

أمين عثمان - جامعة تونس - تونس

التجريب في المسرح

مقدمة

إنّ التطوّر المتّرد لأيّ أمة من الأمم يقتضي حتما تطوّرا مطّردا في ما تكتب، علما وأنّ الكتابة الأدبيّة ترد بين قطبيّ الشّعور والنثر، شكلين يتعاضان في نحت صورة ذلك النّموّ الفكريّ والثّقافيّ. فإذا استقرينا نموّ الشّعور العربيّ من عروض الخليل إلى الموشّحات، ومنها إلى التّفعية ثمّ المرسل وصولا إلى قصيدة النثر، وما نلفيه - أيضا - في الأشكال السّردية مثل المقامة والسّيرة والمقالة والمسرحيّة والقصة والزّواية، وصولا إلى قوالب معاصرة، تلبّست بأشكال مختلفة، وقوالب طريفة لدى مجموعة من الأدباء بادروا إلى نحت نسق سرديّ مختلف. ولعلّ الباعث الذي ألحّ على المبدعين إلى وجوب ارتياد مدارات المغامرة والتّجاوز والشّدوذ ومناهضة الإيديولوجيات التي شملت مختلف الأجناس السّردية، مثل الشّعور والقصة والزّواية، والسّردية التّمثيلية مثل المسرحيّة، وكلّ الفنون مثل الفنّ التّشكيلي وغيره... هو تبدّل أوضاع الحياة، وتغيّر السياقات التاريخيّة والاجتماعيّة، وتطوّر التّقنية والوسائل السّميّة والبصريّة، ودور الترجمة والصّحافة، وازدهار المطابع ودور النّشر. فالّجريب سياق تماريّ حداثيّ دعا إليه ضرورة تشكيل آفاق النّقد والإبداع، إن في مستوى الكتابة الإبداعيّة، وإن في مستوى الكتابة المعدّة للفرجة، فضلا عن مقتضيات التّشاكل والاتّساق الملتئم بين الرّؤية الإبداعيّة والرّؤية الحضارية. علما وأنّ الكتابة التجريبية انطلقت، نظريّة وإبداعا، منذ انبلاج فجر الرّواية الجديدة بفرنسا، ثمّ في الغرب. ولئن جسّدت التجربة المصريّة، إن في مستوى الرّواية، أو في مستوى القصة أو المسرحيّة، أو الشّعور السابقة في التّهلّ عن الغرب وتطوير أدها والارتقاء بأداء مسرحها، مشكّلة ملامح التجربة الأثر، فإنّ بقية الدول العربيّة سرعان ما تأثّرت بها وسارت على خطاها، فكانت بمثابة التجربة

الصدى(01) للمدرسة المصرية. ولعلّ التّجريب باعتباره عدولا إلى كتابة لا تصنيف لها، لم تكن مجرد محاولة مراهقة ومنفعلة لتفكيك الجنس الأدبيّ والتّمرد عليه، دون استناد إلى عمق أدبي أو ورؤيا إلى الذات والعالم والكتابة في حدّ ذاتها، بل إنّ هذا النمط من الكتابة الموسوم بالتّجريب شكّل من أشكال "الا أدريّة اللّغويّة" حيث لا تقديس فيه لأيّ نمط أو قالب أو أسلوب، بل القيمة الجوهرية تتركز حول كتابة سمتها الانفتاح والحرية. حيث لا تنميط يحكمها، ولا تصنيف يشدها من رسنها. ولما كان المسرح العربيّ عموما يعكس حسب عبارة أدونيس مشكلية المسرح الغربي(02) فإننا سنضع نصب أعيننا ونحن نتقصّى التّجريب ونتقصّى شتى مظاهره، حدوده وهناته. وبناء على ما تقدّم سنتناول عناصر بحثنا على النحو الآتي:

01. الخطاب التّجريبيّ/التّأصيليّ التّنظيريّ ومسالكه وحدوده.

02. الخطاب التّجريبيّ/الإبداعيّ ومسالكه وحدوده.

03. مظاهر التّجريب في المسرح العربيّ وتجليّاته: رفض المسرح الطّليعيّ لبني المسرحيّة في مفهومها التّقليديّ.

04. تجريب المسرح الطّليعيّ على مستوى المقوّمات اللّغويّة.

05. أهمّ مضامين التّجريب ومظاهره.

1. الخطاب التّجريبيّ / التّأصيليّ التّنظيريّ ومسالكه وحدوده

تحقيق مراحلها، لأنّ رواده تعلّقت همّتهم بالبحث عن العمق المفقود والتّأسيس لمسرح عربيّ أصيل، وهو درب وعر محفوف بالمخاطر والمغامرات. وقد كشف عن هذه الحقيقة مفكّرون كثر في مجال تقويم فكر العرب وثقافتهم، نذكر من أبرزهم عبدالله العروي، مثلا، في كتابه "الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة"(03) وهو يقوّم الممارسة العربيّة للمسرح بالنظر إلى أعمال المسرحيين العرب، تلك التي لا تعدو أن تكون تمارين مدرسيّة غير قادرة على إبداع نتاجات تتخطّى "النّسخ الباهتة" التي لا روح فيها مادام جهد هؤلاء مصوّبا نحو "استنساخ الزوائع العالميّة"(04). ولم يُقتصر رفع هذه المسألة إلى رجال الفكر والثّقافة، فلطالما تكرّر ذلك على لسان أصحاب القرار الثّقافيّ من رجال السّياسة، يقول الشاذليّ القليبي، مثلا، في إحدى خطبه عندما كان وزيرا لشؤون الثّقافة(05) "... أنّ المسرح عندنا لم يجد بعد، مسلكه التّعبيريّ، لأنّ لغة الكتابة المسرحيّة(06) ما تزال خاضعة لسيطرة التّمادج الأدبيّة التي ترنّ في آذان كلّ مثقّف... فمن واجب الكتاب المحدثين أن يتخلّصوا من هذه السيطرة وأن ينشئوا لغة مسرحيّة صميمة تفتح في وجوههم سبيل الخلق، بل سبيل الخلق الأدبيّ عامّة والمسرحيّ خاصّة..."(07) وتذهب نجاح العطار وزيرة الثّقافة والإرشاد القوميّ- في

تصديرها للعدد الأول من مجلة "الحياة المسرحية" السورية، محدّدة ما يُنتظر من هذه المجلة- إلا أنّ عليها أن تشارك في البحث عن صيغة مسرحية ذات أهداف وطنية وقومية وإنسانية، وعن هوية واضحة المعالم للمسرح العربيّ، بغية المساعدة في تطويره وجعله خلافاً ومتميّزاً..."(08). وهل التجريب شيئاً آخر سوى بحث عن صيغ جديدة على أنقاض صيغ قديمة، وكشف عن أنماط جديدة خلفاً لأنماط متقادمة ؟

أما رجال المسرح فلقد اختلفت، عندهم، مظاهر التعبير عن المسألة، فعمد بعضهم إلى جانب رجال الثقافة العرب إلى تحرير "بيانات" فردية تارة وجماعية أخرى، ويمكن أن نمثّل لذلك، بيان مسرحية "الصّفقة" لتوفيق الحكيم (1956) وبيان "نحو مسرح مصريّ" "ليوسف إدريس" (1963) و"بيانات لمسرح عربيّ جديد" لسعد الله ونّوس (1970) وبيان "ديوان الزنج" لعزّ الدين المدني (1973) وبيان المسرح "لأدونيس" (1980) وبيان مجموعة المسرح الاحتفالي "بالمغرب" ومسرح "الحكواتي" بلبنان 1981 فضلاً عن مقدّمات عديد المسرحيات والتّعقيبات عليها. وباعتبار أنّ المقام لا يتّسع لتفصيل الخطاب في كلّ البيانات، فإنّنا سنكتفي بشرح بيان واحد، وهو التالي:

* بيان مسرحية "الصّفقة" (09) لتوفيق الحكيم (10) ، ورد تذييلاً للمسرحية ووقّعه بتاريخ سبتمبر 1956، ولقد حصر الحكيم العراقيّ التي تقف دون تحقيق "مسرح عربيّ" مصريّ له جمهور واسع في أربعة أسباب: وهي "مشكلة اللّغة" و"مشكلة المسرح" و"مشكلة الجمهور والفلكلور" ثمّ "مشكلة الأداء الواقعيّ". وقدّم ما ارتآه حلولاً لهذه المشاكل ووسائل لتجاوز العراقيّ الحائلة دون تحقيق هذا المسرح العربيّ المصريّ، معتبراً مسرحيته "الصّفقة" نموذجاً حاول فيه تحقيق دعوته تلك.

* مقدّمة مسرحية "يا طالع الشّجرة" (11).

* تذييل مسرحية "الورطة" (12).

* قالبنا المسرحي (13).

وإلى جانب البيانات والمقدّمات نعثر على بعض النصوص التي حرّرها أصحاب دعوات للتأصيل أو مناصريها، وهي لا تُعنى بدراسة الظاهرة التجريبية ذات المنحى التأصيلي في شمولها، بقدر ما تُعنى بعرض الموقف ورسم الطرائق إلى تحقيق شاغل التأصيل واقعا ملموسا. ويمكن أن نمثّل لهذا النوع من النصوص بجهود عبد الرحمان بن زيدان في كتابه "من قضايا المسرح المغربي" (14) الذي زواج فيه بين النّقد التّطبيقي المشتغل على بعض الأعمال المسرحية نصوصاً أو عروضاً، وبين النّقد التّأليلي الذي حاول فيه المؤلّف بحث بعض مسائل المسرح المغربيّ وظواهره البارزة، فعقد في إطار التّوجّه الثاني فصلاً خصّه

للتعريف بما عُرف بـ"المسرح الاحتفالي" في المغرب والتعليق عليه ووسمه بـ"الاحتفال" والبحث في مسرح عربيّ عن المصادر الفكرية للمسرح الاحتفالي" (15)، وسعى فيه جاهدا إلى بيان الأسس التي اتكأ عليها "المسرح الاحتفالي" والدواعي التي جعلت توجهه إلى ممارسة فعل التجريب برؤى التأصيل وأفاقه أمرا مشروعا، معتمدا أساسا على مقالات المؤلف المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد ومسرحياته. علما وأنّ الناقد في هذا المقال لم يُخفِ توجهه إلى الاعتقاد في صلاحية "المسرح الاحتفالي" للمسرح العربيّ بوصفه نظريةً مكتملة استوعبت عطاءات النظريات المسرحية والفكرية والإنسانية من ناحية، وسعت إلى تحديد الأسس والزكائر التي يمكن أن يعتمدها المسرحيون العرب لتأصيل المسرح العربيّ متجاوزين لتجارهم الحدسية (16).

وإلى جانب هذا النوع من المراجع قد تعترض سبيلنا بعض المحاولات الساعية إلى عرض المسألة في شمولها، ويمكن أن نذكر في هذا الإطار محمد عزيزة، فلقد أشار في كتابه "نظرات في المسرح العربيّ المعاصر" (17) إلى بعض المحاولات الداعية إلى تحقيق التجريب وتأصيل المسرح العربيّ سواء عبر محاولات الاقتباس (18) أو بالتصريف فيما كتبه الغرب باستعادة ما اعتمده من تراث عربيّ إسلامي في كتاباتهم، مركزًا خاصة على تجربة المسرحي الجزائري عبد الرحمان كاي مع فرقته مسرح "الفرافوز" (19) أو واصفا محاولات رجل المسرح المغربي الطيّب الصديقي (20) مضمّنًا فقرات من مداخلة المسرحي السوري الأصل شريف خزندار (21). ونجدد اهتمام المؤلف بالمسألة في مقدّمته التي صدر بها المؤلف الجماعي الموسوم بـ"التراث الثقافي والإبداع المعاصر في إفريقيا والعالم العربيّ" (22). وضمن هذا المؤلف، يمكن تنزيل مقال "ناديا أوليس" (Nadia Ulysse) والموسوم بـ"الإبداع المسرحي الفرجوي والموسيقى في العالم العربيّ" (23) والذي حاولت المؤلفة فيه إثارة مسألة التجريب عبر مسلك تأصيل المسرح العربيّ، وكان ذلك بعرض ما تمّ في بعض الندوات، ووصف بعض تجارب تأصيل المسرح العربيّ. فعرضت آراء المشاركين في ندوة شيراز العالمية (1976) (24) في خصوص "التعازي الشعبية" وإمكانات اعتمادها لكتابة مسرحية عصرية "أصبلة". واستعرضت بعض المظاهر الفلكلورية للثقافة العربية الإسلامية باعتبار قابليتها للاستلهاام والمسرحية، ثمّ وصّفت تجارب بعض المسرحيين العرب الذين عكفوا على تحقيق طموح طالما تعلّقوا به، وهو الوصول إلى إرساء مسرح طريف وأصيل، وقد أغنوه بعدد المحاولات. وبالإضافة إلى ذلك، فقد وصفت تجارب ميدانية في تأصيل المسرح العربيّ كان يمكن أن تكون ذات فائدة جمة لو لم تقتصر على بعض التجارب الواقعة في المغرب وفي تونس (25). وأمّا فائق مصطفى فقد أثبت وجهة الاهتمام بالمادة الشعبية في المسرح العربيّ الحديث وعزاها

إلى مصادر خمسة ليست على درجة واحدة من الأهمية، وهي حكايات "ألف ليلة وليلة" تليها السير والملاحم الشعبية مثل سيرة "عنتره" و"القائد بيبرس" و"سيف بن ذي يزن" ثم "خيال الظل" و"الأرجوز" ثم مسرح "السامر" (26). ولفت انتباهنا مقالان ينتميان إلى سنوات الثمانين بدا لنا التهج المتبع فيهما أكثر نضجا من النصوص سابقة الذكر، وتمثلت مظاهر النضج هذه في تجاوز صاحبيهما الاستعراض التاريخي لمظاهر المسألة إلى محاولة الوقوف على جوانب المنطق الذي يحكم مسألة التجريب في مسلكه التأصيلي وأساليب الدعوة. أما المقال الأول، فهو الموسوم بـ"التقليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر" (27) وتكمن قيمته في تناول المسألة بشكل تحليلي، من خلال بيان نظرة المسرحيين العرب إلى مسألة تأصيل المسرح، دعوة إليها أو مناهضة لها. وأما المقال الثاني الذي قدرنا ما له من فائدة جمّة، فكتبه يوسف عيدابي وأطلق عليه عنوان "مدخل لدراسة المسرح بين التراث والحداثة" (نشر سنة 1985) (28). وتكمن قيمته في أنه تجاوز، من ناحية، المنحى الإخباري إلى محاولة إثارة أهم الإشكاليات المتعلقة بالدعوة إلى التأصيل، وذلك رغم تفاعله أساسا مع الندوة التي أقيمت بمناسبة أيام قرطاج المسرحية الأولى (29) ومع لقاء الكويت حول "التراث الغربي والمسرح" (30) ثم ثانيا في البحث عن الصّلات بين التوجّهات التأصيلية العربية والإفريقية، سواء في مستوى الظروف الموضوعية المشتركة، وخاصة منها الانتماء إلى العالم الثالث وإلى كتلة عدم الانحياز بشكل خاص أو في مستوى التقارب بين الأشكال الفنية الشعبية العربية والإفريقية. ولا غرابة في أن يكون لما قدمته مجموعة كوتيبا (Kotéba) (31) التابعة للمسرح الوطني الماليّ من أثر يبين على وجهه المقال تلك. ولعلّ حضور أهمّ المقولات الواردة في مداخلات المشتركين في الندوة المشار إليها في هذا المقال لا تنقص في شيء من جهد المؤلف التآلفي الذي نمط التوجّهات التأصيلية وحاول نقدها، مبرزا حدودها التي حصرها في المبالغة بالاهتمام "بالشكلائية" على حساب التصورات الفكرية وفي غلبة التوجّه الإقليمي على حساب الوجهة القومية الوحدانية. ولربط الصّلة مع ما تقدّم الخوض فيه من الأشكال القديمة للتعبير المسرحي في مالي فلا يحسن بنا الإغضاء عن نظائرها من ممارسات التعبيرية المتجدّرة في بلدان أخرى مثل تونس، ونذكر ما عُرف بالفاتّالة (32) ويرى د. محمد فريد غازي أنّه بالإمكان وسمه بسمه "المسرح القومي... لأنّه تتوفر فيه مقدّمات التمثيل...". (33). هذا وتوفّرت من الأعمال المسرحية التي نُشرت ومُثلت على الرّكح ما دلّ على ضروب من التناصّ متعدّدة ومتنوّعة ومتشابهة، مثل مسرحية "الغفران" لعزّ الدين المدني، وقد عالجهما الأستاذ السيّد العلّاني ضمن بحث جامعي. وخُصّص إلى استجابة هذه المسرحية إلى تناصّ كليّ وتناصّ جزئيّ. أمّا التناصّ الكليّ، فقد أثبتته في تحليله من خلال تعدّدية التفاعلات النصّية، وهي: تفاعل نصّي في مستوى

الجنس، وتفاعل في مستوى الشخصيات، وتفاعل في مستوى الأحداث. ثم يخلص إلى الحديث عن التفاعل النصي الجزئي، والذي يقصد به "رصد التحوّلات التي تصيب الشذرات النصية التي استعارتها المسرحية من مصادر شتى غير رسالة الغفران التي اعتبرها البحث النص المركزي الذي تحاوره المسرحية" (34). مثلما أثبت الأستاذ محمد المديوني ضمن بحث جامعي تحت عنوان توظيف التراث في مسرح عز الدين المدني (35) الجذور التراثية في الممارسة المسرحية لعز الدين المدني، التي شملت خمس مسرحيات تستجيب إلى شرطين: أولهما أنّها نشرت جميعا في كتب مستقلة، وثانيهما أنّها عرضت أمام الجمهور أي وقع التعامل معها ركحيا. (36) وهي على التوالي: مسرحية ثورة صاحب الحمار ومسرحية ديوان الزنج ومسرحية الحلاج ومسرحية الغفران ومسرحية مولاي السلطان الحسن الحفصي. ولعلّ هاجس التأصيل هو الذي كان وراء التزام حميدة الحبيب (37) عند إعادة تحقيق مقامات الحريري ونشرها (38) "بإفراغ" كلّ واحدة منها "في قالب التمثيل" وبعد نقلها إلى اللغة الفرنسية، وشرح ما غمض من عباراتها، وبالإشارة إلى ما فرضه هذا الإفراغ من تغييرات على متنها، وتحديد النوع المسرحي الذي يمكن أن تنضوي تحته بعد تحويلها.

وبناء على ما تقدّم، ثبت بالحجّة استمرار هاجس التجريب عبر التأصيل التنظيري وترحاله إلى أعمال مسرحية مستلهمة من التفاعل النصي مع التراث كُتب لها الانتشار والتمثيل.

مسالك التجريب / التأصيل التنظيري

ما انفكّ التعبير عن ربط فعل التجريب / التأصيل بهاجس التأسيس في خطاب تأصيل المسرح العربي يتّضح من نصّ إلى آخر، وبشكل أصبح أكثر إلحاحا في النصوص التأصيلية المتأخّرة. فبعد أن اعتبر يوسف إدريس العمل على تأصيل المسرح العربي، "وضعا لألف باء هذا المسرح" (39)، وذهب عز الدين المدني إلى أنّ النصّ العربي المنشود إنّما هو "مشروع نملؤه بالتأسيس" (40) أليس في عبارة التأسيس هنا إحالة على الحاضر بوصفه محور الارتكاز أو المنطلق الذي سيرتدّ منه إلى تراثنا وتراث الآخر أي أنّ الحاضر يستدعي من الماضي ما يراه مناسباً من حيث الأشكال والمضامين، بمعنى أنّ التراث ليس كلّ الماضي، بل هو من الماضي ما يظلّ حيّاً فينا بقيمه ومنظوماته ورؤاه وأفكاره، أليس هذا هو المسلك التجريبي الآمن ضمن مسالك شتى؟ لعلّ هذا ما قصده أدونيس حين قال: "... أنّ التأسيس للمستقبل هو الذي يجب أن يوجّه كتاب المسرح العربي، ويفترض التأسيس نقداً جذرياً وإعادة نظر جذرية" (41). واليبين الذي لا يحتاج إلى برهان، أنّ التجريب في إطار المسرح العربي، من معابر مشروع التأصيل تعترض سبيله حتما مسألة "العمق المفقود" للممارسة العربية لهذا الفنّ.

فلا يكاد يخلو كتاب من الكتب المتناولة للممارسة العربية بالدرّس أو بالتأريخ من الإلحاح على حداثة الفنّ المسرحيّ عند العرب وعلى غياب التّقاليد عندهم، ممّا جعل أسباب الغياب مجالاً خصباً لاجتهاد الباحثين. إلّا أنّ من بين التّعابير التي وجدت صدى خاصاً في نصوص أغلب هؤلاء، على اختلاف تفسيرهم للظاهرة، تعبيراً "لكيرت بروفر" (Curt Pruffer) ذهب فيه، وذلك منذ السّنوات العشرين من القرن الماضي، إلى أنّه "إلى يومنا هذا لا توجد، في رأيه، دراما عربيّة، لأنّ جميع المسرحيّات التي ظهرت في لغة محمّد، ليست إلّا ترجمات، وعلى أحسن الفروض، تقليدات تحاكي الأعمال الأوروبيّة..." (42) فلقد اعتمد محمد عزيزة، مثلاً، صيغة هذا التّعبير حرفياً في رسالته "الإسلام والمسرح" (43)، وعمد الشّريف خزندار إلى استعمال عناصر التّعبير نفسها في نصّه التّأصيلي (44). ولعلّ السّرّ المحتجب خلف هذا الصّدّي المخصوص الذي لقيّه مثل هذا التّعبير عند أصحاب الدّعوات التّأصيليّة، غير ناشئ عن بلاغة الإيجاز ولا عن التّلاعب بالألفاظ وهي: ثنائيّة مسرح عربيّ أو مسرح عند العرب أو مسرح باللّسان العربيّ، وإنّما باعتباره باعنا للتأمّل والتّفكير في الطّرق المتّبعة من لدن العرب، في ممارسة هذا الفنّ وفي آفاق هذه الممارسة. وهذا الأمر هو الذي خرج بمسألة العمق المفقود لدى الدّاعين إلى التّأصيل من طور المسائل التّقليديّة المتواتر ذكرها في كلّ ما يُكتب حول الممارسة العربيّة لهذا الفنّ، لتكتسب- بحكم اندراجها ضمن هاجس التّأسيس الكامن وراء الدّعوة إلى التّأصيل- دلالات أخرى وأهميّة خاصّة. ويشدّ انتباهنا أيضاً انفراد المسرحيين العرب بالجمع، في أن، بين التّأليف والتّنظير والإخراج. "وفي اعتقادنا أنّ السّبب في ذلك يعود إلى الفراغ المعرفي والجماليّ الذي وُوجه به هؤلاء، ممّا اضطرّهم إلى ممارسة دور المبدع والتّأقد والمخرج والمنظر. وقد واجهت المسرح العربيّ أسئلة إشكاليّة عديدة:

-علاقة المسرح بالواقع

-الحضور الكثيف للإيديولوجيا على حساب ماهو جمالي

-الأبعاد الأدبيّة في المسرح، وإشكاليّة المصطلح

-الممارسة المسرحيّة في علاقتها بالمؤسّسة

-الأنماط المسرحيّة التّراثيّة، والنّماذج الغربيّة الحدائيّة (45)

2. الخطاب التّجريبيّ / التّأصيليّ الإبداعيّ: مسالكة وحدوده

إنّ الكلام على الإبداع ومسالكة لا يعني -قطعا- ممارسته ولا تحقيقه. ولهذا نعتبر ما جاء في هذا العنصر امتداداً للتّأصيل التّنظيريّ لا أكثر ولا أقلّ، حتّى وإن تجاوز فيه أصحاب هذه النّصوص التّأصيليّة معالجة المسائل العامّة والمرتكزات الفكرية إلى إثارة التّصورات

الممكنة لإنجازه. إنه في أحسن الأحوال تتويج للدعوة إلى التأصيل لا يتجاوزها. وتتويج الدعوة يعني السعي إلى ترجمة ما عبّر عنه من أهداف إلى مسالك عملية تتطّلع إلى تحقيقها. والنّاظر في ما ورد في الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ من مسالك التأصيل الإبداعي، يلاحظ أنّ هموم تحقيق الشمول ليس على الدرجة نفسها من الأهمية في ما يقترح أصحاب هذا الخطاب، ولكن مهما يكن الاختلاف حول مفهوم الشمول وماهيته لدى رواد الخطاب الإبداعيّ، فإنّ ما وقفوا عليه من عدّ للنّواهي التي يحسن اجتنابها تذييل مسرحيّة الصّفقة للحكيم أو حصر عدد من العقبات تتمّ معالجتها المسرح العربيّ من أين وإلى أين؟ لسلمان قطاية من أجل خلق مسرح عربيّ أصيل يجمعهم على طريق التّجريب النّقديّ (46) فالطّريق إلى التّجريب تتعدّد باختلاف السّاترين فيه.

1.2. تحقيق العمق المفقود أو بناء النموذج العربيّ الآخر

عمد أغلب أصحاب نصوص الخطاب التأصيليّ إلى استعراض الطّواهر التّراثيّة الشّعبيّة منها والنّخبويّة، المتصلّ منها بالفرجة والتّظاهرات الشّعبيّة (47) أو المرتبطة بالتّعابير الإنشائيّة. سعيا إلى بيان المدى المسرحيّ فيه، ولم يكن ذلك دافعا للبحث عن جذور الممارسة المسرحيّة فحسب، بل دافعا للبحث عن العمق المفقود، بعد كشف ملامحه، مسلكا من مسالك التأصيل الإبداعيّ. ولا يخفى على الباحث المدقّق المحقّق، أنّ لتحقيق العمق المفقود وجوها متعدّدة، وهي: الوجه الأوّل فينطلق فيه من عنصر بعينه من هذا التّراث، يُتوسّل من خلاله إلى رسم نموذج للإبداع يمكن أن يعبّد طريق تأصيل الممارسة العربيّة لهذا الفنّ. ولنضرب لهذا النّوع من المسالك مثلا يُنسب إلى عزّ الدين المدني اعتمد فيه على أسلوب من أساليب النّثر الفنيّ، ألا وهو "الاستطراد" خصّه بقسم مهمّ من نصّه التأصيليّ الأوّل (48) فاعتبره الأسلوب الأقرب إلى التّعبير عن خصوصيّات الذّهن العربيّ، وإلى تحقيق فنيّة في الكتابة المسرحيّة العربيّة تخرج عن نماذج الكتابة الغربيّة وتمتاز علميا "بالمرونة" و"الحركيّة" وسهولة "التّفاعل". ولعلّ هذا الأسلوب اتّخذ مؤلّف هذا الديوان (49) مبدأ جماليّا أساسيا ساعده في " الحّمّال والبنات" (50) على اكتساب شكل مسرحيّ مبتكر، ومكّنه من تركيب العمل الدرامي تركيبا مرنا، حركيّا، متفاعلا جدّا، وجدليّا، وأعانته على التّوقّي من هيمنة فنيّات المسرح الغربيّ، ودفعه إلى التّعبير عن الواقع الشّعبيّ "ليكون في نهاية المطاف الضمير النابض للمستقبل كيما ينصهر فيها جميعا، ويتزوّج منها، وينطق بأسمائها" (51).

1.2. التّمودج/ البنية للفرجة

تتمثّل العينة الثّانية لهذا الوجه السّاعي إلى تحقيق العمق المفقود وبناء التّمودج المضادّ، في ما اقترحه شريف خزندار في نهاية نصّه التأصيليّ الرّئيسيّ (52) الذي قام بعرض

مختلف الظواهر المسرحية التي عرفها العرب والمسلمون (53) مبرهنا عن ميسس الحاجة إلى التمييز بين ما هو حيّ وبين ما اندرس أو في طور التلاشي. ولقد عدّ شريف خزندار كلاً من "التعزية" و"الكاراكوز" القالبين الأساسيين اللذين لا يمكن بحال "للتعبير الدرامي العربي المعاصر أن يتجاهلها" (54)، ولعلّ الرّاجح عندنا، أنّ ما عدّه خزندار "أيّ التعازي" شكلاً مسرحياً لا يمكن تجاهله، يظهر، بشكل جليّ، افتقاره إلى الصدقيّة والإقناع إن وضعنا في الحسبان أنّ التعازي بنيت دالة أو شكل تعبيريّ قد اندثر أو هو آيل (55) إلى الزوال. إضافة إلى أنّ التعازي الفاطمية تختصّ بأهل العقيدة الشيعية دون غيرهم من الملل والنحل الأخرى مثل العقيدة الأشعرية والماثورية والمعتزلة والخوارج مثل الصفرية والأباضية وغيرهم. ولعلّ ما لهذا الأمر من قيمة اعتبارية، هو الذي رشّحه إلى تقرير عدم الدعوة إلى هجرة الأشكال التعبيرية التراثية الأيلة إلى الزوال بشكل تامّ ونهائيّ، وإنّما دعا إلى توظيف ما هو أساسيّ فيها لبناء التعبير الدرامي المنشود (56) دون أن يضبط بوضوح المقاييس المميزة بين ما هو أساسيّ وما هو غير ذلك. ولقد عمد شريف خزندار، تنويحاً لنصّه التّأصيلي هذا، إلى تحديد مجموعة من الثوابت التي عليها تنبني العناصر المكوّنة "لتعبير مسرحيّ عربيّ معاصر" (57)، وحرص على نمذجته لكي تتوفّر فيه مقتضيات الفرجة المسرحية ومقومات الإبداع المسرحي. وجسد ذلك في عناصر أربعة، سعى إلى ضبط سماتها ضبطاً بدت معه متناغمة مع خصائص المنفّج العربي. وتتمثّل هذه العناصر في "المكان المسرحي" و"الجمهور" و"المنشط" و"الممثلين" و"الموضوع". ولا يخفى على الناقد المدقّق والمحقّق في العناصر الثلاثة الأولى استجابتها للخصائص الفنية المازنة للمسرح المبني على سمت الطريقة الإيطالية (58). إذ بادر شريف خزندار إلى ضبط ميزات "المكان المسرحي العربي"، وهو أن يكون حيّزاً عموميّاً، تجري المسرحيات في الهواء الطلق أو في أماكن عمومية مغطاة (59) من ناحية، وأن لا يخضع فضاء هذا المكان إلى محدّدات نهائية، من ناحية ثانية، وأن لا يكون فيه كذلك بين القاعة والركح قطيعة (60). ولعلّ هذه السمات تقف على طرف نقيض مع سمات المسرح الإيطاليّ. ولا يخفى أنّ عدم قبول شريف خزندار لخصائص الطريقة الإيطالية عائد إلى عدم ملاءمة هذه الطريقة للطبيعة النفسية والسلوكية للجمهور العربي. خصائص هذه الطريقة. ولا مرأى في أنّ حدود التّأصيل والتجريب عند شريف خزندار تتجلى أبعادها بشكل تدريجيّ، إذ أنّ ما يعتقد أنّها من ثوابت المسرح الشعبيّ التراثيّ يتبين مع التّحليل أنّه قائم مشترك بينه وبين المسرحيين الغربيين المناهضين للمسرح البرجوازيّ الاستهلاكيّ السائد (61). فضلاً عن أنّ الناظر في أعمال المسرحيين التي اعتمداها بما هي عينة ممثلة للداعين إلى تحقيق العمق المفقود، يلاحظ أنّ "النموذج" الذي أشار إليه الواحد منهم باعتباره تحقيقاً عملياً لمنزع التّأصيل لا يكاد يتردّد

صداه حتى في أعمال الداعي إليه اللاحقة فضلا عن أن يتزل ما "استحدث" منزلة "النموذج" القابل للاحتذاء. فلا نكاد نتابع أي صدى "للاستطرد" بشكل صريح في أعمال عز الدين المدني اللاحقة (62). غير أن من المسرحيين العرب، من أمثال سعد الله ونوس، الذين رفعوا في خطابهم التأصيلي أصواتهم الداعية إلى ضرورة اقتفاء التجريب، قد انتبهوا إلى ضرورة التجدر في الهوية الحضارية للمجتمع ومسيرة روح العصر. فالتأطر في نصوص سعد الله ونوس التأصيلية، يلاحظ هذا الميل عن الخوض مع الخائضين في خصائص الشكل المسرحي العربي المنشود، فلا يعثر المتلقي فيها على صور دقيقة ولا حتى تقريبية للشكل الفني المرتقب، وإنما ترتسم في هذه النصوص الصيرورة المؤدية إليه. وتحدد هذه من خلال عمل المؤلف على تدقيق مكونات الفعل المسرحي باعتباره "حدثا اجتماعيا" (63)، وعملية تواصل فني محددة في الزمان والمكان، تدقيقا لا نكاد نعثر على مثله في أغلب النصوص التأصيلية الباحثة عن "العمق المفقود" و"بناء النموذج المضاد". وهنا يكشف سعد الله ونوس عن ملامح تصنيف الجمهور المتوجه إليه، وهي الطبقة الكادحة بالمعنى العميق لا بالمعنى الادعائي، وهو بذلك يفصح عن الغائية السياسية للمسرح. فإن كان المسرح يمثل الطبقات الكادحة فإن وظيفته تكون تجريبية. ثورية، تغييرية للواقع السياسي، وإن كانت غاية المسرح خدمة الطبقة المهيمنة وتبرير ممارساتها وسلوكياتها كانت وظيفته تقليدية، تبريرية، تقوم على تخدير العامة وتغييب وعيها عن مشاكلها الحقيقية. فإذا اعتبرنا -وفق تصور ونوس- أن فحوى التجريب ومغزاه، تمرّد وثورة على الميت والأسن من الأشكال والمضامين، تكون توعية الطبقة الكادحة بمشاكلها وبطرائق تجاوزها لواقعها عملا تجريبيا، وذلك باعتبار التجريب تيارا معاديا لنزعة التسليم بالثوابت والاطمئنان للمرتسم والسكن، وانقضاضا على الترسيمات المعهودة في الممارسة المسرحية المنجزة والسائدة. يقول ونوس مبرزا أهمية ظاهرة التجريب وطبيعتها المفتوحة على الممارسة العملية: "... أنني لأؤمن أن أيّ نظير للمسرح لا ينبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية يظلّ مجرد جهد ذهني قاصر غير قادر على استكشاف جوهر هذه الظاهرة. وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية...ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كحصيلّة أوليّة لتجربة لا يزال أمامها الكثير ممّا لم تكتشف، أو تحلّله بعد... لنقل إتها ففروض لمسرح أصيل يعي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدور، ويضطلع به..." (64). ويلتقي ونوس بـ"بسكاتور" (65) (Erwin Friedrich Maximilian Piscator) حول وجوب توجيه العمل المسرحي إلى جمهور الطبقة الكادحة والدعوة إلى تغيير الممارسة داخل المؤسسة المسرحية أي الخروج من واقع الهيمنة والاستبداد الواسم للمسرح التقليدي إلى واقع أجمل وأكمل ترسخ فيه قيم الديمقراطية والعدل داخل نسق العمل

المسرحي المنتظم لوظائف العاملين: إدارة وممثلين وموظفين وتقنيين. مثلما يلتزم ونوس خطأً وسطياً يلتقي فيه مع بسكاتور أيضاً، فلا هو مع القائلين بوجود القطع مع الغرب في الممارسة المسرحية، ولا هو كذلك من القائلين بوجود الارتداء في أحضانهم وتقليدهم التقليد الأعمى الذي يُفضي إلى عبادة النماذج. فتجريبية ونوس تقوم على الاستئناس بفكر بسكاتور والغرب عموماً والتجاوز لهم في أن، وذلك كله من أجل مسرح عربي أصيل. أما أدونيس فهو ممثل لتيار ثالث ينتهج نهجا من التفكير ينكر على الثقافة العربية الإسلامية ممكنت ارتقاءها إلى مستوى الثقافة المدنية، وهي لذلك لا تستوعب شكلها المعبر عنها أي المسرح بل هي ثقافة محافظة طابعها غيبي، وبالتالي تنزع تجريبته إلى إعداد محضر إدامة للثقافة العربية الإسلامية القائمة على الإيمان والاستسلام والاطمئنان والتي تخلو من قلق السؤال وقلق المصير، وهي العناصر التي تقوي الوعي التراجيدي الدرامي، الذي بدونه لا يمكن للمسلم والمتدين أن يمارس هذا الفن. لذلك يرى أدونيس (66) البديل في كسر الأوهام، يقول أدونيس بعد نفي أي أصل مسرحي عربي يرى أنه لا سبيل إلى "خلق مسرحيتنا ما لم نخلق مشكلتنا الدرامية ولا تُحقق هذه الدرامية إلا الرؤيا الشعرية في معناها الواسع... ووعي الكاتب بأنه يبدأ من الدرجة الصفر". (67)

<p>التمودج 3 (أدونيس). إدانة الثقافة العربية الإسلامية لعدم احتوائها على بذور الوعي الدرامي الناجم عن الصراع والقلق.</p>	<p>التمودج الثاني (سعد الله ونوس). عدم الاكتراث بتحقيق العراقة، ولا بإحداث قطيعة مع المسرح الغربي وجهازه. - التعويل في بناء مسلك التأصيل/ التجريب الإبداعي على منوال لرجل المسرح يتم به الانغراس في راهن الطبقات الكادحة والعصر وإبداع مسرح عربي أصيل.</p>	<p>التمودج الأول (روجيه عساف ومحمد عزيزة). تتحقق فيه سمات العراقة وتتطلع إلى الاكتمال بشكل يمكنه من مضاهاة التوجه الغربي</p>
--	--	--

وأما روجيه عساف ومحمد عزيزة، فإنهما لم يشاطرا أدونيس الرأي في ما ذهب إليه، وتجنباً للانزلاقات التي انجر إليها أدونيس انجراراً ووقع في جها، فإن روجيه عساف نزل الوعي النزاعي منزلة الجوهر بالنسبة إلى المسرح، وأقر بغياب مثل هذا الوعي عن النظرة الإسلامية ويتعارضها العميق مع أسسها. وخلص إلى أن لا حاجة للمؤمنين بهذا الفن (68). وأما محمد عزيزة، فقد تلافي المفارقة التي وقع في فخها أدونيس، بأن بين أن العرب والمسلمين لم يعيشوا

وعيًا تراجميًا حقيقيًا، ولكن عاشوا نزاعًا مع الاستعمار مكنهم من الوعي بأبعاد هذا الفنّ، في انتظار أن يحقّق لهم تميّزهم وتمايزهم من خلال ممارسة مسرحيّة مخصوصة يكون فيها لتراثهم التعبيريّ: الفرجويّ والسّعبيّ حضور كثيف يسمح بأن يمثّل تمثيلًا حقيقيًا حاجاتهم الوجوديّة الناشئة(69).

وبناء على ما تقدّم، تتشكّل صورة واضحة عن التّجريب المسرحيّ عند العرب، مفادها أن لا وجود لحقيقة تجريبية واحدة، بل التّجريب تتعدّد وجوهه بتعدّد المسالك المؤدّية إليه، وتنبوّع المنطلقات والأفهام وزوايا النّظر المنفلتة من قيود التّمنيط والقواعد الثّابتة.

3. مظاهر التّجريب في المسرح العربيّ وتجليّاته: رفض المسرح الطليعيّ لبني المسرحيّة في مفهومها التقليديّ

1.3.1. رفض المسرح الطليعي لبني المسرحيّة التقليديّة

وذلك نظرا للسّبق الذي أحرزه في تلقّي هذا الفنّ عن الغرب من ناحية، ولسابقته كذلك في خوض تجربة التّأصيل والتّجريب في المسرح، مقارنة ببقية البلدان العربيّة. فالطليعية بمصر بمثابة "المسرح الأثر"، في حين تمثل التّجارب العربيّة الأخرى بمثابة "المسرح الصّدى"(70)، باعتبارها ربيبة الطليعية المصريّة وثمره لغراسها. وفضل الطليعية -لا شك- كامن في تقويضها لبني المسرحيّة التقليديّة وتفجيرها لبنياتها الثلاث أي المكان والزّمان والحدث. وسنحاول- باختصار شديد- تبينّ وجوه تصرّف المسرح الطليعيّ فيها، ومدى استجابته لها أو عدوله عنها.

1.1.3.1. انعدام هويّة المكان

للمكان في المسرح التقليديّ شروط محدّدة وإن اختلف حضوره من التّراجيديا إلى الدّراما. فالتراجيديا تقوم حسب أرسطو على وحدة المكان. علما وأنّ المراد بوحدة المكان، أن تجري الأحداث في مكان واحد وفي فترة زمنيّة معيّنة، حتّى تكتسب من الكثافة والتّركيز ما يجعل الفاجعة أوقع في النّفس وأبعث على الأسى. غير أنّ الطليعيين قاموا بتفجير وحدة المكان وألغوا سماته الدّلة عليه. فعلى سبيل المثال نجيب محفوظ في مسرحيّاته لا يحدّد بوجه عامّ معالم المكان الذي تجري فيه الأحداث، بل نرصده يرسم مواضع أخصّ ميزاتها التّجريد والإيحاء بالوحشة والانقباض: مسرحيّة "يحيى يموت" تعرض مكانا خاليًا يلقّه الظلام وتداهمه الوحشة ويسوده الصّمت. أهو مقبرة أم هو القفّر أم المعمورة بعد أن حلّت بها كارثة مدّرة أتت على العمران وأتلفت مظاهر المدنيّة والحياة فيها". فالمسرح منقسم إلى قسمين: قسم أماميّ وهو حواليّ ثلثي المساحة... في وسطه نخلة مغروسة وفي جانب منه ساقية صامتة.

القسم الخلفي مرتفع... تغشاه الظلمة وتلوح به أشباح راقدة نيام أو موتى" (71). وتبين من خلال هذا التقديم ظلال التعبيرية المتميزة بالاقتضاب والتجريد في تصوير المكان، وكذلك بمحو الفواصل بين الدّاخل والخارج، بين المساحة المحدّدة بخشبة المسرح والفضاء الاجتماعي والوجودي الممتدّ. ولعلّ حظّ الفرافير لإدريس ليست بأوفر من سابقاتها من حيث تعتيّم المكان، ذلك أنّ المنصّبة لا تحوي من الأثاث سوى "كوب ماء وقربة" (72). وهكذا فإنّ المسرح الطليعيّ توصّل إلى تفجير المكان، وبعمله هذا فجّر الأشياء القائمة فيه بالتبعيّة، فلم تعد المسرحيّة تحافظ على ذلك الحضور المعتاد للفضاء ولما يحويه من مؤثّات، إنّما استعاضت عنه بمحيط ماديّ يرشح بعلامات الوحشة، وهو ما يجعل المدى الفضائيّ للمسرح لدى بعض القراءات الحديثة مدى مشكلياً متأزماً (73).

2.1.3. الأتسلسل الزّمني

لقد تطوّر مفهوم الزّمن، في المسرح الطليعيّ، تطوّراً ملحوظاً، وأمکن له أن يبلغ نقطة التّحرّز من القيود المنطقية المفروضة سلفاً. ويمكن أن نعالج هذا المفهوم من وجهتين، وهما: خارجيّة وداخليّة. فالمسرحيات الطليعية بوجه عامّ تتسم بخلوّها من تحديد الطّروف الزّمانية للأحداث. ولئن لاحت في أفق غائم بعيد معالم عصر ميثولوجي مثلما هو الحال بالنّسبة إلى مسرحيّة "بعد أن يموت الملك" و"الأميرة تنتظر" لصالح عبد بشكل يكتنفه الغموض على العصر الحديث أي عصر الثّورة في مصر مثل مسرحيات محفوظ "الخمسة" و"رحلة قطار" للحكيم و"المهزلة الأرضية" ليوسف إدريس أو تراوحت بين هذا وذاك مثل مسرحيّة "لزم ما لا يلزم" و"الدنيا رواية هزليّة" و"ياطالع الشّجرة" للحكيم و"المخطّطين" لإدريس. فالقارئ الدّالّة على الطّروف الزّمانية تتسم بمسحة من الغموض والإبهام، حيث لا تنطبق بشكل موضوعيّ على عصر بعينه، بل تبدو مطلقة، غير محدّدة بحدود الزّمان. فزمنها، زمن الماضي وفي الآن ذاته زمن الحاضر. إنّها زمن غابر، سحيق، ومغرق في الحداثة، زمن بلا ذاكرة وبلا قدر.

2.3. تحطيم وحدة الحدث وانتفاء السببية

1.2.3. تفجير وحدة الحدث: الحدث خارجياً

نعني بالتركيب الخارجيّ تحديداً، طريقة في التّأليف بين أجزاء المسرحيّة. إذ يُفترض من وجهة نظر تقليديّة، أن تكون هذه الأجزاء متناغمة من حيث المضمون، متّسقة من حيث الوحدات الدلالية، أخذ بعضها برقاب بعض أي تنتظم حلقاتها في سلسلة واحدة. ولا مرأى في أنّ هذا التلاحم وذلك التلازم نعدّمهما، على الأقلّ، ظاهرياً، في بنية بعض المسرحيات الطليعية المركّبة من عدد من اللوحات أو المشاهد التي تبدو متباينة الموضوع مفكّكة المعنى.

فمسرحة "الدنيا رواية هزلية" للحكيم مكوّنة من لوحات خمس تعرض لنا الشّخصيّة الرئيسيّة، في كلّ لوحة منها وضعيّة مختلفة جمّ الاختلاف عن وضعيّتها في اللّوحة السّابقة لها واللاحقة.

2.2.3. تفجير وحدة الحدث داخليًا

يعني تفجير بنية الحدث داخليًا، أن يُبنى على سمت تخلو منه المقاييس التّقليديّة في معالجة الحدث، من وصف ملابسات نشوئه وعوامل تطوّره إلى نهايته المحتمومة، في أسلوب يحرص المؤلّف على عرضه بشكل مخصوص، غامر للمشاهد بمشاعر المتعة والتّشويق والإقناع. وتجدر الإشارة إلى أنّ لظاهرة تدمير بنية الحدث داخليًا في المسرح الطليعيّ، أشكالًا كثيرة، ليس في وسعنا لضيق المجال أن نأتي عليها جميعا لذا سنكتفي بعرض أبرز الأمثلة المحيلة على أكثر المسرحيّات تميّزا وفرادة. لهذا فالظاهرة المعنيّة في مسرحيّات محفوظ تعود إلى انتفاء التّرابط العليّ القائم بين السّبب والنتيجة. فيصبح كلّ شيء سببا لكلّ شيء، وهو ما يعبر عنه المقطع القصير التّالي المقتطف من مسرحيّة التّركة.

الفتاة: بين حدث وحدث توجد أسباب خفيّة.

الفتى: بين حدث وحدث لا يوجد شيء (74). وأوّل مظاهر انعدام السّببيّة يتجلّى في عرض المسرحيّات الطليعيّة شخصيّات نجعل عنها كلّ شيء، فنجهل الدّوافع الخفيّة لتصرّفها، وهو ما يجعل التنبؤ بما يمكن أن يصدر عنها من سلوكات أمرا مستعصيا.

4. تجريب المسرح الطليعيّ على مستوى المقوّمات اللّغويّة

قصور اللّغة عن تخليق التواصل: ومن أبرز المسرحيّات تجسيدا لظاهرة جمود اللّغة وصعوبة استخدامها أداة للتواصل، نجد مسرحيّة "رحلة القطار". فهي تعرض أشخاصا يتبادلون في ما بينهم كلاما مبتدلا متهافتا مسكونا بالصّور البالية والقوالب الجاهزة الجوفاء لكأنهم يتحاوون لا للتعبير عمّا يختلج في أعماقهم من شتّى الأحاسيس بل ليملؤوا الفراغ "لكي لا يسكتوا". وهكذا تفقد اللّغة وظيفتها التّقليديّة في صياغة النّزاع والتّقدّم به إلى نهايته من خلال سلسلة من العلاقات المتشابكة والمنفتحة في نطاق رؤية متّسقة للواقع، فتصبح اللّغة متقطّعة، متأكلة، عاطلة، أشبه ما تكون بعضو مصاب فاقد لأيّ قدرة على الحركة. فالحوار حينئذ يفقد عنصر التّركيز بتفكيك أجزئه في حركة تصاعديّة تنتهي إلى خاتمة تامّة منغلقة، تضع حدّا للأهواء المتناقضة وللصّراع، ويتجلّى في المسرح الطليعيّ منعدم التّرابط قاصرا عن الإفصاح، قائما على فراغ بين أجزائه، هو حوار دائريّ يكرّر ذاته باستمرار "بنفس التّرتيب ونفس الكلمات" (75).

5. أهمّ مضامين التّجريب ومظاهره

1.1. الهيمنة والاستبداد

إنّ من العلامات الموحية بالهيمنة والتّفرد بالحكم في "بعد أن يموت الملك"، تضمين المؤلّف مسرحيته إشارة تفيد بأنّه بإمكان المخرج وضع قطعة قماش على ظهر كلّ فرد من أفراد حاشية الملك تُدوّن عليها مهنته وتكون أشبه بالأرقام التي توضع على قمصان لاعبي كرة القدم. وكان قد أشار في موضع سابق إلى أنّ هؤلاء الرّجال يرتدون ثيابا متشابهة زرقاء. فهاتان الإشارتان تدلّان في ما تدلّان عليه- على أنّ الملك يتعامل مع رجاله المقرّبين معاملة السيّد لعبيده والمالك لمملوكيه بل يعتبرهم دُمى بين يديه يحركها كيفما يشاء. ولعلّ من تجليات هذه السيطرة أمر قاضيه أن يزوّج مناديه الألكن بإحدى الغانيات دون استشارة المعنيتين بالأمر، لكنّه سرعان ما يتراجع في قراره ويصدر أمرا يقضي بحلّ عقدة الزّواج بدعوى أنّ قامة الزّوجين غير متناسبتين: "الملك أيه لولا ضعفي نحو القيم التّشكيلية/ التكوين رديء مملوء بالأخطاء الفنية/ يا قاضي السّوء/ أفصل بينهما ولتحفظ هذه المرأة للخياط/ فهو طويل القامة نوعا ما"(76).

2.2. البيروقراطية

ونقصد بالبيروقراطية الفساد السّياسي في أوسع مداه وأشمل مفاهيمه. وهو فساد يرتبط وجوده ارتباطا شرطيا بوجود الأنظمة الاستبدادية في المجتمعات الحديثة. ولنا في بعض المسرحيات العربية أمثلة واضحة مجسّمة لهذه الظّاهرة من أبينها الفرافير التي تتضمّن إشارات واضحة إلى الفساد المستشري في المؤسسات الرّسمية، خاصّة في المشهد الذي يعرض فيه السيّد وهو يبحث عن شغل. ومن جملة الوظائف المقترحة عليه أن يتولّى منصب قاض مهمته - في ما يذكر فرفور- تتجلّى في جمع الحيثيات ثمّ تأجيل الجلسة إلى موعد قادم(77). أمّا إن أراد أن يتولّى منصب محاسب فهمته تنحصر في جمع الضّرائب والاحتفاظ بها لنفسه(78). ولما سأل السيّد صاحبه هل توجد وظيفة تتيح له كسب قوته بعرق جبينه يقترح عليه فرفور أن يتعاطى مهنة السرقة في "مؤسسة التّوريد والتّصدير" وإن أراد أن يكون لصا كبيرا ففي "جمعية تعاونية..."(79). ولعلّ ما تقدّم ذكره يشي بشكل خاطف إلى حجم الفساد ومدى استشرائه في الإدارة والمؤسسات الحكومية والخاصة على حدّ سواء.

الخاتمة

نخلص إلى القول إنّ التّجريب في الفنّ بصفة عامّة، وفي المسرح بصفة خاصّة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتّواصل(80)،

ولذلك فإنّ التّجريب/التّأصيل يظلّ ظاهرة مفتوحة، سار في مناكها التّنظيريّة والإبداعية المسرحيون العرب، بدرجات متفاوتة واختلفوا للوصول إلى بناء النّمودج المضادّ أو خلق مسرح عربيّ أصيلٍ طرائق قدداً، فكلّ مسرحيّ انشغل بزواوية معيّنة والكلّ بما لديهم فرحون، ولعلّ انضمام تلك الجهود إلى بعضها البعض، من شأنه أن يشكّل كلاً متكاملًا، ولذلك نقول إنّه لا يوجد حدّ مخصوص للتّجريب في المسرح العربيّ، بل تتعدّد معالم الطريق التّجريبيّ بتعدّد السّائرين فيها.

الهوامش

01. إنّ المصطلحات التالية: التجربة الصّدى والتّجربة الأثر واللاأدرية اللّغوية مصطلحات استخدمها محمّد بّئيس.

02. يقول في هذا الصدد ما يلي: "كيف بدأ المسرح العربيّ؟ والجواب هو أنّه بدأ ضمن المشكّلية الدراميّة الأوروبية، وهو الآن ينمو داخل هذه المشكّلية. والخلل إذن مزدوج: خلل بداية وخلل نمو. وقد تنبّه بعض المعنّين بالمسرح إلى هذا الخلل فحاولوا أن يتخطّوه بخلل آخر هو: العودة إلى أصل عربيّ" (أدونيس، فاتحة لنهايات القرن بيروت: دار العودة، 1980، ص/ص: 159-176)

03. Abdallah Laroui (1967). *L'idéologie arabe contemporaine*. Paris : François Maspero.

04. *Ibid* p. 201.

05. ألقى هذا الخطاب في افتتاح ملتقى شؤون الخلق المسرحيّ في العالم العربيّ المنعقد في الحمّامات ما بين 30 ماي 1970.

06. يقول عبد الفتّاح بن إبراهيم متحدثًا عن إشكالية اللّغة باعتبارها أسًا للخطاب المسرحيّ: "حين يتعلّق الأمر بالنصّ الأدبيّ- الدرامي، فالمسألة تأخذ أبعاد جديدة، تتمثّل في كون الخطاب المسرحيّ يقوم على أساس اللّغة، (عبد الفتّاح بن إبراهيم، التّجريب والحدائث في المسرح، المغرب، أفريقيا الشرق، 2014، ص100) ويعضد عبد الفتّاح فكرته هذه بشاهد يستمدّه من سعيد يقطين. يقول: "إنّه (الخطاب المسرحيّ) ذو مظهر لسانيّ محض، وحتىّ المؤشّرات التي يتوجّه بها المخرج تظلّ ذات طبيعة لسانية، هو الذي بواسطته تتلقّى خطاب الكاتب" (سعيد يقطين، مدخل إلى تحليل الخطاب النقديّ. مجلّة أفاق-الدار البيضاء، العدد 3، 1989، ص7).

07. ورد هذا الخطاب في الصفحات الأولى من نصوص الملتقى المرقونة والمسقّرة من طرف المركز الثقافيّ الدوليّ بالحمّامات.

08. الحياة المسرحيّة، صيف 1977، ص4 (السورية).

09. المطبعة النمودجية، القاهرة (د.ت) من المرّجح أن يكون تاريخ ظهورها نهاية (56) أو بداية 1957.

10. توفيق الحكيم عبّر عن موقفه من المعركة القائمة بين "أنصار التقليديّة" و"العصريّة" من المسرحيّين الفرنسيّين، ولعلّ هذه الحيرة هي حيرة الباحث التّجريبيّ وهو يلخصّ الأمر أيّما تلخيص، يقول: "لست أدري أم

من سوء حظّي أم من حسن حظّي أنني أعيش في أوروبا، وسط هذا الاضطراب الفكريّ الذي لم يسبق له مثيل، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "المودرنيزم". فكان لزاما عليّ أن أتأثر بها، ولكني في الوقت ذاته شرقيّ جاء ليري ثقافة الغرب في أصولها: فأنا موزّع كما ترى بين "الكلاسيك" و"المودرن"، ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين: فليسقط القديم، لأنّ القديم جديد عليّ... فأنا مع أولئك وهؤلاء.

11. ويعود تاريخ كتابتها سنة 1962، وقد كانت عبارة عن تبرير لتوجهه الجديد في تلك المسرحيّة، معتمدا بالأساس على قدرات الفنّ الشعبي وإمكانات الحسن الشعبي على خلق الجديد من الإبداعات، بشكل لا يقلّ جدّة عمّا ينشأ في بلاد الغرب، فتجلّت فيها دعوة إلى استلها الفنون الشعبية لتحقيق الأصيل من النتاجات الفنيّة. (المطبعة النموذجيّة (د.ت) بعد 1962)

12. كتبها سنة 1966، وهي لا تعدو أن تكون ضربا من الإلحاح على المواقف التي أقرّها في بيان مسرحيّة "الصفقة" مع إلحاح على لغة الحوار الواجب اعتمادها. (المطبعة النموذجيّة. (د.ت)).

13. وهو كتاب ظهر سنة 1967، قسّمه صاحبه إلى قسمين، خصّ القسم الأوّل بتقديم نظريّته في مجال "تأصيل المسرح العربي" بعد محاولة تقويم لتوجهات من سبقه في المجال ذاته، وبيان الدواعي إلى هذه الدعوة ومشروعيتها، خاتما بإياها بيان حدود هذه الدّعوة الموضوعيّة، متسانلا عمّا إن كان يمكن الخروج عن القالب العالمي وتحقيق شكل مسرحي "نابع من أرضنا"، صالح لكي تُصَبّ فيه كلّ المسرحيّات على اختلاف أنواعها. أمّا القسم الثاني، فخصّه بتطبيق مكونات القالب الذي حدّد، على عينات من الروائع المسرحيّة المكتوبة في مختلف العصور.

14. عبد الرحمان بن زيدان، من قضايا المسرح العربي، المغرب، مطبعة "صوت مكناس"، مكناس 1978.

15. المرجع نفسه، ص 91.

16. انظر: من قضايا المسرح العربي، صص 106-107.

17. Mohamed Aziza (1970). *Regards sur le théâtre Arabe contemporaine*. Tunis : M.T.E.

18. من المسرحيين الذين مارسوا أعمال الاقتباس عن المسرحيّات الأجنبية نذكر: *قدّم مارون النقاش أوّل مسرحيّة مقتبسة في أواخر سنة 1847، وكانت مقتبسة من مسرحيّة "البخيل" لموليير، انظر: د. "محمد يوسف نجم"، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث، بيروت، طبع دار الثقافة، 1967، ص 33. * وجاء أحمد رضا حوحو المؤلف المسرحي الجزائري في أواخر الأربعينات، قصد بدوره المسرح الفرنسي ليمتد منه عدّة أعمال تمثّلت في العناوين التالية:-ملكة غرناطة اقتبسها من مسرحيّة "روي بلاس" لفكتور هيجو"/-"بائعة الورد" اقتبسها عن رواية "حاملة الخبز" لكزافييه دي مونتبيان"/-"سي عاشور والتمنّ" عن مسرحيّة "الثريّ النبيل" لموليير/-/"البخيل" عن مسرحيّة موليير التي تحمل العنوان نفسه/-/"النائب المحترم" عن مسرحيّة "توباز" لمارسيل بانويل. انظر: أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، بحث لنيل شهادة الماجستير، إشراف الأستاذ عبد الله الركيبي، جامعة الجزائر معهد اللّغة والأدب العربي، 1989، ص 98.

19. محمد عزيزة، نظرات على المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 80-81.

20. المرجع نفسه، ص 82.

21. م. ن، ص 80.

22. Mohamed Aziza (dir.) (1978). *Patrimoine Culturel et Création contemporaine en Afrique et dans le monde Arabe*. Dakar Abid jam : Les nouvelles éditions.

23. عنوان المقال: 131p, « La Création dramatique, spectaculaire et musicale dans le monde Arabe ».

24. المرجع السابق والندوة من تنظيم اليونسكو والمركز الدولي للمسرح.

25. تناولت بالخصوص كلاً من تجربة " الطيّب الصديقي" وتجربة" مسرح الجنوب بقفصة" في مرحلة تكوينها بإدارة" محمد رجاء فرحات" وعلقت على اهتمام الكاتب المصري "ألفريد فرج" باستلهام التاريخ والتراث.

26. محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، ضمن شهادة التعمق في البحث، إشراف محمود طرشونة، جامعة تونس كلية الآداب منوبة، 1990، ص38.

27. عبد الله الوصيف" التقليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر"، الموقف الأدبي، (السورية) عدد 134 حزيران (جوان) 1982، ص 44-45.

28. يوسف عديابي، مدخل لدراسة المسرح بين التراث والحداثة،، الشارقة، ربيع 1985، ص 36-50.

29. نوفمبر 1983.

30. فبراير 1984.

31. كوتيبا (Kotéba): هو الشّكل المسرحيّ الواسم لتراث أواسط قبائل "البمبارا" ("Bambara") بمالي" ويفيد

اللفظ في لغة هذه القبيلة معنى " الحلزون الكبير" ويحيل على طابع الاحتفال ونسقه وشكل الحيّز الذي تتمّ فيه الفرجة. فهو يرتدّ، من ناحية، إلى الشّكل الدائري لهذا الحيّز ويوحى بالحركة الملتفة التفاف الحلزون

والمتسارعة تسارعا يتنامى إيقاعه ويتصاعد شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى أوج ذروته. ويتصدّد ممارسوه نقد مظاهر من الحياة الاجتماعية في القبيلة بالسخرية، فليس يخلو من مدى تطهيري في مستوى أفراد القبيلة،

ويعتمد فيه ما يعتمد في التعابير الشعبية الشاملة من رقص وغناء وسرد وتشخيص. ويتّسم المؤدّون فيه، وهم عادة أفراد من القبيلة، بحضور بدئية" متميّز وكفاءة عالية للتفاعل مع الجمهور والتواصل معه. سعت

مجموعة من أعضاء" المسرح الوطني المالي" إلى اعتماده طريقا إلى تحقيق مسرح محليّ أصيل. وذلك منذ سنة 1979، ولقد أمكن للباحث مشاهدة عرض استوحاه هؤلاء من هذا الشكل التعبيري الشعبي والتحدّث مع

أعضاء تلك المجموعة بمناسبة مشاركة جمهورية" مالي" في الدورة الأولى من أيام قرطاج المسرحية

بمسرحية" حالة غمّ ريفية" من إخراج مدير هذه المجموعة ومنسّطها "موسى مايقا"(Moussa Maïga). ويشير سليمان كولي في محاضرة له ألقاها بمناسبة أيام قرطاج المسرحية ذاتها إلى أنّ شكلا مديّنا من "الكوتيا" ظهر

في "كوت ديفوار" Cote d'ivoire قبل الشكل الريفيّ الغالب على الكوتيا الذي عرفه "مالي" وتعود نشأة مجموعة أبيدجان Abidjan للكوتيا في شكلها الجنيني إلى سنة 1971، وذلك في إطار قسم الفنون والتقاليد الشعبية

الذي كان يديره المحاضر في إطار المؤسسة الوطنية للفنون، ويحدّد نشأة كوتيا بشكل رسمي سنة 1974. انظر: نصّ المحاضرة: Souleymane Koly , Le kotéba, une nouvelle forme de théâtre africaine in journées

-théâtrales de Carthage(1° session), Théâtre National Tunisien, M.A.Cult.Tunis 1984,P 38

32. وكان ذلك في المقال الذي نشره محمد فريد غازي(1929-1962) في بحثه عن جذور المسرح العربي في تونس، في العدد الذي أفرده مجلة "فكر" التونسية للمسرح في جويلية 1961. وعنوان المقال "المسرح العربي

في تونس تاريخه واتجاهاته"(من نشأته إلى سنة 1918)، انظر ص.(36-52). يعرف د. محمد فريد غازي" الفتالة" بأنّها" تشخيص يقوم به الأحداث والزجال بعد ما يتزيتون ويتجملون وبالأخصّ في الأعراس لبعض

مواقف الحياة الاجتماعية وكان الأحداث يمثلون هذه المشاهد في البيوت أو عند العامة ويذكر الناس إلى يومنا عناوين بعضها مثل "أمي بلازة والقاضي" وكدرود الزاوي مريم" وغيرها من الزوايات القصيرة الفكاهية ذات الفصل الواحد التي تروق الناظرين وتبعث المرح في نفوسهم وتدعوهم إلى الضحك... وهذا النوع من المسرح كان محبوبا عند التونسيين وخاصة عند الطبقة البرجوازية ذات الثقافة المتوسطة والثراء والطبقات الشعبية الذكيّة كطبقة الصناع والقفوات ولقد احتفظت لنا الذاكرة بأسماء من برعوا في هذا الضرب من التمثيل...انظر ص.39-40.

33. المرجع نفسه، ص.39.

34. السيد العلاني، التفاعل النصّي في مسرحيّة"الغفران" لعز الدين المدني وعلاقتها برسالة الغفران وبغيرها من النصوص التراثية، شهادة الكفاءة في البحث، إشراف: محمود طرشونة، جامعة تونس الأولى كلية الآداب بمنوبة قسم اللغة العربية 1992-1993. ص. 8.

35. محمد المديوني، توظيف التراث في مسرح عز الدين المدني، شهادة الكفاءة في البحث، إشراف: محمود طرشونة، الجامعة التونسية كلية منوبة، 1981.

36. ثورة صاحب الحمار وعرضت لأول مرة يوم 16 أوت، 1970 برباط مدينة المنستير، بمناسبة المهرجان الرابع لمسرح المغرب العربي أخرجها علي بن عياد، وأدتها فرقة مدينة تونس. قامت بنشرها الدار التونسية للنشر بعد شهر مارس 1971. وهي تقع في 103 صفحة من الحجم الصغير. -ديوان الزنج قدمت لأول مرة في افتتاح المهرجان الدولي للحمامات يوم 02 جويلية 1978، بمسرح الهواء الطلق التابع للمركز الثقافي بالحمامات ثم في بقية مهرجانات تلك الصائفة. وقد قام بإخراجها المنصف السويسي، وقام بمسرحها محمد رجاء فرحات، وأداها أعضاء فرقة الكاف القارة للمسرح، ونشرتها الدار التونسية للنشر في نوفمبر 1973 وتقع في 120 صفحة من الحجم الصغير. -الحلاج، افتتحت في المهرجان الدولي للحمامات يوم الأحد 01 جويلية 1971 بمسرح الهواء الطلق، أخرجها المنصف السويسي) وأداها ممثلو فرقة القارة للتمثيل بالكاف. ونشرتها في الشهر نفسه والسنة نفسها مؤسسات ع - بن عبد الله، وتقع في 100 صفحة من الحجم المتوسط، لكن السّلط منعت عرضها بعد ذلك ولم تعرض من جديد إلا في صائفة 1981 في اخراج للبشير الدريسي وأداء لأعضاء فرقة مدينة تونس للتمثيل العربي.- الغفران وقدمت لأول مرة يوم 24 أفريل 1976 في المسرح البلدي بالدار البيضاء بالمغرب الأقصى قام بإخراجها الطيب الصديقي، وأداها أعضاء فرقة مسرح الناس. ولم تعرض في تونس الى حدّ الآن. ونشرتها في تونس دار المعرفة للنشر سنة 1977. وتقع في 94 من الحجم المتوسط. - مولاي السلطان الحسن الحفصي، افتتحت هذه المسرحيّة مهرجان المسرح العربي بالمنستير يوم 23 جويلية 1977. وقام بإخراجها المنصف السويسي بمساعدة البشير الدريسي مع أعضاء فرقة مدينة تونس للتمثيل العربي. ونشرتها الدار التونسية للكتاب بتاريخ نوفمبر 1977، وتقع في 114 صفحة أي من الحجم المتوسط.

37. ولد سنة 1875، شغل منصب مترجم رئيسي للحكومة التونسية وتولّى منصب قايد (والي) على جهات من البلاد التونسية، كان من المثقفين للغتين العربية والفرنسية، أنتخب رئيسا لفرقة "الاتحاد المسرحي" ابتداء من سبتمبر سنة 1941 بعد وفاة رئيسها الأول محمد الورتاني انظر عمله "بزوغ القمر" انظر حمّادي بن حليلة: Ben Halima : Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie(1907_1957) publication de l'université de

Tunis.1974.p 111.

38. أطلق على عمله هذا عنوان "بزوغ القمر أو مقامات الحريري بالصور فوق المسارح"، مع "شرحها بالقلم العربي للمستشرق سلفا ستردي سامي" (Sylvestre de sacy) (1838-1758) وترجمتها باللسان الفرنسي، طبع بالمطبعة التونسية بنهج سوق البلاط سنة 1355هـ-1936م. ولكن أشار في الغلاف الأيسر المكتوب بالفرنسية إلى أنه تمّ طبعه سنة 1937، ولعلّه الزاجح.
39. يوسف إدريس، مقدّمة "الفرافير" صدرت عن مجلّة المسرح (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" عدد(10)، مارس 1966 أمّا تاريخ كتابتها فيعود إلى سنة 1963.
40. عزّ الدين المدني، نحو كتابة مسرحية عربية حديثة، ص.12. وقد نشرها سنة 1978 بعد 5 سنوات من نشر بيانها سنة 1973.
41. أونييس، خواطر، نقائض في المسرح العربي، دمشق، مجلّة الحياة المسرحية، خريف 1977، العدد2، ص.10.
42. Curt Pruffer, Arabic Drama, in Encyclopedia of religion and Ethics, vol, p. 872. نقلا عن نادية فرج التي ترجمت الفقرة إلى العربية وأوردتها في كتابها: "يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث"، القاهرة، دار المعارف، 1976، ص.71
43. Mohamed Aziza, Le théâtre et l'islam, op.cit, p45. لقد كتب في هذا الكتاب الفقرة التالية: «...Devait-on parler de naissance du théâtre arabe ou d'un théâtre en arabe...»
44. استعمل شريف خزندار الثنائية ذاتها عند تقويم ممارسة الرواد وتابعهم بالقياس مع الممارسة الشعبية العفوية لفنون الفرجة فكتب ص66 من نصّه المذكور: «Arabe de langue et de cœur ce théâtre peut se définir comme occidental de forme et d'esprit...», in: pour la récréation, op.cit, p.66.
45. المرجع نفسه، صص181-182.
46. مثلما كان الأمر—مثلا—بالنسبة إلى توفيق الحكيم عند تذييله لمسرحية "الصفقة" والتي اختصر فيها موانع تأصيل الفنّ المسرحي، في عدم الوقوف على اللغة المناسبة وعلى شكل المسرح المناسب وعلى شكل من التعامل مع الجمهور والفولكلور وعلى نوع من الأداء مناسب. انظر: تذييل مسرحية الصفقة وقد سبق التعريف بها. — انظر: البرنامج الذي أعدّه سلمان قطاية—مثلا— لجمع المادّة التراثية واستيعابها من طرف رجال المسرح وتسهيل ما به يمكن أن يظهر مسرح عربي أصيل والذي بدأ أشبه ما يكون ببرنامج ثقافي عامّ محدّد الخطط والمؤسسات، انظر: سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلى أين؟، دمشق، اتحاد الكتاب، 1972. ص.68-69.
47. يقول علي عواد: "لقد عرف العرب، شأنهم شأن غيرهم من الأمم المتحضّرة، ضروبا من النشاط التمثيلي نشأ بعضها قبل ظهور الإسلام في إطار الطقوس والممارسات الدينيّة، وشمل بعض أوجه الحياة الاجتماعيّة بما يمكن تصنيفه تحت اسم الاحتفال الشعبي العامّ، أي ما يقرب إلى مفهوم المسرح الشعبي الشامل ذي الصبغة الاحتفاليّة الذي نادى به مسرحيون معاصرون، منهم الفرنسي جان فيلارو والإنكليزي بيبروك والعربي الطيب الصديقي، وبذلوا على طريق تلك العودة المعاصرة جهودا وقدموا بعض التجارب"(انظر: "غواية التخيّل المسرحي مقاربات لشعرية النصّ والعرض والتقد، المغرب-الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997).
48. عزّ الدين المدني، بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان، صدر به "ديوان الزنج"، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973، ص9-16، مع "ثورة صاحب الحمار"، دار النشر نفسها، تونس، 1983، انظر: ص.23-29.

49. ﺍﻟﻤﻘﺴﻮﺩ ﺑﺬﻟﻚ ﻣﺴﺮﺣﯩﺔ ﺍﻟﺰﻧﺞ ﺍﻟﯩﻲ ﺃﻃﻠﻖ ﻋﻠﯩﻤﺎ ﺍﺳﻢ ﺩﯨﻮﺍﻥ ﻣﺴﺮﺣﯩﻲ، ﺳﻌﯩﺒﺎ ﺇﻟﻰ ﺍﺟﺘﻨﺎﺏ ﻋﺒﺎﺭﺓ ﺍﻟﻤﺴﺮﺣﯩﺔ ﻏﺮﯨﺒﯩﺔ ﺍﻟﻤﺮﺍﺟﻊ، ﺍﻧﺰﺭ: ﻣﺤﻤﺪ ﺍﻟﻤﯩﺪﯨﻮﻧﯩ، ﻣﺴﺮﺥ ﻋﺰ ﺍﻟﺪﯨﻦ ﺍﻟﻤﺪﻧﯩ ﻭﺍﻟﺘﺮﺍﺙ. ﺗﻮﻧﺲ، ﺭﺳﻢ ﻟﻠﻨﺸﺮ، 1983، ﺻ. 110.
50. ﻋﻨﻮﺍﻥ ﻟﺮﻭﺍﻳﺔ ﻛﺘﯩﻤﺎ ﺍﻟﻤﺪﻧﯩ، ﻭﻧﺸﺮﻫﺎ ﺳﻨﺔ 1972.
51. ﻋﺰ ﺍﻟﺪﯨﻦ ﺍﻟﻤﺪﻧﯩ، ﺍﻟﺰﻧﺞ، ﺻ 23-24.
52. Cherif Khaznadar, « Pour la Recréation d'une expression », *op.cit*, p. 62.
53. *Ibid.*, pp. 62-63.
54. *Ibid.*, pp. 62- 63.
55. *Ibid.*, p. 63.
56. Cherif Khaznadar, « Pour la Recréation d'une expression », *op.cit*, p. 63.
57. *Ibid.*, p 63.
58. Hélène Leclerc (1965). « La scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre a l'italienne ». p. 581. in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie la pléiade, Paris : Gallimard.
59. *Ibid.*, p. 46.
60. *Ibid.*, p. 46.
61. ﻟﻠﺘﺌﺒﯩﺖ ﻣﻦ ﻣﺸﺎﻃﺮﺓ ﺍﻟﻤﺴﺮﺣﯩﻴﻦ ﺍﻟﻐﺮﯨﺒﯩﻴﻦ ﺍﻟﻤﺘﻤﺮﺩﯨﻦ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﻤﺴﺮﺥ ﺍﻟﺒﺮﺟﻮﺍﺯﯨ ﻟﻜﻦ ﻣﺎ ﻳﻌﺘﻘﺪ ﺧﺰﻧﺪﺍﺭ ﻓﻲ ﺟﺪﺗﻪ ﻭﻃﺮﺍﻓﺘﻪ ﺍﻧﺰﺭ: p120. I. Piscator, *Le théâtre politique*, l'aroche éditeur, Paris, 1972.
62. ﺍﻧﺰﺭ: "ﻣﺴﺮﺥ ﻋﺰ ﺍﻟﺪﯨﻦ ﺍﻟﻤﺪﻧﯩ ﻭﺍﻟﺘﺮﺍﺙ"، ﺳﯩﻖ ﺫﻛﺮﻩ، ﺻ. 119.
63. ﺳﻌﺪ ﺍﻟﻠﻪ ﻭﻧﻮﺱ، ﺑﯩﺎﻧﺎﺕ ﻟﻤﺴﺮﺥ ﻋﺮﺑﻲ ﺟﺪﯨﺪ، " ﺍﻟﻤﻌﺮﻓﺔ (ﺍﻟﺴﻮﺭﯨﺔ) ﻋﺪﺩ 104 ﺃﻛﺘﻮﺑﺮ 1970، ﺻ. 7.
64. ﺳﻌﺪ ﺍﻟﻠﻪ ﻭﻧﻮﺱ، ﺑﯩﺎﻧﺎﺕ ﻟﻤﺴﺮﺥ ﻋﺮﺑﻲ ﺟﺪﯨﺪ، ﺻ. 5.
65. ﺍﻧﺰﺭ ﺧﺎﺻﺔ ﺍﻟﻔﺼﻞ ﺍﻟﻤﻮﺳﻮﻡ ﺑﺎﻟﻤﺴﺮﺥ ﺍﻟﺒﺮﻭﻟﯩﺘﺎﺭﻯ ﺍﻟﻮﺍﺭﺩ ﻓﻲ ﻛﺘﺎﺏ ﺑﺴﻜﺎﺗﻮﺭ: Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, Arche, Paris, 1962, p37,127,130,133-136.
66. ﺍﻧﺰﺭ ﻣﻘﺎﻝ ﺍﺩﻭﻧﯩﺲ "ﺗﺤﺖ ﻋﻨﻮﺍﻥ: ﺧﻮﺍﻃﺮ/ﻧﻘﺎﺋﺺ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺴﺮﺥ ﺍﻟﻌﺮﺑﻲ ﻧﺸﺮﻩ ﺑﺎﺩﺀ ﺍﻟﺄﻣﺮ ﻓﻲ "ﺍﻟﺤﯩﺎﺓ ﺍﻟﻤﺴﺮﺣﯩﺔ" (ﺍﻟﺴﻮﺭﯨﺔ) ﺧﺮﯨﻒ 1977، ﺗﻢ ﺁﻋﺎﺩ ﻧﺸﺮﻩ ﻓﻲ ﺇﻃﺎﺭ ﻛﺘﺎﺏ ﻟﻪ ﻣﻮﺳﻮﻡ ﺑﻔﺎﺗﺤﺔ ﺍﻟﻨﻬﺎﻳﺎﺕ ﺍﻟﻘﺮﻥ، ﺑﯩﺎﻧﺎﺕ ﻣﻦ ﺁﺟﻞ ﺗﯩﻘﺎﻓﺔ ﻋﺮﺑﯩﺔ ﺟﺪﯨﺪﺓ، ﻟﺒﻨﺎﻥ، ﺩﺍﺭ ﺍﻟﻌﻮﺩﺓ ﺑﯩﺮﻭﺕ. 1980. ﻭﺃﻃﻠﻖ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﻤﻘﺎﻝ ﻋﻨﻮﺍﻧﺎ ﺁﺧﺮﻩ ﺑﯩﺎﻥ ﺍﻟﻤﺴﺮﺥ ﻭﺍﺣﺎﻟﺎﺗﻨﺎ ﺳﺘﻜﻮﻥ ﻋﻠﻰ ﻫﺬﺍ ﺍﻟﻜﺘﺎﺏ.
67. ﺍﻟﻤﺮﺟﻊ ﻧﻔﺴﻪ، ﺻ 150. (ﻣﻦ ﺍﻟﻜﺘﺎﺏ ﺍﻟﻤﺬﻛﻮﺭ).
68. ﺍﻧﺰﺭ: ﺭﻭﺟﯩﻪ ﻋﺴﺎﻑ، ﺍﻟﻤﺴﺮﺣﺔ، ﺃﻧﻔﻌﺔ ﺍﻟﻤﺪﯨﻨﺔ...، ﻟﺒﻨﺎﻥ، ﺩﺍﺭ ﺍﻟﻤﺌﻠﺚ ﺑﯩﺮﻭﺕ 1984، ﺻ 37-39-51.
69. Aziza Mohamed. *Le théâtre et l'islam*. pp. 13-16. Alger : SNED (S.D).
70. ﺗﻨﺎﺋﯩﺔ ﺍﻟﺄﺗﺮ ﻭﺍﻟﺼﺪﻯ ﻣﺼﻄﻠﺤﺎﻥ ﻟﻠﻨﺎﻗﺪ ﺍﻟﻤﻐﺮﺑﻲ ﻣﺤﻤﺪ ﺑﻨﻴﺲ، ﻗﺪ ﺃﻃﻠﻘﻬﻤﺎ ﻋﻠﻰ ﻣﺠﺎﻝ ﺍﻟﺸﻌﺮ، ﻓﺘﺼﺮﻓﺖ ﻓﯩﻤﺎ ﻭﺳﺤﯩﺘﻬﻤﺎ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﻤﺴﺮﺥ، ﻭﺫﻟﻚ ﻟﺘﺸﺎﺑﻪ ﺍﻟﺘﺠﺮﯨﺒﺘﯩﻦ ﺍﻟﺸﻌﺮﯨﺔ ﻭﺍﻟﻤﺴﺮﺣﯩﺔ ﻣﻦ ﺣﯩﺚ ﺍﺣﺘﻼﻝ ﻣﺼﺮ ﺩﻭﺭ ﺍﻟﺼﺪﺍﺭﺓ ﺃﻱ ﻗﺒﻞ ﺍﻟﺪﻭﻝ ﺍﻟﻌﺮﺑﯩﺔ ﺍﻟﺄﺧﺮﻯ ﻓﻲ ﺗﻠﻘﻰ ﺍﻟﻨﻈﺮﯨﺎﺕ ﺍﻟﻐﺮﯨﺒﯩﺔ، ﻭﺧﺎﺻﺔ ﻣﻮﺟﺔ "ﺍﻟﺰﻭﺍﻳﺔ ﺍﻟﺠﺪﯨﺪﺓ" ﻓﻲ ﻣﻤﺎﺭﺳﺔ ﻓﻌﻞ ﺍﻟﺘﺠﺮﯨﺐ.
71. ﻧﺠﯩﺐ ﻣﺤﻔﻮﺯ، "ﺗﺤﺖ ﺍﻟﻤﻈﻠﺔ"، ﺍﻟﻘﺎﻫﺮﺓ، ﺩﺍﺭ ﻣﺼﺮ ﻟﻠﻄﺒﺎﻋﺔ 1967، ﺻ 106.
72. ﻳﻮﺳﻔ ﺇﺩﺭﯨﺲ، ﻧﺤﻮ ﻣﺴﺮﺥ ﻋﺮﺑﻲ، ﺻ 355.

73. من المواقف المعبرة عن هذا الاتجاه نذكر موقف سرّ ذاك الوارد في كتابه "مستقبل الدراما"، ص 69-75.
J.P. Sarrazac , L'avenir du drame, Paris, éditions de l'aire théâtrale, 1981.
74. نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص 154.
75. صلاح عبد الصبور، "الديوان"، بيروت، دار العودة 1972 مجلد 1، ص 358.
76. صلاح عبد الصبور، "بعد أن يموت الملك"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973، ص 27.
انظر إلى رأي ماهر شفيق في مقال له تحت عنوان: "مسرح عبد الصبور: المعنى والمبنى": فصول المجلد الثاني
العدد الأول أكتوبر 1981 صص 117-129. وقد سبق أن نشر المقال في مجلة المسرح العدد 72 فيفري 1970.
77. يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، ص 190.
78. المرجع نفسه، ص 191.
79. م. ن.، ص. ن.
80. محمد الكفاط، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، عدد 3، 1989، ص/ص 21-22.