



فن المسرح

تأليف

د/ علي خليفة

بيانات أساسية

الكلية : الآداب

الفرقة : الثانية

التخصص : فلسفة

عدد الصفحات : ١٥٥

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

هذا كتاب قصدت به أن يكون عوناً للباحثين والطلاب في معرفة فن المسرحية ؛ ولهذا راعيت فيه أن يكون مكتوباً بأسلوب سهل ميسر ، ويحتوي على معلومات كثيرة عن المسرح.

وفي هذا الكتاب دراسات عن عناصر بناء المسرحية ، وعن نشأتها في العالم ومراحل تطورها حتى العصر الحديث ، وفيه أيضاً دراسة عن فنون الفرجة عند العرب ، ودراسات عن بعض كبار كتاب المسرح العربي ، وفيه أيضاً دراسات عن بعض الظواهر المسرحية في الشرق والغرب .

وآمل أن يجد عاشقو المسرح في هذا الكتاب ما يعجبهم ويرضي نهمهم لهذا الفن العريق .

وفي الختام لهذا التقديم أرجو أن أكون وفقت في كتابة هذا الكتاب ، وأن يكون له صدى طيب لدى كل من يقرؤه .

على خليفة

الإسكندرية ٢٠١٦/٧/٩

عناصر بناء المسرحية

يجب أن تحتوي كل مسرحية على فكرة رئيسة ، ويسمى بعض النقاد هذه الفكرة بالمقدمة المنطقية .

ولا مانع أن تتشعب عن هذه الفكرة عدة أفكار فرعية ، ولكن يجب أن تتجمع مرة أخرى ، وتصب في مجرى الفكرة الرئيسية .

ونعطي مثالين على المقدمة المنطقية ، ففي مسرحية روميو وجولييت لشكسبير فكرتها الأساسية أو مقدمتها المنطقية هي : " الحب العظيم يتحدى كل شيء بما في ذلك الموت " ، ومسرحية ماكبث لشكسبير فكرتها الأساسية أو مقدمتها المنطقية هي : الطمع الذي لا يعرف الرحمة يقضي على كل شيء بما في ذلك صاحب الطمع نفسه " .

الحدث

الحدث يعني ببساطة القصة أو الحكاية التي بالمسرحية ، وهو يتكون من عدة مواقف مترابطة يشد بعضها بعضا ، ويؤدي بعضها لبعض في تصعيد درامي يؤدي للتوتر ، مما يدفع المشاهد - أو القارئ - إلى الإحساس بالتشويق لمتابعة المسرحية باهتمام وترقب .

ويجب أن يختار مؤلف المسرحية الحدث الذي بها بعناية فليس كل موضوع يصلح حدثا جيدا للمسرحية ، ووصول كاتب المسرحية للحدث الجيد يضمن له - إلى حد كبير - نجاح مسرحيته ، خاصة إذا أحسن معالجة هذا الحدث .

ويقول الدكتور على الراعي في كتابه فن المسرحية والحدث الجيد هو الذي يثير أعظم قدر من الاهتمام في أكبر قدر من الناس لأكبر فترة ممكنة .

وعلى سبيل المثال نجد سوفوكليس في مسرحية أوديب ملكا اختار حدثا مثيرا ، وعرضه بأسلوب يدفع المشاهد للتشويق المستمر لمعرفة كيف ستنتهي هذه الأحداث المثيرة .

الحبكة " العقدة "

الحبكة - العقدة هي خطة المسرحية التي تسير عليها وهي تعني وجود منطقية في ربط الأحداث بعضها ببعض ، وحبكة المسرحية غير قصتها ، فقد يشترك بعض الكتاب في تناول قصة واحدة ، ولكن كل

واحد منهم يتناولها بأسلوب مختلف ، وأسلوب التناول هذا هو ما يسمى بالحبكة أو العقدة .

ونعطي مثلاً على هذا بقصة أنتيجون وموقفها من دفن أخويها بعد تقائلها ، وسماح كريون حاكم طيبة بدفن أحدهما وعدم دفن الآخر ، وسعى أنتيجون لدفن هذا الأخ الآخر .

فقد تناول هذه الحكاية - أو الأسطورة - وكل تناولها بأسلوب مختلف عن الآخر ، ومن الكتاب الذين تناولوا هذه الحكاية سوفوكليس في مسرحية أنتيجون ويوريبيديس في مسرحية " الفينيقيات " ، وجان أنوي في مسرحية أنتيجون " وجان كوكتو في مسرحية " أنتيجون .

وقد تحتوي المسرحية على عقدة رئيسة وعقدة فرعية ، ولكن لا بد أن يكون للعقدة الفرعية علاقة بالعقدة الرئيسية ، وأن تتلاقى معها في نهاية المسرحية ، كما نرى في مسرحية الملك لير لشكسبير ، ففيها عقدتان رئيسة تخص الملك ليروما حدث له من انقلاب بنتيه عليه وصراعه معهما ، وجلوستر تابعه وما حدث له مع ابنه بالتبني الذي يسئ إليه أيضا .

فالحديث الرئيسي والحديث الفرعي يتناولان قضية العقوق ؛ ويتلاقيان في نهاية المسرحية .

الأزمة والذروة

الأزمة على حد قول الدكتور إبراهيم حمادة في كتاب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية هي لحظة التوتر التي تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع الدرامي ، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث " .

أما الذروة فهي القمة التي تبلغها المسرحية في التأزم والتعقيد . ويقول لاجوس إجري في كتابه فن كتابة المسرحية : " بأن آلام الأم السيدة التي تعاني من حالة وضع تشكل أزمة . أما ذروة هذه الأزمة فتتمثل في الولادة ذاتها ، وعلى هذا فإن نتيجة الولادة سواء أكانت حياة أو موتاً تمثل الحل .

ويوضح الدكتور إبراهيم حمادة مفهوم الأزمة والذروة بهذا المثال من مسرحية بيت الدمية لإبسن ، يقول : إن تهديد كروجستاد للسيدة نورا بإفشاء سر الوثيقة المزورة في مسرحية " بيت الدمية " للكاتب النرويجي

هنريك إبسن يمثل إحدى أزمات المسرحية ، أما رفض الزوج أن يبقى على كروجستاد في وظيفته فيشكل ذروة التأزم .

الصراع

يرى الدكتور عبد العزيز حمودة - في كتابه البناء الدرامي - أن الصراع هو العمود الفقري للمسرحية .

والصراع يعني وجود قوى متعارضة داخل المسرحية ؛ أي وجود هجوم وهجوم مضاد .

وغالبا ما يبدأ الصراع بنقطة هجوم ، كما نرى في مسرحية أوديب ملكا أن الصراع يبدأ بمجرد أمر أوديب بالبحث عن قاتل لايوس ، وتتابع الأحداث في المسرحية حتى يكشف أوديب في النهاية أنه قاتل لايوس أبيه دون أن يدرك حين قتله إياه أنه ابوه .

وكذلك يبدأ الصراع في مسرحية أنتيجون لسوفوكليس في اللحظة التي تقرر فيها أنتيجون دفن أخيها الذي نهى كريون حاكم طيبة عن دفنه ، وتتتابع الأحداث بعد ذلك حتى تنتهي بالقبض على أنتيجون ، وهي

تعاود دفن أخيها ، ثم حبسها ، وانتحارها ، ويتبع ذلك انتحار خطيبها هيمون بن كريون ، ثم انتحار زوجة كريون حزنا على موت ابنها .

وفي مسرحية ماكبث يبدأ الصراع عند قول الساحرات لماكبث : إنه سيكون ملكا على البلاد ، وتتوالى جرائمه بعد ذلك لينفرد بالملك ، فيقتل الملك دنكان وكثيرا من أعوانه وينتهي الأمر بجنون زوجته المتآمرة معه ، وقتله هو أيضا .

وقد يكون الصراع خارجيا بين البطل وشخص أو أشخاص آخرين ، أو بينه وبين بعض عادات المجتمع ، أو هيئة من هيئاته .

قد يكون الصراع داخليا ؛ أي داخل نفس البطل ؛ فيكون بين الحب والواجب ، كما نرى في معظم تراجيديات المسرح الفرنسي الكلاسيكي عند كورني وراسين على وجه الخصوص ، ومثال على هذا مسرحية السيد لكورني ، فبطلة المسرحية تقع في صراع بين عاطفة الحب لحبيبها ، والواجب في الانتقام لأبيها من حبيبها لكونه قتل أباه .

وقد يكون الصراع الداخلي أيضا بين شهوة الانتقام والتسامح ، أو الرغبة والضمير .

وكثيرا ما نرى كتاب المسرح يراعون في مسرحياتهم الصراعات الخارجية والداخلية ، مما يعمل على إحكام بنائها ، واستشعار المشاهد أو القارئ للتشويق الشديد في مشاهدتها أو قراءتها .

الحركة

يرى الدكتور على الراعي في كتابه " فن المسرحية أن الحركة في المسرحية دعامة أساسية لها ، وإذا خلت المسرحية من الحركة أصابها ضرر كبير ، ولهذا يجب حذف كل ما يمكن أن يعطل الحركة في المسرحية من وصف وسرد . ويجب أيضا أن تكون مشاهد المسرحية مترابطة ، وكل مشهد نتيجة لما سبقه ويمهد لها بعده .

وبالطبع هذا عن الحركة في النص المسرحي ، ولكن عند إخراج المسرحية يجب أن يفعل المخرج ومن معه من ممثلين وفريق العمل المسرحي كل مصادر الحركة التي بالنص المسرحي ويضيفوا لها ما يزيد من حركتها بحرارة التمثيل ، والإبھاري العرض ، وغير ذلك .

الإدهاش والتشويق

الإدهاش والتشويق يعنيان أن تتتابع أحداث المسرحية تتابعا يزداد معه
رغبة المشاهد - أو القارئ - لمعرفة كيف ستسفر الأحداث عن هذا
التصعيد والتعقيد بها .

وإذا حدث حادث مفاجئ لم يكن يتوقعه المشاهد أو القارئ - ولكنه
مرتبط بسياج المسرحية - فإن هذا يعد إدهاشا والمشاهدة والمسرحية الجيدة لا
بد أن يكون بها تشويق وإدهاش مستمران ليتواصل معها المشاهد - أو
القارئ - وينفعل بها ، كما تري في معظم مسرحيات سوفوكليس التي
وصلتنا ، وبين مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ، نري في أولها
محكوما عليه بالإعدام ، ونتساءل ما سبب جريمته ، وندرك أنه مظلوم
من حوار مع الجلاد والغانية ، ونترقب هل سيقتل أم لا ، ثم تتطور
الأحداث ؛ لنذكر أن هذا الشخص هو النحاس الذي اشترى السلطان
الحالي ، وباعه للسلطان المتوفى ، وأن جريمته في أنه أشاع أن
السلطان الحالي لم يعتقه السلطان لمتوفى ، وتتصاعد الأحداث ،
فيعرض السلطان للبيع ، ثم نفاجا أن الذي اشتراه غانية ، وترفض بعد
شراؤه عتقه ، وتتتابع الأحداث ، ثم تعتق الغانية السلطان في نهاية
المسرحية .

الخاتمة

خاتمة المسرحية أي نهايتها ، ويجب أن تكون نهاية المسرحية منطقية مع تتابع الأحداث بها ، ويجب أيضا أن تكون مفاجئة للمشاهد - أو القارئ - حتى تثيره .

ومن هنا فيعاب على بعض المسرحيات أن تكون نهايتها متوقعة ومعروفة ، فلا يشعر المشاهد - أو القارئ - بأي نوع من الإدهاش بها ، ولا بأي تشويق في انتظارها .

وأیضا يعاب على المسرحيات التي تنتهي بمصادفات ؛ لأن المصادفات تقبل في الحياة ، ولا تقبل في المسرح ، كان يموت القاتل بأن تصيبه سيارة لا يعرفه صاحبها ، أو أن يصيبه مرض خبيث يقضي عليه وبعض المسرحيات يحسن المؤلفون صياغتها حتى إذا وصلو إلى نهايتها لم يحسنوا كتابتها .

الشخصيات

الشخصية في المسرحية من أهم عناصرها ، ومن النقاد من يراها الأساس في المسرحية ؛ لأن الشخصية تخلق الحدث وتطوره وكما

ينبغي على الكاتب المسرحي أن يختار الحدث المثير المركز في مسرحيته فكذلك يجب عليه أن يقوم ببناء شخصيات مسرحيته بتأن وإتقان ، وأن يراعي في بنائه لها البعد المادي في شكلها ولون بشرتها وكونها طويلة أو قصيرة أو متوسطة الطول ونحو ذلك من الصفات الشكلية ، وكذلك عليه أن يراعي فيها الجانب الاجتماعي في البيئة التي تعيش فيها ومستوى تعليمها وثقافتها ومدى تأثرها بهذه البيئة وأثرها فيها ، وأخيرا عليه أن يراعي فيها الجانب النفسي ، وهو يأتي محصلة للجانبين السابقين : المادي ، والاجتماعي ، لأن شكل الإنسان والبيئة التي ينشأ فيها يؤثران كثيرا على نفسيته ما بين أن يكون انطوائيا أو اجتماعيا ، مرحا بشوشا أو عبوسا ، مقبلا على الحياة أو لديه عقدة نفسية تؤثر عليه في علاقته بالآخرين .

والمسرحيات الرائعة هي التي يحسن كتابها رسم شخصياتها بعناية حتى نشعر كأنهم أناس نعرفهم ، ونكاد نتوقع مراحل حياتهم كلها حتى ولو لم يظهر كتاب المسرح من حياتهم سوى مرحلة واحدة لهم ، كما نرى في شخصيات هاملت ، وماكبث ولير ، وشيلوك ، لشكسبير . وبعد عيبا في المسرحية إذا كانت الشخصية البطلة فيها ما زالت على

تكوينها ونظراتها للأمر مع نهاية المسرحية ، فلا بد أن تتطور الشخصية وتتمو مع مواجهتها للأحداث المختلفة في المسرحية ، وهذه هي الشخصية النامية التي تتأثر بالأحداث وتؤثر فيها ، ونرى هذه الشخصيات النامية في المآسي والملاهي الكبرى لكبار الكتاب العالميين .

أما الشخصيات الثابتة أو النمطية فهي شخصيات واضحة المعالم والتكوين منذ بدايات المسرحيات لنهايتها ، ولا تتأثر بالأحداث ولا تؤثر فيها ، ويكثر وجود هذه الشخصيات النمطية في الميلودراما والمهازل التي تهتم بالأحداث على حساب الشخصيات .

وهناك شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية في أي مسرحية ، والشخصيات الرئيسية هي التي يهتم كتاب المسرح بدراستها وإتقان بنائها ، ورسم كل أبعادها حتى كأنها شخصيات من لحم ودم ، وهي تنمو مع نمو أحداث المسرحية .

أما الشخصيات الثانوية فهي شخصيات أحادية التكوين ، أي ان كاتب المسرح يركز على إبراز جانب واحد فيها كالصديق الوفي أو الصديق

المخادع وحارس البيت ، وما شابه ذلك من شخصيات يتعامل معها بطل المسرحية .

ومن كتاب المسرح من يحسن رسم هذه الشخصيات الثانوية | بإبراز جانب فيها غريب مؤثر كرسم توفيق الحكيم للشخص المرابي نابش القبور في مسرحية الصفقة .

الحوار

الحوار هو الكلام الذي يجري بين شخصين أو أكثر ، وقد يكون حديث الشخص لنفسه ، كما نرى في المسرحيات الكلاسيكية لمولييروراسين وكورني التي يكثر فيها هذه الحوارات الجانبية " المونولوجات " .

وفي رأي كثير من النقاد أن الحوار أهم ركن في المسرحية لأن كاتب المسرحية ليس لديه من المواد الخام التي يبني منها مسرحيته غير الحوار بخلاف الروائي والقصاص فليهما إلى جانب الحوار لبناء أعمالهما - السرد والوصف والرسائل والخواطر وغير ذلك .

ويجب أن يكون الحوار المسرحي مركزاً ومضغوطاً وموحياً ، ومعبراً عن كل شخصية ومتناسباً مع تكوينها ، وهنا يشعر القارئ أو المشاهد

للمسرحية أن الحوار كالزجاج الشفاف لا يلتفت إليه ، بل يعيش مع الأحداث والشخصيات ، لكن حين يكون الحوار طويلا او به درجة عالية من الغموض ، أو مميّزا عن المؤلف وليس عن الشخصيات التي في مسرحيته - فهنا ينتبه المشاهد - أو القارئ - للحوار والعيوب التي به .

ومن أهم الأدوار التي يقوم بها الحوار أن يبني الحدث ، ويحركه للأمام بإبراز التصعيد فيه ، وحبك الأزمات به وصولاً به إلى الانفراج مع ختام المسرحية ، وكذلك للحوار دور مهم في بناء الشخصيات ، وتصوير أبعادها المختلفة ، وإظهار نموها مع تتابع الأحداث .

ويجب أن يكون الحوار في المسرحية مشابها للواقع دون أن يكون نقلاً فوتوغرافيا له ؛ لأن الحوار الواقع به تكرر وممل ، أما الحوار المسرحي ففيه تركيز وتكثيف . وأخيرا فيجب أن يكون الحوار المسرحي مناسباً للممثلين الذين سينطقون به على خشبة المسرح ، فيكون دراميا وليس خطابيا .

ومن هنا فإن الحوار المسرحي ليس شيئا سهلا يمكن لأي شخص أن يكتبه ، بل هو ي رأي بعض النقاد ملكة يولد الكاتب المسرحي

موهوبا بها ، كما أن الشاعر يولد موهوبا بقول الشعر ، ومع ذلك
فللدراسة أثر مهم في تنمية ملكة الحوار لدى كتاب المسرح الذين لديهم
موهبة كتابة الحوار المسرحي .

نشأة المسرح واهم مراحل تطوره فى العالم

المسرح المصري القديم

من المؤكد أن المصريين القدماء عرفوا على الأقل المسرح الطقسي -
الديني - ، وذلك من خلال طقوس الاحتفال بإله الخصب عندهم ،
وهو أوزوريس ، وزوجته إيزيس ، وكانت تقام طقوس متكررة من هذا
الاحتفال ، وصفها هيردوت حين شاهدها مصر ، وقال : إن بعض
هذه الطقوس كان الكهنة يقومون بها أمام عامة الناس ، والبعض
الآخر منها مما له طبيعة السرية كانوا يؤدونه داخل غرف الأسرار
بالمعابد ، ولا يطلع على ما يقومون به غيرهم .

ووصلتنا بعض البرديات التي تصف هذه الأسطورة عن أوزوريس
وزوجته إيزيس وابنه حورس وأخي أوزوريس الشرير ست ، ونفهم
منها أن هذه الأسطورة كانت تؤدي بشكل مسرحي قريب مما كان يقام
في احتفال اليونانيين برب الخمر الوثني عندهم ديونيسوس .

ولكون آلهة اليونانيين الوثنيين كانوا ناسوتيين ؛ أي فيهم كثير من
صفات البشر ونقصهم وتقلباتهم ؛ فلهذا تطورت الاحتفالات بباخوس

أو ديونيسوس لتخرج من حكي أمجاده وتمجيده إلى عرض أحداث بعيدة عنه من الأساطير والواقع حتى لقد ضرب المثل بهذه المسرحيات التي تعرض أحداثا لا تتعلق بديونيسوس ما في هذا مثل لديونيسوس " ، أما المصريون فلم تكن ألهم الوثنية لها هذه الطبيعة الناسوتية ؛ ولهذا لم تتطور الاحتفالات التي كانت تخص أوزوريس وإيزيس ، ولم تخرج عن حدها الطقسي.

ونشر إيتين دريتون عدة برديات في كتابه المسرح المصري القديم قال : إنها قد تكون مسرحيات دينية فرعونية .

وأیضا وجدت بردية فرعونية ذكر فيها شخص بسيط أنه كان يقوم بتمثيل دور السيد في حين كان عبده يقوم بدور التابع ، مما يدل على أن الفراعنة قد يكونون عرفوا المسرح غير الديني ، ومنه الواقعي الذي يعرض بعض القضايا المعاصرة لهم ، والخبر الذي ذكرنا أنه موجود في إحدى البرديات يمكن أن يفهم منه أيضا أن هذا الشخص وتابعه كانا يقدمان ما يمكن وصفه باسكتشات ضاحكة أقرب في إعدادها وتمثيلها للكوميديا ديلارتي.

وبعد فما زلنا بحاجة لاكتشاف مزيد من البرديات الفرعونية التي قد يكشف بعضها حقائق مهمة فيما يخص المسرح المصري القديم.

المسرح اليوناني القديم

لم ينشئ أيسخيلوس المسرح من عدم ، بل سبقته تجارب مسرحية مهمة للأسف لم تصل إلينا . وكان المسرح اليوناني نشأته عبارة عن أغان تتشدها الجوقة في الاحتفال بالإله الوثني باخوس أو ديونيسوس - وهو إله الخمر عند الإغريق - ، ثم بعد ذلك صار هناك ممثل يتحاور مع الجوقة في التمجيد بباخوس وأحيانا ينفرد كل منهما في الحديث عن تمجيد باخوس ، وكانت الخطوة الثانية في المسرح اليوناني أنه بدأت تظهر نصوص مسرحية مكتوبة حول باخوس وآلهة وثنية أخرى ، وشيئا فشيئا استقل المسرح اليوناني عن الدين وعبادة باخوس - وإن كان حضوره يظهر من حين لآخر كما نرى في مسرحية عابدات باخوس ليوربيديس - فظهرت مسرحيات تصور أحداثا أسطورية مأخوذة أكثرها من ملحمتي هوميروس الإلياذة والأوديسة ، وكذلك ظهرت مسرحيات تصور الواقع آنذاك لا سيما في الكوميديا .

ومن أهم كتاب المسرح الذين سبقوا أيسخيلوس الكاتب فرونيخوس ،
وقام أيسخيلوس باستحداث أشياء مهمة في المسرح اليوناني أهمها أنه
أضاف ممثلاً ثانياً يظهر على المسرح مع الممثل الأول والجوقة ،
وبذلك قلل من القصائد الغنائية والمونولوجات وزاد في التمثيل ، وفي
حركة المسرحية ، والصراع بها ، والشيء الثاني أنه تناول في بعض
تراجيدياته أحداثاً معاصرة شارك هو بنفسه فيها ، كما نرى في
مسرحية الفرس التي صور فيها الحرب بين اليونان والفرس التي
انتصر فيها اليونان ، وشارك فيها أيسخيلوس ، كذلك كان لأيسخيلوس
دور مهم في المسرح اليوناني في التركيز على قيمة الإنسان والتشكيك
في الآلهة الوثنية ، كما نرى في مسرحية برومثيروس مقيدا .

وكان بعد ذلك أن أضاف سوفوكليس ممثلاً ثالثاً يظهر على المسرح
مع الممثلين الآخرين والجوقة ، واهتم بالحوار المركز والصراع ،
وإحكام بناء المسرحية .

واهتم يوربيديس بعد ذلك أيضاً بإحكام مسرحياته ومعالجة قضايا
المرأة على وجه خاص ، وتمجيد الآلهة الوثنية كما يظهر في العديد
من مسرحياته ، كمسرحية عابدات باخوس ومسرحية أوريسستيس ، هذا

عن نشأة المسرح اليوناني والتراجيديا على وجه الخصوص ، ويعد أرسطوفانيس أهم كتاب الكوميديا عند اليونان قديما .

نظرة سريعة على تطور المسرحية حتى العصر الحديث

لم يهتم الرومان بالمسرح ؛ لأنهم كانوا يهتمون بالعروض الدموية التي فيها يتصارع المتصارعون حتى الموت ، ومع ذلك فقد استهواهم مشاهدة بعض العروض الكوميدية في فواصل خلال مشاهدتهم هذه المصارعات الدموية .

ومن أبرز الكتاب التراجيديين عند الرومان سينكا الذي ينظر إليه على أنه مفكر أكثر مما ينظر إليه على أنه كاتب مسرحي ، وقد وصلت إلينا بعض مسرحياته ، ويظن بعض الباحثين أنه ألفها لتقرأ ، فلا يوجد دلائل قوية على أنها مثلت ، ومن مسرحياته مسرحية أوكتافيا ، ومسرحية أوديب ، ومسرحية ميديا .

واشتهر بين الرومان من كتاب الكوميديا الكاتب ترنتيوس فير ، الذي ألف مسرحية الخصي ، ومسرحية الحماة ومسرحيات أخرى ، كذلك من أبرز كتاب الكوميديا عند الرومان الكاتب بلاوتوس الذي تأثر

موليير ببعض مسرحياته . كمسرحية كنز البخيل التي تأثر بها مولبيرة
كتابته لمسرحية البخيل .

وأهمل المسرح بعد ذلك في العصور الوسطى ، واقتصرت عروضه
على ما تقدمه بعض الكنائس في أوروبا من مسرحيات تعرض بعض
قصص القديسين ، ومسرحيات أخرى تصور جوانب من الكتاب
المقدس .

وظهرت بوادر النهضة المسرحية في إيطاليا - على وجه الخصوص
- في القرن الرابع عشر بعروض الكوميديا ديلارتي التي يعتمد
الممثلون فيها على تمثيل مسرحيات مرتجلة ، يتفنون فيما بينهم قبل
تمثيلها على الخطوط العامة فيها ، ولكن يكون لهم حرية كبيرة في
النطق بحوارها وتعديلها أيضا.

وظهرت بوادر النهضة المسرحية في إنجلترا في القرنين السادس عشر
والسابع عشر ، وهو ما يطلق عليه بالمسرح الإليزابيثي نسبة للملكة
اليزابيث ، واستمرت تلك النهضة قرابة مائة عام ، ومن أهم كتاب هذه
الفترة شكسبير وكريستوفر مارلو وبن جونسون .

وكذلك ازدهر المسرح في ذلك الوقت في فرنسا ، وهو ما عرف بالكلاسيكية الحديثة ، وقد قنن لها بوالو ب كتاب في الشعر ، ومن أهم كتاب التراجيديا فيه كورني وراسين أهم كتاب الكوميديا فيه موليير الذي يعد أكبر كاتب كوميديا عرفه العالم .

ازدهر المسرح بعد ذلك في كل أوروبا ، وانتشرت التيارات الفنية التي تأثر بها كتاب المسرح كالكلاسيكية .. والرومانتيكية ، والرمزية .

وفي العصر الحديث انتشرت الواقعية على يد إبسن وأسترندبرج ، ونبذ كثير من كتاب المسرح الشعر ، ومالوا لكتابة المسرحيات نثرا ، ومعالجة قضايا الإنسان العادي فيها . ومن أهم كتاب المسرح في العصر الحديث إبسن وأسترندبرج ، وبيرانديلو ، وبرناروشو ، ويوجين أونيل ، وآرثر ميلر ، وأنطون تشيكوف .

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية ظهر كتاب مسرح الطليعة الذين ثاروا على المسرح بشكله المتوارث ، وكتبوا مسرحيات جددوا فيها في الشكل والمضمون معا ، ومن كتاب مسرح الطليعة صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، وارتور اداموف ، وفرناندو اربال .

ومن الأشكال التي استحدثتها كتاب مسرح الطليعة مسرح العبت أو اللامعقول ، ومسرح الغضب ، ومسرح القسوة .

ولا يزال التجريب مستمرا في المسرح الحديث ، وتدرجيا يقل الاحتفال بالكلمة فيه ، ويصبح لحركات الجسد والأصوات المبهمة والرقصات الدور الأكبر فيه.

بدايات المسرح العربي في العصر الحديث

العرب لم يعرفوا المسرح بشكله المتعارف عليه إلا في العصر الحديث ، وأول مسرحية عربية مثلها العرب ألفها مارون النقاش التاجر اللبناني الجوال - وهي بعنوان البخيل - وأخرجها ومثلها مع بعض أفراد من أسرته وعرضها في بيته بعد أن هياه ليكون كالمسرح ، وكان ذلك سنة ١٨٤٧ م ، وألف بعد ذلك مسرحيتين أخريين هما أبو الحسن المغفل ، والحسود السليط ، ومثلهما أيضا بنفس الإمكانيات البسيطة ، وكان يحاول أن يحمس الناس في لبنان لهذا الفن الجديد الوافد بملء مسرحياته بالحكم والمواعظ ؛ ليدرك الناس أنه فن هادف ، وكذلك جمع في مسرحياته هذه بين التمثيل والغناء محاولاً استدراج الجمهور ، ومع

ذلك شعر بعد ذلك بيأس من استنابات هذا النوع من الفن في العالم العربي الذي تعود على القصائد الغنائية .

ومسرحيات مارون النقاش تجمع بين التأليف والتعريب لاسيما من بعض مسرحيات موليير كمسرحية البخيل .

واستلم راية المسرح بعده ابن أخيه سليم النقاش الذي ساهر السير ومعه مسرحيات همه ، وترجم اديب اسحق سرحان أخرى ، وعرضاها ، ثم انتابهما ياس هما ايضا من رواج المسرح عند العرب ، فتركاه ، واهتما بالكتابة بالصحافة.

ثم بدأت تظهر الفرق المسرحية بعد ذلك مثل فرقة أبي خليل القباني الذي كان يؤلف مسرحياته بطريقة قريبة من اسلوب النقاش في مسرحياته من الجمع بين التمثيل والغناء ، وإن كان القباني قد ألف معظم مسرحياته التي مثلتها فرقته من حكايات ألف ليلة وليلة.

ومن أهم الفرق المسرحية بعد ذلك فرقة جورج أبيض التي اهتمت بتقديم بعض التراجيديات لشكسبير وراسين وغيرهما ، ولاقت فرقة الشيخ

سلامة حجازي نجاحا كبيرا في عروضها ، لأنها أدركت الذوق المصري آنذاك في اهتمامها بالغناء على حساب التمثيل.

وظهرت فرقة علي الكسار التي اهتمت بالارتجال والتداخل مع الجمهور لا سيما من بطلها علي الكسار ، وكانت الطفرة في المسرح المصري بإنشاء نجيب الريحاني مسرحه ، واتجاهه في المرحلة الأخيرة من حياته لتقديم مسرحيات اجتماعية ساخرة مقتبسة معظمها من المسرح الفرنسي ، كمسرحية السكرتير الفني المأخوذة عن مسرحية توباز للكاتب الفرنسي مارسيل با ئول ، ومن أروع ما قدمته فرقة الريحاني ما اجتمع على تمصيره من مسرحيات الريحاني وبديع خيرى ولحنه سيد درويش

فنون الفرجة عند العرب

لماذا لم يعرف العرب المسرح في العصر الجاهلي ؟

ولماذا لم ينقلوه في العصر العباسي ؟

تم طرح هذا السؤال كثيرا من قبل الباحثين والمهتمين بالمسرح العربي على وجه الخصوص ، فيعقوب لنداو في كتابه عن المسرح والسينما عند العرب يرى أن عدم سماح العرب للمرأة بالتمثيل كان من أهم أسباب عدم معرفة العرب للمسرح أو نقله بعد ذلك ، وبالطبع كلام لنداو غير مقنع ، فمسرحيات شكسبير ومعاصريه كان الرجال يقومون بأدوار النساء فيها ، ومع ذلك ازدهر المسرح في العصر الإليزابيثي .

وتوفيق الحكيم في مقدمة كتاب مسرحية الملك أوديب ناقش هذه القضية ، ورأى أن السبب الأساسي الذي جعل العرب لا يعرفون المسرح هو عدم استقرارهم ، فهم أهل تنقل ، والمسرح يحتاج للاستقرار لبناء المسارح ونشأة التمثيل ، ثم يقول : وبعد أن امتزج العرب بالأمم الأخرى في العصر العباسي ، وترجموا عن اليونان علومهم ومنطقهم ، فإنهم لم يترجموا أدبهم لأسباب : أولاً لاتصال أدبهم بعقائدهم الوثنية لا

سيما مسرحهم ، ولصعوبة فهم المسرحيات اليونانية لارتباطها بأساطير لا بد من معرفتها ، ثم لاعتزازهم بشعرهم ، ولم يروا أنهم بحاجة لفن آخر بديلاً عنه ، أو شريكاً له .

والحكيم محق في قوله : إن حياة العرب في الجاهلية كانت تقوم على التنقل ؛ ولهذا نجد القصائد الجاهلية ينتقل الشاعر داخلها من موضوع لآخر إلا قصائد قليلة خرجت عن هذا النهج .

أما قوله : إن ارتباط المسرح بالعقيدة اليونانية الوثنية منع العرب ترجمة مسرحيات اليونان فنقول : العرب في العصر العباسي الأول كانت قصور بعض خلفائهم فيها تماثيل ولوحات ، ولما بعد عهدهم عن الجاهلية جمع بعضهم بعض الأشعار المتعلقة بالأصنام على سبيل أنها أدب لا أكثر، ككتاب الأصنام المطبوع. وبالطبع الحكيم محق في قوله بأن إعجاب العرب بشعرهم حال كثيراً دون محاولتهم ترجمة أدب الأمم الأخرى في العصر العباسي ، وللجاحظ عبارة مشهورة يقر فيها أن العرب وحدهم هم الذين لديهم شعر ، ولا يعترف بشعر أي أمة أخرى .

وهنا إضافات على ما سبق ١- لم يكن المسرح مزدهرا في الدولة الرومانية ، ولم يحدثنا أي عربي عن مسرحية شاهدها حين سافر لبعض البلاد الخاضعة للرومان في الجاهلية . ٢- لم يفهم العرب المقصود بالكوميديا والتراجيديا حين ترجموا بعض الكتب اليونانية التي تعرف بهما ، وترجموا التراجيديا بالمديح واتهام العرب بأنهم أمة مادية معدومة المخيلة ، ولهذا لم يعرفوا وترجموا الكوميديا بالهزاء.

واتهام العرب بانهم امة مادية معدومة المخيلة؛ولهذا لم يعرفوا الاداب التمثيلي- كلام اتهمنا به رينان وغيره من المستشرقين . ورد أحمد أمين عليهم في كتاب فجر الإسلام ، وغيره

وبالطبع العرب كانت لديهم مخيلة خصبة ، وفي شعرهم كثير من الصور التي تدل على هذا ، ولديهم أساطير كثيرة ذكر كثيرا منها الأصفهاني في الأغاني ، وأبو عبيدة في شرح النقائض ، والجاحظ في الحيوان ، وغير ذلك .

ولكن تطورت الأساطير عند اليونان لملاحم ومسرحيات ، ولم تتطور عند العرب لهذين الجنسين الأدبيين ، ولعل هذا التطور لم يحدث

لأسباب : منها ان العرب أمة تحب العبارات المركزة التي تصوغ فيها شعرها وحكمتها ؛ ولهذا يقول البحري :

والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت
خطبه ولخص العرب أحداث مسرحية ماكبث
والهدف منها بحكمتهم " مصارع الرجال تحت بروق الطمع " .

مظاهر الفرجة عند العرب

حتى نهاية العصر العباسي الأول

لا نستطيع أن نرى مظاهر فرجة عند العرب واضحة في العصر الجاهلي من خلال النظر في أخبارهم آنذاك .

وأخبارهم مع آلهتهم الوثنية - التي وصلتنا - ليس فيها ما يشير لطقوس فيها مظهر من مظاهر الفرجة ، ومع ذلك فلا نستبعد أن العرب في أسواقهم كان لهم بعض أنواع اللهو والطقوس التي قد تقترب من بعض فنون الفرجة ، كالتنافس بين الشعراء ، وعرض الآلهة الوثنية للبيع من قبل بائعيها بأسلوب تمثيلي ؛ لإظهار مزايا هذه الآلهة .

ومع ذلك فعقيدة الوثنية عند العرب أخبارها لدينا قليلة فقد ضاع أكثرها ، ويضاف لهذا أن العرب مع أواخر العصر الجاهلي كانوا يتعبدون لآلهتهم على أنها عرف عن الأجداد وليس عن قناعة حقيقية ؛ ولهذا نجد أثر الوثنية ضعيفا فيما وصلنا من شعر جاهلي .

أيضا مجالس السمر كانت تعقد ، ويحكي فيها القصص حكايات يجتمع فيها الواقعي بالخيالي ، ومن هؤلاء القصص من يمتلك ملكة الحكيم حتى ليصبح أدائه أقرب للمونودراما.

وكان النضر بن الحارث قصاصا ، وكان يحاول إلهاء الناس عن القرآن بقصصه ، وسمى القرآن قصصه أساطير الأولين لاشتمالها على الكذب والخداع بخلاف قصص القرآن التي هي حق من عند الله صلى الله عليه وسلم ، وغرضها هداية الناس .

أيضا لا نستبعد وجود بعض المضحكين الذين يقومون بكثير من فنون الفرجة في العصر الجاهلي ، وهبنقة هو أحد المضحكين الحمقى ، وكان يضحك الناس آنذاك ، ووصلتنا بعض أخباره ونوادره .

ويبقى حكماً على فنون الفرجة عند العرب في العصر الجاهلي أقرب للظن ؛ لأنه تعوزنا المصادر في ذلك وعرف العرب منذ العصر الجاهلي بقدرتهم الكبيرة على الجدل ؛ ولذلك وصفهم الله صلى الله عليه وسلم بقوله : (ولتعرفنهم في لحن ؟ ، وأيضاً ورد في القرآن الكريم (ومن الناس من يعجبك قوله « وعقب النبي صلى الله عليه وسلم على شخص تحدث أمامه بقوله : " إن من البيان لسحرا .

وقد عرف العرب في العصر الجاهلي فن المنافرة ، وهو شكل من أشكال الجدل والمحاكاة ، وتحدث المنافرات حين يختلف شخصان على أيهما أعظم أو أفضل في كل الصفات أو بعضها - ومن ذلك عراقة النسب - وعند ذلك يذهب هذان الشخصان لمنفر - هو كالقاضي - ليحكم بينهما ، ويتبع كل واحد منهما جماعة من قومه تتاصره ، وتنتظر تفوقه في المنافرة ؛ ليرفع هذا من قدره ومن قدر قبيلته ، وغالباً ما تحدث المنافرات في أجواء احتفالية خاصة للشخص الذي فاز في المنافرة ، وقومه معه يشاركونه الاحتفال بفوزه .

وكثيراً ما يغرم الخاسر في المنافرة مالاً أو أغناماً أو جمالاً أو ما شابه ذلك ، والمنفر شخص يتميز بالحكمة والعقل ، وغالباً ما يصوغ

حكمه بين المتنافرين بأسلوب مسجوع ، وأيضاً غالباً ما يحاول المنفر عدم تفضيل شخص على الآخر بين المتنافرين خاصة لو كانا من قبيلة واحدة ، وأحياناً كانت تحدث حروب بين قبيلتي المتنافرين إذا لم يعجب أحدهما حكم المنفر ، وقد روت لنا بعض كتب الأدب والتاريخ بعض هذه المنافرات والأجواء التي دارت فيها ، كالأغاني ، والحيوان ، والعقد الفريد ، وعيون الأخبار ولعل أشهر المنافرات التي وصلتنا عن العرب من العصر الجاهلي منافرة عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة .

وفي رأبي أن هذه المنافرات أحد فنون الفرجة عند العرب ، ففيها المتنافران يتحاوران ، ويحاولان التأثير في المنفر ، وجمهور الحاضرين بذكر الحقائق ، وتتميق بعضها ، ومن خلال سحر الحديث أيضاً ، والنظارة يشاهدون ويسمعون ، وقد يشارك بعضهم في هذه المنافرات أيضاً .

وفي العصر الأموي كان الناس يجتمعون في الأسواق للبيع والشراء وللمتعة الفنية والأدبية أيضاً ، وكان سوق المرید بظاهر الكوفة من أكبر أسواق العرب في ذلك العصر ، وكان جرير والفرزدق يجتمعان في ساحة بذلك السوق في ملابس تمثيلية ؛ لإبهار الجمهور الذي

سيحكم فى نقائض الشعاعين ، ويقول لمن تكون الغلبة فى كل مرة
يجتمعان فيها فى ذلك السوق ، ولا شك أن ما يقومان به فى المرید
وحولهما الجمهور الغفیر لا یخرج عن كونه أحد فنون الفرجة فى ذلك
العصر .

أما الحجاز فكانت فيه فنون الفرجة أوضح ، فقد كان فى الحجاز أبرز
المضحكين فى ذلك العصر ، وأشهرهم أشعب وابنه والغاضري ، وكانوا
یضحكون خاصة الناس وعامتهم ، ویطلب إليهم الأشراف أن یأتوا
لمجالسهم ؛ لیستمتعوا بنواديرهم وتمثيلاتهم ، ویكفي أن ننظر فى أخبار
أشعب لنراه یقوم بتألیف المواقف المضحكة ويمثلها ؛ لیضحك كل من
حوله ، وأحيانا یشارك معه غيره فى هذه التمثيلات المضحكة - راجع
کتابى شخصية المضحك عند العرب - .

وهذه بعض فنون الفرجة التى استطعنا توثيقها فى العصر الأموي .

وفى العصر العباسي الأول - على وجه الخصوص - انفتح العرب
على العالم ، وامتزجوا بأبناء الأمم الأخرى ، وتأثروا ببعض وسائل
الترفيه لديهم ، ومع ذلك لم ينقلوا المسرح عن الرومان ؛ لأنه كان فى
حالة سيئة لديهم ؛ لاهتمامهم بمباريات المصارعة على حسابه .

ومن أشكال الفرجة التي عرفها العرب في ذلك العصر ما يقوم به المضحكون من وسائل تسلية ، ومنها التمثيل ، وفي هذا العصر ظهر مضحكون احترفوا تعليم مهنة الضحك ، كما نجد في بعض أخبار أبي العبر .

وظهر هذا العصر مضحكون تخصصوا في إضحاك عامة الناس ، كما نرى في أخبار ابن المغازلي - وقد كتبت مسرحية للأطفال عنه مستلهما فيها بعض فنون الفرجة التي كان يقدمها لعامة الناس .

وكذلك من فنون الفرجة لذلك العصر المناظرات التي صارت لغة العصر ، وكانت تعقد في القصور والبيوت ، وفي المساجد ، وخارجها ، وفي الساحات .

وكانت المناظرات في كل شيء يمكن أن نتحيله ، فهناك مناظرات حول العقائد ، ومناظرات حول البلدان ، وأخرى عن صنوف الطعام ، وغير ذلك .

ومن يقرأ بعض أخبار هذه المناظرات - في كتاب الحيوان للجاحظ على وجه الخصوص - يجد فرجة فيها في أداء بعض المتناظرين ،

والقصص التي يستشهدون بها ، ودور الجمهور يتدخله للتعليق والحكم بين المتنافسين.

ايضا ظهر هذا العصر ما يمكن أن نطلق عليهم المحيطين خاصة في عصر المتوكل ، وهم من الخصيان ، وكانوا يقومون في قصر الخليفة بتمثيل بعض المواقف المضحكة المرتجلة ، كذلك نجد إشارات - غير مؤكدة - بمعرفة العرب خيال الظل في ذلك العصر ، فيروى أن دعبل الشاعر هدد شخصا بأنه سيهجوّه ، فقال له ذلك الرجل : والله لئن هجوتني لأخرجن أمك في الخيال.

وهناك ذلك المتصوف الذي كان يخرج بظاهر بغداد كل يوم اثنين ويوم خميس ، فيتعلق حوله الناس من رجال ونساء وصبيان ، ويقف أمامه رجال ، كل رجل منهم يصور شخصا معيناً الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين حتى عصره ، ويذكر محاسنهم ، وما لبعضهم من مساوئ .

من وبعد فهذه عنون الفرجة التي عرفها العرب منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي الأول.

فن المقامة أحد فنون الفرجة عند العرب

هل ابتكر بديع الزمان فن المقامة ؟

هذا السؤال تم طرحه كثيرا من قبل بعض الباحثين ، ولكن لا بأس من إعادة طرحه عسى أن نصل لجديد خلال نقاشنا له.

في ظني أن المقامة تطورت عن فن النادرة ، وأنا بهذا أخذ بقول النقاد الذين يقولون بتطور الأجناس الأدبية ، وولادة بعضها من بعض - ولعل بروننتير أشهر من قال بهذه المقولة - .

ولا شك عندي أن الجاحظ هو أهم من اهتموا بالنادرة قديما تأليفاً وتنظيراً.

ومع هذا فلم يطور الجاحظ النادرة لتصبح مقامة - وللأسف هناك باحثون يجزمون بأن الجاحظ مبتكر فن المقامة ، ولا دلائل قوية لديهم في هذا.

وأفاد الهمداني في مقاماته كثيرا من الجاحظ في بعض موضوعاتها ، وبعض القضايا الأدبية والنقدية التي عرضها بها ، وكذلك أفاد منه في قدرته الكبيرة على بث الفكاهة في كتاباته ، ولا أدل على هذا من ذكر

الهمذاني المقامة الجاحظية بين مقاماته ، وإن ظهر فيها الهمذاني يحاول النيل من أسلوب الجاحظ ، والمكانة الكبيرة التي يحظى بها بين أدباء عصره وكان الهمذاني - في ظني - قد تأكد له أنه تفوق على كل أدباء عصره ، ولم يبق له غير شبح الجاحظ يؤرقه بشهرته الكبيرة ، فنال منه في هذه المقامة ؛ ليوحى لنفسه ولغيره أنه تفوق على الجاحظ أيضا .

وذكر الحصري القيرواني أن ابن دريد له أربعون حديثا تفيض عنده قلدها الهمذاني في مقاماته ، واعتمد زكي مبارك على هذا الخبر ، فذكر أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة وأرشده طه حسين أن يبحث عن هذه الأحاديث الأربعين في كتاب الأمالي للقالبي ، وبالفعل اختار زكي مبارك أربعين حديثا منسوبة في الأمالي لابن دريد ، وقال إنها الأربعون حديثا التي أشار إليها الحصري في الخبر السابق ، وبالطبع كل كلام زكي مبارك فروض لا يوجد ما يؤكدتها .

ثم ما أبعد البون بين مقامات الهمذاني كجنس أدبي له معالم واضحة وأحاديث ابن دريد التي لا تزيد عن كونها أخبارا ، ومع ذلك فقد أفاد

الهمذاني من ابن دريد في أحاديثه بعض المتون اللغوية ، والأوصاف
لأسيما وصف الصحراء وبعض حيواناتها .

وهناك من الباحثين من جزم بأن ابن فارس أستاذ الهمذاني هو مبتكر
فن المقامات ، ولم يأتوا على ذلك بأي أدلة دامغة ، وكل ما في الأمر
أن الهمذاني أفاد من شيخه ابن فارس اهتمامه باللغة ، وحفظ منه
بعض الأخبار .

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نقول : إن بديع الزمان هو مبتكر فن
المقامة .

عناصر الإبداع الفني في مقامات بديع الزمان الهمذاني

المعنى اللغوي لكلمة مقامة هو مكان القيام ، ثم صارت اللفظة تطلق
على ما يقال من الشخص في مكان معين ، وخاصة أحاديث الوعظ
والعبر ، وبهذا المعنى الأخير ذكرها الجاحظ في كتاب البيان والتبيين ،
وابن قتيبة في كتاب عيون الأخبار وغيرهما من كتاب العصر
العباسي الأول ، ثم أصبحت هذه اللفظة تطلق كمصطلح على ذلك
الفن الأدبي الذي ابتكره الهمذاني ، ويعني به تلك القصص التي لها

راو اسمه عيسى بن هشام ، ولها بطل أساسي هو أبو الفتح الإسكندري ، وأحيانا يشارك عيسى بن هشام أبا الفتح في بطولة أحداث المقامة - والمقامات التي بهذه الكيفية هي أجود مقامات الهمذاني - .

وأكثر مقامات الهمذاني تتعرض لأهل الكدية . وهم أدباء أخصي عليهم الدهر ، ولم تعد صنعة الأدب تجدي عليهم شيئاً فاتجهوا للكدية التي هي مهنة تجمع بين التسول والسرقه ، ومن أهم من شهر بها أبو دلف الخزرجي الذي قد يكون هو الشخص الذي أوحى للهمذاني بأن يجعل أكثر مقاماته تدور حو الكدية ، ولكن هناك مقامات للهمذاني احتوت على موضوعات أخرى كالوصف ، كما في المقامة الأسدية ، وهناك مقامات • مديح أحد الأمراء ، وهو خلف بن أحمد ، وهناك مقامات تعز نقدا للشعر ، وتنافس الشعراء والكتاب كالمقامة الفريضي والمقامة الجاحظية .

ومن أمتع المقامات تلك التي تصور مغامرات احتيال ع هشام وأبي الفتح الإسكندري ، كالمقامة الموصلية .

وأبو الفتح أقرب في ملامحه للنمط في أكثر هن المقامات ، فهو شاعر وأديب ومحتال قدير على التمثيل والخداع وله منطق يبرر به خداعه للناس ؛ لتلون العصر الذي يعيش فيه وسوء حال الأدباء والشعراء به ، فلم يعد الناس كما كانوا من قبل يقدرون الشعر والشعراء لغلبة الأعاجم على حكم البلاد العربية آنذاك لاسيما من الفرس ، ولم يكن أكثرهم بهنه بالشعر والشعراء ؛ ولذا ساء حالهم في ذلك العصر ، واتجه بعضهم للكدية كما قلنا من قبل .

ومن أروع هذه المقامات المقامة الإبليسية التي ظهر فيها إبليس متتكرا يدعي الطيبة والهداية ، ولكننا نكتشف خيثة بتأمل أفعاله ، ولعل هذه المقامة هي التي أوحى لابن شهيد كتابة رسالة التوابع والزوابع ، ولعلها أيضا أوحى للمعري بكتابة رسالة الغفران .

وكذلك تعد المقامة المضيرية من أروع مقامات الهمداني ، وفيها يرسم لنا باقتدار نموذجا لشخص انتهازي ثرثار ، وقد استوحى توفيق الحكيم أحداث هذه المقامة في أحد فصول روايته أشعب أمير الطفيليين ، وكذلك استوحاها الفريد فرج في أحد فصول مسرحيته رسائل قاضي إشبيلية .

والمقامات تصور لنا بطلها المغامر المحتال الجوال ، وإننا نراه في كل مقامة في بلد جديد من بلاد مشرق العالم الإسلامي - وسميت لهذا أكثر المقامات بأسماء البلاد التي مر بها - ، وسيره المستمر وعدم استقراره يدل على رغبته في مواصلة التتكر في بلاد لم يكشفه أهلها بعد ؛ ليحتال عليهم ، وكذلك ترحاله المستمر يعطينا تصورا عن حيرته التي لا تهدأ ؛ لعدم تقدير أهل عصره لمواهبه الأدبية .

والمقامات مشبعة بكل عناصر الفكاهة ، كتصوير المواقف الساخرة والمفارقة والتتكر والتكرار والحوار الطريف والتصوير الساخر ، وضفر الهمداني هذه العناصر الفكاهية وغيرها ، كعرض الشخصيات الكاريكاتورية في إطار قصصي ممتع في كثير من المقامات .

هل المقامة أحد فنون الفرجة عند العرب ؟

ابتكر بديع الزمان الهمداني فن المقامة ، وكان له أهداف من إنشائه مقاماته ، منها أنه أراد أن يظهر قدراته على الابتكار ، المطبوعة نراه يتحدى أمام منافسيه من كتاب عصره ، وي رسائله بعض الكتاب أن يكتبوا مثل مقاماته ، وكذلك ألف بعض مقاماته لأهداف تعليمية ، فقد قصد منها أن تكون دروسا لطلاب - العلم ، فيحفظوا ألفاظها

وتعبيراتها ، ويتعرفوا من خلالها على بعض الأحكام النقدية ، وعلى بعض الألغاز والأحجية ، وكذلك من أهداف الهمداني في مقاماته أن تكون باعثة للسن والفكاهة ، فتشرح صدور من يقرؤونها لأنها مشحونة بالفكاهة ، وكذلك لعل الهمداني بمقاماته هذه أراد أن ينبه الأمراء وأصحاب المكانة في عصره ، للحال الذي وصل إليه الأدباء في عصره ، فقد صاروا - تقريبا - لا يكاد يعبأ بهم أحد ؛ ولذلك احترف بعضهم الكدية ؛ ولهذا ظهر أبو الفتح الإسكندري الشاعر والأديب والناقد في المقامات أحد كبار أهل الكدية ؛ وأيضا لعل من أهداف الهمداني في مقاماته أن يعرف ببعض البلاد الإسلامية في المشرق تعصبا منه لها ، فهو همداني .

ولا نستبعد أن يكون من أهداف الهمداني في ابتكاره مقاماته أن يأتي بفن فرجة مثير في عرضه ، فأنا أتخيل أن الهمداني كان يقوم بتمثيل مقاماته أمام طلاب العلم ، ويلون صوته مع ما يتفق وكل شخصية في هذه المقامات حتى ليصبح أداء الهمداني لمقاماته أمام طلاب العلم أقرب لفن المونودراما ، ويرجح زعمي هذا ما يروى عن الهمداني أنه كان يرتجل مقاماته ارتجالاً أمام مستمعيه .

خيال الظل هل هو أحد فنون الفرجة أم

هو شكل مسرحي عرفه العرب ؟

اختلف الباحثون في توصيف خيال الظل هل هو فن فرجة أم إنه شكل مسرحي عرفه العرب قديماً ؟ ونحب أولاً أن نعرف بخيال الظل ، وكيفية معرفة العرب به .

خيال الظل يتم عرضه في مسرح يجلس فيه الجمهور ويشاهد على ستارة بيضاء ظل عرائس مصنوعة من جلد الجمال حين ينعكس ضوء مصباح عليها ، ويحرك هذه العرائس شخص - أو أشخاص - يعرف بالمخايل ، وينوب عن هذه العرائس بالكلام شخص - أو أشخاص - يطلق عليه الحازق ، ثم هناك الرئيس الذي يتابع ما يقوم به المخايل والحازق ، ويتابع أيضاً كل ما يخص عروض خيال الظل ، وهو شبيه بالمخرج بمفهوم عصرنا .

وهناك اختلاف بين الباحثين هل ابتكر العرب خيال الظل أم نقلوه عن بعض الأمم ، وبخاصة الهند أو الصين .

والمؤكد هنا أن خيال الظل - حتى لو كان أصله الهند أو الصين -
فقد صار في محتوى باباته - أي مسرحياته - وفي طريقة عروضه
مصبوغا بالروح العربي ، وخاصة البيية المد وهذا الحكم من خلال ما
وصلنا من بابات وأخبار عن خيال ال بعض الكتب العربية القديمة .

وعن العصر الذي عرف فيه العرب فن خيال الظل ، في خبرا في
كتاب جمع الجواهر في الملح والنوادر نرى فيه دي الخزاعي الشاعر
مع مخنث ، وفي هذا الخبر يهدد دعبل - الذي كان يعيش في القرنين
الثاني والثالث الهجريين - هذا المخنث سيهجو ، فيرد عليه ذلك
المخنث بأنه إذا هجاه فسيخرج أمه في الخيال .

إنه خبر يتيم من الصعب أن نبني عليه ، ونجزم أن ال عرفوا خيال
الظل في القرن الثالث الهجري .

ويؤكد ضعف هذا الخبر - أو كون المقصود بالخيال أمرا آخر غير
خيال الظل - أننا نجد الخليفة المتوكل -تولى الخلافة سنة ٢٣٢
هجرية وقتل سنة ٢٤٧ هجرية - حين تولى الخلافة أمر بإحضار كل
الملهين إليه ، ولم يكن بينهم أصد خيال الظل . والشيء المؤكد أن
عروض خيال الظل كانت منت في مصر - على وجه الخصوص -

في القرن السادس الهجري وظهر في هذا القرن أشهر شخص ارتبط به فن خيال الظل هو دانيال الكحال الذي ولد في الموصل ، ثم انتقل لمصر بعد احتلال التتار للعراق .

وعمل ابن دانيال في بداية حياته بكحالة العيون ، وتأليف الشعر ، وحسن حاله بعد أن اتصل ببعض الأمراء ومدحهم ، ونال منهم عطاياهم .

وضاع ديوان ابن دانيال ، ولكن ما وصلنا من شعره يدل على قوة شاعريته ، وامتلاكه روحا ساخرا وقدرة عالية على التصوير الكاريكاتوري .

واتجه ابن دانيال بعد ذلك - في القرن السابع الهجري - لفن خيال الظل ، فكان يؤلف باباته ، ويخرجها ، ويمثلها ، ووصلنا من باباته ثلاث بابات نشرها الدكتور إبراهيم حمادة بعد أن حذف منها كثيرا من العبارات الماجنة ، وهذه البابات هي بابة طيف الخيال ، ويصور فيها ابن دانيال الأمير وصال شخصا بأسا لجا لخاطبة ؛ لتخطب له عسى أن ينصلح حاله ، ونصف له الخاطبة امرأة بالجمال الباهر ، فيتزوجها ، ثم يكتشف بعد دخوله بها دمامتها ، فيكيل لها السباب وللخاطبة التي

تسببت فى زواجه منها ، ثم يقرر التوبة من ذنوبه ، ويحج لبيت الله الحرام.

ويرى بعض الباحثين أن هذه البابة فيها إسقاط سياسى ؛ فابن دانيال يقصد بالأمير وصال الخليفة العباسى الذى استقدمه بيبرس وعينه خليفة ، ولم يكن له من أمر الحكم شيء.

والبابة الثانية هي بابة عجيب وغريب ، ويصور لنا فيها ابن دانيال كثيرا من أصحاب الحرف البسيطة - فى عصره - التى يتسلى الناس بأعمالهم ، كالقرداتي والحواة وغيرهما ، وما أقرب الشبه بين هذه البابة والمقامة الرصافية لبديع الزمان الهمداني جماعة كان يطلق عليها بنو ساسان ، وبابته الثالثة المتيم .

وأسلوب المقامة تمثيلي ، ففيها أشخاص يتكلمون ويتحاورون ، وتتشابه البابة مع المقامة فى صفات عديدة ، فالبابة لغتها - كالمقامة - تجمع بين الشعر والنثر والحوار والخطابة .

وبعد ابن دانيال لم يذكر أحد نال شهرته في فن خيال الظل ، وأغلقت مسارح خيال الظل وألغيت في فترات عديدة بسبب ما ف باباتها من إسراف في المجون .

وهناك من الباحثين من يعدون خيال الظل لا علاقة له بالدراما إلا من باب التجوز ، ويرونه هنا شعبيا للعامة له لغة رديئة ومن الباحثين الذين يقولون بهذا الرأي الدكتور عبد المعطي شعراوي والدكتور محمد مندور .

وهناك باحثون آخرون يتحمسون لهذا الفن ، ويرونه شكلا من أشكال المسرح عرفه العرب - والمصريون على وجه الخصوص - ي القرن السادس الهجري وما تلاه من قرون ويقولون : إن خيال الظل شكل مسرحي له كل خصائص المسرح من تمثيل بعرض امام جمهور ، قاعات مغلقة ثابتة أحيانا ومستقلة أحيانا أخرى .

ومن الباحثين الذين يقولون بهذا الرأي الدكتور علي الراعي والدكتور إبراهيم حمادة ، وأنا أتفق مع أصحاب الرأي الأخير .

وإذا كان المسرحيون في عصرنا يعدون مسرح النو الياباني أحد أشكال المسرح ، وكذلك رأيهم في مسرح الكابوكي فمن العدل إذا أن نعد فن خيال الظل أحد أشكال المسرح ، وليس مجرد أحد فنون الفرجة .

وبناء على ذلك فإننا نعتز بأن جدودنا عرفوا أحد أشكال المسرح ، ووصلتنا بعض باباتهم منه . وفي رأيي أنه يجب علينا أن نعرض بعضها بعد إعدادها بما يناسب الخلق والذوق ، وكذلك أرى أن يكون للمؤسسات الحكومية دور في الاهتمام بهذا الشكل المسرحي التراثي ، كنوع من الحفاظ على تراثنا وهويتنا ، وذلك بإنشاء عدة مسارح ظلية للكبار والصغار ، وكتابة نصوص له تلائم طبيعته .

وفي هذا الموضوع نشكر الدكتور نبيل بهجت الذي تحمس لهذا الفن وفن القراقوز ، وقدم لهما عروضاً كثيرة ، نأمل أن يكون وثقها ، ونأمل أيضاً أن نرى آخرين معه يحيون هذين الفنين مع مساعدة مأمولة من الدولة في ذلك .

دراسات في فن المسرحية عند بعض كبار كتاب المسرح العرب

مسرح أحمد شوقي

كان لشاعرنا الكبير أحمد شوقي محاولة في كتابة المسرحية في شبابه خلال دراسته القانون في بعثته بفرنسا ، وذلك بكتابه مسرحية علي بك الكبيرة صياغتها الأولى ، ولا شك أنه كتب هذه المسرحية متأثرا بما يشاهده من مسرحيات شعرية ونثرية في فرنسا آنذاك ، ولكنه انقطع بعد كتابته هذه المسرحية عن كتابة المسرح سنوات طويلة ، واستمر في كتابته الشعر الغنائي مع تطويره فيه ، لا سيما في موضوعاته التي اقترب فيها من قضايا الوطن خاصة بعد ثورة ١٩ ، وإبعاده القصري عن القصر.

وقبيل وفاة شوقي بسنوات قليلة عاد لكتابة المسرحيات ، فكتب سبع مسرحيات شعرية ، ومنها مسرحية علي بك الكبير صياغتها الثانية ، وكتب مسرحية واحدة نثرية بعنوان أميرة الأندلس ، وكل مسرحيات شوقي مستوحاة من التاريخ والقصص الشعبي إلا مسرحيته الأخيرتين اللتين نشرنا بعد مونه ، وهما مسرحية الست هدى ، ومسرحية البخيلة . وهاتان المسرحيتان تتناولان بأسلوب كوميدي جوانب من واقع

المجتمع المصري في الفترة الأخيرة من حياة شوقي ، وفيهما ما يدل على نضج شوقي في كتابة المسرحية الشعرية ، فلغة المسرحيتين فصحي قريبة من أذهاننا ، ولا نرى غرابة في الفاظهما بخلاف بعض مسرحياته المستوحاة من التاريخ ، كمصرع كليوبترا وعنترة ، ففيهما بعض الألفاظ الغريبة على أسماعنا .

وقد أدرك شوقي في هاتين المسرحيتين الكوميديتين أن لغة الحوارية المسرحية لا بد أن تكون مفهومة من الجمهور ، لأنه لا وقت لديه لكي يبحث في المعجم وهو يشاهد المسرحية عن معاني الكلمات التي لا يعرفها .

وكذلك في هاتين المسرحيتين حرص شوقي بصورة أكثر من مسرحياته الأخرى على استخدام الأوزان الشعرية ذات التفعيلة الواحدة والأوزان المجزوءة ، فهي أنسب للمسرح الشعري ، ولم تكن حركة الشعر الحر قد ظهرت بعد ، ولا أستبعد أن شوقيا كان سيهتم بها ، وربما كتب بالشعر الحر بعض مسرحياته ، فقد كان يطور نفسه بشكل مستمر في مسرحه الشعري بصورة أوضح من تطويره فنه الشعري الغنائي . وربما كان من أسباب هذا إحساسه أن الشعر الغنائي هو ميراثنا عن جدودنا

العرب ، وأن أي خروج عن قوالبه سيصدم الذوق العام ، ولم يكن -
رحمه الله - يرغب * الصدام مع أحد ، وقلما رد على خصومه بنفسه
وما أكثرهم . أما المسرحية فهي جنس أدبي أخذناه عن الغرب في
العصر الحديث ؛ ولذا فالتجريب فيها لا خوف منه في أن يصد
الناس.

ومسرحيتنا شوقي الأخيرتان فيهما فكاهاة واضحة ، وكان شوقي يمتلك
حسنا فكاهايا قويا ظهر في بعض شعره الذي مازح فيه بعض أصدقائه
كقوله في سيارة صديق له :

حديث الجار والجاره

له في الحي سيارة

من البنزين فواره

ولاتبعبها عين

وفي شعره القصصي للأطفال فكاهاة عالية راقية كقوله :

فيكي الرفاق لفقده

سقط الحمار من السفينة في الدجى

حتى إذا طلع النهار أتت به

وترحموا

قالت خذوه كما أتاني

نحو السفينة موجة تتقدم

لم أبتلعه لأنه لا يهضم

سالما

وقبل أن يكتب شوقي مسرحيته الكوميديتين الأخيرتين رأينا في بعض مسرحياته المستوحاة من التاريخ والقصص الشعبي بعض المشاهد الكوميديّة ، كالمشهد الأول من الفصل الأول الذي يفيض بجو الفكاهة في مسرحية مجنون ليلى ، وخاصة بتأمل شخصية بشر المدعي للشجاعة والبطولة ، وهو على خلاف ذلك وتسخر منه ليلى ، وتتهمه بسرقة شعر قيس.

ومسرحية عنتره نرى بها بعض الأجواء الفكاهية ، بل إن هذه المسرحية أقرب للفكاهة ، وبخاصة حين تنظر لنهايتها السعيدة التي يقوم فيها عنتره وعبلة بعمل " مقلب طريف ويتزوجان على أثره .

وتنوعت عناصر الفكاهة التي وظفها شوقي في مسرحيته الأخيرتين الكوميديتين ، ففيهما النمط الكوميدي ، كما نرى شخصية هدى العجوز المزوجة الحريصة على مالها والتمكنة من النقد والتحليل الساخرين ، خاصة نقدها لأزواجها ، وتعليقها على عيوبهم الغريبة التي صورتها بأسلوب ساخر حتى بدوا من | تصويرها لهم كأنهم أنماط كوميديّة ، فمنهم الشديد البخل ومنهم الشديد الغيرة ، وفي الوقت نفسه لا ينفق على البيت شيئاً من ماله ، ومنهم الأكل ، وغير ذلك.

وأظن أن أحمد شوقي فى وصفه للست هدى بقدرتها على تحليل الشخصيات بهذا الشكل الساخر قد تأثر برسم مولير لشخصية سيليمى فى مسرحية عدو المجتمع ، فهى أيضا ماهرة فى تحليل الشخصيات بشكل ساخر .

وفى مسرحية البخيلة نرى بطلتها امرأة بخيلة جدا ، وقد ناثر شوقي فى رسمه لهذا النمط الكوميدي بشخصية أرباجون التى رسمها مولير فى مسرحية البخيل .

والى جانب هذه الأنماط الكوميديية التى وظفها شوقي فى هاتين المسرحيتين الكوميدييتين فقد ضفر بهما عناصر كوميديية أخرى كرسم المواقف الكوميديية ، وما أطرف الموقف الذى ظهر فيه العجيزى آخر أزواج الست هدى وهو يهيبء نفسه لميراثها بعد وفاتها ، ثم يفاجأ بأنها أوصت بكل ثروتها وممتلكاتها للجمعيات الخيرية .

وهناك عناصر فكاهة أخرى وظفها شوقي فى هاتين المسرحيتين ، كالحوار الساخر ، وعرض بعض التعليقات والنكات الطريقة التى يستدعيها الموقف ، وغير ذلك من عناصر الفكاهة .

واستلهم شوقي كل مسرحياته - عدا مسرحيته الأخيرتين - من التاريخ والقصص الشعبي ، وكان العقاد قد اتهم أحمد شوقي بأنه يستلهم في مسرحه فترات الضعف في تاريخ مصر ، فيقول : إن مسرحية مصرع كليوباترا صور فيها هزيمة كليوباترا والجيش المصري على أيدي أوكتافيوس وجيشه الروماني ، وخضوع مصر ، ذلك للرومان ، وفقدانها استقلالها قرونا ، وفي مسرحية قمبيز - ذكر العقاد - أن شوقيا صور فيها هزيمة الفراعنة أمام الجيش الفارسي وقائدهم قمبيز ، وأيضا قال العقاد : إن شوقيا في مسرحية علي بك الكبير عرض فترة من الضعف مرت بها مصر في ظل خضوعها للعثمانيين ، ومحاولة علي بك الكبير الاستقلال بمصر عنهم ، ولكنه فشل لخيانة صديقه محمد أبو الذهب الذي تأمر عليه لصالح الدولة العثمانية .

وقد رد الدكتور محمد مندور على اتهامات العقاد لشوقي عرضه فترات الضعف في تاريخ مصر في مسرحياته بقوله : إن فترات الضعف التاريخي التي صورها شوقي في مسرحياته هي التي يظهر فيها الصراع ، والمقاومة الوطنية من المصريين للمعتدين عليهم .
والحق أنه لم يكن هم شوقي في هذه المسرحيات النيل من تاريخ مصر

والشخصية المصرية - وكيف يكون هذا وقد تغنى بمصر وتاريخها
المجيد ورجالها العظام في كثير من قصائده الغنائية - بل كان همه
تصوير مراحل من الصراع مع هولاء المعتدين على الأراضي المصرية
، وإظهار بعض البطولات من المصريين في مواجهة هؤلاء المعتدين ،
وبكفي أن نقول في هذا المقام : إن شوقيا قد دافع عن كليوبترا الملكة
المصرية البطلمية في مسرحية مصرع كليوبترا ، فقد أظهرها شكسبير
وبرناردشو في مسرحيتهما عنها امرأة جميلة شهوانية توقع الرجال في
حبائلها كيوليوس قيصر ومارك أنطونيو ، في حين أظهرها شوقي في
مسرحيته مصرع كليوبترا امرأة محبة لأنطونيو ، ولكن حبها للوطن
غلب عليها على حبها لأنطونيو ؛ ولهذا لم ترسل جيوشها لمساعدة
أنطونيو وجيشه في حربه ضد جيش الرومان بقيادة أوكتافيوس . ولما
أدركت هزيمة أنطونيو وعدم قدرة جيشها على مواجهة جيش أوكتافيوس
قتلت نفسها بسم الثعبان .

ونلاحظ تأثر شوقي بالصراع الذي نراه في كثير من المسرحيات
الكلاسيكية لا سيما عند كورني ، وهو الصراع بين العاطفة والواجب ،
وغالبا ما ينتصر الواجب على العاطفة ، كما رأينا في هذه المسرحية ،

ومسرحية مجنون ليلي التي مالت فيها ليلي العادة العرب في عدم تزويجها بناتها بمن شبيب بهن من الشعراء على حبها لقيس.

وكان شوقي يتصرف أحيانا في بعض أحداث التاريخ، ويعيد النظر فيها في مسرحياته المستوحاة من التاريخ ، ولكنه لم يسرف في هذا التدخل بخلاف مسرحياته المستوحاة من القصص الشعبي والسير الشعبية ، فكان يتدخل كثيرا في صباغة بعض الأحداث التي وردت بهذه القصص والسير حين وضعه مسرحياته المستوحاة منها ، ففي مسرحية عنتره استفاد شوقي في صياغته لها من بعض الأحداث التاريخية التي نقلتها الروايات القديمة عن علاقة عنتره بعبلة ، واستفاد أيضا من شعر عنتره ، ولكن استفادته الكبرى صياغته أحداث هذه المسرحية كانت من السيرة الشعبية المكتوبة عن عنتره ، وقد تصرف شوقي في بعض أحداثها بما يوافق فنه في مسرحيته هذه ، ومزج فيها بين أجواء المأساة والملهاة شأن الكتاب الرومانتيكيين ، وصور فيها مشاهد الفروسية ، ومشاهد العشق شأن الرومانتيكيين أيضا ، وجاءت نهايتها من وحي شوقي ، فلا علاقة للنهاية بها بكل ما كتب عن عنتره في التاريخ ، أو في السيرة الشعبية أو في شعره.

ومسرحية مجنون ليلى استوحاها من قصص الحب العذري بشكل عام ، ومن قصة مجنون ليلى كما عرضتها بعض كتب الأخبار ، وكتاب الأغاني على وجه التحديد . وقد ترجم صاحب الأغاني للمجنون ترجمة طويلة ، وذكر في بداية ترجمته له أن له اخبارا كثيرة نقلها الرواة ، وبعضها يناقض بعضا ، وقال : إنه سبنقلها كلها ، ولكنه يبرئ نفسه من العهدة فيها ، وقال : إنه بلاد في صحة بعضها ، واختار شوقي من هذه الأخبار ما يناسب تصويره لبناء صرح مسرحي ، وأضاف الكثير من خياله ، ليقدم عملاً فيه إتقان وإحكام إلى حد ما .

ومن خصائص مسرح شوقي أيضا أن بعض مسرحياته كان أبطالها من الشعراء ، كمسرحية مجنون ليلى ، ومسرحية أميرة الأندلس ، ومسرحية عنتره ، ولعل شوقيا جعل أبطال بعض مسرحياته شعراء ليكون هذا مبررا للحوار فيها ببليغ الكلام - لا سيما ما يرد منه على ألسنة الشعراء - وما يعبر منه عن المشاعر ، خاصة في مسرحية مجنون ليلى ، ففيها يتكلم المجنون بأعذب المعاني العاطفية ، ولغته الشعرية تتناسب مع شخصيته كشاعر عذري ، وإن كنا لا نتفق مع شوقي في إظهار قيس شخصا ضعيفا يصيبه الوهن طوال أحداث

المسرحية ، وبغيب عن الوعي لأبسط الأحداث ، فلا بد أن يكون
البطل فيه حيوية عن هذا ؛ ليكسب تعاطف المتفرجين له ؛ وليكون
أقرب للإقناع .

(٣)

اما عن بناء مسرح شوقي فقد كان في مسرحياته المستوحاة من التاريخ
والقصص الشعبي متأثرا بالبناء الشكسبيري - على وجه الخصوص ،
ففرى مسرحياته هذه تتكون غالبا من خمسة فصول ، ويكون الفصل
الأول لعرض الشخصيات الرئيسية والتمهيد للأحداث ، وتكون الفصول
الثلاثة التالية لتصعيد الأحداث ، أما الفصل الخامس والأخير فيكون
لعرض خاتمة الأحداث ، وتكون - في الغالب - بموت الأبطال في
المسرحية عمائري في مسرحية من مصرع كليوبترا التي انتهت بموت
كليوبترا وحببيها أنطونيو ، ومسرحية مجنون ليلى انتهت بموت ليلى
لعذابها في حب قيس وبعده عنها ، وحين علم بموتها قيس لم يستطع
الحياة بعدها ، فمات إلى جوار قبرها

ولكن أحمد شوقي أنهى مسرحية عنتره نهاية سعيدة بزواج عنتره من
عبلة ، ومزج فيها بين المواقف المأساوية والمواقف الكوميديية ، كما

فعل شكسبير في آخر مسرحياته ، أعني مسرحية العاصفة ، والصراع في مسرح شوقي ظاهري ، كالمبارزة التي تمت بين غريم قيس منازل وصديق قيس زياد ، مسرحية مجنون ليلسي ، أو ما نراه في مسرحية عنتره من تنافس عنتره وضرغام في حب عبله ، واختيار عبله لعنتره لحبها إياه ، ولا ترى الصراع النفسي في نفوس الشخصيات واضحا في مسرح شوقي ، وكان بإمكانه بثه في مسرحه من خلال المونولوجات الكثيرة فيه ، كما يفعل شكسبير وكورني وراسين وغيرهم بكشف الشخصيات عن جوانب من نفسها ، ولكنه جعل هذه القوائد التي تأتي على صورة مونولوجات - أقرب للتطريب منها لامتزاج باللحمة الدرامية لمسرحياته .

وطبيعة الصراع في مسرحه تأثر فيها بكتاب المسرح الكلاسيكي الفرنسي خاصة كورني ، فالصراع عنده وعندهم يكون بين العاطفة والواجب ، وغالبا ما ينتصر في هذا الصراع الإحساس بالواجب لدى البطل أو البطلة على العاطفة - وقد أعطيت أمثلة على هذا من قبل في مسرح شوقي .

ونرى في مسرحيات شوقي المستوحاة من التاريخ والقصص الشعبي عدم إحكام في بنائها ، فكثيرا ما نرى مشاهد لا ضرورة لها بها ، وهي تبطئ إيقاع المسرحية ، كمشهد الجن في الفصل الرابع من مسرحية مجنون ليلى ، والمشاهد التي يتكرر فيها إغماء قيس لأنفه الأسباب ، وأيضا لا مبرر في مسرحية مأساوية كمجنون ليلى تنتهي بمصرع بطلها أن نرى المشهد الأول منها ممثنا بالفكاهة .

في حين كان شكسبير في تراجيدياته ينفس عن المشاهدين قبيل - أو بعد - المشاهد المأساوية العنيفة بها ببعض المواقف الطريفة التي تخفف على المشاهد توتره لمشاهدته هذه المشاهد المأساوية .

والشخصيات الرئيسة في أغلب مسرحيات شوقي لا يعني كثيرا بنائها ، بخلاف شخصياته + مسرحية الست هدى التي اعتني كثيرا برسم شخصياتها ، لاسيما شخصية هدى وشخصية زوجها المحامي ، وزوجها العجيزي ، وهذه المسرحية تعد أفضل مسرحياته ، وأكثرها عرضا .

وهناك ميزة كبيرة في مسرحيات شوقي الشعرية ، وهي روعة الشعر بها ، فالقارئ لها يستمتع بهذا الشعر ، ويرغب في حفظه ، والمشاهد لها

تعجبه هذه الأشعار العذبة ، وتزداد جمالاً حسين يلحن بعضها ؛ ولهذا الأنسب لمسرحيات شوقي أن تعرض بصورة المسرح الغنائي ؛ فيمتزج فيها التمثيل بالغناء .

وأخيراً فمسرحيات شوقي سيظل لها جمالها وبريقها مع أنها تشكل بدايات المسرح الشعري العربي - مع تجارب قليلة غيرها كمسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي ، وذلك من خلال النظر لحوارها الساحر الذي يحمله رائع الشعر ، فيشد القارئ والمشاهد إليها . أما مسرحيته الست هدى فهي درة أعماله المسرحية.

عرض جزء من مسرحية مجنون ليلى

لأحمد شوقي

يظهر قيس وزياد من جانب المسرح الآخر

قيس:

سجا الليل حتى هاج في الشعر والهوى وما البيد إلا الليل
والشعر والحب ملات سماء البيد عشقا وأرضها
وحملت وحدي ذلك العشق يا رب الم على أبيات ليلى

وما غير أشواقي دليل ولا ركب	بي الهوى
فلم يشفني منها جوار	وباتت خيامي خطوة من خيامها
إذا طاف قلبي حولها جن شوقه	ولا قرب
يحن إذا شطت ويصبو	كذلك يظفي الغلة المنهل العذب
فيا ويح قلبي كم يحن وكم يصبو	إذا دنت
لنا قبسا من أهل ليلي	وارسلني أهلي وقالوا امض فالتمس
تحمل	وما شبوا
عفا الله عن ليلي لقد نوت بالذي	من ليلي ومن نارها القلب
منازل : (ولقد سمع همهمة	الصوت ورأى شبحيهما في الظلام)
وأسمع همهمة في	أرى شبحا مقبلاً في الظلام
هو ابن اللموح دلالهزال	الدجي
عدوي المبين وما بيننا	عليه ونم اضطراب الخطا
روى شعره البدو	وما بين صاغيتينا جفا
وشعري ليس له من روى	والحاضرون
لقد كنت أولى بهذا الهوى	وهام بليلي وهامت به
وجن فما ازداد إلا نهني	تشرد مستعظما في البلاد

واخفي له في الضلوع القلي

أقيس الشقى به ام انا

واني لأبدي إليه الوداد

واحسده حسداً ما علمت

(بتقدم منهما خطوات) :

من الراكب الليل ؟ قيس أخي ؟

قيس : منازل ؟ ما أعجب الملتقى!

منازل:

وعهدي بقيس حليف

اقساً أرى في ظلال البيوت

الفلا قيس : منازل ، من اين ؟

من السمر الممتع

من عندها

المشتهى قيس : (حنقا)

حديث لعمر ابي

امن عند ليلي تجر الذبول

مفتري منازل:

بل الصدق ما قلت يا بن الملوح

قيس : احسا متى قلت صدقا متى ؟

وما كنت تصنع ؟

منازل : (ساخرا) :

لهوت لعمرى فيمن لها
فلست تعد شباب الحمى

مأ يصنعون نعون
وسامر ليلي كثير الزحام

رضاها وتحرمه من تشا

وليلي تفيض على من تشاء

زياد : (مغضبا)

وكل لي تأديب هذا الفتى

منازل ، قيس ، سبيلك قيس

منازل : (وقد أخذ بتلابيبه) :

لمجنون وراويادي لهاذي

تؤدبني زياد وأنت ظل

رضيت من المصائب غير هذي

وتزعم أني ند لقيس

زياد :

لم يبق فيك يا حياة جدا

من قال ذا ؟ أنت لقيس ند

امض بنا ناحية يا وغد

(يجره إلى حيث تسمع أصواتهما من بعيد ثم تختفي فيقبل قيس على

خباء ليلى وينادي) قيس : ليلى !

(المهدي خارجاً من الخباء)

المهدي :

من الهاتف الداعي ؟ أقيس أرى ؟ ماذا وقوفك والفتيان

قد ساروا

قيس : (خجلاً) ما كنت يا عم فيهم

المهدي : (دهشاً) : أين كنت إذن ؟

قيس : فى الدار حتى خلت من نارنا الدار

ما كان من حطب جزل بساحتها أودى الرياح به والضيف

والجار

المهدي : (منادياً) : ليلى ، انتظر قيس ، ليلى

ليلى : (من أقصى الخباء) : ما وراء أبي ؟

المهدي : هذا ابن عمك ما في بيتهم نار (تظهر ليلى على باب
الخباء)

ليلى

قيس ابن عمي عندنا يا مرحبا با مرحبا
قيس

متعت ليلى بالحيا وبلغت الأريا
ليلى : (تتادي جاريتها بينما يختفي أبوها في الخباء) : عفراء
عفراء : (ملبية نداء مولاتها) : مولاتي
ليلى :

تعا لي نقض حقا وجبا

خذي وعاء واملئيه لابن عمي حطبا

تخرج عفراء وتتبعها ليلى (

قيس :

بالروح ليلى قضت لي حاجة عرضت ما ضرها لو قضت للقلب
حاجات

مضت لأبياتها ترتاد لي قبسا والنار يا روح قيس ملء
أبياتي

كم جئت ليلى بأسباب ملفقة ما كان أكثر أسبابي
وعلاني (تدخل ليلى)

ليلى : قيس

قيس :

ليلى بجانبني كل شي اذن حضر

ليلى :

جمعتنا فأحسننت ساعه تفضل العمر

قيس اتجدين ؟

ما فؤا دي حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا قيس ينك بالخير

قد تحملت في الهوي

قيس :

لست ليلاي درايا

أشرح الشوق كله

ليلي :

نبنب قيس ما الذي

؟

لك فيها قصائد

كل ظبي لقيته

اتري قد سلوتنا

قيس :

غرت ليلاي من المها

حبب البيد انها

الصور

فوق ما يحمل البشر

كيف أشكو وأنفجر ؟

أم من الشوق أختصر ؟

لك في البيد ومن وطر

جاوزتها الي الحضر

صغت في جيدة الدور

وعشقت المها الاخر ؟

والمها منك لم تغر

بك مصبوغة

قمر البید کا القمر

لست كالغيد لا ولا

ليلي : (وقد رأَت النار تكاد تصل الي كم قيس) :

وبح عيني ما أري

قيس ؟

ليلي : (مشفقة) : خذ الحذر !

قيس : (غير ابه الا لما كان من نجوي)

هل تنفست في السحر

رب فجر سألته

جررت ذيلك لعطر

ورياح حسبتها

سرقت عينك الحور

وغزال جفونه

ليلي :

أنت غادد علي خطر

اطرح النار يا فتى

كملك الايمن انتشر

لهب النار قيس في

قيس : (مستمر بعد ان رمي النار من يده) :

وذئاب أرق يا

ليل من أهلك الغير

أنست بي ومرغت

في يدي الناب والظفر

ليلي :

وبح قيس تحرقت

راحتاه وما شعر

قيس :

أنت أجبت في الحشي

لاعج الشوق فاستعر

ثم تخشين جمرة

تأكل الجلد والشعر

(يترنح قيس في موقفه وتظهر عليه بوارد الاغماء)

ليلي :

فداك أبي قيس ، ماذا دهاك ؟

تكلم ، أين قيس ، ماذا

تجد ؟

قيس :

أحس بعيني قد غامتا

وساقي لا تحملان الجسد

(يخر صريعا إلى الأرض فنتلقاه على صدرها صارخة)

ليلى : يا لأبي للجار ، قيس صريع النار ، ملقى بصحن الدار

(يخرج أبوها من الخباء على صوت استغاثتها) :

ابي ها أنت ذا جئت اغثنا أبت أدرك

لقد حرق بالنار فما يصحوا اذا حرك

المهدي : يرانا الناس يا ليلي

ليلى : أبي ، أنف الناس من فكرك

هنا لا تقع العين علي غيري وا غيرك

ولا يطلع انسان علي سري ولا سرك

ولا اجدر من قيس باشفاقك اوبرك

ابي صدري لا يقوي فاسندة الي صدرك

الهدي : (وهو يتلقى عنها جسد قيس ويحاول إنعاشه)

رعاك الله يا ليلي وكافاك علي صبرك

واخشي القلب في امرك

اخاف الناس في امري

وكم مهدت من عذرك

وكم داريت ياليلي

ولا الطامع في مهرك

ولست الوالد القاسي

(يناجي قيسا في غيبوبته) :

ويا بورك في عمرك

أبا المهدي عوفيت

وما اروى سوي شعرك

أرانرك شعرك الويل

كلام الله للمشرك

كما لذ علي الكره

(يتحرك قيس ويبدو عليه كأنما يفيق فيناديه)

المهدي : قيس

قيس ك (يحاول الوقوف فتسندة ليلي)

عم لبيك عم

المهدي :

لا تطا لي بعد العشية دارا

حسبك فاذهب

ليلي ك أبتى ، لا تجر علي قيس

المهدي :

لم لا إن قيسا على القرابة جارا

ليلي :

وي تحولا وكالمغيب

أبتى ما تراه كالفنن اذا

اصفرار ؟

تجد النار أو او تر الاثار

وتأمل رداءه ويديه

أبتى « دعه يسترح

المهدي :

لا تزيدي يا ليل سخطي انفجار

بل دعينا

قيس :

وكني حلقة له

حسب يا ليل ، حسب لا لعمي

عم ماذا جنيت ؟

واعتذار

ليلي : ماذا جني قيس !

المهدي : نسيت الرواة والأخبارا

قيس : إنهم يافكون يا عم

المهدي : والغيل أليلا غشيته أم نهارا ؟

قلت فيها النسيب

ما الذي كان ليلة الغيل حتى

والأشعاراة ؟

قيس :

إنما نحن فتية

لم تكن وحدها ولا كنت وحدي

ل

جمعتنا خمائل الغيل باللي

وعذاري

كما يجمع الحمى السمارا

ذهبت يمنه

ليس غير السلام ثم افترقنا

وسرت يسارا المهدي :

كل حين

امض يا قيس امض لا تكس ليلي

فكاني بقصة النار تروى

فضيحة وشنارا

وكأني بذلك الشعر سارا وكأني ارتديت في الحي ذلاً

وتجللت في القبائل عارا امض قيس امض

قيس : عم رفقا بليلي وبقيس ولا تكن جبارا الحذار

من غضب الله ومن سخطه الحذار

الحذارا

المهدي : امض قيس امض جئت تطلب نارا ام ثرى

جئت تشعل البيت نارا ؟

(يخرج قيس) ستار)

مسرح توفيق الحكيم

موقف المبدع من إبداعه " توفيق الحكيم نموذجا "

ذكر الجاحظ في كتاب الحيوان أن الكاتب يعجب بكتاباتته ، ويفتن بها ، وتكون عنده بمنزلة أبنائه ؛ ولهذا لا يكون محايدا في حديثه عنها .

وكان الجاحظ شديد الاعتزاز بمؤلفاته ، ويذكر أنه مبتكر فيها .

وليس هذا شأن الجاحظ فقط مع كتبه ، بل إن أكثر الكتاب والمبدعين يعجبون بكتاباتهم ، وإبداعهم ، والقليل منهم من ينقم على كتاباته ، ويتمنى لو لم يكتبها ، وقد تتتابه حالة من الغضب ، فيحرقها كما فعل أبو حيان التوحيدي بمؤلفاته ، فقد أحرقها ؛ لأنه رأى أهل عصره لا يقدرونه ولا يقدرونها ، ولكن بقي لنا منها الكثير مما كان قد نشره ، وتناوله الناس في عصره .

وعلاقة المؤلف بكتاباتته ليست حالة ثابتة في كل مراحل حياته ، فقد تتغير نظرتة لها من فترة لأخرى . وفي هذا المقال أكتفي بذكر موقف توفيق الحكيم من كتاباته خلال مشوار تأليفه .

ونرى الحكيم في شبابه المبكر يهوى المسرح والكتابة له ، وكان يكتب بعض المسرحيات ، ويمصر بعضها مع صديق له آنذاك ، وكانت

تعرض هذه المسرحيات في فرقة عكاشة ، وكان يخفي عن أهله اهتمامه بالتأليف المسرحي ؛ لأن هذا العمل كان يعد مهينا في ذلك الوقت في مصر ، أي في الربع الأول من القرن العشرين .

حين سافر الحكيم لفرنسا اكتشف أن المسرح فن مقدر في هذه المجتمعات المتحضرة ، والجمهور هناك يشاهد العروض المسرحية الجادة باهتمام كبير ، والمسرحيات تدرس في المدارس والجامعات ؛ ولهذا حرص الحكيم أن يحول المسرح العربي من كونه مجالاً للتسلية ؛ ليكون فنا راقيا يدعو للتأمل ، ويدرس في المدارس والجامعات ، فكتب مسرحياته الذهنية ، وحين فشلت أهل الكهف حين عرضها في المسرح القومي مع افتتاحه * الثلاثينات عز عليه هذا الفشل ، فقال في مقدمة مسرحية بجماليون : إنه يكتب مسرحياته لتقرأ لا لتمثل . والحقيقة أن الجمهور في ذلك الوقت لم يكن مهيباً للتواصل مع هذه المسرحيات الذهنية .

وفي كتابات الحكيم التي فيها فكره النظري مثل كتبه زهرة العمر ، وفن الأدب ، وتحت شمس الفكر كان واضحاً اعتزازه بكتابه التي كتبها في الثلاثينات والأربعينات والخمسينات على وجه الخصوص ،

وكان يدرك الدور التثويري والنهضوي الكبير الذي يقوم به مع رفاقه من الكتاب والنقاد والشعراء والمفكرين الذين سعوا لنهضة الأدب العربي في العصر الحديث . ومع نهضة المسرح في أواخر الخمسينات والستينات ، و ظهور كتاب موهوبين في تلك الفترة استمر مطاؤه ، وحاول أن يكون مجددا في كتاباته لاسيما المسرحية ، وقد كان له ما أراد ، وكتب أروع مسرحياته التي تجمع بين الحرمة النقدية وعناصر الفرجة في الخمسينات وأوائل الستينات السلطان الحائر ، وشمس النهار ، ويا طالع الشجرة .

وفي كتابه تحت المصباح الأخضر تظهر بوادر حماله المالية ما يكتبه ، وما تكلفه الكتابة والقراءة من عزلة من كثير من مباحج الحياة ، ومع ذلك فلم تكن حيرته كبيرة في تلك الفتحة وكان ما زال مقتنعا بقيمة ما يكتبه.

وفي كتاب عهد الشيطان تبدو بداية ثورته على كتاباته وانصرافه للكتابة ، فكان يرى أنه وهب نفسه للمعرفة والإبداع كما وهب فاوست روحه للشيطان ، ثم أكتشف أنه قد شاخ ، ولم يستمتع بحياته ، ولكن كتب عدة كتب .

في شيخوخة الحكيم كان يصرح بأنه غير راضي عن كتاباته ، وعن اتخاذه الكتابة سبيلا له ل حياته ، ولعل كاتبنا الكبير كان يرى أن الكتابة جعلته ينعزل عن الحياة وما فيها من مباحج ، وجعلته سجين البرج العاجي ، أو لعله لم ير كتاباته قد أثرت في الناس بالقدر الكافي ، فندم على ما كتبه .

ومن المهم أن نتتبع أثر موقف الحكيم من كتاباته ا كل مرحلة من عمره ، وما كان لهذا الأثر في أسلوبه والموضوعات التي كان يعالجها في كل مرحلة كان له تصور خاص فيها من كتاباته ، وهذا يحتاج لدراسة مطولة أرجو أن تتاح لي الظروف فأكتبها .

صورة المبدع في أدب توفيق الحكيم

أرى أن من أكثر الشخصيات حضورا في أدب الحكيم رجال القضاء أولاً - وذلك لأن الحكيم عمل وكيل نيابة فترة من حياته - ثم المبدعين - ؛ وذلك لأنه مبدع وأكثر كتبه مسرحيات ، وكتبه التي جمع فيها

مقالاته كفن الأدب يغلب عليها النظرة الفنية ، وعرض شخصية المبدع

.-

وفي هذا المقال أذكر كيف رسم الحكيم صورة المبدع في أدبه ، ولا نعجب حين نرى الحكيم يذكر أن أول من وجهه للفن الست حميدة العالمة التي كانت تأتي بفرقتها البسيطة لبيت أسرته في بعض المناسبات ، وتعلم منها ومن فرقتها بعض الأغاني ، وبعض الألفاظ الخاصة بفئة العوالم في مصر مع مطلع القرن العشرين ؛ ولهذا كتب عنها في سيرته الذاتية سجن العمر ، وكتب أيضا قصة طويلة عنها وعن فرقتها خلال رحلة لهم في القطار .

وفي روايته عصفور من الشرق نرى بطلها محسنا في بداية الرواية يقف أمام تمثال الشاعر الفرنسي دي موسيه ، ويقرا مقولته : لا شيء يجعلنا عظماء سوى ألم عظيم ، ويتألم محسن في هذه الرواية أولا : من حبه لسوزي عاملة شباك التذاكر التي كان يخشي أن يصرح لها بحبه فلا تعباً به ، وثانيا : لأنه بعد أن صرح لها بحبه أوهمته أنها تحبه في فترة كانت فيها مع خلاف مع حبيبها الفرنسي ، وحين رآته يدخل مطعما كانت جالسة فيه مع محسن بعد أيام قليلة من لقاءاتهما

إذا بها تتجاهل محسنا التوكد لحبيبها الفرنسي أنها لا تهتم بالشخص الذي يجلس معها .

وتتجاهل محسنا بعد ذلك ، وشكر لما صرحت به له من مشاعر ، ويتألم كثيرا ، ويصرح بشكواه لصديقه الفرنسي أندريه ، ولصديقه الآخر الروسي إيفان .

وأیضا الحكيم يرى الألم هو الدافع الحقيقي للإبداع في مسرحيته الخروج من الجنة ، فلولا هجر عنان لزوجها الفنان الشاعر ما تألم ، وبسبب هذا الألم استطاع أن يكتب ، ويكون كاتباً كبيراً .

وفي بعض أعمال الحكيم الإبداعية يصور المبدع شخصا في حاجة للهدوء ليبدع ؛ ولهذا يصدّم بطل مسرحيته العش الهادئ بفقدانه للهدوء بعد زواجه ، ويظل يبحث عنه طوال أحداث المسرحية ؛ ليستطيع مواصلة إبداعه .

وفي رواية الرباط المقدس يصور الحكيم راهب الفكر فيها شخصا قليل الاختلاط بالناس ، وهو متفرع لتأملاته وكتاباته ، ومع ذلك يشعر برغبة في أن يستمتع بحياته ، كما يفعل غيره من الناس ، ويقول لنفسه

: إنه بحاجة لامرأة يحبها تخفف عنه وطأة الحياة الباردة التي يحيها ، وبالفعل تتسلل لمعبده امرأة تخرجه إلى حد ما من طقوسه في معبده الفكري ، أن هذه الرواية تصور الصراع الذي بدا في كثير من اعمال الحكيم وهو الصراع بين الفن والواقع ، فأبطاله المبدعون يشعرون أحيانا بالسام من استغراقهم في معابد فنهم ، ويحلون للجمال في صورة امراد يعشقونها ، ولكنهم بمجرد أن تتحقق لهم امنياتهم ، ويرون امراءة حياتهم فإنهم سريعا ما بملونها ، ويشتاقون لحياتهم السابقة في عزلتهم مع فنهم وإبداعهم ، وهذا ما صوره الحكيم بشكل قوي مسرحية بجماليون ، فبطلها الممثل صنع تمثالا لامرأة لا يرى امرأة في البشر تقترب من جمالها ، وكان سعيدا بها ، ويقول لأبولون إله الفن الوثني عند اليونان : لقد تفوقت عليك فأتيت بالجمال في كماله ، ولكنه يشتاق للحياة ، ويطلب إلى الإلهة الوثنية فينوس أن تحول تمثاله لامرأة ، وتستجيب

لطلبه ، ولكنه ما يلبث أن يسأم هذه المرأة ، ويشتاق لفنه ،
ويناجي الآلهة الوثنية : خذوا هذا المخلوق الناقص ، وأعطوني
فني ، ويستجيب له الآلهة الوثنيون ، ويعيدون جالاتيا لحالتها
الأولى تمثالاً ، وحينذاك يحن لجالاتها المرأة ، ويهشم التمثال ،
ويظل في حيرته بين الفن والواقع .

ونفس الصراع بين الفن والواقع - أو الحياة - صورته في
مقطوعته الحوارية بين الحلم والواقع ، ففيها نرى مثالا به
بتمثاله ، ويتجاهل زوجته ، ولا يشعر بها ويوجه لها مشاعره إلا
بعد ان حطمت زوجته تمثاله ، وأظن أن هذه الحوارية التي
نشرها في كتابة عهد الشيطان كانت صياغة أولى لمسرحيته
بجمال يون .

وفي كتابة تحت المصباح الأخضر لري مقالا له من صديقه
بن عبد ربه - الذي مات في القرن الثالث الهجري - فقد
اصطحب كتابه العقد الفريد معه خلال رحلة له لفرنسا ، وكان

يأخذه ويقراً فيه في إحدى المقاهي ، وينظر حوله في المقهى
فلا يرى غير عشاق ، والتفت لنفسه فوجد نفسه مهملأ في
هيئته ، وقال : أي فتاة تعبا بشخص مثلي ، واشتاق للمرأة ،
وأخذ يوجه لومه لابن عبد ربه ، فلولاه لعاش كغيره من
العاشقين حوله ، وهو ما زال شابا ، ورأى فتاة جميلة من
الفتيات اللاتي يعملن في المقهى - وهي اجملهن وكان مرتادو
المقهى يتمنون الحديث معها - تقبل نحوه ، وتسأله عن لغة
الكتاب الذي يقرأه ، وحين يحدثها تعرف أنه أديب ، فكانت
بعد ذلك لا تعبا بأحد من رواد المقهى غيره ، وتجلس في
فترات راحتها بجواره تحدثه عن جوانب من حياتها تظن أنها
تصلح قصصا ، وفي البداية استمتع الحكيم بهذه الجلسات ،
وشكر ابن عبد ربه ؛ لأنه عرفه بهذه الفتاة الجميلة ، ولكنه ما
لبث أن مل الجلوس معها ، وحن للفن ممثلا في ابن عبد ربه
وكتابه العقد الفريد ، فترك هذه المقهى ، وذهب لمقهى أخرى

لا يعرفه فيها أحد حتى يتمكن من إتمام قراءته لكتاب العقد
الفريد ، ويصرح في النهاية بانتصار ابن عبد ربه ؛ أي الفن
على الحياة ممثلة في المرأة ، ولكنه ليس انتصارا حاسما ،
فستظل هذه القضية تؤرقه في حياته ، ويعكس صراعها في
إبداعه .

والحكيم يرى أن المبدع لو وصل بإبداعه لدرجة الكمال فهذا
يعني عنده إفلاسه الفني بعد ذلك ، فهو سيعجز بأن يحقق
الكمال الفني في أي إبداع بعده ، فبعد أن صنع بجماليون
تمثال جالاتيا الذي لا مثيل له عجز عن أن يبدع بعده ،
وأصبحت حياته كالموت ، وأظن الحكيم تأثر في هذا بمسرحية
عندما نبعث نحن الموتى لإبسن ، فبطلها فنان مثال أيضا
صنع تمثالا لامرأة نال عليه جوائز ، ولم يستطع بعد اختفاء
ملهمة هذا التمثال أن يبدع عملاً قريبا في قيمته من هذا
التمثال ، فصار مفلسا أو كالمفلس .

فن الحوار عند توفيق الحكيم

الحوار هو حديث اثنين أو أكثر أو حديث الشخص لنفسه وهو ما يسمى بالمونولوج . وقد ذكر الحكيم في كتاب فن الأدب أن الحوار موهبة تصقل بالدراسة والقراءة كالشعر ، فكما يولد الشاعر شاعرا كذلك يولد كاتب المسرح موهوبا بملكة الحوار.

وعشق الحكيم للحوار جعله يحب المسرح ، وينتج أكثر إبداعه فيه ، وله أيضا كتب حوارية ككتابه حديث مع الكوكب ، وكتابه حماري قال لي ، وحين اشترك مع طه حسين عمل إبداعي - وهو القصر المسحور - كتب نصيبه منه حول ي حين كتب طه حسين فصوله فيه سردا .

وكانت بدايات إبداعه وهو طالب في كلية الحقوق كتابة مسرحيات لفرقة عكاشة باللهجة العامية ، وأكثرها ممصر من مسرحيات أجنبية ، وشاركه صديق له في كتابتها .

وحيث سافر فرنسا كتب حوارية رائعة عن بائعة شباك
التذاكر ، ثم عاد لمصر ، وكتب مع المسرح الرواية ، والقصة
القصيرة ، والمقالة ، وظل عشقه للمسرح هو الغالب على
إنتاجه ، وتخللت إبداعاته الأخرى حواريات كثيرة له .

وكان الحكيم يرى أن تراثنا العربي عرف أدبيا كبيرا بارعا في
الحوار هو الجاحظ ، وتأثر الحكيم بأسلوب الجاحظ في حوار
في بعض كتبه الإبداعية المستوحاة من التراث ، ككتاب أشعب
أمير الطفيليين .

وفي مسرحيات الحكيم الأولى - وقد نشر منها مسرحية علي
بابا - نرى موهبته ظاهرة في الحوار الذي يحمل الفكاهة ،
ويكشف الشخصيات ، ويعمل على بث التشويق في أحداث
المسرحية ، وكذلك نرى هذه الخصائص بشكل أوضح وأرقى
في مسرحياته التالية مثل الزمار ورسالة في القلب .

وقد كتب الحكيم حوار فيلم رصاصة في القلب ، وأكثره اخذه من مسرحيته - وهذا هو الفيلم الوحيد الذي كتب له الحكيم حواراه وهو أفضل أفلام عبد الوهاب الستة - .

وبعد أن سافر الحكيم لفرنسا ، وأدرك أن المسرح فن مقدر من الجمهور والمؤسسات العلمية والثقافية في الدول المتقدمة كتب عند ذلك أكثر مسرحياته باللغة العربية الفصحى سواء أكانت تتناول أحداثا أسطورية أو تاريخية أو واقعية ، وابتعد بهذا خشبة المسرح في مصر في الثلاثينات والأربعينات ، وكانت بعض مسرحياته المكتوبة بالفصحى تحول للعامية عند إخراجها ، كما حدث مع مسرحية الأيدي الناعمة التي حولها يوسف وهبي للعامية . وكتب مسرحياته الذهنية كأهل الكهف وشهرزاد وجمالين بلغة عربية فصحى يغلب عليها الأسلوب الشعري في كثرة الصور والرموز والتكثيف فيها حتى إنه

عندما ترجمت مسرحية شهر زاد ومسرحية بجماليون ، ومثلتا في دول غربية أطلق النقاد على الحكيم لقب الشاعر .

ومسرحيات الحكيم الذهنية تتحول بعض الشخصيات فيها إلى رموز ؛ لتكشف قضايا يريد المؤلف بثها ؛ ولهذا تختفي منها الملامح الإنسانية ، كما نرى في شخصية عنان في مسرحية الخروج من الجنة ؛ ولهذا نرى كثيرا من الشخصيات في مسرح الحكيم الذهني تتحدث بأسلوب متشابه ، فهي تعكس فكر المؤلف لا وجودها الإنساني المتميز .

وفي مسرحية يا طالع الشجرة - التي تأثر الحكيم فيها بكتاب العبت خاصة يونسكو - نراه في الفصل الأول منها خلال حوار يدور بين بهانة وزوجها بهادر يستخدم أسلوب الحوار الذي يدل على أن كل واحد من الزوجين يتكلم عن أمر يخصه ولا يركز في كلام الطرف الآخر ، وإن بدا مع ذلك تالفهما الظاهري في ذلك الحوار ، فبهانة تتحدث عن بنتها

التي أسقطت ولم تولد وحسرتها على ذلك ، وبهادر يتحدث
عن شجرته التي أسقطت بعض ثمارها .

ونجد شبيها لهذا الحوار العبثي في مسرحيات يونسكو ،
كمسرحية الخرتيت ، وهذا الحوار قصد به العبثيون التعبير عن
عدم قدرة الإنسان على التواصل مع غيره ، فهو أسير وحدته ،
وأن اللغة قد فقدت قدرتها على بث التواصل بين الناس في
العصر الحديث.

وللحكيم تجارب معروفة له في التجريب في الحوار المسرحي
، فحين أثرت قضية الحوار في المسرح المصري في
الخمسينات كتب مسرحية الصفقة بألفاظ فصيحة ، ولكن
يمكن نطقها بالعامية ، وهو ما جرى العرف بتسميته باللغة
الثالثة ، وكرر التجربة في مسرحية الورطة ، وفيها تحف كثيرا
من قواعد الفصحى ، وبدت هذه المسرحية أقرب في لغتها من

العامة ، ولم يكتب الحكيم مسرحياته التالية بهذه اللغة الثالثة بل عاد للفصحى ، وكتب بها مسرحياته .

وأيضاً من تجارب الحكيم مع اللغة في مسرحياته كتابته في كتاب الدنيا رواية هزلية مسرحية جعل كل شخصية في المشهد الأول فيها تتكلم بكلمة واحدة حين كلامها ، وفي المشهد الثاني جعل كل شخصية فيها تتكلم بكلمتين فقط حين كلامها في حوارها ، وفي المشهد الثالث جعل كل شخصية تتكلم بثلاث كلمات حين كلامها فيه ، وبالطبع هذه الطريقة تذكرنا بالصنعة اللغوية التي تفنن فيها الحريري في مقاماته على وجه الخصوص ، وهي تدل على تمكن الحريري والحكيم في اللغة والحوار ، ولكن الفن الحقيقي لا يؤمن بهذه الزخرفة التي تقيد المعاني والأفكار .

الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم

تحدث توفيق الحكيم في مقال نشره بكتابه فن الأدب عن بناء المسرحية ، وذكر أن التراجيديا تنتهي نهاية مفاجئة للبطل ، وأن الكوميديا تنتهي نهاية سعيدة .

وبالطبع هذا مفهوم كلاسيكي يتناسب - إلى حد ما - والفترة التي كتب بها الحكيم هذا المقال ، ومع ذلك فلم يلتزم هو نفسه بما ذكره في هذا المقال في خواتيم بعض مسرحياته وبخاصة الكوميديا ، فمسرحية رصاصة في القلب تنتهي بقول نجيب ليفي إنه مش بتاع جوازات لكن بتاع حجوزات ، وذلك على الرغم من حبه لها ، وحبها له .

وحين حولت هذه المسرحية لفيلم غير الحكيم في نهايتها بحدوث الزواج بين الحبيبين .

وفي رأبي أن نهاية مسرحية رصاصة في القلب موضع ضعف فيها بالفعل ، فقد فك الاشتباك في المسرحية ، وعرفت فيفي مادية خطيبها صديق نجيب ، وصار التواصل بين

الحبيبين مفتوحا ، فلماذا إذا يتحاشاه نجيب ؟ وأيضا في مسرحية شمس النهار تحدث قصة حب بين قمر وشمس من خلال الرحلة التي قاما بها ، ومع ذلك تنتهي المسرحية بفراقهما ، لكي يجاري الحكيم فكرته التي ردها في بعض أعماله ، وهي أن الشخص الذي يبت فيها من شخصيته في شخص آخر لا يمكن أن تكون العلاقة بينهما علاقة حب ، بل علاقة تقدير من المؤثر فيه ، كما نرى في مسرحية بجماليون ومسرحية شهرزاد .

وحين طلب عرض مسرحية شمس النهار طلب المخرج - وأظنه فتوح نشاطي - إلى الحكيم أن يكتب نهاية أخرى للمسرحية يتزوج فيها الحبيبان .

وأرى أن هذه النهاية الأخرى التي كتبها الحكيم ، وعرضت بها المسرحية أنسب لها ، فلا شك أن شمسا وقمرا قد تحابا ، وهما بشر ، وليسا أفكارا في معمل أفكار الحكيم ، والمسرحية أيضا

كوميديّة في فصولها ؛ ولهذا كان الأليق انتهاء المسرحية بزواج الحبيبين .

وفي بعض مسرحيات الحكيم التراجيدية نرى النهاية ضعيفة ، ولا تتناسب مع قوة أحداث المسرحية ، ففي مسرحية أهل الكهف تصر بريسكا على أن تدفن حية في الكهف مع حبيبها ميشلينيا الذي لم تلتق به غير يوم أو يومين ، وهذا أمر غير مقنع من فتاة مفكرة متأملة مثلها

ونهاية مسرحية إيزيس جاءت بشكل ميلودرامي بظهور ملك ببلوس المفاجئ ، وحديثه عن خيانة طيفون لأخيه أوزوريس الذي عاش فترة مع زوجته في بلاده.

وهذه مجرد خواطر عن الخاتمة في مسرح توفيق الحكيم ، والأمر يحتاج لدراسة موسعة .

صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم

عرف توفيق الحكيم بأنه عدو للمرأة لبعض مقالات نشرها في الصحافة المصرية ، وساعد هو في نشر هذه الشائعة عنه ، ولكنه في حقيقة الأمر يقدر المرأة - رمزا - كالسيدة زينب التي ينظر إليها وإلى المسجد المنسوب إليها في مصر نظرة تبجيل صوفية ، ويتردد اسمها كثيرا في أعماله الفنية ، وفي سيرته الذاتية ، وبخاصة في روايته عصفور من الشرق . وكذلك يذكر في سيرته الذاتية امرأة من العوالم ، ويرى أنها هي التي حببته في الفن ، وكانت مدخلة للولوج لعالمه منذ الطفولة .

وفي مسرحيات الحكيم نجد الصورة الأبرز للمرأة عقده هي المرأة الفاضلة ، والتي قد يصل نبها بأن تضحي بحبها في سبيل ان تنير الطريق لحبيبها الذي كان زوجها ؛ وذلك بطلاقها منه فيتألم ، فيكتب روائع أعماله الأدبية ، كما نرى في مسرحيته الخروج من الجنة .

وكذلك نرى هذه الصورة الفاضلة للمرأة من خلال تصويره للمرأة التي تقف إلى جوار زوجها في محنته كما نرى إيزيس في وقوفها مع زوجها أوزوريس أمام المصائب التي أوقعه فيها أخوه طيفون - للاستيلاء على ملكه - ، وبعد قتل زوجها ربت ابنها حورس وساعدته في هزيمة عمه

طيفون واستلامه ملك أبيه ، وكذلك صور الحكيم المرأة التي يكون جوهرها الفاضل خلاف ظاهرها الذي يشير لاتهامها بالغواية ، كما نرى في رسمه الشخصية الغانية في مسرحية السلطان الحائر ، فالشائع عنها بين الناس مجونها ، وأنها تفتح بيتها للرجال ، ولكن حقيقتها التي يتعرف عليها الجمهور مع تتابع الأحداث أنها عظيمة ، وتجالس الرجال من الشعراء والكتاب لتستمع بعقولهم لا بأجسادهم " كما يرى توفيق الحكيم - .

ومن صور المرأة الأخرى في مسرح الحكيم المرأة التي للرجل دور في تكوين عقلها وشخصيتها حتى لتكون جزءا منه -تاثرا منه في هذا بأسطورة بجماليون - وغالبا ما تكون المرأة التي من هذا النوع للرجل الذي له دور في شخصيتها نظرة تقدير، واستشعار عدم فهمه ، كما نرى في بعض حوارياته مع بطلات مسرحياته في كتاب عهد الشيطان ، وكذلك نرى هذا في مسرحية شهرزاد في علاقة شهريار بشهرزاد ، فشهرزاد قضت على طفولة شهريار الحيوانية الشهوانية ، وجعلت منه شخصا مفكر بما أطلعت عليه من عوالم جديدة بقصصها ، فصار جزءا منها يقدرها ، ولكنه لا يحبها حب الزوج لزوجته .

وكذلك نرى في مسرحية شمس النهار شخصية شمس النهار صارت بتعليم قمر الزمان لها جزءا منه ؛ ولذلك تقدره ، ولكنها لا يمكنها أن تتزوجه - وهكذا أنهى الحكيم هذه المسرحية بفراق شمس النهار وقمر الزمان ، ثم كتب نهاية أخرى يتزوجان فيها بطلب من مخرج المسرحية فتوح نشايطي - ، وكذلك نرى هذا النوع من النساء في مسرحية بجماليون ، فجالاتيا التي كانت تمثالا من صنع بجماليون وتحولت امرأة بدعوات بجماليون لبعض الآلهة الوثنية - كما في الأسطورة اليونانية - لا يمكنها أن تحب بجماليون ، ولا أن يحبها كزوجة ، هي تقدره ، وتشعر أنها جزء منه ، ولكنها لا يمكن أن تفهمه .

فهذا النوع من النساء في مسرح الحكيم لا تقوم علاقة حب بينه وبين الرجال الذين لهم دور في تكوين شخصياتهن ، بل هي علاقة احترام وتقدير من النساء لهم ، وينظر إليهن الرجال نظرات - عطف ؛ لأنهن جزء منهم.

ومن صور المرأة الأخرى في مسرح الحكيم المرأة التي لتشابه مع أخرى في الشكل ، ولكنها تختلف عنها في الطباع ، ويكون العاشق لكليهما رجل واحد ، ونرى هذا في مسرحية أهل الكهف في كون بريسكا

الجديدة التي قابلها ميشلينيا في القصر الملكي - بعد خروجه من الكهف - تتشابه مع محبوبته القديمة التي عرفها قبل دخوله الكهف ، إنهما تتشابهان في الشكل ، ولكن بريسكا القديمة أرق قلبا ، وأقل ذكاء ، في حين بريسكا الجديدة أهدأ في مشاعرها ، ولكنها أشد ذكاء من بريسكا القديمة ، وعشق ميشلينيا الاثنتين ، ولكنه يموت ، ولا ينعم بالحياة مع أي منهما .

وهذه مجرد نظرة سريعة على صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم .

الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم

بين الأهداف والصياغة

نرى بعض مسرحيات توفيق الحكيم فيها استشراف للمستقبل ، أو هو ما جرى عليه العرف بتسميته بالخيال العلمي ، ولم يكن هدف كاتبنا الكبير من عرضه لجوانب من الخيال العلمي مجرد التشويق والإبهار

الذين نراهما في أكثر الأعمال الأدبية والفنية المصنفة بأنها خيال علمي - وإن كان هذا لا يمنع من أن الحكيم في مسرحياته التي بها جوانب من الخيال العلمي قد عمل على إبهار القارئ وتشويقه - ، ولكن له أهدافا أخرى من كتابته هذا النوع النادر في مسرحنا العربي ، ومنها أن يكون له فضل الريادة في كتابة هذا النوع من المسرحيات ، كما أن له الريادة في كتابة المسرح الذهني ، ومسرح العبث في العالم العربي ، وأيضا من أهداف الحكيم في تناول هذا النوع من الإبداع المسرحي مناقشة قضايا فكرية ، كقضية الزمن وعلاقة الإنسان به التي ناقشها في مسرحية رحلة إلى الغد ، وسبق أن ناقشها في مسرحيته القديمة أهل الكهف ، وأيضا من خلال هذا الشكل ناقش الحكيم بعض القضايا الإنسانية ، كقضية توفير الغذاء بأرخص الأسعار للإنسانية جميعها ، وتحدث عن هذه القضية من خلال شخصين يهتمان بهذا الأمر في مسرحية الطعام لكل فم ومسرحية صلاة الملائكة .

وتعد مسرحيته رحلة إلى الغد أكثر مسرحياته إيفالا في أجواء الخيال العلمي ، وفيها يقوم شخصان محكوم عليهما بالإعدام - أحدهما عالم كبير - برحلة لكوكب غريب ، وحين يصلان لهذا الكوكب يدركان أنه

لا موت عليه ، وأنها يعيشان عليه بتأثير قوى مغناطيسية ، ثم يصلحان مركبتهما ، ويعودان للأرض ، ويكون الوقت الذي مضى عليهما منذ فارقا الأرض نحو ثلاثمائة عام ، فيريان الأرض وقد تغيرت كثيرا مع التطور العلمي .

وفي مسرحية شاعر فوق القمر يقوم مجموعة من رواد الفضاء برحلة للقمر ، وبينما يحرصون على جمع ما على القمر من صخور يتأمل الشاعر القمر ، وتخطبه كائنات لا يراها غيره تعيش على سطح القمر .

ونتساءل هل مسرحيات الحكيم التي فيها خيال علمي بها صياغة مسرحية خاصة عنده في بناء المسرحية ، ورسم الشخصيات ، وأسلوب الحوار؟ ونستطيع أن نقول : إن هذه المسرحيات جمعت بين عرض القضايا الذهنية وإبهار الخيال العلمي ، ومن هنا يستمتع من يقرأ هذه المسرحيات ومن يشاهدها ، ففيها جرعة الفكر وجرعة الإبهار والتشويق ، ولا شك أن هذه المسرحيات تحتاج لإمكانيات كبيرة في إخراجها ؛ لتصوير أجواء الخيال العلمي بها .

ويغلب على أبطال - أو شخصيات - هذه المسرحيات أن يكونوا من العلماء . ويعالج الحكيم في هذا النوع من المسرحيات قضايا إنسانية يهتم بها الإنسان في كل مكان على ظهر الأرض.

وبعد فمسرحيات الحكيم ذات صبغة الخيال العلمي جديرة بكثرة عروضها لما بها - كما قلنا - من عرض قضايا إنسانية وذهنية ، ولما بها من إبهار وتشويق كبيرين . تحليل مسرحية شمس النهار لتوفيق الحكيم

تعد هذه المسرحية من المسرحيات التي كتبها الحكيم + المرحلة الأخيرة من المراحل المختلفة التي كتب فيها مسرحياته - وفي هذه المرحلة حرص الحكيم في مسرحياته على الاقتراب من خشبة المسرح ببيت فنون من الفرجة بها ، ومزجها بجرعته الذهنية التي اعتدناها في مسرحياته الذهنية ، وأيضا اهتم في مسرحيات هذه المرحلة بمواكبة التغيرات المتسارعة ، وحركات التجديد والتجريب في المسرح العالمي ، خاصة المسرح الملحمي ، كما أرسى قواعده بريخت ، ومسرح العبث عند رواده بيكيت ويونسكو وأداموف ، وكذلك في هذه المرحلة كان الحكيم مستشعرا جو من المنافسة مع شباب المؤلفين الذين ظهوروا في

الخمسينية والستينات ، كالفريد فرج - وهو أقرب المؤلفين الشباب آنذاك
لمدرسة الحكيم في الكتابة - ونعمان عاشور - وهو أقرب - أسلوبه
في الكتابة لطريقة الريحاني وبيديع خيرى - ويوسف إدريس الذي أغراه
نجاح المسرح في الستينات ، فاتجه إليه ، وحول البداية بعض قصصه
مسرحيات من فصل واحد ، كمسرحية جمهورية فرحات ، واهتم بقضية
إيجاد مسرح عربي مصري في شكله ومضمونه ، فكتب مسرحية
الفرافير ، ونشر ثلاث مقالات مهمة عن تجربته في صياغة مسرح
مصري عربي نشرها في مقدمة مسرحية الفرافير حين طبعها ، واهتم
في هذه الفترة بعض بعد ذلك كتاب الصحافة بالكتابة للمسرح ،
ونجحت مسرحياتهم المعالجتهم قضايا تهم الناس آنذاك ، واقتربوا من
المسرح التجاري في إثارة المشاهد وإمتاعه في مسرحياتهم ، ومن هؤلاء
الكتاب محمود السعدني ، وأنيس منصور .

هذا ملخص سريع للفترة التي كتب فيها الحكيم مسرحياته الأخيرة ،
ومن مسرحياته الأخرى التي كتبها لهذه المرحلة مصير صرصار ،
والطعام لكل هم ، والسلطان الحائر ، و ياطالع الشجرة . وجو مسرحية
شمس النهار شبيه ببعض أحداث قصص ألف ليلة وليلة ، وفيها تتاص

مع بعضها ، وتحكي المسرحية عن الأميرة شمس النهار ، وهي أصغر من أختيها ، ولها شخصية مختلفة عنهما - وقد اعتدنا هذه التيمة في القمص الشعبية - وهي ترفض أن تتزوج كما تزوجت أختها من شخصين لهما نفوذ وشراء ، بل تريد أن تتزوج شخصا يروقها فكره قبل أي شيء ، ويخضع والدها لإرادتها ، فيوافق على طلبها بأن يتقدم إليها أي شخص من أي بلد من البلاد ، ولو أجاب عن سؤالها المعتاد - وهو ماذا ستفعل بي لو تزوجتني ؟ - بما يتوافق معها ستتزوجه مهما يكن مستواه الاجتماعي ومركزه المادي ، ومن يفشل يعاقب بجلده ثلاث جلادات.

ويظهر في الفصل الأول كثرة من تقدموا للأميرة شمس النهار ، وفشلوا وجلدوا ، ويظهر متقدم جديد يدعي أن اسمه قمر الزمان ، وحين توجه إليه شمس النهار سؤالها المعتاد : ماذا سيفعل إن تزوجها ؟ فيرد عليها : ولماذا تصرين أنت على أن يفعل بلد الآخرون شيئاً لم لا تفعلين أنت شيئاً ؟ وتظن الأميرة أنه شخص في حاجة لتقويم ، ويوهمها هو بذلك ، فيقول لها : أنا كقطعة من الطين شكليني كما تشائين ، وتوافق على التحدي ، وتقبل الزواج منه ، ولكنه يرفض

الزواج منها ، فهو قطعة طين لم يكتمل نضجه ، ولا يصلح للزواج ،
وعليها هي أن تعلمه حتى يصلح زوجا لها ، وتوافق على الخطوبة
فقط بينهما ، وتخرج معه للحياة في زي جندي . وفي الفصل الثاني
يظهران وسط غابة ، ويتضح أن قمرًا هو الذي يعلم شمسًا ، فيجعلها
تعتمد على نفسها ، وتأكل من الطعام على قدر شهيتها . ويريان
شخصين سرقا خزانة الأمير حمدان - وهو أمير على أحد البلاد - ،
ويقبضان عليهما وهما يحاولان دفن الأموال التي سرقاها ، وخلال
ذهابهم لقصر الأمير حمدان و يفر هذان الشخصان .

وفي الفصل الثالث نرى شمسًا ما زالت متتكرة في ملابس جندي مع
قمرى قصر الأمير حمدان الذي يشكرهما على إحضار المال
المسروق من خزانته له ، ونعرف من الحوار إعجاب حمدان بالأميرة
شمس النهار ، وأنه عازم على الذهاب لقصر أبيها لعله يوفق في
إجابة سئالها والزواج منها ، وحين تقول شمس لحمدان : إنها من
حرس شمس النهار يقربها منه ، ويغار كثيرا قمر الزمان ، ويأتي
الشخصان السارقان لأموال الخزانة ، ويسلمان نفسيهما للأمير حمدان ؛
لأنهما شعرا بذنبيهما ، فيعفو عنهما .

وفي الفصل الرابع نرى شمس النهار وقمر الزمان وحمدان في طريقهم لقصر الملك النعمان والد شمس النهار ، وتقول شمس النهار لحمدان - وكانت ما زالت متتكرة في ملابس جندي - القصر قريب من هنا ، اذهب وحدك .

وتختفي شمس النهار عن عين قمر الزمان ، وترتدي ملابس امرأة ، فتبدو جميلة ، وتصارحه بحبها له ، وأنه هو الذي أعاد تشكيل طباعها ، وأنها لا تحب حمدان رغم أنها غيرت كثيرا من صفاته ، وشاركت في تكوين شخصيته الجديدة ، ويسعد قمر الزمان بتصريحها له بحبها إياه ، وفي هذه اللحظة يأتي حمدان وقد أدرك أن الجندي الذي كان يرافقه في الطريق هو شمس النهار ، ويطلب إلى قمر مبارزته لتحديد الفائز منهما بقلب شمس ، ولكن شمس النهار تخبره أنها أحببت ابن الشعب البسيط قمرا ، وتطلب إليه أن يعود لمملكته ، ويحسن معاملة رعاياه ، ويوافق ، وتنتهي أحداث المسرحية .

وقد ذكر توفيق الحكيم في تقديمه لهذه المسرحية أنها مسرحية تعليمية ، كمسرحيات بريخت خاصة مسرحية بادن بادن .

وفي رأبي أن هذه المسرحية ليست كلها تعليمية ، فالفصلان الثاني والثالث منها يغلب عليهما الجانب التعليمي والحرص على التعليم والتربية بشكل مباشر ، بل أظن أن الفصل الثاني من هذه المسرحية أقرب لأن يكون موجها لمسرح الطفل ، ففيه إرشادات ومواقف تخص عالمه على وجه الخصوص - ولهذا صاغ الحكيم بعد ذلك هذه المسرحية قصة للطفل ونشرت - .

أما الفصل الأول من هذه المسرحية ففيه أجواء الحكايات الشعبية ، وقصص ألف ليلة وليلة ، وقصص المغامرات والألغاز ، فالأميرة شمس النهار تسأل كل من يتقدم إليها سؤالاً هو كاللغز ، ومن يجيب عليه يفوز بها ، ومن يفشل يجلد ثلاث جلدات ، وقد لجأ شكسبير لهذا الموقف النابع من الحكايات الشعبية في مسرحية تاجر البندقية ، فقد أوصى

بيانكا الجميلة أبوها ألا تتزوج إلا الشخص الذي يجتاز الاختبار الذي أعده لها قبل موته ، ومن يفشل فيه يحق عليه الموت .

والفصل الأول من هذه المسرحية هو أكثر فصولها حيوية لتوافر عناصر الفرجة فيه بوجود جو الحكايات الشعبية به ووجود الأنماط الكوميديية فيه ، كشخصية الوزير الذي يراه الملك النعمان شخصا لا يقوم بعمله كما يجب ، ومع ذلك ياخذ مرتبه ، وحين يقدم فكرة يعجب بها الملك النعمان يفشل كالعادة في إقتناع شمس النهار بها ، وكذلك نرى في هذا الفصل شخصين مقدما لشمس ، وأظهرهما الحكيم بشكل ساخر مضحك .

ويأتي قمر الزمان مختلفا عن كل من تقدمه ، فهو فقير مفلس ، ويدعي السداجة ، وتحتار شمس في أمره ، ويصر الملك النعمان ووزيره على رفضه ، ولكن شمسا تقبل الزواج منه

وتكون المفارقة في أنه لا يقبل منها الزواج في الوقت الحالي ،
فهو في حاجة - كما يزعم - لإعادة تشكيل ، وتكون المفارقة
الأخرى مع تتابع الأحداث في المسرحية أن قمر الزمان هو
الذي أعاد تشكيل عقلية شمس النهار ، وصارت جزءا منه.

وفي النسخة القديمة للمسرحية ينتهي الفصل الرابع بعدم زواج
قمر من شمس ، فالشخص الذي يؤثر في عقلية شخص آخر
وا تكوينه لا يمكن - حسب نظر الحكيم - أن يجمع بينهما
الزواج ، بل التقدير من المؤثر فيه للمؤثر ، والعطف من
المؤثر نحو المؤثر فيه ، كما هو الحال مع بجماليون
وجالاتها في مسرحية بجماليون ، وكما هو الحال مع شهزاد
وشهريار في مسرحية شهزاد ولكن الحكيم أعاد كتابة نهاية
الفصل الرابع من هذه المسرحية بحيث يتزوج شمس وقمر في
ختامها ، كما طلب إليه مخرج هذه المسرحية فتوح نشاطي .

وإذا كان الفصل الأول من هذه المسرحية ممتلئاً بعناصر
الفرجة والتشويق ، والفصل الثاني أقرب لمسرح الطفل فإن
الفصلين الثالث والرابع أقرب لمسرح الفكر ، وفيهما يعرض
الحكيم القضية التي عرضها من قبل ، وهي علاقة الشخص
المؤثرة شخصية تأثرت به .

وهناك سؤال يطرح نفسه هل هذا الخليط في الأشكال الذي
رأيناه في هذه المسرحية أفادها ؟ وفي رأيي أنه أضر بها أكثر
مما أفادها ، ولو أكمل الحكيم باقي فصول مسرحيته بالوهج
الذي رأيناه في الفصل الأول منها لكنا أمام مسرحية تقف إلى
جوار المسرحيات العالمية ، كمسرحيته الفريدة السلطان الحائر .

تحليل مسرحية يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم

كان لدى الحكيم قناعة كبيرة بأن المسرح العربي كان خواء
قبله - وبالطبع تختلف معه في هذه النظرة مع اعترافنا بدوره
الكبير فيه - ؛ ولهذا كان يقول عن نفسه : إنه يحاول أن

يكتب ي كل أشكال المسرح ومذاهبه عبر العصور ؛ ليوفر
للعرب تراثا مسرحيا يمكن السير عليه ، وتكملته ؛ ولهذا كتب
المسرح الواقعي والرمزي والعبثي وغير ذلك .

ومسرحيته يا طالع الشجرة كتبها متأثرا فيها بكتاب مسرح
العبث أو المسرح الطبيعي خاصة في فرنسا ، كيونسكو وبيكت
وأداموف . وفي مقدمة كتابه عن مسرحية يا طالع الشجرة
ذكر الحكيم أن في تراثنا الأدبي لا سيما الشعبي نرى أشكالا
من العبث في الشكل تتشابه مع ما يصنعه العبثيون ، وبهذا
فهو - أي الحكيم - حين يكتب مسرحية فيها أجواء من العبث
فإنه لا يصنع شيئا غريبا لم يصنعه أجدادنا ، وفي الوقت نفسه
يقر بأنه يستفيد من الظواهر الشكلية في مسرح العبث الغربي
، كتداخل الأزمنة والأمكنة .

ومسرحية يا طالع الشجرة يمكن تلخيصها بسهولة ؛ لأن فيها
خطا دراميا بخلاف كثير من مسرحيات كتاب العبت الغربيين
التي تخلو من أي خط درامي أو أحداث متصاعدة .

وتحكي مسرحية يا طالع الشجرة عن زوج يعيش مع زوجته -
وهما مسنان - في منزل بسيط به حديقة صغيرة فيها شجرة
برتقال ، وترعاهما من وقت لآخر خادمة تأتيهما على فترات
ويعيشان حياة هادئة أو هكذا يوحي ظاهرها ، وفي يوم تختفي
الزوجة ، ويبلغ البوليس باختفائها من خلال شخص لا نعرفه
في المسرحية ، ويأتي محقق البوليس ، ويحاور الزوج والخادمة
- التي تعول زوجا مقعدا - .

ويسأل المحقق الزوج عن علاقته بزوجه ، فيقول : إن علاقته
بها كانت دائما حسنة ، وإنه لم يختلف معها منذ تزوجها من
تسع سنوات - وكانت قد تزوجت شخصا آخر قبله ، وحملت
منه ولكنه طلب إليها أن تسقط حملها ، لأنها فقيران ، وفعلت

ما طلبه إليها ، فأسقطت حملها في الشهر الرابع ، ولكنها لم تتجب بعده ، وإن كان حالهما قد تحسن - ويرى الزوج المحقق كيف كانا يعيشان في حب ودون خلاف ، وهنا يستعين الحكيم بأسلوب العبثيين ، فيتجسد على خشبة المسرح موقف من الماضي فيه يتحاور الزوج بهادر مع زوجته بهانة ، وظاهر الحوار يوحي بالتواصل والحميمية بينهما ، ولكن حقيقته غير ذلك ، فكل منهما يتحدث عما يخصه . أما الزوجة فتتحدث عن ابنتها التي أسقطتها ، وندمها على هذا الفعل ، وكيف أنها أوقفت نموها وأسقطتها إرضاء لرغبة زوجها السابق ، وبهادر يحدثها عن شجرته التي سقط بعض ثمارها ، ويأمل لها في النمو ، ثم يتحدث عن الشيخة خضرة ، وهي السحلية التي فوجئ بها يوماً في حديقته وكاد يقتلها ، ثم رغب في تأملها قبل ذلك ، ثم أحبها ، وأخذ يربحها كأنها ابنته ،

وبالطبع هذا الموقف منه تجاه السحلية موقف غريب أقرب للعبث .

وفي هذا الحوار نرى الزوج والزوجة كل واحد منهما يتكلم ، ويبدو في الظاهر أنه يرد على الطرف الآخر ، ولكنه في الحقيقة يكلم نفسه ، فهو حوار متواز يعني فقد التواصل حقيقة بين الزوجين ، وإن كان كل طرف منهما يوهم نفسه أنه متفاهم مع الآخر ، ويتبادل معه أطيب الأحاديث ، وهذه النوعية من الأحاديث التي يفتقد التواصل الحقيقي فيها نراها في مسرح يونسكو الذي يرى اللغة وسيلة غير جيدة في اتصال الناس في هذا العصر . ويواجه المحقق الزوج بأن حوارهم مع زوجته لا يدل على التواصل والحب ، ويشك المحقق أن بهادرا قد يكون قتل زوجته ؛ لأنها لم تختف من قبل ، وليس لها أقارب أو أهل تلجأ إليهم .

ويخبر بهادر المحقق أنه كان يعمل مفتشا في القطارات قبل أن يحال للمعاش ، ويجعله يرى وضعه السابق في عمله ، فتظهر عربة قطار يرى فيها بهادر في شبابه ، ويناقش شخصا - هو الدرويش - ليس معه تذكرة كما أخبر بهادرا مساعده ، وحين يطلب بهادر إلى الدرويش إحضار تذكرة يمد يده في الهواء ، ويمسك عشر تذاكر ، ثم يغادر الدرويش القطار ، ويظهري المشهد الحالي بالمسرحية ، ويسأله المحقق هل قتل بهادر زوجته ، فيقول له : إنه قد يكون قتلها أو لم يقتلها بعد ، ويزداد شك المحقق في بهادر ، ويرى أنه قتلها ؛ ليسمد بجسدها شجرته ، ويأمر بالقبض عليه ، وينتهي بهذا الفصل الأول .

وفي الفصل الثاني تظهر الزوجة ، فهي لم تمت ، وتفاجأ حين يقول لها المحقق : إنه ظن أن زوجها قتلها ؛ ولهذا تم القبض عليه ، وتقول له : نحن متفاهمان فلماذا يقتلني !؟

ويفرج عن الزوج ، ويغادر المحقق بيت الزوجين ، ويسأل بهادر زوجته أين كانت في الفترة التي تغيبت فيها عن البيت ؟ ولا تجيب بشيء ، ويذكر لها أماكن مختلفة قد تكون ذهبت إليها ، ولكنها لا تجيب بغير كلمة واحدة هي لا .

وما أشبه زوجته في هذا بالطبيعة عند وأبطالهم يوجهون إليها أسئلتهم ، ولا تجيب بغير الصمت ، ويزداد غضب بهادر مع صمت زوجته ، وهنا يخنقها ، ويقتلها . والملاحظ أنه حين كان يتحدث معها حوارا كل واحد منهما كأنه يكلم نفسه كان يستطيع عند ذلك احتمالها ، ولكنه حين تحاور معها حوارا واقعيا لم يحتملها . لعل الحكيم يقصد بهذا أن يقول كبعض كتاب العيب : الحياة لا يمكن أن تطاب إلا بالعيب وهذا هو الأسلوب الأمثل للعيش فيها ، وإن حاولت أن تكون منطقيا معها ، فلن تحتمل العيش فيها .

وبعد أن يخنق بهادر زوجته يفكري تبليغ البوليس بجريمته ،
ولكنه حين يحدث نفس المحقق في الهاتف يغير موقفه ،
ويقول للمحقق : إن زوجته اختفت ، ويخبره المحقق ألا يقلق ،
فهذه أصبحت عاداتها ، ويغلق الهاتف ، ويظهر الدرويش ،
ويطلب إليه بهادر أن يساعده في دفن جثة زوجته تحت
الشجرة ، ولكنه يرفض ، وحين يبحث بهادر عن جثة زوجته لا
يجدها ، ولكنه يجد السحلية قد ظهرت بعد اختفاء طويل ،
وتنتهي أحداث المسرحية . ولا شك إذا أن الحكيم قد وظف في
هذه المسرحية بعض اساليب كتاب العبث الغربيين كتداخل
الأزمنة والأمكنة فالماضي يمكن استحضاره في الحاضر ،
والأمكنة البعيدة يمكن استحضارها أيضا ومشاهدة ما يحدث
فيها - وإن كان في الحقيقة بعض الكتاب غير العبثيين قد
لجئوا لهذه التقنيات في مسرحيات واقعية لهم ، كما فعل أرثر
ميلري مسرحية وفاة بائع متجول.

وفي استحضار المستقبل أو التنبؤ بما يمكن أن يحدث فيه
استخدم الحكيم تقنية أخرى هي شخصية الدرويش الصوي
الذي يمكن أن يطلعه الله على بعض الغيب ، كما هو اعتقاد
بعض الصوفية - وأنا أخالفهم في ذلك ، فالغيب لا يعلمه أحد
غير الله عز وجل - وهنا نرى الحكيم وظف بعض التقنيات
الغريبة في العبث مضفرا بها بعض الأجواء الشرقية العربية .

والمسرحية فيها أيضا تأثر بالمرح البوليسي - إن صح
التعبير - ، فهناك تحقيق في اختفاء زوجة ، وأصابع الاتهام
تشير كلها إلى أنها لم تختف ، ولكنها قتلت ، والقاتل - حسب
الظنون كلها - هو زوجها ، ثم نكتشف أنها لم تقتل ، ولكنها
تغيبت عن البيت بإرادتها ، ويظل التشويق - كما نرى في
الروايات البوليسية - فزوجها يرغب في معرفة المكان الذي
تغيبت فيه كل هذه الأيام ، وهي تصر على عدم الرد عليه ،
وهنا يغضب ، ويقتلها ، ويفكر في التبليغ عن جريمته ، ثم

يتراجع ، ويحاول التهرب منها ، وحين يبحث عن جثتها لا يجدها . وهذه - كما قلت - أجواء نراها في الروايات البوليسية مضافا لها في هذه المسرحية أجواء العبت التي تكلمنا عنها .

وتنتهي المسرحية بهذه الأجواء العبتية ، فحين اختفت من الزوجة ظهرت المحلية بعد اختفائها مدة طويلة ومسرح العبت ينظر البعض إليه على أنه يحتمل تأويلات كثيرة ، والبعض يراه فارغا من أي معنى أو تأويل ، فهو من وجهة نظر العبتيين - يعبر عن فراغ الحياة بفراغه هو من أي معنى أو أي تفسير ، وقد تعني الشجرة الفن والإبداع ، فهي قد تصبح - على حد ظنون بهادر بعد تسميدها بجثة زوجته شجرة تعطي ثمارا مختلفة مع تغير فصول السنة ، ويرى بهادر أنه لن يستطيع الإبداع والعيش للفن إلا بالتضحية من أجله بزوجه هذا احتمال والمسرحية يمكن أن تحتوي احتمالات أخرى .

مقارنة بين مسرحية شهر زاد لتوفيق الحكيم ومسرحية سر

شهرزاد

لعلي أحمد باكثير

كان الحكيم يعتز بأنه أول كاتب عربي معاصر بهنم بكتابة مسرحية عن شهرزاد ، وكان يقول سوله الحق في قوله - إن مسرحية شهرزاد لبيرم التونسي لا علاقة لها بشهرزاد ألف ليلة وليلة ، بل هي شخصية من اختراع بيرم التونسي.

والحقيقة أن مسرحية بيرم التونسي لم تدع إلا بسبب أن الذي وضع الحانها هو سيد درويش ، اما المسرحية نفسها فضعيفة البناء جدا.

وبعد كتابة الحكيم مسرحيته شهرزاد بأسلوب رمزي كثبت مسرحيات أخرى مصرية حاكت الحكيم في اهتمامه في مسرحيته بالقصة الإطار لألف ليلة وليلة ، وإن كنا مع ذلك نجد أصداء لبعض القصص الداخلية بها ، ومن هذه

المسرحيات مسرحية شهريار لعزير أباطة ، ومسرحية لعبة الزمن لنعمان عاشور ، ومسرحية بلغني أيها الملك لفتحي فضل ، ومسرحية سر شهرزاد لعلي أحمد باكثير .

وفي هذا المقال أعقد مقارنة بين مسرحية شهرزاد للحكيم ، ومسرحية سر شهرزاد لباكثير . وقد كتب علي أحمد باكثير مسرحية سر شهرزاد متأثرا بالمنهج النفسي ، واعتبر شهريار شخصا مريضا بالعنة لإفراطه في الشهوات ، ولم تدرك زوجته الأولى بدور مرضه بالعنة ، وأرادت أن تثير رغبته فيها فديرت حيلة العبد الخصي بوجوده في مخدعها معها ، ومع إدراك شهريار للحيلة ، ولكنه قتلها ، وقتل العبد معها ؛ ليتخلص من إحساسه بعجزه نحوها ، ثم صار يتزوج فتاة كل يوم ويقتلها في الفجر مدعيا بهذا أنه ينتقم من زوجته الخائنة بدور ، ولكنه في الحقيقة كان يدفن تجربة فشله معها .

وحيث تزوج شهرزاد أدركت مرضه ، فحاولت إبعاده عن لمسها ، وعلاج عنته بإعادة الثقة لنفسه ، وحكت له حكايات كثيرة انصرف معها إلى عالم الخيال ، وترك عالم الغرائز ، وحيث تأكدت من شفائه تعاملت معه كزوج ، وأنجبت منه ، ولكن كان ما زال يشعر بالندم لجرائمه مع بدور والعبد الخصي والفتيات اللاتي قتلهن ، فكان يقوم من نومه في الليل ، ويسير ويحاسب نفسه ، وهنا دبرت شهرزاد حيلة لشفاء شهریار من هذا المرض النفسي ، وهو الإحساس بالذنب ، فألبست جارية ملابس عبد ، وجعلت شهریار يراها في مخدعها ، وحيث هم بالفتك بهما كشفت الجارية حقيقتها ، وهنا أدرك شهریار جنايته فيما فعله من قبل مع بدور والعبد الخصي ، وطلبت إليه شهرزاد أن يكفر عن ذنوبه بالتقرب من الله والصدقة والاستغفار ، ويفعل شهریار ما طلبت إليه شهرزاد فعله ، ويشفى من مرضه النفسي هذا أيضا . ومن الواضح

تأثر باكثر بالتيار النفسي في هذه المسرحية وأيضا من الواضح أن الحس الديني العميق لديه يتبدى بجلاء هذه المسرحية من خلال تأكيده على أن باب التوبة لله مفتوح دائما لمن أسرف في ذنوبه .

وأیضا تأثر باكثر في هذه المسرحية بمسرحية الحكيم شهرزاد في إعادة شهرزاد مشهد العبد معها لاستثارة شهرياره ولكن شهرزاد الحكيم كانت ترغب من إعادة هذا المشهد في ارجاع شهريار لإنسانيته بإثارة الغيرة لديه ، ولكنه كان قد صار شخصا غريبا على الأرض وأهلها ، ولم يعد يثيره ما يثير الناس؛ ولهذا لم يعبا حين يرى العبد معها في مخدعها ، أما شهريار باكثر فحين يرى الجارية في زي عبد يغضب ، ويهم بالفتك بها ظانا أنها عبد وبشهرزاد أيضا ، ثم حين يدرك الحقيقة يتألم ، ويدرك أخطائه ، ويكون مستعدا للتكفير عن ذنوبه .

وشهرزاد عند باكثر واسعة المعرفة ، ولكنها نقيه الذيل أما شهرزاد الحكيم فهي لغز الألغاز ، وكل فرد ينظر إليها في مرأة نفسه ، فشهريار يراها عقلا كبيرا ؛ لأنها بقصصها له عرفته عوالم من المعرفة ، فصار يرغب في أن يعرف لا أن يتسلى بشهواته ، وسفك الدماء ، وقمر وزير شهريار المحب لشهرزاد براها قلبا كبيرا ، والعبد الأسود الذي أتى من بلد بعيد لينال جسد شهرزاد يراها جسدا جميلاً ، وشهرزاد الحكيم لا ترى بأسا في مجونها مع العبد ، وإن بدا أنها تفعل هذا لإعادة شهريار لأدميته ، فهي على كل حال ماجنة ساقطة .

ومسرحية الحكيم فيها استغراق في الرمز حتى بدت شخوصها غير إنسانية على الإطلاق ، فلا يمكن أن نقتع بأن شهريار قد تحول من شخص قاتل للعذارى - بعد أن يفرغ فيهن شهوته - إلى شخص مفكر متأمل يبحث عن التخلص من جسده ، ولا ندري لماذا يرغب في التخلص من جسده !

وشهرزاد ليست تمت للبشر في صفاتها المتعارضة ، فهي في نظر المؤلف كالطبيعة التي تعرف كل شيء ، ولا يعرف أحد عنها من البشر شيئاً .

وأقرب شخصيات المسرحية للوجود الإنساني شخصية قمر الشاب العاشق لشهرزاد عشقا رومانسيا ، ولكنه يصدم في نهاية . المسرحية بوجود العبد في مخدع شهرزاد وتبذل شهریار لهذا الموقف ، كأنه لم ير شيئاً ، فيقتل قمر نفسه لشعوره أن كل القيم تحطمت لديه ، فشهرزاد محبوبته يراها امرأة فاجرة وشهريار صار شخصا متحجرا بلا مشاعر إنسانية ولا تعتريه النخوة والحمية وهو يرى عبدا مع زوجته في مخدعها .

أما مسرحية باكثر سر شهرزاد فأشخاصها مقنعون في تصرفاتهم ، وأحسن باكثر بناءهم . وبعد فمسرحية باكثر سر شهرزاد أفضل - في رأيي - من حيث البناء وتصوير الشخصيات والأهداف من مسرحية شهرزاد للحكيم ، ومع ذلك

فمسرحة الحكيم شهرزاد أكبر شهرة بكثير من مسرحية سر شهرزاد لباكثر ، ومن الدلائل على ذلك كثرة عروض مسرحية شهرزاد للحكيم في مصر وأوربا ، وكثرة الدراسات عنها ، في حين أن عروض مسرحية سر شهرزاد لباكثر قليلة ، والدراسات عنها قليلة أيضا ، وربما كان من أسباب هذا اتساع شهرة الحكيم عن باكثر .

وفي رأيي أن مسرحية سر شهرزاد من أفضل مسرحيات باكثر ، ومن أكثرها نضجا ، ومع ذلك فأنا أرى أن العنوان الأفضل لها هو سر شهريار ، لأن مشكلته هي التي تتشأ عنها عقدة المسرحية ، ، وتبحث شهرزاد عن سر مشكلته وتعالجها بعد ، ذلك .

مسرح صلاح عبد الصبور

التجريب في مسرح صلاح عبد الصبور

كان صلاح عبد الصبور يحاول التجريب والتجديد خلال كتابته أي مسرحية من مسرحياته الخمس التي كتبها .

ومن الواضح أنه كان منفِعلاً ومتأثراً بكل المدارس الحديثة في المسرح خاصة المسرح الملحمي ومسرح اللا معقول .

وبتصفح مقالاته عن المسرح التي نشر بعضها في مجلة المسرح التي كان يرأسها - نرى اهتمامه بالتيارات المسرحية الحديثة ، ونقده لها .

ومع مسرحيته الأولى مأساة الحلاج نرى مظاهر التجديد واضحة في الشكل والمضمون ، ففي المضمون يتناول جوانب من حياة المتصوف والشاعر والثائر السياسي الحسين بن المنصور الحلاج ، ويبث من الأحداث التي يعرضها عنه إسقاطاً على عصره ومجتمعه ، وهذا ما لم يفعله شوقي في مسرحه الشعري ، فالأحداث التاريخية والأسطورية فيه منفصلة عن عصره ومجتمعه ، وكذلك كان حال عزيز أباطة في مسرحه الشعري .

وفي شكل هذه المسرحية نراه تأثر بالمسرح الملحمي ، كما أسس له بريخت . فنرى المسرحية تبدأ بمشهد النهاية ، فها هو ذا الحلاج مصلوب مقتول ، ويتجمع بقرب جثته المصلوبة بعض الناس خاصة ثلاثة رجال لا يعرفون لماذا صلب هذا الشخص ومن هو ؟ ومن الواضح أنهم مغيبون عن أحداث واقعه لا يعنيه غير أمور حياتهم الثانية ، كما مدورها المواد ، ويفاجئون بمهام من الناس - تمثل كل واحدة جولة - وكل واحدة تدعي أنها المسؤولة عن قتل الأولى من الفقراء الذين تم شراء هداهم من قتله ، وتلوّث سمعته بعد قتله ، والأخرى من المنوفية الذين تخاذلوا عن نصرته ، ثم يأتي صديقه الشبلي ويتهم نفسه بقتله لأنه تخاذل عنه خلال محاكمته.

ويرى الرجال الثلاثة الذين شاهدوا اعترافات هاتين الجماعتين والشبلي أنهم لم يصلوا لشيء ، ولم يعرفوا من هذا الشخص ، ولماذا قتل وصلب ؟

وكل هذا فيه تشويق وإثارة التساؤلات لدى المشاهد ؛ ليعرف هذا الشخص المقتول والمصلوب ، وليعرف لماذا انتهى بهذه النهاية وفي المشهد الأخير من المسرحية نشاهد محاكمة الحلاج ، وهي محاكمة

صورية ، فقد صدر حكم الوالي عليه ، وبقي على المحكمة أن تبرر الحكم ، ويرفض القاضي النزيه ابن سريع التواجد وسط هذه المحكمة ، فيترك القاضيين الآخرين يكملان تلفيق التهم للحلاج .

المهم أن مشهد المحاكمة الذي استغرق جزءا كبيرا من الفصل الثاني والأخير من المسرحية مألوف في العديد من مسرحيات بريخت ، كمسرحية محاكمة جان دارك ، ومسرحية محاكمة لوكولوس ، ومسرحية القاعدة والاستثناء ، ففي هذه المحاكمات يتم عرض وجهات النظر المختلفة حول الشخص الذي تتم محاكمته ، ويكون للمشاهد دور إيجابي في اتخاذ موقف من الشخص الذي تتم محاكمته .

ومسرحية الأميرة تنتظر فيها أيضا تجريب في المضمون والشكل ، ففي المضمون يشكل المؤلف من خياله جوا أشبه بما نراه في قصص ألف ليلة وليلة ، فهناك أميرة ابنة لملك شيخ لم ينجب غيرها ، ويستدرجها أحد الحرس ، ويغويها ، ومن خلال إغوائه لها وخضوعها لغريزتها معه يقوم بتخدير عقلها ، فيقتل أباه ، ويجعلها تبلغ الحرس أن أباه أوصى له بالملك من بعده ، وبعد أن تشعر بالذنب لما فعلته تهجره مع بعض وصفاتها لكوخ في الغابة .

وفي كل ليلة خلال إقامتهن بالكوخ يقمن بتمثيل ما كان من إغواء ذلك الشخص للأميرة ولحادث مقتل الملك ، ويأتي شخص من الشعب للكوخ مترقبا وصول ذلك الشخص المغتصب للملك لهذا الكوخ تلك الليلة ، وحين يجيئ ذلك الشخص المغتصب يحاول أن يغري الأميرة بالعودة معه للقصر ، فقد انقلب عليه الشعب والحرس ، وتكاد تخضع له لولا تدخل ابن الشعب الذي قتل ذلك الشخص المغتصب ، وهنا تستعد الأميرة مع وصيفاتها للعودة للقصر لتتسلم ملكها ، وقد استفادت من كل ما حدث لها .

ومن الواضح تأثر عبد الصبور في صياغته موضوع هنر المسرحية بمسرحية الأنسة جوليا لاسترنديبرج ، فجوليا والأميرة تم إغواؤهما من شخصين أقل منهما مكانة ، ويتصفان بالدناءة وتتقلب حياتهما لمأساة بعد ذلك ، وفي المسرحيتين نرى إشارات وتعبيرات جنسية كثيرة

والتجريب في الشكل في هذه المسرحية يأتي من وجود التمثيل داخل التمثيل ، فقد اعتادت الأميرة مع وصيفاتها الثلاث - كما قلنا - تمثيل الأحداث الماضية التي انتهت بالأميرة لهذا المصير ، وكن يطلقن على هذا التمثيل مواجدهن اليومية . ويعد بيرانديلو أهم كاتب معاصر اهتم

بظاهرة التمثيل داخل التمثيل ، كما نرى في مسرحية سست شخصيات
تبحث عن مؤلف ، ومسرحية الليلة ترتجل ، ومن المؤكد تأثر صلاح
عبد الصبور بأسلوبه هذا في تلك المسرحية .

وعلى الرغم من أن طريقة التمثيل داخل التمثيل قديمة كما نراها في
مسرحية هاملت لشكسبير ، ومرتجلة فرساي لموليير ، ولكن بيرانديلو
جعلها أسلوبا له في بعض مسرحياته يوظف من خلاله بعض الأمور
الفنية بها .

و في مسرحية الأميرة تنتظر تم عرض الأحداث الماضية ليس
بأسلوب السرد والحكي ، بل من خلال إعادة تمثيلها ، كما رأينا .

ونرى في مسرحية مسافر ليل قمة التجريب منه في كتابته المسرحية ،
فهذه المسرحية تتشابه تماما مع كتابات كتاب المسرح الطليعي في
الغرب وأمريكا .

وعلى الرغم من اعتبارها مسرحية طليعية فإنه يمكن تلخيصها مع
ذلك ، فتحكي المسرحية عن مسافر اعتاد أن يركب آخر قطار يتحرك
في الليل متجها لبيته - وقادما من عمله في الغالب - ، ويتحدث

معه شخص يتلون في عدة شخصيات ، وإن كان يبدو أنه مفتش بالقطار .

وهناك أيضا راو يسرد الأحداث ، ويعلق عليها ، ويقاطع الممثلين الرئيسيين في المسرحية : الراكب والعامل بالقطار - أو المفتش به - ، ويظهر الراكب شخصا منكمشا في نفسه شديد الخوف والذعر في حين يظهر العامل بالقطار شخصا شرسا ساديا يتلذذ بتعذيبه للراكب ، وفي البداية يدعي العامل أنه الإسكندر ، ويخشاه الراكب ، ويقول : لعل العظماء يمكنهم العودة للحياة ، والأفضل أن ألتزم الحيطة ، ويظهر الخنوع للشخص المدعي أنه الإسكندر ، ثم يقول للراكب وقد ظن أنه سيقتله : لماذا تخافني ؟ أنا عامل التذاكر ، ويطلب إليه تذكرته ، ويقدمها له ، وبأكلها ، ويستغرب الراكب تصرفه ، ثم يسأله العامل : أين تذكرتك ؟ فيقول له : لقد أكلتها ، ثم يدعي العامل بالقطار أنه عشري السترة المسئول الأكبري القطارات ، ويحاصر الراكب ، ويأخذ بطاقته ، ويعذبه معنويا ، ثم في النهاية يقتله .

ومن الواضح أن الأحداث التي نراها بالمسرحية تتشابه مع ما نراه في مسرح العبث ، فالأحداث هنا ليس فيها المنطق الذي نراه في المسرح

الواقعي ، والمسرح الكلاسيكي القديم بكل أنواعه . وشخصية العامل بالقطار تتقلب وتتحول دون مقدمات ، وهناك العنف والقسوة منه تجاه الراكب ، وكل هذا الذي ذكرناه في هذه المسرحية نراه أيضا في مسرحيات الطليعيين ، وتأثر عبد الصبور بهم في هذه المسرحية لا يخفى على أحد ، وبخاصة فرناندو أرابال ، ففي مسرحه نرى العبث والقسوة والجرأة على المقدس ، كما في مسرحية الناسك ، ومسرحية المهندس وإمبراطور آشور وكل هذه الظواهر نراها في هذه المسرحية لصالح عبد الصبور .

وقد مزج عبد الصبور في هذه المسرحية بين الشكل العبثي بما ذكرناه من جوانب فيها والمسرح الملحمي في توظيف الراوي الذي يقدم للأحداث ، ويعلق عليها ، ويقطع كثيرا التصاعد الدرامي فيها بتعليقاته وتساؤلاته . وقد جعله المؤلف غير مندمج مع ما يحدث بين الراكب والعامل ، فهو لا يتدخل بينهما ، ولا يشارك في الأحداث ، ولكنه يعلق على الأحداث من خارجها ، ولا يتفاعل مع تعليقاته الممثلان بالمسرحية ، وإنما تعليقه موجه للجمهور ليكون له موقف مع ما يحدث داخل المسرحية .

وفي مسرحية بعد أن يموت الملك نرى تأثر عبد الصبور الواضح
بمسرح بريخت في عرضه لنهايات مختلفة لمسرحيته ويطلب إلى
المشاهد أو القارئ أن يختار النهاية الأنسب منها .

وفي مسرحية ليلي والمجنون ترى التجريب أيضا في ظاهرة التمثيل
داخل التمثيل ، فنرى مجموعة من المحليين تمثل أجزاء من مسرحية
مجنون ليلي لأحمد شوقي ومن خلال هذا التمثيل يظهر المؤلف
المفارقة بين الجو الرومانسي الذي تراه في مسرحية مجنون ليلي لشوقي
والجو الواقعي المأساوي الذي يعيشه أبطال هذه المسرحية لا سيما
سعيد الشاعر المهزوم.

المؤثرات المختلفة في مسرحية مأساة الحلاج

لصالح عبد الصبور

مسرحية مأساة الحلاج أول مسرحية يكتبها صلاح عبد الصبور ،
وكان قد كتب قبلها بعض القصائد الدرامية التي كانت تنبئ بأنه لا شك
سيتمجه للمسرح الشعري بعد ذلك ، وبطل هذه المسرحية شاعر -
وشخصية الشاعر حاضرة ٤ ثلاث مسرحيات من مسرحيات صلاح

عبد الصبور ، وتقوم بدور البطولة بها ، وهي مأساة الحلاج ، وليلى
والمجنون ، وبعد أن يموت الملك - ومتصوف له طريقة في التصوف
يتفق فيها مع من يقولون بنظرية الحلول - وهي صوفية متأثرة ببعض
العقائد الغريبة عن جوهر الإسلام في نظرتة التوحيدية لله عز وجل -
وفكرة الحلول تسيطر على أجواء المسرحية على لسان الحلاج ،
وصديقه الشبلي ، وبعض الأتباع ، والمريدين للحلاج ويستلهم عبد
الصبور كثيرا من صورته في هذه المسرحية من أجواء

هذا الفكر الصوف ، وبعضها مأخوذ من شعر الحلاج نفسه في ديوانه
الطواسين . ومن الغريب أن الحلاج في هذه المسرحية يسهب في شرح
حقيقة إيمانه ، وما يراه في نشوة تصوفه للعامة ، ومريديه بالسوق ،
وللمحكمة التي حاكمته في نهاية المسرحية ، وقلما يتكلم في هذه
المواطن عن معارضته للحكام في عصره ، وما يراه من مظالم لهم ،
في حين أنه في كلامه مع الشبلي المتصوف يكثر من حديثه عن الفقر
، ونقد الحكام في عصره ، ويقل حديثه عن التصوف معه . حتى إن
الشبلي حين يقول له : إنه أحرم بخرقة التصوف عن النزوع لأمر
الدنيا يخلع الحلاج خرقه التصوف ، ولكن الغريب أننا نراه بعد ذلك

في السوق لا يكلم الناس إلا عن تصوفه ونظرته في الحلول . وفي رأيي أن هذا خطأ وقع فيه شاعرنا الكبير .

وتأثر شاعرنا بشخصية الحلاج التراثية كثيرا في بنائه لشخصية الحلاج بالمرحية ، ونرى الحلاج في مونولوج طويل أمام المحكمة التي تحاكمه يعرض جوانب من سيرته التي تتفق مع السيرة الحقيقية للحلاج .

وفي رأيي أن هذه الأجواء الصوفية في المسرحية كانت من أهم العوامل في نجاحها ، فقد لونت كثيرا من الصور بالأجواء الصوفية ، وساعدت الشاعر على ابتكار بعضها ، وإن كنت أرى أنها صوفية منحرفة عن جوهر الإسلام في توحيد الله عزوجل .

وتتشابه شخصية الحلاج في مسرحية مأساة الحلاج مع شخصية بيكت في مسرحية " ت . س . إليوت " جريمة قتل في الكاتدرائية ، فكلا البطلين ثائر ، ويهتم بمشاكل الناس ، ويخالف بعض رجال الدين ، ويعارض السلطة ، ويرغب في الموت ليتم خلاصه .

وأيضاً تأثر عبد الصبور في رسمه لشخصية الحلاج بشخصية بيكت نفسها في مسرحية بيكت لجان أنوي في ثورتها على السلطة ، وينتهي أمرهما بالقتل ، وتقديس بعض الناس لهما .

وأيضاً أرى صلاح عبد الصبور في رسمه لشخصية الحلاج وبنائه لها متأثراً بمسرحية القديسة جون لبرناردشو ورسم برناردشو لجان دارك .. هذه المرأة الثائرة على احتلال الإنجليز لأجزاء من فرنسا في القرن ١٥ ، وفي الوقت نفسه كان ينظر إليها على أنها قديسة ، وامتزج الجانبان في النظر إليها .

وكذلك عالج بريخت قصة جان دارك في صراعها مع الإنجليز المحتلين لأجزاء كبيرة من وطنها فرنسا ، وقولها إنها تتصل بكائنات سماوية توجهها لما تقوم به من أفعال ؛ صالح وطنها ، وذلك في مسرحية محاكمة جان دارك . وأظن أن عبد الصبور قرأ مسرحية محاكمة جان دارك وتأثر بها ، فنرى المحكمة في المسرحيتين لا تهتم بالحقائق ، ولكنها تنفذ إرادة الحكام ، وفي كلا المحاکمتين يركز على اتهام جان دارك والحلاج بالزندقة والخروج عن الدين ، وفي كلا المسرحيتين نزل نظرة الكثيرين لجان دارك والحلاج على أنهما ثائران

، ولهما جلالة تصل للقداسة . وربما كان تأثر عبد الصبور بمسرحية محاكمة جان دارك لبريخت في مسرحيته مأساة الحلاج أشد من تأثره بمسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية التي كثر الكلام في تأثره بها في مسرحية مأساة الحلاج .

كذلك أرى أن عبد الصبور تأثر بالعقيدة المسيحية عند النصارى في رسمه لجوانب من شخصية الحلاج ، فيوصف الحلاج ي هذه المسرحية بأنه طفل سماوي ، وهو نفسه يقول : كان من يقتلني محقق إرادتي ، وينتهي الحلاج في المسرحية بالصلب وكذلك يصلب المسيح في اعتقاد النصارى ، وخلال مسرحية مأساة الحلاج نجد صورا يشبه فيها الحلاج نفسه بالمسيح كما هو في عقيدة النصارى وليس المسلمين ، وعندما يقول شخص للحلاج : فأنت ترى نفسك إلها لقولك بالحلول ، يرد عليه : لماذا تحاول كشف مواجدي يا بني !؟

أيضا نرى عبد الصبور يشبه الحلاج بالنبي يوسف عليه السلام في أحد مشاهد المسرحية متأثرا بما جاء في القرآن الكريم عن ابتلاء يوسف عليه السلام ، ودخوله السجن ، ووجود صاحبين له في السجن أثر فيهما بدعوته للتوحيد ، وي مسرحية مأساة الحلاج يسجن الحلاج

ويكون معه صاحبان ، ويؤثر فيهما ، أما أحدهما فيهرب من السجن ،
ويتجمع حوله بعض العامة ثائرين على الأوضاع السياسية والاقتصادية
آنذاك ، وأما الآخر فيظل في السجن تابعا للحلاج في تصوفه وطريقة
عبادته

ومن الواضح تأثر عبد الصبور في بعض صور هذه المسرحية
بشكسبير في بعض صورته في مسرحياته ، ويتجلى قوة تأثيره به حين
قول الحلاج في ترده في الثورة على الحكام في عصره : من لي
بالسيف المبصر ، وهو نفس ما قاله هاملت حين لم يتأكد من الكيفية
التي مات بها أبوه .

وكذلك تأثر عبد الصبور بالشكل البريختي الملحني في هذه المسرحية
بجعل بداية المسرحية فيها عرض لما انتهى إليه أمر الحلاج بقتله
وصلبه ، وتساؤل بعض من ينظرون لجثته مصلوبة لم قتل هذا الشيخ
؟ وفي هذا مشاركة للنظارة في التفكير في سبب قتله .

ثم تدخل مجموعتان - تمثلان الجوقة - تدعيان أنهما قتلتاه : إحداهما
- وهي الفقراء - قتلتها لأنها باعتها بدراهم قليلة ، ورددت ما طلبت إليها
السلطة قوله بأنه قتل لزندقته ، والجوقة الأخرى وهي مريدوه من

المتصوفة - قتلته لأنها أحببت كلماته أكثر مما أحبته ، فتركته يموت لكي تحيا كلماته . وأيضا يدعي صديقه الشبلي أنه قتله لأنه تخلى عنه خلال محاكمته ، وهنا تعرض أمام الجمهور ثلاثة احتمالات حول من قتل الحلاج ، وله أن يفكر فيها ، وهذا ما يفعله بريخت في مسرحه ، فهو يجعل الجمهور مشاركا في القضايا التي تطرحها مسرحياته بتفكيره فيها ، وأن يكون متلقيا إيجابيا لا سلبيا .

مسرح ألفريد فرج

ملاحح مسرح الفريد فرج

الفريد فرج أحد كبار كتاب المسرح العربي ، ولأن العرب ليس لهم تاريخ مسرحي فقد حاول مع غيره كتابة مسرحيات ذات ألوان مختلفة ، فمنها الواقعي مثل مسرحية جواز على ورقة طلاق وعسكر وحرامية ، ومنها ما يعالج بعض قصص ألف ليلة وليلة والنوادر العربية القديمة كمسرحية حلاق بغداد ، ومسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ومسرحية الطيب والشرير والجميلة ، ومسرحية بقبق الكسلان ، ومنها ما يدخل ضمن معالجة الأساطير العربية كمسرحيته الزير سالم ، وله أيضا مسرحيات تاريخية كمسرحيته عن سليمان الحلبي . وكتب أيضا مسرحيتين للأطفال هما مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة ، ومسرحية هردبببب الزمار ، واستوحاهما من بعض الأساطير والقصص العالمية ، وراعي فيهما الأحداث المشوقة والفكاهة وبث الحكم والأهداف التربوية .

وكان الفريد ميالاً كثيراً للتجديد في الشكل المسرحي ، كما نرى في مسرحيته رسائل قاضي إشبيلية التي صاغها من خلال المزج بين القص والتمثيل ، ففيها نرى قاضي إشبيلية يقرأ رسائل كتبها بناء على

طلب أحد الملوك ؛ ليستفيد منها القضاة من وخلال قراءته يتم تجسيد الأحداث التي في رسائله .

وأيضاً اتبع الدراما التسجيلية وأسلوب المسرح الشامل في مسرحيته النار والزيتون التي فيها يناقش القضية الفلسطينية من خلال المزج بين عرض الوثائق والصور وتعليق الجوقة وأداء بعض المشاهد الدرامية مع مصاحبة الغناء والرقص للعرض المسرحي ومن هنا فقد مزج الفريد في هذه المسرحية بين خصائص المسرح الشامل والدراما التسجيلية - كما كتبها بيتر فايس في مسرحياته كمسرحية ماراصاد ومسرحية أنشودة غول لويزيتانيا أو أنجولا .

وفي رأبي أن أفضل مسرحيات ألفريد فرج تلك التي كتبها مستوحياً إياها من قصص ألف ليلة وليلة والنوادر والحكايات العربية القديمة ، وصاغها بلغة فصحة بسيطة مطعمة ببعض الألفاظ العامية ، وهي حين يراها المشاهد يتجاوب معها ، ويستمتع بالأجواء الكوميديّة التي بها . ويبدو أن كاتبنا الكبير كان قد أدرك تميزه في كتابة هذه النوعية من المسرحيات ، فكتب من خلالها نحو خمس مسرحيات ، وكنا نأمل لو كان أكثر من كتابة هذه النوعية من المسرحيات ، ولكنه كان شأنه

شأن كثير من كتاب عصره وما قبله يحاولون الكتابة في كل اتجاه مسرحي ؛ ليثبتوا جدارتهم فيه ، وليكون لهم فضل السبق في إدخاله للمسرح العربي.

تحليل مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة

أرى أن هذه المسرحية درة فريدة في المسرح العربي ، ويمكنها أن تقف إلى جوار المسرحيات العالمية ، كمسرحية هبط الملاك في بابل الفريدريش دورينمات ، ومسرحية أوبرا بثلاث بنسات لبريخت . ولو كتب الفريد فرج مسرحيات أخرى في مستواها لاستحق أن يكون كاتباً عالمياً بحق ، ومع هذا فما كتبه ، أو بعض ما كتبه ، يضعه في صفوف كبار كتاب المسرح في العالم العربي على أقل تقدير ، وأخشى من شدة إعجابي بهذه المسرحية إلا أحسين نقدها ، وألا أوفيها حقها من النقد والتحليل .

وفي ظني أن هذه المسرحية خير مثال لمن يدعون لمسرح عربي شكله ومضمونه ، فالمسرحية تدور في جو فانتازي ساحر فيه عين ألف ليلة وليلة ، وتتتابع مشاهدتها في جو من التشويق والمتعة . وفيها

خصائص المسرح الشامل بالتمثيل والغناء ، وما يمكن وضعه من رقصات .

ولم يكتف كاتبنا الكبير في هذه المسرحية باستلهاام حكاية معروف الإسكاف من ألف ليلة وليلة ، بل أعاد صياغتها من جديد ، وضمف معها بعض القصص والمواقف الأخرى من قصص الف ليلة وليلة ، ومزج بها بعض مواقف من مقامات بديع الزمان البدائي ، وبعض النوادر ، كنوادر جحا ونوادر البخلاء والطفيليين وفي رأيي أن المصادر التراثية في هذه المسرحية في حاجة لبحث ؛ ليكشف عن قدرة الفريد فرج في التعامل مع المواد الأولية من التراث القصصي الفكاهي العربي لبناء هذه المسرحية الكبيرة في قيمتها .

والمسرحية تتكون من فصلين بينهما فاصل من مشهد يبدو لا علاقة له مباشرة بأحداث المسرحية ، ولكنه يغذي فكرتها في أن صاحب الخيال الخصب يمكنه أن يعيش مع ما يتخيله حتى يصبح حقيقة له ولمن يعيش معه .

وفي الفصل الأول نرى علي جناح التبريزي الثري السابق في قصره يستعد لمغادرته ، ويؤنبه خادمه صواب لأنه أسرف في إنفاق ما ورثه

عن أبيه في دعوة أصحابه لطعامه وشرابه ولهوه ، وحين أفلس لم يعره أحد منهم أي التفات - ولاحظ هذا الموقف يذكرنا بالشاب المتلاف الذي ضيع ميراثه في لهوه وباع قصره للتاجر الانتهازي في المقامة المضيرية لبديع الزمان الهمداني - .

ولا يعبا علي بما وصل إليه ، فهو متأثر بفلسفة الخيام في اغتنام اللذات ، وبتردد اسم الخيام كثيرا على لسانه في الفصل الثاني.

ويأتي لحديقة قصره قفة الإسكافي ، ويسمع ع طرفا من حديثه مع خادمه صواب ، فيظن أن هناك مائدة تعد ، فينادي على صاحب القصر بأنه إسكاف أضناه التعب ، وهو في حاجة لمن يستضيفه ، ويرحب به علي ، ويدعوه لأنواع شهية كثيرة من الطعام يجري لها لعاب قفة ، ولكن في النهاية يكتشف قفة أنه لا يوجد طعام حقيقي ، بل مجرد خيال ، ويظن قفة أن عليا مجنون ، فيوافقه ، ويستمر أكلهما وشربهما للهواء في موقف شديد الطرافة - وأظن ألفريد فرج تأثر في صياغته لهذا الموقف بمقامة الهمداني - هي المقامة النهيدية - يدعو فيها شيخ عيسى ورفاقا له لألوان شهية من الطعام ، ولكنه لا ينيلهم منها شيئا سوى أن جعل لعاب كل واحد منهم يسيل لأكلها - .

ويعرض التبريزي على قفة أن يكون تابعا له ، ويلبسه ملابس خادمه السابق صواب ، ويعطي صوابا أحذية قفة ، ثم ينطلقان مسافرين مرتحلين ، كبطي مقامات الهمذاني في ارتحالهما المستمر طوال المقامات ، ويصطحبان قافلة متجهة لبلد بعيد عن بغداد ، وينفق قفة على نفسه وعلى علي خلال ذلك ، ويسمي علي قفة كافورا ، وفي كل مرة يقول له قفة : إن اسمه قفة يصر علي مع ذلك أن يناديه بكافور - وهذا ما يحدث في المقامة البغدادية من إصرار عيسى بن هشام على مناداة القروي الذي احتال عليه بأنه أبو زيد طوال المقامة في حين يصح له القروي اسمه بأنه أبو عبيد - .

وفي هذا البلد الذي وصلا إليه مع القافلة يلاحظان كثرة الشحاذين فيه ، فيعرف التبريزي قفة بأن هذا البلد فيه أغنياء كثيرون ، فالبلد الذي يكثر فيه الشحاذون يكثر فيه الأغنياء.

ويقول علي لقفة : إن أفضل وظيفة يقوم بها الغرباء في أي بلد هي السياحة ، ويطلب إلى قفة أن يزعم لأهل هذا البلد أن سيده د ، ويضيف قفة لهذا الزعم بأن له التبريزي من ان الأثرياء في بغداد ، قافلة عظيمة ستتبعه لهذا البلد ، ويجد علي في جيب سري في ملابس

قفة ثلاثمائة دينار فيأخذها غصبا ، ويبدأ في تفريقها على الشحاذين ،
ويظن كبار التجار أن هذا الرجل شخص ثري ، ويصدقون بأن له
قافلة ستتبعه ، وتراه بنت الملك في متجر ، فتعجب به.

ويعطيه شهبندر التجار وتجار آخرون أموالاً كثيرة من عندهم على
سبيل الدين له حتى تصل قافلته على حد زعمه وزعم تابعه قفة .

ويذهب الشهبندر وتاجر آخر للملك يشكوان إليه حالهما ، فقد أفلسا
بما أخذه علي من نقودهما ، ويقولان : إنه لم يعد بالبلد فقير ، فقد أعاد
التبريزي توزيع الثروة ، وأصبح من كانوا شحاذين أصحاب دكاكين في
السوق ينافسون بها كبار التجار ، ويسخر الملك من الشهبندر وصاحبه
، ويرى أنهما انخدعا بهذا المحتال وتتدخل ابنة الملك وتقول لأبيها :
إنه ليس محتالا ، وتقول أيضا : إنها ترغب في الزواج منه ، وليس
من الوزير ، ويستدعي الملك علي وتابعه ، ويسأله عن ثمن جوهرة
تاجه ، وكان قد أخبر من لديه انه إن لم يعرف قيمتها فسوف يعاقبه ؛
لأنه لن يكون غير كاذب ، لا قافلة لديه ، ولكن علي يأخذ الجوهرة
ويهشمها ، ويقول : هذه لا تساوي أكثر من ألف دينار ، وعندي في
قافلاتي لآلئ عظيمة ، ثم يعطيه الملك لآلئ أخرى تخص من معه ،

فيعرف بئمنها ، ويهشمها ؛ لأنها لا تليق بهم ، وعند ذلك يقتنع الملك بأنه غني وله قافلة فيزوجه ابنته .

ويطلب بعد ذلك قفة من علي أن يحاسبه ويعطيه أموالاً كثيرة ، وإلا أفشى سره ، ويقول له علي : أنت تقاسمني عيشتي ، ولا تطلب شيئاً آخر .

ويأتي الملك مع وزيره لبيت علي متخفين ، ويلتقيان بابنة الملك ، ويقول لها أبوها : يا ابنتي لقد أفرغ علي ما في خزانتي من أموال ، وصرت من أفقر شعبي ، هل لزوجك قافلة ستأتي أم لا ؟ يختبئ الملك ووزيره ، وتستدعي زوجة علي زوجها ثلاث مرات لتسأله كيف كان حاله قبل قدومه لهذا البلد ، وفي كل مرة يقص عليها حكاية طريفة يصور نفسه فيها فقيراً ، وينال من الملك المختبئ ووزيره ، ولا يصلون لشيء .

وحين شرب قفة وسكر وشى بعلي عند الملك ، وأخبره حقيقته ، فأمر الملك بالقبض عليه ، وتقييده في ميدان بالبلد استعداداً لإعدامه ، وحين يفيق قفة من سكره يندم على فعلته ، ويتنكر في ملابس حارس

يدعي أنه يحرس قافلة التبريزي التي وصلت قرب هذا البلد ، وتفك
قيود علي ، ويخرج من هذا البلد مع زوجته وقفة على ثلاثة خيول.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- د. إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٥ م.
- ٢- د. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية - دار ألفا للنشر - القاهرة - د.ت،
- ٣- د. سمير سرحان : دراسات في الأدب المسرحي - مكتبة غريب - القاهرة - د.ت.
- ٤- د. عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٢ م.
- ٥- د. عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد) - دار الفكر العربي القاهرة - ١٩٧٦ م.
- ٦- د. علي الراعي: فن المسرحية - سلسلة كتب للجميع - تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر - العدد (١٤٦) - القاهرة - نوفمبر - ١٩٥٩ م.
- ٧- عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها - الانجلو المصرية - ط ٢ - القاهرة - د.ت

- ٨- روجر . م . بسفيلد (الابن): فن الكتاب المسرحي للمسرح
والاذاعة والتلفزيون والسينما- ترجمة دريني خشبة - مكتبة
نهضة مصر - القاهرة- ١٩٦٤م.
- ٩- مارجوري بولتون: تشريح المسرحية - ترجمة دريني خشبة-
مراجعة د. مصطفى بدوي- مكتبة الانجلو المصرية -
سلسلة الألفا كتاب - (٤٠٦)- القاهرة- ١٩٦٢م.
- ١٠- لاجوس إجرس: فن كتابة المسرحية - ترجمة دريني خشبة -
مكتبة الانجلو المصرية - د.ت.