الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة زيان عاشور بالجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

مسرحية سيدة في القصر

لـ: إيمان مهران

مقاربة تحليلية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- جلول بن عطية
- الشريف عسلوني

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد القادر فيطس

الموسم الجامعي: 2017/2016

الموافق لـ 1438/1437

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة زيان عاشور بالجلفة

كلية الادب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

مسرحية سيدة في القصر

لـ: إيمان مهران

مقاربة تحليلية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث ومعاصر

أعضاء لجنة المناقشة:

د/..... رئيسا

د/.....مشرفا ومقررا

د/..... عضوا ممتحنا

الموسم الجامعي: 2017/2016

الموافق لـ 1438/1437

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

قال الله تعالى: **بسم الله الرحمن الرحيم**

﴿ لَئِن شَكَرْتُم لَأَزِيْدَنَّكُم ﴾

﴿ سورة إبراهيم 7/8﴾

بادئ ذي بدئ نشكر الله تعالي الذي وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع فهو نعم الهادي و نعم المعين.

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم معنا وأعاننا في إعداد و انجاز هذا المولود الذي بين أيدينا سواء بالملاحظة أو بالنقد أو بالإثراء والتوجيه والإرشاد والذي كان ثمرة ذلك ، ونخص بالذكر:

الأستاذ الكريم المشرف على هذا العمل الدكتور "فيطس عبد القادر" والذي لم يدخر جهدا في نصحه لنا وتوجيهه المتميز من أجل تحضير وإخراج هذا العمل على الوجه الأمثل.

و إلى الأساتذة على مساعدتهم لنا و على صبرهم علينا طيلة مدة إنجاز هذه المذكرة، كما لا ننسى تقديم الشكر إلى "**بن عطية سليم** "على مساعدته لنا .

و في الأخير نشكر كل من قدم لنا يد العون والمساعدة من قريب أو من بعيد جزيل الشكر وعميق الامتنان وخالص التقدير والاحترام.

إهداء

قل الله تعالى: **بسم الله الرحمن الرحيم**

﴿ ولَا تَقُل لَّهُمَا أُف ولَا تَنْهَرْهُمَا وقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ﴾ سورة الإسراء(22–23) .

إلى النبع الصافي سقاني ما شئت من فيض الخنان، إلى العين التي قاطعت النوم لتسهر على راحتي، إلى من لا معنى للحياة بدونها، إلى الاسم الذي يخفي حقيقة نجاحي، إلى التي لو جمعت الدنيا و وضعتها بين يديها ما وفيتها حقها، أمي الغالية أطال الله في عمرها .

إلى رمزي في الحياة، إلى الذي أتشرف بحمل اسمه، إلى الذي شقي و تعب لإسعادي حتى يراني أشق سبل النجاح، إلى الذي كان لي درع أمان يقيني نائيات الزمان، و منبع لا ينضب من العطف، أبي العزيز.

إلى زوجتي الغالية "شويطر عبير خديجة" وإلى قرة عيني "**ندى إيمان**" .

إلى الذين ساعدوني في شق سبل النجاح إخوتي و أخواتي.

إلى أعز أصدقائي" بلخير، فتحي، رشيد، الشريف، بوصبع،مسعود،عبد السلام دنيدينة"،بحشيش .

إلى أوفياء الدرب و إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم الورقة.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة عملي.

جلول بن عطية

مقدمة:

يعتبر المسرح من بين الوسائل الإعلامية الجماهيرية الأهم و الأقوى تأثيرا على المتلقي ، بقدرته على تغيير بعض الأنماط السلوكية السائدة في المجتمع ، و اكتساب عادات و قناعات جديدة ، و العبرة فيه ليست بالوسيلة – و إن كان له دور – بل في الرسائل الإعلامية الذي تتضمنه ، و يعتبر المسرح من بين الأشكال البرامجية الذي لاقى و يلاقي إقبالا جماهيريا بسبب ما يعرضه من نماذج و شخصيات و قصص، و استخدامه لعناصر الجذب و التشويق، ما يعزز الدور الاجتماعي لها خاصة تكرار الرسائل و الأنماط السلوكية و القيم الذي يعرف المشاهد بواقعه و تساهم في عملية الغرس لهذه القيم.

لأن المسرح في مفهومه العام ، هو العمود الفقري للحركة الفنية ، و هو المرآة التي تعكس تطور الشعوب ،و درجة هذا التطور ينطلق من إرادة البحث المستمر عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الراهن الموضوعي، وثوابت الأشكال الفنية، تبدأ هذه المغامرة بالكلمة المكتوبة وتمتد عبر لغة الجسد وسينوغرافيا العرض المسرحي، وبهذا فإن الإخراج ليس عملاً فانتازياً يعمد فيه المؤلف والمخرج إلى الخروج عن المألوف أو اختراق المجهول فحسب، وإنما هو في جوهره تعبير ظهرت الوظيفة الإخراجية مع ميلاد الظاهرة المسرحية عند الإغريق وقبل ظهور المخرج بشخصيته التي نعرفها اليوم، إلا أنها كانت لا تتعدى تنظيم مفردات العمل المسرحي وإدارة عناصره وكان الشاعر المسرحي –تلقائيا– يضطلع بوظيفة الإخراج، فيسجل في النصوص ملاحظاته الإخراجية التي تشرح الحالة النفسية، وتصف الحركة المسرحية، وتصور المنظر المسرحي.

عن لا معقولية الوضع الإنساني والقلق الأزلي والانتظار، وعن هموم كلية مستقرة في أعماق الإنسان، وهو بالإضافة إلى ذلك وعي جديد للجمال وبحث دائب فيه، وإن أكثر الأشياء معقولية تلك التي تبدو لا معقولة في ظاهرها لكنها تظهر ما نحاول إخفاؤه، مستكشفة أغوار الواقع المكنون.

فإن بعض النقاد و المؤرخين و الباحثين في مجال الفنون ،قاموا بتقديم بعض الدراسات النقدية و الأبحاث ، التي تناولت بالرصد و التحليل أهم الجوانب التي تتعلق بالمسرح

شكلا و مضمونا هذه النصوص قد أعطت اندفاعا للقارئ والمتلقي بغرائبيتها وإرهاصاتها وموضوعاتها وشكلها، باحثاً باستمرار عن كوامن الحياة والنفس والفكر، وعما هو جديد في الفن المسرحي، معتمداً منطق الحقيقة في أشد تجلياتها صراحة وجرأة، وكثيراً ما يلجئه ذلك إلى مجانبة المنطق الواعي المؤطر بالتيمات الاجتماعية والفكرية والمكلل بالأقنعة.

المسرح يعمل دائما على أقطار سلسلة من الدوائر المفتوحة، رافضاً أن يغلق على نفسه دوائر الإبداع والتجريب ليستطيع أن يقدم الواقع في قيعانه السفلي وأن يقرأ عصراً تعيشه البشرية اليوم مثل حلم ثقيل، فالتجريب في البداية والنهاية هو فعل اختراق واكتشاف وسقوط أقنعة، وإنه لمسرح مضاد مصادم مدهش، جديد متجدد دائماً، غرائبي حلمي في شكله، واقعي في جوهره، ينفذ بقوة وحدّة إلى أعماق الحياة والفكر والنفس الإنسانية.واقتضت طبيعة البحث أن يتوزع على: مقدمة وخاتمة بينهما ثلاثة فصول توسعت مباحثها حسب الأهداف والروابط المنهجية.

وسنتطرق لمعالجة هذا البحث من خلال ثلاث فصول، الفصل الأول والمعنون بـ **ارهاصات الأولى في المسرح** "، وقد تطرقنا لذلك في ستة مباحث أولها "**تعريف المسرح**"، حيث يقدم المبحث تعريف المسرح لغة واصطلاحا، حتى نتمكن من الفهم الجيد للخلفية الفكرية والفنية. فالمسرح ليس فنا يجمع عناصر منفصلة يتم تجميعها بطريقة حسابية، بل هو فن ينبغي النظر إليه على أنه يشكل منظومة فنية متوحدة، تشكل جميع عناصره هذه العضوية عندما تتحد تجعل العرض المسرحي كله يستمر في الوجود، فقلب المسرح ليس موجوداً في واحد من أعضائه؛ على الرغم من أن بعض هذه الأعضاء قد يغذي الأخرى أو يزيد في تنوعها وازدهارها، كما تطرقنا في هذا الفصل الى نشأة وتطور المسرح المصري واهم اعلامه ولهذا الغرض حاولنا في هذا المبحث الإلمام بهذه الظاهرة من جوانب عديدة بدءا بالتعريف اللغوي لكلمة المسرح. وبعدها قدمنا التعريف الاصطلاحي، الذي يتجاوز الدلالة اللغوية ويعطي لنا المعنى الحقيقي للظاهرة الموجودة في المجتمع، وتناولنا معنى الظاهرة من وجهات مختلفة سيسيولوجية، ويرجع السبب في تقديم تعاريف من ميادين مختلفة أن نظرة عالم المسرح تختلف عن نظرة علماء النفس والاجتماع، فهذه الظاهرة لا تستثني أحدا سواء دولا كبرى غنية أو فقيرة متخلفة أو متطورة، فهي تكسر كل الحدود ولها آثار سلبية مادية ومعنوية.

كما قلنا سابقا المسرح ظاهرة قديمة ولهذا وجدت نظريات عديدة لتفسر المسرح.

اكتشف المسرح من قبل اليونانيين، حيث واكب هذا المولود الجديد المجهود الفكري والتقني الذي شهده العالم البصري من تطورات و ظهور مدارس وتقنيات أثرت في مستوى البناء الدرامي، هذا التغير صاحب موجة التطور التاريخي الذي شهدته الفنون مع بداية القرن التاسع عشر التي صاحبت تطور الأدب والفن، يعتبر هذا التطور الفني آنذاك ثورة حقيقية في المجال المسرحي ،فتحت آفاقا واسعة ،لكننا نلاحظ أن هذه الثورة قد ولد منها كلا من "اسخيلوس" و "سوفوكليس" و "يوربيدس" و ،"أرسطو ،و"أرسطوفانيس" وقدموا أفكارا ونظريات بغية إقامة فن جديد يتماشى والتطور المسرحي الذي عرفته العلوم، تلبية لحاجات الفرد الفكرية والجمالية.

جاء الفصل الثاني بعنوان "**الخصائص الدرامية لمسرح** " وقد تكلمت فيه عن العناصر القاعدية والبنائية للعملية الدرامية باعتبار أن مسرح جزأ لا يتجزأ من الإبداع المسرحي بصورة عامة وقد ركزت على أهم الجوانب التي يجب أن تعتمدها الكاتبة إذا ما أراد الخوض في تجربة الكتابة المسرحية كما تطرقنا في هذا الفصل الى نبذة عن حياة الكاتبة

أما الفصل الثالث فهو دراسة تطبيقية لمسرحية "سيدة في القصر" للكاتبة إيمان مهران" تناولت فيها جملة الخصائص الفنية والجمالية في مضمون العمل المسرحي الموجه للمتلقي كتابة وإخراجا، فبغض النظر عن الظروف الممارسة، فإن نقص المعرفة النظرية بأصول وتقنيات مسرح يعد العائق الأكبر أمام نضج التجربة المصرية، بالموازاة مع ذلك اخترت نموذجا تطبيقيا، يتمثل في مسرحية سيدة في القصر. حيث تطرقت تفصيليا وتطبيقيا للمسرحية في جانبها التطبيقي والنظري.

أنهيت البحث بخاتمة تضمنت استخلاص أهم النتائج التي توصلت إليها بعد تتبع التجربة الإخراجية، في أساليبها وطرائقها، من خلال التطبيقات المتضمنة في الفصل الثالث. وقد ذيلت البحث بملحق ضمنته بصورة لغلاف الكتاب وصور المشاهد.

فاقتضت مني هذه الخطة اعتماد المنهج التاريخي التحليلي لأنه الأنسب لهذا الرصد، والملائم لتتبع ظاهرة التحليل ولا يكاد يخلو بحث من صعوبات تعترضه من حين لآخر مجملها.

مثل أي باحث اعترضتني صعوبات جمة، تمثلت أساسا في ندرة الدراسات والكتابات الجديدة حول النص المسرحي المصري.

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الدكتور المشرف " **فيطس عبد القادر**" الذي قبل تبني هذا العمل وكان لي نعم الموجه، ونعم المعين، بل كان لي حافزا قويا لتجاوز كل العقبات الذي واجهتني بتوجيهي إلى ما غاب عني، وتذليل ما استغلق علي في دروب هذا البحث حرصا منها أن يكون هذا العمل في مستوى مقاييسه العلمية التي تنهض عليها البحوث الأكاديمية الجادة.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر العميق إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة المحترمين الذين تحملوا عبء قراءة هذا البحث، الذي سيحي من جديد بفضل ملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم العلمية، كما لا أنسى أن أوجه شكري إلى الذين لم يبخلوا عليا بنصائحهم واقتراحاتهم وما توافر لديهم من مصادر ومراجع تخدم البحث، وإلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، ولا أدعي أنني استوفيت الموضوع حقه من الدراسة والتحليل والاستنتاج، غير أنني بذلت الجهد، وأخلصت العمل، وحسبي أنني عملت ما في وسعي في طلب الغاية في هذا البحث.

مدخل:

إن الحديث عن المسرح يتطلب اقتحام جميع مجالاته المتعددة والغوص فيها سواء تعلق الأمر بالنصوص أو المجلات المختصة، السينوغرافيا، أو تكوين الممثلين. ولا شك أن أنشاء حركة مسرحية ذات أسس أكاديمية، تفتح نافذة للشباب الموهوبين في كل المجالات تتطلب جيل من المختصين في هذا القطاع، قصد إعطائه المكانة اللائقة به، وجعله يلعب دوره التوعوي والتعبوي، والتثقيفي داخل المجتمع الذي يعد المسرح بأشكاله تعبيرا عن واقعه وآلامه وأماله وطموحاته.

سمي أبو الفنون لكونه يجمع بين كل الفنون ، من رقص وموسيقى وغناء ، عرفه فيكتور هيجو في القرن الماضي بقوله " ليس المسرح بلد الواقع ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج وسماء من أسمال وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح وجواهر مزيفة بالخضاب وخدود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة ، ففيه قلوب إنسانية على المشهد ، وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام العرض " وهناك قول آخر يقول " هو تصوير الواقع بشكل فني ...الخ وهذا لا يمنعه بأن يكون موجودا في تاريخنا القديم منذ الجاهلية " فقد عرف العرب في جاهليتهم القاص الذي يستعيد عبر التاريخ ويسرد وقائع العرب وأيامها فإنهم عرفوا شخصيات قبل الإسلام وبعد الإسلام تملك من الحكمة والمعرفة واللياقة وخفة الروح قدرا يجعلها تستقطب الناس حولها ، ولم تكن تلك الشخصيات بعيدة عن مجال عمل القاص بمقدار ما كانت قريبة وقريبة جدا من شخصية الممثل الفذ يؤلف القصة ويجمع ملاحظاته من واقع الناس ومن أنماط شاذة تعيش بينهم ويصورها على نحو ما مستخدما ملكات عديدة للوصول إلى إبداع يجعله محط الأنظار ومثار الإعجاب ومقصودا من الناس ومكرما ، إن لا أحد يستطيع أن ينكر بنوع العرب في الشعر أكثر من النثر إلا أن هذا لم يمنع من وجود بعض الظواهر المسرحية ،فقد وجدت بعض القصص الشعبية مثل :المقامات بديع الزمان الهمذاني" و رسالة الغفران "لأبي العلاء المعري"، و بعض الحركات و الإرشادات الجسمية التي يتخللها من حين إلى آخر شيء من اللقطات المسلية مع تقليد للشخصيات و لعل هذه الظواهر توحي للقارئ بأن العرب قد كانوا على دراية ما بهذه الإشارات إلا أنهم لم يكونوا كحال الغرب في مسرحهم الذي

كانت أصوله الأولى يونانية و الدارس لتاريخ المسرح عند العرب ، يجد أن العرب قد طوروا مسرحهم ،لاسيما أيام الخلافة العباسية ،كما يجد أنهم اتدعوا شكلا جديدا من أشكال الفرجة المسرحية يعرف بمسرح خيال الظل ([1]) و في عصر النهضة بدأت عملية المزاوجة و الاحتكاك بين العرب و الغرب و ظهرت جدلية الموروث المسرحي و مس هذا التزاوج كل منا في الحياة الثقافية و الفنية و لأن المسرح أحد هذه الفنون ، فقد عرف هو الآخر تطورا ملحوظا وسط هذا الاحتكاك مع الآخر الغرب و ما إن بزغ فجر العصر الحديث حتى اتضحت الملامح هذا التقارب أكثر في هذا الفن ،وتم ذلك عن طريق الترجمة و الاقتباس ،"و كان لترجمة "مارون النقاش" لمسرحية البخيل "لموليير جان ، الأثر الواضح لهذا التقارب و ظهر في التراث العربي أيضا ما يعرف بالشعر المسرحي، فأنتج "أحمد شوقي" سنة 1927 "مصرع كليوباترا". ووسط هذا المعترك، نادى بعض الباحثين ومن داخل المسرح العربي بضرورة الدراية الأكاديمية التي تؤسس لمرح غربي وتؤرخ له بعيدا عن شكل مضمون المسرح الغربي"([2]). ورسم بذلك طريقة متجردا من المسرح الأوروبي على الرغم أنه استعمار منه إطاره العام" واستقى من مدارسه الحديثة، وظهر ما يسمى بالمسرح البريختي العربي نصا وصورة وفكرة، فالمسرح العربي لم يأخذ منه الشكل فحسب، بل استلهم الفكرة الإيديولوجية التي تتلاءم مع تطلعات شعوبه المتعطشة للحرية والاستقلال من الآخر /الاستعمار.

و المتتبع لتاريخ المسرح العربي ،سيقف عن حقيقة هذا الأخير في كونه مزيج بين القوالب المسرحية القديمة و الحديثة ، و هي حقيقة أقرها العديد من رواد المسرح العربي أمثال "توفيق الحكيم" الذي يرى "أن سبيل إلى تأصيل المسرح في أدبنا العربي الحديث إلا بالعودة إلى الموروث اليوناني القديم ومزجه بقيمنا الروحية الشرقية ولعل هذا ما شجع كل كتاب الدراما الكلاسيكية الحديثة إلى أن يسلكوا هذا المنهج ويطرقوا التاريخ القديم و الأساطير الموغلة في القدم و هو رأي يتيح لنا الاعتقاد بأن كتابات "توفيق الحكيم" في هذا المجال أي في مجال المسرح ،قد كانت من أهم المساهمات التي وضعت

1- سليمان قطاية،"تصوص خيال الظل في حلب"،دار الأنوار ،دمشق،سوريا،د.ط،1977،ص15/14 وينظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن،"المعجم المسرحي"، ص 189

2- إسماعيل سيد علي ،"أثر التراث العربي في المسرح المعاصر"،دار قباء ،القاهرة،مصر،د.ط،2000،ص21

أسس المسرح العربي الذي قوامه الفكر و الفن ،كما لقي الفن المسرحي دعم و اهتمامات وزارات الثقافة للبلدان العربية، ففتحت مسارح عديدة و أقيمت مهرجانات عامة بهدف النهوض بهذا الإرث المسرحي الإنساني([1]).

يمر المسرح العربي، منذ سنوات طويلة، بحالة من الضياع والتخبط وقفت بينه وبين التحول إلى متعة ثقافية جماهيرية، كما هو شأنه في بلدان العالم المتقدم. ومرد هذه الحالة إلى عوامل متعددة، لعل أخطرها ضحالة الثقافة المسرحية السليمة لدى كثير من العاملين عندنا في المسرح وضعف اتصالهم بالمسرح العالمي المتطور. ولا يغير من هذه الحقيقة أن لدينا الكثير من النصوص الدرامية المترجمة عن اللغات الأخرى، فالنصوص الدرامية وحدها لا تكفي لخلق المثقف المسرحي الذي نحتاجه. ولابد لفنان المسرح، قبل كل شيء، من الإلمام الكافي بأصول حرفته، وثمة سبب آخر من أسباب أزمتنا المزمنة في مجال المسرح، هو افتقار مسرحنا العربي، بدرجة أو أخرى، إلى جمهور مستنير، يستطيع تمييز الصحيح من الزائف ويساعد فنان المسرح على معرفة مدى توفيقه أو إخفاقه من خلال الإقبال على عمله أو الانصراف عنه. وهذا الواقع المؤسف ليس إلا نتيجة منطقية لرداءة الأعمال المسرحية، التي تعرض على الجمهور، ولكنه في الوقت نفسه سبب يساعد على استمرار تردي المسرح وتفاقم أزمته.

فالمسرح من الفنون الحديثة النشأة عندنا، إذ لا يذهب تأريخه إلى أبعد من القرن الماضي. ومن الثابت أننا أخذنا مفهوم المسرح وقواعده وتقاليده عن الأوروبيين، وبخاصة عن المسرح الفرنسي الكلاسيكي والرومانسي كورني وموليير وهوغو ودوما... إلخ، الذي أتيح لرواد مسرحنا الأوائل، كمارون النقاش وأبي خليل القباني ومحمد عثمان جلال، أن يتصلوا به ويتعلموا منه. فقد أخذت الأمم الأوروبية بدورها فن المسرح عن الإغريق ولم تبتدعه ابتداعاً، ولكن هذا لا يقلل، بطبيعة الحال، من أصالة مسرح شكسبير أو ثربانتس أو غوغول أو غيرهم من كبار الكتاب المسرحيين الأوروبيين. وخلال السنوات الأخيرة كتب كلام كثير حول الشواهد الدالة على أن الحضارات القديمة في وادي الرافدين ومصر والحضارة العربية الإسلامية قد عرفت

[1]– فرحان بلبل ،"نشأة النقد المسرحي العربي و تطوره"،الموقع:
hassan1973.jeeran.com/archive/2006/6/60248/htm
http://www.google:

في طقوسها وشعائرها الدينية ونصوصها الأدبية واحتفالاتها الدنيوية بعض عناصر المسرح. وليس لهذا في الواقع كبير أهمية، فما من شعب في الدنيا لم يمارس طقوساً وشعائر ذات شبه بالمسرح، وما من أدب قومي في الدنيا لا يضم حكايات وشخصيات ومواقف يمكن اتخاذها مادة لعرض مسرحي. بل إن بين علماء الاجتماع من يذهب إلى أن الحياة نفسها مسرح كبير يتقمص فيه الناس، في كثير من الأحوال، شخصيات غير شخصياتهم الحقيقية وينطقون فيه بكلام أعدوه من قبل. وهكذا فإن وجود عناصر درامية في تراثنا لا يعني أننا عرفنا المسرح لأن هذه العناصر بقيت في طورها الجنيني ولم تتطور لتصبح فناً مستقلاً له نظريته ونماذجه وكتّابه، كما كان الأمر مع المسرح الإغريقي القديم([1]).

ماذا نعني، إذن، حين نتحدث عن ضرورة ربط المسرح بالتراث؟ إننا نعني، بالدرجة الأولى أن يلتفت كتابنا المسرحيون إلى تاريخنا وأدبنا ومأثوراتنا الشعبية يستمدون منها موضوعات وأفكاراً وشخصيات لأعمالهم المسرحية على نحو ما فعل شعراء المسرح الإغريقي الكلاسيكي حين استقوا مادة مسرحهم من تراثهم الشعبي العظيم.

1-ينظر محمد إسماعيل الطائي،"المسرح التربوي- الفن و التربية الموقع "http://www.google:masroheon.com/468.htm"

المبحث الأول: تعريف المسرح

أ-دلالة مصطلح المسرح: مما لا شك فيه، ولاريب أن عددا من الناس قد شاهد في حياته بعضا من العروض المسرحية التي أثارته، بل وتركت في ذاكرته انطباعا ما، وقد يعود الانطباع إلى أساب عديدة.

إما أن فكرة المسرحية كانت قوية باهرة، أو أن المسرح قد عرض المسرحية بدقة وجرأة، أو أن أداء بعض الممثلين كان أخاذا لقدرته على التمثيل وأخيرا قد يعود سبب ذلك إلى روح الفكاهة واتكار جميع أفراد العمل في المسرح.

بيد أنه وفي حالات أخرى، قد لا يتحقق هذا، لأن العدد الآخر من الناس، قد يسمع بالمسرح أو بعرض مسرحي، لكنهم لا يدركون في الحقيقة، ماذا يعني هذا المصطلح وما علاقته بالفرد والمجتمع وحتى لنا توضيح ذلك، ينبغي أن نشير إلى هذا الأخير بالرجوع إلى ما توصل إليه الدارسون بدءا باللغة ثم الاصطلاح.

ب-التعريف اللغوي للمصطلح: لقد تناول العديد من المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة،ذكر المصطلح والمتتبع لهذه المعاجم، لا يكاد يقف عند فروق كثيرة، إذ نلاحظ أن أصحاب هذه المعاجم كان ينقل الأخير عن الأول دون إضافات.

1-تاج العروس: لـ "محمد مرتضى الزبيدي" يشير مؤلف الكتاب، إلى معنى المصطلح في مادة سرح بمعنى "أن المسرح مأخوذ من لفظة السارح الذي هو اسم للراعي الذي يسرح الإبل ومنه يقول الشاعر:

فلو أن حق اليوم منكم إقامة وإن كان سرح قد مضى فتسرعا (1)

2-لسان **العرب** لـ " ابن منظور" أما في معجم لسان العرب لمؤلفه "ابن منظور" فقد جاء معنى المصطلح في مادة "سرح" بمعنى:

[1]- محمد مرتضى الزبيدي «تاج العروس "، ج 2، دار صادر، بيروت، لبنان د. ط د.ت، ص162

المسرح بفتح الميم مرعى السّرح، وجمعه المسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي ([1])

3-**القاموس المحيط** لـ " الفيروز أبادي» عرف "الفيروز أبادي " في معجمه القاموس المحيط " المصطلح بما يلي:" المسرح بالفتح المرعى"([2])

4-**المعجم المسرحي** لـ ماري إلياس وحنان قصاب حسن "

جاء في «المعجم المسرحي " في مادة سرح «المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدّار ([3])

5-مختار **الصحاح** "الرازي" عرف " الرازي" المصطلح في معجمه "**مختار الصحاح**" بأنه مأخوذ من "سرح الماشية ... سرحت بالغداة"([4])

وعليه ومن خلال الإشارة إلى هذه المفاهيم السابقة نجد أن معظم المعاجم، إن لم تكن جلها تتفق على معنى واحد بهذا المصطلح لغويا، إلا وهو أن المسرح من مادة سرح، وتعني مكان الرعي.

1-دلالة مصطلح المسرح اصطلاحا: سنكتفي في هذا التعريف، بذكر ما جاء في بعض الكتب، لأن المستقرئ لمفهوم المصطلح اصطلاحا سيجد أن هناك تباينا كبيرا بين أراء المنظرين لهذا الأخير.

1-ماري إلياس وحنان قصاب حسان " المعجم المسرحي": تعددت تعاريف المسرح التي قدمتها كل من «ماري إلياس " و «حنان قصاب" في معجمهما الموسوم بـ " المعجم المسرحي " ومن أهم هذه التعاريف ما يلي:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب المحيط: معجم لغوي علمي"، قدم له عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د. ط، د.ت، مج 2، ص22

[2]- الفيروز أبادي «القاموس المحيط"، ج2، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، د. ط، د.ت، ص228

[3]-ماري إلياس وحنان قصاب حسن،" المعجم المسرحي"، مكتبة لبنان، لبنان، ط1997،1، ص424

[4]-أبو بكر محمد الرازي، "مختار الصحاح"، تحقيق، سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط،2001، ص311.

1-المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج.

2-المسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي.

3-المسرح Theater مأخوذ من اليونانية Thereon التي كانت تعني حرف يا مكان الرؤية أو المشاهدة.

4-المسرح عبارة على مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح " راسين" ومسرح شكسبير.

***سنعرض فيما يلي بعضا من هذه التعريفات:**

كلمة "مسرح "نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مع دو مجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه .ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم .والمسرح، مثله مثل كافة الفنون، ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياءوكان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها، عادة، انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول إلى حال أفضل .وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعاً للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ بمراحل كثيرة حتى أقيم له دور التمثيل الحالي وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح وكانت منصة التمثيل مكاناً مقدساً، وكان الحاضر ونوعين: مؤدين ومريدين. وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيراً خليجاً مادياً محسوساً. وأخيراً أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال، وبين بداية المسرح وما انتهى إليه شبه غريب، من حيث إن مكان التمثيل هو الدنيا .وتطورت الدراما تورا جبرياً في عدة مراحل، ويمكن أن يطلق عليها التاريخ الطبيعي للدراما، وهذه المراحل هي :الدراما بوصفها سحراً، والدراما بوصفها ديناً، والدراما بوصفها زخرفة، والدراما بوصفها أدباً، والدراما بوصفها علماً.

وفنون المسرح فنون متكاملة، وبالأحرى فنون يكمل بعضها بعضاً، وليس منها فن يمكن أن يقوم بنفسه، بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجة، ومن ثم لابد لمن يدرس أحد هذه الفنون، أن يلم إلماماً كافياً ببقية الفنون المسرحية الأخرى .فالممثل يجب أن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح، منذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم .وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل، منذ أن كان رقصاً بدائياً، وإنشاداً دينياً، ثم تطوره بعد ذلك مع تطور الأغنية الإنشادية الراقصة، ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها، حتى ظهرت المسرحية، التي حوّلت نواة هذه الأغنية، التي كان البدائيون يتعبدون بها، لخالق الكون المحيط بكل شيء. وإذا كان الممثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببدايات فكرة المسرح ليجيد تمثيله فالمخرج أشد حاجة منه؛ لأنه المهندس المسرحي الأكبر، الذي يرسم كل شيء، ويضع لكل حركة تقديرها.

إن الثقافة المسرحية الواسعة، تؤدي إلى فن مسرحي عظيم .وقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح، هم أولئك الكتاب الذين شبوا في كنف المسرح، وتربوا في أحضانه، ونهلوا من موارده مباشرة .كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكاناتها وفي حسبانهم كل صغيرة وكبيرة، مما يمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم. ما سبق يسّر مهمة المخرج، والممثل ومصمم الديكور، ومهندس الإضاءة، بل يسّر مهمة عمال الأثاث، ومغيرو المناظر .إن المسرحية أو الدراما من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى" الصور المتحركة"، كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجل تعريفاً عن "المسرح"وعن" المسرحية "أو" الدراما ([1]).لذلك لا يمكن الاهتداء إلى تعريف محدد للمسرح الذي هو ملتقى كل الفنون.وقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتباً كثيرة في كل موضوعات المسرح على حده »الإخراج والتمثيل، والإضاءة، والديكور، الخ" ومن ثم كانت كتباً لا ينتفع بها إلا المتخصص في أي فرع منها، وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا، إلا إذا أقام الصلة بين الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وسائر هذه الفروع ، يأتي الرقص في المرتبة الأولى مباشرة بعدما تؤديه الشعوب البدائية من

1-الأغاني الدثرامبية: كلمة دثرام يونانية الأصل ذات مقطعين ، و يعني نظام الإنشاد ذو المقطعي (ينظر :سميرسرحان،كتابات في المسرح ،دار غريب، القاهرة ، مصر ،د.ط،1997،ص130

الأعمال التي تضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن.والرقص أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون بها عن انفعالاتهم، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، بل إن الإنسان المتحضر في الزمن الحديث بالرغم من النواهي و المحظورات التي يتلقنها ، وروحا لتحفظ التي يشب عليها ،يعبر عن انفعالاته المفرحة بطريقة غريزية ،والإنسان البدائي، بالرغم من فقر وسائله التعبيرية، وقلة محصوله من أوليات الكلمات المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره هي الحركة الرتيبة الموزونة. وإذا كان القمر والشمس يطلعان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربا تقلبه ضربات إيقاعية ،فقد كان طبيعياً لهذا السبب أن يبتكر الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة. وكان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم ويشكرهم، ويثني عليهم بحركاته الراقصة، وإذ لم تكن هذه الحركات شيئا مسرحياً مؤثراً أو تمثيلياً، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح.والدراما التي من هذا القبيل، وهي الفن الذي يكون فيه الفعل مادة محورية أصيلة، لم تنشأ من الرقص البدائي فحسب بل حين يجري التزاوج فيما بعد بينها وبين الشعر.وإذا كانت رقصات الطقوس الدينية، ورقصات الزواج هي جذور التراجيديا أو الميلودراما الحديثة([1])، فلا يمكن على وجه التحديد معرفة أي نوع من الرقص المضحك كانت قبائل ما قبل التاريخ تمارسه.ولا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية تحديداً، وإن كان التاريخ يرجع بتاريخ المسرح إلى عام أربعة آلاف قبل الميلاد، ولا شك أن المسرح يعود إلى أبعد من ذلك، ولكن البداية الحقيقية التي تعنينا وتحدد نشأة المسرح تحديداً نسبيا هي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد .وأول تاريخ مهم يصادفنا هو عام 535 قبل الميلاد، ففي ذلك العام فاز" تيسبس "الذي يُعدّ بحق أول ممثل في أول مسابقة تراجيدية غير أن أهمية هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى ثابتة على وجه اليقين هي أن مدينة أثينا، تلك المدينة اليونانية، قدمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة من أكبر كتاب المسرح، و"سوفوكليس "إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم وهم : "أسخيلوس و" أريستوفنس " و"يوري بيدس. وإذا وقفنا على النواة الأولى لبدء فكرة المسرحية أو

1- دربيني خشبة ،"أشهر المذاهب المسرحية "،الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، مصر ط1،1999،ص13

الدراما وهو الرقص، فإن التأريخ لم يجلب الكثير عن المسارح ذاتها، حيث لا نستطيع الاستنتاج إلا شيئا قليلاً، حيث كانت تقام الاحتفالات في الطرقات وفي الدروب، حيث يلتف العامة حول مقدمي تلك العروض الراقصة .وهؤلاء العامة من يمكن أن نطلق عليهم الجوقة، والراقصين من يمكن أن نطلق عليهم الممثلين .على أن ثمة عادة من عادات الرقص الظاهرية انتشرت انتشاراً شيئا هو أكثر ملحوظا وهي عادة استعمال الأقنعة، إننا لا نجد في المتاحف الاثنوجرافية استرعاء للأنظار من الأقنعة ذات الألوان الصارخة التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية.

أما عن القصة المسرحية فقد ذكر" روبرت أدموند "المؤرخ المسرحي وصفا تخيلياً لمثل هذه النشأة التلقائية للقصة المسرحية([1])، حين قرر أن رقصة القنص القائمة على حادثة قصصية حقيقية، أو مأثرة من المآثر الباهرة قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر .ولو تصورنا ما كان يجري في العصر الحجري، عصر الكهوف والماموث، وتصوير المظلمات المائية فوق جدران الكهوف، وقد أمسى الليل، وجلس زعماء القبيلة معاً، وقد قتلوا أسدا، وها هو زعيم القبيلة يثب واقفاً ويقول" :لقد قتلت الأسد، أنا الذي قتلته، قصص تُأثره فهجم عليّ فقذفته بحربتي فخر صريعاً"، ثم يبدأ في تمثيل المعركة إيقاعياً وسط أصوات الطبول، وتمثيله لخوفه من الأسد وهو يهاجمه، ثم ترديده لعبارات الشجاعة حين قتل الأسد . في هذه اللحظة تولد المسرحية بكل عناصرها المعروفة الآن، وإن كانت بغير تقنية على الإطلاق، وإن لم ننكر لعباس ابن فرناس فضل خياله المحلق في الطيران، فلا ننكر على الإنسان البدائي أنها لأب الأول للمسرح. ولابد من القول بأن تلك الشعوب البدائية لم توف حقها في الدراسة، إما لندرة المعلومات وإما لتواضع الأداء المسرحي قياسا على ما تلا هؤلاء مباشرة ونشأت الدراما" المسرحية "من الاحتفالات والأعياد الديونيسية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تنشد، ومن المواكب التي كانت تقام تكريما لديونيس .وعبده شعب اليونان على أنه إله لهم فقط من دون الناس، وكانوا يكرمونه في مهرجانات مفعمة بالبهجة وألوان من الشعائر الدينية المعربدة، ثم نسج حماة الدين أسطورة من أساطيرهم يعلنون بها مجيء ديونيس . وكان المكان المكرس لحفلات البسط هذه يسمى" مسرحا"، وأصبح بعض المحتفلين بالآلهة يسمون" كهنة"، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد" بالممثلين." وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة

[1]–أحمد صقر،" في النقد المسرحي تاريخ النقد و نظرياته"،مركزالأسكندرية ،مصر ،ط1،2001،ص121.

الإنشاد، والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة يسمون" الشعراء"، ثم اتسعت اختصاصات الشعراء حتى أطلق عليهم آخر الأمر اسم" الكتاب المسرحيين ."كما أطلق اسم" الجمهور "أو النظارة " على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئاً غير المشاركة في تمجيد ديونيس تمجيداً عاطفياً في حفلات تكريمه والثناء عليه، واتخذت الدراما لنفسها عنصراً جديداً مولداً عن الحركة الراقصة .أما أين يقترب الرقص من المسرحية، ففي الميدان الذي اقترب فيه أحد الأشخاص البدائيين ورقص رقصاً معبراً فيه عن انتصاره في معركة، مبينا كيف تلصص حتى رأى عدوه ثم كيف اصطدم به وحاربه يداً بيد، ثم كيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة .أما الرقصات الغرامية الصامتة فتتفاوت بين المشاهد الثنائية الرائعة وبين الاستعراضات التي قد تبدو من الاستعراضات غير المحتشمة. وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب فضلاً عن الرقصات الدينية التي كانت تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ.

أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره إلا شيئاً قليلاً .والنصوص القديمة كافةً، وخلاصة مسرحيات الآلام، والرقصات البدائية، كل ذلك يؤكد حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل، وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبني، وبطريقة في العرض، هو المسرح اليوناني.و يرى **بعض المؤرخين** :أن الدراما كانت موجودة في العصر الفرعوني قبل سنة 300 ق.م ، مستدلين على ذلك ببعض الرسوم الفرعونية ،التي تجسد الكهنة و هم يلبسون أقنعة يمثلون بها الآلة ،و هناك اتفاق عام بين الكثير من العلماء ، على أن مسرحية "**أبيروس**" العاطفية مثلت فعلا في مصر ،في الفترة ما بين سنة 3000 ق.م ،و هي تحكي قصة مقتل "**أوزوريس** ،وبتر و تشتت أعضاء جسمه ، ثم قيام "**إيزيس و هوارس**" بتجميع هذه الأعضاء ثانية .و رغم أن أحدا لم يعثر على نص المسرحية، إلا سردا للقصة وجد في بعض كتابات المادة القديمة، وقد أشار المؤرخ الإغريقي "**هيرودوت**" إلى ذلك، كذلك كشف العديد من الباحثين في التاريخ الفرعوني –من أمثال «**كونتر**–سنة 1922، وكورت – سنة 1928، وسليم **حسن** سنة 1927" – نصوصا تمثيلية قديمة وتدور أغلبها حول إيزيس، **وأوزوريس**، بعضها كان يقع في أربعين مشهدا، ولكن اندثر هذا المسرح بعد ظهور المسيحية، لأنه كان يرتبط بالعبادة الوثنية، وقد أشار العالم الفرنسي "**بنديت**"حين

كتب عن مصر، في كتابه الصادر سنة 1900"أنه كان للمصريين مسرح شبيه بالمسرح اليوناني.

المبحث الثاني: نشأة وتطورالمسرح المصري

2- 1- الفراعنة وفن المسرح :

يختلف الباحثون وعلماء الآثار حول حقيقة المسرح المصري وهل عرف المصريون القدماء فن المسرح...؟ فالنقوش التي اكتشفت على جدران المعابد، تدل على وجود عنصر الدراما في ذلك المسرح القائم على الأساطير الدينية وخاصة أسطورة (إيزيس وأوزوريس) إله الخير في صراعه مع إله الشر(ست)ولكن (حورس) ابن (أوزوريس) ينتقم لأبيه.

وقد أغرى وجود هذه الأسطورة بعض العلماء إلى الاعتقاد في وجود مسرح فرعوني. لكن على الرغم من وجود الأساطير عند الفراعنة، ووجود ما يصلح مضمونا للفن المسرحي، فرغم ذلك، لم تتطور هذه الأساطير، وتأخذ الصورة المسرحية كما ظهرت عند اليونان، ورغم ما يحسب للفراعنة القدماء من تقدمهم في شتى العلوم والفنون إلا أنه لم يكن لديهم فن مسرحي، وإنما مجرد طقوس دينية تقام للآلهة فقط

2-2- العرب وفن المسرح :

كذلك العرب القدماء، فقد نبغوا في فنون القول وتعددت أيامهم التي تشبه الملاحم، إلا أنهم لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونانيون... وبعد دخول العرب في الإسلام انفتحوا على الحضارات الأخرى فنقلوا عن اليونان فلسفتها وكتبها ومنها (فن الشعر) لأرسطو.

ورغم ذلك فليس هناك ما يدل على أنهم نقلوا مآسي إسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس.

وأيا كان ذلك فقد وردت الإشارات التي تؤكد أن العرب عرفوا أشكالا تشبه الأشكال المسرحية المعترف بها مثل (مسرح **خيال الظل**)([1]) و الذي نضج على يد الفنان الشاعر محمد جمال الدين بن دانيال، فضلا عن أشكال (صندوق الدنيا –ومسرح السامر–ومسرح المحبظين) وكان

[1] – د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ،(25 ،مصر 1979) ص 65.

الفعل الدرامي في هذه الأشكال معبرا عن هموم الطبقات التي بدعته وأحلامهم وموقفهم ضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى القهر الخارجية، ولم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان بل تعدت، وانطلقت إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهي وأفنية المنازل، وإلى كل موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة.

2-3- **البداية الحقيقية للمسرح العربي :**

وفن المسرح بمفهومه الحالي لم يعرفه العرب إلا أثناء وجود الحملة الفرنسية في مصر .إذ كانوا قد جلبوا معهم الممثلين والمخرجين والكتاب، وأقاموا بعض المسارح الخشبية ليمثلوا فيها بالفرنسية بعض الروايات للترويح عن جنودهم، وكان الشعب يسترق النظر من خلال الألواح الخشبية لكي يشاهد ما يجرى على تلك المسارح.

وبعد خروج الحملة الفرنسية عام 1801، فتح الباب على مصراعيه أمام تدفق عدد كبير من تلك الفرق لترسخ شكل المسرح الغربي في البيئة المصرية.ثم بدأ المسرح يأخذ وجهته العربية، ويرجع الفضل في ذلك إلى مارون النقاش اللبناني الذي كان مشتغلا في مجالات الإدارة والتجارة إلى جانب ثقافته التركية والإيطالية والفرنسية علاوة على العربية.وقدم مسرحيتي (البخيل–أبو الحسن المغفل).

وفى تلك الفترة التي ظهر فيها الفن المسرحي على أيدي مارون النقاش في لبنان،وأبى خليل القباني في سورية نجد الخديو إسماعيل يرحب بالفرق المسرحية الأوروبية ولاقت هذه الفرق تشجيعا كبيرا في مصر، وقد استقبل الخديو الفرق الإيطالية والفرنسية والأرمينية التي قدمت الأوبرا والباليه(الباللو)،وشيد في عام 1869 بمناسبة افتتاح قناة السويس (دار الأوبرا الخديوية)التي قدمت عليها لأول مرة أوبرا (ريجوليتو) كما قدمت أوبرا (عايدة)المستوحاة من التاريخ المصري القديم بناء على طلب الخديو نفسه، ولم يكتف إسماعيل بذلك ،بل انشأ عدة مسارح مثل الكوميدي الذي أقيم عام 1868 لتقدم عليه فرقة(الكوميدي فرانسيز)عروضها من روائع موليير.([1])

[1] – سليم النقاش. نجم، ص 38.

2-4- مصر ملتقى المسرح العربي :

وانتقل الفن العربي إلى مصر أن اشتد ظلم وتعصب الأتراك في سورية، ومعارضة الكاثوليك للمسرح في لبنان، فهاجر رواد التمثيل إلى مصر لما فيها من استقلال ذاتي عن الحكم التركي،ومن ثم وفدت فرقة سليم نقاش وقدمت روايات مترجمة، ثم ترك الفرقة إلى يوسف خياط الأرمنى ليعمل بالصحافة. ووفدت فرقة أبى خليل القباني الدمشقي إلى مصر عام 1884 وأخذ يمثل في الدانوب، وتجول بفرقته في ربوع محافظات مصر يقدم فيها مواسم كثيرة، ولقي إعجاب الجماهير العريضة، وانفصل إسكندر فرح عن الفرقة وكون فرقته الخاصة وإلى جوارها فرق أخرى مثل قرداحي وورومانو، وإلى جوار هذه الفرق المختلفة قامت جماعات من الهواة مثل (نادي المعارف الذي كان يضم هواة من موظفي السكك الحديد (1).

2-5-خصائص المسرح المصري في القرن التاسع عشر :

وكان المسرح المصري في القرن التاسع عشر يغلب عليه طابع التطريب والغناء، واستمر هذا اللون حتى بداية القرن العشرين، وكان الاحتلال البريطاني يشجع هذا الاتجاه، ويطمئن إليه لأنه كان قادرا على السيطرة بحكم الظروف السياسية لأوضاع الشوام القائمين عليه بوصفهم مهاجرين. وخطا المسرح المصري إلى الأمام ،إذ دخل في حياة الناس والتصق بنشاطهم السياسي والفني والفكري، وأصبح ظاهرة غير قابلة للانفصال في صلب تركيبة المثقفين الوطنية التي بدأت تأخذ مكانها لتشكل اللبنات الأولى للحركة الوطنية الجديدة، وهى تتبلور لترفع راية التمرد على استمرار الاحتلال، ولذلك رأينا الشيخ سلامة حجازي الذي انفصل عن العمل بالفرق السورية يحول غنائياته إلى صرخة وطنية كانت مكتومة، ويرتفع بمستوى المسرح في مختلف نواحيه، وهذا حدا بجورج أبيض أن يستعين به وقدمه إلى فرقته ليكون فرقة جديدة باسم (أبيض وحجازي)وقدمت الفرقة عديدا من الروايات العالمية في صورة غنائية... وبفضل جورج أبيض أخذ المسرح وجهته الفنية واستقلاله بأصوله ووسائله الخاصة، فأرسله الخديو عباس الثاني إلى فرنسا وتلقى تعليمه بها وجلب معه فرقة فرنسية أخذت تمثل الروايات الفرنسية في القاهرة والإسكندرية حتى ألف جوقا للتمثيل العربي ،اختار أفرادها من الممثلين الذين كانوا يعملون بالفرق الأخرى وقبيل الحرب العالمية الأولى ،اختلفت نظرة المصريين إلى التمثيل،

[1] – د أحمد شمس الدين الحجاجي. العرب وفن المسرح، ص 81. المكتبة الثقافية عدد 325.

فتكونت **(جمعية أنصار التمثيل والتأليف)**.ومع الحرب العالمية الأولى وبسبب ظروف الحرب،اقتصر النشاط على صالات الرقص، والغناء، وإلقاء المونولوجات، وتمثيل الاسكتشات لتسلية جنود الحلفاء، ورغم ذلك فقد استمر جورج أبيض وسلامة حجازي في نشاطهما ،وظهر إلى جوارهما أولاد عكاشة،ومسرح منيرة المهدية،وعبد الرحمن رشدي الذي قدم لنا مدرسة البكاء والدموع.

وفى عام1916 خرج علينا من صالات عماد الدين نجيب الريحاني ليؤلف مع صديقه عزيز عيد فرقة كوميدية، وكان يمثل الفودفيل الذي يترجمه له صديقه أمين صدقي، وابتكر شخصية (كشكش بك) ونجح في روايات الفرانكو آراب المصرية، ثم تعرف على بديع خيري الذي كان يؤلف معه الروايات ذات الطابع الاجتماعي.

2-6- التلفزيون والفن المسرحي :

وفى عام 1961 تكونت فرق التلفزيون بهدف إنتاج كم وفير من المسرحيات التي تعرض أمام الجمهور لمدة أسبوع أو أسبوعين، ثم يتم تصويرها وذلك لحاجة التلفزيون المصري في تلك الفترة على مواد درامية ،يملأ بها ساعات الإرسال في السنوات الأولى من افتتاحه، وتم توزيع فرق التلفزيون المسرحية إلى أربع شعب هي(المسرح الحديث-المسرح العالمي-المسرح الكوميدي-مسرح الحكيم)واستأثرت الكوميديا بأعلى نسبة من جمهور مسارح التلفزيون، ويرجع هذا النجاح إلى مهارة الاقتباس عن فارسات أجنبية ناجحة، ومن هذه المسرحيات(أصل وصورة-حالة حب- الدبور-أنا وهو وهى-لوكا ندة الفردوس- مطرب العواطف أنا وهو وهى- نمرة واحد يكسب-جوزين وفرد)ومعظم هذه المسرحيات من اقتباس وتمصير سمير خفاجي، وإخراج عبد المنعم مدبولى، والعامل الثاني في نجاح هذه العروض هو النجوم الذين تألقوا ولمعوا في عالم الضحك أمثال(**فؤاد المهندس-عبد المنعم مدبولى-أمين الهنيدى-محمد عوض-محمد رضا-أبو بكر عزت-خيرية أحمد-شويكار-ميمي جمال-بدر الدين جمجوم-حسن مصطفى**)ومعظم هؤلاء النجوم من تلاميذ وأساتذة برنامج ساعة لقلبك الإذاعي،التي كانت تعتمد على الهزل الخالص،وكافة حيل الفارس في سبيل الإضحاك ،وفرفشة الجمهور وانتقلت هذه العدوى إلى المسرح الكوميدي التلفزيوني الذي كان أبرز ما يؤخذ عليه الإسراف في استخدام حيل الفارس.

2-7- **المسرح المصري في السبعينات :**

ويتمثل مسرح السبعينات في أعمال محمد عناني الذي مال إلى الغوص في النفس البشرية كما في (**البر الغربي-ميت حلاوة-السجين والسجان-المجاذيب**) وسمير سرحان ومن أهم أعماله (**ست الملك**) وفوزي فهمي والذي غلبت على أعماله قضايا العدالة والحرية وأصول الحكم كما في (أوديب-الفارس والأسيرة-لعبة السلطان-عودة الغائب) وعبد العزيز حمودة الذي تناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم كما في (الناس في طيبة) وعبد الله الطوخي وكذلك السيد حافظ الذي برز عنده الاتجاه التجريبي ومن أهم أعماله (ظهور واختفاء أبى ذر-حكاية الفلاح عبد المطيع)([1])

وازدهر المسرح التجاري متمثلا في مسارح القطاع الخاص لتسلية الطبقة الجديدة التي امتلكت المال، واعتمد المسرح التجاري على الإثارة والاقتباس واتجاه نجوم السينما إلى المسرح للترفيه.

2-8-المسرح المصري في الثمانينات:

ومال مسرح الثمانينات إلى القضايا السياسية والاجتماعية،كما عند نبيل بدران في(السود- باى باى ياعرب -باى باى لندن-انتبهوا أيها السادة)ومحفوظ عبد الرحمن الذي تركز اهتمامه حول الديمقراطية والقومية العربية كما في(حفلة على الخازوق- عريس لبنت السلطان- كوكب الفئران ،وصلاح عبد السيد ومن أهم أعماله(الأرشيفجى- الجرح يغنى- الوطاويط- العرايس)وصفوت شعلان في(عجوزان في المنفى- المزاد وحكمت امرأة) وعبد اللطيف أبو دربالة كما في(الخلاص- ما وراء السقوط- الخروج-الخال حمزة-زواج الشيخ جاب الله)وصلاح فضل الذي مال إلى التعبير عن القيم السياسية كالحرية ،والعدالة ،ومن أهم أعماله(بلغني أيها الملك السعيد- فارس عند السلطان)ومحمد الشربينى كما في(ولاد الايه)وأمير سلامة كما في(الحواجز-عالم قش-كفر سعيد)والقضايا الاجتماعية عند صلاح الغمري كما في(بيت الأصول- في الحفظ والصون)ومحمد الجمل ومن أهم أعماله(الإنسان الكورفيللى- الملهى والعشاق-الفرافيش)ومال أبو العلا السلامونى إلى استدعاء الظواهر التراثية كما في (هوجة الزعيم-مآذن المحروسة)والعدالة الاجتماعية والحرية كما في (رجل في القلعة).ويسرى الجندي الذي أولع بالسيرة الشعبية والأسطورة ويظهر ذلك في(حكاية جحا والواد قلة- بغل

[1] - مصطفى عبد الغنى. المسرح المصري في السبعينات (مصر: الهيئة المصرية العامة للنشر 1771) ص 99

البدلية- على الزيبق- رابعة العدوية- اليهودي التائه-أبو زيد الهلالي-حكاوي الزمان ياعنتر)وكذلك سمير عبد الباقي مثل(سيرة شحاتة ذى اليزل-الليلة فنطزية)و يهتم رأفت الدويرى بالأنثروبولوجيا والفلكلور الشعبي والملاحم الشعبية كما في(كفر التنهدات- الواغش) ومحمد سلماوى الذي مال إلى التجديد كما في(سالومى فوت علينا بكرة اللي بعده سأقول لكم جميعا)هذا إلى جانب عبد الغفار مكاوي ونهاد جاد ومحمد كمال ويحيى عبد الله وأحمد عتمان جمال عبد المقصود ويبرز المسرح الشعري إلى جانب المسرح النثري ،وغلب عليه المضمون السياسي والولع بالتراث ومن أبرز كتاب المسرح الشعرى يسرى خميس ،ومهران السيد، وأحمد سويلم،وفتحي سعيد، وفاروق جويدة، وأنس داوود، ومصطفى عبد الغنى، ومهدي بندق ،وشوقي خميس ،ومحمد إبراهيم أبوسنه

وفى الثمانينات اعتمد المسرح على ظاهرة النجم الأوحد، وكانت مسرحيات عادل إمام أبرز مثال حيث اعتمد على نجوميته دون أن تقدم شيئا اللهم غسل هموم المتفرجين

2-9-المسرح المصري في التسعينات:

وتشهد التسعينات موجة انحسار للحركة المسرحية وغياب المسرح الهادف إلى هزليات مثل (سلامة سلم نفسك-بوم شيكا بوم-المليم بأربعة-بحبك يامجرم) وفى عام 1991 تم عرض 20 مسرحية هابطة، ويشهد موت النص، فنجد أنفسنا أمام (4غجروالخامس جدع-إفرض شارع محمد على-دستور يأسيادنا-تتجوزينى ياعسل-عطوة أبومطوة-حب في التخشيبة) هذا بالإضافة الى استمرار ظاهرة النجم الأوحد متمثلة في عادل إمام الذي اعتمد على نجوميته في استمرار عرض مسرحية (الواد سيد الشغال) أكثر من ثماني سنوات.

المبحث الثالث: أعلام الفن المسرحي المصري

3-1-مارون نقـــاش (1817-1855)

بعد الإرهاصات الأولى للمسرح العربي يمكن القول إن المسرح العربي قد ولد عام 1847 حين أخرج "مارون نقاش" (الذي ولد وعاش في الفترة من 1817-1855). المسرحية العربية الأولى وكان عنوانها "البخيل" إستيحاء من "موليير" وكان طبيعيا أن يتجه "مارون نقاش" إلى المسرح الأوروبي بأصوله وقواعده التي سبق وأن اطلع عليها في رحلاته إلى الغرب ولقد ولد "مارون نقاش" في صيدا عام 1817 ([1]) ثم غادرها إلى بيروت عام 1825، وتلقى ثقافة عربية واسعة وظهرت مواهبه في نظم الشعر وكان مولعا بدراسة اللغات والفنون، ويذكر بعض المؤرخين أنه كان يتقن ثلاث لغات، هي: التركية والإيطالية والفرنسية، وأنه تعلم فن الموسيقى وأتقنه ثم شغل عدة مناصب حكومية، ولكنه آثر الانصراف إلى التجارة، وقد سافر إلى بلاد كثيرة سعيا وراء التجارة ،وحين قصد إلى إيطاليا- لتسويق بضاعته والاستيراد منها- عرف المسرح لأول مرة، فاستهواه ورأى فيه وسيلة فعالة للنهضة والتطور والإصلاح الاجتماعي فطغى حبه للفن على حبه للتجارة وكانت أول مسرحية كتبها "مارون" ومثلها في أواخر عام 1847 ([2])في منزله ومهد لها بخطبة بيَّن فيها غاياته، وشرح رسالته في المسرح وتحدث عن أسباب تأخر الشرقيين ومن هذه المقدمة نفهم مدى تفهمه لرسالة المسرح فهو يبيِّن أن هدف المسرح هو تهذيب الطبائع وأن المسرح ظاهرُه مجاز وصراع وباطنه حقيقة وصلاح. وهكذا بين "نقاش" الرسالة الإصلاحية للمسرح، كما يشرح في خطبته هذه وجود نوعين-الكوميديا والدراما. وأن بعضها بالأشعار وبعضها بغير الأشعار ويشير أيضا إلى النوع الموسيقي الذي يُمثَّل في الأوبرا... وبيَّن أنه سيحاول تقليد ما عند الأوروبيين ويؤكد مرة أخرى الرسالة الإصلاحية للمسرح مبينا أيضا فهمه-بحرفية فيوضح أن نجاح المسرحية يعتمد على حسن التأليف، وبراعة المشخصين، والمحل اللائق بالطواقم والكومة الملائمة. أما مسرحيته الثانية فكانت "أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد" وقدمها في أواخر عام 1849. وقد وصف الرحالة الإنجليزي

[1] - د. محمد يوسف نجم، مسرحيات مارون النقاش، تحقيق، بيروت ،1961 ص33

[2] - المرجع نفسه ص 51.

"دافيد أركوهارت" الحفلة التي قدم فيها مسرحيته الثانية وصفا دقيقا. وكان المسرح مقاما أمام البيت وروعي فيه كل الوسائل التي يمكن أن يتضمنها المسرح، وذكر أن مسرحيته هزلية قصيرة قدمت ما بين الفصلين الثاني والثالث يدور موضوعها حول زوج خانته زوجته ويذكر الرحالة أن الممثلين كانوا مرتبكين، وأن الفناء الذي تخلل المسرحية كان روائيا، ولكنه أثنى على إخراج المسرحية وقال إن الناحية الفنية فيها تدل على ظواهر كامنة عند المؤلف. وكانت أخر مسرحية قدمها "مارون" في حياته القصيرة هي "الحسود السليط" وهي مسرحية اجتماعية عصرية قدمها عام 1835 ولم يكن "مارون" يقتصر على التأليف بل كان يقوم بالتلحين أيضا وكان يستخدم الشعر والنثر في حواره. ويأتي بعد "مارون" أخوه–نقولا نقاش"–الذي يعد واحدا من تلامذته الذين تدربوا على يديه، ويعترف "نقولا" بهذه التلمذة، وكان واضحا أنه كان واعيا بفن المسرح وتاريخه–واتجاهاته، وأنه كان–أيضا–يجيد الإيطالية وقد قرأ بها كثيرا عن المسرح ويحدثنا هؤلاء في مواضع تختلف عن بناء الرواية–المسرحية، وعن أصول التمثيل والإخراج وعن تقسيم المسرح وحركة الممثلين وإتقان فن التمثيل، –ولكنه لم يقدم مسرحيات جديدة وإنما حمل فن أخيه "مارون" وقام بإعادة عرضه وتمثيله. وكان هناك تلميذا آخر في مدرسة "مارون" هو ابن أخيه "سليم خليل النقاش"، وقد ألف فرقة تمثيلية في بيروت، وكانت هذه الفرقة هي أول فرقة وفدت إلى مصر، وكان فنانا دارسا، لأنه كان يكتب في المجلات عن المسرح ورسالته وعن تاريخه في أوروبا، كما كان يتحدث عن علاقة المسرح بالحضارة وقد قامت هذه الفرقة بالتمثيل في بيروت قبل رحيلها إلى مصر.

3-2محمد تيمور: (1892-1921)

هو ابن أحمد تيمور باشا، ومن مؤسسي الأدب القصصي والمسرحي في مصر .سافر إلى باريس لدراسة القانون، غير أنه عاد منها إلى القاهرة مع اشتعال الحرب العالمية الاولى عام 1914، وانصرف منذ ذلك الحين إلى كتابة القصص والمسرحيات، متأثراً فيها بالمذهب الواقعي. اشترك في تأسيس "جمعية أنصار التمثيل"، ومثلت له على المسرح عدة كوميديات اجتماعية، مثل: "العصفور في القفص"، و"الهاوية"، وأوبريت "العشرة الطيبة" التي لحنها

سيد درويش وله مجموعة من القصص القصيرة بعنوان "ما تراه العيون".
نشأ في أسرة عريقة على خلفية أدبية واسعة وعلم وجاه، رحل إلى برلين لدراسة الطب، لكن حبه وشغفه بالأدب جعلاه يهاجر إلى فرنسا ليطلع على الأدب الأوربي عمومًا والأدب الفرنسي خاصة، اللذين تركا أثرًا كبيرًا في حياته وفي قصصه وأعماله، ليعود إلى مصر بعد ثلاث سنوات عام 1914فألف فرقة تمثيلية عائلية وكتب لها مسرحيات.

نهض بالمسرح المصري من خلال مقالاته النقدية واقتراحاته التي استخدمها نتيجة تأثره الكبير بالمسرح الفرنسي وكانت كتابات محمد تيمور القصصية والمسرحية والشعرية والفكرية منظومة إبداعية متكاملة في مجال تحديث الأدب والفكر العربي، حتى أن بعض المؤلفين قسموا الحياة الأدبية إلى عصرين هما: عصر ما قبل تيمور، وعصر ما بعد تيمور، فكانت كتاباته هي البداية الحقيقية للأدب العصري الحديث. وبرع أيضاً في مجال القصة بوعي بناء فني ومضمون فكري وإرساء تقاليد القصة القصيرة باعتماده على موهبته الفذة وحسه الفني وثقافته الواسعة والسنين التي أمضاها في ربوع أوروبا، إضافة إلى التحامه مع قضايا مجتمعه المصري، فلم تكن إبداعاته محاكاة شكلية لأنماط الأدب الغربي بل كانت وسيلة لتوظيفها بتجسيد بلورة المضامين التي تهم أبناء شعبه.

بدأت ريادة محمد تيمور في المسرح بمسرحية العصفور في القفص عام 1918 حتى مسرحية الهاوية 1921 بأسلوب تحديثي للأدب المصري وبفن المسرحية القومية الأصيلة فلم يكن يلجأ للاقتباس أو الرجوع للتاريخ والتراث كما كان يفعل غيره. جمع بين قراءة التراث العالمي في فنون القصة والمسرحية وبين قراءة الحياة المعاصرة بكل قضاياها وصراعاتها وتفاعلاتها. ولعل أهم قضية أو القضايا التي تعامل معها في مسرحياته مفهوم الأسرة والعلاقات الجنسية العاطفية التي يجب النظر إليها في ضوء علمي وموضوعي، وعالجها بأسلوب رومنسي عقلاني فريد حتى تسير في بحر هادئ لا تعكره أمواج الانحراف والتشتت، شغلت الطبقة المتوسطة معظم أعماله بصفتها العمود الفقري للمجتمع وجسرا للتواصل بين الطبقة العليا والدنيا و لولا مقالات محمد تيمور النقدية عن الحياة المسرحية في عصره، لما عرفنا كثيرًا عن نجومها وعروضها

بكل ما تشمله معدات المسرح من تأليف وإخراج، وديكور، وملابس، وإضاءة... وربما لم يكن حينها يوجد ناقد مسرحي آخر سوى محمد تيمور.

كان له فضل ترسيخ المسرحية الاجتماعية من خلال عدد من الأعمال المسرحية التي تعالج مشكلة تربية الأبناء تربية قاسية في مسرحية (العصفور في القفص)، ومشكلة (زواج البنات) في مسرحيته (عبد الستار أفندي)، ومشكلة (الإدمان) التي طرأت على المجتمع عقب الحرب العالمية الأولى، وأثرها في انحلال الأسر وخراب البيوت، وذلك في مسرحية (الهاوية) .

3-3-**توفيق الحكيم** (1898 -1962)

إنه الرائد الأكبر للمسرح العربي الحديث. غذى الفن الدرامي وجعله فرعًا نهمًا من فروع الأدب العربي؛ وخير دليل على ذلك أعماله المسرحية التي تربو على خمسين مسرحية باختلاف أنواعها وشخصياتها، لذا كان جديرًا أن يطلق عليه اسم (والد المسرح العربي) وانفجرت ثورة 1919. وكان لها الأثر الكبير في نفوس الشباب لأنها تعادي الإنجليز الذين يستغلون بلادهم،وكانت بزعامة سعد زغلول، لذا اشترك فيها الكثير من الشبان آنذاك. ورغم أنها فشلت وتم القبض على سعد زغلول وعلى الحكيم . الذي هو أيضاً اشترك فيها .([1]) وغيرهم، إلا أنها كانت ينبوعاً لأعمال كثير من الأدباء والفنانين، لأنها أشعلت الروح القومية في قلوبهم فأسرعوا يقدمون إنتاجهم الذي يفيض بالوطنية، فكانت أولى أعمال الحكيم " **الضيف الثقيل** وبعد انقضاء مدة السجن في المعتقل درس الحكيم القانون بناءً على رغبة والده الذي كان يهدف من تعليم ابنه أن يحصل على الدكتوراه في القانون ونتيجة لاتصال الحكيم بالمسرح العربي فقد كتب عدة مسرحيات كانت مواضيعها شرقية ويدل على ذلك عناوينها: " **المرأة الجديدة** " و " **العريس** " و " **خاتم سليمان** " و " **علي بابا** بعد ذلك عزم الحكيم على السفر إلى فرنسا لدراسة الحقوق، فأرسله والده إلى فرنسا؛ ليبتعد عن المسرح والتمثيل ويتفرغ لدراسة القانون هناك. وكان سفره إلى باريس عام 1925. وفي باريس تطلع الحكيم إلى آفاقٍ جديدة وحياةٍ

[1] – د محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ،1914/1874، بيروت 1956.

أخرى تختلف عن حياة الشرق، فنهل من المسرح بالقدر الذي يروي ظمأه وشوقه إليه وفي باريس عاصر الحكيم مرحلتين انتقاليتين مهمتين في تاريخ المسرح هناك، وكان ذلك كالآتي:

1-المرحلة الأولى: عاصر الحكيم فيها مرحلة المسرح بعد الحرب العالمية الأولى. عندما كانت (المسارح الشعبية) في الأحياء السكنية، أو (مسارح البوليفار) تقدم مسرحيات هنري باتاي، وهنري برنشتن، وشارل ميريه، ومسرحيات جورج فيدو الهزلية. وكانت هذه المسرحيات هي المصدر الذي يلجأ إليه الناقلون في مصر عن المسرح الغربي .

المرحلة الثانية: تتمثل في الحركة الثقافية الجديدة التي ظهرت شيئاً فشيئاً في فرنسا. وتعتمد على مسرحيات إبسن، وبراندللو، وبرنارد شو، وأندريه جيد، وكوكتو، وغيرهم. كان هناك أيضاً مسرح الطليعة في مسارح (ألفييه كولومبييه، والأيفر، والإتلييه)، فاطّلع الحكيم على هذه المسارح، واستفاد منها لمعرفة النصوص المعروضة وأساليب الإخراج فيها. وحاول الحكيم خلال إقامته في فرنسا

التعرف إلى جميع المدارس الأدبية في باريس ومنها مدرسة "اللامعقول"، إذ يقول الحكيم عن ذلك: " إن اللامعقول والخوارق جزء لا يتجزأ من الحياة في الشرق "وخلال إقامة الحكيم في فرنسا لمدة ثلاث سنوات استطاع أن يطلع على فنون الأدب هناك، وخاصة المسرح الذي كان شغله الشاغل، فكان نهار أيامه يقضيه في الاطلاع والقراءة والدراسة، وفي الليالي كان يتردد على المسارح والمحافل الموسيقية قاضياً فيها وقته بين الاستفادة والتسلية.

3-4-يعقوب صنوع أول رائد للمسرح المصري:

يعد المراحل الأولى للمسرح في مصر-ما جلبه نابليون معه من فرق مسرحية، وفرق الجاليات الأجنبية...إلخ-شهدت مصر نهضة مسرحية على يد "**يعقوب صنوع**" المشهور بـ «أبى نظارة" الذي ولد من أبوين يهودين عام 1839، وكان أبوه مستشارا للأمير "أحمد يكن" فأرسله إلى إيطاليا ليدرس على نفقته وهناك عرف التمثيل وأتقنه وهو الذي كان يهواه منذ صغره، فلما عاد إلى مصر. وكان يجيد عددا كبيرا من اللغات -استطاع أن يؤدى خدمة كبيرة في مجاله المسرحي وفي مجال الصحافة أيضا، وكانت تدفعه عوامل وطنية هي التي جعلته يرى أن

المسرح آداة فعالة في إنهاض الشعوب، وأن الشعب المصري بصفة خاصة–في عهد الخديو إسماعيل–في حاجة إلى التنبيه... ومن هنا أسس مسرحا ليكون منبرا للتوجهات القومية والعظات الاجتماعية. ولقد تحدث "يعقوب صنوع" عن تأسيسه لمسرحه في محاضرة ألقاها في باريس عام 1903 فيقول:"ولد هذا المسرح في مقهى كبير كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق وذلك وسط حديقة الأزبكية عام 1870"(1).ويعترف "يعقوب صنوع" بأنه قد شاهد فرق الجاليات الأجنبية في مصر وتأثر بها وهي التي هدته إلى إنشاء مسرح عربي، ثم يعرض في هذه المحاضرة قصة الحفلة الأولى التي قدم فيها مسرحياته وقد بلغ عدد مسرحياته اثنين وثلاثين مسرحية، ولكن من المؤسف أنها ضاعت ولم يبق منها سوى مسرحية واحدة، هي «موليير مصر وما يقاسيه" التي يبسط فيها متاعبه في إدارة مسرحه ويرد على النقاد والخصوم كما فعل "موليير" في مسرحية "إرتجالية فرساى" وربما

احتفظت لنا المصادر بأسماء بعض مسرحياته التي كانت في الغالب هزليات قصيرة خرج فيها بين العناصر المصرية والأوروبية، مثل: "غندور مصر"، "غزوة رأس تور"، "زوجة الأب"،"الضرتان"، "زبيدة"، "الأميرة الإسكندرانية"، "آنسة على الموضة"، "حلوان والعليل" "الحشاشين"، "الوطن والحرية". ومعظم مسرحيات "يعقوب صنوع" مفقودة، ولقد استطاع محمد يوسف نجم ان يحصل على بعضها، ثم نشرت د.نجوى عانوس مجموعة منها، ومع ذلك يبقى جزءا كبيرا منها ضائعا والغالب على مسرحياته تصويرها لقضايا اجتماعية وخاصة قضايا الحب والزواج في الأسرة اليهودية، والأسرة السورية المتمصرة، ثم الأسرة المصرية من الطبقة الدنيا. فكأنه يصور ثلاث شرائح اجتماعية للأسرة العربية بوجه عام في سورية ومصر ويفرد الأسرة اليهودية باعتبار أن الديانة اليهودية جنسية خاصة بأبناء هذه الطائفة. وتكاد تكون المشكلات التي تبنى عليها عقد المسرحيات عنده تكمن في تدخل الأبوين في العلاقات التي تنشأ بين أبنائهم وغيرهم وفي وجود فوارق اجتماعية تحول دون إتمام الزواج أو على الأقل تعويقه– لأننا نرى في جميع مسرحيات "صنوع" أنها تنتهي نهاية سعيدة بزواج العاشقين بعد تخطي العقبات التي تحول بينهم ونرى "صنوع" يلجأ عادة إلى ربط هذا الموضوع الاجتماعي القائم على الحب والزواج بموضوع آخر يحاول أن يعقد به الأمور، كما نرى في مسرحية

[1] – د. محمد يوسف نجم، مسرحيات يعقوب صنوع أبو نظارة، تحقيق، بيروت 1963.

"البورصة" إذ يربط زواج "يعقوب" و"لبيبة" بأحداث البورصة المصرية ومضاربات السماسرة فيها وفي مسرحية "العليل يربط زواج "هانم" و"مترى" بحمامات حلوان والتساؤل حول قدرتها على الشفاء. ولا شك أن الرباط الذي يربط مسرحيات "يعقوب صنوع" يرتكز على عنصر الإضحاك–ويعتمد هذا العنصر عنده على اللهجات التي نرى "صنوع" يستخدمها بمهارة، فنجد في "البورصة" يستخدم اللهجة البربرية، ونجد فيها أيضا اللهجة الرومية، وكذلك في مسرحية "الأميرة الإسكندرانية" التي يقوم بالبطولة فيها "كارولينا" و"خارالامبو"، ونجد اللهجة السورية في مسرحية "الصداقة" ولهجة الأجانب عندما يتكلمون العربية بطريقة مضحكة في مسرحية "الصداقة" و"السواح" و"الحمار" و"الأميرة الإسكندرانية". الشيء الثاني الذي يعتمد عليه "صنوع" في الإضحاك هو خلق شخصيات غريبة شاذة، مثل: "الحاج علي" و"إلياس" في "العليل" و"الملك" في "الدرتين". كذلك يعتمد على الخدم في القيام بأدوار مهمة في التمهيد للأحداث وفي نقل الرسائل بين المحبين ولا تكاد الحياة الشعبية المصرية تظهر إلا في

أدوار الخدم. ويلجأ أحيانا إلى أسلوب التنكر كما نجد في مسرحية "الصداقة" و"الأميرة الإسكندرانية". وقد يرى بعض الباحثين أن "يعقوب صنوع" كان موضع اهتمام السلطة الحاكمة فقد أكد د. إبراهيم عبده أن الخديوي "إسماعيل" قد أرسله في مهمة خاصة عام 1874... كذلك نفسر السماح له بإصدار صحيفة عام 1877ويرى باحثون آخرون أن "صنوع" في مسرحياته كان يكثر من التعبير عن الحرية (مثلما نرى في مسرحية "الضرتين") وأنه كان يشيد بالبرنس "حليم" وكان الخديوي يكرهه لأنه كان ينافسه على العرش، وكان محبوبا عند الجمهور، وقد وردت إشارات إليه في بعض مسرحيات "صنوع"، فهو يكرر دائما: "ربنا كريم حليم". والذي يمكن أن يشار إليه أيضا في كتابات "صنوع" المسرحية أنه كان يركز على السخرية من الفوارق الاجتماعية، والتنديد بإقدام الأجانب على استغلال مصر تجاريا وماليا، كما كان يسخر من التفرنج والمتفرنجينن ولكن إذا أخذنا هذه الأشياء في الاعتبار فقد كان لها ما يقابلها في مسرح "صنوع" لأنه في بعض مسرحياته كان يمجد الخديوي وحكومته في مواضع كثيرة. ولقد وجد الباحثون اختلافا في النصوص في المسرحية الواحدة، فقد لاحظ د. محمد يوسف نجم أن مسرحية "البورصة" في النص المقتبس الذي ضمته مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" نجد تهجما واضحا على البورصة، في حين نجد أن النص الكامل لمسرحية "البورصة" يتضمن

مديحا لها ودعاية، فلابد إذن أن "صنوع" قد غير نصوص بعض مسرحياته وفقا للظروف التي كانت تحيط به.

3-5-أحمد أبوخليل القباني:

بدء "القباني" مسرحه في سورية إلا أنه لم يجد فيه نجاحا يذكر، ولذلك فقد قدم إلى الإسكندرية وقدم فيها عدة مسرحيات ناجحة كانت من تأليفه، مثل مسرحية "قهوة الدانوب" و"أنس الجليس" و"نفح الربى" و"عفة المحبين" أو "ولادة" و"عنترة" و"ناكر الجميل" و"الأمير محمود وزهر الرياض" و"الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح" كما قدم بعض المسرحيات المترجمة منها "الخل الوفي" عن قصة لـ"ألفريد دي موسيه" و"عايدة" التي ترجمها "سليم النقاش" عن الإيطالية وانتقل بمسرحه إلى القاهرة وظل يتردد بين مصر وسورية، وحين يحضر إلى مصر يتجول بمسرحه في الأقاليم، فزار المنيا والفيوم وبني سويف. وبقول الذين عاصروا "أبا خليل القباني" أنه كان موسيقيا بارعا وكان صوته جميلا، وكان الغناء كما نعلم جزءا مهما مصاحبا للمسرح منذ بداية نشأته، وإن كان

لم يأت بجديد من حيث فن المسرح، وكان متبعا للمسرحية الغربية، كما أن شخصياته المسرحية كانت من السذاجة والاضطراب على قدر كبير، وكذلك من ضعف التحليل النفسي، ولكن الذي يذكر له أن مسرحياته المؤلفة كانت مستمدة من التاريخ العربي ومن أساطير ألف ليلة وليلة، وكان أسلوبه فيها جيدا و فصيحا، وإن كان السجع يثقله والزخرفة الشكلية البلاغية التي كانت طبيعية موجودة في أسلوب ذلك العصر.(1) ونراه يشترك مع "مارون النقاش" في اختيار لغة مسرحياته بين الشعر والنثر كما يشترك معه أيضا في أنه لم يقتصر على الجانب التمثيلي في مسرحه، وإنما كان يعتمد على الموسيقى والغناء والرقص، ويذكر المؤرخون أيضا فضلا آخر لـ «القباني" وهو أنه مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة-» الأوبريت"-في المسرح العربي حيث كان يقدمها فيما بين الفصول المسرحية.

[1] - د محمد يوسف نجم، مسرحيات أبو خليل القباني ،تحقيق، بيروت 1962.

المبحث الأول: العناصر القاعدية لبناء المسرحية

1.الفكرة:

يعمد الكثير من أهل المسرح إلى طرح العديد من التفسيرات لمصطلح الفكرة، "فمنهم من فسرها بكلمة مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية"([1]). أما أرسطو فقد اعتبرها أحد العناصر المكونة للمأساة وقد عرفها "على أنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة "([2]).

يطلق لايوس إيجرى على الفكرة اسم المقدمة منطقية، لأنها تشتمل على جميع العناصر التي تحول كل هذه الكلمات إلى تصور به معاني هذه الكلمة، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل ولقد كان (فردندبرونتير) يطالب كتاب المسرحيات بأن يبنوا الهدف الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا الهدف نقطة البداية وهذه هي المقدمة المنطقية"([3])، وترتبط المقدمة المنطقية التي أشار إليها لايوس إيجري بأسلوب الكتابة فهو يعتقد أن جوهر الفكرة لأية مسرحية لابد أن يبرر من خلال المشهد الافتتاحي؛ حيث تتضح فيها طبيعة الصراع والشخصيات.

من خلال هذه التعريفات نستنتج أن الفكرة تدل على المغزى العام والجانب العقلي والانفعالي للمسرحية، فكل مسرحية تهدف إلى تأكيد الفكرة، التي تصبح بهذا المعني سابقة لكل أجزاء العمل المسرحي الأخرى، وهذا ما يؤكده أرسطو في قوله:" سواء أكان الموضوع قديما طرقه آخرون أم كان عن ابتداع الشاعر نفسه فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها "([4]).

---

[1]– لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة، ص 45.

[2]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص54.

[3]– ينظر لايوس إيجري فن كتابة المسرحية، م س، ص 45.

[4]– أرسطو فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي، م س، ص 49.

عند صياغة الفكرة في المسرحية التاريخية، فإنه من الواجب التأكيد على حتمية الوعي بطبيعة المتلقي ومستويات إدراكه؛ باعتبار أن مسرح هو رسالة تربوية ومعرفية توجب إدراك طبيعة الأفكار التي تناسب الطفل والكبير والطريقة التي تطرح بها.

وعليه يمكن القول أن وضوح الفكرة واتساق أجزائها مع جملة عناصر البناء ضرورة ملحة وأكيدة في المسرحية الموجهة للمتلقي، فالعمل الجيد لا يكتفي بذلك التأثير الآني للفكرة بل من الضروري أن يستمر هذا التأثير إلى ما بعد العرض، ومن ثم فإننا نضمن أن المتلقي قد استوعب الفكرة وفهمها، لذلك من الأفضل أن يتم الإيحاء بالفكرة وفق نظام محكم للأحداث والمواقف بطريقة تشده إلى الخشبة حتى بعد انتهاء العرض، ذلك أن كل مسرحية مهما كان نوعها تحمل رسالة، وتناشد هدفا تسعى من خلاله إلى تحريك مشاعر القراء نحو سلوكيات وقيم معينة يستسيغها المجتمع. كما أن القراء يقبلون على الأفكار القريبة من عالمهم، والتي تعبر عن رغباتهم وتطلعاتهم.

"من البديهي أن القراء ليسوا كلا متجانسا فمنهم الأغنياء والفقراء والانطوائيون والانبساطيون وفيهم شديد الذكاء والمتوسط والضعيف، ومن هنا تنطلق عملية معقدة أخرى تتمثل في كيفية تجاوز الكاتب في نصه لهذه الظروف، والاستجابة لها في آن واحد بحيث يستطيع كل متلقي في أية مرحلة أن يتلقاها دون أن يجد فيها ابتعادا عن عالمه الخاص وخصائصه الفردية "([1]).

2-الحبكة:

تعتبر الحبكة أهم عناصر البناء الدرامي في النص المسرحي باعتبارها النسق الذي ينظم ويربط أجزاء العمل ككل. كما أن الحبكة ليست عنصرا جامدا فهي بمثابة الروح من الجسد وقد وصفها أرسطو بأنها "نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح"([2]).

[1]-عواطف إبراهيم محمد /حمدي محمد قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو مصرية، 1984، ص 26.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 59.

ويحدد "حمادة إبراهيم" مفهوم الحبكة على أنها "ذلك التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض فهي روح العملية الدرامية "([1]).

تعتبر المسرحية قصة يحركها الفعل الدرامي الذي يصنعه المؤلف لتجسيد صراع ومواقف الشخصيات، حيث شرح أرسطو أجزاء التراجيديا قائلا:" أنها محاكاة لفعل تام" أي أن الفعل عبارة عن حكاية كاملة غير مجزئة، فكل جزء منها يستمد وجوده من الكل، والحركة هي التي تعمل على ترابط أجزاء الفعل، بحيث تشكل سلسلة مترابطة الأجزاء فكل موقف يمثل جزءا من الفعل –بعبارة أخرى إنه لو فقدت أية حلقة من هذه السلسلة انفرط عقدها وغاب معني المسرحية واضمحل صراعها هذه المسرحية لها بداية ووسط ونهاية:

1 –<u>البداية</u>: هي النقطة التي يفترض ألا يسبقها شيء ويفترض بالضرورة أن يليها شيء آخر والمقصود بها أن الكاتب لا يملك حرية اختيار بداية مسرحيته، بل يفترض به أن يبدأها من لحظة ظهور المشكلة التي تشكل لحظة خرق الانسجام ما بين الشخصيات المتحملة لعبء الصراع.

2 –<u>الوسط</u>: وهي النقطة التي يفترض أن سبقها شيء ويليها شيء آخر بالضرورة؛ وهي تعبر عن لحظة احتدام الصراع وصولا إلى الذروة، وفيها يتم الكشف عن جوهر الشخصيات والصراع.

3 –النهاية: النقطة التي يفترض أن يسبقها شيء ولا يليها بالضرورة شيء آخر، ومعنى ذلك أنها تشكل مرحلة موت الفعل الدرامي كنتيجة حتمية، حسب المبدأ الأرسطي المسرحية لا تحتمل أكثر من نهاية واحدة، باعتبار أن هذه النهاية هي نتيجة حتمية للبداية، ويتم الكشف عن جوهر الشخصيات والصراع في الدراما من خلال العلاقة المباشرة بين حل العقدة والوضعية الأساسية.

تصاغ المسرحية ضمن حبكة متقنة الصنع تمكن القراء من الحصول إلى قراءة سليمة للفكرة حيث تحثهم على التفكير والتساؤل، ويستحسن في هذا الإطار نقل أجزاء هامة من العمل

[1]– حمادة إبراهيم، سلسلة كتابك، 26 دار المعارف القاهرة، 1977ص 20.

المسرحي إلى المتفرجين عن طريق الحركة، التي تمكن من عرض الأحداث عليهم بدلا من وصفها بالكلمات.

وفي هذا السياق يقول (موسى جولد بروج):" (إن ستارلو تسوريتج) التي تعتبر من أكثر الكتاب تأثيرا في مسرح في النصف الأول من القرن العشرين، قدمت نصيحة ذات أهمية وحيوية لنجاح مسرح قالت: "أعرض الشيء ولا تحكيه" لأن المعنى الأساسي للدراما هو الفعل الذي يعتمد على الفرجة "([1]).

يعرف القراء بعدم قدرته على التركيز الطويل، فالطاقة الكامنة بداخله تحتاج إلى أن تستنفذ لذلك من الصعب أن يركز ذهن على شيء لا يكون مصدره المتعة والتشويق والإبهار فالإطالة في الفعل المسرحي حتما سوف يشعر المتلقي بالملل حتى ولو كانت الحبكة متقنة والحكاية مشوقة؛ لذلك يفترض على الكاتب أن يجعل ذروة التأزم في المشكلة وموضوع المسرحية قريبين من بعضهما البعض، لأن المتفرج لا يحتمل نفسيا التطويل والتدرج البطيء للوصول إلى الحل في النهاية، والحل لا يجب أن يترك مجالا لأي تساؤل يدور في ذهن المتلقي حول مصير البطل أو الهدف الذي تسعى المسرحية إلى تحقيقه"([2]).

يزيد تنوع الإيقاع في الحدث من متعة وتشويق الحبكة، وهذا ما يشد انتباه القراء فلا يمكن أن نحقق هدف التجاوب بأحداث تسير برتابة مملة، ولتنويع الإيقاع يمكن اللجوء إلى أسلوب التمايز بين الشخصيات أو المواقف –حوار ثم حركة أو إدخال شخصية جديدة أو إقحام مبدأ التحول والتعرف. وقد يوزع الكاتب سرعة الحركة الدرامية وبطئها وتطور الشخصيات (نموها) والكشف عن دواخلها وتوظيف الأغنية، وظاهرة التكرار التي تتخذ عدة دلالات تدعم بناء المسرحية مع استخدام كلمات تتآزر مع بعضها في ائتلاف واتساق مجسدة للفكرة والنغمة، وذلك هو مفهوم الإيقاع في الحبكة"([3]). لكن جودة تصوير الشخصيات هو الداعم الأساس لتماسك أجزاء الحبكة.

---

[1]– محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، م س، ص86.

[2]–سمير سلمون، مسرح الطفل بين الواقع والطموح، مجلة الحياة، م س، 127.

[3]– غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة القاهرة، 1979، ص 52.

3. الشخصية:

يجمع أغلب النقاد ودارسي المسرح باستثناء (أرسطو) و(وليم آرثر) على أن الشخصية هي التي تخلق العقد أو الحبكة أو الموضوع، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية فهي المحرك للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع.

تعد الشخصية المسرحية نموذجا للشخصية البشرية بما تحمله من نوازع وأفكار وطبائع لذلك فإن عملية خلق الشخصية المسرحية بجميع أبعادها ومعطياتها ليس بالأمر السهل، إذ تتطلب موهبة فذة وخبرة واسعة عند الكاتب، إنه مطالب بأن تكون شخصياته مقنعة في أبعادها وأهدافها وسلوكياتها، "فالكاتب هو أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكامنها، ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر كأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر من معرفتنا للأشخاص الذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية "([1]).

تعد الشخصية الدرامية نموذج للشخصية البشرية التي لا يكتمل وجودها إلا إذا ارتسمت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي، والسيسيولوجي والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره ([2]).

يرتبط **البعد الفيزيولوجي** بتركيب الشخصية، أكان ذكرا أم أنثى إضافة إلى العمر والطول وغيرها من الصفات المتصلة بالملامح الخارجية للجسم، ويلعب هذا الجانب دورا مهما في التأثير على سلوكيات الشخصية، فالإنسان السليم لن يكون تصرفه مشابها للشخص المريض وعلى هذا يتوجب أن تكون الملامح الفيزيولوجية للشخصية المسرحية واضحة ومبررة ومؤثرة في سلوكها وطبائعها.

أما **البعد السوسيولوجي** فباستطاعته تحقيق التمايز بين الشخصيات كي لا تكون متشابهة ومستنسخة؛ فالتعلم والطبقة والمعتقد والعلاقات والعادات والتقاليد والقيم، كلها عناصر تشكل هذا البعد الذي يجب أن يتوفر في الشخصية المسرحية.

---

[1]– فردب ميلت/جرالدين بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، ص 442.

[2]– إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص 50.

يعتبر **البعد السيكولوجي** ثمرة البعدين السابقين، ويشكل الميول والمزاج والإحساس إنه يرسم الجانب النفسي الذي تحمله الشخصية لتبرير مواقفها وأفعالها.

إن تداخل هذه المركبات الثلاثة في الشخصية المسرحية شرط ضروري كي تظهر كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي؛ حيث "أن الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها ربطا وثيقا لتحقيق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف... ولا استقلال لبعد عن آخر في المسرحية ([1]).

يتطلب بناء الشخصية في مسرح جهدا كبيرا، نظرا لضرورة ظهورها بصورة واضحة وشفافة في جميع أبعادها الداخلية والخارجية كي تبدو مقنعة وممتعة، حتى لو كانت شخصية شريرة يقول نور الدين الهاشمي: "يجب أن تكون الشخصيات في مسرح واضحة الأبعاد والمعالم متمايزة في حركاتها وسكناتها وأصواتها ولباسها وميولها ودوافعها عن الخير وعن الشر، وذلك بشكل مقنع وديناميكي تجعلها تنتقل من حالة إلى حالة فالسمات هي التي تحدد الشخصيات وليست الألقاب والأسماء ([2]).

من الأهمية بمكان معرفة الشخصيات التي تستهوي القراء عبر مراحل نموهم، حيث نجدهم يميلون في مرحلة الطفولة المبكرة إلى الشخصيات الهزلية والحيوانات وكل مكونات العناصر البيئية التي تتقمص سلوك البشر، في الطفولة المتوسطة يظهر عندهم الشغف بالمغامرات والشخصيات الخارقة، وهنا تكمن الخطورة حينما يتجهوا إلى تصديق ما يشاهدون وبذلك يفقدون حدود الواقع والخيال.

[1]– المصدر نفسه، ص325.

[2]– نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، ع 49 دمشق، 2001، ص 80/79.

المبحث الثاني: العناصر البنائية للمسرحية

1-الصراع:

الصراع جوهر الحياة لأنه مبني على أساس التناقضات، ولأن الدراما تقوم على مبدأ الفعل والموقف الدرامي الذي يكشف عن الصراع، والصراع هنا هو كفاح الشخصيات، إنه التضاد من خلال الفعل الذي يصدر عن تلك الشخصيات الحيوية والمتعاكسة في مختلف الأهداف والمصالح؛ فالسمة النوعية للدراما تستدعي ذلك التضارب الحاد غير المتهادن المكشوف أو المتخفي في الأرواح.

لا تتحمل الدراما الهدوء بل يجب أن تشكل نوعا من الصراع، لكي تكتسب المسرحية قيمة جمالية وفنية.

ويشكل الصراع جوهر الشخصيات ولا ينفصل عنها، فبإمكان الكاتب أن يبين المعاناة الفردية والجماعية في تناقضات عصره ومجتمعه شريطة أن يتوفر هذا الصراع على مبررات ودوافع مقنعة تعطي قيمة روحية ومعنوية لكفاح الشخصيات من أجل القضايا والأهداف التي تؤمن بها.

يكون الصراع مؤثرا ويدعوا إلى الاهتمام إذا بني على أساس التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد توازن القوى المادية لأن شرف الشخصيات يكمن في مواجهة مصير مروع وقوي أكبر منها، لكن في المقابل نجد أن هذه الشخصيات حتى لو افتقدت القوة المادية لا يجب أن تفقد القوة المعنوية التي تجعلها تتحمل عبء الصراع ومقتضياته ([1]).

ومما تقدم يمكن القول إن الصراع الدرامي هو تأكيد على الإرادة لتحقيق أهداف أو غايات معينة وهي التي تحرك في الشخصية الفاعلية اللازمة لأنها قوة سابقة للفعل، لكن شرط ألا تكون هذه الأهداف والغايات نابعة من مشتهيات فردية عابرة أو مصالح شخصية ضيقة فالبعد الإنساني -الروح العالمي الشامل-تستمده الشخصية من خلال صراعها من أجل غاية سامية وهدف نبيل الذي يشكل قيمة في حد ذاته يستفيد منها المتلقي.

[1]- بنظر مركس ملتن، وفريد مدور، المسرحية كيف ندرسها نتذوقها، م س، 64.

يكمن سر انجذاب القراء إلى المسرحية هي الحركة العضوية المجسمة، لأنها تتيح لهم المشاركة الوجدانية. كما أن الكاتب في مسرح مطالب بجعل الصراع مناسب لاهتمامات وتطلعات القراء مع تجنب إقحام الصراعات الذهنية التي غالبا ما نجدها في مسرح الكبار، فهو في أغلب الأحيان لا يناسب المستوى الإدراكي للجمهور، باستثناء المرحلة المتقدمة من عمر المتلقي، فإذا حاول الكاتب إقحام بعض من هذه الصراعات عليه أن يقوم بذلك بنوع من الحذر كي لا تفقد المسرحية جاذبيتها ومتعتها، وعند التأكيد على الصراع الحركي العضوي في مسرح هذا ليس معناه عرض الصراعات العنيفة، بل توخي المعقولية والمسؤولية اتجاه ما نعرضه للقراء. "أنه من الضروري ألا نعرض عليهم إلا ما نرضى لهم أن يقلدوه"([1]).

إذا اعتبرنا مسرح ذلك الوسيط الذي يمدّ الجمهور بخبرات الحياة المتنوعة، بات لزاما أن يعرض الصراع الأزلي بين قوى الخير والشر دون الغلو في المثالية الحالمة التي تبعد المتلقي عن حقيقة الواقع؛ فالجانب السيئ في الحياة هو حقيقة لا يمكن إخفاؤها، "فالذين يمحون نماذج الشر من حياة القراء إنما يمحون أيضا وبالضرورة أولئك الذين يقهرون الشر في الحياة على أية حال "([2]).

يلح الكثير من المختصين في الكتابة المسرحية على عدم تسفيه طبيعة الصراع الدرامي وذلك عن طريق رسم شخصيات كاركتورية لا تقوى على حمل عبء الصراع ومقتضياته. يقول جولد بورج: "إن تصوير الشرير على أنه شخص مضحك يتعثر في سعيه ويخسر بنفسه ثمار أعماله، بل ويخسر أيضا نتيجة أخطائه، إنما يجعل البطل يبدو مضحكا بالقياس إلى الشرير "والبطل السلبي هو الذي ينجو من الشرير بواسطة خدعة أو بإحدى المفاجآت المسرحية في اللحظة الأخيرة هو بطل لا يستحق التقدير"([3]).

تقتضي طبيعة الصراع الدرامي في المسرحية أن يكون واضحا وجليا فكما سبق وأن أشرنا فإن الحيوية والحركة العفوية هي التي تجسد واقعية الصراع، وهذا يقتضي إظهار بعض صور

[1]– فريد مدور، المسرحية كيف ندرسها نتذوقها، م س ص 226.

[2]– جولد بورج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، م س، ص 146.

[3]– عبد القادر بالكروي، مسرحية علال وعثمان، م س ، ص97.

العنف. ومن هنا يبرز سؤال مهم حول إن كان العنف المتخيل سببا من أسباب العنف الموجود في الواقع وبالأخص عند القراء.

2-الحوار:

يقول هيجل: "يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني لأن أداته الحوار وهو أقدر الوسائل الفنية قدرة على نقل المضمون الروحي". حيث يعتبر الحوار من أهم أجزاء في العمل الدرامي، وأقربها إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم وهو أداة التخاطب التي تشع الحياة والجاذبية في المسرحية"([1]).

تتطلب صياغة الحوار في أية مسرحية جهدا كبيرا وحذرا، حيث لا يجب عليه تناسي الطرف الثالث وهو الجمهور لأنه هو المقصود من خلال العملية المسرحية، يقول إريك بنتلي:" كان شكسبير قد أضحكنا بكلام شخصية الشرطي (لو قاربي) في مسرحية(جعجعة بلا طحن) لكن سرعان ما صرفه شكسبير في مشهد أو مشهدين، فالدراما لا تتسع إلا للمتحدثين القادرين، كذلك قصد إبسن أن يجعل أبطاله ثرثارين، لكنهم يمتلكون قدرة لفظية للتعبير عن أصعب المواقف في حين نفتقد إلى هذه في حياتنا اليومية، لكننا في بعض الأحيان نصادف مسرحيات التي نجد فيها شخصيات تتحدث فيما بينها حديثا فارغا وطويلا، وما هو إلى محاولة لملىء الفراغ"([2]).

تعتبر المعايير التي يتميز بها الحوار المسرحي أكثر أهمية في المسرح ، لأن المتلقي أقل خبرة سواء من ناحية القاموس اللغوي أو القدرة على فهم الدلالات والمعاني، لكن إذا أحسن استخدام الحوار فسيصبح أحسن وسيلة لاستعمال اللغة ووسيلة مطواعة لزيادة نسبة ترسيخ الكلمات وممارسة نطقها حيث تتردد على ذهنه ويتكرر استرجاع مجموعة كبيرة منها...كما يستطيع القارئ إدراك حروفها أو ما ترتبط به أصواتها من إيقاعات مختلفة التأثير..."([3]) وهذا معناه أن الحوار يتيح للطفل ممارسة اللغة سواء أكان مرسلا أو مرسل إليه وذلك من خلال تجسيد

---

[1]-أنيكست، تاريخ دراسة الدراما نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، دمشق 2000 ص 110.

[2]- أنيكست، م س، ص 82.

[3]- الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعلم اللغة، الفيصل، ع302 أكتوبر/ نوفمبر،2001، ص57.

معاني الكلمات من خلال الحركة التي لا يجب أن تكون مناقضة لمضمون الحوار. إن تكرار هذه العملية تتيح للقارئ فرصة إثراء رصيده اللغوي من مفردات ومعاني وصور، إضافة إلى ممارسة النطق الصحيح لهذه المفردات؛ فممارسة اللغة المصاحبة للحركة عملية تمكن من ترسيخ المفردات لأنها مرتبطة بصور ذهنية تسجلها ذاكرة المتلقي.

فللصيغة الحوارية قيمتان، الأولى دلالية، والثانية جمالية، إذ هي منهج للتفكير ووتيرة لتوزيع الأحداث. كما أنها تساعد على تجاوز الأفكار، وهي سمة فنية ملازمة والحوار في الأدب ومسرحه بشكل خاص نوعان، حوار داخلي وحوار خارجي، يتناول كل منهما جانب من الذات مع العمل على تحقيق غاية فنية جمالية تناشد تثمين الإقناع لتشخيص الشخصيات والموضوع لكل منهما وظيفة دلالية تصلح بها، وإن كان للحوار الداخلي درجة أرفع من الخارجي، من خلاله يستطيع الولوج إلى باطن هذه النفس البريئة للكشف عن مكنوناتها.

ويمكن تحديد أهداف الحوار في مسرح فيما يلي:

*خدمة الهدف التربوي والجمالي الذي يفترض أن تتوفر عليه الكتابة المسرحية الموجهة للقارئ.
*ضرورة الاقتصاد في الكلمات والعبارات، وتفادي الأطناب والاسترسال الذي لا يخدم المعنى العام للمسرحية، وهذا لا يعني اختزال المعنى وتجاوز لحظات الحقيقة التي تتضح من خلالها جوهر الفكرة.
*احترام علامات الوقف وأساليب البلاغة.
*لا يكتمل معنى المسرحية ولا تؤدي وضيفتها الفنية إلا إذا عرضت على جمهورها حوارا متسقا ومعبرا ووظيفيا."([1]).

وعليه يمكن اعتبار الحوار فعلا من الأفعال ومظهرا حسيا للمسرحية، لذلك فإن قوته تكمن في حركته ومرونته، لذلك يفضل الابتعاد عن الحوار الذي يعبر عن صراعات ذهنية لأنه يجب تصوير المواقف بطريقة حسية.

[1]- ينظر خالد المير وإدريس قاسمي، بين الأسرة والمدرسة، سلسلة التكوين التربوي الجديدة، الدار البيضاء 1998، ص 95.

يجعل وضوح الحوار وتلازمه مع الصراع المواقف الدرامية واضحة أمام المتفرج الصغير التي يستطيع تمثلها بسهولة، لأن طبيعة الطفل التي تتأثر بحركة الممثلين تجعله يتجاهل كل الحوادث الجامدة مهما تضمنت الكلمات من نصائح وتوجيهات.

*** أنواع الدراما المسرحية وقالبها الفنية:**

إن القيمة الرئيسية لأي عمل درامي تتجلى في الأثر الجميل الذي يتركه المؤلف الدرامي الحقيقي على المتلقي بغض النظر عن القالب الذي يقوم فيه بصياغة عمله الدرامي أو اللون الدرامي الذي يختاره لعرض هذا العمل. و نحن نعلم أننا لا نعرف أنفسنا حق المعرفة و نشعر أن هذا يجعل من المستحيل علينا أن نعرف الآخرين حق المعرفة ... و الرواية و المسرحية تقدمان لنا استشباهات و إبدالات ملآى بالتشويق العاطفي ، و في الدراما – للبعض منا فتنة خاصة – لأنها في الأغلب تركز على هذه الاستشباهات و الإبدالات و لأن الدراما تساعدنا على فهم أنفسنا فهما أحسن ، و تحاول أن تستغل فينا هذه الميول ، و ميلنا الطبيعي إلى العثور على المتعة بأي وسيلة كانت ، سواء عن طريق الضحكأو عن طريق البكاء ، لمحاولة استبدال غرائزنا الوضيعة المتوحشة بإحساسات إنسانية كريمة سامية ، و لعل هذا يجعلنا نفهم ما أراده أرسطو من مفهوم التطهير حين تحدث عن التراجيدي .

إن الحدود بين أنواع الدراما المرئية ليست فاصلة، إذ من الصعب أن نجد أعمالا تراجيدية خالية من روح الكوميديا، أو الكوميديا خالية من اللمسات التراجيدية، وبصفة عامة تنقسم الأعمال الدرامية إلى عدة أشكال كالتراجيديا والكوميديا والميلودراما والمهزلة وغيرها وسنلقي الضوء على أهم هذه الأشكال:

–**التراجيديا:** "**المأساة**": إن كلمة "**تراجيدي**" مأخوذة من كلمة يونانية قديمة معناها **غناء التيس** ، و هي كما يرى "**أرسطو**" و يؤيده في ذلك ثقات المؤرخين و النقاد ... نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي ، و ذلك في مهرجانات **أعياد الإله ديونيسوس** ، و كان أفراد الجوقة يرتدون أثناء قيامهم بهذا اللون من الأداء الغنائي الراقص ، جلود المعز "تراجوس" تشبها بأتباع ديونيسوس ، و من هنا أصبح يطلق على

أفراد الجوقة اسم "تراجودي " أي المغنيين العنزيين ، و أطلق على الأغنية نفسها اسم "تراجوديا" أي الأغنية العنزية و هي الأصل في كلمة تراجدي .

و من هنا يمكننا القول أن "**التراجيديا**" أو "**الطراغوذيا**" – كما وردت في كتب العرب الأولى المترجمة هي نوع من الشعر الغنائي اسمه "**الديثورمبوس** " "تجمع الروايات على أن أريون 650 ق.م كان أول شاعر نظم قصائد **ديثورامبية** و علمها للجوقة " كان ينشده فريق من الناس يحكمون فيه أطرافا من حياة الإله ديونيسوس ، و أطلق على هذا الفريق اسم الجوقة و كان بعض أفرادها يضع جلد الماعز عليه ليظهر "الساطوري" أتباع الإله و هي تمثل أرواح الغابات و التلال ، و كانوا يظهرون كأتباع ديونيسوس بعض من أعضاء الحيوان كذيل الفرس أو أرجل المعز.

وأهم رواد التراجيديا الأوائل هم: "**إسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس،** فأما الأول ألا وهو إسخيلوس: فقد كان محافظا في فكره وفنه، اتخذ من الله محورا لأدبه. وأما الثاني وهو سوفوكليس: فقد ركز في فنه على وصف العلاقة بين الله والإنسان، في مختلف صورها. في حين يعتبر يوربيدس: أنه كان محررا في فكرة، وفي فنه، وقد اتخذ من الإنسان محورا لفنه.

التراجيديا: هي نوع درامي يعالج تجارب وخبرات أشخاص، بحيث يثير في المتلقي عاطفتي الشفقة والخوف، في ظروف خارجة عن إرادة الإنسان، حيث يواجه البطل المشاكل التي تلاحقه وهو ساع لتحقيق أهدافه ([1])، وتوصف التراجيديا بأنها دراما جادة تهدف إلى إثارة الانفعال العاطفي والعقلي، بحيث يتوحد المشاهد مع ما يعرض عليه، ويرى البعض أنها –أي التراجيديا –محاكاة لفعل نبيل له مساحة زمنية معينة بلغة ممتعة عن طريق الفعل لا السرد.

الميلودراما الدراما الموسيقية: كلمة الميلودراما تعني الدراما الموسيقية، أي الدراما التي تصاحبها دائما موسيقى كتبت خصيصا لها، ويمكن القول إن ملامح الميلودراما كانت موجودة منذ قديم الزمان، ولكن ظروفا كثيرة في القرن الثامن عشر، ساعدت على إيضاح هذه الملامح بحيث كانت النتيجة ظهور الميلودراما بشكل مسرحي له مميزاته في القرن التاسع عشر

–**وميلودراما:** كلمة إغريقية تتركب من كلمتين، الأولى ميلو وتعني نغم أو **أغنية** والثانية دراما وتعني الفعل **المعاش الواقعي.** وبدأ استخدام هذا المصطلح في بداية القرن التاسع عشر عندما

[1]–ماجدة مراد،"شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية "، القاهرة، عالم الكتب ،2004، ص 97

أصبح النقاد يتلقون نوعا مسرحيا جديدا، يتمتع بحبكة رومانسية، وحوادث على خلفية الأغاني والموسيقى الأوركسترالية. ومن هنا ظهر هذا المصطلح "الدراما الموسيقية" والتي تستخدم فيها الموسيقى، إما لتزيد من حدة رد الفعل العاطفي عند المتلقي، أو تستخدم لاقتراح وتقديم الشخصيات، ومع مرور الوقت اكتسب المعنى شمولية أوسع، فأصبحت تعني التعبير عن طريق الزخم العاطفي وإشباع المادة، أيا كانت رواية، مسرحية، فن تشكيلي، موسيقى، بالتعبيرات العاطفية والشعورية والمتخيلة.

و في عالم الدراما المرئية تعتبر الميلودراما من أهم الأنواع الجادة التي تختص بها الإذاعة المرئية خاصة في الوقت الراهن([1])، و أصل كلمة يوناني معناه النص الدرامي المسرحي المصحوب بالموسيقى أو الأوبرا الغنائية([2])، إلا أن المفهوم الحالي للميلودراما يشير إلى كونها لون يمزج بين عنصري التراجيديا و الكوميديا يقدم من خلال الدراما المرئية التي تناقش مواضيع الجريمة و المشاكل الاجتماعية ، و الأخطار التي قد تعترض الإنسان في حياته اليومية فهي تتفق مع التراجيديا في الموقف الجاد و مع الكوميديا في النهاية السعيدة [(3)]، و غالبا ما تتضمن الميلودراما المرئية صراعا بين الخير و الشر ، ينتهي بانتصار الخير و الخيرين ، و ربما يعود ذلك إلى أنه من بين القواعد الأساسية لهذا النوع الدرامي هو انتهاء القصة بأحداث تزيل التوتر لدى المشاهدين ، و هو ما نلاحظه في أغلب الأفلام و المسلسلات و السلاسل التي تعرض على شاشات الإذاعة المرئية

المونودراما: دراما الشخص الواحد" مفردة (المونودراما) كلمة إغريقية الأصل، مشتقة من كلمتين "**مونو**" وتعني "**واحد** "، ودراما، وتعني "**فعلا**"، أو "**مسرحية** "، ومعنى الكلمتين بالكلية (مسرحية الشخص الواحد). من المعروف أنه ليس من الطبيعي أن يتحدث الإنسان مع نفسه بصوت مرتفع ، كما أن هذا الحديث الفردي كان ينظر إليه على أنه لا يتناسب مع الدراما ، و ينظر إليه على أنه أمر شاذ و لا مجال له ، إلا أنه يقبل به في

---

[1] – New Comb ; Horace : Television ; theCritical View ; 7 th Ed (New york : oxfordUniversity Press ; 2007 ; P438.

[2]–New Comb;Horace: Television;theCriticalView;Op Cit، P348

الأوقات الحاسمة ، حينما يكون الشخص موزعا بين إحساسين متضادين قويين ، كل منهما يختلط بالآخر و يناصبه العداء في هذه اللحظة ينطوي الشخص على نفسه فيحاول أن يحللها و أن يعرفها إما ليتخذ قرارا في مسألة ما ، و إما ليحاول استيضاح قرار قد أخذه تحت تأثير عاطفة تأثره. وذلك كالحديث الفردي.

و لقد كان الحديث الفردي ينظر إليه في السابق ، على أنه لا يتصل بطبيعة الدراما اتصالا وثيقا ، و لذلك كنا نجد أن كتاب الدراما السابقين ، كأمثال "كورني و راسين "قد استعملا في مسرحياتهم ما يعرف بنظام المستشارين المخلصين ، و ذلك ليقللا من استعماله و يضطر الكاتب أحيانا إلى استخدام مناجاة النفس ، ليكشف من خلالها عما يدور في فكر الشخصية ووجدانها من أفكار و مشاعر ، و ذلك في بعض مواقف المسرحية المتوترة ، حيث لا يمكن للشخصية أن تظهر دخيلتها للآخرين ، في ظل أزمتها النفسية التي لابد من إطلاع المتلقي عليها ، فيترك الكاتب شخصيته تتحدث إلى نفسها بصوت مسموع ،و لا يلجأ الكاتب إلى ذلك في المواقف العادية الخالية من التوتر و الانفعال ...

السايكودراما أو الدراما النفسية: الدراما إجمالا تقدم العلاقات الإنسانية – ما يفعله الناس ببعضهم البعض –لاشيء غير ذلك. وعبقرية الكاتب الدرامي تكمن في البراعة التي يستطيع أن يصور هذه العلاقة، من خلال تجلية حقيقية لكل من الأنا والآخرين، وحساسية الشخصيات بعضها لبعض، وتصويره للمشاعر العميقة، والعواطف التي تتحرك في دينامية وقوة، صعودا وهبوطا بين أطواء نفوس شخصياته. فنحن في الحياة العادية، لا نستطيع أن نفهم بعضنا بعضا، ولا أن نقرأ أحدنا أفكار الآخرين، ولا أن يطلع على سرائرهم، وكل ما نعرفه هو الظاهر وعلى وجه التقريب. أما في الدراما فإننا نستطيع أن نفهم الناس فهما كاملا إذا أراد الكاتب الدرامي لنا ذلك، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يعرض لنا الحقائق التي بقيت خبيئة في صدور الناس، والتي يصورها لنا عن طريق الخيال. و من هنا و انطلاقا من التأثر بالمدارس النفسية و السلوكية و بمنجزات علم النفس نشأ ما يعرف بالدراما النفسية ، أو ما يسمى **بالسيكودراما** و التي بدأنا نراها في أعمال معاصرة كثيرة ، حيث أن هذه النوعية من الدراما تنطوي على النظر إلى الإنسان ، في ضوء تأثره بمختزناته الباطنية التي تحتوي على تجاربه ، و انطباعاته،و ردود أفعاله ، و من ثم فقد تهتم هذه الأعمال

بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التي توجه الإنسان ، أو تهتم بمعاملة الشخصية ، على أنها نتيجة وقائع خاصة ، و غرائز فطرية ، و تجارب موروثة .و النقاد أصبحوا لا يمتدحون الكاتب بسبب العقدة ، بل صار المدح اليوم للشخصيات التي يصنعها ، و يمتدحونها لأنها كائنات إنسانية حقيقية ، أو بعبارة أخرى ، كائنات إنسانية نصدق وجودها . على عكس تلك التي تعرف بالنمط، وهي شيء رديء. والنمط هوما نراه في الكوميديا –كما أوضحه هنري برغسوه–والذي يوضح الصلة الوثيقة بين الأنماط والكوميديا، ويرى أن الكوميديا تستقر على السطح ولا تبحث في العمق، وأنها تعالج الأشخاص عند نقاط تماسهم في حين أن الفن –كما يراه–يستهدف كل ما هو فردي، وهو يرى أن: كل شخصية كوميدية نمط. والعكس الصحيح كل ما يشبه النمط لا يخلو من أمر مضحك. وهذه الفكرة القائلة بأن الدراما تعالج الأفراد لا الأنماط، مستمدة إلى حد بعيد من الدراما السيكولوجية الحديثة.

السيكودراميون: وهو اللفظ الذي أطلق على كتاب الدراما السيكولوجية، والتي تقوم على تصوير النزاع بين الإحساسات المتقابلة عند الشخص الواحد، وهؤلاء لم يمثلوا الخصام بين الأشخاص فحسب، بل مثلوه في قلب كل واحد منهم أيضا، فهم بذلك ينقلون المنظر من الخارج إلى الداخل، ويخلقون الدراما النفسية التي هي في أغلب الأحيان عبارة عن دراما الضمير ([1]). فالسيكودراميون يتخذون الأفراد ضد الأنماط، ويجندون الدراما التي تتقدم فيها الشخصية على الموضوع والعقدة والحوار، وهذا خلافا للتقليد الأرسطي القائم على أهمية العقدة. من بين المسرحيين السيكولوجيين المجيدين، وأشدهم سيكولوجية "**إبسن** وتشخوف".

التراجيكوميدية: وتعني الملهاة الباكية، وهي شكل من الدراما تلتقي فيه العناصر التراجيدية والكوميدية، حيث تتميز بمزج من الحوادث المأساوية والمشاهد الجادة ولابد أن تنتهي –كسائر أشكال المسرحية التربوية – نهاية سعيدة. والواقع أن بعض التراجيديات الإغريقية تتكشف عن عناصر كوميدية، ولكن هذه العناصر تظل هامشية بالقياس إلى الصفة التراجيدية الغالبة على تلك الآثار. وخلال عصر النهضة اتخذت التراجيكوميديا مفهوما جديدا فأصبحت تعني كل مسرحية لا تنتهي بالموت بل بمشارفة بعض أبطالها عليه. ويمكن استقصاء كلمة "تراجيكوميدية" عودة إلى روما القديمة، ولكن يبدو أن استعمالها لم يعم حتى عصر النهضة.

[1] – New Comb ; Horace : Television ; theCriticalView ; Op Cit, P440

ولعل أفضل تعريف لها في أشكالها الباكرة هو قول "سوزان لانجر" عنها:" إنها مأساة متفاداة " كان الإيطاليون في النهضة يتحدثون عن المأساة ذات النهاية السعيدة "، كما ابتدعوا التراجيكوميدية الريفية، وهي شبه مأساة نهايتها السعيدة ضمنية فيها، كالكوميدية الرومانسية، منذ البداية.

وللتراجيكوميدية أشكال متعددة، ولكن أنجح هذه الأشكال هما: المأساة ذات النهاية السعيدة، والنوع الآخر هو: الكوميديا ذات العقبى المأساوية.

الكوميديا: كوميدي هي كلمة "مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من لفظين، الأول منها "**كوموس**" ومعناه "**أكلة**". ثم أطلق على التنزه بعد الأكلة، والثاني منها: "**أوذي**" ومعناه "**غناء**" ولقد كان يراد بهذا الاصطلاح في الأصل نوع من حفلات السخرية كان يجري في المدن وضواحيها، للاحتفال بأعياد **ديونيسوس إله النبيذ**، وكان المحتفلون بهذه الأعياد يتحللون من القيود الاجتماعية، فيشربون ويغنون ويرقصون.

هي نوع درامي يتخذ من الحياة موقفا عقليا يضحك منه على حماقات البشر ([1])، وتعالج الكوميديا المرئية عبئا أو قبحا عن طريق الضحك ([2])، فالكوميديا تختار موضوعاتها من عيوب البشر ومن حماقاتهم، بأسلوب معالجة قصص الجريمة إذ لا تصل بالحدث إلى قمة يستحيل معها الحل التصالحي أو الرجوع عن الخطأ، بل يمكن القول بأنه في الوقت الذي تبحث التراجيديا في مواضيع سعي الإنسان للوصول إلى الكمال، فإن الكوميديا تبحث عن النقائص في حياته ([3]).

وتؤدي الكوميديا عددا من الوظائف حددها "زيف" **في أربع وظائف رئيسية:**

1- النسق الاجتماعي: وذلك من خلال السخرية من بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية وأصحابها لتخفيف التوتر.

2- تثبيت عضوية الجماعة: من خلال الشعور بأن الآخرين يفكرون كما نفكر ويشاركوننا مشاكلنا وتوقعاتنا.

---

[1]-سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف،"الدراما في الإذاعة والتلفزيون "، م.س، ص 163

[2]-عبد الرحيم درويش،" الدراما في الراديو والتلفزيون -المدخل الاجتماعي "، دمياط، مكتبة نانسي،2005، ص34

[3]- محمد منصور،"الكوميديا في السينما العربية"، دمشق، منشورات وزارة الثقافة ،2003، ص14

3- التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية: وذلك بالتعبير عن الموضوعات غير المقبولة اجتماعيا.

4- الدفاع ضد الخوف والقلق: بالضحك على الأشياء التي تخيفنا حتى نخضعها لسيطرتنا ونقلل من تهديدها ([1]).

- **أشكال الكوميديا:** لقد جري العرف على تقسيم الكوميديا اليونانية القديمة إلى ثلاثة أشكال هي الكوميديا القديمة، الكوميديا الوسطى، الكوميديا الحديثة.

- **أ- الكوميديا القديمة :** و هي أقدم أشكال الكوميديا ، حيث أنها كانت تتميز باستعمال الكورس ، و الهزل الماجن و التمثيل الإيمائي ، و أشهر من تميز بهذا النوع و من وجد لهم أثار في ذلك هو "**أرسطو فانيس** 450 ق.م " و قد امتازت أعماله بروح الهجاء العالية ، و أرسطو يعتبر هو عميد الدراما الكوميدية بلا منازع ، و قد كتب مالا يقل عن أربعين كوميدية ، و قد انتقد التربية السائدة في عصره و انتقد كذلك الزعماء الشعبيين ، و قد تناول مشاكل عصره و عالجها بجرأة و مهارة و سخر من المفسدين ، و قد " تطورت الملهاة بعد "**أرسطوفانيس**" فخلت من الجوقة و من الاستطراد، كما أخذت تعالج المشكلات الاجتماعية و النفسية و تعني بالشخصيات عناية كبيرة، كما أدخلت موضوعا جديديا في الملهاة و هو موضوع الحب ، و أخذت تعني بالضحك أكثر مما تعني بالنقد ، و كان "**ميناندر** 340 ق.م " من أشهر كتاب هذا النوع لدى الإغريق . وهذه الدراما الهجائية التي نمت وترعرعرت في اليونان، أطلق عليها **ديميتريوس دي فالير** اسم التراجيديا المرحة، إذ كانت بعض المناظر المضحكة بسبب وجود الممثلين الهزليين تتقابل فيها مع المناظر المؤثرة.

ب – **الكوميديا الوسطى:** وهي تطور للكوميديا القديمة وإن لم تختلف عنها كثيرا، فقد اتبعت نفس النظام من ناحية الجمع بين التراجيدي والكوميدي في المسرحية الواحدة، وكانت تستمد موضوعها "من الأسرار الدينية والمعجزات التي تصور الأحداث الهامة، في التوراة والإنجيل أو تصور حياة القديسين ... وكانت المناظر تشغل الفراغ الأكبر فيها. إلا أنه لم يتم العثور على أية نصوص للكوميديات الوسطى.

[1]–ماجدة مراد،"شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية"م.س، ص 100

ج-**الكوميديا اليونانية الحديثة:** وكان أشهر من قدمها "**مناندر**" وقد تناولت الموضوعات المحلية الشائعة، وتضمنت حبكة أساسها الخديعة بالإضافة إلى قصة حب. وقد اتجهت إلى الموضوعات الحديثة فالتجأت إلى روايات الفروسية التي تعالج بطولة الفرسان... وفي هذه المسرحيات كان الحل موفقا، وكانت المسرحية تنتهي بالزواج، ولكن صميمها كان مؤثرا. وللكوميديا أنواع أخرى عديدة، ويلاحظ من واقع دراسة الكوميديات التي تعرض حاليا أن السبب في تعدد أنواع الكوميديا، يرجع أساسا إلى اختلاف سلوك المؤلفين حيال موضوعاتهم، ومن هذه الأنواع.

1- **الكوميديا ذات الأحبولة:** من الممكن أن يصدر الضحك نتيجة موقف من المواقف، مثال ذلك: **ابن بندر** يستعير المال من أحد المرابين، ثم يظهر أن هذا المرابي ليس شخصا آخر سوى أبيه. إن تأليف أمثال هذه المواقف، والسير بها في مهارة، ينتج ما يسمى بالكوميديا ذات الأحبولة، وينسب إلى هذا النوع ما يعرف بالفارس Farce، وهي شكل من أشكال الدراما، **الفودفيل الحديثة.**

والفودفيل: نوع من الهزليات الشعبية وهي مشبهة بالمسرحيات الشعبية غير أنها أرفع منها ذوقا، وتحتوي على بعض المقطوعات الشعرية.

2- **الكوميديا الخاصة بالعادات:** وهي مسرحية اجتماعية وليست شخصية، حيث أنها تتناول في سخريتها طبقة كاملة من الناس، كطبقة الأطباء، أو النساء العاملات، أو تتناول مهنة من المهن كمهنة رجال البنوك أو غيرها.

3- **الكوميديا الخاصة بالأخلاق الطبيعية:** وهي تصور الرذائل وتسمى بالكوميديا الرفيعة، لأنها حاضرة في كل زمان ومكان، ولأنها تتعامل وتمس الطبيعة الإنسانية عن قرب جدا. والأصناف الثلاثة التي ذكرت لا نستطيع الفصل بينها تماما، فإنه لا يوجد صنف منها مستقلا عن الصنفين الآخرين، فهي عادة تتداخل مع بعضها البعض.

4- **الكوميديا الرزينة:** وهي الكوميديا التي حلت فيها الابتسامة الحزينة محل الضحك، وهذا منحها لهجة عنيفة قوية، وقد حافظت على أساسها القديم الذي يتصل بالحياة البرجوازية والعائلية من مغامرات.

5- **الكوميديا التهكمية:** وهي تدخل تحتها كل إنتاج يهدف فيه مؤلفه إلى السخرية أو الاستهزاء، سواء كان ذلك من عادات أو أشخاص أو أفكار.

6- **كوميديا الأفكار**: وهي توجه سخريتها إلى الأفكار التقليدية أو النمطية.

7- **الكوميديا الرومانتيكية**: وهي التي يتغلب فيها الحب وينتصر على المتاعب، وتنتهي نهاية سعيدة وعندما ينحو الكاتب نحو استغلال المشاكل الجدية، من الناحية العاطفية المحضة دون أن يطرق موضوع العاطفة الحقيقية، فإن الإنتاج يكون كوميديا عاطفية. والجدير بالذكر أن هذه التقسيمات ليست قاطعة، فأي من عناصر إحداها قد يظهر متداخلا في نوع آخر.

-**الفارس (Farce) المهزلة**: كلمة مهزلة كما جاء تعريفها في معجم رفيق أكسفورد للمسرح:" كلمة مهزلة تطلق على مسرحية كاملة الطول، تعالج موقفا عبثيا يعتمد عادة الخيانات الزوجية ومن هنا نشأت عبارة مهزلة مخدعية. وهي متفرعة عن الكوميديا وهي عبارة عن مسرحية هزلية يسودها المرح والمزاح الخفيف. والفارس (Farce) نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك على حساب الاحتمالات وعلى الأخص الحركة المبالغ فيها، أو الاشتباك الجسماني حيث أن الشخصيات تتصارع مع قوة مضحكة. فهي نوع من المسرحيات الهزلية الوضعية وهي قائمة على نوع من الهزل الشعبي، وهي قائمة منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان، ولو أنه لا يوجد تاريخ مكتوب له، كما عاصر الفارس (Farce) الدراما الحديثة في أوروبا وكان منتشرا في فرنسا، حيث توفر في القرن التاسع عشر عدد من ممثلي الفارس المرموقين الذين استطاعوا الإبقاء على هذا الشكل مزدهرا.

ومسرحيات الفارس(Farce) يشترط فيها الإبقاء على الناحية الإنسانية ولو عن طريق تصوير الأخطاء وإلا انحدر إلى مرتبة الهزل والمجون، والموضوع الأساسي للفارس(Farce) هو استعراض غباء الإنسان عندما يواجه مفارقات بيئته.

وفن **المهزلة**: ما هو إلا التنكيت في شكل ممسرح – أي التنكيت مجسدا في أشخاص ومشاهد – ويهدف إلى الضحك وهو قول صحيح، ولكنه ليس بالبسيط، فقد يرمي الضحك إلى هذا المعنى أو ذاك، ولكن لابد من تهيئته بحيطة وبراعة، كما لابد من تنويعه كالنغم.

المهزلة (Farce): والمقصود بها تلك الكوميديا التي ليس لها هدف اجتماعي أو أخلاقي، وهي تعتمد على الحركات البهلوانية ومظاهر وأصوات مبالغ فيها من أجل إثارة الضحك ([1]) ويضيف البعض أنواع أخرى من الكوميديا مثل: كوميديا السلوك التي تنتقد عادات وسلوكات معينة لدى الإنسان بأسلوب هزلي، بالإضافة إلى كوميديا الشخصيات، التي تتناول سلوكا

[1]- عبد الرحيم درويش،" الدراما في الراديو والتلفزيون -المدخل الاجتماعي "، م. س، ص 33

معيبا في شخصية ما، يدور حولها العمل الكوميدي ككل، مثل شخصية "دون جون" زير النساء في الأعمال الدرامية لموليير ([1]).

كما تتنوع الدراما المرئية وفقا لمضمونها، فنجد الدراما السياسية و الدراما التاريخية و أخرى دينية ، كما تتنوع من حيث المشكلات التي تعالجها، فنجد الدراما الواقعية التي تتخذ من قصص الواقع و أحداثه مصدرا لانطلاقها سواء كانت سيرا ذاتية أم أحداثا تاريخية ، و هناك دراما الخيال و التي تحاول محاكاة الواقع بالإسقاط من خلال شخصيات وهمية و افتراضية، كما نجد أيضا الدراما التي تجمع بين الواقع و الخيال ، بمعنى أن تكون هناك نقطة يلتقي فيها الواقع بالخيال كحل يضعه الكاتب لمشكلة سياسية مثلا يصعب أن يشار بها إلى الواقع ، ساعتها يلجأ إلى عوالم أخرى لحل الأزمة ([2]).

أما على أساس اللغة ، فإننا نجد أعمالا درامية باللغة العربية الفصحى و هي قليلة مقارنة بالأعمال الأخرى ، و أغلبها دراما تقدم بلهجات محلية تبعا للدولة التي تنتمي إليها، و هناك الدراما محلية الإنتاج "الدراما الجزائرية مثلا" ، و الدراما التي يكون الإنتاج فيها مشتركا بين عدة دول ، و يمكن تقسيم الدراما من حيث الجمهور التي تتوجه إليه إلى عدة أنواع مثل : دراما شبابية دراما الأطفال([3])،رغم أن الواقع يبين لنا أن القائمين على الإنتاج لا يراعون اختلاف طبيعة المشاهدين ، من حيث المستويات التعليمية أو الأعمار مثلا ،إذ يقدمون مضامينا موحدة إلى الجميع رغم ما في هذا الأمر من خطورة ، خاصة على الأطفال الذين يشاهدون أعمالا درامية لا تناسب مع تفكيرهم و رؤيتهم المتواضعة للحياة.

أولا: اختيار وتفسير النص:

إن عملية تفسير النص المكتوب يعد من المهام الأولى للمخرج ،فاختيار للنص المناسب و من ثمة تفسيره، مرحلة أساسية من مراحل الإنتاج المسرحي ،بل هو من أهم وظائف

[1]-محمد منصور،"الكوميديا في السينما العربية"، م.س، ص18

[2]-محمد معوض إبراهيم، بركات عبد العزيز، إنتاج البرامج الإذاعية والتلفزيونية، الكويت، منشورات ذات السلاسل،2000، ص499

[3]– محمد معوض إبراهيم، بركات عبد العزيز، إنتاج البرامج الإذاعية والتلفزيونية، الكويت، منشورات ذات السلاسل، ص500

المخرج في عصرنا الحديث، فالنص أساس العرض و أيا كانت طبيعته ،بمعنى سواء كانت لغة حوار ،أو نصا كلاسيكيا فهو النواة التي تجمع بين العاملين في العرض المسرحي بل هو حامل فكر المؤلف الذي يقدمه للمخرج للمتفرجين،و إن كانت هذه المهمة تتطلب وعي المخرج و اطلاعه على ذوق المتفرجين ،لأن المسرح كما هو معروف فن تعبيري جماهيري.و استيعاب المخرج لقدرة تفاعل الجمهور مع ما يطرحه النص من قضايا مختلفة هو الذي يكفل نجاح العرض المرهون طبعا بإقبال الجمهور عليه.

يتفق الكثيرون ممن وقفوا على وظيفة المخرج المسرحي ، على أن النص الجيد كما هو معروف هو الذي يمتلك مفاتيح تكشف عن تفسيره ،سواء أكانت هذه المفاتيح ظاهرة أو يتم الكشف عنها من مضمون النص .و المخرج الجيد هو الذي يحب أن يكون ملما بجميع عناصر النص ، فيستطيع اختيار ممثليه و تدريبهم و إرشادهم ،انطلاقا من دراسته لبنية المسرحية و تفحص آليات المؤلف التي وظفها لسرد قصته و بناء عنصر التشويق فيها فالمسرحية القديمة غير المسرحية الحديثة ،لأن المسرح الجديد يعمد فيه المخرج إلى اكتشاف طريقة المؤلف و ابتكار جو النص من خلال دراسته رد فعل المشاهدين و عليه يلجأ المخرج إلى تحليل تصرفات الشخصيات و الجو المسيطر في كل جزء من النص ،ليقرر بعدها علاقة أجزاء النص ببعضها البعض أو علاقة هذه الأجزاء بالنص ككل.

و عليه فالمخرج يحرص على فهم عمل كل شخصية و فهم اللازم المطلوب القيام به و إن كانت الخلافات قائمة مؤخرا حول العلاقة بين المؤلف و المخرج ،إذ أصبح للمخرج الحرية في الانطلاق بعيدا عن تصورات المؤلف ،و أصبح هذا الأخير هو مؤلف العرض المسرحي ،كما قيل ،فالمخرج مطالب بالعمل مباشرة مع المؤلف خاصة في مجال إخراج مسرحيات حديثة ،كما أنه من غير اللائق التدخل في تفسير النص من قبل المخرج للإخلال بفكر المؤلف و أحداثه و شخصياته و إن كان هذا الخلاف ما زال قائما بين المخرج و المؤلف فقد علق بعضهم كما قال حمدي غيث حول هذا الأمر قائلا:"و

الخلاف دائما مستحكم بين المؤلفين و المخرجين و الممثلين حول الدور الذي يجب أن يؤديه كل واحد منهم في الخلق الفني على المسرح،فالمؤلف يعتبر روايته هي المحور الذي يجب أن تدور حوله جميع عناصر هذا الخلق و أن أغراضه و مراميه هي التي يجب تملي سلطانها على الآخرين ، حيث لا تحيد أحد منهم عن أدق جزئية من جزئياتها ،بينما يحاول المخرج خاصة أن يعزو إلى نفسه دورا هاما في هذا الشأن ،دورا لا يقل خطورة في الإبداع و الخلق عن دور المؤلف نفسه،كذلك شأن الممثل من كليهما"([1]).وتحاول الظاهرة المسرحية في استمرارها تفرض مثل هذا الخلاف ، فأدوات المخرج تختلف في حالات كثيرة عن فكر المؤلف و هو و إن اتفق مع صاحب النص و أعجب به و اختار أن يخرجه ،لا يفرض عليه هذا الأمر أن يكون مترجما له،لأن مهمة التفسير مهمة صعبة وواجبة في آن و احد حتى يستطيع المخرج أن يقدم عملا يحقق المتعة و الفائدة و رغبة المخرج في الإبداع ،هي التي تدفعه إلى تجاوز ألفاظ و كلمات المؤلف التي وظفها لخلق شخصياته الدرامية و التعبير عن مشاعرها و إذا كانت الكلمات سبيلا سهلا للتعبير عن الأفكار ، فإن لغة الإشارة و الإيماءة أصبحت في العرض أكثر قدرة على التعبير عما عجز الكلام ربما عن كشفه ،بل إن لغة الكلمات لا تغوض في العقل الباطن و لا تعتبر في أحيان عما يدور فيه ،فهي تكتفي بالتعبير عن العقل الواعي فقط."و إذا كانت هذه الإشارة إلى أدوات المخرج تجعله يبالغ في تقديم الإرشادات و التعليمات المتعلقة بالنص المسرحي ،فإنها أحيانا لا تحقق نجاحا متكاملا لأنه لا ينبغي للمخرج أن يكون ملتزما تمام الالتزام بما يحمله نص المؤلف من تعليمات صارمة قد تحد من حريته الإبداعية"([2]).فالنص يحفز على الكشف عن الرؤى الإبداعية التي يستنبطها المخرج المبدع ،بل إن تفسيره المتوصل هو الذي يحقق نجاح العمل و في هذا الأمر أي حول كيفية اختيار النص يقول :"شكري عبد الوهاب":التصدي لاختيار النص يتطلب دقة و عناية ،بل ودراية و خبرة و دراسة ولاشك أن الحصيلة الثقافية للمخرج و قراءته في تراث المسرح و أدبه و اتصاله بكل ما هو جديد ومواكبته للأعمال الطليعية أو التجارب العالمية يساعده في وضع معايير واضحة تصبح قاعدة أساسية

[1]– حمدي غيث،"التكامل المسرحي"، مجلة علم النفس الصادرة بالقاهرة، يونيو 1950، مج6، ال عدد1، ص10

[2] - حمدي غيث، "التكامل المسرحي"، م. س، ص 10

عند الاختبار"([1]).إن الحقيقة التي تفرض نفسها في هذا السياق و في العمل المسرحي بشكل عام ،تؤكد على أن اختيار النصوص يتم وفقا لظروف الفريق الفني أو لعوامل أخرى ،تتعلق بمستوى الجمهور و مدى تذوقه للأعمال المسرحية ،فالمخرج كما يرى بعض النقاد ،عليه أن ينوع في اختياراته للنصوص بين سياسي و كوميدي و كلاسيكي ،لأن توافر الخبرة و تعدد الاختيارات يمكن تفادي الوقوع في دائرة النمط و التكرار.

التفسير الإبداعي للنص: إن أي مخرج مقبل على إخراج مسرحية ما، سيقوم بداية بتحديد التفسير الإبداعي للنص المقبل على إخراجه، فلكل نص مسرحي فلسفة خاصة كما للمخرج رؤية خاصة للنص تختلف ورؤية المؤلف، إن كان المخرج طبعا يعارض مؤلف النص.

"إن هذه العملية أي عملية التفسير الإبداعي للنص تفرض على المخرج ضرورة ملحة تتمثل في اطلاع هذا الأخير على كل ما له صلة بالمؤلف "أعماله، ظروف كتابة النص" وكل ما من شأنه أن يمكن من تحديد رؤية المخرج الإخراجية"([2]).

وعلى كل لم يضع النقاد معايير خاصة يقوم عليها التفسير الإبداعي للنص فكل مخرج له حرية التعامل مع نصه لأن تقييد المخرج سيجد حتما من حريته، بل سيضفي نوعا من الاضطراب، على أن يكون من حق النقاد إبداء الرأي فيما إذا كان المخرج ناجحا في تحقيق إبداعه وتواصله مع المتلقي أم لا.

وفي ذات الموضوع يقول أحمد زكي:"الفنان المسرحي لا يجد من يؤيده في استخدام المسرحية لتكون مجرد عربة يمتطيها لعرض مواهبه الخاصة كما هي الطريقة التي يتوسل بها كثير من المخرجين لكي يضفي عليها موقفا اجتماعيا أو أخلاقيا أو سياسيا يلائم مزاج العهود"([3]).

[1]- شكري عبد الوهاب، "الإخراج المسرحي"، القاهرة، ملتقى الفكر،2002، ص233

[2]- أحمد زكي،"اتجاهات المسرح المعاصر"الكتابالثاني"الصورة الإبداعية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1998،1، ص50

[3]– أحمد زكي،" المخرج والتصور المسرحي"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة مصر، ط1998،1، ص27

قد تكن المسؤولية الكبيرة التي يتحملها المخرج على عاتقه تجاه النص المسرحي ،تجعله يدرك جيدا مدى ما يحققه من نجاح في عملية التفسير الإبداعي و هو و إن قام بذلك بطريقة جيدة ، سيصل حتما بالنص إلى القمة ،فينبغي إذ على المخرج ألا يتجاوز حدود تفسيره و لأن كل نص وضع و كتب ليفسر فإن العملية تبدأ أولا من طرف المخرج ، ثم العناصر الأخرى و يمكن توضيح أيضا أن انفتاح النص على تفاسير جديدة سيمنح النص المسرحي القوة و الجمال و إذا ما اعترض المؤلف على تفسير ما لإحدى مسرحياته فإنه حتما سيقلل و سيجد من حرية غيره في الكشف عن مناطق الجمال في نصه المسرحي.

المبحث الثالث: نبذة عن سيرة وأعمال الكاتبة

السيرة الذاتية لإيمان علي مهران

البيانات الشخصية:

اسم الشهرة: إيمان مهران

تاريخ الميلاد: 197/7/26

محل الميلاد: أسيوط

التخصص: خزف

البريد الإلكتروني: iman_a_mahran@yahoo.com
iman_a_mahran@hotmail.com

موقع الإنترنت : http://kenanaonline.com\diman

المراحل الدراسية:

بكالوريوس كلية التربية الفنية جامعة حلوان 1993

دبلوم الدراسات العليا في (سيكولوجية الإبداع) جامعة حلوان 1998 دبلوم من جامعة حلوان بالتعاون مع معهد مالطة لعلوم الأعمار (بالأمم المتحدة) في مجال العلاج بالفن

دبلوم من جامعة الأزهر بالتعاون مع معهد مالطة لعلوم الأعمار (بالأمم المتحدة) في مجال العلاج الوظيفي 1999

*دبلوم الفنون الشعبية من أكاديمية الفنون بالقاهرة 2002

*تعد رسالة ماجستير بأكاديمية الفنون بالهرم 2003

*ماجستير من أكاديمية الفنون بالقاهرة 2005

*دكتوراه من أكاديمية الفنون بالقاهرة2005.

البعثات والمنح: حصلت على منحة من المجلس البريطاني لورشة بالقرنة بالأقصر لصالح أطفالها العاملين بالنحت حيث استخدموا الحجر الجيري، وحجر التلك. وكان هدف المبادر التي أقيمت في يناير 2013 عقب أحداث الاتحادية غرس أهمية فن النحت في ظل التيارات المتشددة لدفع النشء في هذا الاتجاه، وزيادة وعى الأطفال بأهمية العمل اليدوي، وعلى رأسها فنون التشكيل الفني كمهنة يمكن أن تدر ربح خلال موسم السياحة[1]

المهام الفنية التي كلف بها والاسهامات العامة:

عضو لجنة توثيق السيرة الذاتية للمبدعين العرب والمصريين من 2000: 2005 عضو لجنة توثيق السيرة الذاتية للتلقائيين العرب والمصريين من 2000: 2005 عضو اللجنة العلمية للمعهد القومي للمسنين التابع لجامعة القاهرة.

عضو لجنة التراث بالاتحاد العربي لحماية حقوق الملكية الفكرية التابع للجامعة العربية رئيس لجنة الفنون الشعبية بالاتحاد العربي لحماية حقوق الملكية الفكرية (2010-2011)

الموسوعات المحلية والعالمية المدرج فيها اسم الفنان: موسوعة **صالون** الشباب الجزء الثاني اعداد الناقد/ محمد حمزة 2002 اصدار قطاع الفنون التشكيلية.

المؤلفات والأنشطة الثقافية:

شاركت الفنانة في العديد من ورش العمل المقامة لكبار السن داخل جمهورية مصر العربية شاركت في العديد من المؤتمرات والملتقيات الدولية الخاصة بالفنون الشعبية من عام 2007 حتى الآن.

كتبت العديد من المقالات النقدية في مجال الفن التشكيلي في بعض الجرائد والمجلات العربية والمحلية.

[1] -ايمان مهران، سيدة في القصر 6 ديسمبر2012 ص115

مؤلفات في مجال الفنون الشعبية:

*صدر لها كتاب (خزف جرا جوس) مكتبة الأنجلو المصرية مارس 2003.

*صدر لها كتاب (نحت أطفال قرية القرنة) فبراير 2006.

*صدر لها كتاب الفخار الشعبي في مدينة قنا – الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007.

*صدر لها كتاب (الفلكلور المقدسي بين التنمية والتهويد) 2010.

*صدر لها كتاب – مئذنة في كتف صليب (دراسة في توثيق وتنمية فن الكليم الأسيوطي الهيئة المصرية العامة للكتاب 2011 .[1]

*صدر لها كتاب (كبار السن والموروث الشعبي) 2012.

*صدر لها كتاب (الألعاب الشعبية والهوية الكونية) مكتبة الانجلو المصرية 2012.

مؤلفات في مجال توثيق الأغنية المصرية:

*صدر لها أول دراسة عن شيخ المؤلفين (محمد يونس القاضي) رائد التأليف المسرحي والغنائي مارس 2004.

*صدر لها كتاب – قراءة في ذاكرة الأمة (موسوعة مؤلفي الأغاني في مائتي عام) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007.

*صدر لها كتاب يونس القاضي. مؤلِّف النشيد الوطني المصري. وعصر من التنوير الهيئة العامة لقصور الثقافة 2012.

المؤلفات المسرحية:

*مسرحية سي سي وأمير الأمازيغ (مسرحية من أفريقيا القديمة) 2013.

*مسرحية أمير الحلوى وملكة قلوب الأمازيغ (مسرحية من أفريقيا القديمة).

[1] - إيمان مهران، مسرحية "سيدة في القصر"،مس ، ص116

*مسرحية سيدة في القصر (مسرحية من أفريقيا القديمة) حفوف الطبع محفوظة للمؤلف 2016.

المبحث الأول: الدراسة الدرامية لمسرحية "سيدة في القصر":

1-الفكرة والموضوع في مسرحية "سيدة في القصر":

تبنى المسرحية أساس فكرة واضحة "تكشف بالضرورة هدف المؤلفة، هذه الفكرة هي حلم المرأة و حلم الملكة و حلم الوطن الواحد و هي ثلاثة أوجه لعملة واحدة كانت هذه الأحلام تقتل مشاعر صاحبتها ، وعملت الكاتبة على إيجاد فكرة مناسبة للمتلقي ومستوى تفكيره، و استقر موضوعها الأساسي هو السلطة تدفن صاحبها في الحياة .

2- ملخص المسرحية" سيدة في القصر":

تعد مسرحية "**سيدة في القصر**"تراجيدية لكاتبتها "إيمان مهران"، تتكون من سبعة مشاهد، وتدور أحداثها في "المصر" و"تلمسان" تجري معظم أحداث المأساة في بلد "مصر"، ولكن قسمًا آخر من هذه الأحداث يجري في مدينة تلمسان.

إن كل تلك التكتلات المتصدعة عبرت بدورها عن فكرة المسرحية الذي سيرتكز على حدث الرئيسي و هذا ما راعته الكاتبة في المشهد الافتتاحي. على حد قول "سد فيلد":"لذا يصبح من الضروري أن تعرض مكونات قصتك منذ البداية (...)و يجب أن يعرف القارىء ماذا يجري بادىء ذي بدء لا جدوى من الحيل و التلاعب عليك أن تمهد لمعلومات قصتك بطريقة بصرية ، يتعرف المشاهد على الشخصية الرئيسية؟ (ما) هي المقدمة الدرامية ،و عن أي شيء تدور ؟ ما الوضع الدرامي أو الظروف التي تحيط بالفعل ؟ "[1]حيث تغوص إيمان مهران في أغوار التاريخ العربي فنظم ورتب حسب خطة واضحة بافتتاحية نوعا ما متسارعة.

إن افتتاحية المشهديةsequance^{er}1 كانت تمهيدية، استثمرت خلالها شحنة غزيرة هائلة لتصور الأحداث التي يتم سردها وتصويرها لاحقا، بين الملوك. لتواصل مسيرة صعبة نحو التطور والحداثة.

فقد سعت افتتاحية المسرحية إلى جذب انتباه المشاهدين ،و إثارتهم و تشويقهم لمتابعة ما سوف يعرض عليهم من أحداث فعرضت الشخصيات الرئيسية الثلاث "الملكة سيدة "،"الأمير

[1] – سد فيلد،"السيناريو"، م س،ص83.

المؤمنين " و"رئيس الوزراء" تم استحضارهـا في المشاهد الأولى في الوقت الذي كانت فيه الأحداث التاريخية و الرهانات الأكثر عمومية تستتر في الوراء.

و يؤكد" حلمي المهندس": "تقديم الشخصيات بسيماتها المختلفة ،و العلاقات بينها و بين البيئة التي تتحرك و تتفاعل من خلالها ،و الأحداث الرئيسيـــة (...) و نلاحظ في المقدمة أنها نزيد في المعلومات ،فلا نعطي منها إلا ما سيتم توظيفه بعد ذلك لصالح العمل (...) كما يجب أن نتوخى عدم إعطاء كثير من المعلومات في زمن صغير ،فتتغير عندئذ للنسيان"[1] فقفزت بنا الكاتبة نحو المستقبل برحيلها إلى مدينة تلمسان ،لتغرس فينا من بداية مشهد تلك الشخصيات و صراعاتها كل ذلك تم تقديمه وإحضاره في صورة بعض الأرابيسكات[*] التي لخصت في وقت وجيز ما يؤسس لهذه القصة.

إن المشهد الأول احتوى بالفعل تغييرا مثيرا. فقد استغلته "إيمان مهران" جلّ قدراتها وخبرتها ليمزج الزمان المكان، الخاص والعام، السمو الأخلاقي و الانحطاط الوحشي الحيواني. الذي وجد ضالته و أرضيته، فلم تعد الصفحات تسعه ،بهذا الالتقـاط و الاستهواء، يعكس نضالا و حماسا بدون انقطاع إذ لم يكن الغليان غامضا بل بارزا ومعلنا يشبع النظر ويغذي الرؤى. هذا الأسلوب الحماسي، والذي وجه في شكل طباق[**] حتى يتمكن من التعريف بشكل أفضل استلاب العالم، لينفجر أويندلع في النهاية أو الساعة الأخيرة.

فقدمت الكاتبة "إيمان مهران" مسارات أخرى أكثر خداعا و تضليلا للقارئ تواكب مسار الانتقام من نظرة الحقيرة الذي يوجهانها لها الملوك ألا و هي تعرية المجتمع و كشف عن حكاية ميلاد مدينة تسمى تلمسان في أواسط القرن 14 م ،و حكايات المدن و الأحياء التي تغذت من أشلاء البشر الوافدين إلى العالم الجديد هروبا من الفقر و القوانين الصارمة،حكاية أفقر مدن ثم هناك حكاية صراع الملوك .

نستخلص من هذه الحكايات تتماشى على خط واحد تدفع صعيد المسرحية بأكملها وليست مجردة مشاهد عابرة و إنما هي متداخلة متراكبة يؤثر بعضها في البعض بشكل قدري لامفر

---

[1]– حسين حلمي المهندس،"دراما الشاشة بين النظرية و التطبيق"،م س،ص96.

[*] – الأرابيسكات : الخطوط المتعرجة .

[**] طباق : لحن يضاف إلى آخر على سبيل المصاحبة.

منه . ولم يكن ذلك انتهاكا لشيء نفيس لتمنح الكاتبة الحياة لمصيرهذه الجماعات تحت وطأة قوى أكبر وأسمى أمراء تتحكم في مصيره في حين توفر له الهدوء و السكينة بعد موت الملك.

إن الصراع كما رأينا في السابق أخذ صبغة رومانسية فنجحت الكاتبة في إثارة اهتمام المتلقي و دفعه إلى المتابعة و القراءة عبر المراحل المختلفة من المسرحية.

فجعلت الكاتبة "إيمان مهران "القارئ يدخل في مجريات الأحداث ويريد أن ينتقم معها ، بحيث جعل هذه الشخصية الدرامية تجسد أماني و ظروف المتلقي،و خلق لدى القارئ ما يعرف بحالة التوحد ،أو الامتزاج الوجداني ،و أن يرى نفسه بين شخصية البطلة التي تتألم من موت زوجها ووحدتها القاتلة .و لعل عامل التشويق ربما يكون من أقوى عوامل الإثارة لدى المتلقي. و قد أثارت الكاتبة "إيمان مهران " في المتلقي الإحساس بالشفقة نحو شخصية "الملكة سيدة" خاصة لم تجد من يساندها في مسعاها الذي هو توحيد ممالك الأمازيغ مرحلة ،يوازيها توحيد بلاد النيل بطوله .بعد كثر عليها أطماع المماليك الأقاليم بجوارها ،و دغدغ عنف المشاعر كل جنود القصر الذين لم يعطوا الوفاء و الولاء مرة أخرى لـ "الملكة سيدة" هذه المشاهد مألوفة لدى المتلقي فجعلتنا الكاتبة "إيمان مهران " نتشوق لما هو آت و نتساءل في لهفة عما سيحدث "الملكة سيدة" بعد خيانة كل الحاشية ،أو ما سوف تراه أو تسمعه في أعقاب الأحداث

تقفز بنا الكاتبة "إيمان مهران " نحو المستقبل نحو مدينة تلمسان الذي دفعت به المبررات و المعلومات التي سبقت الحدث أن تجد صديق "الأمير عبد المؤمن "حاكم مدينة تلمسان يحمل رغبة الحب أقوى منه و لكنه ليس لها ،أو على الأقل من خلال التقدمة الذي رأيناها في افتتاحية المشهد لتساعد لتفجير التوتر وتشعر المتلقي بنتيجة مؤكدة هي نضال الملكة من أجل حكمها مستعملة دهائها و مالها لاستحواذ على الأمير و غاية من كل ذلك هي توحيد ممالك الأمازيغ بلاد النيل بطوله مما أثارت فيهقلقا و توترا و إنخرط الأمير عبد المؤمن في هذه المؤامرة بدون أي اختيار منه.

إن تصاعد الأحداث و تلك المقدمات المثيرة للتوتر قد تثبت فيها البطلة "الملكة سيدة شجاعتها وذكاءها لتصبح بهذه الأهداف القوة المسيطرة على الأحداث القصة، و التي مهما بلغت قيمتها فحققت ما جاءت من أجله مهما كانت النتيجة التي تطرحها لنا الكاتبة "إيمان مهران" فكانت هناك استثناءات الذي يكن فيها الاحترام"الأمير عبد المؤمن " رفضه لزواج بها إن

المتأمل لهذا المشهد وهذا الإسقاط التحويري عملية تعزز بها الكاتبة عواطف ودوافع "الملكة سيدة" مصحوب بالإسقاط النفسي تلك اللحظات التي تعكس بها جانبها الإنساني .الملكة سيدة:"لم أكن لأجرؤ على التفكير فيما نطقت ، خانتني اللحظة ،نسيت الملكة ،كنت امرأة ...،وحيدة ، السن ، و العادات، لست حرة كي أتزوج..

تزداد المسرحية تشويقا و توترا مع ارتفاع الصراعات و الاصطدامات التي تعمل على تقوية الصراع وتأجيجه، كما يسعى أيضا إلى تحقيق عنصر المفاجأة و لذا تنقلنا الكاتبة "إيمان مهران"بالتدرج من ذروة إلى أخرى ، المفاجأة هنا هي حدوث ما لم يكن منتظرا أو متوقعا هو وقوع الوزير عبد القادر في حب "الملكة سيدة" أن هذا الموقف لم يكن في الانتظار و استطاعت الكاتبة أن تتلاعب في قوى المعنى الذي دفعت التصعيد الدرامي أن حدوث هذا الموقف الغير المتوقع ،و بدون مقدمات دخلت من ضمن عناصر التشويق و الإثارة كانفجار مفاجيء بقوتها و تأثيرها تحولا جذريا في مسار الحدث الدرامي وهي تحول الملكة إلى عاشقة من طرف الوزير عبد القادر.

استعانت الكاتبة "إيمان مهران" بالحقائق التاريخية حيث واكبت تلك الفترة ،و دون أن يطمس التاريخ كشف عن بدايات و فضح تلك التجاوزات على وجه الخصوص الموقف غير الأخلاقي لبعض رجال الساسة وفسادهم و تحـايل على الحقائق السياسية بالتزوير و يأخذون الأموال و يستبيحون النساء ،يغرقون في الخمور و يعيشون في عزلة داخل القصور صماء وسط حراسهم تضنمت تلك المشاهد الكثيـــر من الفضائح التي تؤرقها الحقيقة و الأمانة.

كشفت الكاتبة "إيمان مهران"، فإن الجزء الأخير من المسرحية حاول استنطاق المسكوت عنه التاريخ العربي ، مرده في ذلك تحاشي التكرار والنقل ما جاء من تزوير في الكتب التاريخية ، و بالتالي مال إلى الخصوصية ونـــقل بذلك من الكل إلى الجزء ليقول ما لم يقله التاريخ العربي حاكى تلك البطولات و الجرائم و الصراعات بكل جرأة كما جـــاء في بعض الكتب التاريخية .

إن ما نريد أن نخلص إليه هو القول بأن بداية علاقة المسرحية بالتاريخ كانت متميزة، وتحت وطأة ظروف معينة تبدلـت و تحولت إلى اضطهاد كان السبب فيه هو بلوغ المسرحية مكانة متميزة في كشف أغوار التـــاريخ و السلطات المماليك .و تجدر الإشارة هنا أن المسرحية

تسخر التاريخ لخدمة أغراضـها و لا تسمح بأي تفسير أو اختلاف مهما كان تأويله ليس في صالح السلطة السياسية ، فالتاريخ يتجدد من خلال الصورة المسرحية من منظور يجعله أكثر شمولية.

و في هذا الصدد يقول "لانيو" :"إننا ننكر على أنفسنا كل توق للشهرة أو الشعبية، و نمنع على أنفسنا كل طمع في أن نصبح ذوي سلطة(...)إننا نلزم أنفسنا بألا نكذب أبدا مهما كان الموقف الذي وجدنا أنفسنا فيه،و إلا نخلق أو نساند بأقـــوالنا و كتاباتنا أوهاما حول أمور هذا العالم المتقلبة"[1] و من هذا التحليل تبقى أفكار الكتاب الجادين مقيدة ومحجوزة مسبقا في تناول التاريخ لأنهم سيواجهون و سيصطدمون بالسلطة تجاه أي اسقاط رمزي.

إن بعض المحاولات المسرحية التي تمت إعادة سردها للتاريخ، أضافت طابعا مقدسا و كشفت بالمقابل مجموعـــة من المحرمات التي لا يمكن مساسها .

و هذا ما رأيناها منذ بدايتها تعمـــل على إعادة تجسيد حكايات الماضي في قالب الحاضر لا يجعلها تعيد ما وقع ومن التحليل تعمل المسرحية على رصده بطريقة تستدعي فيها الغائب و تجعله ممثلا أمام القراء.

إن المسرحية هي عالم متكامل له قوانينه شروطه الخاصة عمـــل على استحضار المتخيل و تجسيده بطريقة يراها مناسبة للراهن، بحيث بات من الممكن الحديث عن العناصر التاريخية الذي يتعامل بها المخرج حيث أضفى عليه آليات جديدة تتكيف مع المتلقي الذي يقرأ الأحداث والشخصيات عبر الأيقون السيميائي.

حاولت الكاتبة "إيمان مهران" العثور على أسس عريقة فوجدت جذورا متباعدة جدا و غير ثابتة إلى حدٍ ما ومريبة أحيانا، فمسرحية "**سيدة في القصر**" تعلن عن ميلاد أمة وإذا كان المشروع غير مكتمل، فإنه يحاول مواصلة تأملها وتبصرها حول مرور الزمـــن و الإدراكات الحسية و التمييزات المختلفة الذي يملكها لقراءة تاريخ العربي القديم و الحديث معا وأن العرب بصراعاتها و تناقضاتها و عنفها اليومي هو خير مدخل لتصوير الماضي و التخلي عن أوهام و زيف الحاضر.

[1]– محمد الشيخ ،"المثقف و السلطة"،دار الطليعة ،بيروت،ط1 ،1991،ص22.

من خلال هذا الملخص المقتضب لمسرحية (سيدة في القصر) تبرز معالم الفكرة الأساسية التي تناولتها هذه المسرحية التي لا يمكن تحديدها في عبارة واحدة، لأنها تنفتح على عدة زوايا وذلك بالنظر إلى طبيعة الشخصيات وطبيعة المواقف، فيمكن أن ننظر إليها على أنها فكرة تصور كفاح المرأة من أجل سلطتها، التي جعلتها أقوى من الحقيقة من جهة، ومن جهة أخرى يمكن أن ننظر إلى المسرحية على أنها تحمل فكرة من يريد الدفاع على نفسه حتى لا يغلبه ظالم أو سوء ومكروه لأن المسرحية عبرت عن الصراع بين الحق والباطل، بين قوتين متناقضتين الخير والشر وكلاهما شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف بها كل منهما، فكلاهما متناقضان في الدوافع والأهداف.

مهما تعذر تحديد الفكرة في عبارة محددة، إلا أنه يمكن القول إن هذه المسرحية تحمل في ثناياها قيمة تربوية موجهة إلى المتلقي بطريقة بسيطة وواضحة تمكنه من إدراك جوهرها وهدفها.

وفي المقابل يرسم النص صورة مغايرة والتي تعبر عن قيمة أخلاقية تجسدت في شخصية (الخير) الذي امتثل بالوصايا المتكررة الحث على الأخلاق الحميدة، وأبى أن ينساق وراء أهوائه ونزواته متبعا شخصية الشر التي مهما طال الزمن ستنكشف على حقيقتها.

هناك قيمة أخلاقية عالية كان بإمكان الكاتبة أن تستثمرها، فمصدر الصراع في هذه المسرحية هو "الملكة سيدة" إلا أن الكاتبة لم تعطي إشارات نصية كافية تجعل منها قيمة رمزية تتجاوز حدود المكان لتتحول إلى رمزية الأخلاق، في القصر، والشارع أسيوط، تلمسان وفي تقديري أن جوهر هذه المسرحية كان يجب أن يبنى على هذا الأساس، فرغم أن معالم هذه الفكرة وردت بوضوح في بداية المسرحية، إلا أن الكاتبة لم تستمر في بلورتها لتصبح جوهر الشخصيات والصراع.

نجد أن مسرحية تعتمد على أفكار مختلفة، إذ تنهل الكاتبة من التاريخ فتحكي عن الشخصيات العظيمة والبطولات، ويتناول الأسطورة والخرافة فيوظف قصصها الشعبية، دون أن ننسى الجغرافية والعلوم الأخرى. ويتخلل طرح الأفكار تلك الفكاهة والبساطة من أجل تصوير العالم وما يحويه من مشاكل سياسية واجتماعية معاصرة وحتى الإنسانية.

ببساطة الفكرة إذا ووضوحها واختيارها بعناية تؤدي إلى الهدف الصحيح، التي تسعى إليها كاتبتها في مسرح، في تحريك مشاعر القراء وعواطفهم من حب وتعاطف بعيدا عن الشر والكراهية. ولتحقيق المتعة سواء كانت هذه الأفكار جادة أو فكاهية والتي تحمل الوعظ والإرشاد وتعمل المشاهد قيما أخلاقية وتزرع في نفسيته بذور الشجاعة ومواجهة المواقف الصعبة.

3- تقسيم النص المسرحي:

يرى أصحاب هذا الفن أن تقسيم النص المسرحي يخضع لطرق متعددة منها تقسيما لنص حسب المناظر،أو تقسيم النص حسب دخول الشخصيات وخروجها أو تقسيما لنص حسب الأحداث.

ويرى البعض الآخر أن أ فضل الطرق هي تلك التي تخدم الهدف الأعلى،ألا وهي تقسيم النص إلى أحداث "إن الهدف من تقسيم النص هو سهولة المعالجة و التحليل و بالتالي الاستيعاب من قبل المخرج و الممثل "([1]).

لعل هذا الفعل سينعكس على المتفرج الذي سيتفاعل مع أصغر التفاصيل ويدرك مغزى كل مشهد و ما يحمله كلجملة وكل كلمة وأحيانا ماتتضمنه فتراتالصمت.

بعد الانتهاء من تقسيم النص يخضع المخرج أحداث النص إلى وضع أهداف لكل الأحداث ضمن مجموعة من الاعتبارات وذلك بمطابقة الهدف الأعلى للمسرحية وهو ماأشرنا إليه سابقا،فيشحن الممثل ويساعده على تجسيد هدف شخصيته المسرحية وبالتالي يعبر تعبيرا دقيقا عن الجو العام" إن أهم مافي الحدث هو الفعل الذي يقوم به الممثل لذا يجب أن يوجد للفعل المسرحي هدفا وبذلك يتم تحديد ثلاثة أنواع من الأهداف في المسرحية الهدف الأعلى،هدف الحدث،هدف الممثل" ([2])

فالهدف الأعلى هو ماذا سنقوله للقارئ؟ هدف الحدث وهو إظهار ماوراء الحدث هدف الكاتب وهو شحن الشخصية للقيام بسلوك وتصرف معين.

---

[1]- محمد سعيد الجو خدار،"مبادئ التمثيل والإخراج"، م .س ،ص100

[2]- إيمان مهران ،مسرحية "سيدة في القصر"،مس ،ص101

قد يكون لتحديد هدف الحدث دور خطير في نجاح النص المسرحي،لذا على المحلل أن يعالجه بحذر كبير ولايتم تحديدها إلابعد دراسة عميقة للمسرحية ولجميع الشخصيات.

أ . اللغة :

إن الوسيط التعبيري الذي انتهجته المسرحية "سيدة في القصر "ما تحتويه كانت اللغة المكتوبة بسيطة، و في واحدة فنونها البارزة هو الشعر، لأنه لا يحتاجها في فحص النصوص التي أولت النص المسرحي، و لكن البحث معني ببلاغة العبارات حتى و إن نقصت منها الترجمة و مراقبتها داخل المسرحية "سيدة في القصر".و إن في تحليل البناء الدرامي للنص المسرحي إشارات كافية للغة تكفي البحث و هدفه. فهناك ضروب البلاغة كلها من مجاز، رمزو استعارة و كناية و غيرها، بحيث أصبحت اللغة المسرحية لغة يضرب بها المثل لرقيها و فخامتها.

ب –البناء الدرامي:

البناء الدرامي هو أحد مهام المؤلف الأساسية، وذلك عندما يشرع في صياغة أفكاره وآراءه في قالب مسرحي، فالبناء الدرامي "هو تعبير عن عمل أو وحدة تتكون من أجزاء متفاعلة مترابطة مع بعضها البعض، هذه الأجزاء هي أحداث المسرحية" فيبدأ يعرض الخيوط المتأزمة وشخصيات المسرحية والعلاقات القائمة بينهم، ثم "تأخذ الأزمة التي يتمخض عنها الصراع الدرامي في النمو والتطور والصعود من خلال الحدث الدرامي حتى تصل إلى القمة أو الذروة" ويحسم لأحدهما حسب وجهة نظر الكاتب التي تنبع من سياق الفعل، معتمدا على فنية الكتابة المسرحية التي تصيغ الفعل في مواقف فنية يشخصها أفراد يتحركون ويتفاعلون ويعبرون عن أفكارهم منة خلال الحوار أمام جماهير، يهدف الكاتب إلى التأثير فيهم فنيا وفكريا.

4-أثر السرد في الفعل.

4-1-الفعل:

يعتبر الفعل من أهم عناصر الدراما، بل الدراما هي الفعل، وكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية (to do)([1]). والفعل صفة إنسانية يتم عن طريق التمثيل، أي فعل مرئي وحركة داخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث، وهو لا يعني أعمال ونشاط الإنسان فحسب، وإنما دوافع هذه الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية([2].) إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح أمام جمع من المشاهدين، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول، ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون، أي أن الفعل يكون مثل "الموجة في ساحل البحر، تكون صغيرة ثم ترتفع وتكبر بحركة مستمرة من الارتفاع والسقوط حتى تنكسر وتتحطم في أعلى نقطة لها على ساحل البحر"([3]).

إن تعريف أرسطو في كتابه فن الشعر للتراجيديا أنها "محاكاة لفعل جاد تام ونبيل له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني"([4]،) إذن هي تقليد لفعل في الحياة بصورة فنية جادة ونبيلة؛ أي أنه محسوب ومهم ومؤثر ذو أبعاد بطولية، يحوي فكرة كاملة تنم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار ونتائج، ويرى أرسطو أن يكون للفعل بداية ووسطا ونهاية([5]):

-**البداية:** شيء لا يسبقه شيء آخر ويتبعه بالضرورة شيء آخر، وهي بهذا التعريف تمهيد للأحداث اللاحقة طبقا لقانون الضرورة والاحتمال (ضرورة تحقيق الواجب، واحتمال الموت من أجل ذلك)، بحيث يبدأ الكاتب الدرامي لمن قمة الأزمة والموقف.

---

[1]- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1987، ص17.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص100.

[3]- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص17.

[4]- أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص95.

[5]- مرجع نفسه، ص101.

-**الوسط:** هو شيء مسبوق بشيء آخ ويتبعه شيء آخر، ويتم فيه عرض أحداث المسرحية وتفاصيلها الدقيقة.

-**النهاية:** وهي المسبوقة بشيء آخر، ولكن لا يتبعها بالضرورة شيء آخر، وفيها يتم إبراز ذروة الأحداث وحلولها.

ويشير أرسطو إلى قسمين من أقسام الفعل، هما([1]):

-**الفعل البسيط:** يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

-**الفعل المركب:** هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب* أو تعرف** أو بهما معا. يضع الكاتب المسرحي الذكي الفعل في حجم يناسب ويخدم الفكرة بصورة مكثفة، بالدخول في لب الموضوع مباشرة، من نقطة تأجج الصراع، إذ يربط الفعل بشخصية بطلة تسعى وراء أهدافها وتدفعه إلى الأمام، وقد يكون منشط هذا الفعل شخصا آخر (بطل نقيض)، وإذا شعر المؤلف بنفاذ طاقته المسرحية عليه أن يهيئ دافعا آخر يعمل على صيرورة الفعل حتى النهاية.

تعتبر السببية من المبادئ الأساسية في عملية البناء الدرامي، والتي لا يجوز أن تكون محض تسلسل أو مقاطع غير متصلة ببعضها، إذ لا نعبر: مات الملك ثم ماتت الملكة، بل مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا[2]، أي أن الفعل يحتوي في ثناياه السبب والعلة والترتيب، فتتابع الأحداث لا يحتوي في حد ذاته أي شكل من أشكال التعقيد أو حل للصراع، ولكن وصف

---

[1]- أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

* الانقلاب: هو التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف، فالتحول هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، وكمثال على ذلك مسرحية أوديب، فالتحول عند أوديب كان مع مجيء الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيدا، وينفي شكه بأنه تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث،راجع فن الشعر لأرسطو،ص70 وما بعدها،وكذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي،ص 57.

**التعرف : وهو الإدراك والتمييز، أو محاولة معرفة المستور، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل بما كان خافيا إلى العلم وله عدة طرق، كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا وغيرها.

[2]- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 24.

الأسباب وتصوير آثارها[1]، كما أن ترابط المشاهد ببعضها لا يجعل من الفعل والشخصية مختلفين، وهو ما يجعل الفعل يُدفع بتيار قوي نحو النهاية.

تبدأ المسرحية بفكرة ظهور قوة جديدة تدفع بالفعل إلى الأمام وترفعه إلى الذروة*، وتكون كقطرات الماء التي تقطر في كأس واحدة تلو الأخرى، وتأتي قطرة أخيرة تفيض الكأس، فيصل الفعل هنا إلى الذروة، وتصل العاطفة إلى الانفجار أو نقطة التحول، أي أنها تجمع كل المشاهد التي تسبقها، بحيث تصب فيها وتنتج لنا ضرورة البحث على حل سريع، قد يكون بالسلب أو الإيجاب.

ينمو تسلسل الأحداث وتتأزم الأوضاع ولا بد للفعل من حل، حل يكون واقعيا ومبررا يسير وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، " والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة، بل ضرورية وحتمية"[2]، وهذا الحل غالبا ما يكون مع سقوط الشخصية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية.

4-2-أثر السرد في الفعل:" مسرحية سيدة في القصر"ل ايمان مهران.

أردت أن أبين من خلال هذا المبحث، مدى تأثر الفعل الدرامي بأسلوب السرد في المسرح المصري، ومدى محافظة الكتاب المسرحيين على وحدة الفعل في مسرحيات تعتمد في بنائها على أسلوب السرد، هل كان وسيلة لبلوغ غاية المحافظة على الفعل وترتيبه وفق عناصره التي تخدم الفكرة والموضوع؟ أم أنه كان مجرد أسلوب اتخذه المؤلفون ثورة على المنهج الأرسطي وكسر هذه الوحدة؟ وهل أدى السرد دورا في إيجاد صيغة جديدة تساعد الفعل على النمو والتطور نحو نهاية منطقية وحتمية مبررة أم ؟ وهل أكسب السرد المسرحية صفة الرواية أم أنه التزم بقواعد الدراما الأرسطية ؟

إن اعتماد كتاب المسرح على أسلوب السرد، الذي وظفه بريخت كأساس لمنهجه الملحمي كان ضرورة حتمية للخروج من القالب الكلاسيكي الداعي لوحدة الفعل وإدماج الممثل والمشاهد في اللعبة المسرحية، وإثارة العواطف والأحاسيس، فهو بذلك يتجه مباشرة إلى العاطفة. وما أراده كتابنا المسرحيين مخاطبة العقل لا العاطفة، قصد التوعية والتغيير، ذلك أن أسلوب السرد لم

---

[1]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورص الدولية، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 50.

*الذروة : هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة تصاعده، وعندها تكون الحادثة أكثر أهمية وإثارة للتشويق.

[2]- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 29.

يراع وحدة الفعل بغية كسر الإيهام وتغريب المشاهد عن المسرحية، فكان كتابنا المسرحيون ينتقلون من فعل وفكرة ما إلى فعل آخر لا يتبعه في أحداث متسلسلة، وإنما تقطيع أحداث المسرحية باستخدام تقنية الراوي، في وصف المكان مثلا أو تقديم الشخصيات. ويرى أرسطو أن السرد له القدرة على معالجة أكثر من فعل وبطريقة متسلسلة، فوظيفته هي أن يقص حكاية أو يروي أحداثا حقيقية أو خيالية، باعتبار أن الدراما تقوم أصلا على الحكاية. ومن هنا يمكن الكشف عن الغموض الذي يكتنف توظيف السرد في المسرح، وتأثيره على الفعل العام للمسرحية، ومن ثمة فكرتها وموضوعها.

تعد "إيمان مهران "من الكتاب المصريين الذين اعتمدوا على أسلوب السرد في جل مسرحياتها إن لم نقل كلها، حيث أرادت بذلك –كما سلف الذكر– الخروج عن الهيمنة الأرسطية والمنهج النفسي، واللجوء إلى المنهج الملحمي، فهل أرادت "إيمان مهران "بذلك التغيير من أجل إكساب المسرحية ميزة جديدة، يعمل فيها السرد على المحافظة على الفعل بكونه روح الدراما؟ أم أنه تغيير من أجل التغيير دون مراعاة هذا العنصر الأساسي ودوره في البناء العام للمسرحية؟

لو تابعنا مسرحية "سيدة في القصر "لوجدناها مسرحية شخصيات لا أفعال أو مواقف وأحداث إذ ينبع الموضوع والفكرة اعتبارا من الشخصية، وكأننا نشاهد ثلاث مسرحيات متفرقة، على الرغم يوجد تسلسل في الأحداث إن الفعل الرئيسي للمشهد الأول تبدأ فيها إيمان مهران بشخصتين "الحارس عربي" ،"الحارس زينهم" اللذان يبدآن بسرد قصير، يصفان فيه هموم الشعب و الفقر ، في مجتمع أصبح فيه الإنسان البسيط يبحث عن قوت يومه ولا قيمة ولا حول ولا قوة له.

الحارس عربي: نحمد الله على الخبز يا زينهم فبجوارنا من لا يجده..."[1]

هذا الاستهلال من طرف الحارس عربي ورد على شكل سرد قصير، أرادت به "إيمان مهران" أن يكون مقدمة للمسرحية، لكنه لا يربط بأي علاقة مع الفعل في المشهد الأول (اللوحة

[1]- إيمان مهران، مسرحية سيدة في القصر "، م س، ص16.

الأولى)، وإنما لمتابعة سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي يدفع الفعل نحو الأمام([1].)

في اللوحة الأولى توفرت بعض الأحداث النامية كموت الملك و ترك الملكة لوحدها في العرش يتربصها حكام الأقاليم الطامعين في الحكم و المملكة. من خلال هذا السرد يتضح أن الفعل في اللوحة الأولى لمسرحية "سيدة في القصر"، هو عدم إعطاء الفرصة للحكام بصفة سرية وغير رسمية، وهذا ما ترفضه الملكة، لكن" الملكة سيدة "تلح على هذا الحكم، وتصارع من أجل تحقيقه، إذ لا يتجلى لنا هذا الفعل من خلال حوار بل من خلال أسلوب السرد أو مونولوج الملكة مع نفسها، لأنهاتريد تحقيقه مهما بلغ بها الأمر.

الملكة سيدة: فقد الملك يا ويل المملكة ... لا تخف ...سأجيء لك قريبا ... معا سنصنع مملكة في العالم الآخر أعاهدك على حماية المملكة .([2])

ورغم أن السرد ساعد في وصف أحداث ما قبل دخول الملكة سيدة في صراع مع الحكام، إلا أنه شتت ترتيب الأحداث ووحدتها، حيث أن الشخصية الحاملة على عاتقها الفعل أو الحدث أضحت حبيسة آفاقها السردية رغم المؤثرات التعبيرية، "ولم يترك السرد مجالا للإبداع، لأن صفة الإخبار قد طغت على النص، وإن ترك انطباعا على المشاهد سيكون عابرا ومشوشا إذ سرعان ما يتشتت – كخبر – بين احتمالات التصديق والتكذيب"[3].

إن هذا الطرح للدكتور نور الدين فارس، يحيلنا على القول أن إيمان مهران قد وفقت فيما انتهجته من المسرح الملحمي في تغريب الفعل وعدم اندماج المتلقي من المسرحية، فالحدث الذي ذكرناه في مسرحية "سيدة في القصر"من لوحتها الأولى، جعل من المتلقي ملاحظا واعيا لما يجري على أرض الواقع وتبعث فيه هذه الأفعال روح العمل والإيمان بالقدرة على المواجهة والتغيير، فكل مشهد في مسرحية "سيدة في القصر"مقصود لذاته لا يتوقف معناه على ما بعده والموضوع يتقدم بصورة مضطربة، والأحداث الجزئية مربوطة بخيط خفي يجعل المتلقي يفكر ولا يندمج معها.

---

[1]- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص29.

[2]–إيمان مهران ،مسرحية سيدة في القصر "، م س، ص18

[3]– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص 30.

تحاول إيمان مهران من خلال اعتمادها على أسلوب السرد تحويل الواقع اليومي إلى حدث مسرحي، يصبح وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية وعرض أحوال المجتمع، والمتتبع لأحداث مسرحية "سيدة في القصر" يلحظ في اللوحة الثانية الصداقة الكبيرة التي تجمع بين شخصيتي (الملكة سيدة و الأمير عبد المؤمن).

إن إيمان مهران في مسرحية "سيدة في القصر" عن لوحتها الثانية، لا يستخدم الحدث المادي لذاته، لكن ليصبح أداة يكشف من خلالها المعاناة اليومية لفئات واسعة من المجتمع، وتضحية بعضهم بالغالي والنفيس من أجل المصلحة العامة، فها هي (الملكة سيدة) تمنح شبابها و تتخلى على كبريائها لفائدة شعبها في سبيل الحرية و الإستقرار بلادها.

تجعل إيمان مهران من هذا الفعل الإنساني حدثا فنيا مسرحيا، ويترك السارد يصف الحدث الذي كان خافيا عن المتلقي في الواقع وجعل منه – الفعل – ممكن الحدوث. والفعل عند إيمان مهران في مسرحية "سيدة في القصر" واحد، هو كيفية الوصول إلى تحقيق العيش الهنيء وخدمة المصلحة العامة في ظل العدالة الاجتماعية، لكن تتفرع عنه أفعال ومواقف درامية ثانوية، ولعل مرجع ذلك إلى صراع الشخصيات، وبناء مسرحياتها على أساس إيديولوجي وسيطرة الفكرة على موقع الحدث وتطوره داخل النص.

إن الفعل –عند إيمان مهران– هو تلك المواقف الدرامية التي تخدم الفكرة العامة للنص، وهو ذلك المسار والطريق الطويل الذي يحاول سلكه للخروج من المعاناة والتخلف، لإيجاد الطريقة أو الطرق –حتى وإن كانت ملتوية– قصد التغيير بالإرادة والصبر من جهة، وتقطيع أحداث المسرحية وكأنها مجرد لوحات، كل لوحة متصلة بالأخرى و تصب في موضوع وفكرة تتمثل في آلام ومعاناة "الملكة سيدة "، بغية كسر الإيهام وتغريب المتلقي والشخصية معا من جهة أخرى.

أرادت إيمان مهران في مسرحية "سيدة في القصر" –باعتمادها أسلوب السرد– العبور بالزمن وتخطي الأمكنة خدمة للفعل العام، حيث نلحظ أن السارد يصف لنا المعاناة والتخلف واللامساواة في البلدان الأخرى، وكلها أحداث متصلة تصب في فعل واحد وهو التضحية من أجل المصلحة العامة، وهو الفعل الذي تتفرع عنه أفعال جزئية تخصص في تجسيدها كل من

الملكة سيدة ،الأمير عبد المؤمن ،الحراس، ماريا ، الوزير عبد القادر، ،الخالة دميانةكل شخصية وصراعها مع الظروف القاسية للواقع.

يتضح أثر السرد على سير الفعل العام للمسرحية (في النص) جليا، إذ لخص لنا السارد عدة مواقف وردود أفعال كثيرة–مثلا–تمسك "الملكة سيدة "بفكرة الحكم، حيث قلص السارد في الزمن ولخص أحداثا تخدم الفعل الذي يصب في فكرة التضحية، حيث أرادت من ذلك ترك المتلقي يعيش الفعل في ذهنه، لأن السرد يضفي جوا من الغموض والأسرار المجهولة تدفع إلى إثارته وتشويقه وضرورة البحث عن حل ونهاية كل حسب فهمه وثقافته ودرجة استيعابه.

وخلاصة القول، أن تأثير السرد على أحد الأسس الرئيسية في البناء الدرامي للمسرحية وهو الفعل كان تأثيرا إما بالسلب أو الإيجاب، وهذا يعني أن بصمته قد تجلت في نصوص "إيمان مهران" المسرحية، ومنها مسرحية "سيدة في القصر"، التي طغى عليها أسلوب السرد الذي أرادت بها الكاتبة أن تعمل على سيره الحسن في لوحات ثلاثة مختلفة الأحداث، وبالتالي تكسير وحدة الفعل التي دعا إليها أرسطو([1])، أي بداية فعل، وسطه ونهايته، إلا أننا وجدنا فعلا يتجزأ إلى ثلاثة أفعال، الأول يسير مع اللوحة الأولى عبر من خلال شخصية "الملكة سيدة" التي أرادت مواجهة حكام الأقاليم، والثاني في اللوحة الثانية تسير مع شخصية الأمير عبد المؤمن وشخصية الملكة سيدة التي ناضلت من أجل تحقيق هدفها ووصية زوجها الملك ، ثم اللوحة الأخيرة التي التصق وسار فعلها مع شخصية "الملكة سيدة، الذي أرادت تغيير حال المدينة من الحسن إلى الأحسن، لكنها عجزت أن تجمع بين الحب و الحكم .

هذه الأحداث جاءت مترابطة، وهذا هو مغزى وحدة الفعل، فإذا حذفنا لوحة من اللوحات يتأثر سير الفعل العام، لأن الفعل الدرامي ليس حدوثة في ذاتها، وإنما هو بدء المسرحية عند نقطة تفجر الصراع الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة لتحكم المنطق الفني فيه ووجود عنصر السببية، فلا توجد نهايتان لعمل فني واحد..."([2])، إذ لا بد للفعل أن يحمل بطلا واحدا

[1]– أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص 101.

[2]– عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المكتبة العامة–الإسكندرية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2،1987، ص99.

يثير الاهتمام، وفعل موقف واحد ترتبط أجزاؤه ببعض وتؤلف يكلا متجانسا حتى النهاية، وأن لا يشتمل الفعل أيضا إلا على حكاية واحدة رئيسية.

الملاحظ أيضا أن الفعل في مسرحية "سيدة في القصر"راعت الشخصية البطلة في لوحاتها المسرحية، وكما سلف الذكر فإن كل لوحة تعنى بشخصيات معينة (الملكة سيدة، الأمير عبد المؤمن،الوزير عبد القادر ،ماريا)، فهي تجسد الفعل "من خلال السلوك والعلاقات مع الآخرين، وإنما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي لتجسيدها"([1].)

يمكن الخروج بخلاصة من كل ما تقدم حول تأثير السرد في الفعل الدرامي الذي تختلف ميزته حسب تعريفه " to do" من خلال ستيوارت كريفش* الذي يرى أنه أساس الدراما بل هو الدراما في حد ذاتها، لأنه يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والملحمة.

وفي الأخير لا يجب إنكار أن دور السرد وتأثيره في المسرحيات وبنيتها الدرامية، لأن المسرح في البداية –عند اليونان– كان يعتمد وبدرجة كبيرة على أسلوب السرد في تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات وتقديم الشخصيات. لكن التسليم بضرورته في العملية المسرحية تعد اعتباطية، كونه يضفي سمة الروائية على الفعل وبذلك يكسر وحدته التي تعد روح المسرحية والدراما ككل.

فعلى كاتب مسرحيات مراعاة طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها المتلقي، فيكون واعيا بسلوكياته وعاداته "كالميل على اللعب مع أترابه، وتقليد الأشخاص الآخرين، وتقمص أدوار البطولة والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وسرعة القراء إلى الاستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل والميل إلى الضحك لأقل استثارة" وهذا ما يجعل البناء الدرامي لهذا النوع من المسرحيات يتميز بعدة خصائص منها الابتعاد عن التعقيد والتشابك في الأحداث بما يعلو على مستوى القراء، وقدرتهم على التتبع والتذكر والفهم والاستيعاب والربط بين الحوادث المختلفة كما أن ما يميزه هو إضفاء الكاتب لعنصري التشويق والإضحاك، إذ كانت الفكرة أو الموضوع يسمح بذلك دون إقحام أو تكلف، وفي ذلك يقول الدكتور زكريا إبراهيم: "دلتنا التجارب

[1]– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.

* ستيوارت كريفش مؤلف كتاب " صناعة المسرحية" تحدث بإسهاب عن الفعل الدرامي، ودوره الفعال في بناء المسرحية مع وجوب الحفاظ على وحدته، لأن وحدته من قداسة بنية الدراما.

التي أجريت على القراء على أنه ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموما، بدليل أن القراء الذين يتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقيا من غيرهم ومعنى ذلك أن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي فتكون في كثير من الأحيان بمثابة دليل على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء". كما أنه يستوجب الابتعاد عن الإطالة وتفادي كثرة الشخصيات لكي لا يتشتت فكر القراء ، وفيما يخص عدد الفصول فيستوجب قلتها لأن مسرحية الفصل الواحد أنسب لهم في كثير من الأحيان، وإذا زادت عن هذا وجب ألا تطول فترا الانتظار بين الفصول، وما تميز به نص مسرحية "سيدة في القصر" لصاحبتها "إيمان مهران "هي عدم وجود فصول كثيرة بل مشاهد أي أن الكاتبة لم تفصل المسرحية بل جعلها تبدوا كالحكاية كما أنها ركزت اهتمامها على فكرة المسرحية وعلى حكايتها، وهذا لوعيه أن المسرحية التي تقدم للقراء بجميع مستوياتهم يجب أن تبدأ بالحكاية وتنتهي بها، لما تمثله هذه الأخيرة من أهمية بالغة في عالم العربي.

ولعل ما انفرد به الكاتبة إيمان مهران في مسرحية "سيدة في القصر"ذات السبع مشاهد ذو طابع حكائي المميز بإضافة الراوي لأنها تعتبر من بين الإضافات التي تنمي فكر الملكة وتجعلها متفتحة، والشيء الذي لا يمكن إغفاله على أحد هو دور مسرحية في التعليم والمعرفة وبناء شخصية القراء وإثراء بصرهم وبصيرتهم وتخليصهم من الخجل والعقد و اتخاذ القدوة من الملكة المكافحة .

4-3-الحبكة في مسرحية سيدة في القصر:

اعتمدت هذه المسرحية على حبكة بسيطة، استطاعت من خلالها الكاتبة تجنب الفعل المركب الذي يعتمد على العقد الثانوية، حيث اعتمدت على فعل بسيط مكون من بداية وسط ونهاية وهذا ما مكنه من تحقيق الانسجام بين مكونات العناصر الدرامية المختلفة، إلا أنه يلاحظ أن طريقة تركيب مفاصل الحبكة ، بالرغم من تنويعه للأفكار، لم يكن متقنا بالشكل المطلوب حيث اعتمدت المؤلفة في بداية المسرحية على تقديم الشخصيات ورسم طبيعة الوضعية الأساسية. أو أنها إكتفت بنهاية مبسطة وهي بعد رحلة الملكة إلى تلمسان، وإعطاء الحل السريع وهو وعد قطعته على نفسها، وهو أن تعود بحلول لمصلحة بلادها ، وتكون الملكة المطيعة والمحترمة بين أرجاء شعبها.

الملكة :اجعل لي ما أقيم به لشهر في الطريق البري من الواحات للكفرة ،ثم التوجه لشرق المغرب الأوسط حتى جبال الأوراس فالشمال الغربي للمغرب الأوسط ...ثم أعد لي ما يؤمنني.

فالتتابع وتوالي الأحداث شرط مهم في بناء الحبكة، وهذا من أجل جلب انتباه المتلقي لذلك يجب أن يكون هناك ترابط وانسجام متكامل بين عناصر البناء الدرامي موجودة في نص المسرحية ،وهذا من أجل قراءة مقدم له طوال المسرحية، وبالتالي نجاحها.

إن الأسلوب الذي اعتمدتها الكاتبة في تقديم الأحداث يعتبره الكثير من المختصين أسلوب فج لا يصلح لمسرح ، مبررين ذلك بأن المتلقي لا يحب السرد بقدر ما يحب التجسيد الحي والمباشر للفعل عن طريق الحركة المرئية، فكان بإمكان الكاتبة أن تدخل المتلقي في جو الحكاية مباشرة عن طريق مشهد افتتاحي يورد فيه الوضعية الأساسية ضمن نسق حوار الشخصيات ذاتها، دون اللجوء إلى أسلوب الكاتبة مع العلم أن المسرحية قد اعتمدت على أسلوب واحد.

وبذلك يجب أن تكون نهاية الحوادث واضحة، تكشف عن كل التأزمات التي تنحصر في نهاية المسرحية. وبعيدا عن التعقيد والغموض الذي يجهد عقل المتلقي، على الكاتبة أن تخلق حبكة مسرحية.

أ- شخصيات "مسرحية "سيدة في القصر":

إن المسرحية هي وسيلة من الوسائل الفنية الجديدة التي اجتهد في صنعها الإنسان متميزة بأدوات متنوعة وامكانات فنية مختلفة ،ولم تظهر لها معارضة خلال القرن الحادي والعشرين لما تمتعت به من قوة فنية بشروط خاصة كالصناعة ،التجارة،الاقتصاد والايديولوجيا وهي بذلك فارضة لوجودها بقوة لا يذكرها الواقع.

الآن لنناقش أداة من أدوات هذا الفن ألا و هو البناء الدرامي من حيث هو وسيلة تعبير أدبية فنية ترتكز مهامها على السيناريست بالدرجة الأولى، وذلك عندما يشرع في صياغة أفكاره وآرائه في قالب مسرحي، معتمدا على مواقف فنية يشخصها أفراد يتحركون ويتفاعلون ويعبرون عن أفكارهم من خلال الحوار أمام المشاهد، يهدف الكاتب إلى التأثير فيهم فنيا وفكريا.

فالحوار الدرامي صفته أنه يجسد ،و يكشف المواقف ،و يعرضها في صورة أقرب إلى الواقع من حيث اللغة اللفظية ،و لكن بطريقة تخضع لقواعد فنية وإبداعية ،حتى يمكن ضغط الأحداث التي يعيشها الإنسان [1] يصور لنا الحوار الشخصيات تصويرا واضحا محدد المعالم، حيث تتحدث بما يناسب ويلائم طبيعتها، كما يكشف بواطنها ونوازعها النفسية وعلاقاتها الاجتماعية وخلفياتها الفكرية، ويجعل لكل منها وجودا حيا في نفس المشاهد، على حد "عادل النادي":"و يعتبر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي .و أقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ،و يعبر به الكاتب عن فكرته ،و يكشف به عن الأحداث المقبلة و الجارية فـــي مسرحيته ،و عن الشخصيات و مراحل تطـورها"[2] والسينما حين أصبحت قادرة على توحيد الحوار مع الصورة ،قلدت الحوار المتواصل في المسرح ،والذي يساعد في خلق الجو العـام ،و توضيح الأحداث التي تجري خارج المنصة (...)و هذه الأمور كلها تستطيع السينما أن تقوم بها بشكل مرئي ،و إذا تم توصيلها لفظيا أيضا فسيكون هذا حشوا سمعيا – بصريا لا لزوم له،يوازي في مساوئه ،أو يزيد عن حشو الكلام و التكرار في الكتابة الرديئة [3].

مما سبق يمكن القول أن الحوار إذا ورد في سياق درامي ، أدى وظيفة درامية محددة،في حين أن الحوار العادي يفتقر إلى الهدف، أو الأثر الكلي ،و لا ينطوي على وحدة فكرية ،أو عاطفية تحكي الصراع الدرامي الذي يصوره الحوار من البداية وحتى النهاية و على الحوار:"أن يجري متدفقا إلى جانب نمو قصتك (...)و أن يوصل معلومات قصتك ووقائعها إلى المشاهدين ،عليه أن يدفع القصة إلى الأمام ،عليه أن يكشف عن الشخصية ،عليه أن يكشف عن الصراعات"([4]) لهذا تعتبر اللغة و الحوار في الدراما المرئية من العناصر المهمة لأنها توفر للمشاهد قسطا من المعلومات و المعاني إذا فالحوار يكشف لنا عقدة الفيلم التي تصاغ حولها الشخصيات فتتقاطع علاقاتها ويكون وجودها ضروريا ،إذ لكل منها وظيفتها حيث تتفرد الشخصيات بتفكيرها وآرائها وقد ندقق عند دراستنا لها فنميز خصائصها بشيء من البعد النظري و الحسي وتختلف النظرة التحليلية من شخص لآخر كما يقول س.و .داوسن "الشخصية

---

[1]– ينظر نسمة أحمد البطريق،"نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي"، م س، ص230.

[2]– عادل النادي،"مدخل إلى فن كتابة الدراما"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 ،1993، ص24.

[3]- ينظررالف ستيفنسون وجان دوبري،"السينما فنا"، م س، ص224.

[4]– سد فيلد، "السيناريو"، م س، ص43/42.

الدرامية فكرة معقدة".[1] هذا لأن الشخصيات تحمل قدرا من المميزات يصعب تدقيقها، إلا إذا خضعت حقا لتحليل تطبيقي ونظري .

و يؤكد "سد فيلد" في كتابه "السيناريو" يقول :"اخلق الشخصية الرئيسية أولا.ثم افصل مكونات حياتها إلى مرحلتين أساسيتين :حياة داخلية،وحياة خارجية .فحياة الشخصية الداخلية تبدأ من الولادة و تنتهي عند اللحظة التي يبدأ فيها فيلمك ،إنها العملية التي (تؤلف) الشخصية .أما حياة الشخصية الخارجية فتبدأ من اللحظة التي يبدأ فيها فيلمك و تنتهي بخاتمة القصة ،إنها العملية التي (تكشف) الشخصية "[2] فعلى المخرج تحمل العبء الأكبر في دراسة الشخصيات الفيلمية واستنتاج طبيعة العلاقات بينها.

و تبقى المهمة واقعة على عاتق الممثل المسرحي فعليه أن ينفخ فيها الحياة البشرية و يؤكد "حلمي المهندس" بقوله:"و ما يتبع ذلك من خلق شخصيات أخرى –بالضرورة –حتى يسفر الأمر عن استراتيجية واضحة ،تكملها فكرة أساسية واضحة ، و أنت في كل ذلك لابد و أن تضع الممثل في اعتبارك"[3] و على هذا الأساس تكون عملية رصد أفعال تلك الشخصية لها سماتها وأزماتها و صراعاتها و حتى مراعاة الظروف التي تعمل خلالها. على حد قول "إريك بنتلي" :"فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون ،حيث يتابعون من خلال سلوكاتها و انفعالاتها و حواراتها المعاني التي يحملها الفعل الدرامي ،إنها أحد أهم عناصر المسرحية و أقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[4]فعادة ما تلفت شخصية ما انتباهنا لسمة أو مميزات معينة و في أغلب الأحيان تحتاج الشخصيات المسرحية إلى دقة لامتناهية.

ويؤكد هذا القول أرسطو:"إن التراجيديا هي محاكاة لما هو أفضل، لذلك يجب أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر، فهو إذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذي يرسمه دائما إلى أن تكون الصورة أفضل من الأصل".[5] السيناريست هو المسؤول الأول عن بناء الشخصية

1– س.و.داوسن،"الدراما والدرامية"، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، مراجعة، غزوات اسماعيل، منشورات عويدات، ط1، 1980، ص 88.

2– سد فيلد، "السيناريو"، م س، ص38.

3–حسين حلمي المهندس،"دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق"، م س، ص122.

4–أريك بنتلي،"الحياة في الدراما"، م س، ص65.

5– أرسطو طاليس،" فن الشعر "، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 21.

بأبعادها الثلاث الفيزيولوجية،البسيكولوجية و السوسيولوجية إضافة إلى كل ذلك علاقاتها بالشخصيات داخل القصة.

ويؤكد ذلك علي "أحمد باكثير":"و لعل رسم الشخصيات هو من أهم عناصر الدراما ،فهو ضمانة نجاح الكاتب و تمكنه الفني و الإنساني إذ عليه كي يوفق في رسم شخوصه أن يتعرف عليهم واحدا واحدا ،يعيش معهم في ذهنه ليكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة :البعد الجسماني ، البعد الاجتماعي و البعد النفسي ،و على الكاتب أن يتقصى تفاصيل الشخصيات حتى يتمكن من ربط حواراتهم و صراعاتهم بشكل فني مبرر،و ليس المقصود بالتفاصيل هنا التصريح بل أن تكون خفية هي سطور النص يمكن الإجابة من خلالها عن أي سؤال"[1] و تجدر الإشارة هنا على الكاتب أن يجعلها تحمل بعض المعلومات على لسان الشخصيات أثناء تحاورها تتفوه بها لتكشف عن الأحداث والصراعات التي يعالجها العمل الدرامي.

تنقسم الشخصية في الفيلم إلى مرحلتين أساسيتين، الحياة الداخلية. التي تبدأ منذ ولادتها حتى لحظة بداية الفيلم، وهي بذلك تأليف لسيرة الشخصية،أما الحياة الخارجية. تبدأ من اللحظة التي يبدأ فيها الفيلم وهي بداية لخاتمة القصة"[2].ومن التحليل فقد يلجأ السيناريست إلى تصور الشخصية المراد تصويرها وتكون ممزوجة على مستوى الفـن و الإبداع فمهمته اكتساب تلك الأبعاد الشخصية المستمدة من ثقافته وموهبته وحسه الفني واحساسه الإنساني قد يتطرق في بعض الأحيان إلى عرض الشخصيات من ميلادها إلى نهايتها إذا كانت الرواية طويلة جدا .

على حد قول "عبد المالك مرتاض":"كانت هي كل شيء فيها ،بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها ،إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية ،أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي"[3]،كذلك يستطيع المخرج أن يتلاعب ويستخدم خياله ورؤيته ليجسد معاني السيناريست على الشاشة فهو لا يقتصر في إبداعه على التعليمات الموجودة بالسيناريو ، "يستطيع أن ينسج حول الميل الرئيسي الذي يتحكم

---

[1] – علي أحمد باكثير،"فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية"، مكتبةمصر، الإسكندرية، ط1984،1، ص75.

[2] - ينظرسد فيلد، "السيناريو"، م س، ص 38.

[3] - عبد الملك مرتاض،"في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،1998، ص86.

في الشخص تحكما مطلقا ،إحساسات أخرى تحت تأثير السن ،و الحالة الاجتماعية، والحالة النفسية ،و سيكون ذلك بمثابة الزخرفة العربية التي تحيط بصورة أولية، لكي تدخل على إطارها شيئا من التغير"[1] بل وقد يضيف لها تفسيرات لكنها لاتصل إلى حد الانقسام، لأنها تتحرك داخل مثلث" النوع–الشخصية–الحبكة"، فالنوع يحدد لنا الفيلم الذي تدور فيه الشخصية، و التي تمكن الجمهور من التعرف عليه والارتباط به،أما ضلعه الثاني فيتمثل في الشخصية التي تتحرك وتمارس الحياة على الشاشة والضلع الثالث يتمثل في حبكة الفيلم الأساسية التي تدور مثلا حول الانتقام و الخصومة بل الحقد والعداء المتناهي وهي مرتبطة ارتباطا عضويا بنوعية الفيلم بحيث تتشكل وتتصرف وتفكر وتنفعل طبقا لمتطلباته.

يؤكد ذلك "عماد نداف" و "محمد نداف":"الشخصية الدرامية تنسج شبكة من العلاقات:علاقة الشخصية مع نفسها ،علاقة الشخصية مع المكان ،علاقة الشخصية مع الزمان ،علاقة الشخصية مع الخبرة .و العلاقة الخامسة هي بالضرورة النسيج الخاص بالعمل الدرامي ،لأنه مامن حدث يقع بالطريقة التي وقع بها ،إلا و كان نتيجة لشخص معين،أو أشخاص معنيين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة ،و بذلك يكون الخط الفاصل بين الشخصية و الحدث"[2]و تجدر الإشارة هنا أن الشخصية أكثر التصورات الذهنية ملاءمة لسلوك الشخص في كل تفاصيلها التي يمكن للفنان تقديمها في لحظة ما من الوقت"[3].

و يؤكد كذلك "نبيل راغب":"المخرج الحساس يملك حاسة تمكنه من معرفة صدى شخصياته في نفس المتفرج قبل أن يقدمها ويجعلها تتحرك "[4] و يسانده القول "عماد نداف" و "محمد نداف":"و كل شخصية درامية تقدم في العمل الدرامي ،هي شخصية من الحياة نفسها ،و بالتالي لها تاريخها الخاص بمعزل عن الأحداث التي يعالجها الدرامي،و هذا التاريخ الخاص يتوجب على الكاتب معرفته ،و إن كان لا يعرض على الشاشة ،لأن معرفته هذا التاريخ هي التي تؤسس سلوك هذه الشخصية و نمطها الذي نشاهده على الشاشة"[5]يستطيع المخرج أن

[1] - م ليبييه.سي.فينسينت،"نظرية الأنواع الأدبية"، م س، ص185.

[2] – عماد نداف ومحمد نداف،"الدراما التلفزيونية "، م س، ص38/37.

[3]– حلمي المليجي،"علم النفس المعاصر"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط4 ،1982، ص326.

[4]– نبيل راغب،" النقد الفني "، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، ط1، 1996، ص197

[5]– عماد نداف ومحمد نداف،"الدراما التلفزيونية "، م س، ص37/36.

يتلاعب بالشخصية ويحدد مسارها بين الكوميديا أو التراجيديا أو كلاهما معا من بداية الفيلم حتى نهايته فمثلا يقول "نبيل راغب" :"يستخدم "شارلي شابلن" بعض اللحظات الحزينة المؤثرة والإخوة ماركس يقدمون مقطوعات موسيقية".[1]

لكن مهما كثرت التنويعات فإنه من الضروري أن يحافظ المخرج على هدفه الأول والأساسي من خلال شخصياته. يذكر أنه عندما سئل جون هيوستن عن ميزات الممثل السينمائي الممتاز فأجاب قائلا:" الظلال التي يمنحها الممثل لخطوط شخصيته، حسن توقيته، سيطرته على نفسه معرفته بالكاميرا وعلاقاته بها." [2] وحتى يقتنع بهذه الملاحظات، فإنه على الممثل أن يقوم بتنفيذها. وعبر قيامه بذلك يضع ملاحظاته موضع التنفيذ ليوسع إبداعه ويطور مهارته كأن يعرف ويحاكي الطريقة التي يلبس بها الشخص وكيف يمشي ويتكلم و يصغي و ينظر إلى الآخرين، ويعبر عن أفكاره.

إن مهمة مثل هذا الشكل الخارجي هو أن ينقل فورا نوعية الشخصية التي يشاهدها المتلقي وبما أن الفيلم يوصل أصغر حركة بقوة، فإن جميع الحركات المنتقاة من قبل الممثل كي يعبر عن الشكل يجب أن تكون مميزة، بارعة وحافلة بالخيال في هذا يرى "أرسطو" بأنه:"على الكاتب أن يهدف دائما إلى ما هو ضروري و محتمل بحيث يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا ومحتملا "[3] ،ويسانده القول عدلي رضا :"و يجب على الكاتب أن يجعل الجمهور يصدق الشخصية ،و ما تقوم به من أفعال"[4] و من البديهي أن السيناريست يحصل على شخصياته من الواقع الذي يحيط به و معظم الكتاب يأتون في معظم رواياتهم بشخصياتهم من تجاربهم الشخصية (...) ومن أهم العناصر التي تساعد على رسم الشخصية هو تناقض القيم ،فمثلا شخصية تؤمن بالمهادنة و عدم العنف،يجب أن لا نضعها في موقف عنيف إذا طرأت ظروف جديدة حول هذه الشخصية دفعتها إلى أن تغير من سلوكها" [5]و من هذا التحليل فإن وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر: " تتعامل مع الشخصية بوصفها دليلا

1- نبيل راغب،" النقد الفني "، م س، ص198.

2- ماري إيلين-اوبراين،"التمثيل السينمائي"، م س، ص 144.

3- رشاد رشدي،" نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن"، دار العودة للنشر، بيروت، ط2، 1975، ص 37.

4- عدلي رضا،"البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون"، م س، ص88.

5- المرجع نفسه، ص81.

signe له وجهان، أولهما دال، signifiant وثانيهما مدلول signifie وهي تتميز عن الدليل المعنوي اللسانـــي من حيث إنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص"[1] وتجدر الإشارة هنا أن الشخصية تكون دالا من خلال ما تتخذه لنفسها من الأسماء أوالصفات و السمات التي تميزها كالشجاعة أوالذكاء ، تقود هذه التفاصيل إلى التجلي والوضوح التي يبرزها عن باقي الشخصيات الأخرى، وتكون مدلولا، عن طريق ما تذكر به في النص أو العرض.

واتخذت الشخصية في العمل المسرحي أبعادا أخرى والسيناريست بالمقابل،شأنه في ذلك شأن مخرج ، لم يفعل إلا أنه قام بالعمل تلبية لطلب المنتج . و مهما كان طابع الشخصيات الذي أمكن له سبغها على الحوارات فهو ليس صاحب المسرحية بل تعود الملكية للمخرج المسرحية.

فيما عدا الملاحظات التي أوردناها في هذا الصدد نرجع إلى دراسة شخصيات مسرحية "سيدة في القصر " لنأخذ بعين الاعتبار الخطوات القائمة في طريق تحليل المسرحية ، مما دفع الكاتبة "إيمان مهران "حضيرا جيدا ليلفت انتباهه خلال اللحظات الأولى من العرض.

يمكن اعتبار شخصيات "سيدة في القصر" كموشح غنائي يتألف من مقاطع كل واحد منها يتكون من أبيات مطولة قوافيها رنانة كئيبة ومحزنة وهذا بالرغم من ميله إلى الدراسة والنظرة المبنية على الاعتبارات التاريخية و النزعة الباروكية المتميزة بأسلوبها الفني المتميز بالزخـارف و الحركية و الحرية في الشكل وهو ما يخالف الأسلوب الاتباعي. إلا أن الكاتبة تبقى واحدة من كبار كتاب المسرح المعاصرين ونتاجها الفني عموما وبمجملها تعد مصنفا شاملا ولوحة فنية مكرسة لثراء الوطن العربي بشكل لم يعبر عنه بوضوح لكن من السهل قراءته من بين السطور.

والشخصية كما تناولتها الكاتبة "إيمان مهران"، تنقسم إلى قسمين، الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية، أما طبيعتها فتتوضح عبر تواجدها داخل أحداث المسرحية "سيدة في القصر" و جاء تصوير شخصياتها ، من باب يرتبط أصلا بوضعها في الواقع الذي تنتمي إليه، ومن هنا برزت مكانتها من حيث قدرتها في الكشف عن هويتها،فاستطاعت الكاتبة العمل على رسم

[1]– حسن بحراوي،"بنية الشكل الروائي "، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 ،1990، ص 223.

ملامحها وتوضيح ماضيها بأفكار واضحة وعبارات تدفع الحدث إلى الأمام، وكشفت عن جوهرها من خلال الحديث التي تتبادله ،فكل عبارة تنطق بها إلا وتكشف عن جوهرها الخالص فلابد لأي ناقد أن يكون مدركا لشيء في تركيبها .

إن مجرد ذكر اسم الكاتبة " إيمان مهران"، يعد ذلك عربون الجودة لقد سخر كل قواه لهذه المسرحية وهو ما ندركها جليا على مستوى الشخصيات التي تجعلها تختلف جوهريا عن غيرها من التي يرسمها كتاب آخرون فثمة شيء من التكامل و الوحدة في الأشكال فيصعب معالجة هذا النوع من الشخصيات التاريخية المركبة. وفي هذا الصدد يؤكد ذلك "غودار" :" إن الشخصيات التاريخية مثلا،لابد من معرفة مكانتها قبل تموضعها داخل اللوحة..."[1]، وهذا من أجل تقديم شخصياته الفنية فيظهرها بين التاريخية المتخيلة وتجسيدها في مسرحيتها، لذلك تأتي " الدراما التاريخية لتتيح لنا مساحة من الإبداع عبر الحلم.."[2]تعد مسرحية "سيدة في القصر" قصة درامية خيالية ارتكزت إلى حد كبير على أحداث تاريخية واقعية آنذاك.و انطوت على الشخصيات الرئيسة التالية:

1-الملكة سيدة: امرأة جميلة، عنيدة، رقيقة، مستقلة، ذكية، و تنتمي إلى الطبقة الراقية، ملكة و قائدة مدينة القاهرة ،امرأة في أربعين من عمرها.

2-الخالة دميانة: يا ملكتي اليوم يمر أربعون عاما على ميلادك ...ولدت في أعيادنا برأس السنة الميلادية ، وكان التوافق مع ميلاد "سي سي "المحبوبة النمساوية و التي أحبتها جدتك بهية.([3])

3-الأمير عبد المؤمن: الملكة تلك التي تشبه حكام العصور الوسطى سمراء. وهي الشخصية المحورية في هذه المسرحية، تجتمع فيها الكثير من الإيجابيات و الخصال الحميدة، تجمع في سلوكها الوقار و الشموخ.المرأة عبر مسرحية إيمان مهران لا تظهر إلا من خلال الخيال المسرحي كما تبدو المرأة في مشاهدها على أربعة أنواع تتجلى في الأم حيث تكون حاضرة

[1]- جيل دولوز،" الصورة والزمن "، م س، ص 54.

[2]- ينظر مجدي الطيب،" أيام السادات"، مجلة سينما، م س، ص 5.

[3]- المصدر نفسه، ص 40-83-52.

بشكل متكرر في مشاهدها وكذا صورة المرأة المقدسة و التي تتمثل في تمثال العذراء وصورة المرأة السمراء الملائكية وأخيرا المرأة المومس تجسيدا للواقع المعيش في تلك السنوات.

الأمير عبد المؤمن:" ملكة تكبرني و متسلطة، و لم أر فيها أي امرأة جمعت جنودي و سأرحل فلتخبرهم .

موضوعا للجنس فقط وهي بؤرته الأساسية باعتبارها لها انعكاسات شفافة، بتناقضها .... مثلا وبؤسها وانشغالها في حدود الإثارة الجنسية فقط.

1-الملكة سيدة: "الوحدة تقتلني ...لا زوج يحويني...

في هذا البيت الكئيب، أشكي بخل الدهر علي بأنفاس.

تشاركني الحياة ... وكيف أقع في هذا الشرك.

الطمع يحيطني وأنتظر القتل والتنكيل ...

ثم يجيء الأمير وتكتمل المعاناة...

أأظل هكذا ...

والله لو تعلم يا أمير ...عن تلك اللعنة ...

العين لن ترى غيري...

والله لو تعلم عن تلك اللعنة...

ستصيب القلب ... وترهقه... (1)

تلعب شخصية "الملكة سيدة" كل التفاصيل الدقيقة لتنامي العواطف والأفكار من خلال الطريقة التي تنظر بها نحو "الأمير عبد المؤمن" يظهر على وجهها ضيق من جرأته ممتزجا بحيرة إزاء السبب الذي جعلها تبدو جذابة في نظره علما أن " الأمير عبد المؤمن " هو الذي لم يحبها وظفر بها الوزير عبد القادر وأيضا بوعي بسيط لشعورها المتنامي بالانجذاب إليه، لا

[1]- ينظر مجدي الطيب،" أيام السادات"، مجلة سينما، م س، ص 65/55

تستقر ملامحها أو عينها لحظة واحدة إلا ويأتي تفصيل آخر ليرسم عليها أحزانا ثقيلة الوطأة في المشاهد الأخيرة.

نالت "الملكة سيدة "التقدير داخل سياق المسرحية لإمكانياتها في التعبير عن فكرة ما بأقل قدر ممكن من الحركة كل شيء كان يبدو في مكانه من خلال الرشاقة الجسمانية منتحلة شخصية دون تحفظات بلمسات ونكهة مدينة القاهرة.

1-1-شعبيتها:

فهي شخصية محبوبة ومحترمة لدى الجميع طبعا ونلاحظ في مشهد مهم من مشاهد المسرحية تستطيع "الملكة سيدة" إنقاذ "الأمير عبد المؤمن" من محاولة افلاسه وسقوطه من الحكم خاصة عند إصابة بلدته بالجفاف الذي انجرف معه الفقر منذ ذلك الحين، تصبح "الملكة سيدة "واحدة من أكثر المقربين إليه و إلى أهل بلاد تلمسان ، والخيط الرفيع شبه عفوي يجمع بين الشخصيتين بالنسبة لشخصية "الملكة سيدة" فإن نظريتها قائمة في أنك حين تريد أن تحب شخصا مهما عليك أن تحبه في النور لا في الظلام و تحب بلاده و أهلها.

1-2- صداقتها القوية:

تلك الصداقة التي تصل إلى التضحية بالنفس في سبيل إسعاد المهاجرين الجدد وتخليصهم من المصاعب و المجازرو الفقر فقد دفعتها الشهامة أن تحقق وطنا آمنا لأبناء وطنها. على الرغم من خيانة الحاشية لها .

كما قالها أحد الفلاسفة خيانة الأشقاء و الأصدقاء، لا تظهر إلا بعد وفاء طويل خارق للعادة.

ولنحدد هنا أكثر، ففي المسرحية ثلاث شخصيات رئيسية كما رأيناها "الملكة سيدة"و "الأمير عبد المؤمن "و "الوزير عبد القادر" كل المسرحية مجابهة دائمة بينهم، غرامية على الطريقة غرام الحثالة بين الأولين، وقاتلة بين " الأمير عبد المؤمن "و" الوزير عبد القادر " وحتى وإن كانت للحظات خاطفة تتخذ طابع المجابهة الرومانسية " ومن بين هؤلاء اثنان سوف يختفيان من التاريخ تماما.أما شخصية " الملكة سيدة"، فهي المستقبل هو البلاد .

أن عنف الإنسان الكامن هو الأساس في التطور الحضاري فالنظم الاجتماعية هي تعويض لاتجاهات الإنسان العدوانية وأن هذه النظم هي الأساس للتحكم في عنف الإنسان".[1] كما يتضح لنا في مجال تحليل دور المجرم في صناعة السياسة و التاريخ الكبير .

"**الأمير عبد المؤمن**" :سمته الجوهرية أنه شاب ضخم شامخ العلو على أقرانه، بين جنبيه قدر من القوة، هادئ، صاحب قلب كبير، نقي، رقيق، غيور، رومانسي، ينحدر من سلالة ملكية شاعر يتسم بالوقار و ضبط النفس، متواضع، ثقته كبيرة بنفسه، فخور بخدماته، بسيط جدا قليل الملاحظة، غير متأمل، كثير العاطفة، خيالي، متمسك بالمبادئ القوية: الحب –الشرف و الإخلاص يمثل الأمير "عبد المؤمن مأساة الحب التي تدمرت من الداخل بسبب الغير إن الأمير "عبد المؤمن "أتى من فكرة الشهامة ومن عالم يضمن القيم ضمانا ظاهر .داهية محظوظ يجسد الشر، له شخصية مزدوجة، أناني . قوي البنية فهو شخصية مركبة ونجح في النفاد إلى نفسية الأمازيغية وأتقنت تصويرها في بعض جوانبها، فنقول عنه شخصية أمازيغية عربية بكل تأكيد فهو أمير في حرصه المحموم على مدينته وطنه وإحساسه القوي .

الأمير عبد المؤمن: لا أجيد العربية تماما،هي فقط لغة القرآن، و نحن لا نستعملها في حياتنا اليومية ، الأمازيغية لغتنا قراءة و كتابة ،أما اللغات الأجنبية فلتسيير المصالح مع البلاد.(2).

الأمير عبد المؤمن:الأمازيغ تعني بلغتنا السادة الأحرار ،ثلاث عشر لهجة أمازيغية ...أيتها الملكة ...نتحدث بها ،أخرجنا علامات في تاريخ الأرض ،يكفينا ابن رشد وطارق بن زياد و أبناء خلدون يحيي و عبد الرحمن و عشرات ...

الأمير عبد المؤمن:نحن الأمازيغ أمة واحدة...

حيث جاءت شخصيته نتيجة لإضطراب عضوي"Organic" أو وظيفي "Functional" كأن يكون مصابا بالصرع أو الضعف أو بمرض نفسي أو ذهني أو من شخصية سيكوباتية، قدمتها "إيمان مهران" لجمهورها على حد قول "عبد المجيد سيد أحمد المنصور "و"زكريا أحمد

[1]– ينظرملتقى وطني حول الانحراف والجريمة في المجتمعات المعاصرة بجامعة باجي مختار بعنابة مداخلة الاستاذ قماري محمد، السنة 2000، ص07/06.

[2]– إيمان مهران"سيدة في القصر"، م س، ص34–35–36–38.

الشربيني"في كتابهما "سلوك الإنسان بين الجريمة العدوان ": "وتعرف في الواقع محصلة عدة عوامل تتعلق بالتكوين الجسمي والفيزيولوجي و الخبرات الشخصية الخاطئة وانعدام أو نقص في العقيدة إلى جانب الظروف الاجتماعية التي تساهم في تكوين هذه الشخصية الغريبة المريضة و المرهقة لذاتها و المنطوية على الآخرين "[1] نظرا للظروف القائمة فإن هناك تفاوتا وإضطراب في شخصيته من شأنــه أن يؤدي إلى تفكك وتنافر عناصرها ويظهر أثر ذلك في السلوك الشاذ و الانحراف مما يـؤدي إلى العنف.

"**الملكة سيدة**": الأمير عبد المؤمن يتصرف كنصف أمير. نعم هو ماكر ولماح ...لكنه أمامي أحسه لا يساوي شيئا. (2)

"**الملكة سيدة**": هو لا شيء...كحال تلك الأقاليم ... أضاعوا أراضينا بمن عليها ...

-البعد البيولوجي:

من النواحي الجسمية يبدو وسيما وجذابا.

الخالة دميانة: نعم سيدتي ... وكأنه ضمن ورود حديقته مضيء ونضر...

الخالة دميانة: أما الأمير ... ياله من أمير ... إنه جذاب للغاية...

-البعد الاجتماعي:

هو كل ما يخرج عن القيم و التقاليد و العادات التي تحكم سلوك مدينته، أو كل ما فيه غرابة عن المعتاد أو الخروج عن المألوف في البيئة التي يعيش فيها "الأمير عبد المؤمن" ومن الواضح أن العنف بهذا المعنى يعتبر أمرا نسبيا ويتوقف على ما يسود "تلمسان " من معايير وقيم لا أخلاقية سائدة إذ ما يراه المتلقي أمرا عاديا لاغرابة فيه في مجتمع معين، قد يبدو منكرا أو عنيفا في مجتمع آخر حيث يكون التكوين الاجتماعي لأمير عبد المؤمن وطابعه الثقافي هو المعيار الذي نرجع إليه كأساس للحكم على درجة العنف في سياق المسرحية وهكذا "كل فعل من أفعال العنف أو التهديد أيا كانت بواعثه يقع تنفيذا لمشروع إجرامي فردي أو جماعي

[1]– عبد المجيد سيد أحمد المنصور، زكريا أحمد الشربيني "سلوك الإنسان بين الجريمة العدوان والإرهاب"، م س، ص 101.

[2]–إيمان مهران"سيدة في القصر"، م س، ص37–39–40.

ويهدف إلى ترويع الناس بإيذائهم أو تعريض حياتهم أو حريتهم أو أمنهم للخطر"[1] وعليه فالمزيج المشوش و المؤثر كان الأكثر تألقا من أي وقت مضى مفجرا كل طاقاته ومولدا أداءا رائعا. رغم مغالاته في العنف والشراسة والوحشية وهو ما كانت تحمله الشخصية من تميز.

لنأخذ مشهد الأخير جريمة القتل وتتدفق الكراهية وينساب الحقد في أعماق الأمير.

الأمير عبد المؤمن: "أنتهى يا وزير ... اتركني ... الآن رأيتك كما لم أراك من قبل. ويجب ألا أراك مرة أخرى ...."

(يخرج لوزير عبد القادر، يلوح الأمير عبد المؤمن بيديه لجنوده. يتتبعون الوزير عبد القادر ... يسمع صوت الوزير عبد القادر ... يضع الأمير عبد المؤمن وجهه بين كفيه باكيا [2] يعتبر رمز للأذنوالشر بكل امتياز.

الأمير عبد المؤمن: "...حتى عبد القادر .. أصبحت الآن وحيدا...لا بل الملكة هي التي ستسقط من غيره " الأمير عبد المؤمن باكيا مرددا كونه مالك الوحيد لقلب الملكة سيدة.

الأمير عبد المؤمن: " كان عبد القادر كا أهلي. مات أبي، مات عبد القادر ".

الرجل ذو الذهنية الغامضة والعنف والوحشية التي لا تنضب، ليحكم قبضته على المدينة إلى حد قتل أقرب أصدقائه.

فمنح بذلك لهذا الكائن غير العادي عدة أوجه، أمير تلمسان، والقاتل الدموي، هذا الأمير يمكن في بعض الأوقات أن يصبح الخطيب الفصيح والبليغ.

بذلك لا يبقى أي مجال للشك حول وحشية هذه الشخصية التي تعد جزءا من نظام التصوير والتصور ومسابقة نحو رؤية يجب أن تكون حول كل اللحظات، سواء من خلال الجريمة أو التهكم والسخرية.

الأمير عبد المؤمن لم يحافظ على حياة الوزير عبد القادر بعد قيامه بقتله وتعبيرا عن حقيقة الكارثة التي تتلخص في أنه مهما كان الإنسان في حياته عظيما، فإنه في مواجهة الموت

[1]-عبد المجيد سيد أحمد المنصور، زكريا أحمد الشربني "سلوك الإنسان بين الجريمة العدوان والإرهاب"م س، ص19

[2]- إيمان مهران"سيدة في القصر"، م س ،ص112-113.

ليس سوى جسد بشري. إذا كانت المصداقية " القدرة على التصديق " هي نسيج وغلاف التمثيل المسرحي، إذن مهارة الأمير عبد المؤمن هي أرقى خيط فيه.

- الوزير عبد القادر:

شخصية عربية ذات أصول أمازيغية العائد من مدينة تلمسان، تحتل هذه الشخصية مركزا رئيسا في المسرحية بحكم أن صاحبها يسعى نحو الزواج ما جعل منه بطلا وندا مقارنة بـ"الأمير عبد المؤمن" فأصبح مخلوقا مملوء من الرومانسية ليس كما يتصوره الآخرون رجل دولة يقود جيوشا رغم ذلك يحمل في نفسيته ذكريات جياشة.

الوزير عبد القادر: أتقبليني زوجا؟ لقد أخذت من النساء ما أريد وأكثر ...لكن لا أرى سواك في عيني!! هم كالدمى بلا روح أما أنت فروحك تسكنني، أنت يا من سكنت الفؤاد ...أريدك إلى جواري ...لن أرى تلمسان ولا بلاد الوادي سأهيم بالصحراء الكبرى وسأنذر نفسي للموت.

الوزير عبد القادر: يا ملكة القلوب تعلمين حب الناس هنا ...الحب لا يحتاج لوسيط ...الله من يضع الحب بين الناس، أما أنا استسلمت لعواطفي ... يا ملكتي لست أجمل نساء الأرض ولكنك بكل نساء الأرض ...أنت تحملين دفء العمر ...وبجوارك أحتمي.

الوزير عبد القادر: أريدك ملكتي ...أنا وحدي. ([1]1)

كل هذا الحب كان يراوده بل ويلاحقه وينمو اخله إلى أن وجدت تجسيدها على أرض الواقع إن وجود شخصية كهذه عبر جملة من المشاهد المهمة في المسرحية دليل واضح على أنه أداة محركة للأحداث. باعتباره الممثل الرئيسي هنا عمود هذا العمل الملحمي حيث نراه في تألق نادر خاصة وأنه يقدم شخصية مفاجئة بأداء مفاجئ سينسيك شخصية "الأمير عبد المؤمن" إن شخصيته جاءت رد فعل على كل شيء فعلته وتفعله لافيما يتعلق بالماضي فقط بل بحاضر الأحداث و مستقبلها لأن طاقة وعمق الصراع وحيوية الرومانسية ونقيضها متجذرة بقوة في كشخصيالوزير عبد القادر مكتملة تخوض الصراع الاجتماعي حتى وإن وجد نفسه في داخله بل ليخوض معركته ضد "الأمير عبد المؤمن" و لكي ينتصر في هذه المعركة لا

[1]- إيمان مهران ،مسرحية "سيدة في القصر"، مس ،ص196.

يجد أمامه إلا أن يتسلل إلى قلب "الملكة سيدة" ويبدي لها الولاء انتظار اللحظة الحاسمة ليتقدم لها للزواج.

يطول الحديث عن الشخصيات المسرحية، وشخصية "الملكة سيدة" بالخصوص المتمحورة في المسرحية، والدليل الدراسات المختلفة والكثيرة التي شملتها والصورة التي رسمتها "إيمان مهران " نجد الشخصية التاريخية تعكس الصفات المميزة لها ونتبين خصائصها من خلال حوار المسرحية.

صورت الكاتبة "إيمان مهران" الشخصيات بصيغة أسطورية ونسب لها قوى خارقة إلا أن شخصية "الملكة سيدة" بلا ريب أشهرها فهذه المرأة تمثل شخصية طموحة متعطشة في النجاح والمحافظة على بلادها.

ب . الشخصيات الثانوية:

الخالة دميانة: امرأة طاعنة في السن مسيحية واضحة ومتميزة، لا تتغير مشاعرها، طيبة القلب، عادية وأحيانا سوقية، وفي المسائل الصغيرة أقرب للابتذال وهي بليدة الإدراك والإحساس تفتقر للخيال.

الخالة دميانة: يا مسيح، اغفر لها...تلك ابنتي...ارفع عني.... يكفيني منك اليوم. (1)

ماريا: انفردت هذه الشخصية بعدة معالم نذكر منها التهور في اتخاذ القرار والذكاء الحاد الذي مكن من التغلب على الشر ومحاولاته في إغراء الغير، وهو دائما في محل فك العقد وعدم إرجاع "الأمير عبد المؤمن إلى طريق الصواب.

ماريا: نحن واضحون ...لا يملؤها اللغو، هي كما رأيتها... انس الملكة الحمقاء. (2)

ماريا: حزار مني ...بقدر الجمال بقدر التهور المقترن بالعاطفة.

---

[1]–إيمان مهران، مسرحية "سيدة في القصر"، مس، ص 78.

[2]– المصدر نفسه،ص 105–84.

القائد بوعلام: البلاد تتساقط بين أيدي أمراء الممالك القدامى سقطت بني غازي، ونصبوا عليها الأمير ابن يحيى وسقطت نابل، ونصبوا عليها سيدي باديس ...وأنت بين يدي ماريا في عرض النهر.

قائد الجيش: منذفترة يقابلها بكوخها في الجزيرة، تعرف موطن الضعف، وتسقط الرجل دون عودة، لابد من إخفاء ماريا عن الأمير.

خاتمة:

لقد حاول هذا البحث المتواضع أن يقف على قراءة الفنون الأدبية وخاصة فن المسرح، وذلك من خلال كشف أبعاد وخبايا النص المسرحي المصري .كما نعلم أن المسرح يعتبر من الوسائل الهامة في تربية وتعليم المتلقي على مر مراحل نموه الأولى، لذا يجب الاعتناء بالمسرح الموجه للجمهور أيما اعتناء حتى نستطيع من خلاله تقديم رسائل تربوية أولا ثم تعليمية تسهم في ترقية التفكير لدى المتلقي.

فكانت نتائج هذا البحث كالتالي:

-يعتبر العنوان رسالة النص الكبير، الذي يختزل كل ما في النص ؛ فالعنوان له مقصدية ترجع إلى مرجعيات مختلفة : ذهنية ،فنية ،سياسية ،مذهبية ،إيديولوجية.

-يعد العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية ،و أخرى رمزية ، تغري الباحث بتتبع دلالاته وكشف شيفرته.

-كما ساهم العنوان في عملية التواصل بين المرسل و المتلقي، إذ كان رسالة يتبادلها المرسل والمتلقي.

شكل الغلاف – في مسرحية "**سيدة في القصر**" لوحة إبداعية وفنية لا تقل أهمية عن إبداعية النص ذاته .

– أدى الزمن دورا مهما في تكوين النص المسرحي، مما أكسبه الحيوية، والتدفق، والاستمرارية.

– ساهمت المفارقات الزمنية الاسترجاع–الاستباق في تكسير خطية الزمن، سواء بالارتداد إلى الماضي، أو باستشراف المستقبل.

-شغل المكان في مسرحية" **سيدة في القصر** " حيزا تتحرك فيه الشخصيات وتتم فيه عملية التخيل والاستذكار، وتحقق الشخصية من خلاله كيا نها، الذاتي والاجتماعي والتاريخي مما جعل العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة حميمية، تتمازج فيها الثقافات، والفنون، والعادات من هنا كان ارتباط الإنسان بالمكان ارتباطا وثيقا.

ولكي يستطيع المسرح أداء مهمته الجليلة هذه على أتم وجه وجب على العاملين في الحقل المسرحي، وبخاصة الذين جعلوا أنفسهم في خدمة الجمهور أن يتحكموا في التقنيات الدرامية لأعمالهم فيعملون على تجسيد أفكار بناءة وتربوية واضحة ومن دون غموض كما فعلت الكاتبة "**إيمان مهران**".

كما يجب أن تكون الشخصيات المقدمة على خشبة المسرحة مدروسا دراسة دقيقة من شتى مناحيها سواء النفسية أو الجسدية أو الاجتماعية.

من جهة أخرى يجب على الوالج إلى حقل مسرح أن يجعل من الصراعات الدرامية واضحة تتجلى بين الخير والشر وبصورة توضح مآل الخير والشر في الأخير، مع تجنب التبريرات الإيديولوجية للأعمال الشريرة.

قائمة المصادر و المراجع:

1. المصادر

1.إيمان مهران ،"سيدة في القصر"،ط2016،2.

2. المراجع باللغة العربية:

1. محمد صديق(د): مقدمة في الفنون المسرحية، القاهرة، دار الغد،1992.

2. عثمان عبد المعطى(د): عناصر الرؤية عند المخرج المسرح، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب،1996.

3. جلال الشرقاوي(د) : الاسس في فن التمثيل فن الاخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002.

4.بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي منشورات جامعة بغداد جمهورية العراق –وزارة التعليم العالي 1980 ط1.

5.أكرم يوسف –الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق،1994.

6. كمالعيد" دراسات في الأدب والمسرح". دار للطباعة والنشر، ط1، دمشق سورية،2005.

7. جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق حتى عصر الحاضر، دار للطباعة والنشر، ط1، دمشق سورية،2005.

المراجع المترجمة:

1. كارل النزويرث: الإخراج المسرحى، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية 1980.

2.فرانك.م. هوايتنج: المدخلالى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف وآخرين، القاهرة، دار المعارف،1970.

3. هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر–ممدوح عدوان، دار دمشق –1988.

4. أوسكار ريمز –الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي، ترجمة نديم معلا محمد – منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق 1986.

5.كاترين بليزايتون، مسرح مايرخولد وبريشت، ترجمة فايز قزق، مراجعة نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة–المعهد العالي للفنون المسرحية 1997 دمشق، سورية.

6. تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبريخت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة–المعهد العالي للفنون المسرحية–دمشق –سوريا، 1994.

7. جوليان هلتون –نظرية العرض المسرحي، تر –نهاد صليحة –هلا للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر–2000.

8. لوي دي جانيتي: كتاب (فهم السينما) ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد

للنشر، بغداد 1981.

9. فسيفولدمايرخولد، في الفن المسرحي، تر، شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت لبنان،1989.

10. أوسكار ريمز "الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي" ترجمة. د. نديم معلا محمد منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق 1986.

3–المجلات

–بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 154، 1991.

5–المواقع الالكترونية

1–http://drasatmasrahy.ucoz.com/_.doc

2–https://sites.google.com/site/spacifictheater/director

3–http://dspace.mediu.edu.my

4.http://ar.wikipedia.org/wiki/