



قسم اللغة والأدب العربي
التَّخْصُّص: أدب عربي حديث ومعاصر

آليات التوثيق في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " لحسن مرعي . دراسة في المسرح
الوثائقي العربي .

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات الحصول على شهادة الماستر

إشراف الأستاذ:

كمال علوات

إعداد الطالب:

1 مقنين راجح

2 بلهوان عبد الرحيم

لجنة المناقشة:

1. أ/ غنية لوصيف

2. أ/ كمال علوات

3. أ/ مصطفى ولد يوسف

جامعة البويرة

جامعة البويرة

جامعة البويرة

رئيسا

مشرفا ومقررا

عضو مناقشا

السّنة الجامعية:

2025-2026

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

"يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات "

سورة المجادلة الآية 11

"يبدأ النجاح من حيث يبدأ الفكر "

إلى من كان لهم الفضل بعد الله في مسيرتي، إلى من غمروني بحبهم ودعمهم، اهدي هذا العمل إلى والدي الذين لم ييخلا على يوما بعطائهما، وكانوا لي السند والداعم في كل خطوة.

إلى كل أفراد عائلتي الكريمة الذين أحاطوني بالرعاية والتشجيع.

إلى أساتذتي الأفاضل، الذين أناروا لي طريق العلم والمعرفة، ولم يدخروا جهدا في توجيهي وإرشادي.

إلى أستاذي المشرف كمال علوات الذي كان لي المرشد والموجه في مسيرتي، والذي لم يدخر جهدا في إسداء النصائح والتوجيهات من أجل إتمام العمل.

إلى أصدقائي الذين رافقوني في هذه الرحلة، وتقاسمنا معا عناء الطريق وجمال الوصول، والذين شاركوني فرحتي ونجاحي.

إلى كل من آمن بقدراتي ووقف إلى جانبي في لحظات الضعف قبل القوة.

أهدي هذا العمل، راجيا من الله أن يكون خالصا لوجهه الكريم، دعمكم وتشجيعكم كانا الدافع الرئيس لإنجازه.

أتمنى أن كل طالب وطالبة، وباحث وباحثة، إيجابا ما يلهمهم ويدفعهم إلى المزيد من العطاء والتميز في هذا العمل، أدعوا الله أن يوفقني وإياكم على ما يحب ويرضى.

شكرا لكم على كل شيء، وأدعوا الله أن يبارك فيكم ويحفظكم.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والصلاة على رسول الله وأهله ومن وفى أما بعد :

إلى كل من كان معي سندا في السراء والضراء، إلى من دفعني إلى أقصى قدراتي، بفضل الله أولا ثم عائلتي أخص بالذكر أُمي الكريمة التي كانت دائما سندي في الحياة في السراء والضراء وأوجه شكري الخاص إلى أبي العزيز، وإلى كل شخص عزيز على قلبي من أخي وأخواتي واطفالهم الذين أحبهم جميعا بكل أعماق قلبي، وأخص كل من رتاج وهيثم وعبدالبارئ وعواطف وإدريس وهبة الرحمان والمفضلة لدي دائما أروى سجود والوافد الجديد يعقوب. أسأل الله أن يحفظهم لي جميعا يارب العالمين، وأوجه كلمة شكر نابعة من كل قلبي إلى أخي وصديقي وزميلي رابح الذي كان خير جليس وسندا لي في هذه المسيرة الطويلة، أسأل الله أن يحفظه هو وأهله. وأوجه شكري لكل من ساعدنا من قريب ومن بعيد خاصة أستاذي علوات كمال الذي لم يتوقف يوما في مساعدتنا في كل صغيرة ولا كبيرة. أوجه شكري الخاص لكل أستاذ وأستاذة الذين كانوا معنا منذ البداية إلى النهاية، وجزيل الشكر إلى عمال المكتبة وعمال الأمن عمي عبد القادر، شكرا لكم جميعا.

عبد الرحيم

شكر و عرفان

" كن عالما، فإن لم تستطع فمتعلما ، فإن لم تستطع فأحب العلماء ، فإن لم تستطع فلا تبغضهم ، ليكون للإنسان مخرج من الجهل والهلاك "

الحمد لله الذي وفقنا لإتمام هذا العمل ، وأعاننا على بلوغ هذه المرحلة ، فله الفضل أولا وآخرا .

نتقدم بالشكر الجزيل وبكامل عبارات العرفان إلى من كان له الفضل علينا في هذه المذكرة ، ونخص بالذكر أستاذنا المشرف كمال علوات فنقول لك شكرا لك أيها الأستاذ على دعمك الثابت وتوجيهك وإيمانك بنا ، لقد أحدثت تأثيرا عميقا على حياتنا ، ونحن ممتنون لك ، فأنت لم تبخل علينا يوما بتوجيهاتك القيمة ونصائحك السديدة والتي كان لها الأثر في إتمام هذا العمل .

كما نتوجه بالشكر والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على تفضلهم بقراءة العمل وتقييمه على الوجه المطلوب ، وعلى ما سيقدمونه من ملاحظات وتوجيهات لهذا العمل من أجل الارتقاء به .

ونتقدم بكامل شكرنا إلى جميع أستاذتنا الأفاضل الذين تتلمذنا على أيديهم ، واستفدنا من علمهم ومعارفهم وتوجيهاتهم ، فكان لهم الأثر والفضل فيما وصلنا إليه الآن .

كما لا ننسى عائلتنا الكريمة التي كانت ولا تزال الداعم الأساسي لنا ونشكرها على ما قدمته لنا من تشجيع ودعاء متواصل .

كما نشكر كل من مد لنا يد العون من قريب ومن بعيد ولو بكلمة طيبة أو نصيحة قيمة ، من أصدقاء وأقارب ، وكل من ساهم في إتمام هذا العمل .

وفي الختام نرجو من الله أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ، ونسأله أن يكون هذا العمل نافعا لغيرنا وأن يكتب الأجر والثواب لكل من ساهم فيه ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

عبدالرحيم

رابع

مقدمة

مقدمة:

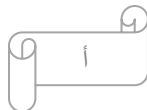
إن المسرح الوثائقي أحد أبرز التيارات الحديثة في فن المسرح، والذي جاء نتيجة التجريب المسرحي، حيث أقدم المسرحيين على تجريب قوالب جديدة تواكب متطلبات العصر والتطور الذي شهده الإنسان في المجالات الاقتصادية والسياسية، الاجتماعية والفكرية، فالتجريب من هذا المنطلق المحرك الأساسي للفن فهو الذي يدفع به نحو التطور والازدهار مما يتماشى مع الحياة الحديثة.

فالتجريب يقوم على مبدأ تجاوز المؤلف والكتابة المسرحية التقليدية والتوجه نحو شكل مسرحي حديث يتجاوز مع الحياة الإنسانية، وهذا ما مثله اتجاه مسرحي كسر القوالب التقليدية وراح ينسج على منوال التطور ، وهذا ما شهدناه مع المسرح الوثائقي الذي يعتبر اتجاه فني جديد يعكس الحياة الحديثة ويقوم على سمة أساسية ألا وهي توظيف الوثيقة التاريخية والحقيقة الواقعية ويعيد صياغتها في شكل فني على خشبة المسرح ، وقد ظهر هذا النوع من المسرح في فترة الستينيات في ألمانيا نتيجة تظافر ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية ساهمت في نشأته.

وقد سعى المسرح التسجيلي إلى كشف الحقيقة التاريخية وتقديم وجهة نظر جديدة للواقع واستند بذلك على مجموعة من الأدوات والتي تتمثل في الوثائق الرسمية، الشهادات الحية، مقالات صحفية، صور فوتوغرافية ومقاطع الفيديو، وغيرها من الوسائل، وهذا ما يضفي عليه سمة المصادقية الواقعية.

ويتميز المسرح التسجيلي عن غيره من أنواع المسرح بقدرته على حدود الخيال المسرحي، فهو يمزج بين الواقع والإبداع الفني، وهو الأمر الذي يجعله أداة ناجحة في معالجة القضايا الراهنة، ومن هنا أصبح المسرح الوثائقي وسيلة للتعبير عن الواقع والكشف عن تناقضاته وخباياه وإثارة النقاش حول مختلف القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية، مما يرفع من مكانته ضمن التيارات المسرحية الحديثة.

وقد مثل لهذا النوع من المسرح في الغرب عدة أقلام برعت في الكتابة التسجيلية ومن بينها إيرفن بيسكاتور والمنظر الرئيس للمسرح التوثيقي الألماني بيتر فايس، ولكن هذا لا ينفي أن هناك أقلام عربية برعت في هذا النوع، وهذا ما نجده مع رائد هذا المسرح وهو الكاتب المصري حسن المرعي في مسرحيته " الأزهر وقضية حمادة باشا " والتي اخترناها كمدونة لعملا.



وتعتبر مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " تجربة متميزة من المسرح الوثائقي، تجلت فيها سمات المسرح التسجيلي التي حددها الألماني بيتر فايس. عالج فيها حسن المرعي قضية تاريخية سياسية تمثلت في اعتصاب طلبة الأزهر ضد القانون الأزهرى الجديد الذي يفضي بإضافة مناهج عصرية جديدة وحذف الأخرى القديمة، وكان ذلك عام 1909.

ويعود سبب اختيارنا لهذه المدونة رغبتنا في التطرق إلى موضوع جديد وثري من حيث المعلومات لم يسبق لأحد وأن تناوله إلا القلة القليلة، فيمكن لأي باحث أن يصل إلى ما يحبذه، بالإضافة إلى تطلعنا إلى إضافة علمية في مجال تخصصنا وتقديم معارف جديدة حول المسرح الوثائقي التسجيلي، فهذا الموضوع عمل جديد في الساحة الفكرية والأدبية، لم يجد الاهتمام الكافي من قبل الباحثين في أعمالهم الأكاديمية، إلا فئة قليلة مستثناة فهي التي تطرقت إلى مثل هذه المواضيع.

وعلى هذا فإن دراستنا جاءت تحت عنوان آليات التوثيق في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " لحسن المرعي . دراسة في المسرح الوثائقي العربي . ونحاول من خلالها التوصل إلى أهم سمات المسرح التسجيلي من خلال الإجابة عن الإشكالية التالية: ماهي أهم سمات المسرح التوثيقي التي تجلت في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " والتي استثمرها الكاتب حسن المرعي في مسرحيته؟ وما هي أهم الوثائق والأرشيفات التي استند إليها في عمله الفني؟

وقد اقتضى ذلك منا وضع خطة مكونة من مقدمة ومدخل تطرقنا فيه إلى الحديث عن مفهوم التجريب المسرحي وأهم سماته وكيف ساهم في ظهور المسرح الوثائقي ، وقد قسمنا عملنا هذا إلى فصلين ، الفصل الأول نظري والذي قسمناه هو بدوره إلى ثلاثة مباحث ، حيث تطرقنا في المبحث الأول إلى مفهوم المسرح الوثائقي والفرق بينه وبين المسرح الكلاسيكي ، أما في المبحث الثاني فتطرقنا إلى نشأة المسرح الوثائقي عند الغرب وعند العرب ، والمبحث الثالث تطرقنا فيه إلى خصائص المسرح الوثائقي ، أما الفصل الثاني فهو تطبيقي معنون بخصائص المسرح الوثائقي في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " لحسن المرعي ، وقد تطرقنا فيه أولاً إلى الظروف التاريخية والسياسية للمسرحية وكذلك إلى الخصائص الفنية للمسرح التسجيلي الموجودة في المسرحية من خلال مستويين ، المستوى الأول على مستوى العتبات فتناولنا فيه خصائص الغلاف

والعنوان ، والمستوى الثاني على مستوى المضمون وتطرقنا فيه إلى خصائص المسرح التوثيقي في المسرحية على غرار : الواقعية والخيال ، الالتزام بقضايا الواقع ، الوثائق والمستندات ، التحريض المسرحي ... الخ.

وأنهينا دراستنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي حصلنا عليها من المذكرة، مع وضع ملحق تناولنا فيه التعريف بالكاتب حسن المرعي، وبعض الصور التي تثبت الأرشيف والمستندات، بالإضافة إلى دراسة بعنوان آفاق المسرح الوثائقي.

وقد اعتمدنا لخوض غمار هذه الدراسة على المنهج التكاملي بهدف الإحاطة بكل جوانب الدراسة من تاريخ ظهور المسرح الوثائقي وتتبعنا للأحداث التاريخية والسياسية للمسرحية، بالإضافة إلى دراستنا للشخصيات وأبعادها، الأزمنة والأمكنة، مستندين بذلك على عدة مناهج على غرار: المنهج التاريخي، الوصفي، النفسي، السيميائي ... الخ.

واستندنا في عملنا هذا على عدة مصادر ومراجع أهمها دراسة سيد علي إسماعيل والتي جاءت تحت عنوان بداية المسرح التسجيلي في مصر " مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا" لحسن المرعي أنموذجا، بالإضافة إلى معجم المسرح لباتريس بافي، وملاحظات حول المسرح الوثائقي لبيتر فايس تحت ترجمة نبيل حفار .

واجهنا في بحثنا هذا عدة صعوبات أهمها قلة المصادر والمراجع التي تناولت هذا الموضوع والتي أعاقتنا من الوصول إلى معلومات كافية تزيد من أهمية البحث العلمي، فقد توصلنا إلى المعلومات من خلال المجلات الأكاديمية والمواقع الإلكترونية، بالإضافة إلى ضيق الوقت الذي يؤثر بشكل سلبي على جودة البحث، ولكن هذه الصعوبات مثلت لنا الحافز الرئيس من أجل التقدم في الدراسة وتقديم عمل مثالي يليث بطلبة الماجستير في هذا المجال.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم معنا في هذه الدراسة سواء من قريب أو من بعيد، كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل كمال علوات من خلال توجيهه لنا وتصويبنا نحو الأفضل، كما نشكر لجنة المناقشة الموقرة على تفضلها بقراءة البحث وتقييمه، وكما نحمد الله تعالى على توفيقه وامتنانه، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مدخل

مدخل:

يعد المسرح من أكثر الفنون قدرة على التحول والتغير، فمنذ نشأته لم يعرف ثباتاً أو انغلاقاً، بل تعدى ذلك وظل يبحث عن قوالب جديدة تواكب روح العصر وتستجيب للتغيرات الفكرية والجمالية التي شهدها الإنسان، وفي هذا الصدد ظهر التجريب المسرحي بوصفه ضرورة فنية لا مجرد موجة عابرة أو مجرد تجاوز للقديم فقط، وفي هذا السياق يرى بريخت في مقاله عن المسرح التجريبي: " أن كل ما هو غير أرسطي يعتبر تجريبياً وهذا ما دعا إليه شريد برج وتشيكوف وبرنادشو في أعمالهم التجريبية"¹، ومن هذا فإن التجريب المسرحي شكل من أشكال الثورة على القديم والقوالب السائدة والتطلع نحو مسرح جديد يتناسب مع متطلبات العصر.

كما يعرف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية المسرح التجريبي بأنه: " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي ولا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال..."²، ويشير هذا التعريف إلى أن المسرح التجريبي نوع من المسرح لا يكتفي بالأساليب التقليدية المألوفة، بل يسعى إلى استحضار صيغ جديدة في مختلف مكونات العرض المسرحي، فقد يظهر التجريب من خلال كسر قواعد الحبكة أو إعادة تنظيم الفضاء المسرحي أو تغيير علاقة الممثل بالجمهور بالإضافة إلى التخلي عن السرد الخطي أو توظيف اللغة بشكل غير معتاد، ويتجاوز ذلك ليشمل العناصر التقنية مثل الإضاءة التي تؤدي دوراً آخر بعيداً عن الإنارة، بل تؤدي دلالة وجواً نفسياً داخل العرض المسرحي وكذلك الديكور الذي يتحول من كونه خلفية واقعية للأحداث إلى أداة تعبيرية تساهم في بناء المعنى وتدفع بالمتلقي إلى التأويل والتفكير، والغاية من كل هذا هو تجاوز قواعد الكتابة الدرامية التقليدية والبحث عن طرق فنية تعكس تحولات الفكر والواقع الإنساني وتتلاءم مع روح العصر.

¹ مبارك بوعلام، قضايا التجريب المسرحي المعاصر، مجلة الآداب واللغات، العدد 19، فيفري 2017، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة سعيدة، ص 54

² حلمي بدير، فن المسرح، نقلاً عن حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط

وهو ما أدى إلى ظهور اتجاهات مسرحية جديدة عملت على تجاوز المسرح الكلاسيكي ولا سيما قواعد الكتابة الأرسطية وسعت إلى البحث عن صيغ منافية للقديم وأكثر اتصالاً بالواقع، ومن بين هذه الاتجاهات برز المسرح الوثائقي في مطلع القرن العشرين مع رواد أمثال بسكاتور وبريخت بالإضافة إلى بيتر فآيس.

يعتبر المسرح الوثائقي أحد أبرز الاتجاهات المسرحية التي ظهرت في الفترة المعاصرة وتواكبت مع التحولات الفكرية والسياسية التي شهدتها العالم عامة والإنسان خاصة ، وقد تميز هذا النوع من المسرح بخاصية أساسية ألا وهي الاعتماد على المادة الواقعية والوثيقة التاريخية باعتبارها عنصراً أساسياً من عناصر بناء العرض الدرامي ، وقد شهد هو أيضاً تحولاً في بنيته الدرامية وسعى إلى تجاوز الصيغة التقليدية لعرض الوقائع التاريخية أو السياسية ، وذلك من خلال البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تمزج بين الوثيقة التاريخية والخيال الفني وبين الواقع والتأويل المسرحي بهدف إعادة طرح مختلف القضايا الإنسانية والاجتماعية وفق خطاب مسرحي نقدي يوقظ وعي الجماعة ويفتح لهم أبواب التفكير والتأمل في القضايا المطروحة ، وقد عمل هذا المسرح على نقل الوقائع التاريخية وأعاد صياغتها في قالب فني واعٍ يسعى إلى تفكيك الواقع ويكشف تناقضاته من خلال عمل درامي يجمع بين الواقع والإبداع ، وقد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمسرح السياسي لإرفن بسكاتور الذي وظف الوثيقة داخل العرض المسرحي موظفاً بذلك التقنيات السمعية والبصرية والأرشيفات لخدمة الخطاب المسرحي ، كما ارتبط أيضاً بالمسرح الملحمي لبريخت : "كما أن إدراك واستيعاب المرحلة الرئيسية لظهور المسرح الوثائقي التسجيلي يتطلب الإلمام المفصل والدقيق لمرحلة ما قبل المسرح الوثائقي ، ذلك لأن فهم هذا الأخير لا يتم على نحو شامل إلا بالعودة على حلقاته الرئيسية المتكونة من المسرح الملحمي لبريخت والمسرح السياسي لبسكاتور ، هذان الشكلان بدورهما انبثقا نتيجة التطورات التي لحقت بالمسرح الألماني منذ مطلع القرن التاسع عشر"¹، ويشير هذا القول إلى الأشكال الفنية التي مهدت لظهور المسرح الوثائقي بداية من المسرح السياسي انتقالاً إلى الاقتباس من المسرح الملحمي .

فقد تأسس هذا الشكل المسرحي على مبادئ تسجيل الواقع من خلال توظيف عدة مواد أهمها: الوثائق والشهادات، تقارير وصحف، معالجا بذلك حقائق تاريخية واجتماعية على خشبة المسرح، وبغض النظر عن

¹ كمال علوات، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون،

جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015. 2016، ص 26

المصادر الأولى لنشأة هذا المسرح لا بد من الإشارة إلى أنه نما وتطور على يد الألماني بيتر فأيس الذي أرسى دعائمه وحدد خصائصه الفنية، وقد رأى بيتر فأيس أن المسرح الوثائقي: "لا يعرض الحقائق اللحظية لكنه يعرض صورة لقطعة من الحقيقة، منتزعة من استمرارية الواقع الحية"¹، ومن هنا فإن المسرح الوثائقي لا ينقل الواقع كما هو بل يعيد صياغته، محولا الحدث التاريخي من مجرد وثيقة إلى عرض مسرحي يضفي الحقيقة دون اختزالها.

¹ زهور شتوح، على معاش، جماليات توظيف الدراما الوثائقية في المسرح المغربي " مسرحية الرجل صاحب النعل المطاطي لكاتب ياسين نموذجا"، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016، ص 229

الفصل الأول

آليات التوثيق في المسرح الوثائقي - مقارنة نظرية -

المبحث الأول: مفهوم المسرح الوثائقي والفرق بينه وبين المسرح الكلاسيكي.

1. الفرق بين المسرح الوثائقي والمسرح الكلاسيكي.

2. مفاهيم نقدية للمسرح الوثائقي.

المبحث الثاني: نشأة وتطور المسرح الوثائقي.

أ. المسرح الغربي .

ب. المسرح العربي.

المبحث الثالث: خصائص المسرح الوثائقي .

أ. الواقع التاريخي والخيال الفني.

ب. الالتزام بقضايا الواقع.

ت. الاعتماد على المصادر الحقيقية.

ث. اعتماد تقنيات عرض حديثة.

ج. التحريض المسرحي.

ح. الحياد في تناول الموضوع.

خ. الابتعاد عن الاتهام المسرحي .

أولاً : مفهوم المسرح الوثائقي:

قبل أن نغوص في مفهوم المسرح الوثائقي لا بد أن نقف وقفة تأمل في الكلمة الملحقة بالمسرح وهي الصفة "الوثائقي" ونبين معناها اللغوي والاصطلاحي ، حيث اشتقت هذه الكلمة من الفعل وثق يوثق توثيقاً ، كما وردت في المعجم الوجيز بمعنى الثقة "وُثِقَ { بفلان } يثَقُّ { ثقة وموثقاً ووثوقاً ووثاقة : ائتمنه فهو واثق به وفلان موثوق به ، وجاءت أيضاً بمعنى الإحكام {وثق} الشيء {يوثق} وثاقه ، قوي وثبت وصار محكماً فهو وثيق ، جمع وثاق ، كما وردت بمعنى {الوثيقة} : ما يحكم به الأمر والصك بالدين أو بأدائه والمستند وما جرى هذا المجرى {ج} وثائق¹. والملاحظ من خلال هذا الاشتقاق اللغوي لكلمة الوثائقي أنها اتخذت عدة معان كالثقة والإحكام ، كما نجدها أيضاً بمعنى الثقة في لسان العرب لابن منظور: "والوثيقة في الأمر إحكامه والأخذ بالثقة، والجمع الوثائق...والوثيق: الشيء المحكم والجمع وثاق ويقال أخذ بالوثيقة في أمره أي بالثقة والوثيقة: الإحكام في الأمر، والجمع وثيق، وفي الصحاح: واستوثقت منه أي أخذت منه الوثيقة وأخذ الأمر بالأوثق أي الأشد الأحكام"² أما في الاصطلاح فالوثيقة documente أوسع من النص المكتوب لأنها تشمل كافة الوثائق والمصادر والأدلة والشواهد، المكتوبة وغير المكتوبة، المادية أو غير المادية التي تتضمن تسجيلاً لحوادث ووقائع ومعلومات يعتمد عليها في البحث والتجريب للوصول إلى الحقيقة.³ ومنه فإن الوثائقي أو الوثيقة هو كل مستند أو ملف مكتوب أو مسموع أو إلكتروني به معلومات أساسية ومهمة ، يعتمد عليه في إثبات حق أو توثيق لحدث ما سواء كان تاريخي أو سياسي أو اجتماعي ، ويمثل هذا المستند ماضي الأمة وتاريخها وحاضرها . وبعد إضافة المعنى "وثائقي " إلى المسرح تكون لدينا المصطلح الكلي ل " المسرح الوثائقي « le theatre documenta ire »، بعدما تميز بصفة الوثائقية.

¹ مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، شركة الإعلانات الشرقية، جمهورية مصر العربية، ص 660

² أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، اسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت، مادة وثق، ص 320

³ ياسمينه بن برنيس، البحث الوثائقي والترجمة: مفاهيم واستراتيجيات، مجلة المترجم، المجلد 21، العدد 1، جوان 2021، معهد الترجمة، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة الجزائر، ص 119

1. المفهوم العام للمسرح الوثائقي وحدوده مع المسرح الكلاسيكي:

المسرح الوثائقي هو نوع من أنواع المسرح التجريبي يقوم على توظيف الوثيقة التاريخية داخل المسرح، ويهدف إلى إعادة تقديم أحداث واقعية سواء كانت تاريخية أو سياسية أو اجتماعية كما حدثت وإعادة بنائها دراميا بما يتناسب مع الحقيقة ويستعمل بذلك عدة وسائل للتوثيق أهمها: الصور الوثائقية، شهادات حية، مقالات صحفية... إلى غير ذلك، "والمسرح الوثائقي هو الذي يقدم حدثا تاريخيا أو سياسيا أو اجتماعيا، أو قصة أو واقعة بأسلوب درامي. والبعض يسميه مسرح الوقائع، ولهذا المسرح صفات وسمات خاصة، لكون الشكل المسرحي فيه يستند إلى الوثيقة الحقيقية ماضيا وحاضرا وحتى يغدو هذا الشكل مهاد العرض، أو المادة الأولية له"¹ إلى حد قول هيثم الخواجة، ومن هنا فإن المسرح الوثائقي يعتمد بشكل مباشر على المادة التاريخية الواقعية ويعيد صياغتها فنيا وهو بذلك يختلف عن المسرح الكلاسيكي الذي يعتبر نصا دراميا متخيلا يعيد بناء الواقع بشكل مختلف باستعمال الخيال وهو مسرح يقوم على مجموعة من التقنيات كالدراما والحكي، الوصف وتعدد الأصوات دون الالتزام بالواقعية بل يلتزم بالخيال، والجدول الآتي يوضح الفرق بينهم:

¹ هيثم الخواجة، المسرح بين التسجيلية والوثائقية عبر التاريخ، مجلة نقد الالكترونية، 23 ديسمبر 2022

المسرح الكلاسيكي	المسرح الوثائقي	العنصر
يعتمد على الخيال	يعتمد على الواقع والوثائق	المصدر
التعبير الفني والإبداع	توثيق الواقع وتحليله	الهدف
شخصيات خيالية رمزية	شخصيات حقيقية واقعية	الشخصيات
أحداث خيالية من ابتكار المبدع	أحداث واقعية حدثت بالفعل أو جمعها المسرحي من الواقع	الأحداث
أسلوب حر يعتمد على الخيال وموهبة المبدع	أسلوب مباشر يعتمد على الواقع والنصوص الاصلية الموثقة	الأسلوب

ومن هذا الجدول نستنتج أن المسرح الوثائقي يميل إلى الواقعية ويحاول تسجيل أهم الأحداث سواء كانت سياسية أو اجتماعية ويعيد صياغتها بشكل فني درامي ويعتمد على الصدق الفني ويوظف صورا وفيديوهات ومقابلات صحفية، وشهادات حقيقية، بينما المسرح الكلاسيكي يعتمد على الخيال ويتعدى عن العالم الواقعي يوظف فيه المبدع موهبته ورؤيته الخاصة للواقع.

2. مفاهيم نقدية للمسرح الوثائقي:

من أجل تقديم مفهوم اصطلاحي دقيق للمسرح الوثائقي لا بد من الاستعانة ببعض المعاجم المسرحية سواء كانت عربية أو غربية، وبما أن بدايته الفعلية كانت غربية وبالتحديد في ألمانيا سنقدم تعريفاً له أورده باتريس بافيس في قاموسه المسرحي وأكد أنه: "مسرح لا يستعمل في نصه سوى الوثائق والمصادر الأصلية، مختارة ومعدة بحسب موجبات القضية الاجتماعية السياسية"¹، فالمسرح الوثائقي يغذي نصه انطلاقاً من الواقع والتاريخ، وكذلك من الأرشفات والصور الوثائقية، كما يستند على الوثيقة بكونها عامل أساسي في بناء النص.

كما تشير موسوعة "بروك هاوس" الألمانية إلى مصطلح التوثيق في ثلاثة مواضع يهمنها منها ما جاء تحت عنوان "المسرح الوثائقي"، وفيها توصيف لذلك المسرح على أنه: "اتجاه في المسرح الحديث ظهر في ألمانيا متأثراً بمسرح الثورة الروسية في أواخر العشرينات وأنه قد بلغ أوجه في أعمال "إرفين بيسكاتور" المسرحية، ويهدف إلى إحداث أثر سياسي اجتماعي نقدي. وهو لهذا يختار المادة التاريخية والسياسية الموثوق بصحتها والتي غالباً ما تتخذ شكل القضايا أو الأبحاث أو التحقيقات، ويعتمد في مادته على الملفات والتحقيقات والتقارير الصحفية للأحداث الجارية وبعض المواد الفيلمية والصور والتسجيلات الصوتية... وذلك من أجل تحقيق أعلى درجة من المصادقية والموثوقية"²، ولا يخرج وصف "مان فريد برونك" في معجمه المسرحي عما سبق إلا أنه يزيد على ذلك بتأكيد على بعض النقاط و أبرزها: «أن كتاب هذه المسرحيات يرون أن من واجبهم الاهتمام بالنظرة بحيث يبدون و كأنهم يخاطبهم قائلين "إن ما ترونه مدعم بالأدلة والبراهين" كما أنهم لا يعتبرون أنفسهم مجرد مراقبين موضوعيين للأحداث والقضايا العالمية التاريخية، وإنما ينصرف اهتمامهم أيضاً إلى الوقوف إلى جانب المقهورين والمغضوب عليهم من أهل هذه الأرض، وأسبق هؤلاء المؤلفين إلى تحقيق ذلك "بيتر فايس" الذي كتب مسرحيات ضد الاحتلال والامبريالية وخاصة مسرحيتي أنشودة أنغولا سنة 1966 و أحاديث فيتنام سنة 1967"³ ومنه فإن المسرح الوثائقي مسرح تجريبي ظهر في ألمانيا ويعتمد على

¹ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، لبنان، فبراير 2015، ص

557

² محمد شبحه، التوثيق والمسرح "دراسة أولية لملامح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات، مجلة المسرح، العدد 121،

1998 نص 151

³ محمد شبحه، المصدر نفسه، ص ن

المادة التاريخية وعلى الملفات والتقارير من جهة أخرى ويصوغها بشكل فني درامي بهدف كشف الحقائق والتنوعية.

كما نجد تعريفاً آخر له في موسوعة الآداب العالمية وهو ما جاء تحت عنوان المسرح التسجيلي وعرفته بأنه: " شكل مسرحي سياسي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية كرد فعل ضد الآراء البريخية وكتمرّد على عدم التقيد بآراء المسرح الملحمي، من خلال الشك تجاه الإمكانات والناس والعلاقات الاجتماعية، وكذلك كمهرب إلى المادة التاريخية التسجيلية، وهو يبحث في ذلك كله عن صيغة تتكون من جمل وحوادث ومناظر حقيقية ليظهرها على خشبة المسرح، والمسرح التسجيلي هو رپورتاج فني مسرحي، يعتني باللغة ويبتعد عن الابتكارات في الحدث بقدر الإمكان كما أنه يحاول الارتباط بالحقيقة والواقع قدر استطاعته".¹ وبهذا المعنى يصبح المسرح الوثائقي شبيه بوسائل الإعلام التي تقوم بتسجيل الأحداث وتعرضها على رپورتاج بعد صياغتها بما يتناسب مع مجالها.

وفي سياق آخر يقدم بيتر فآيس Peter Weiss تعريفاً دقيقاً له في ملاحظاته حول المسرح الوثائقي بعد أن جمع أربعة عشر خاصية له وقال: " المسرح الوثائقي هو مسرح إعلامي، وتبنى المحاضر والوثائق والرسائل واللوائح الإحصائية ونشرات البورصة وأخبار نتائج مضاربات المصارف والشركات الصناعية والبيانات الحكومية والخطب والمقابلات الصحفية وتصريحات شخصيات معروفة، والريپورتاجات الصحفية والإذاعية والصور والأفلام الإخبارية وغيرها من منتجات العصر الحاضر قاعدة العرض المسرحي، يتضمن المسرح الوثائقي كل مخترع، ويأخذ المواد الصحيحة والموثوق بها ليقدمها على خشبة المسرح محافظاً على مضمونها متصرفاً في شكلها. وعلى خلاف الصفة الثانوية للمواد الإخبارية المنصبة علينا يومياً من جميع الجهات يعرض المسرح الوثائقي نخبة مختارة تتركز في الغالب في موضوع اجتماعي أو سياسي، وتنتج هذه النخبة النقدية والمبدأ الذي تتركب حسب أجزاء الواقع نوعية الفن المسرحي الوثائقي".² ومن هذا الطرح الذي قدمه بيتر فآيس نلاحظ أن المسرح الوثائقي حسب رأيه هو مسرح يتقاطع مع الإعلام ويوظف أدوات إعلامية كالخبر والصورة والخطاب

¹ عبد الرحمان عبده، نحو تعريف للمسرح التسجيلي، مجلة المسرح، العدد 60، نوفمبر 1993، ص 13

² بيتر فآيس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، تر: نبيل جفار، مجلة المعرفة، العدد 91، 1 سبتمبر 1969، ص 104

المباشر...إلى غير ذلك من الأدوات ، ويتناول أحداث واقعية ومواضيع اجتماعية وسياسية ويعيد صياغتها في قالب فني درامي بعد التصرف فيها .

كما قدم له مفهوما آخر في مقاله الذي جاء تحت عنوان " المادة والنماذج " بعدما قدم مجموعة من الملاحظات حدد فيها أحد أشكال المسرح الواقعي المعاصر وأكد أنه : " مسرح تقريرى يستوعب كل مادة موثوق بها ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح ، ويعكس رد الفعل تجاه الأوضاع الحاضرة مطالبا بتوضيحها ، كما يضع الحقائق تحت منظار التقييم بعرضه لوجهات النظر المختلفة في الأحداث ذات الطابع السياسي التي يعالجها ، ولأن أغلب موضوعاته لا بد وأن تقود إلى إدانة موقف معين يوصف هذا المسرح بأنه مسرح متميز ، كما أنه يمكن أن يتخذ شكل المحاكمة ¹، ومنه فإن المسرح الوثائقي يهدف إلى عرض الأحداث الواقعية كما حدثت بلغة صريحة دون الاعتماد على الخيال ، كما أنه في بعض الأحيان يتخذ شكل المحكمة بوجود القاضي ، المتهم ، الشهود...الخ ، وذلك من خلال الاعتماد على وثائق ومستندات واقعية كالشهادات والآراء والتقارير والخطابات .

وفي نفس السياق يذهب الألماني مان فريد برونك في قاموسه المسرحي ، فقد اكتفى بالمفهوم التالي : " المسرحيات التسجيلية هي مسرحيات وعروض تتناول مواد تسجيلية مثل محاضر التحقيق ، والبروتوكولات والتسجيلات الصحفية ، كذلك أيضا الأفلام والصور الفوتوغرافية والشرائط التسجيلية وهو يستخدم هذه الوسائل {الوثائق} أو على الأقل يعتمد عليها ، أما إذا أردنا التوسع في التفسير فإن المسرح التسجيلي هو مسرح ليس به اختراع حقائق ، أما موضوعاته فهي تقريبا ما تتناول شخصيات تاريخية كذلك فهو يتناول الأحداث الاقتصادية والسياسية الجارية أو معلومات عنها ، كذلك يبحث عن خلفياتها وبواعثها وأيضا في النوايا التحريضية والنقدية ²، وفي منحنى آخر نجد له تعريفا في مقال الكتروني مفاده أن " المسرح الوثائقي التسجيلي هو تقديم مسرحية تتناول شريحة مقتطعة من التاريخ من خلال رؤية عصرية باستعمال الحيل الدرامية ، ويستفيد

¹ محمد شبيحه، المرجع السابق، ص 152

² عبد الرحمن عبده، المرجع السابق، ص 13

المسرح التسجيلي من المزج بين العناصر الدرامية والملحمية معززة بالوثائق.¹ والملاحظ من خلال التعريف المقدم لنا أن هذا المسرح مادته الأولية هي التاريخ مع إعادة صياغتها بما يتناسب مع روح العصر .

أما أرنولد بلومير وبعد استفادته من آراء الكثير من النقاد ومن خلال كتابات بيتر فأيس ساق تعريفاً أكثر دقة ووصفاً لهذا النوع من المسرح مؤكداً بأنه: "مسرح سياسي بالمعنى التام للكلمة فهو مسرح يطمح إلى تغيرات سياسية، ويعتمد على وثائق ليس فيها من الخيال شيء ومن خلال نقد هذا المسرح للتزوير وتعمية الحقائق وكشف الكذب، فهو من خلال كل هذا يريد أن يؤثر في الواقع ولكنه لا يستطيع هذا بالطبع إلا إذا كان غير موضوعي ولكن قبل كل شيء يبقى عليه أن يكون على وعي بالهدف الذي يبتغيه ويستخدم لذلك كل الوسائل الفنية. فهو يستخدم الفن كطريقة لوصف الواقع، ولا ينبغي أن يكون مسرحاً فقط بل يصير مسرحاً سياسياً بالمعنى الخالص للكلمة".² ومن تعريف أرنولد بلومير نتوصل إلى أن المسرح الوثائقي يرتكز على وقائع حقيقية ووثائق وشهادات وصور يمكن أن تكون أحداثاً تاريخية ويمكن أن تكون معاصرة وترتبط هذه الأحداث ارتباطاً وثيقاً بالسلطة والحروب والعدالة فهي قضايا سياسية كما أشار هو، والنقطة الجوهرية التي تميز بها هذا المسرح أنه لا يستند على الخيال بل على الواقع.

أما المعاجم العربية التي تطرقت إلى مفهوم المسرح الوثائقي أهمها المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب الذي قدم تصوراً دقيقاً للمسرح الوثائقي مبيناً أنه : " شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي ، ولذلك يطلق عليه اسم مسرح الوقائع theatre des faits ، يستند هذا الشكل المسرحي إلى الوثيقة الحقيقية كمادة أولية ، ويكون العرض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب montage لعدد من اللوحات أو الاسكتشات يشكل كل منها مشهداً مستقلاً ، ويتركب المعنى في الحويلة النهائية ."³، ويقدم معجم آخر للمسرح تعريفاً له بوصفه : "مسرح ملتزم يواجه الواقع ويلتصق به فيحل بذلك محل مسرح العبث الذي ينزع إلى الخيال الخالص ويعرض عن الواقع ولا يتمسك بالالتزام ، ويشير إلى أن الذي أدى إلى انتشار هذا الشكل عدة عوامل أبرزها :

¹ وضاء قحطان حميد، بيتر فأيس والمسرح التسجيلي الوثائقي، مجلة الفنون المسرحية، الجمعة 4 فبراير 2018

² عبد الرحمان عبده، المرجع السابق، ص ن

³ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي " مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي "،

رغبة كتاب هذا المسرح في البعد عن الأمثلة، وسلسلة المحاكمات التي تمت في الستينيات والتي ساهمت في كشف الكثير من الحقائق عن فترة الحكم النازي، يضاف على ذلك تأثير الانتشار العريض لوسائل الاتصال وخاصة التلفزيون الذي لعب دورا هاما ساهم في التغلب على أحداث الماضي وتجاوزها بتقاريره عن الأحداث ومعالجته لتلك التقارير بالشرح والتعليق ، الأمر الذي شجع على الاتجاه إلى التوثيق تحت تأثير هذا الوسيط الجديد ولتوفير هذا الكم من الحقائق والمعلومات "¹ إذ يمثل المسرح الوثائقي مسرحا واعيا بالواقع يرتبط به ارتباطا وثيقا ، فهو يعبر عن همومه وأبرز التحولات التي تطرأ عليه ويستمد مادته منه ، وبهذا يأتي في مكان مسرح العبث الذي ينصرف إلى الخيال ويبتعد عن الواقع وهمومه ، وقد ظهر هذا النوع من المسرح نتيجة تضافر مجموعة من العوامل أبرزها : سعي كتاب هذا المسرح إلى تجاوز الطابع الوعظي وكذلك المحاكمات التي عرفتھا الستينيات في ألمانيا والتي كان لها الدور الفعال في تعرية الحقائق وممارسات الحكم النازي ، بالإضافة إلى أهم عامل وهو الانتشار الواسع لوسائل الاتصال خاصة التلفزيون الذي قام بتقرير عن الأحداث ومعالجتها .

في حين يذهب تعريف مغاير إلى أن: " المسرح الوثائقي نوع من المسرح يستثمر التقدم العلمي والتكنولوجي من خلال استخدام المصاعد والسايكات والإضاءة الحديثة، كما يستخدم السينما كعنصر أساس في بناء العرض، بحيث يبدو للمتلقى وكأنه في حالة قراءة للصحيفة. لكنها صحيفة متحركة على خشبة المسرح وقد برز عدد من المخرجين الذين أبدعوا في هذا المسرح ومن أشهرهم بيسكاتور وبريخت وماكس راين هارت وكتاب أمثال لينو بو وبيرت فويس. وفي خصم هذه الظروف والأحداث برز على الساحة الفنية تيار المسرح السياسي ثم توج بأسماء عديدة فقد أطلق عليه المسرح الوثائقي أو التحريضي والبروليتاري، ويمكن القول إن تسمية المسرح الوثائقي هي أهم التسميات كونه اعتمد على الوثيقة واستخدمها مادة خصبة يطرح من خلالها موضوعاته، ما يعني أن الوثيقة هي الشخصية الرئيسية في العرض المسرحي "² و نستنتج من خلال هذه التعاريف المقدمة للمسرح الوثائقي أنه لا يوجد تعريف شامل له بل هناك تنوع في التعاريف ، إضافة إلى ذلك

¹ محمد شبيحه، المرجع السابق، ص 151

² Abdulhakim Jassim Shamakhi; techniques of acting performance in documentary theatre production: play of al midden square as a model; Fanon Al Rafidayn Journal: 453; 22

فإن معظم المحاولات في هذا المجال تقوم على نقطة ارتكاز واحدة وهي التأكيد على أنه نوع من المسرح يعتمد في محتواه على حقائق موثقة التي تنتهي بدورها إلى تحديد سماته وخصائصه، ومنه نتوصل إلى أن المسرح الوثائقي نوع من المسرح التجريبي المعاصر الذي وجد صدًى في العالم وقد عمل على تصوير الواقع بعيداً عن الخيال وهو بذلك يختلف عن قواعد الكتابة المسرحية الأرسطية التقليدية، فهو نوع مسرحي يقوم بتقديم أحداثاً واقعية حقيقية كما وقعت دون تزوير، ويستند بذلك إلى وثائق أصلية كالصور الوثائقية والشريط الوثائقي، مقابلات صحفية وشهادات حية، بالإضافة إلى الأرشيفات، ويقوم بعرض قضايا سياسية واجتماعية وتاريخية دون تحريف، وقد تضافرت مجموعة من العوامل أثرت في ظهوره وأبرزها ما يلي:

1. الرغبة في مواجهة الواقع: حيث عمد رواد هذا المسرح إلى تقديم أحداث واقعية دون تحريف بعيداً عن الخيال والابتعاد عن المسرح الوعظي والرمزي.
1. الأزمات السياسية والاجتماعية: كالحروب والثورات والفضائح السياسية أهمها فضائح محاكمات نظام الحكم النازي في ألمانيا، مما دفع بالكتاب إلى توثيق هذه الأحداث وتمثيلها على خشبة المسرح.
2. تطور وسائل الإعلام وظهور التكنولوجيا الحديثة كإنتشار الصحف والصور والتسجيلات الصوتية وظهور التلفزيون، مما ساعد المسرحيين في توثيق الأحداث وقد مثلت هذه الوسائل مصدراً أساسياً لتقديم المعلومات.

ثانياً: نشأة وتطور المسرح الوثائقي:

1. المسرح الغربي:

في ظل التحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها العالم في القرن العشرين، دعت الحاجة إلى ظهور شكل مسرحي جديد يتجاوز الكتابة التقليدية التي تعتمد على الخيال المحض، وبهذا يكون النوع الجديد مستنداً على الواقع بوصفه المادة الخام له، ومنه نشأ المسرح الوثائقي بوصفه اتجاهاً مسرحياً جديداً يسعى إلى إعادة تقديم المادة التاريخية والاجتماعية والسياسية معتمداً على الوثائق الحقيقية كالشهادات والخطب والمحاضر والرسائل والتقارير الرسمية دون تحريفها: "لقد ازدهر المسرح الوثائقي في ستينيات القرن الماضي وخاصة في ألمانيا، ليقدّم قراءة جديدة لما هو موثق في التاريخ، من خلال المزج بين ما هو وثائقي وما هو

إبداعي ، في إطار الدراما ¹، وقد نشأ هذا المسرح استجابة لرغبة المبدعين في مسايرة الواقع و ربط الفن المسرحي بمختلف القضايا الإنسانية والاجتماعية و السياسية ، وكذلك كمحاولة للخروج عن المسرح التقليدي الذي يبتعد عن الواقع .

وقد كانت البداية الفعلية لهذا المسرح في الغرب وتحديدًا في ألمانيا في القرن العشرين ، إلا أن هذا لا ينفي وجود جذور تاريخية له عبر الزمن وهذا حسب رأي الكثير من الباحثين حيث لم يكن المسرح منفصلاً عن الواقع التاريخي والسياسي للمجتمع ، وقد أرجع بعض الباحثين أن بدايات المسرح الوثائقي كانت مع تاريخ بداية المسرح نفسه أي بالتحديد في العصر اليوناني ، فالبروفيسور ألتلو فافوريني Altlo Favourini أستاذ علوم المسرح في جامعة بيتسبرغ : " يرجع أول مسرحية وثائقية في التاريخ إلى الكاتب المسرحي اليوناني أسخيلئوس وذلك من خلال درامته الشهيرة الفرس عام 472 ق م و التي اعتمدت على توثيق الحروب الفارسية اليونانية " ² ، بحيث تناولت هذه المسرحية حدثاً تاريخياً واقعياً هو هزيمة الفرس في معركة "سلاميس" ، وعرضت من وجهة نظر العدو مع التزام نسبي بالواقع دون اللجوء إلى الخيال .

كما نجد له محطة ثانية مع سوفوكليس فهو كذلك وثق نظام الحكم وقمعه للمجتمع اليوناني في إطار ما يسمى بالمسرح السياسي الذي يقترب بمفهومه إلى المسرح الوثائقي: "... إذ لو بحثنا في التراث المسرحي غربيه وعربيه لوجدناه مسرحاً سياسياً بآتم معنى الكلمة، فمثلاً مسرحية أوديب لسوفوكليس اليوناني هي مسرحية سياسية تعرض نظام الحكم وقمعه في ذلك المجتمع " ³. فبعد هذه المحطات نجد محطة أخرى مع ويليام شكسبير الذي اعتمد هو بدوره على بعض الأحداث التاريخية ، ونفس الحال بالنسبة للدراما الفرنسية التي حملت الطابع الساسي في نصوصها وصولاً إلى إرفين بيسكاتور Ervin Piscator وبريخت Brecht ثم بيتر فآيس Peter weiss الذي أرسى دعائم هذا المسرح .

¹ هيثم الخواجة، المسرح بين التسجيلية والوثائقية عبر التاريخ، مجلة نقد نقد، 23 ديسمبر 2023

² المسرح الوثائقي.. من أين بدأ وإلى أين وصل Ramezmad.Weebly.com ، 08،02،2026

³ فريدة درامية، المسرح السياسي العربي نشأته وأهم رواده، مجلة تاريخ العلوم، العدد العاشر، ديسمبر 2017، جامعة عنابة،

ويعد أول من استخدم مصطلح المسرح الوثائقي هو الناقد جون جيرسون John Gerson الذي وصف هذا الشكل " بأنه تقديم الواقع الحقيقي بطريقة فنية وإبداعية دون فقدان مصداقيته، وقد أطلقت تسمية مسرح الوقائع عام 1950 على المسرحيات الوثائقية التي انبثقت عن تقنية مسرح الجريدة الحية في أمريكا¹ وترتبط الجذور الأساسية لنشأة هذا النوع من المسرح بالمسرح السياسي والذي ارتبط هو الآخر بالتحويلات الكبرى التي عرفها العالم ، خاصة خلال الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية ، حيث ظهرت الحاجة الى كشف الحقيقة ونقل الواقع كما هو بعيدا عن التزييف ، وقد ساهم هذا النوع المسرحي في فضح الجرائم والانتهاكات مستندا الى وثائق وشهادات حقيقية .وقد عرف المسرح السياسي بأنه : "المسرح الذي ينشغل بأحداث سياسية معينة تمثل وجهات نظر محددة تجاه هذه الأحداث ، ومبدعوا هذا النوع من المسرح يستخدمون أساليب وطرقا فنية إخراجية متنوعة ، بالإضافة إلى فن الارتجال وغيرها من الوسائل والإمكانات الفنية الأخرى التي تتضافر جميعها في خلق هذا المسرح"²، فالمسرح السياسي هو نوع من العروض المسرحية التي تتناول قضايا سياسية بهدف نقد السلطة أو إثارة النقاش حول قضايا المجتمع ، كما يعرف بأنه : " مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة"³ ، ونستشف من هذا التعريف أن المسرح السياسي يهدف إلى تقديم خطاب معارض للسلطة أو لبعض توجهاتها ، كما يعمل على تمثيل وقائع تاريخية من خلال قصص درامية تكشف عن أشكال الاستغلال ونهب الثروات ، وتصور مظاهر الظلم العنصري والاستعماري التي رافقت تلك الثورات ، ويعرفه عبد العزيز حمودة بقوله : " المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة غالبا ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية"⁴، ومن خلال هذا التعريف

¹ ينظر، زهور شتوح، على معاش، جماليات توظيف الدراما الوثائقية في المسرح المغربي، مسرحية صاحب النعل المطاط لكاتب ياسين نموذجا، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016، ص 228

² عبد الرحمان حمادي، المسرح السياسي واشكالياته في العالم العربي، مجلة البيان، العدد 398، سبتمبر 2003، رابطة الأدب الكويت، ص 103

³ المسرح السياسي، أدب عربي حديث، الجمعة 20 نوفمبر 2009، modernarab_literature. blogspot. com

2026 /04/05

⁴ المسرح السياسي، أدب عربي حديث، المرجع السابق

نتوصل إلى أن المسرح السياسي هو عرض تمثيلي على خشبة المسرح يسعى إلى تصوير وقائع سياسية كالحروب والثورات كما يصور معاناة الشعب المستعمر المقهور والمستبد من طرف السلطات الاستعمارية وتقديم وعي للجمهور بطريقة فنية .

وقد ظهر مصطلح المسرح السياسي لأول مرة مع شهرة أعمال المسرحي الأيرلندي "شون أوكسي" * Seán O'Casey الذي يعتبر أول من طرح المصطلح بلفظه وجسده عمليا على أرض الواقع ، وكان هذا بعدما لاق هجوما لاذعا من بعض النقاد على ثلاثيته المسرحية : زهرة الصقيع ، عبد الحياة ، اللون القرمزي ، وقد قال النقاد عنها أنها كانت تطرح مضامين غريبة عن المسرح المتعارف عليه في ذلك الزمن ، وهو بدوره رد عليهم بقوله : " ما على هؤلاء سوى أن يمجّدوا أسيادهم ، بينما أنا أتحدث في السياسة التي لا ترضي أسيادهم ، وبالتالي لا يمكن أن ترضيهم " ¹، واعتبرت مسرحيته الأخيرة " المحرث والنجوم " من أكثر مسرحياته التي جسدت البعد الفكري السياسي : " في مسرحية المحرث والنجوم يتم التعبير بشكل فعلي عن آراء أوكسي السياسية من خلال العصبية ، وهي شيوعية كوميدية أساسا " ² ، وهذه المسرحية تعد مسرحية سياسية كوميدية تتاهض الفكر الشيوعي والثوري .

وتمتد جذور هذا المسرح إلى فترة المسرح الروسي أي بالضبط في فترة ثورة أكتوبر عام 1917، التي : " التي نادت بمفاهيم الماركسية والدعوة إلى الحرية والمساواة، وقد ظهر مسرح سمي بالأوتشرك وهي كلمة روسية تعني التحقيق الصحفي لحدث سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي وليد الساعة، ويقوم بتأديته هواة هدفهم نقل مبادئ الشيوعية " ³ ، وكما يبدو فإن المسرح السياسي قد بدأ مع الثورة الشيوعية من روسيا تحديدا، وكان

* ولد شون أوكسي في عام 1828 في مفقد دينة دبلن من أسرة فقيرة معدمة، وعاش طفولة بائسة أثرت تأثيرا كبيرا في أعماله المسرحية، فالحرمان الذي عانى منه والفقر الذي عاشه سنين طويلة وجو المقاومة الإيرلندية للبريطانيين كان الأساس الذي بنى عليه مسرحه، وقد تعرف على قادة المقاومة الإيرلندية وصار هو نفسه من أعضائها النشطين.

¹ المسرح السياسي في الغرب ونظيره في الوطن العربي، أدب السجون 9 مارس، 2021، adabesjoone.com ،

2026/04/05

² ج. لستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص

³ فريدة درامية، المسرح السياسي العربي نشأته واهم رواده، المرجع السابق، ص 277

غرضه الأساسي نشر سياسة معادية للنظام الرأسمالي. وكما تعتبر ألمانيا ثاني محطة للمسرح السياسي وكان ذلك عام 1919 عقب استيلاء هتلر على الحكم ، ومن رواد هذا الفن في هذه الفترة نذكر وبدون منازع ارفين بيسكاتور *Erwin piscator، "...فإن النظرية الماركسية ، وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي أثبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب ، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي ، ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة كما تبلور في عروض المخرج الألماني ارفين بيسكاتور في العشرينات ..."¹، فقد ظهرت فكرة المسرح السياسي في ألمانيا نتيجة ظروف وتحولات تاريخية وفكرية خاصة بعد الحرب العالمية الأولى ، حيث دخلت ألمانيا مرحلة من الأزمات الاقتصادية والسياسية وقد أتاح هذا الجو الحرية للمبدعين من المسرحيين من أجل تناول قضايا السلطة والمجتمع ، كما كان لانتشار الأيديولوجيات الاشتراكية والماركسية الأثر البارز في توجيه المسرح نحو معالجة قضايا الصراع الطبقي " عندما نتكلم عن المسرح السياسي فإن أذهاننا غالبا ما تتجه إلى ذلك النوع من المسرح الذي ازدهر في ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، أو في أمريكا ابان أزمة 1929 الاقتصادية وجاء محملا بوعي سياسي متوسلا بأساليب فنية جديدة سواء في أسلوب عرضها على المسرح ، غير أن هذا لا يعني أن المسرح لم يكن منذ بدايته يحمل رسالة سياسية في طيات رسالته الفكرية ، بل إننا نخطئ إذا توهمنا أن الأدب في كل صوره وعلى اختلاف مذاهبه الفنية لم يكن يعبر في المقام الأول عن رؤيا سياسية " ²، ومن هنا فإن المسرح السياسي مسرح تجريبي ظهر في العصر الحديث وبالتحديد في ألمانيا ، حاول اتخاذ أساليب فنية جديدة تخدم الهدف السياسي .

وكما هو متعارف فإن رائد المسرح السياسي هو المخرج الألماني ارفين بيسكاتور الذي كانت له رؤية وفلسفة خاصة طبقها في هذا المسرح حيث أكد ان المسرح يجب ان لا يغفل السياسة بأي شكل من الاشكال ويقول

* بيسكاتور 1961.1893، مخرج مسرحي ألماني تتلمذ على يد المخرج ماكس راين هارت، عمل في العاصمة برلين من 1938.1919 في المسرح الشعبي الألماني وهو أحد مؤسسي المسرح السياسي أو الدعاية السياسية، هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1938 هاربا من النازية واسس مدرسة للتمثيل تحت اسم المدرسة الدراماتيكية التجريبية واستمر مهجره حتى عام 1950 حيث عاد الى ألمانيا مرة أخرى.

¹ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 184

² أمين العيوطي، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، العدد 1، 4 يناير 1984، ص 991

بيسكاتور: " إن يوم ميلاده هو يوم انضمامه للمسرح وكان ذلك عام 1914 " ¹، وكان أول عرض لبيسكاتور هو مسرحية رايات من تأليف الفونس باكويت وكان ذلك عام 1924، والتي احتوت في مضمونها المحاكمات الفوضوية في شيكاغو عام 1886، كما كان أشهر عرض مسرحي قدمه هو الجندي الطيب شفيك ، وقد قدم بيسكاتور مسرحه السياسي كبديل للمسرح التعبيري فقد فصل بين الفن والسياسة وأكد أنه يريد لعب دور السياسي بدل دور الفنان وذلك بتعريف الصراع الطبقي: "فهو يريد للطبقة العاملة أن تعرف وأن تكافح عن وعي بالحقائق وهو يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح مما يتطلب وعيا ومعرفة تامة بإمكانيات المسرح وتوظيفها جيدا في هذا الصدد ، فالمسرح يلعب دورا ضخما في تغيير ما هو موجود ويمكن للفنان أن يلعب دور السياسي وليس العكس" ²، وكان من فلسفة بيسكاتور تخطي مرحلة المسرح التعبيري الذي ظل قائما وينادي بفكرة الفن للفن ، وتعنى فلسفته أيضا بتصوير عالم العزلة ومختلف الصراعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعاني منها الانسان : "لذا ينبغي على الفن أن يكون معملا وتربية أخلاقية ، فالمسرح من وجهة نظره وسيلة من الوسائل التعليمية ، ولا يعنى بتقديم الانسان المعزول ، ضحية الصراعات الداخلية كما هو عند التعبيريين ، إنما يتجه لإبراز الانسان السياسي الحامل لبذرة الثورة والذي هو نموذج طبقته ، فمثل هذا الانسان جدير بالصعود على خشبات المسارح وتجسيده في الدرامات لإظهار أبعاد التاريخ ، وإظهار مواقف الانسان في مواجهة المجتمعات الظالمة ، وإظهار قدر الشعب كمجموع قبل قدر الانسان كفرد بل والتعرض لقدر العصر نفسه " ³، ومن هنا فإن الأهداف التي نادى بها بيسكاتور في مسرحه السياسي تتمثل في جعل المسرح ذو وظيفة سياسية تدعم مختلف الحركات الثورية .

ومن وظائف المسرح السياسي لبيسكاتور تغيير ما هو كائن وهذا ما أكده مايرهولد في قوله عن المسرح السياسي إنه: " يلعب دورا ضخما في تغيير كل ما هو موجود، فمن الممكن أن يلعب الفنان دور السياسي وليس العكس " ⁴، فالمسرح السياسي هو نوع مسرحي يعالج قضايا سياسية تتمثل في السلطة والحرية والعدالة والفساد... الخ، فهو لا يكتفي بالترفيه فقط بل يتعدى ذلك إلى توعية الشعب بالقضايا السياسية وتحفيزه على التغيير

¹ وضاء قحطان الحمداني، ايرفن بيسكاتور ومسرحه السياسي 1893. 1966، مجلة الفنون المسرحية، 3 سبتمبر 2017

² المسرح السياسي، أدب عربي حديث، المرجع السابق

³ كمال علوات، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، المرجع السابق، ص 31

⁴ محمد عبد المنعم، دور المسرح السياسي ووظيفته، الادب والفن 2010/10/8، الحوار المتمدن

واتخاذ موقف تجاه هذه القضايا. فوظيفة المسرح السياسي ليست الوظيفة الأريسطية المتمثلة في التطهير بل هي تكسر حاجز الايهام بين المسرح والجمهور، إذ يصبح الجمهور جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي فهو يشارك فيما هو مطروح أمامه من قضايا، لذلك يقول أحمد صقر: "إن رسالة المسرح السياسي ليست فقط الإمتاع الحسي، ولكنها تتخطى ذلك إلى الإمتاع الفكري ليصبح المشاهد قادرا في أعقاب المشاهدة على مناقشة الأفكار والتحرك بشكل إيجابي، حيث أنه أصبح مستقزا تحركه الأفكار نحو الثورة على الأخطاء التي تحكم الفكر السياسي لهذا العصر " ¹. ويبرز هذا القول مدى درجة الوعي والفكر الذي يحمله المسرح السياسي للناس فهو ليس مجرد أداة للمتعة والتسلية بل وسيلة تثقيف ونشر الوعي بين الناس.

كما أسس "أرفين بيسكاتور" رفقة صديقه "هرمان شولر" المسرح البروليتاري أو كما يسمى بمسرح العمال الثوري سنة 1919 والذي يعتبر تيار حدائي يهدف إلى تصوير الطبقة الكادحة من العمال والتعبير عن نضالها ضد الرأسمالية والبورجوازية، فالمسرح السياسي: "مسرح لا بورجوازي ولا أرستقراطي بل مسرح بجانب الطبقات المستغلة، الطبقة العمالية التي أرادها بيسكاتور، يختار مواقفه من المجتمع " ²، فقد أخرج في هذا المسرح عدة مسرحيات نذكر منها: مسرحية رغم كل شيء عام 1925، مسرحية الطوفان لأدولف عام 1924 وقد استخدم فيها السينما لأول مرة، وأخرج مسرحية هولا نحن نعيش للكاتب تولر سنة 1927، كما استخدم أيضا السينما في مسرحية الاستعراض الأحمر عام 1942 " وهي مسرحية دعائية تحريضية وفي عام 1927 قام بنقل مسرحية تاريخية تجري أحداثها في القرون الوسطى للمؤلف آدم فليك بعنوان عاصفة في بلاد الغوث ليجعل منها مسرحية حديثة جعل شخصياتها ترتدي أقنعة شخصيات موجودة في الزمن الحاضر " ³، وفي أواخر عام 1927 أخرج نص معدل عن قصة تولستوي وهي مسرحية راسبوتين، وكما أخرج عام 1928 مسرحية الجندي الطبيب شفايك للألماني ياروسلاف هاجيك، وأخرج مسرحية تاجر برلين والتي تم عرضها سنة 1929 وعبر فيها عن الصراع بين الطبقات، وبعد ذلك هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد استلام هتلر السلطة في ألمانيا ليعود سنة 1950 إلى برلين ليقدّم مسرحية الحرب والسلام التي أخذها عن رواية تولستوي

¹ المرجع نفسه

² سرمد السرمدي، بيسكاتور والمسرح السياسي، الأدب والفن 2010/03/28

³ أسرفن بيسكاتور ومسرحه السياسي 1893 . 1966، المرجع السابق

، وكان من مؤلفاته حول المسرح السياسي " كتاب المسرح السياسي " عام 1930 ، بالإضافة إلى ملحق لكتاب المسرح السياسي عام 1960 .

ومن خلال المسرح البروليتاري استخدم بيسكاتور الوثيقة السياسية والتاريخية والتي تعد وسيلة تربط الحدث المسرحي بالحدث التاريخي " وفي مرحلة عمله على المسرح البروليتاري Théâtre prolétarien ، وعلى الأخص في مسرحية (رغم كل شيء) 1925 ، استخدم بيسكاتور الوثيقة السياسية والتاريخية التي مانت بالنسبة له وسيلة لربط الحدث المسرحي بالمسار التاريخي ، ونقطة انطلاق لبلورة نظريته حول المسرح السياسي فيما بعد .¹، ولتناسب أفكاره مع عروضه المسرحية اعتمد على جمع مادته من الوثائق والمستندات " اكتفى بجمع مادته من الوثائق والمستندات وصفحات المجلات والصحف ليقدمها على خشبة المسرح ، متسعيناً بالرسوم البيانية والتوضيحية والشعارات والتعليقات واللافتات والأفلام الوثائقية². يكشف لنا هذا القول مدى وعي بيسكاتور بتلك العلاقة الوطيدة بين المسرح السياسي والواقع ، حيث يستمد الأول من الواقع ليبنى ذلك العالم المتخيل ليشكل لنا دراما مسرحية مليئة بالأحداث الواقعية والمتخيلة . وكما يقول بيسكاتور : "إن رسالة المسرح لا يمكن أن تتلخص في سرد الأحداث التاريخية كما هي ، فقط لا غير ، على المسرح اليوم أن يستخلص من هذه الأحداث دروساً قيمة بالنسبة للحاضر ، وأن تتخذ قيمة التنمية ببيان علاقات سياسية واجتماعية حقيقية أساساً ، و بالتالي نحاول أن نتدخل في مجرى التاريخ في حدود قوانا³ ، ونفهم من خلال هذا القول أن الهدف من المسرح السياسي أنه لا يسلط الضوء على المظاهر الاجتماعية والسياسية من أجل نقلها بصفة تاريخية حرفية ، بل يحاول أن يعالجها من أجل أي يستفيد آخرون من هذه المظاهر في محاولة الارتقاء بالعلاقات الاجتماعية والسياسية في إطار حدود معينة . كما نجد في فترة الأربعينيات بعض المسرحيات التي تصب في قالب المسرح السياسي والتي تدور حول الحرب العالمية الثانية ونذكر منها مسرحية فولقجانج بورشرت (الرجل الخارج) 1946 ، بالإضافة الى مسرحية كارل توكمابير (شيطان الجنرال) 1946 ، "أما في أواخر الخمسينات

¹ ماري الياس، حنان قصاب، معجم المسرح، المرجع السابق، صفحة 521

² زهور شتوح، على معاش، جماليات توظيف الدراما الوثائقية في المسرح المغربي . مسرحية الرجل صاحب النعل المطاط

لكاتب ياسين نموذجاً ، المرجع السابق، صفحة 229.

³ زهير شتوح، على معاش، جماليات توظيف الدراما الوثائقية المرجع السابق

فقد قطعت مسرحيتا ماكس فريش (بيدرمان ومشعلو الحرائق) 1957.1958 و(أندورا) 1958. 1961 شوطاً أبعد، وعرض الكاتب فيها للأسباب الأصلية لنشوء الفاشية، ولمعاداة السامية على وجه الخصوص¹.

ثم يأتي المسرح الملحمي كنوع من أنواع المسرح الذي ساهم في تطور المسرح التوثيقي رغم هوة الواسعة في مجال اشتغال كل منهما، إلا أن المسرح التوثيقي استمد جذوره من المسرح الملحمي في الكثير من النقاط، خاصة فيما يتعلق بنوعية الخطاب الموجه إلى الجمهور، حيث يتولى مهمة تغليب العقل على العاطفة بسبب طبيعة المواضيع التي يعالجها، إذ تتقاطع طريقتهما في تناول الحوادث التاريخية والجرائم السياسية، سواء أكان هدفاً اجتماعياً من أجل توعية الناس أو تحفيز العقل في التفكير في تلك الحوادث الماضية التي تركت بصمة في النفوس على مر التاريخ، أو هدفاً فنياً رغبة في التجريب الفني في محاولة نقل الواقع بطريقة فنية جمالية تحمل في طياتها رسائل وإيحاءات إلى الجمهور بطريقة تمثيلية تصويرية على خشبة المسرح. فالفن المسرحي ليس بمعزل عن الحياة الإنسانية وتطورها فهو مرآة عاكسة لها، فإذا وقع تأثير أو تغيير عليها نجده بدوره يتأثر بها لأنه تصوير للكون في تفاصيله الدقيقة التي تتعلق بحياة الإنسان الكائن من مشاعر وأحاسيس وأفكار و رغبات. فجاء المسرح الملحمي بقيادة المسرحي الألماني بيرتولت بريخت Bertolt Bercht في أوائل القرن العشرين الذي أراد أن يكسر تلك المرأة الكلاسيكية التي كان يرى المسرح فيها نفسه، محولاً إياه من مكان للتسلية العاطفية والاستغراق في الأحلام إلى خشبة المسرح للتفكير النقدي والتغيير الاجتماعي والسياسي، فهو مكان يحمل رؤية العالم ويقضي على الضعف والجهل وقيد الكلام وفتح أبواب الحرية إلى الجمهور والحدث عن المسكوت من فضح القمع والظلم ومعالجة القضايا المتعلقة بهوم الشعب و اهتماماتها.

جاء في التعريفات النقدية المعاصرة للمسرح الملحمي "المسرح الذي يحتوي على لحظات ملحمية بالحد الأدنى -موجود منذ القرون الأولى الوسطى فجوة التراجيديا اليونانية التي اضمحلت². يسلط هذا القول الضوء على أصل ونشأة المسرح الملحمي الحديث، فهو سوى انتقال من فعل محاكاة الأقوال المتمثل في الحوارات

¹ المسرح السياسي الألماني في الستينيات، ترجمة: سباعي السيد، مجلة المسرح، العدد 54، مايو 1993، ص 105

² باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السابق، ص 211

الملحمية التي يتميز بها فن الملحمة إلى الجمع ما بين ما هو حوراي وما هو أدائي، متعلق في أفعال الشخصيات على خشبة المسرح، فيمكن القول إن المسرح الملحمي ما هو سوى امتداد لفن الملحمة الأرسطية.

شهد تطور المسرح الملحمي عدة مراحل مر بها بداية من المسرح الأرسطي الكلاسيكي الذي سمي نسبة لأرسطو الذي هو بدوره سطر أسس الفن المسرحي الملحمي الذي يعتمد على:

- ✓ ضرورة تناول المسرح مواضيع محافظة تخص المجتمع اليوناني القديم مواضيع النبالة والبطولة.
- ✓ طرحة في قالب فني جمالي وفق الأسس التي طرحها في كتابه "فن الشعر" وهي المحاكاة والاندماج العاطفي والتطهير والوحدات الثلاث.
- ✓ تهميش وتغريب الطبقات المقهورة عن همومها الحقيقية.

ثم شهد المسرح الملحمي تباينا وتحورا مستمرا دام عبر العصور ما بعد عهد أرسطو، حيث ظهر المسرح الإغريقي القديم كأول فن مسرحي يستخدم الجوقة بمثابة تعليق خارجي يكسر حدة الاندماج العاطفي، والعصور الوسطى كانت المسرحيات ذات الطابع الديني بارزة بشكل كبير.

وفي الفترة الحديثة وبالضبط في العشرينيات من القرن الماضي جاء بير تولد بريخت ليعطي المعنى الحقيقي للفن المسرحي الملحمي في ربط الفن بواقع الناس المعاش. فقد تمكن من الانقلاب على دعائم المسرح الأرسطي حيث نجد منهج عمله في التأليف والإخراج على دعائم المسرح الأرسطي، حيث استفاد من تجارب الآخرين لينشئ لنفسه مسرحا خاصا به "المسرح الملحمي الجديد".

قدم بريخت مجموعة من الأسس التي يجب على المسرح الملحمي الجديد أن يحتويها ويعبر نجد منها:

- ✓ تقنية الاغتراب (Verfremdungseffekt)، تعمل هذه التقنية في إزالة الحواجز والجدران بين الممثل والجمهور وتحفيزهم على التفكير النقدي بالإضافة إلى الانسجام العاطفي، حيث تنتج تلك التجربة المثالية للمشاهد حيث يمتزج ما هو واقعي بما هو عاطفي، فتظهر صورة نقية للعمل الفني المسرحي.

✓ تقنية كسر "الجدار الرابع"، نجد في المسرح الكلاسيكي الأرسطي أن الممثلون يتظاهرون بأن الجمهور غير موجود ، ولكن في المسرح الحديث أصبح دور الجمهور فعال ومهم جدا وعنصرا أساسيا حيث يتحدث الممثل مع الجمهور بدون قيود.

✓ الأغاني والموسيقى، فقد حاول بريخت استخدام الموسيقى استخداما فريدا من نوعه بشكل جذري لا لخلق جو رومنتي أو ترفيهي، بقدر ماهي أداة للتعليق تتيح المجال للتأمل والانغماس في الجو المشهدي حيث تقطع الأغنية تسلسل الأحداث فجأة لتجبر المشاهد على التفكير فيما حدث سابقا وهذه التقنية تشبه كثيرا توقفات السينما.

ومن بين مسرحياته الملحمية نجد:

- مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، The Caucasic Chalk Circle، تعد هذه المسرحية تطبيقا عمليا لنظريته في المسرح الملحمي، حيث مزج بين النظرية والتطبيق، يستعرض فيها صراعا على الملكية والأمومة في إطار سياسي وإنساني.
- مسرحية الأم الشجاعة وأبنائها Mother Courage and Her Child Ren، و تعد هذه المسرحية من أعظم المسرحيات الملحمية في العصر الحديث، تبرز لنا معاناة ظاهرة انسانية وهي الفقر، حيث تصور قصة الأم الشجاعة، تنتقل التي تنتقل مع الجيوش خلال الحروب لمدة ثلاثين عاما لتربح منها وتكسب قوت يومها أُنذاك، أراد بريخت من هذه المسرحية أن يظهر لنا الجانب الخفي من الحروب والذي لا يمكن يوما ظاهرا للعيان، ماذا يفعل الفقر في الانسان لدرجة فقدان أولاده دون أن يشعر بأي شيء رغبة في الحياة.

وانطلاقا من هذه المحطات التاريخية نشأ المسرح الوثائقي في مرحلة الستينيات نظرا لتضافر عدة عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية ، والتي كان لها الدور البارز في ظهور هذا الفن ، ومن بين هذه العوامل نجد : الحرب العالمية الأولى والثانية ، التأثير بمختلف التيارات الفكرية والسياسية كالواقعية والاشتراكية ، بالإضافة إلى تطور وسائل الإعلام وظهور الصحافة ، ودور بعض المسرحيين أمثال بيسكاتور الذي يعتبر أول من استخدم الوثيقة والتاريخ في مسرحياته " وكانت للحربين العالميتين تأثيرهما الواضح في انبعاث توجهات وتيارات مسرحية ، فقد كانت مرحلة ما قبل الستينيات مرحلة مليئة بالتناقضات والوعود الكاذبة مارستها الحكومات على

الشعوب ، كان الغرض منها هو الحصول على أكبر عدد من المؤيدين لسياستهم المجحفة تجاه شعوبهم ، وهذا أدى بطبيعة الحال لانتشار الظلم ، ومما زاد في ضغط الحكام على شعوبهم هو ازدياد الرقابة على الطبقة المثقفة من أدباء وفنانين ورجال فكر ، مما تحتم وجود كتابات فكرية تواجه الطبقة الحاكمة وضرورة وجود نصوص مسرحية بمضامين تدعو لمناهضة الظلم واستعباد الانسان والمناداة بالعدالة والمساواة وتغيير الأنظمة التي تحتكر وتصادر جهود الطبقات العمالية والفلاحية¹، وقد بلغ المسرح الوثائقي ذروته العليا في الازدهار في فترة الستينيات والسبعينيات ولا يزال مستمر في التطور في وقتنا الحالي : " ازدهر المسرح الوثائقي في فترة محددة هي الستينات من هذا القرن وخاصة في ألمانيا ، ولم يدم طويلا . لكن أهميته تكمن في أنه شكل مرحلة لتوجه المسرح لاحقا نحو إعادة النظر بما هو معروف، وتقديم قراءة جديدة لما هو موثق تاريخيا منه خلال الدمج بين ما هو ابداعي في قالب درامي "2 وكما يعتبر المسرح الوثائقي تطورا لصيغ أقدم منه وهي :

- مسرح الجريدة الحية: وقد استعار منه المسرح الوثائقي شكله التركيبي وبعده الإعلامي³ ، فالعلاقة التي تربط مسرح الجريدة الحية بالمسرح الوثائقي هي علاقة قرابة ، إذ يعتبر مسرح الجريدة الحية أقدم شكل للمسرح الوثائقي كما أكد معجم المسرح لماري الياس وحنان قصاب في معرض حديثه عن مسرح الجريدة الحية إذ يعتبر : " من أقدم أشكال المسرح الوثائقي التسجيلي يقوم على عرض الأحداث الساخنة وتقديمها على شكل قراءة مقتطفات من الصحف في تجمعات عامة أو تقديم مشاهد تمثيلية قصيرة بهدف إعلامي او تحريضي " ⁴ ، فمسرح الجريدة الحية هو شكل من أشكال المسرح السياسي والوثائقي ، يعمل على تحويل الأخبار الصحفية والأحداث الجارية إلى عروض مسرحية ، وكما هو معروف فإن بدايته الفعلية كانت في ألمانيا وروسيا وبعدها انتقل إلى أمريكا أين ازدهر فيها سنة 1930 ، وأشهر المسرحيات التي تنتمي إلى هذا النوع نجد : مسرحية اثيوبيا ، مسرحية أمر إيقاف ، الطاقة وثلاث أمة ، أمريكا البيضاء لمارتن دو برمان والتي عالج فيها مأساة الزنوج في أمريكا واعتمد فيها على الوثائق الحقيقية .

¹ techniques of acting performance in documenta Ry théâtre ، Abdul Hakim Jassim shahmukhi

15p ،ibid. ،production

² ماري الياس، حنان قصاب، معجم المسرح، المرجع السابق، ص 520

³ زهور شتوح، على معاش، جماليات الدراما التوثيقية في المسرح المغربي، المرجع السابق، ص 228

⁴ ماري الياس، حنان قصاب، معجم المسرح، المرجع السابق، ص 158

• توجه الموضوعية الجديدة : " ظهرت هذه الأخيرة في ألمانيا في بداية القرن العشرين وكانت امتدادا للتعبيرية على المستوى الإبداعي والجمالي ، لأنها حاولت البحث عن نقطة ارتكاز قوية في الواقع من خلال معالجة وقائع الحياة كما تحدث وهذا ما يؤكد عليه أحد منظري هذه الحركة ويليام مشيل : "والصيغة المسرحية لهذه الحركة هي مسرحية الزمن ، وهي نوع من العرض يأخذ شكل الربورتاج المسرح وهدفه الأساسي هو تجاوز عرض حكاية متخيلة أو طرح حالة فردية إلى مواضيع أكثر عمومية من الواقع تصب في هم جماعي ، وقد ظهرت عديد المسرحيات التي تقوم على طرح موضوع عام استنادا إلى قضية ساخنة كالنتقيب عن البترول والاضرابات العمالية " ¹.

وكما أكد بعض النقاد على أن المسرح الوثائقي في نشأته مر بموجتين الأولى منها كانت ما بين 1924 و1929 والثانية ما بين 1963 و1970، " لم يكن أرنولد بلومر محقا في قوله بأن المسرح الوثائقي ظهر واختفى فجأة، فهناك إجماع نقدي على أن ظهوره كان نتيجة تطور طبيعي وأن هناك موجتين أساسيتين لذلك المسرح، تقع الأولى منهما بين السنوات 1924 . 1929 والثانية 1963 . 1970 وأن ما يربط بين هاتين الفترتين إبداع وفكر المخرج الألماني ارفين بيسكاتور 1893 . 1966².

ويعد المخرج والمسرحي الألماني ارفين بيسكاتور من أهم المخرجين الذين قدموا مسرحا وثائقيا ، فقد أخرج سنة 1963 مسرحية للكاتب الألماني رولف هوخوت تحت عنوان النائب والتي استخدم فيها أحداثا واقعية حقيقية ، وفي المقدمة التي كتبها لمسرحية النائب يقول : "إنها مسرحية ملحمية ..ملحمية علمية توثيقية لمسرح ملحمي سياسي كافحت من أجله أكثر من ثلاثين عاما ..مسرحية شاملة لمسرح شامل ..هذا المؤلف الجديد رالف هوخوت لا يبدو لي كمؤلف درامي وشاعر فقط ، إنه رجل ملتزم ، واكتشاف هذه النوعية من الرجال له تأثير ناجح وباعث على المواساة في عالم من الصمت ، صمت فارغ بلا نفع ولا مضمون " ³.

وكما قدم سنة 1964 مسرحية "قضية روبرت أو بنهايمر " التي كتبها الألماني كيبارد حول أحد مخترعي القنبلة الذرية ، بالإضافة إلى تقديمه لمسرحية التحقيق لفافيس سنة 1965، وهو الأمر الذي دفع هؤلاء الكتاب

¹ زهير شتوح، على معاش، جماليات الدراما التوثيقية في المسرح المغربي، المرجع السابق، ص ن

² محمد شيحه، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص 155

³ المرجع نفسه، ص 157

بالثناء على مجهوداته الفنية المسرحية حيث قام هوخوت بإهدائه مسرحيته الثانية " الجنود " عام 1967 ، كما أثنى بيسكاتور على أعمال الجيل الجديد من الكتاب وهو ما يظهر في كتابه "المسرح السياسي" والذي يقول فيه : " يبدو لي أنني لا أبخس الكتاب الذين عملوا معي في العشرينيات حقهم ، إذا قلت إن المسرحيات التي كتبت أطمح إلى كتابتها عندئذ كمثل أعلى في الكتابة ، لم يقدر لها أن تكتب إلا الآن على أيدي كتاب مثل هوخوت وكيبارد وفافيس ، فهي مسرحيات تخضع للطابع الواقعي للوثائق ، ولنظام التحليل التاريخي ، دون أن تتخلى عن الحرية الإبداعية " ¹.

والملاحظ من خلال أعمال بيسكاتور في المسرح الوثائقي أنه لم يغفل عن استعمال بعض الوسائل التي استخدمها في مسرحه السياسي لأنها تخدم عروضه الفنية ويتعلق الأمر بالسينما "إن دليل الوثائق تنوع في مسرح بيسكاتور من استخدام اللافتات والكلمات المنعكسة على الشاشة والى التسجيلات الصوتية والفوتوغرافية وبكرات الصوت ومقاطع كلامية مقتبسة ومواقف تاريخية معروفة كل ذلك قلل من حجم الحوار المكتوب ، وهذه البلاغة النقدية والذهنية التي يريدها موثقة فقدم الشاشة والسبورة ، وتقلبات الأسعار والبورصة ، وبالجمع بين الفيلم السينمائي والممثل الحي أمل ول بيسكاتور أن يظهر مشاكل وأوجاع الفرد في المجتمع وكأنها لصيقة به ، بل إن مصيره يقترن بالبيئة السياسية والاجتماعية وليس مدهشا بعد هذا أن يرى بيسكاتور في المسرح التقليدي مكانا غير ملائم لتوجهاته " ².

وبالإضافة الى استخدام بيسكاتور للسينما، استعمل عدة وسائل أخرى والتي يرى أنها المحرك الأساسي للمسرح الوثائقي ومن هذه الوسائل نذكر :

- تقنية الربورتاج: ويقصد به نقل الواقع كما هو ويعتمد بذلك على مواد حقيقية كالشهادات والوثائق والسجلات وإعادة صياغتها فنيا على خشبة المسرح، وفي تحديد بيتر فأيس عام 1971 لمميزات المسرح الوثائقي قال: "أنه مسرح وثائقي ومسرح ربورتاج وأن قوته تكمن في القدرة على تشكيل أجزاء مفيدة من الواقعة وبناء نموذج من الحوادث الفعلية وأكثر جذرية وبصلة وثيقة بالواقع المعاصر " ³.

¹ سباعي السيد، المسرح السياسي الألماني في الستينيات، المرجع السابق، ص 105

² زهير البياتي، المسرح الوثائقي، البداية والتأسيس، الحزب الشيوعي العراقي، الأحد 22 أيلول 2013

³ سرمد السرمدي، مسرح الواقعة في مقابل التسجيلي والوثائقي، كتابات، 28 يناير 2017

- المونتاخ: وهو عملية اختيار مواد وثائقية داخل العرض المسرحي بصورة محكمة وإعادة ربطها من أجل زيادة جو الحيوية داخل العرض المسرحي، وقد قدم بيسكاتور الوثيقة "على شكل مونتاخ حقيقي لخطابات فعلية ومقالات، وقصاصات صحفية وبيانات، وإشاعات وصور فوتوغرافية وأفلام وثائقية يعود تاريخها الى فترات الحروب وأشعال الثورات " ¹.
- الريفيو: وهو عرض مسرحي يقوم بتقديم مجموعة من المقاطع أو المشاهد القصيرة والتي ترتبط بالأحداث الواقعية والتاريخية ويعتمد بذلك على مواد وثائقية كالشهادات والأرشيفات.

ورغم مجهودات بيسكاتور في المسرح الوثائقي إلا أن هذا الأخير لم يتبلور إلا مع بيتر فائس ، ويمكن الإشارة إلى أن المسرح الوثائقي هو استمرار للمسرح التاريخي وكما تعد مسرحية موت دالتون للألماني جورج بوشنر الجسر الذي يربط المسرح التاريخي بالمسرح الوثائقي "المسرح الوثائقي هو جزء من توجه عام أوسع سبقه واستمر بعده هو المسرح التاريخي الذي شكل اتجاها هاما ناقض الاتجاه نحو دراما الأنا الذي تبلور ضمن التعبيرية ، تعتبر مسرحية الألماني جورج بوشنر 1813. 1838 "موت دانتون "من المسرحيات التي انطلقت من المسرح التاريخي ومهدت الطريق لظهور المسرح الوثائقي لأن بوشنر استخدم فيها خطبا موثقة لإضفاء المصداقية والدقة التاريخية على طرحه " ².

لتبدأ بعد ذلك مرحلة التنظير للمسرح الوثائقي على يد الألماني بيتر فائس ³ ، ويعد بيتر فائس مؤسس أول للمسرح الوثائقي " يعد بيتر فائس هو مؤسس المسرح التسجيلي في العالم بأسره حيث طبق أفكاره ونظرياته على مسرحه التسجيلي الوثائقي الذي يعتمد على تقارير حقيقية والوثائق الصحفية التي تخاطب الطبقة العاملة " ⁴ ، وقد عمل فائس على خلق مسرح معاصر يختلف عن المسرح البورجوازي وي طرح بذلك في مسرحه مفهوم سياسي ، وكان البديل الذي جاء به هو : "احلاله الجدل محل الحدث ، بحيث يخاطب العقل ، بوسائل عديدة لتوصيل رسالته مستخدما : الرقص الأداء الصامت ، والغناء ، والكورس ، والمسرح داخل المسرح ، مستعملا

¹ كمال علوات، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، المرجع السابق، ص 71

² ماري الياس، حنان قصاب، معجم المسرح، المرجع السابق، ص 521

³ بيتر فائس هو كاتب مسرحي ورسام ألماني، ولد في برلين عام 1916، توفي في السويد عام 1982، هاجرت عائلته عام

1939 من سويسرا الى السويد، ومنذ عام 1945 أصبح فائس مواطناً سويدياً

⁴ وضاء قحطان حميد، بيتر فائس والمسرح التسجيلي الوثائقي، مجلة الفنون المسرحية، 4 مايو 2018

حركة دائبة للأفراد والمجموعات " ¹ ، ومن أهم المسرحيات التي كتبها نجد : مسرحية البرج التي تم نشرها عام 1962 ، مسرحية مارا صادا 1964 والتي تدور حول الثورة الفرنسية وما أصابها من إخفاقات مستلزمة أحداثها " من نصوص التاريخ الفرنسي وحقائقه ، حيث تتناول الثورة كقيمة وهدف ونتائج " ² ، ومن مسرحياته أيضا : مسرحية التحري ومسرحية أنشودة أنغولا أو غول لوزيتانا 1966 ، والتي تحدث فيها عن سلبيات ومساوئ المستعمر الفرنسي في إفريقيا، بالإضافة إلى مسرحية أحاديث فيتنام ، وقد توالى جهود فايس في المسرح الوثائقي وذلك من خلال دراسته للأوضاع السياسية والاجتماعية تحت ظل الحرب النازية في ألمانيا ، بالإضافة إلى احتكاكه بكتاب المسرح الألماني وعلى رأسهم بيسكاتور ، بريشت وهوخهوت ، فأصبحت لديه النظرة الثاقبة حول ماهية المسرح الوثائقي ، مما أدى به إلى إلقاء محاضرة ببرلين عام 1968 تحت عنوان " المادة والنماذج : ملاحظات حول المسرح الوثائقي " ، وقد تمحورت هذه المحاضرة حول تقديمه مفهوم للمسرح الوثائقي ، كما قدم فيها أربع عشر خاصية قدم فيها سمات هذا المسرح والخصائص التي تميزه عن الاتجاهات المسرحية الأخرى ، وقد تم ترجمة هذه الملاحظات من الألمانية الى العربية تحت عنوان : "ملاحظات حول المسرح الوثائقي " ، وقد ترجمها الدكتور نبيل حفار وأصدرها في مجلة المعرفة العدد 91 ، سنة 1969 .

كما حضر بيتر فايس بين عامي 1963 و 1965 محاكمة اثنين وعشرين مسؤولا من معسكر الإبادة في اوشفيتز ، مما أدى به إلى كتابة مسرحية والتي اعتبرت تطوير نظريته للمسرح الوثائقي : "يتبنى المسرح الوثائقي وجهة نظر ضد وجهة نظر وسائل الإعلام، في الواقع إنها تعارض وسائل الإعلام ، وبشكل أوسع الدولة التي تتلاعب بالمعلومات ، بينما تميل وسائل الإعلام إلى إخفاء الحقيقة وتمويهها وإفسادها ، فإن المسرح الوثائقي من ناحية أخرى ، يسلط الضوء على الأحداث والصراعات الجيوسياسية ، ويستمد الإلهام من مصادر موثوقة ويبلغ عنها بدقة" ³ .

وقد استعمل فايس في بعض مسرحياته لغة تبتعد عن الواقع ، بحيث كتب مسرحياته شعرا ومن بين أعماله الشعرية مسرحية التحقيق ومسرحية اضطهاد واغتيال مارا ، وهذا ما أكدته الدكتور عبد الفتاح قلعه جي قوله

¹ جودة عبد النبي جودة السيد، المسرح السياسي المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص

² عبد الفتاح قلعه جي، المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغيير، مجلة الحياة المسرحية، العدد 71، ص 98

³ بن بكريتي محمد، بوخموشة الياس، توثيق نضال الهوية عبر المسرح التسجيلي، المرجع السابق، ص 221

:"كما اعتمدوا في الشكل التعبيري لغة خاصة غير واقعية يقدمون بها الأحداث والوقائع ، حتى إن بيتر فايس كتب مسرحيته التحقيق ومارا صاداً شعراً ، وهم بذلك يؤكدون على عنصرى الجدة والمعاصرة " ¹ ، ويقول بيتر فايس : "إن المسرح التسجيلي الذي يصور تلخيصاً للمواد المتفجرة يحاول أن يحافظ على الجدة والمعاصرة في شكله التعبيري " ² ، وقد انطلق فايس في مسرحه الوثائقي من عدة نقاط وهي :

- ✓ اعتماده على المواد والتقارير الحقيقية.
- ✓ الانطلاق من المواضيع السياسية والاجتماعية.
- ✓ يتبنى فايس موقف المراقب للأحداث.
- ✓ يستخدم المجموعات وليس الافراد، كما يستعمل الكاريكاتورية في عرض أشخاصه، ويستخدم المؤثرات الصوتية والاغاني.
- ✓ يستعمل في مسرحه الوثائقي أمكنة تختلف عما كانت عليه في المسرح التقليدي، بحيث يذهب الى المدارس والمستشفيات والصالات والملاعب... الخ.
- ✓ يعبر مسرحه التسجيلي عن الطبقة العاملة والتي لها إطار سياسي واجتماعي.
- واستمر المسرح الوثائقي بعد فايس في التطور ولم يكتفي بما جاء به فايس، حتى وصل به الحال الى ما هو عليه في العصر الحالي المعاصر وكان ذلك علي يد مجموعة من المسرحيين أمثال آن ديفارية سميث، ساره جونز، نيلجا صن وبروك ها يكوك وغيرهم من المسرحيين الذين اعتمدوا على التوثيق بتقنياته الحديثة كاستخدام الانترنت، والاسقاط الضوئي لخدمة المسرح التسجيلي والوثائقي.

2. المسرح العربي:

لم يكن الدور العربي في نشأة وتطور المسرح التوثيقي بعيداً عن الدور الذي قام به أمثال بيتر فأيس Peter Weiss و برتولت بريشت Bertolt Brecht ضمن ما يسمى بالمسرح التوثيقي الغربي ، فقد جاء المسرح التوثيقي العربي لنفس الضرورة الملحة وهي مواكبة ومسايرة التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى التي طرأت

¹ عبد الفتاح قلعه جي، المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغيير، المرجع السابق، ص 40

² المرجع نفسه، ص ن

على المجتمع العربي عامة و خاصة في الشرق الأوسط كبداية ثم انتقل إلى المغرب العربي فيما بعد كنوع أدبي جديد يفرض نفسه على الساحة الأدبية العربية ، فلم يكن الأمر محاكاة للغرب أو سيرا وفقا لرؤيتهم الخاصة لهذا الفن الأدبي ، بل كان اتجاها نابعا من الضرورة الفنية التي فرضت نفسها على الأدباء و المفكرين و الكتاب ، فالكااتب هو ابن بيئته يتأثر بما يرى في حياته اليومية ، فيرى ويشاهد ويستنتج ويفكر ويحلل الظواهر الاجتماعية والسياسية ، فكان من الضروري جدا إنشاء نوع فني قادر على استيعاب الواقع الجديد للعالم العربي ،من جرائم قتل وسرقة واغتيالات والنهب والخطف سواء أكانت هذه الجرائم سياسية أو اجتماعية . ويقول سعد الله ونوس:" لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا.. ونعد من هم حقا المتفرجون الذين نريد مسرحا للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب ..."¹، يرى سعد الله ونوس أن المسرح انتقل من كونه مسرحا ترفيهيا إلى كونه مسرحا اجتماعيا وسياسيا، الهدف منه هو تحويل المشاهد السلبي إلى إنسان فاعل يدرك مكانه في التاريخ ويسعى إلى تغيير مستقبله ومستقبل جماعته، مع التركيز على أن التغير الجذري يبدأ من قاعدة الهرم الاجتماعي (الفقراء والكادحين والمساكين).

شهدت الإرهاصات الأولى للمسرح التوثيقي العربي في بدايات القرن العشرين خاصة في مصر، حيث رصدت الدراسات حول نشأة وتطور المسرح التوثيقي عند العرب، أن معظم المسرحيات التي عرضت على خشبة المسرح ونشرت في مصر في تلك الفترة هي سوى محاولات أولى صنف بعضها على أنها مسرحيات تاريخية تركز على المادة التاريخية بشكل كبير و تهمل المواد الأخرى التي يبنى عليها المسرح التوثيقي، ومسرحيات مترجمة و مسرحيات كوميدية ومسرحيات ذات الطابع الشعبي الكلاسيكي، التي لا ترقى أن يطلق عليها النقاد مسرحية توثيقية .ولكن هذا لا ينفي وجود بعض المسرحيات التي نجد فيها حضورا كبيرا لمظاهر المسرح التوثيقي مثل مسرحية "أدهم باشا" التي مثلت في نفس عام الحادثة السياسية 1897. التي تدور أحداثها حول الحرب التي اندلعت بين تركيا و اليونان ، التي انتهت بانتصار تركيا على اليونان بقيادة أدهم باشا، أثارت هذه المسرحية جدلا واسعا في الأوساط الاجتماعية المصرية خاصة من الجالية اليونانية القاطنة في مصر آنذاك، تظهر لنا هذه المسرحية واقعية نقل كاتب المسرحية للأحداث التاريخية ونقلها نقلا واقعيا، بعيدا عن العاطفة، بغض النظر عن أصل المسرحية سواء أكانت مترجمة من اللغة التركية إلى اللغة العربية،

¹ سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد دار الفكر الجديد، ط1، بيروت، لبنان. 1988. ص 25-26

أم هي في الأصل مسرحية الإنتاج . والأهم من ذلك، هو نقلها لحدث واقعي حدث في زمن تاريخي وهو حادثة الحرب اليونانية التركية 1897. وبالعودة إلى تتبع مسار تطور المسرح التوثيقي العربي، نجد في سنة 1906، أن أعمال الكاتب حسن المرعي المصري رغم رفضها رقابيا من طرف هيئة ضبط الآداب العامة والأخلاق المصرية آنذاك، إلا أنه ترك نسخ من مسرحياته الأولى مثل مسرحية (صيد الحمام) و مسرحية (حادثة دنشواي) عام 1906، تشير إلى احتوائها عناصر كثيرة للمسرح التوثيقي، هذا إن دل على أن حسن مرعي من أبرز رواد المسرح التوثيقي العربي والمصري الذين ساهموا في نشأته وتطوره، فبفضل ذوقه الأدبي و فكره و وعيه الخاص بالواقع تمكن من قراءة مشاكل وهموم المجتمع المصري بدقة عالية.

وكذلك نجد الكاتب المسرحي على أحمد باكثير الذي نشط أدبيا وسياسيا خلال مرحلة ما بين 1930 إلى 1969 و قد ترك بصمة في المسرح التوثيقي، خاصة في شقه التاريخي والسياسي فقد عاش في مرحلة حساسة جدا شهد فيها الوطن العربي عدة أزمات منها ما يتعلق بالاحتلال الأجنبي للبلاد العربية وثورة الشباب في تحرير أوطانهم إلى مرحلة النكبة العربية الفلسطينية كل هذه الأحداث جعلته من شخصية فكرية لها رؤية خاصة بها للواقع، حيث مهد باكثير لاستخدام "التاريخ" كركيزة أساسية للمسرح قبل ظهور "التوثيق" بمعناه الحديث، فقد كان ميوله التاريخي الإسلامي في حديثه وقديمه، من أجل إحياء العادات والتقاليد والأخلاق التي جاء بها الإسلام في الحب والتضامن والكرم والعفو و الحرية، هذه من أبرز الأسباب التي دفعته لتبني هذا النوع من المسرحيات التي تستلهم التاريخ لتعيد كتابة حاضر جديد أفضل محاربة لسياسات الاستعمار وهي تجهيل الشعوب العربية، فقد تبني باكثير الخطاب التحريضي القائم على الدعوة إلى التغيير نحو مستقبل أفضل وعيش كريم، نجد أن مسرحياته السياسية المنشورة وغير المنشورة والمحقة والغير المحقة، لم تشكل مسرحا تسجيليا، إلا أنها احتوت على ملامح ومظاهر المسرح التسجيلي، يقول أبو الحسن سلام في مقال: "على أساس أن المسرح التسجيلي هو في الأساس مسرح سياسي تحريضي... فالتحريض هو عموده الفقري نحو تكوين رأي عام حول قضية سياسية تشكل ظاهرة تاريخية"¹، يشكل هذا القول الركيزة الأساسية التي يجب أن يبنى عليها الخطابات المسرحية السياسية التوثيقية وهو الخطاب التحريضي بالإضافة إلى عنصر عرض

¹، أبو الحسن سلام، مسرح باكثير بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، الحوار المتعدد، د ط، 2010، ص2

القضية باختلاف نوعها سياسية أو اجتماعية، ثم دعمها بالشواهد والوثائق والأدلة والقرائن اللازمة بالقضية ، في عرض مسرحي على خشبة .

يعكس المسرح التوثيقي ردود الفعل الإنسان اتجاه الأوضاع الحاضرة ،مطالباً بتوضيحها و فهمها ونقدها ،في محاولة منه تصحيح الواقع المر، فكانت رغبة علي احمد باكثير تطبيق فكرة الخلاص والتحرر من الاستغلال والقهر الخارجي، ولا يتسنى هذا التحقيق إلا من خلال تصوير حياة الطبقة البائسة والفقيرة من المجتمع ،التي تحتاج إلى تلك الشعلة من نور الوعي،فإن باكثير يهدف من خلال مسرحياته السياسية إلى تحقيق فكرة العدالة والمساواة الاجتماعية وفق مبدأ الجميع دون تمييز بين أحد و آخر إلا بالعدل، بحيث كل فرد من أفراد المجتمع قدر حقه ،فنجده دائماً يوظف شخصية واعية أو مثقفة تحمل لواء توعية الناس أو بما يسمى بالبطل الخلاص فهي ليست مجرد شخصية درامية تمر بالأحداث ،بل هو "بطل رسالي" ،الذي يحمل رسالة إلى تلك الطبقة الضعيفة من المجتمع سواء أكان استدعاء شخصية متخيلة ضمن المتخيل الفني او استدعاء شخصية تاريخية ضمن ما يسمى المتخيل التاريخي ، وهذا ما يتضح في مسرحياته :

- مسرحية سياسية (مسمار جحا) وهي استلهام من التراث الشعبي العربي الأصيل.
- مسرحية فأيس، في مشهد أنشودة غول لوزيتانا فلقد صور باكثير الشعب العربي المصري في محاولته للخلاص من الاستغلال الداخلي والخارجي.
- مسرحية الدودة والثعبان،
- مسرحية مأساة زينب، وهي استلهام من التراث الاسلامي العربي،
- مسرحية أحلام نابليون وهي استلهام حدث تاريخي تمثل في حملة نابليون على الشرق الأوسط وأهدافه الشريرة في السيطرة على العالم العربي.

وبعد تقديمنا للدور الكبير الذي قام به علي أحمد باكثير، نذكر الكاتب السوري سعد الله ونوس، الذي هو بدوره ترك بصمة كبيرة في نشأة المسرح العربي عامة والمسرح التوثيقي خاصة، بفضل نظرياته الدرامية وتطبيقاته السينوغرافيا، سعى جاهداً إلى بناء مسرح عربي. يكون بمثابة مركز لتتوير الجمهور العربي و توعيته على أهم قضايا عصره ،ومحاربة كل أشكال الجهل والاستبداد الذي طرأ على الأمة العربية في القرن العشرين، فقد جعل للمسرح العربي هوية خاصة به من خلال تناول قضايا الإنسان العربي المعاصر ، بل ذهب إلى أبعد من

ذلك من خلال تبنيه نوعاً جديداً من المسرح وهو المسرح التوثيقي من خلال استجابته السريعة لقضايا الأمة العربية التاريخية، خاصة النكبة العربية (1967)، حيث أُيقن إلى إن المسرح يجب أن يكون وسيلة للدفاع على الأمة بدل اتخاذه منصة للترفيه و التسلية، فأصبح مسرح سعد الله ونوس عبارة عن وثيقة حقيقية تحمل كل الأدلة لمواجهة التزييف و الأوهام و الكذب . ولعل أبرز مسرحية جسدت هذا الوعي الذي يحمله الكاتب سعد الله ونوس هي مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" هذه المسرحية لم تكتفي بنقل الواقع كما هو بل كانت وثيقة سوف تبقى مكتوبة في سجل التاريخ العربي الأدبي من وصف لحالة العرب آنذاك جراء الهزيمة، حيث تضمنت الوثيقة مجموعة من الوثائق، إن دلت على شيء فإنها تدل على حب سعد الله ونوس لأمتهم العربية. يوثق السبب الحقيقي للنكبة العربية، هذه التفاصيل الواقعية لا نجد لها إلا في الأرشيف الدولة السري، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مدى اهتمام كتاب المسرح العرب بقضايا أمتهم.

ونجد كذلك تجربة الكاتب المصري نعمان عاشور الذي جاء بفكر جديد يحاول أن يخطو بالمسرح العربي خطوة كبيرة نحو بما يسمى بالمسرح التوثيقي، بفضل خبرته الأدبية وإطلاعه الكبير على مقومات المسرح الوثائقي، هو الشيء الذي مكنه بأن يمزج بين الكتابة الدرامية و كتابة التأريخ، فقد لقب "بالمؤرخ الاجتماعي"، حيث لعب دوراً محورياً في وضع الأسس الأولى لما يكن أن نسميها بالواقعية التسجيلية أي بمعنى دمج ما هو اجتماعي و سياسي وطرحها كقضايا محورية وأساسية تخص الأمة جمعاء. ركز نعمان عاشور في دراسته للمسرح التوثيقي العربي على التحولات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع العربي، حيث أنه رصد بدقة عالية أهم التغيرات التي طرأت على المجتمع المصري والعربي بعد صورة يوليو 1952، هذا الرصد التاريخي مكنه من أن يكتسب رصيداً تاريخياً في عملية إنتاج النصوص المسرحية ذات الطابع الاجتماعي التوثيقي، فقد نهل نعمان عاشور من تجارب رجال المسرح العربي أمثال رفاة الطهطاوي و مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع وغيرهم، فمثلاً في مسرحية " فجر المسرح المصري لنعمان عاشور، استند إلى مجموعة من الوثائق تعود كلها تقريباً إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر من ضمنها مذكرات وخطب و مقالات صحفية ونصوص تاريخية و محاضرات وإعلانات وأغاني، حيث أنتج نصاً مسرحياً يحاكي فيه شخصيات المسرح العربي الحديث على شاكلة الكاتب مارون النقاش وسليم النقاش و أبو خليل القباني و يعقوب صنوع و عبدالله النديم واسكندر فرح تربط هذه الشخصيات أحداث تروى على لسان الراوي، تظهر لنا هذه المسرحية مدى فهم نعمان عاشور لآليات بناء النص المسرحي التوثيقي من حضور للمادة التاريخية في شخصيتها و

زمانها ومكانها وفي دراميتها .ومن أبرز أعمال نعمان عاشور في مجال المسرح التوثيقي نجد أنه أنتج أربع مسرحيات وتضم : مسرحية وابور الطحين (1966) ,الجيل الطالع(1972) .ثلاث ليال (1966) ,بشير التقدم أو رفاة الطهطاوي (1974) .

نجد كذلك من الجهة المقابلة للعالم العربي (المغرب العربي)، التجربة المسرحية للكاتب الجزائري "كاتب ياسين"، الذي هو بدوره جعل لنفسه بصمة في تطور المسرح التوثيقي العربي، عامة والجزائري خاصة. فالمسرح الجزائري التوثيقي هو نسيج فني جمالي للظواهر التاريخية بهدف تصوير أنساقها، التي تعبر هي بدورها عن قضايا وهموم الشعب الجزائري ضد القهر والظلم والفقر والقيود. ويمكن إدراجه ضمن مسرح الالتزام الوطني والإنساني.

و لعل الحياة الخاصة التي عاشها كاتب ياسين خاصة في فترة الاستعمار الفرنسي والحياة القاسية التي عاشها جراء سياسيات الاستعمار الإجرامية، حيث نجده يعبر عن تلك الحالة النفسية والشعورية التي مرت بها الأمة جميعا فهو لا يعبر فقط عن نفسه فهو لسان حال المجتمع الجزائري خاصة فيما يعيشه من أهوال، فهو لسان حال العرب جميعا جراء الأزمات الاجتماعية والسياسية المتتالية التي لازالت إلى يومنا هذا تعصف بحملها على المنطقة العربية كلها. فيقدرته الأدبية الفنية يحاول الكشف عن مكونات القضايا المطروحة على الساحة الاجتماعية خاصة في الفترة الحساسة في تاريخ الجزائر الحديث مثل مظاهرات 8 ماي 1945، بنوع من الموضوعية والمنهجية، حيث يخلق كاتب ياسين عالما موازيا يسمى بالعالم الفني فهو لا يقبل الإحالة إلى عالم الواقع، فالفن شيء والواقع شيء آخر، فهو بمثابة الخلاص والهروب من ذلك الواقع الأليم، حيث ينتج لنا شخصيات مسرحية ذات أبعاد فنية بعيدة عن البعد التاريخي الرسمي، فيصنع في فكر الجمهور نوعا من التساؤل النقدي، ماذا أراد كاتب المسرحية من هذه الشخصية التاريخية، هل أراد منها أن تبقى كما هي فتستسلم للواقع المر، أم تحارب قدرها المحتوم، كل هذه التساؤلات سعى كاتب ياسين أن يضعها في شخصياته المسرحية، وفي نظرته التفاؤلية الحسنة للمستقبل التي جعلته يفكر في إنتاج نص مسرحي توثيقي يحاول بناء واقع آخر فني أفضل من الواقع الموجود، كأنه مهرب للجمهور، وهذا هو جوهر العمل الفني الأصيل، هو قضاء وقت ممتع ونسيان العالم الخارجي، نجد كاتب ياسين في مسرحيته "الرجل صاحب النعل المطاطي" المكتوبة باللغة الفرنسية سنة 1970 م، حيث سعى جاهدا في إعداد المادة الوثائقية، حيث ظل يجمع ويجمع من وثائق

ومستندات و أخبار ،تقارير ورسائل ،لمدة تقارب ثلاث سنوات ،محاولا إعادة بناء سناريو الثورة الفيتنامية ضد الغزو الأمريكي ،ويذكر لنا أحمد بيوض في كتابه " المسرح الجزائري نشأته و تطوره " أن هذه المسرحية تستعرض في قالب وثائقي تسجيلي ،صراعا دراميا تتداخل فيه الأحداث والشخصيات وتتفاعل مع بعضها البعض في موضوع عام هو الثورة الفيتنامية ¹ . ومايمكن قوله حول دور كاتب ياسين في الارتقاء بالمسرح الجزائري التوثيقي، أنه أقتن جيدا أساسيات وعناصر بناء المسرح التوثيقي، من خلال معرفته للمادة التاريخية اللازمة التي تمكنه من إعادة بناء سيناريو لحدث تاريخي ما، منطلقا من تلك الرغبة الانسانية التي تمس كل انسان سواء أكان موضوع الاستعمار فالمنطلق الانسان هنا هو الحرية، أو موضوع القتل فالموضوع الانساني الرغبة في الحياة الكريمة.

وفي خلاصة الأمر حول نشأة المسرح التوثيقي، نجد أن الدور الغربي كان له الأثر الكبير في وضع الأسس النظرية والنقدية لهذا الاتجاه الفني الجديد الذي بدوره فن تصويري واقعي تاريخي ذو بعد اجتماعي وسياسي، حيث يعد أول من استعمل مصطلح الوثائقي جون جرسون John Gerson، و لكن جاء بيتر فايس الذي يعد المنظر الأول الذي وضع قواعد وأسس الفن المسرحي الوثائقي ولا زال النقد المعاصر يسير وفقها بسبب دراسته النقدية التي انطلقت من مظاهر واقعية (اجتماعية وسياسية)، ونقلها إلى العالم الفني الذي هو بدوره يتطلب مهارة فنية عالية في التعامل مع حيثيات وتفاصيل حياة الانسان كائن.

ثالثا : خصائص المسرح الوثائقي:

يعد المسرح الوثائقي من أبرز أنواع المسرح الأشد انتشارا في القرن الماضي خاصة في فترة الستينيات ، ويعود سبب هذا الانتشار الكبير إلى الأوضاع الاجتماعية والسياسية وانتشار الحياة المدينة الحضرية ، مما يعكس هذا الانتشار ظهور الآفات الاجتماعية مثل القتل والسرقة والنهب والاعتصاب و كذلك انتشار الحروب والثورات في بلدان العالم ، حيث اقتضت الضرورة ظهور فن أدبي يواكب هذه التطورات السريعة التي شهدتها العالم المعاصر .فجاء المسرح التوثيقي ليسجل لنا تلك الوقائع في حيثياتها الدقيقة التي قد تغيب عن أعين الناس بسبب التستر والفساد السياسي والأخلاقي ، من تصوير لتلك المشاهد والفظائع بطريقة فنية جمالية ، إذ يوظف المسرح التوثيقي مجموعة من الخصائص تمكنه من خلالها أن يصور ذلك الواقع المعاش بطريقة فريدة لا تشبه أي نوع أدبي آخر ،ومن بين هذه الخصائص نجد :

¹ احمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2011، ص 183

1. **الواقعية والخيال** : يتجلى في المسرح الوثائقي مفهوم ثنائية الواقع و الخيال ،فهما من أهم السمات التي يبنى عليها ،إذ يجمع هذا النوع المسرحي بين نقل الحقيقة التاريخية كما حدثت في الواقع وإعادة تشكيلها ضمن قالب مسرحي فني لينزع منها صفة الجمود الوجداني والعاطفي و يشكلها لتصبح أكثر تأثيرا وإقناعا في نفوس الجمهور الذي هو بدوره يتأثر بتلك المشاهد التي يراها على خشبة المسرح المليئة بالأحاسيس والعواطف والحياة وإلى تلك الحوارات التي تواكب المشاهد التمثيلية على خشبة المسرح و توظيف العناصر الجمالية كالإضاءة والموسيقى .بهذف تقديم عرض حي ومؤثر ، فالخيال يلعب هنا دورا مهما في عملية تغيير ما هو واقعي إلى ما هو واقعي فني.حيث يملك الكاتب حرية التصرف والتغير في النص المسرحي في عناصره بحيث يضيف عناصر ويحذف عناصر أخرى من المادة التاريخية الواقعية حسب ما يقتضيه موضوع المسرحية ،ويقول هينار كيبارد HEINAR KIPPHARDT : "إن المؤلف يمارس حريته في الانتقاء والتنسيق والصياغة و تكتيف المادة"¹ ، ويؤكد هذا القول دور الكاتب في بناء أحداث المسرحية حيث يمزج بين ما هو واقعي و ما بين ما هو متخيل ، وكما يقول أيضا : " لكي نتوصل إلى توثيق لعصرنا محكم بقدر ما هو شامل ، فإنه من الضروري عمل بعض الإضافات والتعميق "².ففي نفس الفكرة السابقة يؤكد كيبارد مرة أخرى على ضرورة امتلاك الكاتب الحرية الكاملة في إجراء التعديلات على المادة الواقعية لكي تلائم نصه المسرحي .

أ. **الواقعية**: يستعمل كاتب المسرح الوثائقي الواقعية لعدة أغراض وهي:

✓ بناء عالم المسرحية. يلجأ الكاتب إلى الواقع ليستمد منه مكان الأحداث المسرحية وشخصيتها وبيئتها وزمنها وبعض الحوارات الواقعية التي يجدها الكاتب في الأرشيفات والمستندات والوثائق.

✓ كاتب المسرح التوثيقي يعالج في معظم مسرحياته قضايا متعلقة بالواقع بل ترتبط بيه ارتباطا وثيقا، حيث يحاول تصوير لنا الصورة من كل جوانبها الخفية والظاهرة.

¹ ينظر المسرح السياسي الألماني في الستينيات، المرجع السابق، ص 107

² المرجع نفسه، ص ن

✓ يمثل الواقع للكاتب المسرحي باكورة الرؤية أو رسالة. فتجعله يتأثر بأحداثها فيعد تشكيل ذلك الواقع إما محاولة منها لتفسيره أو مناقضته أو نقده له أو دعوة منه إلى تغيير ذلك الواقع.

ويشير بيتر فايس في ملاحظاته حول المسرح التسجيلي إلى الميزة الأساسية التي يتصف بها المسرح الوثائقي قائلا: "إن قوة المسرح الوثائقي تتمثل في قدرتها على تشكيل نموذج مفيد من شظايا الواقع. وقدرتها على الكشف عن النظام الذي يتحكم في الأحداث المعاصرة"¹، يمثل هذا القول آلية عمل المسرح التوثيقي في قدرته على فهم أسرار وخفايا الواقع في تفاصيلها الصغيرة والكبيرة وإعادة تحليله لفهم الأحداث المعاصرة فهما صحيحا وشاملا.

إن المسرح التوثيقي لوحة يمتزج فيها الخيال بالواقع ويكون حضورها في النص المسرحي كبيرا، فالكاتب المسرحي يجسد الواقع الاجتماعي والسياسي بطريقة خيالية تتجلى في تغييره للشخصيات الواقعية واعطائها بعدا فنيا من حيث التغيير في الاسم والصفات الجسدية والنفسية، وتغييره للأماكن واعطائها بعدا جديدا يعطي لها صفة شرعية في النص المسرحي فإذا نقلها نقلا واقعيًا جامدا بدون مراعاة لخصائص نصه المسرحي قد يجعل من المكان عبئا على المسرحية لأنه لا يؤدي دوره المطلوب وهو دينامية المكان المسرحي.

ب. الخيال: إن المسرح التوثيقي بوصفه عملا أدبيا لا يخلو أبدا من العناصر الفنية والجمالية للنص الأدبي. فنجد حضورا قويا للعناصر الفنية والجمالية، ولعل أبرز سمة فنية نجدها عنصر الخيال كأبرز ميزة يمتزج فيها الواقع بالخيال مشكلا نسقا لغويا وفكريا وموضوعيا في النص المسرحي يعطي له بعدا آخر لم يكن يملكه من الأساس، فتمثل البعد الخيالي في المسرح التوثيقي لا يكون حضورا ثانويا لا يدخل في العملية الإبداعية بل يرقى إلى أن يكون من أبرز العناصر التي تشكل لنا رؤيا المسرحية، فهو تجسيد تام لخيال الكاتب المسرحي، حيث يصور لنا الكاتب أحداثا مليئة بالدينامية الممزوجة بين ما هو واقعي وما هو متخيل، فتشكل لنا صورة جديدة لم يشهدها أي إنسان من قبل وهذا هو روح العمل الفني فهو ليس نقلا للواقع ولا انفصالا عنه بل هو امتداد لواقع مجهول لم يكن يعرف من قبل إلا من خلال العمل المسرحي التوثيقي. ويتجلى البعد الخيالي في المسرحية في عدة أشكال وهي:

¹ المرجع نفسه، ص 108

✓ **الخيال وسيلة لبناء واقع جديد :** حيث لا يكتفي المسرح التوثيقي بعرض الوقائع كما حدثت بل يعيد تشكيلها من جديد بطريقة فنية جمالية ، ومن آليات توظيف الخيال في النص المسرحي نجد أن الخيال يوظف في ترتيب الأحداث التاريخية بطريقة درامية تتيح للكاتب حرية التصرف وما يلائم الحبكة الدرامية ، " إن المؤلف يمارس حريته في الانتقاء والتنسيق و الصياغة وتكثيف المادة ¹ ، ويضيف أحد الباحثين قائلاً " لكي نتوصل إلى توثيق لعصرنا محكم بقدر ما هو شامل ، فإنه من الضروري عمل بعض الإضافات والتعميق " ² فالمؤلف له حرية انتقاء الشخصيات ، فيختار شخصيات معينة من الواقع ، حيث يركز على شخصيات المحورية ويهمش الأخرى حسب الحاجة الفنية والموضوعية ، و يبتكر شخصيات أخرى " ومن ناحية أخرى تتضمن مسرحية هوخوت كمسرحيته اللاحقتين (الجنود) 1967 و (الفدائيون) 1970 مادة خيالية أكثر مما في مسرحيات الكاتب اللاحقتين عليه ، وعلى سبيل المثال فإن إحدى الشخصيات الرئيسية في مسرحية (النائب) شخصية مبتكرة هو القس ريكاردو الذي يستخدم كنقيض للبابا ³ ، فلا يكتفي الكاتب بأخذ أو تخيل شخصيات جديدة بل يركز على الجانب الأهم وهي الصفات النفسية والفكرية و الاجتماعية للشخصية قد لا تكون في الواقع كما يصورها الكاتب إطلاقاً و قد تحمل بعض الشخصيات هي بحد ذاتها تمثل فكراً و رمزا للحياة (كالحرية ، الظلم و الحياة ، السلطة ، التشاؤم ، السعادة ، القوة ، البخل ، العطاء ، الصبر ، الحب) ، ويتجلى كذلك تجسيد الخيال في حوارات الشخصيات فيما بينها ، فنجد الكاتب أنه يعدل في المعجم اللغوي للشخصية و كيفية تكلمها و أبعاد هذا الكلام دلاليا ، فتأتي الحوارات عميقة وملبنة بمعاني الحياة ، ونجد كذلك حضوراً للخيال في ثنائية الزمان والمكان للمسرحية التوثيقية ، فالكاتب هنا ليس مقيد بالزمن والمكان التاريخي فقط بل له القدرة على خلق أمكنة جديدة مراعاة للحبكة الدرامية ، فقد يغفل التاريخ الرسمي على ذكر بعض الأمكنة بسبب ضياع الوثائق والدلائل و الأرشيفات و المستندات ، ونجد كذلك حضوراً للغة والأسلوب في النص المسرحي ، مستعينا بالخيال في ابتكار نصوص وحوارات ذات دلالات تخدم الموضوع .

¹ سباعي السيد ، المسرح السياسي الألماني في الستينيات ، مجلة المسرح ، العدد 54 ، 1963 ، ص 107

² سباعي السيد ، المرجع السابق ، ص ن

³ المرجع نفسه ، ص 106

✓ وفي مجمل القول حول مدى أهمية الخيال في النص المسرحي يمكن القول على أنه الأداة الأمثل والأفضل لتحويل واقع جامد ينعدم فيه الحياة إلى عمل نابض مليء بالدينامية الفكرية والواقعية بحيث يمنح لكل عنصر من عناصر المسرحية دلالات وأبعاد جديدة.

2. **الالتزام بقضايا الواقع :** وكما هو متداول فإن الالتزام هو تسخير الأديب قلمه لخدمة قضايا وطنه وأمتة ومحاولة إيجاد الحلول لها ، فالأدب الملتزم هو الذي يعالج في أشكاله الفنية قضايا اجتماعية وسياسية مثل : الاستعمار ، الحروب والثورات ، جرائم القتل وغيرها من المشاكل التي تعاني منها الطبقات الكادحة ، وكما عرفه أحمد طالب الإبراهيمي في قوله : " الأدب الملتزم هو الأدب الذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعي وأدبي أفضل " ¹ ، فالأديب الملتزم هو الذي يشعر بالآلام أمتة ويجسد ذلك في إنتاجه الفكري من أجل التعبير الصادق عن الواقع المرير الذي يعيشه أبناء جلدته من مختلف القضايا والمشاكل " بحيث يدرك مسؤوليته اتجاه قضايا أمتة إدراكا تاما ، ويعيش تجربة الجماهير العربية في تجربته من خلال المشاركة الفعالة في معارك نضالها ، والمعاناة الروحية والفكرية لمشكلاتها الكبرى ضمن إطار الوحدة والحرية والعدالة الاجتماعية " ² ، ويعد فن المسرح نوع من الفنون التي التزمت بمختلف القضايا السياسية والاجتماعية التي يعاني منها الانسان ، وهذا ما تجسد فعليا في المسرح الوثائقي الذي سجل صور من الواقع السياسي والاجتماعي ، فالكاتب المسرحي ينقل قضايا مطروحة في وطنه أو أمتة في عصر من العصور ويحاول معالجتها وإيجاد الحلول لها " فإن التزام الكاتب بقضايا عصره صار ضرورة لا مفر منها ، وصارت مسؤوليته لا تقف عند حد " ³ ، والمسرح الوثائقي وكما سبق وعرفناه بأنه : " مسرح ملتزم يواجه الواقع ويلتصق به ، فيحل بذلك محل مسرح العبث الذي ينزع إلى الخيال الخالص ويعرض عن الواقع ولا يتمسك بالالتزام " ⁴ ، ونستخلص من هذا المفهوم أن المسرح الوثائقي مسرح يلتصق بالواقع الإنساني ويصور قضاياها السياسية والاجتماعية ويعتمد بذلك على الحقائق ، ويقول محمد عبد المنعم في

¹ صالح قسيس، معالم الالتزام في المسرح الجزائري ودوره في تفعيل القيم الوطنية والتربوية، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد

4، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريش، الجزائر، ص 133

² خليفة مأمور، ظاهرة الالتزام في الأدب المسرحي قراءة في الحدود والمفاهيم ، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية

واللغوية، المجلد 5، العدد 3، 3 سبتمبر 2022، جامعة الوادي، الجزائر، ص 78

³ زهير البياتي، المسرح الوثائقي، البداية والتأسيس، المرجع السابق

⁴ محمد شيعه، التوثيق والمسرح، دراسة أولية لملاحح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات، المرجع السابق، ص 151

مقال له : " العروض التسجيلية تعود للوراء فنتناول الظاهرة التاريخية بكونها حدث يتكرر في الماضي ومازال فاعل في الحاضر ، لذا تتناول هذه العروض الظاهرة التاريخية التي تتكرر عبر العصور كالحروب والثورات والاستعمار ثم تعيد تصويرها .."¹، بحيث يسعى هذا المسرح إلى تقديم أحداث واقعية سواء كانت تاريخية ، سياسية واجتماعية بقالب درامي جديد يتناسب مع متطلبات العصر .

3. **الاعتماد على المصادر والأدلة الحقيقية :** وتعتبر هذه الخاصية الركيزة الأساسية التي يبنى عليها المسرح الوثائقي ، وهي الذي تمنحه طابعه الخاص الواقعي والذي يتميز به عن باقي الأنواع المسرحية ، حيث ينطلق هذا النوع من المسرح من الواقع الموثق بالاستناد على وثائق ومستندات التي تتمثل في : الوثائق السياسية ، تقارير ، محاضر ، رسائل ، مقابلات مع شهود عيان ، وغيرها من الوثائق وأكد بيتر فايس في مقدمة مسرحيته أنشودة أنغولا أهم سمات المسرح التسجيلي فهو مسرح تقريرى بحيث "تشكل السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية ، والبيانات الحكومية الرسمية ، والخطب والمقالات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات الرسمية ، والريپورتاجات الصحفية والإذاعية ، والأفلام والصور ، وجميع الشواهد المتعددة للعصر"²، حيث تشكل أساس العمل المسرحي الوثائقي ، وينطلق الكاتب المسرحي من الواقع المرير ويؤكد بالوثائق والمستندات من أجل توضيح حقيقة هذه القضايا التي تناولها في عمله الإبداعي ، "...هذا المسرح يعتمد في مادته على الوثائق التي تنتمي إلى الحاضر أو إلى الماضي القريب وإلى ما تتضمنه هذه الوثائق من حقائق موثوق بصحتها ، والتي يجب أن تجمع وترتب وفقا لطبيعة الموضوع وتصاغ صياغة درامية مع الحرص على عدم تغيير مضمونها"³، وتمثل هذه الوثائق والمستندات المادة الخام التي يبنى عليها موضوعه بحيث لا تستخدم كمجرد معلومة فقط بل تتحول إلى صوت حي داخل العمل المسرحي ، فتصبح تقرأ وتجسد وتعبّر عن موقف من المواقف ، وفي هذه الحالة فهي تلعب دور الشخصية داخل العرض المسرحي وهي بذلك تشارك في بناء الحدث الدرامي "...وفي نفس الوقت فهو يعتمد على الوثيقة ويستخدمها كمادة يطرح من خلالها موضوعاته ، ويهتم بها إلى الدرجة التي تصبح معها هذه الوثيقة هي الشخصية الرئيسية في العمل المسرحي"⁴، فالوثيقة عندما توظف في العرض المسرحي تعطي الإحساس بأن ما هو موجود في

¹ وضاء قحطان حميد، بيتر فأيس والمسرح التسجيلي الوثائقي، المرجع السابق

² عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث "الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل"، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق،

2012، ص 99

³ محمد شبحه، التوثيق والمسرح، المرجع السابق، ص ن

⁴ المرجع نفسه، ص ن

العرض حقيقي وتقرب العمل المسرحي من الواقع وهو ما ذهب إليه برايان باترون في قوله: "المستندات التوثيقية تستخدم كي تضع صورة الواقع التي تم نقلها لنا عبر وسائل الإعلام موضع التساؤل ، فمن خلال الاختيار ومعالجة المادة يتم الكشف عن المعاني والعلاقات التي لا يمكن أن تكشف عنها هذه الحقائق منعزلة"¹، فالمسرح الوثائقي يعود لزمان معين ويوثق الواقع الذي كان مسيطرًا فيه حسب ما توفر لديه من خطب ومذكرات ومقالات صحفية وصور وشهود عيان، ويعيد بناء تلك الوثائق في نصه المسرحي بطريقة درامية ليصبح الزمان الماضي وكأنه زمن حاضر.

4. **توظيف تقنيات العرض الحديثة** : تعد تقنيات العرض الحديثة من أهم الوسائل التي اعتمدها المسرح الوثائقي وهي بذلك تساهم في نقل المعلومات ، ومن هذه الوسائل نجد : الصور التفاعلية ، الفيديوهات ، السينما... الخ ، وهذا الذي يؤدي الى تعزيز واقعية الأحداث المعالجة في العرض المسرحي مما تسهم في تبسيطها " ...فالبعض استخدم فن خيال الظل ، والبعض الآخر استفاد من المخترعات المعاصرة ، والبعض الآخر أيضا اعتمد السينما والتلفزيون وآخرون اعتمدوا المؤثرات السمعية أو الكتب ، أو المنشورات أو الصحف أو الفانوس ، وغير ذلك وهذا كله . أي تعدد أساليب تقديم الوثيقة إلى المتلقي . أغنى هذا المسرح ونوع التجارب التي تعتمد على الوثائق في ترسيخ الأفكار والأحداث ، وتوضيح المصادقية وإغناء العرض ببعد درامي عميق ..."²، وبهذا لا تصبح المسرحية الوثائقية تسجيلًا حقيقيًا للواقع بل نقل الحدث بطريقة درامية إبداعية باستخدام أساليب فنية منها : "تنظيم الأخبار ، أو وضع مقتطفات من الأخبار في مقاطع دقيقة التوقيت ، أو استبدال اللحظات القصيرة من الحدث الحقيقي بوحدات طويلة ومعقدة ، أو تركيب موقف اعتمادا على قول مقتبس أو مقولات مضادة ، أو تحول الأقوال والأحاديث إلى أشكال فنية أخرى ، أو استخدام المونولوج والحلم والرجوع إلى الخلف من أجل كشف سلوك معين"³، كما أورد بيتر فأيس في ملاحظاته حول المسرح التسجيلي بعض الوسائل المعتمدة في المسرح الوثائقي وجاء ذلك في ملاحظته التي جاءت تحت عنوان : مقاطعة الإلقاء الإخباري " إدخال انعكاس صور أو أفلام سينمائية وتلفزيونية أو مونولوج أو حلم أو حادث سابق لزمان الحدث أو تصرف متناقض، يري هذا الانقطاع في سياق الحدث والمنتج لقلقلة يمكن أن تصدر عن تأثير صدمة ، كيفية تضرر فرد أو مجموعة من الحوادث الجارية ".

¹المرجع السابق، ص 153

² هيثم الخواجة، المسرح بين التسجيلية والوثائقية عبر التاريخ، المرجع السابق

³ سيد علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر "مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا نموذجا"، مؤسسة هنداوي، مصر،

5. **الحياد في تناول الموضوع :** تعتبر هذه الخاصية من أبرز الركائز التي يبنى عليها النص المسرحي التوثيقي رغم أنه يقوم على الحقيقة ، إلا أن الحياد لا يعني الوقوف على مسافة واحدة من جميع الاطراف بقدر ما يعني النزاهة في عرض المادة التاريخية كما هي في حقيقتها المادية ، إذ يتعامل الكاتب المسرحي التوثيقي مع المادة التاريخية بحذر شديد باعتبارها نصا من النصوص الأصلية مثل (الخطابات والاعترافات و التقارير و المستندات ...) فلا يقوم بتجملها لغويا من أجل هدف فني فقط بل يقوم بذلك خدمة لغرضه الأساسي وهو الشحنة التحريضية التي يدفعها الكاتب إلى جمهوره . يأتي هذا التحفيز العقلي للمشاهد عندما يختفي البطل العاطفي و يظهر ذلك البطل المقاوم للحياة في صعوبتها وآلامها ، حيث يستعمل الحياد في المسرح التوثيقي في عدة مظاهر نجد منها :

✓ تقديم حيادي للأرشيف: من خلال تقديم الرسائل الأصلية والفواتير، التقارير الطبية، المستندات، الوثائق دون تعديل عليها نهائيا من أجل الأمانة الفنية والأخلاقية.

✓ التمثيل الواقعي: حيث يطلب المخرج من الممثلين، أن يؤدوا أدوارهم بصفة واقعية، لزيادة ونقصان عما جاء في النص المسرحي، الذي هو بدوره يتميز بتلك الشفافية والواقعية في دقة التعبير . 'واللعب الدرامي' انطلاقا من الموضوع أو انطلاقا من معطى معين¹

إذن يمكن اعتبار هذه الخاصية، أنها المحرك الأساسي للمسرح الوثائقي، حيث تمنحه تلك الشرعية في المسألة والبحث عن الحقيقة المخفية، بسبب حياده التام.

6. **الابتعاد عن الإيهام المسرحي :** يعتبر المسرح الوثائقي من بين أبرز الفنون التي تعتمد في جوهرها على الحقائق والأرقام و الشهادات الحية ، فمن الضروري أن يبتعد كل البعد عن أية إيهام يمس بجوهره الحقيقي والرسالة التي يحملها هذا النوع الفني ، فهذا الابتعاد ليس خيارا فنيا فحسب بل هو ضرورة أخلاقية و إنسانية ، فعلى الكاتب المسرحي أن يسعى جاهدا على إزالة أي غموض يشوب عرضه المسرحي ، فهو أمام قضية سياسية واجتماعية مهمة جدا تخص الأمة جمعاء وهذه هي أهم الخطوات التي يجب على الكاتب المسرحي اتباعها لتجنب وجود أي إيهام في نصه المسرحي :

¹ معجم المسرح، باتريس بافي، ت. ميشال ف. حطار، مكتبة الفكر الجديد، ط1، بيروت. ص283

✓ تعدد المصادر، حيث لا يكتفي الكاتب باستعمال جهة معينة من الدلائل والشهود بقدر ما يجمع كل ما هو متعلق بالقضية، لكي يستعمله كدليل لإثبات صحة ادعائه.

✓ استعمال شخصيات تاريخية واقعية تمكنه من تقمص دور الحدث التاريخي بنسبة أكبر.

✓ أن يتقيد بالإطار الزمني المحدد في كتب التاريخ الرسمي، مما يسهل عليه عملية طرح الأحداث.

✓ توظيف وسائل إيضاحية، مثل البيانات البصرية والتوثيق الصوتي إن أمكن.

7. **التحريض المسرحي:** يعد المسرح الوثائقي من أبرز الفنون الجميلة الأشد ارتباطاً مع الواقع، لما يحتويه

من قدرة على إثارة الأسئلة وتحفيز الوعي الجمعي فهو فضاء مفتوح يتيح للكاتب تناول مختلف القضايا

الاجتماعية والسياسية بحرية كبيرة جداً فالتحريض المسرحي لا يعني الفوضى أو التشجيع على القتل أو

العنف بل يسعى لاستنقاز وعي الجمهور، أو بما يسمى بكسر الجدار الرابع، فيقدم الكاتب لهم مجموعة

من الحقائق مما يخلق في أنفسهم نوعاً من المسألة الداخلية هل حقاً هذا هو حقيقة مجتمعنا أم ماذا؟، حيث

تشير سافرة ناجي إلى السمة التحريضية في المسرح وتصفه بقولها : " إن المسرح التحريضي يمثل أحد

أهم أشكال الاشتباك الجمالي مع الواقع "¹، هذا القول يؤكد على فكرة تداخل ما هو جمالي مع ما هو

نقدي واقعي ، فالمسرح التحريضي يعتمد في جوهره على التحريض كعنصر تبنى عليها أحداث المسرحية

، إلا أن المسرح الوثائقي يستجد بالسمة التحريضية في محطات و مواقف معينة في العرض المسرحي ،

"المسرح التحريضي هو فضاء حيوي للتفاعل والنقد والتغيير ، إذ يصبح الفن بوجوده وسيلة لوعي الجمهور

ومشاركته الفعلية في صناعة الرسالة "²، فتظهر ملامح التحريض في المسرحية من خلال مايلي :

✓ التناول المباشر للوضع السياسي، أي أنه لا يوجد أي غموض أو رمزية مفرطة في إخفاء الموضوع

السياسي المطروح، حيث يتلقاها ويفهمها الجمهور مباشرة من خلال مجريات العرض المسرحي.

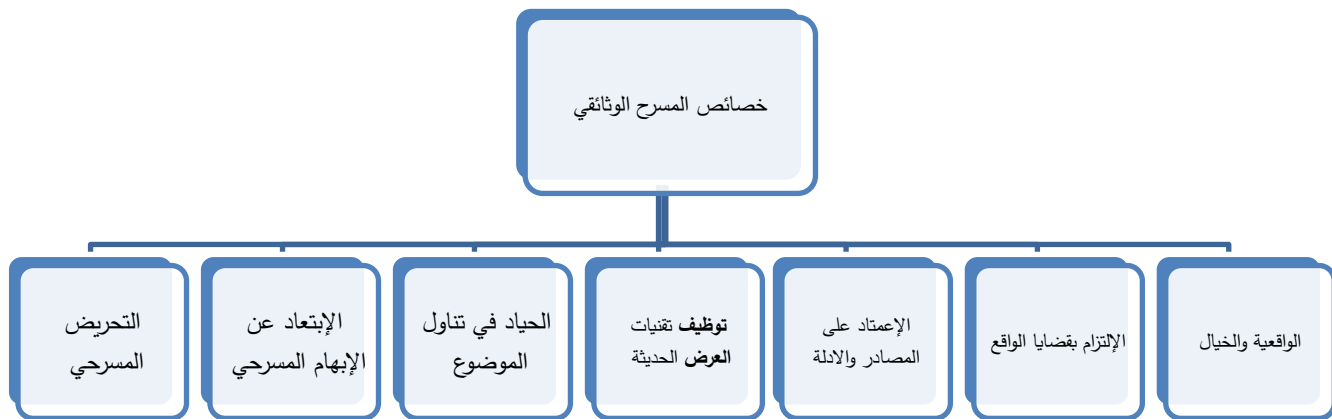
✓ إثارة الجدل في طرحه لمواضيع حساسة، مثل القضايا الاجتماعية والسياسية (الفساد، السرقة

التهب، القتل، جرائم الاغتصاب ...).

¹ التحريض الجمالي للعرض المسرحي في اتحاد الأدباء، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، 2025/12/20

² المرجع نفسه

✓ الحرص على تناول الحقيقة وحدها، في عالم سادت فيه الأخبار الزائفة والكاذبة، يأتي الفن المسرحي الوثائقي، منبرا للحقيقة الموثقة التي تزيل الأوهام واللبس لدى الجمهور حيث تتحول تلك المشاعر من العاطفة الدرامية إلى المسؤولية الأخلاقية.



الفصل الثاني

المسرح الوثائقي - دراسة تطبيقية -
دراسة تطبيقية لخصائص المسرح الوثائقي في مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا لحسن المرعي
توطئة

1. ظروف المسرحية
2. خصائص المسرح الوثائقي:

أ. على مستوى العتبات :

- الغلاف
- العنوان

ب. على مستوى المضمون :

- الواقعية و الخيال .
- الالتزام بقضايا الواقع.
- التحريض المسرحي .
- الحياد أو شبه الحياد .
- الإبهام المسرحي .

3. الوثيقة والأرشيف في مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا :

- الجرائد .
- المقالات الصحفية .
- مقاطع الأخبار .
- الخطب .
- الشعر .

توطئة:

عرف الأدب الوثائقي انتشارا واسعا في الساحة الأدبية بمختلف أنواعه، ولعل أبرز شكل اتخذه هو المسرحية الوثائقية التي تقوم على توظيف الواقع الحقيقي بكل مواضيعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتعيد صياغته في قالب فني إبداعي، فهي فن يجمع بين الخيال والواقع، ويعتمد على مختلف الوثائق الحقيقية كالرسائل، الخطب، الوثائق السياسية، المذكرات، وشهادات شخصية وتقارير بكل أنواعها، مع إعادة صياغتها بأسلوب فني أدبي وهو ما يمنحها طابعا جماليا ترفيهيا.

وكما هو معروف فإن هذا النوع من الأدب ظهر استجابة لمختلف التحولات الكبرى التي عايشها الإنسان والتي شهدها العالم، وتتمثل في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، حيث أصبح المبدع أكثر اتصالا بالواقع، يكشف عن خباياه وتناقضاته ويبحث عن حلول يقدمها لمعالجة ذلك الواقع المصور في عمله الإبداعي، فبذلك فإن المسرح الوثائقي يعتمد على الصدق والموضوعية ويوظف عدة تقنيات فنية وجمالية لمعالجة ذلك الواقع الملموس دون الإخلال بحقيقة المادة التاريخية.

ومن هذا المنطلق جاء هذا الفصل التطبيقي لدراسة خصائص المسرح الوثائقي من خلال نموذج مختار وهو المسرحية الوثائقية التي جاءت تحت عنوان "الأزهر وقضية حمادة باشا" للكاتب المصري حسن المرعي، وكان الهدف من وراء هذا الفصل التطبيقي هو الكشف عن أهم السمات والخصائص الفنية والتعبيرية في هذه المسرحية، ودراسة كيفية توظيف الوثيقة بكل أنواعها داخل المسرحية لتحقيق التأثير الفعال في المتلقي. وقد تناولت هذه المسرحية حدث تاريخي سياسي والذي تمثل في الصراع بين السلطة والنخبة الدينية الذي يمثلها مؤسسة الأزهر، وقد قسمت على أربعة فصول في كل فصل يتناول فيه الكاتب صراع من الصراعات.

أولا : ظروف المسرحية:

تعتبر مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا" لحسن المرعي نموذجا مثاليا عن المسرح الوثائقي التسجيلي ، وقد ألفت سنة 1909 ، واعتبرت علامة فارقة وقفزة نوعية لتطور المسرح المصري ، حيث شكلت هذه المسرحية البداية الحقيقية للمسرح التسجيلي في مصر على حسب قول العديد من المؤرخين وعلى رأسهم سيد علي إسماعيل في كتابه " بداية المسرح التسجيلي في مصر "، وقد استطاعت هذه المسرحية الوثائقية توثيق الأحداث الواقعية والصراعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عاصرت زمن كتابتها ، ومن هذه الأحداث التي عاصرتها نجد حدث سياسي عظيم تمثل في اعتصام طلبة الأزهر ضد القانون الداخلي الذي أقرته إدارة الأزهر الذي يفضي بإدخال مواد تعليمية جديدة وعصرية وهذا ما رفضه الطلبة ، وهذا ما يظهر في قول سيد علي إسماعيل : " وتجدر الإشارة هنا إلى أن مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا" لها قيمة تاريخية تعليمية وتربوية ، بالإضافة إلى قيمتها الفنية ، حيث إنها تؤرخ لأول اعتصاب قام به طلاب الأزهر الشريف طوال تاريخ الأزهر الديني والتعليمي ، وهذا الاعتصاب أخذ شكل ثورة ومظاهرات قام بها الطلاب من أجل إلغاء قانون الأزهر عام 1908 ، الذي كان يهدف إلى تغيير بعض المناهج الدراسية ، وإضافة مناهج جديدة ومواد علمية معاصرة ، بهدف تطوير الأزهر علميا في الظاهر ، وتقليل أهميته الدينية والتعليمية وإضعاف أثره الاجتماعي في الباطن ¹، ويتضح من خلال هذا القول أن هذه المسرحية ما هي إلا تعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي الذي عاشته مصر من الفترة الممتدة من سنة 1906 - 1909 ، وعالجت بذلك قضية اعتصام الطلبة وقيامهم بمظاهرات ضد قانون الأزهر الجديد ، ومن هنا فإن هذه المسرحية مصدقة للمقولة التي مفادها أن الأدب مرآة عاكسة للمجتمع ، وقد تظافرت على هذه المسرحية عدة ظروف ساهمت في تأليفها ، ويمكن تقسيمها إلى ظروف تاريخية وسياسية وهي الأساسية ، وظروف اجتماعية اقتصادية .

الظروف التاريخية والسياسية : وهي سياق 1909 ، حيث جاءت مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " في فترة حساسة والتي تراكبت مع الغليان الذي حدث داخل مؤسسة الأزهر الشريف والذي تمثل في ثورة الطلاب واحتجاجهم ضد نظام التعليم الجديد ومطالبتهم بتغييره وحذفه نهائيا ، كما ارتبطت المسرحية بالحركة الشاملة والتي تمثلت بإعادة إصلاح الأزهر الشريف في أواخر القرن التاسع عشر ، وسعت إلى تحديث المناهج الخاصة به وإدخال علوم حديثة تتجاوب مع متطلبات العصر ، وهذا ما أدى إلى بروز صراع بين التيار المحافظ والذي يمثل طلبة الأزهر وبعض شيوخه والذين دعوا إلى الإبقاء على المناهج القديمة وإلغاء القانون الجديد ، وبين التيار الإصلاحي والذي يمثل إدارة الأزهر التي دعت إلى تحديث نظام التعليم داخل المؤسسة بما يتناسب مع روح العصر ، وهذا ما أكدته طه حسين في قوله : " إن التقدم رهين بتحرر العقل من الجمود " ²، ومعناه أن التطور الثقافي يقتضي تجاوز القديم والانفتاح على معطيات جديدة ، وهو ما تناسب مع الحركة الإصلاحية والخلفية التي كتبت فيها المسرحية .

الظروف الاجتماعية والاقتصادية : تعكس المسرحية الطرف الاجتماعي الذي عاشته مصر والمتمثل في اختلالات العدالة وانتشار الفساد واستغلال النفوذ ، وهو ما جسده شخصية حمادة باشا بوصفها رمزا للسلطة

¹ سيد مصر ، 2018، ص 8 علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر "مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا نموذجا"، مؤسسة هنداوي، ص 8

² طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، مؤسسة هنداوي، (دط، مصر، 2014، ص 25

المستبددة والمتعسفة ، وحمادة باشا وكما هو معروف في الواقع ارتبط اسمه بالأحداث السياسية في تلك الفترة وكيف تعامل شخصه مع القوانين التي ضربها عرض الحائط ولم يلتزم بها ، وكما هو معروف فإن الفترة الممتدة من 1906 - 1909 شهدت صدام وصراع بين السلطة المتمثلة في الإدارة وحمادة باشا وبين الحشد من الطلاب الذين اعتصموا مطالبين بحقوقهم التي هضمت وكيف تعاملت السلطة مع الاعتصام من عنف وضرب وسجن من طرف السلطة "...فقام حمادة باشا وأعوانه بجلد الأزهريين داخل الجامع الأزهر ، وحول الرواق العباسي إلى سجن زج فيه المتعصبين ..."¹ ، أما الطرف الاقتصادي فتمثل في معاناة طلاب الأزهر من الظروف المعيشية الصعبة وسوء توزيع المخصصات المالية والغذائية وهو ما ظهر جليا في حوارات المسرحية :

طالب: عظيم. لم نحن معاشر الطلبة نتكبد هذه المشقات في تغربنا عن أهلنا وابتعادنا عن بلادنا ومكوثنا السنين طوال بهذا المعهد؟

عالم: لتشرقكم في خدمة الدين الحنيف.

طالب: أوليس هذا الدين هو دين الإسلام؟ فإذا كان كذلك، فكيف لا يكون لنا النصيب الأكبر من أموال المسلمين؟

عالم: هو كما تقول، فخيرات المسلمين أكثرها تنفق عليكم وعلى هذا المعهد وما يتبعه من معاهد الدين، وما من أحد إلا ويعرف ذلك.

طالب: ولماذا أكثرنا جائعون بانسون إذن؟

عالم: إنكم الآن تتعلمون، ومتى تعلمتم تصيرون علماء مثلنا فلا تحتاجون بعد.²

وقد مثلت مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا أبرز مثال وثق فيه الكاتب حسن المرعي الواقع السياسي والاجتماعي في مصر وما حدث في تلك الفترة من مظاهرات تنادي بالرفض القاطع لقانون الأزهر الجديد وما قابلته من عنف وجلد وسلب للأموال والسجن من طرف السلطة المستبددة، وهو ما يظهر عدد فصولها الأربعة.

ثانيا : خصائص المسرح الوثائقي في مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا، لحسن المرعي:

¹ سيد علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر، المرجع السابق، ص 8

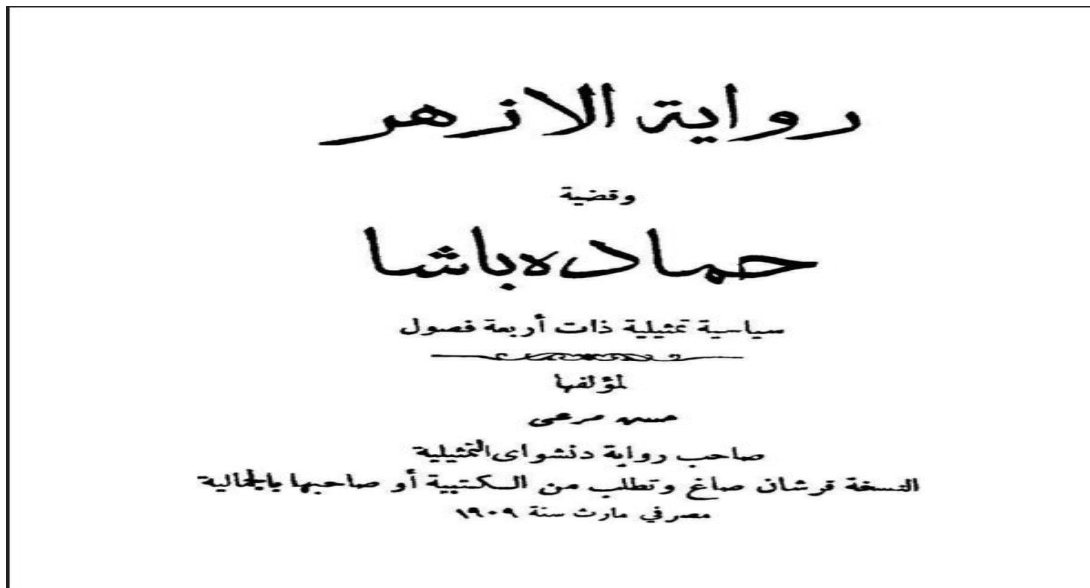
² حسن المرعي، مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا "سياسية تمثيلية ذات أربعة فصول"، مصر 1909، ص 74

1. على مستوى العتبات:

أ. الغلاف :

سيمائية الغلاف : تعتبر العتبات النصية مظهرا من مظاهر تشكيل الخطاب الأدبي ،فهي التي تبني بنية الخارجية له " تسيج النص و تسميه و تحميه و تدافع عنه وتميزه عن غيره و تعين موقعه في جنسه و تحت القارئ على اقتنائه " ¹ ، فهي أول ما يقع نظر القارئ عليه و منها يبدأ رحلة اكتشاف العوالم النصية و بنياتها في شخوصها و أماكنها و زمنها، حيث يثير الغلاف بعدا جماليا و دلاليا متمثلا في الصفحة الأولى و الصفحة الأخيرة " إذ تدخل لوحة الغلاف في تشكيل البعدين الجمالي و الدلالي للنص، إذ لم يعد مجرد حلقة شكلية مؤطرة للنص الأدبي " ²، فمع تطور الدراسات لم يعد الغلاف شكلا ماديا للحماية أو الزينة ، فقد تحول بفضل هذه الجهود النظرية النقدية الى نص مواز يحمل دلالات لا تقل أهمية عن محتوى العمل نفسه.

الشكل 1: غلاف المسرحية



¹ جيران جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ص 15.

² المرجع نفسه، ص ن.

يتجلى مليا حضور عتبة الغلاف في مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا"، وتشتمل هذه العتبة على عدة رموز ورسائل وهي: واجهة الغلاف، عنوان فرعي بخط كبير، عنوان المسرحية، اسم صاحب الدراسة. وفي الوسط ميكرفون، فماهي العناصر الجمالية في هذه العتبة؟

العلامة السيمائية للون : يحتل اللون الأسود منذ القدم مكانة عالية فجعلوه رمزا للقوة لذلك كانت الطوائف الدينية تستعمله ضمن طقوسها السحرية والدينية ، فهو في هذه الحالة رمز للظلام وهو لون الباطن والمعارف الخفية مما يجعل النساك والسحرة يرتدون ملابس سوداء قاتمة ، لأنهم يحملون معارف سرية لا يعرفها غيرهم ، ويرمز كذلك إلى الموت والعقاب ، في التاريخ العربي الإسلامي ارتبط الأسود ب "راية الإسلام" وهي راية النبي محمد عليه الصلاة والسلام ، فلم يكن اختيار اللون الأسود عبثا بل رسالة نفسية واضحة للعدو دلالة على القوة والسلم و العدل والمساواة وحملهم لحقيقة الحياة و الرسالة النبيلة التي يحملونها على أعتاقهم ، فعنوان المسرحية كتب باللون الأسود القاتم تأشيراً للمعنى الذي كتبت من أجله هذه المسرحية التي تحمل هما تاريخيا ثقيلًا في الكشف عن حقيقة اغتصاب الطلبة الذي يعد عملا سوداويا و مليء بالحق والكراهية ، ولكن من جهة أخرى الحق لا محالة سوف يظهر وينصفه التاريخ فيما بعد ، حتى لو تكشف حقيقة حمادة باشا في ذلك الوقت ، إلا أن التاريخ أنصف أولئك الطلبة الذي كانوا هم شعلة الدين و الأصالة والحقيقة والمعرفة ومرآة عاكسة للأمة العربية .

فإذا كان اللون الأسود يحمل عدة دلالات لعل أبرزها الظلام والقتل والظلم والليل ، يأتي اللون الأبيض الذي يحمل دلالة النور والنهار لأنهما لوان متضادان متداولان في كل الحضارات إذ يرتبطان بالباطل و الحق ، فقد ارتبط اللون الأسود في الغلاف بالمدلولات الفنية والاجتماعية و الثقافية والدينية، وانعكس ذلك داخل متن المسرحية ، فنلاحظ وجود ثنائيتان الخير والشر ، فجانبا من اللون الأسود الذي كتب اسم حمادة باشا بواسطته يمثل رمزا للشر في شخصية حمادة باشا ، وأما البياض يمثل رمز للخير في الرسالة التي يحملها طلبة الأزهر. في ذلك البياض الذي يحيط باللون الاسود في كل مكان، فمهما تجلى الشر أكثر فأكثر، سوف يبقى الخير متجليا إلى أن يأتي اليوم الذي ينصف فيه القدر الخير على الشر، وهكذا كان غلاف المسرحية تجليا لهذه الثنائية الإنسانية.

ب. العتبة اللغوية (الدلالة السيميائية): العنوان الرئيس :

تدرس السيميائيات بكل ما يمكن أن يكون إشارة "فالسيميائية La semiotique و السيميولوجيا La semiologie- هما علم العلامات سواء أكانت هذه العلامات لسانية أم غير لسانية " ¹ ، و نجد في هذا الغلاف عنوان رئيسي بحجم كبير "بداية المسرح التسجيلي في مصر"، فهو عنوان مباشر وتقريرى استخدم فيه كلمة "بداية" تحوي بزيادة في البحث وفق أطر تاريخي ، أما "المسرح التسجيلي" يعتبر مصطلحا مفتاحي يربط بين الفن (المسرح) والواقع (التسجيلي)، ثم العنوان الثاني "مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا"، حيث أطلق الكاتب حسن مرعي هذه التسمية مناسبة لموضوع المسرحية ، أما العنوان الأول فهو من تقديم الدارس سيد علي إسماعيل ، نجد كلمة مسرحية دلالة عن الفعل المسرحي وهي تولي بعض الشخصيات أدوار معينة وفق نص مسرحي معين لا يجب الخروج عنه ، وأما كلمة الأزهر فهذه الكلمة تعود إلى المكان الجغرافي وهو مسجد الأزهر الشريف الذي يحمل رمزية دينية و اجتماعية ، فهو منارة للعلم والفكر ، وأما الكلمة الثالثة من العنوان وهي "قضية" فتحمل هذه الأخرى بعدا دلاليا عميقا فهي ليست مجرد كلمة ، بل هي علاقة ربط بين القطبين وهما "الأزهر" و "حمادة باشا" ، وتفتح بابا للشك والتساؤل والتغير من حالة عادية إلى حالة غير عادية وفي هذه الحالة كانت كلمة 'حمادة باشا' وهي الشق الرابع من عنوان المسرحية ، إذ تحيل إلى الشخص الذي يملك نفوذ وسلطة دنيوية "السلطة ، الثروة ، الارستقراطية ، الإقطاع" فهو رمز لسلطة المادة ، فهذه الكلمة هي مركز الصراع الدلالي في المسرحية ، حيث تحول شخصية حمادة باشا من قيمة عالية ذو مكانة اجتماعية مرموقة إلى مكانة أقل مرتبة وشأنا بسبب أفعاله القذرة اتجاه الطلبة ، حيث أصبح حمادة باشا عبارة عن ملف يتم دراسته.

• اسم المؤلف:

من أبرز السمات المرئية والبصرية على الغلاف نجد اسم مؤلف المسرحية "حسن المرعي" المتموقع أسفل عتبة عنوان المسرحية باللون الأسود الفاتح بخط رقيق

¹ أمينة فزاري ، السيميائية: المصطلح والمفهوم و الإشكالية ، العدد 17 ، 2007 ، ص 134

جذاب للانتباه ، تمنح هذه العتبة النص بعدا توثيقيا ، إذ لا يمكن تجاهلها لأنها العلامة المميزة بين كاتب وآخر وتبرز هوية العلم الفني لصاحبها ، سواء أكان اسما حقيقيا أو مستعارا معروفا في الأوساط الأدبية وليس هذا فحسب بل كذلك تزداد نسبة انتشار العمل ومبيعاته في السوق التجارية ، ويزيد من مقروئية العمل كون " حسن مرعي " من رواد المسرحي الوثائقي العربي ، حيث يمتلك شهرة واسعة في الأوساط الساحة العربية في خوضه غمار الكتابة المسرحية التسجيلية وبطبيعة الحال هناك نوع من القراء يحبون هذا النوع من الأعمال الفنية .

✓ المؤشر الأجناسي:

يظهر لنا النقد الأدبي عن ماهية الجنس الأدبي، من خلال المؤشر الأجناسي الذي يعتبر من بين الرموز الدلالية في الغلاف وهو الذي يساعد القارئ " على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقبل أفق النص " ¹، فمن خلال المؤشر النقدي يعرف القارئ نوعية الجنس الأدبي الذي هو بصدد قراءته، مما يجعله يستحضر مجموعة من المعارف والمكتسبات القبلية عن هذا الجنس الأدبي تخوله قراءة حسنة وجيدة وسليمة وإزالة الإبهام الأجناسي.

في الجهة العليا من الغلاف رواية " الأزهر وقضية حمادة باشا " ، مكتوب تحتها سياسية تمثيلية ذات أربعة فصول وأسفل هذه الكتابة اسم مؤلفها "حسن مرعي" ، مكتوب باللون الأسود على خلفية باللون الأبيض مما يجعله مميز، فاللون الأسود على الخلفية البيضاء يلفت انتباه الفعل البصري للإنسان ، ومن خلال هذا التشكيل البصري المميز يكون الكاتب قد قدم معرفة مسبقة إلى القارئ عن شكل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي ، وتتمثل أهمية التعيين الأجناسي في أنه "مؤشرا معنويا يجعله في مقدمة الدوال التي تبني الخطاب " ²، إذ يرسل الكاتب للمتلقى مجموعة من المفاتيح وفك شفرات تمكن القارئ من فك ألغاز المتن الأدبي من خلال الجمع بما هو موجود في رصيده المعرفي و مساندة من المؤشر الأجناسي الذي يضعه الكاتب تتشكل لدى القارئ صورة كاملة، وفي هذا الغلاف تجلت كلمة "الرواية " مظهرة لما سوف يصادفه

¹ حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، دط، مصر، ص 57
² عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات: قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، 2004، ص

المتلقي في رحلة القراءة لهذا المتن الفني ، فتأتي القراءة وفق أطر ومنهجية معينة ودراية مسبقة وليس تلقي العمل أدبي بشكل جاف وميت .

2. على مستوى المضمون:

أ. الواقع التاريخي والخيال الفني:

يعرف المسرح الوثائقي بقدرته على إثارة اهتمام الجمهور وجذبهم اليه وينجح هذا الفعل من خلال توظيف عدة سمات ومميزات تمكنه من خلق عالم مسرحي ، فيأتي الاستلهام من الواقع التاريخي مهم في المسرح الوثائقي ، حيث تتنوع مستوياتها من مسرحية إلى أخرى ، مما يخلق في عالمها تنوعا غزيرا وكثيفا مملوءا بالحيوية والشعور والوجدان ، فيمزج الكاتب بين ما هو متخيل وما هو غير متخيل ، فنجد المؤلف يعدل ويضيف و يغير ويحذف كل ما هو متعلق ببنية العمل الفني ونلتمس ذلك في موضوع دراستنا وهي مسرحية "الأزهر و قضية حمادة باشا "لحسن المرعي، نجد أن الكاتب استلهم من الأرشيف و المستندات والوثائق حادثة اجتماعية و سياسية متمثلة في قضية اعتصام الطلبة ضد القانون المجحف الذي صدر في حقهم وبعد رفضهم لهذا القرار تعرضوا للعنف من قبل المسؤول حمادة باشا بسبب مطالبتهم بحقوقهم المشروعة و لكن هذا الاقتباس لم يكن بشكل حرفي ، حيث أنه حاول التقيد بالحدث التاريخي كمسار رئيس للأحداث ،إلا أنه وظف لمسته الجمالية الفنية في صياغة عالم دينامي ، تتفاعل فيه بنية الحدث الدرامي مع المكاني و الزمني والحواري مشكلة نسقا خاصا ومميزا ، إذ تساهم كل هذه العناصر في إخفاء الفجوة الزمنية التي نلمحها عادة في العروض المسرحية التي تخلق نوعا من الغموض ، فالعرض المسرحي الوثائقي لا يحتاج إلى غموض بسبب طبيعة مادته التاريخية التي لا تحتاج غلى إخفاء ، حيث تجلى مفهوم تداخل الإبداع الفني مع المادة التاريخية في هذا العمل المسرحي ، متكونة من أربعة فصول في كل فصل يمتزج فيها تداخل البعد التاريخي الواقعي بالبعد الجمالي الفني،وفق ما يلي :

✓ بنية الحدث الدرامي:

دارت أحداث المسرحية حول تظاهر الطلبة ضد إدارة الأزهر الشريف، بسبب الأوضاع التي آلت إليها ظروف الطلبة من فقر ومعاناة وأجرة ضعيفة جدا وأكل سيء، مما جعلهم يعيشون حالة مزرية وصعبة، هذه الصورة الفنية الواقعية للمشهد الأول ساهمت فيه مجموعة من البنيات مشكلة نسق درامي:

شكل الحدث الدرامي في المشهد الأول نقطة الارتكاز بين الواقع والخيال، ففي هذه المسرحية ذات الغطاء التاريخي، يعمل الحدث الواقعي كـ "هيكل عظمي" بينما يمثل الحدث المتخيل "اللحم والدم"، حيث تفاعل الكاتب مع هذه المعطيات التاريخية لا رغبة في تغيير الحقائق الكبرى، ولكنه حاول إبراز سيرورة الصراع الإيديولوجي في المسرحية بين الحق والباطل منذ البداية، ونرى من خلال أحداث المشهد الأول من خلال الحوار الذي دار بين الطالب والعالم:

عالم: ما بالكم أيها الطلبة أكثرين من الغوغاء في هذا اليوم خلافا لعادتكم؟

طالب: إن الغوغاء لآتية من حلقة أخرى، أما نحن فصاغون كل الإصغاء لما تلقاه علينا من الدرس.

عالم: وما بال إخوانكم متهيجين، وأراهم ليسوا براضين عما يلقيه عليهم حضرة المدرس؟

طالب: لعلهم يتفكرون في مطالبهم التي طالما طالبوا بها من زمن بعيد ولم يصغ لقولهم أحد.

عالم: وأي شيء يطلبون ... وهل هذا الوقت هو معد لتقديم الطلبات ... وهل يمثل تلك الغوغاء يأملون الالتفات إلى مطالبهم؟

طالب: وبأي كيفية يطلبون مطالبهم الحقبة إذا لم يفعلوا ما هم فاعلون الآن من الغوغاء وتهيج الأفكار¹.

يبرز لنا هذا الحديث الذي دار بين الطالب والعالم عمق المأساة والمعاناة الرهيبة والحالة الصعبة التي كان يعيشها طلبة الأزهر جراء سياسية الدولة المصرية الفاسدة اتجاه دور العلم والدين آنذاك وتهميشهم دون مراعاة للقيم الدينية والأخلاقية، حيث يمكن ملاحظة أن حوارات الشخصيات لم تكن طويلة ولكنها كافية

¹ المسرحية، 73

في التعبير عن حجم المأساة آنذاك، فقد حول الكاتب ذلك السرد التاريخي لمشهد حادثة اعتصام الطلبة في المشهد الأول من صفته التقريرية إلى تجربة إنسانية كاملة المعالم نابضة بالحياة، فالكاتب هنا لم يغير في حدث المشهد الأول ، بل تركه كما عبرت عنه الجرائد والصحف المصرية آنذاك ، إلا أنه أضاف بعدا جماليا وفنيا ، إذ صور لنا ذلك البعد الإنساني المتمثل في الحق في العيش الكريم والحرية عن التعبير ونلمح في هذا الحديث الجانبي بين الطالب و العالم :

عالم: وأي شيء يطلبون ... وهل هذا الوقت هو معد لتقديم الطلبات ... وهل يمثل تلك الغوغاء يأملون الالتفات إلى مطالبهم؟

طالب: وبأي كيفية يطلبون مطالبهم الحقبة إذا لم يفعلوا ما هم فاعلون الآن من الغوغاء وتهيج الأفكار؟¹ .

فمن خلال هذا الحديث ، لم يكتفي الكاتب بذكر الطالب على أنه معارض للسياسيات الداخلية لمسجد الأزهر فقط ، بل صورته على أساس ذلك الفرد الذي يحمل لواء الفكر والوعي للناس و في نفس الوقت هي شخصية متأزمة عاطفيا تعيش صراعات نفسية داخلية ، وقد سعى الكاتب جاهدة لإبراز القيمة الفنية الجمالية في هذا الموقف الأول من المسرحي التي تمثلت في إظهار البعد الخيالي الفني في تجسيد ذلك الصراع النفسي التي تعيشه الشخصيات سواء أكانت نفسية الطالب وتصوير ما يشعر به دون البوح به الذي يظهر في أكثر من موقف، من مشاعر الخوف من المستقبل التعيس أو مشاعر الألم أو مشاعر الحزن والأسى، من باب الحديث الذي دار أيضا بين المفتش الذي هو رمز للسلطة ولو كانت نسبية مع الطالب الذي يعد رمزا للفكر والعلم ، إلا أن خيال الكاتب صور لنا جزءا أعمق من ذلك الحوار الخارجي ألا وهو حوار الذات الإنسانية مع الذات الأخرى ، كما يتجلى في التجسيد التالي :

عالم: انظروا تروا ملاحظي الجامع قد وقفوا وهم على وشك القبض عليكم من فعلكم هذا.

¹ المسرحية، ص 75

الطلبة: وها نحن تاركين لكم معهدكم هذا معتصبين عن سماع ما تلقونه علينا، بل ذاهبون إلى حيث نجد ضمانا لمستقبلنا الضائع إلى أن ينتبهوا شيوخوا ويصغوا إلى مطالبنا ويهديهم الله إلى إنصافنا، وما هذا على الله بعزيز.

يمكننا الاستنتاج من خلال هذا النقاش الذي دار بين الطالب والمفتش طغيان المشاعر السلبية على المشاعر الإيجابية ، إذ ارتأى الكاتب أنه من الضروري خلق مواجهة حتمية بين الطلبة والمعلمين والمفتشين يختزل فيه التوتر العام ، فقد كان هنالك ضجيج خارجي متمثل في الاختلاف الذي حدث بين الطالب و المفتش ومن جهة أخرى كان هنالك ضجيج داخلي لا يشعر به إلا المتلقي من خلال رؤية صادقة نحو تلك المشاعر التي تحملها كل شخصية ،سواء أكانت شخصية الطالب التي عبرت عن مشاعر الحزن واليأس والتي تحاول جاهدة إصلاح مستقبلها أو شخصية المفتش التي كانت تشعر بنوع من القوة والحق . تعد هذه العناصر من بين تجليات الخيال في البنية الدرامية للمسرحية، وتظهر وفق بنيات ومستويات معينة طوال مشاهد المسرحية، بداية مع المشهد الأول.

وشهدت كذلك أحداث المشهد الثاني تصوير الاجتماع الذي دار بين الشيوخ وعلماء الأزهر لمناقشة آخر التطورات حول اعتصام الطلبة وسبب إضرابهم وإعطاء تقييم عام من قبل المعلمين إلى الشيخ الكبير المسؤول الأول عن المسجد ، وإقرار بعض الإجراءات الاستعجالية للسيطرة على المسجد وحفظ النظام الداخلي للحد من مدى سوء الأوضاع التي تحيط بالمسجد الأزهر ، ولكن الكاتب عرف جيدا كيف يملئ الفراغ التاريخي المتمثل في غياب نصوص حوارية تاريخية رسمية التي تم ذكرها في الصحف أو الجرائد ، إلا أنه لم يرغب في ترك الفجوة في الأحداث ، ورغبة منه في إظهاره للمشاهد جانب من الحوارات الجانبية للشخصيات وتوضيح طبيعة الأحداث بشكل أكبر، وسعى الكاتب لإظهار الجانب الخفي من التاريخ "الحوارات المفقودة" فبفضل الخيال تمكن من بناء مشهد كامل ، إذ تعد أحداث المشهد مرحلة انتقالية ثانوية لا ترقى إلى مستوى الحدث المغير للأحداث بشكل جذري ولكنها تلعب الدور الذي وضعت من أجله وهو استمرار دينامية الأحداث ، نعم قد تشهد الأحداث صعودا و نزولا في الوتيرة و لكنها تبقى داخل نسق تيمة الحدث التاريخي، ورغم ابتعاد الكاتب في المشهد عن الحدث الرئيس وهو أجواء اعتصام الطلبة و نقاشهم مع المشرفين ، إلا أن شبح

الحادثة لازال يتبع أحداث المسرحية وهذا ما يظهر عندما تحدث الشيخ في قوله :ما هذه الغوغاء يا حضرات الأفاضل ؟

عالم: إنها لآتية من جهة حلقات التدريس، وما أظنها إلا تهيجا من الطلبة الذين يرغبون المطالبة بحقوقهم المهضومة في نظرهم.¹

ثم ينتقل الحدث من مجرد تذمر طلالى إلى قضية سياسية وإدارية أعمق بكثير تظهر للناس ، فعندما طرح الشيخ فكرة "تداخل الغريب " كأن الكاتب هو من طرح هذه الفكرة ، حيث أراد من خلال هذا المشهد الكشف عن اللاعب الخفي الذي جعل الأمور تسوء إلى هذه الدرجة ،حيث ازدادت الأمور تعقيدا وأصبح من الصعب التحكم في الأمر وكذلك الخوف من التدخلات الأجنبية يزداد شيئا فشيئا حتى خشي الشيخ الكبير من تحول الأزهر من مؤسسة دينية مستقلة إلى مصلحة حكومية تخضع للأهواء والتدخلات ، هذا ما يظهر من خلال الحديث الذي دار بين الشيخ والعالم :

الشيخ: هو كما تقول، ولكن الأمر بخلاف ما تزعم، ففي الأمور أمور لا يمكن التصريح بها، وغاية ما أقوله هو أنه لا يوجد شؤم على بلد أكثر من تداخل الغريب فيها.

عالم: وأي غرباء تعني يا مولانا؟ وهل صار الأزهر كباقى مصالح الحكومة تلعب به يد الأعراض والغايات والمفاسد؟²

يظهر لنا هذا الحديث الذي دار بين الشيخ والعالم مدى خوف الشيخ من تدخل السياسة في دين ، إنما في حقيقة الأمر حول قلق الكاتب ، كأنما الشيخ هو لسان حال الكاتب ، فقد جسد الشيخ دور الشخصية العلمية بالأحداث و ما سوف تؤول إليه في المستقبل ، تلك الشخصية الهادئة تميل إلى الحذر السياسي تستخدم لغة دبلوماسية وفق مبدأ (التلميح بدل التصريح) .فنلمح من خلال شخصية الشيخ انعكاس الجانب الإبداعي الفني الجمالي من طرف المؤلف حينما أعطى لها مميزات ومهارات ،مثل ملكة الكلام و الإقناع و الحكمة والمعرفة، هذه الصفات الشخصية لم يجد لها أثرا في المصدر التاريخي الذي لم يصور الشيخ بهذه

¹ المسرحية، ص 76

² المسرحية، ص 77

الصفات العديدة التي قل ما يتصف بها الشخص الطبيعي رغبة من الكاتب في إتباع التقليد المسرحي الكلاسيكي وتعرف بالبيثيا (Pythia) .

ويمكن القول حول درامية المشهد الثاني في أن الطلبة الذين يوصفون بالغوغاء " هم في الحقيقة أصحاب الحقوق المهضومة ، هذا التناقض يجعل المشاهد يتعاطف مع الأجواء الخارجية، رغم أنه يشاهد الداخل "المشايع والعلماء في اجتماع" ، حيث جسدت المظاهرات في هذا المشهد دور الشبح " الضمير الإنساني " الذي يطارد الجميع من في قاعة الاجتماع لأنهم كلهم مسؤولون عن هذه الأزمة التي يعيشها الأزهر الشريف ، عرف الكاتب جيدا كيفية توظيف تقنية الضغط الدرامي من خلال استلهاهم حدث تاريخي وهو مظاهرات الطلبة وجعلها أداة خانقة على أحداث المسرحية كلها ، ومن انعكاسات هذه القدرة هو تحويل الغرفة المغلقة (الاجتماع) إلى ساحة محاكمة ، فقد نجح الكاتب في جعل " صمت المكاتب " يرتجف أمام " ضجيج تظاهر الطلاب " ، مما جعل الطلبة المحرك الحقيقي للحدث حتى وإن كانوا خلف الستار في شكل أصوات فوق الخشبة ، فقد جسدوا دور الظل الذي لا يزول إطلاقا ، الظل الذي ظل لصيقا من بداية المشهد الثاني إلى نهايته وهذا ما يظهر في النص المسرحي ، ففي البداية ركز الكاتب على إظهار الطلبة كخلفية للمشهد :

الشيخ: ما هذه الغوغاء يا حضرات الأفاضل؟

عالم: إنها لآتية من جهة حلقات التدريس. وما أظنها إلا تهيجا من الطلبة الذين يرغبون المطالبة بحقوقهم المهضومة في نظرهم.¹

ومن جهة أخرى كذلك في نهاية المشهد الثاني بعد حوار طويل بين الشيخ والعلماء طوال المشهد الثاني، عاد ظل اعتصام الطلبة للظهور من جديد ولكن هذه المرة كواجهة مسرحية، ليختم الكاتب بذلك أحداث الفصل الأول، ونلمح هذا في الأثر التالي:

الشيخ: ما رأيكم يا حضرات العلماء في هذا الأمر؟ وماهي الخطة الواجب اتخاذها لتسكين خاطر المعتصبين الآن؟

¹ المسرحية، ص 76

عالم: الرأي عندي ياذا الفضيلة والمروءة أن تأمر لتسكينهم بإحضار القوة.¹

وتتجلى بنية الحدث الدرامي في الفصل الثاني إذ تناول هذا المشهد أزمة المواجهة بين السلطة السياسية (الناظر) مع السلطة الدينية (شيخ الأزهر والعلماء) ، فقد شكل مشهد غياب الخديوي (الجانب العالي) لانشغاله بمزارعه ، وهذا الفعل من قبل الملك قد عمق الأزمة أكثر فأكثر ، فقد أثار حفيظة الشيخ وعلماء الأزهر بعد الحالة الخطيرة التي شهدتها معهد الأزهر ، وقدم الشيخ للديوان من أجل إيجاد حل للأزمة ، فإذا بهذا الأخير يتفاجأ من عدم وجود الملك الخديوي أكثر من ذلك طلب الناظر الذي يشغل منصب مستشار الملك الخديوي القوة العسكرية لمعهد الأزهر لقمع المعتصمين بالقوة والسلاح ، وهذا الفعل نتج عنه خلاف بين الشيخ والناظر ، فقد غضب الشيخ من فكرة التعامل مع المظاهرات السلمية بالقوة ، وهذا ما يظهر في النص المسرحي :

ناظر: أما الجانب العالي فهو متغيب الآن لتفقد مزارعه، وقد أرسل لسموه تلغرافا يلتمس فيه حضوره للنظر في أمر فضيلتكم.

الشيخ: وهل تظنون سعادتك أن مولانا الخديوي حفظه الله يأتي مسرعا على أثر وصول تلغرافكم، ويترك أعماله الزراعية الخصوصية التي لولاها لرأينا سموه قد تفرغ إلى نصره العلم وتعضيد المشروعات الدينية، بل ورأينا ندي الكف مطلق اليسار بالعطا والجود للمشروعات الخيرية.²

وكذلك نجد جانب من الحوار المتعلق بطلب الناظر القوة العسكرية:

ناظر: أخبرتنا يا فضيلة الشيخ بأنك طلبت قوة عسكرية لحفظ النظام، وقد حضرت تلك القوة، وهي محافظة الآن، فلتبق كذلك لحين حضور سموه.

¹ المسرحية، ص 79

² المسرحية، ص 80

الشيخ: وهل تودون سعادتم إبقاء بمنظرها البشع وشكلها المرعب في ذاك المعهد لحين حضوره الجنب العالي؟ أفيما بكرة وعشية تستحيل كعبة الإسلام الثانية طللا مقفرا ويعود أكبر معهد علمي على المسلمين في شرق الأرض وغربها موصدا هامدا. ويخلى ... فيا للرحمة بالأزهر والأزهريين! ¹.

وبعد التأزم في الأحداث تراجع السلطة السياسية أمام ضغط الجماهير من النافذة ،"غوغاء من الخارج : ليحي العدل ، ليحي الخديوي ، ليحي دين الإسلام" ² ، ليدخل الصراع بين الطلبة والطبقة الحاكمة مرحلة هدنة مؤقتة ، فيذهب رئيس التشريعات لتهدئة المتظاهرين بوعود براقة في انتظار عودة الخديوي من مهامه الخاصة ، تحرزا من خروج الأحداث عن مسارها فكان هذا هو لب أحداث المشهد الأول من الفصل الثاني ، فقد وظف الكاتب الحدث التاريخي في هذا المشهد كمرجعية فنية ، حيث استلهم الكاتب من الحدث التاريخي آلية بناء المشهد المسرحي في بنياته (الأحداث ، البيئة ، الزمن ، الحوار) ، وهذا ما يميز العمل الفني عن الواقع التاريخي ، فالكاتب وظف الخيال الفني في المشاهد المسرحية رغبة منه في التعديل على هذه البنيات لكي تكون مناسبة لخصائص الفن المسرحي الوثائقي ، فلا يجب على الكاتب إهمال ما هو فني و ما هو واقعي تاريخي ، فالعمل المسرحي الوثائقي هو مزيج بين ما هو متخيل وما هو واقعي تاريخي ، ولضمان كذلك الحصول البعد الدرامي يحمل التشويق و الإثارة ، فيأتي العمل المسرحي الوثائقي كنموذج كامل يصور للناس في شكله الخارجي على أنه عمل فني وفي داخله يحمل حقائق تاريخية لا يلاحظ هذه الحقيقة التاريخية سوى المشاهد الواعي .

أما في الفصل الرابع فنجد أن الأحداث بدأت تتوتر بالفعل ، إذ يرفع الستار على ساحة الجامع والمفتشون يراقبون الطلبة وبأيديهم قصب الخيزران " ترفع الستار عن ساحة الجامع الأزهر وبها المدرسون وأمامهم حلقات الطلبة وعموم المفتشين والملاحظين وقوفا يتحرشون بالطلبة وبأيديهم قصب الخيزران ، وفي إحدى زوايا الجامع كل من سعادة حمادة باشا ودولار بك والشيخ عاشور وبعضا من حجاب ديوان الأوقاف ومعهم آلة التعذيب " الفلقة ³ فهذا المشهد يضعنا أمام توتر حقيقي وعدم الهدوء ويؤكد على الصدام بين السلطة المتمثلة في حمادة

¹ المسرحية، ص 82

² المسرحية، ص 81

³ المسرحية، ص 94

باشا والمفتشين وبين الطلبة حاملي روح المقاومة والتغيير ، حيث يتمثل الصراع في محاولة الطلبة الدخول إلى الجامع لمزاولة دروسهم ، وهذا ما يزيد من التوتر وتآزم الأوضاع .

ويمكن تقسيم أحداث هذا الفصل إلى خمسة مراحل أولها ما سبق ذكره والتي تتمثل في بداية الأزمة وثانيها تتمثل تصاعد توتر الأحداث والذي اتخذ بذوره شكلين هما:

. الصراع القانوني: والذي دار بين دولار بك الذي رأى أن العنف مخالف للقانون وحمادة باشا الذي يرى أن هؤلاء الطلبة متمردون لا ينفع معهم إلا القوة والعنف وكذلك المفتش الذي يؤكد رد فعل حمادة باشا ويدعو إلى تبني القوة بدل اللين وهذا ما يظهر في الحوار التالي:

حمادة باشا " يخاطب دولار بك «: قلت لك إنه لا يمكن إلا اتباع الشدة مع هؤلاء المتمردين.

دولار بك: عظيم، ولكن هل يعلم سيدي أن هذا مخالف للقانون ومعاقب عليه؟

الباشا: مالنا وللقانون؟ فقد أمرنا بذلك صاحبه، ولا بد من جعل هؤلاء المعتصبين أطوع من الغنم.

مفتش: كنت دائما أقترح باتباع تلك الخطة المفيدة لإطفاء شعور هؤلاء المتمردين، وكان فضيلة شيخنا يرفضها قائلا لي بنص الحديث النبوي، حيث قال صلى الله عليه وسلم: " حاربت بالسيف وباللين، فوجدت اللين أحد من السيف " وينتهي الأمر بيننا بسحب اقتراحاتي، حتى وقفنا فيما نحن فيه الآن، وهذا كله نتيجة اتباع خطة اللين والتهاون معهم.¹

الصراع المباشر: والذي دار بين الطلبة والباشا، إذ يظهر الطلبة وهم يطالبون بحقهم في التعلم ومزاولة الدراسة ودخول جامع الأزهر من جديد، بينما يظهر الباشا يمنعهم من الدخول معتبرا ردة فعلهم ثورة يجب أن تقمع.

أما المرحلة الثالثة فقد تآزمت الأوضاع فيها وازداد التحدي بين الباشا والطلبة، إذ اعتبر أحد الطلاب أن الباشا هو سبب اشتعال ثورة الطلبة نظرا لأفعاله الشنيعة، وهذا ما يؤكد المشهد التالي:

حمادة باشا: كيف تجاسرت على الدخول يا هذا وليس معك تذكرة مرور؟ ولماذا أنت تحرض الطلبة؟

¹ المسرحية، ص 95

الطالب: إنني يا سعادة الباشا لم أرى مانعا يمنعني من الدخول إلى معهدنا هذا الذي رببت وبه تعلمت، فهو بمثابة بيتا لي، فكيف أُمْنَع من الدخول إلى هنا؟ ومن الذي يمنعني؟ إنني يا سعادة الباشا أزهرى، فلا يستطيع أحد منعي عن الدخول إلى بيتي.

حمادة باشا: إن الذي أعلمه هو أنك خالفت الأوامر ودخلت إلى صحن الجامع أحدثت شغباً بين الطلبة ودخلت بدون تذكرة مرور، يجب سجنك مع رفقاءك إلى حين النظر في شأنكم.

الطالب: هل صار الجامع جمركا لأحد الموانئ لا يجوز للإنسان الدخول فيه بدون تصريح أو تذكرة مرور؟ فاسمح لي أن أسألك سؤالاً واحداً: وهو كيف جاز لسعادتك الدخول إلى هنا؟ جوابك أنت منتدب من المجلس لهذه الغاية، جوابي عليك يا سعادة الباشا، أنك غير أهل لذلك، وأن وجودك هنا هو الذي سيجعل ثورة الطلبة تزداد، ذلك لأنك انتدبت لهذه المعهد وأنت لا تعرف من أمره شيئاً، وأنه ليس لك حق الدخول إلى هنا، لأنك لا يمكنك تسكين الأفئدة بأفعالك هذه، لأنك لا تعرف قوانين الأزهر ولا قوانين الدين.¹، وهذه المواجهة الحادة أدت إلى العنف وهذا عندما أمر الباشا بضرب الطالب أمام أنظار زملائه، وتمثل هذه المرحلة نقطة التحول، إذ تحول التهديد إلى واقع داخل حرم الجامع:

حمادة باشا: أنظرتكم الآن؟ إنه لا يوجد إلا الطريقة التي قلت لكم عنها " ملتفتاً لأحد المفتشين ": اطرح هذا الطالب أرضاً " لمفتش آخر ": وأنت فامسك لي قدميه " بعد أن يضربوه ": سأعلمك الآن كيف أني عالم بقانون الأزهر " بعد أن يضربه «: هذا هو القانون أيها البليد، " الطالب يستغيث " رأييت كيف أني عالم بكل صفحة من صفحات قانون أزهرك.²، ونجد في المرحلة الرابعة أن الوضع لم يهدأ بعد ضرب الطالب ، بل ازداد انفجاراً وتوتراً ، وتعالى صوت الطلبة بالتحريض على الاحتجاج وانتشرت الفوضى في ساحة الأزهر وفي الرواق العباسي ، مما أدى إلى لجوء إلى حل أخطر وهو استدعاء القوة العسكرية لعفت بك لدخول الجامع بعدما عجز المفتشين عن السيطرة عن الوضع :

مفتش آخر: إن الهياج شديد يا سعادة الباشا والخطر محقق بنا.

¹ المسرحية، ص 98

² المسرحية، ص 98

حمادة باشا: اذهب يا دولار بك إلى عفت بك وأخبره بإدخال فرقة من عساكره إلى هنا.¹

أما في المرحلة الخامسة والأخيرة فقد انتهى الوضع بمأساة بدخول العساكر إلى الجامع وهو ما يعد انتهاكا لحرمة المسجد والفشل الذريع في إدارة الأزهر في التحكم بالأزمة، وهذا ما يظهره المشهد التالي:

دولار " ملهوبا ": قد صرحت نظارة الداخلية بإدخال عساكر عفت بك إلى صحن الجامع.

حمادة باشا: مرهم أن يقبضوا على كل طالب مهيج وأن يضربوا كل عاص.

" هنا تدخل شلة من العساكر ويحصل هياجا من العسكر والطلبة وتنزل الستار " ²، وبعدما استر الستار بالمواجهة بين الطلبة والقوة العسكرية، انتقل الصراع من مرحلة السكون والمطالبة بالحقوق بصفة سلمية إلى المواجهة الدامية والمطالبة بالحقوق بالقوة.

❖ **بيئة المكان الدرامي** : يأتي المكان المسرحي من بين العناصر التي تشكل الموضوع ، فهي التي تستضيف أحداث المسرحية فهو ليس مجرد "ديكور" بل هو فضاء مشحون بالدلالات ، فكان اختيار كاتب النص مكان المشهد الأول ساحة الأزهر ليظهر تلك الهيبة التاريخية والواقعية ، فقد قدم الكاتب وصفا لتفاصيل ذلك المكان "ترفع الستار عن ساحة معهد كبير تمثل ساحة معهد الأزهر الشريف وبجوانبها وفي وسطها مقاعد مرتفعة وعليها حضرات بعض العلماء المدرسون محتاط بكل مقعد بعضا من طلبة ذاك المعهد الشريف"³، من خلال هذا الوصف لديكور المشهد الأول الذي قدمه الكاتب في نصه المسرحي نجد أن خيال الكاتب يظهر جليا في ملئ التفاصيل الواقعية للمكان بتقديم صورة كاملة لشكل وأجواء المكان الذي يقدم فيه الدروس للطلبة ، فبفضل الذوق الفني للكاتب جعل المكان ينتقل من كونه مكان تاريخي ثابت إلى حركة درامية متخيلة، حيث تم تقسيم المكان ببراعة بين المركز والهامش، أين تقام "حلقات العلم" والسكينة"، و "الخلفيات" حيث الغوغاء والضجيج، هذا التقسيم المكاني يعكس مدى الانقسام الفكري

¹ المسرحية، ص 99

² المسرحية، ص 100

³ المسرحية، ص 73

بين الاستقرار والثورة، حين يتحول الفضاء إلى بعد نفسي وإيديولوجي، وهنا تكمن تجليات الخيال الفني، فتتفاعل معه شخصيات وفق منظورها الفكري والنفسي فتتشكل صراعات هنا وهناك.

و شهد المشهد الثاني نقلة فنية في آلية وصف المكان ، إذ نلمح فضاءا مرئيا على خشبة المسرح والفضاء المشار إليه عبر الحوار ، فالأول هو قاعة مزخرفة تضم مكاتب المشايخ يتوسطها مكتب شيخ جامع الأزهر ، لجأ الكاتب لخياله الفني في جمع ما بين هو واقعي و ما هو متخيل كرمزية للتعبير عن سلطة العلم والدين التي وجدت نفسها في مواجهة مع السلطة السياسية و سلطة الشارع (الطلبة المتظاهرين) ، هذا الصراع الذي عبرت عنه البنية المكانية الدرامية ، إذ جسد المكان دور الحاضن للصراع ، فقد ربط المؤلف منصب شيخ الأزهر بسياسية الدولة كنوع من التصوير الواقعي التاريخي في تلك الفترة ،حيث صور الكاتب جانب من الحياة السياسية آنذاك في سلطة الإنجليز في اختيار القيادات الدينية ،فقد مثل المكان دوار مهما في التعبير عن هذا الحدث الواقعي التاريخي بطريقة فنية وكذلك تصوير الأزمة الاقتصادية و الأراضي في واقعة تاريخية حقيقية، عرفت بها بلاد مصر في عهد الخديوي ،من صراعات بين النخبة الحاكمة و المؤسسة الدينية حول ثروات الأوقاف آنذاك ، فقد عرف جيدا الكاتب كيفية التعبير عن الصورة السياسية المصرية في بدايات القرن 20 ، معتمدا على البنية المكانية كعامل أساسي في إبراز الصراع ، فقد دار هذا الحديث بين الشيخ والعالم في المكتب وليس في أي مكان آخر ، حاملا هذا مكان رمزية كبيرة تدل على سرية وخوف الشيخ من السلطة الحاكمة آنذاك :

الشيخ: هو كما تقول ...، ففي الأمور أمور لا يمكن التصريح بها، وغاية ما أقوله هو أنه لا يوجد شؤم على بلد أكثر من تداخل الغريب فيها.

عالم: وأي غرباء تعني يا مولانا؟ وهل صار الأزهر كباقي مصالح الحكومة تلعب به يد الأغراض والغايات والمفاسد؟¹

وأما في الفصل الثاني جاء المكان في هذا المشهد مناسبا لطبيعة الحدث ، فقد تم توظيف المكان ببراعة لخلق مفارقة درامية تعكس الصراع السياسي ، فجاء المكان المرئي (فوق خشبة المسرح) في الديوان الفخم

¹ المسرحية، ص 77

وبه كراسي مزخرفة تعكس تلك الرفاهية التي كان يتمتع بها السياسيون ، فقد كان هذا المكان تجسيدا وتمثيلا للسلطة الحاكمة للشعب و صاحبة القرار السياسي الذي يخص دولة مصر العليا ، و نجد كذلك حضورا للمكان اللامرئي وهو المحكي عنه في وصف لسان شيخ الأزهر أنه "كعبة الإسلام الثانية " في قول الشيخ : "أفيما بكرة وعشية تستحيل كعبة الإسلام الثانية طلا مقفرا ..."¹، حيث مثل هذا المكان رمزية دينية و اجتماعية كبيرة تمثلت في أنه مكان للقداسة والعلم والدين ، فكيف يستعمل فيه القوة والعنف ، فيحمل هذا الوصف من قبل الكاتب تحويل المكان التاريخي الأزهر إلى بيئة كاملة يحضر فيه الجانب التاريخي والنفسي والاجتماعي ، فنجد أن خيال الكاتب لم يكتفي بالأخذ من حادثة مركز الديوان كمكان فقط ، بل حوره ليجعله بيئة كاملة تعبر عن كل جوانب الحقيقة التاريخية ، ليس فقط ما كتبه الصحف والجرائد آنذاك بل الانتقال إلى بعد جديد وهو تصوير الجوانب الخفية للشخصيات و ما كانت تشعر به في ذلك المكان ، فعندما يتحول المكان الجامد التاريخي إلى المحيط النفسي يكتمل بذلك الإبداع الفني لدى الكاتب.

ونجد في الفصل الرابع أيضا أن المكان تحول من مجرد خلفية للأحداث إلى رمز يحمل دلالة عميقة للصراع السياسي في مصر عامة وفي جامع الأزهر خاصة سنة 1909، إذ بنى المؤلف المكان على شكل ثنائيات ضدية وهو ما يظهر فيما يلي:

- ثنائية الحرمة والقداسة ضد الاعتداء والتجاوز: حيث تدور الأحداث والصراعات في ساحة جامع الأزهر، فهو ليس مجرد فضاء جغرافي بل مركز للمقاومة والفكر والثقافة والدين، فهو مكان آمن للطلبة اعتبروه بيتهم ومكان يتعلمون فيه، وهذا حسب الحوار الذي دار بين الطالب وحمادة باشا:

حمادة باشا: كيف تجاسرت على الدخول يا هذا وليس معك تذكرة مرور؟ ولماذا أنت تحرض الطلبة؟

الطالب: إنني يا سعادة الباشا لم أرى مانعا يمنعني من الدخول إلى معهدنا هذا الذي فيه ربيت وبه تعلمت، فهو بمثابة بيتا لي، فكيف أمنع من الدخول إلى هنا؟ ومن الذي يمنعني؟ إنني يا سعادة الباشا أزهرى، فلا يستطيع أحد منعي عن الدخول إلى بيتي.²

¹ المسرحية، ص 82

² المسرحية، ص 97

ومن هذا فإن المكان المتمثل في ساحة الجامع هو ملاذ للطلبة ومكان أمنهم، فقد تحدوا السلطة في منعهم الدخول إليه ودخلوه بالقوة. كما نلاحظ أن المكان في هذا الفصل تحول إلى مكان للتعذيب والتحرش بالطلبة، فأصبح مكان رعب وخوف بعدما كان مكان أمن، وهنا حدث اصطدام بين حرمة المكان وبين عنف وشدة السلطة التي تتمثل في حمادة باشا، فالمكان في الفصل الرابع أصبح يرمز للخوف والرعب والقوة والعنف.

وكما يمكننا تقسيم المكان في المسرحية إلى مستويين يعكسان موازين الصراع:

- الرواق العباسي: فهو مكان مغلق يرمز للعنف والقوة والقمع، فهو المكان الذي تم فيه ضرب الطلبة من قبل السلطة المستبدة، فهو سجن تنعدم فيه الحرية بعدما كان من قبل مكان للحرية، وهذا ما يظهر في حوارات السلطة:

مفتش " داخلا وقابضا بيده على أحد الطلبة ": إن هذا الطالب كان يصفق ويصيح في إحدى الأروقة، وهو طالب مرفوت.

حمادة باشا: خذه إلى الرواق العباسي مع من يعمل عملا كهذا لحين النظر في أمرهم.¹

- صحن الجامع: وهو مكان مفتوح، وتم فيه الاعتصاب والثورة وهو المكان الذي شهد الصراع بين الطلبة والقوة العسكرية، فله رمزية ودلالة خاصة فإن دلالاته هي التعذيب والظلمة والقوة بعدما كان مكان للراحة والاطمئنان.

وبغض النظر عن الاحداث الجارية داخل الجامع فإن هذا لا يمنع من الإشارة إلى المكان الخارجي الذي له دور كذلك فيما يحدث، وكما رأينا في المسرحية أن حمادة باشا تكلم عن القاهرة حين قال إن ثورة الطلبة أرعبت القاهرة وغيرها:

حمادة باشا: أنظرت يا دولار بك ما فعله هؤلاء المعتصبين؟ والله إنهم أرعبوا الحكومة والشعب أيضا، أرعبوا الشعب بثورتهم، حديث عموم مجالس القاهرة وغيرها، بل القطر المصري كله مداره عن الأزهر والأزهريون، ومناداة الطلبة في الشوارع بسقوط المؤيد وإحياء اللواء، أرعبوا الحكومة، فقامت وقعدت وعقد مجلس النظار

¹ المسرحية، ص 97

وعقد مجلس مشيخة الأزهر وانتدبت لحل هذا الخلاف، ثورة كهذه الثورة ترعب الحكومة والشعب، هذا أيضا دلائل آخر على سخافة عقول أهل مصر.¹

وهذا الربط بين المكان الخارجي المتمثل في مصر كلها والمكان الداخلي المتمثل في جامع الأزهر، جعل من هذا الأخير مكانا يبرز الغليان والتوتر والاضطراب في مصر في تلك الفترة. وفي الأخير وكخلاصة لبنية المكان في الفصل الرابع نقول إن المكان هو فضاء صراع، إذ حاول الطلبة استعادة مجد الأزهر بكونه مكانا للعلم والتربية مقابل السلطة التي تحاول ارجاعه خاضعا للبوليس وللسلطة نفسها.

❖ بيئة الزمن الدرامي: في المسرح الوثائقي، يتجلى البعد الزمني بشكل كبير فيعمل كمحرك للأحداث بين الماضي والحاضر ففي المشهد الأول تجلى الزمن الخارجي (الزمن التاريخي) والزمن الدرامي (الأداء المسرحي على خشبة)، فقد كان النسق الزمني متفاوت ومتغير بشكل كبير، هذا التناوب بين الماضي والحاضر يعمل ضمن حيوية الصراع الإيديولوجي للشخصيات، بين الحرية والقيود فيأتي الزمن الماضي ضمن تقنية الاسترجاع في المشهد الأول في قول الطالب: لعلهم يتفكرون في مطالبهم التي طالما طالبوا بها من زمن بعيد ولم يصغ لقولهم أحد.² يعمل الزمن كآلية لإبراز الصراع التاريخي الطويل بين الطلبة ومؤسسة الأزهر، ثم يعود الخط الزمني إلى الحاضر ليظهر للقارئ مدى عمق الأزمة بين الطلاب ومسؤولي الأزهر الشريف في قول عالم: وأي شيء يطلبون... وهل هذا الوقت هو معد لتقديم طلبات... وهل يمثل تلك الغوغاء يؤملون الالتفات إلى مطالبهم؟³ وظف الزمن في المشهد الأول ضمن استراتيجية العتاب واللوم، فيستعمل الزمن الماضي لإظهار قصص و عبر لهؤلاء الطلبة ضمن خطة تهدئة الطلبة وإخماد مطالبهم، إذ نجد أن الكاتب استعمل خياله الفني في إنشاء قصص زمنية ماضية ليدعم فكرة الحجة لدى المعلمين و عدم إظهارهم بموقف ضعف أمام الطلبة، فإذا فعل الكاتب عكس ذلك فهو يهدد سلامة الأمانة التاريخية للعلماء في معرفتهم الواسعة للعلوم، تلك المكانة العالية التي يحتلها العلماء لا يمكن للكاتب المساس بها لأنها حقيقة تاريخية، بل من خلال خياله يدعمها ويبرزها بواسطة الحجة التي جاء بها عالم: كان عمر بن عبد العزيز إذا أضاء فتيلة يحسب عليها مال

¹ المسرحية، ص 96

² المسرحية، ص 73

³ المسرحية، ص 73

المسلمين فدخل عليه داخل ليكلمه في شأن خاص فأطفأها وقال: ما يكون لي أن أستضيء بنور المسلمين إلا في شئون المسلمين¹. ونجد أيضا توظيف الكاتب تقنية الاستباق، حيث وظفها في إطار الاستشراف الحسن للمستقبل، ضمن جهود تهدئة الطلبة وإخماد نار الاعتصام في قول العالم لطالب: لنضع مقدار المرتب الذي لا يذكر ونبشركم بأنه و إن كان مرتبنا قليل جدا فإن لنا مكافآت متوالية نأخذها عند نجاحنا في كل امتحان.

طالب: وماهي مدة كل امتحان؟ وماهو مقدار المكافأة؟

عالم: أما المدة فهي قصيرة جدا ويه سنتان أو ثلاثة بالأكثر، ومقدار المكافأة فعظيم جدا وهو جنية واحد انكليزي يخصم منه ستون غرش ثمن استمارات ورسوم للامتحان، والباقي وهو الاربعون قرش قرش ونصف لنا خاصة، بارك الله لنا فيها، وقد نصت اللائحة أن هذه المكافأة لم تعط الا تشجيعا للاجتهاد على العمل والإقدام في خدمة الدين الإسلامي.

الطلبة: ها ها ها ... حقا! إن هذا شيء مضحك، والمضحك أكثر هي مقدار تلك المكافأة الجسيمة الهائلة.²

يظهر من خلال تصوير هذا الحديث الذي دار بين العالم والطالب، في محاولة يائسة من عالم لكسب الطالب وإقناعه في التوقف عن الاعتصام، إلا أن وعي الطالب بضرورة الالتزام بالاعتصام إلى أن توفى جميع الشروط المنصوص عليها في بيان الطلبة. هذا التفصيل الدقيق للحديث الذي دار بين الطلبة والعالم يظهر مدى رغبة الكاتب في ملئ الفراغات التاريخية التي قد لا يغفل عنها التاريخ الرسمي، سواء في التقارير الرسمية الصادرة من الهيئات الحكومية، أو الصحف والجرائد حول حادثة اعتصام طلبة الأزهر الشريف آنذاك، بحيث يخلق الكاتب أحاديث بين الشخصيات ليظهر ذلك البعد الواقعي التاريخي الذي يخدم الصراع.

وتتشكل بنية الزمن الدرامي في المشهد الثاني في لحظة تأزم، حيث ترتفع أصوات الطلبة التي تسعى إلى التغيير وتحقيق العدل و الحرية والمساواة والعيش الكريم معبرا عن زمن يتسم باضطراب وقلق اجتماعي

¹ المسرحية، ص 74

² المسرحية، ص 75

وسياسي لدي الجميع من كانوا في المشهد ، جاء الزمن الدرامي متزامنا مع الزمن الواقعي ، حيث دارت أحداث الاجتماع في حقبة الاحتلال البريطاني لمصر في أواخر القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين ، إذ سعى الكاتب إلى المزج بين الزمن الفني الدرامي والزمن الواقعي وإخراجه في صورة فنية جمالية تعبر عن ذلك ، فلم يكن المشهد منفصلا عن واقعه التاريخي أو الدرامي ، بل كانا جزءا لا يتجزأ من بعضها البعض ، فهذه استراتيجية الكاتب ، فنجد أحيانا سيطرة الزمن الدرامي في أحداث الحوار التي عبرت عن مظاهرات الطلبة و الزمن الواقعي في الحديث الذي دار بين الشيخ والعالم في واقع السياسة المصرية في بداية القرن 20 وهذا ما يظهر فيما يلي :

الشيخ: هو كما تقول، ... ففي الأمور أمور لا يمكن التصريح بها، وغاية ما أقوله هو أنه ليوجد شؤم على بلد أكثر من تداخل الغريب فيها.

عالم: وأي غرباء تعني يا مولانا؟ وهل صار الأزهر كباقى مصالح الحكومة تلعب به يد الأغراض والغايات والمفاسد؟¹

مثلت هذه الثنائية جوهر بنية الزمنية الدرامية في المشهد الثاني، حيث استطاع الكاتب المزج بين الزمنيين عبر تقنية استرجاع أحداث الماضي التاريخي وربطه بالحدث الدرامي، وفق ما يسمى تداخل الدرامي مع التاريخي ضمن رؤية فنية وهذا ما يظهر في المشهد الثاني عندما تحدث الشيخ عن مدى سلطة الاحتلال البريطاني وأفعاله القذرة وتحكمه في السياسة المصرية وكيف فعلت سابقا في السلطة القضائية المصرية:

الشيخ: وهل تستغرب من ذلك؟! أو لم تتداخل ذوو المفاسد من قبل في القضاء الشرعي، وهو لم يقل في احترامه عن معهدنا هذا؟! أما تعلم قبل الآن ما حل بمحاكمنا الشرعية، وما أنزلوه على سماحة قاضي قضائنا ...².

يأتي هذا القول مزامنا للزمن الدرامي المليء بالأحداث، تصاعدت فيه نبرات الطلبة بالتظاهر السلمي، وفي نفس الوقت قام الكاتب بتوظيف تقنية الاسترجاع في إعادة إحياء أحداث تاريخية ماضية وهي دور الفساد

¹ المسرحية، ص77

² المسرحية، ص77

البريطاني في تدمير دولة مصر العليا، هذا التداخل لم يأتي من سدى، بل استراتيجية واضحة من الكاتب هدفها إضفاء رمزية سياسية على الحدث الدرامي.

و كذلك الحال في الفصل الثاني نجد سيطرة الزمن الحاضر على معظم المسار الزمني للمشهد ، فقد تمثل الزمن الحاضر في تصوير تلك الأزمة الخائفة والمواجهة اللحظية التي دارت بين الشيخ والعلماء مع الناظر وترقب عودة الخديوي ، جسد هذا الزمن كذلك بعدا فنيا آخر وهو الزمن النفسي فإذا كان مدة الزمن الحقيقي في انتظار الخديوي ساعة ، فإن الزمن النفسي يفوق ذلك بكثير ، إذ يصبح الوقت أطول من الوقت الحقيقي بسبب ذلك الضغط الدرامي الذي كانت تعيشه الشخصيات المسرحية ، فالكاتب لم يكتف بالزمن التاريخي وهو 1906 ، بل قام بتحويل ذلك الزمن ليصبح أطول من المعتاد ، وهذا ما يظهر في قول الناظر : "أما الجانب العالي فهو متغيب الآن لتفقد مزارعه ، وقد أرسل لسموه تلغرافا يلتمس فيه حضوره للنظر في أمر فضيلتكم.

الشيخ: وهل تظنون سعادتك أن مولانا الخديوي حفظه الله يأتي مسرعا على أثر وصول تلغرافكم ...¹ ، استفاد الكاتب من وقت الانتظار الطويل لحضور الخديوي في إجراء حوار طويل بين الشيخ والناظر فيما يتعلق بالحلول الممكنة لإخماد التظاهر، وهذا ما يسمى بالحس الفني، عندما يعرف الكاتب كيف يستفيد من الفراغات الزمنية لوضع أحداث ثانوية تقل أهمية من الأحداث الرئيسية. وهذا ما يتجلى في حضور تقنية الاسترجاع التي وظفها الكاتب في حوار الشيخ مع الناظر ضمن المقارنة التاريخية بطابع فني جمالي ، فقد استحضر الشيخ ماضي الحكومة القريب في إهدار الأموال على المنزهات والمراقص ، وفي هذا التوظيف الزمني تجسيد لعمق حجم المأساة بين أصالة الماضي متمثلا في ماضي الأزهر الشريف كمنارة للعلم والحاضر الأليم للحكومة .فقد تجلى من خلال هذه المقارنة مقارنة الكاتب الخيالية ضمن تصوير ثنائية الخير والشر التي لم يكن لها أي حضور في كتب التاريخ، فالتاريخ الرسمي لا يقدم مقارنات حول الصراعات بقدر ما ينقل لنا أحداث الصراع كما هي بطبيعة تقريرية بحتة .

الشيخ: ما هذا الكلام يا نزار حكومتنا؟ وكيف لا تعملون وقد ألقيت ببيدكم مقاليد الأحكام وزمام الأنام، وعلى الخصوص حفظ أموال بيوت الاسلام؟ وكان أول واجب عليكم أن تنظروا أولا في تحسين شئون خدمة الدين

¹ المسرحية، ص80

وحملة كتاب رب العالمين، أو ليس هذا خير لكم من تشييد عمارات، وشراء خرابات، وسفرياتكم إلى المنتزهات، وانتقائكم أحسن مياه الحمامات ...و.و.و.¹.

في هذا الحوار تصوير لذلك الواقع التاريخي المتمثل في فساد الحكومة واهتمامها بسرقة المال والفساد، وتركهم الاهتمام بشؤون الدين والبلاد، فقد فضلوا حب الدنيا على حب الدين.

وفي الفصل الرابع نجد أن بنية الزمن في هذا الفصل تميزت بزمن كلاسيكي متتابع، ولا يعتمد على تقنية الاسترجاع " الفلاش باك " أو تقنية الاستشراف أي القفز الزمني نحو المستقبل، فيظهر التتابع الزمني من لحظة دخول حمادة باشا ودولار بك، ثم نلاحظ تصاعد في الأحداث مع دخول الطلبة وصولاً إلى الذروة باقتحام القوة العسكرية للجامع واشتباكهم مع الطلبة، كما يمكننا تقسيم زمن الأحداث في المسرحية إلى قسمين هما:

1. الزمن التمهيدي: والذي يتمثل في الحوار الذي دار بين المفتشين وحمادة باشا حول القوانين، وقد مثل هذا الزمن كبدائية أو تمهيد لما سيحدث بعد ذلك:

حمادة باشا " يخاطب دولار بك " : قلت لك إنه لا يمكن إلا اتباع الشدة مع هؤلاء المتمردين.

دولار بك: عظيم، ولكن هل يعلم سيدي أن هذا مخالف للقانون ومعاقب عليه؟

الباشا: ما لنا وللقانون؟ فقد أمرنا بذلك صاحبه، ولا بد من جعل هؤلاء المعتصبين أطوع من الغنم.

مفتش: كنت دائماً أقترح باتباع تلك الخطة المفيدة لإطفاء شعور هؤلاء المتمردين، وكان فضيلة شيخنا يرفضها قائلاً لي بنص الحديث النبوي، حيث قال صلى الله عليه وسلم: " حارب بالسيف وباللين، فوجدت اللين أحد من السيف «، وينتهي الأمر بيننا بسحب اقتراحاتي، حتى وقعنا فيما نحن فيه الآن، وهذا كله نتيجة اتباع خطة اللين والتهاون معهم.²

¹ المسرحية، ص81

² المسرحية، ص 95

2. الزمن المتسارع: والذي يتمثل في لحظة دخول القوة العسكرية إلى صحن الجامع ويبدأ الهياج، وقد مثل هذا الزمن نقطة التحول في الاحداث من مرحلة السكون والثبات إلى مرحلة التوتر والهياج، وهذا ما زاد في سرعة الإيقاع:

دولار " ملهوفاً ": قد صرحت نظارة الداخلية بإدخال عساكر عفت بك إلى صحن الجامع.

حمادة باشا: مرهم أن يقبضوا على كل طالب مهيج وأن يضربوا كل عاص.

" هنا تدخل شلة من العساكر ويحصل هياجاً من العسكر والطلبة وتنزل الستار " ¹.

وكما يمكن تحديد بنية الزمن في هذا الفصل من خلال عدة مفردات وردت في النص وهي:

• الآن: ونراها قد تكررت في كلام الباشا والطلبة كثيراً، وهذا ما يدل على أن الصراع وقع في اللحظة الآنية، ومن أمثلة ذلك:

الباشا: ومع ذلك مالكم وإخوانكم ما دتم أنتم متنعمون بنعمة العفو عنكم، فتوجهوا لدروسكم حالا ولا تسألوا إلا عن شئونكم. ²

وفي منظر آخر نجد قول حمادة باشا: أنظرتم الآن؟ ³

• قد حان الوقت: وهذه العبارة تدل على نقطة التحول في الأحداث من مرحلة الهدنة والسكون إلى مرحلة الحركة والثورة، وهذه العبارة وردت في موضع وحيد على لسان أحد الطلبة:

طالب: أرى أن الوقت قد حان لتنفيذ ما قررناه أمس. ⁴

• أمس: وهذه العبارة تشير إلى الماضي، وقد وظفها المؤلف كتأكيد للفعل وليس كتقنية للاسترجاع، وقد وردت في قول الطالب: ما قررناه أمس.

¹ المسرحية، ص 100

² المسرحية، ص 95

³ المسرحية، ص 98

⁴ المسرحية، ص 97

ونلاحظ من خلال هذا الفصل أن البنية الزمنية هي بنية مغلقة داخل فضاء واحد وهو حصن الجامع، وقد تميزت بالخطية والتتابع أي انطلقت من مرحلة الهدنة إلى مرحلة الفوضى والحركة، وتحركت في خط مستقيم دون الإخلال في نظام ترتيب الأحداث.

❖ بنية الحوار الدرامي:

الحوار هو الأداة التي تدمج كل العناصر السابقة وتظهر براعة الكاتب في المزج بين الواقع التاريخي والمتخيل حيث تظهر من خلال حوارات المشهد الأول من الفصل الأول لغة التضاد في العالم الذي يكشف عن الصراع الذي يلوح في الأفق فالعالم يراها غوغاء ويجب أن تخدم بطريقة عادية وسلسلة ولا تحتاج إلى قوة كبيرة، ولكن الطلاب يرونها فرصة لتهييج الأفكار والدفع نحو أمر أكبر. فالحوار هو نبرة ذلك الصراع الذي سوف يشهد فيما بعد محطات كبرى، وهذا ما يتجلى في الحوار الذي دار بين الطلبة والمفتش في نهاية المشهد الأول:

الطلبة: وما نحن تاركين لكم معهدكم هذا معتصبين عن سماع ما تلقونه علينا ... وما هذا على الله بعزيز.

ملاحظ: اجلسوا أيها الطلبة في مجالسكم بكل انتظام واسمعوا دروسكم بكل آداب واحترام وإلا ...

الطلبة: دعنا وشأننا وافعل ما تشاء، فلا نجلس ولا نسمع شيئا حتى تجاب مطالبنا.¹

يظهر من خلال هذا أن نبرة الخطاب بدأت تتأزم أكثر فأكثر بين الطلبة ومسؤولي الأزهر الشريف، فقد برع الكاتب في صياغة وبناء الأحداث وشحنها وفق منحى تصاعدي بنظرة خيالية فنية جمالية وستشهد هذه الأحداث نسقا أعلى في باقي المشاهد.

وتتميز بنية الحوار الدرامي في هذا المشهد بعدة سمات جعلته يتجاوز مجرد السرد الدرامي للأحداث إلى بناء صراع فكري وسياسي بطابع تاريخي، فكان الحوار وسيلة للتعبير عن ذلك وفق مستويات عدة تتسم بالديناميكية والتصاعد، وقد ركز الكاتب في تحقيق هذا الهدف على عدة أسس لعل أبرزها تعدد الأصوات فلم يقتصر المشهد على بطل واحد يستأثر الحديث، بل توزعت الحوارات بين الشيخ "شيخ الأزهر" وأصوات

¹ المسرحية، ص 75

متعددة لعلماء غير مذكورة أسمائهم و تدخلات أخرى خارجية مثل المفتش و الحاجب ، هذا الجو من الحوار يخلق نوع من الواقعية ذات الطابع التاريخي بسبب توظيف الكاتب أسماء شخصيات تاريخية جعلها تتحاور فيما بينها ، كل شخصية لديها أفكار و رؤية حول قضية إضراب الطلبة بين رأي معارض يرى في ضرورة إيقاف هذا التظاهر بالقوة و رأي آخر معارض يرى ضرورة إيجاد حل سلمي يكفل حقوق الطلبة وعدم تعرضهم للقوة أو العنف .

فالتاريخ يمنحنا حقائق جافة ، ولكن الخيال الفني الدرامي هو العامل الذي يربط بين ما هو واقعي بما هو فني جمالي ، فعمل على مبدأ التحويل أي نزع صفة الجماد واللاحياء من المادة التاريخية و إعطائها صفات الحياة ، كل هذا يمثل تحديا كبيرا للكاتب فهو أمام مسؤولية كبيرة وهي كتابة التاريخ المنسي ، فلا يكثر في الواقعية فتصبح عملا تاريخيا تقريريا ولا يميل كثيرا إلى الخيال الفني فيفقد ذلك الجانب الواقعي من المسرحية خاصيتها التاريخية ، فالخيار الأمثل هو التوازن بما تقتضيه الحاجة الفنية ، حيث يحول الشخصية التاريخية إلى شخصية فنية فتصبح هذه الأخيرة شخصية فنية ذات ملامح تاريخية لها الهيئة الجسدية والاسم والنبرة واللغة والفكر ، هذا هو الجانب الإبداعي للكاتب فكل شخصية مسرحية لغتها وأفكارها الخاصة تعبر عنها وهذه هي تقنية المؤلف في بناء شخصيات المشهد الثاني ، فقد خلق بينها صراع إنساني فجاءت الشخصيات تحمل موقفها الخاص فتعارضت الآراء والأفكار ، فمن خلال أنسنة الرموز التاريخية في المسرحية وفي هذه الحالة وهي الشخصيات التاريخية ، فقد تم توظيفها كأقنعة ليمرر من خلالها الكاتب الجدل الفلسفي والسياسي ، هذه الشخصيات أمثال الشيخ ، العالم، المفتش ، سمحت للمؤلف أن يطرح أسئلة جريئة جدا حول محاسبة الحاكم ضمن نزعة إنسانية وهي حرية التعبير ، لم يكن النص التاريخي الأصلي ليصور لنا هذه الحرية التي كانت تتملكها الشخصيات ، ولكن بفضل الحس الفني تمكن الكاتب من إعادة كتابة واقع جديد ذو بعد تاريخي ، وهذا ما يميز المسرح الوثائقي فهو ليس مجرد عمل فني ناقل للأحداث فقط ، بل عمل فني يعيد للإنسان قيمته الحقيقة ككائن حي ، فهو يكشف المستور الذي لطالما حاول الساسة اخفائه عن الناس .

اعتمد الكاتب على آلية الحوار كأداة مسرحية مكنته في محطات عديدة من طرح بعض القضايا السياسية على لسان الشخصيات التي تحمل مكانة عالية ليكون ذلك الطرح أكثر ثقلا وأكبر للتصديق من قبل الجمهور ، ليكون بذلك غطاء سهلا أمام الكاتب لإرسال رسائل مشفرة ذات رمزية عميقة جدا ، وهي كشف المستور

التاريخي بطريقة فنية جمالية ، وهذا ما يظهر من خلال الحوار الذي دار بين الشيخ والعالم حول مدى سوء إدارة السلطان الخديوي للبلاد و اهتمامه بالتجارة الخاصة بدل مصلحة البلاد و كذلك مدى تغلغل الاستعمار البريطاني في الحكم المصري :

آخر: قلت يا فضيلة الشيخ إنك كثيرا ما عرضت أمرنا على أولي الأمر، أو بالأحرى على جانب خديونا المعظم، فما كانت النتيجة؟

الشيخ: إن مولانا المعظم ليس خاليا لنا ولا لمصلحة معهدنا ولا لمصلحة الأزهريين التي أصبحت من خصائصه وشأنه الخاص.

عالم: ما الذي يشغله عن مصالحنا؟ فلعلها أمور سياسية لمصلحة بلاده العامة، لقد تكون خير لنا؟

الشيخ: لا، مولانا حفظه الله لا يشغله هذا الأمر، بل تشغله أمور أخرى.

عالم: وماهي؟ أمشتغل بالسعي في مطالبة الاوقاف بإبدال بعض أراضيه المجهول مكانها وقيمتها بأراضي أخرى في الجزيرة أو في وسط عاصمة البلاد؟

الشيخ: وغير ذلك، فإن ما يشغله عن مصلحة الأزهر وغيره من مصالح الأمة اشتغال سموه بالتجارة وزراعته الخصوصية.¹

يظهر لنا هذا الحوار مدى اهتمام الخديوي بالتجارة والكسب الشخصي على أمور أخرى وهي الجشع وحب المال والدنيا، سعى الكاتب جيدا للكشف عنها للجمهور المشاهد.

ويتمحور الحوار أيضا في الفصل الثاني في تجسيد ثنائية متضادة فيما بينها ، فقد شكل الحوار صداما قويا بين جهة مسؤولي الأزهر ومسؤولي حكومة الخديوي ، هذا التعارض الحاد بين الجهتين خلق جو معقدا و مليئا بالمشاعر السلبية وإلقاء التهم ، فقد جاء خطاب شيخ الأزهر طويلا في الكلام و المعنى المشحونة بالعاطفة والأحاسيس ذات البعد النفسي ، فقد حاول الكاتب عن طريق شخصية الشيخ استعطاف الجمهور بتوظيف عبارات ذات بعد عميق ، حيث يخاطب الكاتب الجمهور عن طريق الشيخ بلغة دينية استعطافية:

¹ المسرحية، ص 78

الشيخ : أفيما بكرة وعشية تستحيل كعبة الإسلام الثانية ، طلا مقفرا ويعود أكبر معهد علمي على المسلمين في شرق الأرض وغربها موصدا هامدا ، ويخلى من أساطين الدين وحماة اللسان المبين وحملة العلم من قديم السنين ، ويشرد منه ورثة الأنبياء ، فيتبدل الأنس وحشة وتنسخ آية الحذلان آية الفتح...¹. نلاحظ أن خطاب الشيخ يأخذ طابع المونولوج ، إذ يعكس موقفه الغاضب تجاه قضية ظلم طلبة الأزهر من قبل الحكومة الفاسدة ، ولم يكتف الكاتب بهذا فقط ، فقد جعل الشخصيات التاريخية تتميز بلغة بلاغية قوية ومعبرة تؤثر في الآخرين ، فقدرة الشيخ على الإقناع تجسدت بفعل الخيال الفني لدى الكاتب ، فقد أضفى بعدا لشخصية الشيخ التاريخية في إعطائها ملكة الكلام وحسن إقناع الآخرين بطريقة سلمية ، فلا يبقى للآخرين إلا تغيير رأيهم بسبب حجة الشيخ عليهم وهذا ما كان عليه الحال مع الناظر ، فقد أثر الشيخ في ناظر الحكومة مما جعله يمثل للأمر بإبعاد القوة العسكرية عن الأزهر .

الناظر: نعم هذا الرأي وما فيه من الصواب! فليأمر عطوفتكم بإحضار رئيس التشريعات ويرسله رسولا مبشرا لرؤساء مجمعهم.

الرئيس: نعم، وسأفعل ما أمرتهم به (ينادي أحد الرجال التشريعات) اذهب وبلغ تحية الجناح العالي لرؤساء الجمع المتظاهر في هذه الساحة، وقل لهم إن مولاكم يبشركم بسعيه في تدبير حسن مستقبلكم والنظر في مطالبكم في وقت قريب.

تشريفاتي: سأبلغهم ما أمرتم به عطوفتكم ويتم ما يجول بخاطركم.

الرئيس: إذن، عجل في هذا الشأن بدون توان، لئلا تسوء العقبي وينقلب المصير (يلتف لفضيلة الشيخ) ألم يسرك ما أمرت به يا فضيلة الأستاذ؟ وهذا ما يمكن فعله لنا مؤقتا!²

ويؤكد هذا مشهد من الحوار مدى قدرة الشيخ البلاغية في التأثير على الآخرين، فقد أثر في كل من الناظر والرئيس، هذا أن دل على شيء مهارة الكاتب الفنية في كتابة سيناريوات المسرحية ذات بعد درامي قوي جدا مما يخلق لدى المشاهد إثارة وتشويق.

¹ المسرحية، ص 81

² المسرحية، ص 81

ويظهر الحوار في الفصل الرابع من المسرحية كمحرك للصراع، وقد تميز بالطبيعة الجدلية يعكس الوضع والتوتر السياسي عام 1909 بين طلبة الأزهر والسلطة، وجاء على شكل ثنائية ضدية بين السلطة التي ترمز إلى الظلم والطلبة الذين يرمزون إلى الحق والعدالة:

1. حوار السلطة: وهو الذي دار بين حمادة باشا والمفتشين وتميز بلغة ارستقراطية متعالية تمتاز بالتهديد واستخدام أفعال الأمر، وهي لغة تدل على القمع والعنف لا الهدنة:

حمادة باشا: خذه إلى الرواق العباسي مع من يعمل عملا كهذا لحين النظر في أمرهم.¹

وفي موضع آخر:

حمادة باشا: كفك ثرثرة اذهب به يا حضرة المفتش.²

ونجد في مشهد آخر:

حمادة باشا: صه أيها البليد، ما أشد وقاحتك، اطرحوه أرضا " يطرحوه المفتشون، ثم يضربه ضربا مبرحا " اسجنوا هذا الغادر وحده لأنني أريد معاقبته مرة أخرى.

...الباشا: أمسكوا هذا الطالب الذي يجري " يمسكوه " مدوه لضربه " يمدوه «، " يضربه ضربا شديدا والفتى يصيح من شدة التألم ".

...حمادة باشا: اضربوا اثنين وأمسكوا كل من تقدرين على مسكه واطرحوه في الرواق العباسي.

مفتش: لم يبقى مكان في الرواق فقد امتلأ كله.

حمادة: إذن اضربوهم بالعصا.³

ونرى من خلال هذا الحوار أنه مليء بصيغ الأمر التي تدل على القمع والاستعلاء العنف ضد الطلبة.

¹ المسرحية، ص 97

² المسرحية، ص ن

³ المسرحية، ص 99

2. حوار الطلبة: وهو حوار يمتاز بالهدنة ولغة احتجاجية، بعدها يتحول إلى لغة المواجهة والتحدي، وهو ما يظهر فيما يلي:

الطلبة: جننا نلتمس من سعادتك إنصافنا وإرجاع إخواننا الذين خارج المسجد الممنوعين من الدخول.¹
وفي موضع آخر:

الطالب: هل صار الجامع جمركا لأحد الموانئ لا يجوز للإنسان الدخول فيه بدون تصريح أو تذكرة مرور؟
فاسمح لي أن أسألك سؤالاً واحداً، وهو: كيف جاز لسعادتك الدخول إلى هنا؟ جوابك أنك منتدب من المجلس لهذه الغاية، جوابي عليك يا سعادة الباشا أنك غير أهل لذلك، وأن وجودك هنا هو الذي سيجعل ثورة الطلبة تزداد، ذلك لأنك انتدبت لهذه المعهد وأنت لا تعرف من أمره شيئاً، وأنه ليس لك حق بالدخول إلى هنا، لأنك لا يمكنك تسكين الأفئدة بأفعالك هذه، لأنك لا تعرف قوانين الأزهر ولا قوانين الدين.²
ومن هنا تظهر لغة التحدي التي تكلم بها الطالب أمام الباشا فوصفه بأنه سبب لثورة الطلبة ببقائه في الجامع وأنه غير أهل للحكم لجهله قوانين الأزهر.

كما نلاحظ أن الحوار في هذا الفصل لا يسير في طريق مستقيم بل تشكل في شكل صدمات واتخذ بنية الجدل وهو ما نراه فيما يلي:

• المناورة: وتظهر في الحوار الذي دار بين دولار بك وحمادة باشا حول التذكير بالقانون فيرد الأخير بتجاهله للقوانين:

دولار بك: عظيم، ولكن هل يعلم سيدي أن هذا مخالف للقانون ومعاقب عليه؟

حمادة باشا: ما لنا وللقانون؟ فقد أمرنا بذلك صاحبه، ولا بد من جعل هؤلاء المعتصبين أطوع من الغنم.³

وهذا الحوار يكشف عن الفساد الإداري في مصر من الفترة الممتدة من 1906 إلى 1909.

¹ المسرحية، ص 95

² المسرحية، ص 99

³ المسرحية، ص 95

- التصاعد: ويقصد به تحول الحوار بين الطلبة من مجرد النقاش حول دخول الأزهر الشريف إلى التحريض بالاعتصاب والثورة:

طالب: أيها الطلبة، قوموا واعتصبوا، لقد آن الأوان أن نتم أمرنا ونرفع أنفسنا، أمسكوا الصرم إن لم يكن معكم عصاة " يخف الصوت قليلا " ¹.

وفي الأخير وكخلاصة لبنية الحوار الدرامي في الفصل الرابع من المسرحية نقول إنه جاء كمحرك للأحداث، فهو أداة كشف عن التناقض الحاصل بين السلطة، فقد كشف ادعاءهم للإصلاح والسلام وممارستهم للعنف والقمع وهذا في عهد حمادة باشا.

وبالإضافة إلى تسليط الضوء على طبيعة الصراع في الفصل الرابع في طبيعة الحوار القائم بين الشخصيات، حيث انتقلت الشخصيات من العالم الواقعي إلى عالم الخيال وفق أبعاد درامية واجتماعية تعكس الصراع القائم بين السلطة المتمثلة في حمادة باشا وبين الطلبة الذين يمثلون الثورة والتغيير، وفيما يلي تحليل لبنية الشخصية الدرامية وفق ابعاد عدة:

1. شخصية حمادة باشا: ويمثل السلطة.

- البعد الاجتماعي: يمثل حمادة باشا هرم السلطة فهو المسؤول عن مختلف القرارات السياسية.
- البعد النفسي: فهو يرمز إلى القسوة ففي كلامه ولغته يظهر التهديد والوعيد بالعنف، فقد وصف الطلبة بأنهم متمردين لا ينفع معهم إلا الضرب.
- 2. شخصية الطالب: يمثل الوعي والفتنة.
- البعد الاجتماعي: يمثل الطالب الطبقة الكادحة والتي تحمل مشعل الثقافة، فهو يرفض الظلم ويطالب بالحقوق وتحقيق العدالة في الأزهر الشريف.
- البعد النفسي: يتصف الطالب بالشجاعة والقوة وعدم الخوف من السلطة ويظهر ذلك من خلال مواجهته لحمادة باشا حول منعه الدخول إلى الجامع:

حمادة: كيف تجاسرت على الدخول يا هذا وليس معك تذكرة مرور، ولماذا أنت تحرض الطلبة؟

¹ المسرحية، ص 99

الطالب: إنني يا سعادة الباشا لم أرى مانعا يمنعني من الدخول إلى معهدنا هذا الذي فيه ربيت وبه تعلمت، فهو بمثابة بيتا لي، فكيف أمنع من الدخول إلى هنا؟ ومن الذي يمنعني؟ إنني يا سعادة الباشا أزهرى، فلا يستطيع أحد منعي عن الدخول إلى بيتي.¹

وكما يتصف أيضا بالتضحية فهو يتحول من مجرد كونه طالب علم إلى ضحية لمبدأ العدالة، حيث يتحمل كل الإهانات من السلطة ويتحمل الضرب في سبيل محاربة الظلم.

3. شخصية المفتش ودولار بك: فهم يمثلون السلطة التنفيذية، أي تنفيذ ما يقرره زعيمهم حمادة باشا، ويقومون بوظيفة التحريض وتنفيذ العنف، ويتصفون بعدة صفات كمحاولة إرضاء الباشا ومبالغتهم في وصف خطورة الطلبة، فهم منعدمي الضمير يقومون بالضرب الجسدي.

4. شخصية الشيخ عاشور: فهو شخصية متواطئة مع الباشا يقوم بإعطاء الشرعية الدينية للسلطة، فهو مساعد للباشا بكونه كان يفرز الطلبة ويحدد المتمردين منهم وتقديمه للسلطة.

5. شخصية الطلبة: وهي شخصية جماعية تظهر في المسرحية كبنيان مرصوص تتصف بالهدنة في بداية الأمر ثم تتحول إلى الانفجار والهيّاج، فهم يمثلون إيقاع الأحداث فهم الذين يؤدون إلى فشل السلطة في التحكم في الأمر وفي تحقيق النظام، فشخصية الطلبة ترمز إلى الوعي والفطنة ومحاولة تغيير الأوضاع نحو الأفضل.

لقد بنى المؤلف بنية الشخصية في الفصل الرابع من المسرحية على شكل ثنائيات ضدية من خلال شخصية الباشا والمفتشين الذين يمثلون القوة والسلطة والعنف ضد الطلبة الذين يمثلون العدالة والحق والثورة ضد الظلم.

ب. الالتزام بقضايا الواقع:

إن الالتزام هو تسخير الأديب قلمه لخدمة قضايا وطنه وأمته ومحاولته البحث عن الحلول المناسبة لتغييرها، وهو كما عرفه النقد الأدبي بكونه: "أن يلتزم الأديب في أعماله الأدبية عقيدة من العقائد، أو مبدأ من

¹ المسرحية، ص 97

المبادئ، أو فلسفة من الفلسفات ¹، فمسؤولية الكاتب مسؤولية عظيمة فهو يتناول قضية من القضايا ويعيد تصويرها داخل عمله الفني ، ويعالج من خلال عمله هذا مشاكل أمته ، فالالتزام يقوم " بالدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر ، أو الأديب ، أو الفنان ، وهذا الموقف يقتضي صراحة ، ووضوحاً وإخلاصاً واستعداداً ²، فعلى الكاتب أن يكون صاحب موقف تجاه ما يعالجه ولا يمكنه الانعزال عن قضايا وطنه وقضايا العالم الذي ينتمي إليه ، وكما هو معروف فإن الالتزام لم يقتصر على الشعر والرواية فقط بل انتقل إلى الفن المسرحي الذي أصبح مواكبا لمختلف القضايا السياسية والاجتماعية ، فانشغل الكاتب المسرحي بقضايا مجتمعه وطرحها بطريقة فنية في مختلف أعماله المسرحية ، وهذا ما تجسد فعليا في المسرح التسجيلي الذي وثق حوادث من الواقع الاجتماعي والسياسي وحاول الكشف عن تناقضاته ومحاربة كل المشاكل التي عانى منها مستعينا بحقائق تاريخية ومستندات ووثائق ، وهذا ما نجده في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " لحسن المرعي الذي التزم فيها بقضايا وطنه ومجتمعه المصري ، خاصة بما يتعلق بقضية اعتصام طلبة الأزهر ضد القانون الجديد ، كما التزم بقضايا التعليم والدين في مصر في تلك الفترة ، فهذه المسرحية تعد نموذجا متكاملًا للالتزام بالواقع في المسرح العربي الوثائقي وهذا ما تبينه حوارات المسرحية .

✓ مظاهر الالتزام بقضايا الواقع في المسرحية:

يظهر التزام الكاتب في هذه المسرحية من خلال تناوله لقضية سياسية واقعية، حدث في مصر خلا الفترة الممتدة من 1906. 1909، وهي قضية اعتصام وإضراب الطلبة وامتناعهم عن مزاولة الدروس في الأزهر الشريف احتجاجا ضد قانون الأزهر الجديد الذي هدفه إضافة مناهج عصرية جديدة وحذف الأخرى القديمة، وهذا ما يظهره الحوار التالي:

عالم: ما بالكم أيها الطلبة مكثرين من الغوغاء في هذا اليوم خلافا لعادتكم؟

طالب: إن الغوغاء لآتية من حلقة أخرى، أما نحن فصاغون كل الإصغاء لما تلقينه علينا من الدرس

¹ مختار ولد عزراوي، مفهوم الالتزام عند عماد الدين خليل في كتابه محاولات جديدة في النقد الإسلامي، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في تخصص النقد الأدبي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014/2013، ص 8

² أحمد أبو حقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1976، ص 14

عالم: وما بال إخوانكم متهيجين، وأراهم ليسوا براضين عما يلقيه عليهم حضرة المدرس؟

طالب: لعلمهم يفكرون في مطالبهم التي طالما طالبوا بها من زمن بعيد ولم يصغ لقولهم أحد

عالم: وأي شيء يطلبون... وهل هذا الوقت هو معد لتقديم طلبات... وهل يمثل تلك الغوغاء يؤملون الالتفات إلى مطالبهم؟

طالب: وبأي كيفية يطلبون مطالبهم الحقّة إذا لم يفعلوا ما هم فاعلون الآن من الغوغاء وتهيج الأفكار؟¹

فالكاتب عبر عن قضية واقعية تمثلت في اعتصام الطلبة وعكس من خلال هذه المعالجة السلوك الاجتماعي الذي يلجأ إليه الشعب للاحتجاج ضد الظلم والفساد وهذا ما يربط المسرحية بالواقع، كما يعكس هذا العمل الفني دور فئة من المجتمع في التغيير وهي فئة الشباب التي تمثلت في الطلبة الذين وقفوا ضد السلطة واستبدادها وهو ما يؤكد دورهم في إصلاح المجتمع.

كما عالج حسن المرعي في هذه المسرحية قضية واقعية اجتماعية تمثلت في الفقر الذي يعاني منه الطلبة جراء انتشار الفساد المالي والتوزيع الغير العادل للنفقات، وكذلك فساد الإدارة العامة التي تأكل الأموال بالباطل وتتفققها فيما لا ينفع، وهذا ما يتضح فيما يلي:

طالب: إذا كانت ملوك المسلمين وخلفاؤهم وأمرأؤهم يحافظون هكذا على أموال المسلمين حتى من إضاءة فتيلة في غير موضعها... فلماذا امرأؤنا يستبيحون أكثر نعم المسلمين وأموالهم فيما لا فائدة منه على الإسلام ودينهم مطلقاً؟

عالم: هذا البحث ليس من شأننا فسل سؤالاً غير هذا أجيبك عليه

طالب: أوليس هذا الدين دين الإسلام؟ فإذا كان كذلك، فكيف لا يكون لنا النصيب الأكبر من أموال المسلمين؟

¹ المسرحية، ص 73

عالم: هو كما تقول، فخيرات المسلمين أكثرها تتفق عليكم وعلى هذا المعهد وما يتبعه من معاهد الدين. وما من أحد إلا ويعرف ذلك.

طالب: ولماذا أكثرنا جائعون بئسسون إذن؟¹

وما يبين أن السلطات والممثلة في الخديوي تسبق مصالحها الشخصية على حساب مصالح العامة ما يلي:

آخر: اعترفنا بمملكة سمو الأمير وأنه ملك بمعنى الكلمة مثل ملوك أوروبا، فلماذا يباح لسموه العمل بالتجارة والزراعة والتتزه وترك مصالح الأمة تتدب سوء حظها، ولا يباح لسواه؟ وما هي أسباب الإباحة التي يتمتع بها سموه ولا يحوزها غيره؟

آخر: أما أسباب الإباحة فمنحصرة في الامتيازات أولاً، والاحتلال ثانياً، ومتى ألغيت الامتيازات وزال الاحتلال ألغى هذا الفرق بين سموه وباقي الملوك.

آخر: ما هذا الكلام؟ وما هذا الدفاع الممقوت؟ وأي علاقة بين الامتيازات والاحتلال وإدارة شؤون الأمة؟ أو على الأقل إدارة مصلحة معهدنا هذا الذي قد تعهد سموه بإصلاحه شخصياً وأصبح كل فرد من أفراد الأمة يعرف هذه المسؤولية؟ أو لعل سموه لا يرغب إلا في حفظ أمواله وما هو مخصص لهذا المعهد في خزينته العامة للاستعارة منها متى شاء بلا حساب مبقى هذا ليوم الحساب؟ فإذا كان الأمر كذلك فسلام على الدين الحنيف ومعاهده، وسلام على علماء وطلاب كأمثالنا يسلبون حقوقهم وهم صاغرون.²

كما تناولت المسرحية قضية أخرى وهي العدالة الاجتماعية والتي نلاحظ أنها غائبة تماماً، حيث عانى الطلبة من الظلم وهذا ما يظهر فيما يأتي:

عالم: أراكم قد خرجتم عن دائرة الاحترام بضحككم هذا

¹ المسرحية، ص 74

² المسرحية، ص 79

الطلبة: نعم، فلقد خرج شيوخنا ورؤساؤنا عن دائرة الحق والعدل والإنصاف من قبلنا، فضرونا وضروا أنفسهم، بل ضروا الإسلام ودينه الحنيف بتصرفهم هذا.¹

ومن جهة أخرى فإن هذه المسرحية تعكس استبداد السلطات العليا واستغلال النفوذ وهذا ما جسده شخصية حمادة باشا الذي ضرب القوانين عرض الحائط واستعمل القوة والاستبداد لقمع المتظاهرين.

حمادة باشا "يخاطب دولار بك: قلت لك إنه لا يمكن إلا اتباع الشدة مع هؤلاء المتمردين.

دولار بك: عظيم، ولكن هل يعلم سيدي أن هذا مخالف للقانون ومعاقب عليه؟

الباشا: ما لنا وللقانون؟ فقد أمرنا بذلك صاحبه، ولا بد من جعل هؤلاء المتعصبين أطوع من الغنم.²

ومجمل القول حول هذه الحوارات المستقاة من المسرحية، إنها تؤكد أن حسن المرعي التزم بقضايا مجتمعه المصري السياسية والاجتماعية.

ت. التحريض المسرحي:

يعد التحريض عنصرا أساسيا في المسرح الوثائقي، وهو الذي يميزه عن غيره من الأنواع المسرحية، بحيث لا يكتفي هذا المسرح بعرض الحقائق فقط بل يسعى جاهدا إلى دفع الجمهور لاتخاذ موقف ما تجاه القضية المطروحة والمطالبة في تغيير المجتمع، وقد ظهر التحريض كرد فعل لوظيفة التطهير الذي جاء بها أرسطو " وقد رفض بريخت مفهوم التطهير والتقمص الشخصي واستبدلها بمفهوم التغيير الجدلي، أي أن للمسرح وظيفة التثوير وتنوير المجتمع وتحريضه لتغيير أوضاع المجتمع "³، ويتجلى البعد التحريضي في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " عبر تصوير معاناة الطلبة وكشف الفساد ، وكذلك إبرازها دور طلبة الأزهر في الاحتجاج ومطالبتهم في تغيير الأوضاع ، مما يجعل النص المسرحي وسيلة فعالة لتوعية المتلقي وتحفيزه على التغيير ، وقد ظهر من خلال حوارات الطلبة التي تدعو على التهييج وتغيير الأوضاع السائدة ومقاومة

¹ المسرحية، ص 75

² المسرحية، ص 95

³ جميل حمداوي، مدارس التجديد المسرحي في العالم الغربي، ديوان العرب، 19 أغسطس 2007

الظلم والفساد ومحاربة المفسدين مما يخلق في نفسية المتلقي نوعا من الحماس ومطالبته هو الآخر في تغيير المجتمع ، وفي ما يلي مواضع التحريض في المسرحية :

طالب: كلا يا حضرة المفتش، ليس الحق مع القوة، فإن القوة مع الحق، ومع ذلك فهذا أنا أول من ينادي على إخواني بالاعتصاب والإيقاف عن العمل إن لم يجيبوا مطالبنا "يقف على مقعد عال وينادي بصوت جهوري ":
يا إخواني الطلبة، ويا من تجمعني وإياكم أكبر كلية دينية ويضمنا أعظم معهد علمي، اشير عليكم بالاعتصاب والانقطاع عن دروسكم حتى تجاب مطالبنا الحققة، أو خير لنا ترك هذا المعهد غير آسفين ما دمنا بهذا الشكل السيء والضنك والبؤس.

طلبة: نعم نعم، فهذا خير لنا ...وها نحن يد واحدة معتصمين بحبل الله جميعا: فإن القوة في الاتحاد.¹

نلاحظ من خلال الحوار السابق أن الطالب استعمل لغة حماسية تدعو للاعتصام والتوقف عن الدراسة كوسيلة للضغط على الهيئات الإدارية للاستجابة لمطالبهم الحققة، فبالتالي هو خطاب حماسي موجه للجمهور لرفع همتهم ويحاولون التغيير في أوضاع مجتمعهم.

فالتحريض في هذه المسرحية جاء بصورة إيجابية من خلال الدعوة إلى الإضراب والمظاهرات، فهو استنهاض للحق ضد الظلم، لذا فهو فعل مقاومة مشروع لاستعادة الكرامة والعدالة الاجتماعية ضد الاستبداد وأشكاله وما يبين ذلك ما يلي:

الطالب: إلى إلي «هنا يجتمع الطلبة بانزعاج حول الطالب "

طالب: والله ما رأيت عملا كهذا العمل الوحشي التي تشمئز منه الإنسانية، ويحكم يا طلبة العلم، يا خدام الدين، يا من عليكم مستقبل وفلاح الإسلام، أنتم يامن ترتجيك الأمة، يامن تدعوكم لشبيبته التي ترفع شرف مصر والإسلام، أ يحصل هذا الأمر أمامكم وأنتم ساكتون؟ فأين العدل وأين الإسلام؟ " مخاطب الباشا «: يا سعادة الباشا إني أخاطبك بصفتي أزهريا، أي خادما للدين، أي دارسا لقانون الازهر، أقول لك: إن هذا الفعل ممقوت من العدل والدين والإنسانية، هذا فعل الوحوش الضارية، فأنت إذن وحشا ضاري، ولست آدميا، أتيت

¹ المسرحية، ص 76

بأمن، انتدبتك مجالس حكومتنا للنظر في أمرنا تفعل هذا الفعل؟ تجعل بيت الله حجة كل مسلم في أقطاره المسكونة مجلدة ومشقة؟ إن بيت الله كان يجب عليك الصلاة في المكان الذي تجلد خدام الدين فيه، لقد أجمرت جرما عظيما يعاقبك عليه العدل، إن كنت تقول إنك باشا ولا تحاكم على فعلك هذا، فأقول لك يا سعادة الباشا إنك مخطئ وألف مخطئ، فقد سبقك لهذا الفعل كثيرون أعظم منك مقاما ورفعة بين الناس حكم عليهم القانون، ويعاقبك القانون على جلدك للطلاب خدام الدين، ويعاقبك ربي عزوجل لجعلك بيته المقدس مجلدة لمن يخدموه.

1

ومن خلال هذا المقتبس من المسرحية نلاحظ أن الطالب يوجه نداء قوي واستنكاري لزملائه الطلبة والمسؤولين مستنكرا العمل الوحشي الذي وقع للطلاب من طرف الباشا من اعتداء وضرب وإهانة لطلاب العلم ، فهو بذلك يستنهض همتهم ويصفهم بأنهم مستقبل الأمة وعز للإسلام من أجل رفض النذل وتغيير الأوضاع نحو الأفضل ، بالإضافة إلى توجيهه لنقد شديد اللهجة للباشا ويصف فعله بفعل الوحوش الضارية ، وهذا ما يؤكد سمة التحريض في المسرحية فالكاتب حسن المرعي بتوظيفه هذا النداء على لسان طالب الأزهر فإنه يوجه رسالة للجمهور ويطالبهم بالنهوض ضد الظلم ومحاربته ، فهذا الخطاب عبارة عن مقاومة وطنية ترفض الاستعمار الداخلي والظلم .

وبالإضافة إلى هذا النداء فإننا نعثر على نداء آخر بلسان طالب يوجه فيه اصدقاءه الطلبة بالاعتصام ضد الباشا وأعوانه:

طالب: أيها الطلبة، قوموا واعتصبوا، لقد آن الأوان أن نتم أمرنا ونرفع أنفسنا، أمسكوا الصرم إن لم يكن معكم عصاة " يخف الصوت قليلا " ²

فهنا يدعوا الطالب أصدقاءه إلى التجمع والانتقال من حالة السكون إلى الانتفاضة والرغبة في نيل الحرية والكرامة ورفض الإهانة التي تعرضوا لها من قبل حمادة باشا، فهذا المقتبس تحريض مباشر على التمرد والعصيان ضد السلطة المتمثلة في الباشا.

1 المسرحية، ص 98

2 المسرحية، ص 99

وكخلاصة لما ورد في هذه المقتبسات من المسرحية نقول إن هذا العمل الأدبي عمل ثوري تحريضي يهدف إلى دفع المتلقي إلى التفكير في التغيير والقضاء على الظلم والفساد، وقد استخدم حسن المرعي عدة آليات تثبت عمله التحريضي ومنها نجد:

استخدام صيغ الأمر: مثل: قوموا، اعتصبوا، أمسكوا الصرم، فهذه الأفعال تخلق إيقاعا حماسيا سريعا تهدف إلى شحن العواطف والهمم.

الاستهزاء الإنكاري: مثل: أيا حصل هذا الأمر أمامكم وأنتم ساكتون؟ فأين العدل وأين الإسلام؟ غرضها إثارة الغضب من الواقع المرير.

توظيف مشاهد الاستبداد: من خلال تصوير تسلط حمادة باشا وظلمه للطلبة والفقراء، وهذا نوع من التحريض الانفعالي يدفع الجمهور لرفض هذا النموذج في الواقع.

توظيف مشاهد المواجهة: ويظهر ذلك في تصوير مواجهة الطالب الأزهرى البسيط للباشا وجبروته، فهذا المشهد تحريض للجمهور على الشجاعة وعدم الخوف من السلطة والنفوذ.

التضاد أو الثنائيات الضدية: من خلال موازنة الطالب بين العمل الوحشي وبين الإنسانية والعدل وبين خدام الدين وبين الجلد والمشقة.

استخدام الرموز: ومن الرموز التي استعملها حسن المرعي في مسرحيته نجد:

1. الصرم: فهذا الرمز يعكس البيئة التي يخاطبها الطالب، وهي بيئة الفقراء الذين لا يملكون القوة ولكنهم يملكون الإرادة والعزيمة.

2. الأزهر: لا يوظف في المسرحية بكونه مكان جغرافي أو مؤسسة دينية فقط بل له دلالات معينة فهو يرمز إلى الأصالة بكونه يمثل المحافظة على الهوية والقيم في وجه التغريب والفساد، ويرمز كذلك إلى الضمير الشعبي وهو صوت الحق الذي وقف في وجه السلطة.

3. حمادة باشا: لا يمثل مجرد شخصية فقط بل يرمز إلى الأرستقراطية أو السلطة الأمرة فهو يدل على النفوذ والفساد واستغلال المنصب لتحقيق مصالح شخصية.

4.الطلاب والعلماء: يرمزون إلى الوعي والمقاومة السلمية.

ث. الحياد في تناول الموضوع:

يرتكز المسرح الوثائقي على عنصر الحياد ، فلا يمكن للكاتب أن ينقل حدثا تاريخيا بطريقة تخل في الحقيقة التي يحملها ، سواء أكانت حقيقة سعيدة أو مؤلمة ، يجمع الكثير من الباحثين أن الحياد الفني في الأعمال الفنية عموما والأدبية خصوصا هو أمر مستحيل لأن الكاتب لا يمكن أبدا أن ينخلع عن أيولوجيته الخاصة أبدا ،قد يتناول مواضيع بطريقة موضوعية أو محايدة ولكن بنسب متفاوتة ،أي لا يمكن للكاتب المسرح الوثائقي أن يفصل عن ذاته الإنسانية ،حتى ولو كانت بنسب متفاوتة ومتغيرة من كاتب إلى آخر و من موضوع إلى آخر ، فلنلمح في هذه المسرحية "قضية الأزهر وحماة باشا" للكاتب حسن مرعي ، تظهر عدة أنواع من الحياد ظهرت بنسب متفاوتة ، فنجد الحياد التاريخي الذي هو بدوره يتداخل مع الأداء المسرحي للشخصيات ، فالكاتب يختار وينقي من بين مئات الساعات من المقابلات و الالاف من صفحات الوثائق التي وثقت الحادثة نجده يختار جزء معين ، بغية خلق نسق جديد ذو بعد إنساني ، فالتسجيل المشهدي يحتاج الى خشبة المسرح ومكان وزمان وحوار و أحداث وشخصيات تقوم بأدوار ، فالكاتب لا يكتفي بأخذ الحدث التاريخي ، بل يترقى إلى بعد آخر وهو خلق عالم جديد ، تتحدث فيه شخصيات المسرحية بنبرة صوت معينة ،بلغة معينة وبأوصاف جسدية محددة و انفعالات عفوية تظهر أثناء الأداء المسرحي كل هذه العناصر تخلق تداخل بين ما هو موضوعي و المتمثل في الحدث التاريخي وماهو فني الذي يتمثل في التمثيل المسرحي عموما ، فنجد الكاتب من البداية تناول الحدث التاريخي المتمثل في حادثة اعتصام الطلبة ، إذ يعد هذا حدثا تاريخيا تناولته الصحف و الجرائد والمجلات آنذاك مثل جريدة المؤيد ، ولكن لم يكتفي بالحدث التاريخي بل أنه أضاف في المشهد الأول بنية المكان والزمان والشخصيات والحوار والأحداث في نمط دينامي ، و هذا ما يظهر من خلال الحوار الذي دار بين الطالب وعالم الذي يبرز ذلك الحدث التاريخي ،الذي جسد بطريقة فنية تامة ، سعت فيه الشخصيات لإبراز الحدث التاريخي وهو حادثة اعتصام طلبة الأزهر الشريف سنة 1908 ، فنجد أن الكاتب وظف شخصيات الطلبة ولم يذكر الاسم دلالة على وحدة صف الطلاب في المطالبة بحقوقهم ، ذكر العالم الذي يجسد دور المدرس للطلاب في قاعة وساحة التدريس ، ونجد كذلك شخصية الشيخ الذي هو أعلى هرميا في السلطة الأزهرية الإدارية ، ونجد شخصية الناظر الذي يشغل منصب

مستشار الخديوي ، ونجد كذلك شخصيات تشريفاتي ، وشخصية المفتش وشخصية دولار بك وشخصية حمادة باشا ، كل هذه الشخصيات ساهمت في إبراز ذلك الحدث التاريخي الذي شهده العالم في بدايات القرن العشرين ونجد في الجدول التالي ، آلية تداخل ما هو تاريخي مع ما هو فني ضمن مبدأ الطرح الموضوعي للحدث التاريخي :

الشخصيات التاريخية	الحوار الفني	الزمان الفني	المكان الفني	الحدث الفني	آلية بناء المشاهد
				✓	الحدث التاريخي
			✓		المكان التاريخي
		✓			الزمان التاريخي
	✗				الحوار التاريخي
=					الشخصيات التاريخية

آلية قراءة الجدول:

✓ : تداخل تام بين البعد التاريخي مع البعد الفني.

✗ : عدم تداخل بين البعد التاريخي والبعد الفني.

=: تداخل نسبي بين البعد التاريخي و البعد الفني.

من خلال قراءة هذا الجدول يمكننا استنتاج آلية عمل الكاتب حسن مرعي، فنجد أنه لم ينفصل من الواقع التاريخي في عموم المسرحية كلها، بغية منه في نقل الحدث بكامل تفاصيله الدقيقة، خدمة للمشاهد أولاً، ثم

تاريخ الأمة المصرية، وكذلك نجد غياب تداخل بين ما هو حوار تاريخي وما هو حوار فني، فغياب النص التاريخي يظهر الحوارات التاريخية. قرر الكاتب توظيف خياله الخاص في ملئ الفراغ التاريخي وهو الحوار الحقيقي الذي دار بين الشخصيات أثناء وقوع الأحداث ، ونلاحظ كذلك هنالك تداخل نسبي بين الشخصيات التاريخية والشخصيات الفنية ، ففي العرض المسرحي لم يوظف الكاتب جميع الشخصيات التاريخية التي كانت متورطة في حادثة المظاهرات و حادثة اعتصاب الطلبة ، هذا التباين النسبي بين البنى التاريخية والفنية يعكس جيدا مدى حرص الكاتب فيما يجب أن يأخذ كمرجعية تاريخية مناسبة للمسرحية أو تضر بالنص المسرحي أكثر مما تنفعه ، وهنا يظهر أجلى مظاهر الحياد ، وهو الحس الفني لدى الكاتب في طريقة تناول الأحداث بطريقة فنية لا يميل فيها إلى أي طرف ولكنه في نفس الوقت ليس عرضا تقريريا تاريخيا للأحداث .

ج. **الابتعاد عن الإبهام المسرحي** : شكلت هذه المسرحية بموضوعها التاريخي المتجذر في عمق التاريخ المصري حدثا بارزا لمدى تأثيره في السياسة المصرية آنذاك ، ولا سيما المساس بأي مؤسسة الدولة خاصة مسجد الأزهر الشريف الذي يعد الواجهة الدينية آنذاك ومازال إلى يومنا هذا ، وتصويرها بشكل سلبي إلى عامة الناس ، كان هذا الأمر مرفوضا ، ولهذا سعت المسرحية لإظهار تلك الحقيقة المخفية التي حاولت السلطات المصرية منعها في الجرائد والمجلات و الصحف في ذلك الوقت سوى صحيفة المؤيد التي تناولت حادثة اعتصام الطلبة ولم تتناول حادثة الاعتداء عليهم ، إذ يظهر لنا هذا الفرق سياسة الدولة في تلميع صورتها في الداخل والخارج ، فالمسرح الوثائقي عموما يرفض فكرة الإبهام في النص المسرحي ، لأن الإبهام عنصر جمالي فني يساهم في ضعف الحقيقة التي يريد الكاتب إبرازها للناس ، ويفتح بابا للتأويلات الخاطئة التي قد تشوه الهدف المنصوب إليه وهو الكشف عن الحقيقة التي أخفيت عن أعين الجميع ، فالكاتب يسعى إلى تنوير الجمهور وكشف كواليس الحدث خلال المشاهد كلها بداية من المشهد الأول فقد نزع ستار عن الحادثة التاريخية وهي حادثة اعتصام الطلبة و تعرضهم للعنف والاعتصاب بسبب مطالبتهم بحقوقهم المشروعة من قبل مسؤولي الحكومة، وهو ما يظهر لنا في المشهد الأول عن أجواء اعتصام الطلبة :

طالب : لعلمهم يتفكرون في مطالبهم التي طالما طالبوا بها من زمن بعيد ولم يصغ لقولهم أحد .¹، ولم يتوقف الكاتب إلى حد الكشف عن الحادثة التاريخية، بل حاول أيضا التقيب عن التفاصيل التي تحيط بالحادثة التاريخية ، حيث صور كواليس الأحداث وهذا ما نجده في المشهد الثاني من الفصل الأول في الحوار الجانبي الذي دار بين العالم والشيخ في قاعة فخمة لا يدخلها أي شخص كان ، يظهر لنا هذا الحوار أسرار اجتماعية وسياسية متعلقة بدولة مصر سنة 1908 ، هذا التصوير الدقيق خدم غرض أهم وهو إزالة ما يمكن من الغموض التي يحيط بالقضية ، فعلى الجمهور أن يدركوا كل صغيرة وكبيرة ، ونجد كذلك عنصر التدقيق الذي يخدم هذا الغرض في المشهد الثاني من الفصل الثاني ، حيث أضاف الكاتب خطبة كاملة ليبنى بها أساس المواد الحقيقية ، وتقوم على الحجة وإقناع الجمهور ، وهذا جزء من الخطاب الذي استند عليه الكاتب في المشهد الثاني على لسان أحد رجال التشرifications :

بسم الله الرحمن الرحيم ، والصلاة والسلام على نبيه الكريم ، (أما بعد) ... علم الناس تلك الروح العالية التي انبعثت في نفوس طلبة الأزهر الشريف في هذه الأيام، عندما أدركوا الأخطار المحدقة بهم والمهددة لمستقبلهم ، فإنهم بعد أن استبشروا خيرا بالنظام الحديث الذي اقتضت مراحم الجناح العالي منح اياهم ،...²، فاستخدم الكاتب لغة مباشرة وتقريرية في نصه المسرحي والتي مكنته من تجنب التعقيد والغموض الذي قد يضر بالمسرحية باعتبارها مسرح توثيقي هدفه توثيق حادثة تاريخية بتفاصيلها ، فقد وظف لغة إبداعية جمالية بعيدة كل البعد عن الطابع التقريري و التحقيق الصحفي أو المرافعات القانونية ، وهذا ما نلمحه في بعض حوارات الشخصيات ، مثلا الحوار الذي دار بين الشيخ والعالم وكيف كشف الشيخ الحقيقة المخفية لأسلوب حياة الخديوي السرية ، فهو شخص فاسد ولا يهتم إلا بمصلحته الشخصية لا غير والعيش المترف ، ولا يهتم بحالة الآخرين وشؤونهم ، وهذا جانب من الحوار الذي يبرز ذلك :

الشيخ: لقد تقدم إلى شكاوى كثيرة بهذا الخصوص وفاتحت بها أولي الأمر ولم أجد التفاتا.

عالم: التفات من ترجون فضيلتكم؟ ومن هو المسؤول غيركم في هذا الأمر الخاص بوظيفتكم؟ أولم تكن وظيفتكم أقدر من ذلك؟

¹ المسرحية، ص73

²² المسرحية، ص 82

الشيخ: كما تقول، ولكن الأمر بخلاف ما تزعم، ففي الأمور أمور لا يمكن التصريح بها،¹ ويبرز الكاتب هذه الحقيقة مرة أخرى في المشهد الأول من الفصل الثاني في الحوار الذي دار بين الشيخ والناظر وهذا جانب من ذلك الحوار:

ناظر: وماذا نفعله يا فضيلة الشيخ وليس بيدنا شيء نعمله، فإن إدارة الأزهر وشؤونه منحصرة في خصائص سمو الأمير.

الشيخ: ما هذا الكلام يا نزار حكومتنا؟ وكيف لا تعلمون وقد أقيمت بيدكم مقاليد الأحكام وزمام الأنام، وعلى الخصوص حفظ أموال بيوت الإسلام؟ وكان أول واجب عليكم أن تنظروا أولا في تحسين شئون خدمة الدين وحملة كتاب رب العالمين، أوليس هذا خير لكم من تشييد عمارات...².

وفي المجمل يمكن القول إن المسرح الوثائقي هو مسرح المحكمة، حيث الخشبة هي قاعة المحكمة والجمهور هو هيئة المحلفين، والممثلون هم من يقدمون الأدلة، وفي أي محكمة عادلة يجب أن يكون الدليل واضحا والابتعاد عن الإبهام شرط أساسي للوصول إلى الحكم الصائب.

ثالثا: الوثيقة والأرشيف:

الوثيقة والأرشيف في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " لحسن المرعي: يعد الأرشيف الركيزة الأساسية التي يقوم عليها المسرح الوثائقي، فهو تمثيل لتلك المادة التاريخية التي يستند عليها الكاتب المسرحي في صياغة أحداث المسرحية من خلال استلهاً عناصر تاريخية تمكنه من إعادة كتابة واقع فني جديد ، وفق رؤية جمالية فنية ، يكون هدفها تسليط الضوء على أهم القضايا الاجتماعية والسياسية التي سجلت في مسار أمة كاملة، و يستند بذلك على الوثائق والمستندات في عرض المادة التاريخية الواقعية ، وفي هذه المسرحية استند الكاتب على مجموعة من الوثائق والمستندات التي وظفها في صياغة تاريخ موازي ، ولكن في قالب فني جمالي وهي مسرحية الأزهر و قضية حمادة باشا ، والتي أعادت تمثيل مدة زمنية من التاريخ ، تصور فيها الحياة اليومية للطلبة في جامع الأزهر ، والظروف المعيشية التي كانوا يعيشونها من فقر وجوع و نقص

¹ المسرحية، ص77

² المسرحية، ص82

في الأموال ، وتعرضهم للضرب والإساءة من قبل المسؤولين جراء مطالبتهم بالعيش الكريم ولعل أبرز المستندات التي استند عليها الكاتب في تقصي الحقيقة التاريخية نجد ما يلي :

1. الجرائد :

❖ **جريدة المؤيد:** وهي جريدة مصرية أسسها الشيخ علي يوسف والشيخ أحمد أبو ماضي ، وكان أول صدور لها في 1 ديسمبر 1889 ، وكان أبو ماضي أول رئيس تحرير لها ، وبعد وفاته تولى الكاتب المصري علي يوسف منصب رئيس التحرير ، كانت الجريدة من أبرز الصحف في الوطن العربي حتى توقفت عن الصدور ، منذ إصدارها الأول حملت الجريدة راية الحرية الفكرية والدفاع عن حقوق الشعوب ، وأسهمت في نشر الوعي وتعزيز قيم الحق والعدالة ، كما نشرت كتاب " تحرير المرأة " لقاسم أمين ، مما يعكس رؤية الشيخ علي يوسف المستتيرة في مواقفه تجاه المرأة المصرية .

اتبعت جماعة المؤيد سياسة ذكية حيث وفرت مساحة للمعارضين والمؤيدين على حد سواء، فكانت بمثابة مدرسة صحفية كبيرة، نشرت مقالات لكبار الشخصيات السياسية والفكرية والثقافية في مصر مثل سعد زغول، مصطفى كامل، عباس العقاد، إبراهيم الهلباوي، قاسم أمين، والمنفلوطي وغيرهم. كانت المؤيد منبرا للأصوات الحرة والمتقفين، وجسدت الروح النضالية للأمة العربية في مواجهة التحديات المختلفة، وقدمت الجريدة على مدار تاريخها نخبة من الأدباء والكتاب والمفكرين الذين ساهموا بأقلامهم في إثراء الساحة الفكرية والأدبية.¹

وكانت هذه الجريدة سباقة في الحديث عن حادثة الأزهر، فقد صرح حسن المرعي علانية باسمها في مسرحيته وكونه اعتمد عليها في معرفة خبايا هذه الحادثة، واتخذت الجريدة موقف معادي لاعتصام الطلبة وهاجمتهم وهذا ما أورده الكاتب في المسرحية، وقد شكل تقرير الجريدة نقطة الانطلاق لدى الكاتب في رحلة جمع المادة التاريخية حول الموضوع، بحكم تأثيره بهذه الحادثة الأليمة التي تعرض لها الطلبة ، وقد جاء استخدام الجريدة في المسرحية كشاهد عيان وأداة توثيقية تجعل المشاهد يدرك أن التاريخ ليس مجرد أسماء وتواريخ ، بل هو صراع مصالح وكلمة مكتوبة قد ترفع شخصا أو تسقط آخر ، فكأنما لسان حسن المرعي يقول أن الجريدة مسرح حقيقي سبقت أحداثه الخشبة .

¹ المؤيد.. قصة أول جريدة يومية مصرية، دار الهلال، 2024/12/1



الصورة 1

❖ **جريدة اللواء:** وهي صحيفة عربية وطنية صدرت في القاهرة، بمصر، في الفترة 1900/1912. كانت أول صحيفة ذات انتشار واسع في البلاد، تأسست الصحيفة على يد مصطفى كامل باشا، منذ تأسيسها في عام 1900 وحتى وفاة مؤسسها في عام 1908، اتخذت اللواء موقفا سياسيا وطنيا، وفي الفترة ما بين 1907 و1910 كانت الصحيفة الرسمية للحزب الوطني الذي أنشأه أيضا مصطفى كامل باشا، وقد اتخذت الصحيفة موقفا سياسيا إسلاميا موحدا في الفترة من 1908 إلى 1910، لم تكن صحيفة اللواء تابعا للحزب الوطني منذ عام 1910 حتى آب 1912 حتى أغلقت.¹

وقد لعبت جريدة اللواء دورا محوريا في قضية اعتصام طلبة الأزهر بحكم أنها كانت الداعم الرئيس لحركة الطلاب، واعتبرت مظاهراتهم دفاعا عن الدين وعن الأزهر الشريف، فوقفت ضد جريدة المؤيد فكانت المنبر الذي ينشر خطب الطلاب الحماسية والرسائل التي ينشرها الأهالي الضعفاء للخدوي من أجل رفع القوة العسكرية من الأزهر.

وقد اعتمد حسن المرعي في بناء نصه الدرامي على مقتطفات حقيقية من التقارير التي كانت تنشر في جريدة اللواء، فاستخدم نبرتها وخطابها داخل النص المسرحي وذلك من خلال:

¹ 2026/04/21 Ar. Wikipedia. org

. إظهار حقوق الطلاب: حيث كانت الجريدة المدافع الرئيس عن المطالب المعيشية للطلاب كرواتب الأوقاف مثلا ومطالبهم المعقولة ضد حمادة باشا وهذا حوله الكاتب إلى حوار درامي بين الشخصيات وهو ما يظهر فيما يأتي:

طالب: وعلى هذا أيمن لسيدي أن يخبرني عن مرتبه الذي يتقاضاه قيا ما لما يقوم به من الأعمال الجليلة؟
عالم: لندع مقدار المرتب الذي لا يذكر ونبشركم بأنه وإن كان مرتبنا قليل جدا فإن لنا مكافآت متوالية نأخذها عند نجاحنا في كل امتحان.

طالب: وما هي مدة كل امتحان؟ وما هو مقدار المكافآت؟

عالم: أما المدة فهي قصيرة جدا وهي سنتان أو ثلاثة بالأكثر، ومقدار المكافآت فعظيم جدا وهو جنيه واحد إنكليزي يخصم منه ستون غرش ثمن استمارات ورسوم للامتحان، والباقي وهو الأربعون قرش إلا قرشي ونصف لنا خاصة، بارك الله لنا فيها، وقد نصت اللائحة أن هذه المكافآت لم تعط إلا تشجيعا للاجتهاد على العمل والإقدام في خدمة الدين الإسلامي.

الطلبة: ها ها ها ... حقا، إن هذا شيء مضحك، والمضحك أكثر هي مقدار تلك المكافآت الجسيمة الهائلة.¹
. معارضة السلطة: تبين المسرحية أن جريدة اللواء كانت منبرا ينتقد الحكومة بقيادة الخديوي، وهو ما تجسد على لسان أبطال المسرحية من الطلبة.

قام حسن المرعي بعملية مسرحية الأخبار والتقارير فبدلا من أن يستخدم الخبر مباشرة من الجريدة حوله إلى نقاش درامي بين الطلاب حول ما تنشره الجريدة من مطالبة بالحقوق وانتقاد السلطة، ففي هذه المسرحية ظهرت الجريدة كبطل أساسي بدل وثيقة أو مستند استعمله الكاتب ليثبت أن ثورة الطلاب جزء من الحراك الوطني.

¹ المسرحية، ص 75



الصورة 2

❖ **صحيفة الجريدة:** هي صحيفة ليبرالية صدرت في القاهرة، مصر من عام 1907 إلى عام 1915، وكانت الصحيفة هي الناطق الرسمي لحزب الأمة، كانت إحدى الصحف التي شكلت الثقافة القومية المصرية والتي تحتوي على العناصر الغربية وتتأى عن نفسها عن محيطها العربي والإسلامي، وكانت مؤثرة للغاية أثناء فترتها، وكان وجود الصحيفة مهما لبريطانيا.

صدر العدد الأول منها في 9 آذار، وكانت مملوكة لشركة تحمل نفس الاسم وكان من بين المساهمين فيها أحمد لطفي السيد، ومحمود سليمان، وحسن عبد الرزاق، وإبراهيم سعيد، ومحمود عبد الغفار، فقد تأسست الجريدة على يد أحمد لطفي السيد وطلعت حرب، قام الأول بتحرير الصحيفة بين عامي 1907 و1911، وفي سنة 1911 تولى محمد حسين هيكل منصب أحمد لطفي السيد.

وكان المساهمون فيها من الكتاب والمتقنين الشباب بالإضافة إلى النسويات، ومن بينهم طه حسين، وحمد حسين هيكل، وملك حفني ناصيف وهي كاتبة وشاعرة نشرت مقالات باستخدام الاسم المستعار باحثة البادية، وانهارت صحيفة الجريدة في عام 1915 وكان خلفاؤها هما: صحيفة السفور وصحيفة السياسة.¹

وقد لعبت هذه الجريدة دورا فعالا في صياغة أحداث هذه المسرحية وفي توثيق القضية السياسية ، بكونها كانت اكثر الصحف تناولا للقضية التاريخية باتخاذها موقفا محايدا وركزت على نقل الحقائق ومحاولة فهم الأزمة من جذورها ، وقد اعتمد عليها حسن المرعي في بناء عرضه المسرحي وعلى ما كانت تنشره من أخبار ومقالات محولا إياها إلى نص درامي يحتوي على أحداث وشخصيات حقيقية ، فالجريدة لم تكن تنقل الخبر فقط بل مثلت المادة الخام والمصدر المعلوماتي لحسن المرعي في صياغة أحداث مسرحيته خاصة في ما يخص صراع طلاب الأزهر مع السلطة وحمادة باشا وهذا ما نجد له الأثر في المسرحية من خلال :

- الصراع بين الطلاب والشيخ وهو صراع بين الفكر القديم والفكر الحديث، وهذا ما كانت تنقله الجريدة وتصرح به.
- تصوير مشاهد تجمعات الطلبة ومناقشتهم لقضيتهم وما ينقل عنها في الصحف.
- تصوير الصراع القائم بين الطلاب وحمادة باشا ومحاولة هذا الأخير لوقف الإضراب عن طريق العنف وهو ما صرحت به الجريدة، وقد استقى حسن المرعي رد فعل حمادة باشا من الصحيفة مما جعل الشخصية واقعية وقد تكون مطابقة للحقيقة التاريخية.



الصورة 3

2. **المقالات الصحفية:** ونجد ذلك في المسرحية من خلال توظيف الكاتب لمقالة صحفية نشرت في الجرائد حول مظاهرات الطلاب أمام دار المؤيد وهذا نصها: "ولما مروا أمام دار المؤيد أخذوا يصيحون: فليسقط المؤيد، وإذا بحجارة أخذت تتساقط من أعلى دار المؤيد، فاستشهد الأزهريون بالبكباشي جرفس على هذا العمل، فوقف عندئذ البكباشي ونظر إلى الناس الذين يلقون الحجارة، وقال لهم بالعربية: "ارجعوا... ارجعوا". فلم يسمعوا لقوله، بل ظلوا يرمون الطلبة بالحجارة، فأراد بعض الأزهريين الدخول إلى دار المؤيد للقبض على المعتدين وتسليمهم للبوليس، وتناول بعضهم الحجارة المتساقطة ورجموا بها جدران المؤيد. وفي هذه الساعة وصلت إشارة تلفونية إلى محافظة العاصمة من جريدة المؤيد تفيد أن الأزهريين اجتمعوا أمام المؤيد يريدون الدخول عنوة"¹، وهذا النص من الجرائد اقتبسه حسن المرعي وحوله إلى حوار بين الشخصيات رغم أنه صرح بشخصية علي يوسف مقارنة بالصحائف التي لم تصرح باسمه، وسبب التصريح راجع إلى كون الشيخ علي يوسف كان يكتب مقالات ضد اعتصام طلبة الأزهر وهذا ما يظهر في الحوار التالي:

¹ سيد علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر، المرجع السابق، ص 41

مفتش البوليس "ملتقنا إلى دار المؤيد": ارجعوا يا أفندية...ومروا عمالكم بعدم رمي الأحجار على الطلبة، إذ هذا يعد تعديا فاحشا منكم، ونحن نخاف عليكم وعلى إدارة جريدتكم من أن يمسكم ضرر من هؤلاء المعتصمين. الشيخ "من داخل النافذة ": من هذا الذي يخاطبكم يا حضرات الأفندية بقوله: أخشى عليكم وعلى إدارة جريدتكم من أن يمسكم ضرر من هؤلاء المتعصبين؟

سركيس: هذا يا سعادة الباشا جناب وكيل حك مدارية مصر يأمرنا بمنع عمال لنا وقفوا على سطح الدار يقذفون الأحجار على الطلبة المارين.

الشيخ: ومن هم أولئك الطلبة الذين نخشى منهم علينا وعلى إدارة المؤيد؟ ولم نمنع أطفالا يتسلون برمي الحجارة على الطلبة؟ ولأي شيء يهددنا البوليس بالتخوف من الطلبة "يتزايد رمي الحجارة على الطلبة".

طالب: انظروا يا إخواني كيف أن صاحب المؤيد يأمر عماله بأن تقذفنا بالأحجار ونحن سائرون، وقد أمرهم جناب وكيل الح كمدار بمنع ذلك ولم يمتنعوا.

الجميع "يصيحون ": فليسقط المؤيد، فليسقط المنافق، فلتسقط الخونة "يقترّب البعض منهم بالهجوم على إدارة المؤيد ليرجعوا قاذفي الأحجار، فيردّهم البوليس ويغلق باب المؤيد ... الجميع يسيرون وينادون: فليسقط المؤيد".

الشيخ: اطلب يا خواجه سركيس تلفونيا من المحافظة إرسال قوة لحفظ الإدارة، وزد على ذلك أن حياة الشيخ في خطر، ويجب الإسراع بالقوة بكل سرعة، حيث تعدي الطلبة يزداد علينا.

سركيس: إنني يا سعادة الباشا قد أرسلت في طلب القوة من لحظة، وما أظنها إلا حاضرة الآن.¹ ، فهذا الحوار المتخيل لا يختلف كثيرا عما نقلته الصحافة في الواقع.

وما يظهر ذلك أيضا ما كتبه حسن موسى العقاد في صحيفة الجريدة عن قيام حمادة باشا بضرب الطلاب وهذا ما يتشابه مع قصة المنشاوي باشا حيث قال: "أنسي هذا الضارب وأعوانه ما حل بالمرحوم منشاوي باشا

¹ المسرحية، ص 88

حين أمر بضرب رجل من ذوي السوابق في بيته من الإهانة والحبس، وما أغنى عنه ماله ولا عظيم رتبته شيئاً، فمن هو حمادة الأجنبي عنا بجانب المنشاوي العزيز بيننا ¹ .

اقتبس حسن المرعي من هذا المقال ما يخدم عمله ولم يصرح باسم المنشاوي باشا بل لمح بذلك من خلال قول أحد طلبة الأزهر لحمادة باشا بعد قيام هذا الأخير بضرب الطلاب قائلاً له: "... كان يجب عليك الصلاة في المكان الذي تجلد خدام الدين فيه، لقد أجزمت جرماً عظيماً يعاقبك عليه العدل، إن كنت تقول إنك باشا ولا تحاكم على فعلك هذا، فأقول لك يا سعادة الباشا أنك مخطئ وألف مخطئ، فقد سبقك لهذا الفعل كثيرون أعظم منك مقاماً ورفعة بين الناس، حكم عليهم القانون، ويعاقبك القانون على جلدك للطلاب خدام الدين ، ويعاقبك ربي عزوجل لجعلك بيته المقدس مجلدة لمن يخدموه ² .

ويعود سبب عدم التصريح باسم المنشاوي باشا في المسرحية والاكتماء بالتلميح عنه إلى اهتمامه بالقضية الاجتماعية والسياسية بدل الأفراد، لأن من سمات المسرح التسجيلي الاعتناء بالأحداث بدل الأفراد.

3. **الخطب:** إن توظيف الخطبة في المسرح الوثائقي يعد الركيزة الأساسية في بناء هذا العمل الإبداعي، فهو لا يعمل كوسيلة لنقل الحقائق فقط، بل يتعدى ذلك ويقوم بتحويل الوثيقة الصماء إلى حدث حي على خشبة المسرح. فالخطبة أداة للالتزام والتحرير فهي تستخدم لإضفاء جو المشروع والمصادقية للعمل الدرامي بالإضافة إلى كونها أداة لاستنهاض وعي الجمهور وتحفيزه على التغيير ، وهذا ما تجسد فعلياً في مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا" لحسن المرعي ، فهي في المسرحية عنصر محوري ربط بين البناء الدرامي والتوثيق التاريخي لاعتصام الطلبة سنة 1909 ، فقد تنوعت الخطب داخل المسرحية منها ما قيلت على لسان قادة الطلاب الذين يلقون خطبا حماسية لزملائهم من أجل مرافقتهم في الاعتصام والمطالبة بحقوقهم ، وهذا ما تظهره الخطبة التالية التي يدعوا فيها أصدقاؤه للاعتصام والتوقف عن الدروس :

¹ سيد علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر، المرجع السابق، ص 44

² المسرحية، ص 98

طالب: ... "يقف على مقعد عال وينادي بصوت جهوري ": يا إخواني الطلبة، ويا من تجمعني وإياكم أكبر كلية دينية ويضمنا أعظم معهد علمي، أشير عليكم بالاعتصام والانقطاع عن دروسكم حتى تجاب مطالبنا الحققة، أو خير لنا ترك هذا المعهد غير آسفين ما دمنا بهذا الشكل السيء والضنك والبؤس.¹

وكذلك توجيه أحد الطلبة نداءه لطلبة آخرين يدعوهم الى إنكار موقف حمادة باشا من الاعتصام بعدما قابل الطلبة بالعنف والضرب:

طالب: والله ما رأيت كهذا العمل الوحشي التي تشمئز منه الإنسانية، ويحكم يا طلبة العلم، يا خدام الدين، يا من عليكم مستقبل وفلاح الإسلام، أنتم يامن ترتجيكم الأمة، يامن تدعوكم لشبيبته التي ترفع شرف مصر والإسلام يحصل هذا الأمر أمامكم وأنتم ساكتون؟ فأين العدل وأين الإسلام؟²

وكما قام حسن المرعي باقتباس خطبة من الصحف والجرائد والتي ألقاها السلطان العثماني وهذا نصها: "إني عالم بما يخفون، فلا أمكنكم من ضالتكم المنشودة، وإن كنت أقدر إخلاص نائبي قدره وأجل تقواه وأحب له الرقي والفلاح، فإذا غضضت الطرف عن اسمه ولم أنتخبه لمشيخة الإسلام فإنما أفعل ذلك لأنني لا أجد أكفاً منه في حراسة حقوقي الشرعية في وادي النيل"³

ومن الخطب ما تلقيه السلطة لامتصاص غضب المتظاهرين وتهديتهم، وهذا ما تجلى في مسرحية " الأزهر وقضية حمادة باشا " عندما ألقى رئيس تشريفات الخديوي خطبة يهدئ بها الطلبة ويمتص غضبهم ويعددهم بالاستجابة لمطالبهم.

¹ المسرحية، ص 76

² المسرحية، ص 98

³ المسرحية، ص 77

(تُرفع الستار عن منظر ساحة جنينة وفي وسطها محل مرتفع للخطابة وعليه خطيباً وحولها جمعاً كبيراً بشكل وزى طلبة الأزهر الشريف ويبثئ الخطيب بقوله):
بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على نبيه الكريم، (أما بعد) ... علم الناس تلك الروح العالية التي انبعثت في نفوس طلبة الأزهر الشريف في هذه الأيام، عندما أدركو الأخطار المحدقة بهم والمهددة لمستقبلهم، فإنهم بعد أن استبشروا خيراً بالنظام الحديث الذي اقتضت مراحم الجنب العالي منحه إياهم، تأملوا قليلاً في تطبيق بروجرامه، فأيقنوا أنهم لا يمكنهم إدراك الغاية التي رمى إليها غرض الجنب العالي من وضع هذا النظام، فوجدوا أن العلوم وُزعت بطريقة غير معقولة؛ فأُنبطت الدروس بالعلوم المهمة

لأساتذة غير أكفاء فيها، وزيد في عددها عن ذي قبل حتى أصبح الطالب لا يجد لحظة من أوقاته يصرفها في إعداد الدروس لمذاكرته وحده ليعرض بعد ذلك فكره على أستاذه حتى يتبين أصاب أم أخطأ. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أكثر طلبة الأزهر — بفضل إصراف رجال الحكومة بأموال المسلمين فيما لا يعود على المسلمين ولا على الدين الحنيف بأي فائدة كانت — تراهم في غافة وفقر شديد بحيث لا يتسنى لهم شراء الكتب التي التزموا بدورها بمقتضى النظام الجديد، فجزموا بأنهم ولا ريب مضيعين حياتهم صارفون نفيس عمرهم بغير جدوى، فظهروا بذلك المظهر الذي يرهن للعالم أجمع على أن الضغط يحدث الانفجار، وأن النائم مهما طال نومه لا بد وأن تنبيهه الأيام إلى واجبه، فقاموا وأجمعوا أمرهم فيما بينهم وتعاهدوا وعقدوا الخناصر على اعتزال الدروس أو إجابة مطالبهم و... وقد رأى الناس ما يريدون من المطالب التي نرى — كما يراه كل عاقل — أن الطلبة محقون فيها؛ لأن العاقل لا يليق به أن يضع حياته سدى، وهم لا يريدون من الحكومة الآن إلا أحد أمرين: إما الإجابة إلى ما طلبوا، وإما القول بصراحة أن مهمتهم الدينية ليست في نظر الحكومة ذات قيمة تستدعي إسعاف القائمين بها لمطالبهم الضرورية. ونحن الآن لا راحم لنا ولا مساعد، فأملنا من رجال الأقاليم وأرباب الصحف ونواب الأمة أعضاء الجمعية العمومية ومجلس الشورى أن يطرحوا مسألتنا الحاضرة على بساط البحث والمناقشة وينبهاؤا الحكومة إلى أنه من الضروري المحتم عليها إجابة مطالبنا وإلا ساءت الحال وتفاقم الخطب، فإن الأمة المصرية بل وسائر الأمم الإسلامية من أسهل الأشياء عليها تضحية حياتها في الانتصار لدينها والقائمين به: لأن الأمة مهما كانت — كما يصفها أعداؤها — جاهلة فإنها لا تنسى تلك الخدمات الجليلة التي قام بها ويقوم بها الأزهر الشريف والأزهريون قروناً عديدة. ولا ترتاب في أنه لولا وجود الأزهر والأزهريين حراساً على الشريعة المطهرة والملة السمحاء لتمحى أثرها بالكلية. ألهم الله الأمير ورجال حكومته الصالحين لتلافي هذا الأمر قبل اشتداد أزمته واستحكاك حلقاته، إنه ولي التوفيق.

(ينزل ويصعد خطيب آخر.)
إخواني الفضلاء وزملائي الأجلاء!

إيم الله: للحق أحق أن يُتبع، ولصدق حقيق بأن يُستمع؛ إنه يا قوم ليسُرني كما يسر كل محب للدين، محب للإسلام، محب للإنسانية بمعنى الكلم، محب للطريق المستقيم أن يراكم متأخين متحدين قلباً وقالباً، يراكم ملتزمين ناهضين، يراكم كأنكم بنياناً يشد بعضه بعضاً.

الصورة 5

الصورة 4

رواية الأزهر وقضية حمادة باشا

أن تسن قانوناً يقضي على آمالنا ومستقبلنا كما يقضي على حياتنا؟ هذا سؤال تركت جوابه لأهل الإتيصاف والعدل يجاوبون عليه كما تقضي عليهم شيمهم الكريمة.
إن الإنسان منا — يا حضرات الأفاضل — يقضي زهرة عمره وعنفوان شبابه في طلب العلم حتى إذا ما انتهى يأخذ من المرتب ما لا يسد به رمق القواد، هذا إذا كان وحده، وما بالك إن كان رب عائلة وصاحب منزل؟ فماذا يفعل ومن أين له أن يصرف على أولاده وعائلته إذا كان هذا مرتبه وتلك حالته من التعس والشقاء؟ أيرتكب جريمة السرقة أم النهب أو ماذا يفعل وكيف يعيش؟ فيا للفضيحة! ويا للعار!

إخواني!
لقد مضى ما مضى من زمن التعس والشقاء والسخرية برجال الدين، فالآن وقد شعرتكم بآلامكم وطالبتكم بحقوقكم وسمع الكل بغضيتكم فاتحدوا وصابروا على المطالبة بحقوقكم، فقد آن الأوان ومضى الذل والهوان. أجل: وإيم الله، لقد آن لكم فيما أنتم قادمون عليه، واحذروا من في الظاهر يتظاهر بالميل لكم، وفي الباطن يدس لكم الدسائس؛ ليفشل مسعاهم. ولكن لا أخشى أن أقول إنه خاب مسعاهم وساء حالهم، فنحن رجال لا تؤثر فينا الدسائس ولا تغتر بمساعد لأول وهلة.

إن طلباتكم معقولة فلا تتخذوا بالعقول والتصويه والإطلاء.

إخواني!

اسمعوا مني الكلمة الأخيرة، وهي أنه إذا أرسلت لكم الإدارة للتفاوض مع لجنة مخصوصة فلا تفعلوا هذه اللجنة بالمرّة، كما لا تفعلوا رئاسة لجنة الإصلاح الأزهرية؛ إلا إذا كانت مستدة إلى صاحب الفضيلة قاضي مصر، وأعضائه: الشيخ بخيت، وحسن مذكور باشا، وإبراهيم رفعت باشا، ومجدي بك المستشار بالاستئناف، وإبراهيم ممتاز باشا، وحسن جلال بك؛ على شرط أن تُنكر المناقشات على صفحات الجرائد يومياً، فإذا نفذت اللجنة طلباتنا كان بها وإلا فنحن باقون على ما نحن عليه من المظاهرات.

أيها السادة الأفاضل!

هذه هي المرة الثانية التي أفتخر بأنني وقفت هذا الموقف في هذا المكان خطيباً فيكم مخلّصاً لكم متألماً مما أنتم منه تتألمون؛ لأنني أزهرى قديم كما أنتم أزهريون.
منذ ثماني سنوات وأنا أكتب منبهاً ولاة الأمور إلى وجوب إصلاح إدارة الأزهر حتى يسود النظام الصحيح، وطالما أرشدت بكتاباتني إلى تلافي الخلل الذي كان يتخلل إدارة

الصورة 6

إخواني!
اعتقدوا تمامًا أن كل ذي إنصاف وعدل لمسروور من هذه النهضة العلمية الشريفة التي قمتم بها خير قيام لإصلاح ما أفسدته يد الآثمين في هذا المعهد الديني العظيم والمسجد الإسلامي الكبير.

إخواني!
إن طلبة علم ديني كمثلنا: أي رجال الدين، وهم الذين يجب على الحكومة أن تحترمهم بوجه خصوصي، رجال مثلنا يرضون بالذل والاستماتة والصمت عن حقوقهم التي اغتصبتها يد الطامعين ومحبي المال وجامعيه لهم جانبيين على أنفسهم أشنع جناية لا يتصورها العقل، مضيعين حقوقهم الشرعية.

إخواني!
إن كل إنسان من أمم العالم أجمع لا يكون مقيدًا عن التطلق بما تشعر به نفسه من الظلم الخارج عن حده، والمعاملة السيئة التي يُعامل بها إلا إذا كان جمادًا لا يحس بالظلم على الأرجل ولا يشعر بالظلم على الوجه الذي كم سجد لله مرارًا عديدة، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

إخواني!
كيف يسوغ لنا أن نجسد هذا الجمود الميت ونجبن هذا الجبن الفاحش الذي أَلصقنا عازًا تأبى النفوس الشريفة أن تنصب به؟ فيا للأسف، ويا لضبيعة الأكل! جرت العادة أيها السادة في كل أمة متمدنة راقية العلم أو آخذة في أسيايه أن تنظر لرجال الدين: أئمة الأمم وقادتها نظرة عالية ملؤها الاحترام والإجلال، فما بال أمتنا المصرية لا تنظر إلى رجال الأزهر هذا النظرة السامي؟! أليس الأزهر هذا المعهد الديني الجليل يخرج الفطاحل من رجال الدين؟! أليس الأزهر هو الكلية الإسلامية الدينية في العالم؟! أليس هو كعبة آمال المسلمين قاطبة في العلم، أو هو لم يماثل غيره من الكليات الأخرى نظامًا وترتيبًا وعددًا؟

إخواني!
جرت العادة بحكم الطبيعة أنه إذا أرادت أي إدارة أن تسن قانونًا ليكون محورًا تدور عليه هذه الإدارة: أن تلاحظ مصلحة المسنون لهم هذا القانون ليكونوا جميعًا راضين عنها، راضخين لأوامرها، مطيعين لإشارتها. فكيف ساء لإدارة الأزهر — والحالة هذه —

الصورة 7

بداية المسرح التسجيلي في مصر

الأزهر: محذرًا أولي الحل والعقد من استفحال خلل الإدارة خشية غضب رجال العلم واعتصابهم.

وها هو قد وقع ما خشيته وحذرت ولادة الأمور منه مما أبهر العقول.

أيها الأفاضل: إنكم باستعمالكم الحكمة في مظاهرتكم السلمية، وباتخاذكم طريق السكينة في سيركم منذ اعتصبتكم عن الحضور في حلقات الدروس قد برهنتم بأنكم رجال عقلاء تطالبون بحقوق شرعية: يجب أن تتألوها وتحصلوها عيها.

طرحتم قضيتكم أمام محكمة الرأي العام للحكم فيها فاشترأبت الأعناق إليكم.

وارتفعت أصوات الأمة كلها معكم، وحزمت استحسان العموم الذي هو صدور محكمة الرأي العام لصالحكم بأنكم قوم عقلاء، عن حقوقكم تبحثون، وللوصول إليها عاملون.

إن قضيتكم هذه أيها الأفاضل!

أصبحت الشغل الشاغل للأعيان والذوات وولادة الأمور وجميع المسلمين، حيث إنها في الحقيقة قضية دينية: لأن مسلمي القطر المصري يعلمون أن الأزهر الشريف هو المعهد الديني الكبير الذي يحفظ الدين، وبارتفاع شأنه وشأن رجاله يرتفع شأن الشريعة المحمدية الطاهرة.

الدين أصبح في بلاده غريبًا: وسبب ذلك تفريط أهله السالفين، وعدم قيامهم في وجه الذين مشوا حقوقه. قرط أهل الدين فيه فاستهان به وبهم أعداؤه كما لا يخفى.

والدين أضحى غريبًا في موطنه وما الإساءة إلا من أهاليه
قد قرطوا واستهانوا في شعائره فجاء يضربهم ذلًا أعاديه

فأنعم بهمتكم السماء وأرواحكم الطاهرة وأنفسكم العالية: التي قامت تدافع عن الدين وتطالب بحقوقه. حيا الله نهضتكم الشريفة التي تُكَلِّل إن شاء الله بالنجاح والفلاح.

الجميع (يهللون بعد تصفيق حاد قائلين): فلتحيي الطلبة، وليحيي الأزهر، وليحيي الإسلام. (ثم يصعد خطيب وينادي على إخوانه الطلبة مشيرًا برجعهم بكل انتظام وسكينة إلى حيث جاءوا. وتنزل الستار ختامًا للفصل الثاني.)

الصورة 8

4. الشعر:

يلعب الشعر دورا محوريا في بناء النص المسرحي الوثائقي، فهو يتجاوز التعبير العاطفي ليصبح جسرا يربط بين الوثيقة التاريخية والعرض المسرحي، فهو لا يستخدم كمجرد ديكور بل كوسيلة لتعميق الدلالة وتأكيد الواقعية التاريخية، فهو بذلك يؤدي عدة وظائف في العمل المسرحي، ومن هذه الوظائف نذكر: تكثيف الواقعية التاريخية : يقوم الشعر بتكثيف الحقائق التي تقدمها الوثيقة من تقارير صحفية أو محاضر جلسات بصورة مركزة ، فالقصيدة الشعرية في المسرح الوثائقي تمثل نتيجة وجدانية للحدث التاريخي المتناول في النص المسرحي ، وهذا ما يساعد الجمهور على فهم واستيعاب القضية دون الغرق في تفاصيل الوثيقة التاريخية .

. الأرشفة الشفاهية والوجدانية: إن المسرح الوثائقي لا يوثق الأرقام والتواريخ والأحداث فقط بل يوثق أيضا الشعور الوجداني، فالشعر ينقل الأجواء النفسية التي تصاحب الحدث التاريخي وهو ما قد تغض النظر عليه الوثيقة الرسمية، فيصبح الشعر وثيقة موازية للوثيقة الرسمية يعبر عن صوت الجماعة.

ومن هذا يتحول الشعر في النص المسرحي الوثائقي من الخيال إلى الشهادة، فتصبح الاستعارة تعبر بكل صدق عن الواقع.

وفي مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا " لحسن المرعي لعب الشعر دورا أساسيا تجاوز من خلاله الفاصل الموسيقي لتحول إلى ركيزة من ركائز المسرح الوثائقي فوظف كوثيقة لصوت الطلاب، وبما أن المسرحية تتناول قضية اعتصام طلبة الأزهر سنة 1909 استخدمت الشعر لتوثيق هتافات الطلاب، كما عمل الشعر أيضا على الرد على قرارات حمادة باشا عن طريق الشعور وهذا ما يعزز المصادقية في المسرحية.

وفي هذه المسرحية يأتي الشعر كأداة للتوثيق في آخر المسرحية وجاء لإثبات قضية الأزهر "واعتماد المؤلفون أن يطالبوا الشعراء بالتقريض، فعدلت عن ذلك إلى إثبات قصائد السادة الشعراء بمناسبة الحادثة الأزهرية"¹

¹ المسرحية ، ص 100

وفي هذا المجال نجد ما نظمه الشاعر الكبير أفندي نسيم ووجه شعره إلى حمادة باشا وولاية الأمور في شأن الأزهر، فقال:

عرفناك والشعب الكريم شهيداً فجهديك فيما تبتغي وتريد
«حمادة» لا تترك بقوسك منزعاً تُشقي قلوباً دونه وكبود
بكفك كم شجعت رؤوس رفيعة وكم لطمت باسم الأمير خدود
وكم لويت تحت الأكف أخادع وكم صهرت تحت العصي جلود
أنت الذي للترك قدم نفسه ليحيا به عهد هناك جديد
لقد عرفتكَ الترك أنك واغل على القوم لا تُزغى لديه عهود
رأوا أن والي النيل أولى بفردته فعدت إلى مصر وأنت طريد

نجرأت حتى دُست غير معاشر حوالبك منهم أشبل وأسود

لهم مهجة لا تتلنى عن مرادهم
وكيف استوت رجلاك في صحن مسجد
مكانك يا من جاز حد قصاصه
أضررت وجلد وانتقام وشدة
مرادك لو تدري، ومثلك عارفت

أرى القوم أولى أن يسوس أمورهم
لقد ساءمهم أن لا تؤدى أمانته
وفي كل يوم للسياسة حالة
إذا تكررت للقلب كاد لذكورها
حمادة هل أيقنت أنك سيد
حمادة هل مالت بعقلك نشوة
لقد جئت إذا يا حمادة فأشدد
فلا كافر جاء الذي أنت جندته
ولا ملأ قنط الفؤاد غليظته
شبهت لنا نازاً فصرت وقودها
تفحّنت ليلالك المضيتة وانقضت

خدمتم، ورب البيت، أكبر معهد
خُدوه لجيش الإحتلال فزادته
فكم فيه للفتوى ملقى وملعب
وإن شئت فابنوه خاتماً تؤثته
وإن شئت فابنوه عليه عمارة
وإن شئت فابنوه للقوم مرقعاً
وإن شئت فابنوه للخيل مريعاً
وإن شئت فابنوه سجنًا ممتناً
وإن شئت فاستبدلوا أرض صحنه

الصورة 9

له من عظام الثائرين وقود
كذلك عاد أهليكت وثمانود

وهزت له في المشرقين بنود
كريم له رأي لديه سديد
يبت وهو خصم للعباد لدود
أحق به أم حشمة وسعيد
ورثوا جيوش المفسدين وذودوا

الصورة 10

وخير لكم أن تحرقوه بجاحم
وأحرى بكم أن تنسفونا بصرصر

هو الملك العباس من عم فيضه
فيا وزراء النيل هل فيكم فتى
يبين له أن المملك إن قسى
إليك قريضي لست أدري أبطرس
فأدوا إلى القوم المظالم حقهم

الصورة 11

وللشاعر الشيخ إبراهيم الدباغ خطبة ألقاها في جمعية المدرسة التحضيرية الكبرى فقال:

ولحضره الأديب الفاضل والشاعر المطبوع الشيخ إبراهيم الدباغ من خطبة ألقاها في جمعية المدرسة التحضيرية الكبرى ما قال:

يا من يلوم رجال العلم إذ نهضوا
ودع فريقاً بهذي الدار قد ألقوا
لو اطلعت على قلبي ولوعته
الأثريون في حال تُذكرنا
عهداً يذكرون عصرًا يسود به
عهداً مضى ورجال الدين في دعة
أيجنحون إلى شرّ بهم وهمو
أيمنعونهم الحق الذي اكتسبوا
مَنُوا عليهم وجاءوا بالنظام لهم
فإن همو اتحدوا شادوا بقوتهم
وإن همو ابتدعوا عن زيغ ذي حيل
وطالما وكستهم مصر واقترحت
أيحسب العمل المردي لهم منخاً
كادوا لهم واستحلوا ما تحرّمه
أشريعة بعد شرع الله تحكمتنا
الدين أعدل حكماً من نظامكم
خَفَضَ عليك ففعل القوم يُتَدَح
حالاً بها يتساوى الطعن والمدح
حسيت أن زناً فيهِ ينقذ
عهداً عليه النُهي والدين مصطلح
هذا الوجود فلا لعب ولا مرح
والحق مستتر والبطل منفضح
حين النضال لغير الحق ما جنحوا
ويسلبونهم الثوب الذي أُنشجوا
يا ليت قومي ما مَنُوا ولا منحوا
صرخاً على بابهِ العلياء تنطرح
مفرق فآخبروهم أنهم نجحوا
بذكرهم وهو عند الفقر مضطرح
من حاكميهم فنبست هذه المنح
شريعة الله بالباب الذي فتحو
أوي صدر لغير الشرع ينشرح
فعاملوهم بحكم الدين وانتصحو

ولا تزيغوا بهم عنه وإن خضعوا
مَن عنده النخل لا يعطي له البلع
خدموهم وخادعتم بهم وغفوا
عما صنعتم ومثلتم بهم فخصوا
وكم ضربتم بسهم من معارفهم
فما تنكروهم حيّ ولا وقع
لو لم يسأه لهم عدلاً لما وثبوا
إلى النضال ولا فاضت لهم فذح

١٠٢

الصورة 13

الصورة 12

حمادة باشا والشعراء، لأحد الشعراء الذي لم يصرح باسمه:

فجعلت تجمع في الركاز مشنئاً
وثميت من ظمأ الطوى معزولاً
المرء إن ضعفت يداه عن الأذى
أخذ الإله له بكفٍّ طولى

عباس هل جازت سماعك أحرف
يحملن من معنى الأئين حمولا
انظر إلى البلد الذي كفلت به
أبواك هل يرجو سواك كفيلا
انظر إلى البيت الذي كُنا به
منفضلين على الوري تفضيلا
فهناك الأسفار تندب قارئاً
والعلم يبكي عالماً وجهولا
والماء كاد يجف لما لم يجد
متوضئاً أو غاسلاً معزولاً
وحماك يا ابن محمد لم تُبق أحد
ذات الزمان سوى الكتاب جليلا
وقف عليك دماؤنا ولو أنْها
سالت بأيدي الظالمين سيولا
إن هان دين محمد فرءوسنا
تطأ الثرى أو ترفع التنزىلا

الذي أولى أن يكون النخيل
جعلوا بيوت الله فيه مجالداً
نظر الدموع تسيل في جنباته
ترك الجسوم خضيباً بدمائها
فتطلعت نحو الثرى وتطلبت
من لم يقل أهل الكتاب فلم يكن
نزعت إلى عهد المظالم نفسه
هوّن عليك فإن مصر سوى التي
عباس غير جدوده لا يتقي
إن النفوس إذا تماردت في الهوى
لو كنت تهوى العدل لم تذر الألى
تالله لم ترأف بمصر وإنما
قد عودتك على النعيم خلالها
أغضبت ربك والنبي وضحيه
أهل الكتاب على هذى من ربهم
اليوم تلهب بالسياط جلودهم
فيما يكون العذر يوم ترى فتى
الله يعلم أن عهدك لم يطل
انظر إلى الدور التي أغلقتها
مال الإله وقومه ودياره
أم شمت خاوية الخزائن عنده

الصورة 14

الصورة 15

ولحضرة الأديب الشيخ ثابت فرج الجرجاوي قصيدة منها ما يأتي:

كذب الوشاة بأننا أشرار نلبي الحقوق مئة وسنار إذن السماع أقصدها الإصرار منا ونحن أفاضل أيرار وجميعنا لأميرنا أنصار والناس والأملون والنظار وولاؤنا لمقالنا أسفار وتسوسه الدخلاء والفجار ينعي ودمع عينونه مدرار ما قد صنعت بنا وصنعك عار ثابت لهول نزولها الأحجار لوجود مثلك حاكم أمار رقت لحالة يؤسنا الكفار لتخوقت من شكلها الأقدار	زعم الوشاة بأننا أشرار نلبي الحقوق وليس ثمة قاتل مال الحكومة لا تُعير مقالة حشدت عساكرها تريد تحرُّشا ندري السياسة والكياسة والوفا الله يعلم والنبي وصحبه إنا عبيد مخلصون لعرشكم أرضيت أن الدين تضرب أهله قالوا لد المسكين ينظر لأبيه بالله قل لي لو جرى في نجلكم خرجت عليك من المواطن ضجة مهلاً حمادة إن مصر أسيفة جاوزت حد الذوق في تعذيبنا هذي الغضائح لو تمثل صورة
---	--

الصورة 16

في «دشواي» وبش ذا التكرار عدل الحكيم قبله إنذار سحب القرار وزالت الأكرار برآء عما تقتري الفجار	نكرتنا الظلم القديم وما جرى قف عند حدك يا حمادة وانتظر الآن قد حُسم النزاع وأقشعت سمح المليك بعقوبه مع أننا
--	---

الصورة 17

الخاتمة

الخاتمة:

وفي الختام بعد عملية البحث والدراسة النظرية والتطبيقية حول موضوع آليات التوثيق في مسرحية "الأزهر وقضية حمادة باشا" للكاتب حسن مرعي تحصلنا في ثمرة جهودنا على مجموعة من النتائج التي تزيل الكثير من الضبابية والغموض حول الموضوع وتجيب عن العديد من الأسئلة التي كانت تراودنا في المسرح عموماً والمسرح الوثائقي على وجه الخصوص، وبهذا نجمل ما توصلنا إليه في بحثنا في النتائج التالية:

- ❖ المسرح الوثائقي نوع فني جديد، فرض نفسه في الساحة الفنية بقوة كبيرة، وهو فرع مهم من الفن التمثيلي يعتمد على الإثارة والتشويق والحقيقة التاريخية التي تدفع القارئ إلى التقصي والمشاركة في الفهم العميق للحادثة التاريخية الممثلة على خشبة المسرح.
- ❖ المسرح الوثائقي لا يكتفي بنقل الواقع، بل يعيد بناء الحقيقة من خلال تجميع الوثائق (شهادات، صور، تقارير رسمية) وتقديمها في سياق فني يكشف المسكوت عنه في الروايات الرسمية.
- ❖ أثبت المسرح الوثائقي أن له القدرة الكاملة في التحرر من سطوة النص الأدبي المتخيل، معتمداً على الأرشفة، حيث تصبح الوثيقة هي المحرك الأساسي للفعل الدرامي.
- ❖ كشف بحثنا هذا على الدور الذي يلعبه المسرح الوثائقي ذلك "الدور التحريضي الإيجابي"، حيث يتحول المتفرج من مشاهد محايد إلى شاهد على العصر، مما يعزز الوعي السياسي والاجتماعي لذلك الجمهور.
- ❖ يجسد المسرح الوثائقي ذلك الخيط الرفيع الذي يربط التاريخ والفن، فالمسرح الوثائقي يردم الفجوة بين المؤرخ والفنان، فبينما يهتم المؤرخ بالحدث كأرقام ووقائع، يهتم كاتب المسرح الوثائقي بالبعد الانساني والنفسي لتلك الوقائع.
- ❖ التفاعلية وكسر الجدار الرابع: أكدت دراستنا أن الاعتماد على الشهادات الحية أو الوثائق الواقعية يكسر الابهام المسرحي، مما يخلق حالة من التواصل المباشر والصادم أحياناً بين الممثل والجمهور، ويجعل التجربة المسرحية تبدو وكأنها "محاكمة علنية" أو جلسة استماع.
- ❖ ظهر المسرح الوثائقي بداية عند الغرب على يد بيسكاتور وبتر فايس وبعدها انتقل الى البيئة العربية الفنية، فشهدت مصر العربية أول بذور لهذا التأثير من خلال الكاتب حسن المرعي الذي يعد عمله من بين أهم الإلهامات التي ساهمت في تشكيل الفن المسرحي الوثائقي العربي من خلال مسرحيته "قضية الأزهر وحمادة باشا".
- ❖ يقوم المسرح الوثائقي على عدة عناصر نجد منها الوثيقة التاريخية، العرض المسرحي الذي هو بدوره يتجزأ إلى شخصيات وحوار ومكان وزمان، كل هذه العناصر تتكون من شبح التاريخ المنسي.
- ❖ استطاع هذا النوع من الفن المسرحي تحقيق شهرة واسعة في سوق القراء سواء أكان عربياً أو غربياً.

- ❖ بالرغم من كثرة إقبال القراء على هذا النوع من الفن المسرحي، إلا أن الدراسات الأدبية على وجه الخصوص قليلة جداً، خاصة في العالم العربي مقارنة بالعالم الغربي، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى غياب المادة التاريخية الأصلية التي استند عليها الكاتب، فلا يمكن إجراء عملية مقارنة صحيحة وسليمة دون حضور الوثيقة التاريخية الرسمية.
- ❖ مثل حسن مرعي توجهها فنياً جديداً في الكتابة المسرحية، لم يسبقه إليه أحد في الوطن العربي، فقد عرف جيداً كيفية التعبير عن إحدى أهم الحوادث الاجتماعية والسياسية التي شهدتها مصر إبان فترة 1908 الانتداب البريطاني على مصر.
- ❖ مسرحية قضية الأزهر وحمادة باشا، جسدت ذلك الفن المسرحي الذي عرف جيداً كيفية تقديم عالم حي وخصب قائم على وصف الأشياء في كل جوانبها الجسدية والنفسية والاجتماعية والسياسية.
- ❖ لم تكن المسرحية منعزلة تماماً عن الواقع الاجتماعي والسياسي الذي شهدته مصر في فترة ما بين 1909 إلى 1920، فقد عبرت عن الأوضاع الصعبة التي كان يعيشها الطلبة والناس من الفقر والجوع والألم والقهر والظلم والاستبداد.
- ❖ تميزت المسرحية بكثرة الشخصيات، فلم يكن هذا التوظيف الكثيف سلبياً، فقد أعطى للمسرحية دينامية كبيرة في الغوص في الواقع المعاش آنذاك.
- ❖ الاسترجاعات الزمنية هدفها استنكار المواقف والأحداث وفهم الشخصية بهدف توضيح كل الجوانب المتعلقة بالحادثة التاريخية وإزالة كل شائبة.
- ❖ تميزت المسرحية بأسلوب لغوي مباشر في التعبير وتوظيف لغة حية من الواقع المعاش، يعكس مدى استيعاب الكاتب للفن المسرحي الوثائقي.
- ❖ تطور المسرح الوثائقي عند الغرب، ليصل إلى مرحلة جديدة من الكتابة المسرحية، فقد تم توظيف تقنيات حديثة، كتصوير مقابلات مسجلة مع أشخاص حقيقيين حول الحادثة التاريخية، كذلك استعمال الصور والشهادات الحية، واستعمال عناصر السينما مثل المونتاج والريفيو في الإنتاج المسرحي.

وفي ختام هذا العمل نكون قد سلطنا الضوء على أهم الفنون التمثيلية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، كاشفين عن أهم الخصائص الفنية التي بني عليها المسرح الوثائقي، فإبراز تلك العلاقة التي تربط بني التاريخ والعمل الفني، فلم يكن يوماً المسرحي الوثائقي هو نقلاً للواقع بقدر ما هو مزيج بين التاريخي والخيالي. إن استمرارية المسرح الوثائقي اليوم مرهونة بقدرته على مواكبة عصر "ما بعد الحقيقة" والذكاء الاصطناعي هو مفتاح ذلك، حيث تبرز الحاجة الملحة إلى الوثيقة كمرجع أخلاقي وتاريخي يحمي الذاكرة الإنسانية من التزييف، فهو يظل في جوهره صرخة فنية تسعى لترميم الحاضر عبر نبش ملفات الماضي.

الملاحق



الصورة الوحيدة لحسن المرعي

ترجمة لحسن المرعي:

يعد حسن المرعي شخصية مغمورة في المجال الفني المسرحي، ورغم هذا لم نجد على دراسات قدمت ترجمة لحسن المرعي وعرفت بتاريخه الفني، إلا دراسة وحيدة قام بها سيد علي إسماعيل الذي عرف بهذه الشخصية التاريخية وقدم بعض كتاباتها المسرحية، وفيما يلي تعريف بحسن المرعي مقدم من الدراسة التي قام بها سيد علي إسماعيل:

ولد حسن المرعي عام 1880 ، حيث كان ممثلاً شاباً بتياترو ألف ليلة وليلة عام 1899 ، وخصص له إيراد إحدى ليالي تمثيل مسرحية " عرابي باشا " ، وفي بدايات القرن العشرين اتجه إلى الصحافة ، حيث كان صاحب مجلة الصحائف ، وفي يوليو عام 1906 ألف أول مسرحية له وهي " صيد الحمام أو حادثة دنشواي " ، وقد كتبها بعد أقل من شهر من وقوع حادثة دنشواي المشهورة ، ثم عزم على تمثيلها بمسرح حديقة الأزبكية في شهر أغسطس ، ولكن الحكومة منعت تمثيلها ، فقام بطبعها وبيعها لعامة الناس ، وفي الذكرى الثانية لمذبحة دنشواي حاول حسن مرعي إعادة الكرة مرة أخرى ، حيث عزم على تمثيل مسرحيته " دنشواي " في يوليو 1907 ، فتقدم إلى نظارة الداخلية للحصول على تصريح بتمثيلها ، ولكن الداخلية بعد أن أخذت رأي الحكمادارية رفضت رفضاً باتاً قبول تمثيل هذه المسرحية .

وفي مارس 1909 نشر حسن مرعي مسرحيته الثانية " الأزهر وقضية حمادة باشا " وقد ضمنها حادثة اعتصاب طلبة الأزهر، وفي الذكرى الثالثة لحادثة دنشواي احتال حسن مرعي على القانون، فعزم

على تمثيل مسرحيته دنشواي على مسرح النوفتية بالتوفيقية دون التصريح له من قبل الداخلية، فقام بطبع التذاكر وتوزيعها على الناس.

ولكن اكتشف أصحاب المسرح هذا الأمر فأبلغوا قسم الموسيقي، وتم القبض عليه واتهامه بالنصب والاحتيال، وانتهت القضية ببراءته لعدم ثبوت نية النصب والاحتيال لديه، وأمام هذا الأمر نشرت جريدة الأخبار في 2 / 4 / 1911 خبراً قالت فيه: " أصدرت المحافظة منشوراً إلى الأقسام بمنع تمثيل خمس روايات هي: رواية إسرائيل، والوقائع المدهشة، ونابليون والأزهر ودنشواي، وشددت على المأمورين بملاحظة ذلك ". وهذا الخبر يشير إلى أن حسن مرعي حاول أكثر من مرة تمثيل مسرحيته دون جدوى، مما دعا المحافظة إلى تعميم مصادرة المسرحيتين مع المسرحيات الأخرى المذكورة في الخبر.

وتتوقف الأخبار عن حسن مرعي بضع سنين بعدها، يلاحظ ظهوره مرة أخرى عام 1915، لنكتشف أنه كان نزيراً في مستشفى المجاذيب، وقد هرب منها بعد أن تنكر في ملابس سيدة، وبعد هروبه ساعدته فرقة إخوان عكاشة بإعطائه إيراد ليلة خيرية مثلت فيها مسرحية " جنابة الملكة"، وقامت بتعيينه وكيلاً لها في توزيع التذاكر. وينتقل حسن مرعي بعد ذلك بين الفرق المسرحية، إذ عمل ممثلاً عند الريحاني تارة، وإدارياً بمسرح بنتانيا، ووكيل إدارة مسرح الماجيستك تارة أخرى. وفي عام 1921 كون فرقة مسرحية أطلق عليها اسم " فرقة الكوميدي العصري «، ومثل بها عدة مسرحيات بمدينة بورسعيد.

في عام 1925 كتبت مجلة التيا ترو المصورة كلمة عن حسن مرعي بوصفه مديراً مسرحياً، فأشادت فيها بكفاءته وحزمه وحسن تصرفه في الإدارة المسرحية، كما حمدت له صراحته وعدم تزلفه للآخرين، وقدرت عدم خشيته أو رهبته أمام عظام الأمور. وهذا في حد ذاته يعني أن الحسن الفني لدى حسن مرعي كان متأصلاً في وجدانه.

المسرحيات:

يتمثل نتاج حسن مرعي في مسرحيتين، الأولى " حادثة دنشواي " عام 1906، والأخرى " الأزهر وقضية حمادة باشا " عام 1909، رغم أن المسرحيتين مشتركتان في عنصري الطباعة والمنع من التمثيل، لأن مسرحية دنشواي مفقودة حتى الآن ولا توجد منها نسخة في دار الكتب في المركز القومي للمسرح، وهذا يعني أن 50 بالمئة من نتاج حسن مرعي الفني ليس متوفراً.

رواية الأزهر

وقضية

حمادة باشا

سبابة تمثيلية ذات أربعة فصول

لؤلؤها

عسمة مرعي

صاحب رواية دنشواي التمثيلية

النسخة قرشان صاغ وتطلب من الكتبية أو صاحبها بالجالية

مصرفي مارت سنة ١٩٠٩

غلاف مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا

ملحق لبعض الصور:



صورة نادرة لمسجد الأزهر الشريف



اعتصام طلاب الأزهر.

صورة لاعتصام الطلبة



صور عتيقة لمسجد الأزهر

صور بعض الشخصيات التاريخية تخص حادثة الأزهر:



الزعيم محمد فريد



أحمد لطفي السيد



سليم سرקيس



الشيخ علي يوسف



عبدالعزیز جاویش



المنشاوي باشا



الشیخ محمد عبده



الخدیوي عباس باشا

حلمي الثاني



الأميرة نازلي فاضل هانم

آفاق المسرح الوثائقي في ظل الذكاء الاصطناعي:

مع الثورة الرقمية التي شهدتها العالم في عالم الحاسوب وتكنولوجيا البرمجة و الإعلام الآلي ، خاصة من بدايات سنة 2022 ، ظهر الذكاء الاصطناعي الذي أصبح وجهة الإنسان في البحث عن أي مشكلة تصادفه مهما تعدد نوعها و شكلها وعددها ، فأصبح الذكاء الاصطناعي جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان المعاصر يسائر الانسان في كل صغيرة وكبيرة ، فله القدرة على توليد النصوص والصور وغيرها ونظرا لما يقدمه من إجابات و حلول دقيقة نسبيا و سريعة ، فقد انتشر ليسيطر على كل المجالات و أصبح ملجأ بل وضرورة يجب التعامل معها و توظيفه لخدمة أغراض الانسان ، فأصبحت الشركات العالمية والكبرى

تتسارع لتبني فكرة الذكاء الاصطناعي مثل شركة غوغل و آبل ، وميتا و إيبك، وغيرها ولم يكتفي التأثير بالذكاء الاصطناعي في مجال الرقمنة والحاسوب بل انتقل ليشمل الفنون بصفة عامة والفن المسرحي الوثائقي على وجه الخصوص .

يتميز الذكاء الاصطناعي بقدرة كبيرة على معالجة الصور وتوليدها ساكنة أو متحركة ، وحتى 3D (ثلاثية الأبعاد) اعتمادا على العتاد الإلكتروني ، فقد مثلت بطاقات المعالجات ذات سرعة الكبيرة مثل RTX 5090 ، RTX 4090 ، RTX 5080 المفتاح الأساسي لنجاح هذه الثورة الرقمية، فقد وجهت سيوفها في كل الاتجاهات ، فأثرت بذلك في كل الفنون سواء أكانت تشكيلية أو تمثيلية ، لدرجة أصبح كتاب الافلام العالمين يعتمدون على الذكاء الاصطناعي في توليد النصوص وحوارات لشخصيات الأفلام ، والحبكة كذلك ، ولم يكن المسرح بمغزل عن هذا التأثير ،فقد شهد المسرح الوثائقي تحولا جذريا ،حيث لم يعد يقتصر على أرشفة الواقع و إعادة صياغة الشهادات الحية ، بل بات يستنطق "الأرشيف " كشهود عيان جدد ،فقد تم توسيع مفهوم الوثيقة فقديما كانت الوثيقة المسرحية "الأرشيف" تنحصر في الرسائل والمحادثات ، والصور ، الألبوم، فدخل الذكاء الاصطناعي ليحول هذه البيانات الضخمة (

Big Data) تتحول إلى مادة درامية ،فيتحول " الأرشيف الكلاسيكي" إلى "الأرشيف الرقمي" ويتميز هذا الأخير بالقدرة على تحليل ملايين التغريدات أو السجلات التي تخص الحادثة التاريخية خدمة للنص المسرحي الوثائقي ، و يستعمل المسرحي الوثائقي المعاصر بعض الأدلة الجديدة التي تدخل ضمن الأدلة الرقمية التي تسمى الشهادات الافتراضية المولدة بفعل الذكاء الاصطناعي التوليدي ، فتستخدم هذه التقنية ضمن فكرة "التزييف العميق " لإعادة تجسيد شخصيات تاريخية أو ضحايا غائبين للإدلاء بشهاداتهم على الخشبة ، فيعمل الذكاء الاصطناعي على توليد نصوص وحوارات جديدة للشخصيات المفقودة تاريخيا ، فالكاتب له الحرية التامة في اختيار ما يناسبه من المادة الرقمية مما تعدد نوعها سواء أكانت نصوص وحوارات توليدية لبعض الشخصيات وصفاتهم الجسدية المفقودة في التاريخ الرسمي ، ويمثل النص المسرحي الوثائقي بعنوان " قضية الأزهر وقضية وحماة باشا " لحسن المرعي ،مادة خصبة للذكاء الاصطناعي لملئ ذلك الفراغ التاريخي ، مثل الصور التاريخية للشخصيات التي لم يستطع الكاتب إيجاد صورة لها ، أو توسيع النصوص و الحوارات بين الشخصيات ضمن الحوارات التوليدية ، أو تصوير بعض

الأمكنة بطريقة توليدية التي لم تصل إليها الكاميرا ، حدثت فيه الحادثة التاريخية ، يظهر الذكاء الاصطناعي التوليدي في النصوص المسرحية بشكل بارز ، و أما العروض المسرحية على خشبة المسرح تأخذ بعدا آخر فلا يمكن تصوير تلك الشخصيات التاريخية التوليدية إلا عن طريق تقمص الممثل دور تلك الشخصية المولدة بالذكاء الاصطناعي ، وهذه أمثلة مقترحة من قبلنا لبعض النماذج التوليدية للنص المسرحي منها ما يخص الشخصيات و الأمكنة :







تمثل هذه الصور المولدة بالذكاء الاصطناعي صورة تصويرية لحادثة الاعتداء على الطلبة من قبل المشرف حمادة باشا.



قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1. العربية:

- ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر بيروت.
- حسن المرعي، مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا، سياسية تمثيلية ذات أربعة فصول، مؤسسة هنداوي، مصر 2009.

- المعجم الوجيز، شركة الإعلانات الشرقية، جمهورية مصر العربية.
- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي"، مكتبة لبنان، دار ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 1997.

2. المترجمة:

- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، فبراير 2015.

ثانياً: المراجع:

أ. الكتب:

. العربية:

- أحمد أبو حاقه، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1976.

- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة، د، ط، الجزائر، 2021.
- جودة عبد النبي جودة السيد، المسرح السياسي المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.
- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د، ط، مصر.
- حلمي بدير، فن المسرح، دار الوفاء والنشر، ط 2، الإسكندرية.
- زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د، ط، القاهرة، 1998.
- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، ط 1، بيروت، لبنان، 1998.
- سيد علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر " مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا نموذجاً"، مؤسسة هنداوي، مصر، 2018.
- طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، مؤسسة هنداوي، مصر، 2018.
- عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث "الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل"، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2012.
- عبد القادر غزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة، ط 1، المغرب، 2004.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العربية للكتاب، 1997.

١. المترجمة:

- ج، لستائين، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد جمول، المجلس الأعلى للثقافة.

ب. المجلات والجرائد:

١. العربية:

- أمينة فزاري، السيميائية: المصطلح والمفهوم والإشكالية، العدد 17، 2007.

- أمين العيوطي، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، العدد 4، 1 يناير 1984.

- بن بكريتي محمد، بوخموشة الياس، توثيق نضال الهوية عبر المسرح التسجيلي "مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي لكاتب ياسين أنموذجاً"، مجلة النص، المجلد 08، العدد 03، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، 2021.

- خليفة مامور، ظاهرة الالتزام في الأدب المسرحي، قراءة في الحدود والمفاهيم، مجلة القارئ للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 5، العدد 3، جامعة الوادي، الجزائر، 3 سبتمبر، 2022.

- زهير شتوح، على معاش، جماليات توظيف الدراما الوثائقية في المسرح المغربي: مسرحية الرجل صاحب النعل المطاطي لكاتب ياسين أنموذجاً، مجلة العلامة، العدد 2، 2016.

- سباعي السيد، المسرح السياسي الألماني في الستينيات، مجلة المسرح، العدد 54، مايو 1993.
- صالح قسيس، معالم الالتزام في المسرح الجزائري ودوره في تفعيل القيم الوطنية والتربوية، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد 4، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريش، الجزائر.
- عبد الرحمان حمادي، المسرح السياسي واشكالياته في العالم العربي، مجلة البيان، العدد 398، رابطة الآداب الكويت، سبتمبر 2003.
- عبد الرحمان عبده، نحو تعريف للمسرح التسجيلي، مجلة المسرح، العدد 60، نوفمبر 1993.
- عبد الفتاح قلعه جي، المسرح التسجيلي كشف للحقائق ومواجهة للتغيير، مجلة الحياة المسرحية، العدد 71.
- فريدة درامنية، المسرح السياسي العربي نشأته وأهم رواده، مجلة تاريخ العلوم، العدد 10، جامعة عنابة، ديسمبر 2017.
- مبارك بوعلام، قضايا التجريب المسرحي المعاصر، مجلة الآداب واللغات، العدد 19، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سعيدة، فيفري 2017.
- محمد شيه، التوثيق والمسرح، دراسة أولية لملامح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينيات، مجلة المسرح، العدد 12، 1998.
- ياسمين بن بريس، البحث الوثائقي والترجمة: مفاهيم واستراتيجيات، مجلة المترجم، المجلد 21، العدد 1، معهد الترجمة، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، الجزائر، جوان 2021.

. المترجمة:

- بيتر فايس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، تر: نبيل حفار، مجلة المعرفة، العدد 91، 1 سبتمبر 1969.

. الأجنبية:

- ABDUL HAKIM JASSIM SHAMKHI, TECHNIQUES OF ACTING PERFORMANCE IN DOCUMENTARY THEATRE PRODUCTION PLAY OF AL MIDAN SQUARE AS A MODEL, FNON AL RAFIDAYN JOURNAL, 453

ت. الرسائل الجامعية:

- كمال علوات، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران.

- مختار عزوي، مفهوم الالتزام عند عماد الدين خليل في كتابه محاولات جديدة في النقد الإسلامي، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في تخصص النقد الأدبي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/2014.

ث. المواقع الإلكترونية:

- أبو الحسن سلام، مسرح باكثير بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، الحوار المتمدن. www. Ahewar.

Org.

- جميل حمداوي، مدارس التجديد المسرحي في العالم الغربي، ديوان العرب. Mail. Diwanalarab.

com.

- زهير البياتي، المسرح الوثائقي، البداية والتأسيس، الحزب الشيوعي العراقي. Iraqicparchives. com.
- سرمد السرمدي، بيسكاتور والمسرح السياسي، الحوار المتمدن.
- سرمد السرمدي، مسرح الواقعة في مقابل التسجيلي الوثائقي، الحوار المتمدن.
- محمد عبد المنعم، دور المسرح السياسي ووظيفته، الأدب والفن.
- هيثم الخواجة، المسرح بين التسجيلية والوثائقية عبر التاريخ، مجلة نقد الإلكترونية.
- وضاء قحطان حميد، بيتر فايس والمسرح التسجيلي الوثائقي، مجلة الفنون المسرحية.
- وضاء قحطان الحمداني، ايرفن بيسكاتور ومسرحه السياسي 1893 - 1966، مجلة الفنون المسرحية.
- المؤيد... قصة أول جريدة يومية مصرية، دار الهلال.
- المسرح السياسي في الغرب ونظيره في الوطن العربي، أدب السجون.
- المسرح السياسي، أدب عربي حديث.
- المسرح الوثائقي، من أين بدأ إلى أين وصل. Ramezmad. weebly. Com
- ar. Wikipedia.



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ب-ت
مدخل	4
الفصل الأول: مفهوم المسرح الوثائقي والفرق بينه وبين المسرح الكلاسيكي	
أولاً: مفهوم المسرح الوثائقي	7
1- المفهوم العام للمسرح الوثائقي وحدوده مع المسرح الكلاسيكي	8
2- مفاهيم نقدية للمسرح الوثائقي	10
ثانياً: نشأة وتطور المسرح الوثائقي	15
1- المسرح الغربي	15
2- المسرح العربي	32
ثالثاً: خصائص المسرح الوثائقي	38
1- الواقعية والخيال	38
أ- الواقعية	39
ب- الخيال	40
2- الالتزام بقضايا الواقع	41

42	3- الاعتماد على المصادر والأدلة الواقعية
43	4-توظيف تقنيات العرض الحديثة
44	5-الحياد في تناول الموضوع
45	6-الابتعاد عن الابهام المسرحي
	الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لخصائص المسرح الوثائقي في مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا لحسن المرعي
48	توطئة.
49	أولاً: ظروف المسرحية
51	ثانياً: خصائص المسرح الوثائقي في المسرحية
51	1- على مستوى العتبات
51	أ - الغلاف
53	ب-العنوان
55	2- على مستوى المضمون
55	أ-الواقعية والخيال
83	ب-الالتزام بقضايا الواقع
86	ت-التحريض المسرحي
90	ث-الحياد في تناول الموضوع

92	ج-الابتعاد عن الابهام المسرحي
94	ثالثا: الوثيقة والأرشيف
95	1-الجراند
100	2-مقالات صحفية
102	3-الخطب
106	4-الشعر
111	خاتمة
113	ملحق
124	قائمة المصادر والمراجع
131	فهرس الموضوعات