الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كـــــــلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في المسرح العربي الحديث والمعاصر

المستوى ثانية ماستر

إعداد وتنسيق : د . عبد العزيز بوشلالق

2024 / 2023

المحاضرة الأولى: المفهوم والنشأة :

1 - تمهيد :

إن الأشكال المختلفة التي عرفها العرب والشعوب الإسلامية من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.

ترتبط بالعادات الاجتماعية والدينية التي عرفوها في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من العالم، بينما تبرز إشارات واضحة على أنهم أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا وًاحدا عًلى الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو :مسرح" خيال الظل " الذي كان معروفا في ذلك العصر وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك.

فقد كان الخليفة" المتوكل "أول من أدخل في بلاطه مختلف الألعاب التي تبعث على التسلية وتصاحبها الموسيقي والرقص، حتى أصبحت قصور الخلفاء مكانا لتبادل النشاطات الثقافية مع البلدان الأجنبية، وكانت البدايات الأولى في صورة ممثلين يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء .هذا الجانب يخص صفوة القوم في تلك الحقبة من الزمن، أما عامة الناس فيجتمعون في أماكن التجمع ، حيث ينتشر القصاصون في الأسواق الشعبية وحارات بغداد، يقصون عليهم السير والنوادر والأخبار .مستخدمين أساليب الدهشة والإضحاك ، وطرق التأثير المختلفة، تمتزج فيها عادات وتقاليد مختلف الشعوب ولهجاتهم ونوادرهم ، وفيها محاكاة لأصناف البشر والحيوانات، ومن أشهر هؤلاء في هذا العصر المعتضد" :ابن المغازلي."

لم تتوقف العروض التمثيلية منذ أيام العباسيين، ففي مصر الفاطمية والمملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا وًظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وإمتاعهم .

2 - **تعريف المسرحية :**

جنس أدبي وافد، منتصف القرن الماضي، له أصوله اليونانية القديمة، له موضوعات خاصة ترتبط بفن التمثيل وفن الإخراج والديكور والعرض واللغة والحوار والشخصية.

يمكن التمييز بين مصطلحات كثيرة تشترك في المعنى العام وتختلف في الوظيفة منها:

المسرحية: هي النص المسرحي القابل لأن يمثل، بمعنى النص في صيغته الأدبية وفق خصائص المسرحية ومقوماتها قبل العرض.

المسرح : تعني المكان الذي تؤدى فيه المسرحية، وتعني النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح، ومعروضا على الجمهور، بمعنى أثناء العرض أو بعده بتقنيات المسرح وشروطه.

النص الدرامي: هو نص يحمل صبغة درامية ولا يشترط فيه أن يكون قابلا للتمثيل.

الشعر المسرحي: هو نص مكتوب شعرا بطريقة مسرحية تغلب عليه الغنائية ولا يحمل عناصر الدراما كالبناء الدرامي والصراع والحوار.

المسرح الشعري: هو النص المكتوب شعرا، لكنه قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي يهيمن على العنصر الغنائي في القصيدة.

3 - جذور المسرحية عند العرب:

انقسم الباحثون العرب،ومعهم عدد من المستشرقين،المعنيين بالحركة المسرحية في الوطن العربي تاريخاً وواقعاً وآفاقاً،إلى فئتين:واحدة تقول بعدم معرفة العرب للمسرح الفني قبل منتصف القرن التاسع عشر وأخرى تخلط بين المفاهيم المسرحية ومصطلحاتها خلطا عجيبا تضيع بسببه الحدود الفاصلة بين مرحلة وأخرى من مراحل النشاطات المسرحية مما حدا بالبعض إلى ادعاء أنّ النشاط المسرحي عربي بالأصل أخذه منّا الغربيون، بين أشياء كثيرة أخرى، وطبعوه بطابعهم.

باعتبار وجود الشعر الغنائي بذاته دليل على وجود المادة المسرحية، لأنّ وجود الحوار البسيط في قصيدة ما دليل على وجود المسرح أيضاً. فالدكتور علي الراعي يقول على سبيل المثال لا الحصر ":يمكن القول – بكثير من الوثوق – بأنّ العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر.

ومنه يوجد رأيان متناقضان تناقضاً تاماً حول وجود المسرح في المجتمع العربي قبل منتصف القرن الماضي، فيذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش، ويعتمدون جملة من الأسباب التي حالت دون ذلك، لأنهم ينظرون إلى المسرح بتقنياته الغربية، ويؤكدون شروط وجود المسرح بعناصره الأربعة: المسرحية (النص)- الخشبة – الممثل - المتفرج، وهو بهذه غير معروف في المجتمع العربي قبل مسرحية "البخيل" لمارون النقاش، ويبيّن هؤلاء الأسباب التي حالت دون وجوده، وهي كثيرة، أهمها:

1- **عدم الاستقرار**: عاشت شعوب المنطقة حياة التنقل والترحال، في حين يتطلّب المسرح متفرّجاً مستقراً، ولم يعرف العرب الاستقرار في مدن في العصر الجاهلي.

2 – **ذوبان الشخص في القبيلة:** يتطلب المسرح شخصية متميزة اجتماعيا، بينما العربي منسجم ومندمج مع قبيلته، وذائب فيها.

3- **تحريم الإسلام تجسيد الصور التي لها روح** : وهي نظرة قاصرة على بعض المتزمتين، أو الذين لهم قراءات ضيقة، فالمسرح والسينما والتلفاز وسائل تعتمد على التصوير، ولا نجد أصواتاً في المجتمع

العربي تعارض هذه الوسائل وتحّرمها لاعتمادها على التصوير، والإقبال عليها شعبيّاً في كل بقاع الوطن العربي دليل على ذلك.

3- **عدم السماح للمرأة في التمثيل:** المسرح يتطلّب مشاركة المرأة بينما الأعراف والتقاليد تقف عائقاً دون تحقيق هذا الشرط، مع أن المسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر في القرن الخامس عشر، ومع ذلك استمر المسرح، وعندنا أمثلة على رجال قاموا بأدوار نسائية على المسرح ونجحوا فيها.

4- **انتفاء الصراع في أوجهه المختلفة:** الصراع أساس المسرح، والصراع يحتاج إلى مجتمعات معقّدة، والمجتمع العربي ليس منها ، وهذه الصراعات في المسرح الإغريقي هي:

- **الوجه العمودي:** وهو ينجم عن تمرّد الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة)، ويضرب مثالاً على ذلك بـ "برمثيوس"، وهو يلتقي في هذا الصراع مع الذين يذهبون إلى أن وثنية العرب في العصر الجاهلي كانت ساذجة لم ينجم عنها مسرح كما عند اليونان، أو الذين يذهبون إلى أن الإسلام دين التوحيد فرفض قبول أو ترجمة المسرح لتعدّد الآلهة فيه.
- **الوجه الأفقي:** ينجم عن تمرد الإنسان ضد قوانين المجتمع، مثل صراع "أنتيغونا"بمن يحيطون بها
- **الوجه الديناميكي:** ينجم عن رفض الإنسان لاستسلامه للمصير المقرر سلفاً (الفرس- اسخيلوس).
- **الوجه الداخلي:** وهو ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطل المضاد، وهو الضحية والجلاّد معاً، ويضرب مثالا على ذلك بـ "أوديب- سوفوكليس".

5- **سوء ترجمة كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو** : ظلّ هذا الكتاب النقدي الهام في العصر العباسي ولا يزال مرتكزاً لفنّي المأساة والملحمة، وكان بعض المترجمين من السريان يجهل اللغة العربية، أوليس ضليعاً في اللغة اليونانية، فلما توقف متى بن يونس عند مصطلح "التراجيديا" لم يجد ما يقابله في اللغة العربية، فنظر إلى السياق، فوجده يقوم على الحديث عن النبلاء، فانصرف إلى ترجمته بـ"المديح"**1**، ولما توقّف عند مصطلح الكوميديا" ترجمه بـ"الهجاء"، وخاصة أنّ أرسطو يعرّف التراجيديا بأنها فنّ جميل يمتاز بالنبل وتمجيد البطولة، في حين تستهدف الكوميديا نقد المثالب والعيوب، فخلط المترجمون بين المسرح الشعري والشعر الغنائي، ثم أوغل ابن رشد في تلخيص كتاب أرسطو في الخطأ ذاته حين راح يطبّق المأساة على شعر المديح العربي في فصول هذا الكتاب، **2** ثم سار على نهجه حازم القرطاجي وسواه، ولذلك فإنّ هذا الخطأ الفاحش صرفهم عن ترجمة المسرح الإغريقي ظناً منهم أن ما عندهم من شعر يوازي ما عند

الآخرين أو يماثله أو يتفوّق عليه، فانصرفوا عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درسها أرسطو في كتابه، من أمثال "أوديب ملكاً" و"الإلياذة" و"الأوديسة"، وكان على العرب أن ينتظروا إلى بداية النهضة لمعرفة هذا الفن الجميل، وعندي أن هذا السبب وجيه.

المحاضرة الثانية: مرحلة ما قبل المسرحية

عرف العرب أنواعا من الفرجة وأنواعا من الأشكال الاحتفالية التي لا تعتمد على كل مقومات المسرحية، ولكن على بعضها منها:

1- **أسواق العرب في الجاهلية** ، وأهمّها ما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، وكان النابغة الذبياني - كما تروي كتب الأدب - يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك" .

2- **مواكب خروج الخليفة:** بدأت بأعظم مظاهر للخلافة، يتقدّم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقى والفرسان، و بعد ذلك أرباب الدولة، ويهلّ الخليفة، وهو يرتدي طيلساناً أسود ممتطياً جواداً من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحرّاس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظلّ بلا نصّ، وخشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرهما. 3

3- **موسم العزاء في عاشوراء :** هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ما جرى عام 680 م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي (ر) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقُطع رأسه ومثّل بجثته، وهذا العرض من أهمّ العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرّم وينتهي في نهاية الشهر، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، ولذلك من الصعب إيجاد ممثّل يؤدي دور شمر بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعوناً إلى فترة عند أهل القرية، وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثّل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية الشريرة، ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط .

4- **المقامات:** أصول مسرح الظلّ تعود إلى فنّ المقامة" ويربط لنداو وعبد الحميد يونس وعلي الراعي" بين المقامة وفنّ المسرحية وعدّوا المقامة لوناً مسرحياً وأنها في أصلها أدب تمثيلي، كما أن أهمّ ما في المقامة أن أبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمداني هو ممثل حقيقي في المقامات، فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إما أن يكون متسولاً أو أعمى أو مهرجاً أو شيخاً أو شاباً أو غير ذلك، ويمكننا اعتباره ممثّلاً كوميديا .

5- **مسرح خيال الظلّ:** ويسمى أيضاً طيف الخيال (أراكوز)، وهذا المسرح أقرب ما ينتمي إلى المقامة، فالتشابه بينهما في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات وارد، ولغة مسرح خيال الظلّ لا تختلف كثيراً عن لغة المقامة، ويبدو تأثير لغة المقامة واضحاً في بنية البابة من حيث التعلّق بالصنعة، ولكنّ لغة البابة تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها، وخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن البابة تقدّم للمتفرجين من العامة في حين تقدّم المقامة للمتعلمين للقراءة، وهذا يعني أن البابة أقرب إلى روح الشعب من جهة وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى، وإن كان عنصر الفكاهة وارداً في الفنين معاً، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأخلاقاً، وتقابل شخصية أراكوز شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني وشخصية أبي زيد السروجي في مقامات الحريري.

وأهم من برز في تأليف البابات محمد بن دانيال (1248- 1311م)، وهو طبيب مصري قدم ثلاث بابات لخيال الظلّ بالشعر والنثر المصنوع المقفى، وقد كتبت هذه البابات بهدف عرضها في خيال الظل، وهي "طيف الخيال -غريب وعجيب- المتيّم"، وهي أقرب أشكال (ماقبل المسرحية والمسرح" إلى المسرحية والمسرح، فشخصياتها كوميدية، وهدفها تقديم التسلية والضحك، وينتابها غير قليل من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيها بنوع ما: النص -الخشبة- الممثل- المتفرج، وقد ذهب لنداو إلى أن خيال الظلّ مهّد الطريق أمام المسرح والسينما .

المحاضرة الثالثة: المسرحية العربية: الريادة والبدايات

مرّ مصطلح "المسرحية" بتطورات في تقاليدنا الثقافية في هذا القرن وفي النصف الثاني من القرن الماضي، فأُطلق -أولاً- على المسرحية اسم "الرواية"، وكان ثمة قرينة تشير إلى أنها رواية تمثيلية وليست رواية سردية، كأن يضاف إليها كلمة "تشخيصية" أو "تمثيلية" أو سواهما، ثم استخدمت كلمة "تياترو" للدلالة على المسرحية، وأطلق المغاربة على خشبة المسرح "الركح" وهو الساحة"**4**".

ولم يُعرف المسرح ولا المسرحية بمفهومها المعاصر قبل منتصف القرن الماضي في الوطن العربي، وإنما عرفت أشكال مسرحية تنتمي إلى ما قبل المسرح العربي، وهي أشكال إشكالية تحتاج إلى دراسات موسّعة ، وقد مرّ بعض الحديث عنها في التمهيد، ولذلك فإننا سنتوقف في مرحلة الريادة والبدايات عند ثلاثة رواد لا يمكننا إغفال أيّ منهم، لأن ذلك يجعل الدراسة ناقصة وغير موضوعية، وهم مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنّوع، ولكّل منهم تلاميذ ساروا على نهجهم، ثم إننا سنتوقف -في هذا الفصل- عند مسرحية "أبو الحسن المغفّل أو هارون الرشيد" لمارون النقاش، لنحلّلها تحليلاً فنّياً لتدلّ على النصّ المسرحي في مرحلة الريادة من جهة، ولأن لهذه المسرحية فاعلات خفيّة فيما بعدها، كالاتجاه إلى التراث الشعبي للتعبير به عن تجربة معاصرة، ثم إنّ لهذه المسرحية صلة بعيدة أو قريبة ببعض المسرحيات المعاصرة، ومنها مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس.

لذا فالمسرح فن وافد وبذرة حية جاء بها النقاش من الخارج وأنبتها في أرض عربية لم تكن مهيأة تماماً،لاستنباتها. إلاّ أنها مع ذلك نمت وتطورت وأخذت هيأتها النهائية المعروفة للجميع. بعد هذا كله نقول متسائلين: لماذا ألحَّ الدارسون والباحثون على إرجاع المسرحية تحديداً إلى النشاطات (شبه المسرحية) ومنها حكايات الليالي والحكايات التي تروى على لسان الحيوانات أو البشر وما شابهها ؟ لماذا هذا الإصرار على المسرحية دون غيرها من الأجناس الأدبية؟ولماذا لم يرجعوا الرواية على سبيل المثال إلى أصول عربية،من باب الحماس لإرجاع كل شيء إلى الأصول العربية؟ أليست الرواية أو القصة أكثر قربا من الحكايات وما يروى على لسان الحيوانات أو البشر؟

أسئلة تطرح على جمهرة الباحثين المتحمسين المتعصبين للأدب العربي والمتبجحين به دون حق والمسيئين إليه دون دراية أو بجهل خطير.

1 - المراحل الانتقالية للمسرح:

الثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها بأربع مراحل منذ عام 1847 حتى 1917م :

المرحلة الأولى : محاولات النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس (البخيل) عن موليير، وقدمها عام 1848م بنفس الاسم.

االمرحلة الثانية: (الترجمات) ، حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرق العواطف) ، وكذلك ترجم (أديب إسحاق) مسرحية راسين (آندرو ماك).

المرحلة الثالثة : هي مرحلة بعث التأريخ الوطني العربي التي خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدها من حياة (عبد الرحمن الداخل) .

المرحلة الرابعة : مرحلة الواقعية الاجتماعية ، وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (إرم ذات العماد) ومسرحية (الآباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م. وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أُدباء المهجر في أمريكا.

المحاضرة الرابعة: رواد المسرح العربي

كانت البداية شبيهة بالإسكندرية من ناحية كونها ثغرة ، تفد من خلالها الثقافة الأوروبية إلى سوريا ، وذلك ما أهلها لأن تكون أول بلدة تقام فيها عروض مسرحية حديثة. ولعل الفضل في اقتناص البذور المسرحية من الغرب وزرعها في التربة العربية إلى ابن دانيال مشعلا متوهجا في مجالات الإدارة والتجارة إلى جانب ثقافته العربية والتركية والإيطالية والفرنسية، فالرائد (مارون النقاش) وبقية من نقل عن المسرح الأوربي " قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له (أنوار أمامية) وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة إليها " 5 . وقد امتاز الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تبغي إرضاء طبقة معينه من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية . لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل"6 . إلا أن هذه البداية ورغم غرابتها على الطباع العربية ثبتت بداية المسرح العربي المعاصر.

1 - مارون النقاش مؤسس المسرح العربي:

وهو أول رجالات المسرح العربي الذي اقترن اسمه بأول نشاط مسرحي عربي. ولدَ في مدينة صيدا عام 1817 وتربى وتثقف في بيروت منذ عام 1825. يذكر لنا الأستاذ التكريتي عن هذا الرائد أنه كان موظفاً ناجحاً ومثقفاً مرموقاً بالنسبة لأبناء عصره،واستطاع بعد تركه لوظيفته أن يتحول إلى رجل أعمال ناجح وقد وسّع دائرة معارفه بالإطلاع على تجارب الثقافات الغربية والاحتكاك بالمواهب المتعددة وشكلت مشاهداته للمسرحيات الغربية أساساً لبناء مسرح عربي له خصوصيته الإقليمية وهذا ما حدث بعد عودته إلى بيروت إذ وطد عزمه على نقل فن المسرح "لما لمس فيه من القدرة على التوعية والتبشير بأسباب التقدم والترقي ". وفي هذا الجانب يذكر الأستاذ التكريتي ما يأتي: "لقد أدرك مارون النقاش الواقع الاجتماعي والفكري الذي تقدم إليه بمسرحه وفنه،كما أدرك طبيعة التأخر الفكري والاجتماعي،التي توقع أن تكون أقوى وأعتى عقبة في طريق فنه الذي ضحى بكل شيء من أجل أن يؤمّن له مناخاً يتوفر فيه الحد الأدنى من الشروط اللازمة للنمو والحياة

قدّم مارون النقاش عام 1849 مسرحية "الشيخ الجاهل"، وهي من تأليف أخيه نقولا النقاش، وقدّم في أواخر سنة 1849 في منزله أيضاً مسرحيته الكوميدية الشهيرة "أبو الحسن المغفّل او هارون الرشيد"، وهي هزلية مضحكة ملحنة في ثلاثة فصول، وقد مثّلت كثيراً فيما بعد، ومن الذين مثّلوها أبو خليل القباني، ثم قدّم النقاش مسرحية "ربيعة بن زيد المُكدَّم" من تأليف أخيه نقولا النقاش، أما آخر مسرحياته فهي "الحسود السليط" أو "السليط الحسود" عام 1853، وهي من تأليفه، وتتمتّع ببناء راق بالقياس إلى ما قبلها، وهي كوميديا أخلاقية اجتماعية معاصرة، أجاد فيها المؤلف صياغة الحوار، والتزم الموقف

الاجتماعي لكلّ شخصية من الشخصيات، فأبدع في تصوير شخصية سمعان بطله وتطوير مواقفه وتنامي الحدث، وكان أسلوبه فيها بسيطاً سهلاً قريباً من الواقعية.

وعى النقاش وأدرك جيداً في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقّى مسرحية موليير "البخيل"، وهو مجتمع ذو إرث مسرحي طويل وذهنية درامية، وبنى المجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل، وبرز هذا الفهم في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بيّن فيها غاياته من هذا الفنّ الجديد، كما بيّن فيها رسالة المسرح، وتعدّ هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربي، وأهم ماجاء فيه: ((وها أنا متقدّم دونكم إلى قدّام، محتملاً فداء عنكم إمكان الملام، مقدّماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزاً لهم مرسحاً أدبيًّاً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربيا))" 7". وهذا يبيّن أن إدخال ماهو غريب على التراث تبعة يتحمل نتائجها المبدع، ولذلك أدرك هذه القضية بعبارته "محتملاً فداء عنكم إمكان الملام."، ولكنه يحمّلهم قسطاً من هذه التبعة في عباراته التي يمتدحهم بها، ومن هنا يمكننا أن نفسّر الحكمة من إقامة المسرح في المنزل من جهة، وأن يكون علية القوم ونخبتهم أول المدعوّين من جهة أخرى، ثمّ أنّه بين صلة المسرح بالأدب، وبيّن أنه فنّ وافد وجنس إفرنجي، كما وعى جيّداً أهمية أن تكون الصياغة عربية خالصة، وهو في ذلك يختصر قضايا مسرحية هامة، كالإعداد والتأصيل والهوية وما شابه ذلك.

وقد اشتملت هذه الخطبة على فهم واعٍ لوظيفة المسرح وأنواعه والسبب الذي دعاه إلى أن يبتدئ المسرح العربي بالكوميديا المطعّمة بالأشعار والأغاني وتقليد المسرح الموسيقي ملاءمة للذوق العام في بلده، ودعا المتفرجين إلى أن يلاحظوا الأخطاء التي قد يقع فيها هو وفرقته ليتنبّه عليها، مبيّناً أنّ هؤلاء الممثلين هم في الحقيقة هواة، وهم هواة بلا رواد ولا معلمين ولا آباء في المسرح سوى ما شاهده النقاش واختبره بحسّه، بل هم يجهلون فنّ التمثيل جهلاً يكاد يكون كلياً، ومع ذلك فإنه يختتم خطبته ببيان وظائف المسرح وفوائده، فيقول" 8": ((فأنتم أيضاً ستنظرون عند كثرة تكرارها. منافع تعجم الألسن عن وصف مقدارها. لأنها مملوءة من المواعظ والآداب. والحكم والإعجاب، لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر. فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر. وعدا اكتساب الناس منها التأديب. ورشفهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب. فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة. ويغتنمون معاني رجيحة. إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم. ووزن محكم. ثم ويتنعمون بالرياضة الجسدية. واستماع الآلات الموسيقية. ويتعملون إن أرادوا مقامات الألحان وفنّ الغنابين الندمان. ويربحون معرفة الإشارات الفعّالة. وإظهار الأمارات العمالة. ويتمتّعون بالنظارات المعجبة. والتشكلات المطربة. ويتلذّذون بالفصول المضحكة المفرجة. والوقايع المسرّة

المبهجة. ثمّ يتفقهون بالأمور العالمية. والحوادث المدنية. ويتخرجون في علم السلوك. ومنادمة الملوك. وبالنتيجة فهي جنّة أرضية. وحافلة سنية. فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا. وهذا ضرب منها فتمتّعوا.))

إن هذ الفقرة غنية بما فيها من معرفة بفوائد المسرح ووظائفه، فالمسرح أولا مواعظ، وأولى وظائفه إبراز العيوب ليتجنّبها المتلقي النبيه، وقد جاء في خطبته: "والروايات التي يتشكّلون بها ويعتمدون عليها. من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح حتى أنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرّتهم"" 9"، وهو بهذا يُعيد على أسماعنا نظرية التطهير التي جاءت في كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو، والمسرح عنده مدرسة في عصر عزّت فيه المدارس والتعليم، فهو يعلّم اللغة العربية الفصيحة في زمن انتشرت فيه العاميات، وهو رياضة وحركة، وهو مدرسة لتعليم الموسيقى الشرقية والمقامات اللحنية، وهو وسيلة حضارية لا غنى عنها، ناهيك عن التسلية والمتعة اللتين يقدّمهما للمتفرّج، وهنا يتبين لنا الوجه الآخر للنقاش، وهو وجه الناقد المسرحي الذي يتحدّث عنه الدارسون.

سافر إلى طرطوس في أيلول 1854 في رحلة تجارية، ومكث هناك ثمانية أشهر، وأصيب بحمّى شديدة في أواخر أيار سرعان ما أودت بحياته في الأول من حزيران عام 1855، ثمّ نقلت أسرته، فيما بعد، جثته إلى لبنان"

العوامل المؤثرة في نقل مارون النقاش للظاهرة المسرحية الأوربية:

نجح مارون النقاش في نقل الظاهرة المسرحية من المجتمع الأوروبي إلى المجتمع العربي، وقد يعود ذلك إلى عوامل أهمها:

1- **الموهبة الفطرية:** وكانت موهبته تهيّئه لمثل هذا الدور، وهي موهبة متعددة الجوانب والأبعاد مركّبة وظّفها في المسرح، فهو شاعر وموسيقي ومؤلف ومخرج وممثل وناقد، وهذا ما أهّله ليقوم بكثير من الأعمال في المسرحية الواحدة، فهو يؤلّفها ويخرجها ويدرّب الممثلين ويقوم بالتمثيل إضافة إلى وضع الألحان وسواها، وهذا ما جعله يجرّب، ويتنبّه على كثير من الأخطاء التي كان يرتكبها هو أو أحد أفراد فرقته التي ألّفها، وقد سلك في التأليف الطريق التي ينبغي للمسرحي أن يسلكها، وهو في أن يكون مسرحياً أولاً ومؤلفاً أو شاعراً ثانياً.

2- **الخلفية الثقافية اللازمة:** وهي التي ترفد أيّ إبداع، وأهمّها معرفة اللغة والاطلاع والسياحة والتجول في البلدان المختلفة.

3- **التمويل:** وكان الرجل تاجراً ناجحاً، فلم يكن بحاجة إلى المال ليعيش من مسرحه، وإنما أنفق بسخاء على مسرحه من ماله الخاص، ولم يكن يهمّه سوى النجاح وتأسيس مسرح عربي.

4- الانطلاقة الصحيحة: بدأ النقاش مسرحه بداية سليمة وصحيحة، فقداستهدى بأعمال موليير في مسرحياته الثلاث وأعجب بها، ولكنه لم يقم بترجمتها، وكأنه كان يدرك أهمية أن ينشأ المسرح عربياً، ولذلك ذهب إلى التراث الشعبي في مسرحيته "أبو الحسن المغّفل"

لم تنتهِ الحركة المسرحية بوفاة النقاش، فهو الذي مهّد لها وسوّاها، وألّف فرقته التي أثمرت جهودها المسرحية في بلاد الشام أولاً ثم في مصر، وأنتشر تلاميذه يؤسّسون الفرق ويؤلفون لها المسرحيات، ومن هؤلاء أخوه نقولا النقاش الذي ألّف في حياة أخيه مسرحيتين، ثم ألفّ بعد ذلك مسرحيته "الموصي"، وابن أخيه سليم النقاش (ت 1884م) الذي ألّف وترجم عدداً من المسرحيات، منها (المقامر) و(الكذوب) و(غرائب الصدف) و(الظلوم) التي أغضبت الخديوي إسماعيل إذ ظن أنها نقد لأساليب الحكم في ذلك الوقت ، فطرد الجوقة من مصر، وأديب إسحق (1856- 1885) الذي ألّف وترجم بعض المسرحيات، ومنها (غرائب الأتفاق في أحوال العشاق) و"شارلمان" لفكتور هوغو، وإبراهيم علي الأحدب (1824- 1891)، وله مسرحيات كثيرة، منها "ابن زيدون مع ولادة" و"أبو نواس مع جنان" و"الإسكندر المقدوني - ترجمة" و"جميل بثينة وكثيّر عزّة" و"عروة بن حزام مع محبوبته عفراء" و"قيس ولبنى" و"مجنون ليلى" و"المعتمد بن عبّاد" و"المنخّل اليشكري مع المتجردة" وسواها، وخليل اليازجي (1856- 1889)، وله مسرحيتا (المروءة والوفاء) و(الخنساء وكيد النساء .

بهذه الجهود الرائدة أرسى مارون النقاش أسس الفن المسرحي على قواعد متينة من فهم صحيح للعملية المسرحية ولكل ما يحيط بها من أبعاد على وجهها الصحيح ! ولا يعني هذا أن مسرحياته قد بلغت ذروة الإجادة... بل يعني أن ما وراءها من تفهم فني كان صحيحا أما التطبيق فأمر صعب في هذه المرحلة.

الظواهر المميزة للعرض المسرحي في زمن مارون النقاش:

تميز العرض ببعض الظواهر التي قيدت المسرح العربي لفترة طويلة من الزمن نوجزها فيما يلي:

1 - تصرف في تطويل بعض المشاهد وتقصير بعضها، بما يلائم ذوق الرواد وثقافتهم، ولم يدخل أي تغيير على عقدة المسرحية.

2- مزج الألحان التركية مع النص المسرحي ولم يتقيد بملاءمة ذلك مع أحداث المسرحية كما مزج بين الملهاة والأوبريت.

3 - لم تظهر النساء على خشبة المسرح لأنّ الجمهور لم يكن يوافق على ذلك . وقد قام الذكور بدور الإناث .

4 - شكل فرقته من عناصر أسرته ، رغم أن انتخاب الممثلين من الوسط الأسرى ليس قاعدة فإن الآخرين ضلوا ينتخبون ممثليهم من بين أفراد أسرهم.

كتب النقاش مسرحيته الثانية أبو الحسن المغفل سنة (1850) وهي المسرحية التي اعتبرها النقاد تعريبا لإحدى مسرحيات موليير، ولم يكن الأمر كذلك ، فعلى الرغم من أن أبا الحسن كان ساذجا ومغفلا ومولعا بالحب كبطل موليير فإن عناصر الشبه بينهما تنتهي عند هذا الحد. وأما المسرحية الثالثة فهي تعريب لمسرحية موليير وقد عرضها النقاش تحت اسم الحسود السليط (عام (1853) وقد اختلفت في بعض مواضعها عن النص الأصلي لمسرحية موليير.

كان موت النقاش وهو في سن الثامنة والثلاثين خلال رحلة تجارية إلى طرطوس ضربة قوية للحركة المسرحية العربية الحديثة وهي ما تزال في بدايتها ،حيث تأثرت بذلك في أكثر من وجه، بفقدها لأبرز رائد و خسارتها أيضا القاعة التي أنشأها لممارسة عروضه المسرحية والتي تحولت من بعده إلى كنيسة تمارس فيها الطقوس الدينية وبروز معارضة تقليدية لفن المسرح تتهم الفنانين بضعف الوازع الديني.

2- أبو خليل القباني:

هو أبو المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سورية، ولكنّ المراجع تختلف بين زمني ولادته (1832-1841) ووفاته (1902- 1904)، ولد في دمشق، ودرس اللغة والعلوم الدينية والموسيقى والموشحات، وأحبّ الرقص، ونظم الشعر والزجل مبكرا، ثمّ أولع بالمسرح وانصرف إليه مؤلفا ومخرجا، كان يحضر عروضاً لمسرحيين لبنانيين سبقوه، وخاصة لمارون النقاش وأتباعه، وقد عرضت الفرقة اللبنانية في دمشق عام 1868 مسرحية "الإسكندر المقدوني" لإبراهيم الأحدب، إضافة إلى عروض مسرحية في مدارس العازاريين في منطقة باب توما بدمشق تذكر الروايات أنه كان يتردّد عليها ويحضر عروضها **10**.

تعلم القراءة والكتابة في الكتاتيب قبل أن ينتقل إلى المدرسة الابتدائية.امتهن القبانة ولُقب بها ثم باع قبّانه وداره ليبني له بما تجمع لديه من مال مسرحاً مخاطراً بسمعته في نظر ذلك المجتمع المتزمت.وقد اختلفت آراء الباحثين في مسرح القباني بين متحمس له وبين جاهل لتفاصيل سيرته الذاتية والإبداعية.

كان القباني يمثّل مع فرقته في منزل ذويه في دمشق، ثم أنشأ مسرحاً عرض فيه بضع روايات غنائية من وضعه وتلحينه اقتبس حوادثها من "ألف ليلة وليلة"، لكنه صادف عنتا من القوى المتزمتة بدمشق، فاستصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه، ولم تكتف بذلك، بل أحرقت مسرحه، وحاولت أن تكيد له، فكانت تحاصره في منزله، وترسل وراءه بعض الصبية إذا خرج، وهي تنشد لإزعاجه:

أبو خليل النشواتـــي .... يامزيف البنـــــــاتِ

ارجع لكارك أحسن لكْ .... ارجع لكارك نشـــــواتي

أبو خليل مين قال لك .... على الكوميضيا مين دلكْ

ارجع لكارك أحسن لكْ .... ارجع لكارك قبـــــاني"**11**"

وهكذا رحل الرجل إلى مصر عام 1884 فلاقى فيها نجاحاً ملحوظاً، وشاركه العمل الشيخ سلامة حجازي صاحب الصوت الجميل، فكان "صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر.. والراجح أيضا أنه هو الذي بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهّد الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيّد درويش وغيرهما مّمن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر

مثّل وأخرج أكثر من ستين مسرحية غنائية له ولغيره، ألّف منها حوالي خمس عشرة مسرحية، ولم يصلنا منها سوى ثماني مسرحيات، نقلها لنا الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه الشيخ أحمد أبو خليل القباني، وهي على التوالي:

1- رواية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول.

2- رواية "هارون الرشيد مع أنس الجليس" تشخيصية ذات خمسة فصول.

3- رواية "الأمير محمود نجل شاه العجم"، وهي غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول.

4- رواية "عفيفة" تاريخية أدبية أخلاقية تمثيلية تلحينية ذات خمسة فصول. وهي مستوحاة من مسرحية "جنفياف"، وقد تردّدت في الكتب الدينية وسير القديسين.

5- رواية "عنتر بن شداد" تاريخية أدبية غرامية حربية تلحينية تشخيصية ذات أربعة فصول.

6- رواية "لباب الغرام" أو "الملك متريدات" تشخيصية ذات خمسة فصول، وهي رواية أدبية غرامية حربية. وهي من تأليف جان راسين ترجمها سليم النقاش، ثم اقتبسها القباني، ولم يكن يتقن اللغة الفرنسية.

7- رواية "حيل النساء" "الشهيرة بلوسيا"، وهي رواية تمثيلية غرامية أدبية ذات أربعة فصول.

8- ناكر الجميل.

تنتاب مسرحيات القباني عيوب كثيرة، أهمها:

1- سيطرة الغناء والشعر الغنائي والرقص والموسيقا والموشحات على بنية العمل المسرحي، ولذلك فإنّ الموسيقا والغناء يأتيان أولاً في مسرحه، وهذا مادفع محمود تيمور إلى أن يقول:

"وكان أكبر مايعنيه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية والافتنان في توفير الرقصات الإيقاعية"."**12**"

2- معظم مسرحياته مستمدة من الحكايات الشعبية، وخاصة "ألف ليلة وليلة"، وهو لم يستطع عامة أن يغيّر في أحداث الحكاية الأصلية، وكأنّ عمله اقتصر على توزيع الحوار على الشخصيات.

3- ضعف الحبكة لسيطرة الغناء والموسيقا، وخلو مسرحياته من الشخصيات المتماسكة المتنامية التي وجدناها عند سلفه النقاش.

ومع ذلك يظلّ القباني رائداً من رواد المسرح ناضل ليرسي دعائم هذا الفن في مجتمع لم يتهيأ بعد لمثل هذا الفن، وخلّف تلاميذ له في سورية، وأهمهم اثنان: المعلم داود قسطنطين الخوري (1860-1939)، وكان الآخر موسيقياً، أخلص لفن القباني، فألّف المسرحيات التالية:

1- "مثال العفاف في رواية الأميرة جنفياف" مثلت في حمص 1890

2- "الصدف المدهشة"

3- اليتيمة المسكوبية"

4- عمر بن الخطاب والعجوز.

5- الابن الضال

ولكنّ هذه المسرحيات كانت محدودة الأثر، إذ مثّلها تلاميذ مدرسة الروم الأرثوذكس بحمص، وكان الرجل معلّماً فيها، وهي روايات تمثيلية ذات عيوب كثيرة.

أما تلميذه الثاني فهو معروف الأرناؤوط (1893- 1948) الذي ترجم عدة مسرحيات، ومنها "حرب المائدة" و"ديانا" و"الستار الأسود" و"محمد"، وألّف عدة مسرحيات، منها "أبو عبد اللّه الصغير" و"الرجوع إلى أدرنة" و"الشريف" و"عمر بن العاص"، ولا يختلف هذا المؤلف عن سلفه. يقول الأستاذ جميل نصيف التكريتي في مطلع دراسته لتراث القباني أنه: "يمتاز عن زميليه الآخرين في الريادة المسرحية: مارون النقاش(في لبنان) كما مر بنا، ويعقوب صنوع أبو نظارة (في مصر)كما سنرى،يمتاز منهما في كونه الأكثر تفاعلاً مع الحركة المسرحية الوليدة والأغنى إحاطة بدائرة واسعة من الفنون الشقيقة للحركة المسرحية والمكملة لها مثل الموسيقى والغناء وفن الرقص ونظم الأغاني وتلحينها،وما إلى ذلك. " "كانت حكايات ألف ليلة وليلة أحد المصادر الهامة التي اعتمد عليها القبّاني في كتابة مسرحياته . وينقل لنا عن الدكتور محمد مندور قوله: "كان (يقصد القبّاني) يحسن نظم الأزجال والأشعار ويجيد ربط الحوادث في حبكة قصصية مُحكمة.وقد عمل على أن يقرب التأليف المسرحي من أدب اللغة الفصحى من جهة،وأن يقربه من الشعب من جهة أخرى،وذلك بأن يستمد موضوعاته من القصص الشعبية المنتشرة في طبقات الشعب وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة.. " وهو قول فيه الكثير من الحماسة والعاطفية والكرم.لقد كان الدكتور مندور معروفاً بإسباغ أجمل الصفات على الكتّاب خاصة المجددين منهم.صحيح أنّ قوله هذا يختلف عن قول الدكتور نجم من حيث التناول التاريخي للظاهرة أي أخذه بنظر الاعتبار الظروف التاريخية التي أحاطت

بالظاهرة التي يتناولها بالدرس بينما يسقط الدكتور محمد يوسف نجم من حسابه مثل هذه الحقيقة. ويبقى لمؤلف (المسرح العربي ريادة وتأسيس) تقييمه الخاص الذي يقول فيه: "لقد كان القباني رائداً كبيراً من رواد مسرحنا،وإليه يعود الفضل في كل ما حقق بنفسه من إنجازات في هذا الميدان،وعلى الظروف التاريخية التي كان يجتازها مجتمعه الذي نشأ في أحضانه ونشط فيه تقع مسؤولية ما لم يستطع تحقيقه.إنّ روح التحدي التي اتصف بها، وعدم رضوخه لصنوف الضغط اللئيم، لتغفر له كل العيوب التي بإمكان الباحث أن يشخصها،مهما بالغ فيها."

3 ـ يعقوب صنوُّع المعروف بأبي نظارة: (1839-1912)

ولد في القاهرة وتوفي في باريس، وكان يتقن عدّة لغات، أهمها الإيطالية والفرنسية، وقد هيّئت له ظروف جيّدة في مصر، فقد كان والده مستشاراً للأمير أحمد يكن حفيد محمد علي، وهذا ماساعده أن ينشئ مسرحاً للتمثيل في القاهرة سنة 1870، فعُدّ بذلك مؤسّس المسرح المصري، وكان يكتب مسرحياته بنفسه ويجمع الممثلين ويدرّبهم.

كان صنوع قريباً ومقرّباً من القصر، ولكنه في الوقت ذاته كان ينزع إلى الحرية والتحرّر، وهو الذي درس في أوربة، ثم غدا مقرّباً أيضاً وقويّ الصلة بالأفغاني ومحمد عبده، وهما على طرفي نقيض من الخديوي، ولذلك فإنّ يعقوب صنّوع كان أكثر جرأة من سلفيه النقاش والقباني في طرح القضايا الاجتماعية والسياسية على خشبة المسرح، وهذا يعود إلى أمرين: الظروف الجيّدة التي هيئت له واختلاف النظام والمجتمع حينذاك في مصر عن بلاد الشام.

ألّف وترجم واقتبس صنّوع مايزيد على ثلاثين مسرحية، لم يصل منها سوى سبع مسرحيات كتبت باللهجة المصرية، وقطعة حوارية قصيرة، نشرها الدكتور محمد يوسف نجم ويذكر الدارسون من مسرحيات صنّوع (آنسة على الموضة (عامية- ملهاة) و(الأميرة الإسكندرانية.

النتائج أو القواسم المشتركة التي يمكننا استنتاجها من مرحلة الريادة والبدايات قبل أن نتوقف لقراءة مسرحية "أبو الحسن المغفل" نموذجاً لهذه المرحلة، وأهمها:

1- أنّ هؤلاء الرواد قدّموا مسرحا لاطقساً احتفالياً، وقدموا نصّاً مسرحياً، وأن اللبنانيين كانوا السباقين إلى هذا الجنس بحكم اتصالهم المبكّر بأوروبة ولغاتها، وقد نقلوه إلى مصر وبلاد الشام الأخرى، فلاقى تجاوباً حسناً في مصر، وشجّعه الشعب والدولة معاً، ولكنّ المجتمع في بلاد الشام آنذاك كان غير مهيّاً لولادة هذا الجنس الأدبي، وخاصة في ظلّ الاستبداد العثماني.

2- وأن المسرحية كانت تُؤلف أو تُترجم أو تقتبس لتمثّل على الخشبة، فالنص كُتب لهذه الغاية، وكان الكتّاب مخرجين وممثلين ومشتغلين بالمسرح، وهذه سمة عامّة وهامّة وضرورية.

3- وأن الموسيقى والغناء والرقص كانت تقحم في العمل المسرحي والمسرحية إرضاء للذوق العام واستجلاباً للمتفرجين، ولذلك فإن المسرح قد لبى رغبات الجماهير على حساب وحدة المسرحية وبناء حبكتها بناء متماسكاً في كثير من الأحيان، أو رغبة في الغناء (سلامة حجازي)، فاقترن الغناء بالتمثيل، فلا نكاد نجد مسرحية واحدة في هذه المرحلة لا يغنّى فيها أو لا يصاحبها الغناء والرقص، وقد أدرك مارون النقاش هذه الصفة في مجتمعه، فذهب إلى أن المسرح الغنائي هو الذي يوافق الأسماع، فعدل عن المسرح النثري إلى المسرح الشعري الموسيقي.

4- استمدّت هذه المسرحيات مادتها من:

آ- الواقع التاريخي: وهو يشمل التاريخ العربي وسواه (خليل اليازجي- ابراهيم الأحدب- سليم البستاني- فرح أنطون- معروف الأرناؤوط)

ب- الواقع الأسطوري: ويقتصر هنا على الترجمة (نجيب الحداد -فرح أنطون).

جـ التراث الأدبي: (نقولا النقاش وإبراهيم الأحدب الذي اشتهر بهذا اللون)

د- التراث الشعبي: الاستفادة من ألف ليلة وليلة وبعض السير الشعبية (مارون النقاش -أبو خليل القباني -نجيب الحداد)

هـ- الواقع الاجتماعي المعيش: (مارون النقّاش -سليم النقاش -فرح أنطون -يعقوب صنّوع).

5- وأن المسرحيات المترجمة كان ينتابها الحذف والتلخيص مراعاة للأصالة والتأصيل والظروف الاجتماعية، وكانت هذه المسرحيات تزوّد بالأشعار المصنوعة مراعاة لهذه الظروف، فتصبح مزيجاً من النثر والشعر، وكانت العناوين تعرب، وهذا ماكان يحدث للشخصيات.

6- وأن المسرحيات استهدفت في هذه المرحلة تحقيق غايتين: أولاهما الإمتاع والتسلية، والأخرى الوعظ والإرشاد والتعليم، فقد كان المسرح نهضوياً إصلاحياً، وهو في ذلك يوازي الشعر الموضوعي (القصصي - التاريخي -الدرامي) الذي كان ينتاب بنيته شيء غير قليل من الوعظ والإرشاد.

7- وأن التمثيل كان في بداياته، وكان الممثل جاهلاً بكثير من أمور المسرح، وهذا ماوعاه مارون النقاش في خطبته، فطلب من السادة المتفرجين أن يلاحظوا عثراته وعثرات جماعته، فقال: "ولكني مع ذلك أرجوهم لكي ينبّهوني عما فرط. ويرشدوني بمعزل إلى إصلاح الغلط. لأنّ هذا الفنّ بحر زاخر. وفلك دائر. لاسيّما أن المشتركين معي للتشكّل بهذا المظهر اللوذعي. الذين ساعدوني على هذا العمل. ووافقوني وأنجدوني لبلوغ

الأمل. لم يزالوا متجدّدين ومبتدئين بفعله. ولم يمرَّ عليهم قبلاً مظهر كمثله. فلا يخلو الأمر من أنهم يقعون في بعض ورطات. ويشجبون على بعض سقطات. يشعر بها من له المطالعة. على دقايق هذه الحقائق الساطعة. ولكنهم بالحقيقة معذورون نظراً لبدائتهم. وعدم وجود إمام كاف لهدايتهم. خصوصاً نظراً لافتقارنا إلى المحلاّت اللائقة. والكواسم والطواقم الموافقة.

8- وأنّ هذه المرحلة هي المرحلة المولييرية بلا منازع، وهي مرحلة الكوميديا الملحنة المغنّاه. ابتدأ المسرح العربي بالكوميديا المغنّاة.

9- وأن هذه المسرحيات اتصفت أخيراً بكثير من العيوب الفنية في بناء الشخصيات والحوار واللغة وسوى ذلك، ومع هذا فإنها تظلّ مؤشّراً حقيقياً على المعاناة التي كان يعانيها هؤلاء الرواد لإيجاد مسرح عربي.

يمتاز يعقوب صنوع عن الرائدين العربيين النقاش والقباني في أنّ له فضل إيجاد الصيغ التطبيقية لأصول فن كتابة الدراما باللغة العربية لأول مرة. وله فضل ابتكار الصيغة العربية لكل الخصائص والسمات الدرامية. بمعنى آخر أنّ يعقوب صنوع الذي أكمل ثالوث الريادة المسرحية في الوطن العربي(وسنجد أن هذا الثالوث صار رابوعا بالعثور على مخطوطة مسرحات الشماس العراقي حنا حبش) استعار معظم أدوات الفن الدرامي الكلاسيكي ووظفها على خير وجه.لقد درس الأستاذ جميل نصيف التكريتي الخصائص الفنية لمسرح هذا الرائد المجيد الذي عمل،بدأب،على توظيف المسرح من أجل إصلاح الحياة الاجتماعية والنهوض بسبل تطويرها وارتقائها وإغنائها فكرياً وجمالياً متوصلاً إلى خلاصة مهمة يمكن حصرها في النقاط الآتية:

إنّ مسرح صنوع ذو نزعة اجتماعية أولت موضوعة الزواج اهتماماً كبيراً، فطرح رؤاه وجسدها من خلال الصراع بين القديم والجديد، فبشر بالجديد وسفّه القديم مؤكداً على ضرورة فرز الجيد والرديء من كليهما ومحذراً من القديم الذي ولّى زمانه والجديد الذي لا يخلو من السفاسف والقشور.

وظف المسرح من أجل تنوير الحياة وإغنائها. لذا "لم تخلُ مسرحية واحدة من مسرحياته من مشهد في الأقل يسلي فيه جمهور مسرحه بواسطة المفارقة اللغوية المضحكة لهذا السبب أو ذاك ، كما له قدرة كبيرة جداً على التشخيص فشخوصه بمجملها تشكل صورة للتشكيلة الاجتماعية بكل تناقضاتها وتعارض نظراتها إلى الحياة وتناقض دوافعها في السلوك وتصادم مواقفها تجاه العالم واختلاف قيمها الأخلاقية وأذواقها، فضلاً عن خصوصية ارتباط كل من هذه الشخصيات بالحياة وبعصرها بالذات.

المحاضرة الخامسة: تحليل نموذج مسرحي ((أبو الحسن المغفّل))

ملخص المسرحية:

تتألف هذه (الرواية) المسرحية من ثلاثة فصول، نجد أبا الحسن في الفصل الأول في بيته في بغداد فقير الحال، يحلم بأن يقتصّ من طه إمام الجامع الذي استغلّ وصية والده في التركة واستلب الكثير منها، وأن يقتصّ من أصحابه الأربعة سابقاً الذين استغلّوا صداقته، ثم تخلّوا عنه، وهو يحلم حلم اليقظة بالخلافة وتعيين خادمه عرقوب وزيراً بدلاً من جعفر، وهو يرغب من خادمه المسنّ عرقوب في أن يطيعه كما تطيعه ابنته سلمى التي تزمع- كما يتراءى له- أن ترفض الزواج من عثمان، لأن الأخير يرفض أن يزوّج

أبا الحسن من أخته دعد بعد أن تخلّى عن زوجته، ويزوره عثمان ودعد، وهما يدبرّان مكيدة له، لكي يوافق على زواج ابنته سلمى من عثمان وعلى زواج دعد من أخيه سعيد.

ويزور الخليفة هارون الرشيد، وهو متنكر بثياب درويش (دادا مصطفى) ووزيره جعفر، وهو متنكر بثياب درويش (دادا محمود) أبا الحسن، ويتمازجان معه بحضور دعد وعثمان، ويظهر من كلام عثمان صديق أبي الحسن أنه على وفاق مع سلمى، وأنها وعمها سعيد على وفاق، يستسّر كل منهما الآخر، وهم يحاولون تدبير الأمور للفوز بالحب والزواج في حين أن أبا الحسن كان هو الآخر يريد أن يستغل مطلب عثمان لابنته مقابل أن يوافق على زواجه من أخته دعد التي يهيم بها. ويلتقي أبو الحسن أخاه سعيدا، ويدور بينهما حوار عن رأي سعيد في الزواج، وتحدث المفاجأة والمفارقة الدرامية حين يكتشف سعيد أن أخاه لا يريد له الزواج، وإنما يريده لنفسه، وأن يتزوج هو من دعد، وقد تقدّم إلى أخيه للمشورة فقط، ويحدث الصراع بين الأخوين على الزواج من دعد، ويتدخل دادا مصطفى لحلّ الخلاف، وهو في الحقيقة يزيد النار اشتعالاً للتسلية بهذا المغفّل، ثم يتفق (دادا مصطفى) مع عرقوب ويغريه بالمال، ليسهم معه ومع (دادا محمود) في إتمام اللعبة.

ونرى أبا الحسن في الفصل الثاني في سرايا الخليفة، وهو نائم على سرير الملك، يستيقظ فإذا هو أمير المؤمنين، والجوقة تنشد وتواصل الدعاء له بالدوام، ويمضي أبو الحسن في ذهوله، ولكنه ينظر فيشاهد عرقوباً الذي يدعي أنه الوزير جعفر وأنّ أبا الحسن سيّده الخليفة، وتنطلي الحيلة على أبي الحسن، وهو بين مصدّق ومكذّب، فيبيّن له (جعفر) عرقوب أن طلباته قد استجاب لها ربّ العباد، ويجري بينهما الحوار التالي:

أبو الحسن لذاته : بدأت أصدّق بهذا الأمر الجسيم. فسبحان الله العظيم.

أبو الحسن لعرقوب: أوضح لي إذاً بالمعروف واللطافة. أي متى توجهت عليّ الخلافة.

عرقوب لأبي الحسن يكفي أن تهزأ بي أنسيت يوم تمنيت أن تصير خليفة. وكنت تتنعم بالتصورات وتورد تلك العبارات الظريفة. فبوقته أما طلبت منك الوزارة. فأنعمت علي بها بأفصح عبارة.

أبو الحسن لعرقوب: صحيح أنك حمار. يا حمار. هذا جرى لنا جملة أمرار. ولكنه كان بالفكر والحدس. لا بالنظر واللمس.

عرقوب لأبي الحسن صدقتَ غير أنَّ آخر مرّة كانت في ليلة القدر. فاستجاب اللَّه طلبك ونجّح لك الأمر.

أبو الحسن لذاته: هذا برهان مقبول. هذا يدخل في العقول. ولكن...

أبو الحسن لعرقوب: أنت تقول إن خلافتي هي من أعوام جزيلة. وأنا مفتكر أني كنتُ أبا الحسن من أيام قليلة. أنسيتَ حين كنّا على الدجلةِ مع الدروايش. ومعاطاتي الأفيون وشربَ المُدام والحشيش. فأظنّ ماعدا الغلط والسّهو. أنّ خروجنا من هناك لم يكن إلاّ من نحو.... نحو..... (يضع يده على جبهته).

عرقوب بذاته:

لم يكن إلاّ أمس المسا .... أمس يومَ الاثنين بعدّ العشا

حينما بنّجوك في غفلةٍ .... مع شرب المُدام وقتَ العشا

أبو الحسن لعرقوب: نحو... من نحو أربع سنين.

عرقوب لأبي الحسن: مضبوط. صدقتَ ياأمير المؤمنين.

أبو الحسن لعرقوب: فإذاً الآن أنا...

عرقوب لأبي الحسن: خليفةُ بغداد.

أبو الحسن عرقوب: ومالكُ هذهِ البلاد. (يعجب بنفسه مفتخراً متبختراً).

عرقوب لذاته: موقتاً من الآن لحد هذه العشيّة.

أبو الحسن عرقوب: ما بالكُ تحدث ذاتك بألفاظٍ منخفضة خفيّة.

عرقوب لأبي الحسن: قلتُ إنكّ الخليفة وأنا وزيُرك جعفر.

أبو الحسن عرقوب: وكلٌّ منا معتبرٌ وموقر.

ومع ذلك كلّه فإنّ أبا الحسن لا يصدّق تماماً أنه أمير المؤمنين، فيسأل الحاجب إسحق الذي يشترك باللعبة، فيؤكد له أنه أمير المؤمنين،ويظلّ أبو الحسن يكرّر عبارة: "لاشك أني مسحور أو دخل على عقلي أمر من الأمور"، ويقصده الدرويشان (دادا مصطفى ودادا محمود) يستعطيانه، ويتنبّأ (دادا مصطفى) بان الخلافة ستؤول إلى التهلكة، وأن عساكر العجم مثل الجراد قاصدين بغداد، ويذكّره في الوقت ذاته السيّاف مسرور بأن الجواري والقيان بانتظار سيّدهن، ويعدد له أسماءهن وأوصافهن، فيقع أبو الحسن رهين صراع حاد بين ان يبقى ملكاً بين الجواري والقيان وبين أن يفرّ بجلده من ملك العجم وجنوده الأبطال، ويُقبل على دار الخلافة عثمان وسعيد ليتظلّما إلى الخيلفة، ويتشكيا له من أن أبا الحسن يقف حجر عثرة في سبيل زواجهما،وهما يظنّان أن أبا الحسن يقضي يومه في التنزه مع بعض الدراويش على ضفاف دجلة، ثم يعلن جعفر في ثوبه التنكري أمراً من الخليفة بزواج عثمان من سلمى وسعيد من دعد، وندرك من الحوار أن الجارية هنداً الحجازية هي التي أغرت أبا الحسن ووقعته على هذا

الأمر. ويقضي أبو الحسن وقتاً مع الجواري وهنّ يسخرن منه، ويحاول أخيرا أن يفر متنكراً بثياب امرأة خوفاً من جنود العجم على حسب ما تنبأ به (دادا مصطفى)، ولكنّ وزيره (جعفر) عرقوب يقصّ عليه بأنه باع وزارته، فيطلب منه أبو الحسن أن يدبر له شخصاً ليبيع الخلافة، ثم يعود إلى الملذات بين الجواري الحسان.

ويعود بنا المؤلف في الفصل الثالث إلى المكان الأول، فإذا أبو الحسن نائم مخدر، وتعود أمه الحاجة وتسأل عنه، ولما استيقظ أصّر على أنه الخليفة، وتحاول أمه أن تردّه إلى وعيه، فيحاول أن يضربها، ويأتي الآخرون، فيصرّ أبو الحسن على الزواج من دعد، ولكن الأحوال تتكشّف شيئاً فشيئاً أمام ناظريه، فابنته سلمى تزوّجت من عثمان، ودعد تزوجت من أخيه سعيد، ومع هذا فإنه يظل مغفلاً حالماً متعلّقاً بدعد، ويحلم أن تُطلق من أخيه في العام القادم ليتزوجها، بل يتراءى له أنها أكرهت على هذا الزواج، ويجري الحوار التالي:

أبو الحسن لدعد: يا ناكرة الجميل. ولكن بغير شك هم ألزموكِ. وعلى الزواج بسعيدٍ هم غصبوكِ.

دعد لأبي الحسن: وحياتك لم يغصبني أحد. في هذه البلد. ولكنّ الرشيد هو الذي أمرنا لنتزوج كما رأيت. وأنعم على كل منّا بألف دينارٍ لتجهيز البيت. وكان ذلك بهمّة دادا محمود.

وهو ذا أمر الخليفة (مبرزة له الورقة التي تناولتها من جعفر في الفصل الثاني) أيّده الإلهُ المعبود.

أبو الحسن بذاته: يا سلام. يا سلام. هذا أنا الذي أمرت بتكتيب هذا الأمر. إذ كنتُ في الإيوان.

عرقوب بذاته: يا سلام. يا سلام. وأنا نظرته هناك بعدما بعتُ وزارتي بأوكس الأثمان. أين دادا محمود. أين دادا محمود. (يجول هنا وهنا) فأنا ما بعتهُ وزارتي إلا حينما كنتُ سكران.

عرقوب لأبي الحسن: قل أيضاً إن هذا سحر فهل يوجد أعظم من هذا البرهان.

أبو الحسن لعرقوب: الحقّ معك تعال لننظر الدراويش.. لا لا أصبر لأفحص عن شيء ورد إلى بالي.

أبو الحسن لدعد: هند.... دعد تعالي هنا.. أنا سمحت لكم عن كلّ شيء بحيث تخبريني عن حقيقة حالي. (يخاطبها في همس. كأنه يقول لها سراً إنه كان ملكاً وهو آمر بما صار)

سعيد لعرقوب: ويلك عرقوب ما هذا الكلام الذي تتكلّمه أنتَ أيضاً مجنون.

عرقوب لسعيد: عن قريب يظهر السرّ المكنون (يختلي مع سعيد وعثمان)

دعد لأبي الحسن:

لا تكمّل لله هـ ..... ذا الحديث المكدّرا

إنما النجمُ أقرب لك .... حتى حال الكرى

ثمّ فلنفترض كلا ....ماً محالاً مستنكرا

أنتَ لو صرتَ مالكاً .... هل تولّي مقهقرا

أو ترضى لزيجتي .... بسعيدٍ كما جرى

أبو الحسن لدعد: مسكينةُ على قلة عقلك... وهل مثلي حينيذٍ كان يسألُ عن مثلك. يا مسكينة أنا كان عندي... ولم يزل عندي مبلغٌ من الجواري. كل منهنّ تفوق عليك وعلى الحواري

عرقوب بذاته: ما كان عندك غير الخدامات. وكم جارية من المغنيات.

ويعود أبو الحسن إلى توهمه بأنه حقاً أمير المؤمنين، ويجري الحوار التالي:

أبو الحسن بذاته: يا أمّة الدين. أدركوا ملككم ناصر الدين (وينهض واقفا) الوحا الوحا فأمري واضح مبين. تملكت منذ أربع سنين. في اليوم السابع والثلاثين. من شهر محرم الحرامين. سنة إقبال العنب والتين.

عرقوب بذاته: نعم وأشهد واللّه خير الشاهدين.

أبو الحسن للثلاثة: قولوا لي بعد هذه الشهادة أما تصدّقون بأنّي أمير المؤمنين، ويحضر الرشيد وجعفر متنكرين فرحين بهذا المزاح الذي ذهب أبو الحسن ضحية له بسذاجته وغفلته. ثم يكشفان للجمع في منزل أبي الحسن عن اللعبة، ويبدأ الخليفة بخلع ثياب الدرويش وارتداء ثيابه (الملكية التي يتذكرها أبو الحسن وقد ارتداها من قبل، وكذا يفعل جعفر، وتنكشف اللعبة للجميع، وتنتهي المسرحية بالدعاء للخليفة الذي يعطي مبلغاً من المال لوزيره جعفر لينثره على المسرح، ويكتشف أبو الحسن أن عرقوباً هو الذي دهى به، وتنتهي المسرحية بهذا الشكل:

أبو الحسن بذاته: ها ها هها عقلي اندهى دهاه ذا الشيطان

(مشيراً على عرقوب)

شيخ الضلال هذا المقال مضمن بيان

فالآن جاد عقلي وعاد حسستُ فيما كان

عرفتهُ كشفتُهُ يا أيها الإخوان

(أبو الحسن يصفع عرقوب هايجاً عليه وعرقوب غير مبالٍ ويجمع من الدنانير التي رشها جعفر على الأرض وذلك لحدّ نهاية الفصل)

الجميع بذاتهم: لقد درى.... بما جرى .... لكنْ مضى الأوان

الخليفة بذاته: ياللعجب

الخليفة لجعفر: فليكتتب .... حديثُ ذا الإنسان

(مشيرا إلى أبي الحسن)

وسربنا لسربنا (يأخذ جعفر من يده ويتأهب للذهاب)

-**الجميع :** خليفة بالحفظ والأمان .. انتهت

تحليل المسرحية:

1 – من حيث المضمون:

المسرحية نقد لبعض العادات الاجتماعية السلبية، وأهمّها الإسراف، فالإسراف مذموم في كل شيء، في الحلم والبخل والتبذير، والتوسط محمود، وبهذا تتوازى هذه المسرحية مع مسرحيته الأولى "البخيل" من حيث الإسراف، ولكنها تتقابل معها من حيث الموضوع، فالإسراف في البخل في شخصية "قراد" مذموم، وهذا ما جعله أضحوكة، والإسراف وتبذير الأموال في شخصية أبي الحسن مذموم، وهذا ما جعله أضحوكة لشخصيات المسرحية، وكما أن البخل يجعل من صاحبه سخرية فكذلك التبذير، وهذا ما يقوله النقاش على لسان دعد:

-دعد عثمان: ماذا تنفعه الخيرات والكرامات. فيعود كالأول ينفقها على اللهو والتنزهات.فلا تظنّ بذلك أنيّ أمدح البخل بل أعترف أنه مذموم وقبيح. غير أن الكرم أيضاً إذا كان بدون ترتيب فليس هو مليح. وهل تصرفُ أبي الحسن هو من باب الكرم. لا لعمري بل هو من باب إزالة النعم.

فهو قد أفنى كلَّ إرث أبيه مسرفاً ماله ومال أخيهِ

والذي قد أبقاهُ طه وصي المال قد أفناهُ على الترفيهِ

والمراؤون إذا رأوه غبيَّاً صاحبوه وأمه تنهيه

سلبوا ماله وما منهم الآن صديقاً نراهُ يعبأ فيه

إن الغنى لمثله لا يصلحُ لأنَّه مغفَّلُ

أما أخوهُ بارحٌ ومفلحُ له الغنى يوهلُ

فهو كريمٌ خلقةً لكنه مصّرفٌ بفطنةِ

- دعد وعثمان لذاتهما: كذا جديرٌ للكريم أنه يفي السخا بالحكمة

2 – من حيث المقومات الفنية:

أ - الصراع ونمو الحدث:

أسس النقّاش مسرحيته على حكاية "النائم واليقظان" في "ألف ليلة وليلة"، ولكنه لم يلتزم تلك الحبكة ولا الحوادث كما جاءت في الحكاية، وإنما أفاض في تفاصيل حياة أبي الحسن الخاصة ومشكلاته، وأضاف موضوعاً آخر لم يكن في مصدر الحكاية،وهو حبّ أبي الحسن لدعد ومنافسة أخيه سعيد له في هذا الحب، وهذا لا وجود له في الحكاية.

جعل النقاش مسرحيته في ثلاثة فصول متماسكة من خلال الصراعات التي تنتاب بنيتها أفقياً وعمودياً، وتنامى الصراع منطقيّاً تراتبياً فصلاً بعد فصل إلى أن أفضى إلى نهايتها، وأهم هذه الصراعات ما دار بين أبي الحسن من جهة وبين عثمان ودعد وسلمى وسعيد من جهة، وهو صراع لم يكن في أصل الحكاية، وإذا كان الصراع بين عثمان ودعد وسلمى وبين أبي الحسن مخفياً في بعض خيوطه فإنه ظاهر بين سعيد وأبي الحسن، فالأول يدرك أن أخاه بذّر أمواله مع طه إمام الجامع، ولكنه لا يخالفه في البداية ولا يواجهه لأنه أكبر منه، وهو الذي ربّاه، ولكن هذا الصراع يظهر على الساحة قويّاً ويدخل في نطاق الفعل والفاعلية ويسهم في تحويل العمل المسرحي ويزداد تعقيداً حين تتكشف لسعيد خبايا أبي الحسن في رغبته بالزواج من حبيبته دعد، فقد كان سعيد يظنّ أنّ أخاه أبا الحسن يعمل على تزويجه من دعد، ولكنّ النيّة المبيّتة تتكشّف من خلال هذا الحوار فيتأجج الصراع:

سعيد لأبي الحسن: سامحني عما افتريت به عليك وآمر بالذي يحسن لديك.

أبو الحسن لسعيد: هكذا كان الواجب أن تجيبني من البداية. ولا تعترضني على قصدي بهذه الغاية.لأن المثل السايرينادي على روس الأعلام. لا رهبانية في الإسلام. ومعلومك أنّ أخاك هذا المسكين قد تطلّق من امرأته. وهو لم يزل شاباً فهل يعيش راهباً بقية حياته.

سعيد لأبي الحسن:وبعده.هذه النتيجة يجب لها الاستغراب. لأنها لا توافق بداية الخطاب.

أبو الحسن لسعيد: كيف أتتعجب لقصدي على التأهيل بدعد.كما تتعجّب من البرق قبل الرعد.

سعيد لأبي الحسن: على التأهيل بدعد. دعد. دعد. من يتزوجها.. أ.. أنتَ... أنت... (مغضباً)،

أبو الحسن لسعيد: نعم أ... أنا أ..،أنا لعلك ما استحسنت (مستهزياً).

سعيد لأبي الحسن: عن إذنك لا تطمع نفسك بالمحال. فهذه البنت نصيبي بلا قيل وقال.

أبو الحسن لسعيد: فشرتَ ياسلحفاة ملسا. وخنفسة فطسا. وضفدعة خرسا. بل هي عروسي وفي مرآها أجلي بؤسي. قسماً بلَعضا مكة والحطيم. لئن لم تنتهِ لنصفعن بوجهك الوخيم.

سعيد لأبي الحسن: قل كما تشتهي وتريد. فأنا عن قصدي لا أحيد. كلّه عندي سوا. وكلامك مثل الهوا.

أبو الحسن لسعيد: اخرس يا تعيس. يا ضرطة إبليس. (ويتقابضان متخاصمين)

إن هذا الصراع أدخله النقّاش على الحكاية لتكون ملائمة للإضحاك والعمل المسرحي يبنى أولاً وأخيراً على الصراع، ويتذكر الكثيرون -بعد قراءة هذه الفقرة- المشهد الرابع من الفصل الأول في مسرحية "البخيل" لموليير، إذ يسأل "هرباغون" ابنة "كليانت" عن رأيه في ماريان- وكلاهما يريد الزواج منها فيمتدحها كليانت حتى يفاجأ آخر الأمر بانّ أباه يريد رأيه ومشورته فقط، وهو الذي يريد أن يتزوّج منها. ويتمثّل هذا الصراع بين الإنسان الجشع الذي يريد أن يمتلك كل شيء، وهو إنسان مريض، وبين الإنسان السليم الذي لا يبحث إلا عما يمتلكه، كما تمثّل صراعاً جيلياً فأبو الحسن رجل متزوج ومسنّ، وهو يودّ أن يتزوج من فتاة صبية بعمر ابنته سلمى، أما الصراع الآخر -وهو في أساس الحكاية، ويتمثّل بين أبي الحسن من جهة ومستغليه من جهة، وعلى رأسهم طه إمام الجامع- فهو صراع مذكور، وهو أساس العقدة والعمل،ولكنه يظل رغبة لم تتحقّق لعدم وجود الطرف الثاني في العمل وعدم ظهورهم على ساحته من جهة، ولأن أبا الاسحن نسي الهدف الذي يريد أن يكون خليفة من أجله، وانشغل بالضجيج والمتع الوهمية من جهة أخرى.

ب- الشخصيات:

الشخصيات كثيرة في هذه المسرحية، ولكن أهمّها شخصيتان عنون بهما النقاش مسرحيته، وهما أبو الحسن المغفّل وهارون الرشيد، وسنتوقف عند شخصيتين أخريين لدورهما في بنية الصراع، وهما عرقوب وسعيد.

<u>شخصية أبي الحسن المغفّل:</u> هي الشخصية المحورية الأولى، وهي الأهّم، وقد خلقها النقاش خلقاً جديداً، فهي مختلفة عن شخصية أبي الحسن السوية في حكاية "النائم واليقظان"، فهناك هي متذمرة من الواقع المريض، وهي تنشد الحقّ في الحياة والصدق بين الناس، والأهم من ذلك أنّ هذه الشخصية لا يبدو عليها الغفلة أو الجنون، ولكن النقّاش قدّم في مسرحيته نموذجاً للإنسان الساذج المبذر الذي يحيا بين الحلم والواقع، وهو يصدق حياته الحالمة أكثر مما يصدق الواقع المعيش، وهو رجل انفصامي الشخصية، وهذا ما جعله شخصية غنيّة معقّدة نامية متكاملة، وزاد على ذلك أنه جعله شخصية مغفّلة، فصارت تستدعي الضحك والسخرية. ويكشف الحوار لنا عن إنسان ساذج، ولكنه ذو صوت جميل، وقد هيأ له المؤلف من حوله فئة من المستغلين الذين وجدوا في غفلته فرصة سانحة لاستغلاله والسخرية منه، وأول هؤلاء خادمه عرقوب الذي وجد في سذاجة سيّده فرصة لاستلابه بقيّة ما يملك، وأبو الحسن مبذّر أنفق أمواله وأموال أخيه في اللهو والتنزّه، وهو سكير وصاحب مجالس مع الدراويش

يتعاطى الخمرة والحشيش، ويحلم بأن يستغني عن امرأته العجوز ليتزوّج من دعد الشابة الحسناء، ثم هو لا يدري بعد أن انتقل إلى سرير الملك كيف انقلبت به الحال، فلا يعود يميّز توالي الأيام.

إن هذه الشخصية تخلق فضاء من الوهم حول نفسها وتعيش فيه، وكأنها شرنقة حرير القزّ، ففي الفصل الأول يعيش ضمن هذا الفضاء، وهو فضاء السلطة وحبّ التملك بعد أن هزم الواقع هذه الشخصية الساذجة، وتخلى عنها المراؤون والمستغلون، وهي تخلق فضاء الوهم وتتخلّى عن الواقع لتخلق الممكن وتعيش ضمنه، وهي في الفصل الثاني تجد نفسها ضمن هذا الممكن الذي يتحقّق ويغدو واقعاً، ولكنّ الشكوك تنتاب هذا الواقع الجديد، فيفرّ منه إلى الممكن، ويتمنّى أن يظلّ في الحلم الذي يستمرّ في الفصل الأخير مع أنه جسميّاً قد عاد إلى واقعه، وهو لا يريد أن ينسى حلمه حتى إنه لُيقدم على ضرب أمه التي حاولت إعادته إلى الواقع.

<u>شخصية الخليفة:</u> يمثّل شخصيتين في المسرحية: شخصية الدرويش (دادا مصطفى)، وهي الشخصية الأهم التي تظهر في معظم العمل، وهي من الداخل شخصية هارون الرشيد الذي يظهر في نهاية المسرحية، وشخصية دادا مصطفى تؤدي دورين مع سعيد وجماعته من جهة وبين أبي الحسن من جهة، فيتوسط (دادا مصطفى) لحلّ الخلاف بين الأخوين حول دعد، ويصير الزواج منها القضية التي تشغل أبا الحسن، فهو يتخلى عن أيّ شيء مقابل الفوز بها.

والفضاء الذي تخلقه هذه الشخصية هو فضاء التسلية وتزجية وقت الفراغ، ولكنّ دورها فعّال في بنية المسرحية، فهي التي تشكل الحركة بين الفصلين الأول والثاني وبين الفصلين الثاني والثالث حين ينقل أبا الحسن بوساطة المخدّر من منزله إلى البلاط وبالعكس، وهو الذي يظهر في النهاية ، ليرتدي ملابسه، ويظلّ الخليفة الأول والأخير، ولكنّ همّه هو التسلية، وهذا ما يبدو من خلال هذه النجوى:

-خليفة بذاته: حقّاً صدري قد انشرح بأنواعٍ غزيرة، في مداعبة هذه العيلة الفقيرة. ومع ذلك لابدّ لي أن أتممّ ما خطر في بالي. والصواب أن أتعاهد مع عرقوب لإبلاغ آمالي.

<u>شخصية عرقوب:</u> شخصية ثانوية، ولكنها ذات فعالية أساسية، فهو خادم أبي الحسن، وهو شيخ مجرّب يستطيع أن يظهر بوجهين، فهو يدعي بأنه مخلص لسيده ظاهراً، ولكنه في الحقيقة يستغل سذاجة أبي الحسن ويتعاون مع من يستغله ويسخر منه إذا دُفع له، وهو لايهمّه سوى المال، شخصية انتهازية رخيصة، فلما دفع له الوزير جعفر، وهو متنكّر بلباس (دادا محمود) ليتعاون معه في تخدير سيّده لم يرفض، وهو لا يهتمّ بمصير سيده، وإن كانوا يريدون قتلته، والمهم في ذلك أن يدفعوا الثمن.

-عرقوب لذاته: معلمي أبو الحسن (ناظراً ومخشخشاً الدراهم التي قبضها من جعفر)

-**عرقوب الثلاثة:** عليّ مشترى الكفن لا يسوى نصف ذا الثمن. إن شئتم اقتلوه

وهو قد يبيع نفسه وكرامته في سبيل المال، فلما اشترى منه جعفر الوزارة بالمال قال:

- **عرقوب لجعفر:** أنا... أنا... (حتى يتناول الكيس) أنا عرقوب الكذوب. أنا شقيّ مغضوب. وإن زدت لي كم دينار. فلك أن تسميني حمارا.

وهو في أحواله كلّها ماكر لا يتعامل مع أي شخصية من شخصيات المسرحية بلا مقابل، فهو عبد المال:

-**عرقوب بذاته:** يا تُرى من منّا يضحك على رفيقه أكثر. أظنّني أنا الرابح عليهم من الأصغر إلى الأكبر. لأنني أساير الجميع كلّ واحد على مرامه، وأتنعّم بعطاياه وأنعامه. وحينما يطربون أطرب معهم. وحينما يذهبون أكن متبعهم. لازم أن أقابل سعيد وسلمى. لأخبرهما بما حصل بهذه البرهة. لكي أنال منهما.. (مشيراً عن الدراهم) هاهي معلمتي سلمى بغير شبهه. هاهو معلمي سعيد كلٌّ منهما آتٍ من جهة ، ولذلك كانت هذه الشخصية ضرورية لفاعليتها في الأحداث.

شخصية سعيد: هو أخو أبي الحسن الأصغر، وقد استلب طه إمام الجامع تركة الوالد، ثمّ أنفق أخوه أبو الحسن ما تبقّى منها، وهو يحبّ دعداً وهي تبادله هذا الحبّ، ولكنّ أبا الحسن يرغب في الزواج منها، ولذلك كان لهذه الشخصية دور فعّال في الصراع الظاهري في المسرحية، فقد وقف سعيد إلى جانب الآخرين الذين تتضرّر مصالحهم بسبب غفلة أبي الحسن وجشعه، ومنهم ابنته سلمى، وهذا ما زاد في حدّة شخصية أبي الحسن المحورية، إذ تجمّع عليه الغريب والقريب، وانفضّ الأصدقاء عنه، ولم يبق إلى جانبه إلا بعض المستغلين الذين طمعوا بالمزيد، وهذا ما دفع هذه الشخصية إلى أن تقوم بأفعال مضحكة وتزيد في تعقيدها وغناها، ومع ذلك فإن دور سعيد أقلّ فاعلية من دور عرقوب، فدور الأول ظاهر على السطح، ودور الآخر في العمق.

وهناك شخصيات ثانوية، لها حضورها في المسرحية، ولكنّ فاعليتها أقلّ من فاعلية الشخصيات الأربع السابقة، وأهم هذه الشخصيات شخصية (دادا محمود) الوزير جعفر، وشخصية دعد أخت عثمان الصبيّة الحسناء، وسلمى ابنة أبي الحسن التي تحبّ عثمان، وعثمان أخو دعد، والحاجة أم أبي الحسن وسعيد، ومسرور سيّاف الخليفة، وإسحاق، وهو مملوك وبّواب دار الخليفة والجوقة.

ج – الحبكة الفنية :

سنتناول في هذه العجالة الأساليب وفضاء المسرحية والحوار واللغة والجوقة والغناء.أما الأساليب التي تطالعنا في بنية المسرحية فهي كثيرة، منها السرد، وهو في غير مكان من هذا العمل، ويلجأ الكاتب إلى سرد

الحدث على لسان الشخصيات، ويختصّ هذا السرد برواية ما مضى، وخاصة لأبي الحسن في وصف أصحابه وسرد ما حدث بينه وبينهم من مثل قوله:

قد كنتُ عندهم أعزّ الناس .... فغادروني إذ رأوا إفلاسي

وثمة الأسلوب الواقعي، وهو الذي يعتمد على التفاصيل ، ومن أمثلة ذلك ما دار بين الأخوين عن وصف دعد، وكان سعيد يظنّ أنّ أخاه يريدها له:

-**أبو الحسن سعيد:** شريفة مرتّبة عظيمة. وهي أحسن جداً من امرأتي القديمة. فاصغِ يا أخي لما أقول. ولاتكن بالجواب عجول. فأنا بالحقيقة أدعى باسم أخيك. ولكنني ربيّتك عوض أبيك.

-**سعيد بذاته:** نعمْ نعمْ. نعمَ التربيةُ التي ربيتنيها. ما كلّفتني غيرَ ضياع متروكات أبي على بكرة أبيها.

-**أبو الحسن سعيد:** وها أنتَ لحدّ الآنَ عايش في خيري. ومستغنٍ عن كلِّ أحدٍ غيري. فأريد أن لا تخالفني بما صوبتُ فكري إليه .

هذه التفاصيل الواقعية يعرفها المتفرّج، ولكن الرجل يغرق فيها تأكيداً، وثمة الأسلوب التعبيري، وهو أسلوب السخرية الذي ينظم مسار الأحداث والفصول والشخصيات، وهو كثير في هذه الكوميديا. أما الكلام على الفضاء فإنه ينبغي لنا أن نتوقف عند نقطتين: الإبعاد الزماني والمكاني وفضاء المسرحية.

أما النقطة الأولى (الإبعاد) فإنّ النقاش استطاع أن يخلق واقعاً فنيّاً بديلاً من الواقع الذي يتحدّث عنه ويبتعد عنه زمانياً ومكانياً، فالمسرحية تستهدف العيوب الاجتماعية التي عاصرت النقاش، وهي عيوب يُحتمل وجودُها في كل زمان ومكان، فلم يعبّر عنها المؤلف بالحوار المباشر بين الشخصيات، وإنما التجأ إلى "ألف ليلة وليلة"، ليستعير منها الحكاية التي تعبّر عن هذا الواقع، فأحدث المشابهة بين الواقعين الفني والمعيش، أو الماضي والحاضر، وهو -هنا- إبعاد محدّد زمانياً ومكانياً، فهو من عصر هارون الرشيد، والمكان بغداد، فجاء الموضوع الحكائي خلفية لأحداث الحاضر، وليعرض من خلال هذه الخلفية قضية اجتماعية، هي الإسراف في التبذير، والإبعاد هنا وسيلة لمعالجة هذه العيوب التي يطرحها المؤلف، وهو يترك المجال مفتوحاً إزاء المتلقي لتأويلات عدّة.

والمسرحية ذات فضاء رحب للتغيّر في المكان واللباس والأحلام. أما التغيّر في المكان فهو واضح بين الفصول الثلاثة، يدور الحدث في الفصلين الأول والأخير في بيت أبي الحسن، وهو فقير الحال يدلّ على ذلك اللباس والأثاث، ولكن الحدث يدور في الفصل الثاني في سرايا الخليفة بغرفة ملوكية، وبها ملابس ملوكية وتاج وصولجان . وإذا كان المكان في الفصلين الأول والثالث فقيراً فإن الأحلام فيهما غنية، وأبو الحسن صاحب أحلام متنوعة معقّدة؟ فهو يحلم بالقضاء على طه إمام الجامع الإنسان المخادع الذي

خان الوصية، ويحلم أيضاً بالقضاء على الأصحاب المرائين، ولولا هذه الأحلام لكان إنساناً عادياً، وحلمه الأهمّ هو أنه ينسى واقعه وسنّه ويحلم بالزواج من الصبية الحسناء دعد، وهذا الحلم لامعقول، لأنها لا تبادله الحبّ، أما أحلامه في الفصل الثاني فهي تتغيّر أيضاً وتتلاشى، فتغيّر اللباس والمكانة يعني تغيّر الشخصية وأحلامها التي دفعتها إلى سدّة العرش، فالجميع ينادونه يا مولاي، فينسى في غمرة هذه الأبّهة مرة واحدة ما كان يحلم به، حتى إنه يوقّع على أمر بزواج دعد من سعيد، وكأنه يئدُ الحلم الأكبر الذي كان يلازمه، بل يئد الصراع ويتخلّى عن شخصيته السابقة. وهذه الأحلام هي التي تخلق الفضاء الغني، فتقلب المكان على أعقابه، ويصبح المكان الفقير (الفصل الأول والفصل الثالث) أكثر غنى بالأحلام من المكان الغني. فأبو الحسن يعيش بأحلامه في المسرحية أكثر مما يعيش في واقعه، وهو لا يستيقظ إلاّ حين يرى بعينيه (دادا مصطفى) يرتدي الثياب التي ارتداها هو في الفصل الثاني، وحينذاك تستيقظ هذه الشخصية من غفلتها، ويعود إليها وعيها، وتدرك أنها كانت ضحية لعبة جماعية بدءاً من الخليفة وانتهاء بخادمه الخؤون عرقوب، وقد ترك المؤلف هذه الشخصية مفتوحة على أبعاد تأويلية متعدّدة، فهل اقنتع أبو الحسن بواقعه أو أنّ أحلاماً أخرى ستنتشله من هذا الواقع، وترتفع به إلى فضاءات أخرى؟..

والحوار في هذه المسرحية رشيق مع أنه شعري ونثري، ولكنه في الشعر قصير الأوزان، غنائي ليتناسب مع الألحان التي وضع لها المؤلف فهارس في نهاية المسرحية، وهي أوزان متنوعة بتنّوع الحالات التي تعيش فيها الشخصيات، ويجزم الدارس هنا أنّ هذا الحوار متقدّم مسرحيّاً على الشعر المسرحي الذي نراه في القرن العشرين، فلا نجد القصائد الغنائية المطوّلة التي نجدها في مسرحيات أحمد شوقي وأتباعه، ونثره مصنوع كما وجدنا، ولكنها الصناعة القريبة من العفوية لغةً، ويرتفع نثرها أحياناً إلى مصاف الشعر لولا بعض الركاكة في بعض الألفاظ أحياناً، ثم إن الغناء الذي تؤديه الجوقة أساسي في بنية المسرحية ، وهو غناء قصير تقوم به الجوقة لتخلق المناخ الذي يهيمن على فضاء المسرحية، ومن ذلك -مثلاً- الغناء في بداية الفصل الثاني إذ يستيقظ أبو الحسن، فإذا هو خليفة، فيأتي دور الجوقة بالغناء ليعزّز الوهم:

جوقة بذاتهم: يا مالك الملك الأمين ... احفظ أمير المؤمنين

أبو الحسن بذاته:

حقاً منامٌ طربٌ ... يا ليتهُ شيءٌ يقين

أبا الحسن احرص على نومك ... وألا تقع في الندامة...

يا ليتني أبقى نايماً إلى يوم القيامه

(يجلس قليلاً ثم يرجع فينام)

جوقة بذاتهم: أدمهُ للممالك ... واحرسهُ بالملايكِ

أبو الحسن بذاته: رؤيا ولكنْ حلوةٌ ... يا ربّ زد وبارِكِ

جوقة بذاتهم: يا رب البرية أيّد الدولة العليه (ثلاث مرات بأعلى أصواتهم ويذهبوا)

هكذا كان عمل الجوقة متمّماً للعمل وفاعلا في بنية النص المسرحي.

د – النهاية :

لا يعني ما تقدّم أن هذا العمل يخلو من العيوب التي نراها اليوم، كالسجع الخفيف والصور البيانية المصطنعة أحياناً وبعض الألفاظ العامية وركاكة الجملة التعبيرية، وغلبة المعنى على اللفظ، ولكننا إذا نظرنا إلى هذه المسرحية في عصرها وجدنا أن هذا العمل يستحقّ الوقوف عنده، وهو عمل ريادي فعلاً، فإذا وقفنا -مثلاً- عند اللغة التي صاغ منها النقاش مسرحيته ، ووضعنا بالحسبان الأدب في منتصف القرن الماضي ، ونظرنا إلى اللغة الشعرية التي كانت ترسف بقيود بديعية ومعانٍ هزيلة... أدركنا دور المسرح الشعري في تطوير لغة الشعر في نهاية القرن الماضي وبدايات هذا القرن، وخاصة أن الذين طوروا لغة الشعر كانوا يعملون في المسرح تأليفاً أو ترجمة أو إخراجاً أو تمثيلاً (خليل اليازجي - نجيب الحداد ـ أديب إسحق - خليل مطران - شوقي.. الخ)، والداعي إلى تطوير لغة الشعر في المسرح واضح، وهو أن المسرح يقدّم للعامة، ولذلك قُدّم المعنى على المبنى، واتجه المؤلفون إلى وضوح المعنى وجودته.

إذا نظرنا أخيراً إلى ما سبق بمنظار الأدب في منتصف القرن الماضي وحداثة المسرح والمسرحية وجدناه عطاءً ريادياً يستحق الوقوف عنده هذه الوقفة الطويلة.

المحاضرة السادسة: المسرح الشعري

يتساءل المرء: هل يتحمّل الشعر وحده تبعة إخفاق التأليف المسرحي كما يُشاع اليوم، أو أن وراء هذا الإخفاق أسباباً أخرى؟ وهل ذهبت المسرحية الشعرية إلى غير رجعة، أو أن الشعر لا يزال قابلاً لأن يكون أداة للقول المسرحي؟ وإذا كان الشعر صالحاً للمسرح فهل هو صالح بشكله التقليدي الغنائي الذي نظم عليه أحمد شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم وأترابهم، أو أن الشاعر المسرحي يحتاج إلى تغييرات في بنية الشعر العربي لتتلاءم وبنية المسرحية التي تقوم على التصاعد إلى ذروة الحدث، فالانحدار إلى نهايته، ليكتمل في ذهن المتفرّج؟ وهل هذه التغييرات ضرورية للكشف عن طبيعة كل شخصية على حدة، وبخاصة أن العالم المسرحي متعدّد مركّب وعالم الشعر الغنائي أحادي ذاتي؟ ثم هل هذه التغييرات ضرورية لأن طبيعة المتلّقي في المسرح غير طبيعة المتلقّي في الكتاب؟.

1 - تحديد المصطلح:

يمكننا أن نجد في العنوان مصطلحي "المسرحية الشعرية" و"التقليد"، ولابد أولاً من تحديدهما، ولتحديد المصطلح الأول لا بدّ من أن نفرق بين "الشعر المسرحي" و"المسرح الشعري"، فالأول منهما شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع حسب ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بدءاً من معلقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في "نُعم" إلى حدود المسرحية الشعرية، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن، ومنها "الجنين الشهيد" و"مقتل بزر جمهر، و"نيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيّف" و"المسلول" للأخطل الصغير، ثم تطورت في النصف الثاني من هذا القرن في القصائد الطويلة الدرامية، ك "حفّار القبور" و"المومس العمياء" للسياب، و"البحار

والدرويش" و"السندباد في رحلته الثامنة"" لخليل حاوي وسواها، وهذا ما يبّين أن هذا المصطلح عائم، ولكننا -مع ذلك- يمكننا أن نقول: إنّ الشعر المسرحي هو شعر أولاً ومسرح ثانياً، وهذا يوصلنا إلى تعريف "المسرحية الشعرية"، فهي مسرحية أولاً وشعر ثانياً، وقد بيّن أحد النقاد الفرق بين المصطلحين، فقال: "والتمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلى بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري". 13

ارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوربية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلاّ صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون

فحوّلت الرومانسية المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لا تتناسب والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية لأن الخيال الرومانسي كان يباعد ما بين المسرحية الرومانسية والتمثيل ، وأن المسرح فنّ موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحرّ والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذّر تمثيلها، وهذا ما يجعلها من الشعر المسرحي. فهل لهذه الأسباب صلة بواقع المسرحية الشعرية التقليدية عندنا ؟ وهل هذه الأسباب أدت إلى إخفاقها ؟ والتقليد أن يتبع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، وللتقليد قوانينه وطرقه وشروطه، وقد يقلّد الإنسان سواه تقليداً إرادياً أولا إرادياً، والتقليد غريزي أو مكتسب، والتقليد في أبرز وجوهه محافظة على ما هو سائد ومألوف .

لم يبدأ المسرح شعرياً في العالم فحسب، ولكنه بدأ شعرياً أيضاً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية مناصفة، والنثر فيها مصنوع فنياً إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع شوقي كما يشاع، وإنما بدأ قبله بزمن بعيد، وإن كان المؤرخون، والدارسون لم يحفظوا لنا على وجه الدقة المسرحيات الشعرية العربية الأولى، فلم يؤرخوا لها على وجه الدّقة، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها، لأنهم كانوا ينظرون إلى الرّواية والرواية التمثيلية بمنظار غير منظار الشعر والأدب، حتى إن رواية (زينب) لـ (محمد حسين هيكل) لم يجرؤ صاحبها أن ينسبها إليه، ولم يضع اسمه عليها في الربع الأول من هذا القرن، وإنما كتب على الغلاف

(بقلم فلاح مصري) ظناً منه أن هذه الروايات أقل مكانة من الأدب عامة ومن الشعر خاصة، ولذلك فإن بعض المعاجم المسرحية، وأهمها (معجم المسرحيات العربية والمعربة) لـ (يوسف أسعد داغر) كان متخلخلاً في بعض التواريخ وبعض الأوصاف التي أطلقها على هذه المسرحية أو تلك، وتكرار اسم المسرحية في موضعين، ولاسيما أنّ الكثير من المسرحيات كان يحمل اسمين معاً، فمسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لـ (مارون النقاش) مثال على ذلك، تكون مرة في باب الهمزة تحت عنوان (أبو الحسن المغفل) وتكون مرة أخرى في باب الهاء تحت عنوان (هارون الرشيد)، وليس ذلك وحسب، وإنما هي تأخذ رقمين معاً، لأن المعجم مرقم وهو مرتب ألفبائياً، وعلى كل حال فإن المتفق عليه أن إبراهيم الأحدب في (التحفة الرشيدية- 1868) وخليل اليازجي في (المرؤة والوفاء) أو (الفرج بعد الضيق) 1876، و(الخنساء أو كيد النساء- 1877)، من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية ، وللشيخ عبد الله البستاني (1854 - 1930) خمس مسرحيات شعرية ، منها (مقتل هيروديس وولديه إسكندر وارسطبولس 1889) و (بروتوس أيام قيصر) و(حرب الوردتين). ومن يعد إلى هذا المعجم أو سواه يجد ما يزيد على مئتي مسرحية شعرية خالصة نظمت مابين عامي (1848- 1975)، وهذا العدد لا بأس به إذا وضعنا بالحسبان أن جنس المسرحية وافد، ولكن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيراً من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية، كقصيدة (المجدلية) لـ (سعيد عقل) وسواها وكثير من قصائد جماعة (أبولو) وما بعدها" 5"، ناهيك عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، وخاصة في مرحلة البدايات والريادة، وهذا ما يجعل البتّ في هذا الأمر إشكالية وترجيماً. علينا إذن، أن نصنف هذه المسرحيات الشعرية في قائمتين:

المسرحية الشعرية التقليدية: وهي تمثل مرحلة البدايات ومعظمها كتب على الأوزان الخليلية المعروفة، والمهم فيها -تاريخية أوتراثية- أنها استدعت التراث، ولكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفاً معاصراً من هذه المسرحيات (بنت يفتاح 1935) لسعيد عقل ديك الجن الحمصي 1921) لنسيب عريضة (ذي قار 1932 لعمر أبو ريشة ومسرحيات عدنان مردم (غادة أفاميا 1967 -العباسة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحلاج1971 - ورابعة العدوية 1972، وفي مصر مسرحيات أحمد شوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليك 1893 ومصرع كليوباترة 1929، وقمبيز1931، ومجنون ليلى 1931، وعنترة1932، والست هدى "كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاته:")، ومسرحيات عزيز أباظة: (قيس ولبنى 1942، العباسة 1947، الناصر1950، شجرة الدر1951، غروب الأندلس1952،

2 -القواسم المشتركة بين المسرح الشعري القديم والحديث:

1- بروز السمة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها، سواء في ذلك ما كتبه رجال الدين ومثل على نطاق ضيق في المسارح المدرسية أم ما كتبه رجال الأدب ومثل على نطاق عام.

2- استمدت هذه المسرحيات الشعرية موضوعاتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني وغير ذلك.

3- معظم هذه المسرحيات أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي.

4- يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة .

5- انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغةً وسماتٍ، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، لأن الشاعر لا يدعها تعبر عن نفسها وخصوصيتها.

6- في هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة.

7- اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي

المحاضرة السابعة: نموذج للمسرح الشعري: "مجنون ليلى" لأحمد شوقي.

أ- ملخص المسرحية: تتألف هذه المسرحية من خمسة فصول، يضعنا الشاعر في الفصل الأول في حي بني عامر، ويعرض علينا منظراً أمام خيام المهدي -والد ليلى- فتخرج ليلى ويدها في يد ابن ذريح رسول قيس إلى ليلى، ويتحدثان في صلة الحب بين قيس وليلى التي لا تتنكر لهذا الحب، ولكنها في الوقت ذاته تقدّس التقاليد، فتبدأ عقدة المسرحية، ثم ينفضّ السامرون فيرى قيس متوجها نحو خيام ليلى، ثم يلتقي منازلاً -منافسه على حب ليلى-، ويتشاجران وينفرد زياد -راوية قيس وصديقه الحميم في حين ينفرد قيس بليلى ليطلب من والدها النار، فتأتي ليلى بها، وينسى قيس نفسه حين يراها، حتى تكاد النار تلتهم جسده، فتستغيث ليلى بوالدها لإخمادها وإيقاظ قيس، ثم يأمره بالانصراف.

وننتقل مع قيس في الفصل الثاني إلى طريق من طرق القوافل بين نجد ويثرب على مقربة من مضارب بني عامر على سفح جبل التوباد، ونرى قيساً وزياداً جالسين إلى جذع نخلة يتحادثان ثم تصل إليهما بلهاء -جارية قيس- تحمل لهما قصعة فيها ذبيحة رقاها عرّاف اليمامة، وأشار بأن يأكل قيس منها ليشفى من حب ليلى، ثم يمر ابن عوف (أمير الصدقات) وكاتبه نصيب فيتعرف إلى قيس الذي كان مطروحاً على الأرض مغشياً عليه، فيعلم خبره، ويناجيه باسم ليلى فيفيق،ويعرض عليه أن يقوم بالوساطة بينه وبين أهل ليلى، فيرحب قيس بهذه الوساطة ويُسرّ بها.

ويصل ابن عوف إلى حي بني عامر في الفصل الثالث، فيُفاجأ بأن الحي قد تدجج بالسلاح بعد أن أهدر الخليفة الأموي دم قيس، ويحاول ابن عوف إقناع المهدي -والد ليلى-، ولكن منازلاً -غريم قيس- يغري الناس بقتله، ثم جاء لخطبتها (ورد الثقفي)، فتخضع ليلى للتقاليد، ويتحاور المهدي وابن عوف، ثم ينادي الرجل ابنته لتدلي برأيها، ويفاجأ ابن عوف والقارئ أن ليلى ترفض الزواج من قيس ولو كان مراون من رسله، وتندم حين تعلم أنها قد خطبت لورد الثقفي، ولكن الأمر قد خرج من يديها.

ويتألف الفصل الرابع من منظر، نشاهد في الأول منهما قيساً في وادٍ من وديان الجن وهم يرحبون به بعد نقاش حاد بينهم، ثم يستقبله شيطانه الشعري (الأموي)، ويتناقشان في أمور الشعر، ثم يهديه إلى الطريق إلى ليلى، ونجده في المنظر الثاني في ديار ثقيف إلى جانب ورد (زوج ليلى) وهو يخلي لهما سبيل اللقاء، ولكنهما يختلفان لأن ليلى تظل وفية للزوج والتقاليد، فيخرج قيس، وهي مصابة بالداء ضعيفة.

وينتقل بنا الفصل الخامس إلى مقبرة بني عامر بالقرب من قبر جديد هو قبر ليلى، وثمة مجموعة من الناس يعزون المهدي وورد الثقفي، ثم نرى قيسا يناجي جبل التوباد، ويجتمع هو وراويته زياد ببشر، وهو رجل من بني عامر، فيقدم له العزاء دون أن يعرف أنه لا يعلم بموت ليلى، فيغمى على قيس، ثم

يفيق، ويأتي شيطانه الأموي، ويدفعه إلى أن يهتف بليلى ويملأ الدنيا بها شعراً، ولكن قيساً يغدو هيكلاً أو شبحاً بعد فقدها، ويقترب من قبرها، فيتلقاه زياد ويسنده، ثم لا تلبث روحه أن تفيض فوق قبر ليلى.

تحليل المسرحية:

1 – من حيث المضمون:

تقول المسرحية: إن الموت حباً في سبيل الأخلاق والقيم الرفيعة أهم من العيش والسعادة في ظلّ حياة بلا أخلاق وقيم، فالتضحية بالحب والحياة أمر ضروري إذا كان ذلك يتعارض مع العادات والتقاليد والقيم، وكأن الشاعر يدعو إلى استمرار هذه القيم في العصر الحديث، ويبدو أن لهذا القول صلة بتأثر شوقي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء دراسته في فرنسا، وقد اتخذ من مسرحه وخاصة في مسرحيته التي نحن بصددها، مدرسة لعزة النفس والإباء والأخلاق كما فعل "كورنيي" من قبل، فليلى تضحي بحبها في سبيل التقاليد، وهذه صورة كلاسيكية استقاها من "كورنيي"، ولكن صورة الموت في نهاية المسرحية جاءت رومانسية فالمحب لا يموت، وإنما يغدو بين الملائكة، ويحل في عناصر الطبيعة وتحل فيه، وهذا ما جاء على لسان ابن ذريح في حديثه عن ليلى بعد موتها، ابن ذريح :

يا ليلَ، قبرُكِ ربوةُ الخلدِ .... نَفَحَ النعيمُ بها ثرى نجدِ

في كلِّ ناحيةٍ أرى ملكا ... يتنفسَّون تنفسَ الوردِ

لبسوا الجمانَ الرطبَ أجنحةً .... وتناثروا كتناثرِ العقدِ

وتقابلوا فعلى تحيَّتهم ..... صوبُ الغمامةِ أو صدى الرَّعدِ

نفحاتُ طيبٍ ها هنا وهنا .... ما للرياضِ بهنّ من عهدِ"**14**

2 – من حيث المقومات الفنية:

أ - الصراع ونمو الحدث:

يتمتع هذا العمل بوحدة الموضوع، فقد دار موضوعه حول الحب العذري بين قيس وليلى، وهو موضوع شهير في التراث الأدبي، وينتظم المسرحية من بدايتها إلى نهايتها باستثناء ما جاء في المنظر الأول - الفصل الرابع من موضوع جانبي هو موضوع الشعر، والمهم أن الشاعر جعل وقدة هذا الحب أكبر من أن يتحملها قلب بشري، وخاصة أنه حب تمكن من قلب البطل منذ الطفولة حين كانا يرعيان الماشية معاً، وقد نما هذا الحب وشبّ مع الزمن، ومازال لجبل التوباد مكانة خاصة في قلب قيس، لأنه المكان الذي شهد ولادة هذا الحب وصباه وشبابه، وعلى سفحه عاشا معاً: لعبا وتناغيا وتناجيا، ولذلك غدا هذا الحب

مهيمناً على قلب قيس، فهو يدفعه دفعاً إلى ديار الحبيبة في بيت الأهل أو في بيت الزوج، وهو يدفعه إلى الإغماء ثم الجنون، ثم الموت.

والحدث الرئيس الذي تدور حوله المسرحية هو زواج قيس وليلى ووقوف التقاليد القبلية حائلاً دون تحقيق ذلك، بسبب ما عرف عن العرب من أنهم يمتنعون عن تزويج بناتهم ممن يشبب بهن، وينمو الحدث شيئاً فشيئاً حتى يفضي إلى النهاية، ولا يتحقق هذا الحلم، بل يفضي بصاحبه إلى الموت حباً كما قرأنا في قراءة المسرحية.

في النص عثرات وعيوب تعترض سير الحدث وتعوق نمو حركته، وهي كثيرة، وأهمها:

1- أن نمو الحدث يتوقف تماماً في الفصل الرابع المنظر الأول إذ ينقلنا الشاعر إلى قرية من قرى الجن، ويتناول موضوعاً آخر هو موضوع الشعر بين قيس وشيطانه الأموي، فإقحام هذا الموضوع على الموضوع الرئيس أعاق نمو الحدث الأصلي، بل أوقفه وشُلّت حركة الصراع، ليتحدث عن قضايا هامشية عن الجن ونسبها إلى إبليس والافتخار بهذا النسب والحديث عن العداوة بينها وبين البشر، ولا يشفع لذلك حديث الجن عن قيس أو حديثها عن الشعر، وقيس أحد أكبر شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، ولكن هذه الموضوعات المختلفة ليست موظفة في بنية الحدث الرئيس ولا في بنية العمل المسرحي.

2- وثمة أبيات لا وظيفة لها، وقد أقحمها الشاعر إقحاماً لجماليتها الخاصة أو لجمالية محتواها، وتبدو مدسوسة وحشواً، كالحديث عن الوطن في نهاية العمل المسرحي، ولا يشفع لذلك أن يكون البيت على لسان قيس وأنه يفضل وطنه على الخلد بحجة أن قبر حبيبته فيه، ولكن الصوت هو صوت شوقي لا صوت قيس، والفكرة هي فكرة شوقي، وهذا ما جعل البيت غريباً عن الشخصية التي تنطق به، فالشقاء هو شقاء شوقي حين نفي، ولذلك ارتفعت العاطفية والذاتية وبرزتا على حساب شخصية قيس: إني أحبُّ وإن شقيتُ به .... وطني وأوثرهُ على الخلدِ"**15**

3- وقد يتدخل الشاعر في بنية الحدث المسرحي، فيقف بين الممثلين وإن اختفى وراءهم ليعظ ويعلّم، وهذا لا يجوز أبداً في العمل المسرحي، فالمؤلف لا يعبر عن وجهة نظره كما في الشعر الغنائي وإنما يدع شخصياته حرة مستقلة تعبر هي عن وجهات نظرها ، أما شوقي الشاعر الغنائي فهو يأبى إلا أن يطلَّ برأسه في نهاية المسرحية ليدلي بصوته، وكأنه أحد الممثلين أو كأنه قيس أو كأنه البطل التراجيدي، وليس ذلك وحسب، وإنما يأتي الحديث عن المجنون وليلاه بضمير الغائب المفرد، ولا يشفع له ذلك إن جاء صوته على لسان قيس في نهاية الفصل الأخير:

نحنُ في الدنيا وإن لم ترنا .... لم تمُت ليلى ولا المجنونُ مات"16"

فهذا الصوت هو صوت الشاعر نفسه وهو يعبر عن وجهة نظره في أن حكاية ليلى والمجنون خالدة، -وأن ما خلدها هو شعر هذا الشاعر الأموي الكبير، وهذا يعني أن ذاتية المؤلف العارمة لاتزال في بنية هذا العمل المسرحي ولم تخرج منه خروجاً كلياً أو أن آثارها مازالت واضحة فيه. هذا إضافة إلى القصائد الغنائية والمقطعات التي انتابت معظم الفصول وخاصة الأخير منها، فكانت سداً منيعاً أمام تدفق حركة الحدث ونموه، وسيأتي الحديث عن ذلك في الحوار.

أما وضع الصراع في هذا العمل فهو ممتلئ بالعيوب التي شُلَّت حركته، فأساس الصراع هو بين حب قيس وليلى من جهة وبين التقاليد القبلية المتوارثة من جهة، والحب عاطفة داخلية وإحساس آسر، أما التقاليد والأخلاق فهي خارجية، ولذلك فإن التعارض بينهما قد يولد في العمل المسرحي صراعاً نفسياً داخلياً عنيفاً يغني العمل ويثريه، ويذكر المؤلف على لسان ليلى ماكان بين قيس وليلى من حبّ وما جرى من صراع:

يعلمُ اللهُ وحدهُ ما لقيس .... من هوى في جوانحي مُستكنِّ

إنني في الهوى وقيساً سواءٌ ... دنُّ قيسٍ من الصبابةِ دنّي

أنا بينَ اثنتين كلتاهما .... النار فلا تْلحَني ولكن أعنّي

بينَ حرصي على قداسةِ عرضي .. واحتفاظي بمن أحبُّ وضنّي

صنتُ منذ الحداثة الحبَ جَهْدي .. وهو مُسْتَهْتَرُ الهوى لمْ يَصُنّيَ

قد تَغَنّى بليلةِ الغَيْلِ ، ماذا ... كان بالغَيْلِ بين قَيْسٍ وبيني

كلُّ ما بينَنا سلامٌ وردٌّ .... بينَ عينٍ من الرّفاق وأذنِ

وتبسَّمْتُ في الطّريق إليهِ ... ومضى شأنَه وسِرْتُ لشأني"17"

وثمة فرص لتأجيج الصراع الداخلي، ولكن الشاعر لم يستطع أن يستغل فرصة واحدة، وأهمها ما جاء في الفصل الثالث إذا حضر ابن عوف أمير الصدقات في الحجاز وعامل من عمال بني أمية ليخطب ليلى من أبيها إلى قيس، فيخيرها أبوها الأمر، ولكنها سرعان ما ترفض قيساً وتفضّل عليه رجلاً آخر لا تعرفه جاء من بني ثقيف يخطبها، حتى إنها هي التي تطلب من أبيها أن يستقدم ورداً وأن يرسل في الحال إلى قاضي نجد ليتم الزواج في هذا اليوم، وكأنها على عجلة من أمرها، مع أن الحوار يظهر تعلقها بقيس، ولكنها في الوقت نفسه متمسكة بالتقاليد المعهودة، ويظهر هذا الحب ضعيفاً باهتاً إزاء هذه التقاليد، كما تظهر ليلى حكيمة، عقلها أكبر من قلبها، ولا يشفع لها ندمها بعد أن قضي الأمر، ولننظر كيف تجري الأمور سريعة بلا صراع داخلي، وكأن الحب أمر هامشي عابر:

ليلى: أقيساً تريدُ؟

ابن عوف: نعم!

ليلى: إنه منى القلبِ أو منتهى شغلهِ

ولكن أترضى حجابي يزال .. وتمشي الظنون على سدْلِهِ

ويمشي أبي فَيغُضُّ الجبينَ .. وينظرُ في الأرضِ من ذُلهِ

يداري لأجلي فضولَ ا لشيوخِ .. ويقتلُني الغمُّ ومن أجلهِ

يميناً لقيت الأمرين من ... حماقة قيس ومن جهله

فضّحتُ به في شعابِ الحجازِ .. وفي حزنِ نجدٍ وفي سهلهِ

(في حياء وإباء) ..

فخذ قيسا يا سيدي في حماكَ وألقِ الأمانِ على رحلهِ

ولا يفتكرْ ساعةً بالزواجِ .. ولو كان مروانُ من رُسْلِهِ

ابن عوف:

إذن لن تقبلي قيساً .. ولن ترضي به بعلاً

إذن أخفق مسعاي .. وخاب القصدُ يا ليلى

ليلى:

على أنك مشكورٌ ... ولا أنسى لك الفّضْلا

وأوصيك بقيسِ الخير .. لازلت لهُ أهلا

لقد يعوزه حامٍ ... فكنه أيها المولى

(تلتفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس في عينها دموعاً)

أبي كان وردّ ها هنا منذُ ساعةٍ .. ففيمَ أتى؟ مايبتغي؟

المهدي: جاء يخطبُ

ابن عوف: ومن وردُ ياليلى وهل تعرفينه؟

ليلى: فتىَ من ثَقْيفٍ خالص القلب طَيِّبُ

أتى خاطباً بعد افتضاحي بغيره .. وعاري، أهذا يابن عوفٍ يُخيَّبُ؟

أبي، أين وردُ الآن؟

المهدي: عند قرابةٍ من الحي ضمّوه إليهم ورَحّبوا

فإن شئتِ أرسلنا إليهِ

ليلى: ابعث ادعهُ وجئنا بقاضي نجدٍ اليومَ يكتُبُ"18"

إنّ هذا الاتجاه الأخلاقي العنيف أخفى وطمس النوازع الإنسانية فمحاها، وصارت الشخصيات متشابهة أو غير متكافئة، فليلى ووالدها المهدي وورد الثقفي من طينة واحدة، ولكن قيسا من طينة أخرى، فهو قد انقاد لنوازعه فكان ضحية لها في مجتمع يقف مانعاً إزاء تحقيقها، إن التشابه بين الشخصيات جعل قيسا غريبا عن بيئته، وهذا ما جنى على هذه المسرحية الشعرية، فخنق الصراع المسرحي النفسي في مهده وبسهولة بالغة، فلم يلتفت الشاعر إلى تصوير المشقات التي تعانيها شخصياته، فالحدث وروايته هو الأهم عند شوقي، ولم يعمق حركة المسرحية الداخلية ونموها، ويعيد الدكتور محمد مندور إخفاق شوقي في هذا الجانب من مسرحياته الشعرية كلها إلى سببين:(أولهما أن شوقي قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية، وقد لا يكون هذا الاختيار في مبدئه سببا لضعف تأثير مسرحياته، فقد اعتمد كورني من قبله على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغا رائعا في "السيد" و"هوراس" و"سينا" وغيرها من مآسيه. ولكن كورني لم يسلك مسلك شوقي في تخير المبادئ الأخلاقية التي يدخلها في صراع مع العواطف البشرية، فالأخلاق التي يستند إليها كورني ترجع في جوهرها إلى ما يسميه علماء الأخلاق أدب الرياضة والاستصلاح أي أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهي. وأما شوقي فإن مبادىء الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى ب(أدب المواضعة والاصطلاح)، أي ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها في الضمير الفردي، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير، بل تستند إلى رأي الجماعة في الفرد وحكمهم عليه. وجزاؤها يصدر عن رأي الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد. وبذلك لم تصبح مبادىء الأخلاق عنده شيئا مستقرا في أعماق النفس البشرية، حيث تستقر أيضا المشاعر والعواطف والشهوات، بحيث يمكن أن يجري الصراع العنيف الذي يمزق النفس البشرية، ويثير تفكير ومشاعر القارىء أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه ويرتفع انفعاله ، وهذا واضح في مأساة المجنون مثلاً ، حيث لا يجري الصراع في نفس ليلى بين الحب والواجب بل بين الحب وتقاليد العرب، فهي لا ترفض الزواج من قيس لأن ضميرها يأبى هذا الزواج، بل لأن العرب تستنكر زواج الفتاة بمن شبب بها وفضح حبه لها.....

والسبب الثاني هو أن شوقي لم يعمّق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية. ولذلك لا نجد في مسرحياته صراعاً حقاً عنيفاً بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية. فنحن لا نلمح في مجنون ليلى آثاراً قوية لذلك الصراع، ولا تمزقا داخليا عنيفا يهز مشاعرنا، وعلى العكس من ذلك يمر هذا الصراع مرورا هينا، فوالد ليلى يفّوض لها الأمر ويترك لها الخيار، فتفضّل في يسر وسهولة وردا الثقفي على قيس، دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا أو أثار في نفسها شجونا. وإذا كان شوقي لم يشأ أن ينطق ليلى أمام أبيها أو أهل قبيلتها بما يفصح عن هذا الصراع، فقد كانت لديه وسائل مسرحية معروفة يستطيع بها أن يصور لنا هذا الصراع المؤثر بواسطة ما يسمونه ب(الائتمان) أو بواسطة (المناجاة)."(19)

2- الشخصيات:

الشخصية هي العنصر الهام في النص، وهي التي تشكل وحدة مفصلية وخاصة في مجالها العلائقي لا بصفاتها الخاصة وحسب، وفي هذا النص حوالي عشرين شخصية إضافة إلى الشياطين والرجال والحداة والفتيات وغيرهم، ولكن الكثير من هذه الشخصيات لا يخدم ما يقوله النص، ويمكننا أن نستغني عن كثير منها دون إساءة إلى وظيفة النص، ولذلك سنتوقف عند تحليل شخصيتي قيس وليلى لأن العمل يدور حول حبهما، ولأنهما الشخصيتان المحوريتان والأكثر أهمية.

<u>شخصية قيس:</u> إن التّسمية(قيس) تعيدنا إلى العنوان,مجنون ليلى) وهذه التسمية، وهذا العنوان مفتاحان نصيان هامان للولوج إلى الدلالة من خلالهما، ويكفي أن نقول: إن شخصية قيس مرجعية، وهي شخصية العاشق المتيم الذي يموت حبا في التراث الأدبي، وهذا يعني أنها شخصية ارتجاعية تحيل دائما إلى الوراء، وتحيل إلى خارج النص، وهي تحاول أن تحاكي الواقع الذي جاء في الكتب الأدبية وتستعيده، وهذا يعني أنها شخصية غير نصية. والمهم هنا أن نتلمس صفات هذه الشخصية في النص.

هو أولا سيد من سادات قومه وابن لسادة نجب، وهذا ما جاء على لسان منازل خصمه في حب ليلى وان كان منازل يسوق هذه الصفات ليوقع بقيس، فهو يمدحه ويسوق أماديحه ليحمله تبعة ما فعلت أشعاره بليلى وأهلها وعادات القبيلة ويطلب دمه ثمنا لذلك:منازل: «حيث يستقبل الجمعين خطيباً»:

إن قيساً معشرَ الحي أخٌ .... وابن عمٍّ أفمنه تبرأونْ؟

أصوات: لا وربِّ البيتِ

منازل:

أصغوا لي إذن ... ثم ظنّوا كيف شئم بي الظنونْ

إن قيساً شاعر البيد الذي ... لا يُجارى أفأنتم منكرونْ؟

أصوات: لا وربّ البيت

منازل

أصغوا لي إذن .... ثم ظنّوا كيف شئتم بي الظنونْ

إن قيساً سيدٌ من عامرٍ .... وابن ساداتٍ، أفيه تمترون؟

أصوات: لا وربّ البيت

منازل:

أصغوا لي إذن .... ثم ظنّوا كيف شئتم بي الظنونْ

إن قيساً قد بنى المجدّ لكمْ ... ولنجدٍ أبقيسٍ تكفُرون؟

أصوات: لا ورب البيتِ

منازل:

أصغوا لي إذن ... ثم ظنّوا كيف شئتم بين الظنونْ

إن قيساً كامل في عقلهِ ... أو آنستم على قيس الجنون"20".....إلخ

وقيس ثانياً شاعر عبقري باعتراف الجميع، ويروي شعره القريب والبعيد والصديق والخصم، ومن الذين يروون شعره ويحبونه المهدي -والد ليلى- على الرغم مما فيه من إساءة إليه قياساً على التقاليد القبلية المعروفة في ذلك الوقت: المهدي «يناجي قيساً في غيبوبته»:

أبا المهدي عوفيت ... ويا بورك في عمرك

أراني شعرُك الويلَ ... وما أروي سوى شعرِك

كما لذ على الكرهِ ... كلامُ الله للمشرك"**21**"

وهو ثالثاً عاشق متيمٌ بحب ليلى ، بل هو فارس من فرسان العشق، وشخصية تراجيدية أسطورية، وهو ذو عاطفة متأججة، ولا يرى أنثى سواها، ولا يحيد عن حبها حتى لو أودى ذلك بحياته، وهو يركب الأهوال ويتعرض لهدر دمه من أولياء الأمور، ولكنه لا يهاب ذلك، فالحب هو استمراره، وهو أقوى من الموت، وهو يقصد بيتها مع أنه يعلم أنه في ذلك يعرض سمعته ومكانته وحياته للأخطار، ولا يتوانى في أن يجعل بيتها كعبته:

إن النّاس شطرَ البيتِ ولّوا وجوههم ... تلمَّسْتُ ركني بيتها في صلاتيا"**22**"

وقيس هو المجنون أو شبيهه، فقد تمكن هذا الحب من قلبه وعقله، وكان الحب جارفاً مسيطراً مستبداً، وجعله مسلوب الإرادة، خاضعاً لتأثير الحبّ، وقد اختلف في عقله الناس، وهو في خلاصة الأمر جنون الحب العذري، ولكن الشاعر بالغ في صورة هذا الحب المستبد، وفي رسم صورة العاشق، فهو في النص بين إغماء وصحو، فلا تواجهه صعوبة حتى يرتمي مغمياً عليه، ولا يصحو إلاّ إذا ذكر له أو فوق رأسه اسم ليلى .

وبما أن شخصية قيس 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 ابن عوف وزياد، ولكن الشخصيات التي تقف عائقاً أمام تحقيقه كثيرة، منها الخليفة ذاته ومنازل والمهدي وليلى ذاتها، ولذلك كانت شخصية قيس محورية من جهة وقطباً لمجالات علائقية من جهة، وهي شخصية متكاملة، ولكنَّ تكاملّها جاء من التراث أكثر مما جاء من النص، وهي جاءت متطابقة مع مرجعها (التراث الأدبي) تطابقاً أميناً، وهذا يعني أن فضل الشاعر في الشعر الذي قدمه لا في خلق شخصية مسرحية.

<u>شخصية ليلى:</u> لليلى نصيب في العنوان (مجنون ليلى)، وإن كان هذا النصيب جاء من الإضافة، ولكنه دال في ضرورته وتقابله مع شخصية البطل المحورية، وهي شخصية فاعلة في الأحداث، ففي تخييرها واختيارها قلبت الموازين، وأفضت إلى المأساة بنفسها وبغيرها وهي شخصية مرجعية كشخصية قيس، وهذا يعني أنها إرجاعية تحيل إلى الوراء، وإلى خارج النص وصفاتها في النص:

هي أولا محبة لقيس، وقد أحبته منذ كانا طفلين يرعيان البهم معاً على سفح جبل التوباد، وهي تناجي اسمه وتذكره حين الملمات، وهي لا تتنكر لهذا الحب ولا تنكره أمام نفسها وأمام الناس، ولكنها تخشى من ذلك إذ كان حبّها عذرياً صادقاً شريفَ الغاية، و تصرح به حتى لابن ذريح:

يعلمُ الله ما لقيسٍ ... من هوىً في جوانحي مستكنَّ

إنني في الهوى وقيساً سواءٌ ... دَنَّ قيسٍ في الصَّبابةِ دَنُّي"23"

وهي ثانياً أنثى عفيفة تحفظ العهود ولاتخون عهداً، وهي لذلك تقابل الوفاء بالوفاء ضاربة بعواطفها عرض الحائط، فتحكم عقلها في أمورها وحياتها، وهي ليست شبيهة بقيس تنهار إزاء الحب الجارف، بل هي شخصية متماسكة،وهي لذلك ترفض عرض قيس بأن تفر معه من بيت زوجها ليعيشا معاً:

قيس: بل تذهبِيْنَ معِيْ..

ليلى: لا، لا أخُون لهُ ... عهداً فما حاد عن عهدي ولا خَانا

فتىً كنبع الصفا لم يختلفْ خلقاً .... ولا تلوَّنَ كالفتيانِ ألوانَاْ"**24**"

وهي ثالثاً ذات رأي سديد، حتى إن المؤلف جعل البون بين عقلها وقلبها شاسعاً، وبالغ في إبراز هذه الصفة وهذا الجانب ليسوغ لنا ما قامت به ليلى من اختيار بمحض إرادتها، وبالغ من جهة، وليصل بنا إلى نهاية المأساة من جهة، فطمس شخصيتها وفرديتها، حتى إن والدها المهدي كان قد أطلق لها حريتها فيمن تختاره، لانه واثق من عقلها الراجح سلفاً:

المهدي:

هو الحكُم يا ليلَ ما تحْكمِين ... خذي في الخِطَابِ وفي فصلِهِ"25"

ويؤكد الشاعر على لسان أحد الحضور أن عقل ليلى ناضج مكتمل، وهو يتجاوز عمرها الفتي بكثير، والحقيقة ان هذا الصوت يعود إلى الشاعر وتمسكه بالتقاليد وأمثالها:

الثاني:

أراها وإن لم تَخَطَّ الشَّبَاْبَ ... عجوزاً على الرّأي لا تُغلبُ

تَصَونُ القديمَ وترعى الرَّميمَ ... وتُعْطِي التقاليدَ ما توجبُ

وبالجاهلية إعجابُها ... إذا قلَّ بالسَّلف المعجبَ

ومن سُنّةِ البِيد نفضُ الأكفِّ ... من العاشقين إذا شبَّبُوا"**26**".

وهي منذ البداية تتغنى بالعادات والتقاليد والبيد، ومع ذلك كله فإن الشاعر لم يوفق في رسم صورة هذه الشخصية رسماً مقنعاً ومسرحياً، فهي في غير مكان تشفع لقيس عند أبيها، بل إنها تظهر ما يتناقض مع بناء شخصيتها، ولذلك جاءت مواقفها متخلخلة، فهي مثلاً، تسرع في عمليه الاختيار إلى رفض قيس، ولكنها في مكان آخر ترجو أباها ألاَّ يلتفت إلى ما يقوله الناس عنهما، وهذا يعني أنها لا تلتفت إلى ما يقال ويشاع، وأنَّها تقرب عواطفها وقلبها في هذا الموقف، مع أن قيساً يصاب بالإغماء في دارها، وتسغيث بأبيها لنجدته:

المهدي: يرانا الناسُ يا ليلى

ليلى : أبي انْفِ النَّاس من فكرِكْ

هنا لا تقع العينُ ... على غيري ولا غيرك

ولا يطلعُ إنسانٌ ... على سرّي ولا سرّكْ

ولا أجدَر من قيسٍ ... بإشفاقك أو برّكْ"27"

وهي في مكان آخر تعترف أمام الجميع بحبها لقيس من جهة، وبتمسكها بالتقاليد من جهة،وهي حين تُخيّر تقف إلى جانب التقاليد بسرعة وبصراحة ودون صراع نفسي، ومع ذلك نجد في المسرحية ما يتناقض مع هذا الموقف، فهي في الفصل الرابع يزول إعجابها بهذه التقاليد، وتدعي أنها وقيساً من ضحاياها، وتظهر تذمرها من زواجها الذي اختارته بنفسها:

كلانا قيسُ مذبوحٌ ... قتيل الأبِ والأمّ

طعيّنانِ بسكّيْن ... من العادة والوهمِ

لقد زُوّجْتُ ممَّن لَمْ ... يكن ذوقي ولا طعميْ

ومن يكبُرُ عن سنّي ... ومن يصغُرُ عن علميْ

غريبٌ لا من الحيّ ... ولا من ولدِ العمّ

ولا ثروته تُرْبِي ... على مالِ أبِيْ الجَمَّ

فنحنُ اليومَ في بيتٍ ... على ضدّيْنِ مُنْضَمّ"28"

ثم تعود بلا مسوغ بعد قليل إلى أحضان تلك التقاليد حين يطرح عليها قيس أن تعيش إلى جانبه:

ليلى: إني أراك أبا المهدّي غَيْرانَا

وردٌ هو الزوجُ، فاعلم قيُس أنَّ لهُ... حقاً عليّ أؤدّيْهِ وسُلْطَاْنَا

قيس: إذن تحابيتما؟

ليلى: بل أنت تظلمني ... فما أحبَّ سواك القلبُ إنسانا"29"

هذا التناقض في رسم شخصية ليلى وفي مواقفها عيب من عيوب رسم الشخصيات المسرحية.

إن تصوير الشخصيات في هذه المسرحية بسيط ، فهو يتوقف عند حدودها المرجعية في التراث الأدبي وفي الأخبار المتناقضة هنا وهناك، ولذلك أعاد شوقي هذا التناقض في الأخبار في المسرحية دون أن يتنبه إلى حقيقة البنية المسرحية، وهو يتوقف عند العواطف العامة، ولا يجاوزها إلى خصوصية كل شخصية على حدة، ولا يصل إلى أعماقها وعواطفها الداخلية، ولا يبتعد عن سطحها وعناوينها ((ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية))" 30"، ((حتى إن شخصياته الثانوية أحياناً هي أقرب إلى الحياة من شخصياته المحورية ، فهو لم يحاول أن يتدخل بشؤونها، فبدت على حقيقتها))"31"، أو هي أكثر توفيقاً من تلك، ومردّ ذلك من وجهة نظرنا أنه هو الذي يتحدث عن شخصياته فلا يدعها تتحدث عن نفسها، لذلك جاءت بسيطة التركيب، قليلة الألوان، ثابتة، ضحلة الغور يشوبها بعض التناقض.

3- الحبكة الفنية:

تقوم المسرحية سلفاً على الانتصار للعادات والتقاليد القبلية وتغليبها على عاطفة الحب الفردية ، ولكن الشاعر يتناسى مقابل ذلك في بعض جزئيات المسرحية ما يتناقض والمبدأ الذي يقوم عليه عمله المسرحي، فالعمل يقدس التقاليد، ولكن الشاعر يدسُّ بعض الأحداث دون أن يتنبه عليها فيحدث التناقض جلياً، فهو في الفصل الرابع -المنظر الثاني يجعل ورداً زوج ليلى يخلي المكان في سبيل لقاء العاشقين - قيس وليلى - في خيمته ، وهذا عيب غير مستساغ ، وخاصة في العادات والتقاليد العربية حتى يومنا هذا، فمهما تكن النخوة وسماحة النفس فإن العربي، أو الإنسان بصورة عامة، لا يسمح بمثل هذا الموقف.

وثمة موقف آخر معنوي يعيب بنية المسرحية في المنظر ذاته، وهو بقاء ليلى عذراء في كنف رجل بدوي يقدس رابطة الزواج، بل إن ليلى تموت وهي عذراء، وهي تؤكد لجاريتها "عفراء" ذلك مع أنها تحت بعل، ويؤكد ورد ذلك أيضاً، ويبين أن شعر قيس هو الذي دفعه إلى التعلق بها والزواج منها:

بَنَيتُ بها فتهيَّبتُها ... وأيُّ امرئ هاب قبلي الحلالا

فشِعركَ يا قيسُ أصلُ البلاء ... لقيتُ به وبليلى الضَّلالا

كساها جمالاً فعلّقتها ... فلما التقينا كساها جلالا

إذا جئتها لأنالَ الحقوقَ ... نهتني قداستُها أنْ أنَالاْ 32

وثمة عيب معنوي آخر، وهو أن تسأل ليلى، وهي ابنة شيخ القبيلة، في رأيها بالزواج من قيس أمام الناس ، وليس من عادات العرب ولا من عرفهم هذا الأمر ، والعيب الآخر هو أن يرى على لسان ابن عوف أن الشعب جهول، وهذا الرأي ليس بعيداً عن رأي شوقي ذي النظرة الأرستقراطية المتعالية: ابن عوف:

أناةً أبا ليلى وحلماً ولا يكن ... عليك لطغيانِ الظّنون سبيلُ

رددتم ركابي واتهمتم زيارتي ... وأجلبَ فيتانٌ وضجَّ كُهُولُ

تأمَّل تَجِدْ جَمْعاً مغيظاً وكثرةً ... تصول وما تدري علام تَصُولُ

رؤوسٌ تنزى الشَرُّ فيها وراءها ... نفوس ذئابٍ مالهنّ عُقُوْلُ

تطلَّبُ أن يُلقى إليها بجثَّة ... على غير جوعٍ أو يساقَ قتيلُ

نواظرُ ما يأتي به اليومُ من دمٍ ... وإن لم يساورها صدىً وغليْلُ"33"

وتنتاب البنية المسرحية عيوب فنية كثيرة، وأهمها أن موت ليلى جاء بين الفصلين الرابع والخامس سريعاً دون مقدمات، والإشارة إليه ضعيفة، ومثل هذا الحدّث يحتاج إلى تمهيد ومماطلة لأن العمل المسرحي غير

ما يحدث في الواقع، وهو يصور الممكن والمتخيل، وبنية هذا العمل وحبكته تقومان على ذلك، ولكن موت ليلى أضعف فكرة الدراما نفسها.

أما الحوار فله شأن آخر في هذه المسرحية خاصة والمسرحية الشعرية التقليدية عامة ، صحيح أن بعضه جاء قصيرا مركزاً متوثباً موظفاً في بعض الصفحات، ولكن المقطوعات الغنائية الطويلة نسبياً على لسان شخصية واحدة وقفت سدّاً منيعاً إزاء تدفق حركة العمل المسرحي ونموه داخلياً وطبيعياً عضوياً، فالمقطوعات الغنائية تتوزع بين ثمانية أبيات وتسعة عشر بيتاً،وهي قد تكون متممة للعمل الدرامي في بعض الفصول، ولكنها زادت على الحد، وخاصة في الفصل الأخير، فجاء الفصل وكأنه منفصل عن بنية الحدث، وهو أقرب إلى الشعر الغنائي منه إلى المسرح الشعري، ومن هذه القطع الغنائية البارزة ما جاء على لسان قيس أو ليلى أو غيرهما، ولا تصلح هذه الغنائية أبداً لبنية المسرحية الشعرية، لأنها تعيق الحوار والحركة معاً، ومنها هذا المقطع:

قيس:

جبلَ التوُّباد حَيّاكّ الحَيا .. وسقا اللّهُ صبانا ورعى

فيك ناغينا الهَوى في مهدهِ ... ورضعْناه فكنتَ المُرْضعا

وحدَوْنا الشمس في مِغربها ... وبكرنا فسبقْنا المطلعا

وعلى سفحكَ عِشْنا زمناً ... ورَعَينا غنمَ الأهل مَعَا

هذه الرَّبوةُ كانتَ مَلْعَباً ... لِشبابينا وكانت مرتَعَا

كم بَنَيْنَا من حصاها أربُعاً ... وانثنيا فمحونا الأربُعا

وخططْنا في نقا الرمل فلم ... تحفظ الريحُ ولا الرملُ وعى

لم تزلْ لَيلى بعيني طفلةً ... لم تَزدْ عن أمسٍ إلى إصبْعَا

ما لأحجارك صَمّاً كلّما ... هاجَ بي الشوقُ أبْت أن تسمعا

كلما جئتُك راجعتُ الصِّبا ... فأبتْ أيَّامُه أن ترجِعَا

قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً ... وتهونُ الأرضُ إلى مَوْضِعَا"34"

أما اللغة فهي لغة الشاعر الغنائي لا لغة شوقي المسرحي، ولاهي لغة شخصياته، وقد فرضها فرضاً على شخصياته، كما فرض عليها أخلاقه ومبادئه وسواها، فكبلها بأغلاله، ولذلك جاءت اهتمامات شوقي بجمالية الشعر وبالأخيلة والتشبيهات أكبر من اهتماماته بحركة المسرحية والحوار.

وشوقي جاء إلى المسرح، ولكنه في المسرح لم ينس أنه شاعر ، وكثيراً ما جذبه الشعر إليه، فأخرجه من جاذبية المسرح ودائرته، ففي اللحظة التي يعرف قيس أن ليلى قد توفيت ينشد شوقي على لسانه لإبداع شعر كلاسيكي راق:

زياد: رجعتَ لنا قيس؟

قيس: هيهات هيها ... تَ من كان في النَّزْعِ لا يرجعُ

لقد بقِيت خفقةٌ في السّراجِ ... سيلفظُها ثم لا يسطعُ

زياد غداً يلتقي الموجَعون ... وموعدُنا ذلك البلقعُ

«يشير إلى المقابر»:

عرفتُ القبورَ بعرفَ الرّياح ... ودلّ على نفسه المَوْضِعُ

كثكلى تلمَّسُ قبرَ ابنها ... إلى القبر من نفسها تُدْفَعَ.

هداها خيالُ ابنِها فاهتدت ... وليلى الخيالُ الذي أتبَعُ

لنا اللّه يا قلبُ، ليلاكَ لا ... تجيبُ وليلاي لا تسمعُ!

فُجِعْنا بليلى ولم نكُ نحسَبُ ... -يا قلبُ- أنا بُها تُفجَعُ"35"

4- النهاية

إن إخفاق المسرح الشعري التقليدي الذي رأينا مثالاً عليه مسرحية "مجنون ليلى" لا يتحمل تبعتة الشعر، فالمسرح بدأ شعرياً وارتقى شعرياً، والشعر يغنيه ويجعله متوهجاً، ولكن السبب هو في طريقة استخدام الشعر مسرحياً، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفاً، ولا هو غاية، وإنما هو وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتّد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن، وفي الهدوء وفي التوثب وفي الصراع، ولكنه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعاً أو وسيلة، توهج وغاب المسرح والمسرحية، وقد انطلق هؤلاء من الشعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولاً وثانياً، وظلوا، وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والإنشاد وبالشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي.

المحاضرة الثامنة : المسرحية النثرية

1 - المسرحية في أدب توفيق الحكيم

كانت المسرحية الأولى منذ عهد مارون النقاش موزّعة بين النثر المصنوع والشعر، واتجه يعقوب صنّوع اتجاهاً جاداً نحو النثر الميسّر في مسرحياته التي تعالج القضايا الاجتماعية بنزعة انتقادية ، لذلك لم يكن محمد ومحمود تيمور أو توفيق الحكيم أول من اتجه إلى النثر والمسرحية الواقعية الاجتماعية، ثم سار فرح أنطون بالمسرحية الاجتماعية النثرية شوطاً لا بأس به، وخاصة في مسرحيته الشهيرة "مصر الجديدة ومصر القديمة" 1913 التي تعدّ ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديد، ومثلتها فرقة جورج أبيض بتاريخ 5- 7- 1914"**36**"، وكان للأخوين تيمور دور آخر في هذا المجال، فألف محمد بعض المسرحيات، منها "العصفور في القفص" و"عبد الستار أفندي" و"العشرة الطيبة" و"الهاوية"، وهي باللهجة المصرية، أما أخوه محمود فألف مسرحياته بالعامية لتمثل وبالفصحى لتقرأ، ومنها "ابن جلا" عن الحجاج بن يوسف الثقفي و"اليوم خمرٌ" عن الشاعر امرئ القيس، و"صقر قريش" عن عبد الرحمن الداخل، و"المخبأ رقم 13" و"حوّاء الخالدة" و"الخالدون .

يعد توفيق الحكيم (1898- 1987) بصفته المسرحي الكبير الذي نذر حياته للمسرح أهم من كتب هذا النوع من النصوص حتى منتصف هذا القرن بلغتنا، وهو من المؤسسين والمؤصلين لحركة المسرحية العربية، وقد ارتبط اسمه بالمسرحية وبالثقافة المسرحية على الرغم من أنه كتب المقالة والقصة. لذا مرت المسرحية عند الحكيم بعديد النماذج منها :

أ- النموذج الفكاهي:

تمثّل هذه المرحلة بدايات الحكيم، وهي متصلة بالمسرحية التي كانت معروفة قبل أعمال الحكيم في بدايات هذا القرن، وكانت ممتزجة بالغنائية من جهة وبالتوجه إلى الحياة الاجتماعية من جهة، وقد وجدنا ذلك عند كثير من المسرحيين الذين سبقوا الحكيم، سواء كتبوا مسرحياتهم بالفصحى أم بالعامية، وتنتمي إلى هذه المرحلة مسرحيته المفقودة "الضيف الثقيل" 1919 وهي تنديد رمزي بالمستعمر البريطاني، وقد ذكرها الحكمي في مقدمة مجلّده "مسرح المجتمع"، وتدور أحداثها حول محامٍ هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوماً، فمكث شهراً، وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة، وكان المحامي يتخذ من مسكنه مكتباً لعمله ، فكان الضيف يستغل ذلك فما أن يغفل المحامي لحظة أو يتغيّب ساعة حتى يتلقّف الضيوف الوافدين الجدد، فيُوهمهم أنه صاحب الدار، ويقبض منهم ما تيّسر له قبضه من مقدّم الأتعاب.

ب- النموذج الاجتماعي الو اقعي: أصدر الحكيم في هذه المرحلة مجلدين ضخمين جمع في كلّ منهما إحدى وعشرين مسرحية متفاوتة الطول، وعنوان المجلد الأول "المسرح المنوّع" والثاني "مسرح المجتمع"، يضمّ الأول منهما بعض مسرحياته المكتوبة بين عامي (1923- 1966)، وهي مسرحيات لا يجمعها قاسم مشترك أو صفة واحدة سوى أن مؤلفها واحد، وهو يصفها في المقدمة بقوله: "والواقع أنها مسرحيات منوّعة في أسلوبها وفي أهدافها، ففيها الجدي والفكاهي، وفيها كتب بالفصحى وبالعامية، وفيها النفسي، والاجتماعي، والريفي، السياسي ونحو ذلك"، ومن أهمّ مسرحياته المكتوبة بالفصحى في هذا المجلد "سرّ المنتحرة" و"الأيدي الناعمة" و"الخروج من الجنة" و"صاحبة الجلالة" و"نهر الجنون".

وصف هذا الرجل بأنه عدوّ المرأة ، وهو يشبه العقاد في ذلك، وردّه بعضهم إلى تربية والدته التركية الصارمة، وردّه بعضهم إلى خشيته منها وإخفاقه في الحبّ الذي أسلمه إلى الاندماج في الحركة الوطنية والإنتاج المسرحي. لقد كان الرجل محافظاً ينظر إلى المرأة من هذه الزاوية، ولم ينفع في ذلك خروجه إلى باريس أو سواها وإن حاول أن يساير الثورة في مصر وأن يتراجع عن بعض أرائه، وربما كان تراجعه شكلياً، وقد يعود موقفه من المرأة إلى أسباب في تركيبة الحكيم النفسية والبيولوجية نجهلها، وزواجه المتأخر قد يساعد في معرفة بعض هذه الأمور، ولنتوقف هنا عند بعض كلماته في المرأة والحبّ والزواج لنتبيّن بعض ملامح صورة المرأة في مخيّلة الحكيم. فهي مخلوق جميل، يقول في ذلك: الجنة لا تسمّى جنّة إذا لم تكن فيها حواء"، و"الجمال هو العذر الوحيد الذي يغفر للمرأة كلّ تفاهتها وحماقتها". كما أنها مخلوق حسّاس وفيّ، يقول في ذلك: "المرأة تستطيع أن تعيش مع الحبّ الميّت لأنها تستطيع أن تضع على قبره في كل يوم زهرة من دموع الذكرى.

بالوقوف عند مسرحيته "المرأة الجديدة" 1923- 1924 وهي مسرحيته الثانية، نجده يعالج فيها قضية السفور والحجاب ويقف منها موقفاً محافظاً، فيرى أن السفور يعني اختلاط المرأة بالرجل، ويعني أيضاً خروجها للعمل وصداقتها للرجل، ونجد هذه الفكرة بين أخذ وردّ على لسان شخصيات المسرحية، ويبدو من خلال الحوار أن المرأة الجميلة تفضّل السفور وأن المرأة الدميمة تفضل الحجاب، وهذه وقفة نفهم منها أن الحكيم إلى جانب السفور، ولكن ختام المسرحية ينسف هذا الرأي نسفاً، فهو يحمّل على لسان شخصياته السفور تبعة المصائب التي حلّت، وهذا واضح من المصير الذي انتهت إليه نعمت وليلى، وقد اختارهما الحكيم لتمثّلا المرأة الجديدة المتحررة، فالأولى فقدت زوجها وهدمت بيتها، والثانية فقدت حبيبها الراغب في الزواج منها وشوّهت سمعتها، وهذا يعني أن السفور يؤدي إلى انهيار الحياة الزوجية من جهة وانصراف الشباب وعزوفهم عن الزواج من جهة، وسفور المرأة يعني سقوطها. ولا يعني ما تقدّم أن الحكيم كان محافظاً في مسرحياته الاجتماعية الأخرى، فهو -مثلاً- يعالج في مسرحيته "أغنية الموت"

مشكلة متأصلة في المجتمع العربي وخاصة في صعيد مصر، وهي مشكلة الثأر والبحث عنه على مدى العمر، وبيّن فيها أن الثأر لا يأكل إلاّ صاحبه.

إن معظم مسرحياته الاجتماعية من نوع الكوميديا، وهي في نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية، ويحاول معالجتها في السخرية منها، لتنقلب في الأعماق إلى مأساة دامعة، فهي محزنة لما في هذا المجتمع من عيوب وأمراض متجذّرة في بنيته، وليس الضحك منها سوى قشرة خارجية، أما باطنها فمأسوي.

ج- نموذج المسرح الذهني: هي المرحلة التي تمثّل نضج المسرحية عند الحكيم، وفيها كتب أروع مسرحياته وأكثرها بقاءً، وقد كتبها بعد أن سافر إلى فرنسا ليواصل دراسة القانون بجامعتها للحصول على درجة الدكتوراه كما يريد والده، لكنه انصرف هناك إلى الأدب والمسرح، وابتعد عن المسرحيات ذات الموضوعات الاجتماعية والسياسية، واتجه إلى الأدب الإنساني الخالد، وقد قال في ذلك""منذ عشرين عاماً كنتُ أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمّونه المفاجأة المسرحية.. ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرّك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. **37**"

تعالج المسرحية الذهنية قضية عامة أو فرضية نظرية بحتة يتأملها الفكر ويعالجها ويحلّلها بعيداً عن حركة الواقع، وينظر إليها نظرة تجريدية، وإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل وردّ الفعل فإن المسرح الذهني يحصر اهتمامه في نطاق التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد، ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية يفترض الحكيم فرضية ما، ثمّ يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهي من مجموعها إلى أنّ الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لا يمكنه الخروج منها

د. النموذج الهادف: اتجه توفيق الحكيم إلى كتابة المسرحية الهادفة بعد ثورة 23 تموز 1952 ، وهي مسرحيات تصدر عن الفلسفة الاشتراكية ، فكتب في هذه الفترة مسرحيات مثل "الأيدي الناعمة" و"الصفقة"، وهما مسرحيتان تصدران عن أفكار الثورة وتوحيان بالثقة بالشعب، ويبيّن الدكتور محمد مندور أن الحكيم يمثّل الطبقة البورجوازية، وهو ممّن يؤثرون السلامة ويتجنبون تبعة الرأي الحاسم، وليس له فلسفة اجتماعية محدّدة، وهو لم يكن في يوم من الأيام رائداً، وإنما هو تابع، وأدبه "أدب الصدى" لا"أدب القيادة، وهذا يعني أن الحكيم لا موقف له، أو أن موقفه إلى جانب مصلحته الشخصية وأحياناً إلى جانب طبقته.

المحاضرة التاسعة : نموذج المسرحية النثرية المكتملة "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم"38"

ملخص المسرحية:

نشرت هذه المسرحية عام 1933 ومثّلت عام 1935، وهي تتألف من أربعة فصول، يستيقظ مرنوش ومشلينا في الفصل الأول ويتساءلان عن المدّة التي قضياها في نومهما، ويتراءى لهما أنهما ناما يوماً أو بعض يوم. ويظهر عليهما الخوف من دقيانوس، ثم يتحاوران مع يمليخا الذي يستيقظ هو الآخر، ويتبيّن لنا أنه مسيحي متخفٍّ في عهد الطاغية الوثني دقيانوس الذي أمر بذبح المسيحيين، وهو لا يدري أن ابنته يريسكا منهم، كما يتبيّن لنا أنّ سبب المذبحة أن الملك وقع على رسالة حبّ من وزيره مشلينا إلى ابنته، ثمّ يقدّم مرنوش نقوداً للراعي يمليخا لكي يخرج من الكهف ويشتري لهم طعاماً، ويتبيّن لنا من الحوار أن مشلينا هو الذي هدى مرنوش وبريسكا إلى المسيحية مع أن مرنوش كان ساعد دقيانوس الذي ضرب به المسيحيين في المذابح السابقة.. ويعود الراعي يميلخا إلى الكهف هلعاً بعد أن عرض على فارس صياد أن يشتري من صيده، فظنّه قد وجد كنزاً، ويتنبّه مشلينا إلى لحيته الكثة وشعره الطويل وقد نام حليقاً، كما تنبّه إلى اظافره وقد طالت، ويتناقشون في المدة التي قضوها داخل الكهف، ثم سمعوا جلبة في الخارج، ولما دخل الناس ظنّوا الثلاثة موتى فولّوا هاربين.

ونقف في الفصل الثاني على مقابلة بين الأميرة بريسكا ومؤدبها غالياس والملك في بهو البلاط وهم يتحاورون حول المعجزة الدينية التي تمت، ويبيّن غالياس أن عهد الملك هو عهد المسيحية الزاهرة، وأن هؤلاء هم القديسون الذين انتظروهم، وهم مشلينا ومرنوش ويمليخا وكلبه، وهذا ما أخبرت به الرهبان وتنبأت به الكتب، ثم يحضر الرجال الثلاثة ومعهم الحراس، ويستقبلهم الملك المؤمن في البلاط سعيداً، لأن الله استجاب لصلواته وبعثهم في عصره، لكن مشلينا يدهش لوجود بريسكا، وهو يظنّ أنها بريسكا التي أحبّها وأحبته وتعاهدوا على الزواج وخطبها لنفسه، وهي تتعجب من نظرات القديس إليها، ثم يكتشف يمليخا غربته عن المكان، فهو في بلد غير بلده، ولباس الملك غير لباس الملك الذي يعرفه،والناس يرتدون ثياباً غير الثياب التي كانوا يرتدونها، وهو يظنّ أن شهراً على الأكثر أمضوه في الكهف حدث فيه من التغيير ما لم يحدث في زمن آخر، ويستأذن مرنوش الملك في الذهاب إلى منزله وأسرته، ويستأذن يمليخا للذهاب إلى قطيعه الذي تركه، ومشلينا إلى حجرته في القصر ليغير من أحواله، فتعود إليه بريسكا الجميلة، ويظنّ الملك أن كرّمهم- أنهم مجانين، ويحاول مرنوش أن يشتري هدية لولده الصغير وقد وعده بها قبل هجعة الكهف، ثم يعود يمليخا هلعاً وقد اكتشف الحقيقة المرّة، وهي أن هذا العالم غير عالمهم، وأنه لا صلة تربطهم به، وعليهم أن يعودوا فوراً إلى الكهف، فبينهم وبين هذا العالم ثلاثمئة عام، لكن مرنوش يظنّ أن يمليخا يهذي، ويظهر مشلينا وقد حلق لحيته وقصّ شعره، وارتدى ثياباً عصرية، وقد علم من

الخدم أن عمره ثلاثمئة عام، لكنه لا يهتّم بذلك ما دام الهدف الذي خرج من أجله قد وجده (بريسكا)، ولكن يمليخا أخذ يحسّ أن رفيقيه أصبحا غريبين عنه، وبدأ يحسّ الهرم وهو يتسلّل سريعاً إلى أوصاله، وهو يحمل على منكبيه تبعة ثلاثمئة عام، حتى كلاب مدينة طرسوس أخذت تنبح على كلبه قطمير وتحاصره، وكأنه حيوان آخر، لذلك ودّع صديقيه ومضى إلى الكهف.

ويطلب مشلينا في الفصل الثالث في القصر من غالياس أن يقابل الأميرة وأن يمتنع غالياس عن خطابه بعبارة "أيها القديس"، ويستنكر أن تتمنّع بريسكا على مقابلته وأن تدخل إلى غرفة الملك وتقرأ له، وهو غريب عنها، ويعود في هذه الأثناء مرنوش مهدود القوى، خائر الأعصاب بعد أن اكتشف بنفسه الحقيقة، وهي أنه لا احد في المدينة يذكر الزمن الذي مات فيه ولده إلاّ شحاذ هرم قد أخبره بأن أجداده أخبروه عن ذلك الاسم، وقد مات ولده بطلاً شهيداً وهو في سن الستين ، وكان قائداً للجيش وماتت امرأته وتهدّم منزله، وبني مكانه سوق للرماح والدروع، وقد آلمه أن يشتري الآن لولده لعبة ليلهو بها، وهو يريد أن يلحق بيمليخا إلى الكهف، ولكن مشلينا يحاول أن يثنيه عن فكرته، ويقدّم له دليلاً على بطلان تصوّراته، فكيف يكون مرنوش أصغر من ولده؟ ثم ماذا يقول في بريسكا التي لا تزال شابة كما تركها؟ لكن مرنوش يلتحق بميليخا، وتخرج بريسكا من غرفة الملك، فيكون مشلينا العاشق في انتظارها في البهو، يحدثها عن حبه وهي تخاطبه بعبارة: "أيها القديس"، فيضجر منها ويصرخ: "لست قديساً"، يحدّثها عن بريسكا التي يعرفها، وتحدّثه عن القديس الذي أمامها وقد تغيرت ملامحه، ويحدثها عن العهد الذي كان بينهما، وهي تحدّثه عن عهدها الإيماني، فهي لا تفهم من حديثه شيئاً حين يتهمها بخيانة العهد، وهو يقصد حبهما، في حين تفهم منه عهد إيمانها بالسيّد المسيح، فتتهمه بالجنون، ويبيّن لها أنها تغيّرت في زمن قصير غادرها به، فغدت امرأة أخرى استبدلت به رجلاً آخر تدخل إلى غرفته وتقرأ له، وكانت الصدمة الكبرى أو الحقيقة الموجعة حين قالت إن هذا الرجل هو أبي، ولكنه ليس دقيانوس الملك الوثني، ويكتشف بعد ذلك أن بريسكا هذه ليست بريسكا التي اعتنقت المسيحية على يديه منذ ثلاثمئة عام مع أنها تضع على جيدها الصليب الذهبي الذي أهداها إياه، وتدرك بريسكا أخيراً حقيقة الحال، فتبيّن له أن بريسكا التي يتحدّث عنها لم تخن عهده، وقد ماتت في الخمسين من عمرها منذ ثلاثمئة عام، وظلتّ طوال عمرها تنتظره، فيصاب بالمرارة ويودّعها إلى الكهف، لأن ما رزئ به رفيقاه لا يساوي ما رزئ به هو، وحجم مصيبته أكبر من حجم مصيبتي رفيقيه معاً.

ويعود بنا الحكيم في الفصل الرابع والأخير إلى الكهف، يخاطب مشلينا مرنوش وكأنهما في الفصل الأول أو الحلم، ولا يتذكران من خروجهما شيئاً، بل يظنّان أنهم ما خرجوا وأن خروجهم لم يكن سوى حلم، ثم كيف يكون مرنوش ابن أربعين عاماً وابنه ابن ستين وقد مات منذ ثلاثمئة عام؟ وكيف تكون

بريسكا غير بريسكا وطرسوس ليست طرسوساً، ويظلّ مشلينا يحلم، ويستيقظ يمليخا قليلاً ليموت، ويموت بعده مرنوش وثنياً، ولكن مشلينا مؤمن لأن قلبه عاشق، ثم تصل بريسكا وغالياس بعد شهر من عودة الرجال الثلاثة إلى الكهف، وتدخل لتجد مشلينا على الرمق الأخير، فتعترف له بحبّها الذي هو أقوى من الزمن، وقد عادت إليه ولا يهمّها إن كانت هي بريسكا القديمة أم الجديدة، إن كانت تشبه جدتها أم لا، ويعترف مشلينا لها أنه قهر الزمن بحبه وأن السعادة قادمة إليه، لكن قواه تخونه، فيموت سعيداً بين ذراعيها، وتقصّ بريسكا على غالياس حكاية شبيهة بحكاية أهل الكهف (حكاية أوراشيما)، ويصل الملك والشعب إلى الكهف لإقامة معبد على المكان، ويخرج غالياس وترفض بريسكا الخروج، وتبقى إلى جانب مشلينا، وتدفن نفسها حية مع مشلينا بعد أن أغلق البناؤون باب الكهف، وهذا ما تنبّأ به العرّاف، وتغدو بريسكا قديسة مع القديسين، أو هي امرأة أحبت.. ويُغلق الكهف عليها وعلى الموتى.

تحليل المسرحية:

1 – من حيث المضمون:

يعالج الحكيم في هذه المسرحية الذهنية مشكلة الزمن، وهي مشكلة شبيهة إلى حدّ كبير بمشكلة القدر في المآسي الإغريقية، فالإنسان هناك في صراع مع قدره المكتوب عليه (أوديب ملكاً)، والإنسان هنا في صراع مع الزمن، فهو عدوّه اللدود، وهو يسخر من أحلامه ويحوّلها ويحوّله إلى أوهام وقد تمثلت هذه الفكرة على لسان مرنوش في الفصل الأخير، فيجري الحوار الطويل حول هذه الفكرة، فقد ظلّ مشلينا بعد مواجهة الحقيقة حالماً بالحبّ والحياة، ولكن مرنوش يدفعه إلى مواجهة حقيقة الزمن:

-مرنوش: أنت جننتَ يا مشلينا..

-مشلينا: لم أجنَّ إني فتي، ولي قلب فتي. قلب حي، كيف تريد أن أدفن قلبي؟ كيف أدفن نفسي حيّاً، ومن أحبّ على قيد الحياة، لا يفصلني عنها فاصلٌ.

-مرنوش بل يفصلك عنها فاصل.

-مشلينا: الزمن.

-مرنوش: (في صوت خطير هائل) نعم..

-مشلينا: (في يأس) آه.. يا مرنوشُ! الرحمة.. أريد أن أعيش. أرحمني يا مرنوش! أريد أن أعيش.

-مرنوش: سوف تعيش..

-مشلينا: (في فرح) أصحيحٌ يا مرنوش؟ أأستطيع أن أعيش؟

مرنوش: نعم. بين جلدتي كتاب.

-مشلينا (يائساً) آه.

-مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن.. لقد أرادت مصرُ من قبلُ محاربةَ الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثّل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوماً قائد جند عاد من مصر، كل صورةٍ فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان.. كل شيءٍ شاب. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال.. ولن يزال الزمنُ ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كُتب عليها أن تموت.. (مشلينا لا يجيب) مشلينا.. (مشلينا لا يجيب. ويتكلم مرنوش بعد لحظة في صوت ضعيف)، مشلينا إن الكلام قد نهك مابقي من قواي. أحسّ البرودة تسري في جسدي.. قد نسينا أنّا في طريق الموت منذ أسابيع! (مشلينا لا يجيب.. مرنوش في صوت خائر) مشلينا! لماذا لا تجيبني؟

-مشلينا: ماذا تريد منّي؟

-مرنوش: (ضعيف الصوت) أصغِ إليَّ... لا تحاول المستحيل.

-مشلينا: لستُ أحاول شيئاً.

-مرنوش: (متخاذل الصوت) افهم انك رجل ميت.

-مشلينا: أفهم..

(صمت عميق)

-مرنوش: (في شبه أنين) مشلينا (مشلينا لا يجيب) سأذهب.. يا.. مشلينا.. -مشلينا: (كأنما يخاطب نفسه) الزمن.. ماهو الزمن!؟

-مرنوش: (يُحتضر) مشلينا.. ضع يدي اليسرى في يد يمليخا.. (مشلينا واجم) مات المسكين.. ولم يعرف الحقيقة.. مع ذلك.. هل عرفناها نحن؟

مشلينا: ماذا تعني.. يامرنوش؟.

مرنوش: أحلام .. نحن أحلام الزمن .

-مشلينا: الزمن يامرنوش؟

-مرنوش: نعم.. الزمن يحلمنا!

-مشلينا: كي يمحونا بعد ذلك؟!

-مرنوش: إلاّ من استحق الذكر فيبقى في ذاكرته.

-مشلينا: التاريخ؟!

-مرنوش: نعم.

-مشلينا: (في قلق) أهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت؟ أهذا كلّ تلك الحياة الأخرى؟!

-مرنوش: نعم.

-مشلينا: (في قلق) مرنوش؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث؟

-مرنوش: أحمق! أولم نرَ بأعيننا إفلاسَ البعث!؟

-مشلينا: أستغفر الله. أنتَ الذي عاش مسيحياً تموت الآن كوثني؟

-مرنوش: (في صوت خافت) نعم.. أموت الآن..

-مشلينا: مجرّداً عن الإيمان...

-مرنوش: مجرداً.. عن كل شيء.. عارياً كما ظهرتُ.. لا أفكار ولا عواطف.. ولا عقائد..

-مشلينا: رحمةً لك أيّها التعس! **39**

والزمن عند الحكيم بمعنى القدر، والحبّ وحده يواجه الزمن ويقهره، وهذا ما كان يؤمن به مشلينا، فصلاته بالحياة ظلّت من خلال صلته ببريسكا، أما صلات رفيقيه فقد تبدّدت، لأن يمليخا ومرنوش لم يجدا ما خرجا من أجله من كهفهما، لكنّ مشلينا وجد ما يتصل بهدفه، وهو الحبّ، والحبّ يحلّق فوق الأجيال والزمن والموت نفسه، ويتجاوز المسافات الزمنية بقدرته الخارقة، وهذه فكرة رومانسية خالصة، وقد جاء ذلك على لسان غالياس وبريسكا في حوارهما، وهذا ما يمثّل رأي الحكيم نفسه:

-بريسكا: لستُ أبكي لنفسي يا غالياس.. أنت تعلم أني لم أشأ المجيء إليه وهو على قيد الحياة، وانتظرت عن قصد طول هذا الشهر.. ألم أقل لك: محالٌ أن يجمعنا الحبُّ في هذا العالم.. أو على الأقل في هذا الجيل؟..

-غالياس: إذن لمَ تبكين يا مولاتي؟

-بريسكا: آه ياغالياس..! لو أنك تحسّ وتفهم. يا للقسوة! إني أبكي تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت.. وهذا المشهد المؤلم الساعةَ.. مشلينا يجالد الموت ويتمسكُ بالحياة ويتشبث بها.. وفاضتْ روحه في اللحظة التي ظفر فيها بالسعادة، ولفظ النفس الأخير وهو يأملُ في الملتقى. نعم إلى الملتقى يا حبيبي مشلينا،هنا محال.. لكن في جيلٍ آخر حيث لا فاصلَ بيننا.

-غالياس: في جيل آخر؟

-بريسكا: نعم.. أو في عالم آخر..

-غالياس: صدقتِ.. صدقتِ يا مولاتي، إنّي أعجبُ بإيمانكِ هذا.

-بريسكا: إيَّاك وأن تشك يا غالياس..

-غالياس: حاشا.. يا مولاتي.. إني مؤمن..مؤمن غير أن...

-بريسكا: ماذا؟

-غالياس: غير أن إيمانك يبهرني. إنك تتكلمين كالواثقة بحقيقة ما تقولين، بل كمن رأت وعاشت مرّة في ذلك العالم الآخر، لا يا مولاتي.. إيمانك من نوع فوق طاقتي. وفوقَ طاقة البشر فهمه... ولعل صلتك بالقديس والقديسين.

-بريسكا: كلا. ليس هذا بالسبب أيها الأحمق!

-غالياس: نعم.. أعرفُ ما تريدين.. ولكن..

-بريسكا: ولكنك لا تفهم ولا تحسّ ولا تصدّق.

-غالياس: أصدق يا مولاتي.. أصدّق.. ولكن ربما لا أفهم ولا أحسّ...

-بريسكا: وما النفع أيها المسكين؟.

-غالياس: مولاتي! ما هو الحبّ الذي يفعل هذه الأعاجيب ويحلق فوقَ الأجيال كما تحلّق..

-بريسكا: كما تحلق الفراشة فوق الأزهار..

-غالياس: نعم.. نعم.. ما هو؟!

-بريسكا: هو..هو.أيها الشيخ الفاني..ماذا أقول لك؟ وكيف أخبرك به؟ **40**

والزمن عند الحكيم مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بالحياة، فإذا انقطعت انقطعت صلته بالحياة، ولذلك كانت الحياة بلا حبّ جحيماً بارداً، ولذلك أيضاً تترافق قضية الزمن بقضايا فرعية تخدمها في هذا العمل المسرحي، أهمها الحدّ الفاصل بين الحلم والحقيقة، فالزمن هو الحقيقة الخالصة، والحلم هو اللاحقيقة مع أنه يجمل الحقيقة المرّة، ولذلك وجدنا يمليخا وصاحبيه لا يفُرقون بين الحلم والحقيقة، وكأن ما عاشوه حلم مع أنه حقيقة، أو كان حقيقة مع أنه حلم ، والحلم يجمّل الأشخاص والأشياء ، وهو مقترن بالأحلام، وليس الحبّ سوى حلم جميل، أو أن القلب على لسان مرنوش نافورة الأحلام والآمال، ولذلك خلق الحلم امرأة جميلة مثقفة ذات كتاب هي بريسكا الجديدة ، لكن الزمن ليس سهلاً، فهو القادر في النهاية على تدمير الأحلام والحبّ والجمال، فهو الذي غيّر بريسكا من أنثى وادعة لطيفة إلى أنثى خبيثة لا ترعى عهداً ولا ذمّة على حدّ تعبير مشلينا .

هكذا كانت خيبة أهل الكهف حين تنتصر الحقيقة على الحلم، فلا يستطيعون أن يحققوا أحلامهم وأهدافهم التي خرجوا من أجلها، فيعود يمليخا أولاً، ثم يعود مرنوش، أما مشلينا الذي ظنّ أنه وجد هدفه فهو الذي يعود ليحقق هدفه بالحبّ بعيداً عن الحياة التي لا تسمح للأحلام أن تتحقق

2 – من حيث المقومات الفنية:

أ - الصراع ونمو الحدث:

يتمتّع هذا العمل بوحدة الموضوع، فقد دار موضوع المسرحية حول بعث أهل الكهف وعودتهم إلى الحياة العامة، ثم اصطدامهم بواقع مؤلم وعودتهم إلى الكهف والموت.

وفي النص عيبان يعترضان سير الحدث، ويعيقان نمو حركته، ويزيدان من هيمنة الحضور الثقافي على الحركة داخل المسرحية، ويؤكدان اتجاه سير الحكيم وسيطرة الفكرة والثقافة في مسرحه، وهما متصلان بموضوع المسرحية. أما العيب الأول والأكبر فهو إقحام الحكيم قصة يابانية مماثلة على الحدث، وهي قصة موت الامبراطور أوراشيما وبعثه،وقد ساقها الحكيم على لسان بريسكا بعد وفاة مشلينا في نهاية المسرحية ، ويكمن العيب الثاني في إقحام ثقافة الحكيم عن الزمن في مصر القديمة على لسان مرنوش ولو حذفنا هذين المقطعين لاستوى بناء المسرحية، وغدا متماسكاً تماسكاً فريداً.

والصراع في هذه المسرحية كما في سواها من مسرحيات الحكيم الذهنية فكري، فهو ليس صراعاً بين الشخصيات كما نجد ذلك في مسرح راسين وكورنيي وشكسبير، ولكنه صراع داخل الذهن يقيمه بين الأفكار، ولذلك كان اهتمامه بالفكرة أكبر من اهتمامه بالحركة، وكأنه هنا إزاء المآسي الإغريقية إذ تواجه الشخوص أقدارها المرسومة لها سلفاً، ويصبح المرء محركاً من قوّة خارجية، فليس هو الذي يتحَّرك، وإنّما هو يُحرك، وليس هو الذي يتكلّم، وإنما يتكلم من خلاله، فكان الحوار في المسرحية هادئاً عقليّاً منطقيّاً مرسوماً بدقة متناهية مركزاً مكثفاً،وكان الصراع باهتاً ضعيفاً يحتاج المرء إلى الصبر والرؤية المتناهية في الدقة والخبرة، ومن هنا تحتاج هذه المسرحية إلى القراءة قبل التمثيل، وهي لا تناسب العامة، وإنما تناسب الخاصة والطبقة المثقفة التي يكتب لها الحكيم.

2- الشخصيات:

في "أهل الكهف" عدد قليل من الشخصيات، وهي رجال الكهف: مشلينا ومرنوش ويمليخا، وثمة بريسكا وغالياس والملك.

شخصية مشلينا: الشخصية المحورية في هذه المسرحية، مسيحي مؤمن متخفٍّ، كان وزيراً للملك الوثني "دقيانوس"، وقد ولد مسيحياً، وكان يحب ابنته بريسكا الجدّة، ثم فرّ من بطشه إلى الكهف.

شخصية مشلينا طريفة متحولة نامية معقّدة، وقد حاول المؤلف أن يعيد ارتباطها بالحياة من خلال بريسكا الجديدة، ويمثّل مشلينا الإنسان الذي يريد أن يعيش الحياة كما هي وكما تسير، وهو قابل للتلاؤم مع الواقع الجديد، فلا يهتمّ بالأعوام التي قضاها في سوى أرقام الكهف مادام الغرض الذي خرج من أجله في الحياة، وليست هذه الأعوام سوى أرقام (ص 95)، ويتساءل الدكتور محمد مندور: لماذا أعاد الحكيم مشلينا إلى كهفه رغم تجدّد أقوى صلة تربطه بالحياة، وهي صلة الحبّ، بل جعل بريسكا الجديدة تلحق به إلى الكهف؟ وكأن الدكتور مندور نسي أن الحبّ كان من طرف واحد وأن بريسكا الجدّة خرجت من الحياة منذ مايزيد على ثلاثمئة عام، أما بريسكا الجديدة فقد لحقت بمشلينا إلى الكهف لأنّ العراف قد تنبأ لها بذلك على طريقة القدر المرسوم لها سلفاً، ثمّ إنّ الحبّ الذي تكنّه بريسكا الجديدة لمشلينا هو الحبّ الإيماني، ولو فعل الحكيم غير ما فعله لسقطت مسرحيته الذهنية سقوطاً مريعاً، لأن الفكرة التي تقوم عليها، وهي فكرة الزمن، تتلاشى وتتناقض مع طبيعة الشخصيات الأخرى من جهة ومع بنية المسرحية من جهة ، ومع المصدر من جهة، ومع مسرحياته الذهنية الأخرى من جهة أخرى.

شخصية مرنوش: كان وزير الملك الوثني دقيانوس ومساعده في المذابح المسيحية التي قام بها الملك، لكنّ صديقه مشلينا هداه إلى المسيحية بعد أن زوّجه من امرأة مسيحية مؤمنة، فأخفى دينه الجديد عن الملك إلى أن اكتشف الأخير ذلك، ففَرّ إلى الكهف، ولما بُعث صُدم بالحقيقة وراح يبحث عن زوجه وولده وبيته دون جدوى، ثم عاد إلى الكهف ليموت ميتة قريبة من ميتة الوثني ..

شخصية يمليخا: راعٍ ولد مسيحياً، وقلبه عامر بالإيمان، بل هو أشدّ الشخصيات إيماناً بالمسيحية،وهو أول من عاد إلى الكهف لانّ صلته بالحياة مادية، وهذه أوهى الصلات، وشخصيته بسيطة.

شخصية بريسكا: فتاة مسيحية مؤمنة وابنة لملك مسيحي مؤمن، سميت على اسم جدتها بريسكا ابنة الملك الوثني دقيانوس التي استشهدت منذ ما يزيد على ثلاثمئة علام، وليس لحاقها بمشلينا بسبب الحبّ، لأن مقدّمات المسرحية تنفي ذلك، وإنما إيمانها بالقديسين هو الذي دفعها إلى أن تكون بين الشهداء القديسين، فالسماء هي التي اختارتها لهذا المصير، وقدرها كان ينتظرها، وهي تتشابه مع بريسكا الجدّة بإيمانها المسيحي، ولكنها تختلف عنها في أمور كثيرة، فجسد بريسكا الجديدة عمره عشرون ربيعاً، أما عمر جسد بريسكا الجدة فهو غير ذلك:

بريسكا:(تشير إلى جسدها) نعم.هذا الجسد.انظر يا حبيب جدّتي. ألا تعرفُ كم عمره؟ عشرون ربيعاً فقط.

-مشلينا: (يخفي وجهه براحتيه) يا لفظاعةِ.. ما تقولين!

-بريسكا: أرأيت؟؟ مادمنا في عالم القلب فلن نرى إلاّ نوراً.. ذلك هو النور الذي تحكي عنه.

-مشلينا: نعم.. نعم..

-بريسكا: وكان ينبغي أن تذكر الجسد المادي لننزل إلى عالم العقل فنرى الفظاعة والهول والشقاء الآدميّ الذي ينتظرنا.

-مشلينا: نعم.. نعم.. الوداع.. يا.. يا لستُ أجسرُ. الآن أرى مصيبتي وأحسُّ عُظمَ ما نزل بي، لا مرنوش ولا يمليخا رزئا بمثل هذا.. إن بيني وبينك خطوةً.. وبين وبينك شبهُ ليلةٍ. فإذا الخطوةُ بحارٌ لانهاية لها. وإذا الليلة أجيال.. أجيال.. وأمدّ يدي إليك وأنا أراك حيّة جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار. هو التاريخ! نعم صدق مرنوشُ.. لقد فات زماننا، ونحنُ الآن ملكُ التاريخ.. ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكنَّ التاريخ ينتقم.. الوداع! . وليست المفارقة جسدية وحسب، لكنها مفارقة في معطيات التقدم الزمني، وهذا ما يبدو على ثقافتها وأخلاقها وصفاتها، فبينهما هوة ثلاثمئة عام.

أما الشخصية الخامسة فهي شخصية المؤدب غالياس، وهو مسيحي مؤمن، وكذا شأن شخصية الملك، وهما شخصيتان هامشيتان ثانويتان مع أنّ لهما دوراً وظيفياً في بنية المسرحية.

3- الحبكة الفنّية:

المسرحية ذات فضاء رحب للتغيّر في الزمان والأحلام، فأهل الكهف، عاشوا قبل نيّف وثلاثمئة عام، وماتوا، ثم بعثوا بألبستهم وحالاتهم القديمة، وقد طالت لحاهم وشعورهم وأظافرهم، وخرجوا إلى الحياة بهذه الصورة وهذا الشكل، وكانت نقودهم قديمة، والقدم يبعث في نفوس البشرية الرهبة والتقديس، ولذلك استنكرت بريسكا أن يغيّر مشلينا هيئته التي ينبغي أن يكون عليها.

والأحلام في هذا الفضاء رحبة غنية، فقد خرج هؤلاء الثلاثة يحمل كلّ منهم حلماً بعيد التحقيق، لكنهم ساروا وراء أحلامهم إلى آخر الشوط، فاصطدموا واحداً بعد الآخر بالحقيقة، وانكفأت أحلامهم على أعقابها، فعادوا من حيث أتوا،وقد سيّرت هذه الأحلام وحرّكت بنية المسرحية من الداخل، فهي التي أخرجتهم من الكهف، ولما أدركوا تعذر تحقيقها عادوا إلى كهفهم، وليست أحلامهم واحدة في قوّتها وطبيعتها وجوهرها، فحلم يمليخا الراعي المؤمن بسيط،وعلاقته بالعالم الجديد بسيطة، وهي علاقة مادية، ولذلك عاد أولاً،وحلم مرنوش أكبر من حلم يمليخا وأعمق، ولذلك جاءت عودته بعده، أما مشلينا فهو صاحب الحلم الكبير ، وهو الحالم الشاعري وقد رفض أن يئد حلمه حين واجه الحقيقة وواجهته ، ولذلك استمرت المسرحية باستمرار هذا الحلم ، فلمشلينا قلب العاشق المتيّم، ولما واجه الحقيقة الزمنية التي واجهها زميلاه من قبل اعترف بها، وكانت صدمته قاسية،ولكن وجود بريسكا الجديدة كان

دافعاً له على الاستمرار في الحلم، فحاول أن يخلق علاقات جديدة مع بريسكا الجديدة، وما همّه أن يكون عمره ثلاثمئة عام أو أكثر إذ قبلت به بريسكا ذات العشرين ربيعاً وذات الجسد الغضّ الطري، وما اهتم باختلاف الزمنين والعقليتين، وماهتم بواقعه وهو القديس الذي لم يتزعزع إيمانه لحظة واحدة في المسرحية مادامت بريسكا إلى جانبه ولكن بريسكا واجهته بالحقيقة، وهي تعذّر لقائهما على الأرض، فعاد هذا القديس وهو يجرّ وراءه حلمه القتيل، ولذلك عاش مشلينا بأحلامه أكثر من واقعه، في حين أن واقع يمليخا ومرنوش كان أكبر من حلميهما.

فضاء الشخصيات في هذه المسرحية ليس واحداً، وذلك لأنّ أعماق الأحلام ليست واحدة، ودرجة قوّتها مختلفة عند كلّ شخصية، ولذلك أعادهم الحكيم تسلسلياً تبعاً لقّوة الحلم الذي انطلق منه كل واحد، فقد انطلقوا من الكهف معاً، لكنّهم عادوا فرادى، فكان يمليخا مستسلماً لقدره أكثر من مرنوش، وكان مشلينا أقوى هذه الشخصيات وأكثرهم تعقيداً، وقد حاول غير مرّة الخروج من قداسته وقدره والإفلات من قبضة مصيره ليعيش مع أنه أرسخ إيماناً من مرنوش الذي يحمل بين جوانحه شيئاً غير قليل من الوثنية.

وعلينا ألاَّ ننسى هنا فضاء القداسة، فقضية الإيمان عند الملك والشعب كبيرة، وخاصة أنّ المسيحية كانت في بداياتها، حتى إنّ اللّه استجاب لتضرعات الملك والشعب، وخصّهم بأن بعث لهم أهل الكهف في زمنهم، وقد كانت نظرة الملك والشعب وخاصة المربي غالياس إلى هؤلاء على أنهم من السماء، وهذا ما جعل فضاء المسرحية مفعماً بالقداسة.

هذا الفضاء يقابله في النّص المسرحي فضاء آخر مفعم بالتعلّق بالحياة العادية، وهذا ما شاهدناه في الشخصيات المقدّسة التي تريد أن تحيا، هذا التقابل في الفضاء جعل النص ذاغنى ظاهر، ومن هنا نفسّر تضايق مشلينا القديس من عبارة غالياس وبريسكا: "أيها القدّيس".

ونجد التقابل أيضاً بين فضاءين لزمانين مختلفين مرّا على طرسوس: فضاء طرسوس في أيام الحكم الوثني، وفضاء طرسوس في أيام الحكم المسيحي، هناك كان التنكيل بالمؤمنين، وعمّ الإرهاب حتى أنّ المؤمن لا يجرؤ على القيام بشعائره المقدسة، وهنا يكرم المؤمن وتُصان الحريات،ويمكننا أن نجد مثل هذا التقابل في فضاء اللباس والعادات والتقاليد في شخصية بريسكا الأنثى الجديدة، فقد أصاب التغيّر المكان والزمان والإنسان، ولم تكن هذه الأمور الإيمانية في هذه المسرحية سوى وسيلة لبيان أثر الزمن في الإنسان، وهي الفكرة أو الفرضية التي يريد الحكيم أن ينتهي إليها. أما الحوار فهو ممتع، متنّوع بتنوّع الألوان النفسية لهذه الشخصية أو تلك، وهو حوار موظّف توظفياً تصاعدياً يدلّ على حالة الشخصية

بما يصيبها من فرح أو هلع أو سوى ذلك، وينساب هذا الحوار ويتفاعل وحالة الشخصية ونفسيتها وظروفها المختلفة بين لحظة، ولحظة، فقد أصيب يمليخا بهلع عميق الأغوار حين اكتشف أنهم موتى وأشباح في الحياة، فجاء الحوار تعميقاً لهذه الحالة النفسية:

-يمليخا: (داخلاً في حال مضطربة) مرنوش. مشيلينا. أين أنتما؟ (يقع على ركبته بجوار مونوش).

-مرنوش: (دهشاً) ماذا دهاك؟

-يمليخا: (وهو يشير إلى الملك وغالياس) ويلاه! أكنت تخاطبُ هذه المخلوقات؟!

(الملك وغالياس يتبادلان النظرَ ويرتدان حتى يبلغا أقرب باب).

-مرنوش: أجننتَ يايمليخا؟ (يشير إلى الملك وغالياس) هذا الملك وهذا الشيخ المعتوهُ! (عندئذ يخرج الملك والمؤدبُ في رفقٍ من الباب ويتركان القديسين!)

-يمليخا: أين مشلينا؟ أين مشلينا؟

-مرنوش: مابك يايمليخا؟

-يمليخا: ادعُ مشلينا على عجل! ولنذهب.. ولنذهبْ...

-مرنوش: إلى أين نذهب؟!

-يمليخا: إلى الكهف. ثلاثتنا، وقطميرٌ معنا كما كنّا.

مرنوش : لماذا ؟ ماذا فعلتَ ؟ ماذا حدث ؟.

يمليخا : إلى الكهف . ثلاثتنا وقطير معنا كما كنا .

مرنوش: لماذا يا يمليخا؟ أجبْ.

يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا. هذا ليس عالمنا

مرنوش: ماذا تعني؟

يمليخا: أتدري كم لبثنا في الكهف؟

مرنوش: أسبوعاً. (يمليخا يضحك ضحكاتٍ عصبية هائلةً) شهراً على حسابك الخرافي؟

يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش إنَّا موتى! إنا أشباح..

مرنوش: ماهذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلاثمئة عام. تخيّل هذا. ثلاثمئة عامٍ لبثناها في الكهف..

مرنوش: مسكين أيها الفتى.

يمليخا: هذا الفتى عمره نيّف وثلاثمئة عام. لقد مات دقيانوسُ منذ ثلاثمئة عام. وعالمُنا باد منذ ثلاثة قرون.

مرنوش: عالمنا باد؟ وأين نحنُ إذن؟

يمليخا: هذا الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة.

مرنوش: أشربت شيئاً يا يمليخا؟

يمليخا: لستُ بشارب ولا بمجنون. إني أقول لك الحقيقة اخرج وطف بهذه المدينة وأنتَ تفهم.

مرنوش: أفهم ماذا؟

يمليخا: تفهم أننا لا ينبغي لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظةً واحدةً.

مرنوش: ما الذي يخيفك من هؤلاء الناس يا يمليخا؟ أليسوا بشراً؟ أليسوا من الروم؟.

يمليخا: كلاّ، إنهم ناس لا يمكن أن نفهم من هم! ولا يمكن أن يفهموا من نحن..

مرنوش: وما يضيرُك؟ تجنبهم وامكث بين أهلك.. (متذكراً) ولكنك ذكرت لنا أن ليس لك أهل يا يمليخا.

يمليخا: وإن كان لي أهل فهل تحسبني واجدهم بعد ثلاثمئة سنة؟

مرنوش: (في رعدة) ماذا تقول أيها الشقي؟!

يمليخا: (في صوت كالعويل) أجل. إنَّا أشقياء. نحن ثلاثتنا وقطميراً معنا لا أمل لنا الآن في الحياة إلاّ في الكهف. فلنعد إلى الكهف. هلمَّ يا مرنوش! ليس لبعضنا الآن سميعٌ ولا مجيب إلاّ البعض هلمّوا بنا: رحمةً بي! إني أموتُ إن مكثتُ هنا.

مرنوش: أنت جُننت أيها المسكين!

يمليخا: لستُ بمجنون. إلى الكهف.. الكهفُ كلّ ما نملك من مقرٍّ في هذا الوجود! الكهف هو الحلقةُ التي تصلنا بعالمنا المفقود.

مرنوش: (مفكراً في اضطراب) أيستطيع العقل البشري تصوّرَ ما تقول؟.. إنك ولا ريب صادفتَ من لعب بك، أو شُبِّه لك.

يمليخا: لم يشبه لي. لقد سمعت الناس بأذني تقول ذلك. وهذا كلّ ما فهمت منهم- من هذه المخلوقات. وأنتَ يا مرنوش؟ أفهمت من هذه المخلوقات شيئاً؟ أجب. ثمّ هذه الملابس العجيبة، وهذا التغييرات، والمدينة المقلوبة رأساً على عقب. اخرجْ وانظر. مدينة طرسوس لن تعرفها ولن تتبيّنها

والحوار فضاء الشخصية، ولذلك كان الحوار يجري بين فضاءين لا صلة ولا اتصال بينهما، فكلّ طرف في فضاء مختلف عن الفضاء الآخر، والحوار منقطع الاتصال في الرسالة، والرسالة يفهمها كلّ منهما حسب حاجته وفضائه، فالحوار حول البيت بين مرنوش وغالياس يسير بين طرفين لا اتصال بينهما، فمرنوش يقصد بيته على الأرض وأسرته، وغالياس يقصد بيته السماوي، وشخصيات القديسين تريد الأرض وتحلم بها وتتقصّدها، وشخصيات المؤمنين على الأرض تريد السماء وتتحدّث عنها وتتقصّدها، فحياة مشلينا وسعادته في قبول بريسكا به، وحياة مرنوش في أن يجد بيته وأسرته، وحياة يمليخا في أن يجد قطيعه، هذا هو الهدف الذي خرجوا من أجله، وتريد الشخصيات الأخرى تبجيل هؤلاء الموتى، وتنظر إليهم بصفتهم قديسين، وهذه هي إشكالية أهل الكهف، ولذلك فإنّ سداً عظيماً يقوم بين هذين العالمين: عالم الأحياء وعالم الأموات، ويجري الحوار بين مشلينا وبريسكا، وكلّ منهما في وادٍ، يحّدثها عن قلبه وحبّه، وهي تحدّثه عن القديس الذي أمامها، وهو يحدّثها عن بريسكا التي ماتت قديسة مثله، وهي تتحدّث عن بريسكا الجديدة، وهو يحدّثها عن العهد الذي أقامه بينه وبين بريسكا قبل ثلاثمئة عام، وهي تحدّثه عن العهد السماوي .

ولغة المسرحية نثرية، ولكنه النثر الذي يرتفع أحياناً إلى مصاف الشعرية ويتخلّص من أوضار النثر بالتعبير اللامباشر أو الإيقاعية المختلفة المتلوّنة حسب المناخ النفسي والذهني، فيخيم على النص مناخ شعري ساحر لا نجده في مسرحياته الذهنية الأخرى.

المراجع:

* خليل الموسى المسـرحية في الأدب العربي الحديث (مرجع أساسي)

1- فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي. بيروت (دار الثقافة)، د.ت، ص85،89، 108، 109.

2- نفسه، ص215،217 وص 224،231 .

3- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت(سلسلة عالم المعرفة،25)، ك2 1980،ص19.

4 عدنان بن ذريل، فنّ المسرحية، دار الفكر بدمشق، 1963، ص11، 18 .

5- محمد يوسف نجم، البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية ، مجلة (آفاق عربية) ، بغداد، فبراير 1979 ، ص 36 .

6- د.سلمان قطاية، المسرح العربي ..من أين إلى أين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972 ، ص 23.

7- علي عقلة عرسان، مارون النقاش، الموقف الأدبي، س17 ،ع196، آب 1987.

8- نفسه ، ص18.

9- نفسه ، ص16 .

10- محمد نديم معلا، الأدب المسرحي في سورية، نشأته تطوره، منشورات مؤسسة الوحدة ، دمشق، 1986، ص7، 19.

11- محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي، ص70 .

12- عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية (من النقّاش إلى الحكيم)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1980، ص 115.

13- لويس عوض، دراسات عربية وغربية ، دار المعارف بمصر 1965 ، ص100.

14- أحمد شوقي، مجنون ليلى ، مصر (المكتبة التجارية الكبرى)، د. ت، ص131 .

15- نفسه، ص133 .

16- نفسه، ص134 .

17- نفسه، ص18 .

18- نفسه، ص74،76 .

19- محمد مندور، مسرحيات شوقي، القاهرة (مكتبة نهضة مصر ومطبعتها) ، ط3، ص47،49

20- مجنون ليلى، ص57، 58

21- نفسه ، ص31.

22- نفسه، ص53

23- نفسه، ص18

24- نفسه، ص 107

25- نفسه، ص74

26- نفسه، ص66، 67

27- نفسه، ص29

28- نفسه، ص104

29- نفسه، ص106

30- شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، طبع بمطبعة المقتطف والمقطم ،1947، ص84

31- نفسه، ص44

32- مجنون ليلى ، ص101

33 نفسه، ص69،70.

34- مجنون ليلى، ص120،121.

35- مجنون ليلى، ص125.

36- يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعرّبة، ص536، وزارة الإعلام، بغداد،1978.

37- مقدمة مسرحية "بيجماليون".

38- توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة الآداب بالجماميز، د.ت،

39 ـ نفسه (ص149-153).

40 ـ نفسه (ص160-162).

41 ـ نفسه (ص ص62-66).

فهرس المحتويات

الرقم	عنوان المحاضرة	الصفحة

01	المحاضرة الأولى : المفهوم والنشأة	01
02	المحاضرة الثانية: مرحلة ما قبل المسرحية	05
03	المحاضرة الثالثة : المسرحية العربية: الريادة والبدايات	07
04	المحاضرة الرابعة : رواد المسرح العربي(ماون النقاش ـ أبو خليل القباني ـ يعقوب صنوع)	09
05	المحاضرة الخامسة : تحليل نموذج مسرحي ((أبو الحسن المغفّل))	20
06	ا المحاضرة السادسة : المسرح الشعري	33
07	المحاضرة السابعة : نموذج للمسرح الشعري: "مجنون ليلى" لأحمد شوقي.	37
08	المحاضرة الثامنة: المسرحية النثرية: المسرحية في أدب توفيق الحكيم	51
09	المحاضرة التاسعة: نموذج المسرحية النثرية المكتملة "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم	54
10	المراجع	67
11	المحتويات	69