مجلة كلية الآداب. جامعة الإسكندرية . المجلد ٧١ . العدد ١٠٥ .

الذهنية والملحمية
المسرح بين توفيق الحكيم وسعد الله ونوس

Dr. Dou Tian Jiao
رئيسة قسم اللغة العربية – جامعة نانكاي

الذهنية والملحمية
المسرح بين توفيق الحكيم وسعد الله ونوس

Dr. Dou Tian Jiao
رئيسة قسم اللغة العربية – جامعة نانكاي

الذهنية والملحمية كلمتان متضادتان في المسرح، المسرح الذهني هو ذلك المسرح الذي لا يكاد يصلح للتمثيل على الخشبة المسرحية، لأن الأحداث والصراع يحدثان في الذهن، ولا يحدثان على الخشبة المسرحية، إنه مسرح تتصارع فيه الأفكار وليس الشخصيات التي تمثل هذه الأفكار، لأن الفكرة لا تتلبس في شخصية.

أما المسرح الملحمي فهو ذلك المسرح الذي يتجاوز المسرح الأرسطي الذي تتصارع فيه الشخصيات فيما بينها بمعزل عن الجمهور، إلى أن تتصارع الأفكار بين الخشبة والنظارة من الجمهور، ولعل الحكيم ونوس أفضل من يمثل فكرة التناقض بين الذهنية والملحمية.

يعد سعد الله ونوس وتوفيق الحكيم من أبرز كتاب المسرح المعاصرين، الذين احتلوا مكانة مهمة من خلال أعمالهم المسرحية. لكننا نلاحظ أن أعمالهما تختلف اختلافًا كبيرًا، فالأعمال الخاصة بسعد الله ونوس لها طابع المسرح الملحمي، وطابع مسرحيات توفيق الحكيم تتميز بما أسماه (المسرح الذهني)، وقد عده الحكيم مجال ابتكاره وتفوقه.

وقد أوضح الحكيم مفهوم المسرح الذهني في مقدمة مسرحيته (بجماليون) حيث تتصارع الأفكار بدلا من الشخصيات، ولذلك يقول عن مفهوم هذا النوع من المسرح.

"منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود (المطبعة)، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية، ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد (قنطرة) تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير (المطبعة)، لقد تساءل البعض (كذا)، أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل (أهل الكهف) و(شهرزاد) ثم (بجماليون)، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة لتمثيل

المسرحيات الأخرى المنشورة في مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل"[١]

وعلى النقيض من ذلك المسرح الذي لا يمكن للأفكار أن تتجسد في شخصيات على الخشبة المسرحية، نجد المسرح الملحمي الذي يصعب أن تنفصل الشخصيات فيه عن الأفكار التي تطرحها، بل تؤثر الشخصيات في الأفكار وتتأثر بها، وقد كان ونوس أحد أهم كتاب هذا الاتجاه الملحمي، وكان تأثره بالمسرح الملحمي، استجابة مباشرة لما أصيب به العالم العربي بعد حرب حزيران (يونيو) سنة ١٩٦٧، حيث هزم الإنسان العربي، وبالطبع كان المسرح الملحمي أقدر على التعبير عن هموم المجتمعات العربية في هذه الحقبة. ونستطيع أن نرصد أثر النظرية الملحمية في كل مسرحيات ونوس، وفي مقدمتها (الملك هو الملك) حتى إننا نستطيع أن نقول إنها كانت تتشابه تشابها صريحا من مسرحية (رجل برجل) لرائد المسرح الملحمي برتولد بريخت، غير أن سعد الله ونوس يرفض المقارنة بين المسرحيتين، ويرى أن الصلة بينهما واهية، وأن مسرحيته مستقاة من التراث العربي وخاصة ما يتعلق بألف ليلة وليلة، وما فيها من قصة النائم واليقظان، ولذلك يقول ونوس "إن الصلة بينها (أي الملك هو الملك) وبين حكاية (رجل برجل) ما هي إلا صلة واهية وثانوية جدًا ... ".[٢]

إننا هنا بإزاء نوعين من المسرح متناقضين، أحدهما حتى الجمهور يكون جزءا منه ملتحما فيه، مسرح يقوم على الواقع، والآخر حتى الممثلين يكونون عبارة عن دمى تتحرك لتمثل أفكار الكاتب.

كان ونوس يرى أن التراث لا يمكن أن يكون بديلاً كليا عن الواقع ولا يمكن للتراث بحالته الماضية أن يكون معادلا موضوعيا عن المعاصرة، ومن أجل هذا عدل كثيرا في الحكاية التراثية، فجعلها غير دالة على زمان ومكان محددين، فلم تعد شخصية الملك هي شخصية الرشيد ذلك الخليفة العربي المعروف، كما أجرى تعديلا على بقية الشخصيات، وأضاف عددا من الشخصيات مثل شخصية شهبندر التجار والشيخ طه، كما أضاف شخصيتي زاهدا وعبيدا إلى المسرحية، كي يبتعد عن أن يكون المسرح مسرحا تاريخيا تسجيليا لأن الهدف النهائي من المسرحية هو البعد الملحمي.

أما المظاهر الملحمية في المسرحية فتبدأ من بداية المسرحية إذ يدخل

---

[١] بجماليون – توفيق الحكيم – دار نهضة مصر – مصر- ص ١٤ د.ت

[٢] بيانات لمسرح عربي جديد، سعد الله ونوس، دار الفكر الجديد، بيروت ،ط١ ، ١٩٨٨م، ص ١٥٨

الممثلون إلى الخشبة المسرحية كما لو "كانوا مجموعة من لاعبي السيرك، حيوية، وحركات بهلوانية." [٣] ويهدف ونوس من خلال ذلك إلى هدف محدد وهو: أن يمنع ذلك التوحد بين الممثلين والجمهور، الذي يحدث عادة في المسرح الأرسطي .

وبالتالي يقنع المتفرجين بأنهم إزاء لعبة مسرحية وأنهم لا يشاهدون مسرحية أرسطية تقليدية تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث، كما أن الممثلين في هذه الحالة يتوجهون إلى الجمهور – كما يفعل بريخت في مسرحه الملحمي – بقصد تعريف هذا الجمهور بأدوارهم التمثيلية، وإشراكهم في أحداث المسرحية التي تعبر عن مشاكلهم ولا تنفصل عنهم.

ثم تبدأ المسرحية بأننا أمام مملكة ما، تكاد تكون كل الأشياء في هذه المملكة ممنوعة، فيماعدا الأحلام، إذ إن الأحلام مباحة، شريطة ألا تتحول إلى أفعال تهدف إلى تغيير الواقع .

وكل الشخصيات في المسرحية يحلمون أو أنهم قادرون على الحلم وهناك شخص واحد قادر على تحقيق كل الأحلام، إنه الملك الذي هو ملك، وفي المسرحية أبو عزة تاجر أفلس، يحلم بأن يكون ملكًا على البلاد وإن كان ليوم واحد كي ينتقم ممن أفسدوا عليه حياته وجعلوه مفلسا، ، زوجته أيضا تحلم بأن يعود الحال إلى سابق عهده، وإلا فإن ابنتها عزة لن تجد زوجا مناسبا، وعزة أيضا تحلم بأن يأتي لها فارس أحلامها من بلاد بعيدة ...أما خادمهم عرقوب فإنه أيضا يحلم بأن يتزوج من عزة.

المقربون من الملك أيضا يحلمون، الوزير يحلم بأن يظل وزيرا، وشهبندر التجار يحلم بأن يظل ممسكا بخيوط الاقتصاد، والشيخ طه يحلم بأن يظل مسيطرا على الحياة الروحية للعباد، إنهم جميعا يحلمون، لكن هناك شخصا واحدا لا يحلم ولكنه يستطيع تحقيق الأحلام، إنه الملك.

إنهم جميعا يشتركون في الحلم، ويشتركون في عدم القدرة على تحقيق أحلامهم.

ويعتمد ونوس على حكاية تراثية وردت في ألف ليلة وليلة، إذ نجد أن أحد العامة يحلم بأن يكون ملكا، ويسمعه الملك فيقرر أن يحقق له هذا الحلم، فيسقيه خمرا إلى أن ينام ثم ينقل إلى القصر كي يحكم ثم يسقى خمرا مرة أخرى ويعاد إلى بيته الفقير.

وهذه اللعبة التي قام بها الملك بحق المواطن أبي عزة في مسرحية الملك هو الملك، عادت عليه، فانقلب السحر على الساحر، إذ إن أبا عزة

---

[٣] الأعمال الكاملة ، سعد الله ونوس ، طبعة الأول ، ١٩٩٦ م ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، مكتبة الأسد، ص ٤٨١

حين أفاق من نومه، لبس دور الملك، بالسهولة التي لبس بها رداء الملك وتاجه.

وإذا كان الملك السابق قد سمح لمواطنيه من عامة الناس بالحلم، فإن الملك الجديد (أبا عزة) لم يسمح بالأحلام، وهذه القوة التي كان يحكم بها أبو عزة أذهلت الملك نفسه بعد أن فقد صفته باعتباره ملكا.

إن فقدان الحلم جعل الناس لا يستطيعون التخيل حتى إن تابع الملك ميمون لم يستطع أن يتخيل أنه الملك وعجز عن أن يتعرف عليه، وكذلك بالنسبة لأبي عزة نفسه فلم تستطع زوجته أن تتعرف عليه، بعد أن فقد شكله الأول.

عزة فقط هي التي تشككت في الملك الجديد، أما "زاهد و عبيد : وفي أنظمة التنكر الملكية ، تلك هي القاعدة الجوهرية ... أعطني رداءً وتاجًا أعطك ملكًا."[٤]

فالملك في النهاية هو الملك، وهذا له معنيان، أولا: أبو عزة أو أي أبي عزة لا يمكن أن يكون ملكا، فالملك هو الملك لابد أن يكون مؤهلا لهذا المنصب بالقوة المطلوبة وليس بالحلم الذي يخلو من الفعل، وثانيا: أن أي شخص في موضع الملك سيفعل مثلما يفعل الملك، فقد كان أبو عزة يريد أن يكون ملكا كي ينتقم من شهبندر التجار، ومن الشيخ طه اللذين كانا قد جعلاه يفقد ثروته، لكنه عندما صار ملكا تواطأ معهما في سبيل تحقيق مصالح أكبر، ولأنهما دائما يعرفان طريقة التعاون مع الملك أيا كان هذا الملك.

أما خاتمة المسرحية فتنتهي نهاية ملحمية مثل البداية، إذ يتوجه الممثلون إلى الجمهور بالحديث المباشر، كي يتخذوا موقفا من أجل تغيير هذه اللعبة التي يكون الملك فيها هو الملك.

لقد كان ونوس يرغب في كسر حاجز الإيهام في نهاية المسرحية بأن يتوجه الممثلون إلى الجمهور إذ يقولون :" المجموعة: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق جمعها بالظلم والجور والشقاء . فاشتعل غضبها. وذبحت ملكها، ثم أكلته. في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس، وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون . "[٥]

الصراع في المسرح الملحمي ليس صراعا بين الآلهة والبشر، إنه صراع بين طبقات البشر في الحياة، "فالمسرح الملحمي يخرج الآلهة من حلبة الصراع، ليكشف عن أن في الواقع القائم الكثير من الزيف، ويتحول الصراع إلى صراع مع النظام البرجوازي القائم، والذي يحاول أن يخفي الحقائق عن الناس، ومهمة المسرح الملحمي هي كشف الخفي من أجل حصول الوعي بضرورة التغيير "وهكذا يعوض

---

[٤] الأعمال الكاملة ، سعد الله ونوس ، ص ٥٥٥

[٥] المصدر السابق ، ص ٥٧٣

الصراع الدرامي بالطابع الجدلي والصراع الطبقي".[٦]

وإذا كان تعريف "أرسطو" للحدث المسرحي يقوم على أنه: "فعل نبيل تام يتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية ليثير الشفقة والخوف اللذان يؤديان إلى التطهير"[٧]، فإن المسرح الملحمي يرفض أن يكون الغرض من المسرح هو التطهير، إنه يسعى دائما إلى أن يكون المسرح سعيا إلى التغيير، ويرى المسرح الملحمي أن المسرح الأرسطي كان يهدف إلى تزييف الواقع، وتزييف الوعي لأنه يهتم بالجانب العاطفي التأثيري، كي يظل الأسياد أسيادا والعبيد عبيدا.

أما المسرح الملحمي فيهدف إلى هدف مختلف مع الجمهور، فهو لا يستهدف الجانب العاطفي والعملية المسرحية لا تقوم على علاقة بين منتج ومستهلك فالأمر في المسرح الملحمي مختلف تماما لأنه يقوم على التفاعل، فالجمهور مشارك في إنتاج العمل المسرحي، ومساهم فيه، ويستعيض المسرح الملحمي عن عاطفتي الشفقة والخوف اللتين في المسرح الأرسطي بعاطفة الرغبة في المعرفة والتغيير كما يرى بريخت.

المسرح الملحمي يؤمن بقدرة الإنسان على تغيير واقعه. فالإنسان في المسرح الملحمي لا يريد من الجمهور أن يكون سلبيا متطهرا، وإنما يريده فاعلا مشاركا، ويرى الفن على أنه فعل التزام من أجل توعية الجمهور.

وإذا كانت الرؤية مختلفة عن المسرح الأرسطي التقليدي والغايات أيضا مختلفة، فإن الوسائل ستكون مختلفة، فسنجد كسر حاجز الإيهام، والتغريب، وتقنية المسرح داخل مسرح وكل الوسائل التي استخدمها المسرح الملحمي كي يصل إلى غاياته.

كانت موجة الاشتراكية قد فرضت اهتمام الفنان بواقعه، وتوظيف الفن من أجل معالجة هموم الواقع ومشكلاته، ولذلك يقول أحد النقاد "خضع المسرح العربي بعد النكسة لمراجعة دقيقة واتخذ طريقا جديدة لرؤياه محاولا إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه والإسهام في تغييره"[٨]، ولذلك حاول أن يؤسس ونوس لهذا النوع الجديد من المسرح السياسي الذي يتخذ من تقنيات المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي سبيلا للوصول إلى غاياته الفنية والاجتماعية.

لكننا ينبغي أن نفرق بين فهمين للمسرح، فهناك المسرح السياسي الذي يعرض فيه الفنان موضوعا سياسيا على النظارة، وهناك مسرح التسييس الذي يحرض فيه المؤلف الجماهير لاتخاذ موقف سياسي يتوافق مع رؤيته الإبداعية

---

[٦] المسرح السياسي عند سعد الله ونوس ، صبحة أحمد علقم ، ص ١٢٤

[٧] المرجع السابق ، ص ١٢٩

[٨] المسرح التحريضي الإثارة والدعاية ، أحمد العشري ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، العدد الأول ، ص ١٠٣

باستخدام الشروط الفنية، دون أن يكون دعائيا، ونجد ذلك واضحا في كلام ونوس عن مسرح التسييس إذ يصفه باعتباره يقوم على "طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة ،والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية ،وأنك تحاول استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل"[٩].

وهذا الخلاف الرئيس بين السياسي والتسييسي يقوم على مباديء الاشتراكية التي جعلت الفنان ملتزما تجاه واقعه، وبذلك اختلفت وتميزت عن غيرها من مذاهب الواقعية السابقة، وكذلك اختلفت عن النزعات الرومانسية التي كانت تتخذ موضوعا سياسيا، لكنها تصفه فقط وربما تكون مع الجلاد ضد الضحية، أو تساوي بينهما، مثلما نجد في مسرحية "السلطان الحائر" لتوفق الحكيم، تلك المسرحية التي كتبت في وقت المد القومي، وقيل إن الحكيم ينتقد بها الواقع السياسي، ولكن الواقع أن المسرحية تتخذ بعدا تاريخيا عن أحد سلاطين المماليك الذي عرف لغط الناس بأنه ما زال عبدا، وأنه لا يصلح للحكم قبل أن يعتق، وكان للسلطان أن يتخذ طريقين لإسكات الناس إما بالقوة، وإما بالقانون، أي أن يعتق رسميا كي يصلح للحكم، وقد رأى السلطان أن يتخذ طريق القانون وليس طريق القوة[١٠]، والمسرحية كلها تدور حول فكر السلطان، ولا تهتم بالشعب، ثم إنها لا تشرك الشعب في الحدث ولا تهتم بتحريضه على أن يكون مشاركا في موقف الحكام، هكذا نجد اختلافا كبيرا بين من يتبنى الفكر الاشتراكي، ويتخذ الملحمية سبيلا لتحقيقه، ويريد ألا يكون (الملك هو الملك) عبر إرادة الشعب، وبين من يتخذ الفكر الرومانسي طريقا، والتقليدية سبيلا كي يظل السلطان الحائر سلطانا بكل الطرق.

فالمسرح الملحمي مسرحا يتحدث عن الطبقات الدنيا من المجتمع ولا يتحدث عن السلاطين، المسرحية عند ونوس تهتم بالشعب، بأبي عزة الذي يريد أن يحقق حلم أن يكون ملكا، لكن المسرحية عند الحكيم تهتم بالسلطان، وبطلها هو السلطان.

إن الفرق بين المسرح السياسي ومسرح التسييس أو مسرح سعد الله ونوس ومسرح توفيق الحكيم يكمن في أن المسرح السياسي يقدم وعيا معلبا جاهزا يتضامن مع الصورة الحالية للأوضاع ويتلمس لها طرق بقاء الحال على ما هو عليه، أو فكرة ليس في الإمكان أبدع مما كان تلك الفكرة الرومانسية، في مقابل مسرح التسييس الذي يريد بناء وعي يتشارك فيه الشعب كله، أو الجمهور كله.

فالجمهور الذي يأتي إلى المسرح لا ينبغي أن نغيب وعيه، أو أن نجعله يملأ

---

[٩] حوار مع سعد الله ونوس ، نبيل الحفار ، مجلة الطريق ، العدد٢ ، ص ٩٨

[١٠] انظر السلطان الحائر – توفيق الحكيم – دار نهضة مصر – القاهرة - د.ت

القاعة بالقهقهات الفارغة على واقعه المشوه ثم يعود وقد تطهر من تراكمات هذا الواقع هذا ليس هدف المسرح الملحمي ولذلك يقول ونوس "يأتي الجمهور وهو يحمل أحزان يومه وهموم حياته، فنمتص نقمته على الواقع ،ونحولها الى ضحكات تملأ فراغ الصالة، ولا يتجاوز تأثيرها عتبة النفس والمسرح" [١١]

وبهذا الفهم لطبيعة المسرح الملحمي ودوره، وجدنا الراوي في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر يرفض أن يقص على رواد المقهى والجمهور حكاية بيبرس أو أحداث النصر لأن دورها لم يأت بعد، ويرفض تغييب الجمهور عن واقعهم، ويرفض أيضا أن يجعلهم يضحكون على هذا الواقع أو يسخرون منه.

لقد استخدم ونوس تقنيات المسرح الملحمي كلها من أجل إحداث التغريب، والقيام بدوره المسرحي الملتزم ابتداء من الاهتمام بالسرد الذي تهتم به الملحمة في مقابل المسرحية، ولذلك نجد مسرحيات ونوس تهتم بالحكواتي الذي يقص القصص على النظارة، وتهتم بأشكال الجوقة كلها، في حين لا يهتم المسرح التقليدي وخاصة مسرح الحكيم بهذه التقنيات

ويهدف ونوس من ذلك إلى إحداث التغريب الذي هو " تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور، بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد، يظهر ما كان خفيا ويلفت النظر إلى ما صار مألوفا منه لكثرة استعماله"[١٢]

أما بريخت فيعرّفه بأنه "إيقاظ الدهشة والفضول" [١٣]

إن الهدف من التغريب إظهار الحقائق التي طمستها يد التعود، فالإنسان قد يألف ما لا يؤلف بمرور الأيام، وعلى الكاتب المسرحي أن يبين للجمهور أن هذه الأمور ينبغي أن تتغير" ذلك أن المسرح لم يعد يهدف إلى إسكار المشاهد، ولم يعد يقدم الأوهام، ولم يعد يجبره على نسيان عالمه الخاص، أو على الإذعان لقدره، إنما يكشف أمام المشاهدين العالم من أجل التفكير فيه"[١٤].

ويعمل التغريب على أن يجعل المشاهد على وعي دائم بأن ما يدور حوله في العمل المسرحي ليس منفصلا عنه، ويعمل على إقناعه بأنه جزء من هذا العمل المسرحي، ويستخدم لذلك مجموعة من الوسائل، وأولى هذه الوسائل الاهتمام بالسرد

---

[١١] بيانات لمسرح عربي جديد ، سعد الله ونوس ،دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص٤١

[١٢] المعجم المسرحي ، ماري إلياس خوري ، ص ١٣٩

[١٣] نظرية النص المسرحي ، بوتولد بريخت ، ص ١٤٠

[١٤] المصدر السابق ، ص ١٤٨

في مقابل الاهتمام بالحوار في المسرح التقليدي.

١ ـ السرد في المسرح :

لا يخفى أن الملحمة اليونانية القديمة كانت تقوم على السرد، في حين كان المسرح يقوم على الحوار، ويقوم السرد في المسرح الملحمي بوظيفه فصل المشاهد عن الأحداث، لأن الممثلين لا يقدمون الحدث أمام الجمهور بل يرويه لهم راو، هذا بالإضافة إلى أن السرد يسمح للمؤلف أن يطرح أفكاره على الجمهور، ويسمح له بأن يخاطب عقولهم قبل مشاعرهم، ففي "مغامرة رأس المملوك جابر" نجد شخصية العم مؤنس الحكواتي الذي يقص القصة، ويعرض على الجمهور أن يختار القصة الذي يريد، ويناقش الجمهور في نوع القصة، ثم ـ لأنه صوت المؤلف ـ يختار لهم القصة التي يريد.

٢ـ البعد الزماني:

يهتم المسرح الملحمي بالتاريخ، بحيث يختار الكاتب من التاريخ ما يمثل الحاضر، فيوظف التاريخ قناعا للأحداث الحاضرة، بحيث يكون هناك يكون بعدا وزمانيا، يجعل المشاهدين يحكمون على الأحداث دون أن يكون للمعاصرة والاعتياد تأثير في أحكامهم المسبقة .

٣ـ الفاصل المكاني:

على الكاتب المسرحي أن يتخير مكانا بعيدا عن مكان الحدث المعاصر بحيث يحكم المشاهدين على الحديث من بعد، ولكن هذا الفاصل المكاني يذوب في المسرح حين يكسر المؤلف حاجز الإيهام، ويجعل المشاهدين جزءا من العمل المسرحي، إن المؤلف يرغب في أن يتوفر للجمهور جوا من الحيادية بحيث يحكمون على الأحداث دون أن يقعوا تحت تأثير أفكارهم المسبقة عن واقعهم، وهذا ما استخدمه برتولد بريخت حين استخدم قصة سليمان الحكيم في دائرة الطباشير القوقازية[١٥]، وكذلك استخدم قصة جاليليو جاليلي في مسرحية حياة جاليلي[١٦]، وكذلك استخدم ونوس هذا المنهج في مسرحياته (رأس المملوك والملك هو الملك والفيل يا ملك الزمان).

[١٥] دائرة الطباشير القوقازية – برتولد برشت – ترجمة د. عبد الرحمن بدوي – روائع المسرح العالمي ٣٠ – المؤسسة المصرية العامية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – د.ت

[١٦] حياة جاليلي – برتولد برخت – ترجمة مصطفى عبد الحفيظ برانيه سلسلة الألف كتاب ٦٢٠ – دار التضامن – القاهرة - د.ت

٤- الأحداث لا تسير في خط مستقيم:

الأحداث في المسرح الملحمي لا تسير في خط مستقيم من البداية إلى النهاية، بل قد تستخدم تيار الوعي في عرض الأحداث أ الفلاش باك، وقد ينقطع الحدث نهائيا دون عودة، وقد يفصل بين الحدث بحدث آخر يشرحه ويفسره مثلما حدث في قصة دائرة الطباشير القوقازية حين أسهمت حكاية سليمان الحكيم في حل المسألة الأولى، وقد ينقطع الحدث بسبب التمهل في العرض وتعمد البطء مثلما حدث في مغامرة رأس المملوك جابر حين توقف الراوي عن القص.

٥- تقنية المسرح داخل المسرح:

هذه الفكرة أسس لها "لويجي بيرندلو"، وقد استخدمها المسرح الملحمي ببراعة شديدة، وهذه الفكرة تقوم على وجود مسرحيتين، قد تكون إحداهما خادمة لفكرة الأخرى، أو مؤثرة فيها، أو حتى ذريعة لها، وقد استخدم بيراندلو هذه الخدعة المسرحية في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، واستخدمها ونوس كثيرا في مسرحه، حيث عرض في رأس المملوك جابر المقهى أولا باعتباره مسرحية ثم عرض فكرة رأس المملوك جابر باعتبارها مسرحية داخل المسرحية الأولى.

٦- الغاية التعليمية:

لا يقصد المسرح الملحمي إلى التعليم المباشر، وإنما يقصد إلى إيضاح العالم بالنسبة للمشاهد بحيث يتخذ موقفا، والتعليم مشترك بين الجمهور والمؤلف والممثلين، بحيث يختار الجمهور النهايات التي تعرض عليه، ويترك المؤلف فجوات في العمل المسرحي كي يضيف الجمهور إلى العمل، التعليم في المسرح الملحمي ليس مباشرا وإنما تفاعل بين أطراف العملية المسرحية.

٧- فكرة الصراع أو الجدل الهيجلي:

يعد هيجل الأب الروحي للفلسفة المادية الماركسية التي تقوم على فكرة الصراع بين قوتين أو أكثر وتكون نتيجة هذا الصراع قوة ثالثة أميل إلى القوة الأكبر، فهيجيل بالنسبة للفلسفة المادية مثل نيتشه بالنسبة للفلسفة الوجودية، والماركسية كانت تقوم على فكرة الصراع بين الطبقات التي طرحها المسرح الملحمي فقد "طرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة، داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية" [١٧]

[١٧] المرجع السابق ،ص ٨٧

ولذلك نجد كل مسرحيات ونوس تطرح هذه المشكلة وتحاول إعطاء فكرة عن المجتمع الاشتراكي الذي تزول فيه الطبقات وتتحقق فيه العدالة الاجتماعية.

٨ ـ من أنا السقوط إلى نحن التحدي:

العمل الملحمي لا يؤمن ببطولة الفرد، وحتى إذا كان الفرد بطلا فذلك لأنه جزء من الجماعة، الجماعة هي التي تصنع الفرد، والفرد بدون جماعة فكرة ضائعة مهما كانت مقوماته الفردية، ولذلك لا نجد في المسرح الملحمي البطل الفرد وإنما البطولة للجماعة كلها، لكل عناصر العمل المسرحي. فنحن لا نجد في مسرحيات ونوس بطلا بالمعنى الذي نجده في المسرح الكلاسيكي على شاكلة "هاملت" أو في مسرح الحكيم كما هو الحال مع "بيغماليون" أو " أوديب" لأن المسرح الملحمي بحكم خلفيته الماركسيّة يرفض فكرة البطل الفرد، فالبطولة لابد أن تكون للجماعة كلها.

٩ ـ كسر حاجز الإيهام:

هناك حائط وهمي يفصل بين الممثلين والجمهور، فالعلبة المسرحية تتكون من مجموعة من الحوائط الحقيقية، لكن الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن الممثلين حائط وهمي، وفي المسرح الأرسطي يحرص الممثلون على عدم كسر هذا الحائط كي يظل الجمهور منفصلا عن الحدث المسرحي، ولكن المسرح الملحمي يحرص فيه الممثلون على كسر هذا الحائط بحيث ينزل الممثلون إلى صالة العرض ويشاركون الجمهور في الحدث كي لا ينفصل الجمهور عن العرض ويعرف أنه جزء من هذه الأحداث وبهذا يرى مؤلف المسرح الملحمي أن الجمهور لابد "أن يكون واعيا ووقحا، وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا وثقافيا فعالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة".[١٨]

وهذا ما قام به ونوس حين اختار لمسرحيته (رأس المملوك) أن تجري الأحداث فيها في مقهى، حيث يكون الناس في ألفة بين الممثلين والجمهور، ويصبح الجمهور جزءا من الحدث المسرحي منذ البداية. فالجمهور في هذه الحالة هم بعض الزبائن في المقهى يستطيعون المشاركة في الأحداث واحتساء المشروبات، ويشعرون أنهم ممثلون مثلهم مثل الذين يمثلون العمل بالفعل.

المسرح الملحمي لا يؤمن بوجود قواعد ثابتة إنه مسرح يجرب لكنه يجرب بوعي من أجل الوصول إلى هدف محدد، وقد رأى ونوس أن عدم وجود مسرح عربي قديم يعطي فرصة ذهبية للمؤلف كي لا يتمسك بقاعدة، لأنه لا مسرح عربي كي تكون له قواعد، ولذلك يقول سعد الله ونوس "إنني مشروع دائب وقلق كي

[١٨] مسرح سعد الله ونوس والتراث ، زينب فلاح ، ص٩٨

أكون فعالا في زمني وبيئتي، لكنني أجد هذا المشروع مطوقا بالصعاب، محاطا بالشوك والوساوس. وما فعلته حتى الآن لا يستوعب ما أريده"[١٩] لقد أراد ونوس أن يخلق مسرحا عربيا يختلف في طبيعته عن المسرح الأوربي، وحتى المسرح الملحمي الذي كان يتبعه، وكان مسرحه العربي يقوم على الفكر الاشتراكي مع استخدام الحكايات التراثية العربية، والتقنيات الموجودة في التراث العربي مثل الحلم والسحر والخرافات وتفسيرها تفسيرا علميا من خلال الأدب.

وكان ونوس مثل أبناء جيله يحلمون بأن تتحول الكلمة إلى فعل، وهذا السؤال الذي سأله كثيرا صلاح عبد الصبور في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) وسأله عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيتيه عن الحسين (ثائرا وشهيدا)، وسأله ونوس في كل مسرحياته، لكن هذا السؤال بقي دون إجابة واضحة عند أبطال مسرحية (حزيران) الذين كانوا يسألون هذا السؤال الملحمي.

١٠- النص غير ثابت:

في المسرح الملحمي يستطيع المؤلف أن يغير في النص تبعا لرؤية الجمهور، ويمكن له أن يعرض للجمهور مشاهد مختلفة ليختار الجمهور واحدا منها، النص ليس ثابتا كما في المسرح التقليدي الأرسطي، لأن الجمهور يشارك في الحدث وقد يغير مجرى الحوار والأحداث، وعلى الممثل أن يكون مستعدا لهذا النوع من التغيير، وعلى المؤلف أن يعرف أن نصه ليس نصا مقدسا، بل نص قابل للتغيير والتحريف والتأويل دائما.

هذا عن مسرح ونوس الملحمي، المسرح الذي يريد أن يكون الجمهور جزءا من الحدث، والنص فيه غير ثابت، النص الذي خلق كي يكون بين جمهور المشاهدين، ولا وجود له دون خشبة المسرح، أما مسرحيات توفيق الحكيم ، فنستطيع أن نقول إن منظوره المسرحي يختلف اختلافا جذريا عن منظور ونوس المسرحي؛ والشيء اللافت للنظر أن ونوس التزم بفكرة واحدة كان يؤمن بها ويعبر عنها في مسرحه، لقد كان مؤمنا بالمسرح الملحمي وبقضايا الواقع الذي يعبر عنه في كل مسرحياته، ولذلك لم يختلف فكره من مسرحية إلى أخرى، لقد كان واضح الفكر محدد الهدف، أما الحكيم فقد تنوعت أساليبه ومضامينه المسرحية، وأول شكل مسرحي عبر عنه الحكيم هو الشكل الأرسطي و قد حدد أرسطو ستة عناصر أو أجزاء للمسرحية : الخرافة ، الأخلاق ، المقولة ، الفكر ، المنظر المسرحي ، والجوقة.

وقد أشار الحكيم إلى عناصر العمل المسرحي غير مرة في مؤلفاته،

---

[١٩] الكلمة /الفعل في مسرح سعد الله ونوس ، عن اسماعيل فهد اسماعيل ، الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ٢٢٢

ولعل أهمها كتابه " فن الأدب " حيث أشار إلى سبعة من عناصر العمل وهي: الحوار، الموضوع، البناء والطباع أو الشخصية، والزمان والمكان والمناظر المسرحية[٢٠]، وقد أولى أرسطو الحدث أو العقدة في المسرحية أهمية كبرى، حيث يري أن أهم هذه الأجزاء في المأساة هو "تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، كذا السعادة والشقاوة فهما من نتاج الفعل، وأن الناس يكونون سعداء أو أشقياء بسبب أفعالهم."[٢١] ويؤكد أن "الأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم، لهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة ، والغاية في كل شيء أهم ما فيه ."[٢٢]

والعمل المسرحي من وجهة النظر الأرسطية يقوم على محاكاة عالم الطبيعة، وخاصة الآلهة وأنصاف الآلهة، لكنه لا يحاكي الطبيعة محاكاة تامة، لأن العمل الأدبي ليس صورة مطابقة للحياة، بل لحظة مكثفة من الحياة فيها الاختيار والعزل، والتنسيق والترتيب، وفيها البراعة اللغوية، وغير ذلك من العناصر.

ولأن مسرح الحكيم مسرح ذهني ومن الصعوبة بمكان أن يعرض على خشبة المسرح، ويمكن أن يكتفى به في الكتب، فإن الحكيم يرى أن البناء الدرامي يحتاج إلى التصميم والذهن الرياضي ، يقول :" والتركيز هو الصفة اللازمة " للبناء "والبناء عمل يحتاج إلى شيء من التفكير، بل إلى شيء من الذهن الرياضي . فهو ليس مثل " التحليل " مجرد سرد للتفاصيل وطرح للعناصر، إنما هو اختيار ذهني للتفاصيل وأصلح العناصر لتشييد جسم قائم له في ذاته حياة ، وله جمال، و تنبعث من مجموعه فكرة . "[٢٣]

والعمل المسرحي عند الحكيم يقوم على الأفكار فقد كان يتمثل الأفكار التي يطرحها، ويفكر فيها قبل أن يبدأ في مسرحيته فقد عاش زمنا طويلا مع فكرة الزمن التي طرحها في مسرحيته أهل الكهف التي استلهم فكرتها حين سمع القاريء يقرأ السورة الكريمة.

والحكيم لا يتخذ الخط الأرسطي نموذجا واحدا لعرض أعماله المسرحية، لأنه لا يؤمن بفكرة واحدة يريد أن يطرحها في أعماله، إنه لا يؤمن إلا بالتجريب الحر، مثلما كتب المسرح الأرسطي الذي يصعب أن يعرض على المسرح، ويتخذ من الذهن غاية، مثلما نجد في مسرحية (أوديب) التي تفقد فيها

---

[٢٠] ينظر فن الأدب – توفيق الحكيم - القاهرة ، المطبعة النموذجية د.ت

[٢١] ينظر أرسطو، فن الشعر ، ترجمة وتقديم د. إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية. د.ت. ص٢٠

[٢٢] المرجع السابق، ص ٢٠

[٢٣] تحت المصابح الأخضر، توفيق الحكيم ص ٦٧

المأساة مأساتها، حيث يجعل أوديب بعد أن يعرف أنه قد قتل أباه وتزوج من أمه، يريد أن يستكمل الحياة مع أمه دون خجل أو حياء، الذهن ربما يقول ذلك لكن الإنسان الذي من لحم ودم الإنسان الذي يعيش في عالم الواقع ولا يعيش في الأبراج العاجية لا يقول ذلك، ولهذا يفقد مسرح الحكيم رونق الخشبة المسرحية لأنه يقوم على البراعة اللغوية، لكنه يحتكم إلى العقل بحيث يفقد حيوية الواقع ورونقه.

وكما أن الحكيم يبتعد في مسرحه الذي يتبع القواعد الأرسطية عن الواقع، ويقع في دائرة الذهنية، فكذلك الأمر في مسرحه التجريبي، والتجريب هنا ليس مثل التجريب عند ونوس الذي كان يخضع التجريب لمتطلبات العمل الملحمي، وإنما التجريب هنا أميل إلى الفكر العبثي الذي يرغب في التجريب من باب التجديد وطرق أبواب جديدة، لكن هذه الأبواب لا تهتم بقضايا الجمهور بقدر ما تهتم بطرح الأفكار التي تؤرق كاتبها، مثل فكرة التعادلية، والحيرة بين الشرق والغرب، والزمن وإشكالياته، وبالرغم من أهمية هذه الأفكار، إلا إنها تبقى أفكارا لا تهم سوى صاحبها، ولا يمكن أن تهم الطبقات العامة من الشعب.

وإذا كان جوردن كريج يقول بتكامل أجزاء العمل المسرحي كي يكون قادرا على العرض على الخشبة المسرحية إذ يقول: "إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص ، يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء : من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية، والكلمات التي تعد جسم المسرحية، والخط واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهر النص ."[٢٤] فإن الحكيم يهتم بالفكرة بغض النظر عن بقية عناصر العمل المسرحي، ودائما ما يهتم بالإيجاز في المسرح وكأنه يجعل المسرح الذي لابد أن يهتم بالتفاصيل مثل الشعر الذي يهتم بالتكثيف، وكان الحكيم يقارن الحوار في المسرح، والبيت الشعري ، ويقول إن الشعر يخضع للوزن والتكثيف والإيجاز وكذلك الجملة المسرحية يجب أن تكون موحية مكثفة خاضعة لتواتر الكلام، والحقيقة التي ينبغي أن نقرها أن عامة الناس من الجمهور لا يمكن أن يفهموا التكثيف والإيجاز والإشارة الموحية، لقد كانت كل هذه العوامل من أسباب ابتعاد مسرح الحكيم عن الخشبة المسرحية، وكان الحكيم يعتقد أنه اكتشف نوعا مسرحيا جديدا، لذا لم يهتم بأن يطلق على مسرحه المسرح الذهني، وبدلا من أن يعد ذلك عيبا عده مزية جديدة تضاف إلى ميزات مسرحه الذهني.

وإذا كان المسرح الذهني لا يصلح للتمثيل فلا أهمية لذلك عند الحكيم، مادام قد أنشأ نوعا أدبيا جديدا، هو صاحبه، والصراع في هذا النوع المسرحي ليس صراعًا اجتماعيًا مجسدًا في شخصيات، وإنما صراع في ذهن

---

[٢٤] طبيعة الدراما ـ د. إبراهيم حماده ـ ، دار المعارف – سلسلة كتابك ـ القاهرة د.ت ص ٧

المؤلف من خلال مجموعة من الأفكار، وربما لم يكن يخفى على الحكيم أن هذا اللون من المسرح ينطوي على شيء من التناقض ولذلك يقول الحكيم عن هذا النوع المسرحي " كيف صرت إلى هذه الخيبة حتى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا! السبب هو أنني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، إنني حقيقة ما زلت محتفظًا بروح المفاجأة، ولكن المفاجآت المسرحية لن تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة."[٢٥]

وقد شن النقاد هجوما كبيرا على الحكيم بسبب هذا اللون من المسرح، لأنهم رأوا أن المسرح لا يكون مسرحا دون العرض المسرحي ولذلك يقول رياض عصمت "ليس هناك - كما ادعي توفيق الحكيم - على سبيل المثال لا الحصر- ، مسرح ذهني للقراءة وليس للتمثيل ، المسرح ليس مجرد حوار يقرأ ، إنه فعل ، والفعل قابل للتمثيل، عندما يكون الفعل غائبًا أو ضعيفًا، فالحوار يصبح مجرد ثرثرة ، والمسرحية تصبح رديئة ، إن المسرح الذهني سيء التأليف إذا كان لا يمثل ، وهذا بالمناسبة لا ينطبق على كل مسرحيات الحكيم . " [٢٦]

إن النقاد لا يعنيهم إن كان الحكيم قد اكتشف نوعا مسرحيا يلغي طبيعة المسرح ذاته، وإنما يعنيهم أن المسرح يظل مسرحا قابلا للتقديم على الخشبة المسرحية، وقد حاول أن يدافع عن مسرحه الذهني ، فقال في مقدمة مسرحية أوديب :"هذا المسرح الذهني لا بد منه ، مادامت هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجردة، وأشخاص غير مجسدة ، فالصراع بين الإنسان و بين القوى الخفية التي هي أكثر قوة من الإنسان مثل (الزمن) أو (الحقيقة) أو (المكان)، لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادي"[٢٧].

كان الحكيم واحدا ممن استلهموا الموروث، لكنه لم يفعل ذلك من أجل الفاصل الزماني والمكاني الذي تبناه المسرح الملحمي، لقد فعل ذلك كي يعرض مشكلات فكرية مجردة، مثلما نجد الأمر في الحديث عن فكرة الزمن في أهل الكهف، أو الصراع مع الحقيقة كما نرى في الملك أوديب، المسرح هنا لم يكن في خدمة العرض أو المشاهدين، وإنما في خدمة الأفكار المجردة. ولكن عودة ونوس إلى التراث كانت من أجل معالجة قضايا مجتمعية واقعية معاصرة ،مثل الحرب والنكسة، وغيرها من القضايا التي يمكن أن تؤثر في المجتمع.

وكما اعتمد الحكيم على التراث العربي فإنه اعتمد أيضا على التراث الغربي، في حين أن ونوس لم يعتمد على التراث الغربي في مسرحياته، لأنه يريد أن تكون

---

[٢٥] فن الأدب – توفيق الحكيم – دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣م ،ص ٧٠.

[٢٦] المسرح العربي بين الحلم والعلم ، رياض عصمت ، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٣

[٢٧] الملك أوديب – توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة – القاهرة – د.ت ص ٣٩،٤٠

المسرحيات ممثلة لروح المشاهدين الذين يتلقون هذه المسرحيات، أما الحكيم فلا يجد غضاضة في النقل من التراث الغربي لأنه لا يريد أن يتمثل روح الشعب، بل هو أقرب إلى نظرية الفن للفن إذ يقول : " إننا ما وجدنا بأسا في أن ننقل عن الغرب كثيرا من الأردية والأنظمة والقوالب والطرائق، فهي أثواب مما يغلف العصور المتجددة ، ولكن الذي ما كنا نتهاون فيه قط ،هو الروح والجوهر . "[٢٨]

ولذلك فقد اعتمد الحكيم على التراث العربي والغربي معا، فمن المسرحيات التي اعتمد فيها على التراث العربي "أهل الكهف" و"شهرزاد " و "السلطان الحائر " ، أما التي اعتمد فيها على التراث الغربي فهي "الملك أوديب " و"بيجمالون " و "براكسا".

وفي الحقيقة فإننا لا نستطيع أن نحاكم ونوس بمعطيات الحكيم الذي كان يريد أن ينفتح على التراث الإنساني، وأن يعرض الأفكار الكبرى في الحياة على الناس سواء على خشبة المسرح أو من خلال القراءة، ولا نستطيع أيضا أن نحاكم الحكيم بمعطيات ونوس الذي أراد أن ينجز مسرحا عربيا خالصا، قادرا على معالجة قضايا الواقع، والاهتمام بهموم الناس.

- وفي النهاية فنحن أمام كاتبين متميزين، فكان اتجاه الحكيم واضحًا، وكان يميل إلى الشكل الأرسطي، وإن جنح في بعض الأحيان إلى التجريب في مسرح اللامعقول أو العبث.
- ولكن اتجاه ونوس كان أوضح لأنه كان دائمًا مؤمنًا بقضية الفنان، التي تتمثل في عكس مرآة المجتمع على المجتمع ذاته، بحيث يضع هذا المجتمع يده على المشكلة، ويكون قادرًا على حلها. ولذلك فإن مسرحه السياسي لم يتخذ سوى ما يخدم هذه الأفكار، مثل نظرية المسرح التسجيلي عند بيتر فايس، مع استخدام تقنيات المسرح الملحمي عند بيرتولد بريخت.
- لقد كانا عظيمين .. ويستحقان مزيدًا من الدراسات، للكشف عن هذه التجربة الغنية في أدبيهما.

الخاتمة:

أستطيع من خلا الدراسة أن أقف على عدد من النتائج أهمها:

١. أن الحكيم وونوس لهما أثر كبير في التراث العربي، ولكن لكل منهما منهجه الفني فالملحمية كانت الطريق الواضح لونوس ولم يكن للحكيم

[٢٨] فن الأدب، توفيق الحكيم ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣م ، ص ٢٧٠

طريق أو طريقة واضحة، فأحيانا هو كلاسيكي وأحيانا عبثي، وبين هذا وذاك طيف كبير من الأعمال والتصورات.

٢. كان الحكيم وونوس يهدفان إلى تأسيس مسرح عربي خالص، وربما نجح كل منهما في استخلاص بعض المبادئ من أجل تأسيس هذا المسرح.

٣. كان هدف المسرح عند ونوس الجمهور، وكان هدف المسرح عند الحكيم الأفكار.

٤. التجريب عند ونوس كان في إطار المسرح الملحمي، والتجريب عند الجكيم كان يمتد من المسرح الأرسطي إلى المسرح العبثي.

٥. النص في المسرح الملحمي قابل للتغيير والتعديل، ولا يقوم على البراعة اللغوية، أما النص في المسرح الأرسطي فثابت غير قابل للتعديل، ونهايته غير قابلة للتغيير.

٦. من الإجحاف أن نحاكم نصا بمعطيات نص آخر، لأنه سيسقط، فلا يمكن أن نحاكم النص الأرسطي الذي كان يقدمه الحكيم بمعطيات النص الملحمي، والعكس صحيح أيضا، فلا يمكن أن نحاكم النص الملحمي بمعطيات النص الأرسطي.

٧. المسرح الذهني فكرة تناقض نفسها، باعتراف مؤسسها، وذلك لأنها شبيهة بفكرة (قصيدة النثر)، فكما أن النثر يتناقض مع فكرة القصيدة، فكذلك المسرح يتناقض مع فكرة تصوره ذهنيا.

المصادر والمراجع

١. الأعمال الكاملة ، سعد الله ونوس ، طبعة الأول ، ١٩٩٦ م ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، مكتبة الأسد.

٢. بجماليون – توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر، مصر، د.ت

٣. بيانات لمسرح عربي جديد ، سعد الله ونوس ، دار الفكر الجديد ، بيروت ،ط١ ، ١٩٨٨م.

٤. تحت المصابح الأخضر ، توفيق الحكيم – مكتبة مصر – القاهرة – د.ت.

٥. حياة جاليلي، برتولد برخت ، ترجمة مصطفى عبد الحفيظ برانيه سلسلة الألف كتاب ٦٢٠، دار التضامن ، القاهرة ، د.ت

٦. دائرة الطباشير القوقازية ، برتولد برشت ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ،روائع المسرح العالمي ٣٠ ، المؤسسة المصرية العامية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت

٧. السلطان الحائر ، توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر، القاهرة ، د.ت

٨. طبيعة الدراما - د. إبراهيم حماده ، ، دار المعارف ، سلسلة كتابك ، القاهرة د.ت.

٩. فن الأدب ، توفيق الحكيم ، القاهرة ، المطبعة النموذجية، د.ت

١٠. فن الأدب ، توفيق الحكيم ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣م .

١١. فن الشعر - أرسطو، ترجمة وتقديم د. إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية. د.ت.

١٢. الكلمة /الفعل في مسرح سعد الله ونوس ، عن اسماعيل فهد اسماعيل ، الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م.

١٣. المسرح التحريضي الإثارة والدعاية ، أحمد العشري ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، العدد الأول.

١٤. المسرح السياسي عند سعد الله ونوس ، صبحة أحمد علقم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ٢٠٠٧.

١٥. المسرح العربي بين الحلم والعلم، رياض عصمت، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٣

١٦. مسرح سعد الله ونوس والتراث، زينب فلاح – رسالة ماجستير – جامعة اليرموك – ١٩٩٠.

١٧. المعجم المسرحي ، ماري إلياس خوري – مكتبة لبنان – بيروت – د.ت.

١٨. الملك أوديب ، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت