

# المسرحية نشأتها وتطورها في الأدب العربي الحديث والحضارة الإسلامية

\*عذرا پروين

## Abstract

*This article reviews the historical development of the drama as a genre in the modern Arabic literature and Islamic culture. It also describes the literal meaning of drama, characteristics of drama, kinds of drama, the concept of drama in the Islamic culture and civilization. In 1798, when Napoleon came to Egypt, he brought press with him as well.*

*Then Labenen and Syria took it and excelled in this field and reached the pinnacle by the twentieth century.*

*Among the Aropic dramatists, Marrun-ul-Naqash, Salim-ul-Naqash, Maroon Abood, Mehmood Tamoor, Ahmad Shoqi, and Toufiq-ul-Hakim are prominent, beside the other authors who are compiling and creating modern drama literature.*

## (١) المسرحية لغة

المسرح : المرعى (١)

"Drama , do act perform, A composition in prose or verse, adapted to be acted on the stage, in which a story is related by means of dialogues and actions, and is represented with accompanying gesture, costume and scenery as in real life."(٢)

”الدراما: رواية تمثيلية يختلط فيها الممزن بالضحك“ (٣)

”دُراما: حكايت، روايت، مسرحية“ (٤)

”الدراما: الدراما الغنائية نشأت عن الرقص الديني القديم الذي كان يقام في أعياد

شينتو وبوذا“ (٥)

”المسرح : مَرعى السَّرْح، وهو الموضوع الذي تَسرَحُ إليه الماشيةُ بالغداة

\*المحاضرة بقسم اللغة العربية، جامعة بهاء الدين زكريا يونيورسٹی ملتان

للرَّغِي.“(٦)

”المَسْرَحِيَّةُ: قصة مُعدة للتمثيل على المسرح.“(٤)

## (٢) المسرحية اصطلاحاً:

”والمسرح هو فن في الخطاب، ومن أهم طرق التعبير عن الأفكار، أو تقديم الشخصيات وتصوير المجتمعات، في حالاتها الثلاث: التاريخية والراهنة، والمتوقعة أو الممكنة.“(٨)

”فكثيراً ما تستعمل كلمة ”دراماتيكي“ أو ”المشير“ ولكن استخداماً غير دقيق كهذا لهذا الإصطلاح. وهو تعريف ارسطو حين يقول: ”المأساة محاكاة العمل“. وبالرغم ان كلمة ”محاكاة“ قد اثارَت عشرات التأويلات والمجادلات، الا انه باستطاعة الدارس العصري ان يفهم الكلمة على انها تعني ”التمثيل“. فالمسرحية عبارة اخرى، ليست هي الحياة وانما هي تمثيل للحياة. وجوهر المسرحية ليس حادثة حقيقية، وانما هو تمثيل حادثة حقيقية أو متخيلة.“(٩)

## (٣) عناصر المسرحية:

”العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان تداخلاً تاماً بحيث يصعب الفصل بينهما أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر. ومع ذلك نستطيع - لضرورة الدراسة - أن نتحدث عن تلك العناصر واحداً واحداً على أن نتذكر دائماً أن ما نتحدث عنه يتصل دائماً بمقومات أخرى من العمل الأدبي ويتفاعل معها مؤثراً فيها ومتأثراً بها.“(١٠)

”فالمسرحية“ في مدلولها العام، هي نموذج أدبي أو شكل في يتطلب، لكي يحدث تأثيره الكامل، اشتراك عدد كبير من العناصر غير الادبية. وهذه العناصر اللازمة هي الممثلون، والملابس، والمكان، البطل المسرحي، الإلتزام والحوار وربط هذه العناصر وهو ما يعرف بالتوجيهات.

ومن زاوية عناصر المسرحية الفنية: من حبكة، أو شخصيات، أو حوار أو مكان. ويمكن أن تدرس المسرحية ايضاً - شأنها في ذلك مرة أخرى شأن جميع الاثار الادبية - من الزاوية الاجتماعية، اي من خلال ارتباطها بحياة العصر الذي أنتجت فيه.“(١١)

## (١) الشخصية المسرحية:

”إذا كانت المسرحية تعرض - عن طريق الحوار والحركة - قصة ما ذات دلالات خاصة فإنها لا بد بالضرورة أن تشتمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة أو تحدث لها بعض وقائعها. (١٢)

ولما كان بناء المسرحية ووقت عرضها المحدود وإمكانات حركتها المقيدة بطبيعة المسرح لا تتيح للمشاهد المسرحي أن يراقب الشخصية ويرصد نشاطها على مدى طويل وفي مواقف متباينة كما يمكن أن يفعل في الحياة، فإن المؤلف المسرحي يحاول قدر الطاقة أن يبلور تلك المواقف ويكشف سلوك الشخصية بحيث تبرز سماتها المقصودة في أوضح صورها استجابة لتلك المواقف المبلورة المتوترة. فنحن نستطيع مثلاً بطول معاشرتنا لشخصية ما في الحياة ورصدنا لسلوكها أن ندرك على المدى الطويل أنها شخصية تنصف بالأنانية وأنها مشغولة بمصالحها وطموحها الشخصي برغم ما يبدو عليها في الظاهر من إيثار وحب للغير. يستطيع المشاهد في أغلب الأحوال أن يتنبأ بسلوكه في كل ما يعرض له من مواقف في المسرحية لأنه يظل محتفظاً بتلك السمات دون أن تنمو شخصية أو تتطور كما يحدث للشخصية غير النمطية. “(١٣)

”وهكذا“ يفقد المشاهد متعة متابعة الشخصية في نموها وتوقع ماقد يصدر عنها من سلوك غير منتظر ويواجه سلوكاً ومواقف رآها من قبل في مسرحيات تتضمن مثل تلك الشخصيات. والأسلوب الصحيح لرسم الشخصية في انتمائها إلى حرفة أو طبقة أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الانتماء بحيث تتحقق فيها بعض الصفات العامة لأبناء تلك الحرفة أو الطبقة، ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته أو طبقة. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الحلاق الذي يثرثر بلا انقطاع وهو يمارس عمله ويدفعه الفضول إلى معرفة أسرار ”زبائنه“ والتدخل في امورهم الخاصة“ وخادم المقهى الخفيف الحركة والروح، الذي يطوف بأرجاء المكان كمنحلة نشيطة منادياً بصوت عال يطلب ما يأمربه الرواد ويتبادل معهم ”النكات“ والدعابات. (١٤)

وقد تصلح هذه الشخصيات في المسرحية الكوميديّة ومع ذلك تفقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المشاهد مظهرها وسلوكها ودعاباتها التي لا تكاد تتغير. أما في المسرحية الجادة فإن هذه الشخصيات لا تصلح؛ لما يفترض أن يكون في المسرحيات الجادة من شخصيات حية تشير

اهتمام المشاهد و تعاطفه بما تحمل من دلالة وما تأتي من سلوك وما تجتازه من أزمات او تنتهى إليه من فواجع.“ (١٥)

## (٢) البطل المسرحي:

”والبطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث و تأثر هي في الأحداث او تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية؛ وتستعمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها و من طبيعة تلك الصلة فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى - في أغلب الأحوال - أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه و مصيره، موضوع المسرحية الرئيسي.

وقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير المجتمع الإنساني وتطور علاقاته و أوضاع الفرد فيه فكان البطل في المسرحية الإغريقية ملكاً أو أميراً أو قائداً، حين كان الملوك والقواد والأمرء هم و حدهم المحركون للأحداث البشرية إلى قدر مكتوب او تدخل مقصود من الألهة. أما في العصور الحديثة فقد تغيرت طبيعة البطل المسرحي بظهور طبقات جديدة ذات شأن في المجتمع كالمثقفين والفلاحين والعمال وغيرهم من أبناء الشعب، فأصبح للإنسان ”العادي“ شخصيته المتميزة وقدرته على التأثير في أمور الحياة والمجتمع، وأصبحت مشكلاته النفسية والفكرية والإجتماعية جديدة بأن تكون محور الصراع في مسرحيات كبيرة ذات مستوى رفيع. وهكذا ظهر الإتجاه الرومانسي ثم الواقعي في الأدب بوجه عام.“ (١٦).

## (٣) الإلتزام في المسرح:

”على أن ما طرأ على حياة المجتمع الإنساني من تطور اقتصادي و سياسي و فكري منذ مطلع هذا القرن؛ وما امتحنت به الإنسانية من حروب طاحنة عالمية و محلية؛ وما جد من نظم سياسية في بعض دول العالم؛ وما خاضته كثير من البلاد من صراع في سبيل الحرية والإستقلال، كل ذلك فرض أن يكون للأديب دور فعال في المجتمع الذي يعيش فيه ومشاركة في قضاياها وبخاصة تلك التي تمثل تيارات التقدم في الفكر و الإقتصاد والإجتماع و كل مقومات الحضارة.

لذا نادى كثير من كبار الأدباء في العالم ”بالإلتزام“ بمعنى أن يلتزم الأديب يعرض قضايا مجتمعه والدفاع عنها - في أعماله الأدبية - من وجهة نظر حرة الفكر حريضة على قيام

العدالة والمساواة والحرية في وطن الأديب وفي جميع بقاع الأرض وليس الإلتزام بمعناه العام شيئاً جديداً على الأدب ، فطالما شارك الأدباء في أحداث عصورهم ومجتمعاتهم وكان لهم في أدبهم صوت مسموع ومشاركة موجهة في تلك الأحداث لكن الجديد أن هذه القضية قد أصبحت نظرية أدبية ترسم طريق هذا الإلتزام وتبين حدوده و تقوم أدب الحديث بحسب ما يعكس من موقف ونظرة وفلسفة.“ (١٤)

”والإلتزام كما نرى يقترب بالأدب افتراضاً شديداً من السياسة“ ويواجهه بكثير من المشكلات الموضوعية والفنية التي لا بد للأديب في هذا العصر أن يدرك طبيعتها ومدى ما يمكن أن يكون لها من تأثير في أدبه من حيث شكله ومضمونه على السواء.

وغاية القول أن الكاتب المسرحي ينبغي أن يراعى مقتضيات الفن إذا عبر عن السياسة، فلا يكون هدفه التأثير الوقتي المباشر بل يهدف إلى ان تصبح القضية السياسية داخلة في نسج العمل ملتحمة التحاماً فنياً بجمع عناصره.“ (١٨)

### (٣) الحوار في المسرحية:

”إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف ”في الرواية“ في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات.

والحوار المسرحي - كغيره من عناصره المسرحية - حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه ”طبيعي“ يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة. فلودرسنا حواراً في موقف من المواقف المسرحية اكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلثم أو تردد أو خروج على الموضوع - كما يحدث عادة في الحياة - وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في أحكامه وطلاقته وتتابعه . على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتاً قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما ، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه فيتحدث عن شيء آخر ، وغير ذلك من مظاهر الحوار ”العادي“ بين الناس في واقع الحياة.“ (١٩)

### (٥) نجوى النفس:

”لما كان الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه أو يكشف

كشفاً مباشراً عما يدور في فكرها و وجدانها من أفكار ومشاعر، فانه يضطر أحياناً إلى أن يلجأ إلى وسيلة يستعاض بها عن ذلك العجز . ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد.

ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها ”تفكر بصوت مسموع“ وهو ما يعرف بنجوى النفس.“(٢٠).

## (٦) المناظر:

”لما كانت جميع الحوادث لا تحدث في زمن معين وانما في حيز معين فان من واجب الكاتب المسرحي أن يبين بشئ من التفصيل مناظر الحوادث التي تؤلف حبكة مسرحية. ولما كان لدى جميع كتاب المسرح تقريباً - باستثناء أكثرهم ابداعاً - فكرة عن شكل المسرح الخاص بعصرهم ، فقد يكون من الأجدى أن يبحث عنصر المناظر على ضوء النماذج الرئيسية من المسارح التي وجدها هؤلاء الكتاب أما مهم وأخرجوا عليها مسرحياتهم.

وقد توفرت لهؤلاء الكتاب في أوروبا الغربية أربعة نماذج رئيسية من المسارح في أى فترة من الفترات: فكان هناك المسرح ذو المناظر الدائمة للمسرحية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة ، والمسرح المؤلف من منصة متحركة أو ثابتة وهذا استخدام للمسرحية الإنجليزية في العصور الوسطى وفي عصر النهضة ، والمسرح ذو الصور الثابتة والذي ظل من عصر عوددة الملكية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأخيراً المسرح الآلي في القرن العشرين ولما كانت هذه المسارح شديدة التباين فقد كانت فرصة الكتاب ومسؤوليته في تناول مشكلة المناظر تختلفان باختلاف هذه المسارح.“(٢١)

## (٤) الحديث الجاني:

”ومهما تبدونجوى النفس مخالفة لواقع الحياة فإنها لا يمكن أن تقاس في ذلك بتقليد مسرحي آخر يضطر إليه كاتب المسرحية التقليدية في بعض المواقف ويد وكل المخالفة للواقع والمنطق. ذلك هو ”الحديث الجاني“ بمعنى أن تتحدث الشخصية إلى نفسها أو إلى شخصية ثانية في حضور شخصيات أخر يفترض أنها لا تسمع هذا الحديث مع أنه يتم على ”مسمع“ منها . ويلجأ المؤلف إلى هذا التقليد حين يريد أن يطلع المشاهد على

ماتنوى شخصية أن تأتيه من فعل أو تتخذوه من تدبير بحيث تظل شخصيات المسرحية الأخرى جاهلة به.

وهكذا تنتج الشخصية جانباً فتتطرق ببعض العبارات التي تنقل تلك "المعلومات" إلى المشاهدين، أو تنفرد بشخصية أخرى فتتبادل معها أمثال تلك العبارات. والفرق بين نجوى النفس والحديث الجاني - حين تتحدث به الشخصية إلى نفسها - أن نجوى النفس تكون في الغالب والشخصية قائمة وحدها على المسرح وأنها لا تنقل "معلومات" بقدر ما تكشف عن مشاعر و انفعالات وأفكار، أما الحديث الجاني فعبارات قصيرة على مشهد من الشخصيات الأخرى لكي تطلع المشاهد على بعض الحقائق التي لا بد أن تظل تلك الشخصيات جاهلة بها." (٢٢)

#### (٨) البناء المسرحي:

"إذ كنا قد تحدثنا عن عناصر المسرحية من حدث و شخصية وصراع و حوار كل بمعزل من الآخر، فإن هذه العناصر ليست على هذا النحو من الانفصال ولكنها تقوم في المسرحية على نحو متكامل لا ينبع من طبيعة العمل المسرحي وحده بل من "طبيعة الأشياء" نفسها فليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها أو منها أفعال وتبدر منها أقوال تحقق لها وجودها الإنساني. وليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها، ولكنه يهدف من ورائها إلى خلق "بناء" مسرحي كامل ينشئه، خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، حتى إذا اكتمل للبناء اكتملت تلك العناصر معه و تضافرت في نقل "تصور كلي" لموضوع المسرحية وأحداثها و شخصياتها وما تنطوي عليه من رموز و دلالات.

و الكاتب المسرحي مقيد بطبيعة المسرح وإمكاناته فيما يعرض من أحداث و ما يهيء من مواقف و ما يرسم من شخصيات. وهو لهذا لا يستطيع بنفسه أن يعرف بشخصيات المسرحية وعلاقتها بعضها ببعض ولا ببعض أحداثها حتى يهيء المشاهد لمتابعة مشاهد المسرحية، وعليه أن ينقل كل هذه الحقائق في إطار مسرحي قائم على الحوار والحركة النابعين من حوافر نفسية وفكرية تدفع الشخصيات إلى هذا الحوار." (٢٣)

#### (٩) التشويق:

"ولما كان المشاهد يرى المسرحية كاملة في "جلسة" واحدة وفي وقت محدد

على عكس قارئ الرواية الذي يمكن أن يقرأها. إذا أراد على فترات مختلفة، فإن المؤلف المسرحي يحاول أن يشهد انتباه المشاهد طوال العرض، ويحرص على ألا يفتر شعوره نحو متابعة أحداثها وسلوك شخصياتها وتطور مصائرهم والوسائل التي يلجأ إليها المؤلف لبلوغ هذه الغاية هي ما اصطلح على تسميتها "التشويق" أي أن يشير المؤلف عند المشاهد شوقاً لمتابعة الأحداث و "الإندماج" في المواقف والإهتمام بالشخصيات حتى ليتعاطف أحياناً مع بعضها فيتمثل نفسه في مكانها.

والمؤلف يبلغ هذه الغاية في المسرحية التقليدية البناء. بأن يعتمد في رواية الحدث على الحركة الدرامية الدائمة متجنباً السرد والإشارات الكثيرة إلى أحداث تقع خارج المسرح، كما يعتمد كذلك على التركيز متجنباً الإطالة في الحوار قدر الطاقة، وتشعب الأحداث وتعدد الشخصيات أكثر مما ينبغي، إلا في بعض المسرحيات التي تقتضي طبيعتها شيئاً من هذا كـ بعض المسرحيات التاريخية. (٢٣)

#### (١٠) الوحدات الثلاث:

"والحديث عن الزمن في المسرحية يقودنا إلى الحديث عما يعرف اصطلاحاً "بالوحدات الثلاث" وحدة الزمن والمكان والموضوع. فقد جرى العرف في أغلب المسرحيات الإغريقية والمسرحيات الكلاسيكية على أن تدور الأحداث في إطار زمني لا يتجاوز اليوم الكامل، وعلى ألا تنتقل من مكان إلى مكان قدر الطاقة، وأن يكون هناك موضوع واحد كلي يربط بين مشاهد المسرحية ومواقفها المختلفة. وقد بدأ هذا الإتجاه اتباعاً لقاعدة ذكرها أرسطو في كتابه عن الشعر استقراء للمآسي الإغريقية في عهده. على أنه من المعروف أن أرسطو لم يشر إلى وحدة المكان والموضوع بل تحدث حديثاً عابراً عن وحدة الزمان وحدها وهو يقارن في هذا الشأن بين الشعر القصصي والمسرحي، فقال: والشعر القصصي يتفق مع المأساة المسرحية في انه محاكاة لأحداث جادة، ولكنها يختلف عنها في أنه يستخدم بحراً واحداً ويقتصر على السرد. وهو يختلف عنها أيضاً في الطول، فإن المأساة المسرحية تحاول قدر الطاقة أن تدور أحداثها في حدود دورة شمسية واحدة أو نحو ذلك.

أما الزمن في الشعر القصصي فلا حده. على أن الكتاب المسرحيين لم يقيدوا أنفسهم منذ الحركة الرومانسية إلا بوحدة الموضوع فحسب متنقلين في الزمان والمكان



حسب طبيعة الأحداث والموضوع. “ (٢٥)

### (١١) النهاية الحاسمة والنهاية المفتوحة:

”تبلغ المسرحية قمتها حين ينتهي الصراع إلى غايته وترجح كفة من جوانبه على الأخرى، وتنتهي الأحداث إلى ما يمكن ان يحسّ المشاهد معه أنه نهاية لها.

وفي بعض المسرحيات تكون هذه النهاية نهاية ”حاسمة“ يتقرر عندها مصير الشخصيات ولا يتوقع المشاهد معها أي امتداد آخر للأحداث.

وقد تكون النهاية نهاية ”مفتوحة“ تظل فيها مصائر الشخصيات معلقة بعض الشيء، وتظل الأحداث فيها قابلة للنمو. وليس هناك مجال للتفضيل المطلق بين هاتين النهائيتين إذ تنبع كلتاهما من طبيعة المسرحية والبناء الدرامي، وإن كانت النهاية المفتوحة تتيح للمشاهد أن يعيش في جو المسرحية ويصاحب شخصياتها وأحداثها زمنًا أطول بعد أن يشاهدها، بما تثيره لديه من توقع لما يمكن ان يمتد إليه الحدث أو ينتهي إليه مصير الشخصيات.

ومهما يكن من أمرها تين النهائيتين، فإن كليهما ينبغي أن تصل بالمسرحية إلى خاتمة للصراع في حدود البناء الفني الذي أقامه المؤلف لمسرحيته. “ (٢٦)

### (٣) نشأة المسرحية العربية:

”لقد نشأت المسرحية في العصور الوسطى - كما نشأت المسرحية - الاغريقية القديمة - من شعائر دينية. فقد كانت الكنيسة في العصور الوسطى تحرص دائماً على أن تجعل من اسرارها، ومن قصص الإنجيل، أموراً واقعية واضحة لأعين جمهورها غير المتعلم. وكانت الكنائس تزدهم بصور القصص الانجيلية والأسرار الأساسية التي رسمت على الزجاج الملون ونحتت على الخشب والجارا ورسمت على الجدران لكي يراها الناس وكان القداس نفسه محاولة من هذا النوع. ومن الطبيعي جداً ان تقوم مثل هذه المحاولة متخذة لها من الوسائل التشخيص والحوار. (٢٤)

وقد كانت المحاولات الأولى لا تستخدم التشخيص والحوار في تعليم الناس تجري، كما هو منتظر، في مناسبتين عظيمتين من مناسبات الكنيسة، ألا وهما عيد الميلاد وعيد الفصح. وفي القرن التاسع أضيف كلام باللغة اللاتينية بالطبع كجميع الصلوات الكنيسة للموسيقى الكنيسة في صلاة الفصح، هذا الكلام الذي يرتله المرتلون هو الكلام نفسه الذي عزاه الإنجيل الى الملاك والمريمات الثلاث في صبيحة عيد الفصح الأول.

وعندما أخذ هؤلاء المرتلون ينشدون بطريقة المجاوبة- أي عند ما تنشد جماعة منهم السؤال ترد عليها جماعة أخرى بالجواب - ظهرت بداية الحوار في الكنيسة.“ (٢٨)

”ومع مرور الزمن انفصل هذا الحوار المُنشد عن الصلاة العادية، وأخذ يتطور ويستقل . وكان المرتلون الذين كانوا يمثلون الملائكة والمريمات يلبسون ملابس خاصة لتدل على أدوارهم، وكان يطلب منهم القيام بحركات تفسيرية . ومع هذا التطور بدأت المسرحيات الأولى بالظهور ولم تبق مثل هذه الإضافة المؤثرة الى صلوات الكنيسة شيئاً مجهولاً مدة طويلة؛ فقد تطورت بسرعة، وحوكيت في كل مكان. وكما أن وصف صبيحة عيد الفصح الأول يمكن ان يمثل، فان قصه عيد الميلاد الأولى وقصة يوم الجمعة الحزينة وعيد البشارة وما إليها من قصص العهد الجديد، يمكن تمثيلها. وقد ادخلت تحسينات على هذه التمثيليات بحيث لم تعد تقتصر على تمثيل حوادث اليوم المقدس نفسه، بل أصبحت تشمل على ما سبقه وما يتلوه من حوادث.“ (٢٩)

وتطور تمثيل ميلاد السيد المسيح، مثلاً، حتى أصبح الجمهور لا يشاهد الحوادث في بيت لحم فقط، وإنما صار يشاهد أيضاً نبوغات العهد القديم عن ميلاد المسيح، ثم أخذ يشاهد تدريجياً قصص العهد القديم جميعها. هذه التطورات لم تتم في شهور قليلة، وإنما تمت خلال قرون. وقد كانت تجري في معظم الأقطار الأوروبية كما كانت تجري في إنجلترا.“ (٣٠)

”فكانت الإضافات الجديدة التي تلحق بالمسرحيات في فرنسا أو إيطاليا تحاكي في ألمانيا وإنجلترا . وكانت معظم الكنائس الكبرى في أوروبا، بل وحتى كثير من الكنائس الصغرى، يقدم هذه المسرحيات الكنيسة باللغة اللاتينية في مناسبات مختلفة كل سنة. ولما زادت هذه المسرحيات دقة في البناء وفي العرض، وجدت الكنيسة صعوبة متزايدة في ابقائها دينية خالصة. (٣١) فقد كانت هذه المسرحيات في أول الأمر تُقدَّم في الكنيسة ومع الصلاة وبلغت الكنيسة، وكان لا يكتبها ولا يمثلها سوى قساوسة ومرتلين ولكن كيف يمكن الاحتفاظ بهذه المسرحيات في ايدي رجال الكنيسة وحدهم، بينما كانت تتطلب مائة ممثل أو أكثر؟ وهكذا أعطيت بعض الأدوار الثانوية تدريجياً لبعض العامة. ولما كان عدد قليل من العامة يعرف اللغة اللاتينية، فان بعض أجزاء المسرحيات، صارت تكتب شيئاً فشيئاً باللغة المحلية.“ (٣٢)

وقد كان عدد الجماهير التي كانت تأتي لمشاهدة المسرحيات، والمساحة اللازمة للتمثيل، يشكلان مشكلة أخرى. فالفرق الأولى لم تكن تتطلب إلا مكاناً صغيراً؛ إذ لم تكن تحتاج إلا حبالاً قليلة وضريحاً، ولكن مع تطور هذه المسرحيات ازداد استعمال أشياء أخرى - من مزود و صلبان ونجوم وسفن ومناضد وأفران نارية وعروش وجبال. (٣٣)

”ومع نمو العرض نما عدد المتفرجين، وسرعان ما أصبحت أكبر الكتدرائيات حجماً تكاد لا تكفي للمناظر المتعددة في المسرحية ولا تتسع للجماهير الوافدة من جميع المناطق المجاورة؛ فنقل تمثيل المسرحيات من الكنائس إلى الكتدرائية القريبة أو إلى باحة السوق. فلما ان خرجت من الأماكن المقدسة نفذت إليها بسرعة العناصر الدينيّة. وازداد إعطاء العامة أدواراً في تمثيل هذه المسرحيات حتى سيطروا عليها تماماً، وازدادت ترجمة النص اللاتيني إلى اللغة المحلية حتى كاد العامة أن يفهموا كل كلمات المسرحية تقريباً. وقد ادخلت إلى هذه المسرحيات شذرات من الحياة اليومية لتسليية الجماهير، وشيئاً فشيئاً انتقلت المسؤولية المباشرة عن المسرحيات من الكنيسة إلى المدينة. وعندما وصلت هذه المسرحيات إلى المرحلة التي أصبحت تكتب فيها باللغة العربية وتمثلها العامة، وتشرف عليها هيئات غير كنيسة، بدأت تفقد طابعها العام الذي كانت تتميز به طوال الفترة التي بقيت فيها في أيدي رجال الكنيسة؛ وازداد الطابع القومي فيها شيئاً فشيئاً. وقد ظهرت في هذه المرحلة الوطنية من تطور مسرحية العصور الوسطى، أهم المسرحيات الإنجليزية. وكانت المسرحية الأولى ”سقوط الشيطان“ في اللغة العربية وفي هذه الأثناء تمثل المسرحية الثانية ”خلق الإنسان و سقوطه.“ (٣٤)

##### (٥) تطور المسرحية العربية في العصر الحديث:

”وقد ارتبط المسرح بالشعر منذ نشأته الأولى عند الإغريق، وظلت هذه الصلة الوثيقة قائمة بين الفنين حتى العصور الحديثة؛ إلى أن تغيرت طبيعة المجتمع وطبقاته و وضع الفرد فيه، وجنح الأدب إلى الواقعية في تصوير قضايا المجتمع والكشف عن الحياة النفسية للإنسان المعاصر وسلوكه ومشكلاته الحضارية وغير ذلك من مقومات الحياة العصرية الجديدة، وأحس كتاب المسرح أن النشر أنسب للتعبير عن تلك الموضوعات وأكثر مرونة وقدرة على الإقتراب من الحياة اليومية، فأخذت المسرحية النثرية تحل محل المسرحية الشعرية بالتدرج حتى أصبحت أغلب المسرحيات نثراً، إلا في محاولات شعرية قليلة على

أيدي مؤلفين عرفوا غالباً ملئ أنهم شعراء قبل أن يكونوا كتاباً مسرحيين.

وقد استمد المؤلفون المسرحيون العرب موضوعات مسرحياتهم في البداية من التأريخ؛ حين كانوا في أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم بعد - لغية البيئة المسرحية والممارسة الطويلة - مواهب مسرحية حقيقية نستطيع أن نبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحي وحده. فكان طبيعياً أن يلجأ الكاتب إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل الأصل. (٣٥)

”كان الشاعر الشوقي في عصره ما يزال مضطراً أن يجنب قدر الطاقة مواقف الحياة اليومية العادية التي تفرض عليه حواراً ”نثرياً“ يقترب من طبيعة تلك المواقف، وأن يتجنب كذلك رسم شخصيات تضطره طبيعتها إلى استخدام لغة أو حوار بعيدين عن المستوى المفروض.

أن المسرحية الحديثة مهما تكن تقليدية في بنائها - لا تتمسك بهذا المفهوم للبطولة؛ إذ يومن المؤلف المسرحي الحديث بأن النفس الإنسانية أكثر تعقداً وتركباً من أن تخضع لباعث واحد غالب، وكثيراً ما تتجاذبها بواعث عديدة متناقضة. لكن المؤلف يدرك أن أي تحول موقف إلى آخر وسلوك إلى سلوك مناقض لا بد أن يجيء نتيجة صراع قد يطول أو يقصر أو تزيد حدته أو تقل بما يتناسب مع طبيعة ذلك التحول ومداه. (٣٦)

”إن المسرحيات الحديثة متأثرة بطراز المسرح ونوع التمثيل اللذين كتبت لهما؛ تأثر المسرحيات اليونانية بهما. ولعل أهم ابتكار جديد في المسرح الجديد هو الضوء الكهربائي؛ وقد أثر هذا الابتكار أكثر من غيره في تطور العرض التمثيلي الحديث. كتب احد المغرجين من ذوي الخبرة يقول: ”ان الإختراع الوحيد الذي كانت له الأهمية الاولى في المسرح، منذ عهد يوربيديس حتى اليوم، هو الضوء الكهربائي وقد اخترع هذا الضوء دون التفكير بالمسرح على الإطلاق. أما الابتكارات الآلية الاخرى فقد عرفت منذ عهد الاغريق، وأن أثرها كان عابراً. وصندوق المفاتيح الكهر بائية هو الاداة الجديدة القوية الوحيدة.“ (٣٧)

”ويدرك معظم الناس أن لباس الممثلين يشكل عاملاً هاماً في الاخراج المسرحي؛ وقد ظل تنوع هذا اللباس، وظللت ألوانه، مصدر اهتمام كبير عند الناس حتى نهاية القرن

الناس عشر، لافوق خشية المسرح وحدها، وإنما في الحياة نفسها أيضاً.

والعمل في معظم المسرحيات في عصرنا مقسّم الى عدة فصول، أو حركات محددة تحديداً واضحاً. وهناك عادة، في نهاية كل فصل، ذروة من ذرى الاهتمام، ثم فترة زمنية تفصل ما بين نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه. أن الفصل في مسرحياتنا يكاد يشكل وحدة بينما لم يكن يشكل ذلك في كثير من المسرحيات السابقة.

نجد أن التحويل التجاري الكامل للمسرح الحديث قد ترك آثاره في مسرحياتنا. كثيراً من الناس الذين يدر عليهم المسرح دخلاً ليس لديهم أي اهتمام به أبداً إلا كمصدر للربح. (٣٨)

”وهناك اهتمام آخر أكثر انتشاراً في مسرحيات هذا العصر منه في مسرحيات العصور السابقة، ألا وهو المشاكل العائلية، فقد كتب عدد من المسرحيات التي تناول حياة البيت أو حياة الأسرة، كما لم يكتب من قبل. وهذا طور من أطوار الانشغال الحديث بالجنس وأمور الزواج والطلاق والحب والابوة، تهتم الكتاب المسرحيين الجادين في زماننا أكثر مما كانت تهتم الكتاب من قبل. وقد كتبت الملاهي دائماً حول هذه الموضوعات ولكنها لم تكن قبل إبسن شائعة كموضوعات لمسرحيات جادة. فقد كتب إبسن في العصر الحديث عن مشاكل الزواج في مسرحية ”بيت دمية“، مسرحية ”البطة البرية“ وقام سترند بيرج بدراسات أكثر مرارة لموضوعات الحب والزواج والابوة في مسرحياته ”أنا كريستي“ و”مس جوليا“ و”رقصة الموت“ و”فترة غريبة“ ونجد المؤلفين في جميع هذه المسرحيات مهتمين بمشاكله الاجتماعية، أو تشخيص نفسي، وليس مهتمين بقصة رومانسية.“ (٣٩)

”وهذه الاتجاهات في المسرحية الحديثة الجادة ليست بالطبع شاملة، فهناك من الكتاب المسرحيين الناجحين من يتجاهلون المشاكل الاجتماعية، من أمثال روستاند، وباري، ومكسويل انديرسون، الذين يكتبون في الغالب مسرحيات رومانسية عن أما كن غير مألوفة، وعن ازمان ترجع الى الماضي السحيق. وبعض هؤلاء الكتاب كتاب مسرحيون ممتازون، ولكن أعمالهم خرجت عن التيار الرئيسي في الاهتمامات المسرحية الحديثة. وأكثر المسرحيات الجادة تمثيلاً لعصرنا، هي دراسات واقعية للمشاكل العائلية وللقوى الاجتماعية.“ (٤٠)

(٦) أنواع المسرحية العربية:

”إنّ منبع المعنى في المسرحية هو موقف الكاتب المسرحي فالمعنى هو نتيجة لتأثير شخصية معينة في موضوع مختار. ولكن الشخصية التي تصدر عنها المعاني والقيم هي عبارة عن كيان نكاد لا نستطيع أن نتخيل تعقيداته. وبالرغم من اهتمام الإنسان بنفسه طويلاً، ومن كلفه بكشف ذاته، إلاّ أننا ماز لنا غير متأكدين من المواقف الأساسية التي يتميز بها الإنسان نعرف أن كل شخصية هي عبارة عن نتاج عاملين متباينين في القوة وفي التأثير وهما الوراثة والبيئة. وبعض أنواع ردود الفعل من العالم الخارجي، والتي تنموها الشخصية، تعتبر التعبير الأساسي عن الجهاز العصبي. وهناك عديدة أنواع المسرحية العربية حسب نظرة الفن والحياة.“ (٣١)

### (١) الكلاسيكية:

”عندما استعملت كلمة الكلاسيكية في المسرحية لم تقتصر في معناها على أسلوب مسرحي معين، وإنما شملت أيضاً موقفاً معيناً من الحياة وموقفاً معيناً من الفن؛ ولما كان موقف الرجل الكلاسيكي من الفن أكثر تحديداً وأكثر وضوحاً من موقفه من الحياة، فقد يكون من الاضواء أن نبدأ بتعريف وتحليل المبادئ الجمالية التي اعتبرت مبادئ كلاسيكية. المبادئ الجمالية الكلاسيكية قد جاءت نتيجة تطور طويل في العمل المسرحي والمناقشات النقدية.“ (٣٢)

”والمواد الأساسية لهذا التطور هي ما تبقى لنا من مسرحيات قديمة إغريقية ورومانية، ومن النظرات النقدية التي لارسطو أولاً ولهوراس ثانياً. وتاريخ تطور المبادئ الجمالية الكلاسيكية هو في جملته تاريخ المناقشات النقدية لمبادئ المأساة الكلاسيكية والملهة الكلاسيكية كما أوردها أرسطو في ”كتاب الشعر“.

ان مشاكل صلاح الواحدات الثلاث، طبيعة البطل التراجيدي، ووظيفة الملهة، ومعنى التطهير واسلوبه. كل هذه الأمور وغيرها من ملاحظات أرسطو ونظرياته تمخضت عنها مجلدات من النقد الجدلي. ففي فرنسا مثلاً اقتضت مناقشة الجانب الجمالي في المسرحية، خلال الفترة الممتدة ما بين القرن السابع عشر الى القرن التاسع عشر، على الدفاع عن بعض المبادئ الأرسطوطالية الحقيقية أو الزائفة، أو الهجوم عليها، وفي القرن الثامن عشر بالذات كان التشبث في فرنسا وفي إنجلترا معاً، بالمبادئ الجمالية الكلاسيكية تشبثاً وصل أقصى درجات الشدة والتزمت.

ومنذ ذلك الحين هبت رياح الرومانسية والواقعية فسأقت بحث علم الجمال

المسرحي الى ما وراء الحدود التي رسمها أرسطو. “(٢٣)

## (٢) الرومانسية:

”ان من الأسهل أن نشير الى نقد الرومانسي لما عليه الفن الكلاسيكي من قصور‘ بدلاً من أن نسعى الى تعريف العناصر الأساسية التي تحتوى عليها الرومانسيه نفسها. وقد جاءت النظرية الرومانسية‘ كشيء منفصل عن التطبيق الرومانسي‘ نتيجة لرد فعل عكسي مقصود لما في العقيدة الكلاسيكية والتطبيق الكلاسيكي من جمود و شكلية وتزمت.

بالرغم من أن تقنية المسرحية الرومانسية أقل تعقيداً بكثير من تقنية المسرحية الكلاسيكية الجديدة‘ إلا أنها أصبحت تتمتع ببعض الخصائص التي جاءت نتيجة للتأثير الدائم الذي انبثق عن ذاك الفيض المسرحي المجيد في عهد ي الملكة اليصابات والملك جيمس الاول . والحقيقة ان التقنية التي امتاز بها شكسبير في معظم مآسية وملاهية تمثل معظم العناصر الهامة في التقنية الرومانسية. والميزة الاساسية التي يتسم بها بناء المسرحية الرومانسية هو استبدال الوحدات الثلاث : من زمان و مكان و موضوع ‘ بتنوع في الزمان والمكان والموضوع ؛ وهو تنوع أصبح ممكناً في الظروف المادية التي أحاطت بالمسرح في العهد الاليباتاتي ‘ وبالمسرح في مطلع العهد الاستيوارتي.“(٢٤)

## (٣) الواقعية والطبيعية:

”بالرغم من أن كلا الفنين الكلاسيكي والرومانسي يحتويان على بعض عناصر الواقعية‘ إلا أن الواقعية كمذهب يتخلل العمل الفني كله لم تتحقق في القصة الآ في القرن الثامن عشر ‘ وفي المسرحية في اواخر القرن التاسع عشر وهكذا نرى أن المذهب الواقعي هو أحدث المذاهب المسرحية الكبرى. والواقعية هي من الناحية التاريخية والنظرية رد فعل مقصود ازاء الرومانسية على مادة الموضوع. كما يرفض ذلك الأسلوب المثالي الذي يكمن في عملية إضفاء سحر على مادة الموضوع المختارة. فهو يبنذما في الروح الرومانسية من مبالغة وتطرف زاعماً أن ذلك لا يصدق على الحياة أو على مفهومه للحياة على الأقل . ويتهم اسلوب المسرحية الحر في بأنه غير أمين في تفسيره للشخصية‘ وفي تأديته للحوار‘ وفي سير الحياة كما عرفه. وهو يعترض على المذهب العاطفي تصويره برفقة مفرطة لوجود قاس لا احساس فيه ‘ كما ينعى على هذا المذهب نظراته المغالبية في التسامح إلى خلق

الإنسان، واستخفافه بالحقيقة، وتمجيده للمشاعر المسرفة في الطيبة والكرم، وللحياة المصطنع، وللهبل.“ (٢٥)

### (٢) العاطفية:

”لعل المذهب العاطفي من أصعب المذاهب المسرحية في التعريف والتوضيح، لا لأن قيمه أصعب القيم تجديداً فحسب، ولكن لأنه يتعرض في الوقت الحاضر لتحامل وسوء فهم شديدين يصعب معهما بحثه بحثاً هادئاً. ولاشك في أن روح القرن العشرين تناهض العاطفية لما في هذه الروح من سفسطة ووعي لنفسها. وتتخفى مناهضة المذهب العاطفي تحت أشكال مختلفة منها السخرية أو الموضوعية، والوحشية أو الصراحة، وهي من نتائج الثورة العارمة على العناصر الضعيفة في أسلوب الشعور في العصر الفيكتوري.

وقد زاد من اضطراب هذه الثورة تسرب المواقف العلمية إلى مجالات العواطف الخاصة وتدمير الروادع والمعايير الاجتماعية نتيجة للحرب العالمية.

ونجد من الناحية أخرى أن المذهب العاطفي مازال يتمتع بشعبية هائلة في المستويات الدنيا من التربية والثقافة والهجوم عليه يعنى اتهام ذوق وحكم الملايين من معاصرنا.

ونجد أن العاطفية ترتبط من الناحية التاريخية ارتباطاً وثيقاً بالرومانسية التي سبق أن بحثناها. فهي مثلاً تشبه الرومانسية في اعطائها القيمة الأولى للاحساس بدلاً من العقل أو الحقيقة.“ (٢٦)

”ولكن الاحساس الذي ينميه الرجل العاطفي يختلف عن الاحساس الذي ينميه الرجل الرومانسي ولا سيما في موضوع هذا الاحساس. والعاطفية تختلف عن الرومانسية في انها لا ترتبط بالأشياء الغريبة والنائية وانما ترتبط بالأشياء المألوفة والغريبة. والعاطفية هي صورة مدجنة من الرومانسية نشأت عن اكتشاف امكانية بعث عواطف ملائمة عند تناول الحياة العائلية الإجتماعية المألوفة والعائلية.

ومثل هذا الاضفاء على الحياة العائلية يتطلب تصور الأشياء المألوفة تصوراً مثالياً مما يضيف القيم المستمدة من النظرة الواقعية للحياة.“ (٢٧)

### (٥) الرمزية:

”ان الرمزية في المسرحية ضرب من ضروب الرومانسية أكثر شهرة وأقل استغلاً



من العاطفية. فالرمزية تشبه الرومانسية في أنها لا تهدف إلى مجرد تصوير الجوانب الظاهرة من الواقع. وهي تضيف في خطراتها التي هي أقل سمواً من خطرات الرومانسية عنصراً خيالياً أو شاعرياً لمظاهر الواقع السطحية. كما أنها في أكثر حالاتها تطرفاً تفترق عن الرومانسية في أنها لا تقيد نفسها بخلق الصورة الساحرة فحسب، وإنما تؤلف صورة محددة عن معنى العمل الفني المختص من النواحي الفكرية أو الأخلاقية أو العاطفية. ولا شك في أن أكثر المسرحيات الرومانسية تفككها قد تحتوي على شيء من التعليق على معنى المصير الإنساني، ولكن الرمزية تفترق عن الرومانسية في أن بيانها عن المعاني أو القيم محدد. فالرمز موضوع أو عمل لا يقتصر على القيمة الذاتية وإنما يشمل أيضاً القيمة الخارجية.“ (٣٨)

## (٦) التعبيرية:

”بالرغم من أن المذهب المسرحي الذي أطلق عليه النقاد الألمان اسم المذهب التعبيري قد لا يكون أكثر من موجة في خضم التاريخ المسرحي، إلا أنه يستحق تحليلاً موجزاً.

ويبدو أن الحركة التعبيرية قد نشأت كاحتجاج على محاولات الرومانسية والواقعية إبعاد العناصر التي لا تدخل ضمنها. وهذا المذهب، كما يوحي اسمه، محاولة لاكتشاف تقنية وطريقة للتعبير عما يعتقد الكاتب المسرحي بأنه يشكل الحقيقة الباطنية في مسرحيته، وهو طريقه أوفى وأكثر تأثيراً من طرق بقية المذاهب المسرحية القديمة.“ (٣٩)

## (٤) المأساة:

”إن اشرف صور المسرحية الرئيسية كلها (المأساة، والملهاة، والمشجاة، والهزلية) هي المأساة بكل تأكيد، هذا إذا لم تكن أقدمها أيضاً. وهي اشرفها طراً لأنها ساهمت أكثر من أي صورة مسرحية أخرى في هدف الإنسان المتمدن وأكثر أهدافه ثباتاً: الأوهو محاولته الدائبة لفهم نفسه وفهم العالم الذي يعيش فيه - أي فهم الحياة. ولعل الخاصية التي يحتمل أن يقرنها الرجل العادي بالمأساة، هي النهاية التعيسة، وهي نهاية غالباً ما تعنى مدت البطل في المسرحية ولا نستطيع أن ننكر أن معظم المأسى تنتهي بنهاية تعيسة، ولكننا نستطيع أن ندرك، دون الحاجة إلى معرفة عدد كبير من المسرحيات، أن النهاية التعيسة، نادراً ما تعتبرهم ميزت الصورة المسرحية. ترى لو أن روز لنر طعنت صدفة في المشهد الأخير من مسرحية ”كما تهواه“ As you like it، فهل تصبح هذه المسرحية

مأساة، وهل تصبح مسرحية "مدرسة الفضائح" The school for scandal مأساة لوتخاصم سيربيتر وليدي تيزل خصاماً آخر في الفصل الأخير، أولو أن سيربيتر اطلق الرصاص على زوجته في نوبة غضب، ثم انتحر بوحى من تأنيب ضميره ولا نحتاج الى الكثير من التفكير في اثر النهاية التعيسة، لكي ندرك ان الموت او الفشل في الحب لا يجعل من المسرحية مأساة.

والحقيقة ان هناك عدداً قليلاً من المآسي العظيمة . كمأساة يوربيديس "افيجنيا في تورس" Iphigenia مثلاً . تنتهي بنهاية سعيدة". (٥٠)

## (٨) الملهاة:

"ان الملهاة هي اكثر الأشكال المسرحية تنوعاً والحقيقة انه قد قال يقال ان الملهاة هي كل ما يتبقى من مسرحيات بعد استبعاد المآسي الملاهي، ومسرحيات المجون، والمسرحيات التاريخية.

وقد يكون هذا الغموض الذي يكتنف شكل الملهاة مدهشاً شيئاً ما للمترودد على المسرح بين الفنية والأخرى، والذي يعتقد ان جميع المسرحيات التي تنتهي بنهاية تعيسة هي مآسي . وقد لاحظنا أثناء بحثنا للمأساة قصور هذا التمييز". (٥١)

"فليست المآسي وحدها هي التي تنتهي احياناً بنهايات سعيدة، بل قد تنتهي معظم المشاجي، وجميع المآسي الملاهي، بهذه النهايات السعيدة.

ثم ان هناك من الملاهي ما لا تنتهي بنهاية سعيدة، حسب المعنى الدارج لهذه، الغبارة: فمسرحية (امبغض البشر) Misanthrope لموليير، ومسرحية "فولبون" Volpone لجونسون و مسرحية "سيرانودى بيرجراك" Cyrano de bergerac لروستان، لا تنتهي بنهايات سعيدة. ومع هذا فقد أطلق مؤلفو هذه المسرحيات عليها اسم ملاهٍ وليست طبيعة حل عقدة المسرحية بفارق مميز يمكن الاعتماد عليه في جميع الملاهي، كما أنها ليست أيضاً بالفارق المميز لجميع المآسي". (٥٢)

## (٩) المشجاة:

"وقد استخدمت كلمة "مشجاة" Melodrama في اللغة الإنجليزية لأول مرة في مطلع القرن التاسع عشر، بالرغم من أن هذا النمط المسرحي اقدم من هذا التاريخ بكثير وكانت هذه الكلمة في الأصل - كما يدل على ذلك - اشتقاقها - تطلق على المسرحية

الجادة التي تكون مصحوبة بالموسيقى، ولكن هذا الارتباط بالموسيقى لم يعد ضرورياً بالرغم من أن الموسيقى مازالت تستخدم لتثير الجمهور في بعض الأحيان.

يميل كثير من المترددين على المسرح الى الاعتقاد بأن المشجاة كانت رائجة في القرن التاسع عشر عند ما كان أجداد نايتز احمون بالمناكب ليروا مسرحية "كوخ العمّ توم" Uncle Tom's cabin و مسرحية "فتاة الغرب الذهبي" The girl of the golden west وان المشجاة قلما ترى في مسار حنا الحديثة والمعقدة. " (٥٣)

## (١٠) الهزلية:

"إن الهزلية هي من أبسط الأشكال المسرحية ولا يحتاج تذوقها إلى تفكير. فهي تعتمد في تأثيراتها الفكاهة على المبالغة في تصوير بعض الصفات البسيطة للشخصية وعلى الفعل الذي يكون عادة - وليس دائماً - ذا طابع مادي عنيف ولا تدعى الهزلية لنفسها تصوير الواقع، وإنما لتجاء دائماً إلى الأمور الضخمة غير الممكنة، سواء أكان ذلك في الفعل أم في الشخصيات. ولعل من أحسن الأمثلة على هذا النوع من الهزليات الذي لا يعتمد كثيراً على الاعمال العنيفة هو مسرحية "أهمية الجد" The importance of being earnest لأوسكار وايلد التي تخلو من الفكاهة السمججة، والحركة الكثيرة، وتردحم بالسطور المليئة بالتندر الذكي." (٥٤)

## (١١) ظاهرة المسرحية في الحضارة والثقافة الإسلاميتين:

"المسرح هو كفن جماهيري يتم في طقوس فرجوية واحتفالية من أكثر فنون الخطاب قدرة على التأثير والتأثير، وعلى المساهمة في تنمية الوعي الإسلامي وتكوين رأي عام. وعلى تحريض الفرد والجماعة من خلال العرض والنقد، واعداد الإنسان اعداداً فكرياً للإطلاع مسؤولياته في حمل دعوة الحق، وهو كجنس أدبي وفن حضاري يستطيع أن يوصل صوت الإسلام النقي والمعاصر إلى جميع الاقطار عن طريق الكتاب المسرحي والعروض الفنية المسرحية والإشتراك في المهرجانات الدولية." (٥٥)

"وقد كتب في هذا الموضوع الباحث محمد عزيزة كتبه ويقول: فاستعرض الظواهر المسرحية في الحياة الإسلامية." (٥٦) "وأيضاً يقول محمد كمال الدين أن التراث العربي كان أصل كل حضارة ونبع كل معرفة." (٥٧) "أما المعارضون فانهم يؤكدون خلولة الحضارة الإسلامية من الفن المسرحي، ويقولون أن البداية كانت في منتصف القرن

التاسع عشر على يد مارون النقاش في بيروت، ويعتبرون أن هذا الفن هو اغريقي - أوروبي وفد إلى الشرق الإسلامي بعد حملة نابليون على مصر أما أبو خليل القباني في دمشق فقد حقق ما فشل فيه النقاش. (٥٨)

”في تراثنا العريق تستوقفنا نصوص أدبية وشعبية ذات بنية درامية تؤهلها لأن تكون موضوع فرجة مسرحية بعد اظهارها واعدادها، كما تستوقفنا أشكال من الفرجة لا يمكن أن نضعها في معزل عن المسرح، ولا آتى بجديد اذا عدت بعض هذه النصوص والأشكال ومهما يكن، وقبل أن اتطرق الى التعداد، لابد من الإشارة الى أنه مع التطور الحضاري العالمي الجديد تنشأ باستمرار مسائل معرفية جديدة اتصالية لا يرفضها الإسلام بحكم كونه ديناً للحياة والتطور، ولا متحفياً ولا منغلِقاً ومن هذه الوسائل المسرح والسينما والتلفزيون والفيديو والإذاعة.

لابد أن تأخذ دورها مع وسائل الاتصال الأخرى لتقديم النظام المعرفي الإسلامي الكوني المعنون بكلمة ”اقراء“ ان السامع الى الإذاعة يسمع، وان الناظر الى الشاشة يقرأ، وان الذاهب الى المسرح يقرأ نعود الآن لتعدد أشكال الفرجة.

١- الأسواق الأدبية والتجارية في الجاهلية و صدر الإسلام كسوق عكاظ والمربد وكناسه وما كان يحدث فيها من حوارات شعرية بين الشعراء كالفرزدق وجربير، أو تناشد في الأشعار مع اجراء التحكيم في احتفالية قريبة من العرض المسرحي.

٢. القصاصون في عصر الفتوحات الإسلامية، والحوارات التي تجرى بينهم وبين الجمهور، وتقديمهم قصص الفتوحات في طرق تمثيلية. شكلت الأساس الأول لمسرح الحكواتي. (٥٩)

٣. ”فرق المساجدة في قصور الخلفاء وبخاصة المتوكل وهي فرق كوميدية تقرب عروضها من المسرح الارتجالي - كوميديا ديلارتي.

٤. تمثيل مقتل الخليفة الثالث عثمان في أحد المساجد من قبل تلامذة أحد الفقهاء الذي كان يقوم بدور المنخرج.

٥. جاء في كتاب تاريخ بغداد انه كان في زمن المهدي رجل واعظ عالم عاقل يخرج بالناس كل اثنين وخميس الى خارج بغداد فيصعد تلاوينادي: نعم فيقول الواعظ: هاتوا أبابكر الصديق! فيتقدم رجل - ويجلس بين يديه، فيحاوره مثنيا على أعماله ثم يقول:

”اذهبوا به الى أعلى عليين! ثم يأتي بخلفاء واحد اثر آخر ويرسلهم الى الجنة“ ثم يأتي بخلفائينى أميه فيرسلهم جميعاً الى النار عدا عمر بن عبدالعزيز، ثم يأتي بأبي العباس السفاح فيقول له الواعظ: بلغ أمرنا إلى بني هاشم، ادفعوا حساب هؤلاء جملة! واقدفوا بهم في النار جميعاً“ ويشير السيد البكري في صهاريج اللؤلؤ إلى اندساس المهدي بين الجماهير ومشاهدته هذا المشهد الجري.“ (٦٠)

”ويذكر ابن الفوطي في الحوادث الجامعة انه قد خرج أهالي قراح ظفرو أركبوا شخصاً على ثور وجعلواه أميراً وراحو يقدمون له العرائض فيتأملها ويجيب عليها بألفاظ مضحكة“ وهذلون من الفرجة السياسية المسرحية الناقدة.“ (٦١)

٦. ”تقليد المغازلي لبعض الشخصيات الشعبية زمن المعتضد.

٧. قيام أشعب بأدوار قريية من فن الايماء الآن، وثمة نصوص تشير إلى أن التمثيل كان حرفة يتلمذ فيها الطالب على يد استاذه الممثل الكوميدي.“ (٦٢)

٨. ”عروض استشهاده الحسين وتعود الى عام ٣٥٢هـ، والنص بأقسامه الثلاثة يعتبر نصا مسرحيا مشحونا بالدرا ما وهو يستمر أياما على امتداد المكان الطبيعي وتبلغ قمته الدرامية في يوم عاشوراء، هذا الاحتفال المسرحي الديني يدخل في اطار مسرح التعازي، اما طقوس المولد النبوي بنصه واشكاله الاحتفالية فيدخل في اطار مسرح الحثاني، وكان مظفر الدين كوكبوري والى اربل في عهد صلاح الدين الأيوبي يقيم سنويًا احتفالات ثقافية ومسرحية في عيد المولد ويبني لها مسارح خاصة مؤلفة من خمس قبة خشبية يعرض فيها خيال الظل والغناء الديني، وقرأة القرآن وألوان الفرجة المختلفة، ويأتي المسلون من جميع الأقطار لمشاهدة هذه الاحتفالات.“ (٦٣)

٩. ”عروض المولوية وهم اتباع المفكر العرفاني جلال الدين الرومي وتدخل في اطار المسرح الاستعراضى الديني وكانت تقام في مدن عديدة أهمها قونية وحلب وتراقها الموسيقى والغناء الديني.“ (٦٤)

١٠. ”نصوص تتراوح بين الرواية والمسرح ادبية وشعبية مثل القصص في كتاب التيجان في ملوك حمير، واخبار ملوك اليمن، والفرج بعد الشدة، والتوابع والزوابع، ورسالة الغفران، ونص القيامة لابن محرز الوهراني والشاهنامه الفردوسي، ومنطق الطير لفريد الدين العطار، وسارة وهاجرة، وسعد اليتيم وقصة أيوب ونصوص أخرى كثيرة.

- ١١ . فرق المحبطين في مصر و تقدم مشاهد كو ميديا تسمى الفصل المضحك وفنانوها المحبظون يشبهون "السكومر روخ" الدوسي وأقنعة كو ميديا ديلارتي. " (٦٥)
- ١٢ . "مسارح شعبية مثل الحكواتي والسامر في مصر وسورية" مسرح البساط والحلقة في المغرب و الجوال في الجزائر و صندوق الدنيا.
- ١٣ . مسرح خيال الظل الذي انتقل مع المغول الى الشرق الاسلامي ويرى الأستاذ كوركيس عواد في تحقيقه كتاب الدمارات للشابشتي أن أهل بغداد عرفوه قبل المغول بدليل نص عشر عليه في كتاب الدمارات ، وعن كتب في خيال الظل في العهد المغولي بهاء الدين الأربلي وابن دانيا المصري. " (٦٦)

"وسواء اعتبرنا هذه الشواهد والظواهر مسرحية أو اشكالا مسرحية فان المشهد المسرحي كان ظاهرة في فن الخطاب الإسلامي، وكان خطأ الدارسين المسرحيين أنهم سار عوا إلى نفي وجود هذا الفن من حياتنا وأدبنا منطلقين في ذلك من ثقافة مسرحية مقننة بضوابط المسرح اليوناني القديم أو الال وربي المعاصر ، بمعنى انهم بنوا دراساتهم وأحكامهم على نظرية ثقافية غربية، وكان الأجدربهم أن يتعدوا عن اختراقات الغرب لنا ليقرأوا هذه النصوص التراثية، والوان الحياة الإسلامية قراءة مسرحية ليصلوا بعدها الى ضوابط مسرح إسلامي بخصوصياته المحلية الشعبية النابعة من الخصوصية البيئية لكل قطر السلامي وهذا العمل يبدو ضرورياً لأنه سيكون خطوة عملية هامة، ولبنة في بناء نظرية ثقافية اسلامية معاصرة تكون الأساس في وحدة الشعوب الإسلامية والرسالة الحضارية الى العالم. " (٦٧)

"وبين المسرح والثقافة الاسلامية تأثر وتأثير ، فهو يمكن أن يتمثل الفكر الإسلامي وجوهر ثقافته، ويعيد اننا جهما من جديد فنياً وفكرياً في أشكال مسرحية متطورة، كما أنه يمكن أن تساهم الثقافة الاسلامية في اعداد مطبخ مسرحي يحمل اطروحاتها ويشخص على الخشبة رؤية الاسلام للكون والإنسان والحياة. " (٦٨)

### خلاصة البحث

المسرحية شكل فني، يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تلفازية ليشاهدهم الجمهور في المنازل.

ومع أن المسرحية شكل أدبي، فهي تختلف في طريقة تقديمها عن غيرها من أشكال

الأدب، فعلى سبيل المثال، الرواية أيضاً قصة، تتضمن شخصيات، ولكنها تروى بمزيد من السرد والحوار، وتصبح عملاً مكتملاً حين تظهر على الصفحات المطبوعة. أما المسرحية، ففي أغلب الأحيان لا تصل إلى تأثيرها الكامل إلا حين تمثّل.

وقد يكمن سر المسرحية في قدرتها على التصوير المنظم والواضح للتجربة البشرية، وعناصر المسرحية الأساسية هي: المشاعر والرغبات والنزاعات والمصالحات، التي تشكّل أهم عوامل الحياة الإنسانية لكنها في الحياة الواقعية تبدو متشابكة متداخلة، أو تظهر كأنها كتلة من الانطباعات المستقلة. أما في المسرح، فالكاتب يرتب هذه التجارب ضمن أنساق مألوفة، ويشاهد الجمهور مادة من الحياة الواقعية، تكتسب شكلاً ذا معنى، بعد أن حُذِفَ منها مالا أهمية له، وسُلِّطَ الضوء فقط على ماله مغزى.

والمسرحية فن عالمي قديم عرفته جميع الحضارات تقريباً. وتختلف النظريات حول نشأتها، وترجع إحدى هذه النظريات أصول المسرحية إلى طقوس دينية كان الكهان فيها يتقمصون أدوار حيوانات أو مخلوقات أخرى.

تتكون المسرحية عادة من ستة عناصر، وهي العناصر نفسها التي أوردها أرسطو في حديثه عن المأساة: ١. الحكمة أو عقدة القصة ٢. الشخصيات المسرحية ٣. الفكرة ٤. الحوار ٥. الموسيقى ٦. المشهد.

بدأ فن المسرحية في القرن التاسع عشر. أجمع النقاد ودارسو الأدب عامة والمسرح خاصة على أن أول مسرحية عربية أعدها مارون النقاش (١٨١٤ - ١٨٥٥ م) عن رواية البخيل للكاتب الفرنسي موليير وقدمها في لبنان بنفس الاسم، وكان ذلك عام ١٨٢٤ م. ولم يغير في رواية موليير كثيراً، بل أجرى عليها بعض الاختصار مع الإكثار من عنصر الفكاهة لتلائم الجمهور العربي في لبنان وصاغها شعراً واستبدل بالأسماء الأجنبية أسماء عربية. ثم قدّم بعد ذلك أبو الحسن المغفل وهي مستوحاة من إحدى قصص ألف ليلة وليلة، ثم عاد مرة أخرى إلى موليير وأعدّ عن روايته طرطوف مسرحية باسم الحسود.

وهكذا بين المسرحية والثقافة الإسلامية تأثر وتأثير، فهو يمكن أن يتمثل الفكر الإسلامي وجوهر ثقافته، ويعيد انتاجهما من جديد فنياً وفكرياً في أشكال مسرحية متطورة، كما أنه يمكن أن تساهم الثقافة الإسلامية في اعداد مطبخ مسرحي يحمل اطروحاتها ويشخص على الخشبة رؤية الإسلام والإنسان والحياة.

### الهوامش و المصادر

- ١- وجدي: محمد فريد: "دائرة معارف القرن العشرين" دار الفكر بيروت، ١٩١٨م، ص: ١٠١.
- ٢- The New Encyclopaedia britannica", Vol:4, Founded 1768, 15th edition, Auckland Gemeva, London, P:175
- ٣- لويس معلوف "المنجد" دار الشرق، بيروت ١٣٦٢هـ، ص: ٢١٣ (درم)
- ٤- "اردو دائرة معارف السلامية" طبع أول، دانش گاه پنجاب لاهور باكستان، ص: ٣
- ٥- غربال: محمد شفيق، "الموسوعة العربية الميسرة" الطبعة الثانية، دار الشعب و مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر لبنان ١٩٤٢م، ص: ٤٨٤.
- ٦- الأفريقي، ابن منظور (ت: ٤١١هـ): "لسان العرب" الطبعة الأولى، قم، ايران ١٣٠٥هـ، ص: ٢٤٨.



- ٤- ج. ميلتون كوان هانز ثير: "معجم اللغة العربية المعاصرة" الطبعة الثالثة مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٠م، ص: ٢٠٦.
- ٨- عبدالفتاح رواس قلعة جي: "آفاق مسرحية إسلامية" مقال نشر في مجلة "الدراسات الإسلامية" مجمع البحوث الإسلامية باكستان سبتمبر ١٩٨٨م، ص: ٥٠.
- ٩- صدقي حطاب: "فن المسرحية" الطبعة الأولى، دار الثقافة بيروت ١٩٤٨م، ص: ١٣.
- ١٠- الدكتور عبدالقادر القط: "من فنون الأدب المسرحية" الطبع الأول دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٦م، ص: ١١.
- ١١- انظر هامش ٩.
- ١٢- باكتير على احمد: "فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" الطبعة الأولى القاهرة ١٩٥٨م، ص: ٢٠.
- ١٣- "الموسوعة العربية العالمية" الطبعة الثانية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية ١٣١٩/١٩٩٩م، ٢٣/٢٣١.
- ١٤- هلال: الدكتور محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث" نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع الفجالة القاهرة، ص: ٥٦١.
- ١٥- الدكتور محمد مندور: "مسرحيات شوقي" القاهرة ١٩٥٥م، ص: ٣٣.
- ١٦- الدكتور يوسف نجم: "المسرحية" بيروت ١٩٥٦م، ص: ٢٥.
- ١٧- عمر الدسوقي: "المسرحية" القاهرة ١٩٥٦م، ص: ١١٥.
- ١٨- محمد مندور: "مسرح توفيق الحكيم" القاهرة ١٩٦٠م، ص: ٢٦.
- ١٩- انظر هامش: ١٠.
- ٢٠- المصدر نفسه.
- ٢١- الفاخوري: حنا: "سلسلة الجديد في الأدب العربي" مكتبة المدرسة دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٥٥م، ص: ٢٥.
- ٢٢- الكساندر وفنا يوتيسيفا: "الف عام و عام على المسرح العربي" ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت ١٩٨١م، ص: ٦٥.
- ٢٣- انظر هامش: ١٠.
- ٢٤- المصدر نفسه.

- ٢٥- شكرى عياد: ”تجارب في الأدب والنقد“ وزارة الثقافة مصر ١٩٤٤م، ص: ١٥.
- ٢٦- المصدر السابق.
- ٢٧- شكرى عياد: ”البطل في الأدب والأساطير“ دار المعرفه مصر ١٩٥٩م ص: ٦٥.
- ٢٨- محمد حسين هيكل: ”ثورة الأدب“ مطبعة مصر ١٩٢٣م، ص: ١٤، زيات احمد حسن: ”تاريخ“
- الأدب العربي“ قديمى كتب خانه مقابل آرام باغ كراتشى باكستان، ص: ٣١٦.
- ٢٩- الدكتور أحمد هيكل: ”تطور الأدب الحديث في مصر“ الطبعة السادسة، دار المعارف قاهرة ١٩٩٢م ص: ٢١٨.
- ٣٠- الفاخوري، حنا: ”الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب الحديث“ الطبعة الأولى، المطبعة شريعت ١٣٢٢هـ، ص: ٣١.
- ٣١- الدكتورة عزيزة مريدن: ”القصة والرواية“ دار الفكر بدمشق، ١٣٠٠هـ/١٩٨٠م، ص: ١٠.
- ٣٢- ”يوزيف شايينا يتحدث عن المسرح“ ترجمة: هناء عبدالفتاح مقال نشر في مجلة ”فصول“ تصدر عن الهيئة لمصرية العامة للكتاب، العدد: ٢، صيف ١٩٩٣م، ٢٢٢/١٢.
- ٣٣- الفاخوري، حنا: ”الموجز في الأدب العربي وتاريخه“ الطبعة الأولى، دار الجيل بيروت ١٣٢٢هـ/٢٠٠٣م، ٢٩/٢.
- ٣٤- صدقي، خطاب: ”فن المسرحية“، ص: ٢٠٩٢.
- ٣٥- انظر هامش: ١٠.
- ٣٦- المصدر نفسه.
- ٣٧- توماس ودستيفنز: ”المسرح من أثينا إلى برودوي“ The Theatre From Athens to Broading ترجمة: توفيق المؤذن. نيويورك. دابلتون وشركاه: ١٩٣٢م، ص: ٢١١.
- ٣٨- انظر هامش: ٩.
- ٣٩- المصدر نفسه،
- ٤٠- صدقي خطاب: ”فن المسرحية“، ص: ١٤٤، ١٤٦.

- ٢١- صدقي خطاب: "فن المسرحية" ص: ٢٩٤.
- ٢٢- صدقي خطاب "فن المسرحية" ص: ٢٩٤.
- ٢٣- "الموسوعة العربية العالمية": ٢٣/٢٢١.
- ٢٤- "الموسوعة العربية العالمية": ٢٣/٢٢٢.
- ٢٥- المصدر نفسه.
- ٢٦- صدقي خطاب: "فن المسرحية" ص: ٣٢٦.
- ٢٧- صدقي خطاب: "فن المسرحية" ص: ٣٢٧.
- ٢٨- المصدر نفسه.
- ٢٩- المصدر نفسه.
- ٥٠- انظر هامش: ٩.
- ٥١- صدقي خطاب: فن المسرحية ص: ١٤٩.
- ٥٢- صدقي خطاب: فن المسرحية ص: ٢٦٩-٢٤٠.
- ٥٣- المصدر نفسه.
- ٥٤- صدقي خطاب: فن المسرحية ص: ٢٤٩-٢٨٢.
- ٥٥- محمد كمال الدين "الإسلام والمسرح" مقال نشره في مجلة "الدراسات الإسلامية" مجمع البحوث الإسلامية باكستان سبتمبر ١٩٨٨ م، ص: ٥٠.
- ٥٦- عرفان الفهدي: "قراءة مسرحية لمأساة الطف" (ق.١) مقال نشر في مجلة "التوحيد" العدد ٨٢، السنة الخامسة عشرة جمادى الأولى ١٤١٤هـ/ تشرين الأول ١٩٩٦، ص: ٣٦.
- ٥٧- محمد كمال الدين: "العرب والمسرح" مقال نشر في مجلة الدراسات الإسلامية ص: ٥١.
- ٥٨- المصدر نفسه.
- ٥٩- مجلة "الدراسات الإسلامية" ص: ٥٢.
- ٦٠- علي عقلة عرسان: "الظواهر المسرحية عند العرب" الطبعة الثالثة دار الفارابي بيروت ١٩٨٥ م، ص: ٩.
- ٦١- محمود الغبطة: "الفولكلور في بغداد" الطبعة الأولى، بغداد ١٩٦٣ م، ص: ٣٥.

- ٢٢- المصدر نفسه.
- ٢٣- انظر هامش ٦٠.
- ٢٤- راغب الطباخ: "اعلام النبلاء بتاريخ حلب النهباء" الطبعة الأولى، دار الأهلالي دمشق ١٩٣٥م.
- ٢٥- انظر هامش: ٨.
- ٢٦- انظر هامش: ٢٢.
- ٢٧- سلمان قطابة: "نصوص من خيال الظل" منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٤٤م، ص: ٢٦.
- ٢٨- انظر هامش: ٨.