مسرح
عبدالرحمن الساعاتي
دراسة فنية

دكتور

عبدالباسط سلامه سباعى هيكل

١٤٣٦-٢٠١٥

المقدمة

الحمد لله حمدًا يوافى مزيد آلائه، ويكافئ وافر نعمائه، وعظيم بلائه، وأصلى وأسلم على أفصح من نطق بلسان عربى مبين وعلى آله وصحبه والتابعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد:

يظل المسرح أبا الفنون الأدبية الذى نال اهتمام النقاد قديما وحديثا.. وقد شهد المسرح كفن نثري وليد فى البيئة العربية مراحل من البواكير إلى النضج ثم الرواج والانتشار.. وقد عايش تلك المراحل كاتب خَمُل ذكره عند النقاد حديثا، وإن اشتهر مسرحه حينا، وهو عبدالرحمن البنا وشهرته عبدالرحمن الساعاتى الذى دخل إلى عالم الأدب من باب المسرح بمسرحيته الشعرية "جميل وبثينة" باكورة نتاجه المسرحي، ثم أتبعها بتسع مسرحيات نثرية من أمثال مسرحيته: "صلاح الدين"، "بنت الإخشيد"، "غزوة بدر"، "المعز لدين الله الفاطمى" وغيرها.

وقد سبقني إلي مسرحه الدكتور أحمد شوقى قاسم في كتابه: المسرح الإسلامي غير أنه أجمل في الإشارة إليه ضمن تأريخه لحركة التأليف المسرحي خلال القرن الماضي، فلم يتناول مسرحه بالدراسة والبحث، مكتفيا بتوجيه نظر الباحثين إليه كأحد نماذج مسرح الجمعيات، كما تحدث عن مسرحه الباحث محمد عبدالمنعم محمد عبدالكريم في رسالته العالمية (الدكتوراه) المخطوطة بكلية اللغة العربية بالقاهرة جامعة الأزهر ١٩٧٨م-١٣٩٨هـ، تحت عنوان المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث

مكتفيا بتناول مسرحيته غزوة بدر في إطار مقارنتها بمسرحية لعلى أحمد باكثير.

وقد توصل الباحث إلى مسرحياته بعد جهد وطول بحث متغلبا بذلك على أبرز عقبات الدراسة، وقد تناولت الدراسة التعريف به وبمسرحه، وبواعث اتجاهه للمسرح، وأبرز الروافد التى نهل منها الكاتب وأثرت فيه، كما توقفت الدراسة عند الفكرة والموضوع في مسرحياته، وتناولت مسرحه بين السردية والأداء، وكشفت الدراسة عن موقع مسرحه بين فنون المسرح.. كما عالج البحث الجوانب الفنية فى النص، فتناولت الدراسة البناء الفني فى تقسيم مسرحياته إلى فصول ومشاهد، مبرزة طبيعة ونوعية الصراع الدرامي، وتعرفت على شخصياته وبيئته المسرحية، وتوقفت الدراسة عند أبرز السمات الأسلوبية فى لغة الكاتب الحوارية.

والله أسأل أن يلبس هذا العمل ثوب القبول، وأن يجعله خالصًا لوجهه، نافعًا لمن قصده، إنه –سبحانه – ولى ذلك، والقادر عليه. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

إعداد

ا.د/ عبد الباسط سلامه عبدالباسط سباعى هيكل

أستاذ الأدب والنقد المساعد فى كلية اللغة العربية بالقاهرة

جامعة الأزهر الشريف

التعريف بعبد الرحمن الساعاتي(*)

ولد عبد الرحمن أحمد عبد الرحمن البنا، وشهرته عبدالرحمن الساعاتي في التاسع والعشرين من سبتمبر عام ١٩٠٨م- ١٣٢٦هـ بمدينة "المحمودية" من أعمال محافظة البحيرة، نشأ عبدالرحمن فى أسرة متدينة؛ فوالده الشيخ "أحمد البنا" الملقب بأحمد الساعاتي أحد علماء الحديث المتأخرين ومن مؤلفاته في السنة: "بدائع المنن في جمع وترتيب مسند الشافعي والسنن"، وكتاب "بلوغ الأماني من أسرار الفتح الرباني" في ترتيب مسند الإمام أحمد بن حنبل الشيباني فى أربعة وعشرين مجلدا، وكتاب تنوير الأفئدة الذكية فى فن الذكر، حفظ عبدالرحمن القرآن الكريم في طفولته على يد والده، ثم التحق بمدرسة التجارة المتوسطة، ولم يتوقف به الأمر عند ذلك، فحصل على دبلوم الدراسات العليا فى الدعوة الإسلامية عام١٩٥٧م عن رسالة بعنوان "موقف اليهود من الدعوة الإسلامية".

(*) ينظر: - مجلة المجتمع الكويتية. العدد ٨٣٢- السنة الثامنة عشرة ١سبتمبر ١٩٨٧م، الثلاثاء ٨ محرم ١٤٠٨هـ. - لقاء مع الأستاذ جمال البنا شقيق الأستاذ عبدالرحمن البنا بمنزله يوم الثلاثاء الموافق ١٨سبتمبر٢٠١٢م بمنزله ظهرا.

- محمد عبدالمنعم محمد عبدالكريم العربى. المسرحية الإسلامية فى العصر الحديث. ص٢٢٩:٢٣٥ رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية بالقاهرة. جامعة الأزهر. عام١٩٧٨م-١٣٩٨هـ.
- الأستاذ حسن البنا. مذكرات الدعوة والداعية. ص١٣:١٥. ط دار الدعوة. الطبعة الأولى ١٤٢٢م-٢٠١٠م.

عمل في صدر شبابه مع والده في مهنة إصلاح الساعات، ومنها اكتسب لقب "الساعاتي"، وبعد أن أتم تعليمه بمدرسة التجارة المتوسطة عام ١٩٢٨م عمل موظفا بالجهاز الإداري للدولة بهيئة السكك الحديدية، وظل يعمل بها حتى تقاعد بدرجة "مدير عام" سنة ١٩٦٨م.

نشط الساعاتي في مجال الدعوة الإسلامية منذ صباه، فأسس مع زملاء الدراسة "جمعية منع المحرمات" واتخذوا من مصلى المدرسة مقرا لها، ثم أسس عقب تخرجه "جمعية الحضارة الإسلامية" بالقاهرة عام١٩٢٨م، خاض الساعاتي غمار العمل السياسي في تجربة محدودة انتهت بعضويته بمجلس الأمة المصري السوري عن دائرة مصر القديمة في ستينيات القرن الماضي فترة الوحدة بين مصر وسوريا، إلا أنه سرعان ما حُلّ المجلس بعد عام عقب فشل الوحدة بين البلدين، وغادر الساعاتي الحياة السياسية نهائيا إلى حياة التصوف.

عُرف عبدالرحمن الساعاتي ككاتب مسرحي أكثر من كونه شاعرًا أو كاتبا صحفيا، فلم ينشر الساعاتي شعرا سوى عدد قليل من القصائد في مجلة التعارف، والنذير، والشعب منها: "فكيف جموع الناس في عرفات؟"، "ضموا الصفوف"، "قم للحجاز"، "في ظل مولدك السعيد وحسنه"، "لا تطمعوا إن أردتم أن تضلونا"، "فلسطين"، وكتب المقال اليومي فى جريدة الجمهورية، فكان له عمود ثابت تحت عنوان "من معانى القرآن"، وكتب المقالة القصيرة جدًا بجريدة الأخبار المصرية تحت عنوان "علامة استفهام"، وقد جمع الكثير من مقالاته فى كتب منها: إلى الله، وحديث الجهاد، وضد العدوان الثلاثي على

مصر، وثورة الدم، عاش الساعاتي منشغلا بالدعوة والفكر الإسلامي مطالعة وتدريسا وكتابة، فخلّف عددا من الكتب والدراسات الدعوية منها: التبليغ عن رسول الله-صلى الله عليه وسلم- ، وتفسير سورة الحجرات، ومن تاريخ الدعوة، والدعوة إلى الله.

وافته المنية عام ١٩٩٥م -١٤١٦هـ عن عمر سبعة وثمانين عاما.

مسرح عبدالرحمن الساعاتي

دخل عبدالرحمن عالم الأدب من باب المسرح، بمسرحية "جميل وبثينة" باكورة نتاجه المسرحي، وقد كتبها شعرًا فى أربعة فصول سنة ١٩٢٩م، ثم طبعت عام ١٩٣٢م، فقدمها نصا مقروءا على خلاف كتّاب المسرح فى عصره الذين قدموا نصوصهم المسرحية للجمهور أداء تمثيليا على خشبات المسارح، وليست نصوصا مطبوعة، لكنّ الشاب الوافد إلى عالم المسرح آثر نشر مسرحيته قبل تمثيلها؛ ليضمن لها جانبا من التعريف حتى تحظى بفرصةٍ لتقديمها على خشبة المسرح بعد ذلك، غير أن النجاح الذى أحدثته مسرحية "جميل بثينة" كان أكبر مما توقعه الساعاتي لمسرحيته، فقد تجاوز صداها حدود القطر المصري، وقامت فرقة جمعية التمثيل العربي التونسية بتقديمها على خشبة أكبر مسارح مدينتي تونس وصفاقس، وتداولت الصحف المصرية الخبر، الذى استقبله الساعاتي في مجلة الصباح بأريحية وسعادة؛ لأنه لم يكن يبحث عن حقوق مادية للنشر والتداول، بل كان أكبر همّه أن يعرّف الناس بفكره ومسرحه.

شجع النجاح الكبير الذى أحدثته المسرحية خارج مصر الساعاتي على أن يتقدم بها إلى لجنة تشجيع التمثيل بوزارة المعارف العمومية التى استحسنتها، وقررت لإخراجها مبلغاً من المال، وقام بإخراجها عام ١٩٣٤م عميد المسرح العربي الفنان (زكي طليمات) كما قامت ببطولتها النسائية رائدة السينما المصرية الفنانة (عزيزة أمير) واشترك معها عمالقة التمثيل الأساتذة (جورج أبيض ـ أحمد علام ـ عباس فارس ـ عبد العزيز خليل ـ حسن البارودي ـ فتوح نشاطي ـ محمود المليجي)، وكان مسرح العرض دار الأوبرا

الملكية، ولاقت المسرحية إعجابا واستحسانا من النظارة والنقاد على السواء، وذاعت مسرحيته «جميل بثينة» وانتشرت عبر الإذاعة المصرية، ونالت المسرحية جائزة التمثيل الملكية، وجائزة وزارة المعارف ١٩٣٤م.

أحدث نجاح جميل بثينة ضجة ودويا في الأوساط المسرحية مما دفع بعض الفرق المسرحية المحترفة إلى الاتصال به، وطلب مسرحيات من تأليفه، فألف الساعاتي مسرحيته "سعدي" أول مسرحياته النثرية لفرقة (ملك) بناء على طلبها، وأخرجها الفنان الكبير (حسن حلمي) وهي مسرحية غنائية بالفصحى تصور وفاء الزوجة المسلمة لزوجها من خلال حادثة تاريخية وقعت في عهد خلافه (معاوية بن أبي سفيان) ومُثلت على مسرح (أوبرا ملك) في أواخر عام ١٩٣٩م، وفى عام ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م كتب مسرحيته (بنت الإخشيد)، وهى مسرحية نثرية تاريخية نشرتها مطبعة إنهاض، وقدّمتها فرقة إنهاض المسرح فى العيد الألفي لمدينة القاهرة والجامع الأزهر، وقد أعيد تقديم تلك المسرحيات الثلاث عدة مرات على المسارح الكبرى في القاهرة.

توالت بعد ذلك أعمال الساعاتي المسرحية التى كتبها لفرقته إنهاض المسرح، التى أسسها لتقديم كتاباته المسرحية؛ ليجمع لمسرحه الإبداع النصي والأداء التمثيلي، ونجحت فرقته فى تقديم عروضها على أكبر المسارح في القاهرة والإسكندرية وعواصم الأقاليم في الوجهين القبلي والبحري بالإسكندرية ومنفلوط والإسماعيلية والمنصورة وغيرها.. وقد دعمت الفرقة نفسها، وتخرج معظم أفرادها من معهد التمثيل العالي؛ لتكتمل خبرتهم بهذا

الفن علمًا وعملاً، واستجابوا لتوجيهه ومشورته، فازداد الفريق بذلك قوة ومقدرة على الإجادة وحسن الأداء، وكان من أفراد هذا الرعيل الأساتذة إبراهيم سكر، ومحمد السبع، وعبد المنعم إبراهيم، وعبد البديع العربي، وإبراهيم الشامي، وحسين جمعة..[١]

توالت مسرحيات الساعاتي، فكتب مسرحية (عامان في شعب) ومسرحية (في قصر الذهب) مُثلتا على مسرح (الشبان المسلمين) بالقاهرة في التاسع عشر من رمضان عام ١٣٦٣هـ الموافق السابع من سبتمبر عام ١٩٤٤م، ومسرحية (المعز لدين الله الفاطمي) قدمتها فرقة إنهاض المسرح على مسرح دار الأوبرا في اليوم الأول من مايو عام ١٩٤٦م، وقدمت مسرحية غزوة بدر على مسرح حديقة الأزبكية في السادس عشر من أغسطس عام ١٩٤٦، ثم نشرتها دار الاعتصام بعد ذلك، كذلك قدمت فرقته مسرحية "الهجرة" على مسرح حديقة الأزبكية فى يوم الأربعاء ١٣ من المحرم ١٣٦٧هـ الموافق ٢٦ من نوفمبر سنة ١٩٤٧م، ونشرتها دار الاعتصام عام ١٩٧٥م. وصدّرها بقصيدة صديقه الدكتور محمد رجب البيومي فى الثناء على المسرحية.[٢]

وقدمت فرقته مسرحيته صلاح الدين منقذ فلسطين على مسرح دار الأوبرا في الرابع عشر من مايو عام ١٩٤٨م، وهي آخر العروض المسرحية لفرقته التى تفرقت بها السبل فى ديسمبر عام١٩٤٨م، غير أن مسرح

---

(١) ينظر: حوار مع عبدالرحمن البنا. المسرحية الإسلامية في مصر فى العصر الحديث. ص١٨٢:١٨٦،٢٣٢،٢٣٣.

(٢) مقدمة مسرحية الهجرة. ص٦. ط. دار الاعتصام. القاهرة. د.ت.

الساعاتي لم يتوقف فكتب مسرحية (حصار في الشِّعب) -كإعادة صياغة لمسرحية عامان فى الشعب- للمسرح المدرسي، وقام بإخراجها موجهو التمثيل فى وزارة التربية والتعليم، واعتمدوا عليها فى إنشاء المسرح المدرسي، ومُثلت على مسرح حديقة الأزبكية عام ١٩٤٩م، وأذاعتها الإذاعة المصرية(١)، ثم كتب آخر مسرحياته مسرحية الطاغية عام ١٩٥١م إثر خروجه من المعتقل، بعد أن أطلقت ثورة يوليو صراحه، فاستعار من التاريخ شخصية الحجاج رامزا به للنقراشي باشا الذى كان سببا لسجنه.. وطبعها المؤلف أواخر عام١٩٥١م إلا أنها لم تجد رواجا، ولم تقدم على المسرح؛ لأحداث ثورة ٢٣ يوليو وما تبعها من تغييرات، حتى أعاد طبعها أخوه الأستاذ جمال البنا، وقدّم لها، ونشرتها دار الفكر الإسلامي في طبعتها الثانية عام١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.(٢)

نخلص إلى أن عبدالرحمن الساعاتى عايش المسرح قرابة أربعة عشر عاما كتب خلالها إحدى عشرة مسرحية قدّمت جميعها إلا مسرحية الطاغية فى عروض مسرحية من خلال فرقته إنهاض المسرح، وغيرها من الفرق على خشبة أكبر المسارح فى مختلف مدن مصر.

---

(١) مقدمة مسرحية حصار فى الشعب. ص٦. ط. دار الاعتصام. القاهرة. د.ت.

(٢) ينظر: تقديم جمال البنا. مسرحية الطاغية. ص١٢،١٣. ط. دار الفكر الإسلامي. القاهرة. الطبعة الثانية. ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

بواعث الساعاتي للمسرح

اختار الساعاتي المسرح من بين فنون النثر الحديثة؛ ليكون أداة لنقل أفكاره والتعبير عن عاطفته، لما تمتع به المسرح حينها من رواج وذيوع وتأثير فى الجماهير التى أقبلت على مشاهدته..

وإذا تأملنا تراث الساعاتي المسرحي فسنجد أنه لم يبتعد عن المنهل الأول الذى ترعرع عليه منذ نعومة أظافره وهو التراث الإسلامي، فكان للتربية الإسلامية التى أُعد فى رحابها، والأجواء الفكرية التى استنشق عبيرها مبكرا، والبيئة الثقافية التى نشأ في كنفها أثر فى توجهه، فيظل كل أثر غير توجهه الإسلامي أثرا محدودا إذا قورن به الاتجاه الإسلامي أبرز روافد مسرحه، والمصدر المتأصل فى أدبه.

ونلمس الروح الإسلامية واضحة، ونحس الدافع الديني حاضرا في إهداء باكورة نتاجه المسرحي "إلى ملوك الإسلام وشعوبه.. إلى أبطال الشرق وحماته.. إلى كل مسلم يرى في الإسلام سعادته ورقيَّه فيعمل لإعزازه ورفع منارته"(١) فالغيرة على الإسلام ونبيه –صلى الله عليه وسلم– كانت الباعث المحرك للأديب الشاب عبدالرحمن الساعاتى لإنشاء مسرحه، فيقول: "بدأت تأليف المسرحية الإسلامية في عام ١٩٢٩م بعد أن قرأت في مجلة (الصباح) الأسبوعية التي كان يصدرها الأستاذ (مصطفي القشاشي) أن فرقة أوروبية قدمت مسرحية على مسرح دار الأوبرا المصرية تناولت ذكر النبي –

---

(١) مقدمة مسرحية جميل بثينة. ص٥.

صلى الله عليه وسلم- بما ينقص من قدره العظيم، فأثارني ذلك وانفعلت به، ودعوت الله تعالى أن يوفقني لكتابة مسرحية يمحو بها هذه الفرية، وتمثل على نفس المسرح مدحًا وإشادة بمقام النبي عليه الصلاة والسلام." (١)

ولم يكن توجه عبدالرحمن إلى المسرح بباعث شخصي، ولا تنفيسا عن موهبته الأدبية وميوله الفنية فحسب، بل نظر إلى المسرح كميدان للدعوة الإسلامية ووسيلة للتعريف بأفكاره الإسلامية والحث على التمسك به، فقد رأى أن الخطابة والمقالة ليستا كافيتين لنشر الدعوة الإسلامية، وأن واقع عصره يحتم عليه توظيف التمثيل كأداة عصرية فى التعريف بتعاليم الإسلام، كما استهدف بالمسرح شريحة من المجتمع لا يمكن الوصول إليها فى المساجد على حد قول عبدالرحمن الساعاتي "كان الهدف من المسرح إيصال دعوة الإسلام كاملة إلى الشباب الذي كانت تجرفه موجات الإلحاد، ولا نستطيع أن نلقاه في المساجد، فقررنا أن ننزل بأسلوبه الذي يفهمه في المسارح"(٢) وحتى يكتمل الأمر أسس فرقة تمثيلية لتقديم أعماله عُرفت بجمعية إنهاض المسرح، جابت مدن القطر المصري؛ لتقدم عروضها المسرحية هنا وهناك.. مما كان له أثره في رواج مسرحه الإسلامي، الذى شقّ طريقه بين المسارح الفكاهية والهزلية ذات الطابع الأكثر استحواذا في

---

(١) حوار مع عبدالرحمن البنا أجراه محمد عبدالمنعم محمد. المسرحية الإسلامية في العصر الحديث. ص٢٣٠

(٢) السابق. ص٢٣٤.

عصره، حتى أضحى له جمهور واسع، فحرصت الإذاعة المصرية على نقل أعمال فرقته عبر مذياعها.

ويضاف إلى تلك البواعث رغبة الساعاتي في إيجاد نص مسرحي غني بالمضامين التوجيهية، بعيدًا عن النصوص المفرغة من المضمون والتى لا تقصد إلا إلى التسلية أو الترفيه، وفى الوقت نفسه لا يضر المضمون بفنية النص، ولا يصيبه بالتخمة الفكرية، فيقول: "تنقص المسرح المصرى الرواية الموجهة إلى هدف أو الداعية إلى فكرة، أو الدالة على فضيلة؛ لأن كثيرا من كتابه يرون أن الوعظ إذا جاور الفن أفسده، فالقطعة الفنية عندهم يجب أن تكون لمجرد العرض فلا تحمل غاية، ولا ترمى إلى هدف، ولا تدعو إلى فضيلة، واستتبع ذلك أن يكون "العرض" مثيرا للشهوات، موقظا للغرائز، مما أسفّ بالمشاعر وهوى بمستوى الإخلاق.

فكان لزاما إذا أردنا أن نسخر المسرح لغايتنا أن نكتب له بأقلامنا حيث ننفى خبثه ونمسح غثائه وننقى صفحته، ونظهره فى ثوب يتفق مع جلال دعوتنا وسمو مقاصدها وغاياتها."(١)

ولم يتأثر الساعاتي ككُتاب عصره بالمسرح الأوربي، فلم يمتلك لغة أجنبية تمكنه من التواصل مع الأدب الأجنبي، كما أنه عاش بين جدران التراث، مؤمنا بضرورة إحيائه، مبتعدا تماما عن فكرة الاستقدام من الغرب، فلم يسلك مسلك أكثر كتَّاب عصره من أمثال توفيق الحكيم، وإبراهيم رمزى،

(١) مقدمة مسرحية حصار فى الشعب. ص٥،٦

وإسماعيل عبدالمنعم، وأحمد شوقي، وعلى أحمد باكثير الذين ترجموا العديد من الأعمال إلى العربية مما كان له أثره فى كتاباتهم.

وكذلك لم يتأثر بمعاصريه من كتاب المسرح الذين قرأ لهم تأثرا كبيرا، فعلى حد قوله: "كان إعجابي شديدًا بمسرحيات أمير الشعراء (أحمد شوقي) من الناحية الشعرية والبلاغية، كذلك كان المرحوم الشيخ (عبدالله عفيفي) رائعًا في مسرحية (الهادي) في أسلوبها الرشيق الآخاذ، أما المرحوم الأستاذ (على أحمد باكثير) فقد كان أستاذاً في إحياء التراث لا يشق له غبار." (١) غير أنه لم يتأثر بازدواجهم الثقافي، فكاتبنا عزلته تربيته وتكوينه الفكري أثير الثقافة المحافظة عن الاتصال بالثقافة الغربية.

فالمتأمل فى مسرحه يجد أنه أمام كاتب يؤمن بالخصوصية الفكرية والثقافية لأمته التى يراها نابعة من خصوصية مصادرها الإلهية قرآن وسنة، وخصوصية معتقداتها وجغرافية أرضها، وتاريخها وحضارتها، وتراثها الفكري والأدبي.

(١) المسرحية الإسلامية فى العصر الحديث. ص٢٣٤.

مسرح الساعاتي بين النصية والتمثيل

أثارت العلاقة بين الأدب المسرحي المكتوب والمسرح الممثل اهتمام بعض النقاد(١)، فصار جدل واسع حول كون الأداء على المسرح عنصرا أساسيا ولازما لقيام العمل الدرامي، أم أن هذا العنصر يمكن الاستغناء عنه، ويظل العمل الدرامي قائمًا فى الكلمة المكتوبة فقط، وقد أحدث هذا الجدل هوة واضحة بين الأدباء والمسرحيين، فالأدباء نظروا إلى المسرح كفن قوليّ، والمسرحيون نظروا إليه كدراما يتعين أن تكون صالحة للتمثيل، وقد تبع ذلك خلط بين خصائص العمل الأدبي، وطبيعة العرض المسرحي، وتبعه خلط من نوع آخر فى الدراسات التأريخية للمسرح العربي هل هي تأريخ لحركة التمثيل المسرحي كفن أدائي، أم تأريخ للتأليف المسرحي كفن نثري مكتوب؟(٢)

---

(١) ينظر: د/ عز الدين اسماعيل. قضايا الإنسان فى الأدب المسرحي المعاصر. ص٢٧:٤٢. ط دار الفكر العربى. د.ط.ت

(٢) من النقاد من استعمل مصطلح المسرحية فى السرد المكتوب أى النص الأدبي، ومصطلح المسرح فى السرد الشفهي الممثل، جاعلا الأول مكانه صفحات الكتاب، والثانى مكانه خشبة المسرح.. (ينظر: د/ مرسل فالح العجمى. السرديات، مقدمة نظرية. ص(٢٠، ٨٣). الحولية الرابعة والعشرون من حوليات الأداب والعلوم الاجتماعية. جامعة الكويت ١٤٢٥-٢٠٠٤.)، بينما رأى شليجل chlegel "النص المسرحي نصًا تمثيليًا أكثر من كونه نصًا سرديًا، فالمسرحية عنده "تمثيل موضوع بالحوار دون أن تستعين بالقص.. فالتمثيل المرئي أمر جوهري للصورة المسرحية؛ لذا وجب النظر فى العمل المسرحي من وجهتين هما: مدى كونه نصًا سرديًا أو شعريًا ومدى كونه عملا من أعمال =

وإذا نظرنا إلى مسرح عبدالرحمن الساعاتي –فى ضوء تلك الإزدواجية– فسنجد أنه عرف المسرح أداء وسردا، فلم يكتب مسرحياته؛ لتقرأ، بل كتبها لتؤدى على خشبة المسرح، فالغرض من مسرحياته ليس مجرد السرد والحكي، بل الأداء والتمثيل، فمسرحه ليس كمسرح على باكثير الفكري أو مسرح توفيق الحكيم الذهني، فقد نجح الساعاتي فى تحقيق المزاوجة والالتحام بين الأداء والسرد فى مسرحياته أيما نجاح، وليس أدل على ذلك من كونها أعيد تمثيلها مرات عديدة، وتبارى على تقديمها كبار الفرق التمثيلية فى زمان ظهورها.

ففكرة بناء مسرح إسلامي واضحة فى عقل عبدالرحمن الساعاتي، فأدرك من الوهلة الأولى أن ذلك لن يتحقق إلا بخطوتين متزامنتين: الأولى كتابة نص مسرحي بمضمون إسلامي، والثانية: أداء هذا النص من خلال فرقة تمثيل

المسرح التمثيلي، فثمة مسرحيات ضعيفة فى نصها قوية فى أدائها المسرحي أو ضعيفة فى أدائها المسرحي قوية فى نصها."

August Wilhelm Schlegel.A course of lectures on dramatic art and literature. P33. London: H.G. Bohn .

واتخذ الدكتور على مرعي أستاذ المسرح العربى موقفا آخر –أوافقه فيه– وهو أن الفن المسرحي كلٌّ لا يتجزء فأداء المسرحية تمثيليا جزء لا يتجزء عن النص المكتوب، فيتعين على الأديب مراعاة الجانب الأدائي، والسردي عند الكتابة (ينظر: د/ على الراعى. المسرح فى الوطن العربى ص٦٩:١٧٩ ط عالم المعرفة العدد٢٤٨ ربيع آخر ١٤٢٠هـ – أغسطس١٩٩٩م. الطبعة الثانية. المجلس للثقافة والفنون والآداب. الكويت.)

مسرحي، فالأداء المسرحي (صلاحية النص للتمثيل) حاضر فى ذهنه ليس غائبا عنه وهو يكتب نصه..

فعرف الساعاتى المسرح نصًّا سرديًّا يقرأ ويؤدى غير منفصل عن أجواء التمثيل، فمسرحه مستوفي لمقومات العرض المسرحي، فاللغة الممسرحة والشخصيات المجسدة عنصر أصيل فى بناء نصوصه المسرحية؛ لذا يمكننا القول بأن مسرح الساعاتي دراما تمثيلية، وليست مجرد نص أدبي مكتوب.

مُثلت كلها(١) على مسرح دار الأوبرا –أكبر وأهم مسارح العاصمة– عدا مسرحية "سعدى" فقد اختص بها مسرح أوبرا ملك، وأذاعتها جميعا الإذاعة المصرية عدا مسرحية صلاح الدين الأيوبي فقد هابت الحكومة حينها قوتها فمنعت إذاعتها.(٢)

فيمكننا القول أن عبدالرحمن الساعاتى نجح على مدار أربعة عشر عاما أن يزاحم بمسرحه الإسلامي المسارح الكبرى فى مصر التى تقدم الألوان الأجنبية بين مترجمات ومقتبسات، والمسارح التى تقدم الألوان الغنائية المأخوذة من القصص الشعبي العامي.

---

(١) يستثنى من ذلك مسرحية الطاغية آخر ما كتب، فلم تمهله الأحداث السياسية عام١٩٥٢ لعرضها على المسرح.

(٢) مسرحية صلاح الدين. ص١١٠

مسرح الساعاتي بين فنون المسرح

مثّلت التراجيديا(١) الرومانسية نقطة البداية فى مسرح الساعاتي حيث بدأ مسرحياته بمأساة عاطفية تحكى قصة من أشهر قصص الحب العربية الخالدة المغرقة فى الرومانسية بين جميل وبثينة، كما حمل عنوان مسرحيته "جميل بثينة"، وقد صنعت رومانسية الساعاتي بما فيها من لحظات حزينة، ونبرات أسى تراجيديته الأولي، فعاطفة الحب عند أبطال مسرحيته جميل بثينة لم تخلُ من رنة الأسى، وألم الحرمان، وبكاء متجدد للوعة البعد، وكلما ازدادت العواطف حدة ارتفعت رنة الأسى شأن رومانسي العصر الحديث، ومن ذلك قوله على لسان بثينة –باكية غاضبة–:

"أنا التي قتلوها جئت تسألني ... أمنية لجميل كنت أبغيها

أنا التي سلبوا منها مشيئتها ... في غير حق ولا دين يزكيها

أنا التي أثقلوا بالظلم كاهلها ... أنا البضاعة والسفاك شاريها

أنا التي زوجوني غير راضية ... وحملوني أثقالاً أعانيها!

أنا القتيلة من عادات أقدمهم ... تبت فقد هذب الإسلام جانيها

---

(١) التراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشفقة والخوف تطهر النفس، وأسلوبها سامٍ رفيع، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف.. وهي المأساة عند أرسطو فى تقسيمه المسرح إلى مأساة وملهاة.. ينظر: – د/ محمد مندور. الأدب ومذاهبه. ص٤٥:٤٩ ص٢٢١. د/محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص٥٣٧:٥٤٨.

ماذا يضر عفافى من مزاعمهم ما دمت مسلمة: والدين يحميهـــا

أحببت لكن حبى للعلا مثـل وصنت نفسى عن الإسفـاف يُغويها

فإن تغنت بغير الطهر غانية صغت الطهارة أبـياتا أغـنيها

بلغ جميلا إذا ما رحت أنـهم باعوا الفتاة ببخس ليس يجزيها

وقل له إن نأى جسـم وجارحة فالقرب بالروح: والإخلاص يُدنيها[١]

وقد تتداخل الكلاسيكية مع الرومانسية في المسرح، فلا يستطيع الناقد أن يميز على نحو قاطع مدرسة الكاتب التى تأثر بها.[٢] "فليس ثمة خط قاطع فاصل بين المسرحيات الكلاسكية والرومانسية"[٣] وهذا ما يمكن أن يُوصف به مسرح الساعاتي حيث جمع بين بعض خصائص المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانسي.

---

(١) جميل بثينة. ص٦٠،٦١

(٢) ينظر: – د/محمد مندور. الأدب ومذاهبه.ص٤٥:٨٢. ط دار نهضة مصر. د.ت.

–د/ محمد غنيمى هلال. الأدب المقارن. ص٢٩٧:٣٠٤. دار نهضة مصر. القاهرة. مايو ١٩٩٨م.

(٣) ينظر: الاردس نيكول.علم المسرحية. ترجمة درينى خشبة. ص٣٥٥. مكتبة الآداب. القاهرة.

– د/ محمد عنانى من قضايا الأدب الحديث ص٢٢١. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٥.

فيتصل مسرح الساعاتي بالمسرح الكلاسيكي اتصالا موضوعيا فى استلهام مادته من التراث الإسلامي والعربي، فالتاريخ مادة جميع مسرحياته مبتعدا بذلك عن مواجهة معلنة مع الواقع، ويتصل مسرحه بالرومانسية فى جعل الإنسان فى بؤرة الصورة، فالشخصية عنده مركز الصراع، فالإنسان من منظوره كائن صاحب إرادة يتحكم بها فى مسار حياته، ويتحدى بها النوازع النفسية التى تولد معه، غير أن عواطفه تعصف به يمينا ويسارا، وتغير أفكاره، وتبدل قناعاته، فإذا بنا أمام نفس بالغة التنوع، والتعقيد يستطيع المتأمل أن يرى فيها مادة لا نهائية لخلق الصراع فى التراجيديا، ففي مسرحية بنت الإخشيد تتحول ليلى ابنة الشاكر لله المدراري حاكم المغرب الأقصى عن مذهب أبيها السني إلى مذهب سجَّانه الشيعي؛ لأنها أحبت الحسين بن جوهر الصقلي ابن قائد المعز لدين الله الفاطمي.

فتقول: "مارية –مخاطبة ليلى–: كل واحدة منا مخلصة للخليفة المعز... أنت لأن ابن قائده أحبك وبادلته الحب، والمحب يقوده هوى حبيبه ويدفعه إلى اعتقاد الرأي الذي يراه.

ليلى: –رباه أيكون ذلك صحيحا.. أتراني مدفوعة إلى ذلك بالحقيقة الواقعة، أم كان حبي للحسين بن جوهر هو الذي حوّل مجرى أفكاري، وغيّر الحقيقة في نظري.. أي قوة خفية هذه التى تحركنى.. أراني مدفوعة بغير

اختياري، ومُقدمة على أخطار ومصاعب؛ ويالهول ما أنا مقدمة عليه –حقا لقد أحببت الحسين، ولكنه أقنعنى بوجهة نظره.."[١]

ولم يصطدم الاتجاه الإسلامي فى نفس الساعاتي بالمذهب الكلاسيكي إذ أن كليهما يسعى إلى العودة إلى التراث، وإحياء مواقف من التاريخ، فكما أن الكلاسيكية رأت فى الآداب اليونانية واللاتينية القديمة باعثا للنهضة وإصلاح المجتمع، رأى الساعاتي العودة إلى الآداب العربية القديمة مبدأ أصيلا لتغيير المسلمين، وبعث الحضارة.

وكذلك لم تصطدم إسلامية توجهه بالرومانسية الصريحة فى مسرحيته جميل بثينة، فنجد جميل فى مسرحيته ملحًا فى التعبير عن ذاته –شأن النصوص الرومانسية المغرقة فى الذاتية– مجليا أوقات الألم التى تعتصر الإنسان، وما تتركه فى نفسه من حالة طهر ونقاء وشعور بقيمة السعادة التى تمر به، ولا تقيم عنده، فكرر فى مسرحيته (جميل بثينة) ألفاظ البكاء والألم واللوعة والحزن عشرات المرات على عادة الرومانسيين، فيقول:

"سهيل:

في الحج يا ويلاه كان تعجبي ... عند الطواف رأيت ما أبكاني

الناس مشغولون في أعمالهم ... يتسابقون تسابق الفرسان

ويُكبرون الله في غدواتهم ... في كل ناحية وكل مكان

---

(١) بنت الإخشيد. ص١٧

وجميل يبكي حيث ساروا وأينما حملته بين جموعنا القدمان

وأبوه يبكي بالدموع ذورافا من خلفه شخصان ينتحبان

وكثير يرثى لحال صديقه والدمع من عينيه كالطوفان

والجمع يبكى من شديد بكائهم وبكاء هذا الجمع قد أبكاني

فسمعته يهذى بذكر بثينة ويقول يا ويلاه ما أشقاني

وأبوه يزجره لينسى ذكرها فيئن من وجد ومن أشجان

ويقول يا رباه زد كلفي بها لا تنس قلبى ذكرها ولساني

فى الحج أنساني المناسك حبها يا حسرتا من غضبة الديان

ويفيض دمعي في الصلاة لأجلها ويلاه مما يكتب الملكان

بثينة:

ما كنت أعرف ما السهاد وما البكا حتى أتى ساقي الهوى فسقاني

فشربت كأس الذل وهي مريرة وكرعتها فتكاثرت أحزاني

جرحان في قلبي: فجرح فراقه والزوج بالإكراه جرح ثانٍ

وأنـا القتيلـة بـالزواج وبـالهوى ياويلتـا: ربَّـاه مـا أشـقاني« (١)

وكذلك تجلت رومانسيته في اختياره الشعر لغة لمسرحيته، فكان للغة الشعرية أثرها في تحريك العواطف والمشاعر، وإضرام الخيال في مسرحيته جميل بثينة، غير أن الكاتب عدل عن الشعر إلى النثر في بقية نصوصه المسرحية، فكانت لغته أقرب إلى اللغة الكلاسيكية العقلية البعيدة عن الإسراف العاطفي والحريصة على تجويد العبارة ورشاقة التشبيه.

ويحجم الساعاتى عن عرض المشاهد العاصفة بالقتال والدماء والأشلاء مبتعدا فى ذلك عن المسرح الرومانسي العاصف فى تناوله لمشاهد المعارك، مستعيضا بالحوار الوصفي فى نقلها للنظارة؛ كي يجنب المشاهدين رؤيتها متأثرا بالمسرح الكلاسيكي، ومن ذلك قول العادل واصفا مبارزة صلاح الدين لقلب الأسد دون أن يرى النظارة من جمهور المسرح المشهد: "الله أكبر ولله الحمد، إن السلطان يتغلب عليه، يطعنه، وأسفاه، تفادى العدو الطعنة، يضربه السلطان بالسيف، لم تصبه أيضا، ويلاه، هجم على السلطان بسيفه، رباه أنت للسلطان، وأنت للإسلام.. الحمد لله، مال السلطان لها فتخطته، ثم انقض على قلب الأسد فتراجع، هاهي الضربة تُصوّب إلى قلب الأسد، أذهلته وهزت كيانه،

(١) جميل بثينة. ص٧٣،٧٤.

هاهو السلطان يضع سيفه عليه، لقد سلم، وأسره السلطان."[١] ومنه مشهد قطع قدم الأسود المخزومي ثم رأسه عند حوض بدر.[٢]

وقد جاءت نصوصه –باستثناء جميل بثينة– مزيجا من التراجيديا والملهاة، ففيها مسحة من المأساة في خطابية النص، وجدلية الحوار، ومسحة من الملهاة فى نهاياتها السعيدة، فمسرحه بعيد عن القوالب الفنية الصارمة، كذلك لم يعرف مسرح الساعاتي ذلك النوع من المسرحيات الهزلية التى تعرف باسم الفارس "Farce"[٣]، والتى لا تستهدف شيئا غير إثارة الضحك دون أن يكون لها أى هدف اجتماعي أو أخلاقي، بل اتخذ من مسرحه أداة لمواجهتها، فهو يؤمن برسالية الفن، فيقول"من القصص ما يوضع للحث على اتباع فضيلة، أو اجتناب رذيلة، أو نقد عادات ضارة، أو ترغيب في عادات صالحة، وفي الحق أن هذا النوع من القصص هو العظة البالغة والحكمة البليغة، والموعظة الحسنة، والشجرة الطيبة التى أصلها ثابت وفرعها في السماء."[٤]

---

(١) صلاح الدين. ص٩١،٩٢.

(٢) ينظر: مسرحية غزوة بدر. ص٤١،٤٢.

(٣) حول مسرح الفارس والفودفيل.. ينظر: د/ محمد مندور. الأدب وفنونه. ص١٢٠،١٢١. دار نهضة مصر القاهرة. الطبعة الثانية ٢٠٠٢م. مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش.الكوميديا والتراجيديا. ترجمة على أحمد محمود. ص١٠٠.

(٤) جميل بثينة. ص١٢٤.

من ناحية أخري يعد مسرح الساعاتي بعيدا كل البعد عن المسرح السياسي، وقريبا من مسرح الإسقاطات السياسية[١] فتسلل الكاتب من المواقف والأحداث التاريخية لإنطاق النظارة بما ينطق به الواقع، فالساعاتي لم يوظف التاريخ لذاته، بل ليثير فى نفس المتلقى الكثير من الانطباعات حول الحب العفيف والحرية، وسماحة الإسلام، ووحدة الأمة، وغيرها من المعانى التى يريد أن يعالج بها واقعه، فيقول عن الذين استشهدوا فى معركة حطين مع صلاح الدين –على لسان عثمان– ويريد بهم شهداء حرب ١٩٤٨ من المصريين الذين قتلوا في فلسطين "إن قبورهم تضئ هناك، وقد رقدوا على أرض فلسطين، ليثبتوا أن وطن المسلم عقيدته، وأن مجد الإسلام قد رسا وثبتت أصوله بهذه القبور التى انبثت فى العواصم والآفاق، وكأنما خط كل دم من دماء هؤلاء الشهداء على قبره سطرا خالدا هذه عبارته هنا دعت عقيدة، واستصرخ جيران، ورقد مجاهد."[٢] فأسقط الكاتب الأحداث التاريخية لسنة ١١٥٥م على واقعه في عام١٩٤٨م.

وهناك من يعارض ظاهرة الإسقاط السياسى، ويُرجعها إلى أمرين: "هما الجبن والإفلاس.. الجبن فى التعبير عن فكر المؤلف وهدفه بصراحة وفى خطوط مستقيمة لا لبس فيها ولا غموض، وعرض المواقف والأحداث والشخصيات فى القصص المعاصرة دون التخفى وراء ستائر التاريخ والتزيى

---

(١) حول المسرح السياسى ومسرح الإسقاطات السياسية (ينظر: د/عبدالعزيز حموده. المسرح السياسى ص٤:٩. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. د.ط)

(٢) مسرحية صلاح الدين ص٩٨،٩٧.

بأرديته، والإفلاس من عنصر الابتكار، وخلق الإطار العصري الملائم للقصة أو المضمون المراد التعبير عنه."[١] وأرى أن هذا ينطبق على مسرح مُحمَّل بالكثير من الأفكار الحاضرة التى يقصد إلى إسقاطها من خلال الأحداث التاريخية، فيصيب النص بالتخمة التى سرعان ما تذهب برونقه وبهائه، وهذا ما لا نراه فى مسرح الساعاتي.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن مسرح الساعاتي ينتمى إلى المسرح التقليدي القديم، فهو أبعد ما يكون عن مسرح العبث أو الطليعة أو ما يمكن أن نطلق عليه مسرح الضد الذى عرفه المسرح المصري بعد ذلك.[٢]

نخلص من ذلك إلى أن توجه الساعاتي الفكري جعله أقرب إلى المسرح الكلاسيكي من غيره من المسارح، وأنه قدم تراجيدياته في خط مشترك مع الملاهي ذات المسحة الذهنية، والفكرية التى احتفظت بنصيب كبير من الجاذبية مع إغراقها الفكري، وحملت رسائل دعوية إسلامية كما لم يخلُ مسرحه من إسقاطات سياسية على واقعه العام الذى يشعر القارئ للنص، وكأنه يستنهض همم الجمهور، ويحضّهم على تبنى مواقفه.

---

(١) ينظر: أحمد شوقى قاسم المسرح الإسلامى روافده ومناهجه. ص٣٥٥. دار الفكر العربى القاهرة ١٩٨٠.

(٢) المسرح الحديث أو مسرح الطليعة: هو المسرح الذى تمرد على الأعراف الموروثة، والقواعد التقليدية للفن الدرامى، وكان أول ظهور له فى فرنسا منتصف القرن الماضى، ينظر: د/ حماده إبراهيم. المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع ص١٥:٣٧. ط دار الفكر العربى. القاهرة.

مسرح الساعاتي بين الموضوع والفكرة

هناك تباينٌ بين الموضوع والفكرة فى أى عمل مسرحي، فالموضوع هو قصة المسرحية ومدار مغزاها، فهو مجمل أحداث المسرحية التى توحي بالعبرة منها، والفكرة هى القصد الذهني فيها.(١)

فإذا نظرنا إلى الموضوع في مسرح الساعاتي فسنجد أنه ظل حبيس التاريخ الإسلامي، لم يخرج عنه إلى آفاق الحياة فى عصره، فكثيرًا ما يفرّ الأديب من حاضره المظلم إلى ماضي أمته المضئ، فيجد فى التاريخ ملاذا له من آلام الحاضر الذى يعيشه، وهذا ما وجده الساعاتي فى التاريخ الإسلامي فهو من منظوره "غنى بالحوادث، ملئ بالعبر، وقد سجل فى صفحاته أروع المثل، وترك لأبنائه ثروة لا تنفد عظاتها، ولا ينقضى مداها، والمسرح من أنفذ الوسائل لأظهار هذه الصفحات، وتجلية تلك الصفات، إذ يرجع بنا الذهن إلى الماضى القريب أو البعيد، فنرى أشخاصه يمشون ويتكلمون، وساسته يتداولون ويتشاورون، وخلفاؤه يهيمنون ويحكمون."(٢)

وقد اتخذت موضوعات مسرحه ثلاث صور فى استدعاء مادتها من التاريخ..

الصورة الأولى: أن يعمد الكاتب إلى موضوع من الذاكرة العربية ومُصَنَّف فى قصص الحب والعشق العربية، فيبث من خلالها أفكاره ومفاهيمه ومواقفه

---

(١) عدنان ذريل. فن كتابة المسرحية. ص٩ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط١. ١٩٩٦م.

(٢) مقدمة مسرحية حصار فى الشعب. ص٥

من القضايا المثارة للجدل فى واقعه، وقد كان هذا فى أول عهده بالمسرح.. فكتب مسرحية (جميل بثنية) وكأنه أراد "أن يجاري –ظاهريًا– قصص الحب التي كانت سائدة ومألوفة إذ ذاك على المسرح المصري بقصة حب هو الآخر."(١) وألا يفاجئ النظارة بمسرح إسلامي المادة فكرة وموضوعا، فلجأ إلى ذلك من وراء حجاب، فقدم مأساة جميل بثينة العاطفية متضمنة عددا من الرؤى الفكرية للحب والحرية وعلى غرارها جاءت ثاني مسرحياته (سعدي).

الصورة الثانية: أن يستدعي الكاتب شخصية من التاريخ الإسلامي يتفق معها كصلاح الدين أو لا يتفق معها كبنت الإخشيد، ولا يقف بالنظارة عند حدود الشخصية بل يُصور لنا عصر الشخصية التاريخي، ولحظة التحول التى عاشتها الدولة حينها، ففي مسرحيته (صلاح الدين) صوّر سقوط دولة الفاطميين فى أول مشاهد المسرحية، والقضاء على فلولهم على يد دولة الأيوبيين السنية التى عايشها النظارة لحظة تحريرها المسجد الأقصى بقيادة مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين على مدار ثلاثة فصول من المسرح النثري، وقد أعدها الكاتب لتعبئة نفوس المصريين للاستمرار في حربهم فى فلسطين؛ لانتزاعها من يد الصهيونية العالمية إثر إعلان الإنجليز الخروج منها عام١٩٤٨م، فلا يخفى ما في مسرحيته من إسقاط سياسي على واقعه.

غير أن الساعاتى وقع في بعض الأخطاء فى الاستدعاء التاريخي لطبيعة هذا العصر، منها قوله على لسان صلاح الدين: "إن مصر قلب العروبة

---

(١) المسرحية الإسلامية. ص٢٣١

النابض، وشريانها المتدفق، وأملها المرجي، فيها الأزهر المعمور، إليه تهوى أفئدة الأقطار، وفي أروقته يثوى ذوو العلوم والأخطار، ومن شرفاته يشع نور الإسلام على جميع المدائن والأمصار."[١] فما أنطق به صلاح الدين من إشادة بدور الأزهر يتنافى مع الواقع التاريخي لصلاح الدين فى علاقته بالأزهر حين أمر بإغلاقه وأوقف التدريس فيه حيث كان منبرا شيعيا حينها.

وفي مسرحيته (بنت الإخشيد) تناول الكاتب سقوط الدولة الإخشيدية السنية، وقيام دولة الفاطميين الشيعية القادمة من المغرب، والمسرحية من قبيل أدب المناسبات استكتبها الكاتب في مناسبة احتفال الدولة بذكرى مرور ألف عام هجرية على تأسيس مدينة القاهرة وبناء الجامع الأزهر، غير أن محاولة الكاتب تمجيد القاهرة وتبجيل الأزهر أوقعه فى انحياز للدولة الفاطمية، فجعل دخول الفاطميين إلى مصر فتحا وجهادا فى سبيل الله، واسترداد لحق آل البيت فى الحكم، وجعل من دولة الإخشيدين السنية دولة ظالمة خارجة عن الإسلام، فقدم المعز لدين الله الفاطمي قائدا لمعركة الإسلام ضد خصوم الإسلام من السنة الإخشيديين، فتقول أم الأمراء: "لقد وهبت نفسها لنصرة الحق والذود عن حياض الإسلام، غير مبتغية إلا مرضاة الله وخدمة الدين تحت لواء أمير المؤمنين، فيرد المعز: قد عزمت على إنفاذ هذا الجيش للجهاد في سبيل الله وإعلاء كلمته لفتح مصر"[٢] ويقول: "ثُوروا لدينكم وطالبوا بحقكم، واعملوا لتحرير رقابكم، وإنقاذ شعوبكم، وخذوا بثأر جدكم الحسين الذى

---

(١) مسرحية صلاح الدين ص١٠٤.

(٢) مسرحية بنت الإخشيد ص٨٠.

تُضطهد شيعته بمصر اضطهادا عظيما... وسننتقم من الأعداء المارقين"[١] ويقول أحد قادة المعز (الحسين بن جوهر الصقلي) "ما أعذب الموت دفاعا عن الإسلام وجهادا في سبيل الله، ليتنى أموت في هذا السبيل هل تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"[٢] ولم نر إشارة إلى الأزهر ولا بناء القاهرة إلا في قوله على لسان جوهر: "أريد أن أبنى مدينة تقهر الدنيا.. وأفكر فى بناء مسجد جامع تدرس فيه أصول المذهب الشيعي ويبقى أثرا خالدا لدولة الفاطميين ما بقيت الأيام." [٣]، وتحولت المسرحية بكاملها إلى نص يصور اضطهاد الشيعة فى مصر مكررها على ألسنة أغلب شخصيات المسرحية[٤]، لإبراز العنت والإيذاء الذى تعرض له الشيعة المصريين، كما اصطدم مع التاريخ الذى بدل أحداثه على نحوٍ يخدم الفكرة الشيعية حين قدم الشاكر بالله محمد بن الفتح بن مدرار حاكم سجلماسة عاصمة دولة المدراريين بالمغرب العربي فى صورة السني الذى عاد إلى صوابه بتشيعه وانضمامه للعلويين ومحاربته الدولة الإخشيدية تحت راية الدولة الفاطمية حتى لقى الله كما يقول على لسان الحسين الفاطمي: "لقد مات مدافعا عن عقيدته، وقضى مجاهدا فى سبيل ربه."[٥] وهذا ما يتنافى مع واقع

---

(١) السابق ص٨٨.

(٢) السابق ص١١٠.

(٣) السابق ص١٥٦.

(٤) ينظر: مسرحية بنت الإخشيد ص٩٤،٩٧،٩٨.

(٥) بنت الإخشيد. ص١٤٧.

الشخصية التاريخية فقد ظل الشاكر بالله على مذهبه السني، وظلت الدولة الفاطمية عدوه اللدود الذى حاول الفرار من بطشه بعد هزيمته إلا أنه أُسر وأُلقى فى سجن القيراون سبع سنوات حتى توفي به سنة٣٥٤هـ(١) قبل دخول المعز لمصر بمئات الأعوام.

ولم تنقطع علاقة عبدالرحمن الساعاتي بالفاطميين بعد هذه المسرحية، فكان للدولة الفاطمية حضور قوي فى مسرحه، فتناول تاريخها فى ثلاث مسرحيات أماطت اللثام عن أبرز المواقف فى تاريخ دولة الفاطميين فى المغرب، فكتب مسرحيته الثانية "أبطال المنصورية"، وهي (المنصورية) عاصمة دولة الفاطميين فى تونس، وسُميت بذلك نسبة إلى الخليفة الثالث (المنصور)، وهي مسرحية نثرية من فصل واحد صوّرت مدي قوة دولة الفاطميين فى المغرب، وتطلعهم إلى دخول مصر وإعدادهم العدة لهذا اليوم، ثم كانت مسرحيته "فى قصر الذهب" التى حكت أسرار انتقال خلافة الدولة الفاطمية من تونس إلى مصر عقب نجاحهم فى دخول أرض الكنانة، ثم ضم المؤلف مسرحيتيه فى قصر الذهب، وأبطال المنصورية فى مسرحية نثرية واحدة من ثلاثة فصول بعنوان "المعز لدين الله الفاطمي"(٢) وهي أضعف نصوصه المسرحية وأبعدها عن البناء الفني المحكم حيث غلبت عليها النبرة

---

(١) ينظر: د/عبدالله محمد جمال الدين. الدولة الفاطمية قيامها ببلاد المغرب وانتقالها إلى مصر. ص٣٢:٣٥. ط دار الثقافة. القاهرة. ١٤١١هـ- ١٩٩١م.

(٢) ينظر: المسرحية الإسلامية. ص١٨٣،١٨٤.

الخطابية، والسرد التاريخي الحاشد لأحداث قرابة سبعين عاما من عمر الدولة الفاطمية في المغرب(٩٠٩-٩٧٣هـ)

الصورة الثالثة: أن يعمد الكاتب إلى حدث عظيم من التاريخ الإسلامي فى عهده الأول، فيجعله موضوع مسرحيته، بل يجعله عنوان المسرحية بشكل صريح، ومن ذلك مسرحيته النثرية "عامان فى الشعب" أو"حصار في الشعب" التى تصور المقاطعة الاقتصادية والاجتماعية من المشركين للرسول – صلى الله عليه وسلم– وآله من بنى هاشم والمسلمين، فحاصروا النبي –صلى الله عليه وسلم– وآله وصحبه في شعب أبى طالب ما يزيد عن عامين، وقد جعل الكاتب الحدث مراحل من تآمر شرير، ثم صبر شجاع، فتآمر فى الخير على رفع الحصار، وصراع بين هذا وذاك، ثم انتصار للخير بإنهاء الحصار، وخروج النبى –صلى الله عليه وسلم– أقوى إرادة وأشد إيمانا، ومنها مسرحية غزوة بدر التى تناولت معركة الفرقان بين رسول الله –صلى الله عليه وسلم– والمشركين، وركزت الصورة على معسكر المشركين قبل وأثناء وبعد المعركة.

وكذلك مسرحية الهجرة وهي مسرحية نثرية من أربعة فصول تصور هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وما اكتنفه من رعاية ربانية وأدوار بطولية لعبدالله بن أبى بكر، وعامر بن فهيرة، وأسماء بنت أبى بكر رضى عنهم، ولقاء النبي –صلى الله عليه وسلم– بأم معبد وسراقة، كما صورت المسرحية المشركين فى حقدهم وتآمرهم على الرسول صلى الله عليه وسلم، وحيرتهم وضلالهم.

وإذا انتقلنا إلى أفكار مسرحه فسنجد أن الأفكار الإصلاحية تزاحمت فى مسرحه، فما لجأ الساعاتي إلى المسرح إلا ليوصل فكرة خاصة، فهو ليس كاتبًا مسرحيًا فحسب، بل إنه داعية لفكر إصلاحي يدركه النظارة من الوهلة الأولى، فهو صاحب رؤية فكرية يروج لها، مثله فى ذلك مثل "هنريك إيسن"، و"جان بول سارتر"، و"برناردشو"، وغيرهم من كتّاب المسرح الذين كتبوا أعمالهم المسرحية بُغية الدعوة إلى نظرياتهم الاجتماعية، فمن أبرز خصائص الأدب العالمي أن يتضمن ما يؤمن به الكاتب من دعوة فلسفية، أو عقيدة دينية، أو نزعة نفسية، ولم يعبها أو يقلل من قيمتها الفنية أنها كانت مسرحيات هادفة أو قائمة على دعوة من الدعوات.(١)

فالساعاتي من الكتاب الذين لجأوا إلى المسرح؛ ليبشروا بفكرةٍ خاصة، استحوذت على قلوبهم، واضطرمت بها نفوسهم، فنفَّسوا عنها بتلك الأعمال المسرحية، ومن أبرز الأفكار التى ألح عليها مسرح الساعاتي: وحدة الأمة رغم واقعها الممزق، فيستهل مسرحيته جميل بثينة بإهداء "إلى كل شرقي يرى أن الشرق كله وطن واحد، ويُحِسُّ داء التفرق والتباعد بين الشعوب الشرقية، فيعمل على توثيق الرابطة وتوحيد الغاية بين هذه الشعوب المتقاربة

---

(١) ينظر: علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. ص٤٠،٤١. مكتبة مصر. القاهرة. الطبعة الثالثة. يناير١٩٨٥م.

– نجيب الكيلاني. حول المسرح الإسلامي. ص٥٥:٥٩. مؤسسة الرسالة. بيروت. الطبعة الثانية. ١٤٠٧هـ–١٩٨٧م.

المتباعدة." ففكرة دولة الخلافة التى لا تعرف حدودا جغرافية حاضرة فى مسرحه "فوطن المسلم عقيدته"(١)

ومن أفكار مسرحه التى ألحّ عليها التسامح مع غير المسلمين والتعايش بلا إقصاء للآخر فيقول: صلاح الدين للقائد الصليبي قلب الأسد "لنعش جميعا فوق أرض الله في أخوة وسلام، لتفد وفودكم إلى فلسطين حاجة وزائرة، ولتقرع أجراس كنائسكم عالية في ظل العروبة والإسلام."(٢) "قبط مصر بعهدنا أرحام"(٣) أرحام"(٣)

كذلك التمسك بالحرية والنضال من أجلها "تموت الشعوب لتحرر، وتأبى الكرامة أن تؤسر، ولو كانت قيودها من ذهب، ومقامها في جنة النعيم.. إن استقلالا افترش معه الأرض والتحف السماء أحب إلى من عبودية بين لهو ولعب، ومتعة بنعيم قصر شامخ أو صرح مشيد."(٤)

وفكرة الحب العفيف بلا تبذل فيقول على لسان بثينة:

"الحب يجمعنا في نبل غايته والدهر يعبث بالأطهار أحيانا

على الوفاء تعاهدنا فليس لنا في خالص الحب غير الصدق برهانا

(١) مسرحية صلاح الدين ص١٠٩.

(٢) السابق ص٩٨.

(٣) مسرحية جميل بثينة ص٩٥.

(٤) مسرحية بنت الإخشيد ص٨،٩.

ومن يكن حبه طهرا وعاطفة ... لا يصدع الدَّهر من مبناه أركانا

سما العفاف بروحينا وألبسنا ... في رتبة الحب والإخلاص تيجانا

من يدعى الحب والإسفاف غايته ... كانت محبته زورا وبهتانا

كم مرة قد خلونا ليس من احد ... يرى ويسمع إلا الله مولانا

فلم يكن غير ما يرضى الإله به ... من شأننا وعيون الله ترعانا

فإن يكن دهرنا بالبين فرقنا ... فمنزل الحب والإخلاص آوانا"(١)

"الحب الصادق يسمو بصاحبه.. فيعلى الهمة، وينقذ أمة"(٢)

ومنها تعظيم فكرة الجهاد – فيشعرك بروح مجاهد يتحدث في ساحة المعركة– بقوله: "اقتسموا أرض الدنيا فيما بينكم بالبطولة عزا ومجدا وسيادة، وأحلوا أنفسكم من الجنة غرفا بما تبذلون جهادا وإخلاصا وشهادة، واعلموا أن الإقدام لا يقصر عمرا، والفرار لا يطيل أجلا، واختاروا الموتة التى ترفع صاحبها إلى منازل الشهداء، الذين يذهل الناس في موقف الحساب يوم القيامة، ويأتون هم فيزدحمون على باب الجنة."(٣)

---

(١) مسرحية جميل بثينة ص٨٨،٨٩.

(٢) مسرحية بنت الإخشيد ص٧٩.

(٣) مسرحية صلاح الدين ص٦٦.

ومنها التأكيد على عروبة فلسطين والمسجد الأقصى، فيقول: "ما كانت فلسطين لغير العرب، ولن تكون لغيرهم، إنما ولدت عربية، وعاشت عربية، وستبقى عربية، حتى يرث الله الأرض ومن عليها."(١) فقدم لنا الساعاتي شخصيات مصرية وعربية تناضل من أجل فلسطين في مسرحية صلاح الدين مؤكدا بذلك فكرة العروبة، فمسؤوليات العربى لا تقف عند الحدود القُطرية، بل تتعداها إلى حدود عالمه العربى، فالعروبة والإسلام وجهان لعملة واحدة في مسرح الساعاتي، فيستهل مسرحيته جميل بثينة بقوله: "إلى كل عربي يرى فى نسبته للعرب شرفا وإباءً فيحرص على نسبته هذه، ويعتز بها أيام حياته. ويرى فى لغته قوة وشبابا وفتوةً فيعمل لنشرها ما استطاع إلى ذلك سبيلا."(٢)

وأخيرا دأب الكاتب على التعريف بالإسلام كلما وجد فرصة إلى ذلك، فيقول: "إن الإسلام لم يشرع الحرب لتعذيب البشرية، وتحطيم الإنسانية، ولكن لإحقاق الحق، وإعلاء المثل ودعم النظام."(٣) "إن الإسلام نهى عن الانغماس في الترف والأخذ بأسباب النعيم حتى لا يذهب النعيم بحمية أبنائه."(٤)

نخلص إلى أن الأفكار فى مسرح الساعاتي حددت ملامح الشخصيات ودفعتها إلى الحوار، وصنعت الحدث، وأذكت الصراع، فالفكرة عند الساعاتي

---

(١) السابق ص٦٩.

(٢) مسرحية جميل بثينة ص٣.

(٣) مسرحية صلاح الدين ص٦٧.

(٤) مسرحية بنت الإخشيد ص٨٣.

البطل الحقيقي المحرك لنصه المسرحي، ولا يضير مسرحه ما تضمنه من دعوات فكرية، حيث لم تطغ على الجانب الفني فيه.

وأن الحرية والوحدة والجهاد والتعريف بالإسلام من الأفكارا لأثيرة إلى نفسه المتكررة فى مسرحه التى حرص على تقديمها فى إطار ملحمي تعليمي.

البناء الفني

الفصول والمشاهد

المسرحية بناء هندسي فني يحتاج إلى تخطيط من الكاتب لإحكام تقسيمه المسرحية إلى فصول ومشاهد، "فالبنية الفنية للمسرحية مركبة تركيبا خاصا، فمن المتواضع عليه ألا يقل عدد هذه الفصول عن ثلاثة، وألا يزيد على خمسة."(١)

وإذا تأملنا مسرح الساعاتي فسنجد أنه انصاع فى البناء الفني لطبيعة الموضوع، فأملى عليه حدود التخطيط الفني لكل عمل من أعماله المسرحية، فاستوحى الكاتب الشكل المسرحي من الموضوع متوخيًا روح التناسب والتناغم في البناء، فأورد الساعاتي الأحداث التاريخية ممسرحةً فى ثلاثة فصول غالبا، باستثناء مسرحية الهجرة وجميل بثينة جاءت فى أربعة فصول.

وقد اتسمت فصول مسرحية الساعاتي بأحادية المشاهد (المناظر) غالبا، فلم تتعدد المشاهد داخل الفصل الواحد، باستثناء مسرحية الطاغية التى جاءت فى فصل واحد من تسعة مشاهد، وجميل بثينة التى ضمت أكثر من مشهد في الفصل الواحد، ورغم أحادية المشاهد التى أضفت على نصوصه شيئا من الملل والسأم، ومسحته بمسحة قصصية أخفت شيئا من مسرحة النص نجد أن مسرح الساعاتى اتسم بهندسة فنية للنص المسرحي تُنبئ بمهارةٍ، وحذقٍ فنيٍّ، فكل فصل فى موضعه مستقل، محدد المعالم له نقطة بداية، ووسط، ونهاية،

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. ص١٣٤،١٣٥.

ومحتفظا بعضويته فى البناء الفني للمسرحية من خلال إيراد إيحاءات تربط كل فصل من فصول المسرحية بالفصل الذى سبقه، ففى مسرحية "بنت الإخشيد" لم يكن تحرك جيوش المعز لدين الفاطمي تجاه مصر فى الفصل الثانى مفاجئة للنظارة، فقد سبق الإيحاء بحالة الدولة الإخشيدية المتهالكة الممزقة، وما يتعرض له الشيعة من اتباع مذهب المعز من اضطهاد فى مصر، وتخطيطهم لفتح أبواب مصر أمام المعز حاكم المنصورية بتونس، ففى أول ظهور للأبطال فى الفصل الأول من المسرحية ندرك من حوارهما ما ستصير إليه نهاية الأحداث فى الفصل الأخير فتقول ليلى المتشيعة عن بنت الإخشيد: "ليس من مهمتي أن أفاوضها.. إنما أريد أن تأنس إليّ حتى أقف على أخبارها، وما يجرى فى قصرها، والآن خبرينى، هل بلغت رسالتى إلى الشريف مسلم بن عبيد الله الشيعي رأس الشيعة العلوية هنا.

-مارية: أجل يا ليلى.. وقد أبدى رغبته فى مثولك بين يديه ليجمعك بأقطاب الشيعة، ومن يناصرون دعوتهم من رجال الدولة الإخشيدية كيعقوب بن كلّسن والوزير جعفر بن الفرات.

-ليلى: هل انضم ابن الفرات إلى حزب الشيعة.

-مارية: يتحدثون بذلك، وقد تحققت من مصدر موثوق به

- ليلى: ما كنت أتصور أن تجرى الأمور بهذه السرعة، وأن يهيأ لمولانا المعز فتح مصر بهذه السهولة."[١]

---

(١) بنت الإخشيد. ص١٩.

وقد وزع الأحداث والمواقف على المناظر بخبرة وحنكة مسرحية، فاتخذت مسرحيات الساعاتى شكلا هرميا فى شكلها، فالفصل الأول –عادة– يضع النظارة فى أجواء العصر التاريخية، ويعرفهم بطرفي الصراع القائم، ويكشف المنتصر والمنهزم فى الصراع السابق على أحداث المسرحية، ففى الفصل الأول من مسرحية صلاح الدين نرى فلول الدولة الفاطمية المتآمرين ومنطقهم فى طلب الحكم ثم سرعان ما ينكشف أمرهم؛ لينتقل الكاتب بنا إلى الصراع الحقيقي فى النص، وهو حول القدس ومعركة حطين، فيبدأ بعرض خيوط الأزمة، وشخصياتها، والعلاقات بينها فى الفصل الأول ثم تأخذ فى النمو والتطور والصعود فى الفصل الثانى حيث لحظة التعقيد والمواجهة باندلاع المعركة بين المسلمين والصليبيين فغالبا ما كانت ساحة القتال ميدانًا لذروة الصراع، واستحكام العقدة فى مسرحه وصولا لقمة الهرم "Climax" ثم تأخذ فى الانحدار على السفح الآخر –في الفصل الثالث– نحو الحل بميلاد دولة على رفات دولة أخرى، أو التمكين لها على حساب أخرى، وقد جاء الحل فى أغلب نصوصه من قبيل الحلول السعيدة، ففى بنت الإخشيد كان اللقاء، ثم الزواج من جانب، والانتصار فى المعركة من جانب آخر.

الشخصية

الشخصية[١] المسرحية ليست ذواتا منفصلة تُقصد لذاتها بل هي تابعة للموضوع خادمة للحكاية المسرحية، فالكاتب يلقى بها الضوء على موضوع بعينه.[٢]

فشخصيات الساعاتي المسرحية تحكى موضوعا مفاده: أن خلاصها الفردي والجمعي يقوم على الحرية والحب والجهاد والعدل انطلاقا من الإسلام.

وقد اعتنى الساعاتي بالصورة الجمعية لشخصياته عناية فائقة، فجاءت نموذجية أو نمطية لا تتبدل ولا تتغير فى مجموعها، وجاءت ممثلة لطبقة اجتماعية واحدة، هى شريحة الصفوة الحاكمة ومن حولها، ولعل ذلك لكونها الطبقة الأكثر تأثيرا في المسار التاريخي الذى هو مادة مسرحه.

وقد أخذت شخصياته شكل مجموعتين متصارعتين أحدها تمثل معسكر الخير والحق والثانية تمثل معسكر الشر والباطل، ويمثل كل مجموعة عدد من الشخصيات المتماثلة خلقيا ووجدانيا وفكريا، فلا تجد اختلافا في منطوق الشخصيات داخل المجموعة الواحدة إلا من حيث التراتبية تتقدم شخصية أو تتأخر حسب طبيعة المشهد، ومتطلبات الحدث، فصراع الشخصيات حول الحق والباطل لا تحركه شخصية منفردة بل تحركه مجموعة شخصيات في مواجهة

---

(١) "مجموع الصفات الجسمية والعقلية والخلقية التي يتصف بها الإنسان، وتُميز الشخص في سلوكه، وطباعه عن غيره، وفي المسرح هى البطل، وما يتصف به من طباع، تؤلف تكوينه النفسى، والخلقى." فن كتابة المسرحية. ص ١٧.

(٢) علم المسرحية. ص٢١٨:٢٢١

مجموعة أخرى، فهي أقرب ما تكون إلى البطولة الجماعية، وإن حملت عناوين بعض مسرحياته أسماء شخصيات فردية من التاريخ مثل مسرحية جميل بثينة أو مسرحية صلاح الدين إلا أن هذا لا يعنى بطولة فردية، فقد ظلت مثل غالب مسرحياته التى حملت أسماء وقائع تاريخية مثل غزوة بدر، والهجرة، وحصار في الشعب تحكى بطولة جماعية لمعسكرين، غير أن الكاتب عادة يميل إلى إبراز فريق على حساب الآخر، ويقدم الفريق الثانى بعين الفريق الأول؛ ليقلل من عدد الشخصيات على خشبة المسرح.. فقدم معسكر المشركين في جميع فصول مسرحية غزوة بدر، وبأعينهم رأينا معسكر المسلمين، وفي مسرحية جميل بثينة كان لمجموعة الشخصيات التى تقف مع العاشقين حضورا أقوى من المجموعة المتربصة بهما.. وفي بنت الإخشيد مجموعة المعز لدين الله الفاطمي أصحاب الحق في حكم مصر –من منظور الكاتب– قد استحوذوا على النص من الفريق المخاصم لهم، وكذا لم نر معسكر الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه في مسرحية "حصار في الشعب"، ولعل من دوافعه إلى ذلك أيضا الخروج من مأزق التجسيد للصحابة كشخصيات مبجلة يدور خلاف كبير حول تشخيصها فى المسرح(١)، فحجبها من الظهور المسرحي، واستعاض عن غيابها فنيا بإنطاق الملاصق لها من الشخصيات بما ثبت تاريخيا عنها من أقوال.

---

(١) ينظر: المسرحية الإسلامية. ص٤٠٢:٤٠٨. حول المسرح الإسلامى. ص٢٦:٢٨.

وقد ألبس الساعاتي شخصياته لبوس الفصاحة والبيان، فأصبحت تنطق بالحكمة، والبلاغة بمقدار متقارب جداً؛ جعلها متشابهة في منطوقها؛ لأنها كانت تنطق بلسان الكاتب غير منفصلة عنه، فترك لفصاحته العنان كى تصول وتجول في رحاب تلك الشخصيات، مما أطال الحوار بشكل أضعف وتيرة الصراع في المسرحية، وبدت النبرة الخطابية على لسان شخصياته جلية، وإن كان مبررا بساحات الجهاد، وميادين القتال حيث يلجأ القائد للخطابة لشحذ الهمم واستنفارها.

وقد استدعى الكاتب شخصيات تاريخية خالدة تُشكّل موادًا خامًا خِصبة غنية بالدلالات والمعانى الإنسانية لمن يريد أن يبرز معنى من هذه المعانى فى نسيج إبداعه، فمن شخصيات الماضى ما يصلح للتناظر مع الشخوص التي تتحرك على أرض الواقع، فيُبعث الماضى فى الحاضر، ليرتسما معاً على صفحة مرآة المبدع نصاً أدبياً يحمل رؤى جديدة عن كيفية مواجهة مشكلات الحاضر، فشخصياته ليست تلك الشخصيات المحلية المحدودة في رؤيتها الفكرية بحدود بيئتها الخاصة، بل نماذج بشرية تحمل من المعانى الفلسفية والرمزية والاجتماعية ما يمكن أن يقاس عليها أهل هذا العالم فى الخير والشر، فهى لا تحكى مشاكل حياتية يومية بل تحمل همومًا وأفكارًا عربية وإسلامية، فأكسبت نصوصه بُعدا إسلاميا وقوميا، مما أسهم فى إثراء الجو العام للنص، فتجلى الشمول أو الروح العالمية فى النص Universality[١]

---

(١) ترجمة مصطلح Universality هو الأممية أى أن يقدم العمل نموذجًا إنسانيًا يعبر عن طبقة أو مجتمع، والأبلغ أن يعبر عن أمة بأسرها، وتلك الروح العالمية =

ومن ذلك نموذج الحاكم القوي فى رحمة، الذى تجلى في شخصية صلاح الدين الأيوبي، والقائد الحكيم في شخصية جوهر الثقلي، والعاشق المتعفف فى شخصيتي جميل وبثينة، فيقول على لسان صلاح الدين" إن الشجاعة الحربية لا تظهر إلا فى أوقات السلم، والعظمة العسكرية لا تتجلى إلا فى إغماد السيوف، والقوة الحقيقية لا تظهر إلا وأنت قوي تستطيع أن تبطش، ولكنك تعرف كيف تتحكم في هذه القوة، فتلزمها الوقوف عند الحد، وتعلمها كيف تخضع لاحترام العهد."(١)

وشخصياته –من منظوره الإسلامي– ليست ملائكية مثالية، فهذا لا يتفق مع بشرية الإنسان التى تتفاوت قوة وضعفا، والتزاما وانحرافا؛ لذا كانت الخطيئة والتوبة منها، كما أن المسرح جزء من الحياة، وهى زاخرة بالأضداد من الجيد والردئ، والمستقيم والمنحرف، والمؤمن وغير المؤمن فاستدعى الساعاتي من التاريخ فى غير مسرحية أمثال هذه الأضداد، فرأينا أبو جهل وأمية بن خلف والنضر بن الحارث زعماء الكفر فى مكة حاضرين في مسرحيات حصار فى الشعب، والهجرة، وغزوة بدر.

وقد أجاد الكاتب فى ذلك لأنه أوضح الفكرة، ورسَّخ المضمون المسرحي فى عقلية المتلقى عندما قدَّما نموذجين متناقضين من البشر خيرا وشرا، إيمانا

أهم ما يميز المسرحية العظيمة، ولا قيمة بعد ذلك لزمن تأليف المسرحية أو مكان تأليفها فكلمة Universality مضاد كلمة محلية حيث تغيب الحدود المكانية والزمنية للنص. ينظر: علم المسرحية. ص١٤٤:١٤٦

(١)مسرحية صلاح الدين. ص٦٧.

وكفرا، بل ركزت شخصياته على إبراز هذا التناقض حتى لا يكون خافيا على النظارة، ومن ذلك مقارنة الملك العادل قائلا: "السلطان الجليل صلاح الدين يقف على قدميه؛ ليعيد طفلا مسيحيا إلى أمه، وملوك الغرب وزعماء الإفرنج، يتآمرون على استلاب حقوق الشرق، وإذا تمكنوا من التفوق فى موقعة قتلوا وسفكوا الدماء، وارتكبوا أفظع الجرائم."(١) ولا يقلل من قيمة الشخصيات الفنية كونُها غير سوية أو منحرفة، فالمسرحية صورة للمجتمع بأضداده الخيرة والشريرة، كما أن الشخصيات المسرحية تستمد أهميتها من كثافة المعانى الإنسانية التى تحملها، وليس من الخلفية العقائدية ولا البيئة الاجتماعية القادمة منه.

وقد توخى الكاتب الحقيقة التاريخية فى رسم شخصيات كل عصر إلا أنه وقع فى بعض الأخطاء التاريخية مثل تقديم شخصية أبي لهب فى مسرحية غزوة بدر رغم غيابه تاريخيا عنها، كما آخذ عليه فنيا حرصه على حشد التفاصيل التاريخية المعرّفة بعصر الشخصية وإغراق الشخصية فيها أكثر من حرصه على تصوير جوانبها النفسية الخاصة، فبدت بعض مسرحياته مع كم التفاصيل المسرودة على ألسنة الشخصيات أقرب إلى المسرح التعليمي الذى يلقن النظارة فكريا بالسرد، ولا يخاطب الوجدان بالتصوير، ومن ذلك مسرحيته غزوة بدر، والهجرة، وحصار فى الشعب.

---

(١) صلاح الدين. ص٩٨.

وبينما غاب الحوار الداخلي (المونولوج المنفرد) المسموع للنظارة عن النص كأداة لاستكمال تصوير الشخصية نجح الكاتب في اصطناع شخصيات ثانوية متممة ومساعدة للنظارة فى كشف كوامن الشخصية الرئيسة، وإنارة جوانبها النفسية، والربط بينها وبين العالم الأكبر المحيط بها، مثلما رأينا من شخصية الأمير عثمان وأبي الهيجاء من قادة جيوش صلاح الدين للقدس، وأخيه الملك العادل الذين أبرزوا مآثر صلاح الدين كحاكم عادل وقائد رحيم من خلال حوارهما الوصفي لمشهد لم نره على المسرح، وسيلتهم إلى ذلك الاسترجاع المنطوق، فيقول: "أبو الهيجاء: إن مولاي السلطان (صلاح الدين) قد بذل لأعدائه من الإحسان، ما أطلق ألسنتهم بالثناء عليه في كل مكان.

الأمير عثمان: كلهم يتحدثون عن موقف السلطان عند حصاره لحصون الكرك.

العادل: حصون أسيرنا ريجونولد اللعين.

عثمان: أجل، لقد عرف السلطان أن لريجونولد أختان كانت عروسا حيل بينها وبين زوجها بسبب الموقعة، فأمر بإيقاف القتال، وأرسل من يبحث عن زوجها حتى أحضره، وأمر بألا تطلق النار على الحصون، حتى تتم مراسيم الزواج.

أبو الهيجاء: وهم يتحدثون الآن عما فعله مولاي السلطان هنا في بيت المقدس.

العادل: عن أى الأمور يتحدثون يا أبا الهيجاء.

أبو الهيجاء: لقد فقدت سيدة مسيحية طفلها، فأخذت تبكى وتنتحب، فأشار عليها قومها بالذهاب إلى السلطان، ووصفوا لها عدله ورحمته، فلما عرف قصتها أقسم ألا يجلس حتى يعيد إليها طفلها.

العادل: وهل رجع إليها ولدها؟

أبو الهيجاء: لقد بعث السلطان من يبحث عنه في كل مكان، وظل واقفا حتى أحضر الطفل فسلمه إليها بيده، فضمته إلى صدرها وأخذت تقبله وهي تبكى، وكم كان منظر مولاي السلطان عجيبا، لقد رأيته يحبس دموعه، وأمر لها بفرس فركبته، ولحقت بعسكر الفرنج." (١)

وكذلك شخصية مارد الجني فى مسرحية الهجرة تلك الشخصية الأسطورية التى تدخلت فى مشهد أم معبد وسراقة التاريخيين؛ لتُعرّف بالإسلام، وتتغنى بحب رسول الله صلى الله عليه وسلم- فى قول:"مارد (ردًا على سراقة): تظن محمدا يمشي ولا تمشى العوالم في خدمته، لقد جند الله له كل شئ وحرسه ورعاه، إن حب محمد يجرى فى الدماء والعروق... نحن من جند محمد فمن يؤذيه؟ إن قوانا لا تغلب، وأجسامنا لا ترى، وحركاتنا لا تحس، فمن حاول النيل منه خسفنا به الأرض وأحلنا نهاره حالكا كالسواد."(٢) غير أنى آخذ على الكاتب فكرة حفظ الجن للرسول الله صلى الله عليه وسلم وتدخلها

---

(١) مسرحية صلاح الدين. ص٩٨،٩٧.

(٢) مسرحية الهجرة. ص٤٢،٤٣

للحيلولة بينه وبين خصومه من البشر، فهذ فكرة أقرب للخرافة وأبعد ما تكون عن فكرة حفظ الله للرسول صلى الله عليه وسلم.

وقد انحصرت طريقة رسم الكاتب لشخصياته فى الطريقة التمثيلية أي التقديم غير المباشر للشخصيات، وفيها اختفى الكاتب تماما؛ ليتيح لأحداث الحكاية فرصة تقديم الشخصية، فلا يملك الكاتب فى النص المسرحي أن يرسم الشخصية من الخارج وفق الطريقة التحليلية(١) فلا نسمع صوتًا فى النص المسرحي للكاتب بوصفه ساردًا، كما فى القصة لأنه نص مشاهد، فشخصياته قدمت نفسها بنفسها خلال سياق متتابع ومتنوع من التفاعل مع الأحداث والشخصيات بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة، وارتسمت على ألسنة غيرها وصفا.

وإذا توقفنا عند الأبعاد المُحَدِّدة لمعالم شخصيته المسرحية فسنجد أن الكاتب سكت عن البعد الشكلي (الجسماني) مكتفيا برؤية الشخصيات ماثلة على المسرح للنظارة، بينما شغل البعد الاجتماعي للشخصيات حيزًا بارزًا فى أغلب نصوصه المسرحية، فرأينا مجتمع بنت الإخشيد مع رفع الستار عن

---

(١) ينظر: د/ محمد يوسف نجم. فن القصة، ص (٩٨)، دار بيروت، لبنان، ط الثانية ١٩٥٦م.

– بنية الشكل الروائى، ص (٢٢٣، ٢٢٤). – د/ عبد الحميد القط. يوسف إدريس والفن القصصى، ص ٥١، ٥٢، ط دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م د. ط. –حميد الحمدانى، بنية النص السردى، ص (٥١) المركز الثقافى العربى، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

الفصل الأول المحيط الذى نشأت فيه، وحياة الترف والإسراف التى تعيشها وولعها بالجوارى، وتقليدها لزوجة الخليفة العباسي في طريقة حياتها فتقول: "مارية: بنت الإخشيد تمادت في لهوها، واسترسلت فى غرامها بالجوارى الفاتنات فهى تبعث في استقدامهن من أقصى حدود الدنيا، وتستمع بهن كما يستمتع الرجل بالمرأة... أهملت الدولة فاضطربت الأمور وانقسم الجند...

ليلى: هكذا حال كل أمة اندفعت في تيار التقليد الأعمى، ورتعت في مراتع اللهو والشهوات."[١]

وبهذا البعد الاجتماعي للشخصية تأجج الصراع فى المسرحية، وتحركت شخصياتها نحو تصعيد وتيرة الحركة الدرامية، فرأينا صراعا فى المجتمع المصري فى ظل حكم بنت الإخشيد يتزايد ليصل إلى الاستنجاد بالمعز حاكم تونس، وفى مسرحياته الثلاث عن عهد النبى صلى الله عليه وسلم رأينا البعد الاجتماعى لمشركي مكة في معتقدهم الديني وموروثهم القبلي أبرز دوافع الصراع مع المسلمين، فكل مسرحية من مسرحياته تمثل شخصياتها نسيجين مجتمعيين أبعد ما يكون كل منهما عن الآخر مما يولد الصراع.

وقد بدا البعد النفسي (الذهني) لشخصياته شاحبا، فقدم أفكارها وأخلاقها فى حوارتها فوقعت أعين النظارة –من الحوار– على أفكار الشخصية، لكن لم يقترب من ملامحها النفسية، ويحدد ميولها ومزاجها ونفسيتها بقدر كاف لتزاحم الأحداث المروية، فشخصياته بدت للنظارة ساردة حكايات وأحداث غابت

---

(١)بنت الإخشيد. ص٢١،٢٢.

عن المسرح، فلم يغوص في أعماق شخصياته يحكى آلامها وأوجاعها مثل أي كاتب درامي إلا في مسرحيته جميل بثينة التى أنطق شخصياتها بمكنون مشاعرها وكوامن عواطفها.

وإذا استظهرنا الشخصيات النسائية فى مسرح الساعاتي فسنجد أن الكاتب لم ير غضاضة في تقديم الشخصية النسائية على المسرح بل جعلها إحدى الشخصيات الرئيسة في أعماله، ولم ير في ذلك ما يتناقض مع اتجاهه الإسلامي، فلم تكن مدرسة الساعاتي من المدارس الاسلامية الرافضة لظهور المرأة(١) بل المدققة فى صورة ظهورها ملتزمة بزى مناسب إسلاميا ولغة حوارية منضبطة أخلاقيا، فقاعدة إيجاد مسرح بدون نساء تجافى المنطق وتضاد الواقع والتاريخ والفن، وتسم المسرح بكثير من النقص والقصور، فقدم لنا الشخصية النسائية الذكية التى تشارك البطل فى صنع الأحداث، وتقودنا إلى لحظة التنوير مثل ليلى فى بنت الإخشيد التى قادت الشخصيات التاريخية نحو المواجهة، وأضرمت الصراع وصولا للانفراجة بفتح المعز لمصر، وبثينة التى شاركت جميلا المأساة في مسرحية جميل بثينة، وقد خلت بعض نصوصه المسرحية من العنصر النسائي تماما كما في مسرحيته "حصار في الشعب"، و"الهجرة".

---

(١) الصورة التى تظهر عليها المرأة فى المسرح من القضايا التى أثارت جدلا واسعا بين الكتاب الإسلاميين ينظر: – الكيلانى. حول المسرح الإسلامي. ص٣١:٣٨. – المسرحية الإسلامية فى العصر الحديث. ص٤٠٩:٤١٢.

وكذلك تشترك المرأة عنده فى اللحظات الشاعرية، وقصة الحب الرقيق، ورنة الحزن التى تتردد خلال المسرحية، فقد جمع ليلى وحسين بن جوهر الصقلى في بنت الإخشيد وجميل وبثينة عاطفة جياشة، إلا أنهم شأن المحبين من المنظور الإسلامى يتسمون بصفة البراءة، فلا نجد لهما علاقات آثمة، ولا فى حوراهما إيحاءات جنسية.

ولم يكتف الكاتب بتقديم المرأة الصالحة فحسب بل قدم الطالحة أيضا، فمن الزيف والتصنع أن تظهر المرأة دائما على المسرح فى ثوب العفة والطهر وكيف يحدث الصراع إلا إذا وجدت المتناقضات والإغراءات والجذب والشد، غير أنه تجنب فى رسم شخصية المرأة الماجنة ما يخدش الحياء، فليست المرأة فى مسرحه أداة للإغراء والإثارة، فاكتفى بالإشارة دون التصوير المشهدي على المسرح، فأوحى للنظارة بالمعنى بلا إفحاش، كما كان منه فى تصوير شخصية بنت الإخشيد بأنها تستمتع بالجواري كما يستمتع الرجل بالمرأة.[١] غير أنه قدم لمسات عاطفية ومعانقات تتنافى مع مدرسته الإسلامية، فى مسرحية جميل بثينة حين يذيل الكاتب بعض مشاهد اللقاء الحزينة بين جميل وبثينة بقوله: "يتعانقان في حالة بكاء وإشفاق وتتبعه بثينة بنظرها حتى يغيب"[٢]

---

(١) بنت الإخشيد. ص١٩.

(٢) جميل بثينة. ص٣٥.

وقد زاوج الساعاتي بين الشخصية التاريخية[١] والشخصية الخيالية، فلم يكتف بالمواقف التاريخية الشهيرة والمحدودة لشخصياته التاريخية، بل ترك لخياله العنان ليستكمل الجوانب المجهولة من الشخصية، فقامت الشخصيات الخيالية بتفسير الدوافع المجهولة للشخصيات التاريخية، وتوضيح ما خفي من حدث تاريخي، كما وظّف الشخصيات الخيالية فى تطوير المشهد وصولا للصراع، وقد جاء خياله فى الغالب متمشيا مع الخط العام للتاريخ والحقائق الجوهرية للأحداث، مثل شخصية بهلول المتصوف المجاهد العالم الذى رأيناه فى مسرحية صلاح الدين يصف للنظارة بحوارته ما غاب عنهم من معاركه، ورأيناه عالمًا يتدخل بعلمه لحسم معركة حطين حين ألبس العدو الأبراج جلودًا منقوعة في الخلِّ، وممزوجة ببعض المواد التى تخمد النار، وتحول دون اشتعال الأبراج. [٢]

---

(١) حول الشخصية التاريخية والفنية، ينظر: د/ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ٧٩.

-د/ محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، ص ٢٥٦، ٢٦٠، وكتابه: النقد الأدبى الحديث، ص ٥٢٧، ٥٢٨.

-نجيب الكيلانى. مدخل إلى الأدب الإسلامى، ص٦١. من سلسلة كتاب الأمة عن رئاسة المحاكم الشرعية والشئون القانوينة، الدوحة، قطر، ط الأولى، جماد الآخر ١٤٠٧هـ .

(٢) ينظر: مسرحية صلاح الدين ص٨٥،٨٦.

وقد تفاوت حضور الشخصيات الخيالية فى النص تبعا لحجم الحقيقة التاريخية والخيال في مسرحه، ففى مسرحية "فى الهجرة" و"بدر" لم نر حضورا يذكر لشخصيات خيالية مكتفيا بثراء الشخصيات التاريخية بينما نرى الشخصيات الخيالية حاضرة بقوة فى مسرحية بنت الإخشيد لقلة التفاصيل التاريخية فى المسرحية، فالحسين وليلى محركا الأحداث شخصيات خيالية صنعها الكاتب؛ ليقدم من خلالها قراءتها لأحداث التاريخ وقناعاتها الفكرية.

الحركة

إذا نظرنا إلى الحركة في مسرح الساعاتي بوصفها أحد العناصر الجوهرية في بناء النص المسرحي فسنجده قدم تسلسلاً درامياً مقبولاً في التدرج شيئاً فشيئاً صوب الحبكة، ملتزما بالتسلسل التاريخي، والترتيب المنطقي يبدأ بالمقدمات، وينتهى إلى النتائج من غير تعسف ولا التواء. فحافظ الساعاتي على حركة منظورة للشخصيات مكّنت النظارة من التعايش مع جو المسرحية والدخول إلى أجواء الصراع مبكرا، فلا مكان فى المسرحية للحركة النفسية والشعورية الخفية، ولا الحركة الذهنية التجريدية، إذ لا بديل عن الحركة المحسوسة التى تصنع مشاهد واقعية محددة يشعر بها النظارة على خشبة المسرح.. وليست تلك الحركة الجسمانية فى المسرحية المرادة فحسب بل هناك حركة عامة حافظ عليها الساعاتي متمثلة فى استمرار الخط المسرحي لا يتوقف لحظة واحدة من نقطة البداية إلى النهاية، بل تلاحقت الاحداث التاريخية والتفاصيل الكثيرة فى لغة الحوار التى امتزجت بحالة من الحركة المستمرة، وعدم السكون على خشبة المسرح، نستشعره فى كلمة يتمشى، يتحرك، اندفع، أسرع، تمايل، اعتدل، وقف وغيرها من الكلمات التى زخر بها الحوار..

ومن المظاهر النابضة بالحركة فى مسرحه الاسترجاع الذهني منطوقًا؛ لأننا أمام نص ممسرحٍ كُتب؛ ليشاهد، لا ليقرأ، فلا مكان فيه لحديث صامت للنفس لا يسمعها النظارة، وقد مثل الاسترجاع ظاهرة فى مسرحه حيث اعتمد عليه فى الرجوع للخلف لاستكمال تفاصيل تاريخية قفز عليها، ويريد إجمالها على لسان إحدى شخصياته، وفى توصيف أحداث لا يمكن تجسيدها على

المسرح، فيصف لنا مشهد مبارزة يموج بحركة الخيل والسيوف بين صلاح الدين وقلب الأسد بقوله على لسان العادل "إن السلطان يتغلب عليه، يطعنه، وأسفاه، تفادى العدو الطعنة، يضربه السلطان بالسيف، لم تصبه أيضا، ويلاه، هجم على السلطان بسيفه... مال السلطان لها فتخطته، ثم انقض على قلب الأسد فتراجع، هاهى الضربة تصوب إلى قلب الأسد، أذهلته وهزت كيانه، هاهو السلطان يضع سيفه عليه، لقد سلم، أسره السلطان."(١) تتوالى الجمل دون أدنى حركة جسدية للشخصيات المتحاورة فى المشهد المسرحي، فحركة الشخصيات ساكنة على خشبة المسرح لكن الحوار متدفق بالحركة المتدافعة فى كلمات يطعن، تفادى، يضرب، هجم، مال، انقض، هز، يضع، سلم، أسر، فكل الأفعال فى لغة الحوار حركية.

وإن جاءت حركة النص بطيئة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة في المشاهد التي كان فيها يدير حوارا فكريا طويلا بين شخصياته، أو يقدم نصحًا مباشرًا بلغة مطولة على لسان إحدى شخصياته.. فنرى المعز لدين الله الفاطمي في خطابه للجيش يستخدم عشرات الجمل الإنشائية بين الأمر والنهي التى تفقد الحوار حركته الآنية، فلا يبقى منها إلا تزاحم الأفكار فى خطبته على ذهن المتلقى.

---

(١) ينظر: مسرحية صلاح الدين ص٩٢.

الصراع

يعد الصراع[١] أهم مقومات العمل الدرامي، وأحد العناصر الفنية التى لا تنهض المسرحية إلا به، فهو المحرك الذى يدفع الأحداث باتجاه التصاعد وصولا إلى لحظة التنوير بالحل، وقد انطوى مسرح الساعاتي على لونين من الصراع كان لتنوعهما أثر كبير في إثراء النص.

الأول: صراع نفسي داخلي فى بعض المشاهد يتجاذب شخصية أو مجموعة شخصيات مثل الذى عاشه جميل وبثينة فقد ظلا يُعانيان صراعا نفسيا من أجل حبهمها مدة المسرحية، والصراع النفسي التى عاشته ليلى فى مسرحية "بنت الإخشيد" بسبب الحيرة بين أبيها السني وحبيبها الشيعي حتى حسمته باختيار الحبيب.

الثانى: صراع اجتماعي مع الظروف والعوائق الخارجية، مثل صراع المجتمع المسلم مع المشركين فى مسرحيات غزوة بدر وحصار فى الشعب، والهجرة، وصراع مع الوافد الصليبي المحتل للقدس تارة..

فقدّم الإنسان في صورته الحقيقية يحمل في طياته بذور المثنوية: الخير والشر، الحب والكراهية، الشفقة والقسوة، الفرح والألم، الإقدام والإحجام، وعندما تصطدم الدوافع الداخلية بالمعوقات الخارجية يكون الصراع، وعندما تتناقض العاطفة مع العقل يكون الصراع أيضاً، وقد تجلت هذه الأشكال من

---

(١) ينظر: عدنان ذريل. فن كتابة المسرحية. ص٢٨، د/عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. ص١٣١، وما بعدها.

الصراع بنسب متفاوتة في مسرحه، وغالباً كان التغلب والنصر للواجب، والضمير والحب مثلما كان من أبو البهاليل فى ساحة القتال مع صلاح الدين، ومن انتصار للحب والواجب والحق كما فى بنت الإخشيد.

ومما أضرم الصراع فى النصين قوة إرادة البطل، فكان لعناد وقوة الشخصيات المحورية أثره فى إضرام نار الصراع وإذكائه، فشخصية صلاح الدين وأبو البهاليل والحسين بن جوهر الصقلي، وليلي، والسلطان العادل، من ذلك الطراز القوي العنيد الذى لا يقنع بأنصاف الحلول، فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم، حتى الشخصية الشريرة مثل أبى جهل كانت عنيدة فى خصومتها وصراعها فى المسرحيات الثلاث التى رأيناها فيها، ولا يتعين أن يكون الشخص الذى يؤجج الصراع هو البطل، فقد رأينا كيف أن شخصية "ريجونواد" القائد الصليبي فى مسرحية صلاح الدين رغم ظهورها المحدود فى النص إلا أنها لعبت دورا فى تأجيج الصراع بنقضها للهدنة، وإعلان الحرب.

كذلك من العوامل التى أسهمت فى احتدام الصراع واستمراريته إلى النهاية، ما اتسمت به شخصيات المسرحية من تناقض وتباين، فرأينا الشخصية الطامعة، والقانعة، والمحبة، والكارهة، المؤمنة والكافرة، وقد التزم الصراع فى مسرحه الانتقال التدريجى "Transition" دون ركود أو جمود، وهو ما يعرف بالصراع الصاعد، ودون وَثَبَات أو طفرات؛ جريًا فى ذلك على سنة الطبيعة، فكل شئ فى الحياة يخضع لهذا التدرج، وإن بدا مفاجئا.

وقد نزع الصراع فى مسرح الساعاتي منزعا فكريا حيث انطوى مسرحه على حشد للأفكار والحجج بين مؤيد للفكرة التى يدور حولها النص ومنكر

لها، فأخذت المسرحية فى بعض مشاهدها طابع المناظرة الفكرية، مثل حوار بنت الإخشيد السنية مع الشريف الشيعي[١] ودائمًا ما قدّم الفكرة ونقيضها، أو المبدأ وما يقابله، مركزًا على خصومة العدل والظلم، والإسلام وأعداء الإسلام، كما اهتم بإعلاء قيم الإسلام العليا فى الحق والعدل والمساواة، فألح الساعاتي فى مسرحياته على القضايا الإنسانية الكبرى انطلاقا من المفاهيم الإسلامية، وجعل الصراع فى مسرحياته حركة موارة تحكمها القوانين الإلهية التى تفهمها من كتاب الله وأحاديث رسوله صلى الله عليه وسلم فالحق ينتصر فى مسرحياته، والإسلام يعلو فى كل مشاهد المواجهة، فالغلبة لرسول الإسلام – صلى الله عليه وسلم– فى الحصار والهجرة وبدر، ولم يتأثر الساعاتي بفلسفات عصره التى أثرت فى غيره من الكتّاب الذين رأوا بضرورة إشباع الحواس عن أي طريق، وفى أي شكل، على نحو يصطدم بالقيم الدينية والأخلاقية.

ومن الأفكار التى أبرزها المسرحيون كثيرا فى أعمالهم الصراع مع الموت، وقد بدا صراعا سلبيا يعجز أمامه البطل، وهو يستلب منه حياته وآماله وهو يائس قانط، أما الموت فى منظور الساعاتي الإسلامي نهاية حتمية لا فكاك منها، فقدم الموت فى صورته الإسلامية المثلي، وهى "الاستشهاد فى سبيل الله" فحرص عليه أبطاله، فرأينا أبا البهاليل يلقى بنفسه فى النار فى معركة حطين، ويقول محتضرا "أقذف بنفسى فى النار اليوم لأنجو من النار غدا، إن النار المحرقة هى نار الهزيمة، أما نار الجهاد فجنة فواحة الشذى، وارفة

(١) بنت الإخشيد. ص٥٣:٦٠.

الظلال. لقد سألت الله أن أموت بثمن، وقد أجاب دعائي فجعل إحراقي فى سبيله، فالحمد لله."[١]

وقد ألح الساعاتى إلحاحا شديدًا على إبراز الحق جليا فى الصراع الدائر فى مسرحه، فأوضح طرفي الصراع على نحو لم يترك فيه للقارئ فرصة تأمل النص، واستلهام معانيه، واستنباط النتائج، بل ساقها تصريحا لا تلميحا، وإفصاحا لا إيحاء، مما أضعف من فنية نصوصه إذا حملت رسائل واضحة لمنظِّر مفكر أكثر من كونه كاتب مبدع.

(١) مسرحية صلاح الدين. ص١٠٠.

البيئة المسرحية

لم يتقيد مسرح الساعاتي في بيئته بحرفية المسرح الكلاسيكي في الوحدة الزمنية أو المكانية[١] وكان أقرب إلى المدرسة الرومانسية فى التقيد بوحدة الحدث عوضا عنهما، فامتد الزمن فى مسرح الساعاتي؛ ليشمل ثلاثة أعوام فى مسرحية "حصار فى الشعب"، ولشهور فى بنت الإخشيد، وعامين فى صلاح الدين، وتنوع المكان فى المسرحية الواحدة بين بادية الجزيرة ومصر فى مسرحية جميل بثينة، وتنقلت الأحداث بين تونس ومصر فى بنت الإخشيد، وبين الشام ومصر وفلسطين فى مسرحية صلاح الدين، وقد اختار الكاتب فترات التحول التاريخي زمنا لمسرحياته، وميادين القتال أمكنة لها، فجعل من الزمن الماضى مشبها، ومن الزمن الحاضر مشبها به، وأيقظ فى ذاكرة المتلقى أشياء كثيرة، ودفع الخيال إلى آفاق بعيدة لاكتشاف أحداث جديدة خارج حدود الزمان والمكان الذى يصوره الكاتب، وقد برع الكاتب في هذا التوليف بين الماضي والحاضر من خلال اختياراته لأحداث تاريخية حاسمة فى تاريخ الدول، ودقة انتقاء الرموز البشرية التي تتسق مع البيئة المسرحية زمانًا ومكانًا.

وقد كثّف الكاتب المشاهد فى الحيز الزماني والمجال المكاني للمسرح مع تنوع الأماكن وامتداد الأزمنة فى واقعها التاريخي، فالكاتب مقيد بالمشهد المسرحي، ومحدود بزمن عرضه، فلا يمكنه أن ينتقل من مكان إلى آخر إلا

---

(١) ينظر: د/ محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى الحديث. ص٥٣٧:٥٤٩، د/ محمد مندور. الأدب ومذاهبه. ص٤٠:٥٤.

بعد أن يسدل الستار على المشهد؛ ليبدأ فى المشهد الذى يليه، وهذا ما نجح فيه الساعاتي، فاستوعب الأزمنة والأمكنة على خشبة مسرحه فى مساحة زمنية لا تتجاوز الثلاث ساعات مما جعل مسرحه صالحا للأداء وليس للقراءة فحسب، وقد أسقط الساعاتي الكثير من التفاصيل التى لا يستوعبها المكان، وحتى لا يطول الزمن بالعرض المسرحي، فاتسعت الفجوات بين الأحداث فأسقط أعواما من صراع مشركى مكة مع النبي –صلى الله عليه وسلم– فى مسرحية حصار فى الشعب، واستعاض عن ميادين الحروب التى تكررت فى مسرحه فى غزوة بدر وفى صلاح الدين وبنت الإخشيد بالاسترجاع المنطوق؛ ليختصر الزمان والمكان وصولا للحظة التنوير والحل فى نهاية المسرحية.

وقد التزم الكاتب بالأماكن التاريخية للأحداث، فلم يخرج عنها، وقدم لها بتوصيف دقيق لطبيعة بيئة كل مسرحية، فيصف مظاهر الترف البالغ في قصر بنت الإخشيد[١] بما يتسق مع أوصاف الشخصية وينبئ بالصراع، فالبيئة المسرحية مندمجة مع غيرها من عناصر البناء الفني للنص غير منفصلة أو متضادة معها، فإن لم نر البعد الزمني والمكاني واقعيا فقد رأيناهم دلاليا.

وقد استهل الساعاتي مشاهده بإسهاب وصفي للمكان وصل إلي صفحة ونصف فى بعض المشاهد، ولعل ذلك لبدائية التكوين المسرحي وسذاجة المناظر فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح، فكانت الحاجة تقتضى الإسهاب فى وصف مكان المشهد، فيصف المنظر الأول من الفصل الأول

(١) ينظر: بنت الإخشيد. ص٢٨:٣١.

لمسرحية بنت الإخشيد بقوله "الردهة مفروشة بالريش الفاخر، والأثاث الثمين في جوانبها مقاعد وثيرة للجلوس أو الاضطجاع. تتصاعد الروائح العطرية من مباخر حرق العود والصندل الظاهرة في أركان القاعة. في صدر القاعة عمد الرخام المزخرفة بالذهب تؤدى إلى شرفة يبدو منظر النيل منها. في اليمين واليسار بابان عليهما ستائر الديباج. وقد زينت بأبيات الشعر المنقوشة بماء الذهب، الوسائد مبعثرة هنا وهناك..."[١]

(١) السابق. ص٧.

اللغة والحوار

بنى الساعاتي مسرحه على حوار متصاعد متنامي تتحول فيه اللغة من البسيط إلى المعقد إلى الأكثر تعقيدا، ويحدث ذلك التراكم أو الثراء اللفظي والمعنوي مع نمو الحدث وانفعال الشخصية وتفاعلها ومع تأزم الموقف تدريجيا وصولا لما نسميه العقدة أو قمة المأساة فلا مكان فى نص المسرحي للاسترخاء الحواري فلا مكان للوصف أو السرد كما فى الرواية فالحوار المظهر الحسي للمسرحية(١) وهو بتناغمه مع الصراع يجعل النظارة يلتمسون طريقهم إلى كُنه ذلك الصراع أو الحركة الداخلية.

وقد بدأت لغة الساعاتي المسرحية شعرية قوامها عمود الشعر العربى بمسرحيته الأولى"جميل بثينة"، وانتهت شعرية بمسرحية الطاغية، وبينهما جاءت لغة جميع مسرحياته نثرية مؤمنًا بأنه الأداة المُثلى للمسرحية، إذا أريد بها أن تكون واقعية، ولإتاحة فرصة الاقتراب من الشخصيات التاريخية وإنطاقها بما يتفق معها، فطريقة التفصح أو الطريقة الإلقائية المجلجلة التى تعتمد على الشعر لم يعد لها مكان فى المسرح الحديث، ولم يكن هذا الموقف من الكاتب منفصلا عن مسيرة تطور المسرح العالمي، فالمسرحية الشعرية أو بعبارة أدق المسرحية المنظومة بدأت تتلاشى تدريجيا من المسرح الحديث.

---

(١) حول الحوار المسرحي ينظر: سيد قطب النقد الأدبى أصوله ومناهجه. ص٨٩، ٩٠. د/محمد مندور. الأدب وفنونه.ص١١٩:١٣٣. فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية. ص٨٧. د/حورية محمد حمو تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق ص٢٧٣:٣٠٧ مكتبة الاسد دمشق ١٩٩٩

وقد تمرّد الكاتب على شكل المسرح التقليدي، فلم يستعمل الكُورس فى مسرحياته إلا فى ترديد أنشودة أو أبيات فى نهاية فصل، مثل قوله في نهاية مسرحية صلاح الدين "تقرع أقراس الكنائس ويسمع من بعيد نشيد "أيتها الدنيا، هذه فلسطين عربية، أخذناها بالحق، وسسناها العدل، وحررناها بالدماء، فمن حاول اغتصابها قومناه بالسيف، وأرجعناه بالقوة وأذقناه الدمار.. ومن أقام بها ضيفا فتحنا له الأبواب، وحطناه بالكرم والرعاية، وعشنا معه فى أخوة وأمن وسلام."[١] فلم يعد فى مسرحه مكان لصوت يأتى من خارج الشخصيات يوضح للنظارة ما يحدث، مستعيضا عنه بالشخصيات الثانوية.

وقد اتسمت لغته بالمتانة، وقوة السبك، وجاءت خالية من عناصر المسرحية الذهنية، فهي لا تعتمد على المعانى المجردة، ولا الأفكار المطلقة، بل اختار الكلمات التى تعبر عن الحدث، وتخبر عن الموضوع، غير أن بعض مسرحياته شهدت مسارا فى التعبير والحوار لا يتسق مع تكوين الشخصية، وطريقة تفكيرها، ومن ذلك أبو البهاليل المجذوب فى مسرحية صلاح الدين رجل عامي ينطق بالفكرة الفلسفية، ويتكلم لغة الأدباء حينا والعلماء حينا آخر.[٢]

وقد ظهرت الخطابية بشكل واضح فى لغة بعض الشخصيات لكنها كانت مبررة لأنّ المشاهد فى مَيادين القتال حيث الحاجة الى تثبيت الجند وشحذ

---

(١) مسرحية صلاح الدين. ص١٠٩.

(٢) ينظر: مسرحية صلاح الدين. ص٣٠، ٣١-٦٦:٦٨-٩٩، ١٠٠.

الهمم، مثل خطبة لصلاح الدين فى الجند التى جاءت قرابة الاربعين سطرا[١] وكذلك ظهرت السردية فى لغة عدد من الشخصيات المُجملة للأحداث التاريخية المتزاحمة فى النص.

وقد أنطق الكاتب شخصياته بالمنطق الإسلامي الذى يحتكم إلى القرآن والسنة في ألفاظه ومعانيه، فكثرت الشواهد القرآنية والنبوية في نصوصه المسرحية، وهذا يتسق مع الخلفية التاريخية للشخصية، ويتفق مع ثقافة الكاتب الإسلامية.

وقد طغت اللغة التمثيلية على لغة الساعاتى، فزيَّنها بالتشبيهات والاستعارات البديعة ورصَّعها بالأقوال المأثورة والأمثلة العربية، وكثرت الاستشهادات الشعرية التى تدل على احتفاء الكاتب باللغة، فأصبحنا ونحن نقرأ لا تشدّنا الشخصية بأفعالها، ولايحركنا الخط الدرامى الصاعد بقدر ما تشدنا الشخصية بلغتها، وقوة بيانها، ومما يشير بوضوح إلى أن الكاتب كان يحرص حرصاً شديداً على صياغة النص، قبل أن يحرص على صياغة الدراما، فتلك الأناقة الواضحة فى لغة الساعاتى المسرحية، وهذه الصنعة الدقيقة فى الصياغة تعجب القارئ المتخصص، لكنها تظل أشياء بعيدة عن صميم البناء المسرحى، فلا تشُدُّ النظارة –فى عمومهم– إلى متابعة العرض المسرحى، والتفاعل معه، وقد أدى ذلك إلى غياب الفجوة، أو اضمحلال الخلاف بين طبائع الشخصيات ومواقفها، لأن اللغة والحوار في المسرحية كما ذكرنا لم تعد

(١) ينظر: السابق. ص٦٤:٦٦

تتصل اتصالاً مباشراً بالشخصيات بقدر اتصالها بالكاتب، فلم يعد بإمكاننا التمييز بين شخصية وأخرى إلا من خلال اختلاف الأسماء فقط؛ لأن الأسلوب المتقارب لا بل الواحد كان نمطاً واحداً ينبع من قلب واحد، ويعبّر عن فكر واحد، وهو شخصية عبدالرحمن الساعاتي الأديب، ولم يكن ينبع من دواخل شخصياته التى تقاربت لغة، وتباينت فكرًا إلى فريقين متصارعين، فلم يكن فيها من التنويع، والتلوين ما يجعلنا نستطيع التمييز أو التفريق بين كل شخصية بعينها عن الأخرى، مما أفقر النص حواريا، وجعله يفقد الثراء الحوارى النابع من تنوع الشخصيات المتحاورة فى شرائحها الاجتماعية، وتكوينها النفسى وهمومها وأفكارها.

وقد كان موقف الساعاتي من العامية واضحًا من الوهلة الأولى إذ انحاز إلى الفصحى ساعده على ذلك مسرحه التاريخي حيث فرضت عليه الشخصيات التاريخية الالتزام بالفصحى لغتها الواقعية فى التعبير، فلم يدخل بذلك في الجدل المثار حول الفصحى والعامية لغة للمسرح.(١) غير أنه أضر بواقعية لغة شخصياته من ناحية أخرى حين أنطقها بما لا يتسق مع قناعاتها واعتقاداتها حين وقع الكاتب فى الذاتية فانساق وراء عاطفته الدينية مبتعدا عن الموضوعية، متناسيا طبيعة الشخصية الكافرة، فأنطق المشركين الكارهين

---

(١) حول الفصحى والعامية ينظر: على عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، ص٢٠٧. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٦. تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق ص٣٠٠:٣٠٧ النقد الأدبي الحديث. ص٦٦٠-٦٦١. في الأدب والنقد ص١٧٤-١٧٥. حول المسرح الإسلامى. ص٣٨:٤١

للإسلام بلغة المقرب المحب للإسلام قلبا وعقلا ، فنراهم يسخرون من الأصنام قائلين: "صفوان: (ينظر إلى الأصنام) انظر يا عمير.. ما عجبت لشئ كعجبي من وجوم الآلهة.

عمير: انهدت الدنيا وفنيت قريش وهى كما هى مغرقة فى بلاهتها وصمتها.

الحيسمان: إن هي إلا أحجار تلهى بها الناحتون.

أبو سفيان: تروث فى ساحاتها الثعالب، وهي واجمة بلهى جامدة كانها الأصنام."[١]

ويمدحون الإسلام ورسوله فيقول السائب بن يزيد حامل لواء المشركين: "تكبير المسلمين ترتج له أعصابى، فيهتز اللواء بيمينى، ما هذه النغمة المنسقة التى ترتفع بها حناجر أصحاب محمد فتصل إلى الآذان ساحرة كحديث محمد، آسرة كطلعتهن مشرقة كمحياه؟"[٢]

وقد جاء حواره مركزا معبرا لكل كلمة أو جملة وظيفتها بعيدا عن الثرثرة وإن وقع فى التكرار فى مسرحية بنت الإخشيد مؤكدا على اضطهاد الشيعة فى مصر فى ست مشاهد مختلفة من المسرحية.[٣]

وقد صدر الساعاتي بعض مسرحياته بآيات قرآنية أو أبيات من الشعر[١]

---

(١) مسرحية غزوة بدر. ص٥٥

(٢) السابق. ص٣٠

(٣) ينظر: بنت الإخشيد ص١٦،١٧-٥٥:٥٩-١٥٣

وصدر البعض[٢] بإهداء أفصح عن مغزى عمله والهدف منه بقوله فى مقدمة مسرحية غزوة بدر: "إلى المؤمنين بعقيدتهم يعملون لها حتى تسود، والمتمسكين بحقهم يناضلون عنه حتى ينتصر.... إلى أخلاف أهل بدر فى زمن افتتن فيه الناس يسيرون خلف قيادتهم تملؤهم الثقة، ويدفعهم الإيمان، ويحدوهم اليقين. أهدى صفحة خالدة من جهاد المؤمنين، وقبسا وضاء من نور النبوة."[٣] فلا يخفى ما فى الإهداء من إسقاط تاريخي واضح على العمل السياسي الذى كان أحد قياداته، فهو يدعو إلى التفاف العامة حول قادتهم السياسيين والدينيين، ومثل هذا التصريح يضعف من لغة النص الإيحائية، ويدخل بالقارئ إلى أجواء النص ومغزاه مبكرا دون أن يدع له فرصة التفكير والاستنتاج.

---

(١) السابق ص١٥٣

(٢) مسرحيات جميل بثينة وصلاح الدين الأيوبى وبدر والطاغية

(٣) مسرحية غزوة بدر ص٧،٨

الخـاتـمـة

الحمد لله ذى المن والفضل والإحسان، والصلاة والسلام على رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وعلى آله وأصحابه والتابعين رضى الله عنهم أجمعين.. فمن أبرز النتائج التى تمخضت عنها الدراسة ما يلى:

- أن مسرح الساعاتي لم يخرج فى مادته عن التاريخ الإسلامي محتفيا بدولة الإسلام فى عهد النبوة والدولة الفاطمية فى مصر، ملتزما بالدقة التاريخية والموضوعية إلا فى بعض المشاهد حيث أوقعته الذاتية فى بعض الأخطاء التاريخية.

- أن توجه الساعاتي الإسلامي جعله أقرب إلى المسرح الكلاسيكي، وإن تداخل مسرحه مع المسرح الرومانسي فى بعض خصائصه، كما قدم تراجيدياته في خط مشترك مع الملاهي التى احتفظت بنصيب كبير من الجاذبية مع إغراقها الفكرى، وحملت رسائل دعوية إسلامية صريحة، كما لم يخلُ مسرحه من إسقاطات سياسية على واقعه العام.

- أن الفكرة عند الساعاتي البطل الحقيقي المحرك لنصه المسرحي، فحددت ملامح الشخصيات، وصنعت الحدث، وأذكت الصراع، ولم يضير مسرحه ما تضمنه من دعوات فكرية، حيث لم تطغ على الجانب الفني فيه، فكانت الحرية والوحدة والجهاد والتعريف بالإسلام من الأفكار الأثيرة إلى نفسه المتكررة فى مسرحه التى حرص على تقديمها فى إطار ملحمي تعليمي.

- أن مسرح الساعاتي نصٌّ سرديٌّ يقرأ ويؤدى، فمسرحه مستوفي

لمقومات العرض المسرحي، فاللغة الممسرحة والشخصيات المجسدة عنصر أصيل فى بناء نصوصه المسرحية؛ فمسرحه دراما تمثيلية قدمت على خشبة أكبر مسارح عصره، وليست مجرد نص أدبي مكتوب.

– ظهور الخطابية بشكل واضح فى لغة بعض الشخصيات لكنها كانت مبررة؛ لأنّ المشاهد فى مَيادين القتال حيث الحاجة الى تثبيت الجند وشحذ الهمم.

– أن الساعاتي لم يتأثر بفلسفات عصره التى أثرت فى غيره من الكتّاب حيث عزلته تربيته وتكوينه الفكري أثير الثقافة المحافظة عن الاتصال بالثقافة الغربية.

– أن الكاتب لم ير غضاضة في تقديم الشخصية النسائية على المسرح بل جعلها إحدى الشخصيات الرئيسة في أعماله، ولم ير في ذلك ما يتناقض مع اتجاهه الإسلامي، فلم تكن مدرسة الساعاتي من المدارس الاسلامية الرافضة لظهور المرأة بل المدققة فى صورة ظهورها ملتزمة بزى مناسب إسلاميا ولغة حوارية منضبطة أخلاقيا.

– لم يحفل مسرحه بشخصية مفردة تحرك الحكاية، بل رأينا مجموعة شخصيات فى مواجهة مجموعة شخصيات أخرى، فهى أقرب ما تكون إلى البطولة الجماعية للشخصيات.

– لم يترك الساعاتي للقارئ فرصة تأمل النص، واستلهام معانيه، بل ساقها صريحة، فأوضح أفكاره فرأينا الساعاتي ناقدًا محللا أو قارئًا مستنبطا أكثر منه كاتبًا مبدعًا يلمح ولا يصرح، يوحى ولا يفصح.

- اعتماده على الاسترجاع كأداة فنية لاستكمال تفاصيل تاريخية قفز عليها وأراد إجمالها على لسان إحدى شخصياته، وفى توصيف أحداث لا يمكن تجسيدها على المسرح.

وفى الختام أدعو الله بأن أنفع وأنتفع بهذا العمل، وأن أكون قد أصبت الصواب، ولم أحد عنه، فهو حسبى ونعم الوكيل. وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- **مسرحية الهجرة. ط. دار الاعتصام. القاهرة.**
- **مسرحية حصار فى الشعب. ط. دار الاعتصام. القاهرة.**
- **مسرحية الطاغية. ط. دار الفكر الإسلامي. القاهرة. الطبعة الثانية. ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.**
- **مسرحية غزوة بدر. ط دار الاعتصام. القاهرة. ١٩٨١م.**
- **مسرحية بنت الإخشيد. ط. مطبعة حجازي.القاهرة. الطبعة الأولى.**
- **مسرحية جميل بثينة. ط. مطبعة حجازي. القاهرة. الطبعة الأولى.**
- **مسرحية صلاح الدين الأيوبى. ط دار الاعتصام. القاهرة.**

ثانيًا: المراجع:

- **أحمد شوقى قاسم. المسرح الإسلامي روافده ومناهجه. دار الفكر العربى القاهرة ١٩٨٠.**
- **ألاردس نيكول. علم المسرحية. ترجمة دريني خشبة. مكتبة الآداب. القاهرة.**
- **توفيق الحكيم. مسرحية الصفقة. المطبعة النموذجية. ١٩٥٦م.**
- **حسن البنا. مذكرات الدعوة والداعية. دار الدعوة. الطبعة الأولى ١٤٢٢م-٢٠١٠م.**
- **حســين حمــوى. الاتجاه القومي فى مسرح عدنان الدلمى اتحاد الكتاب العرب دمشق١٩٩٩.**

• حماده إبراهيم (دكتور). المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع. دار الفكر العربى. القاهرة.

• حميد لحمدانى(دكتور). بنية النص السردى. المركز الثقافى العربى. بيروت. الطبعة الأولى ١٩٩١م.

• حورية محمد حمو(دكتور). تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق مكتبة الاسد دمشق١٩٩٩.

• سيد قطب.النقد الأدبي أصوله ومناهجه. دار الشروق.القاهرة.الطبعة السابعة،١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

• عبدالعزيز حموده (دكتور). المسرح السياسى. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. د.ط.

• عز الدين إسماعيل (دكتور). الأدب وفنونه، دار الفكر العربى. القاهرة. الطبعة الثامنة٢٠٠٢م.

• عز الدين إسماعيل (دكتور). قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر. دار الفكر العربى.

• على أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية مكتبة مصر. القاهرة. الطبعة الثالثة. يناير١٩٨٥م.

• على عقلة عرسان(دكتور).وقفات مع المسرح العربي.اتحاد الكتاب العرب.دمشق. ١٩٩٦.

• فرحان بلبل. المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة. مطبعة وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٤.

• محمد زكى العشماوى (دكتور). دراسات في النقد المسرحي. دار النهضة العربية. ١٩٨٠.

• محمد عبدالمنعم محمد عبدالكريم: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث – رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية – جامعة الأزهر 1978م-١٣٩٨هـ.

• محمد غنيمى هلال (دكتور). النقد الأدبى الحديث. دار نهضة مصر.القاهرة.الطبعة التاسعة١٩٩٧م

• محمد غنيمى هلال (دكتور). الأدب المقارن. دار نهضة مصر. القاهرة.١٩٩٨م.

• محمد مندور(دكتور). فى الأدب والنقد. دار النهضة بمصر. القاهرة. ١٩٧٨

• محمد مندور(دكتور). الأدب وفنونه. دار نهضة مصر. القاهرة. الطبعة الثانية٢٠٠٢م.

• محمد مندور(دكتور). الأدب ومذاهبه. دار نهضة مصر. القاهرة.

• محمد يوسف نجم(دكتور).المسرحية في الأدب الحديث. دار الثقافة.بيروت. ١٩٦٧

• نجيب الكيلاني. حول المسرح الإسلامي. مؤسسة الرسالة. بيروت. الطبعة الثانية. ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

• نجيب الكيلاني. مدخل إلى الأدب الإسلامي. من سلسلة كتاب الأمة عن رئاسة المحاكم الشرعية والشئون القانوينة، الدوحة، قطر، ط الأولى، جماد الآخر ١٤٠٧هـ .

• **Schlegel.A course of lectures on dramatic August Wilhelm art and literature. P33. London: H.G. Bohn .**

ثالثا: الدوريات:

• على الراعى (دكتور) المسرح فى الوطن العربى. عالم المعرفة العدد٢٤٨ ربيع آخر١٤٢٠هـ أغسطس١٩٩٩م. الطبعة الثانية. المجلس للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

• حوار مع عبدالرحمن الساعاتي. مجلة المجتمع الكويتية. العدد ٨٣٢- السنة الثامنة عشرة ١سبتمبر ١٩٨٧م، الثلاثاء ٨ محرم ١٤٠٨هـ.

• د/ مرسل فالح العجمى. السرديات، مقدمة نظرية. الحولية الرابعة والعشرون من حوليات الأداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت ١٤٢٥ – ٢٠٠٤ .

• مولوين ميرشنت كليفورد ليتش. الكوميديا والتراجيديا. ترجمة على أحمد محمود. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. العدد (١٨) ١٩٧٨.