جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات الرقم التسلسلي: .....

قسم اللغة والأدب العربي رقم التسجيل: م أ ع/ 2014/118

الموضوع

المسرح الشعري عند توفيق الحكيم

دراسة جمالية لمسرحية "شهرزاد"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة: إشراف الدكتور:

- ليلى رزيق - مفتاح خلوف

تاريخ المناقشة: 24 ماي 2016

أمام لجنة المناقشة:

1- الدكتور محمد زعيتري.....رئيسا

2- الدكتور مفتاح خلوف.....مشرفا ومقررا

3- الدكتورعمر عليوي.....مناقشا

السنة الجامعية: 1436-1437هـ

2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من ابتسامتها لي عزائي صاحبة نظرات الحنان تجاهي هنائي إلى من تسمع أنين جوارحي وحتى همساتي وتحس بدقات قلبي

وبسكوني وحركاتي إلى البلسم الشافي لكل آهاتي إلى ملاك الرحمة الذي لملم شتات حياتي إلى صاحبة البصمة البارزة في تكوين

شخصيتي إلى سبب نجاحي وأهل ثقتي إلى النور الذي أنار منبع أفكاري إلى ملهمتي

إلى **أمي** بهجتي قلمي ومعاني كلمات

إلى صاحب المقام الرفيع في فؤادي إلى الذي تترنم باسمه شفتاي إلى الذي صنع سعادتي وفرحي وهناي إلى مصدر عزي وكبريائي

وأنفتي إلى من بث في داخلي روح الإرادة إلى **أبي**.

إلى من اخط محبتهم على صفائح الزمان بالريماس إلى من ملا ربيع حياتي بألوان الحب وهم اعز الناس إلى صفاء أيامي وصحب هدوئي

إلى النجوم التي زينت ثوب سمائي إلى أشقائي صالح وسميحة

. جمال وأولاده مروان قصي مريم صهيب .

سليم وابنه عمر

رابح وأولاده إيمان أريج لقمان .

شقيقاتي وأزواجهن:

سميرة وزوجها الجمعي والملاكين الصغيرين سمير وسعد الدين.

أحلام وزوجها المبروك وطفلهما المستقبلي .

والى صديقتي الصادقة في صداقتها والصدوقة في محبتها "خديجة شريف " التي كانت بمثابة السند و الأخت في مسايرتها لي في هذا العمل بالعطاء والسخاء والبذل فكانت في الأفكار بحر ذو سخاء و سماء بأفق وأرجاء

فشكرها قليل و جزاؤها ليس له ثمن ولا تعويض ولا بديل .... بارك الله فيها وسدد خطاها

ليلى

مقدمة

مقدمة

يُعدّ المسرح أبو الفنون كونه جامعا لكل الفنون الأدبية الملمة بشتى الجوانب الإنسانية الراسخة في جذور تاريخنا، إضافة إلى أن هذا الفن تتضافر فيه العديد من الجهود لإنجاز عمل واحد مشترك فهو من أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة.

والمسرح فن واسع متشعب الأطراف لذلك ارتأيت التركيز على نوع مسرحي معين هو المسرح الشعري نظرا لعراقته وإعجابي بهذا الجنس الأدبي الذي تبناه توفيق الحكيم بمجموعة من المسرحيات الشعرية الرائعة، والتي اخترت من بينها مسرحيته المشهورة "شهرزاد "كأنموذج أخضعته للدراسة التطبيقية من جوانب عدة، ولمعالجة هذا الموضوع انطلقت من إشكالية أساس فحواها:

- كيف تمظهر المسرح الشعري عند توفيق الحكيم من خلال مسرحية شهرزاد؟
- فيم تمثلت مواطن الجمالية في مسرحيته؟
- كيف تشتغل آليات المسرح الشعري في مسرحياته الشعرية؟

أما عن سبب اختياري لهذا الموضوع فكان نتيجة لمجموعة من الأسباب؛ أبرزها رغبتي في معرفة فن المسرح العربي عموما والمسرح الشعري خصوصا وما وصل إليه من تطور، وما أضافه المسرحي توفيق الحكيم لهذا المسرح من خلال مسرحيته الشعرية" شهرزاد".

ومسرح "توفيق الحكيم "كان مركز صراع بين الباحثين والنقاد الذين تضاربت آراءهم بين مؤيد ومعارض حيث إنه استحدث أنماطا جديدة في المسرح لم تكن معروفة من قبل وبذلك خالف المسرح التقليدي بدعوته إلى تأصيل مسرح عربي وهذه الأهمية التي انفرد بها مسرحه جعلتني اتخذه موضوعا لدراستي من خلال مسرحية "شهرزاد"التي كانت بلغة إيقاعية موسيقية ذات طابع شعري طبّقت عليها ما توصلت إليه في دراستي.

وسعيت من خلال هذه الدراسة للوصول إلى جملة من النتائج أهمها:

- محاولة التعرف على مفهوم المسرح وأخص بالذكر المسرح الشعري، وكيف أن هذا الأخير أثبت وجوده كنمط مسرحي عريق.
- الإلمام بخصائص مسرح الحكيم ، وكيف أنها ساهمت في تفعيل مسرحه وإثرائه.
- إثبات أن الحكيم أول مسرحي عربي ساهم في عملية التغيير ونقل المسرح العربي إلى العالمية من خلال مسرحياته الذهنية الخيالية.

واعتمدت في بحثي على المنهج الوصفي التحليلي، الذي تمثل في كيفية توظيف توفيق الحكيم للّغة الشعرية في مسرحه وهذا تطبيقا على مسرحيته شهرزاد

ونظرا لخصوصية الموضوع قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: (الجانب النظري) بعنوان: **المسرح في الوطن العربي وتطوره؛** وتطرقت فيه إلى المسرح عموما، وقد احتوى بعض المفاهيم المتعلقة بالمسرح من خلال تحديد ماهية المسرح ونشأته عند الغرب والعرب وصولا إلى مراحل تطوره.

الفصل الثاني بعنوان **المسرح الشعري عند توفيق الحكيم** وكان خاصا بالمسرح الشعري وتناولت فيه مفهوم المسرح الشعري وتطوره، وكذا نبذة عن توفيق الحكيم وتطرقه للمسرح الشعري من خلال أعماله الشعرية.

الفصل الثالث (التطبيقي): بعنوان **دراسة فنية لمسرحية شهرزاد؛** تناولت فيه ملخص موجز عن المسرحية والمغزى منها، ومن ثَمَ قمت بدراستها فنيا من خلال تحديد الزمان والمكان واستخراج الصور البيانية والمحسنات البديعية وغيرهما كالتكرار والوصف والإيقاع...الخ.

واعتمدت على مجموعة من الدراسات السابقة التي خدمت البحث نذكر منها:

- عبد الرحمان بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية.
- آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية لوردية بلحواش.
- التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم لحميد علاوي.

وأثناء هذا البحث واجهتني بعض الصعوبات أهمها قِصر مدة البحث، وكثرة المراجع الملمة بهذا الموضوع وصعوبة انتقاء المادة منها، والآراء المتضاربة حوله.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور "**مفتاح خلوف**" على تشرفه بالإشراف على عملي هذا وما قدمه من إرشادات ونصائح ساهمت في انجاز هذا العمل.

الفصل الأول

المسرح في الوطن العربي وتطوره

أولا- المسرح مفهومه، أركانه وعناصر بناءه

1- تعريف المسرح

2- أركان العمل المسرحي

3- العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي:

ثانيا: نشأة المسرح عند العرب والغرب وتطوره

1-المسرح عند الغرب

2- المسرح عند العرب

3- مراحل تطور المسرح العربي

أولا- المسرح أركانه وعناصر بنائه:

1- تعريف المسرح:

أ. لغة:

ورد في القرآن الكريم عدة مواضع لمادة(س-ر-ح)التي منها لفظ المسرح منها قوله تعالى ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝٦﴾ النحل: 60.

(تخرجونها إلى المرعى بالغداة)[1] ، وقوله تعالى أيضا ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَاجِكَ إِن كُنتُنَّ تُرِدْنَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا ۝٢٨﴾ الأحزاب: 28 أسرحكن أفارقكن سراحا جميلا دون مباغضة[2].

يحمل المسرح هنا دلالة مزدوجة الأولى دلالة مادية تتمثل في المكان الذي يرعى فيه الغنم، والثانية دلالة معنوية تتضمن معنى المفارقة والابتعاد ،" فالمسرح مرعى السرح وجمعه مسارح وفي حديث" أم زرع": له إبل قليلات المسارح ، وهو جمع مسرح أي الوضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، وقيل تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان،أي أنإبله على كثرتها لا تغيب عن الحي ولا تسرح في المراعي"[3].

يتوافق هذا المعنى مع ما ورد في" أساس البلاغة للزمخشري" في مادة سرح "سرح الصبيان والدواب، وسرح إليه رسولا وفلان يسرح في أغراض الناس أي يغتابهم"[4] فالمسرح في بدايته حمل معنى المكان الذي تغدو إليه الماشية، أما في العصر الحديث- بعد ظهوره كفن- أصبح المسرح" صالة"أو قاعة معدة للعرض المسرحي لتمثيل الروايات يظهر عليه الممثلون ورغم عدم التشابه بين المعنيين إلا أن كليهما يحمل معنى الإمتاع والترويح .

---

1 محي الدين الدرويش، إعراب القرآن وبيانه، دار اليمامة ودار بن كثير، دمشق ،ط7 ،1999 ،ج4 ، ص220.

2 عبد الرحمان بن ناصر السعدي ،تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط1، 1999،ص13.

3 ابن منظور ،لسان العرب ،دار المعارف ،القاهرة (د.ط)1981،ج3، باب السين ، مادة سرح، ص1984.

4 أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت ،ط 1998، ج1 ،مادة – س- ر-ح ، ص848.

ب. **اصطلاحا :**

يُعدّ المسرح من المصطلحات المستعصية لأنه من ناحية مصطلح غربي ومن ناحية أخرى فإن هذا الفن وافد جديد دخيل علينا ولذلك اختلف النقاد في تحديد مفهومه فهناك من يعرفه بما يتضمنه من هياكل بما يجري فيه من أحداث ويرى "أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح لخشبة في قاعة أو شارع ، ويحضر لها جمع من الناس وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوراته"[1]. والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور وهي ترتكز على الحدث أو الفعل وهناك من يرى أن المسرح "علاقة جماعية فنية تتطلب مواهب وطاقات وأناس كثيرين[2]"، فهو يضم بين جنبيه الهياكل المسرحية وتجهيزاتها من جهة والنص المسرحي والممثل من جهة أخرى .

وقد ورد في المعجم المسرحي أن المسرح" شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة وهو يستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي أو الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى"[3]وهكذا" تشكل العناصر الثلاث (الجمهور – الممثلون – الفراغ المسرحي) المكونات الأساسية التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي منها"[4] فهي تكمل بعضها البعض .

ومن النّقاد من يعرف المسرح بالنظر إلى الغاية التي يرمي إليها فيرى" أنه وسيلة وأداة توجيه ووعظ وحث وإقناع وقادر على إحداث الصدمة لدى المتلقي وتعتمد فكرةالعرض المسرحي على غريزة التواصل حيث يحضر المشاهدون لمناظر الممثلين ويتحركون في

[1] عبد الرحمان بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013، ص11.

2 خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1، ص38.

[3] فيولا لاسبولين، الارتجال للمسرح ،ترجمة د سامي صلاح (د.ط)مطبعة جامعة نورث ويسترن ،ص48.

[4] خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص38.

الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية"[1]، فالمسرح يجمع بين جنبيه العناصر الثلاثة (الممثل – المتفرج – الفضاء المسرحي) من خلال التواصل فيما بينهم، وهذا التواصل هو ما ينتج لنا المسرحية التي يعرفها «"عدنان بن ذريل" بقوله:"واصطلاحا هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارهم استنادا إلى حركاتهم على المسرح وأيضا حواراتهم فيما بينهم فيها ولحادثة إنسانية هي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف"[2]، حسب موضوع المسرحية.

"فهي أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما؛ هي قصة تكتب لتمثل وهي تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة وتتخذ الأشخاص وسيلة في التعبير عن الأحداث وتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار"[3].

وهناك من النقاد من يفرق بين المسرح والمسرحية ويرى أن" المسرحية تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يمثل أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح ومعروضا على الجمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها"[4]، ولكن هذا لا يعني أن أحدهما يستغني عن الآخر" فالمسرح مثله مثل غانية تغتر بجمالها وزينتها بينما المسرحية (الدراما) مثلها مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتزانا، وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا إلا في العمل الجدي البحث إلا أنه يجب الانسجام بينهما معا في اتصال واتحاد لأنه دون ذلك لا يتحقق العمل المسرحي الرفيع، والمسرحية وحدها من غير حياة المسرح وأهلها

[1] خالد أمين الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص38

[2] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، دار التنوير للنشر والتوزيع ،الجزائر،ط1، 2012 ص8 ،9.

[3] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، (د.ط)، 1980،ص11.

[4] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،ص21.

تعدوأن تكون أحاديث تقليدية عادية تماماكالأحاديث التي يقرأها المرء في كتاب أو يسمعها وهي تلقى عليه في رتابة من الأداء كالإلقاء المدرسي والمسرح وحده من غير أداته الأولى (المسرحية) لا يعدو أن يكون حركات بهلوانية سخيفة لا سيما إذا تكررت على وتيرة واحدة، ولكن المسرحية والمسرح يتحدان ويتزاوجان في انسجام عندما تكون المسرحية نابضة بالحياة وليدةالعقل والعاطفة والخيال ويكون المسرح حيا نابضا بالحيوية يعبر عن قوة واعتداد فالتعاون بين المسرحية والمسرح ضروريان لإيجاد فن مسرحي"[1]؛لأنه لا وجود لمسرح دون مسرحية ولا وجود لنص مسرحي دون تجسيده على المسرح .

2- أركان العمل المسرحي :

أ. **الممثل :**هو" الإنسان الذي يجسد شخصية من شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما"[2]، ويبرز عمل الممثل في"المحاكاة والتقليد ويُحتم عليه أن تكون أفعاله في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال التي تقتضي بتأثيرها طبيعة غير طبيعة البشر"[3]، لأن الممثل بطبيعته البشرية لا يمكنه أن يحاكي أفعالا تعاكس طبيعته.

ب. **المسرح :** "هو ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضوائها وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف"[4]ويكون ذلك من خلال الديكور المسرحي الذي يصممه الكاتب لمسرحيته ،"والمسرح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو وعضه بشكل فني جمالي غير مباشر يخلو من الجفاف والاستعلاء ومن فوق منصة أو في حلبة منغلقة أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي، وقد يكون المكان معدا لتقديم العروض بشكل دائم أو مؤقت تنتقل إليه الفرقة المسرحية بصفة دورية أو

[1] حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006، ص38.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص478.

[3] محمد زكي العشماوي ،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ،دار النهضة العربية، لبنان، دط، ص22.

[4] المرجع نفسه، ص21.

عابرة"[1]حسب نوع المسرحية المقدمة،" فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ولا يقلدها تقليدا مقيدا بالزمان المكان الواقعيين وإنما يختار الكاتب عناصره ذات مدلول من الحياة سواء من شخصيات أو أحداث ويؤلف بينها في فكرة ويحركها في عالم خيالي إلى غاية محتومة"[2] يجسدها من خلال العرض المسرحي.

جـ. الجمهور :" يستهدف العرض المسرحي الوصول إلى الجمهور الذي يتفاعل مع فعل حي ويشارك بوجود عناصر العرض الأخرى ويمتلك التأثير المباشر على الممثلين من خلال ردود أفعاله (كالتصفيق أو الضحك أو الصفير أو البكاء أو الاستهجان أو الصمت)، وجمهور المسرح ليس نوعا واحدا فهناك من رواد المسرح من يقصدونه للمتعة العابرة والتسلية بينما يرى قطاع آخر من الجمهور أن المسرح وسيلة لتزويدهم بخبرات ووجهات نظر جديدة حول القضايا الإنسانية، ورد فعل الجمهور يكون قاس وصارم ومباشر فبمجرد حضور الجمهور لمكان العرض يعني بعث الحياة في المسرح وغياب الجمهور عن العرض حكم عليه بالإعدام"[3] والفشل.

ويحمل هذا العنصر العديد من الالتزامات أبرزها أن" الجمهور يفرض على كاتب المسرحية أن يحدده بزمن معلوم فلا يجوز أن يطول الزمن الذي تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم"[4] وعقولهم،لأن" الجمهور هو الذي يضمن التواصل والاستمرار ولقد كان ولا يزال المحفز الرئيس لتطور المسرح فوجود الجمهور الحي المتفاعل كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل دونه لتحقيق التواصل"[5]والتفاعل لأن المسرحية بدون جمهور يعني أنها مسرحية فاشلة وغير ناجحة .

---

[1] أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006 ، ص37.

[2] محمد حامد شوكت ،المسرحية في شعر شوقي ،مكتبة المقتطف، دط، ص9.

[3] أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ، ص 39.

[4] محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي ،ص22.

[5] ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص159.

3- العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي:

أ. **اللغة** : تعد اللغة بمفهومها العام "الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أو نثرية ولا بد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب أن تكون موجهة بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار"[1] من خلال تجسيدها على خشبة المسرح.

تكمن أهمية اللغة في كونها صيغة للتواصل بين الممثل والجمهور" بصورها وتشبيهاتها وبالقوة الكامنة في ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري والغنائي وحده وإنما تخدم غرضا أساسا من أغراض المسرحية وتصنيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائدفي المسرحية وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى وهذه هي التي تساعد المخرج أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية وإدراك المفهوم العام للمسرحية"[2]والمغزى المُراد من تأليفها، "فاللغة هي الصورة التي تتشكل بوساطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارناوأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي" ومدى نجاحه[3].

ب.**الحوار** : يُعدّ الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي فهو "الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروع والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس"[4]،لأنه "الوسيط الوحيد للتعبير سواء جاء نثرا أم شعرا،وأدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطا موحيا في الوقت ذاته، فالتركيز

---

[1] فؤاد علي حارز الصالحي ، دراسات في المسرح ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص101.

[2] محمد زكي العشماوي ،دراسات في النقد المسرحي ، ص28.

[3] المرجع نفسه ، ص25.

[4] محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب المسرحي، مج3، الجامعة الاسلامية العالمية، شيتاغونج، بنغلادش، ديسمبر 2006، ص31.

والإيجاز والملمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساس للحوار الجيد الذي يقوم قبل كل شيء على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب بعد طول تروي"[1]وتفكر.

ولغة الحوار "لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية وهي إما شعرا أو نثرا أو شعرا مرسلا على أن الشعر هو أنسب الوسائل للتعبير عن العوامل والأهواء وخواطر النفس"[2] وما يجول بداخلها. "والحوار المسرحي يؤدي دور ومهام الراوي في الرواية أو يعوض وظيفة السرد لأن الروائي يمكن أن يتدخل في اللحظة المناسبة موضحا ومفسرا للقارئ ما غشي من المواقف والأحداث وهو ما يُحرم منه المؤلف المسرحي كما يتمكن الحوار من جعل الشخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دون أن نشم رائحة المؤلف الذي هو مجبر على إخفاء وجوده[3]" في النص المسرحي.

وتذهب الناقدة "جانا ميشيل" إلى أن "مهمة الحوار الأساسية هي الكشف عن الشخصية في أبعادها المختلفة فبفضل الحوار تعلم ما كان من أمر تلك الشخصية وعليه أن يخبرنا بما هي عليه الآن ويلمح إلى ما ستصير إليه وعلى عاتق الحوار يقع تلوين المواقف والأحداث، وعلى لغته المسرحية أن تعكس ذلك طبقا للون المسرحية، فإن كانت مأساة ينبغي أن يختار المؤلف ألفاظا تثير الفزع والشفقة، وإن كانت ملهاة ترصد ألفاظا ساحرة تشع دعابة وفكاهة وينبغي للحوار أن يجعل الشخصية تنمو وتتطور أمام الجمهور من خلال كلامها ومواقفها التي تنسجم مع الطباع"[4] وتتوافق معها.

جـ. الشخصية :" تعد الشخصية من الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية وتحفزه على الكتابة ويمكن أن تخصص المسرحية لدراسة شخصية واحدة مركزية تدور حولها أحداث المسرحية مثل مسرحية (**عطيل**) لشكسبير و(**هيرناني**) لهيجو

[1]محمد زكي العشماوي دراسات في النقد المسرحي ص29.

[2]حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، ص130.

[3]المرجع نفسه ،ص130.

[4]المرجع نفسه،130 ،131 .

كما يمكن أن تعالج عدة شخصيات يتوزع بينها العمل المسرحي ويكمن الدور الذي تلعبه الشخصية داخل المسرح في التصوير وترجمة ما يدور في ذهن المؤلف من تصور للشخصية في الواقع المعاش والغرض من عرض الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمانية وتصرفاتها وشذوذها والطريقة التي تختلف بها عن غيرها من الناس"[1] وتتميز بها.

ولينجح الكاتب في إيصال أفكاره و" يوفق في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف عليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة، البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته التي تعبر عن الموضوع وتتحرك في مجاله وتؤثر فيه ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينهما ويوجز في تحليلها ويركز مستعينا بالتلميح والإشارة والإيحاء لا الإطناب ولا يجب أن تكون منسجمة الأقوال والأفعال الصادقة التصوير"[2]والتعبير، "فالشخصية إذن هي صانعة الحدث"[3] ومحور المسرحية.

د. الصراع : ويأتي بعد "معرفة الكاتب شخوصه وحسن اختيار الموضوع الذي يعالجه بحيث تكون هذه الشخوص متباينة ومتناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تقوم المسرحية إلا به"[4]،لأن الصراع هو محور المسرحية"على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني، والصراع هو أهم أجزاء المسرحية ويتجلى في المسرح على عدة مستويات حيث هناك صراع بين قوى مادية بعضها ضد بعض أو الذهنية أو كلاهما معا، كما يتجلى الصراع كذلك بين الشخصيات وبين الجنسين الذكري والأنثوي أو بين الفرد والمجتمع" عموما"[5]. فالصراع له دور مهم في بناء الأحداث وتسييرها مع ما يلائم الشخصيات المتصارعة.

---

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها ،تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي ،القاهرة، مصر، ط5 ،1997.ص347.

[2] محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الأدب العربي،ص 30.

[3] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ،ص 24.

[4] محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ،ص30.

[5] عبد الرحمان بن عمر ،لغة المسرح بين الفصحى والعامية ،ص15.

هـ. الحبكة : مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح وفي كثير من الأنواع الدرامية "فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات وتتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل"[1] أو مشاكل أخرى،"والحبكة هي المسار الذي تتشابك فيه خيوط الأحداث طوال المسرحية"[2]، وهي تلك المشكلة التي تقع في المسرحية أو الموضع الذي تتناقض فيه الشخصيات وتختلف ومنه تنتج لنا العقدة .

و. العقدة : هي "حادثة توشك أن تقع ويترتب على وقوعها مشكلة اجتماعية أو فكرية تتهيأ للظهور، وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج"[3]تتمثل في الحل،وفي هذه المرحلة"تتضافر الصراعات وتتعقد إلى حد تشكيل نقطة انعطاف في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة"[4] أو مشكلة تأخذ" منحنى تصاعدي تتشابك فيه الأحداث وتتعقد وتكون العقدة هي القمة أو الذروة التي يصل إليها تأزم الأحداث ومادة العقدة هي الأحداث المتشابكة الأطراف التي تتأثر بما قبلها وتؤثر في ما بعدها وتتأزم الأوضاع فتؤدي كل الجهود ، وبالتالي كل الأحداث من أجل إيجادالانفراج"[5] لتلك الأزمة ومنه يتولد الحل .

[1] عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح بين الفصحى والعامية، ص 15 ،16.

[2] حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ،ص158.

[3] المرجع نفسه ،ص 158.

[4] ماري إلياس وحنان قصاب ،حسن المعجم المسرحي ،ص 312.

[5] حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ،ص 169.

ز. **الحل** : ويأتي "جوابا على السؤال المعلق الذي خلفته العقدة ولمورثه لدى المتلقي الذي يتشوق لمعرفة نهاية المسرحية حيث يتخيل النهاية التي يتمنى لو تنتهي بها المسرحية فيشعر بالارتياح الكبير ولكن النهاية تخالف أحيانا توقعاته فتبقى العقدة بلا حل أو تنتهي نهاية مفتوحة وتبقى سؤالا يؤرق القراء والمشاهدين وليس له من مجيب حتى يشع القلق في النفس ولا يحدث الشعور بالراحة .

فالنهاية المفتوحة إذا استخدمت استخداما فنيا ومناسبا للمسرحية كانت في بعض الأحيان أبلغ من المسرحية التي تنتهي بالحل والانفراج"[1] إذا فالحل في المسرحية يتخذ أشكالا عدةو يكون بحسب المسرحية ونوعها .

[1] حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 162 ،163.

ثانيا: نشأة المسرح عند العرب والغرب وتطوره.

1-المسرح عند الغرب:

المسرح كان وليد الأدب الغربي والمظهر الذي نشأ فيه وقد" عرفت العديد من الحضارات هذا الفن أو بعض المظاهر التي تتعلق به كالمسرحيات التي نشأت في مصر الفرعونية حيث كانت حضارة الإنسان متقدمة جدا على أي حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم وكان (**أوزيريس**)هو بطل المسرحيات الفرعونية وهو إله الزرع وروح الأشجار وراعي الخصب...، وقامت هذه المسرحيات على الأداء الصامت فيماكانت الدراما في حاجة إلى عنصرين هامين هما الأبطال الآدميون، والحوار وشهدت فجرها في اليونان القديمة"[1] حيث ارتبط الفن الدرامي منذ نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدين من ناحية وبالشعر من ناحية أخرى ثم انفصل عن الدين بعد فترة غير أنه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه[2]. لذا ارتأيت أن أتطرق لنشأة هذا الفن في الحضارة الإغريقية التي كانت رائدة فيه ثم الحضارة الرومانية التي طورت هذا الفن وأضافت له الكثير ثم عصر النهضة وما رافقها من تحولات مست المسرح .

أ. عند اليونان :

يُجمع المؤرخون أن "أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأواطبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية وتملقوها بالقرابين والعبادة"[3] بغية إرضاء هذه الآلهة.

[1] سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب ، (د.ط) ، ص10 12.

[2] نعيمة مراد محمد ،المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ص5.

[3] عمر الدسوقي ،المسرحية ،نشأتها ،تاريخها ،أصولها ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط5، 1970.ص 5.

واعتمد "المسرح اليوناني القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدر"[1] والتسليم التام لهذه القوى الخارقة.

وهذا الجانب الديني كان له "الأثر البالغ في الحضارة الإغريقية وفي نوعية المسرحيات التي كانت تقدم فقد تم تحديد التراجيديا الإغريقية من لدن أكثر المؤرخين تأثيرا على أنها نتاج جمالي ينحدر من الطقوس الديثرامبية والأناشيد المتناغمة"[2].

و"هناك نوع آخر من الإنشاد كان له أثر في نشأت المسرحية اليونانية وهو الشعر الذي كان يلقيه منشد فوق منصة أو وهو واقف في مساحة خالية وسط جمهور من النظارة، وكان المنشدون في هذا النوع يستمدون مادة هذه الأناشيد من أشعار الملاحم اليونانية العظيمة مثل ملاحم (**هوميروس**)"[3] ، وكان من بين آلهتهم التي قدسوها " **(ديونسوس)** أو **(باخوس)** إله الخصب والنماء، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، ومن هذا النوع نشأت الملهاة **(الكوميديا)** والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة **(التراجيديا)**"[4] فالتراجيديا والكوميديا كانتا نتيجة هذه الطقوس،" وقد استخدم أرسطو تسمية (الشعر التراجيدي) للدلالة على المسرح كجنس"[5] لأن "اليونان كان شعبا يحب جمال القول والشعر ولا يؤثر عليهما شيئا ولهذا كانت الأهميةالأولى في المسرحيات اليونانية للشعر والحوار ولكن هذا المسرح لم يدم طويلا فقد امتد من النصف الثاني للقرن السادس قبل الميلاد إلى نهاية القرن الثاني وبرزت

[1] محمد زكي العشماوي ،دراسات في النقد المسرحي ،ص 17.

[2] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص51.

[3] سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ،ص17.

[4] عمر الدسوقي ، المسرحية، نشأتها ،تاريخها ،أصولها ، ص5.

[5] ماري الياس ، وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ، ص 423.

شخصيات (**أسخيلوس**) (**سوفوكليس**) و(**أوربيدوس**)العظيمة"[1] والتي مثلت بداية المسرح من خلال نتاجها المسرحي الغزير.

- **أسخيلوس** : يعدّ أسخيلوس رائد المسرح اليوناني، "وتاريخ المسرح اليوناني الحقيقي وربما تاريخ المسرح العالمي بأسره، فقد بدأ بدايته الحقيقية مع هذا الشاعر المسرحي العظيم لأنه ساهم في تغيير مسار التراجيديا اليونانية فقد كتب حوالي تسعين مسرحية وتأثر في كتاباته بما كان يقدمه الشاعر (**تيسبياس**) من قطع تمثيلية وشعر غنائي، فتراجيديا هذا الشاعر المسرحي هي التي كانت نقطة تحول من البداية الساذجة إلى التحرر العقلي والتطور الفكري"[2] في مجال المسرح الشعري، "و كان أسخيلوس يضطلع بكل مهام مسرحياته فهو يكتب المسرحي –شعرا– وهو يضع لها موسيقاها وهو يشرف على كل الأعمال والاستعدادات والتجهيزات التي لا يتم العرض المسرحي إلا به"[3] وهو من "وضع أول مسرحية شعرية وهي (**الضارعات**) حوالي 490 ق م"[4] وجسَّدها في لغة شعرية فنية.

- **تجديداته :**

" لم تكن التراجيديا قبله إلا نوعا من الغناء القصصي وهو أضاف الحركة والحوار وأدخل الممثل الثاني كما حدد الأوضاع الفنية للمسرحية وقوانينها وشروطها أما المضامين فقد اتخذ الشاعر من موضع القضاء والقدر مادة خصبة لجل موضوعاته وتشبث بفكرة الصراع وأن الإنسان يهزم هزيمة مفجعة ولا سبيل للهرب منها مما يجعل أفعاله كلها قدر محتوم"[5]،" فالمسرح الإغريقي قد تطور تطورا هائلا في عهد (سوفوكليس) وعلى يده شق طريقه نحو التفتح والازدهار"[6] ليصير إلى ما هو عليه الآن.

---

[1] فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ،تقديم الياس الزحلاوي (د.ط)، 1968،ص40.

[2] الأستاذ نورالدين سيليني محاضرة لأستاذ مقياس الآداب الأجنبية لطلبة السنة الثالثة أدب عربي، قسم اللغة العربية ، 2013. ص1.

[3] محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونضالا (د.ط)،ج1 ،ص89.

[4] عز الدين جلاوجي ،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، ص15.

[5] الأستاذ نورالدين سيليني محاضرة لأستاذ مقياس الآداب الأجنبية لطلبة السنة الثالثة أدب عربي، ص1.

[6] محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونضالا ،ص88.

- **سوفوكليس:** يعني (مفتاح الحكمة)وهو من أعظم شعراء التراجيديا الإغريقية كتب خمسة وعشرون مسرحية منها : **أوديب ملكا،أنتيجونا.**
- **تجديداته :**

أدخل الممثل الثالث واهتم بلغة الحوار دراميا ،ومسرحياته تميزت بأنها محكمة البناء تثير عاطفتي الخوف والشفقة وأجاد الحبكة المعقدة فأحسن تصوير الشخصيات المسرحية وأكسبها لغة درامية متميزة ممتازة .

- **يوريبيديس:**أول شاعر مسرحي تراجيدي صور الحياة تصويرا واقعيا كتب اثنين وتسعين مسرحية منها : الطروادیات–ایفیجینیا .
- **تجديداته:**

صوّر المشاعر والأحاسيس تصويرا واقعيا، ومزج في مسرحياته بين القديم والحديث بين البناء المهيب للتراجيديا الإغريقية القديمة وخصائص الدراما الرومانسية .ومسرحياته كانت ذات طابع غير ديني ويغلب عليها الطابع الدنيوي"[1] ومع هذا الشاعر "شق المسرح طريقه نحو واقع الحياة، الواقع الذي يحيط بالإنسان في أهله وبيته ومجتمعه وهذا الاتجاه الجديد في تراجيديا يوريبيدوس هو الذي اضطلع به المسرح الحديث ودعا إليه بقوة فكان هذا الشاعر بحق رائدا للمسرح الحديث"[2].

ب. عند الرومان:

" كانت المسرحية الرومانية تقليدا للمسرحية اليونانية إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا"[3] وينهلون منه. "وقد انتقل بهذا مجد المسرح من الإغريق وبلادالإغريق إلى الرومان وبلاد الرومان من مدينة أخذت في الأفول إلى حضارة بدأت تشع على العالم في فجر الإمبراطورية الرومانية التي كانت تشغَل حيزا كبيرا من العالم"[4] آنذاك

[1]الأستاذ نورالدين سيليني محاضرة لأستاذ مقياس الآداب الأجنبية لطلبة السنة الثالثة أدب عربي ، ص03.

[2]محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ص103.

[3]عمر الدسوقي ، المسرحية، نشأتها، تاريخها ،ص09.

[4]محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخا ونضالا ،ص147.

فحملت "روما مشعل المسرح الشعري من اليونان ومن أهم شعرائها : **انيوس، قاليقوس، أكيوس، بلوس** 184/854 ق م ، **وترتس** 195/159 ق م، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) وهو : **بلونس وترتس**"[1]

أ-"**بلونس** : كانت مسرحياته ذات نكهة شعبية قوية إذ كان يريد النجاح ولذلك كان يمالي الجمهور ويقدم ما يسره ويضحكه ولم يكن يلتمس تقدير الأدباء.

ب- ترتس : كان أرقى من (**بلونس**) أسلوبا وأقرب إلى الروح الإغريقية منه ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها"[2]، وشكّل "المسرح القديم اليوناني والروماني الذي يقوم على مفهومي المحاكاة والإيهام نموذجا للمسرح الغربي والعالمي منذ عصر النهضة "[3].

وما يمكن قوله إن "الحضارة اليونانية وجدت وطنا ثانيا أشرقت فيه إذ احتذى الرومان حذوالإغريق ونحوا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم"[4]، وفي شتى مظاهر حياتهم.

جـ. عصر النهضة: في العصور الوسطى وعصر النهضة "برزت المسرحيات بروزا دينيا كما نشأت عند الإغريق فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل تحكي ميلاد عيسى أو حكايات القديسين أو قتل قابيل وهابيل"[5]، فالدين كان مصدر الإلهام في كتابة وتأليف هذه المسرحيات، أما عن التمثيل "فكان أول الأمر يعرض في الكنيسة ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد أو غيره من الأعياد الدينية.

وكان المسرح في المدن متحررا على عربات كل عربة تمثل منظر وتمر أمام الناس أما في القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم إلى عدة مناظر والناس يمرون أمامه[6]،" أما المسرح الشعري "فتعرض للإهمال وتراجع للوراء حتى بداية القرن العشرين الذي

---

[1] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص15.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها ،أصولها، ص9.

[3] ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص425.

[4] محمد حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي ، ص6.

[5] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ،نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر ،(د.ط) ، ص 136.

[6] عمر الدسوقي ، المسرحية، نشأتها، تاريخها ،أصولها ، ص7.

الذي شهد بعثا جديدا لهذا الشكل الفني وتصدى له بعض الكتاب المسرحيين وكان أهمهم بلا شك **(إس إليوت)** صاحب القصيدة الأشهر في تاريخ الشعر الانجليزي الحديث **(الارض الخراب)**"[1].

ثم" قامت محاولات لإعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد لا يُعنى بالأسلوب فقط، وإنما يرتبط الجوهر الطقسي للمسرح، وقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح كما قام بعض الكتاب الإيرلنديين بتأسيس ما أسومه (الحركة من أجل مسرح شعري) في انجلترا في بداية القرن العشرين وكتبوا الدراما الشعرية شعرا"[2].

"كما قام الشعراء الإسبان بدور شديد الأهمية في إحياء المسرح الشعري ويأتي في مقدمتهم:

- "**فردريكو جارسيا لوركا:** الذي تأثر بروح الأندلس وتاريخها المفعم بالأحداث العنيفة وامتزجت في أعماله الرغبات الحسية القوية بالمشاعر الفياضة في صور شعرية من أرقى ما عرفته الدراما كما في تراجيديا (**الزفاف الدامي**) التي تميزت بلغة شعرية ساخنة وحيوية"[3]،"فصار البعد الشعري في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة وإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية"[4].
- **جين جيراودو** :قام بدور هام في المسرح الشعري بفرنسا وأنجز عددا من الأعمال التي اعتمد في بنائها على الأساطير كما في مسرحية (أمفيترون) فقد تميزت أعماله بالخيال والشاعرية وقوة البناء الدرامي"[5] وهكذا، وبذلك صار "استخدام الشعر في المسرح الأوروبي يعني استخدام أسلوب رفيع المستوى ولذلك فإن الأنواع التي اعتبرت رفيعة والتي التزمت

[1] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص115.
[2] ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص 282.
[3] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص116.
[4] ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص282.
[5] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص116، 117.

بقواعد النوع المسرحي مثل التراجيديا كانت تكتب شعرا"[1] لأن نظرة الجمهور المسرحي للشعر قد تغير لما للشعر من تأثير على المسرحية فهو يضفي عليها لمسة جمالية ويمنحها معاني راقية .

2- المسرح عند العرب:

"سبق للعرب أن عرفوا ومارسوا العديد من أشكال الفرجة المسرحية حيث يرى بعض الدارسين أن المقامات هي مقدمة الدراما في الأدب العربي وأنّ الفرجة المسرحية العربية قبل المسرح الغربي بشكله الحديث ينحصر في التشخيص المرتجل بما يتضمنه من أشكال متنوعة تتوافق أو تختلف من قطر عربي لآخر"[2]،ومن بين تلك الأشكال" فن خيال الظل الذي كان له فضل كبير على تاريخ الحضارة العربية كونه حفظ للأجيال اللاحقة عادات وتقاليد وأفكار الأجيال السابقة كما أنه مهد الطريق للتعرف على فني المسرح والسينما التي جاء بها الأوروبيون"[3] .

ووُجِدت شواهد مسرحية في (العصر الجاهلي) و(صدر الإسلام) وقد عرف العرب القصاصين وعرفوا الراوي الذي كان يمثل الممثل الفرد حيث كان أداؤه يدخل في إطار دراما (الممثل الأوحد)"[4]"ولكن الثابت أن العرب مارسوا مظاهر الفرجة المسرحية دون أن يدركوا علاقتها بالمسرح والدراما وتعرفوا على المسرح في شكله المعروف لنا الآن للمرة الأولى مع الحملة الفرنسية على مصر ولم يكتبوا أو يعرفوا النص الدرامي"[5]، فشهدت مصر عروضا مسرحية بالفرنسية والايطالية قدمتها فرق جاءت من فرنسا وايطاليا للجند والضباط الفرنسيين المقيمين بالقاهرة والإسكندرية، كما استقدم نابليون في حملته الشهيرة فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة أمام الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص281.

[2] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ، ص24.

[3] محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر، قسم اللغة العربية ، 2016، ص1.

[4] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، 2011، (ط1)، ص21.

[5] خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص225.

أما عن بداية المسرح الشعري فهناك من النقاد من يرى أن أول مسرحية عربية حديثة في العالم العربي عنونت بـ:(**نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ثرياوالعراق**)، وقدأُلفت من لدن (**أبرهام دانينوس**) وهو يهودي عربي من الجزائر وقد جرى ذكر مسرحية"دانينوس" الصحيفة الآسيوية من قبل (**جون موهل**)حيث يقول " قبل أن أترك الشعر العربي يلزمني التشديد على فضول أدبي يتحدد في مسرحية عربية شعرية.

" ويبدوا أن السيد دانينوس قد حاول من خلالها أن يقدم للعرب فرصة تذوق الفرجة والشعر المسرحيين"[1]،"ولكن هذه المسرحية تعرضت للتهميش إذ لم يتم تناولها من قبل الدارسين أو ذكرها بشكل مفصل من قبل النقاد باعتبارها كانت الأولى في المسرح الشعري فيما أجمعوا على أن المسرح الشعري بدأ في مصر في العصر الحديث على يد" أحمد شوقي "ويليه" أحمد علي باكثير" الذي نهض بهذا الجنس الأدبي نهضة كبيرة على مستوى الفكرة الموضوعية وعلى مستوى القواعد الفنية وكذلك" عزيز أباضه" و"أحمد زكي أبو شادي" و"علي محمود طه" وصولا إلى"عبد الرحمان الشرقاوي" و"صلاح عبد الصبور" وغيرهم"[2].

[1] خالد أمين،الفن المسرحي وأسطورةالأصل،ص77.

[2] عز الدين جلا وجي،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص16.

3- **مراحل تطور المسرح العربي:** مرّ المسرح العربي من خلال تاريخه بمراحل ثلاث:

أ. " مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالا تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكتة وفن خيال الظل والأراجوز والمقامات كما يجعل التراث الأدبي غنيا بكثير من الأشكال المسرحية ولكنها ما كانت تشتمل على العناصر المسرحية الحديثة .

ب.مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والاقتباس والتعريب والتأليف.

جـ. أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب وبين المسرح الرسمي والمسرح الشعبي على وجه التحديد"[1]. وما يمكن قوله هو أن المسرح العربي في هذه الفترة انتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التأصيل بفضل نخبة من الكتاب المسرحيين العرب

[1] محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ،ص26 ،27.

الفصل الثاني

المسرح الشعري عند توفيق الحكيم

أولا: مفهوم المسرح الشعري، تطوره والفرق بينه وبين الشعر المسرحي

1- تعريف المسرح الشعري

2- مراحل تطور المسرح الشعري

3- الفرق بين المسرح الشعري والشعر المسرحي

ثانيا: المسرح الشعري عند توفيق الحكيم

1- حياته

2- وفاته

3- أعمال توفيق الحكيم

4- مسارح توفيق الحكيم

5- خصائص مسرح توفيق الحكيم

أولا: مفهوم المسرح الشعري، تطوره والفرق بينه وبين الشعر المسرحي.

1- تعريف المسرح الشعري:

المسرح الشعري تسمية يُقصد بها "المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا، فالمسرح الشعري ليس بالضرورة أن تكون لغته شعرا بل قد تكون لغة نثرية تحمل الطابع الشعري، لكن هناك من يختلف مع هذا التعريف ويحجز المسرح الشعري في لغة الشعر ويرى أن المسرحية الشعرية هي المسرحية المكتوبة شعرا دراميا لكي تمثل على خشبة المسرح، فاللّغة الشعرية ضرورية في المسرح الشعري والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعرا وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن"[1]، فالمسرح عند ارسطو تابع للشعر ومرتبط به،"المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به "[2] لتشكل فنا مسرحيا يجمع المسرح والدراما.

وعرّف النقاد المسرح الشعري بأنه "المزيج بين المسرح الذييجسد الأحداث ويمثلها والشعر وما يحمله من قدرة على النفاذ إلى صلب الحقيقة جميلة كانت أم قبيحة، هادئة أم هادرة"[3] هو ما ينتج لنا مسرحا حقيقيا يجمع بين قوة التمثيل وجمالية اللغة.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص281.

2 مصطفى عبد الغني ،المسرح الشعري العربي ، الأزمة والمستقبل- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 2013، ص22.

[3] عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ص142.

إذا "فالمسرح الشعري لا بد أن تكون لغته شعرا إلا أن وجود الشعر فيه لا يعني هيمنته على البناء الدرامي بل على العكس، فالمسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرا وهو قابل للتمثيل؛ لأن البناء لدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل"[1]، ومنه "فالشعر في المسرحية الشعرية مكون أساس ولكنه ليس هدفا ولا هو غاية"[2]، أي أن دوره في المسرحية دور جمالي ولا دخل له في بناء المسرحية وتشكيلها.

2- مراحل تطور المسرح الشعري:

شهد منتصف القرن التاسع عشر بدايات المسرح الشعري العربي عبر مراحل تتحدد على هذا النحو :

أ. **المرحلة الأولى:** "(**1847-1918**): يمكن أن نطلق عليها مرحة التطور مرورا بالفترة بين الثلاثينات والأربعينات وتمتد هذه المرحلة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسوريا ومصر حتى الحرب العالمية الأولى"[3].

- **في لبنان** :" يُعتبر مارون النقاش رائد المسرح العربي في لبنان إذا قادت هذا الأخير تجاربه بين أوروبا ولبنان إلى اكتشاف فن المسرح"[4]"، حيث ألف فرقة من بعض الشبان ، وفي سنة 1847 مثّل معهم في بيته أول مسرحية له (البخيل)"،[5]

"ونسب النقاد إليه فضل انتقال الثقافة المسرحية الغربية إلى العرب حيث كان تعريب مسرحية (البخيل) لموليير – شعرا –أول انجاز للنقاش وقد حضرها نخبة من المشاهدين من بينهم قناصل دول أجنبية وبعض الشخصيات الهامة"[6].

وكتب مسرحيته الثانية "(أبو الحسن المغفل) 1850.أما مسرحيته الثالثة فهي (الحسود السليط) 1953 وحاول مارون النقاش تغليب جو التسلية على مسرحياته لذا أشبعها

---

[1] مصطفى عبد الغني ،المسرح الشعري العربي –الأزمة والمستقبل–، ص 24.

[2] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص13 .

[3] مصطفى عبد الغني ،المسرح الشعري الأزمة والمستقبل ، ص48.

[4] محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر، ص4.

[5] محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ، ص27 28.

[6] خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص224.

بجو موسيقي وأغاني تطرب لها الآذان"[1] مراعاة منه لأذواق الجمهور في تلك الفترة وميولاتهم.

- **في سوريا:** أبو الخليل القباني كان مولعا بالمسرح فأسسه بباب(توما) بدمشق سنة 1884 ثم ذهب إلى مصر وهناك تحقق وجود المسرح الفكاهي الغنائي للمرة الأولى في مجرى تاريخ المسرح العربي"[2] وبذلك أثبت أنّه "رائد المسرح الغنائي في سوريا حيث يعود إليه الفضل الأكبر في انتقال الأغنية إلى المسرح التمثيلي الحديث فشكلت بذلك الأغنية جزءا من العرض المسرحي وألف القباني أول أعماله التي يقول بعض النقاد أنها مسرحية بعنوان **(ناكر الجميل)** ويقول آخرون أنها**(مجنون ليلى)** إلا أنهم يتفقون على أن العمل الأول جمع بين التمثيل والغناء"،[3] ومن بين أهم مسرحياته"**(هارون الرشيد، أنس الجليس، أبو جعفر المنصور ، السلطان حسن"[4])**،"وتأرجح السياق اللغوي لديه بين النظم والنثر كما هو الحال في مسرحيات النقاش"[5].

- **في مصر** :" يعقوب صنّوع أبرز رواد المسرح في مصر وأولى محاولاته المسرحية مسرحية (فودفيل) وهي تمثيلية قصيرة تخللتها أشعار ملحنة تلحينا شعبيا إضافة إلى (البنت العصرية والضرتين)"[6] وهذه المرحلة هي مرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي ويكاد الدّارسون يُجمعون أن مسرحية **(المروءة والوفاء)** لخليل اليازجي تعد أول مسرحية شعرية تُؤلف في الأدب العربي وقد كتبها سنة 1876 كما كتب أخرى بعنوان **(الخنساء)أو (كيد النساء)** سنة 1877[7].

---

[1] محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر، ص6.

[2] محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ، ص 27.

[3] خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص226.

[4] محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر ، ص6.

[5] خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص228.

[6] محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر،ص7.

[7] عز الدين جلاوجي ،المسرحية الشعرية في الدب المغاربي المعاصر.

ظهر بعده جيل من الكُتّاب " **(كغندور مصر)** لخوري بطرس المكرزل 1888 وقيصر المعلوف **(نيرون)** 1892 وعبد الله البستاني وأمين ظاهر خير الله **(البيان السراح في نذر يفتاح)** 1923 ويوحنا حداد **(إبليس)** ويوحنا البشعلاني**(الأسيرة)** 1903 وحنا طنوس **(أمير لبنان وكسرى)** 1914 والبطل الأخرس 1906 ورشيد حاج عطية **(تبرئة المتهم)** 1891 وعيسى اسكندر المعلوف **(جزاء المعلوف)** و**(جابر عثرات الكرام)** وأمين آل نصر الدين **(جزاء الخيانة)** 1908 والياس عطاالله **(شهداء الغرام)**1901، وسعيد عقل **(بنت يفتاح)** 1935 ، و**(قدموس)** 1945".[1] "واتسمت هذه المسرحيات بالمباشرة والسطحية في طرح الأحداث نتيجة عدم وجود المعرفةالعلمية الكافية بنظرية الفعل الدرامي فكان التاريخ يُطرح بشكل إخباري مباشر أقرب للتسجيلية ويخلو من المعالجة الدرامية الحرفية التي تنسق الأحداث ويحرص المؤلف في كتاباته المسرحية على توضيح الوقائع كما وردت تاريخيا دون تحوير أو تغيير مما يجعل النص في حالة سكون درامي إضافة إلى غياب الإيقاع وترهله وطول الحوار لدرجة الملل حين يبلغ حد القصيدة مما يزيد في بطء الإيقاع المسرحي"[2].

ويلاحظ الباحثون أن معظم هذه المسرحيات كُتبت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وقد التزمت هذه المسرحيات ببحور" الخليل" كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة، واعتمد الحوار فيها على قصائد كانت مطولة وعلى قافية موحدة مما جعل النصوص المسرحية ثقيلة، وقد كانت العناية في هذه المسرحيات بالشعر والغنائية على حساب المسرح"[3] فالحياة الاجتماعية وطبيعتها آنذاك كان لها دور في تحديد نمط المسرح المطلوب.

[1] مصطفى عبد الغني ،المسرح الشعري العربي–الأزمة والمستقبل–، ص49 50.

[2] أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص231 ،232.

[3] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص35.

ب.**المرحلة الثانية :"(1940-1967)"**[1]:

حمل لواءها أمير الشعراء "أحمد شوقي الذي تعود البداية الحقيقية-للمسرح الشعري- له ولمسرحياته السبع التي أحدثت ضجة كبرى في حينها واعتُبِرت فتحا كبيرا في المسرح ولم يتكئ شوقي في كتاباته على من سبقه من أدباء العرب فقط، بل أقبل على المسرح الفرنسي بنهم وشاهد روائع الأدب المسرحي العالمي، ومهما قيل عن أن المسرحية الشعرية عند شوقي لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحداث والشخصيات أو تسمو بالنص التراثي إلى بعده الرمزي المفتوح مما جعل الطابع الشعري يطغى على الطابع المسرحي بشكل عام فإنه استخدم خياله ومشاعره في إدارة الحوار بين الشخوص في مسرحياته وفي رسم هاته الشخوص، واستمرت مسيرة الشعر مع عبد "الرحمان الشرقاوي"(1920-1987) الذي أعطى المسرح الشعري نَفَسًا جديدا ابتداءً من مسرحية **(مأساة جميلة)** التي نشرها سنة 1962 و**(الفتى مهران)** 1966 و**(ثأر الله)** 1970.

وتحرر الشرقاوي في مسرحياته من كل ما كان يثقل الحوار في المسرحيات الشعرية السابقة، فتخلص من رتابة القافية والميل إلى الغنائية"[2]،"وهذه المرحلة شهدت موجات التغيير والتعبير عن هموم الوطن العربي إلى منتصف الأربعينات حيث شهدت هذه الفترة إثر تعالي ضربات الغرب الاستعماري العديد من الثورات وانعكست هذه الثورات في التعبير الأدبي وأجناسه وفي مقدمته المسرح خاصة المسرح الشعري على وجه أخص ، حيث بدأت دمشق بعمل مسرحي ضخم هو **(جمال باشا السفاح)** كما شهدت مدينة حمص بين عامي 1920 و1925 نشاطا مسرحيا مكثفا"[3] وقد انتشر في بعض البلدان العربية.

[1] مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي ، ص49.

[2] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص 35، 36 ،37.

[3] مصطفى عبد الغني ،المسرح الشعري العربي، ص 55.

جـ. المرحلة الثالثة: (1960- 1980) :

"وهي المرحلة التي شهدت ملامح التطوير في الفعل الدرامي لتصل إلى نهايتها فقد تحقق النضج التام للثمرة الغربية في المجتمع العربي واستطاع المبدعون أن يحققوا أمرين اثنين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما الأمر الأول هو أنهم روضّوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح حتى صار سلسا منقادا وتشكل لديهم ما يسمى الشعر الدرامي.

والأمر الثاني هو أنهم استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسراره، وكان أمام هذه المرحلة بلا منازع الشاعر المصري" صلاح عبد الصبور" (1931-1981) الذي وجد نفسه يقف على حبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عُدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث وقد قدم صلاح عبد الصبور باقة من المسرحيات الشعرية وهي **(مأساة الحلاج)، (مسافرليل) ،(ليلى والمجنون) ، (الأميرة تنتظر)،(بعد أن يموت الملك)**"[1]" وهو جهد قدمه بين سنتي 1964 و1973 وكان المجدد على مستويات كثيرة أهمها اللغة التي يقول عنها" فؤاد دوارة" خطاعبد الصبور بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة ولغة الدراما المركّزة نحو التعبير المقنع عن حياته الواقعية المعاصرة فكما قفز بالمسرح الشعري إلى مستويات عديدة وَوَثَبَ وثَبَاتٍ ملحوظة في بناء الأحداثوإدارة الحوار ورسم الشخصيات وتصوير المواقف والصراعات واستخدام الأساطيروالميثولوجيات، ومع" صلاح عبد الصبور" ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري العربي أشواطا إلىالأمام منهم(**فاروقجويدة) و(عز الدين إسماعيل)و(معين بسيسو) ومحمد الفيتوري ونجيب سرور**"[2].

[1] عز الدين جلاوجي ،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 39،41.

[2] المصدر نفسه ، ص41.

3-المرحلة الرابعة: من 1980 إلى اليوم

"وهذه الفترة الأخيرة شهدت صعود حركة المد المسرحي العربي والمسرح الشعري بالتبعية حتى منتصف الثمانينات؛ وهي الفترة التي عاينت من نهاية الثمانينات حالة الجزر المروع للمسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص في بلادنا "[1]حتى يومنا هذا،" ففي السنوات الأخيرة لم تشهد ستائر المسرح العربي إلا عددا قليلا جدا من النصوص في المسرح الشعري، ففي العراق مثلا لم نعرف أن نصا عُرض على المسرح الشعري في السنوات الأخيرة غير نص واحد وهو كما يلاحظ(رشيد ياسين) جاءت به فرقة (الموصل) المسرحية إلى بغداد وأُعلن عرضه ومع ذلك لم يُعرض على الجمهور، وفي بلد كمصر لم تشهد السنوات الأخيرة غير عدد نادر من النصوص الشعرية"[2].

" ويعود سبب هذا النقص الملحوظ في النتاج المسرحي الشعري إلى قلة الدراسات حول الشعر المسرحي التي تؤدي بالضرورة لندرة المسرحيات الشعرية، ومن النقاد الذين تبنوا هذا الرأي نجد (حسن اطيمش)الذي يرى أن ندرة الدراسات حول شعرالمسرح تتناسب مع ندرة المسرحيات الشعرية، فما تزال في تراثنا المعاصر معدودة وما تزال الدراسات حول الشعر والمسرح قليلةَ"[3]،وما يمكن قوله إذن أن الحركة الدرامية الشعرية انتهت إلى الركود والإخفاق وهوما يتطلب تضافرجهود الكتاب المسرحيين للعودة من جديد إلىالإنتاج المسرحي الشعري والنهوض بهذا النوع المسرحي إلى العالمية.

[1]مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي. ص49.

[2]المرجع نفسه. ص 10.

3عبد الله أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص82.

3- الفرق بين المسرح الشعري والشعر المسرحي:

"بعد حملة المعارضة التي شنها النّقاد على المسرح الشعري وعن ارتباط المسرح بالشعر وبعد أن حققا الانسجام بينهما، أثاراإشكالية الريادة والقيادة وأيهما سيكون التابع وأيهما سيكون المتبوع ومن هنا نشأت مصطلحات تُقدِّم الأول مرة وتُقدِّم الثاني مرة أخرى فهي مرة المسرح الشعري ومرة أخرى الشعر المسرحي، ونجد كثيرا من الدارسين يفرقون بينهما ويؤكدون أن هناك(شعرا مسرحيا)و(مسرحا شعريا)فالأول شعر أولا ومسرح ثانيا والثاني مسرح أولا والشعر ثانيا"[1].

وعرّف النقاد الشعر المسرحي بأنه" الشعر الذي ورثناه عن الأقدمين وهو يحتفظ بملامح الشعر الذي يطلق عليه الشعر الغنائي مثل استقلال البيت والقافية،أما المسرح الشعري؛ فهو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به، والشعر في المسرح ليس مجرد وسيلة يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف وإنما ينبع الشعرأساسا من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية"[2]،كما يتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانيات اللغة في أتم صورها وأقواها تأثيرا، إذ يوحي الشعر الجيد المستوفي لطابع الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة، بموسيقاه ثم يصوره على الأخص"[3]، في حين أن الشعر المسرحي يكون فيه جوهر الدراما الشعرية شعرا،أي شعر النفوس الحساسة القادرة على بلورة أحاسيسها وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة والمتناقضة.

وعرف العرب المسرح الشعري قبل الشعر المسرحي والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري ويعيد (لويس عوض) غلبة الشعر المسرحي على المسرح الشعري إلى الحركة الرومانسية حين ارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوروبية إلى

[1] عبد الله أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص 12.

[2] مصطفى عبد الغني ،المسرح الشعري العربي، الأزمة والمستقبل ،ص 22 23.

[3] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دط، القاهرة، مصر، ص47.

شعر صِرْفْ صراح ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية كالتعبير بالحوار بدل التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداؤها أشخاص مختلفون.

فالرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي و قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال وهي سمات لا تتناسب والمسرح؛لأنها رفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية وكذلك كان النقد يوجه إلى المسرح الشعري لأنه يخلط بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري حيث يركز على الشعر أكثر من اهتمامه بالمكونات الدرامية"[1].

"ولكن لا يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغززها تعبيرا عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف حقائق النفس"[2]؛"لأن الأسلوب الشعري إذا وُفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحاد ينتفي فيه الإحساس بكونه كلاما موزونا مقفى، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح"[3] .

[1] مصطفى عبد الغني ، المسرح الشعري ، الأزمة والمستقبل، ص 23.

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، ص188.

[3] المرجع نفسه ، ص 191.

ثانيا: المسرح الشعري عند توفيق الحكيم

1- حياته :

وُلد توفيق الحكيم "بالإسكندرية سنة 1898 من أم تركية الأصل صارمة متزمتة ومن أب مصري يعمل في القضاء"[1]"التحق الطفل توفيق الحكيم بمدرسة" دمنهور"الابتدائية وفي محيط المدرسة وجد منفذا لرغباته وميوله فاندمج في جوها واتصل بالطلبة وأكمل تعليمه الابتدائية عام 1915. 1916وسافر إلى القاهرة والتحق بثانوية محمد علي وكانت حياة الصبي في هذه الفترة شاعرية خيالية"[2]"وبعد إتمام تعليمه العام التحق بمدرسة الحقوق وحصل على ليسانس القانون في سنة 1924 .

ولكنه لم يكن شغوفا بدراسة القانون قدر شغفه بالفنون الأدبية وبخاصة فن المسرح فبعد انتقاله إلى القاهرة وتحرره من رقابة والديه وجد الحكيم متنفسا لإبداعاته وصور هذه المرحلة من حياته وحياة جيله في قصته الكبيرة(**عودة الروح)** سنة 1933 "[3]، "ومع ذلك فإن القصة لم تكن الفن الأدبي الذي استهوى توفيق الحكيم في أولالأمر وفي حداثته المبكرة بل كانت المسرحية التي أخذ يكتبها منذ سنة 1918.

وكان أول لقاء له مع المسرح كان منذ خلال فرقة هواة جوالة متواضعة كان يكتب لها المسرحيات القصيرة ولم تعجب هذه البدايات والداه فأرسلاهإلى باريس لمتابعة الدراسة، ولكن هل يُعقل أن تكون باريس هي المكان المناسب لينسى الإنسان الفن فيه؟ بالطبع لا فقد وجد الحكيم هناك متنفسا أكبر للسعي وراء طموحاته وتحقيقها من خلال الدرس والقراءة واستيعابا للفن المسرحي وتتبع نشاطه عبر الأجيال"[4] إلى أن استطاعت هذه الدراسة أن تضع بين يدي الحكيم أساسا هاما هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلي والذهني

[1]محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط3 ،القاهرة، ص9.

[2]إسماعيل أحمد أدهم، أدباء معاصرون ، دار المعارف مصر،ط1، 1985،ص125.

[3]المرجع نفسه، ص9.

[4]تمارا الكسندرا بوتلينسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص 189.

للإنسان في تطوره الحضاري"[1]" لذا اندمج" توفيق الحكيم" في الأوساطالأدبية والفنية في باريس.

وخلال هذه الفترة اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية وبخاصة الأدب الفرنسي وساقه طموحه الأدبي المستيقظ نحو الارتقاء بأدبه من مستوى الملابسات السياسية والاجتماعية العارضة ومن مطالب جمهوره العاجلة لكي يتجه نحو الأدبالإنساني العام الذي تمثل في مسرحياته الذهنية التي تعتبر نقطة الانطلاق في مجده الأدبي."[2]

2- وفاته :

"انتقل الحكيم إلى الرفيق الأعلى يوم الأحد السادس والعشرون من شهر يوليو عام 1987، وبرحيله فقدت مصر والعالم العربي بل والإنسانية كلها علما شامخا من أعلام الفكر والأدب والفن بعد أنأثرى الحياة الأدبية والفكرية والفنية بالعديد من المؤلفات التي ستضل خالدة على مر الأجيال تنهل الإنسانية من نبعها الثري وبلغت نحو مائة مسرحية واثنين وستين كتابا"[3].

فتوفيق الحكيم كان له الفضل البالغ في الرقي بمسرحنا العربي من مرحلة التأثر بالمسرح الأوروبي وتقليده إلى استنبات مسرح عربي وتأصيله ورغم أن بداياته كانت كسابقيه-متأثرا بالمسرح الغربي-إلاأنه أثرى مسرحنا بما يعطينا الحق أن نقول بأنه لدينا مسرح عربي.

[1] محمد زكي العشماوي ،أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ،الشعر ،المسرح ،القصة، النقد الأدبي (د،ط)دار المعارف الجامعية ،الإسكندرية ،2005 ،ص 253.

[2] محمد مندور،مسرح توفيق الحكيم ،ص 11.

[3] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، دار السعادة للطباعة ، مصر، ط1988،1، ص 36.

3- أعمال توفيق الحكيم :

شُغف توفيق الحكيم في بداياته بالرواية "فوضع(**عودة الروح**) في جزأين سنة 1933 و(**يوميات نائب في الأرياف**) سنة 1937و(**عصفور من الشرق**) سنة 1938 و(**زهرةالعمر**)سنة 1943و(**الرباط المقدس**) سنة 1944،كماشُغف بالمسرح الذي ارتبط اسمه به فوضع له عددا كبيرا من المسرحيات القصيرةذات الفصل الواحد والتي جمعها في مجلدين(مسرح المجتمع" واحد وعشرون مسرحية1950" والمسرح المنوع" واحد وعشرون مسرحية 1956)"[1]" ومن أبرز المسرحيات التي اشتهر بها توفيق الحكيم في العالم العربي ما يلي :

مسرحية(**الضيف الثقيل**) التي بدأ بها توفيق الحكيم نتاجه الأدبي والتي يقول عنها أنها ترمزإلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقاديه، فقد كان ينظر للمسرح نظرة المستجيب لأحداث الوطن وقضاياه الكبرى ولا أدل على ذلك من مسرحيته الثانية (**المرأة الجديدة**) التي نشرها سنة 1952 مع مسرحية (**جنسنا اللطيف**) ومسرحية الخروج من الجنة والتي عالج فيها القضايا الاجتماعية ولان جمهور المسرح آنذاك كان شغوفا بالمسرح الغنائي فقد استجاب توفيق الحكيم لرغبة الجمهور وكتب مسرحية بعنوان(**علي بابا**)"[2].

وابتدأ توفيق الحكيم من هذه المسرحيات نتاجه الأدبي، والذي يتضح في جلاء أنه كان خاضعا خضوعا تاما لتطورات الفن السائدة في عصره فجماهير المسرح والمهتمون في تلك الفترة كانوايميلون للمسرح الذي يغلب عليه الطرب والغناء.

[1] حلمي بدير ،فن المسرح ،ط1 ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2003 ،ص49.

[2] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم ،ص 9 ، 11.

"أما عن المسرحيات التي أكسبته شهرة عالمية وصنعت مجده الأدبي فهي تلك المسرحيات الذهنية التي كانسبّاقا إليها في الوطن العربي ومنها :

شهرزاد : ترجم ونشر في باريس عام 1936 بمقدمة لجوي لكون عضو الأكاديمية الفرنسية في دار نشر(نوفيلاوديسونلاتين) وترجمها إلى الانجليزية في دار النشر(بيلوت) بلندن ثم في دار النشر(كروان) بنيويورك في عام 1945 وبأمريكا في دار النشر(ثري كنتنتزابريس)

إضافة إلى مسرحية أهل الكهف 1933 وبيجماليون 1942 والملك أوديب سنة 1949"[1] إضافة إلى العديد من "المسرحيات الذهنية الأخرى وما يمكن ملاحظته أنه بالرغم من غزارة الإنتاج المسرحي للحكيم مما جعله في طليعة رواد هذا الفن إلا أنه لم يكتب إلا عددا قليلا من المسرحيات التي تمثل على الخشبة فقد طغت المسرحيات الذهنية على أعماله المسرحية وفسر توفيق الحكيم صعوبة تجسيد مسرحياته على خشبة المسرح بقوله إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز ولهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة"[2].

ومن هنا نجد أن توفيق الحكيم تميز بغزارة النتاج المسرحية وتنوعه حيث عالج في البداية قضايا مجتمعه وساير أذواق جمهوره ثم انتقل لمعالجة المواضيع الفلسفية الذهنية.

[1] توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي، ص6.

[2] إسماعيل احمد ادهم ،أدباء معاصرون ،ص 133 134.

4- مسارح توفيق الحكيم:

أ. **مسرح المجتمع:**" وهو المرحلة الأولى من تجارب الحكيم الفنية ومنه بدأ مرحلة البحث عن الأسلوب ويؤرخ بعض الكتاب لتلك المرحلة بأولى مسرحيات الحكيم **(الضيف الثقيل)** والتي اعتبرها الحكيم مجرد تجربة أولى حفزه لكتاباتها شعوره بوطأة الاحتلال الذي رَمَزَ لإقامته الطويلة "بالضيف الثقيل"و كان يهدف من خلالها للوصول إلى الصيغة المحققة للفن المسرحي، فقد كان حريصا أن يثبت لنفسه أنه قادر على البناء الدرامي وعلى تحقيق الصيغة الفنية المطلوبة فكانت هذه المسرحية محاولة تهدف إلى إجادة الفن المسرحي ومراعاة تحقيق العرض المسرحي الناجح من حيث التماسك في البناء من ناحية وإرضاء الجمهور وتحقيق متطلبات المسرح في ذلك الوقت من ناحية أخرى"[1].

وسمي مسرح المجتمع لأنه يخص المجتمع بكل ما فيه؛ فهو مسرح يتناول القضايا الاجتماعية ويحاول معالجتها حيث عالج الحكيم المشكلات الاجتماعية كمسرحيته**(المرأة الجديدة)** وتدور أحداث هذه المسرحية حول الأفكار العصرية ومدى تحررالمرأة من سيادة الرجل والمساواة بين الجنسين في العمل والتوظيف"[2] فعبارة توفيق الحكيم دافع عن المرأة وأثبت وجودها في المجتمع.

وكان من نتائج هذه المرحلة مسرحيات أخرى مشابهة مثلت على مسرح عكاشة مثل مسرحيات:**(العريس)**،**(خاتم سليمان)**، و**(أوبريت علي بابا)**، فقد كانت بدايات المسرح عند توفيق الحكيم موفقة لأنه عرف كيف يختار المواضيع التي تمس صميم المجتمع وتحويلها إلى أعمال مسرحية خالدة.

[1] محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ،الشعر،المسرح، القصة، النقد الأدبي، دار المعارف الجامعية، دط، الاسكندرية، مصر، 2005، ص264 265.

[2] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، ص90.

ب. **المسرح الذهني:**

"ظهر هذا النوع من المسارح في أدبنا العربي حديثا، ولم "تعرفه إلا في العصر الحديث مع نخبة من الكتاب المسرحيين وقد تعددت وتنوعت تسمياته منها المسرح الفكري أو مسرح الأفكار، المسرح التجريدي، المسرح الرمزي، المسرح الذهني"[1]"وهذا الأخير سُمي ذهنيا لأننا نقيم خشبته وشخصياته في الذهن فهو تجريدي؛ لأنه في الذهن والشخصيات هي رموز تحمل أفكارا مجردة فلسفية.

وقد عُرِّفَ بتعريفات كثيرة منها تعريف(عز الدين إسماعيل)الذي يقول بأن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار ليست هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراعولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية وإنما هي تحصيل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة والمتناقضات ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولاإلىالعقول"[2]"لذا سمي بالمسرح الذهني وهو مرتبط بالاتجاه الرمزي الذي ظهر النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو مذهب يكتفي بالإيحاء والإثارة النفسية ويبتعد عن التسمية والتصريح ويؤمن بعالم الجمال المثالي.

فالذهنية تقوم على الأفكار والتصورات التي تجري في الذهن وتسعى دائما وراء المواضيع الفلسفية الميتافيزيقية على أمل الوصول للحقيقة والواقع أنّ المسرح يؤمن بعالم الجمال المثالي"[3]، إذن فالذهنية تقوم على الأفكار والتصورات التي تجري في الذهن وتسعى دائما وراء المواضيع الفلسفية الميتافيزيقية على أمل الوصول للحقيقة، والواقع أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ممتاز في اختيار القضايا الذهنية التي عالجها وفي إدارة الحوار الذي يعرضها بواسطته ولكن النقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل الذهن البشري،

[1] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ،ص29.

[2] عز الدين إسماعيل ،قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ،دار الفكر العربي ، دط،1980، ص39.

[3] وردية بلحواش، النزعة التراثية في المسرح الذهني، توفيق الحكيم ،ص15.

ولا تبدو الشخصيات في مسرحه الذهني حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه، وهو نفسه يعترف بأنه جعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، وساقه إلى ذلك أن معظم شخصيات مسرحيه الذهني شخصيات أسطوريةأو شبه أسطورية مثل شخصيات(**أهل الكهف**) و(**شهرزاد**) و(**بيجماليون**) و(**سليمان الحكيم**) و(**أوديب الملك**)"[1].

وعلى الرغم من هذه التبريرات لم يسلم هذا النوع المسرحي من النقد اللاذع، حيث يرى بعض النقاد أنه "مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل واتُهم بضعف الحركة، وهناك من يرى أن من مخاطر الدراما الذهنية تركيزها على تجريدية الفكر تركيزا شديدا حتى يصل الأمرإلىأن تصبح الأسماء مجرد لافتات تعبر عن أفكار ولا تكون هناك ملامح مُشَخِصَة لتفاعل الشخصية مع الأحداث"[2].

ويتوافق هذا الرأي مع ما يذهب إليه "عبد القادر القط" الذي يقول: ينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يُقرأ دون ارتباط المسرح كما تُقرأ الرواية أو يُقرأُ ديوان من الشعر والحق أن النص المسرحي مهما يبلغ قيمته الأدبية لا يمكن أن يكشف للقارئعن كل قيمة ومعانيه ورموزه إلاإذا ربط القارئ بينه وبين المسرح"[3]،وفي الأخير يمكن القول إن المسرح الذهني الذي تميز به توفيق الحكيم لا يمكن أن يُعتبر نقطة ضعف في المسرح بل على العكس بهذا المسرح الذي أبدعه قطع المسرح العربي أشواطا إلى الأمام.

[1] محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ص 39.

[2] وردية بلحواش ،النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، ص 151.

[3] عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت، دط، 1978، ص5.

جـ. مسرح اللامعقول(العبث) :

"طالت الدراما العبثية أكثر أجناس المسرحية انتشارا بين الأشكال الدرامية غير الواقعية في القرن العشرين وتعني كلمة(العبث) الإشارة لما لا يخضع للمنطلق وقواعده ويعبر مسرح العبث عن ذلك بتفتت الوجود وعدم وضوحه واضطراب معاييره وغياب الحقيقة فيه، فالبحث عن الحقيقة في الدراما العبثية غير مجد واللغة مختزلة لحد أدنى تمارس بأساليب ملغزة تزيد الوجود غموضا بدلا من توضيح حقائقه ويحدث الفعل بعيدا عن الواقع المعتاد في مساحة الغريب وغير المألوف والمكان في الدراما العبثية محدود الأهمية والشخصيات محبطة مقهورة يُمارس عليها القمع فهي مجبرة على الفعل في بيئة عدائية غير مفهومة ويرتكز مسرح العبث على الفلسفة الوجودية كقاعدة فكرية للأفكار والمفاهيم التي يتناولها"[1] .

ويعتمد مسرح العبث على " تصورات بعيدة عن الواقع وشخصياته أعطت سمات سلبية فهي تدور في الدائرة نفسها وتطرح السؤال نفسه وأهم ما يتميز به البناء الفني لهذا المسرح هي اللغة فهي لغة تمكن فيها الحقيقة ، لغة الباطن واللاوعي لأنها عندهم أصدق من لغة الواقع المحمل بالكذب والبعيد عن الحقيقة إضافةإلى عدم الخضوع لواقعية البناء وتقاليده المعروف كتطور الحدث وعرض الشخوص"[2] .

فهو مسرح تتلاحق فيه الصور كالأحلام، أما عن مسرح اللامعقول أو العبث عند الحكيم فإنه وإن استمد الفكرة العبثية من أوروباإلا أنه طورها مع ما يتوافق و فكره حتى يتم تقبله في المسرح العربي يقول: "إن اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول ...ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنافع فنيا دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي... فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم

[1] احمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص 126، 127.

[2] محمد زكي العشماوي ،أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح ،القصة ،النقد الأدبي ،ص279.

من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث في هذه التيارات"[1] لان التجريب هو ما يؤصل المسرح العربي ويساهم في تطويره.

ونجد من أبرز مسرحيات الحكيم العبثية " مسرحية(**ياطالع الشجرة**)، وهي المسرحية التي يمكن أن تمثل هذا الجانب التجريدي فقد أخذت من مسرح اللامعقول أشياء، وغابت عنها أشياء حيث يعترف توفيق الحكيم بأنه يختلف مع العبثين في فلسفتهم ويجتهد حسب قوله إلا يجرجروه إلى الشكل الفني الذي اشتهروا به، كما يقر بأنه يضع قدما واحدة عندهم في حدود الشكل لا الفكر ويتفق معهم في صمت الكون أمام تساؤل الإنسان ويرى أن الذي حفزه إلى اتخاذ شكل مماثل لما يتخذونه من أشكال في مسرحيته (يا طالع الشجرة) هو أنه يريد أن يجرب ميدان المسرح المتحرر من الأسس التقليدية في الفن، ولكنه يختلف مع العبثيين، في رفض الحياة وفي الغموض والكتابة والرغبة في التعمية والإدهاش لمجرد الإدهاش على حد تعبيره"[2].

وجعل توفيق الحكيم مسرح العبث على طريقته، ولكن هذا النوع المسرحي لم يسلم من النقد هو الأخر حيث يرى (أحمد سخسوخ) أن الحكيم لا يفرق بين أدب اللامعقول المبني على فلسفة أوروبية قوامها تحطيم العقل والمنطق وبين الأدبالشعبي الذي يعكس نمطا عتيقا في التفكير ورؤية الأشياء يقول: (لا بد أن نفرق بين الأساطير والخرافات الشعبية التي كانت تعبيرا حقيقيا عن القمع الذي خرجت منه وبين العبث الذي كان تعبيرا عن تفسخ عصر بأكمله، عصر حاول فيه الفلاسفة تحطيم العقلو نتاجه وتحطيم الإله وآثاره.

وقد شاركت الحروب العالمية والأزمات الاقتصادية في هذه الأزمة مما تسبب في إحساسالإنسانالأوروبي بالضياع الحاد وفقدان معنى الحياة)"[3] وما يمكن قوله هو أن توفيق الحكيم المؤلف المسرحي الوحيد الذي استطاع بفكره أن يُطوع أنماطا مسرحية عديدة لخدمة المسرح العربي.

---

[1] محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ص32.

[2] محمد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر،المسرح ،القصة، النقد الأدبي، ص279.

[3] حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ص 238.

5- خصائص مسرح توفيق الحكيم:

أ. توظيف التراث واستلهامه:

إن مصطلح التراث هو "مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، التي بقيت عبر العصور والتاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر[1]، وتوفيق الحكيم من اللذين تبنوا التراث واستعاروه ورأوا ضرورة بعثه وإحيائه وفق ما يلائم الحاضر الراهن، ولم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحياته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية برؤى تتماشى مع أحداث العصر ومتطلباته"[2].

وهو ما ميّز مسرحيات الحكيم التي استلهمها من التراث الشعبي العربي، حيث نجد مسرح الحكيم "يزخر بالتراث العربي الأدبي الشعبي ومن التراث الديني وقد ترك استلهام الحكيم لهذا التراث الساكن في أعمق وجدان الناس إعجابا كبيرا من طرف النقاد ووُصف أنه (كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها إلى حالة لتفاعل تأخذ للأخذ والعطاء جميع، فقد أخذ من تراثنا العربي بقدر ما أعطى هو من ذاته وإبداعه لهذا التراث ومن المسرحيات التي اعتمد فيها الحكيم على التراث العربي الأصيل(**شمس وقمر**) (**شهرزاد**)(**السلطان الحائر**)"[3] فتوفيق الحكيم جمع التراث وبلوره في صورة مسايرة للعصر الحالي .

[1] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ،ص 152.

[2] وردية بلحواش، النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ،ص 152.

[3] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، ص 154.

ب. توظيف الأسطورة:

لم ينقل الحكيم الأسطورة الإغريقية نقلا حرفيا وإنماأعاد تشكيلها أدبيا وفكريا كما بلورها بأبعاد تخدم قضاياه الفكرية وتلائم متطلبات عصره ، فهو لم يكن أسير القالب التراثي الجاهز بل طوّع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحيته التي حوت ملامح فكرية فلسفية تتماشى مع أحداث العصر وبهذا يكون قد حقق الدعوة التي دعا إليها **(ميلارميه)** وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق عالما مسرحيا يكون تكرارا للأسطورة نفسها"[1]، فتوفيق الحكيم قولب الأساطير القديمة في مسرحياته بما يتماشى مع أفكاره ومجتمعه ومن المسرحيات التي وظّف فيها توفيق الحكيم الأسطورة **(الملك اوديب)** **(وبيجماليون)** و**(براكسا)**و**(ايزيس)** والحكيم يرى أن الغاية من الترجمة الإغريقية هي الاغتراف من النبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرج للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا وعليه يجب النظر في الأساطير بعيون عربية.[2]

ج. القالب الجديد :

يكمن هذا القالب الجديد في فكرة "تأسيس قالب مسرحي خاص بالمسرح العربي من خلال تساؤل الحكيم (هل يمكن نخرج عن نطاق القالب العالمي وأن نستحدث قالبا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟) ولكن استنبات القالب الجديد لا يكون من فراغ، فالحكيم يؤمن أنه لا شيء يخلق من لا شيء فلابد أن نعود إلى موجود سابق لننشئ منه الجديد الذي نريد لهذا عاد الحكيم إلى مرحلة ما قبل التأثيرالأوروبي ورجع إلى مرحلة الحكواتي والمقلداتي والمدّاح مذكرا بما تحدثه حكاياتهم من اثر في النفوس"[3] فهذا القالب الجديد بُني على أفكار سابقة ولم يوجد من العدم وقد ساهم القالب الجديد في التأصيل واستنبات مسرح عربي وذلك لأنه أحدث قطيعة مع المسرح الأوروبي، إذ يقول توفيق الحكيم بهذا الشأن : (إن إمكانيات تطور هذا القالب لا حد لها ... على شرط أن

[1] وردية بلحواش، النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ،ص 154 155.

[2] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ،ص47.

[3] حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ،ص250.

تبقى على الأسس الفلسفية التي تختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي، وهو أن يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل"[1] فتوفيق الحكيم دائما يضيف للمسرح العربي إضافات جديدة لم يسبقه إليها أحد وهذا القالب الجديد أحدها.

د. الحوار:

يعدّ الحوار أداة المسرحية ، حيث يعرض الحوادث ويبرز الشخصيات ويقيم المسرحية من بدايتهاإلى ختامها وهو ما يتميز به توفيق الحكيم في مسرحياته "إذ يمتلك قدرة فنية في حواره المسرحي، فالحوار في المسرح خاصة يعتمد على فطنة المؤلف وبها ينتبه إلى كل كلمة فيها، لتصبح داخل النسج اللغويالذي يجب أن يُنسج بمهارة تقوم على التناسق الإيقاعي بين الكلمة والعبارة، وبين الدلالة العامة للحوار حيث يرتبط الجزء بالكل عن طريق تداخل النسيج اللغوي جميعه"[2]، فتوفيق الحكيم يطوع الحوار في مسرحياته بين الطول والقصر، فهو حوار متنوع يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقه في يسر.

هـ. اختراع اللغة الثالثة (الوسطى):

بعد تعالي صيحات التخوف على مستقبل اللغة الفصحى التي باتت تهددها اللهجات العامية، أكد الحكيم عكس ذلك حيث رأى أن العامية مهددة بالزوال لأن الفارق بينها وبين الفصحى يضيق يوما بعد يوم؛أي أن العامية تقترب يوميا من اللغة الفصحى بفعل انتشار الثقافة والتعليم وكان هذا الإرهاص لظهور فكرة (اللغة الثالثة)"[3] وهي تتمثل في الكتابة بلغة تجمع بين خصائص اللغة الفصحى والعامية وتميز مسرح الحكيم بهذه اللغة الثالثة من خلال مسرحية (**الصفقة**) التي كانت بشرى لظهورها والتي حافظت على مقومات اللغة القومية الفصحى مع الالتزام بلغة الناس الواقعية ، حلا لمشكلة الازدواج اللغوي في المسرح والحياة وقد قال عنها (يوسف إدريس) في (**القراقير**) أنها كانت علامة كبرى في طريق

[1] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دط، ص21.

[2] رجاء عيد ،قراءة في أدب توفيق الحكيم ، منشاة المعارف ،الإسكندرية، ،ط2 ، ص140.

[3] حميد علاوي ،التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ،ص147.

الأصالة المسرحية القومية والشعبية لإبداع مسرح عصري قومي يستند إلى تقاليد السامر والمسرح الشعبي"[1].

و. التناقض :

نجد توفيق الحكيم غالبا في أعماله المسرحية الغزيرة يفاجئ جمهوره بالجديد ففكره الخصب أوجد جدلا حول إبداعه فأعماله تنقسم إلى قسمين متعارضين تماما، وغالبا ما ينفي أحدهم الآخر، قسم منها مفهوم وبسيط وقريب من جميع فئات الشعب (المسرحيات الاجتماعية) والقسم الثاني يضم المسرحيات الفلسفية المجردة الصعبة والمعقدة"[2] وهذا التناقض في مسرحيات الحكيم جعلها في متناول مختلف شرائح المجتمع.

[1] عبد الله أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب (د.ط)منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2002 ص105، 106.

[2] تمارا الكسندرا بوتلينسيفا ،ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص 192.

الفصل التطبيقي

دراسة فنية لمسرحية

"شهرزاد" لتوفيق الحكيم

أولا: القصة في المسرحية ومغزاها
1- القصة في المسرحية
2- المغزى من تأليف المسرحية
ثانيا: عناصر البناء في المسرحية
1- الزمـان
2- المكان
3- الشخصيات
4- الصراع
5- الحوار
6- الوصف
ثالثا: المستوى الصوتي والدلالي
1- الإيقاع
2 - الموسيقى
رابعا: المستوى البلاغي في المسرحية
1- المحسنات البديعية
2- الصور البيانية

أولا: القصة في المسرحية ومغزاها:

1-القصة في المسرحية:

تدور أحداث هذه القصة حول ملك ظالم كان يقتل العذارى في مملكته بعد أن تعرض للخيانة من طرف زوجته، وبعد أن أُزهقت الكثير من الأرواح وأُريقت الكثير من الدماء دخلت شهرزاد حياة الملك شهريار كواحدة من تلك العذارى، ولكنها لم تلق حتفها كغيرها وكُتبت لها حياة جديدة بفضل قصصها وحكاياتها التي حيرت عقل الملك وقلبت كيانه فرمى سيف الموت من يده وحُقنت دماء فتيات المملكة بفضل دهاء "**شهرزاد**" التي فتحت لبصيرة الملك عن أفق آخر لا نهاية له هو أفق المعرفة، واجتاحت الشكوك والظنون عقل الملك ، إذ أناّ لهذه الفتاة التي لم تبلغ العشرين عاما بهذه الحكمة التي لم يعهدها لأحد من قبل، أثارت هذه الفتاة حفيظة الملك حيث إنه كلما سألها عن نفسها وجد إجاباتها غير مجدية في إشباع سؤاله، كانت كأنها عاشرت الحياة على الأرض منذ بدء الخليقة، كانت كمن عاهد كل الأحداث، ومن درس كل العلوم ، ومن خاض كل التجارب، ومن جرب كل الملذات وعرف خبايا التلذذ والامتاع لكنها في الحقيقة لم تجرب أيًا من ذلك قط.

فاضطّر الملك أمام حيرته المتزايدة والتي أخذت تقلقه للجوء إلى طرق أخرى تجيب عن أسئلته لمعرفة الحقيقة الخفية المتوارية وراء جمال الطبيعة وسكونها وحكايات سندباد ورحلاته إلى بلدان لم يزرها أو يعرفها أحد وهو ما دفع به إلى الاستعانة بالسحر والسحرة ظنًّا منه أن السحر سيكشف له حقيقة هذه الأشياء، فاتفق هذا الأخير مع الساحر على إزهاق روح الجارية زاهدة وتجريب السحر عليها وهو ما شهده الجلاد والعبد الأسود لكن **(شهريار)** عاد غائبا إلى**(شهرزاد)** عاجزا مكدودا، يائسا بعد أن أدرك أن السحر لن يحل له لغز **(شهرزاد)** العجيب، فاتخذ من السفر والترحال ملاذا له ورافقه في رحلاته وزيره **(قمر)** الذي كان رافضا للفكرة ولكن انصاع في النهاية لرغبة الملك وسار الملك ووزيره في البيداء الرحبة المقفرة وقاما بالعديد من الرحلات التي لم تجد نفعا، فاستقرا في خان **(أبو ميسور)** بعد أن أدركا أن سر **(شهرزاد)** لن يكشفه غيرها.

وفي هذه الأثناء كانت(**شهرزاد**) تحاول بحيلة منها أن تعيد(**لشهريار**) رشده فتظاهرت أنها اتخذت من العبد الأسود حبيبا لها بعد أن أقنعته بذلك، وهو ما وصل لمسامع شهريار ووزيره في الخان بعدما سمعا الجلاد وصاحب الخان يتحدثان عن سبب غياب العبد وأخبره الجلاد بأنه عند شهرزاد وأنه صار حبيبها، فثارت ثائرة الوزير ولم يحتمل ما يسمع على عكس الملك الذي أغنته رغبته في معرفة الحقيقة على الدفاع عن شرفه وأَخْذِ ثأره من شهرزاد والعبد وهو ماحصل بالفعل حيث رجع(شهريار)مع وزيره ووجد العبد في خدر(**شهرزاد**) وصرفه دون عقاب وهنا جن جنون الوزير وذبح نفسه من الصدمة عندما شاهد العبد يخرج من عند شهرزاد وعلى الرغم من أن شهرزاد كانت ستضحي بنفسها من جديد لتنقذ الملك من وساوسه الشيطانية إلا أنها تأكدت أنه هالك لا محالة وراء سعيه لمعرفة حقيقة لا يعلمها إلا الله .

2- المغزى من تأليف المسرحية :

إن مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم تتناول قضية فكرية فلسفية تتمثل في الصراع الدائم بين العقل والقلب وتُصور مشكلة الإنسان وهو يواجه كُلاً منهما وذلك من خلال شخصية(**شهريار**) الذي استنزف موارد الإمتاع واللذة لأنه وجد ضمأً جديدا يلوع نفسه وهو السعي وراء اكتشاف الحقائق ومعرفة سر الأشياء، وهل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل أن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصا من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة[1].

فكان توفيق الحكيم يهدف من وراء هذه المسرحية أراد إيصالها وذلك بطريقة غير مباشرة وهذه المسرحية من خلال بنيتها الفكرية والفنية تبين أن توفيق الحكيم قد استخدم هذه القصة للتعبير عن كنه الحياة وحقيقتها، وفلسفة الحكيم هنا تتصادم مع الحركة الكونية وغربة الإنسان وحيرته وقلقه وسط العماء الكوني، ولتجسيد مأساة الإنسان في صراعه الدائم بين قواه الداخلية العقل والقلب، والعقل والغريزة، ولتجسيد مأساة الإنسانية عموما في صراعها

[1] محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ص62.

الدائم مع عالمها الخارجي الذي يملك قوة لا تُقهر (مكان وزمان) لذا يجب الانسجام مع هذا العالم الخارجي بالمزاوجة بين العقل المفكر والقلب المعبر دونما حاجة إلى التفكير في التغلب على هذه القوى الأقوى منا[1]، والتي سعى شهريار في المسرحية إلى التغلب عليها والإفلات منها في الوقت الذي كانت شهرزاد تحاول إعادته إلى رشده بعد أن كانت السبب الذي فتح بصيرته على هذه العوالم لذا نجد توفيق الحكيم قد ركز على شخصية شهرزاد فكانت عنوان المسرحية .

ثانيا: عناصر البناء في المسرحية:

1- الزمـــان:

"تحمل المسرحية في طياتها نوعين من الزمن أولهما: الزمن الواقعي الحقيقي؛ وهو زمن العرض الذي يدركه المتلقي والآخر الزمن الفني؛ وهو زمن الأحداث الدرامية الخيالي"[2].

أما عن الزمن الأول فإن مسرحية **(شهرزاد)** ليس لها ومن محدد لأنه زمن نفسي خيالي جسّد خيال وفكر وفلسفة الحكيم في الواقع وفي الحياة ككل[3]، أما عن الزمن الدرامي في هذه المسرحية فهو متعدد ومتنوع عبر مناظر المسرحية المتعددة؛ فقد كانت بداية المسرحية مظلمة وهذا ما يبدو من خلال المنظر الأول:(في جوف هذا الليل البهيم)[4]، وهو ما يدل على أن هذه المسرحية تحمل الكثير من الغموض والإبهام في ثناياها وحوادثها وحتى في شخصياتها، فالليل يوحي بالظلام والظلام في هذا المنظر كان بمثابة الستار الذي يلبسه الساحر والملك للقيام بعملهما الإجرامي.

---

[1] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007. ص97.

[2] عصام الدين أبو العلا ،آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007، ص43.

[3] وردية بلحواش ،آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ، ص 82.

[4] توفيق الحكيم ، شهرزاد، ص11.

نجد أن المؤلف في المنظر الثاني من مناظر المسرحية لم يحدد وقتا معينا للدلالة على استمرار الغموض الذي شهدناه في المنظر الأول، ولكن من خلال حوار شهرزاد مع الوزير ندرك أن الوقت كان منتصف الليل وهذا المقطع يبين ذلك:

شهرزاد

إلى أين تمضي ؟

الوزيـر

إلى مضجعي، إذا أذنت، لقد انتصف الليل[1]

ونجد في نهاية المنظر الثاني وبداية المنظر الثالث ما يسمى توقف الوقت أو النقلة الزمنية فالمنظر الثاني انتهى بالمقطع الآتي:

شهرزاد

نم ... نم... نم...

أيها الطفل الذي أتعبه اللعب![2]

فهذا الوقت هو بداية الليل وبداية المنظر الثالث تعلن طلوع الفجر من خلال المقطع الآتي:

(شمس الصباح تملأ الأرجاء)[3]، فقد مضت ليلة كاملة دون أن نعرف ما مرّ فيها من أحداث فهي ليلة مقتطعة من المسرحية غرض المؤلف منها الإيجاز وتجاوز بعض الأحداث، وينتهي المنظر الثالث بالزمن الذي بدأ فيه ليبدأ المنظر الرابع بنهاية زمن المنظر الثالث، ويتبين ذلك من خلال المقطع الآتي: (ساعة الغروب ، الشمس تغوص في الرمال في الأفق البعيد) ، فالمؤلف يجعل الزمن يمر في المسرحية؛ حيث خرج (**شهريار**) ووزيره (**قمر**) في الصباح للسفر ووصلا للبيداء ساعة الغروب ولم يذكر الكاتب ما حصل من أحداث طيلة يوم من السفر على عكس ما نجده في المنظر الخامس إذ يسترسل توفيق

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص79.

الحكيم في الزمن فمن(غروب الشمس) في المنظر الرابع إلى (ليل داج ساج) في بداية المنظر الخامس، فهو يتلاعب بالزمن فمرة يستقطعه{(في الصباح)المنظر الثالث استقطع الأحداث (ساعة الغروب) المنظر الرابع)} ومرة يسترسله{(ساعة الغروب) المنظر الرابع ثم استرسله(ليل داج ساج) المنظر الخامس} وهذا التلاعب بالزمن يبرز عنصر التشويق والخيال.

فتوفيق الحكيم يُدخِل القارئ في المسرحية بتخيل ما مرّ من أحداث في الأوقات المستقطعة كما أنه في بعض المناظر لا يذكر الزمن إطلاقا وإنما يتيح لنا فرصة لتخيل الزمن الذي تجري فيه الأحداث ،مثلا في المنظر السادس الوقت كان نهارا ونستنتج ذلك من خلال الحوار الذي دار بين (الجلاد) و(أبو ميسور) صاحب الخان والذي كان الآتي:

الجــلاد

ألك في أن تملأ دارك ذهبا ؟

أبو ميسور

متـى؟

الجلاد

الليلة إذا شئت احضر ما عندك من آنية أملؤها

لك تبرا أنقى من رماد أجساد موتى الهنود[1] .

فالجلاد يطلب من(أبو ميسور) أن يحضر له الآنية الليلة وهذا يعني أنهما يتفقان على ذلك نهارا ، ثم يأتي المنظر السابع ليختم المسرحية والزمن في هذا المنظر كان ليلا يبدو ذلك من خلال المقطع الآتي:

شهرزاد

لا تفزع اختبئ خلف هذا الستار...

العبد

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص137.

إني أتشاءم من لونه شيء يهتف بي أن الليلة يطاح رأس[1].

المسرحية عموما طغت عليها أزمنة الليل والغروب مما يدل على الإبهام والغموض في كل مناظر المسرحية فكما ابتدأت(في جوف الليل البهيم) انتهت(في تلك الليلة) .

أ. الزمن الاستذكاري (الاسترجاعي):

تتمثل وظيفته في العودة إلى الوراء حيث يتوقف النص ويعود الراوي إلى استحضار حدث من أحداث المسرحية وقعت في الماضي ويرويها لاحقا وهو ما نجده في المسرحية في المقطع الآتي:

العبد

ومتى أصيب بهذا ؟

الجلاد

لست اعلم . وما أحسبه أصيب بمثله قبل الآن حتى

في أعصب ساعاته : فلقد فاجأ يوما امرأته الأولى بين

ذراعي عبد خسيس فلم يزد على أن قتلها وقتله

ثم أقسم أن تكون له في كل ليلة عذراء

يستمتع بجسدها ما شاء، ثم يذبحها في الصباح[2]

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص61.

ب. الزمن الاستباقي (الاستشرافي):

وهو يرتبط بالمستقبل إذ يستشرف السارد إلى الأحداث ويستبق وقوعها بعد ونجد في المسرحية مقطعا يبين ذلك:

العذراء

هي كل شيء، ولا يُعلم عنها شيء

العبد

وأنت ؟ ألا تعلمين ؟

العذراء

لا اعلم . سألوني عنها كثيرا وتوسلوا إلي أن أجيب

لكنني لست اعلم .فليسألوا رأسي المقطوع فقد

يجيب . اذهب ...[1]

– فالمؤلف يستبق الأحداث في قول العذراء (فليسألوا رأسي المقطوع)فهي تستشرف ما سيحل بها وهو الموت المحتوم قبل وقوعه.

جـ. التلخيص:

وهو مرور فترة زمنية طويلة من خلال مساحة قصيرة ويتجلى التلخيص في المسرحية في المقطع الآتي:

أبو ميسور

أفسحوا طريقا للسيدين الكريمين

قمر (يهمس للملك)

أكان ينقصنا المجيء إلى هذه البؤرة بعد تلك الأسفار الطويلة.

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 27.

شهريار

اتبعني صامتا ...![1]

شهريار وقمر قاما بالعديد من الرحلات لمصر والهند وغيرها والكاتب لخصها في عبارة أسفار طويلة .

د. الوقفة: وسميت بذلك لأنه يتوقف سير الزمن ليلتقط أنفاسه ويفسح المجال للوصف ومثال ذلك هذا المقطع من المسرحية:

شهرزاد

إنه لم يعرفني.

الوزير

لقد قلت لك قبل اليوم إن الملك بفضلك قد أمسى

أيضا لغزا مغلقا أمامي. وكأنما كشف لبصيرته

عن أفق آخر لا نهاية له.. فهو دائما يسير

مفكرا، باحثا عن شيء، منقبا عن مجهول..،هازئا

بي كلما أردت اعتراض سبيله إشفاقا على رأسه المكدود.[2]

فالوزير هنا توقف عن محاورة شهرزاد وبدا يشرح ويصف وضع شهريار المحير الدائم

السير والتفكير والبحث المنقب عن المجاهيل وفك شفرات الألغاز ...والهازئ أحيانا أخرى.

هـ. الثغرة: وهي بمعنى إسقاط مراحل من المسرحية دون الإخلال بالسرد ،ومثال ذلك هذا المقطع من المسرحية الموجود بين نهاية المنظر الثاني وبداية المنظر الثالث:

شهرزاد(كالمخاطبة نفسها)

نم ...نم...نم...

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

أيها الطفل الذي أتعبه اللعب ![1] (نهاية المنظر الثاني)

(موسيقى خافتة خارج المكان

شمس الصباح تملا الأرجاء) بداية المنظر الثالث

وبين نهاية المنظر الثالث الذي كان صباحا وبداية المنظر الرابع الذي كان في المساء؛ فالكاتب لم يذكر الأحداث التي حصلت في هذه الأوقات المستقطعة.

و. **المشهد:** وهو يرصد لنا مداخلات الشخصيات وبذلك يعطل وتيرة السرد ويكسر رتابته ومثال ذلك في هذه المسرحية المقطع الآتي:

(الجلاد ينصرف، والساحر يتبعه بأنظاره حتى يستوثق من ذهابه، فيغلق باب داره ويختفي سريعا في طريق غير طريق الجلاد)[2].

2- **المكان:** "الأمكنة في مسرحية شهرزاد غير محددة بتسمية دقيقة يمكن الرجوع إليها كما أنها ليست خيالية وإنما أشار إليها الحكيم عموما يكسبها وجودا حيثما كانت كما تكسب الحدث ديمومة واستمرارا لا متناهيا على سبيل المثال(المنزل، الطريق، القصر، الصحراء، الخان) فهذه الأمكنة كلها ذات طابع شمولي"[3] .

وما يمكن ملاحظته هو أن الأمكنة في هذه المسرحية متنوعة ومتعددة بتنوع الأحداث وتغيرها وتنوع مناظرها فنجد في بداية المسرحية كانت في منزل الساحر المليء بالغموض والظلام وهذا المقطع من المسرحية يبرز ذلك (طريق مقفر منزل منفرد على بابه مصباح مضيء)، فالمنزل المنفرد والطريق المقفر يتلاءمان مع طبيعة شخصية الساحر وطبيعة عمله وقد دار الحوار هنا بين الساحر والجارية ويبدو من خلاله أن الساحر مسيطر على الجارية وأنها منصاعة لأوامره على الرغم من عدم اقتناعها بما يقول:

الساحر

ألم أحذر أن تقربي هذا العبد الهرم

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد، ص 78.

[2] المصدر نفسه ، ص 24.

[3] وردية بلحواش ،آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، ص82.

فإن في عينيه نظرات الفجرة؟

الجارية"همسا"

ليس هرما.

الساحر

بم تهمسين كمن به مس هاتي يدك

ولندخل. لعلك ارتعت من قبح

هذا الرجل

الجارية" همسا"

ليس قبيحا[1].

كما تضّمن المكان المفعم بالظلام والماورائية العديد من الحوارات التي تخللتها العديد من التساؤلات التي حيرت أبطال هذه المسرحية من مثل الحوار الذي دار بين العبد والجلاد وتساؤلهما حول سر الساحر وما يشوب منزله من شبهة وهذا المقطع الحواري يبين ذلك:

العبد" يرهف الأذن"

اسمع! ما أحسنه غناء وما أغربه! لمن هذه الدار؟

الجلاد" في صوت السر"

للساحر. وإلى هذه الدار يأتي الملك سرا

كي يختلي بالساحر[2].

ثم نجد المؤلف ينهي المنظر الأول من المسرحية بعبارة (فلنترك هذا المكان)[3] وهو هنا يمهد للخروج من مكان معتم ومخيف إلى مكان يعبق بالجمال ألا وهو القصر في

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 36.

المنظر الثاني يقول: (في القصر: قاعة الملكة، في وسطها حوض من المرمر... ... ...)[1] وبهذا ينقلنا المؤلف من جو الخوف والرعب إلى جو الأمان والجمال.

ويحمل القصر معان للحياة الوردية الجميلة والرفاهية بقدر ما يحمل معان أخرى مغايرة تماما فهو يمثل السجن والقيد والانحباس في مكان مغلق وهو ما كانت تشعر به شهرزاد في بادئ الأمر عندما كانت حياتها في خطر ولكن هذه النظرة تغيرت بعد أن أيقنت أن سيف الجلاد لن يطال رقبتها وقد دار الحوار في هذا المنظر من المسرحية بين شهرزاد والوزير وبقدر ما يبدو قلق الوزير واضطراب مشاعره بقدر ما تبدو شهرزاد واثقة هادئة.

الوزير

مولاتي! أنت لا تصغين إلى حديثي.

شهرزاد (تنظر إلى ماء الحوض)

بلى.

الوزير

كأني بك تقولين: حديث فارغ.

شهرزاد(تبتسم)

كلا.

الوزير

هذى ابتسامة ترجح ظني. لكنها ابتسامة غامضة

لست أدرى أمعناها الاستهزاء أم الرثاء...؟

شهرزاد(تنظر إليه)

أنت مخطئ[2].

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 37، 38.

ثم ينتقل الكاتب إلى المنظر الثالث ونجد أنه لم يخرج من القصر وإنما استدرجنا إلى جزء منه وهو(بهو الملك) مما يدل على استمرار السيطرة والخضوع؛ أي إنَّ جميع الأحداث والأشخاص هناك يخضعون لسيطرة الملك وينصاعون لأوامره ويدور الحوار في هذا المنظر من المسرحية بين(قمر) و (الساحر) حيث يتساءل الساحر عن سر سفر الملك، وهنا يظهر الملك ويأمره بالانصراف لأنه أدرك كان لا جدوى منه ومن سحره.

وما يمكن ملاحظته هو أن توفيق الحكيم يجعل الأماكن في مسرحيته متناقضة فمن الأماكن المغلقة المحدودة إلى الأماكن الفسيحة الرحبة وهو ما يبدو لنا في المنظر الرابع من المسرحية حيث يخرجنا المؤلف من القصر وبهو الملك المحدود إلى(بيداء فضاء) ودار الحوار هنا بين الوزير (قمر) والملك(شهريار)بعد أن غادرا القصر في سفر طويل بحثا عن المعرفة ومن ثَمَ يعود بنا الكاتب إلى الحدود المغلقة للقصر وبالضبط في(بهو الملك).

وبعد أن دار الحوار في المنظر الرابع في هذا المكان بين(شهرزاد)و(شهريار) في الصباح نجد الحوار في هذا المنظر في المكان نفسه –بهو الملك – والحوار بين(شهرزاد) و(العبد) وجرى هذا الحوار في الظلام مما يبدي لنا أن شهرزاد تريد إخفاء سر ما ويبدو الوضع غير طبيعي من خلال حوارهما حيث تحاول شهرزاد استدراج العبد وإقناعه بحبها ولكن وراء هذه المكيدة غاية في نفس شهرزاد ثم يعود بنا الكاتب لتكملة رحلة شهريار ووزيره في المنظر السادس من المسرحية حيث استقرا في خان(أبو ميسور)؛ فبعد أن كانا في الحدود المفتوحة الرحبة (البيداء)عادا من جديد إلى الحدود الضيقة المغلقة (في خان أبو ميسور).

ويجد الملك جلاده في ذلك الخان فكأنه كلما فر من قدره وجده أمامه ومن ثم ينقلنا توفيق الحكيم إلى المنظر الأخير من المسرحية والمكان هنا هو خدر شهرزاد فهو مكان مغلق وهكذا فقد تعددت الأمكنة في هذه المسرحية بين مغلق ومفتوح.

والذي يمكن استنتاجه هو أن بداية المسرحية كانت بمكان مغلق (منزل الساحر) ونهايتها بمكان مغلق (خدر شهرزاد) وهو ما يدل على الانحباس والانغلاق والخوف الذي عانت منه الشخصيات طوال أحداث المسرحية .

3- الشخصيات:

بما أن هذه المسرحية هي مسرحية ذهنية فإن" الحكيم" قد اتخذ من شخصيات مسرحيته رموزا تعبر عن موضوع المسرحية الفلسفي وتضمنت هذه المسرحية ثماني شخصيات تنوعت صفاتها ووظائفها وكانت الشخصيات المحورية في هذا العمل المسرحي هي شخصية(شهرزاد) وشخصية(شهريار).

- **شهرزاد:** زوجة الملك(شهريار) وابنة وزيره السابق مثّلت الشخصية المحورية وشكلت نواة الحركة الدرامية؛ حيث إن أغلب شخصيات المسرحية في حوار وصراع دائم معها وتميزت بالشجاعة والجرأة والوعي ورسمها الكاتب رسما سيكولوجيا فكانت عاقلة بما يخالف طبيعتها كامرأة عاطفية و"شهرزاد (الحكيم) هي امرأة خارقة للعادة تدرك طبائع الإنسان كلها وتعرف كل ما في الأرض وكل ما في أعماقها ومردتها وشياطينها وتعرف كل ما في السماء من جنها وملائكتها"[1] وعنها يقول شهريار" أهي امرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة"[2] وتميزت هذه الشخصية بالغموض والجمال في آن واحد ورمزت بذلك للطبيعة التي تتميز بهذه الصفات هي الأخرى والبس الكاتب هذه الشخصية الرمز لباس العمومية والشمولية فأعطاها تشبيهات عدة منها أنها تشبه تمثال(ايزيس) بمصر كما شبهها بالفيلسوف الهندي (بيديا) والذي أراد من خلاله أن يبين أن هذه المرأة موجودة في كل مكان وهي رمز للفلسفة والتفكير المنطقي.

أما مزجه للمرأة والطبيعة في واحد وهي (شهرزاد) فهذا يعود إلى فكرة طالما تبناها الإنسان البدائي في كل دياناته ومعتقداته وهي الربط بين المرأة والطبيعة في وحدة لا تنقسم

[1] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، ص 84.

[2] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص69.

وذلك لما فيها من عطاء الخصوبة والميلاد والحياة وتبقى شخصية (شهرزاد) هي الكائن الرمزي الأسطوري الذي حمل عدة أوجه واجتمع فيه أكثر من مستوى للدلالة والمغزى ،ورَمَزَ لأسرار الطبيعة والحياة" [1] ؛فشهرزاد كانت المحرك المركزي للمسرحية ومثلث الطبيعة والحقيقة التي هي غاية الفلسفة ومنتهاها .

- **شهريار:** ملك المدينة زوج شهرزاد ، كان شخصية مستقبلة متأثرة مفعول بها، حائرة مضطربة "وشخصية شهريار تبرز لنا الفكرة الذهنية المسيطرة على الحكيم، وهي فكرة الزمن وأراد الكاتب أن يثبت من خلال هذه الشخصية أن الإنسان لا يمكنه العيش منفصلا عن واقعه المادي الذي يؤطره الزمن ولا يمكنه أن يكتفي بالفكر المجرد والخيال الهائم، لأنه لو اكتفى بهذا لكان معلقا بين السماء والأرض، هالكا لا محالة ، وهذه الشخصية عبرت عن قضيا(الحكيم) كقضية البحث عن الحقيقة الخالصة[2].

وكان شهريار في هذه المسرحية شخصية متحولة نامية فبعدما كان الملك الظالم المحب للجسد والغرائز صار هائما باحثا عن المعرفة والحقيقة وشهريار يرمز للعقل الخالص الذي يسعى وراء معرفة سر الحياة والخلود، فهذا الانقلاب في شخصية شهريار من الحب الجسدي إلى العقل الخالص والانتقال من المرحلة المادية الملموسة إلى مرحلة النظرة المحسوسة، هذا الانقلاب لم يكن بأحسن مما كان عليه قبلا فقد ماتت داخله كل العواطف والأحاسيس وبقي هائما يبحث عن سراب وهذا ما جعل هذه الشخصية يشوبها نوع من الغموض وعدم اتضاح الرؤية في نوع المعرفة أو نوع الحقيقة التي تبحث عنها[3] ، فكانت نهايته في هذه المسرحية حزينة لأنها خلاصة الحيرة والملل من الحياة المفضية للموت وهي نهاية مفتعلة من الكاتب لأنه لا يوجد سبب يدفع الملك للموت وهذه سمة الحكيم في نصوصه المسرحية، حيث يجعل الشخصية بوقا يمرر من خلاله آراءه الإصلاحية ويذهب به حيث يشاء.

---

[1] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ، ص86.

[2] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 86.

[3] المصدر نفسه، ص 86.

أما عن الشخصيات الثانوية في المسرحية فتمثلت في:

- **الوزير (قمر)**: وزير السلطان وصديقه، جمع بين صفات القوة والعاطفة، فمنصبه كوزير في المملكة منحه القوة وعاطفته تجاه شهرزاد جعلت منه شخصية مضطربة، حائرة، قلقة من اكتشاف أمرها ويبدو من اسمه (قمر) أنه يتمتع بالجمال والذكاء المحدود

شهرزاد

ما أبسط عقلك يا قمر![1]

و(قمر) في هذه المسرحية يرمز للعاطفة الجياشة والتي مصدرها القلب ولذا جاءت هذه الشخصية طوال أحداث المسرحية عاطفية منفعلة لأنها كانت تُحَّكِمُ قلبها في الحكم على الأشياء.

قمر (ثائرا)

إني أعلم أنك تتصنّع الجمود وتتظاهر بالهدوء وتحاول

التنصل من طبيعتك، والترفع عن آدميتك، وتزعم مزاعم

وتتصور أوهاما، لكنك رجل، رجل، حقير... حقير...

شهريار

لا بأس.

قمر (تسيل من عينيه عبرات بلا شهيق)

مولاي..

شهريار

قمر أتبكي ؟

قمر

؟[2]

[1] توفيق الحكيم شهرزاد، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص141، 142.

- **الساحر** : ساحر الملك يقوم بأعمال السحر لأجل الملك لمساعدته على معرفة الحقيقة وكشف سر (شهرزاد) فهو عنصر مساعد للملك ودلالة الساحر في المسرحية هي السيطرة على الناس والملك استخدمه الساحر للسيطرة على الناس وكشف العوالم الغيبية .
- **الجلاد** : جلاد الملك ، كان يقطع رؤوس العذارى في المملكة وبقي دون عمل بعد أن صرفه الملك من خدمته كان عنصرا مساعدا لكشف أعمال الملك والساحر، والجلاد يرمز للعذاب والموت فالملك تخلى عن قتل العذارى عندما صرف الجلاد من خدمته ولكنه التقى بالجلاد في الخان (الموت) فكأنه أينما يفر من قدره يلاقيه .
- **العبد:** كان عنصرا مساعدا لشهرزاد لكشف الحقيقة للملك وإعادته لرشده والعبد بقدر ما يرمز للطبقية والظلم الممارس على فئة معينة من الناس فهو كذلك رمز للوضاعة والدناءة وفي هذه المسرحية كان رمزا للغريزة والسعي وراء نزوات النفس البشرية.
- **أبو ميسور**: صاحب الخان ، كان شخصية مساعدة للملك شهريار ووزيره أثناء رحلتهما ويدل اسمه (ميسور) على اليسر فالصعاب التي لاقاها الملك ووزيره في هذه الرحلة قد تيسرت عندما نزلا هذا الخان .
- **الجارية (زاهدة):** كانت شخصية مغلوب على أمرها تحت إمرة الساحر وهي ضحية تجربة قام بها الساحر والملك لمعرفة الحقيقة، ومن اسمها (زاهدة) يبدو أنها زهدت في حياتها رغما عنها وكانت نهايتها الموت فقد كانت قانعة راضية بمصيرها المحتوم .

ومن هنا نجد أن" شخصيات هذه المسرحية كانت عبارة عن رموز معبرة، فشهريار هو العقل المفكر يحاول أن يفهم شهرزاد فيبحث عن معناها ويتمثله، والوزير هو القلب الكبير يعشق شهرزاد عشق الوجدان ويحبها حبا طاهرا عفيفا والعبد وهو الجسد والغريزة يعتبر شهرزاد جسدا يؤويه ويخرج من خلاله غرائزه المكبوتة وهذا الاختلاف في طريقة الإقبال على الحياة والوجود أدى ببعض الباحثين إلى اعتبار الملك والوزير والعبد ثلاثة في

واحد خاصة وأن الإنسان ما هو إلا عقل وقلب وجسد معا"[1]والذي يسعى دائما خلق جمال وسر الطبيعة .

4-الصراع : الصراع نوعان ، خارجي وداخلي ، الصراع الخارجي يكون ناشئا بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين أو ذهنين أو بين شخص وقوة أخرى أما الصراع الداخلي فهو الذي يعسر علينا تبنيه في أصفى وأخلص صورة [2] والعمق أو الداخلية من أبرز خصائص مسرحيات الحكيم الذهنية وبما أن مسرحية (شهرزاد) مسرحية ذهنية فقد تميزت بالصراع الداخلي وتمثل هذا الصراع في الصراع النفسي بين شهريار ونفسه فهو صراع بين العقل والقلب حيث يسعى للوصول إلى الحقيقة وهو ما يبينه المقطع الآتي :

شهريار

(شبعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد!)[3]

كما نجد شهريار يصارع شهرزاد لتكشف له سرها وهذا الصراع هو صراع بين العقل والمطلق فشهرزاد وشهريار يمثلان التصادم بين قلق الإنسان وسر الأشياء ويتبين هذا الصراع في هذا المقطع من المسرحية :

شهرزاد

شهريار! دع عنك هذا . يداك ترتجفان ويبدوا على وجهك تعب هائل!

شهريار

نعم أحس التعب .لن يهدأ عقلي حتى أعلم[4] *

فيما تصارع شهرزاد من اجل البقاء وهذا البقاء مرهون بإخفاء الحقيقة عن شهريار وهو ما يبدوا من خلال المقطع الآتي : شهرزاد

ما أبسط عقلك يا قمر! أتحسبني فعلت

[1] وردية بلحواش ، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ،ص 84.

[2] المرجع نفسه: ص90.

[3] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 95.

[4] المصدر نفسه: ص69.

ما فعلت حبا للملك ؟

الوزير (في حدة هادئة)

لمن غيره إذن ؟

شهرزاد(باسمة)

لنفسي.

الوزير

لنفسك ؟ ماذا تعنين ؟

شهرزاد

أعني أني ما فعلت غير أن احتلت لأحيا[1]

فقد كان الصراع عنصرا فعالا في المسرحية، حيث بيّن صفات الشخصيات وطبائعها وبين نقاط ضعفها وقوتها كما في الصرع الذي دار بين الوزير(قمر) ونفسه حيث تبدو عاطفته بوضوح تجاه(شهرزاد) فيما يصارع نفسه لإخفائها أمام(شهرزاد)

شهرزاد

وما يجعلك تظن أني أحب شهريار؟

الوزير (في شبه مرارة خفية)

وهل يخفى الحب!

شهرزاد

عجبا...! وهل تعرف أنت الحب؟

الوزير

مولاتي ...

شهرزاد

أجب...!

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص50.

الوزير

استأذن مولاتي في الانصراف...

كما نجد صراع العبد مع نفسه وهو يمثل الصراع الغريزة والعقل حيث يسعى العبد خلف غرائزه على الرغم من إدراكه لما يمكن أن يلحقه من عقاب، وهذا الصراع يبرز صفات العبد الوضيعة والدنيئة.

العبد

لماذا دعوتني الليلة؟

شهرزاد(باسمة)

كي يراك شهريار هنا عما قليل.

العبد

ويقتلني كما يقتل ثعبان وجد في حنايا جسد.[1]

ومن هنا يتضح أن الصراع هو أساس العمل السردي حيث ساهم في تسلسل الأحداث وترابطها وقد كان الصراع المحوري في هذه المسرحية هو الصراع بين العقل والهوى الذي مثَّله صراع شهريار مع نفسه وسعى المؤلف من خلاله لهدف تربوي غرضه الرقي بالنفس البشرية وتهذيبها.

5- الحوار: هو وسيلة الكاتب لإحداث التواصل والتفاعل بين الشخصيات وبه تتضح المهارة الفنية ومسرحية (شهرزاد) أثبتت مهارة "الحكيم" وحسن صياغته؛ فقد تميز الحوار في هذه المسرحية بالتعبير عن أدق الأفكار بإيجاز ووضوح وتركيز ودقة وبأسلوب سهل وهذا الإيجاز في الحوار عنده لم يُخل بتماسك الأفكار وترابطها بل على العكس جاءت متسلسلة ومنسجمة فيما بينهما[2].

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد، ص 145.

[2] وردية بلحواش ،آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ، ص 93.

ومن أمثلة ذلك هذا المقطع الحواري:

شهرزاد

قمر رجل.

شهريار

قمر ما زال طفلا.

شهرزاد

الطفل أنت يا شهريار.[1]

فهذه الجمل الحوارية القصيرة أكسبت النص طابعا دقيقا موجزا ذا إيقاع موسيقي سريع كما احتوت المسرحية أيضا على الجمل الحوارية الطويلة في المواقف التي تتضمن الشرح والتبرير ومثال ذلك:

شهرزاد

بل من بقايا ليلة الأمس.

شهريار

ليلة الأمس فقط ؟ أنت تغالين، كيف نسيت إذن مدلولها

بهذه السرعة ! أصدقك القول، معناها عندي معنى تلك

الموسيقى الهادئة لغة العواطف، التي لا أفهمها حتى الآن لأني

لست أفهمه الآن العواطف. أسكتها يا قمر! الم أقل لك

أن أسكتها ، فهي تحبس ذاتيتي في حدود المكانية.[2]

و" استخدم الحكيم رابطا لغويا آخر جعل الحوار متكاملا فكريا ممتدا زمنيا متصاعدا دراميا وتمثل هذا الرابط اللغوي في توظيف الجدل المنطقي يهدف إقناع القارئ بفكرته والتفاعل مع الشخصيات، وتجلى ذلك في الجدل المنطقي عن طريق السؤال والجواب"[3] مثلا:

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص 94.

[3] وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، ص94.

شهرزاد

تريد أن تعرف من أنا ؟

شهريار

نعم.

شهرزاد (باسمة)

أنا جسد جميل. هل أنا إلا جسد جميل!

شهريار (يصيح)

سحقا للجسد الجميل ![1]

فالسؤال والجواب يبرز الفكرة ويُجلي المعنى ويبسطه إضافة لذلك تميز الحوار في المسرحية بتنوعه بين الحوار الداخلي الذي عَبَّرَ عن صراع شهريار مع نفسه مثلا:

شهرزاد

ولماذا تبقى على إذن ؟

شهريار (كالمخاطب نفسه)

أي شيطان أتى بي إلى هنا الآن![2]

والحوار الخارجي الذي نجده في أغلب مناظر المسرحية لفهم أحداث المسرحية وتوضيحها، مثلا:

قمر

بالله كف عن هذا الكلام.

شهريار

اجلس.

قمر

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 59 ،60.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

لا أستطيع المكث هنا لحظة واحدة . لن اتبعك هذه المرة

في هذا الجنون .[1]

6- الوصف: وهو وسيلة الكاتب لرسم ملامح الشخصيات ووصف البيئة المحتضنة للحدث وهو نوعان: وصف خارجي ووصف داخلي.

أ. **الوصف الخارجي:** وهو وصف لملامح ورسم لهيئات الشخصية، المكان، الأشياء، وقد تعدد هذا الوصف في المسرحية؛ فنجد المؤلف يصف البيئة المحتضنة للحدث في مناظر المسرحية مثلا:

في المنظر الأول : (طريق مقفر ، منزل منفرد على بابه مصباح مضيء ، موسيقى بعيدة يحمل أنغامها النسيم في جوف هذا الليل البهيم).

في المنظر الثاني : (في القصر قاعة الملكة ، في وسطها حوض من المرمر...) والغرض من هذا الوصف إضفاء مصداقية على الأحداث وتقريب الصور التي تجري فيها هذه الأحداث لذهن المتلقي

وأدرج المؤلف بعض الوصف الخارجي لشهرزاد مثلا:(جسد جميل، عينان صافيتان ، ذراعان فضيتان) وغايته من هذا الوصف إضفاء لمسة جمالية على المسرحية ورسم هيئة الشخصية في ذهن المتلقي .

ب. **الوصف الداخلي:** أي وصف المشاعر، الأحاسيس، الأفكار وهو الوصف الغالب على المسرحية:

شهرزاد (باسمة ، ساخرة ، غامضة) دلالة الجمال والثقة.

شهريار (عاجزا ، مكدودا ، يائسا) دلالة العجز.

قمر (متهجما، مطرقا ،ثائرا) دلالة الاضطراب

وغايته من هذا الوصف معرفة طباع الشخصيات وصفاتها، كما تضمنت المسرحية وصفا مطولا لشهرزاد هذا مقطع منه (هي السجينة في خدرها طول حياتها تعلم بكل ما في

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص127.

الأرض كأنها الأرض! هي التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين! هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال. وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة)[1].

ثالثا: المستوى الصوتي والدلالي

1- الإيقاع

كان له دور مهم في إضفاء لمسة جمالية على المسرحية كون هذه المسرحية شعرية ولذلك تجدها حافلة بأساليب الإيقاع منها:

أ. **التكرار:**

- **تكرار الكلمات:** مثلما نجده في هذه المقاطع من المسرحية:

شهريار

ونحن أيضا مثلها، هلم بنا يا قمر! فلنتابع السير، السير، السير...[2]

قمر(ينظر إليه ويردد في مرارة)

السير السير السير

وقول شهريار :أين قمر؟ أين أنت يا قمر ؟ السفر، السفر، السفر...

- **تكرار الحروف:** مثلما نجده في هذا المقطع:

أبو ميسور

أفسحوا طريقا للسيدين الكريمين!

قمر

أكان ينقصنا المجيء إلى هذه البؤرة بعد تلك الأسفار الطويلة.

شهريار

اتبعني صامتا...!

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 68.

[2] المصدر نفسه، ص105.

قمر

أيليق بمثلنا الوجود في مثل هذه الدار؟[1]

- **تكرار حروف الجر في البداية:** مثلا:

شهريار

إلى أين ؟

قمر

إلى حيث كنا.

شهريار

إلى حيث شهرزاد؟[2]

- **تكرار الصوت :**

تكرار الكلمة مثلا : شهريار

الأسود!

شهرزاد

نعم، الأسود![3]

تكرار الجملة – مثلا :

شهريار

شبعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد![4]

وفي حوار آخر :

شهريار

آه ... أنتِ دائما أنتِ. لا تتغيرين.

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد ، ص 120.

[2] المصدر نفسه، ص 101.

[3] المصدر نفسه، ص 121.

[4] المصدر نفسه، ص 95.

شهرزاد

وأنتَ دائما أنتَ، لا تتغير.[1]

تكرار الضمير : مثلا العبد

أنت إنما تلعبين بي. إني أخافك.

شهرزاد

أنت واهم.[2]

وفي حوار آخر :

شهريار

قناعها هي ، هي ، هي ...[3]

- **تكرار الحوار التداولي** : ومن أمثلته حوار شهرزاد مع العبد :

شهرزاد

نعم، أريد أن أرى إلى أي حد تغير شهريار.

العبد

ولا بأس عندك أن أذهب أنا ضحية هذه التجربة؟

شهرزاد

وأنا كذلك....

العبد

وأنت ؟[4]

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

[4] المصدر نفسه، ص146 ،147.

وكذلك حوار آخر :

قمر

مولاي ..

شهريار

قمر أتبكي ؟

قمر

؟

شهريار

يا صديقي قمر!

قمر

مولاي ...

فالحوار الأول وَلَّدَ إيقاعا اسميا بين(شهرزاد) و(العبد)والحوار الثاني وَلَّدَ إيقاعا اسميا آخر بين (شهريار) و(قمر).

-**تكرار الاستفهام** ، ومن أمثلته:

شهرزاد

نعم. جئت أراك قبل سفرك إلى...إلى أين تسافر يا شهريار؟

شهريار

إلى أين أسافر؟

شهرزاد

نعم، إلى أين تسافر؟[1]

وغاية المؤلف من هذا التكرار المتنوع هو تأكيد المعنى والإلحاح عليه من جهة، وإضفاء جرس عذب على المسرحية باعتبارها مسرحية شعرية من جهة أخرى.

[1] توفيق الحكيم شهرزاد، ص 88 89.

ب. التعجب : نجده بكثرة في المسرحية مثلا :

قمر

عجبا! يحسب البساط بحرا...!

شهريار

صه يا قمر وامتثل، فهو يرى أكثر مما ترى. [1]

وفي حوار آخر :

أبو ميسور

عجبا ...!

شهريار

ماذا ؟

أبو ميسور

له ساق كساق الرجل ![2]

جـ. التنويع في حروف الجواب: ونجد ذلك في المنظر الثاني في المقطع الآتي:

الوزير

مولاتي ! أنت لا تصغين إلى حديثي.

شهرزاد (تنظر إلى ماء الحوض)

بلى .

الوزير

كأني بك تقولين : حديث فارغ .

شهرزاد (تبتسم)

كلا .[3]

[1] توفيق الحكيم شهرزاد، ص121.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] المصدر نفسه، ص 37.

وفي حوار آخر:

العبد

أليس اليوم عيد العذارى

الجلاد

أجل، لا يثق الملك حاجة الى جلاد

وفي حوار آخر :

قمر

أستسافر حقا ؟

شهريار

نعم، أوَ ما زلت تعارض رأيي ؟ [1]

د-**التطريز** : وهو التوافق النغمي بين الكلمات ومثال ذلك :

شهرزاد

بلى. إنك الآن مخيف .

شهريار

أنا الآن أهدأ نفسا من قبل.ألا ترين؟

بلى(//0) ، أنا(//0)

هـ- **الرمز** : استخدم توفيق الحكيم الرمز ليبرز براعته في التصوير، وتوظيف الرمز يستدعي بالضرورة العواطف المصاحبة له؛ فنجد المؤلف يرمز(لشهرزاد) بشخصية (بيديا) وهو رمز المعرفة والجمال ويرمز (لشهريار) بالسند باد الذي تحضر معه عواطف المغامرة والسير نحو المجهول.

[1] توفيق الحكيم شهرزاد، ص 82.

و-**التناص:** نجد في المسرحية التناص الديني يكثره وهو يبرز خلفية المؤلف الدينية مثلا:

الوزير

خلقته من جديد.

شهرزاد

في سبعة أيام؟!

فهو تناص ديني مع الآية الكريمة قَالَ تَعَالَى:﴿ٱلَّذِى خَلَقَ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗاۖ مَّا تَرَىٰ فِى خَلۡقِ ٱلرَّحۡمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٖۖ فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ۝٣﴾سورة الملك الآية 03.

2 – **الموسيقى:** ذُكرت الموسيقى في المسرحية في ثلاث مواضع وأدت ثلاث وظائف :

-في الموضع الأول : ذكرت الموسيقى في المنظر الثاني في المقطع الحواري الآتي :

شهرزاد

اعزفن أيتها الجوارى! عيني شهريار أريد . فيهما

أطالع الخيبة والانحدار. الليلة يعود إلي شهريار، عاجزا

مكدودا يائسا ، شاعرا بالغناء ككل قوّة في نهايتها.

(موسيقى خارج القاعة)[1]

فقد كانت هذه الموسيقى إعلانا عن عجز شهريار وهزيمته وعودته إلى شهرزاد عاجزا مكدودا بائسا بعد فشل تجربته في كشف الحقيقة .

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 45.

-في الموضع الثاني : ذُكرت الموسيقى في نهاية المنظر الثاني في المقطع الآتي:

شهرزاد (تلفتت إلى الباب)

أعزفن وأنشدن أيتها الجوارى!

(موسيقى هادئة وترنم خافت خارج القاعة...) [1]

وكانت الغاية من هذه الموسيقى إنزال الستار على المنظر الثاني من جهة، ومُساعدة لشهريار على النوم من جهة أخرى.

-في الموضع الثالث :ذُكرت الموسيقى في بداية المنظر الثالث في المقطع الآتي :

(موسيقى خافتة خارج المكان شمس الصباح تملأ الأرجاء) وهذه الموسيقى كانت إعلانا لبدء نهار جديد وإعلانا لبدء المنظر الثالث، فالموسيقى كان لها أدوار متناقضة بين رفع الستار وإنزاله.

رابعا: المستوى البلاغي في المسرحية

1- المحسنات البديعية:

أ- **الطبـاق:** للطباق دور مهم فهو يزيد المعنى قوة ووضوحا ونجده بكثرة في هذه المسرحية

- **طباق الإيجاب:** مثلا

شهرزاد

أما كنت تذكرني أثناء السفر ؟

شهريار

ما ذكرتك إلا ساعة الرحيل وساعة الوصول. أما فيما

بينهما فما كنت أعيش إلا في الزمان والمكان المحيطين بي [2].

(الوصول عكس الرحيل) ،(الزمان عكس المكان)

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد ، ص 78.

[2] المصدر نفسه ، ص 153.

- **طباق السلب:** مثلا

شهرزاد

اذهب إلى فراشك الساعة. إنك في حاجة إلى الراحة.

شهريار (صارخا)

لن أذهب . أريد أن اعرف الآن. لقد صبرت طويلا...[1]

(اذهب عكس لن أذهب)

ب- المقابلة : ونجدها في المثال الآتي:

العبد

هذا البياض وهذه الرقة ... وهذا السواد وهذه الغلظة...!

شهرزاد

الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الأسود الغليظ[2] .

فجملة(الزهرة البيضاء الرقيقة) تعاكس جملة(الطين الأسود الغليظ) .

والمقابلة هنا ساعدت على إبراز الاختلاف بشكل موجز.

جـ-الجناس : مثلا شهرزاد

أنا جسد جميل . هل أنا إلا جسد الجميل!

شهريار (يصيح)

سحقا للجسد الجميل!

شهرزاد

أنا قلب كبير . هل أنا إلا قلب كبير !

شهريار

سحقا للقلب الكبير![3]

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 70.

[2] المصدر نفسه ، ص 111.

[3] المصدر نفسه ،ص 60.

نجد الجناس الناقص بين كلمتين (جميل وكبير) والتي ساهمت في إحداث جرس موسيقي زاد من شاعرية المسرحية.

د-التورية: وهي أن تتضمن العبارة معنيين ظاهر وخفي تساهم من خلاله في إيصال المقصد بطريقة غير مباشرة مثلا :

شهريار

أنت يا قمر لا تزهو بغير الشمس ، فابق كي تستمد الحياة من نورها.[1]

فالمعنى الظاهر هو أن القمر يستمد نوره من الشمس في الحقيقة.

والمعنى الخفي هو أن الوزير (قمر) يكن مشاعر لشهرزاد ولا يستطيع البقاء بعيدا عنها .

هـ- تجاهل العارف، ونجده في المقطع الآتي:

شهريار

هل أنا حقا زوجك ؟ لست أُصدّق قولي إن هذا صحيح[2]

فشهريار يعلم أنه زوج شهرزاد ولكنه تجاهل ذلك وادعى عدم المعرفة به.

و- الإرصاد: وهو توقع ما سيكون بناءا على تصورات مسبقة، ونجده في المقطع الآتي:

شهرزاد

أيها الأبله ! إذا قتل فإنه يقتلنا معا.

العبد

وإذا عفا فإنه يعفو عنكِ وحدكِ

شهرزاد

إنه لما يعف عن زوجه الأولى.

العبد

إذن نحن من الأموات .

فالعبد يترصد ما سيحل به وبشهرزاد إذا وجه شهريار عندها فهو يتوقع موته.

---

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 87.

[2] المصدر نفسه ، ص 76.

ز- **تشابه الأطراف** : مثلا

قمر

نعم ، لكن ...

شهريار

لكن ماذا يا قمر؟[1]

فالكلمة التي انتهى بها(قمر) في حواره (لكن) بدأ بها(شهريار) حواره (لكن)

حـ- **الجمع:** وهو ذكر كلمة واحدة تجمع في معناها العديد من الأشياء، مثلا

شهريار

إن لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر؟

قمر

لنعبد ما في الوجود من جمال.[2]

فهو لم يذكر ما يعبده (مثلا الشمس ، القمر ... الخ بل ذكرها مجتمعة في كلمة الوجود

ط- **التقسيم** : مثلا

شهريار

كحساب الشمس ، القمر والنجوم

فهو لم يقل كحساب الكون أو الوجود بل قسمها للشمس ، القمر والنجوم.

2- الصور البيانية :

تعددت الصور البيانية في هذه المسرحية وكان أبرزها:

أ- **التشبيه** : وكان له دور مهم في المسرحية ويتجلى أثره في المقطع الآتي :

ها أنذا في القصر من جديد! إلام انتهيت ؟ إلى مكان البداية

كثور الطاحون، على عينيه غطاء، يدور ثم يدور وثم يدور

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص 81.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرا إلى الأمام في طريق مستقيم![1]

فشهريار شبه نفسه(بثور الطاحون) الذي يظن أنه سيصل لمكان ما ولكنه يدور في الحلقة نفسها فهو خلال سفراته المتلاحقة يظن أنه سيعرف شيئا جديدا لكنه يعود خائبا ، إضافة للعديد من التشبيهات منها :

(أنا أنظر للملكة كما ينظر المجوس للنار)

(قدرت للعبد أن يُقتل كما يُقتل ثعبان وُجد في حنايا جسد)

(امرأة تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة)[2]

والغاية من التشبيه إدعاء التكافؤ بين المشبه والمشبه به

ب- الكناية: ونجدها في عدة مواضع من المسرحية مثلا:

شهريار

ما تصنع؟

أبو ميسور

أقتله بنعلي.[3]

فهي كناية تفيد التقليل من شأن الجلاد في قول أبو ميسور (اقتله بنعلي) وأبو ميسور سيقتل الجلاد بنعله كحشرة أو بعوضة .

وفي حوار آخر دار بين العذراء والعبد في المنظر الأول نجد المقطع الآتي:

العذراء

اذهب أيها العبد ! ابتعد عن هذا المكان . إنهم آتون لإطفاء المصباح...!

العبد (في قلق وخوف)

المصباح ؟ الم يطفئه أبوك ؟!

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 65، 115 ، 132.

[3] المصدر نفسه، ص 122 123.

فهي كناية عن الموت والعذراء شبهت الروح التي تسكنها بالمصباح الذي سينطفئ ، كما نجد كناية رائعة صورها لنا الحكيم في هذا المقطع :

شهرزاد

رجل قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم

فهي كناية عن القتل وعن تعب شهريار من قتل العذارى اللائي كن كثيرات

جـ. الاستعارة المكنية: مثلا

شهرزاد

نعم ، مرض الرحيل [1]

فهي استعارة مكنية ، حيث حذف المشبه به وهو نوع معين من الأمراض مثلا (الحمى) وحذف هذا الأخير (الحمى) وترك قرينتا تدل عليه وهي المرض التي أعطاها للمشبه وهو الرحيل على سبيل الاستعارة المكنية .

وفي قول الحكيم :

شهرزاد

..ما أنت إلا شعرة في رأس الطبيعة ![2]

ـ استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وهو الإنسان أو الحيوان الذي له رأس وحذف هذا الأخير (الإنسان أو الحيوان) وترك قرينة تدل عليه وهي الرأس التي أعارها للمشبه وهو الطبيعة التي ليس لها رأس، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

وهذه العناصر الفنية جميعها في مسرحية "شهرزاد" أعطت النص لُحمة تواشجية زادته أبعادا جمالية وأخرى دلالية.

[1] توفيق الحكيم ، شهرزاد ،ص 90.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

خاتمة

الخاتمة

وفي نهاية هذا البحث الذي تناول فن المسرح عموما، والمسرح الشعري خصوصا عند الكاتب المسرحي "توفيق الحكيم "من خلال مسرحيته " شهرزاد "وبعد طول بحث واستكشاف لعالمه المسرحي خَلُصْتُ في النهاية إلى جملة من النتائج كانت ثمرة هذه الدراسة ومن أبرز هذه النتائج ما يلي:

– المسرح كغيره من الفنون الأخرى له هدف يسعى من أجله وليس كما هو شائع بأنه مكان للمتعة والفرجة حيث يسعى لبعث قيم حية في نفوس الجماهير بتركيزه على الكلمة المنطوقة أمام الحضور المستمعين والحوار المباشر على حسب المواضيع التي يتناولها فهناك المسرح الاجتماعي ومسرح العبث والمسرح الذهني...

– والمسرح الذهني؛ هو إعمال للعقل لأنه عبارة عن تصارع الأفكار داخل الذهن، وهذا النوع المسرحي أثبت وجوده ضمن أنواع المسرح وأبطل الدعايات التي لا تعتبره مسرحا لصعوبة تجسيده على خشبة المسرح ولكن في الأخير تم تجسيده.

– مسرح توفيق الحكيم مسرح أفكار؛ فهو لا يسعى إلى تجسيده على الخشبة لأن مجرد القراءة في نظره تكفي لاستحضاره في ذهن المتلقي، وكان هذا الأخير يحمل الخشبة في ذهنه دون التكلف للذهاب إلى المسرح ومشاهدة المسرحية.

– توجه الحكيم الإبداعي يرتكز على إعادة صياغة وبعث التراث من جديد لاستنبات مسرح عربي بأسلوب خاص يعكس هموم ومواجع وطموحات الإنسان العربي، وما يتطلع إليه من خلال مسرحياته الاجتماعية، ومعالجة موضوعات فلسفية وجودية من خلال مسرحياته الذهنية.

– المسرح الشعري فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر مثلما لا يذوب في جملة من الفنون تعد أساسية في فن المسرح لكن الشعر بلغته وإيقاعه يعد مقوما أساسيا فيه .

– توفيق الحكيم جَسَّدَ المسرح الشعري في أرقى صورة وأكثرها نضجا وثقافة واقترابا من العالمية المعاصرة وذلك لما في كتاباته من جدة وعمق وإدراك لطبيعة الشعر والمسرح كليهما وثقافة واعية تجمع بين التراث والمعاصرة.

– تميزت مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم بعدة عناصر منها الجمالية والدلالية على غرار الإيقاع ولغة الحوار الراقية وتصارع الشخصيات في بلوغ الغايات والأهداف وتسارع الأحداث وتنامي الشخصيات وتعدد الأمكنة والأزمنة.

وفي الأخير يمكن القول إن المسرح العربي كانت بدايته متواضعة وبسيطة وغير متأصلة ولكن سرعان ما تغير وضعه وصار ينافس المسارح الأخرى بفضل جهود المؤلفين والمبدعين المسرحيين العرب الذين تكاثفت جهودهم لإنتاج مسرح عربي أصيل .

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر

توفيق الحكيم، شهرزاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.

ثانيا: المراجع

1. أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم المصري الافريقي ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف القاهرة (د.ط)1981

2. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت ،ط 1998

3. أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006

4. إسماعيل أحمد أدهم، أدباء معاصرون ، دار المعارف مصر ،ط1، 1985

5. حلمي بدير ، فن المسرح ،ط1 ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2003

6. حميد علاوي ، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006

7. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1.

8. رجاء عيد ،قراءة في أدب توفيق الحكيم ، منشاة المعارف ،الإسكندرية ، ط2 .

9. سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب ، (د.ط).

10. عبد الرحمان بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013.

11. عبد الرحمان بن ناصر السعدي ،تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة بيروت ، ط1، 1999.

12. عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت، دط، 1978.

13. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، دار السعادة للطباعة مصر، ط1 ،1988.

14. عبد الله أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.

15. عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، 2011، (ط1)

16. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، دط،1980

17. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط1، 2012

18. عصام الدين أبو العلا ،آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007

19. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها ،تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي ،القاهرة، مصر، ط5 1997.

20. فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999

21. فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ،تقديم الياس الزحلاوي (د.ط)، 1968

22. فيولا لاسبولين، الارتجال للمسرح ،ترجمة د سامي صلاح (د.ط)مطبعة جامعة نورث ويسترن

23. ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997

24. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود امعمري، تيزي وزو، 2012، العدد10.

25. محاضرة لأستاذ مقياس أدب أجنبي ، في قسم اللغة العربية .

26. محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونضالا (د.ط)،ج1 .

27. محمد حامد شوكت ،المسرحية في شعر شوقي ،مكتبة المقتطف، دط.

28. محمد زكي العشماوي ،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ،دار النهضة العربية، لبنان، دط

29. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ،الشعر ،المسرح ،القصة، النقد الأدبي (د، ط) دار المعارف الجامعية، الإسكندرية ،2005

30. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980

31. محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب المسرحي، مج3، الجامعة الاسلامية العالمية، شيتاغونج، بنغلادش، ديسمبر 2006

32. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ،نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر ،(د.ط)

33. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دط، القاهرة، مصر

34. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط3 ،القاهرة

35. محي الدين الدرويش، إعراب القرآن وبيانه، دار اليمامة ودار بن كثير، دمشق، ط7، 1999 ،ج4 .

36. مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي –الأزمة والمستقبل– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 2013.

37. نعيمة مراد محمد ،المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995.

38. وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية ، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007.

فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: المسرح في الوطن العربي وتطوره	
أولا- المسرح أركانه وعناصر بنائه	06
1- تعريف المسرح	**06**
أ. لغة	06
ب. اصطلاحا	07
2- أركان العمل المسرحي	**09**
أ. الممثل	09
ب. المسرح	09
ج. الجمهور	10
3- العناصر الأدبية في العمل الفني المسرحي	**11**
أ. اللغة	11
ب. الحوار	11
ج. الشخصية	12
د. الصراع	13
هـ. الحبكة	14
و. العقدة	14
ز. الحل	15
ثانيا: نشأة المسرح عند العرب والغرب وتطوره	**16**
1- **المسرح عند الغرب**	**16**
أ. عند اليونان	16
ب. عند الرومان	19
ج. عصر النهضة	20
2- المسرح عند العرب	**22**
3- مراحل تطور المسرح العربي	**24**

الفصل الثاني: المسرح الشعري عند توفيق الحكيم	
أولا: مفهوم المسرح الشعري، تطوره والفرق بينه وبين الشعر المسرحي	26
1- تعريف المسرح الشعري	26
2- مراحل تطور المسرح الشعري	27
أ. المرحلة الأولى (1847-1918)	27
ب. المرحلة الثانية (1940-1967)	30
ج. المرحلة الثالثة (1960- 1980)	31
د. المرحلة الرابعة: من 1980 إلى اليوم	32
3- الفرق بين المسرح الشعري والشعر المسرحي	33
ثانيا: المسرح الشعري عند توفيق الحكيم	35
1- **حياته**	35
2- وفاته	36
3- أعمال توفيق الحكيم	37
4- **مسارح توفيق الحكيم**	39
أ. مسرح المجتمع	39
ب. المسرح الذهني	40
ج. مسرح اللامعقول(العبث)	42
5- خصائص مسرح توفيق الحكيم	44
أ. توظيف التراث واستلهامه	44
ب. توظيف الأسطورة	45
ج. القالب الجديد	45
د. الحوار	46
هـ. اختراع اللغة الثالثة (الوسطى)	46
و. التناقض	47

الفصل التطبيقي: دراسة فنية لمسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم	
أولا: القصة في المسرحية ومغزاها	49
1- القصة في المسرحية	49
2- المغزى من تأليف المسرحية	50
ثانيا: عناصر البناء في المسرحية	51
1- الزمـان	51
أ. الزمن الاستذكاري (الاسترجاعي)	54
ب. الزمن الاستباقي (الاستشرافي)	55
ج. التلخيص	55
د. الوقفة	56
هـ. الثغرة	56
و. المشهد	57
2- المكان	57
3- الشخصيات	61
4- الصراع	65
5- الحوار	67
6- الوصف	70
أ. الوصف الخارجي	70
ب. الوصف الداخلي	70
ثالثا: المستوى الصوتي والدلالي	71
1- الإيقاع	71
أ. التكرار	71
ب. التعجب	75
ج. التنويع في حروف الجواب	75
د. التطريز	76
هـ. الرمز	76

و. التناص	77
2 - الموسيقى	77
رابعا: المستوى البلاغي في المسرحية	78
1- المحسنات البديعية	78
أ. الطباق	78
ب. المقابلة	79
ج. الجناس	79
د. التورية	80
هـ. تجاهل العارف	80
و. الإرصاد	80
ز. تشابه الأطراف	81
ح. الجمع	81
ط. التقسيم	81
2- الصور البيانية	81
أ. التشبيه	81
ب. الكناية	82
ج. الاستعارة المكنية	83
خاتمة	84
قائمة المصادر والمراجع	87
الفهرس	91

تم بحمد الله

الملخص

يتناول هذا البحث نشأة وتطور المسرح عند العرب وأن لهم بصمة فيه كغيرهم من الأمم الأخرى، وإن لم يعرفوا هذا الفن إلا مؤخرا وذلك عن طريق احتكاكهم بالغرب لنشأته عندهم.

والمسرح مسارح منها المسرح الشعري الذي كان عينة الدراسة من خلال مسرحية شهرزاد عند توفيق الحكيم والذي سعى من خلالها لتأصيل مسرح عربي في عمق التراث العربي إضافة إلى تجاربه الكثيرة وغزارة نتاجه المسرحي الذي أثرى المسرح العربي بأفكاره النَيِّرَة.

The Summary

The research deals with the origins and the development of the theater in the Arab world ,and they have an impact on it as the other nations ,but Arabs did not know this art ,only recently through their interaction with West because this art erose there for a long time .

Theaters like poetic one which was the study sample through using chahrazed play for **Tawfik Elhakim** who sought to consolidate the arabic theater in the deep of Arab heritage .In addition to his many experiences and thearitical works who enriched the arabic theater with his brilliant ideas.