

أثر بريخت في تشكيل الخطاب النقدي المسرحي العربي

د. إسماعيل بن اصفية

جامعة عنابة

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين: أحدهما ذاتي، ممثلاً في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا بالنصوص الشعرية تقويماً نحوياً وبلاغياً، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقافي العربي، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلاً شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه غبد النبي اصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي الغربي والإفادة منه

فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية¹. ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحيانا إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة والمازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي²، نظير طه حسين ومحمد مندور وأحمد ضيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية³.

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، وأمدت الناقد بتصورات وأدوات شجعت على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحية بوصفها شكلا أدبيا مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»⁴. كما أن النقد -الوجه الثاني لعملة المسرح - الذي صاحب المسرحية عبر مسارها -رغم ضعفه وقصوره -كان هو الآخر مدينا إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في

التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطا ملحوظا في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيما ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها ماديا ومعنويا. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسلة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لا سيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحدأة.

ولما كان برتولد بريخت (1889 - 1956) ومسرحه الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياها وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لديني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالمين⁵. فشكّلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقييم زادا مسرحيا كبيرا.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (1828 - 1906)، وتشيكوف (1860 - 1936)، وجورج برنارد شو (1886 - 1950)، ويوجين أونيل (1888 - 1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطورا ملحوظا بعد صدور مجلة "المسرح" التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنيا، فقد أتاح نشر مسرحية "مصرع كليوباترا" المجال واسعا لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا سيرة

هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أسأوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهتره غرها جمالها، فضحت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجالات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبد القادر ...

وخصصت مجلة "الكاتب المصري" قسما من أعدادها أسمته "شهرية المسرح"، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي⁶. وسارت مجلة "الكاتب"، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجالات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان "جولة في مسارح العالم"⁷. وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه "المسرح العالمي في شهر" يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينيات والستينيات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقا أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت -هي الأخرى- تطورا ملحوظا، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضا في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض القنية. فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير

من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملحمي⁸، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثلته النقد الأرسطي، والاستجابة لما يطرحه المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فلقى المسرح الملحمي -مع مطلع الستينات- استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا، كما شهدت مدا اشتراكيا، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه «مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية»⁹.

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال عليه، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عنه نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوو الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكره الوظيفة الاجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد الأربيعينات ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينيات في مضمونه ما كان قد تبلور

لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينيات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع...»¹⁰.
وبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه «باحث عن إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل»¹¹. والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكرا وفنا، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثر بما يطرحه، لا سيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا -في بعض ملامحه -مألوفا لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي -وهي إحدى تقنيات هذا الشكل -فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أنشتاين، فقد كان يردد متباها: «أنا أنشتاين الشكل المسرحي الجديد»¹².

وعلى نحو ما كانت درجة التأثير به متفاوتة لدى هؤلاء الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفة، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا

الفكرية للنص المسرحي، لا سيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغيير، ولكونه مسرحا يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حلّ لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، «قد أبى على مسرحه أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معا، كان مسرحه مسرحا للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها»¹³

وهو مسرح مغري لأنه ثمن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية¹⁴. وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية «أنا لا أهدف أن تدوم أفكارى فحسب، ... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتمر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»¹⁵.

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، عبد المنعم تليمة وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفينا خيارات إيديولوجية، تساوى النقد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لا سيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكريا (باعتباره مسرحا اشتراكيا يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح

الملحمي إبداعا وتقويما كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: «مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينيات ذوي الاتجاه اليساري»¹⁶.

وكان كتاب المسرح ومخرجه أسبق من النقد في التعريف بالمسرح الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء روادا يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وأبرز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعاً لا رواداً. فهل مردّ ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقد العرب الذين ظل الكثير منهم أسرى لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم، فأنصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك¹⁷.

وشمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيّل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة

أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من «رديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائما هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السري في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه -بطبيعته - إلى ما هو خارج العمل الأدبي»¹⁸.

والكثير مما نسميه نقدا مسرحيا بريختيا لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطوية وتسيحلية وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح¹⁹ فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواترا في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لا سيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه. ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعليمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد

المسرحي العربي، الذي راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاها عاما في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهمًا تقليديا خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغى هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية مترابطة في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعا لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنون الجزء الأول بـ "الكلمة"، والثاني بـ "الموت"²⁰، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية "ياسين وبهية"، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية "يا بهية خبريني" على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء²¹.

واختار رؤوف مسعد مسرحية "القناع والخنجر" -وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي -نظام المشاهد بدلا من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنوانا، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثير بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقالييد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جدارا وهميا يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذرا مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصا التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي.

وبإسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل -الذي ظل مقطوعا في التجارب المسرحية السابقة -بين طرفي العملية الإبداعية (جمهورا وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدون، وجمهور، ومخرج، ومؤلف.

والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدرا محتوما، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضا في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد -كما كان في المسرح الأرسطي -متلقيا ومستهلكا سلبيًا، بل أصبح شاهدا واعيا ومشاركا فعلا فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهدا محايدا وصامتا.

ويبدو أن جودة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضاً مسرحياً تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: «ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيداناً بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا -وما زالت أضواء الصالة مضاءة - الستارة تفتح وتغلق ... وبدا أن هناك خلافاً قد وقع في إدارة المسرح، إذ أن الستارة قد فتحت وما زال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدير المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالباً من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتداداً للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة»²².

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعدّ جزءاً لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لا سيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بيرخت، وكان أحد كتابها ومفكرها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحمله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدراً محتوماً، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس

الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية "عسكر وحرامية" لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية "القاعدة والاستثناء" لبريخت، «ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة»²³.

وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل "الصفقة" و"الأيدي الناعمة" و"أشواك السلام"، التي كانت انعكاساً مباشراً لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: «بعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لا بد أن يفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي ... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية "الأيدي الناعمة" التي تمجد العمل ومسرحية "الصفقة" التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه»²⁴، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم²⁵.

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحث علق حسين مروة على مسرحية "الطعام لكل فم" للحكيم أيضاً بقوله: «قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبير على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي». وأثنى على مسرحية "مأساة جميلة" للشرقاوي، لأنها تمثل -في نظره- أنموذجاً لانفتاح

الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج²⁶. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"، انتهى فيه إلى القول: «وأنا أرجو من أدباؤنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل»²⁷.

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياسا إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن "ياسين وبهية" تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول "أمين" الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيدا آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الانجليز والإقطاع. ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقا من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية "أهل الكهف" التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها «أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للأدب الأجنبية»²⁸.

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل: «هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم...»²⁹.

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة التفاضلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً، ونظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها.

وشيوخ ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة.

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب «توجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق...»³⁰

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثته بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضارا

لشخصية الراوي، وأكثر توظيفاً لها اقتداءً ببريخت فقد افتتح مسرحية "ياسين وبهية" باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمراً جديداً على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشاً أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشاً تتردد طويلاً بين أن تتجو بنفسها وتتفرض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجذبها إلى نجدته... ولم يكن غريباً أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه»³¹.

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثير بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملاً في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصياتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن تطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحث على شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابه "قالبن المسرحي" الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقاداً، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان "نحو مسرح مصري"³²، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلاً عن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعد

الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد"³³، وعلى عقلة عرسان في "الظواهر المسرحية عند العرب"³⁴، معمقا فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدنا عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكريم برشيد في مؤلفيه "التنظير المسرحي" و"البحث عن المسرح العربي"، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات.

وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراد من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأصيله، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولا يزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكريا وفنيا، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلا قياسا إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقدا؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلا، بل إن كتاباته النقدية -على الرغم من قلتها- لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظريته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديدا، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعا وانحسارا على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية³⁵، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف

عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام هذا المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج.

زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصورات الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديدها، فالملمحية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عددا من المسرحيات الملمحية مثل "النار والزيتون" لألفريد فرج، و"آه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور، و"مأساة جيفارا" لمعين بسيسو، و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملمحية إلا أنها قومت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية "آه يا ليل يا قمر" السرد دون المسرحية عيبا فنيا، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملمحية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد³⁶.

والتزم الشرقاوي في "الفتى مهران" عددا من حرفيات المسرح الملمحي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قومها من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضا، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبد الرحمان الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضا بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية³⁷.

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دارستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي. ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينيات، ومارست تأثيرا في العملية المسرحية إبداعا ونقدا وإخراجا، إنه مؤسس لقيم مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

الهوامش والإحالات:

- 1 - عبد النبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1، جامعة دمشق 1991، ص 44.
- 2 - عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- 3 - تتبع الدكتور عبد المجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1996.
- 4 - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ص 17.
- 5 - أهمها: فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هويتج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلاسكي.
- 6 - حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، ص 28.
- 7 - المرجع نفسه، ص 29.
- 8 - يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964 - 1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه "الأركان الصغير" ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.
- 9 - طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأربد، ص 61.
- 10 - السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الإسكندرية، ص 276.
- 11 - المرجع نفسه، ص 276.
- 12 - فرانك هويتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.
- 13 - تطور البناء الفني، ص 276.
- 14 - حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة القاهرة، ص 345.
- 15 - يوسف عيد، المسرح: الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 161.
- 16 - تطور البناء في أدب المسرح، ص 276.

- 17 -رشيد بوالشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي، ع 141 -142، مارس 1983، ص 299.
- 18 -شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 68.
- 19 -كان فاروق الدمرداش سابقا إلى التعريف بمسرح بريخت على خشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية "طبول الليل"، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية "الإنسان الطيب من شتروان"، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص 65.
- 20 -تخلّى صلاح عبد الصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلي والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.
- 21 -عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتي "آه يا ليل يا قمر" و "قولوا لعين الشمس"
- 22 -تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 563.
- 23 -محمود العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243
- 24 -محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص 121.
- 25 -المرجع نفسه، ص 121.
- 26 -رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 348.
- 27 -مسرح توفيق الحكيم، ص 191.
- 28 -المرجع السابق، ص 258.
- 29 -المرجع نفسه، ص 257.
- 30 -المرجع نفسه، ص 258.
- 31 -أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 28.
- 32 -نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 330.
- 33 -نشر سعد ونوس -هو الآخر -مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق.
- 34 -نشر علي عقله عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

- 35 -من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 65/64 خمسة وستون عرضا، شاهده مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضا ومائة وخمسون ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 71/70. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص. 230.
- 36 -الدراما التجريبية، ص 93.
- 37 -اتجاهات النقد المعاصر، ص 67.