**جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي**
**كلية الآداب واللغات**
**قسم الأدب واللغة العربية**

# محاضرات في مقياس الأدب التمثيلي
# للسنة الأولى ماستر أدب حديث ومعاصر نظام LMD
# السداسي الأول سنة 2017/2016م.

**إعداد: د /حاتم كعب**

**السنة الجامعية: 2017/2016 م.**

# مطبوعة في مقياس الأدب التمثيلي
# للسنة الأولى ماستر أدب حديث ومعاصر

**إعداد الدكتور: حاتم كعب**

**السنة الدراسية: 2017/2016 م**

تعالج هذه المطبوعة سلسلة من المحاضرات ، في مقياس الأدب التمثيلي، ألقيت على طلبة السنة الأولى ماستر أدب حديث ومعاصر في السداسي الأول، في السنة الدراسية: 2017/2016 م .

وقد تتبعنا المفردات المبرمجة في هذا المقياس و المطابقة لما جاء في عروض التكوين الجديدة ، والتي تم اعتمادها في جوان 2016 م، وعليه فإن هذه المحاضرات تسعى - فضلا عن مباحثة إشكالية مصطلح الأدب التمثيلي ، وما اعتورها من جدل واسع - إلى تتبع مسار هذا النوع من الأدب ، ورصد أهم المحطات التي مر بها عبر مسيرة نشأته ، بدءا من الإرهاصات الأولى ممثلة في مختلف الممارسات التمثيلية التي تنفتح عليها بعض الثقافات القديمة على غرار الثقافتين المصرية و الهندية القديمتين ، مرورا بمنجزات المسرح الإغريقي و الروماني ، وذلك في إطار رسم رؤية أولية لفجر المسرح العالمي ، وهي / المحاضرات ، في خضم هذا تباحث إشكالية هذه النشأة ، وارتباطها بالشرق و الغرب ، والتوقف عند بعض النماذج التأسيسية الممثلة لهذه المرحلة الأولية في نشأة المسرح العالمي، والعربي خاصة.

كما تسعى - في إطار إثراءها لمادة الأدب التمثيلي – إلى تحقيق جملة من الأهداف المعرفية أهمها :

- تسليط الضوء على هذا الشكل الأدبي الماتع ، الذي يجمع بين الفن ونقل المعرفة.
- محاولة فك الالتباس الحاصل على صعيدي المفهوم و المصطلح .
- الوقوف عند أهم المحطات التي مر بها فن المسرح عند مختلف الشعوب .
- تبيان نصيب الثقافة العربية من الأدب التمثيلي .
- التعريف بأعلام المسرح العالمي، ونصوصهم الرائدة.
- لفت انتباه الطلبة ، وتحفيزهم أكثر للإهتمام بهذا الشكل الأدبي ، بغية دراستهم له ضمن مشاريعهم البحثية مستقبلا .

وقد تنوعت الخزانة التي اتكأت عليها هذه المحاضرات في تأصيل مادتها المعرفية ففضلا عن المدونات المسرحية الرائدة عبر مختلف الثقافات ، عدنا إلى عديد المصادر والمراجع أهمها: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة و شرح وتحقيق : عبد الرحمان بدوي، موليون ميرشنت و كليفوردليتش:الكوميديا والتراجيديا، الأرديس نيكول: علم المسرحية، من الأدب التمثيلي الغربي ، صحف مختارة من الشعر التمثيلي لطه حسين، توفيق

الحكيم: قالبنا المسرحي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها لعمر الدسوقي ، علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، نظرية الدراما الإغريقية لمحمد حمدي إبراهيم، فجر المسرح لإدوار الخراط .. وغيرها.

وفي الأخير نرجو أن يعم نفع هذه المطبوعة على قلة أوراقها، وأن تكون خير معين لطلبتنا الأعزاء في مادة الأدب التمثيلي ، والله من وراء القصد.

# المحاضرة الأولى: إشكالية المصطلح .

لقد درج الناس على القول : إن المصطلحات مفاتيح العلوم ، فهي الطريق التي نسلكها للوصول إلى الحقيقة المعرفية ، فإذا شاب التشويش و الاضطراب أطراف هذه الطريق ، حرمنا الوصول إلى الحقيقة المنشودة .

إن أهل كل فن يحتاجون في إتقان فنهم إلى ضبط المصطلح ، فتطويق الكنه و الماهية ، نتاج ضبط المصطلح ، وأهل الأدب أحوج الناس إلى ذلك " إن اللغوي المبرز في الأدب إذا تأمل كتابا من الكتب التي صنفت في أبواب العلوم و الحكمة ، ولم يكن شد صدرا من تلك الصناعة لم يفهم شيئا منه وكان كالأمي الأغتم...وأحوج الناس إلى معرفة هذه الاصطلاحات الأديب اللطيف الذي تحقق أن علم اللغة آلة لدراسة الفضيلة ، لايستنفع به بذاته ما لم يجعل سببا إلى تحصيل هذه العلوم الجليلة " [1]

من هنا، يصبح رفع الاضطراب عن المصطلح ، وكشف العلاقة بينه وبين مفهومه ومهيته ضرورة معرفية لافكاك منها فإن " مفاتيح العلوم مصطلحاتها ، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى فهي مجمع حقائقها المعرفية ، وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه ، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية ، حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته ، إلا محاور العلم ذاته و مضامين قدره من يقين المعارف ، وحقيق الأقوال ، فإذا استبان خطر المصطلح في كل فن توضح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي ". [2]

ومن هنا أيضا ، يصبح أكثر ما يحتاج به في تحصيل العلوم المدونة، و الفنون المروجة إلى الأساتذة ، هو اشتباه الاصطلاح ، فإن لكل علم اصطلاحا خاصا به ، إذا لم يعلم بذلك لايتيسر للشارح فيه سبيلا ، ولا إلى فهمه دليلا .[3]

---

[1] محمد بن احمد الخوارزمي: مفاتيح العلوم ، تحقيق : عثمان خليل ، القاهرة/مصر، ط 1، 1930، ص 04/03.

[2] عبد السلام المسدي ، مباحث تأسيسية في اللسانيات ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت / لبنان ، ط01، 2010، ص42.

[3] ينظر:علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العلمية ، مكتبة ناشرون بيروت/ لبنان، ط01، 2008 ، ص 266.

ويعد حقل الأدب التمثيلي أو الأدب المسرحي، من أعظم الحقول الفنية و الأدبية ثراء و توسعا على صعيد المصطلح ، ولأجل ذلك عمد الكثير من الباحثين الغربيين و العرب إلى وضع المعاجم و القواميس الخاصة بفن المسرح ، و التي جاء فيها أصحابها على شرح عدد هائل من المسميات المستخدمة ضمن فن المسرح ، سواء ماتعلق منها بالنص / المسرحية المكتوبة ، أو العرض / المسرحية المؤداة ،ويعد كتاب "في الشعر" لأرسطو طاليس أو ما عرف عند القارئ العربي ب"فن الشعر"، أقدم هذه المصنفات الإنسانية ، وأجلها فائدة ونفعا في مجال التأصيل الاصطلاحي لفن المسرح ، وذلك من خلال اقتراحه لعديد المصطلحات المسرحية التأسيسية ، على غرار مصطلحي : المأساة/تراجيديا ( the tragedy ) ،و الملهاة/كوميديا ( the comedy ) [4] .

ولعل أول عهد للثقافة العربية بالمصطلح المسرحي ، كان مع جهود الفلاسفة العرب القدامى من أمثال الفرابي وابن رشد وغيرهم ، في إطار ترجمتهم لكتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس ، غير أن هذه الجهود لم تسعف –على نفاستها– الثقافة العربية على ظهور فن المسرح ، ولا على فهم حقيقة هذا الفن .

أما حديثا فقد شهدت الساحة الثقافية العربية ، كما هائلا من المصنفات الجليلة ،التي تأصل للمصطلح المسرحي ، هذا مايسر مقبولية معرفية وفنية لهذا الفن في عالمنا العربي ، كما له أن ييسر –على صعيد تلقي الفن المسرحي– مقبولية جماهرية أوسع من التي نشهدها على أيامنا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فقد أسعفت هذه الحركة التأليفية، المشتغلين على الظاهرة المسرحية في الوطن العربي، بمنظومة اصطلاحية يسرت عليهم سبل هذا الفن،وقربت إليهم مآخذه ، ونذكر من بديع هذه الجهود مايلي :

1–إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة/ مصر .

2–ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت / لبنان ، 1997 ، ط1 .

[4] ينظر مثلا:أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة و شرح وتحقيق : عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت /لبنان ، 1973، ط1.

3-أحمد بلخيري ، المصطلح المسرحي عند العرب ، البوكيلي للطباعة والنشر ، القنيطرة / المغرب ، 1999 ، ط1 .
4-أحمد بلخيري ، معجم المصطلحات المسرحية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء / المغرب ، 2006 ، ط2 .
5-كمال الدين عيد ، أعلام و مصطلحات المسرح الأوربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية / مصر ، 2006 ، ط1 .

وعلى الرغم من هذه الجهود يجد المشتغل في حقل الأدب التمثيلي ، أن هذا المصطلح قد حاز نصيبا وافرا من الخلط و التشويش ، على غرار الكثير من المصطلحات المعربة ، و الوافدة على الثقافة العربية ، فنجد الكثير من الباحثين يخلطون في استعمالهم للتعبير عن حقيقة الأدب المسرحي ، بين مصطلحات متعددة ، أو يسوقونها في التعبير عن بعضها البعض ، دون ضبط و تدقيق.

من هنا ، وجب علينا قبل أن نأتي على شرح جملة من المصطلحات المسرحية الأساسية ، والتي يكثر ورودها واستخدامها في مجال فن المسرح ، والتي يتعسر على الباحث دونها فهم الظاهرة المسرحية ، نحاول قبل ذلك ، فك الالتباس الحاصل على صعيد بعض المصطلحات ، من قبيل : الأدب التمثيلي ، الأدب المسرحي ، المسرحية ، المسرح.

**أولا : بين مصطلحي الأدب التمثيلي و الأدب المسرحي :**

نقرر بداية: إنه لا مشاحة في الاصطلاح ، حتى لا نغلو في مسألة وسم هذا الحقل الفني بوسم دون غيره ، ولكن مع ذلك نقول إن الحديث عن مصطلحي الأدب التمثيلي والأدب المسرحي،هو في الحقيقة حديث عن أسبقية العرض عن النص ، أو أسبقية الحركة عن الكلمة ، فالإنسان يعيش الأحداث المسرحية مشاهد تمثيلية واقعية كانت أم تخيلية ، قبل أن يعمد إلى تحريرها كتابة على الورق ، كما أن مآل النص المسرحي إلى أن يكون عرضا/مشاهد تمثيلية.

ونحن بعد هذا ، نميل إلى اختيار مصطلح الأدب المسرحي ، الذي وقع عليه خيار سواد الدارسين العرب ، واطمأنوا إليه في وسم هذا الحقل الفني ، على الرغم من أسبقية

مصطلح الأدب التمثيلي في الدراسات العربية ، من خلال كتابي: صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان ، و من أدب التمثيل الغربي للدكتور طه حسين [5].

**ثانيا : بين مصطلحي : المسرح و المسرحية :**

1-المسرح : وهو مصطلح مأخوذ من الجذر اللغوي "سرح" والذي يعني "المال السائم، والسرح: المال يسام في المرعى من الأنعام، تقول أرحت الماشية وأنفستها وسرحتها سرحا، ويقال: سرحت الماشية إي أخرجتها بالغداة إلى المرعى، والسرح بفتح الميم: مرعى السرح، وجمعه مسارح، وقيل إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة، والسرح السهل، وفي الدعاء اللهم أجعله سهلا سرحا" [6] .

ويستفاد من هذا المعنى اللغوي، أن السرح يأخذ معنى المكان الذي تستريح فيه الماشية بالغداة، كما أنه يأخذ توصيف السهولة، والمعنيان يقتربان من المعنى الاصطلاحي للمسرح، الذي هو مكان التمثيل أو الخشبة، وهو المكان الذي يسهل علينا تحويل النص المسرحي المكتوب إلى عرض مشاهد.

2-المسرحية : ويقصد بها النص المسرحي المكتوب ، وهي تمثل للجانب الأدبي في الفن المسرحي

وفي الختام نشفع هذه المحاضرة ، بملحق يضم جملة من المصطلحات المسرحية التى لا يسع دارس المسرح الاستغناء عنها .

---

[5] ينظر :طه حسين ، صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر ،2014م، ط01، وطه حسين، من أدب التمثيل الغربي. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر ،2014م، ط01.

[6] ابن منضور ، لسان العرب،دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، 2003م، دط، ج07، مادة"سرح"، ص164/163.

## المحاضرة الثانية: التأصيل للتمثيل العربي القديم.

اختلفت رؤية الباحثين العرب في إطار تأصيلهم للفعل المسرحي ، و التمثيلي عموما في الحياة و الثقافة العربيتين ، ويمكن أن نختصر هذه الرؤى المختلفة عندهم ، في اتجاهات ثلاثة هي :

1-فريق تحمس في تأصيله للفعل المسرحي في الثقافة العربية ، بالعودة إلى الأشكال و الممارسات الفرجوية الماقبل مسرحية ، الواردة في التراث العربي ، من مثل:الأعياد الدينية ، الطقوس الصوفية ، حكايات الكدية ، أدب المقامات ، التعازي الشيعية ، خيال الظل ، الآراجوز أو مسرح العرائس ، الحلقة ، سلطان الطلبة ، البساط...وغيرها من الممارسات التمثيلية الأولية،التي تنفتح عليها الثقافة العربية ، ومن أشهر أنصار هذا الرأي نجد: الدكتور علي الراعي ، ومحمد حسين الأعرجي ،علي عقلة عرسان ، محمد كمال الدين ، الباحث المغربي حسن المنيعي، يوسف نجم، تمارا ألكسندروفا صاحبة كتاب "ألف عام وعام من المسرح العربي ".

2-فريق-وهم الكثرة الغالبة- يقطع مع التراث في أثناء حديثه عن نشأة المسرح العربي ، ويبدأ من حيث بدأ مسرح مارون النقاش ، مطلع عام 1847 م ، وتأليفه لمسرحية "البخيل" ، يقول رائد المسرح العربي توفيق الحكيم " كل هذه المحاولات منذ القرن الماضي ، وكل انتاجنا الأصيل منه وغير الأصيل إنما يتحرك داخل الأشكال و القوالب العالمية ، حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر ، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذي وصفه المؤرخ الجبرتي ، وكان هذا كله مسارا طبيعيا -في رأيي- للفن المسرحي في بلادنا ، بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري : يبدأ الفن دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار ، منذ إنسان الكهوف حتى اليوم ...هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا ، بدأ عن النقل و

الاقتباس من المسرح الأوربي ،وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة و الاقتباس ، إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل "[7] .

ويعدد أصحاب هذا الرأي ، جملة من الأسباب الجوهرية التي تقف وراء تأخر الظاهرة المسرحية في الحياة و الثقافة العربيتين قديما ، ونذكر من أهمها [8] :

أ- نشأة الفن المسرحي كجزء من ألوان العبادة لا تساعدهم على القيام به ،سواء كان في الجاهلية أم في الإسلام، ولذلك تعذر عند العرب وجود المسرحية ، ولأن الإسلام قضى على الوثنية وأعادهم إلى التوحيد النقي الصافي.

ب- إن الحياة العربية ببداوتها، لم تعن على وجود المسرح في الأدب العربي الجاهلي، كما وجد في شبيه هذه الجاهلية عند اليونان مثلا ، فهي تختلف كذلك بسبب عدم الاستقرار عن الحياة الأخرى عند من ظهر عندهم المسرح وراج ، لإن صلة المسرح بالحياة الراقية قوية وثيقة ، وحيث لم يستقر البدوي ، فلن تستقر المظاهر التجسيمية الوثنية ولن يوجد عندهم مسرح .

ت- إن السبب الشائع في إحجام الأدب العربي في التأليف المسرحي في عصوره الأولى ، ارتباط التأليف حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان و القوى الإلهية، فهي نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبلها ، ولم تكن معاني الدين التي استقرت في نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا النوع .

ث- الوضع السياسي لهذ المجتمع كغيره من الأوضاع المجتمعية المحكومة بمثل حكمه الفردي المستبد ،تحدد التجمع وتمنعه و تقيده .

3-فريق ثالث وقف موقفا وسطا فجمع بين هذا وذاك ، فهو مع اعترافه بأن المسرح العربي الحديث هو نتاج التأثير الأوروبي ، يقرر في الوقت ذاته بضرورة الاعتراف بتلك الأشكال الفرجوية الماقبل مسرحية الواردة في التراث ، والتي لو قدر لها ضروف معرفية و ثقافية مغايرة ، لأوجدت لنا شكلا فنيا

---

[7] توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ، دار مصر للطباعة و النشر ، القاهرة/مصر ، دت،ط1،ص 12.

[8] محمد سراج الدين ، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ، مجلة دراسات ، الجامعة الإسلامية العالمية ، المجلد الثالث ، ديسمبر 2006 م ، ص 25/24.

يقترب من فن المسرح الغربي ، وليس أدل على ذلك من اعتماد الكثير من المسرحيين العرب على هذه الأشكال الفرجوية الأولية في إنتاجهم المسرحي .

## مناقشة الأقوال السابقة :

نشير بداية، إلى أن الدكتور علي الراعي قد كان من أشهر المتحمسين لفكرة تأصيل الظاهرة المسرحية في الموروث العربي ، وبخاصة من خلال ما قدمه في أسفاره الثلاثة "المسرح في الوطن العربي"و"الكوميديا المرتجلة"و"فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني"، وقد صدر الباحث سفره الأول بقوله : "يمكن القول–بكثير من الوثوق–إن العرب ، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ، ومن النشاط المسرحي ولقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر " [9] .

ويشير في الإطار نفسه ، إلى أن قصور بني العباس ، كانت أشبه بالمسارح ، لكثرة ما كان يؤدى فيها من تمثيليات ومساخر وملاهي ، بل يذكر أن بعض خلفائهم /المتوكل ، قد اشتغل بالإخراج المسرحي " ذات مرة شرب فيها في قصره المسمى بالبركوار،فقال لندمائه : أريد أن أقيم احتفالا بالورد ، ولم يكن ذلك أوانها ، فقالوا له : ليست هذه أيام ورد ، ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائرا أمام هذه العقبة الهينة ، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف ، وطلب أن تصبغ بالألوان : الأسود والأصفر والأحمر، وأن يترك بعضها على لونه الأصلي ، ثم انتظر حتى كان يوم فيه ريح ، فأمر أن تنصب قبة فيها أربعون بابا ، فاصطبح فيها والندماء حوله وعلى الخدم وعددهم سبعمائة ، أقبية جديدة وقلنسوات لكل منها لون يغاير سائر الأقبية و القلنسوات ، وأمر المتوكل إذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد ، فكانت الريح تحملها لخفتها فتتطاير في الهواء كما يتطاير الورد ، وبهذا تم للخليفة : الفنان و المخرج المسرحي ما أراد " [10] .

---

[9] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 م، دط ، ص 29.

[10] المرجع نفسه، ص 32/31.

ويشفع حديثه هذا عن الخليفة المتوكل ، بذكره خبر المقصورة التي ابتناها ، والتي عدها الباحث محاولة أولية رائدة ، شيد من خلالها مسرحا خاصا ، ممثلوه هم السماجة، والمتفرج الوحيد فيه هو المتوكل [11] .

ويزيد على ذلك ، أن بعض أعراس الخلفاء قد مورس فيها ضربا من فن الديكور و السينوغرافيا، يقول : " ففي مناسبة زواج المأمون ببنت وزيره الحسن بن سهل المسماة– بوران–كان الإخراج المسرحي كالتالي : وزعت الرقاع على حاشية المأمون تحمل أسماء كثيرة من الضياع وبدار من الدنانير كل بدرة عشرة ألاف، وأعطى المأمون بوران ألف ياقوتة، وأوقد لها شموع العنبر ، وبسط لها حصيرا من الذهب ، مكللا بالدرر و الياقوت، ونثرت جدتها عليها حين جلس إليها المأمون ألف درة " [12] .

ويذكر من قبيل هذا أيضا ، جلوس الخليفة على عرشه ، وما يتبعه من مشاهد فرجوية و تمثيلية ، وما رافق ذلك من فنون الأداء في ميادين الموسيقى و الغناء و الرقص،بما يجسد معنا ما يشبه دور المسارح الغنائية في عصرنا [13] .

ويشطط الباحث في المبالغة ، بتوصيفه لجماعة الحكائين الذين كانت تعج بهم شوارع بغداد وغيرها ، بأنهم فنانون مسرحيون لا شك فيهم "فنانون من طراز ممتاز ، فلا أحد يكتب لهم شيئا ، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص و المعايب في شخصية كلية أو مركبة ، كما يقول النقد الحديث ، ويجعلون منها مادة للفكاهة الت تسر عامة الناس وخاصتهم[14] .

ويصل التمحل منتهاه عند الدكتور علي الراعي ، حين يضم مختلف هذه الأشكال الفرجوية و التمثيلية، العفوية و الساذجة لفن المسرح ودون أي تحفظ، يقول :"هذه كلها حياة فنية حافلة، تجمع بين فنون الأداء جميعا : الأداء بالكلمة ممثلة مثل ما كان يحدث في حالة الحكائين و المقلدين في الشوارع و المساجد و الأسواق و في بلاط الخلفاء ، أو الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة ، كما في حالة الغناء، أو الأداء بالجسم البشري في عريه

---

[11] السماجة–بتشديد الميم – : هم قوم يحاكون حركات بعض الناس ، ويمثلونهم في مظاهر مضحكة ، إيناسا للناس،ينظر:المرجع السابق ، ص 32.

[12] نفسه ، ص 33.

[13] ينظر: نفسه ، ص 34.

[14] ينظر:نفسه ، ص 31.

وكسوته،أو الأداء بالعرض المسرحي المعد بعناية ،إما كي يحقق غاية فردية ، كعرض الورد الذي ابتكره الخليفة المتوكل ،أو كي يحقق هدفا اجتماعيا وسياسيا معا مثل ماكان يحدث في مواكب الخلفاء في الشوارع ،أو في استقبالاتهم الرسمية لسفراء الدول الأجنبية " [15] .

ويؤكد في هذا الإطار ، أن هذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ أيام العباسين ، وفي مصر الفاطمية و المملوكية ، ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا ، وظلت المواكب السلطانية و الشعبية قائمة لتسلية الناس وإمتاعهم بأبهة الحكم ، وذكر في هذا السياق الممثيلين الشعبيين في حفلات الزواج و الختان ، وما يدور بين القرادين ، ومدربي الحيوانات ، ولاعبي الآراجوز ،وفناني خيال الظل ، والممثلين الشحاذين ، والممثلين الجوالة .

ويذهب الباحث في آخر هذه المعالجة ، إلى أن أهم ما يمكن أن يستند إليه في تأصيل الظاهرة المسرحية عند العرب ، هو فن خيال الظل الذي عرف مع العباسيين ، وتطور في العصر المملوكي على يد الفنان المطبوع ، والشاعر الماجن : محمد جمال الدين بن دانيال ، يقول الباحث :"ولنترك مؤقتا هذه الفنون المختلفة و النظرات الجديدة لها ،ولننتقل إلى فن مسرحي لا شك فيه عرفه العرب أيام العباسيين وهو فن خيال الظل ،وسواء كان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين ،أم أنه انتقل إليهم ،فلا شك هنا في أن هذا اللون من ألوان الملاهي هو أرقى ما كان يعرض على العامة و الخاصة من فنون إلى جوار أنه مسرح في الشكل و المضمون معا " [16] .

وإذا انتقلنا إلى الباحث السوري علي عقلة عرسان ، فسنجده لا يقل حماسة عن سابقه،إذ عمد الرجل في سياق انتصاره لفكرة أصالة الظاهرة المسرحية في الموروث العربي ،إلى تأليف كتابه الشهير "الظواهر المسرحية عند العرب " ،ويذكر أن سبب تأليف هذا الكتاب : هو رد على ادعاء، كما أن الكتاب يجسد دعوة التأصيل لفن المسرح في الحياة والثقافة العربيتين ،من خلال استعراضه للكثير من الظواهر التمثيلية من مثل : الطقوس

---

[15] المرجع السابق،ص 36.

[16] نفسه،ص 39.

الدينية ، و ظاهرة الاستسقاء ،و المنافرة و السامر ، والنياحة و المقامات و حلقات الذكر ، واحتفالات المولد النبوي ، والحكواتي ، ومراسيم العزاء في عاشوراء ...وغيرها [17] .

ولعل هذه الأخيرة/مراسيم العزاء الحسيني، التي تصف نكبة آل البيت –رضوان الله عليهم –واستشهاد الإمام الحسين عليه السلام ، مع من كان معه من آل بيته و أصحابه ، في حادثة الطف الشهيرة بأرض كربلاء ، ويعمد الشيعة في العاشر من شهر محرم من كل عام ، إلى إحياء هذه الذكرى الأليمة ، ضمن مشاهد فرجوية و تمثيلية ، عدها الكثير من الباحثين شكلا تمثيليا أوليا يؤصل للظاهرة المسرحية في الثقافة العربية و الإسلامية .

وقد تعرض الباحث إبراهيم الحيدري ، إلى تاريخ هذا الشكل الفرجوي التمثيلي ، وبخاصة في الفصل السادس من كتابه "تراجيديا كربلاء" ،والمعنون ب: الخصائص الفولكلورية للعزاء الحسيني : التعزية ،مواكب العزاء ،مسرح عاشوراء الشعبي [18] .

وفيما تعلق بالنقاد المغاربة ،الذين سلكوا هذا النهج في التأصيل للظاهرة المسرحية ،ننوه بجهد الباحث المغربي حسن المنيعي ، الذي حمله ثراء الموروث المغربي، بما ينفتح عليه من أشكال فرجوية وتمثيلية ماتعة ،إلى تأليف كتابه المتفرد في هذا السياق " أبحاث في المسرح المغربي"، والذي يمدنا من خلاله بالعديد من هذه الأشكال، التي كانت تحمل المسرة إلى قلوب الذين كانوا يشاهدون عروضها، من مثل : مسرح الحلقة ، البساط ، سلطان الطلبة ، وسيدي الكتفي...وغيرها [19] .

وقد فتح هذا الجهد الطريق أمام الكثير من الباحثين المغاربة ، لمعالجة مسألة الأصول في المسرح المغربي،فعجت الساحة المغربية بالبحوث و الدراسات ،التي عادت إلى الموروث المغربي منقبة عن تاريخ هذه الممارسات التمثيلية [20] .

---

[17] ينظر : علي عقلة عرسان ، الظواهر المسرحية عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق/سوريا ، ط3، 1985.

[18] ينظر : إبراهيم الحيدري ، تراجيديا كربلاء ،سوسيولوجيا الخطاب الشيعي ، دار الساقي ، بيروت/لبنان ، 2015،ط2.

[19] ينظر: حسن المنيعي ، أبحاث في المسرح المغربي ، مطبعة صوت مكناس ، 1972م،ص13 وما بعدها،ينظر كذلك:حسن المنيعي ، حول المسرح المغربي ، مجلة أقلام ، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر ) ، دار الجاحظ بغداد/العراق، جوان 1980م، ص25.

[20] نذكر من جملة هذه البحوث :حسن البحراوي ، المسرح المغربي ، بحث في الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافي العربي ،البيضاء–بيروت ، محمد أديب السلاوي ، اطلالة على التراث المسرحي للمغرب ،و محمد خراف ، نشأة المسرح

والجدير بالذكر هنا:أن أغلب هذه الأشكال المسرحية الأولية،التي عالجتها هذه الدراسات،مازال مشاهدا في الحياة الثقافية المغربية ، ففي ساحات مدن المغرب كساحة الفنا بمدينة مراكش، وساحة الهديم بمكناس ..وغيرها ، يلحظ الزائر الكثير من أشكال الفرجة و التمثيليات ، إذ تعد هذه الساحات فضاءات مفتوحة على :الثعابيني/مرقص الأفاعي ، الحكواتي ، المداح ، الرقصات الشعبية وغيرها،وكذلك هو الحال في احتفالات الطرق الصوفية المغربية كالكتانية ، الإدريسية ، الكناوة ، الحراقية...وغيرها.

ولعل الكلام نفسه ، يسحب على الساحة البحثية الجزائرية ، التي أخذ الناشطون بها مؤخرا يؤصلون للظاهرة المسرحية في الثقافة الجزائري ، فاستوقفتهم شخصيات : القوال ، الحكواتي ،المداح ، الشايب عاشوراء( وهي تمثيلية شعبية تقام في العاشر من محرم في كل عام بمنطقة بسكرة و الأوراس) ، وبعض ممارسات الاستسقاء على غرار بوغنجة في الثقافة الأمزيغية .

يضاف إلى ذلك الاحتفاليات و المواسم و الوعدات، أو مايعرف بالزرد في المصطلح العامي ، التي تشيع في الأوساط الشعبية الجزائرية ، وعبر مختلف أنحاء الوطن ، مثل : وعدة سيدي محمد المختار بالعمش ، وسيدي أحمد الرقيبي في مدينة تندوف ، والتي تتخللها استعراضات فلكلورية ورقصات على أنغام الطبول ومختلف الفنون الشعبية ،ووعدة سيدي الحسني الوزاني ووعدة سيدي الهواري وسيدي بومدين ، ووعدة سيدي يحيى بن صفية قرب مدينة سبدو بالغرب الجزائري ،ووعدة سيدي أحمد التجاني بعين ماضي ، ووعدة سيدي عبيد بولاية تبسة...وغيرها من الوعدات و المواسم ،التي تنفتح على أشكال فرجوية و تمثيلية مختلفة.

ولامراء في أن كثيرا من هذه الظواهر التي تمت معالجتها في الأوراق السالفة ، تحمل بعض سمات الفرجة المسرحية ، إلا أنها تبقى ذاتها ولا تتعدى إلى أن تكون مسرحا ، فالنياحة نياحة ، واحتفالات المولد النبوي احتفالات ،وقصائد مدح الرسول تستعيد سيرته العطرة ، وعاشوراء ذكر استشهاد الإمام الحسين،التي صاحبها تمثيل مصرعه –عليه

---

المغربي واسهامات الطيب الصديقي ، مجلة أقلام ، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر ) ، دار الجاحظ بغداد/العراق، جوان 1980م...وغيرها.

السلام–،ولكن هذه الظواهر تبقى في حدودها الدينية أو الاجتماعية ، ولم تصل إلى حد عدها مسرحا بمقاييسه التي عرفناها من خلال المسرح اليوناني و الأوروبي [21].

نعم ، إن هذه المحاولات الماقبل مسرحية أو الأشكال الفرجوية ، ظلت مفككة ومقطوعة الصلة فنيا بحقيقة العمل الفني الدرامي على الشاكلة الغربية الآرسطية ، وإن كانت قد حوت بعض مقوماته كالحوار و الفرجة ، وبعض أشكال الصراع .

ومهما يكن من أمر فإن المسرحية بشكلها الآرسطي ، لم تعرف في الثقافة العربية إلا بعد عصر النهضة، ومع جهود الرعيل الأول من المسرحيين العرب الذين نهلوا من المسرحية الغربية ، وعلى رأسهم مارون النقاش ، الذي ألف أول نص مسرحي عربي مقتبس من مسرحية "البخيل" لموليار ،في العام 1846 للميلاد.

ونقرر ختاما: إن الحديث عن تأصيل الفعل المسرحي في الثقافة العربية، لم يعد ذا جدوة بالغة في وقتنا ، فقد طال الجدل حوله بما لا يخدم الظاهرة المسرحية في الوطن العربي و"قد ترددت مناقشة هذه القضية على أقلام الباحثين لدرجة قاربت الإملال ، ويبقى أن السؤال الأساسي يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها عن التعبير عن احتياجاته وهمومه ، أي أن المهم ليس شكل ما يعرض ، بل أن يجد فيه الجمهور شيئا يتصل به،بمجتمعه أو حياته أو نفسه ،ومن ثم يسعى إليه طائعا لأنه يجد فيه المتعة و التسلية ، وربما شيئا من الفكر أيضا "[22].

وقد وجب بعد هذا ،استبدال حديث الأصل، بالحديث عن كيفية استثمار تلك الأشكال الفرجوية، والتمثيلية في تطوير الظاهرة المسرحية العربية، وجعلها أكثر ارتباطا بالخصوصية الثقافية، من خلال استثمار هذه الإرهاصات الأولية لهذا الفن، على صعيد الشكل و المضمون، بما يضمن فاعلية المشهد المسرحي العربي، كما وجب أن تثمن جهود المسرحيين العرب الذين أسسوا لهذا التوجه عبر مختلف الأقطار العربية، على غرار عبد القادر علولة وتأسيسه لمسرح الحلقة في الجزائر، وجهود الفنان المسرحي الكبير الطيب الصديقي بالمغرب الأقصى... وغيرها من الجهود.

---

[21] ينظر : غسان غنيم ، ظاهرة المسرح عند العرب ، مجلة جامعة دمشق ، مج 27 ، ع 3+4 ، ص06.

[22] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص16.

# المحاضرة الثالثة: أنماط التمثيل .

يعد المسرح من أعرق الفنون الإنسانية، بل هو أبو الفنون كما شاع توصيفه عند الناس، فمنه تناسلت جملة الفنون التي تشترك فيما بينها لإخراجه في شكله النهائي .

ولعل فن التمثيل الذي يعني "العمل الفني الذي يقوم به ممثلون في مسرحية ما يجري عرضها داخل مبنى مسرحي، وهو فن محدد الوضعية، دراما تمثل بممثلين داخل دار مسرحية" [23] .

والتمثيل هو أساس العمل المسرحي، فهو الذي يجعل من النص المكتوب/المسرحية نصا مسرحيا، من خلال تحويل كلماتها إلى أفعال، وممارسات تمثيلية تقدم من خلال العرض المسرحي .

وقد ارتبط مفهوم التمثيل بمفهوم الدراما(drama)، وهي كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي ، إلى الفعل dram ، الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) ، أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص، ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت –ولاتزال–بغنى مترادفاتها ،ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية ، والإيحاء الفني و الفكري، تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من معنى الفعل الآنف الذكر، مثل الحدث( tynchanein ) ،و الصنع (poiein) ، أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتخذته كلمة الدراما ، خصوصا منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة (الفعل) dran ، بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح ، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل [24] .

ومنذ العصر الذي شهد مولد الدراما حتى الآن ،لم يوجد فن آخر يمكن اعتباره بحق أصدق وسيلة للتعبير الذاتي ، والموضوعي معا مثل الدراما، لأنها تجد هوى في نفس كل إنسان، مثقفا كان أو غير مثقف، صغيرا أو كبيرا، رجلا أو امرأة [25] .

---

[23] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدني الطباعة و النشر، الإسكندرية/مصر، 2006م،ط01،ص152.

[24] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة/مصر، 1994م، ط01، ص 09.

[25] ينظر: المرجع نفسه، ص08.

و بالعودة إلى الحديث عن تصنيف أنماط فن التمثيل، يمكن القول : إن فن التمثيل أو الدراما اليونانية، قد جاءت على أنماط ثلاثة هي:

## 1-التراجيديا/المأساة ( the tragedy ):

يرجع بعض الدارسين أصول كلمة التراجيديا، إلى أغاني الدثرامب عند اليونانيين القدامى"وكلمة دثرامب باليونانية كلمة ذات مقطعين، ديو: وتعني اثنين، وثرامبيوس وتعني: الضرب التوقعي، فكلمة دثرامب بهذا المعنى تعني النظم ذو المقطعين، أو الإنشاد الذي يتخذ له توقيعا خاصا، وينسب بعض الدارسين هذا النوع من الإنشاد الذي تردد فيه ما يسمى بالأغنية العنزية، وهذا النوع هو الذي أعطى المأساة هذا الاسم، فكلمة tragos معناها باليونانية عنزة، وكلمة dia معناها أغنية، إلا أنه لا يمكن الجزم بأن نسبة هذه الأغاني إلى الماعز ناشئة من أن قائد الكورس، أو المنشدين يلبسون أحذية تشبه أرجل الماعز، وهو رمز الإله ديونزيوس، أو أنها ناشئة من تضحية عنزة أثناء القيام بهذه الشعيرة الدينية، أم أنهم كانوا يمنحون الشاعر الذي نظم هذه الأغنية الدثرامبية عنزا بصفة مكافأة " [26] .

والتراجيديا بوصفها نمطا دراميا تمثيليا، تعني في المفهوم الإغريقي القديم، الدراما التي يسقط البطل فيها نتيجة صرعاته العنيفة مع طرف آخر أو قانون أو نظام، وهذا يحدث في التراجيديا الإغريقية عندما يواجه البطل اليوناني مجتمعا أو سلطة أكثر منه قوة، بل وأعظم منه سلطة وتأثيرا، ومن استعداداته وكل تكويناته الطبيعية، كالقضاء و القدر أو آلهة اليونان[27] .

## 2-الكوميديا/الملهاة ( the comedy ):

تقع الكوميديا في مقابل ما هو تراجيدي، وهي في العرف الأرسطي فعل يقوم به بطل من عامة الناس، يحاكيهم في جوانبهم الهزلية التي تحدث في كل مجتمع وبيت، فيمعن في تحقيرهم مما يثير السخرية منهم والضحك عليهم [28] .

---

[26] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة/مصر ، دت،ط01 ص 17/16.

[27] ينظر: كمال الدين عيد،أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية/مصر، 2006، ط01،ص 164.

[28] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت/لبنان،1988م،ط01، ص97.

## 3-التراجيكوميديا tragi-comedy :

يظهر من خلال هذا المصطلح، أن هذا النوع من الدراما يجمع في أسلوبه بين التراجيديا و الكوميديا، إذ ينفتح على خصائص الفنين في آن واحد.

وهذا التوفيق بين أسلوبي الدراما الرئيسيين، قد تم تحقيقه من قديم، فقد كتب بلوتوس[29]عن التراجيكو-كوميديا، وهي العبارة التي رددها واضعو النظريات في القرن السادس عشر[30].

### بين التراجيديا والكوميديا:

يرى الناقد المسرحي بن جونسن(ben jonson 1572-1637) [31] ، أن الكوميديا تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، وتشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي، بينما تعالج التراجيديا الجريمة، أو التمرد على ماهو أعمق من هذا من أخلاقيات، وهكذا يبدو أننا وضعنا نوعا من التميز الكيفي، ومطلوب منا أن نسلم بأن جدية الكوميديا، حتى عندما تتحاشى الضحك التافه، تعتبر في اهتماماتها الأخلاقية النهائية، أقل درجة في هذا السبيل من التراجيديا [32].

ويبدو أن جونسون بقوله هذا إنما كان يبدأ في لغة النقد خطا، تحمل فيه المجازات أحكاما قيمية، فدائما ما تقترن التراجيديا في الذهن بعبارات مثل : العمق ،كثافة الانشغال، الجدية، بينما تقترن الكوميديا بعبارات مثل: المرح والخفة، الظرف، الخبث الذي ليس منه ضرر كبير، ومثل هذه الفروق بين التراجيديا والكوميديا، تكفي فيما يبدو لتبيان ما وراءهما من مواقف [33].

---

[29] بلوتوس: شاعر وكاتب مسرحي روماني(254-184 ق م).

[30] موليون ميرشنت و كليفوردليتش،الكوميديا والتراجيديا،تر:علي أحمد محمود، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 1979 م، ط01،ص52.

[31] كاتب وشاعر مسرحي إنجليزي، إشتهر بنظريته في الكوميديا المعروفة بكوميديا الطبائع.

[32]موليون ميرشنت و كليفوردليتش،الكوميديا والتراجيديا،ص14/13.

[33] ينظر: المرجع نفسه،ص 14/13.

ونجد الناقد هوراس وولبول(horace walpole 1797-1717)، في إطار تفريقه بين الفنين، ينظر إلى مستوى الإدراك ونوعه، الذي تنطوي عليه كل من التجربتين المتميزتين في الكوميديا والتراجيديا، فيقول: الدنيا كوميديا لمن يفكر، تراجيديا لمن يحس [34].

يفهم من كلام الناقد، أن عملية التلقي للعرض الكوميدي، يغلب عليها الجانب الذهني، ولعل ذلك راجع إلى كثرة الهمز والترميز الساخر، الذي يتضمن النص الدرامي، والذي يستوجب هذه النباهة الذهنية المتلقي ، بينما تخضع هذه العملية في النص التراجيدي إلى التفاعل الوجداني مع ما يعرض من مشاهد مأساوية مؤثرة.

أما الشاعر بيرون، يبين لنا تمايزا فيما يختص بالطقوس والشعائر الدرامية بينهما، باعتباره المميز الأساسي الذي يفصلهما كنوعين أدبيين، فيقول: كل التراجيديا تنتهي بميتة، وكل الكوميديات تختتم بزيجة [35].

وبيرون هنا يركز على عمق التجربة الإنسانية، في إطار تلقيها لمعني المأساة والملهاة.

---

[34] ينظر: المرجع السابق،ص12.

[35] ينظر: المرجع نفسه،ص11.

## المحاضرة الرابعة: المسرح الغربي القديم ( الإغريقي و الروماني ) .

شهد الإغريق القدماء البداية الحقيقية للمسرح، وخاصة في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ، حين بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجال من مجالات الحياة، في الحرب و الفلسفة وفي العمارة وسائر الفنون[36] .

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن بعض الدراسات تذكر أن الحضارة المصرية القديمة قد عرفت شكلا من الفن المسرحي، وبخاصة من خلال ما تعلق بتمثيليات المصريين القدامى حول البحيرة المقدسة ، أو ما ذكره المؤرخون من تلك التمثيليات التي تصف لنا طقوسا دينية درامية ، تصور قصة العثور على الإله الممزق و المفقود، إله الخصب أوزوريس.

فالمسلم به أن المصريين القدامى عرفوا هذه الطقوس الدينية التي تجري مجرى الدراما، وهي أقرب الأشياء إلى ما عرفه المسيحيون في أوربا في القرون الوسطى من تمثيلهم لقصة ألام المسيح وصلبه وقيامه، ذلك مسلم به من نصوص هيرودوت في مدينة هايس، ورأى بلورتاك شيئا يشبهها بعده بنحو ثلاثة قرون، وهو الثابت من النصوص المصرية القديمة نفسها، وبخاصة من نقش يعود إلى القرن العشرين قبل الميلاد، وقد نشره الأستاذ شيفر في عام 1904م، في كتابه أسرار أوزيريس ، في عهد الملك سيزوستريس الثالث [37] .

وبالرغم من هذا ، فإن الغلبة الغالبة من البحوث و الدراسات ، ترجع نشأة المسرحية إلى الحضارة اليونانية ، وتجعل أرض اليونان ميهاد المسرحية الحالية، فقد وضع" أسخيلوس –456/525–ق م، أول مسرحية شعرية وهي الضارعات، حوالي سنة 490 ق م، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، ثم توالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر سوفوكليس الشاعر اليوناني الكبير–416/490– ق م ، وأضاف ممثلا ثالثا إلى الممثلين اللذين أدخلهما أسخيلوس، وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء ...ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاما خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن " [38] .

---

[36] ينظر: سمير سرحان ،دراسات في الأدب المسرحي ،ص15.

[37] إدوارد الخراط ، فجر المسرح–دراسات في نشأة المسرح– ، دار البستاني للنشر و التوزيع ، القاهرة/مصر ، 2003م،ط01، 96/95.

[38] عمر الدسوقي ، المسرحية –نشأتها و تاريخها و أصولها–، دار الفكر العربي، القاهرة/مصر، د ت، دط، ص06.

إن الدراما في البيئة الإغريقية، لم توجد صدفة، ولم تنبت اعتباطا، بل أوجدتها عوامل اجتماعية وسياسية وجغرافية ، وساعدت على ازدهارها ظروفا مواتية تضافرت كلها كي تخلق مناخا صالحا ينبت فيه هذا الفن الأدبي الأصيل حتى يبلغ قمته عن طريق المسرح، لقد كانت الدراما دونها كتاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، بمثابة تتويج لفكر الإغريق الدرامي، الذي قطع منذ مولده على عهد هوميروس شوطا طويلا، لم يقدر لأي شعب آخر أن يجاريه فيه، وظلت الدراما ابتكارا إغريقيا خالصا، أنتجته العقلية الإغريقية بما توافر لها من عوامل لم يتح مثلها لأية أمة أخرى في العالم القديم [39] .

وقد ازدهر الفعل المسرحي في بلاد اليونان القديمة، في الفترة مابين(550/220 ق م)، وقد نشأ نشأة دينية، من خلال تلك الاحتفالات التي كانت تقام تقديسا للآلهة" الدين اليوناني هو الذي أهدى هذا الفن إلى الأمة اليونانية، فإن لكل إله من آلهة اليونان حياة خاصة لقي فيها من ضروب الخير و الشر ، ومن صنوف النعيم و البؤس ما حببه إلى الشعب و أقام في نفسه مكانة ما ، وقد كان اليونان إذا عبدوا آلهتهم حرصوا كل الحرص بأن يظهروا تأثرهم بما ملأ حياة الآلهة من خطوب ، فيفرحون لما مالهم من نعيم ، ويحزنون لما أصابهم من شقاء ، وكانوا لا يكتفون باستشعار الفرح و الحزن في نفوسهم ، بل يظهرون ذلك إظهارا و يشتركون فيه اشتراكا، و أوضح طريق تخيلوها لإظهار ما يسرهم أو يحزنهم من حياة الآلهة ، وما عرض لهم فيها من خطب ، إنما تمثيلهم هذه الحياة وما اشتملت عليه في أطوارها المختلفة ، ذلك هو مصدر كثير من الحفلات ، التي كان يقيمها اليونان لآلهتهم وأبطالهم من حين إلى حين ، ومن هنا نشأ فن التمثيل " [40] .

وفي النصف الثاني من القرن السادس ق م، كان يسيطر على أثينا الطاغية"بيزسترات"[41]، الذي دشن أعيادا رائعة وجديدة ، ومن بينها عيد"ديونسيوس" إله

---

[39] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الجيزة/مصر ، 1994م، ط01، ص08.

[40] طه حسين ، صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان ، دار هنداوي للنشر و التوزيع ، القاهرة/مصر ، 2012م،دط ،ص 23/22.

[41]. لم يكن بيزسترات طاغية بالمعنى الذي نفهمه اليوم، وإنما كان مصلحا ممتازا، فقد كانت كلمة طاغية (turannos)، تطلق في اللغة اليونانية، على من يغتصب السلطة لنفسه بغض النظر عن نظام الحكم الذي يتبعه، إن عدلا وإن جورا، ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة/مصر، د ت ، ط01، ص04.

الخمر ، التي كانت عبادته تعجب الشعب كثيرا ، وقد رويت الأحداث المأخوذة من أسطورة ديونسيوس في قصائد مدح ، وهي أنواع من الأناشيد التي تستخدم لغة قريبة من الهذيان الشعري ، وهي مصحوبة بالرقصات وتؤديها جوقة من خمسين شخصا ، وفي نحو 520ق م ، أدخل ممثلا يضع قناعا يجسد أشخاص الأسطورة ، ومن هذا التجديد ولدت "المأساة" في أثينا التي نقلتها إلى جميع أنحاء أوربا ، وفي العصور اليونانية القديمة ، كان الموضوع مستمدا من دائما من الأساطير ، أما الكوميديا "الملهاة" فهي شكل آخر للفن المسرحي ، يضع على المسرح حياة الناس اليومية ، في أوضاع غير معقولة ، وخيالية عجيبة [42].

**الدراما الإغريقية/الظهور،النضج،الانحسار:**

تعد بلاد اليونان مهد الفن المسرحي، فإليها ينسب أقدم فحول شعراء المسرح، أيسخولوس(Aeschulos)،وسوفوكليس(sophokles)،ويوربيديس(Euripides)،ومناندروس (Menandros)...وغيرهم، وقد نظم هؤلاء الفحول من الشعراء مئات المسرحيات الخالدة، والتي يعود إليها وإلى أصحابها فضل إرساء قواعد ودعائم هذا الفن المسرحي.

لقد أرسى أيسخولوس (456/525 ق م)، الأسس الثابتة للمأساة اليونانية قبل آرسطو بحوالي قرن نصف قرن من الزمان، وذلك بالطبع بعد أن تشبع بالمبادئ الأولية التي تركها آريون(600 ق م)، ثم فرينيخوس(511–472 ق م)، وما أضفاه عليها من قوته الجبارة، ومقدرته العجيبة في رسم الشخصيات التي كان عرضها يبدو شاحبا من قبل، ولقد فاز أسخيلوس بجائزة المأساة في سنة 496 قم، ثم قدم للمسرح بعد ذلك حوالي سبعين مسرحية لم يصل منها إلا سبع، أشهرها: "الضارعات"و"بروميثيوس مصفدا"و"السبعة ضد طيبة"وثلاثية "أوستيا" التي تضم "أغاممنون"[43].

وقد أشرنا سلفا، أن الدين اليوناني الوثني –من خلال الإيمان بالأساطير– كان له الأثر الأبرز في نشأة الأدب المسرحي، وبخاصة في مرحلة البدايات مع أيسخولوس، الذي كرس من خلال أعماله المسرحية اهتمام اليونانيين بآلهتهم ، وتعظيمهم لها" فكان أيسخولوس يشيد

---

[42] آنيك بنوا دوزوسوي وغي فونتين، تاريخ الآداب الأوروبية –من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى–، تر: صباح الجهيم ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق/سوريا، 2013م،ط01، ص 37/36.

[43] الأرديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع، الكويت، 1992،ط02،ص04.

بهم دائما، ويتغنى بعدلهم ويمجد سلطانهم، فزيوس عنده هو الإله الأكبر ذو القوة و السلطان، العادل الذي لا يظلم أحدا، و القاهر الذي يقهر كل عنيد جبار" [44].

وقد اختلف الأمر في عهد سوفوكليس (490–406 ق م)، الذي جاء في فترة " تحررت فيه عقول الأثينيين على يد الفلاسفة و المفكرين الذين علموهم كيف يفسرون الظواهر، وكيف ينبذون التقاليد البالية، وهكذا مرت أثينا بفترة اهتزت فيها أركان العقائد المتوارثة، والعادات السقيمة" [45].

وقد مثل سوفوكليس الروح اليونانية الخالصة خيرا مما كان يمثلها أيسخولوس، وقد كان أكثر منه نضجا وتجانسا فنيا، وإن افتقدنا فيه ذلك السؤدد الآخاذ الذي هو من خصائص أيسخولوس،ومن أروع أعمال سوفوكليس المسرحية: "أنتيغون"و"أوديب ملكا"و"إلكترا"، ثم جاء بعدهما يوربيدس(480–406 ق م)، فكان أكثر إنسانية، وأقل صبغة دينية، وهو الذي أنزل المأساة من السموات التي كانت تسبح فيها، وجعلها منذ ذلك التاريخ تعيش في مستويات الحياة الإنسانية العادية [46].

لقد كان أدب هؤلاء الشعراء الثلاثة يزخر بالجمال، والظاهر أن هذا الجمال أخذ يتلاشى من بعدهم، وقد كان أرسطو، الذي كتب ما كتب سنة 230 ق م وما قبلها، يجد بين يديه أبدع آيات المآسي التي استطاع الإلهام اليوناني أن يتنزل بها، إلا أنه لم يجد من ذلك شيئا جديدا، أو شيئا يجيش بالحياة فيما كان ينتجه معاصروه، فقد كان الشعراء الناشئون يتخذون من الروائع القديمة نماذج يحتذونها، وكان يبدو كأنما روح الابتكار قد عفى عليه الزمن في ذلك العهد، وكأنما –ثالوث– هؤلاء الشعراء الكبار قد جابوا كل صقع كان يحتمل أن يجوبه الكاتب المسرحي المجد [47].

هذا فيما تعلق بفن المأساة عند اليونان القدامى، أما تعلق بفن الملهاة عندهم، فقد درج المؤرخون على تقسيم مراحلها، إلى أقسام ثلاثة هي [48] :

---

[44] محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص 09.

[45] المرجع السابق، ص09.

[46]. الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص04.

[47]. المرجع نفسه،ص04.

[48]. المرجع السابق،ص05.

1-الملهاة القديمة:وقد امتدت على وجه التقريب من سنة470 إلى سنة390 ق م، وكانت تتمثل في أعمال أرستوفانيس( المولود سنة 448 ق م) أكبر تمثيل، ولقد كانت تتسم بالصبغة السياسية على نطاق كبير، كما كانت تهتم بالأنماط و الحوادث غير الواقعية و المغالى فيها، مما هو من ثمرات الخيال.

2-الملهاة الوسيطة/ الاجتماعية.

3-الملهاة الحديثة/ السلوكية: والتي اكتسبت أهم خصائصها على يدي ميناندر(menander)، ولم تظهر إلا حوالي سنة 320 ق م، وقد ظل هذا الفن مزدهرا حتى أواسط القرن الثالث ق م، ثم تلاشى بعد ذلك كما تلاشت المأساة.

**الدراما الرومانية:**

لقد كان للحضارة الإغريقية، من خلال ما وصلت إليه من رقي كبير، تأثيرا واسعا في الحضارة الرومانية، وفي جميع مناحي الحياة: السياسية والاجتماعية والثقافية، وفي نظم التعليم وفي الفلسفة والنقد والفنون والآداب، وفي هذه الأخيرة تحديدا، نذكر: إنه منذ خضوع شبه الجزيرة اليونانية للحكم الروماني عام 146 ق م، أي "في منتصف القرن الثاني قبل الميلاد، كان الأدب اللاتيني قد تأسس، وبالطبع كان متأثرا إلى حد كبير بالإغريق" [49].

وفيما تعلق بالمسرحية الرومانية، التي لها كثير الأثر في المسرحيات الأوربية الحديثة في فرنسا، وفي إيطاليا، وانجلترا، فقد جاءت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة، هما "بلوتوس، المتوفي سنة 184 ق م"و"تيرانس-159/185ق م"، وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن [50].

لم تظفر الحضارة الرومانية، بما ظفرت به سابقتها اليونانية من آثار مسرحية عظيمة، على أنه من العسير أن نحكم على المسرحية الرومانية، وكيف نحكم عليها وهؤلاء الشعراء المسرحيون الرومان الذين اشتهروا في وقت واحد، من مثل:إنيوس(229-169 ق م)،

---

[49]. مارفن كالرلسون،نظريات المسرح،عرض نقدي و تاريخي-من الإغريق إلى الوقت الحاض-تر:وجدي زيد،المركز القومي للترجمة،القاهرة/مصر،2010،ط01،ص33.

[50]. عمر الدسوقي ، المسرحية -نشأتها و تاريخها و أصولها-، ص09.

وياكيثيوس(220–130 ق م)، و آكيوس (170–86 ق م)، لم تصلنا من مسرحياتهم إلا شذرات قليلة فحسب، ولم يسلم من يد البلى سوى مآسي سنكا العشر، من المسرحيات اللاتينية الجديدة، وقد كتب كل من بلوتوس وتيرانس ملاهيهما، في تلك الآونة على وجه التحقيق [51].

لقد نشأ الشاعر الروماني بلوتوس في البؤس، واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق، والتجأ إلى المسرح ليحسن حاله، ولذلك كانت لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية، إذ كان يريد النجاح، ولذلك كان يمالئ الجمهور، ويقدم ما يسره ويضحكه، ولم يتلمس تقدير الأدباء و النقاد [52] ، ونذكر من بين أعماله المسرحية: "أمفيترو"و"الإله ميناخيمي"و"وعاءالذهب" و"منزل الأشباح"...وغيرها.

وأما "ترنيتيوس" والذي كان من سكان قرطاجة، وأغلب الظن أنه كان زنجي الأصل، وقد أحضر إلى روما رقيقا في شبابه، ويبدو أنه كان على صلة بدائرة صغيرة من الأدباء، وأنه قد كتب ملاهيه باعترافه لإمتاع هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير، ولذلك كان أرقى من بلوتوس أسلوبا وأقرب إلى الروح الإغريقية منه، ولكنه استعبد نفسه استعبادا لليونان، بل نستطيع القول : إنه استعبد نفسه لميناندر دون سواه، ولذلك قلد ولم يخلق [53].

ومن أشهر أعمال "ترنيتيوس" نذكر:"أندريا""المعذب لنفسه"و"الخصي"و"الأخوان"...وغيرها.

هذا في الملهاة، أما المأساة فكاتبها عند الرومان هو "سنكا"، وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوربية، ولاسيما الإنجليزية، لإنه لم يكن يتورع معن تمثيل الغلظة و القسوة والمفزعات والأشباح والمناظر الحزينة والفظائع على المسرح، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد، ومأساة سنكا لا تعد من النوع الجيد، ولم يعرف التاريخ سنكا بكتابته المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفا يعنق مذهب الرواقيين، وأستاذا مربيا لطاغية الرومان نيرون [54].

وبالرغم من كل هذا، فإن الأدب المسرحي لم يزدهر في بلاد الرومان، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية، وميله إلى مشاهدة المناظر الحية المثيرة كمصارعات

---

[51]. الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص09.

[52]. عمر الدسوقي ، المسرحية –نشأتها و تاريخها و أصولها–، ص09.

[53]. المرجع نفسه، ص09.

[54]. نفسه، ص10.

الوحوش بتطور المسرحية الفنية، وقد كان لذلك أثره في انحطاط المأساة، فقد كانت الملهاة أسعد حظا إذ تقدمت عما وصلت إليه المأساة، على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها، لم تتفوق على الملهاة الإغريقية الرفيعة [55].

[55]. محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، طبع مطبعة المقتطف،القاهرة/مصر، 1947 م، ط01،ص06.

# المحاضرة الخامسة: المسرح الغربي الحديث 01.

**مهاد:**

إن الحديث عن المسرح الغربي الحديث، يتبع الحديث عن عصر النهضة الأوروبية، أو ما عرف بعصر الإحياء، الذي جاء بعد معاناة طويلة ومريرة عاشتها الحضارة الأوروبية تحت نير سلطة الكنيسة "الأرثوذكسية" التي سيطرت على الحكم، وهيمنة على كل مناحي الحياة.

ونحن هنا نقرر بداية، أن مسرح عصر النهضة، لم يقطع في نشأته مع الأصول الكلاسيكية للمسرح، ولا مع تقاليد الدراما الدينية، التي كرست عبر العصور الوسطى، حين هيمنة الكنيسة على طبيعة الحياة الأوروبية، كما أنه لم يصرف ظهره لمسارح التغيير الاجتماعي، التي حملتها طبيعة الحياة الجديدة في هذا العصر، حيث بدأت الدراما تأخذ مسارها الطبيعي بتوجهها نحو قضايا المجتمع، واهتمامها باليومي وكل ما يتصل اتصالا مباشرا بحياة العامة، ومنه فإن هذا المسرح ينبني على أصول ثلاثة هي:

1-المسرح الإغريقي و الروماني، من خلال الأعمال المسرحية الخالدة عند رواد المسرح القديم من جهة، ومن خلال الجهود التنظرية والتقعيدية عند أرسطو في كتابه "فن الشعر".

2-تقاليد الدراما في العصور الوسطى .

3-طبيعة الحياة الجديدة(التغيير الاجتماعي والسياسي والفكري الذي ميز عصر النهضة)

**المسرح الكلاسيكي الغربي الحديث:**

نشأ المسرح الكلاسيكي الغربي الحديث في إيطاليا تحديدا، ومنها انتشر في ربوع أوروبا، وذلك من خلال الجهود الكبيرة التي بذلها النقاد الإيطاليون، من خلال التعليقات والشروح الجليلة التي أقاموها على كتاب "فن الشعر" لأرسطو، والتي فصلوا الحديث فيها عن القواعد الدرامية، والأسس الفنية التي نظر لها أرسطو، على غرار قاعدة الوحدات الثلاث، وحدة الزمن و المكان ووحدة الحدث، أما الأولى والثانية فيبسطهما الناقد الإيطالي كاستيلفيترو بقوله:" إذ يجب على العرض أن يأخذ نفس عدد الساعات التي يحدث فيها في الواقع،

وينطبق نفس الشيء على المنظر المسرحي، فلا يجب أن يتعدد بل يجب أن يلتزم بهذا المشهد الذي يظهر لأعين متفرج واحد" [56].

لعل المورد الذي تستقي منه جميع الدراسات الحقة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب، هو كما هو معروف كتاب الشعر" poetica" لأرسطو، وهو الكتاب الذي ظل الناس يتدارسونه الأحقاب الطويلة، بوصفه من كتب الأمهات في هذا الفن، فكانوا في عصر النهضة يتحمسون له، ويجلونه إجلالا لا يرقى إليه النقد[57].

إن قصة النقد المسرحي في عصر النهضة الإيطالية، هي بالضرورة قصة إعادة اكتشاف أرسطو، واتخاذ "فن الشعر" الذي كتبه مرجعا رئيسا يرجع إليه في النظرية الدرامية، مع محاولات ربط هذا العمل بالتراث النقدي المستقر سلفا[58].

وتبعا لهذا ، تطورت روح الحماسة للشؤون الكلاسيكية، إذ اتصلت الملهاة والمأساة مرة أخرى بالمسرح، بعد أن كانتا مقصورتين على التلاوة، ومرة أخرى قامت حركة للنقد المسرحي، متميزة بنفسها عن حركة النقد الشعرية العامة، فكشفوا عن ألوان جديدة من الجمال في أولئك الشعراء اللاتين من ناظمي المسرحيات، الذين لم تذهب أعمالهم بتمامها، كما وجدوا في مخطوطات العلماء اليونانيين، التي طال عليها الأمد كنوزا أعظم مما استطاعت جزائر الهند الشرقية والغربية، أن تقدم لهم من ثروة، أضف إلى هذا كله ما تبينوه حينئذ من أن المسرحيات، لم تكن مجرد قصائد للتلاوة لكنها منظومات قصد بها أن تؤدى أمام جمهور من النظارة، ويقوم بأدائها ممثلون من لحم ودم [59].

وسرعان ما خطى الأدباء في هذا العصر خطوات أخرى، بعدما قاموا به من إخراج ملاهي تيرانس وبلوتوس، في مسارح شبه كلاسيكية، إذ شرعوا يكتبون ملاهي مآسي باللغة الدارجة، ثم راحوا يخرجونها على تشكيلة من المسارح، التي يختلط فيها طراز العصر القديم، بطراز العصر الوسيط في صورة غريبة، وهكذا ولدت المسرحية الحديثة، المسرحية الممتزجة

---

[56]. مارفن كارلسن، نظريات في المسرح –عرض نقدي وتاريخي–، تر: وجدي زيد، المركز القومي للترجمة،مصر،2010م، ط01، ص 100. التي يحددها أرسطو بعبارته الشهيرة:" دورة واحدة للشمس "

[57] الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص03.

[58] مارفن كارلسن، نظريات في المسرح –عرض نقدي وتاريخي–، ص71.

[59] الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص12.

بمسرحيات العصور الوسطى، تلك المسرحيات التي قسم لها أن تؤدي إلى شكسبير، وقد تسربت المثل الكلاسيكية في الواقع، إلى كل شيء، وهيمنت عظام هوراس النخرة، وطيف أرسطو الزائف، فأشاعت الهيبة في النفوس جميعا [60].

فمنذ أن أصدر"فيدا"كتابه فن الشعر سنة 1527م، وما تلاه من تلك السلسلة من أبحاث النقد المنشورة والمنظومة، ونحن نسمع ذلك النداء، نفسه: اقتفوا أثار الأقدمين، لا تحاولوا أي لون من ألوان التجديد، حافظوا على الفصول الخمسة في مسرحياتكم، قلدوا سنكا، وفوق كل شيء، حافظوا على الوحدات، تلك القواعد قدر لها أن تكون الهياكل الرئيسة في أصونة النقاد المسرحيين، وأصونة مؤلفي المسرحيات طوال قرون [61].

ومن الغرابة بما كان، بالقياس إلى العبقرية المستقلة الخلاقة، التي اتسمت بها النهضة أن يميل نقادها إلى السطحية والأحكام الآلية، والظاهر أن شغفهم بالآثار الكلاسيكية جعلهم يرفضون الاعتراف بأصالة شيء، إلا ما تصوره تفكيرهم أنه من فن القديم، والحضارة القديمة[62].

نعم، لقد كان الرأي السائد عند نقاد بدايات القرن السادس عشر الإيطاليين، هو أن التراث الكلاسيكي كان تراثا متناغما في مجموعه، وأن التناقضات والتضاربات الظاهرة، كانت نتيجة القراءات الخاطئة، والترجمات غير السليمة، أو العيوب في النصوص الباقية، ولهذا تعهد نقاد القرن السادس عشر بالمهمة الضخمة، وهي ترجمة أرسطو وتقديمه على نحو سلس ومنطقي [63].

وأول تعليق مهم نشر على أرسطو، كتبه الناقد الإيطالي فرانسيسكو روبيرتو "francesco robortello" (1516م/1568م)، الذي شغل كرسي البلاغة في العديد من الجامعات الإيطالية الرائدة، وفي عام 1548م، وهي السنة نفسها التي نشر فيها تعليقه، تولى مهام الأستاذية في جامعة البندقية، ولقد جمع التعليق كل التعليقات المتناثرة

---

60 الأرديس نيكول، السابق، ص12.

61 الأرديس نيكول، نفسه، ص14.

62 نفسه، ص14.

63 مارفن كارلسن، نظريات في المسرح –عرض نقدي وتاريخي–، ص72.

عن فن الشعر التي كتبها الآخرون عبر السنوات العشرين الماضية، عن الاتجاهات العامة التي أخذ بها النقاد اللاحقون[64] .

وقد تلاحقت بعد ذلك التعليقات والشروح، على كتاب أرسطو"فن الشعر" من قبل النقاد الإيطاليين، الذين أسسوا حركة نقدية مسرحية، عبرت أنوارها حدود البلاد الإيطالية، وأسست للمذهب الكلاسيكي الجديد في المسرح الغربي، وسنتوقف عند إشعاع هذه الحركة وتأثيرها في المشهد المسرحي في كل من فرنسا وبريطانيا.

[64] مارفن كارلسن، نظريات في المسرح –عرض نقدي وتاريخي–،ص84.

# المحاضرة السادسة: المسرح الغربي الحديث 02.

**الدراما الكلاسيكية الحديثة في فرنسا:**

سرعان ما أقام النقاد الإيطاليون لأنفسهم في فرنسا مكانا رفيع الشأن، فلقد كان البلاط الفرنسي على صلة وثيقة ببيوتات مانتوا وفلورنسة، وكانت اللغة الإيطالية تكاد تكون لغة التأديب، وكان المؤلفون الفرنسيون يكثرون من زيارتهم إلى بلاد تلك الأكاديميات القائمة عبر جبال الإلب، والتي كانت وسيلة للترقي بجهود هذا الزمن الأدبية والفنية، وعلى هذا أصبح كاستلفترو "castelvetro" وسكاليجر "scaliger"، أستاذين في فن النقد، وأصبح الناس ينظرون في فرنسا وفي غيرها إلى أرسطو، نظرتهم إلى نبي الحكمة الأزلية الملهم [65].

وفي هذه الفترة، بدأ مركز الثقل في حركة النقد، ينتقل من إيطاليا إلى فرنسا، ونحن لا نجد في إيطاليا –في واقع الأمر– شيئا ذا قيمة حقيقة من سنة 1600م إلى 1700م، في حين فرنسا تستطيع أن تفاخر في تلك المدة نفسها بالناقد المتحرر الذهن: أوجييه"ogier"( ت 1670م)، وبموليير(1622م/1673م) صاحب النظريات العملية، وبعدد من الكتاب العظام، الذين كان يطلق عليهم لقب أوجستان"augustan" من مقعدي القواعد مثل: تشابلان(1595م/1674م) و لامينارديير " la mesnardiere"(1610م/1662م)، هيدلان"hedlin"(1604م/1699م)، وبييركورني(1606م/1684م)، راسين(1629م/1699م)، ربان (1621م/1687م)، بوالو(1626م/1711م)، سان إفريمون(1610م/1703م)، ولا جرم أنهم نجحوا في تقوية روابط المذهب الذي ورثوه عن إيطاليا[66].

وقد حذا الأدباء في فرنسا، حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية، وتتلمذوا على"هوراس"الروماني في نقده، ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح، وإن لم يتصلوا به اتصالا مباشرا، ولكن من خلال التراجم الإيطالية، واستطاعوا أن يقيموا في ثلاثين عاما (1630/1660م) مذهبا مفصلا، متلاحم الأجزاء، هو

---

[65] الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص15.

[66] الأرديس نيكول، نفسه ،ص 17.

المذهب الاتباعي(الكلاسكية الجديدة)، ويعتبر الناقد "بوالو" مشرع هذا المذهب في كتابه فن الشعر [67].

واشتهر من زعماء هذه المدرسة على الصعيد الإبداعي، ثلاثة: بيير كورنيي و راسين وموليير، ومن أهم خصائص هذه المدرسة، التقييد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى، فكل بيتين يشتركان في قافية، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول، الأول للعرض، والثاني والثالث والرابع للحوادث، والخامس للحل، وكانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدبين الإغريقي واللاتيني، وإن استمدوا الوحي والتصوير والتحليل الخلقي والاجتماعي من عصرهم، وكما تأثرت هذه المدرسة في موضوعاتها بالأدب الإغريقي، تأثرت في قواعدها كذلك بهذا الأدب، ولا سيما في قانون الوحدات الثلاث (الموضوع-الزمان-المكان) كما بسطه أرسطو، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها، على العكس من المأساة الرومانية [68].

ويمكن أن نجمل القواعد التي اتبعتها المدرسة الاتباعية الفرنسية، على النحو الآتي [69]:

1-محاكاة القدماء، ولاسيما الإغريق في طريقتهم الأدبية، لما وقر في نفوسهم من جمال فنهم ونضجه.

2-تفضيل الصنعة على العبقرية، ويعنون بالصنعة الإلمام بمجموعة القواعد التي تؤدي بالأثر الأدبي إلى الكمال، ويعنون بالعبقرية ما في الإنسان من موهبة طبيعية.

---

[67]. عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها،ص10.

[68]. عمر الدسوقي، نفسه، ص11/10.

[69].للوقوف على هذه القوانين والقواعد، ينظر كل من: الدسوقي، المسرحية، 82/81، و مارفن كارلسن، نظريات في المسرح -عرض نقدي وتاريخي-،ص156 وما بعدها، و الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص15 وما بعدها.

3-عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الطبيعية، والاهتمام بالإنسان، بيد أنهم لم يبحثوا مشكلة الإنسان من حيث خلقه ومحنته ومصيره، بل آثروا البحث في النفس الإنسانية من حيث طبيعتها وأهواؤها.

4-التأثر بفلسفة ديكارت.

5-الدعوة إلى سيطرة العقل، وتحكمه في الفنون، أي أن نحد في آدابنا من الخيال.

6-ومن مميزات المدرسة تجريد الأدب، أي أنه أدب موضوعي وليس ذاتي.

7-ومن مميزات هذه المدرسة عمومية الأدب، فهم يعمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فأبطال كورني مثل عليا في البطولة، وعشاق راسين مثل عليا في الحب، والبخيل لدى موليير ليس شخصا بعينه، ولكنه مثل مبالغ فيه لأي بخيل في العالم.

وقد تلبس مسرح هذا العصر، بسمات عديدة نشأت من تطبيق قوانين هذه المدرسة الاتباعية، أهمها[70] :

1-التزام قانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث.

2-ومن الأمور التي التزمها أساتذة المدرسة الاتباعية، إقصاء الحوادث العنيفة، والأعمال الرهيبة، فلا تمثل أمام النظارة، كما فعل كورني في وصف المعركة التي دارت بين أبناء كورياس وأبناء هوراس، وكان يكتفي بالإخبار عنها في وصف طويل أحيانا وقصير أحيانا أخرى، وهذا تقليدا للمسرح الإغريقي الذي كان يتجنب تمثيل هذه الأعمال العنيفة، لأن المسرح عندهم كان مكان عبادة فنزهوه عن مثل هذا.

[70]. للتوسع في هذه الخصائص دائما، ينظر كل من: الدسوقي، المسرحية، 91 وما بعدها، و مارفن كارلسن، نظريات في المسرح -عرض نقدي وتاريخي-،ص156 وما بعدها، و الأرديس نيكول، علم المسرحية،ص15 وما بعدها.

3–ومن المبادئ التي التزموها أيضا، وحدة النغم، ويعنون بها عدم الخلط بين الجد والهزل في مسرحية واحدة، بل ينبغي أن تكون الرواية مادة واحدة، ونفسا واحدا وطعما واحدا، ولا يختلط فيها الأسى بالفرح ولا الجد بالهزل، ولا النقد بالسخرية، ولا العظيم الشائق بالرذل الساقط، وبذلك جاءت مآسيهم كئيبة، مفرطة في الجد والصرامة، وهم في هذا يقتفون أثر المأساة الإغريقية كما تركها سوفوكليس ويوربيدس، ونشير هنا أن المسرح الإنجليزي خلاف المسرح الفرنسي، لم يتقييد هذه القيود ولاسيما في عصره الذهبي عصر شكسبير، بل كان يعرض في المسرحية الواحدة صورة صادقة عن الحياة.

4–مبدأ المطابقة، الذي شرحه أرسطو في كتابه الشهير، ويقصد به الانسجام في الأخلاق، أي أن تنسجم أعمال الشخصية مع أخلاقها، فالشجاع يجب أن تدل أعماله عن هذا الخلق وهكذا، فلا ينبغي أن يكون هناك تناقض بين أخلاق الشخصية وأعمالها.

5–ومن المبادئ التي التزمتها المدرسة الاتباعية الفرنسية في المأساة، عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب، وخوارق العادات في تطوير العمل المسرحي، والوصول إلى الحل، فالعمل يجب أن يكون محتمل الوقوع، وليس من الضروري أن يكون واقعيا، وهذا المبدأ المستمد من أرسطو يدعو إلى أن يكون الأشخاص مثاليين، والحوادث محتملة الوقوع لا واقعية، ويدعو كذلك إلى تعميم الأدب وتصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، وبما أنه يدعوا إلى أن تكون الحوادث محتملة الوقوع، فهو يتجنب الأمور غير المألوفة وغير الواقعية وغير المقبولة، أي العجائب والغرائب وخوارق العادات، كما أن التزامهم بسيطرة العقل، يقف ضد الالتجاء إلى خوارق العادات والصدفة، ويدعو إلى المنطق الحاد، منطق الأسباب والعلل والمقدمات التي تفصل في مصير البطل.

6–الالتجاء إلى التاريخ القديم لاقتباس الموضوعات المسرحية منه، وكان اتجاههم في الغالب إلى التاريخ الروماني والأساطير الإغريقية.

7-الالتزام بالهدف الخلقي في أعمالهم(المغزى الأخلاقي).

8-المحافظة في كتابة المأساة، على أسلوب الإنشاء، فالمأساة يجب أن تكون شعرا، ولم يفكروا مطلقا في أن يكتبوها نثرا، وهم في هذا يتشبهون بالإغريق أولا في مآسيهم، ثم بشعراء الرومان العظام على غرار "فرجيل".

**الدراما الكلاسيكية الحديثة في إنجلترا/ العصر الإليزابيتي:**

ارتبط مسرح شكسبير بعصر الملكة"إليزابات"، التي سمي العصر باسمها لعيظم تأثيرها على مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في بريطانيا، إذ سعت الملكة إلى محاربة هيمنة الكنيسة، وتحرير عقول الناس وطرق تفكيرهم، ففتحت بذلك أوسع أبواب المعرفة والابتكار، ما ساعد ظهور حركة نهضوية خلاقة، كان من أهم مظاهرها المسرح الشكسبيري.

لقد اقتضى التجديد في المسرحية، إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجال الدين والنقابات الصناعية، وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمراء والنبلاء، ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها إلا إذا انتسبت لواحد من هؤلاء، وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفنية الفنادق، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة إليزبيت في أواسط القرن السابع عشر، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1586م على مقربة من لندن، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير[71].

نعم، فإن حركة التأريخ للمسرح الغربي الحديث، تبدأ مع أعمال الكاتب الإنجليزي الكبير شكسبير(1564م/1616م)، ولم يعرف العالم الشيء الكثير عن الحياة الخاصة لهذا الأديب الكبير، وكل ما عرف منها أنه:" ابن تاجر من ستراتفورد، ولد في 26 نيسان 1564م، وتزوج في 27 تشرين الثاني 1582م ب"آن هاتهاوي" ، وكانت تكبره بثمانية أعوام، وأصبح في الواحد والعشرين من عمره أبا لثلاثة أولاد، ودفن في 23 نيسان 1616م، وصلتنا ست وثلاثون من أعماله" [72] .

بدأ شكسبير في عام 1592م ينال شيئا من الشهرة في لندن، سواء من حيث هو ممثل، أم من حيث هو كاتب مسرحي، وأصبح عضوا مساهما في فرقة من الفرقتين الكبيرتين في

---

[71]. عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها،ص08.

[72] آنيك بنوا دوزوسوي وغي فونتين، تاريخ الآداب الأوروبية –من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى–، ص193.

لند، وهي الفرقة التي كانت تقدم مسرحيات في البلاط وفي مسارح تجارية أخرى، قبل أن تحصل في عام 1599م على مسرحها الخاص "الغلوب/globe"، الذي يمكن أن يستقبل ثلاثة ألف شخص، كان ينبغي لمسرحيات شكسبير أن تحظى باهتمام أناس ينتمون لجميع طبقات المجتمع اللندني الشديد التراتب في العصر الإليزابيثي، وأن تعجب الملكين المرهفي الذوق، والمثقفين وهما اليزابيت وجاك الأول [73].

جرى التقليد على الاعتراف بوجود أربعة فنون أدبية متميزة في أعمال شكسبير الدرامية: التراجيديا/المأساة، الكوميديا/الملهاة، والدراما التاريخية، والدراما الروائية، لكن من الواضح أن مثل هذا التصنيف مبسط على نحو شديد بحيث إنه لا يصلح لعمل بهذا التعقيد، ويبدو أن الكاتب المسرحي يضع مسرحيته في موقع بين أدبين أو أكثر، يبلغ ذروة الإرهاف في الروابط التي تجمع لدى شكسبير، الكوميديا إلى المأساة وإلى المسرحية التاريخية، والفنان الأخيران يستخدمان طرائق شتى من القريحة الكوميدية، وعندما كتب "روميو وجولييت"حوالي 1594م، استخدم شكسبير شخصيتي المربية وصديق"روميو" موكوثيو، استخداما مبكرا وماهرا للمشهد الكوميدي الذي يرمي إلى تخفيف توتر الجو، وشخصية الحفار في "هملت"، والفكاهة الناشزة لدى الأمير نفسه تنبعان من هذا الاستلهام نفسه، وصورة البواب التي لم تكد ترسم خطوطها الأولى في "مكبث" 1606م، وصورت المجنون، وهي أكثر استفاضة، في "الملك لير" مشهورتان كلتاهما، وفي الجزأين من "هنري الرابع" (1597م/1598م)، تتجاوز شخصية السير "جون فالتساف" الضخم، الذي في إبداعه شيء من العبقرية، تجاوزا واسعا الحدود الكوميدية الرامية إلى خلق التباين، فلولا قليل لغدت شخصية "فالتساف" الشخصية الرئيسية في الجزأين[74].

إن الفكاهة بحصر المعنى، ليست سوى مركب واحد من مركبات تأثير الكوميديا في المأساة الشكسبيرية، دون أن يكون هذا المركب هو الأهم، ويبدو أن شكسبير يجتهد بطرائق شتى، في تحرير الجوهر المأساوي ذاته، عبر صفات مأخوذة من عالم الكوميديا، وهاهنا تقترن معرفته بالمسرحيات اللاتينية، وتقترن بتجربته العملية للمسرح المعاصر[75].

---

[73] آنيك بنوا دوزوسوي وغي فونتين، المرجع نفسه،ص194.

[74] آنيك بنوا دوزوسوي وغي فونتين، نفسه، ص197.

[75] آنيك بنوا دوزوسوي وغي فونتين، نفسه، ص197.

ومن المعروف أن شكسبير، كتب مسرحيات تراجيدية وكوميدية وتاريخية، ولكن نادرا ما يعرف غير المتخصص في الأدب الإنجليزي أو المسرح، أن عددا من مسرحيات شكسبير يصعب أن ينضوي تحت واحدة من هذه التسميات، شكسبير بالطبع لم يكن يحفل بكل هذه المصطلحات، وإنما كان يكتب بهدف جذب الجمهور الإليزابيتي في عصره، وكسب المال، لكن موهبته الخارقة جعلت النقاد خلال قرون لا ينتهون من تحليل أعماله وتصنيفها، من هنا، ولدت تسميت"مسرحيات المشكلة" هذه المسرحيات تنتهي نهاية سعيدة، ولكنها في الواقع غير مضحكة كفاية في ثناياها، بل لعل تأثير المشاهد المأساوية فيها هو بقدر التراجيديات الكبرى [76].

أن الفرق بين كتاب المدرسة الاتباعية، وبخاصة الفرنسيين وبين شكسبير، هو أنهم يجعلون شخصياتهم مثالية، ويغيرون في التاريخ كما يشاؤون حتى يناسب أذواقهم، وأذواق جمهورهم: أما شكسبير فيعرض الشخصيات كما هي في طبيعتها، ويعرض التاريخ بما يطابق الصدق، أو بصورة تجعلنا نؤمن بصدقه، ولا شك أن عمل شكسبير أوثق، وفنه أقرب إلى الحقيقة وأمتع للنفس، وأدخل في باب العبقرية منهم [77].

[76] رياض عصمت ، المسرح في بريطانيا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا، 2012م، ط01،ص110.

[77]. عمر الدسوقي، المسرحية ،ص108.

## المحاضرة السابعة: المسرح العربي الحديث عند المشارقة .

نقرر بداية، أننا سنقطع في إطار حديثنا عن تاريخ المسرح العربي الحديث و المعاصر عند المشارقة، مع فكرة التأصيل للظاهرة المسرحية العربية، والتطرق إلى تلك الأشكال الفرجوية الماقبل مسرحية التي انفتحت عليها الثقافة العربية، قبل انخراطها في حركة المسرح العالمي في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، مع قدوم الحملة الفرنسية على مصر، بقيادة نابليون بونابرت، واجتلابه فرق مسرحية أوروبية أسست لهذا الفن بشكله الأرسطي في ربوع وطننا العربي.

عرف العالم العربي المسرح الحديث عن طريق القطر المصري في عهد نابليون بونابرت، عندما احتل مصر في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فقد كان معه بين رجال البعثة العلمية الفرنسية اثنان من كبار الموسيقيين، يسمى أحدهما "ريجل"والثاني "فيلوت"، وفي رسالة كتبها بونابرت ألى حكومة الديركتوار يومئذ طلب فرقة من الممثلين، ووصلت الفرقة وبدأت التشخيص في منزل كريم بك ببولاق، وقد عثر بعض الباحثين على رسالة كتبها مسيو فيلوتو إلى الجنرال مينو، وكان حينئذ بالإسكندرية قال له فيها : كلفت بأمر جناب القائد العام أن أسألك بأن تبذل الجهد في مساعدتنا على إتمام مسرح التشخيص الذي تقرر إنشاؤه هنا، فأرجوك أن ترسل إلينا كل ما عندك من الأوتار و العدد الفرنساوية [78] .

وقد أنشأ نابليون بعد ذلك مسرحا ضخما بوجه البركة، وقد مثلت فيه الروايات باللغة الفرنسية، ترفيها عن الجنود وتسلية لهم، ولكن هذا المسرح دمر خلال ثورة 1899 م، فأعاد الجنرال مينو بناءه من جديد، وأطلق عليه مسرح الجمهورية، وكان موقعه بالقرب من شارع غيط النوبي الآن [79] .

---

[78] .سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي ، نشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة/ مصر ،2016م ، ط01 ، ص 13.

[79] . محمد سيد كيلاني، في ربوع الأزبكية، دار العرب للبستاني ، 1958 م، ط01، ص108.

ويحفظ لنا التاريخ مسرحيتين تم تمثيلهما بهذا المسرح هما: رواية"الطحانين" ورواية "زايس وفلكور" أو "بونابرت في القاهرة"، وقد اشترك في تشخيص المسرحية الثانية أغلب علماء فرنسا بمصر، وبعد أن غادر نابليون مصر ، لحق به ريجل وبقية رجاله، بعد أن وضعوا اللبنة الأولى للمسرح في مصر وفي العالم العربي[80].

وإذا أردنا أن نعالج قضية البدايات بنوع من التحقق، والتدقيق نقول : إن الباحثين العرب يجمعون على أن الفضل في نشأة المسرح العربي الحديث في شكله الأوروبي، يعود إلى جهود المسرحي والأديب اللبناني الكبير مارون النقاش(1818م/1855م)، الذي أسعفته ثقافته المتنوعة وطموحه المتقد، إلى أن يعمد بعد عودته من أوروبا، إلى تقديم أول عمل مسرحي عربي بعنوان"البخيل" وهو ترجمة عن صاحبه موليير الفرنسي،وذلك سنة1847م.

نعم، إن أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية، هو مارون النقاش الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة 1841م، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها إلى جمهوره العربي ببيروت، هي مسرحية"البخيل" المعربة عن موليير، وذلك في أواخر سنة 1847م–كما أشرنا سلفا–، ثم قدم مسرحيته الثانية"أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" في سنة 1849م [81].

وإذا تطرقنا إلى نشاط مارون النقاش المسرحي، نجد أنه قدم مسرحية البخيل في بيته عام 1848م، ودعا إليها قناصل البلدة ووجوهها، وفي بيته أيضا قدم مسرحيته الثانية "أبو الحسن المغفل"أو"هارون الرشيد"، وقد وصف لنا الرحالة الإنجليزي هذا الحفل بقوله: في بداية سنة 1850م قدم مارون النقاش مسرحيته، وقامت بتمثيلها عائلته–وهي عديدة الأفراد– وكان موضوع الرواية المعلن عنها "هارون الرشيد وجعفر"وهي مكتوبة ببيان عربي رفيع، تتخللها أشعار تنشد إنشادا، أما المسرح فقد أقيم أمام البيت، وكان على المثال الذي نحرص على تحقيقه في قاعاتنا التمثيلية، باب في الوسط تعلوه كوتان، وعلى جانب منه نافذتان، وكانت الكواليس في آخر الفناء، كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنوار أمامية، وتقوم في مقدمته كوشة للملقن، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة إليها، أما الأزياء فقد كانت تبدو على الأقل مطابقة للتاريخ، أما أدوار النساء فقد قام

---

[80]. سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي،ص14/13.

[81]. عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها،ص17.

بها شبان، نجحوا تماما في تنكرهم...وبرغم من أن الحفلة كانت طويلة بل طويلة جدا، لم يغادرها أحد من الحضور، بل كنت ترى على وجوههم أمارات البشاشة و المرح، وما كاد الستار يسدل حتى رفع ثانية ليحيي الممثلون النظارة ويشكروهم...كان في التمثيل بعض الارتباك، كما كان الغناء رديئا، ولكن إخراج المسرحية من الناحية الفنية، كان موفقا وقد دلت على مواهب كامنة عند المؤلف [82].

ويبدو أن جمهور الرجل لم يقدر ذلك الفن حق قدره، ولم يكن عنده الاستعداد لتفهمه بل كان يؤثر الغناء والفكاهة، وبذلك انصرف مارون بفنه ليرضي جمهوره فأكثر فيه من القطع الغنائية والفكاهات، وكانت آخر مسرحية له هي "الحسود السليط" في سنة 1852م، وتتجه وجهة اجتماعية عصرية [83].

ومات مارون النقاش عام 1855م، وهو أول المقتبسين من المسرحيات الفرنسية، وعمره لا يتجاوز ثمان وثلاثين عاما، ولقد أثر موت النقاش في تطور المسرح العربي، فلم يحرم المسرح من كاتبه الأول فقط، بل تحول المسرح الذي بناه بجوار بيته إلى كنيسة، ومن الملاحظ أن شهادات المعاصرين لمارون النقاش تدل كلها على أصالة مسرحياته، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أنها لو لم تكن بهذه الأصالة لما حازت على ذلك النجاح في مدينة كانت العروض القادمة من أوروبا تفشل فيها [84].

ومع محاولة النقاش، بدأت الساحة الثقافية العربية تنفتح على فن المسرح، ترجمة واقتباسا وتأليفا، وبدأ الاهتمام بتأسيس الفرق المسرحية عبر مختلف الأقطار العربية، وبخاصة عبر الأقطار الثلاثة الرائدة في هذا الفن، لبنان وسوريا ومصر.

ولاغرو أن الرائد الثاني للمسرح العربي هو: أحمد أبو خليل القباني، الذي أسس للظاهرة المسرحية في أرض سوريا، من خلال ما قدمه من جهود في إطار تعريف الساحة الثقافية والفنية السورية بهذا الفن الغربي الماتع، وتنبيه جماهير العامة والمثقفين فيها إلى ما فيه من وافر النفع، وجليل الفائدة، وبخاصة إذا استثمر في مجال النهوض بحال الأمة بالعودة إلى تراثنا العربي، والمتح من مناهله الثرة.

---

[82]. سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، ص32.

[83]. عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها،ص17.

[84]. سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، ص33.

ولا نعرف لفن التمثيل في سورية تاريخا قبل ظهور أبي خليل القباني فيها حوالي 1865م، وإن كنا نعرف أنه كانت تقدم مسرحيات عربية في مدارس الإرساليات في القرن الماضي في لبنان، يمثلها الطلاب في نهاية كل عام، وكذلك الأمر في سورية فقد كانت تلك الإرساليات ترمي من وراء ذلك، إلى أهداف تربوية وثقافية ودينية [85].

أنشأ أبو خليل دارا للتمثيل، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه، ويمثلها فتلاقي عند النظارة الإعجاب، وقد اعتاض القباني في مسرحياته لأول مرة عن النساء بالمرد، ولما انتقل إلى مصر عاد إلى الطبيعة، واستخدم في كل دور من يصلح له من الجنسين، ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب قط لغرض اقتباسه، بل قيل له إن في الغرب فنا هذه صورته فقلده، ولا ريب أن أخبار مارون النقاش ومدرسته المسرحية في لبنان كانت قد وصلت إلى دمشق، ولا يستبعد أن يكون أبو خليل قد شاهد إحدى هذه المسرحيات تمثل في موطنها الأول، أو أنه قابل أحدا ممن شاهدوها، ولما كانت عنده أهم أدوات التمثيل، وهو الشعر والموسيقى والغناء، ورأى أنه لا ينقصه إلا المظاهر والقوالب عمل في هذا الفن وأجاد فيه [86].

وتبعا لهذا، لم يعتمد القباني النص الأدبي –في المحل الأول– أساسا للمسرحيات التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر المبرر الأول لقيام المسرحية، فقصة المسرحية عنده تقوم –أساسا– كي تنشئ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبة التي يقدم فيها الرقص [87] .

وإلى جوار هذا اعتمد القباني اعتمادا واضحا على القصص الشعبية، التي كان قصاصو المقاهي يقصونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبية في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرا مهما من عناصر مسرحه، مما دفع أحد الباحثين إلى القول : إن القباني هو صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذا المسرح أداته في القص [88] .

---

[85]. فؤاد المرعي ، في تاريخ الأدب الحديث–الرواية،المسرحية،القصة–منشورات جامعة حلب كلية الآداب و العلوم الإنسانية، حلب/سوريا، 1998م،ط 01، ص85.

[86]. المرجع نفسه،ص 86/85.

[87] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص67.

[88] ينظر: المرجع نفسه، ص68/67.

ويرى الأستاذ زكي طليمات أن الفن المسرحي الذي جاء به القباني، هو أضعف صياغة من صنوه عند النقاش، ويرجع ذلك الضعف إلى أن القباني لم يعرف المسرح في أي لغة أجنبية غير التركية، فهو والحال هذه كان ينقل فنه عن فن مترجم، وقد سعى الرجل إلى تغطية ضعف البناء المسرحي عنده بالموسيقى والإنشاد والرقص،فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في البلاد العربية [89] .

أما في مصر فأول مسرح عربي أنشئ بها هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع[90] بالقاهرة سنة 1872م، وقد اقتبسه كذلك من ايطاليا التي درس بها ثلاث سنوات، وكان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة، وقد مثل خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية، ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية، وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية، وبعضها يحتوي على فصل واحد، وبعضها على خمسة فصول، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصري بعيوبه في سخرية لاذعة أحيانا، وقد شجعه إسماعيل وأثابه على جده في وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها، وحضر بعض مسرحياته، ولقبه بموليير مصر [91].

وقد كانت في يعقوب، جرأة ورغبة جامحة للإصلاح، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداة الحكومية، ونددد بظلم إسماعيل وتعسف الحكام في عهده، وبخاصة في مسرحية "الوطن والحرية" مما أثار حفيظة الطبقة الحاكمة، وعلى رأسها إسماعيل فأمر بإغلاق مسرحه [92].

---

[89] ينظر: المرجع السابق، ص68.

[90] هو يعقوب روفائيل صنوع المعروف بأبي نظارة، ولد في القاهرة سنة 1839م، من أبوين يهوديين درس في صباه التوراة والإنجيل والقرآن، وكان أبوه مستشارا للأمير أحمد يكن، فأرسله ليدرس على نفقته في ايطاليا، بعد أن لاحظ عليه سمات الذكاء والنبوغ، ولما عاد إلى مصر راح يلقن أبناء الخيديوي والباشوات وبناتهم اللغات، والعلوم و الفنون الزخرفية والتصوير والموسيقى، ثم عين مدرسا في مدرسة الفنون والصناعات ، وممتحنا في مدارس الحكومة، وكان يتقن عددا كبيرا من اللغات كالعربية والتركية والانجلزية والفرنسية والايطالية والألمانية والبرتغالية والروسية والعبرية، مما ساعده على تأدية واجبه نحو وطنه ورسالته التي كان يعتزم الاضطلاع بها، ينظر: فؤاد المرعي ، في تاريخ الأدب الحديث، ص 90.

[91]. عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها،ص17.

[92]. المرجع نفسه،ص18.

وبعد، فما الذي وصل إلينا من مسرحيات صنوع الاثنين و الثلاثين؟ هذا سؤال محير حقا، إذ لم يصلنا منها سوى مسرحية عربية واحدة هي مسرحية"موليير مصر وما يقاسيه" وفيها يبسط متاعبه في إدارة مسرحه، ويرد على النقاد والخصوم كما فعل موليير في مسرحية "ارتجال فرساي"وقد استطعنا معرفة موضوعات وأسماء بعض مسرحياته، التي كانت غالبا مهازل قصيرة مزج فيها بين العناصر المصرية والعناصر الأوروبية [93].

ويمكن أن نذكر من بين هذه المسرحيات : "غندور مصر"و"غزوة رأس ثور"و"زوجة الأب"و"زبيدة"و"الصداقة"و"البربري"و"الحشاشين"و"الضرتان"...وغيرها، وقد حفظت لنا بعض المراجع ملخصات لموضوعات بعض مسرحياته، ومنها موضوع تعدد الزوجات الذي عالجه في مسرحية الضرتان، فقد لخصه لنا محرر الساترداي فقال: إن صنوع بعد أن تلا على الحاضرين قصة خلق آدم وحواء من سفر التكوين، التفت فجأة إلى مستمعيه وقال لهم إن الله سبحانه سحب من أضلاع آدم ضلعا واحدا، وجعله امرأة وكان يستطيع أن يخلق أكثر من حواء واحدة لو شاء خلاف ذلك، إلا أن الباري جل جلاله رأى بعين حكمته أن هذا هو الحق والصواب [94].

وفي مسرحية "الوطن والحرية" نعرف أنه انتقد انحطاط الأخلاق الذي تدهورت إليه السراي، وكانت هذه المسرحية سببا لإغلاق مسرحه وعزله من وظيفته، وفي المسرحيات الأخرى يرمي صنوع إلى أهداف أخلاقية، ففي "غزوة رأس ثور" يذم التظاهر والتفاخر، وفي "شيخ البلد" يوجه النصح إلى أرباب الأسر ليتقوا الله في أمر بناتهم، وفي "زبيدة" ينحي باللائمة على السيدات الشرقيات اللائي تمتلئ نفوسهن غيرة من الأوروبيات، فيقلدهن في كل شيء حتى في عيوبهن، هذا وقد ترجم صنوع بعض المسرحيات الأوروبية، وذكر لنا أنه مثل مسرحه البخيل وطرطوف لموليير [95].

ولقد استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك في مسرحه، استخدم النكات اللفظية والجنسية، كما استعمل الهزل والفكاهة الراقية، قدم تهريجا كما قدم أفكارا،

---

93. فؤاد المرعي ، في تاريخ الأدب الحديث–الرواية،المسرحية،القصة–م، ص92.

94. ينظر: المرجع نفسه ص92.

95. المرجع نفسه ص93.

وفهم تماما أن المسرح ينبغي–وقبل كل شيء– أن يكون فرجة، على أن يقدم فيه هدف ما، ممتزج امتزاجا عضويا بفن المسرح، وليس مفروضا عليه من الخارج، غير أنه فعل هذا كله على قدر ما أوتي من مقدرة، وقد قعدت به هذه القدرة عند الحدود الأولى لإنجاز فن مسرحي شعبي ينتسب إلى وجدان هذه الأمة انتسابا عميقا، ويستخدم أشكالها المسرحية الموروثة استخداما عميقا وخلاقا [96].

ونحن هنا، لا يمكننا أن نغادر الحديث عن ريادة يعقوب صنوع للمشهد المسرحي في مصر والوطن العربي، دون أن نشير ولو في عجل إلى ذلك السجال القائم حول هذه الريادة، بل بين حقيقة هذا النشاط وأسطوريته على حد تعبير بعضهم، ونكتفي في هذا الصدد بعرض تعليق صاحب كتاب تاريخ المسرح في العالم العربي"سيد علي إسماعيل"، الذي أجهد نفسه كثرا في مباحثة الموضوع، وقرر بعد لأين قائلا:( وبعد هذا المسح لمعظم الأقوال التي أرخت لبداية المسرح العربي في مصر منذ عام 1870م، أي منذ بدأ صنوع نشاطه المسرحي، تبعا لأقواله نستطيع أن نقول: إن نشاط صنوع المسرحي في مصر يحيط به الشك من كل جانب، ذلك الشك الذي يكاد أن يصل بنا إلى حد إنكار صنوع كمسرحي، وكفى بنا أن نستقرأ هذا المسح مرة أخرى لنرى أن أقوال المصادر والدوريات والمؤرخين والمسرحيين وأصدقاء صنوع أنفسهم، لم تثبت ذلك النشاط المسرحي لصنوع، ولو بإشارة واحدة، هذه هي الحقيقة الغائبة لهذا الرائد المسرحي الأسطوري ) [97].

وبعيدا عن هذا الجدل نقول: إن بختام يعقوب صنوع لأعماله يكون قد اكتمل للمسرح العربي المجلوب الأنماط الثلاثة التي ظل يصب فيها أعماله من منتصف القرن الماضي حتى الآن وهي: المسرحية الجادة–في الأساس–التي تعتمد على النص الأدبي، وتتجه إلى محاولة رفع شأن الناس وتبصيرهم، والمسرحية الكوميدية الانتقادية ذات الأساس الشعبي، التي تحمل ما سبق وصفه من تفرعات متفاوتة على فن الكوميديا، والأوبريت أو المسرحية الغنائية التي تتخذ من حوادث قصة مسرحية–واهية البناء في الغالب–مناسبة لغناء فردي

---

[96] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص69.

[97]. سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، ص129.

وحماسي ورقص ومناظر أخرى مدهشة، مثل المفاجآت البصرية، كظهور عفريت أو اندلاع نار، أو قيام نضال بالسلاح إلى آخر هذا [98].

وتزامنا مع هذه الفترة الأولية للمسرح العربي، هاجر إلى مصر لفيف من الأدباء الشوام كان منهم"سليم النقاش"و"أديب إسحاق"، وقد جلبوا فرقا تمثيلية قامت بتمثيل عدة روايات مترجمة على المسرح الكوميدي، ومن ثم أخذ التمثيل ينهض بأرض مصر حتى كان له شأن كبير في أول القرن العشرين على يد "جورج أبيض"، الذي تعلم في الخارج، وأسس فرقة عند عودته لم تلبث أن صارت مدرسة، من أعلامها "يوسف وهبي" الذي كون بدوره فرقة سنة 1933م، فخطا بالمسرح خطوات جريئة [99].

وقد توسعت بعد ذلك حركة التأليف والعرض المسرحي في الوطن العربي، على يد نخبة من الأدباء والمسرحيين العرب الذين رسموا ملامح الحركة المسرحية العربية في أبهى صورها، ونذكر منهم : يوسف وهبي، مصطفى كامل، عزيز عيد، نجيب الريحاني، ورائد المسرحية الشعرية أحمد شوقي، محمود تيمور، والرائد توفيق الحكيم، عزيز أباضة، صلاح عبد الصبور، أحمد علي باكثير، يوسف إدريس، وسعدالله ونوس...وغيرهم كثير.

---

[98] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص69.

[99] محمد سراج الدين ، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتا غونغ ، عدد ديسمبر 2006 م، مج 03، ص26..

# المحاضرة الثامنة: المسرح العربي الحديث عند المغاربة .

يمكن أن نبدأ الحديث عن الحركة المسرحية في بلاد المغرب العربي الكبير، بالإشارة إلى المسرح الاستعماري وبخاصة المسرح الفرنسي، إذ اجتلب الفرنسيون معهم لوازم المسرح من كتاب وممثلين وموسيقيين، بل وشيدوا بعض المسارح ودور العرض و التمثيل، وحاولوا استثمار هذا الفن في تمرير مقولاتهم وقناعاتهم الاستعمارية، غير أن جماهير الناس في بلاد المغرب، ظلت تأنف طبيعة الحياة الاستعمارية الجديدة، وتأبى الانخراط في أجوائها بما في ذلك حركة الفنون و المعارف .

وتبعا لهذا، فإن الحديث عن نشأة المشهد المسرحي في بلاد المغرب، يستدعي الحديث عن مسألة الهوية في إطار الصراع بين الأنا بكل تمثلاتها (مسلم/عربي/أمزيغي/هجين)، والآخر المستعمر (كافر/فرنسي/إسباني/إيطالي)، نعم إن عملية تلقي هذا الفن/المسرح، عند المغاربة تلبست بطيف الصراع الهووي الذي يعيشه الفرد المغربي، الذي لم يستوعب هذا الوجود الاستعماري على أرضه، منذ اللحظات الأولى التي وطأت فيها جحافل الجيوش الاستعمارية أرض بلاد المغرب العربي الكبير.

لقد تأخر ظهور النشاط المسرحي في مختلف بلدان المغرب الكبير مقارنة بشقيقاتها في المشرق العربي، إذ لا يمكن الحديث عن نشاط مسرحي واضح المعالم في هذه البلاد، قبل الحرب العالمية الأولى، وذلك عائد إلى أسباب مركبة ومتداخلة معرفية وثقافية وحتى نفسية، وهي ترتبط أساسا بطبيعة الاستعمار القائم في هذه البلاد، إذ ربطت شعوب هذه البلاد، بين فن المسرح والوجود الاستعماري، فاعتبروا المسرح جزءا من هذه الثقافة الغريبة عنهم، ونظروا إليه بوصفه أداة فنية استعمارية، تمجد ثقافة المستعمر وتاريخه من خلال العروض المقدمة ضمنه ، فكان رفضهم له انعكاسا لرفضهم لهذه الهيمنة الاستعمارية.

وسنبسط الحديث في هذه المحاضرة، عن نشأة الظاهرة المسرحية في بلاد المغرب الكبير، عبر أهم أقطاره( ليبيا– تونس– المغرب )، ونؤجل الحديث عن المسرح الجزائري إلى المحاضرة اللاحقة .

## أولا: المسرح في تونس:

إذا استثنيا بعض الممارسات التمثيلية الاستعمارية النخبوية، التي كانت تقام في بيوتات المسؤولين والقادة والوجهاء، فإننا لا نجد أثرا للفعل التمثيلي المسرحي في القطر التونسي، إلا مع قدوم الفرق المسرحية المشرقية إلى البلاد التونسية.

ولعل أول ما يمكن ذكره من أمر هذه الزيارات، هو خبر الفرقة الكوميدية الشعبية التي كان يرأسها الممثل المصري "محمد عبد القادر المغربي" الشهير بكامل وزوز، وذلك سنة 1908م، وقد مثلت الفرقة مسرحية"العاشق المتهم" المقتبسة عن الايطالية ثم مثلت هذه الفرقة ما يقارب 72 فصلا فكاهيا، وانقسمت قسمين، كان على رأس القسم الأول منها: الممثل المشهور شرفنطح، وكان من أبرز عناصر القسم الثاني زكي مراد والد المطربة المعروفة ليلى مراد [100].

وفي أواخر 1908م، وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف سليمان القرداحي، وقدمت عديدا من المسرحيات، وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيين المثقفين بفن التمثيل، والإمكانات الكبيرة التي يحملها من النواحي الأدبية والثقافية والفنية، وأيضا كوسيلة للرقي بالوطن، والحفاظ على اللغة العربية والثقافة في وجه محاولات الاستعمار الفرنسي لمحق هذا كله [101].

وقد عرف التونسيون فن المسرح ممارسة لأول مرة في عام 1909م، إذ كانت مجموعة من الشباب التونسي قبل ذلك بقليل قد فكرت في العمل المسرحي، وأسست فرقة مسرحية أسمتها "النجمة"، وقد شرعت الفرقة في التمارين على مسرحية "عطيل" لكن الفرقة لم تبرز للوجود لعدة أسباب، منها [102]:

1- أن السلطات الفرنسية آنذاك لم ترخص لها بالعمل المسرحي .

2- عدم وجود العنصر النسائي .

---

[100] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص69.

[101] علي الراعي ، نفسه،ص422.

[102] ينظر: إبراهيم علي نصر الله، لقاء مع رئيس قسم المسرح التونسي السيد المنصف شرف الدين، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06، ص429.

3- ثم إن المسؤولين عن الفرقة، كانوا يجهلون كل شيء عن الإخراج المسرحي، لذا فهم لم يتمكنوا من الانتقال من النص إلى خشبة المسرح.

وبعد موت سليمان قرداحي عاد بعض أفراد فرقته، وبقي البعض الآخر، فعرض عليهم التونسيون الذين أسسوا فرقة"النجمة" تأسيس فرقة مشتركة أسموها"الجوقة التونسية المصرية"، وقدمت هذه الفرقة باكورة أعمالها وهي مسرحية "صدق الإخاء" لإسماعيل عاصم[103].

وبعد توالي زيارات الفرق المشرقية إلى تونس، حينئذ تقدم الشباب التونسي تقدما أوضح في الساحة المسرحية، وتألفت في عام 1912م جماعة الشهامة العربية، وكانت قد سبقتها جماعة الآداب العربية عام 1911م، وقدمت الفرقتان العديد من المسرحيات التي كانت تعرضها الفرق المصرية، بالإضافة إلى ثاني مسرحية تونسية يجري تأليفها وهي مسرحية "الانتقام" من تأليف الشيخ محمد مناشو[104] .

واستمرت المحاولات التونسية لإنشاء فرق مسرحية مختلفة، كان أكثرها سرعان ما يذوي ويختفي، وحل عام 1932م، وفي تونس أربع فرق مسرحية هي[105]:

-فرقة المستقبل التمثيلي .

-فرقة السعادة.

-فرقة الشيخ الأكودي.

-فرقة جمعية التمثيل العربي.

ثم تأسست بعد ذلك عدة فرق مسرحية قبل الاستقلال، وكانت تلاقي صعوبات كبيرة فالمستعمر الفرنسي كان يضايقها، فقد كان يدرك أن المسرح يمكن أن يلعب دورا هاما في توعية الجماهير، وكانت المسرحيات التي تقدم معظمها وطنية، تنوه بمكانة العرب، وقد لعبت هذه المسرحيات دورا في توعية المواطن ضد الاستعمار الفرنسي[106].

---

[103]ينظر: إبراهيم علي نصر الله، المرجع السابق، ص430/429.

[104]علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص422.

[105]علي الراعي ، نفسه، ص423.

[106]ينظر: إبراهيم علي نصر الله، المرجع السابق، ص430.

أما بعد الاستقلال فقد توافرت عدة عوامل للتطوير الحركة المسرحية، لعل أهمها إنشاء وزارة الشؤون الثقافية سنة 1961م، والتي بدأت تعنى بالمسرح، أما العامل الثاني هو مواصلة رعاية المسرح على كافة المستويات [107].

## ثانيا: المسرح في ليبيا:

إن المتتبع للحركة المسرحية في الوطن العربي، يجدها قد بدأت في وقت متقارب أو واحد في كثير منها، وفي الجماهيرية ليست لدينا أية وثيقة تثبت بداية المسرح في القرن التاسع عشر الميلادي إلا بقايا مسرح قديم في رواق الخمري قرب سيدي درغوث بطرابلس بني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، واستنادا على المثل العربي القائل"البعرة تدل على البعير" فإن وجود هذا البناء يدل على أن هناك بداية للحركة المسرحية، وفي مقابل هذا تقع بين أيدينا وثيقة تتحدث عن قيام فرقة مسرحية عام 1908م، بإشراف المرحوم الأستاذ محمد قدري المحامي، حيث قدمت الفرقة مسرحية"شهيد الحرية"، ونقع على هذه الوثيقة من خلال ما نشر في جريدة الترقي التي صدرت بطرابلس في 23 يوليو عام 19011م [108] .

ومن خلال البعثات العلمية والتجارية والرحلات الفنية، التي كان يقوم بها رواد الفن في الشام ومصر تعرف الليبيون على الصورة المتكاملة للفن المسرحي الحديث، فهذه فرقة عربية تحت إدارة "إلياس فرح" تأتي إلى ليبيا عام 1911م لتستوطنها، وهاهو رئيس التمثيل بهذه الفرقة، وهو الفنان"جبران نعوم المصري" يسهم في نشر الثقافة المسرحية بالكتابة في الصحف حين كتب مقالا مطولا في جريدة الترقي التي تصدر في طرابلس بتاريخ 5 أفريل 1911م، وقد نوه فيه بأهمية فن التمثيل [109] .

---

[107] ينظر: إبراهيم علي نصر الله، المرجع السابق، ص430.

[108] ينظر: المهدي أبو قرين، المسرح في ليبيا، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06، ص114.

[109] ينظر: المهدي أبو قرين، المسرح في ليبيا، ص114.

وتتوالى فرق المسرح الزائر، لتقدم عروضها المسرحية في طرابلس وبنغازي ودرنة، إذ جاءت فرقة "سلامة حجازي" في 21 أوت 1911م، والتي قدمت مسرحية"عطيل" ومسرحية"عايدة"، ثم فرقة جورج أبيض في 14أفريل 1921م، والتي قدمت مسرحية"عطيل"، أما فرقة يوسف وهبي فقد زارت البلاد عدة مرات عارضة جل أعمالها، وبهذه الزيارات الفنية وتوفر بعض التراجم والمقالات المنشورة في الصحف، اطلع الليبيون على المسرح وفنونه[110].

ويعتبر الكاتب الليبي عبد الحميد المجراب الشاعرين أحمد قنابة وإبراهيم الأسطى عمر، في مقدمة الرعيل الأول من رجالات المسرح البارزين في ليبيا، الأول كان يعمل مذيعا إبان الاحتلال الإيطالي للبلاد، وأسهم في العديد من المسرحيات التي كانت تقدمها في ليبيا فرقة إيطالية عرفت باسم "الدبولاكورو" وقد ظلت هذه الفرقة تعمل من 1925م حتى 1936م، وشارك الشاعر أحمد قنابة في التمثيل مع الفرقة طيلة هذه الأعوام، ومن ثم أحب المسرح وتبين له بوضوح مدى ما يمكن أن يقدمه للناس من خدمات، على سبيل إيقاظ الحس الوطني وتجنيده لمقاومة ما كان الاستعمار الإيطالي يعمل عليه من محاولات نشطة لطمس الشخصية الوطنية الليبية [111].

وقد أنشأ محمد عبد الهادي أول فرقة مسرحية ليبيا في طبرق عام 1926م، وقدم من خلالها مسرحية "خليفة الصياد"، وأسس الفنان رجب البكوش أول فرقة مسرحية في بنغازي سنة 1926م أيضا، وقدم مسرحية "رعاة الغنم"، أما الشاعر أحمد قنابة فقد أدار فرقة مدرسة الفنون والصنائع سنة 1936م، التي قدمت مسرحية"غرام الملوك" [112].

هذا عن حال البدايات الأولى للحركة المسرحية في القطر الليبي، أما بعد ذلك فقد تلاحقت الجهود والأعمال المسرحية على يد نخبة من الكتاب والفنانين المسرحيين الليبيين، الذين أسسوا لمشهد مسرحي ليبي أصيل ومتميز يدعو إلى الإعجاب والاحترام، لما قدمه من أعمال جيدة ارتبطت بهموم وتطلعات الجماهير الليبية، ولعلنا نذكر من أعلام الكتابة المسرحية في ليبيا، كلا من: عبد الله القويري وبخاصة في مسرحية" الجانب الوضيء"التي

---

[110] ينظر: المهدي أبو قرين، المسرح في ليبيا، ص114.

[111] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص385.

[112] ينظر: المهدي أبو قرين، السابق ، ص114.

كتبها سنة 1965م، وكذلك مسرحية" الصوت والصدى"سنة 1972م، وكذلك الكاتب المهدي أبوقرين في مسرحية" زريعة الشياطين" التي كتبها عام 1973م، ونذكر عبد الكريم خليفة من خلال عديد المسرحيات التي قدمها مثل "دوائر الرفض والسقوط"و"سعدون"و"باطل الأباطيل"و"المحنة"....وغيرها.

## ثالثا: المسرح في المغرب:

لقد اختلفت زوايا النظر عند الباحثين المغاربة، في إطار جهودهم في التأصيل للظاهرة المسرحية المغربية، وقد لخص لنا الباحث المغربي" محمد خراف" الاتجاهات المختلفة التي باحثة قضية نشأة الظاهرة المسرجية المغربية، وجعلها في اتجاهات ثلاثة هي [113] :

1- أن المسرح المغربي عرف منذ القديم، ورأس هذا التوجه هو الدكتور حسن المنيعي، وبخاصة من خلال كتابه"أبحاث في المسرح المغربي" الذي يؤصل فيه للعديد من المظاهر الفرجوية الماقبل مسرحية في الثقافة المغربية، وقد كانت لنا وقفت مع هذا الجهد في غير هذا الموضع من محاضرة "التأصيل للتمثيل عند العرب".

2- المسرح المغربي لم يبدأ إلا بعد مجيء الفرقة الشرقية التي زارت المغرب في بداية القرن العشرين، ومن أنصار هذا الاختيار الباحث المغربي عبد الله شقرون.

3- المسرح المغربي لا يعتبر مسرحا مغربيا محليا إلا في سنة 1912م، بعد زيارة الفرق الفرنسية، ويمثل لهذا التوجه جماعة من الشباب المغاربة المتشبعين بالثقافة الفرنسية من هواة المسرح الفرنسي.

ونحن نقرر بعد هذا، أن الذي نطمئن إليه في التأريخ للظاهرة المسرحية المغربية، هو أن المشهد المسرحي المغربي هو نتاج لكل تلك الإسهامات السابقة على اختلافها، بدءا بالأشكال الفرجوية الماقبل مسرحية، التي تنفتح عليها الثقافة المغربية كما عرض لها الباحث حسن المنيعي، ومن لف لفه من الباحثين المغاربة، الذين بسطوا الحديث عن عدد من مظاهرها على غرار:الحلقة، البساط، سيدي الكتفي، سلطان الطلبة، المولودية...وغيرها، مرورا بعروض الفرق الفرنسية والإسبانية، وانتهاء عند الزيارات العربية المشرقية إلى بلاد

---

[113] ينظر: محمد خراف ، المسرح المغربي واسهامات الطيب الصديقي، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06، ص04.

المغرب، نعم إن الحركة المسرحية المغربية في شكلها الراهن، هي نتاج لهذه المحطات مجتمعة.

إن المسلم به بين الباحثين المغاربة، هو أن الفن المسرحي بشكله الغربي الأرسطي لم يعرف في البلاد المغربية إلا مع مطلع القرن العشرين، ولعل هذا ما يقرره أكثر الباحثين المغاربة تحمسا لفكرة التأصيل للظاهرة المسرحية المغربية حسن المنيعي، حين يقول:" إذا استثنينا بعض القوالب الماقبل مسرحية التي عرفها المغرب عبر مراحل تاريخية، التي تتجلى في البساط والحلقة وسيدي الكتفي وحفلات سلطان الطلبة، فإن المسرح بمفهومه الأوروبي لم يدمج في حياتنا الفنية، إلا في بداية الثلاثينات من هذا القرن" [114].

وكذلك كان الحال مع الباحث محمد أديب السلاوي، الذي لم يمنعه الحديث عن أصالة المشاهد التمثيلية في الثقافة المغربية، من قوله:" دون المسارح الرومانية التي عرفتها بعض المدن المغربية إبان الوجود الروماني قبل الفتح الإسلامي بقرون لم يعرف الأدب المغربي المدون منه والشفاهي، أي نوع من أنواع المسرح بالشكل المتعارف عليه عند الشعب الإغريقي، فالمغرب كباقي البلاد العربية –قبل وبعد الفتح الإسلامي– تأخرت ثقافته في العديد من فنون القول، إذ بقيت فنونه الشعبية خالية من أي إبداع مسرحي يمكن اعتماده كمؤشر لحركة أو نهضة سبق للمغرب أن عرفها عبر تاريخه الطويل، ومن ثمة كانت ثقافته سكوتية، حسية، لا أثر فيها للصراع الدرامي" [115].

وفي إطار حديثنا عن الزيارات المشرقية، ودورها في بعث المشهد المسرحي المغربي، نسجل في سنة 1923م، وصول الفرقة المصرية التي وجدت ترحابا حارا، وأقامت شهورا متجولة في مدن المغرب شمالا وجنوبا بمسرحياتها "صلاح الدين الأيوبي" و"روميو وجولييت"، وتجدر الإشارة هنا بأن الفرق المصرية التي زارت المغرب اجتذبت الجماهير المغربية، وجعلت له مسرحا يعتمد على تقنيات المصريين بعد الترجمة والاقتباس مما شجع على بزوغ فرقة صغيرة مكونة تسمى فرقة"معهد مولاي إدريس" ، و أخرى بجامعة القرويين

---

[114] حسن المنيعي ،حول المسرح المغربي، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06، ص25.

[115] محمد أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06، ص17.

تسمى "الجوق الفاسي" ، وهي تتكون من فتيان أكبرهم لا يتجاوز الخامسة والعشرين في فاس بدأوا في محاكاتهم، وكان أول المنتجين الناشطين في هذا الميدان المهدي المنيعي، الذي كان يتوفر على ثقافة عربية وفرنسية في نفس الوقت، مما جعله يترجم مسرحيات كمسرحية"ترتوف"و"البخيل" و"طبيب على الرغم منه" وكلها مترجمة من موليير، ثم يؤلف مسرحية"العباسة أخت الرشيد" وكلها قدمتها فرقة "الجوق الفاسي" بإشراف وتسيير محمد القري، الذي أنتج بدوره مسرحيات أخرى من تأليفه، إذ يضع سنة 1924م، مسرحية "اليتيم المهمل"و"العلم ونتائجه" وتمثلها نفس الفرقة الفاسية التي سميت فيما بعد فرقة"الاتحاد المسرحي" [116] .

ثم توالت الزيارة على غرار زيارة فرقة "فاطمة رشدي" وزوجها عزيز عيد سنة 1932م، هذا ما حدا ببعض الدارسين من أمثال عبد الله شقرون، إلى القول: إن الفضل في شيوع الظاهرة المسرحية في الأوساط المغربية، عائد إلى هذه الزيارات المشرقية، و إن المسرح المغربي هو أثر شرقي محض [117] .

وقد اجتازت الفرق المسرحية المغربية التي ظهرت في تلك الحقبة مرحلة صراع عنيف بين روادها، وبين إدارة الاستعمار الأجنبي، مما دفع بها إلى تجميع الجماهير المتحمسة، والاتصال بالغالبة من الناس والأقلية منهم على السواء، وقد تزعم هذا الاتجاه مجموعة الشباب الواعي أمثال: محمد القري، وابن الشيخ، المهدي المنيعي، والزغاري وغيرهم، بعد أن تركزت اهتماماتهم على التغيير الاجتماعي، والتوجيه السياسي، ودفع الجماهير إلى رفض ظروف الشقاء ومواجهة سياسة الظلم التي كان يمارسها الاستعمار الفرنسي أو الإسباني[118].

من هنا نجد أن النتاجات المسرحية المغربية، ارتبطت منذ البداية بفعل المقاومة الثقافية"فإن غايتها الأولى هي تحقيق التواصل قبل إدراك المهارة في الأسلوب أو احترام طريقة التشخيص، ومع ذلك فقد كانت شحنتها شديدة الحساسية، كما استطاعت مضامينها أن تتحول إلى حقيقة ملموسة، وإلى سلاح قوي جعل من العرض تجمعا سياسيا، وأحال

---

[116] ينظر: محمد خراف ، المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، ص 06.

[117] ينظر: محمد خراف ، نفسه، ص 06.

[118] حسن المنيعي ، حول المسرح المغربي ، ص25.

المسرح إلى وحدة وتضامن وطني، وكان من نتيجته بعث الرعب في نفوس هياكل الاستعمار، إلى درجة أنه أصبح مسعورا يطارد كل العاملين في ميدان المسرح كما حدث للفنان الرائد محمد القري، الذي تحمل أفظع ألوان النفي والتعذيب"[119].

ولو تقدمنا قليلا في الزمن، وتحديدا إلى عام 1950م، نجد أن المشهد المسرحي في المغرب شهد مزيدا من النضج الفني بتعدد الفرق المسرحية، فكان هناك فرقة "أطلس"و"الستار الذهبي"، وانضمت إليها مجموعة: شباب الفن، التي قدمت أول مسرحية مغربية مكتوبة بالدارجة المغربية للفنان الطيب العلج، وكان هذا النتاج في الوقت ذاته أول أعمال ذلك الفنان، الذي تطور كثيرا وأثر فيما بعد في مجرى الفن المسرحي في المغرب، أما اسم مسرحيته الأولى هذه فهو"عمي صالح" [120] .

ونستطيع التأكيد على أن "أحمد العلج" ينصب كموليير المغرب، لأن اقتباساته وابتدعاته تفيض بأنفاس ذلك الكاتب الساخر، كما كأنها تنم عن استيعاب ذكي لبعض عينات الكوميديا، وتتميز بإيقاعات شعبية وارستقراطية في الوقت نفسه، إن لم تسقط أحيانا في ترهات الابتذال والإضحاك المجاني، فلولا بعض مسرحياته الجادة ك"حليب الضياف"و"النبشة"وغيرها من الأعمال التي تتألق بجاذبية خاصة، وتستجيب لجدلية التمسرح لما تجاوز اتجاهه الأول، الذي فرض عليه أن يكون مجرد فنان فلكلوري[121].

ونمشي خطوات لنتوقف عند الفنان المسرحي المغربي الكبير الطيب الصديقي، الذي قدم إلى المسرح راكبا في سيارة طاكسي كما يقول، فإنه يعتبر لغزا وظاهرة فذة، رغم ما حصل عليه من تفوق، وما أثاره من إعجاب سواء في المغرب أو المشرق، فمن الأكيد أنه أول من أتخمنا بفرجات عديدة، وجعلنا نساير مغامراته وتجاربه التي تستلهم تقنيات الغرب وأشكاله الدرامية (المسرح العبثي،الوثائقي،الاستعراضي...)، وتوظيف عناصر التراث (الحلقة، البساط، المقامات...)، ومع ذلك فإننا نؤاخذه نظرا لما ينطوي عليه مسرحه من مغالطة لأنه

---

[119] حسن المنيعي ، حول المسرح المغربي ، ص25.

[120] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص471.

[121] حسن المنيعي ، حول المسرح المغربي ، ص26.

لا يتعدى جانب الإبهار الفني، ولا يبدو سوى متعة جمالية، كثيرا ما تخلو من التنوير الفكري والمضامين الاجتماعية، التي تنتقد الأوضاع وتتلفظ بجوهر الحقيقة [122].

وقد توفرت الساحة المغربية بعد ذلك، على مجموعة من الدراميين الذين عملوا على تثقيف الكتابة المسرحية، وحاولوا التركيز على أهم القضايا وأوسع العوالم، ونذكر من بين هؤلاء محمد إبراهيم بوحلو، وعبد القادر السميحي، وبنسالم حميش، وعبد السلام الحبيب، وأحمد العراقي، ومحمد الأشهب، محمد تميد، محمد برادة، وأنور المرتجى، وعلال الخياري، وبوبكر المريني، أحمد بن ميمون، وحسن الطريبق، وعبد الكريم برشيد، وعبد الصمد الكنفاوي...وغيرهم [123].

[122] حسن المنيعي ، نفسه ، ص26.

[123] حسن المنيعي ، نفسه ، ص26.

## المحاضرة الثامنة: المسرح الجزائري الحديث والمعاصر.

**"لم يكن المسرح بالنسبة لنا مجرد أدة تعبيرية، بل سلاحا يقتضي مهارة صاحبه والتحكم في أدواته...فخلق مسرح جزائري كان يعني رسم معالم فن من مهامه الأساسية إثبات الشخصية الوطنية، ومنافسة الأشكال التعبرية الاستعمارية ومحاربتها، لقد أعطى الدرس بوضع الأرضية الأولى لعمل مسرحي جزائري، فلم يعد الاستعمار تلك الأسطورة التي تختار أسلوبها بالشكل الذي يناسبها، بعدما دخلنا في صراع يجنبنا خطر الذوبان ويحدد وجودنا"**

**المرحوم مصطفى كاتب–مجلة الوحدة،عدد200، أكتوبر1984م،ص40.**

إن الحديث عن نشأة المسرح الجزائري، لا ينفصل عن ما جئنا عليه من التأصيل لفن المسرح في بقية بلدان المغرب العربي، فالسجال القائم بين الباحثين المغاربية حول قضية الأصل والنشأة، ينسحب على ما قدم من أبحاث ودراسات، على مدى العقود السابقة في الساحة النقدية الجزائرية، بدءا مما سجله "علالو" في مذكراته"شروق المسرح الجزائري"، وما نقع عليه في مذكرات الطاهر فضلاء"المسرح–تاريخا–ونضالا"، مرورا بما يقرره كل من أبي القاسم سعد الله في تاريخه الثقافي، أحمد منور، وأحمد بيوض، ومخلوف بوكروح، وصالح لمباركية، وعز الدين جلاوجي ونور الدين عمرون وغيرهم.

إن العائد إلى مختلف هذه المنجزات البحثية، التي باحثت مسألة النشأة والأصل في المسرح الجزائري، يجدها لا تخرج عن اتجاهات ثلاثة هي :

**أولا:** اتجاه يرى أن الظاهرة المسرحية في الجزائر، قديمة قدم تلك المسارح الرومانية، الشاخصة عبر مناطق عديدة في الجزائر، وقدم الأشكال الفرجوية الما قبل مسرحية، التي تنفتح عليها الثقافة الشعبية الجزائرية، على غرار الحلقة والقوال والشايب عاشوراء وبوغنجة وغيرها،هذا ما حدا ببعضهم إلى القول:"إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر سيجد نفسه لا محالة يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، الذي بقيت آثاره قائمة إلى

اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصل هذا الفن في الجزائر، ولترد على مزاعم أولئك الذين يرجعون ظهور هذا الفن إلى عهود متأخرة نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر" [124].

ومن أجل ما يستشهد به أصحاب هذا الرأي، في التدليل على سبق الجزائر في هذا الفن مسرحية"نزهة المشتاق وقصة العشاق في مدينة الترياق بالعراق" لمؤلفها "إبراهيم دنينوس، وقد جاء أبو القاسم سعد الله على ذكر هذه المسرحية الأولية في تاريخ المسرح الجزائري، ضمن حديثه عن الروايات والقصص والمسرحيات الشعبية، ذكرها إلى جانب قصة الجازية وذياب، ومائة حكاية وحكاية للحاج الباهي البوني العنابي وغيرها، يقول:" نزهة المشتاق وقصة العشاق في مدينة ترياق في العراق، طبعت في الجزائر سنة 1848م، وهذه الرواية ألفها أحد المترجمين الأجانب واسمه إبراهيم دنينوس، ولد بالجزائر سنة 1797م وعاش فيها، وانضم دنينوس للحملة الفرنسية، وتجنس بالجنسية الفرنسية وأصبح من فرقة المترجمين، وكان قبل ذلك قد عمل في المحكمة التجارية بباريس، واستفاد الفرنسيون من خبرته في الترجمة ومعرفة البحر أثناء الحملة، ورافق دنينوس بعثة المولود بن عراش إلى فرنسا سنة 1838م، وظل حيا إلى عام 1872م، روايته المذكورة اعتبرها بعضهم رائدة في باب المسرحيات العربية، ولم تؤلف قبلها سوى البخيل لمارون النقاش، وربما تكون نزهة المشتاق سابقة للبخيل" [125].

وقد استعمل دانينوس الأساطير الشعبية، ونزهة المشتاق مكتوبة بأسلوب الموشحات، ولغتها تقف بين الفصحى والدارجة، وهي قسمان، وبينهما فصول صغيرة، وفيها اثنان وعشرون دور، منها أدوار للنساء، رغم أن الذي كان يؤدي هذه الأدوار هم الرجال[126].

وأحداث الرواية كانت تجري في إحدى المدن العراقية، وعصرها غير محدد، وبطلتها "نعمة"، كانت متزوجة من عمها "نعمان" الذي كان كثير الترحال فكان يقصد الهند ويطيل السفر، وأثناء غيابه حاولت أمها إقناعها بالزواج من ابن خالتها، ولكن "نعمة" فضلت الوفاء لابن عمها إلى أن رجع وسامحته على غيابه، وفي المسرحية حبكة أخرى هي وفاء آمنة لزوجها، ورغم حديث المسرحية عن المدن والأوطان فإنها لا تتعرض للجزائر، ويذهب

---

[124] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة/الجزائر،2007م، ط02،ص09.

[125] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت/لبنان ، 1998م، ط01، ج08، 128/127.

[126] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج08، 128.

الأستاذ فيليب ساد جروف، أستاذ الدراسات العربية في جامعة أدنبرة اسكوتلاندا، إن للمسرحية بعدا وطنيا وعربيا، وأنها تتعرض للمجتمع الجزائري بطريقة غير مباشرة، أما عرضها فليس مؤكدا، وربما لم تعرض على المسرح أصلا [127].

وقد قرر سعد الله في موضع آخر من كتابه، أن عمل دانينوس يعد محاولة جديرة بالدراسة، وإمعان النظر في تاريخ المسرح والمسرحيات [128].

**ثانيا:** اتجاه يثبت الفضل في نشأة المسرح الجزائري، إلى جهود الاستعمار الفرنسي في إطار ترويجه لهذا الفن، من خلال ابتنائه للمسارح ودور العرض واجتلابه للفرق المسرحية، بل ولحركة التأليف التي رافقت كل هذا، فقد" أوحت الجزائر بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين عامي 1830م–1925م، وكان حوالي ثلثي المسرحيات مثل قبل 1880م، ومن بينها **عبد القادر في باريس**، والتي عرضت في باريس أيضا سنة 1842م، وقد قدم المسرحية ميرسان وفونتين، وقيل عنها من باب السخرية، إنها مسرحية: أكثر رشاقة من أسد، وأكثر لطفا من جمل، ومثلت على مسرح المنوعات بباريس، ومن جهته قدم موقيرو سنة 1830م، مسرحية **أسير الداي**، وكانت للدعاية السياسية والدنية، ولذلك جعل الجمهور يبكي من المصير الذي كان ينتظر الأسرى النصارى على يد جلادي الداي في الجزائر، وتنتهي المسرحية بقتل الأسير وابنته أمام أمام الجمهور، وفي الجزائر مثلت سنة 1849م مسرحية **عروج بربروس** على خشبة المسرح الكبير، وكان صاحب المسرحية هو جوبيان، الذي استوحى القصة من واقعة تاريخية وحولها لتتناسب مع الدعاية السياسية والدنية، التي تنساب ذوق الجمهور عندئذ، وتتماشى مع العاطفة الرومانتكية السائدة" [129].

وقد جعل الكتاب جوبيان "زفيرة"، وهي امرأة سالم التومي، تكره عروج وتحب الفارس المالطي المسيحي، كما جعلها تطعن عروج بخنجر لأنه قتل زوجها التومي، ثم تتناول السم قبل أن يصل عشيقها المالطي متأخرا، ولما وصل بعد فوات الأوان طعن نفسه بالخنجر وهو يصرخ: عليك لعنة الله يا عروج [130].

---

[127] ينظر:أبو القاسم سعد الله، السابق،ج08، 128.

[128] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج05، ص420.

[129] أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج05، 412/411.

[130] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج05، 412/411.

وهذا المسرح الذي أنشأه الفرنسيون، ونشطوا من خلاله كان يحمل اسم"المسرح البلدي" عادة، وقد أنشأوا ذلك في كل مدينة تقريبا، فكان للعاصمة مسرحها البلدي منذ 1853م، وقد اشتهرت حفلاته قبل سنة 1870م، ويتحدث البعض عن وجود المسرح الكبير أو الامبريالي سنة 1860م، وكانت تعرض فيه قطع الأوبرا وحفلات الباليه أربع مرات في الأسبوع، وكان يقع في الساحة الكبيرة قرب باب عزون، الجنينة اليوم [131].

ويذكر أبو القاسم سعد الله عددا من هذه المسرحيات والقصص المستوحاة من الاحتلال، والتي مثلت على المسارح في الجزائر وغيرها، ومن أهمها [132] :

1-قصة حرب مدينة الجزائر، تأليف كوينار، سنة 1831م.

2-عبد القادر في باريس، تأليف دوميرسان وفونتين، سنة 1840م.

3-داي الجزائر عند السيد بولينياك، تأليف منديس داكوستا، سنة 1830م.

4-عروج بربروس، تأليف جوبيان، سنة 1849م.

5-الإفريقي، تأليف أدمون، سنة 1860م.

6-زهرة تلمسان، تأليف لوقنييه، سنة 1877م.

7-الكاهنة، تأليف شوازني، بدون تاريخ.

8-الجزائر، تأليف ديكور، سنة 1853.

**ثالثا:** اتجاه يرى بأن الظاهرة المسرحية الجزائرية، نشأت بعد الحرب العالمية الأولى، متأثرة بزيارة الفرق المسرحية المشرقية للجزائر، ويذكر أصحابه في هذا الإطار، دور بعض رجال الحركة الوطنية في بعث الحركة المسرحية في الجزائر، على غرار محاولة الأمير خالد، وكذا جهود الرعيل الأول من رجال المسرح في الجزائر، من أمثال: علي سلالي(علالو)، رشيد القسنطيني، محي الدين بشطارزي.

وبعيدا عن هذا الجدل القائم حول مسألة النشأة، نقول: إن الحقيقة التي ينبغي تصديرها في هذه المحاضرة، هي أن فن المسرح في الجزائر ارتبط أكثر من غيره بفعل المقاومة الثقافية، التي تبناها رجال الحركة الوطنية مع مطلع القرن العشرين إذ" لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير الآفات الاجتماعية والخرافات، التي علقت

---

[131] ينظر:أبو القاسم سعد الله، السابق،ج05،ص412.

[132] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج05، 415 وما بعدها.

بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا الساعية إلى تقويض كل ما يمت بصلة إلى الحضارة العربية الإسلامية، في محاولة خسيسة لطمس معالم الشخصية الوطنية، ومن هنا فإن فضل المسرح في تهيئة الظروف الملائمة لا ينكر، حيث كان الوسيلة الفاعلة للترويج الثورة، وإعداد الجزائريين لها لأنه من أقرب الفنون إلى روح الشعب، وقدرته على إيصال رسالته الوطنية والفنية، حتى وإن لم تكن سهلة لتضييق الاستعمار ومحاربته لكل دعوة يشتم منها رائحة الثورة والتمرد" [133].

نعم، هكذا نشأ المسرح الجزائري خلافا للدور الذي كان يراد له من قبل الاستعمار الفرنسي، منذ أن أقام مسرح دار الأوبرا سنة 1850م، حيث سعى من خلال العروض المقدمة ضمنه إلى خدمة الدعاية الاستعمارية، وفصل الشعب الجزائري عن مقومات الهوية العربية الإسلامية.

ولذلك، أشرنا في المحاضرة السابقة أن عملية تلقي هذا الفن عند المغاربة عموما، والجزائريين على وجه الخصوص تلبست بطيف الصراع الهووي، الذي يعيشه الفرد المغربي والجزائري خاصة، الذي لم يستوعب هذا الوجود الاستعماري على أرضه، مما جعله يأبى الانخراط في أجواء هذه الحياة الاستعمارية الجديدة، بما في ذلك حركة الفنون والمعارف.

ولكن، سرعان ما تنبه الجزائريون مع مطلع القرن العشرين، إلى الدور الفعال الذي يمكن لهذا الفن الجامع أن يؤديه، إذا تم استثماره في إطار فعل المقاومة الثقافية، وإذا عانق مختلف عناصر الهوية الوطنية، وعبر عن هموم الشعب وتطلعاته، ولذلك ربط رواده الأوائل في الجزائر، بينه وبين حركة التغيير السياسي والثقافي والاجتماعي في البلاد، وفي هذا الصدد يقول المرحوم علي سلالي: " مهما كانت المواضيع والأشكال والطرق المتبناة، فإن الطابع السياسي هو الذي كان يطبع مسرحنا، لأنه كان موجها لخدمة الوعي الوطني، لقد كان هدفنا خلق مسرح لنا نحن، ناطق بلغتنا، ويتحدث عن مشاكلنا اليومية، عن شخصيتنا البارزة في التاريخ، وعن ضعفنا ونقائصنا لكي يتسنى لنا معرفتها ومعالجتها" [134].

ولعلنا نشير هنا، إلى الدور البارز الذي لعبه الأمير خالد الجزائري، الذي مكنته ثقافته المزدوجة من إدراك خطورة المسرح، ودوره الأساسي في مواجهة ثقافة الآخر/المستعمر

---

[133] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 09.

[134] علي سلالي، صحيفة المجاهد اليومية، 12 أفريل 1986م، الجزائر، عدد6474.

الفرنسي، فلفت أنظار النخبة الجزائرية، إلى أهمية هذا الفن، من خلال دعونه إلى إنشاء الفرق المسرحية [135].

لقد عمد الأمير خالد، هذا الشاب المثقف والمتشبع بالروح الوطنية مع مطلع القرن العشرين، إلى ربط الصلات ثقافيا بين الجزائر والمشرق العربي، بدعوة الفرق العربية إلى تقديم عروضها بأرض الجزائر، ففي تلك الأوضاع الصعبة التي كانت تعيشها البلاد تحت ضيم الاستعمار الفرنسي الغاشم، أدرك الأمير حاجة الحركة الوطنية إلى استثمار فن المسرح، في بعث الروح الوطنية وفي دحض المقولات الاستعمارية الرامية إلى فصل الشعب الجزائري عن ماضيه الحضاري، وانتزاعه من عمقه العربي، ومن هنا يتضح لنا الدور النهضوي الفارق الذي لعبته هذه الفتة من قبل الأمير.

عمد الأمير خالد، إلى إرساء دعامة الفن المسرحي في الجزائر، وحاول إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية، وليس هذا بغريب فهو الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة، والتي وقفت في مواجهة العدو ابتداء من الشيخ محي الدين والد الأمير عبد القادر، وبحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة، فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج أبيض، حين التقى به بباريس سنة 1910م، أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة 1911م، منها: مسرحية"ماكبث" لشكسبير، تعريب محمد عفت المصري، ومسرحية"المروءة والفاء" لخليل اليازجي، ومسرحية "شهيد بيروت"للشاعر حافظ إبراهيم[136].

وقد أسس الأمير سنة 1911م، ثلاث جمعيات فنية الأولى في العاصمة، والثانية في البليدة والثالثة في المدية، وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية، ونشاطات طوال السنوات اللاحقة، فقد قدمت جمعية العاصمة مسرحية"ماكبث"، التي عرضت في قصر قدور بن محي الدين الحلوي بالعيون الزرقاء قرب الحامة، وحضر الحفل نخبة من المثقفين

---

[135] ينظر: محمد اسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال أكتوبر 1976م، العدد: 35،ص 67 وما بعدها.

[136] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 37.

الجزائريين، من بينهم محمد بن شنب وعبد الحليم بن سمايا وقدور موراد التركي وابن ونيش والشيخ دحيمن [137].

أما جمعية البليدة، فقد أسندت رئاستها إلى محي الدين بن خدة، ومثلت نفس المسرحية مع نخبة من الوجهاء والأدباء، وكان الحفل بزاوية أحمد لكبير، أما جمعية المدية فقدمت مسرحية"المروءة والوفاء" بمنزل القاضي عبد المؤمن سنة 1912م، وكان يشرف على نشاطها الوكيل الشرعي اسكندراني محمد بن القاضي عبد المؤمن، وهذا النشاط القوي والفعال التف حوله المثقفون بالدرجة الأولى من علماء ووجهاء وأدباء، وبقي نشاط هذه الجمعيلت مستمرا لعدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى[138].

كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحية"مقتل الحسين" من تأليف جماعي، والتي أشرف على عرضها الأمير خالد نفسه مع وجهاء القوم محمد بن شنب والمفتي حميدة فخار، وذلك بزاوية سيدي أحمد أبركان، ومثلت الجمعية نفسها "يعقوب اليهودي"، وبعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية، إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية، فقدمت مسرحيتين"في سبيل التاج"و"غفران الأمي" [139].

وما دام المسرح لا يخرج من هذا الإطار الثقافي العام، ومن خلال عرضنا لأهم هذه القضايا، يمكن أن نقول: إن هناك بداية للفن المسرحي قبل مجيء "**جورج أبيض**" للجزائر، هذه الزيارة التي يعدها الباحثون البداية الفعلية للمسرح في الجزائر، ذلك أن كثيرة هي الآراء التي تقول إن المسرح في الجزائر بدأ بمجيء فرقة جورج أبيض من مصر إلى الجزائر سنة 1921م، ولكن كيف يمكن إغفال هذه الحركات الثقافية السابقة لهذا التاريخ، من نشاط الجمعيات والنوادي والفرق الفنية بشتى أنواعها، الموسيقية والفنية والحفلات واللقاءات والتجمعات في المناسبات والأعياد، ثم إن الأعمال المسرحية المقدمة في الجزائر خلال القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين من قبل الكتاب الفرنسيين والكتاب الجزائريين

---

[137] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 37.

[138] ينظر: المرجع نفسه ، ص 38.

[139] ينظر: نفسه، ص38.

والفرق المسرحية التي ظهرت، كانت كلها بلا شك لبنات في بناء صرح المسرح في الجزائر[140].

هذا، فضلا عن ذكر بعض المصادر من أن بعض الجمعيات الأدبية والفرق التونسية، قد زارت الجزائر قبل الحرب العالمية الأولى-أي قبل زيارة جورج أبيض- وقد مثلت هذه الفرق وغنت، ومنها **جوق الأدب التونسي**، وأن الجزائريين قد حضروا مثل هذه التمثيليات، وكانت بالعربية الفصحى، وقد أحرزت نجاحا لفت انتباه الفرنسيين [141].

أما منذ سنة 1921م، فقد ألف بعض الجزائريين مسرحيات معظمها كما قال سعد الدين بن شنب، كانت باللغة الفصحى، من ذلك مسرحيات علي الشريف الطاهر، ورغم أن اسم علي الشريف مشهور في العاصمة، فإن اسم علي الشريف الطاهر غير معروف في مجال الأدب، ومع ذلك نسب إليه الباحثون المسرحيات التالية [142]:

1-**الشفا بعد العنا**، وهي بالعربية الفصحى، وكانت تشتمل على بعض الأغاني، وموضوعها يدور حول الخمر، وقد مثلها تلاميذ الثانوية-الليسيه- الفرنسية بالجزائر، وكانت الفرقة التي تسمى **المهذبة** وتأسست سنة 1921م، وهي التي مثلت أيضا المسرحيتين التاليتين.

2-**خديعة الغرام**، وهي مسرحية من نوع التراجيديا، اشتملت على أربعة فصول، وقد مثلت على مسرح الأوبرا بالعاصمة سنة 1923م، ويحتمل أن تكون تطويرا لموضوع المسرحية الأولى.

3-**بديع**، وهي مسرحية أيضا تتحدث عن الخمر وعواقبها، وقد مثلت على أحد مسارح العاصمة-المسرح الجديد-سنة 1924م، والمفهوم أن الموضوع الرئيسي الذي دارت حوله هذه المسرحيات الثلاث هو الخمر والحب، وذلك من الموضوعات الاجتماعية الهامة عندئذ، لأن هناك سياسة مقصودة لإغراق الشباب في النسيان، عن طريق الخمر والإجرام والإفساد الاجتماعي، فكان دور المسرح هو التنبيه على ذلك محافظة على الأسرة والأخلاق والعلاقات الاجتماعية السليمة.

---

[140] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 39.

[141] ينظر:أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي،ج05، 417.

[142] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج08، 136/135.

4-**في سبيل الوطن**، وهي مسرحية مثلت في في 29 ديسمبر 1922م، بالعاصمة على المسرح الجديد، الذي كان سابقا يدعى الكورسال، وهي مسرحية من فصلين، وليس لها مؤلف معين، وقد مثلتها فرقة كانت بصدد التكوين، ولعلها كانت تتألف من الشباب المتأثر بحركة الأمير خالد وأفكار النهضة العربية، لأن الموضوع الذي تناولته موضوع حساس وسياسي، ولذلك منعت السلطات الفرنسية تمثيل المسرحية من جديد.

**ريادة المسرح الجزائري: بين علالو، باشطارزي، رشيد قسنطيني**

يتفق الكثير من الباحثين الجزائريين، على ريادة الثالوث الأهم في بدايات المسرح الجزائري(علالو، باشطارزي،القسنطيني)، إلا أنهم يختلفون بعد ذلك في نسبة هذه الريادة إلى واحد منهم، وقد حاول الباحث أحمد بيوض الفصل في هذه القضية، وتوصل بعد عرض الكثير من المعطيات الفنية والتاريخية المتصلة بعشرينيات القرن الماضي، توصل إلى أن علي سلالي (علالو) هو رائد هذه البدايات، إذ مكنته مسرحيته الناجحة "**جحا**" من انتزاع هذه الريادة بجدارة.

إذا كان علالو قد قدم عام 1923م، بعض السكتشات الفكاهية مثل: نسيبي هامك، المشحاح والمخادع، إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب سوى ابتداء من 12 أفريل 1926م، حين قدم مسرحية "جحا" بقاعة الكورسال-باللغة العامية-والتي حضرها أول مرة 1500 مشاهد، أما القسنطيني فكانت بدايته عام 1927م، حين قدم مسرحيته"العهد الوفي" التي فشلت فشلا ذريعا، ولم يحقق النجاح المرجو إلا في 22 مارس 1928م، حين قدم مسرحيته "زواج بوبرمة" ، أما محي الدين باشطارزي، فقد كانت بدايته قبل زميليه، حيث قدع عام 1919م، مسرحية " جهلاء مدعون بالعلم" ذات فصل واحد، لم تحقق النجاح المطلوب، وقد تصدى فيها للطرقية والشعوذة ، وتناول موضوعها قصة أب وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا، ادعيا أن لهما دراية بالعلم والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت حولهما، غير أن الطلبة اكتشفوا فيما بعد أن معارفهم أكثر سعة وعمقا من معارف الابن اللذين ادعيا أنهما عالمان كبيران، ولكن باشطارزي لم يحقق النجاح سوى عام 1932م، حين قدم مسرحيته "البوزريعي في العسكرية"باللغة العامية [143].

[143] ينظر:أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م، ط02،ص39.

وانطلاقا من فشل المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة باللغة الفصحى، وعدم نجاحها في إحداث التجاوب المطلوب، فإن المسرح الجزائري لم ينطلق بصفة جادة وفعلية، سوى في عام 1926م، على يد سلالي علي، الذي سبق زميليه في استعمال العامية–لغة الأوساط الشعبية–في أول مسرحية جزائرية "**جحا**"[144].

## فترة الانتشار والتوسع(1932م–1936م)

وقد تميزت هذه الفترة، بكثافة الأعمال المسرحية حتى عام 1936م، على يد كل من رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني، الذي سيطر على بداية هذه المرحلة، وباشطارزي ثم بصفة أقل كل من محمد منصالي، ومحمد ولد الشيخ ومحمد واضح ومحمد توري، ثم شهد المسرح بعد ذلك فتورا في نشاطه، فقد كان قانون 02 نوفمبر 1937م– الذي أصدره الحاكم العام للجزائر "لوبوlebeau" لحظر النشاط الدرامي والغنائي، الذي يمس بالوجود الفرنسي بالجزائر– عائقا كبيرا للممثلين، وانتكاسة للمسرح الجزائري [145].

وبعد النجاح الكبير الذي حققه المسرح الشعبي على يد الرواد الأوائل: رشيد قسنطيني، وعلالو ومحي الدين باشطارزي، وكذا الشباب الجدد الذين جئنا على ذكرهم من أمثال محمد المنصالي ومحمد توري ومحمد واضح ...وغيرهم، والذين سار مسرحهم باحثا عن الجمهور والموضوعات الاجتماعية الساخرة، فإن المسرح الأدبي–التعليمي– قد ظهر على يد نخبة من المعلمين أنفسهم، منهم محمد العيد ومحمد العابد الجلالي ومحمد النجار، وكانت الموضوعات اجتماعية وتاريخية وحتى سياسية، وكان الممثلون أحيانا هم التلاميذ أنفسهم[146].

ويذكر أبو القاسم سعد الله، الكثير من المسرحيات الإصلاحية، التي قدمت في الفترة السابقة للحرب العالمية الثانية، وتم عرضها عبر عدد من المسارح البلدية، مثل[147]:

**1–بلال بن رباح**، ألفها الشاعر محمد العيد آل خليفة، وهي أول مسرحية شعرية في الجزائر، وهي مسرحية تاريخية، وموضوعها الصبر على المكاره في سبيل الدين

---

[144] ينظر:أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص40.

[145] ينظر:أحمد بيوض، نفسه ، ص84.

[146] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج08، 139.

[147] ينظر:أبو القاسم سعد الله، نفسه،ج08، 139 وما بعدها.

والمبدأ، واتخذ منها محمد العيد رمزا لصبر الشعب على الاستعمار، في مقابل صبر بلال على التعذيب والاضطهاد، وتلك هي رسالة المسرحية، مثلت أول مرة في قسنطينة في04 جانفي 1939م، على المسرح البلدي.

2- **عباقرة العرب**،وهي من تأليف محمد العابد الجلالي، وقد مثلها سبعة من كبار التلاميذ، وموضوعها تاريخي سياسي، وهو هداية العرب للشعوب الأخرى بالدعوة الإسلامية بدون تمييز ولا تقديم قبيلة على أخرى، وقد مثلت على مسرح كلية الشعب بمدينة قسنطينة، وشمل الأداء البنات والبنين، وظهر طابعها السياسي في أنها تنتهي بمصافحة الجميع على الاتحاد وسط تصفيق الجمهور.

3- **عاقبة القمار والجهل**،وألفها محمد العابد الجلالي أيضا، ومثلت في شهر رمضان وكان هدفها اجتماعي وتعليمي وسياسي واضح، وقد حضرها الشيخ ابن باديس، وخطب في نهاية التمثيل وألقى نشيده المعروف: اشهدي يا سماء.

4- **الدجالون**، مسرحية ألفها محمد النجار، ومثلتها جمعية محبي الفن في قسنطينة، وجرى التمثيل في عنابة بمناسبة عودة الحجاج، وموضوعها هو العلم والخرافة، وتوجيه الرأي العام إلى اليقظة والابتعاد عن الخرافات والإقبال على العلم، وهذا هو اتجاه الحركة الإصلاحية عندئذ.

يؤكد الكثير من الباحثين ورجال الفكر والفن في الجزائر، على أن الحركة المسرحية الجزائرية التي ازدهرت في ثلاثينيات القرن الماضي، على يد الرعيل الأول من رجال المسرح الجزائري، قد توقفت مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، فلم تشهد هذه الفترة، أي نشاط مسرحي يمكننا النظر فيه، والتوقف عنده.

أما الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، فقد كانت من أغزر مراحل المسرح الجزائري قبل الاستقلال، بل والأكثر ثراء وتنوعا، حيث تم تقديم 162 مسرحية حسب قول محي الدين باشطارزي[148].

وقد نهض المسرح الجزائري بعد ذلك، بفضل نخبة من رجال الثقافة والأدب والفن، من الذين أسهموا في تشكيل المشهد المسرحي الجزائري تأليفا وتمثيلا وإخراجا، من أمثال: محي الدين باشطارزي، محمد توري، محمد الرازي، مصطفى كاتب، محمد

[148] ينظر :أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 125.

واضح، أحمد توفيق المدني، أحمد رضا حوحو، محمد العابد الجلالي، محمد الطاهر فضلاء، ومحمد ونيش، بودية مرسلي، عبد الحليم رايس...وغيرهم من رجالات المسرح الجزائري قبل الاستقلال.

**المسرح الجزائري بعد الاستقلال**

مع بزوغ فجر الاستقلال الوطني عام 1962م، برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، وباعتبار أن المسرح أحد روافدها الأساسية، وله أهمية كبرى في توعية وتعبئة الجماهير لمهام التنمية الوطنية، فقد قررت الحكومة الجزائرية تأميمه، وتم ذلك بمقتضى المرسوم: رقم 12-63 المؤرخ في 1963/01/08م [149].

وفي هذه الفترة، أخذ المسرح الجزائري مهمة جديدة تختلف عن تلك التي كانت أثناء الحرب التحريرية، إذ استعمل كسلاح للتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام الدولي، لذا حدث تغيير من حيث المضمون، دخلت الجزائر مرحلة جديدة، وهي مرحلة البناء والتشييد، ومن هنا كان لزاما على المسرح أن يقف إلى جانب التحولات التي شهدها المجتمع الجديد، ويأتي من اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة 1963م، التعبير عن هذا الهدف بما يلي:"أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب، وسيبقى سلاحا لخدمته...مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق وأعمق معانيها...إن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب وسوف لا يتجنب المناقضات ولا ينقاد للتفاؤل الأعمى، ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري...ولا يمكن أن يتصور فن درامي مسرحي بلا صراع، إذ بغيره سيتجرد الأشخاص من الحياة ومن الرونق"[150].

ومن أهم الأسماء المسرحية الجزائرية، التي شكلت ملامح المشهد المسرحي في جزائر الاستقلال، نذكر: رويشد(عياد أحمد)، كاتب ياسين ، ولد عبد الرحمان كاكي، مصطفى كاتب، عبد الحليم رايس، عبد القادر السافري، أبو العيد دودو، عبد القادر علولة...وغيرهم كثير.

---

[149] ينظر:أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص177.

[150] مخلوف بوكروح ، مدخل إلى المسرح الجزائري-المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف-، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06، ص168.

ويجمل بنا في ختام هذه المحاضرة، أن نأتي على بعض ملخصات المسرحيات الجزائرية التي لاقت قبولا واسعا، وتركت أثرا طيبا عند المتلقي الجزائري، وذلك على النحو التالي[151]:

1- **حسان طيرو**، لصاحبها أحمد عياد"**رويشد**" وهي مسرحية تروي قصة أب بسيط يعيش حياته مع زوجته في بيته الصغير، فإذا بصديق له يأتيه طالبا منه المساعدة المتمثلة في إسكانه في بيته لفترة معينة، ولكن حسان يفاجأ عندم يعلم حقيقة قصة صديقه أحمد، غير أنه يتحمل مسؤوليته أمام هذه المشكلة الخطيرة، ويواصل مساعدته حتى النهاية.

2- **الغولة**،لرويشد دائما، وهي تعالج أحداثا راهنة يعيشها شعبنا يوميا، بأعصابه وفكره وتدور مشاهدها حول مواضيع الساعة مثل التسيير الذاتي والبيروقراطية، وتتعرض بنقد لاذع لتلك الشرائح من المسؤولين الذين لا يتصفون بصفات المسؤولية، فالغولة هي ذلك الشره المريض الذي يريد أن يلتهم كل شيء، تشتمل المسرحية على لوحات مختلفة يربط بينها موضوع أساسي هو تشييد الجزائر من جديد، فكانت هذه اللوحات رائعة من ناحية التمثيل، ورغم أنها تتناول موضوعا جديدا فإنها لا تخلو من الهزل اللاذع الذي جسده رويشد في الرجعيين المناهضين للثورة.

3- **البوابون**، (رويشد)، مسرحية تروي حياة أشخاص يمثلون نماذج مختلفة في المجتمع الجزائري، إسماعيل وفاطمة البوابان، عاشور مواطن مخلص، يوسف وصولي عائشة البوابة، ربيعة أخت لفاطمة تبحث عن مصلحتها لذلك فهي تتزوج من يوسف، كما أنها تقدم لنا نماذج أخرى، هم أولئك المتسكعون في المدن الكبرى، وهي مجموعة من المواقف التمثيلية القصيرة تبرز مشاكل البسطاء، من أصحاب المهن الهامشية.

4- **الغراب والصالحين**، لعبد الرحمان كاكي، في هذه المسرحية ينقلنا المؤلف، إلى قرية أصابها القحط، فيضطر سكانها إلى مغادرتها، وعندئذ يأتي الغراب بعد أن ترسل له ثلاثة أوليا، غير أن السكان يرفضون استضافتهم، فينزلون في ضيافة "**حليمة**

---

[151] للوقوف على هذه الملخصات كما تم ذكرها، ينظر كل من:مخلوف بوكروح، مدخل إلى المسرح الجزائري–المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف– ، ص168وما بعدها،أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 179 وما بعدها، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص102 وما بعدها.

**العمياء**"، التي تذبح لهم عنزتها الوحيدة، فيقرر الأولياء مكافأتها على صنيعها، وبذلك تتمكن من إقامة "**قرابة**" في بيتها لتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية، إلى يأتي أحد أقاربها ويهدم "القرابة" تحت شعار "إن العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية"، وفي هذه المسرحية دعوة صريحة للقضاء على الخرافات والبدع.

5- **كل واحد وحكمو**،لعبد الرحمان كاكي دائما، وموضوعها جزائري، يصور أسطورة الفتاة"**جوهر**"، وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مئة سنة بمنطقة مستغانم، وقد خلدتها الذاكرة الشعبية في أغاني وقصائد الشعر الملحون، تدور أحداثها حول الفتاة جوهر التي حاول والدها إرغامها على الزواج من شيخ عجوز متزوج بثلاث نساء، وله اثنا عشر ولدا، ولكن الفتاة تحب شابا فترفض الزواج بالشيخ، وتنتحر ليلة زفافها فتسرع العفاريت إلى إنقاذها كما تقول الأسطورة، وتنتهي المسرحية بموت الرجل العجوز قبل أن يحقق مراده.

6- **البشير**، لأبي العيد دودو، مسرحية خيالية، ذهنية، تطرح فكرا وفلسفة حول العلاقات الاجتماعية قبل الثورة، وما نتج عنها من تغيير وتحول في نمط الحياة في الأسرة الجزائرية، وتعرض المسرحية إشكالية المعتقدات البالية وسيطرتها على العقول، وموضوعها هو البطل البشير، الذي يصاب بمس جنوني في نظر الناس وأسرته، ويدعيه ولكنه في الحقيقة كان يتقمص شخصية المجنون دون أن يكون مجنونا، بدليل تصرفاته وأقواله المنطقية والواقعية، التي تحمل رموزا وأفاقا للمستقبل، وهو بذلك يسخر بمن حوله.

## المحاضرة العاشرة: المسرح من النص إلى العرض01.

يبدأ الباحث عبد الحميد منصور، قراءته لعرض مسرحية" **إبليس عين في الجنة وعين في النار**"، بقوله: عديد من الأسئلة والأفكار ثارت في الذهن قبل مشاهدة العرض المسرحي" **إبليس عين في الجنة وعين في النار**"، النص لمحمود جمال، والإخراج لمازن الغرباوي، وتمثيل مجموعة من طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، هل سيدور موضوع العرض عن"إبليس" نفسه، أم عن أفعال إبليس؟ هل سيتم تجسيده على خشبة المسرح؟ وإذا كان فكيف؟ القائمون على العمل كلهم من الشباب، فهل سيحمل العرض سمات الشباب، الجرأة والاندفاع والطموح، وتكسير القوالب الجامدة وبذل الجهد، أم سيغلب عليه قلة الخبرة وسطحية الرؤية تشتيت الجهد والجري وراء الشكل؟[152].

والآن، وبعد أن أصغينا إلى سيل التساؤلات التي يطرحها الباحث، يمكن أن نصدر هذه المباحثة بسؤال جوهري، يضعنا في صلب إشكالية المسرح من النص إلى العرض، وهو: هل كان الباحث عبد الحميد منصور، مضطرا لطرح مثل هذه الأسئلة لو أنه تعامل مع مسرحية" **إبليس عين في الجنة وعين في النار**" نصا مقروءا؟ وهل كان تلقيه لهذه المسرحية نصا إبداعيا، سيحمله على افتراض كل هذه الأسئلة؟؟؟.

وتبعا لما سبق، نقول: إن هذه المحاضرة تحاول مباحثة إشكالية نقدية مسرحية، تتوزع عبر جملة من الأسئلة أهمها: هل يمكن ضم المسرح ضمن الحقل الأدبي، أم هو أوسع من أن يدخل تحت هذا التصنيف؟ هل يمكن حصر الظاهرة المسرحية، في كونها نصوصا مسرحية كتبت لكي تمثل فقط؟ هل المسرح عروض ماتعة في المقام الأول؟ هل الظاهرة المسرحية نص فقط، أم عرض فقط؟ هل النص هو مركز الظاهرة المسرحية، أم أن هناك أشياء أخرى تقاسمه هذه المركزية؟

للوقوف على حجم الارتباك الذي تلبس هذه القضية–نص/عرض أو تأليف إخراج– وسعة الجدل الحاصل حولها، خطر لي أن أصدر الحديث عنها بكلام الناقد المسرحي"نجيب سرور"في كتابه حوار في المسرح، حين يقول:"عندما تبدأ التدريبات على أي نص مسرحي يبدأ معها حتما النزاع بين المؤلف والمخرج، وبما أن النص قد خرج من يد الأول إلى يد

---

[152] ينظر:عبد الحميد منصور، قراءة لعرض مسرحية"إبليس عين في الجنة وعين في النار"، جريدة مسرحنا،21 سبنمبر 2009م، العدد:115،ص09.

الأخير، وبما أن المركب لا يحتمل ريسين، فلا مفر عادة من التنازل من جانب أحد الطرفين أو كليهما، لتنعقد بينهما هدنة تضمن استمرار سير التدريبات، وبذلك يظا النزاع كامنا في الصدور أو محصورا داخل جدران المسرح، منتظرا أقرب فرصة للإعلان عن نفسه، ثم تجيء الفرصة بخروج العرض بدوره من يد المخرج إلى الجمهور، وهنا تنتهي الهدنة لتبدأ معركة غريبة بين الصديقين اللدودين"[153].

لقد تباينت نظرت النقاد المسرحيين، إلى ثنائية (النص/العرض)، وتوزعت عبر ثلاثة آراء هي:

**1-النظرية الدرامية الكلاسيكية:**وهي نظرية تعلى من سلطة النص على حساب العرض، ودستورها الأول هو كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

**2-نظرية العرض المسرحي:** وهي نظرية درامية حديثة مناهضة لأفكار النظرية الدرامية الكلاسيكية، خاصة فيما تعلق بثنائية النص/العرض، فهي حولت بوصلة الاهتمام من النص صوب العرض، الذي مثل بؤرة الاهتمام عد أصحابها.

**3-النظرة التوفيقية:** حاولت التوفيق في رؤيتها، بالجمع بين الاهتمام بالنص، وبقية المكونات التي تعمل على تحقيقه مشهديا/العرض.

**مباحثة ثنائية النص/العرض:**

أن النص المسرحي، هو البذرة الأساسية لإقامة زراعة مسرحية حقيقية، وهو الخلية الأولية لوجود الحياة المسرحية على أية أرض، وفي أية تربة، فهو وحده الثابت في النهر المسرحي، لأنه المجرى، وهو وحده الذي يملك قوة التحدي، تحدي الزمن والمكان، وهو وحده الذي يملك لغة إنسانية شاملة تخاطب العقليات المختلفة والبنيات المتبايتة، ولقد اعتمد المسرح دائما على تصوير جوهر الإنسان، فقد تتغير الظلال بتغير الأضواء ولكن الأصل باق، هذا الأصل الذي يبقى، بعد أن تنطفئ أضواء العروض المسرحية، وبعد أن تتفرق بالجمهور السبل، أين هو اليوم؟[154].

---

[153] نجيب سرور، حوار في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة/مصر، 1969م،ط01، ص01.

[154] ينظر: عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي، مقال ضمن كتاب –ندوة واقع المسرح العربي، مكامن الإخفاق ومواقع التعثر–، نشر الهيئة العربية للمسرح، الشارقة/ الإمارات العربية، 2011م، ط01، ص55.

ضرورة أن نؤمن –جميعا–بأن المسرح يبدأ بالنص، وبأن الحضارات قد تأسست بالكتابة وفي الكتابة، وبأن الوحي كتابة، وأنه قد بدأ من كلمة(اقرأ)، وبأن الدستور في الدول الديمقراطية كتابة أيضا، وبأنه لا يمكن إقامة دولة المسرح الحرة والديمقراطية، بدون دستور مكتوب، وبدون قانون ينظم العلاقة بين الشخصيات المواطنة في هذه الدولة، وبدون هذا النص/الديوان، والذي نخبئ فيه الحياة والحيوية ونخبئ فيه المعرفة والحكمة، ونخبئ فيه الشعرية والجمالية، فإن هذا المسرح سيظل في درجة الصفر دائما، ولا يمكن أن يكون له ماض مضى، ولا يمكن أن يكون له مستقبل سوف يأتي، وبهذا يكون من الضروري أن نعيد الاعتبار للكلمة، وأن نبدأ الفعل المسرحي من أساسه المؤسس، والذي هو الكتابة[155].

هكذا يصر أتباع النظرية الدرامية الكلاسيكية، على مقولاتهم النقدية التي تعلي من شأن النصوص المسرحية، وتهوي بما سواها من عناصر المسرح الأخرى وعلى رأسها العرض، الذي تعتبره فضلة آنية، سرعان ما تندثر ويزول أثرها بانتهاء ساعة العرض ومغادرة الجمهور.

[155] ينظر: عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي، ص72.

## المحاضرة الحادية عشر: المسرح من النص إلى العرض02.

من الشائع أن يلتمس الفنان في فكره خلود أعماله، عزاء حقيقة الفناء، فنجد هوراس يؤكد أن قصائده أطول عمرا من "البرونز"، بينما يعزي شكسبير حبيبته بأمل التجدد دوما رغم ما يبدده الزمن، لكن العرض المسرحي–الذي يعد أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا وحدة وكثافة، وأيضا أقصرها عمرا–لا ينتمي إلى هذا الطراز من الفن الذي يعده مبدعوه أثرا خالدا، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحي والتلقائية وعدم الخلود، حتى وإن حفظناه على أشرطة الفيديو–كما نفعل الآن–إلى ما شاء الله[156].

إن دراسة فن العرض، تتضمن البحث في أمرين ثقافيين هامين: فهي تقودنا أولا إلى استكشاف كيفية تحول الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى الواقع، وهي تدفعنا ثانيا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع، وبين الصور المختلفة التي تعرض من خلالها هذا الواقع، إن تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية، إلى كيان حي ملموس يعني تجسيدها" incarnation"، فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات[157].

نعم، إن العرض هو عملية تحويل فني، تحويل النص بوصفه منظومة من العلامات اللغوية، إلى فعل ملموس وشاهد يلتقفه المتلقي/الجمهور، وتشترك في عملية التحويل هذه جملة من الوسائط، يشرف عليها ربان واحد هو المخرج.

إن المسرح العالمي، لم يعرف في بداياته ذلك الصراع الذي احتدم في القرن العشرين– وخاصة في نصفه الثاني– بين مؤلف النص المسرحي ومخرج العرض، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر، أو ذلك الفصل التعسفي الساذج بين النص الدرامي الذي يكتب للمسرح، وبين الأداء التمثيلي لهذا النص، الذي يحوله إلى عرض مسرحي حي أمام الجمهور[158].

إن المسؤول الأول والحقيقي وراء هذا الصراع هو النقد، وخاصة تلك النظرية الدرامية التي أسسها الفيلسوف اليوناني أرسطو، في كتابه "فن الشعر" في القرن الرابع قبل الميلاد،

---

[156]ينظر: جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة/مصر، 2000م، ط01، ص13.

[157]ينظر: جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ص18.

[158]ينظر:نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، نشر مكتبة الأسرة–مهرجان القراءة للجميع–، القاهرة/مصر، 1999م، ط01،ص11.

والتي فرضت هيمنتها فيما بعد، منذ عصر النهضة على جميع النقاد، وكل المؤسسات الأكاديمية في أوروبا أول الأمر، ثم في باقي أنحاء العالم، لقد فصل أرسطو النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع، ووضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية، ويتأملونه في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة، وف مأمن من مخالطة العامة والدهماء، واعتبر العرض المسرحي لهذه النصوص الدرامية الأدبية عنصرا هامشيا، يشغل أدنى مرتبة في عناصر الدراما، ويمكن، بل من الأفضل الاستغناء عنه تماما[159].

إن النص الدرامي عند أرسطو، ليس مشروعا لعرض مسرحي يحتاج لجهد فناني المسرح حتى يتحقق ويكتمل، بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئا خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية التي تتأسس، على تضمين تقاليد وأعراف العروض المسرحية في صميم بنائها، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور، ومشاركتهم في إنشاء عرض مسرحي حي ومتجدد، كشرط لوجودها وتحقيقها[160].

وربما كان تعريف أرسطو للتراجيديا كمحاكاة لحدث وقع في الماضي، هو السبب الرئيسي الذي يفسر تجاهله لعنصر العرض في ذاته، فالعرض المسرحي ظاهرة تتفوق على غيرها في سرعة زوالها وخضوعها للعماليات التاريخية، كما أنه يستحيل أن نوحد حرفيا في آن واحد بين الحقيقة الشعرية الخالدة العالمية(النص)، وبين ساعة زمن عابرة على المسرح هي كل عمر العرض[161].

وإذا كانت التراجيديا هي فن الحنين إلى الماضي، الذي ينهض على مشاعر الذنب والندم لضياع قيم مقدسة، تنتمي إلى عصر ذهبي ولى واندثر، فإن العرض المسرحي الذي ينتمي صراحة ودون حياء إلى الحاضر، لا يمكن أن يشكل جزءا منها، رغم ذلك، فإن التراجيديا هي المجال الحيوي الذي تتجلى فيه قدرة العرض المسرحي على ربط الماضي

---

[159] ينظر: نهاد صليحة، نفسه، ص14/13.

[160] ينظر :نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص14.

[161] ينظر: جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ص25/24.

بالحاضر، إذ يقوم بتحويل وحدة من وحدات الزمن التاريخي الماضي، إلى وحدة زمنية حاضرة في العرض[162].

إن العرض المسرحي، يتيح لنا أن نعايش في آن واحد مسرحية"أوديب" كتجربة جديدة للمرة الأولى، وأن نعايشها أيضا كحادثة تاريخية في الماضي، وأيضا كاسترجاع شعري لأسطورة لها دلالات محورية في ثقافتنا، وليس ثمة ما يمنع من تواجد هذه المستويات الثلاثة للمعايشة الفنية في وقت واحد وفي خطوط متوازية، فليس هناك قانون معرفي أو سيكولوجي يحول بيننا وبين التواجد على مستوى الوعي في نظامين زمنيين مختلفين أو أكثر في نفس الوقت، والعرض المسرحي يتوسط بين الشعر/النص، والتاريخ ليتيح لنا داخل مجرى الزمن لحظات معينة نتأمل فيها كل ما هو خالد أبدي[163].

من هنا، نجد جوليان هلتون رائد نظرية العرض المسرحي، يعيب على أصحاب النظرية الدرامية الكلاسيكية، إصرارهم على القول: إن الشعر/النص/التراجيديا، لا يتحقق إلا عند قراءته، ويقرر الباحث بعد ذلك وبكل وضوح وجرأة، أن النصوص المسرحية لا تتحقق إلا في العرض المسرحي[164].

كما يأخذ على أصحاب هذا التوجه وتحديدا، من خلال إنكار أرسطو لوجود فن العرض المسرحي كفن مستقل عن فن الشعر الدرامي/النص، وفي إطار رده هذا يسرد لنا إعتراف الدكتور "جونسون"، الذي على الرغم من احتقاره العميق للممثلين، يعترف لصديقه بوزويل في حزن وأسف أن النصوص المسرحية الضعيفة نفسها، قد تتحول على أيدي الممثلين إلى عروض مسرحية جيدة، وفي هذا الاعتراف وضع جونسون يده على حقيقة هامة، وهي عدم وجود علاقة حتمية بين القيمة الأدبية لنص درامي وقوته كعرض مسرحي[165].

لقد عانى العرض المسرحي الحي، من التجاهل النقدي المؤلم منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية، التي أعلت من شأن النص، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط، فأصبح الطفل المدلل لدى النقاد، وظل النقد المسرحي حتى عهد قريب نقدا

---

[162] ينظر: جوليان هلتون ، نفسه، ص25.

[163] ينظر: جوليان هلتون ، نفسه، ص25.

[164] ينظر: جوليان هلتون ، نفسه، ص31.

[165] ينظر: نفسه، ص31.

للنصوص الأدبية بالدرجة الأولى، يتجاهل تماما –أو يكاد–العرض المسرحي، ومن ثم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين و الممثلين ومصممي المناظر والموسيقيين، والإضاءة والحركة والرقصات مهملة، منسية تقبع في الظل، ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل، ناهيك عن التقييم [166].

وقد ظهرت حديثا نظرية العرض المسرحي، التي طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية الكلاسيكية، وقد جعلت من العرض المسرحي موضوعها وبؤرة اهتمامها، إلى جانب ظهور تيار من التجارب المسرحية، التي فرضت ضرورة إيجاد مدخل جديد إلى النقد المسرحي، وأدوات نقدية جديدة تتعامل مع العروض التي لا تعتمد على نصوص درامية أدبية، مما يضع الناقد الدرامي الأرسطي في مأزق حقيقي[167].

لقد بدأ النقد المسرحي يصلح من مساره، ويجتهد في تحليل العرض المسرحي بقد اجتهاده في تحليل النص، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف، بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض، وما يثمره من تنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية[168].

المسرحية مكتوبة فقط عمل ناقص، لأن المسرح زواج الأدب بالفن، وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر، إن نقص النص المسرحي لا يأتي نتيجة غياب المؤثرات الشكلية الإضافية، كالديكور والأزياء والإكسسوار، وإنما لعدم حضوره على المسرح، العمل المسرحي إذن كالهلال الناقص، يحتاج إلى زمن كي يكتمل في صورة قمر ساحر تام[169].

مع هذا نقول إن: النص المسرحي في انفصاله عن العرض يشكل واقعة إبداعية لها كيانها اللفظي المستقل الذي يحتاج إلى دراسة نقدية، شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة [170].

---

[166] ينظر :نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص15.

[167] ينظر :نهاد صليحة، نفسه، ص17/16.

[168] ينظر :نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص17.

[169] ينظر :رياض عصمت، بقعة ضوء–دراسات تطبيقية في المسرح العربي–منشورات الهيئة العربية العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا، 2011م، ط01، ص13.

[170] ينظر :عزيز الذهبي، ثنائية النص العرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، طنجة/المغرب، العدد:35، ص26.

لقد كان المسرح دائما، ومنذ البداية، نشاطا جماعيا تكامليا، يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية[171].

نعم، المسرح ليس نصا فحسب، كما إنه ليس ارتجال، وهو أيضا لا يقوم في طقوس مغلقة تؤدى في الفراغ، المسرح كلمة وممثل وجمهور، المسرح علاقة واتصال حيوي، تشترط فيه الإنسانية، لأنه يقوم داخل نطاق المجتمعات البشرية ومن أجلها، وهو السبب الذي أدى إلى انطلاقه من قاعات المعابد إلى جماهير الشعب، كما إنه السبب في تحوله من الميتافيزيقا والخوارق ليؤكد صلته بالإنسان وأزماته وحريته، عندما تحدثنا عن حضور النص على المسرح، لم يكن المقصود أن يكون هناك إلقاء فقط، بل لابد أن يكون هناك تجسيد لأنه إذا كانت الرؤية الأدبية متوفرة في النص المسرحي كأساس وجوهر، فلابد من وجودها، بل وخلقها فنيا، من خلال عمل المخرج[172].

[171] ينظر :نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص11.

[172] ينظر :رياض عصمت، بقعة ضوء–دراسات تطبيقية في المسرح العربي–،ص13.

## المحاضرة الثانية عشر: جماليات المسرح العربي الحديث و المعاصر.

تتبني هذه المحاضرة، على سؤال فني ونقدي جوهري، يمكن أن نصوغه على النحو الآتي: ما هي المقومات والمواصفات، التي يمكن أن تسعفنا في الحكم على جماليات المسرح العربي، نصا وعرضا؟

قد تبدو الإجابة بداية، غاية في اليسر والسهولة، فطالما اجترأت أقلامنا نقديا، على مكاشفة هذه المقومات والمواصفات، ضمن مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، شعرا رواية وقصة...وغيرها، ولكن سرعان ما يصطدم هذا اليسر بجدار المسرح، هذا الشكل الفني المتعدد الأبعاد والمتشعب الزوايا.

لقد حولت بوصلة النقد المسرحي من وجهتها الكلاسيكية التقليدية، التي شغفت بمراجعة الأبعاد الفنية والجمالية للمسرح بوصفه أدبا دراميا، إلى وجهة فنية جديدة تهتم بما هو أشمل ضمن الفن المسرحي، لتجدد الشغف بالحركة والديكور والصوت، أو بكل ما يتجاوز المسرح نصا، ويصل به إلى صورته النهائية بوصفه عرضا.

أو بتعبير آخر، لم يعد المبدع/الكاتب، مركز العمل المسرحي، كما كان دائما منذ نشأة هذا الفن عند الإغريق القدامى، وحان الوقت ليتقاسم هذه المركزية مع شخص المخرج، بل لعله يرضى بالقليل منها على استحياء.

نعم، ليس من اليسر رصد جماليات المسرح العربي، مع هذا التعدد والتشعب، ولكننا مع هذا، سنعمد إلى لملمت بعض الجهود النقدية، التي تجشمت عناء هذا الصعب، وتطرقت غي مجملها إلى بعض هذه الجماليات، في إطار رؤية انتقائية تجزئية، تشتغل على تجارب مسرحية فردية عبر أصقاع الوطن العربي، فتدرسها بمعزل عن المسار التطوري للظاهرة المسرحية العربية، وقد حصلت معنا هذه الجهود النقدية، جملة من المقولات الجمالية، التي اتصفت بها بعض التجارب المسرحية العربية، على صعيدي النص والعرض.

وعليه فسيتحدد الحديث عن جماليات المسرح العربي، في محورين هما :

**1-محورالنص:** والذي سنعمد فيه، إلى مكاشفة جماليات النصوص المسرحية المكتوبة، من خلال معالجتها لمواضيع التراث والأسطورة وتوظيف والواقع...وغيرها.

**2-محور العرض:** وسنتوقف من خلالها على رصد جماليات الرؤية الإخراجية، فنعالج جماليات السينوغرافيا، الإضاءة، الصورة، الحركة، الصوت...وغيرها.

## أولا:جماليات المسرح الشعري العربي

لقد ظهرت في الفترة الأخيرة مسرحيات شعرية، استطاعت تجاوز مثالب الماضي، فأغنى الشاعر نجيب سرور بمسرحيتي"**ياسين وبهية**"و"**آه يا ليل يا قمر**" اللتين تعتبران، من أجمل الملاحم الشعرية المعاصرة التي تطرح مفهوم البطل الشعبي في رؤية قومية، وفي نفحة شعرية رقيقة تجللها غمامة حزن عميق، ورصاصات الاستبداد في قلب كل شهيد، وصرخة مفجوعة[173].

كما كتب صلاح عبد الصبور مأساته الشعرية"**مأساةالحلاج**"، ثم مسرحيته القصيرة"**مسافر الليل**"، ثم الأميرة تنتظر، وكتب عبد الرحمان الشرقاوي، في تطور تصاعدي نسبي"مأساة جميلة"، ثم "الفتى مهران"، ثم" الحسين ثائرا وشهيدا"، متراوحا بين الشعر في المسرح والمسرح الشعري، أما رواد المسرح الشعري الأوائل، فكان غرامهم بالشعر العربي التقليدي، وجهلهم بالمسرح وضروراته فادحين[174].

وقد سقطت نصوص شوقي وحافظ ومن جاء بعدهم، في الغنائية والمباشرة، ولم ترقى إلى مصاف النصوص المسرحية الشعرية الخالدة.

## ثانيا:جماليات توظيف التراث في المسرح العربي.

لقد شكل الاهتمام بالتراث، سمة بارزة في الكتابات المسرحية العربية، إذ نهل الكتاب المسرحيون العرب، منذ البدايات الأولى لهذا الفن في البلاد العربية، من مختلف أشكال التراث وبخاصة التراث السردي، فاستحضروا الكثير من الأنماط السردية شكلا ومضمونا، على غرار ألف ليلة وليلة وفن المقامات والسير وأدب الرحلات...وغيرها، وقد تطرقنا في المحاضرات السابقة، إلى بعض أشكال هذا الاستحضار سواء في إطار حديثنا عن نشأة الظاهرة المسرحية في بلاد المشرق العربي، أو عند حديثنا عن المسرح في بلاد المغرب الكبير.

انقسمت محاولات المؤلفين العرب لاستلهام تراثهم، إلى اتجاهين رئيسين: ينحو الأول نحو اقتباس الأساطير والسير الشعبية والحكايات والتاريخ، في حين يسعى الثاني لإحياء الظواهر شبه المسرحية، مثل خيال الظل، المقامات، مسرح البساط، مسرح الحلقة، الحكواتي

---

[173] ينظر:رياض عصمت، بقعة ضوء–دراسات تطبيقية في المسرح العربي–،ص26.

[174] ينظر:رياض عصمت، نفسه،ص13.

أو السامر، وقد بدأت الصلة في الواقع، منذ نشأة حركة التأليف المسرحي في العالم العربي قبل مائة وأربعين عاما، وكان التجلي هو سلسلة من المعالجات المسرحية الشعرية والنثرية، لموضوعات ذات طابع تاريخي أو أسطوري معروف، بالطبع، كان البناء والأسلوب يقتديان بالدراما الأوروبية السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، ضمن هذا الإطار يمكننا أن ننظر إلى مسرحيات شوقي وباكثير وأباضة والحكيم في مصر، وخليل هنداوي ومراد السباعي في سورية، الذين خرت أعمالهم استمرارا أكثر أدبية وأقل عملية من الرواد، أمثال النقاش وصنوع والقباني وفح وحداد في مصر وبلاد الشام[175].

ومع نهضة المسرح العربي، في مصر مع أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ظهر كتاب جدد يسعون لخلق تراجيديا وكوميديا عربيتين، بالمعنى الاصطلاحي الغربي للكلمة، وهنا نذكر تجريبتي ألفرد فرج"الزير سالم" المأساوية، و"حلاق بغداد" الملهاوية، كما نذكر "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، و"الحسين ثائرا وشهيدا" لعبد الرحمان الشرقاوي، وهذه نماذج راقية عن تفسير معاصر للتراث والتاريخ، لا يحرمها من الإقناع والمصدقاية لذلك، ظلت حتى اليوم أعمالا ذات سوية فنية عالية، تستخدم الرمز بشفافية وعمق، وتتحرى الخلود بجدارة [176].

ولعله يجمل بنا، أن نتوقف عند نموذج مسرحي مغربي، يعكس هذه الحقيقة الجمالية في التعانق مع التراث، وهو مسرحية"السعد"لأحمد الطيب العلج، تحاول المسرحية بعث التراث السردي، من خلال استحضار حكايات الكدية، المعروفة في التراث السردي العربي، والتي كانت إرهاصا مبكرا لفن المقامات في الثقافة العربية.

إن مسرحية "السعد"[177]. تعتمد على روح النوادر العربية المستمدة من ألف ليلة وليلة، وحكايا جحا والمقامات، وتحكي قصة الفقيه"عصفور"، وهو رجل مفلس كسول تحثه زوجته"جرادة"على البحث عن سعده، ولأن السعد يكمن في الإقدام وليس الإحجام، يذهب عصفور إلى مدينة السعود، حيث يكتشف بعض مظاهر الدجل في الحياة، وأن لكل إنسان

---

[175]ينظر :رياض عصمت،المسرح العربي– سقوط الأقنعة الاجتماعية– ، منشورات الهيئة العربية العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا، 2011م، ط01، ص10/09.

[176]ينظر :رياض عصمت،المسرح العربي– سقوط الأقنعة الاجتماعية– ، ص10.

[177]اعتمدنا في التعليق على توظيف مسرحية"السعد"للطيب العلج، على دراسة الناقد رياض عصمت ،ينظر :رياض عصمت، بقعة ضوء–دراسات تطبيقية في المسرح العربي–،ص243 وما بعدها.

سعدا يتبعه كظله، وأن سعد الثري قوي يسلب سعود الآخرين، تماما كما في الحياة الدنيا، ويبدو أن الفقيه يلتقي بسعده، إذ يتمكن بواسطة صدفة من العثور على عقد ابنة الباشا الضائع، فيدخل القصر كحكيم عظيم، ويتخلص من حيل وكائد حساده من الحاشية، ويفوز مرة بعد أخرى بثقة الباشا وبنعمه التي يغدقها عليه، ولكن أموال بيت المال تسرق، ويكلف عصفور بإعادتها، فيطلب أن يحل محل الباشا أربعين يوما يكون فيها الآمر الناهي، تستجاب رغبته فيقضي أيامه في أكل وشرب ولهو بصحبة جارية فاتنة أهديت إليه، وينقلب الفقيه إلى طاغية، فينكر زوجته ويهمل كل شيء ليغرق في ملذات الدنيا، ناسيا الفاقة والجوع والمرأة التي دفعته إلى العمل، أخيرا يكتشف عصفور أن زلته مهلكة، وأن الدنيا ليست مجرد حرب لا يسود فيها إلا القوي الغالب، بل هي موطن الحب والأمل أيضا، هكذا يقرر عصفور أن يكاشف الباشا بالحقيقة رغم الأموال التي أعادها اللصوص خشية منه، فيصرخ بالسعد الذي لا يفتأ يلاحقه: أريد أن يكون لي ساعد قوي وليذهب السعد، هذا الوهم الخرافي إلى الجحيم، إنه يكتشف في تلك اللحظة المتألقة أشياء كثيرة دفعة واحدة، فالخليفة هو زعيم اللصوص، ورغم أن تلك الكاشفة تكلفه الإطاحة برأسه، فهو يذهب راضيا بما فعل، تاركا رسالة الاستمرار للشعب، الذي يتجمع كتلة واحدة متراصة تؤكد وجوده وقضيته، هكذا تتحول الملهاة إلى مأساة.

إن أبرز ما تحمله هذه المسرحية المغربية، هو محاولتها إعادة خلق التراث الشعبي في أعمال معاصرة المضمون، ومجرد التفاتها إلى هذا التراث أمر جدير بالتقدير، تحوي المسرحية ضمنا عديدا من التلميحات الثورية ضد نموذج السلطة الرجعية، ممثلا في الباشا الذي تتلاعب مصالحه بكل من في البلاد، وسيف الجلاد المخيف ينتظر على هفوة أو زلة، إن الفقيه عصفور يتحايل ببراعة ليظفر بالنعم من خلال هذا الظلم، ولا يلاحظ حتى النهاية الحفرة التي يتردى فيها، هل هذا حلم طبقة؟ أم هو صراع لتأكيد ضرورة الثورة؟ إن نص المسرحية يحاول أن يقول ذلك.

**ثالثا:جماليات التوظيف الأسطوري في المسرح العربي.**

يمكن أن نسحب الحديث السابق، الذي ذكرناه بالنسبة لتوظيف التراث في النصوص المسرحية العربية، على توظيفها للأسطورة، فإن اهتمام الكتاب بتوظيف النصوص الأسطورية، لا يقل شأنا من اهتمامهم بأشكال التراث العربي المختلفة شكلا ومضمونا.

ويمكن أن نمثل لهذا التوظيف من خلال مسرحية "**كل واحد وحكمو**"،لعبد الرحمان كاكي ، وموضوعها جزائري، يصور أسطورة الفتاة"**جوهر**"، وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مئة سنة بمنطقة مستغانم، وقد خلدتها الذاكرة الشعبية في أغاني وقصائد الشعر الملحون، تدور أحداثها حول الفتاة جوهر التي حاول والدها إرغامها على الزواج من شيخ عجوز متزوج بثلاث نساء، وله اثنا عشر ولدا، ولكن الفتاة تحب شابا فترفض الزواج بالشيخ، وتنتحر ليلة زفافها فتسرع العفاريت إلى إنقاذها كما تقول الأسطورة، وتنتهي المسرحية بموت الرجل العجوز قبل أن يحقق مراده.

إن توظيف كاكي، لهذه القصة الأسطورية على الرغم من معالجتها لمشكلة اجتماعية معاصرة، رفع –من خلال استحضار الخارق والعجيب– النص المسرحي جماليا بما أثاره من إعجاب وجذب عند المتلقي.

## المحاضرة الثالثة عشر: مسرح الأطفال01.
## المفهوم،النشأة والتطور، الأشكال.

لاغرو أنّ المسرح مظهرٌ من مظاهر التطور والرقيّ الحضاري عند الشعوب والأمم، يعمل من خلا كلّ ما يقدّمه على بثّ نور العلم والفكر والثقافة، بالإضافة إلى ما يحققه من متعة وترفيه لجمهوره المتلقيّ.

هذا ما جعله يكتسب أهمّية خاصة ويؤدي دورا خطيرا في العملية التربوية، ولذلك نوّه العديد من الباحثين ومن بينهم "مارك توين" الذي يصف المسرح بأنّه: «أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس... إنّ كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها»[178].

وبهذا القول يقرر "مارك توين" أنّ مسرح الأطفال هو الأقدر من بين وسائط أدب الأطفال الأخرى على تلقين ما نصبو إليه من أخلاق ومبادئ ومعارف للأطفال.

ومن هنا كان اهتمام الإنسان بمسرح الطفل منذ أقدم العصور، فعرفه المصريون القدامى تحت ما يسمى "مسرح الدمى"، ودلّ على ذلك ما وُجد من نقوش ورسوم وتمثيليات حركية موجهة للصغار[179].

178فوزي عيسى. أدب الأطفال (الشعر، مسرح الطفل، القصة). منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط. 1998م. ص89.

179ينظر: المرجع نفسه. ص91.

وإن كان السبق للمصريين في هذا المجال، كونهم أصحاب فكر وتاريخ وحضارة لا تخفى؛ فقد جاءت شعوب أخرى بعدهم اعتنوا –بدورهم– بهذا النوع الأدبي؛ فقد احتفظت الذاكرة البشرية بأعمال مسرحية هامة قدمها اليونانيون لأطفالهم[180].

لكنّنا نعلم يقينا أنّ الاهتمام الحقيقي والجدي بمسرح الأطفال كان مع حلول العصر الحديث، وانتشار المعارف والعلوم ونحوها نحو التخصّص الدقيق، فتُنُبّه إلى مسرح الأطفال باعتباره وسيلة تربوية هامة، وكانت أوروبا الأرض التي احتضنت أول بذرة بُذرت في هذا المجال خلال القرن الثامن عشر، «ويعد العرض المسرحي الذي قدمته مدام ستيماني دي جيلينيس، عام 1784 في باريس أول عرض مسرحي قدم للأطفال حتى أن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل»[181].

وتوالت –بعد هذا الحدث التاريخي– الأعمال المسرحية الموجهة للأطفال وانتشرت في ربوع العالم الغربي انتشارا غير مسبوق.

أما فيما يخص الاهتمام بمسرح الطفل في العالم العربي فهناك من يعتبر أن حكايات "خيال الظل"[182] تعد هي الإرهاصات الأولى لهذا النوع الأدبي في العالم العربي، فيذهب فوزي عيسى إلى أن هذه الحكايات «تمثل البدايات الأولى لتلك النشأة»[183].

ولقد شهد هذا النمط المسرحي ولادته في الثقافة العربية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري[184].

---

180ينظر: أبو الحسن سلام. مسرح الطفل (النظرية.مصادرا لثقافة.فنون العرض).دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية– مصر.ط1 . 2004.ص11 .

181فوزي عيسى. المرجع السابق. ص91.

182خيال الظل هو ما يعرف بمسرح العرائس أو الشخوص المتحركة.

183المرجع نفسه. ص94.

184المرجع نفسه. ص94.

غير أنّ مسرح الأطفال لم يكتب له الرواج والانتشار في العالم العربي إلاّ على يد الشاعر العربي الكبير محمد الهراوي الذي يأخذ موضع الرأس في هذا الفن، إذ «يعدّ الشاعر محمد الهراوي (1885–1939) الرائد الحقيقي في التأليف الإبداعي لمسرح الأطفال، فقد كتب بعض المسرحيات الخاصة بالأطفال في الفترة من 1922–1939م»[185].

وهو بهذا فتح الباب على مصرعيه أمام الكتاب في الوطن العربي ليخوضوا غمار هذه التجربة كلّ بما أوتي من موهبة وقدرة على الصياغة الأدبية، فراحت الأعمال المسرحية تتولى الواحدة تلوى الأخرى إلى أن أصبحت لا تخلو منها مدرسة ولا منطقة في ربوع هذا الوطن العربي الكبير، وبهذا الرواج عرض المسرح نفسه بوصفه شكلا من أشكال أدب الأطفال المؤثرة والفاعلة في تنشئة الطفل وتكوينه ثقافيا واجتماعيا، وهذا هو ما خول له أن يحتل –إلى جانب القصة والشعر– حيّزا هاما من أدب الأطفال، ذلك أنّه «ينقل للأطفال بلغة محببة –نثرا أم شعرا– وبتمثيل بارع، وإلقاء ممتع للأفكار والمفاهيم والقيم، ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص»[186]، ومنه فمسرح الأطفال يأخذ شكلين هامين شكلا شعريا يعبّر عليه بالمسرحيات الشعرية، وآخر نثري، على أنّ كلا الشكلين يشتركان في كونهما وسيلة هامة من وسائل تثقيف وإمتاع الأطفال.

ونستطيع أن نقسم مسرح الأطفال من حيث الممثلون إلى أربعة أقسام هي[187]:

1. المسرحيات التي يقوم فيها الأطفال بالتمثيل وحدهم.

2. المسرحيات التي يقوم فيها الأطفال بالتمثيل إلى جانب الكبار.

3. المسرحيات التي يقوم فيها بمهمة التمثيل الكبار فقط.

---

185المرجع السابق. ص95.

186هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال: فلسفته فنونه وسائطه. وزارة الإعلام، بغداد. دط. 1977م. ص304.

187مفتاح محمد دياب. مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال. الدار الدولية للنشر والتوزيع. القاهرة –مصر.ط1، 1995،ص103.

4. مسرحيات تقوم فيها العرائس أو الدمى بأداء الأدوار.

والمسرح بهذا لصيق بفن التمثيل الذي هو: «فن تجسيد صورة حية لشخصية من الشخصيات بالصوت التعبيري والحركة الجسمية بما يوافق تلك الشخصية»[188].

والتمثيل وسيلة هامة لتشويق الطفل وتدريبه على الأداء بما يعود عليه بفائدة عظيمة، من هنا أخذ الدارسون يعددون فوائد التمثيل وتأثرها في تكوين الطفل، ومنهم عبد العزيز جادو الذي يذكر ثلاث فوائد لفن التمثيل هي[189]:

1. إنّ ميل الطفل الطبيعي إلى التعبير بجسمه سبيل إلى جعل الحياة المدرسية وما يوجد بها من أعمال جافة أو شاقة أقل عسرا، وأكثر تشويقا.

2. عن طريق التمثيل تكون الحقائق والمعلومات أعمق وأبقى في عقول التلاميذ، ولهذا كله أثره النافع في عملية التعليم.

3. التمثيل حافز قوي يحمل التلميذ على العناية وحسن الإعداد، ويظهر هذا في القطعة من التاريخ أو الأدب أو الحياة الاجتماعية يعدّها التلميذ في مسرحية.

وفي الأخير نستطيع القول: إنّ كلا من الشعر والقصة والمسرح وباقي أشكال أدب الأطفال الأخرى تشترك جميعا في كونها تؤدي دورا كبيرا في تنمية الأطفال عاطفيا وعقليا واجتماعيا وفنيا، كما تعمل على رسم معالم طريق الحق أمام الأطفال وسكّهم على الصراط المستقيم.

188أبو الحسن سلاّم. مسرح الطفل. ص18.

189 ينظر: المرجع نفسه. ص112.

## المحاضرة الرابعة عشر:مسرح الأطفال 02.

## أهمية مسرح الأطفال، دوره في تلبية الحاجات النفسية للطفل.

ظلّ الأدب لقرون طويلة يغازل عقول النّاس وقلوبهم، يدغدغ الأحاسيس والمشاعر، وينمّي العقول والمدارك، ولازال–كذلك– يجسّد تجاربهم الخاصة، ويعزّز انتماءاتهم المختلفة، كلّ حسب ميوله وأهوائه؛ لهذا كان لكلّ إنسان قصّة وحكاية مع تجربة أدبية معيّنة.

إذا كان هذا حال الأدب مع الكبار، فحاله مع الصغار كذلك أو تزيد؛ فالطفل محتاج إليه حاجته للماء والغذاء، ولأمّه وأبيه، وإلى المنزل الذي يأويه؛ فالأدب يأخذ بيد الطفل فيمتّعه ويؤنسه ويدخل السرور على قلبه، كما يعمل على إشباع حاجة الفضول عنده التي تصل في هذه المرحلة العمرية منتهاها، فالفضول وحبّ التطلّع غريزة ظاهرة عند الطفل أكثر من غيره « منذ أن يدرك الطفل العالم من حوله تنشأ لديه حاجة هامّة من حاجاته العقلية إلى الاستطلاع، إنّه يحبّ أن يتعرّ ف على أشياء كثيرة تحيط به، يؤثر فيها أحيانا وتؤثر فيه أخرى»[190].

وبالرغم من أنّ الاهتمام بأدب الأطفال ودراسته تُنبّه له حديثا، إلاّ أنّنا نلحظ تسارعا وتهافتا كبيرين حول دراسته، وتبيان أهمّيته في أقطار العالم كافّة مع زيادة واضحة عند الأمم المتحضّرة السبّاقة في هذا المجال، كلّ ذلك لما وجدوه في هذا الأدب من نعم جمّة وآلاء عظيمة تعمل على تنمية شخصية الطفل وصقل موهبته، ومن أعظم الفوائد وأجلّها ما ذكره وحدّد كنهه الدارس أحمد نجيب عند حديثه عن دور أدب الأطفال في تنمية التفكير الابتكاري والإبداعي لدى الطفل، وهذه الفوائد التي عدّدها الدارس هي[191]:

---

190العيد جلولي. النص الأدبي للأطفال في الجزائر( دراسة تاريخية فنيّة). دار هومة، الجزائر.دط. 2003. ص12. (ينظر: رشدي طعيمة. ص27.)

191ينظر: أحمد نجيب. أدب الأطفال (علم وفن ). دار الفكر العربي. القاهرة–مصر.ط3 . 2000 .ص295 وما بعدها.

1- يمكن لأدب الأطفال أن يدعّم -بقوّة- التربية الروحية الصحية للأطفال، والتي تدعّم -بدورها- بناء شخصية الفرد السويّ.

2- يمكن لأدب الأطفال أن يعدّ الأطفال للحياة في عالم الغد.

3-يقوم بدور هام في إثراء لغة الأطفال.

4-تقون القصص والمسرحيات والأغاني والأناشيد من ألوان الإنتاج الأدبي، بدعم القيم والصفات اللازمة لعملية التفكير الابتكاري والإبداعيّ.

5-يقدّم أدب الأطفال قصص العلماء والمخترعين وأهل الإبداع ليتّخذ الأطفال من حياتهم، وسيرهم وتصرّفاتهم نماذج وأمثلة تحتذى.

6- يقدّم أدب الأطفال أنماطا للتفكير المستهدف، ونماذج للتّصرّف السليم في مختلف المواقف.

7- تقوم كتب الأطفال بدور هام في عمليات التصنيف واكتشاف المختلف والمتشابه، والتدرّب على دقة الملاحظة وابتكار الحلول.

8- وأدب الأطفال يتيح مواقف تستدعي من الأطفال: دقّة الملاحظة والتأمل، الربط والتحليل والاستنتاج، حسن إدراك الأمور.

9- تستطيع الكتب المدرسية أن تنميّ قدرة الأطفال على الإبداع.

10-أدب الأطفال الناجح يحبّب الأطفال في الكتب والقراءة وكلّ أوعية العلم المعرفة.

على أنّ هناك فوائد أخرى ذكرها غيره من الدارسين تجاوزها هو لعظم فائدة هذا اللون من الأدب الذي لا تكاد تحصى آلاؤه ونعمه على تنمية شخصية الطفل وتكوينه النفسي

والفكري، فهذه الدارسة حنان عبد الحميد العناني ترى أنّ أدب الأطفال ومنه المسرح، على جانب كبير من الأهمية لتحقيقه مجموعة من الأهداف، تذكر منها مايلي[192]:

1-يسلّي الطفل ويشعره بالمتعة ويشغل فراغه وينمّي هواياته.

2- يعرّفه على البيئة النّي يعيش فيها من جميع جوانبها.

3-يسهم في اطلاعه على أفكار وآراء الكبار.

4- ينمّي القدرات اللغوية عنده وذلك بزيادة المفردات اللغوية لديه وتنمية قدرته على القراءة والاستيعاب.

5- يكوّن ثقافة عامّة لديه.

7- يتعلمّ عن طريقه التركيز والانتباه والملاحظة الدقيقة.

8- يسهم في تنمية الذوق الفني لديه من خلال الموسيقى والألوان الجميلة0

9- يساعده في التعرف على الشخصيات الأدبية والتاريخية والعلمية والدينية والسياسية من خلال قصص البطولات والمشاهير.

10- يجعله إنسانا متميزا لمطالعته أشياء كثيرة.

11- يعمل على زرع الاتجاهات الاجتماعية السليمة لديه، ويعرّفه بالعادات والتقاليد الواجب اتّباعها في مختلف الظروف.

وليس بعيدا عن مثل هذا نجد الدارس أحمد طعيمة يخوض طويلا في إبراز أهمية أدب الأطفال وتعداد فوائده فيسترسل أيّما استرسال ويطيل أيّما إطالة إلى أن يصل

192ينظر: حنان عبد الحميد العناني. أدب الأطفال.دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع.عمان –الأردن.ط4. 1999.ص22.

لقوله:«وبإيجاز، فإن أدب الأطفال يمكن أن يزودهم بفهم لأسباب السلوك الإنساني..أن لكل سلوك دوافع، ظاهرة كانت أم خفية، ومن الممكن عن طريق الكتب أن يتعرّف الطفل على ما يكمن وراء أشكال السلوك المختلفة من أسباب وما يحركها من دوافع...إن من الممكن للطفل عن طريق الأدب الذي يكتب له، أن يفهم الحاجات الأساسية التي يشترك فيها الجنس البشري في مختلف الأعمار و الشعوب »[193].

ونستطيع القول: إنّه ليس هناك كتاب ألّف في أدب الأطفال إلاّ وقد أخذ صاحبه يعدّد الفوائد الكثيرة التي يمنحها هذا الأدب ممّا يجعل النماذج في هذا المجال كثيرة لا يتّسع المقام لعرضها، ولربما تكون بحثا مستقلّا همّه تبيان فائدة هذا النوع من الأدب، ولعلّه –بعد ذلك– لا يقتل القضية بحثا ولا يفيها حقّها.

وبالإضافة لكلّ ما سبق فإنّ لأدب الأطفال والمسرح خصوصا، دورا هامّا ورئيسا لإشباع الحاجات النفسية لدى الطفل، ونقصد بالحاجة النفسية:« حالة من التوتّر الذي يشعر به الفرد ويسعى إلى التخفيف منه وإزالته»[194].

إذن فالحاجة النفسية هي توتر نفسي طارئ على الفرد ويمكن أن يتعرّض هذا الأخير إلى مشاكل عديدة في حالة استمرار التوتر النفسي لديه «ويترتّب على عدم التخفيف من حدّة التّوتّر حالة من الضيق تتفاوت درجتها ونوعها بتفاوت الحاجات النفسية التي عجز الفرد عن إشباعها»[195].

تتعدّد هذه الحاجات النفسية وتتنوع بتنوّع الميولات والخلجات النفسية واختلافها عند البشر، من أجل ذلك نجد علماء علم النفس النموّ[196] ، قدّموا العديد من قوائم الحاجات

---

193رشدي أحمد طعيمة.أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، النظرية و التطبيق.دار الفكر العربي القاهرة–مصر.ط1. 1998.ص27.

194المرجع نفسه.ص27

195المرجع نفسه.ص27

196علم النفس النمّو هو فرع من فروع علم النفس الحديث.

النفسية، ولعلّ أبرزها وأكثرها شهرة ورواجا قائمة "ماسلو" والتي تمثّلها على شاكلة بناء هرميّ يمكن عرضه على النحو الآتي[197]:

الرّغبة في المعرفة والفهم

تحقيق الـذّات

التّقـديــر

الحــبّ والانــتماء

الأمـــــن

الحاجــات الفيزيولوجــية.

ومن خلال هذا البناء الهرميّ الذي قدّمه النفساني ماسلو يمكن اكتشاف الحاجات النفسية التي يتطلّع الطفل وكافله لإشباعها وفق ترتيب تصاعديّ على النحو الآتي:

1 –الحاجة الفزيولوجية.

2 –الحاجة إلى الأمن.

3 –الحاجة إلى الحبّ والانتماء.

4 –الحاجة إلى التقدير.

5 –الحاجة إلى تحقيق الذّات.

6 –الحاجة إلى المعرفة والفهم.

197رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابق. ص27.

وباستطاعة مسرح الطفل وبقية أشكال أدب الأطفال الأخرى أن يسهم إسهاما وافرا في إشباع هذه الحاجات النفسية، فالحاجة للأمن مثلا –والتي تقف على رأس هذه الحاجات النفسية_إذا استثنينا الحاجة الفزيولوجية_، يمكن إشباعها من خلال تقديم نماذج مسرحية نثرية وشعرية تجسّد انتصار الخير على الشرّ، إذ يعمّ الحب والتآخي بين شخوصها ممّا يزيد من شعور الطفل وإحساسه بالأمن والطّمأنينة ومن أمثلة ذلك المسرحية الشعرية "الفراشة و الوردة " لسليمان العيسى، والتي تكرس مقولة الأمن؛ ذلك بتعاون المخلوقات فيما بينها، بما يحقّق الأمن والسّلامة للجميع، يقول سليمان العيسى [198]:

الفراشة:

( في اضطراب شديد )

خبيئيني...خبيئيني

في حناياك العميقة

أنثري حولي وريقاتك،

هيا...يارفيقة

( تلتفت إلى الوراء، وهي تلهث )

أسرعي

قد أوشك العفريت

أن يدركني

198 سليمان العيسى، الفراشة و الوردة، الهيئة العامة السورية للكتاب ، منشورات الطفل، وزارة الثقافة/دمشق–سوريا،2013م، ط01،ص 07 /10.

كاد، عند النهر،

لولا خفتي، يقنصني

أسرعي...

الوردة:

( بأعصاب باردة )

أهلا بأخت السحر،

بالوشي الأنيق

بالجناحين الخضيبين،

برشات الشروق

ألف أهلا...

لقد عمدت الوردة في هذه المسرحية الشعرية، إلى إجارة صديقتها الفراشة دون أي تردد رحبت بها، وعرضت عليها الأمن والأمان، تقول [199]:

يا للضحية... كيف تختلج

يا للبريئة... موقف حرج

( للفراشة )

دعيه يطفر

دعيه يطفر

199سليمان العيسى، الفراشة و الوردة. ص17/15.

خلف رؤاه البيض

في الأفق العريض

قرب طفل شاب

في البحث عن سراب

أنت هنا في مقلة الأمان

هيهات أن تبلغنا يدان

دعيه، واهدئي ...

ويستمر الحوار بينهما،إلى أن تؤكد لها في عزم وتصميم، قدرتها على رد الأذى و الخطر الداهم، تقول [200]:

لا أدفعن الغزو عنك

لأضربن المعتدي

لي شوكتي–أنسيت ؟

(تجس شوكتها بيدها)

تنفذ كالحراب، ولي يدي

( بلهجة واثقة )

لا تجزعي...

200 سليمان العيسى، الفراشة و الوردة، ص 21.

لقد تحقّق الأمن والسلامة للفراشة بفضل صديقتها الوردة وشجاعتها، وكان منها أن حفظت لها هذا المعروف، يقول سليمان العيسى في آخر هذا النص، على لسان الفراشة[201]:

لقد أنقذتني...

يا زينة الورد

سأحفظها يدا بيضاء

باقية الهوى عندي.

إن مبدأ التعاون كفيل بان يحقّق الأمن بين الناس، كما كان من حال الفراشة والوردة فالعبرة من هذه الأبيات بيّنة واضحة، تصل إلى الطفل في ثوب فنّيّ رائع.

والشيء نفسه يمكن قوله مع المسرحيات التي توظف بعض النصوص الدينية، التي تعبّر عن وجود اللّه سبحانه وتعالى القائم على حماية خلقه وحفظهم، يقول عزَّ وجلَّ: [اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ][202].

201-سليمان العيسى، الفراشة و الوردة، ص 26.

202- سورة البقرة، الآية/255.

ومعنى هذه الآية الكريمة يسهم بلا ريب في إشباع الحاجة إلى الأمن في نفس الطفل: «إذ إنّ ذلك يثبت عنده الإحساس بالأمل والثقة بأنّ هناك من يحميه من مخاوفه ويردّ عنه مصادر الخطر، ويدافع عنه إزاء خصومه من كائنات الطبيعة الأخرى»[203].

وكذلك هو الحال مع الحاجة إلى الحبّ إذ يتمّ إشباعها عند الطفل من خلال كلّ ما يقدّم له من أشعار وأناشيد وأغاني ضمن النصوص المسرحية، فالعلاقة الحميمة التي تحصل بينه وبين أبطال وشخوص هذه الأعمال تجعله يتعاطف معها ويشعر نحوها بالحبّ.

وخير ما نستشهد به –في هذا المقام– ما يرد في مسرحية "المستقبل" لسليمان العيسى دائما، الذي يكتب إلى أصدقائه الصغار، إلى ربيع الشعر كما يصفهم، إلى فرح اليأس وإلى انتصار الهزيمة، ومجد الحياة الذي تتهاوى على صفائه وصدقه الأمجاد، يقول[204]:

...بقعة خضراء تبدو كأنها في وسط بستان، تظهر على المسرح جوقة الأطفال، بنين وبنات ، بين العاشرة والثانية عشرة...ترقص وتغني، في أثناء الغناء، تظهر جوقة الأزهار، وتحيط بالأطفال، تتقدمها زهرة الياسمين...

جوقة الأطفال :

( ترقص،وتغني ، في موجة غامرة من البهجة و المرح )

الفجر الضاحك موكبنا

والأفق الأزرق ملعبنا

نحن النسمات

---

203رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابق. ص31.

204–سليمان العيسى، المستقبل، الهيئة العامة السورية للكتاب ، منشورات الطفل، وزارة الثقافة/دمشق–سوريا،2013 م، ط01،ص 11/09.

في أرض تحلم بالنسمة

نحن البسمات

في ثغر قد نسي البسمة

منا الأجيال

منا ولنا

فينا الآمال

هيا معنا

الفجر الضاحك موكبنا

والأفق الأزرق ملعبنا

وليس بعيدا عن هذه الأجواء المليئة حبّا وسرورا، تقترب من الأولاد جوقة الأزهار لتقول [205]:

من أنتم ؟ يا مطرا وضياء

من أنتم ؟ يا ملكوت سماء

يتفتح في الظلمة

يترقرق بالبسمة

من انتم ؟ قولوا للدنيا

تخضر الأرض بكم، تحيا

205- سليمان العيسى، المستقبل، ص11 وما بعدها.

الفجر... لمن أشرق ؟

والأفق... لمن أورق ؟

وتنفطر الأبيات الخوالي حبّا وسعادة وأملا، تمتزج فيها عذريّة الطبيعة بعواطف الطفولة وبراءتها، وتستمر المسرحية مع أجواء الفرح والسرور، لترد جوقة الأطفال مجددا، فتقول [206]:

الفجر الضاحك موكبنا

والأفق الأزرق ملعبنا

نحن الأطفال

دقوا كفا

نحن الآمال

رفوا رفا

ولنسق الصبح أغانينا

ولتولد أمتنا فينا

نحن الأطفال

نحن الآمال

206- سليمان العيسى، المستقبل، ص 12.

إنّ كلَّ هذا الذّوبان في عالم الطبيعة عن طريق هذه النَّغمة الموسيقية الرَّاقصة كفيل بأن يدخل السرور والفرح–لا محالةَ– إلى قلب الطفل؛ ممّا يرسّخ –عنده– حبّ الحياة والتّمسّك بالأمل.

وهذا هو شأن مسرح الطفل مع باقي الحاجات النفسية الأخرى التي ذكرها ماسلو وغيره من علماء علم النّفس النّموّ، يعمل على إشباعها الواحدة تلو الأخرى، ويتّضح– ممّا سلف– الدّور الهامّ والخطير الذي يؤديه مسرح الطفل في عملية النّموّ عند الطّفل كونه وسيلة علاجية هامة من وسائل العلاج النفسي، فحتّى تتمّ عملية النّموّ على وجه سليم وجب استغلال طاقات هذه الوسيلة الحيويّة استغلالا سليما، من أجل تحقيق ذلك أخذ الباحثون يهتمّون بالكتابة للأطفال، ويحثّون المبدعين نحوها، غايتهم –في ذلك– تنشئة اِجتماعية سليمة لنباريس المستقبل ورجاء الأمم «ونحن –إذا ما رمنا أن يحافظ مجتمعنا على تطوّره الدّائم، ويسلم من المَذمّات والشّطحات– فليس إزاءَنا إلاّ العناية القصوى بالطّفل، وتنشئته تنشئة متماسكة الأجزاء، متينة الأوصال؛ إذ إنّ الرّعاية عن طريق التثقيف والتأليف من غير إساءة إلى ذوق الطّفل أو إهانة لشخصيّته يكون لها التّأثير الكبير على حياته المستقبلية، ولا سيما إن عرفنا كيف نقدّم لهذه الوجبة»[207].

من هنا تتبدّى لنا خطورة هذا الأدب وأهمّيته، ودوره الفعّال في عملية التنشئة من خلال التأثير على الطفل، وتأهيله نحو الأفضل فيتوحّد –بذلك– هدف أدب الأطفال ومنه المسرح، مع الهدف العام للتربية التي تسعى على إعداد الأشخاص وتحضيرهم لخوض غمار المستقبل« وغاية التربية ليست تدريب الملكات الذهنية على استيعاب مواد مركزة

207– محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال (دراسة تاريخية فنية). ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر. دط. 1994. ص8.

فحسب بل تنمية شخصية الفرد وصقلها، وخلق اتزان عادل بين قواه الجسمية والعقلية والنفسية كي يصبح مواطنا بكلّ ما تنطوي عليه هذه الكلمة من معان»[208].

وفي الأخير يحقّ لنا أن نتساءل: هل أخذ كتّابنا كلّ هذه الأمور بعين الاعتبار؟

وهل استحضروا كلّ هذه المعاني وهم يكتبون لمستقبل هذه الأمّة؟

ولعلّ الإجابة تتّضح من خلال تسليط الضّوء على كتابات هؤلاء، واحتضانها بالدّراسة المتخصّصة والواعية من اجل توجيهها الوجهة السليمة.

208– عبد العزيز جادو. علم نفس الطفل. المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر.دط. 2001. ص109.

# قائمة المصادر والمراجع:

**-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**


1-إبراهيم الحيدري ، تراجيديا كربلاء ،سوسيولوجيا الخطاب الشيعي ، دار الساقي ، بيروت/لبنان ، 2015،ط2.

2-إبراهيم علي نصر الله، لقاء مع رئيس قسم المسرح التونسي السيد المنصف شرف الدين، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06.

3-ابن منضور ، لسان العرب،دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، 2003م، دط، ج07.

4-أبو الحسن سلام. مسرح الطفل (النظرية.مصادرا لثقافة.فنون العرض).دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية- مصر.ط1 . 2004.

5-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت/لبنان ، 1998م، ط01، ج08.

6-أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م، ط02.

7-أحمد نجيب. أدب الأطفال (علم وفن ). دار الفكر العربي. القاهرة-مصر.ط3 . 2000.

8-إدوارد الخراط ، فجر المسرح-دراسات في نشأة المسرح- ، دار البستاني للنشر و التوزيع ، القاهرة/مصر، 2003م،ط01.

9-الأرديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع، الكويت، 1992،ط02.

10–أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة و شرح وتحقيق:عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت /لبنان ، 1973، ط1.

11–آنيك بنوا دوزوسوي وغي فونتين، تاريخ الآداب الأوروبية –من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى–، تر: صباح الجهيم ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق/سوريا، 2013م،ط01.

12–توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ، دار مصر للطباعة و النشر ، القاهرة/مصر ، دت.

13–جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة/مصر، 2000م، ط01.

14–حسن البحراوي ، المسرح المغربي ، بحث في الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافي العربي ،البيضاء–بيروت

15–حسن المنيعي ، أبحاث في المسرح المغربي ، مطبعة صوت مكناس ، 1972م.

16–حسن المنيعي ، حول المسرح المغربي ، مجلة أقلام ، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر ) ، دار الجاحظ بغداد/العراق، جوان 1980م.

17–حنان عبد الحميد العناني. أدب الأطفال.دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع.عمان – الأردن.ط4. 1999.

18– رشدي أحمد طعيمة.أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، النظرية و التطبيق.دار الفكر العربي القاهرة–مصر.ط1. 1998.

19–رياض عصمت ، المسرح في بريطانيا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا، 2012م، ط01.

20–رياض عصمت، بقعة ضوء–دراسات تطبيقية في المسرح العربي–منشورات الهيئة العربية العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا،2011م، ط01.

21–رياض عصمت،المسرح العربي– سقوط الأقنعة الاجتماعية– ، منشورات الهيئة العربية العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا،2011م، ط01.

22–سليمان العيسى، الفراشة و الوردة، الهيئة العامة السورية للكتاب ، منشورات الطفل، وزارة الثقافة/دمشق–سوريا،2013م، ط01.

23–سليمان العيسى، المستقبل، الهيئة العامة السورية للكتاب ، منشورات الطفل، وزارة الثقافة/دمشق–سوريا،2013 م، ط01.

24–سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة/مصر ، دت،ط01.

25–سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي ، نشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة/ مصر ،2016م ، ط01.

26–صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة/الجزائر،2007م، ط02.

27–طه حسين ، صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر،2014م، ط01.

28–طه حسين، من أدب التمثيل الغربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر،2014م، ط01.

29–عبد الحميد منصور، قراءة لعرض مسرحية"إبليس عين في الجنة وعين في النار"، جريدة مسرحنا،21 سبنمبر 2009م، العدد:115.

30–عبد السلام المسدي ، مباحث تأسيسية في اللسانيات ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت / لبنان ، ط01، 2010.

31–عبد العزيز جادو. علم نفس الطفل. المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر.دط. 2001.

32–عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي، مقال ضمن كتاب –ندوة واقع المسرح العربي، مكامن الإخفاق ومواقع التعثر–، نشر الهيئة العربية للمسرح، الشارقة/ الإمارات العربية، 2011م، ط01.

33–عزيز الذهبي، ثنائية النص العرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، طنجة/المغرب، العدد:35.

34–علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 م، دط .

35–علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العلمية ، مكتبة ناشرون بيروت/ لبنان، ط01، 2008 ، ص 266.

36–علي سلالي، صحيفة المجاهد اليومية، 12 أفريل 1986م، الجزائر، عدد6474.

37–علي عقلة عرسان ، الظواهر المسرحية عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق/سوريا ، ط3، 1985.

38–عمر الدسوقي ، المسرحية –نشأتها و تاريخها و أصولها–، دار الفكر العربي، القاهرة/مصر، د ت، دط.

39–العيد جلولي. النص الأدبي للأطفال في الجزائر( دراسة تاريخية فنيّة). دار هومة، الجزائر.دط. 2003.

40–غسان غنيم ، ظاهرة المسرح عند العرب ، مجلة جامعة دمشق ، مج 27 ، ع 3+4 .

41–فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت/لبنان،1988م،ط01.

42–فؤاد المرعي ، في تاريخ الأدب الحديث–الرواية،المسرحية،القصة–منشورات جامعة حلب كلية الآداب و العلوم الإنسانية، حلب/سوريا، 1998م،ط 01.

43–فوزي عيسى. أدب الأطفال (الشعر، مسرح الطفل، القصة). منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط. 1998م.

44–كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدني الطباعة و النشر، الإسكندرية/مصر، 2006م،ط01.

45–مارفن كارلسن، نظريات في المسرح –عرض نقدي وتاريخي–، تر: وجدي زيد، المركز القومي للترجمة،مصر،2010م، ط01،

46–مارفن كالرلسون،نظريات المسرح،عرض نقدي و تاريخي–من الإغريق إلى الوقت الحاض–تر:وجدي زيد،المركز القومي للترجمة،القاهرة/مصر،2010،ط01،

47–محمد أديب السلاوي ، اطلالة على التراث المسرحي للمغرب ،و محمد خراف ، نشأة المسرح المغربي واسهامات 48–الطيب الصديقي ، مجلة أقلام ، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر ) ، دار الجاحظ بغداد/العراق، جوان 1980م.

49–محمد اسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال أكتوبر 1976م، العدد: 35.

50–محمد بن احمد الخوارزمي: مفاتيح العلوم ، تحقيق : عثمان خليل ، القاهرة/مصر، ط 1، 1930.

51–محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة/مصر، 1994م، ط01.

52–محمد خراف ، المسرح المغربي واسهامات الطيب الصديقي، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06

53–محمد سراج الدين ، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتا غونغ ، عدد ديسمبر 2006 م، مج 03

54–محمد سراج الدين ، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ، مجلة دراسات ، الجامعة الإسلامية العالمية ، المجلد الثالث ، ديسمبر 2006 م.

55–محمد سيد كيلاني، في ربوع الأزبكية، دار العرب للبستاني ، 1958 م، ط01.

56–محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة/مصر، د ت ، ط01.

57–محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال (دراسة تاريخية فنية). ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر. دط. 1994.

58–محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، طبع مطبعة المقتطف،القاهرة/مصر، 1947 م، ط01

59–مخلوف بوكروح ، مدخل إلى المسرح الجزائري–المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف–، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06.

60–مفتاح محمد دياب. مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال. الدار الدولية للنشر والتوزيع. القاهرة –مصر.ط1 ،1995،

61–المهدي أبو قرين، المسرح في ليبيا، الأقلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد:06

62–موليون ميرشنت و كليفوردليتش،الكوميديا والتراجيديا،تر:علي أحمد محمود، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 1979 م، ط01.

63–نجيب سرور، حوار في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة/مصر، 1969م،ط01.

64–نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، نشر مكتبة الأسرة–مهرجان القراءة للجميع– ، القاهرة/مصر، 1999م، ط01،

65–هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال: فلسفته فنونه وسائطه. وزارة الإعلام، بغداد. دط. 1977م.

**فهرس المطبوعة:**

**مقدمة.....1-2**
1- إشكالية المصطلح .....3-6
2- التأصيل للتمثيل العربي القديم..... 7-14
3- أنماط التمثيل.....15-18
4- المسرح الغربي القديم ( الإغريقي و الروماني ) .....19-25
5- المسرح الغربي الحديث .....26-29
6- المسرح العربي الحديث عند المشارقة.....30-36
7- المسرح العربي الحديث عند المغاربة..... 37-44
8- المسرح الجزائري الحديث و المعاصر .....45-54
9- أنماط المسرح العربي الحديث و المعاصر .....55-68
10- المسرح من النص إلى العرض 01 .....69-71
11- المسرح من النص إلى العرض 02.....72-76
12- جماليات المسرح العربي الحديث و المعاصر .....77-81
13- مسرح الطفل 01.....82-85
14- مسرح الطفل 02 .....86-99
قائمة المصادر والمراجع.....100-106
الفهرس.....107.