وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربيّ
تخصص: أدب عربيّ وأجنبيّ

أثر التّيارات المسرحيّة الأوربيّة في المسرح العربيّ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (LMD)

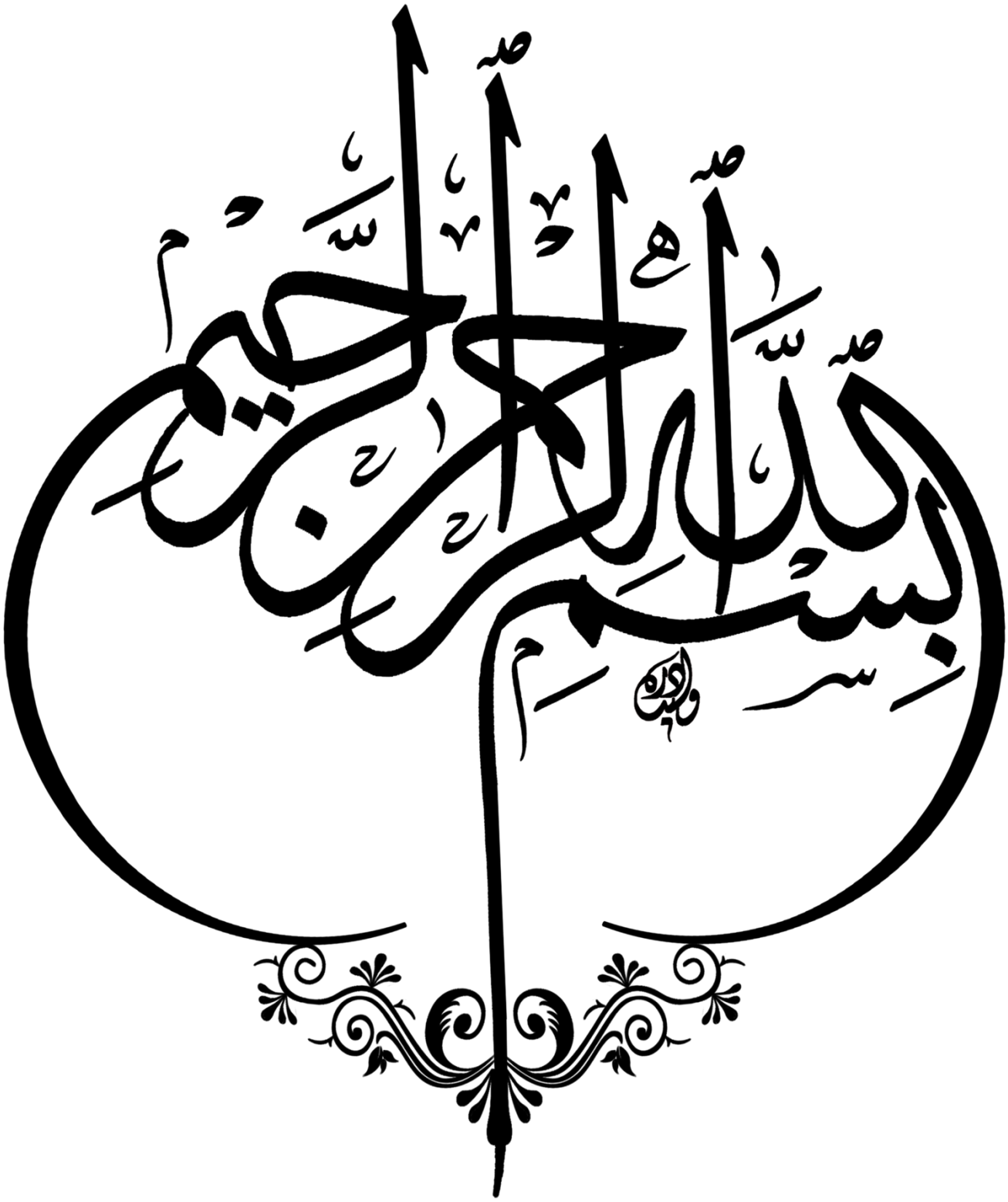
إعداد الطالبة:
- إيمان غواري

إشراف الأستاذة:
- د. سهيلة لعور

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د عمرو عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
د.سهيلة لعور	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا و مقررا
أ.د سليم بركان	أستاذ ألتعليم العالي	جامعة سطيف2	ممتحنا
د.كريمة بوطارن	أستاذ محاضر أ	جامعة بريكة	ممتحنا
د. هشام تومي	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور خنشلة	ممتحنا
د.إيمان مليكي	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور خنشلة	ممتحنا

السّنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، على فضله لإنجاز هذه الأطروحة، .

عرفانا بالمساعدات التي قدمت حتى يخرج هذا العمل على الذي هو عليه، أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان للبروفيسور "عمر عيلان"الذي منح لنا فرصة البحث وأعاننا عليه فله منا كل عبارات الشكر والعرفان وأرقى معاني التوقير والاحترام، كذلك أتوجه بجزيل الشكر للبروفيسور "يوسف لطرش" الذي كان أول من أشرف على أطروحتي وكان أول الداعمين لي حفظه الله ورعاه

كما أنني أزف أرقى باقة

شكر لأستاذتي المشرفة الدكتورة"سهيلة لعور"

فلها أخلص تحية وأعظم تقدير على كل ما قدمته لنا من توجيهات وإرشادات وعلى نصائحها السديدة في إنجاز هذه الأطروحة، فجزاها الله أفضل جزاء.

وأتوجه بجزيل الشكر إلى لجنة المناقشة و الأساتذة الأفاضل بقسم اللغة و الأدب العربي

الطّالبة: إيمان خواري

إهـــداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

إلى التي بحنانها ارتويت وبدفئها احتميت إلى من كانت تتمنى رؤيتي وأنا أحقق هذا النجاح وشاء الله أن يأتي هذا اليوم إلى

أمي الغالية حفظها الله

إلى من شق لي بحر العلم والتعلم، إلى من احترقت شموعه من أجلي، ركيزة عمري، كبريائي وكرامتي

أبي أطال الله في عمره

إلى سندي وقوتي وملاذي إخوتي وأخواتي

إلى زوجي الذي كان له بالغ الأثر في تحدي الكثير منن العقبات

إلى ابني "عبد المعز" قرة عيني

إيمان خواري

مـقـدمـة

مقدمة:

يعد المسرح فنا إنسانيا شاملا يعكس جوهر الوجود البشري فهو ليس مجرد وسيلة للترفيه أو عرض فني، بل هو مرآة للوعي الجمعيّ، وأداة فاعلة لفهم الإنسان لذاته وللعالم من حوله وقد نشأ المسرح في أحضان الحضارة الإغريقية القديمة باعتباره طقسا دينيا واجتماعيا ثم تطور ليصبح فنا قائما على الفكر والفعل، يتفاعل مع التحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها المجتمعات عبر العصور، ومنذ تلك النشأة الأولى، ظل المسرح فنا متجددا يتجاوز حدود الشكلية ليعبر عن روح الإنسان في بحثه الدائم عن الحقيقة والحرية والجمال.

عرف المسرح الأوروبي مسارا تاريخيا حافلا بالتحولات الفكرية والجمالية، تأثرا بالتحولات التي عرفها الفكر الغربي من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، مرورا بعصر النهضة والإصلاح الديني والثورات الصناعية والفكرية، وقد أفرزت هذه التحولات تيارات مسرحية متنوعة: من الكلاسيكية إلى الرومنسية، ومن الواقعية والطبيعية إلى الرمزية والتعبيرية، وصولا إلى المسرح الملحمي والعبثي والوجودي تشكل بمجموعها رصيدا معرفيا وجماليا ضخما أسهم في إعادة صياغة المفهوم المسرحي وأدواره في المجتمع.

ومع بدايات القرن التاسع عشر وبروز ظاهرة الاحتكاك الثقافي بين الشرق والغرب، نتيجة لحركات البعثات العلمية والاستعمار والتبادل التجاري والفكري، انفتح العالم العربي على التيارات الفكرية والأدبية الأوربية، وكان للمسرح النصيب الأكبر من هذا التفاعل إذ انتقل إلى البيئة العربية باعتباره فنا جديدا لم تعرفه الثقافة العربية في صيغته الغربية من قبل، فشكل ظهوره حدثا ثقافيا وحضاريا مهما ارتبط بمشاريع التحديث والإصلاح الفكري والاجتماعي.

لقد بدأت أولى التجارب المسرحية العربية في المشرق، مع رواد مثل مارون النقاش ويعقوب صنوع وأبو خليل القباني، الذين استلهموا في بدايتهم النماذج المسرحية الأوربية سواء في البناء الدرامي أو في الشكل الإخراجي، محاولين في الوقت نفسه مواءمة تلك النماذج مع البيئة المحلية والذائقة العربية، ثم تطور هذا المسار مع كتاب ومخرجين لاحقين سعوا إلى تجاوز التبعية الشكلية نحو البحث عن هوية مسرحية عربية أصيلة قادرة على استيعاب الوافد الغربي دون الذوبان فيه ومن هنا بدأت تتبلور حركة مسرحية عربية معاصرة ذات خصوصية ثقافية وفكرية واضحة في المشرق كما في المغرب العربي.

إن أثر التيارات المسرحية الأوربية في المسرح العربي لا يمكن قراءته بوصفه مجرد عملية تأثير أحادي الإتجاه، بل هو تفاعل حضاري متبادل اتسم بمرحلتين أساسيتين: مرحلة التلقي والتأثر التي اتسمت بالاقتباس والنقل، ومرحلة التفاعل والإبداع التي سعت إلى التأسيس لمسرح عربي ينطلق من التراث والواقع الاجتماعي العربي مع الإستفادة من المناهج الغربية الحديثة في التأليف والإخراج والتلقي، وفي هذا السياق تبرز أهمية التيارات المسرحية الأوروبية، مثل الكلاسيكية و الواقعية والملحمية والمسرح السياسي، ورصد كيفية تمثلها داخل التجربة المسرحية العربية.

إن هذه الدراسة تسعى إلى مقاربة العلاقة بين المسرحين الأوروبي والعربي من منظور جدلي يتجاوز الثنائية السطحية بين "الأصالة والمعاصرة" أو "التبعية والاستقلال" لتكشف عن دينامية التفاعل الثقافي بين ضفتي المتوسط، وعن الكيفية التي استطاع بها المسرح العربي أن يحول التأثر إلى أداة للإبداع والتجديد فالمسرح العربي لم يكن مجرد متلق سلبي للنماذج الغربية، بل انخرط في حوار ابداعي خصب مع التيارات المسرحية الأوربية، أعاد من خلاله إنتاجها داخل سياق حضاري عربي ذي خصوصية لغوية وجمالية وفكرية.

أهمية البحث:

اهتمت دراستنا بمعرفة التيارات المسرحية الأوروبية، وكيف أثرت في المسرح العربي وعن كيفية وصول هذا الفن الجديد إلى التربة العربية واستنابته فيها، وكيف ساهمت الحرب العالمية الأولى والثانية في ظهور تيارات مسرحية جديدة، وكيف أثرت بدورها في المسرح العربي، فهناك عدد من الباحثين العرب تناولوا المسرح العربي من عدة جوانب مثل دراسة "كمال عيد" بعنوان (المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر من 1952–1970) وكذلك دراسة علي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) وحياة حاتم محمد في كتابها (الدراما التجريبية في مصر (1960–1970) والتأثير الغربي عليها) وعلي عقلة عرسان في كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب وغيره).

دواعي اختيار الموضوع:

تنبع دواعي اختيار هذا الموضوع من جملة اعتبارات علمية وفكرية وثقافية تتصل بطبيعة المسرح العربي وتاريخه، وبالعلاقة المعقدة التي ربطته بالمسرح الأوروبي منذ نشأته الحديثة فقد شكل المسرح العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر، ميدانا حيويا لتجاذب الثقافات، ومختبرا لتفاعل الرؤى الجمالية والفكرية بين الشرق والغرب، الأمر الذي جعل دراسة هذا التفاعل ضرورة علمية لفهم مسار تشكل الخطاب المسرحي العربي.

أولا: تأتي أهمية الموضوع من قلة الدراسات الأكاديمية المتخصصة التي تناولت أثر التيارات المسرحية الأوروبية في المسرح العربي من منظور شامل يجمع بين التحليل التاريخي والجمالي والفكري، فالكثير من الدراسات السابقة انحصرت في رصد التأثيرات الجزئية أو المقاربات الوصفية دون أن تتعمق في طبيعة العلاقة الجدلية بين الوافد الغربي والموروث العربي، ودون أن تبرز الكيفية التي تحول بها التأثر إلى عنصر فاعل في بناء

هوية مسرحية عربية متميزة، ومن ثم فإن هذه الأطروحة تسعى إلى سد هذه الفجوة البحثية عبر تقديم رؤية تحليلية نقدية تبرز التأثر والتأصيل في التجربة المسرحية العربية.

ثانيا: يرتبط اختيار الموضوع بالحاجة إلى إعادة قراءة مسار المسرح العربي في ضوء التحولات الفكرية والجمالية التي شهدها القرن العشرون، حيث تزامن تطور المسرح العربي مع ظهور تيارات مسرحية أوروبية كبرى (الواقعية، الرمزية، التعبيرية، الملحمية، العبثية، الوجودية...) أثرت بعمق في الوعي الجمالي العالمي، وإن تتبع أثر هذه التيارات في النصوص والعروض المسرحية العربية ينبعث من فهم آليات التفاعل والتجاوز التي أسهمت في تشكيل بنية المسرح العربي المعاصر.

ثالثا: تنبع الدواعي أيضا من الرغبة في الإسهام في النقاش المتجدد حول إشكالية الهوية الثقافية في المسرح العربي وهي إشكالية ظلت حاضرة منذ بداياته تتأرجح بين التبعية للنموذج الأوروبي والسعي إلى الأصالة والانطلاق من التراث المحلي، ومن ثم فإن هذا البحث يسعى إلى تفكيك هذه الإشكالية من خلال تحليل الكيفية التي أعاد بها المسرحي العربي إنتاج الأشكال الغربية ضمن سياق ثقافي مغاير، لما يتيح فهما أعمق لمفهوم "التفاعل الحضاري" بوصفه مسارا خلاقا لا يقوم على النقل أو الرفض، بل على الحوار والإبداع.

رابعا: ينبع الاختيار من قناعة الباحثة بأن المسرح العربي رغم تأثره العميق بالمسرح الأوروبي لا يروم إظهار التبعية، بل إبراز كيف يحول هذا التأثير إلى دافع للتجريب والتجديد وإغناء التجربة المسرحية العربية.

الإشكالية:

شهد المسرح العربي منذ نشأته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولا كبيرا في بنيته الدرامية والجمالية نتيجة تأثره بالتيارات المسرحية الأوروبية التي كانت قد بلغت ذروتها من حيث التنظير والتجريب، وقد تجلى هذا التأثير في عدة مستويات مثل: الترجمة والاقتباس والمثاقفة، ثم التأهيل والتمرد، حيث انفتحت الذائقة المسرحية العربية على أشكال جديدة كالكلاسيكية والواقعية والرمزية والملحمية والمسرح السياسي وغيرها من التيارات التي ألهمت المسرحيين العرب في بناء نصوص وعروض تعكس قضاياهم المحلية ضمن أطر فنية حديثة، غير أن هذا التفاعل الذي بدأ بالإقتباس والتلقي سرعان ما تحول إلى محاولة للتمييز والتأصيل، حيث سعى المسرح العربي إلى استعادة هويته من خلال استلهام التراث الشعبي العربي وتوظيفه.

انطلاقا من هذا التفاعل الجدلي بين التلقي والإبداع، تطرح هذه الدراسة الإشكالية الآتية:

"كيف أثرت التيارات المسرحية الأوروبية في تشكيل بنية المسرح العربي جماليا وفكريا، وما حدود التحول من التلقي إلى التأصيل داخل التجربة المسرحية العربية؟"

الأسئلة الفرعية:

1-ماهي أهم التيارات المسرحية الأوروبية التي أثرت في المسرح العربي منذ نشأته؟

2-ما الدور الذي لعبته الترجمة والاقتباس في نقل التجارب المسرحية الأوروبية إلى السياق العربي؟

3-كيف تلقى الجمهور العربي الأشكال المسرحية الأوروبية من حيث اللغة والمضمون والفرجة؟

4-إلى أي مدى استطاع المسرح العربي أن يطوع التيارات الأوروبية لتخدم قضاياه المحلية والاجتماعية؟

5-ما هي أبرز محاولات التأصيل في المسرح العربي، وكيف سعت إلى تجاوز التبعية الغربية؟

منهج البحث:

نظرا لطبيعة الموضوع الذي يجمع بين البعدين التاريخي والجمالي فقد اعتمدت هذه الدراسة على منهج وصفي تحليلي يتقاطع مع المنهج التاريخي، والمنهج المقارن وذلك على النحو التالي:

1- المنهج الوصفي التحليلي:

تم توظيفه في دراسة النصوص والعروض المسرحية العربية التي تأثرت بالتيارات الأوروبية، وذلك من خلال تحليل مكوناتها الفنية والجمالية (الشخصيات، اللغة، البنية والموضوعات...) بهدف الكشف عن تمثلات هذه التيارات في الإبداع العربي.

2- المنهج التاريخي:

استخدم للكشف عن المراحل الزمنية التي انتقل خلالها المسرح العربي من التلقي إلى التفاعل والتأصيل، من خلال تتبع السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية التي رافقت نشأة المسرح العربي وتطوره وربطها بالتحولات المسرحية الأوروبية.

3- المنهج المقارن:

وظف هذا المنهج في مقارنة النماذج المسرحية الأوروبية بنظيرتها العربية، بهدف إبراز أوجه التأثر والتفاعل والتجاوز واكتشاف نقاط الإلتقاء والإختلاف بين المسرحين.

الدراسات السابقة:

يعد موضوع "أثر التيارات المسرحية الأوروبية في المسرح العربي" من أهم القضايا التي استقطبت اهتمام عدد من الباحثين والنقاد العرب، نظرا لصلته الوثيقة بإشكالية التأثر والتأصيل في الخطاب المسرحي العربي الحديث والمعاصر، غير أن الدراسات التي تناولت هذه الإشكالية اتسمت بالتنوع في المنهج والمقاربة، وبالتفاوت في مستوى العمق والتحليل، ويمكن تصنيفها بوجه عام إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية: دراسات تاريخية توثيقية، ودراسات نقدية تحليلية، ودراسات تنظيرية تأصيلية.

أولا: الدراسات التاريخية والتوثيقية:

تعنى هذه الدراسات التاريخية بتتبع نشأة المسرح العربي وتطوره عبر مراحله الأولى مركزة على الصلات الأولى بالمسرح الأوروبي من أبرزها:

- كتاب "نشأة المسرح العربي" ل: يعقوب لنداو، الذي تتبع بدايات المسرح في المشرق العربي مبرزا أثر المسرح الفرنسي والإيطالي في محاولات "مارون النقاش" و "أبي خليل القباني"

- واهتم "علي الراعي" في كتابه "المسرح في الوطن العربي" برصد التحولات التي عرفها المسرح العربي منذ نشأته حتى منتصف القرن العشرين مبينا مظاهر التأثر بالتيارات الأوروبية الواقعية والرمزية الملحمية.

- "أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ل: درنيي خشبة"

- المدارس المسرحية وطرق إخراجها ل: جمعة أحمد قاجة.

ثانيا: الدراسات النقدية التحليلية:

اهتم هذا الاتجاه بتحليل النصوص والعروض المسرحية العربية التي تأثرت بالتيارات الأوروبية ومن أبرزها:

- كتاب "المسرح العربي المعاصر" ل: عبد الرحمان بن زيدان، الذي درس تأثيرات المسرح الأوروبي في التجارب المغربية والمشرقية مركزا على مفهومي التفاعل والتجريب في الممارسة العربية المسرحية.

- دراسة "سعد الله ونوس" في مقالاته وبياناته المسرحية، ولا سيما "بيانات لمسرح عربي جديد" مسألة العلاقة مع المسرح الأوروبي من منظور نقدي، داعيا إلى الإفادة من التجربة الغربية دون الوقوع في التقليد أو الاستلاب، ومشددا على ضرورة بناء مسرح عربي يعكس قضايا الإنسان العربي وهمومه.

- ومن الدراسات الأكاديمية اللافتة أيضا بحث "محمد الكغاط" حول "التجريب في المسرح المغربي" الذي رصد فيه أثر المسرح الطليعي الأوروبي في ظهور ما سماه ب "المسرح الاحتفالي بوصفه نموذجا للتفاعل الخلاق بين التراث المحلي والتيارات الحديثة.

ثالثا: الدراسات التنظيرية والتأهيلية:

يتجه هذا النوع من الدراسات إلى البحث في الأسس النظرية لبناء مسرح عربي أصيل، مع تحليل علاقة التأصيل بالتجربة الأوروبية.

- من أبرزها أعمال توفيق الحكيم، خاصة في كتابه "فن الأدب" ومسرحياته التي تمزج بين الفكر الفلسفي الغربي والموروث العربي.

- كما تناول عبد الكريم برشيد في كتاباته مفهوم "الاحتفالية" باعتباره مشروعا مسرحيا عربيا أصيلا ينفتح على التراث الشعبي مع الإفادة من التجارب الغربية الحديثة.

- وفي السياق نفسه قدم "حسن المنيعي" دراسات نقدية هامة مثل "المسرح المغربي بين النص والعرض" والمسرح العربي والبحث عن الجماليات الجديدة، التي أبرز فيها دور التأثر الأوروبي في تطوير أساليب الكتابة والإخراج والتلقي في المسرح العربي.

خطة البحث:

لقد مر المسرح الأوروبي بمسار طويل من التحول، بدأ من الاحتفالات الدينية الإغريقية، التي كانت تقدم تكريما للإله "ديويزوس" حيث تبلورت فيها بذور التراجيديا والكوميديا ثم تطور في العصور الكلاسيكية على أيدي كتاب كبار مثل: سوفوكليس ويوريبدس، وأريستوفان، الذين أرسوا أسس البناء الدرامي القائم على الصراع والحبكة والتطهير، ومع عصر النهضة، انتقل المسرح إلى مرحلة جديدة تأثرت بروح التنوير والإنسانية، لتظهر نماذج مسرحية متكاملة في أعمال: شكسبير وموليير وكورني، وراسين.

أما في القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد شهد المسرح الأوروبي طفرة فكرية وجمالية غير مسبوقة، تمثلت في بروز تيارات واتجاهات متعددة.

ومع الاحتكاك الحضاري بين الشرق والغرب في القرن التاسع عشر، سواء عبر البعثات التعليمية أو الترجمة أو الاستعمار أو التبادل الثقافي، انتقلت هذه التجربة المسرحية الأوروبية إلى العالم العربي.

من هنا تنطلق هذه الدراسة لتبحث في "أثر التيارات المسرحية الأوروبية في المسرح العربي" لا من زاوية النقل أو الاقتباس فحسب، بل من منظور التفاعل الإبداعي والحوار الثقافي وفق خطة مقسمة كالآتي:

مقدمة، ومدخل نظري وأربعة فصول وخاتمة ومجموعة من التوصيات.

مدخل نظري: "نشأة المسرح الأوروبي" ويتضمن ستة مباحث: المسرحية الإغريقية، المحاكاة وبدايات التمثيل، الدراما البدائية، التراجيديا، الكوميديا، المسرحية الرومانية.

الفصل الأول: "التيارات المسرحية الأوروبية" ويتضمن أربعة مباحث: التيار الكلاسيكي، التيار الواقعي، التيار السياسي، التيار الملحمي.

الفصل الثاني: "مرجعيات المسرح العربي": النشأة والتطور.

الفصل الثالث: "أثر التيارات المسرحية الأوروبية في المسرح العربي": أحمد شوقي والمسرح الكلاسيكي، نعمان عاشور والمسرح الواقعي وسعد الله ونوس والمسرح السياسي، وعبد الكريم برشيد والمسرح الملحمي.

الفصل الرابع: "المسرح العربي المعاصر": المسرح التجريبي دور التمثيل من خلال التجريب والتجريب وقضايا المجتمع على خشبة المسرح، ما بعد التأثر بالتيارات الأوروبية.

وأخيرا خاتمة والتي كانت تحمل النتائج المتوصل إليها من خلال بحثنا، يليها مجموعة من التوصيات.

الصعوبات في البحث:

يواجه أي باحث في مجال البحث العلمي مجموعة من الصعوبات خلال إعداد بحثية، ومن أبرز الصعوبات التي واجهتنا عدم الحصول على المصادر والمراجع التي تدعم بحثنا قلة المراجع في نسختها الورقية، صعوبة الحصول على المسرحيات المترجمة من النصوص المسرحية الغربية، صعوبات التنقل من بلد لآخر للحصول على المعلومة من مصادرها الأم،

اتساع الموضوع وتشعبه الزمني والجغرافي، كذلك تعدد التيارات المسرحية الأوروبية وتداخلها نظرا لغنى المسرح الأوروبي، بتجاربه واتجاهاته، واجهت الباحثة صعوبة في تحديد

الحدود الفاصلة بين هذه التيارات وفي تتبع أثر كل منها على المسرح العربي بدقة خاصة أن العديد من المسرحيين العرب تأثروا بأكثر من اتجاه في الوقت نفسه.

ورغم هذه الصعوبات، فقد مثلت تحديا إيجابيا أغنى التجربة البحثية وساهم في تعميق فهم الباحثة لموضوعها، وككل بحث أكاديمي، مهما بلغت دقته وصرامته المنهجية، يظل عملا إنسانيا قابلا للمراجعة والتصويب، فالبحث العلمي لا يدعى الإحاطة الشاملة بالموضوع المدروس، ولا يزعم الوصول إلى الحقيقة النهائية، بل يسعى إلى الاقتراب منها ضمن حدود المنهج والأدوات المتاحة... ومن هذا المنطلق، تدرك الباحثة أن هذه الأطروحة –رغم ما بذل فيها من جهد في التوثيق والتحليل والمقارنة– لا تخلو من مواطن تحتاج إلى مزيد من التعمق أو التوسيع.

وفي الأخير أتوجه بخالص عبارات الشكر والعرفان إلى كل من كان لهم الفضل في إنجاز هذه الأطروحة، التي لم تكن لتكتمل لولا دعمهم وتوجيههم وعطاؤهم اللامحدود، لهذا أتقدم بأسمى معاني التقدير والعرفان إلى الأستاذ المشرف الأول البروفيسور "يوسف لطرش" الذي خصني بدعمه الغزير وتوجيهاته السديدة، كذلك فإنني أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ رئيس المشروع البروفيسور "عمر عيلان" الذي أتاح لنا فرصة البحث في طور الدكتوراه وأعاننا عليه، كذلك أشكر الأستاذة المشرفة الدكتورة "لعور سهيلة" التي كانت رفيقة في درب البحث وموجهة بصيرة بدقائق الموضوع. لقد كان لتوجيهاتهم القيمة ودعمهم المتواصل الأثر الكبير في إنضاج هذه الدراسة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل، وعلى ما بذلوه في قراءته ونقده بعين العالم المنصف والباحث الحريص على جودة المعرفة، إن حضورهم وملاحظاتهم العلمية تمثل شرفا كبيرا ودافعا لمزيد من البحث والعطاء ولا يفوتني أن أعبر عن خالص الامتنان إلى أساتذتي بقسم اللغة والأدب العربي جامعة

عباس لغرور خنشلة، الذين شكلوا لي بيئة علمية خصبة، فكان لكل كلمة أو ملاحظة منهم أثر في توجيه مساري العلمي.

الطالبة غواري إيمان

مدخل نظري:

نشأة المسرح الأوروبي

1-المسرحية الإغريقية

2-المحاكاة وبدايات التمثيل

3-الدراما البدائية

4-التراجيديا

5-الكوميديا

6-المسرحية الرومانية

1-المسرحية الإغريقية:

يعدّ المسرح الإغريقي -اليوناني القديم- الأساس الذي انبنت عليه معظم تقاليد المسرح في العالم، فقد نشأ في اليونان وبالضبط في مدينة "**أثينا**" خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، عن طريق الإحتفالات الدينية المرتبطة بـ "إله الخمر والخصب "ديونيسوس"، وإن "أقدم المسرحيات الإغريقية، وكأن لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير من جبال وتلال وكهوف، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بما السحاب وسفوح مخضرة، وأنهار جارية وبرد شديد في بعض الجهات، ودفء جميل على الشاطئ، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى ورعود قاصفة، وسيول جارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية، فقد سُوها وتملقوها بالقرابين والعبادة"[1]

فالمسرح الإغريقي يُعد اللبنة الأساسية التي انبنى عليها المسرح في الحضارة الإنسانية كلها، وهو المرجع الذي انطلقت منه الأشكال المسرحية في أوروبا ثم في العالم.

كان يقام في مسارح ضخمة مفتوحة في الهواء الطلق، كما أن المسرح الإغريقي قد وضع القواعد الأولى للبنية الدرامية: الوحدة، الصراع، الحبكة، العقدة والحل وقد تميز هذا المسرح بتقديس الآلهة، "وكان من آلهتهم التي قدسوها "ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء والخصب وبخاصة العنب والخمر وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور ويغلب عليه المدح وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص وتنطلق الأغاني، ومن هذا النوع من المدح نشأت الملهاة (الكوميديا) والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت من الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لا بعد وبعض الرقص والأناشيد الجماعية

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مصر، دط، دت، ص: 7

والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والإبتهال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل شخص "ديونيسوس" فكانت "الجوقة"، الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغانى والأناشيد..."[1]، فقد حملت هذه الأناشيد الكورالية التي لم تكن دراما بعد، لكنها كانت تحمل بذور التمثيل، إذ يؤدي أفراد الجوقة أدوارًا رمزية، فالابتهال الديونيسي هو الذي منح المسرح صبغته الأولى: بل كان الشرارة الأولى التي تحولت من طقس ديني إلى فن مسرحي، ومن صوت جماعي إلى دراما إنسانية خالدة فبينما كان الإبتهال لديونيسوس تعبيرا جماعيًا عن الولاء للآلهة، بدأ الشعراء في إعادة تشكيل هذا الطقس واكسابه بعدا فنيًا.

مرّ المسرح الإغريقي بمراحل تطور طويلة حتى وصل إلى صورته الكلاسيكية التي نعرفها اليوم، فلم يكن في البداية وجود للشخصيات ولا للحبكة بالمعنى الدرامي بل كان عبارة عن طقوس دينية غنائية ورقصية، ومنه يمكننا وصف المسرح الإغريقي أنه ولد بدائيا، ثم تطور تدريجيًا عبر أجيال من شعراء المسرح حتى بلغ مرحلة النضح الفني والفكري "لم يولد المسرح الإغريقي مكتملا ناضجا، فما كان له أن يخرج إلى الوجود كما خرجت أثينا من رأس "زيوس" كاملة يانعة الشباب، فالشواهد المستمدة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق ومن آثاره الحضارية القديمة، تشير إلى بدء تخلق الدراما في أصولها الأولى، من الشعائر والطقوس الدينية البدائية التي كانت تمارسها العشائر اليونانية في مجتمعها القبلي الأول وإذا كان لفلاسفة اليونان عصرهم الذهبي فقد أرجعوا التراجيديا إلى الأناشيد والرقصات التي تندرج تحت عبادة ديونيسوس إله الخمر والإخصاب وعادوا بأصول الكوميديا إلى مواكب الاحتفالات المعربدة الصّاخبة التي كانت تصعب أداء طقوس الاحتفال به"[2] وبذلك يمكن القول إنّ المسرح الإغريقي لم يكن جاهزا منذ نشأته، بل تشكل عبر مسار تطوري مندرج حتى بلغ النضج في القرن الخامس قبل الميلاد، ليصبح اللبنة الأساسية للمسرح العالمي.

[1] المرجع السابق، ص 6.

[2] إدوار الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003، ص 129.

اتخذ الإنسان المسرح وسيلة ليعبر بها عن مشاعره وأحاسيسه حول كل ما يحيط به وقد كانت بدايته مرتبطة بالدين: يشكر الانسان من خلال احتفالات وطقوس الآلهة ويحاول التقرب منها، فكانت نشأة المسرح عند الإغريق، وكان أرسطو أول من وضع أسسه وقواعده كما أن هناك من يقول من الباحثين والمؤرخين أن الإغريق قد تأثروا بالفراعنة "ويذكر هيرودوت أن الإغريق أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة الذين بقيت عندهم ضمن إطارها الديني فلم تخرج عنه"[1]، فيتجلى هذا التأثر في الطقوس الدينية، فالمسرح في مصر الفرعونية نشأ هو الآخر من الطقوس الدينية مثل مسرحية ايزيس وأوزوريس التي كانت تعرض في الأعياد، كذلك الشيء نفسه في اليونان فالمسرح بدأ من الطقوس الدينية المرتبطة بالإله ديونيسوس، نجد أيضا أنا موضوعات كلا من المسرح الفرعوني والاغريقي تحاكي الأساطير والصراع بين الخير والشر، الموت والبعث.

فالمسرحيات في مصر كانت تعرض في الساحات والمعابد "يرجع أصل نشأة المسرح إلى الاحتفالات الدينية على مر الحضارات والدليل على ذلك العثور على مخطوط المسرحية الدينية المسرحية المصرية، كتبت سنة 200 قبل الميلاد، والتي كان بطلها "أوزيريس" وأيضًا في الحضارة الإغريقية والتي تعتبر الأصل في المؤلفات المسرحية الغربية والتي كانت تمثل الاحتفالات بعبادة الإله ديونيسوس"[2]، فاليونان قد أخذوا الفكرة نفسها حيث كانت المسرحيات تعرض في مهرجانات دينية كبرى يحضرها آلاف المواطنين، كانت هذه الاحتفالات تسمى "الديونيسيا Dionysia" تقام في فصل الربيع بمشاركة كل الشعب، في شكل مواكب غنائية راقصة (Ditayramb) ينشدون تَرانيم دينية مع تقديم قرابين للإله ديونيسيوس، ومن خلال هذه الأغاني الدينية تطورت التراجيديا (المأساة)، ومن الاحتفالات الساخرة المليئة بالرقص والمرح تطورت الكوميديا، فكانت الوظيفة الثلاثية للمسرح بأنه وسيلة دينية، اجتماعية فلسفية مع مرور الزمن.

[1] جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ص 177

[2] المرجع نفسه، من 76.

لعبت الفلسفة الإغريقية دور هام في تطور المسرح، حيث أصبح المسرح يمثل تاريخا عريقا للإغريق هذا ما يؤكده "**زكي العشماوي**" بقوله: "المسرح عند اليونان القدماء وعند أوروبا القديمة والحديثة ذلك التاريخ الحافل بثقافات وفلسفات وأفكار، لا تصور العقل البشري فحسب وإنما تقدم لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التي وصل إليها الإنسان في هذا الفن الجديد علينا"[1]، فقد ساهمت الفلسفة في تعميق فهم الإنسان للطبيعة البشرية إذ لمس هذا التأثر عدة جوانب نذكر منها المضمون "من خلال طرح الفلاسفة أسئلة حول الحرية، العدالة، القدر، لتصبح هذه المواضيع محاور أساسية في المسرحيات، بعدها "البنية" فقد تأثر المسرحيون كثيرا بالقواعد التي وضعها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" خاصة قواعد المأساة" مثل وحدة الحدث والزمان والمكان، فقد أصبحت مرجعًا لكتاب المسرح في أوروبا لقرون، أما عن "الوظيفة" فلم تقتصر على الترفيه، بل كانت وظيفته الأساسية التربية والتفكير عن طريق ما يعرف "**بالتطهير**" إثارة الخوف والشفقة في المتلقي لتتركه أكثر نقاء، وأخيرا "الحوار والمنطق" كان الحوار بمثابة صلاح اعتمدته الفلسفة الإغريقية للنقاش، وهذا ما نجده ينعكس على المسرح، إذ يعتبر الحوار أداة لتوضيح الصراع وإبراز الأفكار.

أما "**المحاكاة Mimesis**" في المسرح الإغريقي لم تكن فقط مجرد تقليد للحياة، بل كانت وسيلة قيمة وفلسفية في الوقت نفسه لفهم الإنسان وعالمه، فقد تجسدت المحاكاة في "التراجيديات" والتي كانت تحاكي أفعال البشر العظيمة والمصيرية، أما الكوميديات فقد كانت "تحاكي الحياة بشكل ساخر"، وبما أن الفن محاكاة للواقع والمسرح أبو الفنون كلها، كونه منبع الحياة فهو تعبير عن المشاعر الإنسانية المختلفة، وهو محاكاة للظروف المعيشية والاجتماعية وعندما نتحدث عن المحاكاة لابد أن نشير إلى نشأة الشعر كونه ضروري للنفس البشرية كما زعم "**أرسطو**" الذي يرى أن النزعة الإنسانية تنقسم إلى نوعين نزعة إلى المحاكاة ونزعة إلى الإنسجام والإيقاع، وعلى هذا الأساس كانت نشأة الشعر الأولى في

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، لبنان، دط، 1980، ص 2.

المدح والهجاء ثم تطور إلى شعر الملاحم حتى وصل إلى المأساة والملهاة وكلاهما أساسه المحاكاة".[1]

2-المحاكاة وبدايات التمثيل:

يعتبر الفن جزء من التربية والمسرح وسيلة للتربية الأخلاقية الفكرية، كما أنه يسمح للناس بتفريغ مشاعرهم؛ ومنه فالمحاكاة عند الإغريق هي تقليد أفعال الإنسان والحياة عبر الفن (مسرح)، شعر، موسيقى، رقص، لكن هذا التقليد ليس مجرد نسخ للواقع بل إعادة صياغته بشكل فني "وهناك مدلول آخر للمحاكاة جاء في الكلمة الإغريقية "ميميسيس Mimmesis" وتعني محض توليد، وذلك لرغبة الإنسان في الحياة مرتين، لذلك كان الفن وكانت المحاكاة الآنية لأنها مغروسة في الإنسان منذ طفولته، وأحد ما يميزه عن باقي المخلوقات لأنه أشدها محاكاة، فنحن عندما نتأمل الأشياء نشعر بالسعادة حين نعيد تقليدها بأمانة وإبتكار"[2] فأرسطو أكد على أن المحاكاة غريزة طبيعية عند الإنسان منذ طفولته فكل الأشياء التي تعلمها وهو طفل عن طريق المحاكاة.

أما أفلاطون فيعتقد أن المحاكاة هي تقليد وإعادة كل ما هو كائن دون زيادة أو نقصان وبالتالي فلا وجود للإبداع والخلق الفني فتجده يقول: "ليست بصورة مطابقة للواقع والمنقول عنه بل صورة متغيرة ومختلفة إلى حدٍ ما عن الواقع"[3]، فأفلاطون اعتبر المحاكاة مجرد نسخة من الواقع، ولا تمثل الحقيقة نفسها، وركز أفلاطون على الجانب العاطفي وأهمل الجانب التربوي والمعرفي، بينما الفن قادر على تنمية الخيال والتفكير النقدي، كما نجده يقلل من قيمة التجربة الإنسانية.

---

[1] ينظر: محمد حمدي: ابراهيم: دراسات في نظرية الدراما الغربية، دار الثقافة للطبع والنشر القاهرة، دط، 1977، ص 29

[2] ينظر: أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، 1982، ص 11.

[3] محمد حمدي ابراهيم: دراسات في نظرية الدراما الغربية ص 29

3-الدراما البدائية:

الدراما البدائية في المسرح تجسيد للظواهر الدرامية قبل أن يتشكل المسرح بمفهومه الفني والمؤسساتي المعروف في الحضارات الكلاسيكية مثل اليونان، فهذه المرحلة مرتبطة بالطقوس والشعائر التي مارسها الإنسان القديم للتعبير عن مخاوفه، رغباته وأسئلته الوجودية، فقد ارتبطت الدراما البدائية بطقوس دينية تمارس لتقديس الآلهة أو استرضاء الطبيعة، "الدراما في كل صورها البدائية منذ الشعائر الساذجة في أبعد العصور، حتى التمثيل البدائي بالرمز والتشخيص والمحاكاة عند العشائر اليونانية، ومن قبلها عند المصريين القدامى، الدراما البدائية هنا هي تقليد القوى الطبيعية حتى يتأكد استمرار دورة هذه القوى، هي نوع من الحث والدعوة والسعي للأمن، وكفالة تجدد للحياة كما يعرفها البدائي أي أنها بكلمة واحدة محاولة للبقاء، وتمسك بالحياة والهجوم على الموت والفناء"[1]، وما ميز الدراما البدائية أنها اتسمت بروح جماعية، حيث يشارك جميع أفراد القبيلة في الطقس دون وجود فاصل بين المؤدي والمتلقي، فالغاية لم تكن المتعة الجمالية، بل المشاركة الروحية والاجتماعية.

لعبت الأساطير دورًا محوريا في تشكيل البنية السردية للدراما البدائية، إذ نقلت لنا قصص الخلق، بطولات الأجداد، وصراعات القوى الكونية هذه الحكايات الشفوية شكلت النواة الأولى للنصوص المسرحية التي تطورت لاحقا في الحضارات الكبرى، "ولم يبق شك يعتد به في أن الدراما قد نشأت قطعًا في حضن الديانات البدائية، بطقوسها وأساطيرها وسحرها، وإنما القضية التي نستخلصها هي أن هذه الطقوس هي في الواقع مشاهد درامية كاملة، يقوم فيها الأبطال بتشخيص الأبطال أو الأسلاف والأرواح، وتدور فيها قصة الأسطورة التي تؤمن بها العشيرة إيمانا كاملاً، إيمانا يرى في الأسطورة حقيقة أولية لا تقبل الشك، حقيقة حية يؤثر تأثرًا فعالا في كل أحداث الحياة، وتقوم الطقوس هنا بدورها الذي لا غنى عنه في الإبقاء

[1] إدوار الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، ص 142.

على الحياة نفسها، وتظل مرتبطة بالدين أوثق إرتباط"[1] يمكن القول أن الدراما البدائية مثلت الخطوة الأولى في تاريخ المسرح، حيث جمعت بين الطقوس الدينية والمحاكاة والأسطورة في شكل جماعي، وظيفته روحية واجتماعية فرغم بساطتها قد وضعت الأسس التي مهدت لظهور الدراما الفنية في الحضارات القديمة...وهذا نموذج لمسرحية قديمة يقول فيها:

"الكاهن الأول: جاءت اللحظة التي سوف تعرف فيها الأسرار الكبرى وتنضوي في طي الرجال، قد انبثق زغب الذكورة الأسود في المواطن الخفية من جسمك، وتقلب الدم الفوار في أعماقك... وعليك الآن أن تجتاز المحنة وأن تقف أمام الاختبار.

الكاهن الثاني: وعليك الآن يا بني أن تخطوا خطوتك وأن تنتصب قامتك إلى جانب أسلافك سوف تظهر فيك حقًا روح الأسلاف فهل أنت على استعداد؟

الصبي: على استعداد أنا للحياة الجديدة، استعداد للموت، إذا اقتضتني الحياة أن أموت. قدمي ثابتة حتى أخطو خطوتي، وقامتي منتصبة لا تمر أمام العاصفة.

الكاهن الأول: أنت الآن سوف تموت.. سوق يلتهمك الوحش.. سوف نقص على أمك قصة موتك.. سوف ترى النسوة رماح موتك مغموسة في دمك.

الصبي: سوف أموت إذن – سوف أموت.. إنني على استعداد في خلال فترة الاختبار أشرقت الشمس وتوارت ثلاثين مرة ولكن عيني لم تقع على امرأة لا أمي ولا أختي ولا أقرب القريبات إلي.

الكاهن الثاني: لن تموت إذن ستنام نوماً سحريا ستنام صبيًا، وتستيقظ رجلا.

[1] المرجع السابق، ص 31

الكاهن الأول: وتبتسم أمك وأخواتك بسمة الحداد عليك.. ميت أنت في نظر العالم هذا هو السر – وسيصبغن وجوههم بالطمي الأبيض.. كما لو كنت قد وُوريت التراب".[1]

تمحورت الدراما البدائية حول موضوعات أساسية، ارتبطت بالوجود الإنشائي وعلاقته بالطبيعة والقوى الغيبية، فقد تجسدت في طقوس جماعية تمارس لاسترضاء الآلهة والأرواح، وطلب الخصوبة والمطر، أو درء الشر والكوارث كما انشغلت بمحاكاة مظاهر الحياة اليومية مثل الصيد والموت.

"كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينيا ولكنه لم يكن جديا كله بل كان ثمة مناسبات للضحك، كرفض امرأة نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس ولكن السمة الغالبة عليها كانت الجد والعظمة... ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والسلام والصدق والكذب"[2]، ومن هنا فإن موضوعها يعكس حاجة الإنسان القديم إلى فهم العالم والتواصل مع المقدس وتحقيق التماسك الاجتماعي.

لقد مثلت أسطورة ميلاد ديونيسوس، بما تحمله من دلالات عن الموت والبعث الأساس الرمزي الذي تجسّد في الطقوس الجماعية، قبل أن يتطور إلى شكل فني منظم مما جعل المسرح الإغريقي نتاجا مباشرا لعبادة ديونيسوس واحتفالاته، وهكذا يمكن القول أن المسرح لم يكن مجرد وسيلة ترفيهية عند الإغريق، بل امتدادًا لطقس ديني عميق الجذور في ثقافتهم وأساطيرهم" ومن أهم الأساطير اليونانية القديمة التي كان تدخل في الإحتفال بها وعبادة أبطالها عنصر التمثيل البدائي والدراما الدينية أسطورة ميلاد ديونسيوس التي يرى طومسون إنها تستمد من أصول بعضها مصري قديم مأخوذ من عبادة أوزيريس وبعضها الآخر من أصول أخرى، وينبئنا جيمس أنه في ثراكيا كان يحتفل بهذه العبادة في عربدة صاخبة، في ظلام الليل، على قمم الجبال، حتى تتردد أنغام الموسيقى الوحشية والرقصات المجنونة،

[1] إدوار الخراط : فجر المسرح، ص 34-35.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولهما. ص 6-7

وتنطلق الميناداباتومن متعبدات للإله ديونيزيوس، في ثيابهن الفضفاضة المسربلة، وعلى رؤوسهن قرون مثبتة، وفي أيديهن الثعابين.

وينتهي الحفل المعربد بتمزيق ثور أو عجل بقر، و يأتين على لحمه نيئا داميا، ويفيض النبيذ أنهارًا، وهو يرجع ذلك كله إلى ما قبل القرن الثامن أو السابع قبل الميلاد[1] فقد كان الاحتفال يخدم جميع طبقات المجتمع من حكام ومواطنين وعبيد، قلم يقتصر على نخبة معينة، كما كان يجمع بين الغناء (الديثيرامب)، الرقص، الموسيقى وارتداء الأقنعة.وهذا مقطع من المسرحية يقول فيه:

"رئيس الكورس: نحن الآن على أنغام الموسيقى المعربدة، في ضوء المشاعل سوف نشهد قصة ميلاد الإله العظيم ديونيزوس، الإله ذي رأس الثور، إله الكروم والنبيذ والخصوبة الباذخة الوفيرة، هو ذا زيوس إله السماء، والرعد قد تنكر في صورة البشر. و أحب سيميلي إلهة القمر وها من كاهناتها التسع يودين رقصتها المقدسة.

الكاهن الأول: (زيوس) أي حبيبتي سيميلي... أيتها المشرقة بالوضاءة الوداعة، أنت قد سكبت في قلبي نورك الهادئ

كما تسكبينه في قلب الليل... أي بنت كاديموس، إنني أحبك

الكاهنة الأولى: (سيميلي ثمرة صلبك في أحشائي منذ ستة شهور أيها

الملك و لكنني لا أعرفك.. أنت رائع في قوتك ومجدك

لكني لا أعرف اسمك.. أنت غامض كأطراف الليل التي

لا تصل إليهما أشعة نوري.. أنت مهيب تلقي الروع

[1] إدوار الخراط : فجر المسرح، ص 165

في نفسي و لكنني أريد أن أعرف من أنت ؟ من أنت

يا حبيبي المغلف بالسر والقوة ؟ و إلا فلن تقترب مني

ولن تعرفني بعد.

الكاهن الأول: (زيوس) من الخير لك يا حبيبتي أن تمتعي بالحب

الذي أحمله لك في الليل والغموض. لا تحاولي أن تشقي

حجب السر النهائي، ألا يكفيك أنني أحبك؟.. أنا أحبك يا زهرة

الليل المنيرة. اصمتي دعي أسئلتك الكثيرة، فما من خير

وراءها، تعال أقبلك على تُغرك المضيء..."[1]

4-التراجيديا:

المسرحية التراجيدية هي " مسرحية تقدم فعلا بشريا كارثيا... أرسطو أعطى تحديدا لها، أثر بعمق في المؤلفين المسرحيين حتى أيامنا هذه: التراجيديا هي تقليد فعل نبيل، وكامل له امتداد معين، بلغة مضخمة بنوع خاص بحسب الأقسام المختلفة. تقليد تقوم به شخصيات في حركة، لا بواسطة سرد، فتثير الشفقة والخوف، وتحقق التطهير الخاص بمثل هذه المشاعر"[2] وقد عرفها أرسطو في كتابه " فن الشعر" أنها: " محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة لكل نوع من أنواع الترين الفني. كل نوع منها

[1] المرجع السابق، ص: 166-167

[2] باتريس بافي : معجم المسرح، تر : ميشال خطار، مركز درسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2015، ص 577

يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعالين".[1]

كما أن المسرحية التراجيدية يمكن وصفها بأنها: " محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وبأنه مكتمل في ذاته، نظرًا لما يتسم به من عظم الشأن لغة لها من المحسنات ما يمنع. وكل هذه المحسنات يأتي على حده في أجزاء العمل وذلك في إطار درامي وليس قصصيا، أما الوقائع فهي مشاعر الشفقة والخوف وبذلك تحقق التطهير المرجو منها لهذه المشاعر "[2] فالتراجيديا أحد أهم الأجناس المسرحية التي نشأت في اليونان القديمة، وتُعد النواة الأساسية لفت المسرح الذي نعرفه اليوم، تقوم في الأساس على صراع مأساوي بين قوى معارضة مثل الخير و الشَّرِ، يكون أبطالها في الغالب شخصيات ذات مقام رفيع كالملوك والأبطال والنبلاء، كما نجد أن موضوعاتها دائما إنسانية كالموت والتضحية.

وقد " قام أرسطو بدراسة " المأساة " ضمن دائرة الدراما، ودرس الدراما ضمن دائرة الأدب ودرس الأدب ضمن دائرة الفن الكبرى كونها محاكاة لفعل جليل وكامل ذو حجم محدود ولغة متعددة الألوان والأنماط، تتم بواسطة أشخاص فاعلين لا عن طريق القصص فتثير في نفس المشاهد مشاعر الشفقة التي تؤدي إلى التطهير من مثل هذه المشاعر"[3]

تعود أصول التراجيد إلى ذلك الازدواج الحاصل بين الخير والشر في نفس الإنسان، وقد كان لعبادة الإله ديونيزونس فضلًا كبيرًا في نشأة التراجيديا التي نعرفها " أما كيف انبثقت التراجيديا عن الديثورامبوس فأرجح الظن أن قائد الكورس عندما ينشد الديثورامبوس ويرقصه، بوصفه الإله، فإن الديثورامبوس من هذه اللحظة يصبح دراما – إننا نقع هنا على بذرة

[1] أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 95

[2] مولولين كليفوردليتش: الكوميديا و التراجيديا، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987، ص105

[3] جميل نصيف التكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 103

التراجيديا الإغريقية – كما قال أرسطو: لقد تطورت التراجيديا على أيدي قائدي الديثورامبوس، أصبح قائد الديثورامبوس، إذن هو الممثل وأصبح يحل محله ممثلان أو ثلاثة في التراجيديا الإغريقية" [1]

"مرت المأساة بمرحلة هامة احتاجت إلى مران طويل، وأصبحت تتناول موضوعاً مفصلا متعدد الحوادث يدوم عرضه وقتا طويلاً، وبعد أن كانت مجرد أناشيد تنشد تكريما للإله ديونوسوس، أصبحت تتخذ موضوعها من الأساطير القديمة التي أدخل عليهما شعراء المسرح كثيرا من التعديلات لتحقق الهدف الذي كانوا يرمون إليه، بل لقد اختلف الشعراء أنفسهم في سرد تفاصيل الأسطورة الواحدة... ولم يقف الشعراء عند التراث القديم بل تحرروا ونظموا مسرحيات استمدت موضوعها من الوقائع التاريخية والحوادث المعاصرة "[2]

إن التراجيديا أو المأساة لم تكن مجرد لون أدبي بل كانت البداية الحقيقية لفن المسرح بوصفه فنا جماعيا يعكس الهموم الإنسانية الكبرى فقد " أدى طول المأساة واتساع موضوعها إلى تأليف المجموعة الثلاثية (Trilogia)، وكانت عبارة عن ثلاثة أجزاء مستقلة يمكن عرض كل منها على حدة وهكذا وصلت المأساة أقصى درجات الكمال، وعندئذ خلع أفراد الجوقة جلد الماعز الذي كانوا يلبسونه ليظهروا بمظهر الساتوروى وبعد أن كان الممثل يقوم بالأدوار المختلفة بأن يصبغ وجهه ببعض المساحيق ويغير ملابسه تغييرا طفيفا"[3]

يعتبر المسرح من أرقى الفنون الإنسانية التي تعكس تجربة الإنسان في صراعه مع ذاته ومع العالم من حوله، و إذا كان للمسرح الحديث أشكال متعددة فإن بدايته الحقيقية تعود إلى الحضارة الإغريقية، حيث ولدت التراجيديا كأقدم شكل درامي" ليست المأساة مجرد صيغة درامية من صيغ أخرى، وإنما هي التعبير الأسمى عن الجوهر المأساوي، والنموذج الأصلي

[1] إدوار الخراط : فجر المسرح، ص 173

[2] محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت، ص 18–19

[3] المرجع نفسه، ص 20.

الذي لا يمكن إدراك القواعد الشعرية والأسس الفلسفية والجمالية للجنس التراجيدي – وربما الدرامي ككل– إلا بالاستناد إليه. وقد تحقق ظهور التراجيديا مرتين في تاريخ الثقافة الغربية الأولى في القرن الخامس قبل الميلاد، مع التراجيديا الإغريقية، والثانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر... وفي كل مرة كان ظهور التراجيديا يتم في لحظة تاريخية تتم بالقطيعة، أي في تلك اللحظة التي تعجز فيها البنيات الاجتماعية القائمة عن الاستمرار، وتبدأ في التغير والزوال... و بذلك كانت التراجيديا أكثر الفنون تعبيرًا عن الوعي الجمعي والفردي في لحظات القطيعة التاريخية"[1]

5-الكوميديا:

تعتبر الكوميديا (الملهاة) من أبرز المقولات الجمالية، فالكوميديا " وهي أغنية طقسية كان يغنيها المشاركون والمتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيزوس في الحضارة اليونانية "[2]، فهي تعني في الحضارة اليونانية القديمة " أغنية العيد، إذ كانت تغنّى في الأعياد الدينية مدحا في الآلهة وشكرا لهم على عدم إيقاع الضرر بالناس "[3] كما نجد أن أرسطو قد أرجع أصل كلمة كوميديا إلى " المأدبة التي كانت تقام في نهاية احتفالات ديونيزوس بوصفها محاكاة تهكمية لها"[4] .

والكوميديا بتعريفها العام في المعجم المسرحي: " مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحمل خطرا حقيقيا ولذلك تكون الخاتمة فيها سعيدة، وهي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبد تضخيمه بحيث

---

[1] عبد الواحد ابن ياسر : المأساة و الرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013 ص 18

[2] الياس ماري، قصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لينان، دط، 1997 م 375.

[3] وهبة مجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 385.

[4] ينظر : أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص 27

يتمكن المتفرج من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلاني ومن الخارج، وبذلك يشعر بتفوقه وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تتطلب من المتفرج موقف محاكمة، وبالتالي فإن التطهير فيها هو نوع من التنفيس واستشارة الوعي "[1]

إذا كانت التراجيديا قد جسدت الجانب المأساوي والوجودي من التجربة الإنسانية، فإن الكوميديا مثلت الوجه الآخر للحياة بما يحمله من مرح، إن الملهاة هي نوع من أنواع الفن المسرحي و تهدف "إلى التسلية وتنتهي بشكل سعيد مفرح، تتناول المسرحية الملامح غير المتناسبة من الكلام الإنساني والشخصية والسلوك، كماهي موجودة في الحياة الاجتماعية تعالج " سبل العالم" وغالبا لا تحاول تقديم حبوب بقضايا أخلاقية عميقة، ليست معنية بالمشكلة الأساسية للخير والشر وإنما معنية بعلاقة الإنسان بالمجتمع

راغبة بتقديم حل عن طريق تسوية وأفضل حكم اجتماعي أكثر من تقديمها حقائق ثابتة " [2] كذلك فإن كلمة الملهاة أو الكوميديا تستخدم " للدلالة على جميع الأعمال الملهاوية ومع مرور الوقت عرفت تطورًا وتحولت إلى نشاط أدبي وفن راق، وهي مشتقة من لفظة " Komos " التي تطلق على القرى المحيطة بالمدن والتي كان الممثلون الكوميديون يطوفون بها لتأدية عروضهم بسبب تهميشهم من قبل سكان المدينة"[3] وقد كان نقد السياسة يقدم في شكل كوميدي ساخر، يحاكي قصص حياة العامة، تتعرض تفاصيل حياتهم بتناقضاتها في إطار ما يعرف بالملهاة أو الكوميديا.

[1] الياس ماري، قصاب حنان، المعجم المسرحي، ص 376.

[2] ينظر: هيرلاندز، ليليان، تر: محمد الجورا، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، دار الحقائق، مصر، دط، دت، ص 611.

[3] دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999 ص32.

أما رأي أرسطو في كتابه " فن الشعر" عن الكوميديا فتجده يقول "محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل قيمة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا من القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك إنه الشيء الخطأ أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالاً يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألماً عند ما نراه "[1] أي أن أرسطو قد أكد أن الكوميديا تصور نقائص البشر وضعفهم بطريقة هزلية تثير الضحك دون إلحاق أذى، كما أن هدف الكوميديا ليس التعليم المباشر كما في التراجيديا، بل هدفها إثارة الضحك من خلال السخرية .

6-المسرحية الرومانية:

يمثل المسرح الروماني حلقة أساسية في تطور الدراما الأوروبية اذ جمع بين الإرث الإغريقي وروح الرومان العملية والاحتفالية، وعلى الرغم من أن الكوميديا غلبت على التراجيديا، إلا أن التأثير الأدبي والفني لهذا المسرح كان بالغاً خاصة فيما يتعلق بالهندسة المسرحية التي ألهمت الأجيال اللاحقة، " أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، فقد كانت تقليد للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، و أول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما " بلونس" و " "ترنس" وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن، وقد ولد "بلوتس" حوالي عام 254. ق. م، ومات في السبعين من عمره عام 184 ق.م وكان قد نشأ في البؤس... ولذلك كانت لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية، إذ كان يريد النجاح ولذلك كان يمالئ الجمهور ويقدم له ما يسره ويضحكه، ولم يكن يتلمس تقدير الأدباء والنقاد"[2] فالمسرح الروماني يعد إحدى المحطات البارزة في تاريخ الفن الدرامي الأوروبي، فقد ورث الكثير من

[1] أرسطو: فن الشعر، ص 28

[2] عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 10

خصائص المسرح اليوناني اضافة إلى أنهم قد أضفوا عليه طابعا يتناسب مع طبيعتهم العسكرية والسياسية.

أما عن معرفة الرومان بالتراجيديا والكوميديا اليونانية فَيَقُول " بير" إن كثيرا من الرومان شاهدوا عروضًا تراجيدية وكوميدية يونانية مقنعة أثناء توقف القتال بينهم وبين جيش بيرهوس، أما سيمان Seaman وشيب Shipp فيؤكدان معرفة الجنود الرومان باللغة اليونانية التي تعلموها أثناء معاركهم مع القرطاجيين في الحرب البونية الأولى (264-241 ق.م) و هيا الحرب التي دارت رحاها في جزيرة صقلية، ثم يضيفان أن بلا وتوس وجمهوره كانا يجيدان اللغة اليونانية إجادة تامة، لأن الجنود الروحان كانوا ينزلون في بيوت اليونان الذين كانوا يشدون من أزرهم في حربهم ضد القرطاجيين ولم تكن لدى الجنود الرومان فقط القدرة على الحديث اليومي باليونانية بل كانت لديهم أيضا القدرة على فهم المسرحيات التراجيدية والكوميدية اليونانية" [1]

حاول الرومان تقليد التصميمات الخاصة بالمسارح الاغريقية في طريقة تشييدها لكنهم قد أضافوا لمسة خاصة بهم وهي " الأقواس" التي لم تكن موجودة في المسارح الإغريقية، كذلك أن ما ميز المسرح الروماني أنه بني على أرض مستوية على عكس المسارح الإغريقية التي أنشئت على سفوح التلال كذلك فالمسرح الروماني قد تميز بأنه بني بالحجارة على شكل نصف دائري يحتوي مدرجات، كما أن الجوقة قد ألغيت في المسرح الروماني.

سمح المسرح الروماني بنقل الثقافة الإغريقية إلى روما ومنها إلى باقي أنحاء أوروبا، فالمسرح الروماني بمثابة حلقة أساسية في تطور الدراما الأوروبية حيث جمع بين الإرث الإغريقي الثري والروح الرومانية الاحتفالية والعملية، وبالرغم من أن المسرح الروماني قد

[1] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، تر: دريني خشبة. ج1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، دط، دت، ص 87.

كان وسيلة سياسية لتمجيد الأباطرة وإبراز هيبة الإمبراطورية إلا أنه جعل من المسرح فنا جماهيريا، ملهما للأجيال اللاحقة.

الفصل الأوّل:

التّيارات المسرحيّة الأوروبيّة

1-التّيار الكلاسيكيّ

2-التّيار الواقعيّ

3-التّيار السياسيّ

4-التّيار الملحميّ

1-التّيار الكلاسيكيّ:

قامت الكلاسيكية على بعث الآداب الإغريقية والرومانية من خلال محاكاتها وتقليدها وبالنسج على منوالها –النموذج– فمجدت العقل وفرضت مجموعة من القوانين الصارمة والقواعد الثابتة، التي لا تقبل أي تغيير، حتى يعطى لأعمال الكتاب الفنية صفة الكلاسيكية.

1-1 النشأة:

وهذه الأخيرة –الكلاسيكية– مذهب أدبي ظهر خلال القرن السابع عشر، إذ يعتبر "أقدم مذهب أدبي نشأ في أوربا، وذلك بعد البحوث العلمية التي ظهرت خلال القرن الخامس عشر ميلادي، وتحديدا في اليوم الذي سقطت فيه القسطنطينية عام (1453م)، على يد الأتراك تحت قيادة محمد الفاتح، فمنذ ذلك الوقت رحل علماء وأدباء القسطنطينية ببيزنطة وهم يحملون المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا، وما جاورها، فإيطاليا إذن تعتبر المهد الأول للأدب الكلاسيكي على يد كل من **روبرتلو** في كتابه المنشور عام (1548م) بعنوان شرح كتاب أرسطو في (فن الشعر)، ثم (منتورنو) في كتابه (فن الشعر) ثم (سكاليجر **Scaliger**) في شروحاته".[1]

فقام الأدباء على المخطوطات بالدراسة والتحليل وسبر أغوارها وخاصة كتاب (فن الشعر) ل*أرسطو، حيث يعتبر أدب القدماء هو أدب الامتياز، فهذا الأدب هو الحامل للقيم الإنسانية الخالدة من حب وجمال وخير، كما حاولوا معرفة السبب الكامن داخل المخطوطات والذي جعلها تكتسب صفة الخلود.

لتنتقل الكلاسيكية من إيطاليا إلى فرنسا، فتعرف ازدهارا لها في هذا البلد الذي تبنى قواعدها الصارمة، ودعم اتباعيتها لكل ما هو قديم، فيجد الموروث الإغريقي الروماني في

[1]– محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، نوميديا، الجزائر، د ط، 2007، ص13-14.

فرنسا "تربة خصبة لهذا المذهب، حيث اعتبر الفرنسيون أنفسهم الورثة الحقيقيين لـ**Atika**، * وقد احتضنت هذا المذهب جماعة البلياد **LA Pleiade**، ثم بوالو **Poileau** في كتابه (فن الشعر) عام 1974؛ أي بعد استقرار الكلاسيكية، لكنه كان خير من قعد ونظر لها".[1]

فقد دعا بوالو** من خلال قصيدته (فن الشعر) التي نسجها على منوال هوراس*** إلى تقليد القدامى، وترك المحدثين، ومن بين القدامى ذكر "ماليرب" الشاعر الفرنسي واضع القواعد الجامدة للشعر والنماذج المصقولة، إذ يعتبر أن الصرامة هي أساس الشعر الجيد أما "تيرانس" فقد اشتهر بالحبكة الدرامية في مسرحياته المليئة بالأخلاق الفاضلة، و"سوفوكليس" أعظم كتاب التراجيديا اليونانية...

1-2 التّطور:

تعبر الكلاسيكية عن كل أدب رفيع اجتمعت فيه مجموعة من الخصائص صقلت في قالب فني، حُددت قواعده ورسمت ملامحه داخل حيز الأنظمة التقليدية، فلابد لكل كاتب أن يتبع هذه الأنظمة والقوانين، لأن "الكلاسيكية هي التعبير عن الأفكار العالية والعواطف الخالدة بأسلوب فني متقن روعي فيه النظام والدقة والابتعاد عن كل ما هو غريزي وبدائي وغير منضبط بقواعد وقوانين".[2]

---

*- Atika: هي المنطقة التاريخية التي تضم مدينة اثينا عاصمة اليونان، وتتركز المنطقة التاريخية في شبه الجزيرة الإغريقية

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دت، دط، ص 11

**- بوالو: نيكولا بوالو المعروف باسم بوالو، هو كاتب وشاعر فرنسي وناقد في العصر الكلاسيكي.

***- هوراس: هو بنتس هوراتيوس فلاكس هوزراس، كان شاعرا غنائيا وناقدا أدبيا لاتينيا من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر، أصر على أن الشعر يجب أن يقدم السعادة والإرشاد.

[2]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية، ص12.

ويؤكد هذا التعريف أن الكلاسيكية هي الأدب الرفيع الذي اجتمعت فيه القيم الإنسانية من أفكار عالية وعواطف خالدة شرط أن يضبطها نموذج حددت شروطه حتى يكتسب عمل فني دون آخر صفة الكلاسيكية.

إن الأدب الكلاسيكي موجه إلى الطبقة الأرستقراطية(*) فيجب على الكاتب الكلاسيكي أن يراعي الخصائص الفنية وأن يختار الأسلوب الرفيع واللغة الراقية، وأن تتميز أعماله بالجد والصرامة في إتباع الموروث والسير على نهجه، في كل ما يقدمه لهذه الطبقة والتي تحظى بمجموعة من الامتيازات تتمثل أهمها في أنها الطبقة المالكة أو القريبة منها، فهم يعتبرون أنفسهم في أعلى هرم النظام الاجتماعي، وعلى رأس السلطة، وأصحاب الإمتياز.

برزت الكلاسيكية أكثر في الكتابات المسرحية –الأدب التمثيلي– فقد كان المسرح يمثل مظهرا بارزا ومهما في الحضارة الإغريقية من خلال ارتباطه بالإحتفالات الدينية وطقوسها، إذ كان الإغريق يحتفلون في كل سنة مرتان بعبادة إله الخمر والخصوبة "ديونسيوس"، فقد كانوا يضعون مجموعة من الأقنعة، وينشدون أناشيد معينة مع رقصات معبرين عن فرحتهم بعبادته...، تطور المسرح بعد هذا حتى وصل إلى المسرح الكلاسيكي المعروف بقوانينه وإتباعيته "وأول من وضع قوانين المسرح الكلاسيكي هو أرسطو(**) في كتابه (الشعر) وكانت بين يديه مسرحيات المؤلفين الكلاسيكيين الكبار (أسخيليوس) و(سوفوكليس) و(يوريبدس)... كما كانت أمامه أيضا ملاهي (أرستوفانز) لقد كتب أرسطو تعريفه للمسرح الكلاسيكي بعد أن انتهى عصر المأساة والتراجيديا اليونانية الرفيعة".[1]

*– الأرستقراطية: تتكون عموما من أشخاص يعتبرون الطبقة الإجتماعية التي في قمة النظام الإجتماعي.

** – أرسطو: أرسطو طاليس هو فيلسوف يوناني تلميذ أفلاطون، ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عديدة منها: الفيزياء، الشعر، المسرح، وهو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية.

[1]– جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مطابع قطر الدولية، قطر، ط1، 2009، ص11.

اهتم أرسطو بالمأساة الكلاسيكية (التراجيديا) في مقابل أنه "لا يكاد يحدثنا عن شيء ذي قيمة عن الملهاة اليونانية".[1] بل تحدث فقط عن بطل المأساة، وعن صفات النبل والخير الموجودة بداخله عكس الأفراد العاديين، وعن طولها وعقدتها الأساسية الواضحة –لا تختلط مع العقد الثانوية– التي تدور حول موضوع واحد في مكان واحد.

يميز أرسطو بين التمثيل التراجيدي والتمثيل الكوميدي من خلال تعريفه للمأساة على أنها "محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وهي لها طول معلوم، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها، وليس بواسطة الحكاية وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة، وبهذا تؤدي إلى التطهير".[2] ويقصد بالتطهير أن يجعل البطل المتفرج يتعاطف معه فيشفق عليه ويتعاطف معه، هذا البطل الذي يدعو دائما إلى الخير والنبل.

فيثير في نفس المتلقي الشفقة ليعجب بشخصيته القوية التي لا تقبل الهزيمة، مهما صادفت من مهام تكاد تكون مستحيلة وينجذب المتفرج نحوه، بل ويندمج معه لما يصيبه من مصائب وما يحل به من كوارث لا ذنب له في الوقوع فيها ومواجهتها، هذا البطل الذي يكون عادة موروث إما من بطون التاريخ أو من الأساطير.

وعلى عكس المأساة، فالملهاة تطرح قضايا المجتمع من عادات وتقاليد بغية تهذيبها أو إصلاحها، بأسلوب تهكمي ضاحك أو نجدها تهدف إلى إظهار بعض الإنحرافات أو السلوكات السيئة الموجودة داخل كل مجتمع، فتثير الملهاة السخرية والضحك على عيوب ورذائل المجتمع في مقابل ما تثيره المأساة من تطهير للنفس.

---

[1]– دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د ط، 1999، ص17.

[2]– جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص21.

كما يمكننا القول أن الفن التمثيلي التراجيدي أو الكوميدي قد وُلد من رحم الإحتفالات الدينية وعبر طقوسها، على مسارح الإغريق والرومان، في المساحات الواسعة أو المدرجات الدائرية تحت أضواء المشاعل، فقد "كان الكلاسيكيون الفرنسيون يتخذون موضوعات مآسيهم وملاهيهم من الموضوعات اليونانية أو الرومانية أو من بطون التاريخ، وأحداثه العظيمة، ثم يتجهون بالموضوع بعد ذلك وجهة نفسية (سيكولوجية) أو اجتماعية توائم الآداب السائدة في القرن السابع عشر، ومن ثمة كانت الكلاسيكية الحديثة تعنى بالروح.[1] ويقصد بالكلاسيكية الحديثة أو الإتباعية ذلك الإتجاه الأدبي المحافظ على تمجيد العقل والتقيد بنمط القدماء في الكتابة من احتذاء نماذج أدب الأقدمين من يونان وروما ن.

لاقت الكلاسيكية ازدهارا كبيرا لما وجدته من رعاية خاصة في عصر لويس الرابع عشر، الذي أبدى اهتماما كبيرا بالشعراء والكتاب "الذين عكفوا على دراسة الأدب اليوناني والروماني خاصة كتاب فن الشعر لأرسطو، وتشكل لديهم أدب تتحكم فيه قوالب وخصائص نقدية، أطلقوا عليه اسم (الأدب الكلاسيكي) واستطاع هؤلاء الشعراء الفرنسيين إبراز ذلك في إنتاجهم الأدبي وهم كورناي [1606-1684]، وموليير وراسين ولافونتان وفولتير [1694-1778]".[2]

1-3 قواعد الكلاسيكية الحديثة:

تميزت الكلاسيكية الحديثة بمجموعة من الخصائص ذكرها دريني خشبة:

محاكاة قدامى اليونان في مسرحياتهم من حيث الشكل مع تيسيرات أهمها:

-إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر بشرط ألا يضعف ذلك من العقدة الأساسية، وألا تشوه وحدة الفعل-أعني وحدة الموضوع-.

[1]- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، ص86.

[2]- صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، دار قانة، الجزائر، د ط، 2007، ص107.

-لا بأس من اتساع وحدة الزمان، فلا نقف عند دورة شمسية كما قال أرسطو، بل قد تمتد إلى ثلاث دورات...، أي ثلاثة أيام... وإن كان راسين ينزل بمدة عرض الأحداث الممثلة إلى ما لا يكاد يزيد عن ساعتين أو ثلاث لو جرت هذه الأحداث في الحياة الواقعية.

-الإبقاء على عظامية الشخصيات، ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار لا تعد أدوارا تافهة.

-الإبقاء على الأسلوب الارستقراطي على أن يكون أسلوبا واضحا سليما وشاعريا مع ذلك.

-الكلاسيكية الحديثة لا تعرف الكورس أو الأناشيد.

-إحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر عند اليونانيين كمحور تدور حوله أحداث الرواية.[1]

يتضح لنا من مجموع هذه الخصائص أن المسرحية الكلاسيكية يجب أن تتقيد بالوحدات الثلاث: الزمان، المكان والموضوع... والبطل يكون حاملا لجميع صفات النبل والأخلاق الفاضلة الذي يتحدى الصعاب ليحقق مجموعة من القيم الإنسانية أهمها (الخير والجمال والحب)، الشخصيات في المسرحية الكلاسيكية تعبر عن المجتمع ككل، وقد يصادف اي فرد من المجتمع ما صادفته هذه الشخصية، الاهتمام بالشكل وبالأسلوب حيث يشترط أن يكون هذا الأسلوب دقيق وبارع، حمل المسرحية لتصورات وعادات وتقاليد القدامى من يونان ورومان مع بعض التعديل الذي يواكب روح العصر ومستجداته.

أضاف مجموعة من المخرجين المسرحيين لمسة عصرية، تمثل العصر والوقت الذي قدمت فيه فـ " هناك مخرجون قدموا تلك المآسي بملابس عصرية وخلفيات عصرية، وكانوا

[1]- ينظر، دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص85-86.

يهدفون من ذلك تحقيق أغراض حدودها بأنفسهم، من بينها رأيهم أن المآسي الاغريقية لا تزال تحدث كل يوم فى مجتمعاتنا المعاصرة على هذه الصورة وتلك، أو إيضاح أن القدر الذي لا يغلب عند الإغريق قد حلت مكانه أجهزة الأمن في دولة يخدمها الطغيان أو الاحتلال كما في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية ... أو غير ذلك من الأغراض ".[1]

وفي مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتي اسم "برجسون" ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك في العبارة الآتية " ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعيا من صميم الحياة، وفي الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيراً آليا ".[2] عكس ما كان موجود في " الكوميديا" اليونانية كانت أسلوبًا تطور من الطقوس والإحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناء وارتداء للأقنعة وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات ".[3] فمكان فيها – الكوميديا اليونانية – نوع من التصنع والتكلف حتى تتمكن من تكريم الإله " ديونيسيوس أو باخوس" في مدينة أثينا، فكان هناك مزيج من الرثاء والخمريات، وأحداث خارقة ومآسي، فتكون النتيجة " قصة مشوقة".

1-4-الكوميديا:

الكوميديا متجذرة في تاريخ الإنسانية فهي ليست وليدة اللحظة بل منذ القديم فـ " كلنا يعلم أن "الكوميديا" أو "التمثيليات" الهزلية نشأت في الأصل في بلاد اليونان على إثر حفلات العبادة والتكريم التي كانت تقام لإله الخمر "ياكوس" فكانت تنظم حفلات صاخبة في جميع القرى وحول بساتين الكروم في موسم جني العنب وإعداده لصناعة الخمر ".[4] فالعوالم

[1] جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق اخراجها، ص 30.

[2] لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1998، ص 19.

[3] مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 2002، ص 57.

[4] لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر، 11.

الدينية كانت اللبنة الأولى وحجر الأساس للنصوص الكوميدية، كان يتبعها الكتاب أثناء كتابه مآسيهم بأسلوب هزلي.

وكما هو معروف أن أول من وضع قواعد المسرح "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" إذ فصل في أسسه وطريقة كتابة كلا من "التراجيديا" و"الكوميديا" فجعل من الزمان والمكان والعقدة، عناصر أساسية، لا يمكن الاستغناء عنها.

" وهو يرى أن أهم ما في المسرحيات هي عقدتها، يلي ذلك الأخلاق وهو يقصد بها الشخصيات، أما أهم ألوان الزينة اللغوية فهي تتمثل في الأناشيد والموسيقى، وله رأي غريب في المنظر أو "الديكور" فهو يرى أنه (رغم ما فيه من عوامل إغراء الجماهير)، إلا أنه أبعد الأشياء عن الفن وأقلها صلة بالشعر! وهذا يوضح أن أرسطو اهتم بروح المأساة وأعماقها مع إهماله للشكل الخارجي والأمور السطحية... وقد تبعه في هذا الرأي "جوردون كريج" و"ستانسلا فسكى"، وهما من أعظم مخرجي المسرح في التاريخ الحديث ".[1]

كان "كورني" رائد المسرح الكلاسيكي التراجيدي و"موليير" رائد المسرح الكلاسيكي الكوميدي، قد تمكنا من تجاوز القواعد الصارمة التي وضعها "أرسطو" وصنعا ما يعرف "بالكلاسيكية الحديثة" " ولكن كورني في المسرح التراجيدي وموليير في المسرح الكوميدي تمكنا من تحطيم هذا القيد الذي فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب في عصرهما، وقد ووجه موليير في بداية حياته بفشل ذريع لأنه لم يكلف برفضه تقليد النماذج اللاتينية الكوميدية لبلوتوس، وتيرناس، بل اتجه إلى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته، وهو الشيء الذي لم يتعود عليه المجتمع وخاصة الطبقات الارستقراطية التي تعودت على تلقي المدح والثناء وليس النقد والهجاء ولكن موليير ككل فنان أصيل استطاع أن يرسي قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه إلى كاتب كلاسيكي من الطّراز الأوّل،

[1] جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 22.

أغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بتقليد مسرحياته الكوميدية التي مازالت تلقى ترحيبا وتجاوبا من كل الناس رغم مرور ما يقرب من أربعة قرون من تأليفها ".[1] يعتبر ما قدمه كورني وموليير نافذة استطاع من خلالها الكثير من الكتاب المسرحيين الأوروبيين ثم العرب من ولوج عالم الكتابة المسرحية الكلاسيكية.

فمثلا في رواية "**موليير**" "**Le Bourgeois Gentil Homme**" "**الطرطور الأعظم**" " مشهد يثير الضحك العنيف، وهو مشهد أستاذ الفلسفة الذي يحاول تعليم تلميذه المخضرم حروف الهجاء ونطق الحروف المتحركة، مستعينا بإشارات وحركات وألفاظ تتكرر آليا كلما حاول شرح نطق هذه الحروف ... والمشاهد التي تشبهه في مسرح موليير لا يمكن أن تبلى بسبب القدم، بل هي من النوع الذي كان يمكن أن يؤلف في عهد "دارستوفان" سنة 450 ق.م أو في عهدنا الحاضر دون أن تنقص قيمته الهزلية أو يجانبه التوفيق ".[2] حقا إنها هزليات إلا أن المتأمل سيرى فيما بين سطورها مشاهد جدية عميقة...

اختلفت نشأة "الكوميديا" عن "التراجيديا"، فالكوميديا الجوق العابث الهازل، فتبعد عن الدين " وتتخذ المسرحية الكوميدية أو الملهاة عدة وسائل لإثارة الضحك منها الإتجاه الهزلي وهو أدنى المراتب لأنه ينجم عن وسائل مادية كاللطمات والحركات والإشارات المضحكة والنكات أيضا، ولم يهمل المسرح الكوميدي الكلاسي هذا النوع فنجد أن موليير قد تتلمذ على يد المهرج "سكارا موش" وظهر على خشبة المسرح كمهرج أحيانا تحت اسم "مسكاربي" وأحيانا تحت اسم "سجاناريل" **Sgonarelle**، كما اهتم موليير بتلك الدعايات في كثير من مسرحياته الكوميدية، فنجد الضرب بالعصا في مسرحيتي "المتحذلقات" و"البخيل" والمراسيم التركية في مسرحية "البرجوازي الشريف" و"أورجون" تحت المائدة في مسرحية "طرطوف"

[1] نبيل راغب: المذاهب الأدبية الكبرى من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1982، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

و"دوبوا" وهو يفتش كل جيوبه في مسرحيته " عدو البشر".[1] صحيح أن المسرحيات الكوميدية تقدم بشكل مضحك إلا أنها تحمل بين طياتها الكثير.

نظرا لما تحتويه كوميديات "موليير" من قيم اجتماعية بأسلوب مخالف تماما يميزه الضحك فـ " إن أعمال "موليير" ما زالت حتى الآن تثير الضحك وتثيره على الأخص في الحوار اللفظي أكثر مما تثيره في الحركة المسرحية التي تتجلى مثلا ".[2] لأنه استغل خبراته في الحياة وعكسها بأسلوب فني مميز على أعماله المسرحية، إذ لا وجود لتاريخ قد تنتهي فيه صلاحية هذه الأعمال، فقد أمتعت الجمهور لعقود من الزمن، ولاقت انتشارا واسعا في مختلف أنحاء العالم حتى بعد رحيله.

حقا أن المتفرج أو القارئ سيلاقي متعة كبيرة، ويلاحظ بساطة اللغة والعرض، إلا أن الحقيقة غير ذلك، فالكاتب والمخرج يمعن النظر كثيرا فيما سيقدم ويعيده آلاف المرات " ويعلل "موليير" صعوبة المسرحية الكوميدية بأنه يجب أن نشبه الصور التي يرسمها المؤلف المسرحي الواقع، كما أنه يجب اضحاك أناس من طبقة تعلو على الطبقة الشعبية، وتلك مهمة شاقة. وفكرة تصوير الأشخاص حسب طبيعتهم كانت فكرة جديدة إذ قبل موليير، لم يكن أحد يكترث بها فكانوا يطلقون العنان لمخيلتهم في المسرحية الكوميدية لابتكار موضوعات تضع شخصيات المسرحية في مواقف مسلية ومضحكة بفضل الأخطاء والمقابلات ".[3] فالمسرحية الكوميدية تطرح قضايا انسانية عالمية بأسلوب فكاهي.

فمثلا مسرحية "البخيل" لموليير تمثل صورة البخل والنفاق في المجتمع بصورة هزلية، فـ "هارباغون" رجل ثري لكنه "بخيل" يعيش مع ابنه وابنته، تدور حول صراع بين الحب والمال.

---

[1] كمال فريد: المسرح الكلاسي بين الشرق والغرب، دار المنظومة. http: //search.mandamah.com.

[2] لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر، ص 13.

[3] كمال فريد، المسرح الكلاسي بين الشرق والغرب.

" اليـــز: الحق يقال أنه يضاعف كل يوم أسفنا على موت أمنا وأنه ...

كليانت: أسمع صوته. فنلبتعد قليلا لنكمل حديثنا، ثم نجمع قوانا ونعود إليه نهاجم قسوته وتصلبه. (يخرجان).

هرباغون: اخرج من هنا ولا تجاوب! اخرج من عندي يا أستاذ اللصوص يا معلم المحتالين!

لا فليـــش: "على حدة" لم أرى في حياتي شرا من هذا العجوز اللعين وأظن أن ابليس يسكن في جسده.

هرباغون: ماذا تتمتم بين أسنانك؟

لا فليـــش: ولماذا تطردني ؟

هرباغون: أتسألني عن السبب أيها الخبيث؟ اخرج سريعا أو سحقتك سحقا ".[1]

2-التيار الواقعي:

سايرت الواقعية الحقائق التي يمر بها الناس خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فتجول المسرحي الواقعي في أفق الواقع بعيدا عن أجنحة الخيال، وقيود نماذج القدامى يصور الحقائق كما هي، ويبعث بها إلى القارئ، ليكون هدفه من هذا هو الكشف من أجل التغيير دون التصريح بذلك.

"أي أن قلم الأديب الواقعي لا يختلف عن عدسة المصور الذي لا يفعل شيئا سوى اختيار المنظر، فهو مجرد أداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارئ...

[1] موليير: البخيل، تر: الياس ابو شبكة، مكتبة صادر، بيروت، ط 2، 1951، ص 15-16.

فلم يكن للأديب الواقعي أن يطلق العنان لخياله لأن عليه تصوير ما يرى من مناظر وشخصيات حوله، وعليه أيضا أن يعالج الأحداث الجارية والمعاصرة والتقاليد والعادات التي تؤثر في سلوك الناس وتفكيرهم".[1]

وبذلك يسلط الضّوء على مشكلة من مشاكل المجتمع، دون أن يتدخل هو في كيفية معالجتها أو إصلاحها بل يترك ذلك للمتلقي.

2-1-النشأة:

تزامن ظهور الواقعية في المسرح مع الرومنسية، فقد مهدت هذه الأخيرة لظهور وسطوع شمس الواقعية في القرن التاسع عشر فقد " شهد القرن التاسع عشر تناحرا بين الرومانسية والواقعية التي سادت أخيرا فالأولى مهدت للثانية لأنها كانت تناهض التقاليد والأعراف، السائدة، وتدعو إلى التّحرر من القيود الإجتماعية والسياسية والإقتصادية، فسادت الثانية عن طريق الكوميديا التي تحاول إظهار الناس كما هم، بل كما يجب أن يكونوا، ذلك أن ريح المذهب الرومانسي في فرنسا وفى كثير من أمم (أوروبا، أمريكا)، قد ضعفت واشتاق الناس إلى أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية ".[2] بعيدا من عالم الأحلام والفضاء وسحر الطبيعة والعواطف الجياشة، فكلما اقترب الفن من واقع الإنسان كلما كان تأثره به قويًا.

يهتم الكاتب الواقعي بالفرد وصلته بمجتمعه بمختلف موضوعاته، عكس ما قام به الكاتب الرومانتيكي الذي يمجد الخيال ولا يهتم بقوانين وقواعد تلزمه بكتابة أشياء وترك أخرى "والكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلا حرفيا أو نقلا فوتوغرافيا، كما يفعل الكاتب الطبيعي بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، فيعمد بها وبتناولها تناولا فنيا، كفيلا

[1]- نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، ص38.

[2] أحمد صقر: مقرر تاريخ الدراما المدينة والمعاصرة، تاريخ المسرح الأوروبي والأمريكي، الحوار المتمدن، WWW.AHEWAR.ORG

بأن يؤدي رسالته في المسرحية التي يقدمها... والمسرحية الواقعية لا يشترط أن تكون مسرحية تعليمية، أي موضوعة لغرض تعليمي أو للتبشير بفكرة معينة".[1]

2-2-اتجاهات الواقعيّة:

اختارت الواقعية النثر لأنها وجدت فيه الأرضية الخصبة متمثلة في المسرح الواسع بزواياه المختلفة، للتعبير عن حقائق وموضوعات، كما دعت إلى ملاحظة المشاكل التي يعاني منها كل من العمال والكادحين، من خلال العلاقة التي تربطهم بالطبقة الأرستقراطية -الطبقة الحاكمة- فجاءت الواقعية في اتجاهات ثلاث:

أ-"**الواقعيّة النّقديّة:** وهي واقعية انتقادية إصلاحية تدعو إلى كشف العيوب وبسطها واقتراح الحلول لها مع السخرية والاحتقار والهزء، بكل ما يسيء إل المصلحة العامة، وقد مثل هذا الاتجاه كل من أرنست همنغواي، تولستوي، وهنريك ابسن، ففي مسرحية (عدو الشعب) لهنريك إبسن تتضح فكرة المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، ولكن النظرة الضيقة تجعل البطل يضحي بحياته لتحقيق المثل التي ينادي بها.

ب-الواقعيّة الطّبيعيّة: وهي شكل من الواقعية التي تؤمن بأن الطبيعة هي الصورة الحقيقية التي لم تتعرض للزيف والتغيير منذ آلاف السنين، وهذا الاتجاه يعتمد أساسا على التجربة العلمية والتحليل العلمي والتشريح، والعمل الأدبي مقطع عرضي للمجتمع كما هو في الواقع، ومن أبرز رواده إميل زولا الفرنسي.

[1]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص85.

ج-الواقعيّة الاشتراكيّة: وهي واقعيّة اهتمت بقوة الجماهير وحركاتهم لتغيير الواقع وتفسيره وفق حاجاتهم ومصالحهم، والفرد ينتهي في هذا الاتجاه ويذوب وينصهر مع الآخرين ليكون المجموعة التي تبني للمستقبل".[1]

2-3-خصائص الواقعيّة:

تميزت الواقعيّة مثلها مثل جميع المذاهب بمجموعة من الخصائص منها:

-**حيادية المؤلف:** -المؤلف ناقل أمين للواقع- وهي تعني العرض والتحليل وفق واقع الشخصية وطبيعة الأمور وبشكل موضوعي لا وفق معتقدات الكاتب، ومواقفه السياسية أو الدينية أو المزاجية أو الفكرية أو القيمية... إن الكاتب الواقعي لا يخاطب القارئ مباشرة بل من وراء حجاب يثير المشكلة وينسحب تاركا الحكم للقارئ بعيدا عن الخطابة والوعظ وأسلوب المحاضرة...

-**التحايل:** أي البحث عن العلل والأسباب والدوافع والنتائج، فلكل ظاهرة اجتماعية سبب... فضّل الواقعيون النثر على الشعر لأنه اللغة المأنوسة الواضحة البعيدة عن التكلف من جهة، والابتذال من جهة أخرى، المراعية لقواعد اللغة مع شيء من المرونة والتسامح... الإبداع والخلق؛ أي تكوين عالم شبيه بالواقع وليس نسخة أمينة عنه، البعد عن التقرير المباشر والخطابة والوعظ... [2]

اتخذت الواقعية كأرضية خصبة لطرح مشاكل المجتمع خاصة الطبقة الكادحة -العمال- فوجدت على خشبة المسرح ما يجسد هذه المشاكل "وأساس الواقعية المسرحية هو نقل الواقع كما قد سبق إلى الذهن، بل هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التي يمر بها الناس في حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الحقائق الحيوية متتالية

[1]- ينظر، صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، ص127.

[2]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص24

مدلولاتها ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة... ومن ثم يتحقق تنويع الشخصيات في الموقف الواحد والكشف عن باطنها فيما يسمى الصّراع، أو التّفاعل الباطني مع الأحداث، وهذا جوهر إدراك المسرحيّات الفنية كلها".[1]

فنجد في المسرحية الواقعية أن الممثلين يؤدون أدوارهم دون إعطاء أهمية لرأي المشاهد.

2-4-الواقع في الواقعيّة:

ظهر أثر الاتجاه الواقعي في كتابات الكثير من الكتاب أمثال ديدور **D.Diderot**، بلزاك **Belzak**، ستندال **Standhel**. الأخوين إدموى وجون غونكور **Les frères Goneocort** غوستاف فلوبير **G.Flaubert**، إميل زولا **E.Zola** هنريك أبسن **Hlbsen** الذين تفاعلوا مع الوجود ومع متغيرات الحياة من استغلال واضطهاد وفقر من جهة وسلطة كنيسة وسيطرة طبقة ارستقراطية من جهة أخرى على حساب كادحين، فكان لهؤلاء الكتاب أن يأخذوا من الواقع ويصوره كل واحد على طريقته، كذلك كان إبسن "إمام المدرسة الواقعية، لأنه كان من أقوى كتاب هذه المدرسة في أوربا كلها، فقد جاء في العصر الصناعي، الذي خلق الطبقات البورجوازية التي حلت محل النبلاء والأشراف، ولدت في ظلها المسرحية العائلية التي وجدت في الديمقراطية والاشتراكية سببا في الإطاحة بسلطان الطبقات البورجوازية... هذا وقد بدأ إبسن سلسلة مسرحياته بطائفة من الروايات التي تجمع الصيغتين العاطفية والواقعية، لقد شرع إبسن أسلحته الانتقادية يمزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع".[2]

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي، دار العودة لبنان، دط، 1975، ص47

[2]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص84.

تميز العمل الفني المسرحي الواقعي كونه انعكاسا للواقع، وهذا ما يجعل القارئ أو المشاهد يحس وكأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تماما مرّ به أو سوف يمر به في حياته، وقد تشكلت نتاجات الكتابات المسرحية الواقعية كنتيجة للتغيرات الإجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، وقد اعتبر أي عمل فني صادق هو عمل واقعي.

استمدت الواقعية مادتها من الواقع، فقد سادت الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر، فبسطت لغة المسرح إذ كانت الأقرب إلى اللغة الشعبية وأبعدتها عن اللغة الفخمة، تحمل أهداف الشعب وتطلعاته " حقق فيها الفرد حريته ومصيره وبحث عن حقه في الاختيار من التراث الاخلاقي الروحي المتوارث، والواقعية هنا تظهر الإنسان وهو يعانى من القلق والتمزق النفسي والمشكلات الذاتية كافة ".[1]

اعتمدت الواقعية من خلال تطورات العصر العلمية على نظريات العلوم الحديثة فـ " كان من نتائج التقيد للواقعية التقيد للواقعية الطبيعية بالعلوم التجريبية أن نفت على الإنسان حرية الإرادة والاختيار وترى أن الإنسان يتصرف وفق ما تمليه غدده وأجهزته العضوية، وهذا ما جعل بعض النقاد يصفون الواقعية الطبيعية بالجبرية وتحول العمل الأدبي على أيديهم إلى ما يشبه العمل المخبري".[2] لم يكن للواقعية الطبيعية صدى كبير عند العرب، فنجدهم قد تأثروا بالواقعية الاشتراكية أكثر.

" كانت الواقعية الجديدة أقرب أنواع الواقعية إلى الذهنية العربية والمزاج العربي، لذلك فإن الواقعيّة في الأدب العربي الحديث، جنحت إلى التفاؤل بحكم اتصال الواقعيين بالعرب، وبالتراث العربي الإسلامي الذي تطبعه نظرة التفاؤل فالإنسان خير وشر وجانب

[1] شيماء عبد الوهاب: المدرسة الواقعية. http // abir school Foram.تاريخ الولوج : 4.8.2024.

2 ماري الياس، حنان قصاب حسن: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض الواقعية والمسرح، مكتبة لبنان، لبنان، ط1 1997، ص 1.

الخير هو الأصل فيه ".[1] هذا ما ميّز الواقعيّة العربية عن الأوروبية رقم أن الأولى قد تأثرت بالثانيّة.

أعطت المسرحيّة الواقعية بشكل عام للمسرح طابعا حياتيا، من خلال تعبيرها عن حركة اجتماعية بوصف المظاهر الأكثر أهمية فيها، فاستقطاب أهم القضايا المستجدة في المجتمع مهمتها الأولى، فتعكسها للمشاهد بصور ألفها ذهنه في الواقع بأسلوب جمالي، فتتكامل فيما بينها، لتكوّن لدى المتفرج رؤية مغايرة، كما أن الواقعية تعيد بعث الظواهر التاريخية من أجل تنمية الوعي، بإدراك الناس لمصيرهم المشترك في مواجهة الحياة، وصعوباتها اللاّمتناهيّة.

هدف الواقعية إثارة العقل لدى المتلقي من خلال نقدها لواقعه المعاش " فتعمدت الواقعية الجديدة نقد المجتمع نقدا مرا، عن طريق إبراز السعادة اليومية إلى جانب التراجيديات اليومية التي كانت تزخر بها حياة ما بعد الحرب الثانية، ويمثل العالم الشكل في الواقعيته الجديدة الطبيعية، وغرابة الظروف وعلاقات الناس بالحياة الواقعية التي يعيشونها ".[2] أرادت الواقعية الطبيعية أن تصور للمجتمع غرابة واقعه ولكن بطريقة فنية مختلفة عمّا عهده سابقا، كما أن الواقعيّة الطبيعيّة تعتبر أن الفنان والمبدع ليس مصلحا اجتماعيا، فصحيح أنه يبحث عن إجابات ويقترح حلولاً لما هو موجود في المجتمع من استعباد، كما أنها تعالج قضايا كل طبقات المجتمع دون تمييز واحدة عن أخرى.

فالمنشود المنتظر من الواقعية وتوظيفها في الأعمال المسرحية هو تحسين حال المجتمعات ودراسة واقعها فـ " الواقعية وبما أنها تمثل الأدب للواقع أيًا كان زمانه وموقعه – تتجاوز جميع الحدود الإقليمية والتاريخية ويصبح في مقدور أي مجتمع اختمرت فيه مبادئها الجمالية أن يرى نفسه في مرآتها بطريقة صافية مركزة وتصبح المجتمعات التي مازال

[1] فاضل خليل: الأدب والفن، الحوار المتحدث، العدد 2189.

[2] كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب، ص 740.

ضميرها القومي في مرحلة النضج والابتعاث... تبحث عن جوهر شخصيتها وتستشرق الملامح العامة لمستقبلها وسط التيارات العاتية، هي أحوج ما تكون لمواجهة النفس بشجاعة ومعرفة الواقع بعمق الوعي بالعوامل الفعّالة لوجودها التاريخي المحدّد ".[1] فالواقعية تنقل الواقع كماهو موجود حقيقة دون تزييف أو تنميق.

نرى أن الواقعية الاشتراكية هي الأكثر تأثيرا في المسرحيين العرب إذا " تعد الواقعية الاشتراكية هي المرحلة الثّالثة لظهور الواقعية في شكل خاص بعد مرحلة الواقعية البدائية والواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية أدبا أو فنا تشكيليا أو مسرحاً أو فن شريط أو موسيقى تستهدف معرفة الواقع بالمجهر أو العين المكبرة، كما تضع في أول اعتباراتها الارتفاع بمستوى وعي الإنسان ".[2] فهي تعتمد الصّدق باعتبارها تيار عقلاني واقعي، فالفن عند الواقعيين يحمل رسالة انسانية تضرب في أعماق الواقع، حتى تزعزع كيانه وتعطي فرصة للمتلقي أن يغير ويتغير.

تعنى الواقعية بتصوير الواقع والعلاقات المختلفة داخله، بصورة واضحة بعيدا عن مشاعر الكاتب " تعد الواقعية الاشتراكية واحدة من التيارات الأدبية والفنية الحديثة في بدايات القرن العشرين، وقد خرجت متأثرة بالضرورة بالفلسفة الاشتراكية التي نادت بتغيير الواقع وعدم السكوت عليه، وعلى ذلك فهي لا تكتفي بالتعبير الفني أو الأدبي وحده وإنما هي تدعو إلى حركة التغيير في أساسيات المجتمع ونظمه وعاداته ".[3] فالمحاكاة في المسرحية صادقة، تقوم بأخذ عينة من المجتمع وتضعها على خشبة المسرح، فيستطيع المتفرج أن يرى هذه الفئة بأدق تفاصيلها، ومعالجتها بشكل موضوعي، ليخلق ما يعرف بالإيهام الواقعي، هذا ما يميز الواقعية عن الرومنسية، فالأولى مستمدة من الواقع وإليه، والثانية ميزتها الخيال والحلم.

[1] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر التوزيع، القاهرة، د ط، 1992، ص 5-7.

[2] كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتحريب، ص 545.

[3] المرجع السابق، ص 450.

2-5-هنريك أبسن رائد الواقعية:

مارس الكثير من الكتاب المسرحيين الأوروبيين الكتابات الواقعية، إلاّ أنّ "هنريك يوهان أبسن" (**henrih johan ibsten**) وهو " الشاعر النرويجي الأصل من أعظم كتاب الدراما المسرحية واعتبره النقاد المسرحيون والمهتمون والمتتبعون الأكاديميون (ابن الدراما الحديثة)، وذلك للأثر الكبير الذي أحدثه في عموم فن المسرح شكلا ومضموناً وتناولا، فقد استطاع أن يهضم الأساليب الكتابية المسرحية السالفة وخاصة فيما يتعلق في بناء المسرحية الفائقة الجودة في الصناعة الحرفية والأسلوبية، والتي ارتبطت أيما ارتباط بأعمال الكاتب المسرحي الكبير الفرنسي (يوجين سكريب) (**yugen scribe**) رائد المسرحية جيدة الحبكة، وتأكيد على عنصرين (التشويق والمفاجأة) ".[1]

" أبسن هو بلا شك إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث لأنه أقوى كتاب هذه المدرسة في أوروبا كلها، أوروبا التي زلزلتها الثورة الفرنسية وأطاحت بالعروش في عهد النبلاء فيها، ثم جاء العصر الصناعي الذي خلق الطبقات البرجوازية التي حلت محل النبلاء والأشراف، ولدت في ظلها المسرحية العائلية التي وجدت الفلسفة العقلية والمتحررة من القيود، كما وجدت في الديمقراطية الاتجاهات الاشتراكية والسياسية جوا مواتيا لم تلبث أن نمت فيه ".[2]

استمد "**أبسن**" موضوعات مسرحياته من الواقع الأقرب إلى حياته فقد " كان أبسن على نقيض الكاتب السويدي (أوجستن سترند برج) الذي كان يستغل سيرة حياته في مسرحياته، كان يستلهم بدلا منها تجربة حياته الباطنية، والقوى التي كانت تصوغ تطوره الذهني والعاطفي والروحي، فمن طريق تحليل هذه الحياة الباطنية في خبيئة نفسها عن النقائض

---

[1] انظر: سعدي عبد الكريم: هنريك أبسن الأب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر، www.Msrhzgzig.Ahlamomtada.Com تاريخ الولوج 25.06.2024

[2] دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية، ص 181.

والفضائل وتعريض شخصيته هو النقد والامتحان العسيرين، كان يستمد أبعاد جميع شخصياته الثورية الكبرى وعندما يكتب إبسن أعماله الملحمية لا يتردد في الإقرار بصلته الوثيقة بشخصياته الرئيسية ".[1]

يقول "أبسن" في رسالته " كل ما أبدعته يرتبط تقريبا بما يشبه بما رأيته، كما أن أحد شخصيات المسرحية ليس بالضروري أن تعبر عنه، لكن قد تكون مماثلة له أو تذكرنا به لقد قال شخصيا أن (بريندا وبيرجنت) كأنها هو أو جانبا منه، أصبحت شخصياته نماذج أدبية موصوفين بدقة ونحسهم وكأنهم شخصيات حقيقية، وكان المؤلف يكتب عنا، ونلاحظ أن الشخصية في كتاب أو على خشبة المسرح تتصرف كما يمكننا أن نتصرف نحن أو تقول شيئا يمكننا أن نتصرف نحن أو تقول شيئا يمكننا أن نقوله نحن أن نقوله أو فجأة تقوم بأشياء غير متوقعة ".[2]

عانى الشاعر "هنريك أبسن" في حياته كثيرا فأنبه الكثير من النقاد لتركه الشعر، واتجاهه للكتابة النثرية فرد عليهم (إبسن) قائلاً " أنت من رأيك أن المسرحية كان ينبغي أن تكتب شعرا، في هذا اختلف معك مسرحية "اتحاد الشباب" قد عدت بأسلوب واقعي للغاية، إذ أني أردت أن أحدث إيهاما بالواقع، إن رغبتي هي أن يشعر القارئ بأن ما يقرؤه هو قطع من الحياة، فلو أني استخدمت الشعر لتعارض هذا مع قصدي، إننا لم نعد نعيش في عصر (شكسبير) إن مسرحيتي الجديدة، ليست مأساة بالمعنى المفهوم، إذ إنني أردت تصويره هو وشخوص من البشر، ولذلك لن أدعها تتحدث لغة الآلهة، المنتشر بين الناس، ثم كتب بعدها (بيت الدمية عام 1897)، والتي تعرض فيها (ألمانيا، انكلترا فرنسا ".[3] "فهنريك إبسن" لم يكتب مسرحيات شعرية بعد "بيرغنت"، ليصور بعدها "أبسن" الإنسان وهو يحاول تغيير واقعه، وليس الفرد المتصالح مع واقعه، فقد مزق "إبسن" الأقنعة الاجتماعية، وكشف

[1] سعد عبد الكريم: هنريك أبسن الأب الشرعي للحداثة في المسرح.

[2] زكية خيرهم: دراسة البعد الجدلي في النظرية الابسينية، ديوان العرب. almothagat.com/index.phpoplin.com

[3] انظر: هنريك أبسن: رائد المسرح الواقعي الحديث، العدد الجديد من مجلة الباحثون، ابراهيم محمود، 2003.

اللثام عن التزييف الاجتماعي في مختلف القضايا معاديًا للتطرف ومطالبًا بالعدالة الاجتماعية بين كل الطبقات، كما أن هذا لا ينفي أن البعض من مسرحيات "أبسن" قد تميزت بخيال نافت وخارق لمقولة أن الأغلبية على حق فربما يكون العكس صحيح.

كتب "**هنريك أبسن**" الكثير من المسرحيات الواقعية وأشهرها "**بيت الدّمية**" والتي تدور أحداثها حول "**نورا**" السيدة الأنيقة الجميلة والمتفانية في خدمة بيتها وزوجها، إذ تبدو من الخارج أن حياتها سعيدة وهادئة لكن مكنوناتها الداخلية تكاد تنفجر، فالمسرحية مكونة من ثلاثة فصول، فنورا تخفي عن زوجها حقيقة المال الذي اقترضته من أجل علاج زوجها، ليطردها من البيت بعدها، فتخلع ثوب الدّمية وتنطلق في مواجهة مصيرها، تاركة خلفها إرثا كبيرًا من الزيف الاجتماعي والعادات والتقاليد المتوارثة فبيت الدمية هي مسرحية اجتماعية نقدية، والتي أراد من خلالها "أبسن" كشف واقعه المعاصر، ويبين ما يحتويه من زيف وخداع، وخاصة طرح قضية المرأة المقيدة بسلاسل العادات والتقاليد والأعراف الدينية فقدم المرأة الأوروبية من خلال " "نورا" عبر زاويتين الأولى تعكس صورة الزّوجة المحبة لزوجها المتفانية في خدمته، المتصالحة مع واقعها ومن جهة أخرى صورة المرأة الثّائرة على القوانين المضطهدة للمرأة ومن قيود الزواج البرجوازي، يقول أبسن:

" كروجشتاد: ربما كان من الأفضل بالنسبة لك لو كنت عدلت عن القيام بتلك الرحلة.

نـــــــورا: مستحيل، أن أجد في الرحلة الأمل الوحيد لإنقاذ حياة زوجي ولا أقوم بها. مستحيل.

كروجشتاد: ألم يخطر ببالك أنك اتبعت معي وسيلة من وسائل الاحتيال؟

نـــــــورا: لم يكن ذلك ليثنيني عن عزمي. فلم أعبأ بتلك الصغائر. وأنت من

بينها. ولم أكن أحتمل ظلك لما وضعته أمامي من عراقيل قاسية،

رغم علمك بما تنطوي عليه حالة زوجي من خطورة بالغة.

كروجشتاد: يبدو يا مدام هيلمر أنك لا تدرين كنه الفعلة التي أقدمت عليها، أؤكد

لك أن هفوتي السابقة التي خسرت بسببها حسن سمعتي إلى الأبد.

لم تكن تزيد في قليل أو كثيرا عما ارتكبته أنت. "[1]

3-التّيار السّياسي:

يعبر المسرح السّياسي عن الرغبة في التغيير وعن الثورة المكبوتة داخل كل إنسان مضطهد، فهو في كثير من الأحيان يطرح أسئلة سياسية تنبعث من داخل المجتمع سواءا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فالمسرح السّياسي " مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض، له صيغة سياسية معينة ".[2] فمهمة المسرح السّياسي تتمثل في طرح أو نقل قضايا المجتمع السّياسية على خشبة المسرح، ليؤثر في المتلقي كي يكتشف ما يدور حوله، هذا ما يوضحه "سعد أردش" بقوله: " إن المسرح السّياسي الواعي الواضح المباشر: هو الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدذد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة، نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية ويرفرف عليها السّلام، وتمنحها الحرية، طعم العزة والكرامة والإنسانية ".[3]

[1] هنريك أبسن: بيت الدّمية، تر: كامل يوسف، جريدة الحياة، بيروت، د ط، 2007، ص 45.

[2] سامية أسعد: المسرح الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1976، ص 29.

[3] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1979، ص 193.

3-1-موضوع المسرحيّة السّياسية:

معظم المسرحيات السّياسيّة تقوم بعرض الواقع، عن طريق أسئلة مختلفة، دون الإجابة عنها، بل إنّ الكاتب المسرحي السياسيّ يترك الإجابات للمتلقي حتى يسقطها على واقعه السّياسي، ويفكر في كيفية الانزلاق من هذه القوانين المفروضة عليه، دون وعي منه، فالمسرحي السّياسي يرى أنه من الواجب عليه، التنقيب في قضايا المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وطرحها بحلة جديدة، يفك ايحاءاتها ورموزها القارئ والمتفرج حتى يتمكن من التغيير في واقعه فـ " السياسة في الواقع، ليس إلا موضوعا كغيره من الموضوعات بالنسبة للفن، فالأفكار في المسرح السياسي لابد أن تستمد من الواقع، وأن تحاول الاتجاه إليه حيث يحافظ المسرحي المثقف على الارتباط المباشر بين مشاعره وبين الواقع، فالمسرح السّياسي كفن ثوري قادر على تغيير الحياة .. فالمسرح يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشر ومكثف وفي فترة زمنية محددة، كأداة اتصال حميمة مع المتلقي تفوق غيرها من أدوات الإعلام، إنه أداة باقية .. فالمسرح السياسي لا تقتصر وظيفته على تصوير الواقع الحياتي الحالي في المجتمع فقط وإنما تخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره".[1]

3-2-قضايا المسرح السّياسي:

يطرح المسرح السياسي قضايا المجتمع المختلفة سلبا أو ايجابا، فهو لا يقتصر فقط على تسليط الضوء على الزّوايا المظلمة في المجتمعات، بل يكشف أيضا عن الجوانب الايجابية و" الشائع في العرق العام أن المسرح السياسي هو ذلك المسرح الذي يتحدث سلبا أم ايجابا عن سلطة جائرة او عادلة، أو مسرح يسلط الضوء على مجتمع فقير جاهل متخلف

[1] محمد عباس عرابي، قضية فلسطين في مسرح با كثير، مجلة الهلال، العدد 10، 2010.

حاثا إياه على تحقيق قفزة نوعية اقتصادية او حضارية في عصر يسبح بالنور تتفجر فيه المعارك على الصعد كافة ".[1] لنستنتج أن وظيفة المسرح السّياسي توعوية.

استعمل المسرح السّياسي مجموعة من الوسائل لتأكيد طرحه لمختلف القضايا والأحداث اليومية لكي لا يكون هذا الطّرح مجردا والمسرح السّياسي ليس طرح قضية سياسية مجردة كما يتبادر إلى الذهن، وإنما تسييس الأحداث العادية، وإدخالها ضمن منظومة الفهم السياسي العام للمرحلة، ويستخدم المسرح السياسي الخطابات والوثائق والأفلام التسجيلية والصحف وأقوال الناس والأحداث المباشرة اليومية والبيانات الاقتصادية ويقدمها كبنية لحياة يومية معاشة، تستمد رؤيتها من التناقضات التي تطرحها فعلى المتلقي وخاصة العربي أن لا تكون وظيفته في المجتمع الاستقبال والطّاعة والانقياد فهناك سياسات إعتادها حان الوقت كي يعيد النّظر فيها، هذا ما يؤكده النّاقد فرحان بلبل: " وما أمتنا العربية في كل قطر من أقطارها تواجه خطرا كبيرا واحدا هو التّخلف والاحتلال والتجزئة، وكل الأسلحة يجب أن تنصب لمحاربة هذا الخطر الثلاثي والجماهير هي الأداة الفعّالة لدرء الخطر والمسرح هو السّبيل الأمثل لتوعيتها وتحريضها ".[2]

تعتبر السّياسة محرك السلطة والمتحكمة في قضايا المجتمع وتوجهاته في العصر الحديث، فلا حياة للمجتمع دون سياسة تتحكم في شؤونه وتسير حياته، وترسخ أفكاره وتوجهاته " ونظرا لتعقد أساليب الحياة، وتنوع طرق توزيع الثروة واختلاف الايديولوجيات –العقائد– التي تحكم المجتمعات المعاصرة بل ربما توجد أكثر من ايديولوجية في المجتمع الواحد، كل ذلك وغيره جعل السياسة قضية جد خطيرة لدى الحاكم والحكومة والمحكومين".[3]

[1] مصطفى صمودي: قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 34.

[2] فرحان بلبل: المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1984، ص 197.

[3] أحمد كامل راوي: صورة العرب في الرواية الاسرائيلية المعاصرة، مجلة فصول، العدد 61، 2003.

3-4-المسرح السّياسي والطبقة الكادحة:

يطلق على المسرح السياسي كذلك تسمية مسرح العمال أو المسرح العمالي " المسرح السياسي، مسرح البروباجنده -الدّعاية- السّياسية، مسرح التّعليم، والاستفزاز السياسي كما خططه بسيكاتور لابد بالضرورة أن يكون مسرحا للطبقة العمالية ".[1] وهو أول مسرح يهتم بهذه الطّبقة وهي الطّبقة المنصهرة في كيان الظّلم والاضطهاد فنزل إليها بعد عودته من الحرب، ليسبر أغوار هذا التمييز ويحقق العدالة الاجتماعية ويرجع لها حقوقها الّتي سلبت منها، هذا الطّرح الذي قام بتسييس هذه الأحداث اليّومية والقضايا الاجتماعية ليعرضها بشكل مختلف عما سبقه من العروض المسرحية.

يقول الكثير من النّقاد أن وظيفة المسرح السّياسي دائما مساعدة وتقدم خدمة للطبقة الكادحة، وأنه دوما في خدمة " الحركة الثّورية"، إذ أن هذا الاتجاه من المسرح يعمل دوما على تحرير هذه الطّبقة العمالية من سباتها وفتح الطريق نحو التجديد والتغيير " لذلك جعل أبطال المسرح السّياسي ممثلين لكيان سياسي واقتصادي وأصبح المسرح نتيجة لذلك جريدة ناطقة تفسر العصر الذي نعيش فيه ".[2] ومن خلال هذا يمكننا القول أن المسرح السّياسي قناة يمر من خلالها الواقع إلى ذهن المتلقي فهو " لا يوضح رؤية اجتماعية وسياسية فحسب فعمله يتمثل أولا في مناقشة الواقع الفعلي -بتناقضاته- سواء أكان واقعيا سياسيا أم اجتماعيا أم اقتصاديا، بشكل جاد ومباشر لأن هذا الواقع الفعلي هو ما يهم جمهور المسرح السّياسي، قبل مناقشته رؤى اجتماعية أو سياسية أو مستقبلية، فقد يكون هذا الأمل من المسرح السياسي، كما أن المسرح السياسي ليس من عمله أن يبلور العواطف ".[3] فنجد أن المسرحية السياسية بعيدة عن العواطف والأحاسيس.

---

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 200.

[2] سمير سرحان: المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، العدد 19، 1973، ص 155.

[3] أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1989، ص 12.

ظهر المسرح السّياسي نتيجة مجتمع ممزق ومنقسم إلى طبقات، هذا التقسيم الذي يميز طبقة عن أخرى، ويستغل طبقة دون أخرى، فيجعل من الطبقة الكادحة تعمل على راحة الطبقة الراقية الأرستقراطية، هذا ما جعل المسرح السياسي يعمل على تغيير ما اعتاد عليه أفراد المجتمع " فهو ذلك المسرح الذي يرغب في المشاركة بجميع وسائله النوعية في الجهد العام وقضية تحول الواقع الاجتماعي، أو بشكل مطلق قضية تحول الإنسان من منظور إعادة بناء الشمول والكليّة للإنسان اللتين تحطمتا في مجتمع مقسم إلى طبقات وقائم على الاستغلال ".[1] فالمسرح السّياسي يحمل بين طياته ايديولوجيات مختلفة يلقي بها إلى أحضان المتلقي.

أما فيما يخص المسرحية السّياسية، فقد تميزت عن غيرها من المسرحيات، لأنها دائما ما تختار فكرة من المجتمع وتعالجها لتقدمها بأسلوب فني فهي: " تستخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة –محددة– غالبا ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية، مع أنها تقدم وجهة نظر محدودة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه، بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التّعبير الّتي تميز المسرح عن ضروب الفنون الأخرى ".[2]فهناك الكثير من الاتجاهات المسرحية لكن المسرح السّياسي نجده الأقرب إلى المتلقي، لأن " المسرح الذي يطرح القضايا هو أقرب إلى المنبر السياسي الذي يتوسطه زعيم يخاطب الناس بشكل مباشر وقريب ويحاول أن يؤثر عليهم ويكسبهم طبعا مع الاختلاف في مضمون الافكار بين المسرح والمنابر السياسية، والأدوات الفنية هذا النوع المسرحي هو عبارة عن دوائر متداخلة، لأنه يشمل كل الجوانب السياسية، والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية ".[3]

[1] ماسيمو كاستري: نمو مسرح سياسي، تر: حسين محمود، ايطاليا، د ط، 1973، ص 08.

[2] عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، الأنجلو مصرية، مصر، ط 1، 1971، (ص: ب.).

[3] عبد الغني مصطفى: المسرح المصري في الثمانينات، دراسة في النص المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1995، ص 50.

في حين كان المسرح يخدم طبقة واحدة ويقدم من أجلها، وهي الطبقة الأرستقراطية، جاء المسرح السياسي ليكسر هذا الروتين ويعيد النظر فيما يقدم على خشبة المسرح " يأتي ذلك من منطلق أن المسرح كان متاحا للطبقات الأرستقراطية فقط، فدعت الحاجة إلى أن يسخر المسرح طاقاته لخدمة الفئات الاجتماعية الأخرى، لينحاز تماما إلى هؤلاء الكادحين وينصر قضيتهم ".[1] هاته الطّبقة التي لم ينصفها المجتمع والنّظام، وقام بسلب أبسط حقوقها منها.

3-5-"أرفن بسيكاتور" مؤسس المسرح السّياسي:

"أرفن بسيكاتور" كاتب ومخرج ألماني، قام بإحداث تغيير جذري في المسرح إذ جعل منه برلمانا والشعب السلطة التشريعية وقضاياه محور المسرحية " إن "بسيكاتور" لم يكن هدفه تقديم متعة جمالية للجمهور بقدر ما يدفع الجمهور إلى اتخاذ موقف عملي من القضايا التي تهمه وتهم بلاده، ذلك أن المسرح عنده برلمانا والجمهور الهيئة التشريعية ".[2] يجب أن لا يكتفي بعرض الأحداث الفردية بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وتقرير كافة الوقائع التاريخية بشكل ينقل الصورة الدرامية غلى الآفاق الملحمية بإكساب العرض والشرائح الزجاجية والافلام التسجيلية ".[3]

لجأ كذلك "آرفن بسيكاتور" إلى التاريخ لينهل منه مجموعة من المسرحيات، وهدفه من ذلك تمرير رسالة، " إن رسالة المسرح لا تتلخص في سرد الأحداث التّاريخية، بل أن نستخلص من هذه الأحداث دروسا قيمة وإقامة علاقات سياسية واجتماعية حقيقية ".[4] فقد كانت أحداث مسرحياته تدور حول القضايا المعاصرة التي تخص المجتمع الألماني، فطرح

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 193.

[2] جيمس روز ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك، تر: فاروق عبد القادر، الشارقة للنشر والتوزيع، الإمارات، د ط، دت، ص 109.

[3] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 197.

[4] أوديت أصلان: فن المسرح، تر: سامية أسعد أحمد، ايف للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 363.

خاصة ما خلفته الحرب العالمية الأولى من نتائج عادت بالسلب على مجتمعه إذ كان أوّل الرافضين لها.

أراد "**أرفن بسيكاتور**" أن يحرر المتلقي من قيود الماضي وأن يفتح عينه عن حاضره، ويخلصه من التبعية فنجده يقول: " إن الماضي هو الماضي، ونحن نعيش في الحاضر في حقبة تعنى بالمتغيرات السياسية ولهذا فإن السياسة تحت المستوى الأول من الاهتمام، وتستوعب الجميع تحت جناحها، فلماذا نطلب إلى المسرح شيئا آخر غير الدعاية السياسية، إن هذا ما كان يفعله المسرح الإغريقي ".[1]

حاول "بسيكاتور" أن يربط بين الطّبقة الكادحة والعمل الفني فوجد في المسرح ما يبحث عنه باعتبار أن المسرح تعليمي، أراد من خلاله أن يسترجع حقوق الطّبقة العاملة، لذلك كان ارتباطه بالمسرح وثيقا، بل وأوجب على المسرح أن لا يغفل عن السياسة، يقول "أرفن بسيكاتور": " أن ميلاده الحقيقي هو يوم انضمامه للمسرح وكان ذلك عام 1914، إلاّ أنّه في نفس السّنة تحدث الحرب العالمية الأولى وتغلق المسارح ويجند "بيسكاتور" في صفوف الجيش الألماني ويصاب بالرّعب من الحرب بعدما رأى أكداس الجثث من الجانبين المتحاربين خاصة بعد أن استخدمت ألمانيا الغازات السامة في المعركة ".[2] هاذا ما جعله يرفض الحرب رفضا قاطعا.

فأنشأ مسرح العمال الثوري الذي أسسه رفقة زميله (هرمان شولر) عام 1919، فتميز أسلوبه الإخراجي بثلاثة عناصر مهمة وهي: العنصر السياسي، الملحمي، والتقني، " لقد وجد "بيسكاتور" جذور المسرح البروليتاري في ثلاث حركات أو اتجاهات هي الطبيعية والتعبيرية، والفن الشعبي، فقد أعجب بالطبيعيين لاهتمامهم بالمشاكل الاجتماعية، ولكنه أخذ عليهم خطأهم في تحديد أنفسهم بالتقرير الموضوعي، ومعاملة الواقع على أساس الثبات،

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 201.

[2] المرجع نفسه، ص 195.

وأعجب بالتعبيريين لرغبتهم في تغيير المجتمع لكنه أخذ عليهم مثاليتهم وتجريداتهم، وكان يساند الدوافع التي حفزت المسرح الشعبي إلا أنه يعتقد أن الفن الشعبي قدم مسرحيات للطبقة الوسطى بدلا من ابتداع مسرح بروليتاري حقيقي ".[1] وبهذا فقد كسر "بسيكاتور" كل الأفكار القديمة عن المسرح، وشحنه بأفكار وقضايا سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة، بهدف التأثير في المتلقي وزعزعة كل معتقداته القديمة.

3-6-بداية الملحميّة مع "أرفن بسيكاتور":

استخدم "أرفن بسيكاتور" الملحمية لتزويد الجمهور بخبرة مغايرة لما كان يمتلك، فجعل الجمهور مشاركا في المسرح كما استخدم الرسم في تصميم ديكوراته " اعتمد بسيكاتور على الرسام "جورج كروس" في تصميم مناظره كما في مسرحية السفينة القائمة، فقد استخدم البروج كتور والفانوس السحري لعرض الصور وتحديد خشبة المسرح وعرض مقطع من شريط سينمائي لعكس الظروف السياسية والاجتماعية ".[2] فقد حرك يسيكاتور كل ما هو ثابت ومتداول لدى المتفرج.

استمد أرفن بسيكاتور مادة المسرح السياسي من واقع المجتمع " والمسرح عند "بسيكاتور" هو حفل، أي فعل اجتماعي يتيح للناس سواء في المدينة او في القرية أن يتفتح وعيهم من خلال صور ورموز وإشارات، وكانت خطته لإقامة حفل خاص بطبقة معينة وهي الطبقة العاملة، وأن يجعل من المسرح اداة وموضوع هذا الحفل الشرعي الذي يمكن ان يضم اجتماعا سياسيا وفيلما تسجيليا ولوحات ملحمية أو تعليمية ... إن تعاونه مع المتفرجين كان يرمي على وجه التحديد إلى تكوين منظمة نضالية تنهض للتعبير عن الطبقة العاملة تعبيرا

[1] سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، دار الوفاء، بغداد، د ط، 1985، ص 173.

[2] فاضل خليل: مناهج وأساليب عالمية في الإخراج المسرحي، مجلة جامعة بغداد، 1995.

مسرحيا ".[1] فالمسرح هنا أداة فعالة للنهوض بالعمال ومن خلاله تأسيس منظمة خاصة بهم، تمنحهم حقوقهم الشرعية.

فعند نشوب الحرب العالمية الأولى، زعزعت معها كل معتقد سائد وذهبت الحياة المستقرة الهادئة، لهذا نشأ التيار السياسي والتعبيري " وقد نشأ المسرح السياسي فور انتهاء الحرب العالمية الأولى كرفض لمسرح الترفيه ورفض الواقع كمعطى ثابت، وعمل على خدمة الحركة الثورية وحاول أن يقدم لها أعمالا تمهد الطريق للانتصار وكان مولد المسرح السّياسي في ألمانيا على يد "أرفن بسيكاتور" رفيق بريخت ... من نشر كتابه المسرح السّياسي في أول عام 1929م، وبدأ يعلن عن أصول المسرح الملحمي الجديد، وكان مخرجا ماركسيا ثوريا من أعظم من أخرج أعمال بريخت ومن أهم الرواد الذين دعموا المسرح السّياسي ".[2]

اختلفت فلسفة "أرفن بسيكاتور" الفلسفية للمسرح عن باقي الكتاب والمخرجين المسرحيين " والفلسفة التي كان يستند إليها مذهب "بسيكاتور" هي أن من واجب المسرح ألا يعبأ بتقديم الفرد المنعزل ضحية الصراعات الدّاخلية سواء الخلقية أو النفسية، بل يوجه اهتمامه إلى الإنسان الذي يعتبر كائنا سياسيا، ونموذج طبقته، وهو نفسه يشارك في دفع التّطور التّاريخي لهذه الطّبقة، ومن ثم ينبغي أن تتسع المنصة لتحوي أبعاد التاريخ وأن تضع الإنسان في مواجهته للمجتمع، بل وقدر عصر بأسره ".[3]

كان "بسيكاتور" متصلا بجمهوره وينقل واقعه من خلال التجارب اليومية الحقيقية " وليس المسرح السّياسي مقصورا على العناية بالشؤون السّياسية وحدها، بل أن الدراما الحديثة

---

[1] سمير عوض: أرفن بسيكاتور صاحب المسرح السياسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع 17، 2016، ص 101.

[2] رانية خلاف: قراءة في بعض اصدارات المسرح التجريبي، مستقبل المسرح السياسي، 1995، دار المنظومة 261221 / Search . Mandamah .Com .Record

[3] سمير عوض: أرفن بسيكاتور صاحب المسرح السّياسي، ص 101.

قد تصبح من حين لآخر –عن طريق السياسة– مسرحا شعبيا ... والشيء المهم هو أن هذا المسرح بتعرضه لمصالح المتفرج اليومية يستطيع ان يوقظه من سباته، وفي العقد الثالث كان بسيكاتور أكثر ميلا إلى الاتصال بتجارب جمهوره اليومي عن مجرد سرد المذاهب والعقائد السياسية ".[1] قدم "أرفن بسيكاتور" من خلال مسرحياته القهر الاجتماعي والاستعباد الطبقي، بسلطة الكلمة على خشبة المسرح، فيقف بقلمه وإخراجه ضد سلطة الحاكم، وحروبه التي تخدم مصالحه، بينما يدفع ثمنها الإنسان العادي، الذي أجبر وجند في صفوفها، ليشارك في حرب لا فائدة له منها سوى الدّمار والقهر والتمييز...

وظّف المسرح السّياسي الرمز إذ " بات الترميز السّياسي قابلا للإدراك الحسي لأنّه يعبر عن الواقع الاجتماعي الذي ارتبط بحياة الإنسان وهو أداة فنية تجعل من القارئ جزءا لا يتجزأ من النص، بل تجعله يقضا ومراقبا لكل أنواع الدّلالات المبثوثة ونجده يبدأ بالتّفسير والتحليل والنقد لكل الصور المسرحية التي تعرض أمامه ويضيف لها من خبراته الشخصية وثقافته الفنية عامة والسياسية خاصة ".[2] فقد اعتبر الكثير من الدارسين أن مسرح "أرفن بسيكاتور" مرآة عاكسة لقضايا مجتمعه السّياسية والاجتماعية والاقتصادية.

فاللمسرح السّياسي أهمية بالغة لأنه تعبير صادق عن ثورة إنسانية داخلية منع من ظهورها الخوف والنّظام والسّلطة والحرب... فكان لهذا المسرح "المسرح السياسي" أو "المسرح العمالي" أو مسرح الطّبقة الدنيا" الأثر الواضح في تغيير الرؤى والإيديولوجيات التي اعتادها المتلقي، فهو مسرح الشعب الذي يحمل عنه آلامه وأماله وقضاياه التي استصعبت عليه، فكان لرائده "أرفن بسيكاتور" الفضل الكبير في نشأة هذا المسرح ومواكبته لمستجدات عصره ومجتمعه إلى غاية ظهور ما يعرف بالرجعيّة السّياسيّة في ألمانيا.

---

[1] المرجع نفسه، ص 101.

[2] وسام أحمد شهاب: الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي، مسرحية غفي أعالي الحب، –أنموذجا– دار المنظومة، قطر، ع 33، 2015، ص 101.

4-التّيار الملحميّ:

نشأت الكثير من التّيارات المسرحية كنتيجة لحادثة سياسية او اجتماعية عاشها مجتمع ما، فالفن المسرحي غير منفصل عن الحياة اليومية للإنسان، لذلك فقد كان المسرح مواكبا لكل تطور يحدث في تاريخ البشرية، كذلك "**الملحمية**"، فقد نشأت لتحقيق مسرح جديد معاكس تماما للمسرح الأرسطي، يطرح المسرح الملحمي لا معقولية الوضع الإنساني، " فإن النّظرية الماركسية، وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض و الدعوة إلى الثورة، كما تبلور في عروض المخرج الألماني "أرفن سبيكاتور" في العشرينيات وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينات، وانتهاء إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر و المؤلف و المخرج الألماني برتولد بريخت (1828-1956) ".[1] فكل تيار مسرحي يواكب مستجدات العصر الذي ظهر فيه، محاولا نقل انشغالات المجتمع في صورة فنية.

4-1-النشأة:

المسرح الملحمي مصطلح وضعه الألماني "برتولد بريخت" لـ" يصف به بناء دراميا لم يخترعه من العدم، وإنما وجدت الدراما الملحمية أو غير الأرسطية في الدراما الغربية وعلى مر العصور، كما أن محاولة الفكاك من النظرية الأرسطية المشهورة لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها حتى يومنا الحاضر، وإذا كان من العسير علينا في هذا المجال أن نناقش هذه القضايا الكثيرة، فلا أقل من القاء نظرة تاريخية عليها لنتبين ملامح الدراما الأرسطية وآثارها و الجهود التي بذلت للوصول بها إلى التجارب الجديدة التي ما زالت تشق

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الاسرة، مصر، د ط، 1997، ص 184.

طريقها وتبحث عن أنسب شكل لها ".[1] فالملحمة نوع من التعبير الإنساني، فنجدها عند كل الشعوب، بل يمكننا وصفها بأنها أقدم قصة عبرت عن الصّراع الإنساني منذ أن كان المسرح يعبر عن الآلهة و أنصاف الآلهة إلى أن ظهر ما يعرف بالمسرح الملحمي مع "**برتولد بريخت**".

4-2--برتولد بريخت وثورته على الأنظمة السياسية:

خالف مسرح "برتولد بريخت" كل ما جاء به المسرح الأرسطي " لقد كان شاعراً ثائراً رغم انتمائه للطبقة البرجوازية، وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده ألمانيا، وتفاعل معها كشاعر وإنسان، ودفعه وعيه بمسئوليته التاريخية الذي بدأت بشائره عام 1924 إلى الانتقال من حالة السخرية، واللامبالاة العدمية، والحياة الفوضوية إلى الإيمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله، وتوعية الناس بأسباب شقائهم ومعاناتهم، ومن ثم كان تحوله بعد مسرحياته المبكرة مثل: (بعل و طبول الليل و في غابات المدن) من فنان فوضوي إلى فنان ثائر ملتزم ".[2] فقد تأثر بالمخرج الألماني المشهور "أرفن بسيكاتو" و المعروف بثورته على الواقع، وعلى السلطة وعلى الحكام، فتبع مسيرته "بريخت" نحو مسرح جديد ومغاير ينقل انشغالات المجتمع ومختلف قضاياه في مختلف أنحاء حياته.

لقد كان رائد المسرح الملحمي "برتولد بريخت" مشبعا بالإيديولوجيات الماركسية، التي تقول ان صراع الإنسان الحقيقي ليس مع القوة الخفية وإنما ضد الأنظمة السياسية و الاجتماعية، فاتخذ من المسرح وسيلة توعوية " لم يبدأ بريخت بالنظرية، بل بدأ بالإبداع والانغماس في الحياة والمسرح وأدرك تدريجياً أن المسرح قد تحول إلى سلعة ترفيهية تتوجه إلى الطبقة البرجوازية لتعكس آمالها وآلامها التي ترتبط بوضعها الطبقي المتميز وآلمه أن المسرح كوسيلة توعية لا يصل إلى من يحتاجونه حقا، وهم الطبقات المطحونة، وأنه وصل

[1] عبد القادر مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، 2017، ص 06.

[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 184.

إليهم – في عروض الهواة مثلاً – لا يفعل شيئاً سوى أن يصبرهم على همومهم وبلواهم ويحاول أن يقنعهم بأن معاناتهم هي "قدر مكتوب" عليهم ولا قبل لهم برده أو تغييره ".[1] فالمسرح الملحمي يقود المتفرج إلى النهوض على واقعه من خلال مشاركته فيه، هذا ما حاول "بريخت" أن يوصله لجمهوره عن طريق المسرح.

4-3-التّغريب:

جعل "برتولد بريخت" للمثل قواعد جديدة لكي يحقق ما يعرف بالتغريب " لا يتعين على الممثل أن يسيئ استعمال الخيال، ويبني الممثل الشخصية متنقلا من إشارة ومقايسا نفسه بالنسبة للشخصية المصورة، مفتشا في كل مشهد، وفي كل عبارة يتعين عليه تلفظها أو سماعها خلال مجرى الحدث وكل يتطابق أو يتعارض مع طبيعة هذه الشخصية ".[2] ولكي يتحقق هذا وجب على الممثل أن يكون واعيا بكل سلوكاته وأفعاله، وتفاعلاته مع باقي الشخصيات حتى يكون الانسجام بين الممثل وبقية الشخصيات التي تؤدي العمل المسرحي.

تهدف تقنية "**التكتيك التغريبي**" إلى مخاطبة فكر المتلقي بعيدا عن عواطفه، حتى يتمكن من انتقاد ما يحيط به من ممارسات غير عقلانية " عندما يظهر الممثل على المسرح يتعين عليه –وهو يكشف عما يفعل– أن يجبر المشاهد على أن يرى في جميع الأمكنة المهمة ويفهم ويحس الشيء الذي لم يفعله هو "**الممثل**" بمعنى أنه يمارس التمثيل بشكل يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين أكثر وضوحا وبشكل يجعل التمثيل يشير إلى الامكانيات الأخرى ويقدم وجها واحدا من الأوجه الممكنة ".[3] هذا هو دور الممثل في المسرح الملحمي أن يجعل المتلقي يراقب جميع زوايا العرض المسرحي، وأن يفتح عينيه عما جهله أو خفي عنه.

---

[1] المرجع السابق، ص 185.

[2] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نضيف، عالم المعرفة، لبنان، د ط، د ت، ص 129.

[3] المرجع نفسه، ص 131-132.

إن أهم ما جاء به المسرح الملحمي "التكتيك التغريبي" " الذي ينهل من الجدلية المادية (الديالكتيكية)، إنه بمثابة المنهج الذي يوقظ ديناميكية الفكر و الإنتاج المعرفي بغاية تحقيق تأثير التغريب، ومجاوزة المسرح الكلاسيكي بطبيعته الدرامية السّائدة، إنه تكتيك عملي يدعو إلى المشاركة الجدلية الفعالة للمتلقي فكريا ومعرفيا، إن تصور "بريخت" المسرحي هو بمثابة رؤية فكرية عميقة ترتكز على ثنائية الخلق و الابتكار، كما تقوم على تحقيق الغايات التعليمية، أي إحداث ذلك التغيير الذي كان يطمح له تحقيق الغايات التعليمية، أي إحداث ذلك التغيير الذي يطمح له بريخت دائما في ممارسة المسرحية، وخاصة من خلال العلاقة الجدلية التي تربط المسرح بالعلم ".[1]

4-4-خصائص ومميزات المسرح الملحمي:

هناك خصائص مميزات ميزت المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي:

" **المسرح الملحمي:**	**المسرح الأرسطي:**
غير محدد.	محدد.
يتجاوز الحقيقة.	حقيقي.
يتجاوز نطاق المشروع.	مشروع.
حالمون مجردون من العاطفة.	متعاطفون.
غير اجتماعيين.	اجتماعيين.
قلقون من الناحية الميتافيزيقية.	مطمئنون من هذه الناحية.
منبوذون	منتمون.
سلبيون ومعارضون لكل نظام قائم ولكل إصلاح.	عمليون. "[2]

[1] عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، ص 23.

[2] المرجع السابق، ص 23.

يهدف بريخت من توظيف تقنية "التغريب" إلى فك المتفرج عن اندماجه الكلي في المسرحية وحوادثها، إذ تثير المسرحية الأرسطية عواطف وشفقة المتلقي، دون إعمال عقله وتفكيره لينتقد ما يعرض أمامه " من المهم جدا من أجل بناء القصة الحقيقية أن تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار المشاهد اللاحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية ولكن مع الاعتماد على الخبرات المستقاة من الحياة فالقصة تتطور بشكل متناقض ويحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص به ".[1] من الواقع ومستجداته الحضارية و الاجتماعية و التاريخية و الاقتصادية فمسرح بريخت شعاره أن الفكر للتفكير و التأمل ليأتي بعده التغيير.

جوهر نظرية التأثير التغريبي هو إحلال نشاط فكري ثابت ونقدي أساسا لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاهرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد، يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويطل علينا كما لو كان شيئا غريبا يثير دهشتنا، ويضرب مثلا للتغريب، فيقول " يتحقق التغريب حينما يسأل البعض: هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ ومن يسألني هذا السؤال يعرف غالبا أنني أنظر إليها عدة مرات لكنه بسؤاله هذا ينزع منا النظرة التي اعتدت أن ألقيها على ساعتي هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء، ويشدّد بريخت على أن العالم إذا ما بدى غريبا فإنه يوقظ في المتفرج الرغبة في تغييره ".[2] عمل بريخت في مسرحه على كسر الإيهام، إذ نجده يفضل العقل على العاطفة.

يرفض بريخت نمطية المسرح الكلاسيكي إذ يجعل من "البطل" نموذجا يجب الاقتداء به، و الإعجاب به وببطولاته فـ" كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل أزمات دورية، و الأبطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة، إنهم يتبادلون الأدوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيدا بسبب الأحداث الخاطئة، القدر لم يعد القوة الوحيدة و

[1] برتولد بريخت: الأورغانون الصغير في المسرح، تر: أحمد حمو، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، 1975، ص 126.

[2] برتولد بريخت، نظرية السياسة والممارسة، تر: كامل يوسف، بغداد، ط1، 1986، ص 61.

الأقرب إلى الاحتمال إلى أن نجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة، وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك المجموعة الواحدة ".[1] فالحبكة متغيرة حسب تجدد الأحداث داخل المسرحية الواحدة من خلال مشاركة الجمهور المسرحي في العرض وانتقاده لمختلف ما يقدمه الممثل.

" كان بريخت يأمل بالطّبع أن يرى جمهوره المنفصل الانتقادي الفكر، الحقائق كما يراها هو، وقد أغضب ذلك الشيوعيين الذين أصروا على ضرورة أن يكون الجمهور غير ناقد، وألا يرى إلا ما يراه الحزب ".[2] فالممثل في المسرح البريختي يقوم بدور عرض الشخصية فقط، دون الانصهار في صفاتها " ولا يجوز للممثل أن يندمج في الشخصية ولا يسمح له وهو على خشبة المسرح أن يتقمص بصورة كاملة الشخصية التي يمثلها ".[3] فالعرض عبارة عن تمثيل فقط، يحافظ فيه الممثل على مشاعره وانفعالاته.

يلعب المتفرج في المسرح البريختي دور المفكر، إذ يجب عليه أن يدقق النظر في الفكرة المعروضة أمامه ويسبر أغوارها ويقرأها من جميع النواحي خاصة وإن كان ما يقدم أمامه من أحداث قد أتت من الماضي " فهذه الأحداث لا تخصنا نحن في الحاضر بل تخص أناسا من الماضي غرباء عنا لأن ظروفهم تختلف عن ظروفنا ولا ينطبق هذا على المواضيع التاريخية فحسب بل ينطبق على المواضيع المعاصرة من خلال ربط الشخصيات و الأحداث بزمان ومكان خاصين وظروف معينة قابلة للتغيير ".[4] فمادة المسرح الملحمي وأرضيته الخصبة هي تصرفات الناس وصراعهم مع ما يحيط بهم، ففي العرض البريختي

[1] برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص 72.

[2] جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص 217.

[3] برتولد بلايخت: نظرية المسرح الملحمي، ص 72.

[4] برتولد بلايخت: المسرح التجريبي، تر: قيس الزبيدي، مطبعة الحجاز، دمشق، د ط، د ت، ص 287.

المسرحي سرعان ما تجد المتفرج قد تفاعل مع العرض، وأصبح مشاركا فيه يتبنى أفكارا ويرفض أخرى.

طالما اعتبر بريخت أن المسرح للإنسان وقضاياه، معتبرا إياه كائنا متغيرا، –الجمهور– قادرا على إحداث التغيير، إذا تجرد من عاطفته واتجه إلى التفكير و الانتقاد وتقديم وجهة نظره، فالجمهور من وجهة نظر "بريخت" هو " مصدر لمنتوج مخزن، يلعب دورا أساسيا في بلورة وتطوير المسرح، ولا يمكن للجمهور أن يستثمر القوة الكامنة فيه من خلال المشاهدة و التفكير ومن ثمة التغيير، فيكون بذلك تطوير الجمهور الذي يجعله عنصرا منتجا، له بصيرة الناقد للأحداث لا المتفرج الغارق بالإيهام ".[1] وهنا يكمن كسر الإيهام، وجعل الجمهور عنصرا مشاركا وفعالا في العرض المسرحي، وهدم الجدار الرّابع، وتقريب العرض من الصّالة، فمهما تغيرت الأزمنة و العصور يبقى المتفرج عنصرا فعالا قابلا للتغيير و التغير.

4-5--القواعد البريختية في المسرح:

كذلك فقد تميز المسرح "البريختي" بما يعرف بـ " فضح اللعبة المسرحية، وهي تقنية تميزه عن باقي التّيارات، فما يقدم أمام الجمهور تمثيل فقط، ينتهي بإنزال الستارة فمن " خلال استخدام عناصر مسرحية تعلن عن المسرحية كالأقنعة و اللافتات المكتوبة التي تحدد مكان الحدث أو تقدم لما يحصل وغيرها وإبراز التقنيات المسرحية بدلا من إخفائها ونصب الديكور وتبديل الأزياء أمام أعين المشاهدين ووجود مدير اللعبة على الخشبة مع الممثلين".[2] من خلال هذا يتبين للمتفرج أن ما يقدم أمامه مجرد تمثيل بمساعدة مجموعة من الوسائل لإنجاح العرض المسرحي، فـ" الوسائل المتعددة لتحقيق ذلك، تعليق اللافتات التي تشير إلى عنوان المسرحية أو عبر حضور المخرج على الركح أو من خلال إعلان أن ما يقدم مجرد

[1] برتولد بلايخت: نظرية المسرح الملحمي، ص 95-96..

[2] ماري الياس، حنان قصاب حسن: معجم مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997، ص 04.

مسرحية وتوجيه ذلك للجمهور ".[1] فالهدف من فضح اللعبة المسرحية أو "المسرحية"، هو المحافظة على حضور المتفرج ذهنيا لا عاطفيا بعرض واقعه أمامه، فيتخذ موقفا تجاه ذلك، وأن يقبض على الحقيقة كاملة بزوال الإيهام الكلاسيكي.

كما أن بريخت يرفض الستار في مسرحه، من أجل أن يقلص المسافة بين الجمهور والممثلين، حتى يتمكنوا من معايشة العرض بداية باستعداداته إلى نهايته، يقول بريخت: "... ارفعوا ستار مسرحي، لا تخفوا خشبة مسرحي وراء الستار، دعوا المشاهد وهو مضطجع في مقعده يرى الاستعدادات النشطة، التي تجري من أجله ببراعة ودهاء! دعوه يرى قمرا من صفيح يدلى من أعلى بأسلاك رفيعة، أو سقفا يحمله العمال، إلى خشبة المسرح، لا تدعوه يرى أكثر مما ينبغي، ولكن دعوه يرى شيئا، حتى يدرك أننا لسنا سحرة بل مجرد عمال، يا رفاق ".[2] ليجمع بريخت بين الصالة و الخشبة، وبين الممثل و الجمهور، وبين العرض وذهن المتلقي له، لتتولد لديه رؤى وأفكار جديدة بعيدا عن العاطفة و الخيال.

لم يعتمد بريخت في المسرح الملحمي على تزيين الممثل وعلى الماكياج بقدر ما ركز على مدى أن يكون الممثل على طبيعته ومدى حقيقة ما يقدمه فأساس المسرح عنده السرد، فأصبح الماكياج من العناصر الغير ضرورية في العرض المسرحي فقد " تخلينا عنه هو الآخر وعن الأنوف الكاذبة و البطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه وكذلك فإن العرق و النفس تحول عضلاته إلى قناع "، [3] وهنا تتدخل براعة الممثل وخبرته إذ تجده ينتقل من شخصية لأخرى، ومن انفعال لآخر، بمكياج بسيط يحافظ على الملامح الشخصية الأصلية.

---

[1] مراد حاجي: دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في مغامرة رأس المملوك جابر، جريدة الشعب، العدد 10921، ص 05.

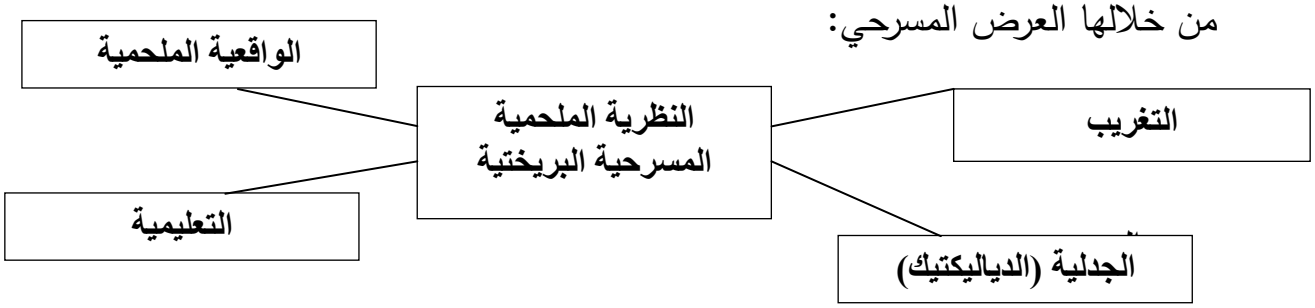
[2] شفيق مقار: دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ع 43، 1972، ص 155.

[3] كروتوفسكي جيرزي: نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الحرية، بغداد، د ط، 1982، ص 19.

إن المسرح البريختي أحدث ثقبا في وحدة الزمان و المكان، فنجده كثيرا ما يتجاوز الأزمنة و الأمكنة، ويتماشى مع كل تطور وتغيير وليد اللحظة، كما يمكنه " إيقاف التمثيل في أي وقت لإضافة بعض الأفكار و التعليق ودور الشاعر يشبه دور المخرج الذي يظهر نفسه ويتحدث مع الممثل أو المستمع ويمكن أن يسمح الممثل للمستمعين بالظهور أمام المشاهدين وإعطاء أفكاره عن طريق الكلام ".[1] فالمتفرج له دور فعّال في إحداث التغيير في العرض المسرحي.

4-6- مرتكزات النّظرية الملحميّة:

إن فلسفة برتولد "بريخت" المسرحية تختلف عن المفاهيم المتفق عليها في الدراما، فأساس المسرح الملحمي عنده "التغريب"، فالنظرية الملحمية عنده لديها أربع مرتكزات ينبعث من خلالها العرض المسرحي:



يعتبر "بريخت" أن "التغريب" موجود في المسرح منذ عصوره الأولى التي نشأ فيها، فتجده يقول: " كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعان من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى و التمثيل الصامت هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة العاطفية ".[2] تعتمد تأثيرات التغريب في العصور السّابقة على " جعل موضوع

[1] عدنان رشيد: مسرح بريخت: دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1977، ص 241.

[2] برتولد بريخت: الأرغانون الصغير في المسرح، ص 126.

الصّورة خارج نطاق المشاهد وإبرازه كشيء لا يمكن تغييره، أما تأثيرات التغريب الجديدة فلا نجد فيها أي شيء عجيب أو مثير للدهشة ".[1]

ولكي يتحقق تأثير التغريب من منظور "بريخت" وجب على الممثل " أن ينسى كل ماة تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تكثيله للاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة و الوجدان، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة ".[2] فدور الممثل هنا هو التجسيد الواقعي للشخصية دون الإنصهار فيها، ودفع المشاهد للإمعان و التمعن و التفكير أثناء مشاهدته للعرض المسرحي، بمعنى أن يكون حضور العقل أقوى وأكبر من حضور الوجدان.

فنجد أن المؤلف الملحمي "ديبلين" يؤكد اختلاف المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي بقوله: " إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي فإنها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرئيسي في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال ردة فعل البطل الرئيس عليها، أما في المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل "، [3] فقد جاء "برتولد بريخت" بمسرح مغاير ومخالف تماما لما سبقه من التوجهات و التيارات المسرحية، فالمفهوم الثابت عنده أن التغريب أساس العمل المسرحي، من خلال تفكير المتفرج في تغيير واقعه إلى واقع آخر و نهاية أخرى، من خلال الجدل، ومؤثرات التغريب المختلفة.

[1] المرجع نفسه، ص 126.

[2] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص 235.

[3] المرجع السابق، ص 104-105.

وما نستنتجه حول مسرح بريخت الملحمي أنه جعل من الفن وسيلة لخدمة الإنسان نظرا لما عاناه مجتمعه من اضطهاد وظلم وقهر، ذلك الظلم الذي أحدث شروخا عظيمة في المجتمع الألماني جراء ما خلفته الحرب من دمار " إن الاستغلال و الاضطهاد الفظيعين اللذين يمارسهما الإنسان ضد الإنسان من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحا بتعبير ما مألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان يبدوا لكثير من الناس وكأنه أمر طبيعي، أنهم يعتبرون الإنسان وكأنه حقل أو مزرعة أبقار، كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالنسبة لعدد كبير من الناس كالهزات الأرضية ".[1]فمثل المسرح الملحمي دور الانعكاس لجميع تظاهرات حياة الإنسان اليومية.

نؤكد على أن وظيفة المسرح البريختي ايقاظ وعي المشاهد، ودفعه إلى التفكير و التأمل، " فله دور وموقف من الإنسان، وفي ايقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، فمسرح بريخت يهتم بالوضع الراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون البناء العلوي الايديولوجي، وهو تغيير الطّبقة و الإنسان، فعندما رأى البؤس و الحرمان و الجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، لم يجد في متناول يده إلا الفن لكي يدافع عنهم ".[2] فقد جعل بريخت المسرح أداة للتمرد عما يعانيه الشعب.

[1] مدحت الكاشف: المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2008، ص 45.

[2] عمار بلحسن: الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1984، ص 62.

الفصل الثاني:

مرجعيّات المسرح العربي

1. النّشأة

1. 1. التّرجمة.

2.1. الاقتباس.

2. التّطور:

1.2. مارون النقاش.

2.2. أحمد أبو خليل القباني.

3.2. يعقوب صنوع.

1. النشأة:

المسرح فن جديد دخل الحضارة العربية خلال النهضة الحديثة، وبعد الحملة الفرنسية على مصر، ليكون القرن التاسع عشر هو بداية نشأة المسرح عند العرب، عن طريق الترجمة والاقتباس، فكانت البداية النسج على منوال المسرح الاوروبي، ونقل معارفه وحضارته إلى العرب، كانت عملية الترجمة والاقتباس رافدا أساسيا تتلاقح فيها الافكار وتتواصل على المستوى الانساني.

1.1 الترجمة:

1-1-1-بدايات الترجمة:

تعتبر الترجمة همزة وصل بين الحضارات، ونقلها من جيل لجيل بعده، ومنة بلد لآخر، إذ كان لها دورا فعالا في المحافظة على الموروث الثقافي والأدبي للقدماء ونقله عبر المترجمين من لغة إلى لغات ومن حضارة إلى حضارات " ولقد لعبت الترجمة دورا مؤثرا في التبادل الحضاري في التاريخ القديم ما بين الحضارات الفرعونية والبابلية والآشورية والفينيقية، ثم ساهمت في نقل الكثير من إنجازات هذه الحضارات إلى الحضارة اليونانية، مما ساعد على تطوير الكثير من العلوم التي تأسست عليها حضارة الإغريق وهي الحضارة التي أصبحت منبعا لتطور الفلسفة والفكر والعلوم على امتداد فترة زمنية طويلة، حتى استقى منها العرب – بواسطة الترجمة أيضا – كثيرا من الأصول العلمية والفكرية ليعودوا بالنقل الحضاري مرة أخرى إلى الشرق، وليقيموا حضارتهم الزاهرة التي أضاءت الطريق أمام تطور الحضارة الأوروبية فيما بعد ".[1]

كانت الترجمة سببا في ولادة المسرح العربي عن طريق ترجمة "**مارون النقاش**" لمسرحية "**موليير**" "البخيل"، والتي كانت كردة فعل لتأثره بالمسرح الأوروبي إذ " تعتبر

[1] انظر: فوزي عطية محمد: علم الترجمة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د ط، د ت، ص 24-56.

العروض المسرحية من مستلزمات التمدن والتحضر والاقتداء بالحياة الأوروبية ".[1] فكان "النقاش" محافظا في نقل هذا الفن الدّخيل إلى التربة العربية مواكبا للحداثة فقد" أسس مسرحا في منزله، فعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث هو البخيل لموليير "، [2] فكان هذا العرض بمثابة الإنطلاقة الأولى للمسرح العربي.

1-1-2-روّاد التّرجمة:

بعدها بدأ رواد المسرح مثل "**أبو خليل القبانيّ**" و"**يعقوب صنوع**" و"**جورج أبيض**" و"**سليم النقاش**"، من خلال اكتشاف هذا الفن إلى ترجمة النصوص المسرحية عن الأوروبيين ولذلك " قاموا بترجمة النصوص المعروفة في الريبرتوار العالمي بعد أن أقلموها مع ذوق الجمهور فأضافوا مقاطع شعرية وغنائية، وغيروا في الشخصيات والمواقف وعربوا الأسماء، وهذا ما فعله اللبناني **سليم خليل النقاش** (1884) حين ترجم "**هوراس**" لكورناي وعرضها عام 1868 تحت اسم "**مي**"."[3] فقد كانت بدايات المسرح العربي مع الترجمة – ترجمة المعنى– أي المقصود منها هو نقل هذا الفن إلى الأدب العربي والتعريف به، وتجيب الجمهور فيه، فكانت هذه الترجمات وليدة البعثات الدراسية وغيرها، " ومن الملفت للنظر أن تيارات التجديد في المسرح العربي لا علاقة لها بأي جامعة أو درس أكاديمي أو تنظير فكري ممنهج، وإنما حصلت نتيجة التلاقح مع المسرح الغربي والبعثات الدراسية والترجمات ".[4]

لتتوالى بعدها الترجمات من المسرح الأوروبي إلى المسرح العربي منهم: ابراهيم رمزي، وأديب إسحاق، عبد الرحمان بدوي، لويس عوض، محمد عوض محمد، طه حسين،

---

[1] عبد الرحمان حمادي: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة، 95/94، 1992، ص 24.

[2] ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي المعاصر بين التجريب والابداع، اشراف صالح لمباركية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010، ص 104-105.

[3] ماري الياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 46.

[4] ياسين النضير: أسئلة الحداثة في المسرح، ص 114-115.

حسين مؤنس، فايز اسكندر، فتحي العشري، جلال العشري، أنيس منصور، صلاح عبد الصبور، عبد الغفور مكاوي، وحيد النقاش، نعيم عطية، إسماعيل محمد إسماعيل..." ويذكر لنا تاريخ المسرح العربي بعضا من رواد الترجمة لنصوص مسرحية أوروبية من لغاتها إلى لغتنا العربية منهم أديب اسحاق ومنهم ابراهيم رمزي ومنهم خليل مطران، غير أن حركة الترجمة التي شهدتها فترة الستينات في مصر وفترة السبعينات والثمانينات في كل من العراق والكويت، تلك التي صاحبتها نهضة الطباعة والنشر لكل ما هو مسرحي مما وقعت عليه يد متخصص دارس للمسرح أو الأدب وفنونه، فقد وفقت أيما توفيق في ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية ".[1] وهنا بدأت الترجمة الفعلية للمسرح على يد هؤلاء الرواد.

1-1-3-تطوّر التّرجمة:

تطورت التّرجمة وزادت في الاحتكاك بالأوربيين، وشغف رواد المسرح بكل ما هو جديد يتعلق بهذا الفن فمع مرور الوقت زادت حركة الترجمة في الوطن العربي " وقد ترجم الكثير من المسرحيات التجريبية في الستينات مع التأكيد على بعض الأشكال التجريبية كما في مسرحيات بريخت الملحمية ومسرحيات العبث واللامعقول لصامويل بيكت، يوجين يونسكو، هارولد نيتر، وإدوارد البي...".[2]

باعتبار أن المسرح هو أحد منجزات الحضارة الأوروبية وبما أنه مميز عن باقي الفنون، إذ كشفت عنه الترجمة ليتضح جليا للعرب فينسجوا على منواله ويقلدون الإرث المسرحي الأوروبي بمختلف أنواعه وتياراته، حيث يمكننا وصفه بمنبع ثقافي نهلت منه المسارح العربية مسرحيات عالمية محملة بقيم فنية وإبداعية وحضارية لا تفنى، فنحن " لا ريب أننا نحتاج إلى ترجمة النصوص المسرحية الخلاقة، كما نحتاج إلى الدراسات النقدية

[1] ماري الياس: حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 46.

[2] حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر، 1960-1970، والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983، ص 20.

والتنظيرية لكن المشكلة التي مازالت قائمة هي تصدي بعض المترجمين لترجمة النصوص المسرحية، دون أن يكون لهؤلاء علاقة بالمسرح..."[1] إذ يشترط على مترجم المسرح أن يكون مسرحيا، حتى يتمكن من نقل كل ما تحويه المسرحية من صراع وانفعالات وأحاسيس...

برز مجموعة من المترجمين العرب للمسرح الأوروبي بكل لغاته فكان أبرزهم "محمد تيمور" و"ابراهيم رمزي" من خلال ما قدموه من أعمال مسرحية كانت بمثابة مسارا انتهجه الكثير من المسرحيين من بعدهم فـ " من مترجمات ابراهيم رمزي...فنجده يترجم "قيصر وكليوباترا "...لبرنارد شو، و"عدو الشعب" لهنريك أبسن سنة 1932، و"الملك لير" سنة 1932، و"وترويض النمرة" سنة 1933 لشكسبير ".[2] فاعتبرت هذه النصوص بمثابة مصادر للنصوص المسرحية العربية.

لم تبق الترجمة حبيسة المسرحيات الأولى الأوروبية " إذ اتجهت إلى مسرحيات القرن التاسع عشروالعشرين، وازداد هذا الإتجاه وضوحا في الخمسينات وأصبح السائد في الستينات، ومن المسرحيات الحديثة المترجمة في الأربعينيات هذه الأعمال: "الأب" "لأوجست ستاندبرغ"، "بستان الكرز" "لأنطوان تشيكوف"...".[3] وهذا راجع إلى تخصص مجموعة من الأدباء في المسرح ومحاولة منهم لتطويره واستحداثه.

1-1-4-اللّغات المترجم منها:

كانت ترجمة النصوص المسرحية الأوروبية إلى العربية تركز كثيرا على لغتين الفرنسية والإنجليزية:

[1] هيثم يحي خواجة: محاور في المسرح العربي، منشورات الفنون المسرحية، دمشق، 2000، ص 108.

[2] حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2003، ص 22.

[3] حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر، ص 20.

أ. التّرجمة عن الفرنسية:

من أشهر ما ترجم من الفرنسية إلى العربية مسرحية "لباب الغرام" أو "الملك متربدات" على يد "أبو خليل القباني"، رغم أنه لم يكن يجيد اللغة الفرنسية، فربما قرأها مترجمة إلى اللغة التّركية بم أنه يجيدها، أو قرأها له أحد أصدقائه ممن يجيدون اللغة الفرنسية " ظهرت طبعتها الأولى سنة 1318هـ، وذكر أنها من تأليف حضرة الفاضل أو الأديب الشاعر الشيخ أحمد أبو خليل القباني...ولم ترد في المسرحية إشارة ما، تدل على أنها مترجمة عن مسرحية أخرى...بيد أن تاريخ المسرح، ينبئنا أن شاعر فرنسا "جان راسين"، قد عالج قصة الملك متريدات في مسرحية بهذا الاسم ظهرت سنة 1963...ولنعد الآن إلى موقف القباني من مسرحية راسين وأول ما نلاحظه على هذه الترجمة، أن القباني حافظ على الشخصيات التي جاءت في الأصل من حيث العدد والأسماء، ولكنه أغفل الإشارة إلى أوصاف تلك الشخصيات، فهو لم يذكر ملاحظة راسين على أن فرناس واكسيفار، ابني الملك، كانا من أمين مختلفتين ذلك أن في هذا إيضاحا للعداء الذي كان بينهما، وهو عداء رافق المسرحية من بدايتها حتى نهايتها، ولم نكن نعرف لهذا العداء الذي ظهر بينهما في مسرحية القباني سببا خارجا عن مجرى الحوادث التي تدور أمامنا، بينما كنا نشعر في مسرحية راسين أن هذا العداء أمر طبيعي بينهما ".[1] وهذا راجع إلى عدم معرفة القباني للغة الفرنسية فلم تكن ترجمته أمينة، " لهذا السبب يتضح جليا أن ترجمة المسرح هي عبارة عن ترجمة تفسيرية درامية تفسر النص وتعيد صياغته ".[2] بما يتوافق وذوق الجمهور العربي –المتلقي–.

ب. التّرجمة عن الإنجليزية:

كثير من رواد المسرح الذين اتجهوا إلى المسرحيات المكتوبة باللغة الإنجليزية لترجمتها، وكان أبرزهم "**نجيب حداد**"، فقد ترجم مسرحية "**شهداء الغرام**" (روميو وجولييت)

[1] انظر: محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 210–211.

[2] كمال يونس: ترجمة المسرحية بين التقليد والتجديد، الوفاق سينما، 2010، العدد 2497.

لشكسبير، كما عرب وألف مسرحيات كثيرة، " أسن في المسرحيات التي ترجمها سنة غير حميدة، كان فيها قدوة سيئة لمن عاصره أو تلاه من المترجمين، لأنه كان رائد مدرسة أدبية جديدة، اطلعت على الآداب الغربية اطلاعا واسعا، وحاولت أن تجده في ميادين الصحافة والمسرح والشعر...و الحقيقة التي يجب أن نوضحها هنا، هي أن عمل "نجيب الحداد"، ومن لف لفه من المترجمين، كان عملا إنشائيا، يأخذ فيه المترجم من الأصل الفكرة أو الحادثة، ويحافظ على عدد من الشخصيات كما يشاء له هواه ".[1] كذلك تعتبر ترجمة "نجيب حداد" ترجمة غير دقيقة وأمينة بل مقتطعة، إذ أنه تصرف في النص الأصل بالإضافة أو النقصان.

كان هدف المترجمين في بدايات المسرح العربي نقل هذا الفن إلى المتلقي العربي بحلة يستطيع فهمها وتقبلها، فكانت العروض كلاسيكية، إذ يضطر المترجم في بعض الحالات إلى " عتق الكلمات وترادفها لتناسب القافية أو الوزن، فبعدت ألفاظ الحوار عن المضمون الأصلي، وروح النص الذي قصده المؤلف الأجنبي بتركيبات حواره حين استخدموا ألفاظا طنانة، رنانة، مفخمة وأيضا المجهور منها بحكم الزّمان وتحولاته، وتفاعلات اللغة، كل ذلك بهدف إثارة اعجاب الجمهور بصياغة الترجمة أكثر من الاهتمام بالنص نفسه، فجاءت ترجمة حرفية أو صياغة إنشائية، وليست إبداعية، لأنها لم تخدم الأفكار التي صاغها المؤلف بلغته، مما يضيع في الغالب الرموز والأبعاد النفسية، والدرامية لتلك الألفاظ، محدثة خللا في البيئة الدرامية للحوار على وجه الخصوص والعمل ككل عامة ".[2] وهذا ما كان مع ترجمة أحمد أبو خليل القباني لمسرحية "الملك متربدات" وترجمة "نجيب حداد" لمسرحية "شهداء الغرام".

[1] محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 227-228.

[2] كمال يونس: ترجمة المسرحية بين التقليد والتجديد.

لترجمة أنواع كثيرة فمنها العلمية والأدبية هذه الأخيرة التي تختلف كثيرا عن الأولى، إذ أن الترجمة العلمية نجد فيها أن النص الثاني هو عبارة عن صورة طبق الأصل عن النص الأصل، بينما الترجمة الأدبية فنجدها مليئة بالطاقات الثقافية والإبداعية فلا " يجب أن ننظر أو نتعامل مع الترجمة الأدبية باعتبارها مجرد تقنية لغوية جامدة تستهدف نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، أو مجرد طاقة فنية أو شحنة إبداعية يسعى المترجم إلى تفريغها في نص سابق التأليف، بقدر ما يجب أن ننظر لها بوصفها نشاطاً ثقافياً ومعرفياً مركباً، وأنها ترتبط منهجياً بالشكل الأدبي الذي تقدمه وترتبط نتيجة لدورها الحضاري التنويري بالمرحلة التاريخية التي تصدر عنها وبفعالياتها وآثارها على البيئة المستقبلة، كما أنها بجوار ذلك تصدر عن وعي فني ومنهج نقدي لابد وأن يتوفرا للمترجم الجاد، وأن يلتزم بهما، وإن لم يعلن عنهما، وإنما تكشف عنهما نوعية النص المترجم، وحيثيات اختياره وطريقة ترجمته، والرسالة التي يسعى لتقديمها ".[1]

يمكننا وصف بدايات الترجمة المسرحية إلى اللغة العربية بالركيكة...نتيجة عدة عوامل من بينها: طبيعة المرحلة التي برز فيها هذا الفن الدخيل على الثقافة العربية، عدم تقبله في البداية من الكل..." ومن ضمن الأسباب التي عملت على تفشي مثل هذه الأشكال الركيكة من محاولات الترجمة عدم دراية بعض رواد ترجمة المسرح بكل ما يتطلبه هذا الفن عند ترجمته، وعدم امتلاك كثير منهم لكافة الأدوات الفنية المناسبة لترجمة النصوص الدرامية، إذ كان بعض رواد الترجمة في البدايات من غير المتخصصين في هذا الفن، ولم يكونوا من المهتمين به، بل كثير منهم كانوا بعيدين في الأصل عن مجال الأدب بعامة، ولكنهم نظروا لهذه "الموضة" بوصفها نوعا من الوجاهة الاجتماعية، أو الكسب المادي من وراء هذا الفن الوافد الذي يرتاده الصفوة من المجتمع، وبخاصة المقلدين للمجتمع الأوروبي، حتى من كان ينتمي من هؤلاء المترجمين إلى عالم الأدب لم يتورع أن يقتبس بعض

[1] انظر: محمد مدني، النقد وترجمة النص المسرحي " دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي"، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص 40.

المسرحيات الفرنسية، وأحياناً كان ينسب هذه المسرحيات المقتبسة لنفسه، بصفته مؤلفاً لها ".[1] بعدها تطورت حركة الترجمة المسرحية فـ " كانت أول مجموعة أدبية فقي هذه الحركة هي المجموعة التي أشرفت على ترجمتها وزارة المعارف العمومية عندئذ، وهي تضم عشر مسرحيات من الروائع مثل: ماكبث والملك ليرو، ترويض النمرة، وتاجر البندقية لشكسبير، وأندروماك لراسين، وعدو الشعب لإبسن، وهوراس لكورني، والسيد له أيضا ".[2] إذ تقيد المترجمون في هذا بقواعد وأسس الترجمة المسرحية الفعلية.

يمكننا الإشارة إلى أن معظم المترجمين المسرحيين العرب كانوا ينتهجون سياسة "مارون النقاش" في ترجمة المسرحية من الأوروبية إلى العربية والتي يراعي فيها مستوى المتلقي العربي وميولاته وأخلاقه فمارون " كثيرا ما شدد على الناحية الأخلاقية سواء في المقاطع التي أدخلها في متن مسرحياته لشرح وفهم المسرح، أو في الخطب التي افتتح فيها حفلاته، ففي أول خطبة له حول فن المسرح...شدّد مارون النقاش على أن رسالة المسرح هي ركيزة المتعة الفنية للغبر والقواعد المهذبة للأخلاق، وأن في الفن نصائح لاشتماله في قالب الفكاهة على كشف العيوب، تهذيبا للعاقل، وتأديبا للجاهل ".[3] حافظ الكثير من المترجمين المسرحيين العرب على هيكل المسرحية الأوربية ومزجوه بالروح العربية وقيمها الادبية.

1-1-5- تيّارات التّرجمة العربيّة:

تنقسم الترجمة المسرحية العربية إلى ثلاثة تيارات:

[1] المرجع السابق، ص 57.

[2] محمد مندور: المسرحية بين الترجمة والاقتباس، ص 35.

[3] سالم العيس: الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، سوريا، د ط، 1999، ص 153.

– **التّيار الأوّل:** في النص المسرحي "مارون النقاش" "البخيل. يتميز بعلاقته بالنص الاجنبي، وباقتصار هذه العلاقة على بعض الملامح الجزئية كرسم الشخصيات، ونقل بعض الصور، ويمثل هذا التيار "مارون النقاش".

– **التّيار الثّاني:** يتميز باعتماده صراحة على الترجمة مع ميل كبير إلى التصرف ويمثله "سليم النقاش" و"أديب اسحاق".

– **التّيار الثّالث:** يتميز بشدة اقترابه من النص والتقيد بتقسيماته الخارجية مع اللجوء إلى شيء من التصرف أحيانا ومن أعلامه "نجيب حداد" ".[1]

أما فيما يخص كلا من "التعريب"، "التونسة" أو التمصير فكلها ترجمات تختلف فقط من كونها تترجم إلى اللغة العربية الفصحى أو إلى اللهجات المحلية التي تميز بلدا عن آخر وباختلاف الظروف والأزمنة التي ترجمت فيها فـ " التمصير نوع خاص من التعريب يتناول الحياة المعاصرة بتقاليدها وعاداتها ومثلها، كما تساعد الشخصيات بأسمائها وتصرفاتها على تصوير هذه البيئة الجديدة بالإضافة إلى اللغة العامة المصرية بكل خصائصها ومميزاتها ".[2] بينما يعمل التعريب على " نقل البيئة التي تدور فيها الاحداث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية، كانت أو تاريخية...وعلى تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا اليها ".[3] حتى لا يشعر المتلقي بغرابة ما يقدم أمامه فلا يعجب به ولا يتأثر به كذلك.

كانت خطوات المسرح العربي الأولى مع الترجمة بمختلف أنواعها إذ كان لها دورأساسيّ في نقل هذا الوافد الجديد إلى لغتنا وثقافتنا العربية.

---

[1] المرجع السابق، ص 159.

[2] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 197.

[3] المرجع نفسه، ص 198.

1-2 الاقتباس:

1-2-1-الاقتباس وبداية المسرح العربي:

يرتبط الاقتباس ببداية ونشأة المسرح العربي، ليزدهر مع بداية تعرف رواد المسرح العربي على هذا الفن الوافد إليهم من الحضارة الأوروبية، ويقول طه حسين: " إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية ".[1] فكانت البداية مع "مارون النقاش" فهو " أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية مارون النقاش اللبناني، الذي اقتبسه من ايطاليا حين سافر اليها في سنة 1841م، وابتدأ التمثيل باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية البخيل عن موليير وذلك في أواخر سنة 1847 ".[2] فالاقتباس مقترن بالبدايات الاولى لنشأة المسرح العربي.

1-2-2-الاقتباس تمهيد للتأليف:

عندما نقول "الاقتباس" فإننا نذكر البداية او التمهيد للتأليف والإبداع " وظاهرة الاقتباس هي التي عرفت عندنا بصفة خاصة، وأما التّرجمة فقليلة نسبيا، ولعل ذلك يرجع إلى رغبة المقتبسين...في أن تتوفر له حرية أكبر، تهيئة للخلق والإبداع في المستقبل كما حدث لبعض مسرحيينا الذين بدأوا مقتبسين ثم تحولوا إلى مؤلفين ".[3] نؤكد دائما بأن الاقتباس كان مع بدايات المسرح العربي " إذ أنه ازدهر مع بدايات تعرف العرب على الشكل المسرحي الأوروبي، وقد حدث هذا في مصر منذ بداية نقلها لفن المسرح عند الغرب، كما حدث لبلاد عربية في المشرق العربي، من بيروت إلى الدار البيضاء مرورا بالشام

[1] محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، مصر، 1999، ص 58.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، د ط، د ت، ص 17.

[3] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية، مصر، 1993، ص 62.

ومصر، ودول الخليج العربي، إذ طغت ظاهرة الاقتباس بشكل عام إذ فرضتها أولوية الممارسة المسرحية ثم تقلص دورها مع مرور الزمن وحل التأليف محلها ".[1]

نظرا إلى أن المسرح كفن قائم بذاته لم تعرفه العرب إلا بعد احتكاكهم بالغرب " إذن فقد أجمعت أراء الدارسين لظاهرة الاقتباس في المسرح العربي على أن هذه الظاهرة، قد كانت بسبب مرحلة النشوء في المسرح العربي، وارتباطها بالشكل الغربي للمسرح، وبحالة ضعف التأليف والإبداع، وبحالة قلة المؤلفين بالقياس إلى أعداد الفرق المسرحية والمخرجين المسرحيين، وهذا من شأنه أن يلجأ الكتاب إلى أيسر الطرق لإيجاد نصوص مسرحية تلبي الطلبات المتزايدة ".[2]

1-2-3-الاقتباس جسر تواصل بين الثقافة الأوروبية والعربية:

إن فعل الاقتباس قديم قدم الآداب بمختلف أنواعها وأشكالها فهو " تحديث أثر قديم إما من حيث إعادة عرضه بطريقة مشوقة، وإما بتبسيط مفرداته وعباراته ليصبح مألوفا عند القراء ".[3] إذ يشكل الاقتباس مرحلة مهمة في نشأة المسرح العربي، يعمل على بعث النص الأصلي بحلة جديدة، مواكبة للحداثة المعاصرة حيث يعتبر الاقتباس جسر تواصل بين الأجيال المتتالية، لهذا جاءت " الاستعانة بالمسرحية الغربية والأخذ منها بسبب الافتقار إلى شروط الخلق الفني، ما يفسر انتعاش الحركة المسرحية بالاقتباس فترة طويلة الأمر الذي يفسر التبعية للتجارب المسرحية الغربية، والتدريب على الكتابة المسرحية بهذا الاقتباس ".[4] متخذين من المسرحيات الغربية أرضية خصبة، تم استنبات المسرح العربي فيها مع سقيه

[1] انظر: محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1986، ص 52.

[2] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 62.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، ص 31.

[4] سمير السباعي: الفرجة المسرحية المغربية، زمن التأصيل، شركة الطباعة، المغرب، د ط، 2011، ص 28-29.

بقيم عربية خالصة، لينتج لنا نصا يتلاءم ويتماشى مع المتلقي العربي، كي يتقبله، ويتأثر بما يحمله من رسالات مشفرة.

لأن بدايات المسرح العربي اتخذت من التسلية والترفيه دعامة قام عليها هذا الفن الجديد، واعتبره رواد المسرح العربي وسيلة للترفيه عن الجمهور " محاولين تقريب العمل المسرحي من الذوق الشعبي، فالمسرحيون العرب الأوائل لم يهتموا بأية شروط فنية مسرحية، أما ترجماتهم أو اقتباسهم فقد اتسمت بالإنبهارية أمام الآخر، لأن هذا النوع من الفن الذي لا تعرف عنه اللغة العربية شيئا كوّن لدى الرواد الأوائل حماسا شديدا لاستقدام هذا الفن من خلال عملية الاقتباس – الترجمة التي شكلت اللّبنة الأولى في بعث الحركة المسرحية ".[1]

لقد كان لفعل الاقتباس دورا فعالا في بعث مسرح عربي، فالاقتباس هو " عملية تكوين نص مسرحي من عمل روائي أو قصصي أو غير ذلك وتتضمن هذه العملية الجديدة عناصر بنائية وأخرى فكرية، وردت في النص الاصل، فالاقتباس يجمع بين الحصارات والثقافات المختلفة، ويسهم في بناء جسور تواصل بين نصوص مسرحية رغم تباعدها الزمني والمكاني.[2]

1-2-4-الاقتباس بين النّص الأصل والنّص الفرع:

يصنع الاقتباس فارقا واضحا بين النّص الأصل والنّص الجديد إذ وصفه "**أحمد بلخيري**" بقوله أنّه " عمل تراماتوجي* انطلاقا من المعد للإخراج المسرحي، ولذلك فإن كل الأعمال النّصية الخيالية جائزة: قطائع، إعادة تنظيم، السرد، مزج الأساليب، تخفيف عدد

[1] محمد عزيزة: الاسلام والمسرح، تر: رفيق الصبان، الهيئة العامة للكتاب، مصر دط، دت، ص 78.

[2] ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 53.

* الدرماتورج: تعود الكلمة منذ أن أنشئ المسرح على أنه الشخص الذي يتكفل في انتاج العروض المسرحية...تحويل أعمال فنية إلى أعمال مسرحية بإخضاعها لقوانين الدراما.

الشّخصيات أو الأمكنة، التّركيز الدّرامي على بعض اللحظات القوية، إضافة إلى نصوص خارجية مونتاج أو كولاج يتعلقان بعناصر خارجية، تعديل النتيجة، تعديل الحكاية".[1]

الاقتباس مرتبط بمجموعة من الخواطر لتكوين العملية الإبداعية، فكتابة الخاطرة تتم بطريقة عفوية وليدة اللحظة وبذلك يكون العمل الفني أو النّص المسرحي " إعادة صياغة نص أدبي، كان يحول الأديب المسرحية إلى قصة أو يعيد كتابة نص قديم بأسلوب جديد ".[2] يجد المؤلف المسرحي حرية أكبر في الاقتباس على خلاف التّرجمة، فيعتبره وسيلة مرنة مطاوعة له لإنشاء نص درامي بنفس جديد مغاير للنص الأصلي، فالاقتباس " هو خلاف للترجمة أو التحيين، له حرية كبيرة، فهو لا يخشى تعديل معنى الأثر الفني، الأصلي جذريا بحيث يجعله يقول العكس، إذا الاقتباس هو كتابة النص من جديد، هذا التطبيق المسرحي أخذ بعين الاعتبار أهمية الدراما تورج من أجل الفرجة ".[3] على عكس المترجم الذي يشترط عليه أن يكون العمل المترجم مطابقا للعمل الأصلي وإلا اختلت ترجمته ووصفت بغير الأمينة.

لذلك وجد الاقتباس إقبالا كبيرا من طرف رواد المسرح العربي، لتكثر وتتزايد بذلك النصوص المقتبسة بالنسبة للنصوص المؤلفة في المسرحية العربية " بل أن أول نص مسرحي يؤرخ به لبداية المسرح العربي هو (أبو الحسن المغفل) معد عن إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، بعد النقاش اقتبس أبو خليل القباني عام 1884م مسرحية (لباب الغرام أو الملك ميتريدات) عن مسرحية (ميتريدات) لراسين ثم أخذوها عشرات الكتاب المسرحيين العرب، فأعدوا واقتبسوا مسرحيات كثيرة عن نصوص حكائية أو روائية أو ملحمية أو مسرحية من

[1] أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، ص 25.

[2] محمد النونجي: معجم المفضل في الادب، دار الكتب العلمية، لبنان، ج1، ط2، 1999، ص 120.

[3] أحمد بلخيري: معجم مصطلحات المسرحية، ص 26.

التراث العربي والغربي ".[1] من خلال تطويعها وما يلفت انتباه واهتمام المتلقي العربي نحوها.

من خلال الاقتباس تمكن المسرحيون العرب من نقل وعرض أمهات النصوص المسرحية العالمية، بأخذ تيمة درامية والنسج على منوالها، وما يتوافق مع التفكير العربي والزمن الذي ستعرض فيه هذه المسرحية، يقول محمد أوديب السولامي: " إن أغلب المسرحيين المغاربة يلجؤون إلى الاقتباس، لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني، ويعجزون على استكمال شروط التأليف المسرحي لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية قد نشطت في ميدان الاقتباس أكثر ".[2] نظرا للحرية التي يعطيها للمؤلف المسرحي في التصرف في النص الأصلي.

1-2-5-الاقتباس والفكاهة:

حاول رواد المسرح العربي نقل اهتمامات وانشغالات الجمهور العربي في قالب مسرحي فكاهي إذ " يبدوا الاقتباس ملحا بشكل خاص حين يتعلق الأمر بالكوميديا، حيث تختلف شروط الإضحاك من بلد لآخر، وهذا ما حصل عند نقل كوميديا البولفار الفرنسي إلى المسرح المصري، ونذكر مثالا عن ذلك مسرحية "الأرض بتلف" التي قدمها المصري فؤاد المهندس، وهي مأخوذة عن مسرحية "توباز" للفرنسي مارسيل بانيون "M.pagnol" (1895-1974)، وغيرها ".[3] هذا ما يخلق الدّهشة عند المتلقي العربي من خلال كسر توقعه للعمل المسرحي المعروض أمامه، " فكل عمل مسرحي ينطلق من النص سواء صدقنا أم لم نصدق بأن المسرحية تكتب أصلا لتمثل وتلقى فالمسرحية لا تظهر على حقيقتها إذا لم

[1] علي عوادة: الجريمة والعقاب "قراءات في الخطاب المسرحي العربي"، المؤسسة العربية للدراما والنشر، الأردن، ط1، 2000، ص 15.

[2] محمد أوديب السلاوي: المسرح المغربي من أين وإلى أين، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1975، ص 111.

[3] ماري الياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 46.

تجسد على الخشبة، فأول خطوة لميلادها هي النص " [1] هذا ما يميز المسرح "المسرحية" عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالمسرحية تكتب لتعرض على خشبة المسرح، أمام الجمهور.

لنتحدث عن البعد الدلالي لكلمة " اقتباس" في المسرح ونصفها بأنها مرتبطة بمعان كثيرة، على حسب نوع الاقتباس وكيفيته فقد " عرفت كلمة الاقتباس منذ أن تداولتها الأقلام العربية عدة معان بعضها أحيانا دل على إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في لغة يقصد التحلية أو الاستدلال ".[2]

يشكل كل من الاقتباس والترجمة معا ظاهرة النقل من حضارة إلى حضارة، ومن زمن إلى زمن، ومن لفة لأخرى، لكن الاقتباس يعتبر أكثر مرونة من الترجمة " فالاقتباس يعطي حرية التصرف إذ يحافظ الامقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية فالشّخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية، والوجدان المحلي ".[3] فقد اهتم الرواد الأوائل كثيرا برأي المتلقي لما يقدم أمامه من مسرحيات " فإن مسرحية البخيل كما صاغها موليير كانت الاكثر نجاحا في المسرح الفرنسي وإنما واضحة المعالم على مستوى بنائها الدرامي أي ككتابة مسرحية من حيث الشخوص والأحداث والمواقف، يجعل التعامل معها سهلا وأن مسرحية البخيل تمتلك كل عناصر الفكاهة والفرحة التي تقربها من مجالس السمر العربية القديمة، وهذا يضمن

[1] عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة للطبع والنشر، الجزئر، دط، 2019، 17.

[2] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 65.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

تفاعل الجمهور مما يساهم في نجاح التجربة الأولى " [1] فلقد لاقت هذه المسرحية تفاعلا كبيرا من الجمهور العربي.

1-2-6-أنواع الاقتباس:

حافظ المقتبسون على البناء العام للمسرح الأوروبي من جهة ومن جهة أخرى غيروا في الشخصيات والحوار وفي المضمون بصفة عامة، حتى تكون المسرحية المقتبسة محلية لا يشعر المتلقي بأنها غير عربية، وهناك عدة أنواع من الاقتباس:

1- **اقتباس فكرة:** كفكرة الخلود أو الحساب والعقاب الآخروية.

2- **اقتباس صفة:** اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية.

3- **اقتباس ذات وهيئة:** اقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها.

4- **اقتباس ذات:** اقتباس شخصية.

5- **اقتباس هيكلي تام** مثل: اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني.

6- **اقتباس هيكلي جزئي.**

7- **اقتباس مغزى موضوعي،** اقتباس للموضوع أو المغزى دون الهيكل.

8- **اقتباس ناقص**[2]

[1] محمد مسكين: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الحرية، ع15، 1987.

[2] انظر: سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ص 62-66.

بين الاقتباس والإعداد:

يختلف الاقتباس عن الإعداد، يقول سلام أبو الحسن: " والاقتباس عندي غير الإعداد، أما الاقتباس فقد يتم على نص أجنبي، بحيث تعاد صياغة النص الأصلي ليقدم، ليس غربي اللغة والجو والفكر والقيم والجو والعادات واللغة، في حالة التمصير أو الأردنة، أو المغربة...مع ما تم صياغته اقتباسا مسرحيا، وليس اعدادا...".[1] فالخطاب الموجود على مستوى النص المسرحي خطاب إنساني بالدرجة الاولى موجها عبر بنية درامية من خلال النص المسرحي إلى المتلقي هدفه تحقيق أعلى قدر من التفاعل الفكري والوجداني، حيث تتلاشى الحدود ويكون التلاحم بين حضارات وثقافات مختلفة يجمع بينها ما يعرف بـ الاقتباس –الترجمة.

لم يكن من السهل في البداية تقبل هذا الوافد الجديد من المتلقي العربي، لكن الرواد الأوائل كانوا على دراية تامة بردة فعل الجمهور، فبذلوا كل ما بوسعهم لجعل المتلقي يتقبل هذا الفن المختلف عما تعود عليه سابقا " لقد كان الرواد الأوائل واعين كل الوعي بالإمكانيات المحددة التي تطرحها هذه الحقيقة، ولعل هذا هو السبب الحقيقي في أن "مارون النقاش" افترض أن المجتمع غير مهيأ لاستقبال الظاهرة المسرحية والاحتفاء بها، وأن هناك موانع حضارية وثقافية ودينية تجعله يحتاج غلى كثير من الترغيب والتوجيه قبل أن يبدي احتفاءه بالمسرح كتجمع فكري مفتوح " [2] لذلك بدأ "النقاش" يعرض أول مسرحية له البخيل" عن "موليير" في بيته بعد مقدمة يشرح فيها سبب إعجابه بهذا الفن، الذي يواكب الحداثة، ويحمل رسالة انسانية اجتماعية تعبر عن احتياجات الانسان بأسلوب جديد ومغاير عن باقي الآداب كالقصة والشعر...

[1] المرجع نفسه، ص 66.

[2] سعد أردش: المخرج، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1979، ص 232.

لم يتوقف الاقتباس عند "مارون النقاش" بل كان البداية التي أكملها من بعده مجموعة من رواد المسرح مثل ابن أخيه "سليم النقاش" " ثم وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش في أواخر سنة 1876، تصحبه فرقة تمثيلية، ومسرحيات عمه مارون النقاش: "البخيل" و "أبو حسن المغفل" و"السليط الحسود" وترجم "أبرا عايدة" إلى اللغة العربية محافظا على طابعها الغنائي، واقتبس عن الفرنسية "هوراس" لكورني و"ميتردات" لراسين ".[1] كذلك نجد جورج أبيض يقتبس من المسرح الأوروبي وباللغة الفرنسية " فقد قدم مجموعة من المسرحيات باللغة الفرنسية في الاسكندرية مثل شارل السابع 1910 لإسكندر دوماس، ولويس الحادي عشر لكازيردي لافيني وطرطوف لموليير، و"أوديب ملكا" لسوفو كليس ".[2]

1-2-7- الاقتباس والتراث:

لم يقتصر الاقتباس في نشأة المسرح العربي على المسرح الأوروبي فقط، فقد توجه مجموعة من رواده إلى التراث العربي ينهلون منه روايات قديمة " المسرح العربي نشأ في كنف التراث الشعبي ولذلك لا نستغرب أمثال: مارون النقاش والقباني وونوس، والعاني والفريد فرج، ومحمود ديات، وأحمد الطيب العلج، والصديقي وعلولة، والمدني، وكاكي، ينهلون من نسخ التراث الشعبي الشفوي او المدون في جل أعمالهم المسرحية ".[3] كذلك نذكر هنا القباني " فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضع مسرحيات عنترة، والأمير محمود نجل شاه العجم، وناكر الجميل وهارون الرشيد، وأنس الجليس، ونفخ الربى، والشيخ وضاح، وغيرها وقد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات بأنه كان أرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصحى، وقد استعمل السجع والشعر معا، على أن مسرحياته كانت أوهى حبكة

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 22.

[2] سعد أردش: المخرج، ص 233.

[3] الرشيد بوشعيرة: توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي، الملتقى العلمي للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010، ص 67.

وأضعف سياقا من المسرحيات المعربة، ومن نماذج كتابته قوله في أول مسرحية الامير محمود شاه العجم، وهي مقتبسة من ألف ليلة وليلة.

الغلمان: بزغت شمس التهاني في سماء الافتخار

مذ بدا قان الزمان ذو المعالي والوقار

ملك فينا عطوف منعم بر كريم

محسن عدل رءوف طاهر القلب رحيم

ملك: لا يسلم المرء من هم ومن كدر ولو ترفع فوق الشمس والقمر

إن أحسنت هذه الدنيا لطالبها يوما فتعقبه غما مدى العمر".[1]

الاقتباس والقالب الأوروبي:

لكن البعض من رواد المسرح العربي فـ " نجد الاقتباس عندهم من النصوص الغربية بعامة والفرنسية بخاصة كان محكوما بما يوجد في فضاء هذه النصوص وكانوا كمقتبسين يحافظون على الشخصيات وطباعها ويقدمون الأحداث كما هي، ويحافظون على المرجعية المسرحية الغربية كنموذج قار لا يمكن تغييره ".[2] وهذا ما مارسها الكثير من الكتاب المسرحيين في بدايات المسرح العربي، ولكن كان واجب عليهم أن يعطوا للنص المقتبس روحا عربية " فقد يتم –الاقتباس– على نص أجنبي بحيث تعاد صياغة النص الأصلي،

[1] انظر: عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 24.

[2] ابن زيدان: أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح المغاربي بين المحلي والتجارب الغربية، وقائع الملتقى العلمي، 2011، ص 200.

ليقدم ليس عربي اللغة والجو والفكر والقيم والعادات فحسب ؟ بل ليقدم عملا مسرحيا محلي الفكر والقيم والجو والعادات واللغة ".[1]

عملية التأثير والتأثر مستمرة بين الثقافات فلا يمكننا القول بأن هذه الثقافة لم تتأثر بالأخرى، فمدام هناك تواجد للإنسان يبقى التواصل المعرفي والثقافي بين المجتمعات وأكبر دليل على ذلك قول توفيق الحكيم عن القالب المسرحي الغربي " أن يكون صالحا لكل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية قديمة وعصرية، فنحن نسمي القالب الغربي قالبا وشكلا لأنه تصب فيه كل الموضوعات والافكار من الغرب والشرق على السواء".[2]

كما أسهمت عملية الترجمة– الاقتباس نذكر منهم فرح أنطوان الذي أعطى للمسرح (ابن الشعب)، كذلك الكاتب محمد عثمان جلال الذي ترجم بعض مسرحيات راسين Rasin وسماها الروايات المفيدة في علم التراجيديا، وكذلك الكاتب الشاعر خليل مطران الذي ترجم مسرحيات شكسبير مثل عطيل، وهاملت، وماكبث وتاجر البندقية.

2–التّطور:

يعتبر المسرح فنا دخيلا ووافد جديدا إلى ثقافتنا العربية لا تربطنا به أي صلة من قبل النهضة، والفضل يعود في استنبات هذا الفن في التربة العربية إلى مجموعة من الرواد الذين يعود إليهم الفضل في التعريف به وتطويره، حاملين تيمة الدراما إلى الجمهور العربي في محاولات منهم إلى تأصيله وتطويره.

[1] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي، ص 73.

[2] توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الناصر، مصر، د ط، 1967، ص 14.

1.2 مارون النقاش (1847-1855):

عرف "مارون النقاش" برائد المسرح العربي، رغم أن عمله كان بعيدا كل البعد عن الأدب والآداب، فقد كان تاجرا ناجحا مثقفا، كان يسافر من بلد لآخر تواقا لمعرفة الجديد " ولد مارون في صيدا لبنان في التاسع من فبراير (شباط) سنة 1817...وفي سنة 1825 غادر أبوه صيدا إلى بيروت، حرصا على ازدهار تجاربه، كان محبا للعزلة، مولعا بالآداب والعلوم، شغل بعض المناصب الحكومية، كانت تجارته في ازدهار، كان يقوم في سبيلها برحلات، فسافر إلى حلب والشام وغيرهما، وفي سنة 1846 سافر إلى الاسكندرية، والقاهرة ثم ذهب إلى ايطاليا، وهذه الرحلة هي التي عادت بالخير على نهضتنا الفنية الحديثة، إذ فيها عرف مارون المسرح، وشاهد بعض المسرحيات والأوبيرات، التي كانت تمثل على مسارح ايطاليا آنذاك ".[1] فكانت هذه هي الشعلة التي أضاءت سماء الآداب العربية، لاستقبال هذا الفن الجديد.

لكن الجمهور العربي في ذلك الوقت لم يقدر هذا الفن والمجهود الذي بذله "مارون النقاش" فقد اعتاد الفكاهة والغناء مما دفع "مارون النقاش" إلى كتابة مقدمة لرواية البخيل...المعربة عن موليير، إذ عرضها باللغة الدارجة مبسطا لأحداثها، وحتى يرضي جمهوره العربي أكثر فيها من القطع الغنائية والفكاهة، لأنه أعتاد الطرب، كما " حرص رائد المسرح العربي مارون النقاش (1847-1855) في خطبته التي قدم بها مسرحيته البخيل (1848) على تأكيد سعيه في عمله ذلك إلى الملاءمة في اختياراته بين أصول هذا الفن وأنواعه وبين ميول قومه وعشيرته ".[2] حتى يتمكن من اقناع المتلقي العربي بقبول هذا الفن.

[1] عمر الدسوقي: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 55.

[2] محمد المديوني: اشكاليات تأصيل المسرح العربي، بيت الحكمة، تونس، د ط، 1993، ص 13.

2-1-1-أهمية خطبة مسرحية البخيل:

تعد الخطبة التي افتتح به مارون النقاش مسرحيته وثيقة تاريخية مهمة، تبرر أسباب ودوافع إعجابه بهذا الفن ولما تحمله من رسائل انسانية واجتماعية فنجده يقول فيها: " وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الادراك الموقرين ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائعة الذين هم عين المتميزين بهذا العصر وتاج الألباب والنجباء بهذا القطر مبرزا لهم مسرحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا ".[1] فيمكن اعتبار هذه الخطبة أولى النصوص في بدايات المسرح العربي، إذ أنه لم يعرض مسرحية "البخيل" لموليير مباشرة لعامة الناس، بل جمع الأسياد والأخيار والمقربين منه في بيته وقدم لهم العرض بعد هذه الخطبة الشهيرة، كما نذكر أن أدوار النساء قد مثلها الرجال حرصا منه على ألا يرفض المتلقي العربي هذا الفن الذي يخالف ما ألفه.

2-1-2-الجانب الأخلاقي في مسر النقاش:

نجد أن مارون النقاش قد ركز على الجانب الأخلاقي حتى يقنع جمهوره بهذا الفن قائلا: " لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر، وعدا اكتساب منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة، ويغتنمون معاني رجيحة...ويتمتعون بالنظارات المعجبة، والتشكلات المطربة، ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرحة، والوقائع المسرة المبهجة، ثم يتفقهون بالأمور العالمية، والحوادث المدنية، ويتخرجون في علم السلوك، ومنادمة الملوك، وبالنتيجة فهي جنة أرضية، وحافلة سنية، فأرجوكم أن تضعوا لها وتسمعوا وهذا ضرب منها فتمتعوا ".[2] يواصل النقاش إصراره على تقبل هذا الفن وشرح دوافع اختياره له قائلا: "...على أنني

[1] نقولا النقاش: أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، د ط، 1869، ص 338.

[2] المرجع السابق، ص 18.

عند مروري بالأقطار الأوروبية وسلوكي بالأمصار الافرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التي من شانها تهذيب الطبائع مراسحا يلعبون فيها ألعابا غريبة، ويقصون فيها قصصا عجيبة...ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح...، وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تفرح فيها العين، إحداهما يسمونها "بروزه" وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا...وثانيتها تسمى "أوبرة"...وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة...ولكن الذي الزمني لمخالفة القياس وممارستي هذا المراس أولا، لأن الثانية كانت لدى الذ وأشهى...أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي، إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي ".[1]

هذا ما أطلق عليه سعد الله ونوس: " واحدة من ظواهر الصحة في بدايات المسرح العربي القديم "[2] حيث عرف النقاش أن يختار من الكوميديا والتراجيديا والأوبرا هذه الاخيرة لأن الجمهور العربي اعتاد الرقص والطرب والغناء فتكون هي الأقرب إليه.

2-1-3-مسرحيات النقاش:

لاقت أولى مسرحيات "مارون النقاش" البخيل رواجا واقبالا ونجاحا كبيرا، فكتب بعدها مسرحيات مترجمة ومقتبسة إما من المسرح الغربي أو من التراث العربي القديم ليقوم ببناء صالحة بالقرب من منزله " ثم كتب مسرحيته الثانية عن فكرة ألف ليلة وليلة، صاغها مسرحيات تحت عنوان (أبو الحسن المغفل سنة 1850م) ".[3] والتي تدور أحداثها حول مواطن بسيط سماه "أبو الحسن المغفل" إذ كانت له الفرصة أن يكون خليفة ليوم واحد، بعد نسج له "هارون الرشيد" ووزيره مكيدة، تعد هذه المسرحية أول عمل درامي بفكرة عربية

[1] انظر: نقولا النقاش: أرزة لبنان، ص 16.

[2] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر، بيروت، ط1، 1988، ص 32.

[3] أحمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 224.

خالصة في المسرح العربي، وبهذا قد لفت أنظار الكتاب إلى تحويل حكايات "شهرزاد" إلى مسرحيات.

قام بتعريب مسرحيته الثّالثة "الحسود السليط" والتي كتبها عام 1853 هي كذلك مقتبسة من مسرح موليير إلا أن النقاش تصرف فيها بالإضافة " عرضها عام 1853 باسم "الحسود السليط" وكان حريصا على أن تختلف بعض أحداثها عن نص موليير الاصلي ".[1]

إذ تعتبر هذه المسرحية: مسرحية اجتماعية معاصرة، إذ سلط فيها مارون النقاش الضوء على الجانب النفسي للشخصيات، بمجموعة من الالتباسات المضحكة داخل جو من المأساة، ممهدة الطريق لبروز مسرحية عربية جديدة.

كما أورد "النقاش" هزلية بسيطة ساعيا إلى ايجاد وسيلة تقرب هذا الفن من المتلقي يقول الرحالة "أركيوهارت": " وقد مثلت بين الفصل الثاني والثالث هزلية قصيرة، يدور موضوعها حول زوج خانته زوجته، وقد كان الموضوع خطيرا جدا، وقد أقر بذلك المفتي السابق الذي تابع تطور الحوادث باهتمام زائد، ولم يتورع عن أن يكشف لأحد الطرفين عن خطط الطرف الآخر والحقيقة أنه زج بنفسه في الحوادث وكأنه كان يقوم بدور الجوقة راثيا أو محبذا وقد تنبه الزوج أخيرا عندما رأى في النافذة الجانبية...وقد قابل الجمهور هذه الجملة بعاصفة من الضحك، مما ساعد على نجاح هذه الهزلية ".[2] هنا حقق النقاش ما كان يهدف إليه من التأثير بهذا الفن في المتلقي العربي بأسلوب فكاهي بسيط.

لا أحد ينكر أن مارون النقاش أول من حمل راية فن المسرح من الغرب إلى العرب مدافعا عنه ومبررا له، إذ " ينسب النقاد فضل انتقال الثقافة المسرحية الغربية إلى العرب لذلك التّاجر والمثقف المغامر ابن صيدا اللبنانية "مارون النقاش"، الذي كان شغله في

[1] السعيد الرقي: تطور البناء الفني في المسرح المعاصر، دار المعرفة، مصر، د ط، 2002، ص 24.

[2] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 36-37.

العمل بالإدارة والتجارة مع الثقافة موسوعية، ومعرفته باللغات العربية والتركية، والايطالية، والفرنسية ".[1] فلولاه لما كان لدينا مسرحا عربي يسعى دوما إلى التطور والنضوج الفكري والفني.

2-1-4- قواعد النقاش المسرحية:

مارس مارون النقاش مجموعة من القواعد عند عرضه لمسرحية "البخيل"، كانت قدوة لكثير من الرواد بعده مدة زمنية والمتمثلة في:

1- لم يدخل أي تغيير على عقدة المسرحية.

2- تصرف في إطالة وتقصير المشاهد بما يلائم الذوق العام السائد.

3- عرّب الأسماء والمواقع التي تدور فيها الأحداث.

4- أدخل بعض الألحان في العرض دون ملاءمتها للأحداث.

5- مثل الرّجال أدوار النساء، حيث لم يسمح الرأي العام بظهور النساء على المسارح".[2]

2-2 أحمد أبو خليل القباني (1836-1906):

2-2-1-نبذة عن حياته ومسرحه:

لقب أبو خليل القباني بمؤسس المسرح الغنائي كذلك ينسب إليه نشأة هذا الفن في سوريا " ينتسب القباني إلى أسرة تركية، كانت تسكن في قونية، وهاجرت منها إلى دمشق...تعلم القراءة ومبادئ العلوم في أحد الكتاتيب ".[3] إذ أنه لم يعرف للتمثيل تاريخا في

[1] أحمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، ط1، 2006، ص 224.

[2] أحمد صقر : بدايات المسرح، http: //digital.ahram.org.cg، تاريخ الولوج: 2024/04/16.

[3] محمد يوسف نجم: المسرحية في الوطن العربي، ص 61.

سوريا قبل أحمد أبي خليل القباني. " بيد أن العصر الأخير لم يضن على الشام بتجلي الآداب الرفيعة فيه، فقام فيها سنة 1282، وفي دمشق أيضا رجل من أبنائها هو السيد أحمد أبو خليل القباني، من المبرزين في الموسيقى المشهود لهم بالإجادة فأنشأ دارا للتمثيل، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية، من تأليفه ونظمه وتلحينه، ويمثلها فتجيء دهشة الإسماع والأبصار لا تقل في الإجادة من حيث موضوعها وأزيائها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب ".[1]

سلك القباني طريق مارون النقاش في عرضه لمسرحيته الأولى، فهو الآخر لم يتجرأ على عرضها مباشرة أمام الجمهور وبذلك فإن " اختيار المنزل، على حد تعبير محمد مسكين، هو اختيار منطقة أمان مؤقتة، وكذلك اختيار الغربة، لأن المسرح هو فن الساحات والناس، وليس فن الاختناق وراء الجدران ".[2] فتلك كانت البداية فقط.

2-2-2-مسرحياته:

ترك القباني الكثير من الأعمال المسرحية التي كان أولها "ناكر الجميل" كما يقول بعض النقاد، بينما البعض الآخر فيقول بأنها "مجنون ليلى" بينما يتفق الكل على أنّ أول عمل لأبي خليل القباني قد جمع بين التمثيل والغناء، كما أنه يعتبر أول من خصص فرقة مسرحية خاصة به في سوريا.

أحمد أبو خليل القباني مؤسس المسرح الغنائي، لم يكن يعتمد فقط على النص المسرحي الغربي " بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص وجعل العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية، فقصة المسرحية عنده تقوم -أساسا- كي تنشئ المواقف التي يغني فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبة التي يقدم

[1] المرجع نفسه، ص 62.

[2] محمد مسكين: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، ص 16.

فيها الرقص ".[1] أي أن القباني قد لجأ إلى التراث العربي لينهل منه ما يناسب ذوق المتلقي العربي ويقدمه له في قالب غربي.

بما أن المسرح قد عرف عند الغرب، ولم يعرفه العرب قبل "مارون النقاش" فهو فن أجنبي عن الثقافة العربية، " أدرك القباني منذ البداية أن النتاج الفني الذي يريد غرسه في التربة العربية هو فن غريب عنها، لذا فقد اختار الموضوعات التراثية لتسهيل عملية التخاطب مع الجمهور العربي وتيسير عملية التوصيل التي يمكن أن تتم من خلال مخاطبة الجمهور العربي عبر ذاكرته التاريخية والحضارية ".[2] لذلك اهتم بكل ما يخص الثقافة العربية من طرب وغناء وشعر، وحكايات شفوية...فهو أول من وضع الأغنية فوق خشبة المسرح العربي التمثيلي لتصبح بعدها جزءا لا يتجزأ من العرض المسرحي.

لحن القباني الكثير من الموشحات العذبة، متأثرا بـ العروض التمثيلية، كما سهل له "مدحت باشا" تقديم وعرض مسرحياته، إذ نجح نجاحا باهرا، ولاقت أعماله المسرحية إقبالا كبيرا " لم يفاجأ الجمهور الدمشقي بهذا العمل الفني الجريء "[3] بل أحبوه واستمتعوا بعروضه، وأطربوا بألحانه، نظرا لإتقان القباني للمسرح الغنائي، يقول محمود تيمور " كان أكبر ما يعنيه فن التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية، والافتنان في توفير الرقصات الإيقاعية ".[4]

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص 67.

[2] حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية، 1967-1988، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1988، ص 11.

[3] انظر: محمد يوسف نجم: المسرحية في الوطن العربي الحديث، ص 65.

[4] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر، بيروت، 1988، ص 72.

2-2-4-مسرح الليالي:

كما أطلق على مسرح القباني كذلك اسم "مسرح الليالي"، لأنه كان يعتمد في نصوصه المسرحية على حكايات ألف ليلة وليلة يستقي منها أجمل الحكايات ليخاطب بها الجمهور السوري خاصة والعربي عامة، ليكون الإقبال عليه كبيرا "...فأنشأ، أي القباني دارا للتمثيل، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه وتلحينه ويمثلها فتجيء دهشة الأسماع والأبصار، لا تقل في الإجادة من حيث موضوعها، وأزياؤها ونغماتها ومناظرهاعن التمثيل الجميل في الغرب... ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه، بل قيل له أن في الغرب فنا هذه صورته فقلده ".[1] أي أن مسرحه شكلا كان غربيا ومضمونا كان عربيا.

أقبل كل أطراف المجتمع على مسرح "أبي خليل القباني منتظرين عروضه يقول "ابراهيم الكيلاني": " ولم يكد أبو خليل القباني يمثل رواياته حتى فتن بها الدمشقيون على اختلاف طبقاتهم حتى صار الباعة وصغار التجار يقتطعون أول ما يقتطعون من دخلهم اليومي أجر الدخول أو لمشاهدة (القوميضا) الكوميديا حسب اللهجة الشامية القديمة، وقد بلغ شغف العوام بالتمثيل، أن أهملوا واجباتهم العائلية وصار سكان النائية، تجنبا لأخطار المرور ليلا في الأزقة، يأتون زرافات منذ العصر، ويبيتون على أبواب المسرح حتى الصباح، وحدثني أحد المعمرين ممن أدركوا أبا خليل وشهدوا رواياته أن الناس كانوا يتناقلون على سبيل التندر، خبر اللحام محمد البحصاص الذي باع قبر أبيه ليشاهد بثمنه روايات أبي خليل ".[2] نظرا لتعلق الجمهور بمسرح القباني إذ خاطب وجدانهم وفكرهم وطرح انشغالاتهم بأسلوب درامي مشوق.

[1] محمد كرد علي: خطط الشام، مطبعة الترقي، دمشق، ج4، د ط، 1926، ص 472.

[2] ابراهيم الكيلاني: أبو خليل القباني المعلم العربي، مجلة العربي، ع1، 1948، ص 48.

يعود الفضل كذلك لأبي خليل القباني في دعم وتثبيت ركائز المسرح في مصر، من خلال اقبال المصريين على عروضه وأعماله المسرحية، حيث لأن فنه قد جمع بين التمثيل والغناء والموسيقى والتلحين ليغذي به مجموعة من رواد المسرح مثل "سلامة حجازي" و"سيد درويش" في مصر، وبذلك يكون قد أصل المسرح العربي يقول سعد الله ونوس عن التأصيل: " كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد بين صفوفهم، ولهذا فإنهم على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة، لم يحفظوا لها أي قدسية مدرسية، بل أخضعوها بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله ".[1]

قبل أعمال أبو خليل القباني كان المسرح يعتمد على الأعمال الغربية والنسج على منوالها سواء معربة أو ممصرة..." فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ الإسلامي والعربي، فوضع مسرحيات عنترة، والأمير محمود نجل شاه العجم، وناكر الجميل، وهارون الرشيد، وأنس الجليس، ونفخ الربى، والشيخ وضاح، وغيرها وقد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات بأنه كان أرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصحى ".[2] أما في " سوريا كان الشيخ أحمد أبو خليل القباني (1833-1903) يمارس نشاطه في المسرح مع زميله الممثل اسكندر فرج، وشكلا بتشجيع من الوالي فرقة مسرحية قدمت العديد من المسرحيات فمنها (عائدة) و(الشاه محمود)، وبمرور الزمن استطاعا لولا وقوف البعض من رجال الدين بالضد منه، مما جعل أبي خليل القباني يترك الشام باتجاه مصر، بصحبة زميله اسكندر فرج، ليشتغلا في الإسكندرية، ويقدما على مسرح الأوبرا مسرحية (الحاكم بأمر الله) وقد حضرها (الخديوي توفيق 1884)، واستمر بالعمل على مسارح القاهرة كذلك حتى العام 1900، عادا إلى دمشق وأعادا بناء مسرح أبي خليل القباني، الذي باشر عمله ونجح نجاحا كبيرا لا سيما وأن

[1] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 30.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 24.

مواهب القباني لم تقتصر على التمثيل فقط بل تعدت إلى الموسيقى والتلحين والتأليف كانت أغلب مسرحياته من ألف ليلة وليلة، ومن كتاب الأغاني لأبي فرج الأصبهاني ".[1]

أسس "القباني" مدرسة خاصة بما أطلق عليها اسم المدرسة الشامية " تعرف السوريون على المسرح بالاحتكاك عن طريق مدارس الإرساليات التي دأبت على إقامة حفلات مسرحية، فتعرف الدمشقيون بالذات من خلالها على فن المسرح وانبهر أحمد خليل القباني، فأنشأ دار التمثيل، وأسس منذ ذلك التاريخ ما يسمى بالمدرسة الشامية كما اتجه أحمد خليل القباني، اتجاها جديدا فقد اقتبس موضوعاته من تاريخ العرب، وملأ حياته بالأغاني وواحات الرقص فاضطهد في دمشق وانتقل إلى مصر، واستعمل النثر الفني والسجع في الحوار ".[2] رفقة أزيد من خمسين فنانا وفنانة، كما كان له دورا بارزا في تعليم كبار الفنانين المصريين الموسيقى والمسرح، إذ كان مسرحه كما رآه أو كما سمع عنه، إذ قدم المسرح في إطار خارج عن المألوف بعيدا عن المسرح المتداول في الغناء والرقص ورواية الشعر ".[3] ربما هذا ما جعل مسرحه يشهد نجاحا مميزا، ومرجعا هاما لكل من أراد ان يتبنى هذا الفن الجديد كتابة أو تمثيلا أو مشاهدة واستمتاعا.

كأي فن جديد في أي مجال من مجالات الأدب، قد واجه في البداية عدة صعوبات نذكر منها محافظة المجتمع العربي وعاداته وتقاليده التي لم تكن على متن هذا الفن الوافد إليها من بيئة غير بيئتها ولغة غير لغتها، وحضارة غير حضارتها، ومن خلال ذلك فقد " واجه مسرح القباني عدة عقبات منها عدم توفر العنصر النسائي، لكن القباني واجهها بكل

[1] المرجع نفسه، ص 24.

[2] انظر: محمد الدّالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص 10-11.

[3] عبد الرحمان ياغي: في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1999، ص 65.

شجاعة، وبذل نفسه من أجل تأسيس المسرح، فلاقى اضطهاد واستنكار قوبل به، فهاجر إلى مصر ولكنه واصل إبداعه في المسرح فألف وأخرج عدد من المسرحيات ".[1]

ما ميز مسرح القباني أنه أعطى لهذا الفن نفسا عربيا " فقد اقتبس موضوعاته من تاريخ العرب، وملأ مسرحياته بالأغاني وواحات الرقص، وقد اضطهد في دمشق فانتقل إلى مصر، واستعمل النثر الفني...وهكذا أتى تيار الأوبرا والمسرحيات الايطالية من ايطاليا وفرنسا وأتت الفرق السورية بمسرحياتها العربية الغنائية الممصرة ترسم الخطوط الرئيسية للمسرح الشعبي في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ".[2]

وهناك تتلمذ على يده الكثير من الفرق المسرحية المصرية، التي أصبحت بعد ذلك تزور سوريا لتعرض أعمالها، وكأن الأمر هنا عكسي يقول عادل شنب: " فكأن المدرسة الشامية التي غادرت دمشق مضطهدة إلى مصر عادت إلى مسقط رأسها من جديد ".[3] وبذلك عاد الفنانون المسرحيون السوريون إلى نشاطهم الفني.

2-3 يعقوب صنوع (1839-1912):

2-3-1- موليير مصر:

لقب يعقوب صنوع بموليير مصر " ولد يعقوب صنوع 15 أبريل سنة 1839 في القاهرة لوالدين مصريين مقيمين في مصر في حي الشعرية "حي شعبي" ديانتهم يهودية، وكان الابن الوحيد لأمه وأبيه بعد موت أربعة أطفال قبله، وكذلك أيضا لقب الأسرة نفسها لأن لفظة "صنوع" تعني رجل تقي وخاشع، كان والده مستشارا للأمريكيين حفيد محمد علي باشا، ويروي أن يعقوب كتب قصيدة مدحه فيها...فأبتعثه لدراسة الفنون والأدب في إيطاليا

[1] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، مصر، ط 1، 2001، ص 77.

[2] هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1981، ص 61.

[3] عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1978، ص 10.

على نفقته سنة 1853 ".[1] أتقن صنوع العديد من اللغات وكان يتقن الشعر كذلك من خلال زيارته لإيطاليا تعرف على هذا الفن الجديد والغريب عن الحضارة العربية، فأصبح مولعا به.

نظرا لتفوقه " أرسله أبوه إلى ايطاليا لدراسة الفنون والآداب عام 1853 وعاد بعد عامين فقط ليعمل في خدمة القصر، وأسس عدة صحف منها: أبو نظارة زرقاء، أبو زمارة، الوطني...انتقد فيها السياسة المصرية آنذاك...وكان لمعايشته الأوساط الاجتماعية المصرية المختلفة دور فعال في معرفة أنماط الشخصيات المصرية، وتفاصيل حياة الطبقات والصراع الدائر بينها كطبقات أو أفراد، أقوياء أو ضعفاء، ذكورا أم إناثا، مما أفاده في رسم شخصيات مسرحياته الكوميدية الاجتماعية ".[2] وكيف سيقدمها إلى هذا الجمهور ليقنعه بهذه العروض والأعمال الفنية.

2-3-الكوميديا تميز مسرح صنوع:

اعتمد يعقوب صنوع أو الملقب بأبي نظارة زرقاء هو الآخر على الكوميديا والهزل ليبث في مسرحياته ما أراده من رسالات مختلفة تصاحبها ضحكات محملة بكل ما سينفع المتلقي "...واستخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك في مسرحه...استعمل الهزل والفكاهة الراقية، قدم تهريجا كما قدم أفكارا، وفهم تمام أن المسرح ينبغي أولا وقبل كل شيء أن الفرجة، على أن يقدم فيه هدفا ممتزجا امتزاجا عضويا بفن المسرح وليس مفروضا عليه من الخارج ".[3] كان هدف صنوع من البداية التأصيل لمسرح عربي خالص يميزه عن المسرح الغربي، كي لا يكون هنا الاقتباس كليا والتقليد أعمى ففعل التأثر والتأثير قائم دوما

[1] كاتب سلمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص 30.

[2] أحمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 227.

[3] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح المعاصر، ص 20-21.

بين الحضارات، لكن هذا لا يعني ان تنصهر هوية حضارة داخل أخرى، لذلك أراد أبو نظارة أن يخلق فعلا دراميا جديدا من خلاله يمكن للمتلقي أن يقول عنه فنا عربيا.

2-3-3- الجمهور في مسرح صنوع:

تميز مسرح الرجل الثالث للمسرح بنوع جديد من العرض فكان يترك دوما الفرصة للجمهور أن يشارك في عملية العرض كما كان يدرب الممثلين على هذا، يقول صنوع: "... كان هناك دائما من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح قائلين للواحد: سنرى إن كنت ستدعه يخطف منك حبيبتك.. أو للأخرى: إنك تخطئين في تفضيل هذا (العاق) المغفل على ذلك الشاب الغني العاقل الذي يموت في غرامك ".[1] كان هو المخرج لمسرحياته المساعد الاول للمثلين حتى أنه كان يشارك أحيانا في العروض " ثم مضى صنوع من بعد يضع المسرحيات، ويدرب عليها الممثلين ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح، حتى وصل عددها اثنين وثلاثين أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه وانتقاء لبعض مظاهر التخلف، والظلم الاجتماعي في تلك الأيام".[2]

لقب المسرح بأبي الفنون لأنه لا يتوقف فقط عند حدود الكتابة بل يتجاوزها إلى بناء علاقات إنسانية واجتماعية لن تجدها في فن من الفنون الأخرى، يقول محمد مسكين هو: " ظاهرة اجتماعية تتجاوز علاقة الإنسان بالورق، لتؤسس علاقة الإنسان بالإنسان، أي علاقة الناس بالناس، وهاته العلاقة لا تتم إلا عبر زمان ومكان معينين، أي عبر حضور في الزمان والمكان، لهذا كان المسرح دائما يفرض التجمع، والتجمع مشاركة وحوار".[3]

---

[1] نجوى ابراهيم فؤاد عانوس: مسرح يعقوب صنوع، ص 143.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 68.

[3] محمد مسكين، العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، ص 17.

2-3-4-العقبات التي واجهت مسرح صنوع:

واجه يعقوب صنوع كسابقيه من رواد المسرح عقبات كثيرة ومتعددة يقول: " يعني ما يصحش إلا واعمل تياترو لأولاد العرب، ما نبني منه إلا حق، وبيتي اتخرب، وأنا مالي ومال دي الشبكة اللي زي الطين، اللي ما طرح فيها بركة رب العالمين، كنت راجل مرتاح متهني، وكانت العيون بعيدة عني، اليوم اللي دخلت تياترات وانشغلت في تأليف الروايات...".[1] لكن لصنوع رغم ما قاله إلا أنه لم يستسلم ويترك المسرح بل واصل لأنه كان ذكيا مليئا بالمواهب ذو إرادة قوية وعزيمة صلبة، رغم أن " المجتمع العربي آنذاك، وكما شكلته السلطة العثمانية، كان تحت تأثير عقل جمعي وما زال حتى الآن، يرفض أي رأي للآخر خاصة إذا اتخذ هذا الرأي طبيعة غير مألوفة كالمسرح ".[2]

كان طموح صنوع أن تكون له فرقة خاصة به، ومسرحا عربيا يختلف عما كان قبله " كون صنوع فرقة مسرحية مصرية في بداية نشأة المسرح المصري الذي ولد في مقهى كبير، وكانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق، وذلك في وسط حديقة جميلة عام 1870، وعندما أسس (يعقوب) أنه أصبح متمكنا إلى حد ما من الفن المسرحي كتب مسرحية غنائية من فصل واحد باللغة العامية، وأقحم فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة".[3]

كانت البدايات الفعليّة للمسرح مع ما قدمه يعقوب صنوع، على عكس الكوميديات الارتجالية التي كانت تقدم في أماكن غير متخصصة، حتى جاءت أعماله، " أما في مصر فأول مسرح عربي أنشا بها هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع بالقاهرة في يوليو سنة 1876، وقد اقتبسه كذلك من ايطاليا التي درس بها ثلاث سنوات، وكان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة، وقد مثل في خلال سنتين عاشها مسرحة اثنين

[1] نجوى ابراهيم فؤاد عا نوس: مسرح يعقوب صنوع، ص 147.

[2] محمد مسكين، العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، ص 18.

[3] أحمد حميروش: عشر سنوات في المسرح، مكتبة الأسرة، مصر، د ط، 1986، ص 83.

وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية، وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية وبعضها تحتوي على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصري بعيوبه في سخرية لاذعة أحيانا وقد شجعه اسماعيل وأثابه على جده في وضع المسرحيات، وإخراجها وتمثيلها وحضر بعض مسرحياته ".[1] درس يعقوب صنوع ميول الجمهور المصري وما كان يفضل أن يسمع وما هي عاداته وأخلاقه، فكتب مسرحياته بالدارجة حتى يسلب عقل المتلقي ويستهوي قلبه، فكان لابد عليه أيضا أن يطعمها ببعض الألحان المتداولة آنذاك وفي الوقت نفسه لم يعمل القالب المسرحي الأوروبي الذي كان متعلقا به كثيرا.

كان هدف يعقوب صنوع في بداية كتاباته التسلية والتنفيس عن الشعب المصري حتى يتمكن من استقطابه وجذبه نحو هذا الفن الجديد، لتكون مسرحيته المشهورة "موليير" وفيها شرح أهدافه من تأسيس هذا المسرح، وإنها اصلاحية تهذيبية، قبل كل شيء، ويتبين لماذا آثر العامية على الفصحى حتى يكون قريبا من عقلية الجماهير، وقد نشر هذه المسرحية منفصلة في سنة وفاته حرصا منه على معرفة الناس لمذهبه وجهاده ".[2] فقد أوحت له عروض الهزل والعروض التمثيلية الأوروبية تأسيس مسرح خاص به.

لما عرف أبو نظارة أن في قصر "الخديوي اسماعيل" مسارح خاصة تعرض فيها الفرق التمثيلية الأوربية مسرحياتها أمام فئة خاصة مقابل أموال طائلة، لفت انتباهه الأمر إلى " كما قدم يعقوب صنوع هذه المسرحية في السرايا وحصل على إذن بتمثيلها على المسرح الموسيقي في حديقة الازبكية، وتعد هذه المسرحية افتتاح مسرح عربي "[3]

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] انظر: ساد جروف: المسرح المصري في القرن التاسع عشر، 1799-1882، تر: أمين العيوطي، ص 2624.

تعددت مسرحيات صنوع واختلفت مواضيعها " كما قدم يعقوب صنوع حوالي 32 مسرحية أغلبها هزليات كوميدية قصيرة مزج فيها بين العناصر المصرية والأوروبية ".[1] إذ كان في ذلك الوقت نوعا من الكوميديا الارتجالية أو فرق المحبظين، وهي تشبه إلى حد كبير "الكوميديا ديللارتي" الأوربية وما يميز كلا من "ديللارتي" و"فرق المحبظين" أنها لا تعتمد على نصوص مكتوبة من قبل، إذ كان الممثل يرتجل ويقول ما شاء حسب الموقف والظرف، مكانها الشوارع والأماكن العامة...

نذكر بعض مسرحيات يعقوب صنوع: " زوجة الأب ليلى، الثور وشيخ البلاد، القواس، حلوان والعليل، الأميرة الاسكندرانية، البورصة البربري، الصداقة، الحشاشين، الوطن والحرية، الضرتان، الآنسة على الموجة وغيرها ".[2] كان صنوع أحيانا يغير في نص المسرحية نزولا عن رغبة الجمهور الذي كان يشارك في العرض المسرحي.

درس يعقوب صنوع كبار الأدباء المسرحيين الأوروبيين باللغات الثلاث، الفرنسية والانجليزية والايطالية، حتى يتمكن من فهم معالم هذا الفن والكشف عن كل زواياه الدرامية وسبر أغواره وكيفية تقديم عروضه " وعلى الرغم من اعترافه بإعجابه وتأثره الشديدين بالمسرحيات الأوروبية التي كانت تقدمها الفرق الأجنبية على مسرح "الكوميدي فرانسيس" بالأزبكية، وعلى الرغم من اعترافه بدراسته لكبار الأدباء المسرحيين الأوربيين من أمثال "كارلو غولدوني Carlo Goldoni (1707-1793)، وموليير Molière (1622-1673) وغيرهما فإن هذا لم يمنع "صنوع" من أن يعلن، ومنذ البداية، عن رغبته العميقة في إنشاء وتأسيس مسرح مصري باللغة العربية يتحدث عن الشعب المصري وإليه، في وقت كان فيه المصريون لا يعرفون من هذا الفن إلا ما كانت تقدمه الفرق الأجنبية للأوروبيين...وقد بلغ إعجاب الخديوي أنه قال له: نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا

[1] محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص 11.

[2] انظر: لحسن لتيلالي: المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، وزارة الثقافة، د ط، 2007، ص 29.

القومي، فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك، قد عرفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب فإنك موليير مصر ".[1] فقد حمل ذلك اللقب وكان حقا "موليير" مصر بما قدمه للمسرح العربي من أعمال.

2-3-5- المسرح أداة فعالة لتغيير الواقع:

كان لابد للفن أي يقوم بتغيير الواقع الذي يعيشه الشعب المصري في ذلك الوقت " رأى صنوع بثاقب بصره، وبما خبره بالحياة الفنية في ايطاليا أن المسرح أداة فعالة في إنهاض الشعوب، ورأى أيضا أن الشعب المصري، في عهد اسماعيل، في حالة ماسة إلى من يوقظه من سباته، ويفتح عيونه على ما يحاك حوله من مؤثرات...فعقد عزمه على تأسيس مسرح يكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس، ومنبرا يلقي من فوقه توجيهاته القومية ".[2] إلاّ أن كل نهايات مسرحياته كانت سعيدة.

[1] نجوى ابراهيم فؤاد عانوس: مسرح يعقوب صنوع، ص 33.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 78.

الفصل الثّالث:

أثر التيّارات المسرحيّة الأوروبية في المسرح العربيّ.

1-أثر التّيار الكلاسيكي في مسرح "أحمد شوقي"

2-أثر التّيار الواقعي في مسرح" نعمان عاشور"

3-أثر التّيار السّياسي في مسرح "سعد الله ونوس"

4-أثر التّيار الملحميّ في مسرح "عبد الكريم برشيد"

1-أثر التّيار الكلاسيكي في مسرح "أحمد شوقي":

1-1- نبذة عن حياة "أحمد شوقي" وما قدمه للمسرح العربي:

أمير الشعراء "**أحمد شوقي**"، " ولد شوقي سنة 1870م، وعند بلوغه الخامسة عشر من عمره التحق بمدرسة الحقوق حيث قضى بها أربع سنوات، وبعد تخرجه منها اشتغل في قلم السكرتاريا الخديوية، وفي عام 1980م، سافر إلى فرنسا على نفقة الخديوي (توفيق) لاستكمال دراسته الحقوقية...ثم ما لبثوا أن نقلوا شاعرنا إلى اسبانيا، التي بقي فيها أربع سنين، رجع بعدها إلى مصر، وبعد ذلك بعدة أعوام عين في مجلس الشيوخ، وبعدها بعدة أعوام أخرى في سنة 1927م، بويع في القاهرة أميرا للشعراء ".[1]

طلب الخديوي من أحمد شوقي أثناء سفره إلى فرنسا أن يحتك بالفرنسيين ويطلع على آدابهم وطريقة عيشهم " لقد أقبل شوقي على المسرح الفرنسي، وشاهد أروع الأدب المسرحي العالمي، تمثل على أعظم مسارح الدنيا آنذاك، وأكثرها استعدادا، ويطلع على بطولة جبابرة الفن التمثيلي، وقد انتفع بمشاهدة فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية ".[2] عائدا إلى مصر محملا زادا فنيا يمكنه من الكتابة في هذا الفن الجديد.

ألف أحمد شوقي الكثير من المسرحيات التي خلّدت اسمه وأثبتت حقا أنه أمير للشعراء، فلم يتأثر شوقي بالمسرح الأوربي فقط، بل كان للتاريخ المصري والموروث العربي أثر واضح في مختلف أعماله الأدبية " ولشوقي شعر كثير وعدد من الروايات التاريخية والمسرحيات الشعرية ومسرحية واحدة نثرية، وكتاب مسجوع بعنوان "أسواق الذهب، ومن

[1] ابراهيم عوض: دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، د ط، 1998، ص 42.

[2] يوسف محمد نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 305.

مسرحياته الشعرية "علي بك الكبير" و" مصرع كليوباترا و"الست هدى" وهي مسرحية ملهاوية أما مسرحيته النثرية فهي بعنوان "أمير الأندلس".[1]

صحيح أن أحمد شوقي هو طالب حقوق، لكنه كان مولعا بالفن، خاصة وأنه في بلده الأصلي، أمام مسارح ومسرحيات عالمية، " وقد انتفع بما شاهده بعض الانتفاع، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية ووجد بذلك مجالا جديدا تجول في شاعريته وتصول، ولم ينتظر شوقي العودة إلى مصر، حتى يتفرغ للمسرح بل سرعان ما اضطلع بمحاولته الأولى وهو ما يزال في فرنسا ".[2] يدرس القانون ويسبر أغوار هذا الفن من منابعه الأصلية.

1-2- مميزات أعمال "أحمد شوقي" المسرحية:

إن أهم ما يميز أعمال "**أحمد شوقي**" المسرحية هو أنها كانت على شكل "الشعر الغنائي" ف " المسرح الشعري عمل صعب لأنه يتحرك في منطقتين، دائرة المسرح، ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق في هاتين المنطقتين " [3] وهذا يرجع إلى طبيعة العرب فهم يفضلون الطرب والغناء " وكان شوقي طموحا إلى إرضاء جمهوره، وقد لمس بخبرته إلى حد بلغ نجاح المسرح الغنائي في مصر عند سلامة حجازي، وأولاد عكاشة وسيد درويش... ولم يكن شوقي يستطيع التحلل من طبيعته الغنائية، أو من تراث قومه...".[4] ومن خلال هذا يتبين لنا أن أحمد شوقي قد مزج في أعماله المسرحية بين الشرق والغرب، فقد كانت مادته الأولية في مسرحياته إما تاريخ مصر أو تاريخ العرب، أو من الحياة الاجتماعية التي عايشها آنذاك.

---

[1] ابراهيم عوض: دراسات في المسرح، ص 43.

[2] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 302.

[3] أحمد شمس الدين الحجازي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 51.

[4] محمد مندور: محاضرات عن مسرحيات شوقي، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، 1955، ص 22.

كما نجد أن العرض المسرحي كان يتخلله عدد من الأغاني والأناشيد التي من شأنها أن تدعم الفكرة، فالمسرح الغنائي، جنس فني مركب نشأ عند الغرب، يعبر عن مسرح شامل، احتوى كل شروط العرض.

1-3- تداخل التّيارات في مسرح"أحمد شوقي":

وبما أن المسرح أداة للتعبير والترويج عن النفس، فقد كتب شوقي كل أنواع المسرح ليؤكد للمتلقي قدرته وتمكنه من فن الكتابة المسرحية، حيث كتب المأساة أو التراجيديا في مسرحياته " مصرع كليوباترا" و"علي بك الكبير" و"مجنون ليلى" و"عنترة"، فيكتب كذلك في الملهاة أو الكوميديا في مسرحية "الست هدى" و"البخيلة"، كذلك نجد ما يميز مسرح أمير الشعراء أنه كان يختار من الأحداث التاريخية مثل ضعف الدولة وعدم تمكن الحكام من الدفاع عنها، فيظهر براعته من خلال كتاباته المسرحية في الدفاع عن وطنه وهو ما يسمى بالنزعة الوطنية ".

من الصّعب تحديد أي اتجاه أو تيار مسرحي قد تأثر به شوقي حقا فهو لم يعترف بهذا في أي من كتاباته، فقد كتب متأثرا مرة بالتيار الكلاسيكي بشقيه التراجيدي والكوميدي ومرة بالتيار الرومانتيكي " وكان شوقي واحد من أولئك الكتاب المسرحيين، لقد حاول أن يقدم المسرحية التراجيدية، ولكن بالشكل الذي يتلاءم مع عالمه، لذا فإن الباحث عن أصول تراجيدية لمسرح شوقي بعيدا عما قدمه التراث المسرحي العربي، يجد نفسه في مأزق، فمرة هو كلاسيكي، ومرة هو تابع لشكسبير ومرة ثالثة هو روماني غارق في رومانسيته ".[1]

اهتم شوقي بالجانب النفسي للشخصيات في مسرحياته " فقد كان شوقي أعظم من أعطى للتهاليل النفسية مجالها الخصب فجاءت على يديه أدق مما يعطيه علماء النفس والمتخصصين في هذا المجال وغيرهم من أهل العلم والأدب والشعر فأدبه مبني على

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 55.

الاطلاع والمعرفة والذوق والتذوق، وملكة التفكير والتمتع بمقدرة النقد الذاتي القائل بأن للأدب مفارقات " [1] هذه المفارقات التي نجدها في كل من مسرحية "الست هدى" "البخيلة"، والمفارقة تميز الكوميديا عن الكلاسيكية.

من خلال الدراسة والإطلاع على أعمال أحمد شوقي المسرحية، فإنك تجده قد تبنى كلا من التيارين الكلاسيكي والرومانتيكي، تقول "خديجة قاسم": " وقد بحثت في هذه الكتب كتابا كتابا، فلم أجد كتابا واحدا لشاعر أو كاتب أجنبي...لراسين، أو موليير، أو كورتي، أو هوجو، أو لافتين، مع أنه كان قد تأثر بهم في بداية حياته ".[2] وهذا ما يؤكده مندور بقوله أن تأثرات شوقي كانت " بطريقة تلقائية غير منهجية ولهذا لا نراه يتقيد في مسرحه بكافة الأصول الكلاسيكية بل يأخذ بما هداه إليه إحساسه "، [3] وما يرضي جمهوره حتى لو كلفه هذا كسر قواعد كل مذهب أدبي لينشأ بين مذهبين مختلفين طول حياته الأول اتباعي والثاني إبداعي.

1-4-توظيف الموروث العربي المصريّ:

مزج شوقي بين الموروث العربي المصري وبين المؤثرات الغربية المسرحية فقد " كانت المؤثرات الغربية لها أثر في توجيه شوقي إلى المسرح الشعري والتجارب، مع مراعاة المزاج المصري أو العربي بصفة عامة، هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية "[4] كما أنه استلهم من التاريخ أشهر الشخصيات "كليوباترا" ليدافع عنها وعن تاريخ مصر، كما نقل إلى اللغة العربية قصيدة "البحيرة" للامارتين، كما كتب للأطفال أيضا عن طريق تأثره بحكايات لافونتين على لسان الحيوانات. كما اختار لمآسيه موضوعات محددة ميزت كل مسرحية عن

[1] هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1981، ص 89.

[2] محمد مندور: المسرح، ص 72.

[3] المرجع السابق، ص 72.

[4] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الاسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 11.

غيرها، كما غلب على مسرحه باعتباره عربيا النزعة الأخلاقية الإنسانية، اتخذ من الشعر وسيلة لطرح انشغالات قومه بطريقة سلسة ذكية.

1-5- تأثير المسرح الفرنسي في مسرح أحمد شوقي:

كان تأثير المسرح الغربي واضحا وبشكل كبير في أعمال **أحمد شوقي** وهذا راجع إلى احتكاكه المباشر بالمسرح الأوروبي وخاصة الفرنسي، يقول محمد مندور: " أما عن التيار الغربي فمما لا شك فيه أنَه لولا ما شاهده أحمد شوقي في فرنسا، بصفة خاصة من ألوان هذا الفن، لما خطر بباله أن يلج بابه، ومن يطلع على المقدمة التي كتبها شوقي للجزء الأول من شوقياته سنة 1898م، يلاحظ بوضوح أن الشاعر قد أخذ بألوان الأدب الغربي، بمجرد أنَّ استقرَ به المقام في فرنسا...يطلع على الآداب الفرنسية، حتى يعود منها بقبَس يشعل أضواء جديدة في الآداب العربية على نحو ما قال وزير مصر "رشدي باشا" في خطاب أرسله إلى الشاعر على لسان الخديوي بل لقد بلغ الأمر بذلك الخديوي أن حثَ الشاعر على أن يمعن النظر في دراسة معالم الحضارة والثقافة الفرنسية، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون، التي قال الخديوي للشاعر عنها: إنه يستطيع تحصيلها من الكتب، وهو مستقر في بيته بمصر "[1] إضافة إلى أن أمير الشعراء كان يملك ثقافة مزدوجة عربية وغربية، وموهبة متميزة في نظم الشعر، كما كان مولعا بالتاريخ، لينعكس هذا كله في نتاجه المسرحي.

2- ملامح التّيار الكلاسيكي في مسرحيّة "البخيلة" لأحمد شوقي:

أعجب "أحمد شوقي" بمسرح الكوميدي الفرنسي "فرانسيس" الكوميدي فكان دائم التردّد عليه وزيارته له كانت يومية ليشاهد ما يقدم على خشبته من تمثيليات عالمية تراجيدية وكوميدية، فكتب في هذه الأخيرة مسرحية عالجت الواقع الاجتماعي المعاصر لأمير

[1] محمد مندور: محاضرات عن مسرحيات شوقي، ص 13-14.

الشعراء، فكشفت "البخيلة" عن قبح صفة انسانية والمتمثلة في "البخل" عن طريق السّيدة نظيفة بأسلوب هزلي، إذا انتقل "أحمد شوقي" في هذه المسرحية من التراجيديا إلى الكوميديا، ومن الشخصيات الأرستقراطية إلى البرجوازية.

2-1 -معالجة صفة انسانية:

عالجت مسرحية "البخيلة" صفة انسانية قبيحة تمثلت في "البخل" وما ينتج عنه من مشاكل اجتماعية وأخطار نفسية بأسلوب هزلي تحت مظلة ما يعرف بالملهاة وهي الجزء الثّاني من الكلاسيكية " لذلك يعتبر الأدب الكلاسيكي أدب كشف وإيضاح لأعماق النفس البشرية وخفاياها دون محاولة للحكم عليها، أولها أو محاولة مباشرة لقيادتها وتوجيهها ولهذا يوصف الأدب الكلاسيكي بأنه أدب إنساني خالص أي أدب فاحص للنفس البشرية وكاشف لخطاياها ".[1] ارتبطت شخصية البخيل بالكوميديا في كل الثقافات، إذ أن الجمهور يعتبر أن تصرفات البخيل مثيرة للضحك إذ أن المتفرج لن يشعر بأي من الشفقة على البخيل في حد ذاته، لكن سيحس على من حول "البخيل" بالشفقة، فنجد في مسرحية البخيلة أن الشفقة كلها ستكون من نصيب جمال حفيد نظيفة، الذي حرم من مالها في حياتها وفي مماتها، والشيء نفسه بالنسبة لخادمتها "حسنى".

" في منزل السيدة نظيفة حجرة بها دكة عليها شلتة ومخدات ثلاث، السيدة نظيفة تلبس جلابية من الشاش الأبيض، ومتعصبة بمنديل وفي رجلها القبقاب: "

منزلي حولي نظيف وأنا الست النظيفة

وبلاطي ذاك أنقى بكثير من صحيفة

كما كلفني ماء وصابون وليفة

[1] فضيلة مادي: دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور الأجناس الأدبية، مذكرة ماجستير، جامعة العقيد أكلي محند، البويرة، 2012، ص 151.

لا بساط لا كليم لا حرير لا قطيفه

غير هذي الخشبات ال خيزرانات الخفيفة

أنا بيتي في الهواء الط لق والشمس اللطيفة

ودكتي تلك أغلى لدي من ألف صفه

كم مال زوجي عليها وكان يقطر خفة

جلست فيها عروسا واليوم إذ أنا قفّه "[1]

2-2-وحدة الزّمان والمكان:

فقد كانت أحداث المسرحية تدور في مكان واحد هو القاهرة وفي زمن واحد، أما الفعل أو الحدث فقد كان موحدا في الفصول الثلاثة للمسرحية، ففي الفصل الأول يدور الحديث عن "نظيفة" البخيلة ذاتها، لتظهر في الفصل الثاني وتتحدث عن بخلها من خلال حوارها مع خادمتها حسنى.

- حسنى: والأرز ؟

- نظيفة: لا لا يدخلن منزلي

لقد غلا سعرا ولا يُعجبني السعرُ الغَلِي

- حسنى:

ليتك بالزيت افتكر ت والدقيق والعسل

[1] أحمد شوقي: البخيلة، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، 2010، ص 35.

نظيفة:

ولم يا حسنى أرا كِ اليومَ عَادَكَ الخَبَلْ؟

نسيت أنَّ ها هنا وتحت هذي الكنبة

العشرات من قدي م الكعك والغُرَيبَة؟

2-3- الشّخصيات بشريّة:

كانت الشّخصيات المسرحية عادية حيث انتقل أحمد شوقي من الشخصيات العظيمة من آلهة وأنصاف الآلهة إلى أشخاص عاديين، فأمير الشعراء أحمد شوقي لم يكن منعزلا عن حياة مجتمعه، بل كان ملتزما بكل القيم الانسانية خاصة الأخلاقية منها، هذا ما جعله يتصدى لها من خلال مسرحه الكوميدي. فنجد مثلا "الطمع" قد رافق أحداث المسرحية من البداية من خلال طمع عائلة النقيب في مال "نظيفة" عن طريق "جمال" باعتباره الوريث الوحيد لها بعد موتها.

جمال: ماذا ترى رشاد إن طلبتها؟ تُرى تَردُّني إذا خطبتها؟

رشاد: أصغ لي، أنت مثل ما تتمنى «زينب» تجمع الغنى والجمالا

جمال: الغني يا رشاد؟ إنك تهذي

رشاد: أنا أهذي؟

جمال: أجل، وتخلط

رشاد: لا ، لا

أنت فوق النقيب دخلًا وَرَيْعا بعد حين وأنت أكثر مالا

جدة تجعل الحديد على الما ل وتحمي الأبواب والأقفالا "[1]

صورت هنا السخرية صفة الطمع الموجود عند كل إنسان.

2-4 -المغالاة:

تلك المغالاة المبنية على المفارقة في المواقف فنجد أن جمالا المعدم يخالف جدته الغنية البخيلة إذ أنه يحب الإسراف على عكسها فهي تملك الثروة والمال، لكنه لا يستطيع أن ينالها فتجده يفترش الأكياس، ويرى المال في الأحلام، ففكر في سرقة جدته، والمفارقة هي ما ميز المسرحية الكوميدية عن التراجيدية، تقول:

" حسنى: يا ألف ويلي على جمال انسل كاللص في الظلام

الفقر والبخل صيراه من ابن بيت إلى «حرامي»

هو لصٌ وسارق غير أني أُحبُّهُ

حرمته القليل من حقه ...أين ذنبه؟

إني بعيني هذه رأيته مرددا

لما أحس المال جُـ ـن وأضاع الرشدا

على الضمير والعفاف والحجا تعودا

لو ملأت جدته يديه ما مدَّ اليدا ".[2]

[1] المرجع السابق، ص 18.

[2] أحمد شوقي: البخيلة، ص 45.

كذلك نجد في المسرحية مفارقة أخرى، يقول أحمد شمس الدين الحجاجي "... والمفارقة الغالبة في بناء الحدث أنّه يفكر في خطبة الفتاة وهو الفقير "[1] جمال الذي طمع في مال بنت النقيب "زينب" وهو المفلس المستدين، لتتم الموافقة على زواجه من زينب باعتباره وريث "نظيفة" البخيلة الوحيد، وتأتي مفارقة أخرى بعد أن تم اكتشاف أن نظيفة حرمت جمال من ميراثها بعد موتها، فيتم إلغاء ورفض هذا الزواج من طرف عائلة زينب.

2-5-العواطف تحت سيطرة العقل:

لا تمنع الكلاسيكية وجود العواطف داخل المسرحية، بل ستكون هذه العواطف تحت توجيه العقل " إن الكلاسيكية وإن كانت تقدس العقل فإنها لا تسمح بوجود العواطف الانسانية، إلا تحت قيادة العقل فهي تحرص كل الحرص على وجود الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير وعلى ؟أن تتناول الجانب الباطني في الإنسان، أي يغصون في دواخل النفس الإنسانية وفي ذلك الحين تناول موليير (1622-1673) في مسرحية البخيل ظاهرة البخل فإنه يحاول من خلالها الكشف عن أعماق نفسية البخيل ".[2] وقد سار أحمد شوقي على خطاه وهي شخصية الطبيب "عبد السلام"

في مفارقة كوميدية حاول من خلال طرحها تغيير الواقع بأسلوب هزلي.

" الغلام (للدكتور):

سيدي أخي سَقط

تحت الترام

الدكتور: فليكن

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ، مصر، ص 93.

[2] محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، ص 42.

أو تحت وابور الزلط

فما الذي أصابه؟

الغلام:

انفلق الرأس

الدكتور: فقط؟

هيا ولو أني ما عالجت في الشارع قط

الغلام:

الله في عون الجريح منك جراح القطط ".[1]

2-6 -فصول المسرحيّة:

كتب أحمد شوقي مسرحية البخيلة في ثلاثة فصول، بينما تكتب عادة المسرحية الكلاسيكية في خمسة فصول، /نم ذا راجع لعدم تقييد أحمد شوقي بالقواعد الصارمة للمسرحية الكلاسيكية كما فعل كلا من "كورني" و"موليير" " ولكن كورني في المسرح التراجيدي وموليير في المسرح الكوميدي تمكنا من تحطيم هذا القيد الذي فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب في عصرهما، ولقد ووجه موليير في بداية حياته بفشل ذريع لأنه لم يكتف برفضه تقليد النماذج الكوميدية لبلوتوس، وتيرتاس، بل اتجه إلى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته، وهو الشيء الذي لم يتعود عليه المجتمع وخاصة الطبقات الأرستقراطية التي تعودت على تلقي المدح والثناء وليس النقد والهجاء، ولكن موليير ككل فنان أصيل استطاع أن يؤسس قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه

[1] أحمد شوقي، البخيلة، ص 33.

إلى كاتب كلاسيكي من الطّراز الأول، أغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بتقليد مسرحياته الكوميدية التي مازالت تلقى ترحيبا وتجاربا من كل الناس رغم ما يقرب من أربعة قرون عن تأليفها ".[1] كذلك نجد أحمد شوقي قد ذهب إلى قلب المجتمع المصري، وعالج مشاكله بطريقة كوميدية، تثير الضحك بما يناسب عقلية المتلقي.

2-7-الأحداث:

تتغير أحداث المسرحية في الفصل الثالث بموت السيدة "نظيفة البخيلة فيفتتح المشهد بمفارقة درامية تمثل نفاق الجارات وادعائهن بحب نظيفة: "

أمُّ الأفندي عوفيت من قلبها تحبني

ما كان أندى يدها على الفقير والغني

شفاها الله للبيت وللجار وللجارة

جرى إحسانها كالسي ل حتى أغرق الحاره

الثانية: يا أختُ أين المدحُ العَطِرْ؟ وأين جُودها الذي كان المطر؟ ".[2]

2-8-السّرد:

أما عن السّرد في مسرحيته "البخيلة" فقد " بنى أحمد السرد في معظمه في الفصل الأول كتقدمة هزلية لشخوص لم يظهروا على خشبة المسرح أو شخوص يقدمهم السرد إلى الجمهور فلا يحتاج إلى حدث يقدمهم به، فالسرد هنا تعويض عن الحدث، ولم يتم السرد في

[1] نبيل راغب: المذاهب الأدبية الكبرى من الكلاسيكية إلى العبثية، ص 18.

[2] أحمد شوقي: البخيلة، ص 71-72.

قصائد وإنما في حوار متقطع بين الشخصيات باستثناء حديث حسنى لنفسها في الفصل الثالث ".[1] يتحدث رشاد لعزيز عن جمال واصفا ما قاله له لكي يقنعه بالزواج من "زينب".

" رشاد: كلمته فما أبى

فامض إلى أمك يا عزيزُ بَلِّغْها النبأ

لقد وصفتُ القصر لـ أبله وصفًا عَجَبًا

ولم أزل أطري له الـ جد وأمدح الأبـا

وَأَنْعَتُ المجد القدي مَ وَأَحَلَّى النَّسَبَا

وقلتُ عن أُمِّكَ خَيْرا وامتدحت زينبا

عزيز: وقد نسيتني أنا؟

رشاد: لا. بل أطَلْتُ الكَذِبا ".[2]

2-9- الشّعر الدرامي:

يقول أرسطو عن الدراما في العهد الكلاسيكي والتي تؤدي شعرا، إذ يؤكد أن أرسطو على الشعر وقدرته على ايصال الأحاسيس والعواطف الانسانية " ولهذا فإن الشعر أكثر فلسفة، ودلالة من التاريخ، لأن الشعر يهتم أكثر بالشامل العام، بينما يهتم التاريخ بالخاص الجزئي ".[3] إذ يقصد هنا أرسطو الشعر الدرامي وليس الشعر الغنائي، وهذا ما غلب على فصول مسرحية البخيلة، إذ لا نجد الغنائية حتى المنظر الأول من الفصل الثالث، لتدب

[1] أحمد شمس الدين: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 129.

[2] أحمد شوقي: البخيلة، ص 22.

[3] أرسطو: فن الشعر، تر: شكري عياد، ص 20.

الروح في الغنائية في المنظر الثاني، ليتولد حدث جديد في المسرحية وهو تحول حب الخادمة حسنى من سيدتها البخيلة إلى سيدها جمال بواسطة الشعر الغنائي.

لم تكن نهاية المسرحية تعيسة بل عكس ذلك، فبموت الجدة البخيلة وترك كل ميراثها للخادمة حسنى تحدث مفارقة درامية جديدة متمثلة في "الحب" وهو حب حسنى لجمال وإعادة ميراث جدته له، لتظهر حسنى بثوب أسود، فتنشد قصيدة من اربعة وثلاثين بيتا، في كل مرة تتغير فيه القافية، وهنا تنتهي الكوميديا، وتتولد عاطفة جديدة.

" حسنى:

هات الكتاب فامح ما تشاء، واثبتْ ما تَشَا

بَدِّلْ وغَيِّرْ في كتا ب وَقْفِها كما ترى

أنت غنايَ إنْ غضب ت ما انتفاعي بالغنى؟

أمضي فأبغي سيدًا أو أبتغي سيدة أطهو لها ".[1]

كذلك جمال يبادل حسنى نفس المشاعر ذ يقول لها:

جمال: قديم وحق عينيكِ حبي

كنتُ أهواكِ طفلة تملئين الـ بَيْتَ والحوش من صياح ووثْب

كنت أهواكِ طفلة في الكوانين نافخة

كنت أهواك خادما كنت أهواك طابخة ".[2]

[1] أحمد شوقي: البخيلة، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص 87.

2- أثر التّيار الواقعي في مسرح" نعمان عاشور":

2-1-ملامح الواقعية في مسرح " نعمان عاشور":

تعددت التّيارات المسرحية في أوروبا من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية هذه الأخيرة التي كانت لهاالحصة الأكبر في نهاية القرن التاسع عشر، إذ أنها عالجت واقع المتلقي وكانت الأقرب إليه إذ: " أن عومل عديدة تلعب دورا في تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعته، بل حتى عوامل عديدة تلعب دورا في تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعته في العمل المسرحي مثل المؤسسة المسرحية، فرق الانتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزمان، الحال أو الموقف وغير ذلك، فحساب قيمة العمل الفني المسرحي الثقافي و الحضاري و الانساني تتحدد من خلال تكامل عناصره وفائدته الاجتماعية و الجمالية ".[1] فأرضية التيار الواقعي من الشعب وإليه.

نقل التيار الواقعي آلام وآكال الشعب وطموحاته بعيدا عن الآلهة، هذا ما نجده في مسرح رائد المسرح الواقعي العربي "نعمان عاشور".

2-1-1 نبذة عن حياة "نعمان عاشور": (1918-1987):

كاتب مصري مسرحي، ولد عشقه للمسرح من خلال زيارته للمسارح مع أبيه وخاصة مسرح "الريحاني"، كان جده يمتلك مكتبة فكان محبا ومداوما على المطالعة منذ أن كان طفلا، " أكمل نعمان دراسته حتى وصل إلى الجامعة فتخصص في اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول وحصل على الليسانس فيها عام 1942م، اتصل نعمان بالحركة الأدبية التي برزت في مصر أعقاب الحرب العالمية الثانية، التي اهتمت بمشكلات المجتمع وهمومه، وبرز اسمه بين كتيبة من الأدباء و المثقفين الشباب من طليعة النهضة

[1] عوني كرومي: الخطاب المسرحي، دراسات في المسرح و الجمهور و الضحك، دائرة الثقافة و الإعلام، الإمارات، د ط، 2004، ص 16.

الأدبية و الفنية في الخمسينات و الستينات ".[1] فأثرت كوميديا مسرح الريحاني فيه كثيرا بنقلها للمجتمع بأسلوب ساخر.

2-1-2أعماله المسرحية:

كانت بداية الكتابة المسرحية عند "نعمان عاشور" من خلال اتصاله بالحركة الأدبية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، هذه الكتابات التي كانت تنقل مشكلات وهموم الشعب، فألف " (عفاريت الجبانة) 1956، ، (الناس اللي تحت)1956، (الناس اللي فوق)1957، (سيما أونطة)1957، (جنس أو صنف الحريم)1960، (عيلة الدوغري) التي استمر عرضها من إخراج "عبد الرحيم الزرقاوي" للمسرح القومي، فيما بين 1962-1967، (عطوة أفندي قطاع عام)1965، (تلات ليالي)14966، (وابور الطحين)1966، (الجيل الطالع)1971، (بشير التقدم)عن حياة رائد النهضة رفاعة رافع الطهطاوي، وقد عرضت على المسرح من إخراج "عبد الغفار عودة"1975 باسم يا حليم يا مصر"، (بلاد برة)1976، (برج المدابغ) 1977، (أمر حادث ألين)التي عرضتها فرقة السامر من إخراج "عبد الرحمان الشافعي" باسم "مولد وصاحبه غايب"1977، (وكالة نحن معك)1987، (لعبة الزمن)1979 ".[2]

حاول نعمان عاشور من خلال حياته أن يخلق مسرحا جديدا يعبر من خلاله عن معاناة الشعب وهذا ما يظهر من خلال عناوين مسرحياته حيث يؤكد على " أن توضع لبنات جديدة لمسرح يكسب مفهومه وغاياته كافة، إيجابيات مراحل النهوض المتقطعة في حياتنا المسرحية ويضيف إليها ... مسرح يمثل بؤرة الاشعاع الثقافي في البلاد ويلتزم بواقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس، وترتبط سياسيا واجتماعيا وثقافيا بكل التطورات التي

[1] كمال الدين حسن: المسرح و التغيير الاجتماعي في مصر، ص 157-158.

[2] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2008، ص 09.

تطرأ على النشاط الحي للجماهير ".[1] لا أن يصور لهم الطبيعة وسحرها و الآلهة وعظمتها، بل أن يجب أن يكون المسرح ناقلا أمينا لكل ما يعانيه الشعب في حياته اليومية، وأهم الظواهر الاجتماعية التي تطرأ من حين لآخر.

2-1-3- ثورة نعمان على القيود الكلاسيكية

جاء مسرح "نعمان عاشور" ليحطم كل قيود وتقاليد المسرح الكلاسيكي و الرومانتيكي " ...فلم يعد المسرح مجرد قضايا فكرية تلبس أثواب الشخصية، وتحلق في أجواء الزمان و المكان، من خلال عقدة المسرحية ووقفاتها وتركيزاتها، لقد تبدل الإيقاع، وتغيرت مواقع لصراع، واكتسب الحوار حيوية جديدة متميزة، وصارت "السرعة" تتعلق بـ "الواقع الاجتماعي المعين" بعد الثورة، فانقادت لغة المسرح إلى التلقائية و البساطة لتحقيق التقاليد الدراسية التي وضعت القضية الاجتماعية نصب أعينها كحل جزئي لمشكلات ثورة 23 تموز "، [2] فقد تغلغلت مسرحياته في الواقع الاجتماعي المصري بعد ثورة 1952.

حمل مسرح "نعمان عاشور" مشعلا ثوريا لتفجير وتغيير واقع المجتمع المصري بعد هذه الثورة، من مجتمع سيطر عليه رأس المال و الاقطاع إلى مجتمع اشتراكي، من خلال كتاباته التي مثلت الواقعية الاشتراكية " وهي واقعية اهتمت بقوة الجماهير وحركاتهم لتغيير الواقع وتفسيره وفق حاجاتهم ومصالحهم، و الفرد ينتمي في هذا الاتجاه ويذوب وينصهر مع الآخرين ليكون المجموعة التي تبني المستقبل ".[3]

عالجت مسرحيات "نعمان عاشور" القيم الاجتماعية الزائفة وتناقضاتها وسعي الفرد لتحقيق أهدافه وسط تيارات المناقشة الاجتماعية، لذلك يمكننا وصف مسرحياته بـ "الدراما

---

[1] نعمان عاشور: عالم المسرح، دار الموقف العربي، د ط، 1985، ص 41.

[2] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، "قضايا ورؤى وتجارب"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2002، ص 351.

[3] صالح لمباركية: الآداب الاجنبية القديمة و الأوروبية، ص 127.

الاجتماعية" قدمت للمسرح رية مختلفة لطرح قضايا الانسان، يختلط فيها الواقع بنوع من الكوميديا الهادفة التي تخفف عن المجتمع ما يعانيه يوميا " كتب تعمان عاشور عددا لا بأس به من مسرحيات الدراما الواقعية الاجتماعية ".[1] إذ أتت كتابات نعمان عاشور المسرحية نتيجة ملاحظته الدقيقة، فعمد إلى ابراز تفاصيل الحياة اليومية.

2-2-الواقعية ومسرحية "عيلة الدوغري" لنعمان عاشور:

2-2-1- ملخص المسرحية

عيلة الدوغري" مسرحية "لنعمان عاشور" كتبها عام 1949، صور من خلالها الصراع القائم بين طبقات المجتمع تحمل هذه المسرحية واقع المجتمع المصري أثناء وبعد الثورة، قسمت المسرحية إلى ثلاثة فصول، تحكي عن قصة عائلة مصرية من الطبقة الوسطى، و المكونة من ثلاثة إخوة، وأختين، الأخ الأكبر "سيد" وهو السند و العطف بالنسبة للعائلة بعد وفاة الأب، أما "مصطفى" فهو الأخ الأوسط، الذي يحب المال فيتخلى عن كل مبادئه من أجله، و الأخ الأصغر فهو "حسن" الذي يتصف بالبساطة و المحبة، أما "عيشة" فهمها الوحيد أن تتزوج من تحب، و "زينب" الأخت الكبرى المحبة هي الأخرى للمال و الترف كأخيها "مصطفى".

2-2-2 الصّراع من أجل المال:

يدور الصّراع في هذه المسرحية حول بيع "مصطفى" لنصيبه في بيت العائلة، بمساعدة "زينب" وعائشة، في مقابل أن سيد و حسن يرفضان ذلك.

[1] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص 124.

مصطفى: (غاضبا) يظهر إن حنا مش حنوصل لحل مع بعض.. شوف اسمع أنت وهو.. أبو الرضا شنن حيشتري البيت .. وكان مفروض إنه يقابلني وننتهي.. أنا مديله ميعاد وزمانه جي... إذا كنتو مش حتبيعوا أنا و البنات حنبيع .. قلتو إيه؟ !

سيد: (يهز رأسه ويبسبس) يا سلام! !

حسن: إيه يا لأبو السيد؟ !

سيد: كل ده شفته إمبارح ..سرحت سرحه على جوعه وأنا روحي طايرة ..ولقيتنا إحنا الثلاثة واقفين فوق جبل عالي وبنزق بعض.. كل واحد عاوز يوقع الثاني .. لغاية ماجت حمامة بيضة ..لفت حوالينا سبع لفات قلت دى روح المرحوم أبويا ساعة ما شفناها عبطنا على بعض .. بعد ما كنا خلاص حنقع من فوق الجبل.

مصطفى: (يهب محتجا) عندك بقى .. كفاية الكلام ده، أنا شبعت من الكلام الفارغ ده ...".[1]

يستخدم نعمان مجموعة من الأساليب الدرامية والرمزية ليظهر تفكك أسرة الدوغري، لكنه لايكتفي بالعرض، بل يقدم معالجة نقديةتبرز الأسباب والنتائج، وتقدم رؤية اجتماعية شاملة، فنجده يعالج التفكك بإظهار تفكك الهيكل من الأعلى إلى الأسفل، كما أنه لايعرضه بشكل مباشر، بل يخلقه من خلال سلسلة صراعات متدرجة: الصراع على المسكن، على المال، حول السلطة داخل الأسرة الواحدة ...فشخصية الأخ الأكبر تمثل السلطة التقليدية التي تضعف أمام التحولات فيسقط معها تماسك الأسرة أما الأبناء والإخوة فيمثلون الطبقة الوسطى الجديدة الطموحة التي صارت أولويتها الوظيفة ولمال وتحسين الوضع الاجتماعي، أما بالنسبة لزوجات الإخوة فيمثلن تأثير القيم الجديدة الدخيلة على العائلة، ويقدمن نظرة مصلحية إلى الحياة، من خلال هذا التنوع، يعالج نعمان التفكك بأن يجعل كل شخصية سببا

[1] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، ص 45.

في كسر رابط أسري... فهذا هو التفكّك الأسري، في الواقع المعاش في كل أسرة وفي كل مجتمع نقله "نعمان عاشور" بلسان "سيد" الأخ الأكبر.

2-2-2- مشكلة الأسرة في طبقاتها المختلفة:

يقول "رجاء النقاش" أن "نعمان عاشور" " مشغول بمشكلة هذه الأسرة في طبقاتها المختلفة، ومشغول بكشف الصراع القائم في هذه الأسرة بين القديم و الجديد، بين الإيجابي و السلبي، بين عوامل التدمير وعوامل البناء ... ونعمان عاشور يريد أن يكشف في هذه المسرحية عن عوامل التّفكك و السقوط في أسرة من أسر الطبقة الوسطى و "عيلة الدوغري" مريضة بعدة أمراض خطيرة كل منها كفيل بتبديد وحدة هذه الأسرة، وطرد السعادة عنها طردا تاما، وقطع الروابط الانسانية القائمة بين الأفراد ".[1] هذه الأمراض هي الأنانية و الطمع و الابتذال...

هذه الأمراض التي من شأنها أن تحدث شقوقا في المجتمع بأسره، كما فعلت في أسرة الدوغري، فقد تجسد مرض "الأنانية" في شخصية "مصطفى"، حيث أنه لا يهتم بمصلحة إخوته، بل همه الوحيد هو مصلحته، فهو أستاذ تخرج من الجامعة ويسعى إلى نيل هادة الدكتوراه في التاريخ، محطما أي عائق أمامه يعترض طريق طموحه حتى ولو كان هذا العائق عائلته، هنا يتجسد " الأنا " بأنانيتها وتسلطها .

مصطفى: (في غيظ ويأس وغضب) إنتو حتجننوني انتو الاثنين.

سيد: يحاول إجلاسه ولكنه يبتعد، أقعد بس ... أقعد ..

(موجها الكلام لحسن) خليه يقعد يا حسن.

حسن: (يرجوه الجلوس) اقعد يا مصطفى ونتكلم برواقة..

[1] رجاء النقاش: في أضواء المسرح، دار المعارف، د ط، 1965، ص 65.

مصطفى: (يزيحه عنه) ابعد عنى أنت كمان.. (يصرخ في غيظ) أنا ما أعرفكش ..

حسن: ما تعرفنيش ازاي؟ دا أنا أخوك .. هو أنا ابن عمك

سيد: يا سلام يا أبو علي لسانك اللي ينقط عسل... ما قلنا

نبقى زي إخوان الصفا يا جدعان.

مصطفى: (يهب صارخا) انتو عاوزين تخموني انتو الاثنين؟ ".[1]

هذا هو "مصطفى" أو بالأحرى الأنانية و المصلحة الشخصية، المتجذرة في كل مجتمع، فقد عمد "نعمان عاشور" إلى طرحها في مسرحياته من خلال شخصية "مصطفى"، " إن كل إخوة "مصطفى" يطبطبون عليه، يحاولون إرضاءه، يخافون منه لا أحد أبدا يقف في وجهه، لا أحد يتحداه، إن صفة الأنانية لا تدخل في صراع واضح مع صفة مقابلة لشخصية أخرى في المسرحية، و الشخصية المقابلة كانت شخصية سيد، كانت كفيلة بأن يقف وجها لوجه مع شخصية "مصطفى" ولكنها لا تفعل ذلك بل تكتفي بالعبادة و البكاء و الابتعاد عن كل مشكلة ".[2] سيد يمثل أغلبية المجتمعات العربية التي تتعايش مع واقعها دون محاولة منها لتغييره.

2-2-3- المسرح ناقل للواقع

فكاتبنا "نعمان عاشور" رائد المسرح الواقعي لدى العرب قد " أدرك بوعيه الثقافي المبكر أن المسرح من أهم الأنواع الأدبية -إن لم يكن أهمها على الإطلاق- فهو ينقل الواقع الإنساني حيا في الحوار الدرامي الذي يحمل كل دلالات النص (أحداثه وموضوعه وشخصياته)، وهو يعكس الواقع جماليا من خلال اللغة الدرامية التي تعتمد على الإيحاء رغم

[1] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، ص 45-46.

[2] رجاء النقاش: في أضواء المسرح، ص 68.

واقعيتها ... وكل إبداع فني/أدبي يجب أن تكون لغته بعيدة عن المباشر متخذة من المجاز وسيلة للتشكيل وهذا ما يتجلى مضيئا في أعمال "نعمان عاشور" المسرحية كلها ومنها رائعته عيلة الدوغري ".[1]

أما الأخت الكبرى "زينب" فقد جسدت مرض "الابتذال" أو عدم التهذيب و الفظاظة المنتشرة كثيرا في المجتمع، فزينب كثيرة الثرثرة و التذمر، تنحدر إلى الجهل كثيرا فهي " تمثل "صورة صارخة" فاقعة للابتذال إنها امرأة ثرثارة مستبدة جاهلة متحكمة في بيتها وزوجها، لا تصدر عن نفس طيبة بسيطة تهتم بالسلوك الطبيعي الصادق .. هذه الشخصية الانسانية عندما يتحكم فيها الجهل و التفاهة ".[2]

زينب: مستحملك يا اختي بفلوسك؟ ! هو انتي قاعدة ببلاش؟

مش بدفعي لتاكل أول شهر اكثر من أكلك وشربك؟

واحنا بنعزم لك إيه! انتي ولا الاستاذ قاعدين عندنا بفلوسكم ..

عيشة: والله يا أبله ما في راجل يعمل كده!! مش كثر خيره

اللي سايب أوضة مومه لمصطفى دا انتي أول ما جينا

نيمتيه في الصندرة مع الفيران وطاوعك علشان خاطرنا !!

زينب: يا بخت اللي حيتزوجك!! أوعي يا عيشة نعملي كده مع

الأحنف !! قصدي !! سي سامي! من اول دقيقة لازم

تعرفيه مقامك! وتوريله مقامه.

[1] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، ص 05.

[2] رجاء النقاش: في أضواء المسرح، ص 65.

عيشة: أنا اللي اتجوزه يا أبله.. لازم أحترمه.. على قد ما أحبه..

زينب: حبيه معلش .. إنما ما تحترمهوش

عيشة: مقدرش اكون بحبه ولا أحترموش

زينب: يبقى احسن لك ما تتجوزيش !! حياكلك ..إذا احترمتيه

حيعملك خدامته مش مراته.[1]

من خلال هذا الحوار من المسرحية و الذي دار بين "زينب" وعيشة نلمس الواقعية من خلال نقدنا للمجتمع عن طريق نقد شخصية "زينب" المتسلطة " فتعمدت الواقعية الجديدة إلى نقد المجتمع نقدا مرا، عن طريق إبراز السعادة اليومية إلى جنب التراجيديات اليومية التي كانت تزخر بها حياة ما بعد الحرب الثانية، ويمثل العالم الشكل في الواقعية الجديدة الطبيعية وغرابة الظروف وعلاقات الناس بالحياة الواقعية التي يعيشونها ".[2]

2-2-4 عدم العدالة الاجتماعية:

تعكس مسرحية "عيلة الدوغري" نقد لعدم العدالة الاجتماعية الذي كان قبل ثورة 1952، والذي من أجله قامت هذه الثورة حيث ظهر فيها جليا إيمان الكاتب بالفكر الاشتراكي، وتأثره بالكاتب "برنارد شو" ودراسته لمسرحه، يقول نعمان عاشور: " إن ذلك لم يأت من مجرد الممارسة وحدها ... بل كان لتكويني الثقافي نفسه وما انصرم من أعوام سابقة من ممارسة النشاط السياسي... وما انا متشبع به من آراء وأفكار وقيم اجتماعية .. تلتف كلها حول عامة الدعوة الاشتراكية.. هذا فضلا عن تأثري بكتابات "برنارد شو" ونظرته

[1] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، ص 84.

[2] كمال عيد: المسرح بين الفكرة و التجريب، المنشأة العامة للنشر، ليبيا، ط1، 1984، ص 740.

للمسرح كخير وأقوى منبر يستطيع منه الكاتب أن يعبر عن نظرته وأن يحقق رؤياه السياسية و الاجتماعية و الحضارية و الانسانية معا ".[1]

2-2-5- الحركة الجدلية في المجتمع:

يتفق الكثير من الدارسين و النقاد أن مسرحيات "نعمان عاشور" واقعية بامتياز، فنجدها تصور واقع الثورة الاشتراكية " من أبرز مميزات نعمان عاشور كمؤلف درامي أنه يضع يده منذ بداية الكتابة على الحركة الجدلية للمجتمع وهو أكثر كتابنا اهتماما برصد الصراع الطبقي واكتشاف حركته، وتكاد مسرحياته جميعا تدور حول الطبقات ".[2] إذ وجد في المسرح ما يعبر عن كل مشاعر وطموحات ومعاناة الشعب في مختلف المجتمعات العربية.

2-2-6-الطّواف يمثل المجتمع المقهور:

برزت شخصية "**الطّواف**" كرمز لآلام الشعب وآلامه

" الطواف: يا حسن عاوز جزمة يا حسن. ها تولى بقى جزمة، حد

منكو يجيب لي جزمة.

حسن: (يمسك به من كتفه مؤكدا) ورحمة أبويا لمديك

الفوتبول بتاعى القديم، إذا دخلت المعسكر هاد يهولك

نتيجة القرعة النهارده. عاوزين من النادي تباعنا

خمستاشر واحنا عشرين.

الطواف: (بإصرار وتأكيد) حتدخله، حتدخله

[1] نعمان عاشور: المسرح حياتي، دار الثقافة العربية، القاهرة، د ط، 1975، ص 153.

[2] أنظر: السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 138.

حسن: (بنفس الاصرار وز التأكيد) وانت حناخد جزمه كنج

حتنقم بها م الزلط اللي بقبش رجلك سبعين سنه

دا انت كنت الموتو سيكل بتاع زمان.

الطواف: ربنا يخليك.

حسن: زودها. يخليني كده حاف ما منها فايدة (ويتطلع للكروت في

يده وهو يتجه خارجا ويعطى الطواف

الفانلة و الشراب) وديهم أوضتي .. بس إياك يلحق بطبعهم لنا ثاني صح.

الطواف: ربنا يغنيك، ويريحك، ويسعدك ".[1]

أعطت شخصية "الطواف" صورة بارزة على الطبقة السحيقة في المجتمع المصري، فعدم امتلاكه لحذاء طيلة المسرحية يدل على معاناة هذه الطبقة وحرمانها وتهميشها منذ اعوام عديدة حتى جاءت الثورة الاشتراكية بوعودها بأنها سنتصف المجتمع، من خلال إعادة توزيع الثروات على المجتمع، وصف "لويس عرض" "الطواف" بأنه بطل المسرحية بقوله: " الطواف هو البطل الحقيق تبدا وتنتهي به وينشر ظله الجسيم على كل فصل من فصولها، وهو الشيء الوحيد الحقيقي فيها وسط كل هذا الزيف و الأنانيات المتصارعة، "الطواف" هو رمز الشعب، ولو أن "نعمان عاشور" سمى مسرحيته "مأساة الطواف" بدلا من أن يسميها كوميديا "عيلة الدوغري"".[2]

[1] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، ص 26.

[2] لويس عوض: دراسات في النقد و الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، د ط، د ت، ص 269.

2-2-7-عزلة الفرد داخل المجتمع:

عرجت مسرحية "عيلة الدوغري" -تلك العائلة المتوسطة- الحديث عن التمزق مرض العصر، كل واحد يعيش في عزلة على انفراد، همه الوحيد مصلحته الشخصية على المصلحة الجماعية فالأنانية صفة في كل شخصية.

" سيد: استنى يا حسن؟!!

حسن: حا اعبى الشنط و أوضب حالي .. و الحق ابيت في المعسكر الليلة..

سيد: يا سلام.. يا سلام يا أبو علي لو تدخل الخلوة معايا..

حسن: هيه الخلوة يجوز فيها اثنين؟..

سيد: اعمل لروحك خلوة في المعسكر..

حسن: المعسكر فيه ثلاثين لعيب .. ما تجوزش فيه الخلوة ...

سيد: و النبي يا حسن انا ندهتلك إمبارح .. انت عارف معزتك عندي ندهتلك في الخلوة.. وبعزم صوتي ..

حسن: (يجلريه حتى يريحه) إمتى الكلام ده ؟

سيد: امبارح الفجر .."[1]

كانت هذه هي عائلة الدوغري التي جسدت معاناة الطبقة الوسطى في المجتمع المصري، ارتقى من خلالها "نعمان عاشور" بالمسرح الواقعي.

3-أثر التّيار السّياسي في مسرح "سعد الله ونوس":

3-1-نبذة عن حياة ونوس وأعماله:

3-1-1-سعد الله ونوس (1941-1997):

" كاتب مسرحي سوري، ولد عام (1941) بقرية حصين البحر بمحافظة طرطوس بسوريا ".[2] " تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية، درس الصحافة في القاهرة، وعمل محررا للصفحات الثقافية في صحيفة "السفير اللبنانية"، كما عما مديرا للهيئة العامة للمسرح والموسيقى في سوريا، في أواخر الستينات، سافر إلى باريس ليدرس فن المسرح ".[3] الف العديد من المسرحيات التي كان موضوعها الأول الأساسي سياسيا.

3-1-2 أعماله:

من أهم المسرحيات التي ألفها "ونوس": " "حيدوزا تحدق في الحياة" (1963)، "حبكة على الرصيف" (1973)، "مأساة بائع الديس الفقير" (1965)، "الجراد" (1965)، "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" (1968)، "الفيل يا مالك الزمان" (1969)، "مغامرة راس المملوك جابر" (1970)، "الملك هو الملك" (1977)، "رحلة حنطة من الغفلة إلى اليقظة" (1978)، "الاغتصاب" (1986)، "منمنمات تاريخية" (1993)، "ملحمة السراب" (1993)، "غرام"

[1] نعمان عاشور: عيلة الدوغري، ص 26.

[2] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 14.

[3] المعرفة: سعد الله ونوس: marefa.org.

(2003)، ...إلى جانب أعماله الابداعية لقد صاغ ونوس أفكاره عن المسرح والثقافة بشكل نظري في كتابي "بيانات لمسرح عربي" و"وهوامش إبداعية" ".[1]

اهتم "سعد الله ونوس" بقضايا وطنه السياسية، فكان شديد التأثر بها مما جعل من مسرحه أرضية خصبة لطرح هذه القضايا، ولقد امتازت مسرحياته السياسية بتعرضها لقضايا السياسة الداخلية وارتبطت بالواقع السياسي ارتباطا مباشرا، فقد مثلت اتجاها في الاهتمام بالواقع السياسي ارتباطا اتسم بالارتباط الوثيق بالواقع والصدود عنه في رؤية كاشفة، يقول سعد الله ونوس: "... فإذا لم يكشف المسرح الحقيقة أو أخطأ في تحليل الأوضاع، ينقلب أداة جهل وتظليل، وإن لم يعرف كيف يبني عمله ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقق المتفرج ويحفزه على العمل يتحول إلى أداة تفريغ تظهر المتفرجين عن عوامل النقمة أو الغضب أو القلق وتزيد من قوة احتمالهم لمأساتهم... وفي النهاية تحذر المتفرج وتزيد الوضع القائم رسوخا ومتانة، وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحن وأخرى تفرغ ".[2] فقد أراد ونوس من المسرح أن يكون أداة تشحن عقل المتفرج حتى يحاول تغيير واقعه.

هذا ما يؤكده على عقلة عرسان بقوله: " الحقيقة أنني لا أستطيع ولا أريد أن ألغي علاقة الأدب المسرحي بالفكر والسياسة، لأنني عندما أفعل ذلك ألغي نوعا ما صلته بالحياة، فالحياة وخاصة في المسرح لا يمكن عزل مقوماتها –حسب الطريقة المخبرية– فالإنسان حيوان سياسي وكل ما في الحياة متداخل وبالتالي سياسة ".[3] وبالتالي فلا يمكننا فصل المسرح عن الحياة ولا فصل المسرح عن السياسة، فالمسرح مرآة عاكسة للأوضاع السياسية والاجتماعية التي يعيشها المجتمع.

---

[1] حمود فاطمة: المسرح في سوريا بين الريادة والتأصيل، منشورات مطبعة التعاونية، سوريا، 2002، ص 194.

[2] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 1996، ص37

[3] علي عقلة عرسان: الإيديولوجيا وشؤون الثقافة، مواجهة مع علي عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 192.

3-1-3- السّياسة في المسرح:

كان المسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق واليونان سياسيا ولكنه كان يطرح، القضايا السياسية بطريقة غير مباشرة، إلى أن تطور المسرح من تيار إلى آخر إلى غاية ما يعرف بالمسرح السياسي، ورائده "بسيكاتور" الذي طرح قضايا الحرب العالمية الأولى في مسرحه، " نشأ المسرح سياسيا ولا يزال، وحتى عندما يبدوا غير مكترث بالسياسة يتحاشى الخوض في مشاكلها ويبتعد ما استطاع عن شجوتها ودوامتها فإنه يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية، هي باختصار صرف الناس عن اهتمامهم بقضاياهم المصيرية ".[1] حتى لا يحاولوا تغييرها والثورة عليها.

3-1-4- سعد الله ونوس وثورته على الواقع:

يعتبر سعد الله ونوس رجل مسرح حقيقي أحس من البداية أنه لا ينتمي إلى مسرح تقليدي مغلق تميزه الحكاية وهدفه المتعة يقول ونوس، " نحن لا نصنع مسرحا لكي نثبت فقط أننا لا حقون بمركب المدينة، وأننا نعرف المسرح كسوانا ... أننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا ".[2] لتبرز هنا وظيفة المسرح التعليمية التي تريد من المتلقي أن يمعن النظر جيدا فيما يقدم له ويشارك بروح مسؤولة عما يطرح من قضايا سياسية تحاك من حوله وزعزعة ثقته حول الحكم.

3-1-5- سعد الله ونوس وتسييس المسرح:

كانت نكسة 5 حزيران 1967، بمثابة دفعة قوية ساعدت "ونوس" على تسييس المسرح، لتكون نقطة انطلاق وتحول في المسرح العربي وإعادة النظر فيما يقدم على المسرح، وعما يدور خارج خشبته " وتحتل مسألة التسييس هذه نقطة محورية –بل لعلها

[1] سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

النقطة المحورية– في مسرح ونوس نفسه، وفي المسرح الذي يدعوا إليه، كل مسرح هو بالنهاية سياسي المهم أية "سياسة" يخدم هذا النص المسرحي أو ذاك؟... سياسة تخدم الرجعية وتكرس الوضع القائم، أم سياسة تدفع باتجاه تقدمي يهيئ للتغيير؟ والمسألة، عند ونوس، هي في تسييس الجمهور، وتفعيل الحركة باتجاه التقدم والثورة ".[1]

يمكننا القول بأن ونوس كان وطنيا حتى النخاع وهذا ما جعله يتأثر بالنكسة وما خلفته من أضرار نفسية واجتماعية، ومن احتلال الصهيوني لأجزاء من وطنه " كما انعكس على حسه الفني قلقا وابداعا وكانت "حفلة سمر" استجابة حقيقة للنكسة حيث أعقبها ونوس بكتابة مغامرة "المملوك جابر" بعدها بأربع سنوات من وقوعها، حين كان لهيب أحزانها ما يزال يقرع النفوس فإبداعاته كانت نتيجة تفاعله مع الظروف، ومواكبته للأحداث، فالنكسة كانت أكثرها أهمية في تطوير توجهاته المسرحية، وأشدها اسهاما في تشكيل جوهر المسرح الونوسي في مراحله التالية ".[2]

المسرح عند سعد الله ونوس لا يعني النص المسرحي فقط بل هو مجموعة من العناصر تكمل بعضها البعض حتى تصل إلى عرض مسرحي ناجح قادر على ايصال رسالة توعوية " وكما ينطلق ونوس من مفهوم الفريق المسرحي المتجانس المتفاعل فهو يفهم العرض المسرحي كلا متجانسا متكاملا: فالنص المسرحي هو واحد فقط م عناصر العرض المتعددة المتآزرة، هناك الافراج، والتمثيل، الديكور، الحركة، الاضواء، الموسيقى، وشتى المؤثرات، وهناك الجمهور، وهناك أيضا ايقاع المرجلة التاريخية، المسرح حدث اجتماعي، سواء على صعيد تآزر وتفاعل عناصر العرض المسرحي، فيما بينها أم على صعيد التفاعل

[1] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص 10.

[2] محمد حمو حورية: تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر، ص 141-143.

مع الجمهور، من هنا خطورة هذا الفن الجماهيري ".[1] هذا ما لم نألفه مع المسرح الكلاسيكي الذي كان يفرغ ذهن المتلقي ولا يشحنه على عكس مسرح "ونوس".

فلا يجب أن يظل المسرح حبيس قواعد وقوانين صارمة تحرم المتلقي من معرفة ما يحدث من تطورات، كي لا يشارك فيها ويبقى فقط يتخبط أمام ما يعرض أمامه دون التفكير في مواجهته والتحرر منه " إن الفن يتحرك في عالم متغير وفق تيارات العصر ويعمل وفق حاجات تطور تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك، فالقدرة في التجاوب مع روح العصر تعد من أبرز خصائص المسرح باعتباره فنا من الفنون ".[2] يؤدي رسالة تعليمية معينة.

3-1-6- الحدث الاجتماعي أساس المسرح السياسي:

يختلف "سعد الله ونوس" عن الكثير من المسرحيين من خلال تحديده لخصائص ومميزات المسرح، حيث يقر بأن الجمهور عنصر أساسي ومهم في العمل المسرحي، وأن العمل المسرحي لا يقف عند حدود النص المسرحي فقط، فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره " حدث اجتماعي" كان ذلك منذ نشأته ولا يزال، على الرغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البورجوازي ذي الخشبة الايطالية، ولهذا فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية النصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة، إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي ".[3] أعطى سعد الله ونوس للجمهور مكانة فعالة لإنجاح العرض المسرحي والتفاعل معه والاستفادة منه.

---

[1] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص 10.

[2] العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة، بيروت، د ط، د ت، ص 111.

[3] سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ص 21.

عاشت البلاد العربية في الستينات أزمة الانسان المنهزم المقهور، مما جعل سعد الله ونوس يغير وظيفة المسرح، لتكون توعوية فهمه الوحيد كيف رفع الوعي السياسي والاجتماعي عند المتلقي، والتأمل في القوانين وهل يمكن صدها أو تغييرها.

2-2- الأبعاد السياسية في مسرحية حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران:

2-2-1 -حفلة سمر من أجل 5حزيران:

"حفلة سمر من أجل 5 حزيران" مسرحية ألفها سعد الله ونوس عام 1968م، نتيجة تأثره بالنكسة التي هزم فيها العرب عام 1967 من طرف الإسرائيليين، تدور أحداثها حول " حرب حدثت عام 1967، بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا و الأردن، وبمساعدة من لبنان والعراق والجزائر والسعودية والكويت، وانتهت بإنتصار إسرائيل واستلائها على قطاع غزة والضفة الغربية، وسيناء هضبة الجولان، اندلعت الحرب في 05 من حزيران 1967، بهجوم إسرائيل على قواعد سلاح الجو المصري في سيناء عاشت فيها كل من سوريا ومصر والأردن فترة ثلاثة أسابيع من التوتر المتزايد، وكان من نتائجها خسارة الضفة الغربية وقطاع غزة وشبه جزيرة سيناء وهضبة الجولان...، استخدمت فيها إسرائيل الحرب النفسية والإعلامية لتصوير هذه الحرب بين أربعة دول هي مصر، الأردن، سوريا، العراق، ضد الكيان الاسرائيلي المدعوم من قبل دول عظمى مثل أمريكا وفرنسا وإنجلترا، ولم يعطي العدوان أي فرصة لمصر للاستعداد، وفي الساعات الاولى من فجر حزيران 1967، أقلعت طائرات حربية من إسرائيل باتجاه مقر سلاح الجو المصري ودمرته كما دمرت المطارات الجوية العسكرية لبعض الدول منها سوريا والعراق استلت إسرائيل على مناطق كثيرة من فلسطين، كما وصلت لمناطق سوريا واحتلتها ".[1] فكانت هذه المسرحية انطلاقة جديدة للمسرح العربي.

[1] سلوى حسن، نكسة حزيران، جريدة المستشار، 1967 . netwww.amostashar.ig .

2-2-2-مميزات المسرح السياسي في حفلة سمر من أجل5حزيران:

أ-تحطيم قواعد المسرح الكلاسيكي "الحدث":

لم يركز "سعد الله ونوس" على الحدث بصفته محور الفعل المسرحي وأساسه بل كانت المسرحية على شكل حوارات متفرقة، عكس ما كان في المسرحية الكلاسيكية حيث تبدأ الحكاية متسلسلة من بداية المسرحية إلى نهايتها " اهتم أرسطو بالحكاية، لأنها أساس الفعل وجعل الحكاية المحور الأهم من النواحي الفنية والوظيفية للمسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير ".[1] لأن المسرحية عنده مجموعة من الرسائل التي يريد بعثها في نفس المتلقي، فقد كانت بداية المسرحية حديث عن نكسة حزيران عام 1967، ثم يليها الحديث عن بداية حفلة لم تبدأ، يليها تذمر الجمهور، وهذا خارج عن المألوف الذي عهدناه في المسرحية الكلاسيكية.

" في تمام السّاعة التاسعة إلا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام 1967، شنت اسرائيل، دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية، شنت إسرائيل... هجوما صاعقا على الدول العربية فهزمت جيوشها ... فإنه قد كشف بجلاء، وشراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا إلى أن نرى أنفسنا، في مرايانا، نتساءل: من نحن، لماذا؟

كان من المفروض أن تبدأ الحفلة في الثامنة والنصف، يمكن تغيير الوقت بحسب برنامج المسرح الذي يقدمها ... ودون أية إشارة تؤذن بالبداية.

[1] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د ط، 2001، ص 549.

بدأ المتفرجون يتذمرون، وثمة ضجة هامسة تتنامى تدريجيا لتملأ جنبات الصالة. ينطلق صفير من المقاعد الخلفية، ضحكات رؤوس تلتفت ".[1]

ففي مسرحية "حفلة سمر" لا يجد المتلقي نفسه أمام أحداث متسلسلة مثلما هو معتاد في المسرحية الكلاسيكية فنجد الأحداث الواحد تلو الآخر حتى نصل إلى ذروة الصراع، أما سعد الله ونوس في مسرحيته هذه فقد انعكس تأثره بالتيارات المسرحية في أوروبا " أما الاتجاهات المسرحية الحديثة التي تأثر بها ونوس كالبريختي والبريدنللي فلم تعتمد على الحكاية مثلما اعتمدت عليها المسرحيات التقليدية، فالحكاية أو الحدث من وجهة نظر ونوس وسيلة وليست غاية ".[2] وسيلة لإيقاظ الوعي الجماعي حول هذه السياسات المفروضة عليها، فكانت النكسة دافعا ليكتب ما يخالف المسرح التقليدي، فكانت الأحداث والحكايات تتكشف من وقت لآخر وبطريقة غير مباشرة على لسان المخرج تارة او على لسان الشخصيات الاخرى تارة أخرى، يربط بين هذ=ه الحوارات رباط خفي يكشفه المتفرج المتأمل وهو نكسة حزيران.

" المخرج: من منا لم يتفسخ قلبه كثمرة مهترئة عجوز. من منا لم تجف دموعه !

متفرجون: ما أسهل انتقاء العبارات.

- و الادعاء
- (بصوت حازم) عيب يا جماعة، اتركوهما يتابعان.
- المخرج: إلا أني أتحدث من الناحية الفنية، مثل هذه الأحداث العنيفة لا تتكرر دائما، ولا بد أنها كانت تجربة خصبة افنك وكتابتك.

[1] سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، archivebeta.sakhrit.com، ص 5.

[2] سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 11.

- عبد الغني: (ساخر اللهجة) تجعلني أشعر بالزهو. لعاها لم تقع إلا لتخصب كتابتي. أتذكر الآن قصة الثلاثة عشر سطرا.

- المخرج: الثلاثة عشر سطرا؟

- عبد الغني: لم تسمعها من قبل.

- المخرج: لا أظن.

ب-مشاركة الجمهور في العرض المسرحي:

رأى "سعد الله ونوس" أن مشاركة الجمهور في العرض المسرحي أمر لابد منه. باعتبار أن وظيفة المسرح لا تقف عند المتعة والفرجة فقط بل لابد أن تخترق ذهن المتفرج باعتبارها وسيلة تحمل العديد من المفاهيم والوقائع التي يجب أن يمعن النظر فيها، يقول سعد الله ونوس: إن " المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح: تبلوره وحل إشكالاته هو "الجمهور". أحاول هنا أن أقلب صيغ مناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي وفيما يسمونه أزمته أو تعسر ولادته، يدفعني إلى ذلك سببان جوهريان، الأول، هو أن المناهج تنطلق في معظم الأحيان من فهم ساكن، وتعريف محدود وضيق للظاهرة المسرحية. والثاني، هو أنما لم تقدنا حتى الآن إلى ما يشبه حلقة "البيضة والدجاجة... لهذا سأقلب هذه المناهج التي تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ولا تتعداها إلا عرضا وبشكل ثانوي إلى الجمهور إذ تعتبره واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثر- ولعل هذا ما يفسر الخيبة النسبية لمعظم الحلول التي وضعت لهذه المشكلة ".[1] يريد ونوس من خلال مسرحه أن يفك قيود المتفرج لينقله من الصالة إلى الخشبة مشاركا في العرض لا متفرجا عليه وهذا ما كان في مسرحية "حفلة سمر" إذ أعطى ادوارا للمتفرجين وترقيمهم بـ: المتفرج الأول، المتفرج الثاني ...

[1] سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 18.

- المتفرج الأول: قلنا لا نريد رقصا أو غناء
- متفرجون: (من الصالة) لا نريد
- يكفينا غناء الأعداء ورقصهم
- المخرج مشتت. يبعثر نظراته المحتقنة بين الصالة والمسرح.
- لماذا لا نتسلى قليلا؟
- اذهب وتسل عندهم"
- يجب أن نتابع الحديث
- المتفرج الأول: (للثاني) لا فائدة. اتركه .. ولنعد إلى السؤال
- المتفرج الثاني: (منتهيا) السؤال
- المتفرج الأول: ماذا تجد في كلامي من التفلسف؟
- المتفرج الثاني: اللعنة، كأن سلسلة أفكاري قد تقطعت. (لحظة) إي .. الحقيقة لا أرى سببا لقسوتك عليهم إلا أن يكون ذلك زفرة مرارة مكبوتة.
- المتفرج الأول: المرارة والخنق والاختناق الداخلي البطيء لكنني أتحدث عما هو أبعد. إذا كنا سنمضي في لعبة التبرير، فمن السهل جدا أن نجد لكل نعل حجة ".[1]

فلو تأملنا هذا الحوار جيدا لوجدنا خلفه رسالة تقول أن لا تبرير تملكه اسرائيل حتى تحتل أراضي البلدان العربية، وهنا تكمن وظيفة المسرح من رؤية "سعد الله ونوس" أنها تشحن عقلية ومخيلة المتفرج برؤية جديدة تجعله يفكر في التغيير والتجديد لأن دائما " ثمة

[1] سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 49-50.

علاقة قربى تربط بين المسرح والجمهور منذ آماد طويلة، وتلك بديهية اقتضتها طبيعة وصيرورة المسرح المتحركة ".[1] دوما، فالمسرح فن متميز عن باقي الفنون كونه يعالج قضايا وهموم الإنسان، يزدهر بتفاعل الجمهور وديناميته المتواصلة " فإذن المسرح في جوهره حدث اجتماعي لا وجود له، دون الجمهور فإنه لصيق بالجمهور، فإنه لصيق بالجماهير من ضميرها ويجسد تجربتها ".[2]

ج-دمج الصالة والخشبة:

حطّم "سعد الله ونوس" في مسرحيته "حفلة سمر" الفاصل الوهمي بين الصالة والخشبة من خلال اشتراك الجمهور في أحداث المسرحية ليخترق بهذا السكون بين الجمهور والمسرح، فينادي الجمهور للوقوف على الخشبة والمشاركة في العرض المسرحي، من خلال أدوار أعدت من قبل، تعرض وتمثل من طرف ممثلين يجلسون في الصالة مع باقي المتفرجين، " بعدها استحوذت العزلة القديمة بين الخشبة (المسرح) والصالة (الجمهور) في المسارح الكلاسيكية، منذ أزمنة بعيدة أخذت المسرحيات الحديثة تعرف أهمية الجمهور ودوره الإيجابي في توجيه المسرح إذ هو هدف العرض، فعليه أن يمارس حقوقه كاملة، وألا يكون سلبيا يأخذ ما يقدم إليه دون اعتراض وتمحيص ".[3] كما كان من قبل في المسارح القديمة التي لديها قواعد صارمة تمنع المتفرج من أي تفاعل أو حركة، فدوره المشاهدة والتمتع لا غير.

- عبد الرحمان: (بصوت خافت محايد) يتحدثون عنا يا أبا فرج

[1] الأعسم باسم، الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، تموز للطباعة، دمشق، ط1، ص 103.

[2] ج. ل. ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد حمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1995ن ص 563.

[3] عزام محمد، مسرح سعد الله ونوس، ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2003، ص 59.

- أبو فرج: نعم ... يتحدثون عنا.

- المتفرج الثاني: إن كان التبرير لعبة، فالإدانة كذلك لعبة. والسؤال هو الآخر لعبة. ألم تسمعهم. حالتهم واضحة. كذلك أوضاعهم. بكلمات بسيطة نبشوا الحقيقة التي يهتز ذوقها وجودنا الكسيح. نبشوها وفي وجوهنا قذفونا. حقيقة تامة تتجاوز الاسئلة. تتجاوز العاب الإدانة.

- المتفرج الأول: لا تنفي الحقيقة أن تكون هناك مسؤولية. لو صمدت قرية واحدة لتغيرت معان كثيرة. لكن قبل أن تبدأ الحرب هجروا مساكنهم تركوا للعدو أراضي بلا ناس، بيوتا بلا ناس، مدنا بلا ناس، هذا يتضمن حقيقة ذات مغزى، ولها كالآباط الوسخة رائحة عفنة.

- المتفرج الثاني: من السذاجة أن نتوقع منهم غير ذلك. سمعت ما قالوا كلماتهم كضوء النهار لا ظلال حولها. من الحروب يعرفون ضرب العصا وذكريات قديمة عن عداوات ريفية صغيرة، معزولون في قراهم البعيدة لا يزورهم أحد، لا يعرفون ماذا يدور في العالم حولهم... وإرث طويل من العذاب والذل ".[1]

من خلال ما قاله المتفرج الأول فالكل مساهم في نكسة 5 حزيران 1967 ومسؤول عنها، بداية من الرّيفي البسيط الذي استسلم ولم يقاوم وصولا إلى أكبر القادة لذا رأى "سعد الله ونوس" وجوب اشراك الجمهور في المسرح " لأن اشراك الجمهور في الحدث يجعله مهتما ومبصرا بقضاياه الاجتماعية والسياسية ومشاركته العظيمة فيها، وينتج عن ذلك وعيا سياسيا لما يدور حوله ".[2] فالنكسة الحزيرانية باعتبارها متغيرة سياسية، تمكنت من خلق ظاهرة مسرحية، وقف عندها كبار المسرحيين العرب، محاولين البحث عن أساليب جديدة

[1] سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 50.

[2] جنداري جمعة ابراهيم، النص المسرحي السوري، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د ط، 2000، ص 176.

تمكنهم من احتواء أبعادها، وشحن ذهن المتلقي بسلاح لعله يتمكن من معالجتها، عن طريق ما يعرف بالمسرح السّياسي.

4 أثر التّيار الملحمي في مسرح عبد الكريم برشيد "الاحتفالية: "

4-1- لمحة عن حياة "عبد الكريم برشيد" وأعماله:

يعد عبد الكريم برشيد رائد المسرح الاحتفالي " كاتب ومبدع وناقد مسرحي ولد سنة 1943 بمدينة "أبركان" شرق المغرب، تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمدينة فاس، وفيها حصل على الإجازة في الأدب العربي وعلى دبلوم التربية وعلم النفس، سنة 1971، ثم حصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في موضوع "الاحتفالية" وهزات العصر، كما تحصل على الدكتوراه أطروحة بموضوع "تيارات المسرح العربي المعاصر من النشأة إلى الارتقاء، أما في ميدان الاخراج حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبو ليبي بفرنسا (1973)، وهو أحد أعضاء اتحاد الكتاب المغاربة، استدعى في لجان التحكيم في كثير من المهرجانات العربية ".[1] كان هدفه الأول ايجاد مسرح عربي شكلا ومضمونا.

كان لعبد الكريم برشيد الكثير من المؤلفات في المجال المسرحي تجاوز عددها الخمسة والثلاثين مسرحية مكتوبة باللغة العربية الفصحى ترجم البعض منها إلى لغات مختلفة، تميزت مسرحياته بالاحتفالية وقد جسدت في مجموعة من المسرحيات: " "عنترة في المرايا المكسرة"، "الشرجان والميزان"، "سالف لونجة"، "عطيل والخيل والبارود"، "عرس الأطلس"، "فاوست والأميرة الصلعاء"، "أمرئ اقيس في باريس"، "اسمع يا عبد السميع"،

[1] ينظر: فاطمة موسى محمود: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 2008، ج1، ص 291.

"النمرود في هليود"، الحكواتي الاخيرة، "رباعيات المجذوب"، "ليالي المتنبي"، "على باب الوزير"، "الدجال والقيامة"، "خيطانو المجنون"، و"ابن الرومي في مدن الصفيح ".[1]

4-2-الإحتفال من منظور عبد الكريم برشيد:

يعتبر الإحتفال عند كل كاتب مسرحي وظّف الاحتفالية في أعماله المسرحية أساس الحياة وفلسفتها في كل نواحيها، إذ يعتبر عندهم " رؤية للوجود، وهو موقف حيوي له معناه ومغزاه، بكل تأكيد وأيضا له وظائفه الوجودية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والذهنية والعلاجية التي يقوم بها ".[2] باعتباره " المعادل الموضوعي للحياة –كل الحياة– وذلك بحيويتها وفي حركتها وفي تحولاتها "، [3] كوّن عبد الكريم برشيد جماعة سميت بجماعة المسرح الإحتفالي والتي تقول أن الإحتفال يمثل " لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللّفظ ومن لغة اللّحن ولغة الإشارات، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة والوجدانية والفعليّة ".[4] لنستنتج من هذا أن الإحتفال لا يمثل فقط جانب الأفراح والسّعادة والمسّرات، بل يتعدى كذلك إلى جانب الأحزان فالإحتفال " لا يعني دائما الفرح إنه الحياة في تنافرها وتناقضها وفي أشكالها المتباينة ".[5]

الإحتفال شيء مغاير لباقي الأحداث اليّومية ففيه تلغى جميع قيود الزّمان والمكان ونركز فقط على لحظة الإحتفال يقول "**عبد الكريم برشيد**": " إن الإحتفال إذن –وفي معناه العام– هو الدّيوان الذي يتضمن كل ثقافات الشعوب والأمم المختلفة، فهو يتضمن الكلمة ويتضمن الصّورة الحية ويتضمن الحركة، ويتضمن الرقص، ويتضمن الغناء ويتضمن

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرحيم احسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، اديسوفت، المغرب، ط1، 2005، ص 41.

[2] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعييد الإحتفالي.دار توقال، المغرب، دط، 2012، ص 74.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

[4] جماعة المسرح الإحتفالي: البيان الأول.ص16

[5] ريمة الشايب: مسرح عبد الكريم بين الإحتفالية وصناعة الفرجة، ص 65.

الإنشاد الديني ويتضمن الإشارة، ويتضمن العلامة، ويتضمن الرّمز، وهو بهذا عنوان ثنائي وحضاري لا يمكن ان يخلو منه اي مجتمع من المجتمعات ".[1] ينكسر فيه كل مألوف في الحياة ليخلق عالما جديدا.

4-3-مفهوم الإحتفالية (LE Théâtre De Fête):

مثلت محاولة عبد الكريم برشيد من خلال كتاباته المسرحية الإحتفالية ربط المسرح العربي والمتفرج بماضيه ومواكبته للنصوص العالمية المسرحية، من خلال إشراك المتفرج في العرض، واعتبار (النص/العرض) ثنائية متجانسة قابلة للتغيير. يقول عبد الكريم برشيد في هذا: " إن الإحتفالية قد تمردت على طبيعة العلاقة التقليدية في المسرح... وذلك لأنها قائمة على أسس إقطاعية لا تتناسب وعصر الحداثة، الذي هو بالأساس عصر الإنسان، وعصر الحرية والحوار، والتّشارك، فقد كان ضروريا تعديل تلك العلاقة، وجعلها علاقة إنسانية ".[2]

اعتبر عبد الكريم برشيد الإحتفالية في المسرح مشروعا جماليا، يقول أنها: " فلسفة بالمعنى العام والشامل للكلمة وليس بمعناها الضيق والمحدود والمدرسي ".[3] كما يراها أنها: " موقف من الوجود ومن السّياسة والأخلاق ومن الحياة ومن الموت ومن التّراث ".[4] فالإحتفالية من زاوية نظر عبد الكريم موجودة في كل نواحي الحياة ومحيطة بالإنسان من كلّ جانب.

---

[1] عبد السلام لحيابي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، اديسوفت، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2015، ص 123.

[2] عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، الدار البيضاء، مطبعة النجاح، ط1، 2009، ص 7.

[3] عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 98.

[4] عبد الكريم برشيد: ابن الرومي بين تفجير الذات وتفجير العالم المحيط، مجلة البيان، الكويتية، الكويت، العدد 1، أغسطس، 1981، ص 128.

4-4-بين الإحتفالية (LE Théâtre De Fête) والمسرح الإحتفالي (Théâtre cérémonial):

يوجد اختلاف بين كل من الإحتفالية والمسرح الإحتفالي بالرّغم من أنهما اشتقا من مصطلح واحد هو "الإحتفال" وهذا ما يؤكده جماعة المسرح الإحتفالي في بيانهم الرّابع: " شيء مؤكد أن الإحتفالية غير المسرح الإحتفالي، وذلك لأنّها أعم وأشمل منه، فهي الأصل والكل، أما المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتجلي، إنه فعالية فكرية وفنية تستند إلى التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معا، حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن ".[1] كما يؤكد هذا محمد ديب السلاوي "أن الاحتفالية": " موزّعة بين فنون ورثها الشّعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ أقدم العصور، وبين فنون حملتها إلى الذّاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية ".[2] فالإحتفالية وجدت منذ القديم في الذّاكرة الجماعية من خلال العودة لى التّراث والنبش فيه.

الإحتفالية أعم وأشمل من المسرح الإحتفالي، إذ من الظلم حبسها داخل مسرحية معينة، وهي فلسفة حياة تطوّق الإنسان من كل جانب، فهي " ظاهرة فكريّة وفنيّة واجتماعيّة، وظاهرة أفرزها واقع تاريخيّ يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسيّة، إنّها إذن ابن شرعي للواقع ".[3] فالاحتفالية شاملة وكلية يستفيد منها كل باحث إنساني إذ أنّها: " محاولة جادة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة، أسئلة وأجوبة تنطبق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التقنية المختلفة ".[4] فهذا ما يميز الإحتفالية فهي تتجاوز كتابة مسرحية بل بداية لمسرح مغاير.

---

[1] مصطفى رمضاني: الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، مجلة التبيين، الجزائر، العدد 11، 1997، ص 32.

[2] محمد ديب السلاوي: مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، مجلة الاقلام، العراق، العدد 3، 1983، ص 46.

[3] مصطفى رمضاني: الإحتفالية والمسرح الإحتفالي، ص 34.

[4] المرجع نفسه، ص 34.

4-5-مرجعيّات الإحتفالية:

كانت المرجعيّات الاحتفاليّة عربية من جهة وغربية من جهة أخرى، وهي التي حدّدها عبد الكريم برشيد في مجموعة من النقاط هي:

1- الإحتفالات التي كانت تقدم على خشبة المسرح اليوناني " ذلك المسرح القريب من جوهر الظّاهرة المسرحية، ذلك الجوهر الذي ضيعته التجارب الحديثة، فعندما دخلت وسائل الإعلام الآلية تراجع الحفل وتراجع الإنسان الممثل، وتراجع اللقاء الحي المباشر ".[1]

2- ما قدمه "جان جاك روسو" الفيلسوف الفرنسي: " ذلك الرجل الذي احتج على المسرح العرض، والذي طالب بعودة الحفل ".[2]

3- آنطوان آرتو، والذي " بشر من خلال كتابه "المسرح وقرينه " لمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي، يخاطب في الإنسان لا وعيه الباطن ".[3]

4- المخرج "جان فيلار" الذي " أخرج المسرح من علبته إلى الهواء الطّلق والذي أعاد للمسرح وظيفته المنسية وجعلمنها احتفالا يقام من أجل الأعداد الكبيرة ".[4]

5- كبار المنظرين والمخرجين الذين أعادوا اكتشاف الحفل من أمثال "آدولف آبيا""كوردن كريج" "جاك كوبر" وسفويولد مايرهولد"".

6- كتاب "العلامات والاحرام" لألفريد سيمون، وهو بحث في المسرح والإحتفال.

---

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي، ص 165.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

[3] المرجع نفسه، ص 166.

[4] المرجع نفسه، ص 167.

7- الدراسات السيكو اجتماعية التي ركّزت على الجانب الإحتفالي عند الشعوب منها: كتابات دور كهايم، وكتاب الطوطم والتابو" لفرويد، بالإضافة إلى احتفالات وحضارات "لجان دفنيو" و"احتفال المجانين" لمارفي كوس.

8- الاحتفالات العربية التي نجدها في التظاهرات الشعبية كمسرح سلطان الطلبة والحلقة، واحتفالات التعازي، بالإضافة إلى مسرح السامر، والحكواتي والفداوي، والصداح والراوي وخيال الظل، والأراجوز والمقالات، " ولقد نبه إلى هذه الإحتفالات أساتذة أجلاء نذكر من بينهم: الدّكتور علي الرّاعي، ومحمد عزيز، وحسن المنيعي، ومحمد ديب السلاوي، ويوسف إدريس، والطيب الصديقي ".[1]

8- الكتابات الإبداعية والنّظرية للأستاذ عز الدين المدني، والمنصف السويسي والألماني برتولد بريخت، وتوفيق الحكيم.[2]

فالاحتفالية لم تكن وليدة اللحظة، بل تضرب بقوة في جذور القدم قدم الإنسانية، مستلهمة تطوراتها من الإجتهادات الإبداعية التجريبية والتنظيرية.

4-6 أهداف الإحتفاليّة:

سطّرت أهداف الإحتفالية جماعة المسرح الإحتفالي والمحدّدة في:

1- " دراسة الأصول بدلا من الفروع الاجتماعية، والثّابت بدل المتغير.

2- دراسة قضايا الإنسان تكون في الساحات العامة والأسواق في الأماكن المفتوحة بمختلف أنواعها.

3- تغيير الواقع دون الإكتفاء بتفسيره.

[1] المرجع السابق، ص 168.

[2] عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 168.

4- البحث عن لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية.

5- تحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية من الإنسان واليه لعرض قضاياه ومعالجتها هكذا تميزت الإحتفالية، أو المسرح الإحتفالي عن بقية التّيارات الأخرى."[1]

4-2-ملامح المسرح البريختيّ الملحميّ في مسرحيّة "ابن الرّومي في مدن الصّفيح":

" ابن الرّومي في مدن الصّفيح كتبها الكاتب المغربي المسرحي "**عبد الكريم برشيد**" تدور أحداثها حول " محاولة تحويل أحد الأحياء القصديرية إلى فنادق سيّاحية، وظف الكاتب لعبة خيال الظّل للإنتقال إلى الواقع ليجسد واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصّفيحية، تحكي مغامرات شخصية ابن الرّومي في الحيّ القصديريّ ليصور لنا برشيد تفكير الإنسان المعاصر الذي يبحث عن المال بشتى السّبل من خلال شخصية عاشور، وفي وسط تطور الأحداث يتحوّل ابن الرومي الشّاعر المثقف إلى شاعر انتهازي لا يهمه سوى الحصول على المكافآت من رجال السّلطة، فقرر بيع ذمته لرئيس البلدية من خلال كتابة قصيدة شعرية جسد فيها صور معاناة سكان الحيّ الصفيحيّ من البؤس والحرمان، وتطلب شخصية عريب من شخصية ابن الرّومي أن يتجه إلى السّوق ليسترجع خلخالها الّذي ضاع منها، في موقف أراده الكاتب ليتحرر الإنسان من أوهامه بمواجهة العالم الخارجي، وهو ما تحقق في طلب المشاهد وأهل الحي في اللوحة الأخيرة من خلال المخايل ابن دانيال بأنّه لم يعطهم الحل ويخبرهم عن ابن الرّومي الشّاعر الثّائر الذي توجه إلى السّوق باحثا عن الخلخال الضائع، لكن ابنته شخصية دنيا زاد التي تمثل الحاضر دعت إلى التّحرر، والثّورة والتّظاهر، من أجل الحصول على الحقوق المشروعة بدلا من الشّعارات."[2]

[1] انظر: مصطفى رمضاني: الإحتفالية والمسرح الإحتفالي، ص 37.

[2] انظر: عبد الكريم برشيد: ابن الرّومي في مدن الصّفيح، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، ط1، 2008، ص 02-80.

فقد عمد عبد الكريم برشيد إلى تصوير الواقع ليظهر عيوبه من خلال ابن الرّومي ومدن الصّفيح، هذه المسرحية التي كتبت من أجل المتلقي البسيط حتى يتمكن من قراءة ما بين سطورها، ودعوته إلى تغيير واقعه، برؤية مسرحية غير مألوفة من قبل أبدع فيها كاتبنا عبد الكريم برشيد، بنسج خيوطها من خلال الواقع المزرى موظفا:

4-2-1-التّغريب:

بما أنّ التّغريب هو فصل الشّخصية أو الحادثة عما ألفها المتلقي سابقا بواسطة سلسلة من العوائق، أو الوقفات التي تثير عقل المتفرج وتنيره لإعادة النظر فيها، يقول:

- ابن الرومي: أعرف ذلك، ولكن، لم تصر دائما على الكذب؟
- الرجل 2: لأنه مفتاح الأقفال الصدئة.
- الخادم يازمان: أخبرني هل كنت تفتح الباب –وبهذه السرعة – لولا الكذب؟ طبعا لا، إنني أعرفك أيها القفل الصدئ .. من هنا تدرك يا سيدي أنه لا شيء يفتح الأبواب...
- الرجل 1: ... وبسرعة ...
- الرجل 2: ... إلا الكذب !
- الخادم يازمان: وأنت أيها الشاعر الفقير، عاطل من هذه الحلي تحضر حفلا تنكريا من غير قناع، قبل الدخول في اللعب، يجب أولا قواعد اللعب كن مثلي. أكذب ثم أكون أول من يصدقني.
- ابن الرومي: وهذا منتهى الغباء.

- الخادم يازمان: قد يكون ذلك حقا، ولكن في روايتك أنت ...أما في رواية أخرى، الرواية الأخرى .. وهي الصحيحة.[1]

رغم أن هذه العبارات والأفعال مألوفة لدى الإنسان (الكذب)، (القفل)، (المفتاح)، (الأبواب)، لكنها تصبح غير مألوفة عندما يصبح الكذب مفتاح للأبواب، وللعمل، وأن الحياة حفلة تنكرية، لا يجب على الإنسان أن يحضرها بوجهه الحقيقي، بل يجب عليه أن يرتدي قناعا يخفي حقيقته، وأن يتحلى بصفة الكذب حتى يصدق ويعيش حياة كريمة، هذا ما قال عنه **بريخت** " تغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعني أولا وبكل بساطة نزع البديهي والمعروف، ومن الواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها ".[2] ليعيد المتلقي النظر جيدا في هذه العبارات عل وعسى أن يستفيق من تقبله لهذه الحياة ويغير ما يجب تغييره من خلال خطاب مسرحي هادئ.

4-2- 2- توظّيف التّاريخ:

كان توظيف التّاريخ في مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح من خلال إحياء الذّاكرة التّاريخية "**المرجعية التاريخية**" في صورتها الأدبية، إذ وظّف شكلا من أشكال المسرح الشّعبي الذي تميز به تاريخ العرب.

ليمرر رسالة الفساد السّياسي من طرف الحكام، يرصد خلالها الواقع، ويسقط عليها التّاريخ بواسطة "خيال الظّل" على منوال "بريخت" الذي " يطالب برفع الحواجز التي تفصل ببين الماضي والحاضر في المسرح أي جعل الحاضر يتسم بميسم تاريخي وله مدلول تاريخي أي ينبغي عرض المسرحية عرضا تاريخيا للإستفادة من المغزى التاريخيّ للأحداث ".[3] فنقل واقع المجتمع وقضاياه، وتناقضاته، على خشبة المسرح هو دافع ودفع للمشاركة في

[1] عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 52-53.

[2] حسن المنيعي: المسرح المغربي، من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص 94.

[3] رشيد عدنان: مسرح بريخت، دار النهضة للطباعة والنشر، لبنان، د ط، 1988، ص 24.

العرض المسرحي دون الاندماج الكلي فيه، إذ أن ما يقدم للمتفرج لا يزيد عن كونه تمثيل وفقط، فقد كان في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" "ابن دانيال" صاحب خيال الظل وابنته دنيا زاد التي تذكرنا بشهرزاد من حكايات ألف ليلة وليلة.

- ابن دانيال: ليلنا رقص وغناء وشعر وسمر.
- دنيازاد: لا تصدقوه أرجوكم، إنه يخلط الجد بالهزل ...
- ابن دانيال: احبتي. أتيتكم من بين الصفحات الصفر الباليات

من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف

كنت حرفا تائها. معلقا منشورا.

فوق حبل الزمن.

فجئتكم، كدفقة نور كموجة صوت.

كليل يمطر أقمارا ونجوما ساطعات

كنت عمرا فقيرا. بذر في غيبة السمار زيته

فجئته الآن من قلب غمامة.

أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة ... (ملتفتا إلى دنيازاد) أكملي انت أبنتي.

- دنيا زاد: ريشتان نحن يا سادتي

في مهب رياح الزمن ...

- ابن دانيال: ... تحملنا، تنقلنا عبر المدائن والقرى والأسواق

تنقلنا الرياح ".[1]

4-2-3 اغتراب المثقف:

ابن الرّومي هو شاعر مثقف حولته السّلطة إلى شاعر انتهازي همه الوحيد كسب المال حتى لو كان على حساب ثقافته وأفراد مجتمعه إذ طلب منه رئيس البلدية أن يكتب قصيدة يقنع فيها سكان الحي بالخروج منه، فهذه القصيدة الشعرية تصور البؤس والحرمان والفقر في الحي القصديري، بعد أن كان قبل ذلك صالحا للعيش إلى أن أرادت البلدية تحويله إلى مركب سياحي يزوره الأثرياء ومعهم العملة الصّعبة...

- الخادم الزمان: ... المهم يا ابن الرّومي إن المجلس البلدي قد اتخذ قررا بهدم هذا الحي .. لا تنزعج على بيتك

سيكون لك ما هو أحسن. نعم لقد فكروا فيك جيدا، تتحول هذه الأكواخ الحقيرة إلى مركب سياحي ضخم يأتيه السواح الأغنياء من نيسابور وجرجان وفاس وصقلية، ستمطره ألوان من العملة الآتية من أركاديا وفينيقيا وقرطاج، هل تعلم؟ إن المجلس البلدي، لا يطال منك شيئا كثيرا. نعم، لا شيء غير أبيات شعر أبيات تصور الحي الحقير وأهله. أنت تؤمن بالشؤم، أليس كذلك؟ تؤمن بأن متاعبك آتية من هذه الأكواخ الوسخة ...".[2]

فبدل أن تكون قصيدة الشّاعر المثقف تحمل رسالة من أجل تحسين أوضاع السكان كانت عكس ذلك، خادمة لمصالح السّلطة بمقابل ماليّ.

---

[1] عبد الكريم برشيد: ابن الرّومي في مدن الصّفيح، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

كان ابن الرّومي حبيس منزله متذمرا من سكان حيه يعيش الخيال في واقعه، متأففا مما حول كوخه من فقر وحرمان

الفصل الرابع:

المسرح العربي المعاصر

1-التجريب و الخطاب المسرحي.

2-دور التمثيل من خلال التجريب.

3-التجريب وقضايا المجتمع على خشّبة المسرح.

4-مابعد التأثر بالتيارات الأوروبية.

يعد المسرح العربي واحدا من أبرز الفنون التي شهدت تحولات جذرية منذ نشأته في القرن التاسع عشر إلى اليوم، فقد دخل إلى الثقافة العربية عبر الاحتكاك بالغرب، ولا سيما بالتيارات المسرحية الأوروبية التي مثلت المرجعية الأولى المسرحيات للمحاولات المسرحية العربية، غير أن هذا التأثر لم يظل دائما في دائرة التبعية أو المحاكاة، بل تحول مع مرور الزمن إلى سعي نحو التأصيل"، تأصيل هوية مسرحية عربية معاصرة قادرة على الجمع بين الخصوصية والانفتاح على العالمية.

1- التجريب و الخطاب المسرحي:

بعد التجريب من أبرز ما ميز المسرح الحديث والمعاصر حيث يمثل اتجاها مسرحيا يسعى إلى تحطيم قيود الكلاسيكية والبحث عن صيغ جديدة للكتابة والعرض مع ما يتلاءم مع مستجدات العصر ومتطلباته ومع التحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية المتسارعة، فقد إرتبط التجريب في المسرح العربي إرتباطا وثيقا بمسألة التأصيل، والبحث عن هويه مسرحيه متميزة، تستمد جذورها من التراث المحلي مثل السامر، الحكواتي والمقامة وقد برز هذا الاتجاه الفني مع محاولات رواد المسرح مثل "توفيق الحكيم" "يوسف ادريس"، "سعد الله ونوس"، "عبد الكريم برشيد" ... الذين سعوا إلى تأسيس مسرح عربي معاصر قادر على التفاعل مع قضايا المجتمع والتعبير عن خصوصية الثقافة العربية.

يعتبر المسرح وسيلة لطرح الشغالات المجتمع والتعبير عن مختلف انفعالاته، لأن موضوع التجريب في المسرح يطرح إشكاليات متعددة، تتعلق بمدى قدرته على الجمع بين الإبداع الفني والالتزام بقضايا الانسان "ولعل أهم إنجاز يطالب به المسرح العربي هو أن يحقق التواصل مع المجتمع، ويتحول إلى ظاهرة أو عادة اجتماعية، أي أن يدخل المسرح في بنية المجتمع العربي وفي تركيبه، وفي بنية الأدب والفن العربي، وعندئذ يكون قد حقق هويته"[1]

[1] حورية حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص 124.

فأهمية المسرح العربي المعاصر تكمن في كونه ممارسة ثقافية تتجاوز حدود الإبداع الفني لتصبح فعلاً اجتماعيًا يعكس نبض الواقع ويعيد صياغته جماليا فهو يستقي مادته من حياة الناس اليومية، وهذا ما يؤكده الناقد المغربي "سالم اكو يندي": " إن ما تنطوي عليه سلطة المسرح هو انفتاحها على المجتمع أي مجتمع وجعلها سلطة له – باعتبار أن هذه السلطة تتمظهر في إعلان المجتمع عن نفسه من خلال التظاهر والاحتجاج، كما أنها مركزه الذي يستقطب احتفالاته وطقوسه الجماعية ما دام المسرح جوهرا لعصر هذا المجتمع ومحددا به ينشد وعي ذاته كفرجة ووعي المجتمع المشروط بوجوده" [1] فالمسرح يفتح المجال التعدد وجهات النظر، ويخلق نقاشا جماعيا حول الحلول الممكنة، فنجده يمنح فرصة لتصور بدائل للواقع، وتجريب أشكال من العدالة أو الحرية قد لا تكون متاحة في الحياة الواقعية ...

يشكل المسرح سلطة المسرح سلطة رمزية توازي السلطة السياسية والاجتماعية، إذ يسائلها ويعيد صباغة علاقتها بالمجتمع، فهو اداة مقاومة فكرية وجمالية تضع المجتمع أمام عدة تساؤلات فـ " المسرح ميدان هام لمساءلة المجتمع، وهوو سيلة المعرفة من نحن ؟ وأين نحن؟ وتقودنا "ال" نحن – حتما – إلى "ال" هم عبر مساحات متصلة منفصلة تجمعنا سويًا وتحددنا وتميزنا، فالمسرح صفة اجتماعية / تربوية يعمل التحليل الدقيق على بيان تأثيراتها على أفراد المجتمع".[2]

يعتبر الفعل المسرحي مشروعا معرفيا و نقديا وجماليا في آن واحد، يرتكز على بناء المعنى، فهو جزء من المشروع الثقافي للأمة، لأنه يعكس هويتها ويعيد تشكيل الوعي الجماعي، فالمسرح فعل إبداعي متجدد، يتميز بقدرته على التجريب والبحث عن صيغ جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل، ما يجعله فنا متطورا باستمرار يقول الناقد المغربي عبد الرحمن بن زيدان أن " ... أهم ميزة اختص بها الفعل المسرحي العربي، من بداياته إلى الآن، هو

[1] سالم اكويندي: سلطة المسرح، دار وليلي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، وط، 2000، ص 157.

[2] سامح مهران: الحداثة والتراث في المسرح العربي، إصدارات المركز القومي للمسرح والموسيقى القاهرة، دط، 2005، ص 54 .

إصراره على الدخول زمن الكتابة والتنظير لتحويل معرفته بمعرفة الغرب إلى منظومة فكرية جديدة لما خصوصياتها المحلية، والانتقال من هذا التحويل إلى إجراء آخر هو الدفع لموقفه من الخاص إلى التكوّن تكوينا جديدًا بأشكال مختلفة بتجريب ينطقه بخطاب التنظير، ويعطيه فعاليته بالدعوة إلى تأصيل المسرح العربي أو البحث له عن قالب مسرحي خاص، أو ربط واقعه وأفقه بالوعي الجمعي وإعادة قراءة التراث العربي والعالمي وفق شروط التجربة، والواقع والوظيفة والبنية والبنيات في نص المؤلف أو في نص العرض ..."[1]

كذلك فقد ارتكزت الدعوة إلى التأصيل على جملة من الأسس أهمها العودة "إلى رؤية فلسفية مرتبطة بوضع معرفي محكوم بالعلاقات بين العلوم والمعارف والفنون بشكل عام للوصول إلى الشكل المسرحي الخاص وبالتالي الوصول إلى صيغ فرجوية يتنامى فيها الوعي بخطاب المسرح وخطاب النقد وخطاب التجاوز"[2] منحت الرؤية الفلسفية شرعية فكرية جعلته يتجاوز مجرد البحث عن الشكل الفني ليصبح مشروعاً حضاريا شاملا، يهدف إلى ترسيخ الهوية، وبناء مسرح عربي قادر على التفاعل مع قضايا مجتمعه، فكان

" 1- أن فعل البحث عن نهضة عربية حقيقية كانت له امتداداته في الفعل الثقافي العربي لتأسيس أجناس أدبية موصولة بهذه النهضة .....

2- أن فعل التحرر من أسر النظريات الغربية كان يوازيه فعل آخر هو تقديم مشروع نظريات عربية للمسرح العربي المبحوث عنه داخل تناقض الواقع العربي.

3- أن فعل التأصيل الذي حرك خطاب النهضة العربية، وحرك امتداداته في كتابات القوميين العرب، كان أساس الدعوة إلى تبني خطاب عروبي في رؤية عروبية لمسرح عربي"[3] فالمسرح المؤصل يقوم على رؤية فلسفية ترى أن الفن قادر على تغيير المجتمع،

[1] عبد الرحمن بن زيدان: أفق التنظير المسرحي العربي سؤال أم جواب استمرار؟، تاريخ الولوج3 جويلية2025، ص 1.

[2] المرجع نفسه، ص2.

[3] المرجع السابق، ص2.

وأن العمل المسرحي ليس مجرد متعة، بل هو خطاب فكري وأداة لتحرير الوعي، فبدلاً من اعتباره نموذجا مطلقا، تحت إعادة النظر فيه واختيار ما يتوافق مع الثقافة العربية.

استمرت على محاولة البحث عن مسرح عربي إما عن طريق التأسيس أو التأصيل أو التجريب يهدف " ... احداث نقلة حقيقية في الممارسة المسرحية لإدخالها أزمنة إبداعية أخرى، وبدأ هذا المسرح يعيش سؤاله في إبداعه، وصار السؤال في التنظير طرحا معرفيا في ثقافة مسرحية لم تكن من قبل تتجرأ على طرح السؤال أو التفكير به أو فتح المعلق به، وهذا ما تمخضت عنه ولادة دلالات نظرية جديدة لتنظير مسرحي كان يضع مشروعه إما من موقع إقليمي مغلق".[1]

2- دور التمثيل من خلال التجريب:

فالتمثيل يبعث على الحزم والكرم يلطف الطباع، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة ... "[2]

بعد التمثيل من خلال التجريب في المسرح محورا أساسيا في تحديث الممارسة المسرحية، لأنه تجاوز الحدود التقليدية للأداء، وفتح المجال أمام آفاق جديدة في التعبير، يقول الدكتور محمد الكغاط: "كنت أحاول أن أكتب نصا متميزا: لكن وعيي بالبحث عن قالب مسرحي عربي كان محدودًا جدا، ويمكن أن أقول بأن تجربتي كانت تسير في نفس الخط الذي سارت فيه محاولات أخرى كانت تتلمس الطريق نحو نص مغاير، ومع بداية الثمانينات صرت أبحث عن مشروع العرض المسرحي وهي محاولة للبحث عن قالب يقوم على التجريب ويبحث في اللغة والحوار كما يبحث في الحركة وتقنيات العرض في نفس الآن، ليخرج بنص

[1] المرجع نفسه، ص 3.

[2] فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 21.

للعرض قريب مما يسميه السينيمائيون التقسيم التقني"[1] أولى محمد الكغاط أهمية كبرى للتمثيل باعتباره الخالق الأساسي للعرض، ودعا إلى تحرير الممثل من الأداء النمطي ومنحه مساحة للإبداع والارتجال.

دعا محمد الكغاظ: " إلى كسر الخطاب السري أو الثنائي بين

المؤلف والمخرج، أو بين المؤلف والقارئ، وأعطى الإمتياز للمشاهد كما دعا إلى اللعب المكشوف، أو ما أسماه تقريب المسرح من الجمهور بتعرية كل ما يجري فوقه وفي كواليسه، فكان ذلك بمثابة إعلان لميلاد دراما تورجيا المخرج المسرحي التي تشتغل انطلاقا من النص على كتابة مشروع العرض المسرحي، أي كتابة نص العرض إلى جانب الرض المسرحي" وبذلك يكون الحفاظ قد كسر الحاجز التقليدي بين الركح والجمهور المتلقي للعرض المسرحي فحول التمثيل أو العرض إلى فعل تشاركي بين كلا من المؤلف والمخرج والممثل والجمهور.

كما أن نجاح العرض المسرحي، يرتبط "بالمخرج"، فـ " المخرج المبدع هو الشخص المسؤول عن تكملة عمل المؤلف وتحويل كلماته إلى حركة، أي نقل النص المكتوب برمته إلى خشبة المسرح .. يدرس النص دراسة عميقة .. ويفهم اتجاه المؤلف ويعمل على إبرازه، ويقدم للمتفرج صورة صادقة للأفكار والمشاعر، التي أوحت للمؤلف بتصوير أحداث المسرحية وأشخاصها".[2]

وما نجاح العرض المسرحي الا من خلال تفاعل الجمهور معه والانجذاب نحوه والاقبال الدائم عليه، " الشعب هو دائما المحور الأساسي للفن الدرامي أي أنه المصدر الذي ينبغي

[1] عبد اللطيف غياط : خصوصيات الكتابة المسرحية عند الدكتور محمد الكغاط، وهاجس البحث عن قالب مسرحي من خلال التجريب.ص1

[2] عيسى خليل، محسن الحسيني: المسرح نشأته و آدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جديد للنشر، عمان، 2006، ص 242 .

أن يستوحى منه المسرح أشكاله ومضامينه لان هذا الشعب هو الجمهور الذي تجذبه وتبهره".[1]

اتسمت محاولات التجريب والتجديد عند محمد الكغاط "باستحضار التراث واستلهامه، وبالبحث عن قالب مسرحي متميز له لغته المسرحية الخاصة التي تحاول أن تتجاوز صيغة المسرح التقليدي لصالح مسرح قائم على الأشكال الفرجوية العربية والمغربية القديمة"[2]، فكان الانفتاح على التراث مصدر المام بالنسبة للكغاط، فقد استلهم الكغاط عناصر الفرجة، المغربية (الحلقة، البساط، الأهازيج، الحكاية الشعبية) وأدخلها في بنية العرض المسرحي التجريبي.

جمع محمد الكغاط بين "التنظير و"الممارسة" و"التجريب" فشكلت تجربته إضافة نوعية للمشهد المسرحي المغربي والعربي إذ كان يؤكد عبر تجربته على أن للمسرح لغة شاملة هي التي يمثلها العرض المسرحي من خلال مكوناته الفنية والتقنية ... وجسد الممثل، وما علينا إلا أن نستغل هذه المكونات لتحقيق التواصل باعتبارها مشروعاً قابلاً للتطوير".[3]

أبدع "محمد الكغاط" مسرحية "المرتجلة الحديدة" وأصبحت من أبرز أعماله التجريبية التي تعكس رؤيته المتجددة للكتابة المسرحية وفيها " يكون الهدف المعلن هو تقريب المسرح من الجمهور عن طريق تعرية كل ما يجري فوق الخشية، وما وراءها اعتبارًا إلى أنه الشريك المقترض في كل فرجة مسرحية وجزء لا يتجزأ من مستلزمات العرض .. ولتحقيق ذلك يلجأ المؤلف إلى تفجير المسكوت عنه من خلال فضح الممارسات المشينة التي يقوم بها المتسلطون على المسرح من أشباه المؤلفين وأشباه المخرجين وأشياه الممثلين ... غير أن هذا النقص والفقر المسرحي كان الدافع من وراء سعي كتاب المسرح العربي وتكثيف

[1] صالح المباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، ص 102 .

[2] عبد اللطيف غياط : خصوصيات الكتابة المسرحية عند الدكتور محمد الكغاط، ص 2، 3 .

[3] مصطفى رمضاني: تجربة الدكتور محمد الكغاط، ص 1.

جهودهم في مجال التنظير لضبط مكونات الفن المسرحي واستيعاب خصوصياته الأدبية ومقوماته التقنية التي ارتبطت منذ البداية بشروط العرض المسرحي الغربي وبمتطلبات المشهد الفني الأوروبي"[1] فقد كسرت هذه المسرحية الحدود التقليدية بين النص المكتوب والأداء فوق الركح، فالمسرحية تسعى إلى اشراك الجمهور في الفعل المسرحي، كما أنها طرحت أسئلة حول العلاقة بين المبدع ونصه، بين الحرية والقيود، وبين الحقيقة والوهم في الفن. و بذلك فهي ليست مجرد عرض، بل تجربة فكرية وجمالية في آن واحد.

وكمثال على هذا يقول الكغاط في مسرحيته

" الإنسان حيوان يغني

يغني بكل المعاني

يغني وهو يلعب الورق – الكارطة –

يغني وهو يصنع الآخرين

التجار يغنون يصوت مرتفع

تجار السلع ... تجار الكلام

كل التجار يغنون

ونحن نغني معهم بأصواتنا المبحوحة لتدفع نصف الثمن أو أقل..."[2]

[1] عبد الرحمن بن ابراهيم: التجريب في المسرح، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2014، ص 181.

[2] محمد الكغاط: مرتجلة شميشا للا، منشورات جمعية محمد الكغاط لهواة المسرح الوطني، فاس، ط1، 2003، ص 13.

" فالمرتجلة الجديدة" لمحمد الكغاط تجسد مشروعه المسرحي التجريبي، حيث يتحول المسرح إلى مختبر فني وفكري يقوم على الارتجال، التفاعل، وكسر القوالب الجاهزة، مع ربط دائم بقضايا الإنسان والواقع.

3- التجريب وقضايا المجتمع على خشبة المسرح:

اتخذت خشبة المسرح وسيلة مناقشة القضايا المجتمع فمن خلال المسرح يستطيع " أن يعبر فيه الكاتب عن وجهة نظره نحو أوضاع يعايشها من خلال تجسيدها دراميًا ليقدمها إلى الجمهور الذي يتلقاها وهو محملا بمعايير الضمير العام للجماعة، ويعتمد الكاتب المسرحي في صياغته الدرامية لواقعه المعاش على مدى وعيه بمفهوم مجتمعه وطبقته، ذلك الوعي الاجتماعي الذي هو محصلة الأفكار والنظريات، ووجهات النظر، والحس الاجتماعي والعادات والتقاليد التي يعتنقها الناس، وتعكس الواقع الموضوعي للإجماع الإنساني والطبقي".[1]

اهتم المسرح العربي المعاصر بقضايا الإنسان العربي من حرب وهجرة، واغتراب وبطالة ... كما أن الكثير من الأعمال المسرحية قد جسدت قضايا التحرر الوطني وفضحت مظاهر الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي "كان جدول الأعمال الدائم: الأوضاع الراهنة للمسرح العربي، التأصيل لبحث العلاقة بين الوضع المسرحي الراهن والأشكال التراثية والتجارب الحديثة، علاقة المسرح بالدولة والمجتمع وبقية المؤسسات الأخرى، تبادل الخبرات العربية، ودعم المسرح الفلسطيني، وفي زحمة جدول الأعمال الدائم، ترتفع أيضا جلبة النوايا الطيبة واستعجال التغيير ثم يضاف أحيانا إلى جدول الاعمال موضوع جديد مثل اتحاد المسرحيين

[1] كمال الدين حسين: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر، رسالة ماجستير، القاهرة، ص11.

العرب الذي ما يزال مشروعا يرجى منه الخير لحركة المسرح العربي، وفي المناقشات جميعها يؤكد المسرحيون العرب التوصيات نفسها وبالحماسة نفسها.[1]

أسهم المسرح العربي المعاصر في نشر الفكر النقدي بين الجمهور وحفزه

على التفكير في قضاياه اليومية، ومصيره الجماعي واتجاهات التأصيل في المسرح العربي سواء تلك التي اعتمدت على الاستمداد من الواقع أو التي اتخذت التراث وسيلة للتعبير، عن طريق الإستعانة بالشخصية التراثية، وخلقها خلقا عصريًا، أو عن طريق الاستعانة بالحدث، قد ارتبطت بالبيئة عن طريق الالتزام بقضايا الجماهير، واتسمت بوضوح الرؤية الفكرية والاجتماعية، وواكبت العصر وتغيره الدائم، ودلت على وعي عميق وجرأة واضحة، ضمن رؤية كلية شاملة، أدركت أبعاد الواقع وحاولت أن تكشف أسباب الحقيقة الكامنة خلف ظواهره وقد أثار بعضها حسا عميقا بالنقمة بهدف تحريض الجماهير على ممارسة دورها[2]، فالمسرح بمثابة منير للتفكير الجماعي، لا يكتفي بطرح القضايا، بل يطرح تساؤلات حول علاقة الفرد بالمجتمع والسلطة وحول قضايا الحرية والعدالة والهوية، كما أنه أعاد صياغة العلاقة بين الجمهور وخشبة المسرح يجمع بين الجمالية والتجريب.

4- ما بعد التأثر بالتيارات الأوروبية:

إن مسار تطور المسرح العربي يعكس رحلة طويلة من التأثر بالمسرح الأوروبي إلى التفاعل معه، وصولاً إلى مرحلة البحث عن التأصيل ثم إلى المشاركة في الحداثة.

يقول ألفريد فرج "نحن لا يمكننا أن تكون قانعين بما أنجزه المسرح العربي و نود أن نواجه مشكلاته الحقيقية في سبيل إرساء هذه التقاليد المكونة لشخصيته لقد خطا المسرح العربي خطوات صنع بها تقاليد أو صنع بها قدرًا من التقاليد، ولكنى أحب أن أحدد مجم هذه التقاليد

[1] عبد الله أبوهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 26.

[2] عبد الرحمن بن زيدان : أفق التنظير المسرحي العربي، سؤال مراجعة أم جواب استمرار؟، ص: 1.

وإيجابيتها بحجم الجمهور الذي استطاع أن يجند به وأن يؤثر فيه. أي بمقدار ما يحقق من المسرح حضورا في المجتمع". ويؤكد الطيب العلج أننا بصدد البحث في هوية.

ويجب أن نقف وقفة تأمل عند واقعنا الحاضر، فلا نبخس أشياءنا، ولا نغبن إبداعنا. فمسرحنا بالقياس إلى عمره الزمني القصير يمكن أن تقول وبلا غرور: "إنّه طامح جامح، وبكل خير".

ويرى وليد اخلاصي أنها مرحلة تجريب وعلينا أن نتكلم في العقل المسرحي أو العمل المسرحي المعروض، والتجريب المستمر سيقود إلى التفرد."[1] فيمكننا القول أن المسرح العربي قد تجاوز حدود التبعية وأصبح قادرا على إنتاج أشكال إبداعية تعبر عن قضاياه وتستمد شرعيتها من تراثه، وفي الوقت نفسه تحاور المسرح العالمي بنديه، وهكذا فإن المسرح العربي المعاصر لم يعد مجرد صدى للآخر، بل صار صوتًا فاعلا في المشهد المسرحي الدولي.

يقول توفيق الحكيم في كتابه "قالبنا المسرحي": "هكذا سار الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل... وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تتم علينا مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنابه الغير... " [2] كان " الحكيم " يحلم بمسرح عربي مستقل ذو واقع أفضل بمكونات عربية أصيلة تميزه عن غيره من المسارح العالمية.

[1] عبد الله أبوهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى و تجارب، دط، ص02

[2] توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص 12

سعى "توفيق الحكيم" للخروج عن القالب العالمي المتداول فراح يقدم سؤالا مهما يقول فيه " لكن، بقي مطلب أو مطمع يراود الكثيرين، ذلك هو الشكل أو القالب.. وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي وأن تستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيًا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا..."[1]، فالتراث العربي عرف الكثير من أشكال القص والحكي الشفوي القريب من شكل المسرح كخيال الظل والقراقوز وبساط الريح والحلقة...

يرى صلاح عبد الصبور أنه إلى غاية الحديث عن شخصية " فرفور" وأنه من تراثنا العربي تظل حتى هذه الشخصية من مرحلة المؤثرات الأوروبية فقد كان ظهور هذه الشخصية مع حملة نابليون على مصر، فهذا بحد ذاته تأثر بالعرب "أن شخصية الفرفور أو الخادم التي ينسبها إدريس إلى السامر الشعبي، لا تحمل من المصرية إلا اسمها فهي شخصية عالمية سواء بأبعادها الأولى كخادم ذكي، خفيف الظل، مرير السخرية، طالما رأيناه في الكوميديا المرتجلة أو عند موليير وبومارشيه أو بأبعادها حين تناقش مشاكل السيادة والعبودية، فتلك أيضا مشكلة عالمية، لا تدعي أننا ننفرد بها"[2] فواصل صلاح عبد الصبور البحث عن قالب مسرحي عربي لا تأثر فيه.

أما "توفيق الحكيم" فقد ظل يحاول البحث عن قالب مسرحي عربي" ولكن... مهما يكن من أمر فلا ينبغي أن نقعد عن المحاولة... ولقد فكرت في ذلك و رأيت، أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر... هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية... إنها ولا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكواتي والمداحين

[1] المرجع السابق، ص12

[2] حورية حمو، تأصيل المسرح العربي المعاصر، ص 65.

والمقلدين"[1] ظل الحكيم مدركاً أن المسرح العربي لا يمكن أن يترسخ إلا إذا استند إلى تربة ثقافية محلية نابعة من البيئة العربية والإسلامية.

كما نجد أيضا أن الناقد السوري عبد الله أبوصيف قد تطرق لمسألة التأصيل لمسرح، عربي، إذ رأى أن سؤال التأصيل لا ينفصل عن سؤال الهوية الثقافية للأمة العربية، إذ أنه يرى التأصيل لمسرح عربي مستقل مشروعًا حضاريًا، يقول عبد الله أبو هيف "ليس جديدا أن تشير إلى أن قضية تأصيل المسرح العربي تعني فيها تغنيه من حيث الأساس البحث في هوية المسرح العربي توكيدا لأصالة الثقافة العربية على أن الأصالة تفيد تمثل روح العصر لاشتمالها على عناصر الديمومة والاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية، و نعيد القول أن قضية تأصيل المسرح العربي ليست بحث عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وهذه فحسب بل تتعداها إلى صورة حاضر المسرح العربي: ومستقبله، لأن هوية المسرح في أصالته بالتأكيد، وإلى وقت قريب غمر اليأس أو كاد أغلبية الباحثين والمسرحيين العرب فالتفتوا عن الماضي إلى انخراط كلي في تجربة الغرب المسرحية المأخوذة عن انجاز المسرح اليوناني، فانتصرت فكرة (المثاقفة) في تقديم مسرحيات حسب المفهوم الأوروبي، وخفت صوت التأصيل قبولاً لواقع الحال وشاع رأي مفاده أننا ندور في حلقة مفرغة وكادت الدائرة تكتمل في إعلان العجز هنا وهناك عن الهدف المرجو لا وهو خلق مسرح عربي أصيل"[2]

يتضح لنا من خلال تصور "عبد الله أبو هيف" أن التأصيل المسرحي ليس مجرد عودة إلى الماضي ونبشه، بل هو مشروع حضاري يهدف إلى تأسيس مسرح عربي أصيل ومعاصر في آن واحد، أصيل لأنه متجذر في تراث الأمة ومعاصر لأنه يتفاعل مع قضايا الإنسان

[1] المرجع السابق، ص 65.

[2] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى تجارب)، ص 48

وأسئلة الحاضر، وهكذا فإننا نجده دائم المحاولة لإيجاد صيغة تتيح للمسرح العربي إيجاد ذاته.

دعا توفيق الحكيم إلى استلهام الأشكال السردية الشعبية مثل ألف ليلة وليلة"، "المقامات"، "فن الحكواتي"، إذ كان يرى أن هذه الأشكال تحميل عناصر درامية يمكن تطويرها لتكوين مسرح عربي متميز، ساعيا إلى صياغة مسرح عربي يتجاوز المحاكاة ويعبر عن الروح الفكرية العربية معتبرا أن استيراد القوالب الغربية (كالتراجيديا أو الكوميديا)، لا يكفي لتأسيس مسرح عربي "... يقوم أساسا على الحكواتي والمقلداتي... وأحيانا المداح إذا لزم الأمر... وأضفت من عندي مقلدة للأدوار النسائية... ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس، فكما كان الحالي والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان يحدثون أعمق الآثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة، سنعود به إلى النبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر... و هو الاتصال الحي بين الفن والإنسان.. الفن هنا من خلاص يقوم على موهبة مجردة طبيعية لا تحتاج إلى سند من الفنون الأخرى".[1]

عاد هنا توفيق الحكيم إلى الماضي *التراث* حيث اختار لقالبه المسرحي كلا من الحكواتي والمداح مع القليل من الاضافات حتى يصل بالمتلقي إلى استرجاع الذاكرة الجماعية وتحقيق الصفاء الداخلي لديه، حيث عمد توفيق الحكيم إلى بعث مسرح عربي أصيل من رماد التراث مواكبة للعصرنة ومقتضياتها.

كذلك تجد أن ابن "زيدان" قد تطرق إلى مسألة "التأصيل" لمسرح عربي يجمع بين الأصالة أو التراث على وجه التحديد " فعملية الاقتباس الجيدة تعتبر محاولة لتطعيم مسرحنا بإتجاهات جديدة وبدماء جديدة متحررة من قيود الكلاسيكية ومن التأطيرات المتقولبة في

[1] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، ص 15-16

الأفكار المعلقة المتقوقعة. أن هذه العملية تحاول أن تؤقلم الأعمال العالمية مع مفهوم مغربي، وهنا نذكر السيد الصديقي الذي يمتاز بخاصية الاقتباس الناجح "محجوبة"، "في انتظار مبروك"، "مذكرات أحمق" حيث يظل وفيًا للمحتوى الغوغولي للمسرحية، خلافًا لما هو مألوف في النوع الأول الذي يضم الفولكلور والأساليب المبتذلة واللغة التي لا تؤدي إلى أي وحدة تسهل الفهم المحتوى".[1]

دعا "توفيق الحكيم" إلى عدم إيهام المتلقي في القالب المسرحي العربي الذي يطمح إلى تحقيقه فالممثل في هذا القالب يؤدي الدور فقط دون أن يتقمص الشخصية كليا ويغيب شخصيته الحقيقية، فكذلك نجد أن الحكواتي يقوم بكائي الحكاية على مسامع المتلقين بلباسه العادي فلا يضطر إلى تغيير شكله.

وأهم ما ينبغي الالتفات إليه هنا هو أن يكون هذا الشكل أو القالب مصنوعاً من هذه العناصر سالفة الذكر، كما أنه يجب لكي يسمى قالبا أن يكون صالح لأن تصب فيه كل المسرحيات، على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية... فنحن نسمي القالب الأوروبي أو العالمي قالبا وشكلا لأنه صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات من الغرب والشرق على السواء..."[2]، والمقصود من هذا أن يكون قالب المسرح العربي صالح لأي شكل مسرحي آخر مهما كانت ثقافته و هويته، لأن ".. الشرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم..."[3]، فالحكيم يؤكد على قالب مسرحي صحيح عربي لكنه يجب أن يحتوي كل أنواع المسرحيات مهما اختلفت ثقافتها ولغتها، مثلما كان معنا نحن العرب حين وجدنا القالب الأوروبي صالح لاستيعاب مسرحياتنا العربية.

---

[1] عبدالله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، ص 29.

[2] توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 15.

ومن بين الدعوات أيضا التي دعت إلى التأصيل المسرح "عربي مستقل، نجد "سعد الله ونوس" من خلال كتابه المعنون بـ "بيانات المسرح عربي جديد" حيث نشرت هذه البيانات الأوّل مرة في مجلة المعرفة التابعة لوزارة الثقافة بدمشق، والتي أكد على أن تكون هذه البيانات بيانات لمسرح عربيا فكريا وثقافيا واجتماعيا، تمثل المتفرج العربي وتنبعث من واقعه وتلامس وجدانه، حتى تجد تفاعلا من هذا المتفرج وإقبالاً على هذه المسرحيات، يقول "ونوس": ... ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كفروض للبحث عن مسرح أصيل يعني دوره في بيئته ويحاول أن يستوعب هذا الدور، ويضطلع به"[1]... فقد اعتبر "ونوس" أن المسرح العربي لا يقوم بمجرد استنساخ النماذج المسرحية الغربية أو ترجمتها لأن هذا سيخلق فجوة بين العرض المسرحي والجمهور العربي إن وجب أن تنسج خيوط المسرح العربي من داخل بيئته الاجتماعية والثقافية.

أكد "سعد الله ونوس" على أهمية الجمهور من أجل نجاح العمل المسرحي قائلا " مادام المسرح حدثا اجتماعيا لا معنى له إن لم يدم أمام متفرجين أو بينهم، فمن الضروري بدءا أن نتساءل عن هؤلاء المتفرجين.. من هم؟ إن تحديد جمهور المسرح الذي تريد تأسيسه أو تطويره هو القضية الأولى التي تنبغي مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية، مشاكله وصور معاناته.. هو الذي سيحدد لنا، بالتالي الأرض التي تعمل عليها، والحدود التي نتحرك فيها".[2] فطلبه هذا ضروري حتى تحقق أكبر تفاعل جماهيريًا مع ما يقدم إليه على خشبة المسرح، وأن يبتعد عن الوقوع في "الاغتراب" والتي يحس المتفرج وهو أمام هذه المسرحيات أنه غريب عنها لا تمثل هويته ولا تلامس شعوره، "فنوس" لا يريد مسرحًا غربيا بلغة عربية، بل دعا إلى كتابة مسرح عربي نابع من الثقافة العربية ومنبثقا من زواياها الاجتماعية فقد ربط "ونوس" التأصيل بمسؤولية المسرح تجاه

[1] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة من 17

[2] المرجع نفسه، ص18

الجمهور، والواقع الاجتماعي، فالمسرح عنده يجب أن يكون أداة ووسيلة للتوعية، لا أداة للترفيه.

يرى عبد الله أبو هيف أن "التأصيل" هو يحث عن مسرح عربي يعكس هوية الأمة وثقافتها، بعيدا عن التبعية المطلقة للغرب، إذ كان يؤكد على أن المسرح يجب أن يتجذر في البيئة العربية، ثم ينفتح على العالمية، فهدف التأصيل ليس فنيا فقط، بل أيضا اجتماعيًا وسياسيا، يقول عبد الله أبو هيف "نظر إلى المسرح العربي الحديث على أنه تقليد غربي بينما كانت نهضته الأولى مع رواده، القباني والنقاش وصنوع تركيبا من المعمار الغربي وتقاليد الفرجة والمشهدية والاحتفالية الحكائية العربية، ولا يماري أحد اليوم في أن المسرح كله من الهند ومصر القديمة إلى اليونان والرومان، قد خرج من الشعائر والطقوس الدينية، وتختلف هذه التقاليد من تجربة قومية وشعبية إلى أخرى. وهذا ما دفع النقاد والباحثون العرب، المعنيون بالهوية القومية إلى تمحيص هذا التركيب لتحديد المكونات التراثية والمؤثرات الأجنبية في مراحل تشكل المسرح العربي، وهو ما سميته حتى ستينيات القرن العشرين بـ"التأسيس"، ثم شرعوا بدرس السمة الأبرز في تعضيد حركات التأسيس المسرحي، وأعني به التأصيل في الممارسة المسرحية من جهة، وفي التأليف المسرحي من جهة أخرى، فتعددت التجارب، واغتنت بالتقاليد الأدبية والفنية العربية"[1] فبداية المسرح العربي كانت عبارة عن تقليد للمسرح الغربي لكن مع مرور ..... نجد أن هناك محاولات "للتأليف" و"التأسيس"، و"التأصيل" لمسرح عربي"

فعمد الكثير من المسرحيين العرب إلى ابتعاث الموروث العربي مع حسن توظيفه: على أن لا يكون العودة إلى الماضي شكلية، بل هو بناء مسرح عربي معاصر له جذوره في ثقافتنا، ويملك في الوقت نفسه قدرة على التفاعل مع منجزات المسرح العالمي، فهذا ما دعا إليه "عبد الله أبو هيف" وأكد عليه "سعد الله ونوس"، حيث نجد هذا الأخير كغيره من المؤلفين

[1] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، ص 158.

العرب يلجأ في محاولته للبحث عن مسرح متميز إلى الأساطير والأحداث التاريخية والتراث بوجه عام... يستمد منه موضوعا جرت أحداثه في الماضي لكن جذوره تمتد إلى الحاضر"[1]، كان يرى ونوس أن المسرح العربي الجديد يجب أن يقوم على تجريب واع، أي على إعادة توظيف التراث مع الاستفادة من تقنيات المسرح العالمي دون تبعية، لذلك نادى بمسرح عربي يتفاعل مع قضايا الأمة (التحرر، الاستقلال والعدالة الاجتماعية)، ويخاطب وجدان المتلقي من داخل ثقافته، كما أنه دعا إلى استلهام التراث العربي الشعبي (الحكواتي، المقامات، السامر الحلقة، خيال الظّل)، بشرط إعادة صياغته دراميا وفنيا ليصبح قادرا على التعبير عن قضايا العصر، كما أشرك "ونوس" الجمهور في العرض المسرحي، نظرا لأهمية المواضيع المقدمة أمامه.

كذلك نجد أن من أبرز الأسماء الذين رفعوا شعار التأصيل المسرحي في العالم العربي، خصوصا عبر مشروعه المعروف بـ "المسرح الاحتفالي"، داعيًا إلى مسرح عربي ينطلق من التربة الثقافية والأنثروبولوجية العربية، لذلك نجده يرفض وبشدة كل أشكال المسرح التقليدي السائد محددا نواقصه بأسلوب جميل رغم أنه لا يحدد أبعاد الجديد الاحتفالي بوضوح مكتفيا بالمعارضة التي يهمنا هنا لفت النظر.. إلى أهمية تجديد الشكل".[2]

يعتبر برشيد أن "التأصيل" مشروع حضاري يربط الإنسان العربي بجذوره وذاكرته وإحتفالاته، فالتأصيل عنده ليس رفضا للحداثة، بل يعتبر حوار بين الماضي والحاضر لبناء مسرح عربي أصيل ومعاصر في الوقت ذاته فنجده يؤكد على وجود "مسرح عربي" و"ثقافة عربية" و"فلسفة عربية"، قبل حتى ظهور المسرح عند الغرب "إن المسرح العربي لم يكن له وجود، هكذا زعموا في المركز وهكذا رددنا بعدهم، مسرحنا هو ما قبل المسرح، وفلسفتنا هي ما قبل الفلسفة، ومنطقنا هو ما قبل المنطق، وذلك لأنه حتى تكون تلك التظاهرات الشعبية مسرحًا

[1] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، المجلد 3، ص 17

[2] جهدي الجابري: المخرج المسرحي العربي، ناقلا ومبدعا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 78.

حقا فلابد أن تكون هي المسرح الغربي... أي تخريف هذا ؟ إن المسرح العربي ذات مستقلة: إنه معطى أنطولوجي لا يمكن أن يشبه إلا ذاته، وبهذا فلا يصح أن نخلط بين شيئين، إن هذا المسرح –كذات و كينونة– لم نستورده من الغرب وأن ما أخذناه عن أوربا هو مجموعة من التقنيات المختلفة".[1]

أكد "عبد الكريم برشيد" على أن العودة إلى التراث ليست مجرد استنساخ بل إعادة قراءة التراث بعيون معاصرة، فكسر الحاجز بين الممثل والمتفرج، وحول العرض إلى احتفال "والاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورًا جديدًا للوجود والانسان والتاريخ والأدب والسياسة والصراع"[2]، الخاص بالمتلقي العربي، بذلك فالمسرح الاحتفالي يهدف إلى خلق مسرح يتجاوب مع المتفرج العربي، مع اختلاف تصوراته، وهذا ما يؤكده حسن المنيعي بقوله: "مما لا شك فيه أن "الاحتفالية" كانت أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتاباتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفيته، ومكوناته الأساسية المتجددة أصولها في الذاكرة الشعبية"[3]، فراح يدعو "برشيد" إلى الاعتماد على الفرجة الشعبية بدلاً من القوالب الأوروبية الجامدة، التي لا تلامس مشاعره ولا تستحضر ذاكرته، إذ كان يرى أن النقل يحتل المسرح غريبا عن بيئته، ويفقده خصوصيته، في حين أن التأصيل يمنحه هوية عربية واضحة.

ركّز أصحاب الدعوات إلى مسرح عربي مستقل عن المسرح الغربي على عدم الانسياق وراء "تقليد الأشكال المسرحية الغربية دون وعي منهم بأنها نابعة من واقع اجتماعي وحضاري مختلف، ولا يمكنها أن تعبر عن واقع المتفرج العربي، وبهذا يصبح التأصيل "تأصيل المسرح

[1] عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، ص 9.

[2] حسين المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص 51.

[3] عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي ص10

العربي" أمر ضروري بعيدا عن الأشكال المسرحية الأوروبية التي لا تمثل إلى مجتمعها وقضاياه والبحث عن أشكال فنية عربية إسلامية تضمن للمتفرج هويته العربية وتعالج مشكلاته، يقول في هذا الصدد "فرحان بلبل": "إن أردنا (الهوية) العربية لمسرحنا فلنحافظ على الأصول المسرحية التي هي عماد هذا الفن، لكن يجب أن نضعها في أشكال منبثقة عن مضموننا نحن وواقعنا نحن"[1]، إذ أن الأصالة ليست مقتصرة على المضمون فقط، بل تتعدى إلى الشكل والذي بدوره يعد المسرح العربي الحق.

هذا ما يشير إليه "يوسف إدريس" بقوله: "إلى هذه النهضة المسرحية الجديدة جاءت لتضيف دورًا جديدًا إلى بناية أسسها أوروبية فرنسية معربة..."[2]، مؤكدا بأنه "لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري –على حد تعبيره– أن نعثر على الموضوع المسرحي، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه و تقديمه إلى أبعد وأوسع مدى..."[3] فلجأ الكتاب المسرحيون إلى وضع الشكل الأوروبي الغريب عن الثقافة العربية موضع الشك، في محاولة إلى البحث عن شكل مسرحي عربي، فقد راحوا، ينقبون في التراث لإعادة بعثه بطريقة فنية جديدة، في قالب مسرحي قادر على احتضان قضايا واقعية ومعاصرة.

كذلك فإننا نجد الكاتب "محمود دياب" الذي استلهم التراث ووظف "السامر" في مسرحيته "ليالي الحصاد" فيحدثنا عن تجربته هذه قائلا: "عندما قرأت ما كتبه "يوسف إدريس" في مجلة (الكاتب) عن ضرورة البحث عن شكل مسرحي مصري، لم أجد في نفسي في البداية تجاوبا مع هذه الدعوة، ذلك أني كنت أرى أن المسرح هو المسرح بأبعاده المعروفة وقواعده المشفرة. وحتى لو وجد الشكل الفني المصري الذي يمكن أن يتطور ليصبح مسرحا، فهو في صورته النهائية لن يخرج عن المسرح المعروف، وحدث أن كنت في زيارة للقرية وفكرة

[1] فرحان بلبل: المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص 166

[2] يوسف إدريس: نحو مسرح مصري، الوطن العربي، الكويت، دط، 1994، ص 475.

[3] المرجع نفسه، ص 493

(ليالي الحصاد) تدور برأسي، فوجدتني أجلس ذات ليلة في حلقة من أهل القرية نتسامر، فجأة شاهدت بعض الأشخاص يقلدون البعض الآخر... وهنا تمثل أمامي المسرح المصري كاملاً في بساطته المتناهية، وحيث يقدم المشخصون كل المواقف الإنسانية المتعددة، ويصوّرون الناس، والأشياء في حركاتٍ مجردةٍ موحية، تنبع مباشرة من الخاطر بلا قيود من منطق أو تقنين..."[1]، وفي هذه المسرحية قد وظف التراث "السامر"، ليتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بسيطة إلى طرح قضايا معيشية كلها صدق وأصالة، عبر مجموعة من الفلاحين الذين بدؤوا في قضاء ليلة السمر بعد يوم متعب في عمل الحصاد ليبدأ السمر بالضحك والحكايات البسيطة، لتتسع الحلقة، ومن خلال تقليد أحد السامرين لفرد من القرية تتسع الحلقة، وينطلق الحوار العفوي.

كما يمكننا أن نلخص مدى تأثير التيارات المسرحية الأوروبية على المسرح العربي

[1] محمود دياب: حديث مع محمود دياب، أجراه نبيل فرج: مجلة "الحياة المسرحية" العدد 32، 1984، ص 35

المرحلة	الفترة الزمنية	طبيعة التأثير	السمات الأساسية	أبرز الأسماء
مرحلة التبعية	**القرن 19 – بداية 20**	**تبعي**	• ترجمة واقتباس مباشر من المسرح الأوروبي • غياب الهوية العربية • العتماد على النماذج الأوروبية	• مارون النقاش (لبنان) • أبو خليل القباني (سوريا) • يعقوب صنوع (مصري)
مرحلة التفاعل	**منتصف القرن 20**	**تفاعلي**	• استلهام التيارات الأوروبية (الواقعية الرمزية الملحمية) • ادماج عناصر التراث المحلي (الحكواتي السامر) • ماريع (المسرح السياسي	• توفيق الحكيم (مصر • يوسف ادريس (مصر) • سعد الله ونوس (سوريا)
مرحلة الشراكة	**المعاصر اليوم**	**شراكة ابداعية**	• المشاركة في الحداثة والعولمة المسرحية • توظيف تقنيات رقمية وتجريبية • معالجة قضايا محلية ضمن أفق عالمي • الحفاظ على الهوية والانفتاح على الأخر	• عبد الكريم برشيد (المغرب) • فرقة زقاق لبنان (مخرجون تجريبيون معاصرون)

خـاتـمـة

خاتمة:

لقد حاولنا من خلال هذه الأطروحة دراسة مدى تأثير التّيارات المسرحية الأوروبية في المسرح العربي لنتوصل إلى مجموعة من النّتائج أهمها:

1- تجلى تأثير المسرح الأوروبي بمختلف تياراته في المسرح العربي بداية من النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، فكان هذا التأثير عبر عدة طرق أولها كانت الهجرة إلى الغرب، ومن الاحتكاك بالأوروبيين وحياتهم احتكاكا مباشرا عن طريق البعثات العلمية.

2- نقل هذا الفن الجديد إلى البلاد العربية عن طريق التّرجمة التي كان لها دور فعال في التعريف بهذا الفن، فقام مجموعة من الكتاب المسرحيين من أمثال مارون النقاش وأبي خليل ... بترجمة أعمال كبار المسرحيين العالميين إلى اللغة العربية كأعمال "شكسبير" الإنجليزي و"موليير" الفرنسي و"أرفن ب+سيكاتور" و"هنريك أبسن"، كانت التّرجمة لهذه الأعمال شكلا وعرضا مع بعض الإضافات التي تتلاءم والميولات العربية حتى يتمكنوا من تقبل هذا الفن الغريب عنهم.

3- أما الاقتباس فيعد حجر الأساس الذي قام عليه المسرح العربي الذي انبثق عن ترجمة النصوص الأوروبية، ليعرض النص المقتبس بعنوان النص الأصلي، أو عنوان آخر يشبهه إلى حد كبير، ومن خلال النّص الجديد تتم الإشارة إلى النّص الأصليّ الذي لم يعرفه الجمهور العربي من قبل.

4- كان لمرحلة التّرجمة والاقتباس الفضل الكبير في قيام المسرح العربي وحب الجمهور لهذا النوع من الفن فأقيمت قاعات العرض وخصصت له قاعات داخل قصور الملوك في مصر ولبنان وسوريا، فضاعف الكتاب المسرحيين العرب نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لتقديم أكبر قدر من المسرحيات التي تشبه الأوضاع الاجتماعية والمشاكل التي يعاني منها العربي آنذاك.

5- تميزت التّرجمة في المسرح عن التّرجمة الأدبيّة لأن المسرح " قول" و"فعل" يحمل هذا الأخير الكثير من الانفعالات، فتجد التّرجمة المسرحية تواجه صعوبة أكبر من الترجمة الأدبية كون الأولى تجمع بين النّص والعرض.

6- سار المسرح العربي على منوال المسرح الأوروبي، وهذا بفضل التّرجمة والاقتباس لتمتزج الثّقافة الأوروبية بالثّقافة العربية عن طريق ما يعرف "بالمثاقفة"، فقد جمع الفكر الجديد بين المجتمعات رغم بعد المسافات بينها.

7- تعدّدت وتنوعت التيارات المسرحية الأوروبية لتؤثر كلها في المسرح العربي، فكان للكلاسيكية تأثير كبير سواءا القديمة من خلال ترجمة كتاب "الفن" لأرسطو، أو ترجمة الأعمال المسرحية اليونانية أو الكلاسيكية الحديثة من خلال ترجمة أعمال كورني وراسين وموليير، فأثر هذا الأخير بكوميدياته في الكثير من الكتاب المسرحيين العرب حتى أن أول مسرحية قدمت للجمهور العربي، كانت مقتبسة من مسرحه...

8- هدمت النّظرية الكلاسيكيّة الحديثة كل قواعد التي تميزت بها المسرحية القديمة، فلم تشترط وحدة الزمان والمكان، كما فكت عن المسرحية الكلاسيكية شرط أن تكون اللغة شعرية، فبدأت تكتب المسرحية نثرا وشعرا، وغيّرت حقيقة أن يكون البطل من الطبقة العليا فراحت تصور الشخصيات وتأخذها من الطّبقات المتوسطة، فالكلاسيكية نزعة متكررة في كل العصور، فتميزت في هذا التيار عند العرب مسرحيات "أحمد شوقي"، "البخيلة"، المسرحية الكلاسيكية الراقية بأسلوبها والمضحكة بلغتها...

9- كان للتيار الواقعي أثرا كبيرا في كتابة المسرحيات العربية، إذ ترجمت أغلب التنظيرات والمسرحيات الواقعية الأوروبية إلى المسرح العربي، كأعمال "تشيكوف" و"هنري إبسن"، فساهمت ترجمة هذه الأعمال إلى العربية انتشار الواقعية النقدية والاشتراكية خاصة في المسرح العربي في ستينات القرن العشرين، فبرز نجم المسرحي "نعمان عاشور"، فقد مثلت

مسرحيته "عيلة الدوغري" حقيقة المجتمع المصري، اعتبرت مشعلا ثوريا يوقظ واقع مجتمعه بعد ثورة 1952، كما فجّرت مسرحية "بيت الدمية" لإبسن واقع المجتمع الأوروبي ورؤيته للمرأة...

10- كانت الدراما الواقعية الاجتماعية قريبة من المجتمع إذ استطاع الكتاب المسرحيون الاوروبيون والعرب تقريب هذا الفن من الجمهور فيجد على خشبته كل احداثه اليومية، ينظر اليها بعين كاشفة نافذة محاولة تغيير واقعها وتحقيق اهدافها.

11- ظهرت تيارات مسرحية مثلت الحداثة في المسرح الاوربي وعلى رأسها المسرح السياسي ورائده "أرفن بسيكاتور"، حيث يتميز هذا التيار بالمرونة الفنية والابتكار والخيال الخصب، والإقبال على التجريب بدرجة لم يتمتع بها المسرح من قبلن فقد اقترن هذا المسرح بقضايا الانسان، مثل: قهر الفرد من طرف السلطة، عدم وجود العدالة الاجتماعية بين الطبقات في المجتمع الواحد، فوجد "سعد الله ونوس" أرضا خصبة لثورة على ما حدث بعد نكسة الخامس من حزيران حتى يصور في مسرحية حملت نفس العنوان كل آلام وأمال الشعب من اضطهاد وتجويع وفقر...فاعتبر بهذه المسرحية سياسية بامتياز...

12- ازداد التجريب المسرحي مع مؤسس المسرح الملحمي " برتولد بريخت " الذي جعل من المسرح مكانا لعرض الأحداث بدل تمثيلها، حيث أنه يذكر المشاهدين من حين لآخر أنه أمام مشاهد غير حقيقية، حتى لا يندمج مع الأحداث اندماجا كليا، فالمسرح عند بريخت فن يومي، يسمح فيه للمتفرج بأن يشارك في العرض المسرحي، هذا ما ساعد "عبد الكريم برشيد" ليسافر في ذاكرة المتلقي العربي ويبحث عن ما يلبي حاجة الفرد العربي إلى الشعور بهويته وشخصيته وكيانه كعربي أمام الفرد الغربي...

13- وظّف "عبد الكريم برشيد" "التغريب" من خلال استلهامه للإحتفالية من التّراث العربي، ليؤسس مسرحا عربيا متميزا، فالإحتفالية تقدم تصورا جديدا للوجود والإنسان والسّياسة

والصّراع، فيمكننا اعتبارها مدرسة للحياة من خلال معانقة كل ما هو فكري وفلسفي ووجودي في الحياة...

14- أعطت الإحتفالية نفسا جديدا للمسرح، بعيدا عن اقتباس المسرح الأوروبي دون وعي. فقضايا الناس لا يمكن أن تدرس داخل جدران القاعات المغلقة، وألا تشرح على طاولات المخابر، وإنما وجب إطلاق العنان لمكبوتاتها في السّاحات العمومية، والأسواق والتّجمعات الشّعبية، فاتخذ الكتاب المسرحيون العرب التّراث مادة خصبة تميز المسرح العربي عن المسرح الأوروبي.

15- مثلت الإحتفالية الإنطلاقة الأولى للتأصيل للمسرح العربي من خلال العودة إلى التّراث وتوظيف الحلقة، القوال، فن البساط، الرّاوي، لتمر بمرحلتين الأولى مرحلة الممارسة المسرحيّة والثّانية بالممارسة المسرحيّة والتّنظير... فحققت الفرجة لدى المتلقي العربي.

التوصيات:

نظرا التأثير المسرح الأوروبي في تشكيل بدايات المسرح العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لاسيما من خلال الهجرة والبعثات العلمية، الإحتكاك المباشر بالثقافة الأوروبية، يوصى بتكثيف الدراسات المقارنة بين التيارات المسرحية الأوروبية ونظيراتها في المسرح العربي الحديث، بغية فهم أعمق لآليات التفاعل الثقافي، وتسليط الضوء على كيفية تكييف الموروث المسرحي الأجنبي مع البيئة العربية، كما يستحسن تشجيع البحث في تجارب رواد المسرح العربي الذين أسهموا في هذا التفاعل لبيان دورهم في بلورة خطاب مسرحي عربي معاصر.

انطلاقا من الدور المحوري الذي أدته الترجمة في إدخال المسرح إلى البيئة الثقافية العربية، يوصى بدعم المشاريع البحثية التي تدرس الترجمات المسرحية الأولى بوصفها وسيطا حضاريا وثقافيا ساهم في تهيئة المتلقي العربي لتقبل هذا الفن الجديد كما يستحسن إعادة النظر في تلك الترجمات من خلال دراسات تحليلية ونقدية تبرز آليات التكييف والتأقلم التي اعتمدها المترجمون الأوائل، بما يسهم في فهم أعمق لطبيعة التحول الثقافي المسرحي في العالم العربي.

نظرا لأهمية الاقتباس في المرحلة التأسيسية للمسرح العربي يوصى بتكييف الدراسات التي تعني بتحليل النصوص المسرحية المقتبسة، للكشف عن آليات التفاعل مع النصوص الأوروبية ورصد التحويرات الأسلوبية والدلالية التي خضعت لها تلك الأعمال كما يستحسن إنشاء قاعدة بيانات توثيقية للنصوص المقتبسة في المرحلة الكلاسيكية من المسرح العربي، وربطها بأصولها الأجنبية بما يسهم في توضيح المسار التاريخي لتطور المسرح العربي بوصفه ظاهرة ثقافية هجينة ومركبة.

استنادا إلى ما أثبتته مرحلة الترجمة و الاقتباس من قدرة على تهيئة الذائقة العربية لتقبل الفن المسرحي، يوصى بتشجيع الأبحاث التي تتناول العلاقة بين الحراك المسرحي المبكر و التحويلات الاجتماعية والثقافية في العالم العربي، كما يستحسن دراسة البنية التحتية للمسرح في تلك الحقبة (كقاعات العرض والدعم الرسمي). لفهم الظروف التي ساعدت على إنتشار هذا الفن ومن المهم أيضا توثيق كيفية توظيف المسرحيين العرب للنصوص المترجمة والمقتبسة لمعالجة قضايا الواقع العربي بما يسهم في إبراز وظيفة المسرح كمرأة للمجتمع وأداة للنقد والإصلاح.

نظراً للخصوصية التي تتميز بها الترجمة المسرحية عن باقي أنواع الترجمة الأدبية، يوصى بتعزيز البحث في مجال ترجمة النصوص المسرحية من منظور أدائي و سيميائي مع مراعاة التفاعل بين اللغة، الحركة والانفعال كما يستحسن إدماج تخصصات متعددة (كالترجمة، المسرح، علم النفس، وعلم التواصل) في دراسة النصوص المسرحية المترجمة، بما يسهم في تحقيق توازن بين الأمانة للنص الأصلي ومتطلبات العرض المسرحي في السياق العربي.

يوصى بتعميق البحث في أثر المثاقفة الناتجة عن الترجمة و الاقتباس في المسرح العربي، بإعتبارها عملية ثقافية فاعلة ساعدت على بناء خطاب مسرحي عربي حداثي كما يستحسن توجيه الدراسات المسرحية نحو تحليل التفاعلات بين الثقافيس العربية والأوروبية داخل النصوص المترجمة والمقتبسة لفهم آليات التكيف، و درجات التأثير وحدود التمازج بما يثري النقاش حول الهوية الثقافية للمسرح العربي.

يوصى بتوسيع الدراسات النقدية التي تتناول أثر التيارات المسرحية الأوروبية خصوصا الكلاسيكية القديمة والحديثة، على بدايات المسرح العربي، كما يستحسن إجراء بحوث مقارنة بين النصوص المسرحية العربية الأولى ونظيراتها الأوروبية المقتبسة عنها بهدف رصد أساليب التكييف الثقافي والفني التي اعتمدها الكتاب العرب ويعد هذا المسار البحثي ضروريا

لفهم التحولات التي شهدها المسرح العربي في بداياته وكذلك لفهم الجذور النظرية التي أسست لبينة الدرامية الأولى.

نظراً لما أحدثته الكلاسيكية الحديثة من تحولات جذرية في البناء المسرحي، يوصى بتكثيف الدراسات المقارنة بين المسرحيات الكلاسيكية الأوروبية ونظيراتها العربية خصوصا في أعمال أحمد شوقي ونظرائه من الرواد، كما يستحسن توجيه البحث إلى تحليل كيفية تلقي التيار الكلاسيكي في البيئة العربية، وتفكيك عناصر المزج بين الشكل الراقي والأسلوب الكوميدي، لفهم طبيعة التكيف الثقافي والجمالي الذي قام به المسرح العربي في تعامله مع هذا التيار.

بناءا على التأثير العميق للتيار الواقعي في تشكيل وعي الجمهور العربي من خلال المسرح، يوصى بإجراء دراسات تحليلية مقارنة بين النصوص الواقعية الأوروبية ونظيراتها العربية خاصة في فترة الستينيات مع التركيز على آليات الترجمة والتكييف الثقافي كما يستحسن توجيه البحث نحو تحليل كيفية توظيف الواقعية المسرحية كأداة لطرح القضايا الاجتماعية والسياسية وتتبع أثرها في بلورة خطاب نقدي عربي يواكب تحولات المجتمع بعد الاستقلال و الثورات السياسة.

يوصى بتعميق البحث في الوظيفة الاجتماعية للدراما الواقعية ودراسة أثرها في تشكيل الوعي الجماعي العربي، من خلال تحليل كيفيات حضور الواقع اليومي على الخشبة المسرحية كما يستحسن التركيز على دراسة الأبعاد النقدية والتحفيزية لهذا الفن بوصفه أداة تواصل جماهيري فعالة، تسهم في كشف التناقضات الاجتماعية وتحفيز المتفرج على التأمل والتغير.

انطلاقا من الاثر البالغ للمسرح السياسي الحداثي في تشكيل الحداثي في تشكيل خطاب مسرحي ناقد وملتزم، يوصى بدراسة هذا التيار في السياق العربي، وتتبع تأثير رواده

الأوروبيين كأرفن بيسكاتور على المسرحيين العرب، وعلى رأسهم سعد الله ونرس، كما يستحسن تحليل كيفية توظيف المسرح السياسي للتعبير عن القضايا الوطنية والقومية والاجتماعية، بوصفه أداة مقاومة رمزية وفكرية تتيح للجمهور إعادة التفكير في الواقع ومحاولة تغييره.

انطلاقا من التحول الجذري الذي أحدثه المسرح الملحمي في طبيعة التلقي المسرحي، يوصى بتوسيع البحث في اثر برتولد بريخت على المسرح العربي، خاصة في تجارب التجريب والاختفاء بالهوية الثقافية كما تجلت في أعمال عبد الكريم برشيد، كما يستحسن دراسة العلاقة بين العرض المسرحي والتلقي النقدي وتحليل كيفيات توظيف أليات الغريب المسرحي في سباق عربي، لتأصيل خطاب مسرحي قادر على مخاطبة العقل العربي المعاصر وتحدياته.

يوصى بدراسة، " الاحتفالية " بوصفها مشروعًا مسرحيا عربيا متكاملاً يستلهم آليات التغريب ويُعيد تأصيلها في السياق الثقافي العربي كما يستحسن تحليل هذه التجربة من خلال مقارنتها مع المسرح الملحمي الأوروبي للكشف عن أوجه الإبداع والاختلاف ويعتبر توسيع البحث في البعد الفلسفي والوجودي للاحتفالية ضروريًا لفهم مساهمتها في بلورة رؤية مسرحية عربية توازن بين الأصالة والتجريب.

يوصى بالاهتمام بتجربة المسرح الاحتفالي بوصفها مشروعًا تحريريًا أعاد للمسرح العربي صلته بجذوره الشعبية والثقافية وحرره من النسخ الآلي للنماذج الغربية، كما يستحسن دراسة العلاقة بين القضاء المسرحي المفتوح والتراث الشعبي في تشكيل هوية مسرحية عربية مستقلة، وتحفيز الباحثين على تحليل هذه التجربة من منظور أنثربولوجي وحمالي لفهم دور المسرح في التغيير الجماعي عن الهموم الاجتماعية والثقافية في السياق العربي.

يوصى بتكثيف الدراسات الأكاديمية التي تتناول تجربة الاحتفالية بوصفها مشروعاً تأصيليا عربيا، يستند إلى التراث الحي والأنماط الشعبية الأصيلة كما يستحسن تحليل تطور هذه التجربة من الممارسة إلى التنظير، من أجل فهم آليات التكوين فرجة مسرحية عربية تتبع من الواقع الثقافي المحلي، ويمثل توظيف عناصر مثل الحلقة والراوي وفن البساط مجالاً واعدا للبحث في سيميائيات العرض المسرحي العربي وعلاقته بالمتلقي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر

1. أحمد شوقي: البخيلة، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، 2010م.

2. . نعمان عاشور: عيلة الدوغري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2008.

3. عبد الكريم برشيد: *ابن الرومي في مدن الصفيح*، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2008م.

4. هنريك إبسن: *بيت الدمية*، تر. كامل يوسف، جريدة الحياة، بيروت، 2007م.

5. سعد الله ونوس: *الأعمال الكاملة*، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 1996م.

6. برتولدبريخت: *الأرغانون الصغير في المسرح*، تر. أحمد حمو، مجلة الآداب، دمشق، 1975م.

المراجع

المراجع العربية:

7. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية، مصر، 1993م.

8. أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

9. أحمد حمروش: عشر سنوات في المسرح، مكتبة الأسرة، مصر، 1986م.

10. أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، مصر، 2001م.

11. أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، مصر.

12. أحمد العشري بري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.

13. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، مصر، 2006م.

14. أرسطو: فن الشعر، ترجمة شكري عياد، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1999م

15. إبراهيم حمادة: معجم *المصطلحات الدرامية والمسرحية*، دار المعارف، القاهرة، د.ط.

16. إبراهيم عِوَض: *دراسات في المسرح*، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1998م.

17. باسم الأعسم: *الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي*، دار تموز للنشر، دمشق، د.ط، دت.

18. السعيد الورقي: *تطور البناء الفني في المسرح المعاصر*، دار المعرفة، مصر، د.ط.دت

19. العشماوي محمد زكي: *المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة*، دار النهضة، بيروت، د.ط.دت

20. توفيق الحكيم : *قالبنا المسرحي*، مكتبة الناصر، مصر، دط، 1967م.

21. جبور عبد النور: *المعجم الأدبي*، دار الملايين، لبنان، دط، 1984م.

22. جلال الشرقاوي: *الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.

23. جمعة أحمد قاجة: *المدارس المسرحية وطرق إخراجها*، مطابع قطر الدولية، قطر، ط1، 2009م.

24. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق،

25. جمعة إبراهيم الجنداري: *النص المسرحي السوري*، منشورات محمد العلي للفنون المسرحية، دمشق، 2000م.

26. حسن المنيعي: *المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، 1994م.

27. حورية محمد حمو: *تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق*، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ت.

28. حلمي بدير: *من المسرح*، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2003م.

29. حمود فاطمة: *المسرح في سوريا بين الزيادة والتأصيل*، منشورات مطبعة التعاونية، سوريا، د.ط، 2002م.

30. حياة جاسم محمد: *الدراما التحريّة في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها*، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983م.

31. دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999م.

32. رشيد عدنان: *مسرح بريخت*، دار النهضة للطباعة والنشر، لبنان، 1988م، د.ط.

33. سامية أسعد: *المسرح الفرنسي المعاصر*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976م.

34. سالم العيسى: *الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية*، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، مكتبة الأسد، سوريا، د.ل، 1999م.

35. سعد الله ونوس: *المسرح العربي الجديد – بيانات!*، دار الفكر، بيروت، 1988م.

36. سامي عبد الحميد: *ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين*، دار الوفاء، د.ل، 1985م.

37. سعد أردش: *المخرج في المسرح المعاصر*، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ت.

38. سمير الساعي: *الفرجة المسرحية المغربية زمن التأصيل*، شركة الطبيعة، المغرب، د.ط، 2011م.

39. صالح المباركية: *الآداب الأجنبية القديمة والأوروبية*، دار الفان، دط.دت.

40. عادل أبو طيب: *مواكبة التأليف المسرحي في سوريا*، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سوريا، د.ل، 1998م.

41. عبد الرحمن ياغي: *في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم*، دار القارابي، لبنان، ط1، 1983م.

42. عبد الرزاق مكاوي: *المسرح الملحمي*، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017م.

43. عبد الرزاق الأصفر: *المذاهب الأدبية لدى العرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها*، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ت.

44. عبد السلام لحيابي، عبد الكريم برشيد: *خطاب البوح حول المسرح الاحتفالي*، أديسوقت، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2015م.

45. عبد العزيز حمودة: *المسرح السياسي*، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1991م.

46. عبد الغني مصطفى: *المسرح المصري في الثمانينات – دراسة في البُنى المسرحية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995م.

47. عبد الكريم برشيد: *فلسفة التعييد الاحتفالي*، دار توقال، المغرب، دط، 2012م.

48. عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013

49. عدنان رشيد: *مسرح بريخت*، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، (يبدو أنه مدخل مكرر من المرجع 24؛ يُرجى التأكد).

50. عمار بلحسن: *الأدب والإيديولوجيا*، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

51. عز الدين جلاّوجي *النص المسرحي في الأدب الجزائري*، دار هومة للطبع والنشر، الجزائر، دط، 2019م.

52. علي عقلة عرسان: *الأيديولوجيا وشؤون الثقافة*، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1986م.

53. سعد الله ونوس: *بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي*، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2003م.

54. عمر الدسوقي: *المسرحية: نشأتها، تاريخها، وأصولها*، الفكر العربي، د.ت.

55. علي الراعي: *المسرح في الوطن العربي*، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

56. علي عوادة: *الجريمة والعقاب–قراءات في الخطاب المسرحي العربي*، المؤسسة العربية للدراما والنشر، الأردن، 2000م.

57. علي أحمد باكثير: *المسرحية من خلال تجاربي الشخصية*، مصر، د.ت.

58. غيمي محمد هلال: *النقد الأدبي الحديث*، دار النهضة، مصر، 2001م.

59. فاضل خليل: *مناهج وأساليب عالمية في الإخراج المسرحي*، جامعة بغداد، 1995م.

60. فاطمة موسى محمود: *قاموس المسرح*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2008م.

61. فرحان بلبل: *المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة*، وزارة الثقافة، دمشق، 1984م.

62. فوزي عطية محمد: *علم الترجمة*، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت.

63. لحسن ثلالي: *المسرح الجزائري والثورة الجزائرية*، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

64. لطفي فام: *المسرح الفرنسي المعاصر*، دار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1998م.

65. ماري الياس، حنان قصاب حسن: *معجم مفاهيم ومصطلحات المسرح*، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م.

66. مجيد صالح بك: *تاريخ المسرح عبر التصور والإطار*، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

67. محمد حمدي: ابراهيم: دراسات في نظرية الدراما الغربية، دار الثقافة للطبع والنشر القاهرة، دط، 1977

68. محمد غنيمي هلال: *في النقد المسرحي*، دار العودة، لبنان، 1975م.

69. محمد مندور: *المسرح الشعري*، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ت.

70. محمد مندور: *المسرحية بين الترجمة والاقتباس*، مؤسسة هنداوي، مصر، 2013م.

71. محمد مدني: *النقد وترجمة النص المسرحي – دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي*، دار المدى، الجزائر، د.ت.

72. محمد الكغاط: *بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الممارسات*، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1986م.

73. محمد الدالي: *الأدب المسرحي المعاصر*، عالم الكتب، مصر، د.ت، 1999م.

74. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت،

75. محمد أود بين السلاوي: *المسرح المغربي من أين وإلى أين*، منشورات مدارات الفنانة– عشق، المغرب، د.ت.

76. مجيد صالح بك: *تاريخ المسرح عبر التصور والإطار*، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

77. محمد غنيمي هلال: *في النقد المسرحي*، دار العودة، لبنان، دط، 1975م.

78. محمد مندور: *المسرح الشعري*، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ت.

79. محمد مندور: *المسرحية بين الترجمة والاقتباس*، مؤسسة هنداوي، مصر، 2013م.

80. محمد مدني: *النقد وترجمة النص المسرحي – دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي*، دار المدى، الجزائر، د.ت.

81. محمد الكغاط: *بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الممارسات*، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1986م.

82. محمد الدالي: *الأدب المسرحي المعاصر*، عالم الكتب، مصر، د.ت، 1999م.

83. محمد أود بين السلاوي: *المسرح المغربي من أين وإلى أين*، منشورات مدارات الفنانة – عشق، المغرب، د.ت.

84. نبيل راغب: *المذاهب الأدبية الكبرى*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت، 1982م.

85. نعمان عاشور: عالم المسرح، دار الموقف العربي، د ط، 1985،

86. نهاد صليحة: *التيارات المسرحية المعاصرة*، مكتبة الأسرة، مصر، د.ت، 1997م.

87. نجوى إبراهيم فؤاد عانوس: *مسرح يعقوب صنوع*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1384هـ.

88. نقولا النقاش: *أرزة لبنان*، المطبعة العمومية، بيروت، 1869م.

89. هند قواص: *المدخل إلى المسرح العربي*، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981م.

90. هيثم يحيى خواجة: *محاور في المسرح العربي*، منشورات الفنون المسرحية، دمشق، د.ت، 2000م.

91. ياسين النصير: *أسئلة الحداثة في المسرح*، دار نينوى، سوريا، ط1، 2010م.

92. يوسف محمد نجم: المسرحية في الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، 1967م.

المراجع المترجمة:

93. أوديت أصلان: *فن المسرح*، تر. سامية أسعد أحمد، دار الطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

94. باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال خطار، مركز درسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2015

95. برتولد بريخت: *المسرح التجريبي*، تر. قيس الزبيدي، مطبعة الطاء الحجاز، دمشق، د.ت.

96. برتولد بريخت: *نظرية السياسة والممارسة*، تر. كامل يوس، 1986م.

97. برتولد بريخت: *نظرية المسرح الملحمي*، تر. جميل بني، عالم المعرفة، لبنان، د.ت.

98. جيمس روز إيفانز: *المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك*، تر. فاروق عبد القادر، الشارقة للنشر والتوزيع، الإمارات، د.ت.

99. ج. ل. شيان: *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*، تر. محمد حمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995م.

100. ساد جروف: *المسرح المصري في القرن التاسع عشر، 1799-1882*، تر. أمين العيوطي، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د.ت، 1975م.

101. كرو نيسكيجيرزي: *نحو مسرح فقير*، تر. كمال قاسم، دار الحرية، بغداد، 1982م.

102. ماسي موكاسي: *نحو مسرح سياسي*، تر. حسين محمود، إيطاليا، 1973م.

103. محمد عزيز: *الإسلام والمسرح*، تر. رفيق الصانع، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1984م.

104. باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال خطار، مركز درسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2015.

105. مولولين كليفوردليتش: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987.

الرسائل العلمية:

106. ريمة الشايب: *مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية وصناعة الفرجة –مسرحية "ياليل يا عين" أنموذجًا –*، رسالة دكتوراه، جامعة عناية، 2009م.

107. فضيلة مادي: *دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور الأجناس الأدبية*، مذكرة ماجستير، جامعة العقيد أكلي البويرة، 2012م.

108. **ليلى بن عائشة:** *نبذة عن الخطاب المسرحي المعاصر بين التجريب والإبداع*، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2010م.

المجلات العلمية والجرائد:

109. أحمد كامل داوي: *صورة العرب في الرواية الإسرائيلية المعاصرة*، مجلة فصول، العدد 61، 2003م.

110. إبراهيم الكيلاني: *أبو خليل القباني المعلم العربي*، مجلة العربي، العدد 18، 1948م.

111. ابن زيدان حاجيا نداد: *دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في معاهدة السلام الملون ومعايير جديدة*، جريدة الشعب، العدد 1921، 2020م.

112. رانية خلاف: *قراءة في بعض إصدارات المسرح التجريبي – المستقبل المسرح السياسي*، دار المنظومة، 1995م.

113. سمير سرحان: *المسرح المعاصر*، مطبوعات الحديد، العدد 19، 1973م.

114. سمير عوض: *أرفن بسيكاتور صاحب المسرح السياسي*، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، 2016م.

115. شفيق مقار: *دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر*، مطبعة الأديب البغدادية، 1972م.

116. عبد الرحمن حمادي: *جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي*، مجلة الوحدة، 1992-1994م.

117. كمال يونس: *ترجمة المسرحية بين التقليد والتجديد*، الوفاق سينما، 2010م.

118. محمد عباس عرابي: *قضية فلسطين في المسرح العربي*، مجلة الملال، 2010م.

119. محمد مسكين: *المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية*، مجلة الحرية، العدد 15، 1987م.

120. عبد الكريم برشيد: *ابن الرومي بين تفجير الذات وتفجير العالم*، مجلة البيان الكويتية، العدد (1)، 1981م.

121. محمد أديب السلاوي: *مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية*، مجلة الأفلام، العدد 14936، 1993م.

122. مصطفى مضاربي: *الاحتفالية والمسرح الاحتفالي*، مجلة النبيين، العدد 1999م.

123. جماعة المسرح الاحتفالي: *البيان الأول*، مجلة البيان الكويتية.

124. سام أحمد شهاب: *الترميز السياسي في النص المسرحي العراقي – مسرحية "في أعالي" أنموذجًا*، دار المنظومة، 2015م

125. محمود دياب: حديث مع محمود دياب، أجراه نبيل فرج: مجلة "الحياة المسرحية" العدد 32، 1984.

الملتقيات العلمية:

126. ابن زيدان: *أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح المغاربي بين المحلي والتجارب العربية*، وقائع الملتقى العلمي، 2015م.

127. الرشيد بوة: *توظيف التراث في المسرح المغاربي*، الملتقى العلمي للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010م.

المواقع الالكترونية:

128. سعدي عبد الكريم: هنريك أبسن الأب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر، www.Msrhzgzig.Ahlamomtada.Com تاريخ الولوج 25.06.2024.

129. شيماء عبد الوهاب: المدرسة الواقعية. https://abir-school.Foram تاريخ الولوج: 4.8.2024

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة: ..... أ

مدخل نظري: نشأة المسرح الأوروبي

1-المسرحية الإغريقية:..... 2

2-المحاكاة وبدايات التمثيل:..... 6

3-الدراما البدائية: 7

4-التراجيديا:..... 11

5-الكوميديا: 14

6-المسرحية الرومانية: 16

الفصل الأوّل: التيّارات المسرحيّة الأوروبيّة

1-التّيار الكلاسيكيّ 19

2-التّيار الواقعيّ 19

3-التّيار السياسيّ 19

4-التّيار الملحميّ 19

1-التّيار الكلاسيكيّ: 20

1-1 النشأة: 20

1-2 التّطور: 21

1-3 قواعد الكلاسيكية الحديثة:..... 24

1-4-الكوميديا:..... 26

2-التيار الواقعي: 30
2-1-النشأة:..... 31
2-2-اتجاهات الواقعيّة:..... 32
2-3-خصائص الواقعيّة:..... 33
2-4-الواقع في الواقعيّة: 34
2-5-هنريك أبسن رائد الواقعية: 38
3-التّيار السّياسي: 41
3-1-موضوع المسرحيّة السّياسية:..... 42
3-2-قضايا المسرح السّياسي: 42
3-4-المسرح السّياسي والطبقة الكادحة: 44
3-5-"أرفن بسيكاتور" مؤسس المسرح السّياسي: 46
3-6-بداية الملحميّة مع "أرفن بسيكاتور":..... 48
4-التّيار الملحميّ: 51
4-1-النشأة:..... 51
4-2--برتولد بريخت وثورته على الأنظمة السياسية:..... 52
4-3-التّغريب:..... 53
4-4-خصائص ومميزات المسرح الملحمي:..... 54
4-5--القواعد البريختية في المسرح: 57
4-6- مرتكزات النّظرية الملحميّة:..... 59

الفصل الثاني: مرجعيّات المسرح العربي

1. النشأة:.....63

1.1 الترجمة: 63

1-1-1-بدايات الترجمة: 63

1-1-2-روّاد التّرجمة:.....64

1-1-3-تطوّر التّرجمة: 65

1-1-4-اللّغات المترجم منها: 66

أ. التّرجمة عن الفرنسية:.....67

ب. التّرجمة عن الإنجليزية:.....67

1-1-5- تيّارات التّرجمة العربيّة: 70

1-2 الاقتباس:.....72

1-2-1-الاقتباس وبداية المسرح العربي:.....72

1-2-2-الاقتباس تمهيد للتأليف:.....72

1-2-3-الاقتباس جسر تواصل بين الثقافة الأوروبية والعربية: 73

1-2-4-الاقتباس بين النّص الأصل والنّص الفرع: 74

1-2-5-الاقتباس والفكاهة:.....76

1-2-6-أنواع الاقتباس: 78

1-2-7- الاقتباس والتراث:.....80

2-التّطور:.....82

1.2 مارون النقاش (1847-1855): 83

2-1-1-أهمية خطبة مسرحية البخيل: 84

2-1-2-الجانب الأخلاقي في مسر النقاش: 84

2-1-3-مسرحيات النقاش: 85

2-1-4- قواعد النقاش المسرحية: 87

2-2 أحمد أبو خليل القباني (1836-1906): 87

2-2-1-نبذة عن حياته ومسرحه: 87

2-2-2-مسرحياته: 88

2-2-4-مسرح الليالي: 90

2-3 يعقوب صنوع (1839-1912): 93

2-3-1- موليير مصر: 93

2-3-الكوميديا تميز مسرح صنوع: 94

2-3-3- الجمهور في مسرح صنوع: 95

2-3-4-العقبات التي واجهت مسرح صنوع: 96

2-3-5- المسرح أداة فعالة لتغيير الواقع: 99

الفصل الثالث: أثر التّيارات المسرحيّة الأوروبيّة في المسرح العربيّ

1-أثر التّيار الكلاسيكي في مسرح "أحمد شوقي": 101

1-1- نبذة عن حياة "أحمد شوقي" وما قدمه للمسرح العربي: 101

1-2- مميزات أعمال "أحمد شوقي" المسرحية: 102

1-3- تداخل التّيارات في مسرح"أحمد شوقي": 103
1-4-توظيف الموروث العربي المصريّ: 104
1-5- تأثير المسرح الفرنسي في مسرح أحمد شوقي: 105
2- ملامح التّيار الكلاسيكي في مسرحيّة "البخيلة" لأحمد شوقي: 105
2-1 -معالجة صفة انسانية: 106
2-2-وحدة الزّمان والمكان: 107
2-3- الشّخصيات بشريّة: 108
2-4 -المغالاة: 109
2-5-العواطف تحت سيطرة العقل: 110
2-6 -فصول المسرحيّة: 111
2-7-الأحداث: 112
2-8-السّرد: 112
2-9- الشّعر الدرامي: 113
2- أثر التّيار الواقعي في مسرح" نعمان عاشور": 115
2-1-ملامح الواقعية في مسرح " نعمان عاشور": 115
2-1-1 نبذة عن حياة "نعمان عاشور": (1918-1987): 115
2-1-2أعماله المسرحية: 116
2-1-3- ثورة نعمان على القيود الكلاسيكية 117
2-2-الواقعية ومسرحية "عيلة الدوغري" لنعمان عاشور: 118
2-2-1- ملخص المسرحية 118

2-2-2 الصّراع من أجل المال: 118

2-2-2- مشكلة الأسرة في طبقاتها المختلفة:..... 120

2-2-3- المسرح ناقل للواقع..... 121

2-2-4 عدم العدالة الاجتماعية:..... 123

2-2-5- الحركة الجدلية في المجتمع: 124

2-2-6-الطّواف يمثل المجتمع المقهور: 124

2-2-7-عزلة الفرد داخل المجتمع: 126

3-أثر التّيار السّياسي في مسرح "سعد الله ونوس": 127

3-1-نبذة عن حياة ونوس وأعماله:..... 127

3-1-1-سعد الله ونوس (1941-1997): 127

3-1-2 أعماله: 127

3-1-3- السّياسة في المسرح:..... 129

3-1-4- سعد الله ونوس وثورته على الواقع: 129

3-1-5- سعد الله ونوس وتسييس المسرح: 129

3-1-6- الحدث الاجتماعي أساس المسرح السياسي: 131

2-2- الأبعاد السياسية في مسرحية حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران:..... 132

2-2-1 -حفلة سمر من أجل 5حزيران:..... 132

2-2-2-مميزات المسرح السياسي في حفلة سمر من أجل5حزيران: 133

أ-تحطيم قواعد المسرح الكلاسيكي "الحدث":..... 133

ب-مشاركة الجمهور في العرض المسرحي:..... 135

ج-دمج الصالة والخشبة: 137

4 أثر التّيار الملحمي في مسرح عبد الكريم برشيد "الاحتفالية: " 139

4-1- لمحة عن حياة "عبد الكريم برشيد" وأعماله: 139

4-2-الإحتفال من منظور عبد الكريم برشيد: 140

4-3-مفهوم الإحتفالية (Le Théâtre ee Fête): 141

4-4-بين الإحتفالية (Le Théâtre ee Fête) والمسرح الإحتفالي (Théâtre cérémonial):..... 142

4-5-مرجعيّات الإحتفالية: 143

4-6 أهداف الإحتفاليّة:..... 144

4-2-ملامح المسرح البريختيّ الملحميّ في مسرحيّة "ابن الرّومي في مدن الصّفيح": . 145

4-2-1-التّغريب: 146

4-2- 2- توظّيف التّاريخ: 147

4-2-3 اغتراب المثقف: 149

الفصل الرابع: الفصل الرابع: المسرح العربي المعاصر

1- التجريب و الخطاب المسرحي:..... 152

2- دور التمثيل من خلال التجريب: 155

3- التجريب وقضايا المجتمع على خشبة المسرح:..... 159

4- ما بعد التأثر بالتيارات الأوروبية: 160

خاتمة: 174

قائمة المصادر والمراجع: 184

فهرس المحتويات 197

ملخص:

تبحث هذه الأطروحة في "أثر التيارات المسرحية الأوروبية على تطور المسرح العربي" منذ بدايات احتكاكه بالثقافة الغربية في القرن التاسع عشر وحتى الزمن المعاصر، ينطلق البحث من تحليل الظروف التاريخية التي مهدت لدخول المفاهيم المسرحية الأوروبية إلى العالم العربي، مثل حركة الترجمة والبعثات العلمية، وتفاعل النخب المثقفة مع الفكر الغربي، ويركز على أبرز التيارات المسرحية الأوروبية كالكلاسكية والرومانسية والواقعية والملحمية والمسرح السياسي، وستعرض كيفية تمثلها داخل التجارب العربية.

كما يتناول البحث تجليات التأثير في أعمال رواد المسرح العربي، ويقارن بين أشكال التلقي العربي لهذه التيارات مظهرا محاولات التوفيق بينها وبين الخصوصية الثقافية العربية، ويخلص إلى أن المسرح العربي لم يكن مجرد متلق سلبي، بل أعاد إنتاج هذه التيارات وفق رؤية محلية، مما أسهم في تشكيل هوية مسرحية عربية تجمع بين التأثر والإبداع الأصيل.

Abstract:

This thesis explores *"the impact of European theatrical movements on the development of Arab theatre"* from its early encounters with Western culture in the nineteenth century to the contemporary period. The study begins by analyzing the historical conditions that paved the way for the introduction of European theatrical concepts into the Arab world, such as the translation movement, scientific missions, and the interaction of intellectual elites with Western thought. It focuses on the major European theatrical movements—Classicism, Romanticism, Realism, Epic theatre, and Political theatre—and presents how these movements were reflected within Arab theatrical experiences.

The research also examines the manifestations of this influence in the works of the pioneers of Arab theatre and compares the different forms of Arab reception of these movements, highlighting attempts to reconcile them with Arab cultural specificity. It concludes that Arab theatre was not merely a passive recipient, but rather reinterpreted these movements through a local perspective, thereby contributing to the formation of an Arab theatrical identity that combines both external influences and authentic creativity.