

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون



محاضرات في مقياس المسرح العربي المعاصر

إعداد الأستاذ: بولنوار مصطفى

الموسم الجامعي 2021-2022

المحاضرة الأولى

الترجمة في المسرح العربي

أقبل رواد المسرحي العربي الأوائل على نقل الفن المسرحي كما شاهدوه في أوروبا، ولضعف زادهم فإن أولى خطواتهم كانت مبنية على آلية الترجمة والنقل عن الآداب الغربية، بحكم أن الموروث الأدبي العربي لم يكن ليتوفر في تلك الفترة على نصوص لتكون بمثابة الانطلاقة الأولى لترسيخ ودعم الفن المسرحي.

ولعل أول مسرحية كانت على يد مارون النقاش هي مسرحية البخيل التي كانت عبارة عن رواية مضحكة كلها ملحنة مقتبسة عن نص البخيل لموليير، وهكذا توالى الإنتاجات المسرحية منها المؤلفة والمترجمة، وانتقلت الترجمة حتى مست المسرح العالمي دون تخصيص، فمست أعمال برناد شو وشكسبير وفولتير غيرهم.

أ.معيقات ترجمة النص المسرحي:

- 1- صعوبة فهم المضمون.
- 2- قدم الألفاظ المستعملة.
- 3- كلاسيكية العروض المسرحية وخاصة الشعرية منها، فأحياناً يقع المترجم في فخ نقل الكلمات في حين يجب إعادة الترجمة لتغير المجتمع وتطوره.
- 4- وقوع المترجم في فخ الإخلال بالنص.
- 5- طبيعة المسرح في حد ذاته.
- 6- تعقيد الترجمة خاصة في النص الكوميدي بوجود المفارقات والتناقضات والسخرية الذهنية.

ب. تيارات الترجمة المسرحية:

- 1- هو تيار سمح لنفسه بإقامة قطيعة وعلاقة نوعا ما بعيدة عن النص الأصلي، وتقتصر- العلاقة معه على بعض الملامح.
- 2- تيار يعلن الاعتماد الصريح على الترجمة كبداً مع ميل كبير إلى التصرف. سليم النقاش. أديب إسحاق..
- 3- يميز بشدة اقترابه من النص مع التقييد التام بتقسيماته الخارجية مع اللجوء إلى شيء من التصرف أحيانا. نجيب حداد.

ج. أسباب ترجمة العرب لنصوص موليير:

- 1 – تأثر الكتاب الأوائل بنوعية نصوصه الهزلية، لكونها مألوفة وسهلة التقبل، ولعهم بقريحته الهزلية وطريقة اختياره للمواضيع، و واقعيتها إذ أن موليير استقى مواضيعه من الحياة العامة.
- 2- الاستثنائية من خلال شهرة موليير وشهرة مسرحياته. البخيل. طرطوف..
- 3- أسلوبه ولغته، التناقضات والتشابهات والحركة. حيث أن أعمال موليير لا تكاد تخلو من تبديل وسوء فهم وخديعة مضحكة ونهاية سعيدة و أقوال مضمرة وردود. أضف من باب آخر تقارب مسرحية البخيل أو تشابهها مع ما نجده في الموروث الأدبي العربي من خلال كتاب البخلاء للجاحظ.
- 4- جب التقليد والوصول إلى مستواه. وذلك بدعوى إلى نفس المستوى الحضاري والفني للغرب المتقدم.

د. الترجمة في المسرح الجزائري:

حاول الكتاب الجزائريون التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لكنهم وجدوا صعوبة بالغة في ترويض الموضوعات ضمن أنساق وأشكال فنية من نصوص أو طرق إخراجية، وذلك لافتقارهم للوسائل المسرحية، مما دفعهم إلى الترجمة والاقتراس و الجزارة أحيانا لبعض النصوص العالمية التي تحمل قيا فنية وطابعا إنسانيا شموليا. فنجد أن الترجمة وجدت منذ بدايات المسرح الجزائري وبالتحديد مع محي الدين باش طارزي، فتمكنه من اللغة الفرنسية ساعده على ترجمة بعض الأعمال للمسرحي الفرنسي- موليير إلى اللهجة الجزائرية المحلية.

لا يمكن أن ننكر أن المسرح الأوربي شكّل مصدرا مسرحيا غنيا عند العديد من الكتاب الجزائريين فلقد " بات تأثيره واضحا على الكتاب الذين لجؤوا إلى التعريب والاقْتباس من روائع المسرح الأوربي والفرنسي- خاصة"¹ ولذلك اتجهوا إلى موليير وأعادوا صياغة نصوصه دون أن يذكروا مصدرها

وفي نفس الوقت كان هؤلاء الممارسون من المسرح على درجة من الوعي والأدراك تمنع انزلاقهم وراء النماذج المستوردة، بل تعاملوا معها وفق ما يخدم بيئتهم وأفكارهم إذ " ينبغي أن نسالهم هذا التراث العالمي بوعي ومعرفة وإدراك لأهمية هذا التفاعل لإبداع وخلق ما يتوافق وينسجم مع الواقع والروح المميزة لكل شعب من الشعوب"²

ويمكن أن ندرج المسرحيات المترجمة أو المجزأة في الجدول الآتي³:

سنة الترجمة	مؤلفها	المخرج المترجم	المسرحية المترجمة
1963	كالدرين	مصطفى كاتب	الحياة حلم
1963	بريخت	عباس فرعون	بنادق الأم كرار
1963	موليير	مصطفى كاتب	دون جوان
1964	سين أوكيزي	علال المحب	وردة حمراء من أجلي
1965	توم براون	حاج عمر	الكلاب
1966	موليير	علال المحب	سي قدور المشحاح
1967	شو صن شن	عبد القادر علولة	النقود الذهبية
1969	بريخت	حاج عمر	دائرة الطباشير القوقازية
1971	علي سالم	علال المحب	أنت اللي قتلت الوحش
1973	محمود دياب	طه العامري	باب الفتوح
1976	بريخت	الهاشمي نورالدين	الإنسان الطيب لستشوان
1987	آرثر ميللر	فوزية آيت الحاج	موت بائع متجول
1987	ليسا أوكرينكا	حميدة آيت الحاج	أغنية الغابة
1988	فديركو غارسيا لوركا	علال المحب	بيت برناردا ألبا
1993	توفيق الحكيم	العربي زكال	شمس النهار
1993	ألفريد فرج	عبد الله أورياشي	رحمة والغابة المسحورة

¹- عثمان بوقطاية. رواية عطيل في المسرحي البلدي. مجلة هنا الجزائر. ع.01. ماي 1952. ص.19.

²- وطفاء حمادي. تأصيل المسرح العربي. إشكالية التنظير والممارسة. مجلة الطريق. ع.04. نوفمبر 1993. ص.163

³- ليلي بن عائشة. بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين التجريب والإبداع. رسالة دكتوراه. 2011.

المحاضرة الثانية:

الاقتباس في المسرح العربي

يقتضي- منا الحديث عن ظاهرة الاقتباس في المسرح العربي عامة والمغاربي خاصة الوقوف على المصطلح ، الذي شكل وإلى وقت قريب ظاهرة مسرحية شديدة الانتشار وموضوعا كثير الحساسية لما أثير حوله من نقاشات.

أ. الاقتباس لغة:

تجمع معاجم اللغة العربية على أن فعل قبس هو "أخذ شعلة من النار، قبس قبسا من العلم: تعلمه و استفاده، و قبس فلان العلم: علمه إياه واقتبس، قبس : تعلم واستفاد"⁴ ومنه من أخذ العلم من عالم فهو مقتبس علما "والقوايس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه أي علمناه.."5⁵ ويعني هذا أن كل ما أخذ من معظم الشيء يقال عنه اقتباسا.

ب. اصطلاحا:

استخدم مصطلح الاقتباس لسنوات عديدة في مجالات الأدب والمسرح والسينما، أما فيما يخص الكلمة في حد ذاتها في كلمة " عرفت منذ تداولتها الأقلام العربية عدة معان ضاق بعضها أحيانا، فدل على إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال وفق شروط معينة بصفة عامة، أو على تضمين الكلام نثرا كمن أم شعرا شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي مع السماح بقليل من التغيير فيهما، واتسع بعضها ليدل على الإعداد والتهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر"⁶

وبمعنى آخر أن مصطلح الاقتباس يقع تحت خانة مصطلح التضمين بحيث يكون النص وليد نص آخر" إنها عملية مخاض لنص أصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار وقد يناقضها وقد تكون لنصين نفس النهاية وربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى وما ينشده من هدف الكتابة، فهي إعادة إنتاج مستمرة ودائمة

⁴ - أبو الحسن عبد الحميد سلام. حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ص 59

⁵ - بين منظور. لسان العرب المحيط من ق إلى ي معجم لغوي علمي. المجلد 03. دار لسان العرب بيروت ص 06

⁶ - أبو الحسن عبد الحميد سلام. المرجع نفسه ص 59

بأشكال وطرق مختلفة، ويقضي الأمر إضافة إلى المعنى السابق وزيادة عليه وبهذا تتجلى القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد ولدوره الإبداعي"⁷.

أما في المسرح فإن الاقتباس في مسرحه معناه أن "أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي ولما كانت القصة قلما تصلح للنقل المسرحي نقلا حرفيا، كان الاقتباس أكثر إخلاصا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يبيع لنفسه قدرا من الحرية إيزاء العقدة والشخصيات.."8

ظهر كمصطلح لأول مرة على يد "جوليا كريستيفا"⁹ عام 1966 في مجلة "Tel quel" الفرنسية في أعقاب ظهور السيميائية التي أسهمت في تعريف النص (Texte) بل قرنت بين مصطلح النص (Texte) والتناص (Intertextuality) قائلة أن "كل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"⁹، بذلك يتولد النص من نص آخر، إنها عملية ولادة للنص الأصلي ينتج عنها نص ربما يشبهه في النهاية ويحملان نفس الفكرة والمغزى وربما يتناقضان كلية. وربما بعد الثوب الجديد للنص، يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة ترقى لتحقيق أهدافه وتصوير أفكاره.

أما إذا تصفحنا القواميس الفرنسية فنطالع ما نصه "وهذا مؤداه أن التناص (Intertextualité) هو مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى، إما على صعيد إبداعه (عن طريق الاقتباس، السرقة، التلميح، المعارضة....) أو على صعيد قراءته وفهمه عن طريق التقريبات التي يقوم بها القارئ"¹⁰.

⁷- سوني رحمة. ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري. ص 04

⁸- روجرم بسفيلد. فن كتابة المسرحية. ترجمة دريني خشبة. القاهرة. 1964. ص 345

* - جوليا كريستيفا Julia Kristeva: (1941 -) فرنسية من أصول بلغارية، تتقنت ثقافة أوربا الشرقية (روسيا) كما تتقنت ثقافة أوربا الغربية (فرنسا) متخصصة في التحليل النفسي والسيميولوجي، انتمت للجمعية العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969، وكانت لها مجلة تصدر عنها بعنوان (Semiotique) كما نجد أنها انتمت إلى جمعية "Tel quel" التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل: فيليب سولار، وجان ريكاردو وجاك دريدا ورولان بارتوميشال فوكو، ومن مؤلفاتها: 1947 La revolution du langage poetique و في الرواية كتبت Meurtre a

Byzance

ينظر: .Le dictionnaire de reference pour toute la famille ;Montpamasse .Le petit larousse illustre . Paris Cedex06,p :1392.

⁹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص 322.

¹⁰ -- : «Ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création. (Par la citation, le plagiat l'allusion, le pastiche... Ets)

و مصطلح التناص "Intertextualité" ينقسم بدوره إلى قسمين:

التناص الظاهر :

ويدخل ضمن الاقتباس والتضمين ،ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا.

التناص الاشعوري*:

هذا النوع الثاني هو اقتباس ضمني ،وقد لا يعي الكاتب وهو يطرح تلك الأفكار التي تبلورت في اللاشعور من خلال قراءاته الكثيرة ونهله من النصوص أنه يقوم بعملية صياغة وتعديل بناء على ما قرأه سابقا أو بعبارة أخرى و"تناص الحفاء ،وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص والتدوير والتحويل والتفاعل النصي"¹¹.

ج. أنواع الاقتباس:

- اقتباس الفكرة

- اقتباس شخصية مسرحية من خلال مواصفاتها

- اقتباس شكلي يندرج تحت نمط وأسلوب الكتابة أو التوجه في الكتابة.

-اقتباس جزئي من خلال تجسيد قول أو حدث أو فكرة من أجل أن تحدث تأثيرا لا يشابه التأثير الأصلي لها في النص الأصلي.

ينظر .: (qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur).

Le petit larousse illustré, le dictionnaire de référence, p:591

*- اللاشعور(Inconscient):مجموع العمليات النفسية التي تجري داخل الفرد دون وعي منه،ويقصر على علم النفس الفرويدي أو ما يسمى بعلم النفس البرجوازي،ويتكون اللاشعور عند "سيجموندفرويد"من الطاقات المكبوتة التي يشوهها الإحباط ،والتي تضغط على الشعور وتوجه السلوك اليومي،ولا تفصح عن نفسها إلا في الحالات المرضية المسماة =العصاب،ويقسم " سيجموندفرويد"العقل إلى جزء سطحي عاقل هو الأنا(Ego)و جزء عميق غريزي عدواني لاشعوري هو الهو(Id)و جزء علوي متخارج من الأنا ويمثل القيم والضمير وهو الأنا الأعلى (Superego).

¹¹ - مفيد نجم ،الوعي واللاشعور والتناص بين الاقتباس والتضمين ،www.albayan.co.ae.

الاقْتباس في المسرح العربي

توالت الاقتباسات وشملت العالم الغربي والعربي فصيّرت المؤلفات الأدبية (قصصا شعبية، أساطير، روايات..) إلى مسرحيات باعتبارها وسيلة من أهم الوسائل التواصلية، إذ أن المسرح يهتم بقضايا الإنسان وما يهم المجتمع، فكان المقتبس بهذا العمل يعطي الحياة لشخصيات الحكاية وهو يصوغها في جو الجدال والصراع من خلال الأحداث والمواقف الدرامية ومن خلال الكلمة والفعل.

و يتم الاقتباس بين الأجناس الأدبية المختلفة ويمكن أن يتناول العمل الفني الواحد بعدة طرق سواء كان العمل الأصلي والمقتبس من جنس واحد أو مختلفا.

وما نحن بصدد البحث فيه هو المسرح أساسا، وإذا رجعنا إلى أقدم العصور ولدى الإغريق خصوصا لوجدنا أنهم كانوا أول المقتبسين حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القيمة وإن اقتباس النصوص من هذه الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني إذ "أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطيرًا هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأول لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، فإن يكن عصرنا قد عنى بالأسطورة واتجه إليها الفنانون و الأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري"¹².

لقد عُدَّ المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان، فها هو "شكسبير" أغلب مسرحياته كانت مستلهمة من التراجيديات التاريخية لليونان و الرومان لتعطينا وقائع تاريخية متأصلة، وهاهم العرب يغترفون من هذا الكم الهائل للأعمال الفنية الخالدة، ونخص بالذكر هنا الجزائر، فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، ولقد أصبحت هذه الأسطورة منبعا لبعض كتابنا على أن يكون "الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه إلى الناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا"¹³، ولما كان المسرحي يتكئ كثيرا على الرموز والأساطير، وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا، كان طبيعيا أن يستغل المسرحي الجزائري كل مادة من التراث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرق في ذلك بين العربي منها

¹² - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص223، 222.

¹³ - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2002، ط1، ص142.

والغربي، إلا أننا عند تقصي- المصادر اليونانية في المسرح الجزائري لا نجد إلا القليل المعدود، فالكتاب الجزائريون لم يتأثروا كثيرا بالمسرح الإغريقي على غرار الأدب الأجنبي الذي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر والآلهة.

إن النصوص المسرحية المقتبسة من التراث الأسطوري اليوناني تتطلب الكثير من الدقة والفهم لإيصال الفكرة" ذلك لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وإنما لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت"¹⁴. ومن بين النصوص المسرحية والعروض الجزائرية المقتبسة من الأساطير اليونانية نجد مسرحية (أديب ملكا) للكاتب "سوفوكل" والتي تتميز بجلال اللغة والإحساس الرشيق والهدوء والتوازن في العاطفة، إذ تسبر الأغوار النفسية والأحاسيس والوجدان، واستغل الكاتب الجزائري "مصطفى كاتب" ليقتبس منها نص (بطل الشعب) الذي يصور لنا كفاح الفرد المتمثل في ثورة الشعب ضد حتمية القدر. واقتبس الكاتب "أحمد سفطة" مسرحية (أونتقون) لنفس المؤلف الإغريقي وقام بتقديمها على خشبة المسرح "محي الدين باشطارزي" سنة 1953 ثم مثلتها جمعية "النساء الجزائريات سنة 1954"¹⁵.

لقد كانت المسرحيات الجزائرية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة بالمقارنة مع النصوص الغربية الأخرى، وهو الحال نفسه بالنسبة للمسارح العربية من خلال ترجمة أعمال الأدباء والمسرحيين الأوربيين، فجاءت أول مسرحية عربية (البخيل) للنقاش عام 1847 والمستوحاة من مسرحية (البخيل) لمولير، أما بالنسبة للخشبة الجزائرية فإنها قد وجدت في المسرح الأوروبي ضالتها واستلهمت منه النصوص الكثيرة والمختلفة المذاهب والمناهج وذلك كله خدمة للمسرح وحباً في إثراء الساحة الفنية والثقافية الجزائرية،

وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في بداية المسرح أن "باش طارزي" كان أكثر المقتبسين وخاصة ما ألفه مولير من كوميديات مثل (المشاح) المقتبسة من رحية (L'Avare) و (الأثرياء الجدد) من مسرحية (Le bourgeois gentilhomme) و مسرحية (سليمان اللوك) عن (Le Malade imaginaire) ونجد كتابا ومخرجين آخرين مثل "محمد توري" الذي أخرج مسرحية (عدو الشعب) للكاتب "إيسن" وغيرهم كثير

¹⁴ - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص223.

¹⁵ - أحمد سفطة، مسرحية أنتغون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص6.

أما في المغرب فإنه لا يختلف عن باقي الدول العربية إلا أن له خصوصياته. فالجمهور المغربي كان من أكثر الجماهير تهيئة لاحتضان هذا اللون الفني حين ظهوره، نظرا لانتشار الأشكال الشعبية التراثية وتنوعها في البيئة الثقافية المغربية، إذ تميز الفلكور المغربي بالغنى والثراء والألوان المتضمنة للعنصر- الدرامي والقائم على الفرجة. وفي هذا الصدد يقول حسن المنيعي أنه " بالإمكان رصد البداية الحقيقية في مسرح تلقائي متجذر في الحضارة المغربية لم يخضع لأية واسطة أجنبية، وأعني بذلك المسرح الطقوسي الذي يستمد تقاليده من الجسد المغربي عبر احتفالاته الدينية والشعبية" ¹⁶.

لكن منطلق أن المسرح الحقيقي هو المسرح المتفق عليه عالميا وهو ثمرة المنتج الثقافي الغربي، كان الاستغراق في تتبع خطى هذا المسرح في شكله الغربي الأوربي و التماشي مع كل ما يحمله من تقنيات وتحديثات، فكانت المرحلة الأولى للمسرح المغربي وهي مرحلة النشأة هي بالضرورة مرحلة الاقتباس والتي يتحدث عنها الناقد حسن المنيعي فيقول: "كانت البداية تروم إلى خلق ممارسة مسرحية من خلال بناء أسس هيكل عام للفن المسرحي، في هذا النطاق حاولت مجموعة من المسرحيين المغاربة الخروج بالعمل المسرحي من حدوده الضيقة إلى أفق أوسع وأرحب عن طريق الاقتباس والترجمة ودراسة طرق إخراج المسرح الأوربي" ¹⁷ فالإقتباس كان من وجهة نظر بعض المسرحيين إيجابي من منطلق التعديل أو الإضافة أو الحذف والانتقاء حسب الحاجة لذلك. ويرى كذلك الناقد حسن المنيعين الاقتباس قد أخذ شكلا أكثر خطورة حينما افتتح المغاربة على المسرح الأوربي " بشكله الإيطالي وهو ما جعلهم يغوصون في مداراته الممكنة..لهذا السبب عرف المسرح المغربي تعثرات في بدايته كان من مواصفاتها التقليد، واجتزاز النصوص الجاهزة" ¹⁸، غير أن هذا لا يقلل من أهميتها في بناء مسرح وحركة مسرحية ستكون مستقبلا رائدة ونوعية. وما يجدر الإشارة والتنويه إليه بخصوص الاقتباس في المسرح المغربي أنه لم يتوقف عند حدود الكوميديا الموليرية، بل بل توجهت في اتجاهات مختلفة فمست المسرح الملحمي والمسرح التعليمي والمسرح لتسجيلي وكذا اللامعقول، بحيث لم يعد الاقتصار على النصوص الدرامية وحسب، بل وصل إلى حد بناء العرض المسرحي وتقنيات تدريب و أداء الممثلين. وعلى سبيل المثال لا الحصر- ما قدمه الفنان الطيب الصديقي من "محبوبة" و " في انتظار مبروك" و "مذكرات أحرق"

¹⁶-حسن المنيعي.قراءة في مسارات المسرح المغربي.مطبعة السندي ط1.مكناس . المغرب. 2003. ص7

¹⁷ - حسن المنيعي.المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.دار الأمان للنشر.ط2.الرباط.2002.ص8.

¹⁸ - حسن المنيعي.المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.دار الأمان للنشر.ط2.الرباط.2002.ص8.

يعرفها المعجم المسرحي بأنها " تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا"¹⁹

نجد في هذا التعريف أن المسرح يتعايش مع جملة من الفنون السمعية والبصرية ومنها الشعر، وأن هذا التمازج ليس بالمحدث المعاصر بل إن العلاقة بينهما جد وثيقة، حيث كان المسرح في بدايته يطلق عليه تسمية الشعر الدرامي، والكتاب المسرحي كان يسمى بالشاعر، كما أن الناقد أرسطو صنف الفن المسرحي ضمن فنون الشعر.

تطورت المسرحية وتطورت لغتها الحوارية كذلك، فبعد أن كانت شعرية بامتياز حتى بدايات عصر النهضة حين كان الالتزام بقواعد الكلاسيكية مع بيير كورني وجان راسين وجون درايدن صارت نثرية مع كوميديات موليير ومزيجا بين الشعر والنثر مع وليم شكسبير.

ومع ذلك ظل الشعر مسيطرا على المسرح الإنجليزي الرومنسي فقد كتب " لورد بايرون وشيللي الشعر في قالب مسرحي، ولذلك لم تمثل مسرحياتهما قط واعتبرت نوعا من القصائد الدرامية خاصة وأنها كانا في الأصل شاعرين لا علاقة لهما بالممارسة المسرحية، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحي الألماني غوته شيللر"²⁰

وفي هذا الصدد يمكن أن نضع مقارنة للفرق بين المسرح الشعري والشعر المسرحي، فالأول هو مسرح بالدرجة الأولى وبكل ما تقتضيه اللعبة المسرحية من شروط مع استعماله للغة الشعرية كلغة حوارية وحيدة، أما الثاني فهو شعر أولا يتوافر على خصائص القصيدة من وزن وقافية وإيقاع وبجر وغرض مع اشتماله على بعض الملامح المسرحية كتعدد الشخصيات والحوار وانتقال في الأحداث وتصوير للانطباعات .

المسرحية الشعرية العربية: مع محاولات الاستنبات التي خاضها الرواد من أجل توطيد الفن المسرحي في البيئة الثقافية العربية وجدوا أنفسهم يحاولون تقفي آثار الغرب في نسج خيوط الفن المسرحي ونظروا في

¹⁹-ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان ط1 سنة 1997. ص281.

²⁰-ماري إلياس وحنان قصاب. مرجع نفسه. ص281.

أسباب التمكين لهذا الفن، فتنبوا أن اللغو واحدة من تلك الأسباب فلقد "كان المسرح الشعري عريقا لدى أم الأرض، فإنه بدأ عند العرب أيضا شعرا، ولعل أهم الأسباب الدافعة إلى ذلك، السعي نحو تقليد الغرب واستلهام ما عندهم، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء أيضا"²¹، فمشرح مارون النقاش كان مزيجا بين النثر والغناء أما أبو خليل القباني فكان مسرحه احتفاليا يميل إلى الغناء والاستعراض، ونفسه الأمر مع سلامة حجازي الذي كان مغنيا مسرحيا. ويرى عز الدين جلاوجي حين دراسته لتطور المسرح العربي وخاصة الشعري منه أن المسرحية الشعرية العربية مرت بمرحلتين وهما:

المرحلة الأولى: بداياتها كانت مع خليل اليازجي في مسرحيته "المروءة والوفاء" والتي تعد أول نص مسرحي شعري فس سنة 1876 ببيروت ثم كتب مسرحية "الخنساء" في 1877. والملاحظ ان معظم المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة التزمت بعمود الشعر كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة.

المرحلة الثانية: يحمل راية هذه المرحلة الشاعر العربي أحمد شوقي والذي كتب سبع مسرحيات، ست منها تراجيديات وهي "علي بك الكبير" و"مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلي" و"عنترة" و"قمباز" و"أميرة الأندلس" أما المسرحية الكوميديّة في "الست هدى". وقد اختار لمآسيه المواضيع التاريخية، ثم جاء عزيز أباضة فكتب مسرحا شعريا تاريخيا كذلك مثل مسرحية "العباسة" و"الناصر" في سنة 1949.

المرحلة الثالثة: يرى عز الدين جلاوجي أن يطلق عليها تسمية مرحلة النضج والكمال، ولعل أبرز كتابها هو المصري صلاح عبد الصبور "الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكن بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا"²² فكتب "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلي والمجنون" و"الأميرة تنتظر" و"بعد أن يموت الملك وذلك في الفترة الزمنية بين 1964 و1973.

²¹- عز الدين جلاوجي . بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر. مذكرة ماجستير. جامعة المسيلة. 2009. ص 09 ص 14

²²- عز الدين جلاوجي. المرجع نفسه. ص 19

المسرحية الشعرية عند أحمد شوقي

كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجاً بين النثر والشعر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد الشاعر (أحمد شوقي) (1869-1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنمية والتطوير، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية.

اتجه شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية في السنوات الأربع الأخيرة من حياته؛ إذ ترك لنا سبع مسرحيات: مسرحية واحدة نثرية، وست مسرحيات شعرية، منها ست مآسٍ وهي (كليوباترا) 1929 و (مجنون ليلى) 1931 و (قبيز) 1931 و (عنتره) 1932 و (علي بك الكبير) 1932، وملهامة واحدة هي (الست هدى).

وقد أسهمت عوامل متعددة في توجه شوقي نحو التأليف المسرحي، والاهتمام بفن التمثيل، وهو الذي تفرس في الشعر الغنائي طوال حياته، وأبدع فيه، ولعل أهم هذه العوامل هو رفع مستوى الفن المسرحي، والاهتمام به، والإقبال عليه فنياً وجاهيرياً، قياساً إلى الفترة السابقة، إضافة إلى ازدياد حركة الدعوة إلى التجديد الأدبي.

الخصائص الفنية لمسرح شوقي

إن إقامة شوقي في فرنسا، وإطلاعه على الآداب المسرحية العالمية، ولا سيما الكلاسيكية الفرنسية، قد أثر في أسلوبه الفني، كما أن حفظه الشعر القديم، وإطلاعه على آثار الشعراء العرب، قد أثر في أسلوبه الشعري، يضاف إلى ذلك تأثيره بالمسرح الغنائي المعاصر له بمدارسه المختلفة، التي رأسها حجازي.

لقد أثر شوقي الطريقة الكلاسيكية في البناء الفني، وكتب مسرحياته شعراً؛ إذ رأى أن خلود الآثار المسرحية الغربية يعود إلى صياغتها شعراً، ورأى أن كبار الأدباء الغربيين

(حتى في العصر الإبداعي مثل "هينغو وبيرون وشيلي" قد آثروا الشعر على النثر في كثير من مسرحياتهم، لما يخلقه من جو خاص، يضيف على المسرحية شعوراً جميلاً)

ومال إلى الموضوعات التاريخية، مقلداً في ذلك المسرح الكلاسيكي الفرنسي؛ إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون التاريخ مصدراً لأعمالهم المسرحية، ويخصون مآسيتهم للحديث عن حياة الملوك والأمراء، فحاول شوقي أن ينسج على منوالهم، لذا فقد اتجه إلى تاريخ بلاده، وانتفى منه حقبة متباعدة ومتنوعة، اقتصرت على حياة الملوك والأبطال والشعراء

فمسرحية (مصرع كليوباترا) ومسرحية (قبيز) استمدت موضوعهما من تاريخ مصر القديم

واستمد موضوع مسرحية (مجنون ليلى) من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية

أما مسرحية (علي بك الكبير) فقد استمد موضوعها من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك

واستمد موضوع مسرحية (عنتره) من العصر الجاهلي.

وبدا تأثره واضحاً بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية من خلال امتناعه عن تصوير وتمثيل الحروب والمبارزات على خشبة المسرح، فالحرب بين انطونيو واوكتافيوس في مسرحية (مصرع كليوباترا) وبين قميز والمصريين في مسرحية (قميز) وبين علي بك الكبير ومحمد أبي الذهب في مسرحية (علي بك الكبير) لا تعرض على خشبة المسرح أمام النظارة، وإنما يشار إليها من خلال الحديث الذي يدور بين الممثلين.

وتأثر أحمد شوقي أيضاً بالمدرسة الرومنتيكية عندما تجاوز نظرية الوحدات الثلاث:

- وحدة الزمان
- ووحدة المكان
- ووحدة الموضوع.

فالمتابع لأعماله المسرحية يرى أن شوقياً قد زواج فيما يخص وحدة الموضوع، بين قصتين في مأساة واحدة، وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا) عندما زواج بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحايي، وبين حب انطونيو وكليوباترا، وزواج بين صراع علي بك الكبير ومحمد أبي الذهب، وبين صراع محمد علي بك الكبير ومراد بن علي بك بالتبني في مسرحية (علي بك الكبير).

ودراسة عنصر الدراما عند شوقي، يتطلّب النظر أيضاً في طريقة استخدامه للحيل المسرحية الثانوية، مثل «التعريف» الذي استخدمه في تعريف آمال على أخيها مراد بك، في مأساة «علي بك الكبير»، وتعرف «حسون» على «بثينة» في مأساة أميرة الأندلس، وكذلك حيلة «المفاجأة» التي استخدمها في مفاجأة بشر لقيس في مأساة «المجنون»، وأيضاً وسيلتي «الائتمان» و«المناجاة» في الكشف عن دخائل النفوس، وكل هذه حيلٌ معروفة مطروقة في الأدب المسرحي منذ أقدم أزمنته، وليس من الممكن المفاضلة على نحو مطلق بين هذه الحيل؛ ففي بعض المواقف قد تفضل المناجاة الائتمان، وفي مواقف أخرى قد يصحّ العكس، وموضع المؤاخذة ربما كان في إسرافه في المناجاة، حيث تُطالع أو نسمع منولوجات غنائية طويلة، في مواقف حريّة بأن تعقد اللسان أو لا تُنطقه إلا بالنثر اليسير، ولكنه شوقي الشاعر الغنائي الذي ينطلق على سجيته ليُطربنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء من مسرحية، على نحو ما نلاحظ في منولوجات كليوباترة وأنطونيو، أو وادي العدم، أو أغنية التوباد، وإن يكن من الملاحظ أنّ مسرح شوقي قد تطوّر، فقلّت قصائد المناجاة، أو أُوجزَتْ في المسرحيات التي تلت «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلي»، وازدادت أهمية الحوار وطبيعته.

محاولات تأصيل المسرح العربي عند شوقي:

لكن على الرغم من تأثر شوقي بالمسرح الغربي، إلا أنه حاول تأصيل المسرح العربي منذ النشأة الأولى للمسرح الشعري، وذلك عندما انطلق من واقع الشعب العربي مراعيًا تربيته، وذوقه، وحسه الفني والجمالي؛ إذ اختار موضوعات مآسيه من التاريخ العربي، ومن تاريخ مصر القديم، لكن مها قيل بشأن سوء اختيار شوقي لبعض هذه الموضوعات، خصوصاً أنه اختارها من مراحل عصيبة في تاريخ مصر، في الوقت الذي ذكر فيه أنه يدافع عن العروبة، ويساير الشعور القومي، مع أن التاريخ العربي قد حوى صفحات مشرقة تتجاوز مع أهدافه، فإن (شوقي) الذي اختار من التاريخ مراحل فيها انهيار البلاد وتدخل الأجنبي فيها مثل مسرحية (مصرع كليو باترا) ومسرحية (قمباز) حاول أن يرتبط بالواقع ويعبر عن شعوره الوطني، لأن اختياره يدل على وعيه لما كانت مصر تعانيه من هيمنة الإنكليز.

ثم إن (شوقي) لم يعرض لنا التاريخ كما هو؛ إذ غير في بعض الأحداث، وبدل في تصوير سلوك بعض الشخصيات المسرحية، بما يتناسب مع نزاعه الوطنية والقومية هادفاً من وراء ذلك إلى جذب الجمهور المسرحي، وامتلاك عواطفه (فكليوباتره) صيغت بشكل يابها التاريخ؛ إذ "صاغها لامستهرة أو قل بغياً ترتقي عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس"²³.

ولم يحاول شوقي أن يرضي الذوق العربي، ويؤجج المشاعر الوطنية بهذه المخالفة فحسب، بل أرضى الذوق العربي، والشعور الإسلامي بإحداث تيار أخلاقي عام، طغى على كل مسرحياته، وتبدى ذلك من خلال إجماعه عن تصوير رغبات كليوباترة، وشهواتها الحسية، وحاول أن يحيطها بهالة من النبل والوقار، بل جعلها إنسانة متدينة، تمارس الصلاة الإلهية، أما ليلي العامرية فقد أبى أن يميته بعد عقد قرانها إلا وهي عذراء.

ومع التيار الأخلاقي، والتعلق بالعادات والتقاليد، والتركيز على الفضائل السامية والشهامة العربية، برز الحس الوطني الذي تجلى من خلال الصراع بين العاطفة والواجب الوطني، وانتصار الثاني إرضاء للشعور الوطني والنزعات العربية والقومية، وبدا ذلك واضحاً من خلال الصراع الداخلي للشخصيات الرئيسية في مسرحية (قمباز) ذلك الصراع الذي ترجم إلى عمل فعلي من خلال شخصية (تيتاس) وشخصية (نفرت) داعياً من خلاله إلى حب الوطن، والتعلق به، والاستماتة من أجله.

(23) ضيف، شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 184.

ولما كان شوقي يسعى إلى تأسيس فن مسرحي جماهيري، فقد حاول أن يرضي الجمهور العربي، ويمتعه، عن طريق بث بعض المواقف الفكاهية التي تعبر عن نفسية العربي المصري، وطباعه، وعن طريق إدخال الموسيقى والغناء في مسرحياته، لأن الجمهور تعود أن يستمع عند مشاهدته عملاً مسرحياً ما إلى قطع ملحنة ترافق القصة المطروحة، وحاول شوقي عن طريق اختلاق بعض الحيل إدخال هذه الأغاني الملحنة في نسيج الحدث المسرحي.

إلا أن (شوقي) قد أكثر من المواقف التي يقطع فيها الحوار ليعطي فرصة للموسيقى والألحان، مما جعله يؤثر في سير المسرحية، وتتابع أحداثها، وتماسكها.

وحاول شوقي أن يتعامل مع الواقع، ويؤثر فيه، عندما اتجه في مسرحيته الأخيرة (الست هدى) إلى تصوير الشعب، وتقد بعض القضايا التي تمس واقعه، وهذا التوجه يدل دلالة واضحة على أن (شوقي) قد أدرك متطلبات الجمهور، وسائر النهضة الاجتماعية الممثلة في الصحافة وفي المسرح. ذلك أن (شوقي) كان قد قصر مسرحياته السابقة على تصوير حياة الملوك والأمراء. وتمجيد سلوكهم، والإشادة بأفعالهم، وصور الشعب -في ذلك كله- بشكل مزرٍ، إذ جعله جاهلاً لا حياة فيه (يسير في ركاب المنتصر)²⁴. وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا).

وقد صاغ شوقي مسرحياته تلك في لغة فنية راقية، استخدم فيها الشعر لغة للحوار المسرحي، وهو الذي ترمس فيه، وحاول جذب الجمهور العربي، واستمالتته، بما تعود عليه، وأعجب فيه، لذا فقد عدّ (شوقي) بحق "أول من وضع مسرحية جديدة السبك، فيها شيء من الفن المسرحي، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً وبذلك عدّ عمله هذا فتحاً جديداً، ولا سيما قد توالى نتاجه المسرحي، وفي كل مرة يخطو نحو الكمال الفني خطوات"²⁵.

إلا أن التزام شوقي بالشعر الغنائي مدة طويلة من الزمن، والتزامه بتقاليد الفن التقليدي القديم، ومقوماته، لم يفارق فنه المسرحي، لذا فقد كان طغيان الشعر الغنائي على مسرحه من المآخذ التي أخذت عليه، إضافة إلى عنايته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ الشائعة في الشعر الغنائي، وهذا العيب أثر في النسق العام للعمل المسرحي، وطغى على مكونات العناصر المسرحية، فالإطالة في بعض المشاهد أدت إلى تفكك العمل المسرحي، وفقدان الاندماج، إضافة إلى تركيزه على الشعر الغنائي

(24) شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، ص 39.

(25) الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 59.

في إحداث التأثير المسرحي، دون الاعتماد على بقية العناصر المسرحية، كل ذلك أدى إلى فقدان الإيجاز والتركيز، وبدا الإطناب واضحاً، وكأن قلمه تعود على هذا الأسلوب الشعري، أو كأن شوقياً "لم يكن يعرف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، فهو ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ مميزات وصفاتها عليها، بحيث تصبح خالدة في نفوس الناس"²⁶

وقد يكون شوقي معذوراً في ذلك، فالزيادة لها عثراتها، ومزالقتها. المهم أن شوقياً "هو الذي وضع قواعد الشعر المسرحي في الأدب العربي، وبذلك أثبت قدرة الشعر العربي على بناء المسرحية نظماً، وكذلك أثبت استعداد رواد المسرح من جمهور النظارة للاستماع إلى شعر عربي صميم، مع الاستمتاع بما يصور من مشاهد التمثيل"²⁷.

وقد تابع مسيرة أحمد شوقي مجموعة من الشعراء، الذين اهتموا بالمسرحية الشعرية، وشكلوا اتجاهات فنية متعددة، فمن قبيل ذلك الاتجاه الكلاسيكي الذي يمثله أحمد شوقي وعزيز أباظة، والاتجاه الرومنتيكي الذي يمثله مدرسة أبو اللو الممتثلة بالشاعر **خليل مطران** في ترجمته لمسرح شكسبير عن الفرنسية ويقف على رأسها **أحمد زكي أبو شادي، وعلي محمود طه**، إلا أن أهم المآخذ التي أخذت على المسرحية الشعرية آنذاك أنها كانت غنائية بحتة، شكلت مجموعة من القصائد الغنائية التي وزعت بين الشخصيات، ضمن موضوع معين، لا يربطها إلا "رباط سطحي خارجي، لا يشكل نسيجاً أساسياً في بناء هذا العمل الشعري، أما ما هو أساسي في هذا العمل فهو القصيدة الغنائية"²⁸.

(26) شوقي، ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص 189.

(27) تيجور، محمد، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، ص 149.

(28) العالم محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص 258.

صلاح عبد الصبور و المسرحية الشعرية

استهل تاريخ المسرح الشعري العربي على يدي الشاعر أحمد شوقي لكنه سار على يدي كتاب بارزين من أمثال صلاح عبد الصبور إلى مرحلته التاريخية الثانية التي نخصص هذا الموضوع لمناقشتها.

صلاح عبد الصبور (1931-1981):

صلاح عبد الصبور شاعر، وكاتب مسرحي وناقد ومنظر، أسهم في ترسيخ المسرحية الشعرية، وامتدادها، وسعى إلى التجديد في بنائه الفني، وأدرك أن الفن المسرحي يشكل جانباً من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة والأدب للأمة، فهو ركيزة أساسية في البناء الثقافي للمجتمع، وآمن بأن أصالة الفنون، وقوتها تستمد من قدرتها على التعبير عن روح الشعب الذي نبعت منه، من خلال التوفيق بين أصولها الفنية وطبيعته ومزاجه²⁹، وأيقن أن المسرح اليوناني القديم هو ينبوع العمل المسرحي، وعلى الرغم من التغيرات والاختلافات في الأعمال المسرحية الحديثة، فهو أصل الاتجاهات والمدارس.

تأصيل المسرح العربي عند صلاح عبد الصبور:

إن المتنبع للقضايا النظرية، في محاولات صلاح عبد الصبور التأصيلية يلحظ تركيزه على أمور ثلاثة؛

- أولها ضرورة استخدام لغة الشعر للحوار المسرحي
- ثانيها: ملاءمة الشكل المسرحي المستورد، والمتطور عن الصيغة المسرحية الأرسطية، لتأسيس مسرح عربي الهوية
- ثالثها: الانطلاق من واقع الجماهير العربية، في استحداث المضمون المسرح

يرى عبد الصبور أن صياغة المسرحية شعراً في العصر الحديث، تثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات، التي لم تكن تثير انتباه الشاعر القديم، والسبب في ذلك أن المسرح كان يكتب شعراً لا نثراً، ولم يكن المسرح النثري يكتسب أحقية وجوده بعد³⁰.

إلا أن عبد الصبور قد ولج عالم المسرح الشعري، دون أن يمر بهذه التساؤلات، لأنه آمن منذ البداية بأحقية الشعر في المسرح، وأولويته، ويعدّ اللجوء إلى المسرح النثري، واستخدامه لغة للحوار المسرحي، انحرافاً في المسار، وتطفلاً، إذ يقول: "فقد كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح،

(29) عبد الصبور، صلاح، حتى نهر الموت، بيروت، دار الطليعة، 1966، ص 85.

(30) ينظر، عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1، 1969، ص 115.

وكنت أرى أن المسرح النثري وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافاً في المسار³¹، بل إن صلاح عبد الصبور انطلاقاً من دراسة واقع المسرح، وماضيه، قد تنبأ بسقوط المسرح النثري، والعودة إلى المسرح الشعري من جديد، لأن للمسرح لغة خاصة تقربه من الشعرية، ومن الشعر، فهو يقول: "نشأ المسرح شعرياً، وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح، وليس الأسلوب النثري المحكم - كما قال أحد النقاد- إلا محاولة للاقترب من الشعر في تركيزه وموسيقاه"³².

لقد تأثر صلاح عبد الصبور بأفكار ت.س. إليوت، وذلك عندما قال: "إن المسرح هو الوسط النموذجي للشعر"³³ بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما صرح في أحد أحاديثه الإذاعية أنه يؤمن بأن الشعر هو الأداة الطبيعية والكاملة للمسرح. إلا أن إليوت ركّز على ضرورة اختفاء اللغة المسرحية وراء المواقف، سواء كانت شعرية أو نثرية، أي أن تكون اللغة المسرحية غير ملحوظة، وركّز على القيمة النمطية الموسيقية التي تدعم الإحساس وتقويه، وذلك عندما فضّل أن يكون الشعر لغة الحوار المسرحي. ولعل هذا ما ركّز عليه عبد الصبور، عندما عدّ المسرح قطعة مكثفة من الحياة، والشعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي، ولا يقصد هنا بالشعرية (النظم) وإنما يقصد تلك المسرحيات غير المنظومة التي توفر فيها قدر من الشعرية، والتي قد تفوق المسرحيات المنظومة شاعرياً³⁴.

لقد أكد صلاح عبد الصبور أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر؛ إذ ينتقل فيه الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية، ولدراسة هذه الظاهرة، استعان عبد الصبور برأي لـ (عز الدين إسماعيل) عندما قال: "إن كل الأنواع الأدبية تصبوا إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، (...) التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي (...) فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول"³⁵ ولا يقصد هنا بالدراما العمل المسرحي، وإنما يقصد الصراع بكل شكل من أشكاله.

وهكذا فقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الشعر هو الأداة الطبيعية الوحيدة لكتابة المسرحية، وذلك للتناسب بينه وبين ما تفرضه اللغة المسرحية من اختزال واختصار، فعالم المسرحية هو عالم اللحظات المكثفة الغنية، لذا فقد تنبأ بعدم استطاعة المسرح النثري مجازاة المسرح الشعري، وبعد اختياره للشعر لغة للحوار المسرحي خطوة في طريق التأصيل، خصوصاً أن التطبيق قد واکب التنظير عنده، ولا يخفى ما للشعر من قيمة في نفس الإنسان العربي.

(31) المصدر السابق، ص 115.

(32) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، ط1، 1، 1965، ص 207.

(33) إليوت، ت.س، جريمة قتل في الكاتدرائية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1982، تر: صلاح عبد الصبور، مر: أمين العيوطي، ص 25.

(34) ينظر، المصدر السابق، ص 118.

(35) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1989-1988، ص 278.

الشكل والمضمون في مسرحيات صلاح عبد الصبور

الشكل المسرحي:

ميّز صلاح عبد الصبور بين نوعين من البناء الفني؛

النوع الأول هو البناء التركيبي المفروض بحكم القواعد الفنية المتمثل في المسرحية والملحمة واللوحه المركبة ومعيار الكنيسة

والنوع الثاني المتميز بالبساطة والأصالة والمتمثل في القصيدة الغنائية³⁶.

وميّز بين **الفنون المعبرة والفنون الحكائية**، ووجد أن الأولى هي التي تعبر عن ذات صاحبها، وتمثلها القصيدة الغنائية، والسوناتا الموسيقية، والقصة ذات النبوة الشخصية، أما الثانية فهي التي تتجاوز الذات لتعبر عن الآخرين، وتدير بينهم جدلاً حياً، والتي يستطيع الكاتب من خلالها أن يجسد رأيه ورؤيته من خلال تركيب الأحداث وتدققها³⁷، وهذا شأن الرواية والمسرحية.

إلا أن صلاح عبد الصبور فيما عرض من حديث حول البناء الفني، أو الشكل الفني للمسرحية، لم يحاول أن يبحث عن شكل فني مغاير للصيغة المسرحية المستوردة، وأعلن منذ البداية أن البحث عن شكل مسرحي، أو استحداث شكل مسرحي جديد، هو نوع من العبث؛ إذ نسمعه يقول: (بحثنا عن أشكال أخرى يجب أن لا يكون من شوغلنا في الواقع)³⁸ وعلمته في ذلك أن الشكل المسرحي المتوفر لا ينتمي إلى أحدٍ بقدر ما ينتمي إلى الإنسانية.

فالشكل المسرحي الذي أقره عبد الصبور، هو قالب الغربي المتوارث، الذي ينتمي إلى الإنسانية جمعاء، لذا فإن التراث عنده لا ينتمي إلى بلدٍ دون آخر، بل هو تراث الإنسانية جمعاء، والثقافة—عنده—تراث حي متصل بين الماضي والحاضر، متجهة إلى المستقبل، وليست دراسة مواطن نشوئها إلا لونهاً من إلقاء الأضواء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة، وشأن هذه الدراسة عندئذٍ هو شأن الدراسات الأخرى المعينة على فهم الأدب والفن، مثل الاقتصاد والاجتماع وعلم النفس..³⁹

لذا فقد وُظِن صلاح عبد الصبور نفسه منذ البداية، فيما يخص موهبته الشعرية، التي تنسحب على العملية المسرحية الشعرية أيضاً، على إحساسه بقرابته إلى كل الشعراء في العالم، وفي كل فترة من الفترات

(36) ينظر، عبد الصبور، صلاح، حياقي في الشعر، ص 21

(37) ينظر، المصدر السابق، ص 37.

(38) عبد الصبور، صلاح، "وقائع ندوة المسرح"، المعرفة، العددان 124-125، حزيران، تموز، 1972، وزارة الثقافة، دمشق، ص 126.

(39) عبد الصبور، صلاح، حياقي في الشعر، ص 110.

التاريخية؛ إذ يقول: "بحيث انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا النواس وبودليير، وابن الرومي والبيوت، والشعر الجاهلي ولوركا.."⁴⁰

فالإرث الأدبي والفني هو ملك للبشرية جمعاء، والمهم هو قراءة هذا الإرث قراءة واعية شاملة، وبعدها يتخير الشاعر تراثه كما يشاء، ولقد أوغل في بحث القضية أكثر عندما أعلن أن العالمية لا يمكن أن تلغي الخصوصية، فالأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى؛ إذ يحمل طابعها، وله معالمها، ومع ذلك-كما يقول "يقف بينها معتزلاً بأصالته، ووجوده، وإسهامه الحي في تطوير التجربة الأدبية في العالم، وهنا لانظلمه ولا نحايه لا نظلمه حين نحاول أن نطبق عليه قواعدنا الحديثة، ولا نحايه حين نحاول بالزيف أن نتلمس فيه ما لم يعرف.."⁴¹

إذن فالأدب العربي ينتمي إلى تلك الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، ومصرية قديمة وصينية وهندية، ومع ذلك له خصوصيته التي تميزه عن الآداب الأخرى، ولعله قصد بالأدب العربي ذلك "التراث الأدبي الذي حفظه لنا الرواة والمؤلفون، وأبدعه اللسان العربي بين القرنين الخامس والثالث عشر الميلاديين"⁴². لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الحضارة هي ملك للإنسان في كل زمان ومكان، يستطيع أن ينهل منها متى يشاء، شأنها شأن الفنون والآداب، وأن كل المسارح التي نشأت بعد المسرح الإغريقي إلى يومنا هذا باتجاهاتها المتنوعة، ومدارسها المتعددة، ما هي إلا تطوير للصيغة المسرحية الأرسطية؛ إذ يقول: "وقد نجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافاً عن الأصل، ولكنه اختلاف ينبع منه، ويعتبر تطويراً له، ولكنه لا يقف ضده"⁴³.

لذا فقد آثر عبد الصبور شكل التراجيديا اليونانية، وعدّها أكثر الأشكال تقليدية، بل أكثرها خلوداً، وأعلن عن ذلك صراحة، عندما تحدث عن مسرحيته (مأساة الحلاج) فقال بطل وسقطته هذه مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها من أرسطو، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط⁴⁴. وتجلت سقطة الحلاج في مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، والباعث هو الزهو بما نال، وفي ارتكابه هذه السقطة أباح للناس دمه، بل أباح لله دمه عندما أفشى سر الصحبة، لذا فقد سقطت مروءته أمام الله⁴⁵ وهكذا فقد جُرَّ الحلاج من زهوه إلى حتفه، وهذا السقوط هو سقوط تراجيدي بالمفهوم الإغريقي الأرسطي، لكن البناء المسرحي لم يكن أبداً في مسرحية الحلاج بناء كلاسيكياً؛ إذ تبدأ المسرحية من لحظة صلب الحلاج.

(40) المصدر السابق، ص 110.

(41) المصدر السابق، ص 108.

(42) المصدر السابق، ص 108.

(43) عبد الصبور، صلاح، حتى قهر الموت، ص 87.

(44) ينظر، عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص 112.

(45) ينظر، عبد الصبور، صلاح، "مأساة الحلاج"، ص (80-81).

البحث عن المضمون:

ركّز صلاح عبد الصبور في ممارساته النظرية والتطبيقية على ضرورة البحث عن مضمون عربي، إذ لا تكمن المشكلة عنده في البحث عن شكل مسرحي، إنما تكمن في أن نسكب في الأشكال المسرحية المتعددة، والمتفرعة، ومشكلتنا نحن، فهو يقول "إنّنا المشكلة أن نضع في داخل هذا الشكل تطلعننا نحن ومشكلاتنا على مستويين، على مستوى مشاكل الإنسان العربي، والانقسام الذي يعانيه في داخله وهذا مهم جداً، والمشكلة الأخرى مشكلة أين نحن....وبعدها مشكلة، والأمين ذاهبون؟! وهذا ما نسميه حركة الإنسان في التاريخ"⁴⁶

إذن لابد من الاهتمام بظروف الحياة التي يعيشها الإنسان العربي، وتلازم الإطار الحضاري الذي يعيش فيه، إضافة إلى الاهتمام بواقع التجربة التي يعيشها الكاتب المسرحي، وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدد أهمية الموضوع المطروح في الشكل المستورد.

لقد حاول عبد الصبور أن يبلور الموضوعات التي لابد أن تنكشف للشاعر، نتيجة انهماكه في روح الحضارة كما هو ماثل في إطار العصر، وحاول أن يتفهم أبعاد هذا الوجه الحضاري، وقيمه، لهذا فكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأن لكل عصر سماته الخاصة، التي تفرض على الناس نوعاً بعينه من الاهتمام بموضوع ما، أو التركيز على موضوع دون غيره، وأصالة الكاتب المسرحي عنده تقدر بمدى توغله في الواقع، واستكشاف ما فيه من قضايا تهّم الإنسان العربي، وتثيره، ومهمة الأدب والفن عنده هي إنارة الطريق أمام الإنسان؛ إذ يقول "أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال نجاحهما وفشلهما وإحباطهما، ومآسبهما وانتصاراتهما أيضاً إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة، ولهذا الإنسان الجديد"⁴⁷.

إذن فقد حمل الفنان مسؤولية بيان الخطأ في المجتمع، ومحاولة إصلاحه، لذا فقد جعل عبد الصبور مهمة (إصلاح العالم) القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلاً منهم يرى النقص فيجتهد في اختلاق وسيلة لإصلاحه، إلا أن الشعراء عندهم أكثر عمقاً في تعابيرهم، وأكثر تأثيراً في المجتمع، لذا فإنّه يرى في آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبساً من الشعر، يقول "وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون، وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظر إلى نقائضه، وقد يبشرون بنظريات مرتبة في تجاوز هذه النقائص، ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هو سبيل الانفعال والوجدان وأن خطابهم يتجه إلى القلوب، وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً إذ إن التعليم والنصح المجرد مقبتان إلى النفس، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثراً من التعبير باللغة المجردة، وكثيراً ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر"⁴⁸.

(46) عبد الصبور، صلاح، "وقائع ندوة المسرح"، ص 126.

(47) عبد الصبور، صلاح، "حياتي في الشعر"، ص 109.

(48) المصدر السابق، ص 74.

لهذا فقد وعى صلاح عبد الصبور دوره في المجتمع، ومهمته ككاتب وشاعر، فكانت أعظم الفضائل التي نشد فيها إصلاح العالم هي الصدق والحرية والعدالة، وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان والظلم⁴⁹، لذا فقد كانت مسرحيته "مأساة الحلاج" تمجيداً للحرية على كافة المستويات.

وهكذا فقد دعا صلاح عبد الصبور إلى بث المضامين العربية، التي تعالج القضايا المحلية، وهي دعوة صريحة لكشف تلك القضايا، ومعالجتها، والبحث فيها عن المشاكل الآنية، ومحاولة إيجاد الحلول لها، عبر التلميح لا التصريح، ويمكن أن تكون طريقة المعالجة عن طريق الإغراق في الواقع المحلي، وعن طريق اللجوء إلى التراث والإسقاط التاريخي، كل ذلك ضمن الدعوة إلى الأخلاق الفاضلة، والمثل السامية النبيلة.

وهكذا فإننا نلاحظ مما تقدم أن محاولة عبد الصبور التأسيسية على الصعيد التنظيري تجلّت في نقاط محددة:

1. التركيز على دور الشعر، وأهميته، في العملية المسرحية
2. التركيز على وحدة التراث، من خلال وحدة الإنسانية جمعاء.
3. ضرورة الانطلاق من البناء الفني اليوناني، في تحديد البناء الفني المسرحي الجديد لإيمانه بأنه الأمثل والأقوى.
4. ضرورة البحث عن مضامين عربية، تمس الواقع، وتنبع منه.
5. محاولة الوصول إلى مسرح عربي مؤصل، عن طريق المزج بين الشكل الفني المستورد، والمضمون العربي المستحدث.
6. احتياج عبد الصبور بأن الشكل المسرحي متنوع ومتعدد وعالمي، وليس ملكاً لأمة أو شعب، فهو تراث إنساني.

لعب صلاح عبد الصبور دوراً ريادياً في نشأة وتأصيل فن المسرح الشعري في مصر وكان له إسهام فعال في مسيرة هذا المسرح إلى النضج.

(49) المصدر السابق، ص 88.

المسرحية الشعرية المغاربية

المسرحية الشعرية في الجزائر:

عرف المسرح الجزائري هذا النوع المسرحي، وكانت أول مسرحية شعرية هب مسرحية "بلال" لمحمد العيد آل خليفة سنة 1938، جاءت المسرحية في "فصلين، يحتوي الفصل الأول على ثمانية مشاهد والثاني على تسعة مشاهد، وقد عمد الشاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنية عالية في البناء المسرحي، خاصة من حيث الشكل، إذ قدم لنا في الفصل الأول كل الشخصيات الأساسية في النص⁵⁰. ومن جهة أخرى يعتبرها النقاد "أول نواة شعرية في التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف الصحاب المشهور بلال بن رباح الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم يتحمله سوى القليل من المؤمنين"⁵¹

أما المسرحية الثانية فكانت سنة 1941 على يد محمد البشير الإبراهيمي و المعنونة ب"رواية الثلاث" جاءت على شكل جلسات ثلاث وهي بمثابة ثلاث فصول، أما شخصياتها فهم عبد الحفيظ الجنان و محمد بن العابد الجيلالي و السعيد بن حافظ، وفي سنة 1988 كتب الأخضر- السائحي مسرحيتين هما "حكاية ثورة" و "أنا الجزائر". وفي 1990 كتب الشاعر أحمد حمدي نصا شعريا بعنوان "أبوليوس".

من خلال ما سلف نجد أن ما كتب في المسرح الشعري قليل جدا وربما هو بمثابة تعبير عن عدم رغبة الجمهور المتلقي لهذا النوع أو عجز كامن وقصور عند الكتاب المسرحيين.

المسرحية الشعرية في تونس:

وفدت الفرق المصرية الجواله على تونس في سنة 1908 ومن بينها فرقة سليمان القرداحي ثم فرقة سلامة حجازي في سنة 1914. وحسب الدارسين فإن أول كاتب مسرحي تونسي- هو محمد الجعايبي في 1909 بمسرحية السلطان بين جدران يلدز ، وتوالت فيما بعد الطنابات والعروض المسرحية.

⁵⁰- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. دار الهدى. عين مليلة. 2005. ص31.

⁵¹- عيد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1983. ص220.

قدم التونسيون نصوصاثرية عديدة ومتميزة من امثال ماقدم عز الدين المدني وعمر بن سالم ومصطفى الفاسي والتيجاني زليمة، أما بالنسبة للمسرحية الشعرية فلا نجد إلا مجموعة جد قليلة من النصوص وهي كالاتي⁵²:

- علي بن غزاهم للكاتب جمال الدين حمدي في سنة 1955
- زلزال في تل أيب لكاتبها الميداني بن ثالث سنة 1974
- أحبك يا شعب لمحمد عمار شعابنية في 2002
- الصدى أعلى من الصوت للمولدي فروج سنة 2006

المسرحية الشعرية في ليبيا:

يعد الكاتب عبد الحميد بطاو من أهم وأغزر كتاب المسرح الشعبي الليبي، إذ كتب "الموت أثناء الرق" 1974 و"الجسر" في 1986 و"الزفاف يتم الآن" في 1986 و"معزوفة الكبرياء" في 2003، كما كتب علي صدقي عبد القادر 2008 مسرحية دماء النخيل، وكتب الفنان عبد الباسط عبد الصمد مسرحية شعلاية عنوانها "محاكمة العبدان".

المسرحية الشعرية في المغرب الأقصى:

حسب عز الدين جلاوجي فإنه إذا كانت الدول المغاربية تشكو قلة حضور المسرحية الشعرية، فإن العكس هو الصحيح بالنسبة للمغرب الأقصى، ومن مثال ذلك مسرحية "ربة شاعر" لعلال الهاشمي الخياري والتي نشرت أول مرة سنة 1955. وهي عمل مسرحي رائد من حيث مراعاتها لتقنيات الكتابة الدرامية ومتانة البناء. ثم ظهرت أعمال أخرى ومنها:

- مسرحية ليالي إشبيلية لعلي الصقلي عبدالقادر سنة 1983

- دامية المآقي بيكاتب أحمد دباغ سنة 1998

- ملحمة القمر الأزرق لعبدالسلام بوججر

- "نار تحت الجلد" و"الرجل والعصافير" لأحمد بن ميمون 1975

- فتيان القرية لمحمد طنجاوي و معجزة للمهدي زريوح والعيون الزجاجية لمحمد الأشعري.

⁵²- عز الدين جلاوجي. المرجع نفسه. ص25

استلهام التاريخ في المسرح العربي

منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم ، سعى العرب إلى تطوير مجتمعاتهم وتخليصها من الفساد والتخلف وإلى التخلص من الهيمنة الأجنبية استعماراً كانت أم ارتباطاً اقتصادياً بأسواقها. وقد حمل المسرح هذه الغايات منذ نشأته حتى اليوم . ولهذا لم تتم في المسرحيات العربية معالجة العواطف الضخمة والمواقف الإنسانية من الكون ومشكلات الوجود والقلق من الوجود إلا على نطاق ضيق . وانبرى المسرح العربي إلى معالجة موضوعات التهذيب الأخلاقي والعزة القومية ومقارعة المستعمر وبناء المجتمع الحر الكريم. ومن هنا يمكن القول - بكثير من الاطمئنان مرة ثالثة - إن المسرح العربي ولد وفي فمه ملعقة السياسة .

وقد كانت المسرحية التاريخية مرجعاً قويا لإبراز الغايات الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب ولكل مرحلة من مراحل التاريخ المعاصر. وقد اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام المادة التاريخية لأنها أكثر إقناعاً للمتفرج من المادة الواقعية. فهي أحداث يعرفها ويعترف بها كل من الكاتب والمتفرج.

خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي:

لم تكن النصوص والأفكار في المسرح العربي حين نشأته وليدة فكر وإنتاج الفنان العربي ، إلا أنه تفتن بعد تجاربه المتتالية أنه لا بد وأن يطعم هذا الفن المستحدث في البيئة العربية بما يجسد تطلعاته وآماله وأحلامه وأن يكون لصيقاً به ، قريباً من معاناته ، حاضراً في يومه ، فاعلاً في صنع غده.

فكان التاريخ الأقرب إلى تحقيق هذه الغاية على خشبة المسرح وكان لاستخدام التاريخ عند المؤلفين العرب خصائص ومظاهر وكذا اتجاهات ، ويمكن تلخيص هذه الخصائص أو المظاهر بالآتي:

1- إن التاريخ العربي متصل الحلقات مكتوبٌ كُله باللغة العربية التي لم تندثر ولم تتغير قواعدها . وهو في الوقت نفسه تاريخ الإسلام الذي تدين به الأكثرية الساحقة للعرب . ولذلك اعتبره العرب جميعاً تاريخهم . ويبنى على ذلك أن كل ما وقع من أحداث تاريخية منذ الفترة التي سبقت الإسلام بمائة وخمسين عاماً حتى اليوم ، هو التاريخ المقروء المتداول لجميع الأقطار العربية. وكل حادثة وقعت في أية منطقة في أي عصر تخص كل واحد من أبناء العربية وتمسه مساً مباشراً حياً. إن ما سبق يعني أن الكاتب المسرحي العربي وجد أمامه فسحة زمانية ومكانية في انتقاء ما يشاء من أحداث تاريخية. وأي حدث تاريخي يدور موضوع مسرحيته حوله

سوف يتلقاه المتفرح العربي باعتباره جزءاً من تاريخه. وسوف يكون له التأثير البالغ في نفسه. وليس مثال (مصرع كليوباترة) لأحمد شوقي بعيداً عن الأذهان . فما من بلد عربي إلا قدم المسرحية مرات ومرات .

2- إذا كانت المسرحية الواقعية تمس ما هو خاص بكل قطر عربي، فقد التفتت المسرحية التاريخية إلى ما هو عام في الوطن العربي. كانت الأقطار العربية تحت السيطرة العثمانية . فلما انزاحت هذه السيطرة جاء الاستعمار الغربي . ثم بدأ الاستقلال عنه منذ منتصف القرن العشرين . ومع أن كل قطر عربي كان له واقعه الخاص به ومشاكله النابعة من هذا الواقع ، فإن الطموح نحو الاستقلال كان واحداً. وكانت هذه الفترة هي ما اصطلح على تسميته (عصر النهضة العربية) ومن هنا ندرك لماذا أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة.

3- خاض المسرحيون معركة مزدوجة منذ نشأة المسرح العربي. فهم يسعون إلى تثبيت وجود المسرح لتحويله من فن طارئٍ متهم إلى فنٍ مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية . ويسعون في الوقت نفسه إلى تطوير أدواتهم الفنية. وقد كانت هذه المعركة من أعنف معارك عصر النهضة . وقد تصدى لها المسرحيون والمفكرون معاً. وما حدث مع مارون النقاش وأبو خليل القباني خير دليل على ذلك. وفي هذه المعركة كانت المسرحية التاريخية السلاح الأقوى. فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية القومية.

4- أدرك المسرحيون العرب ، وهم يتناولون التاريخ ، أنهم ليسوا مؤرخين وإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم . فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات . يدفعهم إلى ذلك أمران : أولهما أن بناء القصة التاريخية يختلف عن بناء كتابة التاريخ . فالأول قوامه الخيال والثاني قوامه الحقائق . وإذا كان المؤرخ ملزماً بالحقائق فإن الأديب ملزم بالمحاكاة. والمحاكاة لا تطابق الواقع بل تطابق صورة الواقع التي يبنها التخيل والتخييل. وثانيهما أن المسرحية التاريخية لم تكن غايتها الوقوف عند الماضي بل التغلغل في أسرار الحاضر.

5- منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم يعاني الكتاب المسرحيون من مشكلة العامية والفصحى لغتاً للمسرح. والمسرحية التاريخية وحدها هي التي تخلصت من هذه المشكلة عكس المسرحيات الواقعية. فاللغة الفصحى هي التي تليق بالمسرحية التاريخية.

اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي:

قد يصعب حصر الغايات والأهداف التي قصد إليها كتاب المسرحية طوال القرن ونصف القرن التي

هي عمر المسرح العربي. لكن يمكن أن نحدد الاتجاهات الأساسية لهذه الغايات في محاور ثلاثة.

1-التنوير الفكري والسياسي من أجل مناهضة الاستعمار: سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها بعد مرحلة الرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين . وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي . فكانت تعرض الأجداد العربية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقارعة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية، وإذا كانت المسرحيات تضيف إلى الحقائق أوشحة الخيال بما يقتضيه الفن ، فإن مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي . وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف وحسم المواقف لفتح بلاد الشام والحروب الصليبية كانت المادة التاريخية الأكثر تداولاً بين كتاب المسرح في مصر وسورية. وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية في هذين البلدين، وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار على الحذف والتغيير حيناً ، ومنع العروض حيناً، و باقتحام مكان العرض حيناً ثالثاً.

2/ الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد : منذ منتصف القرن العشرين بدأت الدول العربية تنال استقلالها عن الاستعمار الغربي سواء كان هذا الاستقلال ذاتياً مع وجود قوات الاحتلال أم كان كاملاً بجلاء هذه القوات . وفي هذه الفترة تراجعت كتابة المسرحية التاريخية وبرزت المسرحية الواقعية . لكن الثورات العربية على الأنظمة التي تلت مرحلة الاستقلال سرعان ما تتالت في عدد من الأقطار العربية. وشاعت الأفكار الثورية على الفساد و الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي في الدول الأخرى. وهنا حدث تحول كبير في المسرحية التاريخية. فقد عادت إلى البروز من جديد. و أخذت تتناول أحداثاً تاريخية جديدة تغاير ما اعتاد كتاب المسرحية التاريخية تناوله في المرحلة الأولى. فبدلاً من انتقاء فترات التصدي للدخلاء الأجانب تم انتقاء فترات التصدي للسلطات الحاكمة. و بعد أن كان الصراع التاريخي يجري بين قوة خارجية متعدية وبين العرب، صار الصراع يجري بين السلطة العربية وبين الناس العرب. وبدلاً من انتقاء الفترات التاريخية الزاهية بالانتصارات، تم انتقاء الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم و الطغيان. ففتح الأندلس في المرحلة الأولى يقابله (غروب الأندلس) في المرحلة الثانية. و(أبطال المنصورة) حل محلهم شهداء كربلاء. وفتح بلاد الشام يقابله سقوط بغداد واجتياح بلاد الشام. وفي كل ذلك لم يتم الغروب والسقوط والاجتياح إلا بعوامل الفساد الداخلي الذي أوصل البلاد إلى الضعف ثم الانهيار . وهكذا صارت (شحنة المسرح) ذات وجه داخلي . . فبرزت شخصيات من أمثال أبي ذر الغفاري والحسين بن علي وصاحب الزنج وأبي خليل

القباني ورفاعة الطهطاوي والحلاج. وهؤلاء جميعاً ، وغيرهم، تم قهرهم على يد أبناء جلدتهم لما حملوه من أفكار مغايرة لما كان سائداً في عصرهم .

3/ إعادة النظر في التاريخ : إن إعادة النظر في التراث القديم كان لابد أن يظهر له معادل فني تجلى في كثير من الآثار الأدبية شعراً ورواية ومسرحاً. و ليست (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ إلا دليلاً من أدلة المعادل الفني لهذا الاتجاه. وقد غمست المسرحية التاريخية قلمها أيضاً في هذا الاتجاه. فكان أن صدر من وحيه عدة مسرحيات تنزل - رغم قلتها - ما اعتاد الناس التسليم به من صحة الوقائع التاريخي.

لقد انعقدت البطولة في الحروب الصليبية لصالح الدين الأيوبي . وغبرت المسرحية التاريخية طوال أكثر من مئة سنة تؤكد هذه البطولة . وإذا كانت بطولة القائد الفذ مذكياً لوقود الحماسة في نفوس الناس لطرد المحتل في المرحلة الأولى قبل استقلالات الدول العربية ، ودافعة إلى التحريض على محاربة العدو الصهيوني بعد هذه الاستقلالات في المرحلة الثانية ، فقد تحولت إلى تكريس الزعامات العربية المهزومة أمام العدو والدفاع عنها في المرحلة الثالثة . ولذلك ألغى محمود دياب في مسرحيته (باب الفتوح) هذه البطولة ونحاً نحواً مغايراً حين رد البطولة إلى الشعب. ولم يكتف بهذا بل جعل المسرحية (محاكمة للتاريخ الرسمي ومؤرخيه المأجورين). وبعد أن كان قائد فتنة الزنج (خبيثاً وخائناً) كما تواتر وصفه في كتب التاريخ، صار بطلاً يقود ثورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو (ثورة الزنج). وبعد أن كان الجيل الذي تلا صحابة رسول الله (ص) مقدسين يُدعى لهم على المنابر، صار قسم منهم جشعين محرفين للإسلام في (ليل العبيد) لممدوح عدوان . وصار صقر قريش مخرجاً في مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط. فكان المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدعو إلى الانقراض على الأنظمة العربية التي حملتها الأفكار الثورية إلى سدة الحكم .

ولعل مسرحيات عز الدين المدني (ديوان الزنج - ثورة صاحب الحمار - الغفران - مولاي السلطان الحسن الحفصي) تشكل حالة مدهشة من إعادة النظر إلى التاريخ . فهي ترفضه وتسخر منه وتعيد صياغته مستخدمة في الوقت نفسه أفكار العصر الحاضر وشعاراته .