مقدّمات الأعمال المسرحيّة من 1894 إلى 2003
القيمة والدّلالة

إعداد الباحث
عمرو فاروق مصطفي

شهدت الحياة المسرحيّة في بلادنا العربيّة من 1894 إلى 2003 [١] ظاهرة لافتة، حيث حرص عدد من أبرز كتّاب المسرح على التّقديم لمسرحيّاتهم في صدارة العمل المنشور، أو ألحقوا به دراسة أو تعليقًا أو تذييلاً في خاتمته. ولذا فإنّ السّؤال الطّبيعي الذي يثور بإزائها: لماذا هذه المقدّمات؟ أعني هل هو أمر طبيعيّ أن يقدّم كلّ صاحب مسرحيّة لعمله بمقدّمة تمهّد لما سوف يليها من متن النصّ؟ وهل من المألوف أن يلحق صاحب هذه المسرحيّة أو ذاك بنصّه تذييلاً يعلّق على متن النصّ المسرحي بعد أن يكون القارئ قد فرغ منها؟

إنّ المقدّمة، كما يقول صديق بن حسن القنوجي (ت ١٣٠٧ هـ – ١٨٨٩ م) في كتابه أبجد العلوم : " هي ما يتوقّف عليه الشّيء، وهي من التّقديم بمعنى التقدُّم" [٢] وهذا ما يبيّنه أستاذنا الدكتور يوسف نوفل في دراسته البارزة عن المقدّمات في الشّعر خاصّة، حيث يقرّر أنّ المقدّمة في أي عمل أدبى تقوم "بدور كبير علميًّا، ومنطقيًّا، ونفسيًّا، ومنهجيًّا، وتذوقيًّا جماليًّا."[٣]

من هنا، فإنّ هذه المقدّمات تقوم "مقام النّافذة أو المدخل إلى العمل الأدبي." [٤] ومن ثمّ فهي بهذا المعنى تعين الباحث على تفهّم الظّروف التّاريخية والاجتماعيّة والسياسيّة التي أحاطت بالعمل الأدبي وبصاحبه. [٥]

---

[١] تتناول هه الدّراسة مقدّمات الأعمال المسرحيّة على مدار قرن من الزمان تقريبًا، وتحديدًا منذ أواخر القرن التّاسع عشر، سنة ١٨٩٥ حيث صدرت مسرحيّة (صدق الإخاء) لإسماعيل عاصم، وانتهاء بسنة ٢٠٠٣، حيث صدرت مسرحيّة (الأميرة والصعلوك) لألفريد فرج.

[٢] صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم، تحقيق: عبد الجبار زكار، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨. الجزء الأوّل، ص ١٩٦. نقلاً عن: د. يوسف نوفل: طائر الشعر – عشّ الفيض، فضاء التّأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (١٨٧)، ٢٠١٠. ص ١٠١.

[٣] د. يوسف نوفل: طائر الشعر، سابق، ص ١٠١.

[٤] طائر الشعر، سابق، ص ١٠٢.

[٥] السّابق، ص ١٠٣.

وتاريخيًّا فقد شهد الأدب العربي القديم مولد هذه المقدّمات منذ النّصف الأوّل من العصر الوسيط. وإن كانت قد اتّخذت شكل (التّقاريظ) التي يثبتها المؤلّف في مقدّمة عمله – نثرًا أو شعرًا – بعد أن يكون قد عرضه على أصحاب هذه المقدّمات وقبل أن يخرجه للعامّة من النّاس ليقرأوه.[١] وهو نوع من التّرويج للعمل ولصاحبه لدى أقرانه من الكتّاب والشّعراء. ولعلّ من أطرف نتائج ذلك أنّ واحدًا من أشهر كتّاب وشعراء هذا العصر (ابن نباتة 686 – 768 هـ) جمع ما كتبه أصدقاؤه من أعلام الكتّاب تعليقًا على كتابه الذي عرضه عليهم (مجمع الفرائد) فكان هذا الجمع كتابًا جديدًا هو(سجع المطوّق) لابن نباتة نفسه. [٢]

وإن يكن بعض هذه الكلمات اتّخذ صورة التّقديم المطوّل للعمل الذي يقدّمه، فتحوّل إلى لون من ألوان التّحليل النّقدي الذي يدلّ على زمنه. ومن أشهر هذه المقدّمات المعروفة مقدّمة الدكتور محمد حسين هيكل، ومحمد سعيد العريان لديوان أمير الشّعراء أحمد شوقي المثبتة في طبعتها المشهورة الآن. [٣] وإن اختفت هذه المقدّمة من طبعات أخرى، يدّعي فيها أصحابها التّحقيق والتّوثيق.

واللافت أيضًا أنّ الرّواية العربيّة الفنيّة منذ ظهورها الذي واكب زمن ظهور المسرحيّة المكتوبة أيضًا – وربّما سبقه – لم تحظَ بمثل هذه المقدّمات. وبعض أصحاب هذه الرّوايات هم أيضًا من أصحاب المسرحيّات التي حظيت بمثل هذه المقدّمات، خاصّة توفيق الحكيم ويوسف إدريس. فلماذا حرص هؤلاء على أن يقدّموا لمسرحيّاتهم؟ ولم يحرصوا في الوقت عينه على التّقديم لرواياتهم؟

---

[١] انظر: محمود رزق سليم: الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، ١٣٧٧ – ١٩٥٧، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، ص ص ٣٨ – ٣٩.

[٢] انظر: محمود رزق سليم: الأدب العربي وتاريخه، سابق، ص ٣٨.

[٣] انظر: الشّوقيّات، طبعة دار الكتاب العربي، سابق، ٣ – ١٦، و د. يوسف نوفل: طائر الشّعر، سابق، ص ص ١١٥ – ١١٦.

فإذا قيل: إنّ فنّ المسرح كان جديدًا على الأدب العربي، ويحتاج إلى التّعريف به لدى الجمهور، فإنّ الرواية والقصّة بالمثل فنّان جديدان على الأدب العربي، واحتاجا بالتّأكيد إلى التّعريف بهما لدى الجمهور ذاته.

وإذا قيل: إنّ فنّ الرّواية – والقصّة كذلك – يملك تاريخًا طويلاً من الرّسوخ في الأدب العربي القديم، وإن لم تكن مظاهره القديمة تشبه الأصول الفنّية التي اعتمد عليها فنّ الرواية الحديث. فإنّ تراثنا العربي – على الأقل لدى بعض وجهات النظر [١] – يملك مثل هذه الأصول المسرحيّة الرّاسخة في الوجدان الشّعبي. بل إنّ المسرح في ذلك يتميّز عن فنّ الرّواية بكونه أقرب إلى الوجدان العام بحكم اعتماد مظاهره التّراثيّة على الاتّصال المباشر بالجمهور من خلال رواة السّير الشعبيّة وفنون الأراجوز وخيال الظلّ والسّامر ونحوها. وهذا الاقتراب من الوجدان الشّعبي العام في مثل هذه الممارسات الشّعبيّة جعل المظاهر التّراثيّة لفنّ السّيرة الشعبيّة وروايتها في أدبنا العربي تتحوّل إلى لون من ألوان (التّمسرح) باصطلاح يوسف إدريس، خاصّة مع شيوع الأميّة وصعوبة الحصول على نصّ مكتوب قبل شيوع المطبعة.

يبقى إذن أن نظنّ أنّ السّبب الحقيقي وراء هذا الحرص على التّقديم للعمل المسرحي يرجع إلى أنّه يتجاوز طبيعة الحكي التّقليديّة التي يسّرت لفنّ الرّواية الذيوع دون حاجة إلى تقديم، هذا رغم أنّ المسرح نفسه يعتمد على الحكي، لكنّه يقدّمه من خلال (حركة وتمثيل وحوار) لا من خلال سرد قصصي، يهتم بالوصف أكثر من اهتمامه بالحوار، الذي هو في الوقت نفسه المسئول عن إظهار الأهداف الخفية للأدوار التي يؤديها الممثلون أمام الجمهور في المسرح[٢] إذ "هو أداة المسرحيّة.. فهو

---

[١] أعني هنا نظرية يوسف إدريس في المسرح المصري. انظر: الفصل الرابع، الباب الأوّل من هذه الدراسة بعنوان (القالب المسرحي).

[٢] انظر الفرق بين الحدث في الرّواية والحدث في المسرحيّة: توفيق الحكيم، فنّ الأدب، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨، ص ص ١٣٦– ١٣٩. وراجع الفرق بين الحدث الدرامي، والحدوتة، وبين الحدث والمحاكاة، وأنماط الحدث: د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣، ص ٣٣ – ١٠٨.

الذي يعرض الحوادث، ويخلق الشّخصيّات، ويقيم المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها." [١] وبشرط أن يكون قائمًا على " التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطّبائع، واللمحة التي توضّح المواقف." [٢]

ولذلك، أيضًا يحسب الباحث أنّ طبيعة الحكي وعلاقته بالمسرح وتأثيره عليه ليس وحده السبب العميق في هذا الحرص على وجود المقدّمات. وإنّما وراء ذلك الطّريقة أو الظّروف العامة التي أحاطت بنقل الفنّين إلى الأدب العربي. فالرّواية حين قدّمت في أدبنا العربي – مثلها مثل المسرح في ذلك – بدأت بالتّرجمة، ثم التّأليف غير الفنّي، ثمّ التّأليف الفني. [٣] لكن هذه التّرجمة رغم أنّها اعتمدت على روايات تاريخيّة تتّصل بالأدب الأوربي الحديث، كما في ترجمة رفاعة الطهطاوي لمغامرات تليماك. [٤] فإنّ هذه التّرجمات – كما أحسب – صادف أنّها تتناول أعمالاً رومانسيّة تناسب الحسّ الشرقي الميّال إلى الإفراط العاطفي، كما نرى في ترجمات المنفلوطي. [٥]

---

[١] توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ١٤٠.

[٢] السّابق، نفسه.

[٣] انظر: أحمد هيكل: تطوّر الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٩٣– ٢٣٥. وعبدالمحسن طه بدر: تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر(١٨٧٠ .١٩٣٨)، دار المعارف ، د.ت ، ص ٥٧ وما بعدها.

[٤] صدرت هذه التّرجمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والجدير ذكره أنّ رفاعة الطهطاوي غيّر العنوان الأصلي ليناسب الذائقة العربيّة التي لم تفارق بعد حسّ البلاغة القديمة. فقدّم تليماك تحت عنوان (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) طبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٩، تقديم: د. صلاح فضل. وانظر: تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في مصر، سابق، ص ٦٣ – ٦٧.

[٥] يوضّح هذا الفارق بين الشّخصيتين العربيّة والأوربيّة، د. زكي نجيب محمود في كتابه (الشرق الفنّان)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دار القلم، المكتبة الثقافيّة (٧)، القاهرة ١٩٦٠. كما يعود إلى تأكيده في كتابه: (ثقافتنا في مواجهة العصر)، ط مكتبة الأسرة، ١٩٩٧. ويمكن أيضا الاستئناس بالكتاب الذي صدر عن عالم المعرفة – متناولاً الفارق بين الشّخصية الشّرقية والشّخصية الأوربيّة: ريتشارد إى نيسبت: جغرافية الفكر – كيف يفكر

بينما كان المسرح الأوربي الموجود في الزّمن نفسه يميل إلى تناول (المجتمع الأوربي) من خلال إعادة صياغة المسرحيّات الإغريقيّة القائمة على أساطير بعيدة في مراميها وفلسفاتها عن العقليّة العربيّة. وهذا عينه ما أشار إليه يوسف إدريس في تفسيره أسباب عدم نمو مظاهر المسرح في بيئتنا العربيّة. [١]

والإشارة الأهم للحكيم في ذلك حين ناقش أسباب عدم حرص المترجم العربي القديم على ترجمة مثل هذه المسرحيّات الإغريقيّة، رغم أنّه في الوقت عينه ترجم أرسطو، وحرص على إثبات نظريّته في الدّراما. [٢] مبرّرًا هذا الحرص بعدم قدرة المترجم العربي في ذلك الوقت على فهم إشارات أرسطو لحواريّات تحتاج إلى الأداء الشّفوي لفهمها. [٣] وقد ذهب إلى مثل هذا التفسير غير ناقد وأديب – ومنهم محمود تيمور المسرحي الروائي [٤] – مؤكّدين على الأسباب الشائعة حول عدم ظهور مسرح في تراثنا العربي؛ أي بسبب حاجة المسرح إلى الاستقرار والبناء الضّخم للعرض وارتباطه بأساطير تخالف عقيدة العرب المسلمين في الوحدانيّة. [٥]

الغربيّون والأسيويّون على نحو مختلف ولماذا؟ – عالم الفكر ٣١٢، الكويت، فبراير ٢٠٠٥. وإن تكن الدّراسة قائمة على تناول نموذج شرق آسيا بعيدًا عن التّناول المباشر للشّخصية العربيّة.

[١] يوسف إدريس: الفرافير، مكتبة مصر، ١٩٨٤، ص ص ٤٧ – ٥١. وهو ما أكّده أيضًا توفيق الحكيم في عرضه لتاريخ المسرحين: الأوربي والمصري من خلال بحثه الذي قدّم به (الملك أوديب). انظر: الملك أوديب، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ص ٢٠ – ٣٣.

[٢] الملك أوديب، سابق، ص ٢٣.

[٣] السابق، نفسه.

[٤] انظر رأيه في الفصول القصصيّة في الأدب العربي، وكذا رأيه في أسباب عدم ظهور المسرح في هذا التّراث: محمود تيمور: فنّ القصص – دراسات في القصّة والمسرح، دار مطابع الشعب، (د. ت)، ص ٥٧ – ٧٠.

[٥] انظر على سبيل المثال: مقدّمة توفيق الحكيم لمسرحيّته (الملك أوديب)، سابق، ص ص ١١ – ٥٦. و د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، سلسلة الألف كتاب (٤١٢)،

ومعنى ذلك أنّ الأعمال التي توفّرت من الأدب الأوربي – رواية ومسرحًا – أمام المترجم العربي الأوّل في زمن نقل هذين الفنّين إلى الأدب العربي المعاصر، صادف أنّ أحدهما يناسب بطبيعته الذّائقة الشّرقيّة والرّوح العربي، فراجت الرّواية على إثرها، بينما صادف الفنّ الثّاني – المسرح – سوء حظ في طبيعة ونوعية هذه الأعمال التي احتفظت بقدر كبير من سمات الكلاسيكيّة، فضلاً عن موضوعها الرئيسي – الأساطير الإغريقيّة – البعيد عن العقلية العربيّة وقدرتها على تقبل فن يعكس اعتقادًا يخالف ما يميل إليه بفطرته. (١)

وسمات الكلاسيكية تلك – فيما أحسب أيضًا – كانت من العوامل التي ساعدت على نفور الجمهور العربي – أو هكذا قدّر المؤلّفون الأوائل أصحاب هذه المقدّمات – من ذلك المسرح الأسطوري الكلاسيكي. وأعني هنا متطلّبات هذا المسرح في أدائه من حيث ضرورة رفع الصّوت إلى أقصى درجة ممكنة، مع إظهار (روح التّمثيل) في أداء الممثّل. أعني المبالغة في إظهار الحركات المصاحبة للحوار المسرحي بين الممثّلين.

ورغم أنّ تاريخ هذا المسرح يبرز لنا مثالاً نقيضًا في تراجيديّات يوسف وهبي التي اعتمدت على مسرحيّات عالميّة كلاسيكيّة الطّابع، فإنّني أعتقد أنّ هذه التراجيديّات حقّقت نجاحها بسبب شخصيّة يوسف وهبي نفسه وحضوره الطّاغي على المسرح، على النّحو الذي يؤكّده غير واحد من مؤرّخي هذا المسرح. (٢) أمّا تراجيديّات يوسف وهبي نفسها فقد ابتعدت عن أساطير الإغريق واعتمدت على إسباغ موضوعها بطابع كلاسيكي شبيه بكلاسيكيّة الشّعر العربي المسيطر في ذلك الزمن.

(د. ت)، ص ٤٣ – ٥٨. ود. عبد المعطي شعراوي: المسرح المصري المعاصر: أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٦ – ص ٣٨.

(١) انظر: د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، سابق، ص ٤٦ – ٥٥.

(٢) انظر على سبيل المثال: فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الإصدارات الخاصة، ٢٠١٠، ص ص ٢٣ – ٢٤. ود. علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٥)، يناير ١٩٨٠، ص ص ٨٢ – ٨٨.

ولعلّ هذا ما يفسّر نجاح مسرحيّات شوقي التي لم تخلُ من التّاريخ وإن يكن نجاحها الأكبر يعود إلى طبيعة الحوار الغنائي نفسه – بوصفه قصائد شعريّة لا حوارًا مسرحيًّا. [١]

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أنّ الأصول الفنيّة للفنّ الروائي لم تكن بحاجة إلى إيضاح أو تقديم في صدارة الرّوايات، اعتمادًا على التصاق مفهوم الحكي نفسه بنفوس القرّاء. أعني قدرة هذا الحكي – السّرد الرّوائي – على تمرير تلك الأصول لدى القرّاء، وعدم حاجتهم إلى معرفتها، خاصة وأنّ الهدف الرئيسي لذلك القارئ هو التّسلية إلى جانب المتعة الفنّية. وربّما يكون ساعد على ذلك التّمرير أيضًا أنّ المسرح الذي شاع في تلك الأجواء – زمن الفرق المسرحيّة – اعتمد الهدف نفسه؛ أي التّسلية واعتمد الوسائل نفسها في تسويغ نفسه لدى الجمهور، من رقص وغناء وإسكتشات مصاحبة للعرض المسرحي، الذي كان يسمّى في الغالب (رواية مسرحيّة) إبرازًا لطبيعة الحكي في هذا الفنّ، وتقريبًا له من نفوس الجمهور على مثال ما يعرفه من الحكي الشّعبي بصوره المختلفة.

أمّا المسرح بمعناه الفنّي، وفي صورته المكتوبة، فهو أمر مختلف، إنّه – كما يقدّمه الحكيم في تعريفه، "رواية تمثيلية" [٢] وهي تقترن بعرض مسرحي، أمام الجمهور، متضمّنًا أداء مركّبًا وحوارًا وممثلين وديكورًا وملابس ومخرجًا. وهي كلّها عناصر لا تنفصل عن (العمل المسرحي). لذلك كان من الطّبيعي والضّروري أن يقدّم هؤلاء الكتّاب لمسرحيّاتهم، كشفًا لطبيعة هذا الفنّ الجديد المختلف في أصول بنائه الفنّية عما عهده الجمهور العربي من فنون الحكي.

ولذلك ركّز هذا الكشف على إبراز العناصر الخاصّة في مكوّنات العمل المسرحي، من خلال التّقديم ومن خلال الإرشادات المسرحيّة ليستطيع المُخرج – وهو أوّل قارئ – تقدير رؤيته الخاصّة لإنفاذ العمل وتحقيقه في عرض مسرحي مناسب.

---

[١] انظر: د. عبد القادر القط: الاتّجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٧٦ – ٧٩.

[٢] توفيق الحكيم: الملك أوديب، سابق، ص ٣٩.

وكما يمكن أن يلاحظ الباحث، لم تتعرّض هذه المقدّمات أو التذييلات المصاحبة لشرح المقصود بالعمل، إلا في إشارات خاطفة، لأسباب أراها أيضًا ترويجيّة؛ خاصة في المقتطفات التي ألحقها الحكيم بأغلب أعماله المسرحيّة. وهي إشارات في إجمالها استثناء على القاعدة، حتى إنّ أحد هؤلاء المؤلّفين المسرحيين – فتحي رضوان – يؤكّد في تقديمه لمسرحيّة (أخلاق للبيع) صعوبة هذا الإيضاح وعدم جدواه، ومناقضته لطبيعة الفنّ عمومًا، والمسرح خاصة، حتى إنّه يستلزم عملاً فنيًّا موازيًا، هو بذاته يحتاج إلى إيضاح. [١]

وفي باب الاستثناء أيضًا تدخل تقديمات يوسف إدريس المتكرّرة لمسرحه، وهي لم تكن إيضاحًا للمقصود من عمله المسرحي، بقدر ما هي إيضاح وتأكيد لدور المسرح عمومًا، ولوظيفته في تثوير المجتمع.[٢]

أمّا الإشارات التي يُفهم منها القصدُ إلى إيضاح المقصود من العمل المسرحي – كما لدى ألفريد فرج في (عسكر وحراميّة)، و(الزّير سالم) – فقد جاءت في باب عرض الإطار التّاريخي لأحداث المسرحيّة، بوصفها أحداثًا بعيدة عن الذّاكرة المعاصرة.

اهتمّت هذه المقدّمات إذن بإيضاح طبيعة العنصر الأبرز في بناء هذه المسرحيّة أو تلك، خاصّة في تلك الحالات التي تمثّل فيها معالجة المؤلّف عائقًا فنّيًّا أمام المخرج. وهو ما نراه في إيضاح توفيق الحكيم لطبيعة شخصيّة (شهرزاد) والتي عالجها في مسرحيّته التي تحمل الاسم ذاته معتذرًا عن (العُقد) الفنّية التي وضعها أمام المخرج. وهذا عين ما فعله الحكيم أيضًا في إيضاحه لطبيعة شخصيّة (أوديب)، مبرزًا الاختلاف بينها وبين مثيلاتها في المسرح الأوربي وفي أصلها الإغريقي. [٣] ومثله في ذلك ألفريد فرج إيضاحه سمات الشخصيّة التاريخيّة في (الزير سالم)،. [٤]

---

[١] فتحي رضوان: أخلاق للبيع، (مقدّمة)، كتاب الهلال، ع ٧٩، أكتوبر ١٩٥٧، ص ٧.

[٢] وهو ما يظهر في تقديمه الموسّع للفرافير، سابق، ص ص ٧ – ٦٠.

[٣] انظر: توفيق الحكيم، الملك أوديب، سابق، ص ص ٤١ – ٥٣.

[٤] الزّير سالم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مؤلفات ألفريد فرج (٢)،١٩٨٩، ص ص ١٦١ – ١٦٦.

الوظيفة الأساسيّة إذن لهذه المقدّمات – أو التذييلات المصاحبة – هي إيضاح وجهة نظر المؤلّف في كيفيّة معالجته لموضوع المسرحيّة. وهو ما ينتهي إلى معاونة المخرج في اتّخاذ الزّاوية المناسبة لإخراج العرض المسرحي. وإن اختلفا أحيانًا – المؤلّف والمخرج – في هذه الرؤية لأسباب تتعلّق برؤية المخرج نفسه بوصفه جمهورًا متلقيًا، وبوصفه (تقنيًا) يعمل على تحويل النصّ المكتوب إلى عرض بصري/ حركي. وهذا الاختلاف نراه في أكثر من مثل نصّت عليه هذه المقدّمات نفسها، كما في تقديم حسن عطيّة لمسرحية (كوبري النّاموس) لسعد الدين وهبة، وإشارته إلى تقديم المخرج لبعض المشاهد على بعض لإظهار الصّراع من زاوية مختلفة غير التي رآها المؤلّف. [١]

ومن ذلك أيضًا، ما حدث مع يوسف إدريس عندما دفع بمسرحيّته (الفرافير) إلى المسرح القومي على أساس دمج خشبة المسرح بصالة المتفرّجين وإحالة المسرح كلّه إلى وحدة واحدة تضمّ الممثّلين والجمهور معًا في حالة من (التمسرح) بمصطلح إدريس، إلا أنّ المخرج كان له رأي آخر؛ حيث جمع المتفرّجين (الافتراضيين في أصل بناء هذا العمل) في كورس وجعلهم يصعدون خشبة المسرح باقتراحاتهم وحلولهم على خلاف رؤية المؤلّف. [٢]

والحقيقة أنّ هذه المقدّمات لم تُعن بتقديم أصول الفنّ المسرحي، أي من حيث التّكوين والعناصر والمقوّمات. وركّزت في أكثرها على إظهار الأسباب التي دعت المؤلّف إلى اتّخاذ وجهة النّظر هذه أو تلك. وإن بدا أنّها تهتمّ بإبراز طبيعة الشّخصيّة في هذه المسرحيّات في صلتها المباشرة بالصّراع. ويبدو أنّ عدم اهتمام أولئك المؤلّفين بالشّرح المباشر لأصول الفنّ المسرحي أو نظرتهم الخاصّة له تعود إلى تقديرهم أنّ شرح هذه الأصول يرجع إلى أصحاب النّقد لا إلى المؤلّف صاحب النص المسرحي.

هذا إضافة إلى أنّ مثل هذا الشّرح كان ولا بدّ من طبيعته أن يستغرق من مساحة الكتاب أكثر من المساحة المتاحة للنصّ المسرحي نفسه. وربّما صرف طول هذا الشّرح القارئ عن متابعة العمل

[١] انظر: مقدّمة كوبري الناموس، سعد الدين وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ص ١٢ – ١٣.
[٢] انظر: الفرافير، سابق، ص ص ٥٧ – ٥٩.

المسرحي.[١] فضلاً عن أنّ هؤلاء الكتّاب مالوا إلى الاعتقاد أنّ العمل المسرحي يتجاوز النصّ المكتوب، وأنّ هذا النصّ المدوّن في كتاب إنّما هو مرحلة أولى وجزء واحد من العمل المسرحي الذي يتوّجه العرض في نهاية الأمر.

وهذا يدعو إلى التّساؤل: هل كانت هذه المقدّمات شيئًا واحدًا؟ أعني هل اهتمّت بموضوع واحد يتكرّر من مقدّمة لأخرى إلحاحًا على القارئ في تأكيد فكرة بعينها؟ أم إنّها تختلف باختلاف المسرحيّات؟

والحقيقة أنّ النّظرة الأولى تشي بوجود تكرار، لكنّه تكرار خادع. فالتّشابه هو في الإلحاح على إبراز الطّبيعة الخاصّة لهذا العنصر أو ذاك من عناصر المسرحيّة. والعناصر التي تكرّر الإلحاح على إبرازها تكاد تنحصر في الشّخصيّة والصّراع، إلى جانب القضيّة الخاصة بلغة المسرح. والأخيرة حظيت بعناية بعض المقدّمات، خاصّة في المرحلة الأولى من هذا التّأليف المسرحي. ثمّ اختفت أو كادت من بقيّة المقدّمات، ربّما بسبب استقرار فن المسرح نفسه وعدم اهتمام النقّاد بهذه القضيّة بعد أن طال اختلافهم في حسمها.

ولهذا فقد يكون من اللافت في هذا المجال أن يقدّم طه حسين ليوسف إدريس في مسرحيّته (جمهورية فرحات) التي هي أوّل أعمال إدريس المسرحيّة. [٢] بما له من قيمة وشهرة تستطيع بحضورها في هذا التقديم ترويج العمل المسرحي.

غير أنّ طه حسين في هذا التّقديم – رغم إشادته الظّاهرة بالمسرحيّة – بدا شديدًا في الأخذ على الكاتب الشّاب عدم اهتمامه باللغة (الفصيحة). وهو المأخذ نفسه الذي وجّهه لتوفيق الحكيم في نقده لمسرحيتيه (أهل الكهف) و (شهرزاد). [١]

---

[١] انظر: د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط السّابعة، دار الفكر العربي ١٩٧٨، ص ٢٤٦ وما بعدها.

[٢] انظر: مقدّمة طه حسين لمسرحيّة (جمهورية فرحات) ليوسف إدريس، دار نهضة مصر، القاهرة، ط ٢، ٢٠١٤، ص ص ٣ – ٧.

وبخلاف هذه العناصر الثلاثة – الشّخصيّة، الصّراع، اللغة – انصرف اهتمام هؤلاء المؤلّفين في تقديماتهم إلى إبراز الطّبيعة السّياسيّة أو الاجتماعيّة لموضوع المسرحيّة، في إشارات غير وافية أيضًا. وربّما أشاروا معها إلى طبيعة المعالجة ضمن تيّارات مسرحيّة بعينها. وهذا تحديدًا كان موضع اهتمام توفيق الحكيم خاصّة في حديثه عن مسرحه الذّهني.[٢]

وفي هذا المجال أيضًا، فإن إجمالي هذه المقدّمات اهتم إمّا بالجانب التّاريخي الذي تعالجه المسرحيّة، أو بالجانب الاجتماعي المتأثّر بأساليب غربيّة في المعالجة – كما في تأثير (الفودفيل) [**] لدى ألفريد فرج.[٣] أو بكيفيّة الإفادة من أساليب ومظاهر التّمسرح في التّراث العربي، على نحو ما يكرّر إدريس في نظريّته عن التمسرح.

كذلك اهتم بعض هذه المقدمات بإبراز طبيعة التيّار المسرحي الذي تبنى عليه معالجتها الفنّية لموضوعها المسرحي، كما في حديث الحكيم عن مسرح اللامعقول [٤]، وحديث ألفريد فرج عن المسرح التّسجيلي الوثائقي. [٥]

---

[١] انظر: طه حسين: فصول في الأدب والنقد، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤. ص ٨٩، و ص ١٠٤.

[٢] انظر: توفيق الحكيم: بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٠.

[**] الفودفيل أو المسلاة – كما ترجمها د. إبراهيم حمادة – تمثيلية خفيفة مرحة، قد يتخللها بعض الأغنيات المضحكة، شاع في أوربا وأمريكا منذ القرن ١٨، وعندما تطورت المسالي في أواخر القرن ١٩، صارت جنسًا دراميًّا له خصائص، منها: المغامرة، مواقف الخيانة الزوجية، الحب غير الشرعي. انظر: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٥٤٠.

[٣] انظر: ألفريد فرج، حلاّق بغداد، سابق، ص ٧.

[٤] انظر: توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، ١٩٨٥، ص ١٤ – ٣٤. و تذييل مسرحيّة (الطعام لكلّ فم)، مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ص ١٧٨ – ١٩٠.

[٥] انظر: ألفريد فرج، النّار والزّيتون، مؤلفات ألفريد فرج (٦)، سابق، ص ص ٥ – ٩.

وإجمالاً، فإنّ هذه المقدّمات تحفل بإشارات متكرّرة تدلّ على اطلاع أصحابها على مقدّمات مماثلة في المسرح الغربي، خاصة فيما يتعلّق بالمسرح البريختي ومسرح اللامعقول. وهذه الإشارات وإن دلّت على وعي هؤلاء الكتّاب بتيّارات المسرح العالمي وتطوّره، فإنّها تعكس في الوقت نفسه تأثّر هؤلاء الكتّاب بصورة المسرح المكتوب ذلك. وأنا أعني هنا (نقل) التّقليد نفسه الذي يجعل هؤلاء الكتّاب يحرصون على كتابة مقدّمات لمسرحيّاتهم، على النّحو الذي بدا أمامهم ماثلاً في تلك المسرحيّات الغربيّة، وخاصة في مقدّمة كروميل المعروفة.(١)

فهل وجد هؤلاء الكتّاب أنّ تلك المسرحيّات الغربيّة لا تقدّم لنفسها إلا في تلك الحالات التي تحتاج إلى إيضاح. وبالتّالي فليس كلّ ما يقدّمونه من مسرح يحتاج إلى تقديم؟ خاصّة مع إيمانهم أنّ المسرح في أساسه للعرض لا للقراءة؟

يغلب على ظنّي أنّ هذا سبب رئيسي من أسباب عدم حرص هؤلاء الكتّاب على التقديم لكلّ مسرحيّاتهم (المطبوعة). ويدعم هذا الظنّ أنّ الإشارات التي ذكرتْها تلك المقدّمات حول تيّارات المسرح العالمي لا تقف أمام أصول وتفصيل تلك التيّارات، وإنّما تحرص على إيضاح موقفها من هذه التيّارات ومدى تأثرها بما جاء فيها. وهو ما يظهر – مثالاً – في حديث توفيق الحكيم عن مسرح العبث وصلته بمسرحه الذهني/ مسرح الأفكار حيث يقول: " اللامعقول – وأخشى أن أكون أنا المسئول عن هذه التّسمية في مقدّمة (يا طالع الشّجرة) – ليس معناه عندي أنّه موقف ضدّ العقل.. فأنا لست من هذه الطّائفة. إنّ ما يصدر عنّي إنّما يصدر تحت سيطرة عقلي... إنّي قصدت عمدًا استخدام كلمة (اللامعقول) لأنّها هي التي تعبّر عن موقفي واتّجاهي.. وهي شيء آخر غير مسرح (العبث) كما يسمّى في أوربا وأمريكا." (٢)

(١) انظر: فيكتور هيغو: مقدّمة كروميل: بيان الرومانتيكية، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم – دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٤.

(٢) الطّعام لكلّ فم، سابق، ص ١٨٨ – ١٨٩.

فإذا كانت كلمة الحكيم صريحة في النص على تحديد موقفه من تيّارات المسرح الغربي، فإنّ هذه الكلمة نفسها وفي نصّها تشير إلى " الصّدى الثقافي " الذي أحاط بهذا المسرح. فمن ناحية تبدو كلمة الحكيم " ردّة فعل " واضحة على توصيف مسرحه الذهني الذي شاع في الحياة الثقافيّة بوصفه مسرحًا للأفكار وانعكاسًا لتيّار العبث في المسرح الأوروبي الحديث. كما أنّ في هذه الكلمة دفاعًا خفيًّا أيضًا ضدّ سوء التأويل المحتمل لموقفه من ثنائية الالتزام/ والفن للفن التي شاعت في الوقت نفسه من ذلك الزمن.

وهذا يجعل هذه المقدّمات تتجاوز وظيفتها الطبيعيّة في إيضاح موقف المؤلّف المسرحي نفسه من قضايا المسرح المباشرة، لتكون في مستوى أعمق سجالاً فكريًّا مع مواقف " المراقبين " في الحياة الثقافية، سواء أكانوا نقادًا أو متفرجين أو كتّابًا مسرحيين. وهذا يتضح أكثر في كلمة فتحي رضوان التي يقدم بها لمسرحيّته " أخلاق للبيع " . وهى كلمة لافتة؛ إذ ينص فيها على أنّه ممّن لا يؤمنون بالتقديم لأعمالهم الأدبيّة عامة، والمسرحيّة على وجه الخصوص. يقول:

" لست ممّن يؤمنون بمقدّمات الأعمال الأدبيّة، سواء أكانت قصّة، أم مسرحيّة، أم ديوان شعر، فالعمل الفنّي حينما يفرغ منه صاحبه، يصبح كيانًا كاملاً قائمًا بذاته، يفسّر للناس نفسه بنفسه، ويعرض نفسه عليهم بنفسه. وكلّ محاولة لشرحه، أو تفسير غرضه، أو تحديد مراميه، أو الكشف عن معانيه، عمل فنّي آخر، مستقل عن ذلك العمل الذي تمّ استقلالاً تامًّا."[١]

فإذا كان معنى هذه الكلمة أن صاحبها ليس ممّن يؤمنون بضرورة التقديم لأعمالهم الأدبيّة، فإن إقرار فتحي رضوان نفسه بوجود من يؤمن أو يقدّم لعمله الفنّي يلفت النظر إلى رؤية هؤلاء الكتّاب لعلاقة العمل الفنّي بالمجتمع. وأعنى هنا ثنائية الالتزام والفنّ للفنّ.

[١] فتحي رضوان: أخلاق للبيع، سابق، ص ٧.

والمفارقة هنا أنّ كلمة فتحي رضوان، وإن بدا فيها الانحياز لجانب " الفن للفن " فإنها تقفز بالرؤية النقدية إلى زمن "موت المؤلّف والبنية المغلقة للعمل الفنّي." [١] تأكيدًا لعدم مسئولية الكاتب عما يمكن أن يفهمه القارئ من عمله الأدبي بسبب سوء التأويل أو سوء النية سواء بسواء، خاصة أنّ الأجواء العامّة التي أحاطت بالمثقفين في ذلك الزمن من خمسينيات وستينيات القرن الماضي لم ينقصها بحال سوء التأويل الذي يؤدّى إلى الصّدام مع السّلطة السياسيّة.

والمعروف عن تلك الأجواء التي أحاطت بعمليّة التّأليف المسرحي في زمن تلك المقدّمات دار في قضاياه العامّة حول الالتزام وعلاقة الفنّ بالمجتمع. وهو ما يمكن أن يلمسه القارئ من السّجالات النّقديّة التي دارت حول تلك النصوص المسرحيّة وغيرها من أعمال الأدب العامة.[٢]

وكلمة رضوان نفسها تؤكد فكرة السّجال الثقافي الذي ظهرت في أجوائه تلك الأعمال المسرحيّة ومقدّماتها. وفيما يبدو أنّ فتحي رضوان وجد في الانحياز (الشكلي على الأقل) لقضية الفن للفن وسيلة للهروب من تحديد موقفه (السياسي/ الثقافي) من مجريات الأحداث في زمنه، دون أن يغلق الباب أمام إمكانية التأويل القادر على فهم ما أضمره في خطابه الفني، ومن ثمّ يفسّر عمله في ضوئه، ويحدّد مراميه في ظلّ ما يشير إليه من مواقف.

ولذلك فقد يكون من اللافت أنّ أكثر هذه المقدّمات لا يقدّم إيضاحًا مباشرًا للمرمى الفنّي للعمل، بقدر ما تلقي ضوءًا مركّزًا على طبيعة الشّخصيّة أو الصّراع. وهى في هذا الضوء المركّز تكتفي بترك

---

[١] وهي المقولة المشهورة عن النّاقد (رولان بارت) ومن سار على دربه، خاصّة لدى البنيويين. انظر على سبيل المثال: رولان بارت، النّشاط البنيوي، ضمن: تيّارات نقدية محدثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، ط ٢، المركز القومي للتّرجمة، ٢٠٠٩، ص ص ٢٣٥ – ٢٤٤. وانظر بتفصيل هذه الفكرة د. مصطفي ناصف: خصام مع النقّاد، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدّة (٧٠)، السّعودية ١٩٩١، ص ص ٢٤١ – ٣١٩.

[٢] انظر على سبيل المثال – رشاد رشدي: مقالات في النقد الأدبي، ط٢ ، المكتب المصري الحديث، يناير ١٩٧٩، ص ٦١ وما بعدها.

باب التأويل مفتوحًا، على نحو ما تشير كلمة فوزي فهمي في تقديمه الموجز لمسرحيّته (لعبة السّلطان):

" لعبة السّلطان مسرحيّة تحكي عن عصر يتبدّى مفقودًا، تحكي عن الخوف، عن الصّمت، عن ضمير غيّبه السّلطان، تحكي عن مناجل تحصد رءوس العباد، عن مسامير تغوص في عروق الشّباب، تحكي عن بشر عطاش إلى العدل، بشر يرفضون السّلطة والمال، ولا يعيشون على هامش احتياجات الناس، تحكي عن بشر يقاومون كي تصحو عقول النّاس لتدرك القيد، لكي يتحقّق العدل ويمتدّ ليخلّص النّاس من الكرب، تحكي عن بشر عندما واجههم قرار الظّلم، وقفوا في مواجهته يملكون الفعل، كي يتغيّر وجه الدّنيا ولا يفسد العدل..."[١]

فهذا التّقديم الموجز للمؤلّف [٢] يبدو تحفيزيًّا أكثر منه شرحًا أو تفسيرًا. أعني أنّ صاحب المقدّمة أراد من كلماته أن تكون مشوّقة للقارئ، محفّزة له على القراءة، وربّما أعطته لمحة عن المفتاح الرئيسي والقضيّة التي تعالجها المسرحيّة، ليصل منها إلى إسقاط مناسب على الواقع المعاصر. وعمليّة الإسقاط هذه – تحفيز القارئ وتوجيهه – لا تبعد عن ذهن ولفظ أصحاب المقدّمات الأخرى. فألفريد فرج يذكر هذا صراحة في مقدّمته لمسرحيّة (سقوط فرعون):

" لا أزعم أنّي أحسن مَن يستطيع الكتابة عن سقوط فرعون، وهذه مهمّة أتركها لغيري إن وجد فيها ما يستحق التّعليق. ولكنّي مع ذلك أرى لزامًا علي أن أبسط بوازع التّفسير لا الدّفاع بعض الأفكار التي حكمت شكل المسرحيّة وبناءها.." [٣]

ومن الواضح هنا أنّ الموضوع السّياسي للمسرحيّة، وما أثارته من لغط حتى قبل عرضها – على ما يذكر نبيل فرج في تقديمه للمسرحيّة[١] – هو السّبب في إسناد مهمّة (الكتابة عن فرعون، أو

[١] فوزي فهمي: لعبة السلطان، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ٢٠١٤، ص ٧.

[٢] يقدّم د. لويس عوض للمسرحيّة ذاتها بمقدّمة طويلة – انظر: فوزي فهمي: (لعبة السلطان)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠١٤، ص ص ١٣ – ٢٣.

[٣] ألفريد فرج: سقوط فرعون، سابق، ص ص ١٦ – ١٨.

إسقاط موضوع المسرحيّة وحوادثها على الزمن المعاصر) إلى القارئ. وهذا جلي في الكلمة الأخيرة في تقديم المؤلّف حين يؤكّد على التّأثير المتوقّع للمسرحيّة أو العمل المسرحي ككل على القرّاء والمشاهدين، بعد أيّام أو أسابيع على ما يقول. وهذا يلفت البحث إلى تكرار الموضوع التّاريخي في هذه المسرحيّات. وبعبارة أخرى، كون الموضوع الرئيسي لهذه المسرحيّات هو (حكايات) مستقاة من التّاريخ.

فهذا الاستقاء إذا كان يدلّ على وعي هؤلاء الكتّاب بالتّاريخ، كما يدل على ثقافتهم التي تساعدهم على تثوير المجتمع بإثارة وعيه التّاريخي، فإنّه أيضًا يدلّ على علاقة المؤلّف المسرحي – المثقّف ذاته – بالسّلطة. فمن الواضح أنّ الضغوط السياسيّة التي واجهها أصحاب هذه المقدّمات[٢]، أدّت بهم إلى اللجوء إلى التّاريخ لاستقاء مادّته في موضوعات مسرحيّاتهم. وهو ما يشبه حركة الشّعر العربي الحديث في ذلك الزّمن حين ظهرت وشاعت قصيدة القناع، كصورة من صور تجنّب المواجهة مع السّلطة الحاكمة. [٣]

وهذا يعني أنّ الحركة الحضاريّة للمسرح في ذلك الوقت سارت جنبًا إلى جنب مع حركة الشّعر من حيث التقنيات الرئيسيّة التي اعتمدها في التّعبير عن رؤيته الفنّية. وربّما تكون هذه الحركة متوافقة أيضًا مع حركة الرّواية في ذلك الزّمن، خاصّة في البعد الرّمزي الذي اتّخذته بعض روايات نجيب

---

[١] السّابق، ص ٥.

[٢] سقوط فرعون نفسها كما يذكر (نبيل فرج) في المقدّمة أدّت إلى اعتقال ألفريد فرج أربع سنوات دون تهمة محدّدة، ومن بعدها ما يشبه المنفي الاختياري. مقدّمة المسرحية، ص ص ٦ – ٧.

[٣] انظر في قصيدة القناع: د. جابر عصفور، أقنعة الشّعر المعاصر، فصول، المجلد الأوّل، ع الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ص ١٢٣ – ١٤٨.

محفوظ، من حيث رسم شخصيّاته على صورة أنماط تصويريّة تتجاوز النمط البشري ذاته إلى ما يوازيه في الواقع المعاصر. [١]

يشير إلى هذا ما يمكن أن يلتمسه البحث من مقدّمات بعض المسرحيّات الأولى التي تؤكّد من خلال مضمون كلماتها وعي الكتّاب المسرحيين بتوظيف التّاريخ في أعمالهم المسرحيّة هربًا من السّلطة وتفاديًا للمواجهة المباشرة. ومن ذلك ما يشير إليه د. علي الرّاعي في تقديمه لمسرحيّات إسماعيل عاصم – وهو من المؤلّفين المسرحيين الأوائل – (حسن العواقب – هناء المحبين – صدق الإخاء)، وقد كتبت بين أعوام (١٨٩٤ – ١٨٩٦) حيث إنّ " بساطة هذه الأعمال وتواضعها الفنّي، لم يمنع كونها تحمل إسقاطًا معاصرًا ينتقد سلبيّات الواقع. فمسرحيّة (صدق الإخاء) ذات الموضوع التّاريخي، رغم حديثها عن السّلاطين والأمراء والفرسان والسيوف المُهنّدة، هي في جوهرها مسرحيّة معاصرة تتحدّث عن زمانها، وتنقد الأحوال المحيطة، وتشير إشارات موارية إلى وقائع بعينها.

ويبدو لي [والكلام للدكتور على الرّاعي] أنّ إسماعيل عاصم قد أراد أن يكتب مسرحيّة ترشد قومه وتهديهم وتصلح من أحوالهم، فبدأها في المفتاح الواقعي، ثم كأنّما خشي أن تتعرّض للمصادرة أو التشويه، فأخذ موضوعه الدقيق هذا، وهاجر به إلى مكان وزمان آخرين يختلفان مظهريًّا عن زمانه ومكانه... والخلاصة أنّ المسرحيّة تتحدّث عن مصر وعن زمان الكاتب ولا زمان محدّد في وقت واحد. والدّليل على هذا متوفّر في الشّكل والمضمون معًا." [٢]

ومثل ذلك ما يثبته إبراهيم رمزي (١٨٨٤– ١٩٤٩) في مقدّمة مسرحيّته (أبطال المنصورة) ذات الموضوع التّاريخي أيضًا، منتقدًا موقف السّلطات ورقابة التّأليف والتمثيل في زمانه:

---

[١] أعني هنا تحديدًا روايته (أولاد حارتنا)، وما أثارته من ردود أفعال عنيفة وتأويلات. ومثلها أيضًا (الحرافيش) وإن لم تكن قد أثارت مثل هذه الانتقادات. انظر في ذلك: الملف الذي أعدّته مجلة (فصول) ضمن محورها عن الأدب والحريّة، المجلد الحادي عشر، ع الثاني، صيف ١٩٩٢، ملف (مناقشات): محمد قطب، وعمر فتال، وأحمد صبرة، ص ٣٤٣ وما بعدها.

[٢] انظر: تقديم د. علي الراعي، (إسماعيل عاصم أوّل مؤلّف مسرحي مصري)، وزارة الثّقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى، سلسلة تراث المسرح المصري (٦)، (د. ت)، ص١٥ – ١٦.

" هذه ثالث رواية وضعتها وكان ذلك في سنة ١٩١٥ مطاوعة لشعور ابتعثه همّ المصريين يومئذ لتغيير القوم عاهليّتهم بالرغم منهم وإيقاظًا لنفسيّة كاد يتلفها ما كانوا يلقونه من المذلّة والعبث. ولقد حاولت ما حاولت ليأذن الرّقيب بتمثيلها فلم أفلح إلا في سنة ١٩١٨، فقد تضافر موظفو قلم المطبوعات على رفضها والنّيل منّي ومنها عند رجال السّلطة السياسيّة والعسكريّة، فنالوا الحظوة لديهم كما أرادوا وباءوا بعد ذلك بخزي من الله والوطن. وأخيرًا مثّلتها فرقة الأستاذ عبد الرحمن رشدي لأوّل مرة في المنصورة، تكريمًا للمدينة التي حدثت فيها واقعة التّاريخ الذي أدوّنه لأبطالها في هذه القصّة بقلم التّجلة والإكبار بعد أن دوّنوه لأنفسهم بأثلاث السيوف والرّماح وجعلوا صحيفته نورًا للمستنيرين في الحقّ والوطنيّة "[١] .

التّاريخ أو الموضوع التّاريخي إذن في هذه المسرحيّات هو قناع لتمرير الموقف السياسي للمؤلّف في مواجهة السّلطة الزمنيّة الحاكمة. ومع ذلك، فهو يشير أيضًا إلى قناعة المؤلّف بضرورة توظيف المسرح في مناقشة قضايا المجتمع وتثويره. وهو ما يعنى من الناحية الفنيّة انحياز المؤلّف إلى جانب " الالتزام " لا إلى " الفنّ للفنّ ".

وهذا لا يتعارض مع موقف فتحي رضوان الذي عرضته قبل قليل. فإنّ التأمل في هذه المقدّمات وموضوع مسرحيّاتها يشير إلى قناعة أصحاب كلّ هذه المقدّمات بضرورة المسرح في حياتنا المعاصرة كوسيلة من وسائل تثوير المجتمع. وهذا يتضمّن استعادة "روح" التّاريخ وتقديمه لهذا المجتمع كضرورة من ضرورات توجيه الحاضر وبحث خطوات المستقبل.

وهذا أيضا ما يشير إليه التقديم الفريد الذى يفتتح به ألفريد فرج مسرحيّته البارزة (الأميرة والصعلوك) المنشورة ٢٠٠٣، حيث يقول: " طرقت الباب ففتحت لي شهرزاد. اتسعت عيناها قليلاً من الدهشة، وقالت مؤنبة: فلان؟.. والله زمان!.. نشكر الظروف أنك تذكرتنا!.. كم سنة؟!.. الزيارة السابعة.. قلت مداعبًا.. حلاق بغداد سنة ١٩٦٢. بقبق الكسلان سنة ١٩٦٥. علي جناح التبريزي وتابعه قفة سنة ١٩٦٨. رسائل قاضي أشبيلية سنة ١٩٧٥. أيام وليالي سندباد سنة ١٩٨٥. الطيب

[١] إبراهيم رمزي: أبطال المنصورة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص٧ .

والشرير والجميلة سنة ١٩٩٥. واليوم زيارتي السابعة ٢٠٠٣. قالت شهرزاد: زياراتك تتباعد. اعتذرت قائلاً: ربما كانت السن أو الصحة.. أو متاعب المهنة.. قالت: صادرت على كلّ عتاب.. تفضّل. عندي في الصالون الليلة أميرة وصعلوك وقاض.. فاجلس حيث تشاء. دخلت الصالون، وكان العازفون ينشدون في الموسيقى موشح (لما بدا يتثنى)، والمستمعون يقولون: الله." (١)

وفرادة التّقديم تأتى من اتّخاذ صورة الحديث غير المباشر فى استعادة التّاريخ الشّخصي للمؤلّف مع فنّ المسرح، حيث يعدّد مسرحيّاته السّابقة ويقرنها بذكر تواريخ كتابتها. وفى الوقت نفسه، فإنّ هذا التّاريخ (الشّخصي) الذى يذكره المؤلّف، يتضمّن الإشارة إلى التّاريخ الطويل من التّعامل مع الشخصية الرئيسيّة فى العمل (شهرزاد) من خلال المؤلّفات الأدبيّة. وهو تاريخ يتجاوز فنّ المسرح نفسه إلى سلسلة من الأعمال الشّعريّة والقصصيّة، تنتهي إلى ربط كلّ هذه الفنون في دائرة واحدة. الأمر الذى ينتهي بهذا التّاريخ إلى استعادة الرّوح العامّة لمساره في الثقافة وفي المجتمع.

ولا تغيب في هذه الاستعادة الإشارة اللطيفة فى عنوان المسرحيّة وفى تقديمها إلى (الصعلوك). وهو ما يستدعي التّساؤل عن كنهه ومَن قصد به المؤلّف. فقد يكون هو المؤلّف نفسه فى موازاة لطيفة مع الواقع الفعلي لموضع الأدب ومؤلفيه فى المجتمع. وهو وضع لا يخلو من الصّدام مع السّلطة الحاكمة. ولا يدرأ هذا الخطر عن شخصيّة المؤلّف/ المؤلّفين إلا اتّخاذ صورة الصعلوك أو المهرّج في التّراث. وهما شخصيّتان مسموح لهما بالتّجاوز ونقد السّلطة في هيئة من الفكاهة تمرّر النقد اللاذع لممارسات السّلطة.

وكأنّ المؤلّف بهذه التّقدمة اللافتة يتّخذ قناعًا يدرأ عنه الصّدام، لكنّه أيضًا يوقعه فى إشكاليّة تعدّد مستوى الخطاب المتضمّن فى العمل المسرحي؛ إذ يبقى السؤال: هل هذه التّقدمة جزء من العرض المسرحي نفسه ومن نصّه المكتوب؟ أم إنّها مجرّد تمهيد، قصد به المؤلّف إلى تحفيز القارئ وتشجيعه على القراءة؟ وهل هي فى نهاية أمرها صورة معدّلة من الصّيغة التّراثيّة لبداية الحكي: كان ياما كان؟ والإجابات المحتملة على هذه الأسئلة تتضمّن كافة الأوجه الممكنة للإجابة. ويبقى منها

(١) ألفريد فرج: الأميرة والصعلوك، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠٠٣، المقدّمة.

أنّها فى كلّ ذلك تستعيد (روح التّاريخ)، وتعمل في الوجهين: جانب المضمون، فتناقش الحاضر بقضاياه وتخدم المجتمع. وجانب الفنّ، بابتكارها صيغة جديدة لمفتتح الحكي، يضيف إلى الجانب الشّكلي فى المسرح بعض صور تطوير قالبه الفني.

وهذا يدعو الباحث إلى ملاحظة أنّ هذا الجانب الفنّي الخالص أو قضايا الفنّ في المسرح أو الفنّ للفنّ، اهتمّ به فئة محدودة من أصحاب هذه المقدّمات (توفيق الحكيم ويوسف إدريس وألفريد فرج). وهم الذين عُنوا بتطوير المسرح في ذاته في إطار تقنياته الفنية، وفي إطار تيّاراته المتطورة في أصله الغربي. ومع ذلك، فهذه الفئة أيضًا التزمت بالتوظيف الفنّي للمسرح في خدمة المجتمع. وهو ما يظهر في موضوعات مسرحياتهم؛ سواء منها التّاريخي أو الاجتماعي.

أمّا موقف رضوان الذي عرضته، فهو يشير إلى موقف أصحاب هذه المقدّمات عامّة في حال الخوف من التعرّض لمساءلة السّلطة السياسيّة. وهو ما أكّدته كلمة د. على الراعي في تقديمه لمسرحيّة (صدق الإخاء) لإسماعيل عاصم، وكلمة إبراهيم رمزي السابقتان في حديثهما عن معاناة الكاتب مع تلك السّلطة. ومن ثمّ، فالموقف العام لهؤلاء الكتّاب هو موقف ملتزم بقضايا المجتمع، لكنه أيضًا لا يهمل قضايا الفنّ الخالصة. والحاكم في ذلك هو الظّرف العام/ الظرف الثقافي في إطاره السياسي المحيط بعملية التأليف في زمن تقديم تلك الأعمال المسرحيّة.

وهذا يلفت البحث إلى الاهتمام العام أو الموضوع الذي تعرضه هذه المقدّمات. فمن النّاحية الشّكليّة تنقسم هذه المقدّمات إلى مجموعات على النّحو التالي:

المجموعة الأولى – تهتمّ بعرض قضيّة اللغة والحوار في المسرحيّة. وما يمكن ملاحظته عن هذا الأمر مبدئيًّا يتلّخص في موقفين:

الأوّل– الموقف العام الذي اتّخذه أصحاب هذه المقدّمات من قضيّة اللغة والحوار في المسرحيّة. خاصة فيما يتعلّق بتناسب هذه اللغة – الحوار – مع الشّخصيّة والموضوع في المسرحيّة. وأبرز هذه المواقف ما يشبه الإجماع العام بين أصحاب هذه المقدّمات في اتّخاذ اللغة الفصيحة لغة لحوار الشّخصيّات معبّرًا بلسانهم في الموضوعات التّاريخيّة أو المسرحيّات المترجمة أو تلك التي يثير فيها

اختلاف اللهجة بين الأقطار العربيّة أزمة في توصيل أفكار المسرحيّة وإبراز الصّراع فيها. وإن يكن هذا الاتّفاق شبه العام تفرّع إلى مواقف جزئيّة خاصّة برؤية كلّ مؤلف على حدة حسب معالجته للقضيّة.

والموقف الثاني، وفيما يتعلّق باهتمام هذه المقدّمات بقضيّة اللغة، فإنّ ما يمكن إضافته من ملحوظات في هذا الشّأن يتلخّص أيضًا في ملحوظة شكليّة – ربّما تكون لها قيمة دلاليّة خاصّة – تكمن إجمالاً في أنّ هذه المقدّمات في بداية ظهورها ركّزت تمامًا على قضيّة اللغة دون ما عداها من قضايا بناء المسرحيّة. وهو ما يظهر في مقدّمة (فرح أنطون) لمسرحيّة (مصر الجديدة). وهي من أوائل المسرحيّات في هذا الشّأن.[١] ومعها في الزّمن نفسه أو قريب منه مقدّمة (محمود تيمور) في مسرحيّته (المخبأ رقم ١٣). والملفت في المسرحيتين أنّهما ركزتا على علاقة هذه القضيّة – اللغة – بأمري التّراث والدّين، حتى إنّ تيمور يؤكّد بوضوح صلة أمر اللغة بالحفاظ على الهويّة والتّراث العربيين، الأمر الذي يرتدّ إلى الحفاظ على الدّين. وهو اهتمام يبدو منطقيًّا من حيث كون فنّ المسرح (المكتوب) في ذلك الزمن جديدًا في الأدب العربي. وسؤال التّراث والدين هو من الأمور الأساسيّة المتكرّرة في كلّ جديد على هذا التّراث.

والملحوظ هنا أن اهتمام هذه المقدّمات بقضية اللغة انحسر فيما بعد استقرار فن المسرح في بلادنا العربية ، ليتحول الاهتمام بعد ذلك إلى الحديث عن مكوّنات المسرحيّة ككل، وإن بقى الاهتمام بقضيّة اللغة في هذه المقدّمات بارزًا بحكم صلته بتلك المكونات .

ومن هنا تأتى المجموعة الثانية من هذه المقدّمات. وهي المجموعة التي اهتمّت بمناقشة عناصر البناء الفنّي في المسرحيّة: الشّخصية، الصّراع، الموضوع. وهي مجموعة تكاد تنحصر لدى ثلاثة من

[١] ظهرت هذه المسرحيّة سنة ١٩١٣. ولم يستطع الباحث العثور على نصّها الأصلي، ولا توجد أيّ إشارة في كتب المسرح وتاريخه حول بيانات نشرها. لذلك اضطر الباحث إلى الاعتماد على اقتباسات د. محمّد مندور منها. انظر: د. محمّد مندور: المسرح النثري، نهضة مصر للطّبع والنشر، (د. ت)، ص ص ٧٣ – ٧٥. وانظر كذلك تحليله للمسرحيّة والأصول الفنيّة عند فرح أنطون، السّابق، ص ص ٦٧ – ٨٣.

المؤلّفين: توفيق الحكيم ويوسف إدريس وألفريد فرج، بحكم اهتمامهم بعرض وجهة النّظر لديهم في هذا البناء. وهو عرض في إجماله يأتي ضمن حرص ثلاثتهم على (إنشاء مسرح مصري) أو يناسب البيئتين؛ المصريّة والعربيّة. أي إنّه عرض لنظرية أكثر منه عرضًا لوجهة نظر خاصّة في هذه المسرحيّة أو تلك، وإن لم يخلُ من الإشارة إليها. لكنّه لا يتجاوز الإشارات المعتمدة على مجموع ما عرضوه من وجهة نظر كليّة في المسرح.

أمّا المجموعة الثّالثة، فهي سائر المقدّمات التي حرص أصحابها على التّقديم بها لمسرحيّاتهم. وهي في إجمالها من حيث الحجم قصيرة، وتتنوّع اهتماماتها ما بين الإشارة إلى طبيعة الشّخصيّة أو طبيعة الموضوع، ونحو ذلك من العناصر الأخرى. وإشاراتهم في هذا المجال هي نحو من التوجيه الذي يفسّر العناصر المشار إليها. والكلام فيها – غالبًا – موجّه إلى مخرج العرض. أمّا المقدّمات نفسها، فهي قصيرة موجزة، تهدف – فيما أشرت من قبل – إلى تحفيز القارئ، وربّما مساعدته على تبيّن الملامح الأساسية – المفاتيح – التي تميّز هذه المسرحيّة أو تلك. ويدخل فيما أرى – في هذا البيان – للملامح والتّحفيز تلك المقدّمات التي اتّخذت صورة دراسات ملحقة بالنصّ المسرحي – متوسطة الطول – لنقّاد آخرين، غير مؤلّف النص.[١]

وما ذكرته من تقسيم هذه المقدّمات إلى مجموعات تبرز الاهتمام بعناصر البناء الفني يقابله تقسيم ثان يبرز طبيعة الموضوع الذي تعالجه، أي من حيث كونه اجتماعيًّا أو تاريخيًّا أو سياسيًّا، أو من حيث طبيعة الفكرة فيه والصّراع ماديًّا أو ذهنيًّا. ومن الجلي أنّ هذا التقسيم ينبني تلقائيًّا على

[١] منها: مقدّمة زكي طليمات لمسرحيّة (صقر قريش) لمحمود تيمور، ومقدّمة محمود عزى لمسرحيّات محمّد تيمور، ومقدّمة طه حسين لجمهورية فرحات ليوسف إدريس، ومقدّمة د. علي الرّاعي لملك القطن ليوسف إدريس، ومقدّمات حسن عطيّة لمسرحيّات سعد الدين وهبة، ومقدّمة يسري العزب لعائلة الدوغري لنعمان عاشور. ومقدّمة فاروق عبد الوهاب لمسرحيّة الدخان والزجاج، ثم لمسرحيّة الليلة نضحك والوافد لميخائيل رومان، ومقدّمة فاروق عبد القادر لمسرحيّة إيزيس حبيبتي، لميخائيل رومان أيضًا.

طبيعة الموضوع (الحكاية أو القناع أو شكل المعالجة) الذي تتّخذه المسرحيّة. وهو ما يؤدّي إلى مجموعة من الملحوظات الأساسيّة المتعلّقة بشأنه:

الملحوظة الأولى – حيث ينبني توجّه هذه المقدّمات في تفسيرها للموضوع التّاريخي والاجتماعي والسّياسي، على موضوع المسرحيّة نفسها أو حكايتها. وهو – كما ذكرت – يأخذ شكل التّفسير الإيضاحي للموضوع، فإذا كان تاريخيًّا انصبّ الاهتمام على إيضاح الأصل التّاريخي لموضوع المسرحيّة وصلته بكيفيّة المعالجة التي اعتمدها المؤلّف في ذلك. وهذا يعود إلى كون الأصل التّاريخي بحكم تقادم الزمن أضحى بعيدًا عن كثير من القرّاء/ المشاهدين الذين يقرؤون المسرحيّة؛ خاصة إذا كان ينتمي إلى التّاريخ غير العربي، كما هو الحال في المسرحيّات المأخوذة عن الإغريق وأساطيرهم لدى توفيق الحكيم وغيره من الكتّاب. أما إذا كان الموضوع التّاريخي ينتمي إلى التّراث العربي، فهو بحكم طبيعته أيضًا يحتاج إلى إيضاح المواقف الأساسيّة التي يبرزها المؤلّف في هذا التّاريخ، كما يحتاج إلى إيضاح موقف المؤلّف نفسه من تلك المواقف، على نحو ما نراه في مسرحيّة (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، ومسرحيّة (حلاّق بغداد) لألفريد فرج.

ومعنى ذلك أنّ تقديمات هؤلاء المؤلّفين في هذه المسرحيّات ـ من جهة الموضوع ـ ينحو إلى أن يكون إيضاحًا أو تفسيرًا لطبيعة الموضوع نفسه. وغنيّ عن البيان في ذلك، أنّ السّياسي منها، حرص مؤلّفوها في التّقديم على تأكيد بُعْد موضوع المسرحيّة عن شبهة أي إسقاط سياسي أو قدح في السّلطة الزمنيّة المعاصرة، كاحتراز من ردّ الفعل المتوقّع وتجنّب الصّدام بين المؤلّف وتلك السّلطة. وهو احتراز ينحو بالتقديم في هذا الجانب ليدخله في صلب العلاقة/ المشكلة بين المؤلّف والسّلطة. وهي قضيّة أوسع بكثير من مجرّد التّقديمات المسرحيّة، لكنّها تعدّ جزءًا منها. وقد توقّف عندها بتفصيل عدد من مثقّفينا البارزين. وهم مؤلّفون أيضًا. وإن اتّخذت هذه القضية لديهم في إطار الاحتراز نفسه صورة الحديث عن العلاقة بين الفنّ والمجتمع أو وظيفة الفنّ في المجتمع.[١]

[١] من أبرز من تناول هذه القضيّة بتفصيل د. غالي شكري، خاصّة في كتابه: النهضة والسّقوط في الفكر المصري الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٨، وكتابه: المثقّفون والسّلطة في مصر، دار أخبار اليوم،

والجدير ذكره هنا أنّ الموضوع السّياسي في هذه المسرحيّات وثيق الصلة بالقضايا الاجتماعيّة؛ إذ يعرض المؤلّف المسرحي وجهة نظره في تلك القضايا من خلال عمله المسرحي، في الوقت الذي يتخذ منها قناعًا يبعد بها عن نفسه شبهة الصّدام المباشر بالسلطة الزمنية.

وهذا ما أشار إليه حسن عطيّة في تقديم مسرحيّة (كوبري الناموس) لسعد الدين وهبة، من حيث علاقة القضايا الاجتماعيّة التي تعرضها المسرحيّة بالظروف السّياسيّة العامّة في مصر، خاصة مع تحوّلها من مجتمع ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى ما بعدها. [١] كما أشار إليه أيضا ألفريد فرج في تقديم مسرحيّته (عسكر وحراميّة)[٢] .

الملحوظة الثانية، ومن النّاحية الشّكلية، فإنّ الغلبة في هذه المقدّمات كانت للموضوع التّاريخي. ربّما بسبب غموضه واحتياجه إلى إيضاح. ويلحظ عليها أنّ التّركيز فيها، ينصبّ على شرح الملابسات التّاريخيّة للمواقف التي تعتمد عليها المسرحيّة، إلى جانب الربط المباشر بين تلك الملابسات وسمات الشّخصية التّاريخية الحاضرة فيها؛ تفسيرًا لتلك السّمات من خلال الموقف التّاريخي نفسه. ولذلك تعدّ هذه المقدّمات (التّاريخيّة) المصدر الأكثر وضوحًا فيما يتعلّق ببناء

القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠، ود. محمّد مندور في كثير من مقالاته التي تناول فيها هذا الموضوع، انظر محمد مندور: وحدة الأدب والفنّ، سابق، الفصل الأوّل، ص ١١ – ١٩.

أمّا فيما يتعلّق بالعلاقة المباشرة للمسرح بالقضيّة السياسيّة، فيمكن الرجوع فيها إلى ما كتبه د. سمير سرحان في كتابه: المسرح المعاصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مطبوعات الجديد، ع ١٩، سبتمبر ١٩٧٣، ص ١٤٥ – ١٤٦. و د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٧١، (المقدّمة). و د. أحمد العشري: المسرحيّة السياسيّة في الوطن العربي، دار المعارف، اقرأ (٥١٦)، ١٩٨٥، ص ٤٦ وما بعدها، ومقدّمة كتابه: مقدّمة نظريّة المسرح السّياسي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٨٩. و فاطمة يوسف محمّد: المسرح والسّلطة في مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٤. و د. جودة عبد النبي جودة: المسرح السّياسي المعاصر في مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠١٥.

[١] كوبري النّاموس، المقدّمة، سابق، ص ٧.

[٢] انظر عسكر وحراميّة، سابق، ص ١٣٦.

الشّخصيّة. إلى جانب إيضاح طبيعة الصّراع فيها. وهو الذي يميل إلى الجانب الفكري (صراع أفكار) على النّحو الذي يؤكّده ألفريد فرج في ختام مسرحيّته (الزير سالم) بعد أن أفاض في شرح الملابسات التّاريخيّة المحيطة بالشّخصيّة وتأثيرها المباشر على رسمه لها.[١]

أمّا الملحوظة الثالثة، فهي تتعلّق بالمسرحيّات الاجتماعيّة/ السياسيّة – وقد نلحظ هنا أنّ المسرحيّات الاجتماعيّة الخالصة تكاد تغيب في هذه التقديمات– فإنّ الصّراع فيها ينحو إلى أن يكون ماديًّا، يعكس بصورة مباشرة شرائح المجتمع وصراع الطّبقات على النّحو الذي فهمه أولئك الكتّاب وآمنوا به أو دُفعوا إلى الكتابة في ظلّه بتأثير الظّروف السّياسيّة العامّة والتحوّلات الاجتماعيّة التي أحاطت بهم في الخمسينيّات والسّتينيّات من القرن الماضي، على النّحو الذي يؤكّده يسري العزب في تقديم (عائلة الدوغري) لنعمان عاشور:

" تدور أحداث المسرحيّة حول الصّراع بين الطّبقات الاجتماعيّة، وهو ما كان يشغل بال الكتّاب الواقعيين، ومنهم – إن لم يكن أوّل صفهم – نعمان عاشور." [٢]

وبعيدًا عن الحماسة المفرطة لصاحب التّقديم في تقدير دور نعمان عاشور ، إلا أنّ ما يهمّ في كلمته هو التّأكيد على فكرة الصّراع الطّبقي التي مثلتها عائلة الدّوغري.

وهنا تأتى الملحوظة الرابعة، فأيًّا يكن طبيعة الصّراع في هذه المسرحيّات – ماديًّا وفكريًّا – فالحديث عنه في هذه المقدّمات يأتي ضمن إيضاح طبيعة الشّخصيّات في هذه المسرحيّات. وهذا يقوم به المؤلّفون أنفسهم حين يقدّمون لمسرحيّاتهم. أو يأتي ضمن شرح الأجواء العامة التي أحاطت بتأليف المسرحيّة وعرضها، وهذا يقوم به النقّاد الذين يقدّمون للطّبعات الحديثة من تلك المسرحيّات؛ مضيفين إليها ما يشبه القراءة التّفسيرية – النقديّة – للمدلول الفنّي الذي تحمله المسرحيّة. وإن تكن بعض المسرحيّات تحمل تقديمين: أحدها للمؤلّف نفسه، وهو موجز في غالبه، والآخر قراءة نقديّة تفسيريّة لأحد النقّاد المعاصرين للتّأليف وللعرض المسرحي. وفي هذه الحالة يأتي التقديم أكثر احتفالاً

[١] انظر الزير سالم، سابق، ص ١٦٦.

[٢] عائلة الدّوغري، سابق، ص ٧.

بإيضاح التّركيب الفنّي للمسرحيّة نفسها، تاركًا التّأويل للقارئ، وإن أعطاه بعض المفاتيح التوجيهيّة لذلك. [١]

ومن ثم ، فإنّ مقدّمة المسرحية في مثل هذه الحالة تصبح معرضًا ومناسبة متاحة يعرض فيها المؤلّف أو من يقدّم له من النقّاد وجهة نظره في قضايا المجتمع أو قضايا الأدب عامّة؛ خاصة تلك المتّصلة بعمل المؤلّف على نحو مباشر وواضح. ومن ذلك ما طرحه إبراهيم رمزي في تذييله لمسرحيّته التّاريخية (البدويّة)؛ متناولاً على وجه واضح ومباشر ما يسمى الآن في الاصطلاح الدارج: (حقوق الملكية الفكريّة)، وأهميّة وجود قوانين تحمي المؤلّف من السّرقة والقرصنة.[٢]

ودعوة إبراهيم رمزي في هذا المجال تعكس وعيًا مبكرًا لا بالحقوق الفكريّة والماديّة للمؤلّف فحسب، وإنّما تعكس أيضًا وعيًا شاملاً بكلّ ما يتضمّنه العمل الأدبي من صلات بالمجتمع من حوله؛ سواء في ذلك تأثيره في النّاس، أو إثارته لحفيظة "متولّي سياسة البلاد" – بتعبير رمزي – أو صاحب السّلطة الزمنيّة المعاصرة.

وبالتّالي، فالمقدّمات في هذه المسرحيّات تتجاوز مجرّد التّرويج الذي كان هدفًا رئيسيًّا في (تاريخ) التّقديم، كما تتجاوز مجرّد الشّرح التّاريخي أو التّفسير الدّلالي لموضوع المسرحيّة أو لطبيعة تركيب شخصيّاتها وصراعها، فهي إلى جانب ذلك – التّرويج والشّرح كليهما – مساحة مفتوحة لمناقشة قضايا المجتمع، وإثارة ما يعانيه هذا المجتمع من مشكلات؛ تعرض المسرحيّة وجهة نظرها فيها. ومن ثمّ تتحوّل المقدّمة في هذه الحالة – كما في (عسكر وحراميّة) لألفريد فرج – إلى نوع من التّبرير الذي

---

[١] من أمثلة هذه التّقديمات العميقة المصاحبة للنصوص المسرحيّة في زمن تأليفها وعرضها، مقدمة د. علي الرّاعي لمسرحيّة (ملك القطن) ليوسف إدريس، نهضة مصر، ط ٣، ديسمبر ٢٠١٤، ص ص ٣– ١٤. ومقدّمة د. لويس عوض لمسرحية (لعبة السّلطان) لفوزي فهمي، سابق، ص ص ١٣ – ٢٣.

[٢] إبراهيم رمزي: البدويّة، القاهرة، ١٩٢٢، ص ص ١٠٧ – ١٠٨. نقلاً عن: إبراهيم دردير: أدب إبراهيم رمزي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٢٤٣.

يتفادى الصّدام المباشر مع السّلطة الحاكمة. ومن ثمّ، يصبح وجود المقدّمة في هذه الحالات ضروريًّا مع تعدّد أدوارها ووظائفها التي تؤدّيها.

ومن ثم تبقى هذه المقدمات في نهايتها دالة على مواقف أصحابها من قضايا المجتمع والمسرح كليهما، إلى جانب إشارتها إلى مواقف أصحاب التأليف المسرحي ككل في ذلك الزمن. وهو ما يؤكد أهميتها ودلالتها على النحو الذي حاولت إيضاحه، وخصّصت هذه الدراسة لرصده وتفسيره.