الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

محاضرات في مقياس المسرح العربي

السداسي الخامس شعبة فنون العرض

تخصص فنون درامية

إعداد الأستاذ: بولنوار مصطفى

الموسم الجامعي2020-2021

برنامج محاضرات مقياس المسرح العربي

1- الترجمة في المسرح العربي
2- الاقتباس في المسرح العربي
3- الاقتباس في المسرح المغاربي
4- المسرحية الشعرية العربية
5- المسرحية الشعرية عند أحمد شوقي
6- المسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور
7- الشكل والمضمون في مسرح صلاح عبد الصبور
8- المسرحية الشعرية المغاربية
9- مراحل المسرح العربي1
10- مراحل المسرح العربي2
11- استلهام التاريخ في المسرح العربي
12- اتجاهات المسرحيات التاريخية في المسرح العربي
13- مصادر الثقافة المسرحية العربية
14- نماذج من مسرحيات عربية

محاضرات في مقياس "المسرح العربي"

مستوى السداسي الخامس فنون درامية

د.بولنوار مصطفى

المحاضرة الأولى

الترجمة في المسرح العربي

أقبل رواد المسرحي العربي الأوائل على نقل الفن المسرحي كما شاهدوه في أوروبا، ولضعف زادهم فإن أولى خطواتهم كانت مبنية على آلية الترجمة والنقل عن الآداب الغربية، بحكم أن الموروث الأدبي العربي لم يكن ليتوفر في تلك الفترة على نصوص لتكون بمثابة الانطلاقة الأولى لترسيخ ودعم الفن المسرحي.

ولعل أول مسرحية كانت على يد مارون النقاش هي مسرحية البخيل التي كانت عبارة عن رواية مضحكة كلها ملحنة مقتبسة عن نص البخيل لموليير، وهكذا توالت الإنتاجات المسرحية منها المؤلفة والمترجمة، وانتقلت الترجمة حتى مست المسرح العالمي دون تخصيص، فمست أعمال برناد شو وشكسبير وفولتير غيرهم.

أ.معيقات ترجمة النص المسرحي:

1-صعوبة فهم المضمون.

2- قدم الألفاظ المستعملة.

3- كلاسيكية العروض المسرحية وخاصة الشعرية منها، فأحيانا يقع المترجم في فخ نقل الكلمات في حين يجب إعادة الترجمة لتغير المجتمع وتطوره.

4- وقوع المترجم في فخ الإخلال بالنص.

5- طبيعة المسرح في حد ذاته.

6- تعقيد الترجمة خاصة في النص الكوميدي بوجود المفارقات والتناقضات والسخرية الذهنية.

ب.تيارات الترجمة المسرحية:

1- هو تيار سمح لنفسه بإقامة قطيعة وعلاقة نوعا ما بعيدة عن النص الأصلي، وتقتصر العلاقة معه على بعض الملامح.
2- تيار يعلن الاعتماد الصريح على الترجمة كمبدأ مع ميل كبير إلى التصرف. سليم النقاش.أديب إسحاق..
3- يميز بشدة اقترابه من النص مع التقيد التام بتقسيماته الخارجية مع اللجوء إلى شيء من التصرف أحيانا. نجيب حداد.

ج. أسباب ترجمة العرب لنصوص موليير:

1 – تأثر الكتاب الأوائل بنوعية نصوصه الهزلية، لكونها مألوفة وسهلة التقبل، وولعهم بقريحته الهزلية وطريقة اختياره للمواضيع، و واقعيتها إذ أن موليير استقى مواضيعه من الحياة العامة.

2- الاستثنائية من خلال شهرة موليير وشهرة مسرحياته. البخيل .طرطوف..

3-أسلوبه ولغته، التناقضات والتشابهات والحركة. حيث أن أعمال موليير لا تكاد تخلو من تبديل وسوء فهم وخديعة مضحكة ونهاية سعيدة و أقوال مضمرة وردود .أضف من باب آخر تقارب مسرحية البخيل أو تشابهها مع ما نجده في الموروث الأدبي العربي من خلال كتاب البخلاء للجاحظ.

4-جب التقليد والوصول إلى مستواه. وذلك بدعوى إلى نفس المستوى الحضاري والفني للغرب المتقدم.

د. الترجمة في المسرح الجزائري:

حاول الكتاب الجزائريون التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لكنهم وجدوا صعوبة بالغة في ترويض الموضوعات ضمن أنساق وأشكال فنية من نصوص أو طرق إخراجية، وذلك لافتقارهم للوسائل المسرحية، مما دفعهم إلى الترجمة والاقتباس و الجزأرة أحيانا لبعض النصوص العالمية التي تحمل قيما فنية وطابعا إنسانيا شموليا. فنجد أن الترجمة وجدت منذ بدايات المسرح الجزائري وبالتحديد مع محي الدين

باش طارزي، فتمكنه من اللغة الفرنسية ساعده على ترجمة بعض الأعمال للمسرحي الفرنسي- موليير إلى اللهجة الجزائرية المحلية.

لا يمكن أن ننكر أن المسرح الأوربي شكّل مصدرا مسرحيا غنيا عند العديد من الكتاب الجزائريين فلقد" بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجؤوا إلى التعريب والاقتباس من روائع المسرح الأوربي والفرنسي- خاصة"[1] ولذلك اتجهوا إلى موليير وأعادوا صياغة نصوصه دون أن يذكروا مصدرها

وفي نفس الوقت كان هؤلاء الممارسون من المسرح على درجة من الوعي والأدراك تمنع انزلاقهم وراء النماذج المستوردة، بل تعاملوا معها وفق ما يخدم بيئتهم وأفكارهم إذ" ينبغي أن نسالهم هذا التراث العالمي بوعي ومعرفة وإدراك لأهمية هذا التفاعل لإبداع وخلق ما يتوافق وينسجم مع الواقع والروح المميزة لكل شعب من الشعوب"[2]

ويمكن أن ندرج المسرحيات المترجمة أو المجزأرة في الجدول الآتي[3]:

المسرحية المترجمة	المخرج.المترجم	مؤلفها	سنة الترجمة
الحياة حلم	مصطفى كاتب	كالدرون	1963
بنادق الأم كرار	عباس فرعون	بريخت	1963
دون جوان	مصطفى كاتب	موليير	1963
وردة حمراء من أجلي	علال المحب	سين أوكيزي	1964
الكلاب	حاج عمر	توم براون	1965
سي قدور المشحاح	علال المحب	موليير	1966
النقود الذهبية	عبد القادر علولة	شو صن شن	1967
دائرة الطباشير القوقازية	حاج عمر	بريخت	1969
أنت اللي قتلت الوحش	علال المحب	علي سالم	1971
باب الفتوح	طه العامري	محمود دياب	1973
الإنسان الطيب لستشوان	الهاشمي نورالدين	بريخت	1976
موت بائع متجول	فوزية آيت الحاج	آرثر ميللر	1987
أغنية الغابة	حميدة آيت الحاج	ليسا أوكرينكا	1987

[1]-عثمان بوقطاية. رواية عطيل في المسرحي البلدي.مجلة هنا الجزائر.ع01.ماي1952.ص19.
[2]- وطفاء حمادي.تأصيل المسرح العربي.إشكالية التنظير والممارسة.مجلة الطريق .غ04.نوفمبر1993.ص163
[3]- ليلى بن عائشة .بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين التجريب والإبداع .رسالة دكتوراه.2011

بيت برناردا آلبا	علال المحب	فديركو غارسيا لوركا	1988
شمس النهار	العربي زكال	توفيق الحكيم	1993
رحمة والغابة المسحورة	عبد الله أورياشي	ألفريد فرج	1993

المحاضرة الثانية:

الاقتباس في المسرح العربي

يقتضي منا الحديث عن ظاهرة الاقتباس في المسرح العربي عامة والمغاربي خاصة الوقوف على المصطلح ، الذي شكل وإلى وقت قريب ظاهرة مسرحية شديدة الانتشار وموضوعا كثير الحساسية لما أثير حوله من نقاشات.

أ. الاقتباس لغة:

تجمع معاجم اللغة العربية على أن فعل قبس هو "أخذ شعلة من النار، قبس قبسا من العلم: تعلمه و استفاده، وقبس فلان العلم: علمه إياه واقتبس، قبس : تعلم واستفاد"[4] ومنه من أخذ العلم من عالم فهو مقتبس علما "والقوابيس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه أي علمناه.."[5] ويعني هذا أن كل ما أخذ من معظم الشيء يقال عنه اقتباسا.

ب. اصطلاحا:

استخدم مصطلح الاقتباس لسنوات عديدة في مجالات الأدب والمسرح والسينما، أما فيما يخص الكلمة في حد ذاتها في كلمة" عرفت منذ تداولتها الأقلام العربية عدة معان ضاق بعضها أحيانا، فدل على إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال وفق شروط معينة بصفة عامة، أو على تضمين الكلام نثرا كان أم شعرا شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي مع السماح بقليل من التغيير فيهما، واتسع بعضها ليدل على الإعداد والتهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر"[6]

وبمعنى آخر أن مصطلح الاقتباس يقع تحت خانة مصطلح التضمين بحيث يكون النص وليد نص آخر" إنها عملية مخاض لنص أصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار وقد يناقضها وقد تكون لنصين نفس النهاية وربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى وما ينشده من هدف الكتابة، فهي إعادة إنتاج مستمرة ودائمة

[4]- أبو الحسن عبد الحميد سلام. حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ص59

[5]-بين منظور.لسان العرب المحيط من ق إلى ي معجم لغوي علمي.المجلد03.دار لسان العرب بيروت ص06

[6]- أبو الحسن عبد الحميد سلام. المرجع نفسه ص59

بأشكال وطرق مختلفة، ويقضي الأمر إضافة إلى المعنى السابق وزيادة عليه وبهذا تتجلى القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد ولدوره الإبداعي"[7].

أما في المسرح فإن الاقتباس في مسرحه معناه أن" أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي ولما كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقلا حرفيا، كان الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يبيح لنفسه قدرا من الحرية إيزاء العقدة والشخصيات.."[8]

ظهر كمصطلح لأول مرة على يد "جوليا كريستيفا"*عام 1966في مجلة "Tel quel"الفرنسية في أعقاب ظهور السيميائية التي أسهمت في تعريف النص(Texte)بل قرنت بين مصطلح النص(Texte) والتناص(Intextuality) قائلة أن "كل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[9]، بذلك يتولد النص من نص آخر، إنها عملية ولادة للنص الأصلي ينتج عنها نص ربما يشبهه في النهاية ويحملان نفس الفكرة والمغزى وربما يتناقضان كلية. وربما بعد الثوب الجديد للنص ،يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة ترقى لتحقيق أهدافه وتصوير أفكاره.

أما إذا تصفحنا القواميس الفرنسية فنطالع ما نصه "وهذا مؤداه أن التناص (Intertextualité)هو مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى، إما على صعيد إبداعه (عن طريق الاقتباس، السرقة، التلميح، المعارضة ....) أو على صعيد قراءته وفهمه عن طريق التقريبات التي يقوم بها القارئ"10.

---

[7]-سوني رحمة. ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري.ص04

[8]-روجرم بسفيلد. فن كتابة المسرحية. ترجمة دريني خشبة. القاهرة. 1964. ص 345

[*]-جوليا كريستيفاJulia Kristeva: (1941-)فرنسية من أصول بلغارية،تثقفت ثقافة أوربا الشرقية (روسيا)كما تثقفت ثقافة أوربا الغربية(فرنسا)متخصصة في التحليل النفسي والسيميولوجي،انتمت للجمعية العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969،وكانتلها مجلة تصدر عنها بعنوان (Semiotique)كما نجدها انتمت إلى جمعية "Tel quel التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل:فيليبسولار،وجان ريكاردو وجاك دريدا ورولان بارتوميشال فوكو ،ومن مؤلفاتها:La revolution du langagepoetique1947و في الرواية كتبت Meurtre a Byzance

ينظر:. Le petit larousse illustre .Le dictionnaire de reference pour toute la famille ;Montpamasse Paris Cedex06,p :1392.

[9] - عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)،ص322.

[10] -- Ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création.(Par la citation, le plagiat l'allusion, le pastiche…Ets)«ترجمة ذاتية للنص الأصلي:

و مصطلح التناص"Intertextualité" ينقسم بدوره إلى قسمين:

التناص الظاهر :

ويدخل ضمن الاقتباس والتضمين ،ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا.

التناص الاشعوري*:

هذا النوع الثاني هو اقتباس ضمني ،وقد لا يعي الكاتب وهو يطرح تلك الأفكار التي تبلورت في اللاشعور من خلال قراءاته الكثيرة ونهله من النصوص أنه يقوم بعملية صياغة وتعديل بناءً على ما قرأه سابقا أوبعبارة أخرى و"تناص الخفاء ،وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي "[11].

ج. أنواع الاقتباس:

- اقتباس الفكرة

- اقتباس شخصية مسرحية من خلال مواصفاتها

- اقتباس شكلي يندرج تحت نمط وأسلوب الكتابة أو التوجه في الكتابة.

-اقتباس جزئي من خلال تجسيد قول أو حدث أو فكرة من أجل أن تحدث تأثيرا لا يشابه التأثير الأصلي لها في النص الأصلي.

ينظر: .qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur)
Le petit larousse illustré, le dictionnaire de référence, p:591

*- اللاشعور(Inconscient):مجموع العمليات النفسية التي تجري دااخل الفرد دون وعي منه،ويقتصر على علم النفس الفرويدي أو ما يسمى بعلم النفس البرجوازي،ويتكون اللاشعور عند "سيجموندفرويد"من الطاقات المكبوتة التي يشوهها الإحباط ،والتي تضغط على الشعور وتوجه السلوك اليومي،ولا تفصح عن نفسها إلا في الحالات المرضية المسماة =العصاب،ويقسم" سيجموندفرويد"العقل إلى جزء سطحي عاقل هو الأنا(Ego)وجزء عميق غريزي عدواني لاشعوري هو الهو(Id)وجزء علوي متخارج من الأنا ويمثل القيم والضمير وهو الأنا الأعلى(Superego).

[11] - مفيد نجم ،الوعي واللاشعور والتناص بين الاقتباس والتضمين ،.www.albayan.co.ae

المحاضرة الثالثة:

.الاقتباس في المسرح العربي

توالت الاقتباسات وشملت العالم الغربي والعربي فصيّرت المؤلفات الأدبية (قصصا شعبية، أساطير، روايات..) إلى مسرحيات باعتبارها وسيلة من أهم الوسائل التواصلية، إذ أن المسرح يهتم بقضايا الإنسان وما يهم المجتمع، فكأن المقتبس بهذا العمل يعطي الحياة لشخصيات الحكاية وهو يصوغها في جو الجدال والصراع من خلال الأحداث والمواقف الدرامية ومن خلال الكلمة والفعل.

و يتم الاقتباس بين الأجناس الأدبية المختلفة ويمكن أن يُتناول العمل الفني الواحد بعدة طرق سواء كان العمل الأصلي والمقتبس من جنس واحد أو اختلفا.

وما نحن بصدد البحث فيه هو المسرح أساسا، وإذا رجعنا إلى أقدم العصور ولدى الإغريق خصوصا لوجدنا أنهم كانوا أول المقتبسين حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القيمة وإن اقتباس النصوص من هذه الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني إذ"أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطيرًا هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأول لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان ،فإن يكن عصرنا قد عنى بالأسطورة واتجه إليها الفنانون و الأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان ،أي عادوا يرددون نفس الأساطير وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري"[12].

لقد عُدّ المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان، فها هو "شكسبير" أغلب مسرحياته كانت مستلهمة من التراجيديات التاريخية لليونان و الرومان لتعطينا وقائع تاريخية متأصلة ،وهاهم العرب يغترفون من هذا الكم الهائل للأعمال الفنية الخالدة ،ونخص بالذكر هنا الجزائر، فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، ولقد أصبحت هذه الأسطورة منبعا لبعض كتابنا على أن يكون" الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه إلى الناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا"[13]،ولما كان المسرحي يتكئ كثيرا على الرموز والأساطير ،وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا ،كان طبيعيا أن

[12] –عز الدين اسماعيل،الشعر العربي المعاصر،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،1981،ط3،ص223،222.

[13] – محمد زكي العشماوي ،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،2002،ط1،ص142.

يستغل المسرحي الجزائري كل مادة من التراث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرقٍ في ذلك بين العربي منها والغربي، إلا أننا عند تقصي المصادر اليونانية في المسرح الجزائري لا نجد إلا القليل المعدود ،فالكتاب الجزائريون لم يتأثروا كثيرا بالمسرح الإغريقي على غرار الأدب الأجنبي الذي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر والآلهة.

إن النصوص المسرحية المقتبسة من التراث الأسطوري اليوناني تتطلب الكثير من الدقة والفهم لإيصال الفكرة" ذلك لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان ،وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر ،وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشاعر،بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت"[14] .ومن بين النصوص المسرحية والعروض الجزائرية المقتبسة من الأساطير اليونانية نجد مسرحية (أديب ملكا) للكاتب "سوفوكل"والتي تتميز بجلال اللغة والإحساس الرشيق والهدوء والتوازن في العاطفة،إذ تسبر الأغوار النفسية والأحاسيس والوجدان ،واستغل الكاتب الجزائري" مصطفى كاتب "ليقتبس منها نص (بطل الشعب)الذي يصور لنا كفاح الفرد المتمثل في ثورة الشعب ضد حتمية القدر. واقتبس الكاتب "أحمد سفطة" مسرحية(أونتقون)لنفس المؤلف الإغريقي وقام بتقديمها على خشبة المسرح "محي الدين باشطارزي" سنة 1953 ثم مثلتها جمعية "النساء الجزائريات سنة 1954[15].

لقد كانت المسرحيات الجزائرية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة بالمقارنة مع النصوص الغربية الأخرى ، وهو الحال نفسه بالنسبة للمسارح العربية من خلال ترجمة أعمال الأدباء والمسرحيين الأوربيين، فجاءت أول مسرحية عربية (البخيل) للنقاش عام 1847والمستوحاة من مسرحية (البخيل) لموليير ، أما بالنسبة للخشبة الجزائرية فإنها قد وجدت في المسرح الأوروبي ضالتها واستلهمت منه النصوص الكثيرة والمختلفة المذاهب والمناهج وذلك كله خدمة للمسرح وحبا في إثراء الساحة الفنية و الثقافية الجزائرية،

وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في بداية المسرح أن "باش طارزي "كان أكثر المقتبسين وخاصة ما ألفه موليير من كوميديات مثل (المشحاح) المقتبسة من رحية (L 'Avare) و (الأثرياء الجدد) من مسرحية (Le

[14] – عز الدين اسماعيل،الشعر العربي المعاصر،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،1981،ط3،ص223.

[15] – أحمد سفطة،مسرحيةأنتغون،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986،ص6.

bourgeois gentilhomme) و مسرحية (سليمان اللوك)عن (Le Malade imaginaire)ونجد كتابا ومخرجين آخرين مثل "محمد توري" الذي أخرج مسرحية (عدو الشعب) للكاتب "إبسن" وغيرهم كثير .

أما في المغرب فإنه لا يختلف عن باقي الدول العربية إلا أن له خصوصياته. فالجمهور المغربي كان من أكثر الجماهير تهيئة لاحتضان هذا اللون الفني حين ظهوره، نظرا لانتشار الأشكال الشعبية التراثية وتنوعها في البيئة الثقافية المغربية، إذ تميز الفلكور المغربي بالغنى والثراء والألوان المتضمنة للعنصر الدرامي والقائم على الفرجة. وفي هذا الصدد بقول حسن المنيعي أنه" بالإمكان رصد البداية الحقيقية في مسرح تلقائي متجذر في الحضارة المغربية لم يخضع لأية واسطة أجنبية، وأعني بذلك المسرح الطقوسي الذي يستمد تقاليده من الجسد المغربي عبر احتفالاته الدينية والشعبية"[16].

لكن منطلق أن المسرح الحقيقي هو المسرح المتفق عليه عالميا وهو ثمرة المنتوج الثقافي الغربي، كان الاستغراق في تتبع خطى هذا المسرح في شكله الغربي الأوربي و التماشي مع كل ما يحمله من تقنيات وتحديثات، فكانت المرحلة الأولى للمسرح المغربي وهي مرحلة النشأة هي بالضرورة مرحلة الاقتباس والتي يتحدث عنها الناقد حسن المنيعي فيقول:"كانت البداية تروم إلى خلق ممارسة مسرحية من خلال بناء أسس هيكل عام للفن المسرحي، في هذا النطاق حاولت مجموعة من المسرحيين المغاربة الخروج بالعمل المسرحي من حدوده الضيقة إلى أفاق أوسع و أرحب عن طريق الاقتباس والترجمة ودراسة طرق إخراج المسرح الأوربي"[17] فالاقتباس كان من وجهة نظر بعض المسرحيين إيجابي من منطلق التعديل أو الإضافة أو الحذف والانتقاء حسب الحاجة لذلك.

ويرى كذلك الناقد حسن المنيعين الاقتباس قد أخذ شكلا أكثر خطورة حينما انفتح المغاربة على المسرح الأوربي" بشكله الإيطالي وهو ما جعلهم يغوصون في مداراته الممكنة..لهذا السبب عرف المسرح المغربي تعثرات في بدايته كان من مواصفاتها التقليد، واجترار النصوص الجاهزة"[18]، غير أن هذا لا يقلل من أهميتها في بناء مسرح وحركة مسرحية ستكون مستقبلا رائدة ونوعية.

[16]–حسن المنيعي.قراءة في مسارات المسرح المغربي.مطبعة السندي ط1.مكناس . المغرب. 2003. ص7

[17]– حسن المنيعي.المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.دار الأمان للنشر.ط2.الرباط.2002.ص8.

[18]– حسن المنيعي.المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.دار الأمان للنشر.ط2.الرباط.2002.ص8.

وما يجدر الإشارة والتنويه إليه بخصوص الاقتباس في المسرح المغربي أنه لم يتوقف عند حدود الكوميديا المولييرية، بل بل توجهت في اتجاهات مختلفة فمست المسرح الملحمي والمسرح التعليمي والمسرح لتسجيلي وكذا اللامعقول، بحيث لم يعد الاقتصار على النصوص الدرامية وحسب، بل وصل إلى حد بناء العرض المسرحي وتقنيات تدريب و آداء الممثلين. وعلى سبيل المثال لا الحصر ما قدمه الفنان الطيب الصديقي من "محجوبة" و" في انتظار مبروك" و "مذكرات أحمق"

المحاضرة الرابعة

المسرحية الشعرية العربية

مفهوم المسرحية الشعرية Théâtre Poétique :

يعرفها المعجم المسرحي بأنها " تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا"[19]

نجد في هذا التعريف أن المسرح يتعايش مع جملة من الفنون السمعية والبصرية ومنها الشعر، وأن هذا التمازج ليس بالمحدث المعاصر بل إن العلاقة بينهما جدّ وثيقة، حيث كان المسرح في بدايته يطلق عليه تسمية الشعر الدرامي، والكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر، كما أن الناقد أرسطو صنف الفن المسرحي ضمن فنون الشعر.

تطورت المسرحية وتطورت لغتها الحوارية كذلك، فبعد أن كانت شعرية بامتياز حتى بدايات عصر النهضة حين كان الالتزام بقواعد الكلاسيكية مع بيير كورني وجان راسين وجون درايدن صارت نثرية مع كوميديات موليير ومزيجا بين الشعر والنثر مع وليم شكسبير.

ومع ذلك ظل الشعر مسيطرا على المسرح الإنجليزي الرومنسي فقد كتب" لورد بايرون وشيللي الشعر في قالب مسرحي، ولذلك لم تمثل مسرحياتهما قط واعتبرت نوعا من القصائد الدرامية خاصة وأنهما كانا في الأصل شاعرين لا علاقة لهما بالممارسة المسرحية، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحي الألماني غوته شيللر"[20]

وفي هذا الصدد يمكن أن نضع مقاربة للفرق بين المسرح الشعري والشعر المسرحي، فالأول هو مسرح بالدرجة الأولى وبكل ما تقتضيه اللعبة المسرحية من شروط مع استعماله للغة الشعرية كلغة حوارية وحيدة، أما الثاني فهو شعر أولا يتوافر على خصائص القصيدة من وزن وقافية وإيقاع وبحر وغرض مع اشتماله على بعض الملامح المسرحية كتعدد الشخصيات والحوار وانتقال في الأحداث وتصوير للانطباعات .

[19]-ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان ط01.سنة 1997.ص281.
[20]-ماري إلياس وحنان قصاب.مرجع نفسه.ص281.

المسرحية الشعرية العربية:

مع محاولات الاستنبات التي خاضها الرواد من أجل توطيد الفن المسرحي في البيئة الثقافية العربية وجدوا أنفسهم يحاولون تقفي آثار الغرب في نسج خيوط الفن المسرحي ونظروا في أسباب التمكين لهذا الفن ،فتبنوا أن اللغو واحدة من تلك الأسباب فلقد "كان المسرح الشعري عريقا لدى أمم الأرض، فإنه بدأ عند العرب أيضا شعرا، ولعل أهم الأسباب الدافعة إلى ذلك، السعي نحو تقليد الغرب واستلهام ما عندهم، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء أيضا"[21]، فمسرح مارون النقاش كان مزيجا بين النثر والغناء أما أبو خليل القباني فكان مسرحه احتفاليا يميل إلى الغناء والاستعراض، ونفسه الأمر مع سلامة حجازي الذي كان مغنيا مسرحيا. ويرى عز الدين جلاوجي حين دراسته لتطور المسرح العربي وخاصة الشعري منه أن المسرحية الشعرية العربية مرت بمرحلتين وهما:

المرحلة الأولى: بداياتها كانت مع خليل اليازجي في مسرحيته "المروءة والوفاء" والتي تعد أول نص مسرحي شعري فس سنة 1876 ببيروت ثم كتب مسرحية " الخنساء" في 1877. والملاحظ ان معظم المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة التزمت بعمود الشعر كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة.

المرحلة الثانية: يحمل راية هذه المرحلة الشاعر العربي أحمد شوقي والذي كتب سبع مسرحيات، ست منها تراجيديات وهي "علي بك الكبير"و"مصرع كليوباترا"و"مجنون ليلى"و"عنترة" و"قمبيز" و"أميرة الأندلس" أما المسرحية الكوميدية في " الست هدى". وقد اختار لمآسيه المواضيع التاريخية، ثم جاء عزيز أباضة فكتب مسرحا شعريا تاريخيا كذلك مثل مسرحية "العباسة" و "الناصر"في سنة 1949.

المرحلة الثالثة: يرى عزالدين جلاوجي أن يطلق عليها تسمية مرحلة النضج والكمال، ولعل أبرز كتابها هو المصري صلاح عبد الصبور" الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا"[22] فكتب "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و" ليلى والمجنون" و" الأميرة تنتظر" و" بعد أن يموت الملك وذلك في الفترة الزمنية بين 1964و1973.

[21]- عزالدين جلاوجي . بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.مذكرة ماجستير.جامعة المسيلة.2009.ص09 ص14
[22]- عز الدين جلاوجي.المرجع نفسه. ص19

المحاضرة الخامسة

المسرحية الشعرية عند أحمد شوقي

كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجاً بين النثر والشعر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد الشاعر (أحمد شوقي) (1869-1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنمية والتطوير، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية.

اتجه شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية في السنوات الأربع الأخيرة من حياته؛ إذ ترك لنا سبع مسرحيات: مسرحية واحدة نثرية،وست مسرحيات شعرية، منها ست مآسٍ وهي (**كليوباترا**) 1929 و (**مجنون ليلى**) 1931 و (**قمبيز**) 1931 و (**عنترة**) 1932 و (**علي بك الكبير**) 1932، وملهاة واحدة هي (**الست هدى**).

وقد أسهمت عوامل متعددة في توجه شوقي نحو التأليف المسرحي، والاهتمام بفن التمثيل، وهو الذي تمرس في الشعر الغنائي طوال حياته، وأبدع فيه، ولعل **أهم هذه العوامل** هو رفع مستوى الفن المسرحي، والاهتمام به، والإقبال عليه فنياً وجماهيرياً، قياساً إلى الفترة السابقة، إضافة إلى ازدياد حركة الدعوة إلى التجديد الأدبي.

الخصائص الفنية لمسرح شوقي

إن إقامة شوقي في فرنسا، وإطلاعه على الآداب المسرحية العالمية، ولا سيما الكلاسيكية الفرنسية، قد أثر في أسلوبه الفني، كما أن حفظه الشعر القديم، وإطلاعه على آثار الشعراء العرب، قد أثر في أسلوبه الشعري، يضاف إلى ذلك تأثره بالمسرح الغنائي المعاصر له بمدارسه المختلفة، التي رأسها حجازي.

لقد آثر شوقي الطريقة الكلاسيكية في البناء الفني، وكتب مسرحياته شعراً؛ إذ رأى أن خلود الآثار المسرحية الغربية يعود إلى صياغتها شعراً، ورأى أن كبار الأدباء الغربيين

(حتى في العصر الإبداعي مثل "**هيغو وبيرون وشيلي**" قد آثروا الشعر على النثر في كثير من مسرحياتهم، لما يخلقه من جو خاص، يضفي على المسرحية شعوراً جميلاً)

ومال إلى **الموضوعات التاريخية**، مقلداً في ذلك المسرح الكلاسيكي الفرنسي؛ إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون التاريخ مصدراً لأعمالهم المسرحية، ويخصصون مآسيهم للحديث عن حياة الملوك والأمراء، فحاول شوقي أن ينسج على منوالهم، لذا فقد اتجه إلى تاريخ بلاده، وانتفى منه حقباً متباعدة ومتنوعة، اقتصرت على حياة الملوك والأبطال والشعراء

فمسرحية (مصرع كليوباترا) ومسرحية (قمبيز) استمدّ موضوعها من تاريخ مصر القديم

واستمد موضوع مسرحية (مجنون ليلى) من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية

أما مسرحية (علي بك الكبير) فقد استمد موضوعها من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك

واستمد موضوع مسرحية (عنترة) من العصر الجاهلي.

وبدا تأثره واضحاً بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية من خلال امتناعه عن تصوير وتمثيل الحروب والمبارزات على خشبة المسرح، فالحرب بين انطونيو واوكتافيوس في مسرحية (مصرع كليوباترا) وبين قمبيز والمصريين في مسرحية (قمبيز) وبين علي بك الكبير ومحمد أبي الذهب في مسرحية (علي بك الكبير) لا تعرض على خشبة المسرح أمام النظارة، وإنما يشار إليها من خلال الحديث الذي يدور بين الممثلين.

وتأثر أحمد شوقي أيضاً بالمدرسة الرومنتيكية عندما **تجاوزنظرية الوحدات الثلاث:**

- وحدة الزمان
- ووحدة المكان
- ووحدة الموضوع.

فالمتتبع لأعماله المسرحية يرى أن شوقياً قد زاوج-فيما يخص وحدة الموضوع، بين قصتين في مأساة واحدة، وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا) عندما زاوج بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي، وبين حب انطونيو وكليوباترا، وزاوج بين صراع علي بك الكبير ومحمد أبي الذهب، وبين صراع محمد علي بك الكبير ومراد بن علي بك بالتبني في مسرحية (علي بك الكبير).

ودراسة عنصر الدراما عند شوقي، يتطلَّب النظر أيضًا في طريقة استخدامه للحِيَل المسرحية الثانوية، مثل «التعرُّف» الذي استخدمه في تعرُّف آمال على أخيها مراد بك، في مأساة «علي بك الكبير»، وتعرُّف «حسون» على «بثينة» في مأساة أميرة الأندلس، وكذلك حيلة «المفاجأة» التي استخدمها في مفاجأة بشر لقيس في مأساة «المجنون»، وأيضًا وسيلتَي «الائتمان» «والمناجاة» في الكشف عن دخائل النفوس، وكل هذه حِيَلٌ معروفة مطروقة في الأدب المسرحي منذ أقدم أزمنته، وليس من الممكن المفاضَلة على نحو مطلق بين هذه الحيل؛ ففي بعض المواقف قد تَفضُل المناجاةُ الائتمانَ، وفي مواقف أخرى قد يصحُّ العكس، وموضع المؤاخذة ربما كان في إسرافه في المناجاة، حيث نُطالِع أو نسمع منولوجات غنائية طويلة، في مواقفَ حَرِيَّةٍ بأن تَعْقِد اللسانَ أو لا تُنطِقه إلَّا بالنَّزْر اليَسير، ولكنَّه شوقي الشاعر الغنائي الذي ينطلق على سجيته ليُطْربنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قِطَعًا غنائية قائمةً بذاتها لا أجزاء من مسرحية، على نحو ما نلاحظ في منولوجات كليوباترة وأنطونيو، أو وادي العدم، أو أغنية التوباد، وإن يكن من الملاحظ أنَّ مسرح شوقي قد تطوَّر، فقلَّتْ قصائد المناجاة، أو أَوْجزتْ في المسرحيات التي تلَتْ «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلى»، وازدادتْ أهمية الحوار وطبعيته.

محاولات تأصيل المسرح العربي عند شوقي:

لكن على الرغم من تأثر شوقي بالمسرح الغربي، إلا أنه حاول تأصيل المسرح العربي منذ النشأة الأولى للمسرح الشعري، وذلك عندما انطلق من واقع الشعب العربي مراعياً تربيته، وذوقه، وحسه الفني والجمالي؛ إذ اختار موضوعات مآسيه من التاريخ العربي، ومن تاريخ مصر القديم، لكن مهما قيل بشأن سوء اختيار شوقي لبعض هذه الموضوعات، خصوصاً أنه اختارها من مراحل عصيبة في تاريخ مصر، في الوقت الذي ذكر فيه أنه يدافع عن العروبة، ويساير الشعور القومي، مع أن التاريخ العربي قد حوى صفحات مشرقة تتجاوب مع أهدافه ، فإن (شوقي) الذي اختار من التاريخ مراحل فيها انهيار البلاد وتدخل الأجنبي فيها مثل مسرحية (مصرع كليو باترا) ومسرحية (قمبيز) حاول أن يرتبط بالواقع ويعبّر عن شعوره الوطني، لأن اختياره يدل على وعيه لما كانت مصر تعانيه من هيمنة الإنكليز.

ثم إن (شوقي) لم يعرض لنا التاريخ كما هو؛ إذ غيّر في بعض الأحداث، وبدّل في تصوير سلوك بعض الشخصيات المسرحية، بما يتناسب مع نزعاته الوطنية والقومية هادفاً من وراء ذلك إلى جذب الجمهور المسرحي، وامتلاك عواطفه (فكليوباتره) صيغت بشكل يأباها التاريخ؛ إذ "صاغها لامستهترة أو قل بغيّاً ترتمي عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبّة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس"[23].

ولم يحاول شوقي أن يرضي الذوق العربي، ويؤجج المشاعر الوطنية بهذه المخالفة فحسب، بل أرضى الذوق العربي، والشعور الإسلامي بإحداث تيار أخلاقي عام، طغى على كل مسرحياته، وتبدى ذلك من خلال إحجامه عن تصوير رغبات كليوباترة، وشهواتها الحسية، وحاول أن يحيطها بهالة من النبل والوقار، بل جعلها إنسانة متدينة، تمارس الصلاة الإلهية، أما ليلى العامرية فقد أبى أن يميتها بعد عقد قرانها إلا وهي عذراء.

ومع التيار الأخلاقي، والتعلق بالعادات والتقاليد، والتركيز على الفضائل السامية والشهامة العربية، برز الحس الوطني الذي تجلى من خلال الصراع بين العاطفة والواجب الوطني، وانتصار الثاني إرضاء للشعور الوطني والنزعات العربية والقومية، وبدا ذلك واضحاً من خلال الصراع الداخلي للشخصيات الرئيسية في مسرحية (قمبيز) ذلك الصراع الذي ترجم إلى عمل فعلي من خلال شخصية (نتيتاس) وشخصية (نفريت) داعياً من خلاله إلى حب الوطن، والتعلق به، والاستماتة من أجله.

---

[23] ضيف، شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، ص184.

ولما كان شوقي يسعى إلى تأسيس فن مسرحي جماهيري، فقد حاول أن يرضي الجمهور العربي، ويمتعه، عن طريق بث بعض المواقف الفكاهية التي تعبر عن نفسية العربي المصري، وطباعه، وعن طريق إدخال الموسيقا والغناء في مسرحياته، لأن الجمهور تعود أن يستمع عند مشاهدته عملاً مسرحياً ما إلى قطع ملحنة ترافق القصة المطروحة، وحاول شوقي عن طريق اختلاق بعض الحيل إدخال هذه الأغاني الملحنة في نسيج الحدث المسرحي.

إلا أن (شوقي) قد أكثر من المواقف التي يقطع فيها الحوار ليعطي فرصة للموسيقا والألحان، مما جعله يؤثر في سير المسرحية، وتتابع أحداثها، وتماسكها.

وحاول شوقي أن يتعامل مع الواقع، ويؤثر فيه، عندما اتجه في مسرحيته الأخيرة (الست هدى) إلى تصوير الشعب، ونقد بعض القضايا التي تمس واقعه، وهذا التوجه يدل دلالة واضحة على أن (شوقي) قد أدرك متطلبات الجمهور، وساير النهضة الاجتماعية الممثلة في الصحافة وفي المسرح. ذلك أن (شوقي) كان قد قصر مسرحياته السابقة على تصوير حياة الملوك والأمراء. وتمجيد سلوكهم، والإشادة بأفعالهم، وصور الشعب -في ذلك كله- بشكل مزرٍ، إذ جعله جاهلاً لا حياة فيه (يسير في ركاب المنتصر)[24].وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا).

وقد صاغ شوقي مسرحياته تلك في لغة فنية راقية، استخدم فيها الشعر لغة للحوار المسرحي، وهو الذي تمرس فيه، وحاول جذب الجمهور العربي، واستمالته، بما تعود عليه، واعجب فيه، لذا فقد عدّ (شوقي) بحق "أول من وضع مسرحية جديدة السبك، فيها شيء من الفن المسرحي، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً وبذلك عدّ عمله هذا فتحاً جديداً، ولا سيما قد توالى نتاجه المسرحي، وفي كل مرة يخطو نحو الكمال الفني خطوات"[25].

إلا أن التزام شوقي بالشعر الغنائي مدة طويلة من الزمن، والتزامه بتقاليد الفن التقليدي القديم، ومقوماته، لم يفارق فنه المسرحي، لذا فقد كان طغيان الشعر الغنائي على مسرحه من المآخذ التي أخذت عليه، إضافة إلى عنايته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ الشائعة في الشعر الغنائي، وهذا العيب أثر في النسق العام للعمل المسرحي، وطغى على مكونات العناصر المسرحية، فالإطالة في بعض المشاهد أدت إلى تفكك العمل المسرحي، وفقدان الاندماج، إضافة إلى تركيزه على الشعر الغنائي

(24) شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، ص39.
(25) الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 59.

في إحداث التأثير المسرحي، دون الاعتماد على بقية العناصر المسرحية، كل ذلك أدى إلى فقدان الإيجاز والتركيز، وبدا الإطناب واضحاً، وكأن قلمه تعود على هذا الأسلوب الشعري، أو كأن شوقياً "لم يكن يعرف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، فهو ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخوص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تصبح خالدة في نفوس الناس"[26]

وقد يكون شوقي معذوراً في ذلك، فالريادة لها عثراتها، ومزالقها.

المهم أن شوقياً "هو الذي وضع قواعد الشعر المسرحي في الأدب العربي، وبذلك أثبت قدرة الشعر العربي على بناء المسرحية نظماً، وكذلك أثبت استعداد رواد المسرح من جمهور النظارة للاستماع إلى شعر عربي صميم، مع الاستمتاع بما يصور من مشاهد التمثيل"[27].

وقد تابع مسيرة أحمد شوقي مجموعة من الشعراء، الذين اهتموا بالمسرحية الشعرية، وشكلوا اتجاهات فنية متعددة، فمن قبيل ذلك الاتجاه الكلاسيكي الذي يمثله أحمد شوقي وعزيز أباظة، والاتجاه الرومنتيكي الذي يمثله مدرسة أبو للو المتمثلة بالشاعر **خليل مطران** في ترجمته لمسرح شكسبير عن الفرنسية ويقف على رأسها **أحمد زكي أبو شادي**، **وعلي محمود طه**، إلا أن أهم المآخذ التي أخذت على المسرحية الشعرية آنذاك أنها كانت غنائية بحتة، شكلت مجموعة من القصائد الغنائية التي وزعت بين الشخصيات، ضمن موضوع معين، لايربطها إلا "رباط سطحي خارجي، لا يشكل نسيجاً أساسياً في بناء هذا العمل الشعري، أما ما هو أساسي في هذا العمل فهو القصيدة الغنائية"[28].

---

(26) شوقي، ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص189.

(27) تيمور،محمد، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، ص149.

(28) العالم محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص258.

المحاضرة السادسة

صلاح عبد الصبور و المسرحية الشعرية

استهل تاريخ المسرح الشعري العربي على يدي الشاعر أحمد شوقي لكنه سار على يدي كتاب بارزين من أمثال صلاح عبد الصبو إلى مرحلته التاريخية الثانية التي نخصص هذا الموضوع لمناقشتها.

صلاح عبد الصبور (1931-1981):

صلاح عبد الصبور شاعر، وكاتب مسرحي وناقد ومنظّر، أسهم في ترسيخ المسرحية الشعرية، وامتدادها، وسعى إلى التجديد في بنائه الفني، وأدرك أن الفن المسرحي يشكل جانباً من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة والأدب للأمة، فهو ركيزة أساسية في البناء الثقافي للمجتمع، وآمن بأن أصالة الفنون، وقوتها تستمد من قدرتها على التعبير عن روح الشعب الذي نبعت منه، من خلال التوفيق بين أصولها الفنية وطبيعته ومزاجه[29]، وأيقن أن المسرح اليوناني القديم هو ينبوع العمل المسرحي، وعلى الرغم من التغيرات والاختلافات في الأعمال المسرحية الحديثة، فهو أصل الاتجاهات والمدارس.

تأصيل المسرح العربي عند صلاح عبد الصبور:

إن المتتبع للقضايا التنظيرية، في محاولات صلاح عبد الصبور التأصيلية يلحظ تركيزه على أمور ثلاثة؛

- **أولها** ضرورة استخدام لغة الشعر للحوار المسرحي
- **ثانيها:** ملاءمة الشكل المسرحي المستورد، والمتطور عن الصيغة المسرحية الأرسطية، لتأسيس مسرح عربي الهوية
- **ثالثها:** الانطلا ق من واقع الجماهير العربية، في استحداث المضمون المسرحي.

يرى عبد الصبور أن صياغة المسرحية شعراً في العصر الحديث، تثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات، التي لم تكن تثير انتباه الشاعر القديم، والسبب في ذلك أن المسرح كان يكتب شعراً لا نثراً، ولم يكن المسرح النثري يكتسب أحقية وجوده بعد[30].

إلا أن عبد الصبور قد ولج عالم المسرح الشعري، دون أن يمر بهذه التساؤلات، لأنه آمن منذ البداءة

(29) عبد الصبور، صلاح، حتى نقهر الموت، بيروت، دار الطليعة، 1966، ص85.
(30) ينظر، عبدالصبور ،صلاح، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969، ص115.

بأحقية الشعر في المسرح، وأولويته، ويعّد اللجوء إلى المسرح النثري، واستخدامه لغة للحوار المسرحي، انحرافاً في المسار، وتطفلاً، إذ يقول: "فقد كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ، وكنت أرى أن المسرح النثري وبخاصةٍ حين تهبط أفكاره ولغته انحرافاً في المسار"[31]، بل إن صلاح عبد الصبور انطلاقاً من دراسة واقع المسرح، وماضيه، قد تنبأ بسقوط المسرح النثري، والعودة إلى المسرح الشعري من جديد، لأن للمسرح لغة خاصة تقربه من الشعرية، ومن الشعر، فهو يقول: "نشأ المسرح شعرياً، وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح، وليس الأسلوب النثري المحكم -كما قال أحد النقاد- إلا محاولة للاقتراب من الشعر في تركيزه وموسيقاه"[32].

لقد تأثر صلاح عبد الصبور بأفكار ت.س إليوت، وذلك عندما قال: "إن المسرح هو الوسط النموذجي للشعر"[33] بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما صرّح في أحد أحاديثه الإذاعية أنه يؤمن بأن الشعر هو الأداة الطبيعية والكاملة للمسرح. إلا أن إليوت ركّز على ضرورة اختفاء اللغة المسرحية وراء المواقف، سواء كانت شعرية أو نثرية، أي أن تكون اللغة المسرحية غير ملحوظة، وركّز على القيمة النمطية الموسيقية التي تدعم الإحساس وتقويه، وذلك عندما فضّل أن يكون الشعر لغة الحوار المسرحي.

ولعل هذا ما ركّز عليه عبد الصبور، عندما عدَّ المسرح قطعة مكثفة من الحياة، والشعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي، ولا يقصد هنا بالشعرية (النظم) وإنما يقصد تلك المسرحيات غير المنظومة التي توفر فيها قدر من الشعرية، والتي قد تفوق المسرحيات المنظومة شاعرياً[34].

لقد أكد صلاح عبد الصبور أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر؛ إذ ينتقل فيه الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية، ولدراسة هذه الظاهرة، استعان عبد الصبور برأي لـ (**عز الدين إسماعيل**) عندما قال: "إن كل الأنواع الأدبية تصبوا إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، (...) التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي (...) فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول"[35] ولا يُقصد هنا بالدراما العمل المسرحي، وإنما يقصد الصراع بكل شكل من أشكاله.

وهكذا فقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الشعر هو الأداة الطبيعية الوحيدة لكتابة المسرحية، وذلك للتناسب بينه وبين ما تفرضه اللغة المسرحية من اختزال واختصار، فعالم المسرحية هو عالم اللحظات المكثفة الغنية، لذا فقد تنبأ بعدم استطاعة المسرح النثري مجاراة المسرح الشعري، ويعدّ اختياره للشعر لغة للحوار

---

(31) المصدر السابق، ص115.

(32) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، ط1، ك1، 1965، ص 207.

(33) إليوت، ت.س، جريمة قتل في الكاتدرائية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1982، تر: صلاح عبد الصبور، مر: أمين العيوطي، ص25.

(34) ينظر، المصدر السابق، ص118.

(35) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1988-1989، ص278.

المسرحي خطوة في طريق التأصيل، خصوصاً أن التطبيق قد واكب التنظير عنده، ولا يخفى ما للشعر من قيمة في نفس الإنسان العربي.

المحاضرة السابعة

الشكل والمضمون في مسرحيات صلاح عبد الصبور

الشكل المسرحي:

ميّز صلاح عبد الصبور بين نوعين من **البناء الفني**؛

النوع الأول هو **البناء التركيبي** المفروض بحكم القواعد الفنية المتمثل في المسرحية والملحمة واللوحة المركبة ومعيار الكنيسة

والنوع الثاني المتميز بالبساطة والأصالة والمتمثل في القصيدة الغنائية[36].

وميّز بين **الفنون المعبّرة والفنون الحكائية**، ووجد أن الأولى هي التي تعبّر عن ذات صاحبها، وتمثلها القصيدة الغنائية، والسوناتا الموسيقية، والقصة ذات النبرة الشخصية، أما الثانية فهي التي تتجاوز الذات لتعبر عن الآخرين، وتدير بينهم جدلاً حياً، والتي يستطيع الكاتب من خلالها أن يجسد رأيه ورؤيته من خلال تركيب الأحداث وتدفقها[37]، وهذا شأن الرواية والمسرحية.

إلا أن صلاح عبد الصبور فيما عرض من حديث حول البناء الفني، أو الشكل الفني للمسرحية، لم يحاول أن يبحث عن شكل فني مغاير للصيغة المسرحية المستوردة، وأعلن منذ البداءة أن البحث عن شكل مسرحي، أو استحداث شكل مسرحي جديد، هو نوع من العبث؛ إذ نسمعه يقول: (بحثنا عن أشكال أخرى يجب أن لا يكون من شواغلنا في الواقع)[38] وعلته في ذلك أن الشكل المسرحي المتوفر لا ينتمي إلى أحدٍ بقدر ما ينتمي إلى الإنسانية.

فالشكل المسرحي الذي أقرّه عبد الصبور، هو القالب الغربي المتوارث، الذي ينتمي إلى الإنسانية جمعاء، لذا فإن التراث عنده لا ينتمي إلى بلدٍ دون آخر، بل هو تراث الإنسانية جمعاء، والثقافة–عنده"تراث حي متصل بين الماضي والحاضر، متجهة إلى المستقبل، وليست دراسة مواطن نشوئها إلا لوناً من إلقاء الأضواء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة، وشأن هذه الدراسة عندئذٍ هو شأن الدراسات الأخرى المعينة على فهم الأدب والفن، مثل الاقتصاد والاجتماع وعلم النفس.."[39].

لذا فقد وطّن صلاح عبد الصبور نفسه منذ البداءة، فيما يخص موهبته الشعرية، التي تنسحب على العملية المسرحية الشعرية أيضاً، على إحساسه بقرابته إلى كل الشعراء في العالم، وفي كل فترة من الفترات

---

(36) ينظر، عبد الصبور، صلاح ، حياتي في الشعر، ص21

(37) ينظر، المصدر السابق، ص37.

(38) عبد الصبور، صلاح، "وقائع ندوة المسرح" ، المعرفة، العددان 124-125، حزيران، تموز، 1972، وزارة الثقافة، دمشق، ص126.

(39) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص110.

التاريخية؛ إذ يقول: "بحيث انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا النواس وبودلير، وابن الرومي وإليوت، والشعر الجاهلي ولوركا.."[40]

فالإرث الأدبي والفني هو ملك للبشرية جمعاء، والمهم هو قراءة هذا الإرث قراءة واعية شاملة، وبعدها يتخير الشاعر تراثه كما يشاء، ولقد أوغل في بحث القضية أكثر عندما أعلن أن العالمية لا يمكن أن تلغي الخصوصية، فالأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى؛ إذ يحمل طابعها، وله معالمها، ومع ذلك-كما يقول "يقف بينها معتزاً بأصالته، ووجوده، وإسهامه الحي في تطوير التجربة الأدبية في العالم، وهنا لانظلمه ولا نحابيه لا نظلمه حين نحاول أن نطبق عليه قواعدنا الحديثة، ولا نحابيه حين نحاول بالزيف أن نتلمس فيه ما لم يعرف.."[41]

إذن فالأدب العربي ينتمي إلى تلك الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، ومصرية قديمة وصينية وهندية، ومع ذلك له خصوصيته التي تميزه عن الآداب الأخرى، ولعله قصد بالأدب العربي ذلك "التراث الأدبي الذي حفظه لنا الرواة والمؤلفون، وأبدعه اللسان العربي بين القرنين الخامس والثالث عشر الميلاديين"[42].

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الحضارة هي ملك للإنسان في كل زمان ومكان، يستطيع أن ينهل منها متى يشاء، شأنها شأن الفنون و الأداب، وأن كل المسارح التي نشأت بعد المسرح الإغريقي إلى يومنا هذا باتجاهاتها المتنوعة، ومدارسها المتعددة، ما هي إلا تطوير للصيغة المسرحية الأرسطية؛ إذ يقول: "وقد نجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافاً عن الأصل، ولكنه اختلاف ينبع منه، ويعتبر تطويراً له، ولكنه لا يقف ضده"[43].

لذا فقد آثر عبد الصبور شكل التراجيديا اليونانية، وعدّها أكثر الأشكال تقليدية، بل أكثرها خلوداً، وأعلن عن ذلك صراحة، عندما تحدث عن مسرحيته (مأساة الحلاج) فقال بطل وسقطته هذه مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها من أرسطو، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط[44].

وتجلت سقطة الحلاج في مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، والباعث هو الزهو بما نال، وفي ارتكابه هذه السقطة أباح للناس دمه، بل أباح لله دمه عندما أفشى سر الصحبة، لذا فقد سقطت مروءته أمام الله[45] وهكذا فقد جُرَّ الحلاج من زهوه إلى حتفه، وهذا السقوط هو سقوط تراجيدي بالمفهوم الإغريقي الأرسطي، لكن البناء المسرحي لم يكن أبداً في مسرحية الحلاج بناء كلاسيكياً؛ إذ تبدأ المسرحية من لحظة

---

(40) المصدر السابق، ص110.
(41) المصدر السابق، ص108
(42) المصدر السابق، ص108
(43) عبد الصبور، صلاح، حتى نقهر الموت، ص87.
(44) ينظر، عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر ، ص112.
(45) ينظر، عبد الصبور، صلاح، "مأساة الحلاج"، ص(80-81).

صلب الحلاج.

البحث عن المضمون:

ركّزّ صلاح عبد الصبور في ممارساته التنظيرية والتطبيقية على ضرورة البحث عن مضمون عربي، إذ لا تكمن المشكلة عنده في البحث عن شكل مسرحي، إنما تكمن في أن نسكب في الأشكال المسرحية المتعددة، والمتفرعة، مشكلتنا نحن، فهو يقول"إنّما المشكلة أن نضع في داخل هذا الشكل تطلعنا نحن ومشكلاتنا على مستويين، على مستوى مشاكل الإنسان العربي، والانقسام الذي يعانيه في داخله وهذا مهم جداً، والمشكلة الأخرى مشكلة أين نحن....وبعدها مشكلة، وإلىأين ذاهبون؟! وهذا ما نسميه حركة الإنسان في التاريخ"[46]

إذن لابد من الاهتمام بظروف الحياة التي يعيشها الإنسان العربي، وتلازم الإطار الحضاري الذي يعيش فيه، إضافة إلى الاهتمام بواقع التجربة التي يعيشها الكاتب المسرحي، وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدد أهمية الموضوع المطروح في الشكل المستورد.

لقد حاول عبد الصبور أن يبلور الموضوعات التي لابد أن تنكشف للشاعر، نتيجة انهماكه في روح الحضارة كما هو ماثل في إطار العصر، وحاول أن يتفهم أبعاد هذا الوجه الحضاري، وقيمه، لهذا فكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأنّ لكل عصر سماته الخاصة، التي تفرض على الناس نوعاً بعينه من الاهتمام بموضوع ما، أو التركيز على موضوع دون غيره، وأصالة الكاتب المسرحي عنده تقدر بمدى توغله في الواقع، واستكشاف مافيه من قضايا تهمّ الإنسان العربي، وتثيره، ومهمة الأدب والفن عنده هي إنارة الطريق أمام الإنسان؛ إذ يقول"أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال نجاحهما وفشلهما وإحباطهما، ومآسيهما وانتصاراتهما أيضاً إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة، ولهذا الإنسان الجديد"[47].

إذن فقد حمّل الفنان مسؤولية بيان الخطأ في المجتمع، ومحاولة إصلاحه، لذا فقد جعل عبد الصبور مهمة (إصلاح العالم) القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلاً منهم يرى النقص فيجتهد في اختلاق وسيلة لإصلاحه، إلا أن الشعراء عنده هم أكثر عمقاً في تعابيرهم، وأكثر تأثيراً في المجتمع، لذا فإنّه يرى في آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبساً من الشعر، يقول "وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون، وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظر إلى نقائضه، وقد يبشرون بنظريات مرتبة في تجاوز هذه النقائص، ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هو سبيل الانفعال والوجدان وأن خطابهم يتجه إلى القلوب، وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان إلى النفس، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثراً من التعبير باللغة المجردة، وكثيراً ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء، ففي آثار كل نبي

(46) عبد الصبور، صلاح، "وقائع ندرة المسرح"، ص126.
(47) عبد الصبور، صلاح، "حياتي في الشعر"، ص109.

عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر"[48].

لهذا فقد وعى صلاح عبد الصبور دوره في المجتمع، ومهمته ككاتب وشاعر، فكانت أعظم الفضائل التي نشد فيها إصلاح العالم هي الصدق والحرية والعدالة، وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان والظلم[49]، لذا فقد كانت مسرحيته "مأساة الحلاج" تمجيداً للحرية على كافة المستويات.

وهكذا فقد دعا صلاح عبد الصبور إلى بث المضامين العربية، التي تعالج القضايا المحلية، وهي دعوة صريحة لكشف تلك القضايا، ومعالجتها، والبحث فيها عن المشاكل الآنية، ومحاولة إيجاد الحلول لها، عبر التلميح لا التصريح، ويمكن أن تكون طريقة المعالجة عن طريق الإغراق في الواقع المحلي، وعن طريق اللجوء إلى التراث والإسقاط التاريخي، كل ذلك ضمن الدعوة إلى الأخلاق الفاضلة، والمثل السامية النبيلة.

وهكذا فإننا نلحظ مما تقدم أن محاولة عبد الصبور التأصيلية على الصعيد التنظيري تجلّت في نقاط محددة:

1. التركيز على دور الشعر، وأهميته، في العملية المسرحية
2. التركيز على وحدة التراث، من خلال وحدة الإنسانية جمعاء.
3. ضرورة الانطلاق من البناء الفني اليوناني، في تحديد البناء الفني المسرحي الجديد لإيمانه بأنّه الأمثل والأقوى.
4. ضرورة البحث عن مضامين عربية، تمس الواقع، وتنبع منه.
5. محاولة الوصول إلى مسرح عربي مؤصل، عن طريق المزج بين الشكل الفني المستورد، والمضمون العربي المستحدث.
6. احتجاج عبد الصبور بأن الشكل المسرحي متنوع ومتعدد وعالمي، وليس ملكاً لأمة أو شعب، فهو تراث إنساني.

لعب صلاح عبد الصبور دورا رياديا في نشأة وتأصيل فن المسرح الشعري في مصر وكان له إسهام فعال في مسيرة هذا المسرح إلى النضج.

---

[48] المصدر السابق، ص74.

[49] المصدر السابق، ص88.

المحاضرة الثامنة

المسرحية الشعرية المغاربية

المسرحية الشعرية في الجزائر:

عرف المسرح الجزائري هذا النوع المسرحي، وكانت أول مسرحية شعرية هب مسرحية "بلال" لمحمد العيد آل خليفة سنة 1938، جاءت المسرحية في "فصلين، يحتوي الفصل الأول على ثمانية مشاهد والثاني على تسعة مشاهد، وقد عمد الشاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنية عالية في البناء المسرحي، خاصة من حيث الشكل، إذ قدم لنا في الفصل الأول كل الشخصيات الأساسية في النص"[50]. ومن جهة أخرى يعتبرها النقاد" أول نواة شعرية في التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف الصحاب المشهور بلال بن رباح الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم يتحمله سوى القليل من المؤمنين"[51]

أما المسرحية الثانية فكانت سنة 1941على يد محمد البشير الإبراهيمي و المعنونة ب"رواية الثلاث" جاءت على شكل جلسات ثلاث وهي بمثابة ثلاث فصول، أما شخوصها فهم عبد الحفيظ الجنان و محمد بن العابد الجيلالي و السعيد بن حافظ، وفي سنة 1988 كتب الأخضر السائحي مسرحيتين هما "حكاية ثورة" و" أنا الجزائر". وفي 1990 كتب الشاعر أحمد حمدي نصا شعريا بعنوان "أبوليوس".

من خلال ما سلف نجد أن ما كتب في المسرح الشعري قليل جدا وربما هو بمثابة تعبير عن عدم رغبة الجمهور المتلقي لهذا النوع أو عجز كامن وقصور عند الكتاب المسرحيين.

المسرحية الشعرية في تونس:

وفدت الفرق المصرية الجوالة على تونس في سنة 1908 ومن بينها فرقة سليمان القرداحي ثم فرقة سلامة حجازي في سنة 1914. وحسب الدارسين فإن أول كاتب مسرحي تونسي هو محمد الجعايبي في 1909 بمسرحية السلطان بين جدران يلدز ، وتوالت فيما بعد الطتابات والعروض المسرحية.

---

[50]- صالح لمباركية.المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتيةوفنية. دار الهدى. عين مليلة.2005. ص31.

[51]-عبد الله ركيبي.تطور النثر الجزائري الحديث.المؤسسة الوطنية للكتاب.1983.ص220.

قدم التونسيون نصوصا نثرية عديدة ومتميزة من امثال ماقدم عز الدين المدني وعمر بن سالم ومصطفى الفاسي والتيجاني زليلة، أما بالنسبة للمسرحية الشعرية فلا نجد إلا مجموعة جد قليلة من النصوص وهي كالآتي[52]:

- علي بن غذاهم للكاتب جمال الدين حمدي في سنة 1955
- زلزال في تل أبيب لكاتبها الميداني بن ثالح سنة 1974
- أحبك يا شعب لمحمد عمار شعابنية في 2002
- الصدى أعلى من الصوت للمولدي فروج سنة 2006

المسرحية الشعرية في ليبيا:

يعد الكاتب عبد الحميد بطاو من أهم وأغزر كتاب المسرح الشعبي الليبي، إذ كتب "الموت أثناء الرق" 1974 و"الجسر" في 1986و" الزفاف يتم الآن"في 1986و" معزوفة الكبرياء"في 2003، كما كتب علي صدقي عبد القادر2008 مسرحية دماء النخيل ، وكتب الفنان عبد الباسط عبد الصمد مسرحية شعلاية عنوانها "محاكمة العبدان".

المسرحية الشعرية في المغرب الأقصى:

حسب عز الدين جلاوجي فأنه إذا كانت الدول المغاربية تشكو قلة حضور المسرحية الشعرية، فأن العكس هو الصحيح بالنسبة للمغرب الأقصى، ومن مثال ذلك مسرحية "ربة شاعر" لعلال الهاشمي الخياري والتي نشرت أول مرة سنة 1955. وهي عمل مسرحي رائد من حيث مراعاتها لتقنيات الكتابة الدرامية ومتانة البناء. ثم ظهرت أعمال أخرى ومنها:

- مسرحية ليالي إشبيلية لعلي الصقلي عبدالقادر سنة 1983
- دامية المآقي ببكاتب أحمد دباغ سنة 1998
- ملحمة القمر الأزرق لعبدالسلام بوحجر
- "نار تحت الجلد" وّ"الرجل والعصافير" لأحمد بن ميمون 1975
- فتيان القرية لمحمد طنجاوي و معجزة للمهدي زريوح والعيون الزجاجية لمحمد الأشعر

[52]- عز الدين جلاوجي.المرجع نفسه. ص25

المحاضرة التاسعة

مراحل المسرح العربي

المرحلة الأولى : من أهم خصائصها نجد

1- اتساع النشاط المسرحي .

في هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعاً جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتنتشر في أرجاء مصر. وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها وبالترويج لها . وقد انفردت مصر في هذه المرحلة بالمسرح أو تكاد . ومع أنها لم تكن الرائد الأول فيه فقد صارت موئلاً للمسرح العربي و ملاذ المفكرين العرب وحاضنةَ النهضة . ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعياً أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى وأن تكون المصدِّرةَ الأولى له في المرحلة الثانية وخالقتَه في عدد من الأقطار العربية ومؤثرةً في مكان ولادته في سورية ولبنان .

2- : نقل المسرح الأوروبي .

ونحب أن نلفت النظر إلى أننا استخدمنا كلمة (نقل) ولم نستخدم كلمة (تقليد) .

ففي هذه المرحلة كان المسرح نقلاً للشكل الأوروبي للمسرح . وثمة تفريق دقيق بين هذا النقل في فترة الريادة وبينه في هذه المرحلة . فقد نقل الرواد شكل المسرح الظاهري من تقسيم للفصول وإجراءٍ للحكاية عن طريق الحوار دون معرفة كثيرة بطريقة بناء النص والعرض . ولم يكن المسرحيون في الفترة التالية التي سميناها المرحلة الأولى أحسن حالاً بكثير ممن سبقهم . وقد عرفوا أن المسرح الأجنبي هو المنهل والمصدر . فنقلوا عديداً من النصوص لكنهم حاولوا تقليدها بطريقة مدهشة.

لكن أخذهم لها هو العجيب المدهش . فهو تقليد أساسه الابتكار . لأنهم لا يتقيدون بالنص الأصلي ولا يهمهم أن يتقيدوا به . فكانوا يمصِّرون الحكاية أو يشوِّمونها إن كان المسرحيون من أهل الشام .ولعل (معرفتهم القليلة بفن المسرح)و(إتقانهم المحدود لأصول هذا الفن) هما اللذان أباحا لهم هذا التصرف الحر الإبداعي خاصة وأن النقد لم يكن قادراً على محاسبتهم حسب أصول المسرح .

3- : الاهتمام بنص العرض لا بالنص الأدبي .

فالمسرحيون لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نص العرض) . وهذا يؤكد لنا أن المسرح (حاجة) يلبيها العاملون فيه . فالعرب الذين يفتخرون بالأدب ويعتز أبناؤها

بالأدباء ، لم يكن المسرح عندهم قد تحول إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية. والحالة الوحيدة التي نجدها في كتابة النص الأدبي هي حالة الشيخ عبد الهادي الوفائي الحمصي الذي أخذ يكتب للمسرح منذ عام 1870 . فقد حاول أن يجعل من فن المسرح (أدباً) رغم ضعف وسائله الفنية . ولعل انتقاله من ميدان الشعر إلى ميدان المسرح هو الذي ولَّد عنده هذه النزعة . لكن الشيخ محمد خالد الشلبي الذي جاء بعده في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين وكان شاعراً أيضاً ، لم يهتم بنزعة الأدب في المسرح فسار على غرار المسرحيين في مصر رغم بعد الشقة بينه وبينهم ورغم أنه لم يكن يعرف عنهم إلا القليل . فنزع إلى كتابة (نص العرض) وحشاه بالألفاظ العامية وبما يجري مجرى النكتة والأملوحة في بلده وفي بلاد الشام .

4- : التوجه السياسي .

إن الاتجاه الأبرز والأهم في المسرح وفي عصر النهضة وفي إدخال الجمهور في لعبة المسرح وإقناعه بها ، هو الوقوف في وجه المحتل العثماني وطغيان الحكام الذين نصَّبَهم في مراكز السلطة أو أصدر الفرامانات بتثبيتهم . ولم يكن الوعظ والإرشاد والتوجه الأخلاقي إلا تأكيداً لهذه الغاية ووصولاً إليها. والشاهد النفيس التالي يؤكد هذه الغاية الأساسية للمسرح في تلك المرحلة ووسيلته إليها معاً .(من أحسن ما تصبو إليه نفوس الأدباء في هذه الديار مشاهدة التمثيل المتقن والروايات العصرية المفيدة . ومن أحسن الروايات الجديدة رواية " الشعب والقيصر " التي نالت خير استحسان لأنها تمثل قوة الشعب ورضوخ السلطة الحاكمة لمطالبه . ولما كانت هذه الرواية تحتاج إلى إبداع في التمثيل وإتقان في المناظر ، لم ير مجتمع التمثيل العصري الذي اشتهر أفراده بالبراعة والإبداع تمثيلاً وتلحيناً بدأ من تشخيصها حتى لا يحرم الأفاضل من مشاهدة الاستبداد راضخاً لأحكام صوت الشعب)"[53]" . جريدة الوطن 23 نوفمبر 1905.

المرحلة الثانية:

مع نهاية الحرب العالمية الأولى حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربية وضعها فوق نار تغلي لتتفجر عن مرحلة جديدة من الحياة ، وعن مرحلة جديدة في المسرح يأخذ من المرحلة الأولى أقل ملامحها ويكتسب لنفسه ملامح جديدة تجعله متمايزاً عن المرحلة السابقة تمايزاً شديداً .

بدأ المسرح يدخل الأقطار العربية التي لم تكن قد عرفت المسرح من قبل أو عرفته على نطاق ضيق متفرق . وكان الفضل في ذلك لعدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافت في كثير من أرجاء الأقطار العربية وألقت فيها بذرة المسرح .

وفي هذه الفترة الممتدة بين بداية ثلاثينات القرن العشرين وبين منتصفه - وهي لا تزيد عن ثلاثين عاماً

[53] - (المسرح المصري) الجزء الرابع ص 235 .

- تشكلت الموجة الثانية في المسرح العربي . وكانت لها خصائصها المتشابهة في كل أقطار العربية رغم كل تنوعاتها .

أولسمات هذه المرحلة هو التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر . مثلها في ذلك مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى . لكن العدو هنا تغير . فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي . وكما لاحق السيدُ التركيُّ المسرحَ بالمنع والرقابة وتشريدِ أصحابه في مصر وسورية ، قام السيد الغربي بملاحقة المسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة . (وقد أحس الاستعمار بخطر هذا التوسع المسرحي ، فأصدر المقيم الفرنسي في عام 1934 قراراً بتكوين لجنة رقابة للإشراف على التمثيل لأنه كان يرى في كل حفلة تمثيلية تجمعاً خطيراً على وجوده .وكثيراً ما كان الرقيب يلفق الأعذار لمنع رواية أو إقامة حفلة . ثم اغتنم المستعمر ثورة الأحزاب في يناير 1944 للمطالبة بالتحرر والاستقلال ، فأجهز على المسرح والصحافة)"(54)". (ومنذ ذلك الحين - عام 1937 - فرضت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سيفاً على رؤوس الكتاب والمخرجين والفرق المسرحية . ثم تطورت هذه الرقابة للحد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد ظهورها في ذلك الوقت)"(55)".

ومن مثل هاتين الفقرتين نجد الكثير في الكتب التي أرخت للمسرح في الأقطار العربية في هذه المرحلة .

لكن هذا الدور السياسي لم يقف عند الموضوعات السياسية المباشرة فقط . بل اتخذ سمة أعم وأشمل هي التي تشكل دوره الأساسي في هذه المرحلة وهي مناقشة الأوضاع الاجتماعية والمشاكل الهامة التي نجمت عن التغيرات التي أصابت المجتمعات العربية . ونحن نذكر مثل هذا الدور الكبير للمسرح المصري مثلاً على يد أعلامه وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مزيد من الحرية والعيش الكريم للمواطن المسحوق .

ثاني سمات هذه المرحلة أنه - باستثناء مصر - كان في جميع الأقطار العربية في أيدي (الهواة) كما كان يطلق عليهم في سورية في تلك المرحلة . وكلمة (الهواة) هنا لا تعني المبتدئين في العمل المسرحي بل تعني الذين لا يبغون من ورائه ربحاً والذين يقومون به للغاية التي سلف ذكرها . وهؤلاء كانوا يعتبرون المسرح وجهاً حضارياً وموقفاً فكرياً ونضالاً وطنياً . ففي المغرب يُعتبر مسرحُ الهواة التاريخَ الحقيقي للمسرح المغربي . وقد امتد (ليشمل المغرب كله . وتتوزع فرقه على جميع المدن محققاً بذلك لا مركزية مضادة لمركزية المسرح الاحترافي . ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية

(54) - (المسرح المغربي) ص 24 - 25 .
(55) - (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) تأليف سعيد عولقي - إصدار وزارة الثقافة والسياحة في جمهورية اليمن الديموقراطية - عام 1983 - ص 40 .

والابتذالية . وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة)"[56]" .

ثالث سمات هذه المرحلة ظهور (المسرح التجاري) الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن .

والمسرح التجاري كان لا بد له أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين في محاربته دون أن يستطيعوا . ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يُفرز نوعاً خطيراً من النتاج الفني هو (فن الملاهي) . والمسرح التجاري من هذا النوع . ومثل هذا المسرح لم يكن موجوداً في المرحلة الأولى ،من هذا النوع الفني الرخيص ينبت المسرح التجاري محمياً بالقوانين متاحاً له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتذال التي تكون دغدغةُ الجنس إحداها . ويطلق عليه أحياناً اسم (المسرح الاحترافي) الذي كان نقيضاً لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي . وكما يكون الصراع بين الظالم والمظلوم والمستغِل والمستغَل في ظل النظام الرأسمالي ، كان الصراع والخصومة بين المسرح التجاري وبين المسرح الراقي أو مسرح الهواة في هذه المرحلة . (ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية ، وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة للحقن التخديرية التي حقن بها سماسرة المسرح هذا الذوق . وككل الحقن الفاعلة ، كان من الطبيعي أن تكون هذه الحقنة المضادة واخزة مثيرة منبهة)"[57]" .

رابع سمات هذه المرحلة أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد- وهو غير النقل - مقياساً لرقي المسرح .

أما في هذه المرحلة فقد تغير الحال تغيراً جذرياً . وصار هم المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي . وفي هذه المحاولة للإتقان طرافة ومفارقة .

والإتقان في الدرجة الثانية كان في تقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير إلا في الحدود الضيقة على عكس ما كان يجري في المرحلة الأولى . فبمقدار ما أباح مسرحيو المرحلة الأولى لأنفسهم من حريةٍ في التحوير والتعديل والتمصير والتشويم ، حرَّم المسرحيون على أنفسهم هذه الحرية التي اعتبروها ضلالاً بغية إظهار أنهم متقِنون لأصول المسرح الأجنبي .

---

[56] - (المسرح المغربي) ص 15 .

[57] - (المسرح المغربي) ص 15 - 16 .

المحاضرة العاشرة

مراحل المسرح العربي 2

المرحلة الثالثة :

أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة واحدة من القوة . فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن . لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري . ذلك أنها كانت قد بدأت منذ أربعينات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبناءها إلى الدول الأجنبية لتتعلم المسرح . وأخذت تستكمل - ما استطاعت - صالات العرض وتجهزها بما كان متاحاً لها . فلم يحل عقد الستينات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية . ففي المغرب صار المسرح منوطاً بالدولة منذ عام1956 . وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962 . وصدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام 1963 . وتميزت فترة الستينات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن . وفي عام 1965 تأسس المسرح الأردني . وفي اليمن يعتبر عام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث (يمكن القول إن ستاراً سميكاً قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشىبالتدريج)"[58]" .

ثاني هذه الأبعاد أن المسرح العربي كان جريئاً وواضحاً وصريحاً في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية .وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين :

قسم اجتماعي تجلى في التوجه نحو الواقعية . وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية - كما كان يطلق عليها يومذاك - التي لامست حد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحريض على الثورة ، وبين الواقعية النقدية - كما كان يطلق عليها يومذاك أيضاً - التي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه .

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو (المسرح السياسي) الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألغى الموضوع المقرر سابقاً وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآنية .

وإذا كانت الواقعية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينات مع نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود دياب وأقرانهم ، فإن نزعة المسرح السياسي بدأت في سورية مع سعد الله ونوس وممدوح عدوان ورياض عصمت وأقرانهم. ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية .

ثالث الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح .

---

[58] - (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) ص 141 .

ومن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال . فهو الصورة المثلى لكون المسرح (حاجة) اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية .

ففي المرحلتين السابقتين كان المسرحي والجمهور يقفان موقف الخصومة من سلطات الاحتلال ومن حكوماتها . وكان العرض المسرحي وجهاً من وجوه هذه الخصومة . فكان التوافق مدعاة لتأييد العروض المسرحية ودعمها . أما في هذه المرحلة فقد انتفى الخصم الخارجي وصارت الخصومة مع الحكومات الوطنية التي تدعم العروض المسرحية وتعتبرها صنيعتها وإن كانت على تناقض معها . ولذلك وقف الجمهور من العروض المسرحية على حذر شديد رغم كل اندفاعه إليها وتأييده الكاسح لها . فتحولت مناقشات العروض المسرحية إلى منابر سياسية واجتماعية بقدر ما كانت تدور حول أمور فنية . ومن هنا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة (المهرجانات المسرحية) العربية والمحلية

أما رابع أبعاد هذه المرحلة فهو (تأصيل المسرح العربي) . وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة مستأنية .

مر معنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي . وقد سار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن .

لكنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسع والاكتمال . فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع كتب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأساليبه في التمثيل والإخراج . وترافق ذلك بعودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية .

لكن كل هذا التمرد على البناء التقليدي ركب أسلوبين أجنبيين هما : المنهج البريختي ومسرح العبث .

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسعَ والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره . وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها . وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم لأن (الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها . وزمن الشفاء يمكن إدراكه)"[59]" .

أما مسرح العبث- وقد اندرج معه وتحته ما سُمي بالمسرح الطليعي - فكان أقل انتشاراً . والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية . والذي دفع المسرحيين

(59) - (مقالات نقدية) تأليف رولان بارت - ص 64 .

إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها (طريقة للاحتفال بموت البرجوازية) والذي جعلها لا تمتد واسعاً في المسرح العربي أنها (لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك . فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأية آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم . تريد الموت ، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه ، وتريد أن يموت كل شيء معها)"[60]" .

- ما بعد المرحلة الثالثة

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين ، بدا واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تنهار .

لقد كَتبتْ نصوصَها . وابتكَرت أشكالَها . وعالجت موضوعاتها . فقالت كلَّ ما وجب عليها أن تقوله وكلَّ ما تمخض عنه طموحها . فبدأت تفقد حيويتها . فالجديد الحي صار قديماً باهتاً .والأسلوب الجميل الفاتن صار معاداً مملاً . وإذا بالأعمال المسرحية التي قدمت حتى نهاية العقد هذا تجرجر نفسها دون حرارة . وأخذت الصالات تفرغ من المتفرجين . وأخذ التصفيق يخفت . والتأييد يتحول إلى صمت يتضمن شيئاً من الملل وشيئاً من الاستهانة. لقد انحسرت الموجة ولا يمكن لشيء أن يعيد إليها سابق ألقها .

أول هذه الملامح غياب (النص المسرحي) . عربياً كان أم أجنبياً.ونقصد بالنص المسرحي الأثرَ الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها ، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة . والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه . ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة . وحل محله في هذه الفترة نصوص (مولَّفة) تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما . فهي نصوص المخرجين وليست نصوصاً كتبها كتاب مسرحيون . والمخرج يضع خطته الإخراجية واضعاً في اعتباره إمكانيات الخشبة التي يعمل عليها ، ثم (يفصِّلُ) كلاماً مناسباً لهذه الخطة . أي أن النص يأتي تالياً وليس أولاً كما كان من قبل . ويكون توليف الكلام لا لغاية فكرية كما كان انتقاء النص من قبل ، بل يكون تحقيقاً للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له .

ثاني الملامح غياب الممثل بطلاً للعرض المسرحي . فعندما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلالِ الكلمة مكانةً أولى في العرض المسرحي ، يكون الممثل هو البطل الرئيسي- لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتبُ كلَّ قواه لإبرازه . ولذلك قال بريخت كلمته المشهورة (أضيئوا ثمرة أعمالنا) . ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي

(60) - المصدر السابق ص 79 .

تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية . أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكرة والموقف ، فإن (السينوغرافيا) تصبح بطلاً في العرض المسرحي . ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا . وهنا حدثت المفارقة المؤلمة.فعندما تطور فن التمثيل وازداد عدد الممثلين وتطورت قدراتهم ، هبطت قيمتهم في العرض المسرحي .

ثالث هذه الملامح قلة الجمهور .

وعندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسراً . وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة . فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة تعود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور . ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة . ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور ، بل يعني تغير العلاقة معه. فهو محدود العدد من ناحية أولى . ودليل ذلك أن العدد الذي يُقبل على العروض المسرحية اليوم أقلُّ بكثير من عدده بالأمس مع ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي .

ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي في النقاط التالية :

لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت .

وتطور فن الإخراج لكنه من غير هدف فكري مشترك .

وتكاملت العروض المسرحية في أبهى حلة فنية لكنها شاحبة .

وتناقص الجمهور المسرحي لكنه مثقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور والارتقاء .

المحاضرة الحادية عشر

استلهام التاريخ في المسرح العربي

منذ بداية عصر النهضة حى اليوم ، سعى العرب إلى تطوير مجتمعاتهم وتخليصها من الفساد والتخلف وإلى التخلص من الهيمنة الأجنبية استعماراً كانت أم ارتباطاً اقتصادياً بأسواقها. وقد حمل المسرح هذه الغايات منذ نشأته حتى اليوم . ولهذا لم تتم في المسرحيات العربية معالجة العواطف الضخمة والمواقف الإنسانية من الكون ومشكلات الوجود والقلق من الوجود إلا على نطاق ضيق . وانبرى المسرح العربي إلى معالجة موضوعات التهذيب الأخلاقي والعزة القومية ومقارعة المستعمر وبناء المجتمع الحر الكريم. ومن هنا يمكن القول- بكثير من الاطمئنان مرة ثالثة - إن المسرح العربي ولد وفي فمه ملعقة السياسة .

وقد كانت المسرحية التاريخية مرجعا قويا لإبراز الغايات الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب ولكل مرحلة من مراحل التاريخ المعاصر. وقد اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام المادة التاريخية لأنها أكثر إقناعاً للمتفرج من المادة الواقعية. فهي أحداث يعرفها ويعترف بها كلٌّ من الكاتب والمتفرج.

خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي:

لم تكن النصوص والأفكار في المسرح العربي حين نشأته وليدة فكر وإنتاج الفنان العربي ،إلا أنه تفطن بعد تجاربه المتتالية أنه لابد وأن يطعم هذا الفن المستحدث في البيئة العربية بما يجسد تطلعاته وآماله وأحلامه وأن يكون لصيقا به ،قريبا من معاناته ،حاضرا في يومه ،فاعلا في صنع غده.

فكان التاريخ الأقرب إلى تحقيق هذه الغاية على خشبة المسرح وكان لاستخدام التاريخ عند المؤلفين العرب خصائص ومظاهر وكذا اتجاهات ،ويمكن تلخيص هذه الخصائص أو المظاهر بالآتي:

1- إن التاريخ العربي متصل الحلقات مكتوبٌ كلُّه باللغة العربية التي لم تندثر ولم تتغير قواعدها . وهو في الوقت نفسه تاريخ الإسلام الذي تدين به الأكثرية الساحقة للعرب . ولذلك اعتبره العرب جميعاً تاريخهم . ويُبنى على ذلك أن كل ما وقع من أحداث تاريخية منذ الفترة التي سبقت الإسلام بمائة وخمسين عاماً حتى اليوم ، هو التاريخ المقروء المتداول لجميع الأقطار العربية. وكل حادثة وقعت في أية منطقة في أي عصر تخص كلَّ واحد من أبناء العربية وتمسه مساً مباشراً حياً. إن ما سبق يعني أن الكاتب المسرحي العربي وجد أمامه

فسحة زمانية ومكانية في انتقاء ما يشاء من أحداث تاريخية. وأيُّ حدث تاريخي يدور موضوع مسرحيته حوله سوف يتلقاه المتفرج العربي باعتباره جزءاً من تاريخه. وسوف يكون له التأثير البليغ في نفسه. وليس مثال (مصرع كليوباترة) لأحمد شوقي بعيداً عن الأذهان . فما من بلد عربي إلا قدم المسرحية مرات ومرات .

2- إذا كانت المسرحية الواقعية تمس ما هو خاص بكل قطر عربي، فقد التفتت المسرحية التاريخية إلى ما هو عام في الوطن العربي. كانت الأقطار العربية تحت السيطرة العثمانية . فلما انزاحت هذه السيطرة جاء الاستعمار الغربي . ثم بدأ الاستقلال عنه منذ منتصف القرن العشرين . ومع أن كل قطر عربي كان له واقعه الخاص به ومشاكله النابعة من هذا الواقع ، فإن الطموح نحو الاستقلال كان واحداً. وكانت هذه الفترة هي ما اصطلح على تسميته (عصر النهضة العربية) ومن هنا ندرك لماذا أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة.

3-خاض المسرحيون معركة مزدوجة منذ نشأة المسرح العربي. فهم يسعون إلى تثبيت وجود المسرح لتحويله من فن طارئ متهم إلى فن مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية . ويسعون في الوقت نفسه إلى تطوير أدواتهم الفنية. وقد كانت هذه المعركة من أعنف معارك عصر النهضة . وقد تصدى لها المسرحيون والمفكرون معاً. وما حدث مع مارون النقاش وأبو خليل القباني خير دليل على ذلك.و في هذه المعركة كانت المسرحية التاريخية السلاحَ الأقوى. فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية القومية.

4- أدرك المسرحيون العرب ، وهم يتناولون التاريخ ، أنهم ليسوا مؤرخين وإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم . فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات . يدفعهم إلى ذلك أمران : أولهما أن بناء القصة التاريخية يختلف عن بناء كتابة التاريخ . فالأول قوامه الخيال والثاني قوامه الحقائق . وإذا كان المؤرخ ملزماً بالحقائق فإن الأديب ملزم بالمحاكاة. والمحاكاة لا تطابق الواقع بل تطابق صورة الواقع التي يبنيها التخيل والتخييل. وثانيهما أن المسرحية التاريخية لم تكن غايتها الوقوف عند الماضي بل التغلغل في أسرار الحاضر.

5- منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم يعاني الكتاب المسرحيون من مشكلة العامية والفصحى لغةً للمسرح.و المسرحية التاريخية وحدها هي التي تخلصت من هذه المشكلة عكس المسرحيات الواقعية.فاللغة الفصحى هي التي تليق بالمسرحية التاريخية.

المحاضرة الثانية عشر

اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي:

قد يصعب حصر الغايات والأهداف التي قصد إليها كتاب المسرحية طوال القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي. لكن يمكن أن نحدد الاتجاهات الأساسية لهذه الغايات في محاور ثلاثة.

1-التنوير الفكري والسياسي من أجل مناهضة الاستعمار: سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها بعد مرحلة الرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين . وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي . فكانت تعرض الأمجاد العربية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقارعة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية، وإذا كانت المسرحيات تضيف إلى الحقائق أوشحةَ الخيال بما يقتضيه الفن ، فإن مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي . وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف وحسم المواقفولعل فتح بلاد الشام والحروب الصليبية كانت المادة التاريخية الأكثر تداولاً بين كتاب المسرح في مصر وسورية. وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية في هذين البلدين، وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار على الحذف والتغيير حيناً ، وبمنع العروض حيناً، و باقتحام مكان العرض حيناً ثالثاً.

2/ **الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد** : منذ منتصف القرن العشرين بدأت الدول العربية تنال استقلالها عن الاستعمار الغربي سواء كان هذا الاستقلال ذاتياً مع وجود قوات الاحتلال أم كان كاملاً بجلاء هذه القوات . وفي هذه الفترة تراجعت كتابة المسرحية التاريخية وبرزت المسرحية الواقعية . لكن الثورات العربية على الأنظمة التي تلت مرحلة الاستقلال سرعان ما تتالت في عدد من الأقطار العربية. وشاعت الأفكار الثورية على الفساد و الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي في الدول الأخرى. وهنا حدث تحول كبير في المسرحية التاريخية. فقد عادت إلى البروز من جديد. و أخذت تتناول أحداثاً تاريخية جديدة تغاير ما اعتاد كتاب المسرحية التاريخية تناوله في المرحلة الأولى. فبدلاً من انتقاء فترات التصدي للدخلاء الأجانب تم انتقاء فترات التصدي للسلطات الحاكمة. و بعد أن كان الصراع التاريخي يجري بين قوة خارجية متعدية وبين العرب، صار الصراع يجري بين السلطة العربية وبين الناس العرب. وبدلاً من انتقاء الفترات التاريخية الزاهية بالانتصارات، تم انتقاء الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم و الطغيان. ففتح الأندلس في المرحلة الأولى يقابله (غروب الأندلس) في المرحلة الثانية. و(أبطال المنصورة) حل محلهم شهداء كربلاء. وفتوح

بلاد الشام يقابله سقوط بغداد واجتياح بلاد الشام. وفي كل ذلك لم يتم الغروب والسقوط والاجتياح إلا بعوامل الفساد الداخلي الذي أوصل البلاد إلى الضعف ثم الانهيار . وهكذا صارت (شحناء المسرح) ذات وجه داخلي . . فبرزت شخصيات من أمثال أبي ذر الغفاري والحسين بن علي وصاحب الزنج وأبي خليل القباني ورفاعة الطهطاوي والحلاج. وهؤلاء جميعاً ، وغيرهم، تم قهرهم على يد أبناء جلدتهم لما حملوه من أفكار مغايرة لما كان سائداً في عصرهم .

3/ **إعادة النظر في التاريخ** : إن إعادة النظر في التراث القديم كان لابد أن يظهر له معادل فني تجلى في كثير من الآثار الأدبية شعراً ورواية ومسرحاً. و ليست (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ إلا دليلاً من أدلة المعادل الفني لهذا الاتجاه. وقد غمست المسرحية التاريخية قلمها أيضاً في هذا الاتجاه. فكان أن صدر من وحيه عدة مسرحيات تزلزل - رغم قلتها - ما اعتاد الناس التسليمَ به من صحة الوقائع التاريخي.

لقد انعقدت البطولة في الحروب الصليبية لصلاح الدين الأيوبي . وغبرت المسرحية التاريخية طوال أكثر من مئة سنة تؤكد هذه البطولة . وإذا كانت بطولة القائد الفذ مذكيةً لوقود الحماسة في نفوس الناس لطرد المحتل في المرحلة الأولى قبل استقلالات الدول العربية ، ودافعةً إلى التحريض على محاربة العدو الصهيوني بعد هذه الاستقلالات في المرحلة الثانية ، فقد تحولت إلى تكريس الزعامات العربية المهزومة أمام العدو والدفاع عنها في المرحلة الثالثة . ولذلك ألغى محمود دياب في مسرحيته (باب الفتوح) هذه البطولة ونحا نحواً مغايراً حين رد البطولة إلى الشعب. ولم يكتف بهذا بل جعل المسرحية (محاكمة للتاريخ الرسمي ومؤرخيه المأجورين). وبعد أن كان قائد فتنة الزنج (خبيثاً وخائناً) كما تواتر وصفه في كتب التاريخ، صار بطلاً يقود ثورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو (ثورة الزنج). وبعد أن كان الجيل الذي تلا صحابة رسول الله (ص) مقدسين يُدعى لهم على المنابر، صار قسم منهم جشعين محرفين للإسلام في (ليل العبيد) لممدوح عدوان . وصار صقر قريش مهرجاً في مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط. فكأن المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدعو إلى الانقضاض على الأنظمة العربية التي حملتها الأفكار الثورية إلى سدة الحكم .

ولعل مسرحيات عز الدين المدني (ديوان الزنج - ثورة صاحب الحمار - الغفران - مولاي السلطان الحسن الحفصي) تشكل حالة مدهشة من إعادة النظر إلى التاريخ . فهي ترفضه وتسخر منه وتعيد صياغته مستخدمة في الوقت نفسه أفكار العصر الحاضر وشعاراته .

المحاضرة الثالثة عشر

مصادر تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي

لقد بدأت مصادر التأثر مع بداية عصر النهضة، وذلك عند قدوم حملة نابليون إلى مصر (1798) إذ حملت معها الشكل المسرحي المعروف، إضافة إلى الأعمال المسرحية التي قدمتها البعثات التبشيرية في سورية ولبنان، ولا سيما أنها حملت معها المطابع، وراح الطلاب يقدمون في مدارسهم مسرحيات باللغة الأجنبية والعربية لأهداف دينية وأخلاقية وتربوية وثقافية.

- البعثات العلمية إلى دول أوربا الغربية والشرقية، لتلقي علوم المسرح وفنونه، التي بدأت في مصر مع بداية عصر النهضة، سواء تلك البعثات العلمية المباشرة التي هدفت إلى دراسة أصول المسرح واتجاهاته أو غير المباشرة التي هدفت إلى تلقي العلوم العامة.

ويمثل الأولى في القرن الماضي يعقوب صنوع (1839- 1912) ويمثل الثانية توفيق الحكيم الذي أُرسل إلى باريس كي يتمّ دراساته العليا في القانون، إلا أنه أبحر في عالم الفن والأدب، وعاد يحمل في جعبته النية لإيجاد مسرح مصري أدبي، دون أن يحمل الدرجة العلمية التي أرسل من أجلها.

تضاف إلى ذلك البعثات العلمية المتتالية التي قامت بها الحكومة المصرية والحكومة السورية في النصف الثاني من هذا القرن، علماً بأن التأثر بالمسرح الغربي لم يقتصر على البعثات السورية إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أيضاً أولئك الذين تلقوا تعاليمهم المسرحية في مصر العربية، ذلك أن المسرح المصري قد هضم مقولات أرسطو في المسرح، وتمثلها في أكثر أعماله المسرحية إضافة إلى استيعابه المقولات البريختية، ولا سيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك، تقول فريدة النقاش:

- يضاف إلى ذلك ما قدّمه المعهد العالي المسرحي في مصر من عاملين في الفن، إذ بذل أولئك جهوداً في تطوير الفرق المسرحية العاملة، وفي إنشاء فرق مسرحية، ولا سيما أولئك الذين أرسلوا في بعثات داخلية إلى أنحاء الوطن العربي، بعد أن تدربوا في أوربا الغربية، أو في البلدان الاشتراكية

وتجدر الإشارة إلى أن جميع الكتّاب المسرحيين والنقاد الذين أصابوا نجاحاً في كتابة الفن المسرحي، ونقده، كانوا من المتصلين بالثقافة المسرحية الأجنبية، فمن هؤلاء، رشاد رشدي الذي جاء إلى المسرح من جامعة القاهرة التي كان يدّرس فيها الأدب الإنكليزي، بعد عودته من إنكلتره التي كان مبعوثاً إليها، وجاء نعمان عاشور من قسم اللغة الإنكليزية أيضاً بعد أن تعرّف على كتّاب المسرح العالمي التقليدي والحديث، أما الفريد فرج فقد درس الأدب الإنكليزي في جامعة الإسكندرية بعد أن نزحت عائلته واستقر بها المقام في الإسكندرية.

- وفرة الترجمات المطبوعة، من كتب ومسرحيات، وقد ساهمت سلسلة المسرح العالمي المصرية، وسلسلة من المسرح العالمي الصادرة عن وزارة الأعلام في الكويت، بالقدر الأكبر منها، إضافة إلى ما قدمته الدوريات على صفحاتها من مسرحيات ومقالات نقدية مسرحية مؤلفة ومترجمة.
- الدراسات الأدبية والنقدية: فقد شهدت البلاد؛ كما بيّنا؛ بوادر تغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي؛ فالانفتاح على العالم الخارجي، أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية والثقافة العالمية، وظهرت التجمعات الأدبية، فمن قبيل ذلك رابطة الكتاب السوريين (1954) التي خلقت جواً من الصراع الفكري بينها وبين الاتجاهات الأخرى، وجعلت الدوريات مجالاً لها؛ إذ كان لها دور في تبلور التوجهات آنذاك

وقد ظهرت أسماء عديدة لمجلات وصحف نذكر منها

- مجلة النقاد (دمشق) التي ساهمت في تحريك الجو النقدي والأدبي
- ومجلة الثقافة (بيروت) التي كانت لسان الماركسين
- ومجلة الآداب (بيروت) وكانت منبراً للقوميين، والوجوديين، إضافة إلى بعض الدوريات الأخرى.

وهكذا فإن المتتبع لمؤثرات الفن المسرحي الأجنبي في الفن المسرحي العربي، يرى بوضوح أن التأثر كان عن طريق مدارس ثلاث لعبت دوراً بارزاً في تكوين جوهر المخيلة الدرامية للنص المسرحي.

- فقد شكلت المدرسة الكلاسيكية بأصولها وفروعها وتقاليدها ونظرياتها الهاجس الأول لدى المسرحيين العرب، وهي تلك المدرسة الممتدة بجذورها إلى الشكل اليوناني مروراً بشكسبير وراسين، وانتهاء بالكتاب المحدثين أمثال تشيخوف وآرثر ميلر وغيرهما، والحقيقة فإن النظرية الأرسطية في المسرح لم تفارق المسرحيين العرب كتّاباً ونقّاداً، لا في العصر القديم، ولا في العصر الحديث؛ إذ أصرّ معظم المسرحيين على ضرورة المحافظة على أصول البناء الدرامي الأرسطي وراح النقاد المسرحيون يقيسون الأعمال المسرحية وفق مقاييسها، وجعل المنظرون المسرحيون الدراما الأرسطية هي المثل الأعلى، فانطلقوا منها، وحافظوا عليها.
- أما المدرسة الثانية: فكانت في ثورة بريخت على القواعد الكلاسيكية للمسرح، ومما ساعد على تقبل أفكار بريخت هو تلك التغيرات التي حلّت بالأمة العربية، وخصوصاً في سورية ومصر، ولا سيما أنهما كانتا تسيران في مرحلة البناء الاشتراكي، لذا فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الأوفر من الانتشار، ففي أكثر المحاولات الفنية والنقدية، التطبيقية والتنظيرية، كان بريخت ماثلاً مفكراً أو مسرحياً، وتجدر الإشارة إلى أن تعريب بريخت لم يكن (مهمة فنية مسرحية فحسب، بل هو أيضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي).

وتجدر الإشارة إلى أن المؤصلين المسرحيين لم يستطيعوا في دعواتهم التأصيلية أن يتخلصوا من سيطرة المدرسة الكلاسيكية، إضافة إلى أن أفكار بريخت، ودعواته، دخلت في نسج العملية التأصيلية في المسرح العربي؛ إذ لم تعد وظيفة المسرح هي التطهير، بل التحريض والتغيير، وهذه هي مهمة مسرح بريخت القائل: (أردت أن أستعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره).

فبريخت في مسرحه يريد أن يحقن المشاهد بقدرةٍ ما، ليكون بعدها قادراً على تغيير واقعه، وهذه الوظيفة للمسرح، قد نظر إليها أكثر المسرحيين على أنها المهمة الأساس، وقد عبّر عن ذلك (فرحان بلبل) عندما رأى في المسرح العربي قدرة على تغيير واقع التجزئة والتخلف التي يعاني منها الشعب العربي؛ إذ يقول: (وأمتنا العربية في كل قطر من أقطارها تواجه خطراً كبيراً واحداً، هو التخلف والاحتلال والتجزئة، وكل الأسلحة يجب أن تنصب لممارسة هذا الخطر الثلاثي، والجماهير هي الأداة الفعّالة لدرء الخطر، والمسرح هو السبيل الأمثل لتوعيتها وتحريضها).

ولقد شاعت في أوساط النقد المسرحي كثير من المصطلحات النقدية المستمدة من مسرح بريخت فمن قبيل ذلك مصطلح "التغريب" و(إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني أولاً وببساطة نزع البدهي، والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها) إذ تكمن قيمة التغريب في قطع الاندماج عند المتفرج، وتحريك ذهنه بشكل دائم.

والخروج عن المسرح الأرسطي، وتحطيم الجدار الرابع، الذي عرف من مسرح بريخت قد شُغف به المؤصلون المسرحيون، فالبحث عن وسيلة للاتصال مع الجمهور، والتأثير فيه كانت الدافع الأكبر لتحطيم الجدار، (ثم إن هذه باعتبارها أنها تنطلق من واقع الجمهور وتحقق أعلى درجة من الاتصال به، والتأثير فيه، فإنها مضطرة إذاً للقيام ببحث جاد ويومي عن تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي، عن أسلوب ولغة وشكل). وهناك من يعلل إزالة الجدار الرابع بتطور عقلية الجمهور، ونضج ذوقه؛ إذ لم يعد يرى في المسرح تسلية، وتمضية أوقات فراغ، بل أصبح يريد أن يتعلم، ويفكر، ويناقش.

- وأما المدرسة الثالثة فهي مدرسة اللامعقول متمثلة بأهم روادها (صموئيل بيكيت ويوجين أونيسكو ودورنمات) ولعل تأثر المسرح العربي، بأدباء مسرح الطليعة، واللامعقول بما يحمله أدبهم من ضياع وتشتت، كان بمنزلة الصدمة عند الجديين من المسرحيين العرب لأنهم أدركوا التنافر العجيب بين المسرح والواقع؛ إذ لم يكن هناك ما يسوغ تجربته في الواقع، ولم تكن ظروف البيئة العربية تشكو من التعقيد والأزمات الاجتماعية التي تتيح للتجربة أن تنمو نمواً طبيعيً، على نحو ما حدث في الغرب (إن أبناء جيلنا يشكون من ضغط الآلة في مجتمع لم يكن قد توصل إلى الحد الأدنى من استخدام الآلات، ويحتجون على تحول المعامل والمصانع في مجتمع متخلف يشكو من استيراد كل مادة مصنوعة، ويصرخون ضد النظام في مجتمع أخفق حتى اليوم في تثبيت دعائم نظام عام، ومعايير موضوعية)

فتجربة المسرح الطليعي مرفوضة-على الرغم من الالتزام بها- لأنها تعبّر عن غشاوة في الرؤية

ولم يقتصر التأثر على المسرح الكلاسيكي والمسرح البريختي ومسرح العبث فحسب، بل إن أفكار ستانيسلافسكي التطبيقية والنقدية قد لاقت صدىً في نفوس مسرحيينا، ففواز الساجر لم يكتفِ، بتطبيق أفكار ستانيسلافسكي في أعماله المسرحية، بل نادى بتمثلها، ووضح مدى أهميتها في إنشاء العمل المسرحي، ابتداءً من التركيز على أهمية النص المسرحي، وجعله الأساس لبناء العمل، والتركيز على القراءة الأولى، وأهمية الانطباع الأول، إلى أن يصبح النص عملاً مسرحياً جاهزاً للعرض. وتجدر الإشارة إلى أن فوازاً قد حاول في مسرحه المزج بين اتجاهين مختلفين، هما الاتجاه النفسي- الكلاسيكي لفن الممثل(ستانيسلافسكي) والاتجاهات التجريبية كالتغريب والمسرح المرتجل(بريخت وميرهولد) وهذا أمر شائع ومشروع في مسرحنا العربي.

وقد رأى بعض المسرحيين أن تعاليم (ستانيسلافسكي) في المسرح بما يشمل من الأخلاق، وعلم الجمال، وفن التمثيل، والإخراج وأسس تنظيم الفرق نبع لا ينضب، خصوصاً فيما يخص العاملين في ميدان التدريس في المعاهد، فقد أكد المخرج المسرحي سعد أردش عندما رأى أن الخدمة التي قدمها (ستانيسلافسكي) في نظريته الشاملة في إعداد الممثل، لا تزال تشغل مكانة مرموقة في المسرح المعاصر إلى يومنا هذا.

وهكذا فإن هذه المؤثرات المتعددة والمتنوعة، التي حددت مسار المسرح العربي جعلت المسرحيين العرب يدركون مدى خطورتها؛ إذ يمكن أن تسهم في القضاء على روح الإبداع المتميزة للفن العربي، ويمكن أن تسهم في الانقطاع عن الجذور العربية؛ إذ (إن الانقطاع الطويل بين الظواهر الاحتفالية القديمة، والدراما العربية المعاصرة، جعلنا اليوم مقلدين بعد أن كنا مبدعين).

وهكذا فإن التأثر بالمسرح الأجنبي، باتجاهاته المتنوعة، خلق شرخاً بين المسرح والجمهور، مما جعل المسرحيين العرب يتنبهون إلى واقعهم المسرحي، ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح، عندها بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق، داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، والاستغراق في الواقع العربي؛ إذ أدركوا خطورة انفصال الشكل المسرحي عن مضمونه الذي نتج عن التأثر بالمسرح الغربي

خلاصة

خلق التأثر بالمسرح الأجنبي شرخاً بين المسرح والجمهور، فجعل المسرحيين العرب يتنبهون إلى واقعهم المسرحي، ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح. ولقد بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق، داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، والاستغراق في الواقع العربي؛ عندما أدركوا خطورة انفصال الشكل المسرحي عن مضمونه الذي نتج عن التأثر بالمسرح الغرب.

المحاضرة الرابعة عشر

نماذج من نصوص مسرحية عربية

1- مسرحية البخيل: (1848) لمؤلفها مارون النقاش: أول نص درامي عربي ألف سنة 1848، وهي مسرحية كوميدية ملحنة، وقعت في خمس فصول، لغة المسرحية بين الشعر والنثر، نشرت في مجموعة أرزة لبنان المطبعة العمومية، بيروت، 1869 من صفحة 29 إلى صفحة 90.

تروي المسرحية قصة أرملة شابة اسمها "هند" يتقدم لخطبتها "قراد" وهو رجل دميم عجوز اتصف بالبخل، فيوافق "ثعلبة" والد هند الرجل بخيل أيضاً على زواجها، حتى تستفيد مصالحه المادية مع قراد؛ إلا أن هنداً تحاول بخبرة وذكاء التخلص من قراد، فتتظاهر بالموافقة بعد الممانعة، وترهقه بالمطالب المادية بحجة إتمام عملية الزواج، عندئذٍ يعتذر "قراد" عن هذا الزواج، ويقدم مبرراته، ويوافق والدها على إبطال صفقة ذلك الزواج لأنه تيقن أن قراداً قد طمع بماله، كل ذلك ضمن مواقف مضحكة ومفارقات كوميدية، تسلط فيها الأضواء على تلك الصفة الإنسانية المنبوذة،و التي تجعل من يتصف بها خاسراً لا محالة.

تأثر النقاش في هذا العمل المسرحي بأسلوب مسرحية "البخيل" لموليير. وجعل من مسرحيته مزيجا بين الكوميديا والغناء.

2- "مسرحية موليير مصر- وما يقاسيه" لمؤلفها يعقوب صنوع : نص من خمسة مناظر، ، المطبعة الأدبية، بيروت، 1912، ونشرت في كتاب المسرح العربي (دراسات ونصوص)، إعداد وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963، من ص 191-222.

تدور أحداث مسرحية" موليير مصر ومايقاسيه" التجارب المسرحية التي قام بها يعقوب صنوع منذ تأسيس مسرحه عام (1870)، و المتاعب التي لاقاها، إضافة إلى أن صنوع قدّم في متن المسرحية جانباً من تعليقاته على الظروف التي مرَّ بها مسرحه، وعلى مشكلات الممثلين المهنية، ورسالة المسرح وأهدافه النبيلة.

تأثر صنوع في هذا العمل المسرحي بمسرحية "ارتجال فرساي"، (L,Impromptu de versaius)، لموليير فالمسرحيتان تدور أحداثها حول صاحب فرقة وممثليه، وضمن ذلك تستعرضان النشاط الذي قام به صاحب الفرقة خلال رحلته المسرحية، إضافة إلى أن صنوع قد التفت إلى الواقع، وضّمن عمله بعض القضايا المأخوذة من الواقع المعيش آنذاك.

3- مسرحية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب" لمؤلفها أبو خليل القباني: مؤلفة من خمسة فصول، حوت بعض المقاطع الغنائية والموشحات، والرقصات الشعبية.

نشرت في المطبعة العمومية، القاهرة، 1318هـ، و في كتاب المسرح العربي (دراسات ونصوص)، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963، من ص 3-32.

تروي قصة جارية كانت في قصر الخليفة العباسي هارون الرشيد، إذ موضع حبه وعنايته، حتى ضاقت بها زوجته زبيدة، فأمرت بإبعادها عنه بأي طريقة كانت، وأوحت إلى الرشيد بأن الجارية قد ماتت، إلا أن الجارية خدِّرت، ورميت في قبر مجهول، فعثر عليها غانم بن أيوب، وهو تاجر دمشقي، وأحبها وعندما طلب منها وصلاً رفضت، وحكت له قصتها مع الرشيد وزبيدة.

وما إن يكشف الرشيد ما دبرته زبيدة حتى يأمر بالقبض على غانم والجارية معاً، وفي الوقت الذي يهرب فيه الأمير غانم بن أيوب، تمتثل الجارية بين يدي الرشيد، وتحكي له قصتها، وتشيد بعفة غانم، فيرتاح الرشيد ويعفو عنهما، وبعد أن تبحث الجارية عن غانم، وتجده يتمّ زواجهما في ليلة واحدة؛ إذ يتزوج غانم بن أيوب من الجارية "قوت القلوب" ويتزوج الرشيد من أخت غانم.

وتعتبر المسرحية نسخة طبق الأصل لحكاية الليلة الثانية والخمسين من حكايات ألف ليلة وليلة.

4- "السلطان الحائر" لمؤلفها توفيق الحكيم : مسرحية نثرية -في ثلاثة فصول - المطبعة النموذجية، القاهرة، 1960، 247 صفحة. صدرت أول مرة عام 1960.

عالجت المسرحية قضية نظام الحكم، وانتصرت لشرعية القانون عن طريق تصوير سلطان يحكم شعباً، وما هو في الحقيقة إلاعبد مملوك، ولا يعرف حقيقة كونه عبداً غير النخاس، ثم يعرفها القاضي ويطالب بإقامة الشرع، ولن يتمّ ذلك إلا عن طريق بيع السلطان بالمزاد العلني لأنه عبد للسلطان القديم، فآلت ملكيته إلى بيت المال لأنه لم يكن له وريث، وليس أمام السلطان سوى خيار واحد وهو إقامة الشرع ويعني ذلك بيعه أو استخدام السيف والقوة، فيختار الطريق الأسلم وهو تطبيق القانون، ويُطلب ممن اشتراه أن يتنازل عن حقه الخاص بملكه، فيطلقه، ويعيّن حاكماً شرعياً للبلاد.

وقد تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة توفيق الحكيم تطبيق نظرية الاستنبات، التي طرحها، والتي تجلت في ارتباط العمل المسرحي بالواقع، والتعبير عن بعض القضايا والهموم

السياسية التي عاصرها، وفي اعتماد العمل المسرحي على الذات كفكرة والانطلاق بها في حرية تامة، لإسقاط قضية مستمدة من الواقع بهدف التحليل والتصحيح، وطرح الحلول المناسبة.

5- الفرافير: لمؤلفها يوسف إدريس : مسرحية نثرية، في جزأين. طبعت في كتاب مسرح عربي، مع مجموعة من المسرحيات، الوطن العربي للنشر، بيروت 1974، قطع وسط- 87 صفحة من ص 173-260 عرضت لأول مرة يوم 16 مايو إبريل1964 على مسرح الجمهورية بالقاهرة، إخراج كرم مطاوع.

عالجت المسرحية قضية (التبعية والسيادة) عن طريق شخصيتين رئيسيتين هما السيد والفرفور، ويحاول من خلالهما أن يطرح مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية التي تهمّ الإنسان العربي.

وتجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة إدريس تطبيق ما نظّر له، وهو التزامه بمسرح السامر الشعبي، معتمداً على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمع بشري يختلط فيه الممثل بالمتفرج من خلال المشاركة الفعلية في التمثيل والتأليف والتصميم، وعن طريق الارتباط بالبيئة العربية المصرية التي تمثلت في مسرح السامر وفي شخصية فرفور الذي اعتبره إدريس ظاهرة اجتماعية موجودة في كل مكان وزمان، إنه يمثل الشخصية العربية المصرية فالفرفور (هو التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح، المزاج الساخط في مسرح وبلا تدمير، والذي يعتمد على السخرية كسلاح أساسي يواجه به نفسه، ويواجه به غيره، ويواجه به الحياة) ومن خلال ارتباطها بالواقع وتعبيرها عن بعض القضايا السياسية والاجتماعية.

6- "سليمان الحلبي" لمؤلفها "الفريد فرج" :مسرحية نثرية -في أربعة فصول - دار الكاتب العربي، القاهرة، ط ثانية 1969 ، 156، طبعت أول مرة سنة 1965.

عالجت المسرحية قضية الغزو الخارجي، ومقاومته، وتجاوزت مظاهر الضعف والقوة وأشكال التضحية والفداء لتصل إلى مضامين تلك المظاهر من خلال التركيز على ما ألحقه الجنرال "كليبر" قائد القوات الفرنسية في مصر من عسف بالشعب، وعلى معاناة الشاب "سليمان الحلبي" الذي قدم من حلب إلى القاهرة، مما رآه من دمار لحق بمدينة (الأزهر) التي جاء ليتلقى العلم فيها، وقد ضاق من صمت الشعب وهدوئه، مقابل التعسف والقهر الذي يلقاه من السلطة الفرنسية، فاتخذ قراراً يقضي بقتل قائد قوات الغزو، وأقدم على تنفيذ قراره في هدوء المفكر واتزانه.

تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي، من خلال الاعتماد على التراث العربي، واستلهام إحدى الشخصيات التاريخية، وهي شخصية "سليمان الحلبي" التي استمدت من تاريخ مصر الحديث الذي يمثل بداية

عصر النهضة في نهاية القرن الثامن عشر- وبداية القرن التاسع عشر-، وحاول الكاتب إعادة تشكيلها من جديد، مركزاً على دوافعها وأسبابها وطموحاتها ورؤيتها الفكرية وجعلها تتحرك ضمن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية.

7- مأساة الحلاج: لمؤلفها صلاح عبد الصبور مسرحية شعرية -من جزأين - دار الآداب، بيروت، ط ثانية 1969 قطع صغير، 208 صفحة، طبعت أول مرة في دار القلم، القاهرة، 1966.

عالجت المسرحية قضية دور الفنان الأديب، وعلاقته بالسلطة، وأكدت ضرورة قول الكلمة وإيصالها إلى الآخرين، من خلال التركيز على شخصية (الحلاج) الذي رأى الفقر والجوع والفساد في المجتمع، فأنكر عزلته الصوفية، ونزل إلى الناس، خالعاً خرقته، ليدعوهم إلى الله، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء، عندئذ اتهمته السلطة بالزندقة، وألقت به في السجن، ثم حكمت عليه بالموت، فتلقاه راضياً لأنه أيقن بأن كلماته ستصبح يوماً فكرة تغذي وجدان الشعب وتحثه على تغيير واقعه.

وقد تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي، من خلال اعتماده على التراث العربي والاستعانة ببعض الشخصيات التاريخية، وهي شخصية المتصوف (ابن منصور الحلاج)، ومن خلال ارتباطها بالواقع عن طريق تحديد دور الفنان في المجتمع، وضرورة إبداء رأيه بصراحة ووضوح.

8- حفلة سمر من أجل 5 حزيران: لمؤلفها سعد الله ونوس: مسرحية نثرية دار الآداب، بيروت، ط ثانية، 1980 -قطع وسط، 148 صفحة، نشرت أول مرة في مجلة مواقف، مارس 1969، ثم صدرت عن دار الآداب، بيروت عام 1977، وعرضتها فرقة المسرح الفلسطيني في بيروت عام 1970.

التزمت المسرحية أسلوب المسرح التسجيلي، في حديثها عن نكسة حزيران 1967؛ إذ تحدثت عن أسباب النكسة، وربطتها بالنتائج، من خلال تصوير بعض المناطق المتاخمة للعدو وركزت على بلدة ما في زمان ما تعرض أهلها للعدوان، وبدلاً من أن يجابهوا العدو انقسموا فريقين، فريق ينادي بالرحيل، ويتزعمه المختار، وفريق يطالب بالبقاء، ويبدي كل فريق وجهة نظره بالكلام وبالفعل.

وما إن تنتهي الحرب ويهزم الجنود حتى تبدأ المحاكمة وتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، لقد صورت حالة المجتمع العربي قبل أن تصله أنباء الهزيمة، وركزت على قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه أحداث الوطن، واستطاعت أن تشير بأصابع اليد إلى كل من ساهم في ضياع الحق، وفي مأساة الإنسان العربي.

وتعدّ هذه المسرحية هي الخطوة الأولى التي خطاها ونوس نحو المسرح التسييسي، لذا فإن عناصر التأصيل قد تجلت في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة غزو عقل المشاهد، وتوعيته عن طريق عرض قضية سياسية ترتبط بالواقع، وتسجيل حادثة تاريخية عاشها المواطن العربي، وعن طريق مشاركة الجمهور بالعمل المسرحي، وهدم الجدار بين الخشبة والصالة.

9- الملك هو الملك: لمؤلفها سعد الله ونوس : مسرحية نثرية، مؤلفة من مدخل وخاتمة وخمسة مشاهد طبعة رابعة، دار الآداب، بيروت 1983، 128 صفحة، طبعت أول مرة في ملحق الثورة الثقافي، دمشق، العدد 12 عام 1977.

طرحت المسرحية مقولة تتلخص في أنه لا يمكن تغيير نظام الحكم بمحض تغيير شخص الحاكم؛ إذ إن تغيير الأفراد وحده لا يكفي، ولابد من تغيير طبيعة الحكم وشكله ونظامه.

والمسرحية تصور استبدال فرد حاكم بفرد آخر، فإذا الحاكم الجديد يفعل ما كان يفعله الحاكم السابق، بل يزداد طغيانه.

وهي تستوحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة عن طريق تصوير مملكة ما ضاق صدر مليكها سأماً وضجراً، فتذكر أن الرعية مسلية، فقرر أن يتنكر مع وزيره وينزلا إلى عامة الشعب للترويح عن نفسه، وإبان ذلك تذكر التاجر المفلس "أبو عزة" الذي كان يحلم بالسلطة، وتنصيب نفسه ملكاً لينتقم من خصومه، وهنا تبدأ لعبة الملك التي انعكست عليه فيما بعد، حتى إذا ما تحقق حلم "أبو عزة" وأصبح ملكاً للبلاد، نسي انتقامه، وتقمص شخصية الملك، وأمسك زمام الأمور، ولم يتنكر لشخصه أحد من الأعوان والحجّاب وأهل بيته، ولم يدركوا طبيعة اللعبة، وانصاعوا طوعاً للتاج والصولجان.

تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال استلهام التراث العربي، باعتماده على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، التي حاول من خلالها أن يرصد الواقع، ويعالجه، بهدف التفاعل مع المشاهد العربي وشدِّ انتباهه، والتأثير فيه واعتمد على التقنيات المسرحية الحديثة، واستخدم شيئاً من لوازم البناء الفني للحكاية الشعبية.

10- "العرش والعذراء" لمؤلفها خالد محيي الدين البرادعي :هي مسرحية شعرية في ثمانية مشاهد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، كتبت عام 1977 ، 238 صفحة.

عالجت المسرحية قضية الوحدة والحرية، من خلال حديثها عن قصة العذراء في غربتها نائمة، منذ قديم الأزمنة، بين عرشين واحد للحب ما مسّ، ومازال طهوراً ونقياً، وسرير للخلافة غاص فيه العاشقون ومضوا مثل قشور البرتقال، إذ حاول مجموعة من الفرسان إنقاذها، وبث الحياة فيها، إلا أنها ظلت في عذريتها، وفي سجنها، وظل إخراجها إلى النور حلماً وهدفاً يصعب تحقيقه.

وتجلت عناصر التأصيل في العمل المسرحي من خلال اعتماد الكاتب على الشعر لغة للحوار المسرحي، ومن خلال استيحاء الجو العام التاريخي، والاستعانة ببعض الرموز التاريخية التي أضاءت الحاضر وعبّرت عنه، ومن خلال الارتباط بالواقع عن طريق تصوير بعض الثغرات التي وقفت عائقاً أمام تحقيق الوحدة العربية، إذ نددت بالظلم وأشارت إلى معاناة الإنسان العربي في تعامله مع الأجنبي، ونددت بالتخاذل في المجتمع العربي، وبظلم الحكام وإحجام الجماهير العربية عن القيام بفعل ثوري تصحح فيه الواقع المدان.

11- تحولات عازف الناي: لمؤلفها علي عقلة عرسان: مسرحية نثرية شعرية، في خمسة فصول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، 247 صفحة.

طرحت المسرحية مشكلة الإنسان في بحثه عن الحياة، وما يجابهه في أثناء ذلك من قوى الظلم والاستبداد التي تعرضه للموت، وتعالج موضوع الصراع بين الإنسان وأنظمة الحكم الظالمة المستبدة من خلال تصوير شخصية رجل يعشق الماء والحياة، فيلوذ إلى الطبيعة هرباً من قوى الأمن التي باتت تلاحقه، وتتبع أثره، لقد فقد ذاكرته من جراء تعذيبه، وتبدأ الأمور تتضح شيئاً فشيئاً بمساعدة عازف الناي الذي التقاه عند نافورة الماء وعزف له ألحاناً شجية، وبمساعدة المرأة "زوجه" التي أعادت له الحياة وسقته الماء، لكن ما إن يستعيد الرجل ذاكرته حتى تقبض الشرطة على الثلاثة معاً، وتوجه إليهم اتهامات مناهضة للأمن والاستقرار، ويحاكمون بتهم ملفقة، ويقرر إعدامهم شنقاً، وتودع المرأة الحياة بسؤالها "لماذا نعيش" ويدخل الجند ليسوقوا الثلاث إلى الموت، في الوقت الذي يسمع فيه صوت ناي قادم من بعيد، يرافقه شعاع نور يكبر ويكبر.

وتجلت عناصر الخير في هذا العمل المسرحي، من خلال ارتباطه بالحضارة الإسلامية، ومحاولة إبراز النموذج النابع من تلك الحضارة في البطولة والشخصية والأبعاد الثقافية، والتطلع نحو الحرية.