# سوسيولوجيا الفن المسرحي

## دراسة تحليلية للمسرح لدى "الأخوين رحباني" كنموذج في الفترة من (١٩٧٠-١٩٧٥)


**إعداد**

**ميساء عبد الله درويش قرعان**



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية



**المشرف**

**الدكتور حلمي ساري**


**قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في**

**علم الاجتماع**


تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....



**كلية الدراسات العليا**

**الجامعة الأردنية**


**أيار/ ٢٠٠٣**

# قرار لجنة المناقشـــــة

نوقشت هذه الرسالة وأوجيزت بتاريخ ٢٠٠٢/٥/٣٠

أعضاء لجنة المناقشـــــة: التوقيـــع

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- الدكتور حلمي سـاري مشرفا ورئيسا.....

٢- الأستاذ الدكتور ابراهيم عثمان عضوا.....

٣- الأستاذ الدكتور ادريس العزام عضوا.....

٤- الدكتور عبدالخالق ختاتنـة عضوا.....

# فهرس الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| الفصل الأول: موضوع الدراسة وأهميتها . | |
| ١-٢ الملخص | ١ |
| ١-٢ المقدمة. | ٢ |
| ١-٣ أهمية الدراسة | ٣ |
| ١-٤ مبررات الدراسة | ٤ |
| ١-٥ مشكلة الدراسة | ٥ |
| ١-٦ تساؤلات الدراسة | ٥ |
| ١-٧ أهداف الدراسة | ٦ |
| ١-٨ الدراسات السابقة | ٦ |
| ١-٩ تعقيب على الدراسات السابقة | ١٠ |
| الفصل الثاني: | |
| ٢-١ سوسيولوجيا الفن | ١٢ |
| ٢-٢ الفن المسرحي تاريخياً | ١٤ |
| ٢-٣ المسرح في المجتمع العربي/ لمحة تاريخية | ١٦ |
| ٢-٤ المسرح العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين | ١٨ |
| ٢-٥ الحركة المسرحية في لبنان | ٢٥ |
| ٢-٦ مسرح "الأخوين رحباني" في لبنان | ٢٧ |
| ٢-٧ المجتمع اللبناني قبيل أزمة "١٩٧٥" | ٣١ |


جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|

الفصل الثالث: إجراءات الدراسة.

٣-١ وحدات الدراسة ٣٧

٣-٢ طريقة التحليل ٤٤

٣-٣ تعريف المفاهيم ٤٥

الفصل الرابع: التحليل

٤-١ مقدمة ٤٨

٤-٢ مشكلة عجز النظام عن إشباع حاجات المواطنين الأساسية ٤٩

٤-٣ صورة الصفوة الحاكمة في المسرح الرحباني ٦١

٤-٤ المشكلات الاجتماعية كما أظهرتها المسرحيات ٧٢

٤-٥ مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني كما عولجت في مسرحية "ميس الريم" ٨٣

٤-٦ الوسائل التي طرحتها المسرحيات لحل المشكلات الاجتماعية ٩٣

المراجع ١٠٦

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية ١٠٩

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# ملخص

## سوسيولوجيا الفن المسرحي

## دراسة تحليلية للمسرح لدى "الأخوين رحباني" كنموذج في الفترة من (١٩٧٠-١٩٧٥)

إعداد: ميساء عبد الله درويش قرعان

إشراف: د. حلمي ساري

تناولت الدراسة بالتحليل المضامين الاجتماعية والسياسية لعينة من المسرحيات التي ظهرت في المجتمع اللبناني في الفترة الزمنية من (١٩٧٠-١٩٧٥) للأخوين رحباني كنموذج، بهدف بحث علاقة الفن بالواقع الاجتماعي، وعلاقة المسرح "الرحباني" تحديداً بواقع المجتمع اللبناني في الفترة المذكورة.

وقد تمكنت الدراسة من خلال بحث المحاور التي طرحتها المسرحيات من التعرف على بعض أوجه العلاقة بين الفن والواقع، ومدى تأثر المسرح لدى الأخوين رحباني بالمعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وموقفه منها، سواء كان هذا الموقف مصوراً لها أو متنبئاً فيها أو محاولاً تقديم تفسيرات أخرى لها.

أما فيما يتعلق بتوصيات الدراسة فتتلخص بضرورة لفت اهتمام الباحثين في علم الاجتماع إلى الحقول ذات العلاقة ببحث الجوانب المعرفية سواء كانت أدبية أو فنية نظراً لما يترتب على فهم هذه الجوانب وتحليلها من فائدة قد تشجع على المدى البعيد التوجهات الفنية والأدبية ذات العلاقة المباشرة بالقضايا الاجتماعية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# الفصل الأول

## ١- موضوع الدراسة وأهميتها

### ١-١ المقدمة.

يعكس حقل علم اجتماع الفن اهتمامات الباحثين فيما يتعلق بالمعرفة والنتاجات الفنية ضمن أطرها الاجتماعية والإنسانية الخاصة، في محاولة لتحليل العلاقة المشتركة بين الواقع الاجتماعي وبين الظواهر أو الإبداعات الفنية التي تظهر في فترة زمنية معينة، باستخدام المعرفة السوسيولوجية.

مما لا شك فيه أن مثل هذا التوجه في الدراسات لا يهدف إلى الوصول إلى استنتاجات نهائية فيما يتعلق بعلاقة الفن بالمجتمع، إذ من المتعذر تطبيق الأساليب المتبعة في الدراسات الإمبريقية في قياس هذه العلاقة لا سيما إذا تناولت الدراسة ظاهرة فنية بمرحلة سابقة على زمن الدراسة، ولذا فإن ما تهدف إليه مثل هذه الدراسات هو محاولة تفهم هذه العلاقة وتفسيرها ضمن الواقع الذي ظهرت فيه التجربة الفنية، كناتج لهذا الواقع وباعتبارها وسيلة معرفية قد تصف هذا الواقع أو تتنبأ بما تؤول إله أحداثه أو تفسره بصورة مختلفة. لكن ومع التسليم بأنه ليس باستطاعة ظاهرة فنية محددة أن تعبر عن كل ما في الواقع، وبأن الفنون ليست جميعها على تماس مع قضاياه، إلا أنه بالإمكان دراسة أكثرها بعداً عن الواقع الاجتماعي كمحاولة لتفسير حيادية الفنون تجاه قضايا الواقع ضمن الواقع الذي قد يفرزها.

أما تجربة الأخوين رحباني "عاصي" و "منصور" في المسرح الغنائي فقد كانت من التجارب ذات العلاقة الوثيقة بالقضايا الاجتماعية والإنسانية، ولذا اتخذت هذه الدراسة في مجال سوسيولوجيا الفن المسرحي من هذه الظاهرة في الفترة (١٩٧٠-١٩٧٥) نموذجاً لتحليل علاقة ما احتوته مضامين المسرحيات "عينة الدراسة" بالواقع الاجتماعي في المجتمع اللبناني آنذاك. وحيث كانت الأوضاع السياسية

والاجتماعية والاقتصادية تنذر بحدوث أزمات كان أهمها فيما يتعلق بالمجتمع اللبناني من الداخل "الحرب الأهلية" ١٣/ نيسان/ ١٩٧٥.

وقد تناولت هذه الدراسة أكثر القضايا ظهوراً في المسرحيات لتحليل علاقتها بالمجتمع، ولذا فقد عالجت مشكلة عجز النظام السياسي عن إشباع حاجات الشعب كما صورت في المسرحيات الخمس، كما تطرقت الدراسة لبحث الصورة التي أبرز فها الرحبانيان ممثلي الصفوة الحاكمة في المسرحيات، ثم تعرضت لمناقشة بعض المشكلات الاجتماعية المتمثلة بسلوكيات الانحراف أو الانسحاب على مستوى الفرد والجماعة كما أظهرتها المسرحيات، وباعتبارها ناتجة عن المشكلات الخاصة بمساوئ النظام السياسي، أيضاً تناولت الدراسة مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني، أما الجزء الأخير من الدراسة فقد تعرضت فيه الدراسة لوسائل وأساليب حل المشكلات والتعامل معها على مستوى تطور الحدث الدرامي وعلى مستوى الطوح الفني لدى الأخوين رحباني.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**١-٢ أهمية الدراسة**

يعد حقل علم اجتماع الفن أحد الحقول التي تفتقر إلى الدراسات المتخصصة فيه، وتكاد معظم الدراسات التي تقترب من هذا الحقل تتركز في مجالات علم اجتماع الأدب أو الآداب والفنون عموماً.

فعلى الرغم من وجود إسهامات عديدة تختص ببحث علاقة الفن بالمجتمع إلا أنها لم تتجاوز الجانب التنظيري، ولم تمهد واقعياً إلى منهجية علمية واضحة ومحددة في تناول العمل الفني في حقل علم الاجتماع ولذا جاءت هذه الدراسة بمثابة محاولة لتقديم إسهام في هذا الجانب مع التأكيد على أهمية الدراسات التي تحاول تفسير علاقة الواقع الاجتماعي بالجانب الثقافي والمعرفي، الذي يعد الفن أحد روافده الأكثر مساساً بفكر ووجدان وتطلعات المجتمعات.

إن أهمية مثل هذه الدراسات تأتي من كونها أحد الأساليب المساندة لأساليب البحث الأخرى لموضوعات علم الاجتماع، والتي تهدف إلى تفهم وتحليل الواقع الاجتماعي بالاستناد إلى المعطيات الفنية والثقافية.

## ١-٣ مبررات الدراسة

**يمكن إيضاح مبررات تناول هذه الدراسة بالنقاط التالية:**

١- إذا كانت ندرة مثل هذه الدراسات مع التأكيد على أهميتها تشكل دافعاً لتناولها فإن تجربة "الأخوين رحباني" في المسرح الغنائي في الفترة من ١٩٧٠-١٩٧٥ قد تكون من أنسب الموضوعات الفنية المسرحية لبحثها ضمن الواقع الاجتماعي للمجتمع اللبناني آنذاك. بمعنى محاولة تسليط الضوء على التجربة الفنية في ظل واقع سياسي واجتماعي مضطرب. قد يعطي الباحث مبررات أو معطيات تساعده في تجاوز النواحي الجمالية للعمل الفني نحو القضايا التي تحاول التجربة الجمالية تصويرها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢- على الرغم من تعذر قياس أثر الفن أو المسرح الرحباني المباشر في الواقع الاجتماعي إلا أن تحليل مثل هذه الأعمال وتناولها للدراسة قد يسهم في تفهم أعمق لدور الفن في الواقع الاجتماعي وأثر الواقع الاجتماعي على الفن.

٣- إن نواتج الفكر الإنساني في الجانب الأدبي أو الفني لم تكن يوما حكرا على مجتمع دون آخر، ولذا فإن التطلعات الإنسانية التي يحاول العمل الفني أو الأدبي التعبير عنها تكاد تكون معبرة عن علاقة الإنسان عموما بواقعه الاجتماعي. وهذا يشكل مبررا لتناول تجربة "الأخوين رحباني" للدراسة، هذا بالإضافة إلى أن الهموم والقضايا التي حاول الرحبانيان طرحها على تماس مع هموم وقضايا الإنسان عموما. في ظروف مشابهة.

## ١-٤ مشكلة الدراسة

تتناول هذه الدراسة إسهامات "الأخوين رحباني" في مجال الفن المسرحي بهدف التعرف على علاقة الفن المسرحي بالواقع الاجتماعي. وللتعرف على دور الواقع في إبراز الظاهرة الفنية والصورة التي تظهر من خلالها. ولذا سوف يكون لمشكلة الدراسة علاقة مباشرة بتحليل النص المسرحي. لمحاولة تفهم صورة الواقع الاجتماعي كما ظهرت في المسرحيات "موضوع الدراسة".

## ١-٥ تساؤلات الدراسة

١- ما هي صورة الواقع الاجتماعي المتعلق بالنظام السياسي الذي حاول الرحبانيان إبرازها؟

٢- كيف حاول الرحبانيان إظهار صورة الصفوة الحاكمة في المجتمع اللبناني؟

٣- ما هي أكثر المشكلات الاجتماعية التي ركز عليها "الأخوين رحباني" وأظهراها في المسرحيات ومنها:

أ- كيف فسر الرحبانيان حالات الانحراف التي مثلت في المسرحيات كالسرقة والغش وغيرهما.

ب- إلى ماذا أرجعا اتجاه الشخص للانحراف ضمن الأطر الخاصة بنمط الشخصية؟

ج- كيف عالج الرحبانيان مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني في مسرحية "ميس الريم"؟

د- ما هي المقترحات التي قدمها المسرح الرحباني للمشكلات الاجتماعية والسياسية على مستويين:

* الحدث الدرامي وما يطرحه من حلول خلال تطور الأحداث.
* الطرح الفني الذي قدم في نهاية كل مسرحية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## ١-٦ أهداف الدراسة

**تهدف هذه الدراسة إلى:**

١- التعرف على صورة الواقع الاجتماعي المتعلق بالنظام السياسي كما ظهرت في مسرحيات الدراسة.

٢- التعرف على صورة الصفوة الحاكمة كما أظهرتها المسرحيات.

٣- الكشف عن المشكلات الاجتماعية التي أظهرها الرحبانيان في المسرحيات وكيفية تفسيرها في العمل الفني استناداً إلى الواقع الاجتماعي التي ظهرت فيه.

٤- التعرف على التفسير الفني كما قدم في مسرحية ميس الريم لظاهرة الانقسام في المجتمع اللبناني.

٥- التعرف على المقترحات الخاصة بحلول المشكلات على مستوى الحدث الدرامي وعلى مستوى الطرح الفني وعلاقة توجهات الحلول بأنماط الشخصيات التي ظهرت في المسرحيات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## ١-٧ الدراسات السابقة

١- تنوعت الدراسات التي تناولت أعمال "الأخوين رحباني" واختلفت منظوراتها وتعد دراسة جان الكسان، "الرحبانيون وفيروز" أحد الإسهامات التي تؤرخ للفن الرحباني منذ نشأته في نهايات النصف الأول من القرن الماضي. ويتضمن أهم محطات المسيرة الرحبانية في مجالات الغناء والمسرح. وكيف تمكنت هذه التجربة أن تشق طريقها في الزحام الفني الذي تزامن مع نشأتها في مصر ولبنان. بأسلوب لم تألفه الأذن العربية. كذلك تطرقت الدراسة إلى اتجاه "الرحبانيين" إلى تحديث التراث اللبناني والعربي من خلال الاستكشات والأغاني الشعبية الراقصة التي قدماها بصوت "فيروز" كما عرض المؤلف أيضاً أهم المسرحيات التي قدمها الرحبانيون خلال مسيرتهم الفنية. وقد اختتم المؤلف بعرض آراء لشخصيات ثقافية وإعلامية في المسيرة الرحبانية.

٢- دراسة قام بها الدكتور "الطاهر لبيب" بعنوان "سوسيولوجيا الشعر العربي" وتعد هذه الدراسة من أهم الإسهامات في مجال علم اجتماع الأدب. وقد استوحى الطاهر لبيب عمله هذا من بعض الأبحاث التي أجريت في مجال علم اجتماع الأدب وبالأخص دراسات غولدمان (Goldman). أما رؤيته الخاصة والتي أملت عليه المنهج والأسلوب اللذين عالج بهما الموضوع فتتلخص في أنه تناول الشعر العذري في إطار بنية لغوية شعرية وعقلية. وعن طريق تحليل الأثر من الداخل أو كما عبر عنه (يجب أن لا نسأل الشاعر عن شعره، بل نسأل شعره عنه) وقد مهد للموضوع بفصلين يتناول في الأول موضوع علاقة اللغة بالجنس في المجتمع العربي قديماً. أما الفصل الثاني فقد طرح فيه قصة "يوسف" كما وردت في القرآن الكريم للدلالة على استمرارية بعض المفاهيم السابقة للإسلام في المجتمع العربي بفضل اللغة والتي تعكس ثقافة المجتمع الخاصة فيما يتعلق بمفهومي "ذكورة- أنوثة" مرتكزاً على تحليل البنية اللغوية وما ترمي إليه من دلالات وما تشكله من اتجاهات ضمن ثقافة المجتمع السائدة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما "بنو عذرة" كنموذج اعتمده الباحث في تحليله لسوسيولوجية الشعر العربي فقد انتهى فيه إلى جملة من الأسباب والعوامل الاجتماعية والاقتصادية أدت إلى ظهور هذا النوع من الشعر. إضافة إلى العوامل الجغرافية الخاصة بالمنطقة التي أقام فيها بنو عذرة، وقد استبعد أن يكون العامل الديني سبباً في ظهور هذا النوع من الشعر.

إذ أن الدين قد دعا إلى تنظيم الحاجة الجنسية وليس إلى كبتها أو قهرها وقد ربط الطاهر لبيب بين حالة فقدان ثلاثية "الثروة والسلطة والجاه" لدى بني عذرة نتيجة بعدهم عن المراكز التجارية آنذاك، وبين حالة ممارسة القهر على الذات في موضوع العشق والتي قد تؤدي بهم إلى الموت مع الإصرار على حالة التمنع عن تطوير العلاقة العاطفية إلى علاقة جنسية، ويمكن تفهم ما خلص إليه الباحث بأن ظاهرة الشعر العذري كانت أشبه بحالة التسامي أو الإعلاء لكن على مستوى الجماعة عن المرغوب فيه وهو الثروة والسلطة والجاه ومن ثم تحويل هذا التسلمي إلى مرغوب فيه آخر وهو المرأة للرجل أو الرجل للمرأة.

٣- دراسة قام بها الدكتور "كمال الدين حسين" بعنوان "المسرح والتغير الاجتماعي في مصر" وقد تناول فها النصوص المسرحية المكتوبة في الفترة من ١٩٥٢-١٩٧٠، وقد استند إلى مسرح "نعمان عاشور" و"نجيب سرور" كنموذجين لدراسته.

وقد هدف الباحث من دراسته إلى التعرف على أثر التغيرات الاجتماعية والتوترات السياسية في المجتمع المصري آنذاك على فن المسرح وتطويره من جهة ومن جهة أخرى هدف إلى التعرف على مدى تفاعل هذين النموذجين من أحداث ومقومات الثورة (١٩٥٢)، وفيما إذا كان ما يقدمانه في خدمة منطلقات الثورة. ويربط الباحث انطلاقاً من أيديولوجيته الخاصة بين ميلاد الوعي الشعبي بين أبناء الطبقات الدنيا من الشعب في الفترة الواقعة بين ١٩١٩-١٩٥٢ وبين ظهور حركة مسرحية واعية تمثلت بهذين النموذجين.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويعرض الباحث نصوص مسرحيات نجيب سرور "ياسين وبهية" و "منين "أجيب ناس" وغيرهما ليخلص إلى نتيجة مفادها أن أعمال نجيب سرور جاءت لتسجل هموم أبناء الطبقة الدنيا لأن الكاتب أراد إقرار حتمية الثورة من جهة، وتحذير كل من تسول له نفسه محاولة استعباد هذا الشعب.

أما نموذج "نعمان عاشور" فيتطرق إليه من خلال مسرحية "المغناطيس" التي جاءت لتنقد واقع المدينة حيث الرأسمالية الجشعة التي تستغل الضعفاء، ويؤكد الباحث أن المسرحية تشخص آفات هذا العهد والاستغلال والطبقية.

وفي فترة أخرى، ممتدة من ١٩٦٧-١٩٧٠ أي بعد تحقيق لثورة الاشتراكية، يعرض الباحث نموذج مسرحية "بلاد بره" لنعمان عاشور التي كتبها قبيل النكسة. ويرى الباحث أن الكاتب قد قدم هذه المسرحية للإشارة إلى خطر جديد يهدد المجتمع، خطر يهدد الثورة التي حققها الشعب.

٤- دراسة قام بها الباحث أحمد زياد محبك بعنوان "التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر (١٩٤٥-١٩٧٥) وقد اختار الباحث كل من سورية ومصر نظراً لما بينهما من تشابه من وجهة نظره. وتهدف الدارسة إلى معرفة ارتباط المسرحيات بالتاريخ، كاعتماد المسرحية على شخصية أو حدث تاريخي. وقد قسم الباحث موضوعات دراسته من ١٩٤٥-١٩٦٧ إلى عدد من العناوين كلن

أولها ضعف الحكم وسقوط الملك. وقد اتخذ مسرحية ميسلون عام (١٩٤٦) نموذجاً لبحث علاقة التاريخ بالنص المسرحي، وقد خلص إلى أن المسرحية تتناول موضوعاً يرجع إلى عام ١٩٢٠ ويعرض تتويج الملك فيصل في سوريا وما تعرض له من تهديدات خارجية. ويرى الباحث أنه لا توجد علاقة ذات دلالة بين موضوع المسرحية والفترة التي ظهرت فيها، وكأنها جاءت لتذكر بعهد الاستعمار إبان الاستقلال.

أما متغير طموح الحاكم وبناء الدولة ويستند الباحث فيه إلى مسرحية "صقر قريش" التي تقدم مثلاً للحاكم الفذ الذي تكون غاياته في تحقيق المصلحة العامة وتحقيق انتصارات على الأعداء بشخصية عبد الرحمن الداخل". وقد ظهرت هذه المسرحية عام ١٩٥٦ للكاتب "محمود تيمور". ويستنتج الباحث أن توظيف التاريخ في هذه المرحلة (أي بعد الثورة) وبالصورة التي كانت عليها في المسرحية كان على علاقة مباشرة بطبيعة الأحداث في المرحلة التي ظهرت فيها.

حيث كان العمل على بناء الدولة بناءاً جديداً في مصر. وإنهاء اختلاف الأحزاب والتصدي للعدو الصهيوني.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

غير أن الباحث في دراسته لموضوع الحاكم ونظام الحكم كما ظهر في المسرحيات يورد عدة نتائج يرى من خلالها أن تلك المسرحيات قد عمدت إلى تمجيد التاريخ. كما تعمدت تمجيد الفرد الواحد. من خلال تركيزها على مكانة الفرد من خلال كونه حاكماً أو ربيب حاكم أو زعيماً دينياً، ومقدرته على قمع مشاعر الآخرين أو تأجيلها أو توجيهها أيضاً لجأت هذه المسرحيات إلى تجميل ما في الحكام من نقائص كما أنها جميعها قد عمدت إلى تنزيه التاريخ ورموزه بمنأى عن الواقع.

ثم يعرض الباحث لنمط آخر من المسرحيات التي ظهرت في الستينات اتجه كتابها إلى تقديم تفسير جديد للتاريخ أو تحميله معان أخرى غير تلك المتعارف عليها لدى العامة مثل مسرحية "سلمان الحلبي" عام ١٩٦٥ لمؤلفها الفريد فرج و "مأساة الحلاج" ١٩٦٦ لمؤلفها الشاعر صلاح عبد الصبور. ومن الجدير ذكره أن الباحث لم يتجه في دراسته لتقديم تحليلات للتوجهات التي أوردها في توظيف التاريخ بالفن المسرحي.

## ١-٨ تعقيب على الدراسات السابقة

من الملاحظ أن أياً من الدراسات السابقة لم تقدم كإسهام في حقل علم اجتماع الفن.

أما الدراسة المتخصصة في علم اجتماع الأدب متمثلة بدراسة الدكتور "الطاهر لبيب" فهو بسبب التشابه بين حقلي علم اجتماع الأدب وعلم اجتماع الفن. في كونهما يرتكزان إلى الجانب المعرفي في التحليل السوسيولوجي للظاهرة. إلا أن موضوع الدراسة قد لا يخدم موضوع دراستي وكذلك النتائج التي توصل إليها الباحث نظراً لاختلاف منهجية البحث والموضوع لكلا الدراستين.

وقد قدمت دراسة الدكتور كمال الدين حسين حول المسرح والتغير الاجتماعي في مصر تحليلاً لعلاقة المسرح بالواقع الاجتماعي في مصر في الفترة ١٩٥٢-١٩٧٠ باستناده إلى نموذجين، غير أن هنالك مبررات عديدة لعدم اعتمادها في تحليل مسرحيات "الرحبانيين" منها أن الباحث لم يقدم جديداً في تفسيره للظاهرة الفنية وعلاقتها بالمجتمع. ولذا جاءت دراسته كإضافة تدعم وجهة نظره الخاصة في اتجاهاته السياسية ومدى تطابق النموذجين معها- ومن جانب آخر ونظراً لانتمائه أكاديمياً إلى الفن المسرحي فقد ركز في دراسته على أثر الأوضاع الاجتماعية على موضوعات المسرح. هذا بالإضافة إلى كونه افترض مسبقاً حصر أثر الكاتب المسرحي في تصويره للواقع.

أما دراسة التاريخ والتأليف المسرحي في سوريا، للباحث أحمد زياد محبك فهي تبحث علاقة المسرح بالتاريخ بمعنى كيف استخدم كتاب المسرح معطيات التاريخ في مسرحياتهم وقد اتجه الباحث لنقد هذا التوظيف غير أنه لم يعمد إلى تفسيرها من منظور أبعد يعتمد فيه على التحليل السوسيولوجي لهذه الظاهرة ضمن الواقع الذي ظهرت فيه المسرحيات مكتفياً بإيضاح الصورة التي ظهر فيها التاريخ في المسرح ومضيفاً إلى ذلك وجهة نظره في تقييمها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولذا ونظراً للأسباب المتقدمة فلم يتمكن من الاستفادة من الدراسات المذكـــورة في موضوع هذه الدراسة باستثناء دراسة "جان الكسان" "الرحبانيون وفيروز" فـــي بعض جوانبها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# الفصل الثاني

## ٢- سوسيولوجيا الفن

### ٢-١ تمهيد

تتجلى إحدى وظائف الفن في إعادة تصوير الحياة وتفسيرها من منظور مختلف قد لا يكون متاحاً في حالة الإخبار المباشر عن معطيات الواقع. فالفنان أو الشاعر قد يعمدا إلى استبعاد غير الجوهري في موضوعاتهما ليركزا على ما هو أهم بالنسبة للإنسان ليعيدا له تصويره وتفسيره. وعلى الرغم من عجز الفن أو الأدب عن الإحاطة بكل موضوعات الواقع الاجتماعي إلا أن الفن قد يتفوق على الواقع ذاته في قدرته على تفسير أحداثه وتشكيل موقف الإنسان منها. ويكمن وجه الشبه بين الحديث في الحياة الواقعية وبين الحدث في العمل الفني في الشكل فقط. لأن مضمون الحدث عندما يكون جزءا من عمل فني إنما يرتبط بالسياق الذي يظهر فيه والذي يمنحه معنى وتفسيرا خاصين "تشرتيشفسكي، ١٩٨٣".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويلتقي هذا التوجه لدى تشرتيشفسكي في اعتباره الفن أداة من أدوات التفاعل مع الواقع التي تعيد تفسيره. وتضفي عليه معنى مختلفاً مع طرح "دوفنيو" الذي يفترض فيه أن المعرفة الفنية لدى الفنان أو الأديب تتجاوز الأطر المحدودة للصراعات والمشكلات الاجتماعية ولذا فالفنان لا يعكس معرفة أكاديمية لبيئة معينة، كما أنه ليس بإمكانه أن يصور واقعا اجتماعيا كليا بالاستناد إلى تجربته وردود أفعاله الخاصة . (دوفينيو، ١٩٨٣)

نستنتج من هذا الطرح أن الفنان أو الأديب قد يسقطا من أعمالهما أحداثا أو تفاصيلاً معينة وقد يعمدا إلى ابتداع أحداث بديلة تخدم الفكرة التي يتجهان إلى جمهورهما من خلالها.

وكما يسقط الفنان من حساباته أيضاً التقدير الأخلاقي للأفعال حيث يكون التقدير الأخلاقي هنا بدون جدوى لأن التوجه في العمل الفني أو الأدبي يكون نحو تحليل دوافع السلوك النفسية بعيداً عن تقييمها. كما أن المشاهد عندما يسقط نفسه في

العمل المسرحي يكون تأثره بالعمل أشد عندما يمثل لذاته فرداً من جماعة اجتماعية. وتتوقف مسألة عرض الإنسان بصورة منفردة على خشبة المسرح أو بكونه ممثلاً لطبقة معينة على الموقف الاجتماعي والغايات السياسية للمدافعين عن الثقافة ضمن الظرف الزمني الخاص. وليست الطبقية بحد ذاتها دافعاً لتوجه الفن نحو عرض الإنسان بصورة تعكس ملامح الطبقة التي ينتمي إليها. وإنما يعتمد ذلك على درجة الوعي المتعلق بظاهرة الطبقية وما تعززه من شعور بالتوحد لدى الجماعات وفي ورغبتها في إبراز الاختلاف وتأكيده . (هاوزر، ١٩٧١).

وهكذا يتضح من طرح هاورز السابق أن الوعي بوجود الطبقية على مستوى الجمهور المشاهد للعمل الفني هي أحد عوامل انجذابه للعمل الفني الذي يكون فيه الفرد ممثلاً لصورة طبقية ما.

أما "بليخانوف" فيربط بين تقنية المجتمع واقتصاده من جهة وبين الفن الذي يظهر فيه، من جهة أخرى وذلك من خلال تحليله للفن الفرنسي في القرن الثامن عشر، حيث كان المجتمع الفرنسي آنذاك مقسماً إلى طبقات مما أثر على تطور الفن، ولذا تميز المسرح في هذه الفترة بطابع التهريج الذي يعكس موقف الحاقدين على أصحاب الامتيازات. (بليخانوف، ١٩٧٧).

وقد يتفق طرح بليخانوف – إذا ما استنتجنا منه إحدى وظائف الفن بالنسبة للطبقات المسحوقة – مع النتيجة التي خلص إليها شوبنهاور والتي مفادها أن وظيفة الفن تكمن في تحرير الفنان ومساعدته على التخلص من عبودية الواقع. كما أنه يلعب دور المسكن بالنسبة للفنان والجمهور المتلقي في تفاعلهم مع هموم الواقع، فهو يخلصهم من آلام ومعاناة الحياة اليومية ويدفعهم للتفاؤل. (عمر، ٢٠٠٠).

ويربط كل من "ماركس" و "انجلز" بين الفن وبين الصراع الطبقي، ويريان أن الفن جزء من الصراع ذاته، وقد أشارا إلى مفهوم الاستقلال النسبي في النشاط الفكري للناس فيما يتعلق بموضوعات الأدب والفن ومن هنا تتضح رؤيتهما في تبادلية التأثير بين القاعدة "الاقتصاد" وبين البناء الفوقي، فالتطور السياسي والحقوقي والفلسفي والديني والأدبي والفني كلها تقوم كلها على أساس التطور الاقتصادي، كما لم يربط ماركس بين التطور الإيجابي للمجتمع وبين التقدم في الفنون إذ أن بعض أشكال الفن لا تظهر إلا في المراحل الدنيا من التطور الاجتماعي. (نوفا، ١٩٧٥).

وأما فيما يتعلق بالفن المسرحي وعلاقته بدرجة استقرار المجتمع، فيذهب دوفينيو إلى أن عدم الاستقرار في المجتمعات يعمل على تحفيز الطاقات الفنية كما أنه يستند إلى تفسير "دور كهايم" للتغييرات التي ظهرت ما بين القرن الرابع عشر والسابع عشر في أوروبا والتي هدفت إلى إقامة الملكيات المطلقة وتنامي العقليات الجديدة، وبين طبيعة المسرح في تلك الحقبة بحيث يرى دور كهايم أنه ما تغير البنى الاجتماعية، تضعف السلطة في النظام الاجتماعي ويتغلب في مرحلة التأجج على التوازن. وتصغر قيمة المثل العليا، ومع ضعف رقابة الأحكام المقررة تصل إلى حد من الجموح ولذا يرى "دوفينو" أن ظهور موضوع الجريمة أو كل عمل غير سوي يفرض نفسه في هذا العهد عل مشاهد المسرح، ويميز بينها وبين صورة الإجرام التي ظهرت في العهد السابق أو المسرحيات الدينية "Scrametales" حيث كانت صورة المجرم تبدو بأسلوب يظهر طابعها الشرير ذا القيمة الاجتماعية التي تفرض نوعاً من عدم التوازن في القيم فقد ظهرت صورة المجرم بأسلوب تؤكد فيه على إجرامها أو تطرفها بنوع من الرضى المتعصب. (دوفينو، ١٩٦٥).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## ٢-٢ الفن المسرحي تاريخياً

ظهر الفن المسرحي منذ القدم في المجتمعات البدائية في الطقوس والعادات واللوحات الدينية. فتحولت فيما بعد إلى عروض مسرحية غنية بفلكلور الشعوب، وقد ساعد تطور الفنون الأخرى تطور العروض المسرحية فأصبحت فنون الرقص والموسيقى من العناصر الهامة في المسرح. ويرتبط المسرح تاريخياً بالدين. فقد تزامن ظهور كليهما في المجتمعات، وعلى الرغم من التعارض المنطقي المفترض بين كل من المسرح ذو الجوهر الديمقراطي والمرن وبين الدين وماله من تأثير في تحجيم الحيوية العقلية لدى الإنسان. إلا أن الطقوس الدينية ذاتها قد مهدت وساعدت في ظهور وتطور المسرح، فقد كان مسرح الأقنعة في اليابان والصين والهند وبورما يرتبط بالتقديس الديني للأجداد. (يوتنستيفا، ١٩٩٠).

إن المسرح فن يتجاوز التاريخ الذي يبدأ "بإسخيليوس" Eschyle وشكسبير، وموليير، لأنه من بين الفنون جميعها الأكثر التزاماً بالتجربة الجمعية للشعوب، فهو

إحدى الظواهر الاجتماعية، كما أن تمثيل الأدوار الاجتماعية على المسرح تستثير في الجمهور رفضاً أو قبولاً أو مشاركة يتميز بها هذا الفن عن بقية الفنون، وتتجلى وظيفة المسرح في كشفه عن الذات الإنسانية بما يعتريها من آمال أو قلق وهموم لكي يستطيع الإنسان الاتصال بالآخرين بنوع من الشعور بالتآزر، غير أن هنالك صوراً للمسرح تظهر بصورتها التلقائية لدى المجتمعات. فالأعياد التي ترافق الكولا Kula في جزر المحيط الهادي الشمالي من صورها، وتتجه الجماعات إلى مثل هذا النوع من الرقص والاحتفالات الرسمية في المجتمعات الأكثر حداثة وتعكس صوراً ووظائف مشابهة، مثل حفلات الدفن الرسمية وبعض الأعياد المدنية التي تخدم عرضاً سياسياً، وكذلك القداس وأعياد الأسرة أو الحي هي أعمال تشخيصية. فرغبة الجماعات في تأكيد وجودها يجعلها تستعين بالمسرح. (دوفينو، ١٩٦٥).

ولقد عرفت الشعوب القديمة فن المسرح، فقد عرفه قدماء المصريين والعرب القدامى، ولم يكن المسرح آنذاك فن تمثيل، بقدر ما هو فن تشخيص وقد كان ذلك من خلال الأساطير والشعائر والعادات والديانات، لكن ذلك المضمون للفن المسرحي لم يتخذ الصورة أو القالب الذي يجعل منه "فن مسرح" إلا لدى الإغريق القدامى، وقد أخذ عنهم العالم الأوروبي الحديث أصول هذا الفن، ولم تتخذ المسرحية صورتها الفنية لدى اليونان إلا بعد تطور فن الشعر الغنائي، ومن الشعر الملحمي واللذين أنتجا فيما بعد الشعر التمثيلي الذي تحول فيما بعد إلى صورة المسرحية. (العشري، ١٩٩١).

يتجه كثير من المؤرخين للفن المسرحي إلى ربط نشوء المسرح بالدين وإلى بحث علاقة ارتباط نشأتها لدى المجتمعات.

وقد كان نشوء المسرح الديني والفلسفي نتيجة محاولة المجتمع تمثل التجربة الميتافيزيقية عن طريق التجسيد الحركي، وبما أن النظام الاجتماعي آنذاك كان تجسيداً للنظام الديني فقد كانت المسرحيات تخلط الواقع الدنيوي بالشخصيات والقصص الديني، ولكن بعد حركة الاكتشافات والتفسيرات العلمية وانفصال الدين عن الدنيا، فقد أصبحت الدراما موضوعاً للتنظير وأخذ المسرح بالانسحاب عن عامة الشعب نحو الجمهور الخاص. وهذا يتطلب نوعاً من التقاليد والقواعد المسرحية الجديدة، ولذا فقد تميزت حركة المسرح في أوروبا منذ القرن السابع

عشر بتقوقع الدراما داخل دور عرض محدودة ولجمهور معين يمثل أقلية، إلى جانب ذلك أصبح الجانب التنظيري أكثر حضوراً بهدف خلق الدراما المناسبة للجمهور المهتم مع التركيز على ضرورة التزام المسرح بالقواعد الكلاسيكية. وبما أن جمهور الصفوة هو الجمهور الذي ساند التيار الكلاسيكي المحافظ في المسرح فقد اتجه أصحاب المسرح الكلاسيكي إلى الاهتمام الخاص بما يرضي ذوق ومصالح هذه الطبقة، وفي فترة لاحقة ظهر مسرح الثورة الرومانسية مستنداً إلى المسرح "الاليزابيثي" في إنجلترا، والذي كان شكسبير من رواده إلا أن المسرح الرومانسي لم يستطع رغم محاولته أن يحتذي بالمسرح الاليزابيثي. ولذا لم يفلح في التفاعل الحي والمستمر مع الجماهير العريضة، ولم يكن لديه المرونة والتغيير اللازمين، مما جعله يتقوقع ضمن رؤية فردة خاصة بعيدة عن معطيات الواقع. (صليحة، ١٩٨٦).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## ٢-٣ المسرح في المجتمع العربي

### لمحة تاريخية

ظهر في القرن العاشر الميلادي أدب المقامات وكان بطلاها الحريري وبديع الزمان الهمذاني، ونظراً لما يستدعيه أدب المقامة من جمهور ولما تحويه من كوميديا في الحوار فإنه يمكن تصنيفها ضمن الأدب المسرحي.

ظهر فن رواة الحكايات الجوالين في المشرق والمغرب العربي. وقد تطور إلى ما يشبه مجموعات العروض المنتجة مثل حكايات "ألف ليلة وليلة" في القرن الثاني عشر. ويمكننا أن نطلق على الأدب الشفاهي آنذاك القصة المسرحية والتي ظلت لفترة طويلة مصدرا للمواضيع. فالسير والأساطير قد مهدت لظهور المسرحية، أما ولادة المسرحية الحقيقية فيمكننا اعتماد شهادة "جوفاني بيلزوني" المتخصص في التاريخ المصري حيث تحدث عن العرض المشوق الذي شاهده عام ١٨١٥ في شبرا من ضواحي القاهرة وكان بعنوان "الحاج والحمل" وقد قام من قبل بعض الممثلين المحليين. وكانت مثل هذه المسرحيات امتدادا للظاهرة الفنية فلرس أو "الفصل المضحك" وهو العرض الكوميدي المرتجل ويقدمه مجموعة من الجوالين

"المحبطين" الذين ينطلقون في معالجتهم من أفقر الطبقات الشعبية. إلى جانب هـذا النوع من الفن المسرحي ظهر مسرح "خيال الظل" وقد استطاع العالم الألماني باول كالي في عام ١٩٠٩ أن يعثر على مجموعة من الدمى في إحدى القرى المصريـة كانت تستخدم في مسرح خيال الظل لخمسمائة سنة ماضية. وتقوم فكرة خيال الظل على العرض الذي يستعان به بضوء الفانوس ليعكس خيال على جدارية تشاهد مـن قبل الجمهور ويمثل "الكركوز" بطلها الرئيسي، وهو يجسد بساطة وفكاهة الإنسـان الشعبي. ويستعان في هذا الفن بدمى تحرك بواسطة عصـا وتمثـل العديـد مـن الشخصيات، وقد انتشر مسرح خيال الظل في كثير من دول المشـرق والمغـرب العربي آنذاك مثل فلسطين، تونس وسوريا. وقد اكتشف وجود مسرح خيال الظـل بشكله المتطور في بلاد المغرب في القرن السابع عشر (بوتنستيفا، ١٩٩٠").

اتجه بعض الباحثين إلى تقسيم الشعائر التمثيلية التي عرضها العرب القدامـى إلى أربعة أنواع. إلا أن معرفتها لم تقتصر على العرب وحدهـم. فقـد عرفـها المصريون والآشوريون والبابليون واليهود وهي:

أ- شعائر إماتة الجسد كالصوم والزهد في الملذات.

ب- شعائر التطهير الموسمية كغسل المعابد وتبخيرها وإشعال النار فيها.

ج- شعائر البعث والإخصاب وتتمثل في المنافرات والمعارك التي كانت تدور بين الموت والحياة. والصيف والشتاء. والسنة القديمة والسنة الجديدة.

د- شعائر الفرح والابتهاج، وتتبع شعائر البعث (العشري، ١٩٩١).

## ٢-٤ المسرح العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين

إن تسليط الضوء على أي من أقطار الوطن العربي قد يفيد في تفهم غيره من الدول فيما يتعلق بمفهوم وقضايا المسرح. ذلك لتزامن ظهور الفن المسرحي في جميع الدول العربية، ولأن الأوضاع الاقتصادية ونمو الطبقات الاجتماعية التي رافقت ظهوره تكاد تكون متشابهة أيضا، هذا بالإضافة إلى أن الأعراف والتقاليد الاجتماعية متشابهة إلى حد ما. (بلبل، ١٩٨٤).

بدأت أولى بوادر الفن المسرحي في لبنان، ففي عام ١٨٧٤ كتب "مارون النقاش" أولى مسرحياته "البخيل" وقد مهد لمسرحيته بمقدمة أراد فيها أن يشرح للجمهور مفهوم المسرح وما يجلبه من منافع، وقد كان مارون تاجرا من الطبقة البرجوازية المتوسطة التي تحاول التقرب من ذوي السلطة، ولذا حاول أن ينقل الأوبرا باعتبارها فنا يتناسب مع ذوق الطبقة الحاكمة والطبقة المتوسطة، وقد ساعده في ذلك كثرة سفره إلى البلاد الأوروبية، وبالأخص إيطاليا، ولأنه يحترف الفن بعقلية التاجر فقد كانت مسرحيته "البخيل" باعتبارها الأولى أفضل ما في جعبته، وكانت أفضل مما تلاها، وقد تميز مسرحه بالترغيب في الفضائل والنهي عن الرذائل. وفي سوريا ظهر "أحمد أبو خليل القباني" متأثرا بظهور مسرح "النقاش" في لبنان، ونظرا لارتباط سوريا آنذاك بالخلافة العثمانية فقد ظهر فيها الفن المسرحي كنوع أدبي وافد ومتأثرا بالفرقة المسرحية التي أنشأها "خوجه نعوم" في تركيا عام ١٨٦٠. بدأ القباني مسرحه بالاستناد إلى قصص "ألف ليلة وليلة" وقد كان اتجاهه قصصيا أكثر منه حركيا، وبعد إغلاق مسرحه في دمشق إثر احتجاج رجال الدين سافر إلى مصر حيث اتسم مسرحه هناك بالرقص والفكاهة والغناء. (بيبرس، ١٩٧٧).

شهد الثلث الأخير من القرن التاسع عشر توافد الفرق الأجنبية إلى مصر، وعلى الرغم من أن لبنان كان أول قطر عربي ظهر فيه فن المسرح نتيجة الاحتكاك المبكر مع أوروبا وتتلوه سوريا إلا أن مصر ظلت منطقة استقطاب لهذا الفن.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وقد بدأ توافد الفرق اللبنانية والسورية على مصر منذ أواخر عهد الخديوي إسماعيل. نظراً لرواج مصر الحضاري آنذاك مما ساعد في تحقيق الأرباح للفرق الوافدة، وكذلك بسبب تعرض سوريا آنذاك لضغوطات سياسية واجتماعية تحت وطأة الحكم العثماني إلى جانب الضغوطات الرجعية في الفكر والفن مما شجع الفنانين وأصحاب الموهبة على الهجرة إلى مصر وقد ساعدت الفرق الوافدة على نمو الفن المسرحي في مصر، ولم يقتصر دور مصر آنذاك على تبني الفرق الوافدة بل كانت تبعث بفنانين مصريين إلى بلاد العالم العربي كذلك. (العشري، ١٩٩١).

بإمكاننا اعتبار أن مصر للأسباب المتقدمة قد احتلت الصدارة من بين البلدان العربية في احتضانها فن المسرح وتطويره في المجتمع العربي والذي تمثلت أحد مظاهره من خلال استقطابها للفنانين من البلدان العربية.

أنشأ يعقوب صنوع فن "التياترو" في مصر. فقد كانت بداياته غنائية في المسرح، إلا أن رحلته إلى إيطاليا جعلته يكتشف وظائف أخرى للمسرح، وقد فقد مسرحه مبررات وجوده أيام الخديوي إسماعيل لأسباب دينية بالإضافة إلى وفود الفرق الأجنبية. أما نجيب حداد فقد قدم من لبنان إلى مصر عام ١٨٧٣ وألف جوقته عام ١٨٨٧. باسم "الجوق الوطني المصري" وقد أدخل عنصر الغناء والطرب في مسرحياته المترجمة مثل "روميو وجولييت". وقد أراد عبدا لله النديم استخدام المسرح كوسيلة من وسائل الدعوة إلى أفكاره باعتباره خطيب الثورة العرابية، وألف مسرحيته "الوطن" و "العرب" وكان تلامذته من مثل نشاط مسرحي مدرسي. (بيبرس، ١٩٧٧).

شهدت الفرق المسرحية نمواً متزايداً مع اشتعال الحرب العالمية الأولى على المستويين النوعي والعددي، وقد ظهر الممثل السوري "جورج أبيض" وكان أول من تنبه إليه الخديوي "عباس الثاني" وأوفده إلى باريس لدراسة الدراما، وقد قدم أولى مسرحياته "أوديب الملك" وكان ينفرد بالدور الرئيسي فيها، وفي غيرها من المسرحيات التي غلب عليها الطابع التاريخي الجاد، ثم اتجه بعد عام من عودته إلى مصر إلى التحول إلى الدراما والميلودراما، العامية بكوميديات مقتبسة من "موليير" وعلى الرغم من الزلات التي وقع فيها أبيض كأدائه أدواراً لا تتناسب مع موهبته، إلا أنه أيقظ وعي مرتادي المسرح في بلاد كثيرة في الشرق إلى ما يسمى بالمسرح

الكلاسيكي، كما أنه قد ساهم في إضافة قيم جديدة في الفن المسرحي، أصبحت مستساغة لدى الجمهور. (لنداو، ١٩٧٣).

آثرت فرقة "جورج أبيض الانكماش مع قدوم ثورة ١٩١٩، وذلك لعجزها كما حدث لغيرها من الفرق عن موافقة متطلبات الثورة وحيث نهض المسرح الغنائي الذي أخذ يغذي الثورة آنذاك وبرز "سيد درويش" في الربع الأول من القرن، حيث وجد في الثورة متنفساً للمشاركة الشعبية من خلال الفن، فاشترك بألحانه مع بديع خيري مؤلفاً ونجيب الريحاني ممثلاً، وقدموا أهم الأعمال التي كانت بمثابة وقود حي للثورة، وقد تميزت هذه الفترة بواقعية الأعمال المسرحية، واتصالها الحي مع الواقع الاجتماعي إلا أن أسباباً سياسية حالت دون استمرار مثل هذا المسرح. بالإضافة إلى وفاة سيد درويش، ١٩٢٣، مما مهد الطريق أمام الفن الهزيل الذي تمثل بمسرح "عكاشة" ومنيرة المهدية. غير أن قدوم "يوسف وهبي" من إيطاليا قد ساعد في إحياء المسرح من جديد، فكانت الفترة من ١٩١٩-١٩٥٢ امتدادا لعروض فرقة رمسيس التي أسسها "يوسف وهبي" وفرقة الريحاني وقد عكست هذه الحركة تولد الوعي لدى الطبقات الدنيا من الشعب المصري بعد ثورة "١٩١٩". (حسين، ١٩٩٢)

أسس يوسف وهبي عام "١٩٢٣" فرقة "رمسيس" "Ramses" بعد عودته من إيطاليا حيث درس المسرح، وكانت أولى عروض الفرقة "المجنون" وقد اختلف "وهبي" مع أبيض في دفاعه عن المسرح الموسيقي والاجتماعي العربي في حين كان "أبيض" رائدا للمسرح الكلاسيكي. وهذا الاختلاف كان السبب المباشر في فض الشراكة التي قامت إثر انضمام فرقة "رمسيس" إلى فرقة "جورج أبيض" عام ١٩٢٦. وقد كانت أكثر المسرحيات نجاحا لدى يوسف وهبي "غادة الكاميليا" وبعد عام ١٩٣٣ استطاع أن يرأس "الفرقة المصرية" بتركيزه على المشكلات الاجتماعية في الأعمال الدرامية، التي عرضها وكتبها كما أنه عمل على إحياء عنصر الموسيقى في المسرح، ولم تقتصر عروضه على المستوى القطري، وكانت آخر رحلاته في الجزائر عام ١٩٥٤. (لنداو، ١٩٧٢).

٥٥٩٠٩٨

ظهر "نجيب سرور" مع بداية ثورة ١٩٥٢ في مسرحية "قولوا لعين الشمس" واستطاع أن يجسد فيها الأحداث التي تزامنت مع الثورة مثل عزل الملك فاروق

عن الحكم، أما "نعمان عاشور" فقد كانت إسهاماته في مسرحيتي "الناس اللي تحت" ١٩٥٥ و"الناس اللي فوق" ١٩٥٦. وقد حاول من خلالها عكس ردود الأفعال لكل فئة اجتماعية إزاء التغيرات الاجتماعية التي مر بها المجتمع في سنوات الثورة الاشتراكية الأولى مع أحداث ١٩٥٦ وبدء العدوان على "بور سعيد" كتب "نعمان عاشور" مسرحيته "عفاريت الجبانة" مصورا فيها المقاومة الشعبية المصرية ومع حلول ١٩٦٠ حيث أصبحت مصر تحمل اسم الثورة الاشتراكية مع ظهور حركات التأميم والقطاع العام القوي، فقد تبنى "نعمان عاشور" نفس المبادئ التي نادت بها الثورة في مسرحيته "وابور الطحين" التي كتبها عام ١٩٦٦٠ وأعاد صياغتها عام ١٩٦٤. أما مسرحيته "بلاد برة" فقد جاءت لتتنبأ بالنكسة التي ألمت بالشعب المصري في الفترة من ١٩٦٧-١٩٧٠ وقد كتبها قبيل النكسة مباشرة. (حسين، ١٩٩٢).

باستطاعتنا بالنظر إلى الفترة الممتدة من ١٩٥٢-١٩٦٧ أن نستنتج أن الفن المسرحي في مصر كان متأثرا بالأحداث السياسية والاجتماعية. أما بتصوير الواقع أو بالتحريض عليه أو التنبؤ بأحداثه.

في النصف الثاني من القرن العشرين بدأ الاهتمام بمسرح خيال الظل في المجتمعات العربية بفضل المخطوطات والمكتشفات التي النادر أمكن من خلالها التعرف على طباع وأخلاق الشعوب في المجتمع العربي، ويتجه بعض الباحثين إلى عدم اعتبار عروض خيال الظل كشكل من أشكال المسرح، واقعيا لم يؤثر مسرح خيال الظل في تطور المسرح العربي المحترف. وفي فلسطين وفي أربعينيات القرن اتخذت المهرجانات المسرحية التقليدية اسم "كركوز". وفي شمال إفريقيا "ليبيا والمغرب" ظهر مسرح العرائس بطابع طقسي قديم وبهدف المرح والإضحاك، أما تونس فقد أنشئ فيها مسرح العرائس بموضوعات خاصة. وحيث اجتمعت الفكاهة الشعبية مع الموقف إزاء الوضع السياسي، وفي المغرب كان مسرح العرائس جزءا من الاحتفالات السنوية، وكان ممثلوه من طلبة المدارس. (يوتنستيفا، ١٩٩٠).

شهد المسرح المصري في عقدي السبعينات والثمانينات تراجعا ملحوظا، وتفشت ظاهرة المسرح التجاري الذي يرتكز على تقديم نجم كوميدي محبوب يعتمد في عرضه على فكاهة هزلية قد تناول موضوعات ذات إثارة جنسية أو تعليقات سياسية، وقد كان أحد أسباب هذا الانحلال في قيم وقواعد المسرح التي أرساها رواد المسرح المصري هو ضعف مسارح الدولة وعجز القائمين عليها بالإضافة إلى اهتمامهم بالجوانب الربحية للعمل الفني غير أن بعض فرق القطاع الخاص بدأت تشهد بوادر جادة في العمل المسرحي كمسرحية "وجهة نظر" ١٩٨٨ للينين الرملي (دواره، ١٩٨٩).

في سوريا نشأ المسرح القومي في نهاية الخمسينات، وقبلها كانت الأعمال المسرحية مقتصرة على بعض الفرق ذات الأعمال التهريجية المتأثرة بالأعمال المصرية، ونظرا لأن المسرح القومي قد نشأ في ظل برجوازية ثقافية محددة ذات هموم ثقافية خاصة. فقد استجاب لمتطلبات هذه الفئة التي كانت تهتم بقضايا تستقي مثلها الأعلى من المسرح الأوروبي وقد قدم هذا المسرح إنجازاته الفنية المتميزة حتى عام ١٩٦٧، وبعد النكسة لم يكن للمسرح القومي حضورا بمستوى الحدث إذ ظل بعيدا عن الغليان الشعبي. وظل يقدم الأعمال الأجنبية المترجمة بعيدا عن أحداث الواقع. ولذا وبسبب حياديته حيال القضايا الاجتماعية ولعدم وجود خطة واضحة في انتقاء المسرحيات فقد ظهرت أزمة المسرح السوري والتي حاول القائمون على المسرح القومي آنذاك تخطيها بالتجديد في النصوص. إلا أنه ظل محافظا على طبيعته البرجوازية ولم ينجح في تخطي أزمة الرفض لدى الجمهور لأنه بقي بعيدا عن إثارة كل ما من شأنه أن يثير بعض الشحناء الطبقية أو الصراعية ذات العلاقة المباشرة بهموم المجتمع. وحتى عام ١٩٧٩ لم يزل يتعامل مع النص الأجنبي. أما مسرح الشعب فقد أنشئ على غرار المسرح القومي عام ١٩٦٨ لكنه لم يستطع تقديم أكثر من مسرحية واحدة عام ١٩٦٧ وانتهى للأسباب ذاتها التي أنهت المسرح القومي. أي لأنه خدم وخاطب فئة اجتماعية محددة.

كما ظهر في سوريا المسرح التجاري الذي جاء متأثرا أو مأخوذا عن المسرح المصري المنقول عن الهزليات الفرنسية، وغالبا ما تكون شخصية البطل أو موضع السخرية والإضحاك هو ابن الشعب البسيط. وقد انتقلت هذه الكوميديات إلى سوريا

منذ ثلاثينات القرن العشرين، ركز المسرح التجاري السوري على شخصيات فئات العمال والفلاحين والفقراء ووضعهم موضع السخرية وموضوعا للضحك عليهم لا منهم. وهذا من شأنه أن يحبط الدور الأساسي الذي يتوقع منهم كفئات اجتماعية لها وضعها الطبقي الخاص القيام به، أما رواد مثل هذا المسرح فهم من الطبقة الغنية القادرة على دفع ثمن بطاقات المسرح التجاري الذي يعزز لديهم جانب المتعة التي يضفيها التفاوت الطبقي.

ظهرت فرق مسرحية ناشئة في محافظات سوريا تبنتها وزارة الثقافة في إقامة مهرجان سنوي منذ عام ١٩٧١، وقد تميز "الهواة" من القائمين على هذا النوع من المسرح بالصدق والجرأة. وبقدرة هذه الفرق على معالجة مواضيع ذات علاقة بالمجتمع. وكذلك ظهر المسرح الجامعي إلى جانب فرق المحافظات واستطاعت فرق الهواة أن تنتظم فيما بعد إلى مجموعتين هما "اتحاد شبيبة الثورة" "واتحاد نقابات العمال" وقد بدأ اتحاد العمال بإقامة مهرجانه السنوي منذ عام ١٩٧٦، أما المسرح الجامعي فعلى الرغم من إنجازاته كما حدث للمنظمتين فقد كانت فرق اتحاد شبيبة الثورة واتحاد العمال قادرة على التعبير عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي لم يعالجها المسرح الرسمي. "بلبل، ١٩٨٤".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد جاءت الحركة المسرحية في دول المغرب معتمدة على ما جاء في الفن في كل من مصر وسوريا. فقد نقل سليمان القرداحي مسرحيات مثل "هاملت" و "عطيل" وغيرها من الموضوعات التاريخية التي عرضت في مصر وسوريا. وقد قدمت جمعية الشهامة العربية أول مسرحية في تونس عام ١٩١٠ وكانت بعنوان "صلاح الدين الأيوبي"، أما في المغرب فقد عرف الفن المسرحي عن طريق الفوق الزائرة وتأسست الفرق المحلية بين ١٩٢٣-١٩٣٠، وكانت أولى المسرحيات المغربية "انتصار البراءة"، ويعد "محي الدين باش طرزي، رائد المسرح في الجزائر الذي قدم بعض المسرحيات باللغة العربية الفصحى منها "فتح الأندلس" و "شهامة العربي" وغيرها. تكونت أول فرقة مسرحية في بغداد عام "١٩٢١" وقدمت مسرحية "النعمان بن المنذر" وفي عام ١٩٣٤ ظهرت المسرحية العراقية الشعرية في مسرحية "قيس وليلى". كان أول عرض مسرحي في الكويت عام ١٩٢٢. في

فترة الأربعينات مثلت جميع المسرحيات في الكويت باللغة العربية الفصحى مثل "حرب البسوس".

ومن الملاحظ على الفن المسرحي في المجتمع العربي في بداياته وحتى منتصف القرن العشرين أن اللغة المستخدمة كانت الفصحى وهذا ما قد يفسر بأن نظرة القائمين على العمل المسرحي آنذاك لفن المسرح كانت تضعه بمنزلة الآداب الرفيعة التي يجب أن يستخدم فيها لغة الأدب الراقي، كذلك لأن الكتاب والفنانين كانوا ينظرون إلى المسرح باعتباره فن النخبة. (برشيد، ١٩٨٤).

يتضح مما سبق أن نشوء المسرح في المجتمع العربي كأحد أنواع الفنون ظهر متأثراً بنشوء المسرح في الغرب نتيجة سفر بعض المثقفين والمهتمين بهذا الفن للخارج، كما حدث لمارون النقاش ويوسف وهبي وغيرهما، أما مصر فبالإمكان اعتبارها حتى وقت متأخر من القرن العشرين البلد العربي الأكثر استقطاباً لهواة الفن المسرحي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما الموضوعات المطروحة في هذا المجال فيمكننا ملاحظة أنها كادت في معظم البلدان العربي أن تتذبذب بين التقليدية والتجديد أو بين الكلاسيكية في الطرح وعدم الاكتراث بمعطيات الواقع، وبين التوجه نحو خلق مسرح "ثوري" يدعو ويعمل من أجل التغير، لا سيما في مصر وسوريا ولبنان كونها شهدت نهوض حركة مسرحية تترافق مع التغيرات التي طرأت على واقع المجتمع. وللتعرف على واقع الحركة المسرحية في لبنان تحديداً لغايات الدراسة انتقل للموضوع التالي.

## ٢-٥ الحركة المسرحية في لبنان

ظل المسرح اللبناني في النصف الأول من القرن الماضي بطيئاً وموسمياً وقد غلب عليه الطابع التعليمي الإرشادي كامتداد لأفكار عصر النهضة فظهر ما يسمى "بمسرح المدارس" الذي غلب عليه الطابع التعليمي وكانت نشاطاته تعرض في مسرح الهواة في المدارس اللبنانية كما ظهر إلى جانب مسرح المدارس مسرح الهواة في القرى وبعض النشاطات التي كانت تقدمها الجمعيات في الأندية والأوقاف والساحات، وقد اختلفت هذه المسارح عن مسرح المدينة في أنها ألغت الحدود بين الممثلين والمتفرجين، وكانت كبيرة الشبة بالمسرح الاحتفالي في المواسم والأعياد وقد ظهرت بعض الفرق المحترفة التي كانت تقدم عروضها في مسرح المدينة. (سعيد، ١٩٩٨).

وظهر في أوائل القرن فرقة "جمعية أحياء التمثيل العربي" ومن أعمالها "فتى الأرز. وقد انضم "عيسى النحاس" لأكثر من فرقة بين العشرينات وأواخر الأربعينات، فشارك في عروض جمعية إحياء التمثيل، وجمعية الاتحاد للتمثيل العربي كما أسس الفرقة الشعبية اللبنانية للمسرح. كما أدار فرقة الاتحاد المسرحي اللبناني حتى عام ١٩٤٩، وقد ظهر الفنان "محمد شامل" في "جمعية ترقية التمثيل العربي" عام ١٩٢٨، والتي انشقت عنها فرقة "أسرة بيروت" كذلك ظهرت فرقة "عبد الحفيظ المحمصاني" الأدبية حيث قدمت على مسرح مدرسة "الفرير" مسرحية "الأمير الشهابي، كما ظهر في طرابلس فرقة اتحاد الممثلين بإشراف "سعدي الحلو" وفرقة الفنون لبرهان ياسين، وفرقة الطليعة، أما منصور وعاصي الرحباني فقد ظهرا في فرقة تمثيلية في إطار"نادي انطلياس الثقافي" وفي الأربعينات من القرن، ومن الملاحظ أن جميع المسميات التي اتخذتها الفرق التمثيلية في تلك الفترة تحوي مضامين وقيماً أخلاقية ووطنية وقومية (المرجع السابق).

وفي النصف الثاني من القرن. وحيث اتخذ المسرح النمط المدروس. احتفظ المسرح منذ عام ١٩٥٨ بطابعه النهضوي أما المسرح الحديث فقد ظهر بدءاً من عام ١٩٦٠. وقد اعتمد المسرح النهضوي في طرحه على شخصيات وأحداث تاريخية بإسقاطات معاصرة ذات معاني جديدة في شخصيات الأبطال، وقد تميزت

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

هذه الفترة بانطلاق حركات وتظاهرات ثقافية وإعلامية مختلفة بالإضافة إلى ازدهار الفنون الموسيقية والنشاط المسرحي. كما كان لافتتاح مهرجانات "بعلبك" الدور الكبير في تحفيز نهضة الموسيقى الشعبية اللبنانية والمسرح الغنائي. وقد نشأ المسرح النهضوي في نطاق فئة رجال الإصلاح ودعاة التقدم. أما المسرح الحديث فقد نشأ في نطاق الفئة المثقفة الأنتلجنسيا" أي في أوساط الشعر والفنون الحديثة. وقد تجاوزت هذه الحركة المسرحية مرحلة البناء والتأسيس في عام ١٩٦٥. حيث بدأ بصياغة اتجاهاته الجديدة بالانعتاق من الموروث. فبدأت الشخصيات على المسرح تتخذ أنماطا جديدة كالنماذج المنشقة الضدية. والمهتزة أو المجنونة أو المنحرفة أو المتمردة. (المرجع السابق).

كان للأوضاع السياسية والثقافية في لبنان آنذاك على الرغم من سلبياتها، آثارا إيجابية للمثقفين والمبدعين. فقد شهدت الحياة الثقافية في لبنان منذ أوائل السبعينات ديمقراطية نسبية على مستوى حرية التعبير أو الاعتراض، فعلى الرغم من أن ذوي الاتجاهات الراديكالية لم يتمتعوا بقبول في كوادر وأجهزة الدولة إلا أنهم خارج هذه المؤسسات قد أثبتوا وجودهم وأنشأوا تشكيلاتهم. ولم يكن الإنتاج الثقافي أو الفني آنذاك يتلق دعما من قبل الحكومة. إلا أنه في الوقت ذاته لم يخترق أو يستوعب من قبل الأنظمة الرسمية للدولة. وقد قامت إنجازات هذه المرحلة بمبادرات الأفراد المبدعين وتضحياتهم. وقد كان الاعتبار الاجتماعي يعلي من أهمية المثقف والمبدع ويحفزه على مواصلة واستمرارية المبادرات كما تميزت الثقافة والفنون في هذه المرحلة بالتعدد والتنوع. نظرا لوجود سبع جامعات بثلاث لغات. وعدد كبير من المعاهد العليا المتخصصة بالفنون. كما نشط المسرح بأربع لغات نظرا لدراسة تخصص المسرح في بلدان أجنبية، فكان للأجواء الثقافية هذه أثرها على حركة المسرح مما جعلها صورة حية ومتفاعلة مع الواقع، وحيث كان الجمهور يعلق آمالا كبيرة على الشعر والفنون ومن خلالهما يطمح بالتغيير ولا سيما في ميدان المسوح لما يتمتع به من حركة مادية قادرة على إنتاج الحدث بصورة أقرب إلى الواقع، ولذا وجد المسرحيون المناخ الملائم للقيام بدور المحرض على الواقع والفاعل فيه ولا سيما في المسرح السياسي. (المرجع السابق).

## ٢-٦ مسرح الأخوين رحباني في لبنان

قدم كل من منصور وعاصي الرحباني مع أسرتهما إلى قرية أنطلياس في عام ١٩٣٨، وحيث بدأ والدهما "حنا" العمل في مطعم صغير، في تلك الفترة ظهر الأب "بولس الأشقر" وكان يبحث عن أعضاء لتأليف جوقة للإنشاء في الكنيسة. وتقدم كل من عاصي ومنصور للأب الأشقر. غير أنه رفض عاصي بسبب صوته، في حين انضم منصور إلى فرقة الإنشاد، إلا أن عاصي قد استمر بالانضمام للجوقة عن بعد وحيث كان يستمع لأناشيدها. ولم يحظى بانضمام فعلي حتى طلب الأب الأشقر من تلامذته أن يقوم أحدهم بشرح نظرية "التتراكورد" في الموسيقى. ولم يتمكن حينها إلا عاصي الرحباني من الإجابة. تلقى الأخوين "رحباني" تعليمهما الأول في مبادئ الموسيقى على يد الأب "بولس" ولم يكن لديهما أي آلات موسيقية حينها. مما كان يظطرهما للتأخر في الكنيسة لممارسة العزف على البيانو والأورغ، وفي أحيان أخرى كانا يستغلان غياب الأب ويعزفا على آلته "البزق"، فقد كان والدهما "حنا" من المحبين للموسيقى وكان يعزف في أوقات فراغه، كان كتاب "الرسالة الشهابية" من أهم الكتب الموسيقية العربية التي درساها على يد الأب الأشقر. كما استطاعا أن يطلعا على مختلف الثقافات الموسيقية، وكانت أولى محاولاتهما في التأليف الموسيقي تلك التي قدماها للأب "الأشقر" في عيد ميلاده. (Fairouz. Com)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ظهرت بوادر الموهبة لدى الأخوين رحباني منذ طفولتهما. فقد بدأ منصور أولى محاولاته الشعرية وهو في سن الثامنة، أما عاصي فقد أسس في الرابعة عشرة من عمره مجلة أطلق عليها اسم "الحرشاية" وكتب فيها أولى محاولاته الشعرية باسم مستعار. وقد استطاع "الرحبانيان" أن يبرزا في مجال الفن في بداية الخمسينات تلك الفترة التي زخرت بوجود عمالقة الغناء العربي ولا سيما في مصر التي كانت حاضنة الفن آنذاك والتي كانت تستقطب المواهب الفنية من الأقطار العربية الأخرى كسوريا ولبنان. وقد شهدت تلك المرحلة أواخر عهود بعض الفنانين الكبار وولادة جيل آخر وحيث برز في بداية القرن ملحنون حاولو إيقاظ الحس الفني الأصيل.

بعد الحرب العالمية الأولى وقبيل نهضة الخمسينات، هيمنت على الغناء العربي وبسبب الاستعمار الأوروبي موجة غريبة من الغناء والموسيقى وقد حاول البعض توظيف الاسطوانة الغربية لخدمة الغناء العربي. وبدأ بعض الموسيقيين بمحاولة رفع "التخت" العربي إلى مرحلة الأوركسترا الغربية كما أدخلت آلات جديدة على الفرق الموسيقية مثل الكمان والأكورديون مما أضاف لوناً جديداً في الأغنية العربية. ولذا حاول "الأخوين رحباني" كسر التطريبية التقليدية، فجددا في المضامين والموسيقى، وكانت "فيروز" العنصر الثالث في الصيغة الرحبانية. (الكسان، ١٩٨٧).

كانت بداية "الأخوين رحباني" في المسرح بمسرحية "حسناء الحجاز" وقد قدماها بالتعاون مع الرابطة الخيرية. وكانت مقتبسة عن رواية "إميل حبش" وقد أدخلا في المسرحية موسيقى تصويرية لـ "ليست" وبعدها كتبا مسرحيتين قصيرتين "إيليا" و "أعمدة الهيكل". كان "الأخوين رحباني" رائدي مهرجانات بعلبك منذ بداياتها عام ١٩٥٧، فقد جمعا في شخصيتهما موهبة الشعر والتأليف والموسيقى والتأليف المسرحي وتشكل "اللوحات الكبرى"، وقد ساعدهم في ذلك وجود "فيروز" كعنصر ثالث. اصطبغت مهرجانات بعلبك الدولية بإنتاج وتصوير الحياة لجمعية للأفراد في المسرحيات التي قدمتها. وكانت ذات طبيعة عملية واحتفالية فظهرت فيها أجواء "الموسم" و "العرس" و "الصلح" و "المجالس" وأخذت تتحول من المشهد الغنائي الراقص إلى البنية المسرحية الغنائية المتكاملة بفضل المسرح الرحباني. والذي أخذ بعد عام ١٩٦٨ بالتحول نحو المسرح السياسي. (سعيد، ١٩٩٨).

كانت إسهامات الرحبانيين فيما يتعلق بالفلكلور تتجاوب مع الرغبة الشعبية في التغيير. وقد أخذ من معطيات الفلكلور نبراته وإيقاعاته وبعثوا فيه روحاً جديدة ترتبط مع آمال وطموحات الواقع المعاش. فكان عملهما على الفلكلور يرتدي طابع المستقبل بالماضي. (الكسان، ١٩٨٧).

وحول توظيف الرحبانيين للتاريخ وفي لقاء صحفي في "بيان الثقافة" بصدد عمله الأخير "المتنبي" يقول منصور رحباني أنه لا يقصد بتناوله الأحداث التاريخية أن يسقط القديم على المعاصر. فالتاريخ يتكرر كله أو بعضه.(albayan. Co.ae).

كان لتعرف الرحبانيين إلى "نهاد حداد" فيروز، "كما أسماها حليم الرومي آنذاك نقطة تحول في المسيرة الرحبانية. وقد كانت تعمل مع فرقة فليفل التي تقدم الأناشيد الوطنية. وقد شعر الرحبانيان بأنه لا بد أن يكون للبنان موسيقى خاصة فكانت الموسيقى الدارجة "التانغو" و "الجاز" و "السلو" و "البولرو" فأصبحا يأخذا مقاطع الموسيقى الدارجة بتوزيع جديد وكلام لبناني، فكانت "تحنا والقمر جيران" من نمط اللون اللبناني الراقص و "ما يله عالغصن" من النمط الفلكلوري على إيقاع راقص، وكذلك "البنت الشلبية" وكما كتبا القصيدة المغناة التي لا تتجاوز دقائق مثل "لملمت ذكرى لقاء الأمس بالهدب" وقد اهتما بالموشح في حين كاد أن ينتهي. وأخذا يضعا له توزيعاً موسيقياً جديداً ومنها "لما بدا يتثنى". يقول منصور الربحاني في لقاء أجرته معه مجلة الصياد "عدد ٢٧/ حزيران ١٩٨٦" أن الكلمة لديهما سابقة على الموسيقى، والأغنية لديهما كانت تبدأ من جو... من فكرة.. من لقطة من مشهد أو فيض لا أعرف.. كنا نفتش عن الدهشة والغرابة في الفن.. الغرابة في الأوزان.. ولأننا تعمقنا في دراسة الموسيقى الشرقية.. ودرسنا التأليف الموسيقي الغربي لمدة تسع سنوات. فنحن على علاقة وثيقة بالنمطين.. نحن أبناء محيطنا.. والموسيقى في كل الكون تأتلف لتدخل روح الفنان وتعطيه عمقاً وشفافية. (الكسان، ١٩٨٧).

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

في المسرح اتخذ الرحبانيان مسار الصراع بين قوى الخير والشر الذي ينتهي بانتصار قيم التآلف، والوحدة والحرية وينتهي الانتصار عل شكل حفل غنائي يتخذ شكل العيد بمشهد غنائي حركي تستدعى فيه مخزونات الذاكرة. (سعيد، ١٩٩٨).

فيما يتعلق بأعمال الرحبانيين، فقد بدأت الفكرة منذ عام ١٩٦٥ حيث اقترح عليهما صديقهما "راجي الشوربجي" العمل في السينما، وبعد استشارة "كمال التلمساني" بدء العمل للسينما وكان أول أعمالهما هو تحويل مسرحية "بياع الخواتم" إلى فيلم سينمائي، وكان ذلك بعد مقابلة "يوسف شاهين" لهما حيث قدم من مصر آنذاك واتفق معهما على إخراج الفيلم وبعد هذا الفيلم كان فيلم "سفر برلك" و "بنت الحارس" وكانا من إخراج هنري بركات. (Fairouz. Com).

قدم "الرحبانيان" مسرحية "عرس في القرية" في مهرجان بعلبك عام ١٩٥٧ كما قدما "موسم العز" عام ١٩٦٠ وكانت من بطولة "صباح" كما قدمت على مسرح دمشق الدولي. وبعد تشكيل "الفرقة الشعبية اللبنانية" عام ١٩٦١ قدموا مسرحية

"البعلبكية" ثم "جسر القمر" عام ١٩٦٢. ومسرحية "الليل والقنديل" عام ١٩٦٣، أما دواليب الهوا فكانت عام ١٩٦٤، وكانت من بطولة صباح ونصري شمس الدين، وفي عام ١٩٦٥ مسرحية "بياع الخواتم" وفي عام ١٩٦٦ مسرحية "أيام فخر الدين، أما مسرحية "هالة والملك" فكانت في عام ١٩٦٣، مسرحية "الشخص" كانت في عام ١٩٦٨، وقد كانت جميع المسرحيات باستثناء "دواليب الهوا" و "موسم العز" من بطولة فيروز وقد عرضت هذه المسرحيات على مسرح قصر البيكاديللي، ومهرجانات الأرز. ومعرض دمشق الدولي، وفي عام ١٩٦٨ وبعد نكسة حزيران قدم "الرحبانيين" مسرحية "الشخص" ومسرحية "جبال الصوان" كانت الأولى بمثابة "عريضة احتجاج"، وجاءت سافرة، وناقدة لنظام الدولة أما "جبال الصوان" فتروي قصة الأرض المغتصبة والموت دونها بشخص غربة "فيروز" وموتها على أبوابها، وفي عام ١٩٧٠ قدما مسرحية "يعيش ، يعيش" وهي امتداداً لمسرحية الشخص من حيث المضمون، وقد قدمت على مسرح قصر البيكاديللي. كما كانت شخصيات أعمالهم من النمط القروي البسيط "حنا السكران" و "المختار" و "راجح" و "هولو"، كانت هذه الشخصيات مأخوذة من الواقع اليومي وتلتقي مع شخصية الإنسان في المطلق، وفي رؤيتهم لمفهوم "الوطن" فقد تجاهلوا التفاصيل الصغيرة ليعالجوا المفهوم بمعنى شمولي أكبر، ونقلاً عن عاصي الرحباني في لقاء مع مجلة الموقف العربي "عدد ٨٦/٢/٦ بأن التربية الشعبية التي نشأ عليها كانت ذات أثر في توجههما نحو دراسة وتطوير الفلكلور الشعبي، وقد كان للحكايات والأساطير الشعبية التي كانا يسمعانها من جدتهما خلال فترة الحرب العالمية الأولى أثراً في سعة خيالهما فيما يتعلق بالتراث والأسطورة. (الكسان، ١٩٨٧).

لم يتجه "الرحبانيان" في مسرحهما إلى طرح حلول وعظية مباشرة فقد انطلقوا من المحدود إلى اللامحدود، فكان مسرحهم الغنائي الشامل يمثل صوت المظلوم أمام الظالم وصوت الحرية أما سالبيها، ولم يتجهوا نحو الثورة على النظام بل اتجهوا نحو خلق حالة توفيقية يرتدع فيها الحاكم عن أخطائه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وكان الحب وحده في معظم مسرحياتهم هو السبب في حل العقدة والمشكلات وإنهاء الصراع ففي مسرحية "الليل والقنديل" كان حب "هولو" قاطع الطريق لـ "منتوره" هو السبب في تقبله للهزيمة وإعادته القنديل للجبل. (المرجع السابق).

نستخلص من المسيرة الرحبانية أن "الأخوين رحباني" قد اتجها في طرح موضوعاتهما الفنية إلى البيئة الاجتماعية الشعبية أو الفلكلورية.

وقد كانت هذه البيئة مرتكزاً للمادة الجمالية في تقديم الأغنيات بطابع فلكلوري جديد، كما كانت بمعطياتها الثقافية والإنسانية تشكل مادة الموضوعات التي عالجاها في المسرحيات، وبدلالات معاصرة على تواصل مع هموم المواطن اللبناني ومن هنا جاء توجه "الأخوين رحباني" نحو المسرح السياسي قبيل أزمة منتصف السبعينات التي بدت إماراتها بالظهور قبل وقوع الحرب الأهلية بسنوات، ولضرورة ربط المادة المسرحية لديهما بالواقع السياسي والاجتماعي أتطرق في الموضوع التالي إلى وضع لبنان في تلك الفترة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## ٢-٧ المجتمع اللبناني قبيل أزمة "١٩٧٥"

لم تكن الحروب الأهلية التي شهدتها لبنان بدءاً من خلافات الحرب الأهلية ١٩٥٨، سوى مخلفات استعمارية، أرست جذورها الدولة العثمانية، وعمل الاستعمار الفرنسي على تكريسها فيما بعد بصياغة دستور عام ١٩٢٦، والمتعلق بإعلان المفوض السامي (هنري دي جوفنيل) جمهورية لبنان بدلاً من لبنان الكبير، وتقسيمه إلى مناطق محددة جغرافياً فحتى نهاية الحرب العالمية الأولى كان لبنان ولاية تابعة للدولة العثمانية، حيث عملت على تقسيمه إلى طائفتين أحدهما في الشمال للمسيحيين، والثانية في الجنوب للدروز وقد أدى النزاع الطائفي إلى مذابح دامية بين الموازنة والدروز، ولم تنته النزاعات بانتهاء حكم الدولة العثمانية مع نهاية الحرب. ففي عام ١٩١٨ ومع احتلال الجيوش الفرنسية للبنان بدأت حقبة أخرى من الصراعات المتمثلة بالحروب الأهلية. (فؤاد، ١٩٨٥).

وظل لبنان بعد انتهاء الحرب العربية الإسرائيلية "٤٨" وبعد اتفاقية الهدنة مع إسرائيل عام "١٩٤٩" عنصراً محايداً إزاء الصراع العربي الإسرائيلي وقد عوزت

إسرائيل هذا الحياد بهدف إضعاف لبنان كعنصر مساند للدول العربية في نزاعها معها، ولضمان ضعفها في تحجيم المطامع الإسرائيلية وقد اتخذت من أجل هذه الأهداف سياسة ترمي إلى دعم القوى اللبنانية المعارضة لنمو الخط العربي المعارض للصهيونية من جهة ومن جهة أخرى عملت على تأجيج الصراعات الطائفية والذي بلغ أوجه في الحرب الأهلية سنة ٥٨. أما أولى الخطوات العملية في تهديداتها للبنان في ٦٥/١٠/٢٩ بأعمال تفجير وتخريب على الحدود اللبنانية، وذلك إثر موافقة مجلس النواب اللبناني على دخول قوات عربية للبنان لحماية عملية تحويل مجرى نهر الحاصباني منعاً لاستفادة إسرائيل من مياهه، وقد توالت الاعتداءات الإسرائيلية في السنوات التي تلتها، أما بعد عام ١٩٧٦، فقد تفككت الوحدات الحدودية الجنوبية، فالتحقت بثلاث جهات، هي. القوى الوطنية اللبنانية التي انضمت إلى قوات الثورة الفلسطينية، وجيش لبنان الحر بمساندة إسرائيل، والجيش اللبناني. (طلاس، ١٩٨٣).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

بعد معركة الكرامة سنة ١٩٦٨ بدأ الوجود الفلسطيني يتركز في جنوب لبنان وانضم إليهم ثوريون عرب ووطنيون، ويساريون لبنانيون وفي حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ كانت سماء لبنان مسرحاً لحركة الطيران الإسرائيلي الحربي باتجاه سورية واحتلت قرية شبعا ومساحات من الهضاب الجنوبية والغربية لجبل الشيخ، وفي تشرين ثاني ١٩٦٩، أذعن النظام اللبناني للضغوطات ووقع مع منظمة التحرير الفلسطينية "اتفاق القاهرة" لتنظيم وجود المقاومة الفلسطينية وقد نص الاتفاق على حق العمل والإقامة والتنقل للفلسطينيين المقيمين في لبنان والإفراج عن الأسلحة المصادرة والمعتقلين وبعد تصفية وجودهم في الأردن "٧٠-٧١" تحول الجنوب في المنتصف الأول من السبعينات إلى ساحة قتال. وقد كانت أبرز أحداث تلك الفترة الاجتياح الواسع للقطاعين الأوسط والشرقي في الجنوب ٢٥/ شباط ١٩٧٢، في موجة من الرسائل والسيارات المفخخة نحو شخصيات وسيارات فلسطينية، وفي السادس والسابع عشر من أيلول أغارت إسرائيل بطائراتها الحربية وكانت حصيلتها ٩٥ شهيداً بين مدني وعسكري. وفي ١٩٧٣/٢/٢١ شنت إسرائيل هجوماً بحرياً على مخيمي نهر البارد والبداوي في الشمال، وقد استمرت الاعتداءات الإسرائيلية وتتوجت بوقوع اشتباكات بين الجيش اللبناني والمقاومة

الفلسطينية في نيسان وأيار من عام "١٩٧٣". وقد شهدت سنوات ١٩٦٨-١٩٧٤. وقوع اعتداءات إسرائيلية ٣٠٠٠ اعتداء إسرائيلي. وقد دمرت قرية شوبا اللبنانية في كانون ثاني ١٩٧٥ وبعد تحولها إلى مركز فعال لنشاط المقاومة الفلسطينية. (سويد، ١٩٩٨).

كان لتأسيس المقاومة الفلسطينية وفصائلها في لبنان ردة فعل لدى إسرائيل مما جعلها تحبك المؤامرات لضرب المقاومة داخل لبنان، وقد كان مسعى إسرائيل وحليفتها الولايات المتحدة هو استنزاف أي مقاومة عربية محتملة وكانوا يرون في الحرب الأهلية اللبنانية منفذاً للشقاق العربي وإرهاق الدول العربية مادياً وعسكرياً وبشرياً، فكان التهجير أحد نتائج الحرب الأهلية وكان هدفاً بحد ذاته يحول دون تحقيق أهداف اقتصادية وعسكرية متكاملة، كما أن إشعال الطائفية وخلق دويلاتها من شأنه أن يستنزف أي مقدمات لقوة اقتصادية أو عسكرية محتملة في لبنان وسوريا والعراق. (غلمية، ١٩٧٦).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبعد اندلاع الحرب الأهلية في الثالث عشر من نيسان "١٩٧٥" أخذت إسرائيل تساعد في قيام مجموعات مؤلفة من جنود وضباط منشقين عن الجيش اللبناني وكانت يطلق عليها اسم قرى المنشأ وتمركزت في المنطقة المحاذية لإسرائيل، واستولت على أسلحة من ثكنات الجيش اللبناني وكانت بقيادة الرائد سعد حداد. وتمكن في خريف ٧٦ من السيطرة على جيبين منفصلين في الجنوب الأول: في قضاء "بنت جبيل" والثاني في قضاء "مرجعيون". (سويد، ١٩٩٨).

إلى جانب التدخلات السياسية في لبنان، وكما يرى بعض الكتاب العرب ومنهم حسنين هيكل، أن موقف الدول العربية من النزاعات داخل لبنان قد أدى إلى إشعال فتيل الحروب الأهلية فيها، وحيث كان ضعف الحكام في لبنان المناخ الملائم لبعض الدول في التدخل لإذكاء الحرب خدمة لمصالحها ومصالح إسرائيل والتي تمثلت مصالحها الخاصة في خوفها من انتقال عدوى الحريات الفكرية التي يتمتع بها الصحف والشعب اللبناني آنذاك. كما أنها كانت ترغب بتحطيم المقاومة الفلسطينية باختلاف أحزابها ومنظماتها لأن ذلك يوفر عليها عبء تحمل القضية الفلسطينية وما تجلبه من مشكلات للدول العربية في موقفها من إسرائيل. ولتتخلص من دفع المبالغ للمنظمات الفلسطينية. وسواء كانت أسباب هذا الموقف الداعم للدمار هي

الخلافات العقائدية أو ضرب المقاومة الفلسطينية، أو بسبب الخوف من انتقال الحرية الزائدة من لبنان، فقد عملت في كل حالاتها على تفجير الأزمة وإطالة عمرها. (غلمية، ١٩٧٦).

يتجه بعض المنظرين ذوي الاتجاهات السياسية إلى القول بأن تعدد الإثنيات والحضارات كانت السبب في عدم تجانس المجتمع اللبناني وفي استنفار صراعاته، غير أن مثل هذه الطروحات لم تبنى على أسس علمية. وقد شككت بعض الدراسات الاجتماعية بمصداقيتها، فالانقسامات التي يعاني منها المجتمع اللبناني ما هي إلا مظهرا من مظاهر الانقسامات العشائرية داخل الطائفة ذاتها وهي تكاد تكون موروثا اجتماعيا يتعلق بثقافة المجتمع العربي عموما. بفعل عوامل تاريخية وثقافية وجغرافية مختلفة، فدراسة "كرسويل" لقرية "بقسيما" "المارونية" التي لاحظ فيها انقسام القرية إلى فريقين قد يدعم هذا التوجه في التفسير، ويغلب على مثل هذا النوع من الصراعات وجود جهود دخيلة تحاول الإبقاء على الانضمام لفريق منتصر يعمل على خلق حالة من التوازن. وخاصة في الأحياء الصغيرة. وتتجلى صورة هذا النوع من الصراع بين أعرق حاضرتين للموارنة هما بشرى وزغرتا بين العائلات من جهة وبين المدينتين من جهة أخرى. (خليفة، ١٩٨٥).

عانى المجتمع اللبناني من مشكلات داخلية كثيرة كانت بمثابة الأسباب غير المباشرة لاشتعال حروبها الأهلية، مثل مشكلة الطائفية التي كان أحد مظاهرها الاهتمام بمصلحة الفرد على حساب المصلحة الوطنية. كما أدت إلى انقسامات أيديولوجية وسياسية وجزئية ومسلكية. أما مشكلة الحرمان فتمثلت بالفقر والنقص في الطرقات والمدارس والمستشفيات والتنمية الاقتصادية والاجتماعية. مما تسبب في نمو الطبقية وعدم المساواة بين المواطنين، وقد أدى شعور الفئات المحرومة بالنقمة تجاه الطبقات الميسورة إلى تفاقم أسباب الحرب الأهلية ١٩٧٥. كما أن فساد المؤسسات قد عمل على إضعاف ثقة المواطنين بالدولة وزاد حجم الثغرة بين المواطن والدولة، مما أدى إلى بروز ظواهر السرقة والخوة والقرصنة والاستبداد والرشوة. فعندما يفقد المواطن إمكانية الحوار مع الدولة يتجه لأخذ حقوقه بالقوة أو بالرشوة فتصبح الغش والسرقة والتحايل وسائل المواطن من أجل تحيق غاياته.

كما كان عجز الدولة عن تأمين الحاجات الأساسية للمواطنين من أسباب تفاقم المشكلة اللبنانية كغلاء السكن والمعيشة ومشكلات الأمن والتأمين الصحي ومشكلة عدم وجود التعليم المجاني الكافي بالإضافة إلى مشكلة البطالة. كما ساعدت عوامل كثيرة في فساد النظام التربوي كالتناقض في المذاهب التربوية وفشل المحاولات في توحيدها في شتى المدارس نتيجة لضغوطات وتدخلات الأجانب ورجال الدين على اختلافهم، بالإضافة إلى وجود المدارس الإرسالية والطائفة والتي ساعدت في انسلاخ المواطن اللبناني عن هويته الوطنية. كذلك عانى المجتمع اللبناني من مشكلة المحسوبية لصالح عائلات الطبقة الحاكمة والتي احترفت فيما بعد وسائل الرشوة والعمولة لتأمين مصالحها الفردية ومما أثار نقمة وصراعية الجماهير ذات المطالب الشرعية. فمعظم الحكام الذين تناوبوا على رئاسة لبنان، قد سخروا ثروات الدولة لخدمة أقربائهم وذويهم مما عمل على إضعاف هيبة الدولة وموظفيها وقد انتقلت عدوى الرشوى والمحسوبية من كبار الحكام إلى كل طبقات الموظفين العاملين في مؤسسات الدولة. (غلمية، ١٩٧٦).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كان للحرب الأهلية مقدمات عملت كل منها على إضافة خطوة نحو الجحيم. تمثلت بغياب الأيديولوجيا المشتركة بالنسبة للطوائف المختلفة وقد أدى هذا العامل فيما بعد إلى انقسام البلاد إلى شطرين اليمين ومعه الجبهة اللبنانية، واليسار ومعه الحركة الوطنية. وقد كان الحماس الذي يميز الحركات الجماهيرية وكان مدفوعا بدافع الانتماء الأيديولوجي الخاص بالفئة ولم يكن الانقسام قائما على أساس ديني. بل جاء التناحر على الأساس الطائفي "الديني" كنتيجة للانقسامات الأيديولوجية مما دفع البعض من المسيحيين والمسلمين للانسحاب من تياري اليسار واليمين ليمارسوا الصراعات على أسس دينية. بين المسيحيين والمسلمين، وقد كان لاختفاء سلطة وهيبة الدولة وانهيار البنى التحتية التي تكفل القانون والأمن الأثر المباشر في توجه المواطن للانتماء للطائفة الدينية بهدف استبدالها بسلطة الدولة. مما أدى فيما بعد إلى تطرف هذه الحركات. وانسداد قنوات الحوار بينها مما مهد الطريق أمام لغة السلاح. وفي لحظات الخطر غالبا ما كان المسلمون يهرعون إلى المسجد والمسيحيون إلى الكنيسة ولهذا تفسيره ضمن مفهوم المقدس بالنسبة للفرد كونه جزء من الدين. أما دوافع هذا الهروب فهي تتلخص برغبة الفرد في إلغاء الآخر كون

المقدس لا يقبل الاختلاف ولا التناقض ولا الجسم الغريب. وفي مرحلة متقدمة من الصراع ينتقل الاقتتال إلى داخل الطائفة ذاتها. وباستدعاء أحداث من الماضي، أما غياب القادة بموتهم أو اختفائهم فيكون الجو الملائم لظهور قادة جدد يتسببون بنوع من البلبلة والاضطرابات داخل الطائفة. فتتحول من حرب طوائف إلى حرب مذاهب، وبما أن العائلة الواحدة قد تتوزع جماعاتها إلى انتماءات مختلفة فإن ذلك من شأنه أن ينقل الخلاف والتنازع إلى خلية العائلة. (حب الله، ١٩٨٨).

اتسمت معظم التحليلات التي حاول أصحابها تفسير الأزمة اللبنانية بثغرات منها أنها لم تنطلق من المجتمع المحلي اللبناني، بل حاولت تطبيق بعض النظريات الأيديولوجية على المجتمع اللبناني، ولعل العامل الذي لا يمكن إغفاله والذي قد يفسر به فائض العنف في الحرب الأهلية هو التمجيد الإعلامي لمفهوم البندقية والقتل والذي ابتدأ منذ عام "١٩٥٢". (زعتر، ١٩٨٦).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# الفصل الثالث

## ٣- وحدات الدراسة

تتألف وحدات الدراسة من نصوص المسرحيات التي عرضها المسرح الرحباني في الفترة الزمنية من (١٩٧٠-١٩٧٥) وقد تم اختيار خمس مسرحيات قدمت في الفترة المذكورة حيث شهد المجتمع اللبناني آنذاك حالة من عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي والاقتصادي. أما اختيار خمس مسرحيات فقد جاء بهدف التعرف على أكثر القضايا التي حاول الرحبانيان إبرازها في تلك المرحلة بالذات وبما يمكن قياسه في المسرحيات الخمس.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**أما المسرحيات فهي:**

١- صح النوم (١٩٧٠).

٢- ناس من ورق (١٩٧٢).

٣- ناطورة المفاتيح (١٩٧٢).

٤- المحطة (١٩٧٣).

٥- ميس الريم (١٩٧٤).

ونظراً لضرورة التعرف على محتوى كل مسرحية من المسرحيات "عينة الدراسة" أعرض فيما يلي موجزاً يوضح محتوى كل مسرحية وأهم الشخصيات فيها كما أورد بعض عناوين الأغنيات التي قدمت في كل مسرحية مع الإشارة إلى أن المسرح الرحباني كان مسرحاً غنائياً شاملاً احتلت فيه الأغنية مكانة جمالية بالإضافة إلى كونها من متممات الحوار الدرامي في بعض الأجزاء.

**١- مسرحية صح النوم**

أ- محتوى لمسرحية.

عرضت هذه المسرحية على مسرح البيكاديللي في بيروت وعلى مسرح معرض دمشق الدولي، وتدور أحداثها حول قصة والي ينام كل الشهر في قصره "قصر النوم" ويستيقظ ليلة واحدة يختم خلالها ثلاث معاملات كي لا يتلف ختم الولاية الأثري. الذي يكسبه شرعية الحكم. وتكون البنت "قرنفل" "فيروز" بانتظار اكتمال القمر مع الأهالي تنتظر ختم الوالي منذ ستة أشهر لأن سطح بيتها قد تهدم وتريد إصلاحه قبل الشتاء.

وبعد المراسم الخاصة بالوالي يختار ثلاث معاملات ويختمها ويفاجئه النعاس في الساحة، وعندما ينصرف الناس تتصرف قرنفل التي تختبئ وراء كرسيه وتسرق الختم لتختم معاملتها ومعاملات الأهالي. ولكي تتخلص من الختم ترميه ببئر مهجورة، وبعد ذهاب الوالي إلى قصر النوم، يفاجأ الأهالي بأن معاملاتهم قد ختمت، ويظنون أن الوالي على غير عادته، وعندما يستيقظ الوالي في الشهر التالي، يكتشف سرقة الختم وبعد التحقق تكتشف قرنفل، ويحكم الوالي عليها بأن تربط على ظهر فرس وحشية تطوف طول العمر في أودية الريح والبرد، لكن الحكم يتطلب وجود الختم ليصبح نافذاً والختم غير موجود مما يجعل الوالي يتوسل إلى قرنفل بأن تدله على مكان وجوده، فتعترف وتنزل في البئر لإخراجه وأثناء ذلك يتعاطف معها الأهالي كونها ساعدتهم في تحقيق مطالبهم ويطلبون من الوالي مسامحتها. وتلجأ قرنفل لاستخدام الحيلة في استعطافه، مما يجعله يتراجع عن معاقبتها ويطلب منها أن تساعده في ختم معاملات الناس.. ويعرض الرحبانيان الوالي في هذه المسرحية كضحية من ضحايا البيروقراطية ولذا طرح إمكانية إصلاح سياسته.

ب- أهم الأدوار التي شخصت في المسرحية.

١- **الوالي:** رمز النظام السياسي والمتحكم بمعاملات الناس.

٢- **قرنفل:** البنت التي يدفعها شعورها بالاضطهاد لسرقة ختم الوالي.

٣- **الأهالي:** ممثلو الطبقة المحرومة ذوي الوعي المتدني بحقوقهم.

٤- **زيدون مستشار الوالي:** الناطق الرسمي باسم الوالي.

ج- من الأغنيات التي قدمت في المسرحية.

مين ما كان يتمرجل علينا، وين بدو الديب، صح النوم، البير المهجور نزلت على البير، نوم الهنا يا مولانا.

وأديت من قبل فيروز والأهالي ممثلين بالمجموعة.

**٢- مسرحية ناس من ورق. (١٩٧٢)**

أ- محتوى المسرحية:

تناولت هذه المسرحية موضوعي "الفن والسياسة" ممثلين بفرقة ماريا التي تستعد لإقامة مهرجاناتها في الساحات، في الوقت الذي يكون فيه مرشح البرلمان "ضاهر البندر" يستعد لإقامة مهرجانه الخطابي للأهالي، ويتمثل هذا التصادم في حوار "ديب" مدير حملة ضاهر الانتخابية، وبين "ماريا" مغنية الفرقة، ويبين هذا الحوار عدم ثقة المواطنين بالسياسيين وعدم إقبالهم على الانتخابات ووجود التوجه الفني كمنافس بحيث أن انشغال الناس بالمهرجان الغنائي. قد يلفت نظرهم عن المهرجان الخطابي، ولذا يحاول "ديب" استدراج الفرقة واحتوائها من قبل المرشح، غير أن "ماريا" تصر على إبراز نقاط الضعف في النظام السياسي ونقاط القوة في الفن الحقيقي. وتستطيع في حوارها مع "ديب" تغير اتجاهاته من السياسة نحو الفن، فيقرر ترك المرشح والانضمام للفرقة في المسرح.

ب- أهم الأدوار التي شخصت في المسرحية:

١- **فرقة ماريا:** وفيها المغنية ماريا "فيروز" والمهرجة، وشكور وأعضاء آخرين.

٢- **ديب:** القائم بأعمال المرشح "ضاهر البندر" ومدير حملته الانتخابية.

٣- **أبو أسعد:** رمز الفن غير الحقيقي كما عرضته المسرحية والذي يغني للأشخاص والمناسبات.

٤- **ضاهر البندر:** مرشح للبرلمان تظهره المسرحية بمواصفات لا تؤهله للمنصب الذي يسعى لإشغاله.

ج- الأغنيات التي قدمتها المسرحية:

وصلت فرقة ماريا، رجعت ليالي زمان، يا أنا يا أنا، شو بيبقى من الرواية، المحبة.

بالإضافة إلى استكشاف قدمت من قبل مجموعتان مثل سكتش "تفنافة والحرامي".

**٣- ناطورة المفاتيح. (١٩٧٢)**

أ- المحتوى:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تعالج هذه المسرحية قصة ملك ظالم يقرر سكان مملكته بعد فرضه ضرائب جديدة ترك المملكة والهجرة وتركه بلا شعب. غير أن زاد الخير "فيروز" تقرر البقاء وحيدة مع الملك وتحاوره نيابة عنهم، ويكون الأهالي قد سلموها مفاتيح بيوتهم لتصبح ناطورة المفاتيح، وتبذل زاد الخير كل ما في وسعها لاستضعاف الملك. وتهدده بالرحيل وزوال مملكته كونها رمز وجود الشعب إلا أن الملك تهدده لمطالبها برفع الظلم عن الأهالي، فيدعو الشعب للعودة وتنتهي المسرحية بأغنية "أوسعي يا مدينة، غني يا مدينة" وفي جو احتفالي بهيج يشارك فيه الملك الأهالي للمرة الأولى.

ب- أهم الأدوار التي شخصت:

١- **الملك:** رمز للنظام المستبد.

٢- **الأهالي:** الذين يمثلون اتجاه الثورة وهم في هذه المسرحية على درجة من الوعي بالظلم الذي يقع عليهم.

٣- **زاد الخير:** البنت التي تظل في المملكة وتتسلم مفاتيح بيوت المهاجرين وتتولى محاورة الملك.

٤- **زوجة الملك:** وتمثل الفئة أو الطبقة ذات الصلة بالمواقع العليا والتي تهتم بمصالحها الشخصية.

٥- **ديك المي:** وهو يمثل النمط الانسحابي من المجتمع وغير المبالي باستبداد الملك.

ج- الأغنيات التي قدمت في المسرحية:

مسيتكن بالخير، طلع القمر، يا أخوان، طريق النحل، وينن، لا تجي اليوم، بأمر الملك، بيتي أنا بيتك، غني يا مدينة.

**٤- مسرحية المحطة. (١٩٧٣)**

أ- محتوى المسرحية:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

يفتتح الرحبانيان أولى صفحات مسرحية المحطة بعبارة "الانتظار خلق المحطة وشوق السفر جانب الترين".

تعرض هذه المسرحية حالة اغتراب لدى "وردة" تبدو في ظاهرها حالة مرضية بالنسبة للآخرين، فهي تحلم بقدوم "القطار" وترى السكة في أرض سعدو التي يزرع فيها البطاطا، تصر وردة على حلمها وتجاهر الناس فيه وتنقله شيئاً فشيئاً للآخرين ليصبح حلم جماعي، أما "الحرامي" فيستغل حلم وردة ويبيع الناس تذاكر وهمية يحقق منها مكاسب مادية يعاني الناس في مسرحية المحطة من احباطات واقعية غير أنهم قدريون وتعاني وردة من نفس الاحباطات إلا أنها تسعى للتغيير من خلال حلمها. وتستطيع وردة تغيير اتجاهاتهم وتحريضهم على التغيير. وفي نهاية المسرحية يأتي القطار الذي لم تسعى إليه بوسائل واقعية، ويسفر الأهالي ويحقق الحرامي مكسبا آخرا وهو شرعية وسيلة بيع التذاكر، أما ورده فلا يتبقى لدى الحرامي تذكرة لها، وتشعر بإحباط يعود بها إلى القدرية لتغني "ايماني ساطع".

ب- أهم الأدوار التي شخصت:

١- **وردة:** الفتاة الحالمة ذات النزعة التمردية على الواقع.

٢- **الحرامي:** يستغل حلم وردة لبيع تذاكر وهمية ذو الشخصية غير المبالية بمعايير المجتمع.

٣- **الأهالي:** ذوي الاحتياجات وفاقدو الوسائل العملية لتحقيقها.

٤- **سعدو:** صاحب الأرض التي تتوهم وردة وجود السكة فيها.

٥- **زوجة سعدو:** وتمثل النمط الذي يقاوم التغيير وذات الاهتمامات والاتجاهات التقليدية.

٦- **رئيس البلدية، والشاويش:** رموز النظام السياسي الذين يتضح من خلال حوار معهم ما يعانيه الناس من مشكلات وما تمتلكه وردة من وعي حقيقي برداءة الواقع.

٧- **الشحاد:** وهو يمثل مشكلة اجتماعية أخرى نتيجة عجز النظام السياسي عن إشباع الحاجات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ج- من الأغنيات التي قدمت في المسرحية:

خلص الزرع، ليالي الشمال الحزينة، يا رئيس البلدية، يا دارة دوري فينا، رجعت الشتوية، قالوا في محطة، سألوني الناس، يا وردة، إيماني ساطع.ا

**٥- مسرحية ميس الريم.**

أ- محتوى المسرحية:

في هذه المسرحية تبرز مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني والنعرات الطائفية، غير أن الرحبانيين قد حاولا في هذه المسرحية تقديم تفسير يتعلق بالثقافة السائدة كمتسبب في ما آلت إليه النعرات والانقسامات من حروب أهلية، ولذا فعقدة المسرحية تتمثل بوجود مشكلة بين أهل العريس وأهل العروس والذين ينتمون للطائفة ذاتها وتثير هذه المشكلة أحقاد الجماعتين والذين ينتمون للطائفة ذاتها يكون محفزها الرئيسي التعصب على أساس القرابة الدموية بين الطرفين، ويظهر هذا

التعصب حتى بين المحبين "شهيدة ونعمان" أو العروسين اللذين فسخت خطبتهما بسبب هذه المنازعات أما شخصية "زيون" "فيروز" فيكون ظهورها في المسرحية وفي ساحة ميس الريم حيث تقيم الجماعتان بسبب تعطل سيارتها وحاجتها للميكانيكي "نعمان" أو العريس الذي أقفل الكراج بسبب انشغاله بالمشكلة، وتعمل زيون على إصلاح المشكلة بين الأهالي لأن إصلاح سيارتها مرتبط بإصلاح الإشكال ثم تقوم بدور رئيسي في ساحة ميس الريم وتقحم نفسها كجزء إيجابي في حل الصراع لأن نمط شخصيتها يدفعها لهذا الدور.

وتتوج جهودها بحضور "مختار المخاتير" الذي يقترح زواجه من "شهيدة" العروس، ويفرض ذاته كطرف غريب يعمل على إعادة التضامن بين الجماعتين وإصلاحهما في نهاية المسرحية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب- الأدوار التي شخصت في المسرحية:

* الأهالي منقسمين إلى جماعتين وكان أبرزهم:

١- **راجي أبو نعمان:** وهو طرف رئيسي في النزاع وأبو العريس.

٢- **حاتم أبو شهيدة:** الطرف المقابل في النزاع وأبو العروس.

٣- **عمة نعمان "تلجة":** وهي من الأطراف التي تعمل عل تصعيد الصراع بسبب عصبيتها للأخ وابن الأخ.

٤- **الشاويش ورجاله:** من الأطراف الذين يعملون أيضاً على زيادة المشكلة وتصعيد الصراع.

٥- **نعمان:** العريس لذي يضطر لمسايرة ما تفرضه عليه الثقافة الاجتماعية وفسخ الخطوبة مع احتفاظه لحبه لشهيده.

٦- **شهيده:** العروس التي تتخذ موقفاً مشابهاً من موقف نعمان.

٧- **زيون:** الفتاة التي تتعطل سيارتها في ساحة ميس الريم.

٨- **مختار المخاتير:** رمز السلطة القوية والحكيمة في فض النزاعات يستدعى في آخر الأحداث.

ج- من الأغنيات التي قدمت في المسرحية.

أنا اسمي زيون، سألتك حبيبي، حبوا بعضن، آلو ستي، يا مختار المخاتير.

### ٣-٣ طريقة التحليل

تم اعتماد نصوص المسرحيات كأداة لتحليل مضامين المسرحيات وذلك بتصنيف القضايا التي تناولتها المسرحيات إلى خمس قضايا، تناول كل جزء منها المسرحيات الخمس وكيف عولجت في كل منها كما يلي:

١- مشكلة عجز النظام السياسي عن إشباع حاجات المواطنين وقد استندت الدراسة فيه إلى ما ورد في جميع المسرحيات من مضامين تتعلق في هذا الجانب.

٢- صورة الصفوة الحاكمة كما عولجت في المسرحيات الخمس.

٣- المشكلات الاجتماعية المتعلقة بالسرقة والغش والتزوير والانسحابية كما عبرت عنها المسرحيات جميعها.

٤- مشكلة الانقسام كما ظهرت في مسرحية "ميس الريم" كونها المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات التي تطرقت لهذه المشكلة.

٥- الحلول والوسائل المقترحة في التعامل مع المشكلات وحلها كما ظهرت وطرحت في جميع مسرحيات الدراسة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد استخدم منهج التحليل النفسي الاجتماعي نظراً لملائمته في تحليل تطورات الأحداث ودلالاتها المتعلقة بالحاجات والدوافع والغايات التي ظهرت على المستويين الفردي والجماعي ضمن الظرف الاجتماعي الخاص.

## ٣-٤ مفاهيم الدراسة

### أ- التعريفات الإجرائية

**١- الانقسام: Division**

ويقصد به لغايات الدراسة المرحلة المتقدمة لمشكلة النعرات الطائفية والنزاعات الأهلية في المجتمع اللبناني. وبافتراض أن الرحبانيين عندما حصرا المشكلة في حارة لبنانية في مسرحية الريم إنما هدفوا بذلك إلى إرجاع المشكلة إلى جذورها الثقافية.

**٢- العصبية: Clanism**

وقد قصد بها لغايات الدراسة. تمركز الشخص حول الذات المتمثلة بالأقارب دمويا وبالتوجه بما يتفق مع توجهاتهم ومتطلباتهم بمعزل عن الإرادة أو الرغبة الذاتية. وما يترتب على هذا التعصب من توجهات عدوانية نحو الآخر أو غير القريب دمويا.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

### ب- التعريفات النظرية

**٣- مسرحية: Play**

أي عمل يطلق على أي عمل يكتب للتمثيل من محاورة في بالسوق بين اثنين من الحواه إلى عمل كامل يقدم في مبنى خاص بالمسرح بطاقم ممثلين محترفين ومدربين تدريبا عاليا يساندهم الإضاءة والإخراج والأزياء. (محمود، ١٩٩٩).

**٤- الميلودراما Melodrama**

لفظ مركب من كلمتين باليونانية، الميلودراما، والدراما وتعني أنها مؤلف موسيقي درامي يتميز عن الأوبرا بأن الذين يؤدونها لا يغنون وإنما يتكلمون والموسيقى تؤدى كصاحب أساسي وهام للنص وهم يتناوبون الحوار والجواب مع الأوكسترا، وأحيانا تحتوي الميلودراما على فقرة غنائية. (المرجع السابق).

**٥- السوريالية: Surrealisme**

مذهب فني قام على إطلاق رؤى العقل الباطن والأحلام في العمل الفني متحررة من سلطات العقل والأخلاقيات والقيم الجمالية التقليدية. (أبو غازي، ١٩٨٠).

**٦- حاجات:**

يشير هذا المصطلح أساساً إلى الحالة السيكولوجية التي نطلق عليها حاجة ونطاق السلع والخدمات المتاحة لإشباع هذه الحاجات. (غيث، ١٩٩٥).

**٧- صراع:**

وهو النزاع المباشر والمقصود بين أفراد أو جماعات من أجل هدف واحد وتعتبر هزيمة الخصم شرطاً ضرورياً للتوصل إلى الهدف، ويظهر في عملية الصراع الأشخاص بشكل واضح من ظهور الهدف المباشر، ونظراً لتطور المشاعر العدائية القوية، فإن تحقيق الهدف في بعض الأوقات يصبح شيئاً ثانوياً بجانب هزيمة الطرف الآخر. (المرجع السابق).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**٨- عنف:**

تعبير صارم عن القوة التي تمارس لإجبار فرد أو جماعة على القيام بعمل أو أعمال محددة يريدها فرد أو جماعة أخرى ويعبر العنف عن القوة الظاهرة حين تتخذ أسلوباً فيزيقياً (الضرب، الحبس، الإعدام) أو بأخذ صورة الضغط الاجتماعي وتعتمد مشروعيته على اعتراف المجتمع به. (المرجع السابق).

**٩- نكوص:**

يعني في التحليل النفسي الحيل الدفاعية للأنا التي تستهدف حماية الفرد من الفشل وتحمل المسؤولية بالعودة إلى أسلوب التوافق البدائي أو الأولي. (المرجع السابق).

١٠- انسحابية:

صورة من صور السلوك الانحرافي تظهر حين يرفض الفرد أهداف النجاح المحددة ثقافياً، والوسائل النظامية التي تحققها ولهذا تعبير الانسحابية أسلوباً للتوافق إزاء الإحباط الذي ينجم عن عدم قدرة الفرد على تحقيق الأهداف. (المرجع السابق).

## ٣-٥ أسلوب التحليل

تهدف هذه الدراسة للتعرف على علاقة الفن المسرحي بالواقع الاجتماعي والفن المسرحي لدى الأخوين رحباني نموذجاً، ولذا كان لا بد من الاستناد للنص الأدبي في المسرحيات، وقد تم استخدام منهج التحليل النفسي الاجتماعي في تحليل النصوص نظراً لملاءمته في تحليل تطور الأحداث ودلالاتها فمنهج التحليل النفسي الاجتماعي يخدم تحليل السلوكيات المتعلقة بالحاجات والدوافع والغايات التي ظهرت على المستوى الفردي والجماعي لدى الممثلين، وعلاقتها بالظرف الاجتماعي الخاص.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# الفصل الرابع

## ٤- التحليل

### ٤-١ مقدمة

اتجه "الأخوين رحباني" في نهاية عقد الستينات نحو المسرح السياسي كموضوع للطرح. وقد التقت المسرحيات "عينة الدراسة" في إلحاحها بالمطالبة بحقوق الشعب في ظل وضع سياسي واقتصادي واجتماعي غير ملبي، ولذا عكس الرحبانيان قضايا ومشكلات المجتمع بافتراض مسبق بأن الخلل يكمن في النظام السياسي، وقد يكون في وضع لبنان آنذاك وتقلباته وضعف حكامه ما يفسر هذا التوجه في الظاهرة الفنية.

جميع الحقوق محفوظة

ونظراً لأن المسرحيات الخمس تتفق في طرح الأفكار بحيث يكون الخلل في النظام السياسي سبباً في تفشي ظواهر و مشكلات اجتماعية، فقد عمدت في تحليل مضامين المسرحيات إلى تناول كل مسرحية من المسرحيات في الفصل الواحد الذي يعالج قضية اجتماعية وردت في معظم المسرحيات.

وقد حاولت أن أتناول القضايا بتسلسل قد يساعد في ربط الأحداث لكل مسرحية على حده وعلى اعتبار أن مشكلة النظام السياسي هي المشكلة الأساس أو "العقدة" التي تصنع ما يليها من أحداث فقد كانت أولى القضايا التي تمت معالجتها ضمن المسرحيات ثم تلاها جزء يظهر صورة ممثلي النظام أي الصورة التي عمد الرحبانيان إلى إظهار الملك أو الوالي أو من يمثلها فيها. وعلاقة ذلك بثقة المواطن اللبناني بمن يتزعمون الحكم. أما الجزء الثالث فقد تناولت فيه بعض المشكلات الاجتماعية المترتبة على مظاهر الخلل في الجزئين السابقين مثل السرقة، الكذب، الغش، والتزوير، والانسحابية كمشكلات تتعلق بالمواطنين، وقد أوليت الجانب النفسي الاجتماعي اهتماماً خاصاً في هذا الموضوع.

ولأن مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني قد تكون ناتجاً من نواتج النظـــامين السياسي والاجتماعي فقد تناولتها في الجزء الرابع، وكما عولجت فـــي مســـرحية "ميس الريم".

أما الجزء الأخير فقد تناولت فيه الطرح الفني للأخوين رحبـــاني فـــي حـــل المشكلات مع التعرض بداية للوسائل التي عرضا فيها اتجاهات المواطنين ممثليـــن بالشخصيات في التفاعل مع الواقع ومواجهة المشكلات.

## ٤-٢ مشكلة عجز النظام عن إشباع حاجات المواطنين الأساسية

قد يكون في تطور الأحداث السياسية في نهاية عقد الستينات وبداية الســبعينات وجاهزيتها لتفجر أزمة اجتماعية. مما دفع "الأخوين رحباني" للاتجاه نحو "المســوح السياسي" أو المسرح الرحباني الأكثر تماساً مع القضايا الواقعية للمجتمـــع والتـــي ركزا فيها على نقد أجهزة الدولة وإظهار عجزها عن إشباع حاجات المواطنين ومـا تفرزه هذه المشكلة من أمراض اجتماعية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فقد عكست التجربة الرحبانية واقع الطبقات الاجتماعية المحرومة في المجتمـع اللبناني ولذا عبرت عن مطالب هذه الفئات الاجتماعية بصراعيه ذات خصوصيـــة "رحبانية" أيضاً. وإلى حد ما تجاوز "الأخوين رحباني" الأسباب السياسية الخارجيـــة في تردي الأوضاع الداخلية في المجتمع اللبناني. ولذا كان التركيز علـــى اختـــلال التوازن في البناء الاجتماعي داخلياً، ففساد الأنظمة وضعفها وعدم تبنيها أيديولوجية واضحة ومناسبة كان السبب المباشر في حرمان الشعب ونقمته، وبروز مثل هـــذه الظاهرة الفنية. والتي كانت كما يذهب كل من "ماركس وأنجلز" جزء من الصـــراع الطبقي ذاته في المجتمع (نوفا، ١٩٧٥). وسواء اعتبرنا المسرح الرحباني جزء من الصراع أو ظاهرة فنية تعكس هذا الصراع فإننا بكلتا الحـــالتين نعـــرض العلاقـــة الجدلية بين الفن والواقع ومع التسليم بأن الفن المسرحي أكثر الفنون التصاقاً بالواقع الاجتماعي، ولذا كان لا بد من مناقشة وتحليل المحاور أو القضايا الاجتماعية التـــي تناولها "الرحبانيان" في المسرحيات "عينة الدراسة" بالاستناد إلى الأقدمية الزمنيـــة، فسوف تكون البداية في مسرحية "صح النوم" والتي قدمت عـــام ١٩٧٠ فـــي هـــذه

المسرحية تتخذ مشكلة عجز النظام السياسي عن إشباع الحاجات الضرورية للشعب المحور الأساس فعنوان المسرحية "صح النوم" هي عبارة موجهة من قبل الشعب للحاكم أو "الوالي" الذي يؤثر النوم على الانشغال بتختيم معاملات الشعب، وبداية لا بد من محاولة تفسير استخدام كلمة "والي" بدلاً من رئيس أو ملك، أي توظيف الموروث فيما يتعلق بإطلاق المسمى الرسمي على النظام السياسي. وقد أرجح هنا ما يذهب إليه آرنست فيشر من أن الفن يعكس بالإضافة للحدث الحالي أحداثاً وصورا كامنة أو مشتقة من العصور السابقة باعتبار أنها ناتج إنساني يرتبط بالحاضر (معن، ٢٠٠٠). وقد يعزز هذا التوجه في التحليل ما أوردته "خالدة سعيد" في مؤلفها "الحركة المسرحية في لبنان" بأن ضعف النظام السياسي في لبنان قد أعطى مساحة من الحرية لفئة المبدعين والمثقفين في تلك الفترة، وهذا ما يستبعد توجه "الرحبانيان" للتحايل في استخدام المفردات بدافع الخوف من النظام، هذا بالإضافة إلى نفي "منصور رحباني" مؤخرا استناده إلى التاريخ كنوع من الإسقاط على الحاضر، وتفسيره لهذا التوجه بأن التاريخ يعيد نفسه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تبتدأ مسرحية "صح النوم" بتجمع المواطنين في الساحة بانتظار اكتمال البدر وصحوة الوالي ليختم ثلاث معاملات عشوائياً بالاستعانة "بزيدون المستشار" وفي الحوار الذي يدور بين زيدون وبين الأهالي تظهر شخصية "قرنفل" الفتاة الأكثر وعياً برداءة النظام، ولذا تستأثر بالمساحة الأكبر من الحوار من بين الأهالي، فتتوجه بداية إلى الأهالي "غنائياً".

**قرنفل- كيف رح بقدر الوالي يختم كل هالطلبات اللي بإيدين الأهالي.**

**الأهالي- إيه صحيح كيف رح يقدر الوالي يختم لكل الأهالي.**

**بس يا قرنفل- اسكتي يا قرنفل إيه اسكتي اسكتي اسكتي.**

وفي حوارها مع "زيدون" تعرض قرنفل قضيتها من خلال التعبير عن المطالب الجمعية، ثم يتجه للاستماع من الأهالي ويتجاهلها، وأما مطالب الأهالي فكانت:

**مواطن - أنا بدي أزرع خوخ.**

**زيدون - الدولة بتحبه أبو ريحة.**

**مواطن آخر- أنا بدي أعمر بيت.**

**زيدون - دار الدولة بتنظر بالقضية.**

**مواطن آخر - أنا بدي إجازة دخان.**

**زيدون - لا تنس التمبك الدولة بتحب الأرجيلة.**

**مواطنة - يا زيدون المستشار إلك سنة بتوعدني بدي بيع الطاحونة وما حدا يساعدني.**

**- وكتبتي استدعا.**

**- شو يعني استدعا.**

**قرنفل- الحق من الله إلي ست أشهر كاتبه معاملة وبعدها ما ختمت سطحنا هبط من الشتى الماضي- بيتنا بلا سطح من الشتى الماضي وأنا بنام وبوعى تحت هالشمسية.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**- زيدون- على مهلك يا قرنفل صوتك عالي، وطي أحسن لا يسمع ويفزع مولانا الوالي.**

**- حق من الله.**

**- وطي صوتك.**

**- سطحنا هبط.**

**- وطي صوتك.**

**- وأنا بنام وبوعى تحت هالشمسية.**

**- المجموعة "الأهالي" يا قرنفل وطي صوتك.. يا قرنفل صوتك عالي.**

وبالنظر إلى مطالب الأهالي كما ظهرت في هذا الجزء من المسرحية نجد أنها عكست الحاجة الأساسية للمواطن العادي "مسكن، مهنة، تجارية أو زراعية" أو بمعنى آخر الحد الأدنى من مستوى المعيشة. والذي تحول البيروقراطية كخاصية في النظام السياسي دون تحقيقه. ومن الملاحظ هنا أيضاً إلى الرحبانيين قد اتجها في مسرحية "صح النوم" للتعبير المباشر عن المشكلات الاجتماعية وقد يكون ذلك استجابة لرغبة الجمهور آنذاك وفيما يطمح إليه من آمال في تغيير الواقع من خلال

الفن، ولعل هذا التوجه في طرح هموم السواد الأعظم من الشعب بهذه الدرجة من الصدق والعفوية ما يؤكد أن الظاهرة الرحبانية في المسرح قد تبنت مفهوم الاشتراكية في الفن والتي لا تتناقض مع رومانسية أو سوريالية الفن لديهم. فجميعها تنطلق من مبادئ إنسانية بعيدة عن التصنع والتكلف.

وقدم الرحبانيان مسرحيتي "ناس من ورق"و "ناطورة المفاتيح" في عام ١٩٧٢، وفي مسرحية "ناس من ورق" يتطرق الرحبانيان لشكل آخر من أشكال ضعف النظام وعجزه عن إشباع الحاجات حيث يحاول النظام ممثلاً بأشخاص المرشحين لانتخابات البرلمان وأعوانهم والشاويش منع إقامة احتفالات فرقة ماريا التي تقيم مهرجاناتها في الساحات العامة خوفاً من انجذاب الجمهور وبالتالي عدم مشاركتها في الانتخابات، وهذا بالتأكيد يدل على عدم ثقة المواطن بالنظم السياسية وممثليها تقوم فكرة المسرحية في أساسها على إظهار التشابه بين الفن والسياسة وما يفرزه هذا التشابه من مفارقات تدعو للسخرية والتهكم من النظام السياسي. ويتخلل ذلك إشارات صريحة إلى مواطن الضعف في رجال السياسة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وفي حوار ماريا مغنية الفرقة "فيروز" مع "ديب" مدير الحملة الانتخابية للمرشح "ظاهر البندر" تتضح معالم العجز أو شروط كسب المعركة الانتخابية لدى المرشح:

**ماريا لديب- بقدر أعرف مين حضرتكن؟**

**ديب- نحنا من رجال ظاهر البندر.**

**- إيه تشرفنا وحضرته انزعج.**

**- إيه، طبعاً الأستاذ نازل عالنيابة وبكره عنده مهرجان خطابي وصار له يومين مسكر على حاله ومعه ثلاث معلمين مدرسة هوه بيحكي وهنه بيلموا من حوله أفكار.**

**-ليش هوه مش متعلم؟**

**- أهم من المتعلمين، هذا ما بيضيع وقته بالمدارس من صغرته بالمظاهرات.**

**-الله يأخذ بيده. بس نحنا بشو أزعجناه؟**

- **الناس ناظرين خطابه وانتوا قاعدين تطبلوا وتزمروا مهرجانين بذات وقت ما بيصير.**
- **ما زال الناس ناظرين خطابه رح بيجوا يسمعوه.**
- **إيه بس فيه كتير قلال العقل رح بيجوا لعندكن.**
- **عال إنتوا خذوا كبار العقل وإحنا أعطونا قلال العقل.**
- **ماهون الضربة مين بيظل يسمع الخطاب؟**
- **إذا بدكن بنوقف ساعة حتى يقول خطابه.**
- **ساعة وبقية أعضاء الليستة؟**
- **ليش غيره بده يخطب.**
- **معلوم، قديش فرقتكن فيها رقاصين ومغنين، اليستة اللي متزعمها الأستاذ ظاهر أكبر.**
- **وكلن بدن يحكوا؟**
- **معلوم كلن، ما اليوم يوم الحكي بكره لما بيصيروا بالمجلس ما بيعـــودوا بيحكوا.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في هذا الجزء من المسرحية لا يظهر إلى جانب ضعف النظام أو المرشـــحين لاشغال مناصب سياسية فحسب بل تدخل هذه الأجهزة أيضـــا بالحريـــات العامـــة للشعب وذلك من خلال معارضة إقامة حفل فرقة ماريا ،لكن ومع التأكيد على أنـــه كان لمظاهر ضعف النظام السياسي في لبنان ميزة جعلته في منأىً عـــن المثقفيـــن والمبدعين آنذاك سمحت لهم بممارسة الحريات الفكرية بدرجة تفوقت فيها لبنـــان آنذاك على غيرها من الدول العربيـــة ،فـــإن ذلـــك مـــا يدعـــو للأخـــذ بطـــرح (دوفينيو١٩٨٣) ببحث علاقة الفن بالواقع الاجتماعي. بحيث يرى أن محاولة تغيير الواقع من خلال العمل الفني بافتراض تطابقها قد لا يكون ســـوى اســـقاطا فكريـــا للمحلل. كما أنه يفترض أن تجاوز المعرفة الفنية لدى الفنـــان أو الأديـــب الأطـــر المحدودة للصراعات والمشكلات الاجتماعية، وباعتقادي أن الفنان أو الأديـــب قـــد يلجآن للخروج عن أطر الواقع المحدودة ليس فقـــط لأســـباب تتعلـــق بتركيبتـــهما

كمبدعين ،وإنما لضرورة تتطلبها تطورات العمل الفني ذاته وصراعاته الداخلية. "فالأخوين رحباني" في هذه المسرحية عرضا مشكلة إعاقة النظام للحريات الفكرية على الرغم من عدم طغيانها آنذاك بدرجة تدعو لمناقشتها "ضمن المجتمع اللبناني" .إلا أن هذه الفكرة قد خدمت موضوع النص عموما والذي عالج موضوعات (السياسة والفن) وعلاقتها بالمجتمع. فكانت هذه المشكلة بمثابة المحك الأنسب لتسلسل الأحداث فيما بعد . ومن جهة أخرى فإن الفنان باعتباره مصورا للظاهرة الاجتماعية فإنه يتجاوز الحدود الإقليمية للظاهرة . وهذا ما قد يشير إلى أن عرض المشكلة تم انطلاقا من المجتمع الأكبر أو المجتمع العربي باعتبار تدني مستوى الحريات في معظم أقطاره بالمقارنة مع لبنان . غير أن حوارات أخرى تخللت المسرحية وعبرت عن عجز النظام السياسي عن الكفاية بمتطلبات المواطنين . وكما ورد في النص المتقدم على لسان "ديب"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

-بكرة لما بيصيروا بالمجلس ما بيعودوا بيحكوا

وفي موضع آخر من المسرحية تحاول ماريا استدراج ديب وخلعه من الولاء للمرشحين وفي مقارنة أيضا بين العمل السياسي والعمل الفني ماريا – **كله تمثيل، مع فرق بالمجلس مرات بدك تدفع حتى يزقفولك ،هون هنه بيدفعولك وبيزقفوا.**

وفي هذا إشارة كما في أحداث أخرى من المسرحية إلى لجوء أعضاء البرلمان إلى شراء أصوات الناخبين ، كمظهر من مظاهر ضعفهم وعدم أهليتهم فعليا للمناصب السياسية.

وفي إشارة إلى ضعف الأنظمة السياسية في الدفاع عن الوطن وتواطئهم في استقلاليته وفي مقارنة أخرى لماريا بين المسرح والسياسة

**-هون إذا طالع ببالك تبيع بلد بتبيع بس مع فرق ما بيكون البلد نباع**

يذهب كثير من الباحثين مثل (جان دفينيو، ١٩٦٥) إلى أن أحد أوجه علاقة الفن أو الفنان بالواقع الاجتماعي يكمن في الدور التنبؤي للفنان بما ستؤول إليه الأحداث، وقد يكون في إشارة "ماريا" لموضوع "بيع البلد" تخوف مسبق مما آلت إليه الأحداث في لبنان بعد زمن المسرحية بأربع سنوات. وحيث تمكنت إسرائيل من

تمكين القوى المتواطئة مع سياستها في السيطرة على الجنوب اللبناني من السيطرة على بعض مناطقه خدمةً لأغراضها السياسية وبالتعاون مع الرائد سعد حداد آنذاك. وقد بدأت أولى بوادر هذا التخوف الذي تحول إلى واقع في بداية السبعينات ومع الغارات التي شنتها إسرائيل في سنوات ١٩٧٢، ١٩٧٣.

أما في مسرحية ناطورة المفاتيح والتي عرضت في السنة ذاتها أي عام ١٩٧٢ يعرض "الأخوين رحباني" ظلم وتعسف الملك للشعب والذي يدفع بهم إلى الهجرة ومغادرة المملكة كوسيلة ضغط على الملك وينصبون "زاد الخير" "فيروز" أمينة على مفاتيح بيوتهم أو هي "ناطورة المفاتيح".

وتبدأ المسرحية بإعلان على لسان حاشية الملك.

**المجموعة- بمزيد من الفرح تعلمكم بأننا أسسنا ضريبة عليكم لصالحكم سميناها "حصة الملك" كل محصول أو منتوج أو موسم أو عقار الملك إليه منه النص، وكل من لا يدفع يؤخذ للشغل والسخرة حتى يوفي بحصته.**

الإمضاء: غيبون العادل خادم الملك

**الشعب- بندفع حصة الملك بفرح الأطفال، بالنفس الرضية، بكرم الشجر بندفع حصة الملك بخجل السؤال. وعتب الغنية ولهفة السفر.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في هذه المسرحية يتجلى عجز النظام السياسي بالتحول إلى الاستبداد والظلم. بفرض الضرائب والعمل بالسخرة وإصدار عقوبات جائرة بحق أفراد الشعب وقد عانى المجتمع اللبناني كما يذهب علمية (١٩٨٦) في فترة السبعينات من مشكلات تتعلق بالحاجات الأساسية للمواطنين كمشكلة عدم وجود التعليم المجاني الكافي وعدم وجود التأمين الصحي. وغلاء السكن والمعيشة وقد حاول الرحبانيان في هذه المسرحية تصوير حجم المعاناة الواقعية مع اختلاف في شكل لطرح بشيء من المبالغة ذات المعنى المتعلق بضرورة إصابة الهدف لدى الجمهور في توعيتهم وربما تحريضهم على الواقع. ففي حوار بين الملك واحد أعوانه "جاد الحكيم" يتضح مدى سلطوية النظام وظلمة للشعب- جاد الحكيم- قللي عليك الأمان.

**الملك- بس أوعى تكبر**

- **ما بيكفي الناس الضرايب والسخرة والسكوت حتى تزيد حصة الملك**
- **أنا الملك والملك بيملك كل شي ليش تشوف إني آخذ تلـــن النـــص ومـــا بتشوف إني تركتلن النص**
- **بس يا مولانا الناس مش راضيين**
- **ليش مين بيرضي الناس بدن يعملو إضراب بفشله، تمرد بسكته احتجـــاج ما بسمعه. ثورة عندي حرس كفاية**
- **ما حدا بيقدر يسكت المي إلا ما تلافي منفس تتفجر منه**

وأما مسرحية المحطة فتبدأ بأمل جماعي يعبر فيه الناس عن كم من الإحبـــاط الواقعي بأغنية.

- **خلص الزرع الشتى جاي.. ولفح الدنى تشرين.. نده الغيم الشـــتي جـــاي على رمش الحساسين.**

**عم نزرع بطاطا.. ونغني بطاطا.. خلص الزرع الشتي جـــاي.. جـــاي مـــن البساتين بكرة بليالي البرد. لما بتعصف ريح البرد.. بتتذكر قصيـــدة.. يـــا ليلـــة سعيدة..**" يعكس الأداء من قبل المجموعة لهذه المقطوعة أغلبية الشعب أو أغلبيـــة الفئات المحرومة منه، والذين تعمل الاحباطات الواقعية لديهم دافعاً نحو الأمل الـذي قد يتصف بالقدرية إلى حد ما، وربما أراد "الرحبانيان" أن يظهرا العلاقة بين درجة الوعي وأسلوب التفاعل مع المشكلات. ولذا كان على النقيض من هـــذا شـــخصية "وردة" في المسرحية، التي تحمل الهم والمعاناة ذاتها إلا أن وسائلها تختلف وتتخـــذ إلى درجة ما الطابع التمردي أو هو التمرد على الواقع من خلال الحلم الذي يمـــزج بين مستويات من الوعي واللاوعي الوعي برداءة الواقـــع وعجـــزه عـــن إشـــباع الحاجات واللاوعي كشكل من أشكال التكيف مع هذا الواقـــع، تقـــاطع وردة أمـــل المجموعة بسؤالها:

**-وصل الترين؟**

- **أي ترين؟**
- **الترين اللي رايح عالشمال.**

تتضح ملامح شخصية وردة في حوارها مع الأهالي، فهي الأكثر ذكاءاً ودهاءاً والأكثر رومانسية، وتحاول إقناع الناس بمصداقية حلمها، وبأن حقله البطاطا هي محطة الترين المنتظر كما ظهر في حوارها مع سعدو:

**سعدو- يا وردة فتشنا برا ما لقينا سكة فيه خطوط عتراب يمكن زيحهن ولدعم يلعب.**

**وردة- شفت أنه فيه سكة، هه اسمع صغير الترين**

**- هيدي الريح عم تعمل هالصوت**

**- الريح بتصير ترين**

**- من وأنا وصغير وأنا بسمع هالصوت، قولك شي مرة بيجي الترين وبيلم السكة وراه مثل شغيله المساحة**

**- لا لا تروح بالخيال كثير. مرات بيكون هوا ومرات بيكون ترين**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لكنها عندما تتهم من قبل النظام ممثلاً بـ "رئيس البلدية" تصبح أكثر واقعية وأكثر مباشرة في نقد الدولة أو "البلدية" ومن الملاحظ أن الرحبانيين قد عمدا إلى عرض مشكلة معاناة الشعب في النظم السياسية من خلال المجموعة الممثلة للسواد الأكبر من الشعب أو الطبقة الاجتماعية المحرومة، وبالمقابل من خلال الفرد الذي مثلته قرنفل، ماريا، زاد الخير، وردة، وحيث لم تختلف معاناة طرفي الشعب ولا مطالبهما وإنما كان المراد من هذا الإشارة إلى الاختلاف في درجة الوعي لدى كليهما، وما يتعلق بها أو يترتب عليها من اتجاهات وسلوكيات في التفاعل مع المشكلات.

أما زاد الخير "ناطورة المفاتيح" فتعاقب بالشغل بالسخرة لعدم دفعها ضريبة الملك "حصة الملك".

قد تكون الفكرة الأهم التي حاولت المسرحية طرحها تدور حول مسألة الهجرة كأسباب وكوسيلة من الوسائل التي تطرح كحلول للمشكلات وهذا ما سيتم بحثه في فصل لاحق.

وإذا كانت بيروقراطية الحاكم "الوالي" في صح النوم هي السبب في اضطهاد الشعب، وعدم أهلية ذوي المناصب السياسية لمناصبهم في ناس من ورق، وظلم الحاكم للشعب في ناطورة المفاتيح هي السبب في إعاقة الناس عن تحقيق غاياتهم. فإن هذه الأسباب تكاد تكون مجتمعة في مسرحية المحطة والتي عرضت عام ١٩٧٣. والتي اختلف فيها الأسلوب الفني في الطرح بعض الشيء عن سابقاتها. في هذه المسرحية يتم طرح الهموم المتعلقة بالمواطنين بصورة تكاد تتجاوز معطيات الواقع نحو الحلم بالتغيير متمثلاً بشخصية "وردة" "فيروز" ولعل للعامل الزمني بين المسرحيات المتقدمة ومسرحية المحطة وإن كان لا يتجاوز السنة أو السنتين أثراً في هذا التغيير بأسلوب الطرح. فالوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في لبنان آنذاك كان يسير من سيئ إلى أسوأ وهذا مما شكل واقعياً إحباطاً على مستوى المجتمع والظاهرة الفنية كجزء منه وفي هذا الصدد يرى "شوبنهاور" أن وظيفة الفن هي تحرير الفنان ومساعدته على التخلص من عبودية الواقع وتسكينه لآلام الفنان والجماهير في معاناتهم من الواقع. فالرغبة في التغيير والوعي الكافي بعوائق التغيير المراد قد تجعل الفنان أكثر هروباً من الواقع وأكثر اقتراباً من الحلم. (معن، ٢٠٠٠).

إلا أن الفرد في جميع المسرحيات يعكس شريحة اجتماعية من الطبقة ذاتها وهي الأقل عدداً واقعياً، وكما يورد "هاوزر" على لسان "ديدرو" أن الشخصيات في العمل الدرامي تفوق التكوين الروحي للشخصية الفردية ذاتها لتعبر عن الطبقة التي تنتمي إليها وهذا يؤثر على مدى تفاعل الجمهور المشاهد للعمل الفني، فحيث يكون إسقاط المشاهد في العمل الفني كفرد من مجموعة تكون درجة تأثره أشد، وهذا ما يفسر بميل الفرد الطبيعي نحو التوحد مع أقرانه. (هاوزر، ١٩٧١).

عمد "الأخوين رحباني" في مسرحية المحطة إلى معالجة الأحداث دون الالتزام بالتسلسل التقليدي للسرد القصصي أو المسرحي. وبافتراض أن المشكلات الاجتماعية التي يعاني منها الشعب هي السبب الكامن وراء اتجاهاتهم نحو الهروب

بأنواعه، فالأحداث التي توسطت العرض كان من المفترض أن يبتدأ بها إلا أن هذا الأسلوب قد يتفق مع ما طرحه (تشير تشيفسكي، ١٩٨٣) من أن الفنان أو الشاعر لا يعمد إلى الإخبار المباشر عن معطيات الواقع على اعتبار أن وظيفة الفن هي إعادة تصوير الحياة وتفسيرها من منظور آخر، ولذا فهو يتجه إلى استبعاد ما هو غير جوهري لإظهار ما هو أكثر جوهرية، والأكثر جوهرية في مسرحية المحطة قد يكون التنبيه إلى أن المواطن في مرحلة ما يصبح فاعلاً في الواقع أكثر من كونه متلقياً لمعطياته، أما وردة فيصبح دورها أكثر فاعلية في توعيتها لأفراد الشعب وعندما يلتف حولها الناس في تجمهر بانتظار قدوم الترين وحيث يدور حوار بين وردة باعتبارها متهمة بتحريض الأهالي وبين النظام، وحيث تتبين مظاهر ضعف النظام وما يتخلله من ثغرات وفساد ومسحوبية لصالح الفئات الملتفة حوله، بالإضافة إلى اهتمام النظام بتحقيق المصالح الفردية والفئوية على حساب المواطنين ففي أغنية "يا رئيس البلدية" تتجرد "وردة" من رومانسيتها في مواجهتها لرمز النظام.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

**رئيس البلدية- شغله مثل الكذبة ما بتصدق.**

**وردة- شو هية اللي ما بتتصدق؟**

**- عم تسأل شو هية وإنت أصل الخبرية، جيتي وجريتي العالم على محطة وهمية**

**- يا رئيس البلدية خطية وميه خطية أنا شو ذنبي كل ساعة بتبعتلي البوليسه**

**- رئيس البلدية- شو بدي أعمل فيهن ينمهن وطمعهن**

**وردة- بلديتكن كريمة كل يوم عندا عزيمة طعميهن على حسابك بيصير عندك شعبية المجموعة- أحسن شغله توعدهن بشي خطة إنمائية**

**وردة- بمدارس مجانية بالكهرباء وبالمية، توعدهن من عبكرة وبتنسى من عشية ثم يتجه رئيس البلدية إلى مساعدة ليطلب منه أن يصدر خطاباً يعلن فيه قدوم الترين ويرد عليه**

- **ما يجوز أنه تسدق**
- **إذا القضية بتخدمني سياسياً لازم صدق**

ومع الاختلاف في الطرح بالمقارنة بالمسرحيات المتقدمة إلا أنـــها جميعـــها ركزت على إيثار الحاكم للمصلحة الشخصية على المصلحة العامة. فـــالوالي فـــي "صح النوم" يختتم المعاملة التي تلبي له مطلباً شخصياً مثل ختم معاملـــة يوســف لزراعة الخوخ في حين يتجه لقرنفل بقوله

- **بعده صوتك عالي، لك إنت مشكلتك فردية بتتأجل**

وفي مسرحية ناس من ورق يعمد عناصر النظـــام إلـــى مصـــادرة حقـــوق المواطنين في إقامة احتفالات بسبب الاهتمام بالمهرجانات الخطابية، أما في "ناطورة المفاتيح" فيتضح اهتمام النظام بالمصالح الشخصية وما يتعلق بها من مراسم من قبل الشعب بأمر الملك للمواطنين بالتجمع وإجراء المراسم الخاصة باستقبال الملكة. بعد عودتها من السفر. وفي مسرحية المحطة تتمثل المصلحة الشخصية بإقرار رئيـــس البلدية كذبة مجيء الترين بهدف التنصل من أعباء وخدمة المواطنين وهذا ما يتفـــق واقعياً وضمن المجتمع اللبناني المتزامن مع عرض المسرحيات، مع مـــا يطرحـــه (غلمية، ١٩٧٦) من معاناة المجتمع من مشكلة المحسوبية لمصالح عائلات الطبقـــة الحاكمة والتي احترفت وسائل الرشوة والتزوير لتأمين مصالحها الفردية، فمعظـــم الحكام الذين تناوبوا على رئاسة لبنان قد سخروا ثروات الدولة لخدمـــة مصالحـــهم ومصالح أقربائهم.

وأما في مسرحية "ميس الريم" فقد عرض الرحبانيان مشـــكلة النعـــرات فـــي المجتمع اللبناني، كموضوع رئيس فرضته طبيعة المرحلة الزمنية وتطور الأحـــداث السياسية والاجتماعية آنذاك إلى ما ينذر بوقوع كارثة أهلية، ولـــذا لـــم تتعـــرض المسرحية لمشكلة عجز النظام السياسي عن إشباع الحاجات والمطالب الاجتماعيـــة للشعب إلا أنها عبرت عن عجز النظام "ممثلاً بالشاويش وحراسة" عـــن معالجـــة المشكلات الأمنية بالنسبة للمواطنين، والإشارة إلى دورهم السلبي فيـــها، وســـوف تتناول الدراسة في الجزء التالي الصورة التي حاول الرحبانيان إظـــهارها لـــذوي المواقع السياسة في المسرحيات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## ٤-٣ صورة الصفوة الحاكمة في المسرح الرحباني

عبر "الرحبانيان" في المسرحيات "عينة الدراسة" عن مفهوم الصفوة الحاكمة أو النظام السياسي باستخدام مسميات عديدة ففي صح النوم كان "الوالي" و "النائب" في ناس من ورق "والملك" في ناطورة المفاتيح "ورئيس البلدية" في المحطة، "ومختار المخاتير" في ميس الريم وباستثناء مسرحية ميس الريم أظهرت جميع هذه الشخصيات كطرف صراع مع الشعب وكانت ممثلة لشخصيات أساسية في المسرحيات، وذات دور رئيس في التسبب بحدوث الصراع وتنامي الأحداث أما الملامح الأولية التي ظهرت فيها شخصية رمز النظام السياسي في مسرحية صح النوم تكاد تتطابق مع النموذج الذي طرحه ماكس فيبر في تصنيفه لأنماط السلطة وهو نموذج السلطة التقليدية التي تركز على الاعتقاد في قدسية التقاليد وشرعية المكانة التي يحتلها أولئك الذين يشغلون الأوضاع الاجتماعية الممثلة للسلطة الروحية أو الملهمة (كما هو الحال في الملكية أو القبلية. (زكريا ١٩٩٨).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتتفق جميع المسرحيات في إظهار رموز النظام السياسي مستعينين بوسائل يضفون من خلالها الشرعية على وصولهم للحكم، فالوالي في صح النوم يضفي طابع الشرعية الموروثة على تفرده بالحكم.

- **هيذا الختم ختم الدولة، هوه الدولة ختم الولاية الموروث، عمله جدي "أشلوح" من خشب جوزة عتيقة قصوها وعمروا مطرحها القصر وبقي الختم رمز الجوزة اللي تعمر عليها القصر، ونزل من إيد لأيد حتى وصل لأيدي مشان هيك ما بختم كثير فيه أحسن لا يدوبوا حروفه وتتعطل معاملات الأيام الجاي ويحتجوا الولاد اللي بدهم يكبروا ويختموا معاملات جديدة.**

في مسرحية ناس من ورق يظهر رمز النظام السياسي بصورة مرشح للبرلمان ويعمد بالطريقة ذاتها إلى تزييف الوعي لدى الناخبين لكن بالارتكاز على المستقبل وذلك في بيانه الانتخابي وأثناء حملته الانتخابية.

- **إني أشدد على العدالة الاجتماعية، وأطلب تحقيقاً صريحاً بالقضايا الغامضة، كما أنني لا أحب الظلم ولا ألجأ للعنف، أما حوادث العنف الأخيرة فهي من صنع بعض مثيري الشغب.**

كما يرتكز على القائمين بحملته الانتخابية بتنظيم المهرجانات الخطابية والغنائية كوسيلة من وسائل الإقناع بأهليته للمنصب السياسي.

أما مسرحية ناطورة المفاتيح فشرعية السلطة تتأتى من كونها ملكية موروثة ومن خلال السلطة التي يتمتع فيها الملك في قمع أي محاولة للاحتجاج ويتضح ذلك في محاكمته لمراد الأسمر.

- **يا حراس احبسوا لمراد الأسمر**
- **اقتلني أحسن من هالحكم**
- **كيف بدنا نقتلك ما إنت صاحبنا وإذا قتلناك بدنا نجيب أولادك يكفوا عنك هانت أولادك تلاته وانت أربعة بنحبس كل واحد خمسة وعشرين سنة**

جامعة النجاح الوطنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وربما تكون وسائل الملك في إضفاء الشرعية على حكمه ورغبته في البقاء فيه تتفق مع طرح "فلفريدو باريتو" حول الحكومات الارستقراطية "التي تلجأ إلى أساليب القمع والإرهاب والاعتقال والسجن والرشوة والخداع. والتي يعطيها اتجاهها نحو القمع والإرهاب فرصة لبقاء أطول" (غيث، ١٩٨٧).

تمثلت وسائل الملك في مسرحية ناطورة المفاتيح في قمع الشعب بأكثر من طريقة كإصدار الحكم بالسجن أو التعذيب أو الاشتغال بالسخرة.

وفي مسرحية المحطة يرتكز رموز النظام الحاكم إلى آلية توجيه التهم والتهديد لمن يحاولون خلخلة النظام كوسيلة للإبقاء على المناصب. ففي حوار رجل الشرطة لوردة بعد اتهامها بإشاعة الفوضى يوجه إليها مجموعة من الاتهامات بصيغة استفسار.

- **يا وردة شو الغاية الخفية من المحطة التي بتزرعيها بها لسهل مثل ما بنزرع الموسم؟**

**وردة- ما في غاية**

**- ما في وراكي جهات باعتتك للتشويش، خبريني ما وزعتي مناشير؟**

**- أبدا**

**- عضوه بشيء حزب أو منظمة سرية؟**

**فإذا مشي معنا حتى نأخذ منك تعهد على أنك ما تقومي بأي نشـــاط مضـــر بالبلدية**

وفي حوار آخر لمجلس البلدية يجتمع فيه مع أعضاء هيئة بلدية الجن)

**- قولكن وردة مجنونة؟**

**- فيه شي منه**

**يمينية؟**

**فيه شي منه**

**يسارية؟**

**فيه شي منه**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في مسرحية ميس الريم اختلف الطرح فيما يتعلق بالسلطة وقد عـــرض فيـــها نموذجان الأول متمثلا بالسلطة الرسمية (رجال الشرطة والحرس) وكـــان اختـــلال التوازن داخل المجتمع هو السبب المباشر في شرعية وأهمية وجودهم وبحيث كانوا أداة لاشتعال المشكلات كمبرر لوجودهم، وفي مشهد تحاول فيـــه "زيـــون" تـــأجيل "الخناقة" لبكرة بين الأهالي بهدف إطفائها يتصدى حارس شرطة.

**- بس أنا بكرة مشغول ما بقدر**

**الشاويش: ليش شو فيه؟**

**الحارس: مرتبطين بخناقة فوق مع الجماعة**

**الشاويش: ايه مزبوط بس ليك هون أبدى، وإذا يا أخوان الخناقة بكره، بكره اللي بده يخانق يجيب معه عصاية سنديان الزعرور ما بسوي ويجيب معه تذكـــرة الهوية.**

أما النموذج الآخر ولعله النموذج الذي يعكس أمل مجتمع كان بانتظار تفجر الحرب الأهلية اللبنانية قبيل المسرحية، فكان ممثلاً بمختار المخاتير والذي استمد شرعية سلطته وقدرته على حل المشكلات من الحكمة في معالجة المشكلات، واقعياً لم يكن لمختار المخاتير أو ما يمثله وجود في المجتمع اللبناني، غير أنه قد صور رؤيا فنية لتفادي كارثة اجتماعية، فالكاتب أو الفنان حسب رؤية فرويد وكما أوردها (عبد الحميد، ٢٠٠٠) يفعل في عمله ما يفعله الطفل وهو يلعب أو الراشد حين يحلم ومدفوعاً بكم من الإحباط الواقعي، ولذا فقد تمثل حلم "الرحبانيين" بتغليب حكمه مختار المخاتير وتمثل الواقع آنذاك باندلاع الحرب الأهلية في الثالث عشر من نيسان من عام ١٩٧٥.

إلى جانب تلك الصورة التي ظهر فيها "الحاكم" في المسرح الرحباني حاول الرحبانيان أيضاً إظهار صفات السذاجة وعدم الأهلية الفكرية والتي قد تكون سبباً في محاولات إضفاء الشرعية بالتحايل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد ظهر هذا الجانب في حوار طرف الصراع الأساسي للنظام (قرنفل، ماريا) في مسرحيتي، "صح النوم" و "ناس من ورق".

في مسرحية صح النوم وعندما تحاول قرنفل استغفال الوالي لتسرق الختم.

تغني له

**- نام ولا تنام شوف ولا تشوف بين الغفاء والصحو غمضة عين، بين الصغر والكبر غمضة عين**

**يا مولانا بين الاستدعاء والختم سفرة شهر**

**عمهلك يا مولانا أنا شلته عنك بس إنت أخطب وبس**

**يا تعتيرك يا قرنفل رح يوعي**

**نام يا والينا نام لدبحلك طير الحمام روح يا حمام لا تسدق بضحك عالوالي تينام والتشتشه والخوخ تحت المشمشه وكل ما هب الهوى يوقع للوالي مشمشة**

**الوالي: أمي أنا بدي مشمشة**

وفي مسرحية ناس من ورق يبدو المرشح بأكثر من مشهد في مستوى علمي وفكري متدني. وكما ورد على لسان ديب

**– صار له يومين مسكر على حاله الباب وعنده تلات معلمين هوه بيحكي وهنه بيلموا من وراه حكي.**

أما في مسرحيات (ناطورة المفاتيح، والمحطة، وميس الريم) فقد اختلفت الصورة بحيث يبدو رموز النظام أكثر ذكاءاً وأكثر توجهاً نحو تنميط العلاقة الرسمية غير أن تميز مسرحية المحطة عن المسرحيات السابقة في مستوى الطوح قد يفسر ظهور رئيس البلدية وأعوانه بمستوى أفضل بحيث يتطلب تطور الأحداث من قبل شخصية وردة والحرامي شيء من الدهاء والدبلوماسية في التعامل معهما إذا ما أرادت السلطة استغلال الظرف وتجييره للمصلحة الخاصة من جهة أخرى كان هنالك اهتمام بإظهار تخلف بعض الفئات الشعبية وقدريتها كأداة تعيق التغير وهذا ما ظهر أيضاً في مسرحية ميس الريم بحيث ظهر رجال الشرطة بدهاء يخدم المصلحة الشخصية كما ظهر مختار المخاتير بعقلية حكيمة تمكنت من احتواء المشكلة وحلها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

يصنف المسرح الرحباني تحت مسمى "المسرح الغنائي" الذي تؤدي فيه الأغنية وظيفة حوارية تترابط مع الأحداث ولا سيما تلك الأغنيات المؤداة من قبل المجموعة، فعلى الرغم من وجود "فيروز" كنجمة في المسرح الرحباني إلا أنها لم تستأثر بالغناء بل على العكس لم تؤدي كل الأغنيات التي غنتها بشكل منفرد وظيفة أساسية في الحوار وكانت كما يذهب الرحبانيان بمثابة استراحة للجماهير أثناء متابعة الأحداث. بينما كانت جميع الأغنيات المؤداة من قبل "الكورس" أو "المجموعة" ذات دلالات ومغاز تخدم موضوع المسرحية ويتفق بعضها مع ما طرحه دوفينو (١٩٦٥) في مؤلفه سوسيولوجيا المسرح حول الوظيفة التي يؤديها وجود الكورس حول الملك، بحيث يعبر عن المحاكمة الجمعية للفرد "يسأله ويثيره، يزعجه ويستحسن ما فعله أو يتألم عليه لكنه يساعده ويعينه.. أنه الرجل السوي الذي يحاكم اللاسوي والمجهول الذي يحاكم البطل.

كان وجود الكورس حول رموز النظام الحاكم في المسرحيات ممثلاً إما بالحاشية التي تضم الملتفين حول النظام أو بمجموعة المواطنين العاديين ذوي المطالب الشعبية وفي محاولة لبحث مدى تطابق ما يطرحه دوفينو مع وظيفة الكورس في المسرحيات أعرض ما جاء على لسان الكورس الشعبي بداية في مسرحية صح النوم. وفي جزئها الأول بانتظار الأهالي صحوة الوالي الكورس-

**قمرنا بدر اليوم بده يشعشع عالعالي رح يلفح قصر النوم ويوعي مولانا الوالي قرنفل – مازاله بينام شهر وبيوعى يوم بالشهر وما بيختم إلا تلات معاملات الكورس إيه صحيح كيف رح يقدر الوالي يختم لكل الأهالي**

في هذا الجزء من المسرحية والذي يظهر الحوادث الابتدائية يعكس الكورس موقفا سلبيا للشعب يعزز سلطوية النظام من جهة ومن جهة أخرى فإنها تدل على تدني الوعي بالحقوق لدى هذه الفئة في هذه المرحلة ولعل البساطة لدى هذه الشريحة التي تمثل أغلبية الشعب هي ذاتها التي تدفعها إلى ترديد ما يمليه زيدون مستشار الملك في حواره مع قرنفل

- **يا قرنفل وطي صوتك يا قرنفل صوتك عالي.**

وفي مشهد آخر من المسرحية يودع الأهالي(الكورس) الوالي بـ

- كل شهر وإنت بخير يا مولانا الوالي كل قمر وإنت بخير يا مولانا الوالي.

وبدون اتخاذ أي موقف سلبي من كيفية أو عشوائية تختيمه للمعاملات.

ويلتزم الكورس الموقف ذاته مع تنامي الأحداث وتطور الصراع وسرقة ختم الدولة من قبل (قرنفل) لكن مع تغيير بسيط فرضه التعاطف الوجداني مع قرنفل أثناء توجيه التهمة إليها بمحاورة الوالي وطلب الغفران لها.

إذا في هذه المسرحية لم يكن الكورس متفقا مع طرح دوفينو في كونه أداة جلد بالنسبة للظالم، وإنما كان ممثلا لنمط الشخصية الثابتة التي لا يشكل تطور الأحداث بالنسبة إليها أثرا في تغيير الموقف، وقد يكون تفسير ذلك انطلاقا من بنية المسرحية ذاتها بحيث عرض الرحبانيان الوالي كضحية لترسيخ البيروقراطية في الحكم وليس بصورة الظالم أو المستبد.

ومما يجدر ملاحظته هنا أنه في مسرحية "ناس من ورق" لم يكن الكورس طرفاً يظهر صفات الحكم أو الحاكم كما لم يكن طرفاً في صراع، وقد ظهر في هذه المسرحية بقالب مختلف ليؤدي "المحبة" من كتاب النبي لجبران في نشيد إنساني وشامل يكاد يتجاوز أطر الصراع التي عرضت في المسرحية.

وفي مسرحية ناطورة المفاتيح يشكل الكورس طرفاً هاماً في إبراز صورة الملك، فبعد تصعيد الظلم على الأهالي من قبل الملك بفرض الضرائب الجديدة وإصدار الأحكام الجائرة بحق المخالفين يقرر الأهالي هجرة المملكة ويودعون "زاد الخير" مفاتيح البيوت وفي حوار الأهالي معها يحاولون إقناعها بالرحيل وترد عليهم,

**- كرمالهن ما بفل ويهيج بحر الظلم، بدي ضل.**

وفي حوارها مع الملك بعد شعوره بفقدان الشعب عبرت زاد الخير بلسان الرعية وكانت أداة تعذيب القرد المستبد نيابة عن المجموعة كما في حوارها التالي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**الملك_ أنا ما قلتلن يفلوا**

**زاد الخير- ضلمك قلن راحوا وما سألت عليهن، أنا ليليه بشوفن تايهين تحت النجوم لا أكل ولا شرب ليليه بتيجي خيالات ولادن تشرب من برك المي وتهرب مثل الغزلان.**

**- لك يا عمي هنه هربوا ليسقطوني بس أنا اجتزت الأزمة وبقيت**

**- أنت بقيت لأني أنا بقيت. وتهدده زاد الخير بالهجرة**

**ويصرخ الملك في نوبة شبه هستيرية من الندم**

**- يا صحاب البيوت وينكن الملك جاي لعندكن وينكن**

**حدا يرد عليه يا صحاب البيوت شحدوني كلمة حلوة**

٥٥٩٠٩٨

وقد مارس الكورس في هذه المسرحية ممثلاً بـ "زاد الخير" دور المعاقب أو ضمير الجماعة في إيقاظ الضمير الفردي. وهذا ما اتفق مع ما طرحه دوفينو حول وظيفة الكورس الملازم لصورة الحاكم في المسرح.

في مسرحيتي "المحطة" و "ميس الريم" لم يكن للكورس دوراً متفقاً مع الطوح السابق وذلك لعرض الأول رموزاً إدارية للنظام وليس النظام الممثل بالحاكم المستبد "كرئيس البلدية والشاويش" أما مسرحية ميس الريم ونظراً لأن موضوعها جاء مرتكزاً حول النعرات الطائفية والمشكلات الاجتماعية بأبعادها الثقافية فهي لم تولي هذا الموضوع اهتماماً كبيراً لا سيما وأنها اختلفت في طرح صورة الحاكم عن المسرحيات السابقة.

كما أظهرت المسرحيات رمز النظام السياسي كعامل يعيق التغير في المجتمع وقمع أي حركة قد تقود إلى ذلك، في مسرحية صح النوم يتجه الوالي للأهالي بسخرية:

- **أنا بعد هالنومة قمت مغير، ما لاحظتوني مغير طاقيتي، التغير لازم يبدا من فوق من الطاقية**
- **اللي بده يموت يطمن بالله أنا بختم لولاده**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهنا تتضح بيروقراطية الوالي كخاصية في النظام وإصراره على البقاء في الحكم حتى بعد موت الأهالي.

أما مسرحية ناس من ورق، فلا تتناول هذه القضية بشكل أساسي كون المسرحية إلى حد ما تعرض حالة من المواجهة الفكرية بين الفن والسياسة وعلاقتهما بالمجتمع ولأنها أيضاً اكتفت بعرض مشروع رجال السياسة "المرشحين" أما إعاقة رجالهم لإقامة مهرجات فرقة "ماريا" فلم يكن بدافع إعاقة التغير بقدر ما هو محاولة للانفراد باهتمام الشعب.

في مسرحية ناطورة المفاتيح تبرز هذه الخاصية بصورة واضحة في مظاهر الظلم والاستبداد التي يمارسها الملك بحق كل من يخالف أوامره وفي الوسائل التي عبر عنها في مقاومة أي بادرة للتغيير.

- **بدن يعملوا إضراب بفشله، تمرد بسكته، احتجاج ما بسمعه، ثورة عندي حرس كفاية.**

تستأثر "وردة" في مسرحية "المحطة" بالمساحة الأكبر في إثارة حركة التغيير بحلم بالهجرة ويعترض حلمها بأكثر من مشهد كل من الشاويش ورجاله من جهة ورئيس البلدية من جهة أخرى باتهامها بإشاعة الفوضى بين المواطنين والذي يهدد الأمن الذي يتطلبه النظام السياسي، ويشاركها الحلم الحرامي والذي توجه إليه التهمة ذاتها.

**المحقق- أنا شايفك قبل وين كنت موقف؟**

**الحرامي- وين ما كنت موقف؟**

**- آخر مرة ما كنت موقف بسجن الحصن؟**

**- مزبوط**

**- شو صاير عم تشتغل بالسياسة هيدا حبس للسياسيين شو أخذك عليه**

**- بالغلط سيدنا بالأول فكروني سياسي بس عرفوني حرامي تركوني.**

جميع الحقوق محفوظة
مركز دراسات الوحدة العربية

في هذا المشهد تتضح دوافع النظام في إعاقة التغيير بحيث يولي النظام القضايا ذات الأبعاد السياسية جل اهتمامه، غير أنه في مسرحية المحطة لا يتجه "الرحبانيان" إلى إظهار النظام السياسي كمعوق وحيد للتغير بل يعرضان نماذج أخرى من المجتمع ذاته تحول دونه وبإرجاع ذلك إلى عدة دوافع وأسباب سيتم بحثها في فصل لاحق.

قد تكون مسرحية "ميس الريم" المسرحية التي حاول فيها "الرحبانيان" استبعاد النظام السياسي كطرف رئيسي في الصراع لأهداف عديدة منها ما يتعلق بموضوع المسرحية ومنها ما قد يتعلق بمحاولة تفسير حالة الانقسام في المجتمع اللبناني كأحد نواتج غياب السلطة بشكلها الفاعل، ولذا تكاد هذه المسرحية تنفرد بتغييبها النقد المباشر لرمز النظام باعتباره ظالم أو معيق للتغيير. بل على العكس من ذلك جاء طرحه كأداة إيجابية للتغيير. وقد تكون العوائق الواقعية آنذاك المتمثلة بالانقسامات والنعرات بالإضافة إلى تردي الأوضاع السياسية المتمثلة بالصراعات الداخلية والتدخلات الخارجية مما أثر في الظاهرة الفنية وجعلها تنحو منحى أقرب إلى الحلم منه إلى إظهار الحقائق الواقعية فالقوة الرمزية للحديث الشعري كما يورد

(عبد الحميد، ٢٠٠١) في مؤلفه التفضيل الجمالي تزيد بمقدار تضخم العوائق الواقعية.

إضافة إلى السمات سالفة الذكر التي طرحت في المسرحيات والمتعلقة بالحكام طرح "الرحبانيان" جانباً آخر يتعلق باهتمام هذه الفئات بتغليب المصلحة الشخصية على المصلحة العامة، وبمحاولتها تحقيق أعلى درجات الإشباع على المستويين الشخصي والفئوي، وبافتراض أن هذا التوجه كان يعبر فعلياً عن واقع اجتماعي معاش في المجتمع اللبناني فإن ما يرجح ذلك ما يذهب إليه نصار (غلمية، ١٩٧٦) من أن المجتمع اللبناني عانى من مشكلة المحسوبية لصالح عائلات الطبقة الحاكمة والتي احترفت وسائل الرشوة والعمولة لتأمين مصالحها الفردية. وقد سخرت هذه الطبقات ثروات الدولة لخدمة أقربائهم وذويهم.

تتميز مسرحية صح النوم بطابع فني أقرب إلى الأسطوري أو التاريخي وذلك لأن الصراع فيها لم يتناول فترة زمنية حديثة تمثل مجتمعاً مدنياً وحتى المعالجة الدرامية وأجداد الوالي بصفتهم موروثو الملك" فالوالي إنسان أناني، بيروقراطي، يؤثر مصلحته الشخصية على مصلحة الشعب. مستغرق في نومه يولي المعاملات التي تحقق له منفعة شخصية على غيرها من المعاملات.

ولم تتعرض المسرحية لأسرة الوالي ولذا كان التركيز على إظهار جانب المصلحة الشخصية.

في مسرحية ناس من ورق يبدو تغليب مصلحة رموز النظام "الأستاذ طاهر" "مرشح البرلمان" من خلال تحايل القائم بحملته الانتخابية "ديب" لماريا مغنية الفرقة وفي محاولة لإقناعها بترك الساحة لإقامة مهرجانات خطابية للمرشح، كذلك في استدراجها لخدمة الحملة الانتخابية والغناء ضمن فعاليتها.

**ماريا- ولك يا ديب نحنا ما بنغني بالمناسبات**

**ديب- بأجرتكن بتسترزقوا بقرشين**

في مسرحية "ناطورة المفاتيح" تبدو هذه الخاصية كإحدى الصفات الملازمة للملك المستبد. ففي أثناء استعداده لاستقبال زوجته "الملكة" بعد عدوتها من السفر، يفاجأ الملك بعدم وجود الشعب في الاستقبال

**الملكة- هلأ صرتي تحبي الشعب؟**

**- إيه بيعملوا زينة**

وبعد تصعد الحوار بين الملك والملكة

**الملكة - بوابير الطحين اللي جتك إعانة درفتا لولاد خالتك وبعتوها سوا**

في مسرحية المحطة تبدو ظاهرة الاهتمام بالمصلحة الشخصية من قبل النظـلم وسماسرة العقارات على اعتبار أن هذه الفئة من الصفوة ذات المزايا الاقتصاديـة، وذلك باستغلال ظرف إشاعة وجود محطة "بأرض سعدو" لرفع أسعار الأراضـي واستثمارها بمشاريع سياحية لتحقيق الأرباح.

**الشاويش- لازم نحنا نستغل الإشاعة لصالحنا، والسماسـرة خـبروني أنـه بعض الشركات بديت تتحرك.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

استخدم "الكورس" كما أسلفت في بعض المسرحيات ممثلاً للضمير الجمـاعي وناطقاً باسم الفئات المحرومة، وفي أحيان أخرى كان صوت الشعب الداعم لموقف السلطة والمؤيد والمستسلم لمطالبها وذلك بحسب درجـة تشـكل الوعـي لديـهم بالحقوق. إلى جانب ذلك ظهر في جميع المسرحيات معاونو الوالـي أو الملـك أو رمز السلطة، وقد وظفت شخصياتهم في خدمة النظام وكـأداة لإقنـاع النـاس أو قمعهم، ولم تعرض هذه الشخصيات كجزء من التنظيم بقدر ما هي جزء متمـم أو تجميلي للخلل في النظام باعتباره غير مؤهل للسلطة، فالوالي يسـتعين بزيـدون المستشار في مسرحية صح النوم، والملك بجاد الحكيم فـي نـاطورة المفـاتيح، والمرشح "ظاهر" بديب في مسرحية ناس من ورق، ورئيس البلدية بالشاويش فـي مسرحية المحطة، أما مسرحية ميس الريم فكان وجـود الأعضـاء الاختيـاريين لمختار المخاتير. وبالإمكان اعتبار توجـه النظـام لاحتـواء واسـتخدام هـؤلاء الأشخاص بمثابة توجه يخدم المصلحة الشخصية للحاكم.

مما لا شك فيه أن المساوئ المرتبطة بطبيعة النظام السياسي والسياسـيين ذات الآثار الاقتصادية السلبية تعمل على تهيئة البنية الملائمة لظهور مشكلات اجتماعية سلوكية قد تتمثل بالانحراف عن طريق السرقة أو الغش أو التزوير وفـي بعـض

الأحيان في الانسحاب من الواقع، وهذا ما سوف تتناوله الدراسة في الجزء التالي من التحليل.

## ٤-٤ المشكلات الاجتماعية كما أظهرتها المسرحيات

أشار كثير من الدارسين للمجتمع اللبناني والأزمة اللبنانية إلى تفشي ظواهر وأمراض اجتماعية اقترن ظهورها باختلال التوازن الاجتماعي، مثل مشكلات السرقة والغش والتزوير والتلاعب وغيرها من المشكلات التي كانت بمجملها ناتجا من نواتج تردي الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية آنذاك.

وقد تكون التجربة الرحبانية في المسرح الغنائي متفقة مع ما طرحه (دوفينو، ٩٦٥) فيما يتعلق بارتباط درجة الاستقرار في المجتمعات وبين الفن بحيث يعمل عدم الاستقرار في المجتمعات على تحفيز الطاقات الفنية، وواقعيا شهد المجتمع اللبناني بأكثر مراحله فوضوية حركة فنية وثقافية مزدهرة، وإذا اعتبرنا أن أحد صور الفوضوية آنذاك تمثلت بسوء توزيع الثروات واستغلالها من قبل الطبقات الحاكمة في المجتمع اللبناني، فإن ذلك يتفق مع ما ذهب إليه ماركس من تأثير الوضع الاقتصادي على الفنون ومن أن بعض أشكال الفن تجد مناخها الملائم في المراحل الدنيا من التطور الاجتماعي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

صور "الأخوين رحباني" ظاهرة تفشي المشكلات الاجتماعية في المسرحيات الخمس، بما يترك انطباعا بأنها لم تكن سوى نتيجة طبيعية لوضع اجتماعي أعم، وفي إشارتهم للخلل السلوكي لدى ممثلي النظام السياسي المستبد. كما في مسرحيتي "صح النوم" و "ناطورة المفاتيح" طرحا إمكانية استصلاح الإنسان "الوالي" "الملك" وإظهار جانب الخير فيه.

عرضت المسرحيات المشكلات على مستويين، الأول يتعلق بالنظام وأعوانه كمتسبب في إشاعة الفوضى، والآخر على المستوى الاجتماعي لدى المواطنين أنفسهم، وفي هذا المستوى نجد أكثر من مظهر غير صحي وذلك انطلاقا من اعتبارات عديدة. فقد عرضت المسرحيات أنماطا مختلفة للشخصيات التي مثلت

الخروج عن المعايير الاجتماعية وذلك تبعا لعوامل عديدة كالاختلاف في الدوافع والحاجات وامتلاك الوسائل ودرجة الوعي بالواقع وبالهدف المراد تحقيقه.

وبدءا بمسرحية "صح النوم" تظهر شخصية "قرنفل" كبطلة رئيسية في المسرحية، وتتجه للتحايل على الوالي لتسرق الختم وتتم معاملات الأهالي. وقد عرض نمط الانحراف لدى قرنفل بصورة إيجابية وبحيث تدفع للانحياز العاطفي تجاهها. كانت قرنفل صاحبة أعلى صوت من بين الأهالي وأكثرهم وعيا بحقوقها وبالتالي أكثرهم شعورا بالاضطهاد ولذا عبرت عن مطلبها بإلحاح. كما في حوارها التالي للوالي:

**قرنفل- يا مولانا هبط سطحي بالشتى وإلى ست تشهر تحت هالشمسية، بدي عمر سطحنا قبل هالشتوية اختملي معاملتي يا مولانا خطية**

**الملك- لك بعدها يا زيدون صوتا عالي**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كان نظام الحكم متمثلا بالوالي مما يعكس وجود مظاهر فساد فيما يتعلق بالمحسوبية من جهة وبالفوضوية من جهة أخرى وكانت المواقف التي تعكس هذه الظاهرة من الأسباب التي حفزت دافع السرقة لدى قرنفل، ففي أثناء ختم معاملة فوزي بيك يقول فوزي بيك:

**- بدنا ختمكم السامي فتحنا مطعم وملهى على مستوى عالي بيجلب للبلد سواح**

**الوالي- عيونن زرق وشعرن أشقر، هوده جماعة بيدفعوا**

وفي معاملة لمواطن آخر يقول الوالي:

**- روح أنت عيونك خضر خليك للشهر الجاي**

وتتصعد دوافع قرنفل نحو سلوك السرقة بعد محاورتها مع شاكر الكندرجي

**- شاكر الكندرجي وين سكر بنتي**

**شاكر- بعدها عالقالب**

**- وين القالب؟**

**- بالدكان**

**- صار ثلاث تشهر، سكربينات مرات زيدون خلصتن قوام ليش ليش وبعد الحوار تغني "مين ما كان بيتمرجل علينا.. مين ما كان بيتمرد علينا.. بدنا نعرف شو سوينا.. لا مرة اشتكينا ولا مرة احتدينا.. ولوه ليش هالقسوة علينا".**

فالمحسوبية والتلاعب والظلم لا تمارس فقط من ذوي المواقع العليا فشاكر الكندرجي يستعجل سكربينات زيدون المستشار والوالي في مشهد سابق يؤثر ختم مشروع فوزي بيك، مما يدل على انتشار الفساد والمحسوبية بين مختلف المستويات.

مثلت قرنفل في هذه المسرحية نموذج الشخصية التي يدفعها شعورها بالاضطهاد نحو التمرد والمغامرة، وقد ظهرت قرنفل بأكثر من مشهد أكثر ذكاءا ممن حولها وأقدرهم على استخدام الحيلة. ولذا نجحت في استغفال الوالي بأغنية "نام يا والينا نام" وبعد سرقتها للختم، تختم جميع المعاملات باستثناء معاملة شاكر الكندرجي وتعلق على ذلك

**- قال بده يستورد جلد الجلد الوطني ما بيسوى**

وفي تختيمها لمعاملات أخرى

**- بده يفتح دكان بنختمله وهيدا الختم**

**فلت الختم من العلبة هيدي يعمر، هيدي يزرع، هيدي فرن**

**وأثناء التحقيق مع قرنفل**

**- أنت المتهمة؟**

**- نعم.**

**- وبتعرفي؟**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**- نعم، أنا ما سرقته هوه سرقني ندهلي وقلي ضجران شـــو قـــاعد أعمـــل بالعلبة ما شفته إلا سرقني من خوفي وفزعي سرقني وكان السطح مـــهبط وجاي شتى وبرد وقلي تا أختملك قبل البرد**

**الوالي - وبعدين صرتي تختمي معاملات الناس**

**- يا مولانا الوالي شفت الأهالي واقفين، ناظرين، حاملين بيوتـــن بأيديـــهن قناطرهن بوراق، جرحني صريخ ولادن، بدن كتب وهدايا. شفتك نايم يـــا مولانا، والإشيا غابت عن بالي نسيت حالي أنا ما سرقته، هوه سرقتي يا مولانا الوالي**

في دفاع قرنفل عن نفسها وتبريرها لسلوك السرقة، يضفي الرحبانيان معنـــى بطوليا على السرقة، تتضح من خلاله إحساس التجربة الرحبانية وتعاطفـــها مـــع الطبقات المحرومة من الشعب وبما قد يمثل مفهوم "الاشتراكية في الفـــن" أصـــدق تمثيل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تعرضت مسرحية "ناس من ورق" إلى مشكلات التسيب والتلاعب والـــتزوير والسرقة.

كانت صفة عدم الأهلية لمرشحي الانتخابات إحدى مظاهر الفساد في النظـــام، أما وسائل الغش والتزوير في الانتخابات فكانت المشـــكلة أو الحالـــة المرضيـــة الملازمة لها، ففي حوار ديب مع مدير فرقة "ماريا"

**ديب- رح دبرك بشغلة تفيدك**

**المدير- شو هيه**

**- تذكرة بيك- موجودة؟**

**- إيه موجودة**

**- يوم الانتخاب خلي بيك بيجي ساعة زمان ينتخـــب ويرجـــع، وإذا تذكـــرة ستك، جدك، عمك، بعدن موجودين وحبوا يأدوا واجبن الانتخابي**

**- بس اللي ماتوا بينتخبوا؟**

**- شو بتفكر، ماتلات ترباع اللي بينتخبوا موتى**

يمارس ديب في المسرحية دور الشخصية التي تتخذ من وسائل الغش والتلاعب والتزوير منفذا لتحقيق غاياتها. غير أنه يمثل أيضا ظاهرة الشخصية التي تحاول الالتفاف حول النظام لاستغلال فرص مناسبة من أجل تحقيق مكاسب مادية.

أما مشكلة السرقة فقد عرضت في المسرحية كمظهر من المظاهر التي يشيعها فساد جهاز الدولة من خلال رشوة وإغراء بعض أعضاء الفرقة "الممثل" و "المهرجة" لسرقة ثياب الفرقة لإلغاء الحفل.

أما مسرحية "ناطورة المفاتيح" فتكاد تخلو من المشكلات بين الأهالي، لأن الفكرة الأساسية فيها هي مشكلة الأهالي مع النظام المستبد الذي يضطرهم للهجرة.

عالجت مسرحية "ميس الريم" مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني أما المشكلات التي تخلل هذه المعالجة فقد كانت بمثابة عوامل ساعدت في تفاقمها وهذا ما سيتم تحليله في الفصل اللاحق.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كانت مسرحية "المحطة" من أكثر المسرحيات تعرضا لظاهرة المشكلات الاجتماعية المتمثلة بالخروج عن القيم والقواعد أو بالانسحاب والهروب نحو الحلم.

عبرت شخصية وردة "الحالمة" بقدوم الترين والسفر عن وجود عوائق واقعية حالت دون التكيف الإيجابي. كما عمل حلمها على إشاعة الخلل والفوضى من وجهة نظر النظام (الشاويش ورئيس البلدية) مثلت وردة شخصية المواطن المتمرد على الواقع وفي الوقت ذاته المتمرد عليه، ووردة تعي رداءة الواقع إلى درجة تختلق فيها الوسيلة غير الواعية من أجل التغلب عليه أو التكيف بالهروب منه. وقد ساعدها ذكاؤها ورومانسيتها في التحايل على النظام والمواطنين، وفي تعميمها الحلم ونقله من الخاص نحو العام.

التقت شخصية وردة في المسرحية مع شخصية "الحرامي" الذي استفاد من إيهامها المواطنين بقدوم "الترين" ليحقق مكاسب مادية من خلال بيع التذاكر الوهمية، فحاجة الحرامي مع ضعف الرقابة وامتلاكه الوسائل المناسبة لتحقيق أهدافه اتجهت به نحو سلوك السرقة، أما حاجة وردة ومتطلباتها التي تتخذ

مظهرين أحدهما نفسي والآخر الشعور بالهم الاجتماعي للناس وعدم ثقتها بحدوث تغيير مناسب جعلتها تتجه لابتداع وسيلة تخلصها من المعاناة.

عرض الرحبانيان في هذه المسرحية أكثر من نمط سلوكي في التفاعل مع الواقع، غير أن عقدة المسرحية في التقاء وردة بالحرامي، أو التقاء الحلم والسرقة، والذين يتضح مغزى اجتماعهما في فلسفة خاصة على لسان الحرامي.

**- يا وردة أنا وانت التقينا أنا جيت من السرقة، وانت جيتي من الحلم والسرقة والحلم أخوة، اثنينتن ضد الحدود والبواب.**

ففي مجتمع يعجز عن تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي والاقتصادي للمواطن نظرا لعجزه عن تحقيق متطلباته يكون الحلم أو السرقة خيارين من بين خيارات عديدة من أجل التغلب على العوائق "الحدود والبواب".

**الحرامي – يا وردة صار وصار والزعبرة مشيت وأنا ربحت من بيع التذاكر وانت سكتي، بدي أعرف شو لازم أدفع ثمن سكوتك**

**وردة – عم تحكي كأنك رجعت حرامي**

**- هلا أنا حرامي**

**- لا**

**- امبلا.. أنا لما بآمن بصير قاطع تذاكر، ولما بشك بقول أنا عم بسرق الناس**

**- لا مش عم تسرق انت عم تبيع تذاكر، انت هلا صرت إنسان محترم بتشتغل تا تربح، وقليله إنك بورقة صغيرة بتودي إنسان عآخر الأرض**

**- لك يا عمي وينوه الترين؟ ليكي أنا محترمك بس إذا افتكرنا شوي انت بتطلعي اقطع مني بزمان بزمان، عم توعدي الناس بالترين وأنا عم قطعلن تذاكر بناءا على وعدك**

**- لا تبلش أنا ما وعدت حدا ولا عمرت محطة، المحطة كانت موجودة سعدو كان زارع فوقا بطاطا، أنا طلعتا من تحت البطاطا**

**- لك يا عمي مش عارف مين أقطع من التاني، أنا مش نقطة ببحرك**

**- طب كيف بتريد الترين يظل ضايع بهالسهل وتنقوده العصافير**

ارتبط حلم وردة بحاجات الأهالي، ففي حين كانوا يرددون أغنية "خلص الزرع الشتى جاي" جاهرت وردة بحلمها وكان بمثابة احتجاج على قدريتهم، ووسيلة لتحريضهم على التمرد لمواجهة المشكلات التي كان من أبرزها كما اتضح في الفصل الأول تملص النظام السياسي من الإيفاء بحاجات المواطنين، فكان الحرامي ووردة والشحاذ وغيرهم عارضا من أعراض المشكلات.

تتفق السرقة والإجرام كما أبرزها الرحبانيان في مسرحية المحطة مع طرح دوفينو (١٩٦٥) المتعلق بمستوى التوازن في المجتمع وارتفاع نسبة الإجرام فيه والذي اسند فيه إلى مقولة "أميل دور كهايم). بحيث يرى "دور كهايم" أن تغير البنى الاجتماعية وضعف السلطة تعمل على إضعاف قيمة المثل العليا، ويرى دوفينو أن موضوع الجريمة يفرض نفسه في هذه الظروف على المسرح وبشيء من الرضى تجاه شخصية المجرم واستنادا إلى هذا الطرح. في بحث ارتباط المسرح الرحباني بالواقع الاجتماعي نجد أن شخصية الحرامي كما عرضها "الرحبانيان" لا تحفز انطباعات سلبية لدى الجمهور. كما أنها لا تحمل معنى نقيض الإنسان غير السوي بل على العكس تكاد تبدو ضحية لواقع اجتماعي وسياسي متسيب مما يشكل لدى البعض دافعا نحو ابتداع الوسائل من أجل التغلب عليه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تعرضت مسرحية "المحطة" كذلك إلى بعض المشكلات الاجتماعية باعتبارها عائقا من عوائق حركة التغيير، وقد تمثلت بشخصية "مرت سعدو" ففي حسين اتجه سعدو لمحاولة تصديق حلم وردة، بوجود المحطة في أرضه تصدت زوجته وكانت ممثلة للنمط التقليدي الذي تحول الاعتقادات الخرافية أو التقليدية بينه وبين تقبل الجديد ويتضح ذلك في حوار "وردة وسعدو ومرت سعدو".

**وردة لسعدو- لا تروح بالخيال كثير مرات بيكون هوا ومرات بيكون ترين**

**سعدو- كيف بدي أعرفه؟**

**- إذا وقف بيكون ترين، وإذا ما وقف بيكون هوا مارق بها السهل**

**مرت سعدو- قولك شو جنية. تع يا رجال تع**

**سعدو- اسبقيني عالبيت**

**الزوجة- انت مش عاجبتك الخبرية، عاجبتك يللي بتخبر الخبرية**

وفي مشهد آخر تحضر فيه زوجة سعدو والدتها وخالتها وبناتها لمحاولة استرجاع سعدو. تغني المجموعة

**- فيه محطة، فيه محطة، يا رب تنجينا، وينيه المحطة، كاتبت له كاتبت له، الهيئة كاتبت له، كش برى وبعيد، كش برى وبعيد والدة الزوجة- روحي يا بنتي خدي جوزك لبسيه قميصه على المقلوب.**

تتخذ زوجة سعدو نمط الشخصية الثابتة التي لا تتغير اتجاهاتها مع تغير الأحداث وتطورها.

اختلف المسرح الرحباني في طرحه لقضايا الطبقة المحرومة من الشعب عن كل من المسرح المصري أو المسرح التجاري السوري في الفترة ذاتها، ففي حين كان المسرحان (المصري والسوري) يظهران ابن الشعب البسيط بقالب يدعو للسخرية كموضوع لإثارة النكات حوله. اتجه الرحبانيان إلى إظهار الشخصية المقابلة وأطراف الصراع من السلطة وذوي النفوذ، بموضوع أدعى لإثارة السخرية. وقد يلتقيا بطرحهما إلى حد ما مع ما يذهب إليه (بليخانوف، ١٩٧٧). في تحليله للمسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر، وحيث عكس المسرح آنذاك موقف الحاقدين على أصحاب الامتيازات نظرا لوجود الطبقية كخاصية في المجتمع.

تطرق الرحبانيان في مسرحية المحطة إلى الخلل في العلاقات الزوجية دون التغلغل في أسبابها فظهرت وكأنها أحد المظاهر في البناء الاجتماعي ككل وبأسلوب هزلي يثير إعجاب الجمهور.

لم يكن لـ "سعدو" أسبابا مادية ليدفع نحو تصديق الحلم، وفي أغنية يؤديها بعد حواره مع وردة تتضح معاناته فيما يتعلق بعلاقته مع الزوجة.

**- ليش ما يجي الترين مدري منين لا في، يوعي السهل الغافي، ييجي وياخذ ناس، يجيبلنا اللي ما بنعرفهم، ياخذ اللي ضجرنا منهم يـــاخذ النســـوان، أول شي يسفر مراتي، وإذا هيه مابدها تسافر على آخر الدنيـــا بســـافر، المهم حدا منا يسافر.**

وقد ظهر في جميع المسرحيات باستثناء مسرحية "صح النوم" نمط انســـحابي من الشخصيات وقد كان لكل نمط وسيلة في الهروب من الواقع، وبالإمكان اعتبـار أن هذا التوجه بالإضافة إلى كونه يشير إلى وجود مشكلات فإنـــه كذلـــك مشـــكلة فردية واجتماعية في الوقت نفسه، في مسرحية ناطورة المفاتيح ظهرت شـــخصية "ديك المي" والذي يتجه للعزلة والغناء فـــي محاولـــة لتجـــاهل مشـــكلات الظلـــم والاستغلال من قبل الملك.

**المجموعة**- وين قاعد مش عم بنشوفك؟

**ديك المي**- أنا قاعد على برك المي، قاعد وحدي ما بدي مشـــاكل، خلونـــي لوحدي ما بحب المشاكل

**المجموعة - عرفت بللي عم بيصير؟**

**- ما بدي أعرف**

**- صاير إشيا مهمة كثير**

**- خلوني ما أعرف، خلوني عم غني على برك المي، على برك المـــي عـــم تلعب صورنا، وببرك المي عم تغرق صورنا.**

في مسرحية "ناس من ورق" عبرت فرقة "ماريا" باتجاهاتها نحو الغناء وإقامـــة المهرجانات نمطا "على مستوى الجماعة" انسحابيا من الواقع. فكان الغناء والتهريج وسيلتها للتعالي عن الواقع وبالتالي التكيف معه وكانت ماريا "فيروز" نجمة الفرقـــة ذات حس بمساوئ النظام السياسي يتضح في حواراتها مع "ديب" كان الفن بالنســـبة للفرقة وسيلة من وسائل الهروب نحو النقيض.

حيث عرضت المسرحية مجالي (الفن، السياسة) كشبيهين في بعض الجوانب الظاهرية وكنقيضين من حيث المنفعة والدوافع، ولذا اتجهت الفرقة نحو خلق أجوائها بعيدا عن الهموم الواقعية.

في مسرحية المحطة مثلت وردة هذا النمط الهروبي أما مسرحية ميس الريم فقد ظهرت فيها شخصية "النسناس" أو "الشاعر"

- **أنا بيقولولي النسناس وبيتي الساحة**

**زيون- دخلك بلشت تروق البلد**

- **بتروق- بتروق هلا كل واحد بيعلق مع مرته ما بيعودوا فاضيين**
- **ايه نيالك انت ما بتعلق مع حدا**
- **لا امبلى أنا بعلق أنا والمراية، بتمرجل عليه صحيح بيفتح تمه، بس ما بيحكي**
- **لا انك واعي ولا أنك ضايع، قاعد معي، وقاعد بالمراية، والغربة قاعدة فيك**
- **ييه، بتعرفي شو كانت الدني وحشة بلا شعر.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ظهرت الشخصيات الانسحابية في سياق الحدث ذات حس ووعي مرتفعين فيما يتعلق بالهم الإنساني أيضا عبرت هذه النماذج عن تمسكها بالنسق القيمي للمجتمع فكان ذلك بالإضافة إلى نمط الشخصية من الأسباب التي تدعوها للحالة الهروبية كوسيلة دفاع في تصديها للمشكلات، وهذا ما سوف يأتي تحليله في الفصل الخاص بوسائل حل المشكلات والتعامل معها في إطار الحدث الدرامي، أما الفصل التالي فيتناول مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني بأسبابه التي عرضها الرحبانيان في مسرحية ميس الريم كونها المسرحية التي اتخذت من مشكلة الانقسام موضوعها الرئيسي.

## ٤-٥ مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني كما عولجت في مسرحية "ميس الريم"

تلعب العصبية بوصفها تمركزا عنصريا تجاه الأقارب وبحسب التراتب القرابي دورا أساسيا ومزدوجا في ظاهرة الانقسام فهي تعمل من جهة على تقوية الروابط والشعور بالانتماء للجماعة ، ومن جهة أخرى تعمل على خلق البغضاء والخلاف مع الجماعات الأخرى ، كما أن ظاهرة الانقسام المرتبطة بالعصبية قد تظهر داخل الجماعة الواحدة ، وبحسب أولويات درجة القرابة والتآزر والمصالح المشتركة بين أفرادها ، كما يعمل التهديد الخارجي للجماعات على إعادة ترتيب وتحديد أشكال التضامن والاتجاهات بين الوحدات ويعتمد دور العصبية في التوحيد والانقسام على طبيعة القيم الثقافية السائدة فحيث يكون دور القيم هو إثارة التضامن أو الاندماج يكون دور العصبية موحدا . أما إذا كان دورها يتمثل في إثارة العدوان وتحفيزه يكون دورها انقساميا . وفيما يتعلق بالثقافة العربية فإنها تتركز في تنشئتها للفرد على القيم والأعراف والتقاليد التي تقوي الانتماء القرابي والدموي بحسب مستوياتها ، كما أنها تلزمه بالتقيد بتوجيهاتها فيما يتعلق باتجاهاته ومشاعره. وبصورة تغيب فيها الإرادة أو الوعي باعتبارهما غريبين عن تلك القيم. (دياب، ٩٩٣).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تتأثر ظاهرة الانقسام في المجتمع أيضا بطبيعة النظام السياسي السائد وهذا ما خلص إليه " إيفانز برتيشارد " في دراسته الأنثروبولوجية لمجتمع النوير ، حيث يعمل غياب النظام السياسي وافتقاده إلى وجود زعامة واحدة . بالإضافة إلى وجود التقسيم الطبقي بحسب أسس دموية وقرابية وعمرية أدى إلى تحفيز عوامل الانقسام ووقوعه بين القبائل داخل الوحدات القبلية ذاتها بموجب مستوى القرابة الدموية. (المرجع السابق، من ص ١٣٤-١٤١).

وللتعرف على دور العصبية ذات المرتكزات القرابية الدموية في الانقسام في المجتمع اللبناني، تتناول الدراسة في الجزء التالي مشكلة الانقسام كما عبرت عنها مسرحية "ميس الريم".

## مشكلة الانقسام في المجتمع اللبناني

## كما عولجت في مسرحية "ميس الريم"

اتخذت مسرحية "ميس الريم" من موضوع الانقسام والنزاعات محورا أساسيا في الصراع . أما المسرحيات الأخرى فقد لمحت إلى وجود المشكلة ولم تناقشها أو تعرضها كموضوع رئيسي . كما ورد على لسان وردة في "المحطة"

**الإخوان ما بدن مين يفرقهن هنه خلقه مفرقين**

أما مسرحية "ناس من ورق" فربما يكون في طرحها لنشيد "المحبة" من كتاب "البني" لجبران مما يشير إلى وجود المشكلة بطرح أحد حلولها عرض الرحبانيان في مسرحية "ميس الريم" نزاع الأهالي متمثلا بشخصيتي زعيمين عشائريين هما "حاتم أبو شهيدة وراجي أبو نعمان" والصراع المترتب على علاقتهما بين أقارب الطرفين أما "زيون" "فيروز" فإن وجودها في ساحة "ميس الريم" والتي تمثل الحارة اللبنانية فقد كان عرضيا وبسبب تعطل سيارتها غير أن نمط شخصيتها كما توضح في المسرحية يجعلها تقوم بدور رئيسي في تنامي الصراع الدرامي وتهدئة الصراع الاجتماعي . وفي حوارها مع "تسناس" الشاعر تتضح ملامح شخصيتها وأسباب تدخلها في مشكلة "ميس الريم"

**النسناس- دخلك ليش الواحد مرات بيكون برات الشغلة بس بيكون مجروح؟**

**زيون – أنا هيك ما وقع ظلم على إنسان بها لأرض إلا وحسيت حالي أنا إللي إنظلمت**

أما نعمان وشهيدة فقد عرضا في المسرحية كضحية للنزاعات بين العائلتين والتي حالت دون استمرار مشروع الزواج. لأن نعمان ابن راجح وشهيدة بنت حاتم قدم الرحبانيان الصراعات والمشاحنات بين الأهالي بطرح ورؤيا تتفق إلى حد ما مع ما يذهب إليه (خليفة، ١٩٨٠) بحيث يرى أن الانقسامات التي يعاني منها المجتمع اللبناني مظهر من مظاهر الانقسامات العشائرية لدى الطوائف داخليا بصفتها موروثا اجتماعيا يتعلق بثقافة المجتمع العربي بفضل عوامل مختلفة . ولذا

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

كانت النزاعات في مسرحية "ميس الريم" ممثلة لطائفة وليس لطائفتين أي النزاع بيت أبناء الطائفة الواحدة إلي يوجد فيها مشروع زواج اثنين من أبنائها ولم تتطرق المسرحية إلى عرض الأسباب الخارجية أو السياسية وقد يكون تفسير ذلك بحسب الرؤيا الفنية للقضية هو محاولة "الأخوين رحباني" إعادة تفسير المشكلة بالرجوع إلى أسبابها الثقافية والبيئية .

تبدأ المسرحية من حيث تعطلت سيارة "زيون" في طريقها لحضور عرس ابنة خالتها في بلدة"كحلون" وفي حوارها مع أحد حراس الشرطة.

**- يا زيون في بلدنا "ميس الريم" فيه ميكانيكيان اسمه نعمان لكنه تزاعل مع خطيبته .. وسكر الكراج**

**زيون- وليش البلد مسكر ؟**

**- عنا بيفتحوا قبل الظهر وبعد الظهر بيسكروا**

**-وشو بيعملوا قبل الظهر ؟**

**- بيقعدوا يسبوا بعضن**

**-وما فيه مين بصالح ؟**

**- بلدنا مقطوعة ناس مع أم العروس وناس مع أم العريس**

**- إحنا مع الشاويش**

**- دلوني على بيت نعمان أنا بروح بقنعه**

**- مندلا ولا مندلا مندلا على عمته شوفي بتروح شمال، يمين، شمال، يمين، شمال، يمين.**

في هذا الجزء من المسرحية تعرض مقدمات لوجود نزاع بين الأهالي يمثله فريقان أهل العريس وأهل العروس كما يبرز نموذج سلبي للسلطة يمثله الشاويش وحراسه باعتبارهم أداة ليست ذات نفع في تمنعهم عن تعريف "زيون" على بيت نعمان ولأسباب تتعلق بمصالحهم في بقاء الصراع يتضح مع تطور الأحداث

وفي مشهد آخر تظهر شخصية الشاعر والذي ورد ذكره في فصل سابق كونه يمثل حالة من الحالات التي أظهرها السرح الرحباني في جميع المسرحيات وهو

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

النمط الإنسحابي في المجتمع والذي يواجه صعوبات في التكيف بسب عدم توافق اتجاهاته مع التيار السائد من ثقافة المجتمع . يتخذ "النسناس" أو الشاعر موقفا سلبيا من النزاع وهو ليس طرفا فيه ، تتغلب عليه حالة أقرب إلى الحالة التي ظهرت لدى وردة "الحالمة" يهرب من الواقع بالشعر يتخذ ساحة "ميس الريم" بأكملها بيتا له في حين لا يتكلم إلا مع نفسه بالمرآة . ويظل إلى جانب زيون في مهمتها لرؤية نعمان وعمة نعمان لإصلاح السيارة والنزاع . والنسناس في ميس الريم يمثل حالة صحية غير أنها شاذة فهو يكاد يكون الوحيد خارج إطار الصراع والاشتباكات.

أما عمة نعمان "العريس" واسمها "تلجة" فتمثل في المسرحية نمط الشخصية الذي تعمل "العصبية" لديه دافع لتأجيج الصراع ويتضح ذلك في لقائها الأول ل "زيون"

**-تلجة – باعتيتك شهيدة؟**

**-زيون – مين شهيدة ؟**

**– بدك تقيليلي ما بتعرفيا نهبته لابن خيي**

**-وين كنت عنه؟**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

**– أنا ياحسرتي ليش طالع بإيدي شي، بس وينك ما خليت ولا بصارة تا فسختلن الخطبة .... أنا تلجة عمة نعمان ، أخته لراجح ، هيه مين بنت حاتم بو شهيدة.**

تحاول زيون أن تتحايل على عمة نعمان بمسايرتها بحسب قناعتها وتوهمها بأنها ستساعدها في تصعيد الصراع . لكن بشرط أن توصلها بنعمان.

**زيون – وك ياتلجة يصلحلي عربيتي وأنا ما بكون زيون إذا ما حكيتله كلمتين بس....**

**تلجة – بيولعوا مشكل ؟ لك تقبريني من وين الله بعتك فإذا راح دلك بيته هون وبيتا هون.**

تتجه تلجة في تعريفها لنفسها إلى استخدام المسميات القرابية الدموية التي تشكل بالنسبة إليها تصورها لذاتها وبالتالي موقعها من الصراع ودورها فيه مثل "أنا عمة نعمان" ، " أنا أخته لراجح"

تشير عصبية تلحة وانتماؤها للقرابة الدموية إلى الدور السلبي الذي قد تلعبه العصبية في نشوب الصراعات في المجتمع خاصة إذا كانت ظروف وثقافة المجتمع تدعوا إلى إثارة الصراع

لم يعرض "الرحباينان" سببا مقنعا لنشوب الصراع على المستوى الدرامي فانطلاقة الصراع بنظر الأهالي كانت من المشكلة بين " شهيدة ونعمان" وكانت بمثابة السبب المباشر ، ولم يعمد الكاتبان إلى جعل عقدة الصراع أو سببه بمستوى أكبر من المستوى الذي ظهر فيه وكأنهما يؤكدان بذلك على الأسباب الكامنة وراء الصراع وهي الاستعداد الثقافي المحكوم ببيئة تساعد على نشوبه . ويتفق هذا الطرح مع رؤية (زعتر، ١٩٨٦) في أن التمجيد الإعلامي لمفهوم البندقية والقتل الذي ابتدأ عام ١٩٥٢ عمل على تصعيد العنف وعلى بلورته في الحرب الأهلية بالصورة التي أظهر فيها . وتبدو معالم هذه الثقافة في مسرحية المحطة وعلى لسان أحد الأشخاص الذي يمثل سيادة قيم "الفتوة"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**سقا الله عزمان وأيام زمان كان في مراجل كان في جدعان يتحدونا ونتحداهم نتقاوس نحنا وإياهم واليوم ... ماعاد فيه فرودة ولا سحب فرودة أنا رايح دور على مشاكل**

وفي مسرحية ميس الريم يبدو أثر الثقافة العربية التي تولي مفاهيم الرجولة والقوة بطابع خاص من شأنه إثارة المشاكل وتصعيدها ويتضح ذلك من خلال المناظرات التي كانت تدور بين حاتم ورجاله وراجي ورجاله

**- أنا راجي أبو نعمان مرجف الأرض ، مرجف الفرسان ، الرجال على الساحة يلاقينا.**

حاتم أبو شهيدة – لا دارنا اندلت يوم العدى ، ولا سيوفنا كلت يرى (حب الله، ١٩٩٦) أن الصراع في مراحله المتقدمة ينتقل إلى الوحدات الأصغر كالاقتتال في الطائفة ذاتها . وفيما بعد في العائلة الواحدة . وبالنظر إلى زمن مسرحية ميس الريم حيث عرضت قبيل الأزمة وحيث بلغت الصراعات في المجتمع اللبناني أوجها فإنه من الممكن تفسير توجه الرحباينان إلى عرض الصراع بالصورة التي بدى عليها أي بتحديدها ضمن الطائفة ذاتها وفي الحي ذاته كدلالة على تصعد

الصراع وفي كونه يتجه نحو مراحله الأخيرة . وهذا التفسير لا يتناقض مع التفسير السابق لتوجهها فالاشتباكات من ناحية تجد مناخها الملائم في الثقافة التقليدية التي تحفزها وتنتهي أيضا ضمن المجموعات أو الوحدات الأصغر في مراحل متقدمة من الصراع .

تطرقت مسرحية "ميس الريم" إلى العوامل التي من شأنها أن تعمل على تصعيد حدة الصراع فبالإضافة للعصبية كان هنالك ما يشير إلى اختفاء سلطة الدولة من جهة ووجود سلطة تمارس دورا سلبيا في تهدئته تمثل بالشاويش وحراسه. وكذلك بوجود من يحاولون الإبقاء على الصراع لتلبية مصالح شخصيته

تمثل غياب سلطة الدولة باستدعاء "مختار المخاتير" في نهاية المسرحية من أجل فض الاشتباك وإنهاء المشكلة بين الجماعتين بمعنى أن الحاجة إليه بعد تنلمي الأحداث وتطورها يشير إلى غيابه من جهة وعلى الأثر غير المباشر المترتب على غيابه باعتباره ممثلا للسلطة وسوف أتناول الدور الذي لعبه "مختار المخاتير" في الفصل اللاحق باعتباره أحد الوسائل المقترحة فنيا لحل المشكلات . أما السلطة بنموذجها السلبي فقد ظهرت لدى الشاويش بين الأهالي باعتبارهم إحدى الفئات التي يخدمها خاخلة النظام . وقد اتضح ذلك في أكثر من مشهد من المسرحية وأثناء استعداد الأهالي للاشتباك حيث يعمل الشاويش والحرس على إثارة الفتنة من جهة ومن جهة أخرى يحاولون الترويج لأطراف أخرى كسبب في إثارة الفتنة كاتهامهم زيون.

**الشرطي – استمعوا يا إخوان السلطة وعيت والسلطة بدا تتحرك ما حدا فيكن يتحرك أحسن لا تأخذوا بالطريق ...**

**سيدنا أنا أول ما شفتا عم تمشي مثل السواح قلت الله يستر**

**– زيون – ليش شوفيه**

**–قاتلتيهن ببعض وشوفيه كمان ؟**

**– صحيح؟**

**– يعني ما عندك خبر بشيء ؟**

**–ليش إنت معك خبر بشيء ؟**

- **أنا أوعى حدا يحط بظهري ، كل ما صار شي المخفر ، المخفر** وسرعان ما تنتقل عدوى الاتهام للأهالي

**مش نحننا إللي فينا المشكل**

**ولا نحننا**

**إذا مين ؟**

**المجموعة – زيون.**

يدعم اتجاه المجموعة لاتهام زيون بأنها أساس المشكلة الرؤيا الفنية للأخوين رحباني في عدم التركيز على العوامل الخارجية كأسباب منطقية للصراع ، كما يدعم وجهة نظر الذين يذهبون إلى أن أسباب وقوع الاشتباكات كامنة في نمط الشخصية ضمن الثقافة السائدة .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ومع التسليم بأنه ليس بإمكاننا تجاهل أو تهميش العوامل الأخرى التي ذكرها معظم الباحثين، إلا أنها بحسب الرؤيا الفنية في مسرحية ميس الريم لا تعدو كونها مثيرات للعوامل الكامنة فليست الطبقية وحدها هي السبب وليس وجود الثورة الفلسطينية وتدخلات إسرائيل هي أسباب الأزمة وليس ضعف الحكام وحدة أو غياب السلطة ذات الهيبة . فقد تكون جميعها عوامل ساعدت على نشوب الحرب الأهلية . لكن أي منها لم يكن السبب المباشر فيها .

ظهر في المسرحية شخصيتان تمثلان نمطا آخرا يستفيد من الإبقاء على حالة الصراع وهما "الفتوة" في المفهوم الشعبي واللذين انضم كل واحد منهما إلى أحد أطراف الصراع لتحقيق مكاسب مادية

**وتعرض المسرحية مشهدين متتاليين الأول يصور انضمام "غندور" لحاتم**

**حاتم بو شهيدة – يا غندور بدي راجي بو نعمان ينهان**

**غندور – بدك عليه وديه على بيته مكسر**

**- إيه زلمة كبير وما بيحمل**

**- شو بدك ملحسلة .... كل قتله وإلها سعر**

**- بدي توقعله الطربوش**

- **توقيعة الطربوش هيدي إكسترا**
- **لك بندفع إكسترا ... مين بعتك.... مين دفعك.... مين دفعلك....**
- **ما حدا بيعرف طمن حالك ...هيدي مصلحتنا**
- **وفي المشهد التالي يظهر راجي بو نعمان مع "قبضاي" آخر اسمه "أبو حلقة"**
- **راجي – حاتم بو شهيدة قلل احترامي اليوم وأنا بتعرفني ما بحب الأذى دبر لي إياه إنت بمعرفتك**
- **فهمت عليك**
- **وعلى قد القتلة بتكون الدفعة**
- **شو رأيك ببوكسين**
- **مش كافي البوكس خناق فرنجي**
- **شي ضربة ضربة كراتيه وأعمله فرفوشة جيدو ؟**
- **يابو حلقة افهم عليه الجيدو لعبة يابانية بدي شي قتله فلكلوريه**
- **شي قتله وطنية بساحة البلدية ؟**
- **وبدي توقعله الطربوش**
- **مين بعتك مين دفعك...مين دفعلك**
- **ما حدا بيعرف طمن بالك ..هيدي مصلحتنا**

في هذين المشهدين ما يشير إلى أن دوافع الاقتتال أو المنازعات تكمن في تحقيق السلطة والهيبة الاجتماعية عن طريق إسقاط هيبة الآخر والمتمثلة "بتوقيع الطربوش" فليس الهدف هو إيقاع الأذى الجسدي بمقدار ما هو الأذى النفسي ضمن معايير الثقافة الاجتماعية للفرد . كما يتضح فيها أيضا اتجاه المستفيدين من حالة الصراع وهما "القبضايات" إلى تنميط السلوك إلى درجة الامتهان في ترديدهما لنفس العبارات التي يختم فيها المشهد. وقد يكون في تدخل "الشاويش" و "القبضايات" بالصورة التي ظهرت بالمسرحية مما يشير إلى بعض العوامل المساعدة في إشعال الفتن في المجتمع اللبناني . أي أن ظهور هذه الفئات في

المسرحية كان بمثابة رمز لتدخلات واقعية في سياسة لبنان الداخلية كتدخل بعض الدول العربية كما يورد (غلميه،١٩٧٦) آنذاك بهدف إشعال فتيل الحروب الأهلية خدمة لمصالح خاصة تمثلت بالخوف من انتقال عدوى سريان الصحف والنشر إليها ، وخدمة لمصالح إسرائيل وأطماعها ورغبتها في إزالة المقاومة الفلسطينية من لبنان . وقد وجدت مثل هذه المواقف مناخها الملائم لا سيما في ظل ضعف السلطة والحكام .

أظهر الرحبانان كما أسلفت عامل غياب السلطة الحقيقية أو القادرة على تلافي الصراعات أو إطفائها وكان ذلك بمثابة الأرضية الملائمة لوقوع الاشتباكات وهذا واقعيا ينطبق على الأزمة اللبنانية ضمن ظروفها السياسية الخاصة . كما إنه يلتقي مع ما يورده (دياب ،١٩٩٣) في تحليله لظاهرة الانقسام والمتعلق بدراسة "إيفانز برتيشارد" في دراسته لمجتمع النوير وحيث أن غياب السلطة كان من أحد العوامل التي خلص إليها الباحث في التسبب في وقوع الانقسام بين القبائل وفي القبلية ذاتها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لم تكن قصة "الحب بين "شهيدة" و"نعمان" من قبيل إتمام عناصر العمل الفني وتصعيد صراعيته وأحداثه . بل كانت كما ظهرت في سياق المسرحية مؤشرا آخر يدعم وجهة النظر التي يتبناها الرحبانان في تصويرهما لأسباب وقوع الفتن ونشوب النزاعات . أو بمعنى آخر يعكس كل من نعمان وشهيدة نموذج الشخصية العربية التابعة للموروث الثقافي في اتجاهاتها. فعلى الرغم من وجود علاقة حب بينهما ورغبتهما في استعادته واستئناف الخطوبة إلا أنهما يستثاران في المواقف الاجتماعية ويتعصب كل منهما تجاه عائلته ، أي إنهما ينخرطان في الحالة العامة ويغيبان الحالة الخاصة في المواقف التي تكون في الساحة وبين الأهالي

**نعمان – هيه إما قوية**

**شهيدة – وهوه بتديره عمته**

**– ما حدا يجيب سيرت عمتي**

**– إيه أخذنا بسبع مية صوت بالانتخابات زيادة روح روح بيك سرق البلدية وكشفه بيي**

في هذا الاشتباك بين نعمان وشهيدة يظهر مدى احتكام الفرد للثقافة الاجتماعية والروابط الدموية . فلم يتطرق أحدهما لذكر صفات في الطرف الآخر بل كان تركيزهما على "إما ، عمته، بيك، بيي" وتلك إحدى مظاهر العصبية التي توضحها المسرحية كخاصية مجتمع

وكمتسبب في الصراع وربما في الأزمة اللبنانية ذاتها . باعتبارها مناخ ملائما لتشكل العصبيات المرتكزة على الطائفية .

ويلتقي هذا الطرح الفني للعصبية لدى الأبناء مع ما طرحه دياب أيضا حول العصبية التي تصبح كأداة تلزم الفرد العربي بالتقيد بتوجيهاتها وأوامرها وحيث تنتحى الإرادة وينحى الوعي جانبا بصفته خارجا عن القيم التي تتطلبها الثقافة وغريبا عنها

وإذا كان (دياب،١٩٩٣) يعني بالوعي أو بالإرادة المتطلبات الشخصية الخاصة بمعزل عن النسق القيمي باعتباره معيقا لها فبالإمكان تأكيد ذلك من خلال سياق المسرحية وفي مشهد آخر لضحيتي الصراع "نعمان وشهيدة" وحيث المكان مختلف أي في حال عدم وجودهما في ساحة "ميس الريم" باعتبارها مثيرا ثقافيا واجتماعيا يعمل على تحفيز العصبية على أساس الرابطة الدموية . ففي حوار تغيب فيه المثيرات الاجتماعية وفي خلوة كل منهما إلى نفسه يقف نعمان على شباكه

**نعمان – كانت متل هلأ تفتح الشباك وتسهرني**

**شهيدة – كان متل هأ بيفتح الشباك وبسهرني**

**نعمان – عمروا بيناتنا حيطان**

**شهيدة – الغيم طفى النجمة**

**نعمان – ذبلت الوردة بالمزهرية**

**شهيدة – ردلي محبس الخطبة**

**نعمان – بغنيلك والليل بيغني معي**

**شهيدة – لا أنا ولا أنت عدنا راضين**

يتضح من هذا المشهد إلى جانب ما ذكر سابقا ، صفة الازدواجية في الشخصية التي تفرضها الثقافة بين المتطلبات الخاصة والمطلب الثقافي الاجتماعي ربما حاول الرحباينان من خلال إظهار "حب نعمان وشهيدة" بصورة رومانسية تجعل منهما ضحيتي ثقافة تتغنى ببطولات "الفتوة" التأثير على المشاهد وبالتالي على المواطن وتشكيل موقف جديد من قضية الانتماء السلبي

أما زيون فقد كانت ممثلة للنمط العقلاني وكانت تسمى "بالغريبة" وكانت الشخص المناسب للتنصل من تحمل مسؤولية إيقاع المشكلات واتهاما بإثارتها كما مثلت جانب الانحياز العاطفي اتجاه قصة "نعمان وشهيدة" وكانت من الأسباب إن لم تكن السبب الوحيد الذي دفعها لمحاولة الإصلاح بين الأهالي .

تحاول زيون الإصلاح بما تمتلك من ذكاء وجرأة في مواجهة الأحداث وتستغل اتهام الأهالي لها بأنها سبب المشكلة واتفاق المجموعتين على ذلك لحل النزاع ومحاولة فهمه بمنطق مختلف فتتجه للشاويش:

**- إنتوا عم بتقولوا إنهن مختلفين والأهالي متفقين على إني أنا السبب المشكل ، فإذا يا خراس الأهالي متفقين، وإذا هنه متفقين بيكونوا غلطانين وإذا هنه مش غلطانين بتكونوا إنتوا مش متفقين بكون أنا مش سبب المشكل**

زيون في هذا التفسير لاتفاق الأهالي على اتهامها بأنه ينفي وجود اختلاف بينهم تحاول إصلاح الحال والتنبيه إلى عدم وجود مشكلة وإن لم يكونوا كذلك واختلفوا في الرأي تكون غير متسببه بوجود مشكلة .

تمهد زيون بأكثر من وسيلة لحل المشكلة في حوارها مع "النساس" وفي حوارها مع "عمة نعمان" وفي حوارها مع الشاويش والأهالي وفي مشهد آخر في حوارها مع "نعمان وشهيدة" غير أن لغة الحوار وحدها لا تؤدي إلى حل مما يمهد لاستدعاء مختار المخاتير لفض النزاع أو بمعنى آخر تتفاقم المشكلات إلى الحد الذي تتطلب فيه وجود سلطة لحلها . وفي الجزء القادم سأتناول هذه القضية كحل "رحباني" للمشكلات التي ظهرت في المسرحية .

## ٤-٦ الوسائل التي طرحتها المسرحيات لحل المشكلات الاجتماعية

يتضح من خلال الفصول السابقة أن تجربة "الأخوين رحباني" المسرحية كأحد نماذج الفن المسرحي كانت على تماس حقيقي مع قضايا ومشكلات الواقع الاجتماعي وما تفرزه من أنماط سلوكية ، وسواء اتجهت هذه المسرحيات نحو تصوير الواقع كما هو أو نحو إعادة تصويره انطلاقا من الرؤيا والفهم الفنيين للظاهرة الاجتماعية . فإننا بكلتا الحالتين معنيون ببحث الطرح الفني فيما يتعلق بحلول هذه المشكلات ، وهنا لا بد من الإشارة إلى ظهور بعض الأنماط السلوكية على المستويين الفردي والاجتماعي قد اتخذ منحيين كان بعضها بهدف التكيف مع الواقع والتغلب على مشكلاته، وبعضها الآخر كان بهدف الثورة عليه ومحاولة لتغييره، أما الطرح الأشمل والخاص بالحلول من وجهة النظر الفنية فقد قدمه الرحباينان في الأجزاء التي يقترب فيها الحدث الدرامي في بناء المسرحية ككل من الانتهاء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وإذا كانت ردة الفعل الفردية أو الجماعية تجاه المشكلات كوسيلة تكيفية هي إحدى مظاهر الحلول المتعلقة بالأحداث الدرامية ذات الأبعاد الاجتماعية فإنه لا بد من معالجتها ضمن سياقها في المسرحية مع التأكيد مسبقا على أن الفنان عندما يتجه في عمله إلى تصوير ما في الواقع أو نقله فإنه يحاول إضفاء تفسير آخر للحادثة الاجتماعية من خلال عناصر وأحداث تتخلل المسرحية ، وتكون آداة المشاهد في محاكمته للأحداث في العمل الفني والواقع الاجتماعي . فعلى سبيل المثال : إذا افترضنا أن التفاف "ديب" في مسرحية "ناس من ورق" حول مرشحي الانتخابات هو الحل الأمثل من وجهة نظره ضمن الواقع الخاص لتحقيق المنفعة والتخلص من مشكلة الفقر هي حالة واقعية نقلها الرحباينان من المجتمع آنذاك فإن وجود "ماريا" في المسرحية والتي تتصارع في مبادئها مع ديب، وترفض المساومة والمنافع المادية يمثل نقيض الحالة الأولى ، والذي بشكل أو بآخر يعطي فهما مختلفا للصورة الواقعية التي ظهرت لدى "ديب".

في هذا الجزء لن يعمد إلى التسلسل الزمني لعرض المسرحيات نظرا لعدم وجود أثر للعامل الزمني في تناول الأنماط السلوكية والتي ظهر بعضها بأكثر من مسرحية.

وتكاد تشترك جميع مسرحيات الدراسة بعرض مشكلات تتعلق بمساوئ النظام السياسي وما تفرزه هذه المشكلة من آثار على المستويين الاقتصادي والاجتماعي كما طرحت جميعها الوسائل التي قد يلجأ إليها الفرد أو المجتمع في التعامل مع هذه المشكلات ، ولذا ستتطرق الدراسة أولا لمناقشة الحلول ضمن أحداث المسرحية .

ثم تتناول الطرح الذي تتوج فيه خاتمة المسرحيات والتي تعكس علاقة الفنان أو الفن بالواقع الاجتماعي .

طرح "التمرد" الذي يهدف إلى تغير الواقع والتخلص من مشكلاته كحل من الحلول التي يلجأ إليها المجتمع ، وباستثناء مسرحية ناطورة المفاتيح ، كان التمرد يبدأ بشخص يتميز عن البقية في درجة الوعي والجرأة وقد صور هذا الاتجاه لدى:-

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**أولا :** "قرنفل" في مسرحية "صح النوم" وكانت وسيلتها سرقة ختم الوالي

**ثانيا :** المجتمع متمثلا بالأهالي في مسرحية "ناطورة المفاتيح" وكانت وسيلتهم الهجرة وترك الحاكم بلا شعب

**ثالثا :** "وردة " في المحطة وكانت وسيلتها تتمثل بحيلة عقلية وهي الحلم الذي حرضت من خلاله الأهالي على التمرد

وقد كان لهذا التوجه ما يقابله في المسرحيات ، أي الاتجاه النقيض غير الواعي واللامبالي والقدري أو الإنسحابي وقد تمثل ب :

**أولا :** الأهالي أو "عامة الشعب " في صح النوم وقد صور انسحابهم وعدم وعيهم بترديد ما يقال على لسان زيدون مستشار الملك وتقبلهم لحالة الاستبداد والبيروقراطية لدى النظام السياسي كمسلمتين.

**ثانيا** : الشعب نفسه في مسرحية "ناطورة المفاتيح " كان نقيضا لذاته بعد الـــهجرة أي حالة عدم الوعي بمقابل الوعي وذلك من خلال مثير إضافي وهو تصعيد الاستبداد والظلم من قبل الملك بفرض ضرائب جديدة غير مبررة

**ثالثا** : الأهالي في مسرحية المحطة في اتجاهاتهم القدرية وأملهم في نزول المطـر وتحسن الأحوال بأغنية " خلص الزرع الشتي ....جاي ولفح الشتي تشرين " ويكاد ينطبق طرح (وسترمارك) الذي أورده الحسيني (١٩٨٦) فـــي هـــذا الخصوص مع الحالة التي بدا عليها المجتمع فـــي المســـرحية " بحيـــث أن التفكير القدري..... الغيبي يشيع بصفة خاصة لدى الطبقة العاملة في محاولة لتفسير الوضع المتدني الذي تتخذه داخل البناء الطبقي والتكيف بشكل عام "

يتجه كل من تالكوت بارسونز "parsons " وروبرت مـــيرتون " merton" إلى اعتبار الثورة حالة مرضية تستند إلى إحساس الفرد بالاغتراب عن المجتمـــع الذي يعيش فيه (الحسيني،١٩٨٦) غير أنه أيضا يمكننا توظيف هذا الصراع ضمن إطار التحليل النفسي في تفسير الحالة التي قد تترافق مع شـــعور الفـــرد بـــالظلم والاضطهاد وإحساسه بأن المجتمع لا يلبي له المتطلبات المعيشية. وقد تمثـــل وردة في هذا السياق نموذجا لحالة الاغتراب، كحالة سلوكية ونفسية فـــهي بـــدت حالـــة شبيهة بالمرضية لدى المجتمع غير أنه لا يمكن افتراض أن عدم توافقها النفسي مع المجتمع ومعطياته هو السبب في إتجاهها نحو التمـــرد فـــورده تبـــدأ المســـرحية بالمجاهرة بحلمها وتسأل "فيكي شي ؟" غير أنها في لقائها لرئيس البلديـــة تنتقـــى مفرداتها في مخاطبته من صميم الحياة الشعبية في إشارتها للمشكلات الاقتصاديـــة التي يعاني منها المواطنون . وإذا ربما تكون وردة قد عرضت بهذه الحالة كنـــاتج من نواتج المشكلات الاجتماعية ذات الأبعاد الاقتصادية .

أما شخصية "قرنفل " فلم تعكس أي مظهر سلوكي يدل علـــى وجـــود حالـــة الاغتراب لديها ، كانت تمثل نموذج التمرد الشعوري المدفوع بمعاناة واقعية ترتبط كما ظهرت في المسرحية بمشكلة البيروقراطية في النظام السياسي. وتتطابق ثورة المجتمع بأكمله في ناطورة المفاتيح إلى حد ما مع وجهة النظر الماركســـية فـــي أسباب الثورة كونه كان مدفوعا بالدرجة الأولى بأسباب اقتصادية ناتجة عن تحكـــم

الطبقة الحاكمة في الثروات ، إلا أن هذا التطابق يتعلق بتغير أسبابها أما نواتج الثورة وكما عولجت في المسرحية لم تعكس أي من حتميات النظرية الماركسية . فالملك يبقى هو الملك والتغير لم يستهدف قلب النظام أو استبداله .

عرضت في الجزء الخاص بالمشكلات الاجتماعية في المجتمع اللبناني كما صورها الرحبانيان مشكلات التحايل والسرقة والغش والتزوير كمظاهر سلوكية تمثل الانحراف عن المعايير الاجتماعية ، غير أنه يمكننا من منظور آخر اعتبارها من ضمن الوسائل المتاحة للأفراد في التغلب على المشكلات ومواجهتها في مجتمع يعجز عن تحقيق المتطلبات بوسائلها المشروعة وبالتالي فقد كانت مشكلة من منظور اجتماعي ، غير أنها على المستوى الفردي كانت أداة فعلية في التعامل مع المشكلات بمنحى عن محاولة تقيميها .

كذلك كان النمط الهروبي الذي ظهر لدى وردة في جانب من جوانب شخصيتها وفي إتجاهها للحلم ، ولدى نسناس "الشاعر" ولدى فرقة "ماريا" في إتجاهها لإقامة المهرجانات الغنائية في الساحات كانت جميع هذه الأنماط أحد الحلول التي تهدف إلى خلق التوازن النفسي لدى الفرد أو الجماعة بطرق مبتدعة من تلك الشخصيات .

يرى" مكيفر" في تحليله للسلوك أن السلوك الواعي يتضمن عمليتين من التنظيم الاختياري :

**الأولى** : تشمل نسق القيم عند الفرد وموقفه الثقافي وشخصيته ، وتتمركز في اتجاه معين من أجل الوصول إلى لهدف معين .

**الثانية** : تشمل نواح من الحقيقة الخارجية التي ترتبط اختياريا بالنسق القيمي وقد تنقل القيم الإنسانية من الحقيقة الخارجية عناصر معينة إلى أدوات ووسائل (غيث، ١٩٨٧).

وإذا أردنا الاستفادة من هذا الطرح لتفسير ظهور الأنماط المختلفة في المسرحيات في التفاعل مع الواقع ، فإنه يمكن التوجه نحو تحليل نمط الشخصية والنسق القيمي

لدى الشخصيات والتي تتحكم بشكل أو بآخر بنوع الوسيلة التي يتخذها الشخص ، وبافتراض أن المعطيات الاجتماعية والاقتصادية هي ذاتها بالنسبة للأفراد ضمن الظرف الاجتماعي الذي عولج بالمسرحيات وبناء عليه يمكن التركيز على ثلاثة أنماط في المسرحيات :

**الأول** : من يمتلكون نسقا قيميا متوافقا مع النسق القيمي للمجتمع وشخصية لديها نزعة التمرد وهؤلاء كما صوروا في المسرحيات ينتقون الوسائل الثورية في مواجهة الواقع غير أن وسائلهم تكون ضمن المشروع اجتماعيا كما ظهر لدى "قرنفل" و "وردة"

**الثاني** : من يمتلكون نسقا قيميا متوافقا مع النسق القيمي للمجتمع غير أن نمط الشخصية لديهم يغلب عليه جانب أو صفة الإنسحابية والخوف وهؤلاء يتجهون لخلق وسائل تتفق مع نمط الشخصية لديهم فيقررون الإنسحاب مثل "ديك المي" في ناطورة المفاتيح الذي يكتفي بالغناء على برك المي ، والنسناس في ميس الريم الذي يكتفي بمخاطبة نفسه بالمرآه ونظم الشعر .

**الثالث** : من يمتلكون نمط قيميا يتعارض مع النسق القيمي للمجتمع ولديهم نمط شخصية ذو نزعة تمردية وتكون وسيلتهم الاتجاه للانحراف غير المقيد بمعايير المجتمع وغير المبال فيها ، كما ظهر لدى شخصية "الحرامي" و "ديب" وغيرهم من الشخصيات التي لجأت إلى الوسائل غير المشروعة اجتماعيا.

وبعد هذه المحاولة في تناول الوسائل والحلول التي ظهرت لدى الشخصيات ضمن العمل المسرحي يمكن الإنتقال إلى تحليل التصور الفني فيما يتعلق بطرح الحلول كما ظهر لدى " الأخوين رحباني" ولا بد بداية من التطرق إلى ذكر بعض السمات الفنية لدى الرحبانيين ، كونها ترتبط إلى حد ما باتجاههم في طرح الحلول، لكن دون محاولة تصنيفها كظاهرة فنية ضمن مدرسة فنية معينة ، فهم واقعيون في جانب ورومانسيون في جانب آخر . واقعيون لأنهم اتجهوا بأعمالهم من وإلى عامة الشعب وهم رومانسيون نظرا لما تتصف به أعمالهم "الغنائية منها" بالغموض والرمزية على الرغم من بساطتها الظاهرية . كما يمكننا اعتبارهم سرياليين. في

طرحهم للشيء ونقيضه وفي تركيزهم على حالتي الوعي واللاوعي وما يتخللها كما إنهم ذوي نزعة اشتراكية في الفن نظرا لارتباطهم بطرح هموم الطبقات المحرومة من الشعب ، غير أن اتجاههم هذا لا يؤدي بهما إلى طرح مفهوم الثورة بمعنى تغيير من يتزعمون الحكم بل عمدا إلى التركيز على مضمون الثورة لا شكلها . وإصلاح البناء الاجتماعي داخليا . وقد يكون لهذا التوجه ما يفسره ضمن الواقع السياسي اللبناني ، حيث أن تعاقب الحكومات آنذاك وتغيرها وعدم تغيير الظروف الإجماعية إلى الأفضل جعلهما يتجهان إلى طرح التغيير في مضامين السلطة لا بمن يتزعمونها .

أولى الرحبانيان اهتماما واضحا فيما يتعلق بلغة الحوار وتغليبها في حل المشكلات بمختلف أنواعها كمرحلة أولية لهبوط الأحداث وحسم الصراع ولم يتجها في أي من أعمالها إلى طرح حلول وعظية أو مباشرة للمشكلات .

ففي مسرحية "صح النوم" وقبل معاقبة " قرنفل " من قبل الوالي يتخذ – الحوار منحى لتهدئة الوالي وإقناعه بعدم معاقبة قرنفل

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

**– الوالي – إذا يا قرنفل وين الختم ؟**

**– قرنفل – يا مولانا رميته**

**– خلص خلصت الأيام البيضا**

**– بس القمر عم بيضوي بلا ختم**

**– أنت عفريته يا قرنفل وبدك تروحي على جهنم**

**– دخيلك يل مولانا كل شي إلا جهنم**

**– انكسرت واجهة القصر ومش راح نقدر إنصلحها وبدو يسفقني الهوا**

**– سلامة قلبك يا مولانا**

**– لك شو كان بدك حتى سرقتيه كل هل الناس استفادوا إلا أنا وأنت إنت على جهنم وأنا على البرد**

**– يا مولانا خليهم يربوطوني بحبل وأنا بجيب الختم**

**– حبل اربطوها تانشوف**

وبعد إنزال قرنفل إلى البئر، تحضر الختم ويطلب الأهالي منه مسامحتها وتحاول قرنفل استعطاف الوالي والتحايل عليه

**إذا بدك تقتلني صار فيك تقتلني بس أعطيني شوية وقت تا أكفر عن ذنوبي خايفه أروح على جهنم وأنا بعينك مخطيه**

**- جهنم إيه جهنم بس يمكن ما فيها حدا الإنسان أحلى من النار ولمل نزلتي على البير ما عدت إتذكرت الختم وخفت عليكي إنت، معقول أقتلك يا قرنفل معقول الإنسان يقتل واحد بيخاف عليه؟**

أما اتجاه الوالي لإجراء التغير المناسب في سياسته فيتمثل بتوليته قرنفل بتختيم معاملات الأهالي بقوله "إنت إيدك أرشق" ومع اختلاف المضمون بين مسرحيتي " صح النوم " و "ناس من ورق" إلا أن الطرح الرحباني في هذه المسرحية اعتمد على لغة الحوار بين طرفي الصراع واللذين تمثلا ب"ديب" و "ماريا" كرمزين أحدهما للنظام السياسي والآخر للفن تمثل "ماريا" شخصية فنية "مطربة" ذات اتجاهات ونزعة ناقمة على النظام السياسي، تحاول طرح الفن كبديل للسياسة ، وبعد فشل ديب "مدير حملة انتخابات المرشح ظاهر" في احتواء الفرقة ضمن النظام السياسي تلعب ماريا الدور نفسه في حوار يتخذ صورة التحريض ينتهي هذا الحوار في ارتداع ديب وتراجعه عن العمل السياسي .

**ديب – بدك بعد هالعز بدك ياني مثل؟**

**- ماريا: عز شو، العز لضاهر العز لمتلك دل.**

**إنت بتعمله زعامة وهوه بيمشي على الزعامة ، إنت بتعمله الشعبية وهوه بيقطف الشعبية ، إنت إللي بتحمله الكرسي وهوه إللي بيقعد عالكرسي ، لو إنت ممثل كان هلأ الناس بيمضوك على الدفاتر .**

**- إيه بس أنا رغبان السياسة**

**- عالمسرح كله موجود فيك تعمل بطولة ، مجد ، حب ، سياسة**

**-وسياسة ؟**

**– إيه إذا طالع بإيدك تبيع بلد بتبيعه بس مع فرق بالحقيقة ما بيكون نبـــاع إذا فيك تقتل بس الخنجر ما بيضوي، على المسرح بتظلم وظلمك ما بيإذي ومـــع هذا كله عالمسرح بتوصل القلب بتهدر وبتضج وبتغير ، مع فرق بالمجلس مرات بدك تدفع تايزقفولك هون هنة بيدفعولك وبيزقفوا .**

يستمع ديب بعد محاورته مع ماريا إلى خطبة المرشح " ضاهر" ويبدأ باكتشاف أكاذيبه ينهى ديب عمله مع ضاهر بقوله : **مدامك هيك أنا هل المرة بدي أعمـــل نايب ولو عالمسرح عالقليلة عالمسرح نيابتي ما بتخلص وإذا ما نفعت ما بتضر.**

في مسرحية " ناطورة المفاتيح" يبدو الطرح متشابها مع مسرحية صح النـــوم حيث تعرض المسرحيتان نموذجا للنظام العاجز والمستبد

أما مساحة الحوار فستأثر بها ناطورة المفاتيح أو "زاد الخـــير" بعـــد هجـــرة الأهالي وتحاول فيه استضعاف الملك كونها الرمز الوحيد الممثل لوجود الشـــــعب وكون بقائه كملك مرتبط ببقائها وتلبية مطالبها .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

**زاد الخير – يا جلالة الملك لو المفاتيح سيوف كنت بتسلح جيشك بالمفاتيح**

**الملك – ليش فلوا يا زاد الخير ؟**

**– صار بدك البيوت والأرض تركولك إياهن وراحوا**

**–شو نفع البيوت بلا ناس؟**

**– هلأ عرفت قيمة الناس كانوا يروحوا إرخاص عندك ، ديك المي راح بسلة لوز**

**– اخرسي أنا الملك السيد وبإيدي الحياة والموت ، وإنت الرعيـــة وعليكـــي الطاعة**

**– إيه لا تزيد عليه بفل /– احبسوها**

**– قايد الملك – يا مولانا لا بيسوى تحبسها ، ولا بيسوى إتخليها تفل بتصير بلا رعية**

**– الملك – فإذا يا شعبي المحبوب يا زاد الخير خلينا نتفاهم**

**– بنتفاهم بس إلي شروط**

**- شروط على الملك لا ما بقبل**

**ييه على هالشغلة لما كانت الرعية موجودة ما كانوا بتفقوا على رأي شـــي بيقولو إيه وشي بقولوا لأ، لما زاد الخير صارت الرعية كلمة واحده يا أه يا لأ**

**ياقايد ، يا جاد الحكيم اعملوا لشعبي المحبوب زاد الخير مثل ما بـــدا شـــيلو عنا حصة الملك .**

**شيلوا حصة الملك ، خفضوا الضرايب ، ما تشغلوا حدا بالسخرة**

**وتستمر زاد الخير بتعذيب الملك وتهديده بالهجرة**

**الملك – هنه هربوا حتى يسقطوني ، لكن أنا اجتزت الأزمة وبقيت**

**زاد الخير – إنت بقيت لإني أنا بقيت ، لكن هلأ عم قول لحالي إذا أنا بظـــل إنت راح بتظل وبيكونوا إللي راحوا راحوا بلا تمن..... وعشـــان هيـــك صـــوب أرض جديدة راح أمشي وكل ما يبعد مسافة عرشك بيغرق شبر حتى توصل إنـــت للأرض وأنا للحرية .**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ينتهي الملك للتوسل لأصحاب البيوت للرجوع للمملكة وتنتهي المسرحية بقدوم الأهالي ويغني الجميع "غني يا مدينة أوسعي يا مدينة رجعـــوا النـــاس وعمـــرت المدينة"

في مسرحية "المحطة" لا يقدم الرحبانيان طرحا مشابها. فالحلم الذي يتحـــول بمحض الصدفة إلى واقع بقدوم الترين ، ويسفر الأهالي ذوو الاتجاهات القدريـــة ويحول الحرامي بسبب هذه الصدفة إلى إنســـان شـــريف، ويبقـــي وردة الحالمـــة تستجدي الحرامي:

**وردة – إقطعلي تذكرة**

**الحرامي – ما بقي فيه انتهوا التذاكر**

**وردة – حدا يعطيني ورقة حدا يعطيني ورقة**

وحين يسافر الجميع تبقى وردة وتغني "إيماني ساطع" وفي نكوص يبدو وكأنـــه تبادل للأدوار فالأهالي الذين يبدئون المسرحية بقدرية "خلص الزرع الشتى جـــاى"

يحملهم حلمهم نحو واقع أفضل أما وردة المحرضة على الواقع تتجه بعد شعورها بالفشل وباستنفاذ وسائلها في دفاعيتها تجاه الواقع تغنى "إيماني ساطع يا بحر الليل إيماني ، الشمس، المدى والليل ، ما بيتكسر إيماني ولا بيضعف إيماني أنت إللي ما بتنساني"

وكأن الأخوين رحباني في هذه المسرحية يطرحان فكرة أن حلول المشكلات في بعض الأحيان تكون قدرية أيضا بحيث لا يعود لمفردات الوعي ، والقيم ، ونمط الشخصية ، وابتداع الوسيلة أثر يذكر .

في مسرحية ميس الريم والتي تتركز موضوعها حول الانقسامات في المجتمع اللبناني يكون الحل بالإضافة إلى الحوار استدعاء الحكمة وتغليبها ممثلة بسلطة قادرة على فض النزاع من خلال "مختار المخاتير" .

اتخذ الحوار في المسرحية اتجاهين ، أحدهما ممثلا "بزيون" في محاولاتها للإصلاح والآخر ممثلا بمختار المخاتير في اتجاهه للحيلة في فرض نفسه كمهدد خارجي للجماعتين يعمل على إعادة تضامنها

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**المجموعة – عبكره بكير – عبكره بكير رح يحكم بيناتنا مختار المخاتير**

**المختار – يا أهالي ميس الريم ، راجي وحاتم اشتكوا على بعض ، غندور وأبو حلقة أخذنا إفادتن مين شهودك يا راجي**

**زيون**

**مين شهودك يا حاتم**

**زيون**

**زيون – سيدنا أنا خايفة أشهد مع حدا زعل حدا**

**المختار – راجي وحاتم إلنا عشرين سنة هيك بيخلقوا مشكلة علشان يتقاتلوا ولما عرفنا إن بدن يجوزوا أولادنا قلنا بكرة بيروقوا**

**راجي – يا سيدنا إحنا معنا الحق**

**المختار– قلي بتريدوا تتصالحوا؟**

**– مثل ما بتريد**

**ومين إللي بيبدي الصلح؟**

**يا أهل العريس ، يل أهل العروس بتريدوا تعتذروا ، اعتذر يا نعمان لشهيدة نعمان – سيدي سبتلي عمتي**

بعد محاولات المختار الإصلاح بالطلب من أحد الطرفين بالاعتذار وتمنعهم عن ذلك يقرر أن يتزوج شهيدة

**يلله أنا رح آخذ شهيدة وإنتوا إصطفلوا تتزاعلوا تتراضوا ، الجمعة الجاي بدي زيون تكون وصيفة الشرف إوعوا إتخلوها إتروح من هون**

يفرض المختار بقراره الزواج من شهيدة باعتبارها محكا للصراع مبدأ القوة في حل المشكلات أما اختياره لزيون كوصيفة شرف فقد كان بمثابة طرف مشارك في حل المشكلة . ويعمل تدخل "مختار المخاتير" بهذه الطريقة كعامل توحيد للجماعتين ومحفزا لتضامنهما على اعتبار أنه يمثل مصدر تهديد خارجي يعمل على إعادة التوازن الداخلي للجماعة . ويتضح أثر ذلك في تقارب كل من طرفي الصراع راجي وحاتم

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**راجي – قرب خيي حاتم قرب**

**حاتم – إيه الله يسامحنا عشرين سنة عداوة غلطنا بحق أولادنا وبحق نفسنا**

تتدخل زيون أثناء حفل زواج المختار من شهيدة بموال

**هوه وهيه تنينهن تربوا سوا وعلى الشيطنة بيناتن تربى الهوى وهب الهوى عحبن بليلة شتى الله ينجينا من هبوب الهوا عم حلفك بالدمع باليالي الحنين بالغيم بالتلة بزهر الياسمين شيخ المحبة إنت ملجى الطيبين ردن لبعضن مثل ما ربيوا سوا**

٥٥٩٠٩٨

**مختار المخاتير – زيون كأنك بقلبي قاعدة أنا شيخ المحبة مش هيك قلتي ؟**

**زيون – وأنت جانح المظلومين**

**شو ما قلتي قليل عليه جيت وعارف إن ميس الريم مـــا رح تصلـح إلا إذا هزيتا بقوة قلت راح أتزوج شهيدة حتى تتحركوا وتتراضوا مع بعضكـــن بتبيـــن معكن ؟ لك ما راح تلاقوا مختار مثلي إذا صار لي شي راح تتشرشحوا**

يمثل الحل المطروح في مسرحية "ميس الريم" أمل الفنان في تفـــادي كارثـــة الحروب الأهلية التي حلت بالمجتمع اللبناني في منتصف السبعينات . وقد حصـــر الأخوين الرحباني أسبابها بعوامل ثقافية وبيئية تتعلق بنمـــط الشـــخصية العربيـــة عموما والتي تستثار بنزعة العصبية . ولذا فقد نظر الرحبانيان للأسباب الخارجية باعتبارها مثيرات لا تجد محفزاتها بمعزل عن الاستعداد الثقافي لدى المواطن فـــي إصراره على خلق صورة الآخر الغريب والتي ترتبـــط بمـــدى إحســـاس الفـــرد بالتضامن والانتماء للأقرب دمويا ، ولذا كان وجود مختار المخاتير يشكل صـــورة غريب آخر خارجي عمل على ردم الحاجز بين الجماعتين . وقد كان وجوده بـــهذه الصورة من متممات الحبكة الدرامية . أما استخدامه للقوة واهتدائه لـــها مقرونـــة بالحكمة فقد مثل الطرح الفني للحلول أو الحل من منظور أشـــمل ، وبمـــا يتفـــق وحاجة المجتمع اللبناني آنذاك لحكومة ناضجة ونظام سياسي قوي بإمكانه احتـــواء الأزمة أو الحد منها

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما زيون وكما ظهرت في المسرحية هي رمز للمحبة والسلام وعنصر متمم أو يكاد يكون مؤازرا لاتجاه مختار المخاتير

فلم تتطرق المسرحية لحياة زيون الخاصة ولم ترتبط بالأحداث كجزء واقعـــي منها أي لم تكن طرف في الصراع . وكأنها صوت الإنسانية في مواجهة العنـــف والفوضى أو صورة مقابلة ونقيض للوضع القائم ، ولذا تنسحب في اشتداد الأزمـــة بأكثر الأغنيات رومانسية غير المرتبطة بالحوار أو بالأحداث المتعلقة بـــها مثـــل "سألتك حبيبي" ولا تتطرق أي من الأحداث المســـرحية لحيـــاة زيـــون الخاصـــة وعلاقاتها خارج ميس الريم إلا بعد اكتشاف مختار المخاتير مزاياها وبعد اشتراكها في حل مشكلة الأهالي .

**يازيون أنا وصلت ونطرتك بس إنت دايما بتتأخري**

**تأخرت عليك ؟**

**وصلتي لعندي مأخره**

**مش ذنبي**

**بعرف هيك بدا الريح .... أنا رح أرجع للقصر وأنت بدك تكملـــي مشـــوارك على كحلون**

من الملاحظ أن الرحبانيين قد عمدا إلى إظهار الشخصيات التي تتحكم بتطـور الأحداث وتهيئتها للهبوط بقالب إنساني ذو نزعة رومانسية ، وإذا كان الحب فـــي المسرحيات التي سبقت مسرحيات الدراسة "زمنيا" هو المحك الأهم كوسيلة لحـــل المشكلات كما ورد في مؤلف "جان الكسان" فإنه بقي كذلك في معظم الأعمال التي تلت وبتوظيف أشمل لتصبح "المحبة" من الوسائل التي تتحكـــم بإنـــهاء الصـــراع كمحبة الوالي لقرنفل وخوفه عليها الذي جعله يتراجع عن معاقبتها في صح النـــوم أو محبة الملك للشعب بعد هجرتهم وتسببها في إعادة النظـــر فـــي سياســـته مـــع المواطنين، أو المحبة التي جاءت متأخرة بين زيون ومختار المخاتير في "ميـــس الريم" والتي بدت مقوماتٌ وجودها واضحة في اتفاقهما وتفاعلهما المشـــترك مـــع المشكلة والأهالي .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# المراجع باللغة العربية


١- أبو غازي، بدر الدين، معجم ألفاظ الحضارة والفنون، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٠.

٢- الكسان، جان ، ١٩٨٧ ، الرحباينون وفيروز ، ط (١) ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، بيروت – لبنان.

٣- البزاري، مجد محمد الباكير ، ١٩٨٦ في النقد الأدبي الحديث ، ط (١) مكتبة الرسالة الحديثة ، عمان – الأردن.

٤- برشيد عبد الكريم ، ١٩٨٤ ، ندوة تراث العربي والمسرح . ج(١) المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

٥- بلبل ، فرحات ، ١٩٨٤ ، المسرح العربي المعاصر ، ط (١) وزارة الثقافة ، سوريا.

٦- بليخا نوف ، جورج ، ١٩٧٧ ، الفن والتطور الميتادي للتاريخ ، ط (١) دار الطليعة – بيروت.

٧- بوتنستيفا ، تمارا الكساندرروفا ، ١٩٩٠ ، الف عام وعام على المسرح العربي، ط (٢).

٨- بيبرس ، أحمد ، ١٩٩٧ ، المسرح العربي في القرن التاسع عشر ، ط (١) مكتبة سعيد رأفت القاهرة.

٩- تشيرتفسكي ، ل.غ، ١٩٨٣، علاقات الفن الجمالية بالواقع الاجتماعي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – سوريا.

١٠- حب الله ، عدنان ، ١٩٩٦ ، جرثومة العنف ، ط (١) دار الطليعة ، بيروت – لبنان.

١١- حسين كمال الدين ، ١٩٩٢ ، المسرح والتغير الاجتماعي في مصر ، ط (١) دار المصرية اللبنانية – القاهرة.

١٢- الحسيني ، السيد ، ١٩٨٦ ، علم الاجتماعي السيلسي المفاهيم والقضايا ، ط (٤) دار قطر بن الفجاءة – قطر.



مكتبة الجامعة الاردنية

١٣- خليفة ، عصام كمال ، ١٩٨٥ ، في معترك القضية اللبنانية ، ط (١) مجموعة محاضرات . (إصدار خاص).
١٤- دوفينو ، جان ، ١٩٨٣ ، سوسيولوجيا الفن ، ط (١) ، منشورات عويدات – بيروت.
١٥- دوفينو ، جان ، ١٩٦٥ ، سوسيولوجيا المسرح ، ج (١) ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق.
١٦- دياب ، عز الدين ، ١٩٩٣ ، التحليل الاجتماعي لظاهرة الانقسام السياسي ، ط (٨) ، مركز البحوث العربية – القاهرة.
١٧- زكريا ، خضر ، ١٩٩٨ ، نظريات سوسيولوجية ، ط (١) ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا – دمشق.
١٨- سعيد ، خالده ، ١٩٩٨ ، الحركة المسرحية في لبنان ، ط (٨) ، لجنة المسرح العربي ، مهرجانات بعلبك – لبنان.
١٩- سويد ، محمود ، ١٩٩٨ ، الجنوب اللبناني في مواجهة إسرائيل ، ط (١) ، مؤسسة الدراسات الفلسطينية.
٢٠- صليحة ، نهاد ، ١٩٨٦ ، المسرح بين الفن والفكر ، ط (١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.
٢١- طلاس ، مصطفى أحمد ، الغزو الإسرائيلي للبنان ، ط (١) ، مؤسسة تشرين للصحافة والنشر – دمشق.
٢٢- العشري ، جلال ، ١٩٩١ ، المسرح فن وتاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.
٢٣- عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمال، ٢٠٠١، ط (١)، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت.
٢٤- عمر ، معن خليل ، ٢٠٠٠ ، علم اجتماع الفن ، ط (١) ، دار الشروق ، عمان – الأردن.
٢٥- علمية ، نصار ، ١٩٧٦ ، أسباب وأسرار الحرب اللبنانية ، ط (١) ، إصدار خاص.
٢٦- غيث، عاطف، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ١٩٩٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١٣- خليفة ، عصام كمال ، ١٩٨٥ ، في معترك القضية اللبنانية ، ط (١) مجموعة محاضرات . (إصدار خاص).

١٤- دوفينو ، جان ، ١٩٨٣ ، سوسيولوجيا الفن ، ط (١) ، منشورات عويدات – بيروت.

١٥- دوفينو ، جان ، ١٩٦٥ ، سوسيولوجيا المسرح ، ج (١) ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق.

١٦- دياب ، عز الدين ، ١٩٩٣ ، التحليل الاجتماعي لظاهرة الانقسام السياسي ، ط (٨) ، مركز البحوث العربية – القاهرة.

١٧- زكريا ، خضر ، ١٩٩٨ ، نظريات سوسيولوجية ، ط (١) ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا – دمشق.

١٨- سعيد ، خالدة ، ١٩٩٨ ، الحركة المسرحية في لبنان ، ط (٨) ، لجنة المسرح العربي ، مهرجانات بعلبك – لبنان.

١٩- سويد ، محمود ، ١٩٩٨ ، الجنوب اللبناني في مواجهة إسرائيل ، ط (١) ، مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

٢٠- صليحة ، نهاد ، ١٩٨٦ ، المسرح بين الفن والفكر ، ط (١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

٢١- طلاس ، مصطفى أحمد ، الغزو الإسرائيلي للبنان ، ط (١) ، مؤسسة تشرين للصحافة والنشر – دمشق.

٢٢- العشري ، جلال ، ١٩٩١ ، المسرح فن وتاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

٢٣- عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمال، ٢٠٠١، ط (١)، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت.

٢٤- عمر ، معن خليل ، ٢٠٠٠ ، علم اجتماع الفن ، ط (١) ، دار الشروق ، عمان – الأردن.

٢٥- علمية ، نصار ، ١٩٧٦ ، أسباب وأسرار الحرب اللبنانية ، ط (١) ، إصدار خاص.

٢٦- غيث، عاطف، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ١٩٩٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢٧- غيث ، محمد ، ١٩٨٧ ، الموقف النظري في علم الاجتماع المعـــاصر ، ط (٨) ، دار المعرفة الجامعية – القاهرة.

٢٨- فاطمة موسى محمود ، قـــاموس المســـرح ، ط (١) ، مجلـــد (٥) ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨ – ١٩٩٩.

٢٩- فؤاد ، مصطفى أحمد ، ١٩٧٧ ، دولية الصراع اللبناني ، منشأة المعـــارف – الإسكندرية.

٣٠- لبيب ، الطاهر ، ١٩٩٤ ، سوسيولوجيا الشعر العذري نموذجـــا ، ط (١) ، سينا للنشر – القاهرة.

٣١- لندوا ، م ، يعقوب ، ١٩٧٢ ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ط (١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

٣٢- نوفا ، ز ، سمير ، أوفيا نيكـــوف م ، ١٩٧٥ ، موجـــز تـــاريخ النظريـــات الجمالية، دار الفارابي – بيروت.

٣٣- محبك ، أحمد زياد ، التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر ١٩٤٥ – ١٩٧٥ عالم الفكر ، مجلد (١٦) ، عدد ٤ ، الكويـــت ، ١٩٨٦ ، ص ٢٤١ – ٢٨٦ .

٣٤- هاوزر ، آرلوند ، ١٩٧١ ، الفن والمجتمع والتـــاريخ ، ج (٢) ، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان.

٣٥- زعتر ، سركيس ، ١٩٨٦ ، ملاحظات حول تاريخ لبنـــان ، ط (١) مكتبـــة السائح – بيروت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## * مواقع الإنترنت

1- WWW. Albayan. Co. ae/ albayan/ Culture/ 2001/ issue 60/ theatre/ 1. Htm.

2- WWW. Fairouz. Com/ fairouz/ tribute/ rbb 4. Html.

# Abstract

## Sociology of theatre art
## Analytical Art study for the theatre of Rahbany brothers as sample From (1970-1975)

**Prepared By:**
**Maysa abdull'a Darweesh quran**
**Advisor:**
**Dr: Helmi sari**

This study has taken into consideration and through analysis, the social and political implications of a sampling of plays which appeared in the Lebanese Society for the period of 1970 – 1975 especially by Rahabani brothers as a model in the aim of revealing and discussing the relationship between art and the actual social life; specifically the relationship of the Rahabani's plays with the actual life of the lebanese society for the mentioned period.

Through the discussion of all dimensions which the plays have introduced, the study was able to define and know some features of the relationship between art and real life, and the exert of impact which the Rahabani theatre was subjected to such as political, social and economic attributes. And its stand towards these factors by either impersonating them or trying to submit other explanation for them forecasting them.

The recommendations of this study can be summarized as follow:

The necessary of paying social studies researchers attention to the relevant fields, to investigate and study all informative aspects either literate wise or art wise due to the derived benefits which may encourage – on the long run – the directions of literature and art that are directly relevant to social problems.