأسبغ على العرض الكثير من الصفات المحلية – نذكر الأغاني على سبيل المثال. وكذلك فعل المنصف السويسي مع مسرحية (هيروستراد). والتي قدمها في بغداد في بداية الثمانينيات، وعندما أخرج الباحث مسرحية (هاملت) سماها (هاملت عربياً) وأسبغ على العرض كثيراً من السمات العربية، سواء بما يخص العادات والسلوك أو بما يخص الأزياء والمناظر التي صممها الراحل (كاظم حيدر) وقدم صلاح القصب (الملك لير) برؤية خاصة عام 1985 وفي

بيئة مغايرة لبيئتها الأصلية. وكذلك فعل المخرج السوري (جهاد سعد) مع مسرحية البيركامو (كاليغولا) التي عرضت في أيام قرطاج المسرحية، وهناك أمثلة أخرى كثيرة على هذا المنوال لا يتسع المجال للتطرق اليها.

ثانياً: الرافد التاريخي – التراثي:

كان (مارون النقاش) أول من تنبّه الى هذا الرافد الثر وعدّه بديلاً عن الرافد الأجنبي، عندما قدم مسرحية (أبو الحسن المغفل) عام 1849 معتمداً في موضوعها وبنائها على حكايات الف ليلة وليلة (17، ص367) وحذا (ابو خليل القباني) حذوه واعتمد كلياً في مسرحياته على التأريخ و الموروث العربي محاولاً المزج بين القديم والمعاصر؛ مستلهماً موضوعات عن الشخصيات البطولية والسيّر الشعبية مثل (عنترة) و (سيف بن ذي يزن). وقد شعر المسرحيون الذين جاؤوا من بعد بأن تلك المصادر لا تكفي لتغطية الساحة المسرحية وتحقيق طموحات أبعد في التنوع والتجديد، لذلك عادوا الى تناول المسرحيات الأجنبية. وبعدما تصاعدت الشعارات القومية في منتصف الستينات من القرن الماضي قام بعض المسرحيين العرب بالرجوع مرة أخرى الى المصادر التراثية والتأريخية كاتجاه من اتجاهات تأصيل المسرح. ويمكن هنا عرض ووصف نماذج تتمثل فيها الأصول التراثية شكلاً ومضموناً، والتي تشتمل على فن الحكواتي والمقامة وخيال الظل والممارسات الشعبية الأخرى الراسخة في وجدان العرب و ضميرهم.

وتقدم بالنموذج الأول المغربي (الطيب الصديقي) في مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمداني) وكان يهدف منها توثيق الصلة بين التراث والحداثة، وبين الماضي والحاضر العربي، واستخدم فيها أساليب مسرح الحلقة المعروف في التراث العربي وهو مسرح يعتمد على الارتجال. وهذا ما فعله أيضاً في (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) حيث استغنى عن المنظر والمنصة وقدم العمل في إحدى الساحات العامة (14، ص13). وتقترب من هاتين التجربتين مسرحيتا قاسم محمد (بغداد الأزل بين الجد والهزل) التي استفاد فيها من عدة مصادر أدبية عربية مثل البخلاء للجاحظ والمقامات، و (مقامات الحريري) التي حاول فيها ان يجسد المشاهد التمثيلية وبشكل مشابه لما رسمه (الواسطي) في لوحاته المشهورة.

وقدم النموذج الثاني التونسي (عز الدين المدني) في مسرحياته (ثورة صاحب الحمار)

و (الحلاج) و (مولاي السلطان الحفصي) و (الغفران) حاول فيها تجذير المسرح في التراث والابتعاد عن تبعية المسرح الغربي. ويتبع هذا النموذج ما كتبه المغربي (عبد الكريم بورشيد) في عدد من مسرحياته. وفي (الغفران) مثلاً حاول إحياء شخصية (ابو العلاء المعري) وتقديمها برؤية جديدة (14، ص19). وتكاد تجربة (عادل كاظم) في (المتنبي) تقترب من تلك. ففي هذه الأخيرة يسلك المؤلف العراقي سلوك الكاتب الملحمي فهو يعتمد على الراوية التي يقوم بها المعاصر والعربي في آن واحد ويعتمد على المشاهد القصيرة التي تتحول مكانياً وزمانياً ويعتمد على التعليقات وقد عزز (ابراهيم جلال) ذلك المسلك عندما أخرجها باستخدام عامل التغريب في عدة مواقف.

ويتمثل النموذج الثالث في مسرحية (زينة النساء) للكاتب المصري (الفريد فرج) والتي استفاد منها، وفي مسرحيته الاخرى (على جناح التبريزي) من حكايات الف ليلة وليلة، وصبها في قالب جديد يتواءم مع متطلبات هذا العصر ويعكس تطلعات المشاهدين. وتقترب من هذين النموذجين مسرحية (كان ياما كان) لقاسم محمد ومسرحيات فلاح شاكر (ليلة من الف ليلة وليلة) و (الف رحلة ورحلة) والتي تناول في الأول قصة التفاحات الثلاث بمعالجة جديدة، في حين تناول في الثانية بعضاً من رحلات السندباد وبمنظور جديد ايضاً.

والنموذج الرابع هو (الملك هو الملك) للكاتب السوري سعد الله ونوس والتي زاوج فيها بين التراث والعربي والهموم السياسية الاجتماعية الحاضرة في مركّب جديد له خصوصية (14، ص9). ولعل مسرحية (السؤال) لمحيي الدين زنكنة تقترب من تجربة ونوس تلك.

اما النموذج الخامس فهو (المفتاح) التي كتبها يوسف العاني واستفاد فيها من نصوصه شعبية متوارثة لدى العرب في بلدانهم المختلفة. (يا خشيبه نودي نودي ودِيني على جدو دي...) وظهرت تلك المسرحية بشكل يقترب من شكل المسرحية الملحمية، سواء في بنائها أم في شخوصها أم في أحداثها ومواقفها المغرّبة.

وإذا كانت تلك النماذج قد اعتمدت الموروث الأدبي والشعبي فإن تأريخ أمة العرب كان مصدراً لكثير من النصوص المسرحية القديمة والحديثة ويكفي أن نتذكر هنا مسرحيات مثل (المعتمد بن عباد) لإبراهيم رمزي و (أميرة الأندلس) لأحمد شوقي و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل و (ألسلطان صلاح الدين) لفرح انطون و (صلاح الدين الأيوبي) لعبد الرحمن الشرقاوي و (فتح عمورية) لعبد المجيد شوقي و (فتح

مصر) ليحيى قاف و (الزباء) لسليمان الصائغ و (العباسة) لعزيز أباضة و (شمسو) و (الأسوار) لخالد الشواف. ومن الملاحظ ان المسرحيين القدماء كانوا أكثر التفاتاً الى التاريخ العربي من المحدثين.

ثالثاً: الرافد القومي والوطني:

تنبه المسرحيون العرب، ومنذ فترة طويلة، الى أن المسرح يمكن ان يتخذ وسيلة من وسائل بث الوعي القومي والوطني في نفوس الجماهير وتأجيج الحماسة فيها ضد المحتلين والمستعمرين والمغتصبين لأرض العرب. ومن ثم تحفيزهم على لم الشمل والتأكيد على أهمية الوحدة بين بلدانهم. ولقد كان ذلك التنبه قد بدأ منذ البدايات الاولى لنشأة المسرح الحديث حتى انهم استغلوا بعض المسرحيات المترجمة لهذا الغرض، إضافة الى ما كتبوه من مسرحيات تدخل في هذا المضمار.

وظهر الراقد القومي والوطني على مستويات نذكر منها ما يأتي:

1 - مستوى الصراع القديم ضد الطامعين كما في (كسرى والعرب) لانطوان الجميل و (الثورة العربية) و (القادسية) ليحيى قاف.

2 - مستوى الفتح الاسلامي كما في (فتح بيت المقدس) لمصطفى كامل و (طارق بن زياد) لعبد الحق حامد.

3 - مستوى الصراع الحديث ضد المستعمرين كما في (الثورة العربية الكبرى) لعبد الحميد راضي و (وحيدة) لموسى الشابندر و (الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي. و (الجثة المطوقة) لكاتب ياسين و (المقاتلون) لجيان. وغيرها.

4 - مستوى النضال ضد الصهيونية كما في (النار والزيتون) لأفريد فرج و (بطاقة دخول الى الخيمة) لعبد الأمير معلة و (جد عنواناً لهذه التمثيلية) لجليل القيسي و (حفلة سمر في خمسة حزيران) لسعد الله ونوس و (الخرابة) ليوسف العاني و (زهرة من دم) لسهيل ادريس و (الطريق) لنصر الدين شما.

وتناول المسرحيون العراقيون، في الفترة الاخيرة، موضوعة الحرب العراقية الايرانية كما في (حكاية الارض والعطش والناس) لقاسم محمد و (فصيل على طريق المجد) لسامي عبد الحميد و (ام المقاتلين) لطه سالم وغيرها.

ويظل هذا الرافد معيناً للمسرحين العرب يستقون منه موضوعات متنوعة لأعمالهم المسرحية ما دام النضال ضد المستعمرين والغاصبين مستمراً وما دامت اطماعهم لم

تنته بعد. بيد ان مثل تلك المواضيع لا تكون مؤثرة ان لم تصب بقالب درامي يبتعد عن المباشرة والسطحية.

رابعاً: الرافد الاجتماعي

لم يلتفت المسرحيون العرب القدماء الى مشاكل المجتمع العميقة الجذور بل تناولوا بعض المشاكل الطافحة على السطح فقط، وركزوا على مشاكل الحب والخيانة الزوجة وخطابا المرأة والرجل وزللهما وبأسلوب ميلودرامي يتفتح بالنهاية نصراً الخير أو للشر كما في (آدم وحواء) و (ابن السفاح) و (شقاء المحبين) و (ضحية الغواية) و (قلب المراة) و (ضحية العفاف) وربما كان التأثر بالمدرسة الرومانتيكية التي كانت سائدة في وقتهم خلال القرن التاسع عشر سبباً في ذلك التناول.

أما المسرحيون الجدد، ومع تزايد الوعي السياسي والاجتماعي، فقد أخذوا يتعرضون لمشاكل أعمق وأشمل عن طريق ما يخص الأفراد وعلاقاتهم بعضهم ببعض؛ وكشفوا عن مشاكل المجتمع واقتربوا بذلك من المدارس الفنية الحديثة كالمدرسة الواقعية والرمزية والتعبيرية. وكانت العلاقة بين المستغل (بكسر الغين) و (المستغل) بفتح الغين، أساساً لموضوعات كثيرة من المسرحيات، نذكر منها مسرحيات لنعمان عاشور (الناس اللي فوق) و (الناس اللي تحت) ومسرحيات سعد الدين وهبة (كوبري على الناموس) و (سكة السلامة) و (دير السلم) ومسرحية نجيب سرور (ياسين وبهية) و (يا بهية وخبريني). وكتب محمود ذياب (ليالي الحصاد) وكتب طه سالم (صوت النخل) و (طنطل) وكتب يوسف العاني (تؤمر بيك) و (صورة جديدة) وكتب عادل كاظم (عقدة حمار) وهناك امثلة اخرى مثل (الأكباش) للطيب العلج و (الناس والحجارة) لعبد الكريم بورشيد و (الجومة) ليوسف العاني. وتبقى مشاكل المجتمع والحياة اليومية للفرد حقلاً خصباً يحصد منه المسرح حصاداً وفيراً.

الاستنتاج:

لو تتخيل، كما تخيل الدكتور علي الراعي، داراً كبرى للملاهي يعمل على أرضها القَرّاد وصاحب صندوق الدنيا والحاوي و لاعب الأراغوز وخيال الظل والحكواتي وتقدم عليها مشاهد من ألف ليلة وليلة وأخرى من المقامات لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التي تمتع بها العرب قروناً طويلة. ولو قارنا ذلك بالاتجاهات المعاصرة في الفن

المسرحي كالسرد والمشاهد القصيرة والارتجال والمونودراما والتمثيل الصامت و الواقعة لأدركنا أن روافد مسرحنا يمكن أن تصب، هي الأخرى، في حقول المسرحي العالمي وأن باستطاعة المسرحيين العرب أن يحققوا بدائل خاصة لمسرحهم لا تقل تميزاً عن بدائل مسرح آخر في هذا العالم.

منطلقات التمييز في الفن المسرحي العربي

عند البحث في منطلقات التمييز في أي فن من الفنون لدى أية امة من الأمم، لابد لنا أولاً من البحث في الأفكار التي عبر عنها الفنانون عبر فترات من الزمن، ولابد ثانياً من البحث في الأشكال التي صاغها الفنانون للتعبير عن تلك الأفكار. وبالطبع فلا يمكن الفصل بين المحتوى والشكل لأنهما عنصران متفاعلان ولا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر ولأن أحدهما يؤثر في الآخر.

أولا التمييز بالمضامين:-

لما كان المسرح مرآة للمجتمع الذي يعيش فيه وهو انعكاس عن الأرض التي ينبت فيها ويترعرع عليها، لذا لابد من أن تكون له سماته الخاصة وملامحه الفريدة التي تميزه من باقي الكائنات العضوية الأخرى. ولما كان للانسان العربي طريقته في التفكير وطريقته في معالجة الأمور وأسلوبه في النظر الى الاحداث والوقائع والشخصيات طبقاً لطبيعة تكوينه وبيئته وظروفه، اذن لابد أن تكون المضامين التي يتناولها الكاتب المسرحي العربي خاصة بمجتمعه وهي قد تختلف آو تتشابه في كليتها آو في اجزاء منها عن تلك التي تفرزها المجتمعات الأخرى.

والمشاهد العربي يريد أن يرى نفسه في المرآة فأذا قدم له المسرح مشكلات تهمه وبأسلوب يمتعه ويغريه عند ذاك تكون قد خطونا خطوة البداية في تأصيل المسرح العربي. وبناء عليه يمكن تصنيف الموضوعات التي تتصف بالتفرد على الوجه التالي:

1 - موضوعات تهم المواطن العربي في أي بلد من بلدان الوطن وعلى راس قائمة تلك الموضوعات مثلاً قضية الشعب الفلسطيني وحقوقه المغتصبة وارضه المستلبة ونضاله في سبيل استردادها. وتكمن حيوية تلك الموضوعات في محليتها وفي شموليتها ايضاً فاذا كانت هي قضية العرب في هذه الفترة من الزمن فقد تجد لها صدى لدى الشعوب الأخرى.

2 - موضوعات تخص العلاقات الاجتماعية والتي تكونت عن الموروث الاجتماعي والتقاليد والعرف والدين، فالبناء العائلي وتركيب الأسرة وعلاقاتها يمكن أن تكون أسساً لمعالجات نقدية او توثيقية متميزة.

3 - موضوعات توضح أثر الحضارة العربية في حضارات العالم وهذا ينبوع زاخر يستطيع الكاتب المسرحي أن يغترف منه. واذا كان العالم الآخر يفخر اليوم بأنه قدم ويقدم للانسانية نتاجاً ادبياً وعلمياً لا تمحى آثاره فان للعرب أن يفخروا ايضاً لانهم قدموا مثل ذلك النتاج، وأن باستطاعتهم ان يقدموا منه الآن. إن تناول حياة الفلاسفة والعلماء والمؤرخين والمكتشفين العرب مادة مسرحية فنية ومثيرة في نفس الوقت. وتناول حياة وأعمال الخلفاء والحكام والقواد العرب تفيض بالمادة الدرامية المشوقة. واذا كان النقاش ما زال يدور حول تأرخه وجود مسرح عربي فلا نقاش في أن العرب تركوا آثاراً كثيرة وعظيمة لا يمكن للفن المسرحي أن يستغني عنها. اليس عجيباً مثلاً ان يتناول كاتب مسرحي أوروبي إحدى روايات الف ليلة وليلة قبل ان يتناولها كاتب مسرحي عربي؟.

4 - موضوعات تتعلق بإحياء الصور والفعاليات الشبيهة بالعرض المسرحي كما هو الحال مع الأساطير والملاحم والطقوس والسير والشعائر. لقد تأثر (انطوانين ارتو) بالرقص التقليدي لأبناء جزيرة بالى الاندنوسية وأعد (بيتر بروك) من ملحمة (المهابهاراتا) عرضاً مسرحياً مثيراً. ويمكن للمسرحي العربي أن يحذو حذوهما ولديه مصادر عديدة ويميل المخرج الراحل (كرم مطاوع) الى تأكيد ثلاث ركائز أساسية يعتمد عليها المضمون في العمل المسرحي العربي كي يأخذ شخصية متميزة وتلك الركائز هي: قضية القومية العربية اولاً والتاريخ العربي ثانياً، ومواجهة الشخصية العربية ثالثاً، ويعدّ الركيزة الأولى حجز الزاوية في الناحية الفكرية والدرامية، ويعدّ الركيزة الثانية مصدراً ديناميكياً من مصادر الالهام والابداع وذلك عن طريق التلاحم مع الواقع الحي بعد أن يصاغ صياغة جديدة تعبر عن منظور مستقبلي، وبالنسبة للركيزة الثالثة فهو يدعو الى تأكيد ذات الشخصية العربية وتثبيت هويتها الصحيحة (16، ص186). ومطاوع بهذا التقسيم لا يخرج بعيداً عن الاطار الذي حددناه للتمييز بالمضامين التي لابد من تناولها العمل المسرحي لكي يكتسب صفاته الخاصة ولكن المهم ان نركز على تلك السمات المنفردة ونعالجها باسلوب متفرد ايضاً.

ثانياً: التمييّز بالاشكال:

يشمل شكل المسرحية أولاً، اللغة التي تكتب بها المسرحية، ثانياً بناء الأحداث وتركيبها، وثالثاً، تكوين الشخوص وعلاقاتها. رابعاً، مكان العرض ومعماريته، خامساً، يأتي بعد هذا تجسيد تلك العناصر على خشبة المسرح في العرض المسرحي الذي يتخذ أسلوباً معيناً يتفق مع مضمونها ومع طبيعة تركيبها أو مع رؤية المخرج لها. وفي ادناه مناقشة للجوانب آنفة الذكر:

1 - تحدثنا في مقدمة هذا البحث عن اللغة التي تصلح لكتابة المسرحية واثرها في اجتذاب الجمهور المشاهدين وبداهة القول أن لغتنا العربية لها خصائصها التي تمييزها من غيرها. ومهما يكن القول عن مدى صلاحية الفصيحة او الدارجة لكتابة المسرحية فإن الإنتاجات المسرحية التي ظهرت منذ بداية ظهور المسرحيات العربية الأولى، وحتى اليوم، يدحض آراء القائلين بعدم صلاحيتها للمسرح. وحيث إن هذه اللغة تخاطب وجدان المشاهدين وتصل الى عقولهم بسهولة. وحيث إن الفصيحة التي يفهمها العرب في مختلف بلدانهم وعلى اختلاف لهجاتهم، بات من الضروري أن يعتمد المسرح العربي اللغة الفصيحة أداة للتعبير اما اذا اعترض البعض بأن اللهجة أسهل باجتذاب المشاهدين وأسرع في الوصول الى عقولهم، نقول ان الفن يجب ان لا يسير وراء رغبات المشاهدين بل يتقدمها دائماً. وإذا ما أستخدمت اللغة العربية الفصحى البسيطة وأحسن اختيار الالفاظ من قبل المؤلف المسرحي عند ذاك نصل الى الهدف. واللغة العربية الفصيحة1 وسيلة تعبير ترتقي بها الى مستوى التاريخ والأحداث القومية الكبيرة متخطية بذلك عتبة محلية اللهجات المحفوفة بكثير من العوائق (16، ص187).

2 - لقد ظل النقاد يعيبون على الكاتب المسرحي العربي اعتماده على الاسلوب الغربي في بناء المسرحية وأحداثها وتركيب شخوصها وعلاقاتها ذلك الاسلوب الذي هو في الاصل يرجع الى الأسس التي أوردها ارسطو في كتابه الشهير (فن الشعر). وإذا كان الغربيون أنفسهم قد تمردوا على حدود وشروط البناء التقليدي للمسرحية، وراحوا يطورون أسلوب ذلك البناء في كل فترة من فترات تاريخ المسرح عندهم، لذا بات من المهم بل من الضرورة للمسرح العربي أن يجد أسلوبه الخاص في بنائه المسرحي، سواء

---

١ هناك مستويات للعربية المعيارية:

١. الفصحى و هي اللغة الأولى، التي تضرب جذورها في القِدم قبل موجات الاختلاط.

٢. الفصيحة، و هي اللغة التي حافظت على إطار الفصحى، و لكنها تبنت الحاجات التاريخية و التأثيرات المتبادلة.

كان ذلك الأسلوب الجديد مشابهاً للأسلوب التقليدي المعروف أم مختلفاً عنه إلا أنه يكفي إيجاد بعض الخصائص التي تميزه. وإذا كان أسلوب (الحكواتي) شكلاً متأصلاً في الحضارة العربية، أفلا يمكن أن يكون أساساً لبناء جديد للمسرحية العربية؟ ومما تجدر الإشارة اليه هو أن المعروف بابن دانيال الموصلي قد ترك مؤلفاً يحتوى على ثلاث بابات وفصول لخيال الظل كتبها في القرن الثالث عشر الميلادي وذلك المؤلف يعدّ ذلك الاسلوب دليلاً بسيطاً للعمل.

3 - تداخل كثير من الفنون الجميلة في تكوين الفن المسرحي وقد حدثت عملية التداخل هذه منذ نشوء الفن المسرحي عند القدماء، حيث تداخل الغناء بالرقص وبالحوار الا أن العنصر الأساس ظل على الدوام هو (الممثل) وقد أخذ بعض الفنانين في هذا العصر ينادون بالرجوع الى جوهر الفن المسرحي الأصلي ألا وهو الممثل نفسه، وإبعاد كل العناصر الأخرى المضافة فلا حاجة الى المنظر و الازياء و المكياج و لا غيرها.
وبالنسبة للفقرة ثانياً يأخذ بناء الاحداث وتركيبها في الدراما ثلاثة أشكال رئيسة هي:

1 - الشكل الهرمي وفيه تتصاعد الأحداث والصراع فيها من العرض التمهيدي نحو التعقيد وصولاً الى الذروة حيث يتم التحول نزولاً باتجاه الحل وهو شكل الدراما التقليدية وقد اتخذت هذا الشكل نصوص مسرحية كثيرة، سواء أكانت أجنبية أم عربية وسواء أكانت كلاسيكية أم واقعية أم رمزية.

2 - الشكل المتعرج وفيه حبكات متعددة وذروات متعددة وحلول متغيرة (أو ربما بلا حلول). وهو شكل الدراما الملحمية.

3 - الشكل الدائري حيث تدور الاحداث حول حلقة واحدة وتعود الى حيث بدأت. وهو شكل الدراما اللا معقول وللمؤلف العربي أن يختار من الثلاثة الشكل البنائي المناسب لمسرحيته التي يؤلفها. وقد فعل ذلك فعلاً. واذا ما احتوى الشكل الثاني على عنصر الراوية والسرد فهو عنصر استخدم من قبل (الحكواتي) العربي وقد استخدمه عدد من المؤلفين العرب.

وبالنسبة للفقرة ثالثاً، وما يخص تكوين الشخصيات وعلاقاتها فالانسان كائن حي في كل مكان وله خصائصه البايولوجية والسسيولوجية والسايكولوجية التي تكونها عوامل الوراثة والبيئة ولدى البشر على مر الازمان وفي مختلف الأمكنة قواسم مشتركة وخصائص مميزة. والمؤلف المسرحي ابن زمن وابن مكان.

وبالنسبة للفترة رابعاً، لم يعد مكان العرض المسرحي هذه الأيام محدداً بالمسرح الصندوقي أو مسرح الإطار الايطالي، بل تنوع الى الحيز الذي يمكن تقديم العرض المسرحي في أي مكان في الشارع ام في ملعب كرة سلة ام في حديقة ام في مرآب للسيارات.

وبالنسبة للفترة خامساً. فان شكل العرض يعتمد في الغالب على شكل النص المكتوب وأسلوب كتابته ومقترحات المؤلف بشأن تجسيده في المسرح ولكن تدخل المخرج ومعالجته للنص المسرحي وفقاً لرؤيته وتوجهاته يتجه بالعرض الى التحرر من قيود النص.

واذا كان المسرح الغربي قد اقتبس الكثير من أساليب العروض المسرحية في مناطق أخرى من العالم ولاسيما أسلوب المسرح الشرقي (الياباني والهندي والصيني) فقد عُدّ المقتبسون مجددين وعُدّت أعمالهم المعتمدة على الاستعارة أعمالاً ذات خصوصية. وإذا ما رجعنا الى تاريخنا لوجدنا أساليب متنوعة من العروض والاحتفالات والممارسات؛ من تلك التي استخدمها العرب القدماء قد اتخذت صيغاً لها صفاتها الخاصة، فقد كان للسمّاجة مثلاً أسلوبهم الارتجالي، وكان للحكواتي أسلوبه في سرد الرواية وتقمص الشخصيات، وكان لسوق عكاظ ممارساتها الفريدة، وكل تلك وغيرها مصادر فنية يمكن الركون اليها عند التفكير في إيجاد اسلوب خاص بالعرض المسرحي العربي.

محاولات الفنان العربي لايجاد شخصية متميزة لمسرحه:

بعد التطرق إلى وسائل تميّز المسرح العربي وتأصيله في المضمون والشكل لابد من استعراض محاولات المسرحيين العرب في ذلك السبيل بغية الوصول إلى نتائج متميزة. إذا كان الفنان العربي قد انتبه اخيراً إلى ضرورة الرجوع إلى التراث وإحياءه عن طريق المسرح فان بدايات المسرح العربي الحديث شهدت محاولات عديدة في هذا المجال قد أبدع (مارون النقاش) مسرحية (أبو الحسن المغفل) سنة 1850 أول مسرحية عربية شكلاً ومضموناً مستمداً أصولها من التراث العربي وسار (أبو خليل القباني) على نفس النهج حيث اعتمد على التراث العربي (14، ص5)، حيث اعتمد على التراث العربي

والقصص الشعبية واستلهم التاريخ العربي وشخصياته وكذلك السير الشعبية مثل (عنترة) و (سيف بن ذي يزن) و (المهلهل سيد ربيعة) و (هارون الرشيد) وغيرهم. وبعد أكثر من مئة عام عاد المسرحيون العرب المحاولة فقد استطاع (كاتب ياسين) أن يستفيد من التراث في مسرحياته القصيرة التي كتبها بالفرنسية مثل (مسحوق الذكاء) وبها استخدم مجموعة من نوادر جحا اساساً لبناء مسرحياته وحمل كل نادرة منها مضموناً سياسياً وثورياً.

وفي مصر كان (الفريد فرح) سباقاً في الرجوع إلى التراث في كتاباته المسرحية حيث اسند إلى الملامح الشعبية في (الزير سالم) واستند إلى حكايات ألف ليلة وليلة في (على جناح التبريزي) وفي (زينة النساء) وفي المغرب وجد (الطيب الصديقي) في مقامات بديع الزمان الهمداني مادة خصبة وكذلك في مصادر أخرى والحقيقة فان التفات (الطيب الصديقي) إلى المقامات لا يقتصر في دلالته على مجرد الاستفادة من تراث أدبي قابل للتجسيد على المسرح وإنما يتجاوز ذلك لتأكيد مبدأ أساسي هو أن العرب قد عرفوا العديد من الأشكال المسرحية التي تتيح لهم تحقيق قضية مسرحية لا تتكئ على المفاهيم المسرحية الغربية (13، ص104).

وفي تونس قدم (عز الدين المدني) نماذج أخرى من محاولات إيجاد شخصية متميزة لمسرحه وذلك في مسرحياته (الحلاج) و (الغفران) وغيرها وفيها تتمثل رؤية نقدية لا تسلم وتقدر مصادر التراث بل تعبر دراستها وحرزها وتعمل القضايا بالأفكار والأعمال التراثية التي تصلح لعصرنا واستخدام الأشكال والأساليب العربية الواردة في تراثنا العربي. وفي العراق كانت مسرحية يوسف العاني (ألمفتاح) نموذجاً آخر من نماذج الاستلهام من التراث الشعبي في الشكل والمضمون وفيها يحاول (العاني) أن يستنبط من تراثنا الأسطوري الشعبي مضموناً مكثفاً فيسر لعمله هذا القيمة الجمالية إمكانية الامتزاج بالخط الأسطوري مصدراً وديناميكية كاشفاً احياناً المعركة الخالدة بين الخير والشر وبين النور والظلمة وبين السيف والسنبلة وبين الخرافة والواقع مجسداً المساعي التي يبذلها الإنسان، إنسان اللازمان واللا مكان من اجل الوصول إلى أهدافه.

وقام (عادل كاظم) بمحاولات مشابهة من مسرحياته (ألخيط) و (مقامات أبي الورد). أما (قاسم محمد) فقد استفاد من مقامات (الحريري) ومن (ألف ليلة وليلة) في (كان ياماكان) ومن (البخلاء) في (بغداد الأزل). وحاول (سامي عبد الحميد) إحياء الملحمة الخالدة (كلكامش) وحاول (د. عوني كرومي) ذلك في عمل مماثل هو (رثاء

أور) وكذلك فعل (محي الدين زنكنة) في عدد من مسرحياته.
وفي سوريا استمد (سعدالله ونوس) بعض مسرحياته من التراث فقد استخدم الشكل التي اتبع في ألف ليلة وليلة في مسرحيته (الملك هو الملك) إذ انه أسس مسرحية على شكل الحكاية الشعبية وضمن موضوعها ايضاً بعض حكايات ألف ليلة وليلة ولكنه زودها بمضامين عصرية ورؤية سياسية تقدمية محملاً تراث الماضي العربي شحنة من روح العصر وهموم البأس ومد الجسور بين الماضي العربي والحاضر العربي فقد فعل الشيء نفسه في مسرحيته (رأس المملوك جابر).
وفي الكويت كانت محاولة (محفوظ عبد الرحمن) تأخذ صيفاً تجمع هي الأخرى بين الماضي والحاضر فمن (ألف ليلة وليلة) استقى مادة دراسية مثيرة في (حفلة على الخازوق) و (عريس بنت السلطان).
وعلى ضوء تلك المحاولات اخذ الكتاب والنقاد يناقشون أفضل السبل لاتخاذ الأساليب المميزة شخصية المسرح العربي ففي مقدمة مسرحية (الفرافير) مثلاً يقترح (الدكتور سهيل إدريس) مسرح السامر كصيغة مناسبة لذلك وفي إحدى الندوات المسرحية اقترح (الدكتور سلمان قطايا) العودة إلى المقامات واقترح آخرون أشكال أخرى لتأصيل أصول المسرح العربي. وفي التراث غير المسرحي في أساسه فالمقامة ليست مسرحاً في أصلها، وكذلك حكايات ألف ليلة وليلة والملاحم الشعبية وكتاب (البخلاء) للجاحظ هو الآخر ليس نصاً مسرحياً وربما كان في (خيال الظل) بعض السمات الدرامية الخاصة ولكن المشكلة هنا كيفية توظيف هذه الوسائل التراثية في مسرح عربي بديل يعطي هوية واضحة.

العمل لإيجاد مسرح عربي بديل:

يعتمد العمل لإيجاد السبيل للوصول إلى فن مسرحي عربي ذو ميزات خاصة به على ثلاثة دعائم هي:

الدعامة الأولى: المصدر.

الدعامة الثانية: أسلوب.

الدعامة الثالث: الإطار.

وتحتوي كل دعامة من هذه الدعامات على وجهين أساسيين:

أولهما: الأصل المتطور وثانيهما: المقتبس المتطور:

فالعودة إلى المصادر التراثية لابد أن تكون مرتبطة بنظرة موضوعية لكي يمكن أن تتميز بمضامينها وبالتالي تصبح مصدراً ثرياً للفن المسرحي وبدون ذلك لا يمكن أن يكون متطوراً. وشكل المصدر التراثي يجب أن يتلائم مع محتواه. أن النظرة المستقبلية للأمور تقضي أن لا تنظر إلى جهة واحدة دون النظر إلى الأخرى. أن البحث عن إيجاد وصيغ متميزة للمسرح العربي تقتضي بالضرورة البحث عن وسائل تأصيل المتفرج أي ما يجعل المتفرج رائداً من رواد المسرح متتبعاً لحركته ومساهماً في تطوره فهناك نوع من عدم الانسجام بين ما يقدم على الخشبة من تجارب جديدة باتجاه تأصيل المسرح العربي وبين حماس الناس وربما المثقفين منهم ايضاً لمشاهدة الصيغ المتقدمة للمسرح و لا نراهم يقبلون اقبالاً شديداً على المسرح البسيط والمبتذل احياناً أكثر من إقبالهم على المسرح الجاد.

البحث عن المشاهد الأصيل:

يعد من أهم طموحات المسرحيين العرب اجتذاب جماهير واسعة وتقع المسؤولية الأولى في غربة الجمهور عن المسرح على العاملين فيه حيث أنهم لم يستطيعوا النجاح في اجتذابه بالقدر الكافي خلال مئة وخمسين عام. فما هي الوسيلة التي يمكن اللجوء إليها لتحقيق ذلك الطموح؟ إن الإجابة على هذا السؤال نجدها في عنوان المقالة الذي كتبها المخرج المسرحي (سعد اردش) في هذا المجال (هل المسرح في الأرض العربية يشكل حاجة أساسية للجماهير؟ (3، ص187).

فأن أجبنا على السؤال استطعنا الوصول إلى هدفنا وطموحنا. نعتقد أن المسرح إذا

استطاع أن يطرح مواضيع يصعب طرحها في وسائل الإعلام الأخرى السينما والتلفزيون لهذا السبب أو ذلك وإذا استطاع الفنان المسرحي أن يقدم تلك المواضيع بأساليب أكثر ابتكاراً وأقوى إثارة وابهاراً من الأساليب التي تقدمها تلك الوسائل عندئذ تتزايد الحاجة إلى وجود مسرح في منطقتنا حيث يشعر المشاهد بضرورة ارتياد المسرح لكي يطلع على تلك المواضيع وخاصة أن الفن المسرحي بما يحمل من تأثير العلاقة المباشرة بين الملقي والمتلقي يكون أكثر تأثيراً في النفوس من الفنون السمعية والبصرية الأخرى.
وإذا استطاع الفنان المسرحي والجهات المسؤولة عن الحركة الثقافية في أي بلد أن يتجاوزوا الحذر في النظرة إلى تأثير المسرح والتوجس من العلاقة بين المسرح والدولة واعتماده كوسيلة من وسائل الترفيه والتوعية وذلك بكشف الجوانب السلبية والايجابية في الممارسات اليومية والعلاقات الاجتماعية من اجل بناء المجتمع بناءً سليماً والصعود به في سلم التطور، عندئذ يستطيع المسرح أن يناقش بعض الأمور مما لا يمكن مناقشته في وسائل الإعلام والمرافق الثقافية الأخرى. لقد أصبح المسرح في الوطن العربي حقيقة تاريخية وحياتية لا يمكن إنكارها أو تجاهلها وأصبح للمسرح مؤسساته الرسمية وله ثقافته وعلاقته وأصبحت له معاهده التعليمية وأصبح للعاملين في المسرح وزن في المجتمع غير ذلك الذي كان قبل عشرات السنين وأصبح المسرح مصدراً لنمو الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم والعمارة وأصبح للمسرح في كثير من اقطارنا العربية أهداف غير أهداف التسلية والمتعة العابرة وقتل الفراغ فإذا كان الأمر كذلك فأين تكمن إذن مشكلة اجتذاب الجماهير؟ إنها مشكلة يزداد حجمها يوماً بعد يوم خاصة بعد أن تزايدت القوة الجذابة لبرامج التلفزيون والأفلام السينمائية.
إن إرضاء الجمهور عمل سهل إذا تغاضينا عن الكثير من القيم والمبادئ وليس هناك أسهل من دغدغة المشاعر والغرائز وإذكاء الحماسة. ولكن هل نستطيع الوصول إلى مستوى فني لائق بمجرد القيام بتلك الفعاليات؟ لقد سار المسرح في بعض البلدان العربية على نهج إرضاء رغبات الجمهور وذلك بتقديم مواقف مسلية خالية من الالتزام الاجتماعي أو بالاعتماد على الروح الرومانسية لصرف الجمهور عن أي اهتمام بواقعه، أو بجذبه بالمفاجئات الغريبة أو بعرض قضايا هامشية غرضها الضحك أو إثارة العواطف بالأحداث الميلودرامية التي ليس لها علاقة بالواقع المعاش، أما اليوم وقد أصبحت مهمة المسرح غير تلك فقد آن له التفكير في أساليب أخرى للجذب. ولا يمكن وضع قواعد وأصول لتلك الأساليب الجديدة بل لابد من أن نجرب ونستمر بالتجريب

والتطبيق بغية الوصول إليها «والمسرح العربي الجديد هو إذن بالضرورة تجريبي يلتقط حركة الواقع ويظل متفتحاً لكي يصل إلى البنية الفنية الملائمة» (2، ص10).

البحث عن الصيغ الأصلية:

إذا كان الغرب قد اخذ مسرحه عن الإغريق القدماء وطوره نحو الخصوصية والأصالة حيث أصبح للألمان مسرحهم وللانكليز شكسبيرهم وللفرنسيين موليرهم وإذا كان الغرب قد اعتمد على أساليب العرض في المسرح الشرقي كما فعل بيسكاتور وبريخت وغيرهم ممن وظف تلك الأساليب في خدمة مسرح خاص به. وإذا كانت الثقافة المسرحية غير وارده في الثقافة العربية اصلاً وإذا كان التراث العربي قائماً على فن الشعر، والمسرح في أصله شعراً فلماذا إذن لا ننطلق من هذه القواعد لبناء مسرح عربي متميز بغض النظر عن وجود أدب مسرحي موروث وعندما نكف عن النظر إلى المسرح على انه أدب مسرحي في المجال الأول عند ذلك تصبح كل الصيغ الأخرى التي تنقض وجود شخص يقدم عرضاً أمام جمع من الناس في مكان معين صيغاً قابلة للتطوير على أنها مسرح متميز حيث يمكن الاستفادة من مجموعة من الفنون المسرحية مثل الاراغوز وخيال الظل والسامر المصري والمداح والراوية والمقلد والسندارى التونسي والبساط المغربي، لما أن هناك مجموعة كبرى من الأشكال التعبيرية البسيطة مثل (سلطان الطلبة المغربي) وهو احتفال سنوي يقام تكريما للطلبة الذين استطاعوا النضال ضد الإقطاعيين. ويعقب الشاعر (أدونيس) على فكرة التأصيل قائلا:» فان من شروط التأصيل أن يكون نقدياً تأسيسيا ومن شروط التعبير لكي يكون تغييرا أن لا يتم ضمن أطار المحاكاة أو التفسير أو التعليم بل ضمن أطار التفجر».

النتائج:

وبناء عليه لابد أن يكون المسرح المستقبلي مقررا الواقع المعيش من ناحية المضمون بل لابد أن ينقد ذلك الواقع لتجاوزه إلى واقع أخر أفضل ولابد أن تكون مشكلة ذلك المسرح تفجيرية لا يقلد ولا يحاكي ما سبق ولا يفسر ما هو كائن ولا يعلم ما يجب أن يكون بل يجب أن يفجر في نفوس العاملين فيه والمتفرجين طاقات التغيير.

أما من ناحية الموقف الذي يتخذه الكاتب المسرحي فان المباشرة في المخاطبة تقود دائما إلى تقديم الوجبات الجاهزة إلى المتفرج وبالتالي تفقد عنصر المتعة والمتابعة والخيال.

ولكي يمكن تحقيق تفجيرية المضمون لابد أن تكون لغة الأداة التعبيرية لغة تفجيرية قصدها الكشف والإضاءة ولابد أن تكون لغة فعّالة محرّكة فأن اللغة المسرحية السائدة لغة خطابية وإيديولوجية لا لغة مسرحية. اللغة المسرحية هي لغة التناقض، لغة الحوار المشحونة توتراً وصراعاً، يجب أن نشعر أن لغة المسرحية تكاد هي نفسها أن تفجر تحت وطاءة الصراع والتوتر فيها بينما يتبخر الواقع تحت وطاءة أسئلتها. أما من ناحية أدوات التنفيذ (الممثلون) فلابد أن يتجاوبوا مع المعطيات الجديدة التي اشرنا إليها لابد أن تكون أكثر فعالية وأكثر حيوية. يجب أن لا يبقوا مجرد محاكين مقلدين أو مفسرين وعارضين. يجب أن يكون عملهم هو الفعل بحد ذاته وبذلك يقتربون في تقنياتهم مع المسرح الحي التي ظهر في منتصف القرن العشرين. وإذن لابد أن يضاف إلى الأداء بعض الصفات التي تميزه وذلك عن طريق الإيماءة والإشارة والتعبير الجسماني والصوتي المتميز وكذلك عن طريق الجلسات الخاصة ووضعيات الوقوف في حركات التحية وما إلى ذلك من خصوصيات، ولا يسند تلك العناصر سوى النقد المتفجر، النقد الذي لا يكفي بالتأشير على الجوانب السلبية والايجابية وإنما يساهم في تفجير الطاقات الخلاّقة. وعندما تكون مهمة النقد تفجير كل ما هو سلبي بغية تجاوزه وتثبيت كل ما هو ايجابي يأخذ فعله عندئذ سيساهم بدفع الحركة الفنية إلى أمام والوصول بها إلى وضع أفضل. إن التركيز على المنجزات الثقافية والمحلية وإبراز التجارب والمحاولات الرامية لتأصيل المسرح العربي مهمة ينبغي القيام بها من اجل التخلص من التأثيرات الأجنبية ولا يهم مدى الفترة التي تأخذها تلك المحاولات لكي تصل إلى مبتدأ خاص ولكن لابد من إجراء التجربة على أن يكون المسرح نابعاً من تراثنا في مضمونه وشكله بحيث يستحق البناء والتطور ويجد مكانه في مسرح الأمم.

الخاتمة

هل ينبغي أن نستمر بالبحث عن هوية للمسرح العربي المعاصر؟

قبل أكثر من ربع قرن راح المسرحيون العرب يبحثون عن وسائل يحققون بواسطتها هوية لمسرحهم وبدأ البحث بكتابة نصوص تستلهم من التراث الأدبي والشعبي العربي وانتهى في تطوير شكل خاص للعرض المسرحي يقتبس من العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية. وجاءت تلك المحاولات مدفوعة بدوافع الصحوة القومية بعد النكسات التي تعرض لها العرب في قضيتهم المركزية - استرجاع أرض فلسطين السليبة. وكان لتلك

المحاولات مرجعيات تعود إلى بداية نشأة المسرح العربي الحديث في أواسط القرن الماضي.

ولكن وفي كل تلك المحاولات هل استطاع المسرحي العربي أن يحقق لمسرحه هوية خاصة؟ وهل هناك ضرورة لإيجاد مثل تلك الهوية؟ وهل من نقص نشعر به نحن العرب لأننا لا نملك تراثا مسرحيا كذلك الذي تمتلكه بعض الشعوب؟ في الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن خلاصة البحث واستنتاجاته الختامية.

فن المسرح واحد من فنون العرض الذي تتشابه تقنياته وأساليبه لدى معظم شعوب الكرة الأرضية طالما أن أصولها متشابهه-الطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية. ولكن هناك شعب طوّر تلك الأصول لتأخذ طابعا دنيويا، وهناك شعب أخر أبقى عليها من غير تطوير. وإذا كانت الملاحم والأساطير والحكايات الشعبية ظواهر مشتركة لدى الأمم فلا غرابة أذن أن تتشابه الصيغ المسرحية المقتبسة عنها، فالإنسان في كل مكان يمتلك الفكر الخلاّق والعمل المبدع. هناك من يقول أن جذور المسرح ترجع إلى مصادر أقدم، إلى احتفالات السومريين والبابليين في أرض الرافدين. وإذا كان الأمر كذلك لماذا يؤكد المؤرخون على أن نشأة الفن المسرحي بدأت مع الإغريق القدماء، وحضارتهم ظهرت بعد حضارة وأدي الرافدين؟ الجواب هو أن الإغريق أول من حوّل الممارسة الدينية إلى ممارسة دنيوية، وهم أول من ألف نصوصاً درامية مقتبسة عن الطقوس وبمواضيع مختلفة نوعا ما. وهم أول من نظّر للفن المسرحي وخصص لعروضه أماكن خاصة غير الأماكن التي تمارس فيها الطقوس الدينية. وإذا كان المسرح الأوربي قد تطور عن أصوله الإغريقية فانه تَمَيّزَ في هذا البلد أو ذاك في بعض خصوصيات المضمون والشكل، فالرومانسية مثلاً ظهرت في ألمانيا والواقعية في فرنسا والتعبيرية ايضاً في ألمانيا والوجودية ايضاً في فرنسا، وكذلك مسرح اللا معقول ومن ألمانيا ظهر المسرح الملحمي. وتميّز الانكليز بمسرح شكسبير قديماً وبمسرح الغضب حديثاً. وتميز الروس بطريقة ستانسلافسكي. وفي أمريكا ظهر المسرح التجريبي والمسرح الأسود. ولا داعي لان نشعر نحن بالنقص لافتقارنا إلى تقاليد مسرحية عريقة كتلك التي يمتلكها اليابانيون أصحاب (النو) و (ألكابوكي) أو الصينيون أصحاب (أوبرا بكين) أو الهنود أصحاب (الكاثاكالي)، وهناك أمم كثيرة على وجه الأرض لا تمتلك مثل تلك العراقة ولكنها أسست مسرحاً له خصوصياته. ويبقى المسرح فناً كونياً شمولياً تشترك في تكوينه الشعوب جميعاً وهو وجه ثقافي حضاري متفتح على كل الثقافات والحضارات،

وخير دليل على ما نقول قيام السويدي اوغست سترندبيرغ بكتابة مسرحية (حذاء أبو القاسم الطنبوري) المأخوذة عن حكايات ألف ليلة وليلة، وكذلك الحال مع شكسبير في رائعته (عطيل)، وقيام الألماني برتولد بريخت بالاستفادة من تقنيات المسرح الشرقي. واليوم يتجه العديد من المسرحيين الأوربيين نحو الشرق ليستلهموا من تراثه مادة وتقنيات لمسرحهم المعاصر. نعم لقد استطاع المسرح العربي أن يحقق هويته عن طريق التعبير عن هموم وطموحات شعبه وعن طريق استحضار التراث وبعثه بصيغ جديدة.

وبعد هذا رب سائل يقول: أينبغي على المسرحيين أن يستمروا في بحثهم عن تحقيق الهوية؟ وسيكون الجواب بالإيجاب مستذكرين مقولة الشاعر الهندي طاغور: (لكي تصبح عالمياً عليك أن تكون محلياً أولا).

المراجع بالعربية :

1. أبو خضور، محمود. حوار مع جلال خوري، دمشق، الموقف العربي، عدد 1، أيار 1972.
2. ادونيس، خواطر- تناقض في المسرح العربي، دمشق، الحياة المسرحية، العدد 2، 1977.
3. اردش، سعد. هل المسرح في الأرض العربية يشكل حاجة أساسية للجمهور، بيروت، قضايا عربية، عدد 2، كانون الأول، 1980.
4. بورشيد، عبد الكريم. حوار، دمشق، الحياة المسرحية، العدد 2، 1977.
5. بيرك، جاك. فنون المسرح في العالم الثالث، بيروت، المركز العرب للسينما، 1967.
6. حوامدة، مفيد. المسرح العربي ومشكلة التبعية، الكويت، عالم الفكر، 1987.
7. الراعي، علي. مستقبل المسرح العربي، دمشق، الحياة المسرحية، العدد 1، 1977.
8. الراعي، علي. المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، 1980.
9. عرودكي، بدر الدين. الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي، دمشق، المعرفة عدد 24، 1972.
10. عطية، احمد محمد. نحو تأصيل المسرح العربي، بيروت، قضايا عربية، العدد 12، 1980.
11. فرج، الفريد. عن الامير سالم الزير مقدمة مسرحية الزير سالم، القاهرة، دار الكاتب العربي، 1967.
12. قطايا، سلمان. أقدم فنان عربي اهتم بخيال الظل، دمشق، الحياة المسرحية، العدد 5-4، 1978.
13. القيسي، جليل. غيفارا عاد افتحوا الأبواب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، .
14. كمال الدين، محمد. العرب والمسرح، القاهرة، كتاب الهلال، العدد 33، 1975.
15. الكيالي، فوزي. مسرح قصة واحدة، دمشق، المعرفة، عدد 17، 1971.
16. مطاوع، كرم. في سبيل تحقيق مسرح عربي، بيروت، قضايا عربية، عدد 12، 1975.
17. نجم، محمد يوسف. المسرحية في الأدب العربي، بيروت، دار بيروت، 1956.
18. نصيف، جميل. مقدمة في دراسة المسرح العربي، بغداد، الآداب، العدد 155، 1972.
19. ياغي، عبد الرحمن. في الجهود المسرحية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

المصادر الانكليزية :

20. Brockett. Oscar G.. History of the Theatre. Boston. Allyn and B - con. Inc. 1974.
21. Bowskill. Derek. All about Theatre. London.
22. Satin. Joseph. Shakespeare and His Sources.