[A READING IN THE CONCEPT OF DRAMA, ITS EMERGENCE AND DEVELOPMENT]

المسرحيةُ قراءة في المفهوم والنشأة والتطوير

Ahmad Anwar Mohammad al-Mousa
ahmad83almousa@gmail.com (Corresponding Author)
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts
Isra University PO Box 33 and 22 Isra University Office
11622 Queen Alia International Airport, Amman, Jordan

Farouk Ahmad Turki Hazaima
faroq.alhazimah@iu.edu.jo
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts
Isra University PO Box 33 and 22 Isra University Office
11622 Queen Alia International Airport, Amman, Jordan

Abstract

Theater art is one of the ancient literary arts that have its own structure, elements, and components. It is an original art that has gone through many stages. Where its beginning was dancing accompanied by music, and religious ceremonies were the homeland. It went through stages that diversified its goals and genres until it reached the drama and films that are full of theaters in our present days. Although the Arab theater remained absent for a period, it began in the Renaissance, relying on the simulation of Western theater with a late great influence. Ahmad Shawqi's greatest drama, Cleopatra, is the pioneering play in our Arab homeland which was influenced by the West. This study is divided into four chapters. The first chapter is a linguistic definition of play and the term drama. While the second chapter describes the emergence of theatrical art, internationally and in the Arab world. The third chapter deals with the elements of the play and their development. Finally, the fourth chapter contains models of the influence and effect in the world of theater. This study conducted the descriptivist approach in its analysis.

Keywords: *play, influence, effect, drama*

ملخص البحث

يعد فنّ المسرحِ من الفنونِ الأدبيةِ العريقة الّتي لها هيكلُها وعناصرها ومكوناتها الخاصة، وهو فنٌّ أصيلٌ مرَّ بأطوارٍ عديدةٍ؛ حيثُ كانَت بدايته الرقص المصحوب بالموسيقى، وموطنه المراسم الدّينية، وقد مرَّ بمراحلَ حتّى تعدَّدت غايتُه وأنواعُه إلى أن وصلَ إلى الدراما والأفلامِ الّتي عجَّت بها المسارح في أيامنا الحاضرة. لكن المسرح العربيّ ظل غائباً لفترة ممن الزمن، وقد بدأ في عصر النّهضة معتمداً المحاكاة للمسرح الغربي، ولم يكن له القية الكبيرة ن جهة التّأثر والتأثير إلا في وقت متأخر، ومن المسرحية الرائدة في وطننا العربي مسرحية كليوباترا) المنسوبة لأحمد شوقي، والتي كان تأثره بالغرب فيها جلياً، وقد تكونت الدراسة من وأربعة فصول. كان الفصل الأول تعريفاً بالمسرحية لغة واصطلاحاً، أما الفصل الثاني فتحدث نشأة الفن المسرحي، عالمياً وعربياً، وتناول الفصل الثالث عناصر المسرحية ومراحل بنائها، وحوى الفصل الرابع أنموذجاً من نماذج التأثر والتأثير في عالم المسرح، واعتمدت الدراسة في سيرها على المنهج الوصفي، ومن الكلمات المفتاحية التي حوتها الدراسة .

كلمات مفتاحية: *المسرحية، التأثر، التأثير، الدراما*

Article Received:	*Article Reviewed:*	*Article Published:*
28 May 2021	15 July 2021	30 November 2021

المقدمة

الحمدُ للهِ مجرِي السَّحاب ومسبب الأسباب، ومُلهم الخلق إلى الصوابِ، وهو الّذي علّمَنا بالقلمِ، فجعلنَا نُدركُ ما لم نعلمْ، وأصلّي وأسلمُ على نبينا الأكرمِ. وبعد:

اهتمَّ الدارسون بالأدب وفنونه، وتطرقوا لكل ما يخصه؛ فقد تناولوا نشأة الفنون وحددوا مفاهيمها وأجناسها، والمسرحية واحدة من الأجناس الأدبية التي التفت إليها الدارسون بصورة كبيرة، واشتغلوا عليها بكلِّ جوانبها (نشأة، وتطويراً، وتطوراً)، وثمة جملة كبيرة من المصنفات النّقدية والأدبيّة الّتي أولت المسرحيّة كغيرها من الأجناس الأدبيّة اهتماماً كبيراً، وللمسرحية مكانة مميزة بين أجناس الأدب قديمه وحديثه؛ فهي حاضرة في ثنايا الأدب منذ القدم؛ ولأهمية المسرحية، ومكانتها ارتأى الباحثان أن يجعلاها موضع دراستهما.

تعنونت الدراسة بـ(المسرحية قراءة في المفهوم والنشأة والتطور)، ولاستكمال حلقات الدراسة تم توزيع الدراسة إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة متبوعة بثبت للمصادر والمراجع، تناولت المقدمة تمهيداً للموضوع، وإشارة لمكانة الأدب وفنونه والتفصيل في مكونات الدراسة، ومنهجها، وعنوانها، وقد تصدى الفصل الأول للتعريف بالمسرحية لغة واصطلاحاً، أما الفصل الثاني فقد عمد إلى إضاءة جوانب نشأة الفن المسرحي، عالمياً وعربياً، أما الفصل الثالث فقد تناول عناصر المسرحية ومراحل بنائها، و في الفصل الرابع عرضت الدراسة أنموذجاً من نماذج التأثر والتأثير في عالم المسرح، وعرضت الخاتمة أبرز ما توصلت إليه الدراسة من نتائج بعد رحلة البحث.

أما منهج الدراسة فقد اعتمد المنهج الوصفي التحليلي اعتقاداً من الدَّارسين أنه المنهج الأمثل؛ حيث إنه يعمد إلى وصف الأشياء، ثمَّ تحليلها تحليلاً دقيقاً، وهو السبيل الأمثل للإجابة عن التساؤلات التي سعت الدراسة لتغطيتها.

الفصل الأول: تعريفُ المسرحيةِ

المسرحيةُ لغةً

تُعدُّ المسرحية واحدة من أبرز الفنون الأدبية التي كان لها حضورٌ مميزٌ في الدراسات النقدية الحديثة والقديمة، وهي من الأجناس الأدبية التي ظهرت سابقةً غيرها، وستعمد الدراسة على دراسة هذا الفن بكافة جوانبه ابتداءً بالمفاهيم، وعند البحث عن معانيها فإننا نجدها الجذر اللُّغوي (سرح)، فسرحَ الشيءَ: أي خرجَ في الغَداةِ، ويسرحُ في أعراضِ النَّاسِ أي يغتابهم، وسَرَّح

الشيءَ أرسله، وسَرَّحَ المرأةَ أي طلقَها، والمِسْرَحُ مَرْعَى السَّرح، وهو مكانُ تَمثيلِ المسرحية، وجمعُه مسارحٌ، والمسرحيةُ قصةٌ مُعدةٌ للتمثيل على المسرح، والمِسْرِح المِشط، والمنسرح أحد بحورِ الشّعرِ، والسَّرحانُ هو الذئبُ (Madkur, 1980)

المسرحيةُ اصطلاحاً

تناول الدّارسون المسرحيّة ومفاهيمها، وقد تعددت بتعدد الدّراسين، فنجد مفاهيم وتعريفات كثيرة لها، والدّراسة ليس بوسعها الإحاطة بالمفاهيم كلها، بل ستعمد على تناول بعضها عند أبرز الدارسين، فهي في رأي بعضهم نصٌ أدبيٌّ يَصُبُّ في حِوارٍ، ويهدفُ إلى توضيح قضية أو شأنٍ من شؤون الحياة أمامَ جمهورٍ من المشاهدين، بواسطةِ ممثلين يتقمصون أدوار شُخوصِ المجتمعِ على خشبة المسرحِ في وقتٍ معلومٍ، وفي إطارٍ فنيّ مُعينٍ، والمسرحُ فنٌّ يونانيٌّ قديمٌ، وقد نشأ دينياً، ثمَّ تطور ليتناول حياةَ الإنسانِ، ويرى الدكتورُ حمودُ غنيم أنَّ لفظةَ مسرحيةٍ مرادفةٌ لكلمةِ (دراما) اليونانية، ويرى أنَّها تختلفُ عن الملحمة والقصة باعتمادها على الحوار لا السردِ والوصفِ.

تبنى المسرحيةُ على جملة من الأحداث المترابطة ترابطاً عضوياً؛ حيث تسير الأحداث في حلقات متتابعةٍ، فالمسرحية في جوهرها أحداثٌ متتابعةٌ منظمةٌ خارجية مترابطة ترابطاً وثيقاً مع مسلكِ الشخصيات (Hilal, 2008) وهي جنسٌ أدبيٌّ، ونوعٌ من النّشاطِ العمليّ في الأدب يروي قصةً من خلال حديثِ شخصياته وأفعالهم، يمثلُها الممثلون على المنصة أو خشبة المسرحِ أمامَ الجمهورِ أو آلاتِ التّصوير، وتختلف عن القصة في طريقةِ التقديم وباستخدامها أسلوب الحوارِ، وتقسم إلى (مأساةٍ، وملهاةٍ، ودراما)[1] (Sabiri, 1389H).

و هي فقرةٌ مقتبسةٌ من الحياة، وهذا يعني أن هدف الكاتب يجب أن يكون بإعطاء الحضور صورةً طبق الأصلِ لمشهدٍ قد حصل أو ممكن الحصول، يُصاغ بحوارٍ غايةَ التحسين (al-Irdis, 1992).

بعد تتبع مفردة مسرحية في المضان الأدبيّة والنّقدية نجد تقارباً كبيراً في تعريفهم لهذا الفن، وهو الفنُّ الّذي رغم تداخله بغيره من الفنون إلا أنّه ظهر بخصائصه وميزاته وأجزائه ومدلولاته؛ حيث كانت الآراء تصبُّ في اعتباره فناً من الفنون الأدبيّة الدّراميّة الّتي تعنى بالعروض المباشرة المخطط لتقديمها على نحو دقيق بغية توليد شعور قوي مترابطٍ يرفد الجانب الدرامي.

[1] الدراما: تآليف شعرية أو نثرية لجانب من جوانب الحياة الإنسانية، يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين، تنتج للعرض أمام المشاهدين.

المأساة (التراجيديا): عرضُ حدثٍ هامٍّ يكونُ عادةً بينَ أشخاصٍ ذوي مقامٍ عالٍ، يركّزُ على الهول والشفقة.

الملهاة (الكوميديا): عرض حدثٍ يحمل على الضحك والتسلية، ويركز على الشذوذ الإنساني، ويعرضه بصورة فكاهية.

الفصل الثاني: نشأةُ المسرحيةِ، وأنواعها

يرى حنا الفاخوري أنّ الأدبَ العربيَّ لبثَ وقتاً وهو يعتمدُ على الرّوايةِ الشفوية، وأنَّ الشّعرَ كان له السبقُ، وقد أعزى ذلك إلى حاجةِ الآدابِ المنثورةِ إلى معرفةِ الكتابة التي كانت متأخرةً، ويرى أنَّ نقلَ الآدابِ النثرية مشافهةً يجعلُها عرضةً للتحريفِ، وأنَّ الفنَ النَّثريَّ هو لغةُ العقلِ التي سُبِقت بالعاطفةِ، و التي حطت بِرحالها على الأشعار، ولكنَّ احتكاكَ العرب ببعضِهم وبغيرِهم من الثقافات، وما رافقه من دخولٍ للقرآنِ والفتوحاتِ الإسلامية، كان له أثرٌ كبيرٌ في قضية التأثر والتأثير، ومنه ما شهده الأدب العربي في القرن الثامن عشر، وهنا نشير للمسرح الذي كان الأدب التمثيلي نواةً له (al-Fakhuri, n.d.).

نشأ الفنُّ المسرحيُّ في ظل المعابدِ كلونٍ من ألوانِ العباداتِ الّتي يقومون بها، ثمّ تطور حينَ انفصلَ عن المعبدِ ليستقلَّ بذاتِه، وتتحول غايتُه إلى المتعةِ والتسليةِ، ولكنَّ هذا التّحولَ لم يتوافر لكلِّ الدّولِ (Sarhan, n.d.).

لقد عرفَ الإنسانُ البدائيُّ الدّراما في محاكاتِه الطبيعةَ، وقد ساعده على ذلك قدرتُه على الحركة وتقليدُ الأصواتِ وموهبتُه وعقلُه الّذي ميزَه عن سائرِ المخلوقات، والذي استعان به لفهم الطبيعةِ والبيئة وما فيها من صراعات، وسرعانَ ما بدأَ يبدعُ في طرقِ التعبير، وأنشأَ الطقوسَ والشعائرَ مع تطورِ الإنسانِ أصبح الملكُ ورئيسُ القبيلة أو الكاهن يشكّلون مركزَ الثقلِ في الشعائرِ التي شكلت بذورَ الدراما، والتي كانت رمزاً للقوة، وكان الاعتقادُ بأنَّ الأرواحَ تعودُ بعدَ موتِ صاحبِها بصورةِ أشباحٍ تفتكُ وتبطشُ؛ لذا تقام الشعائر لإرضائهم، وربما تكون قوة ما بعد الموت مصدراً للخير، وكان الموت حاضراً حتى أن المقبرةَ كانت خشبةً للمسرح، وكان الممثلون يمثلون أدوارَ تلكَ الأشباحِ، ولم يكن الحيوان غائباً عنها؛ حيثُ أُعتبر رمزاً للوحدة، ومن خلاله ظهرت القرابين، والتي كانت تقام بهيئة عرضٍ مسرحيٍّ صامتٍ، لتنقل صورَ صراع الخيرِ والشرّ، و تصور أعمالَ الموتى قبلَ فراقهم، فحضرت الأساطيرُ، وحوت أحداثاً لشخصياتٍ أوصلتهم للعظمة من خلال انتصارهم على الموت أحياناً، وهذا ما كانت عليه التراجيديا،[2] والكوميديا، ثمّ ظهرت شخصيةُ البطل الذي وصل لمصافِّ الإله، فكانت المسرحية الدينية التي سُميت بالعاطفية فيما بعد في أوربا ومصر من بعدها، والمسرحية الفرعونية ببطلها (أوزيريس) إلهِ الزرعِ والخصب، ولم تكن السورية والبابلية بعيدةً عنها (Bakthir n.d.).

كان حضور العرب خجولاً ومتأخراً، ولكن محاولات المحاكاة كانت موجودة، ومن الترجمات الحقيقة لها افتتاح أول معهد للتمثيل في مصر عام 1944م (Isma'il, 1999).

يرى جرجي زيدان أن فنَّ التمثيل من الفنون القديمةِ عندَ اليونانِ، وقد نقلَ العربُ علومَهم في العصر العباسي، وتأثروا بهم، لكن تأثرهم بالمسرحِ والتمثيلِ تأخرَ؛ ويُعزي ذلك إلى تجافي المسلمين عن ظهور المرأة المسلمةِ على المسرحِ، إلا ما كانَ في بعض الشعائر الدينية، وإن القرن الماضي شهدَ دخول هذا الفن لسوريا، وقد ساهم اختلاطِهم بالفرنجةِ بإدخاله لهم (Zaydan, 1992).

ويرى أحمد مكي أن المسرح المصري من المسارح القديمة، وإنه ولد في ظل الطقوس الدينية، وإن التمثيل كان يستمر لثلاثة أيام، ولم يلتزم وحدة المكان، وقد شاهد ذلك المؤرخ اليوناني (هيرودوت) خلال زيارته لمصر في القرن الخامس عشر (al-Tahir, 1987).

---

[2] التراجيديا: مفارقات المأساة، وهي نوع من التعبير الأدبي المجَسّد الذي يأتي تمثيلاً وتشخيصاً في عروض المسرح.

لقد كانَ لليونانيين فضلٌ كبيرٌ في انتشارِ هذا الفنّ؛ فالمسرحُ اللاتينيُّ بقيَ محاكياً للمسرحِ اليوناني ردحاً من الزمن، وها هو المسرحُ الرومانيُّ الذي نشأَ في القرن الثالثِ قبلَ الميلادِ يظهرُ بمعالم إغريقيةٍ، وقد شهدت العصورُ الوسطى بزوغ نورِ المسرحياتِ الدينية التي تأثرت بالمسرحيات اللاتينية واليونانية، وفي عصر النهضة كانت المسرحيات اليونانية والرومانية حاضرة من خلال محاكاة الكُتَّاب لها.

نشأت القواعد الكلاسيكية[3] التي أفاد منها الفرنسيون وبنوا عليها قواعد المذهب الكلاسيكي، والذي حاكت مسرحياته المسرحيات اليونانية والرومانية.

ولم يكن للجوقةِ[4] التي كانت حاضرةً عندَ الرومانِ واليونان حضورٌ في هذه المسرحياتِ، ثم قامت الرومانتيكيةُ[5] على كاهلِ الكلاسيكيةِ في أواخر القرن الثامن عشر، ولم تتقيد بخمسة فصولٍ كما حُدِّدَ لها، وتجاوزَت وحدةَ المكانِ والزمان؛ و ذلك لتأثرهم بأرسطو، وقد حرصوا على عرضِ الأحداثِ على المسرح لا حكايتها وصنعوا الدراما التي كانت خليطاً بين الملهاة والمأساة، وصارت المسرحياتُ ذات موضوعات شخصية و قضايا اجتماعية، بعد أن كانت المأساة خاصة بالإله البطل الذي كان حاضراً لدى اليونان، وما قاربهم من نبلاء عند الكلاسيكيين، وقد ظهر المسرحُ الغنائيُّ في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر، والذي جمعَ المأساةَ بالملهاةِ (Hilal, 2008).

أمَّا المسرحيةُ الإغريقيّةُ فهي من المسرحيات التي تعود إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، ومنها مسرحية (الضاراعات) لأسخيلوس، ويرى (علي صابري) أن بدايته كانت عندما عقدت في أثينا مسابقة للمأساة لتنشأ في الاحتفالات الدينية الوثنية تمجيداً لإله الطبيعة، ومنها حفلة (الديونوسيا الروستي)، أما مسرح روما الذي عرف في القرنين الثاني والثالث قبل الميلاد فكان بدائيا هزليا، وكان مقلدا للمسرح الإغريقي رغم أن آثار هذا المسرح لم تصل إلا ما كان في القرن الأول الميلادي؛ لأن اللغة اللاتينية كانت لغة العلم والأدب والكنيسة؛ فقد تأثرت إنجلترا وفرنسا بمسرحهم، وبقي هذا التأثر خجولاً حتى القرن السابع عشر؛ فها هم كتاب المسرح يقبلون على مسرح بلوتس ليأخذوا العديد من موضوعاته، ثم غاب المسرح الإغريقي واللاتيني حتى العصور الوسطى، وكانت الشهرة في تلك الحقبة للمسرح الإسباني الديني، وهو الذي عاد للخفاء في القرن الثامن عشر ليمنع من التمثيل عام 1765م، ثم تعود المآسي والملاهي الإغريقية والرومانية لعالم الشهرة في العصر الحديث؛ فنرى المسارح الفرنسية والإنجليزية والإسبانية تحاكي وتقلد المآسي والملاهي القديمة، ومع حركات التجديد والبحث ثاروا على وحدات المسرح الثلاثة، ومع هذا التحرر الذي لجأ له الإسبان والإنجليز الذي جمع المأساة بالملهاة ليأتي القرن السادس عشر بمسرح مميز، ليكتب لشكسبير أن يخرج بأعمالٍ تتجاوز الأماكن والأزمنة (Sabiri, 1389H).

كانت المسرحية الرومانية مقلدة، ومنها مسرحية (الجندي المتبجح) لـ(بلوتس)، والمسرحية (القروسطية)، والتي استمدت موضوعاتها من الكتاب المقدس، فقد انتشرت في أوروبا من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر، وبالنسبة للمسرحية الواقعية التي تتبع مدرسة أدبية، فقد ازدهرت على يد (شان فلوري) في القرن التاسع عشر في فرنسا، وكانت معارضةً للمدرسة المثالية، وكانت إيذاناً لظهور الدراما الحديثة، وقد نحت منحى الجدية مما يخرجها عن عالمي المأساة والملهاة، وكانت مستمدةً من الواقع، وكان أبطالها من عامة الناس.

---

[3] الكلاسيكية: مذهب اتبع فن تقليدي يتسم بالموضوعية، وينادى بوحدات (العقل والمكان والزمان).

[4] الجوقة: جماعة من الناس يؤدون عملاً فنياً مشتركاً

[5] الرومانتكية: ملهاة تتحدثُ عن تجاربٍ حياتية غير مألوفة للناس، وتميل للعاطفة غالباً.

المسرحيَّةُ العربيّةُ بين الأصالة والتقليد والتجديدِ

غابت المسرحيةُ العربيةُ عن عالم الأدبِ القديمِ كما التمثيلُ، وهذا ما انطبق على العصرِ الحديثِ؛ حيث انشغالُهم بالشعرِ الغنائيّ والرسائلِ والخطبِ رغم معرفتهم بآثار وعلوم اليونانِ، وترجمتهم لأرسطو (Hilal, 2008).

إن المسرح العربي وهو آخر الأنواع الأدبية ولوجاً لعالمنا العربي، وهو وافدٌ غربيٌّ، ولم يظهر في العهود القريبة إلا في القرن التاسع عشر، وكان ذلك نتاجَ احتكاكِ العربِ وتأثرهم بالغرب، إضافة إلى حركة الترجمة، وزوال الحواجز بين العرب و أوربا خاصة مصر، إضافة إلى ضعف الدولة العثمانية، فرغم وجود بعض الإرهاصات لهذا الفن كألعاب الفروسية عند المماليك، والاحتفالات الدينية الفاطمية، وطقوس الجماعات الصوفية إلا أن هذه المحاولات وغيرها لم تتخطَ عالم الفنون الشعبية التي لم ترقَ لتسمى مسرحية (Tahir, 1987).

في ظلِّ الحديثِ عن المسرحِ العربي لا بدَّ من الإشارة إلى تأثرِ العربِ بما عرف بـ(خيال الظل)، وهو فنٌ تمثيليٌّ قديمٌ، يُظهِرُ خيالاتٍ من خلف الستائر، ويستخدمُ الدُّمى المصنوعةَ من الجلدِ، وستارة بيضاء رقيقة تُسلّطُ عليها الأضواء بعد إطفاء الأنوار، وقد اُختلِف في مكان نشأتِه في الهند أم الصين، و قد ظهر في القرنِ الثالث عشر، وقد نقله المغولُ إلى بلادِنا ثم إلى تركيا وأوربا لينتهي بالولاياتِ المتحدةِ، ومنه في تراثنا (مسرح طيف الخيال) لابن دانيال المصري (Sabiri, 1289H).

من المسرحيات التي كان لها السبق في عالمنا العربي مسرحيةِ (البخيل) لموليرِ، والتي جاءتنا على يد النقاش عام 1847م، وأتبعها بمسرحية (أبو الحسن المغفل) فـ(الحسود السّلِيط)، ثم بزغ نور القباني الذي يُعتبر رائد المسرح السوري، فقدَّم مسرحياتٍ من تأليفه وأخرى مترجمةً، وتبعهما يعقوب صنوع المصري الذي أنشأ فرقة مسرحية عام 1870م، وقد مثلت هذه الفرقة جزءاً من مسرحياته، وهذا الثالوثَ (النقاش، والقباني، وصنوع) يعتبر رائداً للمسرح العربي الحديث (Yaghi, 1980).

بعد هذا الثالوث المسرحي شهدت ساحةُ المسرحِ العربيّ النثريّ الغنائيّ والجاد ظهورَ أسماءٍ رفدَت هذا الميدان. منهم: (سلامة حجازي، وسيد درويش، وتوفيق الحكيم)، أما أميرُ الشعراء فكان حضورُه جلياً في المسرحِ الشعري، وقد رفد مسرحَنا العربي بمسرحياتٍ كانت صبغةُ المحاكاةِ والتأثر فيها واضحةً، ومنها (مصرع كليوباترا، وقمبيز وعنترة، ومجنون ليلى)، وظهر في هذا الميدان الأديب عزيز أباظة صاحب مسرحيات (شجرة الدر، وقيصر)، و عبدالرحمن الشرقاوي الذي ألّفَ مسرحيات (مأساة جميلة، والفتى مهران) (Hilal, 2008).

شكلت مسرحيةُ (مصرع كليوباتر) لأحمد شوقي عام 1929م بدايةَ المسرح الصحيحِ في لغته الرفيعة وجوانبِه الثقافيةِ قياساً على الضعفِ الذي كانت عليه المسرحيةُ العربيَّةُ.

يرى الزياتُ أنَّ الساحةَ العربيةُ بلغتِها لم تعرف التمثيلَ بمعناه الحديث إلا في منتصف القرن الماضي، ويرى أن اللبنانيين سجلوا سبقاً في هذا الميدان، فهم الذين اقتبسوا ونقلوا هذا الفن لعالمنا؛ حيث تخرجوا من المدارس الأجنبيةِ، ودرسوا آدابَ الفرنجةِ، ويرى أن النّقاش أول من مثّلَ في عالمنا عام 1840م، وعندما حُفرت قناة السويسِ في عهد الخديوي إسماعيل الذي أقام حفلاً مميزاً احتفاءً بافتتاحها، ورأى أن عليه أن يمتع ضيوفَه بمشاهد تمثيلة، وكان الخديوي محباً للعلمِ داعماً للعلماءِ والأدباءِ، وهو الذي أنشأ دارَ الأوبيرا الخديوية، وجلبَ لها فرقةً أجنبية مثلت رواية (عايدة) باللغة الفرنسية (al-Zayyat, 2006).

وفي عهده أصبحت مصرُ مقصدَ الأدباءِ؛ فهذا سليم وأديب إسحاق يقصدونها، ويشغلون مسرح (زيزينا) بالتمثيل، وكان ذلك عامَ 1871م، لكنهم فشلوا وتركوا فرقتهم ليوسف خياط ليستمر التوسع بهذا الفن بعدها رغم العقبات، وتجدر

الإشارة إلى أن التمثيل بقي خاصاً بعلّية القوم في ذاكَ الوقتِ، وما إن جاءَ إسكندرُ فرج وأقام مسرحَه حتى بدأ يخرج عن ذاك الإطار لكنه لم يصل ذروته في البناء والتقدم؛ حيث كان يركز على الغناء واستمالة الحضور، وتستمر بعدها المحاولات ؛ فَتُنْشَأ وزارةُ الثقافةِ والإرشادِ، وتمضي في بناء معهدٍ تمثيليٍّ، وتؤسس فرقاً مختلفةً، فيدخل المسرحُ بعدها دورَ السينما.(al-Zayyat, 2006).

شهدَ الفنُّ المسرحيُّ محاولاتٍ تجديديّةً على صعيدي (الشكل والمضمون)؛ فهذا توفيق الحكيم يُنشِئُ مسرحية (نحو حياة أفضل)، وقد أنشأها من باب واحد متأثراً بـ(فوست) عام 1955م (Abd al-Ghani, 2019‘).

اختلفت رواية جرجي عن سابقاتها فهو يقول: إن النقاش مثل روايته عام 1848م، والزيات يراها في عام 1840م، لكنهما أقرَّا بفضله وسبقه في هذا الباب.

إنَّ جرجي زيدان أقرَّ بأنَّ التمثيلَ الحديثَ الذي يُعَدُّ المسرح عالمِه جاءَ للعربِ مع حملةِ نابليون، وهذا من جملة ما تأثر به العرب بالغرب، و دخل إليهم معهم، ويقولُ: إنَّ حملَتَه كانت تضمُّ رجلين من ذوي الفنونِ والموسيقى، وكانا يمثلان المسرحياتِ تسليةً للضباطِ، فظهر مسرح (الجمهورية والفنون) على يد الجنرال (منو)، ولكن نتاجاتِه ذهبت بذهاب الجنرال، ورغم أن مصرَ كانت سبّاقة لهذا الفن الذي دخلها هجيناً إلا أن سوريا بدأت تقتبسه، وهي التي أتقنت لغة الغرب، واختلطت بهم في الرحلاتِ، وإنَّ النّقاشَ المولود في بيروت هو أول من مثل روايةً، وكان ذلك قبلَ إنشاءِ المدارس، ثمَّ أشار إلى العواملِ التي ساعدت النّقاش على نقلِ هذا التراث؛ كعلمه، وأسفاره، وإتقانه لعدة لغات، وتأثره بالمسرح الإيطالي الذي ساعده في نقلِ هذا الفنِّ لبلاده، فقد ألَّفَ أولَ روايةٍ عام 1848م، وقد قام بتمثيلها في منزله بحضور ثلّةٍ من السادة، فذاع صيتُه، وانتشرت أخبارُه بعد النجاح الذي حققه؛ فحمله ذلك لمواصلة التّأليف، وقد كان في رواياته مقلِّداً ومحاكياً لـ(موليرِ) الفرنسي، ولو أن سهام الموت أمهلته قليلاً لوجدنا له من الأعمال التي تعجُّ بها المكتباتُ وتشتعلُ بها جذوة الأذهان، لكنّ المنايا تربصت به لتصطاده عام 1855م، فيأتي أخوه (نقولا) ليكملَ مسيرةَ أخيه؛ فيشرعَ في حملِ رسالتِه لينشر بعدها مؤلفاتِه في كتاب (أرزة لبنان)، ويطبعه عام 1869م، وبالنّظرِ في التاريخين يتضح لنا أن لبنانَ وسوريا كان لهما السّبقُ في هذا الفنّ، وهذا لا ينفي تأثر المسرحِ السوريّ بالمصريّ؛ ذلك بعدما ذهبَت جماعةٌ من سوريا عندما سمعوا بالرخاء والرغدِ اللّذين نَعم بهما الشّعبُ المصريّ آنذاك؛ فنزلَ بعضُ الأدباء إلى الإسكندريّة بقيادة سليم النّقاش عام 1976م، واستمرت محاولاتُ التّجديد التي اعتمدت على الاجتهاد، فانتقل هذا الفن للعامة، ودخل المدارسَ، والتفت مؤلفُو المسرحيات إلى الأمورِ الّتي تجذبُ عامةَ الناسِ؛ فأدخلوا الأغاني والنّكتَ، ومَثّلوا ما هو مضحكٌ، لكنَّ الشيخَ سلامةَ مالَ لإبعاد الأغاني عنها في محاولة منه للتجديد والتغيير، وكان ذلك عام 1905م (Zaydan, 1992).

بدت مسيرةُ المسرحِ العربيّ واضحةً؛ حيثُ انتظرت حتى عصورٍ متأخرةٍ لتحاكي ما أُنتِجَ لدى الغربِ، لكنّ الانفتاحَ على عالمِ الغربِ، ونشاط عملية الترجمة، والتأثر بتلك الثقافاتِ ساهمَ في إيجاد نهضةٍ أدبيّةٍ شاملةٍ؛ فأصبحَ التاريخُ والقصصُ الشعبيُّ أهمَّ مصادرِها، وهذا ما صنّف المسرحيةَ العربيةَ إلى (تاريخيةٍ، وتراثيةٍ، وشعريةٍ) (Sabiri, 1389H).

لقد اتكأَ مسرحُنا على ما تُرجمَ من مسرحياتٍ من الأدبِ الفرنسيّ الكلاسيكي، ثم المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية كذلك، ليدخلَ بعدَها المسرحُ الإنجليزي كما في ترجمةِ مسرحية (شكسبير)، وقد اقتربَ من الرومانتيكية، لينطلقَ بعدَها متوخياً الدقةَ فيتمثّل المذاهبَ الواقعية الوجدانية، ولم تبتعدْ المسرحيةُ العربيةُ الأصيلة عن عالم المسرحيةِ المترجمةِ، فقد تأثرت كما سابقتها بالمذاهب الكلاسيكية فنيّاً وموضوعيّاً، وتأثرت بعدها بالرومانتيكيين العاطفيين، وظهرت المسرحياتُ التاريخيةُ التي مجّدت الماضي؛ فكانت الملهاةُ أكثرَ رواجاً؛ لمناسبتِها لغايات قُصّادِ المسارح؛ حيث المتعة لا العلم، وفي حالِ وُجدت المأساةُ

كانت تتحولُ إلى (المليودراما) المصبوغة بالمشاعر، ثم ظهرت المسرحيات الرّمزية الّتي لم ترق للجمهورِ غالباً. كمسرحية (أهل الكهف)، وظهر المسرحُ الواقعي الذي ركَّزَ على متابعةِ الشؤونِ الاجتماعية ووصفها كما فعل محمود تيمور الذي تأثر بالواقعية الأوروبية (Hilal, 2008).

حاولت الدولُ العربيةُ الارتقاء بالمسرحِ وإدخالَه العالمية في ظلِّ النّهضة التي كانت تسعى لها، فكانت البدايات في مصر عام 1917م على يد جورج أبيض الذي حاول تأسيس معهدٍ خاصٍّ بالمسرح لتبقى محاولاتُه أضغاثَ أحلام حتى ظهرت النسخةُ الأولى للمعهدِ العربيّ عام 1931م، والتي سرعانَ ما وُئِدَت، ثمَّ تنطلق بعدها المحاولات؛ فَيُنشَأ المعهد العالميّ للتمثيل العربيّ في مصرَ عام 1944م، وتكون من قسمين: أحدهما للتمثيل والألقاء، والآخر للنقدِ والبحوثِ الفنيّةِ، وبقيت محاولات التّجديد قائمة؛ ففي عام 1958م تغيَّر اسمُه ليصبح (المعهد العالي للفنون المسرحيّة)، وقد تمَّ إضافة قسم الديكور له (Isma'il, 1999).

وفي إطار المحاولات العربيّة لتطوير هذا الفن قامت الكويت بتحويل معهد الدّراسات المسرحيّة إلى معهدٍ عالٍ عام 1986م، وقد تمَّ افتتاحُه عام 1974م، واستمرت محاولاتُ التّجديد في فنِّ المسرح، وحاول العديدُ من الأدباء العرب أن يحققوا سبقاً في هذا الفنِّ، وأن يُنتجوا منه ما يرقى إلى درجات الروعة والتّميز، لكنَّ صبغةَ التّأثر بالمسرح العالميّ الّذي بلغَ من التّطور ما بلغ، وها هو الطّائي رائد الفنِّ المسرحيّ يحاول أن يبدع، فيخرج لنا بمسرحياته. منها: (جابر عثرات الكرام، وبشرى لعبد المطلب) عام 1947م، فتدخل من خلالهما عُمان على في سجلات المسرح الحديث، ولم يكن الطّائي بعيداً عن التّقليد، فتأثر بإبراهيم العريض صاحب مسرحيّة (وا معتصماه)، وتأثر بعبدالرحمن المعاودة وغيرهم من الّذين قدموا أعمالَهم في المسارح المدرسيّة، ولم تكن مستوياتُ تلك المسرحيات قادرةً على إنشاء نواة أو حركة مسرحيّة، فتبقى كما هو الحال في المسرحيّات المدرسيّة الّتي قُدِّمت في مدارس كما (الهداية) في البحرين، و(المباركيّة) في الكويت (al-Yahya'i, 2004).

تأخَّرَ ظهور المسرحُ الأردنيُّ كثيراً عن المسارحِ العربيّةِ كسوريا ولبنان ومصرَ اللّاتي عرفنهُ في القرنِ التّاسعِ عشر، وقد انتظر إلى ما بعدَ تأسيس المدارسِ والجامعات اللّائي رُفِدْن بمعلمين من دولِ الجوار وبعضِ أبنائها الّذين تلقوا دراساتهم في الخارج، فبرزَ في ساحة الانتاجِ المسرحيّ أنطون الحيحي ومحمد المحيسن وفؤاد الخطاب، ولكنّ المحاولاتِ ظلت خجولةً حتّى الاستقلال عام 1946م، فقد تعالت صيحاتُ النّهضةِ والتّجديد في أروقةِ الوطنِ على شتّى الصُّعدِ والمجالاتِ، وقد شَكَّلَ تأسيسُ الجامعةِ الأردنيةِ عامَ 1962م حقبةً جديدةً في حياةِ المسرحِ الأردنيّ.

ها هو هاني صنوبر يحملُ على عاتقه مسيرةَ تطويرِ المسرح الأردني وتجديدِه، وقد تجاوزَت إسهاماتُه حدودَ المملكةِ، فكانَ له حضورٌ في ميدانِ المسرحِ السوريّ والقطريّ، وهو الذي قدَّمَ مسرحياتٍ مترجمةً على مسرحِ الجامعةِ. كانت الجامعةُ الأردنيةُ نواةَ الحراكِ التّمثيليّ والإذاعيّ والتّلفزيونيّ، وفي عامِ 1966م تأسسَت دائرةُ الثّقافةِ والفنون، وأنشِئت أسرةُ المسرحِ الأردنيّ، وتضاعفَت جهودُ التّطويرِ في هذا الحقلِ؛ ففي ثمانينياتِ القرنِ الماضي أُنشئَ المركزُ الثّقافيُّ الملكيُّ، وتبعه قسمٌ للعلومِ المسرحيّةِ في جامعةِ اليرموكِ، ومن المسرحياتِ التي ظهرَت في تلك الحقبةِ مسرحيةُ (دم دم تك).

وقد شهدَت تسعينياتُ القرنِ الماضي العديدَ من المهرجاناتِ الثّقافيةِ المسرحيّةِ، واستمرَّ ظهورُ المخرجين أمثالِ محمد الشّواقفة ومخلد الزّيود، واستمرَّ العطاءُ إلى ألفيتنا؛ فيتجسَّدُ ذلكَ في المهرجاناتِ المسرحيّة. كـ(مهرجانِ عمون المسرحيّ، ومهرجانِ ليالي المسرحِ الحرّ) (سامح، 2017م).

و في مجالِ التّوثيقِ لمسرحِنا كانَ لغنّام الغنّام الّذي حرص على حفظ التاريخ المسرحيّ الأردنيّ حضورٌ بارزٌ، وهو الّذي رصدَ أطوارَه، فانبرى لتأليف كتابه (موجز تاريخ المسرح الأردنيّ 1918م إلى 2006م)، ورأى غنّامُ أنَّ المسرحَ الأردنيَّ لم

يكن بمعزلٍ عما جاوره من مسارح عربيّة، وأرجع بداية هذا المسرحِ لعام 1918م، وتحدث عن تاريخ المسرح الأردن، وكانت غايته من ذلك التوثيق له، وإثبات حضوره – وإن كان خجولاً – على خارطة هذا الفن العريق (Ghannam, 2008).

نعم إنَّ مسرحَنا العربيَّ بشكلٍ عامٍ والأردنيَّ على وجهِ الخصوصِ ما زالَ يَرْقُبُ نهضةً ترقى به إلى العالميةِ، وهو الذي حاكَاها وتأثرَ بها، لكنَّه لم يصلْ لمستوياتها، بل وإنه كان في غالبية الأحيان مقلداً محاكياً لها، فرغم أن هذا الفن دخل لعالمنا من باب المحاكاة، وهذا ما أجمع عليه معظم الكتّاب والنقاد، وما زال إبداعا فيه يتجسد بالمحاكاة، وهذا ما يؤكده الحضور الفعلي للمسرحيات المحاكية والمتأثرة، والتي طغى وجودها على غيرها (Sabiri, 1389H).

مراحلُ بناءِ المسرحيّةِ وعناصرُها

لقد اتخذت المسرحية لنفسها بناءً وهيكلاً ميزها عن غيرها من الفنون، وقد تحدَّثَ عمرُ الدّسوقي عن عناصرِ بناءِ المسرحية، و يرى أنَّها كائنٌ حيٌّ لهُ هيكلٌ مكونٌ من عدَّةِ فصولٍ أقلُّها واحدٌ وأكثرُها خمسة، ويُقسمُ كلُّ فصلٍ إلى مناظر شرط الوحدةِ، وهيكل المسرحية يتكون من ثلاثة أجزاء أو مراحل (العرض، والعقدة والحل)، ويأتي العرض عادة في الفصل الأول، وربما يصل للثاني في المسرحية ذات الفصول الثلاث، ويصلُ للفصلِ الثالثِ إن كانت في خمسةِ فصولٍ لكنّه يكونُ مُملاً في حالة التمدد؛ فمهمتُه التّعريفُ بالشّخصياتِ المؤثرةِ والتشويق، ويرى بوجوبِ اتصافها بالوحدة، وأن تكون ذات هيكلٍ واضح كما في حديثِنا عن الفصول والهيكل حيثُ تكون المسرحية كالجسم المتناسق تعمل أجزاؤه على إظهاره بأفضل صورة، وتحمل في طياتها مبادئ النمو الطبيعي، وأن يكون دافع الكتابة واضحاً في ذهن مؤلفها، وتحوي كذلك عقدة، وشخصيات، وتهتم بالأحداث، والحل (al-Dusuqi, n.d.).

إنَّ فكرةَ المسرحيةِ وموضوعَها يشكلان المعنى المراد من المسرحيّة والّتي تتضمّنُ القضايا والعاطفةَ الناتجةَ عن العملِ الدّراميّ، وقد تُذكرُ الفكرةُ بصريح العِبارة كعنوانٍ واضحٍ للمسرحيّة أو من خلالِ الحوارات التي تتقمّصُها الشّخصيّاتُ كما يُصوّرُها الكاتبُ المسرحيُّ، بالإضافةِ إلى إمكانية ألا تكونَ ظاهرةً بشكلٍ واضحٍ للعيانِ إلّا بعدَ التّمحيصِ والتّفكيرِ.

أما بناءُ المسرحيّة فهو مُختلفٌ عن القصّةِ؛ ففي القصةِ يُبنى على أساسِ التّعقيدِ القصصيّ المتمثّل بالانتقال من حالة الهدوء حتّى الوصول إلى الحلّ في نهاية القصّة، أمّا الأسلوب البنائيّ المسرحيّ فيُبنى على منهج التّدرّج تصاعديّاً في الحبكة مروراً بالغاية على شكل خطّ متصاعد، ويصحب هذا شحنات من التّوتر حتّى الوصول في النّهاية إلى القرار الحازم.

وتتمثلُ حبكةُ المسرحيّةِ في الأحداثِ الّتي تحدثُ على عكسِ ما يمثّله موضوعُها الرّئيس؛ إذ يجبُ على الحبكةِ أن تكونَ ذاتَ طابعٍ مُوحّدٍ وواضحٍ لدى كلّ المشاهِدِ، وأن تمتلكَ اتّصالاً مع الأحداثِ السّابقةِ واللّاحقة، بالإضافة إلى أنّها تُشرك الشّخصيات فيها من خلال نمط حركيّ ومُتواصل بعدَ الأثرِ الأولِ المتمثّلِ في الصّراع، وخلال الحركة التّصاعديّة للأحداث يتم الوصول إلى قمّتها والانتهاء إلى العمل والفكرة الدّقيقة للمسرحيّة (Ijri, n.d.; Bakhti, 2015).

تعتَبَرُ الشخصيّاتُ من العناصرِ الهامة في المسرحية، وعليهم تقعُ مهمّةُ الأداءِ المسرحيّ، ولا شكّ أن كلَّ شخصيّةٍ منهن شيءٌ تتميز بجملة من السمات تجعلها مختلفة عن غيرها؛ فثمة المظهرِ والجنس والعمرِ و التّوجهاتِ المختلفة الاقتصاديّةِ منها والاجتماعيّةِ واللّغويّة، و هناك رئيسة وثانوية.

شخصيّاتٌ رئيسةٌ، وهي الشّخصيّاتُ المركزيّةُ في المسرحيّةِ التي تتمحورُ الأحداثُ حولها منذُ البدايةِ حتّى النّهايةِ، و تتميّزُ بأنّها شخصيّاتٌ ناميةٌ طيلةَ أحداثِ المسرحيّة، وغالباً ما تَبرزُ شخصيّة أو أكثر من بقية الشخصياتِ، و يُطلقُ عليها اسم "البطل" (Bakhti, 2015).

شخصيّات ثانويّة، وهي شّخصيّاتٌ مُكمّلةٌ للشّخصيّات الرّئيسةِ، وتكونُ واضحةً ومفهومةً، ويتمّ فهمُها من خلالِ أدائِها المسرحيّ من الحركة وطريقة الكلام، ومن الجدير بالذِّكر أنّ القدرةَ على إظهار هذه الشّخصيّات أمام الجمهور بشكل يسمحُ في إبرازِ السلوكيّاتِ الخاصّة فيها يعتبرُ إشارةً على براعةِ كاتبها، أمّا تقديمه الشّخصيّات بشكل ثابت وغيرِ مُتنامٍ فهذا يُوجِد عيباً يزرعُ فيها السّطحيّةَ وعدمَ العمقِ.

أما اللغة والحِوار، فهما يتمثلان بالأسلوبِ الذي يتّبعه الكاتبُ في اختيار الشّخصيّات و إقامة الحوارات، سواء كان ذلك باختيار المفردات، أو بتمثيلها من قِبل الممثلين مع ضرورة التمكن من اللغة وتمثلتها واختيار المناسب منها، وثمة إشكالية قائمة على تعدد الرؤى في استخدام اللغة في المسرحية فالبعض يفضل الفصحى بينا الرأي الأخر يفضل العامية، والرأي الثالث يشجع المزج بين العامية والفصحى، وهذا مع الخيارات المتاحة لاستخدام اللّغة المناسبة، ومن الجدير بالذِّكر أنّ تنوّعَ استخدامِ اللّغة والحوار يُوجدُ الحركةَ في الأداء المسرحيّ، ويحدّد الشّخصيّاتِ ويميّزُها، و مع ظهور مشكلة الاختلاف في استخدام الكلام الفصيحِ أم العاميّ في المواسم الأدبيّة أصبحت المسرحيّاتُ لا تتخذ لغة واحدة، كما يرى الأستاذ توفيق الحكيم الذي يُعَدُّ أحد روّاد الأدب العربيّ، فهو يرى أنّ على الفنان التّخلصَ من كلّ تقييد يقف بينه وبين حريّته في التّعبير وصحّة أدائه.

أما الموسيقى المسرحيّةُ، فهي التي تشكلُ كافّة المؤثّرات الصوتيّة التي تتمثّل في أصوات الممثّلين، مثل الخِطابات والحوارات الإيقاعيّة لهم، والأغاني المدرجة، والآلات الموسيقيّة، ومن الجدير بالذِّكر أنّ الموسيقى ليست جُزءاً أساسيّاً في كلّ مسرحيّة إلّا أنّها تُوجِد حالة من الإيقاع في المسرح خاصّة في الحالات التي يُراد فيها تقديم الحدث بشكلٍ أكثر بروزاً وقوّة، ممّا يجعله أمام المشاهد بمستوى عالٍ (Abd al-Qadir, 2021‘).

وتهتمُ المسرحيةُ بالجانبين الزّمانيّ والمكاني، فللمسرحيةِ وقت محددٌ لا يجبُ تجاوزه، والعددُ الأعلى خمسةُ فصولٍ؛ وذلكَ ليتناسبَ مع قدرةِ الجمهور على المشاهدة، وهذا الجانب يجب عدم إهمال تفاصيله أبداً، والجانبُ المكانيُّ المتمثلُ في المساحةِ التي يقوم الممثّلون بأداء أدوارهم عليها، كمنصّة المسرح التي يجب أن تكونَ الأحداثُ والمشاهدُ مُتناسبةً مع مساحتِها، وهذه المشاهد والأحداثُ تمثلُ العناصرَ الظّاهرةَ للمُشاهد، والتي يتمّ تحديدها من قِبل المؤلف المسرحيّ، كالمشاهد، والأحداث، والأزياء، و المؤثرات التي تتعلّق في إنتاج المسرحيّة. أما النصّ المسرحيّ، فهو النصّ المكتوب، والذي يُعتمد لبناء العرض المسرحيّ، وهو أولّ ما يتمّ البدء فيه عند الشروع في المسرحيّة، وعملية سَيْر المسرحيّة، حيثُ الطّريقة التي يقوم بها مُخرج المسرحيّة لتنسيق العرض المسرحيّ كاملاً، والتي تقوم على إظهار ما كُتب في النّص المسرحيّ إظهاراً إبداعيّاً، وتشمل هذه العملية كل عُنصر يُساهم في المسرحيّة، مثل: الممثّلين، والمصمّمين، والفنّيين، كذلك الرّاقصين، والموسيقيّين، وغيرهم ممّن وُجِدوا ضمن إطار الخُطة المسرحيّة.

و للمسرحيّة منتجها الذي يمثلُ الصّورةَ النّهائيّةَ للعملِ المسرحيّ، وهو ما سيُعرض أمام الأعين، ويكون ذلك بالتّرتيبِ والتّنسيق مع كلّ من تعاون في إنجاحها.

ولها جمهورُها المتمثلُ في المشاهدين، ووجود الجمهور الفعلي يزرع نوعاً من الإلهام للمُمثّلين في تغيير أدائهم وتوقعاتهم؛ لأنّ المسرح على عكس غيره من أشكال الفنون؛ حيثُ يُعدُّ شكلاً من أشكال حُريّة التّنفس في الأداء التّمثيليّ.

أمَّا كاتب المسرحيّة، فهو الذي يؤلف المسرحياتِ، وهذا يختلفُ من كاتب لآخر، فمنهم من يَعْمد للكتابةِ من خلال فِكرةٍ، ومنهم من يُعطي كلّ تركيزه لشخصيّة ما، ثمّ يقوم ببناء القصّة بالاعتماد عليها (Abd al-Qadir, 2021').

التأثر والتأثير في عالم المسرح (مسرحية كليوبترا نموذجاً)

تعد قضية التّأثر والتّأثير من الظّواهر الّتي سجلت حضوراً كبيراً في الثقافة الإنسانية سواء كان في التراث الأدبي المسرحي أم الفنون الأدبية المختلفة، والمسرحية من الفنون الّتي أفادت كثيراً من هذا التأثر والتأثير، وللتأثير دور كبير في نشأة المسرحية وبنائها، وقد تأثر كثير من المسرحيات بعضهم ببعض، وخير مثال على ذلك ما كان من أحمد شوقي وشكسبير في تناولهما لشخصية كليوباترا رغم الاختلاف بماهية التأثير التي تعارف عليها الأدباء (Zayd, 1999).

تعد (كليوباترا) من الشخصيات ذات الحضور التاريخي، وقد نالت حظاً في الأدب، وقد مثل صراعها مع اكتافيوس بالتعاون مع انطونيوس صراعًا بين الشرق والغرب، فأي فريق ينتصر منهما سيحكم العالم، إضافة إلى صراع الجمال الذي كان سلاحها في إيقاع القائد الروماني في حبالها، وإن هذه الجوانب ساهمت بإدخالها الأدب من أوسع أبوابه؛ فهي العاشقة الكائدة المعشوقة، وهي الحاكمة والملكة، وهي التي مثلت القوة والإغراء والخدعة والإغراق بالملذات والكبرياء وحب السيطرة والنفوذ (Hilal, 2008).

هي ذات القلب القاسي، والتي لم تملك من الجمال الكثير، لكنها الملكة المصرية غير الأصيلة؛ فهي يونانية مقدونية، وهي آخر ملوك البطالمة، وهي أول ملكة من أسرتها، وقد تمكنت من تعلم اللّغة المصريّة القديمة بعد 300 سنة من تعاطي اللغة والحضارة اليونانية (Shahid al-Islam, 2013).

ملئت حياتها بالمغامرات الغرامية والحربية، و ورثت الملك عن أبيها 5ق.م بالشراكة مع أخيها، و خُلعت 49ق م، واستمرت في حراك الغرام والسلطة إلى أن اتصلت بأنطونيو الذي ظنَّ أن ثروة مصر ستساعده على حكم روما، وتقربت منه ساعية لوضع أبنائها في سلسلة الحكام الروماني، وبدأت أحلامها تتحقق، ثم أعطاها من الأراضي والصلاحيات الكثير، والتي كانت سبباً غضب شركاءه في الحكم، و كان أوكتافيوس يراها جشعة جعلت أنطونيو شخصاً بلا إرادة؛ لتُعلن الحرب عليه، فتخسر وعشيقها

المعركة، و تنسحب من المعركة، فيزداد ضعف أنطونيو، وتعود إلى مصر. لم تنجُ كليوباترا من أوكتافيوس الذي لاحقها، وينتحر أنطونيو بعد أن سمع بانتحار معشوقته ليكتشف بعد فوات الأوان أن انتحارها إشاعة، فيطلب نقله إليها ليموت بين أحضانها. أما كليوباترا فقد علمت بأن أوكتافيوس لن يرحمها، فلم تجد إلا الانتحار، ويستمر الرومان في هدفهم، ويُقتل ابنها.

كليوباترا و الآداب العالمية

لم تذكر ملكة في التاريخ مثل ما ذكرت كليوبترا؛ فتحدث عنها الكتاب والمؤرخون، فبرزت في بعض المسرحيات الفرنسية، وأولها ما ألفه الشاعر جودل 1552م (كليوباترا الأسيرة)، وسنة 1594م مسرحية (كليوباترا) للإنجليزي صموئيل، وتدخل العالمية بمسرحية (أنطونيو و كليوباترا) لوليام شكسبير، وقد تأثر بها العديد من أدباء فرنسا وإنجلترا وغيرهم، فكتب الفرنسي لاشابل (موت كليوباترا) 1608م، وتعتبر قصة

من أقدم ما ألف حول هذه الشخصية، وكانت في ثلاثة وعشرين مجلداً، وكتب عنها كذلك الفرنسي جان ميريد مارك (أنطونيو و كليوباترا) 1635م، ولم تقتصر على هؤلاء بل كانت شخصية فاعلة عند الكثير من الأدباء، وحضرت بقوة في العالم العربي؛ ففي مصر كانت مسرحية (مصرع كليوباترا) 1929م لشوقي، و لعبة الموت لتوفيق الحكيم، وكتب عنها أحمد عثمان (كليوباترا تعشق السلام)، و سعيد حجاج (كليوباترا)، وأخيرا قدمت بإطار كوميدي (كيلوبطة و أنطوريو) (Shahid al-Islam, 2013).

من مسرحية شكسبير (أنطونيو وكليوباترا)

كانت تكملة لمأساة يوليوس قيصر (1599)، و تشكلت من خمسة فصول و38 منظرا، وكان لها شخصيات رئيسة منها: مارك أنطونيو و كليوباترا و أكتافيوس قيصر و ليبيدوس وسكستوس بومبيوس. لقد اعتمد شكسبير في كتابته الجانب التاريخيّ.

وهو كتاب تاريخ حياة النبلاء اليونانيّين والرومانيّين، فجسدت المسرحية علاقة الحب بين كليوباترا وأنطونيو، وجرت الأحداث في روما والإسكندرية حيث إقامة كليوباترا، وتتخلل أحداثها عودة أنطونيو إلى روما بعد وفاة زوجته وتمرد حاكم صقلية، ثم يتزوج من أوكتافيا طمعاً في دعم قيصر، ثم يوفدها أنطونيو لتصلح بينه وبين أخيها قيصر، فيخبر قيصر بأن أنطونيو يحشد جيوشه في مصر، لكن أنطونيو يخسر الحرب فيقرر الانتحار، لتتبعه كليوباترا أيضاً، ثم يقرر أوكتافيوس وضعهما في مدفن واحد.

مسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي

تعتبر هذه المسرحية من أبرز أعمال أحمد شوقي، وكانت البداية في ولادة مسرح شعري عربي، وهي مسرحية شعرية تدور حول الأيام الأخيرة لكليوباترا بعد هزيمة اكتيوم البحرية، ومن الشخصيات الرئيسة فيها: (مارك أنطونيو، أكتافيوس قيصر، قيصرون، أنوبيس)، و تقع في أربعة فصول، وهي ذات موضوع تاريخي ووطني مستمدة من التاريخ و مسرحية شكسبير.

تبدأ المسرحية بلقاء اثنين من رجال أنطونيو يشكوان حال سيدهما وعدم اكتراثه لاستدعاء روما له أكثر من مرة، وتظهر كليوباترا لتقابل أنوبيس كبير الكهان في المكتبة، وهو الذي يخبرها باكتشافه سمّ أفعى يقتل دون ألم، وينادى بقيصرون

ليكون ملكاً؛ فيعلن أكتافيوس الحرب على مصر، لكن ذلك لم يكن ليخيف أنطونيو، وهو الذي يطلب من خادمه أن يقتله، لكن خادمه يقتل نفسه بعد خدعة، وهو ما دفعه لينشد شعراً، ثم يقتل نفسه (Shahid al-Islam, 2013).

كليوباترا بين شوقي وشكسبير

اعتمد شكسبير في مسرحيته على ما كتبه المؤرخ الإغريقي بلوتارك في حين اعتمد شوقي على التاريخ ومسرحية شكسبير ومشاعره، كما أن شوقي ركّز على علاقة الحب بين أنطونيو وكليوباترا، فشكلت شخصية كليوباترا محورَ المسرحية؛ لأنها تتحدث عن المرأة التي لعبت دور البطلة، وأدارت الأحداث؛ فسميت مصرع كليوباترا، أما شكسبير فقد سمى مسرحيته أنطونيو وكليوباترا، وكان التركيز على شخصية أنطونيو غالباً، وهو الذي اعتمد في رسم شخصية كليوباترا على ما قاله المؤرخ بلوتارك، ولم يلتفت للدفاع عنها، فجاءت بصورة امرأة غادرة، لكن شوقي سعى إلى تقديم صورة مغايرة لها؛ فجاءت بهيئة الملكة المحبة لوطنها المضحية من أجله ومن أجل شعبها بنفسها وحبها، وجعل شوقي مسرحيته على أرض مصر تحديداً في الإسكندرية، لكن شكسبير وسع رقعة مسرحيته لتكون مصر و روما، وجعلها خالية من القصائد الغنائية، وصاغها بأسلوب الشعر المرسل، حيث الشعر الموزون غير المقفّى، و حرص على تحليل المشاعر الإنسانية وحرص عليها، وغلّب شوقي الجانب الشعري الغنائي على المسرحي التمثيلي، وهو ما يمكننا من تحويلها إلى قصائد غنائية مستقلة، وقد سعى لأن يعبّر من خلالها عن اتجاه محدد بمعزل عما حوله؛ فأغفل بعض الأحداث التاريخية، وبينما كان شكسبير يتناول زواج أوكتافيا من أنطونيو وانفصالهما باعتباره شرارة الحرب بين أوكتافيوس وأنطونيو نجد شوقي يغفل ذلك، و يتحدث عن معركة أوكتيوم ولم يعلق على ما قبلها، لكن مشهد الوليمة عند شوقي وشكسبير تشابه، وإن اختلف المكان، وكان الجو جو مرحٍ وشرب، ورغم أن الفروق تبدو واضحة بين هاتين المسرحيتين، بيد أن التأثر كان كبيراً، ولا أحد ينكره، لكن شوقي أبدع فجعل تأثره تحويراً مميزاً؛ حيث نقل شخصية كليوباترا لتمثل نموذجاً مثالياً يُحتذى بعدما كانت صورة ومثالاً للمرأة التي تجمعت فيها صفات السوء بأشكال متعددة؛ فرغم أنها ملكة لكنّها فاتنة غانية مستهلكة للرجال، وهي الخائنة المتلونة الأنانية التي لا تتورع عن الاستجابة لشهواتها، وهذا ما تجاوزه شوقي، و ربما يعود ذلك لأسباب دينية، أو سياسية، أو عدم قناعة بما يروى عنها، أو سعيا وراء إثارة الجماهير، لكن يكفي أنه قدّم نموذجاً رائعاً لامرأة مثالية، فصوّر قصرها بمكتبته الضخمة وترددها عليها، وجعلها ملكة وطنية محبة لوطنها، و سياسية حتى في فرارها، بل اعتبره حكمة، وهي التي مجدها على لسان الكاهن؛ فهي المرأة الملكة الوطنية المحبة المضحية.

نعم لقد كتب الكثيرون عن شخصية "كليوباترا" في آداب عالمية كثيرة حتى تجاوزت عشرين رواية غربية حملت روايات مشوهة استمدت من الرومان، وقد اشتهرت في العالم عامة و مصر خاصة؛ لاتصالها بالتاريخ المصري، وإن الجدلَ حولها كبيرٌ بقدر جلالها وسحرها في الروايات التاريخية، و هذا التأثر والمحاكاة الواقع بين الأعمال لا يعدُّ عيباً؛ لأنه حمل من الإبداع صورة ناصعة، وإن ما فعله شوقي في محاكاته يعتبر مثالا حيّاً للتأثر الإيجابي المحمود الذي يرفد الأدب بصور ناصعة، ويقدم نماذج تحتذى وأعمال مميزة مبدعة. (Shahid al-Islam, 2013).

الخاتمةُ

نحمد اللهَ الكريم العظيمَ أن يسّرَ لنا سُبلَ العلمِ، وسهَّلَ علينا طُرقَه، ونشكره – جلّ في علاه – أن أعاننا على إكمالِ هذه الدراسةِ، والتي خَلصنا من خلالِها إلى أنَّ المسرحَ فنٌّ أدبيٌّ عالميٌّ كانَ حاضراً قديماً وحديثاً، وإنَّ هذا الفنَّ له أغراضُهُ وأنواعُهُ، وإنَّ له أسساً وعناصرَ تميزُهُ عن غيرِهِ من الفنونِ – وإنْ التقى مع بعضِهَا ببعضِ الصفاتِ –، وإنَّهُ مرَّ بمراحلَ تناوبَتْ بينَ النموِّ والازدهارِ و الخمولِ والضّمورِ، ويسجل لليونانيين سبقهما في عالم المسرح، و إن الشعوب والحضارات وإن حاولَت الإبداعَ فيه إلا أنَّها كانت متأثرةً مُحاكيةً في الغالبِ، وقد غابَ المسرحُ العربيُّ عن الحضورِ إلى خزانات الأدب والإبداع إلى عصورٍ قريبةٍ وبقيَ دونَ المسارحِ العالميّةِ رغمَ أنَّ سوريا ولبنانَ ومصرَ سبقت بقيةَ الأقطارِ العربية، وحاولت محاكاةَ المسارحِ العالميّةِ وتقليدِها وترجمتِها، لكنَّ المسرح العربي مازالَ لغاية الآنَ دونَ مستوى تلك المسارح، أمّا المسرحُ الأردنيُّ فقد كانت ولادتُه متأخرة عن المسرح العربي، لكن القائمين عليه بذلوا جهوداً جبارة للارتقاء به، واللحاق بمستوى المسرح العربي، وقد كان للتأثر والتأثير أثرٌ جليٌّ في المسرح العربي؛ حيث تأثر كثير من رواده بالكتاب الغربيين، ومثال ذلك أحمد شوقي الذي تأثر بشكسبير في مسرحية كليوباترا، ع التأكيد على أن التأثر كان عكسياً؛ فقد نقل مضمون المسرحية من الجانب السلبي إلى الجانب الإيجاب، وقد عملا مسرحياً نال من نصيباً من الشهرة، وفي الختام نتوجه إلى العليّ القديرِ حامدين شاكرين راجين أنْ نكونَ قد عرضنا وقدمنا ما حوى النّفعَ والفائدةَ.

المصادر والمراجع

‘Abd al-Ghani, Yusri. (2019). al-Ta’thir wa al-ta’thir bayn al-mawdu‘at wa al-namadhij al-adabiyyah (Ru’yat muqaraniyyat). *Shatranj li al-I‘lam*. http://www.shataranj.com/

al-Ardis, Nikula. (1992). *‘Ilm al-Masrahiyyah*. 2nd imprint. al-Kuwayt: Dar Sa‘ad al-Sabah.

Bakhti, Suriyyah. (2015). ‘Anasir al-tarkib al-jamali fi al-‘ard al-masrahi. Kuliyyat al-Adab, Jami‘at Muhammad Budiyaf.

Bakthir, ‘Ali Ahmad. (n.d.). *Fann al-Masrahiyyah min Khilal Tajarubi al-Shakhsiyyah*. al-Iskandariyyah: Maktabat Misr li al-Nashr.

al-Dusuqi, ‘Umar. (n.d.). *al-Masrahiyyah: Nasha’atuha wa Tarikhuha wa Usuluha.* n.p.: Maktabat al-Anjalu al-Misriyyah.

Ghannam, Ghannam. (2008). Mawjiz tarikh al-masrah al-Urduni 1918M ila 2006M. *al-Ra’y*. http://alrai.com/article/278692.html.

Hana, al-Fakhuri. n.d. *Tarikh al-Adab al-‘Arabi*. 2nd imprint. n.p.: al-Matba‘ah al-Bulisah.

Hilal, Muhammad Ghanimi. (2008). *al-Adab al-Muqaran*. 9th imprint. al-Qahirah: Nahdat Misr li al-Tiba‘ah wa al-Nashr.

Ijri, Labus. (n.d.). *Fann Kitabat al-Masrahiyyah*. Khashabah, Dirini (ed.). al-Qahirah: al-Anjalu al-Misriyyah.

al-Islam, Muhammad Shahid. (2013). Masrahiyyah ‘Cleopetra’ li Shakespeare wa Ahmad Shawqi: Dirasat muqaranat.

Isma‘il, Sayyid ‘Ali. (1999). *Tarikh al-Ma‘had al-Masrahi bi Dawlat al-Kuwayt 1994-1999*. al-Kuwayt: Dar al-Qirtas li al-Nashr.

Isra’, ‘Abd al-Qadir. (2021). Ta‘rif al-masrahiyyah wa ‘anasiriha. *Mawdu‘: Akbar Mawqi‘ al-‘Arabi bi al-‘Alam.* https://mawdoo3.com [29 September 2021].

Madkur, Ibrahim. (1980). *al-Mu‘jam al-Wasit.* Vol. 1. 3rd imprint. n.p.: Dar ‘Imran.

Makki, al-Tahir Ahmad. (1987). *al-Adab al-Muqaran: Usulih, wa Tatawwurih wa Manahijih*. n.p.: Dar al-Ma‘arif.
Sabiri, ‘Ali. (1289H). al-Masrahiyyah: Nasha’atuha wa Marahil Tatawwuriha wa Dala’il Ta’khir al-‘Arab ‘anha. *Majallat al-Turath al-‘Arabi. 6*.
Samih, Khalid. (2017). al-Harak al-masrahi al-Urduni min al-‘arud al-madrasiyyah ila al-maharjanat al-‘arabiyyah. *al-Dustur*. https://www.addustour.com//articles.
Sarhan, Sa‘id. n.d. *Dirasat fi al-Adab al-Masrahi*. al-Qahirah: Maktabat Gharib.
Yaghi, ‘Abd al-Rahman. (1980). *Fi al-Juhud al-Masrahiyyah.* Bayrut: al-Mu’assasah al-‘Arabiyyah li al-Nashr.
al-Yahya’I, Sharifah Khalfan. (2004). *Maydan, Ayman, Dirasat fi Adab ‘Amman wa al-Khalij*. ‘Amman: Dar al-Maysarah.
Zayd, ‘Ali ‘Ashari. (1999). *al-Dirasat al-Adabiyyah al-Muqaranah fi al-‘Alam al-‘Arabi.* 2nd imprint. al-Qahirah: Maktabat al-Shabab.
Zaydan, Jurji. (1992). *Tarikh Adab al-Lughah al-‘Arabiyyah*. Vol. 3. Bayrut: Dar Maktabat al-Hayat.
Zaydan, Jurji. (1992). *Tarikh Adab al-Lughah al-‘Arabiyyah*. Vol. 4. Bayrut: Dar Maktabat al-Hayat.
al-Zayyat, Ahmad Hasan. (2006). *Tarikh al-Adab al-‘Arabi.* Bayrut: Dar al-Sharq al-‘Arabi.