الجمهوريـة الجزائريـة الديموقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

المركـز الجامعـي آكلي محـند أولحـاج بالبويـرة

معهـد الآداب واللغـات

قسـم اللغـة والأدب العربـي

مسـرح أحمـد شوقـــي بيـن الكلاسيكيـــة والتمرد الرومانسي مسرحية علي بك الكبير -أنموذجاً-

إعداد:

***العيش وردة**

***نجار فاطمة**

المشرف:

علوات كمال

السنـة الجامعيـة: 2011/2010

كلمـــة شكـــر :

بعـــد الحمـد لله والصـلاة والسلام على رسول لله نشكر الله جلّ وعلا الذي بعونـــه

وبفضلـه استطـعنا إنجـاز هـذا البحـث المتواضـع

فللـه الشكـر أولاً وقبـل كـل شـيء .

نتقـدم بالشكـر الجزيـل إلـى الأستـاذ المشـرف "علـوات كمـال "
الـذي لـم يبخـل علينـا

بنصائحـه و توجيهاتـه والـذي كـان لنـا نعـم السنـد والعـون ،
فأفادنـا بخبرتـه ومنـحـنا مـن وقتـه في إنجاز هـذا البحـث .

كمـا لا يفوتنـا أن نتقدم بالشكر العظيم إلى كل من لم يبخل علينا بالمساعدة سواء
فيـما يخـص المراجـع أو المعلومـات أو التوجيهـات

ونخـص بالذكـر الأستـاذ النصـوح
العوفـي والأستـاذ المحتـرم "قـارة " وكـذا الأستاذ النشيط "جبـارة"
إليك يا أستاذنا:

نلنـا منـك علمـا فعلينـا لـك دينـا
ولـك منـا فضلا فلـك منـا شكـرا

الإهـــــداء

إلـى مـن كرمهـا الرحمـان بذكـرهـا فـي القـرآن

وشرفـها العدنـان بقولـه تحـت أقـدامها الجنـان

"إليـك يـا أمـي الحنـون "

إلـى نـور بصـري والغالـي عنـدي ودائـما بقلبـي

"إليـك يـا أبـي العـزيـز "

إلـى أعمـدة البيـت شموعـهـا وأنـوارهـا

إليكـم إخوتـي الأعـزاء : عبد العزيز ، إلياس ، عبد القادر .

إلـى الزهـرات المتفتحـة و الريـاحيـن العطـرة

إليكـن أخواتـي : حيزيـة ، خيـرة ، خديجـة ، زهـرة ، فـراح .

إلـى خالـي أحمـد الـذي لـن أنسى جميلـه معـي .

إليكـن صديقاتـي : رشيدة ، فايزة ، خديجة ، سعيدة باشا ، سجية ، بهية ، وردة .

و إلـى كـل مـن دعمنـي سـواءً بثغـرة باسمة أو كلمـة طيبـة .

وإلى من تحمل معـنا طبع هـذه المذكرة "الأخ الطاهـر "

إليكم جميعا أهدي ثمرة عملي .

فاطـمـة.

الإهـــداء :

إلـى مـن تحدّيـت بصبرهـما مـرارة الأقــدار

وبنيـتُ بعطفهـما قصــراً مـن العـزم و الإسرار

وشققــت بحبهمـا طريقــاً تخطيـتُ بـه الأمـصار

إلــى مـــن تلقيـا نجاحاتـي دومـا بالأحـضان

وتتبعـــا خطـواتـــي مـــدى الأزمـــان

إلـــى مــن دفـــعا بـي قـدماً لتخطي العقبات

إلـى مــن مســحا بابتسامتهـما من عيوني العبرات

وفــي صلاتهـما كم أكثـرا لـي من الدعـوات

الـى أقـدس مخلوقيــن و أعظــم هبتيـن وأغلـى وأثمـن جوهرتيـن

الــى والــدّي الكريــمــيــن

أطـــال الله فـــي عمـرهـــما

الــى الشمــوع التـــي أنـارت حياتـي اخوتـي وأخواتـي:

الـى مثلـي الأعلـى خضــرة

الـــى قدوتـي الحسنــة سعدية

الـى لعمــوري وزوجتـــه، فاتــح أحمــد، كمـــال.

اليــك يا نسيــم الربيـــع المعطــر "ياسر علاء الدين"

الى معالم الصداقة: ليلى، زهية، صفيـة، فايـزة، كهينـــة، نعيمـــة، زهـرة، فوزيـة، مريــم

الى كــل مــن يعـــرف وردة.

الى هؤلاء جميعاً أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

والحمد لله متمم النّعـــــم

وردة

مقدمة

يحتل شوقي مكانة مرموقة في تاريخ الأدب العربي الحديث، أهله لها عطاؤه الأدبي الغزير المتميزالّذي شغل به النّاس في حياته على مدى اثنين وأربعين عامًا ومازالوا يشغلون به حتّى اليوم، فبالرغم من الدارسات الّتى أُقيمت حوله لايزال الدّارس في نقص لإشباع فضوله حول هذا الشّاعر العبقري الّذي يُعتبر من رواد المسرح *الشّعري*.

وإذا اعتبرنا شوقي رائدًا في المسرح الشّعري فهل استطاع أن يُرسي قواعده ؟ وهل تمثّل شوقي في مسرحه الشّعري الأسس والقواعد الخاصة بهذا الفن ؟ وكيف تجلى تأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي *والرومانسي*.

أما سبب صياغتنا للعنوان فهو يرجع إلى كون شهرة أحمد شوقي الأدبية تعود بالفضل إلي شعره ، لهذا عملنا في صياغتنا للعنوان على التركيز أكثر على المسرح الشّعري، ضف إلى هذا أن هناك بحوث قليلة تعرّضت إلى تجربة شوقي في المسرح الشّعري ، بالإضافة إلى إعجابنا بمسرحياته الشّعرية الّتي كانت رائعةً وممتعةً، عمدنا على اختيار إحدى مسرحياته الشّعرية وهي مسرحية "على بك الكبيرأو دولة ***المماليك"***

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي ،أمّا الوصفي فهو الّذي يقوم على وصف الظواهر كما هي، ويُستخدم في نقل الأقوال والآراء ، أمّا التحليلي فيقوم على تحليل المضمون ومحتويات النصوص الواردة في البحث بغرض تمحيصها وإبداء الرأي فيها للوصول إلى المقصود.

رسمنا خطة حاولنا من خلالها التطرق إلى كل ماله العلاقة بإنتاج شوقي الأدبي، فقسّمنا بحثنا إلى مدخل تعرضنا فيه إلى نشأة المسرح في الواطن العربي ، وثلاثة فصول الأول بعنوان المسرح الكلاسيكي و الرومانسي في الوطن العربي أمّا الثاني فكان بعنوان شوقي والأدب وفي الثالث تطرقنا إلى تحليل مسرحية "علي بك الكبيرأو دولة ***المماليك"***

وختمنا بخاتمة لخّصنا فيها أهم وأبرز النتائج الّتي توصلنا إليها ، وأتبعناها بملحق يضم حياة شوقي وأهم آثاره، وفهرس للموضوعات ،وكذا قائمة لأهم المصادر والمراجع . من بينها الأعمال الكاملة ، وديوان الشوقيات لـ أحمد شوقي، والمسرحية نشأتها وأصولها وتاريخها لـ عمرالدسوقي، ونشأة المسرح في الوطن العربي لـ علي ***الراعي.***

وقد واجهتنا صعوبات خلال انجازنا لهذا البحث ليس فيما يخص قلة المراجع فحسب ،وإنّما صنعت قلة خبرتنا في هذا المجال الحاجز الأكبر، ونحن لسنا بصدد التذمر على هذه الأمور فلكل شيء في الحياة عوائق وحواجز تحول دون الوصول ***إليه.***

مدخل:

نشأ المسرح القديم تلبية لحاجة إنسانية ، لم يكن هدفها الأول خلق معلومة ،أو افتراضها لخلق

خبرة معرفية حول مجردات الوجود، أو حتى ظواهره . إنّما المسرح والأدب والفن ؛ قد تأسس بداية على خبرة معرفية أسطورية ، أي خبرة خيالية صنعها النّاس في المجتمع القديم .

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر،نهضة مسرحية اتسمت بالحياة و الالتصاق بالجمهور،وقد عرفت الشعوب العربية الإسلامية أشكالاً مختلفة من المسرح ، وبالمرور على العادات الاجتماعية و الدينية التّي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية ، تظهر إشارات واضحة على أنّ المسلمين أيام الخلافة العباسية ؛ قد عرفوا بعض الأشكال المسرحية التّي لا ترقى أن تكون مسرحاً بمعناه الحقيقي، لأنّ العرب لم يولوا اهتماماً بالغاً بهذا الفن ، نتيجة انشغالهم بفنونٍ أخرى.

أشكال المسرح العربي:

1- خيال الظّـل:

اشتهر هذا اللّون في العصر العباسي ، حيث أصبحت قصور الخلفاء مكاناً للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية ، وخيال الظّل هو عبارة **" عن دمى مصنوعة من الورق أو الجلد المضغوط ، ويُحرك خلف ستا ر من القماش، خلفه مِصباح يعكس ظِلال الدُمى على الستار، و يحركها صاحب الخيال ويلقي في الوقت ذاته حوار القصة وأغانيها ويشاركه ممثلون آخرون ".** [1] فمسرح خيال الظّل قطع شوطاً طويلاً نحو النضج الحقيقي فانتقل من أواسط آسيا إلى الشرق العربي بالأدوات نفسها. وأقدم إشارة له في تراثنا العربي **"مـا رُوِيّ عن هجاء ذي الرِمّة في الخيال."**[2] وهذا يعني ، أنّ خيال الظّل قد عُرف في المنطقة العربية منذ القرن الأول للهجرة على يد " محمد جمال الدين ابن دانيال" الذي ترك العراق ووفد إلى مصر أيام السلاطين المماليك، وقد قال ابن دانيال وهو يصف ما قدمه في باب **"**طيف الخيال"من فن ظلي ممتاز «**صنفت من بابان المُجون والأدب العالمي لا الدون**» [3]، فهو بيّن كيف رسم شُخوصه وبوّب مقصوصه

فدانيال استطاع أن يُحقق إنجازاً في إخراج نص لفن خيال الظّل ، وفي هذا الشأن يقـــول: أدو نـيس**" مسرح خيال الظّل حدس مدهش اكتشف الأساس الّذي ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان"**[4]هذا يعني، أنّ خيال الظّـل مرآة عاكسة لنمط معين من تفكير الإنسان العربي القديم .

2- الحـكواتي :

---

[1]: محمد أحمد ربيع ،دراسات في الأدب العربي الحديث ـ النثر ـ،دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن دط ، 2003، ص155.

[2]: مدحت الجيّار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء ، دط،1995، ص46.

[3]: المرجع نفسه، ص52 .

[4]: مدحت الجيار ، البحث عن النص في المسرح العربي، المرجع السابق ، ص 47 - 48 .

* مارون النّقاش: رائد مسرحي لبناني (1817-1855)، أهم مسرحياته: البخيل، أبو الحسن المغفل. ينظر: حمدي السّكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2007، ص442 ـ بتصرف ـ

عُرِف هذا الفن في الأدب القديم ، فالحكواتي قاصٌ يستخدم الإشارات والحركات عند القـص ، كوسيلة للكشف عمّا يريد لتحقيق المتعة والتسلية في نفوس المشاهدين ، لكنّه كان الشخصية الوحيدة الّتي تمثل هذه الحركات ، وهو بهذا يكشف ملامح عدّة شخصيات دون الحاجة إلى بعض العناصر الّتي يتطلبها المسرح ، ومن أشهر الحكواتية ابن ألمغازلي.

3- القراقوز:

لا يختلف هذا اللّون كثيرًا عن خيال الظّل ، إلاّ في ظهور الدُمـى أمام المتفرجين، بدلاً من ظهورها على السّتار ، وتتّسمُ نصوص القراقور بالسذاجة وذلك بميلها إلـى الإضحـاك نظرًا لأسلوبها الهزلي ،فهي تسعى إلى تصوير مفردات الحياة اليومية خصوصًا المشاجرات نين الزوج والزوجة ، وما يتخللها من شتم وسب ولا يخلو القراقوز من مظاهر النقد الاجتماعي.

ونتيجة للصّدام الّذي حدث بين العرب والغرب ، تطورت فنون المسرح وأساليبه وموضوعاته، وذلك من خلال البعثات العلمية الّتي أوفدها **"محمد علي"** في مصر، وبقدوم الفرق الفنية الفرنسية و العربية إلى بعض الأقطار العربية كسـوريـا و الشـام ، بدأت الإرهاصات الأولى لظهور المسرح العربي .فارتفعت على إثرها ستائر مسرح" **مارون النّقاش"*** في بيروت عام 1847لِتعرض« مسرحية البخيـل»المستوحاة من قصة مـــوليير الّتي اقتبسها من الأدب الإيطالي وفي هذا الصدد يقول: **جورجي زيدان "إنّ مارون النّقاش هو نفسه مؤسس فن التمثيل باللّغة العربية ؛فقد سافر إلى إيطاليا وحظر تمثيل الروايات فأدهشه فيها من ذلك اللّذة والفائدة ، بتمثيل العِبرة حتّى يراها النّاس رأي العيـن ، وخطر له أن ينقل هذا الفن إلى العربية لفائدة أبناء وطنه"**[5] ، فمن خلال هذا القول يتضح أنّ مولد المسرح العربي كان في لبنان ،إثر احتكاك أبناء هذا الوطن بالغرب وبأدبهم وإعجابهم بـه، فانهالوا عليه يغترفون من ينـابيعه، ومـارون النّـقاش واحد منهم .

فالنّقاش كان ينتقل مع أسرته من مسقط رأسه صيدا إلى بيروت، كما كان يتقن عدة لغات فرنسية، تركية، إيطالية. فذهب إلى إيطاليا للتجارة فأعجبتُه مسارحُها فراحَ ينظّم قطعاً مسرحية و يقيم فرقاً تمثيلية ، فمـا لبث إلاّ أن تبيّن مـدى حاجة الشعب العربـي إلى فـن مسرحي أكـــثر قربـاً لنفسه ، فلمّا رأى عـدم ميل أبنـاء وطنه إلى هذا الفن ،زاده فكاهة من أجل أن يتكيف وفقًا لأمزجة المتفرجين فجعل في الرواية الواحدة شعراً ونـثرًا وأنغامًا فغيّر مـن الحِبكة لتتناسب مع ما هو معروف من الظروف الّتي تحيط برواد المـسرح ، فأجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة[6]، حيث سعى إلى استخدام مأثور الشّعب من قصـص، وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر مرويًا ومغنى ،فأدخل هذين العنصرين في مسرحياته **"فقدم رواية موسيقية معروفة برواية البخيل ، ودعا إليها كامل قناصل البلدة وأكابرها "**[7] ،من أجل أن يدوم هذا اللون من الفن في بلادنا العربية، فكانت جهود النّقاش كبيرة في سبيل تحقيق ذلك متشبثاً بالتأصيل والعربية.

---

[5]: شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص254 .

[6] ـ ينظر:علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص67 ـ بتصرف

[7]: محدت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي ، المرجع السابق ،ص 86 .

كما لمع اسم آخر من آل النّقاش في عالم المسرح وهو**"سليم النّقاش"** الّذي وفد إلى مصر من لبنان عام 1876 بفرق تمثيلية ، وكذا مسرحيات عمه مارون النقاش "البخيل ،أبوالحسن المغفل ،السليط الحسود "كما ترجم أوبرا "عـايدة" إلى العربية محافظاً على طابعها الغنائي ، مما أكسبه الكثير من الوعي والإدراك بهذا الفن ومدى أهميته ، فاقتبس من الفرنسية" هراس" لـ **كورني** و "مترديات" **لراسين** [8] ،وقد حظي بالاهتمام والتشجيع من طرف **"الخديوي إسـماعيل"** وهذا ما دفعه إلى تحقيق نجاحا باهرًا خاصة من خلال المسرحية الّتي قدّمها

كتذكار لعيد ميلاده و هي "الحسـود" التي مثّل فيها ابنه وحضرها **"عزيز بـاشا "**و كبار الشخصيات في بيروت.

وبعد وفاة النقاش **"حُرم المسرح العربي من موهبته وحماسته الإبداعية ، وحرمته من دعمه المادي ، ومن البناء الّذي أنشأه ، لأنّه تم تحويله بعد وفاته إلى كنيسة مارونية ، وقد قام أخوه بطبع مسرحياته الثلاث في بيروت عام1869 تحت عنوان واحد هو الأرزة اللبنانية"**[9]،وقبل هذا كتب هو شخصيا مسرحية كوميدية وأخرى تراجيدية.

فالأعمال الدرامية العربية سارت في عدة مسارات رئيسية من بينها الاقتباس و الترجمة" **يقوم الأول على أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية والفكرة و خلق مواقف جديدة مختلفة وغالبا ما يسهل في هذه الحالة ذكر الأصل الّذي اقتبست عنه المسرحية ،أما الثاني فيقوم على التنسيق الخارجي للفصول والمشاهد ، وعلى التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات ، ويمكن أن يقوم على إضافة بعض المشاهد ،أو حذفها ...."**[10] ، فكان من الطبيعي أن يرتبط مسرح النقاش في بداياته بالكوميديا الملحنة من أجل أن يتعاطف النّاس معه و خاصة الكوميديا الفرنسية ، حيث كيّف ثلاث مسرحيات هي "البخيل" ،" الطائش" ،" ترتوف" لموليير و قدّمها تحت أسماء " البخيل" " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" ،" الحسود السليط" .

فالنّقاش كان متحمسًا لنقل فن المسرح إلى لبنان كما رآه في أوربا ، وهذا ما لاحظه الرّحالة الإنجليزي **"ديفيد آركيوهارث"** إذ يقول : **" كان هؤلاء قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له أنوار أمامية و تقوم في مقدمته كميوشة لملقنٍ ، فتوهموا أنّها من لوازم المسرحية الضرورية فألصقوها حيث لا حاجة إليها "**[11] ، فهذا يدل على مدى تأثر النقاش في مسرحه بالأعمـــال المسرحية الغربية .

كما نجد رافد آخر من روافد التأصيل الدرامي في تاريخ مسرحنا العربي ، ألا و هـو **"أحمد أبو خليل القباني "** ، الذي قدّم محاولاته التمثيلية في دار جده بدمشق في عــام 1866 ، وكان تأليفه على حد قول **" خليل مطران " خليطاً من هزلٍ وجدٍ وكلامٍ وغناء، يُعرف عـند الإفرنج**

---

[8] ـ ينظر : عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها و تاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، دط ، 2003 ، ص 17 ـ بتصرف ـ

[9]: تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، تر: توفيق المؤذن ، دار الفرابي بيروت ، ط2 ، 1990 ، ص122 .

[10]: وطفاء حمادي الخطاب المسرحي في العالم العربي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ،2007 ، ص83.

[11]: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 66.

باسم الأُوبريت وأبدع ضربًا حديثا يسميه الغربيون "باليه" واسمه عندنا رقــص السماع[12]، فهو لم يعتمد النص الأدبي أساسا لمسرحياته ، التي كتبها بل التفت التفاتاً أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص ، وجعل هذه العناصر الفنيّة المبرر الأول لقيام المسرحيـة فنلاحظ أنّ القباني إعتمد اعتمادًا واضحًا على القصص الشعبية التي كانت تُقص من طـرف قصاصين.

كما إعتمد أيضا على السير الشّعبية وجعل الإنشاد عنصرًا مُهمًا من عنــاصـر مسرحـــه من أجل أن يقترب أ كثر من الروح العربية ، ومن ذوق المتلقي العربي،وتكوينه التراثي ،مما دفع بأحد الباحثين إلى القول **:" إنّ القباني صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذًا المسرح أداته في القص "[13]**، أي أنّ القباني اتخذ من المسرح وسيلة لرواية أحداث مسرحياته المستوحاة من التراث الشعبي .

واشتهر القباني بالمسرحيات الغنائية ومن بينها مسرحية "الأمير محمود شاه العجم " المستوحاة من قصة ألف ليلة وليلة ، ليتجنّب النقل عن أدب أمة غربية ، ومسرحية "عنترة" المستوحاة من سيرة عنترة ابن شداد ،ومسرحية " ناكر الجميل " التي تهدف إلـى التسليـة والترفيه والإمتاع ،وقد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات في كونه كان أرقى لغة ،وأقرب إلى اللغة العربية الفصحى واستعمال السجع والشعر معًا ، أما مسرحيته "متريدات " المترجمة عن الكاتب الفرنسي "**راسين**" ومسرحية "هارون الرشيد " و"أنس الجليس" و"نفح الربا " و " الشيخ الوضّاح" و"المصباح"و "قوت الأرواح "و"عفة المحسن".

ويعتبر القباني رائد المسرحية الملحنة (الشعر المسرحي)، الذي**" ينظم بقصد أدائه غناءً مصحوبا بالموسيقى الآلية من غير أن يتخلله أي حوار غير ملحن"[14]**، وهذا يعني أنّ اللحن ضروري في المسرحية الغنائية.

أشار المؤرخ الإغريقي "**هيرودوت**" إلى **" قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس"**[15] ، بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق فيها شاهدا أو نصاً، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضًا ،حتى أتى الكشف الحديث الّذي قام به**" كوتر"** عام 1922 م،و **"كورت"** عام 1928م ،و **"سليم حسن"** عام 1927 م، فبيّن لنا أن ثمة نصوص تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدًا ، كتلك الّتي اكتشــفها **"كــورت"**

وكـان موضوعها يدور حول بحث**" إيزيس"** عن جثة أخِيها و زوجها **"أوزوريس"** بمساعدة ابنــها **"حورس"** الذي ينتقم من عدوهم إله الظلام **"ست"** الذي تسبب في موت والده ، ويتمكنان من إعادة أوزوريس إلى الحياة **"و كان التمثيل يدوم ثــلاثة أيام وينتقل المــوكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة أوزوريس الّتي قطعت إلى أربعين قطعة"[16]**، وقد ذكر هيرودوت أنّ

---

[12]: حنا الفاخوري ، الموجز في الأدب العربي الحديث وتاريخه ـ أدب عصر النهضة ـ المجلد4 ،دار الـجيل ، بيروت ، ط2 ،1991 ، ص30 .

[13]:علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص68.

[14]: مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص368.

[15]: وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي ،المرجع السابق ،ص83 .

[16]:عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها ،المرجع السابق ،ص10 .

الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة ، حتى و إن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني .

لم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد ، بل خرج إلى الشعب وكانت تقوم فرق متجولة بالتمثيل ، فتمارس بعض الرقصات والحركات ، ولمّا دخل العرب إلى مصرا عتنق أهلها الإسلام ، وتعلموا العربية وصار الأدب العربي أدبًا لهم ظهرت بذور المسرح في مصر[17]، بيد أنّه لم يتطور عند أمم أخرى.

وقد تأثر المسرح المصري بالمسرح الإيطالي ، حيث ظهر المسرح في مصر في عصر "**الخديوي إسماعيل** " الذّي تأثر بالحضارة الأوربية ففتح المسرح "الكوميدي" عـــام 1868 م، لأول عهده بالحكم حين احتفل بافتتاح "قناة السويس" ثم أنشأ مسرح "الأوبرا" في العام نفســه ، والأول مسرحية مُثلت في الأوبرا هي مسرحية "ريجوليتو" كما شيّد بعد ذلك مسرح "الأزبكيــة"في عام 1868م ، وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري تظهر على يد بعض الفرق المصرية و السورية ومن أهم رواده نذكر :

يعقوب صنوع (1839-1912) فهو واحد آخر من **"الذين ساهموا في التأصيل للمسرح العربي في مصر ، بل هو الرافد الحقيقي الذي خلّص المسرحية من فكرة المغزى الأخلاقي وأبدلها بفكرة التصدي وتعرية المجتمع"** [(18)] ، أي أنّ صنّوع ساهم مساهمة فعّالة في تأصيل المسرح وهو رافدٌ في حدّ ذاته ،حيث دعا إلى كشف المجتمع بما فيه من ظواهر أخلاقية وغير أخلاقية .

فأنشأ أول مسرح بالقاهرة عام 1876 م، وبفضل إتقانه لعدة للغــات تمكّن من تعلم فن التمثيل والمسرح و كان **" يرى أنّ المسرح أداة فعّالة في إنهاض الشعوب حيث ألف اثنان و ثلاثون مسرحية ، وهي مقتبسة من الأدب الإيطالي "**[(19)] ، ونلاحظ هنا أنّ صنوع قدّم مسرحه تقديما واقعيا ، وكانت العامية لغته الوسيطة ، التي قرّبته من الشعب المصري ، ومن

مسرحياته نذكر : "الضرتان" التي تعالج مشكلة اجتماعية هي تعدد الزوجات فلم يقتصر هذا الأخير على الأغنياء فحسب ،بل حتى الفقراء ، فقد كان يحدث من وجهة نظر أخلاقية فيتزوج الرجـل الأرملــة وحتى اليتيمة الفقيرة المعدمة ، ومسرحية "العلـيل حلوان " ومسرحية "الصداقــة" التي تتحدث عن الصداقة والوفاء ،و مسرحية "زوجة الأب" ومسرحية "زبيدة" و مسرحية "رأس تور" و مسرحية "شيخ البلد " و مسرحية القـــوّاص".

وبعد إغلاق مسرحه توقف التمثيل في مصر أربع سنوات إلى أن وفدت إلى مصر فرقة تمثيلية عربية بقيادة اللبناني **"سليــم خلــيل النقاش** " ابن أخ مارون النقاش .

ونجد **جورج أبيض** الذي أرسى أصول المسرحية الاجتماعية الفنية ، ويعتبر الرائد الأول للمسرح الفني الأصولي في مصر ، والذي كوّن شخصيته الفنية بما درسه مع أساتذة هذا الفن في فرنسا ، وبتجاربه المتصلة عن المسرح الغربي في مصر فقدم عدة مسرحيات باللغة الفرنسية

---

(17) ـ ينظر : أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1 ، 2003 ، ص75 .

(18): مدحت الجيّار ،البحث عن النص في المسرح العربي ، المرجع السابق ،ص 110 .

(19): محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ط2، 1997، ص42.

، و قد وصفته جريدة الأهرام بأنه " **أول ممثل وطني أصولي**"[20]، كما نجد أيضا مـــن الـــرواد "**محمود تيمور**" الذّي كتب مسرحيات كثيرة من بينها مسرحية "العصفور في القفص "عام 1918 وهي عبارة عن ملهاة إجتماعية ، ثم تلتها مسرحية "عبد الستار أفندي " وبعدها الأوبرا الغنائية "العشرة الطيـبة " عـام 1920 م.

أمّا " **توفيق الحكيم** " فاستطاع أن يرسي قواعد المسرحية النثرية في الأدب العربـي فقد عدّد ونوّع في موضوعات المسرح ،حيث ألّف بعد عودته من أوربا مسرحية " أهـل الكـهف " عام 1933 ، التي أحدثت ضجة أدبية كبيرة ، وله مسرحية "شهـرزاد "

عام 1934 م ،ومسرحية "محمـد"عام 1936 م، ومسرحية "شمـس النّهـار " عام 1965 .

و نلاحظ أن هذا الإنتاج الغزير ساعد على تطوير المسرح المصري وترقيته، كما دعم توفيق الحكيم إنتاجه السابق بلون شعبي من ألوان المسرحيات هو "الفانتازيا " أو" الأوبريت " دون موسيقى مثل : مسرحية " السفقة " الّتي ألّفها عام 1957 م ،"السلطان الحائر" عـام 1961 م، وقد دعا توفيق الحكيم في كتابه قالبـا المسرحي **" إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي القائمة على أساس التقليد وليس التمثيل ، الذي يقدم الفرجة المسرحية فيها رواية و مقلّـدًا ويعتمد الاثنان على أسلوب التمثيل المكشوف ، أي الأداء الذي لا يرمي إلى اندماج الممثل في دوره ولا يسعى إلى إقناع المتفرج بأن ما يشاهده إنما حوادث تحدث في الواقع وليس تمثيلاً "**[21] ،أي أن المسرح الشعبي كانت له مكانة هامة في مسرح توفيق الحكيـــم ، وذلك من خلال إعادته لإحياء التراث الشعبي ، ومن **المسرحيات الـتراثية نـذكر: مسرحية** "يا طالع الشجرة " لتوفيق الحكيم ومسرحية " شفيقة والمتولي والمستخبي " لشوقي عبد الحكيم. ومن المسرحيين المصريين أيضا نذكر "**فرح أنطوان**" الذي ألف عدة مسرحيات منها "الحاكم بأمر الله " و مسرحية " البداوة " ومسرحية " قلب المرأة " ، كما أُتيح للمسرح المصري جمهرة صالحة من الممثلين الذين تخرّجوا من معاهد باريس أمثال : عزيز عيد ، عبد الرحمان رشدي .

ظهر الكاتب المسرحي القُح "**نعمان عاشور**"* ،وألف عدة مسرحيات من بينها مسرحية " المغماطيس "عام 1955 م ، التي قُدّمت على مسرح الأوبرا ثم تلتها مسرحية "الناس اللي تحت "عام 1956 م، " الناس اللي فوق " عام 1957 م، مسرحية " صنف الحريم "عـام 1960 م، ومسرحية " عائلة الدوغري " عام 1962 م، كل هذه المسرحيات قدّمت من طرف فرقة المسرح الحر ، وهي إحدى الفرق الفنية الجادة ، التي أطلقت الثورة على ما كان مكبوتًا في نفوس أعضاءها من الشباب .

---

[20]:علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 76.

[21]: المرجع نفسه، ص96.

كما ظهر "**يوسف إدريس**" الذي قدّم له المسرح القومي مسرحية " جمهورية فرحـات " و مسرحية " ملك القطن " و ذلك عام 1957 م، ولكنّ أنضج أعماله مسرحية "الفرافير " التي ألّفـها عام 1964م [22]، وجاء بعده **ألفريد فرج " الّذي قدّم له المسرح القومي كذلك مسرحيته الأولى " سقوط فرعون " عام 1957 م، والّتي أثارت نقاشًا و جدالاً حادًا بين المثقفين المصريين، بين مؤيّد ومعارض ، كما كتب مسرحيته " حلاق بغداد "عـام 1963 م، المستوحاة من قصة ألف ليلة وليلة"[(23)]**، كما كتب "مسرحية سليمان الحلبي" عام1965 م. ومسرح **صلاح عبد الصبور** منح للدراما أبعادًا تعبيرية لم تكن تعرفها بهذه الكثافة المنتـظمة ، حيث ألّف " مأساة الحلاج "عام 1967 م فكانت عبارة عن انعكاس نقدي لواقع الستينيات السياسي في مصر ، ثم تلتها مسرحية "مسافر ليل "عام 1969 م، المستوحاة من ذاكرة التاريخ كما له مسرحيات أخرى مثل " الأميرة تنتظر " ،"ليلى والمجنون "،بعد أن يموت الملك"[24] .

وساهم هذا الإنتاج الوفير في بلورة مسرح مصري حديث ، وفي هذا الصدد يقول ريتشارد دو فندن " **بعد مرور عشرين عامًا تقريبًا على رحيل عبد الصبور ، تصدر ترجمة إنجليزية لمسرحيته التي تتناول موضوعًا تقليديًا ،هو الحب الذّي يدينه المجتمع** "[(25)] ، و برحيله فَقَدَ المشهد الثقافي في مصر واحدًا من أكثر رموزه حيوية، فقد كان شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا ، راد تقنيات شعرية حديثة وأنتج مسرحيات تتسم بالذكاء والطاقة، ونقل مسرحياته بأكملها إلى اللّغة الإنجليزية ، دليل على ما يتمتع به من شعبية ومكانة عالية ، كان عبد الصبور حداثيًا في أسلوبه وموضوعاته ، ومع ذلك ينمو عمله على إحساس جاد بالتاريخ الأدبي والسياسي على حدٍّ سواء .

---

* نعمان عاشور : من رواد المسرح الواقعي الاجتماعي في مصر ، ولد عام 1918 وتوفي عام 1987 أهم مسرحياته نذكر : المغماطيس ، الناس اللّي تحت ، الناس اللي فوق . ينظر : حمدي السكوت ، قاموس الأدب العربي الحديث ، المرجع السابق ، ص 596 ـ بتصرف ـ

[(22)] ـ ينظر :عمر الدسوقي المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها ، المرجع السابق ،ص 27 . ـ بتصرف ـ

[(23)]: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص92 .

[(24)] ـ ينظر: أبوالحسن سلام ، مقدمة في نظرية المسرح الشعري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ، ط1 ، 2006 ، ص 67 . ـ بتصرف ـ

[(25)]: ماهر شفيق فريد ، في الأدب والنقد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط ، 2008 ، ص 507

الفصل الأول

- المسرح الكلاسيكي :

- نشأتـــه:

المسرح الكلاسيكي هو المسرح اليوناني القديم ،ازدهر في القرن الخامس قبل المـيلاد

، "وتعتبر المسرحيات الإغريقية من أقدم المسرحيات، إذ يرتبط فن المسرح عندهم بعقائدهم ،حيث كانوا يؤمنون بآلهة متعددة منها :ديونيسوس، باخوس إله الخصب والنماء ، وخاصة إله العنب والخمر" [26]، إذ كانوا يقيمون له حفلين ، الأول في أوائل الشّتاء بعد جني العنب وعصر الخمر، والثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت ، ولعل تنوع مظاهر الطبيعة من جبال وتلال وكهوف وقمم عالية يُغطيها الثلوج ، وهو ما جعلهم يتوهمون بوجود قوى خفية وراء هذه المظاهر.

كما عرف الفرنسيون المسرح منذ زمن بعيد، و كانت موضوعاته دينية مأخوذة من العهدين القديم والحديث، ومن طقوس العبادة وحياة القديسين، وكانت الغاية منه ترسيخ الإيمان في نفوس النّاس ، ولهذا أقاموا المسارح في ساحات القرى ، واشترك في التمثيل رجال الدين وأهالي القرى فمثلوا **"ولادة المسيح"** في زمن الميلاد وآلامه قبل الصلب، وفي أثنائه، وبعده، في زمن الفصح[27] .

وفي القرنيين الثالث عشر و الرابع عشر ، تطورت إلى حد ما تقنية الممثلين ، فعمدوا إلى تمثيل مسرحيات العجائب وهي أكثر تعقيداً من سابقاتها، لأنّها خرجت من إطارها الديني الصرف ، وتداخلت في الأسطورة، وكان القديسون يتدخلون فيها ، لتحقيق العمل الخارق أو العجيب.

وتَعُد فرنسا المهد الحقيقي للكلاسيكية ،ففيها ظهر الناقد المتحرر **"أوجيه"** و **"تشايلا " و " موليير" و "لا ميتار دبير" و "بوالو"** الذي نظّم رسالة **" هوراس".**

وفي مطلع القرن السادس عشر ،**" قام الفرنسيون بتأليف محاولات مسرحية باللّغة اللاتينية منهم " دي ميري، أنطوان مارك الفرنسي ،حيث نقلوا آثار "سوفكليس" و "يوربيدس" و " أرستوفان"** [28]، وقد ظهر الإنتاج الإبداعي الفرنسي على يد **" بيار كورني"** من خلال مسرحياته ، وقد سبقه في ذلك **" ايتيان جوديل "** وكانت مسرحيته **"أو جيني"** هي أولى الملاهي الفرنسية ثم ألحقها بمأساة **"كليوباترا أسيرة"** عام 1552 م، كما كتب المسرحي **"تيو دور دي بيز "** مسرحية **" إبراهيم مضحيا"** كما كتب مسرحية **" الأسرار"** حيث حاول أن يطبق فيها الوحدات الثلاث لأرسطو، كما نذكر المسرحي**" روبير غارنيه"** الّذي غلب على مسرحياته نزعة العراك والصراع.

كما ازدهرت في هذا القرن المسرحيات الرعوية « Pastoral » وهي عبارة عن قصة تروي حكاية حب بين راع وراعية تعترض طريق زواجهما مشكلات و عراقيل ولكنها تنتهي بنهاية سعيدة ،دخل هذا النوع إلى فرنسا عن طريق الإيطاليين ، وكان معروفاً من قبل الإغريقيين .

وهناك نوع آخر من المسرحيات وهو **"التراجيديا التي قامت على تصوير الخط العاثر أو النكبة التي تُحل بتحصيل ما ، وكان أسلوبها بليغاً وغنائيًا وقد كانت الجوقة على المسرح تبكي**

---

[1]: محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع ، ط 3، 2004، ص 134.

[27] - ينظر: أنطونيوس بطرس،الأدب تعريفه ، أنواعه ومذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب ، لبنان، دط 2005، ص 209، بتصرف.

[3]: إيليا الحاوي ،الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة ، بيروت، ط2 ،1983، ص 65.

طويلاً الكارثة لتثير شفقة المشاهدين"[29] ، نذكر من المسرحيين أيضا **"ألكسندر هاردي"**الذي بعد أول من احترف كتابة التراجيديا وكانت انطلاقته حوالي سنة 1595.

كما ازدهر في هذا القرن أيضا **" التراجي كوميديا" « Tragi comédie »** وهي مأساة نهايتُها حسنة وللحب فيها دور بارز ومن روادها نذكر **"غارنيه" و " روترو"** ، وفي القرن السابع عشر أصبح المسرح الفرنسي بكامل مجده وتألقه ، حيث وجد الأدب فيه طريقة للتعبير عن هموم النفس البشرية و مشاغلها ، فدرسها وحللها وأعطى لها أجمل روائعه ، فنبغ أدباء مثل **"موليير راسين ، كورناي"** .

وقد حفزت " **النهضة الكلاسيكية الفرنسية برجال المسرح الإنجليزي، فأخذوا يترجمون الروائع اللاّتينية بين (1566-1559)، وكانت بدايته دينية"** [30]. ذلك لأنّ طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثيرٍ من فنون المسرح كالموسيقى والغناء وألوان الملابس،ونظراً لأمية الشعب، فقد فكر رجال الكنيسة في تقريب قصص التوراة إلى أذهانهم فوضعوها في صور تمثيلية، فمُثّلت أولاً باللاّتينية ثم بالانجليزية ، وهنا ظهر ما يُعرف**" بتمثيل المعجزات"** وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر ميلادي وأوائل القرن الثالث عشر ميلادي والتمثيل كان في بدايته كنائسيا ، ثم أصبح متحركا على عربات، كما كان يُقام في أعياد الميلاد ، وإنْ لم يكن دينيا بحتًا بكامله.

وقد كانت هناك مناسبات للضحك، كوسوسة الشيطان لبعض النّاس، وأُدخل إليها فيما بعد شيء من الأخلاق كالعدل والمساواة والسلام والصدق والكذب.

نهض المسرح الإنجليزي **"نهضةً عظيمةً على يد شكسبير (1564-1516) ، وقد كان آنذاك يُمنع منعاً باتًا أن تُشاهد المرأة المسرحيات، أو تقوم بتمثيلها، إذ كان يقوم بدور المرأة شاب يافع"**[31]، فالمسرح الإنجليزي مدين للمسرحية الإغريقية حيث كان ذلك عن طريق المسرح اللاّتيني ، إلاّ إنّ ريح المذهب الكلاسيكي لم تشتد في إنجلترا ، كما اشتدت في فرنسا.

-خصائص و قواعد المسرح الكلاسيكي:

أول من وضع قوانين المسرح الكلاسيكي هو أرسطو في كتابة **" فن الشعر"**، وكانت بين يديه مسرحيات المؤلفين الكلاسيكيين الكبار أمثال **" أسخيلوس، سوفكليس، ويوبيدس"** كما كانت أمامه أيضا ،ملاهي **"ارستو فانز" .**

ولقد إعتبر أرسطو أن أهم ما في المسرحيات هي عقدتها و شخصياتها، كما حدد بعض الشروط التي ينبغي أن تتوفر في شخصية البطل وأهمها:

1- النُبل الّذي يجعلنا نرثي له و نُعجب به.
2- إنسجام صفاته المكتسبة مع أخلاقه الفطرية و التشابه بينه وبين ما ترويه المأساة عنه.
3- التماسك و الإصرار.

---

(1): أنطونيوس بطرس،الأدب تعريفه ، أنواعه ومذاهبه، المرجع السابق ، ص 210 ، 209 .
(2): عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها ، المرجع السابق، ص 07.

(1): محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن، المرجع السابق، ص 08.

وبالرغم من أنّ المذهب الكلاسيكي ظّل مسيطرًا على التأليف المسرحي وطرق إخراجه حتّى القرن السادس عشر إلا أنّ التغير الّذي طرأ بعد ذلك لم يُفقد هذه القواعد قيمتها ومن أهم قواعد المسرح الكلاسيكي التي أوردها الأستاذ "دريني خشبة" في كتابه " أشهر المذاهب المسرحية" هي :

الوحـدات الـثلاث:

وهم وحدة المكان، وحدة الزمان، وحدة الفعل.

- وحدة المكان:"لم تُعرف إلاّ حينما قال بها ماجي عام 1550 م، إذ رغم أنّها ناشئة من أنّ مُعظم المسرحيات اليونانية تُحاكي فعلاً ما تقع أحداثه في مكان واحد" [32]**.** كما أوضح ذلك **" شليجل "** في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسيكية و الرومانسية عام 1801 م ، فوحدة المكان لم يرد ذكرها في كتاب فن الشعر ، فاقتضت طبيعة المسرحية وجود هذه الوحدة.

- وحدة الزمان:

أشار إليها أرسطو في كتابة " فن الشعر" حيث فرق بين المأساة و الملحمة في الطول فقال: **"فإحداهما(المأساة) تتحول إلى حصر نفسها قدر المستطاع ، في زمن مقداره دورة واحدة للشّمس أولا تتجاوزه إلا قليلاً ، بينما الملحمة لا تحدد بزمان ، وإن كان الشعراء في البدء ، لم يتقيدوا بزمان في المأساة ولا في الملحمة"** [33] ، أي أنّها تُمثل في وقت محدد.

- وحدة الفعل (الحدث):

الشخصية هي الّتي تبرز الحدث، فهي تدل على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عنها ويُحدد نوعيتها وإرادتها وقراراتها الفعلية ، فالتراجيديا حسب أرسطو في جوهرها ليست تصويراً للشخصيات وإنّما هي محاكاة للأفعال هذه الشّخصيات، وعلى هذا فإذا كانت الشّخصية تُنتج الفعل أو الحدث، فإنّه يتحتّم على الشّاعر التراجيدي أن يهتدي إلى أفعاله الدرامية أولاً، ثم حبكته وشخصياته التي تقوم بتنفيذ ذلك، ومعنى ذلك أنّ الفعل أهم من الشّخصية لأنّه هو الّذي يصنعها، فبدون حدث لا تظهر الشّخصية، فالحدث هو الّذي يطغى على المسرحية و يُشكلها.

فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص في حد ذاتهم ، وإنّما هي محاكاة لأفعال النّاس وإجادة صياغة الحدث دليل على تميز الشاعر الدرامي ، ويعتقد أرسطو أنّ تصميم الفعل المأساوي أشبه بالتصميم في مجال التصوير، فاستخدام أعظم الألوان جمالاً استخدامًا مضطرباً بلا ترتيب، لن يُولّد في النّفس نفس المتعة الّتي يُولّدها تخطيط بسيط لصورة ما باللّونين الأبيض والأسود[34] .

- عـظمة الأشخـاص في الـمسرحـية :

---

[2]: جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، نور للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2007، ص 25.

[1]: أرسطو طاليس ، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، المكتبة الانجلو المصرية، دط ، ص 187.

[34] - ينظر: المرجع نفسه، ص 104 – بتصرف-

إذا كان اليونان يهتمون أن تكون الشّخصيات الّتي تقوم بتصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الأمراء و الملوك والقادة وكبار رجال الدّين، ذلك لأنّ هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً ، ومن ثمّ كانوا يصلحون لأنّ يكونوا طرزاً وأنماطاً يُقتدى بها فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة من غمار الشّعب ، ويكتفي أن يُعهد إلى هؤلاء بأدوار الرُسل والخدم والرعاة.

ـ عظمة اللّــغة:

لا ينطق أحد بألفاظ نابية ، لا تتفق وتلك الشّخصية العظيمة وأن تكون المأساة شعراً رفيعاً ذا أسلوب فصيح واضح يُخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف، لذا يجب أن يخلو من الزحافات، وأن يكون بسيطاً متناسباً مع حال المتكلم وسِنه، وإلاّ أُخرج المتفرج من جو الموضوع.

ـ وحـدة المـادة أو وحدة النّـغم:

"هي عدم الخلط بين الجد والهزل في مسرحية واحدة، فينبغي أن تكون الرواية مادة واحدة لا يختلط فيها الأسى بالفرح ولا الجد بالهزل"[35] ، وبذلك جاءت مآسيهم كئيبة مفرطة في الجد والصرامة ، عنيفة في خاتمتها.

فلا يحدث ما يبيحه الرومانسيون من أمور مضحكة أو ما شابهها، بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأنّ التفريج في رأي الكلاسيكيين وسائل أخرى غير الإضحاك، منها الرقص و الأناشيد والشعر الجميل.

ـ أن تكون المـأسـاة إنسانيـة:

أي تعالج مشاكل المجتمع العامة، لا مشاكل الأفراد الخاصة، بمعنى أن تكون المشكلة الّتي تُعالجها المأساة مشكلة مُنبثقة من الطبيعة الإنسانية التي يشترك فيها أكبر عدد من أفراد المجتمع كالدفاع عن الوطن ، أو مشكلة زواج رجلا طاعن بالسن من فتاة باهرة الحسن.

ـ المطابــقة:

وقد عرّفها أحد الأدباء الفرنسيين بقوله " **إنّ الّذي يجعل الشّيء جميل في أعيننا هو انسجامه مع طبيعته الخاصة، وانسجامه مع طبيعتنا"** [36]، وقد إشترط أرسطو أربعة شروط للمطابقة أولها: أن تكون الأخلاق فاضلة ، وثانيها: أن تكون الأفعال متفقة مع الأخلاق ، فيمكن للشخص أن يُوصف بالرجولة، ولا يمكن ذلك بالنسبة للمرأة ، وثالثها: أن يكون ثمة تشابه بين سلوك الشخص وأخلاقه وبين العادات و التقاليد، بمعنى أن يكون هناك تشابه بين الشّخص كما تصور المسرحية

---

[1]: جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المرجع السابق، ص 26.
[2]: عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، المرجع السابق،ص 85.

وبين شخصيته ،كما رسمها التاريخ والأساطير وأمّا عن رابعها: فهو إثبات خُلق البطل من خلال العمل الأدبي أو المسرحية، بمعنى أن يكون الشخص منطبقا مع نفسه و متماسك الصفات.

-الفصول الخمسة في المأساة:

"وهي إختراع روماني صرف،ولعل له صلة بتلك الرُباعيات أو الثلاثيات التي كان الكتّاب اليونانيين في زمن أسخيلوس يتَّبعون نظامها، والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشّاعر إلى أربع مآسٍ" [37]. تُمثّل كلّ منها في حفلة مستقلة ، وكذلك الثلاثية .

وقد خرج **سوفكليس** على هذا النظام وكان كلما انتقل من موقف في المأساة إلى موقف أخر أجرى نشيدًا أو حوارًا تفسيريًا وهو أشبه بالستار بين المشهد والمشهد.

- محاكاة القدماء:

وقد تحدث عنها أرسطو في كتابه**" فن الشعر"** حيث أقر أنّ الفن تقليد للطبيعة وفي ذلك يقول **" يبدو أنّ الشّعر نشأ لسببين كلاهما طبيعي ، فالمحاكاة غريزة في الإنسان ، تظهر فيه منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكبر إستعدادًا للمحاكاة ،وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية ، كما يجد النّاس لذة في المحاكاة"** [38].فالإنسان حينما يرى مشاهد طبيعية يتلذذ برؤيتها ويُحبذ محاكاتها.

- الدعوة إلى سيطرة العقل :

ويقصد به تحكيم العقل في كلّ شيء، وكَبْت العاطفة و منعها من الظهور، وصارت الألفاظ وحدها الّتي تحمِل المعاني المجردة من التشبيه و المجاز والإستعارة والكناية.

- يرفض الكلاسيكيون أن تمثل:

مناظر القتل والعنف على المسرح ، ومن ثّم إنتقدوا **"سوفكليس"** في مسرحية **"أوديب ملكا"** في إظهاره للملك والّدم يتدفق من عينيه ، كما نقدوا سوفكليس في إظهاره للبطل **"أجاكس"** الّذي جُنّ وراح يضرب نفسه في نهاية مأساته حتّى الموت.

1-3 رواد المسرح الكلاسيكي في الوطن العربي:

من رواد المسرح الكلاسيكي نذكر **" يعقوب صنوع"** الّذي تمكن من تعلم فن الّتمثيل

والمسرح بفضل إتقانه لعدة لغات حيث كان يرى **"إنّ المسرح أداة فعّالة في إنهاض الشّعوب "**[39] وقد ألف اثنين وثلاثين مسرحية، ما بين المقتبسة من الأدب الغربي عامةً والإيطالي خاصةً، وبين موضوع يُعالج مشكلات إجتماعية و تغلب على مسرحياته اللّغة العامية، وبعض مسرحياته تحوي فصلاً واحداً، والبعض الأخر على خمسة فصول.

---

[3]: حلمي بدير ، فن المسرح، بحوث ودراسات، دار الوفاء للنشر والطباعة ، دط، 2001،ص 27.
[1]: عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، المرجع السابق، ص 67 .
[2]: محمد يوسف نجم ،المسرحية في الأدب العربي الحديث ، المرجع السابق، ص 80.

قام مارون النّقاش بفن الإخراج عند الإيطاليين، كما اقتبس منهم الفن المسرحي حين سافر إلى إيطاليا عام 1941 م، بدأ تمثيله باللّغة الدّارجة وأول المسرحيات الّتي قام بتقديمها للجمهور هي " **البخيلة**" المعربة عن موليير في بيروت عام 1847م ، وبعد ذلك قام بتقديم المسرحية الثانية التي تحمل عنوان " **أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**" عام 1849م .

وما يُؤكد أنّ مارون النّقاش اقتبس من الغرب هو قول **جورجي زيدان** " **إنّ مارون النّقاش هو نفسه مؤسس فن التمثيل باللّغة العربية، فقد سافر إلى إيطاليا وحضر تمثيل الروايات فأدهشه ما في ذلك من اللّذة والفائدة**" [40]، وخطر له أن ينقل هذا الفن إلى العربية لفائدة أبناء وطنه.

تُرجمت الكثير من الأعمال المسرحية الغربية في مطلع القرن التاسع عشر وخاصة مع البعثة الّتي أوفدها محمد علي من مصر إلى أوروبا ، ومعظم ما قدمته الفرق المسرحية العربية كان تقليداً للمسرح الفرنسي، وأعاد أكثرها عرض مسرحيات " **موليير**" بشكل خاص معتمدين على الترجمة الإقتباس.

وبذلك " **اتسعت أبواب المسرح وتعرّف الجمهور العربي على المسرح أكثر، وساعدت الوسائل التلفزيونية على إزدهاره وتنوعه ، ومن المسرحيات المترجمة نذكر "أوبرا عايدة" الّتي اقتبسها النّقاش " باسم رواية عايدة الشهيرة " في خمسة فصول ونُشرت عام 1875**" [41]،كما نجد مسرحية "**أندروماك** " لراسيين الّتي اقتبسها أديب إسحاق باسم " **أندروماك**" ونُشرت عام 1875 ومسرحية " **ميروب**" لفولتير الّتي ترجمها " **خليل عفة**' باسم " **تسلية القلوب**".

منح صلاح عبد الصبور الدراما أبعاداً تعبيريةً ، لم يكن يَعرفُها بهذه الكثافة المنتظمة ولهذا تمثل الدرامية البداهة الشعرية في خطابه ، الأمر الّذي أهّل شعره للتجسيد على المسرح ، فكانت " **مأساة الحلاج** " 1967م ، عبارة عن انعكاس نقدي للواقع السياسي في مصر وكانت " **مسافر ليل**" عام 1969 تستدعى من ذاكرة التّاريخ عن طريق الراوي ، شخصيات أثرت في التاريخ، فكان الراوي يحيي تلك الشّخصيات، لتفكيك الخطاب الشعري.

---

[1]: مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، المرجع السابق، ص 83 .
[2]: حلمي بدير، فن المسرح، المرجع السابق، ص 23.

يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه" **أثرت أكثر الأشكال التقليدية، وهو في الوقت نفسه أكثرها خلودًا، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية** " [42]، ونلاحظ أنّ عبد الصبور قد تمسك بالشكل التقليدي في كتابة المسرح ، مجاريا بذلك التراجيديا اليونانية .

التزم صلاح عبد الصبور بالوحدات الثلاث (الزمان، المكان والحدث)، وقد كان إختيار شكل الفصل الواحد ذي المشهد الواحد عاملاً هاماً، ساعد على هذا التحقيق الّذي يتوافق تمامًا مع كثافة لغة الشّعر في مخاطبة عقل المشاهد.

جاء توفيق الحكيم ، وقد اتفق الباحثون على أنّه الأب الشرعي للأدب المسرحي العربي وكانت مسرحيته الأولى " **الضيف الثقيل**" وهي عبارة عن محاولة جادة لإعادة الفن المسرحي ثم تلتها مسرحيات أخرى مشابهة لها فنياً مثّلتها فرقة عُكاشة وهي " **العريس**"، " **خاتم سليمان**" "**المرأة الجديدة**" وهي كلّها تُمثل مسرح المجتمع عند توفيق الحكيم.

وتُعتَبر مسرحيات توفيق الحكيم "**أهل الكهف** ، **شهرزاد و الملك أوديب من أروع المسرحيات الّتي كتبها، حيث تعتمد هذه الأعمال على معاني الرمزية وتاريخ اليونان والأسطورة الإملائية ، فتلك المسرحيات دسمة ذات عمق نفساني**" [43] ، وهي مسرحيات ثورية في نطاق الآداب العربية شأنها في ذلك شأن كل ثورة غير راضية عن ذاتها.

ألّف أحمد شوقي عدة مسرحيات ، وقد استمد موضوعاتها من التاريخ، وقد جعل من مواقفها ومن أحداثها تبشيراً و تزكية للنزعات الوطنية ، والمبادئ التحررية والأفكار العصرية ، ولا طالما تغنى فيها بما للشّعب العربي من مفاخر وما فيه من خصائص ، وما أسهم به في موكب الحضارة الإنسانية من مجهود و من مسرحياته نذكر منها "**مجنون ليلى** " وهي مسرحية ذات خمسة فصول ، حيث أظهر شوقي فيها العادات والتقاليد في المجتمع البدوي، كما أحيا فيها حادثة الحب عند العرب وفي مسرحية" **مسرحية كليوباترا**" يظهر الإختلاف الأساسي بين الحوادث التّاريخية والروائية الّتي استعملها شوقي ، وكان الهدف من وراء هذه المسرحية

، تصوير الواقع وإظهار حب التّملك الّذي كان يهدف إليه الحكام وأصحاب المناصب العليا [44].

كما نذكر "**أميرة الأندلس**" الّتي تُصور الإضطرابات التي تعرضت لها الأندلس في نهاية عصر ملوك الطوائف.

---

[3]: كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، دط ، 1981، ص 172.

[1]: أنوري ميكال، الأدب العربي، تر: رفيق بن وناس، صالح حيزم ، الطيب العشاش ، الشركة التونسية لفنون الرسم، دط ، ص 120.

[44] - ينظر: فؤاد أفرام البستاني ، أحمد شوقي ، دار المشرق، بيروت ، ط 4 ،1982، ص 339،340 - بتصرف -

II- المســـرح الرومـــانـــسي:

1-الشعـــر الغنـــائـي:

- تعريفــه:

هو شعر يُعبر فيه الشّاعر عن معاناته الشّخصية وتجاربه الذاتية، وتبرز فيه النزعة الفردية وهو" **نَظْمٌ واقعيٌ مركز ،ذو نغمة عامة وإحساس شامل يتميز بالهدوء والرقة تارة وبالخطر والعظمة تارة أخرى** " [45]، فكلّما توغل الشّاعر في التعبير عن خصوصياته يكون أقرب إلى الشّعر الوجداني، ويُعتبر الشّعر الغنائي أكثر الأنواع رواجاً ويكاد يكون ديوان الشّعر العربي يقتصر عليه وحده، ومن موضوعاته نجد: الفجر ، الوصف، الهجاء، المدح، الرّثاء.

- نشأته:

ظهر الشّعر الغنائي في صورة أغانٍ وجدانية، ثم تطور إلى ما يُعرف باسم فن القصائد الشعرية ،وتعددت أغراضه من هجاءٍ ووصفٍ وغزلٍ وحماسةٍ مع أنّها تحمل فناً شعريًا واحدًا ، ولا يزال يُعرف في الغرب بفن الشّعر الغنائي ، تمييزاً له عن الشّعر الملحمي والدرامي والشّعر التعليمي .

ويُركز ابن سينا على الموسيقى والخيال بوصفهما أساسين للشّعر الّذي لا يتم إلاّ بهما،فالخيال هو لب العمل الشّعري الّذي يميزه عن التاريخ والفلسفة، أمّا الموسيقى فيها فيتميز الشّعر عن النثر.

- خصائص الشّعر الغنائي:

الشعر الغنائي يُخاطب القوى الإنفعالية والوجدانية في أغلب الأحيان ، ويرى **"حازم القرطاجيني" "أنّ الشّعرَ كلامٌ موزونٌ مقفى من شأنه أن يُحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكّره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو النفور منه، بما يتضمن من حسن وتخيل**

---

[1]: أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، المرجع السابق، ص 35.

له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصودة بحسن هيئة تأليف الكلام "[46]، أي صدق الكلام وقوة شهرته كما نلاحظ بأن "حازم" أضاف عنصر المحاكاة للشعر.

ـ ينبعث الشّعر الغنائي عند الشاعر من الإحساس القوي والحاجة الملحة إلى اللّذة، أو من التشاؤم الناتج عن خيبة الأمل، وكذا العَناء الصادر عن التفكير في نظرية الوجود الّتي يُعرض لها العقل المولع بالتحليل وبالحرية فالبحث.

ـ يتميز الشّعر الغنائي بالإيقاع، إذ أنّ العبارة في الشّعر لها نغم مُنظّم وطعم خاص يميزها عن عبارة النثر.

ـ يتميز الشّعر الغنائي أيضا بالوزن و يقصد به النظام الذي يحقق للشعر أنغاماً واضحةً ومتناسقة، حيث تتوالى الأصوات المتحركة والساكنة في نسق معين مما يؤدي إلى تشكيل وحدة نغمية هي التفعيلة، ثم تتوالى التفعيلات وفق نظام معين يسمى البحر، مما يؤدي بالتالي إلى تشكيل البيت الشّعري الكامل.

ـ القوافي: وهي مقاطع صوتية تأتي آخر كلّ بيت لتكون نهايةً له، وحدًا فاصلاً بينه وبين البيت الذي يليه ، ومن قواعد القافية أن تُختم بحرف موحد في القصيدة كلّها يسمى حرف الروي فتصبح بذلك وحدة نغمية كاملة تتكرر بانتظام بعد مسافات محددة وتجعل السامع يترقبها ويتشوق إليها ، ولذلك تعد القافية جزءًا مهما من إيقاع الشّعر له جماله وأثره في النّفس ، حيث يقول محمد مندور عن الشّعر الغنائي" **إنّ عنصر الموسيقي المتمثل في الوزن و الإيقاع و الانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية من الشّعر، بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر فيه، حتى رأينا الرمزيين يقولون إنّ الشّعر موسيقى قبل كل شيء، وإنْ كان العنصر الموسيقي فيه يَبُدُ في الأهمية المعاني والعواطف والصور الشّعرية ذاتها باعتبار أنّ الموسيقى هي أداة للإيحاء"**[47]، والشّعر عندهم أكثر منه تعبيرًا لغويًا صريحًا واضحًا.

2ـ المسرح الرومـــانسي:

ـ نشأتـــه:

هو تعبير عن موقف من الوجود مرتبط بعصمة العاطفة والإنفعال يستوحي منها الحقيقة و يلم في الوجود وفي النفس، بل أحوال هاربة من الواقع، وهو تغليب الحساسية المرهفة

، التشكك في الحكمة العقلانية، وهو الشذوذ وثورة الخيال و العاطفة المفرطة.

انصب جهد الرومانسيين غالباً على أدبهم الذاتي الغنائي والوجداني، إلاّ أنّهم مع ذلك سلّطوا نظريتهم الجديدة على سائر الأنواع الأدبية من مسرح ورواية، حيث وضع الرومانسيون **" نظرية**

---

[2]: رضا عبد الغني الكساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط 1 ،2004، ص 17.

[1]: حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002، ص 33.

للمسرح بشكل تجريدي، جدلي، وحاولوا أن يكتبوا وفقها فكان مسرحهم ناقدا للمعاناة والمأساة التي تغذيه من الداخل" [48]، لم تكن فاجعة لأنّ الكاتب ذاته لم يعاني منها ولم يفجع بها.

يعتبر **شكسبير**، رائد المسرح الرومانسي ، فقد ألّف سبعة وثلاثين مسرحية، إستند فيها بوضوح إلى فن الأقدمين من يونان ورومان ، كما إستمد النبع الشعبي الكبير الّذي تراكم في بلاده، فالمسرح الرومانسي لا يتقيد بالوحدات الثلاث فمثلا **"شكسبير"** يجمع إلى جانب العقدة الأساسية في المسرحية الواحدة أكثر من عقدة ثانوية ، فهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة ، تتسلط عليها جميع الأضواء بل يَحشُد في كلّ مسرحية من مسرحياته قصصًا شتى وحكايات ثانوية ، ففي **" مسرحية عطيل"** نجد في الفصل الأول الذي تدور أحداثه في البندقية ثم تنتقل الأحداث إلى جزيرة قبرص وهذه الوحدة تُكسر وحدة الزمان والمكان.

اعتمد شكسبير في كوميدياته الرومانسية العاطفية على الإنتفاع من الروايات البسيطة التي كانت شائعة بين المواطنين ، أمّا موليير فقد اعتمد على فنون السيرك وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ، واستمد روح هذه الأشكال المسرحية من التراث الشعبي ، وفي القرن العشرين أعلن **"برنارد شو"** أنّه غير مستطيع على مجاراته.

كما حاول فولتير **" أن يُجدد في المسرح الرومانسي ، فمال إلى المذهب الشكسبيري**

، وأدخل اللّون المحلي والموضوعات المعاصرة، كما أنّه مال عن اليونان و الرومان إلى الهند والصين وأمريكا إلا أنّ عبقريته المسرحية كانت ناضجة من ذاتها" [49]، فلم يُقدر له قدر من الإبداع يدعه يفرض أثاره المسرحية على الجمهور، هذا فضلا عن الذوق الفني ، ثم ألّف **" دي بللوي"** مسرحية رومانسية ، ثم لحق به **مرسيه** في مسرحية شعبية وكل هذه المسرحيات محاولات لم تمثل في الكوميديا الفرنسية بمعنى أنها لم تتخذ صفة رسمية.

ومن العوامل الممهدة لظهور المسرح الرومانسي إكتشاف شكسبير في أوروبا بعدما ظلّ مجهولاً ما يزيد على مائة عام بعد موته ، ويعود الفضل في ذلك إلى فولتير الذي أُعجِب بمسرحياته وبما فيها من تحليل دقيق للنّفس البشرية. كما أُعجِب بحريته الفنية وبعدم تَقيُده بنظام الوحدات الثلاث ، بالإضافة إلى ذلك أنّ شكسبير يعرض على المسرح صور الحرب والقتل والدماء وهذا ما يرفضه الكلاسيكيون ، لأنّها تسيء إلى مشاعر المشاهدين كما يزعمون.

فضل الجيل الجديد مسرحيات شكسبير على مسرحيات الكلاسيكيين لأنّ هذه الأخيرة مقلدة عن مسرحيات الإغريقٍ[50] إكتشف الأدب القديم دول شمال أوروبا ، وقد دارت حوادث بطولته في اسكندنافيا **"إرلندا"** ومن شعرائه القدامى نذكر **أوشين و جيمس و مكفرسن**.

وفي فرنسا ظهر **"فيكتور هيجو"** الّذي ألّف عدة مسرحيات من بينها مسرحية **"هرناني"** والّتي أثارت معركة مأثورة في الجمهور الفرنسي بين مُؤيد ومُعارض وقد ترجم مسرحيات

---

(2): إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة ، ط2 ،1983، ص 104.

(1): إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي،المرجع السابق، ص105.

50 - ينظر: انطونيوس بطرس ، الأدب تعريفه أنواعه ومذاهبه ، المرجع السابق، ص 268 ،269.

شكسبير إلى اللّغة الفرنسية وله مسرحيات **" سيدة باريس" " أوراق الخريف" ، "أغاني الأصيل"، "الأصوات الداخلية"** ،وهذه المسرحيات هي مسرحيات رومانسية.

ويقول: فيكتورهيجو في مقدمة ديوانه**" الشرقيات"إنّ الشّاعر حر في استلهام موضوعاته وفي اختيار مصادره فوجه ضربة إلى الكلاسيكية التي كانت تستسقي من الأقدمين "**[51].ففي مسرحية " هرناني أحدث ثورة أدبية وأعلن أنّ الرومانسية ليست إلاّ الليبرالية في الأدب.

قواعد و خصائص المسرح الرومانسي:

تعتبر العاطفة من أهم الخصائص الّتي يتميز بها المسرح الرومانسي، **"فقد بنى الرومانسيون فلسفتهم في الجمال والأدب على العاطفة "**[52].وذلك على غرار الكلاسيكية التي مجّدت العقل وبنت عليه فلسفتها.

راحت الرومانسية تشكك في قدرة العقل كونه عاجز عن إرتياء الحالات النّفسية والمعاناة العاطفية التي تَصُد عن يقين خاص يباين منطق العقل وديمومته وطلاقته الفاشلة كما أنّها اعتبرت العقل قاتلاً للحياة النّفسية والعاطفية ، وممو ها للقيم والمعاني والسعادة ، **"تعتبر الطبيعة من أهم الخصائص عند الرومانسيين، فهي ذلك المهرب الذي يبثون فيه أحزانَهم، فيه يناظرون بين أحاسيسهم ومناظرها"** [53]. فيتخيلون مخلوقات وأرواح تبادلهم المشاعر، والطبيعة هي ذلك العالم الذي لم تفسده المدنية والقوانين، وقد عرفت عند الرومانسيين كذلك بأنّها تُريح النّفس ومن عشقِ الرومانسيون الطبيعة.

المسرحيون الرومانسيون يعبّرون في مسرحياتهم عن الحب والوله والعشق ويعتبرونه وسيلة للتسامي، وفضيلة من أسمى الفضائل، فالحب عندهم أشبه بطيف هارب صعب المنال

، وكانوا لا يؤمنون بإمكانية فهم الحياة إلاّ من خلال الحب.

من أهم مظاهر الرومانسية أيضا الخيال ، الّذي تجسد عند العديد من الشّعراء والمسرحيين، فهو عندهم العالم الرومانسي الفسيح وهو عالم الإبداع والخلق، والرومانسي يُسعد بما يخلق في عالم الخيال ، ويقول في هذا الصدد **بورا " إذا ما شئنا أن نفرد خاصية تميز الرومانسية الإنجليزية عن شعراء القرن الثامن عشر ، فإنّنا نجد هذه الخاصية فيما يعلقها شعراؤها على الخيال"**[54]، فالخيال عندهم وسيلة لتحويل المعاني إلى صور موحية باستخدام المدارك الحسية.

1- رواد المسرح الرومانسي في الوطن العربي:

---

(1): انطونيوس بطرس ، الأدب تعريفه أنواعه ومذاهبه، المرجع السابق، ص 284.
(2): محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، المرجع السابق، ص 32.
(3): إيليا الحاوي، الرومانسية في الأدب الغربي والعربي، المرجع السابق، ص 82.
(4): سلام محمد زغلول ،النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، ص 130.

يُعتبر **خليل القباني** رائد من رواد المسرح الغنائي ، فلم يعتمد النص الأدبي كأساس لمسرحياته ، بل التفت التفاتًا أكبر إلى الغناء و الإنشاد والرقص و جعل من هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية ،فالمسرحية عنده تقوم على مواقف يتغنى بها البطل ،أو الشّخصيات الأخرى ، أو خلق مناسبة يُقدّم فيها الرقص.

وإلى جانب الحوار الّذي يُعتبر بمثابة العمود الفقري للمسرحية،" **اعتمد القباني أيضا على القصص الشّعبية ، الّتي كان قصاصو المقاهي يقصونها على روادهم، كما اعتمد على السيّر الشّعبية في مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرًا مهمًا من عناصر مسرحه، مما دفع بأحد الباحثين إلى أن يقول أنّ القباني هو "صورة متطورة للقاص الشّعبي ، متخذاً المسرح أداته في القص"** [55]، فالقباني اعتمد على القص الشّعبي في المسرح.

ويرى **" زكي طليمات "** أنّ الفن المسرحي الذي جاء به القباني هو أضعف صياغة منه عند النّقاش ، وَيرجع ذلك الضعف إلى إنّ القباني لم يعرف المسرح في أي لغةٍ أجنبية غير التركية ، لأنّه كان ينقل فنه عن فن مُترجم، وهذا ما جعله يسعى إلى تغطية ضعف البناء المسرحي عنده بالموسيقى و الرقص و الإنشاد، فخليل هو بمثابة الرائد نحو المسرحية الغنائية الملحنة و الشّعر المسرحي الّذي " **يُنظم بقصد أدائه غناءًا مصحوباً بالموسيقى الآلية**

، من غير أن يتخللَه أيُّ حوار غير ملحن"[56]، بمعنى تسبقها موسيقى يؤديها الأوركسترا دون المغنيين ، كما قد يتخلل فصولها قطع موسيقية أوالأوبرا أو المسرح الغنائي من

" أصل إيطالي وأغلب مصطلحاتها حتى الآن إيطالية "[57]، فالأوبرا مصدرها غربي و ليس عربي ، بالرغم من انتشاره في مصر بكثرة.

ومن مسرحياته نذكر **" عنترة العبسى" ، "قوت الأرواح"** ، وله ثلاثين مسرحية مستوحاة من التاريخ ، إلاّ مسرحية واحدة هي مسرحية **"متريدات "** المترجمة عن الكاتب الفرنسي

" راسين".

وقد ألّف **" حافظ إبراهيم"** أول مسرحية باللّغة العربية هي **"جريح بيروت "** عام 1912م الّتي تحتوي على فصل واحد، وقد تُرجمت مسرحيات غربية عن موليير وهي عبارة عن مسرحيات هزلية وقد ترجمها **" عثمان جلال"** ولاقت نجاحًا كبيرًا.

وفي سنة 1913 م أدمج **" جورج أبيض "** فرقته مع فرقة عكاشة ، وبذلك يدخل

" جورج أبيض" مرحلة جديدة في فن التمثيل ، إذ **"أخذ يُقدّم مسرحيات يجمع فيها بين التمثيل والغناء"** [58]، ظهرت فرقة **"إسكندر فرح"**الّذي كان مديرًا لفرقة القباني، و مختص في تقنيات التمثيل، وإختص القباني في الغناء و التلحين فانفصل عنه وكوّن فرقة خاصة به تضم أكبر الممثلين في فترته وهم مريم، وهيلانة سماط، وأحمد أبو العدل وآخرون.

---

[1]: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 68.
[2]: مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، المرجع السابق، ص 368.
[3]: المرجع نفسه ، ص 369.
[1]: محمد مندور ، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ط ، 1989، ص 55.

أمّا يعقوب صنوع ، فقد تلقى ميراثه المسرحي بالتمثيل في فرق فرنسية وإيطالية ، اللّتين زارتَا مصر عام 1870م، وهذا ما جعله يُنشئ مسرح عربي حيث اتجه من الممارسة العملية إلى دراسة أعمال كل من **جولدوني** بصفة خاصة و **موليير** و **شيردان** ، كلٌّ في لغته الأصلية

، ومن ثّم كوّن صنوع فرقته المسرحية، وألّف لها قطعة مسرحية أقحم فيها بعض الأغاني الشّعبية الشائعة كما استخدم صنوع في مسرحياته النُكت اللّفظية والهزل والفكاهة الرّاقية، و قدّم تهريجاً، وقد نادى بأن يكون المسرح فرجة ويُقدّم فيه هدف معين، و قعدت به هذه المقدرة عند الحدود الأولى لإنجاز فن مسرحي شعبي ، ينتسب إلى الوجدان لهذه الأمة انتسابًا عميقًا ويستخدم أشكالها المسرحية الموروثة استخداما عميقًا وخلاّقًا، ومن مسرحياته نذكر " **الصداقة"** وتدور حوادثها حول الصداقة والوفاء ومسرحية " **زبيدة"** وغيرها من المسرحيات التي استوحاها من التراث الشعبي .

أما أحمد شوقي فقد" **ألّف مسرحيات عديدة تجلى فيها القصص وبعض الآثار الفنّية ،فهي تتضمن الهروب من الحاضر وإنكاره والاسترواح منه وهذه هي نزعة الرومانسية،حيث يمسُ فيها الكاتب الواقع مسًا خفيفًا ليتجاوزه فيغوص في أحلام تتصل بماضٍ تاريخي "**[59].وقد تنصرف رأسًا إلى الحلم بمستقبل مثالي ، تنالُ فيه الحقوقُ وتُسيـــطر عليه العــدالة

والمسرحيات الشوقية تستمد موضوعاتها من التاريخ، ولكن شوقي جعل من مواقفها و أحداثها تبشيرًا وتزكيةً للنزعات الوطنية والمبادئ التحرُرية والأفكار العصرية[60] ، ولطالما تغنى فيها بما الشّعب العربي مفاخر وما فيه من خصائص.

ولعل مسرحية **مجنون ليلى"هي الأوفى نجاحًا وتوفيقًا، وسبب ذلك هو أنّ قصة المجنون ـ في توقد عواطفها وحيوية موضوعها ـ أمدّته بما إستجابت له شاعريته إلى غاية بعيدة وممّا عُرف عن شوقي في تأليف مسرحياته، أنّه كان يُدير الموضوع في رأسه بصورةٍ شاملةٍ ويَتمثّل المواقف منفصلاً بعضها عن بعض ويَعكفُ على كل موقف، فيُنظم ما يصوره به ثّم يجمع الشتات ويربط بين أوصاله بما يتيسرُ له"**[61] ، ولا يصحُ أن يستسلمَ الشّاعر لذكر أحداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات تُضاف للحدث المسرحي ولا تُصور لونًا من الصراعِ فيه ، فالواجب الفنّي أن يجعلَ الشّاعر نصبَ عينيه مهمة إكتشاف عالم خاص، إكتشافًا تدريجيًا من خلال الأحداث و الأشخاص،فلا يسترسل المؤلف في خواطر غنائية أو خطابية أو في هجاء أو نصائح مباشرة ، وإلاّ فَقَدَالأثر المسرحي جوهره الفنّي ليصير جملة قصائد غنائية . ونستخلص من خلال المسرحيات الّتي ألّفها الأدباء العرب، أنّها مزيج بين الكلاسيكية والرومانسية فهي لا ترسم مذهباً معيناّمن المذاهب الأدبية الحديثة، لذلك يرى بعض الأدباء تسمية هذه المسرحيات بالمآسي الشبه الكلاسيكية.

---

[59] : محمد يوسف غنيم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، المرجع السابق، ص 42.

[60]- ينظر: محمد غنيمي هلال،في النقد المسرحي ، دار العودة، بيروت ، دط، 1975، ص 89 . بتصرف

[61]: محمود تيمور ، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية، دط، ص151.

الفصل الثاني

I- آثـــــاره الأدبية :

يُقال أنّه لم يكن عند العرب شاعرًا أكثر إنتاجًا من شوقي، حيث عُرِف هذا الأخير بغزارةِ إنتاجه الأدبي،وعند وفاته ترك أثاراً أدبيةً متعدّدةً ومتنوعةً، بين الشعر والرواية والمسرحية الشعرية، وفيما يتعلق بإنتاجه الشعري، تركَ شعرًا كثيرًا ومتنوعًا من حيث أغراضه فقد كتب في الوصف والمدح والاجتماع والسياسة والوطن والتاريخ ، وغيرها من الأغراض التقليدية والحديثة، وقد جُمِعَت أشعاره في ديوان شعري ضخم يعرف" **بالشوقيات** "يَقع في أربعة أجزاء، احتوى الجزء الأول منه كل ما يتعلق بنَظْمِ شعره في بداية حياته مُمهدًا له بمقدمة في الشعر والشعراء.

وفي سنة 1920م تمّت إعادة طبعه لكن استغنى عن المديح والرثاء، وكذا الأناشيد والحكايات، باستثناء السياسة والتاريخ والاجتماع والبعض من القصائد التي كانت مناسبة لهذه الأغراض. وبالنسبة للجزء الثاني فقد صدر عام 1930 م احتوى على غرضي الوصف والنسيب

ومقتطفات من التاريخ والسياسة والاجتماع ، وكذا قصائد ذُكرت في الديوان القديم سنة 1936أصدر الجزء الثالث بعنوان المراثي، فالجزء الرابع من الشوقيات ظهر في سنة 1942م، شمل أغراضاً متعددةً، وخاصة منها الشّعر التعليمي بالإضافة إلى هذا أرجوزته الشهيرة، وهي عبارة عن كتاب بعنوان**"دول العرب وعظماء الإسلام"**،الذي ظهر بعد وفاته تناول فيه شوقي عظماء التاريخ الإسلامي فكان للفاطميين نصيب منه[62].

لم يقتصر إنتاجه على الشّعر فحسب، بل تعداه إلى النثر منها روايات نثرية أشهرُها **أميرة الأندلس سنة** 1932 م، **عذراء الهند** سنة 1897م، وموضوعها من التاريخ المصري القديم **ولادياس** سنة 1899م، وهي مطبوعة القرن العشرين وحِكمٌ منثورٌ، قلد فيها الزمخشري وكتاب

---

[62] - ينظر: خفاجي عبد المنعم ، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ،الإسكندرية، ط2، 2002 ، ص 17 ،18 - بتصرف.

"أسواق الذهب "، "نال شوقي ثقافة أدبية واسعة مكّنته من مجاراة عصره، فحظي بمكانة متميزة ، وهذه المكانة فتحت له الطريق الوصول إلى طليعة شعراء الوطن العربي، إذ لم يستطع شاعر أنْ يَصنع صُنع شوقي، ولم يجاوره أحد مهما علت مُوهبتُه في شعر الحكمة والوطنية والحرية[63] ،أمّا المقالات الاجتماعية « فهي نظرات جُمعت سنة 1932م تحت عنوان " أسواق الذهب" **في مختلف الموضوعات كالحرية والوطن و قناة السويس والأهرام والموت والندى المجهول، وقد ذُيّلت بطائفةٍ من العِبَر والحِكَم القصيرة استـقاها مـن حياتـه الشخصية"**[64]، لم تَقُم شهرة شوقي الواسعة على شيءٍ من نثره، فهو في أغلبه مسجُوع ظاهر الصنعة هزيل المادة والفن الأدبي، وإنّما قامت على منتجاته الشّعرية الكثيرة والمتنوعة.

أمّا الحكايات والأمثال فقد برع واستطاع أنْ يُعاصرَ فيها أوْلئك الّذين قرأ لهم من أدباء العصر الحاضر، سواء كان ذلك بالآداب الأجنبية أو الأدب العربي، بل جدد وأضاف على هؤلاء المعاصرين ممّا ضمّن حكاياته وأمثاله من حِكم وعِبر ونَظرات تحليليةٍ ، لا تَخرج عن الإطار الحضاري العام ، كما يُلقي فيها نصائحَ ومبادئ أخلاقية وتوجيهات اجتماعية منها: " الأسد ووزيره الحمار" ،" الديك والثعلب" ، "الشاة والغراب".

1- مظاهر التقليد عند أحمد شوقي:

- المدح: لم يأتِ المدح في أدب شوقي صُدفة، وإنّما ذلك لأسبابٍ وظروف ناتجة عن نشأته الأولى في القصر ، ولو نشأ وتربى غير تلك التربية لأخذ منحى أخر في أدبه، فقد مدح أصحاب القصر والخلفاء وبعض الأعيان ، وقد جارى في مدحه القدماء من حيث المعاني والأخيلة والمبنى" [65].

وكان أستاذه البسيوني شاعراً فصيحًا يُنظم القصائد الطوال في مدح الخديوي فأُعجِب به وأخذ يَنظم على دربه ويبعثُ القصائد الّتي يَنظمُها إلى الخديوي توفيق يمدحه فيها وهكذا أصبح شوقي شاعر القصر دون منازع ينتظر المناسبات الدينية والوطنية ليرفع مدائحه إلى القصر ومن فيه يَنظمها في تثبيت العرش، و قد مدح مصر وما فيها من بنوك في قصيدة بعنوان **" بنك مصر"** في قوله :

قِفْ بالممالِك وانْظرْ دولة المالِ واذكر رجالاً أدالـوها بإجـمالِ

وانقلْ ركابَ القوافي في جوانِبها لا في جوانب رسم المنزل البالي

ما هيكلُ الهرمِ الجيريَّ من ذهبٍ في العينِ أزينُ من بُنْيانِها الحالي[66]

---

(2) : خفاجي عبد المنعم ، حركات التجديد في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص 20.

(1): حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي الحديث، المطبعة البوليسية، لبنان، ط10، 1995، ص 977.

(2): المرجع نفسه، ص 970.

(3): أحمد شوقي ،الشوقيات ج1، دار العودة، بيروت، ط1، 2000، ص 184.

- الرثـــــاء:

تكاد السياسة تضع الأديب في إطار محدّد لا يَتجاوزه، فلا بد من الخضوع لأوامر أصحابها ونظرًا لنشأة شوقي في القصر، كان لا بد عليه من أن يرثي كل شخص فيه، وقد رثى جدته وأصدقائه و أحبابه، وكل من يعرفهم، ولعل أروع رثائه كان رثاء حافظ إبراهيم:

قدْ كُنْتُ أَوثِر أن تَقولَ رثائِي ... يا مُنْصفَ الموتى من الأحياءِ

لكن سَبقتَ وكلُّ طولِ سلامة ... قدرٌ وكلُّ منـيةٍ بقضـاءِ

الحقّ نادى فاستجبَ ولم تزلِ ... بالحقِ تحفِلُ عند كلّ نداءِ[67]

كما رثى جدته في قوله:

خُلقنا للحياةِ وللمـمات ... ومن هذين كلُّ الحادثَاتِ

ومن يُولدُ يَعشُ ويَمتْ كأن لم ... يَمرَ خَيالُه بالـكائنـاتِ

ومَهدُ المرءِ في أيدي الرّواقي ... كنَعشِ المرءِ بين النائحاتِ[68]

- الغزل : كتب شوقي كثيرًا في الحب والغزل إلى درجة أنّ له مطالع غزلية في العديد من قصائده الاجتماعية منها و التاريخية ، ولكن في المقابل نجد له قصائد غزلية مستقلة نذكر منها **" جراح الغرام"** و **" نـهج العشاق"** وفيها يقول :

خَدعُوها بِقولِهم حسناءُ ... والغواني يَغُرُّهنّ الثنَـاءُ

أتُراها تَنَاست اسمي لمّا ... كثَرت في غرامِها الأسماءُ؟

إن رأتْني تميل عنّي كأنْ لم ... تكُ بيـني وبينـها أشيـاءُ

نظرةٌ، فابتسامة، فسلامٌ ... فكلامٌ، فـموعدٌ، فلقـاءُ [69]

---

[1]:أحمد شوقي ، الشوقيات ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 2000، ص 22.

[2]: المصدر نفسه، ص 38.

[3]:أحمد شوقي ، الشوقيات ج2 ، المصدر السابق، ص 112.

- **الوصف:** غرض مستقل، قد يلجأ إليه الشاعر ويرسم صورة شيء معين، سواءً كان متحركاً أو جامداً بعيداً أو قريبًا ، محبوب أو مَمْقوت، يلجأ الشاعر إلى خياله فيرسم لنا ما يراه مُضِيفًا إليه صورةً جديدةً حتّى يبدو لنا ذلك الشيء وكأنّه موجود في عالم المخفيات، ففي قصيدة **" كبار الحوادث في وادي النيل"** التي ألقاها سنة 1894 م، يُقدّمُ لنا أوصاف لبعض المناظر في قوله:

وجبالاً موائِجًا في جبال تتدجىّ كـأنّها الظّلـماءُ

ودوياً كما تأهبت الخيـ ـل وهاجت حُماتُها الهَيجاءُ

لُجّة عند لجة عند أخرى كهضابِ ماجَت بها البَيداء[70]

2- مظاهر التجديد عند شوقي:

- **الإسلاميات** : بدأ شوقي شعره الديني بالتقليد، فقد عارض عدّة شعراء في **" نهج البردة"** و **" الهمزية النبوية"** منهم بردة البوصري وهمزتيه، ولم يكتَفِ بمدح **الرسول (صلى الله عليه وسلم)** ، بل تجاوزه إلى الإسلام والمسلمين ، فنَظمَ وهو في بلاد الأندلس كتاب **" دول العرب وعظماء الإسلام "** ولكن إن استثنينا من كل ذلك الهمزية النبوية ومطلعها:

ولدَ الهدى فالكـائِناتُ ضيـاءُ وفَـمُ الزّمانِ تَبَسُم وثَناءُ

الـرُّوحُ والملأُ الملائِكُ حولَــه للدّيْن والدّنيا به بُشــراءُ

والعرش يزهُو والحظيرةُ تزدهي والمنتَهي والسِّدرةُ العصماءُ[71]

وقد كان شوقي في نظمه للقصائد الدينية ثابت العقيدة فخوراً بدينه، يُحب الإسلام، وهذا يظهر بصورة جلية في أشعاره كما يقول في قصيدة **" نهج البردة"**:

ريمٌ على القاع بين البان والعلمِ أحَلَّ سَفْكَ دمي في الأشهرِ الحرمِ

رمى القضاءُ بعَينِي جُؤذَراً أسداً يا ساكن القاعِ أدرِك ساكن الأجمِ

لمَّا رنا حدثَتنِي النّفسُ قائِـلة يا ويح جَنبِك،بالسّهمِ المُصيب رمى[72]

---

[1]: أحمد شوقي،الشوقيات ج1، المصدر السابق، ص 17.
[2]: المصدر نفسه، ص34.
[3]: المصدر نفسه، ص 190 .

- **الشعر السياسي**: تتميّز مُعظم أشعار شوقي في السياسة بالخطورة ، وفيها أبدى أرائه المختلفة من خلال شعره ليكون هذا الأخير صورةً صادقةً لعاطفته اتجاه ما يَخُص وطنه وشعبه.

وظهرت هذه العاطفة الصادقة من خلال ولاء شوقي للدولة العثمانية ، التي كانت تتمتّع بالخلافة آنذاك، فهو الشّاعر ذو الأصل التركي، وهذا ما شجعه على إظهار ولائه واهتمامه بالأتراك ، وما كان يلقاه من حفاوة الإستقبال حيث كان يقصد " **الأستانة**" ، كلّ هذا بعث فيه الميل الكبير على مساندة الأتراك في سياستهم.

وما كان شوقي إلاّ أن يُظهرَ ما يُكنّه من عاطفةٍ للأتراك، أن يُنظم قصائده في الحوادث السياسية التركية الهامة ، وقد شَهِد تاريخ 24 تموز 1908 إعلان الدستور من طرف السلطان الّذي عمَّ صيته جميع أرجاء الشرق، خاصة منهم الأتراك، وعلى شوقي أن يُبديَ فرحته ويُشاطرَهم في ذلك بقصيدته **"الدستور العثماني"** بقوله:

بُشرى البرية قاصِيها ودايتــِها حاط الخلافة بالدستور حامِيــهَا

لــمّا رآها بلا رُكنٍ تدارَكــها بعد (الخليفة) بالشورى ونادِيْــهَا

وأسدى إلينا (أمير المؤمنون) يداً جلّت، كما جلّ في الأملاك مُسديهَا

بيضــاءُ، ما شابها للأبرياءِ دمُ ولا تُكدَر بالآثام صافيــــهَا [73]

استطاع شوقي من خلال شعره الّذي نظّمه في السياسة ، أن يتجاوز ما هو وطني إلى ما هو قومي، ليُعبِّرعن القومية العربية بكل صدق، وكان شعره مرآة صادقة لكلّ ما يعيشه الشرق العربي من أزمات وأحداث متعاقبة، استطاع بشعره أن يُترجمَ كلّ الأحاسيس والإنفعالات المكبوتة لدى الشعب العربي، ويُعبرعن مُطالبته بالعدالة والمساواة وكل ما يخدم الأمة العربية [74].

- **الشعر الإجتماعي** : نوّع شوقي شعره الإجتماعي بموضوعات عديدة منها التربية ، المرأة والعمل وهو يرى فيها السبيل الأنجح لقيام وطنه، على أسس متينة وقاعدة صلبة ، من أجل تهيئه أفضل التهيؤ حاضراً ومستقبلاً.

فالتربية هي بمثابة عنوان رقي وازدهار الوطن بالنسبة لشوقي، فلا حياة لأمةٍ تَنْقُصُها قيم تربوية، لذا أعطى لها معاني حسنة مبديا تمسكه بها . فالعلم نور لا يحق حجبه، بل هو كنزٌ مشاع لا يجوز لأحد أن يستأثر به، كما يُخاطب شوقي العمال في قصيدة**" أيّها العمال":**

---

[1]: أحمد شوقي ،الشوقيات ج1، المصدر السابق ، ص 286.

[74] - ينظر : كاظم حطيط، أعلام ورواد في الأدب العربي، دار الكتب الحديثة للطباعة والتوزيع ، بيروت ، ط1 ،2003، ص 344- بتصرف.

أيّـــها العُمـال أفنوا الـ عمـــر كَدًّا واكتسابـــاً

واعْمُـروا الأرض ، فلـولا سعيُـــكم أمْست يَبَـابـاً

إنّ لي نُصحـاً إليـــكمُ إن أذنتُـــم وعتابـــًا [75]

إلى جانب هذا يشيد شوقي بمهمة المعلم النبيلة في إعداد النشء الصالح ، وبأنّ هذا المعلم يحمل على عاتقه رسالة، فهو مسؤولا في كل هذا على تأسيس النشئ على مبادئ نبيلة، ويظهر ذلك في قصيدة **" العلم والتعليم" ، وواجب المعلم "** بقوله :

ربوا على الإنصافِ فتيان الحمى تَجِدوهم كهف الحقوق كهولاً

فهو الّذي يبني الطباع قويمة وهو الّذي يبنِي النّفوس عَدولاً

ويُقيم منطقَ كلّ أعوَجٍ منطقِ ويُريه رأيًا في الأمورِ أصيلاً [76]

كما يقول أيضا عن المعلم :

قم للمعلم وَفِه التّبجِيلاَ كاد المعلّمُ أن يكونَ رسولاَ

أعلمتَ أشرفَ، أو أجلّ من الّذي يَبنِي ويُنشئُ أنْفُسًا وعقولاَ

سبحانَك اللّهم خيرَ معلمٍ عَلّمت بالقلم القرون الأولى [77]

بالإضافة إلى إعتراف شوقي بفضل الأخلاق ودورُها البارز في تقديم الصورة المثلى لشخصية الفرد في المجتمع ، فالأخلاق روحُ الأمة السامية، ويرمز لاستقرارها في سلم النّجاح والتفوق فبرزت مقولات وأمثلة رائعة في ذلك كقوله:

و إنّما الأمَمُ الأخلاَقُ ما بقيت فإن تولّت مضَوا في إثرِها قُدَماَ

نِمتُم على كل ثارٍ لا قرارَ له وهل يَنام مُصيب في الشّعوبِ دماَ

فنَال من سيفِكم من كان ساقيَهُ كما تَنال المدام الباسل القد ما[78]

---

[3]: أحمد شوقي ،الشوقيات ج1، المصدر السابق ، ص 90.

[1]: أحمد شوقي ،الشوقيات ج1، المصدر السابق ، ص 182.

[2]: المصدر نفسه، ص 180.

إبراز شوقي للأخلاق ودورها في القوم، دليل على اهتمامه الشديد بما يخص قومه، ويربط بقاء الأمة واستمرارها بمدى محافظتها على الأخلاق.

II- بداية التأليف المسرحي:

ازدهر المسرح الشّعري في أوروبا، ولا سيما في إنجلترا وفرنسا إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من الميلاد ازدهاراً عظيماً وأقبل عدد كبير من مشاهير الأدباء والشّعراء على نظم المسرحيات الشّعرية على اختلاف أنواعها .

كانت أول محاولة لكتابة المسرحية الشّعرية في الأدب العربي على يد **" خليل اليازجي"** بعنوان **" المروءة والوفاء"** الّتي ظهرت طبعتها الأولى عام 1873 م، وتدور حوادثها في زمن النّعمان بن المنذر ملك الجيزة ، وهي ذات لون عربي واضح السّمات وتُصور بعض المثُـُـُـُل والأخلاق التي امتاز بها العرب عن سواهم ثم تتابع ظهور المسرحيات الشّعرية التي يتخللها شيء من النثر المسجوع في بعض المواقف على يد طائفة من الأدباء و الممثلين.

أمّا شوقي فترجع صلته بالمسرحية الشّعرية، منذ أن كان طالباً في باريس، وكان المسرح الشّعري في فرنسا في أوج ازدهاره، فتسنى له أن يشاهد روائع المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية وهي تُعرض على جمهور النّظارة في مسارح باريس ، كما تهيأ له في أثناء إقامته في فرنسا، وفي أثناء رحلاته إلى أوروبا أن يقرأ لمشاهير الشّعراء والأدباء الأوروبيين أمثال **" شكسبير"** و **كورني** و **راسين و موليير و هيجو** ، وأن يتأثر بنزعاتهم المسرحية

فعكف على نَظم أولى مسرحياته الشّعرية وهي **" على بك الكبير"** أو **"دولة المماليك "** وهو بباريس ولكنّه لم ينشرها في تلك الأيام، رغم العناية الّتي تكبدَها لإتمامها، لعدم رضى الخديوي توفيق عنها، وعندما أرسلها إليه ردّ عليه قائلا : **" أما روايتك فقد تفكّه الجناب العالي بقراءتها، وناقشني في موضوع منها ، وهو يدعو لك بالمزيد من النّجاح ، ويجب ألاّ تشغلك دروس الحقوق الّتي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر، عن التمتع بنفس تستضيء به الآداب العربية"** [(79)]**.** وهكذا أنهاه الخديوي عن هذا العمل لمدة من الزمن، وحين بويع بإمارة الشّعر سنة 1927م في دار الأوبرا بالقاهرة ، رأى أن تكون هذه الأمارة حافزا له لإتمام ما بدأ به في عمله المسرحي.

قام شوقي بترجمة قصيدة **"البحيرة"** للفرنسي **"لامارتين"** ، وحاكى بعض أقاصيص

[(78)]: المصدر نفسه، ص 217.

[(1)]: طه وادي ، شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 5، 1994، ص 67.

" لا فونتين" التي أجراها على ألسنة الحيوانات فالبيئة الفرنسية قدمت لشوقي **" عدة فنون ومذاهب فكرية وفنية ، وفتحت له المجال لاختيار ما يروقه و يعجبه .. فأُعجب بالأعمال الكلاسيكية وأخذ منها"** [80]. فالتأليف المسرحي بلغ ذروته أو كاد في الآداب الغربية، كما ساعدت فترة الاستقرار والاستقلال الفكري النّسبي التي أعقبت عصر الجهاد ضد الإنجليز على التأليف المسرحي المنظم.

كما جارى شوقي المدرسة الرّومانسية في عدم تقيدها بنظرية الوحدات الثلاث ، وما كان يُقال من أنّ حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة في مكان واحد وتدور كلها حول موضوع واحد ، وقد جارى أيضا شكسبير **" في إدخاله عناصر فكاهية على مآسيه وهي عناصر لا نجدها في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنّما جاء بها شكسبير ، وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرّومانسية ومن خلفوهم ، فسار شوقي على هذه السمة في مآسيه فأجرى فيها تياراً فكاهياً وإن كان غير جاد أحياناً "** [81] .كانت فكاهته لفظية غالبا وهذا لإثارة شعور المتلقي الّذي يميل دائما إلى الفكاهة والترفيه.

أعطى شوقي للتّاريخ أبعاد ودلالات فنية، وهذا بعد إطلاعه على أعمال «**كورني**"* «**وراسين** " ** اللّذين استمدا مسرحياتِهم من التّاريخ ومن أعمال البطولة.

ظهر إبداع شوقي في مسرحه الشّعري مواكباً للنهضة المسرحية في مصر، وإن بدت في أولها مختلطة المعالم لا تَتَبيّن فيها ملامح خاصة للشكل والمضمون ، فالخلط بين التاريخي والاجتماعي والسياسي والتراجيدي والكوميدي والهزلي و بين الكلمة الرفيعة والكلمة الدارجة العامية، أي أنّ شوقي أراد أن يرتقي ويعلو بالكلمة ويجرب هذا الجنس الحديث من الأجناس الأدبية كفن قائم بذاته ، فكتب مجموعة من المسرحيات الشّعرية مستعيناً بالثقافة الغربية، حيث تناول في كلّ مسرحية موضوعاً يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح ثم يتطور الموضوع إلى أن يصل إلى مرحلة التأزم وينتهي بحل لتلك الأزمة [82].

1– المسرحيات الشّعرية :

---

[2]: محمد مندور ، المسرح ، المرجع السابق ، ص 99.

[1] : شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط 11، 1986، ص 176.

* كورني : بيار كورني كاتب فرنسي ولد سنة 1606 وتوفي سنة 1683 من أهم مسرحياته "مسرحية السيد"

** راسيين : جون راسين كاتب فرنسي شهير ولد سنة 1639- 1699 من أهم مسرحياته" أندروماك" .

ينظر: مصطفى الصاوي الجويني ، في الأدب العالمي ، ج1 ، المرجع السابق ، ص 14.

[82] ـ ينظر، محمد سلام زغلول المسرح و المجتمع في مائة عام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، دط، 1987، ص 165، بتصرف.

كانت الفترة الممتدة ما بين (1927- 1932) وهي السنوات الخمس من حياة شوقي الفترة التي تفرغ فيها للمسرح بعد محاولته الأولى في فرنسا، الّتي تمثلت في مسرحية

"علي يك الكبير " وبعد تأليف شوقي للقصائد الغنائية، أراد أن يكتب في المسرح في أواخر حياته ،وقد كتب شوقي ثماني مسرحيات، تنوعت بين المأساة والملهاة والمسرحيات النثرية في هذه الفترة.

وإذا كانت المسرحية مأساة يموت البطل في الفصل الأخير، وتموت البطلة في الفصل السابق له، أمّا إذا كانت ملهاة فتنحل العقدة، وتبرز المفاجأة الكبرى في الفصل الأخير.

فالمأساة تمثلت في **مصرع كليوباترا ، مجنون ليلى عنترة ، قمبيز ، على بك الكبير،** أمّا الملهاة فقد تمثلت في **الست هدى ، البخيل،** كما تمثلت المسرحيات النثرية في **" أميرة الأندلس"**.سنحاول فيما يلي: التعرّف على هذه المسرحيات وإلقاء نظرة شاملة على موضوعاتها وعناصرها الفنية .

- مصرع كليوبترا (1929 م): هي أقرب تمثيليات شوقي إلى الفن المسرحي، نُشرت بالقاهرة **" جرت أحداثها بالإسكندرية ، وزمنها الثلاثين قبل الميلاد بين وقعة أكتيوم البحرية وانتحار كليوباترا ،وهي ذات أربعة فصول تناولت قصة كليوباترا المعروفة ودخولها في معركة بين أنطونيو وأوكتافيوس ، ورغبة المؤلف أن يُبرر الملكة ويجعلها ملكة مصرية لا هم لها إلاّ خدمة وطنها" ولا غاية تُسيِّرُها إلاّ رفعة شأنها " [83].** غير أنّ شوقي لم ينح من بعض الإنحرافات في مسرحيته هذه من ذلك الإنحراف نحو الإزدواجية في الموضوع غرام **"أنطونيو وكليوباترا "** وغرام **"حابي وهيلانه"**.

- مجنون ليلى : (1931 م) هي مسرحية مكوّنة من خمسة فصول، وهي بدوية البيئة تجري حوادثها في نجد والحجاز في صدر الدولة الأموية **" نظّم فيها شوقي كل ما يروي من أخبار عن قيس وحبه لابنة عمه ليلى حتّى الجنون، وما ولىّ موت ليلى من أسف ورثاء متجاوزاً الموضوع الخاص إلى كثيرمن الأخبار الحوادث، كل ذلك في شعر غنائي جميل ، أقحم فيه كثيرا من الشعر القديم المنسوب لمجنون ليلى في كتاب الأغاني للأصفهاني" [84].**فأحي حادثة من تاريخ الحب عن العرب وأظهرت العادات والتقاليد في ذلك المجتمع البدوي، وبما هيمن عليها خلال العصور من ذكر للمفاجآت والخوارق حتّى تداخلا الجِن والشياطين فكوّن لنّا قطعة أدبية شعرية رائعة.

- قمبيـز (1931 م): تجري حوادثها بين مصر وفارس في القرن السادس عشر قبل الميلاد، اشتملت على ثلاثة فصول ، **"توزعت فيها أحداث غزو الملك الفارسي " قميز' لبلاد مصر انتقاما من الفرعون "أمازيس" ، ذلك أنّ قمبيز طلب يد " نفريت" من والدها " أمازيس" ولكن " نفريت" لم تُرد الزواج منه وحين يصيبها الهم ، تأتي إليها " نتبتاس " ابنة "آرياس" الفرعون السابق لمصر الذي قتله " أمازيس" وتقنعها بأن تحل مكانها فتُزف إلى "قمبيز" بدلاً**

---

[1]: فؤاد أفرام البستاني، أحمد شوقي، المرجع السابق، ص 339.
[2]: المرجع نفسه، ص 340.

منها" [85]. غير أنّ قمبيز أدرك الحيلة بواسطة القائد **" فانيس"** الّذي كان في مصر والتحق ببلاد فارس، فكانت نقمة قمبيز على الفرعون وبلاده وتهجمه على العجل **" آبيس"** إلــه المصريين ، وقتله إياه[86] ومن ثمة إصابة قمبيز بنوبة جنونية أدت به إلى الانتحار .

- **عنتـــرة (1932م)**:تقع حوادثها في أحياء عبس وعامر ، في منتصف القرن الأول قبل الهجرة ، تتناول حياة الفارس والشّاعر العربي عنترة ، وحبه لابنة عمه عبلة وحال دون زواجهما إنكار أبيه أبوته له كونه عبدا أسودا، ولكن قيام عنترة بأعمال بطولية خارقة اضطرت أباه للاعتراف به وتزويجه لابنة عمه ، بيد أنّ والد عبلة رفضه، وأراد تزويجها لصخر العامري لكنّ عنترة دبر حيلة مكنته من اختطاف عبلة ، حين كانت على طريق العودة إلى بني عامر فتمكن من الزواج من عبلة وتزوج الصخر **' بناجية "** ورضخ الجميع لما حصل في الواقع.

- **الست هــدى** : هي عبارة عن ملهاة اتخذ شوقي لها إطاراً اجتماعياً واقعياً، إذ يُحدد زمنها سنة **1890**م، ومكانها حي الحنفي القاهرة ، بطلتها الرئيسية امرأة تدعى الست هدى وقد عرفت الزواج ست مرات وكان كل واحد من أزواجها الخمسة يمني النّفس بوراثته لمالها

، وكان القدر يسخر دائما من تمنياتهم ، وحينما توفيت الست هدى وهي في زواجها السادس حسب زوجها السادس والأخير أنّكلّ أموالها ستؤول إليه ليفاجأ بأنّها قد تبرعت بثروتها لجاراتها ولبعض وجوه الخير ، وهذه المسرحية إن دلت على شيء فإنّما تدل على الطمع السائد في المجتمع المصري آنذاك [87].

- **البخيــلة**: وهي" **عبارة عن ملهاة أيضا طورها شوقي في القاهرة سنة 1907 م، تروي قصة البخيلة " نظيفة" وحفيدها جمال الذي ظهر أنّه و"حسنى" خادمة السيدة يتبادلان الحب، الذي لا يظهر في بداية المسرحية، ألاّ عندما تموت السيدة « نظيفة"** [88]. حيث لا توصي بشيء من ميراثها لحفيدها، بل تتركه كله لخادمتها «حسنى" التي ترضى بهذا الحب وتثق في جمال. **أميرة الأندلس**: هي عبارة عن مسرحية نثرية وهي الوحيدة لشوقي،حيث تصور الاضطرابات التي تعرضت لها الأندلس في نهاية عصر ملوك الطوائف، وكفاح **" بثينة"** بنت المعتمد بن عباد من أجل نصرة أبيها ضد ملوك الأسبان، ويشاركها شجاع أديب شطرا من كفاحها وتتزوجه بالنهاية ، وهو **" حسون بن أبي الحسن"** الذي هو يعمل كتاجر بأشبيلية.

2 المحاور الأدبية :

المتصفح لمسرحيات شوقي يدرك تماما أنّها مستمدة من التاريخ أي من تاريخ التراث العربي والأسطوري الواقع الذي عاشه في بلدته بمصر.

---

(1) : عبد المجيد الحر، أحمد شوقي، أمير الشعراء ونغم اللحن والغناء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص 185.

86 ـ ينظر: عبد المجيد الحر، أحمد شوقي، أمير الشعراء ونغم اللحن والغناء، المرجع السابق، ص186، بتصرف.

87 ـ ينظر: كاظم حطيط ، أعلام ورواد في الأدب العربي ج2، المرجع السابق، ص 325.

(88):محمد حسين الأعرجي، مقدمة مسرحيات شوقي ج1، موقع نشر والتوزيع ، الجزائر ، دط، 1993، ص 15.

ـ التـــــــاريخ: أربع من مسرحياته **" اقتبسها من التاريخ وهي قمبيز، ومصرع كليوباترا مقتبسة من العصر الفرعوني وأميرة الأندلس وهي مقتبسة من العصر المملوكي والملاحظ أنّ هذه المسرحيات الأربع ، قد اتصلت بالملوك والأمراء والولاة و حياة القصور اتصالا وثيقاً "** [89]، وقد نظر شوقي من خلالها إلى مصر على أنّها أسر مالكة و عروش حاكمة فلم يهتم بالشعب كلّ الاهتمام باعتبار أنّه عاش عيشة رغيدة في كنف القصر فلم يشعر بالآلام الّتي كان الشعب المصري يعيشها.

إلاّ أنّ شوقي ، لم يختر هذا المنهج عبثاً، فأحداث التاريخ و شخصياتها لا تكتفي بعرضها في إطار مسرحي دون هدف إلاّ ما يجعل هذا الإطار على صور التاريخ من حياة ، بل اختار من تلك الأحداث والشّخصيات ما يرى أنّه ذو دلالةٍ خاصةٍ ، قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية ، فمثلا كأن يرمز بالبطل التاريخي لمعنى من معاني الإنسانية .

ومن بين المواضيع الّتي تعرض لها شوقي في مسرحياته موضوع تسلط الحكام الّذي اتبعه النظام الديكتاتوري الظالم، وهذا ما تجلى في : مسرحية قمبيز ، من خلال جوره على الشّعب، وحتّى على المماليك الأخرى الّتي لم تسلم من بطشه، وحدث أن قتل **" قمبيز "** العجل **" أبيس"** معبود المصريين.

ويرى بديع محمد جمة جليا أثر الثقافة الفارسية في بعض مسرحيات شوقي كمسرحية قمبيز الّتي تطلبت من شوقي معرفةً واضحةً بتاريخ إيران السياسي والإجتماعي في الفترة التي عاشها قمبيز سنة (529.522 ق م) وهذا واضح من خلال حديث شوقي عن عبادة النّار وتقديس الإيرانيين لها، وفي مسرحية كليوباترا يظهر الإختلاف الأساسي بين الحوادث التاريخية والروائية التي استعملها شوقي ،فالتاريخ يؤكد أنّ فرار كليوباترا من وقعة **" أكيتوم"** كان جبناً وغدراً ويظهر ذلك من خلال عتاب أنطونيوس لكليوباترا.

فقلت انسحبت ضعفــاً وقال النّاس بل عــــذراً[90]

ظف إلى أنّ التاريخ لم يذكر أنّ جيش كليوباترا فرّ من المعركة البرية ، بينما سجل شوقي هذا الفرار من هذه المسرحية تماشياً مع السياسة التي خططتها كليوباترا لنفسها وفي هذا يقول أنطونيوس :

---

[89]: أحمد شوقي ، الأعمال الكاملة المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984، ص 09.
[90]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة ، المصدر السابق، ص 480.

أسطُولُها إلى مراسيها أوى وجيشُها ألقى السلاحَ ونجـا [91]

هذا من جهة ومن جهة أخرى، فكليوباترا مسؤولة أمام التّاريخ على انتحار أنطونيوس ، بينما يُبرئها شوقي من هذه التهمة ويتهم بدلها شخصية الطبيب **" أولمبوس"** كما أنّ كليوباترا فشلت في سياستها في الغدر بحبيبها، ثّم انتحرت، ولكنّ شوقي يجعل أول لقائها بأوكتافيوس عقب مصرع أنطونيوس ، كما يجعل انتحارها محافظة وحرصا على تاج مصر من أن يذله الرومان إذ تقول :

سقطت روما على مُلــكي ....

فرُمت الموت لم أجبن ولـكن لعل جلاله يحمي جــلالي

فلا تمشي على تاجي ولكـن على جسد يبطن الأرض بـالي[92]

كان هدف شوقي من وراء هذه المسرحية تصوير واقعة وإظهار حب التملك الذي كان يهدف إليه الحاكم وأصحاب المناصب العليا. عالج شوقي من خلال مسرحياته التاريخية السابقة الذكر، مواضع تتعلق بالحكام والشروط الواجب توفرها فيهم.

- **التـــــراث:** ظاهرة اتخاذ التراث، مصدراً للتأليف المسرحي انتشرت عند الشّعراء المسرحيين ، نظراً لأنّها تُمثل مقومات الأمة ، فحاول رواد المسرح العربي أن يستوفوا فعالية هذا التراث ، فعمدوا إليه يستلهمون منه موضوعاتهم وكان شوقي أكثرهم ويظهر ذلك جليا في المسرحيتين الشعبيتين **" عنترة "** و **"مجنون ليلى"** .

مسرحية " مجنون ليلى": **" مستوحاة من التراث العربي الأسطوري ، حيث تدور أحداث قصة شعبية مُمَثّلة رمزاً لكلّ قصص الغرام والهوى العذري، وهي قصة قيس بن الملوح مع ليلاه"**[93]، فما كان لشوقي إلاّ القصة الخيالية كما وردت في كتاب الأغاني الذي خصص فيه فصلاً كاملاً عن أخبار المجنون.

مع العلم أنّ قصة **" مجنون ليلى"** قصة تاريخية ، لكن شوقي فضل أن يستعمل فيها الروايات الأسطورية عن الروايات التاريخية، اعتمد شوقي على قصة الشـاة: وهي تروي أنّ قيساً رفض أن يتناول من لحم الشـاة ، لأنّ الأمة الّتي أعدتها كانت قد نزعت قلبها، لأن العرب اعتقدوا حينئذ أن لحمها كفيل بأن يطفئ نار الغرام ، حيث جعل شوقي ذلك على لسان **بلهاء** و **زياد** بقول :

بلـهاء: فقال افرغوا من جنّة الشاة قلبها فقام إليها يافعٌ يحسنُ الذبحـا

---

[91]: المصدر نفسه، ص 501 .
[92]:المصدر نفسه، ص 506 .
[93]: محمد مندور ، مسرحيات شوقي، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط ، 1994، ص 81.

فلـمّا شويناها رقى بعزائـــم عليها وألقى في جوانبها المكـا

وقال اطلبـوا قيساً فهـــذا دواؤه كأنّي به لمّا تناوله صحـــا

زيــاد: تعلّلَ قيس بالشـــــاة عساهـا تُذهـب الحُبّـــا[94]

وهذا عرض موجز لبعض الأحداث الخرافية التي أُخذت عن أسطورة المجنون وأخباره والتي استقى شوقي، منها مسرحيته الشعبية العربية، الممتدة أصولها في الموروث الثقافي العربي.

و "مسرحية عنترة **" هي الأخرى مستمدة من الأساطير الشّعبية، والتي تدور حول أعمال البطولة والفتك إلى جانب قصة الغرام و " الصراع الضيق بين قيمة الفرد الشّخصية ووضعه الإجتماعي"** [95]. ونلاحظ أنّ هذه المسرحية التي تدور حول " عنترة" وحبه لابنة عمه " عبلة" لم تكن تصحيح نسبه أو محاولة إقناع أهل عبلة به قصد الزواج ، ولا لكرمه وسخائه أو حتّى لحاجتهم إليه ، بل نلاحظ أنّ معارضة أهل عبلة وخاصة والدها الزواج من عنترة بقي مستمراً إلى نهاية المسرحية ، فقد وصل الأمر بوالدها إلى طلب رأس عنترة كمهر لمن يريد الزواج من عبلة أمثال **" صخر وضرغام " حيث يقول شوي على لسان** " مالك" .

اسمع إذن ، أصـغ لـــه المهـر رأس عنتـــرة [96].

والغريب في الأمر أنّ الزواج قد تم رغم المعارضة، أراد شوقي أن يُبيّن من خلال هذه المسرحية أن عبلة لم تستسلم لتقاليد العرب، ولم تشعرنا بإحساسها بوطئه هذه التقاليد وصيرورتها، حقيقة هذا موقف غريب من فتاة عربية أيام الجاهلية، لكن الظاهر أن شوقي كان له غرضٌ من هذه المسرحية ، وهي أن يجعل " عبلة" شجاعة تتمرد وتثور على تلك التقاليد الإجتماعية الفاسدة، أمّـا المسرحيتين **" الست هدى"** و **" البخيلة"** فهما تضربان بجذورهما في قلب الواقع الإجتماعي الذي عايشه شوقي، وتُعبّران كذلك عن مرحلة التحول في شعر شوقي المسرحي إلى هموم الشعب ومشكلاته وانصرافه عن الشخص الملوك والأمراء وعن الشخوص التي صنعت الرواية الشّعبية من حياتهم الأسطورية التراثية واتجاهه إلى شخوص عاديين مألوفين من الطبقة البرجوازية في مجتمع المدينة الذي عاصره.

- الخصائص العـــامة :

من خلال عرضنا لمسرحيات"شوقي" الشّعرية، وتقصينا لمختلف موضوعاتها وعناصرها الفنية، توصلنا إلى بعض الخصائص التي تميزت بها. عمد شوقي على إدخال حركات ضعيفة في موضوعات هزلية،ممّا جعل مسرحه بعيدا عن الغاية التي وُضع لها، خاصة لما أضفاه

---

[94]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المسرحيات، المصدر السابق، ص 131.

[95]: محمد مندور ، مسرحيات شوقي، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط ، 199، ص 96.

[96]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة ، المسرحيات ، المصدر السابق، ص 73.

عليها من مُضللات وخرافات أضعفت القيمة التاريخية، والّذي ساعد على إضعافها ما أدخله عليها من قصص الحب التي لم تعزّز موضوعها[97].

صور شوقي «**عنترة" و "عبلة** « يدعوان إلى الوحدة العربية، في حين كان الجاهلي من طبعه فردياً وفوضوياً لا يتعدى في قوميته العصبية القبلية.

أمّا من جهة تأثره بالمسرح الغربي ، فهو الكثير الغالب، حيث نجده ممزوجاً ببعض القضايا التاريخية ، فحاول شوقي إقتباس بعض الحركات من المسرح الغربي لشعره المسرحي ولكن يقال أنّه فشل فشلاً ذريعاً في عمل ذلك الإقتباس.

رأى بعض النقاد أنّ شوقي قد أساء الإختيار في عدة مسرحيات ،بل لا حظوا أنّ هناك تناقض بين ما اختاره والهدف الذي يرمي إليه لو كان هدفه الدفاع عن مصر، والدعوة إلى الإستقلال الوطني، كما يرى العقاد أنّ شوقي قد اختار لبعض مسرحياته موضوعات وفترات

من تاريخ مصر والعرب، كانت من أحلك فترات ذلك التاريخ وأكثرها انحطاطاً وانحلالاً مثل فترة ضعف المصريين وانحلالهم وسيطرة جنود اليونان على قوات الوطن[98].كما هو الحال في مسرحية **" قمبيز"** وغزو الفرس لمصر، مثل مسرحية **" علي بك الكبير"** الّتي تُمثل فترة إنحلال أخلاقي ووطني شديد في عصر المماليك وغدر بعضهم ببعض.

كما يرى **" إدوارد حنين"** أنّ"شوقي " قد تقيد بالتاريخ والتراث العربي الأسطوري تقيداً مسرفاً، ويُمثلُ لذلك بمسرحية "مجنون ليلى " التي استسقى شوقي " **معظم أحداثها من كتاب الأغاني للأصفهاني "**[(99)]. ومسرحية "مجنون ليلى" مستوحاة من التراث العربي الأسطوري، حيث وردت في كتاب الأغاني الذي خصص فيه فصلاً كاملاً عن أخبار المجنون ، كما نجد أيضا أنّ"شوقي لم يتقيد بإنهاء ماسيه كلّها بحدث مؤلم وحزين، وإن كان قد أخذ بها في مسرحيتي " مصرع كليوباترا" و " مجنون ليلى " لكنّه خرج عن القاعدة في مسرحيته " عنترة" إذ انتهت بزواجه من " عبلة" مع أنّ المأساة تفرضُ عكسها.

كما أنّ شوقي لم يَتمسّك بضرورة فصل التّمثيل عن غيره من الفنون الأخرى

، كالرقص والغناء، بل مزج مسرحياته بمشاهد غنائيةٍ راقصةٍ، لكنّ النقد الشديد الّذي وجه إليه كان بسبب كثرة المقاطع الغنائية الخطابية ، وكذا كثرة إهتمامه بالماضي وتاريخه وتركيزه على اختيار شخوص مسرحياته من الملوك و النبلاء ، أدى به إلى ترك المسرح التاريخي والبحث عن مادة مسرحياته في حارات القاهرة وإحيائها والإتيان منها بشخصيات شعبية

، وهكذا ولدت ملهاته " الست هدى" و " البخيلة"[100].

97- ينظر: عبد المجيد الحر، أحمد شوقي، المرجع السابق، ص 192،- بتصرف.

98 - ينظر: محمد مندور ، المسرح، المرجع السابق، ص 106 - بتصرف.

(99) :محمد مندور ، مسرحيات شوقي،المرجع السابق، ص 96.

100 - ينظر: عبد المجيد الحر، أحمد شوقي أمير الشعراء ونغم اللّحن والغناء، المرجع السابق، ص 193- بتصرف- .

حاول شوقي أن يحدّ من طول الحوار الداخلي، وقد ظهر هذا في مسرحية "عنترة"، فهي متطورة من هذه الناحية المهمة، أي طول الحوار الداخلي، الذي غالباً ما كان يعوق تطور الحدث.

ونجد في هذه المسرحية كذلك شيئا من التجديد يتمثل في تقسيم الفصل إلى مشاهد والفرق بين الفصل والمشهد ليس مجرد تعبير لغوي فحسب، وإنّما يكشف عن مفهومين روائيين للفن الدرامي ، فالمشهد يحد من عقبات وحدتي الزمان والمكان حيث تكون المسرحية مفعمة بالأحداث.

هذه بعض الخصائص التي تميزت بها المسرحيات شوقي الشّعرية ، الذي يعتبر رائداً بدون منازع في عالم المسرح العربي ، بالرغم من عدم تكوينه في هذا المجال.

الفصل الثالث

ـ ملخص المسرحية :

تدور أحداث هذه المسرحية حوالي سنة 1770م ، بالقسطاط والصالحية وعكا، واختار شوقي هذه المسرحية **" لتمثّل فترة من تاريخ مصر الحالكة المظلمة التي تسودها الاضطرابات والدسائس ، وفترة "علي بك" الوالي تمتد من سنة(1767م حتّى سنة 1773م)، وقد تطلّع إلى إستقلال مصرعن تركيا إلى أن خانه مملوكه" محمد أبو الذهب " وفي محاولة الإستقلال هذه تظهر شخصية الشّعب المصري"**[101].فأراد شوقي أن يُظهر من وراء ذلك نبل مقصد علي بك الكبير في استقلال مصر، لأنّه وطني يحب وطنه بالرّغم من أنّه لم يُولد بها حيث يقول :

بلدٌ رعاني في الصِبَا وأحلّنـي بعد الشّباب مراتب القُـوادِ

---

[1]: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، المرجع السابق، ص 95.

ودخلتُه عبداً كيوسف مشترى فاعتضتُ تيجاناً عن الأصفادِ

لا تنسَ موضِعَ مصر واذكرمالها مـــن أنْعُم سلفت وبيضِ أيـــــادِ

لا تنس مـاذا ألْفتَ من سامـر لك في الشّباب وهيأت من نــادِ [102].

فهو يعيب محمد أبو الذهب لأنّه لاذ بالترك، ليُرجع مصر إلى سلطانهم بعد استقلالها حيث يقول:

أبـُو الـذهب الـعِزُّ بالـتُرك لاذَ وفي مصر في غدِها مـا افتكـر[103].

- الفصل الأول :

يبدأ المشهد في هذا الفصل بظهور علي بك الّذي سرعان ما يطلب يد "أمال" من أجل أن يتزوجها ، وهذا بعد أن يُعجب بإيمائِها وشممها، ثم يُضطر للرحيل إلى الشام ليُعد عدّته لمحاربة "أبي الذهب "تاركاً زوجته "أمال" حتى يعود من الحرب منتصراً ،بعدها يدخل مراد بك الشّاب الجميل، ويحاول إغواء أمال فتصده عنها، ثم يكتشف مصطفي والد أمال أنّ مراداً ابناً له، قد باعه من قبل دون أن يَبوح بذلك السر الخطير، واكتفى بإبعاد مراد عن ابنته أمال.

واكتفى شوقي في هذا الفصل بتقديم الشّخصيات الرئيسية وينتهي الفصل ببوادر أزمتين،تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام،أما الثانية فتتصل بالموضوع الخيالي فالموضوع التاريخي يندرج من خلال سير الأحداث التي مثّلتها الماشطة أم محمود وجواريها" شمس" ،"زكية" ويعتمد معظمها إمّا على التلاعب بالألفاظ وإمّا على النظر الخارجي ،والصفات الشاذة للشّخصيات ، كما يتخلّله نشيد غنائي أدّاه "عشاق" وهو نشيد قصير لا يُعطل من سير الأحداث.

- الفصل الثاني:

ينتقل المشهد في هذا الفصل إلى شك، حيث تَحمل شمس جارية أمال إلى "علي بك" خبر انقلاب أعوانه عليه حين تقول

شمس: أميري.

علي بك : **شـمس ســمعت النّـجى ؟**

شمس: **... ....أجـل سيدي وعلمت الخبر.**

علي بك: فماذا ترين؟

شمس :

---

[2]: أحمد شوقي ، الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص 624.

[3]: المصدر نفسه، ص 625.

أرى الخطــب حــلّ وأنت عَلِميْه جليل الـصّبر

و ما زدت علماً بحُلم الأميـر ولا خُلقِه الأريحي الـعطر

دعِ الروس لا تنتصر بالغريب وبالله بالأقربين انتصـــر[104]

وكذا محاولة " مراد بك" الإعتداء على زوجته، ويحاول سعيد الفتك بـ" علي بك"بإيعازٍ من أبي الذهب فيفشل ، ويكشف لـ "علي بك " عن حقيقة مفجعة ونواياه السيـــئة ويُحاول قائد الأسطول الروسي التدخل إلى جانب "علي بك " فيرفض الإستعانة بمن يُخالفه في الدّين والقومية، ويُعد علي بك وحليفه "ضاهرالعمر"العُدّة وحدهما لغزو مصر.

سعى شوقي في هذا الفصل إلى تسريع الأحداث سرعة تعتمد على التأثير من خلال المفاجأة ، حريصا في ذلك التطور الثنائي للتاريخ والخيال وتأثرهما ببعضهما، وحوادثه تتماشى وروح العصر من محاولات الإغتيال والتعصب الدّيني والقومي، كما تُمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث.

- الفصل الثالث :

يصور الحياة في عصر المماليك في مصر **"الّتي تَقوم على الفوضى والاضطراب والسلب، واغتصاب الحقوق والغدر والخيانة والسير في ركاب المنتصر، ونسيان فضائل المهزوم " [105]** ، كما يصورهزيمة" ظاهر العمر"والي عكا ويظهر "علي بك" جريحا، ويكشف مصطفى اليسرجي علاقة مراد بأمال ، فيعلم "علي بك" حقيقة هذه العلاقة قبل أن يموت ، كما يعلم بها أبو الذهب أيضا

II- العناصر الفنية للمسرحية :

1-الفكرة:

إنّ الفكرة هي الّتي تحرك الأحداث، فتتولد من بعضها وكأنّها نتيجة حتمية ومنطقية لتفاعلها وهي الهدف العام والجانب الفكري والانفعالي في المسرحية ،ولا يكتب القاص عادة من أجل لا شيء، بل إنّما يفعل لإيصال فكرة ما، تفصح عنها أفعال الشّخصيات وأقوالـــها، وباعتبار الفكر هو الموضوع بكل أبعاده ومستوياته الدرامية،**" فقد كان الرمز يون مثاليون فكراً، واعتقدوا أنّ العالم الملموس المتغير ليس انعكاسا للمطلق غير المرئي، وأنّ المطلق يمكن أن يُوصف وصفاً مباشراً، بل يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة" [106]**.فغالباً ما تتدخل أفكار الكاتب في سلوك الشّخصيات ،إذ تأسرها وتحد من حرية تصرفها، من أجل تقديم فكرة جاهزة أو رسالة محددة.

---

[1]: أجمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 624.

[105]: محمد حامد شوكت ، المسرحية في شعر شوقي، المرجع السابق، ص 104 .

[1]: فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1 ،1999 م ، ص 42.

والهدف العام من مسرحية" علي بك" هو إظهار أحمد شوقي بأنّ الإخلاص والوفاء هو من أهم عوامل النصر وأنّ النّفس البشرية الشريفة لا ترضى بالذل مهما كان الثمن ، كما حذّر شوقي في هذه المسرحية من كيد الأعداء وعدم الاستعانة بالأجانب وأظهر بأنّ الإتحاد بين العرب هو السبيل الوحيد الّذي يقودهم دائماً إلى النصر.

2- الحبكة :

هي الأساس الأول في التراجيديا ،بل في جوهرها وروحها و إيجادة صياغتها دليل على تميّز الشّاعر الدرامي، ويعتقد أرسطو أنّ "تصميم الفعل المأساوي أشبه بالتصميم في مجال التصوير،فمثلاً استخدام أعظم الألوان جمالاً استخداماً مضطرباً بلا ترتيب ،لن يولد في النّفس نفس المتعة الّتي يُولدها تخطيط بسيط لصورة ما باللّونين الأسود والأبيض"[107] .فالحبكة هي سلسلة الحوادث الّتي تربطها حتمية واحدة تندفع في إطارها الشّخصيات حتى تبلغ المسرحية قمتها، وعندئذٍ يصبح تسلسل الأحداث منطقياً، فالبناء الروائي كله متماسك الأجزاء يؤدي هدفاً واحداً، فالحبكة هي الّتي تُعطي للمسرحية قوامها.

ويُشترط في الحبكة النّاجحة أن تبنى على السببيه، فيكون كلّ حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الّذي يليه دون أن تتدخل المفاجأة المفتعلة في تطور الأحداث ونموها، كما ينبغي أن تكون مقنعة ومنطقية، بعيدة عن المواقف التافهة ، وهدا لكي تكون مشوّقة ومُدهشة"[108] ، وعليه تبقى الحبكة هي روح العملية الدرامية بلا منازع.

وتبدأ أحداث هده المسرحية في قصر "علي بك" في حجرة واسعة فخمة على الطراز الشرقي، مفروشة بنفيس الطنافس ، قد نثرت فيها الوسائد وزين سقفها بثريات الزجاج الملون المشكل، ورُكزت في زوايا أرضها الشّمعدنات الكبيرة، حيث كان جالساً هناك"مصطفي اليسرجي" ومعه ثلاث فتيات شركسيات "أمال"، "شمس" و"زكية" وشاب شركسي اسمه "عشاق" وأم محمود "الماشطة" ، يدخل علي بك القصر وفي حاشيته "رزق الوكيل" و "الآغا مرجان" وبعض الخدم وفي ذلك يقول مصطفى اليسرجي :

مصطفي: عليٌّ جاء قمنّ له بإجـــلالٍ وإعظـــــامِ [109]

ثم يسأل علي بك الكبير مصطفي عن البنات قائلا:

علي بك: وأين البنات ؟

ها هنّ قمـــــــن وقاراً لمـــولاي في المـجلس

علي بك : تَخَيّر الحسنُ قبلي فكيـــف كيف اختيـــــــــاري[110]

---

(2): أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط ، ص98.
(1): محمد أحمد ربيع، دراسات في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص165.
(2):أحمد شوقي،الأعمال الكاملة،المصدر السابق، ص570 .
(3):المصدر نفسه،ص 571.

وبعدها تقدم أم محمود الماشطة الفتيات لعي بك" شمس " زكية" و "أمال" حيث تقول:

أم محمود: فهذي كاسمها شمسٌ ولكن حســـنها أحســـــــن

علي بك: تعالى الله ما أبهى تعـــالى الله ما أفتـــــــــــَنْ (111)

ثم ترجع شمس وتأتي بزكية :

أم محمود: وهــذه زكيـــة .

غير أن علي بك أشار إلى أمال حيث قال : وهذه الحورية؟

أم محمود:

مهاة فداها العدُ من شركسية لها سيرة عند الملــوك تدارُ

إذا برزت ودّ النّهار قميصَها يُـغيّرُ به شمس الضحى فتغارُ(112)

يبدو من خلال المسرحية أنّ مهنة مصطفى اليسرجي هي تجارة الرقيق ،الّتي كانت تُباع فيها العبيد والإيماء وتشترى حتّى وصل الحد لبيع الأب لابنته وابنه، وهذا ما فعله اليسرجي إلاّ أن نية "علي بك" لم تكون شراء أمال وإنّما لطلب يدها للزواج.

وهذا ما يظهر في الأبيات التالية :

علي بك:

دعِ البيع يا مصطفى والشراء وزوّج فتاتك أو فــاردُدِ.

مصطفى : بمـــن؟

علي بك: بـــــي.

مصطفى : إلهـــي .

علي بك: أجل بــي أنـا .

مصطفى : سَمِعْتِ فتاتي أشكريه أَحمُدي (113)

---

(4):المصدر نفسه،ص571.

(1): ، أحمد شوقي،الأعمال الكاملة،المصدر السابق، ص574.

(113):المصدر نفسه، ص575.

بعد زواجه اضطُّر للرحيل إلى الشام لإعداد العُدة لمحاربة "أبي الذهب" ليحدث من وراءه ما لم يكن في الحسبان ، نتيجة خيانة زوجته له مع "مراد بك" ،فوصلته أخبار عن هذه الخيانة ،وعن انقلاب أعوانه عليه و في هذا الصدد تقول شمس:

رسولُ أنا يا مولاي **قــد جئت بأخبار**

جرى في مصر الدّهر **بـأحوال و أقـدار** [114]

علي بك لشمس:

أهلاً شمس بالرسول ومرحباً **بنسيم مصر ونفحة الأحبـــاب**

كيف الأحبة "شمس" هاتي خبّري **قد طال بعدي عنهمو وغيابي**[115]

وبعد أن يسألها عن الأحباب وعن الدّيار، وعن قصره وعن موائده الطامعون بها، والنّاس جميعاً يسألها عن شريكة عمره "أمال" فتخبره شمس بأن مراداً حاول إغوائها ولكنّها استعصمت في دينها:

علي بك: من ذاك شمــس.

شمس: مـــــراد.

علي بك :

ويــحٌ لــه ولـــي **ويحـي من الأتباعِ والأصـــحابِ**

أمرادُ يصنعُ ماذا غــرّه **بخزانتـي ما غرّهُ بثيابــي** [116]

كما يظهر عدوُ آخر لعلي بك من أقرب النّاس إليه هو "مراد بك" ابنه بالتبني، كما نكتشف بأنّ لا عهد ولا وفاء لهؤلاء الأمراء والمماليك، لأنّ همهم الوحيد كان السلطة والجاه ومتاع الدنيا إذ يقول :

علي بك :

---

[114]: المصدر نفسه، ص 605.
[115]:المصدر نفسه، ص606.
[116]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 608.

سمعتَ أخي ما يقول الغُلام عدوٌ من الأهل ثانٍ ظهــر

إذا مــا بغى الأهل والأقربون فكيف من العالمين الحــذر[117]

ومن حكمته السياسية ودهاءه أن لجأ إلى " ظاهر العمر" طالباً المساعدة ضد "أبي الذهب" وشيعته وهذا لتوحيد مصر والشام ضد الأعداء ، فحاول ظاهر العمر أن يجمع بين القائد الروسي وعلي بك ، فعرض القائد الروسي مساعدته عليه ،فأبى أن يرتمي في أحضان أجنبي في حين أنّ روسيا والدول الأوروبية كانوا أعداء لتركيا ،لكن إيمانُه وخُلقه كانا الحَكَمُ في هذه القضية معتبراًً هذا خيانة لوطنه، فهو يرى الوطن فوق الجاه والسلطان.

وبعدها تهيأ الجيشان المصري والشامي للقتال، فدارت المعركة بينهما وانتصر "أبو الذهب" بمساعدة الأتراك، وانهزم علي بك الكبير، ويظهر هذا في قول علي بك الكبير:

علي بك :

وكم قد غزاها على رايتــي وكم من سلاحٍ عليهم شهــر

وكنا خططّنا انتشال البــلاد وانقاذها من عتَّو الَتَــــتر

وأن نستقل سلطانـــها ونُنهضها في النواحي الأَخر [118]

وبعد سقوطه جريحاً في المعركة لجأ إلى الحيلة والغدر وبثّ بذور الفتنة بين أعداءه فنراه يوشي ويحرض "محمد بك" على قتل "مراد" يقول:

علي بك لمحمد بك :

محمــد اســمع مراد غـــادرِ

اقض عليـــه وأنت قـــادر

محمد بك:

لا بل تعيش سيدي وبيدك تقتلـــه

سيدي انس اليوم وافكّر في غــد [119]

3- الشخصيـــات :

---

[117]: المصدر نفسه ،ص617.

[3]: المصدر نفسه ،ص625.

[119]: أحمد شوقي،الأعمال الكاملة ، المصدر السابق ، ص651.

تُعد الشّخصيات أحد العناصر المهمة ، والرئيسية في المسرحية، إذ لا بد أن يرتبط تتابع الحدث بالشّخصيات، بحيث تتّسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنية للشّخصيات ، فهي مصدر الحبكة الّتي يمكن أن تُطوّر من خلال الأفعال والأقوال الّتي تُصدرها الشّخصيات ، وهي وسيلة المبدع المسرحي في تقديم أفكاره إلى المتلقين أو ترجمتها إلى حركة وصراع.

للشّخصيات المسرحية شروط لكي تكون في موقعها الصحيح من العمل المسـرحـي ، والأساس الأول لجودة الشّخصية حسب "غنيمي هلال" "ألا تفقد الشّخصيات صلتها بالعالم الحقيقي ، ولا يفرض المؤلف نفسه على الشّخصيات، أمّا الأساس الثاني فهو وحدة الشّخصية في عمقها، فالمسرحية بطبيعتها تتطلب تعدّد الشّخصيات، فلكل منها وجوده المستقبل ومبررات الوجود لا تتحقق لعزل كل شخصية عن الأخرى "[120]، فالشّخصيات تتكلم بأدوارها أثناء العرض وفقا للنص المكتوب في الأساس مع إضافة رؤية المخرج الفنّي للعرض، لِما يراه مناسبا لأداء وحركة وحياة أو موت تلك الشّخصيات من الممثلين والممثلات مرتبطاً في ذلك ارتباطاً وثيقاً بالواقع .

أقسام الشخصية:تنقسم الشخصيات في المسرحية إلى قسمين هما:

1- الشخصيات الرئيسية (المحورية):

وهي " الّتي تلعب الدور الأساسي في المسرحية التي تلتقي حولها كل الأحداث الّتي تُؤثر فيها وتتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات العمل المسرحي، وهي الّتي تمكنت مدة طويلة على خشبة المسرح ، فهي بمثابة المحرك للأحداث "[121].تبدو الشخصية البطلة في هذه المسرحية الأكثر فاعلية في تحريك مجرى الأحداث، وهي شخصية علي بك الكبير ، فقد عرض شوقي جوانب عدة وصوّرها في مواقف مختلفة تتجلى في ثلاثة أبعاد هي :

- البعد الإجتماعي :

يحدد هذا البعد**" أوصاف الشخصية ومركزها الإجتماعي في بيئتها وثقافتها ومهنتها وعاداتها وعلاقاتها الإجتماعية، فالشّخصية هي حصيلة ضرب البيئة والوراثة "**[122] ، فقد عرفنا أنّه شخصية حقيقية كان عبداً مملوكاً لا يعنيه ماضيه بل يعده فخراً له، ومن عادة الأمراء شراء العبيد والإكثار منهم ليقوّوا شوكتهم ، وكانت عادة التبني شائعة في العهد المملوكي ويظهر هذا في قول علي بك الكبير:

علي بك الكبير :

---

[120]: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، دار السعادة للطباعة والنشر ،ط1 ،1998 ،ص256.

[121]:عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص257.

[122]: فؤاد علي الصالحي، دراسات في المسرح ، المرجع السابق ،ص53.

لقد جئت ابن ليس لي فكأنّما أتيت بأفعى من سحيق تلال[123].

فقد تولى "علي بك" حكم البلد(1769-1736) ونجح في فصل مصر عن تركيا ، فنسمع الجنود يصورون هذا الواقع المؤلم وهُم في حرب زبون إثر حرب بين مصر والترك، كشفت هذه الحالة ودفعت الأحزاب والطوائف ضدّ علي بك، فهرب إلى الشام ويظهر هذا من خلال لومه لمحمد أبي الذهب لمخالفته للأتراك يقول علي بك:

أبو الذهب العزّ بالترك لاذا وفي مصر في غدّها ما افتكر

وكم قد غزاها على رايتي وكم من سلاحٍ عليهم شُهِر[124].

كما يظهر أنّه كريم جواد بار بالفقراء و في هذا يقول :

علي بك :

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن له في قصور المترفين طعامُ

ونحن سقينا ابن السبيل ولم يكن يُبلُّ له فوق الطريق أوامُ

ونحن حضنّا اليتيم نمسحُ دمعَه وآواه منّا مُحسنون كِرامُ[125].

كما أنّه مُصلح إجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجئ ويظهر هذا في قوله:

ونَبني فرُكنٌ للثّقافة والحِجا يُشادُ وركنٌ للصلاة يُقامُ

ودارٌ يُواسى البؤسُ فيها و منزلُ تُداوى جراحاتٌ به وسِقامُ

ونرفُقُ بالعجماءِ نأسُو جراحها تُقاتُ على ساحاتنا وتنامُ[126].

تغلب على شخصية " علي بك" النزعة المصرية ، فهو يعتز ويفتخر بالصانع المصري ،ويظهر هذا حينما يعدّد لأمال ما في قصره من دقيق الصناعة وجمال الزُخرف ودقة الفن حيث يقول :

وكلُّ ما أبصرتِ في قصري من صُنع البلد

فليس يعلو الصانعُ المصري في الذوق أحد[127].

---

[123]:أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق ، ص584.

[124]: المصدر نفسه، ص 624.

[125]:أحمد شوقي، الأعمال الكاملة ،المصدر السابق، ص578.

[126]:المصدر نفسه، ص579.

[127]: المصدر نفسه، ص571.

كما يرفض يد العون من القائد الروسي لاسترجاع حكمه فهو يخشى على سمعته وما يقوله الناس عنه، والمسلمون إذ يقول:

ربّاه ماذا يقول المسلمون غداً إن خُنت قومي وأعمامي وأخوالي

يُقال في مشرقِ الدُنيا ومغرِبها فعلتُ فِعلة نَذلٍ وابن أنـــذالِ[128]

يظهر من خلال هذه الأبيات أنّ علي بك يعتبِرُ الإستعانة بالأجنبي الغريب فعلاً مذلاً ،فهي لا تليق بحاكم عربي مسلم . وكان بِرُه لا ينقطع عن العلماء والفقهاء ، وفي هذا الصدد يقول لشمس:

علي بك : **و الأزهر المعمور ؟**

شمس : ..... صـــاد محمد فيه الشيوخ وعاد بالطلابِ .

علي بك : **والشّعب؟**

شمس : **سارٍ يا أمير كعهده قد مال عن بابٍ وقام ببابِ [129].**

- البعد النّفســـي :

تتركز أهمية البعد النفسي في " **السلوك والتصرفات ، وهو ما تفصح عنه الإنعكاسات التي ترِدُ على لسان الشخصية وفيما تفعله، ونوعية اللّغة الّتي تتحدث بها وطريقة حديثها وشدة صوتها**" [130]، فلمّا انهزم علي بك في المعركة انهارت أطماعه، يقول بنبرة قوية :

علي بك :

ويحي تفرّق عسكري وخيامي و طوى الزّمان وريبُهُ أعلامي

أحتالُ والأحداث تُفسدُ حِيلتي وأرُومُ والأيامُ دون مَرامِـــي [131].

ولما ضعفت قِواه وهو جريحٌ ،أحسّ بحرقة الظمأ فطلب الماء فكان ينظُر في الماء ويتذكر أيام الخوالي، وكيف كان يتعامل مع غيره في مثل هذه الظروف، كما تذكّرأنّ لا معايير أخلاقية للمماليك في مثل هذه الظروف، وشرب من الكأس وهواجسه وأفكاره تُسيطر عليه بأنّ الماء مسموماً، ومع ذلك يشربه فيقول لمحمد بك وهو يتأمل الكأس :

علي بك :

---

[128]: المصدر نفسه ،ص620 ،621.
[129]: المصدر نفسه، ص 607.
[130]: فؤاد علي حازم الصالحي، دراسات في المسرح ، المرجع السابق، ص 53.
[131]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص648 .

أغريت في الصُبحِ بي عَقُوراً ما أنا من جرحِه بصـــاحِ

والآن أرسلت كلبَ ســـوءٍ يَدُسُ لي السُّمَ في القراحِ[132].

كما سيطرت عليه عُقده النّفسية وشكوك وأفكار مُتّهما زوجته أمال عندما رآها تمشي مع مراد بك كشريك ثالث لـ أبو الذهب ومراد بك :

علي بك :

إذن هي تهوى النذل وهو يحبُها إذن ليس ما خُبّرتُه بكـــذابِ

ولكن عارته الخبيثة نابهـــا وما في ذَراها من نقيعِ لُعابِ [133].

. وعندما تتقدم أمال لترى زوجها وتبكيه يقول لها متهما إياها بالخيانة :

علي بك :

الأقاويل إذن صادقـــة الروايـــات إذن لـــم تـــكذبِ

أمال : مع من أعبث مع هذا الفتى مع شقيقتي وابن أمي وأبي [134].

فيستلم علي بك لطبائعه وسجاياه الخبيثة من مكرٍ وخديعةٍ وفتنةٍ ويُوغِر صدر مراد بك على أبو الذهب .

علي بك :

فَثِب بالغبّي غداً اثبْ بـه وقَمْ أنت فاحْمِ الحِمَى بعد عدِ [135].

وعندما يعود إلى رشده نراه يُفسر ويُعلّل ويضَعُ الأمور في نصابها، ويُرجع ذلك إلى الأخلاق يقول علي بك :

إذا فسد الخُلُق في أمـــةٍ فقُلْ كلّ شيء لهم قد فَسـد [136].

---

[132]: المصدر نفسه، ص 652.
[133]: المصدر نفسه، ص 653.
[134]:أحمد شوقي، الأعمال الكاملة المصدر السابق، ص 653.
[135]: المصدر نفسه، ص 656.

وفساد الأخلاق من أسبابها حب الشهوات، والملذات والكسل والترف والعناية بالجسد دون الروح وكل ذلك يَشي إلى هدم الأمة ،فلا تقوم لها قائمة إذ لم تزن بين مطالب الروح والجسد فيقول علي بك :

وصاحِبُكم ذهبت نفسَــه فكلُّ عنايتُه بالجســـــــــِد

يحب النّساءَ ويهوى الطعـام ويبني القصور ويغني الولد [137].

- البعد الفيزيولوجي :

يعنى بتكوين الشّخصية " من النّاحية المظهرية كحال من التأثير في تحديد موقف الشّخصية في الحياة ، وعليه أصبحت الخطوة الرئيسية في أيه شخصية مسرحية، فشخصية علي بك هي شخصية تاريخية معروفة آنذاك ،فهو عبدٌ مملوك يرى في ماضيه البعيد الّذي أوصله إلى الحكم سُلّماً أوصله إلى المجد المشرّف"[138]. حيث وصل إلى أعلى المراتب وأصبح سلطان مصر وكان يرتدي لباس الأمراء و له هيبة وشخصية قوية ،وحاشيةٌتمشي معه أينما ذهب و حيث ما حلّ فيصفه اليسرجي قائلاً :

علــيٌ جاء قمنّ له بإجــلالٍ وإعظامٍ[139].

من خلال هذا البيت يظهر لنا علي بك بأنّه شخصية قوية ومحترمة من طرف الجميع وهذا ما يليق بمنصبه كملك وحاكم لمصر.

كما يظهر بأنّه ليس بالشّاب ولا بالشيخ الهرم ، بل هو كهلٌ قادرٌ على تسيير أمور بلده ويتجلى هذا في قول مصطفى السيرجي :

قد جاوز الشّباب إلاّ أنّـه كهلٌ نضِر [140].

- أمــال :

هي شابةٌ حسناءٌ أمةٌ ، ابنة مصطفى اليسرجي بائع الرقيق ، وقد أتى بها مع أترابها لبيعها في سوق مصر، وهي شخصية ثائرة صاخبة تأبى أن تُسام كالحيوان الأعجم وتُباع في السوق بيع الرقيق، فهي متمردة على أبيها تُسمعُه قارص القول ومتمردة أيضا على شاريها تَنفُر منه وتُجابهه برأيها علنَاً كما تصفها أم محمود الماشطة :

أم محمود :

يا سيدي النّخاس هذي ضبعٌ فارجع بها لا تَشِرها ولا تبعْ

---

[136]:المصدر نفسه، ص655.

[137]: المصدر نفسه، ص 655.

[138]: رضا عبد الغني الكساسبة ، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته شعرية الغنائي،المرجع السابق، ص460.

[139]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 570.

[140]: المصدر نفسه، ص556.

..... إلاّ إذا ساومَنا فيها سبــعْ [141].

و تصرخ أمال في أترابها وفي أبيها حيث تقول:

أمال :

سوَامٌ نحــن أم نحــن *نفوس آدميـــــات ؟* [142].

وهي غير مهذبة شقية كما تصفها أم محمود، فهي لا تطمئن إلى ما اطمأن إليه أخواتها إذ تقول لوالدها .

أمال :

قف أنت عبد المال يا أبــتي تُـلقي البريئ لأجل المال في النّار

لا سيدي ، لا أبي، لا تذكر اثمنا فلست مخلوقة للبائع الشــاري[143]

كما لا يغرها الترف ولا نعيم القصور ولا تأخذها روعة ما ترى من أسباب البذخ والثراء ولا تسلبها لبها أطماع الغنى المنتظر ولا الجاه الّذي تسمو إليه الأمَة في بيوت المماليك وحكامهم، ويتضح هذا في محاولة والدها أن يوقظ في قلبها حاسة الطمع وشهوة الحكم والمال .

مصطفى :

فتحكمين بمـصر وتنزلين القصـورا

مُلك الجمال كبير زِيديه مُلكا كبـيرا

صوني جمالك هذا عن أن يعيش فقيرا.

أمال :

ملكة أو أميــرةٌ أبهذا أَلقـــب

أبي شرفٌ على فقرٍ ولا فقر إلى شـرف[144].

---

[141]: المصدر نفسه، ص 559 .
[142]: المصدر نفسه ، ص560 .
[143]: المصدر نفسه، ص568.
[144]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 561.

فهي لا تهوى ألقاب الإمارة والملك ، كما أنّها لا تنفر من الفقر فهي ترفض البيع ولا تبالي حتى بغضب الأمير ، فلا تخشى سطوته ولا جبروته، فهو الحاكم السيد وهي الأمة الرّق، وأمام هذه الصفات لا يملك علي بك إلاّ أن يُعجب بها ويقول لها :

علي بك :

لك الله يا أمال، أنت كبيرة وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤك نفسي هذه نفس حرة وهذا إباء ما عليه مزيـــد [145].

فيعرض عليها الزواج، فأمال شخصية جليلة كبيرة الخطر، فتمثل نزعة المرأة القوية وهي المثل الأعلى في الإباء والعفة ويزيد في جلال شأنها أن هذا الخُلق يصدر عن أَمَة .

- محمد أبو الذهب :

من أمراء المماليك وهو متبني علي بك ، خصم وعدو له نال من أنعام علي بك وأفضاله السابقة عليه وما كان منه إلا جحود النعمة وإنكار للجميل فقد استعان بالترك على أهل البلد ،ثم عاد منافقاً غادراً ، وتخلى عن ولائه وثار ضده، فلما دارت المعركة بين الشام ومصر انتصر بمساعدة الأتراك وهذا ما أدى إلى انهزام علي بك وسقط مثخناً بالجراح ،وفي تلك الأثناء كان شديد العطش وطلب الماء فقدم له محمد الشراب و دَسّ فيه السم بلا رحمة ولا شفقة ونظرات الحِقد بادية في عينيه، يقول أحد الحاضرين همسا للأخر :

الذئب جرّت في المُربّى ظُفره فأصابه

لا تحوِ دارُك أرقمًا حتّى تَحَطّم نابه[146].

ويظهر أنّه محتال ومخادع من خلال مقابلته سراً لظاهر العمر، حيث كان يلقاه بالترحاب و لكنّه في الحقيقة يُبيتُ له الغدر ويشمت به.

2- الشّخصيات الثانوية (المساعدة):

تساعد الشخّصيات المحورية على تحريك مجرى الأحداث " فهي الشّخصية المسرحية الّتي لها وظيفة في مجرى الأحداث ولكنّها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطوير الحبكة الدرامية"[147].فهي تأتي في المرتبة الثانية بعد الشّخصيات المحورية .

تختلف درجة أهميتها من مسرحية إلى أخرى ،وتظهر هذه الأهمية حينما ترتبط بالحدث الدرامي وتؤثر فيه[148]، و قد ضمّن شوقي في مسرحيته هذه عدّة شخصيات ثانوية مثل : شمس زكية ،أم محمود، عشاق، مراد ...

---

(145):المصدر نفسه ، ص574 .

(146):أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق ، ص 651.

(147): عبد اللطيف السيد الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص 416.

- **مـــراد** : هو ابن علي بك وهو حبيب أمال والّذي يكتشف في الأخير أنّه شقيقها ، فقد اشتراه علي بك من والده مصطفى اليسرجي ويظهر ذلك في قوله :

علي بك :

أنا الـذي اشتريته بفضتي وذهبــي

ولــم أقصر معه عن واجب المؤدب[149].

ولا يجد مراد ما يقوله لعي بك سوى قوله :

مولاي خلني إلـى ضميري المعــذب

أَعفُ فأنت أهلِــه هب لي جرائمي هب [150].

فهو الذي حاول إغواء أمال بحديثه لها عن حبه إلاّ أنّ أمال كانت تصده في كل مرة لكنّ هذا الحب لم يدم طويلاً، بعد أن اكتشف مصطفى هذه العلاقة وأدرك أنّ مراداً ابنه وأخاً لأمال.

-مصطفي اليسرجي:

معروف بشراء و بيع الرقيق، فقد باع ابنه مراد وابنته أمال لعلي بك ،وقد جمع شوقي شخصية مراد ووالده الجلاّب في موقف كان له أثر إنساني يظهر ذلك في قول مراد:

ويحٌ لي قد رُدِدت أقبحَ ردّ و أبت أن تجيبني الحسناءُ

سنرى من يفوز بالبنت يا وغد ومن يقتنيك يا حمقــاءُ[151].

- **رزق الوكيل:** وهو وكيل علي بك، فهو يمشي مع الملك ويستشيره في أموره

-قائد الأسطول الروسي في عكا :

استقبله علي بك بكلّ ترحاب فعرض عليه المساعدة واشتكى علي بك للقائد من المشكلات الخطيرة التي واجهته، والّتي تُقيّده وتمنعُه من البقاء في حكم مصر،فعرض عليه المساعدة لكنّ علي بك رفض عرضَه، لأنّه يأبى الإستعانة بالأجنبي.

-بشير بك وعثمان بك: هما من أصحاب علي بك يُرافقانه في كلّ مكان.

- **عشاق** : شاب شركسي يعمل مع الجلاّب ويحب مصاحبة النّساء.

---

148 - ينظر :محمد مندور، مسرحيات أحمد شوقي، دار مصر للطباعة والنشر ، القاهرة، دط، 1994، ص 68 - بتصرف.

(149): أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 654.

(150):أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص655.

(151): المصدر نفسه، ص 569.

-**أمراء جواسيس** : مثل شخصية سعيد الّذي أرسله اليسرجي ليتجسس على علي بك ،بالإضافة إلى شخصيات أخرى مثل: الجند ، الفتيات ، الأغوات، الخدم.

4- الصـــراع :

هو " **الّذي يصنع الحِبكة ويمنحها تواجدها، وديناميكيتها وهو تقنية درامية ، نشأت مع المسرح واستمرت معه إلى الآن**"[152].وهذا من خلال أشكال متطورة تتوافق مع التطور الحادث في بنية المجتمع .

كما يختلف الصراع باختلاف المجتمعات ،فهو تباين في شكله ورؤيته الإيديولوجية تباين اتجاه الكُتّاب، وما يطرحون من فكرٍ ، ويختلف الصراع بين الأشكال المسرحية المعروفة ،من مأساة و ملهاة وميلودراما ، فالصراع في التراجيديا أو الدراما اليونانية القديمة له طبيعته الخاصة ، حيث تمثل هذه الدراما نظرة للحياة .

ويتحدث زكي العشماوي عن أهمية الصراع في خلق النص المسرحي ، فالصراع هو التدفق الحركي المتصاعد الّذي يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة فهي تتضارب ولا تتشابك، وبعد ذلك تضطلع حتى تبلغ ذروتها، لتنحدر في النهاية إلى حل كما كان الصراع من أهم عوامل تماسك البناء الدرامي ،فهو خط الفعل المتصل بكلّ وجوهه وهو الرابط المُحكم الّذي يصل بين الأجزاء ويوّحد بينهما.

ويظهر الصراع في هذه المسرحية حينما تزوجت أمال بالشيخ "علي بك" وكذا محاولة مراد بك إغوائها، إلاّ أنّها كانت تصدّه بشدّة وفي هذا الصدد تقول لنفسها:

أمال:

هو مُستهزٌ على حُجراتي وتناسى أمانة الزّوج عندي

لا،بل القلب شُغله بمـراد هو شُغلي من الحياة و قصدي

ربّ مالي أحس نحو مراد شغفاً زائداً ولوعة وجـــد

وحناناً كأنّه رقة العِشــق جرى في دمي ولحمي وجلدي[153].

فصورة "الصراع دهنا تتجلى بين الهوى والواجب، حيث تتغلب عاطفة الواجب على عاطفة الهوى" [154].ويظهر هذا في قولها :

ربّ لا تقض أن أخون عليّا وأعنّى على الـوفـاء بعهـدي

أنا حيّرى و أنت تهدي الحيارى كيف أهوى على هوى الزّوج عندي[155].

---

[152]: عبد المنعم أبوزيد ، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث ، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، ص18.

[153]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 594.

[154]: حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، مكتبة المقتطف والمقتطم، دط،1947،ص 109.

[155]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 596.

فالصراع هنا داخلي بين أمال ونفسها، فتغير العاطفة يستدعي بالضرورة تغييراً في التعبير، وهذا ما شعر به شوقي مؤلف هذه المسرحية، كما يتجلى الصراع أيضا في حيرة أمال مع نفسها بقبولها لحب مراد أو وفائها لزوجها إذ تقول :

ما بالُ قلبي بمرادٍ — مُذ تلاقينا اشتغلْ ؟

لعلني أحببتـــه — لا لا فمالي والرّجل

عساي قد هِمت به — هذا لعمري الخَبل

خيالُه في فكرتي — في كلّ ساعة مثل[156].

نلمس هذا التردد بين العاطفتين يتكرر بطرق مختلفة في الحوار، وهذا ما جعل شوقي يُطنب فيه، ولم يتجلى هذا الصراع فقط في نفس أمال ، بل حتّى في نفس علي بك أيضا الّذي ثار في نفسه صراع بين الضمير والواجب ، وبين العاطفة الإنتقام حين يقابله قائد الأسطول الروسي ويعرض عليه خدماته فيقول في نفسه :

مالي قَعدت وتركيا مقهورةٌ — والرُّوس حولي يخطبون ودادي

أسطولُهم بيدي وقائدُهم معي — سأصيب جندي عنده وعتـــادي

لا يا عليُّ رويد في الغضب اتّئِد — ما تلك خطة حكمةٍ ورشـــادِ

ماذا جنت مصُر عليّ وأهلَها — إنّ الجُناة عليّ هـــم أولادي [157].

5- الحـــوار:

هو لب العمل المسرحي وقالبه ، وبواسطة تنسيقه وحركته تظهر أحكام الحِبكة ، فهو أساس فعّال في نجاح العرض المسرحي ،وإذا كان البناء المسرحي ينمو و يتدفق في المواقف الّتي تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشّخصيات " **فإنّ الحوار هو وسيلة هذا التفاعل ، وهو الأداة الّتي تتواصل عن طريقها، شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلِف في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشّخصيات"[158].** فالحوار هو العمود الفقري في بناء المسرحية .

ويُعرف توفيق الحكيم الحوار بقوله:" **هو أداة المسرحية، فهو الّذي يعرض الحوادث ويخلق الشّخصيات ويُقيّم المسرحية من مبدئها إلى ختامها"[159].**فإذا كانت المسرحية ملهاة انتقى المؤلِف من العبارات ما يُشيّع في قلوب الجماهير وروح الفكاهة والمرح والسخرية، وإنْ كانت

---

[156]: المصدر نفسه ، ص 569.

[157]:أحمد شوقي، الأعمال الكاملة،المصدر السابق، ص 620.

[158]: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1978، ص33.

[159]: توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار مصر للطباعة ، مصر، دط، 1977،ص 140.

مأساة انتقى من العبارات ما يُشيّع الرّهبة والجزع والخشوع ،أي ضرورة مراعاة مقتضى الحال الّذي يجعلُ من الحوار ذا قيمة فعّالة .

ويبدو الحوار في هذه المسرحية، مناسباً لكلّ شخصية من حيث المستوى الفكري والمركز الاجتماعي، فلغة علي بك تُناسب مركزه السامي كملك وحاكم حيث يقول لمصطفى

علي بك :

دعِ البيعَ يا مصطفى والشّراء وزوج فتاتك أو فارددِ [160].

أمّا حديث أمال فيلائم طبيعة المرأة كأُنثى إذ تقول:

أمال :

تُحِبُّ أو تُحَبُّ قــو لٌ لا يليــقُ بالأدبِ [161].

وظّف شوقي في هذه المسرحية لغةً بسيطةً سهلةً، وهذا شيء طبيعي لأنّ هذه المسرحية رومانسية ، ومن سِمات الّرومانسية اللّغة البسيطة السهلة، فهي تُخاطِب الطبقة الكادحة من المجتمع عكس الكلاسيكية الّتي تعمد إلى استعمال اللّغة الشّعرية الراقية التي تخاطب الطبقة النبيلة من المجتمع، وتتجلى في هذه المسرحية بعض الألفاظ العامية مثل " هـذي" في قول علي بك: ما اسم هذي الفتاة ؟[162].

كما أستعمل لفظة "بــك" الموجودة في العامية المصرية وهي تدل على السيّد .

VI- خصائــص الرّومـــانسية :

1- الوجـــدان : عبّر الرّومانسيون عما يجيش في صدورهم من مشاعر وأحاسيس" فقادهم التّوجه العاطفي للنّظر إلى الحبّ على أنّه عاطفة ملهمة، فقد ارتقوا بالحبّ إلى درجة التقديس، ونتيجة لذلك ارتقت مكانة المرأة"[163]. فشخصية أمال مثالٌ حيٌّ على ذلك فالبرغم من كونها أمَةٌ إلاّ أنّها استطاعت أن تأسِر قلبي رجلين في آنٍ واحدٍ ، ويتجلى ذلك في قول أم محمود:

أم محمود:

الحَظّ يا بنتاه قد أعطـــــاك

---

[160]:أحمد شوقي،الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 575.
[161]:المصدر نفسه، ص 574
[162]:المصدر نفسه، ص 572.
[163]: فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1988،ص 32.

عُشِقتِ عِشقاً سوف يُروى في السّيَرِ

عِشقٌ له في مصر والشرق خَطَرْ

وعاشقٌ عالي السّنَاء كالقمـــر

كما تكشف أم محمود أيضا عن حبّ مراد لأمال إذ تقول:

يُحِبُك يا أمال حبّاً مبرِحاً على مثلِه ما نظّم قطُّ فؤادُ [164]

ومن سمات الرّومانسية أيضا مخاطبة الوجدان ويظهر هذا عند أمال في قولها:

كيف قلبي تُحبُّه كيف تهواه بِودّي لو تستفيق بـِودّي

عبثاً آمُر الفؤاد وانهَـى وسدىً أستِردُّ عقلي ورُشدي

كلّ نصح يُقالُ للقلب في التَرك وفي سلوة الهوى غيرُ مُجد

لم لا أشتهي مراداً وأهـواه ومالي أُغالبُ الشّوق جُهدي

ومراد ألـذَ في العين لمحـاً من سنا الصُبح بعد ليلة سُهد [165].

فلا قيمة للحياة من دون حب كما يرى الرومانسيون ،كما تميّزت الرّومانسية " **بالاعتداد بالعاطفة والإحساس وبالغربة وبالحبّ والألم ، وكذا الهروب من عالم الخيال فجعلته أسمى، درجات التصور، بمعنى إعلاءه على العقل والمنطق والحكمة**"[166]، فإذا كانت الكلاسيكية تقيد المبدع بقيود صارمة ، فالرّومانسية تطلق العنان للخيال والوجدان.

كما تميّزت بالثورة على أوضاع المجتمع، حيث تجلّت في هذه المسرحية تجارة الرقيق الّتي لَقِيّت رواجاً كبيراً، حيث كان الأب يبيع ابنته من أجل المال ، فأراد شوقي بهذا أن يكشف الأوضاع السائدة في المجتمع المصري أنذاك من أجل إصلاحه.

كما ترفض الرّومانسية الحياة النامية الصناعية المعقدة وضغطها على الأفراد ، وهذا ما نادت به الكلاسيكية فلهذا لجأت الرّومانسية لمحاكاة ومناجاة الطبيعة، لما ذاق الرّومانسيون

---

[164] - أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 575.

(165):- المصدر نفسه، ص 595

(166): إيليا الحاوي، الرومانسية بين الأدب الغربي والعربي، المرجع السابق، ص92.

ذرعاً بالحزن والألم ، هجروا المدن ولجأوا إلى الطبيعة بمناظرها والتفكير فيها على أنّها كائن حي.

2- الغنائية عند أحمد شوقي:

تتمثل الغنائية في مسرح شوقي في كثير من المناظر غير المسرحية المقحمة بقيم غنائية كنشيد الموت ونشيد الحبّ والحياة في مصرع كليوباترا ونشيد القبور في مجنون ليلى وأناشيد الزواج في قمبيز ، كان للشّعر الغنائي أثر واضح في مسرح شوقي لا بخصائصه الفنّية فحسب ، بل كان يتغنّى به فعلاً ولذلك أصبحت الغنائية محور ارتكاز لفنّه المسرحي الّذي عكس كثيراً من ذاتية الشّاعر عندما أنطق شخصياته بما يريد هولا بما ينبغي أن تقوله، فشوقي عند تطوره إلى الجنس الأدبي الحديث لم يستطع الخروج من ماضيه الأدبي ، فهو شاعر غنائي لا تميل سليقته إلى التقيُّد الفنّي الّذي لا بد منه لأبسط أشكال الدراما.

انعكست هذه العبقرية الغنائية في فنّه المسرحي، فوجد نفسه مضطراً إلى إشباع حاجة جمهوره الّذي تعوّد على سماع الغناء فنقله إلى المسرح،وبالرغم من عبقرية شوقي الشّعرية التي طوّعت الشّعر العمودي كثيراً لمتطلبات الحوار المسرحي، كان التزام شوقي به سبباً في إخضاع الفكرة لتوسعها أو تصنيف نطاقها لوحدة البيت ، دون أن يُتيح لها أن تنتهي نهايتُها الطبيعية بعد تفعيلة أو أكثر.

وإذا تأملنا النظر في مسرحيات شوقي رأينا بأنّه قد تأثر بالمدرسة الكلاسيكية، وقد قارب المدرسة من جانب أخر من حيث عدم تقيده بالوحدات الثلاث ، ومن حيث إدخاله عنصر الفكاهة في المسرحية، المأساوية وهذا لم يسبق له في المسرح الكلاسيكي، ومن حيث وقوفه في شعره الكلاسيكي عند حدوده الغنائية الذاتية. التي يجب أن تغيب وراء المسرح لتبدو الموضوعية المتجردة في وصف أبطال المسرحيات.

وتبدو النزعة الغنائية في مسرحية "علي بك" الكبير من حين لأخر في بعض المشاهد المسرحية، والتي تتجلى في أغاني عشاق، فنجد حواراً لهذا الاسترسال بعد أن نتجاوز الأغنية الأولى التي يغنيها عشاق وفيها يقول:

كوخٌ وراء الجبال — مكلـّس بالجليد

فدَيتُه لا أبــالي — بـكل قصر مشّيد

ما مرّ يوماً ببالي — إلاّ بَلّلت خدودي.

يا منزل القوقاز	**عم من بعيد صباحاً**
لمعت لمعة بازي	**في الجو يصل الجناحا**
سلّم على المعّاز	**إذا غدا أو راحـــا [167]**

أما عن النشيد الأخر فيتمثل في الغناء الّذي يُغنّيه عشاق بعد عقد قران علي بك الكبيرو أمال إذ يقول:

غدا يعقد للوالي	**على الحسناء أمال**
جبال الشركس اختالي	**بهذا النسب العالي**
هلّمو الفرح الأكبر	**هلّموا رقصة الخنجر**
غداً يمتلئ الوادي	**من الحاضر والبادي [168]**

فهما صورتان للنزعة الغنائية الصريحة في مسرحية شوقي ويتصفان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ،ولا يتصلان بتطور الحوادث أوصاف الشّخصيات أو يُساعدان على تقدّم المسرحية، فقد عرفنا أنّ شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر وتأثر بميل الجمهور إلى سماع الغناء.

خـاتمـــة:

بعـد الدارسة التي قمنا بها فيما يخص المسرح الشّعري عند أحمد شوقي ، و من خلال النموذج الّذي حللناه يمكن تلخيص أهم النتائج الّتي توصلنا إليها في النقاط التالية:

1-لم يخضع مسرح شوقي لقالب كلاسيكي أورومانسي ، وإنّما مزج كل ماتعلمه في شكل مسرحي ، خاص ، فقد أخذ من الكلاسيكين شكل المأساة و من الرومانسين إثارة العواطف.

---

[167]: أحمد شوقي ، الأعمال الكاملة ، المصدر السابق ، ص 558.
[168]: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص 576.

2-تمرد شوقي على نظام الوحدات الثلاث خاصة وحدة المكان إذ نجد أنّ شوقي قد جسد مسرحيته في عدة أماكن منها الشام ،الصالحية.

3- لم تروي مسرحياته أحداث تاريخية صرفة ، فقد توخى شوقي في مسرحياته البنية الدارمية من ترتيب منطقي للأحداث وقواعد داريمة كالتشويق و العقدة ولحل ممّا جعله يبتعد عن الحقيقة التاريخية.

4- تنوع موضوعات مسرحيات شوقي الشّعرية بين حقائق تاريخية وتراثية وأساطيرورواقع إجتماعي معاش.

5-ركز شوقي في مسرحياته على فترات حالكة في تاريخ مصر و هذا ما ظهر في مسرحية "على بك الكبير" فهي تمثل فترة سقوط مصر فريسة تحت سيطرة الترك وانهزام علي بك الكبير في النهـــاية .

6-كان شوقي قصير النفس في تحليل الصراع في فكرة غرام مراد بك وأمال إذ أشار إلى حديث أمال مع نفسها وقوعها في حب مراد ، دون أن يعرض شيئًا من تفاعل هذا الغرام.

7-لم ينجح شوقي في رسم الشّخصيات الدرامية و تصوير ملامحها، كما هو الحال مع الرومانسية وهذا مأخذ يتخذه النقاد المسرحيون على شوقي.

8-كانت موضوعات الحب شيئًا في غموض مسرحياته واضطرابها، لعدم اتصال موضوع التاريخ إتصالا وثيقاً يوحد العقدة ، بل يقود أحياناً إلى تحرير في التاريخ يناقص المعلومات التاريخية نفسها لا لغرض فني بل إرضاءً للموضوع ، وإن استطاع المحافظة على روح تلك الحوادث التاريخية في بعض مسرحياته.

09-لم يبرع شوقي في الشّعر المسرحي براعته في الشّعر الغنائي.

10- أكثـر شوقـي مـن المقـطوعات الغنـائية الّتـي هي مـن صمـيم الشّـعر الغنـائي ، والّتـي جـاءت أحيانـاً دخـيلة عـلى بنـاء المسـرحية مـعوقة لسيـر أحـداثها و تطـورها كالمقـطوعات الغنـائية الّتي تظـهر عند عشـاق ، أي أن شوقي لم تتخـلص من النـزعة الغنـائية الّتي من صميم الشّعر الغنائي و ليس المسـرح.

11- تمـرد شوقي على النـظام الكلاسـيكي الّذي يحـدد المـسرحية في خمسـة فصـول ، فقد جـاءت مسـرحيتة في ثلاثة فصـول.

12- تأثـر شوقي بالمسـرح الكلاسيـكي الفـرنسي والـرومانسي، بعد اطلاعه علـى روائع الأعمـال الغـربية لمشاهـير الأدبـاء أمثـال : شكسبيـر، موليـيـر راسين وهيغو.

13- جمـعت المسـرحيات الشّـعرية بين عناصـر فنيبة أجنبية وعنـاصر غنـائية عـربية.

نأمـل أن يـكون موضوعنـا هـذا في المستـوى وأن يفـك بعضـاً مـن الغمـوض، قـد يعتـري القـارئ وأن يستـطيع جـلب أقـلام طلبـة آخـــرين، فيـكون عنـصر من عنـاصر بحثنـا أو فـكرة من أفكاره موضوعـاً لبـحث جـديد.

- حيـــاته:

1- المولد والنشأة : هو "أحمد "شوقي" بن علي بن أحمد شوقي، ولد بالقاهرة سـنة 1868 م، من أب شركسي الأصل وأم تنحدر من أصول يونانية، كان والده أمينا للجمارك المصـرية، كفلته جدته لأبيه منذ أن كان في المهد ،كانت تعمل وصيفة في قصر الخديوي إسماعيل ونشأ معها، في القصر وفي الرابعة من عمره التحق بالكتّاب وتعلم بها إلى أن بلغ سن الإلتحاق بالتعليم المدني ، فدخل المدارس الإبتدائية، مدرسة المبتديان والمدرسة التجـــهيزية ، فانتظم وتدرج في هذه المدارس حتى

حصل على الشهادة الثانوية ، ثم إلتحق بمدرسة الحقوق عام 1885 م وتدرج في قسم الترجمة عام 1889م، نشر قصائده الأولى في مدح الخديوي في صحيفة**" الوقائع المصرية** " وهو ما يزال طالباً في السنة النهائية بمدرسة الحقوق، وعقب تخرجه عيّنه الخديوي توفيق في السكرتارية بالقصر، ثم سافر إلى فرنسا على نفقة القصر لدراسة القانون حيث قضى ثلاثة أعوام فيها ، عاد شوقي إلى مصر عين مفتشا في الخاصة الخديوية ، من طرف الخديوي عباس وهي وظيفة كان يشغلها أبوه حيث أظهر تفانياً في خدمة القصر على خلاف أبيه .

مثّل مصر في مؤتمر المستشرقين بجنيف عام 1894م، وألقى فيه قصيدة " **كبار الحوادث في وادي النيل**" ومطلعها:

همّت الفلك واحتواها الماءُ وحداها بمن تُقّلُ الرّجاء

تزوج شوقي من إحدى بنات حسين شاهين باشا، ورزق منها بثلاثة أولاد هم: عـلي، حسين وأمينة ،وقد خصّهم بشعر وفيرٍ حيث قال حين اكتملت أمينة حولاً يصفها في هذا العمر :

أمينتي في عامـــها الأول مثل الملك

صالحة للحب مـــن كلّ، وللتبـرك

2- اتصاله بالثقافة الغربية :

- تجربة البعثة العلمية(1887 م):

سافر شوقي إلى فرنسا في بعثة علمية بتكليف من الخديوي توفيق لإتمام دراسة الحقوق في جامعة مونبليه لمدة سنتين، ثم انتقل إلى باريس لاستكمال دراسته ، أُصيب في تلك الفترة بمرض شديد ألزمه قضاء أربعين يوما في الجزائر، ثم عاد إلى دروسه فحصل على شهادة في الحقوق ، بعد زيارته لفرنسا اغتنم فرصة وزار إنجلترا، حيث تعرّف على الشّاعر الفرنسي" بول فرلين" كما قرأ وشاهد كثيراً من الأعمال الأدبية للأدباء الفرنسيين الّذين عاصرهم أثناء إقامته هناك أمثال: إسكندر ديماس الابن، وجي دي موباسان.

- تجربة المنفى(1915 م):

بعد عودة شوقي على مصر، عُيّن بقسم الترجمة في القصر، بعد أن توثّقت علاقته بالخديوي عباس حلمي الثاني، فرأى في شعره عوناً في صراعه مع الإنجليز، وكان هذا الأخير في خلاف عميق مع الإنجليز حيث قامت الإنجليز بخلعه وعيّنت بدله" حسين كامل" فطُلب من الشّاعر مغادرة البلاد فاختار منفاه إسبانيا (برشلونة).

تعلّم في المنفى اللّغة الإسبانية كما أيقضت فترة المنفى عاطفة الشّاعرا لوطنية الإسلامية ،فتغنّى شوقي بأعذب الألحان في بعض القصائد مثل قصيدة" **"دول العرب وعظماء الإسلام** ".

- تجربة السفر إلى أوربا :

أُتيحت لشوقي في أواخر حياته فرصة ثالثة لزيارة أوربا، بمرافقة ولديه اللّذين التحقا بالمعاهد الفرنسية لإتمام دراستهما هناك ، فسمحت له هذه الزيارة بالإطلاع على الأدب الكلاسيكي الفرنسي، كان تأثير هذه الرحلة أعمق مقارنة بالرحلات السابقة من الناحية الأدبية على الخصوص وهذا يبدو من خلال تأليفه للمسرحيات الشّعرية أي إدخال المسرح في الشعر.

عُين شوقي عضواً بمجلس الشيوخ كنائب ضمن تشكيلة حزب الوفد سنة 1924م، وفي سنة 1927 م بايعته وفود من الأقطار العربية أميراً للشّعراء، وبداية من سنة 1930 م ، تعرّض لنوبات من المرض أقعدته الفراش مرات متتالية ،لكنّه لم ينقطع عن التأليف وكان أخر عمل أدبي له هو من تأليف المسرحيات الشّعرية ، وافته المنية في 14 أكتوبر 1932م.

3 - آثـــاره:

ترك شوقي نِتائجاً عزيزاً شعرياً ونثرياً منه : عذراء الهند 1897م، لادياس 1899 م، ورقة الآس 1914م، مصرع كليوباترا 1929م ،مجـنون ليلى 1931م ، قمـبيز 1931م ،أسواق الذّهب 1932م، أميرة الأندلس 1932م، علي بك الكبير1932م، عنتـــرة 1932م ، الشوقيات في أربع أجزاء ، دول العرب وعظماء الإسلام 1933م، السّت هــدى ، البخيلة .

قائـــمة المصـــادر و المراجـــع:

- ***المصـــادر:***

1- أبـوالفـرج الأصفهاني،الأغاني ج2، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2 ،1992 م.

2- أحمـد شوقـي، الأعمال الكامـلة(المسرحيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط 1984م.

3- أحمـد شوقـي الشوقيـات ج1،ج2،ج3، دار الـعودة ، بيروت دط ، 2000م .

4- أرسطـو طاليس، فـن الشعر، المكتبة الأنجلومصرية، دط.

5- حمـدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، دارالشروق، القاهرة، ط2007،1م.

6- حنـا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي الحديث وتاريخيه-أدب عصر النهضة ـ ج4، دار الجيل، بيروت ، ط2،1991م.

7- مجـدي وهبـة، معـجم مصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، مكتبة لبنان،بـيروت،ط،1984م.

8- مصطـفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي ج1،نشأة المعارف،الأسكندرية،دط.

المـراجع:

9- أبـو الحسن سلاّم ، مقدمة في نظرية المسرح الشّعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكنـدرية،ط1، 2006 م.

10- أحـمد زلـط ، مـدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفـاء لدينا الطـباعة والنـشر الإسكندرية، ط، 2003 م.

11- أنطونيوس بطرس، الأدب – تعريفـه، أنواعـه، مذاهبه- المـؤسسة الحديثـة للكتـّاب لـبنان،دط،2005 م .

12- أنوري ميكـال ، الأدب العـربي ، تر: رفيق بن وناس، صالح حيزم ،الطيب العشاش، الشركة التونسية لفنون الرسم، دط.

13- إيلـيا الحـاوي ، الكـلاسيكية في الشّعر الغربي والعربـي، دار الثـقافة ،بيروت، ط2، 1983م.

14- إيلـيا الحـاوي، الرومـانسية في الشّعر الغربي والعربـي، دار الثقـافة ،بيروت ،ط2،1983 م.

15- تمـارا أليكسا ندروفينا بوتيتسيفـا، ألـف عـام و عـام على المسـرح العربـي ،تـر: توفيق المؤذن، دار الفرابي،بيروت،ط2،1990م .

16- جمعة قاجـة ، المـدارس المسرحية وطـرق إخـراجهـا، نـورللطبـاعة والنشـر، سـوريا،ط1،2007 م.

17-حسين نصار، القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينـــية

، القاهرة،ط2002،1 م.

18-حلمي بدير، فن المسرح، بحوث ودراسات، دار الوفاء للنشر والطــباعة ،دط ،2001 م.

19-حنا الفاخوري ،تــاريخ الأدب العـربي الحديث، المطبعة البوليسية ،لبنان،ط1995،10 م.

20- رضا عبد الغني الكساسبة ، التشكيل الدارمي في مسرح شوقي و علاقتة بشعره الغنائي ، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشرالإسكندرية، ط2004،1 م.

21- سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية ، بتراك للنشر و التوزيع

، القاهرة ، ط1 ،2001 م.

22- شفيق البقاعي ، أدب عصر النهضة ، دار العلوم للملايين ، بيروت ،ط1990،1 م.

23- شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، دارسة تحليلية وتاريخيــة لفن المسرحية ، المكتب العربي الحديث ،الإسكندرية ،ط1997،2م.

24-شـوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعـــــارف للنشـــر، القاهرة،ط1986،11م.

25- طه وادي ،شعر شوقي الغنائي و المسرحي ، دار المعارف ،القاهرة،ط1994،4

26- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة،العربية للطباعة و النشر ، بيروت دط،1984

27-عبد اللطيف محمد الحديدي ، صورة المرأة في المسرح توفيق الحكيم ،دار السعادة للطاباعة والنشر ،ط1997،1.

28- عبد المجيد الحر،أحمد شوقي ،أمير الشعراء ،ونغم اللحن و الغناء دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1992،1

29- عبد المنعم أبو زيد ،الخطاب الدرامي في المسرح الحديث،مكتبة الأداب ،القاهرة ،دط.

30- علي الرعي ،المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة ،الكويت،ط1999،2 .

31- عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها،دار الفكرالعربي،القاهرة،دط،2003

32- فؤاد علي حارز الصالحي،دراسة في المسرح،دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 ،1999

33- فؤاد أفرم البستاني،أحمد شوقي ،دار المشر ق،بيروت،ط4 ،1982 .

34- فايز ترحيني،الدراما ومداهب الأدب ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،لبنان ،ط1،1988.

35- كاظم حطيط ،أعلام ورواد في الأدب العربي ، دار الكتب الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع بيروت، ط1،2003

36- كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، الهئية المصرية العلمية للكتاب ط د،1981 .

37- محمد أحمد ربيع ، دارسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي النشر و التوزيع، الأردن، د ط،2003 .

38- محمود تيمور، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية ،دط.

39- محمود حامد شوكت،المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقتطم ،القاهرة،ط1947 40- محمد حسين الأعرجي ،مسرحيات شوقي ،ح1،ج2،موفم للنشرو التوزيع،الجزائر،دط،1993

41- محمد زكي العشماوي ،دارسات في النقد الأدبي المعاصر ،دار المعرفة الجامعية ،دط،2005

42- محمد سلام زغلول، المسرح و المجتمع في مائة عام ،منشأة المعارف، الإسكندرية،دط،1987

43- محمد عبد المنعم خفاجي،مدارس الشعر الحديث، دارالوفاء لدينا الطباعة و النشر، الإسكندرية ،دط،2003

44-محمد غنيمي هلال،في النقد المسرحي،دار العودة ،بيروت ،دط،1975

45-"محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ،نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ،ط3،2004

46-محمد مندور ،المسرح ،نهضة مصر للطباعة و النشر القاهرة ،دط،1989

47- محمد مندور،مسرحيات شوقي، دار مصر للطباعة و النشر،القاهرة ،د ط،1994

48- محمد يوسف نجم،المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ط2،1997

49- مدحت الجيار،البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء،القاهرة،د ط،1995

50- وطفاء حمادي،الخطاب المسرحي في العالم العربي ،المركزالثقافي العربي، المغرب، ط1،2007

الـــفـــهـــرس

الإهـداء

مقدمــة.....أ-ب

مدخل:نشأة المسرح في الوطن العربي.....2 -10.

الفصـل الأول: المـسرح الكـلاسيكي والـرومانسي.....12 -26

المسرح الكلاسيكي

-نشأته .....12 -13

-خصائصه وقواعده.....13 -17

-رواده في في الوطن العربي .....17 -19

المسرح الرومانسي.....

1-الشعر الغنائي .....20 -21

2-المسرح الرومانسي.....

-نشأته .....21 -22

-خصائصه و قواعده .....23 -24

-رواده في الوطن العربي .....24 -26

الفصل الثاني : شوقي و الأدب .....28 -43

آثاره الأدبية 28-29

1 – مظاهرالتقليد عند شوقي .....29 -30

2 – مظاهر التجديد عند شوقي.....31 -33

بداية التأليف المسرحي .....34 -35

1 –المسرحيات الشعرية .....36 -38

2 –المحاور الأدبية .....38 -41

3 –الخصائص العامة .....41 -43

الفصل الثالث :ملامح الرومانسية في مسرح أحمد شوقي مسرحية –علي بك الكبير أنموذجاً-.....45 -65

ملخص المسرحية .....45 -47

العناصر الفنية للمسرحية .....47 -62

خصائص الرومانسية.....62 -65

1- الوجدان.....62 -63

2- الغنائية في شعر شوقي.....63 -65

خاتمة.....67 -68

ملحق.....69 -70

قائمة المصادر والمراجع.....75 -78