الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Centre Universitaire de MILA

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

مظاهر الصراع في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

الشعبة: لغة و أدب عربي

التخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين:

*- بولحلالف نصيرة

*- بن يسعد هـــدى

إشراف الأستاذ(ة):
سطوف عزوز

السنة الجامعية: **2014/2013**

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

إهداء

"اللهم أنت الحافظ فأحفظهما"

إلى من خلقت لأحبه و تحمل الاغتراب و بعده لا لشيء إلا لأننا أجمل و أروع شيء في حياته.

دمت لي أغلى أب " الصديق"

إلى أروع ما وهبتني الحياة رمز الحب و الأمان، الصبر و الحنان و جودي و نور عيني الغالية أمي " نوارة"

و أجمل زهرتا حياتي اللتان تقاسما معي الحلوة و المرة "رشيدة و زوجها و أميرة "

إلى أعمامي و زوجاتهم و أبنائهم و بناتهم

إلى أخوالي و زوجاتهم و أبنائهم و بناتهم

إلى أستاذي الكريم " عزوز سطوف"

إلى كل الأصدقاء : أمال ، نفيسة ، آمنة ، إيمان ، صابرة ، كنزة.

إلى من تقاسمت معها هذا العمل المتواضع " هدى"

إلى كل من أحبهم قلبي و نسيهم قلمي

ثم يعون الله و الله معين من لا معين له

نصيرة

مقدمة

مقدمـــة:

إن فكـرة البحـث فـي موضـوع المسـرح ودراسـته لـم تكـن فكـرة ارتجاليـة، بـل ظلـت تشـد انتباهنـا منـذ تناولنـا مقيـاس إشـكالية البحـث، وبقـدر مـا كـان حماسـا كبيـرا لانجـاز هـذا البحـث بقـدر مـا كانـت أفكارنـا مشـتتة حـول اختيـار المدونـة الأنسـب للدراسـة، فاختيـار موضـوع أي بحـث مـن البحـوث لـيس بـالأمر السـهل، إذ يتعـرض الباحـث للعديـد مـن العوائـق والصـعوبات أثنـاء انجـاز بحثـه، وأول مـا يواجهـه هـو صـعوبة اختيـار الموضـوع، وباعتبـار هـذا المحـور الأساسـي الـذي يـدور حولـه البحـث ككـل كـان لزامـا علينـا كبـاحثين أن نقـوم بهـذه الخطـوة، ففـي بدايـة الأمـر وقفنـا وقفـة العـاجز أمـام كـم هائـل مـن المواضـيع وبـالرغم مـن كثرتهـا إلا أن أغلبهـا قـد تـم البحـث فيهـا سـابقا، أبينـا إلا أن يكـون موضـوع بحثنـا ودراسـتنا متعلـق بـه وبالضـبط فـي دراسـة أسـلوبه الراقـي، لنسـتقر أخيـرا علـى مسـرحية "مأسـاة الحـلاج"، فارتأينـا أن نـدرج بحثنـا تحـت عنوان "مظاهر الصراع في مسرحية مأساة الحلاج" لـ "صلاح عبد الصبور".

أمـا فيمـا يخـص الأسـباب التـي كانـت وراء لاختيارنـا لهـذه المسـرحية هـي أن "صـلاح عبـد الصـبور" مـن أهـم الشـعراء المحـدثين والمسـرحيين، وكمـا أن أعمالـه الناجحـة فـي إيصـال رسـالة الشـعب والتعبيـر عـن جميـع شـؤون الحيـاة والواقـع الـذي يخضـع لظـروف مختلفـة وصـعبة، وذلـك مـن خـلال ضـرورة الصـراع الـذي عاشـه

الشـاعر وعبـر عنـه، وقدرتـه علـى التعبيـر عنهـا بحيويـة وراهنيـه المعانـاة والبحـث عـن سبل أخرى تواجهها وتمارس فعلها.

و لهـذا تشـوقنا لدراسـة مظـاهر الصـراع داخـل المسـرحية، محـاولين الإجابـة عـن عـدة تسـاؤلات تـدور حـول كيـف "صـلاح عبـد الصـبور" تجسـيد مظـاهر الصـراع فـي مسـرحيته انطلاقـا مـن اسـتخدامه لشخصـية "الحـلاج" وهـو يصـارع ضـميره الاجتماعي وتجربته الباطنة.

ثـم قسـمنا البحـث إلـى فصـلين، الفصـل الأول: قسـمناه إلـى ثلاثـة مباحـث المبحـث الأول تطرقنـا فيـه إلـى تعريـف المسـرح ثـم نشـأته وتطـوره، ثـم أنواعـه (المسـرح النثـري والمسـرح الشـعري)، ثـم أهدافـه، وفـي المبحـث الثـاني تناولنـا فيـه المسـرح عنـد الغرب والعرب، وفي المبحث الثالث والأخير تناولنا فيه الخصائص الفنية للمسرح.

أمـا فـي الفصـل الثـاني وهـو التطبيقي،تناولنـا فيـه التعريـف بالمسـرحية ثـم قسـمناه إلـى مبحثـين، المبحـث الأول تناولنـا فيـه تعريـف الصـراع لغـة و اصـطلاحا ثـم الصـراع الـداخلي وتعريفـه و تحليلـه، ثـم الصـراع الخـارجي تعريفـه و تحليلـه، والمبحـث الثاني تناولنا فيه خصائص الفنية لمسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور.

ومـن أجـل هـذا اعتمـدنا علـى المـنهج التـاريخي و التحليلـي لأنـه يخـدم مـا جـاء في بحثنا من عناصر.

ومـن أهـم المصـادر التـي اعتمـدنا عليهـا فـي بحثنـا هـذا ديـوان "حيـاتي فـي الشـعر" وديـوان "مأسـاة الحـلاج" لـ "صـلاح عبـد الصـبور"، وديـوان الحـلاج لـ "سـعيد ضاوي".

وكغيرنـا مـن البـاحثين فقـد عارضـنا صـعوبات أهمهـا صـعوبة انجـاز الفصـل التطبيقـي حـول مظـاهر الصـراع وكيفيـة التطبيـق فـي المسـرحية، ومهمـا كانـت تلـك أساسيا من عملية البحث في حد ذاته، ولولاها لفقد البحث مصداقيته متعته.

نحمـد الله الـذي وفقنـا لانجـاز هـذا العمـل المتواضـع بدايـة نتقـدم بالشـكر الجزيـل لأسـتاذنا المشـرف " عـزوز سـطوف" الـذي تـابع هـذا العمـل منـد بدايتـه، ولـم يبخـل علينـا بنصـائحه القيمـة وحتـى أتممنـا هـذا البحـث وكـذا نتقـدم بالشـكر الجزيـل إلـى كـل أسـاتذة اللغـة العربيـة وآدابهـا، وإلـى كـل مـن قـدم لنـا يـده مـن قريـب أو مـن بعيـد لكـل هـؤلاء نقول لهم شكرا.

الفصل الأول

الــفصـــل الأول:

المبحث الأول:

1 - تعريف المسرح

أ/ لغة

ب/ اصطلاحا

2- نشأة المسرح وتطوره

3- أنواع المسرح

3-أ- المسرح النثري

3-ب- المسرح الشعري

4- أهداف المسرح

المبحث الثاني:

1- المسرح الشعري عند الغرب والعرب

1-أ- المسرح عند الغرب

1- ب- المسرح عند العرب

المبحث الثالث:

1- الخصائص الفنية للمسرح

المبحث الأول:

1- تعريف المسرح:

أ/ لغة: "من سرح، يسرح، سرحا، جمعها مسارح، وهو الموضوع الذي يسرح إليه الماشية بالغداة والمسرح بضم الميم المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي".[1]

أما في المنجد الأبجدي نجد أن هناك اختلاف تام بين كلمة مسرح و كلمة مسرحية فالأولى جمعها مسارح وأصلها من سرح أي المرعى أو مكان يعد لتمثيل الروايات والرقص واللعب، والثانية فهي من سرح كذلك تعني رواية نثرية أو شعرية تمثل على المسرح.[2]

ب/ اصطلاحا: المسرح، هو شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، و وسيلته في ذلك فن الكلام، وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.[3]

وأما المسرحية كما جاء في قول أرسطو:" المسرحية هي القصة الممسرحة ذات الهدف، أي القصة التي تقدم الحدث على أرجل متحركة تقديما فنيا خاصا...

---

[1]- ابن المنظور، لسان العرب، دار صبح، بيروت، لبنان، 2006، ط1، ج6، ص 214 – 215، مادة سرح.

[2]- المنجد الأبجدي، دار الشرق، ط1، بيروت، لبنان، 1967م.

[3]- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية وفنية ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2001، ص 86.

يستوعبه المتفرج ثم يخرج منه، وقد حدث في نفسه شيء ما ... هذا الشيء... هو الهدف الذي يرمي إليه المؤلف".[1]

عرف المسرحية " محمد فراح " في قوله:" إن المسرحية تستوعب داخلها كل فنون القول كالسرد والحوار والوصف والقصة والحدث وغيرها، وإذا كنا نجد هذه الفنون ونعثر عليها في الشعر والقصة وفي الرواية فإن المسرحية باعتبارها فنا مركبا قد تضيف إلى هذه العناصر أنماطا قولية أخرى كالخطابة والمقالة والخاطرة وغيرها".[2]

وعرفها " عثمان موافق" أيضا في قوله " تُعَد في الحقيقة لونا من ألوان الفن القصصي فهي مُمَثلة أو مُمَسرحَة، تشتمل على أهم عناصر الفن القصصي كالحادثة والفكرة والشخصية، ومع هذا فهي تختلف عن القصة مع بعض الوجوه الفنية الأخرى و بخاصة من ناحية البناء الفني والصياغة التعبيرية.[3]

1- محمد الخطيب، قراءات في المسرح، علي عقلة عرسان و مسرحياته من خلال " الشيخ و الطريق " وفرقة نادي أسرة القلم المسرحية في الزرقاء، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، لاتحاد الكتاب العرب، العدد 118، دمشق، فبراير، 1981م، ص 156.

2- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي- نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ص16.

3- عثمان موافقي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د ط ، 2000م، ج2، ص94.

أو كما عرفها" ألا روس نيكول" بقوله:" إن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة...، ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يعطينا من فوق منصة المسرح صورة تجعله مشابه لما يقع في الحياة".[1]

وفي كتاب التحليل النفسي والأدب لـ"جان بلامان نويل" يعرف المسرح فيقول " هو فن تفعيل الرؤية والكلام، حيث المشهد لا يكون متوازيا عن براءة مع المشهد الحلم وبشمول أكثر مع اللاشعور".[2]

2- نشأة المسرح وتطوره:

ويعد المسرح كيفية الفنون والمعارف الإنسانية تطور عبر العصور، ولقد استطاع أن يكشف عن أحاسيس ومشاعر بعض الناس، وذلك من خلال الآثار الأدبية التي حفظها الزمن.

ولقد نشأ " المسرح الإغريقي في إطار الدين شأنه شأن المسرح الفرعوني ولكنه امتاز عنه بأنه ولد ناضجا لما أرساه من قواعد وتقاليد فصلت العرض المسرحي عن العرض الديني، لذلك كانت خطواته الفنية والعلمية أسرع وأكثر تطورا

1- محمد عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، مصر، ط1 ص4.

2- جان بلا مان نويل، التحليل النفسي والأدب، تعريب عبد الوهاب تزو، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص78.

لذلك يعد المسرح الإغريقي القديم الأساس الفعال الذي قامت على هدية ومعايير الحركة المسرحية العالمية في العصور التالية".[1]

ولهذا تفترق المسرحية عن الملحمة والقصة عند الإغريق في أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف، بل على الحوار وهذا ما قصده "أرسطو" حيث نص على أن "محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق أشخاص يعقلون لا بواسطة الحكاية".[2]

وجوهر المسرحية الحدث أو العقل لأن أصل كلمة "دراما" باليونانية هو الحدث أو العقل ولذلك تبنى على مجموعة من الأحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا، بحيث تسير في حلقات متتابعة، وهذه الأحداث خارجية أو داخلية فالأولى تؤثر في الشخصيات والثانية في ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو تصورهم لها، وبعبارة أخرى الأحداث الداخلية هي الصراع النفسي والمسلك الخلقي.

أما من ناحية التطور والنشأة فقد نشأت المسرحية عن الشعر الغنائي فالهجاء والتراشق بالشتائم كان فرديا، يقصد الشاعر إلى النيل من شخص بعينه ثم ارتقى

1- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، ص31.

2- رامي فؤاد الحمودي، النقد الحديث و الأدب المقارن، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، 2008، ط1، ص130-131.

فأصبح جمعا يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائض العامة.

وحين ذلك نشأت الملهاة فكانت أعلى مقاما من الهجاء لأنها طابع اجتماعي عام، ثم كان لها طابع ديني لأن أصلها يرجع إلى أناشيد المرح والسرور التي كان يتغنى بها اليونان في أعياد آلهتهم التي كانت تقام في المواسم والأعياد اليونانية، خاصة أعياد الإله "ديونيسوس" إله الخصب والعنب والخمر، وقد اعتاد اليونانيون تقديم حفلين في السنة، أحدهما في أول الشتاء بعد جني العنب وعصرها، ويغلب عليه طابع المرح، تنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص وترتفع أهازيج الغناء، ومن هذا المرح نشأة الملهاة(الكوميديا).

أما فيما يخص المأساة فقد كانت تطورا عن أشعار المديح كما كان لها طابع ديني فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية كانت تنشدها جوقة غنائية في أعياد الآلهة مشيدة بصفاتهم، وفي الحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت، حفل حزين يرجون به عودة الحياة، ومنه نشأت المأساة أي (الترجيديا) ثم اكتسبت هذه الأناشيد طابعا مسرحيا بالتدرج، إذ كانت تعتمد على الجوقة كما في بادئ أمرها على ممثل واحد مع أفراد الجوقة ومدح " أرسطو" أسخيلوس"* بّأنه أول من قلل من أهميتها ومدحه كذلك لأنه بدأ في مسرحياته بزيادة عدد الممثلين فكان حقا أبا المأساة اليونانية وفي ذلك قال " أرسطو": " أول

من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الجوقة، وجعل المكانة الأولى للحوار".[1]

ثم جاء" سوفوكليس"*."SOPHCLëC" فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين، وأمر برسم المناظر، ثم عظم بشأن المأساة و اتسع مجالها، و كانت مسرحيات "أسخيلوس" تسود فكرة القدر ويطل الإنسان ضحية القدر دائما، ثم خطأ الشاعر "يوربيدس"* خطوات أخرى في إضفاء الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة فبرع أكثر من سابقيه في تصور العواطف الإنسانية وجعلها محورا لأهمية المسرحية بدلا من القدر، ثم لاحظ بشؤون الحياة اليومية في مسرحياته، وهاجم الآلهة الوثنيين كما هاجم النساء.

وفي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد تعرف الرومانيون على نمط التراجيديا "tragedy" الإغريقية بمعناها الفني، فاتخذوا منها نموذجا لأعمالهم المسرحية، فاعتبروا الشعر الغنائي عنصر أساسي في وظيفة الجوقة، فخصصوا للجوقة ثلثي زمن العرض وبهذا تكون تأجلت أولى بوادر تأسيس المسرح الغنائي أي " الأوبرا" كما انبثق عن الاجتهادات المتعددة والمتواصلة نمط مسرح"البانتوميم"

* أسخيلوس: (525،524،456 ق.م): يرجع إليه الفضل في وصل التراجيديا اليونانية على الصورة التي نعرفها، وتخطي مبدأ الممثل الواحد في مسرحياته ممثلا ثانيا، وله عدة مسرحيات.

1- رامي فؤاد أحمد الحمودي، النقد الحديث، والأدب المقارن، ص135.

- سوفوكليس: شاعر يوناني كبير(495،416 ق.م) عاش الأيام الخالدة لمدينة (أثينا).

- يوربيدس: يلقب بفيلسوف المسرح لتعمقه في النفس الإنسانية (480 ق.م).

وهذا النمط عبارة عن تمثيلية يؤدي أدوارها ممثل واحد عن طرق مدوامة الأدوار المتعددة، يعتمد فيه على تغيير الصوت والزي والقناع، وهو يتحرك على وقع النغمة الموسيقية التي تتماشى ومواضيع المسرحية المستقاة من الأساطير القديمة وخاصة منها التي تتعلق بغرام الآلهة.

وفي عصر النهضة رجع الأوروبيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين و اللاتينيين في الموضوعات والأفكار والنواحي الفنية، وقامت الرومانتيكية على إنقاص الكلاسيكية في أواخر القرن الثامن عشر، وقد خالفت الكلاسيكية في كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية تتقيد بضرورة توافر خمس فصول لكل مسرحية، وتعتمد على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التي راعاها الكلاسيكيون متأثرين بـ"أرسطو"

وبعد الرومنتيكية تغير طابع المسرحيات الفنية والاجتماعية تبعا للمذاهب التي تلت الرومنتيكية من واقعية، ورمزية، ووجودية.

3- أنواع المسرح:

إن المسرح في أصوله كان بابا من الشعر، وبقي كذلك بشكل واضح في عصر ازدهاره في القرنين (16-17)، ولكن مع تغليب الواقعية على الفن المسرحي فيما يعد جعل النثر يحتل مكان الشعر إلى أواخر القرن 19م، حيث عاد الاهتمام من جديد بالمسرح الشعري، ومنه فالمسرح ينقسم إلى قسمين: مسرح نثري، مسرح شعري.

3-أ- المسرح النثري:

هو تنوع بين الطول والقصر، وإمكانياته العامة ضعيفة ويستعمل للتمثيليات البسيطة نظرا لمقاساته، حيث أن نوع هذا المسرح لا يتسع لعدد من الممثلين والمطربين، كما أن ليس به مكان للموسيقى، وبالنسبة لمسارح النثر ذات الاتساع العادي فإن خشبة المسرح تتطلب المقاسات التالية: فتحة المسرح ما بين 6-12 متر، علاوة على ما يوازي الفتحة من الجانبين لسهولة تغيير المناظر وحركة الممثلين أما العمق فيصل إلى 15 متر كأقصى حد، ويتكون المسرح النثري من: القوس المسرحي، مقدمة المسرح، إضاءة مقدمة المسرح، فتحة الملقن، الستار الأول، الستار الثاني، الحاجز المعدني، برج الإضاءة، أرضية متحركة وكواليس.

3-ب- المسرح الشعري:

هو عبارة عن كلمات شعرية حوارية تكون في العادة بين أكثر من طرفين منها ما يحتاج في التمثيل المسرحي إلى راو يقص الشعرية، وتمتزج معها الموسيقى والأضواء ليأتي الإحساس في النهاية وبهذا تكون فيه الهيمنة للمسرح وعناصره الدرامية كالحدث، والشخصيات، والحوار...، ولقد سبق الكثيرين من الشعراء لمثل هذا النوع من الشعر أمثال: أحمد شوقي، توفيق الحكيم، وصلاح عبد الصبور.

وأيضا الراوي يقص القصة الشعرية الممتزجة بالموسيقى والأضواء المعبرة عن حالة شعورية مفعمة بالأحاسيس المختلفة كالحزن والفرح والألم... الناتجة عن الظروف المختلفة، فالحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور وقيمة الفن الشعوري في رأي "الرافعي" و"طه حسين" لا تقاس بجودته بقدر ما تقاس بقدرته على التأثير في نفوس سامعيه، وقديما فطن الناقد الروماني "هورانيوس" إلى هذه الحقيقة فقال:"ليس بكاف في الشعر أن تكون قصائده جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر، فتجتذب شعور السامع أينما شاءت".[1]

1- عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص19.

4- أهداف المسرح:

من ضمن القضايا التي تتحدى حدود الزمان والمكان، تلك التي تتعلق بالفن المسرحي، كأداة تأثير وعامل من عوامل التطور الحضاري في سبيل السمو بالإنسان إلى عالم المثل والجمال، عالم القيم الأخلاقية والاجتماعية، عالم الشعور والإحساسات، عالم استقطاب الذات من بين الذوات.

فهذه حقيقة من الحقائق، التي جعلت من الفن المسرحي محورا من المحاور الأساسية التي تعتني بترقية فعل الإنسان، وذلك منذ أن كان هذا الفن مجرد ظاهرة طقوسية، وعبارة عن فرجة فنية حين كان ارتجالي النشأة في العصور الأولى من فجر الإنسانية فقال الرافعي:"وهذه كثرة إنسانية لا يأتي منها الشاعر إلا كان خليفا أن يكون دولة من دول الشعر"[1] ، وتطور هذا الفن بحكم تطور تركيبته الفنية، التي صارت تطرح وتعرض نماذج من القضايا عميقة الصلة، بالوقائع الأسطورية والأحداث التاريخية إلى جانب شرح بعض النظريات الفلسفية والعلمية، منذ عهد المحاكاة الإغريقية إلى غاية عهد العصرنة والتحديث في القرن العشرين أين صارت العبقرية التصويرية للفعل المسرحي تتخذ من الموضوعية منطلق لتفسير الظواهر المختلفة.

1- محمد بوزواوي، معجم الأدباء والعلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، ص33.

يعتبر المذهب الذي يرنو إليه المؤلف من كتابة مسرحيته عاملا أساسيا يفرض نفسه على كافة العوامل والمقومات الأخرى، فهو الذي يحدد اختيار المؤلف لموضوعه أي التجربة البشرية التي يصوغها في صورة مسرحية، وذلك لأن الفن اختيار، والهدف هو أساس هذا الاختيار فالشاعر اليوناني القديم عندما كان يحس أن هدف التراجيديا يجب إثارة الفزع والشفقة على مصير البطل كان يختار بالضرورة الأسطورة الدينية التي تستطيع تحقيق هذا الهدف، كما أعطى للأبطال التراجيديين المهابة والمكانة الرفيعة، يقول الحكيم في تعريف الشعر: "ليس النعناع وإنما روح النعناع، إنه شيء لا يقيض عليه بمجرد القبض على الوعاء المادي، فأنت لا تقبض العطر إذا لمست الزهرة، ولا تلمس الضوء إذا أمسكت بالمصباح، فالعطر والضوء هما الشاعرية، كما يمكن أن نلمس الشاعرية حتى في المسرحية الواقعية والفكاهية، وتزيدها قوة وقيمة فنية"[1].

1- حميد لعلاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص 73-74.

المبحث الثاني:

1- المسرح الشعري عند الغرب والعرب:

1-أ- المسرح عند الغرب:

انبثق المسرح في بدايته الأولى عند اليونان من خلال الأناشيد(الديثورانيبية)، الأناشيد الدينية التي كانت تقام في المواسم والأعياد اليونانية خاصة أعياد الإله "ديونيسوس" كانت هذا الأعياد تقام من قبل مجموعة من المنشدين في الهياكل والمعابد حول التماثيل وهم متنكرين بجلود الماعز ليظهروا بمظهر، المتعبدين التابعين للإله "ديونيسوس" ويعرفون بـ (السانيريين)، تنشد الأناشيد المصحوبة بالموسيقى والرقص وسط السكان الذين يأتون تعبيرا عن ولائهم للملك وتقربا للإله (ديونيسوس).

وبدأ يتضح شكل الفن المسرحي (الفرجة) مع (الممثل) و(الصراع) و(الحركة) و(الحوار) المنبثق من مجابهة الممثل مع الجوقة، وبهذه الآثار كلها بدأ المسرح يعالج موضوعات اجتماعية وسياسية وأخلاقية وكل القضايا الإنسانية ، وفي الحقيقة أن المسرح اليوناني لم يتم ولم يصل إلى مستوى رفيع إلا على يد رواده الثلاثة وهم "اسخيلوس"و"سوفوكليس" و"يوريبدس"، وذلك من خلال تراجيدياتهم الشهيرة مثل: "أوديب" و"إلكترا" و"أنتيجوني" و"أورتس" و"أجاممنون" و" هيبوليتس"

و "ميديا" وغيرها. حتى المسرحيات الكوميدية كانت تكتب شعرا كما في "برلمان النساء"، "الضفادع"،" السحب" من أعمال" أريستوفايسن" أو " ميننادر" "menander" وقد نحا الشعراء الرومانيون في مسرحياتهم المنحى نفسه في كتابة أعمالهم، ومنهم "سينكا" و" بلاوتوس" و" تورنتوس".

ولقد طالب "هوراس" من المبتدئين في الكتابة أن يهتموا بقراءة التراث الأدبي القديم والاعتناء به، حيث قال:

"هوراس": "اقتف أثر السلف أو فلتبتكر شيئا متجانس الأجزاء".[1]

ثم تناول الكتابة المسرحية وخاصة كيفية وصف الأحداث، ففي المسرح من الضروري أن تكون الأحداث مجسدة فوق الخشبة، ولا تروي كما هو الحال في الرواية، مثلا يقول "هوراس":" إما أن تجري حوادث الدراما فوق المسرح، وإما أن يروي نبأ وقوعها. إن ما ينتهي إلينا عن طريق السمع ليفعل في النفس فعلا أضال من فعل ما يقع تحت العين الأمينة".[2]

واستمر حال المسرح اعتمادا على الشعرية لأن الشعر هو الذي حفظ له مكانته عبر العصور حيث قال "بول فاليري":" أن جوهر الشعر الخلود، وجوهر النثر الفناء".[3]

1- صالح المباركة، الآداب الأجنبية (القديعة و الأوروبية)، دار قانة للنشر والتوزيع ، بسكرة، باتنة، الجزائر، 2007، ص 84.

2- مرجع سابق، ص 84.

3- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ط1، ص132.

إلى أن جاءت فترة العصور الوسطى، ما بين القرنين الخامس والخامس عشر ميلادي، أي نحو عشرة قرون "ألف عام" دخل فيها المسرح فترة انتكاس بفعل الكنيسة التي أوقفت التعليم والدراسة، والفنون بوصفها ملاه تبتعد بالناس عن طريق الله، إلى أن اضطرت اضطرار إلى اللجوء للأداء التمثيلي الإيمائي المصاحب لتنزيل الكتاب المقدس الذي كان يلقى باللغة اللاتينية في كل البلدان الأوروبية.

وكثير من المسيحيين استهوتهم في القرن العاشر الميلادي كتابات اللاتينيين ، بل شغفوا بها ففضلوا قراءتها على قراءة الكتب المقدسة، وهناك آخرون كانوا برغم حبهم العميق للكتب المقدسة وزهدهم في معظم الآثار الوثنية ما يستثنون مؤلفا "تيرانس" من وقت نسكهم، ويستهويهم أسلوبه.

إن المسرح في القرن العاشر بدأ بداية جديدة في صورة تمثيلية صغيرة من أربعة أسطر، أدخلت على قداس عيد الفصح، وكتبت بوحي الكتاب المقدس.

هذه هي الدراما كاملة برمتها، لكنها على قصرها، مسرحية لاشك في ذلك لها مكان محدد بوضوح والحوار القصير فضلا عن ذلك أضيفت فيه نصوص الإنجيل، تلك الألفاظ التي لا غنى عنها في المسرح، والأدوار التي يمثلها الممثلون الذي يوحي بالحركة المناسبة.

وهكذا ولدت الدراما الطقسية وهي تلك الصورة المسرحية التي ظهرت في العصور الوسطى، والتي كان فيها الحوار والحركة يكونان جزءا من الطقوس

العادية أو الصلوات التي تقام في ذلك اليوم، ولابد من أنه منذ البداية الأولى أخذ ينمو بطرق متعددة منها إدخال المحاكاة والتقليد في الحركة واستخدام الأمتعة والملابس المناسبة، والتوسع في القصة البسيطة عن طريق إضافة حوادث لها صلة بها، ولما كانت هذه المسرحيات جزءا من الطقوس، فقد كتبت باللاتينية ولا بد أن تمثيلها كان يحتفظ دائما بطابع كهنوتي.

لقد ظهر كاتب مسرحي يحسب في بعض الأحيان أنه يأتي بمسرحية جديدة عن "إبراهيم" أو " الطوفان" بدل المسرحيات التي مثلت من قبل، غير أن نشاطه هذا كان يحد منه اعتقاده بأن هذه المسرحيات المنفصلة لا يمكن أن تكون من أجزاء يتكون منها كل أكبر منها بكثير.

وكان لمسرح القرون الوسطى إلى جانب التمثيليات من كتاب المقدس، مسرحيات القديسين أو تمثيليات المعجزات، وكانت هذه المسرحيات تنطوي على احتمالات تبعث على التفاؤل. ولكن أغلبها ضاع بين طيات الزمن ولم يبق لها أثر.

وكانت تلك البداية التي دعتها الحاجة إلى التوسع في توظيف الأداء التمثيلي، خاصة بعد ما ترجمت قصص الأنبياء والقديسيين إلى اللغات الأصلية والوطنية للبلاد، إلى أن انتقلت التمثيليات الدينية من داخل الكاتدرائيات إلى خارجها وفي الساحات الأمامية للكنائس، وما كان ذلك سوى رغبة في توصيل الخطاب الديني الذي لم يتوقف أداؤه عند لغة الشعر، بل اختلط الشعر بالنثر

والتمثيل بالغناء، والإلقاء بالتمثيل الصامت حيث يقول صلاح عبد الصبور :"فحين أسمع عن المسرح الشامل الذي تتآزر فيه الموسيقى و الغناء و الرقص، ويقوم على الشاعرية والشعر، وحين تهز العالم مسرحيات شعرية حديثة مارا–صادا، لبيترقايس"[1]،كذلك حطمت الوجدات الثلاث ونظرية الفصل بين الأنواع وكل ما وضعه "أرسطو" وضمنه من نظرية المسرح في كتابة الشهير "فن الشعر" وما يتضمنه من بعده كتاب"هوارس" " فن الشعر" في العصر الروماني.

وبذلك يمكن القول أن الأشكال في العصور الوسطى قد كانت لها المبادرة.

دون رغبة في تطوير المسرح نفسه، بل دون إدراك أو اهتمام بذلك الهدف، وإنما كان التطوير أو التراجع عن الشروط أو الأصول التي تأسس عليها معمار

النص المسرحي الشعري على يد الإغريق والتي نظر لها " أرسطو" إسنادا إلى الكتابة في مسرحية " أوديبن ملكا" "لسفوكليس" كان ذلك التطوير أو التراجع تلبية لحاجة الكنيسة خاصة شباب كهنتها إلى توصيل الخطاب الديني الذي لم يكن يصل بسبب أمية الناس في أوروبا، خاصة و أن الصلوات تتلى باللاتينية التي أصبحت بالنسبة للغالبية لغة ميتة في تلك الصور ولولا حفظ مكتبة الإسكندرية القديمة لنصوص المسرح اليوناني، ولولا ترجمة ابن رشد، و ابن سينا، والفارابي، لكتاب أّرسطو "فن الشعر" لما أتت نظرية المسرح واندثر فنه، مع أن هناك ما يثبت تحطيم شروطه في عصر أرسطو نفسه.

1- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت،لبنان ،1977 ،م3، ص211.

كذلك يمكن القول أن بذرة المسرح الشامل قد بذرت أو أعيد بذرها في تلك العصور، حيث وظف الخطاب الديني كل فنون الأداء بهدف ضمان توصيله، وما إن بزغت شمس عصر النهضة على أوروبا حتى أضاءت وجوده العلم والأدب والفن والعمارة، أشع المسرح من جديد نصا شعريا وتمثيلا وعرض على أيدي شعراء من إيطاليا مثل " موساتو" "comedy" و كسبير ومن قبله.

1- ب- المسرح عند العرب:

أما العرب القدماء فلم يعرفوا الشعر التمثيلي لا في جاهليتهم ولا في الإسلام ، وربما كان السبب راجعا إلى طبيعة الحياة في البادية وعدم استقرارها، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر في تفسير هذه الظاهرة فالتمثيل يحتاج إلى استقرار وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار وعندما ظهر الإسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء، لم يترجم شيء من المسرح اليوناني إلى العربية، لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية ذلك الأمر الذي يتنافى مع عقيدة التوحيد الإسلامي.

يقول أحد الأدباء: "بالرغم من أن العرب عرفوا في القرون الوسطى فنونا شعبية تشبه إلى حد ما فن المسرح مثل:" القراقوز"*، و" وخيال الظل"* ، فمن الثابت أن فن التمثيل وفن الأدب المسرحي قد اقتبسه العرب عن أوروبا بعد النهضة العربية التي بدأت في القرن التاسع عشر".[1]

وكان رائد هذا الفن في العالم العربي الحديث هو "مارون النقاش" الذي ألف أول مسرحية عربية سنة 1848 ببيروت، ثم انتقل هذا الفن من لبنان إلى سوريا،

فمصر ، وقد عالج بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقي و عزيز أباضة وغيرهما كتابة المسرحيات الشعرية، ولكن مسرحياتهم على الرغم من قوة شاعريتها لم تسلم من النقد الشديد، كما أن نجاحها المسرحي محدودا.

وقد بدأت المسرحية الشعرية في المسرح العربي حين أخرج أحمد شوقي للناس مسرحياته السبع التي أحدثت آنذاك ضجة كبرى واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح، غير أن شوقي في مسرحيات ست من هذه السبع كان شاعرا غنائيا أكثر منه دراميا و المسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا هي مسرحية "الست هدى".

* القراقوز: فن شعبي تركي، تتألف من كلمتين تركيبيتين "قرة" و معناها أسود و "جوز" و معناها عين و يكون المقصود بـ " القراقوز" العين السوداء إشارة إلى طبيعة المسرحيات التي لم تكن تنظر إلى الحياة نظرة متفائلة.

* خيال الظل: هي تمثيليات بدائية كانت تعرض باسم "البابان" وكانت تمثل في خيام متنقلة من أحواش تسود بالخشب.

1- عثمان موافقي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص20.

وكتب "عبد الرحمن الشرقاوي" في القالب الشعري، حيث كتب" مأساة جميلة" عن المناضلة الجزائرية "جميلة بوحيرد"، و كتب عن الحسين ثائرا وشهيدا، كما كتب صلاح عبد الصبور المسرح الشعري " مأساة الحلاج" و" ليلى والمجنون".

وللشعر في المسرح تاريخ أعرق من النثر، فلم يكن يخلد "أرسطو" أن المسرحية تكتب نثرا، فقد ظلت المأساة شعرية إلى ظهور الواقعية، وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح في العصر الحديث في الأعم الغالب من الحالات، و لم يبق إلا قليل من الكتاب الذين كتبوا مسرحيات شعرية و منهم (ت،س، إليوت) الذي لم يرى في هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الموضوعي الذي اشتهر به حيث يقول:"إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية أولى فعلينا أن نتوقع أن شاعرا دراميا مثل "شكسبير" تتحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظره درامية".[1]

1- المسرح عند مارون نقاش وسليم نقاش:

وإذا كانت الترجمة قد أعانت على إتاحة الفرصة أمام أدباء الإسكندرية للاتصال بالتراث الأوروبي أو فتح نوافذهم على العالم الحي فيه ، فقد ساعدت من جانب آخر على أن يكون لهذه المدينة فضل السبق في ظهور رافد جديد من روافد الثقافة وهو المسرح.

الذي رأى النور أول ما رآه على الأرض الإسكندرية فاستقبلته المدينة و فرحت به، وهيأت له من صدرها وقلبها مكانا دافئا، ثم عنته ورعته وتركته يتوالد

1- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت،لبنان، ج1، ص78.

ويتكاثر حتى صار كالنبات الذي أخذ ينتشر في داخل مصر كلها، وأيضا داخل العالم العربي.

ولقد كتب مارون نقاش مسرحيته الأولى"البخيل" سنة 1947 بدأ تاريخ المسرح العربي الحديث، وقد مهد لها بمقدمة شرح فيها مفهوم المسرح عنده، وقد

كان له دورا اجتماعيا مهما فهو يقول" بهذه المسارح تكشف عيوب البشر، فيعتبر نبيه ويكون منها على حذر."[1]

وكانت أول فرقة مسرحية وصلت إلى مصر هي فرقة سليم نقاش ابن مارون نقاش في وقت كان الناس ينظرون فيه إلى الممثل نظرتهم إلى المهرج، ولكن مجتمع الإسكندرية الذي كان أكثر تحررا من مجتمع القاهرة، جعل سليم نقاش يختار الإسكندرية مكانا لفرقته فنزلت بها في ديسمبر عام 1872، وكانت تتكون من اثني عشر ممثلا وأربع ممثلات وبدأت في عرض أعمالها على مسرح " زيزينيا " بشارع شريف، واختارت في بداية نشاطها روايات مترجمة عن الفرنسيين فقدم هوراس، ومترايدات ثم رواية عايدة.

1- محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 388.

ثم تولى يوسف خياط الإشراف على الفرقة بعد سليم نقاش واستمرت تعمل على مسرح "زيزينيا" ولاقت بعض النجاح بما كرمته من أعمال جديدة.

ومع ذلك فقد قبله جمهور الإسكندرية و أقبل عليه وشجعه ولقيت بعض أعماله نجاحا، ولم تكن هذه هي الفائدة الوحيدة التي أخفاها المسرح فتمت فوائد أخرى كانت أكثر أهمية، لنذكر منها ذلك النشاط الملحوظ لدى كتاب تلك المرحلة وأدبائها الذين أخذوا يؤلفون ويترجمون للمسرح ولعلنا نذكر جمهور نجيب الحداد في

هذا المجال تأليف و ترجمة، وما أسهم به أديب إسحاق الكاتب الصحفي الثائر، فقد راح يؤلف ويترجم لفرقة سليم نقاش ومما ترجمه مسرحية "أندروماك" لراسين وشارلمان المترجمة ثم غرائب الاتفاق المؤلفة كما ترجم عن الفرنسية رواية أسماها"الباريسية الحسناء".

وهكذا نرى أن نشأة المسرح، بالإسكندرية قد تبعها حركة نشطة في التأليف والترجمة وتقديم النص المسرحي وتزويد المكتبة العربية بلون جديد من الكتابة الأدبية، لم يكن للعرب مثله من قبل.

2- المسرح الشعري عند علي أحمد باكثير:

ولد علي أحمد باكثير في اندونيسيا من أبوين أصلهما حضر موت في اليمن و جاء مصر حتى التحق بكلية الآداب، و نال الحديث، ومؤلف مسرحي، وقاص خصب، أغنى المكتبة العربية بعدد من القصص و المسرحيات، استمد بعضها من تاريخ مصر القديم، والبعض الآخر من التاريخ الإسلامي".[1]

ويمثل مسرح " علي أحمد باكثير" الشعري خطوة متقدمة في تاريخ مسرحنا الشعري الحديث، حيث كان له ثلاث محاولات جادة هي " همام أو عاصمة الأحقان".

كان متأثرا بشوقي في مسرحه حيث أثمرت جهوده في إثراء صياغة الدراما الشعرية، ثم توقف ليدخل مرحلة أخرى يوظف فيها الشعر المرسل حيث تناول" باكثير" قصة

1- محمد بوزواوي، معجم الأدباء و العلماء المعاصرين من 1798 إلى 2009، الدراما الوطنية للكتاب، الجزائر، 1472- 2009، ص 93.

"أخناتون" تناولا مسرحيا شعريا، ما أدخل فيه الشعر المرسل (الحر) إلى الإبداع الشعري العربي الحديث، فهو في تناوله لشخصية "أخناتون" يظهر شخصا متناقضا في قوة وحدة فيصوره قويا في كفره بالإله"آمون" بعد موت زوجته

"تادو"، وتتجسد الصورة المسرحية الشعرية من خلال أبعاد أربعة هي:" البعد المجازي والبعد التماثلي والبعد التاريخي والبعد الموضوعي".[1]

وتعتبر سنة 1934م ، 1944م هي بداية "باكثير" في كتابة المسرح الشعري، وقد اتخذت مسرحياته الشعرية تطورا فنيا متدرجا و كان تطوير للشعر والمسرح الشعري العربي فقد كتب مسرحيته الأولى على النمط التقليدي الشائع أي بالشكل المتوحد الوزن والقافية، يعالج فيها الحياة الاجتماعية في العصر الحديث، مع إلقاء مهمة الإصلاح على الشاعر والمثقف.

وتعتبر ترجمة"باكثير" لمشهد من " روميو وجولييت" لـ"شكسبير" مدخله للتجديد في شكل الشعر العربي.

كما كانت له مسرحية غنائية هي "قصر الهودج" الذي حرص فيها على أن يجعل نظمها موسيقيا، ما أمكن لتكوين صالحة للتلحين والغناء، وبذلك يكون "باكثير" قد قدم ثلاث تجارب مختلفة نامية دفعت المسرح شوطا بعيدا في الشكل الدرامي الشعري.

1- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 235.

3- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور:

يعد صلاح عبد الصبور واحد من الشعراء الذين دعموا حركة الشعر، ولقد تميز بين أقواله بتوظيفه للنمط الشعري الجديد للمسرح فكان له عدد من المسرحيات الشعرية أهمها: مأساة الحلاج، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك، الأميرة تنتظر، وكل هذه المسرحيات تؤكد على النبرة السياسية حادة لصلاح عبد الصبور.

وإن كتابة الدراما الشعرية إلا بعد خوضه طويلا في غمار الشعر الجديد الذي مهد له الطريق ليترك بصماته ولمساته على الدراما الشعرية سلاسة ومرونة ولغة درامية مركزة نحو التعبير المقنع، عن حياتنا الواقعية وقد تناول هذه المسألة في كتابه"حياتي في الشعر" قائلا:"ظل المسرح الشعري طموحا يخايلني سنوات تجربة لم تتم في كتابة مسرحية عن "حرب الجزائر" ولكنني طويت أوراقها لأنني وجدتني وقعت في أسر شكسبير".[1]

وكتابة مسرحية شعرية تثير في نفس الشاعر المعاصر عديدا من الأسئلة التي لم يكن الشاعر القديم من سوفوكل إلى شكسبير يعنى بها، فقد كان الشاعر

1- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص209.

القديم يكتب مسرحه شعرا لأن المسرح لا يكتب إلا شعرا سواء كان تراجيديا أم كوميديا ، تاريخيا أم معاصرا.

ولقد حققت المسرحية الشعرية درجة عالية وبارزة من النضوج على يد الشاعر"صلاح عد الصبور" لما امتلكه الشاعر من رؤية جمالية خاصة، ولقد نهلت من المسرح العالمي في وعي وبصيرة مع ثقافة ثرية ومعرفة واسعة بالتاريخ الإسلامي العربي، أناحت له استحياء مواقف الدراما الثورية، كل ذلك اتحد بموهبة شعرية فذة أنتجت أعمالا مسرحية أجمع النقاد على روعتها واعتبارها علامة بارزة ومبدعة في تاريخ المسرحية الشعرية، بل المسرحية العربية بمختلف مصادرها.

ووصلت أعماله المسرحية من مثل "مأساة الحلاج" 1969، "الأمير تنتظر" 1969، "بعد أن يموت الملك" 1975، "مسافر ليل"1968، "ليلى والمجنون" ما إلى مرحلة المسرحية الشعرية الدرامية التي يختلط فيها الشعر بالدراما، وتندمج فيها غنائية الشعر وصوره بالبنية الدرامية للشخصيات والمواقف، بما يخرج بناء مسرحيا منسجما.

إذ يقول:" فحين أسمع عن المسرح الشامل، الذي تتآزر أو الشعر، وحين تهز العالم مسرحيات شعرية حديثة مثل "مارا–صاد" لبيتر قايس، وحين يولع العالم بالعبث و"بيبكيت" أو شاعريته".[1]

1– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 211.

ولمسرحيات " صلاح عبد الصبور" الشعرية سمات بارزة كالحزن، والسأم، والألم، وقراءة الذكرى، واستلهام الموروث الصوفي، وكذلك استخدام بعض

الشخصيات التاريخية، فقد كان المشهد المسرحي مشهد ناطق على حد قول أرسطو" محاكاة الأفعال النبيلة فالمؤلف في مسرحياته يتوارى عن الأنظار ويظهر الأشخاص بأفعالهم وأخلاقهم ويعتمد على الحوار الشعري، في مسرحياته وعلى عناصر أساسية هي التمهيد أو المقدمة، والعقدة والحل".[1]

وإن التمهيد في نظره هو عرض الشاعر للشخصيات وكذا الموضوع والزمان والمكان، وهذا من خلال الحوار أما العقدة فهي العنصر الأساسي في بناء الحلبة الفنية متشابكة مع الوقائع والأحداث والمفاجآت وهكذا ما يبعث الشك في نفوس المشاهدين والحل هو خاتمة المطاف والنتيجة التي تصل إليها المسرحية.

ومن خلال ما سبق نستخلص أن " صلاح عبد الصبور" دفع بالمسرح الشعري إلى الرقي والتطور والازدهار وذلك من خلال تنوع في الموضوعات التي تناولها في أعماله مثل: القضايا السياسية والاجتماعية وغيرها، ومدى تأثيرها في الجمهور المتلقي وهذا يدل على أن الشاعر له إبداع خاص به.

1- أحمد سخوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2003، ص39.

4- المسرح عند توفيق الحكيم:

كانت هذه المشكلة ضمن مشكلات فنية كثيرة في المسرح العربي، من بين ما واجهه توفيق الحكيم الذي ولد قبل أن يلفظ القرن التاسع عشرة أنفاسه بعامين، وقد عشق المسرح مند صباه الباكر وعاش في أجوائه وهو في ريق العمر.

وقد كتب أولى مسرحياته في عام 1919 إبان الثروة المصرية باللغة العامية وكان عنوانها "الضيف الثقيل" وكان يعني بهذا الضيف الاستعمار، وقد أدار المسرحية حول محام هبط عليه ضيف ليقيم عنده يوما.

ولكنه أطال إقامته شهرا، وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتبا لعمله، فإذا غاب أو غفل استقبل الضيف الثقيل أصحاب القضايا اقتنص منهم مقدم الأتعاب، فكان بذلك يمثل الاحتلال في أبشع صور استغلاله.

ولا شك أن توفيق الحكيم في بداية حياته كان متأثرا بازدهار المسرح الغنائي وغلبة روح التسلية والفكاهة عليه، فنراه يكتب في عام 1923، ومسرحيته الثانية " المرأة الجديدة" ثم اتبعها عام 1925 بمسرحية "علي بابا" التي كتب بعض أجزائها بالزجل، وكانت النصوص المسرحية في ذلك العهد يختلط فيها الشعر والنثر كما تختلط العامية والفصحى وفن المسرح مع فنون أخرى كالغناء والموسيقى والرقص.

وكان سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا في عام 1925 وبقاؤه فيها، فقد شاهد روائع المسرح العالمي وأدرك أن فرقة عكاشة وأمثالها لم تكن تهتم بتقديم نص أدبي له قيمة فكرية بل كان هدفها تقديم حوادث مثيرة واصطناع حركات ومفاجآت تشد النظارة فحسب، دون أن يكون فيها مضمون يمتع الفكر ويغذي العقل.

وكانت أمام الحليم فرصة الاختيار بين الاتجاهات الأدبية المختلفة في عالم المسرح، فقد كانت باريس نموذج الاتجاهات الفكرية الرائدة، كما كانت تزخر بألوان المتعة الرخيصة في عالم المسرح، و يحدثنا الحكيم عن تطور مفهوم المسرح عنده بعد ذهابه إلى فرنسا فيقول:"في باريس لم أواصل السير في هذا الخط الذي اتبعته في مصر خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة".[1]

ومنذ صدور "أهل الكهف" في أوائل الثلاثينيات حتى آخر مجموعة مسرحية كتبها الحكيم في منتصف السبعينيات " الحمير" فسح المسرح العربي للحكيم قمة الريادة الفنية في هذا الفن الطارئ على أدبنا العربي، وقد استطاع الحكيم أن يحلق في آفاق واتجاهات مسرحية متجددة متطورة، وكان قديرا في استخدام أسلوب الرمز لقيام بأدبه وفنه الواقع الذي فرضه في الحياة السياسية في مصر سواء في العهد الملكي أو الجمهوري.

1- محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 390.

ومن خلال المسرح الذهني لـ " توفيق الحكيم" الذي جعل للمسرح العربي مضمونا فكريا رفيعا، قد استخدم أشكالا تجريبية عديدة كالعبث والرمزية، وتعددت مصادره الأدبية التي استلهم منها البناء الفني والقصص القرآنية والقصص العربية الشعبية.

المبحث الثالث:

1- الخصائص الفنية للمسرح:

بما أن المسرح فن عظيم، وأنه يدعى أبا الفنون شأنه شأن الشعر في الأدب، فإنه يتميز بغض النظر عن أشكاله وأنواعه باعتباره جنسا أدبيا بمجموعة من المميزات والخصائص وهي:

أ- القصة والأحداث:

تبنى المسرحية على أفكار تطرح قضايا فكرية، دينية، تاريخية، واجتماعية، وتعتمد المسرحية كغيرها من الفنون القصصية على أحداث تعرض من خلالها ما يجري بين الشخصيات والحوار الذي يدور بينهما التي تجعل المسرح جنسا من جنس الفنون السردية.

ب- الشخصيات أو القوى الفاعلة:

إن طبيعة المسرحية تجعل منها العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب تعدد الشخصيات، وكل شخصية تحتفظ بوجودها المستقل من حيث أفكارها ومواقفها وميولها وطموحها، لكن هذا لا يتحقق إلا بتفاعلها مع سائر الشخوص حيث ينشأ صراع بينهما.

فقد اعتمد توفيق الحكيم في بناء إحدى مسرحياته على عنصر السحرية من خلال هذا العنصر " الشخصيات " " المليونير، الصعلوك، السكرتيرة، فرقة البلابل الذهبية وغيرهم ".[1]

ج- الصراع:

يميز هذا العنصر المسرحية عن باقي الفنون الأدبية، وينتج عن تضارب الرغبات والغايات والمواقف، حيث تتصارع قوى اجتماعية أو فكرية أو سياسية... ونميز داخل هذا الصراع بين نمطين هما:

1- الصراع الخارجي: ويجري بين البطل وقوى خرج عن ذاته قد تكون غيبية، كالقدر أو قوانين الطبيعة.

2- الصراع الداخلي: و يجري بين البطل مع نفسه كالصراع بين الحب والواجب، والخير، والشر وينتظر من المسرحية دائما تقديم حوار يجعلها تمثل الأشخاص في أزماتها وصراعها كما يقع في الحياة وغالبا ما يمثل الصراع عقدة المسرحية.

1- محمد هدار، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 397.

د- الحوار:

ويتشكل منه نسيج المسرحية وتتنامى بفضله الأحداث لتبلغ منتهاها، ذلك أن المسرحية تعتمد في عرض أحداثها وشخوصها على الحوار بخلاف باقي الفنون القصصية حيث يخصص حيز كبير لسارد يروي الأحداث ويعرفنا بالشخوص.

" فهو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى ما يكشف عن حقيقة معنوية ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذي يحمل العمل المسرحي إلى أسماع المتلقين".[1]

والحوار في المسرحية مهيأ ليقال ويشخص لذلك ينبغي على المؤلف أن يتفحص مضمون الكلام وأبعاد الشخصيات التي ستتلفظ به ثم آثارا الكلام في الشخصيات الموجه إليها وأن تصوغ الكلام صياغة تتلاءم مع المواقف من حيث الطول والقصر، وتجدر الإشارة إلى أن لحظات الصمت التي تتخلل الحوار لا تكون اعتباطية وإنما تعتبر من الحوار الذي يستغنى به عن الكثير من الكلام.

كما نجد " شوقي" في الحوار الذي قام بين قيس وليلى وابيها المهدي في الفصل الأول بقول:

" قيس: كم جنيت؟

1- عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدررامية، ص 17.

ليلى: ماذا جنى قيس؟

المهدي: إنهم نسيب الرواة والأخبار!

قيس: إنهم يأفكون با؟

المهدي: والفيل أليلا غشيه أم نهارا ! ؟

ما الذي كان ليله الفيل حتى قلت فيها النسيب والأشعار".1

هـ- الزمان والمكان:

يشكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار الذي تجري فيه الأحداث ويحدد هذا الإطار في بداية كل فصل إذا كانت الأحداث تجري في أكثر من إطار زماني.

وتقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور وإضاءة، إضافة إلى مناظر أو مشاهد تنتهي بخروج شخصية ودخول أخرى، وأما لغة المسرحية فهي إما شعرا أو نثرا.

1- محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 73.

و- الحركة:

المسرحية لا تأخذ وضعها الحقيقي إلا حين تمثل على خشبة المسرح حيث يشاهد المتفرج الحركة بعينه ويحس بالعواطف التي توجهها حتى يصبح كأحد الممثلين.

ز- الفكرة أو الموضوع:

ونقصد بها المضمون الفكري الذي تعالجه المسرحية، حيث يمكن أن تعالج قضايا متنوعة ومختلفة سواء كانت قضايا اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي وينتقد قضاياه كتحرير المرأة مثلا، أو قضايا سياسية، دينية،... وغيرها.

ح- الفصول:

تبنى المسرحية على نظام الفصول حيث تتراوح أعدادها بين ثلاث وخمس فصول ويتحدد الفصل بنهاية مرحلة محددة ويرمز خشبة على بدايته بإسدال الستار، تقسم المسرحية إلى فصول مثل:" الفصل الأول، الفصل الثاني، الفصل الثالث، الفصل الرابع، الفصل الخامس، الفصل السادس".[1]

1- داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، كلية الآداب، جامعة بغداد ، 1404 هـ - 1914م، ص53.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

1- التعريف بالمسرحية

المبحث الأول:

1- تعريف الصراع

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- الصراع الداخلي

أ- تعريف الصراع الداخلي

ب- رصد وتحليل الصراع الداخلي

3- الصراع الخارجي

أ- تعريف الصراع الخارجي

ب- رصد وتحليل الصراع الخارجي

المبحث الثاني:

1- الخصائص الفنية في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور

1- التعريف بالمسرحية:

"تعتبر مسرحية" " مأساة الحلاج " للشاعر صلاح عبد الصبور(1931-1981م) من بين مسرحياته الشعرية التي عرفها العالم العربي في العصر الحديث، ألفها عبد الصبور عام 1964 ونشرها عام 1966 قبل النكسة بعام واحد، والمسرحية ذات أبعاد سياسية إذ تدرس العلاقة بين الظلم والعدل، بين السلطة المتحالفة مع الدين والمعارضة الثائرة، تنبأ عبد الصبور في مسرحيته " مأساة الحلاج" بهزيمة 1967 بالرغم من تغلغل المد الناصري القومي آنذاك في جميع أروقة الحياة الاجتماعية والسياسية والأدبية ".[1]

" حاول عبد الصبور، إظهار الحلاج في ثوب الثوري المناضل الذي لا يقبل بظلم الحكام ويدافع عن الفقراء والمطحونين فأظهره في مسرحيته رجلا مكافحا من أجل تحقيق العدالة في مجتمع تحكمه السلطة السياسية الممثلة في الخليفة المقتدر والشرطة ووزير القصر مدعوما بالسلطة الدينية ممثلة في القضاء.

وأظهر مشكلته الأساسية أنه " رجل يلغو في أمر الحكام ويؤلب أحقاد العامة"، في الوقت الذي كان ينظر فيه إلى الوالي والحاكم على أنه" قلب الأمة ولا تصلح إلا بصلاحه".2

[1]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1977م، ص212.

[2]- سعدي ضاوي، ديوان الحلاج، دار صادر، بيروت، لبنان، 2008 م ، ص 16.

" ومحور الصراع فيها بين القهر والانهزام والخوف والأمل، فمسرحية مأساة الحلاج تتألف من فصلين باسمي الكلمة والموت، وكل فصل يتكون من عدة مناظر وتعالج مأساة الحلاج بقتله وصلبه في ساحة من ساحات بغداد".[1]

1- المصدر السابق، ص 17.

المبحث الأول:

1- تعريف الصراع:

أ- لغة:

هو " صّرعَ، الصّرْعُ: الطرح بالأرض، وخصَّه في التهذيب بالإنسان، صَارعَه، فَصَرعَهُ، يَصْرعُه، صَرعًا وصِرْعًا، الفتح لتميم والكسر لقيس، عن يعقوب، فهو مصروعٌ وصريعٌ، والجمع صَرْعَى، والمُصارَعَةُ، والَصِرَاعُ، والصِّراعُ: معالجتها أيهما يَصْرَعُ صاحبه.

الرجل الحليم عند الغضب، وهو المبالغ في الصراع الذي لا يَغْلُبُ فنقله إلى الذي يغلب نفسه عند الغضب ويقهرها، فإنه إن ملكها كان قد قهر أقوى أعدائه ونثر خُصُومَهُ، ولذلك قال: أعْذى، أعذى عُدُوً لك نفسك التي بين جنبيك، وهذا من الألفاظ التي نقلها اللغويون عن وضعها لضرب من التوسع والمجاز.

ورجل صِرَّاعُ و صَرِيعٌ بين الَصَّراعة وصروعٌ، شديد الصرع وإن لم يكن معروف بذلك".[1]

1- ابن المنظور ، لسان العرب ، مادة صرع ، بيروت ، لبنان ، دط ، دن ، ج7، ص299.

ب- اصطلاحا:

وهو: اَلصِرّاعُ في المسرحية، ينتج عن تضارب الرغبات والغايات والمواقف، حيث تتصارع قوى اجتماعية أو فكرية أو سياسية...الخ، ونميز داخل هذا الصراع نوعين هما: الصراع الخارجي، والصراع الداخلي".[1]

ونلاحظ في مسرحية: " مأساة الحلاج " لصلاح عبد الصبور نوعين من الصراع، صراع داخلي و صراع خارجي، بحيث يصور الشاعر صلاح عبد الصبور الحياة السياسية والاجتماعية في مصر التي ارتبطت بحياته آنذاك من خلال مسرحيته " مأساة الحلاج" وذلك يظهر من خلال صراع خارجي، أما الصراع الداخلي فلقد جرى بين البطل مع نفسه.

1- محمد مصطفى هدارة ، بحوث في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، دن ، ص 88.

2- الصراع الداخلي:

أ- تعريف الصراع الداخلي:

وهو: " ما يجري بين القوى المتضادة في نفس البطل، كالصراع بين الحب والواجب، والخير، والشر، ولهذا كان الصراع الداخلي أقوى بكثير في الكشف عن دلالات الأحداث ولكنه يحتاج إلى نضج فني وبراعة في تحليل النفس البشرية ودوافعها ".[1]

ب- رصد وتحليل الصراع الداخلي:

تضمنت مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور التي تجلت من خلال الصراع الرئيسي في المسرحية بين بطلها الحلاج من جهة والسلطة ورموزها من جهة ثانية هذا الصراع يصل إلى الصراع الروحي في نفس البطل قبل استشهاده ، فالحلاج وقع في حيرة من أمره: هل يرفع صوته أم سيفه؟.

ويتجلى لنا ذلك من خلال الحوار الحلاج في السجن، مع السجينين الأولى:

هبني اخترت لنفسي، ماذا أختار؟

هل أرفع صوتي، أم أرفع سيفي ؟

1- محمد مصطفى هدارة ، بحوث في الأدب العربي الحديث ، ص 88.

ماذا أختار؟ [1]

فاختار الحلاج رفع صوته و بهذا اختار طريق الموت...

ففي مسرحية " مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور الذي أعطاه الله نور المعرفة يعرف دورة كثائر ديني، وأولى خطوات هذه المعرفة أن يخلع الخرقة التي تعني تجرد الصوفي من متاع الدنيا، وينزل إلى الناس، وهو يعني أن الصوفيين الذين يرون إرضاء الله بشعارهم (الخرقة) يخلعها في سبيل عباده، ويظهر ذلك في قوله:

الحلاج: تعني هذه الخرقة.

إن: قيدا في أطرافي.

يلقيني في بيني جلب الجدران الصماء.

حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

وأنام أجوفها، أخلعها... يا شيخ[2].

إن البطل هنا يبدأ في أولى خطوات التمرد، حينما يرى الاحتجاب عن أعين الناس احتجاجا عن الله وبعدا عنه، ولدا يخلع الخرقة في محبة الناس الذين يحبهم

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ط4، 1983م، م1 و م2، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 546، 547.

2- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص488.

في مرضاة الله، إن الحلاج لم يستأثر بما حصله من يقين و فهم و معرفة ، فهو لا يبحث عن خلاصة الفردي بل يبحث عن خلاص الكون لأنه امتلأ بأنواع عديدة من الشر.

وقد كان الاحتجاج والإذعان عنصرين متناقضين دائما حتى في تاريخ التصرف ذاته، وهنا يتواجه الحلاج والشبلي وكأنهما ممثلي هذين التيارين اللذين تصارعا في الفكر الإسلامي تحت اسمي القدرية القائلون " بالاختيار والجبرية "، بل إننا يمكن القول أن جانبي التصوف قد تصارعا داخل الحلاج ذاته، وقد عبر عن شكوكه حين كان الشبلي يحدثه عن الشرور الكونية وضرورة أن يكون الخلاص فرديا بحيث يقول:

دعني أتأمل فيما قلت الآن

يا شبلي ها أنت تزلزلني في داري

والسوق يزلزلني أن أترك داري

كلماتك تجذبني يمنه

وعيني تجذبني يسره[1].

1- المصدر السابق، ص 474، 475.

وسوف تكون هذه الشكوك التي لا تعبر عن عمق الإيمان إحدى فروع الشجرة التي يصلب عليها الحلاج.

والمأساة تفترض تناقضا لا يقبل الحل من الناحية الموضوعية، والحلاج إذ يعرف وقع كلماته التي يتحدد أثرها بمعزل عنه، يدرك أيضا من ضمن آثارها أنها قد تنزع به، بل إنه يقطع بذلك، فالمصير الذي يلاقيه هنا، منظفي لا يفاجئنا، كما انه لا يفجعنا، ومن ثم لا نحس بعناصر المأساة بمعناها التقليدي، فالحلاج يصرخ في المساجد والأسواق بأنه " الحق " يعلن: اعلموا أن الله تعالى قد أباح دمي فاقتلوني وعلى دين الصليب يكون موتي

وكأن من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فإن أسطورة وفكرة.[1]

ويبوح الحلاج بالسر أيضا " لقد أحببت من أنصف، فأعطاني كما أعطيت، وهكذا أخذ من زهوه إلى حتفه، من أجل حديث الحب أم من أجل حديث القحط، هذا ما لا يدريه الحلاج ذاته".[2]

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 457،458.

2- المصدر نفسه، ص469.

فهو يضع قدما في ضباب السحب وقدما في الأرض، ويتعثر تارة في الأوهام في أحلام الحياة.

يبدو القسم الأول من المسرحية: "الكلمة " كلوحة مستطيلة مسطحة خالية من أي حدث وينمو من الأدنى إلى الأعلى عبر صراع، ولأن المسرحية ذات طابع فكري فهي تطمس ملامح الشخصيات وكأنها أفكار قد فقدت الحياة، وليس من الصعب أن نجد معادلا فكريا لكل شخصية ن حتى أننا نرى الشرطة و قد تمثلت وعيا فلسفيا عميقا، فهم يعرفون مسائل علم الكلام و قضايا الفلسفة ، فيناظرون الحلاج ويستدرجونه مقدمين وثيقة اتهامه الأيديولوجي فأحدهما يتحدث عن المعطلة والآخر عن الحلول.

في القسم الثاني: الموت يدخل الحلاج "دار الهجرة"، أي السجن، وهناك يلتقي بأحد السجناء الثائرين من محرضي العامة، ويدور بينهما حوار يمثل امتداد التناقضات الحلاج الداخلية، فالكلمة التي يعنيها ليست أكثر من إدانه العصر من خلال شهادة تقدمها نفس ذات حساسية مرهفة، في أفضل الأحوال، قد يأتي من يقتنع بها، وهو على أي حال لا ينتمي للعامة إنما لولاة الأمر، المتصارعين على السلطة، وإذ يتعذب الحلاج صامدا صابرا صامتا ازاء البلاء الذي يقع عليه، فإنما يصر على ممارسة اغترابه، فهو بلاء من الله، ومحنة يختبر بها، لأنه أفضى يسر

الأسرار، لأن المسك انسكب بقلب الحلاج وذاع ولا تفلح كل الالام الأرضية إلا عبر هذا الشكل الصوفي المتنكر.

وحين يتحدث الحلاج مع السجين الثائر عن أحلامه جنين الواقع، فإنها تبدو شاحبة باهتة، وزائدة ملحقة بعالمه الوجداني، ويواصل تركيزه على الكلمة ويرفض الثائر ذلك المنطلق، فهو قد عانى وذاق مرارة الحياة وآلام لها، ويعرف أن الكلمة إن لم يساندها فعل فلا قيمة لهان كما أنها لا تخيف أحدا، ولا تغير شيئا، وهو ليس مجرد نفس غضبي كما يتوهم الحلاج، فهو يعرف هدفه تماما، فإنه يريد تغييرا جذريا، وهو أمر لا يتحقق إلا باستئصال الشر المشخص والمتعين، وهو يملك أيضا معيارا للقيم يرشده فيميز الشر من غيره، أما الحلاج فهو لا يعي حتى ما يتعلق بما سجن من اجله ويتساءل في بؤس من فيقول:

من فينا الشرير ... ومن فينا الخير؟

من فينا يستأصله سيفك، أو يعفيه ويستبقيه؟[1]

وإذا يعرف الثائر ضرورة حمل السيف من أجل الناس، وهو التتمة الضرورية والمنطقية لسيف الكلمة، يبدو مستبقا تماما مع أفكاره التي تمثل نورا يرشد سيفه، ويصل تناقض الحلاج إلى ذروته حتى يبلغ حد العجز، فلم يعد يدري

1- المصدر نفسه، ص542.

المظلومين من الظلمة، حتى أنواع الظلم تختلط ليفقد الظلم الاجتماعي معناه ويقول الحلاج:

أو لم يظلم احد المظلومين.

جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا؟[1]

ويريد الحلاج في قمة انهياره وحيرته "السيف المبصر" المميز، وكأن السيف يبصره بذاته، دون نور، ودون فكر يتسم بالاتساق يرشده، وفي الواقع فإننا نحس بالرثاء الحلاج، أكثر مما نحس بالتعاطف معه، فقد قتلته تناقضاته، فهو لا يعرف ما يريد، هل يرفع صوته أم يرفع سيفه؟

ويتوهم أن خياره كامن هنا، ولكن المسألة هي "الصوت" يرفعه أي ما هي نوعية الأفكار التي يطرحها.

فالحلاج شخصية مركبة تتنازعها الكثير من الحوافز لكنها جميعا تظل مرتبطة، بوضعه الصوفي، فهو يريد أن يخرج من عزلته الصوفية إلى الناس يدعوهم إلى إصلاح مجتمعهم وهو في الوقت نفسه غير موقن بخير السبيل إلى تلك الدعوة، أثرها تكون بالكلمة أم بالسيف؟

1- المصدر نفسه، ص 545.

وهو حين يخرج إلى الناس ليدعهم بالكلمة لا يستطيع الخلاص من الحذر الصوفي وتوجسه من خوض غمار الحياة.

ثم اختار الحلاج الكلمة القوية الصادقة التي لا تخشى في الحق لومه لائم، وهو لا يهتم كثيرا بأن لا تجد أنصارا في الزمن الخالي المهم أن تبقى، ولربما هيأ لها الله في زمن قادم من يتعد بها فؤاده ويكون من أهل السلطة والرأي فرعاها ويدعو إليها:

فيقول:

لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنتقل كلماتي الريح السواحة

ولأثبتها في الأوراق شهادة اثنان

من أهل الرؤية

فلعل فؤاد اطمأن من أفئدة وجوه الأمة

ليتعذب هذى الكلمات

فيعوض بها في الفرقات

يرعاها إن ولى الأمر

ويوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل.[1]

أما إن ابتلاه في روحه، فغاب عنه وجدانه، فتلك هي محنة الصوفي التي تزلزل كيانه، وتجعله يشك في أهليته لمقام القرب، فيبالغ في تعذيب نفسه حتى يأتيه الفرج كما يقول الحلاج، وهنا الحلاج يستبشر خيرا حين أشبعه الجلاد ضربا فيقول:

يا رب

لو لم اسجن، أضرب، وأعذب

كيف يقبني عندئذ أنك ترعى عهد الحب؟

لكني الآن تيقنت بقين القلب

ما زالت تستعظمني عينك

ما زالت تراني أخلص عشاقك

عين الله على

وهدايا موصولة

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 586-587.

وطرائف نعمته مبذولة

فهنيئا لي

هنيئا لي[1]

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 532.

3- الصراع الخارجي:

أ- تعريف الصراع الخارجي:

وهو:"ما تكشف عنه الأحداث ويعتمد في معظم الأحيان على مصادفات، أو على تدخل الأقدار، بحيث يجري بين البطل وقوى اجتماعية أو فكرية أو سياسية...الخ."[1]

ب- رصد وتحليل الصراع الخارجي:

بحيث تضمنت مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور هذا الصراع الذي نسقطه على المشهد السياسي الذي تعيشه مصر آنذاك وهو يظهر في:

ب-1- غياب العدالة الاجتماعية:

عندما قبضت الشرطة على الحلاج في السوق لتذمره على الحال الذي وصل إليه الفقراء والعجزة قال أحد العامة:

هل أخذوه من أجل حديث الحب؟

لا، بل من أجل حديث القحط

أخذوه من أجلكمو أنتم

1- محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، ص88.

من أجل الفقراء المرضى

جزية جيش القحط[1]

وهذا يعكس الدعوة إلى العدالة الاجتماعية الغائبة عن مجتمعاتنا حيث لا حد أدنى ولا حد أقصى للأجور في أجهزة الدولة وهناك من يقبض الملايين كأجر شهري بينما آخرون في نفس المؤسسة لا تتعدى أجورهم مئات الجنيهات.

وأيضا في حوار بين فلاح وتاجر:

التاجر: يقال بأن بعض وجوه أهل الفضل سعوا في القصر حتى يستتب العدل.

الفلاح: وهل هم أهل عدل في ضياعهم وثروتهم مع الخدام والأتباع والأجراء والغلمان؟[2]

هنا تعكس لنا المفارقة العجيبة التي نعيشها حيث يلاحق المجلس العسكري من تضخمت ثرواتهم وألقت بهم في السجون بينما هم من يملكون أكبر إمبراطورية اقتصادية في مصر المستفيد منها كبار جنرالات مصر وعمالهم وأجرائهم هم المجندون المساكين.

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، مأساة الحلاج، ص506.

2- المصدر السابق، ص 492.

ب-2- خداع العامة باسم الدين:

مشهد العامة الذين تمت رشوتهم ضمائرهم فقالوا عنه "زنديق كافر" بالتالي تتصل القضاة من الحكم وادعوا أنه حكم العامة.

هذا المشهد يعكس كيف أن الحكام الظلمة يجنون على صدور الشعوب وفي الوقت نفسه يرفعون شعارات الدين لحماية عروشهم وكروشهم.

قالوا:

صَفُّونا... صَفّا ... صَفّا

الأجهرُ صوتاً والأطول

وضعوه في الصّفِ الأول

ذو الصوت الخافت والمتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب فاني

براقا لم تلمسه كف من قبل

قالوا: صيحوا... زنديق كافر

صحنا: زنديق... كافر

قالوا: صيحوا، فَلْيُقتَل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا... فمضينا

الأجهرُ صوتاً والأطول

يمضي في الصف الأول.[1]

ب- 3- أمن الدولة خدام السلطان:

لعب جهاز أمن الدولة على مدار عقود طويلة في مصر دور كلب الحراسة الذي يحمي سيده لا يحمي البيت، فتحول هذا الجهاز من أداة لاستتاب الأمن في البلاد إلى سيف مسلط على رقاب العباد، فبدلا من أن يحمي الداخل المصري من محاولات العبث بأمن المواطنين تحول جهاز أمن الدولة أداة لتعذيب المعارضين والمناوئين.

الشرطي للحلاج: فلنأخذه للسجن

فلنحكم الذين من الكفرة

الأعرج: الشرطة خدام السلطان.[2]

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 453-454.

2- صلاح عبد الصبور، الديوان، مأساة الحلاج، ص 505-506.

ب- 4- استغلال الدين في خدمة الوالي:

في المجتمعات الفاسدة يلعب الدين دورا كبيرا في خدمة السلطة ومحاولة إيهام العامة بأن الثورة على الظلم هي من قبل العمل غير المشروع دينيا لأنه يهدف إلى التخريب، وبالتالي تحول رجل الدين من دور الرقيب الناصح الذي يرشد الحاكم لخير البلاد والعباد إلى دور الفاسد الذي يدعم الفساد والمفسدين.

ويظهر الدين في بعض المشاهد المتفرقة من محاكمة الحلاج وتظهر بعض مواقف رجال الدين من السلطة وتعكس جزءا كبيرا من واقعنا المعاصر في العلاقة بين الحاكم الظالم المستبد والشعب المقهور، وكيف استخدم الدين لحماية نظام فاسد وكيف تلعب الشرطة دور كلب السلطان في التخلص من المعارضين والقضاء عليهم وتشويه صورتهم.

كما تعكس لنا أيضا كيف يرى المستبد أن العامة خراف تساق ولا حق لهم بالاعتراض على الظلم كما يقال القاضي أبو عمر "فالشرطة والوالي والسلطان يسوسون أمور العامة."

ويظهر ذلك في مشاهد من المحاكمة:

القاضي أبو عمر: الفتنة...!

أ لأن عدوا لله وللسلطان يؤدب

يتجمع أوباش الناس على الطرقات؟

حقا! ما أصفر أحلام العامة.[1]

القاضي بن سريج:

أ أبا عمر، قل لي، أفلا يعني وصفك للحلاج بالمفسد وعدو الله قبل النظر المتروي في مسألته.

أن قد صدر الحكم

ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا

أبو عمر: هل تسخر يا بن سريع؟

هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا

موسوما بالعصيان

وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلا

أبو عمر: لا ليس بأيدينا إذ نحن قضاة لا جلادون

ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع.

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص554.

والسياف يشد الحبل[1]

أبو عمر للحلاج:

مولانا يدري من زمن أنك تبغي في الأرض فسادا تلقي بذر الفتنة

في أفئدة العامة

وعقول الدهماء

تستر خلق الذقن الشهباء

أو أثواب المجذوبين الفقراء

هل تبغي ان يضع المسلم

في عنق المسلم سيف الحقد؟2

الحلاج: لا يا سيد

بل أبغي لو مد المسلم للمسلم

كف الرحمة والود

أبو عمر: ولهذا تعرض للحكام

1- المصدر نفسه، ص555.

2- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 565-575.

من أهل الرأي وأصحاب النعمة

ماذا تبع؟

أن يختل الناموس ويصبح أمر العامة

أعلى من أمر الخاصة

أن يحكم فينا الحمقى والجهلة

أن يعطي الأمر لمن ليس بأهل له[1]

ابن سليمان: انأ لم أشهده يبغي إفسادا في الأرض

أبو عمر: الشرطة قد شهدته

ابن سليمان: لكني لم أتحقق من قول الشرطة

أبو عمر: لسنا لأهل تحقيق بل أهل الفتوى

فالشرطة والوالي والسلطان يسوسون أمور العامة

ويميزون الجاني ويقيسون الجرم

بإمعان وتثبت[2]

1- المصدر السابق، ص 567-568.

2- المصدر نفسه، ص 582.

ابن سريج: القاضي لا يفتي بل ينصب ميزان العدل

ابن سريج للحلاج: هل أفسدت العامة يا حلاج؟

الحلاج: لا يفسد العامة إلا السلطان الفاسد

يستعبدهم ويجوعهم.

ابن سليمان: يعني هل كنت تحض على عصيان الحكام؟

الحلاج: بل كنت أحض على طاعة رب الحكام

برا الله الدنيا أحكاما ونظاما[1]

أبو عمر: هل تبغي أن يرتفع القدر عن الناس؟

الحلاج: ما الفقر؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء

الله يقول لنا: كونوا أحبابا محبوبين

1- المصدر نفسه، ص 587.

والفقر يقول لنا: كونوا بغضاء بغاضين

أبو عمر: هذا الشيخ يقول:

الإنسان شقي في مملكة الله

معنى هذا أن الأمة تشقى في ظل خلافة مولانا الوالي[1]

موقد وزير القصر يقرأ: أن الدولة قد سامحت الحلاج

فيما نسب إليه، وتثبت منه السلطان.

من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد

لكم وزير القصر يضيف:

هبنا أغفلنا حق السلطان

ما نصنع في حق الله؟[2]

وبالتالي صلب الحلاج. رمز الثورة في وجه الظلم في نهاية المطاف بأمر العامة، وكان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين المجتمعات الحديثة، وخبرتهم بين السيف والكلمة بعد ان يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي بإطراح مشكلات

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، مأساة الحلاج، ص587.

2- المصدر السابق، ص591.

الكون والإنسان عن كراههم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبئ الإنسانية عن كواهلهم.

ب- 5- الحياة الاجتماعية:

- الفقر والظلم:

أغلب أبناء وطن الحلاج يصرعهم الفقر والجهل والمرض، الفقر يهدم ضمائرهم، والجهل يهدم عقولهم، والمرض يفتك بأجسامهم بينما أولو الأمر في شغل شاغل، يتقلبون في أعطاف النعيم فيعار، أيكون صلاح هذا المجتمع الفاسد عن طريق الكلمة الطيبة، وتكوين ناشئة جديدة يؤمنون بالمبادئ والقيم؟! لكن هل تلوح في الحاضر القائم بارقة أمل في جيل قادم أفضل من هذا الجيل ام أن الأمور تمضي بسرعة من سيء إلى أسوأ؟!

يقول أدونيس:

هذا الجيل الطالع بعدى مثل هدير الأشياء

هذا الجيل وقفت عليه عنائي

لم يولد بعد، فما في الحاضر شيء يخلق منه آتي

هو محض فراغ ومتاهات

لم يولد بعد ولكن ها هو ينبض في أعماق الوطن

ها هو يخرق ثوب العفن

ها هو ينقب سد الأمس

بيد الشمس...[1]

كان الحلاج كما أراده صلاح عبد الصبور مترددا بين أن يعيش في عزلة حالمة، بعيدا عن هموم مجتمعه، فبغض الظرف عن عذابات الناس، حيث يقاسون مرارة الفقر والقهر، وبين أن يشارك الناس همومهم، وينزل إليهم ليطلع على أحوالهم عن قرب، ثم يرفع صوته ثائرا في وجه الظالمين لرفع الظلم عن الناس وهو لا شك سيقاسي ويعاني، ويعرض للسجن وللقتل...

لكن لا ضير، المهم أن تصنع كلماته شيئا، أن تسمعها أذان، وتعيها عقول فيما بعد، هو راض فإن يكون الضحية التي تقدم روحها قربانا من أجل الناس ومنه في قول الحلاج: المظلومين...

أين المظلومين، وأين الظلمة؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا.

1- أدونيس، الأعمال الكاملة، ج1، ديوان أوراق في الريح، دار العودة، بيروت، لبنان، 1961، ص148.

أو لم يظلم أحد منهم ربة؟

من لي بالسيف المبصر...!

من لي بالسيف المبصر...؟

المبحث الثاني:

1- الخصائص الفنية في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور:

استخدم صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" الخصائص الفنية للمسرح وهي:

أ- القصة أو الأحداث:

تعتمد المسرحية كغيرها من الفنون القصصية على أحداث تعرض من خلالها ما يجري بين الشخصيات والحوار الذي يدور بينهما، بحيث تطرح المسرحية قضايا فكرية، دينية، تاريخية، واجتماعية.

ومسرحية "مأساة الحلاج" تدور أحداثها أو قصتها بحيث تطرح قضايا سياسية ودينية، بحيث تدرس العلاقة بين الظلم والعدل، بين الحاكم الظالم والرعية الفقيرة المظلومة، بين السلطة المتحالفة مع الدين والمعارضة الثائرة، بحيث حاول صلاح إظهار الحلاج في ثوب الثوري المناضل لا يقبل بظلم الحكام، بحيث أظهره في مسرحيته رجلا مكافحا من اجل تحقيق العدالة في المجتمع بحكمه السياسية الممثلة في الخليفة المقتدر والشرطة ووزير القصر مدعوما بالسلطة الدينية ممثلة في القضاء.

ب- الشخصيات:

يتطلب العمل المسرحي تعدد الشخصيات، وكل شخصية تحتفظ بوجودها المستقل من حيث أذكارها ومواقفها وميولها وطموحها، ولأن جميع الأحداث تتعلق بها "فهي أكثر حساسية وأكثر برودا وأكثر انفعالا و غضبا، أشد لفتا للنظر وجدبا للانتباه...في نمط لا نموذجي من الصعب أن تتكرر."[1]

بحيث أن كل شخصية تصنف حسب الدور الذي تتقمصه في العمل المسرحي فنجد في مسرحية "مأساة الحلاج" ما يلي:

1- الشخصية المحورية:

لا يمكن أن نتخيل مسرحية بدون بطل، على اعتبار أنه المحرك الأساسي للإحداث، وما يهمنا هنا البطل الحلاج الصوفي ورجل الثوري المناضل من اجل تحقيق العدالة وهو النموذج الحي للشرف والكرامة، حيث جعل منه صلاح عبد الصبور مثالا يحتذي به في الشجاعة والإقدام والإخلاص بمبادئه ولأصدقائه، وهذا ما جعله يتحول من السعادة إلى الشقاء فيثير فينا عاطفتي الشفقة والخوف معا.

2- الشخصيات الأساسية:

1- عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1978، ص48-49.

وهي شخصيات لها اثر بالغ في تحريك الأحداث، كما نجد أن هناك بعض الشخصيات تقوم بأدوار تضاهي دور البطل، وهي التي تعرف بشخصية الخصم، ويكون طبيعة العلاقة بينهما وبين البطل في الغالب علاقة عدائية وما يهمنا هنا هي:

شخصية الشبلي: هو صديق الحلاج الحميم، وندم كثيرا في النهاية لعدم مناصرة الحلاج.

شخصية القاضي أبو عمر الحمادي: يمثل السلطة ويعمل لها، وهو رجل غير عادل، يوهم الناس بذلك فقط ويسخر القوانين في خدمة السلطان.

3- الشخصيات المساعدة:

بحيث دورها أقل أهمية من دور الشخصيات الأساسية وهي:

شخصية ابن شريح: قاضي عادل ذو ضمير حي لا يحكم إلا بما تمليه عليه الشريعة وما يرضى ضميره.

شخصية بن سليمان: وهو رجل غير عادل يساير القاضي أبو عمر فيما يريده، وقد ساعده في الحكم على الحلاج.

شخصية إبراهيم: هو تلميذ من تلاميذ الحلاج.

شخصية أحدب وأعرج و أبرص: وهم ثلاث شخصيات من فقراء الشعب.

التاجر والفلاح والواعظ: هم ثلاث شخصيات متسكعين وفضوليين بطبعهم.

شخصية الحارس: وهو حارس سجن الحلاج.

شخصية السجينين: وهما كان صديق الحلاج في السجن.

مجموعة من الصوفية: هم ثلاث شخصيات يمثلون جمهور المتصوفة.

الشرطة: هم ثلاث من الشرطة يتجسسون على الحلاج ثم يقودونه إلى السجن.

العامة: وهم جماعة من عامة الناس.

ج- الصراع:

ينتج عن تضارب الرغبات والغايات والمواقف، حيث تتصارع قوى اجتماعية أو فكرية أو سياسية ... ونميز نوعين من الصراع هما:

1- الصراع الخارجي: ويجري بين البطل وقوى خارج عن ذاته بحيث نجده في مسرحية " مأساة الحلاج" في غياب العدالة الاجتماعية بحيث نجده في عدة حوارات مثلا في حوار بين فلاح وتاجر:

التاجر: يقال بأن بعض وجوه أهل الفضل

سعوا في القصر حتى يستتب العدل

الفلاح: وهل هم أهل عدل في ضياعهم وثروتهم

مع الخدام والأتباع و الأجراء والغلمان؟[1]

2- الصراع الداخلي: ويجري بين البطل مع نفسه كالصراع بين الحب والواجب، والخير، والشر وفي مسرحية " مأساة الحلاج" يتجلى بين بطلها الحلاج والسلطة وهو الصراع الروحي في نفس البطل، ثم يجد الحلاج نفسه أمام حيرة أكبر: ما هو المنهج الإصلاحي الذي يسير عليه؟ هل يدعو الناس إلى الثورة؟ أم يدعوهم إلى المحبة ؟ أو هل يرفع سيفه؟

أم يرفع صوته؟

الحلاج: أم هو يدعوني أن اختار لنفسي؟

هبني اخترت لنفسي، ماذا اختار؟

هل أرفع صوتي؟ !

أم أرفع سيفي؟

ماذا اختار؟

ماذا اختار؟[2]

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 492.

2- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 546- 547.

د- الحوار:

ويتشكل منه نسيج المسرحية وتتنامى بفضله الأحداث لتبلغ منتهاها، بذلك أن المسرحية تعتمد في عرض أحداثها وشخوصها على الحوار بخلاف باقي الفنون القصصية، كما يمكن أن نضعه جزءا كبيرا في العمل المسرحي" فهو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى، يكشف عن حقيقة معنوية ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذي يحمل العمل المسرحي إلى إسماع المتلقين"..[1]

كما نجد أن الحوار ينقسم إلى قسمين: حوار داخلي ويكون بين الشخصية ونفسها، وحوار خارجي ويكون بين شخصيات المسرحية.

ففي مسرحية " مأساة الحلاج" لا يمكننا فهم الشخصية الحلاج من خلال سلوكه ، وإنما نفهمها من خلال " الواعظ" و" الفلاح" و"مجموعة الصوفية" و"الشبلي" و" السجين الأول" وباقي الشخصيات التي تساهم في التعريف بالشخصية البطل الحلاج ، ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بين" مجموعة الصوفية و" الفلاح" و" الواعظ".

من أنتم؟

المجموعة: نحن القتلة

1- عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، ص 17.

أجبناه، فقتلناه.

الواعظ: لا نلقى في هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكم أيضا حيث قتلتم هذا الشيخ المصلوب

المجموعة:... قتلناه بالكلمات

الفلاح: زاد الأمر غرابة؟

المجموعة: أحببت كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات[1]

ويستمر الحوار إلى غاية قول المجموعة " أبكانا أنا فارقناه"

فمن خلال هذا الخطاب نستنتج أن الصوفيين يعترفون بأنهم شركاء في قتل الحلاج، وتقيسهم لكلماته وفي مقابل هذا تظهر لنا شخصية الحلاج على أنه رجل

محبوب من طرف الجميع أنه محب للخير همه الوحيد خدمة مصلحة الغير وتقديمها على المصلحة الذاتية.

1- صلاح عبد الصبور الديوان ، ص465.

كما تظهر لنا صورة أخرى للحلاج ذلك الرجل الذي تعلقت به قلوب الناس، على أساس تلك الكلمات المؤثرة في الأسماع، ويظهر ذلك من خلال قول السجين الأول:

أحببتك حتى قيدني حبك

في هذا الفخ كأني فار معقد

ليسامحك الله

بكلامك ضيعت حياتي[1]

وأيضا في حوار الحلاج يخاطب شبلي فيقول:

الحلاج: يا شبلي

دعني أتأمل فيما قلت الآن

ها أنت تزلزلني في داري

والسوق يزلزلني أن ترك داري

وعيوني تجذبني يسره[2]

1- المصدر السابق ص549.

2- المصدر نفسه ص 474-475.

وهذا الحوار القائم على التساؤل لا يكاد ينبئ بيقين حقيقي وإن بدا منه أن الحلاج يؤمن بنقيض صاحبه... وأزمة الحلاج حقيقية أنه لا يستطيع الخلاص من وجده الصوفي وهو يعلم مدى المفارقة بين تطلعه وعجزه، وهو يقدم على الخروج إلى الناس ودعوتهم إلى الصلاح، وكان ذلك امتداد بحياته الروحية ووجده الصوفي.

هـ- الزمان والمكان:

1- المكـــان: يشكل في المسرحية الإطار الذي تجري فيه الأحداث، وذكر " أرسطو" في كتابه " فن الشعر " و" وحدتي " الزمان والحدث على أساس أنها قواعد الكتابة المسرحية التي استنتجها من خلال مشاهد أنه للمسرحيات المعاصرة له، دون ذكره لوحدة المكان لذا فقد أضافها الكلاسيكيون الجدد في فرنسا، وجاءوا بمصطلح الوحدات الثلاثة فعلا تقع أحداثه في مكان واحد".[1]

ومع أن المكان يشكل حالة من الثبات إلا أن " دلالته تكتسب من ارتباطاته بحركة الكائنات التي تتواجد فيه من ناحية وطبيعة النظرة البشرية المتأملة والفاحصة له بثبات وفيما يدور فيه وبه من فعل وأحداث في الطبيعة أو في الدراما"[2].

1- عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، ص 94.

2- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 186.

فالمكان في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور يرتبط بالموضوع المعالج، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذي يمثل وحدة التكوين للمشهد أو الفصل.

ففي" مأساة الحلاج" نحن أمام" ساحة في بغداد"، " سجن"، "محكمة "، و" بيت الحلاج"، وهي أماكن تمثل وحدات عامة ، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التي توالت فيها أحداث موت الحلاج ، وأما " السجن" المكان بدا من سجن الحلاج من بداية السرد في المنظر الأول من الجزء الثاني من المسرحية " الموت" فيقول صلاح عبد الصبور :" سجن مظلم ينفتح بابه ليدخل منه الحلاج يدفعه حارس"[1]، فالسجن مرتبط بالقبض على الحلاج عن طريق الشرطة بتقديمه إلى المحاكمة ، كما أن السجن يرتبط بالظلام و القسوة التي تتم بيد السجان و الجلاد.

2- الزمان: وهو من أهم المبادئ الجوهرية التي تتميز بها الدراما عن غيرها من الفنون القصصية، حيث نجد أول من أصر على وجود الوحدات الثلاث بمفهومها الجديد بما في ذلك الزمان هو" كاستلقترو " الذي طالب بأن يساوي الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقتضيه المتلقي في المسرح، وفي أسوء الحالات ألا يتعدى زمن أحداث المسرحية أربع وعشرين على الأكثر"[2].

1- صلاح عبد الصبور، الديوان ، ص 515.

2- عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، ص 95.

ففي مسرحية " مأساة الحلاج " دارت جل الأحداث في زمن واحد نعبر عنه بصور الشمس، القمر، النهار، الصباح، والليل، فالساحة بغداد شهدت مقتل الحلاج.

و- الحركة أو الحدث:

إن المسرحية لا تأخذ وضعها الحقيقي إلا حين تمثل على خشبة المسرح حيث يشاهد المتفرج الحركة بعينه ويحسب بالعواطف التي توجهها حتى يصبح كأحد الممثلين، والحدث المسرحي في أبسط صورة يعني حركة المسرحيين عند تأديتهم المسرحية فالحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية أيضا التي تجسم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النضارة"[1]

كما نجد في مقابل قد تحدث عن الحدث أيضا بحيث أعطاه نمطين واحد مركب والآخر بسيط و يعني بالحدث البسيط ذلك الذي يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويقع فيه التغيير بانقلاب أو تعرف أو بهما معا.

ففي مسرحية " مأساة الحلاج" نجد بأن الحلاج الذي أعطاه الله نور المعرفة يعرف دوره كثائر ديني وأولى خطوات المعرفة أن يخلع الخرقة التي تعني تجرد الصوفي الذين يرون إرضاء الله بشعارهم (الخرقة) يسير ضنونه أكثر يخلعها في سبيل عباده، ويظهر ذلك في قوله:

1- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص 63.

الحلاج: تعني هدي الخرقة

إن كانت قيدا في أطرافي

يلقيني في بيتي جلب الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحبائي كلماتي

وأنا أجوفها، أخلعها ... بالشيخ[1]

إن الحلاج هنا يبدأ في أولى خطوات التمرد، حينما يرى في الاحتجاب في أعين الناس احتجاجا عن الله و بعدا عنه ، ولذا يخلع الخرقة في محبة الناس الذين يحبهم في مرضاه الله، إن الحلاج لم يتأثر بما حصل له من يقين وفهم ومعرفة، فهو لا يبحث عن خلاصة الفردي بل خلاص الكون لأنه امتلأ بأنواع عديدة من الشر.

ومنه نستنتج بأن الحدث يكمن في أن الحلاج عندما يتنور بنور المعرفة تتغلب أحواله وتتوالى الأحداث إلى أن يخلع خرقة الصوفية وينزل إلى الناس مما يؤدي به إلى السجن ثم المحاكمة عليه بالموت.

ز- الفكرة أو الموضوع:

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 488.

ونقصد بها الفكرة التي تعالجها المسرحية، بحيث يمكن أن تعالج قضايا متنوعة ومختلفة سواء كانت قضايا اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي أو قضايا سياسية، ودينية وغيرها.

ففي مسرحية" مأساة الحلاج" تناولت عدة قضايا منها القضية الاجتماعية الخاصة بالمجتمع من معاناتهم القاسية مثل الفقر والجوع والظلم، بحيث كان الحلاج صلاح مترددا بين أن يعيش في عزلة حالمة، بعيدا عن هموم مجتمعة، فبغض الطرف عن عذابات الناس حيث يقاسون مرارة الفقر والظلم والقهر، وبين أن يشارك الناس همومهم، وينزل إليهم ليطلع على أحوالهم عن قرب، ثم يرفع صوته ثائرا في وجه الظالمين لرفع الظلم عن الناس وهو لاشك سيقاسي ويعاني، ويعرض للسجن وللقتل ... لكن لا ضمير، المهم أن تصنع كلماته شيئا، أن نسمعها آذان ونعيها عقول فيما بعد، فهو راض بأن يكون الضحية التي تقدم روحها قربانا من أجل الناس ويقول الحلاج عن الفقر.

الحلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعي، في أعينهم تتوهج ألفاظ

لا أوقن معناها[1]

1- صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 469.

ح- الفصول:

تبنى المسرحية على نظام الفصول حيث تتراوح أعدادها بين ثلاث وخمس فصول ففي مسرحية " مأساة الحلاج "، بحيث الجزء الأول من المسرحية يتكلم على الكلمة وتنقسم إلى ثلاثة مناظر، في المنظر الأول تتحدث " عن ساحة بغداد، في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها، لا يوحي المشهد بالصليب التقليدي، بل بجدع شجرة فحسب معلق عليه شيخ عجوز."[1]

أما في المنظر الثاني في بيت الحلاج بحيث الحلاج وصديقه الشبلي يتحدثان، وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية، شيخان في أواخر العمر"[2] وفي المنظر الثالث"نهارا، الساحة في بغداد، الواعظ والتاجر والفلاح يتسكعون"[3]

وفي الثاني يتكلم على الموت وينقسم إلى المنظرين، أي المنظر الأول تحدث عن " سجن مظلم ينفتح بابه، ليدخل منه الحلاج يدفعه حارس"4 وأما في

المنظر الأخير تحدث عن" محكمة كبير القضاة ببغداد، قضاتها الثلاثة أبو عمر الحمادي، أنيق بدين، وابن سليمان، قصير حفي في حديثة هادئ الصوت، وابن سريج، نحيل حسن السمت، ثم الحاجب.[5]

1- المصدر السابق ص 449.

2- المصدر نفسه ص 465.

3- المصدر نفسه ص 491.

4- المصدر نفسه ص 515.

5- المصدر السابق ص 553.

خاتمة

خاتمة:

مـن الطبيعـي بعـد كـل دراسـة أو بحـث الخلـوص إلـى نتـائج تسـاعدنا أو تفيـدنا فـي إنجـاز بحـوث أخـرى، ومـن أهـم مـا توصـلنا إليـه مـن خـلال انجـاز هـذا البحـث بعـض النتـائج مـن الدراسـة النظريـة والتطبيقيـة لمسـرحية "مأسـاة الحـلاج" ومظـاهر الصراع فيها نذكر:

- ظهور المسرح لأول مرة كان عند الإغريق ثم تطور عبر العصور.
- المسرح في القديم كان مرتبط بواقع وعادات وتقاليد تلك الشعوب.
- المسرح يجسد ظـاهرة مـا أو قضـية مـا يقـوم بآدائهـا ممثلـون علـى خشـبة المسـرح أمـام الجمهـور، وهـو نوعـان مسـرح نثـري ومسـرح شـعري، وهـذا الأخيـر أبـدع فيـه مجموعـة مـن الشـعراء كـان لهـم الـدور الكبيـر فـي إرسـال معاملـه الأولـى، وأول رائـد للمسـرح سـليم نقـاش و مـارون نقـاش، وعلـي أحمـد بـاكثير، وتوفيـق الحكيم... وغيرهم.
- ويعـد "صـلاح عبـد الصـبور" علامـة بـارزة فـي الشـعر العربـي وخاصـة المسـرح الشـعري ومؤلفاتـه سـواء كانـت فـي المسـرح الشـعري أم النثـري تعـد مرجعـا أساسيا ومنطلقا لابد منه في أي دراسة للشعر العربي.
- و " صـلاح عبـد الصـبور" مـن أهـم الشـعراء المحـدثين الـذين عـانوا مـن الغربـة، والقلـق والتـوتر والحـزن والخـوف والضـغط الاجتمـاعي والانعـزال، تلـك الظـواهر

والحــالات الإنســانية التــي كــان الشــاعر يبثهــا فــي قصــائده واســتحوذت علــى مسرحياته الشعرية.

- تعــد مســرحية "مأســاة الحــلاج" تجســيدا لشخصــية " صــلاح عبــد الصــبور" وأفكاره.
- يتميــز المســرح بغــض النظــر عــن أشــكاله وأنواعــه بمجموعــة مــن المميــزات والخصائص الفنية تفرقه عن باقي الأجناس الأدبية.
- مسـرحية " مأسـاة الحـلاج" مشـحونة بالصـراع الـذي نـتج عـن تضـارب الرغبـات والغايات والمواقف، حيث تتصارع قوى اجتماعية و فكرية و سياسية.
- جعــل " صــلاح عبــد الصــبور" التــاريخ مصــدر لاســتنباط أحــداث المســرحية وإعادة صياغتها بشكل جديد.
- اعتمـد الشـاعر فـي المسـرحية علـى لغـة شـعرية بسـيطة تعلـو فـي بعـض المقـاطع إلى قمة الصفاء و العذوبة.
- تعــد مســرحية "مأســاة الحــلاج" مســرحية غنيــة بمضــامينها القيّمــة والهادفــة ، ودراســة جانــب مــن جوانبهــا غيــر كــاف لإظهــار مــا جــاء فيهــا مــن أســاليب مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- ابن المنظور، لسان العرب، دار صادر،عمان، الأردن، 2006م، ط1 ، ج6-ج7.

2- سعيد ضاوي، ديوان الحلاج، دار صادر، لبنان، ط1، 1998م.

3- صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4،1977م.

4- المنجد الأبجدي، دار الشرق ط1، بيروت،1967م.

المراجع:

5- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2001م.

6- محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي- نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي-، دط.

7- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1999م،ط1،ج1.

8- محمد عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، مصر، ط1.

9- جان بلامان نويل، التحليل النفسي و الأدب، تعريب عبد الوهاب تزو، لبنان، ط1،1996م.

10- رامي فؤاد الحمودي، النقد الحديث و الأدب المقارن، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، 2008م،ط1.

11-محمد بوزواوي، معجم الأدباء و العلماء المعاصرين من 1798م-2009م، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 1472هـ-2009م.

12- حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008م.

13-صالح المباركة، الأذان الأجنبية،دار قانة للنشر و التوزيع ، بسكرة ، باتنة ، الجزائر،2007م.

14- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية،2006م،ط1.

15-صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977م، المجلد الثالث.

16- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت،ج1.

17- محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1994م.

18- أحمد سخوخ، الدراما الشعرية بين النص و العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2003م.

19-عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م.

20- داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، كلية الآداب، جامعة بغداد،1404هـ-1914م.

21-أدونيس، الأعمال الكاملة ، ديوان أوراق في الريح ، دار العودة ، بيروت ، لبنان، 1961هـ،ج1.

22- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر 2006م،ط1.

23- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي،دط.

24- محمد الخطيب، قراءات في المسرح، علي عقلة عرسان و مسرحياته من خلال الشيخ و الطريق و فرقة نادي أسرة القلم المسرحية في الزرقاء، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية (اتحاد الكتاب العرب)، العدد 118، دمشق، 1981م.

الفهرس

الفهرس

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: المسرح نشأته و أنواعه وأهدافه و خصائصه

المبحث الأول:

1- تعريف المسرح في اللغة والاصطلاح 4

أ/ لغة 4

ب/ اصطلاحا 4

2- نشأة المسرح و تطوره 6

3- أنواع المسرح 11

3-أ المسرح النثري 11

3-ب المسرح الشعري 12

4- أهداف المسرح 13

المبحث الثاني:

1- المسرح الشعري عند الغرب و العرب 15

1-أ المسرح عند الغرب 15

1-ب المسرح عند العرب 21

1- المسرح عند مارون نقاش و سليم نقاش 23

2- المسرح الشعري عند علي أحمد باكثير 26

3- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور 28

4- المسرح عند توفيق الحكيم 31

المبحث الثالث:

1- الخصائص الفنية للمسرح 34

أ- القصة و الأحداث 34

ب- الشخصيات أو القوى الفاعلة 34

ج- الصراع 35

د- الحوار 36

ه- الزمان و المكان 37

و- الحركة 38

ز-الفكرة أو الموضوع 38

ح- الفصول 38

الفصل الثاني: مظاهر الصراع في مسرحية " مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور

1- التعريف بالمسرحية 39

المبحث الأول

1- تعريف الصراع 41

أ- لغة 41

ب- اصطلاحا 42

2- الصراع الداخلي 43

أ- تعريف الصراع الداخلي 43

ب- رصد و تحليل الصراع الداخلي 43

3- الصراع الخارجي 53

أ- تعريف الصراع الخارجي 53

ب- رصد و تحليل الصراع الخارجي 53

ب-1 غياب العدالة الاجتماعية 53

ب-2 خداع العامة باسم الدين 55

ب-3 أمن الدولة خدام السلطان 56

ب-4 استغلال الدين في خدمة الوالي 57

ب-5 الحياة الاجتماعية 63

المبحث الثاني

1- الخصائص الفنية في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور 66

أ- القصة أو الأحداث 66

ب- الشخصيات 67

ج- الصراع 69

د- الحوار 71

ه- الزمان و المكان 74

و- الحركة أو الحدث 76

ز- الفكرة أو الموضوع 78

ح- الفصول 79

خاتمة 81