

المسرح العربي الحديث وقضية الهوية

Modern Arab Theatre and The Issue of Identity

هجيرة سويسسي¹ / ¹ Hadjera souici

أ.د. العيد جلولي² / ² Laid djellouli

مخبر النقد ومصطلحاته

جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

University kasdi merbah ouargla (Algeria)

²djellouli47@gmail.Com ¹ 1halimastarnada@gmail.Com

تاريخ النشر: 2022/03/02

تاريخ القبول: 2021/05/18

تاريخ الإرسال: 2020/11/09

ملخص البحث

من أبرز قضايا النهضة العربية التي عالجها فن المسرح في العصر الحديث هي قضية الهوية إلى جانب موضوعات أخرى كانت حينها حديث الساعة ومحل جدل المفكرين والنقاد والأدباء منها: (قضية المرأة، قضية التخلف وعوامل النهضة). أما موضوع الهوية ولا ارتباطه بعمق النفس البشرية فهو لا يتوقف في معناه وفي تشكيله على عنصر واحد أو عناصر ثابتة يُبنى على أساسها وانتهى الأمر، بل يتبلور ويتطور من خلال تأثير الإنسان وتأثره بالآخرين، من خلال مدى فاعليته في أسرته ومجتمعه، وبمقدار هذا التأثير وبطبيعته يمكن أن تتحدد هوية الأشخاص. وقد أسهم المسرح العربي الحديث على غرار سائر الفنون والآداب في إيضاح هذا المفهوم ويظهر ذلك من خلال الأعمال المسرحية التي جسدت موضوع الهوية بكل أبعادها وعلى اختلاف مكوناتها.

الكلمات المفتاحية: مسرح عربي حديث، هوية، بعد قومي، لغة، تاريخ.

Abstract :

One of the most prominent issues of the Arab Renaissance that the art of theater has dealt with in the modern era is the issue of identity, along with other topics that were modern at the time and the subject of controversy among intellectuals, critics and writers, including: (The issue of women, the issue of underdevelopment and the factors of renaissance). The subject of identity and its connection to the depth of the human soul does not depend on its meaning and in its composition on a single element or fixed elements on which it is built and ended up, but it crystallizes and develops through the influence of man and his influence on others, through the extent of his or her effectiveness in his family and society, and the extent of this influence and by nature the identity of the person can be determined.

Keyword: modern Arab theater, identity, national dimension, language, history.

هجيرة سويسسي: halimastarnada@gmail.Com



1. مقدمة:

منذ أن بدأت نهضة الوطن العربي الحديثة ونمت فيه حركات التحرر والاستقلال وتطورت فيه أساليب الحكم، أسهم الأدباء بنصيب وافر في مواكبة تلك النهضة والتعبير عن آماني الشعب العربي وقضاياه، وقد شارك المسرح منذ البداية في أغلب الحركات السياسية في المجتمع العربي فكان له أثر عظيم في إحياء الوعي القومي وإذكاء روح الكفاح في جماهير الشعب العربي.¹ من خلال استذكار أهم المواقف والأحداث التاريخية واحتفاء بها وإعلاء من شأنها وحتى صيانتها. فكيف كان ذلك؟

2. تجليات عناصر الهوية في المسرح العربي الحديث

1.2- البعد القومي في المسرح العربي الحديث

يقول أحمد شوقي:

وأنا المحتفي بتاريخ مصرٍ من يَصْنُ مجدَ قومه صان عِرْضاً²

بناء على هذا القول "راح شوقي يسبغ لنفسه، أن يتصرف ببعض التفاصيل التاريخية، استجابة للضرورات المسرحية، وانسجامه مع إيمانه بأن التاريخ، إذا ما كان مرتكزاً للمسرحية، فلا ينبغي للشاعر المسرحي أن يتخذ من التاريخ سوى سطور المجد يضيفها لأمتة أكاليل زهو وانتصار، ويزفها عرائس إباء وشمم وكبرياء".³

ولعل خير دليل على ذلك مسرحية كليوباترا هاته الشخصية التاريخية التي اعتبرها الكثير من كتّاب المسرح الغربي نموذجاً للعقلية الشرقية لا بوصفها ملكة وإنما بوصفها مصرية، ومن هذا المنطلق كان فيه تحامل على مصر رأى فيه شوقي ظلماً يعكس حقيقة الصراع القائم بين الشرق والغرب.⁴ لذلك سعى من خلال مسرحيته مصرع كليوباترا أن يصور هذه المرأة ملكة طموحا تستغل جمالها لفتنة القيصرية والإيقاع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضاً وتتفرد هي بعد ذلك بالقوة والسلطان.⁵

كليوباترا:

أيها السادة اسمعوا خبرَ الحر	ب وأمرَ القتال فيها وأمر
واقترحامي العُباب والبحرُ يطغى	والجوّاري به على الدّم تجري
بين أنطونيو وأكتاف يومٌ	عبريٌّ يسيرُ في كل عصر

أخذت فيه كل ذاتٍ شرّاع
لا ترى في المجال غير سُبوح
وترى الفلك في مطاردة الفلد
وتخال الدُخان في جنبات الجوّ
ودويّ الرياح في كل لُج
إلى قولها:

فَنَسِيتُ الهوى ونُصرة أنطونيو
عَلِمَ الله قد خذلت حبيبي
والذي ضيّع العروش وضحّى
موقفٌ يُعجب العلا كنت فيه
سَ غدرته شرّ غدر
وأبا صبيتي وعوني ودُخري
في سبيلي بألف فُطر وقطر
بنت مصرٍ وكنتُ مَلَكَةً مصر⁶

كما أن شوقي كان يعد الرابطة الوطنية أوثق من رابطة الدين والقومية، ولولم تكن ضاربة في القدم، وكأنه يريد أن يقول أنه ليس من شرائط الوطنية أن ترتبط الأعراق القديمة بالأرض، تكفي السنوات القلائل، تكفي النشأة يكفي أن تكون الأرض مثنوى الأب والجد لتصبح وطناً حقيقياً للأبناء والأحفاد. ويتضح هذا الرأي جلياً في المسرحية من خلال ما يقوم به حامي قائد التمرد ضد الملكة إذ نجده يحاول تجميع الثائرين ضدها، وحامي هذا مصري، ويتجه في حديثه إلى أمين مكتبة الملكة زينون، ويبدو أنه غير مصري، فيذكر له أن مصريته أو عدمها لا تؤثر في موقفه الوطني، ويشير إلى صديقيه ديون و ليسياس قائلاً:⁷

أخي هذا أثينيّ
كِلَا الْخَلَيْنِ لِلْحَقِّ
كِلَا الْخَلَيْنِ ذُو جَدٍّ
فليساً في هوى مصرٍ
فدينا الوطنَ الغا
ولم نصبر على حكمٍ
ولسنا حزبٌ أكتافٍ
ولا نخضعُ للبأسِ
وخليّ ذاك مقدوني
كما أدعوه يدعوني
بأرض النيل مدفون
ولا في طاعتها دوني
لي بالجنس و بالدين
لروميّة ملعون
ولسنا حزبٌ أنطون
ولا نخدع باللين⁸

لقد أراد شوقي أن يدافع عن تاريخ مصر القديم من خلال إعطائه الملكة كليوباترا صورة تليق بملكة مصر تتمثل في حب الوطن والولاء له ولو على حساب المصلحة الشخصية وهو رد صريح أراد من خلاله مغالطة حملة التعنيف التي خاضها شكسبير ودريدن وغيرهم.

أما من جانب آخر فقد رأى شوقي أن يتناول في مسرحياته فترات الضعف التاريخية ليصور فيها واقع عصره. ففي مسرحيته الأولى: "علي بك الكبير"، أو "دولة المماليك" فترة من تاريخ مصر حالكة مظلمة تسودها الاضطرابات والدسائس أراد شوقي أن يظهر من خلالها نبل مقصد علي الكبير في الاستقلال بمصر عن الترك لأنه وطني يحب وطنه مصر، على الرغم من أنه لم يولد بها. يقول علي الكبير مخاطباً نفسه في المسرحية⁹:

بلد رعاني في الصبا وأحلني	بعد الشباب مراتب القواد
ودخلته عبداً كيوسفَ مشترى	فاعتضتُ تيجاناً عن الأصفاد
لا يا علي اسمع نُهاك ولا تُصخ	لوساوس الشهوات والأحقاد
لا ترم بالروس الشداد جماعة	ضعفاء مهزولين غير شداد
لا تنس موضع مصر واذكر	من أنعم سلفت وبيض أياد
لا تنس ماذا ألفت من سامر	لك في الشباب وهيات من ناد ¹⁰

كما تظهر هذه النزعة الوطنية في حديث علي الكبير مع حليفه العربي ضاهر العمر حين أخبره أنه آن الأوان لاستقلال بلاد مصر عن الترك وقد أيده ضاهر في ذلك ودعم رأيه:

وانتزعنا البلاد من قبضة
الترك ومن كل فاسق الحكم سادر
آن أن نُنقذ البلاد فماذا أنت راء؟

ضاهر: هلم والجيش حاضر¹¹

كما يضرب لنا شوقي في مسرحية قمبيز مثالا للتضحية بالنفس في سبيل الوطن وحمائته من سيف العدو تجسد من خلال شخصية نيتاس هاته الأخيرة التي تفدي بنفسها من أجل حماية وطنها من غزو قمبيز فتقبل أن تزف له بعد أن رفضت ذلك نفريت. تقول نيتاس مخاطبة نفريت:

أتيت لمصلحة الآخرين وحيثُ لشأن جليل العظم

أتيت لأفدي بنفسي البلاد وأدفع عن مصر شرَّ العجم
فإنك إن ترفض يرحفوا كزحف الذئاب ونحن الغم¹²
وتقول كذلك:

جئت أفدي وطني من سيف. قمير وناره
جئت أفدي وطني من دَس الفتح وعاره¹³

مع ذلك فمن النقد من ينفي نجاح شوقي في تصويره نماذج وطنية صادقة الوطنية في مسرحياته من الناحية الفنية نذكر منهم محمد غنيمي هلال، لكنه أكد من جهة أخرى أنه استطاع أن يث من خلالها آراءه الوطنية التي "حمل فيها على مفاسد الحكم لعصره، وحاول أن يشحذ العزائم، ويستنهض الهمم المريضة ويجسم فداحة المسئولية"¹⁴ كما أوضح غاية شوقي من وراء نزعتة الوطنية في مسرحياته وهي "تحرير البلاد والنهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة"¹⁵ كما يثني على "مقدرته الغنائية في لغة فصيحة رائعة التصوير في قالبها التقليدي، وإن تخلفت كثيرا في أسسها الفنية المسرحية. وقد تجلت فيها- إلى جانب ذلك- جرأة في التصوير، وسعة في الإدراك، وشوب وعي اجتماعي انفرد به شوقي بين من سبقوه، وأكثر من عاصروه. وأسعفه في ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلا من السبل الموضوعية الأدبية يث فيها أفكاره القومية والوطنية، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعماق مدى وأرجبه".¹⁶

لقد ازدادت الرغبة لدى الكتاب لاستلهم التراث بدافع القومية والتشبث بجذوره العريقة خاصة بعد تعرض مصر والبلدان العربية لكثير من الحروب والهزائم العسكرية والنفسية خاصة هزيمتي 1948-1967م، فكانت العودة إلى التراث بهدف تعرية الواقع المتري عن طريق استحضار واقع مزدهر في ذلك الواقع أو ربط هذه النهضة بجذورها التحتية التي تصل إلى الماضي تماما مثلما فعل باكثير في مسرحياته التاريخية "أحلام نابليون"، "إبراهيم باشا" و"أختاتون ونفرتيتي" أو الإشادة بالمفاخر والأعجاد الماضية وبعث الهمم وتقوية العزيمة لمواجهة الأخطار الغاشمة، كما فعل في "عمر المختار" و"دار بن لقمان" أو تصوير ما تعانيه الشعوب العربية والإفريقية من مستعمر ظالم غاشم ونظام داخلي، فاسد متواطئ مع هذا المستعمر كما فعل "محمود شعبان وأنور فتح" في "كفاح شعب" عن فترة الاحتلال الفرنسي لمصر، وكما فعل "خليل الرحيمي" في "دنشواي الحمراء" عن مأساة قرية "دنشواي"¹⁷

إن الوطنية الحقّة تظهر من خلال مدى تعلق الإنسان بالمكان الذي ينتمي إليه، هذا التعلق الذي يتجسد من خلال طلب العلم والاجتهاد في العمل مهما كان نوعه من أجل تحقيق التطور والازدهار، فالوطن في الحقيقة لمن يخدمه وليس لمن يقطنه.

يقترن المكان (الوطن) بالهوية ويعتبر ثابتا مهما من ثوابتها كما أنه "يدل على تفاعل اجتماعي وثقافي وسياسي وديني، وهو يعبر بموضوعية عن ثقافة الفرد أو الجماعة".¹⁸

لقد اتخذ الكثير من كتّاب المسرح الحديث الوطن ميدانا لسرد الوقائع المسرحية نذكر منهم علي أحمد باكثير الذي جعل في مسرحيته **شيلوك الجديد** -مثلا - فلسطين المكان المناسب الذي تجري فيه أحداث المسرحية، فهو يرى أنه لا يمكن تحقيق الوحدة العربية بدون فلسطين، وأن اغتصابها رمزي، أما الاغتصاب الحقيقي فهو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئا.¹⁹

عبد الله: ها نحن الآن وحدنا يا راشيل، إن خليل الدواس لصاحب ذوق.

راشيل: إنه يعتقد مع الأسف أنك تحبني حقا.

عبد الله: أما تعتقدين أنه محق في اعتقاده؟.

راشيل: يا ليتني استطعت أن أقنع نفسي بهذا.

عبد الله: ما يجعلك ترتابين في هذه الحقيقة الواضحة؟.

راشيل: لا تستطيع المرأة أن تطمئن إلى حبيبها مادام في قلبه موضع لحب آخر.

عبد الله: ها هو ذا قلبي بين يديك، فتشيه فلن تجدي فيه إلا حب راشيل.

راشيل: لكن هذا الخاتم في إصبعك يشهد أنك كاذب فيما تقول.

عبد الله: هذا الخاتم في إصبعي وليس في قلبي.

راشيل: أجل هو في إصبعك ولكن صاحبتك في قلبك.

عبد الله: "يضحك" قسما بالله إن صاحبتك للفي مصر !

راشيل: أتريد أن تضحك على عقلي؟ إني أعلم أنها في مصر، ولكن حبها في قلبك.

عبد الله: قد كان ذلك قبل أن أراك يا راشيل، ولكن حبك نسخة كما نسخت شريعة موسى

بشريعة محمد !.

راشيل: بل شريعة موسى هي الباقية يا عبد الله".²⁰

"فالعلاقة هنا ليست علاقة حب بقدر ماهي علاقة دينية تريد أن تثبتها راشيل، فهي لا تعترف بشريعة محمد مثلما لا تعترف بالحق الفلسطيني".²¹

ومع الثورات العربية التي واجهت الاستعمار بشتى أنواعه من أجل تحقيق السيادة الوطنية عكف أدباء المسرح على مواكبة الأحداث وتخليد أبطالها للاقتداء بهم في الجهاد والفناء من أجل الوطن، فها هو ذا عبد الرحمان الشرقاوي الذي كتب "مأساة جميلة" تمجيدا للدفاع عن حرية البلاد، و"الفتى مهران" إدانة لسقوط الفارس أو المقاتل في التواطؤ مع السلطة العميلة، وفي "الحسين ثائراً وشهيداً" غناء للشهادة من أجل الدفاع عن الوطن والقيم النبيلة، وفي "وطني عكا" على سبيل المثال يناضل العرب الفلسطينيون من أجل تحرير بلادهم، ولا تمنعهم من هذا النضال ظروف القهر التي تحيط بهم من كل جانب، وفي "ثأر الله"، كتب أكثر من 400 صفحة يغني للشهادة في سبيل القضية.²²

كما خص ألفريد فرج مسرحيات كثيرة لفعل مقاومة الأجنبي وتحرير الذات القومية. فكتب "صوت مصر" احتفاء بفعل المقاومة في بورسعيد، ووضع مسرحيته التاريخية "سقوط فرعون" لمعالجة فكرة الحياض الإيجابي والسلام المسلح، وكتب "حلاق بغداد" في مناخ فانتازي يستلهم الموروث السردى وبعض المؤثرات التعبيرية والانطباعية والملهامية لمعالجة سياسة الحكم، ووضع "سليمان الحلبي" في فترة انتشار قيم الشعبية وتصاعد المد الثوري العالمي والعربي إشاعة للفكر الثوري القومي في مصر عبدالناصر وانطلاقة رصاصة المقاومة الفلسطينية واشتداد عود الإرادة العربية على أن المسرحية بتعبير ألفريد فرج نفسه "إجابة شافية على أول تحدّيات الاستعمار الأوربي للشرق في عصرنا الحديث، وكانت مسرحية "الزير سالم" دعوة لمجاوزة الخلافات القومية والجراح العربية النازفة في أكثر من بقعة والانخراط في ائتلاف قومي ينفع في مواجهة التحديات، وألف "النار والزيتون" إيماناً بانتصار المقاومة الفلسطينية وبالحل النضالي المقاوم سبيلاً لهذا الانتصار.²³

2.2- المسرح العربي الحديث واللغة

لقد شكل موضوع اللغة في الأدب المسرحي الحديث جدلاً واسعاً في أوساط الكتاب من أدباء ونقّدة، فتباينت الرؤى ووجهات النظر في قضية استعمال اللغة وتوظيفها في حقل الإبداع والتأليف المسرحي، وحتى في توظيفها في الجانب الشفهي أو ما له علاقة بالتمثيل. ف"المسرح بوصفه فناً وأدباً هو جزء من المعطى الثقافي ومجال من مجالات الإبداع، وهو أيضاً من مقومات شخصية الأمة وفنها وثقافتها، لذا فلا بد له من أن يعبر عن قضاياها وهويتها وأصالتها، وذلك عن طريق استخدام اللغة التي تعدّ الركيزة

الأساسية للشخصية الثقافية للأمة²⁴، وبالنتيجة فإن اللغة الفصحى وعلى رأي علي عقله عرسان "هي لغة الأدب والثقافة والفن والعلم والفكر والفلسفة عبر التاريخ، وهي اللغة المعرفية القائمة على المنطق والعلم، وبها يُبنى الإنسان، وتكوّن القيم والمعايير والمعارف، وتصل الأذواق، وينمّي الوعي".²⁵ ومن هذا المنطلق حثّ الكثير من النقاد على ضرورة استعمال اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية حفاظاً على الهوية العربية وتعزيزاً لها هذا من جهة، ومن جهة أخرى يذكر البرادعي "أننا ما دمنا نسعى إلى تأصيل المسرح العربي، وترسيخ تقاليده، فلا بدّيل عن اللغة الفصحى التي هي اللغة القومية"²⁶ والتي "تمثل المنفذ والمنقذ من حالات التشّت والتمزق والاعتراب التي عشناها قرونًا"²⁷.

لكن ومع ذلك وبخصوص هذا الشأن فقد صرح محمود تيمور أنه ومهما يكن الأمر لا ينبغي في النهاية فرض اتجاه لغوي ما على الكاتب المسرحي، وإن كان فهو ضرب من التعسف والعنت وحدّ من حرية الكاتب في اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض. و يضيف إلى أن اللغة- في أول الأمر وآخره- ماهي إلا أداة مجردة للتعبير.²⁸

لقد "حسم كثير من الكتاب أمرهم في شأن استخدام العامية والفصحى. فبعضهم اتجه إلى العامية في كتابة المسرحية الواقعية كما فعل أكثر كتّاب مصر والعراق والمغرب. واتجه بعضهم نحو الفصحى كما فعل أكثر كتّاب سورية. وبذلك خسر الكتّاب معركتهم في خلق لغة مسرحية تتناسب مع هذا الفن الطارئ عليهم، في حين كسب الشعراء والروائيون هذه المعركة. فقد طور هؤلاء اللغة العربية لا من حيث قواعدها - فالقواعد لا تتغير - بل من حيث تراكيبها وأساليب الفصاحة وبجلى البلاغة فيها. وظل باع المسرحيين قصيراً في مجال الأدب المسرحي. وإذا انصبّ جهدهم على تطوير العامية فقد كان جهداً ضائعاً لأن العامية تتغير ولا تتطور. وبهذا الشكل ظل (الأدب المسرحي) في أكثر الأقطار العربية لا يدخل خزانة الأدب وإن طبع في كتب. وظل صالحاً للعرض دون صلاحيته للقراءة الأدبية التي هي، بعد كل حساب، تراث الأمة".²⁹

وبهذا الصدد نلاحظ أن الاقتراحات والحلول المتعلقة بهذه الإشكالية متضاربة على مستوى الأدب المسرحي ولم يصطلح المسرحيون على حل واحد واضح مقارنة بالأداب الأخرى. والسبب في ذلك هو أن النص المسرحي ليس نصاً مقروءاً فحسب فقد يخضع للتجسيد (التمثيل) ويكون بذلك اللقاء الحي بين المتفرج والممثل.³⁰

كما أن من النقاد من فترّق في استخدام اللغة بين العامية والفصحى حسب موضوع المسرحية وهو

ما نلمحه من خلال عبارة محمد مندور في مقاله: "قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهبية.."³¹ كما أن هنالك من يفضل استخدام العامية في المسرحيات الواقعية. لكن هذا الرأي لم يلق قبولا عند محمد غنيمي هلال الذي يحدد مفهوم الواقعية في الأدب ويفصل بينه وبين واقعية اللغة حيث يقول: "فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها. وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء".³²

وتحذر الإشارة هنا إلى نقطة مهمة تتعلق باللغة العامية وهي أن هاته الأخيرة ليست لغة جامعة في داخل القطر الواحد، ففي القطر المصري مثلا لهجات عامية متنوعة، وكذلك الحال في الأقطار العربية الأخرى.³³ وما ينبغي فعله هنا وما ينسجم ورأي الباحث في هذه القضية هو أن نقتبس من العامية أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقاليد والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب. وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى. لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حدة، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية في كل مكان.

وكان ممن قام بهذه المحاولة في العصر الحديث من كتّاب المسرحية توفيق الحكيم ومحمود تيمور. علي أحمد باكثير، عبد الكريم بالشيد وعز الدين المدني وغيرهم.

نورد مثالا من مسرحية مسمار جحا لباكثير في الفصل الأخير حيث كانت الماشطة أم الخير تقوم بتزيين ميمونة بنت جحا للزفاف:³⁴

أم الغصن: من أول الظهر في شعرها هذا يا أم الخير؟ متى إذن تكحلينها ثم متى تلبسينها الحلل والحلي؟

الماشطة: كان عليكم أن تدعوني من أول النهار كما يفعل الناس، لا عند أذان الظهر !

أم الغصن: يا سوء بختنا !! بعد العز والبجبة أصبحنا وليس عندنا حتى خادمة. كل هذا من.. الحمد لله على كل حال ! (تخرج).

الماشطة: (ملاطفة) لميمونة ارضي بما قسمه الله لك يا بنتي، فعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم. خذيني أنا مثلا أمامك: زوجي أبي-رحمه الله- لغير من أحبه وأعشقه، فبكيت وشكيت، وعملت ما لا يعمل، ثم استسلمت، ومرت الأيام فإذا زوجي من أكمل الرجال وأبر الأزواج، وإذا قربي الذي كنت أهواه مزواج مطلق، لا يستقر على واحدة، ولا تنتهي قضاياه معهن في المحاكم.

ميمونة: (تتهجد) يس لو أنها صبرت حتى يخرج والدي من الحبس !

الماشطة: الخير فيما اختار الله يا بنتي، والزواج قسمة ونصيب. ابتسمي وابتهجي. فالبلاد كلها اليوم مبتهجة والناس كلهم في فرح.. حتى ابني الصغير أبي أن يتم غدائه فخرج ليشهد الزينات والمواكب عند قصر السلطان.

(تكمل تصفير شعرها فتواجهها) أريني الآن! يا حلاوة! يا ملك! (تقرص خدها مداعبة)

حقا هذا جمال لا يصلح لغير قصور السلاطين!³⁵

ميمونة: (عاتبة في ابتسام) أنت أيضا مع أمي علي.

الماشطة: حاش لله يا بنتي! أنا معك عليها وعلى أبيها وأبي أبيها!

(تضحك ميمونة)³⁶

إذن نلاحظ من خلال هذا الحوار كيف استعمل باكتير اللغة العامية وقد دنا في ذلك كثيرا من اللغة الفصحى فاتسم الحوار بالوضوح والبساطة.

من خلال ما سبق نستنتج أن اللغة مقوم أساس من مقومات الهوية وهي "أداة مهمة لتمييز المجتمعات وإعطائها صفات خاصة تنفرد بها عن المجتمعات الأخرى. وكثيرا ما يكون للمكون اللغوي دور أساسي في تعريف أمة معينة وإعطائها هويتها المميزة، وما عبر عنه في الماضي أحد أوائل منظري الفكر القومي الفيلسوف الألماني فيخته حين أصر بأن (أولئك الذين يتكلمون اللغة نفسها ينتمون إلى جسد واحد وهم كل طبيعي لا يمكن فصله)".³⁷

3.2- البعد التاريخي في المسرح العربي الحديث

يقول إريك إريكسون: "إن على الناس أن يضعوا أنفسهم في سياق تاريخي، وفي مناخ اجتماعي، من أجل الوصول إلى هوية للأنا Ego identity، وإن هذه العملية تشتمل على فهم لمدى ملائمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين".³⁸ فمن ثوابت هوية الفرد تاريخه

وماضيه الذي من خلاله يعرف ذاته ويحدد علاقاته بالآخرين. والتاريخ هو الذي يحفظ كيان الأمة ويثبت وجودها، ومن المعلوم أن أمة لا تاريخ لها لا مستقبل لها.

أما بالنسبة لاستحضار العنصر التاريخي في المنجز الأدبي فهو إن دل فإنما يدل على اعتزاز الكاتب بذكرته و هو يريد بذلك حاضره من خلال أخذ العبرة والتأسي بمواقف العظماء والأبطال. جاء في قول مصطفى رمضاني: "قد يوظف الفنان حدثا تاريخيا معيناً لما له من ارتباط شعوري بالرؤية المعاصرة". ويضيف: "كما قد يكون هذا التوظيف ضمناً لا يصرح منه الفنان بما أخذه من التراث.. إلا أن الحضور الذي يفرضه التاريخي في وجدان المتلقي يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالة الإيحائية.. وبهذا يتحدد عمق التجربة وخصوصيتها.. ومدى قدرتها على تحويل التراث.. وجعله قادراً على الحضور في مختلف الأزمنة و الأمكنة".³⁹

لقد بدأ استلهم التاريخ في المسرح المصري بمسرحية "إبراهيم رمزي بك" "المعتمد بن عباد" سنة 1892م، ومسرحية "أحمد شوقي" "علي بك"، ومسرحية "مصطفى كامل" "فتح الأندلس" سنة 1893م، وموضوعها صراع بين الجاسوسة الرومية وبين العرب خلال فتح الأندلس، وهناك من مزج بين التاريخ القديم والمعاصر كما في مسرحية "عز الدين إسماعيل" "محاكمة رجل مجهول" فقد أراد المؤلف أن يعالج موقف أصحاب المبادئ والقيم في كل زمان ومكان من السلطة والأجهزة الظلمة وموقف الشعوب المتخاذل".⁴⁰

ولقد تنوعت رؤية الكتاب والشعراء من حيث استلهمهم للشخصيات الأدبية أمثال "عنتر بن شداد، الجاحظ، أبي الطيب المتنبي، أبو نواس، امرؤ القيس... إلخ، فقد استلهموا جوانب تبلور تجاربهم ومعايشتهم لأحداث مجتمعاتهم، فها هي ذي شخصية "عنتر بن شداد العبسي" تعكس صورة الفارس المغوار والعبد الذليل الذي عانى العبودية في قومه، والشاعر الخلاق، والحبيب الذي يغامر بنفسه من أجل محبوبته وابنة عمه "عبلة".

ارتكز "أحمد شوقي" في مسرحيته "عنتر" -مثلاً- على تجسيد الفروسية العربية التي تلخص جميع الفضائل التي ينبغي أن يتحلى بها كل عربي حر، هاته الفضائل التي تلخص في كلمة "المروءة" والتي تعني القدرة على حماية النفس والجار والأهل والضعيف والمال، وإلى جانب الاستعلاء على الصغائر والبذل بلا مقابل. "فعنتر" "شوقي" محبا عاشقا لابنة عمه "عبلة" التي تبادلته نفس المشاعر والأحاسيس

مفضلة إياه على أترابه أمثال "صخر" و"درغام"، كما جاءت رؤية "شوقي" متطابقة مع السيرة الشعبية في إبراز "عنتره" الفارس المغوار القوي الشكيمة الحامي للقبيلة المعتد بنفسه⁴¹:

عنتره:

يا بيدُها أنا ذا أنا
إن كنت جاهلتي اخرجي
هات أسودك كلها
أحدهم:

حامي حماك وربُّ غابك
بجميع ظُفرك لي ونابك
هات الكَواسِرَ من ذئابك

42 يا رجالُ الْفَرَارِ قَدْ طَلَعَ إِلَيَّ
ث عَلَيْنَا هَيَّوَا الْفَرَارِ الْفَرَارِ

إن "التاريخ الذي اختاره شوقي كان إما تاريخ مصر وإما تاريخ العرب. وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية فإننا نلاحظ أنه قد اختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة في تاريخ مصر أو تاريخ العرب "فمصراع كليوباترة" تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان. و"قممير" تصور سقوطها في يد الفرس. "وعلي بك الكبير" تصور الانحلال الأخلاقي وتؤجج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثماني الفاسد. و"أميرة الاندلس" تصور انهيار حكم الطوائف في إسبانيا. ولقد تساءل بعض النقاد لماذا اختار شوقي فترات الانحلال في تاريخ مصر والعرب."

يجيب محمد مندور عن هذا التساؤل قائلا: "كان شوقي يهدف إلى أن يظهر البطولة وسط تلك الكوارث. والفكرة في أساسها راجحة الصحة ولا تثريب عليه في اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه، وإنما يجوز البحث في كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية وهل نجح في الوصول إلى هدفه أم لا؟"⁴³ والمقصود بكيفية استخدام المادة الأولية هو اتخاذ موقف ما ينطبق على السياق الحاضر من الرجوع إلى التراث ولا يمكن أن نعتبر هذا الأخير مادة جامدة غير صالحة للحياة، بالعكس فهي تتجدد من خلال مدى تفاعلنا واستفادتنا منه بما يناسب الظروف الراهنة.

هذا وقد "اختار عزيز أباظة لمسرحيته الثانية العباسة 1947 موضوعا من حضرة الخلافة في العصر العباسي(بغداد) يدور حول الحب بين جعفر بن يحيى البرمكي والعباسة أخت هارون الرشيد. في حين جعل مسرحيته الثالثة وهي "الناصر" التي أصدرها سنة 1949، تدور حول ثامن الخلفاء الأمويين في الأندلس وهو "عبد الرحمن الثالث".

أما مسرحية "شجرة الدر" فاستمد موضوعها من تاريخ مصر مصورا خلالها مرحلة انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك، واستوحى من الأندلس موضوعا آخر لمسرحية غروب الأندلس".⁴⁴

إن اعتماد الكتاب على التاريخ وجعله مصدرا لهم في كثير من أعمالهم المسرحية ييثون من خلاله مواقفهم إزاء الواقع المعاش سواء كان واقعا مؤلما كله هزائم ونكبات أو العكس، جعل السلطة مهما كانت صفتها وخاصة إذا كانت سلطة استعمارية تتابع كل شاردة وواردة تتعلق بالمسرح وتترصد أي تلميح موجه لها يهدد كيائها وطموحاتها. وقد أوردت "الدراسات عن تاريخ المسرح العربي أمثلة كثيرة عن الصدام بين المسرحية التاريخية وبين سلطات الاحتلال. من ذلك ما جرى لمسرحية "دنشواي" لمؤلفها حسن مرعي. فقد لاحقتها السلطات مرة بعد مرة. "وقد عانى فرح أنطون من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحيته "السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم". فقد صادرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلم المطبوعات نزاع مرير قال أثناءه فرح أنطون لرجال السلطة: "إن النفي أصبح أسهل احتمالا من هذه المضايقة".⁴⁵

يلخص علي الراعي حالة هذا القمع بقوله: "إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية قَدْرَها أبناء هذه الأمة حق قدرها. وأزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي".⁴⁶

وكان ممن وظف التاريخ في مسرحياته كذلك نذكر ألفريد فرج حيث يتضح ذلك من خلال مسرحيته "سقوط فرعون" و"سليمان الحلبي"، وعلى سبيل التخييل للوقائع التاريخية في تمثيلية "مي زيادة"، وعلى سبيل الاستخدام التسجيلي المطلق في مسرحيته "النار والزيتون"، والاستخدام التسجيلي المحدود في مسرحيته "ألحان على أوتار عربية" و"عودة الأرض".⁴⁷

4.2- البعد الديني في المسرح العربي الحديث

يعتبر المكون الديني عنصرا مهما في تشكيل هوية الأفراد والجماعات إلى جانب الوطن واللغة والتاريخ، واستدعاء كتاب المسرح الحديث لهذا العنصر في كتاباتهم يرجع إلى عدة عوامل لعل أبرزها هو الدفاع عن الذات وحمايتها، خصوصا بعد الاصطدام بالآخر الذي لطالما سعى جاهدا إلى طمس ثوابت الأمة ومقوماتها، ولاشك أن الدين الإسلامي كان على رأس القائمة و هو ما تفسره حملات التنصير التي أراد الاحتلال من خلالها تضييع العقل العربي والقضاء عليه، فقد كانوا يدركون جيدا أن الإسلام هو الذي يحفظ هذا العقل وينيره ويهديه إلى سواء السبيل.

"كتب توفيق الحكيم مسرحية "أهل الكهف" 1933 وقد استمد مضمونها من القرآن الكريم لكنه لم يكتف بالقصة كما وردت في النص القرآني وكتب التفسير، وإنما أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع الفكرة الرئيسة التي يريد طرحها وهي صراع الإنسان مع الزمن. وقد دعا الحكيم للمزاوجة بين الفكر اليوناني والتراث الإغريقي والمسرح والفكر الإسلامي في "الملك أوديب" و"بيجماليون" ثم "شهرزاد" والتي استقاها من "ألف ليلة وليلة"، ثم "إيزيس" من التراث الفرعوني، ثم "السلطان الحائر" من عصر المماليك.

هذا وقد قدم **محمود تيمور** مسرحيات استمد مادتها من التراث الإسلامي مثل مسرحيته "صقر قريش" و"طارق الأندلس".⁴⁸

أما بالنسبة للشخصيات الدينية فقد حظيت "بتوقير واحترام لدى الكتاب المسرحيين، لما لها من تأثير روحي ووقدي، وقد وجد الكتاب في تلك الشخصيات مناخا خصبا للتعبير عن قضاياهم وتجاربهم. ومن بين هؤلاء الكتاب الذين استلهموا الشخصيات الدينية "علي أحمد باكثير" خاصة في مسرحية "الشيما"، التي استلهم فيها سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مولده إلى فتح مكة وإبراز دور "الشيما" أخت الرسول في الرضاعة في نشر دعوة الإسلام وانتصارات المسلمين على المشركين. وغيرها من الأحداث".⁴⁹

لقد تعددت الغايات من خلال توظيف الشخصية الدينية فقد تكون أهداف التوظيف تربية إصلاحية وقد تأخذ منحى سياسي، وهو ما اتضح في المسرح الجزائري حيث تجلت عملية التوظيف السياسي للشخصية الدينية كرد فعل للاستعمار الفرنسي الذي اتخذ من سياسة التنصير منهجا يمحو من خلاله معالم الشخصية الجزائرية.

"فكان اهتمام المسرحي الجزائري باستدعاء البعد الديني يشكل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية، ومطلبا من مطالب إحياء الهوية الوطنية والدفاع عنها بمواجهة سياسة الاحتثاث والتنصير المنتهجة من قبل الفرنسيين الذين "عزموا على إبادة العنصر الإسلامي في الجزائر".⁵⁰

"ففي مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة وهي مسرحية شعرية صور فيها الشاعر موقف الصحابي المشهور "بلال" الذي تحمّل في سبيل العقيدة ما لم يتحمله سوى القليل من المؤمنين بما يعتقدون من مبادئ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا، وهو أسلوب شاعري يراعي فيه محمد العيد اختلاف الشخصيات وتنوعها، ويركز فيها على المعاني التي ترمز إليها مواقف

بلال من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة". فالمسرحية غنية بروح التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي".⁵¹

هذا وقد كتب "عبد الرحمان الشرقاوي" مسرحيته "الحسين شهيدا" إلى جانب السخرية من تاريخ بعض الشعوب. مثل السخرية من تاريخ اليهود وأعوأهم، كما فعل محمد عفيفي في "أرض كنعان"، وباكثير في "إله إسرائيل".⁵²

لقد تعددت الإسهامات المسرحية الضاربة في عمق التاريخ الإسلامي وتنوعت موضوعاتها والغاية منها، و لكن في النهاية ماهي إلا صورة حقيقية تعكس مدى تشبث الكاتب المسرحي بقيمه ومبادئه ومشاركته أمتة نضالها في مقاومة الآخر والصمود في وجهه.

3. خاتمة:

من خلال ما سبق نستنتج أن اهتمام كتّاب المسرح بتجسيد موضوع الهوية على اختلاف عناصرها المكونة لها كان بفعل الواقع المضطرب بسبب الاصطدام بالآخر، سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهو ما هزّ كيان المجتمع العربي والإنسان العربي بكل ما يحمله من خصائص وسمات تميزه عن غيره. وبما أن المسرح الحديث كان لسان حال الشعوب العربية آنذاك فقد عمد كتّابه إلى معالجة قضية الهوية من أجل إثباتها وتعزيزها وحمايتها من الضياع في ظل كل تلك التناقضات التي شهدتها العالم العربي من محيطه إلى خليجه.

هوامش:

- ¹ - ينظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، (بيروت)، دط، 1978، ص31.
- ² - أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات)، دار العودة، (بيروت)، ط1، ج1، 1988، ص58.
- ³ - المرجع نفسه، ص58.
- ⁴ - ينظر، محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، (بيروت)، 1975، ص12، 13.
- ⁵ - ينظر، عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص54.
- ⁶ - أحمد شوقي: مصرع كليوباترا، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص19، 20.
- ⁷ - ينظر، محمد حسن عبد الله: أفنعة التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007، ص186، 187.

- 8- أحمد شوقي: مصرع كليوباترا، ص12، 13.
- 9- ينظر، محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص95.
- 10- أحمد شوقي: علي بك الكبير، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص85.
- 11- المصدر نفسه، ص88.
- 12- أحمد شوقي: قمبيز، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص9.
- 13- المصدر السابق، ص13.
- 14- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص105، 106.
- 15- المرجع نفسه.
- 16- المرجع نفسه.
- 17- ينظر، وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، دراسة تحليلية لنماذج مختارة-مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص21، 22.
- 18- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان-نقلا عن- عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي، مجلة التواصل، العدد(26)، ص72.
- 19- ينظر، عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي، ص73.
- 20- علي أحمد باكثير: شيلوك الجديد، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص18، 19.
- 21- عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح باكثير السياسي، ص75.
- 22- ينظر، أبوهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد كتاب العرب، (دمشق)، دط، 2002م، ص96، 97.
- 23- ينظر، المرجع السابق، ص111.
- 24- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص299.
- 25- علي عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربي -نقلا عن- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، ص299.
- 26- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، ص303.
- 27- خالد محيي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي -نقلا عن- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، ص303.
- 28- ينظر، محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، ص273، 274، 275.
- 29- فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق)، دط، 2001م، ص20، 21.

- ³⁰ - ينظر، حورية محمد هو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية و مصر"، ص303.
- ³¹ - محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص81.
- ³² - المرجع نفسه، ص82.
- ³³ - علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، دط، دت، ص94.
- ³⁴ - ينظر، علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص94، 95، 96.
- ³⁵ - علي أحمد باكثير: مسمار جحا، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص140-144، 145.
- ³⁶ - المصدر نفسه، ص145.
- ³⁷ - محمد الكوخي: سؤال الهوية في شمال إفريقيا، أفريقيا الشرق، (الدار البيضاء- المغرب)، ص124.
- ³⁸ - شاعر عبد الحميد: الوعي بالمكان ودلالته في قصص "محمد العمري"، مجلة فصول، المجلد13، العدد4، 1995، ص262.
- ³⁹ - فاطمة يوسف محمد: المسرح والسلطة، من 1952-1970، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2006م، ص91.
- ⁴⁰ - وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، ص13-14.
- ⁴¹ - ينظر، المرجع السابق، ص16-75.
- ⁴² - أحمد شوقي: عنتره، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص71.
- ⁴³ - محمد مندور: مسرحيات شوقي، نخبة مصر للطباعة والنشر، دط، دت، ص30، 31.
- ⁴⁴ - نانسي علي عوض مصلح: مسرح فاروق جويده الشعري "دراسة نقدية تحليلية"، رسالة ماجستير - جامعة الأزهر - غزة، 1436هـ-2015م، ص20-21.
- ⁴⁵ - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص25.
- ⁴⁶ - المرجع نفسه، ص26.
- ⁴⁷ - عبد الله أبوهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص115.
- ⁴⁸ - ينظر، محمد عبد الله حسين: ظاهرة الانتظار في المسرح النثري، ص419.
- ⁴⁹ - ينظر، وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، ص13-14.
- ⁵⁰ - محمد علي دبوز: نخبة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة-نقلا عن- أحسن تلياني: المسرح الجزائري(دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، دار التنوير، (الجزائر)، ط1، 2013م، ص105.
- ⁵¹ - عبد الله الركبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، (الجزائر)، دط، دت، ص259، 260.
- ⁵² - وجيه جرجس: المسرح العربي والموروث الشعبي، ص14.