أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

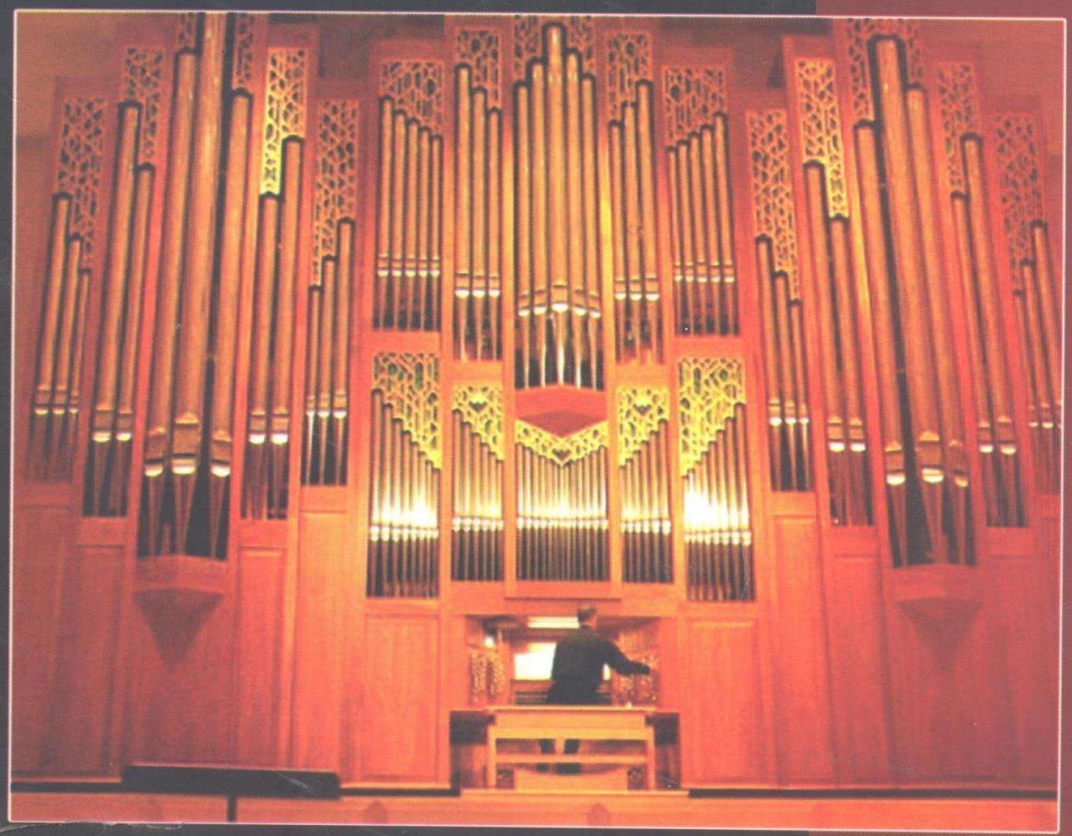
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

المسرح والتاريخ

209

ملف العدد

التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج

المغرب
عبد الواحد بن ياسر

"يحتاج المأساوي ، أكثر من الهزلي ، إلى ما هو تاريخي"
سورين كير كيجارد

سيكون موضوع بحثنا هو علائق التراجيديا بالتاريخ ، اتصالا وانفصالا واستمرارًا وانقطاعًا . وإذا كان مفهوم التراجيديا لا يستدعي تحديدًا وتوضيحًا ، بوصفه لحمة حديثنا وعصبه ، فإن مقوله التاريخ تقتضي منا بعض التمحيص والتدقيق .

نقصد بالتاريخ هنا معنيين مترابطين : التاريخ بوصفه معرفة -ولم لا سردًا - بماضي الإنسان(١) أو علمًا بالوقائع الماضية بتعبير ابن خلدون والتاريخ باعتباره يقوم علي وعي بالماضي ، اي بالتاريخ فالانسان لا ماضي له الا بقدر ما يعي ان له ماضيًا فعلا . الوعي بالماضي يرتبط عضويًا بالوجود التاريخي ؛ لأنه -أى الوعي -هو الذي يسمح بالحوار والاختيار (٢) .

ولعل أهمية التراجيديا -في صيغتها الإغريقية القديمة ، وفي شكلها الكلاسيكي الجديد ، وحتي قي ثوبها العربي المتأخر -تعود إلى كونها تنهض على رؤية معينة للتاريخ غالبًا ما كانت رؤية نقدية عميقة ، حتى قيل عن المأساة إنها نوع من" النقد الذاتي للتاريخ "(٣).

تاريخية التراجيديا الإغريقية

أسست التراجيديا الإغريقية داخل الأشكال الاحتفالية العتيقة التي كانت أعياد "ديونيروس " مناسبة لها عند قدماء الإغريق ، نوعًا جديدًا من الفرجة استطاع أن يترجم مظاهر من التجربة الإنسانية ظلت حتى ذلك الوقت مجهولة . وقد ظهرت وتألقت واندثرت في لحظة تاريخية محددة لم تتجاوز القرن من الزمن (٤٨٠-٤٠٨ ق.م .) .كما أنها شكلت تعبيرًا عن وعي ممزق وإحساس عميق بالتناقض الذي يخترق الإنسان نفسه . وإذا كان الحس التراجيدي لا يكفي وحده لتفسير ميلاد التراجيديا ، فإنه ينبغي البحث عن المستوي الذي تتم فيه الصراعات التراجيدية ،وفي مضمون تلك الصراعات والشروط التي أنتجتها (٤) .

ويمكن القول بأن المادة الخام الأساس للتراجيديا هي الفكر الاجتماعي المرتبط بالمدينة، وأساسًا الفكر القانوني الذي كان قيد التكون والاشتغال . وتجدر هنا ملاحظة ذلك التشابه الموجود بين القاموس القانوني والتعبير التراجيدي، أو تحديدًا حضور القاموس في نصوص كبار شعراء التراجيديا . إن ما تبينه التراجيديا هو قانون في مواجهة قانون ، أو عدالة dike تصارع أخرى ، ومع ذلك فهي ليست مجرد مناقشة قانونية . إن موضوعها هو الإنسان الحي وهو يناقش ويختار ويتخذ مواقف، ويوجه فعله في عالم قيم متناقضة ، حيث لا شيء ثابتًا أو أحادي المعني . ومبدأ الصراع خاصية أساسية ومميزة للتراجيديا ، وهو نتيجة للمواقف والاختيارات المتناقضة .

إن اللحظة التراجيدية هي تلك اللحظة التي تم فيها ، في قلب التجربة الاجتماعية ، بروز مسافة وتباعد بين القديم والجديد ، دينيًا

وقانونيًا وأخلاقيًا ووجدانيًا . وقد انبثق الوعي التراجيدي بالمسئولية حين انقطع الإلهى عن الدنيوي وأصبحا متعارضين دون أن ينفصلا تمامًا ونهائيًا . واحتد هذا الوعي في اللحظة التي أصبح فيها الفعل الإنساني موضوعًا للتفكير والحوار ، ولكن دون أن يتخذ أساسًا مستقلا ، ودون أن يكتفي بذاته بشكل تام .

اشترط ميلاد التراجيديا الإغريقية ، بوصفها تعبيرًا فنيًا عن تجربة الفرد والجماعة في المدينة –الدولة اليونانية ،اشترط توافر جملة شروط اجتماعية وسياسية وحضارية جعلت من أثينا المدينة التي سنت قواعد المسرح وأسست سلطته Theatrocratieعلى حد تعبير أفلاطون (٥) . فقد شكلت المدينة –الدولة اليونانية Polis قطيعة مع العشير والقبيلة ، ومع النظام الملكى الأوليكارشى الذى كان سائدًا منذ فجر التاريخ اليونانى ، قطيعة جعلت من فضاء المدينة مجالاً تحكمه علاقات اجتماعية ، ويخضع لأفكار وقيم جديدة تقوم على العلمانية والوطنية ، وتحرر القانون ، وتميز الأخلاق والمعرفة الفلسفية والعلمية والسياسية عن السحر والدين ، وانتصار الشىء الأرضى أو الطبيعى على الشىء العلوى (٦).

وقد بدأت المدن اليونانية تكتسب بنيتها الجديدة منذ القرن السابع ق . م. ، فنشأت طبقة جديدة تتكون من التجار وأرباب الحرف والصناعات والمُلاَّك العقاريين ، وأصبحت الملكية العقارية والتجارة البحرية –عبر بحر الإيجيه – أهم مصدر للثروة فى مجموع بلاد اليونان ، فنتج من ذلك ميلاد اقتصاد ميركنتيلى جديد، وظهور النقد المعدنى ، والتبادل الذى انفصل تدريجيًا عن أصوله الطقوسية الدينية ، وتحول إلى تبادل تجارى محض (٧) . كما أن انكماش النظام الأوليكارشى وتضاؤل نفوذ الأرستقراطية ، أديا إلى ظهور تنظيمات اجتماعية وقانونية جديدة (٨)

ولم يكن المواطن اليونانى يشعر بفرديته كحقيقة ذاتية مطلقة ؛ وإنما كان يشعر بذاته كمواطن فى مدينة ديمقراطية ، وبهذا فقد كان الشعب اليونانى نفسه فردية متكاملة ، لا موضع فيها لأى تعارض بين سيادة الدولة وحرية لافرد بوصفه شخصًا مجردًا على حد تعبير هيجل (٩).

لكن تفحص الوجه الآخر للمدينة يخيب حنين هيجل والرومانسيين الألمان فى الرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، إلى تلك المدينة الموحدة التى يكون الفن تعبيرها الأسمى (١٠) . فالانسجام الذى كان يطفو على سطح المدينة كان يخفى فى العمق الصراع الذى جهدت الأجهزة السياسية والتشريعية للعصر الكلاسيكى فى تسويته ، فوضع دساتير جديدة ، وتأسيس مؤسسات مدنية لم يستطيعا وحدهما تحقيق السلم والعدالة الاجتماعيين ، فقد ظلت الديمقراطية اليونانية تعانى –حتى فى أوج ازدهارها –كثيرًا من النواقص والمفارقات التى لازمتها منذ ميلادها ، وكانت السبب الكامن وراء سقوطها واندثارها فى النهاية (١١).

غير أننا لا نستطيع أن ننفى تجربة البحث الفريدة عن الحرية السياسية والديمقراطية ، وقد احتد الوعى بها أكثر فى القرن الخامس ق . م . ، فعبر عنها فى الآن نفسه ، المؤرخ والشاعر التراجيدى على السواء : هيرودوت ، وإيسخيلوس أولاً ، ثم توسيديد ويوريبيديس بعد نصف قرن (١٢) . وإنه لمن الخطأ اختزال تجربة البحث عن الحرية فى مجال السياسة والحياة المدنية فقط ، فـ " عدوى الحرية " قد اقتحمت كل مجالات الحياة الإغريقية ، بل إن كلمة Politeia لا تنحصر فى حدود النظام السياسى فحسب؛ بل تشمل قواعد الزوج، وتربية الأطفال،

وقيم الحياة. إنها فى كلمة واحدة " نمط حياة " ١٣ .بل إن المسرح نفسه اعتبر بمثابة تدريب شعرى للحرية تبحث من خلاله المدينة عن طريقها فى اتجاهات مختلفة (١٤) .

لقد كانت أثينا تمثل صورة مركبة تؤلف بين النظام والوحدة والانسجام على السطح والصراع والاضطراب والتمزق فى العمق ؛ ولذلك فهى لا تمثل نموذجًا مطلقًا للوحدة والإجماع فالمائة والثمانون سنة التى شهدت سيادة أثينا ، تتسم باضطرابات سياسية واجتماعية قوية ، وتناقضات بين الفئات والطبقات والأفراد ، مما لا يقدم إلا صورة شاحبة للانسجام المزعوم (١٥).

نشأت التراجيديا الإغريقية - إذن - فى هذا العالم القائم على التناقض المستتر تحت انسجام شاحب بين الوحدة والاضطراب ، بين الحرية والجبر ، بين الفرد والجماعة والقدر. وستبدو جدلية الصراع هذه بارزة فى آثار التراجيديا الإغريقية التى نمت وازدهرت فى عالم مضطرب وممزق بتناقضات عنيفة (١٦).

إن لحظة ميلاد التراجيديا هى لحظة القطيعة بين نظامين مختلفين ، لذلك كانت - شأنها شأن التاريخ - إحدى الأجوبة الممكنة عن الأسئلة المطروحة على الإنسان بحكم وجوده فى منظومة اجتماعية جديدة لم تكن معروفة فى التاريخ حتى ذلك الحين (١٧) . تقدم لنا التراجيديا شخصيات مجرمة ومعزولة بحكم الذنب الذى اقترفته، أو هى على وشك أن تقترفه ، وتمثل حالات مختلفة من الفوضى واللاتوازن : يهاجم (كسيركسيس) اليونان ، ويتقل (إيتيوكل) أخاه (بولينيس) ، ويستخف (بروميثيوس) بالقوة الإلهية، ويذبح (أوريست) أمه ، ويحمل (أوديب) معه جريمة وإثمًا ، هكذا فإن تمثيل الفردية المجرمة شىء يسود أجواء التراجيديا الإغريقية ؛ لذلك قيل : إن المسرح علم الحضارة الإغريقية ما هى الفردية من خلال رؤية فنية (١٨).

لكن إذا كان البطل التراجيدي بطلًا غير نموذجى ، ومجرمًا فى عرف المدينة، فإن جريمته كانت هى المدينة كلها ، تلك المدينة العاجزة عن إعطاء الحرية حقيقة وجودية . فما عجز الإنسان عن تحقيقه فى المدينة الموحدة المنظمة التى يحكمها القانون قد حققه على مستوى الخلق الفكرى والفلسفى والمتخيل المسرحى (١٩). فمحدودية الحرية هى التى تجعلها تطلب الانتقام فى إنتاج أعمال فنية أو تمثيلية بشكل خاص (٢٠).

٣ – غاية التاريخ ومعناه فى التراجيديا الإغريقية (إيسخيلوس)

حاولنا - فيما تقدم - أن نؤكد تاريخية التراجيديا ، وبينا كيف أن ما اعتبره الرومانسيون الألمان " معجزة يونانية " ، لم يكن شكلًا جماليًا خالصًا ، وتعبيرًا فنيًا مجردًا عما كانوا يزعمون أنه " مدينة موحدة ومنسجمة " (٢١) وإنما تشكل التراجيديا تكثيفًا فكريًا وجماليًا للشروط التاريخية للمدينة ، وتعبيرًا عن رؤية معينة للتاريخ، ثم إنها كانت تهدف إلى وضع واقع المدينة موضع نقاش من خلال تقديمها إياه كيانًا ممزقًا ومنقسمًا على نفسه . وبعرضها لأسطورة بطل قديمة ضمن واقع جديد، أرادت أن تبرز أن التناقض القائم بين عالم المدينة وماض قريب ، لم تختف ملامحه نهائيًا ، وأن الإحساس الأليم به ما زال قائمًا فى الذاكرة والمتخيل الجمعيين .

وإذا كانت التراجيديا تصويرًا لآلام بطل تنشدها جوقة الممثلين ، فإن الجوقة فى التراجيديا تختلف عنها فى طقوس تقديس الأبطال . وقد يكون للبطل التراجيدى بعض سمات البطولة القدمية الغريبة عن حياة المدينة الجديدة ، إلا أنه لا يشكل نموذجًا فى ذاته ؛ بل صار فى الشروط الجديدة مشكلة بالنسبة إلى

نفسه وإلى الآخرين؛ لذلك قيل إن التراجيديا ولدت عندما أصبح ينظر إلى الأسطورة بعين المواطن . ولا تكتفى التراجيديا بالتشكيك فى الماضى فحسب؛ بل تتعداه إلى حاضر المدينة ونظامها الجديد ، فالتغنى بالمثل الأعلى المدنى وبانتصاراته على قوى الماضى لم يكن يخلو من قلق وريبة حتى عند أكثر شعراء التراجيديا تفاؤلاً، ونعنى إيسخيلوس (٢٢).

وتأتى مسألة التاريخ فى قلب جل الأعمال التراجيدية (٢٣) لذلك تظهر الشخصية التراجيدية تارة كشخصية أسطورية ماضوية مسكونة بقوة دينية رهيبة ، وطورًا كشخصية تنتمى إلى حاضر المدينة وتعيش بين مواطنيها . ولا يبلغ الحدث التراجيدى قمة تأججه ، والعقدة أوجها ، إلا عندما ينبجس الزمن الإلهى ويتمظهر على الخشبة من خلال الزمن الإنسانى . وترتبط رؤية التاريخ التى تعبر عنها التراجيديا ارتباطًا عضويًا بفلسفة التاريخ لدى الإغريق ، باعتبار أنهم أول من اكتشف التاريخ ، لا بالمعنى الحدثى أو الإخبارى فحسب ؛ ولكن باعتبار أنه له غاية ومعنى ، أى كفلسفة للتاريخ (٢٤)ويندرج مفهوم التاريخ عند الإغريق ضمن رؤيتهم الكوسمولوجية عمومًا ، إذ لا يمكن فصله عن باقى مكونات هذه الرؤية وهى : القدر والآلهة والخطأ والمصادفة .

إن انبثاق الوعى التاريخى هو إحدى الظواهر الأساسية فى أثينا خلال القرن الخامس ق .م . ، حيث أصبح الماضى موضوع تأمل ومراجعة باعتباره تاريخًا . وفى اللحظة التى كان فيها فرينيكوس وإيسخيلوس يعرضان على الخشبة حلقات الحرب ضد الفرس كان هيرودوت يجوب الشرق من أجل كتابة تاريخ " الحروب الميدية . " هكذا كان يتعايش نمطان من الوعى بالزمن : زمن دنيوى يسير فى اتجاه واحد ، وزمن مقدس يعود إلى الماضى. وفى إطار التحولات الديمقراطية للمدينة ومنظوراتها الجديدة للإنسان والآلهة ، صارت مهمة التراجيديا هى تقويم العلائق بين الإنسان والمقدس -التى سبق أن طرحتها الأساطير -ولكن هذه المرة فى ضوء مقتضيات التاريخ .هذا ما يفسر ذلك الاهتمام القوى بتوظيف الآلهة فى التاريخ وفى التراجيديا على السواء، كما تعبر عنه مصنفات هيرودوت وتراجيديات سوفلوكليس (٢٥).

ليس غريبًا أن تكون تراجيدا " الفرس " لإيسخيلوس (٢٦) - وهى أقدم نص تراجيدى وصل إلينا من التراث المسرحى اليونانى - من نوع المسرحية التاريخية التى انصبت على مناقشة فعل التاريخ ونواميسه، ودور المتعالى فيه . وإذا كانت رؤية الإغريق للتاريخ تعتبر أن من قدر الشعوب الآسيوية أن تَغزو وتُغزى ، وتَحتل وتُحتل، فإنها ترى أن كل محاولة للغزو عن طريق البحر إثم Ate وعمل مدنس يدفع إلى هلاك فاعله ، وهذه فكرة متكررة ومبدأ ثابت فى تراجيديا " الفرس " وعمادها نفسه (٢٧) لذلك سيدفع الملك كسيركسيس الآثم بإمبراطورية كاملة نحو مصير مجهول فى معركة بحرية أبدع الشاعر فى وصف فصولها ، وسينهى - بسلوك طائش - أمجاد أسلافه وانتصاراتهم الماضية (٢٨) . وتظهر دورة التاريخ الأليمة فى المصير الذى انتهى إليه الفرس على يد كسركسيس الذى حَوَّلَ انتصاراتهم هزائم شنعاء عصفت بأمجادهم التليدة. وحيث يواجه الفرس المنهزمون بسبب خطأ محتوم ما يمكن تسميته مع هيجل بـ " مكر التاريخ " يتغنى الإغريق بتحقيق " الوجود فى ذاته ولذاته "، حسب تعبير الفيلسوف (٢٩) . لكن جدلية التاريخ سرعان ما ستحول هزيمة الفرس عبرة إلهية لمن يخطئون فى حق نواميس المقدس، أو يقعون فى الطيش والشطط (٣٠).

يقول أرسطو : " إن مهمة الشاعر ليست فى رواية الأمور كما وقعت ؛ بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة (...) ؛ ذلك أن المؤرخ والشاعر إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع . فالشعر بالأحرى يروى الكلى، بينما التاريخ يروى الجزئى " (٣١).

إلا أن الكلى لا يعنى بالضرورة النمطى ؛ لأن التراجيديا محاكاة لأشخاص فاعلين،لا لطبائع . والاختلاف بين الكلى والنمطى كالاختلاف بين فلسفة التاريخ والتاريخ الإخبارى . فالتاريخ بهذا المعنى لا يتيح إمكانية قيام التراجيديا ؛ لأن سلسلة السير التى يتألف منها تجهل مفاهيم الاحتمال والضرورة ومثيلاتها .

وإذا كانت الأشياء ممكنة إما بحسب الإحتمال وإما بحسب الضرورة ، فإن الاحتمال (الإمكان) قد يتضمن الضرورة ، إذ يمكن أن يظهر أن من بين الأحداث الماضية التى يرويها الشاعر ما كان ممكنًا قبل وقوعه ." فلا مانع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة (...) ، وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة . وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التى تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة (٣٢) .

إن التقاء المحتمل (الممكن) بالضرورى هو ما يحقق مبدأ الكلية، إضافة إلى كونهما يضمنان انسجام الحكاية وتوفرها على عنصر العجيب الذى يحد بدوره من فعل الأشخاص ومبادرتهم .

يظهر- إذن - أن موضوع التراجيديا هو المصادفة التى إذ تتخذ بعدًا كليًا فإنها تثير الخوف والشفقة ؛ ومن ثم يمكن النظر إلى التراجيديا بمثابة المحاولة الفنية والفكرية التى عجز كثير من العلوم الإنسانية عن إعطاء معرفة نسقية بها . فإذا كان أرسطو يعتبرها أكثر فلسفة من التاريخ ، فإننا نستطيع القول بأنها أكثر تفلسفًا من الفلسفة نفسها (٣٣) فالتراجيديا هى فن الكلى ، لكنها أيضًا فن المفارقة التراجيدية ، أو فن طرح الأسئلة التى ليس لها جواب حاسم . وهى دائمًا أمينة لواقع المفارقة واللا حسم ، وهذا ما يجعلنا حتى اليوم نواجه بغموض وضعية البطل التراجيداى . هل كان أوريست وإليكترا و أنتيجون مذنبين ؟ هل كان يجدر بهم أن يختاروا القلق والألم ، أم المساومة والطمأنينة ؟ التراجيديا - إذن - تصوير لذلك الصراع الحى المباشر بين موقفين مختلفين فى واقع واحد ، ومجاهدة بين وجهين مختلفين لحقيقة واحدة . ولما كانت التراجيديا يقظة على المفارقة ، ولما كانت المفارقة صليب الإنسان ، ولما كان الصلب أشد ما يعانى الإنسان من عذاب وأليم ، فإن التراجيديا فن متعب ؛ لأنها تدعو الإنسان إلى اليقظة على مصيره ، وإلى الحسم فى أمر ما يعانى من مفارقة وإلى تخطى الأقدار بالإنسان أو الإنسان بالإنسان ؛ لذلك لم تعمر التراجيديا طويلاً ، وسرعان ما انحدرت إلى الدراما مع ثالث الشعراء اليونانيين : يوربيديس (٣٤).

٤ - رؤية التاريخ فى المسرحيات التاريخية لشكسبير

تغطى المسرحيات التاريخية لـ شكسبير Les Histories وهى " ريتشارد الثالث " و" الملك جون "، و" هنرى الثامن "، و" ريتشارد الثانى "، و"هنرى الرابع "، و" هنرى الخامس " ، تغطى على مستوى السرد أو الحكاية التاريخية ما يقارب القرنين من الزمن ، بين الثالث عشر والخامس عشر ، وهى فترة تميزت بقيام صراع مرير بين (آل لانكاستر) و (آل يورك) على عرش إنجلترا، صراع كانت تتضمه الدسائس والمؤامرات والاغتيالات من كلا

الطرفين ، وقد بلغ هذا التطاحن أوجه تحت حكم هنرى السادس ، لكن قيمة مسرحيات شكسبير التاريخية ليست فى سرد الحوادث التاريخية فى ذاتها، واستعراض تفاصيلها ؛ إنما فى الكيفية التى صاغ بها المؤلف هذه الأحداث ، متجاوزًا قشرتها الخارجية لاستخراج نواتها التاريخية الجوهرية . فليس التاريخ فى مسرحياته خلفية فخمة، ومعرفة نصية بالأحداث الماضية وصيرورتها ؛ وإنما هو فعل التراجيديا وبطلها .

لقد اتخذ شكسبير من التاريخ حجة قوية عاشها الناس وعرفوها جميعًا ، وعليها ارتكزت العبقرية الخلافة لتشرف على العالم ومشكلاته ، ولتوجه الناس نحو تأملات خصبة وشاملة فى معضلات البشر. فكان التاريخ بالنسبة إليه مركزًا ونقطة تحفيز ووثوب ، ونفخ فى الموضعات التاريخية القديمة حياة درامية جديدة (٣٥) . إن المسرحية التاريخية إذ تعرض العالم الموضوعى الخارجى ، فهى تعطى صورة كلية عن الحقيقة الموضوعية ، وتهدف إلى تصوير كلى لصيرورة الحياة . أما مركز هذه الكلية الصلب فهو الصراع الدرامى ، باعتباره صورة فنية لصراع الطموحات الإنسانية المتناقضة التى تشكل مركز ذلك الصراع(٣٦).

والصراع فى تاريخيات شكسبير ليس صراع أهواء وانفعالات سيكولوجية خالصة ، كما يقول ليون تروتسكى (٣٧) بل هو صراع بين النظام والفوضى (اللانظام) ، أى صراع فى التاريخ وفى السياسة . فمع شكسبير يظهر الشر لأول مرة فى شكله الحديث ، أى فى السياسة . والمسرح هنا لا يقوم بتقنين التاريخ أو بوضع سنن له؛ وإنما يريد منا أن نحياه باعتباره تحولًا وزوالاً لا يتوقفان ، كما يقول أوفديوس فى " مأساة كريولانوس " (٣٨).

لكن التاريخ يبدو فى تاريخيات شكسبير كما لو كان ساكنًا لا يتحرك، إذ تبدأ كل المسرحيات التاريخية بصراع على العرش أو على توطيده ، وكل واحدة منها تنتهى بموت ملك وتتويج آخر . ونجد فيها دائمًا الملك الشرعى يجر وراءه سلسلة طويلة من الجرائم ، فكل خطوة نحو السلطة يرافقها ويميزها القتل والعنف والخيانة. والصراع على السلطة هنا مجرد من كل أسطورية . إنه صراع على التاج بين أناس يتمتعون بالاسم واللقب والقوة . فإذا كانت الثروة فى العصور الوسطى تلمس وتشم ، ولم تستخلص من جسدها إلا فيما بعد ، حين أصبحت رمزًا ، أى شيئًا مجردًا ؛ فكذلك السلطة فى تاريخيات شكسبير لها اسم وعينان وفم ويدان . وصورة السلطة عند شكسبير هى التاج (٣٩).

والطموح فى التاريخ يستهدف الهيمنة أكثر من الغنى والثروة ، ومن ثم تظهر التعاسة التى تلازم الملك (٤٠) تعاسة يستبب فيها المتشوفون للملك والمضطهدون على السواء (٤١) .لكن محنة الملك تزداد بسبب المتربصين به ، ففى كل تاريخيات شكسبير نجد أربعة رجال أو خمسة يمعنون فى النظر فى عينى الملك المحتضر ويرقبون يديه المرتهشتين، فقد انتهوا من تنظيم مؤامرتهم ، واستقدموا الجنود الموالين لهم إلى العاصمة ، وتراسلوا مع تابعيهم، وقد أصدروا الأوامر للقتلة المأجورين .. وبرج لندن فى انتظار سجناء جدد . ولكل هذه الشخصيات اسم ونسب ووجه وشخصية تنبض بالحياة ؛ لأن شكسبير كاتب عظيم ، وقد تتغير صفات الشخصايات، فتكون شجاعة أو قاسية أو مخادعة ، وقد تختلف طبيعتها ، لكن الأسماء والألقاب تظل هى هى ، والدراما التى يمثلونها هى نفسها دائمًا (٤٢).

وبالرغم من تعدد الأبطال فى التراجيديا الشكسبيرية عمومًا فإنها قبل كل شىء قصة شخص واحد هو البطل، أو شخصين على الأكثر

هما البطل والبطلة (٤٣) . فهدف الشكل التراجيدي - كما يقول لوكاتش - هو إعطاء المباشرة إلى كلية الحياة ، بعرض عالم وهمى يقوم على عدد محدود من الناس والمصائر الإنسانية لإثارة الشعور بكلية الحياة (٤٤) .

هكذا تنبجس صورة التاريخ نفسه ، صورة " الآلهة الكبرى " ، وكل من الفصول المتعاقبة ، كل فصل من فصول شكسبير العظيمة إن هو إلا تكرار (٤٥) ذلك أن حتمية التاريخ تريد أن يندحر الملك وينكر باستمرار (٤٦).

ومن بين كل التاريخيات ، يظهر اشتغال " الآلهة الكبرى " بارزًا فى مسرحيتى " ريتشارد الثانى " و" ريتشارد الثالث " ، وهما أروع تاريخيات شكسبير جميعًا . ففى المشهد الرائع فى " ريتشارد الثانى " الذى يتنازل فيه الملك المخلوع عن العرش ، تظهر الكيفية الفظيعة لعمل " الآلهة الكبرى " ، فى اللحظة التى تنتقل فيها السلطة من يد إلى يد (٤٧) . ولا يسمح للملك المخلوع بالكلام طويلاً، فالإطاحة عن العرش يجب أن تتم بسرعة ونهائية، ويجب أن تتوج بإدانة الملك السابق بسبب خيانته حتى لا يظهر الملك الجديد مغتصبًا . وليس ريتشارد الثانى إلا صورة مثيرة للفشل ، فهو ليس ملكاً خيرًا ولا شريرًا إذ ليس هناك ملوك أشرار وملوك أخيار؛ هناك فقط وضع الملك ، وهو وضع لا مكان فيه لحرية الاختيار .

إن شخصيات شكسبير صنفان : الفاعلون والمترددون ، وغالبًا ما يتسم البطل الشكسبيرى بالتردد فى مواجهة عدوه الطبيعى الفاعل ، فنراه يسير تدريجيًا إلى الهاوية ، وهذه حال ملوك شكسبير (٤٨) التراجيديا الشكسبيرية -كما يقول برادلى -قصة كارثة غير عادية تفضى إلى موت رجل فى مركز سام ، يسهم هو نفسه بقسط ما فى هلاكه ، فالأفعال والتصرفات الإنسانية هى الأغلب فى تراجيديات شكسبير (٤٩).

ويمكن القول بأن المسرحيات التاريخية هى التجسيد التراجيدى – الذى يبدأ بسيطًا لكنه يتطور نحو التعقيد – لاختلال النظام وانتهاك قوانينه الطبيعية ، فتراجيديا "ريتشارد الثانى " هى قصة جريمة أصلية ،وتصوير لحالة ملك يجلب على نفسه، وعلى إنجلترا بأسرها ، ويلات الحرب الأهلية والفوضى الدموية خلال قرن كامل بسبب أوهامه الأنانية (٥٠) . وعندما يمسرح شكسبير التاريخ فإنه - قبل كل شىء - يلخصه ويكثفه ، ويجعل منه تاريخًا مقطرًا ، نقيًا من كل شائبة ؛ لأن التاريخ نفسه أشد درامية من دراما الملوك ، هكذا يحوى شكسبير سنوات فى شهر، وأشهرًا فى يوم ، فى مشهد واحد رائع ، فى ثلاثة خطابات أو أربعة تؤلف جوهر التاريخ (٥١).

ويكون الفصل الأخير من " ريتشارد الثانى " بمثابة الفصل الأول فى تراجيديا جديدة هى "هنرى الرابع " . ففى الأولى كان بولينجبروك – الذى سيطيح بـ ريتشارد الثانى ويستولى على العرش - " بطلاً إيجابيًا " منتقمًا ، نافحًا عن القانون المنتهك والعدالة المهدورة . غير أنه فى مأساته لن يستطيع أن يلعب إلا دور ريتشارد - الملك الشرعى الذى ستنتقم له السماء - ولن يعرف عهده أقل مما عرفه العصر السابق، من الاضطراب والحروب الأهلية التى سترزح تحت نيرها أجيال ، قبل عودة السلالة الشرعية . هكذا يبدأ وينتهى عصر الملك المغتصب (هنرى الرابع)، مجسدًا اشتغال الآلية الثابتة التى تراكم أسباب فنائه (٥٢) . وليست " ريتشارد الثانى " تراجيديا ملك مخلوع فحسب؛ بل هى فى الواقع تصوير لخلع فكرة السلطة الملكية نفسها . ففى الفصول الأولى من التراجيديا يشبه الملك بالشمس ، لكن

سرعان ما يطوح بالشمس من مدارها ، ومعها بنظام الكون ككل :

" بربك لتجلس على الأرض ،

فنروى الأقاصيص الحزينة عن موت الملوك ،

كيف أن منهم من عزل ، ومنهم من فى الحرب قتل ،

منهم من لازمته أشباح الذين عزلهم ،

ومنهم من مات مسمومًا من زوجته ، أو قتل وهو نائم" (٥٣).

هكذا يظهر عصر النهضة كسلم فخم ، يتساقط على قمته الملوك ، الواحد بعد الآخر، إلى الهاوية . وتظهر تراجيديا " ريتشارد الثانى " كتراجيديا المعرفة الناتجة عن طريق التجربة ، تمامًا مثلما تنتج معرفة (أنتيجون) و (أوديب) عن آلامهما ، فتراجيديا التاريخ لا توجد بغير وعى . وينتهى ريتشارد الثانى إلى الهاوية بوحشية وفجائية ومعه تتحطم بنية العالم الإقطاعى فليس الملك هو الذى يخلع عن العرش ؛ بل إنها لاشمس وقد توقفت عن الدوران حول الأرض (٥٤).

فى مسرحية " ريتشارد الثالث " يضغط شكسبير إحدى عشرة سنة من التاريخ وكأنها أسبوع واحد ، ويعود فيرينا الساعات ، واحدة تلو الأخرى ، كل ذلك حسب ما تمليه المواقف التراجيدية التى لمت مواقف خلقية أو دينية إزاء آلهة خالدة . ففى تاريخيات شكسبير ليس هناك من آلهة ، هناك ملوك فقط ، كل منهم جلاد وضحية وهناك أناس خائفون لا يملكون إلا أن يحذقوا فى سلم التاريخ الكبير. وليس ثمة قدر يقرر مصير البطل ، بل إن عظمة شكسبير تكمن فى وعيه بمدى انخراط الناس فى التاريخ ، وإن البرج والقصر وميادين القتال توجد كلها فى إنجلترا . كل ذلك كان من متكشفات عبقرية شكسبير التى مهدت لميلاد التراجيديا التاريخية الحديثة (٥٥).

لم يكن شكسبير عارفًا بالتاريخ والفلسفة والجغرافيا ، فمظاهر الخلط فى الأزمنة والأمكنة، والجهل بجينيالوجيا الأنساق الفكرية بارزة فى أعماله ، لكنه كان يعرف جيدًا كيفية اشتغال " الآلهة الكبرى " . يعرف أن لوالبها وعجلاتها سادة كبار وقتلة مأجورون ، آلة تجبر الناس على العنف ، والقسوة ، والخيانة ، وتطالب دومًا بضحايا جديدة (٥٦).

يشبه ريتشارد الثالث نفسه بـ ميكيافيلى ، وما من شك أنه قرأ كتاب"الأمير" فالسياسة عنده تراجيديا عملة صرف ، فن غايته الحصول على السلطة ، والسياسة لديه لا صلة لها بالأخلاق . إن ميكيافيلى يضع فى مقدمة خصال الأمير قوة شخصيته وطبعه ، وكذلك ذكاؤه ، ووضوح الفكرة لديه، ودقة تقييمه ، وهى الفضائل التى تضمن استمرار الملك فى أدق الظروف وتقلبات السياسة .وإن أولى نتائج انتشار كتاب " الأمير " خارج إيطاليا هى أنه سيوفر للمسرحيين الإنجليز متنًا نظريًا، وشخصية تحول هذا المتن إلى فعل وممارسة (٥٧).

إن ريتشارد الثالث مفكر يسيطر على " الآلة الكبرى " ،إنه ارادتها ووعيها ،ولأول مرة يرينا شكسبير الوجه الإنسانى لهذه الآلة ، وهو وجه مرعب بقبحه وتكشيرة شفتيه القاسية ، لكنه أيضًا وجه سافر ، وريتشارد الثالث شخصية مسرحية مفعمة بالتجربة التاريخية ، وبواسطته استطاع الشاعر الكبير أن يصفى حسابه مع العالم القديم .وبنفس قوة التكثيف والإيحاء والعبقرية يختصر شكسبير الزمن فى ليلة واحدة فى مشهد اللقاء بين ريتشارد والليدى آن، ذلك المشهد الشكسبيرى العظيم الذى يقنع فيه الملك المرأة التى قتل زوجها وأباها وأبا زوجها ، بأن تدخل حجرة نومه طائعة راضية (٥٨).

هكذا ، فإن الآلة الرهيبة كلها ، موت الأعزاء، الصراع من أجل السلطة والتاج ، كل ذلك يبدو أنه

كان من أجل الليدى آن ، ومن أجلها فقط . لقد جرد العالم من المظاهر وألغى النظام الأخلاقى ، والتاريخ الآن كف عن الوجود ،وليس هناك إلا امرأة ورجل وبحر دم مراق (٥٩) . يتقلص العالم إذن إلى قوتين من قواه : الحقد والشهوة فالليدى آن ما زالت تكره ريتشارد ، لكنها الآن وحيدة مع كراهيتها فى عالم ليس فيه إلا الشهوة . إن شكسبير لا يمسرح التاريخ فحسب؛ بل يمسرح السيكولوجيا، ويعطينا شرائح كبيرة منها ، وفيها نجد أنفسنا . إنه يملك موهبة الكشف السيكولوجى للحجب (٦٠).

لكن مصير ريتشارد الثالث لن يختلف عن مآل سابقه (ريتشارد الثانى) . ففى الفصل الثالث لن يكون إلا ملكًا مطاردًا ، تساوى مملكته حصانًا يمكنه من الفرار : "حصان ! حصان! مملكتى مقابل حصان !" (٦١) . إن الثمن الحقيقى للقوة، للتاريخ ، للتاج . حصان واحد يساوى مملكة بكاملها . يقول كوت بخصوص تاريخيات شكسبير.

" فى التاريخيات أرانى دائمًا معجبًا بإدراك شكسبير اللحظة التى فيها يدفع التاريخ الأمير الذى كان حتى الآن جبارًا إلى طريق مسدود، اللحظة التى فيها يصبح ذلك الذى كان يصنع التاريخ ، أو يحسب أنه يصنعه ، شيئًا من أشيائه، اللحظة التى يتبدى فيها أن (الآلة الكبرى) أشد جبروتًا من الرجل الذى حركها " (٦٢) فى مسرحيات ريتشارد الثانى " و "ريتشارد الثالث" و"هنرى الخامس" و "هنرى السادس" يظهر أن التاريخ هو شخص التراجيديا الأوحد .

أما فى " هنرى الرابع " فنجد هنرى الرابع يخلع ريتشارد الثانى عن العرش، ويصدر أوامره بقتله هو وأتباعه ، لكن حلفاءه يتمردون ؛ لأن هنرى بالنسبة إليهم طاغية جديد ، وسيبدأ التاريخ من جديد ، لكن التاريخ هنا ليس إلا شخصية من شخصيات المسرحية ، ولا تجرى أحداث المسرحية فى القصر الملكى فقط ، وأفنية القلاع الإقطاعية، وسراديب البرج، وشوارع لندن، حيث يسرع المواطنون المرتعبون فى سيرهم؛ وإنما تنتقل الدراما أيضًا إلى الحانة ، حيث يكون فولستاف –هذا الفارس البدين الذى لا يستطيع منذ سنين أن يرى ركبيته تحت كرشه الضخم – ملكا أيضًا (٦٣) . إن شكسبير يقحم هنا كوميديا نهضوية غنية بين فصول تاريخ قاس وجهم ، مثلما تقتحم المشاهد الكوميدية جل تراجيدياته ، وعلى مستوى النص الواحد (٦٤).

وإذا كان شكسبير فى " ريتشارد الثانى " و" ريتشارد الثالث " يكشف آلية السلطة مباشرة ، ويسقط الجلالة الملكية عن عرشها ، وينزع عنها كل وهم ، فإنه فى " هنرى الرابع " يعرض ملحمة وطنية يقودها بطل قومى . ويجسد فولستاف شهوة النهوضيين فى الحياة ، وضحكهم الهادر من السماء والحجيم ، من التاج وسائر شرائع الدولة، لكن هذا الفارس البدين يمتلك حكمة وتجربة العامة ، وهو لن يترك التاريخ يخدعه ، إنه يهزأ منه (٦٥).

فى " هنرى الرابع " مشهدان ممتازن : الأول نرى فيه فولستاف وقد صار قائدًا لجيش المشاة، يسير مع رجاله إلى المكان الذى يجتمع فيه الجيش المكون من الكسحاء والبؤساء الذين لم يستطيعوا التملص من التجنيد ، والمشهد الثانى نرى فيه فولستاف فى ميدان المعركة وهو يتحدث إلى نفسه فى مونولوج رائع :

" ... ما الشرف ؟ كلمة . وماذا فى هذه الكلمة شرف ؟ هواء .

ربح رائع ... الشرف مجرد شارة ، وهكذا ينتهى السؤال والجواب" (٦٦).

لقد كان شكسبير شغوفًا بتشبيه الحياة

بالمسرح ، مسرح الكون الذي ليس لا تراجيديًا ولا كوميديًا ؛ وإنما هو يستخدم ممثلين تراجيديين وكوميديين (٦٧) .

التراجيديا التاريخية نوعان : الاول ينبني على الاعتقاد بأن للتاريخ غاية موضوعية ومعني ، وأنه معقول ومعقلن ، وهذه الرؤية للتاريخ تغرق المأساوية في تفاؤليه تاريخية تقدمية ، وتجعل التراجيديا ثمنًا لتقدم الإنسانية . والنوع الثاني يقوم على الاعتقاد بأن التاريخ لامعني له ، وأنه إنما يعيد باستمرار دورته القاسية، كقوة طبيعية ، كالعاصفة والإعصار ، كالميلاد والموت . وهذه الرؤية هي التي توجه وتنتظم كل أعمال شكسبير، بما فيها التراجيديات العظيمة (٦٨).

رؤية التاريخ بين محمد الماغوط وسعد الله ونوس

تحكم عملية توظيف التاريخ والتراث في مسرحيات الشاعر محمد الماغوط والكاتب المسرحي سعد الله ونوس ، رؤية نقدية جذرية تعكس وعيًا عميقًا بهذا التاريخ يعمل علي استلهام الجوانب الإيجابية المشرقة ، ونقد المظاهر السلبية المظلمة فيه وتجاوزها . والتجربتان ، وإن كانتا تلتقيان في هذه الخاصية ، تختلفان في النتائج والغايات . ففي حين تتميز رؤية الماغوط للتاريخ بما يمكن تسميته بنظره جروتسكية ساخرة تهدف إلى نقض التاريخ المدون وهدمه ومحاكته من منطلق الحاضر ، نجد رؤية ونوس تتضمن كل ذلك وتتجاوزه، وتتطلع إلى واقع مغاير واستشراف أفق مستقبلي ينعدم فيه الاستغلال واللامساواة والاضطهاد . وتعد مسرحية " المهرج " لـ محمد الماغوط ، و"مغامرة رأس المملوك جابر" لـ سعد اله ونوس من أهم النصوص التي استلهم فيها المؤلفان -كل من وجهه نظره -المادة التاريخية والتراثية لمعالجة قضايا راهنة ، خصوصًا تلك التي فجرتها وعمقت الوعي بها هزيمة حزيران ١٩٦٧ .

رؤية التاريخ الجروتسكية عند الماغوط

قبل أن يصبح محمد الماغوط (١٩٣٤-٢٠٠٦) كاتبًا مسرحيًا ، هو شاعر متميز في لون خاص من الشعر ، يكاد ينفرد في ساحة الشعر العربي بعد الهزيمة . ومن علامات ذلك ثورته الجذرية على بنية الشعر العربي التقليدي ، وإبداعه قاموسًا شعريًا جديدًا ، وخلق علاقة خاصة ومتجددة باللغة . وهكذا تتجلى إنجازاته الشعرية في خلق جو متميز فتان بفرحه ومأساويته على السواء ، يتصل بالعصر وينفصل عن الموروث الشعري التقليدي . وتعكس أشعار الماغوط حالة الضياع والإحباط التي يعانيها الشاعر داخل وطن مهزوم ، مما يجعل حبه للوطن الذي يبلغ درجة العشق الصوفي ، يتحول أحيانًا كراهية وعدوانية ضد وطن الهزيمة . كما تطفح قصائده بالعجز وغياب القدرة على الفعل ، وبسوداوية خاصة لا نجدها عند شاعر آخر غيره (٧٠) . لكن هذا الطابع السوداوي يتحول عند الماغوط إلى نوع من السخرية والتهكم يعلنهما في وجه واقع الإحباط والهزيمة . وقد ظهر ذلك واضحًا في مسرحيته التي تعبر أكثر من غيرها عن هذا المنحي في تفكيره وشعره، ونعني مسرحية " المهرج " .

تتألف مسرحية " المهرج " (٧١) من ثلاثة فصول ، وتدور أحداثها في حي شعبي ، حيث تصل فرقة مسرحية جوالة لتقدم عرضها في ساحة الحي أمام مقهي شعبي ، فيتجول زبناء المقهى إلى جمهور متفرج ، مما يزعج صاحبها ويثير غضبه . وتشرع الفرقة في تقديم مشاهد مسرحية من " عطيل "، وخصوصًا ذلك المشهد الذي يقدم فيه البطل علي خنق زوجته ديدمونة. ويتدخل أحد الممثلين (قارع الطبل) ليؤكد أن (عطيل) قائد مغربي شجاع شغلته قوى الاستعمار

بالغيرة الزوجية عن قضايا الكفاح ، ويدعو الجمهور إلى إدانة شكسبير . ثم ينتقل الممثلون إلى تقديم مشهد آخر يعرضون فيه شهامة هارون الرشيد وعدله . ومرة أخرى يذكر (قارع الطبل) بصراع (الأمين) و(المأمون) ووقوف الاستعمار وراء ذلك الصراع ، ويستدرج الجمهور إلى الصراخ بشعارات وطنية وقومية . ثم تنتقل جماعة الممثلين إلى مشهد ثالث يتقمص فيه المهرج شخصية صقر قريش وهو يرتدي ملابس معاصرة ، ويضع على رأسه قبعة ، وعلى عينيه نظارات شمسية . ويدخل عليه رسول من (شارلمان) ويعرض عليه هدية فيرفض ، ثم يسأله عن الجارية (كهرمان) ، فيخبره (الرسول) أن (شارلمان) تزوجها وأنجب منها . ويأخذ (صقر قريش) في التهديد والوعيد ، ويؤكد عزمه على التخلي عن الوطن وعن العروبة لأجلها ، ويبالغ الممثل في إظهار حبه وهيامه بالجارية ، فيستنكر الجمهور ذلك التزييف لشخصية (صقر قريش) . ثم يرن جرس الهاتف في المقهي ، وإذا صوت (صقر قريش) يعلن قدومه من التاريخ ، مدويًا كالرعد ، فيرتجف (المهرج) ويجف حلقه، ويستغيث بالجمهور الذي يهرع بدوره إلى الفرار مع بقية الممثلين .

في الفصل الثاني ، نرى (صقر قريش) في بلاطه ، وقد أمر بإحضار (المهرج) ، فيبدأ بتأنيبه وتقريعه لانتحاله شخصيته ، ولكن اللمثل يرد مسئولية ذلك إلي الأدباء والمؤلفين . ويتجه الحديث نحو الحضارة المعاصرة وإنجازاتها ، ويحكي الممثل عما حققه أحفاد (صقر قريش) في العصر الحديث ، فينشرح الخليفة لما سمعه، ويقرر تعيين (المهرج) واليًا ؛ تقديرًا له على ثقافته وذكائه ، ويبدأ في تخييره بين الولايات ، فيعرض عليه الأندلس وإسكندرون وفلسطين وسيناء . لكن (المهرج) يخبره أن كل تلك الولايات قد ضاعت ، فيغضب الخليفة ويتساءل عما يفعله العرب ، فيجيبه (المهرج) بأنهم يعملون على توحيد الصفوف وحشد الطاقات ، وأنهم يتلقون دعم كثير من التنظيمات والجمعيات والنقابات ، من كل أرجاء العالم ، ويسأله عن الشعب فيخبره بأنه مهان مقهور لا يقدر علي فعل أي شيء . وعندئذٍ يقرر (صقر قريش) أنه سيعيد إلى الأرض العربية كرامتها ، وإلى الوجوه العابسة بسمتها ، وإلى السهول المقفرة جداولها وأنهارها . ويحذر (المهرج) الخليفة ويحاول منعه من الخروج ، ولكن هذا الأخير يحمل سيفه ويمتطي جواده ويخرج .

وفي الفصل الثالث ، يظهر (صقر قريش) وراء القضبان في مركز للاعتقال علي حدود الوطن العربي و (المهرج) لا يزال في تحذيره ولومه . ويحضر المدير فيسأل (صقر قريش) عن اسمه وعمره وجنسيته وغايته من دخول البلد ، ويسخر من إجاباته ، ويتهمه في النهاية بالتجسس . لكن المدير يتلقى مكالمة هاتفية ، وسرعان ما يطلق سراح الخليفة المعتقل ويعتذر له ، فتدخل جماعة من الصحفيين وتفاجئ (صقر قريش) بالآت التصوير، وبالأسئلة السخيفة ، ويحاول أن يثير حماستهم لتحرير فلسطين . ثم يصل مسئول يطلب من المدير إعادة (صقر قريش) إلي السجن ، ويحاول (المهرج) أن يقنع الخليفة بالهرب ، ولكن هذا الأخير يظل مصممًا على تحرير فلسطين ، فيتركه ويخرج وهو يبكي . وفي النهاية تتم مقايضة (صقر قريش) بين (المدير) ومسئول أجنبي ، مقابل ثلاثين ألف طن من مادة غذائية ، فيتم التوقيع علي الصفقة، ويدخل رجلان أجنبيان يسلمهما الشرطي (صقر قريش) ، ثم يخرج (المدير) من غرفة الاجتماع ، يحمل زجاجة خمر ، وهو يترنح ، مزهوًا بنجاحه في فرض شروطه على الأجنبي .

إن أهمية مسرحية " المهرج " تعود إلى موقفها

من التاريخ ، وهو موقف جديد ، مدهش ، مفاجئ ، يسخر من التاريخ ويهزأ به ، ويسخّره في انتقاد الواقع انتقادًا مرًا ، ساخرًا ؛ لذلك قلنا إنها تقوم على رؤية جروتسكية Grotesque لا بمعني الهزل الفج الساذج ، ولكن بمعنى أنها تصوير كاريكاتوري للشخصيات والأحداث يجعلها تبدو عجيبة، وأحيانًا لا واقعية، وتعكس مرارة عميقة وسوداوية حادة . يقول فيكتور هيجو : الجروتسكي يخلق الشائه والفظيع ، الساخر والمهرج ، إنه المصدر الغني الذي تستطيع الطبيعة أن تمنحه للفن .

تعتمد رؤية التاريخ في المسرحية على استمداد عناصر هذا التاريخ والتصرف فيها بالإضافة إليها أو تحويرها أو تقديمها مشوهة مقلوبة مناقضة لما هو معروف أو شائع أو حقيقي ، لتكون تركيبًا يرتبط بالواقع، ويختلط به، ويتداخل معه لينتقده انتقادًا مرًا قاسيًا حادًا عنيفًا ، ويؤلم ويلذع في أسلوب من النقض والقلب والتشويه والكشف والإدانة ، يثير السخرية والهزء والضحك، ليبعث أخيرًا علي الأسف والندم والتبكيت ، وربما البكاء ، في علاقات لا يمكن أن تقوم إلا في عالم من الحلم (٧٤) .

وقد ساعد البناء الدرامي للمسرحية على تبليغ رؤية الكاتب ، ففي التداخل بين الماضي والحاضر ، والحاضر والماضي ، تكسير لقوانين الزمان والمكان، وخروج عن الزمن المتسلسل ، ونقض للعلاقات والروابط المنطقية العقلية، واصطناع بديل عن ذلك فيه قدر كبير من سمات عوالم الحلم . وقد وظف المؤلف عنصر المفارقة – لكنها هنا مفارقة كوميدية –الغريبة المثيرة للضحك في خلق مواقف انتقادية ساخرة لاذعة تنال الأوضاع السياسية في الوطن العربي ، بجرأة وحدة . وقد أفادت المسرحية من أسلوب البناء التداخلي الذي يتداخل فيه الماضي والحاضر ، وهو أسلوب متميز ، يصعب تكراره أو تقليده ، لكن ثمة خطورة في الإفراط في الارتكاز عليه(٧٥) لأن هذا الأسلوب قد يتحول –خصوصًا في المسرحية السياسية الانتقالية –إلى وسيلة من وسائل التنفيس السيكولوجي الجماهيري ، وأداة تفريغ تطهر المشاهدين من إحساس النقمة والغضب والتذمر ، في حين أن وظيفة المسرحية السياسية هي في شحن المشاهد وحشد طاقاته الفكرية الانفعالية ، وهذا ما انتبه إليه سعد الله ونوس في صيغة مسرح التسييس التي دعا إليها على إثر هزيمة ١٩٦٧ (٧٦) .

توظيف التاريخ عند سعد الله ونوس : التاريخ يوصفه اقترابًا عن طريق الاغتراب.

يبدو التعامل مع التاريخ والتراث عند سعد الله ونوس محكومًا بالرؤية الفكرية والمنظور السياسي للكاتب الذي يعتبر المسرح أداة من أدوات التعبئة والتحريض من أجل التغيير . فلا تستهدف العودة إلى التاريخ عنده استحضار هذا التاريخ أو البحث عن الفترات والوقائع الإيجابية فيه من أجل توظيفها في معالجة قضايا الحاضر ومشكلاته ، كما هو الشأن بالنسبة إلى ألفريد فرج ومحمود دياب . كما لا نعثر لديه على تلك الرؤية النقدية الحادة والساخرة لأحداث الماضي ورموزه كما رأينا عند محمد الماغوط . إن التعامل مع التاريخ عند ونوس يهدف إلى تحقيق المقولة الشهيرة التى ينهض عليها المسرح الملحمي، مقولة الاقتراب عن طريق الاغتراب، التي هي عماد التباعدية البريشتية وأساسها . من هنا كان لجوؤه إلى التاريخ كوسيلة لنقد الواقع القائم وتعريته واستخلاص الدروس والعبر بالنسبة إلى الحاضر . ثم إن الطموح التأصيلي لديه ، ومحاولته إيجاد مسرح عربي جديد يعبر عن قضايا الجماهير العريضة ويلتحم بها، ويحقق التواصل المطلوب معها ، قد انتهى به إلى اللجوء

إلى أكثر الصيغ الدرامية ملاءمة وتحقيقًا لغاياته، ونعني الصيغة التراثية ؛ لما تختزنه من عناصر الفرجة وإمكانات التواصل والنفاذ إلى الوجدان الجمعي لأوسع الفئات الشعبية .

وقد جاءت مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"(١٩٧٠) (٧٧) ترجمة لكيفية المؤلف مع التراث، وتعبيرًا عن رؤيته للتاريخ ، وهي تعتمد حكاية شعبية مأخوذة من التاريخ ومن قصص " ألف ليلة وليلة " ، وإن كانت لا تروى بحرفيتها ؛ لأنها ليست هدفًا في ذاتها ؛ وإنما وسيلة لربط الماضي والحاضر من موقع العصر . وتدور أحداث المسرحية في مقهى شعبي أمام مجموعة من الزبائن، وفي جو من التراخي والضجة والفوضي الشعبية . واختيار المقهى مكانًا للعرض هو محاولة من المؤلف لإيجاد بديل عن الفضاء المسرحي التقليدي المنقسم إلى قاعة للجمهور وخشبة للعرض ، والذي يلغي كل إمكانية للحوار بين المساحتين ، فالمقهي إذن مسرح وخشبة في آن، والجو الذي يسوده له دور صميمي في المسرحية ، فهو يكسر جمود العرض ، ويبعث الألفة بين المتفرجين، ويتيح إمكانية تقديم صورة عفوية تتخللها حكاية ذات مغزي (٧٨) .

وقد استعان سعد الله ونوس بالحكواتي (الراوي) ، الشخصية المعروفة في التراث الشعبي، وأحد أشكال الفرجة القديمة . وهو في المسرحية رجل مسن ، بطيء الحركات ، يتأبط كتابًا قديمًا تشبه صفحاته ملامح وجه الرجل الممحوة عيناه جامدتا النظرة وتوحيان بالحياد البارد وهو يحافظ علي هذا الحياد خلال السهرة كلها (٧٩) . ثم هناك زبائن المقهى ، وهم يعيشون أوضاعًا اجتماعية وسياسية نتبين صورتها من خلال تدخلاتهم التي تقطع اتصال الحكاية بين الحين والآخر ، لتؤكد بعمق ملامح تلك الأوضاع .

وتصور الحكاية في المسرحية الخلافات على أشدها بين الخليفة (المقتدر بالله) ووزيره (العلقمي) ، والمعارك الدائرة التي لم يكن الناس يعرفون لها سببًا ، أو يسهمون في صنع شيء ، فاكتفوا بالعزلة والفرجة على ما يدور فى عصر المماليك حتى يأمنوا شر الخليفة ورجاله ووزرائه. ويبلغ الخلاف بين الوزير والخليفة قمة التوتر، ويشاع فى بغداد أن الوزير يريد أن يبعث برسالة إلى بلاد العجم ولا يجد وسيلة لاخراجها من بغداد المحاصرة، فيظهر المملوك (جابر) الذى لا يعنيه شيء مما يجرى ، وإنما هو يراهن على الوجه الكاسب، ويذهب الى الوزير بفكرة خارقة، وهى ان يحلق شعر رأسة ويخط علية الرسالة وينتظر حتى ينمو الشعر ثم يغادر بغداد بالرسالة دون أن يكشفه أحد (٨٠) .

لقد اختار المؤلف مرحلة من التاريخ العربى اصطلح على تسميتها بعصر الانحطاط، وتميزت بالاضطراب والرعب والخيانة ؛ لإجراء مقارنة غير مباشرة بين الواقع التاريخي المقدم علي خشبة المسرح ، وواقع الامة العربية في أعقاب الهزيمة (٨١) .والمسرحية تفضح الاستبداد الذي يريد محق كل شيء ، وتدينه من خلال إدانة الخليفة ووزيره اللذين يتصارعان من أجل الحكم الفردي الاستبدادي ، ويتنافسان في ممارسة العسف والقهر على الشعب ، ويتسابق كل منهما في الخلاص من الآخر ، على حساب الشعب والوطن ، وهي أيضًا مسئولية الشعب نفسه على السكوت عن الحكم والحاكم ، وعدم المبالاة بشئون السياسة ، وتحمله تبعات إهمال القضايا السياسية والانطواء على النفس ، وتؤكد أن التخلي عن المسئولية السياسية يقود إلى دمار شامل .

تقدم لنا المسرحية السلطة منقسمة على نفسها، ومتنازعة فيما بينها ، وضعف السلطة وتقلبها هو السبب في ظهور الانتهازيين الذين

يجدون في مثل هذه الأوضاع الفرصة لتحقيق مآربهم ومصالحهم الشخصية . ففي خضم الخلاف بين الخليفة والوزير ، يتسلل (جابر) حاملا أحلامه بالثروة والمنصب والنساء ، وهو كانتهازي يوجد خارج النزاعات والصراعات ، فالانتهازي لا موقف له ، يتحرك في الاتجاهات كلها بحثًا عن المنتصر (٨٣).

وإذا كانت هذه حال الشعب وحال السلطة فإن المؤلف يقدم لنا شخصية (منصور) لتكتمل عناصر الوضع الاجتماعي والسياسي الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، والذي يشبه إلى حد كبير الأوضاع القائمة في آخر الستينيات من القرن الماضي في أكثر من قطر من الوطن العربي . إن (منصور) يدرك أبعاد القضية وجوانب اللعبة ، ويواجه وحيدًا عامة بغدلد ، حتي ليبدو وكأنه مخبر، وأحيانًا كالقلق الضائع . وهو يدرك حدود إمكاناته كفرد ، وأنه لن يتغير شيء إلا بالعمل الجماعي والتضحيات، وبالمشاركة الايجابية للجميع (٨٤) .

ويرحل (جابر) إلي بلاد العجم ويسلم الرسالة المخطوطة على رأسه إلي الملك ، ويظهر أن الوزير قد اختتمها بتوصية بقطع رأس (جابر) بعد أداء مهمته ؛ حتى تبقى الأمور سرية بين الوزير وحلفائه الخارجيين . وتحتل الجيوش الأجنبية بغداد، وتنتهك وتقتل وتغتصب ، ويعم الخراب ، ويسود الحزن ، وينتشر الموت كالهواء (٨٥) .أما من حيث نهاية (جابر) الاليمة ، فإنها تظل موضوع أحكام وتقييمات متضاربة ، وهذا ما يعبر عنه زبناء المقهى (الجمهور) أنفسهم . إنه انتهازي ذكي، لكّن لذكائه حدودًا ، ويصطدم بمكر السياسة الذي هو أكبر من فطنته . ثم إنه يثير الإحساس بالشفقة عليه أكثر مما يستقطب الإدانة ؛ لما لقيه من مصير مفجع تحطم فيه حلمه الجميل (٨٦) .

كان موته تحت فروة رأسه ولم يدر
قطع البراري يحمل قدره على رأسه
ولم يدر كان يحلم بالعودة رجلاً عالى الرتبة
تنتظره زوجة وثروة
لكن بين الموت وهذه العودة
المسافة سؤال
ولم يسأل السؤال" (٨٧) .

لقد استغل ونوس حدثًا تاريخيًا هامشيًا ، وعالج عن طريقه قضية شائكة فى الواقع العربى الراهن ، فأبرز الخراب التاريخى بأكثر من أدواته، وألح على إظهار مساوئ القمع السياسى والحكم الفردى ، وأدخل مشرطًا حادًا فى جسم التاريخ وحركه فى كل الاتجاهات ، وترك النهاية بدون حسم (٨٨) .فاللجوء إلى التاريخ فى "مغامرة رأس المملوك جابر" وسيلة لنقد الحاضر وتعريته ، ولكنه كان أكثر من وسيلة ؛ فقد لجأ الكاتب إلى أكثر الأشكال التاريخية التصاقًا بوجدان الناس وذاكرتهم، وهو شكل السيرة الشعبية فانطلقت منه المسرحية لتتصرف بحرية ، وتقدم التاريخ فى شكل يناسب فهمها للحاضر ، ولم يكن لها من غاية سوى الحاضر وحده (٨٩).

ويمكن الاستخلاص - فى النهاية - أن الرواية التاريخية والحكاية الشعبية ومجمل أنواع الحكى التقليدية هى الوسائل التى يتوسل بها المتخيل الجمعى لتحقيق التوازن الاجتماعى والطمأنينة النفسية بالنسبة إلى شعب وإلى ثقافة بعينها ، وهى أشكال للتسامى السيكولوجى الفردى والجمعى فى المجتمعات التقليدية الاستبدادية ، إلا أن المسرحيات التراثية الجديدة لكل من ألفريد فرج ،ومحمود دياب ، ومحمد الماغوط ، وسعد الله ونوس تنطلق من استراتيجية كتابية مناقضة ، تستهدف تفويض ذلك التوازن وتفجيره باستخدام أدواته نفسها ، وتعميق الوعى بوظيفته الأيديولوجية التبريرية

والمحافظة .

لقد فضح سعد الله ونوس الاستسلامية والانهزامية – وهما سمتا مرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ وداؤها الفتاك –أيما فضح ، وأعانه على ذلك حسن اختيار الحكاية وتطابقها مع الواقع الراهن ، وقدرتها على الإقناع والأسر ، كما أنه أخلص إلى حد كبير للمبادئ التى طرحها فى بياناته ومقدمات مسرحياته (٩٠) . وإن تحديد مسئولية السقوط والهزيمة فى السلطة الحاكمة ، وتصوير الشعب قاصرًا على الفعل فى الواقع ، خائفًا مترددًا فى القيام بدوره ، كل تلك الظواهر ما هى إلا عناصر وعلامات على التراجيديا السياسية فى الواقع العربى الراهن ، والتى تظل رهينة بدور الجماهير وفعلها فى التاريخ . ولقد ازداد ونوس نضجًا وتمرسًا فى مسرحيته التراثية الثانية " سهرة مع أبى خليل القبانى " (١٩٧٣) فكان موفقًا فى اختيار الموضوع الذى يسمح لعناصر صيغة مسرح التسييس بالاستخدام المشروع والمقنع والناجح معًا (٩١).

(1) Henri-Irénée MARROU: De la connaissance historique, éd. Du Seuil, 1954 et "Points Histoire", 1975, pp. 29 – 30.

ينظر إلى مجمل هذا الكتاب لقيمته وأهميته الكبيرتين فى الموضوع .

(2) Raymond ARON: Dimensions de la conscience historique, Librairie Plon, 1961 et 1985 (Agora).

(3) J. DUVGNAUD: "La tragédie auto critique de l?histoire", thé?tre Populaire, 1955>

(4) VERNANT, J.P: Le moment historique de la tragédie en Gréce" in Mythe et tragédie en Gréce ancienne,(Paris: Maspero, Foundations), 1982, P. 14.

(5) PLATON: Les Lois III لا يخفى أفلاطون حنينه للأستقراطية العاشقة للموسيقى ، بعد أن حلت محلها سلطة المسرح المنحطة.

(6) DUVIGNAUD: Les ombres collectives, (Paris: P. U. F), 1965, (2 eme éd), 1973

الترجمة العربية : سوسيولوجية المسرح ، دراسة على الظلال الجمعية

(الجزء الأول) الفصل الخامس " إبتكار حرية إبتكار المسرح فى المدن الإغريقية " ص ٣٧٥-٣٦٧ .

(7) P. LEVEQUE: L?aventure gracque,(Paris:A.Colin) ,1964,PP.133-134 . Tempos

(8) M. I .FILLNEY: les prempremiers de la Gréce, (Paris: Maspero) 1973 انظر:
C.MOSSE: Histoire d'une démecratie: Athénes, (daris: Seuil) 1971

(9) HEGEL: Lecons sur la philosophie de l'histoire (Paris: vrin) 1946, p.32 انظر:
La phenomenology de l'asprit (Paris: Aubier Montaigna) 2tomes, trad. J. Hyppolite, t1, pp.16-17

(١٠) دوفينيو : المرجع نفسه ص : ٣٦٣ يظهر هذا الحنين واضحًا عند (هولدر لين) أنظر : HOLDERLIN: Oeuvres, (Paris: GALLIMARD, Bib LaPléiade) 1967, PP. 136 et ss.

(١١) أنظر حول مشكلات الديمقراطية الإغريقية وتناقضاتها:
J.DE ROMIIIY: Problémes de la démocratie grecque, (Hermann) 1979

(12) La Gréce antique ? la découverte de la liberté (Paris éd de Fallois) 1989
P.GRIMAL: Les erreurs de la liberté (Paris.

(13) J. DE ROMILLY: La tragédie grecque (Paris: P.U.F., Quadrige) 1982 2° éd, P. 75.

(١٤) دوفينيو : المرجع نفسه ص : ٣٧٨ .

(١٥) المرجع نفسه ، ص: ٣٦٤ .

(١٦) المرجع نفسه ، ص: ٣٦٥ .

(١٧) المرجع نفسه ، ص: ٣٨٢ وأيضًا:
J – P VERNANT et P. VIDAL- NAQUET: Mythe et tragédie en Gréce ancienne, (Paris: Maspero Foundations) 1982, t2, PP. 17 – 24.

أنظر عن تكون الفكر التاريخى عند اليونان :

F.CHATELET: La naissance de l'histrire, (Paris, éd Minuit) 1962, repris dans la collection (10/18, U.G.E), (2 tomes)

(١٨) دوفينيو: المرجع نفسه ص ٣٨٣.

(١٩) ستجد الفلسفة نفسها فى وضع متلبس ، وسيستمر الفيلسوف فى التأرجح بين وضعين والتردد رغبتين متناقضتين: إصلاح الحياة الإجتماعية بكاملها وتنظيم المدينة –الدولة بسيادة كاملة حينًا ، والإنطواء على حكمة خاصة وإقامة مدينة أخرى على هامش المدينة الأصلية والتأمل المجرد والمعرفة الخالصة حينًا أخر.

(٢٠) دوفينيو: المرجع نفسه ص ٤١٨ .

(21) G.LUKACS:"La Grece comme mythe d'origine" in L''me et les fromes (Paris: Gellimard) 1974 PP. 291 – 301.
I. TAMINIAUX et M. NIJHOFF: La nostalgie de la Gréce â l?aube de l?idéalisme allemande (La Hayes) 1976

(22) VERNANT: " Tension et ambiguité dans la tragédie " in: Mythe et tragédie, pp 21 – 40.

(٢٣) انظر ما يكتبه كير كيجارد عن إرتباط المأساوى بالتاريخ فى كتابه: KIERKEGAARD: Etapes sur le ghemin de la vie, (Paris: Gallimard, "tel") 1975, pp 353 – 354 > Prargraphe 3: " le tragique a plus grand besoin de l?historique que le comique"

وانظر أيضًا VERNANT:"le sujet tragique: historicite et transhistoricite" in Mythe et tragedie en Grece ancienne, t2,pp. 77- 90

(٢٤) نجد فحصًا وتحليلاً جيدين لفلسفة التريخ عند قدماء الإغريق، فى الكتاب الممتاز F. CHATELET لـ الشار إليها أنفًا يقول (لوكاتش) : لقد جهل اليونان كل تعارض حقيقى بين التاريخ وفلسفة التاريخ نفسه قطعوا كل المراحل المقابلة للأشكال القبلية الكبرى انظر G. LUKAS: theorir du roman, (paris: Gonthier- Mediations), 1963 , p.26

أو ترجمته العربية: نظرية الرواية ترجمة الحسين سحبان، المغرب، منشورات التل، ١٩٨٨ص ٣٠

(25) J .LACARRIERE. Sophocle, (Paris: L'Arche, "Travaux 27 ") 1960 et1978, pp.26 – 28

(٢٦) يست لتراجيديا "الفرس" قيمة ادبية فحسب ، بل تكتسب أيضًا أهمية تاريخية كبري ، لكونها تصويرًا رائعًا لمعركة (سلامين التي وقعت سنة ٤٨٠ق . م ، واشترك فيها الشاعر نفسه ، وانتصرت فيها أثينا علي الفرس بقيادة ملكهم Xerx

(27) ragédies. Les Perses, traduction française, Paul Mazon, (Paris Les Belles Letters), 1962 et (Gallimard) 1982, Notice du traducteur .

(٢٨) أنظر ESGHYLE: Les Perses, 54,855 – 921.

تعطى المسرحية صورة مثالية للملك (داريوس) أبى (كسركسيس) مع أنه أول ملك بربى هاجم بلاد اليونان وهزم مدينة (ماراثون) حسب الحوليات التاريخية اليونانية والمسرحية تعيد هنا كتابة الواقئع التاريخية بكثير من التباعد والنسبية .

(29) HEGEL: La phenomenology de l?esprit , (Paris: Aubier Montaigne) 2tomes, t2 pp. 15 et sq.

(30) ESCHYLE: Les Perses, 812 – 855 et 928.

(٣١) أرسطو: فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دارا لثقافة ١٩٧٣ ف ١٤١٥ ب ٥ وما بعدها.

(٣٢) المرجع نفسه ف ١٤١٥ ب. ٣٠-٣٥ .

(33) V. GOLDSCHMIDT: Temps physique et temps' tragique chez Aristote, (Paris: Lip. Vrin) 1982, pp. 25 – 26.

(٣٤) أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأساوية ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٨٢ص ٨٩ .والتشديد منا ينظر أيضًا كتابنا : د . عبد الواحد بن ياسر : حياة التراجيديا فى فلسفة الجنس التراجيدى وشعريته ، مراكش ، المطبعة الوطنية ، ٢٠٠٦ الفصول : الثانى والثالث والرابع

(٣٥) ليون سانصوريل: تاريخ المسرح ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباظة ، بيروت ، منشورات عويدات ، ١٩٦٠ص: ٦٦ -٦٧

(36) LUKACS: Le roman historique, (Paris: Payot, "P. B. P." 1965, pp. 98 – 99, notamment: ch. 2:" Roman historique et drame historique

توجد ترجمة عربية لهذا الكتاب : لوكاتش : الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، العراق ، منشورات وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

(37) L. TROTSKY: Littérature et revolution, (éd. R. Julliard, U.G.E., 10/18)1964, p. 276.

والترجمة بالعربية : ل : تروتسكى : الأدب والثورة ، ترجمة : ج طرابيشى ، بيروت : دار الطليعة ، ? 1975يقول المؤلف : " فى تراجيديا شكسبير التى ما كان من الممكن تصويرها لولا الإصلاح نجد الأهواء الإنسانية الفردية من حب وغيره وظمأ إلى الإنتقام وشره وصراع الضمير تطرد القدر القديم والأهواء القروسطية .. " ص ٦٦ .

(٣٨) شكسبير: كريولانس ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، المؤسسة العربية ، للدراسات والنشر) 1981ط (2الفصل الرابع المشهد الرابع.

(39) I.J.KOTT. Shakespeare motre contemporain, (Pans: Payot) 1978

أنظر الترجمة الممتازة التى وضعها جبرا إبراهيم جبرا لهذا الكتاب الفذ : شكسبير معاصرنا . بيروت المؤسسة العربية 1980 ? ص13 – 16 .

(40) J. PARIS : Shakespeare, (Paris: Seuil), 1954, p . 144 .

(٤١) شكسبير: كوريولانس ، الفصل الأول ، المشهد الأول .

(٤٢) موت : المرجع نفسه ص ١٦ – ١٧ .

(٤٣) أ.س برادلى : التراجيديا الشكسبيرية (جزآن) ترجمة : حنا إلياس ، مراجعة : د . سهير القلماوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، دزت ، وهو ترجمة كتاب A.C.BRADLEY: Shakespearean Tragedy, 1904 et 1949.

(٤٤) لوكاتش: الرواية التاريخية ص ١٠٠ (الطبعة الفرنسية) وص : ١٢٢– ١٢٣ من الترجمة العربية والتشديد منا .

(45) J. KOTT: Op. Cit., p. 17.

(46) J.PARIS: Op. Cit., p. 147.

(٤٧) كوت: المرجع نفسه ص: ١٩ ومسرحية "ريتشارد الثانى" الفصل الرابع المشهد الأول الأعمال الكاملة الجزء (١)بالفرنسية

La pléiade, 1959, 2tomes.

(48) P. QUENNELL: Shakespeare et son temps, (Paris: Fayard) 1950,pp. 220 – 221 .

(٤٩) كوت: المرجع نفسه ص: ٢٥برادلى: المرجع نفسه ج ص: ٢٠-٢١.

(50) H. FLUCHERE: Shakespeare dramaturge élisabéthain, (Paris: Gallimard) 1966,, pp. 284 – 287 .

(٥١) كوت: المرجع نفسه ص: ٢٢-٢٦ .

(52) ARNOLD, P: Clefs pour Shakespeare, (Paris: Lip. J. Vrin), 1977, p.148 et J. Paris: Op. Git., p. 149.

(٥٣) شكسبير: ريتشارد الثانى الفصل الثالث المشهد الثانى.

(٥٤) كوت: المرجع نفسه ص: ٥١ – ٥٤

(٥٥) المرجع نفسه ص: ٢٦-٢٩

(٥٦) المرجع نفسه ص: ٥٠ وأيضا:

Righard III, agte 3, scene 4, in: ceuvres, t.I:

(57) FLUCHERE: Op. Cit., pp. 71 – 73.

(٥٨) كوت: المرجع نفسه ص: ٥٤-٥٥ هناك من الدارسين من أعتبر ذلك المشهد الرائع سقوطا فنيا و إسفافا فى رائعة شكسبير أنظر:

AUERBAGH: Memisis, la representation de la réalité dans la literature occidentale, (Paris: Gallimard, "Tel") 1968, p. 319.

(٥٩) كوت: المرجع نفسه ص: ٥٧ وريتشارد الفصل الأول المشهد الثانى.

(٦٠) المرجع نفسه ص: ٢٦ – ٥٨ والتشديد منا.

(٦١) ريتشارد الثالث: الفصل الخامس ، المشهد الرابع

(٦٢) كوت: المرجع نفسه ص: ٦٦ .

(63) AUERBACH: Op. Cit., p.316.

(٦٤) المرجع نفسه ص 318أنظر أيضًا ما يقوله (دورينمات) من

كون ملوك

(شكسبير) لا يبدون أبدا هزليين وقد يظهرون فى شكل وحوش ضارية لكنهم ليسوا بتاتًا مجانين انظر:
DURENMATT: Ecrits sur Le Theater. (Paris: Gallimard), 1970, p. 61.

(٦٥) كوت: المرجع نفسه ص ٦٣.

(66) Henri IV, agte 5, scénel.

(٦٧) كوت: المرجع نفسه ص ٦٩.

(٦٨) المرجع نفسه ص: ٤٨ - ٤٩ ينظر أيضا كتابنا: د. عبد الواحد بن ياسر: حياة التراجيديا فى فلسفة الجنس التراجيدى وشعريته الفصل الخامس: "العنف والتاريخ فى التراجيديا الشكسبيرية".

(٦٩) نشير إلى أن المسرحيات التراثية والتاريخية كثيرة فى ريبيرتوار المسرح العربى فهناك -فضلا عما ورد ذكره - مسرحيات كثيرة من هذا النوع لكتاب ك رشاد رشدى و فاروق خورشيد من مصر ، و على الخفاجى و قاسم محمد من العراق و خليل هنداوى و صدقى إسماعيل و فرحان بلبل و ممدوح عدوان من سوريا و عز الدين المدنى من تونس و الطيب الصديقى من المغرب .

(٧٠) بو على ياسين ونبيل سليمان: الأدب والإيدولوجيا فى سوريا ، بيروت ، دار ابن خلدون ١٩٧٤ .

(٧١) أنظر نص المسرحية فى: الآثار الكاملة ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٣

(٧٢) زياد محبك: المسرحية التاريخية فى المسرح العربى المعاصر ، دمشق ، دار طلاس ، ص: ١٣٣ وما بعدها.

(73) V. HUGO: "preface á Cromwell" in: Cromwell, (Paris: Flammarion, GF), 1968.

(٧٤) زياد محبك المرجع نفسه ، ص: ١٨٦ .

(٧٥)المرجع نفسه ص : ٢٩٢ - ٢٩٣ تتجلي هذه الخطورة في كون مسرحية " المهرج " هي من نمط مسرحية الصدمة الأولي ، مسرحية العرض الوحيد ، والتي قد تنتفي آثارها -صدمات مفاجأت اثارة تشويق -بمجرد تعد عروضها .

(٧٦) انظر سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد بيروت دار الفكر الجديد ١٩٨٨ ,ص: ٣٩ -٤١ .

(٧٧) صدرت عن دار الأداب ، بيروت ستة ١٩٧٧وهي الطبعة التي نعتمدها هنا .

(٧٨) سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر ,ص: ٤٤

(٧٩) المرجع نفسه ، ص: ٥٠ .

(٨٠) انظر مقالة فريدة النقاش: "مسرح سعد الله ونوس "مجلة (الهلال) القاهرة ، يوليو ١٩٧١(عدد خاص عن المسرح) ص: ٨٥.

(٨١) إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة -الفعل فى مسرح سعد الله ونوس ، بيروت ، دار الأدب ، ١٩٨١ ص: ١٥٠

(٨٢) أحمد زياد محبك: "مغامرات رأس المملوك جابر "مجلة (الموقف الأدبى) ، دمشق ، العددان: ١٧٨ - ١٧٩ السنة ١٥

(٨٣) نديم معلا محمد: الأدب المسرحى فى سورية ، دمشق ، منشورات الوحدة ، د.ت ص: ١٣٤ .

(٨٤) فريدة النقاش: المرجع نفسه ص: ٨٥ .

(٨٥) مغامرة رأس المملوك جابر ص: ١٦٤ - ١٦٥ .

(٨٦) زياد محبك: المرجع نفسه ص: ١٢٣ .

(٨٧) خالد محى الدين البرادعى: "التراث المسرحى العربى فى سورية" مجلة (الموقف الأدبى) المرجع نفسه ص:٨٦

(٨٨) مغامرة رأس المملوك جابر ص: ١٦٣ .

(٨٩) زياد محبك: المرجع نفسه ص: ١٩٥ .

(٩٠) بو على ياسين ,نبيل سليمان: المرجع نفسه ,ص: ٣٦٣ .انظر كتابنا : د عبد الواحد بن ياسر : الماساوية في المسرح العربي الحديث ، مراكش ، المطبعة الوطنية ,٢٠٠٧ ص ٤٣٦.

(٩١) علي الراعي : " سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء " , ضمن : المسرح العربي بين النقل والتأصيل ,كتاب العربي , الكتاب ١٥ ,١٨يناير ١٩٨٨ ,ص : ١٢٤ .