جامعة جنوب الوادى

كلية الأداب بقنا

فن المسرح

اعداد / د ثابت محمود هاشم

كلية / الآداب بقنا

قسم / اللغة العربية

العام الجامعى٢٠٢٢/٢٠٢٣م

الكلية / **الآداب**

الفرقة / **الثانية**

التخصص / **جغرافيا**

تاريخ النشر / ٢٠٢٢/٢٠٢٣م

عدد الصفحات /٧٥

المؤلفون / د/ ثابت محمود هاشم

الرموز المستخدمة:-

نص للقراءة والدراسة:

أنشطة ومهام:

أسئلة للفكر والتقييم الذاتي:

فيديو للمشاهدة:

رابط خارجى:

تواصل عبر مؤتمر الفيديو:

الصور والأشكال

شكل ١: -----

شكل٢:------

شكل ٣:------

الفديو

فديو ١:-----

فديو ٢:-----

فديو ٣:-----

مقدمة:-

تعتبر اللغة العربية واحدة من أهم اللغات الحية في العالم المعاصر ، يتواصل بها أبناء الأمة العربية فيما بينهم من أمور حياتية ومسائل معيشية، فهى الوعاء الذى يحفظ تراثهم الفكرى والحضارى منذ قديم الزمن . ومازالت اللغة العربية تؤدى دورها في اعلاء شأن الأمة العربية ، ومن ثم لزم على كل دارس في مختلف التخصصات أن يجيد التحدث بلغته فيرتقى بها الى استيعاب مضامين الجمل والعبارات وفهم ظلال الكلمات والوقوف على أسرار التشكيل اللغوى وادراك روعة الأساليب.

وقد تطرق هذا المؤلف الى جوانب مهمة من ألوان وفنون الأدب العربى الحديث ممثلا في الفن القصصى ، ثم تطرق لدراسة الأدب المسرحى ،لينمى الذائقة الأدبية لدى الدارسين في الجامعات العربية ، والقراء في كل مكان ..والله من وراء القصد عليه يتوكل المتوكلون.

توطئة:

يختلف الفن المسرحى عن باقى الفنون الأدبية الأخرى لكونه لا يطالع فحسب ، بل يصحبه منظر فيراه جمهور من الناس ، ومن ثم يتحقق أثره عن طريق حاستين : هما : حاسة السمع وحاسة البصر.وبالتالى فان المسرحية تشتمل على فنين منفصلين ، هما : فن التأليف المسرحى ، وفن التمثيل .

وتعرف المسرحية بأنها قصة تمثيلية يرافقها عرض مشاهد مصورة من الحياة ، وملابس وأدوات مختلفة ، ويمثل أدوارها على خشبة المسرح ممثلون ، يعتمدون في آداء أدوارهم على الحركة والحوار ، عارضين الأخلاق والعادات والتقاليد من حاضر الحياة أو من ماضيها ضمن مدة زمنية محددة .

وتمثيلها على خشبة المسرح يحقق الاستمتاع بها أكثر من مطالعتها في كتاب ، اذ انها تجتذب عدداعظيما من الناس ، فيسهل بها تثقيفهم و تعليمهم ، سواء أكانوا ملمين بالقراءة أم جاهلين بها .

والمسرحية قد تكون تاريخية أو اسطورية أو من واقع الحياةالمعاصرة ، وليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بحدود وحرفية التاريخ أو يمثل الحياة كما هي .

فالمسرحية ليست بديلا عن الواقع ، انما تمثل رأى المؤلف في قطاع من الحياة ، وهى تحكى مايمكن أن يقع لا ما وقع فعلا .

مسايرة الفن المسرحى لحركة التطور الانسانى :

عند النظر في لوحة الأدب المسرحى وتطوره عبر العصور، نجد توافق تطور هذا الأدب مع التطور الانسانى العام ، السياسى والاجتماعى والثقافى ،مما يقطع بأن هذا الفن كان دائما من ألصق الفنون بالحياة البشرية على مر التاريخ.

ويعتبر اليونانيون هم أسبق الأمم الى النهوض بفن المسرحية ، فقد أرسوا قواعده الراسخة منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، أرساها ايسخولوس وسوفوكليس ويريبيد في الأساة ، وأريستوفان في الملهاة .

وكان أرسطو قد قسم المسرحية الى مأساة وملهاة ، وفرق بينهما في الحدث : فموضوع المأساة فعل نبيل ، في حين موضوع الملهاة يكون فعلا هزليا ، ويبعث على اثارة الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف حدث الملهاة ، ثم تأتى الشخصيات ، فبطل المأساة أرستقراطى ، وبطل الملهاة من اراذل الناس ، ثم في الحل الفاجع في المأساة ، والباعث على السخرية والضحك في الملهاة .

اذن كانت التراجيديا تستقى موضوعاتها ، وشخصياتها من حياة الآلهة ،

والأبطال ، ومن في مستواهم ،بينما كانت الكوميديا القديمة تعالج المشاكل الشعبية ، وتلتقط معظم شخصياتها من الأسواق ، وكأن الفن المسرحى انعكاس للمجتمع المنقسم عندئذ الى طبقتين اجتماعيتين لا ثالث لهما:

هما طبقة النبلاء ، وطبقة العامة من عمال وزراع وأرقاء.

وخلف الرومان اليونانيين ، فتقيدوا بنماذجهم المسرحية ، واتخذوها مثلهم الأعلى ، فلم ينحرفوا عنها ، وعن صورها وقواعدها الاغريقية يمينا أوشمالا ، بل تمسكوا بها تمسكا شديدا .

وجاءت العصور الوسطى ، التي سيطر فيها الدين المسيحى على أوربا، فاختفى المسرح اليوناني والرومانى الوثنى ، وحل محله مسرح دينى كنسى ضعيف ، مثلت عليه مسرحيات هزلية ، قلما تجاوزت حياة القديسين في الكنائس والأديرة .

ومع بداية عصر النهضة عاد المسرح الأوربي الى التراث اليوناني والرومانى القديم ، وذلك لبعثه واحتذائه ،وهجر المسرح الدينى الكنسى في عصر الاحياء والبعث الأوربي.

وانطلق الأوربيون يترجمون المسرح اليوناني والرومانى ، ويحاكون مآسيه وملاهيه بلغاتهم الحديثة . فاختلط في مسرحهم الطراز اليوناني

والرومانى بطراز العصور الوسطى .

وفى ظل هذه المحاكاة استمر الأدب المسرحى لديهم ينقسم الى تراجيديا وكوميديا ، وكأن في هذا أيضا انعكاسا للمجتمع المنقسم الى نفس الطبقتين ، طبقة النبلاء ، وطبقة العامة، وذلك مع فارق كبير ، وتطور مهم في النصوص المسرحية ، حيث تطورت التراجيديا والكوميديا الى مسرحيات شخصيات بعيدا عن صراع الآلهة ، ثم انتقل الصراع في المسرحيات من خارج الانسان الى داخله ، فأصبح يجرى داخل شخصية البطل صراع بين العقل والعاطفة ، أو بين الحب والواجب ، وهكذا بين عواطف النفس المختلفة .

وهذا التطور الكبير في الفن المسرحى كان انعكاسا للتطور العام للحياة ، اذ من المعروف أن من أهم خصائص عصر النهضة في أوربا ظهور الفرد وسط المجموع ، بعد أن كان تائها ممحو الشخصية ،ولكن في هذا العصر احتل الفرد مكان الصدارة في المجتمع ، ولذلك تحولت المسرحيات عندهم الى مسرحيات شخصيات ، حتى سمى الأدب الكلاسيكى بالأدب الانسانى.

وكان من أهم مظاهر المسرح في ذلك العصر ، هو استبدالهم لارادة الآلهة المتعددة بحقائق النفس البشرية في المأساة ، بينما كانت المأساة تحتفظ بلغة الشعر الرفيعة ، كانت الملهاة تقترب من لغة الحياة اليومية .

وكذلك تخلصت المسرحية من الأجزاء الغنائية ، التي كانت تنهض بها الجوقة أو المجاميع عند اليونان ، والتي تتخلل الفصول أو الأجراء ،

وكانت تصحب بالرقص والموسيقى ،وأصبحت فنا مستقلا بذاته ، وهو ما عرف بفن الأوبرا ، الذى يعنى بالغناء قبل كل شيء ، فأصبحت تعتمد مسرحياتهم على الحوار التمثيلى الخالص ، وبرغم ذلك فان مسرحياتهم ظلت ملتزمة بقانون الوحدات الثلاث ، وأقاموا حاجزا قويا بين فنى المأساة والملهاة ، فالمأساة لتمثيل حياة الطبقة الرفيعة ، وهى حياة كلها جد وجلال ، بينما تمثل الملهاة حياة الشعب ، ولا يصح بحال أن يمزج الكتاب بين النوعين المتباينين ، أو أن تتسرب خيوط من فكاهة الملهاة الى فجيعة المأساة ، التي عنوا بلغتها عناية شديدة ، كما عنوا بنظمها ، فكانوا ينظمونها من الشعر المقفى .

ولكن بمجيء القرن الثامن عشر ظهرت طبقة اجتماعية جديدة ، وهى الطبقة الوسطى بين الشعب وبين النبلاء ، والتي كانت تعرف وقتئذ بالطبقة البرجوازية ،حيث ظهرت في المدن كما يدل اسمها المشتق من الكلمة الألمانية " بورج " وتعنى " مدينة " ، وكان قوامها من المفكرين ، وأصحاب المهن الحرة ، والصناعات الصغيرة . وذلك في الوقت الذى كان فيه الريف لا يزال منقسما الى نبلاء وعبيد . كل ذلك أعد لتطور الفن المسرحى ، كى يساير هذا الوضع الاجتماعى الجديد ، فتطورت المأساة الى ما سمى بالدراما البرجوازية ، التي تصور حياة هذه الطبقة الاجتماعية الجديدة ، ثم أعيد التفكير في خطأ الفصل بين المأساة والملهاة ، لأن الحياة في نسيجها العام يختلط فيها المفجع بالمضحك ، فتقول :

ضحكت حتى البكاء ، وشر الأمور المضحكات ، وعلى الشاعر أن يقدم

لنا الحياة كما هي في الواقع ، الذى يتعانق فيه السار والمحزن . وهذا على عكس ما كان يعتقد الكلاسيكيون من تعارض بين الضحك والبكاء .، لأن الانسان ينتقل بينهما في يسر وسهولة ، وخاصة اذا بلغ به الانفعال مبلغا شديدا ، كما هو قائم في مسرح شكسبير مثلا .

ومع قيام الثورة الفرنسية لم يكن الوصل بين الأساة والملهاة هو كل ما ظهر من تطور في الفن المسرحى في القرن التاسع عشر ، لأن الفن المسرحى تطور مع ظهور طبقات العمال ، وظهور الحركة الواقعية ، ومن ثم تحولت المسرحيات مع تحول الطبقة البرجوازية الى طبقة أرستقراطية جديدة مسيطرة ومتحكمة بسطوة المال الى نوعين :

الأول : رومانسى : هارب من الحياة ، باك شاك ، فردى ذاتى .
والثانى: واقعى نقدى : ينتقد الحياة وما فيها من مثالب وعيوب أخلاقية واجتماعية .

وعلى أثر ذلك ، ومع نهاية القرن التاسع عشر ظهرت " الدراما الحديثة" ، والتي تعالج مشاكل المجتمع ، وبخاصة طبقاته الشعبية ، التي لاتعنى بحياة الملوك والنبلاء والأمراء ، وانما تعنى بحياة عامة الشعب وأفراده .

ففي الدراما الحديثة صار البطل رجلا عاديا من عامة الناس أو أدناهم، وفيما قد يغلب طابع الملهاة التي نرى فيها الحياة وننتقدها ، أو طابع

المأساة فنشعر بأسى المصير .

وعلى الرغم من أن طابع المأساة أو الملهاة قد يفسر نوع التأثير المسرحى في الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه ، واهتمامه بها ، فانه قد اختلطت المأساة بالملهاة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معبرا لنضج الخلق الفني . فالحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية ، وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا في سطحها ولا في أعماق مستويات الوعى .

ومعنى ذلك أن المسرحية تطورت في العصر الحديث بتأثير من الجمهور المشاهد لها ، وما أصاب الحياة الغربية من تطور وأحداث وفواجع .

ففي نهاية الحرب العالمية الأولى التي أحدثت أزمة في الضمير العالمى ، وعلى اثرها فقد رجال الأدب والفن والفكر ثقتهم في العقل الواعى ، ومدى قدرته على قيادة البشرية في طريق السلامة والسعادة ، ووجدوا منابع القيادة تكمن فيما أسماه " فرويد"ومدرسته ب " منطقة اللاوعى " في العقل البشرى ، وهى المنطقة التي تختفى فيها مكبوتات النفس البشرية وميولها الغريزية ، فتفلت من سيطرة العقل الواعى ، ومع ذلك تسيطر في الخفاء على توجيه السلوك البشرى . وهذا هو الأساس الفلسفى للمذهب " السريانى" مذهب ما فوق الواقع ، أو ما خلف الواقع. ومن ثم كتبت المسرحيات التي تكشف عن دوافع اللاوعى في الانسان.

وقد كان انفجار الثورة " الاشتراكية " في العالم الشرقى ، أي في " روسيا" ، وتمخضها عما أطلق علية ب " الواقعية الاشتراكية " في الأدب والفن ، وهى واقعية متفائلة ، تؤمن بالإنسان وتكشف عن مواطن

القوة والخير فيه ، حتى يسترد ثقته في نفسه ، وفى أخيه الانسان ، ويتضامن معه في اطمئنان على بناء الحياة الجديدة . وعن هذه الواقعية المتفائلة كتبت مسرحيات كثيرة، وتمخضت الحرب العالمية الثانية عن أزمة ضمير أخرى ، أطاحت في العالم الغربى ، ففقدوا ثقتهم وايمانهم بقواعد الأخلاق والمبادئ الروحية المتوارثة ، ودعت الانسان الى تحكيم عقله في مواقف الحياة المختلفة ، لاتخاذ قراره ، وتحمل مسئولية هذا القرار . وعلى الانسان أن يؤمن بأنه حر مختار ، ومطالب بأن يبت في كل حالة وفق مصالح حياته المرتبطة ارتباطا وثيقا بمصالح مجتمعه .

وهذا هو المذهب " الوجودى " الذى أسسه " كيركجارك "الذى لايؤمن بشىء سوى أن الانسان موجود وحر ومختار ، وأنه هو الذى يستطيع أن يحقق من خلال وجوده نفسه وماهيته، أي المثل الأعلى للإنسان ، بتخلصه من كل المبادئ والقيم الأخلاقية والروحية المتوارثة ، وتحكيم عقله الحر المختار في تحديد السلوك الذى يمليه كل موقف من مواقف الحياة . وعن هذا المذهب صدرت المسرحيات الوجودية التي كتبها سارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهما من الوجوديين .

وبرغم هذا التطور . فان المسرحية قد ظلت تحتفظ بقيود شديدة ، سواء من حيث اختيار الموضوع ، أو الشخوص والحوار الذى تدور فيه ، أو من حيث البناء العالم ، وما ينبغي عليه أن ينقسم اليه من عرض وعقدة وحل ، أما العرض فتقدم فيه أشخاص المسرحية ، كما يقدم شبح الحادثة التي ستتضح معالمها فيما بعد وتتعقد ، ويبلغ الصراع الذروة ، ثم الحل .

وكل ذلك تربطه روابط وحدة عضوية دقيقة ، تنبع الحادثة وتتطور من

مخلالها ، وهى حادثة تساق في قصة درامية على لسان شخوص يدورون في فلكها ، شخوص لا يستقل بعضهم عن بعض ولا عن الحادثة التي ينتظمون فيها انتظام الأجزاء في كل أو بناء كبير .

نشأة الفن المسرحى عند العرب :

لا يقع الباحث في تراثنا العربى على ما يشير الى أن العرب عرفوا الفن المسرحى بمفهومة السليم الا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ويذهب بعض الباحثين والدارسين الى أن هناك ظواهر تمثيلية في الأدب العربى القديم ، ولكنها لم تنم ولم تتطور . فقد ذكر الدكتور عمر الدسوقى أن الشيعة كانوا يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدىء بخروجه من المدينة المنورة الى أن قتل في كربلاء .

وكذلك يرى جرجى زيدان أنه كان في زمن المهدى رجل صوفى اشتهر بالتقوى والصلاح ، وكان يخرج كل اثنين وخميس الى مكان خارج بغداد ، ويجتمع حوله الناس ، فيصعد الى مكان مرتفع ، وينادى : ماذا فعل النبيون والصديقون ؟ أليسوا في أعلى عليين ؟ فيقولون : نعم ، ثم يأتي برجل يجلسه بين يديه ، يمثل أبا بكر الصديق ، ويأخذ في اطراء أعماله ، ويأمر به أن يصعد الى أعلى عليين ، وهكذا يفعل في رجل يمثل عمربن الخطاب وعثمان بن عفانوعلى بن أبى طالب ، ثم يؤتى برجل يمثل معاوية بن أبى سفيان ، فيندد بأعماله ويوقفه في الظلمة ، وهكذا يفعل في رجل يمثل يزيد بن معاوية .

وحقيقة الأمر أن التمثيل ظل مجهولا في شعرنا الحديث ، حتى ظهر

شوقى فأدخله فيه ، ولم يدخله في أول حياته الأدبية الا محاولة قام بها أثناء بعثته في فرنسا ، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي الا في خاتمة حياته ، وبعد مبايعته أميرا للشعراء ، فأعاد صياغة مسرحية "على بك الكبير"، واقتحم فن التمثيل بالتأليف الراقى .

نعم لم يكن الأدب المسرحى معروفا في مصر العربية ، على النحو المعروف به لدى أوربا مثلا ، اللهم الا محاورات شعبية ، بدائية الصياغة فطرية المحتوى الفني ، كانت تعقد لها حلقات في الأسواق والميادين ، وفى المحافل العامة والمناسبات الخاصة ، يؤديها هازلون يسمون بالمحبظين أو الجوقة أو أرباب المساخر ، أو بأسماء أخرى كانت لها دلالتها في ذلك الحين .

ويصف أحد الباحثين هذه المقطوعات التمثيلية بأنها بدائية ضعيفة البناء المسرحى، قصيرة الامتداد التصويرى ، تقوم على عرض حوادث جارية لشخصيات مبالغ في رسم خطوطها الكاريكاتيرية ، وتقوم على نكات مبتذلة ، وحركات سريعة خفيفة ، ومن الممكن أن نتمثل بعض ملامحها في التمثيليات المعاصرة التي يعرضها السيرك على القرويين في جمهوريتنا ، أو التي تؤديها بعض فرق الأفراح الشعبية في الريف المصرى .

بيد أننا لايمكن تجاهل هذه البدايات الساذجة عن فنوننا الشعبية لمجرد أنها مجهولة الملامح لنا ، أو لم تخلف نصا شفاهيا أو مدونا يؤيد وجودها ويشفع بتاريخها ودراستها .

لقد نقلنا الفن المسرحى عن أوربا وجاء كاستجابة ضرورية لمطالب حركة البعث القومى والأدبى ، التي حتمت الاتصال بالنهضة الأوربية والتأثر بها، وذلك حين اطلع مثقفونا العارفون باللغة الفرنسية ، واللغة الإنجليزية – وخاصة المنشئين منهم والأدباء- على الفن المسرحى في هاتين اللغتين .

وهذا لايضير الأدب العربى القديم ، ولا يقلل من قيمته .

فالعرب الذين استجابوا لحضارات وثقافات الأمم التي سبقتهم ، واغترفوا من علومها وثقافتها وطبها .. ولا سيما الحضارة اليونانية التي تمثلت فيها حضارة الشرق والغرب ، وبالرغم من ذلك فانهم لم يحاولوا أن يقتبسوا المسرح اليوناني ، مع أنه كان في متناول أيديهم .

والفكر اليوناني لم يعرف أمة هضمت حضارته وثقافته في القديم ، وارتبطت به وتماذجت معه كالأمة العربية التي يعود اليها الفضل في الإبقاء على تراث هذا العقل المبدع .

وليس اعراض العرب عن الأدب التمثيلى اليوناني لجهلهم به ، واستصغارهم لشأنه ، اذ ليس من المعقول أنهم لم يروه ، أو لم يقرأوه ، فهذه الهياكل والمعابد اليونانية والرومانية التي لانزال أعمدتها قائمة بين جنبات الأرض أكبر شاهد على أنهم رأوا هذا الفن ، ولكنهم للأسف لم يحاولوا أن يختبروه أو يمارسوه.

ومرجع ذلك الى أن العرب لم يلتفتوا الى هذا الفن الأدبى ، لا تعصبا ولا عنصرية ، ولكن لشيوع الأصالة الفردية والنزعة الذاتية عندهم ، وذلك اذا لاحظنا أن المسرح فن جماعى في أساسه ، من ثم أدركنا سبب عزوف العرب القدامى عن نقله .

ويرجع الزعيم مصطفى كامل في مقدمة مسرحيته" فتح الأندلس" سبب ذلك الى انشغال العرب في جاهليتهم بحروبهم وغاراتهم من جهة ، وبأسواقهم الأدبية من جهة أخرى ، كما أنهم في العصر الاسلامى انشغلوا بالقرآن والسنة الشريفة والفتوحات ، ومنابر الخطابة ، ومناقضات الشعراء .

وأما في مدة بنى العباس الذين اهتموا بكل شيء من معارف الأمم الأخرى ، وكان من حق التمثيل أن يستعرب كما استعرب غيره من معارف اليونان ، ولكن أهمله العباسيون والأندلسيون ، مثلما أهملوا الشعر اليوناني استغناء بآداب لغتهم وفنونها .

أضف الى ذلك الحوائل الدينية التي تركز القوة والقدرة والعظمة في اله واحد لا يتعدد ولا يتبدد ، وتشجب الآلهة المتعددة ، وأنصاف الآلهة .

وكذلك الحوائل الاجتماعية والتقاليد الموروثة ، التي تحول دون نجاح هذا الفن ، اذ لايخفى أنه يحتاج الى تصوير شخصيات مختلفة ، ويحتاج الى مشاركة المرأة ، وتحليل العواطف الإنسانية ،وكل هذا مما لا يسمح به الدين والوضع الاجتماعى، كم أنه لم يؤرخ لهذا الفن مثل غيره من

الفنون الأدبية الأخرى ، لأنهم اعتبروه – على ما يبدو- لونا من ألوان التسلية والترفيه لايرقى الى درجة التسجيل والحفظ .

وعندما نزلت الحملة الفرنسية مصر حملت معها المسرح الفرنسي ، وقد شاهدها الشعب المصرى ،وان لم يفهمها ، لأن ما كان يمثل من روايات مثل باللغة الفرنسية فلم يكن له تأثير لدى المصريين . ولكن بات من المسلم به أن مصر قد شاهدت من آثار المسرح الأوربي ما لم يشاهده قطرعربى آخر ، ويعتبر هذا العهد أول احتكات عربى بالتأليف المسرحى الفني.

ويتطور التمثيل المسرحى في عهد الخديوى إسماعيل الذى أنشأ دار الأوبرا ، ومثلت فيها روايات غنائية إيطالية ، ثم أنشأ "يعقوب صنوع" (١٨٣٩-١٩١٢م)- وهو يهودى مصري - مسرحا مثل عليه كثيرا من المسرحيات المترجمة ، وأعجب به المصريون ولقبوه ب " موليير مصر " ، بيد أنه لم يكن يمثل باللغة العربية الفصحى ، انما كان يمثل بالعامية الدارجة ، وبالتالي تخرج تمثيلياته ومسرحه بعيدا عن دائرة أدبنا الحديث.

ثم وفدت الفرق السورية واللبنانية على مصر، وأنشأت لها مسارح في الإسكندرية والقاهرة ، وكانت هذه الفرق تمثل روايات فرنسية مترجمة ، بحيث تلائم الجمهور (النظارة) ، فيتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه ، وكان التمصير يقل ويكثر حسب من يقوم به ، فتستبدل الأسماء بأسماء

مصرية ، وقد تستبدل الحوادث نفسها ، ولا مانع أحيانا من استخدام الأسلوب المنمق بالسجع والشعر.

ولم تمض مدة طويلة حتى أخذ المصريون يشاركون مع الفرق السورية واللبنانية في هذا الفن الجديد ، ثم استقلوا وأنشأوا فرقا مختلفة خاصة بهم ، مثل فرقة عبدالله عكاشة ، وفرقة الشيخ سلامة حجازى ، وفرقة عزيز عيد ، الى أن جاء جورج أبيض من باريس عام ١٩١٠م بعد دراسته لفن التمثيل دراسة متقنة ، فألف فرقة مسرحية عام ١٩١٢م ،وقدم التمثيل وفق قواعد درامية سليمة .

وذلك في الوقت الذى كون فيه بعض الهواة " جمعية أنصار التمثيل " لغرض ارسائه على أصوله الفنية الصحيحة ، ومن هؤلاء الهواة عبد الرحمن رشدى ، وإبراهيم رمزى ، ومحمد تيمور ، ثم يظهر نجيب الريحانى ويوسف وهبى وزكى طليمات ، ليتطور على أيديهم فن المسرح ، وذلك بفضل ظهور توفيق الحكيم الذى أرسى قواعد المسرح النثرى ، مثلما أرسى هذه القواعد شوقى في الشعر.

وما يمكن ملاحظته هو أن التأليف المسرحى بعد الثلاثينيات انحصر عند عدد من الشعراء والكتاب ، ومنهم أحمد شوقى (مصرع كليوباترا – قمبيز – مجنون ليلى – أميرة الأندلس – على بك الكبير – الست هدى) ، وعزيز أباظة قد ألف (قيس ولبن – العباسة – الناصر – شجرة الدر – غروب الأندلس – شهريار – أوراق الخريف – قافلة النور) ، وذلك في المسرح الشعرى . وألف محمود تيمور (ابن الجلاء – حواء الخالدة

– صقر قريش – حفلة شاى) ، وألف على أحمد باكثير (سيرة شهرزاد – سر الحاكم بأمر الله – مسمار جحا – مضحكة الخليفة - أوديب – الدنيا فوضى – هاروت وماروت) ، وتوفيق الحكيم الذى أثرى المسرح النثرى ، والذى بدأ حياته بمسرحية (خاتم سليمان) سنة ١٩٢١م ، ومنذ ذلك الحين لم يتوقف عن التأليف في شتى الميادين السياسية والاجتماعية والفكرية ' اذ كتب ما يربو عن مائتى مسرحية ، جمع بعضها في مجلدين هما (مسرح المجتمع ، والمسرح المنوع).

المسرح في ظل سلطة يوليو ١٩٥٢م:

تقدم المسرحية الناجحة طبيعة الأفراد ومقوماتهم النفسية والاجتماعية والإنسانية ، وذلك بفضل ما يتمتع به الأديب الحاذق من خيال بارع يستطيع به محاكاة الواقع .

وتظل المسرحية عالقة بالأذهان لما لها من فسمات واضحة ، اذ لاتمثل الأفراد في ظاهرها الواقعى فحسب ، بل تنفذ أيضا الى أغوارها الإنسانية ، وكأن شخوصها رمز يمتزج فيه الوعى الاجتماعى بالوعى الانسانى امتزاجا يملؤه الكاتب بالفكر العميق والمشاعر الصادقة والمعرفة الكاملة للطبائع البشرية .

ومن ثم تبدو صعوبة المسرحية ، فهى لاتعالج المجتمع معالجة سطحية ، وانما تحاول النفاذ الى أعمق الأسرار البشرية ، النفاذ الى الدخائل المطوية وما يعانيه الانسان من صراع بينه وبين غيره ، أو بينه وبين قوى خفية ، صراع يضطرم في أعماقه ، ولتستمد المسرحية ما شاءت من الواقع ومن حياتنا اليومية ، ولكن لا تبقى عليه في صورته الواقعية الخالصة ، بل لتحوله الى صورة بارعة من صور الإحاطة الباطنية بالحياة الإنسانية .

وقد استشعرت السلطات المصرية بعد ثورة ١٩٥٢م هذا الأثر الفعال

للمسرح في حياة المجتمع ، فأولته عناية فائقة ، وقد اتخذته الحكومة وسيلة للدعاية والاعلام ، لبناء الاشتراكية في المجتمع المصرى ، والاتصال المباشر مع الجماهير .

ومن ثم اتبعت السلطات عدة مناهج لترويج المسرح ، وخلق حركة مسرحية تساير الإنجازات الثورية ، والتغيرات الاجتماعية التي واكبت ثورة ١٩٥٢ م، ولانجاح هذه الثورة ، تم تجنيد عدد من المؤلفين والمخرجين والممثلين والنقاد ، وتعبئتهم .

فأخذت الصحافة تعتنى بالعروض المسرحية ، وبدأت تبرز مجلات متخصصة كمجلة المسرح عام ١٩٦٤م ، والتي اختصت بالحركة المسرحية تأليفا ودراسة ونقدا ، وقد ساعد على ذلك بعض المؤسسات التي تقوم بطبع الأعمال المسرحية ونشرها ، كسلسلة (روائع المسرح العالمى) الخاصة بالترجمة والنقد ، وسلسلة (روائع المسرحيات العالمية) ، وغيرها من الصحف والمجلات التي كانت تلاحق الأعمال الفنية الدرامية.

وقد كان من أهداف ثورة يوليو القضاء على الظلم والاستبداد ، وإقامة العدل والمساواهبين أفراد المجتمع ، لذلك دعت الأدباء ليسخروا أنفسهم ومواهبهم في خدمة المجتمع ، وألا يظلوا في أبراجهم العاجية سدنة القيم الجمالية .

لقد أوجدت الثورة روحا جديدة في أدب المسرح ، وتمثلت هذه الروح في الايمان بمجتمع جديد يقوم على قيم جديدة ، لاتسمح لأحد بالتخلف عنها ، بل تدعو الجميع الى المساهمة فيها ، ونحن لا ننكر وجود المسرح قبل الثورة ، ولكنه كان وجودا مبعثرا ، يرتبط بقيام فرقة مسرحية أو أخرى ، فاذا زالت زال المسرح معها ، كما كانت كلها محاولات فردية متناثرة لايمكن أن تتصف بأنها حركة مسرحية ، بيد أنه بمجيء الثورة بدأت الخيوط تتجمع والدائرة تتسع ، ومرجع ذلك الى عناية الدولة بعد الثورة بالمسرح ، ذلك الفن الجماعى الذى يعبر عن روح الشعب في كل زمان ومكان .

اذن كانت الثورة بمثابة نقطة انطلاق للمسرح ، لأنها كانت نقطة انطلاق لروح الشعب المصرى التي ظلت حبيسة فترة من الزمن ، وجاءت الأعمال المسرحية الأصيلة لنعمان عاشور ، ويوسف ادريس ، وألفريد فرج ، وسعد الدين وهبة ، ولطفى الخولى ، وميخائيل رومان ، في صورة رائعة لم تكن عليها قبل الثورة .

وقد أظهرت هذه الأعمال مساوىء العهد القديم ، كما دعت لمبادىء الثورة الستة .

ولقد حاول جمال عبدالناصر إقامة مجتمع اشتراكى ديمقراطى تعاونى ،

أي مجتمع متحرر من الاستغلال السياسى ، والاقتصادي والاجتماعى ،

بحيث يقوم التطور فيه لصالح الشعب ، وليس التطور لرفع مستوى الأقلية ، كما كان قائما قبل الثورة ، ولعل أبرز ما نجده في الروح الاشتراكية هو أنها تقوم على مبدأ العدالة الاجتماعية والمساواة في جميع مناحى الحياة ، المادية والمعنوية والسياسية بين مختلف أفراد الشعب .

ومن ثم سيطرت الدولة على الاقتصاد الوطنى ، وأقامت القطاع العام الذى تولى الدور الرئيسى في عملية التنمية ، وقضت على الدخول الطفيلية .

ولكن بانتهاء الخمسينيات وبداية الستينيات بدأت الثورة فترة المعاناة والآلام والهزائم والنكسات ، فكما كانت الثورة عملاقة في إنجازاتها كانت عملاقة في أخطائها في الستينيات ، وبدأت الأحقاد تطفو على السطح ، وتفككت الوحدة مع سوريا ، وتأسست التنظيمات الطليعية ، والاتحاد الاشتراكى الذى تحول عن هدفه في دعم مبادئ القومية العربية ، وبلورة الحقوق والواجبات الى أداة مسيطرة على أقوات الناس وأرزاقهم ، ففرضت الحراسات والمصادرات ، والاعتقالت ، زمنعت الأنشطة الخاصة بحجة ضرب الرأسمالية ، واهتزت بنية الاقتصاد الوطنى من جذورها ، وخاصة بعد تورط مصر في حرب اليمن ١٩٦٢ ، ١٩٦٧م، وما نتج عنها من استنزاف للموارد الاقتصادية والبشرية .

وكان لهذا أثره على الشعب ، وأخذت السلطة تضرب بيد من حديد على كل الجبهات، وتنقض على كل تحرك مضاد أو شبه تحرك ، فعاشت مصر في تلك الفترة في حكم أشبه بالحكم الفاشى ، وزج بحزبى اليمين واليسار سويا في المعتقلات .

وبالرغم من ذلك فان الحركة المسرحية ازدهرت لأن الدولة رأت فيها

لعبة لالهاء المفكرين والأدباء والفنانين بعد الهزة العنيفة التحدثت أعقاب الانفصال عن سوريا . كما وجدتها مقياسا لجس اتجاهاتم وآراء هم التي يمكن أن تبرزها نصوصهم المسرحية .

لقد ازدهرت الحركة المسرحية في تلك الفترة ، وتناولت أعمال الكتاب مشاكل العصر الاجتماعية والسياسية ، ولكنها استخدمت شكلا جديدا ، يتمثل في الرمز والاسقاط والتوظيف التاريخى والأسطورى ، مما جعل الكتاب يلجأون الى قراءة الحكايات الشعبية ، والتاريخ المصرى القديم ليستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم بعد أن يتناولوها برؤية حديثة ، وذلك برغم قهر الأحداث الجارية والإرهاب الذى ساد المجتمع المصرى ، والإرهاب الذى كان مسيطرا على الفكر ، فقد ظهر من كتاب المسرح الموهوبين عبدالرحمن الشرقاوى ، وتوفيق الحكيم ، وعبدالله الطوخى ، وعلى سالم ، ومحمود دياب ، وبخيت سرور ، وصلاح عبدالصبور .

ولكن بعد وقوع كارثة ١٩٦٧م ، وانكسار الجيش المصرى أمام الصهيونية ، بدأت فترة معاناة مؤلمة لأفراد الشعب بجميع طبقاته ، كما بدأ الانحدار في المسرح لا من حيث الكم الذى يقدم فقط ، بل من حيث القيمة الفنية ، حيث أصبح الاعتماد الكلى قائما على المسرح التجارى الهابط والاقتباس والاثارة الجنسية .فقد أصبح الجو العام عقب الهزيمة مليئا باليأس والسخط والتقوقع على الذات والهروب الى الداخل بعيدا عن الواقع ، وفقد المسرح المصرى دوره الريادى ، وتساقطت أوراقه الجادة ، وخاصة في عهد السادات ، فمن لم يسقط بالموت من الكتاب

سقط في حنادس المعتقلات ، أو الهجرة بعيداعن الوطن ، أوحتى الهجرة بالذات عن الواقع.

الشعر التمثيلى :

ارتبط الفن الدرامى منذ بداية نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدين من ناحية ، وبالشعر من ناحية أخرى ، ثم انفصل عن الدين بعد فترة لدى بعض الشعوب ، بيد أنه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وذلك لما للشعر من قدرة على تحريك انفعالات الجماهير ، وتطهير آلامهم المكبوتة ، ولعل مراجعة الأعمال الاغريقية القديمة لايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس وأريستوفان تشعرنا بذلك .

فلقد استوعب الأقدمون طبيعة المسرح الشعرية ، فلم يقصروا الشعر على التراجيديا ، كأسلوب موائم للغة البطل النبيل في كارثته ، بل انهم كتبوا الملهاة بوزن من أوزان الشعر لبطل من عامة الشعب .

ومع بداية القرن التاسع عشر انتشرت موجة الواقعية ، التي نادى أصحابها بضرورة التخلص من قيود القديم ، والانطلاق بالأدب الى رحاب الحياة المعاشة بالفعل وتصويرها ، وتصوير مشاكل من المجتمع لا من الخيال .

وبما أنهم يصورون الحياة كما هي فلابد اذن أن يعرضوها بلغتها ، التي

هي النثر ، لا بلغة مخترعة مثل الشعر ، خاصة وأن النثر كان قد بدأ مرحلة ازدهاره في تلك الفترة ، وأيد معظم الكتاب هذه الفكرة لسهولة النثر عن الشعر ، حتى كاد الفن المسرحى كله يتحول الى النثر فيما عدا بعض النصوص القليلة .

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر حل المسرح النثرى محل المسرح الشعرى بعد أن هذب النثر ، وأصبحت الحاجة ملحة لمعالجة المشكلات الاجتماعية ، التي تستدعى انطاق الشخصيات كما تتكلم في حياتها اليومية ، وقد وطد دعائم المسرح النثرى كل من أبسن واسترندبرج وتشيكوف وبرناردشو ، مما عد نكسة للمسرح الشعرى في المسرح الأوربي.

ولكن القرن العشرين شهد ثورة مضادة لحركة الابتعاد بالفن المسرحى عن الشعر ، وبدأ كثيرون من كتاب المسرح في العالم يعودون الى الشعر مرة أخرى ، لكن بأساليب أكثر معاصرة وسلاسة واستيعابا للمضامين الجديدة ، وقد حقق هذه الدعوة التي تنادى بالعودة بالمسرح الى طبيعته الأولى الشعرية التي تحقق بها مولده كل من "ييتس" الأيرلندى و " بريخت " الألماني ، و " لوركا" الأسبانى ، و" اليوت" الانجليزى .

وكتبت مسرحيات أخاذة نبهت الأذهان الى ضرورة المسرح الشعرى ، والى حقيقة أن النثر لايمكن أن يقف مع الشعر على صعيد واحد ، لأنه لا

يفجر طاقات مثلما يفجرها الشعر ، أو يوفر مذاقه ، أو يفى بما يحققه من نشاط ، وبما يحركه من أجناس المشاعر المختلفة .

وقد وافق النهوض بالمسرح الشعرى في الغرب حركة احياء الثقافة العربية ، ومحاولة الرقى بالمسرح على وجه التحديد . واذا كانت مصر قد عرفت المسرح العامى بفضل مارون نقاش ، ويعقوب صنوع وتوفيق الحكيم ، فانها لم تعرف الشعر المسرحى في شكله الأدبى مهما تنوعت الأقوال عن ذلك الا عن طريق الشاعر أحمد شوقى ، الذى حاول مواكبة التيارات والاتجاهات العالمية الحديثة من ناحية ، ومن ناحية أخرى أثبت أن اللغة العربية والشعر العربى اللذين لم يعرفا ذلك الفن حتى تلك الآونة قادران على أن ينتجا منه ألوانا لا تقل مستوى عما تنتجه أعرق الشعوب في هذا الدرب .

لقد حاول شوقى عندما أوفده الخديوى إسماعيل لدراسة القانون في باريس ، فتوفر على المسارح الفرنسية أثناء بعثته اليها (١٨٨٧-١٨٩١م، وذلك بعد اطلاعه على الفن المسرحى في باريس ودراسته ، وبدأ ينظم مسرحياته الشعرية ، فبدأ بمسرحية (على بك الكبير) عام ١٨٩٣م ، وأرسلها للخديوى الذى تجاهلها حين كان لا يفهم من الشعر الا أن تكون قصيدة مديح تشبع شوقه للعظمة ، ولكن شوقى لم ينشرة مسرحيته هذه في ذلك الوقت ، وتأثرت نفسيته ، وظل منصرفا عن هذا الفن حتى نفى الى اسبانيا أثناء الحرب العالمية الأولى ، ويعود بعد انتهاء الحرب الى مصر ، ولكنه لم يعد الى القصر وحياته الرسمية ، بل عاد مخلصا لفنه الشعرى ، وجمهوره العربى عامة والمصرى خاصة ،

فيغنى المصريين عواطفهم الوطنية ، كما يغنى الشعب العربى عواطفه القومية .

وبعد مبايعته أميرا للشعراء عام ١٩٢٧م ، وطلب اليه الادباء والنقاد والشعراء بضرورة أن يتوج ابداعه الشعرى بالتأليف المسرحى ، فأعاد صياغة مسرحية (على بك الكبير)، ومن ثم استجاب شوقى لهذه الدعوة ، واقتحم فن التمثيل بالتأليف الراقى .

انتج شوقى سبع مسرحيات ، ست مأسى منها وملهاة واحدة ، وقد راعى فيها أذواق الجمهور المصرى الخاص ، والجمهور العربى العام ، فثلاث منها تصور العواطف العربية الإسلامية ، هي (مجنون ليلى – عنترة – أميرة الأندلس) ، وثلاث تصور العواطف الوطنية ، هي (مصرع كليوباترا – قمبيز – على بك الكبير) ، أما ملهاة (الست هدى) فقد استمدها من حياتنا الشعبية في القرن التاسع عشر ، حيث تعالج عيبا من عيوب المجتمع العربى في مصر ، وهو تهافت الرجال على الزواج من المرأة الثرية ، وقد زاوج شوقى فيها بين عناصر الضحك والمغزى الخلقى الاجتماعى . وكان اقتحام شوقى لهذا الفن الغربى وتأليفه فيه فتحا جديدا وعملا خطيرا ، لا من حيث انه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية فحسب ، بل أيضا لأنه كان يقاوم به تيار العامية الذى طغى على المسرح المصرى وفتن به الشباب ، لأنه كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح (كشكش والكسار) ، فجاهد شوقى ضد هذا التيار العامى ، واستطاع أن يصرف

الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتنه بتمثيلياته الراقية حين مثلت على المسارح فتنة منقطعة النظير.

وجاء بعد رحيل شوقى عام ١٩٣٢م الشاعر عزيز أباظة ، الذى تحول من شاعر غنائى ، تخصص في رثاء زوجته ، وألف ديوانه (أنات حائرة) ، الى شاعر مسرحى يكتب بأسلوب قريب من أسلوب شوقى ، ويعبر عن نفس الصراع الدائر في النفس البشرية ، بين الحب والواجب ، هذا الى جانب ابتعاث الأمجاد العربية والإسلامية ، فيؤلف من النمط الوطنى (شجرة الدر) ، ومن النمط العربى (قيس ولبنى) و (العباسة) و(الناصر صلاح الدين) و (غروب الأندلس) ، ويؤلف من الأساطير (شهريار) و(أوراق الخريف) ، ثم عاد الى التاريخ الاسلامى فاستمد منه مسرحية (قافلة النور) .

وحين فرض الواقع النظر الى مسألة الشكل المسرحى باعتباره القالب التقليدي الملائم للتطريب ، لم يعد يصلح لمواقف المسرح المتعددة ، والذى اختلفت وظيفته .

ومن هنا أرهص الشاعر على أحمد باكثير لذلك ، فترجم مسرحية (روميو وجوليت) في شعر مرسل منطلق لا يتقيد بروى أو بوحدة البيت ، ثم أتبع هذه الترجمة بتأليفه مسرحية شعرية هي (اخناتون ونفرتيتى) التي كتبها وفق تفعيلة قريبة من التوقيع النثرى ، وهى تفعيلة بحر المتدارك . ومن بعده رسخ الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى الشكل الجديد ، حين كتب مسرحية (مأساة جميلة) معتمدا على وحدة التفعيلة . دار موضوعها عن فدائى الجزائر ، كما أدار حواراته في حدود هذه التفعيلة

الواحدة ، طال الحوار أم قصر ، مشابها بها الحوادث اليومية .

أما الشاعر صلاح عبدالصبور فقد استطاع في حدود الشكل الجديد ، أن يرتفع بالمسرح الشعرى الى مستوى يحقق ما يصبوا اليه الشعراء الأوربيون ، من بعث للدراما الشعرية الحديثة ، حين وفق الى الشعر الخالص في اطار الموضون المعاصر ، متوسلا لذلك بحالة من الشاعرية يضيفها على شخصياته ، رمزية أكانت أم اسطورية ، مما قربها الى عقل الجمهور وتصوره للغتها المجنحة ، وبرغم قلة جمهور مسرحياته ، فانه أرهص بإمكان العودة بالمسرح الى نهج الشعر لأحضان الحياة عامة ، ولغزو مناطق من اللاشعور لا يتوصل اليها النثر .

عناصر البناء الفني :

قد يعتقد البعض أن أهمية المسرحية تنحصر في حكايتها المحكمة ، أو في تصوير نفسية الشخصيات ، أو أنها تكتسب قيمتها الفنية من الفكرة ، أو الأفكار التي تحتوى عليها ، أو حتى من المشاعر المثارة ، بيد أنه برغم اختصاص المسرحية بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الاثارة الفنية ، فان أهميتها تكمن في وحدتها الفنية المتضمنه لهذه النواحى الفنية جميعا بصورة من الصور.

الموضوع والحدث:

ليس كل موضوع صالحا لأن يكون محورا لاحدى المسرحيات ،

فالموضوعات الوصفية مثلا تصلح للقصة ، التي تتعدد مناظرها ، ومن ثم لا تصلح للمسرح ، لأن مناظره محدودة ، وهو لا يقدم مناظر بقدر ما يقدم – كما في المأساة – موضوعا متوترا ، قد يستلهمه من الأساطير ، أو من التاريخ، أو من حياة جيله ومشاكله وقضاياه الاجتماعية ، اذ يحتم عليه الموضوع أن يشتمل على صراع عنيف متفجر بالمواقف المتجددة والمفاجآت غير المتوقعة ، لأن من الموضوعات مايشبه الصحراء المقفرة التي لا حياة فيها ولا بعث لها ، ومنها ما يشبه السهل الخصب ، الغنى بالحياة وبالشخوص ذات الانفعالات المتنوعة ، والطبائع المتباينة.

وكان أرسطو والكلاسيكيون الفرنسيون يشترطون في المسرحية أن تكونخاضعة لقانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) ، أي لاتتجاوز الأحداث التي تعرض على المسرح أربعا وعشرين ساعة في الحياة ، ولا تتجاوز مكانا واحدا ، أو الأماكن التي يمكن أن يجوز بها الانسان – قديما – أربعا وعشرين ساعة ، بحيث لا تتعدى حدود المدينة الواحدة ، أما وحدة العمل المسرحى (وحدة الحدث) ، فيقصدون به وحدة الموضوع ، ووحدة العقدة .

وقد قضى الرومانتيكيون على وحدتى الزمان والمكان ، وأبقوا على وحدة الحدث . ذلك لأن النقاد اعتبروا تعدد الحدث ، أو تعدد العقد يجلب تعدد الحلول في رتابة ، لايزال عيبا فنيا يوزع مشاعر الجمهور ويشتتهم ، ويضعف قضية المؤلف، كما يوهن الأثر العام للمسرحية .

وتحكى الأحداث موضوع المسرحية عن طريق التكثيل والحوار، وكلما خلت المسرحية من الاستطرادات كلما تحقق هدف الكاتب الذى يسعى اليه ، متبعا في ذلك قانون السببية والمسببية ، أي كل حدث مسبب عما قبله ، وسبب فيما بعده، ولذا تقوى الحكاية وتجتذب الحوادث بعضها البعض ،وتسير سيرا مطردا نحو الأزمة المسماة بالعقدة ، وهى موضوع المسرحية الذى يحاول المؤلف أن يعرضه من خلال الأحداث والتمثيل والطريقة التي يسير فيها ، وغالبا ما يكون الصراع هو عقدة المسرحية ، هذا الصراع قد يكون في داخل الشخص نفسه بين عاطفتين ، أو بين رأيين، كالصراع بين الحب والواجب ، أو الخير والشر ، وقد يكون صراع المرء مع أسرته ، أو مع مجتمعه ، وقد يكون صراع مبدأ مع

آخر.

ويعد الصراع أبرز سمات الفن المسرحى ، وينتهى بنهاية المسرحية ، ولابد أن تكون نهايتها منطقية ، لاتخضع للمصادفة ، أو وليدة القضاء والقدر ، والحل يفسر كل غموض ورد بالمسرحية ، وهو في المأساة ينتهى بكارثة ، وفى الملهاة ينتهى نهاية سعيدة.

وكان من أهم نواحى التجديد في المسرحيات الحديثة – فيما يتعلق بالحدث- أن يستبدل به التعمق في تصوير الحالات النفسية واقعيا ، فتتعدد الشخصيات مطمورة في حالاتها النفسية ، غائضة في الواقع ، مغلولة الإرادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلا من التطور في تقديم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كى تشف عن قطاع من العالم الراكد الآسن ، يستثير بحالته المقززة التعجيل بتغييره.

البناء الهندسى للمسرحية:

يأتي بعد اختيار الموضوع طريقة التناول والمعالجة ، فلابد من تخطيط دقيق للفصول وللمناظر ، بحيث تتوازن أجزاء المسرحية ، وبحيث يسلم كل فصل وكل منظر الى أخيه بدون أي نشاز أو اضطراب.

والمسرحية تتألف من فصول أو أجزاء ، ولكل فصل مساحته القليلة ، وكل فصل كبنائها العام له أول ووسط ونهاية ، وهو لا يستقل بنفسه ، فهو حلقة في سلسلة من الحلقات تتابع في التحولات والمفاجآت والجمل المضيئة والحكم البليغة والكلمات المقتضبة ، التي تتعمق بايحاءاتها والماعاتها في أغوار الطبائع ، وأعماق النفوس .

والواقع أن كثيرا من كتاب الدراما لايمانعون من وجود فواصل استراحية ، ولكن في شيء من التردد والفتور ، وكأن تلك الفواصل شر لابد منه . فالمتفرج يحتاج أثناء وجوده بالمسرح الى فسحة من الوقت كى ينفصل فيها – فيزيائيا ونفسيا – عن متابعة ما يجرى أمامه فوق خشبة المسرح ، ويرخى لأفكاره العنان ، ويتخفف من توتره .

وقد تحتم بعض الوقائع على المؤلف أن تتم في غيبة المتفرج عن أحداث الخشبة ، مثل مناظر الحروب ، ومعارك البحار والأجواء ، ومسابقات الخيول الرياضية ، ومواقف الاغتصاب الكامل ، ومشاهد الأعمال العنيفة ، وعمليات التعذيب البدنية ، والسفر ، والنمو الجسمى . .... الخ . وغير ذلك من الأفعال والأقوال التي يتضمنها خط الحبكة العام ، ولكنها تسقط أو تحذف في أزمنة الاستراحة ، لأنه يصعب تنفيذها على خشبة المسرح، كما أنها قد تسبب ردود فعل عنيفة تؤثر بالضرر على أعصاب المتفرج ونفسيته . وهذا الحذف المتعمد يفرض على الكاتب المسرحى من ناحية التقنية أن يشير بطريقة غير مباشرة في بداية الفصل اللاحق الى الأحداث المحذوفة ، ويتيح لخيال المتفرج فرصة العمل على تركيب صورتها ، وملء الفراغات بالتفصيلات الضرورية .

وهكذا يمكننا أن نخلص مما تقدم الى أن المسرحية ليست مجرد عدد معين من الفصول التي تقع بينها فواصل استراحية ، هذه الفواصل تتيح للمتفرج فرصة الاسترخاءوالدردشة ، انما هي كل فنى متدامج الأجزاء التي تشكل فيما بينها وحدة عضوية .واذا كانتالفصول الدرامية هي التي تحظى بالاهتمام الأول والأخير من المؤلف المسرحى لأنها في نظر أي اعتبار هي الدراما نفسها ، فان للفواصل الاستراحية دورا حيويا ، فهى تبتلع الأحداث غير القابلة للعرض على خشبة المسرح ، والأحداث التي لا يستطيع المؤلف عرضها كلها ، وانما توحى بذلك كله الى خيال المشاهد . كما أن تلك الفواصل تساعد في تحقيق وحدة المسرحية كبناء متكامل في ذاته ، وتعطى فرصة للشخصيات والأحداث كى تتطور وتتنامى ، وتعطى أيضا فرصة أخرى للمتفرج كى ينفصل ولو نفسيا عما يجرى أمامه من أحداث متوترة فيتخفف من انفعالاته ويتأمل فيما حدث ، ويفكر فيما يمكن أن يحدث في الفصل التالى.

الشخصيات :

المسرحية شكل من أشكال الفن ، وهى تعتمد على التشخيص كاعتماد الرسام على الألوان ، والتشخيص عملية انتقاء مع ضبط فكرة أو أفكار فنية ، لذا كان على الكاتب المسرحى أن يصور شخصياته ، ويحدد صفاتها ونوازعها ويوضحها توضيحا تاما ، حتى يكاد يشعرنا بأننا نعرف بعض الشخصيات المسرحية معرفة أفضل من معرفتنا للأشخاص الذين نرتبط بهم في الحياة الواقعية .

والمسرحية هي العمل الأدبى الذى يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن تتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى ، فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه ، ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات ، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، في حساب فتى محكم ، يبدو من دقة احكامه أنه تلقائى طبيعى .

ولا سبيل الى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها ، فلابد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معا ، حتى يبرر منطقها الحيوى ، وهذا أقوى معنى اجتماعى تنفرد به المسرحية ، ثم القصة في الأجناس الأدبية والفنية .

فكل شخصية من شخصياتها ، في عالمها الصغير ، ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعى ونزعة إنسانية . ولابد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التي يعيشه الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى ، بل ان تأثره ينمى أصالته في هذه الناحية .
فالشخصيات المسرحية ليست دمى تتحرك على المسرح انما هي أحياء حقيقية . وينبغى أن يكون عدد الشخوص محدودا بحيث لا تكثر كثرة تحدث تشويشا على المسرح واضطرابا في سير الحوادث.

فالعمل الدرامى يتوقف على رسم الشخصية وبنائها ، وتحديد أبعادها المختلفة ، ونشاطها داخل اطار العمل الفني . واللافت للنظر في دراسة الشخصية الفنية هو التكوين العام لها ، فبالاضافة الى التركيب النفسى ، والتركيب الجسمى (البيولوجى) والتركيب الاجتماعى ، هناك الاطار

المتماسك والمتميز ، فلكل شخصية طريقة في الحديث ، واللباس ، والتفكير ، والعمل ، وما الى ذلك من سلوكيات . وموجز ما يقال في التعرف على الشخصية الأدبية أن لها أبعادا ثلاثة :-

البعد الجسمى ، ويتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) ، وفى صفات الجسم المختلفة ، من طول وقصر ، وبدانة ونحافة ، وعيوب وشذوذ ، .... الخ ، قد ترجع الى عامل وراثى أو أحداث .

ويتمثل البعد الاجتماعى في انتماء الشخصية الى طبقة اجتماعية ، وفى عمل الشخصية ، وفى نوع العمل ، وكذلك في التعليم ، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الأسرة في داخلها ، الحياة الزوجية والمالية والفكرية في صلتها بالشخصية ، ويتبع ذلك الدين والجنسية ، والتيارات السياسية ، والهوايات السائدة في امكان تأثيرها في تكوين الشخصية .

أما البعد النفسى فهو ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال ، والعزيمة ، والفكر ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ، ويتبع ذلك المزاج : من انفعال وهدوء ، ومن انطواء أوانبساط ، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الأبعاد لاقيمة لها الا في اطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا

بنمو الحدث والشخصية ، لتحقيق وحدة العمل الأدبى ، أو وحدة الموقف ، في توتره وغزارة معناه ، ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية ، فقد تكون سمة من السمات الشخصية ذات أثر بالغ في تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين ، وفى انهاء الحدث، كما لا يصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر في الحوار ، بل تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف.

الصراع :

الصراع قديم على وجه الأرض ،فمنذ حادث قابيل وهابيل عرفت البشرية هذا اللون من الصراع الخارجي الذى يكون بين الانسان و غيره ،وذلك بخلاف الصراع الداخلى الذى يكون بين الانسان والفكرة أو العاطفة .

ولكن فكرة الصراع في المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجود في مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعى الفردى للشخصيات في الجماعات المضطهدة أم من خلال الوعى الجماعى جملة.

الحوار واللغة :

الكلمات هي محور رسائل الفن المسرحى ، بوصفه عملا أدبيا ، متى

انتظمت في جمل وعبارات مسرحية ، والجملة في الحوار المسرحى وضعت أصلا لتقال ، لا لتقرأ ، ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا عنى كتاب المسرح العالميون بطابع صوتى تكتسب به الجمل المسرحية ايقاعا من نوع ما ، تتلاءم طولا وقصرا في موقعها.

وهذا على عكس كاتب القصة بما له من حرية في استخدام الجمل الممتدة بالوصف أو الحديث النفسى من غير حوار ، فالحوار في المسرحية صيغ ليقال ، بينما هو في القصة صيغ ليقرأ . ومن ثم تأتى قوة الحوار المسرحى ، فهو فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسى عمقا ، أو الحدث المسرحى تقدما الى الأمام . فلا ركود في لغة المسرح ، وأخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر الجمهور أن الشخصية لا تتحدث مع غيرها من الشخصيات المسرحية الفنية الأخرى بل مع المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عمله الفني ، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره . وعلى قدر واقعية الشخصيات يكون احكام الحوار ، دون توجه الى مشاهدين ،كما لو كانت الشخصيات تحيا في الواقع ، لا في المسرح ، ومن ثم يقال ان المسرح بين جدران أربعة ، الرابع منها جدار وهمى يفصل بين الممثلين والجمهور.

ومن الأخطاء الفنية في الحوار المسرحى كذلك أن تكون لغته غنائية تهبط الى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف وقطع للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملى ، أي وظيفاها الدرامية .

فلابد للكاتب المسرحى فيه من درس وتأمل طويل حتى يتقن ما يتطلبه من تركيز شديد ، وكلمات موجزة دقيقة ،لا تفصح عن المعنى بحذافيره ، بل توحى به ايحاءا بساعد على شدة الانفعال ، واثارة العواطف في جمهور المشاهدين . ومعروف أن الكاتب المسرحىلا يتجه الى العقل ، وانما يتجه الى العاطفة يريد أن يثيرها حتى يستولى على مشاعرنا عن طريق الكلمات الموجزة الزاخرة بالتلميح .

ويؤكد الدكتور شوقى ضيفعلى أن تكون لغة المسرح قائمة على الايجاز الشديد ، ومعتمدة على التلميح دون التصريح ، فيقول عن خصائص المسرح : " فهو يقوم على التلخيص وعلى الضيق المسرف ، اذ تشغل المسرحية حيزا محدودا من الزمان والمكان ، وعلى الكاتب المسرحى أن يملأ هذا الحيز بكل ما يريد أن ينفذ اليه من تأثير على النظارة بانفعالات متوترة لا أثر لتراخ فيها . فعمله عمل سريع ، عمل يدور في حوار ، قوامه السرعة واللمحة الدالة والاشارة من طرف خفى . وما أشبه الكاتب المسرحى بالطائر في شربه فهو يلم الماما سريعا ثم يقفز طائرا ، وكذلك الكاتب المسرحى فأساس عمله وحواره القفز السريع ،اذ يعبر بكلمة أو كلمات قليلة ، فيحيط بفكرة أو برسم شخصية . كلمات استودعت كل ما يمكن من قوة ونفاذ وحيوية ، كلمات يستخدمها على نحو ما يستخدم الرسامون الألوان في لوحاتهم ، وما المسرحية الا لوحة ، كل كلمة فيها كأنها لون يؤكد الصراع لا بين الظلال والأضواء ، ولكن بين القوى المتباينة فيها ، كل كلمة تجاور صاحبتها كما يجاور الظل الضوء ، لتعبر في لمحة خاطفة عن موقف أو دخيلة نفس " .

وبرغم محاكاة لغة المسرح للغتنا العادية ، فانها تختلف عنها ، فهى تلخص وتحشد وتركز ، وكأنها تباين لغتنا ، اذ لاترسل فيها الكلمات

ارسالا على نحو ما نصنع في حديثنا العادى لسبب بسيط وهو أن الزمن مبسوط أمامنا في أثناء تحاورنا ، كما أننا ليس لنا غايات فنية ، فكل ما نريده مجرد البيان . أما بيان الكاتب المسرحى ، فهو من نوع خاص ليس أمام صاحبه الا لحظات محدودة ، كى يعبر بلسان شخصياته عن فكرته ، فعليه أن يختار الكلمات الدقيقة الموحية ، فهو فنان مقتصد ، تحمل كلماته كل ما يمكن من ثراء معنوى ، فيثير فينا الخوف والغزع والرحمة اذا ألف مأساة ، ويثير فينا السخرية والفرح والمرح والفكاهة اذا ألف ملهاة .

ان ارتفاع لغة المسرح عن لغة الحياة اليومية ، انما هو الارتفاع القريب الذى لا ينتهى الى استخدام الألفاظ الغريبة أو الوحشية ، لأن الغرابة والوحشية ليستا من صفات التعبير المسرحى ، بل هما من معوقاته ، فالجمهور لا يحمل معه الى المسرح المعاجم اللغوية .

وهذا يجعلنا نطرح مسألة شائكة تتعلق بلغة الحوار : أتكون بالفصحى أم بالعامية ؟. وكانت هذه المسألة قد أثيرت في أدبنا العربى بسبب الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا . فنرى الدكتور محمد غنيمى هلال يقول : فالذى نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال ، تعللا بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستخدام اليومى ، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصحى مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة .

والخلط بينهما لا يصدر الا عن قصور شنيع في فهم الواقعية . فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل يستنطق لسان الحال ، ولابد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق لا الاقتصار على نقل الواقع على أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات ونعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالوقائع في حين تعجز عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة . وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن ترقى بامكاناته ، وبخاصة في أدبنا .... ولكن الخطر الفني الحقيقى هو مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع في المضمون والموقف ، لا في لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبى أو عامي باللغة الفصحى – على ألا تكون فيها تكلف أو فيهقة – ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان الصبى أو العامى آراء فلسفية عميقة لايبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف . على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا ، وهى أن ايراد بعض الألفظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية ، فالألفاظ المفردة لا تخلق لغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها ، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية .

ولعل ما عرضناه من قبل عن خصائص اللغة المسرحية يدل على خطأ من يدعون الى استخدام العامية في المسرحيات ، وكأنما فاتهم – كما يقول الدكتور شوقى ضيف- أن يعرفوا أن لغة المسرحيات ترتفع دائما عن اللغة الشعبية قليلا أو كثيرا .. ولذلك كان أولى لها أن تتخذ حلتها من الفصحى ، لأنها اللغة الأدبية التي طالما مرنها أدباؤنا على الايجاز السريع ، فهى للمسرح أكثر غنى وخصبا .

الموسيقى :

للشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بخلد أرسطو أن المسرحيات تكتب نثرا ، اذ ان جميع المسرحيات اليونانية والرومانية قديما كانت تصاغ من الشعر ، ومن بعدها صاغ الفرنسيون الكلاسيكيون مسرحياتهم بالشعر المقفى . أما شكسبير وأدباء عصره من الانجليز فاختاروا الشعر المرسل المتحرر من القوافى الا أنه شعر ، وهو ان فقد روعة القافية ، فانه لم يفقد روعة النظم ولغته السامية.

ولقد حطمت المذاهب التي تلت الكلاسيكيين هذا الاطار الشعرى وأحلت محله اطارا نثريا ، بيد أنه ظل في المأساة قريبا الى الأسلوب الشعرى الحافل بالايقاع والرنين ، أما في الملهاة فكانت تقترب من روح النثر في انحرافه عن الأخيلة ، وفى استخدامه للكلمات العادية .

وللحق أن كل المسرحيات النثرية – لدى كبار الكتاب – في لغتها طابع شعرى فيه عمق ، وتصوير حى درامى ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف . على أن استخدام الشعر في المسرحيات ينبغي أن يحاط بعناية شديدة ، حتى لا تتحول المسرحية الى قطع من الشعر الغنائى الخالص ، مثلما أخذ على شوقى في مآسيه

استخدامه أوزان الشعر الغنائى وقوافيه ورواسبه اللفظية والخيالية .

وقد كثر عندنا اليوم من يكتبون مسرحياتهم نثرا ، ومنهم من يكتب بالفصحى ، ومنهم من يكتب بالعامية . واننا لنأمل أن تسود عندهم الكتابة بالفصحى لما تمتاز به من إمكانات لغوية وموسيقية كثيرة تنبض بالحياة .

بين الرواية والمسرحية :

تتساوى أهمية الرواية مع قيمة المسرحية في محيط الأدب ، فلكل منهما دورها وجلالها وخطرها ، فمن الخطأ أن نقدم احداهما على الأخرى من الوجهة الأدبية الخالصة . انما يمكن القول ان فن المسرحية أكثر صعوبة من فن الرواية ، لأن الكاتب المسرحى يلتوم بعدد كثير من القواعد الفنية ، فهو لايقدم قصة فحسب ، بل يقدم قصة مسرحية معقدة ، يلتزم فيها بالعديد من الضرورات الفنية التي لايلتزم بها ولا يتقيد بها كاتب الرواية ، وهى كالتالى :

أولا : الأسلوب بين التلميح والتفصيل :

يلعب التلميح والايحاء دورا واسعا بسبب ما يقصد اليه الكاتب المسرحى من اثارة الانفعال في الجمهور ، وكذلك يعمد الى الإشارات ، وتقل عنده التفصيلات ، بينما تكثر في القصص والروايات ، بل لعلها احدى سماتها البارزة التي تفرق بينها وبين التمثيل ، ففي الرواية يقال كل شيء بحذافيره ، أما في المسرحية فلابد من ايحاءات في أثناء الحوار وبين الفصول ، تكمل القصة وتستولى على مشاعر الحاضرين ، فتملك عليهم ألبابهم بما يثير من تشوق للمتابعة .

اذن ، أسلوب الرواية أسلوب مطنب ، يمكن أن نرى فيه جوانب متعددة

من نفسية الشخصية على لسانها ، أو لسان غيرها من الشخصيات . أما في المسرحية فالأسلوب يجب أن يكون موجزا أشد ما يكون الايجاز ، فالتصريح المسرف والاسهاب المطنب يعوقان الحركة المسرحية فيه .

ولأن قارىء القصة عنده من الوقت ما يكفيه لكى يلم بكل التفاصيل ، وهى تدعوه لأن يعرف الحياة ويفهمها ، ولذا تبسطها أمامه بكل شعبها وتفاريعها . وهذا على عكس المتفرج وخاصة في المسرحيات العاطفية ، فانه يحيا ثلاث ساعات في عاصفة من توهج العاطفة وانفعالها ، ولذلك فان التصريح المكشوف يخفف من حدة انفعاله ويؤذيه.

فالايجاز خاصة الكتابة المسرحية ، بينما الاطناب خاصة الكتابة الروائية ، ومن ثم كانت الرواية أقرب الى نفوس الناس ، لأنها تصور لهم حياتهم تصويرا كاملا ، انها لا تصور لهم – كما تصور المسرحية – حوادثها الجسام فحسب ، بل تصورها لهم بحوادثها الجسام وغير الجسام ، فالكل فيها سواء . انها ترجمان الشعوب .

أما المسرحية فأقل شعبية من الرواية ، وبالرغم من ضرورة مطابقتها للحياة ، فانها مكبلة بضرورات كثيرة من شأنها أن تجعل ملامستها للحياة تأتى في المرتبة الثانية بعد الرواية ، اذ تقوم على الانتقاء والاختيار ، كما تركز على اثارة الانفعال بتصوير جزء من الحياة تصويرا سريعا وحاسما . وهذه السرعة وهذا الايجاز لا يجريان في الحياة العادية ، لأن الحياة مبسوطة كالرواية غير محددة بثلاث ساعات . ولكن لايعنى هذا أنها لاتمثل الحياة فهى تبغى ذلك وتنشده ولكنها لا تستطيع أن

تحققه على نحو ما تحققه الرواية . فعدسة الكاتب الروائى عدسة قوية تستطيع أن تكبر ما ترصده من حياة الناس أو تصغره ، ولكنها لا تخرج به عن حقيقته الا قليلا جدا ، وقد لا تخرج . أما عدسة الكاتب المسرحى فانها تضغط ما تراه وتنظمه ، بحيث ترفع النظارة الى ذروة الانفعال العاطفى بمشاهد متخيلة تجعلهم يقتنعون اقتناعا تاما بأنها مشاهد من الممكن أن تجرى في الحياة .

ثانيا : قيود المسرح وضروراته :

يعتبر أهم فارق بين الرواية والمسرحية أن الأولى لا تحتاج الى مسرح تستعين به في آدائها ، بينما تفتقر الثانية الى مسرح يبرزها ، فالمسرح مكمل لها ، ولا يمكن أن تنهض بدونه . دون أن يعنى ذلك أن المسرحية لا تكتب قبل أن تمثل ، بل هي تكتب أولا ، ثم تمثل ، ولكن كاتبها يلاحظ انه يقوم بعمل مسرحى ، عمل يسمع بينما يرى ، بل يراه ويسمعه جمهور غفير من النظارة .

فالجمهور مرتكز أساسى في المسرحية ، بينما لا يحدث هذا في الرواية ، حيث يجريها كاتبها على لسان شخص معين ، ومن ثم نقرؤها في أي مكان نشاء ، غير مقيدين بزمان عرض . فليس في الرواية اعتبارات لزمان ولا لمكان ولا لجمهور أو ممثلين ، فهى تقص بأى شكل من الأشكال ، فقد تسرد في شكل مذكرات ،أو يوميات أو اعترافات أو رحلات

أو رسائل ، والسارد فيها قد يكون بضمير المتكلم ، أو بضمير المخاطب – وهو خطابى نادر – أو بضمير الغائب ، ومن ثم يتبادل الوصف والسرد ثم الحوار مواقعها من الأحداث .

أما المسرحية فلا تؤدى الا بشكل واحد وفى قالب واحد ، هو قالب الحوار المسرحى الحاد المتوثب الواعى السريع ، فهى مبنية قبل كل شيء على الحوار ، ويقل فيها المونولوج الداخلى أو يمحى امحاء تاما . وكل ذلك من شأنه أن يقيد حركة الكاتب المسرحى ، فهو لا يكتب كيفما يشاء ، بل مقيد باعتبارات كثيرة منها المسرح والجمهور والزمن والحوار . أما الكاتب الروائى فلا يتقيد بشيء خارج عمله ، ومن ثم يطيل في الكتابة الى مئات الصفحات ، فليس هناك زمن يقيده ، بخلاف الكاتب المسرحى فان زمنه محدود ، لأن الناس لا يستطيعون البقاء في أماكنهم مجتمعين أكثر من ثلاث ساعات ، كما أن الممثلين لا يستطيعون أن يمضوا في عملهم أكثر من ذلك ، ولعله من أجل ذلك قسم الكتاب المسرحيون مسرحياتهم الى فصول تتخللها فترات للاستراحة . ومن أجل ذلك اشترط النقاد في المسرحية أن تكون قصيرة ، ومن ثم لا تطول غالبا الى أكثر من مائة صفحة ، أما الرواية فقد تكون قصيرة ، وقد تكون طويلة طولا مسرفا .

ثالثا : الأحداث :

جعل أرسطو الحدث أهم من سواه في المسرحية ، لأن السعادة والشقاوة

للشخصيات مبنيتان فيها على الأحداث ، التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكى بها ما يجرى في الحياة على نهج خاص . وفى هذه الأحداث والأفعال تنكشف صفات الشخصية . ثم ان هذه الأفعال المحكية بطريق الحوار متتابعة وواضحة التسلسل ، لأنها السبيل الى تطور الشخصيات ،

والانتهاء بهم نهاية طبيعية للأحداث ، من سعادة أو شقاء .
ولكن السعادة والشقاء مجال تصويرهما أوسع في الرواية ، اذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرتهم الى الأحداث ، بما له في الرواية من حرية فنية ، كما يصور رأى كل منهم في سلوك الآخرين ، وصدى الأحداث في الوعى الاجتماعى .

فمن اليسير في الرواية أن ينظر المؤلف الى الحدث الواحد من زوايا مختلفة ، بالقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق في الكشف عن الأبعاد النفسية ، فالجوانب المهمة في كل شخصية خبيئة وراء المظاهر والأفعال ، ولهذا لا تعتمد الرواية على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها ، كما رأى أرسطو في المسرحية ، بل على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات ، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم .

وتتجلى وحدة المسرحية في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة الرواية تتضح في فصولها المتنوعة ، وقد تظهر وحدتها في ترتيب أحداثها ووضوحها ، فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، ولكنها قد لا تظهر للقارىء الا حين يشرف عليها في نهاية الرواية ، فيراها في النهاية أنها لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل انها كانت كلا

لا يتجزأ ، دائرا حول الفكرة العامة ، التي مازال المؤلف يتعهدها وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها .

فالمسرحية اذن تقوم على الانتخاب والاختيار ، انتخاب الموضوع واختيار الأحداثوالشخوص التي تفسره . اننا إزاء عرض حاد سريع ، عرض مثير يستفذ الجمهور ، ولذلك تكون المفاجأة عنصرا أساسيا فيه ، بخلاف الرواية التي لا يطلب من كاتبها أن يفاجئنا دائما ، قد تأتى عنده المفاجأة وقد لا تأتى ، فهى ليست شرطا من شروط الرواية ، التي تمتاز باتساع محيطها ، وعدم تقيدها بالتمثيل أو الجمهور . ومع ذلك فالوحدة العضوية ضرورة ملحة في المسرحية والرواية عل حد سواء ، ولكنها تختلف فيهما ، فهى في المسرحية سريعة متحفزة ، أما في الرواية فهى بطيئة مرنة ، تتيح للروائى أن يتصرف فيها ، فاذا الأفكار تتشعب ، واذا الشخوص تتعدد تعددا لا ينهض به المسرح .

رابعا : الانتشار والشعبية :

تسمو الرواية كلما تغلغلت في دراسة الانسان وواقعه ، وأكثرت من عرض دخائله ،ودخائل الحياة . انها تنقل لنا الحياة بأكملها ، بجليلها وتافهها ، وحوادثها الكبيرة والصغيرة ،فكلها مثار اهتمام الروائيين والقصاص ، لأنها جميعا من ذرات الحياة ، والحياة تتألف من الجليل والحقير ، والكبير والصغير ، لا فرق بين تافه وغير تافه ، فجميعها تتحول في مخيلة القصاص الى أشياء مهمة تثيرنا .

ولعله من أجل ذلك كانت الرواية أكثر شعبية من المسرحية ، فالمسرحية –وخاصة المأساة – فان لها قطاع رفيع من الجمهور ظل طويلا يستمد من الأساطير ومن التاريخ وحياة الملوك والأمراء، ثم هبطت فيما بعد الى حياة الشعوب . أما الرواية فقد نشأت من دائرة الحكايات الشعبية التي تتسامر بها الشعوب ، ثم دخلت في مضمار الفنون الأدبية ، دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعب ، فهى لذلك أقرب الى الشعب ، لأنها منه واليه ، تصور حياته تصويرا دقيقا ، انها تشبه المرآة المستوية الكبيرة التي تدور هنا وهناك لتلتقط وتسجل لا الحياة الظاهرة وحدها ، بل الحياة الباطنة بكل منحنياتها ، ومكوناتها ، أما المسرحية فمنذ مولدها أحيطت بهالة من السمو والرفعة ، كانت شعرا ثم اتخذت من النثر أداة لها ، ومرآتها غير مستوية ، فهى لا تلتقط كل جوانب الحياة ، انما تكتفى بواقعة معينة ، تمد فيها حوارا تبسطه على ألسنة مجموعة قليلة من الشخوص ، لا نراهم الا في بضع ساعات ، وهى رؤية غير تامة على عكس ما نرى شخصيات الرواية .

النـهاية والـخواتيم

النـهاية السعيدة للمسرحية:

هي النـاتج الأخير في أي مسرحية ، والتي تصل اليه الشخصية التي يتعاطف معها المتفرجون ، وهم يرون في ذلك النـاتج الحل الأمثل الذى يسرهم ويرضيهم نفسيا ، وذلك لأنه يتفق مع مواضعاتهم الأخلاقية .
وهنا يأتي التساؤل :

اذا كان تحقيق رضاء الجماهير وسرورهم هدفا طيبا وجميلا ، ألا يكون من الأفضل انـهاء جميع المسرحيات بنـهايات سعيدة ؟ .

لكن الواقع يقول ان هذا التفضيل ، غالبا ما يناصره المهتمون بما يحققه شباك التذاكر في المسرح من إيرادات مادية فحسب ، أي المنفعة المادية فقط .

أما التجربة المسرحية عبر تاريخها الطويل ، وعصورها السالفة ، فلها رأى في الإجابة عن هذا السؤال ، وهو رأى ذو شطرين :

أولـهما يتعلق بحاجة الفن ، وآخرهما يتعلق بحاجة الانسان .

فالمسرحيات التي يمكن أن تحقق نجاحا أدبيا وماديا معا ، هي تلك التي يتمسك فيها الفن بقيمه الخاصة ، ويهتم - في الوقت نفسه – باشباع مطالب الانسان الشعورية .

وتوضيح ذلك : هو أن الفن سواء أكانت المسرحية عنده تنتهى نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة ، مفروض عليه أن يحقق كيانه من استخدام أصوله ومواضعاته الخاصة به . ولذا لا يلجأ الفن في كل قضاياه الى الحياة ، كى تفصل هي فيها وتحدد له كل مساراته ، ومن ذلك بالطبع قضية النهاية في المسرحية .

والحياة سلسلة من الأحداث المتشابكة ، والمتصلة ببعضها على أساس سببى .

وهذه السلسلة تمتد بلا نهاية . نعم لا شيء فيها مقطوعا بنهاية حاسمة ليس لها ما بعدها ، فانفصال الزوجين عن بعضهما ، أو انتصار البطل على غريمه ، أو زواج الفتى من فتاة أحلامه ، أو الحكم على الجانى بالسجن مدى الحياة ، ليست الا نهايات وقتية ومرحلية ، تتولد عنها بدايات لمراحل أخرى .

والموت نفسه ليس نهاية ، وانما هو ميلاد لشىء آخر . فاذا ما أعلنت القبور عن نهاية سكانها الحياتية ، فان هؤلاء السكان قد تجاوزوا عتبة هذا الإعلان وتخطوه الى عالم آخر .

فالحياة – اذن – تنكر الفراغ ، كما تنكر النهاية القاطعة . ومن ثم فان نهاية أية مسرحية يجب أن تكون ذات طبيعة مصنوعة ، متسقة مع ما قبلها ، وآتية من ضرورات الصنعة .

أي ينبغي وضع تخطيط محكم ودقيق للنهاية ، لا طبقا لعوارض الحياة المعاشة ، وانما استجابة لمطالب الفن التي تهدف الى تحقيق التنسيق والتناغم في العملية الإبداعية .

وهذا يعنى أن الفنان الصادق الذى يبدأ عمله ، وفى ذهنه هدف معين ، هو وجوب ألا تكون نهاية هذا العمل ممنطقة ، ومحتملة التصديق فحسب ، بل ويجب أيضا أن يتمم عمله طبقا لقواعد الفن الأكثر صرامة والتزاما عن عوارض الحياة التي يمكن أن يؤدى اتباعها الى خلخلة العمل الفني ، بتدخلها اللامنطقى تحت اسم المصادفات التي تقع فيها .

والدراما فن جماعى واجتماعى ، لايتصل فيه الكاتب بفرد معين أو بشاعر محدد أو بمشاهد واحد ، وانما هي عمل تجسده مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح ، أمام مجموعات من المتفرجين لديها القدرة على الاستجابة .كما تلعب سيكلوجية المتفرج دورا مهما في تنشيط الصراع الدرامى ،وذلك لأن الدراما – غالبا – ما تصور صراعا ناشبا بين إرادة وأخرى ، وبالتالي فانها تعتمد في تحقيق هذا الصراع وتنشيطه على سيكلوجية الجماهير من النظارة ، ورغبتهم شبه الغريزية في التشيع والموالاة .

وذلك لأن جمهور المتفرجين يميلون الى التعاطف مع شخصية ضد أخرى ، ويبلغ السرور والسعادة عندهم مداه حين تنتهى المسرحية بانتصار الشخصية التي يتعاطفون معها ، وهزيمة الشخصية الأخى المعتدية .

وهنا يأتي سؤال ملح : هل يحق للمؤلف المسرحى أن يتدخل – شخصيا – في عمليته الإبداعية أثناء الكتابة ، ويأخذ في التحايل ، والتحكم الخفى في خطوات تطورها الطبيعى ، كى يضمن للمسرحية نهاية سعيدة؟ .

ان الإجابة عن هذا السؤال المهم توحى بها تجارب كبار المسرح الغربى خلال تاريخه الطويل ، ويأتي في مقدمتهم شكسبير وموليير .

فمن الملاحظ أن تدخل المؤلف لانهاء مسرحيته نهاية سعيدة تبرره المسرحية الكوميدية وتسمح به ، ولكن لا تقبله المسرحية الجادة ، فالمسرحية الكوميدية لا تمانع أن يفرض مؤلفها نفسه خفية على منطق أحداثها ، ويستمر في تحويرها حتى يدفع بها الى النهاية السعيدة التي لابد وأن ترضى المتفرج أما بالنسبة الى المسرحية الجادة فالأمر مختلف عن ذلك .

لأن الدراما كما قلنا من قبل غالبا ما تقدم صراعا بين قوتين متعارضتين ، ويكون الانسان دائما أحد هاتين القوتين ، أما القوة الأخرى ، فقد تكون الانسان نفسه ، أو انسان آخر ، أو مجتمعه ، أو قدره ، أو عنصر من عناصر الطبيعة .

وبقدر ما يكون الصراع في المسرحية الجادة أكثر حيوية ، وأبلغ أهمية ، بقدر مايزداد إحساس المتفرجين بالرغبة في حسم هذا الصراع حسما عادلا دون تحيز .

وبرغم أن جمهور المتفرجين يتعاطفون مع شخصيات معينة ، فانهم لا يميلون الى أن يتدخل المؤلف لمناصرتها مناصرة لا تستحقها ، وانما يتوقعون أن تتفاعل الأحداث مع بعضها ، طبقا لطبيعتها الديناميكية القائمة ، دون أن يتدخل المؤلف عن عمد كى يلوى الطريق الطبيعى الى نهايتها ، مثلما هو شأنه في المسرحية الكوميدية .

ان هذا الإحساس الذى ينبض بالفطرة في وجدان جماهير المسرح ، والذى يطالب بتحقيق العدالة بقدر يتناسب مع أهمية الصراع وحيويته ، وهذا يمكن أن يتناظر مع أحاسيس مشجعى فريق محترف من فرق كرة القدم – مثلا – فمن المسلم به أن كوكبة المشجعين لفريق معين ، تكون أثناء المباراة مشتعلة حماسة ، وتتمنى أن يفوز الفريق الذى تناصره .

ولكن عندما تقام مباراة – ودية – بين فريقين ،ولا تكون أمام الفريق المنافس للفريق الذى تناصره كوكبة المشجعين أية فرصة للفوز ، فان جمهور المشجعين تشعر بالارتياح إزاء أي قرار – مشكوك في صحته – يصدره الحكم لصالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة (أي شعور بالميل نحو ما ليس عادلا).

ولكن عندما تقام مباراة للحصول على كأس البطولة ، ويصبح الفوز بها أمرا ضروريا ، فان أي قرار جائر أو خاطئ يصدره الحكم (حتى لو كان في صالح الفريق الذى تناصره الكوكبة) يقابل من الداخل بشىء من عدم الارتياح ، وقلة الرضا .

وهنا – في تلك الحالة – تشعر تلك الكوكبة من الجمهور بأنها لا تستمتع بالمباراة استمتاعا كاملا ، لأن هذا النوع من الاستمتاع غير مستحق الا اذا توفر للمباراة تحكيما عادلا ، وتكافؤا في الفرص ، فالفوز القائم على تحكيم عادل وصحيح ، أصدق امتاعا من الفوز القائم على تحكيم متعسف ومزيف .

ونقيس على ذلك جمهور المسرحية الجادة . لأن متفرجى المسرح لا يشعرون بالرضا اذا ما شرعت المسرحية التي يشاهدونها الجادة تأخذ طريقها الطبيعى نحو النهاية غير السعيدة ، ثم تصاب بالتواء في مجراها ، كى تنتهى نهاية سعيدة مغصوبة عليها .

بالإضافة الى هذا فان المتفرجين قد يستمتعون بالمسرحية الكوميدية دون أن يصدقوا أحداثها ، أو يقتنعوا بما يجرى فيها ، ولكنهم لا يستمتعون بالمسرحية الجادة استمتاعا كاملا ما لم يصدقوا أحداثها ، ويقتنعوا بما يدور فيها .

وعلى هذا اذا كان ولا بد أن تكون النهاية في المسرحية الجادة ممتعة ومحققة للرضا النفسى ، ينبغي أن تكون متسقة مع أحداثها السابقة ، ومقنعة ودافعة على التصديق .

وهذا يعنى أنها يجب أن تساير حاجة الفن ومنطقه من أجل اشباع حاجة الانسان ومنطقه أيضا .

وهذا الأمر يحيلنا الى استنتاج متناقض ، مؤداه : أنه بينما يجاهد المؤلف الكوميدى وخاصة في الفصل الأخير من مسرحيته ، كى يحقق الرضا الجماهيرى بالتخلى عن قواعد الفن ، ودفع النهاية في هوادة نحو الحل السعيد ، فان مؤلف المسرحية الجادة لا يستطيع أن يحقق هذا الرضا الجماهيرى على نحو صحيح ، الا عن طريق الالتزام بالحقيقة الفنية ودوافعها المنطقية .

وهذه الحقيقة المتناقضة ، غالبا ما تغيب عن أذهان المهتمين بقضية انهاء المسرحية من زاوية ما يحققه شباك التذاكر من إيرادات مادية ، فهم نادرا ما يدركون أن المسرحية الجادة التي تنتهى بنهاية غير سعيدة ، يمكن أن تحقق نجاحا ماديا أكثر ، اذا ما تم رسم مخططها من البداية وحتى النهاية ، طبقا لمتطلبات الفن ومسراه الطبيعى . وذلك بدلا من ختمها بنهاية سعيدة مغصوبة عليها ، لا تقنع المتفرجين بصدقها .

واذا كان المتفرجون يتوقعون من مشاهدة العرض المسرحى الجاد أن

يحصلوا على جرعة من المتعة ، فانهم في الوقت نفسه يكونون أكثر توقعا للحصول على اشباع نفسى ، يتولد من الاقتناع والتصديق .

وليس أدل على ذلك مما طرأ من تغيير وتعديل على نهايتى مسرحيتى وليم شكسبير (الملك لير – وروميو وجولييت) . ففي أوائل القرن الثامن عشر قدمت المسرحيتان على خشبة المسرح الانجليزى ، بعد تغيير نهايتيهما المأساويتين الى نهايتين سعيدتين ، وبالرغم من أن الهدف من هذا التعديل كان يرمى الى إرضاء عواطف الجماهير ، فان المسرحيتين لم تسقطا سقوطا فنيا فحسب ، بل وجماهيريا وماديا في المقام الأول .

المسرح الهزلى (الفارس)

يعتبر الضحك غريزة إنسانية وظاهرة اجتماعية ، كما أن موضوعه هو سلوك الانسان ، وان كان سلوك بعض الحيوانات كالقردة مثلا يثير الضحك ، الا أن هذه الاثارة مرتبطة بتقليد القردة للإنسان . ومن ثم يكاد يكون الانسان هو المخلوق الوحيد المضحك ، كما أنه المخلوق الوحيد الضاحك .

والمسرحية الكوميدية – كجنس أدبى – قد تهدف ضمن ما تهدف اليه الى احداث تطهير داخل النفس البشرية ، مما ينعكس عليها من ظلال القلق واليأس والأسى والإحباط والتشاؤم .

ومن هنا كانت ظاهرة الضحك في الكوميديا – وغيرها منذ قرون طويلة – محل اهتمام الأدباء وعلماء النفس والفلاسفة .

ولما كان التراث الكوميدى الغربى الذى تحت أيدى دارسى الدراما في العصر الحديث ، هو نتاج عصور متخلفة ، وبيئات اجتماعية متباينة ، وأمزجة أدبية متنوعة ، فقد بذلت جهود مضنية لتصنيفه وحصر ألوانه ومسمياته ، وان كان يعيش كله داخل اطار بيت عائلى واحد شعاره الاضحاك ، وأهم هذه التصنيفات :

الكوميديا الراقية – وكوميديا الأمزجة – والكوميديا الدامعة - والسلوكية – والرومانسية – والشخصية – والموسيقية – والهابطة – وكوميديا المواقف – ثم الهزلية أو الفارس .

ولقد اعتادت الأقلام العربية على استخدام كلمة (فارس) farce في معرض الحديث عن هذا النوع الأدبى الأدنى من المسرح الكوميدى .

وبالرغم من محاولة المهتمين بالدراما لصياغة ترجمة لهذا المصطلح الى اللغة العربية ، فان كلمة (فارس) لاتزال – برغم شذوذ رسمها العربى – أكثر شيوعا ، وأحكم دلالة من كلمة (الهزلية) ، أو (المهزلة) أو (المسخرة) ..... الخ .

ولقد جرت في محيط العاملين في المسرح لفظة اشتقاقية مستجدة تدعى (الفرسكة) أو (يفرسك) اذا ما كانت الروح الغالبة على العرض المسرحى من خصائص الفارس .كما أن لفظ (فارس) farce المستخدمة في أهم اللغات الأوربية الحديثة مشتقة من كلمة لاتينية معناها (يحشو) farcire وهى تدل منذ مولدها على المشاهد المضحكة التي كانت تحشر في بعض العروض التمثيلية الكنسية في العالم الغربى ، ثم استقر معناها الآن في قواميس الدراما ، وكجالات استخدامها ليدل على الشكل الأدنى في تدرج العائلة الكوميدية ، والذى يقابل (الميلودراما) في مركزها المتدنى في تدرج العائلة التراجيدية .

والمعروف أن الكوميديا الراقية كشكل درامى تحتل المركز الأسمى في عائلتها ، والذى يقابل مقام التراجيديا . وما أندر ظهور هذين الشكلين الساميين في تاريخ الدراما العالمية ....

وتهدف المسرحية الهزلية أو الفارسية أساسا وقبل كل شيء الى تحقيق الترفيه والتسلية ، واثارة الضحك المنطلق والمتواصل بكل الوسائل المشروعة المعينة على ذلك .

ولما كان الاستمتاع بالضحك أحد مبهجات الانسان ، فقد أصبحت المسرحية الهزلية أكثر الأنواع الكوميدية أفضلية وشعبية .
ولهذا ، فهى لا تهتم بالمضامين الذهنية العقلية أو الرمزية ، أو القضايا الاجتماعية ، وان تركت في بعض الأحيان في نفس المتفرج اثرا باهتا من معنى أو مغزى محدود .

كما أن مؤلفى المسرحيات الهزلية أو الفارسية ليسوا دائما من الدرجة الثانية ، وانما يمكن أن يخوض غمارها وتجربة كتابتها كبار الكتاب كموليير ، وشكسبير ، وتشيخوف .

ويعتبر نص المسرحية الهزلية - كسطور على الورق- لا يعد كاملا في ذاته ، وانما هو مجرد تخطيطة لفظية مهيأة للتجسيد على خشبة المسرح بالأفعال المرئية والمسموعة ، مثله في ذلك مثل سيناريو الفيلم السينمائى الذى لا يكتمل الا بعناصر تصويره .

فالمتأمل في نص المسرحية الهزلية وهو مسطور على الورق قد يجده في الغالب الأعم هيكلا لفظيا ضامرا ، ومادة متهافتة ، الا أن خيال الممثلين الموهوبين يحول هذا الهيكل الضامر الى كائن بدين ، ينبض

بالنشاط والحيوية ، ويثير عواطف الضحك بين المتفرجين ، بل ويقتحم أسوار المتفرج الجاد المتحفظ ، فيدغدغ انفعالاته فيستسلم كغيره من العامة للضحك .

ولهذا كان جوهر المسرحية الهزلية ، هو إضافات الممثلين الأكفاء الذين يتحدثون لغة عالمية ، ألفاظها الحركة المعبرة ، والايماءة الدالة ، حتى لتصبح القصة الممثلة نفسها نوعا من اللغة التي قد تجد المتفرج أينما حلت . ولعل الأدوار الصامتة التي كان يؤديها شارلى شابلن في أفلامه الأولى خير شاهد على ذلك .

وتكون المسرحية الهزلية في العادة كوميدية مواقف ، حيث الاعتماد على المهارة في بناء الحبكة أكثر من العتماد على تصوير الشخصيات .

فبناء الحبكة – في المسرحية الهزلية الجيدة - يتألف أساسا من سلسلة من التعقيدات والحلول التي يبرع المؤلف في نسج خيوطها . ولذا كان من الضرورى أن يكون الفعل نشطا ، والحركة سريعة الإيقاع ، وأن تسود روح المغالاة والمفارقة ، واستغلال كل وسيلة متوقعة أو غير متوقعة لتوليد الضحك مهما كانت غليظة أو خشنة ، ومن هنا كانت المسرحية الهزلية أشبه برحلة سيارة قديمة ، يبدأ موتورها هادئا نسبيا ، ثم سرعان ما يهدر ويقعقع ، ويأخذ في اصدار الأصوات العالية كلما ازدادت السرعة ، وكثرت منحنيات الطريق ومنخفضاته ، وقبيل نهاية الرحلة بستعد المزتور للتوقف والصمت التام .

والكاتب الهزلى يستغل في العادة فرضا أساسيا واحدا ، ثم يضفره داخل

تنويعة من العقبات المبتكرة ، التي تتيح الفرصة للممثل الكوميدى الموهوب ، أن يبرع ويبدع في أدائه ، شرط أن يكون الفرض الهذلى طريفا ، وغير محتمل الوقوع ، وليس قياسيا من الناحية الاجتماعية ، وأن يكون مثيرا للضحك والترقب .

وذلك مثل إصرار الخادم الظريف على الزواج من ابنة الباشا ، أو أن تتحدى فتاة جميلة زميلاتها على الإيقاع برجل عجوز في غرامها فيغير من أسلوب حياته النمطى ، أو رغبة القروى الثرى في شراء كباريه ليعلم راقصاته العفاف والاستقامة ، أو ادعاء المحب معرفة الطب للوصول الى حبيبته المتمارضة ..... الخ .

ولا شك أن الحبكة الهزلية تلك تتطلب من المؤلف المناورة ، وتكون لديه براعة خاصة في الممارسة ، واحساسا عميقا بروح الفن المسرحى ، وبنفسية المتفرج : متى يداعبه ؟ . وأين ؟ . وكيف؟ . وبم ؟ . ولماذا ؟ .

وما دمنا قد تطرقنا الى بواعث الاضحاك ، فيجب أن نؤكد هنا على أن نظريات الكوميديا بوجه عام تضم في خضمها نظرية المسرحية الهزلية ، كما أن الحيل الكوميدية – في عمومها – هي نفسها المستخدمة في المسرحية الكوميدية ، ولكن في الهزلية تكون على المستوى الأحط والأكثر بدائية وخشونة .

فالكوميديا الهابطة كما يقول (ثيودور هاتلن) : تستغل مظاهر الانسان الفيزيائية ، ويعتبر جسمه بشهواته ووظائفه المصدر الأول للمادة الكوميدية .

والمواقف الهزلية تعتمد في العادة على الفكاهة المرئية بالبصر ، مثل تقديم انسان كضحية لطبيعته البيولوجية ، لا من الناحية الجنسية فحسب ولكن – أيضا – كضحية لدافع ما أو رغبة ، أو موقف ، مما يجعله مضحكا ، ويكون سببا في أن يفقد توازنه ، وسيطرته على نفسه ، أو على ظروفه .

وعلى هذا فان الشخصيات الهزلية تتحرك في عالم فيزيائى نشط ، وهى خارج نطاق المناخ الصافى للتفكير الذهنى .

ومن بين الوسائل المهمة والحيل المستخدمة في تحقيق الهزل المرئى : العتف البدنى ، ووقوع خلط بين الشخصيات يؤدى الى سوء فهم الموقف.

وأهم شرط يجب توافره في القسوة ، أو العنف المستخدم في المسرحية الهزلية ، هو ألا يسبب إيذاء ، لا للمشاهد ، ولا للممثل ، والا كان الشعور بالايذاء الحقيقى سببا في إضاعة تعاطف المتفرج ، واتلاف المناخ الكوميدى المطلوب تحقيقه ، ولكن عندما يؤكد سياق الأحداث أن الشخصية الواقع عليها العنف تستحق ذلك العقاب والزجر ، بسبب سوء

سلوكها الاجتماعى ، فان الموقف الكوميدى يكتسب قوة بوقوع هذا العقاب العادل .

وجميع المسرحيات الهزلية التي وصلتنا لا تخلو من مناظر الضرب ، والعراك ، والمبارزة ، والصفع ، والركل ، والرفس ، والكدم حول العين ، والسقوط ، وقذف التورته في الوجه ..... الخ .

وفضلا عن استغلال العنف الفيزيائى في المسرح الهزلى ، توجد حيلة فكهة ، طالما استخدمت منذ فجر الكوميديا ، وهى بناء الأحداث حول شخصين متشابهين . وهذا التشابه الفيزيائى – الذى يستعان على تحقيقه في المسرح بالأقنعة والأزياء والماكياج – وسيلة فعالة لخلق سوء فهم يؤدى الى الضحك .

ومما لاشك فيه أن السينما المصرية والعالمية لم تنس حظها الكبير في استخدام هذه الحيلة الكوميدية ، والتي تنتمى اليها حيلة تنكر الشخصية لاخفاء حقيقتها الأصلية ، فتتولد المواقف المضحكة .

ومما يدخل في نطاق المضحكات الكوميدية الفيزيائية ، التشوهات الخلقية ، أو عيوب تكوين الأعضاء الجسمية في الشخصية الضحية المؤداة على خشبة المسرح . فالرأس الكبير ، والأنف الضخم ، والفم الواسع ، والساق العرجاء ، والعين العوراء ، والأقزام ، والأشخاص ذو الطول المفرط ، والأصم ، والأخرس ، والأبله ، وصاحب البشرة الشاذة .

جميعها وسائل معروفة لاثارة روح الغبطة والتفكه ، والضحك في المحاكيات الهزلية ، والتي يجب أن تتم على وجهها الصحيح ، والا كان استخدامها السيء في الأداء مدعاة لاثارة الحزن والشفقة ، بل وابتعاث الإحساس بالتقزز والرفض .

ولاشك أنه كلما كان الشعب أكثر تحضرا ، كلما قلت في هزلياته استخدامات العنف ، واستغلال الهزؤ بالعاهات لاستدرار الضحك .

ومن أهم مصادر تركيب الموقف الكوميدى بصفة عامة ممارسة السلوك المختلف ، أو المنحرف عن السلوك المعتاد في المجتمع . لأن الشخص الخارج عن التقاليد الاجتماعية المألوفة التي أصبحت بمثابة القواعد القباسية الثابتة ، يعاقبه المجتمع على هذا الخروج بالسخرية والاستخفاف .

ومن هنا كان التفكه في أصله تأكيدا على إحساس الذات المتفكهة بتفوقها على الآخرين الذين ينتقص قدرهم بسبب مخالفتهم للعرف الجارى .

ومن الأمور الغريبة أن المصلح الاجتماعى المستنير ، والذى يدعو الى تغيير الآراء والسلوكيات التي اصطلح عليها المجتمع ، يكون عرضة

للمؤاخذة والاضطهاد ، مثله في ذلك مثل الشخص الأحمق ، أو المجنون ، لأن كليهما يعتبر خارجا أو منحرفا عن مواضعات المجتمع ، التي أوجبت عليه جماعته أن يحرسها ويحافظ عليها .

وكذلك تكون الأضرار البسيطة التي تلحق بالآخرين مثارا للتندر ومبعثا للضحك في الحياة ، وبالتالي توظف في المحاكيات الهزلية ، ولكن على شرط ألا تصل هذه الأضرار المادية أو الأدبية الى حد الايذاء المؤلم .

فسقوط الرجل السمين من فوق حمار هزيل يثير الضحك عند المشاهد ، ولكن اذا تسبب هذا الوقوع في احداث كسر بذراع الرجل – مثلا – هنا يتحول الموقف الكوميدى الساخر الى موقف مأساوى يثير الشفقة والألم.

وكذلك الذى يتعرض لمأذق اجتماعى ، يؤدى الى إحساس بحرج كبير يثير الضحك والتشفى المريح ، ولكن اذا تحول المأذق الى ضائقة عسيرة الحل والايذاء النفسى ، فيكون التأثير عكس ذلك تماما .

واذا كانت التشوهات الخلقية والسلوكيات الخشنة الخارجة على تقاليد المجتمع ، والأضرار البسيطة التي تصيب الآخرين بلا ألم ، مظاهر مادية في المسرحية الهزلية ، فان اللغة تلعب دورا أساسيا في البناء الدرامى العام ، فهى الى جانب وظيفتها المعروفة فانها تقوم بتوليد الطاقة الترفيهية ، وإشاعة روح المرح والانبساط .

وهذه اللغة – الا في حالات قليلة نادرة – لا تتميز بأى خصيصة أدبية رفيعة ، ولكنها تكون اللغة الدارجة المعتادة ، ان لم تكن في مستوى أحط ، ولهذا تستنكرها الأذن النقدية المدربة ، ويعافها الذوق اللغوى السليم .

ومع هذا فان كتابة هذه اللغة تحتاج الى كفاءة خاصة ، لأن حوار المسرحية الهزلية يجب أن يكون متدفقا ووامضا وموحيا ، وقادرا – بشكل حاد وقاطع – على التمييز بين ملامح كل شخصية وأخرى ، وعلى دفع فعل المسرحية الى التطور.

والواقع أن كتابة الحوار الهزلى تبدو للبعض عملا ميسورا ، ولكنها في الحقيقة تتطلب مهارة عملية ، وحسا مسرحيا ناضجا ، وشعورا خاصا بنكهة اللغة الشعبية المستخدمة ، وايقاعاتها ومفرداتها وتراكيبها وامكاناتها في التورية والدلالات المباشرة .

وتعتبر وسائل المضحكات اللغوية في المسرحية الهزلية كثيرة ، فمن ذلك : النكات ، والقفشات ، والهجاء ، والتعليقات السريعة ، والمفارقات والتوريات ، والمغالطات ، والقافية ، والغمزة ، والتلاعب بالألفاظ ، سواء باكسابها معان جديدة ، أو اختصارها ، أو الإضافة عليها ، أو تبديل مواضعها ، أو تحريفها ، أو اصابتها بعيوب النطق كالتهتهة والابدال .... الخ .

والمسرحية الهزلية تتهم – بسبب استخدامها لكل هذه الوسائل المادية والأدبية السوقية في سبيل استدرار الضحك – بأنها لا أخلاقية .

والحقيقة أن المسرحية الهزلية لا يجب أن تتهم بالمسألة الأخلاقية ومضامينها ، لأنها تستهين استهانة مرحة أحيانا ، أو وقحة أحيانا أخرى بالسلوكيات التقليدية ، ولأنها – قبل كل شيء – تعيش بأفعالها وأقوالها خارج دائرة الحياة الواقعية ، وبناء على اتفاق صامت غير مسموع أو مكتوب ، لكنه معقود بينها وبين المتفرج ، على أن يسلم لها بمعقولية كل ما تقدمه له .

وكذلك اذا كانت المسرحية الهزلية تتضمن – في بعض الأحيان – نقدا لما في المجتمع من مفاسد ، فان هذا النقد يعتبر أمرا ثانويا ، وليس سببا ضروريا لوجودها .

ولهذا تعتبر المسرحيات الهزلية – أولا وقبل كل شيء – وسيلة فنية للترفيه والضحك والبحبحة النفسية .