

□ المسرح العربي ومنهجيات المسرح الغربي

مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم إنموذجاً

أ. م. د. رضاب حافظ حميد

وزارة التربية / التعليم المهني / الرصافة الثانية / إعدادية النضال المهنية

r.novel34@yahoo.com

Arab Theater and Western Theater Methodologies

The Play (Climbing the Tree) by Tawfiq Al-Hakim as
A model

Author: Assist. Prof. Dr. Rudhab Hafid Hameed
Ministry of Education / Vocational Education / Russafa
/ Al-Nidal Vocational High School

لم تكن عملية الإفلات من قبضة المسرح الغربي وإمتداداته متاحة في أغلب الأحيان وبخاصة في المراحل الأولى لنمو مسرحنا العربي، وظلت عملية الجذب فاعلة حتى وقت ليس بالبعيد وهذا ما يتجلى في الكثير من منجزات مسرحنا العربي شكلاً ومضموناً، فقد تطرق البحث إلى جذور المسرح الغربي ومدى تأثير المسرح العربي به ومدى التغييرات التي طرأت عليه كنتيجة طبيعية لإفرازات المجتمع البشري، كما أشرنا إلى أهمية الرسالة التي يوجهها المسرح للجمهور وتناولنا المسرح العبثي الذي حاول ربط الملامح الشعبية بأحدث مظاهر الفن المعاصر كما قال توفيق الحكيم عن مسرحية طالع الشجرة التي حاولنا نقدها فهي محاولة من الكاتب لمسايرة أحدث التيارات المسرحية في العالم ألا وهو مسرح العبث وقد علمنا من خلال تصفح المسرحية أن العناصر الكلاسيكية تكاد تكون مفقودة في سرد هذه المسرحية فلا وحدة للزمان والمكان كما أن الشخصية ليست واحدة فمن الممكن أن تتحول إلى شخصيتين تتحاوران لكل منهما مفهوماً يكاد يكون ضبابياً ومن الملاحظ أن هذا النوع من المسرح لا يجد له جمهوراً عريضاً في البلاد العربية إلا أنه يمثل مواكبة لما وصل إليه العالم.

الكلمات المفتاحية: المسرح الغربي ، المسرح العربي ، توفيق الحكيم .

Abstract

The process of escaping from the grip of the Western theater and its extensions was not available in most cases, especially in the early stages of the growth of our Arab theater, and the process of attraction remained effective until a not so long time ago, and this is what is reflected in many of the achievements of our Arab theater in form and content. Therefore the research touched the roots of western theater and how it affect the Arabic theater, we also pointed to the message send to the public, we dealt with absurd theater which connect the public features with recent art as Tawfiq Al-hakim said about his play "climbing the tree" which we tried to criticize, and we have learned through browsing the play that the classic elements are almost missing in the narration of this play, so there is no unity of time and place, and the character turns into two personalities, each has hazy concept, it is also noticed this type of theater have no wide audience in Arab countries, but keeping up with what the world is up to .

Keywords: Western Theater , Arabic Theater , Tawfiq Al-hakim.

المقدمة:

إن موضوع التأثير والتأثير بات من المواضيع التي تشغل بال وأقلام المشتغلين في حقل الأدب حتى برز جنس أدبي سمي (الأدب المقارن). ولعل المسرح الأوربي الذي يعود بجذوره إلى المسرح اليوناني صاحب أكبر الأثر في ولادة المسرح العربي فإن رواد مسرحنا العربي ما كانوا ليعرفوا المسرح لولا سفرهم إلى أوروبا ومشاهدة مسرحيات عديدة، مما ترك أكبر الأثر في نفوسهم كي يسيروا على خطى ذلك المسرح الذي كان يعرض مشاكل الإنسان والمجتمع. لقد كان لزاماً علينا أن نتطرق إلى جذور المسرح العالمي وكيف نشأ ثم المسرح العربي وكيفية نشأته وأهم ما رافق ذلك .. ثم تطرقنا إلى واحد من التيارات المسرحية التي برزت في أوروبا نتيجة الصراعات والحروب العالمية ألا وهو (مسرح العبث) الذي كان إفرازاً ونتيجة لحال المجتمع البشري وقد تناولنا مسرح توفيق، ومسرحية (يا طالع الشجرة) على عدها إنموذجاً لهذا المسرح مع دراسة نقدية مختصرة عنها.

جذور المسرح العالمي:

إن البحث عن ميلاد المسرح وجذوره لا بد أن يكون في زمن مبكر جداً من حياة الشعوب والمجتمعات ولا يعني ذلك أن يبدأ الأمر بكتاب أرسطو (فن الشعر) حيث وضع فيه هذا الفيلسوف القوانين العامة التي سار عليها المسرح ولم يكن ذلك يعني أن أرسطو قد أتى بهذه القوانين جميعاً من عقله المحض إذ لا بد أن يكون قد استقره، ما كان قبله ونسج على منواله. وهذا يعني فيما يعني أن المسرح أسبق ظهوراً من أرسطو وبقيّة الفلاسفة الذين حاولوا أن يقننوا لهذا المسرح. (ولعل العلاقة بين الشعر والدراما تبرر أن نوغل في القدم فنذهب إلى القول بأن جنين المسرح الشعري تكوّن خلا المشاهد والمظاهر التمثيلية الدينية الساذجة التي مارسها السومريون والبابليون والفرعونيون ثم اليونانيون قبل عصر التراجيديا والكوميديا)(١). صحيح أن هذه المظاهر كانت بدائية وساذجة ومرتبطة بطقوس دينية بحتة، إلا أن ذلك لا يعني أنها لم تكن ذات تأثير قلّ أو كثر في بدايات المسرح اليوناني، خاصة إذا علمنا أن الحضارات القديمة كانت لها صلات بمستويات معينة بعضها ببعض. والمسرحية لفظ يوناني يعني (الحركة)(٢) وهي مجموعة الأفعال المترابطة التي يستدعي بعضها البعض، وتتخلق تخلقاً عضوياً يفضي

إلى نهاية ما وتتجسد هذه الأفعال في شخوص يتحركون على المسرح ويطورون الحدث من خلال الحوار المتبادل وليس من خلال السرد الخارجي .. وتتطلب المسرحية عقدة أو مجموعة من العقد التي يأخذ بعضها برقاب بعض حتى تصل إلى ذروة التأزم ثم الانفراج (٣) أما نشأت المسرحية في اليونان فكانت مرتبطة بالطقوس الدينية حيث كانوا يتغنون في أعياد ألهتهم بألوان من الشعر من الغنائي على هيئة كورس من الرجال يتوجهون بها إلى (ديونيسوس) اله الخصب والنماء والمسرح (٤). ثم تفرعت إلى: الكوميديا (الملهاة) والتراجيديا (المأساة) وقد كانت الكوميديا تطوراً للهجاء الفردي حيث إتخذت طابعاً جماعياً يركز على التناقض الإجتماعي السائد، وقد نبغ من أعلامها (ارستو فانيس ٤٥٠ - ٤٨٧ ق.م) ثم كانت التراجيديا (المأساة) تطوراً للمدح إتخذ طابعاً مسرحياً بالتدرج وقد نبغ من أعلامها (اسخيلوس ٥٢٦ - ٤٥٦ ق.م) الذي بدأ في مسرحياته بزيادة عدد الممثلين من واحد إلى إثنين، وقلل من أهمية الجوقة وجعل المكانة الأولى للحوار ... ثم جاء (سوفوكليس) فزاد عدد الممثلين إلى ثلاثة وأدخل رسم المناظر (٥). وفي عصر النهضة (الكلاسيكي) عكف الأدباء الكلاسيكيون الأوروبيون على المسرح اليوناني والروماني، وإستلهموه مع تحوير يوائم طبيعة العصر .. وحين آذنت أواخر القرن السادس عشر بالإقترب نشأ في إيطاليا (المسرح الغنائي) الذي يتكأ على حركة (المنولوج) والغناء والمناظر ويققل من أهمية الحوار مما مهد إلى ظهور (الأوبرا) فيما بعد (٦). وفي أواخر القرن الثامن عشر (عصر الرمانتيكية) تطور المسرح فنزل الأبطال من علياء الآلهة والأرستقراطيين إلى أرض البطولات الشعبية والبشرية وصارت الموضوعات موضوعات مقدودة من لحم الواقع الإنساني وإختلطت المأساة بالملهاة. وإنعدمت الوحدة الزمانية والمكانية، وأفسح المجال للنثر بعد أن كانت المسرحيات تُكتب شعراً فقط (٧).

جذور المسرح العربي:

أما المسرح العربي فلم ينشأ متأثراً بالطقوس الدينية المصرية أو العراقية القديمة، ولم ينشأ كذلك متأثراً بالمقامات أو خيال الظل أو (القره كوز) التركي، وإنما نشأ متأثراً بالمسرح الأوربي الذي نضح على مدى عدة آلاف من السنين، والحق إنه من الغريب أن العرب قد عرفوا الأوثان وتعدد الآلهة وعرفوا الجن وعوالمه ومع ذلك لم تتم عندهم الأساطير على نحو ما وإنما نمت عند اليونانيين مثلاً بل أن العراقيين القدماء عرفوا (ملحمة كلكامش) التي كانت مسرحاً لتدخلات الآلهة في تسيير حياة البشر. (ومن العجب أن لا تخلق الحروب الصليبية عند العرب هذا الفن كما خلقت عند الفرنسيين أو غيرهم من الغربيين، مع أن بطولة صلاح الدين ما يبرز بروعة بطولة رولان وغيره) (٨). وهناك الكثير من الباحثين ممن يتساءلون عن السبب في عدم تأثر العرب بالمسرح وفن التمثيل اليوناني على نحو ما تأثروا بمبادئ العلوم والفلسفة والمنطق في العصر العباسي ولعل السبب يعود إلى سوء ترجمة بعض المصطلحات وفهمها بشكل خاطيء فقد ترجموا (التراجيديا بالمدح والكوميديا بالهجاء، قياساً على ما كان يعرفه العرب عن هذين الفنين الشعريين) (٩). فضلاً عن التعارض بين الفلسفة الدينية اليونانية مع الفلسفة الدينية في الإسلام، كما إنه من الضروري الإشارة إلى (تحريم الإسلام لصنع التماثيل محاربة منه للوثنية الجاهلية) (١٠) وبالرغم من أن التمثيل لا يعني صنع التماثيل، إنما هو محاكاة كما يقول ارسطو إلا أن الواقع أثبت إبتعاد العرب من هذا الفن حتى كان إتصال العرب المحدثين بالغرب عن طريق البعثات الدينية في الشرق العربي وعن طريق الحملة الفرنسية على مصر. (ولعل أول إشارة إلى وجود مسرح فني في تاريخنا الحديث هي التي نقع عليها في كتاب (حملة مصر) الذي وضعه (لاجونكيير)، إذ جاء فيه: كان يؤثر عن بونايرت تشجيعه إقامة الحفلات الموسيقية وقاعات التمثيل، وكان أعضاء لجنة الفنون يقودون تنظيمها ... وقد أنشأ دار جيفال (أحد جنود الحملة الفرنسية على مصر) نادياً للمسرح في مصر بالقرب من حي الأزبكية) (١١). ويشير الجبرتي في كتابه (عجائب الآثار) إلى أحد هذه المسارح في تاريخ الحادي عشر من شهر شعبان ١٢١٥ هـ - ٢٩ من ديسمبر ١٨٠٠م، فيقول: (وفيه كمل المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمى في لغتهم الكمري، وهو عبارة عن محل يتجمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة، يفرجون به على ملاعب يلعبونها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة) (١٢)، وتكمن أسباب عدة وراء عدم تطور المسرح في مصر في هذه الفترة منها أن هذا المسرح كان معداً للفرنسيين أصلاً وليس للمصريين فكانت لغة المسرح هي الفرنسية فضلاً عن الحاجز النفسي بين المحتل وأهل البلاد ولذلك (سار المسرح الأوربي في مصر سيراً طبيئاً ولم يكن دائماً متألقاً، ولعل ذلك راجع إلى أنه كان مستقلاً بذاته، ولم تتوفر له الأسباب التي تمدده بما يتيح له التطور والإزدهار) (١٣) ولهذه الأسباب وغيرها خرجت ريادة المسرح العربي من أيدي المصريين لتكون على يد رائد المسرح العربي مارون النقاش اللبناني (١٨١٧ - ١٨٥٥م). الذي سافر في العام ١٨٤٦م إلى الإسكندرية ثم القاهرة وبعد ذلك إلى إيطاليا حيث شاهد بعض المسرحيات والأوبرات التي كانت تمثل على مسرح إيطاليا، فإستهواه ذلك لأنه غذى روحه النواقة إلى المعرفة، وأيقظ مواهبه المتشرفة إلى لفت الصحيح، وقدم له وسيلة فعالة إلى الإصلاح

الإجتماعي، وقد كانت بلاده بأمس الحاجة إليه (١٤) وكانت ولادة المسرح العربي كما يتفق الباحثون بمسرحية (البخيل) التي مثلها النقاش أو آخر عام ١٨٤٧م (١٥). وقد حضرها نخبة ممتازة من المشاهدين من بينهم قناصل الدول الأجنبية وبعض الشخصيات المهمة في البلاد وقد تميز العرض ببعض الظواهر التي قيدت المسرح العربي لفترة طويلة من الزمن (١٦).

وبما أن النقاش كان رائداً في هذا المجال فيجب أن لا نتوقع منه الكثير من ناحية إكمال الجوانب الفنية، فالمسرح لم يتبلور بشكل تام لديه فضلاً عن الجو العام الذي ساد تلك الفترة وعدم معرفة الجمهور للكثير من أساسيات المسرح ومعاناة النقاش ومن جاء بعده من حيث عدم إمكانية إشراك المرأة، كما أن النقاش كان هو الذي يكتب مسرحياته معتمداً على التاريخ وما يوجد به من قصص جاهزة تصلح للتمثيل. وهكذا فإن ما يسجل للنقاش أنه قد خطى خطوات تعد الأهم في مجال زيادة المسرح والتقدم به إلى الأمام وسط جو عام يتسم بالتخلف والإبتعاد عن جميع مظاهر الحضارة. وقد قام النقاش لمسرحيته بخطبه بين فيها رسالة المسرح كما تتراءى له وقد تحدث عن أسباب تأخر الشرقيين (١٧). ثم إنطلق المسرح العربي بعد ذلك إلى آفاق أرحب على يد سليم النقاش ومن جاء بعده. أما في مصر فكانت بداية المسرح على يد يعقوب صنوع الذي سافر هو الآخر إلى إيطاليا وتأثر بما شاهده من عروض مسرحية هناك (١٨).

الأثر الغربي في المسرح العربي / مسرح العبث:

لقد رأينا كيف أن المسرح العربي قد تأثر في نشأته بالمسرح الأوربي وكان هذا التأثير بادياً للعيان بشكل واضح غير أن هذا التأثير بدأ يأخذ أشكالاً أكثر وضوحاً بعد مرحلة الريادة .. حين بدأ المسرحيون العرب ينظرون إلى المسرح نظرة تختلف بنسبة معينة عن النظرة الأولى التي كان ينظر بها رواده الأوائل، خاصة إذا علمنا إن البعض منهم ذهب إلى أوروبا لدراسة المسرح كما فعل زكي ظليمات المصري حيث درس المسرح وعاد إلى مصر ليكون مشرفاً على النشاط المسرحي، وهذا يعني أن التأثير أخذ ينحو منحى منهجياً بفضل دراسة هذا وغيره على أيدي أساتذة مختصين فيرون التجربة المسرحية الأوربية ماثلة أمام أعينهم لم يبق المسرح الأوربي حبيس المسرح اليوناني أو الروماني القديم، فقد أخذ ينفض الغبار عنه ليكون الصف بحياة الناس ومعالجة همومهم ومشاكلهم وقد كان المسرح في قرونه الوسطى يعالج مشاكل الملوك والأمراء والقادة والنبلاء كما إشتهر ذلك عند شخصيات شكسبير الذي لم ينزل إلى طبقات المجتمع المتدنية ليعالج مشاكلها وربما يعود ذلك إلى طبيعة المجتمع الأوربي الذي كان يتشكل من طبقة الحكام ثم النبلاء ثم الطبقة الفقيرة المعدمة التي كانت مسخرة بالكامل لخدمة الطبقة الأعلى في المجتمع. ومع ذلك وبسبب من التطورات التي تركتها الثورة الفرنسية التي كانت تمثل ثورة التحرر من العبودية وما تركته من أثر بارز في المجتمع البشري عموماً من تطلع إلى نيل الحرية والتعامل مع الناس على حدٍ سواء، فأصبح المسرح يتعامل مع الشخصيات المتنوعة وحاول أن يعالج أرق التفاصيل في النفس البشرية والمشاكل الإجتماعية. وإذا كان شكسبير لم يتناول الطبقات الدنيا في مسرحه فإن له الفضل الأكبر في تسليط الضوء على خفايا النفس الإنسانية ومحاولة سبر أغوارها، ولعل هذا ما جعل المسرح الشكسبييري يحظى بالديمومة إلى يومنا هذا فمشاكل النفس الإنسانية لا تتأثر بالزمان والمكان ولا لون البشرة، بل إن دقة هذا الكتاب ووصفه المرهف للمشاعر الإنسانية هو الذي أعطاه هذه المساحة الشاسعة من التأثير في كل من يتعامل مع المسرح في كل بقعة من بقاع العالم ولا عجب أن تمثل مسرحياته بكل لغات البشر وفي جميع دول العالم. إلا أن ما قدمناه من تأثير الثورة الفرنسية وما تبعها من أحداث وحروب دامية ألفت بظلالها على المجتمع الأوربي قد تركت أثرها الفعال في المسرح الأوربي الذي تمثل في ظهور إتجاهات وتيارات عديدة إرتبط الكثير منها بأفكار فلسفية غاية في العمق. ثم جاء القرن العشرون ليجعل الكرة الأرضية عبارة عن أجزاء متداخلة في التأثير والتأثير عن طريق الصناعة والتجارة والتكنولوجيا وقبل ذلك الإستعمار والإحتلال المباشر وقد نتج عن ذلك أن قدمت البشرية عشرات الملايين من القتلى خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، ولم يكن أمام الأدباء بشكل عام وكتاب المسرح بشكل خاص إلا أن يتعاملوا مع هذه الأحداث الجسام ويعكسوا تأثيراتها على المجتمع الذي تأثر بها أكبر التأثير. ومن التيارات التي تركت أثراً واضحاً في المسرح ما سمي بـ (مسرح العبث) أو (اللامعقول) أو (المسرح الذهني) والذي يعد (صموئيل بيكيت) الإيرلندي المولود في دبلن أهم كتابه وأهم ما يميز هذا المسرح: (معالجة تقاهة الكون، والوجود الإنساني، وحقيقة الفراغ وسقم الصراع بين التقاهة والوصول إلى هدف معين في الحياة، وعدم وجود معنى، مهما يكن هذا المعنى هزياً سقيماً والتوكيد على هزلية الحياة وإعتبارها لعباً ولهواً وإقتصار على هذا اللهو واللعب وهكذا) (فإن فكرة الحياة مكعبة ومحاولة الإنسان للعب تظل الموضوع الرئيسي في المسرح البيكيتي، وكذلك الصلات الإنسانية ليست سوى مجهودات ضرورية لخلق التوتر الذي هو ضرب من اللعب) (١٩). وتعد مسرحية (بايننتار غودو) من أهم مسرحيات صموئيل بيكيت في هذا الإتجاه. ولعل السؤال الذي يواجها هنا: ما السر الذي يحمل كاتباً على تبني مذهب في مسرحه أو كتابته لهذا الشكل وإلى أين يريد الوصول!!! إنه ببساطة حالة من الضدية أو الثنائية بين العقل واللاعقل فأصحاب هذا

الإتجاه يعدون العقل البشري المنطقي والمنهجي هو المسؤول عن كل ما حل من دمار وخراب على مدى تاريخ البشرية ولعل في المثال المتقدم من ذكر الحربين العالميتين وما تركتاه من آثار مدمرة على الواقع البشري إلى فترة قد تدوم إلى ما لا يعلمه إلا الله، هذا التأثير والدمار كان بسبب النوازع الشريرة لدى الإنسان ثم يقوم العقل بخدمة هذه النوازع وتقديم الحلول الكارثية لها على حساب كل شيء والمهم هو الوصول إلى النتائج بغض النظر على الأدوات أو السبل التي يسلكها صاحبها. إنه إذن هجوم صريح على العقل ومنطقيته التي قادت الإنسان إلى تدمير ذاته ومن هنا فإن العبث أو اللامعقول في رأي هؤلاء هو السبيل إلى عودة الإنسان إلى ذاته التي سلبها العقل منه، إذ من غير المعقول إن الإنسان الذي وصل بعقله إلى أن يغزو الفضاء ويخضع الطبيعة لسيطرته يظل عاجزاً من إدراك كنهه هو ويظل حائراً أما نوازعه التي تذهب به يميناً وشمالاً. وبما أن الكاتب المسرحي العربي يعيش متأثراً بهذه الأمور ذاتها فلا بد وأن يتعامل معها بدرجة متقاربة مما يراه لدى الآخرين.

مسرح (اللامعقول) عند توفيق الحكيم:

يعدّ توفيق الحكيم أهم كتّاب المسرح العربي على الإطلاق وقد نال هذه المرتبة بحق لنباذه الطويل في هذا المجال فضلاً عن مشاهدة وقراءة المسرح الأوربي عامة والفرنسي خاصة وذلك بعد سفره إلى باريس عام ١٩٢٤م لإكمال دراسة الحقوق (٢٠). (وإستطاع بما لا يبيح من ثراء أن يعيش في باريس عيشة فنية خالصة فرقت كل موزع بين المسارح والموسيقى والتمثيل، وهو في أثناء ذلك يقرأ ويفهم ويتمثل ثقافات العصور الغابرة والمعاصرة) (٢١) لقد تأثر الحكيم شأنه في ذلك شأن بقية الأدباء العرب بما كان يفد إلينا من تيارات حديثة على شتى المستويات ومن ذلك مسرح اللامعقول الذي ظهر في خمسينيات القرن الماضي (٢٢). لقد (لقي مسرح العبث في أول ظهوره نجاحاً كبيراً وصل إلى العالم العربي وتأثر به بعض الأدباء العرب، سواء كتبوا مسرحيات تحتد به كما فعل توفيق الحكيم في مسرحية (يا طالع الشجرة) أم إقتبسوا طابعه العام في رسم بعض الشخصيات أو المواقف فيما كتبوا من مسرحيات) (٢٣). ويجب أن تشير هنا إلى أن هذا المسرح لم يلق نجاحاً كبيراً عند رواد المسرح العربي (لأنه يعكس حاجات فنية ونفسية لبيئة تختلف إختلافاً جوهرياً عند الوصف العربي، فقد نشأ مسرح العبث حلقة في تطور مستمر في المسرح الغربي، يتجه إلى التجريد بوجه عام ويتأثر بفلسفات جديدة في الأدب والفن، كما جاء تعبيراً عن ضيق الغربيين بحضارة تبدو لهم ثقيلة الوطأة على وجدان الإنسان وذاتيته إذ صبته في (قالب) من الأوضاع الإجتماعية والمادية الصارمة، فرضت عليه طموحاً مادياً مدمراً وساقته إلى كثير من الحروب الطاحنة) (٢٤). أما مجتمعنا العربي فلا زال يخطو ببطيء شديد نحو الحضارة والتقدم وما زال يفترق إلى الكثير في سلسلة الحضارة والمدنية الحديثة ولذا نجد أن نظرتنا إلى الحضارة ليست بهذه القمامة التي لدى الإنسان الغربي. لقد كتب الحكيم مسرحية (يا طالع الشجرة) والتي سار فيها ضمن تيار المسرح العبثي عام ١٩٦٢م وقد قال عنها: (كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في (يا طالع الشجرة) وكان تساؤلي فيها: هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي) (٢٥). ثم يردف ذلك بتساؤل آخر: (هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟) (٢٦). ولعل ثقافة توفيق الحكيم وخبرته المسرحية الطويلة قد أهلتها لإرتياد مثل هذا ولذلك يجيب قائلاً (من هنا كان قالبنا هذا، مع أن منبعه بدائي، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر..) (٢٧). ولذلك نشاهده عائداً إلى التراث ليعيد الحكواتي والزمارة وغير ذلك من خبايا التراث الشعبي المصري ليصب ذلك في قالب جديد، وإن كان الأصل في الموضوع أساساً هو التأثير بالمسرح الغربي جملة وتفصيلاً إذ أن البحث في التراث الشعبي وعكسه على المسرح هو فكرة غريبة في حد ذاتها.

ملخص مسرحية (يا طالع الشجرة): -

سنستعين بالملخص الذي قدمه الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه (دراسات في النقد الأدبي): (في القسم الأول نرى داراً ذات حديقة صغيرة فيها شجرة يرتقال تقيم تحتها سحلية. ولقد فُتِنَ بمراقبة تلك السحلية (بهادر) مفتش القطار المتقاعد فتنته بمراقبة أن تثمر الشجرة، وفي الوقت نفسه كانت (بهانه) زوجته وهي في الخمسين من عمرها مفتونة بحلم أن تضع بنتاً تسميها (بهية). ونحن لا نرى هذه المرأة في أول الأمر لأنها كانت قد خرجت لتشتري خيطاً أخضر لثوب بهية المنتظر، ولم تُعَدِّ! ومن حديث المحقق مع الخادمة فعرف إنها كانت قبل أن يعقد عليها بهادر زوجاً لرجل آخر شاء فقرة أن يجهزها قبل أن يموت منذ أربعين عاماً، وإنها كانت تبدو للخادمة متفاهمة مع بهادر برغم أنهما كانا متباعدين. وبطريقة الإستدعاء نرى من المحقق صفحات من حياة الزوجين فيبهادر ينتظر السحلية - وقد سماها الشيخة خضرة - ويتساءل عما يسقط البرتقال عن فروعه، وتجيبه بهانه إجابات تعني بها بهية ولا تعني شيئاً آخر وينتهيان إلى أن النمو المطرد ضمان لبقاء الثمر، ومن ثمة فهو يرى أن السماد الجيد ضروري، وترى هي أن الغذاء ضروري، وبهذا الغذاء كان من الممكن أن تعيش بهية التي أجهضت بها، ومن الممكن أن تعيش بهية التي لم تخلق بعد، فترفل في ثوبها الأخضر الذي تنسجه بيدها. ولكن الزوج عندما يوافقها تكون الشيخة خضرة في مخليته،

وهكذا! ويمثل بهادر أمام المحقق بعد ذلك، وعندما يواجهه بالأسئلة نعلم أن الشیخة خضرة إختفت بإختفاء بهانه، وأنه حزين ودهش. ويتداخل الأزمنة والأمكنة يتجه حديث الرجل إلى السلفية في حين أن أسئلة المحقق تنصب على (حالة) بهانه، وينتهي الأمر بإتهامه بأنه قتل زوجته وأخفى جثتها تحت الشجرة، لأنه أشار في حديثه إلى إمكان أن تصبح جثة الأدمي سمداً للشجرة من نوع جيد. ويحاول بهادر أن ينفي عنه التهمة مؤكداً إن المحقق لا يفهمه أو هو يفهم ما يراه مفهوماً له، وفضلاً عن ذلك فإنه لا يستطيع أن يعطيه إجابات محددة عن أسئلة محددة. ويتشعب الحدث في حركة مهّد لها التمهيد الذهني الكافي، نرى بهادر في زيّه المصلحي يحاسب مساعده حساباً عسيراً، يتخلله صفير القطار وصياح تلاميذ مدرسة ابتدائية في الدرجة الثالثة: يا طالع الشجرة .. هات لي معاك بقرة.

ويعلم من المساعد أن أحد الدراويش إمتنع عن تقديم تذكّره للمساعد فلما جيء به كشف التحقيق معه عن سر خطير، هو تفكيره في سمد آدمي يصلح غذاء للشجرة، بحيث تطرح البرنقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف، وكان هذا بمثابة نبوءة بقتل بهانه، أو إشارة إلى المحقق بأنه قتلها، وهنا يتأكد الإتهام ويساق بهادر إلى مخفر الشرطة، على أن يحفر تحت الشجرة فوراً. وفي القسم الثاني يتم الحفر حول الشجرة، ثم تظهر الزوجة لا من تحت التراب وإنما من الخارج، فلا يملك المحقق إلا أن يأمر بإطلاق سراح بهادر فيأتي إلى بيته ليصافح زوجته. وفجأة يقع بصره على الحديقة فيرى الشیخة خضرة فيتساءل أين كانت، إذ لا بد إن مكاناً ما أواها، تماماً -كما أوى- أي مكان زوجته طول أيام غيبتها الثلاثة. ويعرّ له أن يسأل بهانه عن هذا المكان فلا تجيبه، ويُلجّ بالأسئلة عليها فلا تخرج إجابتها عن لا، فيستشيط غضباً ويحدث التصادم، إذ يطبق بيديه على عنقها ولا يتركها إلا وقد لفظت أنفاس الحياة. يفكر بهادر على التوقي تسليم نفسه للشرطة، ولكن المحقق -بفهمه الخاص- لا يعد إن بهانه قتلت، وإنما هي عادت إلى الإختفاء كالمرة السابقة تماماً. وعندما يشرع في دفن الجثة تحت الشجرة يفاجأ بشيئين: أولهما ظهور الدرويش ليؤكد له أنه عارف بكل شيء، وإن القانون لن يأخذه -لأن قضيته في سبيل إنتفاع الناس بأثمار الشجرة طوال العام- ستحفظ للمنفعة العامة. هذا هو الشيء الأول، وأما الثاني فهو إكتشافه إن جثة زوجته إختفت، وإن جسم الشیخة خضرة هو الذي فارقت الحياة كان ملقى في الحفرة التي أمر المحقق بحفرها. وهكذا يكون الختام وقد أنهاه المؤلف بالأغنية التي كانت بهانه تردها (برجلتك برجلتك) وبصفير القطار ونشيد تلاميذ الرحلة المدرسية: يا طالع الشجرة .. هات لي معاك بقرة (٢٨). ومع إن توفيق الحكيم يرى (إن مسرحنا الحاضر لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي إلى سنوات عديدة مقبلة. فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور) (٢٩).

نقد المسرحية:

مع أن الحكيم يرى ذلك إلا أنه يقول في موضع آخر (ولولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ... وأن تُفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير، ولا يعوقه باب مغلق عن إختيار النوع الذي يؤهله له إستعداده، لولا هذا الإعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب... فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الإتجاهات) (٣٠). إذن هي محاولة من توفيق الحكيم لمسيرة أحدث التيارات المسرحية في العالم وقد أصبح واضحاً أنه (ليس في مسرحية العيب (موضوع) بالمعنى الصحيح، ولا تطوّر للأحداث يقوم على النمو العضوي كالمألوف في المسرح التقليدي، وغيره من أشكال المسرح الجديد التي لم تتخلّ تماماً عن المقومات العامة المعهودة للمسرح) (٣١). لقد علمنا من خلال قراءة المسرحية أن العناصر الكلاسيكية المعروفة تكاد تكون مفقودة في هذه المسرحية فلا وحدة للزمان والمكان إذ المكان يتداخل بمكان آخر وكذلك الزمان ولا فرق بين الماضي والحاضر والمستقبل كما أن الشخصية ليست واحدة فمن الممكن أن تتحول إلى شخصيتين تتحاوران وتمثل كل واحدة منها مفهوماً مختلفاً عن الأخرى .. كما إن التتامي الطبيعي والمنطقي للأحداث حين تصل ذروتها في المسرحية لا نجده هنا إذ الأحداث متداخلة ومحور الصراع يكاد يكون ضبابياً وغير واضح، بل من الصعوبة أن نمسك براس الخيط الذي يوصلنا إلى النهايات التي نفترضها مسبقاً. ومن الملاحظ أن هنالك ما يشبه سوء الفهم لدى كل طرف من أطراف الحوار مع الآخر إذ ينطلق كل واحد من خلفية خاصة به وتلعب الإسقاطات النفسية دوراً كبيراً في الأمر ففي الوقت الذي نتحدث فيه بهانه عن إبنيتها بهية يتحدث بهادر عن الشیخة خضرة (السلفية) ويستمران في ذلك طويلاً في حوار هو أقرب إلى العيب منه إلى المنطق السليم. وهنالك نقطة يجب الوقوف لديها وهي إن مسرح العيب يتضمن في الغالب جريمة قتل بغض النظر عن الدافع وراء هذه الجريمة وكأن هذه المسرحية العيبية تريد أن تقول إن الدافع وراء القتل مهما كان وجيهاً ومنطقياً فإنه يظل جريمة في حق الإنسانية لأن ذلك يقوم على إنهاء حياة واحد من البشر وهذا الواحد كأنما يمثل كل البشرية وفي ذلك صرخة مدوية في وجه كل جهة أو سلطة أو فرد يستبيح كرامة الإنسان عن طريق قتله وإنهاء حياته، وهي صرخة

بوجه الإنسان الذي يبيع لنفسه أن يقتل أخاه الإنسان لمسوغات تبدو في نهاية المطاف غاية في السوء والتفاهة. وعلى الرغم من أن مسرح العبث هذا لم يجد جمهوراً عريضاً في البلاد العربية إلا أنه يمثل مواكبة لما وصل إليه المسرح في العالم. إن بعض المؤلفين المسرحيين ومنهم توفيق الحكيم كان على علم بأن بعض مسرحياته لا يمكن أن تمثل على المسرح ولعل السبب في ذلك (إن تقاليد المسرح المصري في الفترة التي كتب فيها هذه الأعمال لم تكن قادرة على تحمل أعباء تقديمها، لا أن هذه الأعمال نفسها غير صالحة للعرض المسرحي أو أنه كتبها دون أن يقيم في ذهنه منصبه مسرحية ويخرجها من البداية حتى النهاية) (٣٢). (أن الحكيم في عرضه لضياع الإنسان بين المادة والروح، يضيع أمنه وإستقراره، ويثور فيه الشك فيمضي سائلاً منقياً عن الحل. وهو في كل ذلك يشعر بالغرابة والتبرُّم والنقد، ويحس بالقوى التي تحد من حريته فيدمر كل شيء حتى الدين والعلم) (٣٣).

الهوامش:

- ١- الشعر والفنون: بحث د. علي الزبيدي. ضمن أبحاث مهرجان المرشد الثالث، ١٩٧٤ : ٨ .
- ٢- عن اللغة والأدب والنقد د. أحمد محمد العزب : ١٨٧ .
- ٣- ينظر: المصدر نفسه : ١٨٧ .
- ٤- ينظر: المصدر نفسه : ١٨٧ .
- ٥- ينظر: المصدر نفسه : ١٨٨ .
- ٦- ينظر: المصدر نفسه : ١٨٨ .
- ٧- ينظر: المصدر نفسه : ١٨٨ .
- ٨- محاضرات عن مسرحيات شوقي د. محمد مندور : ٣ .
- ٩- ينظر: المصدر نفسه : ٦ .
- ١٠- المسرحية في الأدب العربي الحديث د. محمد يوسف نجم : ١٨ .
- ١١- المصدر نفسه : ١٩ .
- ١٢- المصدر نفسه : ٢٢ .
- ١٣- المصدر نفسه : ٣٢ .
- ١٤- المصدر نفسه : ٣٣ . وينظر: المسرح العربي ريادة وتأسيس د. جميل نصيف التكريتي : ٥١ وتاريخ المسرح العربي، تأليف: لاندو ٥٣.
- ١٥- تاريخ المسرح العربي، تأليف: لاندو : ٥٣ .
- ١٦- المسرحية في الأدب العربي : ٣٣ .
- ١٧- ينظر: المسرحية في الأدب العربي : ٧٧ .
- ١٨- دراسات في المسرح المعاصر. يوسف عبد المسيح ثروت : ١٠٤ .
- ١٩- ينظر: الأدب العربي في مصر د. شوقي ضيق : ٢٨٩ .
- ٢٠- المصدر نفسه : ٢٨٩ .
- ٢١- فن المسرحية د. عبد القادر القط : ٢٤١ .
- ٢٢- المصدر نفسه : ٤٥٥ .
- ٢٣- فن المسرحية: ٤٥٥ - ٤٥٦ .
- ٢٤- قالبنا المسرحي: توفيق الحكيم : ١١ - ١٢ .
- ٢٥- المصدر نفسه : ١٢ - ١٣ .
- ٢٦- المصدر نفسه : ١٨ .
- ٢٧- دراسات في النقد الأدبي د. احمد كمال زكي : ٤٩٩ - ٥٠٢ .
- ٢٨- يا طالع الشجرة : ٢١ .
- ٢٩- يا طالع الشجرة : ٢٢ .

المصادر والمراجع:

- ١- الأدب العربي المعاصر في مصر، بقلم الدكتور شوقي ضيق، الطبعة الخامسة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.
- ٢- تاريخ المسرح العربي تأليف: لاندو، ترجمة: الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت-لبنان، ١٩٨٠م.
- ٣- دراسات في المسرح المعاصر -يوسف عبد المسيح ثروت-، منشورات مكتبة النهضة، بيروت-بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م .
- ٤- دراسات في النقد الأدبي، الدكتور أحمد كمال زكي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م .
- ٥- الشعر والفنون -مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث- منشورات وزارة الإعلام- الجمهورية العراقية، ١٩٧٤م .
- ٦- علم الإسلوب مفاهيم وتطبيقات تأليف د. محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من ابريل، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، ١٩٩٧م.
- ٧- عن اللغة والأدب والنقد -رؤية تاريخية .. ورؤية فنية- دكتور محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت-لبنان، ١٩٩٨م.
- ٨- فن المسرحية الدكتور عبد القادر القط، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونغمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م .
- ٩- قالبنا المسرحي -توفيق الحكيم مكتبة مصر- دار مصر للطباعة، ١٩٦٧م.
- ١٠- محاضرات عن مسرحيات شوقي الدكتور محمد مندور معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٥م .
- ١١- المسرح العربي ريادة وتأسيس، الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م .
- ١٢- المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤م تأليف الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠-١٤٠٠م .
- ١٣- يا طالع الشجرة -مسرحية- توفيق الحكيم، الناشر مكتبة مصر - دار مصر للطباعة، ١٩٦٢م.

Sources and References:

- ١- Contemporary Arabic literature in Egypt, written by Dr. Shawky Daqiq, 5th Edition, Al Maaref publisher in Egypt, 1974 AD.
- ٢- The History of Arab Theatre, written by: Lando, translated by: Dr. Youssef Nour Awad, Al-Qalam publisher, Beirut - Lebanon, 1980 AD.
- ٣- Studies in Contemporary Theater - Youssef Abdel Masih Tharwat -, Al-Nahda Library Publications, Beirut - Baghdad, 2nd edition, 1985 AD.
- ٤- Studies in Literary Criticism, Dr. Ahmed Kamal Zaki, Library of Lebanon Publishers, Egyptian International Publishing Company, Longman, 1st edition, 1997 AD.
- ٥- Poetry and Arts - Selections from Research Presented for the Third Marbad Festival - Publications of the medis Ministry - Republic of Iraq, 1974 AD.
- ٦- Stylistics, concepts and applications authored by Dr. Muhammad Karim al-Kawaz, April Seventh University Publications, Great Socialist People's Libyan Arab Jamahiriya, 1997 AD.
- ٧- About language, literature and criticism - a historical vision... and an artistic vision - Dr. Muhammad Ahmad Al-Azab, Arab Center for Culture and Science, Beirut - Lebanon, 1998 AD.
- ٨- The Play Art, Dr. Abdel Qader Al Qat, Library of Lebanon Publishers, The Egyptian International Publishing Company - Longman, 1st edition, 1998 AD.
- ٩- Our Theatrical Template - Tawfiq Al-Hakim, Egypt Library - Misr for Printing, 1967 AD.
- ١٠- Lectures about Shawki's plays Dr. Mohamed Mandour, the Institute of Arab International Studies, 1955.
- ١١- Arab theater leadership and establishment, Dr. Jamil Nassif Al-Tikriti, General Cultural Affairs publisher, Baghdad - Iraq, 1st edition, 2002 AD.
- ١٢- Theatrical play in modern Arabic literature, 1847-1914 AD, written by Dr. Muhammad Youssef Najm, Culture publisher, Beirut - Lebanon, 3rd edition, 1980-1400 AD.
- ١٣- Ya Tali' al-Shajara - a play - Tawfiq al-Hakim, Publisher, Egypt Library - Misr for Printing, 1962 AD.