الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

الإيقاع والحوار المسرحي في مسرحية "مصرع كليوباترا" لأحمد شوقي

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللّغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطلبة:
* كرباش أمال
* بن سي عليوة عرجونة

إشراف الأستاذة:
* بونشادة نبيلة

السّنة الجامعية:2013/2012

مقدمة

إن المسرحية قصة كتبت لتمثل على خشبة المسرح ، أي هي قصة غيب عنها الراوي ، وكلمة المسرحية عربيا تدل على مدلول درامي عند الإغريق ، أما فيما يخص أساس موضوعنا وهي " المسرحية الشعرية " باعتبارها فن من فنون الأدب واسعة التأثير ، حيث أنها تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب أن تكون متوفرة في الرواية النثرية ، من عرض وعقدة وحوار

إن المسرحية الشعرية منتشرة في الآداب الغربية انتشارا واسعا ، ولها أهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع ، وهي عريقة في القدم ، لأن تلك الأدب ورثت هذا النوع من الفن من أشعار الأقدمين من اليونان أولا ومن الرومان ثانيا.

وقد اخترنا – في بحثنا هذا – أن نتحدث عن مسرح شوقي لا سيما الشعري ، باعتباره عملية أدبية جديدة على المجتمع العربي ، من حيث هو ظاهرة فنية لافتة للنظر ونقوم أيضا بدراسة الإيقاع والحوار المسرحي في مسرحية من مسرحياته الشهيرة " مصرع كليوباترا " .

هذه بعض أهم نقاط الإشكالية التي هي أساس هذا البحث ، ولنا أن نعتبرها " أسبابا " دفعتنا وحببت إلينا الموضوع ، فحاولنا تقديم دراسة مقاربة نظرية تطبيقية تخدم هذا الفن (المسرح) وبالتالي العمل على توظيف قدراتنا وخبراتنا المعرفية التي تحصلنا عليها طيلة هذه السنوات الثلاث ، ثم إنه لا يخفي على أي باحث أن كل دراسة عليمة أكاديمية لا بد أن تستند إلى منهج مناسب يتحدد حسب طبيعة النص في حد ذاته ، فارتأينا أن نختار منهج **الوصف التحليلي.**

ولتحقيق الهدف المرجو من هذه الدراسة قسمنا بحثنا إلى فصلين الأول تناولنا لمحة عن المسرح عامة عند كل من العرب والغرب ، وكيف نشأ عنهما ، وقمنا بتعريف المسرحية وانتقلنا بعدها إلى أنواع المسرحية والمتمثلة في المأساة والملهاة ، وأخيرا تحدثنا عن خصائص المسرحية والمسرح الشعري عند أمير الشعراء " أحمد شوقي " أما الفصل الثاني وهو امتداد للفصل النظري إذ من خلال هذا الفضل التطبيقي حاولنا دراسة كلا من الإيقاع والحوار المسرحي في مسرحية " مصرع كليوباترا "

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على جملة من المصادر و المراجع أهمها:

كتاب " من فنون الأدب المسرحي " ل : عبد القادر القط ، وكتاب " الإيقاع في شعر شوقي الغنائي " ل : منير سلطان ، ضف إلى ذلك كتاب " ثقافة التلاقي في أدب شوقي " ل : محمد

الهادي الطرابلسي وهناك مؤلفات أخرى لا تقل أهمية عن هذه الأمثال : كتاب " دارسات في الأدب المسرحي " ل : سمير سرحان و " النقد الأدبي لغنيمي هلال .... وغيرها من المؤلفات التي تناولت شعر أحمد شوقي.

وقد ختمنا هذا البحث بخاتمة كانت محاولة تركيب واستنتاج ما توصلتا إليه في محطاتنا الفصلية والنظرية.

وفي ختام هذه الأسطر لا يسعنا إلى تقديم الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة التي كانت المساندة لنا طوال مشوارنا العلمي هذا وذلك من خلال التوصيات والتوجيهات التي ساعدتنا بطريقة أو بأخرى على ارتقاء درجت سلم البحث فأطال الله في عمرها وجعلها ذخر لنا.

وفي الختام نتقدم بأخص التهاني والتحيات إلى الهيئة العلمية المشرفة على هذا المركز الجامعي الذي احتضنا طيلة هذه السنوات الثلاث ، و نسأل الله عز وجل أن يمهد طريقنا بنور العلم ، ويهدينا إلى طريق الحق ، فإذا أصبنا فمن الله وإذا أخطأنا فمن أنفسنا .

الفصل الأول :

أولا: تعريف المسرحية.

ثانيا: خصائص المسرحية.

ثالثا: نشأة المسرحية

أ ـ عند الغرب.

ب ـ عند العرب .

رابعا: أنواع المسرحية.

أ ـ المأساة

ب ـ الملهاة

خامسا: المسرح الشعري عند " أحمد شوقي"

أولا: تعريف المسرحية

لقد شغل علم المسرحية أذهان الكثير من الباحثين و النقاء و الفلاسفة منذ أن برز في السماء أوروبا لدى اليونان حتى العصر الحديث بإعتبار أن الفن المسرحي علما و أدبا و فنا فقد وجد الباحثون صعوبة في تحديد مفهوم جامع مانع له لذا سنختار مجموعة من التعريفات لا على سبيل الحصر أو لأهميتها دون غيرها، ولكن لضيق المجال الذي تتطلبه هذه الدراسة.

تعتبر المسرحية مظهرا واضحا من مظاهر الحضارة عند كل الشعوب وهي شكل فني أدبي من فنون الجمال، تروي قصة من خلال حديث شخصياتها و أفعالهم، كما تعد قطعة من صميم الحياة لا تبلغ ذروتها إلا من خلال خشبة المسرح و هي الوحيدة التي تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثل على المسرح لا تقرأ فقط " و ينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر، و الحق أن النص المسرحي، مهما تبلغ قيمته الأدبية لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه و معانيه و رموزه إلا إذا ربط القارئ بينه و بين المسرح فجسم شخصياتها و تخيل حركاتها و إشاراتهت و أسلوب حديثها، و وقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم لها الكاتب فصوله أو يشير بها إلى حركة الأشخاص، أو طبيعة انفعالاتهم ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق، اعتمادا على ظهورها في الآداء و الإخراج"[1].

إن المسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر، و الأفكار و الأحاسيس البشرية و"وسيلة في ذلك فن الكلام، و فن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة."[2].

كما نجد أيضا " مجدي وهبة " وهو صاحب معجم مصطلحات الأدب يقدم لنا تعريف للمسرح فيقول: " هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح ، وقاعة النظارة و قاعات أخرى الإدارة و استعداد الممثلين لأدوارهم و قد يراد منه الممثل و قاعة المشاهدين فقط،

كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط ، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي و يراد به الفرقة التمثيلية "[3]

---

[1]- عبد القادر القط: "من فنون الأدب المسرحية" دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت،1978،ص05.

[2]- أحمد زلط: "مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية،" ، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1،2001،ص86.

[3]- المرجع نفسه،ص 87.

كما يورد " عز الدين إسماعيل" تعريفا آخر للمسرح فيقول عن المسرح أو التأليف المسرحي، " و التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، و هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة و كيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها"[1]

و تذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن : " فن المسرح يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجها بدقة و تخطيط محكم، فهو خلق إحساس منسق و عميق مشتقة من أصل يوناني يعني theatrبالدراما، كما يذكر أنه على الرغم من أن الكلمة الانجليزية الرؤية

فإن العرض المسرحي ذاته يكون موجها للسمع او للبصر، بل انه قد يخاطب العقل أحيانا، كما هو الشأن في مسرحية هاملت شكسبير، و إنه كان العنصر العقلي ليس دليلا كافيا على ارتفاع مستوى المسرح لأن المهم هو مدى استجابة الجمهور لما يقدم له، سواء كان تراجيديا أو كوميديا أو مسرحية هزلية farو هذه استجابة أو حتى مشاركة هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية و حدوثها "[2]

كما أن المسرحية " في وسعها أن تتوجه بالخطاب في نطاق شاسع و بصور شتى إلى شعوب متباعدة في التاريخ، مختلفة في الأجواء إنها تهدف إلى الناحية الاجتماعية و إلى تقدير الناس لها، كما أن في إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج و الشعوذة و مع هذا فهي تسمو في سهولة و بساطة و في فخامة وجلال، إلى أسمى ذرى الالهام الشاعري، حتى لتنفرد بمكان الصدارة دون ريب بوصفها لأمتع ثمرات الأدب التي أنتجها الذهن البشري"[3]

و نجد الأرديس نيكول يقول بأن المسرحية" هي أغرب طرز الآداب جميعا، و أعصاها على الفهم و أخلبها للنبت، فهي تتصل اتصالا وثيقا بكل ما في دنيا المسرح من مادة، كما تعتمد اعتمادا كليا على جميع ما يشتمل عليه هذا العالم ...عل جماهيره المكتظة و على شغف الناس بها في جميع أصقاع الأرض، و هي تثوى في خاطر الشعب و بين جوائحه، حيث تنبث ثمة أصولها ثم تنمو و تزدهر "[4]

فنحن إذا نظرنا إلى هذه التعريفات نشعر بأنها صحيحة و جديرة بالثناء، كما أنها لا تمنعنا من البحث عن تعريفات أخرى، فقد وجدنا تعريف الدكتور " عمر بلخير" و قد شد انتباهنا بتعريفه

---

[1]- المرجع نفسه،88.

[2]- أحمد زلط " مدخل علوم دراسة أدبية فنية " دار الوفاء لطباعة و النشر ط1، 2001،ص 87.

[3]- الأرديس نيكول: " مسرح علم المسرحية" دار سعاد الصباح،ط2،1992،ص2.

[4]- الأرديس نيكول: " مسرح علم المسرحية" دار سعاد الصباح،ط2، 1992،ص2

للمسرح فيقول : " إن المسرح صورة مصغرة للعالم و الحياة حيث توزع الأدوار على كل شخص و بالتالي فإن خطاب الممثلين و الشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع، إذ أن المؤلف لا يمكن له أن يخرج عن الأعراف الخطابية ، و الاجتماعية للغة التي يكتب بها "[1].

ومن خلال هذا التعريف نخلص إلى أن المسرحية عبارة عن حياة يجسد لكل شخص من شخصياتها دورا خاص بها، و بالتالي فالخطاب المسرحي يعكس صورة اللغة في الواقع، و يحاكيها فنجد شيشرون يعرف المسرحية على أنها : " نسخة من الحياة: مرآة للعادة : صورة منعكسة للحقيقة"[2].

كما نجد هو جو يقول في تعريفه للمسرحية: " إن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة" إلا أن هذه المرآة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية لها سطح أملس مستو لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة فقيرة للأشياء، صورة ليست محجمة، صادقة لكنها صورة لا حيوية فيها فمن المعروف أن اللون و الضوء مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة و لهذا وجب أن تكون المسرحية مرآة بؤرية . أي تجمع الأشعة الملونة.

و تكثفها بدلا من أن تجعلها ضعيفة واهية ..مرآة تجعل من الشجاعة ضوءا، ومن الضوء منارا، و هنا فقط تستحق المسرحية أن تكون " فنا "[3]

و لكن إلى أي حد يمكن لهذه المقولة أن تصدق علما بأن العديد من الكتاب و النقاد و المسرحيين المشهورين لا يتفقون و هذه المقولة إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية لأنها صورت مشهدا أو وضعا طبيعيا أو إجتماعيا موجودا بصفة حقيقية في الواقع، و بما أن الجمهور الذي يعتبره الجميع الأساس في أي بناء مسرحي لا يمكن أن يتمتع بمشهد اعتماد مشاهدته في الواقع، ومن ثم كان لزاما تدخل اعتبارات أخرى تجعل من المسرحية عملا يثير فضولا و إعجاب آلاف الجماهير.

أما عن الهدف و الغاية من المسرحية فقد تحدث فيها الكثير من الدارسين " فقدر أي صنوع ببصره الثاقب ومما خبره الحياة الفنية في إيطاليا أن المسرح أداة فعالة في إنهاض الشعوب" [4] فالشعب بحاجة ماسة إلى شيء يقوم باستنهاض هممه من السبات الذي أمدا من الزمن كما نجد " ليزيديس" فقد تناول موضوع المسرحية فرأى " أن المسرحية لا بد أن تكون صورة صادقة حية

---

[1]- عمر بالخير: " تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف،ط2، 2003 ،ص 14-15.
[2]- الأرديس نيكول: " مسرح علم المسرحية" ص26.
[3]- الأرديس نيكول: " مسرح علم المسرحية" ،ص 31.
[4]- فؤاد المرعي: " في تاريخ الأدب الحديث"، منشورات جامعة حلب،1958،ص90.

للطبيعة البشرية ممثلة لانفعالاتها و أمزجتها و تقلبات القدر الذي تخضع له و ذلك من أجل إمتاع الجنس البشري و تثقيفه"[1] لهذا فالمسرحية تعمل على جعل ثقافة الإنسان ثقافة موسوعية متمكنة متمكنة تخرجه من الحيز المغلق الذي يعيش فيه ليتطلع على العالم و يواكبه.

و من خلال مجموع التعاريف السابقة التي تحدثت عن المسرح و المسرحية جاء هذا التعريف الذي رأيته في نظري شامل لكل ما ورد سابقا، و هو أن المسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق، و لايقلدها تقليدا مقيدا بالزمان و المكان الواقعين و إنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة، سواء من شخصيات أو أحداث، و يؤلف بينها في فكرة و يحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها و تفاصيلها و مسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة،

على أنه يشاركه في ذلك فنون أخرى من غنائية و قصصية ....

فالمسرح يقدم المسرحية لجمهور مجتمع في ظروف خاصة، و له صفات نفسية خاصة فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائط هي المسرح و الممثل ، و للممثل طاقة و للمتفرج طاقة، ووراء هذه العوامل عوامل عملية، اقتصادية و اجتماعية و سياسية يحسب لها الكاتب المسرحي حسابا خاصا"[2].

---

[1]- مجدي وهبة، محمد عناني: " درايدن و الشعر المسرحي"، دار المعرفة،ط1964،1،ص67.

[2]- محمود حامد شوكت: " المسرحية في شعر شوقي "،ص9.

ثانيا: خصائص المسرحية:

1- الحوار:

الحوار المسرحي كغيره من عناصر المسرحية حوار نموذجي ذلك أنه على الرغم مما تبدو عليه من الطبيعة الواقعية ، أي أنه مثل الحوار في الواقع إلا أنه لو تفحصنا المسرحية لوجدنا أن المتحدث يعبر عن مشاعره و أفكاره بطلاقة، و أنه يصوغ الكلام صياغة تتلائم مع المواقف من حيث الطول و القصر، و تجدر الإشارة إلى أن لحظات الصمت التي تتخلل الحوار لا تكون اعتباطية و إنما تعتبر من الحوار الذي يستغني به عن الكلام، و قد نلاحظ أن الشخصية تتلعثم أحيانا في الحوار لكن هذا التلعثم يكون مقصودا لا نسيانا منها للكلام كما هو في واقع الحياة. " لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية و أن تكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية، و فكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، و أن يتجاوب مع طبيعة الموقف و الشخصية فلا يظل على وتيرة إيقاع واحد."[1]

و ينقسم الحوار إلى قسمين حوار داخلي (نجوى النفس) و حوار خارجي فالحوار الداخلي المونولوج أو ما يسمى بنجوى النفس يلجأ إليه الكاتب المسرحي حينما لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه أو يكشف كشفا مباشر عما يدور في فكرها ووجدانها من أفكار و مشاعر، لذلك يلجأ أحيانا إلى وسيلة ويستعين بما عن ذلك العجز و كأن الشخصية تفكر بصوت مسموع و تتحدث إلى نفسها و تكشف عن أفكارها و للحوار وظائف متعددة أهمها اثنتان: الأولى وظيفة درامية و الثانية وظيفة جمالية.

1-1 - الوظيفة الدرامية:

وهي تعني تطوير الحبكة و بناء الشخصيات، وهذه الوظيفة تؤدي إلى موت الكاتب المسرحي إذ لم ينتبه إليها، " ولكي ندرك أهميتها نتذكر تعريف أرسطو لمراحل الحدث المسرحي و تطويره حبكته فهو يرى أن البداية هي النقطة التي لا يمكن أن يسبقها شيء و النهاية هي النقطة التي لا يمكن أن يتبعها شيء و الوسط هو النقطة التي لابد أن يسبقها شيء و أن يتبعها شيء يعني هذا أن الحوار هو هندسة لبناء منطقي أو نسق متراكب بعضه فوق بعض الذي هو الدراما"[2].

---

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية،ص 23.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب و المسرحية،ص33.

1 ـ 2-الوظيفة الجمالية:

إن الأدب عامة و الفن بوجه خاص له هدف ووظيفة، وأن المسرح فن من فنون الأدب و يطلب منه كما يطلب من بقية الفنون قوة و جمال الأسلوب ، فإنه يهز نفوسنا و يشبع رغبتنا فالحوار بالإضافة إلى وظيفته السابقة فإنه جميل بذاته لما فيه من جودة المعنى و البيان.

2 ـ الشخصيات:

تعريفها: نظرا لحتمية و ضرورة وجود أشخاص في كل أثر أدبي أصبحت الشخصية الأدبية بناءا على ذلك محور اهتمام و محط أنظار الدراسات الحديثة التي اصطلحت على تسميتها بالفاعلة و العامة، لكونها تمثل عنصر في معادلة البناء القصصي و المحرك الديناميكي للأحداث فيها " و بما أن مهمة الممثل الرئيسية خلق الشخصية المسرحية فهي عنده مرتكز الابداع و جوهر الفن عندما يخلق الممثلون شخصياتهم ينبض المسرح بالحياة."[1]

و نجد الدكتور" فرحان بلبل " يعرف الشخصية قائلا: " الشخصية المسرحية جسدها لا يتغير فإن الشخصية تتقمصه و تبدله حيث يبدو جسدا آخر."[2]

و لكي تبنى المسرحية لا بد لها بالضرورة أن تشمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة التي تتم عن طريق الحوار و الحركة فالحدث غير منفصل عن الشخصيات، و إنما هما جانبان متكاملان غير مستقلان أو وجهان لعملة واحدة كما يقولون، و هذا في البناء المسرحي و إن كنا قد فصلنا بينهما فذلك لضرورة الدراسة.

و بما أن الشخصيات هي النماذج البشرية التي اختارها الكاتب لتنفيذ أحداث المسرحية و على ألسنتها يدور الحوار الذي يكشف عن طبيعتها و اتجاهاتها، فإن تعددها في المسرحية راجع لطبيعة العمل المسرحي الذي يعتبر العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب ذلك فكل شخصية تحتفظ بوجودها المستقل من حيث أفكارها و موقفها و ميولها و طموحها، لكن هذا لا يتحقق إلا بتفاعلها مع سائر الشخوص.

حيث ينشأ الصراع بينهما و إذا كان سلوك الشخصية و حديثها من الوسائل الأولى التي يستخدمها المؤلف لرسم الشخصية، فإن هذا السلوك غير واضح بالنسبة للمشاهد المسرحي، بأن يرصد نشاط هذه الشخصية و سلوكاتها المتبلورة على مدى طويل كما تتيحها له الحياة، وهذا ما جعل مهمة الكاتب المسرحي ثقيلة و صعبة حتى يتمكن الجمهور من أن يدرك طبيعتها على نحو

---

[1]- فرحان بلبل: أصول الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي 1996،ص194.

[2]- المرجع نفسه ،ص 194.

أوضح و أعمق و هذا ما جعل الكاتب المسرحي يتمتع بإدراك دقيق ووعي عميق حتى يتمكن من أداء وظيفته على أحسن وجه، كما للشخصيات دورها فإن لها أنواعها التي تنقسم إلى وظيفتين:

أ) من حيث الدور و التأثير

ب) من حيث واقع تفاعلها أو عدم تفاعلها مع الأحداث و المستجدات في إطار الخطاب المسرحي.

وتنقسم الشخصية من حيث التأثر و التأثير إلى قسمين:

ـ شخصية محورية أساسية (البطل)

ـ شخصيات ثانوية مساعدة.

1 ـشخصية محورية (البطل) :

تعد المحرك الأول لأحداث المسرحية و هي الشخصية الأساسية و الفعالة في العمل المسرحي و البطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث و تؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من مقدار صلتها و من طبيعة تلك الصلة.

و موضوع المسرحية الرئيسي يتمثل في سلوك و مصير البطل المسرحي.

2 ـشخصيات ثانوية:

ينحصر دورها في مساعدة الشخصيات المحورية و هذا لا يعني أنه لا وجود لها إلا كعوامل مساعدة لظهور شخصية البطل فهناك شخصيات ثانوية قد تلقى بعض الضوء على دور البطولة، و لكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية و مسرحية ناجحة، و ربما وقف المؤلف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين و عقولهم من شخصية البطل نفسه.

ب) من حيث تفاعلها أو عدم تفاعلها ،تنقسم إلى صنفين شخصية سلبية و شخصية إيجابية.

ب -1- الشخصية السلبية:

فهذه الشخصية هي شخصية تابعة و ليست فاعلة و لا تملك القدرة على المبادرة بالفعل و هي عموما تتميز بعجزها و بروحها الانهزامية السلبية، فهي كالصدى أي بمثابة الظل الذي يتبع صاحبة ولا يجيد عنه أو رجع الصدى للصوت و مواقفها عبارة عن ردود أفعال لا أفعال مبادرة.

ب-2- الشخصية الايجابية:

هي الشخصيات المبادرة و هي تلك التي تمتلك فعالية و إرادة في تحقيق ما منيت به.

إن هذه الشخصيات مجتمعة لا تمثل أدوار بقدر ما تعرض مواقف إنسانية تقتضي الدراسة و المناقشة، واستخلاص النتائج و استلهام المواقف المقابلة لها، و استنهاض موهبة التمييز و استنفار العزيمة على تغيير المقاييس و المعايير و لفت الأنظار إلى المواقع المر الذي يعيشه البشر.

و بهذا نكون قد صنفنا شخصيات المسرحية إلى إيجابية و سلبية انطلاقا من واقع تفاعلها مع الأحداث و المستجدات في إطار الخطاب المسرحي.

جـ) الحدث أو الحكاية:

لا تخلو مسرحية مهما كان نوعها من حكاية ينشأ عن أحداثها نمو المسرحية و تحركها ، و لكن لا يصح للحكاية هذه القيمة في المسرحية إلا إذا ارتكزت على قضية أو فكرة يدور حولها نوع من الصراع فعن هذا الصراع توجد الحركة التي تضمن الانتقال و النمو، أما طبيعة الحدث الذي يهتم به الكاتب المسرحية فيختلف من مدرسة إلى أخرى فالكلاسكيون مثلا يقيمون مسرحياتهم مثلا على الأحداث الوسط و على العلاقات المنطقية في حين أن الرومانسيون يهتمون بتخصيص الحدث بما سموه اللون المحلي للأحداث سياسيا كان أو بيئيا، أما الواقعيين فيدعون إلى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر و تصوير ما يجري فيه من أحداث و يخالفهم الرمزيون فيعممون الحدث لأنهم لا يعبرون عن حقيقة ما صراحة، وإنما ما توحي إليه و به، و بهذا كان الحدث يتغير تبعا للاتجاه الذي ينتمي إليه الكاتب.

و المسرحية تشمل عادة على حدث رئيسي تنبع منه مواقفها و شخصياتها الهامة و يعرض المؤلف من خلال ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر و أفكار و لكن الاكتفاء بهذا الحدث الرئيسي قد يجعل مجال الإبداع و العرض ضيقا أمام المؤلف في بعض الأحيان و قد يشعر المشاهد بأن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم يبعد كثيرا عن طبيعة الحياة.

لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه من الخير أحيانا أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة و يضيق على مشاهدها بعض المرونة و الرحابة. لكن هناك مسرحيات يكتفي فيها المؤلف بحدث واحد هام يمكن أن يتحمل كل الدلالات التي يريد أن ينقلها المؤلف إلى مشاهديه و يمكن أن يتيح للمؤلف رسم شخصيات حية تعبر عن تلك الدلالات

ومثل هذه المسرحيات تعتمد غالبا على المواقف النفسية الشديدة التوتر التي تفصح عن الحياة الباطنية للشخصية أكثر مما تصور نشاطها و علاقاتها الخارجية.

و مهما يمكن الحدث المسرحي ثانويا أو رئيسيا فإنه كأي عمل فني يقوم في أساسه على العزل و الاختيار، و نعني بهذا الأخير أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى صالح ليكون مادة لعمله المسرحي و ما يقدر أنه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد و ينقل إليه من المعاني و الأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفني،

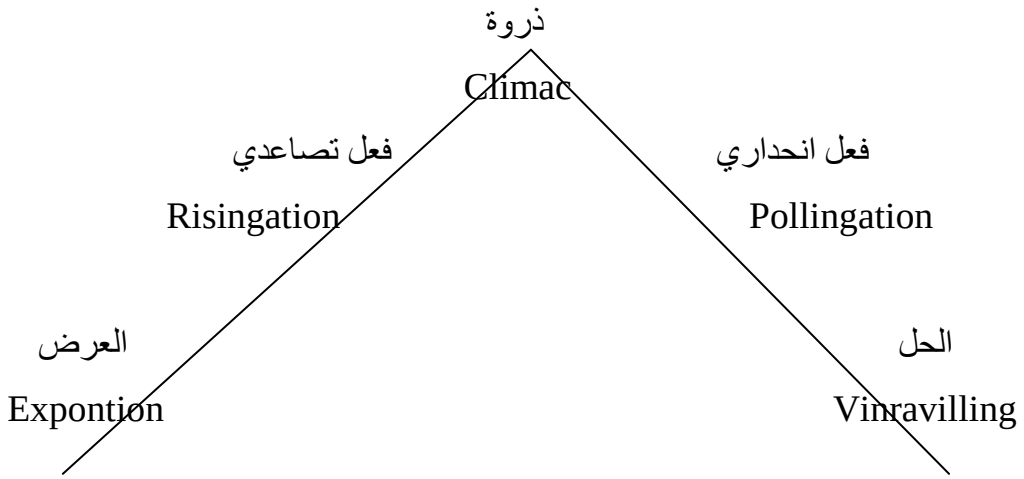
فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي عمد إلى التركيز عليه و عزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني و الأفكار و التي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع.

د) الصراع:

حتى يصل العمل المسرحي إلى قلوب الناس و عقولهم بسهولة و يسر و يحقق الغاية التي يرجوها لا بد أن يتوفر على عنصر جوهري يمثل روح هذا العمل و قلبه النابض و العمود الفقري الذي عله بناؤه ألا و هو عنصر الصراع الدرامي الذي تقوم الشخصيات بتحمل عبئه من خلال مواقف و أحداث يتجلى فيها طرفا الصراع يتصارعان حيث يدفع بالعمل الدرامي إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة و التي " ينظر إليها على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها فعل انحداري يؤدي إلى حل العقدة"[1]

يمكن تشريح جسد الصراع الدرامي في العمل المسرحي كالآتي:

[1]- محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية و النطق و التطبيق دار القومية للطباعة و النشر، 1996 ،ص 169.



و أقرب تشبيه للصراع بين شخصيات العمل المسرحي هو المباراة التي ينشد فيها الفريقين المنافسة و الفوز و الجماهير تقبل عليها متحيزة لأحد الفريقين و لو تصورنا مباراة لا روح فيها للمنافسة و الصراع الذي يدفع بالمتفرجين إلى التحيز لفريق دون آخر و يمكن كذلك أن نشبه الصراع " بالنغمات المتبلبلة في الموسيقى فلو لا تفاوت إيقاع النغمات لكانت الموسيقى نشازا تمله الآذان "[1]

و على العموم فرغم تعدد و التعريفات التي أعطيت للصراع إلا أنها اتفقت على أنه مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي.

و يمكن تقسيم الصراع إلى قسمين:

داخلي - خارجي

1 -الصراع الداخلي:

و يجري بين البطل نفسه كالصراع بين الحب و الواجب و الخير و الشر و ينتظر من المسرحية تقديم حوار يجعلها تمثل الأشخاص في أزمتها و صراعها كما يقع في الحياة و غالبا ما يمثل الصراع عقدة المسرحية

2 -الصراع الخارجي:

و يجري بين البطل و قوى خارجة عن ذاته قد تكون غيبية كالقدر أو قوانين الطبيعة.

---

[1]- محمد عبد الرحيم عنبر: " المسرحية بين النظرية و التطبيق" ،ص 169.

هـ- الزمان و المكان:

" الزمان و المكان يشكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار الذي تجري فيه الأحداث و يحدد هذا الإطار في بداية كل فصل إذا كانت المسرحية تجري في أكثر من إطار زماني وتقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور و إضاءة إصافة إلى مناظر و مشاهد.

و قبل الحديث عن الزمان و المكان في المسرح تجدر الإشارة إلى الزمن و الخطاب و المكان و الخطاب ذلك أن تحديد الزمان و المكان يخضعان لشروط ترتبط بالمتكلم و بإحدثيتي الزمان و المكان الذي يصدر عنها الخطاب"[1]

و- زمان الخطاب:

أشار " بنفنست" إلى الزمن في إطار حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان إلى ثلاثة أقسام:

1 - الزمن الطبيعي للعالم:

لا و هو زمن استمراري و منتظم بالخطية و النهاية و هو مرتبط بمدى إحساس الإنسان و إدراكه له، و يختلف إدراكه من إنسان لآخر و من محيط اجتماعي و طبيعي لآخر.

2 - الزمن التاريخي:

و يرتبط مباشرة بحياة الإنسان باعتبارها مجموعة متتابعة من الأحداث منذ الولادة حتى الوفاة، إذ يمكن للإنسان أن يجول بفكرة في اتجاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضي إلى الحاضر و العكس عن طريق الذاكرة، و يشير " بنفنست" إلى أن الأحداث ليست هي الزمن، إنما هي متضمنة فيه.

3 - الزمن اللغوي : (زمن الخطاب):

أطلق " بنفنست" على هذا النوع من الزمن مصطلح زمن الحديث " و يتمحور في الحاضر الذي مرجعيته ، أما الأزمنة الأخرى من ماض و مستقبل فإن تحديدها يتم من خلال علاقتهما بالحاضر

كلما استعمل فيها المتكلم الضيغة النحوية الدالة على الحاضر أي جعل الحدث متزامنا لحال الخطاب"[2]

---

[1]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف،ط2، 2003،ص 20.

[2]- عمر بلخير : " الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية" ص 81.

و من هنا و من خلال الإشارة إلى زمن الخطاب يمكننا الحديث عن المسرح و الزمان ، فما مدى طبيعة العلاقة بينهما

ي- المسرح و الزمان:

إن دراسة الزمن في المسرح تبدو عسيرة نظرا لكون المسرح ثنائي الشكل (النص/العرض) أي أن إدراك الزمن يختلف من شكل لآخر و كذا ارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداث قد يكون لها وجود في الواقع و التاريخ.

و بالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي زمن الخيال (زمن أحداث القصة) وزمن العرض ، وكل منهما يؤثر في الآخر و إن كان زمن العرض هو الأقدر على تطويع الزمن حسب قوانينه الخاصة[1].

س- مكان الخطاب:

مع أن المكان يشكل حالة من الثبات، إلا أن دلالته تكتسب من ارتباطه بحركة الكائنات التي تتواجد فيه من ناحية و طبيعة النظرة البشرية المتأملة و الفاحصة له في ثبات و فيما يدور فيه و به من فعل أو أحداث في الطبيعة أو في الدراما.

و تتضافر دلالة المكان مع دلالة الزمان لخلق قاعدة طبيعية أو مناخا طبيعيا مهيأ لحدوث الفعل الدرامي و تأكيد دلالته.

و من هذه الإشارة إلى مكان الخطاب يمكننا الحديث عن المسرح و المكان فما هي العلاقة بين المسرح و المكان

ع- المسرح و المكان:

إن عنصر المكان يكون واضحا في العرض المسرحي أكثر في النص، إذ أنه لا يوجد لعرض مسرحي دون ديكور يوحي لنا بالمكان الذي تجري فيه الأحداث.

و يتميز المكان المسرحي في النص أو في العرض بأنه أول شيء نتلقاه من خلال العلامات الدالة عليه كما أنه أول شيء نقرؤه في النص المسرحي من خلال الدلالات الموحية على عنصر المكان، ذلك أن النص شبكة من العلامات اللغوية و من العلاقات المرجعية التي تشير إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا المكان[2].

---

[1]- جلال زياد، مدخل إلى السمياء في المسرح، وزارة الثقافة ،ط1،1992 ، عمان ،ص 76.

[2]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي،ص 90.

أم إدراك المكان في المسرح فيتم بالملاحظات المسرحية التي يصونها المؤلف و تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية.

ق- اللغة في الخطاب المسرحي:

سواء آمنا أو لم نؤمن بأن المسرحية تكتب أصلا لتمثل و تلقى و أن المسرحية لا تظهر على حقيقتها و لا يمكن ميلادها إلا حين تجسد على الخشبة، فإننا مؤمنون بصدق أن أول خطوة في ذلك كله هي النص على حد قول الدكتور " سمير سرحان"[1]

ذلك أن المسرحية أينما تنقلت، و حينما حلت و كيفما خرجت للناس و مهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف و يبتغيه، و يود إيصاله، و على اللغة التي يبدعها لإيصال هذا الفكر و على تصويره للمواقف و الشخصيات في الفعل الدرامي.

فالمسرحية قبل أن تنجز على الخشبة إنما تكون فكرة في ذهن كاتبها ثم تظهر للوجود في أحضان اللغة من هنا تظهر أهمية اللغة في النص المسرحي و لعل حديثنا هذا يدفع بنا إلى إثارة قضية العامية و الفصحى في النص المسرحي و هي من أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا و أسالت حبرا كبيرا فهناك من دعا إلى الالتزام بفصاحة اللغة العربية بما تمتاز به من ثراء و تنوع يقول" نجيب محفوظ:" فاللغة العامية حركة رجعية تقدمية فاللغة العامية انحصار و تضيق و انطواء على ذات لا يناسب العصر الحديث الذي يتبرع للتوسع و التكتل و الانتشار الإنساني "[2]

و الفحص كما يقول " غنيمي هلال" " أكثر تنوعا و أعمق فكرا و أدق للمشاعر لذا يجب أن نرفع الجمهور إليها لا أن تنزل به إلى دركات العامية المحدودة في مفرداتها"[3]

و هناك فريق آخر دعا الالتزام بالعامية، وحجة هؤلاء التبسيط لافهام العامة لأنها أي اللغة العامية أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة الفصحى

و هناك بعض مسرحينا يترجمون أعمالا إلى بعض اللهجات التي لا يفهمها إلا القليل و يرفضون العربية حتى و لو كانت سهلة و بيعدة عن البلاغة بدعوى أنها لغة النخبة.

---

[1]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة،مصر،03

[2]- يوسف شاروني، دراسات أدبية مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر،ص 168.

[3]- غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، لبنان،1975،ص 673.

كما لا يخفى على أحد أن كل المسرحيات التي ارتبطت بالخشبة فقط مهملة اللغة و جماليتها و إيقاعها قد ماتت و اندثرت، يقول " روجرمبسفيلد" :" و المسرحية بدون الايقاع و الاتزان قيمته بأن تموت "[1]

إن معظم التمثيليات التي يراد أن يكتب لها الخلود بحيث تنقل إلى أيدي أحفادها هي التمثيليات التي يجب ألا تنجح فوق الخشبة فحسب بل يجب أن تنجح كذلك فوق المكتبات و من هنا كان من الأصح استعمال اللغة الفصحى ليس في الرواية و القصة فقط بل في المسرحية كذلك إذ أن اللغة اليومية .... لا تلح أداة للتعبير لا في القصة و لا في المسرحية و لا في السرد و لا في الحوار، و إنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة."[2]

و نستخلص من هذا كله أن اللغة اليومية لا تصلح أداة للتعبير و إنما الفصحى هي الوحيدة القادرة على هذه المهمة و لكن يجب أن تبسط و أن ينزل بها المؤلف إلى مستوى الجماهير قاطبة و الواجب اليوم على أدبائنا أن يهتموا بالنص المسرحي فيبدعون فيه كما أبدعوا في الرواية و القصة و الشعر فتقف مع الشعوب الأخرى و العالمية أيضا موقف الند للند بنصوص تسمو بلغتها و أسلوبها و أفكارها و تخلد لخلود " هاملت عطيل " " أهل الكهف" و " مصرع كليوباترا"

و من خلال هذا كله نستخلص أن المسرحية تتكون عادة من 6 عناصر و هي العناصر نفسها التي وردها أرسطو في حديثه عن المأساة:

1 ـ الحبكة أو عقدة القصة 2 ـ الشخصيات 3 ـ الفكرة 4 ـ الحوار 5 ـ الموسيقى 6 ـ المشهد

* تتمثل الحبكة أو عقدة القصة و تتكون من سلسلة من الأحداث تتطور في المسرحيات التقليدية حسب نهج مألوف و الحبكة أهم عناصر المسرحية و المادة الأساسية التي تعتمد عليها الحبكة هي الشخصيات التي تتطور الأحداث من خلال حوارها، وسلوكها و كل مسرحية مهما كانت فكاهية تنطوي على فكرة توحي بها الكلمات التي تتفوه بها الشخصيات و تشمل الفكرة على المعنى الإجمالي للمسرحية الذي يسمى أحيانا الفكرة الرئيسية أو الموضوع و يتم التعبير عن الأحداث و الشخصيات و الفكر من خلال الحوار و العنصر الخامس من المسرحية هو الموسيقى التي إما تكون على شكل موسيقى تصاحب العرض أو تنتبع من إيقاع أصوات الشخصيات و هي تتحدث

---

[1]- روجرمبسفيلد فن الكاتب الكاتب المسرحي خشبة النهضة، مصر، أكتوبر 1964،ص 225.

[2]- محمد مصايف، فصول في النقد الأديب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،ط2 ، الجزائر،1981.

* الموسيقى العربية الشاملة ،2007

إما العنصر الأخير فهو المشهد و يعني الجوانب المرئية من المسرحية و حركات الشخصيات و ملابسها و الإضاءة و غيرها.....

ثالثا: نشأة المسرحية:

أ- عند الغرب:

يعود الفضل لنشوء المسرحية إلى الأدب الغربي " و ترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي كما رصدها مؤرخو المسرح، إلى القرن الخامس قبل الميلاد " [1] وذلك ضمن المسرحيات الاغريقية ونستطيع ان نقوم بتقسيم نشأة هذاالفن إلى مراحل وهي أربعة :

- المرحلة الأولى :

فهي الفترة المبكرة من تاريخ نشأته في الأدب اليوناني القديم فترة القرن السادس قبل الميلاد والذي ازدهرت فيه الحياة والفنون في اليونان ازدهارا عظيما لم تعرفه البشرية من قبل، وقد كان من بين ثمراته هذا الفن المسرحي بنوعيه التراجيدي و الكوميدي على نحو ما يعرفهما هذا الأدب في نماذجه الجيدة و على أيدي شعرائه الكثيرين "[2] ولقد أخذ نشوء الفن التمثيلي المسرحي صيغة دينية خالصة" و كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة المظاهر الطبيعية فقدسوها و تملقوها بالقرابين و العبادة "[3]

و قد كانوا يعبدون " ديونيزوس" إلاه النماء و الخصب (العنب و الخمر) و مختلف الأساطير التي لها علاقة بحياته و موته و هذا الموت يتمثل في ذبول الكرم و جفافه أما عن حياته فيكون في عودته إلى الإخضرار في أيام الربيع.

و يمكن أن نجد لنشأة المسرح اليوناني إتجاهين : الإتجاه الأول و يتمثل في عدم إنفصال المسرح عن الدين و ظل لصيقا به يحتكره رجال الدين في المعابد و في الممارسات التي أطلقوا عليها " شعائر الأسرار"

و قد تأثرو في هذا الاتجاه بالمسرح المصري الفرعوني و قد ذكر " هيردوت" : " أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة و إن لم يتطور عندهم و يخرج عن نطاق الديني، وهناك سمات

---

[1]- محمود حامد شوكت:" المسرحية في شعر شوقي،ص 5.

[2]- إبراهيم عبد الرحمن :" أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق " ،ص 143.

[3]- إلهام بوقرن: " جدلية الإنسان و الزمان في مسرحية أهل الكهف" ، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس، المركز الجامعي بميلة،2010- 2011،ص38.

متشابهة بينهما "[1] و قد كان حكرا على خدمة المعابد دون النظر إلى المحيط الخارجي الذي يعيش فيه الناس مع مصارعة القضايا و المشكلات. أما بالنسبة للإتجاه الثاني فهو المسرح الأدبي " و هو هذا الفن التمثيلي الذي كان يمارسه أصحابه بعيدا عن رسالة هذه المعابد، و خارج أسوارها، و نفضل فيه الدين بمفهومه التقريري عن المسرح وانفصالا واضحا جعل لهذا الفن رسالة إنسانية عظيمة"[2] و قد قام هذا الاتجاه إلى حد ما بإبعاد الفن المسرحي عن الجانب الديني فالناس صارو يخلطون بين ما يعيشونه في حياتهم اليومية و الدين من جهة أخرى.

إن الدين لدى الإغريق لم تكن مهمته وضع سنن و قوانين تتبع من قبل الأفراد و لكن كانت غايته السامية إقامة الطقوس و الاحتفالات و هذا الذي أدى إلى خلط حياة الفرد التي يحياها مع ما تحياه الآلهة فامتزج معها في العديد من الصفات التي أيقن الشعور بالقدرة على الإبداع و الابتكار كالإبداع في الطقوس الدينية المسرحية.

إن المسرحية اليونانية في أصلها ذات نشأة غنائية خالصة تعتمد على العديد من الأشخاص أي جماعة النشأة، و يعود تاريخ نشأتها إلى الحفلين الدينين لتمجيد " ديونيزوس" نسبة إلى " ديونيزوسليناليوس lenaeaفأولهما كان يقام في أوائل الشتاء و يعرف بعيد " الليناليا و يكون بعد قطف Dionysoslenaeus العنب و تحويلها إلى خمور، و ثاني عيد يكون في أواخر الربيع يعرف ب " الديونيزيا" نسبة إلى " ديونيزوساليوذيريوس" و يكون ذلك بعد جفاف الكروم و تجهم الطبيعة.

فهذين العيدين و ما يحويانه من احتفالات دينية ساهما في توليد الملهاة و المأساة.

فالملهاة وليدة عيد الليناليا "و يغلب عليه المرح و تنشد فيه الاناشيد الدينية ،و تعقد حلقات الرقص و تنطلق فيه الأغاني "[3]و المأساة وليدة عيد "الديونيزيا".

فالمسرحية اليونانية تعود نشأتها الأصلية إلى الغناء و الرقص ،الذي كان يقوم به مجموعة من القدة الذين صاروا فيما بعد يؤدون الأناشيدبأنفسهم بعيدا عن المجموعة ،و قد تخلوا عن إلقائها بل صاروا يقومون بتمثيلها في مسرحيات تعتمد على أساس و قوانين توجهها.

- إن الرومان لم يسعوا جاهدين إلى التطوير ،و الإضافةإلى فنالتمثيلو لم يصنعوا لأنفسهم عتادا ،و تراثا يخلد اسمهم الا في تناولهم بجانب واحد من جوانب الفن التمثيلي و هو الكوميديا على

---

[1]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها"،ص11.

[2]- إبراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين، النظرية و التطبيق" ،ص 144.

[3]- مذكرة تخرج"جدلية الإنسان و الزمان في مسرحية اهل الكهف"ص38.

حساب الترادجيا حتى كادت تنعدم ،و بظهور المسيحية في القرون الوسطى ضاع التراث اليوناني و الروماني و انتشارها في العالم الغربي عاود وضع المسرح في حضن الدين ،و هو الدين المسيحي "فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح و ماساة حلبة و حياة القديسين و كرامتهم ،و أسسالأخلاق الدينية ، و كانت تمثل في ساحات الكنائس ،و لكنها لم ترتفع إلى المستوى الإنساني الفني الذي بلغته عند اليونان القدماء[1]

المرحلة الثانية:

في هذه الفترة و هي في القرن السابع عشر استعداد الفن المسرحي أنفاسه بظهور المسرح الكلاسيكيو ذلك في فرنسا بالتحديد .في هذه الفترة تأثرت "التراجيديا" الكلاسيكية بالأصول الفنية القديمة التي ركز ارسطو على تناولها ضمن دراسته لفن المسرحية و بما ان الكلاسيكيين قد تعلقوا بالتراث اليوناني و الروماني فقد سعوا جاهدين من اجل تطويره ،فقد بنو المسرحية لديهم على اساس الفكر الفلسفي بمحاكاتهم للإغريق و الرومان وقد عملوا على تجريده من الوثنية ،و بهذا تكون الآلهة قد تنحت جانبا لم تعد لها يدا في تحريك احداث المسرحية و تحديد وظيفة و ما يؤول اليه الابطال ،كما استطاعوا الفرار من قيود المسيحية و سلكهم لاتجاه انساني خالص.

و هذا يبرر لنا بان "مصير الإنسان و سلوكه في الأدب الكلاسيكي لم تعد تصنعها قوى خارجية عن ذاتها ، مثل قوى الالهة الوثنية ،او إرادة الديانة السماوية المسيحية و لكنهما تابعان من ذات الانسان و طبيعته البشرية [2]

و بهذا فإن المسرح الكلاسيكي قد سلك اتجاها تقليديا و اعتمد على المحاكاة العمياء و ذلك من خلال جعل القصائد الشعرية المادة الخام للمسرحية و لكنه سلك طريق التطور مع الشاعر الباريسي " هاردي " الذي كان يرى بأن " الحدث المنتعش بالحياة و الحركة يزيد من إهتمام الجمهور بالمسرحية"[3] كما أن " بذلك استطاع أن ينفث الحياة في المسرح الحديث الممل... و أن يخرجه من حال الظلمة و الاحتقار التي أوقعته فيها الطبقات الأرستقراطية"[4]

و هو بهذا يكون قد عمل على تجيب الشعراء على الابداع و الخلق و التطوير في القصائد الشعرية التي يقوم بتجسيدها ممثلين على خشبة المسرح. و لكن طغيان العقل على هذه الأعمال

---

[1]- ابراهيم عبد الرحمان "أدبيات المقارن بين النظرية و التطبيق ص15.

[2]- إبراهيم عبد الرحمن: " أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق"،ص 153.

[3]- المرجع نفسه،ص153.

[4]- المرجع نفسه،ص 153.

المسرحية و ضيق الخيال لدى القارئ أو المشاهد جعل أرسطو يعمل من أجل بعث قواعده المتعلقة بالوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع) على يد كل من ميريه و كورني.

" التي تعد من أجمل مؤلفاته و قد قام فيها بالخروجlecid" و قد قام كورني في مسرحيته" السيد عن قواعد المسرح اليوناني و قد شنو عليه ثورة و ذلك لأنه تخلى عن الوحدات الثلاثة.

و قد تعرضت مرة أخرى لدراسة من قبل " المجمع اللغوي الفرنسي" و عاودت البروز تحت اسم جديد و هو " رأي الأكاديما في مسرحية السيد و هذه المسرحية تعتبر من أبرز أعمال كورني وقد سموها مآسيه الخمسة إلى جانب كل من هوراس، و سنا و كذلك بليكت إلى جانب نيكوميد و من خلالها قام بتحديد الأصول التي يعتمد عليها المذهب الكلاسيكي و بالذات في فرنسا.

و قد واصلت هذه الأصول تطورها بعد"كورني" على يد كل من بسكال و بوالو، ومولبير،وراسين، ولاقونتين و آخرون.

المرحلة الثالثة:

ففي هذه المرحلة ظهرت الرومانسية فقاموا أصحاب هذا الاتجاه بمهاجمة المسرح الكلاسيكي و ذلك في عصر" فيكتور هوجو " من خلال عمله المعنون بـ " كروموبل" و قد دعا بهذا العمل إلى التخلي عن القيود الفنية القديمة (كلاسيكية) و عدم الإصرار على التمسك بها.فالاتجاه الرومانسي كان بمثابة ثورة على الكلاسيكية، وفيما يخص المسرحية فقد تجلت الثورة في " الدعوة إلى الخروج على الوحدات الثلاث. و على مبدأ أفضل الأنواع و ذلك على أساس أن المسرح ليس محاكاة للحياة و لا مرآة صماء لها و لكنه خلق جديد للحياة و تأليف بين عناصرها المتباعدة التي يلملم و يخلق بينها صلة تربط بين إتجاهاتها المتناقضة"[1].

فالوحدة هنا هي التي تتعلق بالموضوعات الثانوية و الأصلية، فالصلة التي تجمع بينهما قولية فالموضوعات الثانوية ولا يستهان بها لأنها هي التي تعمل على لم شمل الأفكار فتجعلها متناسقة و متعلقة بعضها ببعض.

إن الطبيعة البشرية في نظر أصحاب المذهب الرومانسي معتمدة على شيئين هما: الفردية فالمسرح عندهم يتفسر و مراجعة المشكلات الانسانية بوصفها مشكلات لها علاقة بالذوات الفردية فكل شخص أسبابه و ظروفه الخاصة، فقد إنقلبت الموازين لديهم و صارت شخصيات المسرحية متنوعة ليست حكرا على طبقة معينة أو ذو مكانة مرموقة كالملوك و الفرسان و الآلهة و غيرهم.

---

[1]- إبراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين النظرة و التطبيق"،ص 159.

كما نجد المسرحية الرومانسية قد غاصت في عمق الواقع كما كانت تقوم الذوات الفردية بتمثيله و كذلك كانت تعتمد على التنوع.

المرحلة الرابعة:

وهذه المرحلة بدأت بعد سقوط جدار الرومانسية و بداية زحفها إلى الخلف و ما جاء بعد سقوطها لا يزال ساري المفعول حتى يومنا هذا فقد شهدت الأعمال المسرحية تطورات كثيرة و متنوعة و قد اعتمدت على تجسيد الواقع المعاش كما لم يهملوا المادة التاريخية، و الأرسطورية و لكن وظفت بطريقة مغايرة لما كانت تستعمل من قبل لدى الكلاسيكيين.

و هذا السبب دفع بالكثير إلى معاودة النظر في الأعمال المسرحية الأسطورية القديمة و تأليفها بنظرة حديثة مواكبة لروح العصر.

" يعد المسرحي اليوناني " أسخيلوس" أب الفن التمثيلي و من مسرحياته " أغمانون" و قد جعل أبطال المسرح اثنين"[1]

كما يعد أيضا (أول) واضع أول مسرحية شعرية و هي " الضارعات" حوالي 490ق.م أربعمائة و تسعون، و كان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ثم ظهر " سوفوكليس" الشاعر الذي أدخل ممثلا ثالثا إلى المسرحية " و قوى جانب التمثيل على جانب الغناء و قد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، و أتاح فرصا أكبر للتباين بين الأشخاص، و سمح بألوان متنوعة من الحوادثوفوق كل شيء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحي"[2]، وكان أول من استخدم أو بالأصح أول من مثل هو " تسبس" في سنة 535 ق.م خمسمائة و ثلاث و خمسونو يعد " أسخيلوس" و "سوفوكليس" و "يوريبيدس" أعظم رواد التراجيديا الإغريقية كما يعد " أرستوفاتيس" رائد الكوميديا الإغريقية و كان يسمى " أسخيلوس"[3] و "سوفوكليس"[4] و " يوريبيدس"[5] شيوخ أثينا الثلاث و كان يحضر المسرحية عند اليونان حوالي 1500 من المتفرجين.

---

[1]-محمد بوزواوي: " قاموس مصطلحات الأدب" مؤسسة الإخوة مدني 2003،ص 246-247.

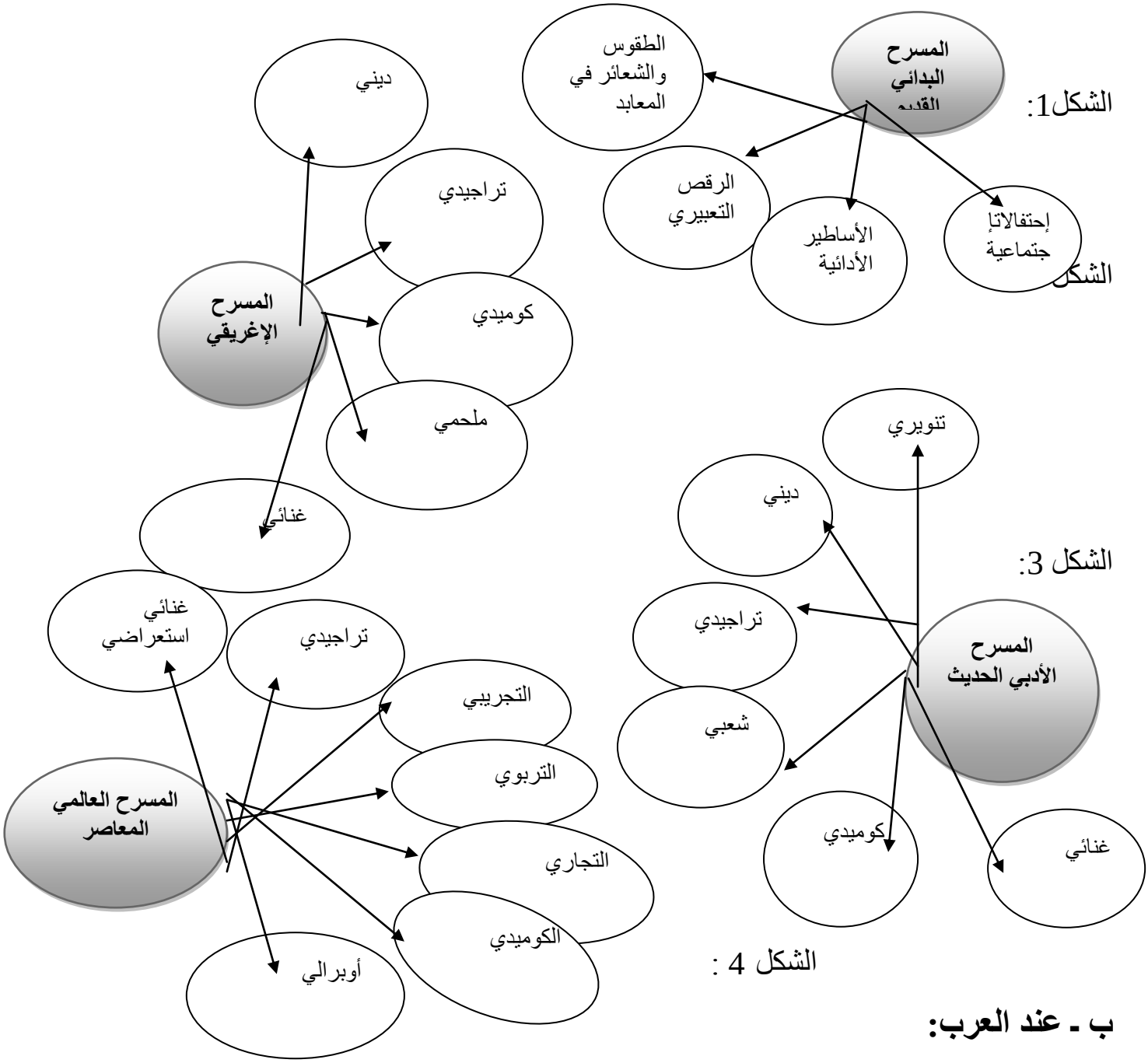
[2]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها تاريخها و أصولها" ص6.

[3]- أسخيلوس، (525 -456 ق.م) شاعر يوناني

[4]- سوفوكليس ، (495 -450) شاعر يوناني

[5]- يوريبيدس، (480 - 457 ق.م) و لد في سلامين و توفي في مكدونيا ثالث من ذكره التاريخ في عظام الشعراء اليونان

و من خلال هذا نجد أن اليونان أول من اهتم بالمسرح و ذلك من خلال وضعه لأنظمة خاصة به و بفضلهم استطاع العالم أن يتعرف على هذا الفن و يقوموا بالإبداع فيه و العمل على تطويره و حفظ مكانته بين الآداب.



الشكل1:

الشكل

الشكل 3:

الشكل 4 :

ب ـ عند العرب:

فعندما نطوي صفحة المسرح العالمي لنلج في المسرح العربي و سنبدأها بالبحث عن أسباب غياب هذا الفن عن الساحة الأدبية لفترة زمنية طويلة حتى يظهر في العصر الحديث أي بعد أن اكتملت أصوله و معالمه لدى الغرب لهذا يتبادر إلى أذهاننا طرح سؤال : لماذا تأخر ظهور المسرحية في العالم العربي إلى العصر الحديث؟

يعتبر الفن المسرحي نوع من أنواع الآداب المختلفة و تأخر ظهوره لدى أمة لا يعني تأخرها الأدبي لأنه يمكن أن تكون ملمة بجميع فنون الآداب الأخرى على غرار الفن المسرحي و قد تحدث في هذا الموضوع العديد من النقاد و المؤلفين على رأسهم الأستاذ توفيق الحكيم حيث قال:"

يزعمون أن الإسلام هو الذي حال دون اقتباس هذا الفن الوثني (يعني فن التمثيل اليوناني القديم" [1]، ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني و إحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره..... ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء و الزخرفة و النحت و التمثيل و الرسم و الموسيقى و أثر و فيها إلا أنهم لم ينهجوا نهجا أدبيا جديدا في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم فما زال الإسلام ملأ هذه النزعة الإسلامية، العامة، و الاتجاهات الأدبية على الآداب الإسلامية في أنحاء الإمبراطورية العربية و تعدى تأثيرها إلى الآداب الشعبية"[2]

و لكن توفيق الحكيم لم يؤيد هذا الرأي و رأى بأن " الاسلام لم يكن قط عسيرا على فن من الفنون، فقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار التي أنتجها الوثنيون، فهذا كتاب " كليلة و دمنة" الذي نقله ابن المقفع عن اللغة الفهولية و هذا كتاب " الشاهنامة" للفردوسي الذي نقله " لبنداري" عن الفرس في عهدهم الوثني، كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات أبي نواس، و لا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء و لا دون براعة التصوير في "الميناتور" الفارسي كما أنه لم يحل دون نقل المؤلفات اليونانية التي فيها ذكر التقاليد وثنية"[3]

إذن فالوثيقة ليست هي السبب في عرقلة سير و ظهور هذا الفن في الوطن العربي و ربما السبب إلى صعوبة المادة الشعرية التي واجهت صعوبة في فهمها لدى أفراد المجتمعات التي نشأ لديهم هذا الفن و هذا ما قاله الناقد فرنسيسك ساري للنظارة" أنصح للنظارة و لاسيما النساء منهم أن يفتحوا كتابا أو معجما في الميثيولوجيا الإغريقية يطالعون فيه قبل مشاهدة تمثيل الرواية" [4] و ما بلك بالعربي الذي يعد بعيدا كل البعد ثقافتهم فيحتم عليه العودة و الرجوع إلى معرفة الأساطير و محاولة فهمها بحكم أنها المكون الأساسي للمادة الشعرية.

و هذا لا يمنع من عدم نقل آثار فن المسرحية و قد وجد نقل و ترجمة كتاب" الجمهورية" لأفلطون رغم صعوبة أفكاره و احتوائه على أفكار تتنافى و الفكر الإسلامي و لعل السبب هو في عدم إعداد التراجيديا الإغريقية لكي تقرأ بل لتمثل على خشبة المسرح" .

---

[1]- ابراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق"،مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لنشر ،ط 1، 2000،ص 163.

[2]- محمود حامد شوكت:" المسرحية في شعر شوقي"،ص 18.

[3]- ابراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق"،ص 163.

[4]- المرجع نفسه،ص163.

فلم يكن يكتب مسرحية للقراءة بل كان الهدف الأول للمؤلف أن يرى أحداثه ، و شخصياته و حواره و بناءه الفني و قد استحال إلى مشاهد مجسمة حية أمام الآلاف من الجمهور" [1] فتخلى المؤلف على مجموعة من النقاط أثناء كتابته للمسرحية باعتبار أنها ستجسد على خشبة المسرح، و تدرك من طرف القارئ بالعين جعل المترجم العربي يقع في مطلبات و يواجه صعوبات في نقل الآثار الإغريقية إلى العربية.

كما يرى توفيق أن السبب هو في فخر و اعتزاز العرب و تمسكهم بالفن الشعري و الذي كانوا ينظرون إليه بأنه الإرث العربي الذي في الدولة الأموية و ما بعدها ظلوا يعتبرون شعر البداوة و الصحراء مثلهم الأعلى الذي يتحدى، وينظرون إلى الشعر الجاهلي نظرتهم إلى النموذج الأكمل الذي يتبع ....، فهم قد أحسوا فقرهم في العمارة و لم يحسوا فقرهم في الشعر و عندما أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم و ينهلوا ذهبوا كل مذهب و نظرو في كل فن من الفنون إلا في الشعر الذي اعتقدوا أنهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم و هكذا رأوا أنفسهم أما دائرة مفرغة تدور بأسباب تحول كلها دون اقتراب العرب من التمثيل"[2]

كما رأى عز الدين اسماعيل بأن" العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل و يعنيها العام في صورته المتجاوزة لكل تحديد و تصنيف"[3] فالشاعر يعيش المأساة كغيره من الأفراد و لكن لا تكتمل لديه لأنه لا يستطيع فهمها فيعبر غنها بطريقته، كما نجد في تراثنا العربي العديد من القصص.

و الواقع كانت تصلح لكي تنتج قالب مسرحي و لكنها لم تجد من يصنعها و يصوغها فمثلا نجد قصة عبد المطلب و افتدائه بإبنه عبد الله كانت تصلح لأن تجسد في عمل مسرحي تراجيدي .

و نجد كذلك عز الدين اسماعيل قد فسر تأخر ظهور الفن المسرحي في الوطن العربي إلى فقدان الحس المأسوي" لدى الشعراء الجاهلية و لكن هذا لا ينطبق على شعراء العصر العباسي بحكم تعدد الثقافات و الآداب بسب اختلاط الجنس البشري بالعديد من الأجناس البشرية و فد خاض في هذا المجال العديد من الدارسين على رأسهم المستشرق " رينان" الذي أعطى لهذه الظاهرة أهمية بالغة خلال بحثه في الجنس البشري.

---

[1]- عبد القادر قط :" من فنون الأدب المسرحية"،ص6.

[2]- ابراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق"،ص 165.

[3]- المرجع نفسه،ص165.

لهذا فالنهضة المسرحية في الوطن العربي قد جاءت من خلال الاحتكاك بالآداب الأوروبية الراقية . فبعد حديثنا عن أسباب تأخر ظهور الفن المسرحي سنقوم لتقديم لمحة موجزة عن تاريخ المسرح العربي و سنبدأ بحديثنا عن بوادر نشأتها منذ عهد الفراعنة" فقد أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من إيزيس عن أوزوريس بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهدا أو نصا و ظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كونتز) في سنة 1922م و (كورت) عام 1928 م و (سليم حسن)سنة 1937 فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفها كورت، و تدور حوادثها حول إيزيس و أوزوريس و ابنهما (حورس) و عدوهم (ست) إله الظلام"[1].

وقد بقيت القصة سارية المفعول حتى القرن الخامس أي في زمن هريرودوت و لم يكن أي شخص باستطاعته التمثيل بل كانت حكرا على رجال الدين فقط، و قد أخذت المسرحية الفرعونية أشكالا و أفكار متعددة و استطاع المسرح المصري في هذه الفترة أن يقفزمن جدار المعبد ليتفاعل و يتماشى مع الشعب و يسلبه و لكنها لم تدم طويلاو قد "ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشف عن بعض نواحيها الحفائز الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي و أوائل القرن الحالي، و ترجمت أوراق البردي في متاحف برلين و لندن و القاهرة و ضحت لنا نواحي هذا الأدب العامة على أن الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد"[2]

هذا من جانب حديثنا عن ظواهر المسرحية خاصة لدى الفراعنة القدامى أما بالنسبة للعصور الوسطى التي توجت بمجيئ الإسلام وقد عثر على ظواهر مسرحية تثبت وجودها و قد ذكرها السيد توفيق البكري " فوجد عند العجم بعد الاإسلام ما يشبه المسرح إذ احتفل الشيعة من أنصال "علي بن أبي طال" في يوم عاشوراء في كل عام بذكرى مقتله و ألفوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة و تستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيه" [3] و كانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام و اتشجت بالسواد و يقوم شيخ يثير شجون الناس بذكره ما لاقاه الحسين و آله في نغم حزين يهيج العواطف و يسدر الدموع و يطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحتفظ للاستشفاء، و ينتهي

---

[1]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها،ص 11.

[2]- محمود حامد شوكت :" المسرحية في شعر شوقي"،ص12.

[3]- المرجع نفسه،ص14.

التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة و هذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء و يظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا " بالسواد"[1]

كما نجد كذلك قصة الرجل الصوفي الذي كان في زمن المهدي و قد كان همه تهديب الأخلاق و الأمر بالمعروف و العمل من أجل جعل النفوس سوية، فهذه المظاهر المسرحية تتماثل و تتشابه مع المسرحيات التي كانت تقام في فرنسا و إنجليترا خلال العصور الحديثة و قد سيطرت النزعة الإسلامية على مختلف الآداب الإسلامية في جميع أقطار الإمبراطورية العربية و تمكنت النزعة الإسلامية من السيطرة و التأثير على الآداب الشعبية.

و نجد أن هناك ما يوحي بمعرفة المسلمين أيام الخلافة العباسية على أشكال مسرحية تمثل مرحلة البدايات التي مهدت الطريق لنشأة المسرحية في صورتها المكتملة فند ثلاثة فنون شعبية ظهرت في مصر في عهد المماليك و الأيوبيين أولها هو مسرح " خيال الظل" و ذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهات الطبقات الدنيا"[2]

لقد كان مسرح " خيال الظل" عبارة عن مجموعة من التمثيليات البدائية و كانوا يطلقون عليها اسم " البايات" و هذه التمثيليات كانت تعرض في خيام متنقلة مكونة من الخيش و قد كان شكل التمثيل " يجرى على ستار من الورق المقوى أو الجلد المضغوط فقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار و العرائس مكونة من أعظاء تتحرك بواسطة مفاصل و قد علقت تلك العرائس حسبما يشاء، وفقا لمقتضيات المشاهدون، و يرون الذي يلقبه صاحب الخيال القابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون و يرون الصور المتحركة التي تصاحبه و أحيانا كان صاحب " البابة و يلقي بمفرده الحوار كله بتلوين صوته و تقييم نغماته تبعا لتغير الشخصيات و أحيانا أخرى كان يستعين بمساعد له يلقي جانبا من الحوار"[3]

و قد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل و تشتمل على محاورات تدور حول حوادث القصص[4]

---

[1]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها"ص 12.
[2]- محمود حامد شوكت:" في شعر شوقي"،ص 10.
[3]- إبراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق"،ص 172.
[4]- عمر الدسوقي:" المسرحية في شعر شوقي"،ص 15.

و مسرح خيال الظل هو " مسرح متكامل فيه كل عناصر المسرح الحديث من قصة و حوار و ديكور و إضاءة و جمهور و تمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر"[1]

و هذا النوع من التمثيليات لم يكن مقتصرا على الرجال فقط بل النساء كذلك شاركن فيه و يتضح هذا من خلال" ما أنشده الصفدي في شرح لامية المعجم و النواحي في الحلبة للوجيه المناوي في لاعبه بخيال الظل:

إذا ماتغنت قلت شكوى صبابة * * * و إن رقصت قلنـــا حباب مدام

أرتنا خيال الظل و الستردونها * * * فأيدت خيال الشمس خلف غمام

و قد صار في هذا العصر اللعب بخيال معروفا و قد كان يقوم على الإضحاك و السخرية و الهزل و كان الخلفية المتوكل شديد الميول إلى مثل هذه الفنون فقد أدخل الألعاب و المسليات و الموسيقى و الرقص على البلاط و صارت قصورهم بيتا ثقافيا يجتمع فيه الأشخاص من كل البلدان الأجنبية كما يستفيد و يتسلى الخلفاء من خلال ما يقدمه المسافرين و قد سلك " مسرح خيال الظل " طريقا طويلا لاكتماله و نضجه الذي كان على يد الفنان "ابن دانيال الكحال (توفي سنة 8710)

و قد قال محمد كمال الدين في هذا الصدد" يرى بعض مؤرخي الحركة المسرحية * أن مصر عرفت التمثيل منذ عهد بعيد حين عرفت " خيال الظل" في منتصف القرق الثالث عشر ميلادي لأول مرة على يد محمد بن دانيال الكحال و حسن القشاش"[2].

و يعد " ابن دانيال الكحال" و هو أشهر من أبدع و ألف روايات " خيال الظل" و نتهج فيها نهجا جديدا، و لديه رواية تحت عنوان" طيف الخيال" و كان البطل في هذه الرواية الأمير " وصال" و تابعه طيف الخيال الأجذب القصير و فيها يحال تحليل الشخصيتين من حيث الضعف لدى الأولى و الشذوذ لدى الثانية كما تعرض لنواحي اجتماعية و تعد رواية " غريب و عجيب" من أشهر الروايات في هذا النوع من التمثيل و هي تدور حول وصف ثلاثين رجلا من الذين عاشوا في أسواق القاهرة و يقومون بوصف مهنهم بطريقة فكاهية ، وقد غاب" خيال الظل" عن الساحة في مصر بعد " ابن دانيال" و هذا لا يعني موت هذا الفن و ظلت هذه الفترة يتلبسها غموض إلى حين عثور " حسن القشاش" في القرن التاسع عشر على مخطوطين لمسرحية"خيال الظل" و كانت تمثل في الرقن السابع عشر و عمل هذا الفنان على الاسترادة في هذا الفن و إدخال عليه روحا جديدة تواكب الأوضاع و الواقع المعاش.

---

[1]- إلهام بوقرن"جدلية الإنسان و الزمان في مسرحية أهل الكهف"،ص42.

[2]- إلهام بوقرن:"جدلية الانسان و الزمان في مسرحية أهل الكهف" ص 42.

أما في تركيا و هو لا يختلف كثيرا عن " خيال الظل" باعتبار أنه قد تأثر به فالاختلاف بينهما يكمن في طريقة الاخراج و كون " خيال الظل" يعرض من وراء الستار أما " القرجوز" كانت تبرز من أعلى الشاشة و تقوم بحركاتها المصاحبة للحوار، و كانت وظيفة الستار في هذه الحالة هي مجرد إخفاء ما يجري وراءها حتى ليقرب فن خيال الظل في هذه الحالة مما كان يعرف بالفرجوز التركي"[1]

و قد سمي بهذا الاسم حسب إعتقادهم أنها مشتقة من اسم الوزير المصري"قرقوش" و هو من أشهر فرسان صلاح الدين الأيوبي ومستعملوها كتشويه لصورته و يرون حسب رأيهم أنها تدل على الظلم و الحمق (هناك) و هي تحريف لإسمه و هناك رأي آخر يقول بأن الكلمة ذات أصول تركية و تعني "العين السوداء" أما ثالث هذه الفنون الشعبية هو"صندوق الدنيا" وهو عبارة عن صندوق مصنوع من الخشب يحمله صاحبه و يطوف به في الشوارع و الأزقة و القرى و كان يحمل كذلك " الدكة التي يجلسون عليها لمشاهدة " القط بسبس" و " أبو الفوارس عنترة " و غيرهم " وتقوم فكرته على أساس عرض بعض الصور الملونة التي يقوم الأطفال بمتابعتها خلال فتحات زجاجية"[2]

كان من اليسير أن تتطور هذه الفنون الثلاث" خيال الظل" و " القرجوز" و "صندوق الدنيا" و تنموا و ينتقل " خيال الظل" إلى المسرح و كذلك تطوير الحوار إلى حركية و لكن الأوضاع في ذلك العصر لم تكن مناسبة فقد كان يسودها الضعف بسبب المماليك و الأتراك الذين كانوا يعملون على طمس المعالم و الدفع بها إلى الهاويةو هذا عن جدور المسرح العربي في العربي في العصور الوسطى و مهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفتها أروبا تدخل إلى البلاد العربية إللا بعد عصر النهضة و بعد إتصالها بالأدب الغربي إتصالا وثيقا تعد الناحية السياسية إلى الناحية الاجتماعية و الثقافية و كان ذلك عن طريق الاقتباس و الترجمة.

إن البداية الفعلية للمسرح العربي الحديث كانت في القرن التاسع عشر و بتحديد في عام 1847م و كان الفضل في تعرف العرب عللى فن المسرح لأول مرة لـ" مارون النقاش" اللبناني (ولد عام 1847م) و قد أتقن العديد من اللغات و بحكم حبه و تعلقه بوظيفة التجارة و تعلقه بها.

---

[1]- إبراهيم عبد الرحمن:" أدبيات الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق"ص 175.

[2]- ابراهيم عبد الرحمن: " أدبيات الادب المقارن بين النظرية و التطبيق "، ص177.

وقد تعرف وزار العديد من البلدان، فتعرف على مختلف العادات و تشبع بالعديد من الثقافات و قد زار بريطانيا في 1841م و التي كان لها الفضل في النهضة العربية للفن المسرحي" أن عرف مارون النقاش فيها المسرح و شاهد الأوبرات التي كانت تمثل على مسارح إيطاليا أنذاك فاستهواه كل ذلك و غدي روحه المتعطشة إلى المعرفة و أيقظ مواهبه المستشرفة إلى الفن الصحيح وقد كانت بلاده في أمس الحاجة إليه فقدم بذلك وسيلة فعالة للإصلاح الاجتماعي" [1]،" و لما عاد إلى بيروت اتخذ هواية أدبية و ألف فرقة من الشباب مثل معهم في بيته أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت"[2]

وقد قدم مارون النقاش في بيته أول مسرحياته و هي مسرحية " البخيل" في عام 1847م و قد قام من خلال هذا العام بتقديم خطبة تحدث فيها عن هذا الفن و أسباب تأخره لدى الشرقيين و هو غير متأكد من نجاحه . و قد قال:" وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، متحملا فداء عنكم امكان الملام مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين أصحاب الادراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة و الأذهان الفريدة الرائعة الذين هم عين المتنيزين بهذا العصر و تاج الألباء النجبا بهذا القطر و مبرزا لهم مسرحا أدبيا و ذهبا أفرنجيا مسبوكا عربيا"[3]

وقد كان مارون النقاش يرى بأن للمسرح رسالة اجتماعية تهذيبية وقد نجح في هذا العمل وبدأ ذكرها ينتشر بين الناس و في الصحف الأجنبية " على أنه إذا رحنا نصر على أن المسرح العربي قد ولد فقط في هذه الفترة ألف وثمانمائة و سبع و أربعون 1847م فلا بد في الوقت ذاته أن تلح إلحاحا شديدا على أن هذا قد كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي، مجرد إثبات إلى الوجود و محاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم"[4].

و في هذا الصدد لاحظ الرحالة الانجليز " ديفيد أركيوهارت" مدى حماس " مارون النقاش" لأن ينقل فن المسرح إلى لبنان كما رآه في أوروبا تماما"[5] فمسرح مارون النقاش كان مأخوذا عن

---

[1]- فؤاد المرعي:" في تاريخ الأدب الحديث" ص 82.

[2]- إلهام بوقرن:" جدلية الانسان و الزمان في مسرحية أهل الكهف"،ص45.

[3]- فؤاد مرعي:"في تاريخ الأدب الحديث"،ص83.

[4]- علي الراعي:" المسرح في الوطن العربي" المجلس الوطني للثقافة و الفنون،ط2، ص96.

[5]- المرجع نفسه،ص70.

الغربيين و لكنه سرعان ما تفطن إلى أن هذا الفن يجب أن يكون قريبا من نفسه فعمل على جعل رواياته أدبية ،و هو الذي قال بأن " دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد"[1]

و في السنة التالية قدم مسرحية ثانية و هي " أبو الحسن المغفل" أو " هارون الرشيد" و ما حمله على توظيف مأثور الشعب من قصص، و كذا توظيفه للشعر مرويا و مغنى هو أن المسرح الأدبي الذي كان مدخله إلى المسرح لم يكن كافيا لبقاء هذا الفن و لم يكن كافيا لاشباع الناس و شد أنظارهم، حيث يبدو أن جمهوره لم يكن كافيا لاشباع الناس وشد أنظارهم، حيث يبدو أن جمهوره لم يقدر ذلك الفن حق قدره، و لم يكن عنده استعداد لتفهمه، بل يؤثر الغناء و الفكاهة و بذلك انحرف " مارون النقاش" بفنه ليرضي جمهوره، فأكثر فيه من القطع الغنائية و الفكاهية" [2]، و كتب " مارون النقاش" أخر مسرحياته في سنة 1853م و هي مسرحية" الحسود السليط" و هي عبارة عن مسرحية عصرية اجتماعية. و إذا كان " مارون النقاش " يعد الرائد الأول لفن المسرح ، و قد اعتمد النص الأدبي كمدخل للمسرح ، فإن " أحمد أبو الخليل القباني"يعتبر الرائد الاثني لهذا الفن و قد التفت إلتفاتا أكبر إلى الغناء و الإنشاد و الرقص.

كما اعتمد على القصص الشعبية التي كان قصاصوا الملاهي يقصونها على روادهم، أما السير الشعبية فقد وظفها بقلة في مسرحياته و تاريخ التمثيل في سوريا بدأ مع " أحمد أبو الخليل القباني" فس سنة 1865 م و قد قدم أول مسرحياته في سنة ألف و ثمانمائة و خمس و ستون 1865م و هي " ناكر الجميل" و قد لافت في بدايتها النجاح حتى عام 1878م و لكنها لم تعمر كثيرا فسرعان ما غابت و اضمحلت لكون أن المجتمع كان ينظر إليها بأنها كانت تعمل على المساعدة في انحراف الشباب، وهذا السبب الذي جعله يعتزل في بيته و كذا الشتائم التي اهالت عليه و هذا حتى عام 1883م حتى سافر إلى مصر بعد تشجيع صديقه له الذي كان يعيش في مصر و استطاع القباني أن يسطع في سماء الفن المسرحي آنذاك و قد قدم مجموعة من المسرحيات منها " أنس الجليس" ناكر الجميل ، الكوكبان/ أسد الثرى، لباب الغرام، قوت الأرواح، عنترة، الأمير محمود نجل شاه العجم، و نفح الربي، وغيرها من المسرحيات و إذا كان في مسرح القباني الكثير من الأخطاء و العيوب، فإن هذه الأخيرة تغفرها عوامل كثيرة، يرجع أهم عامل فيها أن هذا الفن جديد علينا و لم نكن نعرفه من قبل.

---

[1]- المرجع نفسه،ص70.

[2]- أحمد شمس الدين الحجابي:" العرب و فن المسرح " المكتبة الثقافية عدد 325،ص 81.

أما الرائد الثالث للمسرح و الذي حمل اللواء بعد" القباني" هو شخصية من شخصيات مصر اللامعة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر و مطلع القرن العشرين و هو " يعقوب روفائيل صنوع" و قد جاء بحوالي خمس سنوات بعد " القباني" أما بدايته فقد كانت لما شارك في تمثيل مسرحيات فرقتين أوروبيتين، فرنسيةو (أ) إيطالية زارتا مصر عام 1970م فقد عملا على إنهاض همم و إلهام " يعقوب صنوع" في إنشاء المسرح ، ومما زاد في خبرته كذلك سفرته إلى إيطاليا و التي عبدت له الطريق نحو النجاح، وقد بدأ يعمل على صنع و إخراج عدد كبير من المسرحيات بلغ عددها إثنين و ثلاثون مسرحية تعمل جلها على تصوير الواقع الاجتماعي و كان يغلب عليها الضحك و تختلط بها الدموع لدى نجدها قريبة من الناس و هذا ما جعل محرر مجلة " ساتردايريفير" بتاريخ 1876 يقول :" إن ما هو جدير بالاعجاب حقا تقمصه ـ أي صنوعـ شخصية الفلاح المصري أثناء إندماجه في تمثيل دوره فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة و ضحكاته البريئة، إلى جانب عبراته الصامتة و هي تتساقط على خديه الضامرين.... و قد كان باستطاعة الرجل أن يجمع في شخصيته شعبا بأسره"[1]

و قد عمل " صنوع" على تثبيت أقدام الفن المكسرحي في مصر حتى أصبحت له مقومات مصرية، ولم يصل إلينا سوى (مسرحيتان) القليل من مسرحياته الاثنين و الثلاثون إلا القيلي " إذ لم يصلنا منها سوى مسرحية عربية واحدة هي " موليير" مصر و ما يقاسيه و فيها يبسط متاعبه في إدارة مسرحه ويرد على النقاد و الخصوم كما فعل موليير في مسرحية " إرتحال فرساي"[2].

كما وصلنا أسماء المسرحيات كانت ممتزجة بين العناصر المصرية و العناصر الاوروبية، و نذكر من بين هذه المسرحيات " عندور مصر" "عزوة رأس ثور" "البورصة" ، " البربري" ، "الحشاشين"، " الصداقة"، "زبيدة" و غيرها كثير وكان بعضها مؤلفا و البعض الآخر مترجما عن المسرحيات العالمية " لموليير واسين" و "مورني وشكسبير" و غيرهم و قد شجع بعض كبار الأدباء على ترجمة العديد من روائع المسرح فترجم " أديب إسحاق" مسرحية" أند روماك" لراسين و ترجم " نجيب الحداد" روميو و جولييت "لشكسبير"

و بختام " يعقوب صنوع" لنتاجه يكون قد اكتمل المسرح العربي المجلوب للأنماط الثلاثة التي ظل يصب فيها أعماله من منتصف القرن الماضي إلى الآن و هي المسرحية الجادة في الأساس التي تعتمد النص الأدبي و المسرحية الكوميدية و الانتقادية و الأوبريت أو المسرحية الغنائية و قد

---

[1]- محمد يوسف نجم:"المسرحية في الأدب العربي الحديث" ،دار الثقافة بيروت،1967م،ص 445.

[2]- فؤاد المرعي:" في تاريخ الأدب الحديث الرواية ، المسرحية، القصة"، منشورات جامعة حلب1958م ،ص 92.

وفد إلى مصر من لبنان "سليم النقاش" و هو إبن أخ " مارون النقاش" و كان ذلك سنة 1867م و كان برفقته فرقة تمثيلية وقد قام بترجمة أبرا " عابدة" الإيطالية إلى اللغة العربية و قد بقي متمسكا بطابعها الغنائي و هذه الأبرا المصرية تستقي حوادثها من التاريخ المصري القديم و قد ألفت في عصر اسماعيل " و كان ذلك بمناسبة الاحتفالات التي أقيمت لافتتاح قناة السويس"[1]

و قد اقبس من الثقافة الأجنبية الفرنسية "هوراس" لكورني و "ميترادات" لراسينو قد لاحظ سليم "النقاش" أن هذه الأعمال لا تعود عليه بالفائدة و الربح و لم يسلك السلم الذي يوصله إلى القمة فتخلى عن هذا المجال و دخل مجال الصحافة كما عرف المسرح المصري منحا جديدا يعود الفضل فيه إلى الشيخ "سلامة حجازي" فقد أنتج "الشاب السكير" وقد مثلت على خشبة المسرح كما ساهم مثقفين مثل"جورج أبيض" في إثراء المسرح العربي وقد كون فرقة جالت معظم الأقطار العربية.

و من الذين شاركوا في هذه النهضة المسرحية و هذا الاتجاه نحو التاريخ العربي الاسلامي الزعيم مصطفى كامل حين ألف روايته " فتح الأندلس" و هو بعد طالب بالحقوق سنة 1892 م و موضوعها صراع بين الجاسوسية الومية و بين العرب خلال فتح الأندلس" [2]. و قد جمع في هذه الرواية بين الشعر و الأناشيد و النثر و المسجوع.

و بعدها دخل المسرح المصري صوارا آخر انتقل من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية و قد هيء له المؤلف الجديد، و الممثل الممتاز، و ذلك حين يأتي الممثل جورج أبيض من باريس سنة 1910م بعد أن درس أصول التمثيل على أساتذة أكفاء و حين ألف فرح أنطون روايته "مصر الجديدة و مصر القديمة" ومثلها جورج أبيض في سنة 1913م ثم توالت المسرحيات الجيدة التي تتجه صوب المشكلات الاجتماعية "[3] كما نجد أيضا " محمد تيمور" ولد سنة 1894 وقد قام بإخراج أولى رواياته و هي " العصفور و القفص" و هي ملهاة اجتماعية تدور حول مضار البخل و عيوب التزمت في التربية و ما تؤديه الشدة العارمة في تربية الأولاد من مضار"[4] ، و يليه" نجيب الريحاني" بمسرحياته المنتزعة من صميم حياة الشعب بأسلوب تهكمي ساخر.

---

[1]- أحمد هيكل:" تطور الأدب الحديث في مصر،دار المعارف، ط6، 1994م ،ص82.
[2]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي ،ص 25.
[3]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها" دار الفكر العربي،ص 28-29.
[4]- المرجع نفسه،ص 32.

فعند الانتقال في الحديث من المسرحية النزعية النثرية إلى المسرحية الشعرية في الأدب العربي أن لا ننسى شخصية تعد من أهم الشخصيات التي خدمت المسرح المصري و العربي أجل خدمة و هو توفيق الحكيم و قد أخرج أولى مسرحياته سنة 1919م و كان لها عنوان " الضيف الثقيل" و قد ألف للمسرح في سنة 1922م و ما بعدها بضع مسرحيات مثلتها فرقة "عكاشة" و هي "المرأة الجديدة و العريس و خاتم سليمان ،و علي بابا"[1] ولم يعثر عليها ذلك لأن توفيق لم يقم بطباعتها وقد رأى بأنها ليست من مستواه

أما عن أهم مسرحياته و التي نالت مشهرة و أشتهر بها هي مسرحية " أهل الكهف" في سنة 1933م ثم تلاها بكتابة مسرحية " الزمان"" حياة تحطمت" "رصاصة في القلب" "شهرزاد" ...و غيرها.

وقد كتب توفيق في ميادين مختلفة مسرحيات صغيرة منها مسرحالمجتمع و المسرح المنوع ، و بهذا فقد عمل على إرساء قواعد المسرحية النثرية و توفيق اليوم يعد الكاتب الأول في المسرحية النثرية في العالم العربي.

"ولقد تأثر بخطوات توفيق الحكيم أديب ناشئ هو علي أحمد باكثير و اتجه بالمسرحية اتجاها قوميا فأخذ من التاريخ القديم و كتب مسرحيات أخناتون و نفرتيتي سنة 1943م و قصر الهودج... و قد كتب بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل، و بعضها بالشعر الموزون"[2].

أما في حديثنا عن المسرحية الشعرية نجد أن " المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل اليازجي في مسرحية "المروءة و الوفاء" و التي ظهرت طبيعتها الأولى سنة 1876م "[3]

و لكن كان ينظر إلى شوقي على أنه هو الرائد الفعلي للمسرح الشعري العربي و قد كانت بدايته بإنشاء مسرحيتين هما" الأس" و "داسباس" ثم أكمل عمله الفني "باكليوبترا" و "علي بك الكبير" و غيرهم مستحدث عنهم لاحقا.

و بعد هذا الحديث الموجز عن نشأة المسرحية في الأدب العربي و تطوره توضح لنا بأن معالم فن المسرحية بدأت تسطع و تترسخ بين الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين على يد أحمد شوقي من خلال مسرحياته الشعرية و توفيق الحكيم بمسرحياته النثرية و هذا ما ألهم الكثير من الدارسين فسعو جاهدين لدراسة المسرحية منهم "رشادي رشدي" ،" سعد الدين وهبة" ،" لطفي

---

[1]- المرجع نفسه،ص 34.

[2]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها"، دار الفكر العربي،ص 42.

[3]- المرجع نفسه،ص 43.

الخولي" و غيرهم إن هذه العجالة التاريخية تقر بأن العرب قد عرفوا المسرح المنظم مؤخرا إلا أنه استطاع أن يصل إلى العالمية بفضل شخصيات استطاعت أن تسحبه من محل التقليد و المحاكاة إلى عصر التنوير فما بالك لو أنهم تمكنوا من هذا الفن منذ بدايته لدى الغرب لكان لهم شأن آخر.

رابعا: أنواع المسرح:

1/ المأساة:

هي قصيدة مسرحية تعرف حدثا مهما و كاملا مقتبسا من التاريخ و الأسطورة، و يشترط في أحداثها شخصيات بارزة لتثير في نفس المشاهد الرعب و الشفقة بعرضها الأهواء البشرية المتصارعة مع قدرها و الواقع أن الترجيديا (المأساة) تعد من أقدم الفنون اليونانية و أرقاها لأنها تمثل فنا متكاملا في موضوعه و في تأليفه و أسلوبه و في طريقة عرضه على مسرح التمثيل، و قد نشأت عن تلك الحفلات الصاخبة التي كان اليونانيون يقدمونها في أعياد باخوس "ديونيسوس" كله الخمر ، إذ كانو يغنون و يمثلون بعض الأدوار التي يتبادلون فيها الحوار مرتدين ثيابا غريبة يبدون فيها في النصف الأعلى بصورة آدمية و في النصف الأسفل بصورة حيوانية (العنز) و ذلك بما يرتدون من جلود و يقال إن لفظة تراجيديا مكونة من كلمتين مركبتين إحداهما تعني الماعز و الأخرى تعني الأغنية" و هناك من يقول إن الحفلات التنكرية ما كان يصاحبها من أغاني لم تكن تمجيدا للإله "ديونيسوس" بل تخليدا لذكرى البطل " أدراستوس" الذي قاد أول حملة لتدمير " طيبة" [1] و من أبرز الشعراء الذين خلدهم التاريخ في اليونان " أسخليوس" "سوفوكليس"، "بوروبيدس" أما أول مسرحية مثلت لاسخيلوس هي مسرحية " الضارعات" حوالي 490ق.م"[2]

و قد تطورت المأساة فيما بعد في العصور التالية فالكلاسيكيون مثلا أسقطوا الانفعال الغنائي من المأساة و أغنو الأحداث بالعناصر المسرحية، كما بسطوا في الحبكة واعتمدوا على التحليل النفسي و يظهر هذا الأمر في مسرحيات راسين.

" يعتبر أرسطو أن التراجيديا هي آخر تطورات الشعر و النوع الكامل لهذا الفن لأنها تحمل في طياتها كل ما يمكن للشعر أن يقدمه و هي بالتالي تقليد لموضوع جدي و كامل ، ذي طول مناسب

---

[1]- طيبة وردت أيضا باسم ثيبةأوثيبس (thebes) ، بلدة في اليونان (مقاطعة بيوسي) (7.000) ، أسسها على ما يقال قدموس الفينيقي.

[2]- إلهام بوقرن:" جدلية الإنسان و الزمان في مسرحية أهل الكهف،" ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس، المركز الجامعي بميلة، 2010،2011،ص51.

في لغة راقية و في رأيه هذا التقليد يجب أن يتم بطريقة مسرحية لا سردية و أن يولد الخوف و الشفقة.

كما يقول أنها تتكون من ستة عناصر: الحكاية، الشخصيات، الفكرة، اللغة، المنظرو الغناء و هو ما يجعل الحكاية العنصر الرئيسي و الهام التراجيديا ، بل هي أساس التراجيديا و روحها" [1] و عليه يرى أرسطو أن الفكرة في التراجيديا ، إنما تمثل القدرة على إيجاد اللغة التي تصور الموقف، أو كل ما تنطق به الشخصيات معربة عما قررته،" و يقول بينما ينطق الشعراء المحدثون شخصياتهم لغة الخطباء"[2]

أ ـ الفرق بين التراجيديا و الملحمة:

إن الفرق بين التراجيديا و الملحمة يتمثل في أن موضوع الملحمة يحتمل أكثر مما يحتمله موضوع التراجيديا، حيث أن موضوع هذه الأخيرة يجب أن تدور أحداثه في نهار واحد أو أكثر بقليل أي ما بين شروق الشمس و غروبها و قد عرف النقاد ذلك بوحدة الزمن التي أضيفت إلى وحدة الموضوع ، ويرى أرسطو أن الملحمة تتفق حسب رأيه مع التراجيديا في الحكاية و الشخصيات و الفكرة و اللغة و تختلف عنها بل و أنه من المستحيل أن تتضمن الغناء و المنظر ذلك لأنها عناصر من خصائص التراجيديا وحدها التي تقدم على المسرح للجمهور وحسب رأيه هذا و نظرا لموقفه الشخصي فإن طبيعة الملحمة تقبل أن يكون موضوعها طويلا حيث لا يصح ذلك في التراجيديا و بالرغم من النقد الذي وجه للتراجيديا إلا أنها تعتبر أرقى من الملحمة لأنها تضم كل العناصر و الخصائص التي تتكون منها الملحمة، كما أن التراجيديا تصل إلى هدفها في مدة أقصر من تلك التي تحتاج إليها الملحمة ثم إن الوحدة العضوية في التراجيديا أدق منها في الملحمة لأن موضوع الملحمة يمكن أن يستخرج منه موضوعات كثيرة، يصلح كل منها موضوعا للتراجيديا فالمأساة إذن تعد من أقدم الفنون اليونانية و أرقاها و كان لها حضور قوي في المسرح اليوناني على حساب الملهاة، فقد أبدع فيها (المأساة) شيوخ أثينا الثلاث: أسجيلوس(437 ق.م) صزفزكل (495 ق.م)، بوروبيدس(480 ق.م) حيث أخضع الأول مسرحياته بجدية الفكرة و يعقبها الحديث عن الآلهة و الإنسان أما "صوفوكل" فاستعمل اللغة الرشيقة المعبرة و كان "بوروبيدس" يلقب بفيلسوف المسرح لتعمقه في النفس الانسانية و كان يحضر المسرحية عند اليونان خمسة عشر ألفا

---

[1]- إلهام بوقرن:" جدلية الإنسان و الزمان في مسرحية أهل الكهف" ،ص 52.

[2]- المرجع نفسه،ص53.

من المشاهدين و كان أرسطو يولي المأساة عناية كبيرة كونها الأساس الذي أقام عليه نظريته حول التطهير حيث يرى أن لفن المأساة (التراجيديا) أهمية كبيرة و فائدة عظيمة في التطهير لأن المأساة تثير المشاعر و تستدر الدموع فتطهر النفس من آلامها حين استرعها بما تنطوي عليه من مرراة و عذاب.

و ترتبط المأساة كما يقول أرسطو بنوعين من المشاعر الإنسانية هي مشاعر الشفقة و الخوف، " و كان لفن الشعر عند أرسطوأهمية كبيرة فقد قسمه إلى عدة أنواع:

الأول:هو شعر الحماس و يتمثل في الملاحم و هذا النوع من الشعر هو أصل التراجيديا (المأساة)

الثاني: هو شعر الهجاء، و هو ما تنشأ عنه الملهاة(الكوميديا) و على هذا النحو تصبح الملحمة هي أصل المأساة، و الهجاء أصل الملهاة"[1]

وقد كان في الإله " ديونيزوس" نفسه من الصفات ما يجعله بحق أبا للمأساة و الملهاة اللتين ولدتا في أعياده و تطورتا من خلال الاحتفالات المختلفة التي كان يحرص اليونانيون القدماء على إقامتها فقد كان في نظرهم خليفة لألهة الخصب و نضج المحاصيل و هي آلهة كثير عظم تعلق اليونانيين بها و قد كان اليونانيون يقومون بتقاليد أخذت تتطور و ترقى حتى انتهت إلى خلق صورة مسرحية أدبية رائعة امتزج فيها الدين بالغناء و الرقص بالمأساة أو الملهاة امتزاجا شديدا، على نحو ما يمثل في إنتاج "سوفوكليس" و أرسطوفان" و"بوروبيدس" و غيرهم من عمالقة المسرح اليوناني.

و في ذلك يقول أرسطو:" لقد نشأت كل من المأساة و الملهاة بطريقة فجائية على غير خطة مرسومة، ولا فكرة مدروسة، الأولى من قادة الأغاني العنزية" الدثرام" ، و الأخرى من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة"[2]

أما أغاني "الدثرام" التي يشير إليها " أرسطو" فقد كانت نوعا خاصا من الشعر يغنيه أهل الطرب في أعياد " ديونيزوس" و يرددون فيها قصة هذا الإله و يمجدونه، وقدتطورت هذه الأغاني تطورا خصبا لتصبح فيما بعد نوعا حقيقيا من الشعر المسرحي الذي يكتب للمنشدين في هذه الأعياد ، ولقوادهم الذين كانوا يشرفون على حفلات هذين العيدين يوجهون المنشدين فيها.

---

[1]- رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي و تاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت،ط1،1998 ،ص 58.

[2]- ابراهيم عبد الرحمن ، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1 ،2000،ص 146.

و من هذا النوع من الاغاني خرجت " الأغنية العنزية" التي أعطيت للمأساة " التراجيديا" هذا الاسم، وقد اختلفت الآراء حول حقيقة نسبة هذه الأغاني إلى " العنز" و لكن يبقى هذا الاسم الأقرب إلى التأويل فقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى العادة المتبعة بأن يرتدي أفراد الكورس جلود الماعز إشارة إلى أنهم أتباع "ديونيزوس" الذي قيل أن "عنزا" كانت ترضعه بد مأساة والدته.

و عليه نريد أن نصل إلى تعريف أرسطو للمأساة يقول:" بأنها محاكاة الأفعال النبيلة التامة و أن لها طولا معلوما و أنها تؤدى بلغة بلاغية أي بلغة مشتملة على إيقاع ولحن و أناشيد" [1] و يضيف أرسطو إلى ذلك أن المأساة تتم عن طريق أشخاص يمثلونها و ليست عن طريق الحكاية و هي تثير في نفس المتفرجين إحساسا بالرعب و الشفقة و الرهبة و بهذا تنتهي إلى تطهير النفوس من أدران انفعالاتها و أهم أجزاء المأساة في نظر أرسطو عقدة المسرحية ثم يلي ذلك شخصياتها، وكل مأساة عند أرسطو ينبغي أن تشتمل على " تحول" أي انتقال من السعادة إلى التعاسة و على "استكشاف" أي انتقال من الجهل إلى المعرفة بحقيقته ، وبطل المأساة كما يصفه إنسان مفطور على الخير ليس له يد في حل به من مصائب و إنما هو فريسة لتدمير القدر بحيث يترك ذلك فنيا شعورا بالرعب و الأفة و الخوف و الرثاء و من هنا يتبين لنا فضل أرسطو على الأدب المسرحي عامة و فن التراجيديا خاصة.

2/ الملهاة أو الكوميديا:

إن الملهاة هي تمثيلية كانت شائعة في القرن السابع عشر ، تتألف من حبكة ترتبط بين شخصيات من الطبقة المتوسطة و تنتهي بخاتمة سعيدة تكون مختومة و قابلة للحدوث و ليست مأخوذة من واقع الحياة نفسها و الملهاة في الواقع مسرحية تثير الضحك و الفكاهة بأسلوب أنيق و بعيد عن التهريج و تنطلق أحيانا من تصوير الطبائع و تصادمها و ما ينتج عن هذا التنافر عن مواقف هزلية و ساخرة معا، نشأت عند اليونان ، تماما مثل المأساة ثم ازدهرت عند الرومان بشكل كبير و ملحوظ إلى أن تطورت في العصر الحديث ما يعرف بالدراما الدامعة.

ode أي الاحتفال أو الموكب أودي komos و كلمة كوميديا مؤلفة من كلمة " كوموس" أي الأغنية الراقصة و كانت الكوميديا اليونانية تؤدي في أنحاء الريف أبان موسم الحصاد خصوصا موسم قطاف العنب المرتبط بعبادة "ديونيوس" إله الخمر و هي بحسب رأي أرسطو تقليد لموضوع هزلي و كامل ذي طول مناسب في لغة مناسبة ويشترط ان يعد هذا التقليد

---

[1]- المرجع نفسه،ص 149.

بطريقة مسرحية لا سردية وان يولد الضحك في النفوس ولابد ان يكون موضوعها كاملا وان يكون هناك وحدة عضوية لان ارسطو يرى ان كل نتاج فني لابد ان يكون كاملا وان يشمل على وحدة عضوية ولابد للكوميديا من طول مناسب ولقد تساير الموضوع الهزلي

، وقد نشأت الملهاة وسط الاحتفالات الدينية التي كانت تقام في نواحي الريف الاغريقي وترتجل فيها الاغاني التي تمجد الى الخمر "ديونيسوس" اثناء موسم الحصاد وكان اهل الريف يخرجون في هذه المناسبات ويقيمون المهرجانات ويملئون الطرقات، و كانوا يسرفون في الأكل و الشراب حتى فقدانهم لوعيهم و خروجهم عن وقارهم كما كانوا يتنافسون في ابتكار النكات البذيئة والشتائم اللاذعة وفي اثناء هذه الاحتفالات كان للجمهور دور حاسم ومهم في الحدث الدرامي حينما يبدون رايهم في مناظرة بين الممثلين حول امر من امور الحياة وكان الشاعر يطلق بعض النكات او يختار من المتفرجين شخصا يجعله نثار سخرية لهيئته المضحكة او شكله القبيح ،هذا بالإضافة إلى اشتداد التنافس بين شعراء الملهاة و المشتركين في المسابقات المسرحية الجوقة بحث جمهور المتفرجين على تأييد الشعراء بين جمهور المتفرجين و الممثلين والجوقة .

وقد بدأت الملهاة في التطور منذ نهايات القرن السادس قبل الميلاد حتى نضجت فنيا في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ومن ابرز شعرائها "ارستوفانيس "[1] الذي يعد رائد فن الملهاة والذي حقق على يده النقد اليوناني تطورا كبيرا .

أ ـ الفرق بين المأساة والملهاة :

إذا أعدنا النظر في الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوروبية فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الاسمى وكان لها الرجحان على الملهاة في العصور الاولى من هذا التاريخ ثم تعادلتا من حيث الاهمية والمكانة في عصر النهضة الاوروبية ثم اخذت الملهاة في عصرنا الحديث تطغى على المأساة و تسود عليها و السبب في هذا التطور راجع إلى عاملين أساسيين:

العمل الأول: يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما و العامل الثاني: يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب و الذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث.

و الفرق بينهما ليس كما يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما فإذا انتهت الرواية يفشل بطلها و موته كانت مأساة و إذا انتهت بفوز البطل و ظفره بمن يجب في ملهاة فما النهاية أو الخاتمة في كل من

---

[1]- "ارستوفانيس "(448 – 380 ق.م) رائد فن الملهاة له اربعين مسرحية لم يبقى منها سوى احدى عشر فحسب مكتبة مولابئة ان يكتب عددامن المسرحيات في سن مبكرة قبل العشرين من عمرك عالج في مالفاته الكوميدية الكثير من مشكلات الادب والشعر من مسرحياته "الضفادع السحب الزنابير الفرسان الطيور ...وهي مسرحيات تهدف الى الاصلاح .

النوعين إلا نتيجة طبيعية تختمها ما في الكون كله من سببية فإذا توافرت الأسباب لابد من توافر المسببات في أثرها.

و قد اتفق النقاد منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين أو ذهنيتين فالقوى المادية إما بين شخصين أو شخص و قوة أعلى منه أو يكون الصراع بين المادية و الذهنية معا و تستخدم لذلك الشخصيات العظيمة أما الملهاةفتستخدم الجنسين الذكر و الأنثى أو بين الفرد و المجتمع على أن الشيء الذي يجب أن يتوافر في كليهما فضلا عما فيهما من عمق و رسم للشخصيات و هو الجو الذي يضيق على الشخصيات صبغة فريدة و لونا طاغيا يكسبها صفة الشمول و يحقق ما يسميه " فيكول" بالروح العالمي الشامل أو universality ،و معنى هذا الروح العالمي الشامل هو ما نلمسه في جميع المآسي و الملاهي العظيمة من الشخصيات و الحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذي نعيش فيه فلا تكون الحوادث و الأشخاص بمعزل عنا و لا تكون الشخصية مستقلة عنا كذلك و إذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة في تحقيق هذا الشمول في الشخصيات فإنهما يختلفان في روح كل منهما، وما يتركه هذا الروح من تأثير عميق في نفوس المشاهدين.

خامسا: المسرح الشعري عند أحمد شوقي:

إن البحث في المسح الشعري يمكن أن يتخذ وجهات عديدة لأن المسرح الشعري يجمع في مستوى الأداء بين فنين متباعدين مبدئيا هما الشعر و المسرح فأما الشعر فأساسه الكلام المتخيل المنظوم و أمل المسرح فيقوم على الفعل الدرامي الذي يؤديه كلام التواصل المرسل، " و الجدير بالذكر أن مسرح شوقي حظي بدراسات متفاوتة في الحجم و القيمة و ثقته ووصفته و اختلفت في زوايا النظر إليه و في خلفياته من حيث هو عملية أدبية طارئة في المجتمع العربي و في تأويل دلالاته من حيث هو ظاهرة فنية لافتة للنظر"[1]

ومن المتفق عليه بين دارسي الأدب العربي المعاصر أن لأحمد شوقي فضل الريادة في ميدان الشعر المسرحي، و إن كان بعضهم يشير إلى نواقض تعتري جوانب مختلفة من فئة المسرحي بصورة عامة فقد عالج شوقي جميع أغراض الشعر العربي و فنونه تقريبا و لاسيما الأغراض المعروفة في العصور القديمة من مدح و هجاء و فخر و رثاء و وصف و غزل ووطنيات كما أضاف فنونا أخرى لم يكن للشعر العربي عهدبها من قبل ، وفي عداد هذه الفنون الجديدة تأتي

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، ثقافة التلاقي في أدب شوقي،ص93.

المسرحية الشعرية، في الطليعة ماكتبه أمير الشعراء كما يلقب أحمد شوقي و لاريب في أن شوقي ساءه اعتقاد بعض الناس بأن اللغة العربية عامة و الشعر العربي بوجه خاص، أعجز عن استيعاب الفن المسرحي فأراد أن يثبت خطأ هذا المعتقد السائد وخطأ هذا الرأي مما حمله في السنوات الخمس الأواخر من حياته على الإنصراف إلى الفن المسرحي الشعري و النثري، فأنتج في هذه الفترة القصيرة سبع مسرحيات يدور موضوعها حول المآسي الشعرية (أي التراجيديا) ما عاد واحدة منهن هي " الست هدى" يدور موضوعها حول الملهاة الشعرية (أي الكوميديا) تجري حوادثها في جو مصري شعبي صرف.

أما المآسي المسرحية الست الأخرى فهي: مصرع كليوباترا، قمبيز، علي بيك الكبير، جنون ليلى، عنترة و أميرة الأندلس، الثلاث الأولى منها ترمي إلى استرضاء العاطفة الوطنية لدى المصريين أما الثلاث الأخيرة فتهدف إلى استرضاء العاطفة العربية و الإسلامية لدى جماهير قراءه و باستثناء ملهاة " الست هدى " يتبين للقارئ أن جميع مسرحيات شوقي ضعيفة من حيث التمثيل ولكنها رائعة من حيث الشعر الغنائي.

إن أمعنا النظر في مسرحيات شوقي يتبين لنا و إن تأثر بالمدرسة الكلاسيكية، وقد قارب المدرسة الرومانسية من جانب آخر قارنها من حيث عدم تقييده بالوحدات الثلاث من حيث إدخاله عنصر الفكاهة على المسرحية المأساوية و هذا لم يسبق له في المسرح الكلاسيكي و من حيث وقوفه في شعره الكلاسيكي عند حدود الغنائية الذاتية التي يجب أن تغيب وراء المسرح لتبدو الموضوعية المتجردة في وصف أبطال المسرحيات و تتمثل الغنائية في مسرح شوقي في كثير من المناظر غير المسرحية المقحمة لقيم غنائية كنشيد الموت و نشيد الحب و الحياة في مصرع كليوبترا و نشيد القبور في مجنون ليلى و أناشيد الزواج في قمبيز لقد كان للشعر الغنائي أثر واضح في المسرح عند شوقي لا بخصائصه الفنية فحسب بل كان يتغنى به فعلا و لذلك أصبحت الغنائية محور ارتكاز لفنه المسرحي ،الذي يعكس كثيرا من ذاتة الشاعر عندما أنطق شخصياته بما يريد هو لا بما ينبغي أن تقوله"[1]

فشوقي في تطوره إلى الجنس الأدبي الجديد لم يستطع الفكاك من ماضيه الأدبي ، هو شاعر غنائي لا تميل سليقته إلى التقيد الفني الذي لا بد منه لأبسط أشكال الدراما.....، و لقد انعكست هذه العبقرية الغنائية في فنه المسرحي و أحاطت به رفوف ساعدت على نمو هذا الاتجاه لديه ربما من

[1]- عبد العزيز الموافي، المسرح الشعري بعد شوقي، دار غريب،ص 193.

أهماه أن بيئته لم يكن لديها مواصفات الأدب المسرحي و لذلك وجد شوقي نفسه مضطرا إلى إشباع حاجة جمهوره الذي تعود على سماع الغناء فنقله إلى المسرح كذلك إما فيما يخص الشعرية ووحدة البيت التزم شوقي في شعره المسرحي بوحدة البيت فكان الحوار بيتا أو أكثر ينطق به المتحاورون و أحيانا تقاسم البيت ذا الروي المحدد متحاوران أو ثلاثة و قد يوحي هذا بأن القيمة الموسيقية الذي يكتسب كل عنصر من العناصر المشتركة معها في المسرحية قوته بمقدار ما يضفيه على هذه الفكرة من قوة حينئذ لا يكون للموسيقى فصل إلا بمقدار تحييه لها من ايحاء في التعبير و التكثيف للمواقف و المشاعر فالشعر في المسرحية ليس غاية لذاته بل وسيلة تسهم مع غيرها من الوسائل في اكتمال المسرحية.

" و برغم عبقرية شوقي الشعرية التي طوعت الشعر العمودي كثيرا لمتطلبات الحوار المسرحي كان التزام شوقي له سببا في إخضاع الفكرة بتوسعها أو تضييق نطاقها لوحدة البيت، دون أن يتاح لها أن تنتهي نهايتها الطبيعية بعد تفعيله أو أكثر.

حين اختار شوقي لمسرحه هذه الصياغة التقليدية لم ينتخب وزنا أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية، بل تنقل بين معظمها في المسرحية الواحدة و أحيانا في الموقف الواحد، دون أن يكون لهذا الانتقال مبرز فني يسوغه في كثير من الأحيان و كأن أوزان الشعر تصلح كلها في رأيه للمسرح....، غير أن الملاحظ أن شوقي لم يوفق كثيرا في ذلك فبرغم أن التذوق الفني المدرب هو الذي يعول عليه إختيار البحر فقد صار من التعارف عليه أن بعض البحور يمكن استخدامها بسهولة في المسرح، و بعضا آخر لا يمكن استخدامه إلا بمشقة"[1]

و قد استلهم التاريخ في ست من مسرحياته الثمان لأن المعطيات التراثية تكسب لونا من القداسة في وجدان الأمة... فهو يتوسل للوصول إلى وجدانها بأقوى الوسائل تأثيرا عليه.... و يضفي على تجربته نوعا من الأصالة الفنية عن طريق اكتسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، و يحيطها بإطار من الكلية و الشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن... و بحيث تصبح الشخصية التراثية معادلا موضوعيا لتجربته، يبث من خلالها خواطره كما يتم التفاعل بين الماضي والحاضر بتبادلهما التأثير والتأثر .

إن الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة بل لها دلالتها الشمولية الباقية و القابلة للتجدد في صيغ و أشكال أخرى و هذه الدلالة بما تشتمل عليه من قابلية التأويل هي

---

[1]- عبد العزيز الموافي:" المسرح الشعري بعد شوقي"،ص 194.

التي يستغلها الأديب المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجربته ليكسبها نوعا من الشمول و ليضفي عليها لونا من إجلال العراقة لأن التاريخ يعدم الواقع و يساعد على الاقتناع بالقضايا المثارة .

منذ فترة مبكرة لجأ شوقي إلى التاريخ ليوظفه في التعبير عما منعته ظروفه الخاصة من البوح به، و كان التاريخ في مسرحيات شوقي نقطة إرتكاز للإثارة القومية، و قد تنوعت مصادره التاريخية بين التاريخ الفرعوني و العربي و الاسلامي و في بعض المواقف نج أن التاريخ يعيد نفسه مع التغيير للإطار الخارجي" و قد علل بعض الباحثين رجوع شوقي إلى التاريخ بانعدام التوراث المسرحي في الأدب العربي، فزاد هذه من ضخامة العبء الذي نهض به في زيادة المسرح الشعري دون نماذج عربية يحذو حذوها ، أو مؤلفين عرب يفيد من تمثيل نتاجهم و لذلك كان المسرح التاريخي هو المجال الذي انصهرت فيه طاقة شوقي "..[1]

فالمسرح التاريخي إذن هو المجال الذي لجا اليه امير الشعراء ليعتبر فيه عن طاقة وإبداعه فأنتج ما يسمى بالمسرح الشعري ، فمهما قيل عن مسرحية شوقي: من افتقارها إلى الفوضى في أعماق الشخصيات و إلى الأصول العريقة في الفن المسرحي و أنها توشك ان تكون شعرا غنائيا اتخذ المسرح إطار له فإنه سيبقى شرف الريادة للمسرح السعري بما تعنيه هذه الريادة من " وحدة عضوية" افتقدها شعره السابق ومن " حس درامي" افتقر إليه شعر الأقدمين في مجموعهم و من نظرات موضوعية " للكون و الأشياء كاد يخلو منها التراث" تلك هي المنجزات التي تغفر له زلاته التي تورطت فيها بنيته الدرامية مضافا إليها أنه كاد يحرث أرضا بكرا ضنا بها الجدب و البوار و لعل نصه مصرع كليوبترا" الذي كتبه بنية المبادرة إلى الإسهام في إنشاء مسرح شعري عربي خير دليل على ذلك .

[1]- عطوي فوزي:" أحمد شوقي شاعر الوطنية و المسرح و التاريخ" دار الفكر العربي، بيروت،ط1، 1993،ص 122.

الفصل الثاني :

الإيقاع والحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا"

1 – التعريف بشخصية كليوباترا

2 – كليوباترا وصورها في الأدب

3 – مسرحية " مصرع كليوباترا "

أ – التعريف بالمسرحية

ب – تلخيص المسرحية

ج – نقد المسرحية

4 – الإيقاع في مسرحية " مصرع كليوباترا "

5 – الحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا "

أ – مفهوم الحوار المسرحي

ب – وظائف الحوار المسرحي

1–التعريف بشخصية كليوباترا:

لكي نتمكن من دراسة مسرحية " مصرع كليوباترا " ولكي تتمكن من تحديد رؤية شوقي لشخصية " كليوباترا " وجب علينا أن نقوم بتقديم صورة موجزة لهذه الشخصية .

حملت اسم كليوباترا ملكات من دولة البطالمة كثيرات وأشهرهن جميعا هي" كليوباترا ابنة بطلبموس أو ليتس " [1] ، وهي كذلك كليوباترا السابعة والتي استولت على الحكم في مصر (الإسكندرية) قرابة ثلاث قرون قبل الميلاد ، " عاشت كليوباترا المصرية الوطن ، اليونانية الأصل من 69 إلى 30 ق م . تسعا وثلاثين سنة ، اعتلت عرش الإسكندرية وهي بنت ثماني عشرة في 51 ق م "[2]

كانت كليوباترا ملكة ذات جمال عظيم ودهاء سياسي وفتة وإغراء ، وقد أحبت حب الهوى كل من " يوليوس قيصر " و " مارك أنطونيو " للقائدين الرومانيين اللذان كانت ترى فيهما مصلحة تساعدها في تسيير حكم مملكتها ، وقد كانت ذات ثقافة واسعة فقد كانت تتقن العديد من اللغات إلى جانب المصرية كاللغة الآرامية والعبرية والعربية والفارسية والأثيوبية والصومالية فهي لم تتعلم هذه اللغات حتى أيقنت أنها ستساعدها في سياستها والتفاهم مع الأطراف الأخرى وبعد وفاة والدها ، استلم الحكم أخوها " بطليموس 13 " بمساعدة " كليوباترا" ولكن هذا الحكم توطد بزواج كليوباترا من أخيها (وقد كان زواج الأخ من الأخت شائعا في العائلات الملكية) ولكن سرعان ما ساءت العلاقة بينهما وصار كل طرف يسعى إلى الإنفراد بالحكم ، وقد تمكن أوصياء " بطليموس " من خلع " كليوباترا " عن العرش ، وفي ذلك الوقت كان الرومان يسعون إلى بسط نفوذهم وأثنى " يوليوس قيصر " إلى مصر بحجة الإصلاح بين الأخ وأخته ولكن هدفه الحقيقي كان ضم مصر إلى الإمبراطورية الرومانية ، وقد عملت " كليوباترا " من أجل الالتقاء به وقد كان عمرها وقتئذ في الثانية والعشرين ، وكان هو يكبرها بأكثر من ثلاثين سنة ولكنه وقع في حبها وفتن بها ، وقد قال " ديون كاسبوس " : أنه لم توجد في العالم حجة لتحقيق أغراض كليوبترة ومراميها أقوى من عينيها الساحرتين وصوتها العذب " [3] فقد كانت تمثل السحر والإغراء والقوة والخديعة والكبرياء وكذلك حب السيطرة وبراعة الحيلة "[4]

---

[1]- جمال الدين الرمادي:"مسرحيةكليوباترة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي"، دار الفكر العربي، ص5.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي:" ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص53.

[3]- جمال الدين الرمادي:"مسرحيةكليوباترة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي"، دار الفكر العربي، ص7.

[4]- محمد غنيمي هلال : " كتاب الأدب المقارن"، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط5، 1959 ، ص325.

كما يقول الهر أوسكار فون فورتهيمز : " لقد اعتمدت كليوباترا في كل قواها على العاطفة التي أخذ منها في قلب أنطوني ، اعتمدت على الحب الذي ألهبته في قلبه أو بتعبير آخر اعتمدت على اعتماد أنطوني عليها ... وعلى أساس هذه العاطفة شيدت كليوبترة سياستها . وإلى هذه السياسة يرجع امتداد نفوذ إمبراطوريتها وممتلكات أبنائها " [1] فقد استطاع أن يعيدها إلى استلام العرش رفقة أخيها " بطليموس الرابع عشر " واضطر بعدها " بطليموس الثالث عشر " إلى الهرب وقد مات غرقا ، وبعدها أنجبت " كليوبترا " غلاما عام 47 ق م فسمته " قيصرون "ونسبته إلى قيصر وبعدها غادرت كليوباترا وأخوها وابنها رفقة " يوليوس قيصر " إلى روما ، ولكن بعد مقتله عادت إلى مصر وعملت لإبنها من أجل قتل أخيها " بطليموس الرابع عشر " حتى تفسح الطريق لأبنها ليستلم الحكم ، إن كليوباترا تزايد ذكائها وعزيمتها لم تفقد الأمل فقد أقامت علاقات مع بعض قادة الرومان لا لشيء سوى لأنها تريد الهيمنة والاستقلال.

لقد قدم " أنطونيو " و " جايوساكتافيوس " و " ماركس ليبيدوس " إلى الإسكندرية وقد قاموا بمقابلة " كليوباترا " وقد كان انطونيو " يسعى من وراء هذه الزيارة إلى تهدئة الأوضاع الداخلية والخارجية بعد مقتل " قيصر " والتعرف على " كليوباترا " وسعيا لتحقيق أهدافه بمساعدتها وقد كانت هي الأخرى تسعى إلى إقامة علاقات طيبة مع الرومان ، ومع مرور الوقت وقع " أنطونيو " في شباك " كليوباترا " فأحبها وأحبته و أنجت منه توأمين هما : " اسكندر هليوس " و " كليوباترا سلين " . تعلق " أنطونيو " بحياة القصر " لكن لمدة قصيرة أضطر إثرها إلى التنقل بين بلدان كثيرة وتنتهي علاقته بزوجته " فولفيا " ويتزوج " أكتافيا " أخت " أكتافيوس " حليفه وخصمه زواجا مدبرا بينهما واطه " أكتافيوس" عليه ليؤمن شوكته ، وأقبل عليه هو بغية الفوز بالحكم "[2] ومع مرور الوقت يترك " اكتافيا " على الرغم من أنها كانت ذات جمال عظيم وفضيلة ، لم تكن كليوباترا تفوقها في الجمال والشباب وكانت أصغر منها سنا ويرجع إلى " كليوباترا " ويزوجها عام 37 ق م وقد كان زواجه منها بدافع الحب الذي كلفه الكثير وحرمه من أن يكون سيد العالم ، وهذا لأن كليوباترا استطاعت أن تحرص عليه من الأعداء السياسيين وغيرة زوجتين إلى جانب أن كل واحد منهما كان يسعى لتحقيق أهدافه من الطرف الآخر ، وزاد " أنطونيو " من توسيع حكم " كليوباترا " مما زاد سعادتها لكن على حساب روما التي أغضبها هذا التوسع ، وخاصة " أكتافيوس " الذي تفطن لأطماع " كليوباترا " في توسيع إمبراطوريتها الفدرالية

---

[1]- جمال الدين الرمادي:"مسرحيةكليوباترة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي"، دار الفكر العربي، ص8.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي:" ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص55.

البطلمية فأعلن الحرب على " أنطونيو " ولكنها لم تتركه ودخلت الحرب إلى جانبه بمشاركة أسطولها في معركة " أكتيوم " ولكنها انسحبت من المعركة مخافة الهزيمة أو بالأحرى لتحفظ لمصر مكانتها .

عادت " كليوباترا " إلى الإسكندرية وتظاهرت بأنها انتصرت في الحرب وقد لحق " أنطونيو " معبودة قلبه إلى الإسكندرية ، ولكن " أكتافيوس " لحقهما بعد شهر ، وقد شاع أن الملكة انتحرت عند سماع " أنطونيو " أن الملكة انتحرت انتحر هو الآخر ، ولكن استطاع أن يتغلب على نفسه حين سماعه أن الملكة لا تزال على قيد الحياة فأمر بأخذه إليها ، ولفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها .

ولكن "كليوباترا " خافت أن يذلها " أكتافيوس " إلى جانب أنها لم تجد أملا في الحياة " أمرت بأن يأتوا لها بحية لقطاء فأحضرت إليها بعد أن أخفيت في سلة التين ، وقد عقدت كليوباترا حفلا حفيا ، ولكنها تخلفت عنه وارتدت ثيابها الملكية ووضعت على صدرها الحية فماتت من وكزتها لتوها ودفنت بجوار أنطونيوس "[1]

وبنهايتها اندثرت دولة البطالمة وتحولت مصر من حماية رومانية إلى مقاطعة رومانية وقتل الرومان ابنها " قيصرون " خوفا أن يطالب بالإمبراطورية الرومانية لأنه وريثا لقيصر ووليا لعهده .

فارقت " كليوبارتا " الحياة وعلى شفتيها عبارات " عزة الملك وقد سبته وكانت إذا اختارت ميتتها كما لو أنها انتصرت على الموت وحققت الخلود أليست " كليوباترا مجد أبيها " [2] وهذه هي شخصية كليوباترا التي لاقت اهتمام كبير وقد احتاروا في وجهة النظر إليها وبقدرتها على السيطرة والاحتفاظ برجل قوي أو بعبقريتها في استخدام جل الوسائل لتحقيق أغراضها وسياستها ولكن لا نحتار فهذه " كليوباترا " صاحبة العبقرية التي استغلتها في فهم عقلية الرجال وسياستها التي استطاعت أن تهزم بها الرجال وترفها من درجة العنصر النسائي إلى درجة أسمى.

2 – كليوباترا وصورها في الأدب :

لقد ظلت كليوباترا على مر العصور مصدر إلهام للعيد من الشعراء والكتاب فقد تناولها التاريخ والقصص والرواية وقد صعدت المسرح حتى بعد ما فارقت روحها جسدها .

---

[1]- جمال الدين الرمادي:"مسرحيةكليوباترة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي"، دار الفكر العربي، ص15.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي:" ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص56.

إن كليوباترا يونانية الأصل ، مصرية البقعة ، فقد ساعد هذا على التقاء التاريخ بالفن وكذلك الشرق بالغرب فقد أصبحت كليوباترا شخصية عالمية ذات أثر في معظم آداب العالم

إن من الصعب الإلمام وإحصاء جل الأعمال التي تناولت شخصية كليوباترا ولكن سنعرض مجموعة من الأعمال الهامة .

ففي المسرح التراجيدي نجد مسرحية " كليوباترا أسيرة " والتي كتبها الشاعر الفرنسي " جودل " ، وهي أول مسرحية في الثقافة الغربية استعملت فيها سيرة كليوباترا ، مثلت بفرنسا عام 1953 ونشرت عام 1574 م في السنة الموالية لوفاة صاحبها تبدأ وقائعها بعد انتحار " أنطونيو " وانتصار " أكتاف " وهي عبارة عن حكاية شعرية حوارية تطغى عليها الغنائية والنزعة إلى الإشادة بالأخلاق العالية "[1]

كما نجد الكاتب الإنجليزي " صامويل دانييل " قد ألف مسرحية " كليوباترا " التي دارت أحداثها حول " كليوباترا " بعد موت " أنطونيو " أما عن أعظم عمل إنجليزي هي مسرحية " أنطونيو وكليوباترا " لشاعر المسرحي الكبير " شكسبير " وهنا صورت " كليوباترا " على أنها شخصية ذكية و " أنطونيو " رجل قوي مليء بالعاطفة والإحساس فهما يمثلان صورة حب جميلة ، اتصلت فيها الروح بالنفس حتى الموت فمسرحية " انطونيو وكليوباترا " من أروع الروايات التاريخية والتي خدمت التاريخ بشعرها.

" فمأساة كليوباترا مأساة رسمها عقل كبير درس الحياة وخبر طبائع بني الإنسان" [2]

كما نجد مجموعة من الأعمال الأخرى مثل ك مسرحية " موت كليوباترا " للكاتب الفرنسي " الشبيل " ومسرحية " كل شيء في سبيل الحب أو العلم المفقود " ل " جون دريدن " ومسرحية " كليوباترا "للكاتب الألماني " دانيال كاسبر " وغيرها من المسرحيات التراجيدية ، التي أخذت اسم " كليوبترا " أما بالنسبة لصور كليوباترا في المسرح الكوميدي فنجد :

- مسرحية " ثعابين كليوباترا " ل " فرانسيسكو روجاس زريك"
- مسرحية " القيصر وكليوباترا " ل " جورج بيرناردشو

بالنسبة للأعمال الروائية التي تناولت " كليوباترا " نجد مجموعة منها:

- ألف الروائي الفرنسي " كالبيغاند " رواية بعنوان " كليوباترا " وقد تكونت من اثني عشرة جزءا.

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي:" ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص58 .

[2]- جمال الدين الرمادي:"مسرحيةكليوباترة بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي"، دار الفكر العربي، ص25.

كما كتب " تيوفيلجوتييه " قصة تحت عنوان " ليلة من ليالي كليوباترا " وهي من أروع القصص التي كتبها عنها وكذلك "بيرترانداستورغ " الفرنسي الذي ألف " كليوباترا وأوروبا القديمة " ولا ننسى رواية "

- لم تحمل الشرائط المصورة " كليوباترا " فعن بعض هذه الأعمال والتي تعتبر الأهم الشريط المصور الذي وضع تحت عنوان " أستيريكس " وكليوباترا لفنانين " remegoscinny و Albertuderro[1]

ونفس الشيء مع السينما فقد خصت " كليوباترا " بأفلام عديدة من أهمها الفيلم الأمريكي المعنون ب " كليوباترا " وتدوم مدة عرضه أربع ساعات وعشرين دقيقة ، كما أنها جسدت في حوارات غنائية و أوبرات وفواصل سمفونية "[2] ، وإلى جانب كل هذه الضروب نجد أشكالا أخرى لها في الشعر والنثر وكذلك الأعمال الإشهارية والتجارية هذا أهم ما كتب عن " كليوباترا " في الأدب الغربي ، أما ما كتب فيها في الأدب العربي فهو جد قليل إذا ما قورن بغيره.

ولعل أهم هذه الأعمال ما ألفه أمير الشعراء" أحمد شوقي "، فكان ظهورها الأول معه ي القصيدة الطويلة المعنونة ب " مصر " والذي قام بإلقائها في مؤتمر المستشرقين والذي انعقد في مدينة " جينيف " في سبتمبر 1894 ، وقد كان قد ذكر " كليوباترا " بصورة سلبية ، فقد صورها كما ذكرها المؤرخين وخاصة المؤرخ " بلوتارك " فقد ظهرت حية النيل العجوز – كما نعتوها – في هذا التاريخ ، وعمدته " بلوتارخوس " في مظهر امرأة خطافة متهمة في عفتها من حيث هي امرأة وفي جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هي ملكة ، مجرد " ..... أنثى أفنت العمر بالهوى ...: بهيمية اللذات والشهوات " خاضعة في كل ادوار حياتها السياسية لشهوة مذبذبة ، تدفع بها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو جاه ن متصلة – ما اتصلت في هواها – ببطل ، منفصلة – ما انفصلت – عن " حطام مبعثر مستباح " دائمة البحث عن فريسة جديدة تستل آمالها ، وتسلبها جلالها ، وتهيض من جناحها المحلق في سماء المجد والخلود " [3] كما كانوا يرو بأنها هي التي أضاعت ملك البطالمة وكما راو بأن روما استخدمتها مثل كبش الفداء الذي تبسط به روما سلطتها على مصر.

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي:" ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص60.

[2]- نيظر : "ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص59،60،61.

[3]- أحمد شوقي : "مصرع كليوباترا"، ص119.

وقد كانت تمثل الفشل والفساد والغواية والخسارة وغير ذلك من الصفات كما راو بأن انتحارها كان سببه الفشل وعدم القدرة على مواصلة ألاعيبها التي طالما استطاعت أن تطبقها على " أنطونيو " كما راو أيضا أنها كانت صاحبة ولاء لروما ، وهذا ما أضاع مصر وسلمها إلى الأعداء.ولكن بعد حوالي عشرين سنة أعاد أحمد شوقي " " كليوباترا " بصورة ايجابية ، وقد حدث هذا بعد مشاهدته لرواية في دور السينما تدور حول ملكة فرنسية ، وقد جسدت هذه الملكة في صورة بشعة مخلة ، وذلك بعرض نقائصها وفضائحها فقط ، لا لسبب سوى لجلب الجماهير بحكم أنه يستجيب لمثل هذه الصور الروائية ، وهذا ما أفاق في ذهن " أحمد شوقي " إعادة النظر في صورة " كليوباترا " وتاريخها بوجه نقدي لا كما شوهها وطمسها " بلوتارك " وغيره فهم لم يحاولوا أن يرو في هذه الشخصية ظل أمل خير أو حلم نبيل فأقلامهم كانت تقطر بصفات الرذيلة فقط .

ففي " مصرع كليوباترا " جسد " شوقي " أو أوحى بأن يكتب أنه قال ك " إن هذه الملكة لا يبعد أن يكون المؤرخون ظلموها ، وحفزني الإنصاف إلى وضع رواية " يعني مسرحية " عنها ، لأنني رأيت أن الملكة التي تنال تلك الشهرة الواسعة لا يمكن أن تكون كما وصفها أعداؤها ، ولقد وجدت انم نشا تشويه سمعتها قد أتى مما كتبه المؤرخ " بلوتارك " وهو من صناع حكام الرومان ، فأمعن من الحط من شانها ، مسوقا بإغراضه وعن " بلوتارك " أخذ كثير ممن جاؤوا بعده ، فرأيت أن أكشف اللثام عما طمسته الأغراض والأكاذيب ، وأرفع عنها الكثير من التقبيح والتشويه ، وأجلوها بقدر ما استطعت في صور أقرب من الحقيقة ن ولم أبالغ كما بالغ بعض المؤرخين فأجعلها بريئة من كل عيب ، وأنسب لها ما نسبه غيري من فضائل روحية ودينية "[1]

" وقد رسم شوقي بهذه المسرحية " لكليوباترا " صورتها الحقة وأسقط عنها كثيرا من تهم التاريخ وأخيلة المؤرخين الذين جعلوا منها ملكة ملوكا مستمرة"[2]

" فكليوباترا عند شوقي ملكة طموح أرادت أن تستغل جمالها وفتنة القياصرة بها لكي تبني لنفسها ولبلدها مجدا سياسيا كبيرا ، وتوقع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضا وتنفرد هي بعد ذلك بالقوة والسلطان " [3] كما حاول شوقي أن يقدم تفسيرا جديدا بأن كليوباترا لم تخضع لنزوات ولم تنساب وراء شهواتها بل " هو طموح فطري عند كليوباترا لتربط حياتها بحياة العباقرة والأفذاذ

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي:" ثقافة التلاقي في أدب شوقي" ، ص 63-64.

[2]- محمد عبد المنعم خاجي:"دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه" ، دار الجيل بيروت الجزء الأول ، ط1 ، ص473-474.

[3]- عبد القادر القط : "من فنون الأدب المسرحية" ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص54.

من أبطال التاريخ " [1] فقد فسر شوقي " انتحار كليوباترا هو تجنب وطنها من أن يقع في العار والهوان عن طريق أخذها إلى روما أسيرة ، كما لا ينسى شوقي أن كليوباترا امرأة ص يمكن أن تحب ويمكن أن تتجاوز بها عواطفها حدود ما ينبغي لملكة جليلة في بعض الأحيان."[2]

ومن خلال هذا نخلص إلى القول بأن شوقي كتب مسرحيته هذه من أجل الدفاع عن " كليوباترا " وإعطائها فرصة الدفاع عن نفسها من حيث هي امرأة أولا وملكة ثانيا .

3 / مسرحية " مصرع كليوباترا":

أ / التعريف بمسرحية " مصرع كليوباترا "

" مسرحية " مصرع كليوباترا " مسرحية شعرية تاريخية ، وكان زمانها يدور حول الأيام الأخيرة من حياة " كليوباترا " أي حوالي 30 قبل الميلاد وقد تزامن كذلك بين واقعة " أكتيوم " وانتحار " كليوباترا ".

لقد تضمنت المسرحية العديد من الشخصيات وقد قسمت إلى ثلاثة أقسام حسب أدوارها إلى شخصيات تاريخية وشخصيات موضوعية ونكرات مسرحية.

1 / الشخصيات التاريخية :

كليوباترا - مارك أنطونيوس – أكتافيوس قيصر – قيصرون

2 / الشخصيات الموضوعية :

- أنوبيس (الكاهن الأكبر) – زينون (أمين مكتبة قصر كليوباترا) – حابي ، ديون ، ليسياس ، مساعد وزينون – هيلانة (وصيفة كليوباترا وقت كانت تحب حابي) شرميون (وصيفة) – أوروس (عبد أنطونيوس وتابعه) –أولمبوس (طبيب روماني في بلاط كليوباترا) – أنشو (مضحك الملكة) ، غانميز (ساقيها) ، حبرا (عرافها) – أياس (شاديها) – أحيل (قائد الأسطول المصري وربان أنطونياد سفينة كليوباترا) – بولا (شاعر) – أغا القصر

3 / النكرات المسرحية :

جنود وقادة مصريون ورومانيون – راقصات – عزاف"[3] أما عن فصول المسرحية فقد جعلها شوقي في أربعة فصول .

---

[1]- المرجع نفسه ، ص54.

[2]- المرجع نفسه ، ص54.

[3]- ينظر : "مسرحية مصرع كليوباترا" ، ص5،6.

العقدة :

تصل الأحداث ذروتها بعد وقعة " أكتيوم " البحرية حيث ينهزم أسطولي " كليوباترا " و " أنطونيو " ويلوذا بالفرار ، حيث تحاول " كليوباترا " أن تأسر بجمالها القيصر الظافر ، وأن تفعل به ما فعلت ب " أنطونيو " وقد أوحى إليه بومتها فاتكأ على طية سيفه حتى إذا علم في اختصاره أن هذا الخبر كذب ، فأمر أن ينقل إليها حيث جاء تحت شفتيها بالنفس الأخير وأيقنت " كليوباترا " وقتها أن القيصر الظافر إنما يخدعها وإنما يريدها شارة ممتازة في موكب انتصاره .

الحل :

كما فشلت " كليوباترا " في الإيقاع ب " أكتافيوس " وعلمت أن مصيرها سيكون الأسر انتحرت بسم الأفعى تاركة وراءها ذكرياتها الحية الخالدة ، وقد جعل " شوقي " حرصها على تاج مصر من أن يذله العرض في روما

فقال شوقي :

"سطت روما على ملكي

فرمت الموت لم لجبن ولكن لعل جلالـــة يحمي جلالـــي

فلا تمشي على تاجي ولكن على جسد ببطن الأرض بالي "[1]

ب/ تلخيص مسرحية " مصرع كليوباترا "

-الفصل الأول :

لقد وجد في الفصل الأول منظرين :

يرفع الستار في الفصل الأول بالمنظر الأول والذي يبدأ بنشيد ينشده العامة خارج قصر الملكة وذلك لانتصار موهوم ثم تنتقل الأحداث إلى المكتبة والحوار الذي دار بين رجالها وهم يعلقون على هذا النشيد تعليقا معاديا ويقولون فيه بهزيمة الأسطول والخديعة التي قامت بها الملكة لشعبها ، وهم يعارضون على علاقتها بأنطونيو وبعدها تأتي الملكة وتخبر القوم عن فرارها من معركة " أكتيوم " وتقوم بإخبارهم عن سياستها ثم تذهب للصلاة ، وعلى الرغم من من هذا فأصحاب المكتبة لم يغيروا وجهة نظرهم إليها ، ثم ينتهي هذا المنظر بنشيد ديني ثم يبدأ المنظر الثاني المتمم للمنظر الأول وهو عبارة عن تمهيد لظهور كل من حابي وهيلانة وتكشف عن حبهما وتطلب من

[1]- أحمد شوقي : "مصرع كليوباترا" ص126.

انوبيس أن يبارك حبهما ويتواصل الحديث في المسرحية عن المعركة التي انعدمت أخبارها وبعدها يأتي دخول جندي من جنود أنطونيو ليخبرهم بانتصار انطونيو في الحرب ثم يأتي في موكبه ، فتقوم كليوباترا باستقباله استقبال العاشقة ويشكو لها ما أبلاه في الحرب ويقوم بتعبير عن خيانتها له وفرارها من المعركة وهكذا بقى انطونيو يصف نفسه وأتباعه وقد بقيت كليوباترا تقدم وتعرض بروما والرومان وهم ضيوفها وذلك لأنها تعتمد عليهم لمحاربة اكتافيوس ومن الأفضل أن تكسبهم إلى جانبها من أجل مصلحتها ولكنهم قاموا بتعبير عن عدائهم لكليوباترا وهم يتمنون لها الشر .

الفصل الثاني :

أما في هذا الفصل فيرفع الستار على منظر يكثر فيه الغناء والرقص وبعدها يقرر الرومان الانصراف وترك قائدهم الخاضع لأهوائه يلهو مع كليوباترا وهما يستمتعان بالرقص والشرب ، والعراف برفقتهما يقرأ لهما الأكف وقد ظهر في هذا الفصل نشيدان ك الأول عن الخمر والآخر نشيد الحب والحياة وقد نسب إلى كليوباترا وبعدها يغادر " أولمبوس " ويخبر القادة معه عن بداية التمرد

الفصل الثالث :

يبدأ هذا الفصل بالحديث عن هزيمة أنطونيو رغم عدم الحديث عنها بأيه تلميحات لهذه الهزيمة ، وقد جرت الأحداث بين داخل المعبد وخارجه ونرى عدم وجود شخصيات كثيرة بل دار بين شخصيتين وقد جلس أنطونيو على حجر يبكي ويشكو غياب نجمه الذي طالما كان ساطعا وخجله من فراره ، وقد كان أوراس إلى جانبه يواسيه وقد بقى ينادي روما وكليوباترا ، ثم يتغير المنظر إلى داخل المعبد ويبقى أنوبيس يناجي أفاعيه ثم يدخل حابي ويتحدث بهزيمة أنطونيو ، ويتهم حابي رغم وطنيته وثورته على ملكته ويعطي أنوبيس السم لحابي صدفتا فلربما احتاجه ثم تدخل كليوباترا وتتحدث عن هزيمة أنطونيو وتطلب من انوبيس النصيحة فيخبرها بالانتحار وذلك حتى تصون تاج مصر ، وقد قال لها بأنه سيساعدها ويرسل إليها الأفعى مع حابي وقت ما كانت بحاجة إليها ثم يتغير المنظر إلى خارج المعبد ويوجد الجنود أنطونيو على الأرض جريحا بطعنة السكين فيأخذونه الى داخل المعبد ، ويصله الخبر أن كليوباترا لا تزال على قيد الحياة ويخرج أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها ثم يأتي أكتافيوس ويشاهد كليوباترا لأول مرة ويتأكد من موت ابن بلده ويغادر

الفصل الرابع :

وفي هذا الفصل تناجي كليوباترا أنطونيو الراحل وهي تتحدث إلى وصيفتها عن فشل سياستها وكذلك تحكي لهما عن مراوغة أكتافيو لها ، وبعدها يدخل حابي ومعه السلة التي بداخلها الأفعى ويقوم إياس بإنشاد نشيد الموت وتقوم هي بتوديع وطنها وأهلها ثن تضع الأفعى على صدرها فتلدغها فتموت وتحاول وصيفتها أن تنتحر فيدخل حابي وأنوبيس كليوباترا وينقذانها ثم ينصرف حابي وهيلانة إلى طيبة ويرثي أنوبيس كليوباترا وبعدها يأتي أكتافيوس و أولمبوس ويدخلان مكان مصرع كليوباترا ، فعند تفقد أولمبوس كليوباترا تلدغه الحية فيموت وبعدها يرثي أكتافيوس كليوباترا ويخرج مع حاشيته وتزف له التحايا من الأبواق والحناجر خارج القصر ويسدل ستار الختام

ج / نقد مسرحية " مصرع كليوباترا " :

إن مسرحية " مصرع كليوباترا " تعد من بواكير المسرح الشعري في الوطن العربي والتي لاقت استحسانا من قبل الجمهور ن لا لشيء سوى أنها استطاعت أن تغير صورة " كليوباترا " في أعين الدارسين والجمهور العربي ولكن هذا لا يمنع من وقوع شوقي في الخطأ ، فقد تناول موضوع هذه المسرحية العديد من النقاد وتوصلوا إلى مجموعة من الآراء النقدية سنذكر بعضا منها في نقاط:

-إن شوقي لم يتقيد بالأحداث كما جاءت في التاريخ ولكنه جعل " كليوباترا " هي التي تدافع عن سياساتها وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : ففريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصور دون التقيد بحقائق التاريخ ، ولهم ن الحرية ما يمكنه من مسايرة منطق الحوداث الروائية وطبيعة الجمهور ، ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمى المسرحية باسم تاريخي لا بد أن تقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها " [1] وهذا يتجلى في زعم شوقي أن كليوباترا فرت من معركة " اكتيوم " سياستا منها وعلى غرار التاريخ الذي قال بأنها ضعف وخيانة ، لذلك لا بد على الكاتب المسرحي أن يتقيد بالتاريخ العام ولا يحدث عليه تغييرات تغير مسار التاريخ.

- حاول شوقي أن يجعل شخصيات مسرحيته في صورة كاملة وذلك عن طريق إبراز محاسنهم فقط ، فهو لم يصورهم كشخصيات من بني البشر فيهم الصالح والطالح ، يخطئون ويصيبون.

---

[1]- محمود حامد شوكت: "المسرحية في شعر شوقي"، ص49.

- إن شوقي خالف كتاب المسرح وذلك بعدم اهتمامه بقواعد المسرح والتي تتصل في الزمان والمكان وقد بدا هذا جليا في الفصل الأول والثاني من المسرحية.

- كان على شوقي الإعتماد على عقدة واحدة في الموضوع ويسير بنا في المسرحية مع هذه العقدة لكي يسبب التشويق وتحل هذه العقدة ، ولكن " مصرع كليوباترا " تضمنت " عقدة مزدوجة " فإن هناك قصتين ، أو سلسلتين من الأحداث الأولى قصة كليوباترا وأنطونيو ، وتنتهي بمأساة ، إذ ينتحر البطلان ، والثانية قصة حابي وهيلانة ، وتنتهي نهاية سعيدة ، إذ يتزوج الفتيان " [1] فالعقدة الأولى هي العقدة الرئيسية وما حولها هي مجرد عقد ثانوية خادمة لها ولكنها تغلبت عليها في بعض المواضيع.

- " كان مسرفا في العرض الجماعي (قواد ، جوقات ، موسيقية ، راقصات)

- كان غير مهتم بتركيز الاهتمام في حادثة واحدة بل اهتم بالحوادث الجانبية كثيرا مما يضيع أهمية الحادثة المهمة .

- لم تكن شخصيات مسرحية شوقي خصوصية انفرادية مثل رواية دريدن وشكسبير بل كانت نماذج بشرية خشبية وليست متبلورة بارزة .

- كان تصويره لهرب " كليوباترا " في موقعة " أكتيوم " في منتهى الضعف والتهافت ، لأنه لم يكن واضحا إلا بأسلوب كليوباترا نفسها .

- لو كان شوقي اهتم قليلا بهذا التناقض بين حب انطونيوس لروما وطنه وبين انصرافه لهذه المعشوقة لكليوباترا لأظهر الصراع الجميل بين الحب و الواجب "[2].

- بما أن مسرحية " مصرع كليوباترا " مسرحية شعرية فقد صب شوقي اهتمامه بالعروض والتوفي كما لو كان شعر وليس مسرح.

- لم يستطع شوقي أن يصور الشخصيات المضحكة ويظهرها بصورتها الحقيقية مثل : (أنشو).

- " جعل شوقي الحوار غاية لا وسيلة بينما هو وسيلة في المسرح وللأسف جاء في بعض المواقف إسترسال شعري غير مرتبط بالأسباب والمسببات مكتيفا به عن الحركة[3].

- " الصلة" بين مسرحية " مصرع كليوباترا " والواقع السياسي الذي عاشره شوقي أقوى بكثير من الصلة بينها وبين التاريخ الذي عاشته كليوباترا وشاركت في صنعه " [1]، فترى أن المشاهد

---

[1]- اسماعيل الصيفي:" شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة"، دار القلم ط2، 1977، ص152-153.

[2]- جمال الدين الرمادي:"مسرحية كليوباترا بين أحمد شوقي ودريدن"، ص83.

[3]- جمال الدين الرمادي:"مسرحية كليوباترا بين أحمد شوقي ودريدن"، ص83.

التي تتماشى مع عصر شوقي أكثر بكثير أو ربما تبدو هي الطاغية على التاريخ ، فشوقي هنا قد أتخذ التاريخ لمعالجة قضية تخدم عصره.

- أنطونيو هو الذي قرر أن ينتحر وكليوباترا هي التي قررت أن تنتحر ، هذا واقع تاريخي لا يقبل جحودا ، فكيف يقول أن شوقي قرر مصرعهما فيحكم بذلك على الوطنية الضعيفة المتخاذلة أمام العواطف الفردية والسقوط تحت الأقدام[2] ، لذى فكلاهما كان سببا في موت نفسه ولم يتدخل أحد في هذا الموت.

- إن شوقي قد أقبل على رسم شخصية وهو عازم على أن يضعها في ضوء جديد فأسرف في العزل والاختيار حتى بدت أغلب المواقف وكأنها مقصودة قصدا لكي تتلقى هذا الضوء على كليوباترا وبدا أغلب الحوار وكأنه تبرئة معتمدة لها مما يثار حولها من شبهات ، وكما يؤدي إهمال المؤلف لاختيار المواقف الصالحة المناسبة إلى خلو المسرحية من الدلالات ، والمعاني والرموز ، كذلك ينتهي الاختيار الصارم للأحداث والمواقف إلى أن تبدو الشخصية وكأنها تجسيد لفكرة المؤلف وليست شخصية حية ذات أبعاد حقيقية تأتي من الأفعال والأقوال التلقائية الغير المرسومة ما يجعلها أكثر إقناعا وأقرب إلى طبيعة الحياة ، ويؤكد في الوقت نفسه المركبة بالنفس الإنسانية[3].

هذا عن بعض الانتقادات التي وجهت لمسرحية " مصرع كليوباترا " أما إذا قمنا بتأمل شعر وقي في مسرحيته فنجد فيها بعض الاقتباسات والمآخذ من القرآن الكريم والشعر وكذلك بعض الأخطاء النحوية ذلك لأن شوقي كان مطلعا على القرآن والتراث الشعري فسنقوم بذكر بعض الأمثلة من هذه الاقتباسات :

قال شوقي :

" مالي جننت فصرت أ تهم الشباب وأضطهد

شكٌ يعذب مهجتـــــــي إن المشكك في كبد "[4]

وهذه الأبيات اقتبسها من الآية الكريمة : " لا أقسم بهذا البلد (1) وأنت حل بهذا البلد (2) ووالد وما ولد (3) لقد خلقنا الإنسان في كبد (4)"[5]

فهنا إقتبس شوقي الوزن مع بعض الألفاظ من هذه الآية

---

[1]- اسماعيل الصيفي:" شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة"، دار القلم ط2، 1977، ص 162.

[2]- اسماعيل الصيفي:" شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة"، ص170.

[3]- عبد القادر القط : "من فنون الأدب المسرحية"، ص 67.

[4]- أحمد شوقي : "مصرع كليوباترا" ص 11.

[5]- سورة البلد ، الآية (4.3.2.1) ، ص594.

كذلك نجد في قوله على لسان زينون :

" يا سماء احفظي ويا ارض صون أظهرت عطفـــها علــى زينـــون "[1]

وهذا مقتبس من قوله تعالى في سورة هود " وقيل يا أرض أبلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بعدا للقوم الظالمين "[2]

ويقول شوقي على لسان أنطونيو :

ويحى أخى أنا جريح ماذا يريد القضاء ماذا

جنود أكتاف أدركوني يا ليتني مت قبــل هذا

وهذا الشطر الأخير قد أقتبسه من سورة مريم حيث تقول الآية الكريمة : " يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا "[3]

- من التراث الشعري القديم :

أخذ شوقي في قوله :

" لا ترى في المجال غير سبوح مقبل مدبر مكر مفر

من امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وهو هنا يعتبر تضمينا

كما أخذ شوقي في قوله :

كليوباترا بحبيـــــك ومن التأنيب خلينـا

مرى بالكأس والطاس وبالندمـان يسقينــا

عن عمرو بن كلثوم في مطلع قصيدته

ألا هبى بصمتك فلصبحنا ولا تبقى خمورا لأندرينا

وكذلك أخذه على لسان كليوباترا :

نام " مركو " ولم أنـــــم وتفردت بالألـــم

عن قول بشار بن برد:

---

[1]- أحمد شوقي : "مصرع كليوباترا" ص 46.

[2]- سورة هود، الآية (43)، ص226.

[3]- جمال الدين الرمادي:"مسرحية كليوباترا بين أحمد شوقي ودريدن"، ص 85.

طال ليلي ولكن لم أنم ونفى الكرى على طيف ألم"[1]

-فرغم هذه الانتقادات التي وجهت " لشوقي " فإننا لا ننكر أنه شاعر ممتاز حقيقيا لأنه استطاع أن يتغلب على من كتبوا قبله مسرحيات كإبراهيم اليازجي والشيخ عبد المطلب وغيرهم ، والذين لم تكن مسرحياتهم في قوة مسرحيات شوقي وكذلك لأن المسرحيات الشعرية لم تنجح على المسرح نجاح المسرحيات النثرية.

* الإيقاع في مسرحية " مصرع كليوباترا "

1- اتساع المفهوم الموسيقي :

إذا كان من أهم الميزات التي يفرق بها النص الأدبي عن أي نص آخر هو " الصورة الشعرية " فإن الصورة الموسيقية " تعد من أبرز خصائص النص الشعري وهيا التي تميزه عن النصوص الأدبية الأخرى .

وفي حقيقة الأمر لم تعد الموسيقى الشعرية هي الوزن والبيت والقافية بل صارت الموسيقى أعلم من هذا كله فقد أصبحت تضم ص الجرس " وألوانا إيقاعية أخرى وأصبح الوزن فيها هو آخر ما يمكن أن يقاس عليه نجاح القصيدة أو فشلها .

وسنتطرق إلى دراسة مقاطع مسرحية " مصرع كليوباترا " ولكن بعد توضيح بعض المفاهيم وعناصر الصورة الموسيقية.

أ – الوزن أو الموسيقى الخارجية :

يعتبر الوزن من أهم القواعد والأسس التي تقوم عليها القصيدة العربية حيث يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة " الوزن أعظم أوطان حد الشهر وأولاها به خصوصية "[2]

ويعرفه الجاحظ بأنه السر المعجز في الأدب العربي ، وقد ذهب الفرابي إلى أن الشعر يبطل أن يكون شعرا إذا خلا من الوزن فقال ك " إن الشعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شعرا والأصح أن يسمى عند ذلك قولا شعريا "[3] وذلك أن الشعر عند العرب كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة

ب – الموسيقى الداخلية :

الموسيقى الداخلية هي موسيقى كامنة في عمق القصيدة ، بين ألفاظها ، عباراتها ، لكي تشكل " دندنة " نحسها ولا نراها ، كما يمكن أن تكون " عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو

---

[1]- ينظر:"مسرحية كليوباترا بين أحمد شوقي ودريدن"، ص 85،86.

[2]- سميح أبو مغلي ، العروض والقوافي ، دار المستقبل للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، ص54.

[3]- المرجع نفسه ، ص54.

التشابه أو التوازي أو غير ذلك من حالات الازدواجية وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية أو الرجع"[1]

فالموسيقى الداخلية هي " حلية الشاعر التي يلبسها هذا النظم ولا يتم له ذلك إلا بإبلاء اهتمامه للحركة و الموت وحتى السكتة التي تختزن أيضا نوعا من الإيقاع الغامض "[2]

ج – الجرس :

فهو شكل من أشكال الإيقاع الداخلي ، ويطلق لفظ الجرس على " موسيقى الكلمات والحروف ، ويقصدون به وقع تلك الحروف والكلمات على الأذن لا غير ، ولا يدرك الجرس ، إلا عن طريق حاسة السمع ، الأذن "[3]أما حسين بكار فيعتبر الجرس مخصوصا باللفظ فيقول " الجرس اللفظي " والحقيقة أن مفهوم الجرس عند " حسين بكار " ينطبق على الإيقاع الداخلي لكل لا على الجرس ، ونحن نفصل تخصيص الجرس للأصوات ، لا للعبارات أو الكلمات .

2 – الإيقاع :

الإبداع الشعري لا يقاس بجمال الصورة وحدها فحسب بل بنجاح العمل الفني ويتم ذلك يتناسق العناصر الفنية ووجودها داخل العملية الشعرية.

وقد نشأ مصطلح الإيقاع مرتبطا بالموسيقى و " علم الموسيقى والغناء "[4] ، إن الإيقاع كما يقول علوي الهاشمي " يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوما أو مدركا ، ظاهرا أو خفيا ، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية الجزئية وعبر عنها كما يتجلى فيها "[5]

تعد مقاطع المسرحية من الشكل التقليدي " الشعر العمودي " رغم انتماء أحمد شوقي للعصر الحديث ، فيمكن لنا أن نمثل من كل فصل من المسرحية بأبيات من كل مقطع ، لنبين كيفية بناء هذه المسرحية من ناحية البحور والأوزان والقوافي ، وهل اتبع أحمد شوقي ، وسار على خطى الخليل بن أحمد الفراميدي أم أنه خرج بعض الشيء عن القاعدة .

المقطع الأول :

كليوباترا :

---

[1]- حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، لبنان ، ط2، 1992، ص153.

[2]- يحي الشيخ صالح ، شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، ص294 ، 295.

[3]- يحي الشيخ صالح ، شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، ص 295.

[4]- لسان العرب لابن منظور، ط1، دار الشعب ، مادة (وقع)، ص4505.

[5]- علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، مملكة البحرين ، وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني ، ط1، 2007 ، ص53.

اليوم تعلـــم رومـــا أن ضرتـــــها تقلد الفار من تهوى وتختـــار
واليوم تعلـــم رومـــا أن فارسهـــا جيش بمفرده في الروع جرار
أنطونيو سيدي ن هل نحن في حلـم أسالم أنت؟ لا أسر ولا عـــار

تقطيع البيت الأول :

اليوم تعلم روما أن ضرتها تقلد الفار من تهوى وتختار
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/0/0/ 0/0/0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

واليوم تعلم روما أن فارسها جيش بمفرده في الروع جرار
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

أنطونيو سيدي ، هل نحن في حلم أسالم أنت؟ لا أسر ولا عار
0//0/0/ 0//0// 0//0/0/ 0// //0/ 0//0/ 0/0/ 0///0/ 0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل متفعلن فاعلن مستعلن فاعل

كتب هذا المقطع على وزن بحر البسيط الذي مفتاحه :

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ونلاحظ من خلال هذا المقطع أن كل تفعيلة داخل البيت لم تخلو من الزحافات ن ففي البيت الأول دخل على التفعيلة زحاف الخبن * [1] و البيت الآخر دخل عليها زحاف الخبن كذلك ، أما البيت الأخير فدخل على التفعيلة زحاف الطي **[2] وكذلك زحاف الخبن.

وفي مقطع آخر من هذه المسرحية نجده مكتوب ومنظوم على وزن بحر آخر يختلف عن الأول وهو بحر الرجز :

---

* حذف الثاني الساكن
** حذف الرابع الساكن

أخيل :

مولاي إن البحر يخ في سره ويكتم

0//0/0//0//0/ 0/0// 0//0/ 0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعل

وما نواه في غد مثل غد مستجقم

0//0/0/ 0//0/ 0/0/0/ 0//0/0/

متفعلن مستعفلن مستفعلن مستفعل

فلا أقول ينيري للحرب أو يستسلم

0//0/0/ 0//0/ 0/0/0/ 0//0/0/

متفعلن مستعفلن مستفعلن مستفعل

هذا المقطع موزون على بحر الرجز الذي مفتاحه :

في أبحر الارجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فيه تفعيلات دخلت عليها بعض الزحافات ، ففي البيت الأول دخل على التفعيلة زحاف الخبن وزحاف الكف * ويسميان بزحاف الشكل ** والبيت الآخر دخل عليها زحاف الخبن كذلك ، وزحاف الكف ، أما البيت الأخير فلا يخلو هو الآخر من زحاف الخبز، وكذلك زحاف الكف وإذا ذهبنا إلى مقطع آخر من هذه المسرحية تجده مكتوب ومنظوم على وزن بحر آخر وهو بحر الهزج كالتالي :

كليوباترا :

لقد أعجبك الشعر وراقتك معانيه

//0/0/ 0/0/0// //0/0/ 0/0/0//

مفاعيل مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن

وما سرك أنطونيو سروري كله فيه

//0/0/ 0/0/0/// //0/0/ 0/0/0//

مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

هذا المقطع من المسرحية موزون على بحر الهزج الذي مفتاحه :

هزجنا في بواديكم مفاعيلن مفاعيلن

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنه في البيت الأول دخل على التفعيلة زحاف الكف والأمر نفسه في البيت الثاني والذي يليه

وفي مقطع آخر من المسرحية تجده مكتوب ومنظوم على وزن بحر الرجز :

الملكة :

حابي ، أنوبيس اجتهد لنا وأنجز الفداة ما وعد

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0//0//

مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

يريد أن يشفيني مما أجد وأن بقى مملكتي عار الأبد

0//0/0/ 0/0/0/ 0//0// 0///0/ 0//0/0/

متفعلن مستفعل مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

هذا المقطع موزون على بحر الرجز الذي مفتاحه :

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن كل تفعيلة داخل البيت لم تخلو من الزحافات ، ففي البيت الأول دخل على التفعيلة زحاف الخبن ، والبيت الآخر دخل عليها زحاف الخبن وزحاف الكف وكذلك زحاف الطي

فقد تخرجنا في هذا الجزء التطبيقي إلى نقاط هامة وهي :

-اتجاه شوقي إلى البحور المجزوءة وإلى البحور محدودة المدى القطعي في التامة كالرمل والخفيف والسريع و الوافر

- اعتمد الشاعر البحور الكثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل

- المسرحية لم تخرج عن القالب التقليدي ن وحافظت على نظام الشطرين حيث بني أحمد شوقي شكل المسرحية على النظام القديم " الشعر العمودي "

- تغير الروي عند تغير البحور.

5 – الحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا "

أ / مفهوم الحوار المسرحي :

العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصر بعضها عن بعض ، والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان تداخلا تاما بحيث يصعب الفصل بينهما أو الحديث عن إحداهما بمعزل عن الآخر ، ومع ذلك نستطيع أن نتحدث عنها متفرقة ، لضرورة الدراسة – على أن نتذكر دائما أن ما نتحدث عنه يتصل اتصالا دائما بعناصر أخرى ويتفاعل معها ويؤثر فيها ، ولعل أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدنى أنما تقوم على الحوار والذي لقي النقاد والدارسين صعوبة في وضعه تحت تعريف محدد على غرار خصائصه التي حددت .

" يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي ، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ، ويحلوا الشخصيات ويفصح عندها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية ، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحدة ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس ، فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه "[1]

وحتى يتمكن الحوار من تحقيق هدفه لابد من شيئين : الأول يتمثل في الصراع الصاعد داخل المسرحية أي بين الشخصيات والثاني هو أن يكون الكاتب على دراية ومعرفة شاملة بخصوصه أي أن يتبع هذا الحوار من الشخصيات التي يدور بينها الحوار فكلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار " ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات ، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها "[2] وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية ، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية وبه تميزت عن سائر الصور الأدبية الأخرى .

والحوار في رأي البعض لغة مسرحية ، إذ أنه وسيلة المؤلف المسرحي لبناء حبكة وعرض أفكاره التي جمعها.

---

[1]- علي أحمد باكثير:" فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" ، مكتبة مصر ، ص81.

[2]- توفيق الحكيم :" فن الأدب"، دار مصر للطباعة، 1952، ص140.

" وإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فأن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها الشخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف " في الرواية " في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات "[1] والحوار كغيره من عناصر المسرحية حوار نموذجي يبدو و كأنه يمثل حوار طبيعي في الواقع فالمتحدث يعبر عن عواطفه ، وأحاسيسه ، وأفكاره دون تردد أو خروج عن الموضوع ففي المسرحية يكون الكلام محكم ومتتابع على غرار الواقع الذي ربما يكون فيه خروج عن الموضوع أو حتى نسيان ما كان ينبغي عليه أن يقول ، فيعتبر الحوار للحديث في شيء آخر ، وكذلك نجد هذه المظاهر في المسرحية ولكنها عن قصد ربما لكي يبين المؤلف طبيعة شخصية ما ، وليس لتصوير الحوار المسرحي " لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية ، وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية فلا يظل على وتيرة أو إيقاع واحد "[2]

إن الشخصية المسرحية تنمو أو تتطور بنمو الحدث المسرحي ، والحوار يتماشى مع هذه التغييرات ويتلون كذلك حسب اختلاف الشخصيات على المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي.

وبما أن الحوار يعد تواصلا بين الشخصيات فلا ينبغي أن تحتكره شخصية واحدة لفترة طويلة فهذا يؤدي إلى طمس وغياب الشخصيات الأخرى وبهذا يختل تطور الحدث وسير المسرحية وهذا كله يعود إلى المؤلف ومدى قدرته على تحقيق الحيوية والحركة وجذب المشاهد والتأثير فيه وقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان احدى الشخصيات ويظل المشاهد مشدودا إليه لما فيه من انفعال صادق أو كشف مثير أو تعبير " درامي " موفق وقد يرى المؤلف من ناحية أخرى أن الموقف يقتضي حوارا سريعا مقتضيا متبادلا كما يحدث حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف ، وقد يرى أن طبيعة إحدى الشخصيات تنجح بها نحو الإفاضة كما تميل طبيعة شخصيات أخرى إلى الإيجار " 1 لذا فإن الحوار ليس لديه معيار يقاس به مدى طوله أو قصره سوى إحساسنا بمدى تلاؤم الحوار مع الشخصية ومساهمته في تطور الحديث ونموه .

ومن خلال هذا نخلص إلى أن " الحوار هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات ، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام "[3]

---

[1]- عبد القادر قط:"من فنون الأدب المسرحية"، ص33.

[2]- عبد القادر قط :"من فنون الأدب المسرحية" ، ص34.

[3]- المرجع نفسه ،ص35.

ب / وظائف الحوار :

لقد تعددت وظائف الحوار بحكم أنه العنصر الأساسي في البناء المسرحي ومن أهم هذه الوظائف ما يلي :

-أداة التخاطب بين الشخصيات والتعبير عن الأحداث بالألفاظ ، ووسيلة إخبار الجماهير بمضمون وتفاصيل النص المكتوب.

- هو وسيلة المؤلف للبرهنة على مقدمته المنطقية كما هو أداة للكشف عن الشخصيات وتطوير ما يدور بينها من صراعات .

- يحرص المؤلف على أن يأتي حواره معبرا عن الشخصية التي جسدها وأن يكشف حواره عن أبعاد هذه الشخصية الأربعة ، المادية أو الجسمانية ، الاجتماعية والنفسية والأخلاقية ، إن المؤلف الذكي المتمكن ، هو الذي يستطيع انتقاء ما يناسب شخصياته من عبارات وألفاظ ، حتى يأتي ما تنطق به ، متفقا مع طبيعتها وثقافتها ، وبالطبع يتطلب ذلك تعمقا في دراسة الشخصية.

- يجب أن يسهم الحوار في الكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها الأساسية

- أن يكون الحوار وسيلة لإشاعة الحياة والجاذبية في سطور النص "[1]

- ومن وظائف الحوار كذلك أن يقوم بعملية التنبؤ لما سيحدث داخل المسرحية .

- على الحوار أن يكون مباشرا دون تنمق أو زخرفة ولأن البساطة تسهل على القارئ فهم المضمون.

- إبعاد الحوار عن النبرة الخطابية

- على الحوار أن يكون منطقيا

- إن الحوار يقوم بسير بعقدة المسرحية ، وتقدمها وتسلسلها

- الحوار يقوم على خلق المزاج النفسي و الجو العام للعرض والحوار الجيد هو الذي يتلاعب بالمشاعر

- إن الحوار يساهم في ضبط إيقاع المسرحية ويتحقق بتعاون الجزء مع الكل والإيقاع هو قدرة الكاتب على الإحساس باللحظات " التي يجب أن يزيد فيها نبض الحوار ، فيتدفق في سرعة

---

[1]- شكري عبد الوهاب :"النص المسرحي" ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2001، ص98.

محسوبة حينا ، أو يبطئ حينا آخر ويرى يوجين أونيل في ذلك ، أن صور الحوار أو وقعه في النفوس ، جزء لا يتجزأ من بناء مسرحياته ، إذ يجب أن يكون للكلمات وزن وجرس ومظهر "[1] - " يقوم الحوار بالتحليل والتعليل ويكون ذلك بمعنى كبير مقابل كلمات أقل وذلك عملا بمقولة " خير الكلام ما قل ودل "

إذن تعمل كلمات الحوار الدرامي ، كوسيط للاتصال الإنساني ، فهي ناقلات تقوم بإرسال الحقائق ، والمعلومات العاطفية بالإضافة إلى أنها تسهم في تمييز الشخصيات ، بإعطاء كل منها نموذج الكلام الشخصي ومفرداته ولهجته المحلية أو مفرداته المهنية "[2]

-إن أحمد شوقي يعد من الكتاب الجدد لفن المسرحية ، ولهذا لم يكن مكتشف لجل الوسائل المسرحية التي يعرض بها الأزمة وتطورها وحلها ، وحوار هذه المسرحية قريب إلى نزعة القصيدة والأناشيد وكذلك قلة المرونة في تبادل الحوار وكاد يميل إلى الخطاب الذي تميز بصور جميلة في الغزل والرثاء والعتب

لقد بدأ شوقي مسرحيته بداية غنائية وليست مسرحية وبعدها يعرض علينا شوقي " حوارا دار بين " حابي " و " ديون " وقد كان هذا الحوار أشبه بالقصة ، فقد قام بتصوير الحوادث ووصف الشخصيات لا يتحليل وتصوير نفسه كل من " حابي " و " ديون " كما أنه يبدو غير مسرحي فيقول :

حابي : إسمع الشعب (ديون) كيف يوحون إليـــــه
مـــلأ الجـــو هتافـــا بحياتـــــي قاتليـــــه
أثـــر البهتـــان فيـــه وانطلى الزور عليه
يـــا لـــــه من ببغـــــاء عقلــه فـــي أذنيـــه

ديون : حابي سمعت كما سمعت وراعني أن الرميــة تحتفـــي بالرامـــي
هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم وأصـار عرشهم فراش غـــرام
ومشى علـــى تاريخهم مستهزئـــا ولو استطاع مشى على الأهرام

حابي : أتذكر يـــا ديون إذا انطلقنـــا إلى المينـــاء نلتمس الهواء

---

[1]- المرجع نفسه ، ص98.
[2]- شكري عبد الوهاب :"النص المسرحي"، ص98.

وكان البحر كالميت المسجى وكان الليل للميت الــرداء

ديون : نعم وهناك آنسنــا سحابـــــا وراء الليل جللت السمـــاء

فقلت أنظر ديون ترا الجواري يطأن الماء همسا والفضاء " 1

ويتواصل الحوار بينهما والذي رأينا أنه قد طال بين شخصيتين حتى تأتي شخصية ثانوية وهي " هيلانة " وقد كان الحوار الذي دار بينهما وبين حابي سريع ولكنه أوصل العديد من الحقائق للمشاهد كحب حابي لهيلانة وموقف حابي من كليوباترا وكذلك طاعة وخدمة الوصيفة لسيدتها فيقول :

" هيلانة : سلام لك يـــا حبي سلام لك هيلانـــــة

حابي : أمرت أن أقول للأمين ستحضر الملكة بعد حين

فلبغ الأمر إلى زينون

حابـــــي : سيدتـــي سأفعل أمـــركمـــا ممتثل

هيلانة : تقرننـــــي بربتـــي ذلك مـــا لا أقبـــل

حابـي : هيلان ، أنت ملكتي وأنت وحدك الملـك

هيلانة : بل كليوباترا وحدها لم يحو شمسين الفلك

إن أنت لـــــم تؤمن بهـــا فلست لـي ولست لك[1]

-كما نجد الحوار الذي دار بين الفتية الثلاثة وزينون قد حقق نجاح في المسرحية من خلال الأحاديث النفسية الدقيقة فزينون كان يحسد من كان يشك في حبه للملكة حتى نفسه فقد كان متوجس من أن يشك الآخرون في أمره ن فقد اتهم حابي بالحب وهاجمه فيقول :

" حابي بني قل ولا تخف علي هل تحب ؟

حابي : أحب، من قال ؟

زينون : سمعت

حابي : من روى لك الكذب ؟

زينون : بني ، ليس بالفتـــى إذا أحب مـن عجب

---

[1]- أحمد شوقي :"مصرع كليوباترا" ،ص9.10.

من لـــــم يحب لم يؤ د للشباب مـــا وجب

حابي : لكن أ ادعـــي الهوى وليس لي منه سبب ؟

زينون : حابي بني لا تـــرع من السؤال بل أجب

لولا الهوى لم يكفي ظل لشبـــاب تكتئب

ما بال بشرك أمحى ولونك الغض شحب؟

وللدموع مـــن مـــآ فيك تكـــاد تنسكب؟"[1]

ونجد في المنظر الثاني من الفصل الأول حوار وقد دار بين " حابي " وبين "هيلانة " وقد امتاز باللطافة والطرفة كما استطاع أن يعبر عن مشاعر وأحاسيس الطرفين فيقول :

" حبي : هيلانة ، يا طيبها خلوة وإن قل فـي ظلها الملتقـــى

تعالي هيلانة نعط الغرام عنان الحديث ونشك الجـوى

أبلى يدي يديك اللتيـــن نعيمي بينهمـــا والشقـــــى

هيلانة : هلم هيلانة حابـــي أراك بكنـه الأمور قليـــل الهدى

من القصد لا تلتمس خلوة وإن هو من كل حس خلـــى

سما القصور لها أذنـــــان وأرض القصور بعين ترى

حابي : هلانة لا تقطعي نشوتـــي بقربـــك حلـــم باللقـــــا

مهما تخيلت صفو الحيـاة خلقت على جانبيـــــه القذى

هيلانة : حنانك حابـــي لا تتهـــم ولا ترمنـــي بعقوق الهوى

ولد بالأناه فـــإن الأنـــــاه صديق الصواب عدو الخطى

فلو كنت وحدك شغل الفؤاد لهـــان البلاء وقل العنـــا "[2]

وينتهي المشهد الثاني من الفصل الأول بعودة أنطونيو وتقوم كليوباترا بإستقباله بالقبل والتهاني فيقول :

أنطونيو : إلهتي

الملكة : قيصري

أنطونيو : سلطاني

الملكة : ملكي

---

[1]- المرجع نفسه ،ص 12.

[2]- أحمد شوقي :"مصرع كليوباترا" ،ص25.26.

أنطونيو : عندي لك اليوم يا دنياي أخبار

الملكة : عجل فديتك

أنطونيو : لا ، لابد من ثمن

الملكة : كرائم المال ؟

أنطونيو : ما المال مقدار

ردي علـــى هاماتـــي الغـــار الذي سلبت فقبلت منك تعلوها هي الغـــار

كليوباترا : اليوم تعلم رومـــا أن ضرتهـــا تقلد الغار من تهوى وتختـــار

واليوم تعلم رومـــا أن فارسهـــا جيش بمفرده فـــي الروع جرار

أنطونيو سيدي ، هل نحن في حلم ؟ أسالم أنت ؟ لا أسر ولا عـــار

أنطونيو : أسر؟ وهمت كليوباترا ، أتظفر بي أيدي الكماة وفـي كف أظافـــر

لو قلت قتل لكن القول أشبـه بـــي كأس المنايا علـــى الأبطال دوار

الحرب تعلم والأيـــام تشهد لـــي أني شديد علـــى الأقران جبـــار

لو كنت شاهدتني والحرب جارفـــة والصف تحت بعد الصف ينهار

قد جن تحتي جوادي فهو عاصفـــة وجن نصلي بكفـي فهو إعصـــار

رأيت حملـــة صدق غير كاذبـــة لا السيل يحملها يومـا ولا النـــار

لمـــا صدمت جناحيهم وقلبهـــم عن الخيام ومن أوكارهم طاروا

ومـــا وجدت لأكتافيو وقادتـــه ريحا ن ولـم أتبين آيـــة ساروا

ومالـت الشمس أ كادت فراجعنـــي شوق إليك قديم الـــداء ســـوار

حتى رجعت ولـــو أنـــي طردتهم لباب أكتاف عندي وانقض الثار

كليوباترا : تركتهم لغـــد؟ هذه مجازفـــة عند غيوب وأسرار وأقـــــدار[1]

نجد هذا الحوار بين أنطونيو وبين كليوباترا في المنظر كله قد طال لفترة زمنية دون ان يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة كما نجد أن الحوار قد امتاز بصعوبة نظرا لألفاظه المعبرة وجودته الشعرية فقد قام بذكر حوادث النفوس والخلجات النفسية الصادقة عن حب لعجز والفتنة وغيرها

[1]- أحمد شوقي :"مصرع كليوباترا" ،ص31.32.

-أما في الفصل الثاني فإننا نجد تنوعا في الحوار بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية مما دل على وجود حركية داخل المسرحية وإعطاء الفرص لشخصيات للحديث وتبادل الادوار وكذلك إشاعة الحياة والجاذبية داخل المسرحية فيقول :

أنطونيو : قيما نشرب الخمـرا علـــــى حب كليوبــاترا

كليوباترا : علـى حبك أنطونيو علـى الجيش على مصرا

قائد روماني : على روما

كليوباترا : دعــوا رومـــــــا ولا تجروا لها ذكرا

فمـــــا أنطونيو منهـــــــــا وإن كان إبنها البكرا

القائد : أحق ماركو أنطونيو س من رومية تبرا؟

أنطونيو : اجل أتبع مولاتـــي ولا أعصي لها أمرا

كليوباترا : على حبك أنطونيو

أنطونيو : ثلاثـا أربعـــا عشرا

أنشو : وإن شئت فعشرين إلى مــا فوقها سكـــرا

وإن شئت من الدنيا وصلنا الشكر للأخرى

قائد روماني:

دعوا أنطونيو إني أرى السكر بـــه أزرى

لقد كان الفتى الفطن فصـــار الحدث الغـــرا

قائد آخر : سنلبث ساعة نحتال حتى إذا سلت عقولهم انسللنـــا

فما المتدله السكير أهلا لتنصره السيوف إذا سللنا

الحاجب : أياس المغنى وجوقة العازف

وراقصات القصر"[1]

-في الفصل الثالث من المسرحية يقل الحوار بين الشخصيات ويحل محله التصوير الشعري والذي استطاع ان يحقق متعة فنية ذلك لأن الشعر من مقومات المسرحية الشعرية ويستطيع أن يغني

[1]- أحمد شوقي :"مصرع كليوباترا" ،ص39.38.

ويحل محله رغم طوله فقد استطاع أن يعبر عن النفس الإنسانية في موقف عصيب ثم بعدها نجد أن الحوار يقل وكأنما الحزن تغلب على كل قواه

وقد طال الحوار في بداية هذا الفصل بين " انطونيو " و " أولمبوس " ربما كتمهيد لما سيحدث ويفاجئ به الجمهور من مقتل " أنطونيو " فيقول :

" أنطونيو : ماذا تقول؟

أولمبوس : كليوباتـــــــرا انتحـــــرت بطعنة الخنجر في صدر الضحى

أنطونيو : يا للسماء، انتحرت ، أين ؟ أين ولم ؟ وكيف كان ذلك ؟ ومتى ظ

أولمبوس : مررت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظمـــا ولا حسنـــــا يرى

بدا لعينـــــــي خلاء موحشـــــــــــــا غير عوبل ها هنـــا وهاهنـــــا

أنطونيو : انتحرت يـــــــــا للخبـــــر ويـــــــا لقســـــوة القـــــدر

إن الأمـــــــــــــور انتقلـــــــت مـــن خطـــــر إلـــــــى خطر

مـــــــــــا غدرت وإنمـــــــــــا انـــــــــأ الذي بهـــــــا غدر

وأخجلتـــــــــــــــا من قولهـــــــم انتحرت ومـــــــــا انتحـــــرت

اذهب اولمبـــــــــــــــــوس ودع نـــــــــي والهموم والكـــــــدر

مـــــــــا بجراحات القلـــــــو ب الأطبـــــــــــاء بصـــــــر

رومـــــا حنانك واغفري لفتاك اواه منك وآه ما اقســـــــــاك

روما سلام مـــــن طريد شارد في الأرض وطن نفسه للملاك

...أنطونيو :

أوراس أرى الدنيا بعينـــي أظلمت وكانت قديما كالصبـاح المنور

وضاقت بي الأرض الفضاء فكلما سبيل طريد ضائع الدم مهدر"[1]

ويتواصل الحوار بين أنطونيو " و " أوراس " حتى يقول :

" أنطونيو :

أروس، أنا الأعمى وأنت لي العصا وخذ بزمـــام العاجز المتحيـــر

أورس :

أرى ما يراه العـــــــاجز إذا جرى على النفس محتوم القضاء المقدر

---

[1]- أحمد شوقي :"مصرع كليوباترا" ،ص59 . 60 . 62.

أنطونيو :

وماذا يقول العاجزون إذا ابتلوا؟

أروس :

يقولون حكم الله يا نفس فاصبري

أنطونيو :

أروس يقوم العـــــاثرون وقلمـــا يقال عثـــار الكوكب المتغور

أورس، ألم تفهم ؟ هو الذي فاشفني بضربة سيف أو بطعنة خنجر "[1]

في الفصل الرابع من المسرحية يبتدئ الحوار بين كليوباترا ونفسها فقد كانت تناجي نفسها وقد كان الحوار من أروع الأبيات التي تعبر عن الألم نظرا لحلاوتها ورقة وقعها فتقول :

" نام " مركو " ولم انم وتفر دت بالألـــــم

ليت جرحي كجرحـــه لقي الموت فالتـــأم

قاتـــل الله ماضيـــــا قتل المفرد العلـــم

أنطوان انفض الكـــرى ساعة وانقـــل القدم

قسم كأمس أغنم الهوى وأشرب الراح بالنغم

وأغمر الأرض بالقنـــا وتغلب علـــى الأمم

.....

نجمي يحد ثنى بوشك أفوله إسكندرية ، هل أقول وداعـا

وشيت برك جدولا وخميلـة وكسوت بحرك عدة وشراعا

وأنا اللباة وقد ملأتك غابـة وأنا المهاة وقد ملأتك قاعـــا "[2]

كما نرى أسلوب الحوار في الأبيات التي جاءت قبل انتحار كليوباترا شبيه بأسلوب القصائد الغنائية المطولة والتي تعتبر أنها لا تخدم العمل المسرحي ولا تساعد في بناءه فقد بقيت " كليوباترا " تعرض جمالها حتى وهي على حافة الموت فتقول :

إني انتفعت بعبقري جمـــالهـــا وتمتعت من عبقري جـــمالي

يا موت لا تطفئ بشاشة هيكلـــي وأحفظ ظواهر لمحتي وجلالي

حتى أموت كما حـــييت كأننـــي بيت الخيال ودمـــية المـــثال

---

[1]- أحمد شوقي :"مصرع كليوباترا" ،ص64.

[2]- المرجع نفسه ، ص 87 . 88.

سر بي إلى انطونسيو في نصرتي ورواد جلبابي وزينة حالـــــي "[1]

ويتواصل الحوار بين الشخصيات في المسرحية متتبعين الأحداث حتى النهاية .

[1]- المرجع نفسه ،ص 104.

الخاتمة

خاتمة

وقد خلصنا من ه المقاربة النظرية التطبيقية إلى النتائج التالية :

1 – تعد المسرحية الشعرية فن جديد جاء به أحمد شوقي لم يكن للشعر العربي عهد به.

2 - لقد كان للشعر الغنائي أثر واضح في المسرح عند أحمد شوقي، كنشيد الموت ونشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترا وهذا بطبيعة الحال راجع إلى كونه شاعر غنائي أراد أشباه حاجة جمهوره الذي تعود على سماع الغناء فنقله إلى المسرح.

3 – التزم شوقي في شعره المسرحي بوحدة البيت.

4 – إن المسرحية الشعرية التي جاء بها أحمد شوقي أرغمته للخروج بعض الشيء عن القاعدة الخليلية وذلك بحكم أنها فن جديد وهذا يستدعي إضافة شيء والاستغناء عن شيء آخر.

وفي الأخير مهما قيل عن مسرحيات شوقي: من افتقارها إلى الغوص في أعماق الشخصيات وإلى الأصول العريقة في الفن المسرحي، وإنما توشك أن تكون شعرا غنائيا اتخذ المسرح إطارا له، فإنه سيبقى له شرف الريادة للمسرح الشعري بلا منازع.

هذه أهم النتائج التي خرجنا بها من بحثنا وهو بحث يحتمل الصواب ويحتمل الخطأ ، لأن البحث في المسرح الشعري عند أحمد شوقي يتطلب دراسات بالقدر الكافي والغوص أكثر حتى يتسنى لنا معرفة هذا الجنس الأدبي الذي يعد عملية أدبية جديدة ومتجددة على المجتمع العربي وظاهرة فنية لافتة للنظر.

ـ خطة البحث ـ

المقدمة

الفصل الأول :

أولا: تعريف المسرحية.

ثانيا: خصائص المسرحية.

أ- الحوار

ب- الشخصيات

جـ- الحدث أو الحكاية

د- الصراع

ثالثا: نشأة المسرحية

أ ـ عند الغرب.

ب ـ عند العرب .

رابعا: أنواع المسرحية.

أ ـ المأساة

ب ـ الملهاة

خامسا: المسرح الشعري عند " أحمد شوقي"

الفصل الثاني :

الإيقاع والحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا"

1 – التعريف بشخصية كليوباترا

2 – كليوباترا وصورها في الأدب

3 – مسرحية " مصرع كليوباترا "

أ – التعريف بالمسرحية

ب – تلخيص المسرحية

ج – نقد المسرحية

4 – الإيقاع في مسرحية " مصرع كليوباترا "

5 – الحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا "

أ – مفهوم الحوار المسرحي

ب – وظائف الحوار المسرحي

الخاتمة

المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر:

1. أحمد شوقي : مصرع كليوباترا ، مطبعة دار الكتب المصرية 1946م

المعاجم :

1 -لسان العرب لأبن منظور، ط1، دار الشعب،

2 -الموسوعة العربية الشاملة

المراجع :

1 -الأرديس نيكول : مسرح علم المسرحية ، دار الصباح ، الطبعة الثانية 1992.

2. أحمد شمس الدين الحجابي : العرب وقت المسرح ، المكتبة الثقافية عدد 325.

3. احمد هيكل : تطور الدب الحديث في مصر " من أوائل القرن التاسع عشر الى قيام الحرب العالمية الثانية" ، دار المعارف ، الطبعة السادسة 1994م.

4. أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ط 1 ، 2001.

5. إبراهيم عبد الرحمن : أدبيات الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2000.

6. توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، 1952.

7. جمال الدين الرمادي : مسرحية كليوباترا بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي ، دار الفكر العربي.

8. جلال زياد : المدخل إلى السيميا في المسرح ، وزارة الثقافة ، ط1 ، 1992 عمان.

9. حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1992.

10.رشا درشدي : فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

11.روجرمبسفيلد : فن الكاتب المسرحي ، خشبة مكتبة النهضة ، مصر ، أكتوبر 1964.

12.راوية عبد المنعم عباس : الحس الجماعي وتاريخ الفن ، دار النهضة العربية للطباعة ، النشر بيروت ، ط1 ، 1998.

13.إسماعيل الصيفي : شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة ، دار القلم ، الطبعة الأولى ، 1977م.
14.سميح أبو مغلي : العروض والقوافي ، دار المستقبل للنشر والتوزيع عمان ، الأردن ، ط1.
15.سمير سرحان : دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر.
16.شكري عبد الوهاب : النص المسرحي ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2001.
17.عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي.
18.على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون،الطبعة الثانية.
19.عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية 1978م.
20.على أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر.
21.عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، ط2 ، 2003.
22.عبد العزيز الموافي : المسرح الشعري بعد شوقي ، دار غريب.
23.عطوي فوزي : أحمد شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993.
24.علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مملكة البحرين وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطنين ط1، 2007.
25.غنيمي هلال : النقد الأدبي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1975.
26.فؤاد المرعي : في تاريخ الأدب الحديث الرواية ، المسرحية ، القصة ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1998م.
27.فرحان بلبل : أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي ، مكتبة مدبولي ، 1996.
28.محمد الهادي الطرابلسي : نظرية التلاقي في أدب أحمد شوقي.
29.منصور الرفاعي عبيد : الحوار آدابه وأهدافه ، مركز الكتاب للنشر ، الطبعة الأولى ، 2004م.
30.محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي ، مطبعة المقتطف والمقطم 1947.
31.محمد يوسف نجم : المسرح في الأدب العربي الحديث ،1914.

32.محمد عبد المنعم خفاجي : دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى 1992م.
33.مجدي وهبة، محمد عناني: دار بدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، ط1 ،1964.
34.محمد عبد الرحيم عنبرا: المسرحية بين النظرية والتطبيق، دار القومية للطباعة والنشر، 1996.
35.محمد مصايف : فصول في النقد الأدبي الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط 2 ، الجزائر 1981.
36.محمد بوزواوي : قاموس مصطلحات الأدب ، مؤسسة الإخوة مدني ، 2003.
37.نعمات أحمد فؤاد : خصائص الشعر الحديث ، دار الفكر العربي.
38.يحيى الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء.
39.يوسف شاروني : دراسات أدبية ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، مصر، ط1.

الدوريات:

1 -الهام بوقرن ، شاهيناز قاسمي : جدلية الإنسان والزمان في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس ، أدب عربي ، 2010-2011.

فهرس
الموضوعات

المقدمة أ ،ب

الفصل الأول :

أولا: تعريف المسرحية. 5

ثانيا: خصائص المسرحية. 10

أ- الحوار 10

ب- الشخصيات 11

جـ- الحدث أو الحكاية 14

د- الصراع 15

ثالثا: نشأة المسرحية 23

أ ـ عند الغرب. 23

ب ـ عند العرب . 31

رابعا: أنواع المسرحية. 45

أ ـ المأساة 45

ب ـ الملهاة 49

خامسا: المسرح الشعري عند " أحمد شوقي" 52

الفصل الثاني :

الإيقاع والحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا"

1 – التعريف بشخصية كليوباترا 58

2 – كليوباترا وصورها في الأدب 61

3 – مسرحية " مصرع كليوباترا " 65

أ – التعريف بالمسرحية 65

ب – تلخيص المسرحية 67

ج – نقد المسرحية 69

4 – الإيقاع في مسرحية " مصرع كليوباترا " 74

5 – الحوار في مسرحية " مصرع كليوباترا " 81

أ – مفهوم الحوار المسرحي 81

ب – وظائف الحوار المسرحي 83

الخاتمة 96

المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات