الجمهورية الجزائرية الديمقراطيةالشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون

قسم: الدراسة الأدبية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص أدب عالمي ومقارن

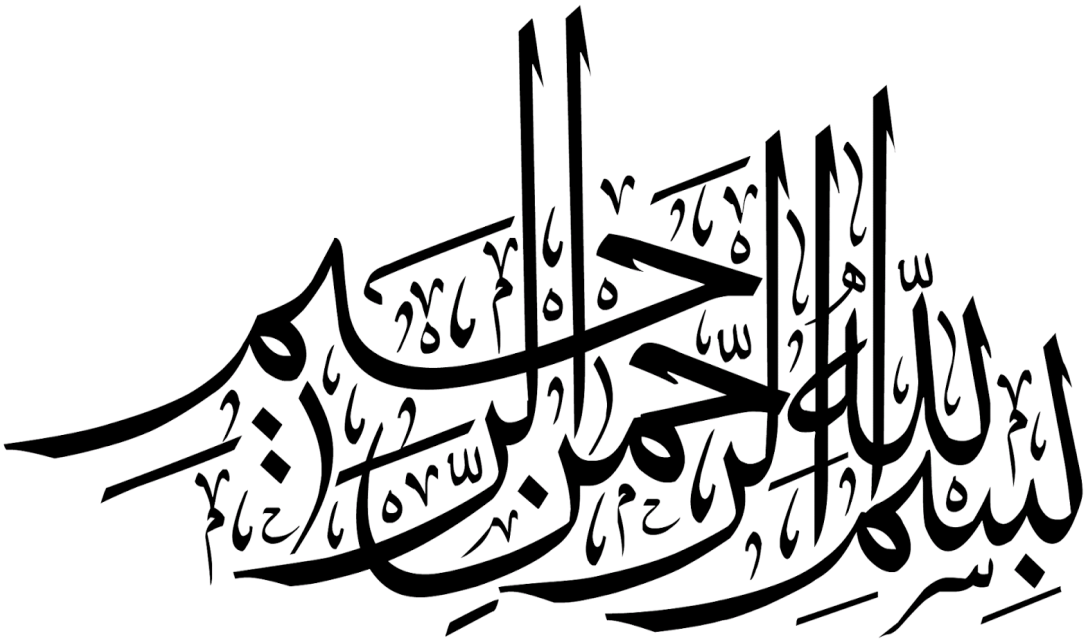
بعنوان:

تشكلات المسرح الكلاسيكي في التجربة المسرحية لأحمد شوقي

- من اعداد الطالبة :
- زواوي شريفة أمال

- تحت اشراف الاستاذ :
- يايوش جعفر

السنة الجامعية:2018/2017.م


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم انفعني بما علمتني و علمني ما ينفعني وزدني علما يا رب لا تدعني أصاب بالغرور ولا أصاب باليأس اذا فشلت بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح يا رب علمني ان التسامح هو اكبر مراتب القوة وان حب الانتقام هو من مظاهر الضعف يا رب اذا جردتني من نعمة المال اترك لي نعمة الامل واذا جردتني من نعمة الأمل اترك لي قوة الصبر لكي أتغلب على الفشل و اذا جردتني من نعمة الصحة اترك لي نعمة الايمان يا رب اذا أسأت للناس أعطني شجاعة الاعتذار و اذا أساء الي الناس أعطني شجاعة العفو اللهم اذا نسيتك فلا تنساني .

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بحمدك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا يطيب اللحظات إلاّ بذكرك ولا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك ولا تطيب الجنة إلاّ برؤيتك، فالحمد لك حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه.

أهدي ثمرة نجاحي هذا إلى من كللهما الله بالهبة والوقار، إلى من علمانا العطاء دون انتظار، إلى أعز ما أملك في الوجود، إلى الحضن الدافئ والعيون التي قاطعت النوم لتسهر على راحتي، إلى من علماني أن تحدى صعوبات الحياة وأن لا أفشل أمام قوارب الهزيمة، إلى نبض قلبي والداي الحبيبين: أمي الغالي الحبيبة وأبي أحمد الغالي.

إلى قدوتي في الحياة وأبي الثاني الذي علمني كيف أن الإرادة تولد العزائم إلى معلمي الأول والأخير في الحياة أخي العزيز (عزيز).

إلى أمي الثانية وسبب نجاحي في الحياة إلى الفرحة التي تغمر البيت في غياب أمي عزيزتي أختي الغالية بادي، إلى الأخت الحنون ذات القلب الطيب إلى بلسم جراحي ودوائي إلى ضحكة العائلة مباركة الجميلة، إلى شرف عائلة زواوي مهندسة العائلة التي لا طالما اخذت العبرة من نجاحاتها في الحياة ليلى، إلى توأم روحي وقلبي أختي الحنون كريمة، إلى أختي وحبيبتي زوجة أخي الغالية صفية التي أحبها كثيرا، إلى رضوان و ياسين العزيزين، إلى براعم العائلة : كوثر المشاغبة، عبد الصمد، قطر الندى، مايا، شاهيندا، السلطانة عائشة وجنة في الطريق، إلى كل من عائلة زواوي وراشي، إلى صديقة العمر لطيفة.

إلى من رافقني خلال مسيرتي الجامعية حبيباتي: نينة، فاطيمة، ليلى، حاجة، رفيدة، حليمة، بختة.

إلى كل من علمني حرف وساعدني في انجاز المذكرة.

إلى كل خريجي دفعة 2018خصوصا أدب عالمي ومقارن.

شكر

قال الله تعالى "ولئن شكرتم لأزيدنكم" فالشكر كل الشكر لله عز وجل الذي وهبني عقل لأفكر وهدانا لإختيار موضوع بحثنا هذا وقال جل جلاله "وقضى ربك أن لا تعبد إلا إياه وبالوالدين احسانا" والشكر بعد الله يحق للذين هم سبيلي للجنة والداي أطال الله في عمرهما واللهم اشف لي ابي الغالي و إمددهما بالصحة والعافية وطول العمر والشكر موصول كذلك للكريم الذي أكرم كريما في ملكه لمسدد خطاي المشرف على اخراج هذه الرسالة إلى النور الدكتور "يايوش جعفر" الذي شد على يدي ولم يتركنا لحظة والذي لم يبخل علينا بالعلم والتشجيع والتحفيز ونشكره على الجلسات الميدانية الذي كان يجريها معنا طوال السنة فالشكر الجزيل والعرفان له ولجميع الاساتذة الافاضل ممن جمعني بهم سقف العلم وأخص بالذكر هاهنا الدكتورين المناقشين لمناقشة هذه المذكرة وشكر خاص موصول إلى الاستاذ الذي دعمني بنصائحه وتوجيهاته و مد لي يد العون الاستاذ نواني ابو بكر شكرا لكل من ساندوني ولو بكلمة طيبة كانت نقطة قوة بالنسبة لي .

الحمد الله الذي خلق الإنسان وعلّمه البيان، وأنزل القران على رسوله القوي البرهان ليبينه للناس فيتبعون طريقه وينهجون منهجه في جميع الأوطان عليه صلوات الله وأزكى التسليم أمـــــا بعد:

مما لا ريب فيه أن الأدب العربي الحديث اتصل بالأدب الغربي قديمه وحديثه اتصالا وثيقا، وتأثر بيه تأثرا بالغا قد يفوق تأثره بالأدب العربي القديم، كل ذلك عن طريق الاقتباس والتغريب والترجمة، وإطلاع الأدباء العرب على الأدب الغربي في لغاته الأصلية، ويظهر ذلك من استحداث فنون أدبية جديدة في أدبنا العربي الحديث، أخذناه من الأدب الغربي كالملاحم والمسرحيات الشعرية، والمسرحيات التراجيدية والكوميدية، وتقليد المذاهب الأدبية مثل الكلاسيكية

تجدر الإشارة إلى أن النهضة الأدبية الأوروبية سعت منذ بزوغها إلى استلهام الأدب الإغريقي واللاتيني وتتبع منهجه وخطاه، واستغرقت في دراسة واستظهار آثار أرسطو" و " أفلاطون " و" هوميروس " وغيرهم وفي ظل هذه العناية الفائقة بآثار اليونان والرومان نشأ في أوروبا أول المذاهب الأدبية وهو المذهب الكلاسيكي ولكن هذا المذهب لم يكتب له الذيوع والانتشار إلاّ مدة محدودة، إذ قامت في إيطاليا وإنجلترا انتفاضات على هذا التقليد وبناء على هذا نستطيع أن نقول : أن أصول الكلاسيكية تنحصر في الأدب التمثيلي، وهو الأدب التي انصرفت له جهود الكلاسيكيين، وتميزوا بيه.

قد ترددت في أدبنا العربي لفظة الكلاسيكية وكلاسيكي فيقال: هذا أدب كلاسيكي أو هذا أديب كلاسيكي، وإذ أخذنا بهذا التفسير، فيمكن لنا أن نعد جميع شعراء العرب القدامى كلاسيكيين، ومن بين الشعراء العرب الذين آثروا وتأثروا بالكلاسيكية أحمد شوقي وحاول تطبيق الكلاسيكية من خلال مسرحه الشعري وحتى النثري.

هنا نكون قد تناولنا في بحثنا هذا: تشكلات المسرح الكلاسيكي في التجربة المسرحية لأحمد شوقي وبناء على هذا يمكن طرح التساؤل التالي:

كيف تشكل المسرح الكلاسيكي عند العرب عامة وأحمد شوقي خاصة؟

تضمن موضوع بحثنا مقدمة، مدخل وثلاثة فصول، وختمنا بخاتمة كحوصلة ونتيجة للموضوع.

فكان الفصل الأول تحت عنوان المؤثرات الأجنبية في تشكيل المفاهيم والرؤية للمسرح الكلاسيكي حيث احتوى على أربعة مباحث:

1) ـ المسرح في العالم العربي.

2) ـ أثر الكلاسيكية الغربية في الأدب العربي.

3) ـ محاولات التأصيل للمسرح العربي.

4) ـ نشأة المسرحية العربية في الأدب العربي.

أما الفصل الثاني الذي كان تحت عنوان ملامح وتمثلات المسرح العربي وتضمنت مباحثه الأربعة ما يلي:

1) ـ المسرحية عند العرب الأوائل.

2) ـ المسرحية ـ الشكل والمضمون.

3) ـ أشكال المسرحية.

4) ـ تمثلات المسرح العربي خلال قرن من التجريب المسرحي.

أما الفصل الثالث تضمن عنوان أحمد شوقي والتجريب في المسرح الكلاسيكي له ثلاثة مباحث وخصصت الرابع للجانب التطبيقي فكانت عناوين مباحثه كالتالي:

1) ـ أحمد شوقي، نشأته، مولده، تجربته الأدبية.

2) ـ مسرح أحمد شوقي.

3) ـ نصيب شوقي من الاتجاه الكلاسيكي.

أما الجانب التطبيقي تناولنا فيه مسرحية من مسرحيات أحمد شوقي الشعرية وهي مسرحية " مجنون ليلى " وقدمت تحليل ونقد للمسرحية.

ختمنا بحثنا بخاتمة تتضمن أهم نتائج بحثنا يليها قائمة المصادر والمراجع ومن أهم المصادر والمراجع:

الكلاسيكية والأصول الفنية لمحمد مندور.

التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بالمسرح الغنائي لرضا عبد الغني الكساسبة .

المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها لعمر الدسوقي ،دراسة في نظرية الدراما الإغريقية لمحمد حمدي إبراهيم .

أما المنهج الذي اعتمدناه هو تحليلي وصفي لأنه ينسجم مع طبيعة الموضوع فلا شك أنه لكل بحث علمي سبب يدفعه للقيام بيه وهو تقوية المهارات الفكرية والعلمية أكثر.

صعوبات البحث:

لا يخلوا أي بحث علمي مهما كان من بعض الصعوبات والعراقيل تقف في وجه الباحث عند إعداده لبحثه، وهو الموقف الذي صادفني في كثير من الأحيان أثناء إعداد المذكرة هذه، ومن بين هذه الصعوبات والعراقيل التي واجهتني هي صعوبة الحصول على المصادر والمراجع ذات صلة بالموضوع، عدم ملائمة جو المكتبة للمطالعة والاستفادة نظرا للضجيج وعدم التزام الطلبة بالهدوء.

لكن ليسعنا في نهاية المطاف إلا أن نشكر جزيل الشكر الدكتور المشرف " جعفر يايوش" التي كانت نصائحه مفيدة لنا خلال السنة وهذا وإن كان قد وُفقنا فمن الله وحده وإن كانت الأخرى فمن أنفسنا.

نتمنى أن يكون بحثنا هذا خطوة لفتح المجال أمام طلبتنا من أجل دراسات مقارنة أخرى في مجالات أخرى.

المدخـــل

أن الكلاسيكية أول مذهب أدبي نشأ في أوروبا بعد الحركة العلمية والنهضة الأدبية التي سادت أوروبا أبان القرن الخامس عشر من الميلاد، وتعد فرنسا الموطن الأول التي نشأت فيه الكلاسيكية وترعرعت، ويحدد لانشون فترة وجودها في الأدب الفرنسي من عام 1549م حتى 1615م.[1]

والكلاسيكية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة اللاتينية classique وتطلق في الأصل على مجموعة من السفن الحربية أو التجارية أي وحدة في الأسطول كما تطلق على الفعل الدرامي ويترجمها احمد حسن الزيات ب " الاتباعية " ولعل في ترجمتها لها شيء من التجاوز وبخاصة إذا عرفنا اشتقاقها اللغوي، ولكنها على أي حال أدق معنى وأصدق دلالة من تفسيرها في القديم أو ما رادف هذين من ألفاظ لسبب بسيط هو أن الاتباعية فيها إجماع إلى المنهج الذي تقيدت بيه الكلاسيكية.

وعندما ظهرت الحركة العلمية في أوروبا، وذلك بعد نزوح علماء بيزنطة وأدباءها إلى إيطاليا حاملين معهم المخطوطات الإغريقية واللاتينية القديمة أخذ الأوروبيون يعملون على نشر تلك المخطوطات ودراستها واستنباط دلالتها وخصائصها وقواعدها تلك التي أكسبتها الخلود، مستضيئين بذلك في كتابي أرسطو المشهورين " الخطابة " و" فن الشعر" وبقصيدة "هوراس"[2] الشاعر الروماني الطويلة المسماة " فن الشعر ".

فالتراث اليوناني والروماني في الأدب والفن بصفة عامة هو التي اتكأت عليه الكلاسيكية منذ نشأتها

والسبب في تسمية نوع من الأدب بهذا الاسم أي تسميته بالأدب الكلاسيكي هو أنه أدب خَلُدَ على الزمن وثبتت صلاحيته في تعليم الشبان وتربيتهم في فصول الدراسة واعتبر الأدب اليوناني القديم والأدب الروماني أدبا كلاسيكيا لأن تدريس هذه الآداب في المدارس والجامعات الأوروبية كان ولا يزال يعتبر خير وسيلة لتثقيف الشبان وتربية أذواقهم على خير وجه.[3]

---

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، دار العلم للملايين، المؤسسة الثقافية للتأليف، بيروت، ط 1 سنة 1984،ص40

[2] هوراس الشاعر الروماني: ولد في 08ديسمبر 65 ق م، في فينوسيا كان شاعرا غنائيا وناقدا أدبيا لاتينيا من رومانيا القديمة. من أعماله: Ars poetica الذي احتوى على قواعد لتركيب الشعر والفلسفة. وقصيدته الطويلة المسماة فن الشعر.

[3] المرجع نفسه ص 41 - 45

ولما كانت النهضة الجديدة في الأدب قد قامت على محاكاة الآداب اليونانية والرومانية واستحيائها، فقد استعار أدباء القرن السابع عشر ونقاده هذا الاصطلاح ونعني بيه الكلاسيكية للتعبير عن مذهبهم الجديد في الأدب فضلا والفرنسيون بنوع خاص فضلا عن الإيطاليين لا يزالون يعتبرون أنفسهم استمرارا لتلك الروح الأتيكية، أي روح المقاطعة التي كانت تقع فيه أثينا قديما وهي المدينة التي خلفت للإنسانية هذا التراث الضخم من الأدب والفلسفة والثقافة.

المسرح : هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو الخشبة، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو في المسرح العائم ومسرح هواء الطلق كما يقصد بيه الممثل.[1]

الإنتاج المسرحي لمؤلف معيّن، فيقال مسرح توفيق الحكيم أو المسرح الكلاسيكي في فرنسا في القرن السابع عشر.

يميل معظم الكتاب اللذين درسوا تاريخ المسرح إلى البدء بالمسرح عند الإغريق فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها في القرن الخامس ق.م في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس[2] وبوربيديس كما عُرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيره.

ولكن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية، فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية.[3]

فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك " فن الكلام " و " فن الحركة " مع الاستعانة بالمؤشرات الأخرى الصاعدة، وليس هذا تعريفا للمسرح لأنه ليس هناك تعريفا واحدا متفق عليه من الجميع، وتكفي نظرة واحدة إلى أي قاموس أو معجم أو موسوعة عن المسرح لكي تتبين مدى التعدد والاختلافات في التعريفات، رغم كل ما يبدو من بساطة في مفهوم المسرح، والغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية في المسرح تتحاشى الدخول في

(1) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 5 سنة 1975 ،ص 47

(2) - سوفوكليس ولد سنة 496 ق م أحد أعظم ثلاث كتّاب تراجيديا اغريقية ايسخلوس، ويوربيديس كتب 123 مسرحية، من أعماله: الملك أوديب.

(3) المرجع نفسه ،ص 58 - 50

هذه المسألة أو التعرض لها وتتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة المسرح أو مفهومه كما هو الشأن في " موسوعة المسرح في العالم " التي أصدرت عام 1977م .[1]

على سبيل المثال نجد مجدي وهبة مثلا في معجم مصطلحات الأدب قدّم لنا تعريفين وكلمة دراما تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدي أو الأداء في حين تعني كلمة "Theater " مكان المشاهدين ثم أصبحت تعني المشاهدين أنفسهم ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته.

يقول رضا حسين رامز: عرفت الدراما بأنها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاته عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون وهي شكل من أشكال الفن القائم على تصوُّر الفن لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة.

والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكلمات وباستعمال الكلمات وحدها بخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف وتلتزم بالخلفية التراثية.[2]

إذن يعتبر المسرح من الفنون التعبيرية التي ابتدعها الإنسان منذ قديم الزمان وإن اختلفت صُوره وأشكاله لدى الشعوب لكن ظل المسرح الإغريقي في صورته التقليدية هي التي تغلب على ما يعرف بهذا الفن في عصرنا الحديث.

وتختلف الآراء والتقديرات حول تاريخ ظهور هذا اللون من المسرح في مصر القديمة فلأب "آتيين دريتن" ،"riotons"الذي تحمس لقضية معرفة المصريين بالمسرح وكتب في ذلك كتابا من أهم الكتب حول الموضوع ونقله إلى العربية منذ سنوات، ودكتور "ثروت عكاشة"، يرد ظهور المسرح المصري إلى حوالي 3200 ق.م وشاركه في هذا الرأي العالم الألماني "زيته" وإن كان هناك من العلماء والمؤرخين من يرون أن ظهور المسرح كان بعد ذلك بقليل أي حوالي عام 3000 ق.م، وهذا الاختلاف طفيف ولا يغير على أية حال شيئا فيما يتعلق بمعرفة المصريين القدماء بفن المسرح وأنه وُجد عندهم منذ حوالي

[1] Magdi wahba a dicitionarry of littéraire termes librairie du Liban Bierut 1974 p 564
[2] Theater art of encyclopédie britannique 1980 vol 18 p 2012

خمسة ألاف سنة، وبذلك يمكن اعتباره أقدم شكل للعروض المسرحية أو للأداء المسرحي التي عرفها التاريخ، وذلك قبل أن يظهر المسرح الإغريقي بوقت طويل، وليس من شك في أن المسرح المصري كان أكثر بساطة، نظرا لفارق الزمن واختلاف مرحلة التطور الحضاري .[1]

كان القرن السادس عشر قرن النهضة والإصلاح والحروب الدينية، وبفضل الأنشطة المتنوعة التي ازدهرت فيه، على مستوى الفكر والعمل، أنتقل الأدب واللغة في فرنسا، من مرحلة العصور الوسطى إلى عصر الانبعاث والتجدد وتمهيد الطريق لظهور الكلاسيكية لاحقا ولم يحدث ذلك بين ليلة وضحاها، بل إن أسبابا عديدة بعيدة وقريبة هيأت العقول لتقبل المتغيرات الفكرية والثقافية والفنية والعلمية والدينية.[2]

ومن هذه الأسباب:

1) - رحلات كريستوف كولمبوس وفاسكودي غاما وماجلان والاكتشافات الجغرافية والعلمية الجديدة التي أسفرت عندهما فتح نوافذ الفكر والخيال على أفاق واسعة.

2) ـ تطور طب الجراحة والتشريح على يد "إمبرواز باري" Ambroise pare

3) ـ تأثير نظام كوبونيك Copernic الذي فتح ذهن الإنسانية على مجلات جديدة

4) ـ سقوط القسطنطينية في يد الأتراك 1439 ـ وفرار معظم الأدباء.

5) ـ انحصار النفوذ الإقطاعي وبروز مجتمع برجوازي

6) ـ اختراع المطبعة سنة 1440على يد الألماني "غوتنبرغ" وتأثير الكتب [3]

حيث تبوأت الكلاسيكية مكانتها الأدبية في أوروبا في النصف الأول من القرن السابع عشر، وقد ظهرت في إنجلترا على يد الثائر الإنجليزي " جون دريدن "، بينما ظهرت في فرنسا قبل ذلك في زمن وجيز على يد جماعة البيليارد وعلى رأسهم "رونسار" و"ديبيليه"

Du bellay وكان هذا الاتجاه الكلاسيكي تلبية للظروف الفكرية التي عاش في ظلها الأدب الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

---

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وإنعكاسات، المرجع السابق ص 52

[2] محمد رمضان، الجريبي، الأدب المقارن، دار الهدى للطباعة والنشر،(د.ت)، ص 158

[3] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1 ،2003 ،ص9

فيقول حين كانت النزعة العقلية سلطان كبير على الإبداع الفني الأدبي فأفسح الكل يكنون مكانا عظيما للعقل، وجعلوه وسيلتهم لتقويم العمل الفني ومن ثم اتسم أدبهم بالوضوح والجنوح إلى حشد الأفكار مع خلوّها من التعقيد والالتواء والاهتمام بجمال الشكل وإتباع الأصول القديمة، وكذا التمسك بالقيّم الأدبية التي سار عليها الأدباء اليونانيين والرومان ومحاكاة ما أبدعه اللاتينيين من أعمال بارزة.[1]

وقد وردت كلمة كلاسيكية في معجم لسان العرب بمعنى النزعة الكلاسيكية الجديدة وهي اتجاه في الأدب الأوروبي ظهر في عهود مختلفة من عصر النهضة حتى أواخر القرن الثامن عشر والغرض منه بث الاهتمام من جديد.[2]

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر أن كلمة كلاسيكية في الأدب هي مذهب الأدب المدرسي المشتمل على خصائص ومميزات تسم الآثار الأدبية البارزة في القرن السابع عشر وفي العصور الرومانية واليونانية القديمة.

والتعريف الاصطلاحي هي المبادئ أو الأساليب الملتزمة في آداب قدماء الإغريق والرومان أو فنونها وإتباع المعايير التقليدية (كالبساطة والاعتدال وتناسب الأجزاء).

والكلاسيكية في الآداب الأوروبية كل محاولة الأوضاع والتقاليد الأدبية كانت شائعة في الحضارتين الإغريقية والرومانية.[3]

إن ولعل تقاليد المسرح كما عُرفت عند الإغريق وصاغها "أرسطو" في صياغة محكمة تعطي فكرة واضحة عند الكلاسيكيين، وهنا لابد من الكلام على الوحدات الثلاث عند أرسطو:

1) وحدة الحدث: هي أن تمثل المأساة حدثا واحدا محدود الطول له ابتداء ووسط ونهاية وهي التي اشترطها أرسطو صراحة عند كتابة المسرحية المتكاملة، في الفصل الثامن من كتابه " فن الشعر" بقوله " وكذلك يجب في القصة من حيث هي محاكاة عمل أن تحاكي عملا واحدا، وأن يكون هذا العمل الواحد تماما، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث أنه

---

(1) المرجع السابق ص 10

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، لبنان ط 1 ،سنة 2005 ص 136

(3) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)،سنة النشر 2008 ص 450

لو غير جزء منها أو نزع لانفرط الكل واضطرب، فإن الشيء الذي لا يظهر لوجوده أو عدمه أثر ما ليس بجزء الكل ".[1]

قد أوجب الالتزام بيه الناقد الإيطالي "لود فيكو كاستلفترو" 1505 كما التزم بيه نقاد الدراما وكتابها بفرنسا في القرن السابع عشر وبعض البلاد الأخرى التي وقعت تحت تأثير الكلاسيكية المحدثة.[2]

2) وحدة المكان: أن تقع أحداث المأساة في مكان واحد، وقد أشار إليها أرسطو في صورة ملاحظة بالفصل الرابع والعشرين من "فن الشعر" بقوله " على أن الملحمة تمتاز خاصة بقبولها لأن تمتد أبعادها وسبب ذلك أنه لا يستطاع في التراجيديا محاكاة أجزاء كثيرة فعلت في وقت واحد، بل أن يوفق عند الجزء الذي يجري على المسرح وبين الممثلين ".[3]

والذي أوجب الالتزام بيه الناقد الإيطالي لود فيكو كاستلفترو ومُترجم فن الشعر وغيره من المفسرين، وقعت تحت تأثير الكلاسيكية المحدثة حتى ثارت عليها الرومنتيكية.

3) وحدة الزمان: هي أن تقع أحداث المأساة في فترة زمنية محددة عيّنها البعض بأربع وعشرين ساعة والبعض الأخر بإحدى عشرة ساعة، ثارت على تقاليد الكلاسيكية الأخرى.

وتعد النزعة الكلاسيكية الجديدة امتدادا طبيعيا للكلاسيكية مع وجود تحفظات وسمتها بالجِدة وقدر من الاختلاف، وهي اتجاه في الأدب الأوروبي ظهر في عهود مختلفة من عصر النهضة حتى أواخر القرن الثامن عشر الغرض منه بعث الاهتمام من جديد وبالأساليب الأدبية لقدماء الإغريق والرومان والتمسك بمعاييرهم الأدبية إلى حد المحاكاة والتقليد أحيانا، وأهم عصر ساد فيه هذا الاتجاه بأوروبا ما بين 1650 و 1800 م.[4]

ـ خصائص المذهب الكلاسيكي:

---

(1) أرسطو طاليس،"(384 ق م – 322 ق م) هو فيلسوف يوناني تلميذ أفلاطون، وواحد من عظماء المفكرين والفلاسفة" فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ط 1953 ص450

(2) المرجع نفسه، ص 455

(3) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، المرجع السابق ص 165

(4) المرجع نفسه ص 166 - 168

❖ **أولا :محاكاة القديم**

لعل أكبر ما يتميز بيه المذهب الكلاسيكي هو محاكاة الآداب الإغريقية والرومانية القديمة، لذلك اخترع الأستاذ أحمد حسن الزيات ترجمة كلاسيكية بلفظ " الاتباعية " بينما اقترح ترجمة لفظة الرومانسية بعبارة " الإبداعية " أي المذهب الذي يرفض محاكاة اليونان والرومان القدماء، وبالفعل نرى الكلاسيكيين الفرنسيين يختارون موضوعات مسرحياتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان، ولا يخرجون عن هذا المبدأ إلاّ في القليل النادر، مثلما فعل "راسين"[1] عندما اختار موضوعين من تاريخ المسيحية لمسرحيتي " اثاليا "و" برينيس " وعندما اختار موضوعا أخر من الحياة التركية المعاصرة له لمسرحيته المسماة " بجازيه " أي " بيازيد " ثار عليه النقاد، واضطر إلى الدفاع عن نفسه قائلا " إن البعد المكاني بين فرنسا وتركيا يمكن أن يعوِّض البعد الزمني بين عصره والعصر القديم"، والكلاسيكيون يأخذون طبعا بنظرية المحاكاة لأرسطو كمصدر إبداعهم، فالكاتب يلاحظ ما يجري خارج ذاته ويصدر عن هذه المحاكاة في كتاباته بينما نرى الرومانسية التي ترفض مبدأ المحاكاة وتقول بأن الشعر خلق وإلهام.[2]

واضطر إلى الدفاع عن نفسه قائلا " إن البعد المكاني بين فرنسا وتركيا يمكن أن يعوِّض البعد الزمني بين عصره والعصر القديم، والكلاسيكيون يأخذون طبعا بنظرية المحاكاة لأرسطو كمصدر إبداعهم، فالكاتب يلاحظ ما يجري خارج ذاته ويصدر عن هذه المحاكاة في كتاباته بينما نرى الرومانسية التي ترفض مبدأ المحاكاة وتقول بأن الشعر خلق وإلهام.[3]

وعندما نرى بعض الكلاسيكيين يكتبون قصائد شعرية مثلما فعل ناقد الكلاسيكية الأكبر "بوالو" نراه يكتب ما سماه بالهجائيات، وهي قصائد يسجل فيها عيوب الأخلاق والسلوك الفردي والجماعي في عصره وينقدها وهي تقوم على الملاحظة الخارجية.

ولما كان عصر النهضة قد كان عصر تحرر فكري من سيطرة المسيحية التي هيمنت على العصور الوسطى فقد استطاع الكلاسيكيون أن يتجهوا في إنتاجهم الأدبي اتجاها إنسانيا خالصا يسمونه بالأدب الإنساني حيث يوجد هناك صراع في المسرح الكلاسيكي بين

---

[1] - راسين: (1639 -1699) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، من الكتاب المسرحيين الفرنسيين في الأدب الفرنسي، من أعماله: بيرينيس وفيدال وأستيال.

[2] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، المرجع السابق، ص 11

[3] المرجع نفسه، ص 12

العاطفة والواجب على نحو ما نرى في مسرحية "السيد" لـ **"كورني"**[1]، حيث يجري الصراع بين واجب البطلة نحو أبيها الذي قتل خطيبها وبين حبها لهذا الخطيب، وكورني يغلب دائما الواجب على العاطفة

وهكذا استطاع الكلاسيكيون أن يجددوا مضمون الموضوعات القديمة التي اختارها من تاريخ اليونان والرومان وكأنهم لم يستعيروا من هؤلاء القدماء غير الوعاء.[2]

❖ **ثانيا: العقلانية**

الكلاسيكيون يصدرون في أدبهم عن هدى العقل الكاشف عن حقائق الحياة والنفس البشرية وهم يرون أن العقل هو أسمى ملكات الإنسان وأقواها، فضلا عن أنه وسيلة فعالة التي يرجع إليها الأديب الموضوعي ولكنه من الواضح أن العقل الذين يصدرون عنه ليس العقل الموضوعي المنطقي البارد، بل العقل الحساس القادر على الانفعال بما يؤمن بيه من رأى، وهم في هذا يتتلمذون على الإغريق القدماء الذين وصفهم أحد كبار الأساتذة الفرنسيين بأنهم كانوا " يحسون بعقولهم ويفكرون بقلوبهم ويدركون بخيالهم ".[3]

وليس الخيال عندهم وسيلة لإدراك ما يخفى من أسرار الحياة العميقة التي تدركها الحواس ولا يلاحظها العقل المنطقي الرياضي، وكانوا اليونان القدامى يمقتون الإسراف في أي شيء ويرون في هذا الإسراف خطيئة، بل ويرون فيه خطيئة في حق الآلهة.

ومن الطريف اعتقادهم في أن الآلهة كانت تغار من الإنسان الذي يأخذه الصلف بسبب نجاحاته الكبيرة في أية ناحية من نواحي الحياة.

وهذا الاتزان والنفور من الإسراف والشطط أخذه الكلاسيكيون أيضا عن اليونان القدماء فأدبهم لا إسراف فيه، وبخاصة من الناحية العاطفية، على عكس ما سنرى عند الرومانسيين الذين تميزوا بالشطط العاطفي إلى حد اصطناع العواطف، ولهذا كثيرا ما نجد عند الرومانسيين ما يسميه النقاد الإنجليز sententalityme أي المبالغات العاطفية للتعبير عما في العاطفة الرومانسية أحيانا من الطرطشة، وأما الكلاسيكيون فلا نجد عندهم مثل هذا الإسراف.[4]

---

(1) - كورني: (1606- 1684) مبدع الفن المسرحي الكلاسيكي في فرنسا، من أعماله المسرحية "السيد"،lorie du Palais 1633.

(2)محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، المرجع السابق، ص 14

(3)المرجع نفسه ،ص 15 - 16

(4) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، المرجع السابق ،ص 236

ومن الواضح أن اعتماد الكلاسيكيين على العقل المنفعل مرتبط أوثق ارتباط بطابع الاتزان الذي يمتاز بيه هذا الأدب، فالعقل قلّما ينساب الى الشطط والإسراف وانما تنساب إليهما العاطفة، إذا لم يكبح جماحها العقل، على نحو ما يحدث أحيانا كثيرة عند الرومانسيين.[1]

❖ ثالثا الوضوح

يقول ناقد الكلاسيكية الأكبر"بوالو" في مطولته المسماة ـ فن الشعر يقول " إن ما يدرك بوضوح يمكن التعبير عنه بوضوح " وعلى هذا الأساس كان الكلاسيكيون يرون أن الغموض في الأدب إن مصدره غموض في عقل كاتبه وعجزه عن سيطرته على موضوعه وهضمه وإدراكه في وضوح وجلاء، ولهذا تميز الأدب الكلاسيكي بالوضوح فهو يكره الغموض حتى ولو كان هذا الغموض ناشئا عن رمزية التعبير فالأدب الكلاسيكي كالبلور الصافي يشف عما خلفه من معنى أو عاطفة في غير غموض ولا التواء وذلك بالرغم من جودة تعبيره وحرصه على سلامة اللغة وقوة سبك الجمل.[2]

ولسوف نرى أنه ظهر بعد ذلك في القرن التاسع عشر، أي بعد عصر الكلاسيكية بقرنين مذهب ينكر إمكان التعبير المباشر الواضح في كل الحالات وهو المذهب الرمزي الذي يرى أنه هناك حالات نفسية مركبة لا يمكن تحليلها إلى عناصرها الأولية وإدراك أسبابها وبواعثها ولذلك لا يمكن وصفها أو التعبير عنها بأسلوب واضح مباشر بل لا بد من الإيحاء بيه إلى الغير بواسطة الرمز، كأنه يصف شاعر مثلا حالة ضيق يضني صدره دون أن يتبين له سببا واضحا.

فيقول مثلا " وأحسست بصدري كأنه قبر قديم " فكلمة قبر قديم توحي بمعاني الكآبة وإيحاء يعين الشاعر على أن ينقل الى الغير صورة موحية بما يشعر به مادام لا يستطيع تحليل حالته النفسية، بل ويقول هؤلاء الرمزين: إننا حتى بغرض قدرتنا على تحليل حالة نفسية مركبة إلى عناصرها الأولية ووصف هذه العناصر التي تكونت منها هذه الحالة. [3]

ويضيفون أن هذا المبدأ ليس قاصرا على الإنسان وحالته النفسية المختلفة فحسب، بل ينطبق أيضا على عالم المادة وما قرر علماء الطبيعة والكيمياء، فالمذهب الرمزي يرى أن

---

(1) المرجع نفسه ،ص 237 - 238

(2) محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، المرجع السابق ص 16

(3) المرجع نفسه ،ص 17

هناك عيب في الغموض الناشئ على الرمز وينكر على الكلاسيكية حرصها العنيد على الوضوح، وإن يكن من البداهة أنه لا يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز بل يجب أن يكون قادرا على الإيحاء شفافا ينم عن المعاني والإحساس الذي يريد الإيحاء بيه.[1]

❖ رابعا جزالة التعبير

والمذهب الكلاسيكي يحرص كل الحرص على جزالة التعبير اللغوي ونصاعته، ولعل هذه الميزة هي التي جعلت لفظ " الكلاسيكي " يطلق على اللغات الأوروبية أحيانا كثيرة على كل كاتب يجيد التعبير اللغوي، حتى وإن لم يكن من أنصار المذهب الكلاسيكي المتقيدين بقواعده وأسسه الفنية والفكرية، وقد ساعدهم على الاحتفاظ بأدبهم بهذه الجزالة اللغوية أنهم كتبوا مسرحياتهم كلها شعرا، فليست هناك مسرحيات نثرية على الإطلاق عند الكلاسيكيين، وذلك بينما نرى الرومانسيين فيما بعد يكتبون مسرحياتهم بالشعر حينا وبالنثر حينا أخر، والكلاسيكيين في كتابة مسرحياتهم شعرا إنما يحاكون أيضا الرومان واليونان القدماء، وذلك بالرغم من أن المسرحيات الرومانية واليونانية القديمة كان يتغنى ببعض أجزائها، وهي أناشيد الجوقة وكانت تصاحبها أنغام موسيقية بسيطة مما تستلزم كتابتها شعرا، على نحو ما لا تزال تكتب شعرا حتى اليوم المسرحيات الغنائية " الأوبرا " أو " الأوبريت ".[2]

(1) محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، المرجع السابق ص 17
(2) المرجع نفسه ،ص 18

الفصـــــل الأول

الفصـــــل الأول

- **المبحث الأول**: المسرح في العالم العربي
- **المبحث الثاني**: أثر الكلاسيكية الغربية في الأدب العربي
- **المبحث الثالث**: نشأة المسرحية العربية في الأدب العربي
- **المبحث الرابع**: محاولات التأصيل للمسرح العربي

المبحث الأول : المسرح في العالم العربي

هل كان العرب يعرفون الأدب التمثيلي؟

هذا السؤال قد تردد على ألسنة الباحثين اللذين أجمعوا على أن الأديب العربي القديم قد خلا من الفن.

وقد حاول الباحثون أن يجدوا سببا لعدم وجود أدب مسرحي عربي، والسبب الشائع في تفسير إحجام الأدب العربي عن التأليف في عصور الإسلام هو ارتباط التأليف المسرحي القديم بالأساطير حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية، فهي نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبلها ولم تكن معاني الدين التي استقرت في نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا النوع.[1]

ويرد "توفيق الحكيم" على هذه الرأي بقوله " لقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار التي أنتجها الوثنيون فهذا الكتاب (كليلة ودمنة) الذي نقله "ابن المقفع"عن اللغة الفهلوية كما أن الإسلام لم يحل محل دون ذيوع خمريات أبي نواس ولا دون التماثيل في قصور الخلفاء ولا دون براعة التصوير في المنياتور الفارسي، كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التي جاء فيها ذكر التقاليد الوثنية ... الخ.

ويرى آخرون أنه لم يكن "لتوفيق الحكيم" حاجة إلى هذا الدفاع لأن الأدب العربي قد بدأ قبل الإسلام، في العصر الجاهلي ولم يرد الأدب المسرحي فيه أي ذكر، ولما ظهر الإسلام في القرن السابع للميلاد كان الأدب التمثيلي غير معروف في العالم كله فمن الطبيعي أن يتحدث رجال الدين الإسلامي عن شيء لم يكن له وجود فعلا.[2]

---

(1) أحمد شمس الدين الحجابي، العرب وفن المسرح، المكتبة الثقافية، طبعة الأولى 1993 ،ص 266

(2) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ـ القاهرة ط 3(د.ت)، ص 76

ولم يتحدث عنه أدباء العرب الأقدمون أيضا لنفس السبب، فالعرب في عصر تدوين علومهم لم يتحدثوا عنه لأن الأدب التمثيلي كان قد أصابه ضعف شديد جدا في بلاد اليونان نفسها بعد انتقال مراكز الثقافة إلى مصر وبلاد الشام والمستعمرات اليونانية في صقلية وجنوب إيطاليا.[1]

يقول الدكتور "محمد مندور" في كتابه " المسرح " : "إن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين هما : النغمة الخطابية والوصف الحسي وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة"

فالرجل العربي القديم في صحرائه الجرداء والمنبسطة مترامية الأطراف كان رجل ملاحظة دقيقة يتناول التفاصيل، ولم يكن رجل خيال محلق كسكان الجبال والغابات

ومن البين أن هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار مختلف النغمات.

ولقد يقال أن العرب القدماء، قد كانت لهم آلهة وأوثان كما أنهم قد عرفوا أو تصوروا عالم الجن والشياطين التي تخيروا لها واديا خاصا بيه هو " وادي عبقر " وأقاموا علاقة بين الشعراء والشياطين حتى أصبح لكل شاعر شيطانه الملهم ... ولكننا نلاحظ أن أساطيرهم لم تنم على نحو ما نمت أساطير اليونان، بل الظاهر أنها لم تتوفر لها عناصر الدراما التي توفرت لأساطير المصريين القدماء، ولذلك لم يصلنا شيء يفيد أنهم قد اتجهوا نحو فن مسرحي أو ما شابه كما حدث عند الفراعنة وذلك لا لأنهم لم يصلوا إلى صورة الدراما فحسب، بل ولأنهم ظلوا بعيدين عن مضمون الدراما أيضا وهو الصراع الذي أشرنا إلى وجوده في أساطير اليونان.[2]

وهناك رأي أخر يقول إنه إذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيرا من أصول المسرحية، يبدوا أنها لم تنمو وتتطور كما نمت عند الأمم الأخرى.

(1) سليم حسن ـ الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة ـ السلسلة الثقافية المصرية القديمة، القاهرة طبعة 1 عام 1945 ص 120

(2) محمد تهامي المسرح الإسلامي، دراسات في المسرح المصري، المجلد الثالث، مطبوعات المسرح المتجول 1980 ص 56

ويستطرد أصحاب هذا الرأي ذاكرين أنه في عهد الإسلام كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين عليه السلام قصة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى قتله في كربلاء وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة وهو فعلا موجود ضربت فيه الخيام.

ويقولون أيضا إنه كان في زمن المهدي الرجل الصوفي اشتهر بالتقوى والصلاح والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وكان لا يدع سبيلا للموعظة إلاّ وسلكه.[1]

كان من عادته يخرج يومي الخميس والاثنين إلى ظاهر بغداد، فيلتف حوله جمع من الرجال والنساء والصبيان ثم يصعد شرفا وينادي بأعلى صوت، " ما فعل النبيون والمرسلون؟ أو ليسوا في أعلى العليين؟ فيردد الجمع الحاشد بصوت جمهوري واحد؛ نعم، فيقول " هاتوا أبا بكر الصديق " فيتقدم الرجل ويجلس بين يديه فيقول له " جزأك الله خيرا يا أبا بكر عن الرعية فقد عدلت فقلت بما ارضي الله ...". [2]

ثم نجد نوعا أخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الفاطميين والمماليك وخيال الظل والأراجيز وصندوق الدنيا من الفنون الشعبية التي تشبه المسرح أو السينما الحديثتين وخيال الظل يسمونه بالإنجليزية Shawna Play أي مسرح الظل وبالفرنسية lombes chinoise أي الظل الصيني وتسمى التمثيليات التي يعرضها صاحب خيال الظل باسم البابان ومفرده بابه وأقدم إشارة إلى هذا الفن هي ما روي عن هجاء ذي الرمة لواحد من أصحابه كان قد توعدّه أن يخرج أم ذي الرمة في الخيال ونعني بهذا أن خيال الظل قد عُرِف في المنطقة العربية منذ القرن الأول هجري وإن كان من المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس ولم يكن منتشرا عند كافة الناس، ولكن الإشارة الأخرى إلى هذه الحقيقة نجدها في كتاب الديار "للشابشتي" بصورة أخرى حين يذكر الكاتب أن الشاعر زعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه، فرّد عليه بدوره قائلا:

" والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال ".[3]

---

(1) إبراهيم حمادة خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب، طبعة ،1 عام 1961 ص 325

(2) المرجع نفسه ص 326 - 328

(3) أحمد شمس الدين الحجابي-العرب وفن المسرح –المكتبة الثقافية، ط1، 1993 ص 260

ويذكر الشابشتي في موضع أخر من " الديار " أن اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك، وأما الدكتور الدسوقي في كتابه " المسرحية " ينقل لنا ما ذكره "المردى" في سلك الدرر للسيد "أحمد البيروني" من رجال القرن السادس هجري، الأبيات التالية تؤيد وجود هذا الضرب من الفن التمثيلي.

أَرَى هَذَا الوُجُودَ خَيَـــالُ الــظِّــلِّ مُحَرِّكُـــــهُ هُـــــوَ الـــرَّبُّ الغَفُــورُ[1]

لقد ازدهر هذا الفن في العصر الفاطمي، إذ كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد فلا غرو يحظى في خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا جدا وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات، ولإضحاك الجنود في ثكناتهم، بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس في يوم يعين لذلك من آن لآخر لكي يشاهدوا المخايلة يلعبون خيال الظل.[2]

وقد ذكر ابن الحجة في " ثمرات الأوراق "، وعلاء الدين البهائي في " مطالع البدور " أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل كان يشاهدان خيال الظل وقد ظلت سوق هذا النوع من الفن رائجة بمصر ولأهلها ولوع بيه حتى اضطر الملوك إلى إبطاله لما وقع من مفاسد بسببه في هذه المجتمعات.

قال "زين الدين عبد القادر الجزيري" في " درر الفوائد المنظمة " إن السلطان شعبان لما حج سنة 778 ه حمل معه عدة من أرباب الملاهي والمخايلة، فأنكر الناس ذلك عليه لأنه غير لائق بالحج.[3]

وقد حضّر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طوفان وأعجبه الممثل فأجزل عطاؤه وأصطحبه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها.

ولعل أشهر كاتب مسرحي في ذلك العصر هو "ابن دانيال" الذي ولد عام 646 ه في الموصل الذي كانت إذ ذاك من مراكز الثقافة العربية بعد سقوط بغداد سنة 656 ه

(1) إبراهيم حمادة –خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال – المرجع السابق ص196
(2) علي أبو زيد، تمثيليات خيال الظل ـ رسالة الماجستير ـ جامعة القاهرة رقم 822 ص 280
(3) المرجع نفسه ص 281 ـ 282

واجتياح جيوش التتار الموصل سنة 660 ه والتقى فيها بالأدباء والشعراء فسلك مسلكهم وأصبح من الفكاهيين المجان ومات سنة 710 ه.[1]

لقد قدّم "ابن دانيال" أرقى " بابان "في تاريخ مسرح خيال الظل العربي أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية وأستطاع أن يحقق إنجاز في إخراج نص لفن خيال الظل

فقد جمعت باباته في مخطوطه اسمه كتاب " طيف الخيال " ويرجع زمن كتاباته إلى عصر الظاهر بيبرس وهي من الناحية الأدبية تعتبر تطويرا لفن المقامة عند "الحريري" و"الهمذاني" وإن كانت البابان تختلف بعض الإخلاف عن المقامات في أسلوبها وشكلها فهي أولا وقبل كل شيء استعملت لغة يمكن أن تسميها اللغة الديمقراطية التي لا تفرق بين الفصحى والعامية في التعبير.[2]

فالحوار في البابان يخرج الفصحى بالعامية وينتقي من كل منهما ما يصيب الهدف من الألفاظ، فتارة تقول: الشخصية زجلا شعبيا وأخرى تقول: قصيدة فصيحة وأحيانا قصيدة باللغتين معا بحيث يخلق المزج بينهما لغة ثالثة قريبة إلى إفهام الناس على مختلف أفهماهم.

ولقد كان لهذا الفن فلسفته الخاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره، حيث يقول أدونيس " إن مسرح خيال الظل حدس مدهش اكتشف الأساس الذي ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان ".[3]

ولقد امتزج خيال الظل بوجدان الشعب العربي امتزاجا كاملا حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية، ولم يستطيع أحد حتى الآن تحديد التاريخ الذي نفذ فيه خيال الظل بوجدان الشعب العربي ولا توضيح متى وكيف اتخذ شكله ومضمونه العربيين برغم ما بذله العلماء الشرقيون والمستشرقون في هذا الصدد والنتيجة التي انتهوا إليها لا تعدوا ترتيب الروايات التي قدمها هذا الفن ترتيبا تاريخيا.[4]

---

(1) إبراهيم حمادة – خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المرجع السابق ص156

(2) مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل للمسرح، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت المجلد17 العدد 4 طبعة 1986 ص 95

(3) المرجع نفسه ،ص96-98.

(4) المرجع نفسه ،ص 102

هذا هو خيال الظل كما عرف في مصر بنوع خاص، ولكن كان هناك خيال ظل تركي يختلف بعض الشيء عن خيال الظل العربي أو المصري حتى في طريقة إخراجه فلم يكن المشاهدون يرون صورا تنعكس على الستار من الخلف بل كانت العرائس تبرز على الشاشة وتقوم بحركاتها الصاحبة للحوار، وكانت وظيفة الستار في هذه الحالة هي مجرد إخفاء ما ورائها ليقرب فن خيال الظل في هذه الحالة بما كان يعرف ب " القرة جوز". [1]

وكلمة القرة جوز يختلف الباحثون في اشتقاقها ومدلولها الاصطلاحي فيقول البعض أنها كلمة تركية مركبة من كلمتين أولها " قرة " ومعناها أسود وثانيها " جوز " ومعناها عين وعلى هذا التفسير يكون معنى القرة جوز هو " العين السوداء " لأن اللذين يقومون بيه من الغجر السود، بينما يرجح البعض الآخر أنه سمي بالعين السوداء أو من خلال منظار أسود فالقرة جوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ونقد أحوالها.[2]

والراجع أن هذا الفهم الإنساني الأخير هو الذي أوحى إلى المستشرق الألماني الشهير " ليتمان " بأن يبحث لهذا الفن عن اشتقاق تاريخي آخر، فزعم أن لفظة " قرة جوز " تحريف ثم تحت تأثير اللغة التركية لاسم قرقش ومن المعلوم أن "قرقش" كان وزيرا في عصر الأيوبيين وأنه قد اشتهر بالظلم إن حقا وإن باطلا، وساهم المؤرخ ابن مماتي في وسمه بهذه الشهرة حتى ذاع عند الجماهير أن قرقش هو حكم الظلم.

وعلى أية حال فقد عرف في مصر حتى السنوات الأخيرة فن القرة جوز والأراجيز في لهجة المدن التي امتدت إلى الريف بحكم قلب القاف الفصيحة همزة في اللهجة الشعبية في المدن المصرية.[3]

(1) هيام أبو حسن المسرح المصري القديم، مجلة فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، ط 1982 ص235

(2) سليم حسن - الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة –سلسلة ثقافية المصرية القديمة القاهرة ،ط1945 ،ص120

(3) المرجع نفسه ،ص 123

وهذا الفن لا يقوم على الصوّر والأطياف، بل يمثل بواسطة دمى من الخشب متحركة الأعضاء وهي تتحرك خيوط ويصاحب حركاتها حوار يلقيه صاحب القرة جوز يتناغم صوته تبعا لمقتضيات الموقف.

والقرة جوز فن أقرب إلى التهريج الشعبي من خيال الظل والظاهر أن تمثيلياته لم تكن إلاّ مرتجلة أو محفوظة.

وأخيرا يأتي صندوق الدنيا الذي كان يحمله صاحبه على ظهره وهو " الدك " التي يجلس عليها المشاهدون ويطوف بيه الشوارع والحارات ويجلسوا المشاهدون بعد أن يدفعوا نقودهم على الدك ويسدل رؤوسهم الستارة حتى لا يختلس معهم أحد ممن لم يدفع النقود وثم يفسر صاحب الصندوق ما يرونه ويعلق عليه.[1]

المبحث الثاني : أثر الكلاسيكية الغربية في الأدب العربي

إن تأثير المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي الحديث محدود، حيث اقتصر على الشعر المسرحي؛ وذلك حين اتصل كتاب المسرح العربي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي وفي مقدمة هؤلاء أمير الشعراء أحمد شوقي من مصر والأديب مارون النقاش من لبنان و تتمثل في الأعمال العربية الكلاسيكية في بعض الترجمات التي قام بيه مارون النقاش الذي ترجم أعمالا للأديب الفرنسي موليير كمسرحيتي (البخيل) و(الثري النبيل) كما قام أيضا سليم النقاش بترجمة مسرحية (هوراس) التي ألفها صاحبها كورني سنة 1640 م وقد ظهر هذا التأثير البسيط بصفة جليّة في مسرحيات أحمد شوقي، الذي كان قد اتصل بالأدب الفرنسي الكلاسيكي واحتك بمسرحه عند ذهابه إلى فرنسا للدراسة.[2]

---

[1] أحمد شمس الدين الحجابي – العرب وفن المسرح - المرجع السابق ص266

[2] حسن محسن – المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر دار النهضة العربية، القاهرة ،سنة 1989،ص20-25

ونلمح هذا التأثير في عنصر الصراع بين الحب والواجب في مسرحية (مصرع كليوباترا) إذ جعل الأديب كليوباترا ملكة مصر (30 ق.م - 67 ق.م) التي تغار على وطنها ولا يهم أن يعزلها الروم وأن تلقى المنية في سبيل مملكتها وهي مع ذلك مهتمة بجمالها حية أو ميتة، متمسكة بعلاقتها بأنطونيوس القائد الرومي الذي خاصم قومه من أجل كليوباترا.[1]

كما نجد في مسرحية (قمبيز) وبطلتها "نتيتاس" نوعا آخر من الصراع حيث لم تستطع أن تتغلب على حقدها من قاتل أبيها الفرعون "امازيس".

وإذا كانت مسرحيات شوقي محاولة رائدة في الشعر العربي فقد تبعتها بعض المحولات أخرى ناجحة في الإتقان الفني والنضج الفكري مثل مسرحية " مصر الجديدة " "لفرج أنطوان" كما ظهرت فرق أخرى كانت أعمالها المسرحية متميّزة، إلاّ أن تأثير الكلاسيكية في الأدب العربي بقي محدودا. [2]

إلاّ أنها لم تلقى رواجا كبيرا لأسباب أهمها:

1) ـ إن المذهب الكلاسيكي الغربي يعتمد على الأدب الموضوعي بينما نجد الأدب العربي عموما أدبا عاما.

2) ـ إن المذهب الكلاسيكي عموما وثيق الاتصال بالمسرح سواء منه اليوناني والروماني القديم أو الأوروبي الحديث وليس للعرب مسرح في عصورهم القديمة، وحين اتصل بعض أدبائهم بالمسرح الغربي الحديث كان ذلك التأثير محدودا.

3) ـ عدم بقاء الكلاسيكية وتعميرها طويلا في أوروبا في فترة كان الاتصال فيها بين الأدب العربي والآداب الأوروبية في مرحلة الطفولة.[3]

ـوكان لهذه الأخيرة تأثير في الأدب العربي الحديث وذلك راجع لمجموعة من العوامل أهمها:

أ) ـ ارتباط الكلاسيكية بالمسرح ولم يكن للعرب مسرح.

---

(1) حسن محسن – المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر- دار النهضة العربية – القاهرة 1989ص28-29
(2) محمد مندور – مسرحيات شوقي - دار نهضة مصر القاهرة ،سنة 1982،ص210
(3) المرجع نفسه، ص212

ب) ـ اتصال الأدباء بالكلاسيكية في فترة تخلى عنها أصحابها.

ثم جاء أحمد شوقي بمسرحياته (مصرع كليوباترا- علي بك الكبير- مجنون ليلى - عنترة ـ قمبيز وغيرها) وامتازت أعماله ب:

انتقال الأبطال من التاريخ ومن الطبقة النبيلة- اللغة الراقية، الاعتماد على الشعر المسرحي، والصراع بين الحق والباطل.

الالتزام بالوحدات الثلاث المكان والزمان والموضوع وقد حاكى كثيرا مسرحيات شكسبير.[1]

ثم تلاه آخرون المحافظين الذين ميّزوا الأدب العربي الحديث المتأثر بالكلاسيكية المحافظة على الصيّغ اللغوية والصور الشعرية في الأدب العربي القديم وعلى هيكل القصيدة التقليدية، والحرص على حسن الاستهلال بالتصريح والتضمين والتقّيد بوحدة الوزن ووحدة القافية ووحدة الروي ومن بين هؤلاء نذكر (حافظ إبراهيم، محمود سامي البارودي، معروف الصافي،أحمد شوقي، محمد صالح بخشاش).

ولم يقع الأدب العربي القديم مظاهر لهذه المذاهب الأدبية الغربية مثل الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية...الخ. فلم يكن النقاد العرب القدماء يعملون بوحدة العمل الأدبي من الناحية الفنية، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكريا وفلسفيا، وهذا لا يمنع القول بوجود بعض الآراء والأفكار في النقد العربي القديم من هذا سابقة لعصرها.[2]

وفي الأدب العربي الحديث لم يحدث أن اعتنق مذهبا من المذاهب الأدبية، ولكن الأدب العربي الحديث تأثر بيه جميعا تأثر لا يمكن وصفه بالمنهجية أي أنه كان غير منهجي، وكان لابد أن تتأثر أجناس الأدب العربي الحديث بهذه المذاهب، فهذه هي السنة الرشيدة التي سارت الآداب الإنسانية جمعاء في عصور نهضتاها. [3]

(1) محمد مندور – الأدب ومذاهبه – المرجع السابق، ص201
(2) المرجع نفسه، 202-206.
(3) المرجع نفسه ،ص48

وقد بدأ التجديد في الشعر الغنائي العربي، ثم في المسرح والقصة والأقصوصة، وكان طبيعيا أن تبدأ النهضة الأدبية أولا في الشعر الغنائي، ذلك أنه أقدم جنس أدبي ورثه العرب عن أسلافهم.

ثم رأيناه في تجارب مطران الشعرية نفسها، حيث عبّر عن الأمة تعبيرا أصيلا في نوعه قبل أن تجده في الشعر العربي الحديث، إذ أنه يرى الطبيعة مرآة نفسه التي تعاني، وتتألم وتتعذب ويقابل بين مناظرها وأحاسيسها الخاصة كما نرى في قصيدته المشهورة بالمساء.

وعلى الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي كانت وليدة الاتصال بالشعر العربي الحديث بتيارات التجديد العالمية، فقد خالف الكثير من الشعراء والنقاد المجددين دعوات تجديدهم في أدبهم، فنرى في الكثير من قصائدهم عودة إلى الشعر التقليدي وإلى شعر المناسبات وإلى الأخيلة والصور القديمة التقليدية كما نلاحظ بعض الأدباء بين مذاهب أدبية كثيرة في أعمالهم الأدبية كالرومانسية مع الرمزية، أو الرومانسية مع الكلاسيكية أو الواقعية مع الكلاسيكية.[1]

أما المسرحية العربية تأثرت بالمذاهب الغربية، فالأدب العربي القديم لم يعرف فن المسرح أو فن التمثيل المسرحي كما هو في الحديث منه أو القريب منه، إذ ظل الشعر العربي القديم محصورا في نطاق الشعر الغنائي، أو أدب الرسائل والخطب والمقامات، على الرغم من معرفة العرب بآثار اليونان الفكرية، على الرغم من ترجمتهم لأرسطو فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل ولا في ترجمة شيء من مسرحياتهم.

وقد وجدت المسرحية العربية في الآداب الغربية الدعامة الحق نشأتها ونهضتها، وكان السبق في ميدان المسرح لسوريا في بدأ مارون النقاش بمسرحياته. [2]

---

[1] المرجع السابق ص49-52

[2] أنطونيو بطرس – الأدب تعريفه ومذاهبه – المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان، ط1 سنة2013،ص75

وقد أخذ فن الإخراج المسرحي عن الإيطاليين كانت أولى مسرحياته التي عرفها "البخيل" للكاتب الفرنسي "موليير"، ثم أتت إلى مصر جماعة تمثيل سورية على رأسهم "سليم النقاش"، وكانت أكثر المسرحيات التي عرضوها مترجمة عن الفرنسية الكلاسيكية، مثل مسرحية "أندروماك" و"فيدر" لراسين ومسرحية "هوراس" لكورني.

ومما سبق نرى أن الترجمة كانت أسبق من التأليف الأصيل، والمسرحيات المترجمة اعتمدت على المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية ثم الإنجليزية إلى جانب ترجمة مسرحيات شكسبير التي اقتبس منها.[1]

وقد تأثر الأدب العربي المسرحي أولا بالكلاسيكية في الموضوعات والنواحي الفنية، وسرعان ما تأثر بالرومانسية في المسرحيات ذات الطابع العاطفي، وفي المسرحيات التاريخية والمسرحيات الكوميدية، مثل مسرحية (حفلة الشاي) ل"محمد تيمور" نجده متأثرا بملهاة (المتفيهقات المضحكات) للأديب الفرنسي "موليير".[2]

ونرى أمير الشعراء الكلاسيكي العربي "شوقي" في مسرحيته "مصرع كليوباترا" تأثر بالآداب الأجنبية بل إنه ينقل عن شكسبير مشهد كامل من مسرحيته (أنطونيو وكليوباترا) ومما سبق يتضح لنا تأثر الأدب العربي بجميع أجناسه بالمذاهب الغربية، وقد أخذ هذا التأثير بتأصل في الأدب العربي، ويوجه رسالته الإنسانية والفنية في نطاق الاتجاهات العامة للأدب.[3]

المبحث الثالث : محاولات التأصيل للمسرح العربي

يستند المسرح إلى الفعل الدرامي والصراع والحوار ووجود الممثل والمتفرج بالإضافة إلى فنون الغناء والإنشاد والرقص، ولكن في الثقافة الغربية أضيف إليه المخرج والبناية والخشبة أو ما يسمى بالعلبة الإيطالية والديكور والسينوغرافيا والفنون البصرية والإيقاعية الأخرى وأصبح المسرح اليوم مسرحا شاملا يضم كل اللغات والخطابات التواصلية هذا و قد ظهر المسرح في اليونان مع "سوفوكليس" الذي كتب أول تراجيديا

(1) يوسف إدريس، نحو المسرح المصري، مجلة الكاتب ،العدد 23 فبراير 1963،ص45

(2) المرجع نفسه ،ص48 (موليير: جون باتيست بوكلان الملقب بموليير (1622- 1673) مؤلف كوميدي مسرحي، من أشهر مسرحياته البخيل.)

(3) مجيد صالح بك – تاريخ المسرح عبر العصور ،دار الثقافية للنشر – القاهرة ،سنة 2002 ،ص80

عالمية هي (الضارعات) و"يوربيديس" و"إسخيلوس" و"اريستوفان"، وكان المسرح مرتبطا بإله الخمر "ديونيسوس" والابتهالات والقرابين الدينية، ويرى الفيلسوف الألماني "نيتشه" أن ولادة المسرح اليوناني ارتكزت على المزج بين الغريزة والعقل من خلال إله "ديونيسوس" رمز اللذة والخمر، ويعد "أرسطو" أول منظر لفن المسرح من خلال كتابه " فن الشعر " الذي حدد فيه عناصر التراجيديا الإغريقية وحصرها في الخرافة والأخلاق والمقولة والفن المسرحي. (1)

ويذهب الدكتور "محمد الكغاط" إلى أن المسرح الإنساني مرّ بثلاث مراحل:

1) ـ مرحلة التمثيل الفردي عن طريق اللعب والرقص والغناء، إذ ولد المسرح مع الإنسان كغريزة فطرية، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية.

2) ـ مرحلة الظواهر الاجتماعية ويعني بذلك أن الفعل المسرحي انتقل من ظاهرة فردية إلى ظاهرة اجتماعية لتكون من شخصين فأكثر.

3) ـ مرحلة المسرح التي ظهرت مع المسرح الإغريقي والبناية المفتوحة في أثينا ووجود النصوص الدرامية سواء أكانت تراجيديات (سوفوكليس، إسخيلوس، يوربيديس) وكوميديات "اريستوفان". (2)

وتطور المسرح الغربي بعد عصر النهضة وانتقل إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأصبحنا نتحدث عن أعلام الكبار في مجال المسرح كشكسبير في إنجلترا وموليير وراسيين وكورني في فرنسا وغيرهم، وقد ظهرت كذلك مجموعة من المدارس الغربية المسرحية كالمدرسة الكلاسيكية والرومانسية.

وتطور المسرح الغربي بعد عصر النهضة وانتقل إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأصبحنا نتحدث عن أعلام الكبار في مجال المسرح كشكسبير في إنجلترا وموليير

(1) مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي – مجلة عالم الفكر – وزارة الإعلام الكويت العدد4-1987ص32

(2) محمد الكغاط –المسرح وفضاءاته - دار بويكلي للطباعة والنشر، قنيطرة، المغرب ط1996،1،ص46

وراسيين وكورني في فرنسا وغيرهم، وقد ظهرت كذلك مجموعة من المدارس الغربية المسرحية كالمدرسة الكلاسيكية والرومانسية. [1]

وإذا انتقلنا إلى المسرح العربي فإنه يثير عدة تساؤلات وإشكاليات يمكن صياغتها على الشكل التالي:

متى عرف العرب المسرح؟ وهل يمكن التأريخ له سنة 1848م مع صدمة وفترة التأصيل الماروني أم الرجوع إلى التراث العربي لاستقراء الظواهر الفنية الاجتماعية للبحث عن الأشكال الدرامية؟ وما هي تجلياته التأصيلية؟

ـ يذهب الكثير من الدارسين إلى أن العرب عرفوا المسرح في الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر ميلادي، وبالضبط سنة 1848م عندما عاد مارون النقاش من أوروبا (إيطاليا، فرنسا) إلى بيروت فأسس مسرحا في بيته فعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث وبذلك كان أول من أستأصل فن غربي في التربة العربية كالترجمة والاقتباس والتأليف والتجريب وشرح نظريات المسرح الغربي ولا سيما نظريات الإخراج المسرحي.[2]

وكان الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب عبر حملة نابليون بونابرت إلى مصر والشام عن طريق الإطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية

وفي سوريا أسس أبو خليل القباني مسرحه الغنائي والموسيقي وبدأ في تقديم فرجات تراثية وتاريخية، لكن رجال الدين المتزمتين وقفوا في وجه مسرحه حيث قام السلطان عبد الحميد الثاني بغلق مسرحه وإحراقه مما دفعه إلى هجر بلده، حيث ازدهر فن المسرح في

(1) مصطفى رمضاني –توظيف التراث وإشكالية التأصيل للمسرح العربي ،المرجع السابق، ص10
(2) علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد25- ط1980،2ص27

مصر على يد الشاميين (أبو خليل القباني، فرج أنطوان، سليم النقاش، جورج أبيض) والمبدعين المصريين (يعقوب مصنوع، محمد عثمان جلال، توفيق الحكيم، شوقي).[1]

وظهرت بعد ذلك فرق مسرحية وغنائية في القاهرة مثل فرقة أحمد أبو الخليل القباني، وفرقة إسكندر فرج، وفرقة سلامة الحجازي وأنشأت قاعات للمسرح سواء أكانت قاعات عروض خاصة أم قاعات مسرحية أنشأتها الدولة برعاية الفنون وآداب. [2]

ولقد انتقل المسرح إلى دول المغرب العربي من خلال التأثير المشرقي ولا سيما المصري عندما زارت مجموعة من الفرق المسرحية، (ليبيا، الجزائر، تونس وغيرها). دون أن ننسى التأثير الثقافي الذي مارسه المستعمر الأجنبي (الفرنسي، الإسباني، الإيطالي)، حينا شُيِّد في هذه البلدان مجموعة من القاعات المسرحية التي كان يعرض فيها الربيراتوار المسرحي الغربي خاصة مسرحيات موليير الكوميدية أو مسرحياته التي تصف الأخلاق والطباع، وعلى عكس هذه الأطروحات نجد بعض الدارسين عرفوا المسرح منذ مدة طويلة كما فعلت "ثمارا ألكسندر فنا بوتينتسافا عندما أرجعت المسرح العربي إلى جذور قديمة تمتد إلى ألف عام وعام.[3]

هناك علاقة حميمة بين بداية المسرح العربي وبين محاولات التأصيل له من جهة، وبينهما وبين موضوع بحثنا هذا من جهة أخرى، فبعض النقاد والمبدعين قد اقتنعوا كل الاقتناع بأن الفن المسرحي، هو فن جديد وافد إلينا لذلك انطلقوا في إبداعاتهم النقدية والفنية من حيث انتهى الآخرون، فقد وجدوا أن الإذعان للمسرح الغربي الاعتراف بفضله على الأدب العربي ومن هنا دعوا إلى تأصيل المسرح العربي، كي يحققوا الأمل القديم في وجود مسرح عربي، وبعبارة أخرى إقامة علاقة بين المبدع وبين تراثه العربي القديم للخروج بمسرح عربي أصيل وجديد، بعيدا عن شكل ومضمون المسرح الغربي. [4]

ومن الجدير بالذكر إن محاولات التأصيل أو التجديد في المسرح العربي، بدأت تنظيريا منذ أوائل الستينات، أما جانبها التطبيقي فلم يحظى بما حظي بيه جانبها التنظيري

---

[1]يعقوب لندوا – دراسات في المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد الغازي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1962ص103

[2] شلدون سيشني– تاريخ المسرح في ثلاث ألاف سنة -ترجمة دريني خشبة - المؤسسة العامة للطباعة والنشر القاهرة 1963ص60-65

[3] توفيق الحكيم – بيان مسرحية الصفقة كتبت عام 1956-مكتبة الآداب ط1982ص85-86

[4] المرجع نفسه ،ص 89.

من حيث النقد والإبداع وأقدم إشارة لهذه المحاولات كانت "لتوفيق الحكيم" تحت عنوان " شاكلة المسرح " قائلا " في بلادنا، أزمة مستحكمة هي الافتقار إلى المسارح لذلك رأيت حلاّ لهذه المشكلة أن تكون هذه المسرحية (الصفقة) صالحة للتمثيل والإخراج في أي مكان فهي ليست بحاجة إلى مناظر وملابس ولا خشبة المسرح يكفي العرض في ساحة صغيرة في أي قرية أو مدينة، و ربما كان في هذا أيضا عود إلى النبع الصافي القديم، الذي خرج منه المسرح وأزدهر منذ أكثر من ألفي سنة ..." .[1]

وحديث الحكيم هنا يعد أول خطوة في طريق التنظير لخلق مسرح عربي جديد، يستمد مقوماته من التراث العربي القديم، ولا صيما الفلكلور، كما انه يعد أول من نادى بالتجريب في المسرح، بدعوة إلى إقامة العروض خارج صالات العرض، ومن المعروف أن الحكيم أتمّ هذه الخطوة التنظيرية، بإقامة تنظير كامل في كتابه (قالبنا المسرحي) عام 1967م، و إذا كان "توفيق الحكيم" هو أول من أشار إلى ارتباط المبدع بتراثه العربي عموما وبالشعبي خصوصا، فإن "يوسف إدريس" يعد أول من نادى بالتجريب في المسرح وأول من وضع التنظير لهذا الارتباط من أجل خلق مصري جديد بعيدا عن قيود المسرح الإغريقي وذلك من خلال مقالاته الثلاث (نحو مسرح مصري) [2]

التي كتبها عام 1964 يقول فيها:

" لابد أن تكون لنا إذن شخصيا المستقلة في الأدب والفن وفي كل مجال، شخصية تنمو عن طريقين أساسين: أولا تعميق جذورنا في تراثنا وتاريخنا، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها، إننا نعود ونؤكد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نجدها ... لقد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا من زمن طويل ولكن الأمر الذي يحتمل كثيرا من الشك هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية " [3]

---

[1] توفيق الحكيم –بيان مسرحية الصفقة – المرجع السابق ص 76

[2] يوسف إدريس ـ نحو المسرح المصري ــ مجلة الكاتب ،العدد 23 فبراير ،1964ص117-118

[3] سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2،سنة 2011،ص22

وبمقارنة إشارة "توفيق الحكيم" بما قاله "يوسف إدريس" نلاحظ التوافق التام بينهما، فيوسف إدريس أكد على استقلال الشخصية العربية في الفن المسرحي كما أكد على استلهام وتوظيف التراث العربي عموما، والشعبي (السامر) خصوصا وأخيرا يشير إلى الاهتمام بالمسرح الارتجالي، والابتعاد عن المسرح العالمي، فقد لاقت دعوة إدريس جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية ويمثل هذا الجدل في انقسام النقاد بين مؤيد ورافض.

وفي سنة 1968م كتب "علي الراعي" التنظير الثالث في عمر الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي، وذلك من خلال كتابه (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري).

وفي هذا الكتاب يعرض المؤلف لما قام بيه "توفيق الحكيم" ثم "يوسف إدريس" من محاولات لتأصيل المسرح العربي ثم يقول في دعوته:

" .. وكخطوة في سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا وعلى لسان فنانينا إلا مشيعة بالازدراء أو الاستنكار أو في القليل الاستخفاف تلك هي صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن ".[1]

وفي عام 1970م ينتقل التنظير لتأصيل المسرح العربي، من مصر إلى سوريا على يد الكاتب السوري "سعد الله ونوس" الذي أخرج لنا تنظير في شكل بيانات قال فيه:

" ... أما الخاصية الأخيرة التي تمتاز بيه حركة مسرحية كالتي نبشر بيه فهي كونها عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره، إنها تتعلم من جمهورها كما تعلمه، تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا ".[2]

(1) المرجع نفسه، ص25

(2) الدكتور محمد مندور –في المسرح المصري المعاصر-دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1 ،سنة 1994،ص28

وتتمثل دعوة "سعد الله ونوس" إلى خلق مسرح عربي، في أمرين أولهما:

- هدم الجدار الرابع بين خشبة المسرح والجمهور، وهذا لم يعد جديدا على المسرح العربي كي نحاول إحياؤه من جديد.
- وبعد هذا العرض لمحاولات التأصيل للمسرح العربي نستطيع أن نقول أن هناك سمات عامة مشتركة لهذه المحاولات تمثلت في الدعوة إلى توظيف وإحياء التراث وهي:

ـ **أولا**: الدعوة إلى توظيف وإحياء التراث العربي بصفة عامة، والشعبي منه بصفة خاصة، بما فيه من ظواهر شعبية تراثية كانت موجودة في الحياة العربية قبل ظهور المسرح الحديث على أيدي "مارون النقاش" و"القباني" و"يعقوب صنوع" مثل السامر والحكواتي والارتجال المسرحي والاحتفال، أي أن المسرح احتفال شعبي ومهرجان جماهيري عام.[1]

ـ **ثانيا**: الدعوة إلى خلق مسرح عربي جديد يحمل مقومات المسرحية العربية الأصلية، ويبتعد في ذات الوقت عن مقوّمات المسرح الغربي ونحن نقول أن أصحاب هذه الدعوة وقعوا في وهم كبير، لأنهم تصوروا أن هذه الدعوات ستخلق لهم مسرحا جديدا، والواقع يقول أن هذه الدعوات لم تأتي بجديد لأنها ضلت أسيرة المسرح الغربي، وهذا فضلا على أن الظواهر الشعبية التراثية المراد بيه إحياؤها وتوظيفها هي ظواهر مستهلكة وقد سيفهم فيها كثيرون.[2]

ـ **ثالثا**: لقد أصابت هذه الدعوات قدرا كبيرا من النجاح في الجانب التنظيري يعكس الإخفاق الذي منيت بيه في الجانب التطبيقي.

ـ **رابعا**: كثرة التنظير، وإصدار البيانات مما خلق نوعا من التشابه والتكرار والخلط عند أصحاب هذه الدعوات، بالإضافة إلى أن اللاحق كان يأخذ من السابق بعض القواعد التنظيرية ويعيد صياغتها.

(1) سعد لله ونوس، مجلة الأقلام العراقية العدد6 مارس 1980ص89-93

(2) مصطفى رمضاني –توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي المرجع السابق ص55

وللبحث عن وجهة نظر في عملية تأصيل المسرح العربي تتمثل في أن عملية التأصيل ينبغي أن تسير وفق تسلسل منطقي، يبدأ من دراسة وتقييم التجارب المسرحية العربية من ظهورها حتى الآن، ثم استيعاب وفهم التجارب المسرحية العالمية ثم الربط بين هذا كله، وبين التراث العربي بصفة عامة

ومن هذا اتجه الإبداع المسرحي كذلك إلى استلهام التراث.[1]

المبحث الرابع : نشأة المسرحية العربية في الأدب العربي .

لم يعرف الأدب العربي القديم المسرحيات ولا فن التمثيل، لأنه ظل محصورا في الشعر الغنائي وأدب الرسائل والخطب، هذا على الرغم من معرفة العرب آثار اليونان وترجمتهم لأرسطو، لكن غياب المسرح عن العرب اعتقد أنه يعود إلى عدم الاستقرار وعدم وجود الآلهة أو أنصاف الآلهة، ومع هذا إلاّ أن النشأة العربية مرت بثلاث مراحل هي:

- ✓ **المرحلة الأولى**: وجد في الأدب العربي القديم عناصر تمثيلية بدايته تسمى (خيال الظل، وشاعر الربابة والأراجيز والقرة جوز) وهذا سببا لظهور أشكال مسرحية في الشرق العربي مثل حفلات الذكر والملوية، أما في الغرب فقد ظهر مسرح البساط وصندوق العجائب والحكواتي والمداح وإسماعيل باشا. [2]
- ✓ **المرحلة الثانية**: التأثر بالمسرح الفرنسي والإيطالي وبدأت الكتابة المسرحية أولا بإستيحاء المسرح الفرنسي والإيطالي والأخذ عنهما، مع إجراء بعض التعديلات التي تتقارب مع ذوق الجمهور وثقافتهم، وقد ظهرت بعض الأعمال المسرحية المؤلفة، ولكن مؤلفوها متأثرين بالأسلوب الأوروبي في رسم الشخصيات وتطور الأحداث، ومن أمثال ذلك مسرحية "السيد" لكورني، ثم ترجمها "عثمان جلال" تحت عنوان (السيد) وقدمها للمسرح، ثم تناولها "نجيب حداد" تحت عنوان (غرام وانتقام) وبعدهم توالت الترجمات لهذه المسرحية.[3]

---

(1) المرجع السابق ص56-58

(2) محمد عبد المنعم خفاجي ــ دراسات في الأدب العربي الحديث ـ دار الجيل بيروت ،1992،ص142

(3) المرجع نفسه ،ص142-146

✓ **المرحلة الثالثة**: الاقتباس والترجمة عن اللغة الإنجليزية، فقد جاء الاقتباس متأخرا وتحتل أعمال شكسبير الصدارة في هذا المجال، فقد كانت اول مسرحية تقدم على خشبة المسرح العربي هي مسرحية (روميو وجولييت) عام 1891 ثم مسرحية (هاملت) سنة 1905 ثم مسرحية (عطيل)1908.

وقد أجمع الباحثون على أن المسرح العربي المكتوب لم يقم إلاّ في عام 1847 على يد "مارون النقاش" الذي يؤرخ لبداية المسرح العربي المكتوب.[1]

وكان ذلك العام هو الذي كتب فيه النقاش أول عمل مسرحي له تحت عنوان البخيل، وقد قام بعرضه في بيته ببيروت وسرعان ما اتبع هذا العمل بعمل ثاني تحت عنوان (أبو الحسن المغفل أو عصر هارون الرشيد) وكان "مارون النقاش" متأثرا في أعماله المسرحية وفي رسم الشخصيات بالكاتب الفرنسي (موليير) ألاّ أن أصالته كانت ظاهرة في مسرحياته من خلال النواحي الفنية.[2]

ولم يكن "مارون النقاش" رائد النص المسرحي المكتوب بل ظهر "أبو خليل القباني" رائد المسرح الغنائي، ويعد أول من أدخل الأغنية إلى المسرح حتى أصبحت جزءا من المسرحية، وقد كتب ثلاثين مسرحية مستوحاة من التاريخ ما عدا مسرحية واحدة بعنوان (متزيدات) مترجمة من الفرنسية للكاتب الكلاسيكي "راسين".

أما النشأة الحقيقية للمسرحية العربية كانت على يد "يعقوب صنوع"، فقد أنشأ مسرحه في الهواء الطلق على منصة مقهى كبير بحديقة الأوزبكية بالقاهرة سنة 1870م ومن أهم إضافاته وأعماله للمسرح.[3]

إدخال العنصر النسائي في التمثيل بدلا من قيام الرجل بالمحورين وقد جاء "الخديوي إسماعيل" لعرض مسرحياته على مسرح الخديوي الخاص بقصر النيل، فقام بعرض ثلاث

---

[1] محمد يوسف نجم –المسرحية في الأدب العربي الحديث- دار الثقافة، بيروت ط 1967ص250
[2] مصطفى رمضاني – توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي - المرجع السابق ص80
[3] توفيق الحكيم –قالبنا المسرحي –مكتبة مصر سنة ،(د.ط)،1988،ص16-17

روايات من الكوميديا الاجتماعية بعنوان (البنت العصرية والضرتين وغندور مصر) فلقبه الخديوي بموليير مصر.[1]

ولم تعرف المسرحية العربية تأليفا عربيا خالصا إلاّ في سنة 1894م حيث كتب "إسماعيل عاصم" مسرحيته (صديق الإخاء) ثم توالي ظهور المسرحيات الاجتماعية فقدم "فرج أنطوان" مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) وكتب "إبراهيم رمزي "العديد من المسرحيات منها الهواري ،أبطال منصورة.

إن المسرحيات التاريخية والاجتماعية، وواكبه في الفترة نفسها "محمد تيمور" حيث كتب العديد من المسرحيات ذات صدى أجنبي واضح فرنسي في الأعم الأغلب ولكنه أجاد تمصيرها وقربها من الواقع المصري.

وفي القرن العشرين أصبح المسرح فنا يقوم على الإبداع العربي الخالص وأخذ اتجاهين متميزين هو:

مسرح شعري رائده "أحمد شوقي" ومسرح نثري رائده "محمد تيمور".

وبلغ مسرح "محمد تيمور" النثري القمة على يد "توفيق الحكيم"، ومن رواده السيد "درويش"، "جورج أبيض"، و"عزيز عيد"، و"الشيخ سلامة الحجازي"، أما المسرح الشعري استقى مادته من التاريخ وجعلها هدفا للمعالجة الفنية، فحورّ الأحداث والشخوص من دون أن يخرج عن القواعد الكلاسيكية ألقى عليها ضلال الرومانسية ومن أبرز رواده "أحمد شوقي" وله سبع مسرحيات شعرية منها ثلاثة مستمدة من التاريخ واثنتان مستمدتان من روايات شبه تاريخية.[2]

فقد تناول حياة الملوك والقصور والولاة والأمراء من خلال مسرحياته (مصرع كليوباترا، علي بك الكبير، قمبيز) واستمد تاريخ العرب من خلال مسرحيته (عنترة ومجنون ليلى) لاتصالهما بشاعرين هما عنترة وقيس ثم كتب مسرحيتان اجتماعيتين (الست

(1) أحمد بلخير –دراسات في المسرح مطبعة فضالة، المحمدية بالمغرب ط1،2001،ص45
(2) المرجع نفسه ،ص46

هدى والبخيلة) أما عزيز اباضة له العديد من المسرحيات منها العباسة سنة 1945 وشجرة الدر وشهريار وقيس ولبنى 1943.[1]

وأول فرقة مسرحية ظهرت في عام 1923م وتحمل اسم (رمسيس) على رأسها مخرج متميز هو "عزيز عيد"، و"يوسف وهبي" وكوكبة من خير الفنانين المجددين، وتلا هذه الفرقة إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة 1931م ولكن حملة رجعية عنيفة قامت ضده بدعوى أنه يحرِّض على الفساد، وما هي إلاّ سنوات قليلة حتى حلّت الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى وخطت لنفسها منهجا جديدا أوضحها أن تقدِّم مسرحياتها بالعامية إلى جانب اللغة العربية، بعد بفترة زمنية أنشأت الوزارة المعهد العالي لفن التمثيل العربي 1944.[2]

ويتميز المسرح العربي بغض النظر عن أشكاله المسرحية وأنواعه باعتباره جنسا أدبيا بمجموعة من المميزات والخصائص هي:

1) **القصة والأحداث**: تنبني المسرحية على أفكار تطرح قضايا فكرية، دينية، تاريخية واجتماعية وتعتمد المسرحية كغيرها من الفنون القصصية على أحداث تعرض من خلال ما يجري بين الشخصيات والحوار الذي يدور بينهما التي تجعل المسرح جنسا من الفنون السردية.[3]

2) **الشخصيات أو القوى الفاعلة**: إن طبيعة المسرحية تجعل منها العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب تعدد الشخصيات، وكل شخصية تحتفظ بوجودها المستقل من حيث أفكارها ومواقفها.[4]

3) **الصراع**: يميّز هذا العنصر في فن المسرحية عن باقي الفنون الأدبية، وينتج عن تضارب الرغبات والغايات والمواقف، حيث تتصارع قوى اجتماعية وفكرية ونميّز داخل الصراع بين نمطين هما:

---

(1) توفيق الحكيم قالبنا المسرحي – المرجع السابق ص18-19

(2) مجيد صالح بك –تاريخ المسرح عبر العصور – المرجع السابق ص17

(3) المرجع نفسه ،ص20

(4) عمر الدسوقي- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها –دار الفكر العربي – مدينة مصر القاهرة، سنة 2003،ص182

- **أولا الصراع الخارجي**: هو عبارة عن قوى خارج ذاته، وقد تكون غيبية كالقدر وقوانين الطبيعة.
- **ثانيا الصراع الداخلي**: يجري بين البطل مع نفسه كالصراع بين الحب والواجب، الخير والشر، وينتظر من المسرحية دائما تقديم حوار يجعلها تمثل الأشخاص في أزماتها، صراعها كما يقع في الحياة وغالبا يمثل الصراع عقدة المسرحية.[1]

-4) **الحوار** : ويتشكل منه نسيج المسرحية وتنمو بفضله الأحداث لتبلغ منتهاها، ذلك أن المسرحية تعتمد في عرض أحداثها وشخوصها على الحوار بخلاف باقي الفنون القصصية حيث يخصص حيّز كبير لسارد يروي الأحداث ويعرفنا بالشخوص، والحوار في المسرحية مهيأ ليقال ويشخص لذلك ينبغي على المؤلف أن يتفحص المضمون بالكلام. [2]

-5) **الزمان والمكان** : شكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار التي تجري فيه الأحداث تجري في أكثر من إطار زماني، تقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور وإضاءة.

-6) **الفكرة أو الموضوع**: ونقصد بيه المضمون الفكري الذي تعالجه، حيث يمكن أن تعالج قضايا متنوعة ومختلفة سواء كانت قضايا اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي وينتقد قضاياه كتحرير المرأة.

-7) **الفصول**: تنبني المسرحية على نظام الفصول حيث تتراوح أعدادها بين ثلاث وخمس فصول ويتحدد الفصل بنهاية مرحلة محددة ويرمز في الخشبة على بدايته بإصدار الستار

-8) **اللغة**: لغة المسرحية ينبغي أ تكون سهلة واضحة حتى تمني بالغرض. [3]

المسرحية في كل أزمنتها الإبداعية المختلفة كانت تريد دوما أن ترسم لنفسها وسط التناقضات التي يعيش فيها العالم طرقا ممكنة لبقائها ولبقاء وعيها الممكن بالعالم الممكن

(1) المرجع السابق ص183-185

(2) جلال العشري –المسرح أبو الفنون ،دار النهضة العربية ،ط1971،ص265

(3) محمد زكي العشماوي –دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن –دار الشروق للطباعة والنشر ،سنة1994ص135-136

وكأنها تريد أن تسهل على رؤيتها العثور على حلقاتها المفقودة التي تمكنها من امتلاك الوعي الجماعي العربي المنهار في الوعي الجمعي الممكن وتمكنها من إيجاد المكانة التي ضيقتها إختلالات الواقع بعد أن راحت كل الرهانات على النهضة العربية أولا والرهان على الحداثة الممكنة للفكر العربي.[1]

من هذه الرهانات كان البحث عن الحلقات الضائعة من صيرورة المسرح العربي موسوما بهلع اللحظة التاريخية التي كانت تسكن كلام الكتابة المسرحية الدرامية حيث بيه كان المسرح العربي يبحث عن معنى الوجود الثقافي العربي المتجدد ضمن تناقضات العالم، وكان ضمن تناقضات هذا الوضع الذي يعيش فيه المسرحيون العرب يريد بناء أصالته، أو تحقق معاصرته أو السير جنبا إلى جنب مع اختيارات الأصالة بجانب اختيارات التغريب بحذر اعتماد على ذاكرته التراثية دون تفريط في شكل الوعي بالزمن الذي يعيش فيه.[2]

وبهذه الدلالات المتدفقة بكرم في هذا العالم بغرض التحكم في الأجواء والعلاقات والنفسيات صار هذا العالم منبع تفكير المسرحيين العرب في تاريخهم، وصار مصدر سؤالهم وقلقهم وصار محرك سعيهم إلى معرفة سياقاتهم، وصار المسرح الذي يريدونه محملا بمعنى وجوده داخل الزمن العربي، ويكون امتدادا له أو صورة لا بعينه في تأصيل حيويته في الإبداع المسرحي سوى الانكباب على الانشغالات التي تأخذ باهتمام الإبداعية العربية وهي تسعى إلى نقل رؤيتها لهذا العالم من الزمن المنغلق، وبيان الرؤية التراجيدية في بنية الكتابة الدرامية لتعميق فهم المفاهيم.[3]

أما الكتابة المسرحية بدأت أولا بإستيحاء المسرح الفرنسي والإيطالي والأخذ منهما مع إجراء بعض التعديلات التي تتقارب مع ذوق الجمهور، وقد ظهرت بعض الأعمال المسرحية المؤلفة ولكن مؤلفوها متأثرين بالأسلوب الأوروبي في رسم الشخصيات وتطور

---

(1) حسن محسن –المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر – المرجع السابق ص52

(2) عصام الدين أبو العلى –المسرحية العربية- الحقيقة التاريخية والزيف الفني –الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2 1994ص75

(3) المرجع نفسه ،ص76-78

الأحداث أو غيرها من أساليب الكتابة المسرحية، وقد استمرت هذه البدايات هكذا إلى ما يعرف من ثلاث أرباع القرن تقريبا، وقد لا يسمح المجال هنا لذكر كل الأعمال.[1]

المسرحية المستوحاة من الغرب أثناء المراحل الأولى لبدايات المسرح العربي وقد ترجم "محمد عثمان جلال" مسرحية "السيد" لكورني ثم تناولها "شاكرعازا" تحت عنوان (تنازع الشرف والغرام) وقدمها للمسرح ثم تناولها "نجيب حداد" تحت عنوان (عزام وانتقام) ثم توالت ترجمتها فيما بعد عشرات المرات، ولقد اعتمدت المسرحية العربية في بداياتها اعتمادا كاملا على المسرح الأوروبي وخاصة المسرح الفرنسي والإيطالي إلى حد ضئيل ثم المسرح البريطاني.[2]

ومع محاولات كتاب المسرحية العربية الكتابة في الأطر المسرحية الحديثة في أوروبا فقد برزت أفكار جديدة من قبيل التساؤل عن جدوى الوجود الإنساني مع الوعي بمرور الزمن وبحتمية الموت وعبثية الحياة، وتلك الأفكار التي تنبني عليها النظر إلى الحركة داخل النفس الإنسانية وربطها بمظاهر الطبيعة، وبصورة مجملة فإن الفكرة في المسرحية العربية هي الفكرة في كافة الأجناس الأدبية الفنية للتعبير، حيث اشتملت المسرحية العربية في مختلف أطوارها التي كتبت فيها على عنصر الحبكة، وقوّيت هذه الحبكة وضعفت بسبب قدرات الكاتب، فقد حشد لها بعض الكتاب بواعث الصراع الداخلي واصطنعوا لها تأجيج العواطف وتدميرها، حيث نجد الكاتب يقود المتلقي المندهش يتلاحق الأحداث ومقولات الأشخاص في ثنايا الحوار. [3]

وقد أفلح بعض كتاب المسرحية العربية في تكوين شخصياتهم فكانت متوازنة طوال المسرحية متحركة في انسجام مع الانطباع الأول عنها أخلاقيا ونفسيا ما لم يقتضي التطور الدرامي تغيرها، وعلى العكس تماما فقد كوّن بعضهم شخصيات مهتزة تتحرك بلا دوافع طبيعية وتتصرف في غير عفوية، وفي الفترة التي سيطرت فيها مسرحية الميلودراما على

(1) محمد يوسف نجم –المسرحية في الأدب العربي الحديث – المرجع السابق ص 106
(2) محمد زكي العشماوي-دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن- المرجع السابق، ص145
(3) المرجع نفسه،ص146

التأليف العربي قد برزت شخصيات البطل والبطلة والشرير والمهرج، وغالبا ما يكون البطل شخصية تاريخية وافرها التقدير العام بحكم السيرة التاريخية الناصعة.[1]

ومن الشخصيات المسرحية العربية شخصيات "توفيق الحكيم" في مسرحه الذهني، فقد كانت بعيدة عن الملامح الإنسانية الواقعية، وإنما كانت رموزا تجسم مفاهيم ذهنية وأبرز كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية الشخصية النمطية التي تمثل نماذج داخل المجتمع تعبّر عن تناقضاته صراعه الطبقي، وغالبا ما لا تكون هناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، وإنما تتقاسم المجموعة كلها بطولة المسرحية، حيث يعمد المؤلف إلى إبراز ملامحها، وهذه الشخصيات إلى جانب تميزها وفرديتها إلا أنها تكون اختزالا حيا للإنسان في وضعية اجتماعية معينة.[2]

خلاصة القول هي أن المسرحية تعتبر فن من الفنون الأدبية القديمة في كثير من الآداب العالمية مرت عليها لدى الأمم منذ نشأتها إلى الآن أدوار مختلفة تطورت حتى وصلت إلينا في شكلها الناضج، إلاّ أن العرب وإن كانوا قد اهتموا بترجمة آثار الأمم الأخرى التي وصلت إليهم بعد نشاط الترجمة، ولكنهم لم يهتموا بترجمة الآثار في هذا الفن الجميل، كما أنهم لم يبالوا بالكتابة فيه لأسباب فنية واجتماعية ودينية. [3]

---

[1] أحمد بلخير- دراسات في المسرح – المرجع السابق ص 96

[2] عصام الدين أبو العلى –المسرحية العربية-الحقيقة التاريخية والزيف الفني-المرجع السابق ص202

[3] المرجع نفسه ،ص206

الفصـــــل الثانـــي

الفصـــل الثانـــي

- **المبحث الأول**:المسرحية عند العرب الأوائل ـ البداية النشأة والتطور من الغنائي فالتاريخي فالاجتماعي
- **المبحث الثاني**: المسرحية الشكل والمضمون
- **المبحث الثالث**:أشكال المسرحية (المأساة، الملهاة، المسجاة أو الميلودراما، المهزلة أو الفارس، الأوبرا)
- **المبحث الرابع**: تمثلات المسرح العربي خلال قرن من التجريب

1- المبحث الأول: المسرحية عند العرب الأوائل البداية النشأة والتطور من الغنائي فالتاريخي فالاجتماعي

اسم المؤلف	المسرحية	البلد	العام	ملاحظات
مارون النقاش - 1817 1855 .	ترجم مسرحية (البخيل) لموليير الفرنسي ـ أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد 1849 الحسود السليط 1853 .	ـ لبنان .	1848	ـ أول مسرحية على المستوى العربي . ـ مسرحية اجتماعية عصرية .
ـ خليل اليازجي	ـ المروءة و الوفاء .	ـ لبنان .	1786	ـ أول مسرحية كتبت شعرا .
ـ أحمد شوقي .	ـ علي بك الكبير . ـ مصرع كليوباترا . ـ مجنون ليلى . ـ الست هدى .	ـ مصر .	1868 .	ـ كتب المسرح شعرا . ـ اتخذ الملهاة و الضحك وسيلة ، لم يوفق في اختيار موضوعات مسرحه .
ـ سلامة الحجازي	ـ صدق الإخاء .	ـ مصر .	ـ 1888	ـ رائد المسرح الغنائي .
ـ سليم البستاني - 1848	ـ الإسكندر . ـ قيس و ليلى .	ـ لبنان .		ـ نشرت في الجنان .

1884 .				

1) ـ يمكن الرجوع إلى محمد يوسف نجم ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث ـ دار الثقافة بيروت ط 3، 1980 .... والخلاف بسيط في بعض تواريخ الأعمال أو أسبقية عمل على عمل .... وهذا أمر طبيعي، فالتواريخ في زمن لا يهتم بالتوثيق تضيع ما تضيع.

2) ـ الدكتور علي حمايد سليم ـ في الأدب الحديث ونقده ـ دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ـ ط الأولى ،سنة 2009 ص 133-134.

اسم المؤلف	المسرحية	البلد	العام	ملاحظات
ـ أحمد أبو خليل القباني ، 1865 - 1902 .	ـ ناكر الجميل ـ وضاح . - مثّل في مصر مسرحيات عديدة بين أعوام 1884 - 1900 .	ـ سوريا	1880 .	ـ ترك سوريا فارا إلى مصر بعدما يئس من التمثيل في سوريا .
ـ مصطفى كامل	ـ فتح الأندلس .	ـ مصر .	1892 .	- شارك في النهضة المصرية
ـ شنامي .	ـ زواج شاعر .	ـ تركيا .	-	ـ ترجم لموليير و راسين .
- أفندي 1824 - 1871 م	- /////	مصر	////	//////////

ـ نامق كمال .	ـ كلنهال ـ زوالليي جوجوق	ـ تركي في مصر	//////	//////////
ـ يعقوب روفائيل صنوع 1839 ـ 1912 .	ـ غندورة مصر 1876 م ـ زبيدة ، الضرتان ، الصداقة ، البورصة	ـ مصر	/////	سماه الخديوي موليير مصر كتب 32 مسرحية في أغلبها مهازل قصيرة
ـ إبراهيم رمزي	ـ الحاكم بأمر الله ـ أبطال منصورة ـ بنت الإخشيد ـ البدوية	ـ مصر	ـ 1914 ـ 1915 ـ 1916 ـ 1918	ـ كلها من المسرحيات التاريخية

1) ـ الدكتور علي حمايد سليم ـ في الأدب الحديث ونقده ـ دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ـ ط الأولى،سنة 2009 ،ص 134 ـ 135

ـ تحليل الجدول

يتضح لنا من خلال الجدول الذي كان تحت عنوان المسرح عند العرب الأوائل البداية النشأة والتطور بداية من الغنائي ثم التاريخي وصولا إلى الاجتماعي

ـ أول بداية للمسرح العربي كانت مع مارون النقاش عام 1817ـ 1855 م حيث ترجمت لنا مسرحية البخيل للفرنسي موليير إضافة إلى أبو الحسن المغفل أو هامن رون الرشيد لسنة 1849 م المسرحية الثانية كانت بعنوان الحسود السليط سنة 1853 م ببلده لبنان وقام بهذه الترجمات عام 1848 م، ما تلاحظه أن مسرحية البخيل التي قام بترجمتها النقاش كانت أول مسرحية على المستوى العربي، أما المسرحية الثانية تُعد من المسرحيات الاجتماعية العصرية.

ثم نذهب إلى المسرحي خليل اليازجي من خلال مسرحيته المروءة والوفاء بلبنان سنة 1786م وهي أول مسرحية شعرية كُتِبت شعرا على مستوى المسرح العربي.

أما أمير الشعراء أحمد شوقي له مجموعة من المسرحيات الشعرية نذكر منها: علي بك الكبير ـ كليوباترا ـ الست هدى ـ مجنون ليلى ـ وعنترة ببلده مصر سنة 1868م حيث يُعد شوقي من المسرحيين العرب اللذين يكتبون شعرا حيث اتخذ الملهاة والضحك وسيلة إلاّ أنه لم يُوّفق في اختيار بعض موضوعات مسرحه لأنه كان من مُقلِدي المسرح الكلاسيكي وتأثر أيّما تأثر بالمسرحيين الغرب أمثال شكسبير حيث تأثر بيه تأثر لكن تأثر عكسي من خلال مسرحيته مصرع كليوباترا لأن الإنجليزي شكسبير أراد تشويه صورة ملكة مصر (كليوباترا) وإعطائها صورة سلبية لكن ردّ عليه شوقي محاولا إعادة الاعتبار لها مسميا مسرحيته مصرع كليوباترا.

ونرى المسرحي المصري سلامة الحجازي له مسرحيته المعنونة ب " صدق والإخاء " وكانت هذه المسرحية عام 1888، حيث يعتبر هذا الأخير رائد المسرح الغنائي في مصر.

وفي لبنان نجد سليم البستاني (1848- 1884م) صاحب مسرحية الإسكندر وقيس وليلى، ونُشِرت هذه الأخيرة في الجِنان.

ونقف الآن في المسرح السوري مع أحمد أبو خليل القباني (1865م ـ 1902م) ومن أشهر مسرحياته:

- ناكر الجميل
- وضاح
- مثل في مصر

ومسرحيات كثيرة بين أعوام 1884 ـ 1900 م حيث ترك سوريا فارا إلى مصر بعد ما يئس من التمثيل في سوريا.

ومصطفي كامل المسرحي المصري صاحب مسرحية فتح الأندلس سنة 1892 حيث شارك في النهضة المصرية.

أما الشنامي له مسرحية اجتماعية بعنوان زواج شاعر قام بترجمة مسرحيات موليير وراسين إضافة إلى الأفندي (1824 - 1872) المصري.

ونامق كامل صاحب مسرحية كلنهال وزوالليي جوجوق وهو تركي في مصر

ونذهب إلى يعقوب روفائيل صنوع (1839 - 1912) له مجموعة من المسرحيات التاريخية والاجتماعية بعنوان:

- زُبيدة
- الضرتان
- الصداقة
- البورصة

حيث سمّاه الخديوي بموليير مصر كتب 32 مسرحية أغلبها مهازل قصيرة.

وأخيرا مع إبراهيم رمزي له عدة مسرحيات أهمها الحاكم بأمر الله، أبطال، منصورة. هذه مجمل المسرحيات عند العرب الأوائل ومخترعو المسرح في العرب.

2-المبحث الثاني: المسرحية الشكل والمضمون

وضع أرسطو أسس بناء المسرحية في حديثه عن المأساة فقال "ولما كانت المأساة محاكاة بطريق الأداء والتمثيل، لابد أنه كان المشهد (أي ظهور الممثلين على المسرح) في المقام الأول جزءا من أجزائها، ثم يتلوه في المقام الثاني النغم الموسيقي والعبارة، لأن هذين الأخيرين هما أداتان للمحاكاة في المأساة، وأعني بالعبارة هنا مجرد تأليف الأبيات أما معنى النغم الموسيقي كواضع لكل إنسان. [1]

ثم إن المأساة، وللعمل أشخاص يعملونه، ولكل واحد من صفاته الفارقة في الشخصية والفكر، ومحاكاة العمل في الرواية هي العقدة والعقدة في اصطلاحنا هي مجرد ترابط الحوادث أو الأمور التي تجري في القصة وأعني بالشخصية كل ما من شأنه أن يسم الشخصيات الأفراد ويجعلنا نلحق بهم بعض الصفات الخلقية وأريد بالفكر كل ما يقولونه..، وإذا كانت المأساة بدأت تحوي ستة أجزاء تؤلف بينها وتوفر لها طابعها الخاص أو شخصياتها، إذا اجتمعت معا وهي:

الموضوع، الشخصيات، العبارة (أو الكلام) المشهد والنغم الموسيقي.

وأهم هذه الأجزاء جميعا الحوادث أو العقدة، لأن المأساة في أساسها محاكاة للحياة بما فيها من سعادة وشقاء... وإن أقوى العناصر التي تصبح بيه المأساة ممتعة ومؤثرة هي أجزاء من العقدة نفسها.

فالعقدة إذا هي الجزء الأساسي هي روح المأساة وقوام حياتها الشخصية تجيء في المرتبة الثانية، ثم يأتي عنصر الفكرة في المقام الثالث، وتأتي العبارة في المرتبة الرابعة من بين العناصر الأدبية وهي تعبير عن الفكرة بالألفاظ ولا فرق في أن تكون شعرا أو

[1] مجيد صالح بك ـ تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ،ص 75

نثرا، ومن بين الجزأين الباقين يأتي النغم الموسيقي خامسا وهو من بين العناصر الممتعة المواكبة للمأساة وأكثر شيء مبعثا للسرور. [1]

هذا ملخص حديث أرسطو عن عناصر المأساة، لكنه يتحدث بعد ذلك عن دور كل عنصر في بناء المسرحية، فيرى أرسطو أنه لابد لها من فاتحة ووسط وخاتمة والفاتحة هي ما لا يفترض ضرورة أن يتقدم على شيء قبلها يستتبع شيئا تاليا لها، والخاتمة على النقيض منها هي التي تستدعي شيئا سابقا لها ضرورة أو احتمالا ولكنها لا تستدعي شيء يعقبها، والوسط ما يستدعي سابقا له وأخر لاحق، ومن هنا جاءت فكرة بناء المسرحية المتكونة من ثلاثة فصول يمثل فصلها الأول مقدمة والثاني الوسط وهو ما أدت إليه أحداث المقدمة والأخير هو الفاتحة. [2]

يرى "إحسان عبّاس" أن أرسطو في وضعه لتلك العناصر الستة للمأساة قدّم الموضوع على غيره والموضوع أو العقدة الروائية، كما سماها أرسطو هو غاية المأساة فالموضوع مقدم على كل ما حوله، والفيلسوف اليوناني "أرسطو" يؤمن قبل كل شيء بنظرية القدر الصرف، ولا عجب إذ جعل الشخصية تجيء في الرتبة الثانية بعد الموضوع ومع ذلك فهو أكبر خطأ وقع فيه "أرسطو"، ونحن اليوم لا نجد لرواية "هملت" أي قيمة فنية لو لم تكن "هملت" كما هي فيها...[3]

يقول الدكتور "محمد زغلول" في كتابه: لا نستطيع أن نجاري "إحسان عباس" في اتهامه "لأرسطو" بالخطأ الكبير لاعتباره الشخصية في المرتبة الثانية بعد الموضوع، إذ أن هذا الاعتبار كان سائدا عند الكلاسيكيين عامة لمفاهيم ظلت سائدة في بناء المسرحية وإيمان الإنسان الكلاسيكي بضعف الإنسان أمام الظروف المحيطة.[4]

---

(1) أشلي ديوكس ـ الدراما، ترجمة محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، عالم الكتب القاهرة،ط1،(د.ت)، ص 17 - 18

(2) أرسطو،ت.عبد الرحمن البدوي، فن الشعر، ،المرجع السابق ص 232.

(3) محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة2، 1986 ص 118 - 120

(4) المرجع نفسه ،ص 121 - 125

وقد يقال: إن الحبكة لازمة للمسرحية من التاريخ أو الأساطير أو الأحداث الاجتماعية، وقد رأينا أن موضوعات المأساة منذ "أرسطو" كانت تستمد من الأحداث الكبيرة أو الأساطير وقد برزت المسرحيات التاريخية في عصر النهضة، واشتهر من المسرحيين "شكسبير" في إنجلترا في عصر الملكة "إليزابيث" واختار معظم الموضوعات مآسيه ومسرحه الجاد من التاريخ مثل (هملت والملك لير وعطيل، كليوباترا) وغيرهم كثير ويعلل اهتمام المسرحيين بهذا اللون لشغف الجمهور في ذلك العصر بالتاريخ. [1]

وكما كان الحال في إنجلترا فقد حدث الشيء نفسه في المسرح الفرنسي في القرنيين السابع عشر والثامن عشر حيث بنا أعلام المسرح الكلاسيكي أمثال "راسين" مسرحهم على موضوعات تاريخية، وقد لجأ كتاب المسرحية الجديدة وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية إلى تغيير الشكل التقليدي للبناء المسرحي الذي عرف بيه المسرح منذ العصر الإغريقي فتغير البناء الأرسطي القائم على المقدمة ووسط ونهاية أو القائم على العقدة وحلّها، بل أن الصورة ومسرح أو خشبة المسرح ومكان الأداء نفسه تغير وهكذا المشاهد أو المناظر وما إلى ذلك، وإذا كان الحوار من العناصر الأساسية عند أرسطو وإن كان يأتي في مرتبة متأخرة من العقدة والشخصية إلاّ أنه يصبح في المسرح الحديث ذا أهمية بينما يتخلف الموضوع والشخصية وتتقدم الفكرة التي يبني عليها كاتب المسرح أحداث مسرحيته وحواره الذي يلعب الدور الرئيسي في المسرحية. [2]

ولم يعد الحوار في المسرح الحديث يعتمد كثيرا على البلاغة وتنميق العبارة والجملة الخطابية المؤثرة قدر اعتماده على موافقة اللغة للأحداث وحسن تعبيرها عن المواقف

[1] محمد عبد الرحيم، المسرحية بين النظرية والتطبيق، دار القومية للطباعة والنشر، مصر(د. طبعة)، 1966ص85-90
[2] المرجع نفسه ،90-95

ومقدرة الكلمة على توصيل ما يراد إلى المشاهد كما تعتمد على التوافق بين لغة الحوار والمؤدي.[1]

بعد هذه النظرة العامة إلى بناء المسرحية عند أرسطو وغيره باستطاعتنا أن نقول لبناء المسرحية قواعد عامة وخطوط أساسية يجب أن تتوفر كلها في المسرحية بحيث إذا غاب شيء منها أو ضعف اهتز بناء المسرحية كلها اهتزازا شديدا وبدت كالبيت الآيل للسقوط، وهذا القانون ليس مطلقا فالعديد من عباقرة الكتاب المسرحيين لم يتقيدوا بيه، وانشئوا قوانين أو قواعد خاصة بهم تلاءم أعمالهم وتجاربهم ومنهم من تحرروا من كل القيود إضافة إلى الأشكال التقليدية. [2]

2-1- الموضوع:

ونعني به المحور الرئيسي أو الفكرة الأساسية التي تدور حول كل الأفكار والطريقة التي تسير فيها المسرحية وتتابع الأحداث، أو هو عبارة عن حادثة تشكل الهيكلة العامة للمسرحية سواء كانت المسرحية تاريخية أو اجتماعية، ورغم أنّ كل الكُتاب على اختلاف العصور يجمعون على أن المسرحيات خُلِقت للمتعة الفنية والذهنية إلاّ أنهم يصرون بنفس الإجماع على أن يكون لكل كاتب مسرحي فكرة، أي ينبغي للمسرحية أن تكون لها فكرة تستهدفها، مقدمة منطقية تتبعها لكي تكون في النهاية مسرحية وإلاّ لن يكون هناك شيء على الإطلاق تحت عنوان المسرحية فرواية " روميو و جولييت " مثلا تبدأ بصورة من صوّر الخصومة الشديدة بين أسرتيهما، ورغم هذه العداوة التقليدية فإنهما يحبان بعضهما حبا شديدا، ولما تحاول أسرة "جولييت" إجبارها على الزواج من" كونت" تأبى وتلجأ إلى قس صالح تلتمس منه النضج فيشير عليها بأن تتناول جرعة من مخدِّر قوّي في الوقت المحدد لإتمام عقد الزواج تجعلها تبدوا وكأنها ميتة. [3]

---

(1) محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، المرجع السابق ص10-15

(2) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، المرجع السابق، ص 50

(3) المرجع نفسه ،ص55-56

لكن روميو حين يصله الخبر يعتقد أنها ماتت حقيقة فيتجرع السم ويموت بجوارها، ومن الواضح أن هذه المسرحية هي "أن الحب عظيم أقوى من كل شيء حتى الحياة نفسها" والفكرة التي يريد إيصالها هنا أن موضوع المسرحية هي يجب أن تكون إصلاحية أو أخلاقية أو تاريخية سواء أكانت مأساة أو ملهاة. [1]

والبيان الضمني لفكرة المسرحية هو في الواقع أن يكشف لنا الكاتب مجرى الحوادث في دقة، وأما من الأمور التي تخدم الفكرة أو الموضوع فهو التعقيد أو الصراع وليس التعقيد مجرد تتابع الأحداث أو جمعها بل إنتضامها في سلسلة تشترك فيها كل الجزئيات وتندرج بشكل منطقي وتشكِل أزمة تنتهي إلى حل.[2]

والصراع أنواع كثيرة وخيره في كتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد الذي ينمو ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها، ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها ويتكون الصراع في الظاهر من قوتين متعارضتين غير أن كل من هاتين القوتين نجمت عن ظروف معقدة ومتشابكة.

وفي أثناء تطور الأحداث وازدياد التوتر يجب أن يحرص الكاتب المسرحي كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق وأن يجعل النظارة في حالة تعلق وتلهف في أن يلقي بعض الضلال على تلك الحوادث حتى تبدو بين الوضوح والغموض.[3]

2-2 الشخصيات:

ومن الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية أو تحفِزه على الكتابة، الشخصية التي هي بطل الكاتب المسرحي ووسيلة لعرض الأحداث ثم بواسطتها يتِم بث

(1)عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، المرجع السابق، ص52-54
(2) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص80
(3)المرجع نفسه ،ص81-82

الأفكار وبمقدار الدور الذي يولي إليها، فقد تلح الكاتب فكرة الشخصية أو عدة شخصيات وتتطلب أن يضعها في مسرحية، وعلى المؤلف قبل أن يبدأ في الكتابة أن يفحص الشخصية أو الشخصيات ليرى هل هم من الناحية النفسية أو الاجتماعية يستحقون الدراسة ومن الناحية المسرحية سيكون لهم تأثير؟

وبما أن الكائنات البشرية لها أبعاد إضافية، هي كيانها السيكولوجي (النفسي) وكيانها الاجتماعي (السوسيولوجي) والكاتب المسرحي إذا لم يعرف قيمة هذه الأبعاد الإضافية لا يستطيع تقدير قيمة الشخصية التي تتناول المسرحية. [1]

فنظرة الرجل المؤمن إلى الدنيا تختلف عن نظرة الرجل الكافر وصاحب الصفات الحميدة له سلوك يغاير سلوك صاحب العاهة والشخص الثري ذو النفوذ يتصرف بطريقة تناقض طريقة الرجل الفقير من المال والمجد والسلطة.

أن المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المؤلف والظروف والمسرحية التي تخصص لدراسة شخصية واحدة أو تدور حولها، أصعب في المعالجة من المسرحية التي تدور حولها عدة شخصيات يتوزع فيها العمل، ومع أن كثيرا من الشخصيات الخالدة اعتمدت على شخصية واحدة مثل "هملت" "وعطيل" لشكسبير التي كانت في حاجة إلى شخصيات متساوية لها في الحيوية، لا في البطولة حتى تتضح وتحسن التعبير عن نفسها. [2]

إن اعتماد على شخصية واحدة في المسرحية فيه مغامرة لأنه إذا لم تؤثر هذه الشخصية لأنها لم تتضح في ذهن الكاتب أو إذا لم يكن فيها يثير اهتمام النظارة أو إذا لم يحسن الممثل التعبير عنها انهارت المسرحية من أساسها، وعلى رأس القائمة شخصيات المسرحية توجد " الشخصية المحورية "، أي البطل الأول في المسرحية وبدون هذه الشخصية المسرحية لا يمكن أن تكون ثمة مسرحية. [3]

(1)محمد عبد الرحيم، المسرحية بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 110
(2)محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، المرجع سابق ص65-67
(3) المرجع نفسه ،ص70-72

إن الاعتماد على شخصية واحدة في المسرحية فيه مغامرة لأنه إذا لم تؤثر هذه الشخصية لأنها لم تتضح في ذهن الكاتب، أو إذا لم يكن فيها ما يثير اهتمام النظارة أو إذا لم يحسن الممثل التعبير عنها، انهارت المسرحية من أساسها وعلى رأس قائمة الشخصيات " الشخصية المحورية " أي البطل الأول في المسرحية بدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون ثمة مسرحية، لأنها هي التي تخلق الصراع وتجعل المسرحية تنمو وتتحرك إلى الأمام وتقود السفينة في بحر متلاطم من الأهواء والأنواء، فالشخصية المحورية يجب أن تكون من قوة الشخصية أو قوة الإرادة بحيث تدفع بالمسرحية وتحركها وتؤثر في حوادثها. [1]

فإذا جعل الكاتب المسرحي شخصياته من نمط واحد مثلاً جعلهم جميعا مشاغبين ولا تضم إلاّ عازفي الطبول فقط وكذلك الكاتب الذي يختار أبطاله من الشخصيات المترددة الباردة التي تشير الفتور في المسرحية ويبدو وكأنهم فرقة من جملة القماقم الذين يسيرون خلف نعوش الأموات، وعندما يكون المؤلف قد أحسن وضع المقدمة الواضحة بارزة المعالم ويكون من أهون الأشياء عليه أن يجد الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمية وتصرفاتها وشخوصها والطريقة التي تختلف بيه عن غيرها من الناس.[2]

هذه هي الرسائل التي تظهر فيها الشخصية بمعارضتها بشخصية أخرى وكيف تتصرف إذا تغيرت الظروف وذلك بإظهار صدى الأحاسيس والأفكار على أعمالها.[3]

3-2 الحوار:

الحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بيه الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بيه لشخصياته، ويمضي في الصراع من المنبع إلى المصب وهو السفينة التي يعبر بيها إلى النهر، نعم إن الحوار يكشف لنا عن الشخصية وكل الكلام يجب أن يكون ثمرة لمقوّمات المتكلم الثلاثة الجسمانية والاجتماعية والنفسية. [4]

---

(1) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص82

(2) المرجع نفسه ،83-85

(3) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، المرجع السابق ص 256

(4)المرجع السابق ص260

الحوار هو الأداة التي ينتقل عن طريقها كل شيء، ويجذب الانتباه ويكشف عما ورائه فوظائف الحوار الرئيسية الثلاث، السير بعقدة المسرحية إلى الأمام وتسلسلها تسلسلا منطقيا، والكشف عن الشخصيات كضوء ساطع الذي يخترق حجاب الظلمات الكثيفة ومساعدة الممثلين من الناحية الفنية أثناء الإخراج وكل حوار ليست له صلة مباشرة بهذه الوظائف الثلاث يجب استبعاده كالزائدة الدودية الملتهبة في جسم الإنسان.

ولكن هناك عدة قواعد أساسية يجب مراعاتها لكي تنطبق الأصول المسرحية الدرامية من جهة ولكي ينقذ المؤلف مسرحيته من سقوط محقق.

- **اولا**: يصرف النظر عن بناء عقدة المسرحية فإن الحوار مشكلة لغوية بحتة بمعنى هل يكتب باللغة الفصحى أو العامية مثلا، وقد صار في مصر جدل طويل حول هذه المسألة بالذات، فمن الكتاب من يرفع صوته ضد كل من يستعمل اللغة العامية، ويرى أن اللغة الفصحى هي وسيلة التخاطب بين جميع الناطقين بالضاد، أي العرب أو يجب أن تكون وهي كذلك تحل مشكلة تعدد اللهجات الإقليمية والمحلية التي تتعدد في الوطن الواحد.[1]

ومنهم من يرى العكس تماما يقول إن اللغة العامية هي اللغة العادية التي يتخاطب بها الناس في حياتهم العادية اليومية والمسرحية تنقل مشاهد من الواقع.[2]

وليس هناك فرد واحد يتخاطب باللغة العربية الفصحى في حياته اليومية سوى مُدَرِسِي اللغة العربية في فصول الدراسة، ودليل ذلك سقوط الروايات التي كانت تمثلها بعض الفرق باللغة الفصحى ونجاح الروايات التي كانت تمثلها الفرق الأخرى الأهلية في اللغة العامية.[3]

يقول الدكتور عمر الدسوقي في هذا الصدد " لقد فهمت الواقعية في المسرحية فهما خاطئا فيه من يتصل بلغة المسرح وظن بعضهم أن الواقعية تقتضي أن يجري الحوار بلغة الحديث، ولكن النقاد المحدثين يكادون يجمعون على أنه لغة الحديث لا تصلح للمسرح

(1) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص87
(2)عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، المرجع السابق ص 261
(3)المرجع نفسه ،ص265

أبدا"، ومن هذا المنطلق لا يجب أن ننسى أن الحوار في المسرحية يجب أن يكون فنا أي أنه من خلق الكاتب ونتاج خياله، يأتي بيه عن عمد لا طبقا للواقع ولكن الإيهام بالواقع والمهم لا يجري على ألسنة شخصياته ما لا يجب أن يقع في الحياة الحقيقية، فإذا تصورنا كوخا للفلاحين قبيل بزوغ الشمس وثلاثة من هؤلاء الفلاحين واقفين أمامه يتحدثون، سأل أحدهم عن الوقت فأجاب الأخر:

أنظر ها هو ذا الصباح يرتدي حُلته الأرجوانية.

ويخطر فوق ندى ذلك التل الشرقي الشامخ.

لا نطلق الجمهور عاصفة من الضحك لأنه جرى على لسان فلاح.[1]

يرتفع صوت "توفيق الحكيم"[2] هنا الذي لا عهد له بمثل هذا الكلام المنمق ولا يمثل هذه الصورة الشعرية بين ضجيج هذه الآراء وهو ما يسميه " اللغة الوسطى " أو اللغة الثالثة وقد شرحه في حديثه المنشور بمجلة " المجلة " عدد أغسطس 1964 " أنسب لغة للمسرح هي اللغة العربية المبسطة التي تفهم في كل البلاد العربية، وهي التي تسمى لغة الصحافة" ومع ذلك فالأستاذ نفسه يشعر بثقل وقع هذه اللغة الفصحى فيطعِم لغته المسرحية بلغة عامية رغم بساطة اللغة الفصحى. [3]

وجاء في مقدمة مسرحية " الورطة " لتوفيق الحكيم عن هذه المشكلة بالذات برأي جديد، إذ قال " ... فيما يتعلق بمشكلة اللغة المناسبة للتمثيلية العصرية في بلدنا على الرغم من اصطناعي لغة عربية مبسطة غاية التبسيط إلاّ أني أجد عند التمثيل قد دفع بيه إلى من يحولها أو يترجمها إلى اللغة العامية. [4]

- **ثانيا** : ملائمة الحوار الشخصية التي تنطلق بيه أمر جوهري في كل مسرحية، وهذا ما عبّر عنه أحد الكتاّب بقوله إن الكاتب إذا كان قد تصوّر شخصياته تصويرا كاملا

---

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص87

[2] (1892- 1987) أديب وكاتب مسرحي مصري، ومن الأسماء البارزة في الأدب العربي، من أعماله، قالبنا المسرحي، مسرحية الورطة، مسرحية أهل الكهف. -

[3] توفيق الحكيم - قالبنا المسرحي ،المرجع السابق،ص50-54

[4] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، المرجع السابق ص 265

وفي وضوح تام فلا بد أن يسمح لهذه الشخصيات بأن تنفى وأن تفعل، وأن تنطق بكل ما يقتضيه الموقف الناشئ عن طبيعتها، وبعبارة أخرى أن يدع الكاتب شخصياتها تتولى تكييف تصرفاتها وسلوكها وأن تكتب حوارها بنفسها وبذات الطريقة والأسلوب اللذين تفعلها في الحياة العادية، فلا يسمح الكاتب الشخصية أن تفعل أو تقول شيئا لا يتناسب مع طبيعتها الذاتية كما خلقه الله أو كما يتصورها الجمهور أو تصدر من أراء الكاتب نفسه، فالخادمة لا تفكر بعقل سيدتها ولا تتكلوا بلهجتها ورجل دين له أراء تختلف عن أراء الملحد و المثقف الغير جاهل، وإذا جعل الكاتب كل هؤلاء في درجة واحدة وسليقة واحدة كصانع الأحذية الذي يفرض على زبائنه مقاسا واحدا. [1]

- **ثالثا**: وبالنسبة للتأليف الكوميدي خاصة في مهمته ليست مجرد إضحاك الجمهور، وإنما جعل هذا الإضحاك وسيلة راقية لهدف سام هو إصلاح عيوب الناس أو عيوب المجتمع فلا يوجد شيء مضحكا في ذاته، إنما يمكن أن يصبح كل شيء مضحك بفضل المعنى الذي يكسبه إيّاه المؤلف، إذن فمصدر الضحك ليست الحدث ذاته إنما في الشخصية التي تقع منها أولها الحدث، وليست التأليف الكوميدي سهلا كما يضن الكثيرون إنه أشتق بكثير من التأليف التراجيدي، فأيسر ليك أن تصور فاجعة تستدر الدموع من أن تصوّر موقفا كوميديا ينتزع الضحك من أعماق القلوب. [2]

- **رابعا: الهيكل**

المسرحية ككائن الحي بكل معنى الكلمة لها هيكل يتشكل في صور عدة، فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو من ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة وقد يقسم كل فصل إلى عدة مناظر ما دامت الوحدة مستمرة والمهم هو التناسق والانسجام في الشكل و لمضمون فضلا عن تناسق الفكرة الأساسية، لقد رأينا في جولتنا مع المسرح كيف مرت المسرحية بتطورات هائلة منذ أن وضع أرسطو قوانينها حتى اليوم، و كيف اختلفت وتطورت في الشكل والمضمون حتى اختلفت المسرحية العصرية عن المسرحية القديمة طبيعية ونظاما وغرضا وموضوعا ولذلك من العسير أن توضع قوانين عامة تتفق فيها اتجاهات، المذاهب الأدبية وعلى الرغم من هذا القول فالهيكل الأساسي لفن المسرحية واحد أن يأخذ سمات

[1] المرجع نفسه ،ص266-267
[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، المرجع السابق ص272

وصورا متعددة ولهذا الهيكل صفات عامة تتحقق في كل مسرحية جيدة وتحقق في كل مسرحية جيدة وتحقق فنن القصة، من ذلك:[1]

1) ـ يجب أن يكون لكل مسرحية موضوع أساسي يدور حوله الصراع وأن يكون بجانب هذا الموضوع حوادث معينة تقدم هذا الغرض منذ بداية المسرحية إلى نهايتها.

2) ـ أن تكون شخصياتها واضحة السمات.

3) ـ فصول المسرحية عُرضة للتغيير وفي حالة تعدد الفصول الثلاثة يكون أولها عرضا عاما، ومثيرا للاهتمام وفي ثانيها تبلغ العقدة وينكشف الخفي وتنتهي القصة.

4) ـ يجب أن تتميز لغة المسرحية وحركات الممثلين بدقة والبراعة والحيوية.[2]

5) ـ الكاتب المثالي هو الذي يتصور مسرحيته قبل أن يتناول القلم يتصور شخصيات

6) ـ يجب أن يبين الحوار القصير قبل الذي يبدأ بعد رفع الستار.

7) ـ يجب أن يعلم المتفرجون أكثر مما يعلم الممثل كما يخبئه له القدر.

8)ـ يجب أن تكون المناظر متنوعة غير مملة.[3]

3-المبحث الثالث : الأشكال المسرحية

تعرف من أنواع المسرحية اليوم المأساة " التراجيديا" والملهاة " الكوميديا " والهزلية " الفارس " والميلودراما واوبريت.

لكن المسرح القديم لم يعرف من المسرحية سوى نوعين، ذُكِر في الحديث عن تاريخ المسرح أعني المأساة والملهاة.

وأول من قسّم وحدّد لنا الفنون المسرحية في العصر القديم "أرسطو" في كتابه " فن الشعر "، وقد جاء "أرسطو" في القرن الرابع ميلادي وهو ناقد مسرحي عظيم، فبحث في

(1) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص91

(2) فايز التراجبيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط 1988 ص50

(3)المرجع نفسه ،ص 51-52

كتابه " فن الشعر " خصائص المأساة كما رآها في مسرحيات إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس العظيمة. [1]

بعد أن مرت المسرحية بأطوار تاريخية طويلة في بلاد اليونان، إذ قسّم المسرحية إلى مأساة وملهاة وعرّف المأساة بأنها: " محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغو مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفق اختلاف الأجزاء.

ومن أهم أربع صوّر مسرحية جديرة بدراسة من يهتم بالمسرحيات والمسرح هي المأساة، والمسجاة والمهزلة، وهذه الصور الأربعة لم يخلقها النقاد أو المدرسيون، إنما أنشأها كتّاب المسرح الذين يجاهدون في سبيل قص القصة على الجمهور عن طريق ممثلين ومسرح محاولين أن يجعلوا الجمهور يفهم القصة كما فهمها كاتب المسرح نفسه وأن يدرك مدلولاتها كما أدركها كاتب المسرح. [2]

3-1- المأساة أو التراجيديا

التراجيديا لفظ يطلق على الدراما التي تصوّر الإنسان السامي وكأنه ألعوبة في يد القدر والكلمة اليونانية تعني أغنية الماعز ولعل هذه التسمية جاءت من أن أفراد الجوقة الديثرامب كانوا يسمون الماعز لتنكرهم في جلود المعز أو بسبب الحرية والتسيب الذين اتسمت بهم تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنوا ويرقصون في مهرجانات ديونيسوس الربيعية ترحيبا بخصوص الأرض المتجدّدة ومع أرسطو عُرِّفت التراجيدية بأنها: " محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ".[3]

ففي هذه العبارة تعريف واضح لطبيعة التراجيدية ولوظيفتها الأساسية ولغتها المنمقة الشعرية لكنها تغفل الصراع بين القوى المتعارضة التي تظهر فيها عن طريق التشاحن هذه المتمثلة بالقضاء والقدر قوية جدًا تتدخل في حياة البطل أو الأبطال وتتولى

(1) أشلي ديوكس الدراما ترجمة محمد خيري، المرجع السابق، ص171
(2) محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، المرجع السابق، ص114
(3) محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للنشر والطباعة،ط1، 1979،ص28

تحديد وتعزيز حياة الشخصيات التراجيدية والإنسان بشكل عام دون أن يكون له دخل كبير في فجيعته.[1]

فالتراجيديا تصّر قصة البطل التي تنتهي حياته بفاجعة تثير في نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره وذلك يؤدي إلى التطهير وهذا كلُّه نقيض ما تلزمه الملهاة، ومن هنا كانت التفرقة واضحة عند القدماء بين النوعين. [2]

وتعتبر المأساة في نظر النقاد ومؤرخيه نوعا من أهم أنواع المسرحية ويرى هؤلاء أن أصل نشأة المأساة واتخاذها هذا المسار التقليدي يرجع عند الإغريق إلى ما كانوا يؤدونه من عروض في أعياد" ديونيسوس" أو "باخوس" إله الخمر.

وبالعودة إلى بدايات التراجيديا يأتي "ثيسبيس" (52 ق.م) ويعود له الفضل في اكتشاف التراجيدية الحقيقية فهو الذي حوّل أغنية الجوقة الديثرامبية إلى مسرحية تمثيلية واوجد الممثل الأول مرة في مقابل المُغني أو الراقص، وهذا التحوُّل يُعد الخطوة الأولى التي وضعت الأغنية الديثرامبية على طريق الدراما. [3]

ففي المأساة عند الإغريقي يكون الصراع بين الإنسان وبعض القوى التي تفوقه قدرة وهو صراع غير متكافئ تُعرف نهايته تلك القوى هي الآلهة من المخلوقات أو القوى الغيبية والخرافية التي تملك من القدرات ما لا يملكه من البشر ولابد أن تكون الأحداث عنيفة مُحزنة ومؤثرة حتى تثير كما بقوله أرسطو، الشفقة والخوف في المشاهدين.

ومن هذه المسرحيات المشهورة التي تمثل تقاليد المسرح الإغريقي أتم تمثيل مأساة سوفوكليس المعروف ب " أوديب الملك " وفيها يتضح عنصر القضاء والقدر على الرغم من محاولة تجنب أحكامه.[4]

وقد عدّ أرسطو مسرحية " أوديب " لسوفوكليس نموذجا للكتابة المسرحية الشعرية، فليس في حوارها سطر يُعد من فضول القول ويمكن حذفه ولم تترك المسرحية فُرصة

(1)لأرسطو ت عبد الرحمان بدوي،فن الشعر،المرجع السابق، ص26
(2)محمد حمدي إبراهيم، دراسات في نظرية الدراما الإغريقية، المرجع السابق، ص80
(3) المرجع نفسه، ص95
(4)رضا حسين رامز،الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1، 1982، ص148

متاحة لخلق التوتر العاطفي، إلاّ انتهزتها وكانت العناية الكبرى فيها كما في سائر مسرحيات سوفوكليس برسم الشخصيات وإظهار السمات الخاصة بكل منهما.

ومنذ القرن الثامن عشر وما بعده في العصر الحديث تخلصت المأساة من مثل هذه القوى الخفية والغيبية كعناصر للصراع ومكونة له ودافعة لأحداثه، وحلت محلها قوى أخرى كقوة الظروف المحيطة أو العوامل الناشئة في الحياة وقوة البشر، الطبيعة، واختار كاتب المأساة المعاصر صراعا أخر له أهمية عند الجمهور عصره كالصراع ضد بعض القيّم الفاسِدة في المجتمع في عصر بعينه، هذا الصراع الذي قد يدفع بالبطل والشخصية إلى الاستسلام والضياع. [1]

3-2- الملهاة (الكوميديا)

تجميع كلمة كوميدية بين كلمتين " كوبوس " بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد أودي بمعنى أغنية من الأغاني التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد ولاسيما قطاف العنب المرتبط بعبادة "ديونيسوس" إله الخمر أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية والكوميدية تعبير يغطى في استعماله أنواعا من المسرحيات تختلف عن التراجيدية في أنها لها نهاية سعيدة وتختلف عن المهزلة " الفارس " في أنها تتطلب مهارة الحبكة وفي تصوير الشخصيات. [2]

وقد عرّف "أرسطو" الكوميديا بأنها " محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك " ورغم أنه قسّم الشعر المسرحي أو الدراما إلى مأساة وكوميدية أو ملهاة ووضع أسس المأساة وتحدّث عنها حديثا مستقصيا كل عناصرها ولكنه لم يتحدث في كتاب الشعر عن الملهاة بالدرجة نفسها، وقد أجّل الحديث عن الملهاة إلى ما بعد ولعل هذا الجزء الخاص بحديثه عن الملهاة فُقد لأنه لم يصلنا ولم نعرف عن رأيه عن الملهاة. [3]

---

[1] المرجع نفسه ص 149

[2] محمد حمدي إبراهيم ، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، المرجع السابق، ص 83

[3] شفيق مجلى ـ الكوميديا القاتمة، مجلة المسرح القاهرة، فبراير ،سنة 1974،ص38

نشأت الكوميديا إلى جانب التراجيدية ولو صحّ الكلام قبلها على أن الملهاة لم يعترف بها رسميا في أثينا ولم يضع كُتابها أية جائزة إلاّ بعد الاعتراف بالمأساة بأربعين عاما سنة 452 ق.م ولعل الدولة كانت تخشاها لأنها في بدء نشأتها كانت هجاء مقذعا لرجال الحكم.

وبلغ "أرستوفانيس" الذروة في تصوير ومزج المتناقضات في الكوميدية اليونانية فقد استطاع أرستوفانيس بملهاة " ضيوف هرقل " سنة 427 ق.م أن ينتقد فيها التربية السائدة في عهده والتي كانت تعلم الشباب وتوجههم نحو النقد الفلسفي للتقاليد القديمة دينية كانت أم اجتماعية وأن يُعبِر بالهزل، ثم أخرج الملهاة " البابليون " ونقد فيها الزعماء الشعبيين وقدم للمحاكمة من أجلها ولم يلفت من العقوبة إلاّ بمشقة كبيرة ولم يصلنا شيء من هاتين المسرحيتين وأقدم ملهاة له وصلتنا هي " الأكارينون" وقد نال الجائزة الأولى ونقد فيها " الحرب بين أثينا وأسبرطة " ولقد أساء "أرستوفانيس" إلى سقراط شيخ الفلاسفة ومهد لأن يتقبل الشعب الحكم على سُقراط بالموت بعد ذلك بخمس وعشرين سنة. [1]

ومن هذا التاريخ الموجز للملهاة الإغريقية نستطيع أن نقول: أنها طرقت موضوعات شتى من نقد الأنظمة الحكم إلى معالجة للمشكلات الاجتماعية بل إلى فرض مشكلاتهم ومعالجتهم ثم إلى وصف الحالات النفسية ولكنها لم تستطع أن تخلق شخصيات نموذجية كما فعل موليير فيما بعد في ملاهيه، أجل لقد كانت هذه الملاهي الإغريقي مصبوغة باللون المحلي ولسنا ندري كم تثير فينا الضحك لو أنها مُثلت أمامنا اليوم، ولما أخذ الفرنسيون في كتابة الملهاة تأثر بالمدرسة الكلاسيكية وترسموا خُطى بلوتس الروماني وعرفوا عن طريقه خصائص الملهاة الإغريقية وقد جعلوا غاية الملهاة في أول الأمر الإضحاك ولم يرتفع بها إلى الأدب الرفيع إلاّ موليير. [2]

حيث يُمثل بأدبه وروحه خصائص الشعب الفرنسي وأستطاع أن يخلُق لنا أدبا ممتازا عاديا فيه الطبقة الأرستقراطية سخر منها سخريات بالغة ونقد مجتمعه نقدا مريرا.

والأمور التي جعلت موليير يخرج في كثير من الأمور عن تقاليد من سبِقه هي:

---

[1] المرجع السابق ص39 -40.

[2] المرجع نفسه،ص 52.

1)- اهتمامه بالموضوعات الاجتماعية عناية بالغة، وإبراز محاسنه وعيوبه.

2)- اختيار شخصيات أبطاله من أواسط الناس وأحيانا من الطبقة الكادحة من الناس.

3)- كتابة بعض الملاهي نثرا كملهاة البخيل وهو أمر غير معروف في ذلك الوقت.

4)- إدخال اللهجات المحلية الخاصة على لسان أبطاله واستعمال الكلمات الدخيلة.[1]

5)- خروج موليير على تقاليد المذهب ألإتباعي وظهور شخصيته وعواطفه.

على الرغم من أنه يُسخِر من نقائص عصر ومثالبه إلاّ أنه كان يُولي العلاقات التي تربط بين الرجال والنساء اهتماما كبيرا، ولم يكُن موليير من تقاليد المسيحية بل كان ينتقد بشدة وصرامة رجال الدين وقد ناصبوه العداء المرير في حياته وأبوا أن يُدفن مع المؤمنين في الكنيسة بعد وفاته، ولولا أن ارتمت زوجته تحت أقدام الملك تقبلهما لزوجها المسكين. [2]

يُعد موليير من أعظم كُتاب الكوميديا العالميين ويرى الكاتب والناقد الفرنسي الشهير "سانت بوف" في موليير وكتاباته مثلا حيا لسعة الفهم والوضوح والسخرية اللاذعة.

وهناك نوعا أخر من الكوميديا أُطلِق عليه إسم الكوميدية " القاتمة " وهو كوكتيل تمتزج فيه الملهاة بالمأساة امتزاجا يُصور حقيقة الحياة، فالحياة نظر هذا النوع من الملاهي مأساة لمن يشعُر بها وملهاة لمن يُفكر، أو هي تعبير أخر مأساة كوميدية أو كوميدية مأسوية، وعلى الرغم الدراما لكي تكون صادقة أن تتضمن هذا " الكوكتيل " العجيب ولعل هذا أهم ما يميز الدراما الحديثة.

والكوميديا القاتمة لكي تجعلنا نرى الأمور على حقيقتها لا تدين ولا تبرئ أحد و لا تنحاز ولا تصدر أحكاما، بل هي تعرض وجهات النظر وتتركنا أحرار تتخبط في بحر الظلمات والبلبلة الفكرية فهي تثير عواطفنا ضد عقلنا، وعقولنا ضد عواطفنا، تبكينا ثم تضحكنا.

---

[1] محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية ، المرجع السابق ،ص45

[2] المرجع نفسه ،ص 53

تسعدنا وتشقينا في وقت واحد وكثيرا ما تجعلنا في حالة من التوتر الشديد الذي تقاسي فيه الحزن بلا دموع والسخرية بلا ضحك.[1]

3-3- المشجاة أو الميلودراما

قد قسّم أرسطو المسرحية إلى نوعين تراجيديا (مأساة) وكوميديا (ملهاة) إلاّ أنه قد نشأت بعد ذلك في تاريخ المسرح أنواع من المسرحيات لا هي بالتراجيدية ولا هي بالكوميدية، وقد تجمع بعضها جوانب من الملهاة إلى جانب عناصر المأساة مما عُرِف بمصطلح التراجي كوميك أي الدارما الحديثة خلطت بين الملهاة والمأساة خلطا يصعُب الفصل بينهما وهي تفعل كذلك لأن مصدرها الوحيد هو الحياة لا يُوجد خط فاصل بين الملهاة والمأساة فهما يعيشان جنبا إلى جنب في كل زمان ومكان، تُصوِّر لنا أشخاص عاديين نقلتهُم من الحياة إلى المسرح بأمانة تامة عدا المحاكاة. [2]

وقد ظهر في فرنسا في القرن التاسع عشر نوع من المسرحيات عُرِف بالميلودراما اسم المشجاة، تتميز بإظهار الشخصيات أشد عُنفا وفي حالة قل أن نجد لها شبيها في الحياة الواقعية سواء من حيث الخير أو الشر وتعتمد على حشد الآلام والأحزان، إذ أنه يضع لها عُقدة خيالية غير طبيعية.

وتلحق بالميلودراما " تمثيليات البطولة " التي تُعالج موضوعات الاجتماعية والأخلاقية وهي تمثيليات يُقبل عليها الجماهير إقبالا شديدًا في هذا العصر وفي أي عصر أخر تكون فيه الأفكار مُتغيرة. [3]

يقول أحد النقاد " وقد يرى المُراقب العابر أن الفرق الرئيسي بين المشجاة (الميلودراما) والمأساة هو الفرق في الختام، فالمشجاة تنتهي بنهاية سعيدة والمأساة تنتهي بنهاية تعيسة "، ومن المميزات الأخرى لهذا النوع من المسرح هي أن الصراع في الميلودراما صراع ظاهري كالصراع بين رجُلين على امرأة أو محاولات الظاهرة

---

(1) محمد حمدي إبراهيم ـ دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، المرجع السابق، ص35

(2) أرسطو(ت) عبد الرحمان بدوي،فن الشعر، المرجع السابق، ص320

(3) المرجع نفسه،ص 321-325

المكشوفة من الدائن لخداع دائنيه وغالبا ما تكون شخصياتها من نوع " النماذج " أو الشخصيات النمطية وكثيرا ما تكون متباينة واضحة، بل ومتناقضة . [1]

وكاتب الميلودراما لا يهتم برسم شخصياته قدر اهتمامه بحشد كل ما يثيره من الأحداث التي يقوم بها أو تعترضهم، ولا يهتم بعرض الحياة كما هي في الواقع، بل الذي يهمه هو أن يكتب التسلية مثيرة وقريبة من الحياة الواقعية بالقدر الذي يستطيع فيه إبقاء المتفرجين على المسرح.

فالناس اللذين نراهم فوق الخشبة، والأحداث التي نشاهدها ليس لها أي مغزى غالبا، كما أن مشابهتها للحياة الواقعية مشابهة سطحية.

وعلى الرغم من أن الميلودراما في صورتها العامة مسرحيات ليست على المستوى الفني الجيّد إلاّ أن بعضها نال شهرة طيبة مثل مسرحية " كوخ العم تُم ".[2]

3-4- المهزلة أو الفارس

المهزلة أو الفارس هي صورة من الكوميدية اتسعت قاعدته، يبالغ مؤلفها في إبراز العناصر التي تؤدي إلى الضحك من مواقف وحركات أو هيئات أو سلوكيات لأبطال المسرحية ويقصد فيها الضحك لذاته لا للتعبير عن قيمة أو موضوع أو مناقشة فكرة أو تصوير قضية في صورة ساخرة لاستدعاء السخط من المشاهد وعدم الرضا، وأقدم الكوميديات مسرحيات أرستوفانيس كانت هزلية إلى حد بعيد في طابعها العام وكانت الكوميديات المتأخرة مهازل شعبية. [3]

ولم يكن خط فاصل وواضح بين المهزلة والكوميدية في إيطاليا إنجلترا إبّان عصر الملكة إليزابيث وكانت المسرحيات القصيرة التي وضعها موليير تفيض بالحوادث الهزلية، وقد تقترب المهزلة أو الفارس من الميلودراما في درجتها الفنية أي في كونهما معا ليس على مستوى الملهاة أو المأساة.

---

(1) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها ، المرجع السابق ،ص105-106

(2) محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، المرجع السابق ص 26

(3) المرجع نفسه، ص28

والشخصيات في المهزلة كالشخصيات الميلودراما السطحية غير نامية ومُعقدّة، لأن الكاتب فيها يُركِز على المواقف والأحداث والمتناقضات بين البطل وبقية الشخصيات كما يعتمد على الحركات الكاريكاتورية، وقد يُبرِز بعض العيوب أو التشوهات الخُلُقية أو المظاهر الشاذة في اللباس والهيئة إمعانا في استثارة الضحك.[1]

والمهزلة تشترك مع الميلودراما أو المشجاة في عدم الالتزام بالواقع في الشخصية أو الفعل إذ تميل إلى التضخيم والتهويل، والمبالغة في إبراز كل ما هو شاذو غريب كما أنها تعمد أحيانا إلى حشرا بغية إثارة الضحك، ولكن المهزلة الجيّدة كالميلودراما تُشعِرنا بمستوى رفيع من المهارة في التأليف والإخراج والتمثيل إن عدم واقعية الشخصيات أو الأطفال في المسرحية الهزلية ليس مضللا بدرجة الميلودراما. [2]

ومن هنا كانت الهزلية أبسط أشكال المسرحية ولا يحتاج تذوّقها إلى فكر، لفرط سطحيتها وأما من حيث لغتها فإن اللغة العامية أقدر من اللغة الفصحى في نقل روح الفُكاهة من المؤلف أو الممثل أو المخرج، لأن اللغة الفصحى تقتل ما في الكوميدية من عضوية، وتجمد ما فيها من تلقائية وتؤذي إحساس الجمهور بالنكتة، وتشمل إعجابه لأن اللغة مجرد قالب يصب فيه العمل الأدبي والفني بل هو جزء أصيل منه، وعنصر جوهري في الكوميدية لدى الجمهور يتحدث بالعامية لا بالفصحى، بل إن الحركة في المسرحية الكوميدية تكاد تتوقف على تلك اللغة بحيث تصبحان شيئا واحدا. [3]

3-5- المسرحية الغنائية أو الأوبرا والأوبريت

في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر بدأ لون جديد من الفنون يظهر، لم يكن معروفا من قبل وهو فن الأوبرا وهذه الأخيرة هي عمل درامي يُغنى كلُّه أو مُعظمه مصحوبا بآلات موسيقية ولقد كُتِبت أول أوبرا تحت اسم أوبرا دافن في قصر كورسي بفرنسا ولقد قام بعد ذلك الإيطالي "كوديومونتي فُردي" (1576- 1643) ببعض

(1) عصام الدين أبو العلا، المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني ،المرجع السابق ص97
(2) المرجع نفسه ، ص130
(3) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص72

التطوير على فن الأوبرا في التطور على يد الإيطاليين والفرنسيين في بلاط "لويس السادس عشر".

وبحلول القرن الثامن عشر بدأت الأوبرا تتمخض عن تطور هام وهو ما يسمى بالأوبرا الكوميديا وأما الأوبريت هي في الأصل أوبرا كوميدية قصيرة، ولكن بحلول القرن التاسع عشر أصبحت مسرحية طويلة تحتوي على موسيقى ولقد اكتسب هذا النوع من التسلية الشعبية كبيرة في باريس أثناء الإمبراطورية الثانية وكان من أشهر مؤلفيها أوفن باخ والذي كان في تأليفاته ناقضا متهكما على الحياة الباريسية.[1]

وامتد تأثير أوفن باخ إلى لندن حيث بدأت "جيلبرت" و"سوليفان" في ابتكار شكل انجليزي خاص بالأوبريت يميل إلى المواضيع العاطفية وتصحبه موسيقى حالمة.[2]

بعد الحديث عن المسرح الغنائي والتعريف به وبسماته وبأنواعه يجدُر بنا أن ننتبه إلى ملاحظة هامة وهي التفرقة وبين المسرح اللاغنائي، فمسمى المسرح الغنائي أنما هو يُطلق على هذا النوع من المسرح الذي يحتوي على أغاني وموسيقى، ولكن بشرط أن تكون لهذه الأغاني ضرورة درامية تخدم الصراع وتُساعد على تطوُره وليس على سبيل الترويج أو تزيين العمل الدرامي، وبما أننا نطلق أو نستخدم مصطلح المسرح الغنائي على هذا النوع من المسرحيات والذي يعني استواء النصر والعمل المسرحي على أغاني وهو مصطلح يرجع إلى طريقة استخدام الأداء الصوتي في العرض، فإذن يندرج تحت مصطلح المسرح الغنائي.[3]

(1) المرجع السابق،ص73-74
(2) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق، ص292
(3) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص121

كل مسرحية تحتوي على أغاني لها دور درامي في العمل وعلى هذا فالأوبرا الأوبريت فكليهما عملان دراميان يحتويان على أغاني لها دور درامي وإن اختلفت نسبة الغناء في كل منهما ومن هذا العرض السريع للمسرح الغنائية وجدنا أن النص الموسيقي ينقسم إلى قسمين من ناحية البناء الدرامي وهما الأوبرا والأوبريت وفيما يلي مقارنة بين هذين النوعين لتوضيح سمات هذا القسم.[1]

ـ الفرق بين الأوبرا والأوبريت

	ـ الأوبرا	ـ الأوبريت
القصة	تاريخية أسطورية	ـ من الحياة اليومية .
الموضوع	ـ تراجيدي	ـ كوميدي
النهاية	مفجعة	ـ تحتمل النهايات السعيدة في الغالب ، و يمكن أن تكون مفجعة .
الشخصيات	أبطالها من الملوك و الأمراء .	ـ أبطالها من العامة .
الحوار	يكتب شعرا	ـ يحتمل أن تكون نثرا أو شعرا .
الأداء الصوتي	ـ مُغنى كله	ـ يكون الحوار الغالب تتخلله الأغاني .

1) ـ مجيد صالح بك ـ تاريخ المسرح عبر العصور ـ المرجع السابق ص 74

(1) المرجع السابق،ص122-123

المبحث الرابع: تمثلات المسرح العربي خلال قرن من التجريب المسرحي

نجد خلال مائة سنة الماضية من عمر المسرح العربي ثنائية رمزية تحضر بقوة في تجاربه المسرحية، وتمثل بشكل لافت مرجعيته المتشعبة في مكوناتها الدلالية والبنائية في فعل تمثل المسرح العربي، وتضعه دوما أمام مأزق الكيفية التي تسهل عليه الانتقال من حالة غياب المسرح في الثقافة العربية إلى مرحلة الدخول إلى زمن حضوره وتحققه في سياقات تعيش صدمة التحول الحضاري ودهشته أمام الغرب. [1]

هذه الثنائية الرمزية تفاعل معها هذا المسرح سلبا وإيجابا، وعاش أجوائها الفكرية، العقدية المتوترة في سياقات لم تؤلف هذا المسرح، فرفضته هذه السياقات بفكر مغلق لم يقبله، ووضعته منظومة إبداعية محصنة بتراثها الشعري فكانت تمنعه وتحرمها من متعة مسرح أراد بيه أن يتحدى كل أشكال المنع والتحريم، وهو في هذا الصراع كان لا يريد أن يبتعد عن التحوُّل الذي كانت تعرفه السياقات التاريخية في العالم، ولا يريد أن ينأى على التغير الذي بدأ يطال الثقافة العربية واختياراتها. [2]

كانت هذه الثنائية نقيض على ما يعيشه المسرح العربي من مخاض وكانت تحت ضغط الظروف غالبا ما تفضي بكل تحقق مسرحي فعلي مرتقب إلى مستقبلات مجهولة النتائج وهي تواجه فكرا مغلقا بالاقتباس المسرحي أو ترجمة النصوص، أو تجريب إمكانية تكييف هذا المسرح مع بوادر النهضة ومظاهرها، وهو ما كان أن يضعها مرة أخرى أو

(1) المرجع السابق ص 55-65

(2) محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، المرجع السابق، ص 85-86

تفضي إليه الولادة القيصرية وكأنه بداية تكوّن مأزق تاريخي لهذا المسرح غير معلن فيه لكنه مأزق يتمظهر في توزع المسرحيين الروّاد بين الاختيارات العودة إلى التراث أو الدعوة إلى إضافة مسرح جديد إلى الممارسة الثقافية العربية قوامه التفاعل مع كل التراث والتجارب المسرحية العالمية، أو إقرار جُلّ الدارسين أن هذا المسرح يعدّ ظاهرة طارئة على الإبداعية العربية.

وبأن الظاهرة الثقافية العربية بسبب أن الوضع العربي الملتبس في علاقته بالمسرح يخفي الوجود الحقيقي لهذا المسرح الذي يناقض بعض الثوابت التي تقوم عليها الإبداعية العربية.[1]

قد يكون "النقاش" نفسه حول الموضوع ويكون فهم الوجود المسرحي بما يقدمه هذا الموضوع من نقاشات، امتدادا لمعنى المعطى التاريخي العالمي، لكن الالتباس المفاهيمي بكل تأكيد بعد نتيجة تطور تاريخي لهذا النظام، ويعد انعكاسا لمنطقه الموجب للعالم الفكري لكن الذي يخفف من حدة الالتباس هو الربط المنهجي بين بعض العناصر المكونة لطبيعة التناقض الموجود بين العالم وكيفية تمثل المسرحيين العرب لهذا العالم انطلاقا من المرجعيات التالية التي تقف وراء تفعيل العملية المسرحية أثناء تفعيل المسرح من بينها:

- ❖ أن الثقافة عند المسرحيين العرب صارت مجالا للصراع الإيديولوجي في النظام الحديث.
- ❖ أن التناقض الذي يحتاج إلى تبيين وتوضيح هو التناقض القائم بين التقدم والتخلف.[2]
- ❖ أن النظام الرأسمالي نظام استقطابي تكون فيه النشاط الإنتاجي فيه منتجا للكثير من القيّم، ومنتجا للعديد من الاختراعات التي لا حصر لها.
- ❖ إن إنتاج النص المسرحي العربي بهذا الشكل، وبهذه الوظيفة الجمالية لا يعني سواء أنه يقوم بعملية تحويل صفة الضجر، وحالات التعب والكسل إلى حيوية إبداعية لا يبحث بها الالتزام، ولا يبحث فيها محاكاة باردة تتماها مع نموذج موجود سلفا بل يقوم

---

(1) المرجع السابق ص 87-88

(2) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص23-24

بالبحث عن الممكن الإنساني والجمالي الذي يفهم العالم، ويتحاور معه تؤهله لذلك ثقافته وكفايته الفنية كي ينتقد بهذه المفاهيم حالتين اثنتين هما [1] :

انتشار المنبهات الجمالية، الحسية، القائمة على الدغدغة الجمالية لحواس وعقل المتلقي العربي.

قصديه التشويش على الحداثة التي كان يراهن عليها هذا المسرح المناوئين لقبول الحداثة والتفاعل معها.

وفي حدود الظروف الاجتماعية العربية، وخارج حدودها كان نقد هذا الانتشار، ونقد هذا التشويش ينتشل الفن المسرحي الذي يؤسسه المسرح العربي من مضمار التجريد المفهومي، وكان يزج بيه في حيّز الحساسية المبدعة التي يستمد منها الأساسية المعرفية للفن، وسيتولد منها قوته لفهم العالم وتجاوز غموضه الذي لم يعد مفهوما.

لقد كان السياق الثقافي المسرحي العربي الملتبس بهذا التشكل، من زمن النهضة العربية إلى زمن الحداثة ثم بعد ذلك زمن ما بعد الحداثة وفي كل الصيغ التي تفاعلت فيه هاتان الثنائيتان مع المسرح، يمثل السيَّاق التاريخي العربي الأكثر وضوحا في هذا الصراع، مقابل السياق الغربي الأكثر تناقضا، قيمه وثقافته مع هذا السيّاق، في السيّاق الأول تنامي الوعي بضرورة استنبات هذا المسرح في الثقافة العربية وتقديم المعرفة الجديدة بالظاهرة المسرحية، والارتباط بآراء ومنطلقات النظرية المسرحية الغربية. [2]

في هذه السياقات الطليعة الغربية التي كان يتفاعل معها المسرح العربي ويوجهها بالدعوة إلى المعاصرة تارة وبالدعوة إلى التغريب تارة أخرى كانت البرجوازية العربية الناشئة الهذيلية والتابعة للماضي المغلق أو التابعة للتغريب المطلق تركن إلى أفكار الإصلاح الديني السلفي، أكثر مما تحمس إلى نشر فلسفة الأنوار وبالمقابل كان المتنورون في حماسهم يرسمون قواعد فهم مادي جدلي لكل تشكل اجتماعي جديد يُراد بيه أن يتحقق في المجتمع العربي لفهم ما يجري في الغرب. [3]

---

[1] جلال العشري، المسرح أبو الفنون، المرجع السابق 115-116

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، المرجع السابق، ص 88-90

[3] حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح الغربي المعاصر، المرجع السابق ،ص 120

وفي كل زمن من أزمنة التمثيل المسرحي العربي ظل عمل هذا المسرح يسير ضد عوامل انهياره، ويسير ضد تيار إقصائه من الفعل الثقافي العربي، ظل في كل تجربه من تجاربه يعمل ضد السطحية ويعمل هذا الفراغ الفكري، ويقف ضد الأمية الفنية من أجل إرساء قواعد المعرفة المعرفية الحقيقية من أجل الحفاظ على الحيوية التي يريد بها إنتاج التجدد ليكون مسرحه إبداعا ضد الملل، ويكون لذّة تنتج متعة تتوهج بحيوية الحياة بنص مفعم بالحياة لمواجهة التكرار المميت، ويكون احتفالا مسرحيا يسير مع متعة التلقي المسرحي نحو رحلة الغرابة مع فانتازيا رؤية النص ليكون ضد برودة الرؤية وضد ضحالتها، ومن هذه الرهانات كان البحث عن الحلقات الضائعة من صيرورة المسرح العربي موسوما بهلع اللحظة التاريخية التي كانت تسكن كلام الكتابة المسرحية الدراسية حيث بها كان هذا المسرح يبحث عن معنى الوجود الثقافي العربي وبهذه الثنائية الضدية نتج المسرح العربي بدلالات عربية وغربية ضمن علائق ضدية بين قيم المسرح ذاته وبين تفاصيل ذات أخرى وهوّية عربية مسكونة بالقلق والحيرة والخيبات التي صارت لصيقة بتشكل المسرح العربي. [1]

من المؤكد أن الفنان المسرحي العربي خلال قرن من التجريب المسرحي ظل غير معزول عن السياسة وهو يفكر بالعالم، وظل غير عن مجتمعه وهو يتفاعل مع ذاته المفكرة فبعد طول انتظار وتفكير وجد أن من واجب السياسة أن تتفتح على العالم بعد أن وجد المسرح هو المتنفس الذي يستطيع من خلاله التعبير عن واقعه السياسي على الأقل بتعبير يراعي تخصصه، ويراعي أدوات اشتغاله الفني بالفن والدراما والمسرح والرؤية التراجيدية للعالم. [2]

هذا التوكيد على الحداثة المسرحية كموضوع مركزي في التاريخ العربي، هدفه إعطاء الأولوية للجدة وللتغيير والتقدم، كما أن وجود المسرح العربي يبقى مشروطا بوجود دافع للعمل المسرحي التجريبي وللإنتاج والتجريب.

(1) محمد يوسف نجم، مسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة بيروت ط2، 1967،ص38
(2) المرجع السابق ص39-40

وأمر غريب ما عاشته المسرحية العربية قرن من التجريب المسرحي من غربة وتغريب، وأمر غريب ما يعيشه المسرح من حالة تطويق هي حالة هذه الثقافة نفسها، وحالة المجتمع العربي نفسه، وعلى الرغم من هذا مازال هذا المسرح حيا والوطن العربي ما يزال حيّا. [1]

وأخيرا إن محور اشتغال المسرح العربي إبداعيا على مشروعه، لأنه مسرح يعد مشروعا للتفكير في العالم اعتمادا على جواب الخلفيات التي يتفاعل معها، واعتمادا على أسئلة المتغيرات التي تصوغ صيرورته في الثقافة العربية. [2]

(1) أرسطو كتاب فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، المرجع السابق ،ص285-286
(2) المرجع السابق ص288

الفصل الثالث

الفصل الثالث

- أحمد شوقي، نشأته، مولده، تجربته الأدبية.
- مسرح أحمد شوقي.
- نصيب شوقي من الاتجاه الكلاسيكي.
- الجانب التطبيقي لأحمد شوقي "مسرحية مجنون ليلى

المبحث الأول : أحمد شوقي مولده، نشأته، تجربته الأدبية

وُلد أحمد بن علي بن أحمد شوقي، أمير الشعراء في العصر الحديث في 16 أكتوبر سنة 1870م، حيث كانت مصر إبّان تلك الفترة في حكم إسماعيل تسعى على يقظة شاملة، غير أن الدكتور "محمد صبري" يرى أنه من مواليد عام 1868م مستندا في ذلك إلى كتيب أصدره "أحمد عبد الوّهاب أبو العز"، سكرتير شوقي الخاص. [1]

لكن وادي يعتمد على ما وثق في شهادات شوقي العلمية ولا سيما ما جاء في شهادة الليسانس التي نالها في باريس في الحقوق.

انحدر شوقي من أسرة اختلطت دماؤها بأصول أربعة:

الكردية، اليونانية والتركية والعربية، فجدُّه لأبيه يرجع إلى أصول كُردية سمعت أبي ـ رحمه الله ـ يرد أصلنا إلى الأكراد فالعرب ويقول:

إن والدُّه قدم هذه الديار يافعا يحمل وصآه من "أحمد باشا"، وكان جدي وأنا حامل اسمه ولقبه يُحسن كتابة العربية والتركية خطأ وإنشاء فأدخله الوالي في معيته. [2]

أما جدُه لأمِّه فينحدر من أصول تركية واسمه أحمد بك حليم، أما جدته لأمه فكانت جارية يونانية اقتيدت كأسيرة حرب، يقول شوقي " أما جدي لوالدتي فإسمه "أحمد بك حليم " ويُعرف بالنجدي نسبة إلى نجدة إحدى قرى الأناضول، وقدم هذه البلاد فتياً فاستخدمه والي مصر إبراهيم باشا في أول يوم ثم زوجته بمعتوقته جدي والتي أُرثيها في هذه المجموعة.[3]

---

[1] وادي طه، شعر شوقي الغنائي والمسرحي ـ دار المعارف ط 3 ،سنة 1985 ص7

[2] أنظر محمد صبري، الشوقيات المجهولة ـ دار المسيرة ج 1 ـ 1979 ص 5

[3] المرجع نفسه ،ص 190

حُضي جدّاه لأمه بمنزلة رفيعة في القصر، وكانت لهما مكانة عالية لدى الخديوي إسماعيل، حتى وصل بيه الأمر إلى أن عيّن جده وكيلا لخاصة الخديوي في قصره، أما أمه فكانت من وصيفات القصر، ولابد أن كل ذلك هيأ لشوقي الإقتراب من القصر، والعيش في كنفه فشبّ قريبا منه، وما إن تفتحت عيناه حتى شرعت أبوب القصر أمامه حيث يقول شوقي " أخذتني جدتي لأمي من المهد وهي التي أُرثيها في هذه المجموعة، وكانت منعمة و موسرة فكفلتني لوالدي وكانت تحنوا عليّا فوق حُنوِها وترى لي مخايل في البر مرجوّة ، حدثتني أنها دخلت بي على الخديوي إسماعيل، وأنا في الثالثة من عمري وكان بصري لا ينزل عن السماء من اختلاط أعصابه، فطلب الخديوي بدرّة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدميه، فوقعت على الذهب اشتغل بجمعه واللعب بيه فقال لجدتي :

اصنعي معه مثل هذا، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض قالت هذا دواء لا يخرج إلاّ من صيدليتك يا مولاي، قال: "جيئي بيه إلى متى شئت، إني أخر من ينثر الذهب في مصر". [1]

هكذا كانت بدايات شوقي مع القصر والخديوي فقد حُضي منذ نعومة أظافره برضى الخديوي ونعيمه، الأمر الذي كان له عظيم الأثر في أعماله الأدبية ولا سيما الروائية، حيث لم تخل رواية واحدة من رواياته من الإشارة إلى القصر وما يحيط بيه.

تلقى شوقي علومه الأولى في كُتاب الشيخ صالح، وكان آنذاك طفلا صغيرا يقول: دخلت مكتب الشيخ صالح وانا في الرابعة من عمري.

ومن ثم انتقل إلى مدرسة المبتديان الابتدائية فالتجهيزية الثانوية ونتيجة لتفوقه انتقل إلى مدرسة الحقوق، ليُدرس فيها سنتين ثم التحق بقسم الترجمة. [2]

[1] وادي طه ـ شعر شوقي الغنائي والمسرحي نقلا عن مقدمة الديوان ط 3 (د.ت)ص 191 - 192
[2] المرجع نفسه ،ص 150

درس شوقي على أستاذه "محمد البسيوني البيناني"، الأستاذ بالأزهر وقد كان الأخير يُنظِم قصائده في مدح الخديوي، وكان تلميذه شوقي قد بدأ يُنظم بواكير الشعر، إذ راح يطّلِع على هذه القصائد ويقوم بتهذيبها وتجويدها، الأمر الذي أسعد أستاذه، فراح "البيوني" يُبشر ببزوغ بذرة شعر وموهبة عظيمة عند هذا الفتى، وهذا ما بيّنه "محمد صبري" في الشوقيات المجهولة، حيث يقول، على أن البسيوني تحدّث بهذا النبوغ إلى صاحب العرش وأفهمه أن بين أثواب الصغير أحمد شوقي براءة نادرة، و ذكاء رائع، وأنه خليق برعايته العالية فكانت هذه الشهادة من بين أكبر الأسباب التي حفزت الخديوي سنة 1887 إلى إرسال شوقي على نفقته الخاصة لإتمام دراسته العالية في باريس. (1)

ونقد هذه المكرمة التي نالها شوقي نقطة تحول هامة في حياته وفي أعماله الأدبية، كيف لا وقد خطى برضى الخديوي ليدخل القصر من أوسع أبوبه لا لكون جدّيه داخل القصر هذه المرة وإنما لمُقلتيه الفذة وشاعريته الذي يبحث عنها الخديوي. (2)

بدأت مواهب شوقي الشعرية تلفت الأنظار وهو طالب في مدرسة الحقوق، كما دأب خلال وجوده في فرنسا على إرسال قصائد في مدح الخديوي توفيق وبعد عودته إلى مصر أصبح شاعر القصر المُقرب من الخديوي عباس حلمي الذي تولى الحكم إثر وفاة والده توفيق وكانت سلطته مهددة بهيمنة المحتل الإنجليزي.(3)

يرجع النقاد تأييده للخديوي إلى عدة أسباب، منها أن الخديوي هو ولي نعمته الذي تولى رعايته ومنها الدافع الديني الذي كان يُوجه الشعراء على اعتبار أن الخلافة العثمانية هي خلافة إسلامية يجب عليهم الدفاع عنها.

هاجم شوقي الاحتلال البريطاني لمصر مما أدى إلى نفيه إلى إسبانيا 1914، وفي المنفى اطلع على الأدب العربي ومظاهر الحضارة الإسلامية في الأندلس، فنظم الكثير من دُرر شعره إشادة بها وحنينا إلى بلده مصر التي عاد إليها بعد قضائه أربع سنوات في

(1) وادي طه، شعر شوقي الغنائي والمسرحي ـ المرجع السابق ص 15
(2) المرجع نفسه ،ص 16 - 19
(3) شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث ،دار المعارف،(د.ط) ،سنة 2010- ص 185

المنفى، ومن المنفى أرسل نونيته السائرة " الأندلسية " يعارض فيها نونية إبن زيدون " اضحى الثنائي. [1]

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نأسى لواديك أم نأسى لوادينا؟

رمى بنا البين أيكا غير سامرنا أخا الغريب، وضلا غير نادينا

أها لنا نازحي أيك بأندلـــــس وإن حللنا رفيقا من روابيـــــنا

يرى الكثيرون أن شوقي كان يملك خيالا خصبا وعاطفة صادقة ومشاعر جياشة، وكان صاحب موهبة شعرية التي بدأها الشاعر المصري "محمود سامي البارودي "لإحياء الشعر العربي وإعادته إلى مستواه الرفيع في عهوده. [2]

المبحث الأول : مسرح أحمد شوقي:

ظل أحمد شوقي (1869 - 1932) يمارس الشعر الغنائي العربي شطرا كبيرا من حياته وإن حاول وهو شاب كتابة مسرحية علي بك الكبير 1839 م وإلاّ إنه لم يتجه إلى التأليف المسرحي إلاّ بعد أن اتصل بالآداب الأوروبية، وبالمسرح ورجاله، فكتب عدة مسرحيات، استمد موضوعها من التاريخ في مسرحية " مصرع كليوباترا " و " قمبيز " من تاريخ مصر القديم، وعنترة من الجاهلي و " مجنون ليلى " من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية، ولجأ إلى الحياة يستمد منها موضوعاته وشخصياته، فيكتب مسرحية "الست هدى" وهي مسرحية اجتماعية ولم يكتب نثرا سوى مسرحية واحدة هي" أميرة الأندلس".[3]

وعند النظر إلى طبيعة الحوار في هذا التراث الشعري الذي سطره أمير الشعراء، نجد أنه لم يكن من اليسير على الشاعر وهو يكتب للمسرح أن ينسى الشعر الغنائي، وظلت هذه النزعة واضحة، بحيث أصبحت معروضة، كما أسرف في استخدام المناجاة كما في

(1) وادي طه، شعر شوقي الغنائي والمسرحي ـ المرجع السابق ،ص 20
(2) صبري محمد، شوقيات المجهولة ـ المرجع السابق ص 155
(3) لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق ـ لدكتور توفيق موسى اللوح، المرجع السابق ،ص 20

مسرحية " مصرع كليوباترا " 1927م، حيث مونولوجات أنطونيو وكليوباترا الطويلة التي تكاد تكون قطعا غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء من المسرحية.[1]

ومن حين لأخر يتخذ الشاعر من الحوار أداة للتعبير عن مشاهد قصصية أو وصفية هي أكثر صلاحية للقصص أو الملاحم منها الحوار المسرحي، حيث نلاحظ ذلك في هذا الحوار:

حابـــــــي

أتذكر يا ديوان إذا إنطلقنـــــا إلى الميناء نتلمس الهواء

وكان البحر كالميت المسجي وكان الليل للميت رداء

ديـــــــــــــــوان

نعم وهناك أنسنا سحـــابـــــا وراء الليل جللت السمـــاء

فقلت أنظر ديوان ترى الجواري يطأن الماء همسا والفضاء

وأقبلت البوارج بعد حيـــــــن شوائب ولا دليل ولا حُد

فلم نسمع لملاح هتـــــــــــافا يبشر بالقدوم ولا نـــــــداء

ولم نرى فوق ســـــارية سراجا ولا من ثقب نافذة ضيـــــاء

حـــــــــــــابي: ماذا قلت؟

ديـــــــــــوان

قلت ديوان أنـــــــــــي أرى الأسطول بالويلات جـــاء

دخول الظافرين يكون صبحا ولا تزجى مواكبهم مســـــــاء

فلما أصبح الصبح إتبهنـــــا نرى الأسطول أزين ما تراءي

(1) أحمد شوقي ـ مجنون ليلى ـ الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 1984 ص 175 ـ 176

تبرجت البوارج بعد عُطـــل وهزت في ذوائبها اللـــــواء

وردد في المدينة أن رومـا عفا أسطولـــــــها ومضى هباء

فضجّ الناس بالبشرى وكدوا حناجرهم هتافا أو دعـــــــاء

هداك الله مـــن شعب بريء يصرفه المضلل كيف يشـــــاء.[1]

كما نجده في مسرحية " مجنون ليلى " يجري الحوار على ألسنة شخصياته، ولا ينسى الاتجاه الغنائي الذي ابتدأ فنه الشعري، حتى لقد ظهرت أحيانا كثيرة وكأنه يُدخل على الحوار، وتبدو المقطوعات الغنائية وكأنها قصائد قائمة بذاتها، ولا تنبئ عن جديد ولا تؤدي إلى تطور الأحداث، حتى أنها لو حذفت لما تركت في الغالب فراغا أو أخلت بالبناء الدرامي للمسرحية، ويبدو ذلك واضحا في الفصل الرابع من الذي تقول فيه: [2]

هذا الأصيل كالـــــــذهب يسيل بالمرأى العجـــــــب

على الوهـــــــاد والكُـــــثـــــــــب

الرقـــــــص يبعـــــث الطرب هلُم يا جـــــــن العرب [3]

هلُم رقـــــصة اللهـــب إذا مشى علـــــى الحـــــطـــب

نحن بـــــنو جهـــنمـــا تغلـــــى كما تغلـــــى دمـــــا

نثـــــور في الأرض كما ثار أبونا فـــــــي الســـــــما

نحن بنو الجبـــــــار العـــــــلم المـــــــنـــــار

إبليس بكر النـــــــار يا عـــــــز من لـــــــه إنتمـــى

نحن الرعـــــود القاصفة نحن الريـــــاح العـــــاصفـــة

---

[1] المرجع السابق ص 178.

[2] موسى اللوح، لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، طبعة الأولى، سنة 2008، ص 84

[3] صبري محمد، شوقيات المجهولة ـ المرجع السابق ص 254 - 156

والظلـــــــمات الراجفـــة عرمرما عرمـــــــــرمـــــــــــــا

لنـــــــــــا وما لنا صور نرى ونســـــــــــمع البـــــــــشـــــر

ولا يرون من حـــــــــــــر مـــــــــــنا ومـــــــن تكـــــــــــــلّما. [1]

وهذا الفصل كُلُّه وما فيه من حوار أقرب إلى الحوار السينمائي منه إلى الحوار المسرحي فالغناء تتغنى الجن، ثم يُحاور بعضها البعض بحوار لا تتلاءم الحركة فيه الحيز الضيق لخشبة المسرح، وما يدور عليها من أحداث.

فالفرق بين الشعر المسرحي والغنائي واضح في أن الشعر المسرحي عند النُّطق بيه وتمثيله على خشبة المسرح يتقدم مع الحدث، على حين يبقى الشعر الغنائي حركة نحو الأعماق فالغنائية تعني أن تكون اللغة المُعبرة من عواطف الشاعر، وليس من مواقف أبطال المسرحية وشخصياتها، وتعني كذلك أن ينشغل الشاعر بالتأنق في جمال لغته وإيحائية وصورها ورموزها عن الاهتمام بتوظيف هذه اللغة في رسم الشخصيات وتصوير المواقف، وتطوير الأحداث وتعميق الصراع الذي هو أساس العمل الدرامي. [2]

وينبغي أن تكون لغة المسرحيات الشعرية محددة بالمسلك الطبيعي للشخصيات في حوارها، وهو حوار اجتماعي طبيعي، ولكنه ليس مباشرا بتوجيهه للجمهور كالخطابية حيث يرى بعض النقاد أن من سلبيات اللغة المسرحية الشعرية هو أن تكون خطابية وذلك بأن تكون لغة حوار في بعض الأحيان غير ممثلة لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسي والاجتماعي.

ومن هؤلاء الدكتور محمد مندور الذي يرفض (السلبية) نفسها من منظور إخلالها بمبدأ المشاكلة، حيث تناول في أكثر من موضع من دراسته عزيز إباضة هذه الظاهرة. [3]

وقدّم أمثلة مختلفة لها، فالخطابة تعني علو النبرة، كما تعني إتجاه الخطاب إلى جمهور المشاهدين، وليس إلى أبطال المسرحية الأخرين المشاركين في المشهد وكان الكاتب ينسى

---

[1] علي العشري زايد، لغة الشعر المسرحي، المرجع السابق ص 104

[2] المرجع نفسه ،ص 120

[3] ـ محمد غنيمي هلال: مقال عن أجناس الأدب، مجلة المجلة العدد 144 ص 59

عمله الفني، ليُعبر عن رأيه مباشرة للجمهور، أو يستخلص مغزى لمسرحيته، يكره فيها المواقف على تقبل العبارة. [1]

ومن سلبيات المسرح الشعري أيضا استخدام ألفاظ غريبة، أو مهجورة لا تراعى فيها طبيعة المسرح الأدائية التي تقتضي أن يفهم الجمهور للوهلة الأولى ما يُعرض أمامه، وهذه الظاهرة عند مندور تسمى (المعاظلة) ومن الملاحظ أن مندور يربط المعاظلة بما يُسميه البذخ اللغوي حيث يرى أنها مظهر يهدف لمجرد التظاهر دون أن بنم هذا البذخ عن أناقة خاصة، أو ذوق متميز، أو رفاهية أكيدة. [2]

كما يقدم "مندور" إشارة مهمة فحواها أن الألفاظ الغريبة قد تُستساغ في شعر القصائد ولمنها لا يمكن أن تستساغ في حوار مسرحي يوجه للجمهور دون شرح أو تعليق.

ويرى الدكتور "عبد القادر قط "أن شيوع هذه السلبية في النصوص المسرحية يمكن أن يكون عائقا أمام تأصيل المسرح الشعري في المجتمع العربي، فإذا كان المسرح يقتضي فيما يرى القط، حوارا حيا في ألفاظ موحية يدركها. [3]

ويُعلق الدكتور عز الدين إسماعيل على تضمين شوقي لبعض مسرحياته بمقطوعات غنائية بقوله " والواقع أن مواقف المونولوج المشعبة بالغنائية لا تصادفنا في كل مسرحيات شوقي الثماني فعلى الأقل هناك المسرحيتان الأخيرتان وهما " الست هدى " و" البخيلة " هاتان المسرحيتان قد خلتا من الغنائية، لا لأنهما خلتا من مواقف المونولوج فحسب، بل لغلبة الواقعية على أحداثهما كذلك، والواقع أن شوقي قد تنبه بعد تجربته في " مصرع كليوباترا " " مجنون ليلى " بتأثير ما وجه إليه حينذاك من نقده فخفف من مسرحياته التالية من مثل هذه المواقف. [4]

وقد أخذ أحمد شوقي يتدرج في فن الشعر المسرحي نحو الوحدة الفنية التي تعرضها للأزمة المسرحية وتطوّرها نحو العُقدة فالحل، وذلك عن طريق شخصيات بارزة المعالم

(1) علي عشري الزايد، لغة الشعر المسرحي ،المرجع السابق ،ص 105
(2) المرجع نفسه ،ص 106 - 110
(3) أنظر المواضيع المختلفة في كتاب مندور (مسرحيات عزيز إباضة) المرجع السابق ص 202
(4) محمد مندور ـ مسرحيات أحمد شوقي ـ مكتبة النهضة العربية مصر، محاضرات أُلقيت سنة 1954 على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالمية

وحوار حي معبر وموضوع يتطور من الأحداث ذاتها، ولذا أخذ الشاعر تذليل الصعاب المختلفة التي واجهته في ممارسة الشعر الغنائي. [1]

وكل من يتأمل مسرحيتي شوقي الأخيرتين:

الست هدى والبخيلة يُدرك التطور السريع الذي حققه شوقي في مجال الدراما الشعرية ... فاللغة في هاتين المسرحيتين قد اقتربت إلى كبير من لغة الكلام، وإن حافظ شوقي على تماسكها، لذا يمكن القول إن سوقي هو الذي وضع قواعد الشعر المسرحي في الأدب العربي، وبذلك أثبت استعداد رواد المسرح من جمهور النظارة وقد تابع مسيرة أحمد شوقي بعض الشعراء الذين اهتموا بالمسرحية الشعرية.

إلاّ أن مدرسة العقاد النقدية، وعلى رأسها الأستاذ "السيد قطب" نالت من شوقي وشعره ووجهت إليهما إهانات مؤلمة حيث كان شوقي من أخصب شعراء العربية إنتاجا، فقد كتب ما يزيد على 23 ألفا وخمس مائة بيت، وفي سنة 1927 بايعه شعراء العرب كافة " أمير الشعراء " في حفل كبير أُقي بالقاهرة وبعد ذلك أنصب اهتمام شوقي على الشعر المسرحي فأصبح رائده الأول على المستوى العربي. [2]

حيث جمع شوقي شعره في ديوان " الشوقيات " الذي صدر في أربعة أجزاء ثم قام الدكتور محمد السربوني بجمع الأشعار التي لم يضمها الديوان في مجلدين أُطلق عليهما "الشوقيات المجهولة "

كما اشتهر أمير الشعراء بشعر المناسبات الاجتماعية والوطنية، وبالشعر الديني الذي خُصص له العديد من القصائد منها " نهج البردة " و" سلوا قلبي " وله ملحمة رجزية طويلة بعنوان " ديوان العرب وعظماء الإسلام " بلغت 1726 بيتا نظمها في منفاه بالأندلس. [3]

---

[1] المقدمة التي قدم بها الدكتور عز الدين إسماعيل لمسرحيات أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ص 14 - 15

[2] محمد تيمور، طلائع المسرح العربي،مكتبة الآداب للطباعة والنشر، الطبعة النموذجية ،القاهرة،سنة 1998. ص 149

[3] محمد مندور مسرحيات شوقي، المرجع السابق ص 120

كتب العديد من المسرحيات الشعرية منها: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز وعلي بك الكبير وأميرة الأندلس وعنترة والست هدى والبخيلة وشريعة الغاب، وكتب أيضا روايات منها الفرعون الأخير وعذراء الهند وله في النثر كتاب أسواق الذهب الذي إنتهج فيه أسلوب المقامات الأدبية وتوفي أمير الشعراء يوم 14 جمادى الأول 1351ه الموافق ل 14 أكتوبر 1932 بعد فراغه من نظم قصيدة طويلة يحي بها مشروع القرش الذي نهض بيه شباب مصر في تلك الفترة وكانت وصيته ان يكتب على قبره هذين البيتين وهما قصيدة نص البردة

يا أحمد الخير لي جاه بتسميتي وكيف لابتسامتي بالرسول سمى.

إن جل ذئبي عن الغفران لي أملي في الله يجعلني في خير معتصم.[1]

وبالحديث عن المسرح الشعري والغنائي عند أحمد شوقي ننتقل إلى المسرح الكلاسيكي عنده فقد جاء في كتاب " المسرح " لمحمد مندور ما يُفهم منه تأثر أحمد شوقي بالأدب الفرنسي واقتصر على الإبداع المسرحي الذي هو حصيلة إقامته في فرنسا أيام طلبه العلم في مدرسة الحقوق بمونبليه والواقع أنه كان في مصر قبل ذلك نشاط مسرحي شعرا ونثرا، تأليفا وترجمة، ومن المؤلفين المسرحيين الغربيين الذين تُرجمت بعض أعمالهم في تلك الفترة المُبكرة، "شكسبير" و"راسين" و"كورني" و"موليير"، ومن الأسماء المسرحية التي برزت في تلك الفترة "محمد عثمان جلال" و"سليم النقاش" و"خليل اليازجي" و"نجيب الحداد" و"عبد الله فكري" و"مصطفى كامل" .[2]

وكانت هناك كتابات نقدية واعية بهذا الفن تدل على أن أصحابها درسوا المسرح وعرفوا أصول نقده مما قرؤوه في الأدب والنقد الغربيين، وهذه الكتابات مُتاحة لمن يُريدها في مقدمات المسرحية المنشورة في ذلك الوقت أو في بعض المجالات والصحف ومن هذا الرأي أرى أن شوقي قد تأثر بالتأليف المسرحي الذي كان موجودا ونشطا بمصر قبل سفره إلى فرنسا وبخاصة إذا لاحظنا أنه لم يقبل بكل همته بالمشاركة في ذلك التأليف إلاّ في أخريات حياته بعد ما عاد من فرنسا بزمن جد طويل، بل بعدما عاد أيضا من إسبانيا، التي

(1) المرجع السابق ص 125

(2) أحمد شوقي ـ المسرح (سلسلة فنون الأدب العربي ـ الفن التمثيلي) دار المعارف ،(د.ت)ص 70 ـ 71

كان قد نُفي إليها بعد الحرب العالمية الأولى، ولو أضفنا إلى هذا وذاك لم يقم بترجمة أي من المسرحيات الغربية لتبيين أن الرأي الذي ذكرته أحرى أن يكون هو الصواب وإن لم يستبعد أن تكون إقامته في فرنسا أيام الدراسة، ثم في إسبانيا أيام النفي قد أغرته بالإقبال على المسرح الغربي قراءة ومشاهدة، مما أسهم في صقل إمكانياته المسرحية.[1]

كذلك يقول "محمد مندور" في سياق انتقاده لمسرح شوقي بقوله : " إن شوقي حين شرع في الكتابة المسرحية كان تأثره أوضح ما يكون بالمسرح الكلاسيكي لكنه لم يكن قد تعمق في دراسة المذاهب المسرحية المختلفة، ومن ثم لم يكن قادرا على اختيار مذهب من تلك المذاهب عن وعي وإختيار، بل جاء تأثره بالكلاسيكية بطريقة تلقائية غير منهجية؛ ولهذا لا نراه يتقيد في مسرحه بجميع الأصول الكلاسيكية، بل يأخذ بما هداه إليه إحساسه " وبعيدا عن المستوى الفني لمسرح شوقي نوّد أن نُعرب بقوة عن مخالفتنا للدكتور "محمد مندور"، إذ من الواضح أنه يرى أن مكاننا في الإبداع الأدبي لابد أن يأتي تابعا للغربيين. (2)

فإذا ذهبوا يمينا وجب أن نذهب ورائهم ذات اليمين، وإذا راحوا شمالا وجب علينا أن نيمِّم وجوهنا ذات الشمال ...وهكذا وبنفس الطريقة لابد لنا أن نكون إما كلاسيكيين أو رومانسيين أو واقعيين صرفا مادامت هناك مذاهب واقعية وكلاسيكية ورومانسية صرف و لا يحق لنا أن نمزج بين المذهبيين، وهذا ما يوجبه النقاد المشايعون لكل ما يأتي في الغرب، فنراهم يعيبون بين ناقد لا يتقيد بمذهب بعينه ويزعمون أن نقده فاسد وغير منهجي مع أن تلك المذاهب الأدبية والنقدية ليست نازلة من السماء، بل هي نتاج بشري فيه الصواب وفيه الخطأ ومن حق أي أحد أن يتصرف فيها على النحو الذي يراه صحيحا، ومن ثم إننا نجد مبدئيا لا نرى فيما فعله شوقي طبقا لما يقوله مندور من عدم تعبده لمذهب بعينه على النحو الذي يريده ذلك الناقد شيئا يُعاب، بل كان هو التصرُّف الأقرب إلى الحكمة، ثم

(1) www.alukah.net الساعة 18:37 يوم 07، 02،2018

(2) ـ أحمد شوقي، المسرح سلسلة فنون الأدب العربي ـ الفن التمثيلي، دار المعارف ط1،(د.ت)ص 72 -73

إن شوقي لم يؤلف وهو في فرنسا إلاّ مسرحية واحدة هي مسرحية " علي بك الكبير " التي أعاد تأليفها بعد ذلك بسنوات طوال في أخريات حياته. [1]

كذلك لا نشاطر مندور قوله: إن استقاء شوقي مسرحياته من التاريخ قد وقف حاجزا بينها وبين الجمهور، الذي كان يُفضل أن يرى في المسرحية عرضا لمشاكله المعاصرة بدلا من معالجة الأحداث التاريخية التي بَعُدَ بها العهد فلم بها تأثير يُذكر في حياته واهتمامه وقد فات مندور أن كثيرا جدا من المسرحيات المعاصرة لشوقي كانت مسرحيات تاريخية، وراجت لدى الجمهور المصري أيّما رواج، وإلاّ فلِم استمر الشعراء ينسجون مسرحياتهم من خيوط التاريخ؟ [2]

إن انحياز شوقي للإبداع في المسرحيات التاريخية وفي كل في كل أعماله تقريبا إنما هو إتباع لما كان يجري عليه التأليف المسرحي في مصر لما كان يجري عليه التأليف المسرحي في مصر آنذاك في أغلب الأحيان؛ إذ كان التاريخ والقصص الشعبي أهم مصادر التأليف المسرحي العربي، كما جاء في مادة " المسرحية العربية " في الموسوعة العربية العالمية التي أضافت أن المسرحية العربية تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

1. مسرحية تاريخية
2. مسرحية تراثية
3. مسرحية شعرية

وأن المسرح التاريخي شغل حيّزا كبيرا في التراث الأدبي المسرحي على امتداد الوقت العربي، وفي مختلف مراحل تاريخ المسرحية العربية، ومنه على سبيل المثال في تلك الفترة المبكرة مسرحية المروءة والوفاء "لخليل اليازجي" (1876) والسلطان صلاح الدين في مملكة أورشليم "لفرج أنطوان" (1914)، أما المسرح التراثي في تلك الفترة ذاتها فيمكن للاستشهاد له بمسرحية أبو الحسن المغفل "لمارون النقاش" وهي مستوحاة من ألف ليلة وليلة وكان أبو الخليل القباني الرائد الثاني لكتابة المسرحية أن يعتمد كليا على القصص الشعبي في كتابة مسرحياته المأخوذة في معظمها من قصص ألف ليلة وليلة وقد اعتمدت

(1) الموسوعة العربية والعالمية بتصرف ـ الموسوعة البريطانية 2009 ـ وموسوعة ويكيبيديا بنسختها العربية والإنجليزية
(2) محمد غنيمي هلال ـ الأدب المقارن ـ نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة،الطبعة التاسعة 2008.

الموضوعات في هذه الفترة على ما يجد القبول لدي العامة من أحاديث الحب والخيانة والبطولة والشهامة. [1]

ومما قاله الدكتور "محمد مندور" عن مسرح شوقي أيضا أنه مسرح كلاسيكي، لكن فاته أن المسرح الكلاسيكي يفصل تمام الفصل بين المأساة والملهاة، فلا يخلط بينهما في العمل المسرحي الواحد، فضلا عن أن أزمة المسرحية فيه ينبغي ألا يتجاوز أربعة وعشرين ساعة، كما لا ينبغي أن يتسع المحيط المكاني الذي تقع فيه أحداثها عن المحيط المكاني الذي تقع فيه أحداثها عن المحيط الذي يمكن أن يتحرك فيه الإنسان الساعات الأربع والعشرين، ومن ثم غننا لا نُوافق مندور على تصنيفه هذا؛ إذ كانت مسرحيات شوقي تضم أحيانا عناصر مأسوية وأخرى ملهاوية، كما لم تلتزم بتاتا بالوحدات الثلاث التي كان المسرحيون الكلاسيكيون يلتزمون بها، فلم يبقى إذا إلاّ أن موضوعات مسرحياته هي في الغالب موضوعات تاريخية، لكن هل يكفي هذا للحكم ليها بأنها مسرحيات كلاسيكية على إعتبار أن المسرحيات الكلاسيكية تُعالج موضوعات تاريخية؟. [2]

والإجابة عن السؤال يمكنني القول أن هذا سبب غير كافي وذلك أن شوقي شاعر مسرحي كلاسيكي، بل أن مندور نفسه قد عاد في موضع أخر من ذات الكتاب الذي نحن بصدده فذكر أن شوقي كان حريصا على أن يُضفي على مسرحيته " مجنون ليلى " مثلا ما يسمى باللون المحلي والطابع التاريخي الشعبي وهما سماتان من سمات المسرح الرومانسي، كما لا ينبغي أن يفوتنا أن بعض مسرحياته تشتمل على أبيات رومانسية يتصرف البطل إلى إلقائها فتسكت حركة المسرحية، وينصرف المُشاهد إلى استماع تلك القصيدة مغمورا بالانبهار، وليس في هذا أدنى شيء من الاتجاه الكلاسيكي. [3]

ولعل ما كتبه الدكتور "جمال الدين الرمادي" من مسرحيات شوقي أنها لا تمت بصلة إلى مذهب أدبي محدد، بل تأخذ من هذا المذهب شيئا، ومن ذاك المذهب شيئا أخر فجاء فنه يتأرجح على غير هدى، هو أقرب شيء إلى واقع الأمر، ومن العجيب أن يكتب مندور في

---

(1) لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق لدكتور توفيق موسى اللوح، المرجع السابق ص 95

(2) المرجع نفسه ،ص 96 - 98

(3) أحمد شوقي،مجنون ليلى ،المرجع السابق، ص 220

كتابه مسرحيات شوقي أنه إذا كانت الكلاسيكية تحافظ على مبدأ فعل الأنواع أي جعل المأساة مأساة خالصة والملهاة ملهاة صرفا، فإن الرومانسية خلطت بين الأمرين وهو ما صنعه شوقي أيضا. [1]

فضلا عن تضمينه قصائد غنائية في مسرحه إرضاء للذوق العربي المصري الذي يعشق الطرب والغناء، كذلك أكد مندور أن شوقي لم يتقيّد بتيار خاص ولا بمذهب معين، بل جمع بين الشرق والغرب، وبين مذاهب الأدب المختلفة.

هذه القضية الأولى من قضايا الأدب المقارن في مسرح شوقي أما القضية الثانية فتتعلق بمسرحه من كليوباترا 30 ق.م - 30 ق.م) وهي كما تُعرف ملكة من ملكات مصر القديمة ومن أكثر النساء اشتهارا بالسحر والجاذبية على مدى التاريخ على الرغم من انها لم تكن صارخة الجمال، لمنها اشتهرت بالذكاء والعاطفة والفطنة والطموح، وكانت تتصف في بعض الأحيان بقسوة القلب، وقد أحبت بوليوس القصر ومارك أنطوني القائديين الرومانسيين المشهورين في زمانها، وكانت لها معهما علاقات غرامية وكانت هي الملكة الأخيرة في الأسرة الحاكمة التي أنشأها بطليموس الأول عام 323 ق.م و هو أحد القوّاد في جيش الفاتح المقدوني الشهير لإسكندر الأكبر وأسمها الكامل كليوباترا السابعة، إذ كانت ملكة مصر السابعة التي تحمل الاسم نفسه من السلالة المقدونية. [2]

وقد أعلنت كليوباترا العرش عام 51 ق.م، بعد وفاة والدها بطليموس الثاني عشر وأصبح أخوها بطليموس الثالث عشر الذي كان في العاشرة من عمره حينئذ شريكها في الحكم وزوجها كذلك، جريا على ما كان شائعا في ذلك الزمان من جواز إقتران الأخ بأخته وإنفراد الأوصياء الذين كانوا يتولون رعايته بطليموس الصغير بالسلطة عام 48 ق.م، وخلعوا كليوباترا وربط الحب بينهما فوقف إلى جانبها ونصرها على معارضيها، وأعادها قيصر إلى قيصرون وأعلنت أنه إبن القيصر، وفي عام 46 ق.م ليت دعوة القيصر وذهبت

[1] محمد غنيمي هلال، مقال عن أجناس الأدب، مجلة المجلة، العدد 144 ص 15

[2] محمد حسن عبد الله (كليوباترا في الأدب والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،(د.ط) - 1971 ص 22

هي وقيصرون وذهبت أشراف روما الأرستقراطيين على قتل القيصر حيث عادت إلى مصر. [1]

وفي عام 41 ق.م وجّه مارك أنطونيو دعوة إلى كليوباترا الزيارة في طرطوس في أسيا الصغرى (تركيا الأن) وكان أنطونيو في ذلك الوقت أحد حكام روما مع "جايوس" أوكتافيوس (أوغسطس) و"ماركوس"و"ليبيدس"، وكان قد التقى بكليوباترا أثناء إقامتها بمصر، وكان يود أن يحكم روما وحده وبأمل أن يحصل على مساعدة مادية من كليوباترا، وقد ربط الحب بينهما عام 40 ق.م ووضعت كليوباترا توءمين.

أحب أنطونيو كليوباترا وطفليها إسكندر هيليوس وكليوباترا سيلين (التوءمين) ولكنه ترك الجميع ليتزوج أوكتافيا شقيقة أوكتافيوس شريكه في الحكم ، و كان زواجه بمثابة وسيلة للوصول إلى السلطة، إلاّ أنه افتقد كليوباترا فترك أوكتافيا، وبعد ذلك بعام رُزقت كليوباترا بغلام أخر منه هو بطليموس فيلاديلفوس، وقد تعاون الاثنان لتحقيق أهدافهما، وكان هو يعتقد أن ثروة مصر ستساعده ليصبح الحاكم الوحيد لروما، أما هي فكانت تأمل أن اجعل من أولادها وخصوصا قيصرون حلقة في سلسلة روما، وفي عام 34 ق.م عينها حاكما على مصر وقبرص وكويت وسوريا، ومنح أبنائه منها كثيرا من الأراضي التي كان يحكمها الإسكندر الأكبر مما أغضب مشاركيه ومنافسيه في الحكم، وكان اوكتافيوس يرى أن كليوباترا امرأة جشعة ذات أطماع واسعة، وأحس أنها حولت أنطونيو إلى شخص مسلوب الإرادة تُحركه كما تشاء. [2]

وفي عام 32 ق.م أعلن أوكتافيوس الحرب على أنطونيو، ودارت معركة بين فريقين عند اكتيوم على الشاطئ الغربي من بلاد اليونان، خسرها أنطونيو وكليوباترا، فعاد الاثنان إلى الإسكندرية، حيث حضر أوكتافيوس بعد بضعة أشهر لملاحقتها، وبعد أن وصل بقواته إلى مصر عام 30 ق.م، وأشاعت كليوباترا أنها انتحرت وسمع أنطونيو بنبأ فقتل نفسه بالخنجر حُزنا عليها، وحمله اتباعه إلى كليوباترا، حيث لفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها.

---

[1] إبراهيم حمادة، مسرح شوقي والكلاسيكية، مجلة الفصول، المجلد 3، العدد الأول 1982 ص 132

[2] المرجع نفسه ،ص 133 - 135

واعتقدت كليوباترا أن أوكتافيوس سوف يهينها على الملأ في روما، فحاولت أن تعقد السلام معه، ولكنها فشلت، فدفعها اليأس إلى الانتحار بان وضعت حية سامة على صدرها او ذراعيها. [1]

وترجع شهرة كليوباترا في التاريخ إلى وجهة نظر أوكتافيوس الذي وصف أنطونيو بأنه ضحية لصدمة حُبه من امرأة ساحرة لعوب، وتبنى الشاعران الروميان فرجيل وهو راس هذه النظرة، وتناولها تناولا قصصيا عدد من الأدباء حول العالم، كما ألفت حولها مسرحيات متعددة منها مسرحية " أنطونيو وكليوباترا " (1907) لوليام شكسبير ومسرحيته " كل شيء من أجل الحب " (1677) للإنجليزي "جون دريدن ومسرحية"قيصر وكليوباترا " (1898 م) للأرلندي "جورج برنارد شو" ومسرحية "مصرع كليوباترا " للشاعر "أحمد شوقي".

ولسوف نشرع الآن في المقارنة بين مسرحية شكسبير ونظيرتها لشوقي، فماذا نجد؟

نجد أن كلتا المسرحيتين قد بدأت أحداثها في غرفة من غرفات قصر كليوباترا فأما لدى شكسبير فهي غرفة مجهلة لم تُحدد.[2]

وأما لدى شوقي هي المكتبة تحديدا، ومع هذا فالفرق بين المكانين هو فرق غير ذي قيمة كما هو لا يحتاج على توضيح.[3]

وقد وُصِفت كليوباترا في النظرات التحليلية التي ذيلت بها مسرحية " مصرع كليوباترا " ب الملكة المصرية المظلومة، مؤكد كاتبها أنها إكتسبت مصريتها من واقع حكم أسرتها لأرض الكنانة ثلاثة قرون هي عمر الدولة البطلمية التي وفدت إلينا من اليونان واحتلت بلدنا، كذلك يدافع كاتب النظرات يُدافع عن كليوباترا أيّما دفاع؛ إذ نعتها بالوفاء والإخلاص لمصر، ورد ما اتهمها به مؤرخو الرومان في عرضها وعقلها واصفين إياها بأنها " الحية النيل العجوز ّ" مبينا أنه إذا كان شوقي قد أخذ على عاتقه مهمة كتابة مسرحية

---

(1) جمال الدين الرمادي، (مسرحية كليوباترا بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي، دار الفكر العربي ص 80)
(2) المرجع نفسه ص 81 - 85
(3) المرجع نفسه ،ص 81 - 85

تتصف ب " هذه المصرية المضطهدة " وتُثبت لها " سمو الغاية ونبالة المقصد " على حد تعبيره فهذا أمر طبيعي استوحى فيه المنطق اتجاه البحث العلمي الذي يكشف كل يوم من أمر كليوباترا شيئا جديدا نسخ ما كان متعارفا من قبل. [1]

والواقع الذي نعرفه ولا نعرف سواه، حتى الآن على الأقل هو أن كليوباترا كانت امرأة لعوب حسبما رأينا من ترجمتها فضلا عن أنها ليست مصرية أبدا فكيف بقلب شوقي حقائق التاريخ؟ لقد أطلق لسانه في المسرحية العنان، فوصف الشعب المصري بأنه شعب ثرثار يسمع كلام حاكميه ولا يُفكر يوما في الثورة عليهم بل يخرج للهتاف بحياتهم والتصفيق لهم مهما استبدوا بيه وأجحفوا بحقوقه وساموه سوء العذاب، ولم نجد في ذلك ما يقدح في وطنيه، إذ ليس مطلوبا من الأديب أن يزيف حقائق الأمور فيرسم لشعبه صورة نظيفة في الوقت الذي ليست صورته الحقيقية برّاقة ولا نظيفة، فكيف انقلبت الأمور على يديه بالنسبة إلى كليوباترا، فحرص على تطهيرها وتصويرها في أبهى حُلة وأنقاها، وهي ليست كذلك؟ ويا ترى في ذلك يرجع إلى أن في عروق شوقي شيئا من الدم اليوناني، وأنه ليس مصريا بالجنس بل إقامة أسرته فيه زمنا مثلما هو وضع في حالة كليوباترا؟ [2]

لكن كيف فات شوقي أن ثمة فرقا هائلا بين البطالمة، الذين اقتحموا مصر بالقوة الغشوم المحتلين، وحكموها مستبدين وثرواتها مستنزفين، ولشعبها قاهرين، وبينه هو وأمثاله مما أتوا إلى مصر بوصفهم أفرادا، وامتزجوا بالمصريين امتزاجا وصاروا جزءا منهم بالطريق الطبيعي، وبالرضا؟ ثم إن كليوباترا خاضت بركة من الدماء في سبيل التشبث بالسلطان، وقتلت أخاها، وفرطت في عرضها، وأتبعت سبيل شهواتها واستغلت جسده من أجل الإيقاع بقادة روما في غرامها واحدا وراء الأخر وما هكذا تُخدم الأوطان؟ إن الأوطان تخدم بالشرف والكرامة والعفة.[3]

---

[1] جمال الدين الرمادي (مسرحية كليوباترا بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي، دار الفكر العربي)المرجع السابق ص 91

[2] حسن محسن (المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ـ دار النهضة العربية،ط1، القاهرة 1979 ص 165

[3] جمال الدين الرمادي (مسرحية كليوباترا بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي، المرجع السابق ص 30

أما شكسبير يصورها حسبما كتب صاحب المادة الخاصة بها في الموسوعة الحرة " ويكيبيديا " امرأة مغرورة متصنعة، تستثير الضيق والاحتقار حتى يأتيها أوكتافيوس ليبلغها رسالة ذلك القائد الخصم أنطونيو التي يطلب فيها منها أن تسلمه أنطونيو حتى ننسى أنطونيو في مغازلة إياه يواجه عدوه وحده رغم ما كان بينهما من اتفاق بأن يحاربان معا، وعزم كما جاء في المسرحية، إلاّ أنها تشيع على أنها انتحرت وأن أسمه أخر ما تلفظ بيه.

وقد أشرنا من قبل إلى ما كتبه صاحب النظرات التحليلية الملحقة بمسرحية شوقي من أن الصورة السيئة التي اشتهرت بها كليوباترا سببها ما كتبه المؤلفون الرومان فيها بعد هزيمتها، وبالذات "بلوتارك" والمعروف أن شكسبير إنما أعتمد في صياغة مسرحيته على ما كتبه عنها "بلوتارك" وأمثاله من المؤلفون الرومان، فرسم صورة ملكة مصرية تحب بلادها، وتعمل بكل سبيل لمصلحتها وتضحي بنفسها في سبيل رفعتها، وهو لا يستند في هذا الموقف إلى شيء سوى رغبته في تقديم صورة مغايرة للملكة البطليموسية، إذ ليس فيما بين أيدينا من الكتابات التاريخية ما يقول شيئا من هذا ولو على سبيل التلميح.

أما شكسبير فلم تشغله مسألة الدفاع عن كليوباترا على الإطلاق بل رأيناه يرسم صورة امرأة غادرة لا تبالي بمبدأ أو تحترم قيمة، وقد علق د . محمد غنيمي هلال على موقف كُتاب الغرب الزاري على كليوباترا عازياً إياه إلى أنهم كانوا يرون فيها صورة للعقلية الشرقية في نظرهم، التي تميل إلى لذة العيش ومتاعة والانتصار بالخديعة لا الجهد وسلوك السبل والمكر والحيلة، وأنهم هاجموا الشرق فيها وهاجموا مصر في القديم العجيب أنها لم تكن مصرية، بل لم تكن شرقية إذا كانت من بلاد اليونان. [1]

إذ هي الأوروبية صرفة، وكان ينبغي أن يضعوا هذا في حسبانهم، لكنهم كانوا يريدون الزارية على الشرق وكأنهم طوال تاريخهم ناس متحضرون وراقون، وكان الشرق على الدوام متخلفا منحطاً وذلك رغم أنهم، إلى ما قبل عدة قرون كانوا في غاية التخلف والتوحش والانحطاط في الوقت الذي كان فيه سادة لهم في مختلف مناحي الحضارة.[2]

المبحث الثاني : نصيب شوقي من الاتجاه الكلاسيكي.

[1] المرجع السابق ص 31 - 35

[2] أبا عوص أحمد، الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، دار الثقافة (د.ت)ص 192

يطرح شوقي مقدمة ديوانه الشوقيات أنه حاول التجديد حيث كان في فرنسا لكنه اصطدم بلا مبالاة القصر بهذا التجديد فيقول: " فرعت أبواب الشعر وأنا أعلم من حقيقته ما اعلمه اليوم ولا أجد فيه غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للحياء يحدون فيها حذو القدماء ".

يجب أن ننتظر حالة المنفى لكي نلتمس التجديد الواضح في شعر شوقي، حيث عاد شوقي من المنفى وتحررت رُبة شعره من القيود والرسميات وإذا بالنفي قد حُدد من أثره فوسّع أفاقه وشحذ شاعريته، فانفتح على العالم الجديد كان قد جهله أو تجاهله أعني به عالم الشعب فاستلهمه فألهمه، فإذا بالشاعر يشُد إلى قيثارته أوتارا تنظف بها النزعات فمنها الجديد، حيث حمل شوقي إلى المسرح تراث شعر غنائي جديد نظمه منذ نصف قرن، فلم يستطع أن يتخلص منه فأكثر من المقاصد أو المقاطع الغنائية في رواياته و كان في ذلك أثر سيء في سير العمل ويطيب له المقام في تلك المشاهد فيقل من الحوار ويسترسل في الغناء والرقص والولائم ما شاء له من الاسترسال.[1]

وكان شوقي يتأثر بالجديد ولقد اتصل بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من الشعراء الفرنسيين الكلاسيكيين لسلك سُبل أخرى، ولكنه لم يفعل ذلك ولم يطلق لطبيعته مما هي عليها حريتها بل قيدها، وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها بسياسة القصر حينئذ، وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشيء، فغيرت حياة الشعر العربي الحديث.[2]

إضافة إلى أن شوقي تميز بحب الطبيعة فهو لم يغفل عنها في شعره فقد كان في صغره عالق العينين على السماء، فانطبع في خياله صورة لا تُمحى للسماء وشمسها وبدرها وقد بعث في عناصر الطبيعة من حياة ما عهدناه في وصفه عموما.

(1) شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث ـ المرجع السابق ص 77 - 80
(2) مرجع نفسه ص 81 - 83

ويخرج شوقي في قصائده عن المألوف والعادة ونقصد بذلك المحاولات التي يُوهمنا الشاعر أنها خرجت عن المألوف بغرض المبالغة فهو هنا يلقي في روعنا إلى أن الأمر مهول، وأن الذي أحسه قد خرج عن المألوف أو العادة.[1]

يقول:

لعاً للعيشِ لا حُباً ولَكِنْ لأجْلِكِ يا سماء المُكْرَمَاتُ

لا خائِنَةٌ أيدي حامِلِيْهِ وإن سَارُّوا بعَبْري والأناتِ

فلم أرى قبله المُرَنَحِ مَلْحى ولم أسمع بدفن النيـــــــرانِ

ويعد أمير الشعراء من الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم، سواء أكانت حضارة مصرية أو قومية أو عربية إسلامية، ولذلك كان أحمد شوقي من الشعراء القلائل الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم فلم يكن صوت شوقي صوتا واحدا بل كان صوت شعب مصر كان رسالة ... كان صوت أمة وصوت عصره ... والعبقري ليس واحدا بل الكثير.

ولقد اعتبر شوقي نفسه في مقدمة ديوانه عن رغبته في التجديد تعبيرا واضحا حيث يقول: " ... ثم طلبت العلم في أوروبا، فوجدت فيها نور السبل من أول يوم وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤنيها سواه، وإني لا أؤدي شكرها حتى أُشاطر الناس خيراتها التي لا تقعد ولا تُنقد ...".[2]

---

[1] عز الدين إسماعيل، أفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر ـ دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع طبعة3،2003 ص 44

[2] جميل سلطان وزكي المحاسني، التراجم و النقد و البلاغة ، موازين الشعر المطبعة التعاونية، دمشق، سنة1975 ص 24

معنى هذا أن شوقي اقتنع أن هناك جديدا ينبغي أن يتأثر بيه، ولكنه لم يدرس هذا الجديد دراسة دقيقة ولم يكُن في طوقه أن يحدد كل جديد وقد كونه عصره الذي كان قريب الصلة بالعصر الماضي حيث كان الأدب راكدا يعاني القيام من بواتيه السابقة من عصور الانحطاط، وهذا ما جعل شوقي ينهض بتراث الشعر القديم لإحيائه وبناء شعره الحديث على صلات وثيقة بالتراث العربي، حيث جدد في صميم الفن فمن تجديده بدائعه في التمثيلات والشعر المسرحي، ففضله عن المسرح العربي عظيم لا ينكر، فهو أولى من ذلك الشعر العربي وأجاد تسخيره للتمثيل، فعبث بالبحور يكفيها كما يقتضي الحال واستخفى بالقوافي يثب في رشاقته بين أنغامها، فلكل معنى ما يوافقه من الأوزان. [1]

وقد حمل شوقي إلى المسرح تراثا شعريا غنائيا نظمه مدة نصف قرن فلم يستطيع أن يتخلص منه فأكثر من القصائد أو المقاطع الغنائية في رواياته، وكان لذلك أثر سيء في سير العمل وإذ يرى شوقي نفسه مقتصرا في تسيير الموضوع المسرحي من جهة وفي سير النفوس وتصويرها تصويرا دقيقا من جهة أخرى، يداور الحاضرين فيبسط أمامهم مشاهد العظمة كالقصور وحاشية الملوك والمشاهد الفصيحة كمضارب الأعراب وطرق القوافل، أو مشاهد الحركة والسرعة.

لم يكن شوقي يطلع بمسرحياته حتى تلقاه النقاد وكأنهم كانوا له بالمرصاد فيقول فيه الدكتور طه حسين " أما عن التمثيل فقد غني شوقي فأطرب وأثره ولكنه لم يكن يمثل، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالا ولا يهجم عليه، وإنما هو فن يحتاج إلى شباب والدرس أو القراءة فكان تمثيله صورا تنقصها الروح، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء ".[2]

التجديد في شعر شوقي لا نقصد بيه الانفصال عن أصول اللغة العربية والابتعاد عن أصولها الأولى، ولكنه نقصد بيه الالتزام بنفس القواعد الأساسية للغة والعمل على جعل اللغة ذات اتصال وثيق بحياة صاحبها وذوق العصر وتطوره. [3]

---

[1])جميل سلطان وزكي المحاسني، التراجم والنقد، المرجع السابق ص 45

[2]) وادي طه ـ شعر شوقي الغنائي والمسرحي، المرجع السابق ص 35

[3]) المرجع نفسه ،ص 32 - 36

من الأمثلة على توليد الدلالات وإيحاءات جديدة للكلمات واستخدام شوقي لبعض الكلمات والتراكيب ليولد منها إيحاءات جديدة، وتنقل اللغة من حوزتها الماضية لتوافق تطور الاستخدام الدلالي في العصر الحديث، ومن أمثلة ذلك قوله:

طلعوا الوادي براية عصرهم ولكن عصر راية وشعـــــار

اثنان ثم نرى النسور كثيرة من كل ناحية لها أوكـــــــــار

استخدم شوقي كلمة نسور لتدل على القوة والتفوق في مجال الحرب والطيران خاصة واستخدم أيضا كلمة " أوكار " بدلالة جديدة فهي تستخدم في الواقع لدلالة على عش الطائر ولكن شوقي استخدمها بدلالة جديدة وهي أماكن تجمع الجنود المدافعين عن تراث بلدهم، عاملون على حماية حضارتهم ومجدهم. [1]

ساعدت عوامل كثيرة على نبوغ هذا الشاعر وجعله علما كبيرا قلّ نظيره، فإذا بيه شاعر الوطنيات من الطراز الأول وشاعر الحب والجمال وشاعر الخواطر والمناسبات المختلفة وشاعر التاريخ القديم والحديث، وفوق ذلك كله رائد الشعر المسرحي في الأدب العربي وما يهم من هذا كله نصيب شوقي من الكلاسيكية.

مما لاشك فيه أن الصيغة الشعرية عند الشاعر قد مرت بمراحل تطور فيها شعره، وتميز بفترات غير منتظمة ولاسيما في الفترات الأولى من حياته التي لم تعرف هي الأخرى استقرار في أحواله. (2)

كلاسيكية القصيدة عند شوقي جعلت منها معرضا واسعا الأفكار وموضوعات لا يجمع بينهما أو يؤلف إلاّ المشاعر الوجدانية التي انطلقت منها، لكن هذه الوجدانية لم تكن حاضرة في كل القصائد بعضها شبه مستقل عن صاحبه، أكثر ما نجد ذلك في شعر الأندلسيات حيث يحتل المنظر الخارجي معظم أجزاء القصيدة.

(1) شوقي ضيف ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ دار المعارف ـ بمصر ط 7 ـ 1969ـ ص 513

إن عدم الاندماج بين الذات والموضوع من أهم مميزات الشعر الكلاسيكي وهو الذي جعل من مسرحياته شعرا كلاسيكيا خالصا.[1]

يوضح شوقي ضيف الوضع الشعري لشعراء مصر في هذه المرحلة فيرى أنهم لم يأتوا بشيء جديد إلا في طرح بعض الموضوعات والمعلومات الحديثة من وصف المخترعات ووصف الآثار الفرعونية وهو ضرب من شعر المحاكاة للحياة الحديثة، ولكن الشعر لم يتحرر بذلك تماما من القديم، لأن هذا التجديد لم يقع على مذهب موضوع أو منهج مرسوم بل إننا نرى الشاعر يجمع ديوانه ليعبر عن فلسفته في الحياة، أوجب للطبيعة أو إيمانه بعقيدة خاصة إنما هي قصائد قبلت في مناسبات مختلفة ثم جمعت في شكل ديوان. [2]

لم تقف أثار شوقي عند حدود الشعر العربي في مصر، بل امتدت شرقا وغربا لتشمل المنطقة العربية بمجملها، وأضحى شعره نموذجا يحتذى بيه ويحفظ ويدرس دراسات طويلة أدت فيما بعد إلى اعتباره محطة مهمة.[3]

ومن أسس الكلاسيكية عند شوقي يقول غالي شكري " إن شوقي كان استجابة واعية أو غير واعية لدواعي ومقتضيات الشعر الكلاسيكي الجديد في عصر النهضة " يعني هذا أن شوقي كان ممثلا للكلاسيكية وما تقتضيه دواعي فنية وأدبية، ويمكننا أن نرجع الكلاسيكية عند شوقي إلى المؤثرات الكبرى التالية:

أ) ـ شوقي تلميذ متأثر يؤسس الشعر القديمة كما رسمها النقد العربي وكما مثلها في عصر النهضة وناقد كلاسيكي وهو حسين المرصفي في " الوسيلة الأدبية ".

ب) ـ شوقي تلميذ البارودي، ترسم خطاه واستكمل محاولته للبعث الشعر العربي ولهذا يعتبر امتدادا له.

---

[1] المرجع السابق ص 520

[2] أبو عوص أحمد، الأستاذ الفرابي عبد اللطيف ـ الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، المرجع السابق ص 205

[3] ياسين الأيوبي ـ مذاهب الأدب ـ المرجع السابق ص 293

ج) ـ اتصل شوقي بالشعر العربي القديم واطلع عليه وخصوصا العصر العباسي والأندلسي

هذه إذن المؤثرات الكبرى التي جعلت شوقي يتربع على عرش إمارة الشعر الكلاسيكي في العصر الحديث.[1]

في طليعة الشعراء الذين أعادوا الكلاسيكية العربية مجدها وعنوانها أحمد شوقي الذي سبق أقرانه بأشواط واتخذ له مقاما مرموقا، اعتبر بمثابة الجسر الذي عبر له الثقافة.

الشعرية القديمة إلى عصرنا، في حملة ما يعود إلى مدرسة " محمود سامي البارودي " الذي انتدب نفسه لإحياء النمط التقليدي للشعر العربي القديم معيدا بذلك المناخ الكلاسيكي الذي شاع في أوروبا خلال القرن السابع عشر ميلادي مؤثرا بذلك في شعر يحيل الشعراء العرب المعاصرون على رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم واحمد محرم. [2]

حيث شوقي كغيره من الأدباء إلى استلهام التراث، ويمده في ذلك عون إطلاعه وثقافته في الأدب الفرنسي الذي عايشه زمنا طويلا فأتخذ منه نموذجا يُحتذى بيه وتأثر بكثير من رواده وكبار شعرائه، وكان شوقي كثير التردد على المسرح في باريس حيث شاهد الكثير من روائع الأدب التمثيلي الكلاسيكي الرومانتيكي، كما قر للأدباء و الشعراء الفرنسيين أمثال " لامارتين" و" فيكتور هوجو " وبذلك رأى عينه عوالم جديدة في الشعر والحضارة وكان لهذا الاحتكاك بالثقافة الغربية الكلاسيكية أثار، منها ترجمة لقصة " لامارتين " البحيرة، ومحاولته الأولى للتأليف المسرحي وهي " علي بك الكبير " (1893) والتي أرسلها إلى الخديوي توفيق فجاءه الرد التالي " أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها وناقشني في موضع منها وهو يدعوا لك بالمزيد من النجاح، ويجب أن لا تشغلك دراسة الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك مصر عن التمتع بقبس تستضيء بيه الآداب العربية."

[1] المرجع السابق ص 295

[2] شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، المرجع السابق ص 88

وهنا يجب علينا أن نقول أن مسرحية علي بك الكبير لا تعتبر فقط نتيجة هذا الاحتكاك الثقافي مع الغرب ولكنها كانت محاولة مع شوقي كما ذكره في مقدمة الشوقيات يقول:

"إني كنت ولا أزال ألوي في الشعر على كل مطلب، وأذهب في فضائه الواسع في كل مذهب لإظهار وظائف أخرى للشعر غير الهجاء والمديح ".[1]

حيث تأثر أحمد شوقي في مذهبه الفني بالكلاسيكية الفرنسية وجارى الكلاسيكيين في الرجوع إلى التاريخ يستقى منه موضوعات مسرحياته، فيما عدا الكوميديا الوحيدة التي كتبها وهي " الست هدى " ومن المعلوم أن الكلاسيكية الفرنسية في القرن 17 قد جعلت من أصولها ثابتة العودة إلى تاريخ اليونان والرومان ومن البديهي أن شوقي لم يكن يستطع أن يرجع إلى التاريخ اليوناني أو الروماني حقيقيا كان أو أسطوريا ليستمد موضوعات لمسرحه العربي وكل ما كان يستطيعه هو العودة إلى التاريخ على أن يكون تاريخ قومه أي تاريخ مصر أو تاريخ العرب وذلك يكون ما أخذه عن الكلاسيكية هو اتجاه التاريخي في ذاته وبالفعل نراه يستمد من تاريخ مصر موضوعات لمسرحه " مصرع كليوباترا " و " قمبيز " و " علي بك الكبير " ونراه يستمد من تاريخ العرب موضوعات لمسرحياته مثل " مجنون ليلى " و " عنترة " و " أميرة الأندلس ". [2]

وإذا كان الكلاسيكيون الفرنسيون لم يفضلوا التاريخ الواقعي على التاريخ الأسطوري فإن شوقي أيضا لم يفضل التاريخ الواقعي على الأسطوري أو العكس بل ينتقل ويتأرجح بين هذا وذاك فمثلا مسرحية مصرع كليوباترا علي بك الكبير من التاريخ الواقعي بينما مسرحية مجنون ليلى وعنترة خليطان من الحقيقة والأسطورة فيما نرى تفضيل الأسطورة على الرواية في مسرحية قمبيز.[3]

ومع أن شوقي يقلد الكلاسيكيين الفرنسيين في الرجوع إلى التاريخ إلا أنه يخالفهم في الخروج عنهم كأنما يختار لنفسه قواعد وأصولا يخرج على ذوق الكثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات في الغرب فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره

(1) مجيد صالح بك ـ تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص 146
(2) إبراهيم حمادة، مسرح شوقي والكلاسيكية، المرجع السابق ص 134
(3) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص 148

بسبب نزعات وطنية أو قومية وإنما يحافظون عليه وعلى روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية، وإنما حسب حقائقهم التاريخية فهم أشخاص منفصلون عنهم ، لهم استقلالهم ولهم حرياتهم و لهم مجالهم الذين يجرون فيه ويسبحون، وهم يصورونهم كما هم في ذاتهم، ولكن شوقي لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين، لا خالف التاريخ قاصدا أهدافا قومية ووطنية يريد الدفاع عنها، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الحياد الذي كان الأوروبيون يتقيدون بيه في مسرحياتهم التاريخية. [1]

ومهما يكن من أمر فإن شوقي تأثر بالمسرح الكلاسيكي في بعض الجوانب وخالفه في جوانب أخرى فمن وجوه الشبه:

1)- المسرح الكلاسيكي استقى موضوعاته من تاريخ الإغريق والرومان ومن أساطيرهم ومسرح شوقي اتخذ موضوعاته من تاريخ مصر والتاريخ العربي.

ولكن طريقة المعالجة الفنية فقد عالج شعراء المسرح الفرنسيون من الكلاسيكيين موضوعاتهم التاريخية من وجهة إنسانية أم شوقي فقد عالجها من وجهة أخلاقية أو وطنية فكليوباترا على ما تعرف من تنقلها بين قواد الرومان متدينة، تصلي لربها ولم يحاول شوقي أن يصدر رغباتها وشهواتها الحسية كما قرأناه في التاريخ بل أحاطها بهالة من النيل والوقار. [2]

2)- اتخذ الشعر أداة للتعبير في ست من مسرحياته على نحو ما فعل الكلاسيكيين، و العجيب أنه اتخذ النثر أداة للتعبير في مسرحية واحدة وهي مأساة " أميرة الأندلس " مع أن أحد أبطالها شاعر، والحال أن الشعر عن الكلاسيكيين أكثر إيثار من النثر من المآسي ومع أن الشعر في المسرح العربي الحديث لا يهتم بالقوافي ويكون شعرا مرسلا ولكن شوقي وجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائي والعربي.

---

[1] المرجع السابق ص 149

[2] مجيد صالح بك ـ تاريخ المسرح عبر العصور ـ المرجع السابق ص 150

3) ـ فقد وافق شوقي الكلاسيكيين في اختياره لموضوعات قاسية أو تراجيدية من بين الموضوعات الجليلة التي تدور حول حياة الملوك والعظماء والأبطال، بينما اختص الكوميديا بالموضوعات الشعبية.

4) ـ ومن حيث البناء الفني أو المعالجة المسرحية، فإنه آثر كذلك طريقة الكلاسيكيين في عدم عرض المشاهد المعارك الحربية على المسرح مكتفيا بالوصف على لسان الأبطال.[1]

وقد خالف شوقي الكلاسيكية في بعض الخصائص منها:

- عدم تقيُده بنظرية الوحدات الثلاث: وحدة الموضوع، وحدة المكان، وحدة الزمان، وما كان يُقال في أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة في مكان واحد وتدور كلها حول موضوع واحد، نحن نعرف أن أصول وقواعد الكلاسيكية تلتزم بمبدأ الالتزام بالوحدات الثلاث والذي لا شك فيه أن مبدأ وحدة الموضوع يعتبر العمود الفقري لبناء المسرحية حتى لا تأتي مفككة غير مترابطة أو متعارضة في الأحداث، وهم إذا كانوا قد وجدوا عند شكسبير مثلا موضوعات ثانوية في المسرحية الواحدة إلى جوار الموضوع الأساسي، وبالرجوع إلى مسرحيات شوقي نلاحظ أنه لم يتقيد بالمعنى الضيق لوحدة الموضوع بل أضاف في أغلب الأحيان موضوعا ثانويا أو أكثر للموضوع الأصلي ففي مسرحية كليوباترا نجده يعالج موضوعا جانبيا أخر إلى جانب الموضوع الأصلي هو حب حابي لهيلانة. [2]
- المزج بين الكوميديا والتراجيدية في العمل الواحد، فشوقي يدخل الفكاهة في أعماله كنوع من الترويج وإن اعتمد على المفارقة اللفظية وهو يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التي لا تسمح بتسرب أية فكاهة إلى التراجيديا، وهو بهذا الأمر جارى الرومانسيين ومن جاء بعدهم بل جارى شكسبير أيضا.
- ومن ناحية أخرى لم يتقيد شوقي بإنهاء مسرحياته كلها (المآسي أو التراجيدية) بحدث مؤلم ومحزن أو فاجعة وإن كان قد أخذ بها في جوانب لكنه خرج على القاعدة.

---

(1) المرجع السابق ص 151 - 152

(2) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص 125 - 126

- المزج بين الغناء والتمثيل، وهو بهذا يختلف مع الكلاسيكيين الجدد في أنهم جعلوا أعمالهم المسرحية تتكوم من مشاهد درامية خالصة.
- مع أن الكلاسيكيين بدون ضرورة يقسمون المسرحية إلى خمسة فصول، نجد أن أحمد شوقي قد قسم مسرحياته تبعا لما تفرضه عليه الحاجة فجعل علي بك وقمبيز والست هدى مسرحيات ذات ثلاثة فصول، ثم زادها إلى أربع في مصرع كليوباترا وعنترة وقسمها إلى خمسة فصول في مجنون ليلى أي أن شوقي لم يلتفت إلى التقسيم الكلاسيكي. [1]

(1) المرجع السابق ص 126 - 128

المبحث الرابع: الجانب التطبيقي

مسرحية مجنون ليلى

المبحث الرابع : مسرحية مجنون ليلى

ألف شوقي ثلاث مآسي عربية هي(مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس)، المأساتان الأوليتان نظمهما شعرا أما الثالثة فكتبها نثرا، مجنون ليلى هي أولى المآسي العربية تأليفا.

تجري الرواية في بادية نجد والحجاز في عهد بني أمية، وملخصها أن قيسا أحب ليلى ابنة عمه، فشبب بها، ثم خطبها إلى أبيها المهدي فأبى لاشتهار غزله بها ومن العار عند العار تزويج الفتاة بمن يشبب بها، ثم زوجها وردا الثقفى، فحيل بين العاشقين، فجُن قيس ومرضت ليلى وما لبثا أن ماتا كلاهما. [1]

استقى الشاعر أحمد شوقي موضوع الرواية من كتاب الأغاني، فهي ليست من خيال شوقي بل في جملتها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن " مجنون ليلى " ولها أصول تاريخية نجدها مبثوثة في كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني (365 ه / 976 م) حين نحاول البحث عن المصدر الأول في الأهمية الذي سجل حكاية المجنون سنجد انه الجزء الثاني من كتاب الأغاني وهناك مصادر أخرى مثل كتاب " الشعر والشعراء " لأبي قتيبة " (276 ه / 889 م) وكتاب الزهرة لمحمد بن داود الظاهري (49 ه / 1106 م)، و رغم تعدد المصادر إلا أن شوقي على ما ذكرنا قد اعتمد كثيرا على الأغاني كمصدر أساسي لمسرحيته، وإن كان من المحتمل أنه قرأ كتبا أخرى ولاسيما ديوان مجنون ليلى والدليل على أن الأغاني كان المصدر العمدة لشوقي هو أن هناك أحداثا أخرى وأخبارا كثيرة يلتقيان فيها بشكل واضح سوف نتكلم عنه. [2]

وفي رأي الدكتور طه وادي: " أن قصة مجنون ليلى التي أقام عليها شوقي مسرحيته حكاية شعبية مؤلفة، تُجسد قيم البادية العربية ومُثلها الأخلاقية من أجل إثبات الأصالة إزاء المجتمعات المتحضرة الجديدة "، وحين نعود إلى كتاب الأغاني سنجد في حديث أبي فرج

[1] محمد مندور ـ مسرحيات شوقي، المرجع السابق، ص 111 - 115

[2] طه وادي، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف القاهرة ، ط 3 ،سنة 1993 ص 158

الأصفهاني نفسه ما يؤكد أن سيرة المجنون حكاية يحوطها الشك، وأنها قصة موضوعها لا أساسي لها في الواقع العربي.[1]

وهناك من رواة أبو الفرج من ذكر أنه قال: " سألت في بني عامر بطنا بطنا عن مجنون بني عامر، فما وجدت أحدا يعرفه " وسُئل أخر " أتعرف المجنون وتروي من شعره شيئا؟" فقال ساخرا: " أوقد فرغنا من شعر العقلاء حتى نروي أشعار المجانين؟ إنهم لكثير " فقلت " ليس هؤلاء أعني مجنون بني عامر الشاعر الذي قتله العشق ".

فقال " هيهات ابنوا عامر أغلظ أكبادا من ذاك، إنما يكون هذا في هذه اليمانية الضعاف قلوبها، السخيفة عقولنا ". [2]

وينقل الأصفهاني، عن الأصمعي أنه قال: " رجلان ما عُرفا في الدنيا قط إلاّ بالاسم: مجنون بني عامر وابن القرية وإنهما وضعهما الرواة " وبعد أن ينتهي أبو فرج الأصفهاني، من ذكر روايات مختلفة تشكك وجود قيس يقول: " أنا أذكر مما وقع إلى أخباره جملا مستحسنة متبرئا من العهدة فيها فإن أكثر أشعاره المذكورة في أخباره ينسبها بعض الروّاة إلى غيره وينسبها من حُكيت عنه إليه، إذا قدمت هذه الشريطة برئت من عيب طاعن ومُتتبع للعيوب. " [3]

يقول طه حسين: " مثل هذا الشخص لا يمكن أن يكون حقيقة، وإن كان حقيقة فلا يمكن أن يصدر عنه شعر متقن كبعض هذا الشعر الذي نقرأه ولا يمكن أن يكون بطلا لقصة صادقة.

" كما يبدوا من مطابقة أخبار قيس، بأشعاره منحلة من أساسها فلا شك أن الأخبار التي قبلت من أجل شرحها فقط أيضا موضوعة مؤلفة.

قال الجاحظ: " ما ترك الناس شعرا مجهول القائل قيل في ليلى إلى نسبوه إلى المجنون "

---

[1] المرجع السابق 159

[2] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص 163

[3] المرجع السابق ص 164

أمثال هذه الأخبار في كتاب الأغاني أكثر أن تُعد ويقول الدكتور طه وادي: " سيرة المجنون، حكاية شعبية مؤلفة وضعها خيال قاص أو مجموعة من القصاص وهو الأرجح في العصر الأموي. " [1]

ولا شك أن شوقي حين رجع إلى الأغاني يستقي مادته المسرحية وجد هذا الحشد من الروايات المتعارضة فأختار منها ما يتلاءم بعضه البعض ليسير في خط درامي واحد وقد اختار شوقي من بين الأسماء المختلفة لمجنون ليلى اسم قيس بن المُلوح وهو كما أشار في غير موضوع سيد من سادات بني عامر وكان يلقبه أحيانا بأبي المهدي.

وقد أحب قيس ليلى العامرية بنت عمه منذ كان صغيرين يرعيان الماشية في البادية وشبا على هذا الحب وإلى ذلك يشير شوقي بقوله على لسان قيس:

هذه الربوة كـــان ملـــــعبا لشبابيناو كـــــــانت مرتـــــعا

كم بنينا من حصاها أربـــعا وانثنينا فمحونا الأربـــــــــعا

وخططنا في نقـــا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمـــل وعـــــى. [2]

لما بلغ قيس مبلغ الرجولة ونضجت ليلى وصارت ملء الأسماع والأبصار جمالا وبهاء تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبه لأنه تغزل فيها بشعره وشاع ذلك الشعر بين الناس ومنعه من زيارة حي ليلى، لكنه ظل على حبه، وفيا لم يمتنع عن الزيارة وأكرهت ليلى على الزواج من رجل ثقفى اسمه " ورد " فجُن قيس، وهام في الفلوات يُعايش الظباء ويأنس إليها ويملأ الدنيا شعرا عاطفيا يبثه حبه اليائس ويرويه عنه الرواة وقد بلغ من الهزل وبرح بيه الحب حتى كان يُغمى عليه فلا يفيق إلا على اسم ليلى، وظل هذا شأنه حتى مات فحزنت عليه ليلى والتي ظلت وفية لحبه وماتت بعده.

[1] طه وادي، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، المرجع السابق ص 175 - 176

[2] مدحت الجبار، مسرح شوقي الشعري، دار المعارف، القاهرة ط 1، سنة 1992 ص 108

ولكن شوقي في بعض الحقائق اخترع بعض الحوادث وقد أصاب في هذا التغيير أحيانا وأساء أخرى فمن المخالفات التاريخية التي لم تفد شيئا في العمل المسرحي جعله عبد الرحمن بن عوف وعلى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلى وأبيها فرض وساطته، مع أن التاريخ يروي أن عبد الرحمن رفض هذه الوساطة وقد تولاها بعده نوفل بن مساحق وقد آثر شوقي أيجعل ليلى ترفض الزواج من قيس حين خُيِّرت في ذلك محافظة على التقاليد العربية مع أن التاريخ يذكر أنها أُكرهت على الزواج من غيره إكراها. [1]

ولعل شوقي أراد بهذا الأمر أن يرفع من شأن ليلى لأنها ضحت بحبها في سبيل المجتمع وعاداته وإرضاء لأبيها وقومها وقد جعلها في بيت الزوجية مثالا للمرأة المتيمة بحبيبها قيس تعيش بقلبها وروحها معه وهو في البادية في حين أنها في بيت زوجها " ورد " ولذلك احترم زوجها هذا الحب فعاملها معاملة الشقيقة لا الزوجة فظلت في كنفه عذراء إلى أن ماتت.

وقد قلب شوقي الحقيقة التاريخية في موت ليلى، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قبلها، والسر في ذلك عند شوقي هو أن تكون نهاية البطل منطقية ان يجعل موت ليلى بوفاته. [2]

كما أضاف شوقي أخبار الجن وحوادثها وهي ليست بما يرويه التاريخ، لقد بدأ شوقي مسرحيته هذه المؤلفة من خمسة فصول بمجلس سمر في حي بني عامر فيه فتية وفتيات وإن يبدوا غريبا اجتماع الفتية والفتيات في مجلس سمر في هذا العصر ولكن شوقي أخذ من روايات الأغاني ما حدّث بيه رياح العامري عن أبي عمرو الشيباني قال: " كان المجنون أول ما علق ليلى كثير الذكر والإتيان إليها والعرب ترى ذلك غير منكر أن يتحدث الفتيان إلى الفتيات فلما علم أهلها بعشقه لها منعوه من إتيانها وتقدموا أليه "

ثم يُقدم شوقي شخصية قيس بن ذريح شاعر الغزل المشهور في مشهد الوساطة بين قيس وليلى، وقد جاء في كتاب الأغاني أن مجنون كان مُعجبا بأشعار قيس بن ذريح وأنهما التقيا فسأله المجنون أن يمضي إلى ليلى فيبلغها عنه السلام، فمضى قيس بن ذريح حتى آتى

(1) المرجع السابق ص 109 - 112

(2) أحمد شوقي ـ مسرحية مجنون ليلى، دار مصر، القاهرة ط 1 ،عام 1996 ص 320

ليلى فسلّم وانتسب فقالت: حيّاك الله، أنك حاجة، قال: نعم ابن عمك أرسلني إليك بالسلام فأطرقت ثم قالت: ما كنت أهلا للتحية لوعلِمت أنك رسوله، قل له عني، أرأيت قولك:

أبت الليلة بالغيل يا أم مالك لكم غير حب صادق ليس بكذب

ألا إنما بقيت يا أم مالـــك صدى أينما تذهب بيه الريح يذهب.[1]

وقد نقل شوقي مضمون هذه الرواية تقريبا في حوار أجراه في الفصل الأول بين قيس بن ذريح وليلى وقد توسع بطبيعة الحال في معنى الوساطة فجعل قيس بن ذريح يزين في عين ليلى صديقه المجنون قال ابن ذريح:

أرسلني قيس فلو أخبرتني متى متى بأمر قيس يُعتني

بتنا نخاف أن يحل خطبه وتبلغ البلوى بقيس المـــدى

وقيس يا ليلى وعن تجهلي زين الشباب وابن السيد الحُمى

لم ندر في حيك أو في حيـــه فتى حكاه نسبا ولاعنـــــــــى

ولا جمالا، وهنا (يا ليل) ما ترين أنت لا الذي نحن نـــــــرى

ليلى (غاضبة) فيما هذا الكلام يا ابن ذريح؟

ابن ذريح: اتقي الله أقصدي في التجني

ليلى: ما تجنيت

ابن ذريح: بل ظلمت دعيني أحسن الذّود عن صديقي وخدني. [2]

ثم نرى شوقي يأخذ قسما من رواية الأغاني السابقة فيجعله حوار بين قيس وليلى وأبيها في الفصل الأول نفسه أيضا.

قيس: عمٌّ ماذا جنيت؟

---

[1] المرجع السابق ص 321 - 322

[2] أحمد شوقي، الشوقيات، جزء 2، دار الفكر، بيروت ط2 ،1997، ص 210

ليل: ماذا جني قيس؟

المهدي: نسيت الرُّوّاة والأخبار؟

قيس: إنهم يأفكون يا عمّ

المهدي: والغيل أليلا غشيته أم نهار؟؟ [1]

ما الذي كان ليلة الغيل حتى قلت فيها النسيب والأشعار؟

فضلا عن مجلس السمر ووساطة ابن ذريح نرى في الفصل الأول من المسرحية مشاهد أخرى استوحاها شوقي من روايات الأغاني يعرض فيها نوعا من الصراع بين قيس ومنازل، وهذا الصراع مأخوذ أيضا من روايات الأغاني فقد جاء فيها أن مزاحم بين الحارث العقيلي كان يُشارك المجنون في حب ليلى، بل يُسمى هذا الغريم باسم منازل وبعد مشاهدة بداية الصراع بين قيس ومنازل حول ليلى يعرض علينا شوقي قصة النار وهي من روايات الأغاني أيضا.[2]

قيس: ليلى

من الهاتف الداعي أقيس أرى؟ ماذا وقوفك والفتيان ساروا المهدي

قيس: ما كنت يا عمّ فيهم

المهدي: أين كنت إذن؟

قيس: في الدار حتى خلت من نارنا الدار

ما كنت من حطب جزل بساحتها أودي الرياح بيه والضيف والجار

المهدي: ليلى، أنتظر قيس، ليلى

ليلى: ما وراء أبي

---

[1] المرجع السابق ص 211 - 212

[2] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص 166

المهدي: هذا ابن عمك ما في بيتهم نار

ليلى (تنادي جاريتها) عفراء

عفراء: مولاتي

ليلى: تعالي نقضي حق واجبا

خذي وعاء املئيه لأبني عمي حطبا. [1]

وبعد ذلك يجلسان ويتناجيان والنار تكاد تصل إلى كمّ قيس بينما هو مشغول بمحادثة ليلى مذهولا.

ليلى: ويح عيني ما أرى قيس

قيس: ليلى

ليلى: خذ الحذر

اطرح النار يا فتى أنت غاد على خطر

لهب النار قيس في كملت اليمن انتشـــــر.[2]

وينتهي الفصل الأول على هذه المشاكلة بينما لا يخرج شوقي عن دائرة روايات الأغاني في أحداثه كما لا يخرج عنها أيضا في شخصياته في الفصل الثاني يظهر قيس وراويته زياد في الصحراء على سفح الجبل التوباد بالقرب من مضارب بن عامر حيث يبدوا طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب، تتبعها الجارية (بلهاء) وقد أرسلتها أم قيس بطعام وصفه عرّاف اليمامة إذا أكل منه قيس شفى من عِلته، وقال لها إذا طعمهما يبرأ من عشقه، ولكنه يُعاف الطعام وبعد إلحاح من زياد وبلهاء يرضى أن يأكل قلب الشاة فتبحث عنه بلهاء فلا تجده فينصرف قيس عن الطعام قائلا:

وشاة بل قلب يداووني بها وكيف يداوي القلب من لا قلب له

(1) المرجع السابق ص 167 - 168

(2) أحمد شوقي، مسرحية مجنون ليلى، المرجع السابق ص 320

وتسير بلهاء صوب الحي ويظهر أطفال من ناحية الحي ينقسمون فريقين كل ينشد نشيد، طائفة تشيد بقيس شعره والأخرى ترد بأنه انتهك الحرمات وجرّ العار على القبيلة فيصرفهم زياد، ويظهر ركب ابن عوف عامل الصدقات، فيجد قيسا مغمى عليه، وبينما يحاولون إفاقة قيس يسمعون حادياً يغنى وتبينون أنه ركب الحسين بن علي عليهما السلام.[1]

ـ أنشودة الحادي

يا نجد خذ بالزِمامُ ورحّـــــــــبِ

سر في ركاب الغمام ليشـــــــــرب

هذا الحسين الإمـــــام ابن النـــــــــبي

النور في البيـــــد زاد حتى غمـــــــــر

أحد جمـــــــال البَواد زين الحضـــــــر

إبـــــــــــــــــن النـــــــــــبي[2]

ابن عوف:

سمعتم؟ لك مـــــن رنة حاد مُطرب

زياد:

يا ليت شعري ما الركا ب من لواء المواكب

نصيب (كاتب ابن عوف)

فقد بين الحادي فقل أصمّ أنت أم غبي؟

هذا إمام العـــــــرب هذا الحسين ابن الطيب

(1) المرجع السابق ص 321 - 322

(2) أحمد شوقي، الشوقيات الجزء الثاني، المرجع السابق ص 411

عارضنا الحسين في طريقه ليثـــــــرب

هذا سنا جبيـــــــــنه ملء الوهـــــــاد والربى

فقد جلّ حاديـــه جلا إن القارئ المـــــــــطرب [1]

يقول راوية زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه فلما لمس الركن ومسّ الستر نادي ربّه أن لا يبطل سحر ليلى، وأن يظل عشيق لها حتى يموت موته المُضنى، ويقبل ابن عوف على قيس ويرثي لحاله، ويقبل التشفع له لدى ليلى وأبيها.

وفي هذا الفصل تبتدئ الحوادث، مبينة علة قيس وما أصابه من ضعف وهزال وجنون، فهو يمسى في ثياب خلق ويهيم على وجهه في الصحراء يغمى عليه فلا يفيق إلاّ إذا ذكر اسم ليلى. [2]

إلى جانب الحدث الرئيسي وساطة ابن عوف في الفصل الثاني الذي نقله شوقي بتفاصيله من الأغاني نقصد بها قصة حجه فقد جاء في رواية الأغاني أن قيس قال لأبيه: " احجج بيه إلى مكة وادع الله عز وجل له مره أن يتعلق بأستار الكعبة فيسأل الله أن يُعافيه مما بيه ويبغضها إليه فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء فحج بيه أبوه فلما صاروا بمنى سمع صائحا في الليل يصيح: يا ليلى فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط مغشيا عليه فلم يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلا، ثم قال له أبوه تعلق بأستار الكعبة و اسأل الله أن يعافيك من حب ليلى فتعلق بأستار الكعبة وقال (اللهم زدني لليلى حبا و بها كلفا ولا تُنسني ذكرها أبدا). [3]

يقول شوقي عن هذه المحادثة على لسان زياد شعرا:

لقد سُقنا بالأمس فحجّ الكعبة الغراَ

فلما لمس الركن ومست يدُه السترا

---

[1] المرجع السابق ص 112 - 113

[2] محمد مندور، مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر ـ القاهرة ط 1982 ص 502

[3] محمد غنيمي هلال، مسرحية مجنون ليلى، دار العودة ـ بيروت ـ ط 1980 ص 80 - 82

وقلنا الآن من ليلى ومن فتنتها يبرأ

سمعناه ينادي الله من ساحـــــــــته الكبرى

ابن عوف: وماذا قال

ما تـــــــــــاب من العشق ولا إستبرأ

ولكن قال يا رب ملكت الخير والشر[1]

ـ يقول الدكتور العشماوي:

"في هذا الفصل نرى شوقي منذ البداية يلجأ إلى عنصر الغناء محاولا أن يجد فيه من وسائل التعبير التي قد تغنيه عن الإطالة والحال أنه في غنى عنه وبالأخص في المجال المسرحي الذي يحتاج إلى التركيز، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التي يُطالعنا بها في بداية هذا الفصل، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الإطالة في العرض ويقصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية. "

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدحم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا نتنبّه إلى وجودها ونشعر بالشاعر وكأنه قد تكلّف الاعتماد وآثر التمهيد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب مثالا من الحوار العادي.[2]

ويستنتج العشماوي من كلامه ويقول: "وعندنا أن هذا الغناء الكثير في بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو، ونحن لا نرفض الغناء في المسرحية الشعرية وإنما نرفض أن لا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث، وأن لا يكون بهذا الزحام الذي رأيناه في هذا الفصل وإذا أنت فتشت عن مغزى هذا الغناء، فلن تجد له أي اتصال بالموضوع الأساسي اللهم إلا هذه الصلة الواهية في أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغماءاته عندما سمع هذا الأخير اسم صاحبته تتغنى بيه هذه القافلة المارة في الصحراء." [3]

(1) أحمد شوقي مسرحية مجنون ليلى، المرجع السابق ،ص 335 - 336
(2) أحمد شوقي، مسرحية مجنون ليلى، المرجع السابق ص 340
(3) المرجع نفسه ،ص 341 - 342

وفي الفصل الثالث من المسرحية يسير ركب ابن عوف صوب ديار بني عامر وحي ليلى ويكاد قيس يُغمى عليه حين تقترب من دارها، فيُشجعه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشدا قصيدة طويلة في ليلى وحبها وهواه وجنونه بها وفي نهايتها يُغمى عليه فيحملونه ويختفون بيه وراء شجرة ويظهر بنو عامر في حيهم مدججين بالسلاح وينادي الناس بقتل قيس فيمنعهم المهدي أبو ليلى قائلا: [1]

لا، دم قيس دمنا لا نقربُه يكفيه منا أننا نُخَيبُه

نصـــــــرف الأمير عمّا يطـــــلبه

صوت

شيخ الحمى لا تُضعف ولا ترده وقف

ذُد عن عقيلة الحـــــمى وامنع حياض الشرف

لا تصغ للشافع فـــــــي قيس ولا مستعـــــطف

ليس ابن عوف في الذي سعى لـــــه بال منـــصف

ثم يأتي ابن عف ومعه زياد ويحاول ابن عوف استمالتهم، فيلقون السلاح وترتفع أصوات في صالح قيس ثم يخرج " منازل" غريمه في حب ليلى ويأخذ في مدح قيس ثم يبين عظمة جرمه ويحرض الناس عليه، ويذكر لهم أن السلطان أهدر دمه وأحله لهم ثم يصعد " بشر " المنبر ويبين للناس أن " منازل " يحسد قيسا العظيم لمنزلته في قومه ولبراعته في الشعر، ويبارزه ويجره إلى خارج الحمى ثم يشهد القوم مصرع منازل على يد زياد ويأتي خطيبا من بني ثقيف اسمه " ورد " وتخير ليلى في الزواج من قيس ولكنها ترفض على الرغم من اعترافها بحبها خشية الذلة والعار من أن يلحق بأبيها وقومها وتؤثر

[1] ـ مجيد صالح بك ـ تاريخ المسرح عبر العصور،المرجع السابق، ص 172 ـ 173

عليه " وردا " ويتصرف ابن عوف خائبا ثم يظهر الندم على ليلى لتسرعها في رفضها قيس ومخالفتها هواها. [1]

وقد استغل شوقي في هذا الفصل قصة العداء بين منازل وقيس التي أشار إليها في الفصل الأول والتي نجد جذورها أيضا في روايات الأغاني في خلق حركة مسرحية في هذا الفصل بإذكاء روح فيه من نواحي مختلفة فيكون هناك صراع سلمى بين قيس وآل ليلى يتمثل في وساطة ابن عوف وصراع بين منازل وقيس الذي ينوب عنه بشر مرة وزياد مرة أخرى وصراع ثالث في نفس ليلى حين خيرت في قيس ولكنه قصير وكان من الممكن أن يطول فالمشاهد لم ينتظر أن تبدي ليلى رأيها هكذا عاجلة في أمر حبها وترفض قيسا وإن ظهر الندم عليها بعد أن قضى الأمر. [2]

يقول الدكتور " عمر الدسوقي": " الصراع النفسي هو صلب الموضوع وكان من الممكن أن يرتقي شوقي بهذه المسرحية ولو كان متعمقا في دراسة النفوس البشرية، قويا في الفن المسرحي إلى شيء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو وجولييت) فالعوائق التي تحُول بين الحبيب ومحبوبته في كلتا القصتين قوية، ولكن شكسبير استطاع بفنه وعبقريته أن يجعل من روميو وجولييت مثالا نادرا في العشق والهوى خالدا أبدا الدهر وقصر شوقي في هذا المضمار ". [3]

فقد نجح شوقي في جذب اهتمام المشاهدين خاصة حينما امتلأ المسرح بالصراعات المذكورة واحدة تلو الأخرى وعلى الرغم من الحركة الدائبة ومما أداه من إثارة العواطف الجمهور فإن في بعض نواحيه ضعفا ظاهرا.

يقول الدكتور "العشماوي": " فقد بالغ شوقي في هذا الصراع المادي الذي يُطالعك في أول هذا المشهد والذي يتمثل في خطب الخطباء من بني عامر والذي ينتهي بقتل منازل قتلا يبدوا مفتعلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تقام لذلك ضجة

---

[1] محمد غنيمي هلال، مجنون ليلى، المرجع السابق ص 262 - 264

[2] رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1 ،سنة 2004 ص 542

[3] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق ص 35

خطيرة بين الحي ودون أن يشير المؤلف إلى ما يقنعنا بالضرورة التي أنهت حياة هذه الشخصية ".[1]

فالقضاء على منازل بهذه الصورة مفتعل لأنه في قومه وزياد غريب عنهم والعصبية العربية تأبى أن يقتل غريب مهما كانت منزلته شخصا من القبيلة في حيه، وكذلك نلاحظ أن شوقي قد اقتصر في نهاية هذا الفصل الصراع النفسي الذي كان لابد أن تُعانيه ليلى في مثل هذا الموقف، وذلك عندما خيرت في قيس.

يقول الدكتور عمر الدسوقي: " إننا نشعر بانتهاء المسرحية حين رفضت ليلى الزواج من قيس وأن الفصليين التاليين لا داعي لهما وكان من الممكن ان يقضي قيس نَحْبَهُ حين يتبين رفض ليلى له وعزوفها عنه وزواجها من ورد وبذلك تحدث المأساة وتنتهي القصة".[2]

وننتقل إلى الفصل الربع حيث نرى قيسا هائما بصاحبته يريد أن يصل إلى دارها في ثقيف ولكنه يضلّ الطريق ويقع في قرية من قرى الجن ويسمعهم يتحاورون ويُغنون ويرقصون ويتعرف الأموي شيطان قيس عليه وتحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يحاول شوقي تأكيد الجن وإيحائها بالشعر لبعض الناس وإنه لولا هذا الإيحاء لأصابهم العى كما حدث لقيس حين تخلى عنه شيطانه الأموي.

ويسأل قيس شيطانه عن دار ليلى فيصف له الطريق ويصل إلى دارها يلتقي أمامها بزوجها " ورد " فيذكر له كيف يجلها ويقدسها كأنها صيد محرم أو كأنها صيد الحرم ويهتف له بليلى.

ليلى، تعالي أسرع قيس أتى ليلى، هناك من تحبين هنا [3]

ثم يمضي وتأتي ليلى فيكون الحوار عاطفي تعترف له فيه بأنه حبيب القلوب وتشكوا له عشقها وضناها حتى لتصفح قائلة:

---

(1) أحمد شوقي، مسرحية مجنون ليلى، المرجع السابق ص 378

(2) المرجع نفسه، ص 380 - 382

(3) رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، المرجع السابق ص 302

أأدركت أن السهم يا قيس واحد وأنا كلينا للهوى هدفان

كلانا قيس مذبـــــــــــــوح قتيل الأب والأمـــــــــــي

طعينـــــــان بسكـــــــــين من العـــــــادة والوهـــم

لقد زُوِجت ممن لـــــــــــــم يكن ذو قـــــــبو لاطعمى

ويطلب قيس منها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه في الفلوات فتمتنع ليلى وترده وتذكر له الضمير وحق الزوج وأنه ينبغي أن ترعى عهده فيغضب ويمضي وقاد عاد إلى جُنونه ومما يؤخذ على هذا الفصل ظهور الجن فيه قبل ظهور قيس والجن من عالم الأشباح غير المرئية وواقعية المسرحية في العصر الحديث لا تسمح بظهور الأشباح بشكل واضح ولكن شوقي كأنه أراد أن يُصور ويجسد بعض معتقدات أهل البادية في ذلك الزمن.[1]

يقول الدكتور "الدسوقي": " كان من المستحسن أن يظهر قيس أولا، ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن كأنها أوهامه تجسمت ثم أن هذا المنظر قد طال من غير داع مما يجعله من قبيل الحشو والفضول " كما أن القارئ كثيرا ما يتساءل عن الرابطة والصلة الموجودة بين المأساة وبين هذا الحوار الذي أجراه شوقي على ألسنة الجن عند ظهورهم، وعن قصة سليمان، وكل هذه الأشياء الخارجية عن جوهر الحدث الأصلي ومن شأنها عندما تنشغل بها أن تصرفنا عن جوهر المأساة ". [2]

كما يؤخذ علي موقف ورد من ليلى سماحه لها بالخُلوة من غريمه قيس وهو موقف يتنافى مع ما عرف عند العرب من حمية وأنفة وغضب شديد للعرض، ففي هذا مناقضة صريحة للعادات العربية.

وفيما يخص المنظر الثاني من الفصل الرابع يقول الدكتور هداره: " وهو ما كان يجب أن يكون امتدادا للفصل الثالث في بناء المسرحية فهو يمثل اللقاء الأخير بين قيس

(1) المرجع السابق ـ ص 305 - 306

(2) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث ج 2، مطبعة لجنة البيان العربي، ط 1950 ص 88

وليلى في بيت زوجها ورد الثقفى ويمهد هذا المنظر لاتجاه المأساة إلى نهايتها بموت العاشقين بعد أن تفشل آخر محاولة للجمع بينهما ".[1]

يستند شوقي في أهم الأحداث هذا الفصل إلى روايات الأغاني التي تذكر أحدها مر المجنون بزوج ليلى وهو جالس يصطلي في يوم شاتٍ وقد أتى ابن عم له في حي المجنون لحاجة فوقف عليه ثم أنشأ يقول:

بربك هل ضممت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاها

وهل رفت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوان في نداها

استخدم شوقي في حوار قيس وورد نفس البيتين اللتين وردتا في رواية الأغاني ولكن شوقي يُحول الحوار وجهة أخرى فيرتفع بشخصية ورد إلى درجة عالية من السمو الإنساني والرقة.[2]

بحيث يجعله يتعفف عن ليلى إكبارا لحُبها يقول مُخاطبا قيس:

كانت اطـــــافتي بها كالوثـــــــنى بالصنم

وربما جثت فـــــــرا شها فخانتني القـــــدم

كأنها لي مـــــــــحرم وليس بيننا رحـــــــم

شعرك يـــــا قيس جنى على هذا واجـــــترم

هيبتها فامتنعـــــــــت كأنها صـــــــيد الحرم

وهبتها للحـــــب والشعر وقيس والألـــــــــم

وشوقي بهذه الصورة الجديدة التي خرج بها عن حدود روايات الأغاني يريد أن يجعل حب ليلى لقيس نقيا طاهرا حتى النهاية ولم يتدخل فيه عنصر ليفسده حتى الزواج، وقد خصص شوقي الفصل الخامس من المسرحية ليكون ختام المأساة وقد خرج في هذا الفصل

[1] محمد مندور، مسرحيات شوقي، المرجع السابق ص 133 - 135

[2] أحمد شوقي، مسرحية مجنون ليلى، المرجع السابق ص 365 - 367

عن الخط الذي رسمته روايات الأغاني كما ذكرنا والتي تقول إن قيسا وُجد ميتا في واد كثير الحجارة فاحتمله أهله فغسلوه وكفنوه ودفنوه. [1]

ولم تذكر هذه الروايات شيء عن مصير ليلى وإن كان من المفهوم أنها لا تزال تعيش مع زوجها ورد ولكن شوقي لم يشأ أن يجعل قيسا وحده ضحية هذا الحب العنيف فجعل ليلى تموت عشقا، ثم يأتي قيس المُضنى فيلفظ أنفاسه الأخيرة فوق قبرها وكما جعلت روايات الأغاني أبا ليلى يندم أشد الندم على تفريقه بين المُحبين كذلك فعل شوقي ولعله استند إلى هذه الرواية فجعل شخصية المهدي منذ أول المسرحية شخصية الوالد العطوف الذي يتمنى أن يتحلل من التقاليد ولكنه يفشل من صراعه معها. [2]

وإن كانت هذه ليست صورة المهدي في روايات الأغاني عند تلك الرواية التي تقول انه بكى واسترجع عندما علم بوفاة قيس لإحساسه أنه قد شارك في هلاكه وأنه قال " ما علمنا الأمر يبلغ كل هذا ولكني كنت أمرا عربيا يخاف العار وقبح الأحدوثة ما يخافه مثلي فزوجتها وخرجت عن يدي ولو علمت أمره يجري على هذا ما أخرجتها عن يده ولا احتملت ما كان على في ذلك ". [3]

ونضيف على هذا أن شوقي قد اعتمد في هذا الفصل أكثر من أي فصل أخر على عنصرين هما الغناء والقصيدة الشعرية، فقد آثر أن يشبع جواً من الحزن ومن رهبة الموت في بداية هذا الفصل فلم يجد وسيلة غير هذا النشيد الذي غناه الغريض (المغني).

يقول الدكتور العشماوي " هي قصائد قد تكون جيدة من الناحية الفنية وهي من غير شك ناجحة في قدراتها التعبيرية الغنائية غير أن الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشيء وأصله ". [4]

ومن الأشياء العصرية التي أدخلت المسرحية، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه في أول منظر من مناظرها إذ نشاهد ليلى تخرج من خبائها ويدها في ابن ذريح الوافد

(1) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر القرون، مرجع السابق ص 175 - 176
(2) رضا عبد الغني كساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ،المرجع السابق ،ص 478
(3) المرجع نفسه ،ص 180 - 185
(4) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة ط 1 ،عام 1994 ص 92

اليثربي وتقدمه إلى صواحبها ولم يكن شيء من ذلك يجري في البادية، أما شوقي فأدخل ابن ذريح إلى دار المهدي أو خبائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر، إذ يستقبل الضيف، ثم يقدم إلى الحاضرين، ومن الغريب أن الذي يُقدمه ليس رب البيت وإنما ابنته على نحو ما تقدم في عصرنا الضيف إلى الناس.

وليس هذا كل ما نجده في المسرحية من موافقات عصرية فنحن نجد ابن ذريح يفد ليخطب ليلى إلى قيس، فلا بخطبها من أبيها على عادة العرب، بل بخطبها من نفسها مباشرة ولم يُلاحظ شوقي كذلك أو لعله لاحظه ورأى أن يضعه متأثرا ببعض القصص أو بعض المسرحيات الأوروبية، وأما شخصيات المسرحية فإن بعضها تتسم بالضعف والسبب يرجع إلى أن الشخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحوادث التي أخرجت الشخصية عن نطاق الضعف المسرحي وذلك لما يعتريها من شذوذ ولما يتورط فيها المؤلف من مبالغة عندما يغلوا في تصوير هذه الشخصية، فيخلع عليها سمات غريبة تجعله يظهر في صورة العاشق المتهافت المنهار الذي يصيبه الإغماء بين لحظة وأخرى وعند أيسر الصدمات.

ومع أن شوقي يهتم بناحية النبوغ الشعري في بطل مسرحيته ولكننا لا نرى أي صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين مجتمع الشاعر وحياته بمعنى آخر لم تكن عبقرية الشاعر سببا في تعقيد أزمته وفي الوصول بالبطل إلى نهايته المحتومة المقدرة عليه.[1]

أما شخصية ليلى كانت اقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس فلم تجن ليلى كما جن قيس ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة و كبيرة كما نرى قيس، فهي عاشقة يقف أمام حبها مانع قوى من التقاليد التي تحرص عليها على حبها أحيانا تنسى التقاليد مجتمعها وتخلص الهوى لقيس أحيانا تخوض في جو الأسرة والقبيلة ويتيقظ في نفسها شعور قوى بالحرص على تقاليد فيقال عنها أحيانا:

ليلى على دين قيس فحيث مال تميل

[1] ـ محمد مندور، مسرحيات شوقي، المرجع السابق ص 140 - 145

وكل ما سر قيسا فعند ليلى جميل

وتقول في مناسبة أخرى:

.....إنـــــــــه منى القلب أو منتهى شغله

ولكن أترضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدله

وتصحوا أحيانا على الحقيقة المؤلمة، حقيقة الصراع التي تعانيه ويعانيه قيس معها فتقول:

أأدركت أن الهم يا قيس واحد وإنا كلينا للهوى هدفان

كلانا قيس مذبـــــــــــوح فتيـــــــــــل الأب الأم.[1]

أما شخصية المهدي في الشخصية التي يبرز فيها عنصر التكامل واضحا فلم تستبد بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد، نراه في الوقت ذاته محبا لا بنيه ولقيس ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابنته ما تصبوا إليه نفسها ويكره أن يورطها في أمر قد يعذبها.

وفي ختام المسرحية نستطيع أن نقول أن تصوير شوقي لشخصيات مسرحيته بصفة عامة تصوير بسيط لا يصل حد التعمق والتحليل ومع ذلك وعلى الرغم من وجود الهنات لقد تلقى شوقي نجاحا على المسرح وذلك أن موضوعها إنساني متصل بتاريخ العرب وأن فيها لونا محببا إلى الجمهور وأن في شعرها إيقاع وتعبير ما يعوض المستمع أو المشاهد عن العمق في التحليل واتساع في تصوير الشخصية.[2]

[1] محمد مندور، مسرحيات شوقي، المرجع السابق ص 155

[2] المرجع نفسه ،ص 165

نقد وتطبيق مجنون ليلى

نقد وتطبيق مجنون ليلى لشوقي:

هذه المسرحية تاريخية اعتمد فيها شوقي على ما ذكره صاحب الأغاني من أخبار المجنون كثيرة، وحوّر في تلك الأخبار أحيانا وربط بعضها ببعض أحيانا أخرى، وسدّ ما بينها من ثغرات، وصاغ منها كل مأساة عاطفية في أسلوب شعري رفيع.

واختلف الروّاة في اسم مجنون ليلى، واختار شوقي من بينها اسم قيس بن الملوّح وهو كما أشار في غير موضع سيد من سادات بني عامر، وكان يلقبه أحيانا بأبي المهدي، وقد أحب قيس كما يذكر أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني ليلى العامرية بنت عمه منذ كانا صغيرين يرعيان إليهم في البادية، وشبا على هذا الحب، وإلى ذلك يشير شوقي بقوله على لسان (قيس):

هذه الربوة كانت ملعبـــا لشبابينا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها مرتعا وانثنينا فمحونا الأربعا.[1]

لما بلغ قيس مبلغ الرجولة، ونضجت ليلى وصارت ملء الأسماع والأبصار جمالا وبهاء، تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبه لأنه تغزل فيها بشعره، وشاع ذلك الشعر بين الناس، وكان من عادة العرب ألا يزوجوا بناتهم مما سبق أن تغزل فيهن حتى لا يضن بهن الظنون، ومنعه من زيارة ليلى، ولكنه ظل على حبه، وفيا لحبيبته ولم يمتنع عن الزيارة، وٌكرهت ليلى على الزواج من رجل ثقفى اسمه (ورد) فجُن قيس، وهام في الفلوات يُعايش الظباء ويأنس إليها.

ولكن شوقي غيّر في بعض هذه الحقائق، واخترع بعض الحوادث وقد أصاب في هذا التغييرأساء أخرى، فمن المخالفات التاريخية التي لم تفد شيئا في العمل المسرحي جعله عبد الرحمن بن عوف وإلى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلى وأبيها فترفض وساطته، وقد تولاها بعد في السنة التالية خلفه عن ولاية الصدقات نوفل بن مساحق.[2]

(1) عز الدين إسماعيل، المسرحيات التاريخية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط سنة 1984 ص 18

(2) المرجع نفسه ،ص 19 - 20

وقد آثر شوقي أن يجعل ليلى ترفض الزواج من قيس حين خيرت في ذلك محافظة على التقاليد العربية مع أن التاريخ يذكر أنها أكرهت على الزواج من غيره إكراها، ولعله أراد بذلك أن يرفع ليلى إلى مصاف الأبطال، لأنها ضحت بحبها في سبيل المجتمع وعادته وإرضاء لوالدها وقومها، وقد جعلها شوقي في بيت الزوجية مثالا للمرأة المتيمة بحبيبها قيس تعيش بقلبها وروحها معه وهو في البادية في حين يضمها وزوجها (ورد) بيت واحد، ولذلك احترم زوجها هذا الحب، فعاملها معاملة الشقيقة لا الزوجة فظلت في كنفه عذراء إلى أن ماتت. [1]

وقد قلب شوقي الحقيقة التاريخية في موت ليلى، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قلبها، والسر في هذا عند شوقي هو أن تكون نهاية البطل منطقية، وأن يعجل موت ليلى بوفاته، ولعله كان ينظر حين ذاك إلى نهاية (روميو) حين رأى جثة جولييت المخدرة، كما أضاف شوقي أخبار الجن وحوادثها، وهي ليست مما يرويه التاريخ.

وستتناول هذه المسرحية فصلا بعد فصل بالنقد، تبيين ما في العقدة والشخصيات والحوادث من قوة وضعف؟

تقع هذه المأساة في خمسة فصول ومكانها بادية نجد، وتنتقل من حي بني عامر إلى طريق للقوافل بين نجد ويثرب، إلى قطعة من الصحراء، وإلى قرية من قرى الجن إلى حي بني ثقيف بالطائف وتنتهي في مقابر بني عامر

فشوقي في هذه المسرحية لم يلتزم بوحدة الزمان والمكان كما نرى.[2]

(1) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق ص 294
(2) المرجع نفسه ،ص 295

ـ الفصل الأول

في هذا الفصل يظهر ابن ذريح في حي ليلى وفي مجلس السمر حيث بعض الشبان والفتيان يسمرون في أوائل الليل، ويدور الحديث بين ابن ذريح وليلى عن الولاة وعن الصحراء وعن الفرق بين الحياة في البادية وفي الحواضر، ثم يتطرق الحديث إلى ذكر قيس، فيذكر ابن ذريح ما يعانيه قيس في سبيل حبه لعل ذلك يلين من قلب ليلى ويجعلها تهتم بيه:

بتنا نخاف أن يجل خطبه تبلغ البلوى بقيس المدى

وتظهر ليلى عاطفتها نحو قيس، وتشير إلى ما تعانيه هي الأخرى من جراء ذلك الحب: أنا بين اثنتين كلتماهما النا رفلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضنى. [1]

ثم ينقض السامر، ويأتي قيس النار فيحترق كم قيس وهو في نشوة نجواه لها يغمى عليه، فتنادى ليلى والدها كي يعينها، فيأتي إليه ويسعفه وبعد أن يفيق من غشيته، يطلب إليه إليه المهدي والد ليلى أن ينصرف ولا يعود حتى لا يزيد في فضيحة ليلى والتشهير بها.

امض قيس امض لا تكس ليلى كل حين فضيحة وشنارا

فكأني بقصة النار تـــــــروي وكأني بذلك الشعر سـارا

وفي هذا الفصل مواطن قوية من الناحية المسرحية، فقد أدى وظيفة الفصل الأول من حيث قيامه بالعرض العام، وتعريف بالأمكنة وتقديم للشخصيات الرئيسية في وقت مبكر وعرف بهم وبأمزجتهم وميولهم السياسة وعلاقتهم بعضهم البعض، وأشار إلى العقدة وهي العوائق التي تقف في سبيل زواج قيس من ليل.

(1) ـ مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص 279

وقد صحب التمهيد عرض مسرحي متنوع الحوادث يجعل الجمهور يلمس الأزمة لمسا ولا يكتفي بسماعها، كما تخلله شيء من الفكاهة والمرح يظهر أمزجة الشخصية وطباعها، وهذه الفكاهة طبيعية في مجتمع الشبان والفتيان. [1]

ـ الفصل الثاني

وفي هذا الفصل يظهر قيس وراويته زياد في الصحراء تتبعهما الجارية (بلهاء) وقد أرسلتها أم قيس بطعام وصفه عراف اليمامة إذا أكل منه قيس شفى من علته ولكنه يعاف الطعام، وبعد إلحاح من زياد وبلهاء يرضى أن يأكل قلب الشاة فتبحث عنه بلهاء فلا تجده فينصرف قيس عن الطعام قائلا:

وشاة بلا قلب يداووني بها وكيف يداوي القلب من لا له قلب

وتسير بلهاء صوب الحي، ويفد أطفال صغار من ناحية الحي ينقسمون فريقين كل ينشد نشيدا، طائفة تشيد بقيس وشعره والأخرى تنعى عليه تشهيره بالعذارى، فيهم قيس يحصب الطائفة الثانية، ثم يعدل عن هذا، فيصرفهم زياد، ويظهر ركب ابن عوف عامل الصدقات، فيجد قيس مغمى عليه، وبينما يحاولون إفاقة قيس يسمعون حاديا يغني ويتبينون أنه ركب الحسين بن علي عليهما السلام، ولكن قيسا لا يفيق فإذا ما سمع نشيد حاد آخر يذكر اسم ليلى أفاق من غشيته، ويقبل إليه ابن عوف ويرثى لحاله، ويقبل التشفع له لدى ليلى. [2]

وفي هذا الفصل تبتدئ الحوادث، مبينة علة قيس وما أصابه من ضعف وهزال وجنون، فهو يمشي في ثياب خلق، ويهيم على وجهه في الصحراء، ويغمى عليه فلا يفيق إلا إذا ذكر اسم ليلى، ويقبل ابن عوف عامل الصدقات الوساطة لقيس في حبه.

ولكن هذا الفصل يغص بالاستطرادات الغنائية الطويلة، فغناء الأطفال وغناء الحداة كلها مما يقلل العمل المسرحي، ويظهر النزعة الغنائية لدى شوقي.[3]

---

(1) المرجع السابق ص 280 - 282

(2) رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، المرجع السابق ص 246

(3) المرجع نفسه ،ص 247

ـ الفصل الثالث

يسير ركب ابن عوف صرف الديار بني عامر وحي ليلى ويكاد قيس يغمى عليه حين يقترب من دارها، فيشجعه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشدا قصيدة طويلة في ليلى وحبها وهواه وجنونه بها، وفي نهايتها يغمى عليه فيحملونه ويختفون بيه خلف الشجرة، ويظهر بنو عامر في حيهم شاكين السلاح، وينادي الناس بقتل قيس فيمنعهم المهدي أبو ليلى قائلا:

لا: دم قيس دمنا لا تقربه يكفيه منا أننا نخيبه

ونصرف الأمـــــير عما يطلبه

ثم يأتي ركب ابن عوف ومعهم زياد، و يؤنب الناس ابن عوف على شفاعته لمن استباح الحرمات، ويحاول ابن عوف استمالتهم فيلقون السلاح، وترتفع أصوات في صالح قيس ثم ينبرى (منازل) غريمه في حب ليلى ويأخذ في مدح قيس، ثم يبين عظم جرمه ويحرض الناس عليه، ويذكر لهم أن السلطان هدر دمه أحله لهم. [1]

وفي هذا الفصل تتأزم الأمور، ويتحرك الموضوع نحو المأساة، وهو مليء بالحركة والتشويق بإظهار التراوح بين اليأس والأمل حين اختلف القوم في أمر قيس، وبيه صراع حسي، وصراع نفسي، نرى الأول في مصارعة زياد لمنازل وإن لم تظهر على المسرح، ونرى الثاني فيما يعتمل في نفس ليلى حين خُيرت في قيس ولكنه كان قصيرا، وكان من الممكن أن يطول وأن يستغله شوقي أما استغلال، فما كنا ننتظر منها أن تبت هكذا عاجلة في أمر حُبها وترفض قيسا لتوها، وإن هذا الصراع النفسي هو صلب الموضوع، وكان من الممكن أن يرتقي شوقي بهذه المسرحية، لو كان متعمقا في دراسة النصوص البشرية، قويا في الفن المسرحي، إلى شيء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو و جولييت). [2]

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق ص 297

[2] المرجع نفسه ،ص 298

على أن هذا الفصل على الرغم من ذلك يعد أقوى فصول هذه المأساة وإن كنا نشعر بيه ببعض الضعف، فالقضاء على منازل بهذه الصورة مفتعل لأنه في قومه وزياد غريب عنه، والعصبية العربية تأبى أن يقتل غريب مهما كانت منزلته، كما أننا نشعر بإنتهاء المسرحية حيث رفضت ليلى الزواج من قيس، وأن الفصليين التاليين لا داعي لهما، وكان من الممكن أن يقضي قيس نحبه حين يتبين رفض ليلى له وعزوفها عنه وزواجها من ورد، بذلك تحدث المأساة وتنتهي القصة.

ـ الفصل الرابع

يحتوي هذا الفصل على منظرين، الأول قرية من قرى الجن، اجتمع فيها الجن ينشدون ويغنون ويرقصون، ويتعرف الأموي الشيطان قيس عليه، ويطلب إلى قومه من الجن أن يحتفلوا بيه، وكان قيس قد ضل طريقه في البيداء حتى وصل إلى هذه القرية، تحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يحاول فيها شوقي تأكيد الجن وإيحائها بالشعر لبعض الناس، وأنه لولا هذا الإيحاء لأصابهم العى والحصر كما حدث لقيس حينما تخلى عنه شيطانه أموي.[1]

والمنظر الثاني في ديار بني ثقف، يدلف إليها قيس بعد أن هداه الجن إلى الطريق، ويهديه قلبه إلى دار (ورد وليلى) ويتعرف عليه(ورد) ويسأله قيس عن مدى علاقته بليلى ويبين له (ورد) أنها لا تزال عذراء، وأنه احترم حبها وقدستها، وأنه شقى بزواجه من ليلى، وأنه، إنما أغرى بها لإشادة قيس بجمالها في شعره، ثم تظهر ليلى على باب الخباء وينبئها ورد بمجيء قيس، ويتركهما ورد في خلوة يتناجيان حبهما اليائس وتطول تلك المناجاة، ويتبين فيها الصراع القوي بين نفس ليلى وكيف حافظت على حبها على الرغم من زواجها ورد.

(1) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق ص 298

ويؤخذ على الفصل ظهور الجن فيه قبل ظهور قيس، والجن من عالم الأشباح غير المرئية، وواقعية المسرحية في العصر الحديث كما نرى أنها لا تستبغ ظهور الأشباح بشكل واضح، وربما شفع شوقي تصويره الجن أنه يجسم بعض معتقدات أهل البادية في ذلك الزمن، ولكن كان من المستحسن أن يظهر قيس أولا ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن. [1]

ويبرز في نهاية هذا الفصل الصراع النفسي القوي في نفس ليلى، ويلمح الكارثة بشدة، وإن لم يتعمق شوقي في تصويره والوصول إلى قرارة النفس الإنسانية وتبيان نوازعها وحيرتها، كما أن الفصل يشير على الحل ويمهد له وهو موت البطل قيس، حيث ماتت ليلى وهو لن يموت بعدها. [2]

ـ الفصل الخامس

يظهر على المسرح قبر ليلى، ووقف بجوارها أبوها المهدي و" ورد " زوجها والناس يمرون بالمهدي يعزونه، ولا يعبئون بورد بل لعل نظرتهم تفصح عن غضب منه لأنه سبب هذه الكارثة، وبعد أن ينصرف أخر معزم يتقدم ورد عند المهدي معزيا فينبئه بوفاته لليلى، وحسن معاملته لها، وجميل تضحيته، كما ينبئه ببالغ حزنه وشديد لوعته، ثم ينصرفان ويظهر الغريض المغني وابن سعيد الشاعر، ورجلان آخران فيبصرون القبر الجديد الذي ضم جثمانه ليلى ويفيضون في حديث الموت.

وفي هذا الفصل عيب رئيسي، وهو أنه خصص كله للحل، وكان من الأحسن أن تبقى بعض الحوادث الهامة لهذا الفصل حتى لا يبعث الملل في النفس، وقد عنى شوقي بتصوير الجو الحزين الكئيب، ولجأ إلى الشعراء والمغنين يقفون على المقابر في ذكر الموت مع أنهم عابرو الطريق حتى يحدث التوتر المسرحي المحزن ويثير الجو روح المأساة.

والحل إن كان متوقعا، وهو موت قيس بعد موت ليلى، إلا أن الشاعر لم يظهره نتيجة منطقية وختمت الرواية ختاما بارعا له وقع قوي في النفوس:

---

[1] المرجع السابق ص 299

[2] عمر الدسوقي ـ المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق ص 300

الصوت: قيس ليلى

قيس: ... رنة في أذني رددت: قيس وليلى في الفلوات

نحن في الدنيا، وإن لم ترنا لم تمت ليلى، ولا المجنون مات. [1]

العقدة

في رأينا أن العقدة في المسرحية غير قوية ولا محكمة، والعقدة تعمل في الصراع ضد بعض التقاليد الفاسدة، فأتت الحوادث فيها عرضا تاريخيا، وكثرت فيها الحوادث التافهة كما قلت الدسائس والمؤامرات وعنصر التشويق، وضعف المفاجآت فإن دسيسة منازل ما ولدت حتى ماتت كما شعرنا بانتهاء المأساة عند ما أبت ليلى أن تذهب مع قيس وإن جددها المؤلف ليميت العاشقين، كما كثر فيها الاستطراد الثنائي، وكثير من المناظر التي تفسد اطراد القصة واتساقها، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع، وتبطئ بالحركة مثال ذلك منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل، ودور الغريض وأصحابه تراه مقحما لا فائدة منه، ودور البلهاء وقيس حول الذبيحة وكذلك دور قيس بن ذريح في آخر المأساة، كما وفق شوقي في تصوير موقف منازل وقد وقف خطيبا في بني عامر يحضهم على قتل قيس، وقد أخاف أن تقبل فيه شفاعة ابن عوف، حيث اخذ يثني على قيس، ويرفعه إلى الذروة.[2]

الشخصيات

قيس: اتكأ شوقي في تصوير قيس على ما روى عنه في كتب الأدب، وصوره صورة غير طبيعية، فهو شخص دلهه الحب حتى جن، كثير الإغماء لا يفيق إلا على اسم ليلى، يسير في ثياب ممزقة الخلق، ويهيم على وجهه في الفيافي يعاشر الظباء.

ومع هذا فقد وُفق شوقي في إظهار مقدرة قيس الشعرية، حتى فتن الناس بيه ورددوا شعره، ومنهم المهدي أبو ليلى الذي أبى عليه أن يزوجه منها فيقول مناجيا قيسا وهو في إغمائه يقول:

---

[1] المرجع السابق ص 301

[2] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، المرجع السابق ص 169

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك

أراني شعرك الويل وما أروى سوى شعرك

كما لذ على الكره كلام الله للمشـــــــــرك. [1]

وقد عاب بعض النقاد شوقي على تصويره لقيس على هذه الصورة التي تحرج عن مألوف الحياة، وعلى وصفها بالضعف الظاهر والمستحيلات معتمدا في ذلك على كل ما نسب إلى قيس في كتب الأدب من غير أن يختار منها ما يجعل قيسا شخصية عادية.

ليلى: ويظهر أن صورة ليلى كانت واضحة في ذهن شوقي تمام الوضوح، وإن لم يتعمق في أغوارها، وقد أطلق لنفسه الحرية في تصويرها ورفعها شوقي إلى مصاف الأبطال بتغيير الحقائق التاريخية، وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة والعادات المتحكمة لدى العرب على حبها الذي أضناها.

وقد وفق شوقي بعض التوفيق في تصوير نفسيتها وما يختلج بقلبها من وازع سواء قبل زواجها أو بعده كما جعلها شوقي مثل للوفاء والأمانة فهي على الرغم من حبها الشديد لقيس لا تخون زوجها.[2]

المهدي: أبو ليلى وصورته أوفر حضا من عناصر الإنسانية، فهو سيد في قومه متمسك بعاداتهم وتقاليدهم وهو لا يحقد عليهم على قيس لتشهيره، بل تراه دائم العطف عليه

ورد: زوج ليلى وهو شريف من ثقيف، فتن بشعر قيس في ليلى فأحبها وخطبها لنفسه وشقى بهذا الحب، ولم يجد فيه السعادة، فحافظ عليها عنده وسمح لها بالخلوة مع قيس

بشر: صوره شوقي داعيا فيه جبن وخور، ولكنه مسرح ظريف ينتحل شعر المجنون وصيده

منازل: صوره شوقي منافسا لقيس في حب ليلى، يحسده عليها ويسعى للدس والفتك عليه وفيه خبث وجبن.

---

[1] المرجع السابق، ص 170 - 171

[2] رضا عبد الغني كساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ،المرجع السابق، ص 478

وثمة شخصيات أخرى في المسرحية لا قيمة لها

ويمكن القول إن تصوير الشخصيات في المسرحية مازال بسيطا لا ينفذ شوقي إلى أعماقها ولا يتجاوز سطحها وعناوينها حيث لا ترى في قيس العاشق انسانا خاصا ولا في ليلى امرأة خاصة.[1]

اللون المحلي

في هذه المسرحية العربية لون عربي زاه جدا تتمثل فيه حياة البادية، وعاداتهم وتقاليدهم وحبها العذري العنيف حيث يكفي المحبان النظرة والتحية، أو الحديث العف البريء كما تتمثل فيها أخلاق العرب وحرصهم على ألا يزوجوا بناتهم ممن شببن بهن.

ومن سنة البيد الأكف من العاشقين إذا شببوا

وكان من عاداتهم الوساطة للمحبين، فالحسين بن علي على الرغم من جلالة قدره قد تشفع لقيس بن ذريح عند أبي لبنى وعبد الرحمن بن عوف.

وإذا ظل أحدهم الطريق صفق بيده، ولبس ثوبه مقلوبا لينبه إليه من يراه فيهديه.

ومن عاداتهم تخيير الفتاة عند زواجها إذا كانت رشيدة قوية الشخصية، ومع هذا خالف شوقي بعض هذه الألوان المحلية حيث جعل ليلى تقدم صديقاتها لابن ذريح فيصافحه وهذه ليست من عادات العرب، بل هي عادة غريبة، كما خالف هذا اللون في جعله وردا يسمح بالخلوة بين قيس غريمه في حب ليلى، وزوجه. [2]

(1) المرجع السابق ص 479 - 480

(2) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق ص 304

الحوار

لم يتخذ الحوار في هذه المأساة أساسا لتطور الحوادث والمسرحية، لكنه كان يطول أحيانا وتتخلله المواقف الغنائية الطويلة التي تضعف الحبكة، ومع هذا فقد سلمت لشوقي كثير من المواطن القوية، ودلت على براعته في تطويع الشعر العربي للحوار والمساجلة وإن تأثر أيما تأثر بشعر المجنون.

وقد تضمنت المسرحية عدة مقطوعات غنائية تدل على براعة شوقي في هذا الضرب من الشعر، ولا بدع فقد تمرس بيه أربعين عاما قبل أن يؤلف المسرحيات وكانت الروح الغنائية تنازعه تغالبه وهو يؤلفها ولم يستطع التخلص منها في مواطن عدة.

كما أن في المسرحية على الرغم من أنها مأساة هناك مواقف مرحة وفكهة كما هو شأن المسرحيات الغير الاتباعية.[1]

(1) المرجع السابق ص 305 - 306

وفي ختام هذا البحث الموسوم بـ "تشكلات المسرح الكلاسيكي في التجربة المسرحية لأحمد شوقي"

نذكر أهم النتائج المستخلصة، وهي كالآتي:

1) ـ المؤثرات الأجنبية في تشكيل المفاهيم والرؤية للمسرح الكلاسيكي وذلك من خلال بعض المحطات لتأثر الأدباء العرب بالغرب حيث تأثر الأدب العربي بالأدب الكلاسيكي تأثرا غير محدود اقتصر على الشعر المسرحي وذلك حين اتصل كتاب المسرح العربي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي وفي مقدمة هؤلاء الشعراء أحمد شوقي من مصر والأديب اللبناني "مارون النقاش".

2) ـ ملامح وتمثلات المسرح العربي حيث نجد أن المسرح تشكل من خلال بعض الأسس التي وضعها أرسطو في بناء المسرحية وفي حديثه عن المأساة ولبناء المسرحية قواعد عامة وخطوط أساسية يجب أن تتوفر في المسرحية، بحيث إذا غاب شيء منها أو ضعف اهتز بناء المسرحية كلها اهتزازا شديدا ومن الملاحظ أن الفنان المسرحي العربي خلال قرن من التجريب المسرحي ظل غير معزول عن السياسة وهو يفكر بالعالم.

3) ـ التجربة العربية في المسرح الكلاسيكية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الشاعر والمسرحي العربي أحمد شوقي حيث انتهج منهج وخطى خطاه وذلك من خلال مسرحياته الكلاسيكية (علي بك الكبير، مجنون ليلى، مصرع كليوباترا) ولكنه لم يتقيد بالوحدات الثلاثة

حيث تأثر في مذهبه الفني بالكلاسيكية الفرنسية وجارى الكلاسيكيين في الرجوع إلى التاريخ.

هذه هي أهم العناصر الأساسية التي تطرقت إليها وسلطت عليها الضوء في بحثي هذا المتواضع.

ولعل مما سبق من الفصول نستطيع أن نقول أن شوقي رائد المسرح الكلاسيكي في الدب العربي.

وآمل في النهاية أن يكون بحثي هذا قد أفادكم ولو بالقليل، فإن وفّقت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

الفهرس

المقدمة.....1
المدخل.....5
خصائص المذهب الكلاسيكي.....11
أولا:محاكاةالقديم.....11
ثانيا:العقلانية.....12
ثالثا:الوضوح.....13
رابعا:جزالةالتعبير.....14
الفصل الأول :المؤثرات الأجنبية في تشكيل المفاهيم والرؤية للمسرح الكلاسيكي عند العرب.....15
المسرح في العالم العربي.....15
أثرالكلاسيكية الغربية في الأدب العربي.....21
محاولات التأصيل للمسرح العربي.....25
نشأة المسرحية العربية في الأدب العربي.....32
الفصل الثاني :ملامح وتمثلات المسرح العربي.....40
المبحث الأول :المسرحيةعندالعرب الأوائل 41
تحليل الجدول.....43
المبحث الثاني :المسرحيةالشكل والمضمون.....46
الموضوع.....49
الشخصيات.....50
الحوار.....52
المبحث الثالث أشكال المسرحية.....57
المأساة أوالتراجيديا 57
الملهاة الكوميديا.....59
المشجاة أوالميلودراما.....62
المهزلة أوالفارس.....63
المسرحيةالغنائية أوالأوبراوالأوبريت.....65
ـالفرق بين الأوبراوالأوبريت.....67

تمثلات المسرح العربي خلال قرن من التجريب 68
الفصل الثالث :أحمد شوقي والتجريب في المسرح الكلاسيكي.....73
أحمدشوقي مولده،نشأته،تجربته الأدبية 73
مسرح أحمد شوقي.....76
نصيب شوقي من الاتجاه الكلاسيكي.....91
المبحث الرابع والتطبيقي :مسرحية مجنون ليلى.....101
مسرحية مجنون ليلى.....102
نقدوتطبيق مجنون ليلى لشوقي.....121
العقدة 128
الشخصيات 128
اللون المحلي 130
الحوار 131
الخاتمة.....132
قائمة المصادر والمراجع 136

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

1)- أبا عوص أحمد،الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث،دار الثقافة.

2)- أحمد بلخير،دراسات في المسرح،مطبعة فضالة، المحمدية بالمغرب ط 2001.

3)- أحمد شمس الدين الحجابي، العرب وفن المسرح،المكتبة الثقافية ط1 عام 1993.

4)- أحمد شوقي،المسرح(سلسلة فنون الأدب العربي، الفن التمثيلي) دار المعارف.

5)- أحمد شوقي،مسرحية مجنون ليلى،دار مصر ط1عام 1998.

6)- أحمد شوقي،الشوقيات ج2،دار الفكر بيروت ط1997.

7)- أرسطو طاليس،فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ط 1953.

8)- أشلي ديوكس،الدراما،ترجمة محمد خيري،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،عالم الكتب،القاهرة.

9)- أنطونيوس بطرس ،الأدب تعريفه ومذاهبه - المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،ط1 عام 2013.

10)- إبراهيم حمادة،خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1961.

12)- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي،مكتبة مصر،ط 1988.

13)- توفيق الحكيم،بيان مسرحية الصفقة،مكتبة الآداب ط1982.

14)- جلال العشري،المسرح أبو الفنون،دار النهضة العربية،ط1971.

15)- جمال الدين الرمادي (مسرحية كليوباترا بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي) دار الفكر العربي.

16)- جميل سلطان وزكي المحاسني،التراجم والنقد والبلاغة في موازين الشعر، المطبعة التعاونية،دمشق ط1975.

17)- حسن محسن المؤثرات الغربية في المسرح لمصري المعاصر،دار النهضة العربية، القاهرة ط1989.

18)- د. محمد غنيمي هلال،مسرحية مجنون ليلى،دار العودة،بيروت ط1980.

19)- رضا حسين رامز،الدراما بين النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والطباعة بيروت 1982.

20)- رضا عبد الغني كساسبة،التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1 2004.

21)- سليم حسن،الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة، السلسلة الثقافية القديمة، القاهرة، ط الأولى 1945.

22)- سيد علي إسماعيل ـ أثر التراث العربي المعاصر،دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع ط2 سنة 2011.

23)- شلدونسيشني،تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، القاهرة 1963.

24)- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي،دارالمعارف،مصر ط7سنة1992.

25)- صبري محمد،الشوقيات المجهولة،دار المسيرة ج1979.

26)- عز الدين إسماعيل، المسرحيات التاريخية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1984.

27)- عز الدين إسماعيل،أفاق الشعر العربي الحديث والمعاصر في مصر، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع ط2003.

28)- عصام الدين أبو العلا ـ المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيف الفني) الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1994.

29)- علي أبو زيد، تمثيليات خيال الظل،رسالة الماجستير، جامعة القاهرة رقم 22.

علي الراعي، المسرح في العالم العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد25ط1980.

30)- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها،دار الفكر العربي،مدينة مصر، القاهرة،ط2003.

31)- عمر الدسوقي،في الأدب الحديث ج2، مطبعة لجان العربي 1950.

32)- مجيد صالح بك - تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافية للنشر، القاهرة ط2002.

33)- محمد التهامي، المسرح الإسلامي،دراسات في المسرح المصري، المجلد الثالث، مطبوعات المسرح المتجول 1980.

34)- محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، دارالبويكلي للطباعة والنشر، قنيطرة - المغرب،ط1996.

35)- محمد تيمور،طلائع المسرح العربي،المطبعة النموذجية،القاهرة.

36)- محمد حسن عبد الله (كليوباترا في الأدب والتاريخ) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

37)- محمد حمدي إبراهيم،دراسة في نظرية الدراما الإغريقية،دار الثقافة للنشر والطباعة ط1977.

38)- محمد رمضان الجريبي،الأدب المقارن،دار الهدى للطباعة والنشر.

39)- محمد زكي لعشماوي،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،دار الشروق للطباعة والنشر ط1994.

40)- محمد صقر خفاجة،دراسات في المسرحية اليونانية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ط.

41)- محمد عبد الرحيم - المسرحية بين النظرية والتطبيق،دار القومية للطباعة والنشر،مصر ط1966.

42)- محمد عبد المنعم خفاجي،دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الجيل، بيروت 1992.

43)- محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن -دار نهضة مصر.

44)- محمد مندور - الأدب ومذاهبه -نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5 ،1975.

45)- محمد مندور - في المسرح المصري المعاصر،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1 عام 1994.

46)- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ط3.

47)- محمد مندور، مسرحيات شوقي،دار نهضة مصر،القاهرة ط1982.

48)- محمد مندور،الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما،نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة مصر،ط2003.

49)- محمد مندور،مسرحيات أحمد شوقي،مكتبة النهضة العربية،مصر.

50)- محمد مندور،مسرحيات شوقي،دار نهضة مصر،القاهرة 1982.

51)- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث،دار الثقافة، بيروت ط1967.

52)- مدحت الجبار،مسرح شوقي الشعري،دار المعارف - القاهرة ط 1 1992.

53)- المقدمة التي قدم بها د. عز الدين إسماعيل لمسرحيات أحمد شوقي،الأعمال الكاملة،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

54)- موسى اللوح،لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق ط1عام 2008.

55)- وادي طه،شعر شوقي الغنائي والمسرحي،دار المعارف ط3سنة1985.

56)- ياسين الأيوبي،مذاهب الأدب والانعكاسات،دار العلم للملايين - المؤسسة الثقافية للتأليف - بيروت ط1.

57)- يعقوب لندوا،دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد غازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1962.

المجلات والجرائد:

1)- سعد الله ونوس، الأقلام العراقية، العدد 6مارس 1980.

2)- شفيق مجلي، الكوميديا القاتمة، مجلة المسرح، القاهرة، فبراير 1974.

3)- محمد غنيمي هلال، مقال عن أجناس الأدب، مجلة المجلة، العدد 144.

4)- مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل للمسرح، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد 17 العدد4 عام 1986.

5)ـ هيام أبو حسن، المسرح المصري القديم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 2ط 1982.

6)ـ يوسف إدريس، نحو المسرح المصري، مجلة الكاتب عدد23 فبراير1963.

المعاجم والفهارس:

1)ـ ابن منظورـ لسان العرب، دار لسان العرب، لبنان ط1عام 2005.

2)ـ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، سنة النشر 2008.

الموسوعات ودائرة المعارف:

1) ـ الموسوعة العربية والعالمية بتصرف،الموسوعة البريطانية 2009، وموسوعة ويكيبيديا بنسختها العربية والإنجليزية.

قائمة المصادر والمراجع باللغة الأجنبية :

2)- Magdiwahba a dicionary of littéraire termes libraire du Liban Bierut 1974.

3) - Theater art of encyclopédiebritannique 1980 vol 18.

4) - www.alukah.net.18:37 على الساعة 2018-02-07