كلية الآداب بقنا

الكتاب الإليكتروني لمادة / المسرح

الفرقة الثانية

كلية الآداب بقنا

د/إيمان محمد إلياس

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب بقنا

٢٠٢٣-٢٠٢٤

الفهرس :-

المقدمة	٣-٤
الفصل الأول :-تطور الدراما -معنى الدراما -نشأتها-أنواعها-عناصرها	٥-٩
الفصل الثاني:-الدراما والأسطورو- أهمية الدراما -حالة التكهن -المسرح فن	٩-١٦
الفصل الثالث :- الدراما الإبداعية – الفرق بين الدراما ومسرح الطفل	١٧-٢٥
الفصل الرابع: -المسرح المصري	٢٥-٣٠
الفصل الخامس: -المسرح في القرن العشرين	٣١-٣٥
الفصل السادس:-النص المسرحي بين الفصي والعامية	٣٧-٤٧
الفصل السابع :-مسرح الدمى والعرائس -الأراجوز	٤٨-٦٣
الفصل الثامن :- التأليف المسرحي	٤٦-٧١
الفصل التاسع :- النص المسرحي -نماذج مسرحية	٧٢-١٠٤
المراجع :-	١٠٥

المقدمة :-

يُردّد كثير من الناس جملة: فلان يحب الدراما أو فلان شخص درامي وفي الحقيقة الدراما Drain"لفظ يعودإلى الفعل الحضاري اليوناني الذي يعني"فعل"
وصفة درامي موجودة في اللغة اليونانية واللغة اللاتينية للدلالة على كلِّ ما يحتمل الإثارة أو الخطر وتُستعمل كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، أما في المعنى العام لكلمة دراما فهي تُطلق على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها.

وقد تطورت الدراما عبر العصور فأصبحت تدلّ على أدب المفارقات، الذي تكون فيه المقدمات تخالف النهايات ويحارُ المشاهد لشخوص وأداء الممثلين، ويتوقع المشهد التالي في السياق وتسلسل الرواية أو الحكاية التي تُمثّل في فن عروض المسرح أوالسينما أوالتليفزيون.

والمسرحية: استقر تعريفها في عصرنا الحالي على أنهاالمسرح أويُطلق على المسرحيات والتمثيل بشكل عام، كما تُعرف على أنّها حدث أو ظرف مثير،أو عاطفي ،أوغيرمتوقع ، وتُعرف أدبيًّا على أنّها تركيب من الشعر أو النثر يهدف إلى تصوير الحياة أو الشخصية، أو سرد القصة التي عادةً ما تنطوي على الصراعات والعواطف من خلال الحدث والحوار المصمم عادًة للأداءالمسرحي.

فن المسرح :-

ويعرف فن المسرح على أنه أحد الفنون الدرامية، التي تقوم على تقديم العروض بشكل حي ومباشر. بحيث يسبق هذه العروض تخطيط وتنظيم دقيق جداً لإيجاد شعور متماسك وهام للعمل المسرحي والدراما

ويعود أصل فن المسرح حسب ما جاء في معظم الدراسات الأجنبية التي قامت في الأساس من أجل معرفة أصله إلى اللغة اليونانية، ومن ثم انتقلت إلى باقي اللغات ودول العالم.

ويُعد المسرح من أعرق الفنون وأقدمها، وتعود الكلمة في أصلها إلى أصل يوناني، إذ تطورت وأصبحت تأخذ دلالات مختلفة، فمثلًا المسرح عند الرومان هو نص مكتوب يقوم بتمثيله بعض الممثلين، أما عند اليونان فهو فنّ من فنون الشعر.

والمسرح هو فنّ أدبيّ يتفاوت بدرجات مختلفة، كالتمثيل والغناء والرقص، وهو المكان الواسع والمعروف لعرض المسرحيات، وهو المكان الذى يجري داخله أكثر من حدث.

التمثيل المسرحي قديما:-

والمسرح هو فن يُحول فيه الممثلون النص المكتوب إلى عرض تمثيلي من خلال مساعدة المخرج، والمؤلف، كما أنه فن يروي قصة ما من خلال مجموعة من المشاهد التي يقوم بها الممثلون أمام الجمهور، وغالبًا ما يسعى فن المسرح إلى هدف توصيل رسالة للمجتمع، أو تصويرها.

وهناك علاقة بين الطقوس الدينية و الفن المسرحي وتطوره ، فقد نشأ فن المسرح من خلال بعض الطقوس الدينية والاجتماعية القديمة، وغالبًا ما يُنسب فن المسرح إلى الرومانيين واليونايين،

ولكن هناك شعوب أقدم من اليونانيين ظهر عندهم المسرح، وعرفوه منذ القدم وهم المصريّون

وقد نشأ المسرح العربي الحديث وكانت بداياته من مصر، في أواخر القرن الثامن عشر، وكان ذلك في عهد نابليون بعد أن احتل مصر، وبعد أن غادر نابليون مصر كان قد وضع الأساسيات الأولى للمسرح والذي نُشر فيما بعد بالعالم العربي بأكلمه، وفي تلك الفترة كانت هناك جرائد فرنسية تصدر في مصر، ومنها جريدة كولييه دوليجيبت، وهي أول جريدة نشرت إعلانات عن نوادٍ وملاهٍ اجتماعية ،ومنها جمعية التمثيل في القاهرة، والتي كانت تعرض للفن المسرحي من خلال عرض المسرحيات، فكان المسرح في مصر بلون فرنسي، وأول من أشار

لذلك هو الجبرتي، وكانت تلك هي أول إشارة لعربي تحدث عن المسرح الفرنسي وهو في مصر.

التمثيل المسرحي حديثا:-

أما عن فن التمثيل المسرحي بالطابع العربي، فقد كان مارون النقاش هو أول من أدخله إلى العالم العربي، إذ كان مسافرًا إلى إيطاليا فأدهشه مسارحها، فانتفع بها وطوّر هذا الفن في العالم العربي، وقام بالنهوض به من خلال تمثيل أول رواية في العالم العربي وهي رواية النقاش، وقبل تمثيلها وقف وخطب بالجمهور وأشار إلى نهضة البلاد، ومن ثم عُدت هذه الخطبة هي أول وثيقة عن المسرح العربي عامة، وعن التمثيل في لبنان خاصة.

ومن المعروف أن نشأة المسرح العالمي ترتبط بالطقوس الدينية، تلك الطقوس التي كان يؤديها الإنسان القديم من أجل التقرب للآلهة، ومن أوائل المسرحيين هم: إسخليوس وسوفولكس، وكلاهما عاشا قبل الميلاد، وتدور مسرحياتهما حول التراجيديا والنهاية المأساوية، ووافق هذا الظهور العالمي حضور الفيلسوف اليوناني أرسطو، إذ درس الفن العالمي ودوّن سماته وخصائصه، وجمعها في كتاب خاص أسماه فن الشعر، والذي صار مرجعًا للمسرح الكلاسيكي، ثم تطور المسرح العالمي في عصر النهضة، فازدهرت المسرحية وفاقت باقي الأنواع الأدبية الأخرى، والذي ساعد بذلك هو كتاب فن الشعر، ثم استمر تطور المسرح حتى القرن العشرين، إذ ظهرت أنواع جديدة للمسرح وجمعت فيما بينها.

ت

الفصل الأول:-

تطور مصطلح (الدراما):-

أما في المعنى العام لكلمة (دراما) فهي تُطلق على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها. تطورت الدراما عبر العصور، فأصبحت تدلّ على أدب المفارقات، الذي تكون فيه المقدمات تخالف النهايات ويحارُ المشاهد لشخوص وأداء الممثلين، ويتوقع المشهد التالي في

السياق وتسلسل الرواية أو الحكاية التي تُمثّل في
عروض المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة.

استقر تعريفها في عصرنا الحالي على أنها: فن مسرحيّ يُؤدّى على المسرح، أو التلفزيون، أو الراديو، وهي مصطلح يُطلق على المسرحيات والتمثيل بشكل عام، كما تُعرف على أنّها حدث أو ظرف مثير، أو عاطفيّ، أو غير متوقّع، وتُعرف أدبيًّا على أنّها تركيب من الشعر أو النثر يهدف إلى تصوير الحياة أو الشخصية، أو سرد القصة التي عادةً ما تنطوي على الصراعات والعواطف من خلال الحدث والحوار المصمم عادًة للأداء المسرحي.

ما معنى الدراماتيكي؟

هو مصطلح يدلّ على طابع وصنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال، ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية والرسم، ويختلف عن المأساوي في كونه يحمل نفس الطابع المثير، للخوف والشفقة لكن نهاية الصراع فيه لا تأخذ طابع الحتمية المأساوي، وإنما تظلّ مفتوحة على إمكانية الخلاص.

نشأة الدراما :-

ما الأصل الذي تعود إليه الدراما؟ تعود معظم الآراء في المراجع إلى أن تاريخ الدراما يعود إلى العصر اليوناني، حيث كانت عبادة ديونوسوس أكثر العبادات اتّصالًا بالمسرح وأشدّها تأثيرًا على تطوّرها، لأنّ طقوسها كانت تتضمن الكثير من الحركات التمثيلية، وتشمل على عواطف متضاربة، حيث كانوا يعبّرون عنها تارةً ببهجة وسرور تصحبها ضحكات عالية، وكانت أيضًا بمثابة البذور التي نشأت منها الملهاة "الكوميديا"، وتارةً أخرى بحزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين وكانت أيضا بمثابة البذور التي نشأت منها المأساة.

"التراجيديا":.

بدأت في العصر الروماني تأخذ الدراما طابعًا مهنيًا بعد انتشار المسرح في أوروبا وحول البحر المتوسط إلى أن وصل إلى إنكلترا، وكان ذلك عبر الإمبراطورية الرومانية.

١- فقد كانت الدراما اليونانية محليَة. والرومان هم من نشروها وجعلوها عالمية.

٢- كما أنّهم استعملوا اللغة اللاتينية عوضًا عن اليونانية.

٣-كماغيّروا الدراما من الوعظ إلى الترفيه.

٤- واستغنوا عن الأقنعة وعن دور الكورس بشكل كامل.

٥- وهم أول مَن قسم المسرحية إلى فصول وبنوا مسرحًا كبيرًا ليس للتعبّد وإنما للتمثيل فقط، فقد كان أكثر رقيًّا وتنوّعًا من أي مسرح من الحضارات الأخرى.

الدراما في فرنسا في بداية العصر الحديث

وقد ظهرت الدراما في فرنسا في القرن الثامن عشر للدلالة على المسرحيات التي تُعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجد والهزل، بسبب اهتمامها بتصوير الحقيقة على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية، حيث ظهر هذا النوع كردّة فعل على الجمالية الكلاسيكية أو ما سُمّيت بالتراجيديا الكلاسيكية، والتي قامت على أنقاضها الدراما البرجوازية التي كان من أهمّ أعلامها بومارشيه الذي ابتدع كوميديا العبرة التي حاول من خلالها المزج بين الدراما والكوميديا.

ومن هنا لا بد من التفريق بين الدراما والتراجيديا، حيث إنّ الدراما هنا بوصفها كوميديا فهي التي تُقدّم ما يُضحك الجمهور التي عُدّت صفة انتقاصيه، لا بل ظهر ما يُسمّى بالدراما اللابرجوازية ، وبعدها الدراما الرومانسية في ألمانيا، إلى أن أخذت الدراما شكلها الحالي بأنواعها كافة.

أنواع الدراما :-

ما المظاهر التي اتخذتها الدراما؟ تنقسم الدراما إلى عدّة أشكال منها ما يأتي:

الدراما التراجيدية: وهي الذي تحتوي على طابع الحزن والمأساة المتعلقة بالشخوص، والفكرة العامة يغلب عليها الحزن والموت والعذاب والألم، وتنتهي المسرحية بنهاية مأساوية مُحزنة.

الدراما الكوميديا:-

وهي التي يتكون عناصر المسرحية فيها من شخصيات ذات طابع فكاهي، وتكون هدف المسرحية إضحاك الجمهور ولا يتسم بالكثير من الجدية والحزن، وهناك ممثّلون لا تنطبق عليهم إلا الأدوار الكوميدية، وتنتهي دائمًا بنهاية سعيدة

الدراما الكوميدراجيدية:

وهي عبارة عن خليط مسرحي بين التراجيديا والكوميديا، حيث تتناول الأفكار عن المأساة بطريقة كوميدية وقد تسمى أيضًا بالكوميديا السوداء، و النهاية قد تكون سعيدة أو حزينة، ولكن بالغالب ما تكون سعيدة.

الدراما العبثية:-

وهي تُعبّر عن نص مسرحي غير واضح المعالم ويتسم دائمًا بالغموض والهزلية في طرح الأفكار والمشاهد، ويتم لفت انتباه الجمهور بالمواقف غير المتوقعة من هذا المسرح العبثي، حيث يكون المعنى دائمًا يختبئ خلف السطور، وتكثر في هذه الدراما الرموز المفتوحة للجمهور، وقد تنتهي بمشاهد غير منطقية وليس لها ترابط بالحوار.

الميلودراما:-

ويقصد بها الدراما المبالغ فيها أي أنّها غير حقيقية، ويكثر هذا النوع بالسينما كأفلام الآكشن والفانتازيا.

المونودراما:-

وهي المسرحية التي تحتوي على ممثل واحد، ويقوم هذا الممثل بالوصف والسرد والغناء والتمثيل وحده

ولا يوجد معه أيّ شخص آخر، وغالبًا ما تكون مثل هذه المسرحيات حزينة.

الدراما الموسيقية:-

وهي تنتمي إلى المسرح الموسيقيّ، وهو اشتباك فني بين التمثيل والموسيقى، حيث إن الممثل يؤدي

السيناريو عن طريق الرقص والغناء وليس كالتمثيل العادي، فعلى سبيل المثال الأوبرا، وبعض مسرحيات الفنانة فيروز .

عناصر الدراما:-

ما البناء الدرامي الذي حدده أرسطو؟ حدد أرسطو عناصر البناء الدرامي وهي ستة: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المنظر المسرحي، الغناء، وقد رتب أرسطو هذه العناصر حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي وهي:

الحبكة:-

هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي، وعرّفها بأنّها ترتيب الأحداث، واشترط فيها أن تعرض فعلًا واحدًا تامًا في كليته، بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطًا وثيقًا، حتى أنّه لو وضع جزءًا في غير مكانه أو حذف فإن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب، وعلى هذا فإن الحبكة هي بوصلة أي عمل درامي الذي يحدد الوجهة وينفذ سير عمل الأحداث.

الشخصية:-

ثاني عناصر البناء الدرامي أهمية بعد الحبكة، وقد حدّد خصائصها الدرامية بما يأتي: أن تكون خيّرة وفاضلة إذ ما دامت التراجيديا تُعالج فعلًا نبيلًا، فلا بدّ أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم، والملائمة أو صدق النمط، وتعني أنّ الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها، أي تحمل الخصائص العامة لوضعه الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه ومشابهة الواقع، وهو أن تكون الشخصية مُشابهة للواقع، ويجب التحلّي بثبات الشخصية طوال المسرحية.

الفكرة:-

وهي كما جاءت عند أرسطو: القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المتاح، وذلك لتحويل الفكرة إلى كلمة ومن ثم إلى مشهد مصوّر بجميع تفاصيله، التي تجعله قادرًا على إحياء الكلمة وإلباسها الفكرة بشكل مجسّم يحسن تقريبها من مرآة النفوس البشرية، وبالتالي تكون قد أوصلت الفكرة بشكل مناسب وملائم للحالة العامة ومناسبة للظرف التي أراد الآخر استقبالها.

اللغة :-

ويقصد بها التعبير عن الفكرة ويجب أن تكون على درجة عالية من الوضوح والفهم، وقسّم أرسطو اللغة إلى نوعين: الأولى لغة عادية، والأخرى لغة ممتعة يظهر فيها الإيقاع والغناء، فاللغة العادية هي لغة الحوار ولغة السرد ولغة الإلقاء التي ترمي لعرض المشهد وما تخفي هذه اللغة من مدلولات تصب في العمل الدرامي.

أمّا اللغة الإيقاعية الغنائية في لغة التنفس من جهد التفكير وهي الإضفاء البديعي والعروضي على روح اللغة، لتجعل النفوس تستأنس وتأخذ قسطًا من الحبكة المعروضة من قبل اللغة الغناء وهي الأناشيد التي كانت الجوقة تنشدها.

ويؤكد أرسطو على أنّ الغناء يُحقّق (التطهير)، فهو يؤدي إلى تهدئة الأشخاص الذين يغلب عليهم طابع الحدة والحزن، وهذا الغناء يمثل الصفاء الروحي في الدراما، قد يكون ذا

مدلول يعكس العمل الدرامي، ولا سيما أنّ الملاحم القديمة مثل مسرحية الضارعات كانت عملًا دراميًا غنائيًا بحتًا؛ لذا يشكل الغناء جوهر العمل الدرامي لغسل الروح من التهويمات الهامدة في عمق النفس الإنسانية.

المنظر المسرحي:-

ويمثّل أقل عناصر التراجيديا أهمية، وحسب مفهوم أرسطو؛ فإنّ وجود المنظر أو عدم وجوده لا يؤثر في العمل المسرحي، كما يعد من الكماليات لإكمال الصورة الثلاثية في عقل المتلقي، فهي صحيح لا تشكل أساسًا محوريًا في العمل الدرامي، إلا أنها تعد عنصرًا جماليًا يُحقّق الكل المتكامل للعمل الدرامي فيجعل العمل أكثر انسجامًا، وعندما أرتأى أرسطو بعدم تأثيره على العمل المسرحي فالمقصد يكمن في الجوهر.

الفصل الثاني:-

ما هي نظرية الدراما؟ ما الأساس الذي بني عليه مفهوم الدراما؟

تعدّ نظرية الدراما من الفنون التعبيرية الأولى التي كشفت عن توق الإنسان إلى المعرفة، وقد جسّدت تساؤلاته الوجودية في متون محاكاتها، إذ تُمثّل حقيقة وجود الإنسان وجدلية الوجودية القائمة على أنّ الصراع متن الدراما الرئيس، وما الحياة الإنسانية إلا عبارة عن صراعات متعددة الأسباب، ومن الصراع نتجت المعرفة، وعند تأمّل واقع الحياة الروحية والمادية.

الدراما والأسطورة :-

فالدراما هي الإدراك الأول للوجود الذي يُحقّق صداه الأول في الأسطورة، وما الأسطورة إلا تعبير عن شكل الصراع الميتافيزيقي، فكان صورة تعبيرية شفاهية مثّلت المدرك العام لسؤال الإنسان الأول عن أثر الصراع في حياته.

إنّ أثر الصراع في حياة الإنسان كان أحد الأسباب التي أدّت الى أن يقيم طقوسه الدينية، ومن جدلية الدراما نتج الدين، وهذا موقف معرفي تحول بالفكر البدائي الأول الى أن يصيغ لهُ رموز تمثّل صراعه الميتافيزيقي، ومن الفرد الواحد إلى عدة أفراد ومن ثم إلى تأسيس بنية اجتماعية تنطلق من الفرد إلى الأسرة فالقبيلة، إلى أن امتدت القبائل لتصبح دول وممالك، مما دعت الإنسان إلى تأطير العلائق بين عناصر المجتمع .وذلك من خلال مجموعة وسائل وأفكار تحدد هذه العلاقة.

مما دعاه إلى اختراع جملة من الرموز التي تخلق فضاء من التفاهم والتواصل، وهذه الرموز عبارة عن مستويات صوتية أو درامية بضروب متنوعة من الصيغ ،وهذا من شأنه أن يخلق نوعًا من الترابط الفكري في النص الدرامي.

وقد أخذت النزعة الأسطورية موضوعًا؛ لأن الدراما في مولدها الفكري هي السابقة ولكن مدلولها الحركي المشهدي هي اللاحقة؛ لأنّ فنون المشاهدة الدرامية بحاجة الى بنى معرفية متقدمة، من شأنها أن تستوعب الشكل الفني الحي لإرسال الدراما وفنونها، سيما وأن كل التأكيدات والبحوث الفلسفية وآراء المنظرين تؤكد أنّ المحاكاة غريزة إنسانية كامنة في وعي ولا وعي الإنسان.

هذا المتن التعبيري الذي يواكب ويستجيب إلى الفكر، ليكون فضاءً ابتكاريًا للإنسان المعاصر، ولأنّها تُحاكي ماهية الوجود حددها الكثير بأنها تتسم بالتقليد لهذه الماهية.

فإنّ الدراما هي فعل السؤال الدائم عن كل ما هو كامن، خلف ما أظهر لنا الضوء من أشكال، وبمعنى آخر إنّ كلّ ما يظهر مع اكتشافه فإنه يستتر شيئًا آخر غير منظور، لهذا في كل مرة تقدم الدراما قراءتها له بشكل تعبيري جديد.

فمرّة من خلال الأسطورة وثانية من خلال الشعر وأخرى من خلال الملحمة أو الشعر الملحمي، فهي تقدّم توازنًا من خلال الذاتي والمحسوس والمادي والموضوعي في صياغة جمالية لاكتشاف الوجود، لذلك فإنّها قراءة عقليّة حسيّة لتغيير ظواهر الوجود بتعدّد أشكالها.

أهمية الدراما:-

ما البُعد الوظيفي الذي تحققه الدراما؟

فائدة تعليمية: حيث استعملها الكثير من المعلمين في التعليم واعتمدوا لعب الأدوار في كثير من دروسهم، وأكثر من اعتمدها مدرّسو اللغات، وخصوصًا في تعليم مهارة المحادثة.

فائدة اجتماعية:-

فهي مرآة حياتنا التي نرى من خلالها عيوبنا وعيوب الآخرين، فهي تنقل ما يجوب في المجتمع من عادات وتقاليد إلى عالمها وتقدمه في إطار درامي تلفزيوني أو مسرحي أو سينمائي.

فائدة ترفيهية:-

فقد تُصوّر الدراما مُعطيات المجتمع بأسلوب كوميدي، وتعالج القضايا عن طريق الإضحاك والتسلية. فائدة توعوية:-

بما أنّها تعكس الواقع الذي نعيشه فهي تُركّز في طرحها على مشاكل الناس وتُحاول حلّها من خلال السيناريو المقدم، وخصوصًا المشاكل التي تواجه الشباب في عمر معيّن.

لقد كُتب كثير عن المسرح والدراما، وعن نظريات رائعة واكتشافات مثيرة حول بنية ومعني الأعمال المسرحية، فكل المهتمين بالفن يلجأون إلى الدراما كشكل للاتصال، حيث يرون أن .الشكل الدرامي هو أفضل من أية وسيلة أخرى للاتصال بالإنسان.

يقول الناقد ايريك بنتلي في كتابه حياه" إن كل شكل من أشكال الدراما له علاقته الخاصة بالجنون،

فإذا كانت الدراما تعنى بالمواقف القصوى؛ فإن الموقف الأقصى لدى البشر فيما عدا الموت هو ذلك الحد الذي ينطفئ عنده نور العقل وعندما نقول الجنون في المسرح ، فإننا لانعني .”الجنون بمعناه التقليدي

المعروف؛ هذا جنون من نوع آخر درجاته تختلف حسب الظروف والمواقف والأشخاص. منذ العصر الإغريقي، كانت الشخصيات تجد نفسها تورطت لتقوم ببعض الأفكار والسلوكيات الغريبة؛ فكان الجنون لعنة تصبها الآلهة على رأس البطل التراجيدي في بعض الأعمال المسرحية؛ فالآلهة تعاقب الأبطال التراجيديين لما تعتبره خطيئة.

الوهم والواقع في فن المسرح :-

ولماتن أسن في كتاب تشريح الدراما ضمن فصل الوهم والواقع، يقول :-

" الدراما أو المسرح عمل إيمائي تقليد للعالم الواقعي باللعب، بالادعاء. والدراما التي نراها في المسرح وعلى شاشة التلفزيون والسينما هي وهم دقيق الصنع. ومع ذلك، فمع مقارنتها بالفنون الأخرى المنتجة للوهم، فإن الدراما بوصفها نصًا دراميًا يُمثَّل تتضمن أعظم عنصر الواقع."

يقول الكاتب عند مشاهدة لوحة، إنها تقدم وهمَ منظر، أو بيت، أو شبيه بالكائن البشري على شكل رسم، والعناصر الواقعية الوحيدة التي تتضمنها هي الألوان وقماش الكنفا.

المسرحية بدورها تقدم وهمًا، مثلًا: هاملت وهو في قلعة السينور لكن هاملت هنا. الشاب الواقف على خشبة المسرح، والذي مات قبل وقت في مسرحية عطيل باعتباره شخصية تاريخية، ولعله لم يوجد أبدًا وإنما هو محض اختلاق من خيال كاتب المسرحية، يصوره شاب، الممثل الذي هو شاب بحق، وها هو جالس على كرسي والكرسي حقيقي. أما الافتراض بأن ذاك الكرسي موجود في قلعة دانماركية قبل قرون مضت فهو الوهم المطلوب منا أن نقبله لكن الكرسي كرسي في كل الأحوال.

وعليه فإن الدراما أثناء أدائها وكنقيض لكل الفنون المنتجة للوهم، يمكن القول أنها تحتوي نسبة أكبر من الواقع. إذًن المميزات الرئيسية للدراما وإحدى مفاتيحها الرئيسة هي المسرحية ، وهي تُؤدّى تكون دمجًا لما هو خيالي محض؛ فنتاج خيال الكاتب حالما يثبت وإلى الأبد بهذا المعني حرفًا ميتًا مع عنصر من الواقع الحي للممثلين ولملابسهم، وللأثاث المحيط بهم، وللأشياء التي يتعاملون بها كالسيوف والمراوح أو السكاكين الخ.

إن كل أداء لمسرحية حدثت قبل قرون مضت يمكن مشاهدتها على هذا الأساس كعملية انبعاث، فالكلمات والأعمال الميتة يعاد تجسيدها بالحضور الحي للممثلين. ولا عجب أن تقول اللغة المسرحية عن تقديم مسرحية قديمة أنه إحياء لها.

في الدراسة الأكاديمية الصرفة للدراما، يتركز الانتباه وبشكل طبيعي تمامًا على العنصر الأكثر سهولة في التناول للدراسة: النص، المسرحية كأدب، أما نوعية العناصر الأخرى، كالأداء، والإضاءة وسحر الممثلين، فهي أشد مراوغة بكثير، وقد ضاعت تقريبًا قبل اختراع التقنيات، ومع ذلك، هي العناصر التي تلعب الدور الحاسم في جذب الجماهير إلى المسرح أو مشاهدة السينما أو التلفزيون، والتي يتضح أنها – إذا حللنا تأثير التجربة المسرحية في المشاهدين – السبب في المتعة الكبرى التي يستمدها المشاهد من التجربة المسرحية.

من هذا الجانب، في المسرح الحي، إن دمج عنصر ثابت (النص) مع عنصر متدفق (الممثلون) هو ما يجعل كل أداء للعمل قطعة فنية قائمة بذاتها، حتى ضمن عرض طويل الأمد لمسرحية واحدة بنفس طاقم الممثلين، والمناظر والإضاءة الخ.

ولو أخذنا مثالًا، المسرح الصيني الكلاسيكي، حيث كل النصوص القيمة معروفة لدي المشاهدين، وهي أيضًا طويلة جدًا – لذا لا تمثل إلا مقاطع من النصوص الكاملة – نجد المشاهدين الذين يتقبلون النصوص جدلًا يأتون أساسًا ليشاهدوا كيف سيؤديها بعض الممثلين المعنيين. بنفس الطريقة في تجسيد الدراما الكلاسيكية كنصوص شكسبير، نرى أن حكم المشاهد على الممثلين لأنه مهتم برؤية كيف يختلف أداء ممثل لأخ

''الدراما التي تنبض بالحياة والتي تنتج عن العقل والعاطفة والخيال هي التي يحتاجها المسرح الحي''

إن المهمة الأساسية لبنية الدراما هي استخدام أبسط العبارات وأقربها للفهم، هذا بالنسبة لمن يهتم بتقديم أي نوع من الدراما ولأي جمهور كان، لجذب انتباهه وشده طوال المدة المطلوبة. لتحقيق هذا الغرض، لينال تحقيق الأهداف العليا الأرفع منزلة: إيصال الحكمة والبصيرة، الشعر والجمال، التسلية والاسترخاء، التنوير وتطهير المشاعر. إذا فشلنا في جذب انتباهه يعني أخفقنا في جعله يركز على ما يحدث، على ما يقال، فيضيع كل شيء.

إن خلق الاهتمام والتشويق هو أساس كل الصرح الدرامي. يجب إثارة التوقعات ولكن يجب أن لا يتم تحققها تمامًا إلا مع إسدال الستارة الأخيرة؛ يجب أن يبدو كأن الحدث يقترب من الهدف لكن دون أن يبلغه تماما قبل النهاية؛ وفوق كل ذلك، يجب أن يتوفر باستمرار تنوع في الوزن والايقاع، والرتابة من أي نوع جديرة بأن تصرف الانتباه وتغري بتسرب الملل والنعاس.

أما الاهتمام والتشويق لا تخلقهما بالضرورة أدوات الحبكة فقط. على سبيل المثال، نأخذ بداية الباليه نجده بلا حبكة، يكفي جمال الراقصين لإثارة الاهتمام وتوقع المشاهدين برؤية سلسلة كاملة من الخطوات. توفر إثارة كافية لتعزيز التركيز لمدة طويلة.

هناك أنواع كثيرة من التشويق: قد يكمن التشويق في سؤال مثل ما الذي يحدث بعد ذلك، لكنه قد يوجد أيضًا في سؤال (أنا اعرف ماذا يحدث ولكن كيف؟ أو أنا أعرف ماذا يحدث ولكن ما هي ردة فعل على ذلك؟) وقد يكون من نمط مختلف تمامًا.

ما يهمنا من عنصر التشويق هو السؤال الأساسي في وقت مبكر جدًا في شكل درامي، بحيث يتمكن المشاهدون كما يحدث عادة، عن وضع يدهم على عنصره الرئيس في التشويق. كل العروض لها عدة توقعات من المتلقي؛ من ناحية أخرى، لا يكفي عنصر تشويق رئيس واحد لشد انتباه النظارة على امتداد مسرحية كاملة على ذاك القوس.

في كتاب تشريح الدراما، يوضح لنا الكاتب أن أي مشهد أو قسم من الحدث المسرحي يحتاج إلى عنصر تشويق، يركب على الهدف الأساس أو على الزخم المثير للمسرحية كلها. يجب على المخرج والممثلين في أية مسرحية كانت أن يعوا هذه الأهداف الرئيسية الاستراتيجية والثانوية أي التكتيكية داخل المشهد التي يتعايشون فيه معًا ويتشاركون في دعم بعضهم بعضًا.

هناك عنصر تشويق ثالث، وهو محلي محض مصغر في أية لحظة من أية مسرحية متقنة التأليف، نستطيع تسميته التشويق المصغر لمسار الحوار أو لتفصيل صغير في عمل ما يكون الممثلون منغمسين فيه في تلك اللحظة. التشويق حدث رئيس يعتمد على وجود حلين على الأقل للمشكلة الرئيسة في المسرحية: هل سيتم اكتشاف المجرم أم لا؟ هل سيتزوج الفتي الفتاة

ام لا؟ والتشويق في كل مشهد يجب أن يعتمد تشابهًا على نتيجتين نعم أو لا. إن التشويق في أصغر الوحدات المكونة للحوار أو للعمل يجب أن يتألف بالتالي من عدة أجوبة محتملة لكل سؤال مفترض أو تقرير يصرح به في الحوار، أو تجاه أي أداء مسرحي أو حتى في الإيماءات التي تظهر في تشكل المشهد.

حالة التكهن:-

إن التنبؤ هو موت التشويق وبالتالي للدراما. الحوار الجيد لا يقبل التكهن. والأسطر التي لا تظهر إلا الأجوبة المتوقفة، والإيماءات التي تتطبق مع ما نقل لتنبئ بوسيلة أخرى، هي ميتة يجب إلغاؤه.

هناك كتاب عظام مثل شكسبير وأوسكار وايلد هم عمالقة في كتابة المسرحيات؛ وهذا تعبير آخر لمعني عصيانهم على التوقع وامتلاكهم لعنصر المفاجأة، وبهذا يركز الحوار الذي يخدم الهدف التكتيكي المباشر للمشهد أو المقطع المعطي دعامة ثالثة.

عنصر تشويق ثالث: إن كل تركيبة مفاجئة، كل لباقة في التعبير، كل لمحة ذكاء أو صورة لفظية أصيلة تساهم لصالح الحوار وتحافظ على عنصر المفاجأة فيه.

هذا نجده أيضًا في الدراما السينمائية والتلفزيونية من خلال تخلقهما حركة . وعلى شد الانتباه الكاميرا والبراعة

البصرية، والمتع التصويرية تؤدي نفس العمل بالضبط. . الكلام نفسه يصح حول تعابير الممثلين وحركاتهم على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما؛ يصبح ما يبدو مجرد سطر ميت مفعمًا بالتشويق من خلال نظرة غير متوقعة يرميها أحد الممثلين، إلى آخر وميض يسطع في عيونهما.

المسرح فن وشكل وصور متعددة.:-

لقد أصبح المسرح يتطور من الداخل وينبع من البيئة مثلما يصل فيها، أقول إن الدراما والمسرح شيئان اثنان ينبغي أن يكونا شيئًا واحدًا؛ ووحدتهما هي التي تؤدي إلى وجود فن مسرحي على الحقيقة، وليس أمرًا يسيرًا خلق ذلك التزاوج بين الدراما والمسرح، فيجب ضرورة توحدهما معًا لأن أحدهما بدون الآخر لا يتسنى له وحده خلق الفن المسرحي الذي ينبض بالحياة.

نعود إلى نقطة تشريح الدراما، وإيقاظ وشد انتباه القارئ من خلال التوقع والاهتمام والتشويق ،وأكثر جوانب البناء الدرامي بدائية وعادية، وأكثر مشاكل الشكل تعقيدًا ودقة تقوم على هذا الأساس. يمكننا أن ننظر للمسرح أيضًا أنه رياضة للمشاهد. عند متابعة ممثل عظيم جدًا؛ نرى أنه باستمتاعه الواضح بالنواحي الجسدية من التمثيل وهو يتعامل مع أدواته والتلاعب بصوته وجسده، إنما يهدف إلى التأثير في المشاهد. إن الممثل هو حجر الأساس في الدراما وسيبقي كذلك دائمًا.

إن عنصري الواقع والوهم إنما يجتمعان في الممثل، وقد أعطينا مثلًا في أعمال شكسبير حيث الممثل يعطي خيالًا إضافيًا وابتكارًا شاعرياً جديدًا، بتعابير الوجه والجسد والإيماء والحركة وتموجات نبرة الصوت والتوقيت، وهذا يختلف من مسرحية إلى أخرى؛ فهناك عمل مسرحي ثمة شعرًا فيه إلى جانب شاعرية خاصة بالمسرح، والشاعرية في المسرح هي اللغة الشعرية التي يبتدعها الكاتب المسرحي، لكن أغلب شاعرية المسرح تنبع من مكان آخر غير النص: من نظرة، دخول، وقفة صمت... إلخ. وهي في الأغلب إبداعات الممثلين والمخرجين.

الدراما التي تنبض بالحياة والتي تنتج عن العقل والعاطفة والخيال هي التي يحتاجها المسرح الحي، الذي يستطيع أن يمثّل ويعبر ويرقص ويغني ويفعل كل شيء. تفسير ذلك فنيًا وتاريخيًا أن الدراما نبعت من التراجيديا الإغريقية النابعة بدورها عن الشعائر الديونيزية، التي كانت دينية .وموسيقية، ولكنها كانت في الوقت ذاته مسرحية بكل ما في هذه الكلمة من معني.

الفصل الثالث :-

الدرامـــا الإبداعيـــة للأطفال

تعد الدراما الإبداعية من أهم التقنيات المسرحية، التي يمكن الاستعانة بها لخدمة مسرح الطفل كتابة وتشخيصا وإخراجا وتأثيثا ،على الرغم من كون هذه الدراما مرحلة فنية وعمرية سابقة على أوليات وقواعد المسرح المدرسي، بسبب عفويتها الفطرية وتلقائيتها الارتجالية وتخييلاتها الإيهامية.

كما أن هذه الدراما الإبداعية لاتتقيد بالشروط المقننة، التي يخضع لها المسرح المدرسي ومسرح الطفل على حد سواء على مستوى التأليف والتشخيص والإخراج. أي أن الدراما الإبداعية فرجة عفوية وتلقائية تقوم على الارتجال والتمثيل التلقائي العادي، بدون التقيد والالتزام بتعليمات التمثيل التعليمي المعروف في كتب المسرح المدرسي. ومن هنا فالدراما الإبداعية فرجة لعبية فطرية طفلية قائمة على التمثيل التلقائي.

والتشخيص اللعبي الحر، وتبادل الأدوار، والتخييل الإيهامي، والارتجال الشخصي المنفلت من قيود الوعي والانضباط والإخراج التقني. إذا كيف يمكن تشغيل الدراما الإبداعية في مسرح الطفل من أجل إغناءه فنيا وجماليا، والرفع من مستواه، وتنويع أنماطه وأشكاله بالاتصال المباشر والدرامية؟

مفهوم الدراما الإبداعية

يقصد بالدراما الإبداعية النشاط التمثيلي للطفل، وهذا النشاط حاضر / غائب، بمعنى " أن الأطفال يقومون به بشكل تلقائي في حياتهم اليومية، خاصة في السنوات الأولى من عمرهم، وبذلك يؤكد حضور هذا النشاط. أما غيابه، فيتمثل في عدم معرفة الكبار لهذا النشاط، ومن

ثمة عدم توجيه الأطفال ورعايتهم عندما يمارسون هذا النشاط، إذ يكون هذا النوع نشاطا تلقائيا، تتاح فيه المبادرة للأطفال، لكنه يبقى مدرجا في إطار المسرح المدرسي، حسب البرنامج المتبع بالمدرسة الابتدائية الحكومية".

والمقصود من هذا أن الدراما الإبداعية هي كل ما يقوم به الأطفال من تمثيل ومحاكاة وتقليد وارتجال درامي داخل مؤسساتهم التربوية، اعتمادا على قدراتهم الذاتية تحت إشراف المعلم أو المدرب أو المنشط. وتتمظهر هذه الدراما في اللعب الإيهامي أو التخييلي أو النفسي، وفي تبادل الأدوار حينما يلعب الطفل دور الأب أو الشرطي أو العريس، وتلعب البنت في المقابل دور الأم أو الطبيبة أو العروسة.

ومن هنا فالدراما الإبداعية :" تنتمي إلى نشاط اللعب المحبب إلى الأطفال، والذي تظهر فيه اهتماماتهم، وتتحقق من خلاله حاجاتهم كجماعة وكأفراد، ويسهل بذلك التأثير فيهم، وتوجيه اهتماماتهم وهواياتهم، وإكسابهم الاتجاهات المرغوبة وغرس القيم والأفكار حول شتى الموضوعات. وبذلك، فإن ممارسة الأطفال للدراما الإبداعية تساعد على تكوين أنماط من الآراء، تتكون من أفكار وعواطف وأحاسيس وصور هي المادة الخام اللازمة لتفكيرهم الخلاق وأعمالهم الإبداعية.

بل إن النمو النفسي المستمر لخبراتهم العامة لايتم إلا عن طريق هذه التجارب الحية، التي تصقل إدراكهم للعلاقات والارتباطات، والتي تساعد على تكوين المفاهيم، التي تحدد استجاباتهم في الحياة المقبلة، التي يعبر فيها عن آراءه.

وبذلك يمكنها أن تخدم العملية التعليمية والتربوية، دون الإخلال بالروح الفنية التي تتميز بها.

وتسمى هذه الدراما بالإبداعية ؛ لأن هذه الدراما تشجع الأطفال على استخدام طاقاتهم الاستكشافية والابتكارية والأدائية والاجتهادية والتمثيلية عبر الأنسنة والتخييل والتشخيص والإبداع، وتبادل الأدوار الفردية والجماعية، وتشغيل تقنيات الارتجال والإلقاء العفوي الطبيعي، وتقليد الآخرين وتقمص أدوارهم بروح درامية هادفة ومعبرة.

وهذه الألعاب التي يقوم بها هؤلاء الأطفال تنطوي على الكثير من الخيال عند الطفل. لهذا، نجدها تنحو به منحى إبداعيا، الشيء الذي جعل بعض الباحثين يطلق عليها الألعاب الإبداعية ؛ لأن الكثير مما يتعلمه الطفل وينمي قوة الابتكار لديه يقوم على الخيال والتخمين والتساؤلات والاستفسارات والتنقيب والاستكشاف، وهو ما نجده منعكسا في أدوار اللعب التي يعيشها بالخيال.

وعليه فالدراما الإبداعية طريقة مسرحية هامة في تنشيط الطفل ،وإخراجه من عالمه الانعزالي نحو عالم أرحب عبر تشخيص مجموعة من الأدوار الفردية والاجتماعية تقليدا وتخييلا وإبداعا، وأداء مجموعة من المواقف التمثيلية الذهنية والوجدانية والحركية ارتجالا ومحاكاة وتشخيصا وإيهاما ولعبا.

الفرق بين الدراما الإبداعية والمسرح المدرسي

من المعلوم جيدا أن الدراما الإبداعية تختلف عن المسرح المدرسي ومسرح الطفل، لأنها لا تلتزم بنص مكتوب معين، ولا تتقيد بتصورات إخراجية محددة بدقة، ولاترتبط بأية تقنيات مسرحية أخرى على مستوى الكتابة والتشخيص والإخراج والتأثيث. بل لم تقترب هذه الدراما الإبداعية بعد فعليا وتقنيا وإجرائيا من مستوى الفعل الحركي، ولم تصل أيضا إلى درجة التأسيس المسرحي.

ويعني هذا أن الدراما الإبداعية هي مرحلة سابقة لمرحلة المسرح المدرسي، المقنن بتعليمات المعلم أو المؤلف أو المخرج أو السينوغراف. وبالتالي، يمكن الحديث عن مرحلتين أساسيتين في مجال مسرح الطفل: المرحلة العفوية التلقائية التي تمثلها الدراما الإبداعية، والمرحلة العلمية الواعية بتقنيات المسرح، ويمثلها المسرح المدرسي المرتبط بفضاء المؤسسة التربوية، ومسرح الطفل المقترن بفضاءات طفلية خارج هذه المؤسسة.

مقومات الدراما الإبداعية

ترتبط الدراما الإبداعية بسنوات التعليم الأولي والتعليم الابتدائي، أو تتلائم بيداغوجيا مع مرحلتي : المرحلة الواقعية المحددة بالبيئة الحسية، والمرحلة الخيالية الإيهامية الحرة، أي من السنة الثالثة إلى السنة التاسعة من عمر الطفل.

وترتكز الدراما الإبداعية على الارتجال، والتمثيل التلقائي، وممارسة اللعب بمختلف أنواعه. ومن ثم، فالقاعدة الأساسية في هذا النشاط:" هي ما يفعله الطفل، لأن الدراما هي الفعل، وليس الجلوس والمراقبة، والهدف من هذا النشاط ليس تخريج ممثلين، بل تربية الطفل وتنمية شخصيته، لذا يكون من الضروري إشراك جميع الأطفال في هذا النشاط، كما أن عنصر المشاركة يساعد على تنمية قدرات التلاميذ اللغوية، وعلى تنمية مهاراتهم، في حل المشاكل والإبداع، مما يعطيهم صورة مرضية عن النفس ويقوي لديهم الوعي الاجتماعي والتعاطف مع الآخرين ويوضح لهم القيم والمواقف المختلفة."

ويعني هذا أن الدراما الإبداعية تتكىء على التمثيل التلقائي، والارتجال العفوي الطبيعي، والإكثار من الألعاب الفطرية المتنوعة المبنية على المحاكاة والتقليد، والاهتمام بالتخييل الإيهامي، والميل إلى مسرح تبادل الأدوار، والانسياق وراء التشخيص الذاتي الاعتباطي، والتحرر من كل مقومات المسرح المدرسي أو محددات مسرح الطفل على مستوى الكتابة والتمثيل والإخراج والسينوغرافيا.

ومن هنا يمكن الحديث عن مجموعة من الدرامات الفرعية المنضوية تحت الدراما الإبداعية كالدراما الارتجالية، والدراما الإيهامية، والدراما اللعبية (الألعاب الدرامية)، ودراما التقليد والمحاكاة، والدراما التمثيلية، ودراما تبادل الأدوار....على الرغم من كون هذه الدرامات لها بعض الخصوصيات والمميزات الفنية والجمالية التي تفردها وتبعدها عن الدراما الإبداعية سواء من قريب أم من بعيد.

أهداف الدراما الإبداعية

للدراما الإبداعية مجموعة من الأهداف العامة والإجرائية، التي تخاطب في الطفل جوانبه الذهنية والعقلية والوجدانية والحسية الحركية، كما أن هذه الدراما تجمع بين الفائدة والمتعة، وبين التعليم والتسلية، وبين الإقناع والترفيه .

فالهدف – إذا – من الدراما الإبداعية هو إشراك الأطفال في اللعبة الدرامية الارتجالية، وتنمية القدرة الطفلية على ملاحظة الظواهر، وتذوق مظاهر الجمال والثقة بالنفس، وإتقان الحركات والرقص، والتعبير عن هذه الخبرات أمام أعضاء الجماعة الصغيرة، وتحقيق الذات، والتدريب العملي على التعاون في جو يغلب عليه روح اللعب الجماعي.

بيد أن الهدف الأساس من الدراما الإبداعية هو احترام خصوصيات الطفل، وتفهم نوازعه اللعبية والشعورية واللاشعورية، وتشجيعه على الاجتهاد والإبداع والابتكار، وارتجال الفرجات الدرامية بشكل فردي أو جماعي، وتحريره من عقده السيكولوجية الذاتية، وتطهيره من انطوائه الاجتماعي التي قد تؤثر عليه سلبا على مستوى علاقاته المدرسية والمجتمعية.

التوظيف الإخراجي :-

تستلزم الدراما الإبداعية الانطلاق من فكرة مستنبطة من خيال الأطفال، مستمدة من القصص أو من تجاربهم الحياتية الشخصية، وتشخيصها اعتمادا على قدراتهم الكفائية الذاتية والارتجالية بعيدا عن قواعد المسرح المدرسي. كما أن هذه الدراما الإبداعية في غير حاجة إلى جمهور واسع، مادام جمهورها بمثابة مجموعة من أفراد المجموعة.

هذا وتستوجب الدراما الإبداعية منشطا أو معلما أو مدربا، ونشاطا تخييليا من إبداع الأطفال وفضاء للتنشيط والتمسرح ومجموعة من الأطفال، ويعني هذا أن :" الدور الأساسي يترك للأطفال، حيث يؤلفون ويمثلون ويخرجون عن طريق اللعب وبواسطة هذا الفعل الذاتي إلى حد الغريزة، يعبر الأطفال عن أنفسهم وبتلقائية...

ويعني هذا أن الدراما الإبداعية تتسم بالمشاركة الجماعية في التأليف الارتجالي، والتشخيص التلقائي العفوي، والإخراج الجماعي الطبيعي غير الواعي، وتشغيل الأعمال البسيطة الساذجة الفطرية

وعلى العموم، فالدراما الإبداعية :" نشاط فني ينمي طاقات الإبداع الكامنة في الأطفال، حيث يتم توجيه الأطفال، لكي يعبروا عن أنفسهم وعن خبراتهم مستمتعين بتحويل هذه الخبرات إلى دراما ارتجالية. حيث يتم هذا النشاط دون اعتماد نص مكتوب، وبغير حاجة إلى مسرح، ولا إلى جمهور، ويمكن أن تدور الدراما الإبداعية على فكرة أو موضوع خيالي، وقد تكون مستمدة من إحدى القصص، أو الأحجيات، أو من مواقف حياتية، أو من مشاهد الطبيعة....، وبذلك تتحول الخبرات إلى ألعاب، لأن أهم مايميز فن التمثيل بشكله الدقيق عن سواه من الفنون هو اعتماده على اللعب...كما أن التمثيل يتطلب عملا كثيرا، ولكن عندما تتحسس أنه لعب عند ذاك لن يعود هناك عمل، بل لعب في لعب."

ويمكن للمخرجين الذين يقدمون عروضا مسرحية للأطفال الصغار أن يستلهموا الدراما الإبداعية، فيشغلونها في عروضهم الطفولية للتأثير على عفوية التمثيل التلقائي لدى الطفل، والتركيز على خصوصياته التمثيلية القائمة على الارتجال والتقليد واللعب وتبادل الأدوار وتخييل المواقف الإيهامية.

تركيب استنتاجي:-

وخلاصة القول: إن الدراما الإبداعية مشاهدة طفلية عفوية وتلقائية وطبيعية، مرتبطة بالطفل في مراحله العمرية الأولى وبالضبط بالتعليم الأولي والتعليم الابتدائي.

ففي هذه المرحلة الطفولية الأولى يصدر عن الطفل مجموعة من الأداءات التمثيلية التلقائية والعفوية التي تعبر عن الروح الإبداعية والاجتهادية لديه. فيمارس هذا الطفل / التلميذ في هذه الفترة التمثيل التلقائي وتبادل الأدوار الاجتماعية والحياتية والنفسية، ثم يمارس الألعاب الدرامية المتنوعة والمختلفة. ويجرب بعد ذلك الارتجال الانسيابي الذاتي، فيميل إلى المحاكاة والتقليد

الكاريكاتوري للأشخاص والحيوانات والشخصيات الخارقة، ثم يوظف الدراما الإيهامية لعبا وتخييلا.

ويمكن لمسرح الطفل أن يأخذ بهذه الدراما الإبداعية توظيفا واستثمارا، من أجل تقديم أعمال دراماتورجية عفوية وتلقائية لجذب الجمهور ودغدغته ذهنيا ووجدانيا وحركيا.

- التمثيل التلقائي: التمثيل اللفظي المنولوجي، والتمثيل الحواري، والتمثيل الحسي الحركي، والتمثيل الغنائي، والتمثيل السردي، والتمثيل الشعري...

.دراما اللعب: تقديم مجموعة من الألعاب الدرامية بعفوية وتلقائية .

الدراما الإيهامية:-

تشخيص مجموعة من الأعمال التخييلية كأن يتصور الطفل أنه ربان طائرة، أو قائد سفينة، أو راكب سيارة، أو أنه فارس يمتطي حصانا، أو أنه معلم يدرس.....

دراما تبادل الأدوار:-

يمثل الطفل ما يقوم به الأب أو الشرطي أو المعلم....وتقدم البنت ما تقوم به الأم أو العروسة أو الخياطة

دراما التقليد والمحاكاة الكاريكاتورية أو الجادة:-

تقليد مجموعة من الحيوانات، ومحاكاة مجموعة من الأشخاص، وتقليد شخصيات خارقة كالجن والعفريت والعملاق والمارد....

- دراما الارتجال: يرتجل الطفل مجموعة من المواقف الذهنية والوجدانية والحركية واللعبية بطريقة عفوية ارتجالية...

الدراما ونمو الطفل:-

يعتبر ميول الطفل من أهم الدعائم التي يجب مراعاتها عند الابتداء بالولوج للدراما، ويجب مراعاة أن تكون الأنشطة المقدمة مناسبه لعمر الطفل حيث أثبتت الدراسات أن يحاولوا التهرب من أن ا معظم الأطفال

يحاولون التهرب من الأنشطة التي تكون غير مناسبه لعمر الطفل واهتماماته بينما يطلق الأطفال العنان لطاقاتهم ومهاراتهم التي لا حدود لها في الألعاب التي تناسب مستواهم العمري

اللعب الدرامي عند الطفل

يكتشف الطفل العالم من حوله من خلال اللعب، فإذا نظرنا إلى الأطفال من حولنا نلاحظ أنهم يمضون معظم وقتهم في اللعب وأن اللعب بالنسبة لهم حياة

اللعب الدرامي يبدأ الظهور في سن الثالثه، ويرتبط اللعب الدرامي بعدة شروط اللعب

توفير الألعاب المناسبة لعمر الطفل وميوله
واهتماماته

.تشجيع الطفل على الاستقلالية

مراحل اللعب الدرامي

مرحلة المشاهدة .

في هذه المرحلة من اللعب يقتصر دور الطفل على المشاهدة فقط دون الاشتراك في اللعب

اللعب الدرامي الفردي:-يبدأ الطفل في هذه المرحلة باللعب بمفرده، أي عن طريق التحدث . مع نفسه بصورة مسموعه أو في عقلة بصورة غير مسموعه.

اللعب الدرامي المتوازي :–وهو اللعب بوجود الآخرين وليس مشاركتهم، فالطفل في هذه المرحلة لا يحب أن يلعب بمفرده وحيداً، ولا يحب أن يلعب معهم بنفس الوقت.

اللعب الدرامي التعاوني :–يشارك الطفل في هذه المرحلة الأخرين في اللعب، ويتعلم الطفل . معنى التعاون، والخطأوالصواب، والحقوق والواجبات.

الدراما الإبداعية

مفهوم الدراما الإبداعيه

لدى يقوم بها الطفل تحت إشراف المعلمة،محوره التقليد والمحاكاة وتنمية الخيال نشاط تمثيلي: الأطفال

وتبادل الأدوار؛

حيث يتمثل دور الأطفال (الذكور) بتقليد دور الأب أو الشرطي، أما البنات فيقمنا بتقليد دور الأم وربة المنزل.

أهداف الدراما الإبداعيه

١– الواقعية :–ينمي قدرة الطفل على تجاوز .

١.حدود الواقعية

2.إنماء الخيال لدى الطفل.

يستطيع الطفل أن يكتشف إمكاناته

٣.وقدرات

من خلال الدراما يستطيع الطفل التدرب

٤.على حل المشكلات

٥. إكساب الطفل ثقته بنفسه.

أهمية الدراما الإبداعية

وسيلةالأنشطة تعليمية:

. تعتبر الدراما أهم أسس المعرفة فيمكن للمعلمة الماهرة توظفهاغرفة

وسيلة لتنمية الجانب الاجتماعي للطفل:

بدون اللعب يصبح الطفل أنانيا، ولكن باللعب يتعلم المشاركة والتعاون ويتدرب مع الاطفال الأخرين على الأخذ والعطاء، كما أنه يصبح لاعباً حسنا وخاسر حسناً ومن خلال اللعب الجماعي يستطيع الطفل تدريجيا التخلص من حالة التمركز حول الذات.

وسيلة علاجية.:

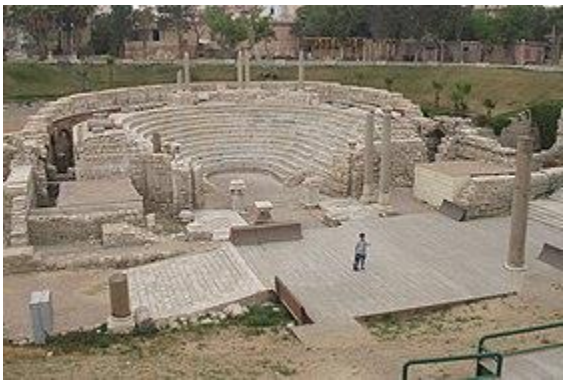
تأتي أهمية اللعب

بالدراما كأحدى أهم الوسائل لمساعدة الأطفال للتعبير عن انفعالاتهم والكشف عن كل ما هو موجود في اللاشعورإلى حيز الشعور

ومن خلال مشاهدة أوالمعلمة من خلال لعب الطفل يمكنها ملاحظة ما لدى الطفل وإخراجه يعاني منه ووضع برامج إرشادية .

الفصل الرابع :-

المسرح المصري

المسرح المصرى


نشأة المصرح المصري وتطوره عبر العصور

في العصر الفرعوني :-

كهنة معبد أمون في مدينة طيبة في مصر القديمة عرفوا فن تشخيص الروايات والقصص الأدبية بصورة مدعومة بالشعر والموسيقى وأمام جمهور من الصفوة (الأمراء والنبلاء والحكام) وقدكان هذا قبل مايُعرف في بلاد اليونان بقرون عديدة.؟

يقول المؤرخ الإغريقي هيرودوت (ت ٤٢٥ ق.م.) إن كهنة أمون كانوا يعدون ساحة المعبد المقدس في الأعياد والمناسبات الدينية لتقديم عروض تشخيصية، ويقوم واحد منهم بدور إله الشر ست، وآخر يقوم بدور أوزيريس، وامرأة تلعب دور إيزيس، وطفل يقوم بدور حورس.. وتكون العروض مدعمة بالموسيقى لتحفيز المشاهد وتجعله يتفاعل مع الحدث ويعيش معه.

كما كانت الملابس والمكياج معروفة بالشخصيات التي رسمت ووجدت نقوشها على جدران المقابر، وقد عرفت تلك المعلومات حتى عصر هيرودوت (تقريبا القرن الخامس قبل الميلاد) ويؤكد هذا الدكتور سليم حسن في موسوعة مصر القديمة.

وكذلك اكتشافات العالمان كورنتس ١٩٣٢ وكورت ١٩٣٨ التي عثروا على برديات تحتوي على نصوص مسرحية لعروض كانت من ٤٠ مشهد، في صورة أقرب ماتكون للشعر لتصوير مأساة إيزيس وبحثها عن زوجها في كافة البلاد، وعرقلة الإله ست والذي يحول دون إلتقائهم معا بشتى الصور (كما نعلم من أسطورة ايزيس واوزيريس المعروفة) وهذا يؤكد أن الفراعنة عرفوا فن المسرح من ألاف السنين.

المسرح الشعبي القديم :-

أما المسرح الشعبي الذي كان منتشرا بين عامة الناس في قرى ومدن مصر، فكان متمثلا في فرق من الرحالة المتجولين منهم الراقصين والموسيقيين والممثلين، يقدمون روايات قصيرة لا تتعدى أكثر من ١٠ دقائق ويلفتون النظر لهم بالموسيقى والرقص ويجمعون من الناس غلة وبيض وأطعمة ،لأن المصري القديم لم يعرف التعامل النقدي في هذا الوقت وهذه صورة قريبة جدا مما يحدث في أرياف وصعيد مصر حتى عصور قريبة بصورة كبيرة.

العصر اليوناني الروماني :-

وفي العهد اليوناني الروماني ظهر المسرح الإغريقي بصورته التقليدية، ولكن في مدينة الإسكندرية التي كانت تمثل الثقافة الهلينستية ،وكان يقدم بصورة إغريقية خالصة في ساحات وقصور أمراء وملوك البطالمة والنبلاء، ولاحقا في العصر الروماني حيث تم عمل مسارح بالصورة التقليدية. وقد كانت منتشرة في أوروبا وشمال إفريقيا وسوريا، وكانت موجودة في مناطق تجارية وتخصص لاجتماعات الأدباء والشعراء والعروض الفنية والموسيقية، مثل المسرح الروماني بالإسكندرية الذي تم اكتشافه بالكامل سنة ١٩٦٤. وبدخول العصر المسيحي وبعد إقرارها كديانة رسمية للأمبراطورية الرومانية في عهد الأمبراطور ثيودوسيس (ت ٣٩٥) فقضى المسيحيين على أغلب هذه الفنون لارتباطها بأحداث وثنية، فاندثر هذا الفن مثل ما اندثرت أمور كثيرة في هذا الوقت .

عرض الأراجوز

دخول العرب :-

وبعد دخول العرب لمصر، ورغم ذيوع الشعراء في أنحاء الدولة الإسلامية، و انفتاح العرب على الحضارات المختلفة ونقلهم كتير من العلوم والآداب الإغريقية والرومانية لم يكن هناك انتشار لفن المسرح بالصورة التي نعرفها اليوم، ولكن في العصر المملوكي في مصر في القرن الثالث عشر الميلادي انتشر فن خيال الظل (قَرَة كُوْز) في ربوع مصر.

وقد نشأ هذا الفن في بلاد القوقاز وأغلب الظن أنه نشأ في أواسط آسيا، وكان عبارة عن شاشة بيضاء يلعب ورائها خيالات لشخصيات مع أشعار وقصص وموسيقى لتقديم رواية قصيرة ذات مغزى ، ولاحقا تطور هذا الفن وأصبحت الشاشة البيضاء خلفية تلعب أمامها الشخصيات التي كانت عبارة عن عرائس تتحرك أمام المشاهدين وانتشرت شعبيا باسم "الأراجوز".

وكان له فنانين ومؤلفين أشهرهم كان ابن دانيال الكحّال (ت ١٣٣٥م) واللي كان له رواية اسمها "طيف الخيال". وبيقول المؤرخ ابن إياس الحنفي أن السلطان سليم الأول (يافوز) لما دخل مصر عام ١٥١٧م أعجب بفن خيال الظل وأخذه معه الأستانة لأبنه بايزيد لكي يراه، وكان ذلك دليلا على أنه لم يكن موجودا في مدن الدولة العثمانية في هذا الوقت .

الحملة الفرنسية :-

بعد دخول نابليون بونابرت لمصر بحملته سنة ١٧٩٨، أنشأ مسرح لجنوده للتسلية فتكونت فرقة "الكوميدي فرانسيز" الكوميدية ، وكان الفن اللي بيقدم فيه باللغة الفرنسية، يقول الجبرتي:

"وفي شعبان سنة ١٢١٥ كَمُلَ المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهوا، وهو المسمّى في لغتهم بالكُمِري (لعله يقصد الكوميدي) وهو عبارة عن محل يجتمعون فيه كل عشرة ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم، بغرض التسلي والملاهي

مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل إليهم أحد إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة.." (تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر ج١، عبد الرحمن الرافعي، دار المعارف ١٩٨٧) وبعد خروج الحملة من مصر سنة ١٨٠١م انتهى فن الكوميدي، ولم يعاود الظهور مرة أخرى إلا بعد سنوات طويلة .

عصر الخديوي إسماعيل :-

وفي حفل افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩م أنشأ الخديوي دار الأوبرا في مكانها القديم بميدان العتبة، من أجل +تقديم عروض أوبرالية أمام ملوك وأمراء أوروبا الذي كان يستضيفهم في الاحتفال الكبير، في وقت لم يكن أحد في مصر يعرف شيء عن هذا الفن نهائيا!.. وكلف الخديوي إسماعيل الموسيقار الإيطالي فيردى بعمل أوبرا يتم استخلاصها من التاريخ المصري القديم ، فقدم أوبرا عايدة ونظرا لعدم اكتمال التأليف فتم عرض أوبرا ريجوليتو أولا وتم عرض "عايدة " في وقت لاحق، بالإضافة إلى أن العروض كانت باللغة الإيطالية ولم تكن هذه اللغة منتشرة بين الناس.

وبعد انتهاء الاحتفال تم إغلاق دار الأوبرا لفترة طويلة جدا رغم تكلفة إنشاءات كبيرة في هذا الوقت. لكن في وقت لاحق تم ترجمة أوبرا عايدة للغة العربية وتم تقديمها للجمهور في مصر الذى لم يتقبلها في بداية الأمر، قبل انتشار المسرح الغنائي في أواخر القرن التاسع عشر.

كما شيد الخديوي في تلك الفترة مسرح آخر في الطرف الجنوبي من حديقة الأزبكية ،المطل على ميدان العتبة سنة ١٨٧٠، وعلى هذا المسرح ولد أول مسرح وطني. وشهد هذا المسرح عام ١٨٨٥ م أول موسم مسرحي لفرقة أبو خليل القبانى بالقاهرة، كما قدمت فرقة اسكندر فرح وبطلها سلامة حجازي أشهر أعمالها على نفس المسرح من سنة ١٨٩١ إلى ١٩٠٥. وكان سنة ١٩٠٥ هو أول موسم لفرقة الشيخ سلامه حجازى على تياترو الأزبكية.

يعقوب صنوع :-

دخل فن المسرح لمصر بصورته العصرية على يد الفنان يعقوب صنوع (الشهير بابي نضارة) سنة ١٨٧٦م و كان يجيد اللغة الإيطالية والفرنسية، فقام بترجمة عديد من أعمال الأدب العالمي وتقديمها عن طريق فرق مسرحية من الشام سليم نقاش وأديب نقاش، وكان هذا بتشجيع من الخديوي إسماعيل الذي كان سعيدا بإنشاء فن مسرحي في مصر مثلما رأى في بلاد أوروبا، وحضر بعض مسرحياته وأعجب بها ولقبه بموليير مصر، وكان يعقوب صنوع جريء وعنده رغبة جامحة للإصلاح، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداء الحكومي ، وندد بظلم الخديوي إسماعيل وتعسف حكام البلاد في عهده، لاسيما في مسرحية "الوطن والحرية" مما أثار عليه حفيظة الطبقة الحاكمة وعلى رأسها إسماعيل نفسه فأمر بإغلاق مسرحه!..

سليم نقاش ومارون نقاش :-

وفي الإسكندرية انتشر فن مارون نقاش وسليم نقاش كانوا شوام قدَموا كثير من العروض المسرحية في بيروت ودمشق، وجاءوا ليقدموا فنهم في مصر سنة ١٨٧٦م وشاركهم الترجمة والتأليف أديب إسحق الذي كان له دور كبير في الحياة الصحفية والأدبية في مصر أواخر القرن ١٩ وظهر أيضا يوسف خياط سنة ١٨٨٤ وهو أديب سوري ساهم في تعريب كتير من مسرحيات الأدب الفرنسي وإثراء الحركة المسرحية في بداية نشأتها في مصر. وفي سنة ١٨٨٨م شهد المسرح المصري تطورا كبيرا على يد أحمد أبو خليل القباني وفرقته المسرحية، واستطاع أن ينقل المسرح من الاقتباس عن الأدب العالمي إلى التأليف المسرحي، فكان التاريخ العربي زاخر بأعمال عديدة قدمها القباني على مسارح القاهرة والإسكندرية، مثل عنترة بن شداد وهارون الرشيد والأمير محمود نجل شاه العجم وغيرهم كثير.

الفصل الخامس :-

المسرح في القرن العشرين

جورج أبيض :-

وفي بداية القرن العشرين انتشر الفن المسرحي الغنائي (الأوبيريت) بين الناس عن العروض المسرحية التمثيلية التي اشتهر بها في هذا الوقت الفنان جورج أبيض وقد رجع من فرنسا سنة ١٩١٠ وتولى على عاتقه تأسيس المسرح الدرامي (التمثيلي)، لكن الغلبة كانت للمسرح الغنائي، الذي كان يعتمد على العروض الغنائية الراقصة لكثير من الفنانين المعاصرين والمشهورين في هذا الوقت هذا الوقت سلامه حجازي وبعده سيد درويش، ولكن في العشرينات بدأ المسرح الدرامي يأخذ وضعه بانضمام يوسف بك وهبي لقائمة رواد المسرح، فقدم أعمال لاقت نجاحا كبيرا بين جمهور مصر في القاهرة والإسكندرية وكذلك الأقطار الأخرى مثل سوريا ولبنان ومراكش (المغرب العربي).

وفي هذا الوقت كان هناك تنافس بين رواد المسرح الكوميدي نجيب الريحاني وعلى الكسار، وقد تميزوا بتقديم عروض تميزت بالكوميديا الهادفة وهى مصرية المنبع وغير مقتبسة عن الأدب العالمي، واشتهرت مسرحية "كش كش بك" لنجيب الريحاني واللي تم تقديمها على المسرح لفترة طويلة وحصلت على شهرة واسعة بين الناس داخل مصر وخارجها، كما اشتهرت شخصية عثمان عبد الباسط التي قدمها على الكسار في مسرحياته ولاحقا قدمها للسينما. وفي عشرينيات القرن العشرين بدأ الرأي العام ينادي بوجود مسرح وطني مصري بعيد عن الأدب العالمي، فنشأ المسرح الوطني سنة ١٩٢١.

وفي هذه الفترة ظهر المسرح الشعري بعد ما دخل بعض الأدباء في التأليف للمسرح مثل أمير الشعراء أحمد بك شوقي، فقد قدم العديد من المسرحيات مثل "مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" و"علي بك الكبير" وغيرهم، أيضا في سنة ١٩٢٨ رجع من فرنسا الأديب توفيق الحكيم و قدم عديد من المسرحيات مثل "أهل الكهف" وإيزيس" و "نحو حياة أفضل" وغيرها، و بدأت تخلق مسرح مصري بعيد عن الاقتباس من الأدب العالمي.

فترة الثلاثينيات :-

ولما ازدهرت السينما في الثلاثينيات، اتجه أغلب فنانين المسرح للأفلام السينمائية لكن مازال المسرح له جمهوره الذي كان يحب يتفرج على الرواية أمامه ويتفاعل مع الممثلين وليس على

شاشة العرض، ولكن ظلت الحياة الفنية قاصرة على الهواة والموهوبين إلى أن تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية سنة ١٩٤٤ وتأسس جيل من الرعيل الأول للمسرح و أخد على عاتقه تأسيس جيل جديد ، يعتمد على الدراسة أكثر منها اعتمادا على الموهبة مثل الجيل الذي سبقهم، وكذلك تغيير نظرة المجتمع للفن الذي كان حتى هذا الوقت لا يحترم الممثلين ولا يأخذ بشهادتهم في المحاكم!.. ولكن هذه النظرة تغيرت بعد ثورة ١٩٥٢.

ولما بدأت الدولة ترعى الفن وتنشئ المسرح القومي وتنتج أفلام سينمائية بنفسها، فتحولت الفرقة القومية المصرية التي تأسست سنة ١٩٣٥ إلى فرقة المسرح القومي، وظهرت أيضا فرقة المسرح المصري الحديث وكل هذا خلق جمهور كبير للمسرح ظهر بوضوح في المراحل التالية .

فترة الستينيات :-

وشهدت فترة الستينيات بعد ثورة يوليه ١٩٥٢ طفرة مسرحية غير مسبوقة علي صعيد الإخراج والتأليف والتجريب والترجمة، وبرزت في هذه المرحلة كوكبة كبيرة من المخرجين والمؤلفين ،الذين قدموا معظم عروضهم علي خشبة المسرح القومي، ومن هؤلاء سعد الدين وهبه ويوسف إدريس ونعمان عاشور وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى ورشاد رشدى والفريد فرج وميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور وعلى سالم، ومن المخرجين كرم مطاوع وعبد الرحيم الزرقانى، وجلال الشرقاوى وسمير العصفورى، وظهرت أيضا حركة نقدية قوية.. حتى جاءت الضربة القاصمة للفن عموما في مصر والمتمثلة في: الأولي نكسة ١٩٦٧ والانفتاح الاقتصادي في السبعينات. وقد كان له أثر كبير في العروض المسرحية المقدمة في هذا الوقت .

وبعدها ظهر المسرح التجريبي في مصر، وكان من المؤسسين لهذه الفكرة الكاتب والمخرج المسرحي السيد حافظ ، الذي قدم العديد من المسرحيات على مسرح الحرية في الإسكندرية ،وأسس فرقة الاجتياز التي تنقلت لتقدم عروضها في معظم مسارح قصور ثقافة الأقاليم في المحافظات.

فترة الثمانينيات والتسعينيات :-

وشهدت فترة الثمانينات والتسعينات اتجاه العروض المسرحية لكوميديا الفارس (وهي الضحك للضحك بدون هدف) لما سيطر القطاع الخاص على المسرح وجري المنتجين ورا المكسب وشباك التذاكر عن تقديم فن هادف، وقل أيضا دور مسرح الدولة، وقلت العروض الدرامية أو العروض الكوميدية الهادفة إلا مسرحيات محمد صبحي أحيانا، وشهدت الفترة ظهور وتألق ممثلين كوميديان كتير مثل عادل إمام و محمد صبحي و أحمد بدير و محمد نجم وسمير غانم وسيد زيان وغيرهم.

تعريف المسرح وأنواعه :-

يمكن تعريف فن **المسرح** بأنه ذلك الفرع الفني المنبثق عن فنون الأداء والتمثيل، حيث يتم تجسيد مجموعة من الأحداث المتسلسلة في قصة أو نص أدبي ما على مرأى من المشاهدين ببثٍ مباشر فوق خشبة المسرح، ويتم الاستعانة بالعديد من المؤثرات الصوتية والموسيقية والإيماءات والكلام.

ويأتي ذلك لإضفاء طابع خاص على النص وتصميمه وطريقة تقديمه، ولا بد من الإشارة إلى أنه من الخطأ استخدام الكلمات التالية (العرض المسرحي أو كلمة المسرحية) للتعبير عن فن المسرح، حيث أن هناك فارق كبير وملموس بين المصطلحات، فالمسرحية هي النص الأدبي المُقدم بواسطة الأشخاص في خشبة المكان المخصص لذلك وهو المسرح، أما المسرح فوق المكان أو الحيز الواقعي الذي يتم فيه تمثيل الأدوار وتجسيدها، ويمكن القول أن **المسرح وأنواعه** المختلفة هو أبو الفنون بأكملها.

..المسرح وأنواعه:-

تصنيفات **المسرح وأنواعه :-**

:من حيث الشكل:-

- **المسرح المفتوح**

يختص بعروض الأزياء والعروض الدرامية

المسرح المرئي:–ذلك النوع من المسارح الذي تكون تؤدى فوق خشبته العمل المسرحي، ويعتبر جزءًا من الصالة عادةً

المسرح الدائري :–

وهو ذلك المسرح الذي تنتشر المقاعد الخاصة بالجمهور على جوانبه الأربعة، وتكون خشبة المسرح في هذا النوع منخفضة قليلًا لتتاح الفرصة للمشاهدين بمشاهدة العرض بوضوح .

المسرح الأمامي:

ويعد هذا المسرح من أكثر أنواع المسارح انتشارًا واستخدامًا، حيث تتمركز المقاعد في الجزء الأمامي من المسرح، بحيث تقابل المقاعد خشبة المسرح، وهو من أفضل تصنيفات المسرح وأنواعه.

من حيث الهدف :–

- **المسرح التراجيدي والدراما الجادة**

يقدم هذا الهدف عرضًا مسرحيًا يصور فيها السقوط المفاجئ للشخص الذي يجسد شخصية البطل، وغالبًا ما يكون هناك تجسيدًا لمزيجٍ من الأقدار والإرادة الإلهية، وغالبًا ما يكون البطل ناقصًا أو مُعابًا

- **الدراما السوداء**

وهي تجسيد الأبطال لأحداث قصة فيلم أو مسلسل تلفزيوني تطغى على أبطالها المشاعر المتدفقة حد المبالغة، وغالبًا ما يحدث صراعات بين الشخصيات المتداخلة.

- **المسرح الكوميدي**

عبارة عن عمل درامي يطغى عليه طابع روح الدعابة وخفة الظل والضحك، يقدمه البطل بنبرة تملؤها السخرية، وغالبًا ما تضج بالقرارات السعيدة

مسرح العرائس

وهو ذلك المسرح الذي يكون أبطاله مجرد دمى يحركها البشر، ويختلف عن تصنيفات المسرح وأنواعه الأخرى من حيث تجسيد دور البطولة، إلا أن الإنسان هو المحرك الأول لهذه الدمى بطريقة متخفية لإيصال رسالة ما، ويخاطب عقل الطفل غالبًا، ويستعان به كوسيلة ترفيهية أو تعليمية

- **المسرح التجريبي:-**

ينفرد هذا المسرح بقدرته على استعراض مجموعة من أجرأ الأفكار وأكثرها حداثةً بين العروض المقدمة على خشبات المسرح وأنواعه، وتخرج بطبيعتها عن النمط التقليدي المألوف للإتيان بفكرة جديدة من باب التجريب، ويمتاز بتطرقه لقضايا سياسية ودينية وفكرية واجتماعية.

- **المسرح الموسيقي**

يجمع الحوار القائم في هذا النوع من أنواع المسرح بين الحوار والغناء ويخلط بينهما، ويمتاز هذا النوع باعتماده على الأغاني بشكلٍ أكبر من الحوار على عكس أهداف المسرح وأنواعه الأخرى.

- **المسرح الغنائي**

ويعرف بمسرح الأوبرا أيضًا، يقدم الأبطال في هذا النوع من المسارح أحداث قصةٍ ما بالاستعانةِ بالموسيقى؛ لذلك فإنه أحد أنواع الفن التمثيلي الغنائي، وينفرد فن الأوبرا عن بقية التمثيليات التقليدية المعروضة فوق خشبة المسرح بأنواعه المختلفة، فيقدم فيها الأبطال عددًا

من الفنون كالتمثيل والأزياء والموسيقى والغناء في آنٍ واحد، بالإضافة إلى احتمالية تقديم عروض رقص وباليه.

مكانة فن المسرح

يحظى فن المسرح بمكانة مرموقة منذ زمنٍ بعيد، وقد اتخذ فن المسرح طابعًا شعريًا منذ لحظةِ تأسيسه وحتى حلول القرن التاسع عشر، وتعدد المسرح وأنواعه وفقًا لطبيعة المسرحية المعروضة، ويعود تاريخ ظهوره إلى أيام الإغريق والرومان، ويمتاز هذا النوع من الفنون بقدرته الخارقة على الجمع بين العناصر الفنية المتعددة.

ويكمن الهدف من ظهور المسارح باعتبارها الوسيلة الوحيدة والمثالية للتعبير الفني، ولذلك يعد بيت من بيوت الفن، وتشير المعلومات إلى أن المسرح وأنواعه قد ظهر في مصر أيضًا قبل ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد، حيث كانت تقام في الاحتفالات ذات العلاقة بالطقوس الدينية.

عناصر المسرح

من أبرز عناصر المسرح

- **صالة العرض**، وتتألف من خشبة المسرح والمقاعد المخصصة للجمهور، وأماكن الاستراحة والدخول والخروج
- **خشبة المسرح**، وهي المنصة التي تُعرض على متنها الحوارات وتُجسد عليها الأدوار.
- **الشخصيات**، وهي الممثل، المخرج، المنتج، الجمهور.

- – **الديكور**، ويشار به إلى فن المناظر المستخدم في عكس الألوان والصورة –.ضمن العمل المسرحي

- خصائص المسرح

- ضرورة جذب انتباه الجمهور واحتكاره طوال فترة المسرحية.

- توفير بيئة وحلقة تواصل مناسبة وفعالة بين الممثل والمشاهد بشكلٍ مباشر (وجهًا لوجه).

- عدم القدرة على تجاهل الأخطاء، كما أنه لا تتوفر أي فرص للإعادة.

- الحصول على ردود الأفعال والتغذية الراجعة بشكل مباشر حول الأداء والمسرحية بشكل عام.

- بذل قصارى الجهد من قِبل المؤلفين لنيل إعجاب المشاهد.

- تقديم المزيد من الثقافة لعشاق المسرح بشكل كبير، حيث يتيح الفرصة للقراءة في مختلف الكتب والموضوعات التي تتمحور حوله

الفصل السادس:– .

قضية النص المسرحى بين الفصحى والعامية

كادت أقلام النقاد والكتاب أن تتوقف عن الكتابة في الفصحى والعامية في المسرح المصرى، منذ بداية. وكل ما كتب، حول هذا الموضوع، مثل امتزاج الفصحى بالعامية منذ عام ١٩٣١ الستينيات، ، أو ١٩٦٢وكات من خلال بعض المقترحات إنشاء الفصحى المبسطة، حتى عام أو ابتكار لغة توفيق الحكيم الثالثة، أو تحديد اللغة حسب موضوع المسرحية، أو التحمس لإحدى اللغتين ..... إلخ. وما بعد عام ١٩٣١ كانت الكتابات تدور على وتيرة واحدة، تتمثل في عرض آراء المعارضين أو الرافضين لإحدى اللغتين، مع ملاحظة أن هذه الكتابات لم تتعرض للنصوص المسرحية بصورة شاملة.

ومن الغريب أن هذه الأقوال والكتابات، هي ترديدُ الأقوال وكتابات، قد قيلت وقد ثبت فى هذا الموضوع منذ عشرا ت السنين. أى أن جميع الكتابات منذ عام ١٩٣١ ما هي إلا صور ُ دون تجديد يذكر. .متكررة من أقوال

وبالرغم من ذلك، لم يتطرق أى ناقد أو كاتب لهذه القضية ساردا النشاط المسرحى فى مصر. وذلك – من وجهة نظرنا – راجع إلى قلة وندرة وصعوبة الحصول على مصادر ومراجع هذه القضية طوال تاريخ المسرح المصرى. هذا بالإضافة إلى صعوبة تتبعُ النشاط ١٩٣١فمعظم النصوص المسرحية لم تنشر بأية .المسرحى فى مصر، منذ بداياته حتى عام صورة من الصور.، حتى يطلع عليها من يتعرض لهذه القضية فى هذا الوقت المتقدم من تاريخ المسرح المصرى .

أولهما، تتبع العروض المسرحية :الكتابة فى هذا الموضوع، بهذا المنهج تتمثل فى أمرين منذ بدايتها فى مصر، وذلك من خلال دوريات دار الكتب المصرية. والآخرالبحث عن وبتوفر هذين العاملين، أقدمت .مطبوعات ومخطوطات مسرحيات معظم الفرق المسرحية، منذ على خوض تجربة الكتابة فى هذا)*(بداية عملها فى مصر الموضوع، لما وصلت إليه الحالة المسرحية فى مصر، فى وقتنا الحاضر، من شيوع الرقص والعرى واللغة السوقية

فقضية الصراع بين الفصحى والعامية فى المسرح، بدأت منذ .المبتذلة، ال العامية الدارجة اشتغال)يعقوب صنوع(بالفن المسرحى. ففى الفترة ما بين عامى)١٨٧٠-٠٧٨٠ ،)ومن خلال مسرحيات صنوع، وجدناه يدافع عن اللغة العامية، التى ارتضاها لها، ومنها:)موليير ومصر وما يقاسيه،(.

)*والعليل، وبورصة مصر، وأبو ريدة وكعب الخير، والأميرة االسكندرانية، والسواح والحمار، وصنوع يعر الكوميدية(بالواقع الذى يتأتى بين الناس، والناس (التياترية العامية أيضاً ف مادة فى حياتهم الواقعية يتكلمون العامية ولو كانوا من المشايخ والمثقفين، ثم حاول أن يثبت أن للعامية طاقة جمالية، ، من خالل مسرحيته ترشحها ألن تكون لغة أدب كاللغة الفصحى، ويقدم موليير مصر وما يقاسيه( )١ ،)(على ذلك دليلا عمليا

ومنها هذا الحوار بين)اسطفان(و)مترى(، وهم من ممثلى فرقة صنوع، الذى يأتى فى مترى: بس يا شيخ ما تصربعنيش، كالمك ده صحيح واال تشويش؟ :)الحوار باسم)جمس لكونها عن .اسطفان: خد واقرا ده جرنال شهير بالإسكندريه، يذم ويطعن ويلعن التياترات العربية مترى: واللى كتب الكالم ده هو مين، يا .أصول النحو خارجه، ورواياتها مكتوبة باللغة الدارجه هل ترى من ابناء الوطن او من الأوروبيين؟ اسطفان: ايطاليانى كاتب هذه الأقوال، كما وأن دا من رئيسنا جمس بالغيره . .ايطاليانى ذات الجرنال

.

١-وقد نشر د/محمد يوسف نجم هذه المسرحيات نف كتابه)االمسرح العربي: دراسات ونصوص

٢- يعقوب صنوع (- دار الثقافة - بريوت -٣٦٩

وقد نشرت د/ جنوى عانوس هذه اللعبات بف كتاهبا –)اللعبات التياترية(الهيئة المصرية راجع : د/ أنور لوقا – مسرح يعقوب صنوع – جملة (– 3(3691)**(٣ العامة للكتاب ()اجمللة(–عدد)١٣–)مارس ٣٦٩٣–ص) ١٧

بيموت، وكلماّ متـرى: عرفته يا عم، دا رجل بالهم علينا بيفوت ويرانا فى لعبه جديدة بنعيد، عوض ما يقول لنا نهاركم سعيد، يقول لنا لعب الروايات دى الهلس عار، ما ينبسطوا منها متنا من .الكبار وال صغار. فقلنا له ذات يوم ورينا رواياتك البديعه، فجاب لنا قطعه شنيعه الضحك لما قريناها، وتانى يوم فى وجهه حدفناها. وقال انه كاتبها بالنحوى بالقاف والنون، مثالً ن يدخلون، ويلبس البنطالون، وانتو نح يشربون ويركسون ويضحكون،

اسطفان: دا رجل مجنون. فال احد يعتبر كالمه، ونحن ننجح وهو ما . وبعد ذلك كلنا ينطلقون متـرى: احنا نقدر بكلمتين نجاوبه ونسد فمه، ونخليه يهرب ويستخبى فى حجر .ينول م ارمه اسطفان: عفارم يا مترى كالمك زى .امه. الكوميديه تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس متـرى: فيا هل ترى العالم فى مخاطباتها تستعمل اللغة النحوية، أو اللغة .االلماس الاصطلاحيه؟

(اسطفان: المشايخ وأصحاب المعارف والفنون، عمرهم ما بيكلموا بعضهم بالقاف والنون.)١

ولعل اختيار اللغة العامية من قبل صنوع، راجع إلى موضوعات مسرحياته الاجتماعية المبنية على المواقف الكوميدية، هذا فضلا عن شيوع العامية في المجتمع المصري الغير مثقف. لأن الفن المسرحي كان جديدا على المجتمع .

ومن الصعب إقبال المثقفين على الفن المسرحى فبادئ الأمر ذلك الوقت كان جديدا وموجهاً إلى العامة أكثر من توجيهه إلى الخاصة بادىء الأمر. أى أن مسرح صنوع كان

موجها إلى العامة أكثر من توجهه للخاصة .وبعد نفى صنوع من مصر، وغلق مسرحه، توافدت إلى مصر الفرق الشامية، التى التزمت الفصحى فى عروضها المسرحية – لعدم استطاعتها تقديم العامية المصرية، لصعوبتها عليهم، وأيضا العامة المصرية – فقد وصلت إلى الإسكندريةً عدم تقديم العامية الشامية، لصعوبتها على العامة. فرقة سليم خليل النقاش فى ١٨٧٦/١٢/١٦ بمصاحبة أديب إسحاق ويوسف خياط، وقامت هذه الفرقة بتمثيل بعض المسرحيات من تأليف مارون النقاش فى مسرح)زيزينيا مثل (هارون الرشيد)في ١٨٧٦/١٢/٢٣.

.فكانت هذه العروض فى مصر *(أول عروض مسرحية عربية تمثل باللغة الفصحى عروضها بالإسكندرية، حتى انتقلت إلى القاهرة فى أوائل عام١٨٧٩ بقيادة يوسف خياط – بعد انسحاب سليم النقاش وأديب إسحق – فقدمت فى عام ١٨٧٨ مسرحيتى)الجبان، وبداوية ، وهما بالفصحى أيضا) بجانب المسرحيات.الأخوين( )٩ ، بجانب المسرحيات السابقة

وللتعرف على أسلوب لغة هذه المسرحيات – فى ذلك الوقت – نذكر الموضعين التاليين، لنبين بهما عبا ارت السجع، من. أساسيات أسلوب الكتابة الأدبية وقتذاك فالموضع الأول هذه التى تعد

العبارة من مسرحية)السليط الحسود(لمارون النقاش، وفيها يناجى)أبو عيسى(نفسه قائلاً: " هذا العقد اللولو يسوى روح سمعان السليط. بالحقيقة إن إسحاق القدسى كملك بسيط. لأنه مجمل باألوصاف الحميدة ومزَّين بتواضعه وتقواه. ولا ريب في أن رأس الحكمة مخافة الله. فهو من أول جمعية معى امتلك منى جميع المحبة. فلا بد من أن أتمم له على بنتى الخطبة. لأنني من برهة كنت تهيأت لأخاطبها لأجل خطبة سمعان الآن

أتمم مكالمتى معها مبدلا الخطبة لهذا الإنسان، وسبحان من أبدل درهمنا بدينار .لأن اسحاق أرق من النسيم وسمعان أحر من النار. فأستريح منه وأوفيه ماله على آخر فضة. وذلك من خير إسحاق بوجه السماح لا بوجه القرضة ")١(.

والموضع الآخر :هذا القول :والموضع الآخر من مسرحية) لمى وهو ارس(لسليم خليلّ أترين يا شقيقتى مى كيف. أظهر أنه "من (هوراس) (لمى النقاش: كيف أن خطيبك كورياّ س داخلهً الناس.لأنه عند سماعه بحدوث الحرب .فى الحقيقة من أشجع الفرح الإنشراح والكفاح. وذلك أمس مساء وتأهب وسار من مدينته ألبا حتى وصل إلى رومية فى هذا الصباح.

وعن قليل يحضر إلى هذا المقام. وهو الأن فى ساحات الصدام. منتظر وفود عساكر مدينته ليشبوا نار الحرب ذاتً الضرام أن تطلبى الانتصار . ويشنوا الغارة على عساكرنا الرومانيين. فعليك إذاً أن تطلبي الانتصار لمدينتنا رومية من مارس إله الحرب ومن الآلهة أجمعين")١(.

وفى عام ١٨٨١ ظهرت فرقة)سليمان حداد(، فقدمت بالفصحى مسرحية)الغيور( )٩ ،)ثم توافدت الفرق بعد ذلك، مثل فرقة)سليمان قرداحى(التى قدمت بالفصحى مسرحية)فرسان ((بالفصحى أيضا على الباغىً العرب( )٤)عام ١٧٧١ ،وقدمت فرقة)القبانى مسرحيتى تدورالدوائر، وحمزة المحتال( )٥)فى عام ١٧٧٤ ،ومسرحية)والدة( )٩)فى عام ١٧٧٥

.وفى هذا العام عاد يوسف الخياط فقدم بالفصحى مجموعة مسرحيات متنوعة منها)الكذوب، شارلمان، الخل الوفى، أندروماك، العلم المتكلم( )٨ .)وفى العام التالى –١٧٧٩ – سليمان قرداحى(فقدمت مجموعة أخرى بالفصحى منها)حفظ الوداد، زنوبيا، (نشطت فرقة سليم وأسما، الباريسية الحسناء، بجماليون، الجاهل المتطبب، غ ارم الملوك، أستاكيوس، يوسف مارون النقاش – أرزة لبنان – (– 3((الحسن، الحكيم الجاهل، الفرج بعد الضيق( )٧

د/محمد يوسف نجم – السابق – ص)٣٦٦،٩٧٧ .)

– 9( )331،334()مسرحية السليط الحسود(– المطبعة العمومية – بريوت– ٣٩٩٦ – ّ (أو)مىّ رحية)مى – المطبعة الكلية – بريوت –)سليم خليل النقاش – مس وهوراس(ص – ٣٩٩٣/٩/٩٤ –)٣٣٩١(عدد(–)3([(.المركز رقم]٣٣٦٩((٣٩١١ – ص)٤ ،)ص– ٣٩٩٩/١/٩٣ –)٣٤٧٣(عدد(– الأهرام:)انظر(– ٤)3( )الأهرام:)انظر(– ٣ على الباغى تدور الدوائر(انظر:)الأهرام(– عدد)٩٧٧٣ –)٣٩٩٤/١/٩٩– ص (–)1( )٩ ،)

.(لنتخذ حوار افتتاح مسرحية)الجاهل المتطبب(مثالً، للتعرف على لغة هذه المسرحيات)

والمسرحية تدور في إطار كوميدي حول الزوجة)مارتين(التي تدفع بزوجها)سجنرل(كى يكون طبيبا

ً رغم أنفه، ثم تدور بعد ذلك حول هذا الخلط، بين حقيقة الزوج، ومهنته كطبيب. وتفتح :المسرحية بهذا الحوار بين الزوجين

سجنرل: طالما كررت لك المقال. بأنى لاأستطيع صبراعلى هذا الحال. وأعلمى أنى لا أنفذ ما تقترحيه على من المقاصد. ولاأزال لآرا ك مقاوم معاند. وإنهّ. بصفة رجوليتى. وكونك زوجتي. .ينبغى أن يكون كلامى نافذا عليِك ومقبولا لديك .

مارتين: وأنا كذلك أقول. ولست عن تصميمى أحول. إن بغيتى أن تعيش طبق مرامى. وتتبع ما ألقيه عليك من كلامى. وتعلم أنى ما تزوجت بك إلا لترفعنى إلى أسمى مكانة. لا لأجل أن وهذا الحوار يبين لنا أن أسلوب العربية الفصحى، المتميز بسجعه، هو (تهيننى هذه الإهانة.)

الأسلوب الأمثل والمستمر فى مسرحيات هذه الفترة. أى أن الأسلوب لا تغيير فيه – عما سبق .– ولا تجديد سوى فى الموضوع فقط، لا فى شكل اللغة.

واستمر هذا الأسلوب متبعا ١٨٨٩ فقدم به القبانى مسرحية)الخيانةً والصيانة()١ .)وفى عام ١٨٩٠ قدمت فرقة)

ثم قدمت فرقة)إسكندر فرح(فى عام (سلامة حجازى( )*(مسرحية)الأمير حسن( )٩ ، ١٨٩١ بنفس الأسلوب الفصيح مسرحيات)الخليفةُ والصياد، وأفيجينى، وأوتللو( )٤

، واستمرت هذه المسرحيات الفرق الشامية حتى نهاية عام)تعرض بين الحين والحين من قبل وفى يناير ١٨٩٣ نشط .١٧٣١ ،دون أن تتخللها أية مسرحية مختلفة فى أسلوب اللغة المتبع الاحتلال الإنجليزي في مصر، وبدأ فى رسم مخططه لإبعاد .المصريين عن هويتهم العربية، من خلال الدعوة إلى استبدال العامية بدلا من العربية الفصحى قد نشر المستر)وليم و لكوكس(خطبة تلاها فى كلوب الأزبكية ونشرتها جريدة)الأزهر(فى يناير ١٨٨٩

وكانت الخطبة بعنوان (لم لم توجد قوة الأختراع لدى المصريين الآن(وقد أوردَ وكانت الخطبة بعنوان)لم المستر وليم من الأسباب لفقد قوة الاختراع عند المصريين استبقاءهم اللغة العربية الفصحى بالأمم الأخرى وبالأخص الأمة الإنجليزية، وقالً إنها استفادت إفادة كبيرة بإغفال اللغة الالتينية التى كانت لغة الكتابة

وأشار بإغفالها واستبدالها باللغة العامية عندهم واستبدالها باللغة الإنجليزية الحاضرة .....]ولكن جريدة الهلال تصدت لهذه الخطبة وردت عليها من خلال الحديث عن موضوعات شتى من أجل الحفاظ

١-الخطيب)المركز رقم]٣٦٤ ،)]غرام الملوك، أستاكيوس، يوسف الحسن(: عدد ٧٥ - ١٨٨٦/٣/١٣، ٢-(الحكيم الجاهل)عدد١٠٩)-١٨٨٦/٤/٢١(الفرج بعد الضيق)عدد(١١٢)-١٨٨٦/٤/٢٥

٣--موليري - مسرحية)الجاهل الخطيب(: ترمجة محمد مسعود المطبعة الإبراهيمية (-بالإسكندرية - ٣٩٩٦

على اللغة العربية منها:[وجوب الحفاظ على اللغة العربية الفصحى من خلال المقارنة بين اللغتين العربية والإنجليزية والفرق بين الفصحى والعامية فيهما وعن اللهجات واختلافها ..... ووجود القرآن والجامعة العربي

والمحافظة على التراث ...

....إلخ ....

أما في القصص والروايات والتواريخ وسائر المواضيع الأدبية العمومية، فالكاتب مكلف بانتقاء الألفاظ التى تفهمها العامة ..... ويجب علينا فهم المقصود بالذات من كتابة الكتب الأدبية للعامة بأننا إنما نريد بذلك اكتسابهم المبادىء الأدبية أو التاريخية التي تعلمهم ألفاظ اللغة وقواعدها

.... وخلاصة القول إن المواضيع العلمية العالية لاغنى لكاتب فيها عن الأركان إلى ما وضع لكل علم من الأوضاع والمصطلحات ولا مندوحة له عن استعمالها فهمها العامى أو لم يفهمها على أن العامى فى غنى تام عن هذه المواضيع لبعدها عن مداركه واحتياجاته. أما المواضيع التاريخية والأدبية العمومية وما جرى مجراها فالكاتب فيها مطالب بتجنب كل ما يحول دون فهمها لدى الخاص والعام فيجب أن تكون عبا ارته فيها بسيطة واضحة سلسلة خالية من كل

تعقيد حتى تكون المعانى جلية للمطالع كل الجلاء لايحتاج فى فهمها إلى التوقف لحظة أو مراجعة معجمات اللغة) ١.)

وهذا الموقف يعد بحق أول موقف تطبيقى لبيان أيهما أصلح فى الكتابة الأدبية بصفة عامة، والكتابة للمسرح بصفة خاصة، هل هى الفصحى أم العامية؟ ... والقارىء يخرج من هذه المناقشة بأن الفصحى السهلة الواضحة، هى الطريق الأمثل لعرض الموضوعات المسرحية كي يفهمها العامة من الشعب المصري

ويعتبر هذا الموقف هو الذى شجع الكثير التجربة بكتابة مسرحياتهم بلغة فصيحة سهلة، تكاد ففى نفس العام، عام .تقترب من العامية، بل ووصلت بالفعل إلى اللغة العامية، بعد ذلك الروايات المفيدة فى علم (١٨٩٣ نشر محمد عثمان جلال – رائد التعريب المصرى – كتابه أستير(و)أفغانية( ]أو (التراجيدة(المشتمل على ثلاث مسرحيات من مآسى راسين، هى)أفيجينيا([و) الإسكندر الألكبر(. وفى مقدمة الكتاب قال: " إن من الروايات الجارى تمثيلها فى أوروبا ما يسمونه بالت ارجيدة وهى عبارة عن وقائع تاريخية إما حربية أو عشقية وقد اشتهر فى فرنسا رجل يسمى راسين وكان فى عهد لويس الرابع عشر الذى نشر المعارف وأعان الشعراء والمؤلفين على حسن الاختراع ورقيق الابتداع فاخترت من كتابه ثلاث روايات)وسميتها راجع : (– 3(بالروايات المفيدة فى التراجيدة(وهى أشبه شىء بالفرج بعد الشدة وبلوغ ألمل جملة)اهلالل(– ابب املقاالت: اللغة العربية الفصحى واللغة العامية – عدد ٩)

بعد مدة. واتبعت أصلها المنظوم وجعلت نظمها يفهمه العموم فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام. ")١(

وتعتبر هذه المقدمة أول تصريح – من أحد رواد التعريب المسرحى في مصر .

ومن الواضح أن البيئة المسرحية فى ذلك الوقت لم ترحب بالكتابة المسرحية بأسلوب اللغة)العاميةالدارجة

بهذه الفكرة، ولم تتقبل مسرحياته العامية، من أجل صعوبة اللغة العامية على الفرق الشامية – كما أوضحنا – هذا بالإضافة إلى عدم تقبلها من قبل الجمهور المصرى، إلا فى القليل النادر. والدليل على ذلك أن مسرحية)أستير(لمحمد عثمان جالل لم تمثل منذ تعريبها فى عام ١٧٣٩ (إلا فى حفلتين الأولى فى عام ١٧٣٩ من خلال فرقة)سليمان القرداحى( )١ ،

والأخرى فى عام ١٧٣٣ من خالل فرقة)القبانى( )٩ .)أما مسرحية)أستير(من تعريب سليم تادرس وجورجى عبود، فقد مثلتها فرقة)سليمان قرداحى(عشرات المرات ما بين عامى لأنها معربة باللغة الفصحى. وبالنسبة لمسرحية)أفيجينيا(– لمحمد (4( ))١٧٧٩ ، ١٧٣٩ عثمان جالل – فلم نعثر لها على أية حفلة تثبت عرضها على الجمهور،

أما أفيجينى أو الرجاء بعد اليأس(من تعر يب نجيب حداد، فنجد أن جميع الفرق ،ً . وأخيراعامى)المسرحية قد عرضتها باستم ارر فيما بينً ر مسرحية)الإسكندر الأكبر)١٧٣١–١٣١٨( )٥) لأنها باللغة الفصحى أيضا ثلاث مرة واحدة من خلال حفلة تمثيلية أما مسرحية)إسكندر ذى (،9(لإحدى المدارس فى أقاليم مصر عامُ وجدنا أنها م ١٣١١ . – 3(– القرنين(لخليل حصلب، أو)الإسكندر المقدونى(فقد مثلتهما

–محمد عثمان جلالل –

١ – هذا الرائد (الروايات المفيدة في علم التراجيدة – المطبعة الشرقية –٣٣٣٣ هـ – ص)٩)*(بتعريب المسرحيات السابقة باللغة العامية، بل استمر على هذا النهج نف ابقى مسرحياته ومايكتب المعربة، مثل)الثقلاء، والشيخ متلوف، والمخدمني، والنساء العاملات، ومدرسة راجع: جريدة)مصر(–عدد)٩٦٧ –)٣٩٦٩/٣٩/٣٦((– 9(.)الزواج، ومدرسة النساء ً)٤)عدد(– المقطم)جريدة: راجع(– ٣)3796(– 3966/3/33 [(.المركز رقم]٣٧٧

–)انظر: أعداد جريدة)القاهرة(بداية من العدد)١١)وما بعده لعام ٣٩٩٩ أعداد جريدة)المقطم

أيضا – معظم الفرق بين عامى)١٧٣٨-١٧٣٣( )٨)لمرات عديدة، لأنهما باللغة ولنذكر بداية مسرحية)إسكندر ذى القرنين(لخليل حصلب، كدليل على ما نقول. ً .الفصحى ففى بداية المسرحية يقول القائد)إشيليوس(للقائد بوزونياس: " أعلم أيها القائد بوزونياس أن الملك فيلبس قد طغى. وجنى علينا وبغى. وخرب بلدنا.

المسرح بين العامية و الفصحى

كُلّنا نعرف أن المسرح أحد الفنون الأدبية التمثيلية الذي يعتمد أساسا على تجسيد الأفكار و طرحها على الجمهور من خلال الخشبة في ظرف زمني محدد قد لا يتجاوز الساعتين... عندما نتكلم عن المسرح فإنّنا نتكلّم عن دوره الإعلامي قبل كل شيء و مدى أهميته في إيصال الأفكار إلى الجمهور , لهذا استلزم علينا أن نتطرق و لو بايجاز إلى دور المسرح كوسيلة إعلامية قد تكون أنفع وسيلة ،و قد تكون عكس ذلك تماما و ذلك حسب المضامين و الأفكار السائدة فيه..

قد يعتقد البعض أنّ المسرح ما هو إلاّ فترة زمنية ترفيهية نضحك فيها و نتسلى لقضاء أوقات الفراغ , و منهم من يعتقد أن المسرح ما هو إلاّ عمل هزلي, حتى اقترنت كلمة مسرح عندنا بكلمة ضحك نتيجة الفهم الخاطئ لهذا الفن الإعلامي الهام , و ما زاد الطين بلة هو عدم الفهم الحقيقي للمسرح من طرف مُمارسيه من ممثل و مخرج و كاتب...

إذا أردنا إصلاح ظاهرة إجتماعية خطيرة فلا بد أن نستعمل هذا الإصلاح في قوالب أدبية و فنية متنوعة , فالشاعر من جهته يحاول الإصلاح بطريقته الخاصة و الروائي بتصوراته

للأحداث و المسرحي بحواراته و حركاته... فالمسرح وسيلة و غاية للإصلاح سواء كان إصلاحا إجتماعيا أو ثقافيا او فكريا أو سياسيا.

و انطلاقا من هذه الفكرة نستطيع أن نُحَدّد نوعية اللّغة المُستعملة من طرف المسرح مع مراعاة ثقافة و مستوى السواد الأعظم من الشعب , و هنا لسنا بصدد تقييد الكاتب المسرحي في لغته المستعملة .

فالكاتب لابد و أن يحاسب على لغته و من واجبه أن يبدع بالفصحى ، إلاّ أننا نطالب المخرج المسرحي أن يعرف كيف يستغل العمل المسرحي و أن يستخدم طاقاته الفنية لغرض توضيح هذا العمل و تبسيطه لغويا و فكريا حسب المستوى اللغوي و الفكري للشعب مع حفاظه التام على المضمون ، لكن للأسف الشديد لازال جُلّ مخرجينا المسرحيين لم يدركوا بعد دوزرهم المنوط بهم و يكتفون دائما قائلين بأنّ الكتابة المسرحية في بلادنا لا تزال ضعيفة و منعدمة .. بصراحة هناك براعم في هذا المجال و لكن نظرا لإهمالهم من طرف المخرجين لجأوا إلى عمل إبداعي آخر ..

يؤسفنا جدا أن نسمع من بعض الممثلين و المخرجين ينتقدون كُتاَّب المسرح و يلومونهم عن اللغة المستعملة (الفصحى) و يُبرّرون قولهم بأن هؤلاء المؤلفين لم يحترموا لغة الشعب ..., فكيف يحق لمخرج أو ممثل أن يفرض لغة معينة على المبدع ؟.

إن الكاتب المسرحي قبل كل شيئ مطالب بأن يكتب بلغة فصيحة سليمة، حتى تتعدى التراب الوطني و تعم جميع أقطار العالم العربي. و بالتالي تستطيع أي دولة أو بلد عربية أن تخرج منها مسرحية على الخشبة باللغة التي تراها لائقة و مناسبة ، و هكذا يصل النص المسرحي الى كافة الشعوب العربية على اختلاف لهجاتها.. فالكاتب المسرحي من وجهة نظري لا يستطيع ان يكتب بالعامية لأن أمامه أهداف عديدة يريد ايصالها الى المجتمع من بينها ترقية المستوى اللغوي للقارئ .

و قد جرب العديد من كتاب المسرح الكتابة بالعامية و لكن لم يفلح و نذكر على سبيل المثال توفيق الحكيم و محمود تيمور و غيرهم. إن المخرج المسرحي في بلادنا لايزال نائما و

همه الوحيد هو أن يبرز اسمه على الشاشة في بداية المسرحية و أحيانا يتعدى ذلك كاحتكاره للمسرحية فهو المخرج و هو الممثل و هو المؤلف ..

تُرى لماذا لم يكن توفيق الحكيم ممثلا و مخرجا و نفس الشئ بالنسبة لنجيب محفوظ و إحسان عبد القدوس و أحلام مستغانمي و ميخائيل شولوخوف و..و .. لماذا كل هؤلاء لم يكتبوا بالعامية رغم أننا نلاحظ أن كل رواياتهم الفصيحة تحولت إلى أفلام أو مسرحيات بالعامية ؟ طبعا لأن المخرج قام بدوره و تفهم المهمة التي هو بصددها .

والمسرح رسالة قبل كل شيئ , و ليس شهرة و تخزين أموال ... إن لغة المسرح التي كثيرا ما نجد بعض مفكرينا و نقادنا بصدد طرحها و مناقشتها لا تحتاج إلى كل هذا النقاش و هذا الجدال ..., فاللغة مقرونة بلغة السواد الأعظم من الشعب و هذا الموضوع لا يهم الكاتب على الإطلاق و إنما يهم المخرج و كاتب السيناريو أو المقتبس بالدرجة الأولى .

علينا أيضا أن لا نفهم المسرح كوسيلة لعلاج مرض اجتماعي أو سياسي فحسب، و إنما كوسيلة لرفع المستوى اللغوي للفرد و حتى المستوى الأدبي، هذا الأخير الذي لم يأخذ حقه على الإطلاق في بلادنا رغم أن أدبنا العربي غني بالشعر المسرحي و بالروايات، التي بإمكانها أن تتحول إلى مسرحيات عالمية .

ويجب أن نجعل من المسرح غذائنا الروحي و الفكري و الوجداني حتى نتمكن من رفع مستوى الذوق الفني لدى مجتمعاتنا الذي ظل طيلة فترة من الزمن ينظر الى المسرح نظرة خاطئة , و أن نسعى جاهدين إلى خلق مدرسة مسرحية متطورة تحقق طموحات و آمال جيلنا , و أن نعمل أيضا على تشجيع المواهب المسرحية من مؤلفين و ممثلين و مخرجين .. و تبقى لغة المسرح فصيحة نصا و عامية عمليا.

الفصل السادس :-

مسرح الدمى والعرائس

توطئة

مسرح الدّمى هو فن شعبي قديم جدا، يعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة. ازدهر مسرح الدمى في البلاد العربية مباشرة بعد سقوط الأندلس في نهاية القرن الثالث عشرة، و كان وسيلة لتسلية الناس بجانب خيال الظل حيث كان وسيلة جيدة لحكاية القصص ذات دلالات قيمية، إنسانية أو سياسية دون الإحتكاك مع الحكام.

و كما هو حال قصص خيال الظل، كان مسرح الدمى يعبر عن الأوضاع الاجتماعية و السياسية. من أشهر فناني مسرح الدّمى في العصر الحديث كان الفنان محمود شكوكو (مصر ١٩١٢. – ١٩٨٥)

.نموذج أوروبى لمسرح الدمى

في عروض مسرح الدّمى يختبئ"المخرج" تحت طاولة و يحرك الدّمى بخيوط ممدودة تحت الطاولة التي تحمل الدمى، و في نسخة أحدث، يختبؤ المخرج خلف لوح خشبي و يُدخل يديه في الدمى و يحركها بصوابعه فوق لوح الخشب و يتكلم عن لسانها بأصوات مختلفة حيث يضع في فمه جهازا يُغير الصوت. كما هي العادة في العالم كله، عروض مسرح الدّمى تكون في الشوارع و الميادين و الحدائق

تختلف دمى المسرح عن دمى الماريونيت التي يُحركها الفنان من الفوق بخيوط متصلة

بأعضائها المختلفة. كما تختلف عن دمى خيال الظل حيث ان أجسام الدمية تكون أسطوانية الشكل و ليست على شكل رقائق.

و يتم إلباس الدمى ملابس تليق بشخصيتها في القصة كما تملك وجها معبرا و شعر أو منديل رأس أو قبعة عادة ما تكون عروض مسرح الدمى اقرب للتهريج الشعبي و الكوميديا من فن خيال الظل، حيث عادة ما يكون الحوار مرتجلا حسب ظروف الموقف

يعد مسرح الدمى والعرائس من أهم التقنيات الدرامية التي يمكن اللجوء إليها للاستعانة بها في إخراج العروض المسرحية الموجهة إلى الأطفال الصغار، وتحبيك مشاهدها الدرامية، وتأزيم أحداثها بطريقة حركية ديناميكية.

وهذا المسرح قريب جدا من اهتمامات الأطفال من الناحية الذهنية والوجدانية والحسية الحركية، مادام هذا المسرح يستخدم الحيوانات المتقزمة في صيغ دراماتورجية مختلفة تتأرجح بين التراجيدي والكوميدي، وترد في أوضاع درامية متنوعة تجمع بين الجمال والقبح، والجد والهزل.

كما يشغل هذا المسرح الطفولي الكائنات البشرية الصغيرة التي تهتز جسديا وموسيقيا وكوريغرافيا بطريقة لافتة للانتباه، فتثير الضحك، ثم تمتع الأطفال تسلية وترفيها وفائدة. إذا ما هو مسرح الدمى والعرائس؟ وما أنواعه؟ وما تاريخه؟ وماهي وظائفه الفنية والجمالية؟ وكيف نشغله في مسرح الطفل؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في موضوعنا هذا.

١-تعريف مسرح الدمى والعرائس:-

من المعروف أن مسرح العرائس له عدة مصطلحات ومفاهيم مترادفة أو شبه مترادفة، منها: مسرح الدمى، ومسرح الماريونيت، ومسرح الكراكيز، ومسرح الأراجوز، ومسرح قره قوز، ومسرح قرقوش...

فإذا كانت الدمى والعرائس والماريونيت كائنات جامدة مصنوعة بأدوات ومواد مختلفة يحركها اللاعب أو الممثل فوق الخشبة الركحية لأداء مجموعة من الأدوار التشخيصية الدرامية، فإن كلمة الكراكيز أو قره قوز تركية الأصل " مؤلفة من لفظتين: قره، ومعناها أسود، وقوز ومعناها عين، فالمعنى الكامل(العين السوداء)، وسمي بذلك أن الغجر السود العيون هم الذين يؤدونه، أو لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود، لأن القره قوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجآتها وتقلب أحوالها ونقدها. وزعم المستشرق (ليتمان) أن لفظة قره قوز تحريف لاسم (قرقوش) الذي كان وزيرا في عصر الأيوبيين وقد اشتهر بالظلم إن حقا وإن باطلا."

وعليه فمسرح العرائس والدمى هو مسرح يعتمد على تشغيل الدمى أو الكراكيز والماريونيت بطريقة دراماتورجية فنية للتثقيف تارة وللترفيه تارة أخرى. وهو أيضا مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق، وله ستارة تنزل على الدمى أو ترتفع عنها. أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة، وهم على شكل دمى محركة بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة أو بواسطة الخيوط

من هنا نستنتج بأن مسرح العرائس هو مسرح الدمى والكراكيز والعرائس المتحركة. ومن المعلوم، أن لهذا المسرح تأثيرا كبيرا على الأطفال الصغار، حيث يبهرهم ويدهشهم بقصصه الهادفة التي تسعى إلى إيصال القيم الفاضلة والأخلاق النبيلة لغرسها في نفوس هؤلاء الأبرياء الصغار.

وعلى العموم فهذا المسرح يعتمد على الدمى باعتبارها شخصيات فاعلة فوق الركح، تحركها أيد بشرية من الخلف أو من فوق أو من تحت. ويمكن أن تكون هذه الدمى كائنات بشرية أو حيوانات أو كائنات نباتية أو أشياء جامدة. ويتحكم فيها المخرج أو الممثل أو اللاعب بكل

مرونة وطواعية، فتؤدي كل مايريد المخرج أن يوصله إلى الطفل من أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى.

ومن حيث الفضاء الدرامي الذي تشغله هذه الدمى والعرائس، فإن اللاعبين يقدمون عروضهم داخل علب مغلقة، ينفتح وسطها على الجمهور في شكل شاشة سينمائية. وفي هذا الوسط الركحي، تتراقص الدمى والعرائس من قبل لاعبين مختفين خلف العلبة. وهناك من يقدم عروضه المسرحية بواسطة الدمى والعرائس فوق خشبة المسرح، ويحركها بشكل مباشر أمام الجمهور. ولكنه لا يرى من قبل المشاهدين؛ لكونه يلبس زيا أسود، فتنعكس عليه إضاءة خاصة، لا تظهره جيدا أمام المتفرجين الراصدين.

٢- أنواع مسرح الدمى والعرائس :-

مسرح العرائس والدمى أنواع متنوعة. فعلى مستوى التحريك، هناك أنواع عدة: نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط، ونوع يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم، ونوع آخر يدخل في داخله الممثلون، وأقصد هنا الدمى الكبيرة والضخمة التي تتجاوز المتر والمترين وثلاثة أمتار. ويمكن اعتماد تصنيف آخر: الدمى المحركة بعصا، حيث تثبت الدمى والعرائس على عصا، فتحرك بواسطة قضبان حديدية أو خشبية. والدمى القفازية التي تحرك بواسطة اليد عن طريق إدخال اليد والأصابع داخل الدمية. ودمى الخيوط التي تحرك بواسطة خيوط مشدودة إلى أطراف الدمية، يحركها اللاعبون من أعلى الخشبة. لكن اليوم تحرك الدمى والعرائس عن بعد بواسطة وسائل إلكترونية متطورة جدا.

ومن حيث الشكل:- فهناك دمى ضخمة ودمى صغيرة ونصف دمى، وهناك أيضا دمى محشوة وغير محشوة

ومن حيث الصورة:- يمكن الحديث عن دمى بشرية، ودمى نباتية، ودمى حيوانية، ودمى الجماد، ودمى الخارق التي تتشكل من الجن والعفاريت وغيرها من الكائنات الميتافيزيقية والمخلوقات الفانطاستيكية.

ومن حيث المادة:- التي تصنع بها العرائس، فهناك أيضا أنواع: العرائس الخيطية، والعرائس الخشبية، والعرائس الورقية، والعرائس الكارتونية، والعرائس البلاستيكية، والعرائس البوليستيرية، والعرائس القطنية، والعرائس الكتانية (عرائس القماش).

٣- تاريخ مسرح الدمى والعرائس:-

ظهر مسرح العرائس قديما عند المصريين القدامى (الفراعنة)، والصينيين، واليابانيين(مسرح بونراكو)، وبلاد ما بين النهرين وتركيا. بيد أن اليابانيين تفننوا فيه حتى أصبح مسرح العرائس إحدى أدوات التعليم والتلقين، فهم من الأوائل الذين أتقنوا هذا النوع من المسرح، حيث يتهافت عليه الصغار والكبار بدون استثناء. وهناك من يعتبر أن مسرح الدمى كان بمثابة تماثيل وأوثان وأصنام، تحمل أقنعة دينية وروحية وصوفية، فتحيل على الديانة البوذية والطقوس الآسيوية. ومن ثم فإن هذه الدمى:" تنحدر من عائلة تماثيل الفيلة المقدسة، التي كانوا يصنعونها" تشبها بالإله" في ظنهم؛ وأنها كان لها قبل قرون عديدة حركات منتظمة موسيقية لا حركات متقلصة، ولم يكن بها حاجة إلى الحبال التي تسندها، ولم تكن تتكلم من خلال أنف العامل المستخفي الذي يحركها.

أما في الغرب فلم يعرف الناس مسرح الطفل، إلا بعد أن تعرفوا مسرح العرائس والماريونيت. فكان اللاعبون ينتقلون باللعبة ويتجولون بها من مكان إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى، وكانوا يرتادون المدن والقرى النائية لإسعاد الصغار والكبار على حد سواء. ومازال الاهتمام بالماريونيت في الغرب ساري المفعول إلى يومنا هذا.

أما إذا انتقلنا إلى العالم العربي والإسلامي في العصور الوسطى، فلم يظهر مسرح الدمى والعرائس والكراكيز إلا في القرن الرابع عشر الميلادي في تركيا والعراق. وانتقل بعد ذلك إلى الشام ومصر وباقي الدول العربية والإسلامية. " ويبدو أن مسرح العرائس المعروف حاليا في كثير من دول العالم- يقول الباحث العراقي عمر محمد الطالب- هو امتداد للقره قوز لوجود تشابه كبير بين عرائسهما، مع الاختلاف الموجود بينهما من حيث التوجيه والإحساس بالشكل

الشعبي. ونوع النصوص المستخدمة فيهما. والقره قوز على أنواع: قره قوز يسافر، وقره قوز اللصوص، وقره قوز القاضي، وقره قوز التاجر، وقره قوز المريض، وقره قوز الضارب لزوجته.

ومن خلال كل قصة تظهر أحداث مضحكة وتقليدية مثيرة للضحك، ولم تحتو مشاهده القصيرة على أي وعظ أخلاقي. فالشخصية الرئيسية لاتكف عن الكذب والسرقة والاحتيال وتنجو مع ذلك من كل عقاب. فالقره قوز لايمكن أن يمثل في نظر الناس الضعيف الذي يلعب على الأكثر قوة أو على الأذكى، وإنما المحتال الذي يستطيع بمهارته الزائدة أن ينجو من العقاب.

فالقره قوز مسرحية من نوع (الفارس) ثقيلة وممتدة تتوالى فيها الصفات والشتائم والمواقف المربكة. وقد يرتفع القره قوز عن مستوى الإضحاك الفج وتصوير بعض مايجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويرا يرتفع أحيانا إلى مستوى النقد كالعلاقة بين الزوج والزوجة.

أو ينقد الصفيق الذي يستغل كرم المحسن إليه بثقل الطلبات عليه، حتى يضيق الصدر وترتفع اليد بالعصا أو المدلس الذي يظن أن بوسعه أن يخدع القره قوز ويسلبه بعضا من ماله، أو الغبي الذي يحاول القره قوز أن يلقنه شيئا المرة بعد الأخرى، ولكن ذكاءه المحدود يعجزه عن الفهم فيكون الضرب جزاء وفاقا له. كما قدم القره قوز بعضا من القصص الشعبي إلى جوار إشارات إلى بطولات شعبية يطبعها بطابع الفكاهة والمرح.

وامتد هذا المسرح في العالم العربي والإسلامي، إلى أن تحقق لشعوبه الاستقلال والسيادة الوطنية بعد عهد الحجر والاستعمار، فتم تنظيم هذا المسرح بطريقة رسمية وغير رسمية، فأصبحت له مهرجانات وملتقيات وندوات للتعريف بمسرح الدمى والعرائس، بعد أن استفاد هذا المسرح من تجارب الغرب والشرق في هذا الميدان نظريا وتطبيقيا.

بيد أن مسرح العرائس بصفة خاصة ومسرح الطفل بصفة عامة في العالم العربي تراجع كثيرا، وغيب إعلاميا وتربويا وفنيا. هذا ما جعل أحد الباحثين يقول:" إن ظهور حركة مسرح

العرائس قد حظيت بتقدير الآباء لأنها ملأت فراغا هائلا، يتمثل في غياب مسرح للأطفال كان موجودا من قبل في كثير من دول أوربا.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنه يجب الاعتراف بأن أزمة المسرح في مجموع الدول العربية لها علاقة بقلة المسارح الخاصة بالأطفال؛ لأن هذه المخلوقات الصغيرة– في حالة إبعادها عن المشاركة في سن معين من طرف خبراء التربية– لا تهتم أبدا بالمسرحيات التي تقدم لها يوم تكبر، مما يفسر عندها وجود رغبة تكوين تام قابل لمساعدتها على إدراك مفهوم الدراما، واكتشاف الجلال والسحر فيها.

تلكم – إذا– نظرة مقتضبة وموجزة حول مسرح الدمى والعرائس في تطوره التاريخي، والذي ينبئنا بأن هذا المسرح لقي ترحيبا كبيرا في الغرب والشرق على حد سواء في حين عرف تعثرا مستمرا واستهجانا كبيرا في عالمنا العربي والإسلامي؛ نظرا لاحتقارنا للفن والجمال بسبب فهمنا الخاطئ وتأويلنا السيئ لنصوص الدين الإسلامي. زد على ذلك، عدم تربية أطفالنا منذ الصغر وتعويدهم على الفنون الجميلة من تشكيل وموسيقى ومسرح وسينما كما هو الشأن في الدول الغربية التي ارتفع فيها الذوق الجمالي ارتفاعا ملحوظا ومشهودا

٤–مسرح الدمى والعرائس في العالم العربي (المغرب العربي أنموذجا)

بعد أن اختلط مسرح الكبار بمسرح الصغار في مرحلة الاستعمارفي المملكة المغربية، إلا أنه في مرحلة الاستقلال، سيكون للأطفال المغاربة مسرحا خاصا يستلهم مجموعة من الأشكال الفطرية الماقبل مسرحية كظاهرة" تاغانجا/ مغرفة الشتاء/ عروس الخشب"، وصندوق العجب، وخيال الظل.

ولم يعتمد المسرح المغربي على لعبة الدمى والعرائس إلا في سنة ١٩٥٩م، إذ قررت " فرقة المسرح المغربي خلق شعبة لمسرح العرائس خاصة بجمهورنا الصغير، الذي لم يتأخر في تخصيص استقبال حار لها. وبعث خلقها في الحال قسم الصحة العمومية على أن يجعل منها أداة للتكوين، وذلك أثناء حملات منظمة قام بها في الأحياء الشعبية بالدار البيضاء. وكانت

هذه المشاركة قد مكنت العرائس آنذاك من جمع ثلاث وعشرين ألف متفرج في أقل من عشرة أيام.

ومنذ ذاك كثرت العروض في المدن الكبرى، بل وحتى في القرى والنواحي الأكثر بعدا. وإذا كانت العروض المنظمة قد انتهت إلى مس آلاف الأطفال المتحمسين، فإن ذلك لايرجع إلى جدتها أو ظهورها القريب، وإنما يرجع على الأخص إلى العامل الشعبي لهذا التقليد القديم، الذي عرفت ممارسته منذ عدة قرون

وقد استطاع مسرح الدمى والعرائس أن يستقطب كثيرا من أطفال الحضانة والتعليم الأولي والفتيان الشباب، بل استطاع أن يجذب إليه حتى الكبار الذين انبهروا بهذا المسرح الطفولي. مما جعل وزارة الشبيبة والرياضة تضطر إلى "الاهتمام به، حيث نظمت في سنة ١٩٦٢م أول مهرجان لمسرح العرائس بالحديقة العمومية بالرباط، ثم اتبعته بتنظيم ندوة سنة ١٩٦٤ عن مسرح العرائس أو الكراكيز.

وعلى إثرها كونت الوزارة ثلاث فرق في كل من الرباط، وفاس، والبيضاء، ومراكش، وكونت مجموعة من الشباب منهم: محمد الصفدي، وله مجموعة من المسرحيات: عروس فاس، ورقصة الكدرة، وأحواش، وكناوة، ومغامرات قراقوش، وحديدان في السيرك، وتاجر بغداد، وجزيرة العجائب، والولد الشجاع، وعلي كوجا، وعلي بابا، والجرادة والبوم، والنمر المسجون، وكيكي وسامي، ومعزة جحا، والشيطان".

ويمكن الحديث عن شخصيات فنية أخرى اهتمت بمسرح العرائس كمحمد الجباري، وإدريس التيال، ومحمد السملالي، والأخوين الفاضلي، وغيرهم...

وبعد ذلك، انتقل مسرح العرائس والدمى إلى القناة التلفزية المغربية الأولى والقناة الثانية بعد ذلك، ولكن بإنتاج قليل ومحتشم بالمقارنة مع الإنتاجات المستوردة من الدول الغربية والآسيوية.

وقد انتعش مسرح العرائس بين السبعينيات والثمانينيات، فقد نظمت مثلا وزارة الشؤون الثقافية بمدينة طنجة في ١٣-١٤-١٥ يناير من سنة ١٩٨٤م اللقاء الثاني لمسرح الطفل تحت شعار" المسرح ترسيخ للقيم الدينية والوطنية"، وقد عرضت في هذا الملتقى أربع مسرحيات مندرجة ضمن مسرح العرائس.

ونفهم من كل هذا أن وزارة الشبيبة والرياضة ووزارة الثقافة هما الراعيتان بشكل رسمي لمسرح الطفل بصفة عامة ولمسرح الدمى والعرائس بصفة خاصة. بيد أن مسرح العرائس والكراكيز سيتراجع نسبيا في سنوات التسعين من القرن العشرين وسنوات العقد الأول من الألفية الثالثة على الرغم من كون مسرح الدمى والعرائس حاضرا في مقررات ومناهج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط.

٥-وظائف مسرح الدمى والعرائس:-

لمسرح العرائس والدمى وظائف عديدة تتمثل في الوظائف التربوية والديداكتيكية والاجتماعية والنفسية والتثقيفية علاوة على وظائف التسلية والترفيه والإمتاع. كما يعد قناة أخلاقية تنقل مجموعة من القيم النبيلة والأخلاق الفاضلة إلى الطفل من أجل تغيير سلوكه بماهو أفضل وأحسن.

ويمكن" للأطفال – حسب الباحث المغربي سالم كويندي- ممارسة اللعب التمثيلي بالعرائس، وهذا راجع لحبهم للدمى، كما أن مسرح الدمى يعتبر من أقدم الأنواع المسرحية والتي كانت تستهوي الكبار والصغار على السواء، إلا أن التوجه الحالي لها يكاد يجعلها مقتصرة على الأطفال، وذلك لتعلق الأطفال بها لما تقدمه لهم من متعة وتسلية وكذا

أصل فني خيال الظل والأراجوز

خيال الظل واحد من أكثر الفنون الشعبية التراثية ثراءً وغنى، ولم يحدد الباحثون بشكل قاطع، الموطن الأصلي لفن "خيال الظل" الذي انتشر في مصر والوطن العربي ثم تركيا، ويرجح أن يكون مصدره الهند.

بحسب أحمد تيمور باشا، أحد أهم المؤرخين الذين عاصروا ازدهار الفن وبداية اندثاره، فإن عروض خيال الظل من الألعاب الشعبية الهندية القديمة، والتي عرفت طريقها إلى مصر.

ولكن في الدراسة التوثيقية التي أجراها لطفي أحمد نصار، ونشرها في كتابه "وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر"، ذكر أن بعض المؤرخين رجحوا أن يكون خيال الظل، لعبة تراثية صينية، والتي بدورها انتقلت إلى الهند لما كان بينهم من تبادل ثقافي في ذلك الوقت، قبل أن تأتي إلى مصر في العصر الفاطمي.

كانت بداية دخول الفن التراثي الشعبي في مصر في عصر الفاطميين، في القرن الخامس هجريا، ومنذ بداية دخوله استطاع جذب انتباه الناس بقوة، واقتصرت العروض في البداية على الأمراء والمماليك وعِلية القوم، الذين كانوا يستحضرون المخايلين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، وكان لديهم ولع وشغف خاص بهذا الفن تحديدا دون غيره، ولعل ذلك كان أساس انتقال هذا الفن إلى تركيا من بعد ذلك

المؤرخ المصري ابن اياس يذكر إنه عام ١٥١٧ ميلادي جاء السلطان سليم العثماني وحضر عرضا لخيال الظل، ولما أعجب وانشرح لجمال العرض أسخى على المخايل في تلك الليلة بثمانين دينار وقميص مخملي وقال له "إذا سافرنا إلى إسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك" ومن هنا بدأ انتشار الفن الشعبي في تركيا كذلك.

مع مرور الوقت وزيادة عدد المخايلين وزيادة العروض أصبحوا يجوبون القرى والأحياء، وتحول الفن إلى فن شعبي يحاكي جميع طبقات المجتمع الوسطى والمنخفضة، حتى أصبح من السمات الثقافية الأساسية للمجتمع المصري في ذلك الوقت.

وصولا إلى القرن الخامس عشر، أصبح عرض خيال الظل جزءًا لا يتجزأ من الموالد الشعبية والمناسبات الدينية وحفلات الزواج والختان، بل وصل الأمر إلى تقديم العروض في الحانات والأسواق.

ويعد أعظم من أثرى هذا الفن وأضاف إليه ابن دانيال، وهو شاعر وفنان من الموصل، الذي تركها على إثر هزيمة المغول في معركة عين جالوت، والتي أدت إلى دمار الموصل بصورة لم يسبق لها مثيل في التاريخ الإسلامي.

في عمر التاسعة عشرة، وصل ابن دانيال إلى مصر واستغل أهم ما فيها من وسائل الترفيه وأبدع في فن خيال الظل، كان ابن دانيال يؤلف الروايات ويلحنها ويكتب حوارها ويؤديها، وسرعان ما ذاع سيطه وانتشر اسمه بين الملوك كأحد أفضل المؤديين للعروض، وأصبح من المشهورين للدرجة التي أصبح له من الديوان الملكي راتب شهري، إلى جانب الهبات والهدايا من الملوك.

كتب ابن دانيال العديد من المسرحيات، أو كما يطلق عليها في عالم خيال الظل (البابات)، ولكن في، ولم يتبق سوى ثلاث بابات أساسية حفرت في التاريخ ، وكانوا أكثرهم تأثيرا واحتفاظا بمكانتهم عبر الأزمنة وهم: (خيال الطيف) و(عجيب وغريب) و(المتيم والضائع اليتيم)

الثلاث بابات كن تجسيدا لواقع سياسي واجتماعي حقيقي عاشه ابن دانيال ولاحظه بنفسه وجسده بصورة ساخرة وخفيفة الظل في شكل عرض مسرحي، وعثر على بعضها بعد وفاته في مكتبة المؤرخ أحمد تيمور باشا وتوجد (عجيب وغريب) حاليا في دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

مع مرور الوقت بدأت تتلاشى عروض خيال الظل تدريجيا، ويعلل المؤرخون ذلك إلى اختراع الانجليز الصور المتحركة، الذي كان بداية دخول السينما إلى مصر، إذ أرخ أحمد تيمور باشا في كتابه "خيال الظل" سبب انحسار العروض وقلة العمل بها أنها "بسبب اختراع

الإفرنج الصور المتحركة وكترة أماكن عرضها في مصر فانكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال.

ومن هنا يمكن حصر بدء اندثار تلك الثقافة بداية من عام ١٨٩٧، وهو بدء العروض السينمائية في القاهرة والإسكندرية، وانشغل الناس بالنقلة الحضارية الحديثة والمبهرة لهم، وأدى ذلك إلى انحسار خيال الظل إلى المناطق الشعبية والفقيرة قبل أن يندثر تمامًا وتلاشى ويصبح .تراثًا قديمًا.

تاريخ الأراجوز

على الرغم من أن الأراجوز أشهر الدمي الشعبية في مصر على الإطلاق، كان من الصعب على المؤرخين تحديد فترة زمنية محددة، بدأ فيها فن الأراجوز في مصر، يرجع ذلك أولًا إلى قلة عدد الباحثين الذين أرخوا فن الأراجوز، كنوع من أنواع عروض فن الدمي، على عكس خيال الظل الذي كان محط انتباه الكثير من الدارسين والمؤرخين لما فيه من دراسة سيناريو وحوار، وكذلك لأنه ظهر بصور عديدة تطورت واختلفت على مدار العصور تباعا لكل زمن.

ويرى بعض المؤرخين مثل لطفي أحمد نصار أن فن الدمى انتشر بشدة في نفس الوقت الذي انتشر فيه فن خيال الظل، وكان عرضه يتزامن بصورة كبيرة مع خيال الظل، على الرغم من أن انتشاره في مصر كان قد سبق الآخر.

ويذكر الرحالة التركي أوليا جيلي في أحد كتبه أنه رأى فنانين في القرن العاشر يلاطفون المرضى بدمى خشبية، ما كان يضحكهم ويرفه عنهم وهذا يحسن من حالتهم المرضية.

ولكن بصورة أساسية، كان فنا الأراجوز وخيال الظل يلازمان بعضهما ويسيران على نفس الدرب، في الانتشار والاندثار في الحقبة الزمنية.

يقول بعض المؤرخين إن أصل كلمة أراجوز جاءت من "قرقوز" وهو اسم الشخصية الرئيسية في خيال الظل التركي، ولكن هذا القول يفنده نبيل بهجت في كتابه الأراجوز المصري، مدللا على أن فن خيال الظل انتقل من مصر إلى تركيا وليس العكس، لذا فمن المستحيل أن يكون الأراجوز المصري قد تأثر بالشخصية التي تم تصديرها من نفس المكان بالصفة الأولى.

وذهب آخرون إلى أن الأراجوز هو تحريف لكلمة "قراقوش" نسبة إلى بهاء الدين قرقوش، وزير صلاح الدين الأيوبي وعرف عنه الظلم والغباء، وبما أن الأراجوز كان يستخدم لعكس الوضع السياسي والاجتماعي بصورة ساخرة، فقد استخدمه الناس في الأساس للتندر والسخرية من قراقوش.

وأطلقوا على الدمية اسم مشتق منه، تهكما عليه وانتقاما منه بعد انتهاء عصره، واستعان نبيل بهجت في الدلالة على ذلك بقول صابر المصري شيخ فناني الأراجوز بمصر الآن، في عروضه "انا الأراجوز ابن الملك قراقوش"

في النهاية، يبقى لفنيّ الأراجوز وخيال الظل قيمة فريدة في تاريخ الثقافة الفنية المصرية، التي يسعى بعض الفنانين لإحيائهما مرة أخرى والتمسك بهما قبل أن يندثر. كما أن فكرة التمثيل بالعرائس من شأنها أن تعوض العمل باللوحة الوبرية المتبعة في السنوات التعليمية الأولى كوسيلة تعليمية."

ومن هنا، فإن مسرح العرائس يلبي رغبات الطفل الشعورية واللاشعورية، ويحقق له توازنا نفسيا من خلال تخليصه من مكبوتاته الدفينة والمترسبة في عالمه الجواني وجدانيا وعضويا. كما يحرره من قيود الذات المنكمشة، ومن ضغوطات الأسرة والشارع والمدرسة والمجتمع على حد سواء عبر ممارسة اللعب والمشاركة في المشاهدة الدرامية التي تقدم له بطريقة كوميدية فنية وجمالية تقوم على الإضحاك والتسلية والترفيه.

هناك مجموعة من المنظرين والمخرجين المعاصرين ،الذين وظفوا مسرح الدمى والعرائس في مسرحياتهم سواء أكانت موجهة إلى الصغار أم إلى الكبار من أجل تأدية عدة أغراض، تتجاوز ماهو تثقيفي وترفيهي إلى ماهو فلسفي وروحاني وديني وصوفي وطقوسي. ومن أهم هؤلاء المنظرين والمخرجين، نذكر على سبيل التمثيل: ديدرو، ومايرخولد، وإدوارد كوردون كريك، وبيتر شومان...

ديدرو:-

نظرا لما تمتاز به الدمية من حركة ديناميكية، وسرعة في التغير مع المواقف والمشاهد الدرامية، ومرونة في التصرف والتكيف، وقدرتها الكبيرة على الاستجابة لماهو صوتي وحركي وحدثي، فقد نظر ديدرو إلى الممثل باعتباره يشبه" دمية أخرى عجيبة، حيث يمسك الشاعر "بالخيط الذي يشير في كل سطر إلى الشكل الحقيقي الذي يجب أن تأخذه.

إن الممثل الحقيقي حسب ديدرو ينبغي أن يكون في حركاته وقوامه مثل دمية عجيبة خارقة تثير إدهاش الآخرين، وتستجيب للمخرج بكل مرونة وطواعية كبيرة.

فيسفولد مايرخولد:-

يعد مايرخولد من المخرجين السباقين الذين تعاملوا مع الممثل على ضوء نظرة بنيوية شكلانية وآلية ميكانيكية ديناميكية، حينما اعتبر الممثل مجرد دمية وماريونيت، يمكن تطويعها بطرائق مختلفة من أجل أداء ما يريد المخرج أداءه في عرضه المسرحي. وكل هذا من أجل تجاوز الواقعية الباطنية لدى أستاذه قسطنطين ستانسلافسكي، وتعويضها بنظريته البيوميكانيك.

كوردون كريك:-

يعد كوردون كريك من أهم المخرجين المعاصرين الذين دافعوا عن مسرح الدمى باعتباره رمزا دينيا مقدسا يحيل على المعتقدات الروحانية لبلدان الشرق الأقصى. إذ يقول في كتابه" في الفن المسرحي":" إني لأبتهل إلى الله أن تعود الدمى سيرتها الأولى؛ أعني الدمى المسرحية العليا،

لتعمر مسارحنا؛ لأنها حينما تعود، وتقع عليها أنظار الناس، لا أكثر من وقوع، فإنهم سوف يعشقونها عشقا يجعل من اليسير عودة البشر مرة ثانية إلى متعتهم القديمة في الاحتفالات الدينية ذات الطقوس– ومرة ثانية سوف يحتفل الناس بعيد الخلق، ويعود إجلالهم لعيد البقاء، "!كما يعود تشوفهم الديني السعيد إلى الموت من جديد.

هذا وقد تأثر گريگ (١٨٧٢–١٩٦٦) كثيرا بمسرح أنطونين أرتو ألا وهو مسرح القسوة، وطبقه في الكثير من مسرحياته المثيرة للإعجاب. وإذا كان ستانسلافسكي وگروتوفسكي قد أشادا بدور الممثل باعتباره الركن في العملية الدرامية والسينوغرافية، إلا أن گريگ اعتبر الممثل دمية خارقة – متأثرا في ذلك بالمسرحي الرمزي ماترلنك (١٨٦٢–١٩٤٩)– يمكن أن يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء ويطوعها بالطريقة الفنية التي يريدها بعيدا عن كل مظهر واقعي احترافي. وبهذا يتبنى گريگ المذهب الرمزي في تشكيل الممثل باعتباره دالا رمزيا، أي إن الممثل يصبح رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية.

وبهذا ثار گريگ على المسرح، وحاول تدميره وتعريته من كواليسه وزخارفه، وحد من نجومية الممثل، واعتبره مجرد لعبة في يد المخرج" محرومة من كل مبادرة خلاقة تعتمد على الإمكانات والطاقات الذاتية. لقد أصبح الممثل أشبه بالدمية، إنه بالنسبة إلى كريج " عبء وصعوبة. إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام ويتحركوا فقط...وإذا أرادوا أن يرجعوا "إلى الفن في صورته الأصلية فالتمثيل هو الفعل، والرقص هو الشعر في هذا الفعل.

وهنا، يتأثر هذا المخرج البريطاني الكبير بالروسي ماييرخولد الذي اعتبر بدوره الممثل دمية في يد المخرج، يؤطرها بالطريقة التي يرتضيها، وعلى ضوء الفلسفة التي يتبناها.

بيتر شومان :–

أسس النحات الألماني بيتر شومان مسرح الدمى والخبز بالولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦٢م. وقد قدمت عروض هذا النوع من الدراما في المقاهي والمطاعم والكنائس والمسارح والشوارع والأماكن العامرة. وعرضت أيضا في الهواء الطلق. وبهذا يتجاوز هذا المسرح فضاء

القاعة لينقل عروضه إلى الفضاءات المفتوحة وتركز هذه النظرية على تشغيل الدمى على غرار تجربة الدمى اليابانية.

ويعتمد العرض في هذا النوع من المسرح الجديد والطليعي على توظيف الأقاصيص والخرافات والفولكلور والحكايات الرمزية التعليمية وأدب الأطفال. وتتسم لغة بيتر شومان في عروضه المسرحية بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية رفيعة المستوى. وكان يخاطب بمسرحه كل فئات الجمهور، ويراعي مستوى تلقيها للعمل المسرحي.

أما الممثلون فإنهم " لاينتمون إلى مدرسة احترافية، وإنما يصنعون الأقنعة بأنفسهم، كما يرقعون أكسيسواراتهم، وآلاتهم الموسيقية انطلاقا من الأشياء التي يعثرون عليها في القمامات، إذ نجدهم يستعملون تلقائيا العرائس الضخمة التي يصل طولها ثلاثة أمتار، كما يستعملون عرائس محشوة، ونصف عرائس وممثلين مقنعين، وآخرين تطلى وجوههم بالمساحيق. ومن ثم فإن كل فرجة تأخذ شكلا طقوسيا وتشوبها أحيانا حركة بطيئة جدا يسودها صمت شامل.

هذا وقد تأثرت فرقة إيرلندية بهذا المسرح حيث قدمت في المسرح الجامعي بالدار البيضاء ما بين٤ و١٨ شتنبر ١٩٩٢م مسرحية، يقوم فيها الممثلون بتشغيل الدمى المتفاوتة الأحجام على الركح لتقديم العرض عن طريق تشخيص الأدوار عبر إصدار أصوات رمزية دالة، والدخول في حوار سيميائي تواصلي مع الدمى

الفصل الثامن:-

(التأليف المسرحي)

ليست لغة المسرح هي ما أقصد أن أتكلم عنه، وإن كان الناس قد ألِفوا قراءة بحوث مستفيضة يفاضل أصحابها بين اللغة الدارجة أو لغة الكلام وبين اللغة الفصحى أو لغة الكتابة، وأيهما أصلح لتكون لغةً للمسرح، وليست ترجع رغبتي عن هذا البحث إلى استهانة مني بأمره أو اعتقاد أن ما يمكن أن يقال فيه قد نفد كله.

وإنما ترجع من ناحية إلى أني أميل إلى الحرية المطلقة، فلا أرى أيَّ ضير في أن يكتب مؤلف مسرحي باللغة الفصحى، وآخر باللغة الدارجة، وبأية لغة دارجة من مختلف اللهجات

التي نسمعها في مصر وفي غير مصر من البلاد التي تتكلم العربية، والتي تصل لهجاتها أحيانًا إلى أن تصير رطانة غير مفهومة عند أبناء بلد آخر يتكلم العربية، وترجع من ناحية أخرى إلى اعتقادي أن هذا الخلاف حول لغة المسرح صائر بطبعه إلى الزوال.

إن انتشار التعليم في البلاد المختلفة انتشارًا سريعًا يقضي على الأمية، من شأنه أن يقرب بين لغة الكلام ولغة الكتابة، وأن يجعل اللغة التي تكتب بها الصحف ويكتب بها الأدباء هي لغة الحديث ولغة الكتابة في وقت معًا، مع فوارق بسيطة لا يقام لها وزن، ويومئذ تصبح لغة المسرح كما تصبح غيرها من اللغات هي اللغة الفصحى في متعارفنا نحن أهل هذا الجيل أو الجيل التي تُكتب هذه اللغة فيه.

فإذا أراد مؤلف بعد ذلك أن يختار لقطعة مسرحية لهجة دارجة كان ذلك تأنقًا في الفن لا بأس به، ونحن في هذا كغيرنا من الأمم. فأنت تسمع في إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا لهجات في الشمال تختلف عن لهجات الجنوب، لكن لغة المسرح هي لغة الكتابة للجميع من غير أن يحول ذلك دون قيام مؤلف متأنق بوضع قطعة بلهجة مقاطعة من المقاطعات أو ناحية من النواحي.

على أن هذا الحل لمسألة التأليف المسرحي من ناحية اللغة لن يحول دون ظهور مشكلة أخرى وموضوع جدير بالبحث، كما كانت لغة المسرح جديرة بالبحث من سنوات ماضية. هذه المشكلة هي اللغة القديمة والشعر القديم، وهل يجب أن تكون ثروتنا المسرحية الحاوية لطائفة من القطع التمثيلية مكتوبة بهما.

وقد أثير هذا البحث من ناحية عملية حين ترجم الأستاذ خليل مطران بعض روايات شكسبير في لغة عربية فيها من الفخامة والجزالة ما يتفق مع لغة شكسبير وما قد يعتبر من غير لغة الكتابة في عصرنا، وهو قد أثير حين وضع شوقي بك روايته الشعرية: «مصرع كليوبترا» ورواياته التي جاءت بعدها ومثلت على المسرح، فكانت صورة جديدة من اللغة المسرحية لم تؤلف من قبل.

على أن هذه الإثارة العملية للبحث لن تكفي فيما أظن، لسد حاجات اللغة على وجهٍ يرضي أقطابها، وأعتقد أن البحث سيثار من ناحية نظرية أيضًا ليعرف: أمن الواجب أن يوجد في القطع المسرحية العربية نوع من «الكلاسيك» الذي يصل الحاضر بالماضي، أم نحن نستطيع نسيان هذا الماضي والاكتفاء ببذل كل جهودنا للتجديد للمستقبل.

وسنحتاج إلى طرح بعض الأسئلة منها: أيجب أن ترجع الصلة بين الحاضر والماضي إلى بلاد العرب فتتصل البلاد التي تتكلم اللغة العربية جميعًا بتاريخها وبثقافتها وبآثارها وتعاليمها، على نحو ما اتصلت أمم الغرب كلها باليونان وروما القديمتين، أم أن ترجع الصلة بين الحاضر والماضي إلى صلة كل أمة بماضيها، فترتبط مصر بالفراعنة، وطرابلس (برقة) بقرطاجة، وبلاد الشام بفينقية، وأن تربط اللغة العربية السليمة بين هذه الثقافات المتصلة كلها، وتجعل منها وحيًا للأدب يقصد منه إلى إحياء الأدب العربي في ظل كل واحدة من هذه الثقافات المختلفة.

أحسب أن هذا الأمر سيثار عمَّا قريب، وبخاصة حين تخرج المدرسة الجديدة من طلاب الأدب الذين يدرسونه اليوم على طريقة علمية صالحة، على أن هذا الموضوع ليس هو أيضًا الهدف من هذا الموضوع عن التأليف المسرحي، وإنمانقصد منه إلى ما يجب أن يتناوله هذا التأليف المسرحي، من ناحية أنه فن من فنون الاجتماع، من موضوعات.

وقد دفعني إلى تناول هذه الناحية من المسألة ما قرأت ورأيت من قطع مسرحية مؤلفة بعد الحرب؛ فهذه القطع كلها، أو الكثرة الظاهرة منها، تتناول صور التطور الذي اتجهت الإنسانية بعد الحرب وبسببها نحوه، وكلها، أو الكثرة الظاهرة منها، تحاول توجيه تيار هذا التطور بتهذيب شذوذه ورده قدر المستطاع ليندفع في الناحية الطبيعية، أي في الناحية الأكثر جدوى على الإنسانية في رُقِيِّهَا وفي سعادتها في ظل الحضارة الغربية الحاضرة.

من بين ما تتناول هذه القطع التمثيلية من الموضوعات ما خلفته الحرب من أثر في شأنٍ الرجل والمرأة، واتجاه كل منهما في الحياة ونظرته إليها وعلاقة كل منهما على أثر ذلك؛ فقد كان من أثر الحرب أن أصبح الرجل غير مَيَّالٍ للعمل المتصل والكدح المستمر.

بل صار ميالًا للمخاطرة والمجازفة يلتمس من طريقهما الثروة وبُعد الصوت ورفيع المكانة، كما كان إبان الحرب يلتمس من طريقها الظفر والنصر أو الموت والاستراحة من عناء الحرب والحياة.

أما المرأة فقد ألقت الحرب عليها أعباء ثقالًا خلال أربع سنوات متتالية، فكانت في الدار الأب والمربي والمجدَّ لرزق البنين والبنات والعامل لرفاهية الأسرة كلها، وكانت خارج الدار العامل الذي لا يملُّ في الإسعاف والتمريض وفي المعمل والمصنع؛ لذلك أفادت من الحرب حريةً بمقدار ما حملت من عبء التبعة.

وازدادت شعورًا بقوتها على الحياة بمقدار ما استطاعت أن تكافح لها ولذويها ولوطنها في الحياة، وهي اليوم تحاول أن تستبقي هذه القوة وتلك الحرية بإزاء الرجل، وأن تنظم علاقاتها معه على أساسهما.

أما هو فقد أصبح يعتبر الهجوم سبيل النصر، وانتهاز الفرصة وسيلة الغنيمة، والمجازفة مفتاح التحكم والاستعلاء. على أن هذه الصفات الجديدة التي أكسبتها الحرب والرجل والمرأة لم تنزع بطبيعة الحال ما فطرا عليه من سلائق وعواطف تضطرب بين جوانحهما، وتجيش بها دخائل وجودهما.

لهذا اضطربت العلاقات بينهما على أثر الحرب اضطرابًا أشار الكتّاب والاجتماعيون إليه، ونظروا مبهوتين يلتمسون الوسيلة إلى القضاء عليه، ومن بعض الوسائل تحليل أسباب هذا الاضطراب وردها إلى أصولها وإظهار الجماهير عليها، حتى تسترد قوى التنسيق بين العقل والعاطفة وبين السليقة والشذوذ.

ومما يلفت النظر في هذا التحليل استفزاز عاطفة النبل والكرامة عند المرأة لمحاربة هذه الوحشية المفترسة في سبيل المال مما أصاب الرجال على أثر الحرب داؤه. فهاته فتاة مهذبة متعلمة قوية على الحياة شاعرة بحقها في الحرية، يحبها رجل في مثل تهذيبها وتثقيفها، ولا تشعر هي نحوه بمثل العاطفة التي يشعر هو بها نحوها؛ ذلك بأنها وضيعة المنبت.

وهي تريد أن تتخذ من شهاداتها وتهذيبها وسيلة للاستعلاء على منبتها، ويتصل بها شاب من المستمتعين بألقاب الشرف أو من «الذوات» إن شئت تعبيرًا مصريًّا، فترى هي في علمها وشهاداتها ما يوازي شرفه، فتتعلق به وتود لو تكون دوقة، جزاء لها على ما أنفقت في تعلمها.

لكن الدوق لا يعنيه العلم، ولا يهمه التهذيب، ولا يطمع في أكثر من أن يجعلها متعة هواه وفريسة ما أفادته الحرب من مغامرة، ويذكر لها صديقها المتعلم الذي يحبها، أن الدوق لا يعنيه علمها، وأنه إنما يحبها لو أنها أصبحت إحدى نجوم السينما أو إحدى ملكات الجمال.

وبرغم تقززها من أن تظهر في هذا المظهر فإنها تنتهي بأن تعرض نفسها في معرض الجمال وتصبح مس فرنسا، فمس أوربا، فمس العالم. هناك يجن الدوق بها ويخطبها، ويحدد موعد العقد عليها.

لكنه قد أضاع ثروته، فلا بد من أن يستفيد من ملكة الجمال في العالم يعرضها على مسارح أمريكا وأوربا، ويصبح وإياها نجمي مسرح أو نجمي سينما. هناك يثور شرفها، وتثور كرامتها، وتثور بها التعاليم التي تلقتها، فتعلن في الصحف أنها انتحرت، وتذهب إلى صاحبها الأول تعرض عليه ما حل بها من كارثة.

وتنتهي بأن تصبح زوجًا له تعيش معه في ركن ضيق من الأرض ، تتمتع بنعمة الأمومة وسعادة الزوجية بعيدة عن المغامرات المخجلة المزرية بكل علم وكل كرامة.

وتلك فتاة مهذبة متعلمة قوية على الحياة شاعرة بحقها في الحرية، تزوجت رجلًا مقامرًا يريد الثروة والغنى العاجل، فيضارب في البورصة فتصيبه الخسارة تهوي به إلى حضيض الجريمة،

ثم يعلم أن زوجه هذه ورثت سبعة ملايين من الفرنكات مع ابن عم لها ورث سبعة ملايين مثلها.

وكانت الزوجة قد سئمت هذه الحياة المادية الوضيعة التي لا ترمي إلى مثل أعلى، ولا تطمع في غير المال تحتبله بكل الوسائل ومن مختلف الطرق، وزاد سأمًا أن أصبحت أمًّا، وأن صارت تخاف أن يفسد هذا الغارق في حضيض المادة كل المعاني الإنسانية في نفس ابنته.

ثم كان ابن عمها الذي ورث مثلما ورثت قد وهب نفسه للفقراء والمحتاجين: يقوم على تربية أبنائهم، وحسن توجيههم في الحياة إلى أسمى ما في الحياة. فلما علم بما ورث أبى أن يقتضيه؛ لأنه لم يكن نقيَّ المورد؛ إذ كان لخالة ساءت زمنًا ما سيرتها.

وأعلنت الأم البائسة أنها تنزل عن سبعة الملايين التي لها هي أيضًا، فجن جنون زوجها، وذهب يلتمس عون ابن عمها كي يردها عن عزمها، وبعد لأي قبلت أن تنزل له عن سبعة الملايين مقابل طلاقها وتسليمها ابنتها. فلما تمت الصفقة صاحت مبتهجة: لقد باعني ابنته! ووقفت حياتها على ابنتها تربيها تربية سليمة، وتوجهها إلى مثل أعلى.

ولا تقف موضوعات التأليف المسرحي عند هذا النوع من الإصلاح الاجتماعي. على أنها تحاول فيما تتناول منه تحليل أسباب الاضطراب النفساني والاجتماعي الذي خلّفت الحرب؛ لتظهر الجماهير عليها كي تسترد قوى التنسيق بين العقل والعاطفة وبين السليقة والشذوذ. ثم هي تتناول كذلك أنواعًا أخرى لعل الفن وحده هو صاحب الإملاء فيها.

على أنها بالرغم من ذلك تتناول جانبًا من الحياة كما يراه الناس، وتتناوله بالتحليل أو بالعرض أو بالنقد، ثم إنها في كل حال تتناول جانبًا من الحياة على ما نراها ونحسها، فتجعلنا لذلك نرى صور الحياة من أحد جوانبها حين نرى هذه القطع تمثل على المسرح.

قد يكون هذا الجانب تافهًا، وقد يكون ضعيفًا، وقد لا يرى البعض أن يتوجه إليه بأية عناية خاصة. لكنه على كل حال من الحياة التي نحيا؛ فهو لذلك يمسنا من ناحية الحسّ أو الشعور أو التفكير أو العقيدة، ويحرك فينا واحدةً أو أكثر من هذه النواحي بمقدار قل أو كثر.

وفي اعتقادي أن هذا هو الهم الأول للمسرح. فأما ما يكون فنًّا للفن من غير أن يكون ماسًّا بالحياة، فمن صور الكمال المستحبة، ومما يجب أن يفكر الكتّاب المسرحيون فيه تفكيرًا جديًّا، ولكن مع هذا الاعتبار دائمًا، وهو أن هداية المسرح الجماعة في الحياة يجب أن تنال أوفر حظ من العناية، ويجب أن تكون عند رجال المسرح في المكان الأول.

حاول بعض الكتاب المسرحيين في مصر، وفي مقدمتهم المرحوم محمد تيمور، أن يجعلوا غايتهم من قطعهم المسرحية هذا التوجيه الصالح لتطور الجماعة إلى الناحية الأكثر على الإنسانية جدوى في رقيها وفي سعادتها، فانتزعوا من وقائع الحياة في مصر صورًا أبرزوها على المسرح؛ لتمس من الجمهور بعض نواحي الحياة، ولتستفز منه العقل أو العاطفة أو العقيدة، ولست أحاول أن أحلل أو أنقد بعض هذه القطع.

لكنّ هذا المجهود الصالح لم يصل إلى غايته، ولم تتداوله الأيدي بمقدار تتجلى معه من الحياة نواحٍ كثيرة، فتوجه في نفس المطلع على القطع التمثيلية المختلفة تيار التطور إلى الناحية المراد أن يتجه إليها.

ولعلي لا أغلو إن قلت إن كثيرًا من هذه القطع كانت تنقصه روح الفن التي تضاعف الحياة على المسرح مضاعفة تجعل ما يتركه من الأثر في النفس قويًّا عميقًا لا يتبخر ولا يزول بعد مغادرة المشاهد المسرح بسويعات.

قد يذهب بعضهم إلى أن جانبًا كبيرًا من اللوم في هذا يقع على الممثلين الذين ينقلون إلى الجمهور كل ما يريد المؤلف أن ينقله إليه من صور الحياة، ولا يوجهون هذا الجمهور إلى ما يريد المؤلف أن يوجهه إليه؛ ليندفع تيار تطوره إلى ناحية خاصة.

لكني أعتقد من جانبي أن المؤلف جدير بمقدار من اللوم أكثر من الممثل، وهو جدير بكل اللوم إن كان واجبًا عليه هو أن يختار الممثل الذي ينقل قطعته المسرحية إلى الجمهور، وأكبر ظني أن لو اختيرت الموضوعات من واقع ما تضطرب به الحياة اختيارًا يجعل الموضوع لذاته قويًّا أخاذًا، لكان هذا الاختيار نفسه جديرًا أن يسمو بالممثل إلى ما لا تسمو به إليه القطع التي تمثل اليوم، والتي تعتمد أكثر أمرها على الخيال البعيد عن قوة تصويره ما في الحياة التي نرى ونحس.

نعم! فإن كثيرين من كتابنا وممثلينا يظنون المقدرة غاية المقدرة في إبداع ما لا تستطيع الحياة إبداعه، وأنت أكثر ما ترى على مسارحنا مآسي ومهازل منقولة عن اللغات الأوربية، والغرض من أكثرها لا يعدو إلهاب خيال الجماهير الساذجة القاصرة الخيال، والتي تريد لذلك أن ترى في المدهش وفي العجب والمطرب ما يعوض عليها قصر خيالها.

وهذا الضرب من التأليف ومن التمثيل أقرب الضروب إلى ما يرغب الأطفال عادة في مشاهدته في خيال الظل و«القراكوز» ونحوهما، وإذا كان هذا النوع من الفن مما يثير إعجاب البعض فهو في نظري ليس بالفن، الذي يؤدي للحياة رسالة الفن الجدير باسم الفن.

والذي يتصل بالحياة ويسبقها في تصوير سبيل الكمال لها، وفي تشذيب ما بها من شذوذ يعوقها عن سرعة السير في سبيل الكمال هذه، وهذا الفن هو الذي ندعو إلى دراسته، وإلى جعله موضع التأليف المسرحي.

وليست هذه الموضوعات بالقليلة أو التافهة في مصر. بل إنَّ مما تنقل الصحف السيارة من أخبار وحوادث قد نمرُّ عليها من غير أن تقف تطلعنا عندها، ما يجدر بالعناية والدراسة والبحث، وما يصلح خير صلاح؛ ليكون قطعًا تمثيلية إذا أتقنت من ناحية التأليف كانت من خير ما أخرج للناس في مختلف البلاد والأمم.

لكن العناية والدراسة والبحث تحتاج إلى مجهود، وقد أصابتنا الحرب بما أصابت به أوربا من السعي للفرار من كل مجهود متصل مضنٍ ولكنه عظيم النتيجة عميق الأثر.

هل لنا أن نرجو التغلب على هذا الهمود الذي أصابنا في نواحٍ كثيرة منها ناحية التأليف المسرحي؟ وهل للمؤلفين المسرحيين عندنا أن ينظروا إلى هذا الفن نظرة جد، وأن يعتبروه جديرًا بمجهود مثابر منتج؟ وهل لكتابنا الذين يعنون بهذه الموضوعات أكثر من عنايتنا، والذين يعرفون لذلك أسباب ضعفها وقوتها أكثر مما نعرف، أن يكشفوا عن الأسباب، وعن وسيلة التغلب على الضعف، واستثارة مقومات القوة؟

إن النجاح في هذا وما قد يكون أثرًا له من النجاح في التأليف المسرحي خليقٌ بأن يوجه تطور الأمة توجيهًا صالحًا لم توفق حتى اليوم له، وهذه غاية سامية جديرة بأكبر الرؤس وأنضج العقول..

١-ثورة الأدب –محمد حسين هيكل(مقال)

الفصل التاسع

(النص المسرحي)

النصّ المسرحي عبارة عن نص من النصوص الأدبية المعقّدة، لتعدد القضايا التي يعالجها، ووجهات النظر التي يوضّحها، وطلبة المدارس في مختلف المراحل قد يطلب منهم تحليل النص المسرحي بناءً على الفهم لنص المسرحية الذي بين أيديهم، أو باستخدام توضيح عناصر المسرحية الأساسية وخصائصها والتعليق عليها بشكل مفصّل، بالإضافة إلى ذكر جماليات النص والذوق الخاصّ بهذا اللون الأدبيّ.

(كيفيّة تحليل النص المسرحي)

لدينا مجموعة من الخطوات التي يجب اتباعها لنحصل على نصّ مسرحي محلل بطريقة علمية ومنطقية، منها: التعرّف على النص المسرحي بشكل عام، وما هو مفهومه، ومن هم أهمّ المؤلفين المبدعين في هذا المجال، ومعرفة الخصائص الشكلية والأسلوبية للمسرح. قراءة المسرحية قراءة مستفيضة، ومعمّقة، وقراءة بعض التلاخيص التي تناولت هذه المسرحية بشكل مختصر، وذلك لتتوضح لنا أهمّ أفكار المسرحية.

كتابة تحليل المسرحية هو مقالٌ منظّم ومنسجم، له مقدمة، ومتن، وخاتمة، توضّح وتحلّل فيه كلّ ما جاء في المسرحية من بناء داخلي أو خارجي، وفيه إجابة عن مجموعة من الأسئلة التي لا يمكن تجاهل أحدها، ومن المفترض مراعاة اللغة السليمة، والجمل المتناسبة الطول، والفقرات المتسلسلة، المتتابعة. كتابة المقدمة: للمقدمة إطارٌ عام يحكمها، وعناصر أساسيّة تشكّل نقاط ارتكاز للمقدمة.

وهنالك ثلاثة عناصر للمقدمة: صاحب النص: تناول صاحب النص بشيء من التفصيل، يساعد في تحليل النص المسرحي، وفهم الشعور العام الذي سيطر على المؤلف خلال كتابته للنص، وفي هذه الجزئية يجب التركيز على المؤلف نفسه، وليس بمحيطه، أو التأثيرات العامّة حوله.

نوعية النص ومصادره: نوعية النصّ المسرحي وجنسه هو النصوص النثرية المعاصرة، تؤخذ بعين الاعتبار المصادر الأساسيّة التي أخذ مها هذا النص، أو تحليله، وهذا للابتعاد عن السرقات الأدبية، وفي حال لم يكن هنالك مصادر يترك هذا الجزء.

موضوع النص: من الواجب أن نفترض في جميع الحالات جهل قارئ التحليل بالمسرحية وعناصرها، فنعتمد تلخيص موضوع النص أولاً، وتوضيح أفكاره العامّة، باستخدام أسلوب مثير وشيّق، ولا حاجة لكثرة الكلام والإطالة التي لا فائدة منها، ونعتقد أنّ ستة أسطر في فقرة الحديث عن الموضوع كافية لتحتوي الأفكار.

وعناصر المسرحية ملاحظة: في حال أنّ هذه المقدمة لا تتناسب مع قناعتك، ولديك طريقة أخرى للتقديم في مقال تحليل النص المسرحيّ، فلك وضع المقدمة المناسبة، ولكن يجب أن يكون لها صلة مباشرة بموضوع تحليل النصّ الأدبي.

تحليل العرض: اهتم العلماء في العصر العثماني بالشكل أكثر من المعنى، وركّزوا على المحسنات الأدبية والأساليب الفنية، ولكن في عصرنا الحالي اهتم بالمضمون والشكل على حدٍ سواء، وهذا بسبب وجود الصحافة، وتنوّع الأجناس الأدبية، وفي عملية التحليل هنالك سؤال قائم يطرح نفسه، يهتم بتقنيات الكتابة السردية، وعناصر البناء المسرحي، والخصائص الأسلوبيّة والفنية، والإجابة على هذا السؤال تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص المسرحي، ولا

وجود لطرح الأفكار الشخصية، أو الآراء الخاصّة، في التحليل، لأنّك مرتبط بقواعد تحكمك، وذكر الآراء الخاصة خروجٌ عن الموضوع الأصلي.

وعناصر المسرحية التي تحلل هي:

الحوار: هو الحديث الذي يدور بين الشخصيات، وهو أيضاً يشمل الجزء الذي يرويه الراوية في حال وجود راوية للمسرحية، وهو العنصر الذي يعمل على تنمية الأحداث وتطويرها.
الشخصيات: عنصر الحركة في المسرحية هو الشخصيات، فهي المحرّك الأساسي لأجواء المسرحية، فكلّ شخصية لها دورها وصفاتها التي تختلف عن الشخصيات الأخرى.

وهنالك شخصيات أساسية مثل البطل، وشخصيات ثانوية مساعدة للبطل. نوعية العلاقات التي تربط بين شخصيات المسرحية: فهنالك علاقات رسمية وواضحة، وهنالك علاقات في الخفية، وهذا العنصر يجمع جميع العلاقات التي تجمع البشر، سلبية كانت أم إيجابية.

عنصر الصراع الدرامي: هو العنصر الذي ينشأ نتيجة التضارب بين الشخصيات المختلفة، أو بين الشخص ونفسه.

وقد يكون الصراع ظاهراً خارجياً، أو داخلياً يظهر من خلال تضارب الشخص مع نفسه.
المكان والزمان: في هذا العنصر يجب أن نحدّد الزمان بدقة فنذكر اليوم أو الشهر الذي حصلت فيه الأحداث، أما بالنسبة للمكان فنذكر المنطقة أو البيت أو الحارة التي حدثت فيها الأحداث.

وفي العادة النص المسرحي يبدأ بذكر الزمان والمكان، بالتفصيل. الحبكة والعقدة: وهي المشكلة التي يحاول الكاتب المسرحي حلّها، وهي مجموعة الأحداث التي يعتقد الجمهور أنّها أصعب الأحداث والتي لا حل لها.

نوع النص: هل هو مغلق ذو نهاية واضحة، فعندما ينهي الكاتب المسرحي مسرحيته بحسم جميع الأمور والعلاقات فهي نهاية مغلقة، مثل أن يتزوّج البطلان بعد فرقة ومصاعب، أو نصّ مفتوح نهايته مفتوحة، يسمح للمشاهد أو القارئ تحديد النهاية، كيفما يشاء.

عنصرا الاستباق، والاسترجاع، وهذه العناصر من أصعب العناصر التي تستخدم في المسرحية، فمن الممكن أن يذكر الكاتب المسرحي أحداث متأخرة ثم يعود للبداية ويكمل، وهو عنصرٌ جماليٌ بالنهاية وجوده يعطي تشويقاً للقارئ.

توظيف الجمل: وهنالك نوعان من الجمل: الخبرية، والإنشائية، والبسيطة والمركبة. وظيفة الجمل إن كانت اسمية أو فعلية، فالجملة الاسمية تفيد الاستقرار والثبات، والجملة الفعلية تفيد الحركة والتحوّل.

الخاتمة: الخاتمة هي الفقرة التي يتحدّث فيها المحلل عن النتائج والتوصيات التي توصل إليها من خلال تحليله للنص المسرحية، بأسلوب جميل وجذاب. ملاحظة: تأخذ المقدمة ١٠% من نسبة التحليل، وكذلك الخاتمة، وما تبقى وهو ٨٠% خاصٌ بتحليل العرض، أو المتن.

نماذج مسرحية

(١) مسرحية "عودة المستطيل"

تدخل المذيعه و معها الميكرفون و تتحدث الى الجمهور

المذيعه: برنامج أخبار الاشكال الهندسية يرحب بالسادة المشاهدين و يقدم لكم هذا الحدث على الهواء مباشرة.

" يخرج عدد من الاشخاص من عده اتجاهات فى حركة عشوائية " يجرى كل منهم مسرعا" و توقف المذيعه احدهم"

المذيعه: لو سمحت ممكن ان تخبرنا ماذا يحدث بالضبط؟

احد الافراد: المستطيل يريد أن يهدم الدنيا و يقلبها فوق دماغنا .ربنا يستر...ربنا يستر

"و يجري مسرعا"

المذيعه مع احد الافراد الاخرين: ماذا فعل المستطيل؟

احد الافراد الاخرين: المستطيل ...المستطيل لا يريد أن يبقى مستطيل.....

"يدخل متوازى الاضلاع(رجل كبير فى السن ممسكا بعصا يستند عليها) يمشى ببطءو هو يبكي و تقترب منه المذيعه "

المذيعه : ممكن نتعرف على حضرتك؟

متوازى الاضلاع:انا اسمى متوازى الاضلاع بن الشكل الرباعي بن المضلعات تعريفي هو اننى شكل رباعي عندي كل ضلعين متقابلين متوازيين.

المذيعه:ما هي خواصك؟

متوازى الاضلاع:خواصى هى كل ضلعين متقابلين عندي متساويين و كل زاويتين متقابلتان متساويتان و القطران ينصف كل منهما الاخر.

المذيعه:ممكن تخبرنا لماذا تبكي؟

متوازى الاضلاع:ابني.....ابني ....ابنى المستطيل ترك المنزل و اختفى و قال انه لن يعود ثانية و انه لا يريد أن يظل مستطيلا و لذلك الناس خائفة جدا و مرعوبة لان ذلك لو حدث سنتتغير اشياء كثيرة فى العالم و اشياء اخرى ستقف و تتعطل.

المذيعه : لماذا غضب المستطيل و ترك المنزل؟

متوازى الاضلاع:تخاصم مع اخيه المربع.

المذيعه:كم ولد لديك ؟

متوازى الاضلاع:انا عندي ثلاثة اولاد هم المعين و المستطيل و المربع و هم الذين خرجت بهم من الدنيا و قد اخذوا خواصي الثلاثة.

و كل ابن له خواصه التى تميزه عن اخيه و تعينهم على مواجهة الحياه ما عدا المربع– ابنى الاصغر– هو الذي اكتسب خواصنا جميعا و نصيبه هكذا.

كما أن امه وصت عليه عند مماتها و قالت لى:يا متوازى الاضلاع "خللي بالك" من ابننا المربع لانه اصغر الاولاد.

و نحن طول عمرنا أسرة متماسكة و سعيدة و اي شخص يحتاج لنا نكون جاهزين فى الحال نساعده فى ايجاد حل المسائل و التمارين الهندسية باستخدام خواصنا التى ننفرد بها.

يبدو يا سيدتى اننا قد اصابنا الحسد.

"يحدث صوت عالى و يدخل المعين مندفعا يشمر ذراعيه و يقترب من المذيعه"

المعين:اين هذا المستطيل اللعين؟

انى ساطبق اضلاعه الاربعه اليوم بل سوف اجعل زاويته القائمة زاوية حادة ,و سوف اجعله مثلثا بدلا من كونه مستطيلا ,ليس هذا فقط بل ساجعله مقعرا بدلا من محدبا.

المذيعه:ممكن تهدأ لو سمحت و تعرفنا بك؟

المعين:اسمى المعين بن متوازى الاضلاع بن الشكل الرباعي بن المضلعات يعرفنى الناس بالضلعان المتجاوران المتساويان.

المذيعه:ما هي خواصك؟

المعين:اضلاعى الاربعه متساوية و اقطاري متعامده و تنصف الزاوية المقابلة لها.

المذيعه: هل نفهم من ذلك انك أخو المربع و المستطيل؟

المعين:نعم يا سيدتى

المذيعه:ممكن نعرف لماذا أنت غاضب هكذا؟

المعين:يا سيدتي نحن ثلاثة اخوة نعيش معا نرعى ابانا العجوز متوازى الاضلاع و لكل منا خواصه التى تساعده على أكل عيشه و لكن الشيطان دخل فيما بيننا و جعل المستطيل يتمرد علينا و يقول لماذا المربع ينفرد بخواص عائلتنا كلها و انا خواصي قليلة ؟ و امس شتم المربع و ترك المنزل و منذ ذلك الحين و ابانا حالته النفسية سيئة و حزين جدا و خرج هائما فى البلد يبحث عن اخينا.

هل بعد كل ذلك لا تريدين ان اغضب من المستطيل؟

ليس هذا كل شيء فقد ترك اخى المربع المنزل ايضا و قال: لن أعود الا عندما احضر أخي المستطيل معي.

"يدخل شبه المنحرف و معه ابنه شبه المنحرف المتساوى الساقين ممسكا باحدى يديه"

المذيعه:ممكن نتعرف عليكما؟

شبه المنحرف:انا شبه المنحرف ابن الشكل الرباعي من عائلة المضلعات ,الناس تعرفنى بالضلعين المتوازيين. ولقد رزقنى الله بابن يسمى شبه المنحرف المتساوى الساقين.

المذيعه: ما سبب وجودك هنا؟

شبه المنحرف:متوازى الاضلاع هو أخى و لما علمنا بالذي حدث قررنا أن نبحث عن المستطيل و نقنعه ان يرجع الى صوابه و يعود الى منزله.

المذيعه:و ما رايك فى هذه المشكلة؟

شبه المنحرف:و الله يا سيدتى كل منا يأخذ نصيبه و خواصه فى هذه الدنيا و المفروض ان لا يوجد احد يتمرد على خواصه ...مثلا انا لم ينتابنى شعور الغيرة من اخى متوازى الاضلاع لان لديه كلا من ضلعيه المتقابلين المتوازيين و انا عندي ضلعين فقط متوازيين , كما يمتلك خواصه الثلاثة المشهور بهم و مع ذلك انا سعيد جدا لان لى عملى الخاص و شغلى فى حل المسائل و هو له عمله و شغله.

المذيعه:ممكن نتعرف عليك يا شبه المنحرف المتساوي الساقين؟

شبه المنحرف المتساوى الساقين:انا شبه المنحرف المتساوى الساقين بن شبه المنحرف بن الشكل الرباعي من عائلة المضلعات و ادعى متساوى الساقين لان الضلعين الغير متوازيين لدى متساويين فى الطول.

المذيعه:ما هي خواصك؟

شبه المنحرف المتساوى الساقين: لدي زاويتا القاعدة متساويتان و اقطارى متساوية ايضا.

و نحن نبحث عن ابن عمى المستطيل و حزين جدا لما حدث له.

"يظهر المربع و هو ممسكا بالمستطيل"

المذيعه تتحدث الى المربع

المذيعه:ممكن نتعرف عليك و لماذا انت ممسك بهذا الشخص هكذا؟

المربع:انا المربع بن متوازى الاضلاع بن الشكل الرباعي لى ضلعان متجاوران متساويان و احدى زواياي قائمة.

المذيعه:ما خواصك؟

المربع:اضلاعى متساوية و زواياي قوائم و اقطارى متساوية و متعامدة و تنصف الزواية المقابلة لها.

و هذا أخى المستطيل الذي تمرد علينا و يريد ان يعدل من خواصه و شتمنى امس قائلا لي لماذا اضلاعك متساوية و اقطارك متعامدة وانا لست كذلك و نحن نقول له و نفهمه ان خواصك هكذا و ستظل هكذا و الناس عرفتك هكذا...لكن دون فائدة.

المذيعة:الان يجب ان نتحدث مع المستطيل و نعرف ما الذي حمله على فعل هذا؟

المستطيل:انا المستطيل بن متوازى الاضلاع بن الشكل الرباعي يعرفنى الناس باحدى زواياي القائمة .

المذيعه:ما خواصك؟

المستطيل: لدي جميع الزوايا قوائم و اقطاري متساوية.

انظرى يا سيدتى كيف ان خواصي قليلة بينما خواص المربع كثيرة و ذلك لان المربع دائما "مدلع" ليس فى خواصه فقط و انما كل شيئ يطلبه يتم تنفيذه على الفور.يرضي من هذا يا ناس؟ و لهذا قررت ان لن اظل مستطيلا بعد اليوم و ساترك هذا العمل الى الابد.

"الكل يجتمع لكى يقنع المستطيل بالعدول عن رايه"

متوازى الاضلاع:يا بنى الا تعرف قيمة نفسك ؟ يبدو انك نسيت انك اساس المساحات كلها و عندما بدا الناس يفكرون فى المساحات استعملوا قانون مساحة المستطيل =الطول ×العرض و هذا ساعدهم فى ايجاد مساحة اي شكل رباعي اخر.و الناس لن تنسى لك هذا الجميل ابدا.

المستطيل:يا ابي اذا كنت تتحدث عن المساحة انظر الى المربع و سترى ان مساحته يمكن ان تنتج بطريقتين هما طول الضلع فى نفسه و نصف مربع قطره اليس هذا اكبر دليل على انك تحب المربع اكثر؟

شبه المنحرف: يا بنى يكفى أن معظم الاشكال فى الطبيعة على شكلك انت

يا بني ....عد الى صوابك و لا تجعل الاشكال الاخرى تشمت فينا.

شبه المنحرف المتساوي الساقين:مثلا المدرسة على شكل مستطيل.

المعين: الكتاب على شكل مستطيل

المربع:البيوت على شكل مستطيل

شبه المنحرف:الطريق على شكل مستطيل

متوازى الاضلاع:يا بنى هل تريد ان تختفى من الوجود و تغير الكون و تتحول الى مربع ,كيف يحدث هذا و الناس....الناس كبف ستتعلم و المدارس ستختفى و الطريق سيختفي و المعرفة...المعرفة ستنتهى ما دام الكتاب الذي على شكل مستطيل سيختفي.

يا بني ارجع الى صوابك .....حرام عليك.

المستطيل:كفى ..كفى يبدو اننى كنت مخطىء و لن افعل ذلك مرة ثانية.

متوازى الاضلاع: الحمد لله انك عدت الى رشدك .فليجعل الله لك زاوية فى الجنة و يضعك فى دائرة رحمته و يهديك الى الطريق المستقيم.

شبه المنحرف: ما دام المستطيل عاد الى رشده لا بد ان نتفق جميعا على معاهدة ان هذا الامر لن يتكرر مرة اخرى.

"يقف الجميع ما عدا المذيعه فى دائرة واحدة و يهمسوا بعض الوقت ثم يقفوا في صف واحد و ينشدوا معا"

المجموعة: نحن عائلة متوازى الاضلاع اولاد الشكل الرباعي من المضلعات ، اشكالنا موجودة فى ارجاء الكون.يعرفنا الصغير قبل الكبير,نحن اساس الهندسة نخدم الجميع بخواصنا التى تميزنا عن غيرنا, نعاهد انفسنا بان نبقى يد واحدة دائما و ابدا

(٢) مسرحية القدس لنا

المشهد الأول

يفتح الستار ويتركز الضوء على بقعة صغيرة حيث يوجد طفلة رضيعة

داخل سلة. الطفلة في وضع هادئ ويداها في الهواء الطلق تلعبان . ويسمع صوت الراوي قائلا: شمس أبية ترسل أشعتها الذهبية إلى كوكب الأرض وهناك على الأرض حيث الزمان والمكان يجتمعان والجبل والنهر متصلان ، هناك على الأرض حيث الليل والنهار والمطر والأزهار قرب النخل في بيسان تولد نجمة فتية اسمها فلسطين . تترعرع فلسطين حرة أبية ندية ذكية تحمل قضية . تتعرض للمحن تسافر عبر الزمن ، عبر الفتن حاملة قضية , قصة وطن .. قصة وطن .. قصة وطن .

تطفأ الأنوار وتضاء على فتاة في فستان أبيض تقف في منتصف المسرح ويخرج ستة أولاد يرتدون شجر الزيتون والنخيل ويغنون سعداء :

نحن منك واليك يا فلسطين

يا أرض النقا الرقا والحنين

من دماك شربنا الحياة

بشرا وشجرا ورياحين

يا أرض الرقا والنقا والحنين

يا فلسطين

فلسطين داري والمهد جاري

والحضارة فيها شكلت أقداري

كنت وصرت ومازلت

أرض الأنبياء والمرسلين

يا أرض الرقا والنقا والحنين

يا فلسطين

كل يغني على ليلاه

والكل يطرب عند الآه

وأنت ليلى وانت الآه

يا صوت الناي الحزين الحزين

يا أرض الرقا والنقا والحنين

يا فلسطين

١

قولي بحق أغصان الزيتون

بحق النخيل وماء العيون

لماذا نسمع لصوتك رنين

صوتك فيه الأنين الأنين

يا صوت الناي الحزين الحزين

يا فلسطين

تطرق فلسطين رأسها حزينة ثم ترفعه بعد برهة لتنشد :

أتوجس خيفة فالشدائد مخيفة

تلوح في الأفق سيوف الأعداء

ولازالت فلولها في الأرجاء

خطر يأتي وخطر يزول

ولا أدري ماذا أقول أو أقول

وفجأة يخرج عشرة أولاد على خشبة المسرح وقد ارتدوا بذات عسكرية خضراء وفي يدهم بنادق وخلفهم دبابة . يضحكون ثم يقول زعيمهم بلهجة المنتصر :

آها فلسطين .. يا أرض الميعاد

يا أرض الأجداد ,جئناك

من كل مكان وانتظرناك

عبر الزمان ..أنت لنا!

خلقت من أجلنا !

اتركي عنك الرمان والزيتون

وافتحي لجيوشنا أبوابا وحصون

تعالي .. ها ها ها ها ! (تحاول فلسطين الإفلات من قبضة يد زعيمهم ولكن هيهات هيهات)

.

المشهد الثاني

٢

(في المكان يتجول الجنود الغزاة فمنهم من يتحدث إلى الآخر ومنهم من يلعب ببندقيته وآخر يضحك مع صحبه وثالث يحرس المكان وبندقيته على كتفه وحرس هنا وحرس هناك . تظهر فلسطين بفستانها الأبيض الذي قد تمزق واتسخ وهي جالسة في زاوية المسرح تبكي وتصيح قائله :

فلسطين : آه..آه .. وامعتصماه ! لا جواب إلا الصمت! يا الهي كم من عدو واجهت وعليه تغلبت . لا لن أقبل بالمهانة . لن أقبل بالإهانة . لن يطأ أرضي المعتدين , لن يدنسوا برجلهم الأقصى , لقد فعلوها!لكني لن أنس ، أجل لن أنس . وجدتها ! لما لا أطلب المساعدة من أهلي وجيراني وإخوتي وعشيرتي ؟ كيف غاب عن بالي أن أستنجد بهم ؟ سوف أنتظر اللحظة المناسبة وفي أول فرصة سأكون هاربة .

(يتعارك جنديان إسرائيليان ثملان بشان أصولهم .)

الشرقي: اليهود الشرقيين أحسن من اليهود الغربيين .

الغربي: بل اليهود الغربيين أرقى وأنظف .

الشرقي: ماذا ؟ هل تعني بأننا قذرين ؟

الغربي: أنت من قال ذلك . (يتكلمان بصعوبة ولعثمة ويتحركان بصعوبة بسبب المنكر الذي شرباه . ثم يتعاركان مع بعضهم البعض فيدخل باقي الجنود ليتعارك الكل .)(تستغل فلسطين هذا الموقف وتخرج هاربة من المسرح .)

يأتي زعيمهم: ويحكم ماذا حدث ؟ اعلم أن بيننا مشاكل وأمور تجعلنا نكره بعضنا البعض واعلم أن قلوبنا شتى ولكن أمامنا ما هو أهم الآن من نزاعاتنا الشخصية .إنه الحلم الكبير ! الوطن القومي و .. ها! ماذا ! أيها الأغبياء .. يا أغبياء لقد هربت فلسطين ! (وترتفع صوت الموسيقى لتعبر عن حيرة الضابط وجنوده ورعبهم إزاء ما حدث) .

المشهد الثالث

(في صباح اليوم التالي يصيح الديك وتشرق الشمس وتدخل فلسطين بثوبها البالي حيث يقف مجموعة من الفتية والفتيات بلا حراك وكأن على روؤسهم الطير !)

فلسطين : آه .. كم أنا سعيدة . هاهم أشقائي وعشيرتي وجيراني . سوف أطلب العون منهم.(تتجه فلسطين إلى المجموعة الأولى والتي تقف على يمين المسرح .)

فلسطين: يا إخوتي.. يا إخوتي! إسمعوا قضيتي , سرقوا المعول , سرقوا المنجل , سرقوا بسمتي يا اخوتي! يا إخوتي أين أنتم ؟ (فتتحرك المجموعة الأولى من اليمين في المسرح إلى وسطه. وعندها وبعد ثانية من الصمت تبدأ الموسيقى بالعزف وتتراقص المجموعة الأولى التي تتألف من ثلاثة أولاد على أنغام الموسيقى . واحد منهم يعلو والآخر يدنو ويرقص والثالث يغني ويصفق . ويستمر على هذا الحال لمدة دقيقتين ثم يعودوا إلى مكانهم .) (تستغرب فلسطين من تصرفهم وتتراجع مبتعدة عنهم إلى المجموعة الثانية حيث تقف مجموعة من الفتيات .)

فلسطين : يا إخوتي .. يا إخوتي ! سرقوا هويتي ! ***وا بسمتي ! شردوا أطفالي وحرقوا حديقتي .. يا إخوتي ! يا أهلي أين أنتم ؟

(تقترب الفتيات من جانب المسرح إلى منتصفه وتضحكن بصوت عال .بنتان تقفان في المقدمة ومن خلفهما اثنتان أخريان تتغامزن وتسخرن أي تقومان بالنميمة وترسلان نظرات إزدراء .)

فلسطين : (مستغربة) ها .. ماذا .. آه.. لا ! (وتتراجع متجهة باتجاه المجموعة الثالثة حيث تقف بنتان واحدة معها الهاتف النقال والأخرى كذلك.تأتى بنت صغيرة باتجاه واحدة منهن وتنادي)

البنت الصغيرة : ماما.. ماما ! ماما..ماما !

الأم : اغربي عن وجهي ألا ترين بأني منشغلة .. أوف .

(فلسطين لا تتكلم بل تنصرف عنهم مستغربة .)

فلسطين: يا جيراني ! أين أنتم ؟

(يظهر ولدان في زاوية المسرح اليسار وقد ارتدى واحد منهم العباءة والآخر البنطال والقميص . يأتيان إلى منتصف المسرح يضعان بنادقهم على الأرض ويقفان متقابلان . يمشي الأول باتجاه الآخر فيشد له أذنه !كذلك يمشي الآخر باتجاه الأول ويقوم بنفس العمل ثم يضعان يدهما على وسطهما . يتحرك الأول باتجاه الثاني فيصفعه ويضع يديه على خاصرته متحديا فيعاود الآخر الكرة نفسها .يتحرك الأول نحو الأخر فيضربه على بطنه بلكمة قوية ثم يضع يده على خاصرته متحديا فيفعل الآخر مثل ما فعل الأول . يتألم كل واحد منهم من اللكمة ثم يقفان برهة ويستديران فلا يرى الواحد منهم وجه الآخر وفجأة يستديران وينزلان إلى الأرض ويلتقطان سلاحهما ويضربان بعضهم البعض بالرصاص ليخروا ميتين مسربلين بالدماء !)

٤

فلسطين: يا الهي ما الذي أراه ! آه ! (وتصيح باكية .)

تنشد فلسطين :

آه وآه و آه وآه

غلت في عروقي دماء الحياة

دماء الإباء والكبرياء

فهل من مجيب لصوت النداء

آه وآه وآه وآه

أهلي وناسي وجيراني

زادوا همومي وأحزاني

فلا مغيث فيهم ولا من مجيب

ولا حكيم بينهم ولا فيهم طبيب

آه وآه وآه وآه

غلت في عروقي دماء الحياة

تفرقوا تشتتوا وضاعت الدروب

أضاعوا القضية فاشتدت الخطوب

فهل من مغيث وهل من مجيب!

هل من معين هل من حبيب!

آه وآه وآه وآه

غلقت في عروقي دماء الحياة

آه وآه وآه وآه

(تبكي فلسطين وهي ساجدة تطلب العون من الله .)

فلسطين : يا مغيث أغثني ! يا معين أعني !

(يدخل الجنود فيجدوا فلسطين ساجدة وأهلها حولها واجمين مكتوفي الأيدي وكأن على رؤوسهم الطير .)

جندي : ها هي .. اقبضوا عليها . لا أحد يقترب منا .اذا اقتربتم فسوف تكون نهايتكم .

فلسطين : اتركوني .. الحقوني .. لاه ..آه .

(يأخذها الجنود وينطلقوا . بينما يسد الأهل والجيران آذانهم حتى لا يسمعوا صوتها .)

فتاة من الأهل : آه .. أذني بدأت تؤلمني . صياحها يعذبني .

٥

فتاة أخرى: وأنا أيضا أتألم لألمها . ولكن ماذا نفعل ما باليد حيلة .

فتى : لا يستطيع الواحد منا أن يفعل شيئا ! نحن مهزومون ومتفرقون وهم أقوياء ومجتمعون .

فتى آخر : وها أنت ذا قلتها هم مجتمعون ونحن متفرقون فلم لا نجتمع ولم لا نتحد , لم لانقف كالبنيان يشد بعضه بعضا. (يقفل الستار)

المشهد الرابع

(فلسطين تنتحب وقد احكم العدو وثاقها والجنود الأعداء حولها يضحكون ويتكلمون عن بطولاتهم .)

جندي : الحرب خدعة . فبالخدعة وصلنا إلى ما نحن إليه . هاه ! تطلب العون من أهلها وجيرانها !

جندي آخر : انه لأمر مضحك حقا ! اطردي الأوهام من رأسك يا صغيرتي صحيح أنهم كثر ولكن كغثاء السيل ..ها ..ها..ها. هذا ما يقال عنهم . لم تعودي حرة . لم تعودي أبية . سوف ندوسك بأقدامنا. سوف..

الزعيم : (مقاطعا) كف عنها يا هذا فلم الثرثرة معها وإضاعة الوقت هيا لنمض إلى اللهو في أزقة القدس العتيقة . أما أنت فإياك أن ترفعي رأسك مرة ثانية . أنزليها ,هيا ! يجب أن تبقى رأسك ذليلة ففرصتك في النجاة قليلة , ها..ها..ها..ها (يضحك الجميع عليها ويخرجوا.)

فلسطين : زرعوا الغرقد في كل مكان . لن يحميهم فالفارس الذي سينقذني أوشك على الظهور. سيأتي وحوله سباع ونمور ولن ينفعك كثرتك ياغرقد , فستموت وستفنى وسترقد . أنا هنا يا أخوتي بانتظاركم يوجد عندي حجارة وأشجار كثيرة وإيماني بالله بأن انتصاراتنا ستكون كبيرة .

وتنشد بصوت ضعيف: آه وآه وآه , غلت في عروقي دماء الحياة , دماء الإباء والكبرياء فهل من مجيب لصوت النداء!

(يعود الجنود متهللين وضاحكين يتكلمون ويتهامسون وفجأة يسمع صوت تكبير من بعيد .)

الزعيم : أتسمعون ما أسمع ! ها.. ما هذا الصوت !

جندي (يدخل إلى المسرح): سيدي انهم حشود غفيرة من أهلها وعشيرتها وجيرانها كلهم قادمون باتجاهنا .

الزعيم : خذوا مواقعكم ، استعدوا للقتال . (يدخل إلى المسرح أناس كثر علت تكبيراتهم فلا يسمع إلا صوت دوي النيران والمدافع)

٦

فلسطين وأهلها وجيرانها : الله أكبر انتصرنا .. انتصرنا .. الحمد لله

آه وآه و آه وآه

غلت في عروقي دماء الحياة

دماء الإباء والكبرياء

فهل من مجيب لصوت النداء

مسرحية صوت القواعد النحوية

فكرة المشهد :

مسرحية منهجية تناقش مادة النحو بأسلوب إخباري جميل يهدف إلى ترسيخ بعض القواعد النحوية .

وتقدم هذه النشرة بالطريقة التالية :

المقدمان يكونان أمام المسرح على طاولة خاصة – المسرح يصبح شاشة لعرض بعض المشاهد المتعلقة بالأخبار . هناك بعض المراسلين الذين يقدمون للمشاهد والأحداث وشهود عيان .

المذيع الأول : أيها الأخوة المستمعون الأكارم في كل مكان من اذاعة صوت القواعد النحوية احييكم، واقدم لكم نشرة الأخبار النحوية لهذا اليوم، استهلها بموجز لأهم ما جاء في هذه النشرة من أخبار:

بسم الله الرحمن الرحيم.

× كان وأخواتها تستقبل في مكتبها إن وأخواتها صباح هذا اليوم .

× لاجراء بعض الفحو صات العلاجية؛ الفاعل يغادر صباح هذا اليوم متوجهاً إلى دولة اجنبية.

× توابع النحو الإعرابية تحظى بأغلبية مريحة في الأصوات الانتخابية.

وفي النشرة أخبار أخرى متفرقة .و إلى التفاصيل ..

المذيع الثاني : من إذاعة القواعد النحوية ؛ استقبلت كان وأخواتها صباح هذا اليوم في مكتبها الكائن في صدر الجملة الاسمية ؛ إن وأخواتها، في ا ول زيارة يسجلها البلدان في تاريخ علاقاتهما . وتأتي هذه

الزيارة كما تشير مصا در مطلعة . لمناقشة التطورات على الساحة الأعرابية ,وبحث أوجه التعاون المشترك

بين البلدين وسبل تعزيز ها وتطويرها .هذا وبعدان انتهى الجانبان جلستهما التفاوضية صرحت إن لوسائل

الاعلأم العالمية إنه تم الاتفاق على رفع المبتدأ ,ونصب الخبر ؛من قبل كان وأخواتها ونصب المبتدأ ,ورفع الخبر ؛من قبل إن وأخوتها ,وتم التوقيع *على*وثيقة تعترف بذلك,وتكون سارية المفعول في الجملة الاسمية.

مشهد : الاستقبال داخل المسرح وحيث يمثل مجموعة طلاب كان وأخواتها وأخرى إن وأخواتها مكتوب على صدر كل واحد منهم اسم من أسماء المجموعة ويكون هناك مراسل يقدم للمشهد .

المذيع الأول : يغادر فخامة (الفاعل) صباح هذا اليوم الجملة الفعلية ,متوجها إلى دولة أجنبية ؛لإجراء بعض الفحوصات العلاجية ,في الوقت الذي يقوم سعادة نائب الفاعل بإدارة دفة الحكم في البلاد ؛ بحيث يكون مرفوعا طوال فترة غياب فخامة الفاعل عن البلاد .ويرافق فخامة الفاعل في هذه الزيارة معالي الفعل المبني للمعلوم.الذي حل محله معالي الفعل المبني للمجهول

,هذا وتشهد الجملة الفعلية استقرارا امنيا في حالة غياب أو حضور الفاعل، الذي غادر البلاد مرفوعا وسيعود مرفوعا بمشيئة الله ٠

مشهد : مبسط للفاعل وهو على السرير الأبيض ويجرى معه لقاء للاطمئنان على صحته .

المذيع الثاني : في الولايات المتحدة للتوابع الإعرابية ، حظي التوكيد ، والبدل، والعطف، والنعت ؛ بأغلبية مريحة في الأصوات الانتخابية ، وفاز الأعضاء المذكورون بمقاعد لهم كتوابع في البرلمان الإعرابي ، وأدى كل واحد منهم اليمين ، وتعهدوا جميعا بالعمل لصالح الكلمة ، والحفاظ على الثوابت النحوية ٠ ورعاية حرية الجمل ٠ ويأتي هذا الترشيح من جميع فئات الجملة الفعلية والاسمية متماشيا مع استراتيجية البرلمان الإعرابي التي تنص على إعراب الكلمة بعلامات أصلية ، وعلامات فرعية تبع ، كما هو الحال في التوكيد وبقية مجموعة التوابع٠

مشهد : الترشيح والانتخابات

المذيع الأول : تقوم وزارة الصحة النحوية بحملة واسعة للتحصين من شلل ظهور الحركات الإعرابية ، في محافظتي الاسم المقصور ، والاسم المنقوص٠ وتأتي هذه الحملة للقضاء على انتشار المرض لا تقبلان ظهور الحركة العرابية عليهما. وأفاد مصدر مسئول في الوزارة ـ رفض الكشف عن اسمه ـ أن الأدوية المستخدمة في الحملة أدوية مضمونة ، ومجازة من منظمة الصحة العالمية . هذا وقد علمت هيئة الإذاعة النحوية من مصادر ها الخاصة إن تلك

الأدوية هي : التعذر ، والثقل ، واستقال المحل بحركة مناسبة . يمثل صباح غد أمام المحكمة الابتدائية للنحو العربي كل من (أبوك ، وأخوك ، وفوك ، وذو مال) أعضاء عصابة الأسماء الخمسة . التي تقوم بنشاط محظور في دولة قواعد النحو ، ويمثل نشاطها التخريبي في الامتناع عن قبول الضمة ، والفتحة ، والكسرة ؛ علامات إعرابية لها . وبعد إن استمعت المحكمة إلى محامي الدفاع عن الأسماء الخمسة ؛ أنهت جلستها بالحكم على أعضاء عصابة الأسماء الخمسة بعدد من الأحكام تمثلت في الرفع بالواو ، والكسر بالياء ، والنصب بالألف ، إضافة إلى الأعمال الشاقة، والغرامات المالية الباهظة .

المذيع الثاني : أعزائي المستمعين .. هكذا قدمنا لكم إذاعة

النحوية نشرة لأهم الأخبار النحوية وفي الختام تقبلوا تحيات الطاقم الإخباري ، وتقبلوا تحيات محدثتكم ؛ من هيئة الإذاعة النحوية . والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

(٣) مسرحية لحظة ندم

ظاهرة سيئة بين الطلاب وهي غيابهم قبل الامتحانات ولا سيما قبل الأعياد واليوم يوم سابع وتكثر فيه الغياب فتعالوا بنا إلى هذا الاسكتش المسرحي الذي يدور حول أثار هذه الظاهرة

سالم : اليوم فيلم جديد فى السينما ٠٠٠يا سلام

علي :سنذهب الى السينما ونشاهد الفيلم الجديد

سالم: أجل يا علي وسنجد هناك جميع أصدقائنا

علي : إذن هيا بنا الى السينما

"يدخل الى المسرح مجموعة من الطلبة فى طريقهم الى السينما

علي :ها هو راشد وخميس معه راشد ٠خميس ٠٠٠أهلا ٠٠٠أهلا

راشد : مرحبا يا علي إذن التقينا حسب الاتفاق

سالم : ولكن أين بقية الشلة؟

خميس : لقد تقابلت مع سعيد وشلته كانوا في ذلك الاتجاه

راشد: الجميع لن يذهب الى المدرسة اليوم ٠٠٠ يالها من أخبار حلوة

سالم : ولكن مدرستنا مسائية ونستطيع قضاء حاجتنا ومن ثم الذهاب الى المدرسة

خميس: هيه هل أنت مريض أو مجنون!! ٠٠٠ نحن ننتظر هذا اليوم بفارغ الصبر

علي : ولكن لماذا تريدون التغيب عن المدرسة؟!

راشد: نريد أن نفارق تلك المقاعد المزعجة والكتب الكئيبة

سالم: ولكن هكذا ستفوتكم دروس كثيرة وربما تأتي في الامتحان

خميس : وليكن نحن أذكياء سنذاكر ولن نهتم بما يشرحه المعلمون

علي: وكيف ستفهمون شيء لم يشرحه لكم المعلم ؟؟!!

راشد: العقل في المخ مافي لسان الأستاذ

سالم : ياأخوان إني ناصح لكم لا تغيبوا

خميس : لقد أغضبتني يا هذا ٠٠٠ عناد لك لن اذهب اليوم ولا غدا

راشد وخميس معا : كفى ٠٠ اذهب أنت واغرب عن وجهي

سالم : الله يهديكم إن شاء الله

المشهد الثانى

"بعد ذلك ينتقل المشهد الى لجنة الامتحان وفيه علي وخميس يظهر عليهم الخوف والحزن وبعد الانتهاء من الامتحانات وأثناء خروجهم"

خميس: لم استطع ان احل الامتحان هذه الأسئلة ليست في الكتاب ٠٠ لم ندرسها !!!

راشد: نعم ٠٠ صدقت لم يمر علي هذا السؤال من قبل

علي : هذا السؤال كان في درس يوم سابع

سالم: يوم لم تسمعا للنصيحة ولم تحضرا

" خميس وراشد في لحظة ندم"

خميس : صدقتما وهذا السؤال ومصيبتاه

سالم: لم تفت الفرصة بعد٠٠٠ هذا اختبار الفترة ويبقى الامتحان النهائي

علي : اجل حاولا أن تواظبا على دروسكما ولا تتغيبا إلا في الظروف القاهرة

راشد: أعدكما يا أصدقائي إنني لن أتغيب بعد اليوم

خميس: وأنا لن اتفق مع احد في شيء فيه تعطيلي عن تحصيل الدروس

سالم: ظاهرة الغياب الجماعي ظاهرة سلبية

علي: يجب علينا ان نواظب في الحضور الى المدرسة لما فيه مصلحتنا

مسرحية الى معلمي العزيز

إلى معلمي العزيز مع التحية

[يفتح الستار على الاخصائى الاجتماعي وهو جالس على طاولة وأمامه بعض السجلات . ثم يطرق الباب]

المرشد : تفضل ادخل .

محمد : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

الأخصائي : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته . خير ما بك يا محمد .

محمد : أرسلني إليك معلم الرياضيات .

الأخصائي : خير . ماذا فعلت ؟ .

محمد : بصراحة يا استاذ : المعلم كان يشرح الدرس . وأنا كنت أفكر في أمر آخر .

الأخصائي :. وماذا يشغل بالك؟

محمد : والله يا استاذ شوية أُمور خاصة .

الأخصائي : قول يا محمد . تراني أنا هنا مثل أخوك الكبير . ومهمتي هي حل مشاكل الطلاب .

محمد : أقول لك أُمور خاصة . تعرف حضرتك يعني أيه خاصة ؟.

الأخصائي : شوف يا محمد . اعتبرني مثل أخوك الأكبر . وتأكد أن كل الأُمور التي ستقولها ا سوف تكون سر بيني وبينك ولن يطلع عليها أحد أبدا.

محمد : أكيد .

الأخصائي : أكيد . وأنا أوعدك .

محمد : ولا حتى المدير يتعرف عليها؟

الأخصائي : لا مدير ولا غيره يطلع عليها .

محمد : بصراحة معلم الرياضيات أنا ما أحبه .

الأخصائي : وليه يا محمد .

محمد : من غير ليه .

الأخصائي : لا . لا لابد أن يكون هناك سبب . تكلم يا محمد وتأكد إنه كما قلت لك الأمر سوف يكون سري للغاية .

محمد : بصراحة ... معلم الرياضيات إنسان متكبر شايف نفسه . لا يتكلم إلا وهو متكبر .

الأخصائي : طيب .. هل هو اخطأ فيك . أو إنه يعاملك معاملة خاطئة .

محمد : لا . أبداً ما غلط في ولا شيء . بس

الأخصائي : بس أيه قول .

محمد : دائماً يقول لي أنت طالب كسول . ما بتفهم شيء .

الأخصائي : وأيه تانى .

محمد : يقول لي روح دور لك على شغل في أي ورشة . أنت ما تستحق تتعلم أنت كارثة على التعليم . ومن هذا الكلام الجارح . حتى حطمني وصرت أكره التعليم .

الأخصائي : طيب . هذا الكلام يقوله للجميع وإلا لك أنت وحدك .

محمد : يقوله لي وحدي من بين الطلاب كلهم .

الأخصائي : طيب لكل شيء سبب . وأيه السبب اللي خلى معلم الرياضيات يقول هذا الكلام .

محمد : بصراحة . ما اعرف السبب .

الأخصائي : شوف معلم الرياضيات أو غيره لا يمكن يغلط فيك أو في غيرك من غير سبب .

محمد : أقول لحضرتك ما فيه سبب .

الأخصائي : إذاً ما دام ما بتقول لي السبب . لازم أقابل معلم الرياضيات وأعرف أيه السبب .

محمد : " يقوم ويقول بخوف " لا . لا الله يرحم والديك يا استاذ . لا تقول له .

الأخصائي : لا زم أقول له عشان أعرف سبب المشكلة وأحلها .

محمد : تريد الصراحة يا استاذ . بس ما تزعل .

الأخصائي : قول . وأنا ما راح أزعل منك .

محمد : بصراحة . كل الكلام اللي قلت لك عن معلم الرياضيات كذب في كذب .

الأخصائي : يعني معلم الرياضيات ما كان يتكلم عليك .

محمد : والله يا استاذ إن معلم الرياضيات أو غيره ما تكلم علي . لكن ....

الأخصائي : لكن أيه . قول .

محمد : أنا ما أريد الدراسة . أنا عاوز أدور لي على شغل .

الأخصائي : ليه أنت لسه صغير في السن والمستقبل أمامك .

محمد : أنا إنسان فاشل . ما أصلح للدراسة .

[في هذه الأثناء يدخل معلم الرياضيات]

المعلم : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

الأخصائي : وعليكم ورحمة الله وبركاته .

المعلم : كيف حالك يا محمد . عساك تعوذت من إبليس وغيرت رأيك .

محمد : والله يا استاذ ما أدري .

[يتوجه المعلم للأخصائي ويقول له : ماذا فعلت مع محمد]

الأخصائي : أبد إني أحاول معه .

المعلم : ممكن تسمح لي أن أجلس مع محمد خمس دقائق . عسى الله يهديه .

الأخصائي : تفضل . خذوا راحتكم " ثم يخرج "

" يجلس المعلم على كرسي مقابل للطالب "

المعلم : شوف يا محمد . أنت طالب جيد . بس مطلوب منك شوية اهتمام وشوية مذاكرة وبإذن الله راح تكون من أفضل الطلاب .

محمد : بس أنا ما لي نية في الدراسة ..

---

(٤) مسرحية(الصفقة الرابحة)

الشخصيات:

الأخصائي : الأستاذ علي

الفـراش: عم محمد

الطـالب الأول: خـالد

والـد الطالب: أبو خالد

الطالب الثاني: احمد

الـزبـون:

والد الطالب:أبو أحمد

العامـل: بشيـر

****

المشـهد الأول"مكتب الاخصائي الاجتماعي "

الأخصائي: يا عم محمد احضر الطالب "خالد"من الصف الثالث.

عم محمد: حاضر يا أستاذ علي.

"يدخل الطالب ويرد السلام"

خالد: نعم يا أستاذ أنت طلبتني خير إن شاء الله.

الأخصائي: "اجلس يا خالد" أنت طالب مجتهد ومن الطلاب المميزين،ولكن لوحظ عليك بعض التقصير في واجباتك وعدم مذاكرتك لدروسك وقد لاحظ مدرسوك تقصيرك.

خالد: يا أستاذ أنا أعلم أنني مقصر"ولكن عندي مشكلة وأخجل أقولها للمدرسين".

الأخصائي : تكلم يا ولدي فنحن في خدمتك وخدمة زملائك وحل مشاكلكم لكي تنجحوا آخر العام .

خالد:ما عندي وقت للمذاكرة.....ووالدي يطلب مني الجلوس في مكتب العقار الخاص بابي .

الأخصائي: على كل حال هذا خطاب لوالدك ليحضر للمدرسة.

خالد: لا يا أستاذ أعفيني ... فوالدي مشغول دائما ولن يحضر للمدرسة.

الأخصائي: أذهب يا خالد وأنا سأتصرف.

ثم ينصرف خالد٠٠٠٠ الأخصائييتصل بالهاتف...

الأخصائي: مشغول ... أكيد مشغول بالصفقات التجارية.

يتصل الأخصائي مرة أخرى..

الأخصائي: "الحمد لله رد" .. أبو خالد.."كيف حالك؟ "..أنا الأخصائي الاجتماعي بناع مدرسة ابنك خالد ..أريدك غدا في المدرسة عندي صفقة رابحة ومكسبها مضمون.

يدخل أبو خالد ويسأل الفراش:أين مكتب الأخصائي.

عم محمد:المكتب أمامك.

الأخصائي: آهلا أبو خالد "تفضل

أبو خالد: قلت عندك صفقة رابحة ..ما هي؟ وأرجوك بسرعة..أنا مستعجل.

ويدق الجوال في جيبه

أبو خالد: بسرعة يا أستاذ "أنا مشغول".

الأخصائي د: الصفقة الرابحة أبنك.

أبو خالد: خير!

الأخصائي: أبنك مقصر في واجباته .. ودرجاته كلها ضعيفة.

أبو خالد : يا أستاذ أنا مشاغلي كثير... أولادي الله يحفظهم شطار وينجحون آخر السنة .. وإذا ما نجح هذه السنة ينجح السنة الثانية وعلى مهلهم .

الأخصائي: يا أبو خالد نحن وأنتم نتعب ونتحمل من اجل أولادنا لأنهم رجال المستقبل .. ونريد التعاون مع أولياء الأمور ليفوز أبنائنا بالنجاح .

أبو خالد: إن شاء الله ...إن شاء الله ... "ثم ينصرف"

المشهد الثاني (مكتب العقار)

يفتح الستار...العامل بشير ينظف الطاولة

بشير: اليوم سوق تعبان ..ما في فلوس ..أمس كان فيه فلوس كثير..اليوم كل الناس ما تشتري .

أبو خالد يدخل ويجلس على الكرسي٠٠٠٠٠يدخل الزبون ويرد السلام

الزبون: أريد قطعة ارض على شارع الأربعين.

أبو خالد: موجودة "ويقلب الدفتر" ولكن غالية.

الزبون: بكم.

أبو خالد: بس"مليون ومائتين"

الزبون: إذا كانت حسب المواصفات أنا موافق وعمولتك علي بس أشوفها.

أبو خالد: إذا توكلنا على الله.

ويخرج الزبون وينادي أبو خالد"بشير"

بشير: نعم يا حاج .

أبو خالد: اذهب ونادي خالد يجلس في المكتب .

يدخل خالد وفي يده كتب

أبو خالد: اجلس في المكتب أنا خارج مع زبون.

خالد: بس أنا عندي واجبات كثيرة.

أبو خالد يرم الكتب في وجه أبنه

أبو خالد: اجلس في المكتب واترك الواجبات ...أنا ما عندي إلا شهادة رابعة والحمد لله حالي ميسور.

يبكي خالد ويجلس على الكرسي.

بشير: فيه أيه أنت تبكي ...هذا المكتب بيجيب فلوس كثير.. ..أيه فايدة دروس كل يوم ما في فايدة

يقفل الستار

يفتح الستار"أبو خالد جالس علي مكتبه حزين ومعه جاره أبو أحمد

أبو خالد : اليوم يأبو أحمد خسرت كل ما أملك في صفقة

أبو أحمد : وحد الله يا أبو خالد وكل شيء يتعوض... والخير في ولدك خالد وهو الصفقة الرابحة إن شاء الله "اليوم نتيجة الأولاد وإن شاء الله ناجحين ".

أبو خالد : إن شاء الله يجي زبون ونعوض الخسارة:.

يدخل أحمد وهو فرحان

أحمد : أبي..أبي لقد نجحت والحمد لله

يأخذ أبو أحمد الشهادة

أبو أحمد : نجحت مبروك يا ولدي وعقبال الجامعة...ما شاء الله التقدير ممتاز

أحمد: وحصلت على جائزة الطالب المثالي يا أبي .

أبو أحمد: تستاهل يا ولدي .. لقد صبرت ونلت.

أحمد: هذا بفضل الله ..ثم متابعتك المستمرة لي في المدرسة والبيت ..وتنظيمك لوقتي.

أبو أحمد: الشكر لله أولا ثم لمدرسيك الذين علموك وشجعوك حتى حصلت على الامتياز.

يخرج أحمد وأبوه فرحين...

أبو خالد ممسكا برأسه ...يدخل خالد وهو يبكي ...

خالد: لقد رسبت.. يا والدي

أبو خالد: كيف رسبت؟..أنا مهيأ لك كل شيء ..فلوس...وسواق تحت أمرك ...والعاب وعندك..كيف رسبت؟.

خالد: بس أنا كنت محتاج لمتابعتك واهتمامك.

أبو خالد: صحيح يا ولدي أنا كنت مقصر.. وهذه نتيجة كل ولى آمر لا يتابع أبنه في المدرسة والبيت ...

أنا خسرت كل شيء...ومن اليوم أنت الصفقة الرابحة يا ولدي

المراجع :-

١-د. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٠م،

٢-مصطفى عبد السلام المهماه: تاريخ مسرح الطفل في المغرب، مطبعة فضالة - بالمحمدية، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م،

سالم كويندي: المسرح المدرسي، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، الطبعة الأولى سنة - ١٩٨٩من ٣

٤-أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، - الطبعة الثانية٢٠٠٦م،

٥-أحمد زكي: الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ١٩٨٩م،

كوردون كريك: في الفن المسرحي، الدار المصرية اللبنانية، ترجمة: سامي خشبة، ؛

٧-عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن،ط١،٢٠٠١، - د. حسن المنيعي:المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م، ٨-

د. محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر،ط١، ١٩٩٦م؛٩-

١٠-خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، أحمد تيمور باشا- دار الكتاب العرب

١١-.خيال الظل وتماثيل ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة

١٢-وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر، لطفي أحمد نصار