مقرر

الفن المسرحي

الفرقة .... الثانية... جغرافيا

أستاذ المقرر

أ. م. د/ بخيته حامد إبراهيم

أستاذ الأدب الحديث المساعد – كلية الآداب بقنا

العام الجامعي

2024 / 2025م

محاضرات

في الفن المسرحي

جمع وإعداد

أ.م.د/ بخيته حامد إبراهيم

أستاذ الأدب الحديث المساعد

كلية الآداب بقنا

بيــانــات أساسية

الكلية: الآداب بقنا

الفرقة: الثانية

التخصص: جغرافيا

عدد الصفحات: 125

توطئة:

يعد النص المسرحي فضاء معرفيا واسعا، فالمسرح أبو الفنون، ويتحقق أثره عن طريق حاستين هما: حاسة السمع، وحاسة البصر، كما أنه يصور الحياة الإنسانية بأبعادها المختلفة.

والمسرحُ : البناء الذى يحتوى على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم.[1] والمسرحية: قصة معدة للتمثيل على المسرح.[2]

وعرفت المسرحية أيضا بأنها "قصة تمثيلية تقوم على حبك حادثة، تتجسد فى أشخاص، وتؤدى بأسلوب الحوار، وتتمثل على مسرح أمام الجمهور، وتحاط بما ينبغى لها من إطار مكانى يقتضيه زمن الحدث، مما يوهم بحقيقة المكان والزمان من طبيعة البيئة، وأنماط السكن، وأزياء الملبس، وتقاليد السلوك، وعادات العيش والتصرف، وهى ذات مغزى، أو رسالة تحملها، وتوحى بها إيحاء تنهض به جملة العناصر المشار إليها."[3]

وفن المسرح من أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى "نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، بل لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها. فنان يضع فى اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة..."[4]

إذن المسرحية بمثابة "الوعاء الذى يتضمن الأمانى والأحلام والرغبات التى يحلم المؤلف بتجسيدها، وهى حجر الزاوية فى إقامة العرض المرئى، ورؤية مكتوبة وقعت، أو تقع، ويقدمها المؤلف فى تسلسل منطقى، فيخصص الفصل الأول لطرح الموضوع وعرضه، ثم يوالى نسج الأحداث مطورا هذا الموضوع فى الفصل الثاني وبعضا من الفصل الثالث، حتى يصل إلى ذروة التعقيد، ثم يبدأ الحل الذى يكون نتيجة طبيعية لتسلسل الأحداث، أو قد يأتى غير متوقع للمشاهدين، فيزيد من إثارتهم ومتعتهم."[5]

نشأة المسرحية وتاريخها [6]

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة؛ لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير، فجبال وتلال وكهوف وقمم عالية يغطيها الثلج، ويصطدم بها السحاب وسفوح مختصرة وأنهار جارية، وبرد شديد في بعض الجهات، ودفء جميل على الشاطئ وريح لينة تارة وعاصفة تارة أخرى، ورعود قاصفة، وسيول جارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة.

وكان من آلهتهم التي قدسوها (ديونيسوس) أو (باخوس) إله النماء والخصب، وبخاصه العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني، ومن هذا النوع المرح، نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجديا) وكان التمثيل أول الأمر لا

يعدو بعد الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل شخص (ديونيسوس)، فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة)، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد. وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئه البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدي) أي المأساة وهي مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدي) تركيبا مزجيا.

وأخيرا وضع (أسخيلوس) أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي سنه 490 ق م، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، ثم توالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر (سوفوكليس) الشاعر اليوناني الكبير وأضاف ممثلا ثالثا إلى الممثلين اللذين أدخلهما (أسخيلوس) وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء. وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة. وأتاح فرصا أكبر للتباين بين الأشخاص. وسمح بألوان متنوعة من الحوادث. وفوق كل شيء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحي.

ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن.

وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء، وألوان الملابس الزاهية، وموكب القس بالشموع، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك.

ولما كانت جمهرة الشعب حين ذاك أمية لا تقرأ، فكر رجال الكنيسة في تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صور تمثيلية، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة؛ لأن معظم أفراد الشعب لا يعرفون اللاتينية، فكتبوها بالإنجليزية، وهنا يبتدئ ما يسمى في تاريخ الأدب (بتمثيل المعجزات) وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر.

وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد، أو في عيد الفصح أو غيرهما من الأعياد الدينية، وكان المسرح في المدن متحركا على عربات، كل عربة

تمثل منظرا وتمر أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم في الأعياد الدينية بالريف) أما في القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم الى عدة مناظر والناس يمرون أمامه.

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينيا ولكنه لم يكن جدا كله، بل كان ثمة مناسبات للضحك، كرفض امرأه نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس، ولكن السمة الغالب عليها كانت الجد والعظة.

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والسلام، والصدق والكذب، وأخيرا استقلت المسرحية (الخلقية) عن مسرحية المعجزة حينما استطاع الناس أن يقرءوا التوراة بأنفسهم، ولم يعودوا في حاجة إلى تمثيل قصصها لهم.

وكانت المسرحية الخلقية درسا في الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولا وعملا، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب والذكاء والغباوة وكانت أقوى الشخصيات هي شخصية الرذيلة وكانت مهمته بث روح المرح والسرور، وتخفيف حدة الجد والوقار بحركاته وسخريته وعبثه، وقد تطورت هذه

الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخصية (المضحك) الذي يلجأ إليه في تخفيف وطأه مآسيه.

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحيانا مشكلات الساعة كعبث رجال الحاشية ونسائهم وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية.

واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر، ثم أخذ الناس يملون النصائح والمواعظ الخلقية، ويطلبون معالجة مشكلات الحياة ورؤية شخصيات مألوفة. وقد نشأ في القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات، كان يمثل في حفلات الطبقات العليا ومآدبها ليمثلوا به الفراغ بين مرحلتين من مراحل الحفل لتسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية الفترة). وهي مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح.

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجل الدين والنقابات الصناعية. وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمراء والنبلاء ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها إلا إذا انتسبت أو أحد من هؤلاء. وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفنية الفنادق، ثم استقلت هذه الفرق

فيما بعد في عهد الملكة الياصابات في أواسط القرن 17 وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1576 على مقربة من لندن، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير.

ومما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أو الأمر من مشاهدة التمثيل، ومن تجرأت منهن على ذلك كانت تضع نقابا على وجيها وتتنكر، كما كن ممنوعات من الاشتراك في التمثيل، وكان يمثل دور المرأة فتى يافع مليح التقطيع.

أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وانجلترا فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية. إذ سطا الكتاب الرومانيون عن الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلوتس) و (ترتس) وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن. وقد أخذ معظم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (بلوتس)، ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها.

هذا في الملهاة. أما المأساة فكاتبها عند الرومان هو (سنكا) وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوروبية فيما بعد، ولا سيما في المأساة الإنجليزية، لأنه لم يكن يبرع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات والأشباح والمناظر الحزينة والفظائع على المسرح، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد.

أما في فرنسا، فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية، وتتلمذوا على (هوراس) الروماني في نقده. ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح، وإن لم يتصلوا به اتصالا مباشرا

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة: كورني ، وراسين، وموليير، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى، فكل بيتين يشتركان في قافية، وكل مسرحيه تشتمل على خمسة فصول. الأول للعرض، والثاني والثالث والرابع للحوادث، والخامس للحل، وكانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدبين الإغريقي واللاتيني، وإن استمدوا الوحي والتصوير والتحليل الخلقي الاجتماعي من عصرهم. وكما تأثرت هذه المدرسة في موضوعاتها بالأدب الإغريقي تأثرت في قواعدها كذلك بهذا الأدب ولا سيما في قانون الوحدات الثلاث (الموضوع

والزمان والمكان) كما بسطه أرسطو، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها على العكس من المأساة الرومانية.

وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية في كل من إيطاليا وإسبانيا وألمانيا وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بادئ الأمر. ثم اتصلوا بها اتصالا مباشرا فيما بعد.

تاريخ المسرحية العربية

تاريخ المسرحية في المشرق العربي

يجمع دارسو تاريخ المسرح العربي على أن أول نص وضع ليكون مسرحية تُمثَّل على مسرح هو نص مسرحية البخيل لمارون النقاش (1817- 1855م). وقد كتب مارون هذه المسرحية عام 1847م ومثَّلها أفراد أسرته في مسرح أقامه أمام بيته. وذهب بعض النقاد إلى أنه ترجم هذه المسرحية أو اقتبسها من مسرحية البخيل لموليير. ويرى بعضهم الآخر أنه ألفها تأليفاً كاملاً بعد أن اطلع على مسرحية موليير فتردد صداها في مسرحيته. وكتبت المسرحية بشعر عربي أقرب إلى الركاكة

والاختلال العروضي منه إلى الشعر الرصين، ولم تخلُ اللغة من استخدام للعامية اللبنانية.

وواصل مارون النقاش كتابة المسرحية فكتب في عام 1849م مسرحيته الثانية أبو الحسن المغفل، وهي مستوحاة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. وفي عام 1851م كتب مسرحيته الثالثة السليط الحسود وهي ملهاة أخلاقية. ورغم أن رسم الشخصيات وتطويرها تبعاً لنمو العمل المسرحي كان جيداً إلا أن الكاتب كان يغفل بعض القواعد التي ينبغي اتباعها في فنية الكتابة المسرحية.

وظهر أبو خليل القباني ثاني كُتَّاب المسرحية العربية في دمشق (1833 – 1903م). وكان الرجل ذا معرفة بأصول الموسيقى والغناء العربي؛ فكتب مسرحياته لتغنى على المسرح، فكان بذلك رائد المسرحية الغنائية التي ناسبت الذوق العربي في وقتها. وقد لجأ القباني إلى الموروث القصصي في ألف ليلة وليلة يصوغ منه مسرحياته ويحشد فيها المواقف الغنائية. ويعتبره بعض النقاد رائداً للتأصيل في المسرحية العربية والابتعاد بها عن التأثر بالمسرح الغربي الذي صبغ مسرحيات

مارون النقاش. ومن مسرحيات القباني والتي كانت تهدف إلى التسلية والامتاع ولم تخلُ من اتجاهات وعظية مسرحيات الأمير محمود نجل شاه العجم؛ ناكر الجميل؛ هارون الرشيد مع أنس الجليس؛ هارون الرشيد مع الأمير غانم؛ قوت القلوب.

أما ثالث رواد المسرحية العربية فكان يعقوب صنوع (1839- 1912م) المؤلف المسرحي المصري والصحفي الذي اشتهر بأبي نظارة. ويرى النقاد أن يعقوب صنوع قد خطا بالمسرحية العربية خطوة جبارة خلصتها من فكرة الهدف الأخلاقي الطاغي على مجمل الأحداث، ووضعتها في إطار العمل الواقعي الاجتماعي الناقد المتصدي لقضايا الظلم الاجتماعي. وقد هاجم يعقوب صنوع في مسرحياته عقدة التشبه بالأوروبيين التي استشرت بين أبناء الطبقتين العليا والمتوسطة، وهاجم الجهل والجمود، كما هاجم طبقة الإداريين المرتشين. وكانت اللغة العامية المصرية التي يتحدثها الناس في حياتهم اليومية هي لغة مسرحيات يعقوب صنوع. ويذكر دارسو الأدب المسرحي العربي أن يعقوب صنوع قد ألّف 32 مسرحية تراوحت بين ذات الفصل الواحد وذات الفصول الخمسة. ومن أشهر مسرحياته الضرتان؛ العليل؛ حلوان؛ الأميرة الإسكندرانية؛ موليير مصر وما يقاسيه.

وفي بداية القرن العشرين وفي مصر على وجه التحديد كتبت مسرحيات مصرية خالصة صادقة الانتماء إلى الواقع المصري. وقد اهتمت هذه المسرحيات بمناقشة مشكلات اجتماعية فبشرت بقدوم المسرحية العربية الاجتماعية المؤلفة تأليفاً خالصاً بالعربية. وقد صاحب هذا الانتقال عناية برسم الشخصيات والبناء الفني للمسرحية. ومن ذلك مسرحيات فرح أنطون مصر الجديدة ومصر القديمة (1913م)؛ صلاح الدين في مملكة أورشليم (1914م)؛ بنات الشوارع وبنات الخدود (1913م). ومسرحيات محمد تيمور عبدالستار أفندي (1918م)؛ العشرة الطيبة (1920م)؛ الهاوية (1921م)، وبعض المسرحيات لتوفيق الحكيم.

ثم كانت مسرحيات أحمد شوقي الشعربة علامة بارزة في تاريخ المسرح العربي بما أحدثته من نقلة هائلة للمسرحية الشعرية. وقد عاد أحمد شوقي لكتابة المسرحية بعد انقطاع طويل منذ أن كتب مسرحيته الأولى علي بك الكبير (1893م) وهو لا يزال طالباً في فرنسا. عاد فكتب مسرحيته مصرع كيلوباترا 1927م. ثم كتب ما بين عامي 1927 و1932م مسرحيات مجنون ليلى؛ قمبيز؛ عنترة، وأعاد كتابة أميرة الأندلس. وقد دارت كل هذه المسرحيات في فلك التاريخ؛ فكتب مصرع كيلوباترا

وقمبيز من التاريخ الفرعوني. ومجنون ليلى وعنترة من التاريخ العربي. وعلي بك الكبير من التاريخ التركي. ويرى كثير من النقاد أن مسرحيات شوقي لها نصيب وافر في الشاعرية انتقص من نصيبها في حرفية التأليف المسرحي. ويقر هؤلاء النقاد بأن هذه المسرحيات قد وضعت اللبنة الأولى لاستخدام الشعر الرصين لغة للمسرحية العربية، وبقيت مناراً اهتدى به جملة من الشعراء في التأليف المسرحي الشعري. وأبرز هؤلاء الشعراء كان عزيز أباظة، ثم علي أحمد باكثير الشاعر الحضرمي الأصل المصري الجنسية.

ولئن كان شوقي في هذه الفترة علم التأليف المسرحي الشعري فقد ظهر توفيق الحكيم علماً في التأليف المسرحي النثري أكثر نضجاً وأوضح رؤية عما كانت عليه مسرحياته في بداية العشرينيات. فكتب في هذه الفترة وحتى النصف الأول من الخمسينيات مسرحياته المسماة مسرح المجتمع والمجموعة الأخرى المسماة المسرح الذهني. وقد ركّز في مسرحياته الاجتماعية على المشكلات والقضايا التي كان يعاني منها المجتمع المصري يومها. وأما مسرحياته الذهنية فكانت تعالج موضوعات

فكرية فلسفية تقوم على حوار يُعنى بالأفكار لا الشخصيات في لغة فصيحة قريبة من العامية.

انتجت ثورة 1952م جيلاً جديداً من الكُتَاب المسرحيين كتب في قضايا تعني شعبهم بصورة مباشرة مقدمين شخصيات مصرية صميمة. وغالباً ما كانت لغتهم هي العامية المصرية. ويجمع النقاد على أن مسرحية الناس اللي تحت لنعمان عاشور التي عرضت في 1956م تعتبر بداية مرحلة جديدة في تاريخ التأليف المسرحي العربي؛ إذ إنها استبدلت باللغة الفصيحة اللغة العامية وبالحوار الذهني الخالص الحوار الواقعي العفوي، وبالشخصيات المستدعاة من متحف التاريخ شخصيات عادية مما يصادفه الناس في الطريق العام، وبالعقدة الدرامية التقليدية المشكلة الاجتماعية المأخوذة مباشرة من ظروف الحياة العادية لعامة الناس. وعلى أيدي هذا الجيل عبرت المسرحية من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الواقعية. وكان من رواد هذه المرحلة إلى جانب نعمان عاشور كل من سعد الدين وهبة وألفريد فرج ويوسف إدريس ورشاد رشدي ولطفي الخولي وآخرون.

برز في التأليف المسرحي في الستينيات اتجاه جديد اتخذ من شعر التفعيلة لغة للتأليف المسرحي، ومن موضوعات الثورة والرفض أساساً للمغزى والفكرة المسرحية. ومثَّل هذا الاتجاه الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي والشاعر صلاح عبدالصبور. ومن ملامح هذا الاتجاه في التأليف المسرحي التحام الصياغة الشعرية بالبناء الدرامي للنص. ويعتبر بعض النقاد مسرحيات صلاح عبدالصبور مرحلة بذاتها في تاريخ المسرحية العربية، وذلك لما تمثَّل في هذه المسرحيات من قدرة فائقة في التغلب على إشكال المزاوجة بين الدراما والشعر. وإشكال الصراع حول موسيقى الشعر بين أنصار الشعر العمودي وأنصار شعر التفعيلة. حيث قدم من خلال هذا الشكل ما اصطلح على تسميته بالمسرحية المشكلة والمسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية متعددة النهايات والمسرحية المستمدة من التاريخ والمستمدة من الواقع على حد سواء. ومن أعلام الكتابة المسرحية في هذا الشكل سليمان العيسى وفاروق جويدة وغيرهما.

أعقب هذه الفترة في تاريخ المسرحية العربية مرحلة التأثر المباشر بألوان التأليف المسرحي الأوروبي فظهرت المسرحية الملحمية مثل مسرحية لومومبا لروؤف سعد، و آه يا ليل يا قمر لنجيب سرور و بلدي يا بلدي لرشاد رشدي. ثم ظهرت المسرحية

العبثية ومسرحية اللامعقول ومثَّل ذلك مسرحيات يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم (1962م)، و الفرافير ليوسف إدريس (1964م)، و المهزلة الأرضية 1966م، و الوافد (1966م)، و الخطاب (1967م) لمخائيل رومان. وقد بدأت هذه المسرحيات بترجمات للرواد الأوروبيين لهذه المدارس من أمثال بريخت في المسرح الملحمي، وألبير كامو وبيكيت ويونسكو في مسرح العبث واللامعقول. وقد أثارت مسرحيات العبث واللامعقول جدلاً واسعاً بين نقاد المسرحية العربية بين مؤيد لاتجاه التقليد هذا باعتباره يمثِّل إثراءً وصقلاً للمسرحية العربية، وبين معارض يرى أن هذه ظواهر وإفرازات للحضارة الغربية غير معني بها المسرح خارج هذه الحضارة، ولا سيما المسرح العربي المعني بمشكلات مجتمع مختلف يقوم على أسس جماعية متماسكة لا فردية كالتي تفرز مثل هذه الظواهر في المجتمع الأوروبي.

والمسرحية العربية اليوم في غالبها فكاهية تكتب لتعرض على مسارح تجارية تهدف إلى جذب الجمهور عن طريق الإضحاك المبتذل القائم على النكتة اللفظية أو الحركات المبالغ فيها والخارجة عن المألوف أو الإشارات الجارحة للحياء أحياناً. ولذلك فإن هذه المسرحيات في معظمها تعاني من تفكك البناء الدرامي وسطحية

المعالجة وضعف بناء الشخصيات. ويحاول الكُتّاب في هذه المسرحيات أن يبرزوا أهدافاً أخلاقية سامية وأن يتبنوا قيماً نبيلة في محاولة لمعادلة الإسفاف الذي يريده الجمهور حسب زعمهم. غير أن ذلك يبدو مقسوراً قسراً على البناء الدرامي، وغالباً ما يتم في خطابية ومباشرة. وبطبيعة الحال لا تخلو ساحة الكتابة المسرحية الحالية من أعمال كوميدية هادفة تتوافر لها عناصر النضج الفني، ولكنها قليلة نسبياً. كما أنه لا تزال تكتب المسرحية التجريبية التي تتمثل المدارس المسرحية العالمية الحديثة وتُقدَّم في مسارح خاصة بعرض هذه الأعمال كمسارح الجمعيات المسرحية والمسارح الأكاديمية. ولا يزال هناك كُتَّاب مهتمون بالبحث عن شكل المسرحية العربية المثالية.

التراجيديا

التعريف بالتراجيديا (المأساة) Tragodia:

"التراجيديا نسبة إلى اللفظ اليوناني TRAGS، أى الماعز"[7] والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية العنز"، "ووفقا لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أفراد الجوقة القديمة فى الأناشيد الديثيرامبية التى نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروى أتباع الإله ديونيسوس."[8]

أما اصطلاحا فهى: عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد، ذى طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر سواء فى صراعهم مع القوى التى تحيط بهم، وتتحكم فى مسار سلوكهم، سواء أكانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة أم داخلية مثل النوازع والأهواء. وعرفها أرسطو بقوله: "والتراجيديا–إذن – هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزائه المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير."[9]

"وكان كتاب التراجيديا يحاولون أن يظهروا فى أعمالهم أن السلوك الإنساني إنما هو نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من (أفعال) فى حياته إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع ما بين العقل والأهواء. ولجلال موضوع التراجيديا كانوا يهتمون قديما بأن يكون البطل فيها ساميا متميزا عن الآخرين، متفردا فى سلوكه عنهم، رغم ما يبدو أحيانا من تطرف فى هذا السلوك، يؤدى إلى وقوع البطل فى مثالب مهلكة، فالفرد هو الأساس فى التراجيديا لا الجماعة، ومن ثم كانت الأضواء مسلطة على أفعاله، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية."[10]

والحديث عن التراجيديا/المأساة هو حديث عن شقاء الانسان، وآلامه، ومعاناته، وسقوطه في الرذيلة والخطأ، إذن تتناول كل ما هو إنساني ، كل ما هو متعلق بشقاء الإنسان وعذاباته وآلامه، وكيفية الخلاص من هذا الشقاء والألم وهذا ما يذهب إليه الارديس نيكول "إن المأساة تتناول موضوع الألم، وأحيانا تتناول موضوع الرذيلة وفي كثير من الأحيان موضوع الشقاء وفي كثير من الأحيان أيضا – وإن لم يكن بالضرورة– موضوع الموت"[11].

لكن هل أن مشاهدة الألم والشقاء وعذابات الآخرين هو ما يثير المتعة ؟؟ أو بمعنى آخر، هل أن الإنسان مهما كان لونه أو جنسه يتمتع بمشاهدة الألم والعذابات للآخر الذي يشاركه الحياة بمعناها الإنساني، مجسدة على الخشبة؟ هذا التساؤل أجابنا عليه أرسطو مبكرا ، والتي تعتبر أولى الإجابات على ذلك "بأن المأساة، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحدث فينا تطهيرا"[12].

البطل التراجيدي:

شخصية محورية في النص المسرحي، ويمثل القيم الإنسانية في عالميتها، يتميز بسمات متعددة تختلف من مذهب لآخر إلّا أنها تشترك في أنه القائم بالفعل الدرامي عن طريق الأحداث بإرادة صلبة واختيار حر. والبطل المأساوي هو شخص عادة ما يكون من الولادة النبيلة، يتحلى بصفات بطولية، محكوم بمصير، أو قوة خارقة للطبيعة يجب تدميرها، أو تحمل معاناة كبيرة، ويكافح بشكل مثير للإعجاب ضد هذا المصير، لكنه غالبًا ما يفشل بسبب خطأ ما.

أهم كتاب التراجيديا الإغريق:[13]

- **إيسخيلوس:** الذى كتب ما يقرب من تسعين مسرحية، وأدخل تعديلات وتغييرات كبيرة على الفن الدرامي، حتى إنه اعتبر خالقا للتراجيديا، فهو الذى أدخل الممثل الثاني، وطور الأقنعة والملابس، وعدل فى دور الجوقة، وأعطى للتراجيديا جلالا وصوفية خلابة، ولم يصلنا من كل ما كتبه سوى سبع مسرحيات هى (الضارعات، الفرس، سبعة ضد طيبة، بروميثيوس مغلولا، أجاممنون، حاملات القرابين، ربات الغضب). أما عن تصوير أشخاصه "فكان ذا طابع معين لم يخرج عليه فى جميع المسرحيات، كان الشاعر لا يطيل الحوار ولا يسهب فى غناء الجوقة ليصف أشخاصه أو يحلل عواطفهم، ولكنه يصورهم على أنهم لا يقبلون الجدل فى تصرفاتهم ولا يحاولون تبريرها بل يتجهون إلى أغراضهم ويحاولون الوصول إليها فى قوة وعزم، ولقد طبع شخصياته كلها بقوة نادرة وإباء شديد حتى بدت جميعها – رجالا ونساء– وقد تميزت بهذه الصفات."[14]

- **سوفوكليس**: قدم ما يقرب من مائة وعشرين مسرحية، وأعطى التراجيديا دفعة قوية إلى الأمام بإدخاله الممثل الثالث، وبحسن توظيفه للجوقة Choros داخل الإطار الدرامي، وبتطويره لموضوعات التراجيديا وللتكنيك المسرحي حتى إنه نال إعجاب المعلم الأول أرسطو فى كثير من الأمور، ولم يصلنا من هذا الإنتاج الذى تركه سوى سبع مسرحيات أيضا هى(أنتيغونى، أويدبيوس ملكا، إلكترا، أياس، التراخينيات، فيلوكتيتيس، أويدبيوس فى كولونوس).

كما "تلقى تعليما متطورا ومكتملا شمل الموسيقى والرقص والتمرينات البدنية، ولأنه كان جميل الوجه بديع الهيئة، رشيق الحركة فى الرقص، ساحر النغم فى العزف الموسيقى اختير ليكون ضمن الجوقة التى أدت نشيد النصر على الفرس فى موقعة ماراثون عام 490 بل كان هو قائد هذه الجوقة والعازف على القيثار ولم يتعد عمره آنذاك الثامنة."[15]

- **يوريبيديس**: الذى كتب ما يقرب من تسعين مسرحية، ووصل بالفن الدرامي إلى ذروته، وجدد وابتكر فى الموضوعات، وتعمق فى تحليل النفس البشرية إلى حد مثير للإعجاب، وصلنا من أعماله ثمانى عشرة تراجيدية ومسرحية

ساتيرية واحدة، هى (ألكيستيس، ميديا، هيبوليتوس، الطروادیات، هيلينى، أوريستيس، إفيجينيا فى أوليس، عابدات باكخوس، أندروماخى، أبناء هيراكليس، هيكابي، الضارعات، إلكترا، هيراكليس مخبولا، إفيجينيا بين التاوريين، إيون، الفينيقيات، ريسوس، الكيكلوبس وهى المسرحية الساتيرية).

موضوع التراجيديا:[16]

كان مؤلفو التراجيديا يستمدون موضوعات مسرحياتهم فى معظم الأحيان من الأساطير القديمة التى كانت تراثا معروفا لمواطنيهم. ولأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ نشأته بالدين أو العقيدة، كان لزاما أن ترتبط موضوعات التراجيديا بالعقيدة الإغريقية ممثلة فى التراث الأسطوري، ذلك أن الأساطير Method كانت لدى الإغريق بمثابة الكتاب المقدس بالنسبة للأديان السماوية. غير أن مؤلفي التراجيديا فى تناولهم لهذه الأساطير كانوا يتبعون منهجا معينا فى اختيارهم للمواقف التى تصلح دراميا لخلق الأحداث وتطورها، والشخصيات التى تلائم التراجيديا بما جبلت عليه من خواص متفردة فى سلوكها.

لماذا كان اختيار الموضوع دائما – تقريبا– من الأساطير؟

الجواب هو أن الدراما ارتبطت – كهدف لها– بالتطهير، وكان التطهير مرتبطا بالعقيدة على أساس أنه تطهير للنفس من شرورها، وهذا يفسر اتجاه كتاب التراجيديا إلى الأساطير كواجهة للعقيدة الإغريقية كما يتصورها الإغريقي القديم. لقد كان الإغريق يعتقدون أن وقائع هذه الأساطير قد حدثت فعلا فى الماضي السحيق، لذلك اختارها الكتاب لأنها تتفق وقانون (الضرورة أو الاحتمال) من حيث أن شخصياتها تاريخية أو شبه تاريخية.

إن عالم الأساطير لم يكن ساذجا، بل كان يرتكز على رؤية فلسفية حكيمة لحياة الإنسان، ولقد كان الكاتب المسرحي يجد فى هذا العالم الزاخر ضالته المنشودة من المواقف التى تهز الوجدان هزا، ومن الشخصيات التى تصلح بأبعادها المتباينة لتصوير الصراع فى التراجيديا، ذلك أن الشخصيات العادية الخالية من العمق لا تعطى للدراما أبعادها، ولا تعطى للصراع مغزاه، فالدراما ليست فكرة داخل ذهن الإنسان لا ينتج عنها تصرف معين، بل هى سلوك وتصرف وفعل إنساني يظهر وينمو ويتعدى حدود الذاتية فيؤثر فى الآخرين ويتحمل صاحبه تبعة تصرفه لأنه واع ومدرك لما يفعل، بل إنه ليصر على فعله إصرارا، ويتمادى فى الدفاع عنه بكل قوته

حتى لو أدى ذلك إلى صدام مهلك مع الآخرين. لقد كان مغزى التراجيديا أخلاقيا وهدفها التطهير المرتبط بالعقيدة، وكان هذه كله يتحقق فى عالم الأسطورة.

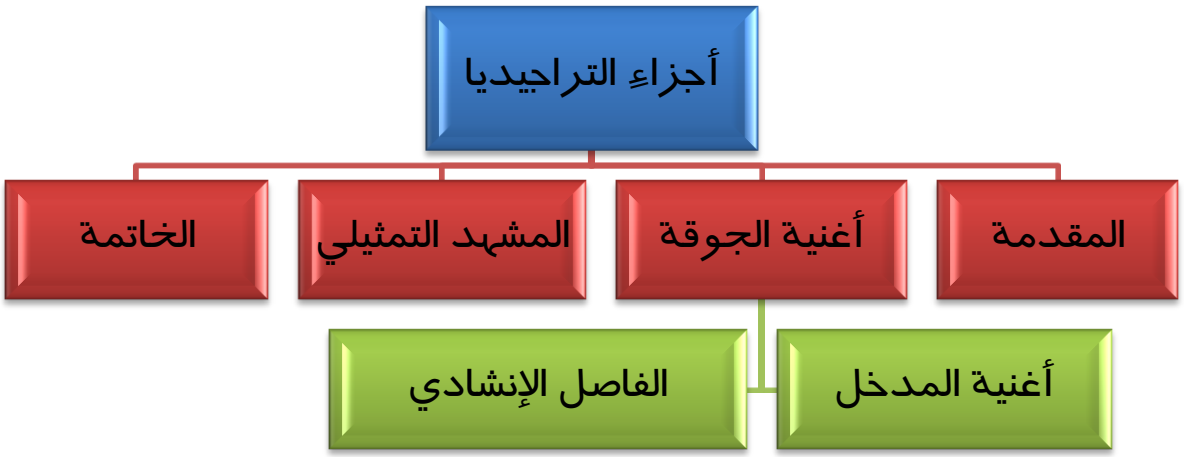
كانت الأساطير –إذا– عالما غنيا زاخرا بشخوصه ومواقفه، ومعينا لا ينضب من المادة الخام التى تتخذها التراجيديا لبناء موضوعها، غير أن هذه المادة الخام كانت تشحن على يد الكتاب بمختلف الإيحاءات الاجتماعية والسلوكية، بحيث تتعرض للمواطن وسلوكه، وللمجتمع وبنائه، وللتربية ومقوماتها، وللسياسة وأسسها، وللدين وارتباطه بالإنسان، فلم يكن الأمر مجرد معالجة لموقف يمثل الصراع الإنساني فحسب، بل كان المغزى الخفي هو التعرض لأمور السلوك الإنساني ككل داخل المجتمع، وللمشاكل الناتجة عن ذلك بطريق غير مباشر.

ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الأساطير؛ فهناك كتاب استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصر، ولكن الأدلة لا تسمح بالتعميم؛ لأن الموضوع الوحيد الذى بقى من أعمال هؤلاء الكتاب كان الحروب الفارسية، فلقد كان هذا الحدث السياسي المهم هو الوحيد الذى ارتفع عند الإغريق إلى سمو وجلال الأساطير، لا سيما وأن وطنهم قد خرج من معمعة الحروب الفارسية منتصرا رافع الرأس.

ومن ثم يمكن القول بأن التراجيديا كانت تطرق الموضوعات التى تخضع أحداثها لقانون (الضرورة أو الاحتمال) والتى تحقق عند تناولها وعرضها المغزى التراجيدي، وتؤدى إلى التطهير، سواء أكانت مستمدة من الأساطير أم من الحياة المعاصرة، وأن التراجيديا كانت فى الحقيقة تعالج السلوك الإنساني بوجه عام، والمشاكل المترتبة عليه، والدوافع المحركة له.

❖ **أجزاء التراجيديا:**[17]

عندما أصبحت التراجيديا فنا أدبيا مكتملا ومتميزا خصوصا فى عصر ثالث الشعراء الكبار يوريبيديس كانت تتألف من الأجزاء الأربعة التالية:



أ- **المقدمة:**

وهى عبارة عن الجزء الذى يقع قبل دخول الجوقة إلى (الأوركسترا) لأول مرة. وكان الكاتب فى هذا الجزء يمهد للموضوع الذى سيعرضه فى مسرحيته، وأحيانا كانت المقدمة تصاغ على شكل (مونولوج) يلقيه أحد الممثلين، وأحيانا أخرى على شكل (ديالوج) حوار بين اثنين من الممثلين. وأهم من جعل المقدمة جزءا هاما من أجزاء التراجيديا هو الشاعر المسرحي يوريبيديس، فقد كان الكتاب قبله لا يهتمون بجعل المقدمة جزءا قائما بذاته، لذلك فإن عددا من مسرحيات إيسخيلوس كان يبدأ بدخول الجوقة إلى الأوركسترا دون مقدمات.

ب- **أغنية الجوقة:**

وفقا لما قاله أرسطو فإن أغنية الجوقة تنقسم إلى قسمين:

1- أغنية المدخل: وهى أول جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلى الأوركسترا لأول مرة فى المسرحية، وينظم هذا الجزء فى أوزان راقصة سريعة، تلائم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معا.

2- الفاصل الإنشادي: وهو أغاني الجوقة الكاملة التى تقوم بإنشادها بين الفصول، ولقد سميت بهذا الاسم لأنها عبارة عن أغان غير مصحوبة بالرقص.

ويأتي هذا الجزء – أى أغنية الجوقة- أحيانا فى بداية المسرحية بالنسبة للتراجيديات التى تبدأ بأغنية الجوقة مباشرة، أما بالنسبة للتراجيديات المحتوية على مقدمة فإن دخول الجوقة يكون بعد المقدمة مباشرة. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها بمثابة إسدال بين الفصول فى المسرح الحديث. وكانت أغنية الجوقة تتخلل المسرحية من بدايتها إلى نهايتها (سواء أكانت بالمسرحية مقدمة أم لا) حيث تقوم الجوقة بإنشاد أغانيها التى تتفاوت فى طولها، وفى ارتباطها بالأحداث التراجيدية وفقا لتطور الفن الدرامي، ووفقا لاتجاهات المؤلف نفسه، ذلك أن بعض المؤلفين كان يزيد من العنصر الغنائي وبعضهم كان يحاول اختصاره إلى أدنى حد ممكن، كما أن البعض كان يربط أغاني الجوقة بالمواقف الدرامية، أما البعض الآخر فكان لا يهتم بإيجاد مثل هذا الترابط أو يفشل فى إيجاده.

ج- المشهد التمثيلي:

وهو أهم الأجزاء لأنه الجزء الدرامي فعلا فى التراجيديا، ويكون على شكل مقطوعات من الحوار التمثيلي الذى يدور بين شخصيات المسرحية؛ ليكشف للمشاهد عن أبعاد كل شخصية، وعن الصراع الدائر بينها. ولقد عرَّف أرسطو" المشهد التمثيلي" بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنتين كاملتين من أغاني الجوقة. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار المشهد التمثيلي بمثابة فصل من فصول المسرحية الحديثة، ولم تكن التراجيديا الإغريقية فى أى عصر من عصورها تحتوى على أكثر من خمسة من هذه المشاهد التمثيلية.

وفى عهد أيسخيلوس كان المشهد التمثيلي فى التراجيديا عبارة عن حوار بين شخصيتين فقط، بمعنى أنه لم يكن يشترك ممثل ثالث فى الحوار الدائر بين الشخصيتين إلا بعد خروج إحداهما، ولكن على أيام سوفوكليس وخلفه يوريبيديس كان المشهد التمثيلي عبارة عن حوار بين ثلاث شخصيات فى المنظر الواحد. ولقد أضاف الممثل الثالث الذى أدخله سوفوكليس عمقا جديدا إلى الصراع الدرامي، لأنه كان بوسعه الانضمام إلى طرف ضد الآخر بناء على موقف وسلوك كل منهما

بحيث يؤدى هذا إلى بلورة الصراع وتوضيحه بأكثر مما لو كان التضاد بين طرفين فقط لا ثالث لهما.

د- <u>الخاتمة:</u>

وهذا الجزء يعرفه أرسطو على أنه جزء كامل من التراجيديا لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة. وفى هذا الجزء يتم حل العقدة التى تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل، وفيه أيضا تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي، ويكون هذا بمثابة إسدال الستار فى المسرح الحديث فى نهاية العرض المسرحي.

وكان على مؤلف التراجيديا أن يراعي تصاعد الأحداث حتى تصل إلى ذروتها، وأن يوجد لها الحل المنطقي المناسب، كما كان عليه أن يوائم بين مشاهد الحوار والأغاني بحيث لا يطغى عنصر على آخر. لأنه إذا زاد العنصر الغنائي على الحد فقدت الدراما حركتها وتأثيرها، وإذا انعدم العنصر الغنائي أو قل عن الحد أصبحت التراجيديا ثقيلة الوطأة على نفس المشاهد، وفقدت بالتالي جاذبيتها لدى جمهور المسرح الإغريقي القديم.

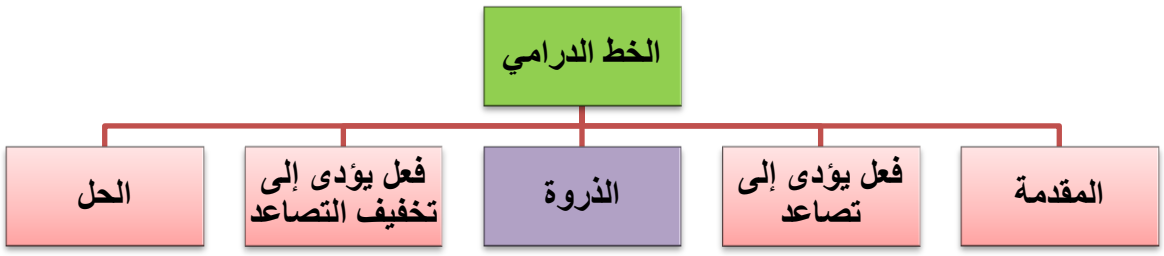
❖ **البناء الدرامي للتراجيديا:**[18]

الفعل الدرامي كما يقول أرسطو ينبغى أن يحتوى على بداية ووسط ونهاية. والبداية لابد أن ترتبط عضويا بما يليها (الوسط والنهاية) بمعنى أن تمهد لهما، وتكون مقدمة لما يحدث فيهما، وبحيث يكون ما يحدث بعدها نتيجة لما وقع فيها، وبحيث لا يحدث بعدها شيء يتناقض مع ما ورد فيها.

ويرى أرسطو أن البناء الدرامي الأمثل هو الذى لا يمكن أن تقع فيه البداية أبدا بعد الوسط أو قبل النهاية، أما فيما يتعلق بالوسط فهو مرتبط تماما بما قبله، وبما بعده بحيث إن ما قبله وهو البداية يؤدى حتما إلى وجوده، وبحيث يؤدى هو نفسه إلى وجود ما بعده وهو النهاية. أما النهاية فهى الجزء الذى يرتبط عضويا بكل من الوسط والبداية، ويمون نتيجة حتمية لكل منهما، ولكن رغم وقوع النهاية بعد الوسط، وارتباطها بما جاء فيه، إلا أنه لا يمكن أن يأتى بعدها هى نفسها شيء آخر. مثل مأساة انتيجونا "تتمثل بداية هذه المأساة بقرار كريون القاضى بمعاقبة بولينيكس بعدم دفن جثته، ترتب على ذلك قرار انتيجونا شقيقة بولينيكس وبطلة المأساة بدفن جثة أخيها وتنفيذها لهذا القرار، وترتب عليه الحكم عليها بالموت، ترتب عليه اعتراض

هيمون خطيب أنتيجونا وابن الملك كريون، ثم اعتراض العراف تريسياس الممثل للرأى العام في مدينة طيبة، تموت أنتيجونا منتحرة في الكهف الذى سجنت فيه فيترتب على موتها انتحار هيمون، ويترتب على انتحاره انتحار والدته، وهكذا يبقى كريون محطما بعد أن فقد أهله وفقد ثقة الشعب بحكمته ملكا وجدارته بتولى هذه المهمة."[19]

البناء الدرامي – إذا– يحتوى على بداية بها تمهيد للأحداث الخاضعة لقانون (الضرورة أو الاحتمال)، يليها وسط به عرض لهذه الأحداث وتفصيل دقائقها، ثم نهاية بها ذروة هذه الأحداث وحلها. ولقد أطلق المحدثون على هذه السلسة الثلاثية العضوية اسم (الخط الدرامي) وأوضحوا أن التطور في هذا الخط ينشأ عن عدة تغيرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم، أما الخط الدرامي نفسه فقد لخصوه في الخطوات التالية:



أ- المقدمة.

ب- فعل يؤدى إلى تصاعد.

ج- الذروة.

د- فعل يؤدى إلى تخفيف التصاعد.

هـ- الحل.

وينبغى أيضا أن يكون البناء الدرامي منطقيا ومترابطا، بحيث لا يبدأ بداية متعسفة أو ينتهى نهاية مبتسرة أو تسير فيه الأحداث مصادفة. ويشترط كذلك أن يتحقق لهذا البناء التجانس بين الموضوع والحجم؛ ذلك أن الحجم الأمثل للعمل الدرامي لا يجوز أن يكون أكبر أو أصغر من الموضوع، بل ينبغى أن يكون مطابقا له تماما بحيث يتحقق للبناء الدرامي عنصر التعادل بين الشكل والمضمون.

ويرى أرسطو أن كل ما هو جميل في الحياة سواء من الحيوان أو من بنى الإنسان يتميز بأن له حجما وأجزاء مرتبة داخل هذا الحجم؛ لأن الجمال في نظره يكمن في عنصرين: الحجم والترتيب. ويقول المعلم الأول: إن الجمال لا يتوافر في الحجم المتناهى الصغر، ولا في الحجم البالغ الضخامة، ففى الحالة الأولى يعجز البصر

عن رؤية تفاصيل الحجم، وفى الحالة الثانية يفشل النظر في الإحاطة بالحجم، لكن الجمال يكمن في الحجم ذى القدر المحدود الذى يسمح للرؤية بأن تستوعبه بجلاء. وقياسا على ذلك يرى أن الموضوع الدرامي ينبغى أن يكون ذا حجم معين بحيث يستطيع العقل والذاكرة أن يستوعباه.

وليس من الفن في شيء أن يحدد الكاتب المسرحي حجم عمله تبعا لظروف العرض المسرحي أو تبعا لمشاعر الجماهير. وكقاعد عامة فإنه بقدر ما يكون الحجم كافيا لتوضيح الأحداث بقدر ما يكون الجمال النابع عن هذا الحجم. والحجم الأمثل هو الحجم الذى يسمح بتتابع الأحداث وتطورها وفقا لقانون (الاحتمال أو الضرورة) بحيث يمكن عن طريقه إظهار التحول (في شخصية البطل) من الشقاء إلى الهناء أو من السعادة إلى التعاسة،

وعليه يمكن القول بأن البناء الدرامي هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائما للمفهوم المسرحي، ويكمن سر الدراما في هذا البناء وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويعايش الأحداث.

أ- **التطهير ومغزى التراجيديا:**[20]

المحاكاة في التراجيديا ينبغى أن تؤدى إلى التطهير عن طريق إثارة انفعالين في نفس المشاهد، هما الشفقة والخوف، كما أن الخوف والشفقة مرتبطان تماما بعنصر التحول، وكيف أن الشفقة تتم على الوجه الأكمل إذا أحس المشاهد بأن البطل الماثل أمامه رغم إثمه لا يستحق كل ما حل به من عقاب، وكيف أن الخوف لا ينبعث إلا إذا أحس بأن هذا البطل يماثله؛ لأنه في المقام الأول إنسان به مثل ما به من ضعف، وله مثل ماله من نوازع. فالإنسان لا يحس بالخوف إلا حينما يتصور أن من الممكن أن يقف نفس موقف من حل به العقاب، وأن من المحتمل أن يحل به نفس ما حل بالآخر من دمار، فيكون شعوره بالخوف حينئذ ناتجا عن أنه بطبيعته يكره أن يقف مثل هذا الموقف رغم أنه معرض لذلك، وبسبب ما يتنازعه من أهواء مماثلة كانت سببا في أن تعصف بذلك الآخر، وتورده موارد التهلكة رغم ما يبدو عليه من حكمة ومعرفة.

ويرى أرسطو أنه لا يكفى أن تكون المحاكاة فقط لفعل كامل، بل ينبغى أيضا أن تكون قادرة على إثارة انفعالي الخوف والشفقة، وأن هذا لن يتحقق على الوجه الأكمل

إلا إذا وقعت الأحداث بخلاف ما يتوقع المشاهد؛ لأن وقوعها على هذا النحو يجعلها تتفق وعنصر الإدهاش أكثر من خضوعها للصدفة المجردة أو الحظ.

إن مغزى التطهير هو أن يقع المشاهد فريسة لعدد من الانفعالات المتباينة التى تدور في نفسه، كى يتخلص من نزعاته الشريرة، ورغباته الجامعة، وفرديته العمياء، وتهوره الأحمق، وغروره الأجوف، وغطرسته الزائفة حينما يشاهد بعينه مصارع الآخرين ودمارهم، لأن الحكمة والمعرفة التى أثرت عنهم لم تستطع الصمود أمام نزعاتهم الشريرة فاستسلموا لها ولم يتحكموا فيها، بل تركوها تتحكم فيهم وتجعلهم ينحرفون. لذلك فإن أرسطو يرى أن غاية الكاتب المسرحي ينبغى أن تكون إثارة انفعالى الخوف والشفقة في نفس المشاهد، عن طريق العرض المسرحي وعن طريق ترتيب الأحداث في الموضوع (أى البناء الدرامي)، وأن الكاتب المسرحي الناجح هو الذى يؤلف موضوعه بحيث يثير هذين الانفعالين، سواء عند قراءة المسرحية أو عند عرضها على المسرح، فهل يعقل أن نشعر بالخوف والشفقة عند قراءتنا لمسرحية أويديبوس ملكا، فإذا ما شاهدناها على المسرح اختفى لدينا الشعور بمثل هذين الانفعالين؟

وهناك من الكتاب من لا يعرض على المشاهد أحداثا تثير في نفسه الخوف (من المصير المؤلم الذى يمكن أن ينتهى إليه أمره) بل أحداثا تثير في نفسه الرعب وهو أمر غير مألوف بالنسبة للتراجيديا. فليس المقصود مثلا بظهور ربات الغضب ذوات المنظر المفزع – بالحيات والأفاعى على رؤوسهن– إثارة الرعب في نفوس المشاهدين؛ بل ينبغى أن يكون الهدف من ظهورهن على المسرح إثارة الخوف فقط، لأن ربات الغضب لا يطاردن سوى مرتكب الجريمة البشعة كقتل الأم مثلما فعل أوريستيس. وعلى ذلك فإن المغزى الأخلاقى للتراجيديا ليس إثارة الرعب بل إثارة الخوف؛ لأن الرعب يضيع هذا المغزى الأخلاقى والنفسى أما الخوف فيحققه.

ولا ينبغى أن يكون هدف المشاهد الأوحد أن ينشد من وراء التراجيديا الإمتاع بكل حدوده، بل يكفيه الإمتاع الملائم المطابق للموقف الدرامي (المنبعث من تتابع الأحداث وتكشفها عن عنصر الإدهاش)، ولكى يتحقق هذا الإمتاع الملائم فإن على الكاتب المسرحي أن يخلقه من داخل الأحداث نفسها، وعليه أيضا أن يعرف ما هى المواقف التى تثير الخوف والشفقة عند محاكاتها. وبالتالى تؤدى إلى التطهير.

ب- مغزى التراجيديا:

كانت التراجيديا بوجه عام تتناول قضايا السلوك الإنساني الناتج عن طبيعة (الأيديولوجية) التى ينتمى إليها (الفرد)، ويتصرف بوحى منها، سواء أكانت عقيدة متصلة بالدين أم فكرا خاصا يعتنقه الفرد بحيث يؤثر على سلوكه ومواقفه التى تتصف غالبا بالثبات والقوة. لذلك فإن اهتمام التراجيديا كان منصبا في المقام الأول على تصوير الإنسان الفرد أمام ما يعصف به من نوازع داخلية وأهواء، وهل يستطيع الصمود أمامها بعقله أم سينهار رغم حكمته؟ ولذلك أيضا كانت التراجيديا تختار أبطالها من البشر المتفردين في صفاتهم وسلوكهم. فأرسطو يقصد بالأشخاص الأسمى أولئك الأكثر اختلافا عن الجمهرة، والأقدر على الاستجابة للأحداث والتأثير فيها، ذوى المواقف القادرين على تحمل تبعات تصرفهم بشجاعة مهما كانت بشاعة مصيرهم. لكن هؤلاء الأشخاص رغم سلوكهم المتميز لهم هفواتهم وسقطاتهم التى تقودهم إلى ارتكاب الإثم، ومثل هذه الهفوات التى تحدد مصيرهم، لأنهم في سبيل فرض وجهة نظرهم مضطرون للصدام مع قوى أخرى دون تبصر أو روية.

إن شخصيات التراجيديا –كما يقول أرسطو– خيرة وسامية أكثر من كونها شريرة. ووضعها في الإطار الدرامي معناه تصحيح سلوكها وردها إلى التوازن؛ لأن هدف التراجيديا هو إيجاد صيغة أفضل للعلاقات الإنسانية في المجتمع، على أساس التصالح بسن الرغبات والدوافع التى تحرك البشر في سلوكهم، ويتم هذا عن طريق نبذ التطرف والتخلي عن الفردية التى تدفع حتما إلى الصدام وإلى ارتكاب الإثم، وعن طريق إرساء الاعتدال والموضوعية محلهما؛ لأنهما أساس روح الجماعة وروح التعاون بين البشر.

التراجيديا – إذا – تتعمق داخل النفس البشرية (للفرد)؛ لتصل إلى أغوارها وتعرف كنة ما يحركها، وتعتقد أن صلاح الجماعة يتوقف على صلاح الفرد، ولجلال موضوعها فإنها تعالج الجانب الجاد من الحياة، وترى أن علاج الخطأ ينبغى أن يكون بالعقاب فلا يفل الحديد إلا الحديد. لذلك فإن التراجيديا اتخذت التطهير هدفا لها ، والتطهير هدفه التغيير من خلال الفرد، فكل مشاهد للتراجيديا يعتقد أن التطهير إنما هو علاج له بمفرده؛ لأنه يرى ذاته بكل أعماقها وهى تعرض أمامه، ولأنه يحس بأنه أمام مشكلة فردية تماما، ومع ذلك فهى في المقام الأول إنسانية في عموميتها.

إن الدموع التى يذرفها المشاهدون لتراجيديا ليست تسليما منهم بالعجز؛ بل هى إشفاق على مصير صنو لهم في الإنسانية والظروف، وهذا الإشفاق شعور إنساني رحيم وليس سلبيا كما تصور البعض. فالتراجيديا تهدف إلى الحد من رغباتنا المتطرفة ونوازع الشر الكامنة في نفوسنا، وهذا لا يتأتى إلا بهزها هزا من الأعماق حتى ترق مشاعرنا، وحتى نصبح أكثر رحمة وتعاطفا، وأقل غلظة وقسوة، وبهذه الطريقة تصبح دموعنا مطهرا لنوازع الشر الآثمة التى تراودنا بين الفينة والأخرى من أجل التسلط على الآخرين وسحقهم. إن التراجيديا تحاول جاهدة الحد من الأنا المتسلطة والمتضخمة التى تدفع الإنسان للغطرسة والتطرف.

إن التراجيديا ترمى إلى أن تحمل الإنسان على الاعتراف بعقم الشر، وعدم جدوى التسلط، ولا مشروعية الغرور والتطرف، والفاجعة التى تحل بالبطل في التراجيديا ذات المغزى، لأنها تسحق غروره، وتمحق غطرسته، وهى نذير بالتحول في شخصية، وبشير بكشف الغمة عن بصره؛ لأنه بعدها سيصبح أكثر وضوحا في رؤيته، وأكثر تعقلا في أحكامه. والتراجيديا لا تنتظر وقوع الإثم كى تعالجه، بل تتفق مع المثل القائل (الوقاية خير من العلاج)؛ لأنها تبغى تطهير النفس مما قد ينتابها

من نوازع الشر التى لا تكون في العادة قد ظهرت في السلوك، ومعنى ذلك أن التطهير علاج وقائي للمثالب وليس عقارا لمقاومة المرض.

الكوميديا [21]

كان أرسطو هو أول من نظر للمسرح فقد وصف الكوميديا بأنها تعالج عيبا أو قبحا لا يسبب ألما ولا ضررا وهي تصور أناسا أقل من المتوسط وهي بذلك عكس التراجيديا التي تصور أناسا أفضل من الناس العاديين.

وربما استطعنا تعريف الكوميديا بأنها تهدف إلى إمتاع وتسليه الجمهور عن طريق تقديمها لمواقف وشخصيات وأفكار بروح الفكاهة وفي حين أن التراجيديا تحقق التطهير عن طريق الفزع والشفقة نجد أن الكوميديا تهدف الى نوع آخر من التطهير عن طريق الإضحاك والتسلية حتى يتحقق لها المساهمة في المحافظة على توازن وترشيد الإنسان لكي تذكرنا بنواحي ضعفنا الإنسان أي أننا لا نملك إلا أن نكون كما نحن لا كما نرغب في أن نكون .

والكوميديا تقوم على العقل –الذكاء والحكمة– ولو أن هذا لا يعني استبعاد الفهم والتعاطف من محيط الكوميديا.

وشخصياتها على العموم تستمد من التجربة والملاحظة ولكنها تميل الى التعميم إلى التخصيص ولذلك فغالبا ما نجد الكوميديا واقعية في مظهرها الخارجي ولكنها في

باطنها لا تعدو أن تكون أنماطا أو رسوما كاريكاتيرية لبعض الأشخاص وهذه الشخصيات في الغالب غبية ومضحكة وبهذا الشكل نجدها تقترب من التهكم حيث تفاهة الغباء أو تفاهة التوقد المصطنع تطغى على بساطة المشاعر الإنسانية الطبيعية. على أي الأحوال وفي أغلبها نجد البناء في الكوميديا مجرد خيط يعلق عليه الكاتب عددا من الحوادث المسلية التي توضح نواحي عديده من نواحي الضعف الإنساني يقدمها لنا في حياد جاف ومن هنا كان في إمكان الكوميديا الراقية متصلة إلى أعماق الطبيعة البشرية بحيث تجعل المتفرج قادرا على وعي إمكانيات الإنسان وحدوده.

أنواع الكوميديا

كوميديا الأخطاء

تتكون من سلسلة من الأخطاء بالنسبة للواقع أو حقيقة الشخصيات أو سوء فهم الحادث أو شخص معين. والنتيجة في أغلب الأحيان حوار (خلف خلاف). ومثل هذه الأخطاء يستطيعها المسرح أكثر من الحياة ونحن نتقبلها ونضحك لها .. أمثلة

كوميديا الأخطاء (الليلة الثانية عشرة) لشكسبير و (تمسكنت حتى تمكنت) لجولد سيمث.

من هذا النوع، كوميديا المزاج وهي نوع من كوميديا الشخصية مبسط، إذ يأخذ المؤلف نقطة واحدة مميزة لكل شخصية .. وهناك الرجل الغيور .. أو العصبي .. أو الكريم .. أو الكسول. وكما أن في التراجيديا نرى الشخصيات تعاني بسبب شخصياتها. في الكوميديا نراهم يجعلون من أنفسهم موضعا للضحك والسخرية بسبب احتكاك شخصياتهم بالمواقف المختلفة.

وفي مثل هذه المسرحيات قد نجد شخصية واحدة متحكمة كما في البخيل.

الكوميديا الاجتماعية

في هذا النوع تنبع المتعة من تصوير نقائص اجتماعية موجودة وشائعة أو أنماط اجتماعية كالوصولي- النمام- ... إلخ وهذا النوع يحتوي قدرا لا بأس به من التصوير للشخصية كذلك البناء قد يكون معقدا ولكن التسلية الأساسية منبعها لغة وعادات الشخصيات التي تصورها المسرحية.

أمثلة (النساء العالمات) لمولير و (خاب سعي العشاق) لشكسبير.

الكوميديا العاطفية

هذه الكوميديا تخاطب عواطفنا إلى جانب الإضحاك. وقد قامت كرد فعل لكوميديا عصر العودة في بريطانيا بخشونتها وتعريتها للمجتمع، وهذا النوع من الكوميديا قد تميزت السينما الحديثة بإنتاجه.

كوميديا الشخصيات

الاهتمام هنا بالشخصيات نفسها وهو اهتمام أعمق من مجرد تصوير نواحي نقصها أو لوازمها الاجتماعية، وكل كوميديات شكسبير تقريبا من هذا النوع .

وفي هذه الحالة نجد الفارس الجيد قريبا من كوميديا الأخطاء ومن أمثلة ذلك (نهاية البداية) لأوكيزي .

مصادر التأليف المسرحي العربي:[22]

كان التاريخ والقصص الشعبي أهم مصادر التأليف المسرحي العربي. ووفق هذه المصادر تم تصنيف المسرحية العربية إلى ثلاثة أنواع: مسرحية تاريخية؛ مسرحية تراثية؛ مسرحية شعرية.

المسرحية التاريخية:

ويراد بها المسرحية التي يتخذ فيها التاريخ مصدراً للتأليف كاعتمادها على شخصية تاريخية أو حدث تاريخي أو زمان أو مكان أو كل ذلك معاً. وقد يتقيد الكاتب فيها بحقائق التاريخ فينقلها للمشاهد المعاصر عبر مشاهد تتوخى الصدق التاريخي، وقد لا يتقيد الكاتب بذلك فيتخذ من الشخصية التاريخية أو الحدث مدخلاً لمعالجات معينة تهدف إلى نقد واقع عصري أو دعوات ثورية ونحو ذلك. وقد اتجه الكاتب العربي منذ فجر محاولاته في الكتابة المسرحية إلى التاريخ العربي يستوحي منه المواقف القومية التي تدعو إلى الاعتزاز وتثير الحمية. ولم يكن الاتجاه للتاريخ العربي فحسب، بل اتجه بعض الكُتّاب إلى التاريخ الفرعوني والتركي القريب والتاريخ الكردي والأمازيغي في بلدان المغرب العربي.

وشغل هذا اللون من التأليف المسرحي حيزاً كبيراً في التراث الأدبي المسرحي على امتداد الوطن العربي وفي مختلف مراحل تاريخ المسرحية العربية. ويمثل هذا اللون من التأليف مسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي (1876م)؛ السلطان صلاح الدين في مملكة أورشليم لفرح أنطون (1914م)؛ صقر قريش لمحمود تيمور (1956م)؛ السلطان الحائر لتوفيق الحكيم (1960م)؛ مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور (1966م)؛ ثأر الله بجزأيها الحسين ثائراً والحسين شهيداً؛ ميسلون للشاعر سليمان العيسى (1966م)؛ مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس؛ المهرج لمحمد الماغوط (1973م). ويمثلها في المغرب العربي مسرحية الوليد بن عبدالملك لمحمد الحداد في بداية العشرينيات من القرن العشرين ومسرحية الملوك الثلاثة لأحمد الطيب العلج ومحمد مصطفى القباج.

المسرحية التراثية:

في إطار البحث عن شكل مسرحي عربي أصيل قريب من وجدان المشاهد العربي دأب كتاب المسرحية العربية منذ نشأتها على استيحاء القصص الشعبي موضوعاً لمسرحياتهم؛ فقد كانت المحاولة الثانية لرائد الكتابة المسرحية العربية مارون النقاش

وهي مسرحية أبو الحسن المغفل مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة. وكاد أبو خليل القباني الرائد الثاني لكتابة المسرحية أن يعتمد كلياً على القصص الشعبي في كتابة مسرحياته المأخوذة في معظمها من قصص ألف ليلة وليلة. وقد اعتمدت الموضوعات في هذ الفترة على ما يجد القبول لدى العامة من أحاديث الحب والخيانة والبطولة والشهامة. غير أن المسرحية التراثية قد لقيت دفعة تطويرية مع بروز اتجاهات جديدة في أساليب معالجة التراث وتوظيفه في خدمة أهداف عصرية. واستخلاص مواقف الثورة والرفض في التراث بدلاً عن مواقف الحب والخيانة.

ولقي هذا الاتجاه اهتماماً كبيراً لدى كُتَّاب المسرحية في مختلف الدول العربية، ووُظف القصص الشعبي في خدمة الأهداف السياسية المتمثلة في البحث عن ديمقراطية الحكم وحقوق الإنسان ومقاومة استبداد الحكام والدفاع عن طبقات المجتمع الدنيا. فظهرت مسرحيات مثل مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس في سوريا، ونبتة حبيبتي للشاعر هاشم صديق في السودان، وبغداد الأزل بين الجد والهزل للكاتب العراقي قاسم محمد.

ويمثل الاهتمام بالتراث الشعبي مصدراً للتأليف المسرحي ومخرجاً عن التبعية الثقافية للغرب في المغرب العربي كُتاب مسرحيون منهم على سبيل المثال عبدالكريم برشيد وأحمد الطيب العلج والطيب الصديقي.

المسرحية الشعرية:

لما كان العرب قد أخذوا المسرح عن أوروبا فقد كتبوا المسرحية شعراً، كما كانت هنالك منذ التراجيديا اليونانية حتى ظهور الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر. ويعتبر النقاد الشاعر أحمد شوقي الرائد الذي أخرج المسرحية الشعرية من ركاكة أشعار الرواد الأوائل إلى مسرحية الشعر الرصين بما امتلكه من موهبة مهولة. وتأثر به وتبعه في ذلك الشاعر عزيز أباظة، ثم علي أحمد باكثير. وقد كتب شوقي مسرحياته شعراً عمودياً حافظ فيه على وحدة البيت الشعري. وسجِّل النقاد لعلي أحمد باكثير أولى المحاولات للخروج عن وحدة البيت. وطور علي أحمد باكثير هذا النهج حتى استخدم الشعر المرسل المتحرر من قيود الوزن البحري والمعروف بشعر التفعيلة.

ثم كان أن برز في كتابة المسرحية الشعرية علامة مضيئة هو الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي الذي خطا خطوات واسعة في كتابة الدراما الشعرية بما استخدمه من لغة واضحة الدلالة، وصور شعرية تساند الأفكار في بناء درامي متماسك. غير أن الخطاب في مسرحيات الشرقاوي كان أقرب للمباشرة منه إلى الرمز، وتمثّل ذلك في مسرحية الفتى مهران، ومسرحية ثأر الله – الحسين ثائراً – الحسين شهيداً.

وحققت المسرحية الشعرية درجة عالية من النضوج على يد الشاعر صلاح عبدالصبور؛ لما امتلكه الشاعر من رؤية جمالية خاصة، نهلت من المسرح العالمي في وعي وبصيرة مع ثقافة ثرة ومعرفة واسعة بالتاريخ الإسلامي العربي أتاحت له استيحاء مواقف الدراما الثورية. كل ذلك اتحد بموهبة شعرية فذة أنتجت أعمالاً مسرحية أجمع النقاد على روعتها واعتبارها علامة فارقة في تاريخ المسرحية الشعرية، بل المسرحية العربية بمختلف مصادرها. وقد وصلت أعماله المسرحية من مثل مأساة الحلاج ومسافر ليل بالتأليف المسرحي الشعري إلى مرحلة المسرحية الشعرية الدرامية التي يختلط فيها الشعر بالدراما وتندمج فيها غنائية الشعر وصوره بالبنية الدرامية للشخصيات والمواقف بما يخرج بناءً مسرحياً منسجماً.

وكان بعد ذلك أن كتب هذا اللون من المسرحية شعراء كثيرون على امتداد الوطن العربي منهم الشاعر فاروق جويدة حيث كتب الوزير العاشق؛ دماء على ستار الكعبة، وكتب محمد الفيتوري مسرحيته سولارا، وكتب محمد عناني مسرحيته الغربان وشعراء آخرون.

عناصر بناء النص المسرحي

تحتوي المسرحية عدة عناصر معينة تميزها عن غيرها. هذه العناصر هى:

عناصر المسرحية: [23]

أولا: الفكرة

تمثل فكرة المسرحية الموضوع الأساسي الذي تبنى عليه، وتتجمع حوله بقية الأحداث والمواقف والتفاصيل لإبرازها واضحة في ذهن المتفرجين. وغالبا ما يبدأ المؤلف عمله الخلاق بالبحث والاستقرار عن فكرة أساسية واضحة تقوم عليها مسرحية، ثم يبحث فيما بعد عن أحداث تصلح للتعبير عنها وتوضيحها.

وعادة يختار المؤلف فكرة شائقة لمسرحيته سواء من وحي خياله أو من خبراته السابقة، أو من بطون التاريخ، أو من الأحداث اليومية المعاصرة بحيث تناسب المستوى الفكري لجمهور المتفرجين الذين سيقدم لهم عمله الفني.

ويعتبر أرسطو فكرة المسرحية أو موضوعها روح المسرحية ودعامتها الرئيسية. فالمسرحية بدون فكرة واضحة تعبر عنها ما هى مجموعة من الحركات والكلمات

التي لا معنى لها ولا رابط فني بينها. ولا شك أن الفكرة الجيدة هى التى تمنح المؤلف الفرصة لكي يبرز أمام المشاهدين، معنى الحياة كما يراه هو، وهى التي تمنحه أيضا الفرصة المناسبة لكي يعلق بفنه على هذا المعنى من خلال المواقف المسرحية التي يستحدثها للتأثير الفني والأخلاقي الذي يهدف إليه من وراء مسرحيته.

وبدون فكرة أساسية للمسرحية يتفكك العمل الفني، ويصعب فهمه، كما يضعف تأثيره على المشاهدين.

من أهم مصادر الأفكار:

أ- التاريخ:

حيث يختار المؤلف من أحداثه ما يراه مناسبا لعلاج مشكلة إنسانية تصلح لكافة العصور، أو ليختار ما يراه مناسبا من أحداث تصلح لعلاج مشكلة من مشكلات عصره . والمؤلف في هذه الحالة لا يقدم الحقيقة التاريخية مجردة ولكنه يبعث بعض الشخصيات التاريخية أو الأشخاص العاديين الذين جسدوا قيما خاصة وإبراز سلوكهم الحياتي في دلالات مميزة.

وتشهد كتب المؤرخين العرب كثيرا مما تزخر به أحداث التاريخ من بطولات تصلح مادة خصبة لهذا النوع من المسرحيات.

ب- الأساطير :

يجد المؤلفون في الأساطير مادة خصبة لمسرحياتهم، غير أن بعض الأساطير يشوبها نوع من الغموض يحول بينها وبين تحويلها إلى مسرحية تقدم للأطفال. وقد

عرف المسرح القديم كثيرا من قصص الأساطير، فيها شخصيات وحوادث تجذب الأطفال سواء من حيث تمثيل الشخصيات أو من حيث معالجة الإخراج.

ج – الملاحم الشعبية:

فالملاحم والقصص الشعبية بما لها من القوة التعبيرية والإيقاعية التي تميز كلماتها سحر عظيم على الوجدان. ومن أمثال هذه الملاحم: أبوزيد الهلالي، عنتر وعبلة، الزناتي خليفة، ألف ليلة وليلة، سندريلا.

هـ- المشكلات الاجتماعية المعاصرة:

تعتبر المشكلات الاجتماعية المعاصرة مصدرا مهما لموضوعات مسرحية، ولكن ينبغي أن تصاغ الفكرة في قالب مشوق وممتع حتى يمكن للمؤلف جذب انتباه المتفرجين لمدة طويلة دون أن ينصرفوا عن العرض المسرحي. وتعترض المؤلف صعوبات جمة عند تجسيد المشكلة على المسرح دون أن تفقد معناها، إذ ينبغي أن يكون غزير المعلومات ومدرك لخصائص جمهور المتفرجين خاصة الصغار حتى تأتي معالجته للفكرة في شكل شيق مقبول منهم.

ثانيا: الشخصيات:

يتولى الممثلون على خشبة المسرح تجسيد أفكار المسرحية من خلال أدائهم لأدوار الشخصيات المرسومة. ومن خلال أقوالهم وأفعالهم تصل الأفكار إلى جمهور المتفرجين، وعلى هذا فإن براعة المؤلف في رسم شخصيات المسرحية يدعم نجاح العمل المسرحي، وتتفاوت قدرة الكتاب في تحقيق ذلك ولقد استطاع عمالقة الأدب أمثال شكسبير وموليير، وغيرهم خلق شخصيات خالدة، ونماذج بشرية تنبض بالحياة على خشبة المسرح، استطاعت بفضلهم أن تكتسب وجودا ذاتيا في عقول البشر وكأنها شخصيات واقعية على مر الزمان مثل: البخيل وطرطوف وروميو وجوليت.

ويجدر القول بأنه ينبغي أن تكون الشخصيات في مسرح الطفل واضحة المعالم على قدر قليل من الدهاء والتعقيد، يكشف مظهرها عن مخبرها، وأن تكون خطوطها من الوضوح بحيث يكون من السهل عليهم إدراك حقيقتها وسلوكها. هذا وتستهوي الأطفال في الطفولة المبكرة الشخصيات الهزلية، والحيوانات والأشجار التي تتكلم وتتقمص سلوك البشر. كما يستهويهم شخصيات الأبطال البواسل.

وبعامة يميل الأطفال إلى الشخصيات البطولية التي ينتصر البطل أو البطلة على القوى الشريرة. ومن الأهمية بمكان أن تكون تصرفات كل شخصية وكلامها يتفق تماما مع طبيعتها. ولهذا فعندما يرسم المؤلف حدود شخصيات من حياته لابد له من مراعاة:

1- البعد الخارجي (الفسيولوجي):

ونعني بذلك الصفات الجسمية، والعمرية التي تميز كل شخصية تقوم بترجمة فكرة المسرحية، عن طريق ما تقوله وما تظهره من وعي، وبما تلبس، وبما تستخدم من أشياء ومما تشتبك فيه من صراع، وما تخلقه من مشكلات بحيث ان تقدم للجمهور المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية.

2- البعد النفسي (السيكولوجي):

ونعني به الصفات النفسية التي تميز كل شخصية والتي تنعكس بدورها على كل أقوال وتصرفات الشخصية وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن البعد النفسي للرجل الهادئ المفكر يتباين عنه عند الرجل الأهوج المندفع حيث ينعكس على تصرفات كل منهما بصورة مميزة في كل حالة منها.

3- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

ونعني به الصفات الاجتماعية التي تتحلى بها الشخصية المسرحية. ولا شك أن البيئة الاجتماعية والمستوى الاقتصادي الذي تنتمي إليه الشخصية، بل والمهنة التي تمارسها الشخصية في المسرحية ينعكس أثرها في أقوال وسلوك الشخصية. والواقع أن دقة تصوير شخصيات المسرحية يكسبها القدرة على الإقناع ويسهل للمؤلف أحداث الأثر الوجداني أو الفكري الذي يهدف إليه. إن تحديد أبعاد الشخصية بمهارة هو الذي يجعلنا نحن المشاهدين قابلين للعطف عليها أو النفور منها أو التعاطف معها أو السخرية منها.

ثالثا: الصراع والحركة:

ويعتبر الصراع دعامة أساسية في المسرحية التقليدية، وقد يكون هذا الصراع داخليا في نفس البطل صراع قائم بين نقيضين: الحب والواجب، أو الرغبة والضمير، شهوة الانتقام ونزعة التسامح.

وقد يكون الصراع خارجيا بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من العادات والتقاليد الاجتماعية.

وبصفة عامة الصراع يولد الحركة الدرامية في المسرحية. والحركة بدورها عنصر مهم من عناصر المسرحية، كما أن الصراع الدرامي يثير انفعال المشاهدين ويحرك عواطفهم، ويشد اهتمامهم ويستحوذ على مشاعرهم.

وقد ركز أرسطو على أهمية الحركة في المسرحية فقال في كتاب الشعر: إن المسرحية لا تستهدف تصوير الناس فحسب، بل هى ترمي إلى تصوير أفعالهم، لأن هذه الأفعال هى التي تجلب الحياة وضوضاءها، هى التي تقرر مصائر الناس من سعادة أو شقاء. والحركة في المسرحية هى مبرر البقاء، والدعامة الأساسية التي تفصل بين المسرحية كفن وبين ألوان الكتابة الأخرى.

وتستطيع الرواية أو القصة أن تقلل من شأن الحركة دون أن تصاب بضرر، بينما تضار المسرحية ضررا بالغا إذا قلت حركتها أو خفضت. ولهذا ينبغي أن يكون كل ما في المسرحية من شخصيات وحوار موضوعا في خدمة الحركة، وإلا فقدت المسرحية قيمتها الفنية.

رابعا: البناء الدرامي، وفيه:

أ- العقدة

ونعني بذلك أن تتوافر للمسرحية وحدة عضوية، وتكون بناء محكما أو كائنا متناسق الأجزاء، متجانس. وبعد أن يختار المؤلف الفكرة الرئيسية ، عليه أن يحدد الحدث الرئيسي فيها الذي يمثل العمود العقدي للمسرحية والذي يدور حوله أحداثها الفرعية.

وعليه بعد ذلك أن ينمي الحدث الأساسي من خلال الوقائع والحوادث التفصيلية المتتابعة المبنية على أساس محكم من الأسباب والنتائج فيكون كل حدث سببا ومقدمة للحدث الذي يليه، وذلك بطريقة مقنعة لا افتعال فيها ولا تكلف. وبهذا يعمل المؤلف على تشييد بناء مسرحيته بطريقة درامية أو مسرحية سليمة ليصل من خلال الصراع والحركة إلى الذروة الدرامية التي تمثل نهاية حتمية لتطور الأحداث المتتابعة وهكذا تتخذ العقدة في البناء الجيد للمسرحية شكلا هرميا يبدأ بعرض خيوط الموضوع ثم تأخذ الأزمة التي يتمخض عنها الصراع الدرامي في النمو والتطور من خلال الأحداث المتتابعة

التي تدور حول الحدث الرئيسي للمسرحية حتى تصل إلى القمة لتأخذ بعد ذلك في الانحدار على السفح الآخر للهرم في طريقها نحو الحل الذي تنتهي إليه.

ب- عنصر التشويق:

ينبغي أن يأخذ مؤلف المسرحية في اعتباره عنصر التشويق؛ لأن المترقب يجذب انتباه المتفرج ويشده من فصل إلى آخر في المسرحية، فتنساب أحداثها تاركة هذا المتفرج بين الشك واليقين حتى قرب انتهاء المسرحية. وكثيرا ما يطالب المتفرج بمشاهدة مسرحية معينة عدة مرات ويرجع السبب في ذلك إلى أنها تحرك مشاعرهم. ولا تنجح مسرحية إذا أخفقت في تحقيق ذلك.

خامسا: الحوار:

يمثل الحوار ركنا مهما من دعائم العمل الفني. والحوار ما هو إلا نسيج المسرحية الذي يضفي عليها قيمتها الأدبية ولا يتجلى الحوار المسرحي بكامل صورته عند قراءته، ولكن حينما يشاهد على المسرح حيا نابضا جياشا بالحركة على ألسنة الممثلين مصحوبا بحركاتهم ونبرات صوتهم.

والحوار عادة هو الذي يصور الفكرة التي تقوم عليها المسرحية كما يصور أحداثها وأشخاصها. وهو الذي يشد الانتباه لمتابعة أفعال الشخصيات وسماع الأقوال المصاحبة لها.

وأهم الخصائص التي ينبغي توافرها في الحوار هى:

1- صدقه في التعبير عن طبائع الناس الذين يعيشون على المسرح أثناء عرض المسرحية.

2- مساعدة المتفرجين على معرفة شخصية صاحبه، بما يضيفه من جديد إلى معارف المتفرجين عن المتحدث أو من معه أو كليهما معا.

3- اتجاهه إلى غاية. بمعنى أن يسير حوار كل حدث متقدما نحو عقدة المسرحية.

4- وصله بين الماضي والحاضر والمستقبل في المسرحية بحيث يكون بين كل فقرة وكل جملة بداية وعقدة ونهاية.

4- تلونه طبقا لتباين شخصيات المسرحية.

تقنيات العمل المسرحي

- **الديكور:**

ويقصد به "القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو منهما معا على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته، ولكنه فن يتعايش مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي، والمساعدة في تأدية مضامينه"[24] وهو بذلك رسالة مرئية تواجه المتلقي منذ لحظات العرض الأولى لتحصر ذهنه داخل العرض ومضمونه. لذلك وجب على المخرج "أن يستخدم الوحدات المعبرة عن المنظر المسرحي، ويضعها أمام المتفرج، لكي يصل تصور المكان منذ لحظة الرؤية له فمثلا لو أن المنظر يدور في حديقة، فإنه يمكن تصميم شجرة أو شجرتين على الأكثر ودكة بسيطة، توضع هذه الأشياء على خشبة المسرح، بالتالي يوحي المكان بالحديقة. والمتفرج في هذه الحالة سوف يشارك بعقله في إكمال المنظر. وإذا كان المنظر يدور في ساحة قرية، فيمكن أن يختار المخرج برج الحمام مع الشجرة، لكي تعطي للمتلقي سمة القرية، وإذا كان المنظر يدور في إطار تاريخي العصر الفرعوني مثلا أو الإسلامي، فيمكن عمل

عمود وباب يمثلان العصر. وهذه القطع يجب أن تكون سهلة الحمل والتركيب رخيصة التكلفة، وفي نفس الوقت معبرة. كما يمكن استخدام رسم المنظر على الستارة الخلفية لخشبة المسرح. وإذا كان العرض به أكثر من مكان فيمكن رسم هذه الأماكن على ستائر منفصلة وتوضع خلف بعضها ويتحكم في هذه الستائر بواسطة الأحبال حسب طبيعة المشهد."[25]

- **الإضاءة:**

من العناصر التشكيلية المهمة في العرض المسرحي، يقصد بها إنارة خشبة المسرح، فلولاها لانعدمت الرؤية، وتتضح أهم وظائف الإضاءة المسرحية في:[26]

– التجسيم: من المهم أن يبدو الممثل بأبعاده الثلاثة (طول، عرض، ارتفاع).

– الإيهام بطبيعة الأشياء: يجب معرفة خصائص الأشياء المكانية والزمانية لكي نعبر عنها بالضوء فإن شمس القاهرة تختلف عن شمس باريس في الصيف، كما يجب أن نفرق بين ضوء الصباح الباكر وضوء الظهر، وضوء الغروب، كل ذلك بالتحكم في كمية الضوء ولونه بواسطة أجهزة الإضاءة.

– خلق الجو الدرامي: يجب أن تعبر الإضاءة عن طبيعة النص ما إذا كان تراجيديا أو كوميديا إذ يغلب على الأولى الإضاءة القاتمة. كما يجب خلق الجو النفسي للمشاهد المختلفة.

– التكوين: تركيز الضوء على منطقة دون الأخرى يساعد على تأكيد التكوينات الشكلية على خشبة المسرح.

- **الملابس:**

للملابس أهمية كبيرة في العرض المسرحي، وتعد من أكثر العناصر التي تقدم أفكارا ومعلومات مباشرة حول الشخصية "وعلى المخرج في استخدامه للملابس، مراعاة أن يتحاشى خلق ملابس غير ملائمة، فالملابس كاللغة يمكن أن تنقل معلومات خطأ."[27] كما أنها تلعب دورا في تحديد المكانة الاجتماعية والاقتصادية.

- **المكياج:**

للمكياج دور مهم في رسم أبعاد الشخصية وملامحها، وإبراز سنها وصفاتها، ومن ثم تأكيد الفكرة وإعطاء الإحساس المقنع بالعرض المشاهد، (كبير/ صغير، أبيض/ أسود، شيطان/ ملاك ...إلخ).

- **الموسيقى:**

إحدى العناصر المهمة حيث تقوم بـ(تمهيد الحدث، التعبير الصوتي غير اللفظي، التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، إعطاء دلالة على دخول / ظهور الشخصية ...إلخ). وتأخذ الموسيقى في العروض على المسرحية شكلين: (موسيقى مؤلفة/ موسيقى معدة).

نماذج تطبيقية

مسرحية "أوديب ملكًا" سوفوكليس

المصدر الذى اتكأت عليه مسرحية (أوديب ملكًا):

"اقتبس سوفوكليس موضوع هذه المسرحية من التراث الأسطورى السابق عليه، وهو تراث يزخر بقصص ذات مغزى عن آثام بنى البشر، وعن اللعنة المتوارثة التى اعتقد الإغريق أنها تحل بأفراد ينتمون إلى أسر شهيرة فى الماضى الغابر، بسبب الأوزار التى اقترفها أحد أسلافهم، ومن أشهر هذه الأساطير أسطورة آل لايوس التى استخدمها سوفوكليس فى عدة مسرحيات منها مسرحية أوديب ملكًا."[28]

ملخص المسرحية:

"كان لايوس ملكًا على مدينة ثيبة، فأنذره وحى الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له، وما هى إلا أن ولد له صبى فأمر الملك بطرحه فى العراء على جبل يقال له كيتيرون. ولكن الراعى الذى أمر بذلك أشفق على الصبى فأسلمه إلى رعاة بوليبوس ملك مدينة كورنتوس، وهؤلاء أسلموه إلى مولاهم فرباه وقام دونه حتى شب.

ثم أخذ الفتى يسمع تعريضًا بمولده فخرج يستشير الآلهة، فأوحوا إليه أنه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيتزوج أمه، فعدل الفتى عن مدينة كورنتوس وقصد إلى مدينة

ثيبة، والتقى فى طريقه إليها برجل شيخ فى بعض حرسه فكان بينهم وبين الشيخ شجار، فعدا الفتى على الشيخ فقتله.

ومضى فى طريقه حتى وصل إلى مدينة ثيبة، وإذا حيوان غريب مهلك قد قام على صخرة قريبًا من المدينة، يلقى على كل من مر به لغزًا فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه. وكان أهل ثيبة قد عرفوا موت ملكهم الشيخ فى طريقه، ولم يعرفوا قاتله، وكان الهلع قد ملأ قلوبهم لمكان هذا الحيوان من مدينتهم وسوء أثره فيهم.

فأعلن كريون الوصي على الملك فى المدينة أن أى الناس استطاع أن يخلص المدينة من هذا البلاء فله عرشها، وله أن يتزوج الملكة، فلما أقبل الفتى ألقى عليه الحيوان لغزه، فحله، وخر الحيوان صريعًا، وآل ملك ثيبة إلى هذا الفتى وتزوج الملكة وولد له منها أبناء.

ثم ظهر وباء فى المدينة واشتد خطره على أهلها، فأرسل الملك يستشير الآلهة، فأوحى الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته، وأعلن أوديب أن قاتل الملك عدو للشعب، فلا ينبغى إيواؤه ولا التستر عليه، ثم استكشف أنه هو قاتل الملك، وأنه قد تزوج من أمه، وأن أبناءه هم فى الوقت

نفسه إخوته لأمه، فاقتص من نفسه وفقأ عينيه بيده ونفى نفسه من المدينة، وقتلت أمه نفسها خنقًا."[29]

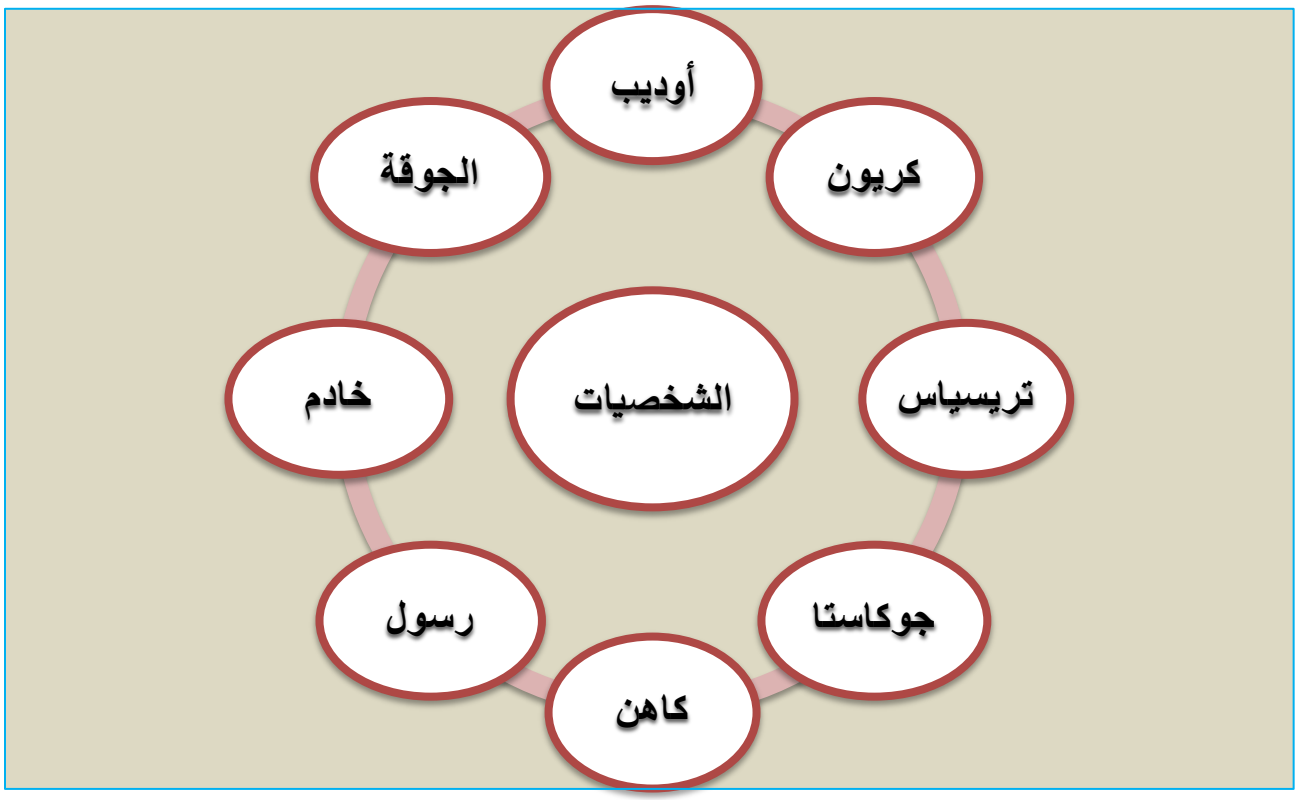
حبكة المسرحية وبناؤها الدرامي:

"يقسم سوفوكليس مسرحيته إلى خمسة فصول تفصل بينها أناشيد الجوقة، ويحتوى كل فصل منها على عدد من المشاهد التمثيلية وفقًا لخروج الممثلين ودخولهم من وإلى خشبة المسرح."[30]

وتأتى بداية المسرحية بمشهد يمثل أوديب وهو يصغى إلى ضراعة الكاهن، الذى يلتمس منه أن يجد لشعب طيبة ملاذًا من الوباء الذى حل بها، فأهلك فيها الحرث والنسل، وبات يهدد بخرابها ودمارها، ويستجيب أوديب لتلك الضراعة. وتأتى بعد خروج الممثلين أنشودة الجوقة الأولى التى تعبر فيها عن أمنيتها بأن يحمل لها المستقبل ما هو خير من الحاضر. وبعدها تتم مواجهة بين أوديب والعراف الأعمى الذى يتهمه أوديب بالتآمر مع كريون لسلب العرش

وقد ساعد الحوار على تطور الأحداث والوصول إلى الصراع، كما أنه قد أتى مركزًا وسريعًا ينم عن الشخصية وعن أحوالها وأفعالها، مما ساعد فى الكشف عن طبيعة الشخصيات.

شخصيات المسرحية: [31]



شخصية أوديب:

- البعد المادي: فى مرحلة الشباب من عمره ويرتدى ملابس الملك.
- البعد النفسي: الذكاء، النبل، يؤمن بالنبوءة.
- البعد الاجتماعي: متزوج من جوكاستا وملك مدينة طيبة.

كريون:

البعد المادي : فى مرحلة الشباب من عمره يتسم ببعض الطول.

البعد النفسي : محب للخير ومحب لوطنه.

البعد الاجتماعي: صهر الملك وخاله فى نفس الوقت.

تعتبر شخصية كريون فى المسرحية بمثابة النقيض الذى تظهر عليه خصال البطل، وتتجسم سماته السلوكية، فقد صوره سوفوكليس فى صورة يتجلى فيها التواضع والاتزان والبعد عن الطموح والتكبر، مخلص لمليكه، حريص على مصالح وطنه، بعيد عن الطموح وأخطاره المهلكة، وأنه قانع بالحياة الهادئة فى بلاط الملك .

تيرسياس:

ممثل الدين، والناطق بما يوحى به الإله أبوللون، وهو مكفوف البصر.

البعد المادي: فى الخمسين من عمره يرتدى ملابسًا بسيطة.

البعد النفسي : حكيم – صبور – متزن.

البعد الاجتماعي: محب للناس ومعروف لديهم.

جوكاستا:

البعد المادي : ترتدى ملابس الملكات وبعض المشابك الذهبية فى ملابسها

البعد النفسي : تؤمن بالنبؤة – محبة لزوجها.

البعد الاجتماعي : زوجة أوديب وأمه فى نفس الوقت.

الرسول:

الشخصية التى تسرد أحداثًا من المتعذر تصويرها دراميًا، وعنصر المفارقة الدرامية، ويتمز دوره بالتركيز الشديد، والكلمات الموجزة المعبرة، والاتزان والبعد عن التهويل والمبالغة المسرحية، بالإضافة إلى أن أقواله عبارة عن معلومات جديدة تدفع بالدراما إلى التصاعد نحو ذروتها.

الراعى:

صوره سوفوكليس بثلاثة وجوه: الشخص الذى كلفه الملك الراحل لايوس بإلقاء أوديب فى العراء كى يهلك. وهو تابع الملك لايوس فى رحلته إلى دلفى حين قتل. وهو الذى طلب من كريون بعد مقتل لايوس أن يمنحه الإذن بممارسة الرعي خارج طيبة، والذى بعث أوديب من يحضره كى يعلم منه الحقيقة بحذافيرها.

الجوقة:

ربطت أناشيدها بين المشاهد المسرحية بإحكام، وجعل حوارها جزءًا من النسيج الدرامي للمسرحية، وانعكاسًا لسلوك الأبطال وتصرفاتهم، وتعلق على كل موقف بما يستحقه من كلمات دون زيادة ولا نقصان.

مسرحية عطيل ... شكسبير:

تتناول هذه المسرحية المأساة الإنسانية الكبيرة التي مر بها قائد مغربي الأصل. وهى مسرحية تراجيدية ضمن مآسى شكسبير الكبرى وتمثل نموذجا معاصرا للحياة الإنسانية، فالحب والغيرة والعاطفة من السمات المجتمعية المعروفة. وتقع أحداثها فى القرن الخامس عشر فى البندقية ومرفأ من مرافئ قبرص.

■ **مصدر المسرحية:**

قيل أن شكسبير استقى خطوط هذه المسرحية من كتاب (مائة و اثنتا عشرة حكاية) التي كتبها الكاتب الإيطالي جيرالدي تسنثيو، والذي يكاد أن يكون معاصرا لشكسبير نظرا لقرب الفترة الزمنية نفسها، ولكونه أيضا كاتبا مسرحيا.[32]

■ **فكرة المسرحية:**[33]

جاء موضوع/ فكرة المسرحية لإظهار الغيرة وتأثيرها فى الرجل بأقوى وأصدق ما دل عليه الاختيار من أمرها، ولذلك اختار شكسبير عاشقا إفريقيا بدوي الفطرة؛ ليكون وثاب الشعور عنيفه، عسكري المهنة؛ ليكون سريع التصديق والانخداع، مكتهلا أى فى أول الانحدار من سن الأربعين؛ ليكون أشد فى التعشق كما هى

شيمة أمثاله ممن يسطو عليهم الحب بعد انقضاء الشباب، وليكون أيضا فى الحالة التى يتهم فيها الإنسان نفسه بفقدان أكثر الخلال التى يقضيها الغرام ولاسيما حينما يكون المستهام أسود البشرة من أحلاس الحروب، والمستهام بها بيضاء منعمة من قوم فسدة الأخلاق مترفين.

■ **العنوان:**

من ناحية الاسم "عطيل" فقد اختلف حوله فقيل من أصل عربي فقد يكون منحوت من (عطا الله) أو لأنه (عاطل المقدرة)، ومنهم من يؤكد أن هذا الاسم موجود فى اللغات الإيطالية والإسبانية والبرتغالية باسم (اوثلو).

البناء الدرامي للمسرحية: تكونت المسرحية من خمسة فصول.

الشخصيات:

الشخصيات الرئيسة:

الشخصية هي العنصر المهم في النص، وبما أن شخصية عطيل محورية فهي المركز الذي تتمحور حوله الأحداث، أو هي قطب المسرحية التي تدور حوله الأحداث وتتلاقى، سواء أكانت هذه الأحداث تجري لمصلحته أو لخلاف ذلك، فهناك

شخصيات تعمل لتحقيق هذا الحب، ومنها كاسيو، ولكن الشخصيات التي تقف عائقا أمام تحقيقه كثيرة، منها والدها وردريجو وياجو.

الشخصيات الثانوية:

- برابنسيو والد ديدمونة.
- غراتيانو أخو برابانتيو عم ديدمونة.
- بينكا معشوقة كاسيو.
- مهرج من خدم عطيل.
- بحار رسول ضابط سادة ...إلخ.

■ **الصراع:**

الصراع الرئيس فى هذه المسرحية يكمن بين ياجو من جهة وعطيل وديدمونة من الجهة الأخرى. كما أن كراهية ياجو لعطيل هي الشيء الأساسي في المسرحية. وإن هذه الكراهية هي التي تشكل عقدة المسرحية، لأن لها تأثيرا مهما في كل بنائها الدرامي. بيد أن مصدر هذه الكراهية ينبع من القدرة المجردة على الكراهية المتأصلة في ذات ياجو، شأنه شأن القلة من الناس الذين تجتمع فيهم هذه الصفة.

الإرشادات الخاصة بالأداء:

لجأ شكسبير إلى استخدام الإرشادات المسرحية (المشاهد السردية) والتى ظهرت جنبًا إلى جنب مع الحوار، فكانت لها وظائف مهمة، منها:

- تحديد المكان: "فى البندقية – طريق يدخل ردريجو وياجو".
- إثارة التوتر: "يقرع جرس الخطر".
- تحديد المكان ووصف المشهد: "فى البندقية – ردهة المجلس– الدوج جالسا إلى المائدة يحيط بها فريق من الأعيان وضباط يقومون بخدمتهم".
- تحديد المكان ووصف الشخصية: "زاحفا نحو سرير ديدمونة".
- لفت الانتباه: "قصفة مدفع"، "يدخل منادٍ بيده قرطاس والشعب يتبعه".
- وصف لانفعالات الشخصية: "يعود كاسيو دافعا أمامه ردريجو".
- إثارة الترقب: "يصفعها"، "يتضاربان بالسيوف"، "يهجم ياجو عليها ليضربه بخنجره".
- تمهيد لبناء موقف درامي: "يدخل عطيل وياجو".

- وصف حال الشخصية: "ناهضا"، "يطعنها ويهرب"، "فى مكمنه".

مسرحية (مأساة الحلاج) ... صلاح عبدالصبور

ولد صلاح عبدالصبور فى 3 مايو 1931 فى مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية، وتلقى تعليمه فى المدارس الحكومية، ودرس اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا) وفيها تتلمذ على يد الشيخ أمين الخولى الذى ضمه إلى جماعة (الأمناء) ثم إلى (الجمعية الأدبية)، وبعد تخرجه عين مدرسًا بوزارة التربية والتعليم، إلا انه استقال منها ليعمل بالصحافة، حيث عمل محررًا فى مجلة (روز اليوسف) ثم جريدة الأهرام، وشغل عدة مناصب بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ثم اختير رئيسا لهيئة الكتاب.

كتب الشعر فى سن مبكرة، وتنوعت المصادر التى تأثر بها فى إبداعه من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مرورا بسير وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب مثل الحلاج وبشر الحافى اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره، وتصوراته فى بعض القصائد والمسرحيات.

كان ديوان (الناس فى بلادى) هو أول مجموعاته الشعرية، ثم توالت أعماله الأدبية منها: أقول لكم، أحلام الفارس القديم، شجر الليل، الإبحار فى الذاكرة. كما كتب

عددا من المسرحيات الشعرية : ليلى والمجنون، مأساة الحلاج، مسافر ليل، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك.

حصل على العديد من الأوسمة منها : جائزة الدولة التشجيعية 1965، وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1965، الدكتوراه الفخرية فى الأدب من جامعة المنيا 1982.

ورحل فى 15 أغسطس 1981، وكان يؤمن بأن المفكر هو من يستطيع أن يمزج فى رؤياه الماضى بالمستقبل، ومن يعرف أن الحاضر هو لحظة تاريخية حاسمة يستطيع أن يجعل منها طريقا إلى مجده، أو إلى لحده، وهو أيضا الإنسان الذى تعنيه (الفكرة) كقيمة فى ذاتها جديرة بأن يبذل حياته من أجلها.

الحلاج:

ولد الحسين بن منصور الحلاج حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى، وكان أبوه يشتغل بصناعة الحلج وعمل هو بها زمنا، ومن هنا أتاه اللقب.

وتلقى خرقة الصوفية فى شبابه عن المتصوف المعروف عمرو المكى، والخرقة رمز الانخلاع عن الدنيا والفناء فى الجماعة الصوفية. اتصل بعد ذلك بالجنيد شيخ

صوفية عصره، وصار له مريدون عبر عنهم فى قصائده بقوله (أصحابى). اختلف مع صوفية عصره جين أخذ يتصل بالناس ويتحدث إليهم، فنبذ خرقة الصوفية. طاف بعد ذلك ببلاد الهند، ثم عاد إلى بغداد ليعظ ويتحدث عن مواجده، ويبث الآراء الاصلاحية، ويتصل ببعض وجوه الدولة، ويجمع حوله مجموعة من الفقراء، وظلت حياته بين سجن ومحاكمات لا تتم، واتهام وتكريم حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام 309هـ أمام القاضى المالكي ابن عمر الحمادى، ومعه قاضيان أحدهما شافعي والآخر حنفى كما جرت بذلك العادة.

البناء الدرامي:

ـ بدأ صلاح عبد الصبور كتاباته المسرحية بمسرحية مأساة الحلاج التي تناولت حقبة من حياة الحسين بن منصور أحد شيوخ الصوفية، الذي قتل وصلب ببغداد متهما بالزندقة والكفر مرة، وبأنه ثوري مرة أخرى فهو نموذج للمثقف الثوري الذي يطالب بالعدالة للآخرين، والذي يسقط في سبيل الفقراء، ويهدر دمه بعد أن يترك علامة على الطريق.

ويمكن القول بأن المسرحية تدور حول حيرة الحلاج تجاه (الكلمة / السيف) وقلقه نحو الاختيار الحاسم.

تتكون المسرحية من جزأين :

1- الكلمة (ثلاثة مناظر).

2- الموت (منظرين).

يفتتح المنظر الأول على لوحة مؤثرة تمثل شيخا عجوزا معلقا على جذع شجرة فى إحدى ساحات بغداد، والمنظر بحد ذاته يحمل أكثر من دلالة وأكثر من علامة استفهام، ويكشف عن واقع مأسوى يكتنفه الغموض والإبهام. ويظهر ذلك من خلال حوار المارة:

التاجر: انظر ... ماذا وضعوا فى سكتنا

الفلاح: شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم

ويتضح أن المارة جميعا يجهلون كل شيء عن حقيقة هذا الرجل وعن جوهر القضية:

الفلاح : هل تعرف لم قتلوه ؟

أو من قتله ؟

التاجر : هل أعرف علم الغيب ؟

اسأل مولانا الواعظ

الفلاح : هل تعرف يا مولانا ؟

الواعظ : لا فلنسأل أحد المارة.

ويتصاعد المشهد بسؤال مجموعة من الناس(كورس) عن القاتل، لتأتى المفاجأة بقولهم:

نحن القتلة

فيستغرب السائل كيف قتلوه ولم يوجد بينهم جلاد. لتأتى المفاجأة الأكبر فى قولهم:

قتلناه بالكلمات

والملاحظ هنا أن صلاح عبدالصبور لم يلتزم بالتسلسل التاريخى فى المسرحية، فقد بدأ النص المسرحى بنهايته (الفلاش باك FLASH BACK)؛ ليسيطر على مشاعر المتلقين ومن ثم كسب عواطفهم تجاه الحلاج. ويعود صلاح عبدالصبور بعد تلك

الصدمة التى وجهها إلى متلقيه إلى التسلسل التاريخى؛ لنمو الحدث المسرحى، فيلتقى بالحلاج وصديقه الشبلى وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية، وندرك من خلال الحوار أن كلا منهما ينهج نهجا خاصا به فى فهم التجربة الصوفية، فالشبلى يرى أن التجربة الصوفية تجربة ذاتية بحتة ولا ترتبط بالواقع المادى أو بالدنيا، بل بعالم خاص مرئى ومثالى:

يا حلاج اسمع قولى

لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا

ويرى الشبلى ألا نعبأ بمشكلات العالم الحسية، بل بما تهبه لنا الرؤيا الصوفية من نور داخلى ومعرفة:

وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن

ولذا فأنا أرخى أجفانى فى قلبى

وأحدق فيه، فأسعد

ويعلن الشبلى بأنه يخشى (أن يهبط للناس) لئلا يرى الدنيا (فيتمنى النعمى واليسرى) و(يتوقى العسرى) لأن ذلك سوف يقتل النور بقلبه.

إلا أن الحلاج يرى أنه لا يمكن له أن يغض الطرف عن واقع الناس المؤلم، عن العذاب والاضطهاد والفقر الذى يعيشون فيه، لذا فهو لا يمكن أن يرخى أجفانه فى قلبه فقط، بل سيحدق بملئ عينيه فى وحل العالم وعذاباته وليعلن احتجاجه وصرخته ولو بالكلمات:

يا شبلى

الشر استولى فى ملكوت الله

حدثنى .. كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبى

وهنا يتفجر الصراع الدرامي عند الحلاج. ويتحدث عن ذلك صلاح عبدالصبور نفسه إذ يقول: لقد تشابكت طرق الصوفي الحلاج مع طرق رجال السياسة فى عصره. ووقف وقفة الحائر هل يحمل الحقيقة التى هى كشف خاص، ويمشى بها بين الناس، فتضيع خصوصيتها عندئذ، ويغضب صاحب الحقيقة، أم يكتمها فى نفسه متلذذا ؟.

وعندما يحس الحلاج أن ثوب الصوفية يقف جدارا بينه وبين النزول إلى الناس ومشكلاتهم يخلع خرقة الصوفية معلنا:

تعنى هذه الخرقة

إن كانت قيدا فى أطرافى

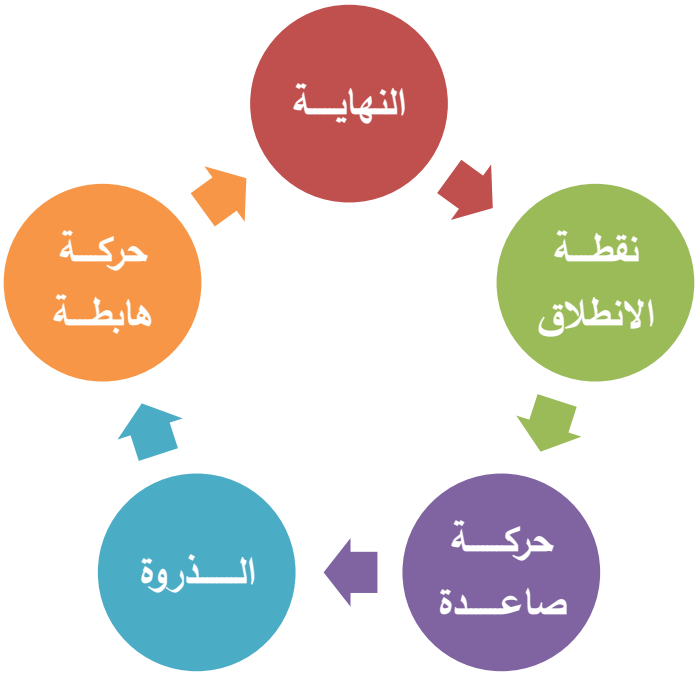
يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبابى كلماتى

فأنا أجفوها أخلها ..

وهذه النقطة كما أشرنا تصلح لأن تكون ذروة الصراع الدرامي فى المسرحية، وهكذا ينفتح أمام الحلاج طريق الصراع المتنامى مع السلطة السياسية المضطهدة.

ويمكن القول أن المسرحية قد اتخذت فى حركتها الدرامية هذا المخطط:



الشخصيات:

- الحلاج
- الشبلى
- القضاة
- إبراهيم بن فاتك
- السجينان
- الحاجب
- مجموعة من الشرطة

- مجموعة من الناس.

الإرشادات المسرحية:

- لجأ عبدالصبور إلى استخدام الإرشادات المسرحية (المشاهد السردية) والتى ظهرت جنبًا إلى جنب مع الحوار، فكانت لها وظائف مهمة، منها:

- تحديد المكان: "الساحة فى بغداد فى عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها".
- تحديد الزمان والمكان ووصف المشهد: "نهارا، الساحة فى بغداد، الواعظ والتاجر والفلاح يتسكعون".
- تحديد المكان ووصف الشخصية: "بيت الحلاج، الحلاج وصديقه الشبلى يتحدثان، وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية، شيخان فى أواخر العمر."

"محكمة كبيرة القضاة ببغداد قضاتها الثلاثة (أبوعمر الحمادى) أنيق بدين، (وابن سليمان) قصير حفى فى حديثه هادئ الصوت، (وابن سريج) نحيل حسن السمت."

المراجع التى يمكن الرجوع إليها في هذه النقطة:

1-http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/598728

الحلاج.. المخلص بين الشرق والغرب!! 2019/11/30.

2- https://www.oudnad.net/spip.php?article972

الرمزى والصوفى فى مأساة الحلاج. 2019/11/30 م

3- مأساة الحلاج، صلاح عبدالصبور، مكتبة الأسرة، 2000.

4- دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، محمد برى العوانى، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.

صباح جديد ..... فوزي خضر

(يفتح الستار حيث الكتكوت في يسار المسرح نائما، والديك في عين المسرح يؤذن)

الديك: كوكو كوكو .. كوكو .. كوكوكو ...

(يخبئ الكتكوت رأسه، بينما يستمر الديك مكررا الآذان)

كوكوكو ... كوكوكو ..

(الكتكوت يستدير مكملا نومه)

(مناديا) يا كتكوت .. يا كتكوت .. استيقظ يا كتكوت .. يا كتكوت

(يقترب الديك منه ويهزه)

يا كتكوت .. يا كتكوت

الكتكوت: هه .. ماذا؟

الديك: استيقظ .. يا كتكوت.

الكتكوت: دعني يا أبي .. فأنا أريد أن أنام.

الديك: قم يا بني.

الكتكوت: أرجوك يا أبي .. دعني.

الديك: قد أشرقت الشمس .. وبدأ اليوم يا بني .. واستيقظت كل حيوانات الغابة وطيورها، ولم يعد من أحد ينام غيرك.

(يقوم الكتكوت)

الكتكوت: يا أبي قد أرادت الحيوانات أن تستيقظ فاستيقظت .. أليس كذلك؟

الديك: بلى.

الكتكوت: وأنا أريد أن أنام .. فدعني أنام.

(ينام الكتكوت مرة أخرى)

الديك: (يضحك) قم يا كتكوت .. قم أيها الصغير.

(يقوم الكتكوت)

الكتكوت: ألن تتركني أنام يا أبي؟

الديك: يا بني .. إن مهمتي الأولى هى إيقاظ كل من في الغابة، ليبدأ الجميع يومهم، فهل يجوز أن أوقظ الجميع وأترك ابني؟؟

الكتكوت: إذًا .. لا مفر؟!

الديك: نعم .. لا مفر يا كتكوت .. لابد أن تستيقظ حتى أطمئن عليك قبل ذهابي إلى عملي.

الكتكوت: وما عملك؟؟

الديك: (يضحك) أنت تعرف أن عملي هو البحث عن الطعام .. مثل كل سكان الغابة.

الكتكوت: ولماذا تبحثون عن الطعام؟؟

الديك: عجبا .. ألا تعرف يا كتكوت.

الكتكوت: أعرف بالطبع .. لكني أريد أن أسمع ذلك منك الآن .. لماذا تبحثون عن الطعام؟؟

الديك: لكي نأكل .. وكي نطعم صغارنا.

الكتكوت: آه .. ها أنتذا قد قلتها يا أبي .. أنت تستيقظ وتخرج .. لكي توفر الطعام لك .. ولي.

الديك: نعم.

الكتكوت: لماذا أستيقظ أنا إذا .. ما دمت أنت سوف تأتي لي بالطعام؟

الديك: لم يتبق غير وقت قليل، ثم تعتمد على نفسك في الحصول على طعامك.

الكتكوت: أعلم ذلك.

الديك: إذا لابد أن تعتاد على الاستيقاظ في الوقت المناسب، الذي يخرج فيه الجميع للعمل من أجل البحث عن طعامهم.

الكتكوت: ولماذا لا تتركنى أنام ما دمت لن أخرج يا أبي؟

الديك: أبعد عنك الكسل وقم يا كتكوت، فإن الكسول لا يكسب.

الكتكوت: لا فائدة .. ها أنذا قد قمت يا أبي.

الديك: أحسنت يا أبي .. الآن يمكنني أن أذهب إلى عملي وأنا مطمئن عليك.

الكتكوت: صحبتك السلامة يا أبي.

الديك: سلمك الله .. هه .. السلام عليك.

الكتكوت: وعليك السلام ورحمة الله.

(يخرج الديك، يتلفت الكتكوت حوله ثم ينام)

آه .. النوم لذيذ .. فلأنم قليلا ها هنا أمام البيت.

(أصوات أقدام ثقيلة، يهب الكتكوت مفزوعا يتلفت حوله في خوف)

ما هذا الصوت المخيف؟

(يدخل الفيل وهو يتمايل ويغني)

الفيل:

أنا الفيـــــل الكبير

كما أهـــــوى أسير

وفـوق الأرض أنزل

بأقدامي أزلـــــــزل

ولي ذيـــــل قصير

أنا الفيـــــل الكبير

الكتكوت: أيها الفيل .. أيها الفيل.

(ينظر الفيل إلى أعلى)

الفيل: من؟

الكتكوت: لا تنظر إلى أعلى.

(يتلفت الفيل حوله يمينا ويسارا)

لا تنظر حولك

الفيل: عجبا .. لا أنظر إلى أعلى، ولا أنظر حولي .. أين أنظر إذا؟!

الكتكوت: انظر إلى أسفل.

الفيل: من؟ .. الكتكوت؟

الكتكوت: نعم أنا الكتكوت أيها الفيل الكبير .. يا صاحب الجسم الضخم.

الفيل: يبدو أنك غاضب.

الكتكوت: بالطبع .. أنا غاضب جدا.

الفيل: ممن يا ترى؟

الكتكوت: منك أنت.

الفيل: ولماذا تغضب مني أيها الكتكوت الجميل؟

الكتكوت: ألا تشعر بما فعلته .. وبما كان يمكن أن تتسب فيه؟

الفيل: لا .. فأنا لم أفعل شيئا يسيء إليك.

الكتكوت: لقد كدت تقتلني.

الفيل: أنا؟

الكتكوت: نعم أنت أيها الفيل.

الفيل: كيف يا صغيري؟

الكتكوت: تسير تتراقص وتغني .. وتدب بأقدامك الكبيرة هذى .. وكدت تدوس علىَّ وأنت لا تشعر .. لأنك لا تنظر تحت أقدامك.

الفيل: آه .. معك حق في غضبك يا كتكوت .. وأرجو أن تتقبل اعتذاري .. ولكن أخبرني.

الكتكوت: بم؟

الفيل: ماذا تفعل عندك؟

الكتكوت: كنت نائما.

الفيل: في الطريق يا كتكوت .. أهذا تصرف عاقل يا بني .. تنام في الطريق؟

الكتكوت: وجدت الجو جميلا .. والمكان ظليلا فيه ظل بديع .. والنسمات طيبة .. فلم أستطع مقاومة النوم.

الفيل: إذا .. فأنت المخطئ.

الكتكوت: أنا أنام في الظل أمام باب بيتنا .. ولست مخطئا .. لكنك أنت المخطئ لأنك لم تنظر تحت أقدامك.

الفيل: أنا أنظر أمامي على بعد لأرى إن كان في الطريق حفرة، أو جذع شجرة سقط أو ما شابه ذلك .. لكني لم أدقق النظر لأرى إن كان مخلوقا صغيرا ينام في الطريق أم لا.

الكتكوت: ولماذا لم تدقق النظر أيها الفيل؟؟

الفيل: لأننا في الصباح يا كتكوت .. ولم أتوقع أن يكون هناك من ينام في هذا الوقت من اليوم .. فلا أحد ينام في الصباح.

الكتكوت: أنا أنام لأنه ليس لدي ما أفعله، فأنا لم أزل صغيرا.

الفيل: بل هناك كثير من الأعمال يمكنك أن تقوم بها.

الكتكوت: مثل ماذا أيها الفيل؟

الفيل: سل أباك الديك .. وهو سيخبرك بما يمكنك عمله .. والآن بإذنك.

(يغني وهوه يبتعد عن الكتكوت)

أنا الفيل الكبير

كما أهوى أسير

الكتكوت: (محدثا نفسه) أسأل أب؟!

(ينظر الكتكوت إلى الجمهور ويتوجه لهم بالحديث)

هل يمكن لمن كان صغيرا مثلي يا أحبابي أن يجد ما يقوم بعمله غير الأكل والنوم ؟؟ .. أجيبوني.

(يدخل الديك)

الديك: أنا أجيبك يا كتكوت.

الكتكوت: مرحبا يا أبي .. جئت في الوقت المناسب، فأجبني .. بارك الله لك.

الديك: يمكنك يا كتكوت أن تنظف المكان أمام باب البيت.

الكتكوت: نعم.

الديك: ويمكنك أن تدرب نفسك على التقاط بعض الحبوب من الأرض .. حتى يمكنك الاعتماد على نفسك شيئا فشيئا.

الكتكوت: هذا صحيح.

الديك: ويمكنك أيضا أن تلعب.

الكتكوت: (يضحك) آه .. هذا عمل يمكنني أداؤه بسهولة يا أبي.

الديك: المهم ألا تترك نفسك للكسل .. فإن الصباح الجديد يحب العمل.

الكتكوت: (مغنيا)

صباح جديد يزيل الكسل

صباح جديد يحب العمل

صباح جديد صباح جديد

القلم المغرور "مسرحية غنائية للأطفال بقلم عبده الزراع

تأليف وأشعار: عبده الزراع

شخصيات المسرحية

- **شخصيات بشرية**

فهمان

الأم

المدرس (خلوصي)

- **أدوات الهندسة:**

القلم الرصاص

البرجل

المسطرة

الأستيكة

البراية

- **أدوات الكمبيوتر:**

الشاشة

الماوس

الكيبورد

الهارد

الويندوز

المشهد الأول

•المنظر : غرفة نوم طفل صغير بها مكتب جميل وكبير ومكتبة تضم العديد من الكتب .في الخلف سبورة بيضاء تماماً للرسم عليها تتكون من مجموعة ورق أبيض مقوى.

(أغنية واستعراض البداية)

إحنا أدوات المدرسة

بنروح تملي المدرسة

على صوت جرس

واقفين طابور

ومرصوصين زي السطور

* * *

ف الصبح تلقانا نشاط

حلوين قوي سكر نبات

منظمين في لبسنا

بنحب طبعاً بعضنا

* * *

أنا القلم:

بسني بارسم ف الخطوط

ارسم بيوت تبقى وطن

ارسم شموس وارسم علم

واكتب كلام موزون تمام

وارسم قطط و مقطقطه

تطلع شجر متشعطبة

تقع ف قلب المية

تنزل .. بلبطة

* * *

أنا البرجل:

أنا باعمل الدايرة التمام

وحراكتي دايما بانتظام

اجدعها دايرة باتمها

وافرد دراعي وألمها

* * *

أنا الاستيكة:

أنا بامسح أي شئ غلط

أرقام حروف خطوط صفوف

أحب أنا الخط الجميل

مش خط يشبه للظلط

* * *

أنا المسطرة:

كل الخطوط بتنعدل

ولا يوم بتلقى خط مال

أنا اللي ياما مشيت عدل

لا أروح يمين ولا شمال

* * *

أنا البراية:

صغيرة ومدورة

لكني حتة سكرة

ابري القلم زي الصاروخ

من غيري طبعاً راح يدوخ

وسنانه تبقى مكسرة

(بعد الاستعراض يقف الجميع يتحدثون)

البراية : يلا يا قلم.. علشان ابريك زمان فهمان صاحبنا جاي علشان يكتب الواجب.

القلم : (ساخرا) لأ أنا مش عايز اتبري كفاية كده)

(أدوات الهندسة كلها تندهش من كلام القلم)

الأستيكة : انت بتقول ايه يا قلم ؟

البرجل : امال فهمان هيكتب الواجب بإيه ؟

المسطرة : خلي كلامك مستقيم (مستدركة) قصدي خلي كلامك عدل لأن كده ما ينفعش.

القلم : (غاضبا) إيه ما لكم في إيه ؟ انا عارف انتوا بتغيروا مني علشان أنا أحسن منكم كلكم .. ده أنا القلم الرصاص.

البراية:(تضع يدها على رأسه) أنت سخن يا قلم .. سلامتك.

القلم: (يبعد يدها غاضباً) أنا مش سخن ومش تعبان بس مش هاتبري برضه.

البراية: ليه يا قلم .. أنت مش عارف النظام وألا ايه كل الأقلام الرصاص لازم تتبري علشان تكتب .. ده حتى القلم الرصاص اللى قبل منك كان بيحب يتبري دايماً علشان يبقى مستعد لما فهمان ييجي يكتب بيه.

القلم: وأدي النتيجة .. خلص القلم الرصاص من كتر البري وأنا جيت مكانه .. وعايزني أنا كمان أتبري علشان أخلص .. لأنكم بتغيروا مننا .. علشان الأقلام الرصاص اهم حاجة في الأدوات كلها .. لكن لأ ده بُعدكم.

البرجل: الكلام اللي أنت بتقوله ده مش مظبوط يا قلم أنت مش أحسن مننا .. إحنا كلنا زي بعضنا.

المسطرة: ومش صحيح إن البراية بتبريك علشان تخلص .. دي بتبريك علشان فهمان صاحبنا لما ييجي يكتب بيك.

القلم: (بلهفة) آه .. أديكوا اعترفتوا .. يعني لما فهمان ييجي هيكتب بيا .. طبعاً لأنه ما يعرفش يكتب من غيري ، وعلشان كده انتوا غيرانيين مني.

الأستيكة: (بدهشة) أنا مش عارفه مين اللي خلاك تفكر كده .. ما كنت كويس .. وكنت بتعقد في المقلمة وتشوفنا وإحنا بنشتغل وبتشوف الأقلام الرصاص بتتبري وبتكتب وبتخلص .. إيه اللي جرى لك ؟

القلم: (بغرور) أنا خلاص اتعلكت من كتر قعدتي في المقلمة .. وشفت مصير كل قلم بيتبري وفي الآخر بيترمي وبيجي قلم رصاص غيره.

الأستيكة: ما هي دي سُنة الحياة يا قلم .. ما عندك أنا أهو يفضلوا يمسحوا بيا .. ويمسحوا بيا لحد ما أخلص يقوم يجيبوا أستيكة غيري.

القلم: أنا مش معترض إني اتبري ويتكتب بيا ، لكن لازم كل واحد يعرف مكانته.

(الأدوات تندهش)

الأدوات:مكانته .. يعني إيه ؟ مش فاهمين!!

القلم: يعني لازم تفهموا إن أنا أحسن واحد هنا .. يعني الزعيم بتاعكم كلكم.

البرجل:(بتعالي) واشمعنى أنت تبقى الزعيم ؟ فيك إيه أحسن مننا ؟ ليه ما أكنش أنا؟

البراية:ما بقاش اللى أنت يا برجل ، ليه ما ابقاش أنا البراية ؟

المسطرة: لأ يا جماعة مش كده .. الموضوع مش مين أحسن الثاني .. المهم اننا كلنا بنكمل بعضنا.

القلم: (يضحكم بغرور وتعالي) ها اااا .. ها اااا ي .. ما تتعبوش نفسكم أوي كده.. أصل مهما عملتوا هافضل أنا أفضل منكم كلكم لأن من غيري ما حدش فيكم له أي قيمة ولا يقرر يعمل حاجة من غيري أنا .. أنا القلم الرصاص.

****أغنيــة****

القلم:

أنا القلم .. أنا الزعيم

دا مش غرور ..د ا كلام سليم

انا اللي شاطر ف الكلام

وكله عندي تمام تمام

وتضربولي تعظيم سلام

انا القلم .. أنا الزعيم

* * *

البرجل:

انته قلم مغرور

بتحب نفسك بس

ولو هاتلغي صحابك

ولا حد بيك حايحس

* * *

الأداوت:

كلنا بنكمل بعض

ولا انته فاهم ايه

لو حد فينا اتلغى

قولي هاتعمل ايه

لو يوم لغيت الورق

تكتب بقى على ايه

* * *

حوار غنائي يصاحبه استعراض حركي

البرجل: بطل غرور يا سي قلم .. مفيش غنا عن بعضنا.

المسطرة:(بتحدي) تقدر تقولي .. إزاي هترسم خط واحد مستقيم من غير ما تحتاجني أنا.

القلم:(بغرور) ارسم اوي .. بسني اقدر ارسمه واوضحه وأحسنه (ينظر إليهم) وحتى بصوا الخط أهووه.

(يحاول يرسم خط مستقيم على السبورة ولكنه يسير بتعرج)

الجميع:(بتهكم ويقلدوه) وحتى بصوا الخط أهووه .. هاهاها.

المسطرة:معووج أوي يا سي قلم.

القلم:(يتأمل الخط بغيظ) معووج أووووووي .. آه هـ هـ هـ طب غيره أهو .. وأهو .. واهو..

(يرسم مجموعة خطوط متعرجة وغير مستقيمة)

المسطرة:(تضحك) ها ها ها ها .. خطوط دي والا شخبطة.

الجميع:دي كعبلة وشلفطه.

الأستيكة:قولي بقى يا سي قلم .. إزاي هتمسح الخطوط (مستدركة) آسفة قصدي الشطوط اللي عملتها من غير ما تحتاجني أنا.

القلم:(بغرور) أمسحها .. دي حاجة سهلة أوي.

الجميع:طب ورينا يلا يا فهلوي.

(القلم يحاول مسحها فيفشل وينظر لهم بغيظ)

الجميع:(بتهكم ويقلدوه) أمسحها . دي حاجة سهلة أوي.

الأستيكة:(تشير للقلم بتهكم) وأدي النتيجة يا عبقري .. يا فهلوي.

القلم : (غاضباً) بس خلاص مش هامسحه .. أدي الورق راح امزقه واقطعه ..

واكتب لكم من جديد على ورق أبيض جميل.

(يقطع ورقة من على السبورة فتظهر ورقة أخرى بيضاء)

البرجل:بصوا .. بيقطعه بيقطعه.

الجميع:(يضحكون) ها ها ها هاي يادي الفشل يادي الفشل.

البرجل:(بتحدي) قولي بقى يا سي قلم .. ازاي هترسم دايرة قوام .. متسنتره

بالكمال والتمام .. من غير ما تحتاجني أنا.

القلم:(باستهتار) وهي دي عايزة فهلوه ، أجدعها دايرة ألفها .. وبسني طبعاً أخطها

.. والدايرة اهيه متسنتره.

(يحاول رسم دائرة فيفشل تماماً)

الجميع:(بتهكم ويقلدوه) أجدعها دايرة يلفها وبسنه طبعا يخطها والدايره اهيه

متسنترة .. هاهاها..

البرجل:ما لها كده متعرجة.

الجميع:ومكعبله ومشلفطه.

(القلم يبدو حزيناً)

القلم: خلاص ارسم لكوا واحدة تانية مظبطه.

(جميع الأدوات يقتربون من بعضهم وكأنهم يدبرون مؤامرة ضد القلم)

البراية:(تقطع ورقة من على السبورة) ادي ورق أبيض جديد.

المسطرة:ورينا يلا يا جميل .. إزاي هترسم دايرتك.

الأستيكة:ارسم لنا دايرة بقى .. حلوة جميلة محندقه.

البرجل:لو كنت شاطر يلا لف.

البراية:ورينا يلا الفهلوه والمجدعه يا سي قلم.

الجميع:مالكش حجة عندنا.

البرجل:(يضغط على نفسه بشدة) ارسم كده.

الأستيكة:(تحرضه) كيد العدا.

القلم:(يغتاظ ويغضب) ارسم أوي .. أوي أوي .. أهووه وأهووه..

(يضغط على نفسه بشدة .. وفجأة يطير سن القلم بعيداً)

القلم:آه هـ هـ هـ .. آه هـ هـ يا سني .. سني انكسر.

الجميع:(يضحكون) ها اااه .. سنه انكسر.

القلم: أه يا سني أه .. أصبحت من غيرك حزين .. ما أقدرش أرقص وأميل .. أو حتى أكتب أي شئ .. آه هـ هـ..

(القلم يجلس على الأرض)

القلم: آه هـ يا سني آه هـ .. أصبحت من غيرك ضعيف .. ماليش مزاج ولا حتى كيف .. وأدي الجميع بقوا فرحانين .. وشمتانين في أنا .. آه يا سني آه.

إظـلام

الإحالات:

1 معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدى وهبه، وكامل المهندس، مكتبة لبنان – بيروت، الطبعة الثانية، 1984، ص356.

[2] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة 1425هـ-2004م، ص426.

3 المعجم المفصل فى اللغة والأدب، إميل بديع يعقوب، ميشال عاصى، المجلد الأول، دار العلم للملايين- بيروت، الطبعة الأولى 1987م، ص1149.

[4] المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، محمد زكى العشماوي (الأعمال النقدية الكاملة5)، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، ص11.

[5] دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، شكرى عبد الوهاب، مؤسسة حورس الدولية- الإسكندرية، 2007م، ص3.

[6] المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، ص5: 11.

[7]– تاريخ المسرح عبر العصور، مجيد صالح بك، دار الثقافة للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002، ص 17، 18.

[8]– نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 1994، ص11، 12.

[9]– فن الشعر، أرسطو، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، الطبعة الثالثة، 1997، ص96.

[10]– نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص12.

[11]– علم المسرحية، الارديس نيكول، ترجمة : دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت القاهرة، الطبعة الثانية 1992، ص181

[12]– المرجع السابق، ص181

[13]– نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدى إبراهيم، ص 15:13.

[14]– تاريخ الأدب اليوناني(61)، محمد صقر خفاجه، مكتبة النهضة المصرية، سلسلة الألف كتاب، 1956، ص103.

[15]– الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، أحمد عتمان، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978، ص35.

[16]– المرجع السابق، ص 42:39.

[17]–المرجع السابق، ص 39:36.

[18]– المرجع السابق، ص43: 45.

[19]– قراءة وتأملات فى المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتى، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (385)، ص104.

[20]– نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدى إبراهيم، ص 76: 78.

[21]فن كتابة المسرحية، رشاد رشدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص87: 92.

[22]

http://ency.kacemb.com/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9-

%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9/.

1. الطفل العربي والمسرح، عواطف إبراهيم، هدى محمد قناوي، مطبعة حسان، القاهرة، 1984م، ص25 : 37.
2. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص161.
3. مسرح الطفل، محمد حامد أبوالخير، ص71.
4. المرجع السابق، ص75.
5. المرجع السابق ص71.

[28]- نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص 185.

[29]- من الأدب التمثيلي اليوناني، سوفوكليس، ترجمة: طه حسين، مؤسسة هنداوي، ص 115،116.

[30]- نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص 188.

[31]- المرجع السابق، ص 195:220.

[32]– وهناك رأى آخر يقول إنه تأثر بألف ليلة وليلة، حكاية (التفاحات الثلاث) تاجر من أهالي بغداد كانت له زوجة بارعة الحسن والجمال، تأخذ بقلب من يراها، وكان التاجر يخشى عليها، ويكثر من مراقبتها والغيرة عليها. ثم شك فى إخلاصها وأخذته الهواجس والأوهام إلى الشك فى حبها له فقتلها مع أنه يحبها، فاجتمع هنا الحب والغيرة، ثم اكتشف ولكن بعد فوات الأوان أن زوجته بريئة.

[33] – كما جاء فى مقدمة المترجم خليل مطران.