

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين - سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة الدكتوراه

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة): ريمة بن عيسى

عنوان الأطروحة

مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية - قراءة في مسرح السيد حافظ -

المشرف(ة): أ. د ليلي بن عائشة

الجامعة: المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري

أعضاء لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب العضو
رئيسا	جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2	أستاذ التعليم العالي	حسين تروش
مشرفا ومقررا	المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري برج الكيفان - الجزائر	أستاذ التعليم العالي	ليلى بن عائشة
ممتحنا	جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2	أستاذ محاضر -أ-	حياة ذيبون
ممتحنا	جامعة محمد خيضر، بسكرة	أستاذ التعليم العالي	علي بخوش
ممتحنا	جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2	أستاذ محاضر -أ-	رابح ذياب
ممتحنا	جامعة عباس لغرور -خنشلة	أستاذ محاضر -أ-	عبد الحميد ختالة

السنة الجامعية: 2024-2025



الإهداء

إلى اللذين قال فيهما الله عز وجل:

(وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ
وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ۖ إِمَّا يَبُلُغَنَّ عِنْدَكَ
الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفًّا
وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا)

الإسراء: 23

وإلى...روح أختي الغالية

... سارة...

رحمة الله عليها

أهدي هذا البحث

شكر و عرفان

قال الله تعالى:

{فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ} {سورة البقرة، الآية: 152}

-صدق الله العظيم-

الحمد لله الذي منحنا القوة والصبر، والعزيمة لإتمام هذا البحث. نتوجه بخالص عبارات الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة **ليلى بن عائشة**، التي لم تدخر جهدا في توجيهنا وإرشادنا طوال فترة البحث، وكان لدعمها العلمي والمعنوي، ونصائحها السديدة دور كبير لإتمام هذه الدراسة، كما نخص بالشكر الجزيل للوالدين العزيزين اللذين كانا سندا حقيقيا بدعائهما وتشجيعهما المتواصل.

كما نخص فيض عبارات الشكر والتقدير للكاتب المبدع **السيد حافظ** عن تواضعه ونبيل أخلاقه، وكرمه فلم يبخل علينا بما جاد به من عطاء مسرحي، دون أن ننسى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين كل باسمه ومكانته لتسخير وقتهم لقراءة البحث وتقويمه، كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأساتذتي من جامعة **محمد خيضر - بسكرة** - : **جمال مباركي**، **بحري محمد الأمين**، **تومي لخضر**، **علي بخوش**، دون أن ننسى فضل أساتذتنا بجامعة محمد لمين دباغين - سطيف 2 - ونخص بالذكر **السعدي مسائل**، و**حسين تروش**، الذين لم يتوانوا في تقديم المساعدة جزاهم الله عنا ألف خير، وبارك في جهودهم وأمدّهم الله بموفور الصحة والعافية.

ولا يفوتنا شكر الصديقتين الغاليتين: **سارة كسيبي** و**حنان عابسة** نظير ما قدمته من أجلنا، دون أن ننسى من كان له الفضل علينا في ضبط البحث شكلا **عبد السلام بلقاسمي**. لكم منا وافر التقدير والاحترام.

رمة بن عيسى

مقدمة

تُعدّ الفنون أحد أصناف الثقافة الإنسانية، وجزءاً لا يتجزأ من ثقافة الأمم، فهي نتاج الإبداع الإنساني النابع من أعماق الذات التي تُضفي لمستها الفنية الفاعلة والمُفكّرة والصانعة للجمال؛ فالفنون ككل إنتاج لأشكال ممتعة، مؤثرة، وجاذبة تجتمع فيها كل جوانب الإبداع والتعبير والتمثيل، كونها تنقسم إلى عدة أنواع منها: الفنون التشكيلية (كالرسم، النحت، العمارة، فن الكتابة والخط، التصميم) والفنون التطبيقية (الزخرفة، الديكور، صناعة الأثاث، الخزف، صناعة الحلي، تصميم الأزياء) والفنون الأدائية (كالموسيقى، الشعر، الغناء، الأوبرا، السينما والمسرح)، إذ يعد هذا الأخير أبا لجميع الفنون؛ كونه مجموعة تجارب تعكس واقع مجتمع ما ومستواه الفكري والثقافي والاجتماعي في قالب تألّفي يتميز بالانسجام والتفاعل بين مختلف المكونات المسرحية.

يحمل المسرح بوصفه صورة مرئية متسقة العناصر نصاً وعرضاً، رسالة فنية وثقافية، تعليمية هادفة، فهومن بين الفنون الإنسانية، التي احتفى به الإغريق القدماء، فمنحوه كل طاقاتهم الإبداعية تأليفاً وتمثيلاً، ولا يزال فناً جماعياً تكاملياً يشهد مواجهة حيّة بين الممثل والجمهور، هذه العلاقة التفاعلية بين هذين الأخيرين حققت مضامين فكرية وجمالية خاصة من ناحية العرض المسرحي القائم على التشكيل البصري السمعي المُتناغم والمتجانس في منظومة العرض الركحي، ومنه جاء المسرح ليكون قراءة واعية للواقع باستخدامه عدة عناصر وتقنيات إبداعية أسهمت في تشكل الكتابة المسرحية العربية، فمنطلق الإبداع هو الواقع يتشكل منه، ويتجاوزه في الوقت نفسه.

اللافت للانتباه أن هذا الإبداع لم يكن وليد الصدفة، بل له مرجعيات فكرية، أدبية، ثقافية، فلسفية، تاريخية، وتراثية، عدّت لبنةً أساسية في التأثيث لمسرح عربي أصيل، فكان التراث ركيزة قويمه، ومصدراً رئيساً للإبداع الفكري والحضاري، وهذا الإبداع لا يتحقق إلا من خلال تفاعل المسرح مع التراث.

انفتح التأليف المسرحي عن التراث بمختلف أشكاله، ليعيد تشكيله وصياغته مقدّمًا إياه للمتلقي من أجل القراءة والتتبع؛ فقيمة التراث تكمن بمكوناته وحمولاته، ومادته التي يمدّها لبناء نص مسرحي، فيكون الحوار هنا نفعيا بين المسرح والتراث.

اعتمد المسرح العربي على التراث بنوعيه المادي واللامادي، حيث يشتمل التراث اللامادي على التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (القصص والسير الشعبية، الحكايات والأساطير والخرافية، الأغاني والأمثال، الشعر والأحاجي)، أما التراث المادي فيتمثل في: (المباني، الملابس، الأطعمة التقليدية، الصناعات والفنون اليدوية، الطب الشعبي، العادات والمعتقدات)، حيث شكلت هذه الأشكال التراثية تربة خصبة لميلاد ربح عربي يستمد مادته من التراث لإعطاء شرعية وهوية له، فقد كانت الفنون الشعبية مادة خام تراثية تجمع بين كل موروث قولي، فعلي، وأدبي، وفني، وسلوكي، مساهمة بذلك في التأسيس للمسرح العربي عامة، والمصري بصفة خاصة تنظيرًا وممارسة.

يلاحظ المتصفح للنصوص المسرحية العربية حضورًا مُتميزًا للتراث العربي - المصري خصوصًا-، والتراث الإنساني على وجه الشمولية والعموم؛ والذي يُشكّل مُعينا لا ينضب يستلهمه المبدعون ويُمسرّحونه ليُضفوا عليه ملمحًا جماليًا، ومعينا قيميا، فكان السيد حافظ أحد رواد التأسيس للمسرح العربي من خلال استيعابه لاتجاهات المسرح المعاصر، وتمثله لها عبر أعماله، فكان قارئًا للتراث العالمي والعربي ومستلهما له في تقديم أفكاره ورؤاه لينتج لنا تجربة متميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما.

ونظرًا لما تتميز به تجربته المسرحية هذه من غزارة في الإنتاج والعمق في التأليف والتجريب عبر أسلوبه المتمرد على القوالب المسرحية القديمة، وحضور التراث بشكل لافت في كتاباته، فقد عكف السيد حافظ إلى تطعيم نصوصه من التراث ومن الثقافات

الشعبية المتنوعة، حيث انفتح على فنون شعبية متنوعة، زادت نصه ثراءً وتنوعاً وقوة، استوفقتنا لانتقاء نماذج مختارة للدراسة والبحث.

نظراً لأهمية هذا الموضوع سعينا من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ: "مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية - قراءة في مسرح السيد حافظ -" أن نبحت في مسرحة التراث، ومدى تمثله في النصوص المسرحية العربية، والبحث في طبيعة العلاقة التي تربط بين التراث والمسرح من خلال توظيف كُتّاب المسرح العربي والمصري على وجه الخصوص للتراث الشعبي الإنساني في نصوصهم المسرحية، سواء كانت مكتوبة أو ممثلة على خشبة المسرح.

أمّا عن أسباب اختيار الموضوع، فانقسمت إلى أسباب ذاتية متمثلة في رغبتنا لاقتحام عوالم الفن المسرحي، والتعرّف على ما يحيط بجوانبه، أمّا الأسباب الموضوعية، فنتعياً من خلالها إلى قراءة حدثية للتراث في المسرح العربي عبر نماذج مسرحية مختلفة مع التركيز على دراسة أعمال السيد حافظ الذي لم يكن اختيارنا له اعتباطياً، بل لأن منطلقه في التجربة الكتابية المسرحية مهمة ساعدت في إنتاج عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع نقدًا عميقاً، فتمثّل التاريخ القديم والحديث، والفنون الشعبية بمختلف أشكالها، بالإضافة إلى توظيفه للتراث الإنساني.

قادتنا رغبة البحث والسؤال للإجابة عن إشكالية رئيسة متمثلة في:

▪ كيف وظّف المسرح العربي أشكال التراث الإنساني؟

وقد تفرّعت عنها مجموعة من الأسئلة أهمّها:

▪ ما مفهوم المسرح والمسرحة؟

▪ ما مفهوم التراث وما أشكاله؟

- ما العلاقة بين المسرح والتراث؟ وما مدى فاعليته في بناء المنجز المسرحي لدى السيد حافظ على مستوى العرض والنص؟
- فيم تكمن الخصوصيات الجمالية للتراث داخل المنجز المسرحي لدى السيد حافظ؟ وكيف تجلّت في نصوصه الإبداعية المسرحية المكتوبة والمعروضة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قمنا بتصدير البحث بمقدمة وتقسيمه إلى مدخل نظري، وفصلين وازنا فيهما بين الجانب النظري والتطبيقي، وتذييله بخاتمة، حيث تحدثنا في المدخل النظري الذي وسمناه بـ: "بذور الدراما والمسرح وعلاقتها من التأسيس إلى التأسيس" عن مفاهيم نظرية حول الدراما والمسرح والتعرف على مراحل نشأتها وتطورهما، مروراً باستقراء مسار انتقال أجنة مصطلح الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية، معتمدين على بعض آراء النقاد والباحثين في مجال فنون الدراما والمسرح، لننتقل بعد ذلك إلى الأصول المرجعية للمسرح المتمثلة في: (المرجعيات الفلسفية، الدينية، الأدبية، التراثية).

أما الفصل الأول فوسمناه بـ: "تجليات التراث في المسرح العربي - نماذج مختارة -"، وقسمناه إلى عنصرين رئيسين، تحدثنا في العنصر الأول الموسوم بـ: "أولاً: مفهوم التراث والمسرح - بحث في إشكاليات المصطلحين -" عن علاقة التراث بالمسرح من حيث (التأسيس، والتأصيل والتجريب)، ومفهوم المسرح والتراث وتجلياته في المنجز المسرحي مع إبراز الإشكالية التي يعاني منها مصطلح التراث في الثقافة الشعبية، لنتطرق أيضاً إلى التراث العربي من منظور الغرب تحت ما يُسمى الاستشراق الذي أخذ أصحابه منحاً إيجابياً نسبياً، في التعريف بالمجتمع الشرقي من خلال نشر ثقافته وتراثه والتعريف بهوية الإنسان الشرقي ثقافة وفكراً.

وُسَم القسم الثاني من الفصل الأوّل بـ: " أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية - نماذج مختارة - وتحدثنا فيه عن التراث بكل بنوعيه المادي واللامادي، وعن مختلف أشكاله التي تعددت بتعدد الثقافات والجغرافيات المختلفة، فنجده قد تنوّع بين: (المعتقدات، العادات والتقاليد، الأدب، الموسيقى والفنون الجميلة بأقسامها وأنواعها، الطب الشعبي، الصناعات والفنون اليدوية).

كما تحدثنا أيضا عن تصنيفات التراث لدى مجموعة من الباحثين والعلماء، لرغبتنا في تصفح المتن المسرحي لكُتّاب آخرين، ومعرفة كيفية تمثّلهم للتراث، فإننا وقفنا بالدراسة والتحليل عند مختارات مسرحية بين العالمية (الغربية) كمسرحية "إيفيجيني" لراسين والقومية العربية كمسرحية "إشاعة" للسيد حافظ، ومسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب الصديقي أما التراث المحلي فوقع اختيارنا على مجموعة من مسرحيات الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي مثل مسرحية "التاعس والتاعس" و"الفجاج الشائكة" ومسرحية "غنائية أولا عامر".

خُصّص الفصل الثاني المعنون بـ: " تمظهرات التراث في مسرح السيد حافظ لدراسة تجليات التراث في المنجز المسرحي في أعمال السيد حافظ المسرحية، الموجهة للكبار والصغار ، حيث قمنا بتقسيمه إلى ثلاثة أقسام، تحدثنا في القسم الأوّل المعنون بـ: " رحلة العمل المسرحي من الفضاء النص إلى الفضاء الركحي " عن الظاهرة المسرحية المُجسّدة وفق نصوص مسرحية يمكن مشاهدتها أيضا كعرض تمثيلي، بحيث تحمل هذه الظاهرة في طياتها عدّة جوانب فنية وإخراجية بداية من النص المكتوب الذي يطلق عليه عدّة تسميات من بينها: النص الدرامي المسرحي، المسرحية المقروءة.

أما الوجه الثاني للظاهرة المسرحية فيتمثل في العرض المسرحي الذي يُعدّ أعمق أشكال الأداء الحيّ التلقائي، الذي يصوّر الظاهرة منذ أن كانت فكرة، وبحولها إلى عمل

حي ملموس، يعتمد على التمثيل والمشاهدة والتجسيد على ركح المسرح منتقلين إلى جدلية العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي.

أمّا القسم الثاني من الفصل الثاني فُوسم بـ: " أشكال مسرحية التراث في المنجز المسرحي المكتوب للسيد حافظ - نماذج مختارة-:" قمنا فيه بمقاربة تطبيقية لأهم الأشكال التراثية التي استلهمها الخطاب المسرحي في بنيته كـ: (التاريخ، والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والمقامة، الأمثال والحكم) محاولين طرح مفاهيم نظرية لكل شكل من هذه الأشكال، فانتيقنا نماذج مسرحية كثيرة منها مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، "عنتر بن شداد" ومسرحية "حرب الملوخية" لرصد علاقة التفاعل بينهم وبين المسرح، لكشف الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ونوع التفاعل القائم بينهم.

توجهنا في القسم الثالث المعنون بـ: " آليات المسرحية في عروض السيد حافظ المسرحية -نماذج مختارة-" إلى مقارنة مجموعة من المسرحيات المعروضة التي تجمع لنا آلاف الصور البصرية والسمعية لتجسد لنا لوحة جمالية مرئية مميزة تتحاور فيها مختلف المكونات السينوغرافية ذات الصور السمعية البصرية من أداء وحركة وموسيقى وغناء وأضواء ورقص، ومن بين هذه المسرحيات نذكر: "سندريلا والأمير" "علي بابا" ومسرحية "سندس".

اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج التكاملي، نظرا لطبيعة الموضوع، وكذا تعدد النماذج المسرحية بين النص والعرض، وعليه اعتمدنا في الجانب النظري على المنهج الوصفي والتاريخي لوصف نشأة الدراما والمسرح وتتبع ميلادهما تاريخيا، أمّا في الشق الإجرائي الذي شهد تنوعا في الخطابات على مستوى النص والعرض، اعتمدنا على بعض المناهج النقدية: كالمنهج البنوي والمنهج الموضوعاتي، الذي عملنا من خلاله

على تتبع تيمة العمل الرئيسية وهي التراث في المسرح، والمنهج السيميائي الذي استقرأنا من خلال بعض المسرحيات المعروضة على خشبة المسرح ذات المؤثرات السمعية البصرية، وغيرها من المناهج التي تجلّت عبر مستويات التحليل والإجراء.

اعتمدنا في تحرير هذا البحث على مجموعة من المراجع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- محمد حمدي إبراهيم: "نظرية الدراما الإغريقية"
- سهيلة عزوز: "السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)"
- أرسطو طاليس، "فن الشعر"، (تر) إبراهيم حمادة
- نورة لغزاري: "الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل أنموذجاً)"
- إسماعيل سيد علي: "أثر التراث في المسرح المعاصر"

أما بالنسبة لصعوبات البحث، فقد واجهتني صعوبة عدم التمكن من الوصول إلى تسجيلات العروض المسرحية التي قدمها السيد حافظ، وختاماً لا يسعنا إلا أن نحمد الله عزّ وجلّ على إتمام هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر والثناء للأستاذة الدكتورة ليلى بن عائشة، السخية بعبائها وتوجيهاتها، فخصّتنا بصدق التوجيه، والصبر الجميل والمؤازرة المعنوية لإتمام هذا البحث جزاها الله عنا ألف خير، وفي الأخير نسأل الله وإياكم التوفيق.

المدخل :

بذور الدراما والمسرح وعلاقتها من التأسيس إلى التماسس

توطئة

أولاً: الدراما بين المفهوم والتطور

1. أركيولوجيا المصطلح
2. النظرية الدرامية (النشأة والتأسيس)
 1. 2. في الفكر الإغريقي
 2. 2. في الفكر الحديث
3. أقسام الدراما

ثانياً: المسرح بين التأصيل والتطور

1. دلالة المصطلح
2. جينيولوجيا المسرح (الولادة والتطور)
 1. 2. من المسرح الإغريقي إلى المسرح الروماني
 2. 2. من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح العصر الحديث
 2. 3. المسرح العربي بين النشأة والتطور
3. المسرح وسؤال التحول من الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية
4. مرجعيات المسرح الغربي والعربي

توطئة:

يحاول الإنسان منذ البدء أن يفهم ما يدور خارجه ويفهم العالم المحيط به وكيفية التعامل معه، فجعله التساؤل والفضول يصطدم بالكون والطبيعة، مُحاولاً التعرف على مكوناتها وما يدور في دواخل بني جنسه، فبدأ بتمثيل وتقليد الأشياء ومحاكاة الطبيعة بفعل خياله، فكانت الدهشة والخوف من المجهول سببا في بزوغ الوعي لديه ليتحول بذلك من كائن غريزي إلى كائن واعي، تأملي وعاقل، يرغب في الحياة المعرفية عن طريق التعلم عبر المحاكاة (Simulation) إذ عرف الإنسان البدائي الطقس وأسس منظومته المعرفية التي «ما لبثت أن غدت بعد حين من الزمان تقاليد روحية دينية أسطورية وفكرية وفنية وأخلاقية وأعراف وقوانين وضعية»⁽¹⁾ تقوم في جوهرها على الاحتفالات والرقص والحركات التمثيلية، وعليه أضحت هذه القيم والثوابت المقدسة تربة خصبة مهدت لميلاد الفن الدرامي.

إن صدام الإنسان بالطبيعة وبالمتناقضات في الكون، نتج عنه صراع بين عدة قوى متضادة، وهذا ما أكده المؤرخ **أرنولد توينبي** (Arnold J. Toynbee) (1889-1975) «في غمار شرحه لنظريته عن التحدي والاستجابة، أن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الإنسان وبيئته»⁽²⁾ مما أدى هذا الصراع إلى تشكل الحدث الدرامي وتطوره وبدأت معالمه تدخل عهدا حديثا يُدعى بالفن المسرحي.

(1) مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية)، منير حافظ، دار المايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص06.

(2) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994، ص05.

تعدُّ الدراما والمسرح فنين يُكمل بعضهما بعضًا، فالمسرح دراما حديثة، وهو مستودع تتشكل بواسطته فنون الأدب جميعًا، فلا مناص من القول أن هناك اختلاف بين الدراما والمسرح إلا أنهما يتقاطعان في نقاط مثلت بؤرًا يركن إليها كل منهما، وسنقوم في هذه الورقة البحثية بعرضها، وقبل ذلك حري بنا أن نقف عند التأسيس المفاهيمي لهما.

أولاً: الدراما بين المفهوم والتطور:

1. أركيولوجيا المصطلح:

يُعد الفن الدرامي من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وكانت بداياته إيدانا و فاتحة لظهور كثير من الفنون الأدائية كالمسرح والسننما، والفنون السمعية كالموسيقى والشعر، والفنون التشكيلية كالنحت والرسم، فاللعبة الدرامية كانت تقوم على الممارسات الطقوسية في احتفالات المعابد، سواء الدينية أو الاجتماعية عن طريق «الأداء الحركي التعبيري الراقص (الرقص)، والممارسة الطقوسية لاحتفالات المعابد (الشعائر)⁽¹⁾ التي تمثل ممارسات في شكل حركات تمثيلية يُؤديها الإنسان قديما من أجل التضرع للآلهة وبالأخص الإله ديونيزيوس، كما كانت هذه المظاهر الاحتفالية رغم بدائيتها تُؤسس لشكل من الأشكال الأدائية وهو الدراما.

أما عن معناها اللغوي «فُيشتق من الفعل (DRAM) الذي كان عند الإغريق يعني الفعل»⁽²⁾؛ أي تمثيل وتعبير وعرض وتجسيد لحركات أشخاص يؤدونها، وهناك من يُضيف عنصر الأداء إلى جانب الفعل في العمل الدرامي، بالإضافة على أن صفة «درامي» (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية (Dramatikos) وفي اللاتينية

⁽¹⁾ مدخل إلى علوم المسرح، أحمد زلط، دار وفاء لندنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2001، ص17.

⁽²⁾ نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص17.

(Dramaticus) للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي⁽¹⁾ حسب ما يُحدده السياق.

أما في الاصطلاح فليدورها دلالات متعددة ومتنوعة، فهي تعني «الفن الذي يُحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام»⁽²⁾ وهذا ما جسده أرسطو (Aristotle) (384 ق.م - 322 ق.م) في كتابه: «فن الشعر» عندما تحدث عن نظرية المحاكاة التي هي في نظره «ليست محاكاة لأشخاص في حد ذاتهم وإنما محاكاة لأفعال»⁽³⁾ وكذلك ضرباً من التقليد وإعادة الخلق، وبهذا اكتسبت الدراما الأرسطية رؤى متعددة ضمت المحاكاة والتقليد وإعادة الخلق، ومن زاوية أخرى نجد أن الدراما تعتمد على الأداء التمثيلي، لأنها «اصطلاح أُطلق على شكل من العمل الأدبي مُعدّ ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين [...] وأصل الدراما قائم على تبادل الأفكار في الحوار، والتمثيل وتطور الحدث»⁽⁴⁾ عبر حركة الجسد والأداء التمثيلي الذي يُجسد من خلال صور متعددة «فلا يُمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ دون تمثيل لكن الدراما دائماً للتمثيل»⁽⁵⁾ المُتشكل من الطبيعة العفوية للإنسان أثناء أداء شعائره ونشاطاته الفطرية.

يحمل الفن الدرامي في مكنونه فنون متعددة مثل الرقص والغناء والتمثيل وبهذا فهو «تعبير فني جماعي يستوعب المؤلف، والممثل، والموسيقي، والراقص، والمنشد،

(1) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998، ص194.

(2) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص11.

(3) فن الشعر، أرسطو طاليس، تر: إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014، ص34.

(4) الأصول الدرامية للشعر العربي، جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط د، 1982، ص11.

(5) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص10.

والفنان التشكيلي معاً من أجل إخراجهم إلى حيز الوجود⁽¹⁾ ولذلك هي من أعظم الفنون كونها تُتيح للإنسان فرصة التعبير عن ذاته.

لمصطلح الدراما إذن أطياف واسعة من المعاني المتعددة بتعدد الرؤى، فهي تعني الفعل والتقليد، والمحاكاة، والتجسيد، والتمثيل، والتخييل والتعبير، ولكن مهما تعددت معانيها فهي تشمل كل فعل مؤثر في حياتنا.

2. النظرية الدرامية (النشأة والتأسيس):

1.2. في الفكر الإغريقي:

شهد الإغريق البداية الحقيقية للدراما من خلال عدة مرتكزات أصبحت المادة الخام لتكوّنها، فالدراما كغيرها من الفنون لم تنبت اعتباطاً، وإنما ساهم في نشأتها ركائز أساسية مرتبطة بالجانب الأدبي والفلسفي والفني، فمن الناحية الأدبية بدأت بواكير الدراما كبذور في أشعار هوميروس (Homeros) (ق.م. 09 ق.م، ق.م. 08 ق.م)، وهي تُعرف فنيا باسم الملاحم (epics)، كون البيئة الإغريقية كانت تفيض بالطقوس والشعائر التي كان يقوم بها الإنسان في الاحتفالات الديونيسية، هذه الأخيرة عبارة عن طقوس ورقصات وأناشيد، أسهمت في ظهور الشعر الهومييري الذي «يُعد المرحلة الجينية المتطورة للدراما الإغريقية الناضجة»⁽²⁾ قوامه الأحداث الدرامية التي تدور قصتها حول «فعل واحد، تام في ذاته، وكامل له بداية ووسط ونهاية»⁽³⁾ هذا ما يُعرف بالملحمة، وكما هو الحال في التراجيديا أيضاً، إلا أنّهما مختلفان كون أن الملحمة أحداث متنوعة ذات وزن واحد.

(1) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص 10.

(2) الدراما والمذاهب الأدبية، فايز ترحيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1988، ص 67.

(3) فن الشعر، أرسطو طاليس، ص 237.

لم تكن الملحمة وحدها هي التي دفعت الدراما الإغريقية خطوات واسعة، بل كانت للأسطورة (The legend) دور حاسم وفَعَّال في تكوّن أجنة درامية تعتمد على الوعي الميثولوجي الذي يُجسّد معتقدات أسطورية مقدسة، وأسهم في تحديد ثقافة الشعوب البدائية، إذ يردف رابرتسن سمث (William Robertson Smith) (1846-1894) قائلاً: «إن الأسطورة تستنبط من العادات والشعائر، وأنها تفسر وتؤويل لشعائر دينية وقواعد متعلقة بالعادات»⁽¹⁾؛ لأن طبيعة العقل الإغريقي تتسم بالدرامية ويميل كل الميل إلى التعبير الدرامي، لأن؛ «قيمة أي أسطورة لا تتحد إلا بقوة الطقس الذي يؤسسها وهي في حاجة لأن تكون دراما (فعل-حركة)، أي أن تكون طقوساً وشعائر، لذلك مدلول كل أسطورة يظهر دائماً في شكل دراما»⁽²⁾؛ فالأساطير إذاً كانت مرتكزاً شكّل مصدر تكوّن الدراما، ومنحها مقومات وجودها واستمرارها.

تعد الناحية الفلسفية لبنة أساسية لميلاد الدراما، وهذا ما نلاحظه في مؤلفات أفلاطون (Plato) (427 ق.م-347 ق.م) وأرسطو، بحيث يُعد هذا الأخير وكتابه "فن الشعر" مصدراً هاماً للتأصيل الدرامي إلى جانب سقراط (Socrates) الذي ابتدع الديالكتيكا (Dialektike)؛ أي (المعرفة عن طريق الجدل)، تعني تصارع بين فكرتين تتولد عنه فكرة ثالثة مختلفة بنفس الطريقة التي يُخلق بها الحوار في المسرح الفرصة لظهور موقف جديد⁽³⁾ في حين أن الصراع الدرامي كان منشأ حوارات وصراعات بين الإنسان وقوى

(1) مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي في مضان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية)، منير الحافظ، ص11.

(2) حياة التراجيديا، (في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته)، عبد الواحد بن ياسر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص17.

(3) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص07.

الطبيعة والآلهة، هذا ما يُثبت أن العقلية الإغريقية كانت طبيعتها درامية في التعبير عن نفسها ووجودها، وقد بني العمل الدرامي على وحدات أساسية تتمثل في:

أ. **وحدة الموضوع (وحدة الفعل):** وهي أساس الدراما وجوهرها، فقد نوّه أرسطو إليها وتحدث عنها باستفاضة في كتابه "فن الشعر"؛ وضرب لنا مثلاً بالشاعر **هوميروس** «الذي رغم اتساع ملحمة (الأوديسة) إلى أنه نجح في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة»⁽¹⁾ وهذا ما يعكسه حدث الملحمة المُقتصر على سرد رجوع البطل إلى وطنه وما صادفه آنذاك من أحداث، «فالفعل ينبغي أن تكون أجزائه مترابطة البناء، بحيث أن أي تغيير في ترتيبها أو قطع في تسلسلها أو تناقض في تتابعها يؤدي إلى انهيار البناء كله»⁽²⁾ إذ لا يُمكن الحذف أو التقديم أو التأخير فيه.

ب. **وحدة الزمان:** مردّ الزمن في البناء الدرامي الإغريقي راجع إلى طبيعة الموضوعات التي يعالجها كُتّاب الإغريق «والتي كانت محددة بنهار يوم واحد»⁽³⁾ يعالج أحداث في إطار زمني محدد وثابت.

ج. **وحدة المكان:** يرتبط الثالث الدرامي (وحدة الموضوع، وحدة الزمان، وحدة المكان) أشدّ الارتباط ببعضه بعضاً «ولقد جرى العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون المكان واحداً ثابتاً»⁽⁴⁾ فمادامت الفترة الزمنية محدودة فكذلك المكان يشهد الثبات واستقرار الممثلين في مكان واحد.

(1) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 48.

(3) المرجع نفسه، ص 53.

(4) المرجع نفسه، ص 54.

2.2. في الفكر الحديث:

الدراما فن واسع متطور لا يسمح للقيود بأن تكبله، فبعدما كانت منغلقة على قواعد كلاسيكية قديمة، هاهي تعود للحياة من جديد، وتزدهر بقدم عصر النهضة، ثائرة على الدراما الإغريقية بوصفها عائقا أمام الإبداع الحر، فكان لزاما حينها على كُتّاب العصر الحديث أن يجدوا لأنفسهم إطار جديد لفنّهم الدرامي وعن صيغة متطورة تناسب العصر، أُطلق عليه اسم الدراما الحديثة.

ظهرت الدراما الحديثة بعد خسوف الدراما الإغريقية على يد ثلثة من الكُتّاب والناقدين من بينهم: (أنطوان تشيكوف (Anton Tchekhov)(1860-1904)، برنارد شو (George Bernard Shaw)(1856-1950)، هينريك إبسن (Henrik Johan Ibsen)(1828-1906))، هذا الأخير يعد رائدا لهذا اللون من الدراما الذي اصطلح على تسميته بالدراما الحديثة «كونه المسؤول عن تعميمه وتجسيمه في العمل المسرحي، ومن ثم فهو الذي يُعتبر نقطة البداية في ذلك الاتجاه، بحيث أصبح صفة مميزة للدراما الحديثة، صفة تأخذ مظهرها مختلفا باختلاف كل كاتب من الكُتّاب الذين تلوا إبسن وساروا على نهجه في أفكاره التي اصطلح عليها بالإبسنية»⁽¹⁾ وأصبحت هي فاتحة العصر.

انتهى أقطاب الدراما الحديثة إلى أن الأسس الرئيسة التي تقوم عليها الكلاسيكية الجديدة على النحو الآتي:

⁽¹⁾ فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص130.

• الانتقال من اللغة الشعرية إلى اللغة النثرية:

حطمت الدراما الحديثة المفهوم التراجيدي اليوناني حيث انتقلت من «تصوير الحياة الخاصة إلى تصوير الحياة العامة ثم بعدها عن العواطف العنيفة والانفجارات الانفعالية إلى قليل من الكوميديا وما فيها من فكاهة ونقد، ثم هجرها اللغة الشعرية إلى اللغة النثرية»⁽¹⁾ مع الحفاظ على رصانة اللغة وسمو الألفاظ ويحيطها بسياج يُتيح للسلوك الاقتران بالتعبير السامي ورفعته.

• تحول المجال البطولي (من البطل الخارق إلى البطل العادي):

لم يعد البطل ضحية للقوى الغيبية وهذا راجع إلى تغيّر فكر المجتمع آنذاك، فتمّ «تضييق المجال البطولي في شخصية البطل بمعنى نزول الدراما إلى محاكاة الإنسان العادي في العصر الحديث»⁽²⁾ وأصبح البطل من الشعب والأفراد العاديين، في المقابل كانت الدراما الإغريقية تُقدم البطل مُكتمل النبل والسمو.

• التساهل في امتداد وحدتي الزمان:

نجد أن التغيّر لم يمس اللغة والمجال البطولي فقط، بل اقتصر أيضا على عنصرَي الزمان والمكان، من خلال التساهل في امتداد وحدة الزمان بأن «لا تنحصر في

(1) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، فوزي فهمي، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2000، ص128.

(2) المرجع نفسه، ص128.

نهار يوم واحد، بل جعلوها تمتد إلى ثلاثة أيام أو أكثر⁽¹⁾ الشيء نفسه حصل مع عنصر المكان فقد تم كسر ثباته بأن يشمل أماكن متعددة.

• من أحادية الموضوع إلى تعدد المواضيع:

لم تقتصر الدراما الحديثة على موصفات وحدة الموضوع، بل تعدته إلى وجود ثيمات تناولت معاناة الإنسان في صراعه مع مجتمعه وما حلّ له من مشاكل نفسية وأزمات روحية عالجتها الدراما بروح جدية، بالإضافة إلى إحلال موضوع الحب محل ثيمة القدر إذ أصبح هو البديل الذي «أضفوا عليه غلالة قدسية جعلته أقرب ما يكون إلى القوة الكونية أو السلطان الإلهي الذي لا عاصم منه ولا راد لمشيئته»⁽²⁾ وهكذا تمّ تطويع الموضوعات لتلائم ظروف المجتمع والبيئة ممّا أدى إلى تعددها في الفكر الدرامي الحديث.

ومنه أصبحت الدراما الحديثة فهما ووعيا ووضعا للأسس التي ساهمت في بلورة الفكر الدرامي الحديث في صبغة متطورة حطمت من خلالها الوحدات الأرسطية في الفكر الإغريقي.

3. أقسام الدراما:

تناولت الدراما صراع الإنسان ومحنته أمام الطبيعة، وبالأخص علاقته مع الإله ديونيسوس، فحين يموت الإله أو يختفي تظهر الأناشيد الحزينة، وهذا ما يُعرف بالتراجيديا (Tragedy) التي هي نشيد الألم، وعندما يُبعث ويظهر يسود الجو كثير من

⁽¹⁾ رحلة الدراما عبر العصور (من القرن الخامس ق.م حتى القرن العشرين)، محمد حمدي إبراهيم، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2007، ص 115.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص116.

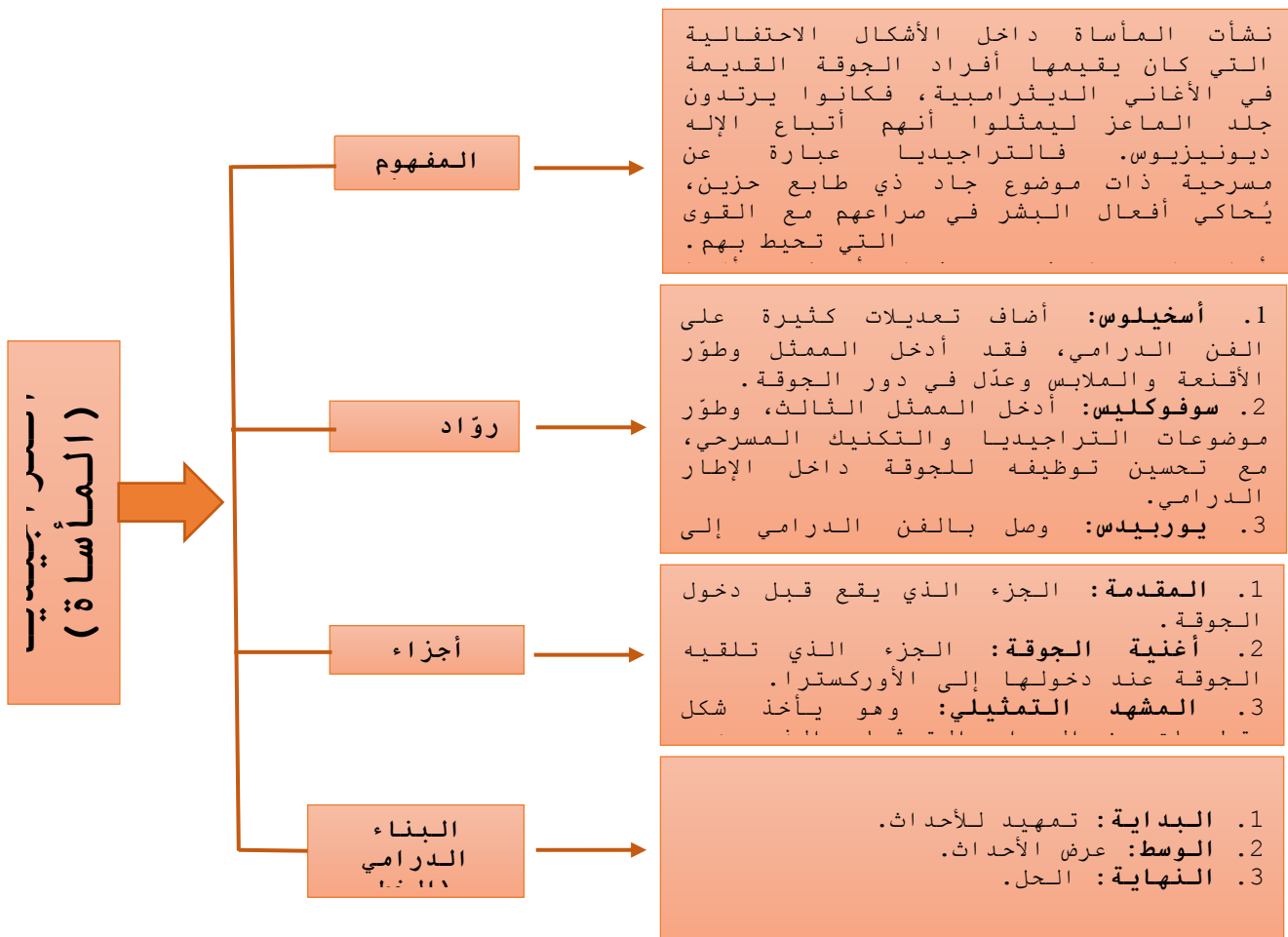
المرح والاحتفال ومن هنا نشأت الكوميديا لتصور لنا قوة الإنسان في مواجهة الصعاب
ومأساة

المشاعر والعواطف المتقلبة التي استغلها الكُتّاب في عرض أفكارهم السامية وفلسفتهم
العميقة لفهم الإنسان، لتتمحور الدراما في ثلاثة أشكال هي:

- التراجيديا (المأساة) (tragedia)
- الكوميديا (الملهاة) (Comedy)
- المسرحية الساتيرية (satyrikom drama)

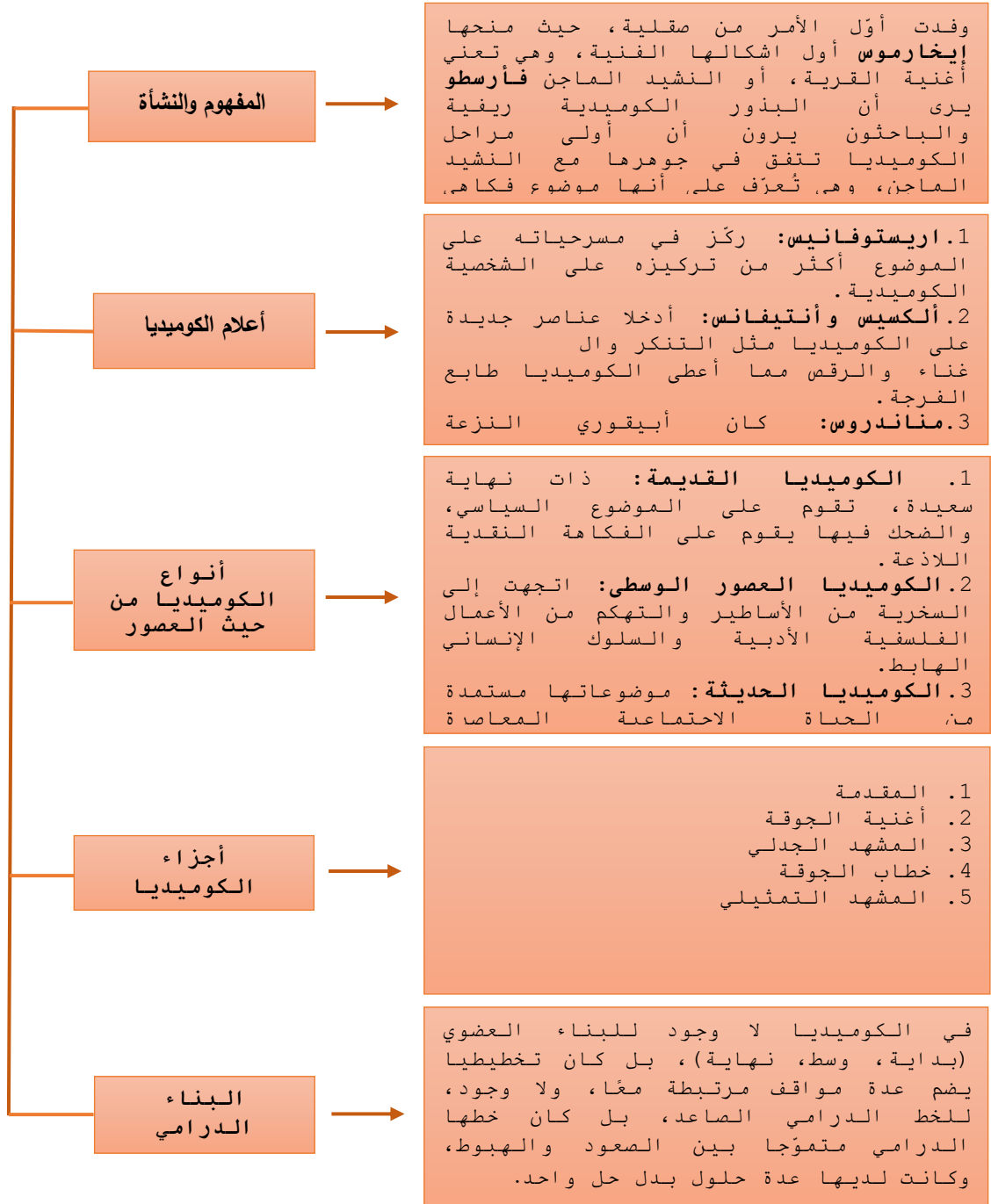
وبهذا الصدد اعتمدت على كتاب: "نظرية الدراما الإغريقية" لمحمد حمدي إبراهيم

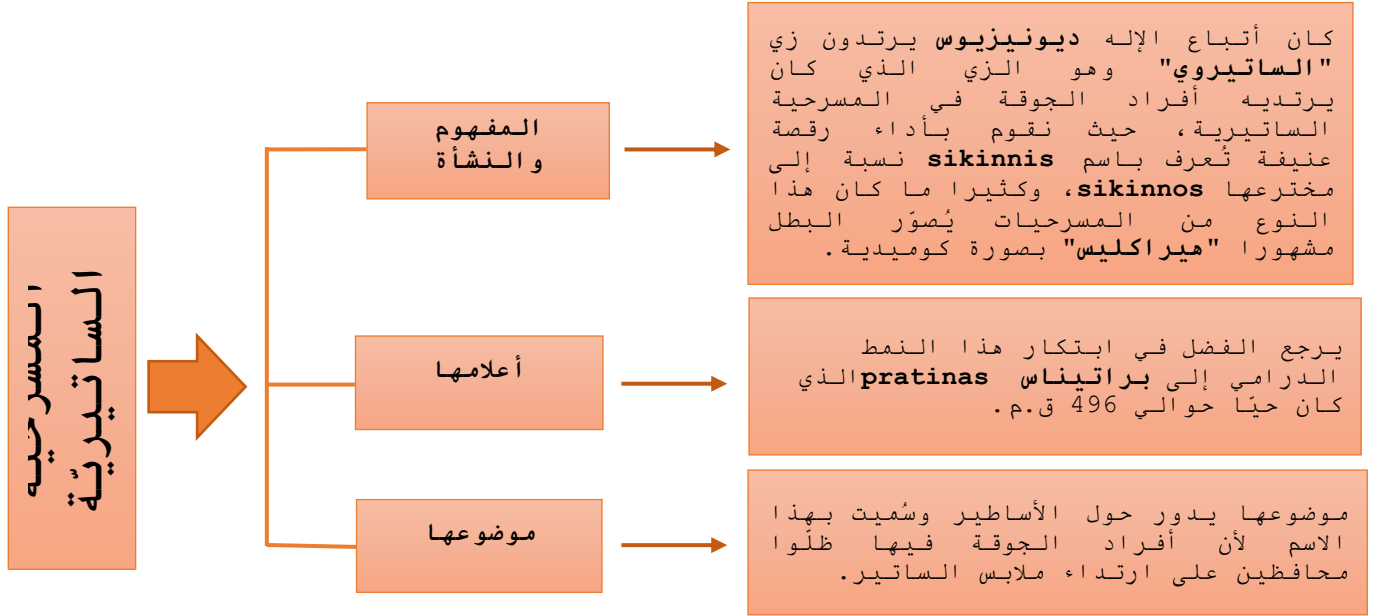
في تلخيص هذه الأقسام⁽¹⁾ وفق المخططات الآتية:



⁽¹⁾ انظر، نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص من 71 إلى 100.

المهيات الكوميديا





ثانيا: المسرح بين التأصيل والتطور:

تُمثل الفنون جزءاً من ثقافة الأمم، فهي نتاج إنساني وأداة لصناعة الجمال والتواصل بين البشر، حيث تنقسم هذه الفنون إلى عدة أنواع منها: الفنون التشكيلية كالرسم والنحت، والفنون السمعية كالموسيقى والشعر، والفنون الأدائية كالسينما والمسرح إذ يعد هذا الأخير أبا للفنون؛ لأنه يجمع بين الفنون البصرية، والسمعية، والمكتوبة، فالمسرح هو مجموعة أحداث تعكس واقع مجتمع ما في قالب تألّيفي يتميز بالانسجام بين مختلف المكونات المسرحية.

ولقد عرف المسرح أشكالاً فنية أولية قبل أن يتطور على صعيدي الشكل والمضمون، وذلك ما اصطلح عليه بالأشكال ما قبل المسرح التي تنطوي في ثناياها على العنصر الدرامي الذي يُعتبر جوهر العمل المسرحي، لتتطور هذه الأشكال فيما بعد وتكون عتبة لتطوير المسرح العربي، واللافت للانتباه أن هذا التطور لم يكن وليد الصدفة، بل كانت له مرجعيات فكرية، وثقافية، وفلسفية وتاريخية وتراثية، اعتُبرت اللبنة الأساسية في بناء المسرح، ولنتمكن من معرفة جينات المسرح وأصوله المرجعية، وأهم الفروقات بينه وبين الدراما، لا بد أولاً أن نتعرف على ماهية المسرح ومدلوله.

1. دلالة المصطلح:

أخذ مصطلح المسرح في الدراسات دلالات متنوعة، بتنوع النظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته، وقد تباينت فيه المفاهيم من فكر لفكر ومن عصر لعصر، إذ يعود أصل كلمة المسرح (théâtre) إلى المصدر اليوناني الذي يعني «المكان؛ حيث يشاهد الجمهور فعلا عرضاً يُقدم له»⁽¹⁾ يعتمد على الرؤية والمشاهدة في حيز يُعرف بالعمارة المسرحية، وهذا

(1) معجم المسرح، باتريس بافي، (تر) ميشال خطّار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2015، ص538.

ما ذهب إليه بطرس البستاني عندما أورد «كلمتي مسرح وخشبة وشرح بأنهما مكان الرقص واللعب»⁽¹⁾ من هنا نرى أن كلمة تدل على المكان هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي يُمكن أن تكون «مأخوذة من الفعل (سرح عنه أي فرّج وبذلك تتضمن معنى التسلية والاستمتاع وهذا ما استدعى لاحقاً استخدام كلمة الفرجة»⁽²⁾ التي قوامها العرض، فالمسرح يُقدم دائماً «حدثاً (محاكاة لفعل) بفضل ممثلين يجسدون شخصيات لجمهور مجتمع في زمان ومكان منظمين تقريباً لاستقباله»⁽³⁾ وتلقيه والتفاعل معه من أجل تحقيق المتعة والإثارة.

يعدّ المسرح شكلاً من أشكال الفنون الأدائية التي تؤدي على خشبة المسرح، ووسيلة إبداعية يُعرب بها المبدع عن مكانه في ذاته لتخرج عن طريق عروض حية موجهة للجمهور المشاهد، فالمسرح هو «إبداع أدبي يتجلى في نصوص ثابتة الحدود منتهية، يُمكن قراءتها قراءات متعددة باعتبارها بناءً مغلقاً، وهو عرض تجسيم يتجاوز اللفظ إلى الحركة والصوت والضوء ويتجدد في كل مناسبة»⁽⁴⁾ يُجسد على خشبة المسرح من قبل الممثلين، مستخدماً التعبيرات اللغوية والجسدية من أجل تحقيق المتعة الفنية والجمالية، وهذا ما ذهب إليه كريغ (Edward Gordon Craig) (1872-1966) أثناء تعريفه للمسرح بأنه: «مصنوع من الحركة التي تشكل ضمير الفنّ عن الممثل ومن الكلمات التي تشكل جسم المسرحية، ومن اللون والخطوط التي تمثل روح الديكور المسرحي، ومن

(1) المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض)، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 424.

(2) المرجع نفسه، ص 425.

(3) معجم المسرح، باتريس بافي، ص 91.

(4) المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بالخيري، دار البوكلي للطباعة، القنيطرة، ط 1، 1999، ص 194.

الإيقاع الذي هو ركيزة الرقص⁽¹⁾ من خلال تعريف كريغ نلاحظ أن المسرح هو نتيجة تزاوج الفنون الجميلة كالرقص والموسيقى وفن العمارة والرسم والشعر.

2. جينالوجيا المسرح (الولادة والتطور):

عرفت الحضارات القديمة أشكالاً متعددة من الفنون الجميلة، بوصفها علماً، وفناً، وأدباً يُحاكي الواقع في أبسط صورته، فكان المسرح ملتقى الفنون وأبرزها، وبين بداية المسرح وما انتهى إليه محطات بارزة ومتنوعة، نحن في مستهل الوقوف عندها وقبل ذلك يجدر بنا معرفة أجنّة المسرح وممهّدات النشوء الطبيعية له في الفكر القديم مروراً بالمسرح الغربي ووقوفاً على المسرح العربي وتبني الثقافة العربية لهذا الفن الجميل.

1.2 من المسرح الإغريقي إلى المسرح الروماني:

نشأ المسرح نشأة إغريقية دينية تُقام تكريماً لديونيزيوس من خلال إقامة الأناشيد الدينية وحلقات الرقص والأغاني الديثرامية التي هي عبارة عن طقس ديني يؤدي في عبادة الإله ديونيزيوس، فكان المسرح اليوناني «مرتبطاً أشد الارتباط بالعبادات الدينية وكانت المسرحية تُمثل جزءاً هاماً من الاحتفالات الدينية الرسمية»⁽²⁾ ومن هذا الأساس انطلقت بذور الفن المسرحي، واكتسب المسرح قداسة تماثل قداسة المعبد؛ لأنه لعب دوراً كبيراً في العبادة أكثر من كونه مكاناً مخصصاً للعروض المسرحية وذلك من خلال شرح الطقوس والماراسم وتلقين الشعب لها، فأصبحت العبادات أكثر اتصالاً بالمسرحية وأكثر تأثيراً على تطورها لأن طقوسها كانت تتضمن حركات تمثيلية تشتمل على عواطف متضاربة تتأرجح بين الضحك الذي تُصاحبه ضحكات عالية وبهجة وسرور، كانت بمثابة

(1) معجم المسرح، باتريس بافي، ص 92.

(2) دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000، ص 15.

البذور التي نشأت منها الملهة وبين حزن عميق مصحوب بالشكوى والأنيين وهو أصل المأساة ومن هنا اتخذت الدراما طريقا خاصا يحمل لونين هما: التراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهة).

من الواضح أنه لا يمكننا التحدث عن أجنة المسرح اليوناني دون ذكر شخصيتين رئيسيتين هما أسخيلوس (Eschyle) (525 ق.م-456 ق.م.) وسوفوكليس (Sophocle) (496 ق.م-405 ق.م) اللذان أسسا بمصرعي الباب وما يزالان يمسكان به حتى الآن رغم ما قطعه المسرح من مراحل في التطور والازدهار إلى جانب «اسم أقدم رجل في تاريخ المسرح وهو الشاعر والممثل ثيسبس (Thespis) (عاش في القرن السادس قبل الميلاد) الذي أدخل الممثل وقائد الكورس وأصبح الممثل يتبادل الحوار مع رئيس المنشدين وكان هذا الممثل يقوم بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعا مختلفا وملابس مختلفة»⁽¹⁾ فكانت هذه أولى بدايات ميلاد النص المسرحي.

تطور المسرح في العصر الروماني بشكل ملحوظ وأدخلت عليه عدة إصلاحات ساهمت في تنوع تركيبته وتشكلها، فالمسرح اللاتيني «لم ينشأ كما نشأ المسرح الإغريقي بتظاهرات دينية، بل بمحاكاة ذات طبيعة هزلية وليس مأساوية، وهذا ما يبين لنا بعض المناحي الخاصة بالمجتمع الروماني»⁽²⁾ الذي كان يتراوح مدها بين النشاطات المهرجانية ومسرح الشارع ورقص العراة والبهلوانيات، بالإضافة إلى بعض الكتابات التي كانت تحوي أشعار وقصص مثلت المحاولات الأولى لظهور الدراما الشعبية الرومانية أطلق عليها اسم «الأشعار الفاسكينية»^(*) والساتورا^(*)⁽¹⁾ وبالرغم أن المسرح الروماني امتلك أدائه الخاص إلا

(1) دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، ص18.

(2) تاريخ وأدب المسرح العالمي، عامر صباح مرزوق، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص61.

(*) الأشعار الفاسكينية: مجموعة من الأغاني الريفية البهيجة المرحة التي تتشد في المناسبات السارة، كانت تُقام على

خشبة المسرح. <https://al-marsa.ahlamontada.net>، 09/12، 2023، 09:10.

أنه كان متأثراً بالمسرح اليوناني بفعل الترجمة والتقليد، وظهر حينها كُتّاب المسرحيات الرومانية، أولهم ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus) (200 ق.م-260/280 ق.م) الذي قاد حركة الترجمة من اللغة اليونانية إلى اللاتينية وقدم عدّة مسرحيات تراجيديا وكوميديا على نسق المسرح اليوناني بالإضافة إلى ثاني أعمدة الكوميديا بلاوتس (Macciusplautus) (250 ق.م-184 ق.م) الذي كان يرمي إلى إمتاع جميع طبقات المجتمع، وتيرانس (Térence) (190 ق.م-159 ق.م) الذي كتب ليُرضي الطبقة المثقفة، ولا ننسى أهم كُتّاب التراجيديا المدعو سينكا (Lucius Annaeus Seneca) (4 قبل الميلاد-65 م) كما ننوه إلى أن التراجيديا عند الرومان لم تلق قبولا بقدر ما لقيت الكوميديا، ذلك أن «التمثيل الدرامي صار مجرد استعراضات مشهدية وعروض فردية يقوم بها الممثلون المتجولون في الاحتفالات الخاصة، فكانوا يمزجون المشاهد التمثيلية بالتسلية الشعبية والمشية على الحبال والألعاب البهلوانية»⁽²⁾ واتجه المسرح الروماني إلى مجال المرح والترفيه، لكن ما لبث هذا الأخير حتى فُوبل بالرفض والامتناع من قبل الكنيسة؛ لأن «المسرحيات التي كانت تُقدم تافهة وغير أخلاقية وقد انحدر مستواها الفني والأخلاقي، بعدها احتضنت المسيحية المسرح وأخضعته لقوانينها وظهرت أنواع من المسرحيات تُعرف بالعرض الإيمائي الصامت»⁽³⁾ القائم على الإيماءات والإشارات.

(*) فن الساتورا: قطعة من التمثيل الصامت المُرتجل، تتخلله الأغاني والأناشيد والأشعار

<https://alarabi.nccal.gov>، 2023/09/12، 10:02.

(1) المرجع نفسه، ص 63.

(2) الوجيز في تاريخ المسرح (أوروبا والعالم العربي)، يحي الحاج إبراهيم، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دط، 2019، ص 39.

(3) مسرح الطفل (التجربة والآفاق)، راقية بقعة، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، دط، ص 52.

من الواضح أن الكنيسة كانت غاضبة من نشاطات المسرح لأنها وضعت طقوسها موضع السخرية والاستهزاء حينها حيث «أبدت المسيحية ممانعة دينية عنيفة لتقويض التراث المسرحي وقضت بذلك على فنّ التراجيديا والكوميديا»⁽¹⁾ من هنا نلمح في الأفق باعثة أصيلا لميلاد مسرح جديد يتجاوز القوانين التقليدية الكلاسيكية.

2.2. من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح العصر الحديث:

لا ينفك المسرح في تجديد أشكاله ومواضيعه، خاصة بع اضمحلال المسرح الروماني بعد سقوط روما، فظهر حينها لون جديد من المسارح يُعرف بمسرح العصور الوسطى، فبعدما تجمّد وقُوض من طرف الكنيسة هاهي اليوم تحتضنه تحت ما يُسمى المسرح داخل الكنيسة (المسرح الكنائسي) الذي يتميز بظهور مسرحيات دينية يمثلها رجال الكنيسة بأنفسهم، متخذين فن التمثيل لونا من ألوان التبشير في عصر كثر فيه الجهل والشعوذة، فقاموا بالأداء التمثيلي للمسرحيات، حيث لعب الحوار دورا هاما في بنائها وبناء المسرح الديني.

استمر المسرح على تلك الحالة إلى أن حاول بعض القساوسة تطوير المسرح بإدخال مواضيع غير دينية لإخراجه من بوتقته المنغلقة المتمثلة في أسوار الكنيسة إلى الساحات العامة، وانتقل الفن المسرحي من داخل الكنائس إلى ساحة المدينة وتمكن الفن التمثيلي من الانفصال عن المراسم الدينية فولدت الأنواع المسرحية في غياب القواعد واشتركت في تشكيلها مصادر مختلفة، منها الشعبية ومنها الأدبية والدينية؛ أمّا الشعبية فقد خُصّت «بعيد المرافع؛ أي الكرنفال، حيث حضنت الألعاب التتكرية والمساخر أشكال هزلية عديدة هي المونولوج (الكوميك)، الفارس، الحماقة، أمّا الطقوس الدينية فلعبت هي الأخرى دور مهما ولكن جزئيا في تكوين الشكل الأبرز لمسرح القرون الوسطى ألا وهو

⁽¹⁾الوجيز في المسرح (أوروبا والعالم العربي)، يحي الحاج إبراهيم، ص39.

مسرح الآلام⁽¹⁾ بالإضافة إلى عروض الأسرار التي كانت عبارة عن حلقات عديدة وقصيرة قد تكون أو لا تكون دينية وهي تُشكل روائع الإبداع الفرنسي قبل عصر النهضة.

تطور الشكل المسرحي في العصور الوسطى وانفتح نحو فضاءات متنوعة في المدينة كالساحات والشوارع وتمكن الجمهور من التواصل مع العرض المسرحي مباشرة عن طريق المهرجانات والاحتفالات القائمة على العرض المُنتقل في العربات والمواكب حاملا بين ثناياه نموذج المسرح الشعبي المدائحي والمسرح الكوميدي وهذا أهم تجديد تمحور حوله مسرح العصر الوسيط تحت ما يُسمى المسرح الدنيوي المستقل، وظهرت أشكال مسرحية شعبية متعددة كمسرح العرائس وخيال الظل التي تركز على الديالوج بين شخصين.

أصبح المسرح يحمل صبغة لونية متنوعة واحترافية بعدما انتقل إلى المسرح الدنيوي المستقل عن الكنيسة، هذا الانتقال مهّد الطريق لمرحلة حديثة عرفت بالمسرح في العصر الحديث، فقد نشطت الحركة الأدبية والفنون بفعل ما وصلت إليه الإنسانية من نضج وتطور في سياقها الاجتماعي والثقافي؛ حيث يُعتبر عصر النهضة نقطة تحوّل أساسية أسهمت في تكوين تصوّر جديد للعديد من الممارسات الإبداعية والفنون منها، فتولّدت نهضة فنيّة على مستوى الظاهرة المسرحية، وملحقاتها الفنيّة المُتمثّلة في الإضاءة، والصوت والموسيقى، الأزياء، الأقمعة والديكور بالإضافة إلى معمار المسرح والسينوغرافيا، هذا التطور ساعد المتلقي في مشاهدة العرض المسرحي في ظروف أفضل في ظلّ الإمكانيات والتجهيزات الحديثة.

(1) سيرة المسرح أعلام وأعمال (جدل تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، روجيه عسّاف، دار الآداب للنشر والتوزيع،

لبنان، ط1، 2009، ج3، ص243

تمثل هذه النقلة النوعية في مجال المسرح الجوهر في تحقيق رؤى المسرحيين الأوائل الذين يسعون إلى بعث روح التجديد المسرحي النهضوي شكلا ومضمونا، حيث أسهم هذا التطور الذي شهدته (إنجلترا، فرنسا، إيطاليا) على بعث روح التنافس فيما بينهم من أجل إثراء المسرح علما وفنًا وإشباع رغبات الجمهور المسرحي.

أما في المسرح الإنجليزي فقد عُدَّت «الدراما الإنجليزية الخصبة العميقة، التي كتبها بن جونسون (Ben Jonson) (1572-1637) ووليام شكسبير (William Shakespeare) (1564-1616) في المسرح الإنجليزي، نقلة نوعية إبداعية في النص المسرحي الدرامي سواء على الشخصيات أو الموضوعات أو الأفكار والصراع والأهداف»⁽¹⁾ وجعل منها ذات شأن وقضية ثقافية فنية متنوعة بتنوع الحكايات والمعالجات الدرامية من حيث البناء والأحداث والزمان المسرحي.

شهد المسرح الإنجليزي تغيرًا جذريًا في التقنيات المسرحية وأساليب الكتابة الجمالية والإخراج، كما نجد أيضا كتابات مسرحية بنكهة إيطالية وهذا ناتج عن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح الإيطالي في فضاءات ركحية متنوعة خاضعة الى التنوع المعماري للهندسة المسرحية التي كانت تُقام فيها العروض المسرحية بالإضافة إلى السينوغرافيا والديكورات التي أنجزها عدد من الفنانين أمثال دافنشي (Leonardo da Vinci) (1452-1519) ورفائيل (Raffaello Sanzio) (1483-1520) القائمة على «المنظر المسرحي الإيهامي؛ حيث كانت تبدو خلفية المشهد محاكاة لمنظر حقيقي (شارع أو ساحة في المدينة، واجهة قصر أو معبد، غابة أو موقع ريفي طبيعي)»⁽²⁾ هذا التصوير السينوغرافي للهندسة المسرحية سمح بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية ذات الرسم

(1) مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية)، أحمد زلط، ص44.

(2) سيرة المسرح أعمال وأعمال (جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، روجيه عساف، ص84.

المنظوري الذي تحمله العلبة الإيطالية إلى جانب نوع من المسرح الشعبي يُدعى الكوميديا ديلارتي التي تعني؛ «مسرحًا هزليًا سيماته الارتجال وشخصيات نمطية مقنعة»⁽¹⁾ فسمت الارتجال هنا قائمة على غياب النص وذيوع موهبة الممثل، إذا كان هذا القالب الأبرز الذي ميّز التجربة الإيطالية في العصر الحديث.

استطاع طراز المسرح الإيطالي اجتياح الثقافة الفنية لفرنسا والرقى بها في الهندسة المعمارية والفنون التشكيلية فتشكل المسرح الفرنسي بقيادة ثلاث قامات فنية هم: **بيير كورني (Pierre Corneille) (1622-1673)**، **جان راسين (Jean Racine) (1639 - 1699)** مبدعين في تكوين المسرح الفرنسي، كما نجحوا في إرساء مبادئ جديدة للمسرح ترجمت المعاناة الإنسانية بعيدا عن الأطر الكلاسيكية المُقيدة، فكان محتوى الإبداع المسرحي متغيرًا وفق رؤى شخصية متنوعة ومختلفة ومع بداية الخمسينيات حقق من خلالها المسرح الفرنسي «طفرة كبرى مع ظهور مسرح العبث (آرثر أداموف 1908/1970) [...] ثم انسحب إلى مسرح اللامعقول (أوجين يونسكو 1912/1994)، داعيا إلى مسرح الصدمة الذي يؤدي إلى استلاب الجمهور في أكثر من معنى واحد»⁽²⁾، فالمسرح حياة متجددة يتغذى على بذور الكلاسيكيات القديمة فيبعث فيها روح حديثة ويُشكّلها من جديد لتتطور وتتجدد مساهمة في تحريك المشهد الثقافي وبالأخص المنجز الفني والإبداع المسرحي.

(1) سيرة المسرح أعمال وأعمال (جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، روجيه عساف، ص95.

(2) تاريخ وأدب المسرح العالمي، عامر صباح المرزوك، ص131.

3.2. المسرح العربي بين النشأة والتطور:

تضاربت الآراء حول التأصيل للمسرح العربي فهناك من يرى أن ولادة المسرح العربي كانت تراثية عربية أصيلة، في حين يرى البعض الآخر أنه جنس وافر من الثقافة الغربية بفعل الاحتكاك الثقافي والحضاري، والمتأمل في متون الثقافة العربية يجد أن الأدب العربي عرف أشكالاً تُدعى بأشكال ما قبل المسرح، وأنواعاً من الفنون الأدائية المتمثلة في الشعر بأنواعه (الغنائي، الملحمي) والنثر بأشكاله (فن السيرة، المقامات، الحكايات، القص الشعبي)، والفنون الفرجية بتنوعاتها الشعبية (الاحتفالات الرسمية والمناسبات الدينية، وحفلات الختان والأعراس وفرق القوال والمداح والحلقة) التي كانت تُقام في فضاءات واسعة أبرزها الشوارع والأسواق وهي تحمل ملامح هزلية قريبة المأخذ من القالب المسرحي وهذا ما أورده علي راعي حينما قال: «أن الحفلات العربية أحد أشكال المسرح؛ لأنه كثير من الاحتفالات الرسمية كانت تخرج إخراجاً مسرحياً متقناً»⁽¹⁾ وتعتبر مظاهر شعبية بدائية للمسرح العربي في مرحلة النشوء إلى جانب تمثيلات خيال الظل وعرائس القراقوز كألوان أدبية شعبية فطرية عفوية تُشكل مادة تراثية أولية للمسرح الشعبي العربي الذي شكّل لنفسه كياناً وبنية قوية في جسد الثقافة العربية، فقد كانت الفرجة بكل مظاهرها بداية التأسيس للمسرح العربي، هادفة من خلال ذلك لتحقيق مقاصد الجمهور في المناسبات الاحتفالية المستمدة من الواقع المعاش ومن التراث المحلي والفولكلور، هذه المظاهر الفرجية تمثل جزءاً من الذاكرة الشعبية للمجتمع.

عرف المجتمع العربي فضاءات احتفالية تشكل إرهابات مسرحية، وهذا ما نشهده عند العرب قديماً عندما كانت تُقام التجمعات في الأسواق من أجل إلقاء الأشعار وإقامة المناظرات الشعرية وهي بذلك تمثل شكل فرجوي له طوقه الخاصة «فالعرض موجود،

⁽¹⁾ مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية)، أحمد زلط، ص 81.

والمتفرج موجود أيضا، كما أن عناصر الحركة والحوار والصراع موجودة كذلك، وليس من الضروري أن يكون المحتوى شبيها بالتراجيديا الإغريقية، لأننا إذا بحثنا عن التقارب نكون قد تجاوزنا مجال الخصوصية والتميز لكل حضارات الأمم عبر العصور»⁽¹⁾ بالإضافة إلى المقامة وكل فنون الحكيم، والرقص، والموسيقى، والغناء التي تمثل أشكالا ارتجالية وأصولا درامية داخل التراث العربي وتأسيسا لها، ومهادا لنمو الشكل درامي لكي يتناسب والشكل الجديد للمسرح عند التحامه مع الثقافة الغربية وبالضبط عند دخول الحملة الفرنسية إلى مصر.

شهدت الثقافة العربية عند الامتزاج بالثقافة الأوروبية قفزة نوعية في جميع المجالات وخاصة الفنون، فمن حملة نابليون بونابرت «بدأنا نقرأ فيما نُترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة بفضل حركة الترجمة والبعثات العلمية ونهضة رفاة وتلاميذه»⁽²⁾ التي غيرت في الحياة الثقافية العربية، خاصة الأدب والعلوم والفنون ولكن المسرح في البداية لم يأخذ حقه من الاهتمام فقد أشاح الأدب العربي وجهه على التأليف المسرحي وسبب ذلك ضمّنه توفيق الحكيم في قوله: «أن المترجم العربي عندما حاول نقل آثار اليونان وقف حائرا أمام التراجيديا الإغريقية، وهو يقلب بصره في نصوص صماء يُحاول أن يُقيّمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنّتها وأزمنتها فلا يسعفه ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلا في بلاده»⁽³⁾ لذلك عزف العرب عن التأليف المسرحي

(1) الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا)، نورة لغزاري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 84.

(2) المسرح (أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة)، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص 156.

(3) المرجع نفسه، ص 157.

لكن مع مرور الوقت وبعد اطلاق عميق استطاع العرب التركيز على الميكانيزمات داخل هذا الفضاء المسرحي بشتى فروع وأشكاله بفعل التأثير عن طريق الترجمة والاقتراب، فألفت نصوص وأنتجت عروض تحمل بين أحشائها رؤية غربية تؤطرها هوية عربية داخل المتون الإبداعية المسرحية، فنجد ثلاث رواد من النخبة المؤسسة للمسرح العربي وهم: **مارون النقاش، أبو الخليل القباني، يعقوب صنوع.**

سعى **مارون النقاش** إلى أن ينقل الفن المسرحي من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة العربية مُراعياً في ذلك ذائقة المُتفرج العربي الميالة إلى الغناء والطرب والشعر، وهذه عناصر أساسية فيما يدعى بالأوبرا الوافدة من الغرب لكن في المقابل ركز **مارون النقاش** في تجاربه المسرحية على تطويع ملامح الفن المسرحي الغربي مع ما يتلاءم والبيئة والخصوصية العربية لذلك رغم تأثره بالمسرحيات الغربية إلا أنه لم يكتب على منوالها، بل فضّل أن يكون التأليف أصيلاً ذو نشأة عربية لذلك اتجه نحو التراث الشعبي في مسرحياته.

أمّا **أبو الخليل القباني** فأرسى هو الآخر دعائم الفن المسرحي العربي بعد انتقاله إلى مصر واستند على التراث في بناء مسرحياته التي كانت تركز على الشعر الغنائي والرقص مما جعل **تيمور** يقول فيه: « وكان أكبر ما يُعِينه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية والافتتان في توفير الرقصات الإيقاعية»⁽¹⁾ وأكثر ما أعانه على تثبيت أقدام المسرح العربي هو الشيخ **سلامة حجازي** و**يعقوب صنوع** اللذان كانت مسرحياتهما تطرحان عدة قضايا اجتماعية وسياسية إذ أسهما في تنشيط حركة المسرح العربي إلى جانب **توفيق الحكيم** وتجاربه الحية والفنية والمبتكرة كما لا ننسى **أحمد شوقي** الذي دفع برواياته إلى المسرح خاصة مسرحياته الشعرية.

(1) المسرح العربي المعاصر، حكمت أحمد سمير، ص 57.

اكتمل بفضل هؤلاء تكوّن المسرح العربي وانتشر في كامل الأقطار العربية ونخص بالذكر هنا المسرح الجزائري الذي نشأ نشأة تراثية بخلاف المسرح بالشرق العربي الذي بدأه مقلداً ومترجماً لنصوص غربية، فظهرت أسماء لامعة مثل: (محي الدين بشطرزي وعبد الله الركيبي وسلالو علي ورشيد قسنطيني) أرخت لبداية المسرح الجزائري التي كانت نواته تراثية أصيلة تعتمد على الفرجة والحلقة والقوال والظواهر الاحتفالية للحفاظ على التميز الحضاري والثقافي.

أخذ المسرح يتطوّر شيئاً فشيئاً فبعدما كان يقتصر على الإنشاد والمسرحيات الغنائية أصبح خليطاً من المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية وأصبح مقر العرض المسرحي يُقام في بنايات متعددة ذات معمار خاص، كما انفتح على عدة فنون سمعية وبصرية بفعل التطورات العميقة التي حدثت على المنجز الإبداعي المسرحي الفني في ظل الهيمنة التكنولوجية، واستحداث أساليب درامية لبناء مسرح عربي يعتمد على ثقافة السمع البصري أو السينوغرافيا التي أضحت دعامة الأساسية، كما أصبحت العروض تُسجل في التلفزيون الذي أسهم هو الآخر في تكوين فرق الدراما التمثيلية مما وسع من دائرة المتلقين لفن المسرح عبر الإذاعة والسينما والتلفزيون كذلك.

3. المسرح وسؤال التحوّل من الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية:

تقتضي العلاقة بين المسرح والدراما طرح التساؤلات الآتية: ما هي حدود العلاقة بينهما؟ وما الفرق بينهما؟

تعود أولى العلاقات بين الدراما والمسرح إلى النشأة تحديداً، فهما يلتقيان في أوجه عديدة منها وجود ظواهر احتفالية (طقوس التعبّد والرقص الغناء والمرح) تتخذ شكل الفرجة في الحضارات القديمة حينها عرفت الدراما صورتها الأولى المستمدة من الطقوس الاحتفالية الدينية والدينيوية والحكايات وفنون القول التي تتراوح ما بين الغناء والكلام

والإيماء، هذه الأشكال الفرجية أطلق عليها أندري شيفنر (A. Shaeffnre) تسمية الما قبل المسرح (Pre-Theatre) التي أصبحت «تدرج في بابيه كل الطقوس البدائية والشعائر والاحتفالات التي كانت تنحصر وظيفتها الأسطورية والرمزية في مسرحة علاقة الإنسان (معتقداته) بالكائنات العليا»⁽¹⁾ كما يدل أيضا على كل التظاهرات الشعبية شكلا ومضمونا التي تروم إلى استخدام اللغات الإيمائية والطقوسية ومختلف الصور التمثيلية التي تعكس أشكال درامية تُعنى ببنية النص العميقة والمنظمة والمشاهد المتناسقة المتطابقة مع الواقع إخراجا وتمثيلا وديكورا كما تركز أيضا على الصراع والرسالة في العرض المسرحي، ويؤكد شيفنر أن مصطلح ما قبل الدراما لا يعني أبدا «مسرحاً قبل المسرح بالمعنى التاريخي، بل إن مفهومه قد ينطوي على اقتراح أن هذه الأشكال لم تصل بعد إلى درجة الكمال للتقاليد الإغريقية والأوروبية أو أنها عملية إتمام غير مكتملة»⁽²⁾ تكتمل وتطور بتطور الفكر والفن والتقنيات الدرامية المسرحية.

من المؤكد أن الفن الدرامي في تطور مستمر يبحث عن ثغرة مغايرة للتعامل مع الأدب الدرامي بحرية في ظل ظروف مختلفة، فأخذ في التطور محاولاً تجاوز حدود الثقافة الدرامية التقليدية التي تركز على الوحدات الثلاث، واتجه نحو تقديم تراكيب جديدة وأدوات وتقنيات مختلفة تفتح للنصوص المسرحية آفاقاً جديدة وذلك من خلال الجمع بين التعامل مع التراث ومسرحته بطرق جديدة، وبين الانفتاح على النصوص الغربية والأساليب الدرامية الحديثة في ظل الحداثة التي مست جميع الميادين، منها المسرح التي تشكلت حدائته بظهور مصطلح ما بعد الدراما الذي يؤشر إلى مسرح جديد يتجاوز كل ما

⁽¹⁾ حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، حسن المنيعي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1،

2014، ص75.

⁽²⁾ معجم المسرح، باتريس بافي، ص419.

هو تقليدي ويمثل الأشكال المسرحية المعاصرة الحديثة والمتطورة من خلال الدخول في عالم الفن السمعي البصري والعروض من مختلف الأنواع التي تتنازل فيه كل الفنون الجميلة « كالسرد والحكي والتشكيل والكتابة الشذرية والفيديو الذي أصبح كما يقول جورج بانو (Gheorghe Banu)(1889-1957) شريكا دراميا؛ حيث عمل على توسيع فضاء الخشبة من خلال انفتاحه على الخارج»⁽¹⁾ عن طريق الاستعانة بالصور المتحركة والرسم الجرافيكي الجاهز وعرضهم لتحرير الكواليس من سكونها، هذا فيما يتعلق بالإخراج المسرحي وما تفترضه تقنية الكوراجرافيا^{(*)2} (choreography) التي تعتمد على فنيات الأيقنة والفضاءات الحركية المركبة، وكذلك الاستعانة بالتكنولوجيا التي ساعدت في هندسة الرؤية السينوغرافية باعتمادهم على «إدخال الشريط السينمائي والراديو في الفرجة المسرحية، وعلى بنية الإخراج المسرحي اعتمادا على الزمكانية السنمائية والمونطاج الفيلمي والتلقائية»⁽³⁾ التي تكشف عن حداثة المسرح وجدته وعصرنة أشكاله الفرجوية التي تتميز بخصائص⁽⁴⁾ نوعية متميزة نلخصها على النحو الآتي:

• **اللا تسلسل الهرمي:** أي تقويض التراتبية المسرحية وتفكيك التطور الخطي

للأحداث.

⁽¹⁾ حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، حسن المنيعي، المركز الدولي لحركات الفرجة، المغرب، ط1، 2014، ص48.

^(*) (كورا): مصطلح سيميوتيفي استعملته جوليا كريستيفا للإشارة إلى الجنين في بطن أمه الذي لا يعرف بعد مفهوم المنطق والمعنى، أما (الكوراجرافيا) فهي تعني عند هانس- ثيز ليمان الكتابة بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص. (حركية الفرجة في المسرح -الواقع والتطلعات- حسن المنيعي)، ص48.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص49.

⁽⁴⁾ المسرح ودراسات الفرجة، خالد أمين، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2011، ص79.

• اللعب بكثافة العلامات المسرحية وتنوعها: وذلك بإرياك سيرورة السيميوز المسرحي من خلال الاستعمال المفرط لها.

• الطبيعية الموسعة وإقحام الواقعية كبعد آخر في التمثيل المسرحي: إذ يُقرّ الفيلسوف جين باوديارد (J.Baudrillard)(1929-2007) بأن خطابات المجتمع الاستهلاكي قد أثرت في الواقع المعيش إلى درجة أن الحقيقي لم يعد يتميز عن نسخته.

• التناص أو كتابة المحور على أنقاض كتابات أخرى: وذلك بإعادة استعمال مواد من مسرحيات سابقة في سياقات جديدة.

• الجسمانية: أصبح الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الدراما ليس كحامل للمعنى ولكن كحضور فيزيقي وحركي، فجسد الممثل من حيث هو علامة مسرحية أصبح يرفض خدمة الدلالة.

لامست هذه النقلة النوعية المميزة لمسرح ما بعد الدراما الجدة والابتكار والتحول في الأشكال الدرامية القديمة وتقويض المفهوم التقليدي الذي ضم أشكال ما قبل المسرحية، لتتطور بعد نهضة فكرية متعددة الحقول والمعارف تعمل على رصد كتابة بعد درامية، وتؤكد لنا نموّ طفرة جديدة أنتجت مسرحا يقوم على عصرنة الأشكال الدرامية تسبح في فضاء الإبداع المسرحي متأرجحة بين ما هو مسرح درامي يفتح على التراث الشعبي وبين ما هو مسرح بعد درامي يُؤسس لهويته بعد تماس الحدود بين الفنون التي تعكس جمالياتها الخاصة من سينوغرافيا وموسيقى ولغة وصور وأداء.

4. مرجعيات المسرح الغربي والعربي:

يُعد المسرح فنا أدائيا وأدبيا أصيلا مزج بين مختلف الفنون الجميلة، السمعية والبصرية والتشكيلية، فالإبداع المسرحي لم يكن وليد الصدفة، بل أوجدته مرجعيات متعددة تظافرت كلها لكي تخلق مناخا صالحا ينبت فيه هذا الفن الأصيل حتى يبلغ قمته،

فلا يمكن فهمه واستيعابه إلا بمعرفة أصوله ومرجعياته التي تنوعت واختلفت ما بين المرجع الفلسفي والديني والتراثي، هذه الأصول المرجعية ينهل منها الكاتب للإفادة منها في بناء عمله وتشكيله، بالإضافة أيضا إلى تحقيق ذلك الامتزاج الفني في اللحظة الإبداعية بين المرجعي والواقعي والتخييلي، وفيما يأتي سنقف عند المرجعيات الفلسفية والدينية والتراثية والأدبية التي أسهمت في التأسيس للعمل المسرحي.

كان الحقل الفلسفي مرجعا غزيرا ومفيدا للمسرح منطلقا في ذلك من الفلسفة الأرسطية من خلال كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس الذي تحدث فيه عن نظرية المحاكاة القائمة على محاكاة أفعال الإنسان وانفعالاته التي تجسدها جميع الفنون أهما الشعر والموسيقى اللذان يعتمدان على العواطف النابعة من داخل الإنسان وتترجم على خشبة المسرح كون أن الأدب المسرحي عنده نشأ شعرا واستمر شعرا «وإن كان الممثل قد بدأ شاعرا، والشاعر قد بدأ ممثلا، ليس عند الإغريق فقط ولكن في أعماق الجاهلية أيضا، فإن الدراما عُدت في التاريخ الأدبي فرعا من فروع الشعر»⁽¹⁾ فالشاعر له القدرة على التقمص والتمثيل كونه مبدع دون الصعود إلى الخشبة، ومن هنا نعلم أن الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات المسرحية لدى أرسطو هو المحاكاة من خلال تصوير حياة الآلهة وما درا بينها من صراعات مع الإنسان - صراع الخير مع الشر - والطبيعة أيضا.

من الواضح أن المسرح قد تشبع بمنطلقات فلسفية من أجل إرساء أساس لبنائه وهذا ما نجده في فلسفات بعض المسارح كمسرح بريخت (Bertolt Brecht) (1898-1956) الذي أساسه هو الماركسية، ومسرح بيكيت (Samuel Beckett) (1906-1989)

(1) الأصول الدرامية للشعر العربي، جلال الخياط، ص 20.

ويونسكو (Eugène Ionesco) (1909-1994) هو الفلسفة العبثية وأساس مسرح
المواقف لسارتر (Jean-Paul Sartre) (1905-1980) هو الوجودية، إذا يمكننا القول
«بأن هناك نصوصا تراجمية عديدة تتضمن في ثنايا بنياتها الدرامية رؤى فلسفية تلخص
رؤى معينة للإنسان والوجود»⁽¹⁾ هذا الأمر ساهم في تجاذب الفلسفة نحو المسرح والعكس
صحيح فالثقافة المسرحية كذلك كان لها دور في تكوين الفلاسفة والمفكرين يعني أن
علاقتها ضاربة في القدم، قدم المسرح نفسه.

من المرجعيات التي اعتمد عليها المسرح في تأسيس دعائمه أيضا، مرجعيات دينية
مستمدة من رحم الدين؛ حيث استعار المسرح في مرحلته التأسيسية الشكل الطقسي
والمضمون الأخلاقي والطابع الأسطوري، فقد عرفوا الطقوس الدينية التي تجري احتفالاتها
على منصة أمام الجمهور لتقديم الآلهة وتقديم القرابين، كانت هذه الاحتفالات الدينية
والشعائرية تشاهد فيها مظاهر درامية أولية، وهذا ما لاحظناه في مسرحيات يوربيدس
وأسخيلوس، هوميروس وسوفوكليس، الذين استخدموا المسرح استخداما دينيا يدعو إلى
الخلاص الروحي للإنسان من خلال ثقافة روحية مستمدة أفكارها وشرائعها من الكتاب
المقدس؛ فالسياق الديني يُعد من بين المصادر الغنية لتكوين المسرح كونه جزء أساسي
في حياة الإنسان ومنه فإن هذه الممارسات الطقسية والاحتفالات الديونيزية بمختلف
مظاهرها ودلالاتها كان لها دور كبير في ميلاد المسرح وتشكله.

تُعد الأساطير الإغريقية، هي الأخرى شجرة وارفة الظلال، استفاد منها المسرح
لتشكيل مادته الخام ومصدر من مصادر التأليف المسرحي في الآداب القديمة والحديثة،
وهي تمثل أيضا طقوسا شعائرية «اختلطت اختلاطا حميميا بالدراما البدائية التي نشأت

(1) سمياتيات المسرح، أحمد بالخيري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص63.

في حضن الديانات البدائية بطقوسها وأساطيرها وسحرها، هذا إن لم نقل أن الطقوس هي في الواقع مشاهد درامية كاملة»⁽¹⁾ فمدلول كل أسطورة يظهر في شكل دراما لما لها من قيمة تحدها قوة الطقس الذي يتمظهر في شكل أفعال تمثيلية متكررة في حياة الإنسان البدائي، هذه « المماثلات الحياتية في تمثيل الفعل أو تكراره تُعد بداية فعلية لفن المسرح، وهذا الأداء الطقوسي هو الممهّد لظهور فن الممثل»⁽²⁾ وبالتالي ارتقاء الظاهرة المسرحية وانتشارها.

أما آخر المرجعيات والركائز التي استند إليها المسرح هو التراث الذي يعتبر اللبنة الأساسية في التأثيل لفن وأدب مسرحي قويم عبر أشكال فنية تراثية بنوعها المادي واللامادي، الشفوي أو المكتوب، الشعبي أو الرسمي، عالميا كان أو عربيا يُمثل كنوزا تراثية شعبية تحوي في أشكالها المتنوعة والمتعددة ملامح درامية ساهمت في تشكل أجنة المسرح وتطوره، فالشعر والملحمة، الأغنية الشعبية، الحكاية الشعبية، السيرة الشعبية، خيال الظل، الأراجوز، الأمثال والحكم، وكل أشكال الفرجة الشعبية التي منّلت ملمحا بارزا ومرتكزا قويا لتشكل الدراما الشعبية التي «لم يقتصر أدائها على الكلمة والحركة والإيماء فقط، بل تضمنت اللحن والنغم والرقص والتشكيل في الفراغ بالأجساد والألوان»⁽³⁾ فهي جوهر الفعل الدرامي القائم على المحاكاة والارتجال والتقليد، معبرا المؤدي بذلك عن

⁽¹⁾التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزيريس في المسرح المصري، عادل شّداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2015، ص15.

⁽²⁾الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، أحمد شمس الدين الحجاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2013، ص12.

⁽³⁾التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، كمال الدين حسن، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1993، ص306.

أفكار جماعته ومعتقداتها وقيمها من جهة والإمتاع والتسلية عن طريق الفرجة من جهة أخرى.

من خلال ذلك يمكننا القول بأن هذه المظاهر التراثية الشعبية التي تحوي على عناصر درامية من الموروث الشعبي ساهمت في تشكل العالم الدرامي والمسرحي، فالتراث مادة غنية بالمضامين والطاقات والدلالات يمنح الخطاب المسرحي قدرة إبلاغية كبيرة.

الفصل الأول:

تجليات التراث في المسرح العربي - نماذج مختارة -

توطئة

أولاً: مفهوم التراث والمسرحة - بحث في إشكاليات المصطلحين -

1. مفهوم التراث

2. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث

3. علاقة المسرح العربي بالتراث

ثانياً: أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية - نماذج مختارة -

1. أنواع التراث وإشكالية تصنيفه

2. إشكالية تصنيف التراث الشعبي

3. مسرحة التراث العالمي (الإنساني)

4. مسرحة التراث القومي - دراسة لنماذج مختارة -

5. أشكال مسرحة التراث الوطني - مسرحيات عز الدين جلاوي أنموذجاً -

6. جماليات التشكيل التراثي ودوره في بناء خطاب المسرح عند عز الدين جلاوي

توطئة:

بدأ المسرح العربي تراثيا، فالتراث سمته الأساسية، وركيزته القويمة التي يستند عليها في تشكيل مادته الخام، الحاملة لكل الثروات الغنية بالآداب، والقيم، والعادات، والتقاليد والمعارف الشعبية، وكذا الثقافة المادية والفنون التشكيلية والموسيقية وهو يُمثل دعامة ثقافية ترتبط ارتباطا وثيقا بالفرد وكيونته، لأنه يُجسد ثقافته وعاداته وسلوكه وأعرافه، كل هذه القيم تمثل عنوانا للاعتزاز بهوية وحضارة أمة من الأمم.

احتفى المسرح العربي بكل أشكال التراث؛ الشعبي، الإنساني، الأدبي، وتعامل معه بطرق عدة منها ما تعلق بالتأصيل والتأسيس والتجريب، فقد اهتم الأدباء والمبدعون به في تشكيل مسرحهم شكلاً ومضمونا لما يحمله من رموز موحية مُعبّرة عن همّ إنساني قبل أن يكون محليا أو خاصا، بالإضافة إلى إحياء التراث من جهة والاستفادة منه في الحاضر لمعالجة القضايا الراهنة وتحديات المستقبل.

عكف كُتّاب المسرح إلى تطعيم نصوصهم بالتراث الشعبي، شكلا ومضمونا، في قالب جديد محاولين إعادة قراءته وتتبعه وتوظيفه بطريقة إبداعية، والأخذ من فيضه وبنابيعه التي تزخر بالجماليات الفنية والأدبية والشعرية؛ وسُنحاول في هذا المبحث الكشف عن أبعاد التفاعل الفني والجمالي بين المسرح والتراث ومقاربة مسرحة التراث ضمن نماذج مسرحية مختارة، وعليه سنتوقف عند أكثر من نموذج للدراسة والبحث، وقبل ذلك حريّ بنا أن نقف عند مفهوم مصطلحي التراث والمسرحة والكشف عن طبيعة العلاقة بينهما.

أولاً: مفهوم التراث والمسرحة - بحث في إشكاليات المصطلحين -

إن التراث من بين أكثر المواضيع التي شغلت حيزاً كبيراً في ثقافتنا المعاصرة، فهو يُمثّل الذاكرة الإنسانية بكل تجلياتها الثقافية والمعرفية والفنية التي توجه مسار المتقف ذهنياً وثقافياً ومعرفياً وجمالياً لمعرفة الحاضر؛ الأمر الذي جعله ينال مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية بالإضافة إلى تمركزه الرئيس في تكوين المبدع الأدبي، لكونه مكوناً من مكونات التجربة الأدبية، لأن الكتابة الإبداعية المسرحية لا تنشأ من العدم، وإنما هي صناعة يُتقنها المؤلف المسرحي عن طريق الدربة والممارسة عن الأقدمين، وهذا يتضح في الأعمال الأدبية والمسرحية بالخصوص، التي استفادت من الخامات التراثية وشحنتها برؤى فكرية جديدة، شكلت الوعي بالذات والهوية، الأمر الذي جعل تحديد مفهوم التراث يختلف باختلاف التوجّهات والاهتمامات وتعدد مفرداته الأمر الذي جعله يعيش حالة من التعدد والاضطراب، وهذا الاختلاف والتداخل في المصطلحات ناتج عن اضطراب الترجمات وكذلك الأمر راجع حسب التخصص ومجال الاشتغال، وقبل أن نتطرق إلى إشكالية تداخل مصطلح التراث مع مصطلحات أخرى، وجب الوقوف عند دلالاته اللغوية والاصطلاحية.

1. مفهوم التراث:

1.1. الدلالة اللغوية:

تذهب المعاجم اللغوية والمتخصصة في حقل الدراسات الإنسانية المتنوعة، إلى أن لفظة التراث، اكتسبت معاني متعددة بحسب مجال التخصص وتنوع الحقل المعرفي الذي يحدده السياق.

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور: «الورث والإرث، والوراث، والتراث واحد، والميراث أصله موراث، انقلبت الواو ياء كسر ما قبلها، والتراث أصل التاء فيه واو»⁽¹⁾ وهو أيضا «ما يُخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو»⁽²⁾ ونجدها في موضع آخر كما ذكر ابن منظور حين قال في معنى التراث أنه: «في إرث صدق، أي في أصل صدق وهو على إرث من كذا على أمر قديم توارثه الآخر عن الأول»⁽³⁾ من خلال التعريفات اللغوية لابن منظور نلاحظ أن كلمة تراث مزجت بين المدلول المادي والمعنوي للأشياء التي يتركها السلف للخلف.

وفي تعريف لغوي آخر في "معجم الوسيط" نجد معنى لفظة تراث قريبة من التعريفات المذكورة أعلاه، إذ تُحيل إلى المعنى المادي في قوله: «ورث فلانا المال منه وعنه، يُقال، ورث أباه ماله»⁽⁴⁾ فهذا التعريف لا يختلف كثيرا عن التعريف الذي ورد في قاموس "تاج اللغة" و"صاحح العربية" للجوهري الذي يقول فيه: «أورثته الشيء أبوه، وورثه فلان، وورثه توريثا، أي أدخله في ماله»⁽⁵⁾ فنجد أن التعريف حمل المعاني نفسها للتعريفات السابقة، وعليه نستنتج أن اللغويين قد أجمعوا على أن المعنى اللغوي لكلمة التراث قد حملت معنيين؛ أحدهما مادي وهو ما يتعلق بالتركة والمال، والآخر معنوي وهو ما يرتبط بالحسب والنسب وهذا ما تؤكد حسب الدراسات المعجمية القديمة والحديثة.

⁽¹⁾ لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفي الإفريقي، مادة (و.ر.ث)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، مجلد2، ص199.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص201.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص202.

⁽⁴⁾ معجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مادة (و.ر.ث)، دار العودة، إسطنبول، تركيا، ط2، 1960م، ج1، ص1024.

⁽⁵⁾ تاج اللغة وصاحح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، (تح) أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج1، ص437.

2.1. الدلالة الاصطلاحية:

أخذت مسألة التراث حيّزا كبيرا وأصبحت من اهتمام العلماء والأدباء، وغيرهم ممن اشتغل عليه في الدراسات الأدبية والإنسانية المتنوّعة، لهذا تنوعت في دلالاته بحسب تنوع المشارب والتخصصات وعليه فبعدما تطرقنا إلى الدلالة المعجمية لمصطلح التراث، يجدر بنا أن نُعرّفه اصطلاحا، لمعرفة كُنْهه ومعانيه التي لا تستقر على معنى واحد بفعل اختلاف التوجهات والاهتمامات.

يُعرف إسماعيل سيد علي التراث بأنه: «ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشمتم على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو ماثورة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن»⁽¹⁾ ويعني بذلك أن التراث يجمع بين كل الأشكال الشعبية التراثية المادية (الملابس، الصناعات التقليدية، العمران، الأطعمة التقليدية)، واللامادية التي تتمثل في التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (الحكايات الشعبية، الأغاني، الألغاز، الشعر الملحون) وقد شكلت هذه الأشكال التراثية الشعبية تربة خصبة لميلاد مسرح عربي يستمد مادته من التراث لإعطاء شرعية وهوية له.

كما يُعرّف أيضا بأنه: «روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه»⁽²⁾ لذلك نرى الإنسان متمسك بأصالته وقيمه وتراثه قولا وفعلا، «فتداول كلمة تراث في اللغة العربية لم يُعرف في أيّ عصر من عصور التاريخ العربي من الازدهار ما عرفه في هذا القرن العشرين، بل يمكن القول إنّ المضامين التي تحملها هذه الكلمة في أذهاننا اليوم نحن عرب

(1) أثر التراث في المسرح المعاصر، إسماعيل سيد علي، دار قباء للطباعة، القاهرة، دط، 2000، ص40.

(2) المرجع نفسه، ص40.

القرن العشرين، لم تكن تحملها في أيّ وقت مضى»⁽¹⁾ وعليه نهض الكتاب والنقاد يُعيدون قراءة التراث وتشكيله وفق ثنائية التراث والحداثة.

يشمل التراث كل الفنون والمأثورات والمعتقدات الشعبية، والآداب والفنون التي تُمثل جذور الحضارة، التي كلّما غاصت وتفرعت كانت أقوى وأقدر على مواجهة الزمن لأن التراث العربي أصيل يُمثل «كلّ ما خلفته الأمة العربية منذ عصور موعلة في القدم من عطاء متعدد المضامين، يمكن تمثله في جوانب متعددة من حياتنا العصرية، أو نستعين به في مواصلة المسيرة الحضارية للأمة»⁽²⁾ من أجل الحفاظ على كيانها وهويتها، بالإضافة إلى شحن ذهن المثقف بقيمه وموروثه الثقافي ليسير في مسار صحيح نحو المستقبل، ومن أجل بناء صرح قويم للأمة يتم الحفاظ به على الهوية والذات والكيونة الوجودية، كما يُعزّز ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، و«يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغناؤه»⁽³⁾ بحيث لا تُفقه ثقافتنا بعيدا عنه، لأنه يشكل الرصيد والمعرفي والثقافي لها.

اهتم كثير من الباحثين بدراسة التراث، من بينهم الدكتور حسن حنفي الذي أعطى معنى مغايرا للتراث يختلف عما ذكر سلفا؛ إذ يرى بأن؛ «الموروث هو المخزون النفسي الحيّ عند الجماهير، فهو محايث لشعورنا وبالتالي مُوجّه لسلوكنا في الحاضر الراهن»⁽⁴⁾ وتقوم هذه الرؤية على أن التراث هو مجرد ظاهرة شعورية، حدسية، تصل فيها الذات إلى معاني الشعور ولكن هذه الرؤية -حسب اعتقادي- تقود التراث إلى تجريده من مادته، في

⁽¹⁾ التراث والهوية، فارح مسرحي، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2017، ص19.

⁽²⁾ التراث وأنساق الثقافة (قراءة في كتاب الأغاني)، رائد الحاكم الكعبي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2018، ص13.

⁽³⁾ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، ص63.

⁽⁴⁾ التراث، الغرب، الثورة، (بحث حول الأصالة والمعاصرة في فكر حسن حنفي)، ناهض حنّ، دار كتابكم، الأردن، دط، 1986، ص118.

حين أن التراث يجمع كل ما هو مادي ومعنوي وبين الذاكرة الشعورية واللاشعورية التي يُخزنها الإنسان العربي، وهذا ما أكدّه الجابري في قوله: «التراث هو كل ما هو حاضر فينا، أو معنا من الماضي، سواء ماضيينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد»⁽¹⁾ فهو يشمل كل ما هو مادي، ومعنوي، وإنساني فكرًا وسلوكًا، وهو شيء ينتمي إلى الماضي القريب أو البعيد المتجذّر فينا عبر اللغة، الدين، والمفاهيم الكليّة.

وهناك مضامين أخرى تحملها كلمة التراث تتخلل ثقافتنا الإسلامية التي تعتبر عنصرًا قويمًا في الذات العربية ومن هنا فهي لا تحمل معنى بقايا الماضي فقط، بل هي «العقيدة والشريعة، واللغة والأدب، والعقل والذهنية، والحنين والتطلّعات، وبعبارة أخرى إنها في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتها الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية»⁽²⁾ فهذا المضمون الذي يحمله التراث متجذّر في نفس الماضي والوعي به في الحاضر؛ حيث يُجسّد معارف وعقائد وتشريعات وروى تاريخية وإيستمولوجية.

من خلال ما سبق يتبيّن أن مفهوم لفظة تراث تعددت بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، ففي المدلول اللغوي نجده قد ارتبط بالمفهوم المادي المحسوس للأشياء المتوارثة، وفي المعنى الاصطلاحي اليوم أصبحت تُشير إلى التركة الفكرية والثقافية والروحية المتضمنة في: (العادات، والقيم، والتقاليد الشعبية، والآداب، والعلوم، ومختلف الفنون)، لكن مهما تعددت المفاهيم وتنوعت، تبقى لفظة التراث تحمل في أذهاننا كل مضامين الهوية والأصالة والعراقة لأمة ما.

أمّا عن كنه التراث العربي عند الغرب فنقتصر بذلك على فئة المستشرقين المهتمين بدراسة الشرق بكل جوانبه التاريخية والاجتماعية وكل ما يتعلق به من علم وفن وتراث،

(1) التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991،

ص45.

(2) المرجع نفسه، ص24.

وكل ما يُعنى بكل مقوماته ومكوناته، والبحث من أجل فهم المسائل التراثية خاصة فيما يتعلق بالعرب، لأنهم أكثر فئة سلط عليها الغرب عيونه، وذلك من أجل الاستفادة من ذخائره لوعيه التام بقيمته العلمية وما يحمله بين دفتيه من علوم مختلفة.

اهتم المستشرقون بالتراث العربي الإسلامي عن طريق الجمع والتحقيق والفهرسة والترجمة، ومن بين أهم المستشرقين نذكر على سبيل المثال لا الحصر، المستشرق الألماني كارل بروكلمان (Carl Brockelmann) (1868-1956) صاحب كتاب "تاريخ الأدب العربي"، الذي يُعد أشهر الكتاب في التراث الإسلامي العربي، فقد اهتم بدراسة اللغة العربية ومعرفة أسرارها بالإضافة إلى مستشرقين آخرين أمثال: ديفيد صموئيل مرجليوث (Samuel Margoliouth David) (1885-1940) الذي اهتم بدراسة التراث العربي على الرغم ببعده الشديد عن الموضوعية في دراساته، كما لا ننس المستشرقين جورج ولهم فرايتاج (Georg Wilhelm Friedrich Freytag) (1788-1861) وآرثر جون آربي (Arthur John Arberry) (1905-1969) الذي اهتم بالأدب العربي وترجمته.

من الواضح أن الباحثين الغربيين قد تتبعوا التراث العربي الإسلامي، ودرسوا آثاره الفنية والمعمارية، لما وجدوه يزخر بإيحاءات جمالية توزعت في عاداته وتقاليده وعلومه وحرفه اليدوية المتنوعة، وقد لوحظ على المستشرقين أنهم قد «اتخذوا في نشاطهم ثلاث اتجاهات: نشر النصوص، والتعريف بالمخطوطات، ودراسة الفنون وأعلام التراث»⁽¹⁾ بكل أشكاله وأنواعه، لكن على الرغم من الحركة المعرفية الإيجابية للاستشراق إلا أنه تتخلله تيارات تهدف بشكل ضمني على خدمة صانعيها والسيطرة على الشرق، فمهما كان الاستشراق إيجابيا لا يمكن حجب العيون والأذهان عن جوانبه السلبية، فلو نُركّز في عمل

(1) المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، علي بن إبراهيم الحمد النملة، دار

الألوكة، ط1، 2003، الرياض، ص24.

هؤلاء المستشرقين وفي مناهجهم المستخدمة في البحث لوجدناهم أول من يصفع مناهج البحث الأكاديمي ويتحرون بمناهج تناسبهم وتخدم مصالحهم، ونضرب مثلا بهذا الصدد حينما كان لدراسات المستشرقين أثر في التوجيه الاستعماري واستخدامهم ضد المجاهدين، وهذا ما أكده الدكتور محمود قاسم حين قال: «إن الاستعمار الفرنسي في الجزائر استطاع بجبروته وتعسفه أن يفرض لغته على كثير من المثقفين في الجزائر وشمال إفريقيا، غير أنه لم يستطع أن ينال كثيرا من العقيدة الإسلامية»⁽¹⁾ فهنا نجد أن للاستشراق غاية دفيئة وراء دراساتهم البحثية على الشرق، وهنا تظهر لنا حرب الكلمات والفكر دون سلاح، كما نجدهم أيضا عند تحقيقهم للتراث لا يتمتعون بروح الأمانة العلمية - عند بعضهم - فقد تتخلل دراساتهم ألوانا من التحريف والتزييف والتغيير، فجّل مناهجهم ودراساتهم وبحوثهم ورؤاهم تبدو مستقيمة في ظاهرها لكن حقيقتها سلبية ومزيفة.

أثار هذا الأمر قلق كثير من المنظرين العرب تجاه حركة النقد الاستشراقية ومن إسهاماتها لاسيما فيما يتعلق بحفظ المخطوطات وتصنيفها، إذ يقول مصطفى هدارة في ذلك: «غير أن صفوة القول من الدارسين الذين يتابعون فكر المستشرقين وكتاباتهم يجدون في ثنايا ذلك بعض الجهود الجيدة، وربما المنصفة، فمجهودات بعضهم في تحقيق التراث الإسلامي والعربي يُعدّ أمرا حميدا»⁽²⁾ ونرى في ذلك اهتماما حقيقيا بالحضارة الإسلامية ولغتها وآدابها، وتصويرا لجوانب الثقافات الشعبية الشرقية، فقد تم نشرها وحفظها، يقول عمر الدسوقي: «لقد قام المستشرقون بنشر الكثير من نفائس التراث الإسلامي نشرا علميا، يسرّ لنا الانتفاع بهذا التراث، وهذا فضل الاستشراق، فلا يمكن غض الطرف عنه مهما تكن بواعث المستشرقين في ذلك»⁽³⁾ وهذا يعني أن الاستشراق قد أخذ منا إيجابيا

⁽¹⁾ المستشرقون والتراث، عبد العظيم الديب، دار وفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط2، 1992، ص17.

⁽²⁾ المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، علي بن إبراهيم الحمد النملة، ص16.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص23.

نوعيا بشكل نسبي، في التعريف بالمجتمع الشرقي من خلال نشر ثقافته وتراثه والتعريف بهوية الإنسان الشرقي ثقافة وفكرا.

3.1. مصطلح التراث وإشكالية المصطلح بين تعدد الترجمات وزئبقية المفهوم:

تمثل المصطلحات مفاتيحا للعلوم وجسرا للتواصل المعرفي، بحيث يُمثل المصطلح ملتقى الثقافات والمعارف المختلفة، لكن مع ذلك فإنه في الحقل المعرفي يعرف إشكالا كبيرا أفضى معه إلى تعدد وتناسل المصطلحات في شتى التخصصات، التي تجمع العلوم والفنون.

لا ريب أن واقعا النقدي والأدبي، واقع مُتأزّم لا يزال خطابه يتخبّط في عشوائيات المصطلحات، الناتجة عن تعدد الترجمات واختلاف المفاهيم والرؤى، وعليه فحدّ التراث في الثقافة الشعبية والأدب مصيره مصير كل مصطلح يعيش حالة من التعدد والزئبقية في المفهوم؛ حيث يلتبس مصطلح التراث مع مجموعة من المصطلحات التي تحوم في المفهوم نفسه، ولنتمكن من معرفة الإشكالية التي وقع فيها المصطلح وحيثياتها لابدّ أولا أن نتحدث عن مفهوم المصطلح وإشكاليته.

يعدّ مصطلح الإشكالية (problématique) مصطلحا فكريا وفلسفيا، استعاره الفيلسوف الفرنسي ألتوسير (Louis Althusser) (1918-1991)، من جاك مارتين (J. Martin) للدلالة على «مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينهما، ولكنها تُشكّل وحدة فكرية، أو نظرية تُتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة»⁽¹⁾ يطرحها من أجل الوصول إلى خصوصية الشيء والتعمّق في معرفة حقيقته وكنهه، أمّا المصطلح هو الآخر له مفاهيم متعددة تصب في قالب واحد، نُجملها في قول الجرجاني

⁽¹⁾ إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغيلسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008،

على: «أنه علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني»⁽¹⁾ وعليه فالمصطلح يجمع بين الدال والمدلول للكلمة الواحدة تعبيراً ومضموناً.

مرّ مصطلح التراث الشعبي باضطراب في المفاهيم وبتعدد في المصطلحات جعلته يصبح محل تجاذب وتباين بين علماء الثقافة والأدب؛ نتيجة لاختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية، فهناك من يطلق على لفظة التراث عدة مسميات من بينها: الفنون الشعبية، المأثورات الشعبية، التراث الشعبي، التراث المادي واللامادي، الفولكلور، الثقافة الشعبية، هذه المصطلحات تتناسل في حقل التراث لتلتقي معاً في كثير من الأمور، إلا أن لكلّ منها دلالاته الخاصة التي تتخالف بدرجات متباينة.

كان مصطلح الفولكلور محل جدل بسبب تداخله مع مصطلح التراث الشعبي، حيث يعرف بأنه: «العلم الشعبي المأثور»⁽²⁾ الذي يدرس الحياة الشعبية التقليدية للمجتمعات، حيث نجد وليام جون توماس (W.J.Thomas) هو من «وضع هذا المصطلح عام (1845)، والمصطلح لغوياً يتكون من لفظتين folk بمعنى الشعب، وlore بمعنى معرفة»⁽³⁾ أي أنه يعني المعرفة الشعبية وعليه يُعرّفه توماس على أنه: «المعتقدات والأساطير والعادات التقليدية الشائعة بين عامة الناس، وبأنه آداب السلوك والعادات التقليدية، والخرافات والأغاني والأمثال وغيرها، التي ترجع إلى العصور السالفة»⁽⁴⁾ وهو أيضاً ويشمل الثقافات التعبيرية المتنوعة كالمعتقدات والفنون، والأدب، والمعمار والرقص، والموسيقى، وغيرها من الفنون، هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يقصد به؛ «ذلك

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 27.

⁽²⁾ مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، محمود مفلح بكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 2009، ص 53.

⁽³⁾ الفولكلور (النظرية، المنهج، التطبيق)، أحمد زغب، دار هوم، الجزائر، دط، 2015، ص 13.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص ن.

الإبداع الشعري الشفاهي لجماهير الشعب العريضة⁽¹⁾ بهذا التعريف يتجاوز فولكلور الإبداع الفني المادي والمدون ويُركّز على القول الشفهي.

هذا التنوع في المفهوم هو ما يُميز كل مصطلح مرادف للتراث بإضافته لصفة الشعبي فمثلا كلمة فولكلور (Folklore) لها سرعة انزلاق على الألسنة لتصبح بذلك دالة على كل ما هو شعبي واكتسبت معنى الشعبية فعلا وقولاً، فعلى حدّ قول ستيف طومسون (SteveThompson) حول تذبذب دلالة الفولكلور -يقول-: «على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن، إلا أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق كامل حول معناها»⁽²⁾ إذًا، فدلالته تضاربت حسب المفاهيم والتفسيرات، ولكلّ منها توضيحات، والتقارب بين الألفاظ لا يعني تماثلا في المفاهيم.

تأرجحت مفردات الحقل الفولكلوري بين الضيق والتوسع في الدلالة والاستعمال، مقارنة بمصطلح فلكسكندة (Folkskunde) الذي أسسه ميهاي دوميترو راليا (Mihai Ralea Dumitru)(1896-1964) وهو يُعنى بدراسة الشعب الألماني، من حيث ثقافته، وفكره وأصله، ويُعدّ أوسع ميدانا من الفولكلور ويشمل مواضيع أكثر تنوعا، يُعرّف الفولكسكندة بأنه: «علم دراسة الثقافة الشعبية»⁽³⁾ ولكن تنحصر هذه الدراسة في الشعب الجرمانى والمناطق الناطقة بلغتها فقط.

أمّا مصطلح التراث الشعبي فهو يُمثل ثورة كبيرة من الآداب، والقيم، والعادات، والتقاليد والمعارف الشعبية، والفنون والمآثورات الشعبية من غناء وشعر وموسيقى، وحكايات وأمثال، وما تضمّنه من معتقدات شعبية، ومثله المآثورات الشعبية فهما متقاربان كثيرا، ويتقاطعان في عديد من الأمور المتداخلة، مما أفضى إلى إشكالية تعرض لها

⁽¹⁾الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط1، 2000، ص25.

⁽²⁾الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، ص54.

⁽³⁾مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، محمود مفلح بكر، ص25.

أحمد رشدي، والتي يرى فيها أن؛ «الأدب الشعبي هو الأدب المتناقل شفويا، مجهول المؤلف، المتوارثة جيل عن جيل»⁽¹⁾ فهو يشمل المواد الأدبية كالحكاية والشعر، والألغاز، ونصوص الأغاني الشعبية ومنه يمكن القول بأن الأدب الشعبي له شروط الفولكلور نفسها، مما يعني أنه مرادف له، باعتباره يهتم هو الآخر بالجانب الأدبي ومنه الفن القولي حسب بعض تعريفات الفولكلور.

يُمثل التراث الشعبي مجموعة العناصر والمواد الثقافية التي خلقها الشعب، حيث يرى مارتن فيلار (Martin Villar) أن «التراث الشعبي لا يزال مركز الدراسات في الفولكلور بينما كان ينبغي أن يكون المنطلق فقط، فالأهم ليس التراث وإنما الشعب، والناس الكامنون وراء الأشياء وأشكال التعبير، لذلك فضل فيلار مصطلح الثقافة الشعبية»⁽²⁾ حيث يرى أن التراث الشعبي لا يغطي كل ما يحمله الفولكلور بل يركز على المادة الموروثة فقط في حين أن كل مرة تتجدد عنده المادة بدخول عناصر تراثية جديدة إليها، وأيضا عندما نتأمل مواد التراث الثقافي المادي وغير المادي نجد أنها ذاتها مواضيع الفولكلور والتي تُعنى بالتقاليد وأشكال التعبير الشفهي، كما أن مصطلحي تراث ومأثورات تشمل كل المرويات ذات الصفة الإخبارية والمعرفية.

ومن جهة أخرى نجد مصطلح الفنون الشعبية هو الآخر يدخل ضمن دائرة التراث الشعبي، فهو من أكثر الحركات الفنية تميّزا في العصر الحديث، التي تعكس الحياة المادية للأفراد بمختلف أنشطتها ولكن في الواقع فإن مصطلح الفنون الشعبية «ينطبق على جوانب معينة من التراث الشعبي، كالرقص، الغناء، والعزف على الآلات الموسيقية الشعبية، والرسوم الشعبية على الجدران، والأثاث، والزخارف، وما شابه وليس التراث

⁽¹⁾ الفولكلور قضاياها وتاريخه، يوري سوكلوف، ص 59.

⁽²⁾ الفولكلور، أحمد زغب، ص 16.

كله»⁽¹⁾ أي أن الفنون الشعبية لا تتصف بالشمولية، لأن هناك فنون أخرى ليست في نطاقها، بل تدخل ضمن الفولكلور كالحكايات والأغاز، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مصطلح الفنون الشعبية يتميز بلمسة إبداعية جمالية كون أنّ الثقافة هي فنّ الحياة الأصلية التي تمتاز بالابتكار والإبداع لإنتاج ميراث تقليدي سواء أكان شفويا أم مكتوبا أم عمليا.

أمّا مصطلح الثقافة الشعبية فهو من المصطلحات التي تحوم في المفهوم نفسه للتراث الشعبي؛ فهو ذخيرة حية للشعب، تقوم على أساس متين من التقاليد والعادات التي شكّلت شخصية الفرد الوطنية، وعليه فهو مصطلح يتركب من لفظتين (ثقافة-شعبية)، أمّا الثقافة (Culture) فهي من أكثر المصطلحات توظيفا في الحياة، إذ يُشير مدلولها إلى أنها «مجموعة من العادات والقيم والتقاليد التي تعيش وفقها جماعة أو مجتمع بشري بغض النظر عن مدى تطوّر العلوم لديه، أو مستوى حضارته وعمرانه»⁽²⁾ فهي تُعدّ الأدب، والحضارة، والشخصية، والإنسان، وكلّ منتجات الأنشطة الإنسانية التي تتحدد بتلك العادات، فموضوع الثقافة خصب، يتعامل معه كل شخص وفق رؤيته المعرفية والمنهجية الخاصة، أمّا لفظة الشعبية فهي «صفة لكل ما يصدر عن الشعب قولاً وممارسة وفعلاً وتصوّراً للحياة وللأشياء، ويندرج ضمن هذا الإطار كل ما هو مُوجّه للاستهلاك الشعبي سواء أكان ماديا أو معنويا»⁽³⁾ فهي بالنسبة للشعب ميزة روحية مستقلة تعبّر عن كيانه وشخصيته.

من الواضح أن لفظتي (ثقافة- شعبية)، اتحدتا بكل ما يحملانه من دلالات ومعاني ليكونا مصطلح الثقافة الشعبية الذي يتلخص مدلوله في الأخير على أنه: «مُجمل

⁽¹⁾ مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، محمود مفلح بكر، ص 58.

⁽²⁾ الثقافة الشعبية وتشكل العقل المصري، ياسر بكر، دار الكتاب، مصر، دط، 2021، ص 38.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 48.

نشاطات المجتمع من ممارسات وأفكار أنتجت إشباعا لحاجاته المادية والنفسية⁽¹⁾ وهي إحدى العناصر المهمة في حياته.

وأخيرا يمكن القول أن؛ الاضطراب والتداخل الحاصل بين المصطلحات (التراث الشعبي، الأدب الشعبي، الفولكلور، المأثورات الشعبية، الفولكسكندة، الثقافة الشعبية، الفنون الشعبية) راجع إلى تنوع مواد التراث وتشعب كل منهما وتداخله مع غيره من المصطلحات في الثقافة الواحدة، على الرغم من أن لكل منها دلالاته الخاصة التي تتخالف بدرجات متباينة، مما أدى إلى صعوبة توحيد مصطلح واحد، لعدة أسباب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، دخول فئة لغير المتخصصين في مجال التراث الشعبي، مما أدى إلى تعدد المصطلحات وحسب اعتقادنا أن المصطلح الأكثر شمولاً بينها هو التراث الشعبي الذي يُمثل وحدة متكاملة بمختلف أقسامه وفروعه، وهو تراث الإنسان الذي شكّله عبر التاريخ، الزاخر بمختلف تجاربه وخبرته، وأي فصل في المصطلحات المذكورة فهو لاختلاف المواضيع والتخصصات فقط، لذا فالتراث كنز ثقافي مليء بالمعارف المتنوعة والأفكار والفنون ولا حاجة لبتز أجزائه الدلالية.

2. مفهوم المسرح وعلاقتها بالتراث:

1.2. حدّ المسرحة (التمسرح) (Théâtralisation):

من الصعب تقديم تعريف محدد للفظّة المسرحة؛ نظرا لاستخدامه في سياقات متعددة، فلسفية، نقدية، وفنية، فهي «مشتقة من فعل (مَسْرَح) الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل، وإعداد مادة أدبية، أو فنيّة، أو حدث من الحياة اليومية للمسرح وهو ما يُطابق باللغات الأجنبية كلمتي (Théâtralisation) و (Dramatisation)»⁽²⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 52.

⁽²⁾ المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، ص 462.

فمفهوم المسرح هنا ينتمي إلى عالم العرض ليضم الحياة اليومية والاجتماعية، فتطور ليضم كل الفنون فنقول مسرح الرواية، مسرح القصيدة، مسرح التراث، وهذا هو مُنطلق المسرح، فهي «كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعتمد إلى تجاوز أدبية (Literary) حتى تصبح قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي، إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردى بشكله القصصي والروائي، وتحوّله إلى نص مُمسرح قابل لأن يُعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي (شعرا كان أو رواية) داخل العمل المسرحي، بل إنّ الأمر يتعلق بتدوين هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية (الأدبية) باعتبارها قصيدة شعرية أو نصا روائيا، لتصبح من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته»⁽¹⁾ ليخلق في عوالم المسرح بكل ضوابطه الدرامية، ففي نهاية المطاف تُعدّ المسرح «مظهرا من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تُؤكّد سطوة- المخرج، المؤلف- أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية»⁽²⁾ وعرضها على خشبة المسرح بوعي عميق لأسس الكتابة المسرحية.

وقد اعتُبر إفرينوف نيكولاس (Evreïnoff Nicolas)، (1879-1953)، مؤسساً للمسرح، إذ «اعتبر الحياة نفسها مجرد لعبة مُسرحية وقد وظّف تعبير المسرح في دراسة له، نُشرت بعنوان: "Apologie De La Théâtralité" والكلمة في اللغة الروسية (Theatralnos) وهو في دراسته يعتبر أن غريزة المسرح هي غريزة طبيعية عند الإنسان مثلها مثل أي غريزة أخرى»⁽³⁾ أي أن طبيعة المسرح عند إفرينوف فعل يولد مع

⁽¹⁾جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، عبد المجيد شكير، 2008/01/02، <https://://startimes.com>

2023/08/22، 11:22.

⁽²⁾المرجع نفسه، ص01.

⁽³⁾المسرح والمناهج النقدية الحداثيّة (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، دار القدس العربي، الجزائر، دط،

دت، ص375.

الممثل المسرحي وهي غريزة طبيعية فيه مثل الغرائز الأخرى، كما نشر في «عام (1917) [...] بحثا بعنوان: "المسرح لأجل ذاته" يُؤكّد فيه على ضرورة دراسة المسرح، وفيه يربط بين الطقوس -خاصة الدينية- وبين المسرح، ودرس حاجة الإنسان إلى المسرحة»⁽¹⁾ ومنه نرى أن النواة التي تركز عليها المسرحة هي المسرحة فهي جزء لا يتجزأ من المسرح، وهي مشتقة منه وتحمل خصائصه.

يتبين من خلال رؤية أفريونوف لمصطلح المسرحة أنها تحمل بعدين أحدهما إنساني مرتبط بأفعال الإنسان الغريزية ويشمل سلوكياته في الحياة اليومية والآخر مسرحي مرتبط بالمسرح في حدّ ذاته من خلال العرض والمشاهد المسرحية.

تعلقت لفظة المسرحة في معناها العام الذي استعمل في بدايات توظيفه في الغرب بالمشهدية التي تقوم على العرض المباشر أو كما يطلق عليه آخرون الاستعراض أو الإخراج؛ لأنها مفاهيم قريبة منها في الفكرة، لكن كلمة العرض تُعدّ الأكثر وضوحاً؛ فقد كان ظهور مفهوم المسرحة في الغرب بداية القرن العشرين «تعبيراً عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة وإعلانه كفن مستقل، له خصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض»⁽²⁾ نستشفّ من هذا القول؛ أن فكرة المسرحة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالفرجة (Le Spectaculaire) وجاءت نتيجة تداخل عدة فنون تنتمي إلى عالم المرئيات.

أدركه الناقد الفرنسي رولان بارت (R.Barthes) (1915-1980) المعنى نفسه عند تعريفه للمسرحة على أنها: «المسرح بدون نص؛ أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقاً من مخطط الحدث

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 376.

⁽²⁾ المسرح والمناهج النقدية الحداثيّة (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، ص 462.

المكتوب»⁽¹⁾ الذي يحمل طابعا مرثيا ممثلا في العرض المسرحي، والتجسيد المرئي له وهنا دعوة صريحة لفصل النص المسرحي عن العرض والخشبة.

عرف مصطلح المسرحة مفاهيم متباينة في الوسط الفني المسرحي، فنجد ميرخولد قد «دعا إلى العودة إلى مفهوم اللعب في المسرح مقابل حرفية المحاكاة التي جرّدت المسرح من المسرحة، واعتبر أن إظهار عرض الحياة على الخشبة هو إعادة لعب الحياة وليس تقليدها»⁽²⁾ وهنا تتوضح فكرة ميرخولد للمسرحة بأنها؛ مشاهد عرض تحت المتلقي لإثارة غريزة اللعب على خشبة المسرح.

وخلاصة القول أن المسرحة في أبسط مدلولاتها لم تخرج عن الفن المسرحي، حتى وإن شملت مجالات أخرى من الحياة الاجتماعية، فهي تشمل كل حدث أو فكرة تمّ تحويلها إلى عمل مسرحي يحمل قيم جمالية وأشكال تمثيلية، ومع تغيّر النظرة إلى الفن وتطوّر المفاهيم واتسعت النظرة لتشمل كل الفنون التي تفاعلت لظروف عديدة، وهذه سمة من سمات العصر الحديث الذي -بحسب بعضهم- أصبح مصطلح المسرحة يُطلق على مصطلحات متعددة مثل: (الاستعراض، الإخراج، العرض، السينوغرافيا).

وفي المقابل هناك مصطلح آخر يقترب منه قليلا في المفهوم يُدعى الأنسنة وهو يشترك معه في وظيفة التحول في بعض الصفات لكنه يخالفه في بعضها، وهذا ما سنتطرق له في العنصر الآتي:

2.2. بين المسرحة والأنسنة:

كثيرا ما تقع بعض المصطلحات في معضلة التشابك مع مصطلحات أخرى، وهذا ما حدث مع مصطلحي المسرحة والأنسنة، فهناك عديد من الدارسين الذين يخلطون

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص463.

⁽²⁾ المسرح والمناهج النقدية الحداثيّة (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، ص376.

بينهما في البحوث العلمية والجلسات النقدية فيما يخص توظيفهما في مجال المسرح، وقبل أن نُوضح التداخل والاختلاف الحاصل بينهما يجب أولاً تعريف الأنسنة.

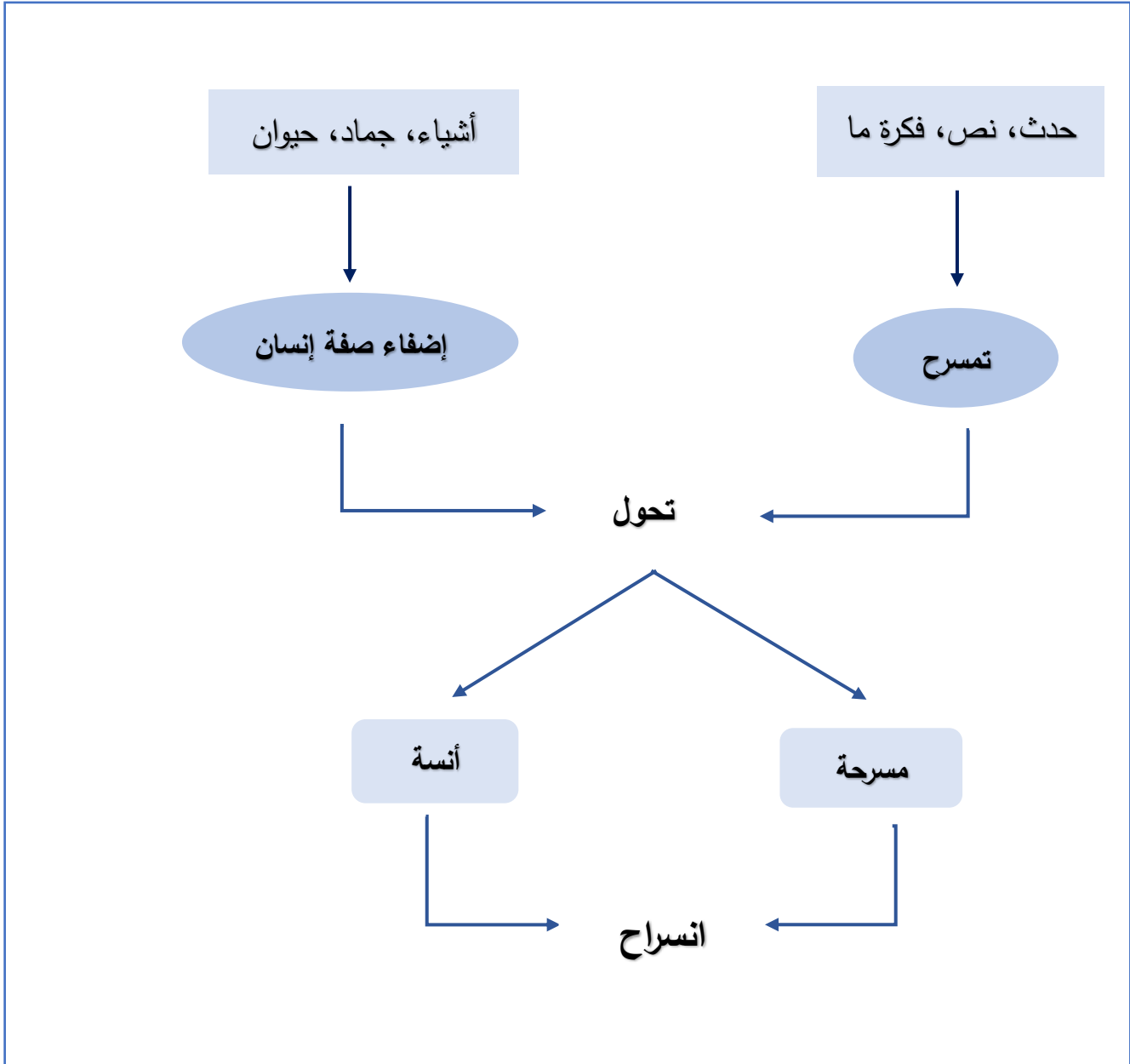
أكثر ما يميز الأنسنة بعدّها صفة إنسانية هو أن الإنسان بكل ما يحمله من قيم دينية واجتماعية وميولات طبيعية، جعلها موضع استقطاب للمؤلفين الذين يصنعون أعمالاً مسرحية يُظفوا عليها طابع الإنسانية على شخصياتهم من أجل إيصال رؤيتهم الإيديولوجية والإبستمولوجية.

والملاحظ أن الأنسنة تترجع على مساحة واسعة من المفاهيم بغض النظر عن مفهوم الإنسان، فالأنسنة هي «رؤية فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تُشابه الأحداث الواقعية، يُضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور والأشياء، والظواهر الطبيعية حين يشكّلها تشكيلاً إنسانياً، ويجعلها كأبيّ إنسان تتحرك وتُحس وتُعبّر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله»⁽¹⁾ فالأنسنة هنا تعتمد على أنسنة الأشياء من خلال إضفاء صفة إنسان على ما هو غير إنساني؛ بحيث تتفاعل الذات الإنسانية المبدعة مع الذات غير العاقلة (المؤنسنة)، التي قد تكون شيئاً، ممّا يجعله يتآلف ويتماهى مع الذات العاقلة، وبهذا تتحول الأنسنة من ظاهرة إلى فن أدبي جمالي ذو أبعاد حسية في عالم الورق وكذلك العرض.

أمّا بالنسبة للمسرحة فهي حسب نظرنا تتعلق بتحويل حدث ما أو نص، أو فكرة معينة تتم مسرحتها على خشبة المسرح، فلا يوجد شيء اسمه مسرحة الأشياء على المسرح، فالأشياء إذا استخدمت كشخصيات أصبحت مؤنسنة لا مسرحة، وبهذا نستنتج أن الأنسنة تتعلق بأشياء (كرسي، طاولة، ملعقة، مصباح، شجرة) في حين أن المسرحة تتعلق بالأفكار والنصوص والأحداث، وهما يلتقيان في نقطة مهمة وهي فعل التحوّل الذي

⁽¹⁾ أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار التكوين، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص 08.

يُعدّ الصفة المشتركة بينهما، وبهذا يمكن أن نميّز بينهما من خلال العرض المسرحي، وهذا ما سنوضحه في المخطط الآتي:



مخطط يُوضح توظيف الأنسنة والمسرحة في المسرح

3. علاقة المسرح العربي بالتراث:

يعدّ المسرح ظاهرة فنيّة وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، يستمد أحداثه من الواقع وهو يُعدّ عنصراً فاعلاً في ثقافتنا العربية، باعتباره لقاءً جماهيرياً، شعبياً يجمع بين أفراد الأمة الواحدة.

كان المسرح العربي في بداياته متأثراً بالمسرح الغربي، كونه البؤرة المركزية لفن المسرح، ومؤسساً للمدارس المسرحية وركيزة لفن الإخراج المسرحي، فأخذ المسرح العربي ينهل منه إلى أن نضجت التجربة المسرحية نتيجة تأثرها بالمسرح الغربي الأوروبي الذي نقله رواد المسرح العربي أمثال: مارون النقاش وتوفيق الحكيم وأحمد أبو خليل القباني بفعل الترجمة والمناقفة، لكن ما لبث هذا التأثير بالتلاشي لأن رواد المسرح العربي «قد فطنوا منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أنّ المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كلّ ثقافة وطنية، لذلك لجأوا على البحث عن هويتهم وتمييزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم؛ لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميّزها»⁽¹⁾ ومرجعية أساسية للمسرح العربي في الوقت نفسه.

دأب مبدعو المسرح العربي إلى إيجاد صيغة عربية للمسرح، من أجل التأسيس والتأسيس له، وعدم الاعتماد على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت عندئذ الحاجة إلى استلهام التراث بمختلف أشكاله في مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع المسرحي على وجه الخصوص، من أجل التأسيس لمسرح عربي أصيل لغة وموضوعاً وشكلاً، دون الارتواء في دوامة النموذج الواحد، فهذه المرحلة يُطلق عليها «مرحلة المسرح العربي الذهبي، التي توجّه نحو المسرح التراثي بمفرداته الشعبية، والاحتفالية والشعبية، كمحاولة أصيلة لتأكيد

⁽¹⁾توظيف التراث وإشكالية التأسيس في المسرح العربي، مصطفى رمضان، عالم الفكر، المغرب، مجلد 17، العدد 04،

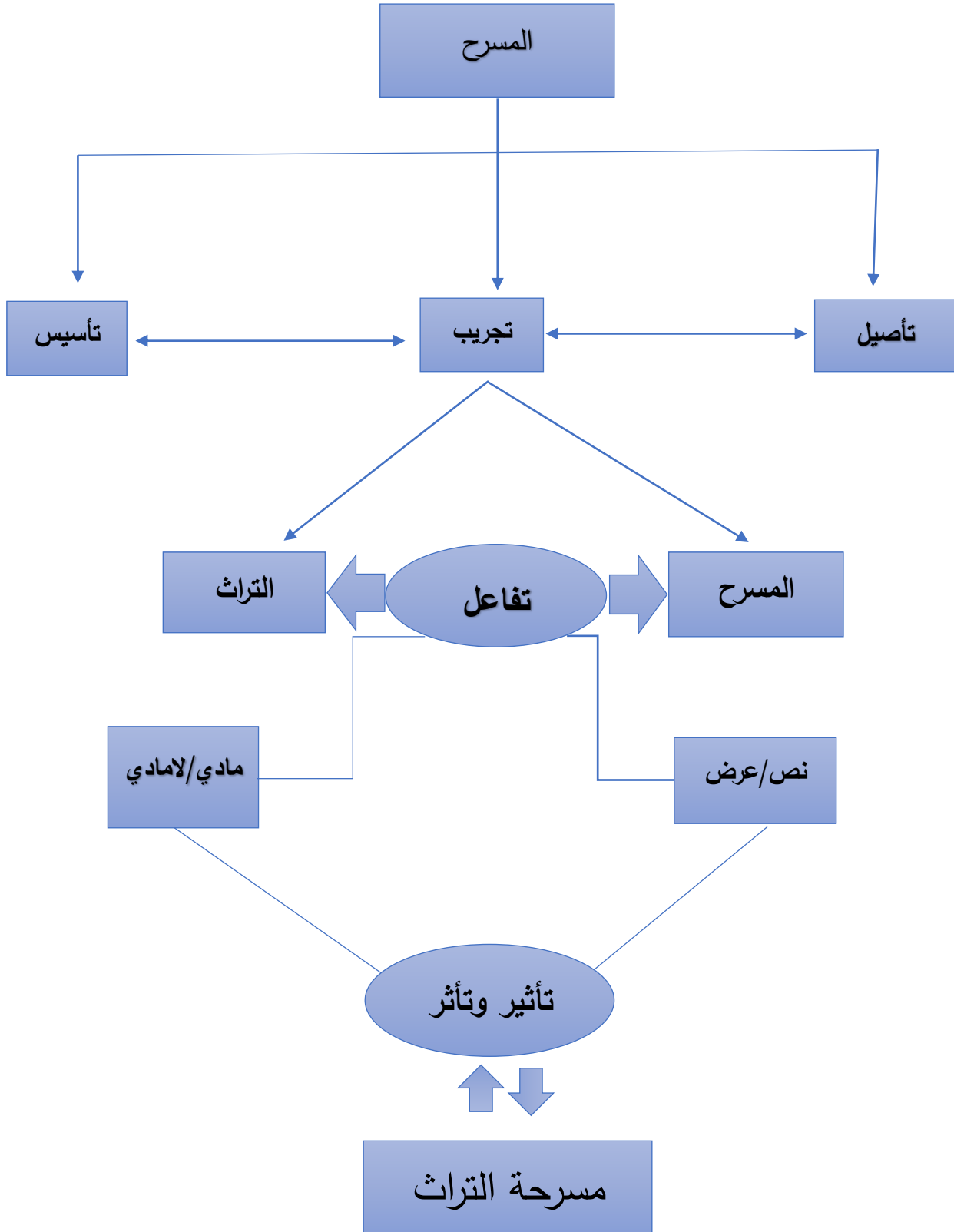
الذات»⁽¹⁾ نتيجة الإحساس بالدونية، حيث حاول المبدع المسرحي العربي أن يستغلّ العلاقة الحاصلة بين الثنائيتين المسرح والتراث لمخاطبة المتلقي عبر وسيط التراث يدركه هو الآخر بكلّ عفوية، لأنه جزء من ذاكرته وأقرب إلى روح الشعب وأكثر وصلًا به وتمثيلاً له.

تعود بنا فلسفة التجاذب بين المسرح والتراث إلى ما قبل ظهور المسرح، حيث كان البدء فرجة تراثية، مستمدة من الطقوس الاحتفالية الدينية والدينيوية والحكايات وفنون القول التي تتراوح ما بين الغناء والكلام والإيماء، هذه الأشكال الفرجوية أطلق عليها أندري شيفنر تسمية ما قبل المسرح التي أصبحت «تندرج في بابها كل الطقوس القديمة والشعائر والاحتفالات التي كانت تنحصر وظيفتها الأسطورية والرمزية في مسرحة علاقة الإنسان (معتقداته) بالكائنات العليا»⁽²⁾ كما يدل أيضاً على كل التظاهرات الشعبية التي تروم إلى استخدام اللغات الإيمائية والطقوسية ومختلف الصور التمثيلية، هذه المظاهر الشعبية تمثل التراث بكل أشكاله وعناصره ومكوناته.

إذن كانت البدايات التأسيسية للمسرح العربي تمهد لعلاقة التجاذب بين التراث والمسرح من خلال الفعل الفرجوي المسرحي، ومنه فعلاقتهم ضاربة في القدم ومستمرة من تاريخ المسرح، فكل الإرث الثقافي المسرحي تحول إلى تراث وهو بدوره يمثل الأصالة والهوية الحضارية والثقافية التي تعزز حضوره كقوة باعثة للذات وصانعة لها، وسنوضح العلاقة الفاعلة بين المسرح والتراث وفق المخطط الآتي:

⁽¹⁾ محاولات في المسرح العربي، هيثم يحي الخواجة، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، ط1، 2002، ص28.

⁽²⁾ حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، حسن المنيعي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2014، ص75.



مخطط يوضح العلاقة بين التراث والمسرح

ارتكزت التجربة المسرحية العربية على ثلاثة مراحل تمثلت في: (مرحلة التأصيل، مرحلة التأسيس، مرحلة التجريب) من أجل بناء صرح مسرحي عربي أصيل يقوم في ثناياه على الجمع بين الأصالة والمعاصرة في استلهام التراث، عن طريق دمج الفنون بأفكار تراثية مع مفاهيم راهنة تُسهم في التفاعل مع القضايا المعاصرة.

انطلقت العلاقة بين المسرح والتراث من فعل التأصيل للمسرح العربي فهو «فعل ينطوي على جانبين مُهمين؛ أحدهما هو التعامل مع التأصيل كفعل يُعطى للمسرح العربي هويته العربية، وثانيهما هو محاولة التميّز والتفرد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب، أو بالأحرى الانفلات من التبعية له وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب»⁽¹⁾ متخذة فعل التجريب وسيلة لشق طريق أصيل قائم على توظيف الفنون الشعبية، والفولكلور، والأحداث التاريخية في المسرح بطريقة تُناسب التطوّرات الجديدة للمسرح، فلا يوجد تجريب من غير تأصيل؛ حيث أن التجريب يتضمن «نوعاً من التمرد على القواعد والقوانين من أجل خوض مجال المغامرة في الإبداع؛ لأن الواقع يحتاج إلى أشكال فنيّة مبتكرة»⁽²⁾ تتجاوز المألوف؛ فالتجريب هو رغبة ملحة في المقام الأول من أجل التأسيس لوعي ضديّ يُوقن بحتمية البحث عن قالب مُتميّز يعبر عن الهوية العربية بكل أبعادها الفنية، وإيجاد رؤية مختلفة ومُخالفة للرؤية الغربية.

ليست صفة التجريب حديثة العهد، بل هي ميزة موجودة منذ القدم، وهو مصطلح متعلق بالعلوم التجريبية أكثر ولكن كغيره من المصطلحات التي ارتحلت إلى علوم

⁽¹⁾ المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب (قراءة في الأساليب والتوجهات - المسرح الجزائري أنموذجاً-)، ليلي

بن عائشة، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة، مجلد 8، العدد 2، 2011/06/01، ص 44.

⁽²⁾ الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجاً)، نورة لغزاري، ص 464.

وتخصصات معرفية أخرى، فإنّ التجريب قد دخل عالم الفن والأدب واعتبر مفهومه مقترباً بالحدّات التي كانت وجها بارزا من أوجه المشروع الحدائى، فنجد أدونيس يعرّف التجريب بأنه: «الأب الروحي للمشروع الحدائى، وهو محاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا وحركياً»⁽¹⁾ وخياليا وجماليا.

عند العودة إلى بدايات المسرح نجد أن المعنى الذي يحمله التجريب ظاهرة قديمة وهو التغيير «فلولا التجريب الذي دفع ثيسبس إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الإغريقي، ولولا تشوّف اسخيلوس إلى الانطلاق بتجربة ثيسبس إلى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديات العظيمة التي عمّقتها مغامرات سوفوكليس ويوريبيدس مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين في تثبيت دعائم التراجيديات الإغريقية وترسيخ جذورها ولولا رغبة ارستوفانيس في تقديم شيء مغاير لما قدّمه عمالقة التراجيديات الإغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا، فالمأساة تماما تُدين بوجودها ذاته إلى تلك الجذوة المبدعة صبوة الخلق والتجريب»⁽²⁾ الذي يستهدف سبر أغوار التجارب المسرحية دوماً والمتغيرة أبداً.

ارتبطت الرؤية التجريبية في المسرح العربي أساساً بتوظيف الموروث الشعبي المتنوع في الخطابات المسرحية العربية، ويُعدّ التجريب وسيلة مهمة يؤصّل المسرح من خلالها لوجوده في خضم الكينونة الإبداعية العربية، ويحرص على تقديم لمسة تجديدية نابغة من كيان عربي أصيل «متمرد على القوالب الجاهزة، والثوابت المستهلكة التي بدأت المطالبة

⁽¹⁾ منمنمات مسرحية (مقالات في المسرح العربي)، صورية غجاتي، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2016، ص68.

⁽²⁾ التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر)، صبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1984، ص08.

بالانزياح عنها من أجل تحرير الذات من القيود، وتمكينها من تحقيق وعيها في إطار التجريب، الذي يتميز بالحركية والبحث المتجدد عن التغيير المعبر عن التوتر الذي يُعتبر جوهر التأليف الدرامي⁽¹⁾ والمؤدّي إلى ركب موجة المغامرة على جميع الأصعدة الإبداعية شكلاً ومضموناً وهذا ما أورده إبراهيم حمادة حول المسرح التجريبي، إذ يقول بأنه؛ ذلك «المسرح الذي يُحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال⁽²⁾ وعليه نجد أن التجريب قد اقترن بعدة مصطلحات كالتجاوز، والتمرد، والخروج، والاختراق.

واللافت للانتباه أن التجريب في المسرح قد تمحور في الأشكال التراثية الفنية، التي امتزجت فيها الرؤى الأصيلة والمعاصرة، وهذا ما نجده في مختلف الكتابات المسرحية، نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - "الزمار" و"سليمان الحكيم" لتوفيق الحكيم ومسرحية "أبو الحسن المُغفل" لمارون النقاش، فهم نماذج مسرحية تراثية وظفاً فيها أشكالاً تراثية متنوعة، اعتمدت نمطاً جديداً غير النمط المعتاد للمسرح الأوروبي، مختزقة وحدة المكان والزمان، بالإضافة إلى توظيف أشكال مسرحية تضمنت الثقافة الشعبية العربية مثل: مسرح الحلقة والسامر شكلاً وأداءً وفرجةً.

عُدّت هذه التجارب الإبداعية عتبة رئيسة للتأصيل للمسرحي العربي، حيث اعتمدت على التجريب من جهة والتأصيل من جهة أخرى، فالاعتراف من التراث يُعدّ مظهراً من

(1) المرجع نفسه، ص 469.

(2) منمنمات مسرحية (مقالات في المسرح العربي)، صورية غجاتي، ص 69.

مظاهر التجريب والتأصيل للمسرح العربي وعليه تتحقق ثنائية التجريب والتأصيل التي نسجت خطابا نهضويا كان له الفضل في بروز رؤية عربية لمسرح عربي خالص.

الظاهر إذن، ومن خلال كل هذه المعطيات أنّ المسرح العربي قد شهد توترا من جميع النواحي ولعلّ العودة إلى تراث العربي الأصيل والانفتاح على مصادره كان لازماً حتمياً من أجل التحرر من سلطة النص المسرحي الأوروبي الجاهز باتخاذ التجريب وسيلة تُمثّل الوعي الضدي للآخر دون إلغائه فكما قال السعيد بوطاجين في كتابه "المسرح والهوية": «عندما نقنّب النصوص من مهارات الأجانب، فإننا نقوم باستحضار بيئة مميزة بمجموعة من التقاليد، ثقافية، فكرية وتاريخية وحضارية، هذه التركيبة ليست سوى ظروف أنتجها المخزون»⁽¹⁾ تستند على بيئة غربية وصفات مجتمع مغاير يذوب في هوية غير هويته حياة غريبة غير حياته، وعليه فالكتابة بالتراث خلقت أعمالاً إنسانية مسرحية غير محدودة لتؤكد هويتها وأصالتها وتشدّد بعُمق على قيمتها المتغلغلة في جذوة الأرض، وما يبدو لنا جلياً في التعالق بين المسرح والتراث وارتباطهما الوثيق ببعضها بعضاً لتحقيق التكامل الثقافي والفني.

ثانياً: أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية - نماذج مختارة -:

يُعد التراث الحجر الأساس الذي تقوم عليه ثقافة الأمم في تاريخها وحاضرها، كونه يعكس الموروث الثقافي للمجتمع من المجتمعات، ويُعبّر عن مقوماتها الشخصية وهويتها، فهو يشكّل وحدة أساسية ومنبعاً للأصالة، حيث يمثّل وجهاً بارزاً من أوجه الخصوصية الإبداعية لكل كاتب مسرحي اتخذ مرجعية أساسية في كتاباته لما له من أهمية بالغة في الكتابة المسرحية، إذ يكشف ويُجلي ويثري النص المسرحي بدلالات وإيحاءات متنوعة.

⁽¹⁾ المسرح والهوية، السعيد بوطاجين، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2021، ص177.

للعمل المسرحي كغيره من الفنون قواعد العامة التي يركن إليها ويتباين فيها فعل الكتابة أسلوبيا وتقنيا، والتراث بدوره أغنى هذه الكتابة ومنحها صبغة هوياتية خاصة بدلالاتها وخصوصياتها الثقافية، فهي «تجسيد لرؤية الكاتب وعملية إبداعية معقدة، تدخل في صياغها مجموعة من العوامل منها: وعي الكاتب المسرحي بقضايا عصره ومشكلات مجتمعه بالإضافة إلى الفن الذي يُريد أن يبدع فيه ومعرفته العميقة بأصوله وقواعده»⁽¹⁾ فهي أشبه ببناء يقوم على أسس هندسية تجعل المؤلف المسرحي مبدعا يمسك بخيوط اللعبة المسرحية وينظرها كيفما يشاء وعليه يحقق الفريدة في الكتابة المسرحية إلى جانب توظيف عنصر التراث الشعبي بأشكاله وأنواعه، لأنه الداعم الأول للكتابات المسرحية العربية والنبع الأصل الغني بالرموز والدلالات التي يستقي منها كتاب المسرح موضوعاتهم وأفكارهم لنصوصهم المسرحية، فأقبلوا عليه ينهلون من أشكاله ومضامينه، ويُعبّرون عن رؤاهم الإيديولوجية.

لم يكن توظيف النص التراثي في المسرح اعتباطيا، بل كان ينم عن وعي في استخدامه ولم يكن «شعارًا ولا تهريجا أو فُسحة أو مفاهيم وممارسات وإلمام بالمكونات الزمانية والمكانية مع مرونة التعامل الركي والأشكال الفنية الجديدة وغير المتداولة، وبدعم التقيد بأيّ مذهب نقدي، إذ من أجديات النص التراثي للمسرح الغوص في النقلة التاريخية والنقلة الجماعية غوصا أسلوبيا فسيح الأرجاء، مركز المحاور، متزامن الأسلوب التركيبي، مُوظف الاحتمالات والتأويلات متماسكا ومنسجما مع المولدات الفنية له في شكل موقف جمالي وفكري وسياسي واجتماعي وثقافي»⁽²⁾ والأخذ بمعطيات التراث بطريقة فنية إيحائية ورمزية، ومنه أخذت العلاقة بين التراث والمسرح شكل العلاقة التبادلية تأثير

⁽¹⁾ حضور التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية، شرقي نورية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 12، ص 91.

⁽²⁾ حضور التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية، شرقي نورية، ص 93.

وتأثر في المسرح العربي فقد ساهم في تشكل هوية أصيلة للمسرح العربي من خلال البحث في أمشاج التراث وإيجاد هوية للذات العربية بعيدا عن الآخر (الغرب).

قامت التجارب المسرحية على مسرحة التراث بنوعيه المادي واللامادي، وعلى مختلف أشكالهما، فنجده قد تتوّع بين المعتقدات، العادات والتقاليد، الأدب، الموسيقى والفنون الجميلة بأقسامها وأنواعها، الطب الشعبي، الصناعات والفنون اليدوية، كل هذه الأشكال التراثية التي تغلب عليها الصبغة الاجتماعية كانت تُمثل مرجعا أثرى التجارب المسرحية العربية عبر نزعة التكيف والتجاوز؛ التكيف مع الواقع المعاصر، وتجاوزه بطرح رؤى جديدة تتناسب والعصر، وعليه فقد كان التراث التيمة الأساس في الزخم الموضوعاتي للمسرح العربي الذي زخر بحمولات تراثية وجمالية وفنية ذات قمة إنسانية وإقليمية بوجه خاص.

رغبة منا في تصفح المتن المسرحي لكُتاب آخرين، ومعرفة كيفية تمثّلهم للتراث، فإننا سنقف عند مسرحيات منتقاة قائمة على العرض أو النص متنوعة بين العالمية (الغربية) عبر مسرحية: "إفجيني" لراسين الذي استلهم فيها التراث والأسطورة بالخصوص، وكذلك نماذج قومية عربية تمثلت في مسرحيتي "إشاعة" للسيد حافظ و"مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب الصديقي، اللذين وظفا فيهما التراث الشعبي عبر مسرحة المقامات، والأغنية الشعبية واستخداما الطقوس والألبسة التقليدية وأخيرا نتطرق إلى مسرحة التراث المحلي عبر انتقاء نماذج مسرحية جزائرية لعز الدين جلاوجي، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر، مسرحيات: "الفجاج الشائكة" و"التاعس والتاعس"، "الأقنعة المثقوبة" موظفا التراث بكل أشكاله.

نروم من خلال هذه الدراسة إلى مقارنة النصوص المسرحية المذكورة أنفا مركزين في هذه المقاربة على أنواع التراث الذي تفاعل مع المسرح، وما دمنا نؤسس مسرحا عربيا قوامه التراث فيجب علينا أولا أن نقف عند تصنيف التراث وأنواعه لدى المنظرين والمهتمين به.

1- أنواع التراث وإشكالية تصنيفه:

يُشكّل التراث بمختلف أشكاله وأنواعه وحدة ثقافية متكاملة، ويختلف في التقسيم بحسب اختلاف وجهات نظر علماء الأنثروبولوجيا والدارسين، وكذلك بحسب اهتمام المنظمات والمؤسسات العالمية له، وللتراث نوعين أساسيين هما: المادي ويشمل جميع الأشكال المادية بشكل عام من مباني أثرية، وملابس، وأطعمة، وصناعات تقليدية، أمّا اللامادي فيشتمل على المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (القصص الشعبية، والحكايات الخرافية، الأغاني، الألغاز، والشعر الملحون، اللغات، واللهجات)، كل هذه الفروع المنبثقة من النوعين المذكورين تتفاعل وتتكامل بصورة مستمرة تُساهم بشكل كبير في إبراز الهوية الوطنية، والتعبير عن خصوصية المجتمع، وعليه ينقسم التراث الشعبي إلى:

1.1. التراث المادي (Material Heritage):

يُطلق عليه أيضا مصطلح الثقافة المادية التي تُعنى بأي شيء مادي يُعبر عن الثقافة في المجتمع، ويقصد بالتراث المادي هو «تلك الموروثات ذات المضامين الثقافية الملموسة والمحفوظة ماديا في صيغة كتابة، أو رسوم، أو أشياء، أو مبان، كالكتب والمخطوطات والوثائق، واللوحات والرسوم الجدارية، والآثار والأزياء، والصناعات الشعبية»⁽¹⁾ وكذلك الآثار والمباني والنحت والمنشآت الدينية، فالثقافة المادية من أهم المعارف الثقافية التي تمثل إحدى جوانب التعبير الثقافي لمجتمع ما، تُحاكي حياتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم الراسخة في الذهن لما تحمله هذه الأخيرة من حكمة بالغة وتعتبر قاعدة متينة لأي مجتمع.

2.1. التراث اللامادي (Intangible Heritage):

⁽¹⁾ الموروث الثقافي المادي والغير مادي للعراق وأهمية حمايته، أسماء محمد مصطفى، مجلة زمان، 2014/01/14،

<http://Unehteps://wwwazzaman.com> .09/08/2023، ص01.

ويطلق عليه تسمية الثقافة الشفهية التي تُصوّر طبيعة المجتمع وثقافته، وتضم كل الفنون الشفهية الشعبية من أغاني فولكلورية، وموسيقى ومعتقدات شعبية، والقصائد المُتغنى بها، وكذلك القصص البطولية والأساطير ومختلف أنواع الرقص بالإضافة، إلى الأمثال والحكم والأحاديث الشعبية التي ما انفكت تجري على ألسنة الناس في مختلف المناسبات وعليه يعرف الموروث الثقافي غير المادي بأنه؛ «كل ثروة ثقافية منقولة تنتفي فيها صفة المادية»⁽¹⁾ تحمل تاريخ وأصالة شعب ما وهو أيضا تعبير عن الفكر الاجتماعي المتجذر في أذهان الأفراد.

وبتعبير آخر فإن التراث الشفهي هو «ما بقي من كلام يُحفظ مجمل النشاطات الإنسانية في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب، بحيث يعكس التفكير، السلوك لدى أفراد هذا المجتمع أو ذلك»⁽²⁾ فالثقافة الشفهية تساهم بشكل كبير في تصوير أصالة وثقافة الأسلاف والأجيال، ويمثل الهوية الحقيقية لكل أمة من الأمم.

ويمكننا القول بعد الذي ذكرنا أننا نجد بعض من الدراسين من يُقسم التراث خلاف النوعين (المادي والغير مادي)، ويعتبر أن أنواع التراث تتمثل في التراث الأدبي، الثقافي، الحضاري، الأسطوري، الديني، لكن وحسب وجهة نظرنا فإننا نرجح النوع الأول لأنه أشمل ويضم كل فروع التراث وأنواعها.

2. إشكالية تصنيف التراث الشعبي:

إن تصنيف المعرفة الإنسانية ضارب منذ القدم، فقد حاول الإنسان منذ بداية وجوده التعرف على ما يُحيط به من ظواهر وفهم كنهها وتقسيمها وتصنيفها، فنجد مثلا عند حديثنا عن المعرفة وتصنيفها نجد الفلاسفة قد قسّموها إلى عدّة تقسيمات؛ فقد «حاول أفلاطون في

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 01.

⁽²⁾ التراث الشفهي الجزائري، محمد صالح بجاوي، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، مصر، ط1، 2018، ص 08.

كتابه "الجمهورية" تصنيف المعرفة إلى قسمين: عالم المحسوسات (الطبيعيات)، وعالم المعقول (الرياضيات)، أما أرسطو فقد رفض تقسيم أستاذه الثنائي واستعمل مبدأ التقسيم المتعدد للمعرفة البشرية، واتجه إلى تقسيم المعرفة البشرية إلى ثلاثة أقسام هي: العلوم النظرية كالهندسة والفلك والحساب، والعلوم العملية كالأخلاق والاقتصاد والسياسة، والعلوم الإنتاجية كالشعر والبلاغة والمنطق⁽¹⁾ فالمعرفة هنا قامت على عدة ركائز حسية وعقلية تختلف بحسب القدرات في تحصيل العلوم والمعارف.

لا يختلف الأمر كثيرا في تقسيم التراث الشعبي قياسا إلى المثال السابق المعني بتقسيم المعرفة الإنسانية، كون موضوع التراث متداخلاً في شكل من أشكال المعرفة الإنسانية لكن اصطلاح التصنيف نادر الاستعمال عند علماء الانثروبولوجيا لذلك استعان بعضهم بمفردات قريبة من الدلالة كالتنظيم والترتيب، وعليه فالصنف يطلق أيضا على النوع، وهو في اللغة «تمييز الأشياء بعضها عن البعض الآخر، وصنف الأشياء جعلها أصنافا»⁽²⁾ وأقسامها وفروعا متعددة، فمسألة التصنيف تعتمد على تباين الرؤى والاتجاهات وهذا ما نجده في بعض تقسيمات وتصنيفات فمختلف العلوم والفنون الجميلة، منها التراث الشعبي الذي يتميز بالتنوع والكثرة وهو ما جعله يدخل دائرة الاضطراب في عملية تصنيفه، وذلك لتشعبه وتعدد تفاصيله «فالتصنيف الصائب هو إحدى الخطوات الأولى في الوصف العلمي، كما أنّ دقة الدراسة رهينة بدقة التصنيف»⁽³⁾، وبالتالي فإن تصنيف التراث الشعبي مهم في معالجة الفوضى التي تمس تقسيمات التراث.

⁽¹⁾ في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، الهادي عمر، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، العدد 01، 1985، ص 13.

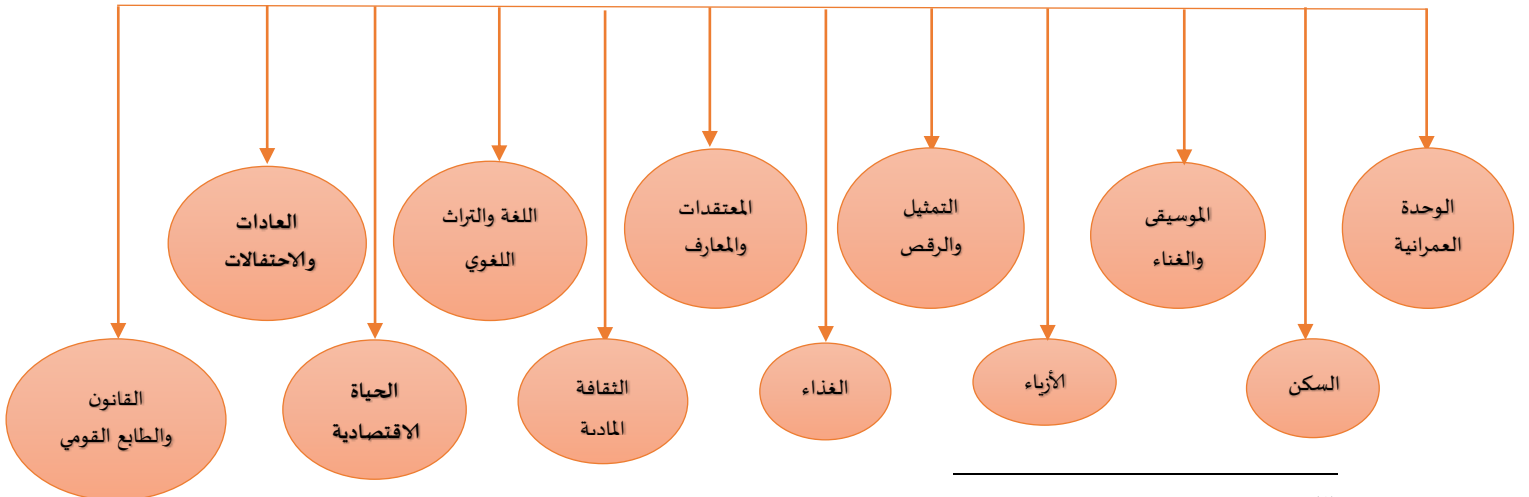
⁽²⁾ في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، هاني الحمد، مجلة التراث الشعبي، العراق، العدد 01، 1985، ص 13.

⁽³⁾ إشكالية التجنيس والتصنيف في القص الشعبي (قصص الشمال الغربي أنموذجا)، عائشة واضح، مجلة روافد، العدد 01، جوان 2017.

صنّف العلماء والباحثون التراث الشعبي إلى عدة تصنيفات محددة، ينقسم كل منها بدوره إلى فروع متعددة لأنّ؛ الباحثين لم يتفقوا على تصنيف واحد وهذا ما لاحظته محمد الجوهري حين قال: «أن كلّ باحث يتأثر في ذلك بتراث علم الفولكلور في بلاده، كما يتأثر متأثراً واضحاً باهتماماته الشخصية التي يُملئها عليه تخصصه، أو التشجيع الذي تُقدّمه الهيئات الحكومية»⁽¹⁾ وهي وجهة نظر فيها جانب كبير من الصّواب؛ لأنّ المادة التراثية الواحدة نراها من عدة زوايا مختلفة على تعدد أطيافها وترابطها وتعالقها.

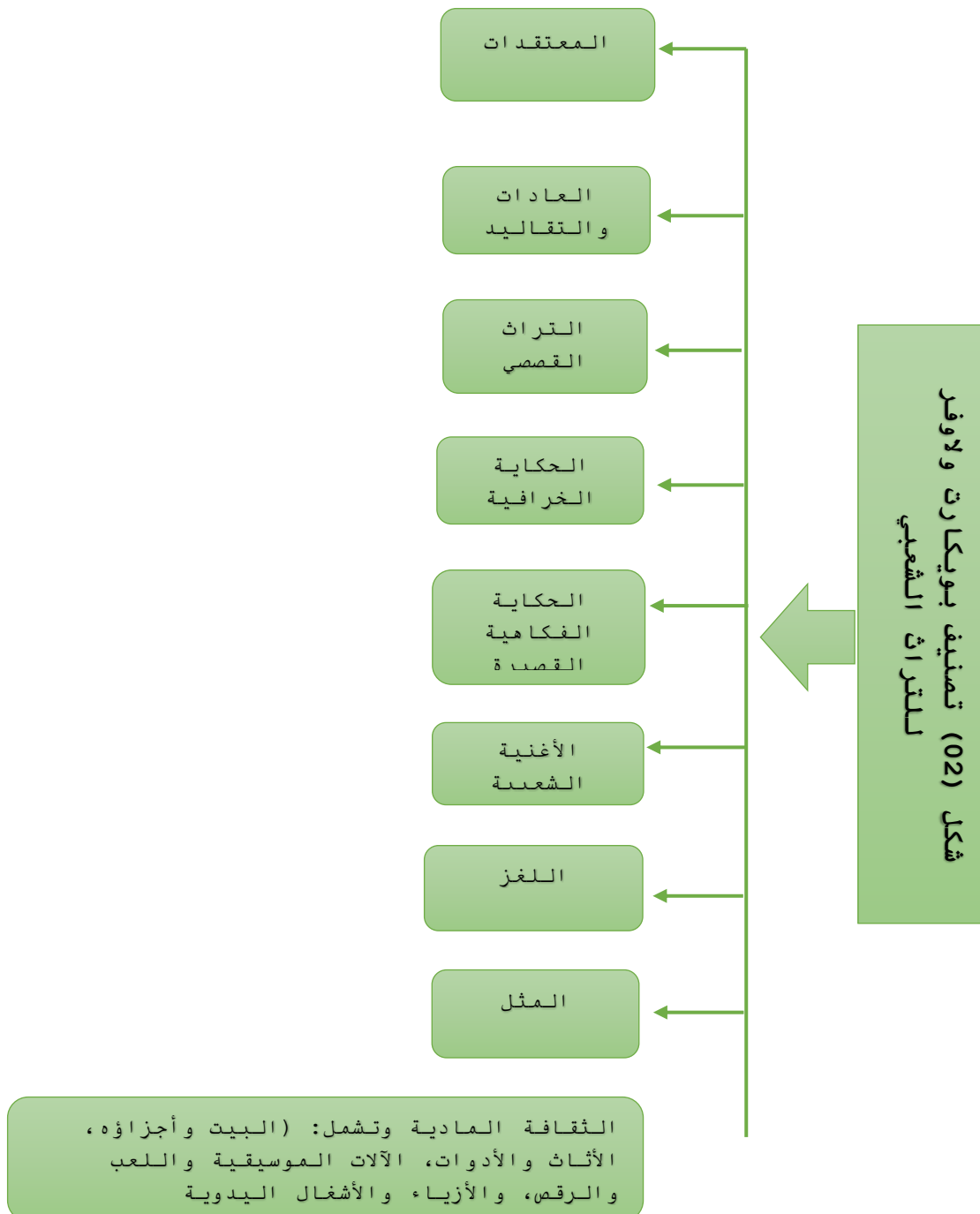
يعدّ التصنيف الدعامية الأساس في تنظيم وتقنين التراث الشعبي بمختلف أشكاله، واستناداً إلى ما ذكره صائغ الفضة في كتابه: "التراث الشعبي" وسنقوم بتلخيص تصنيفات التراث الشعبي ضمن مخططات ومن هذه التصنيفات نجد تصنيف فريتشارد وليام هوارد فايس (Richard William Howard Vyse) (1784-1853) كما هو موضح في الشكل (01) ومن الملاحظ أن تقسيم فايس متعدد الفروع، وكل فرع يحوي موضوعاً متعدد الجوانب مما يُتيح للمتلقي الاطلاع الواسع على كل ما يشمل تراثه وميادينه، كما أنه لم يفصل في تصنيفه بين الجوانب الروحية والجوانب المادية.

شكل رقم (01): تصنيف ريتشارد وليام هوارد فايس للتراث الشعبي



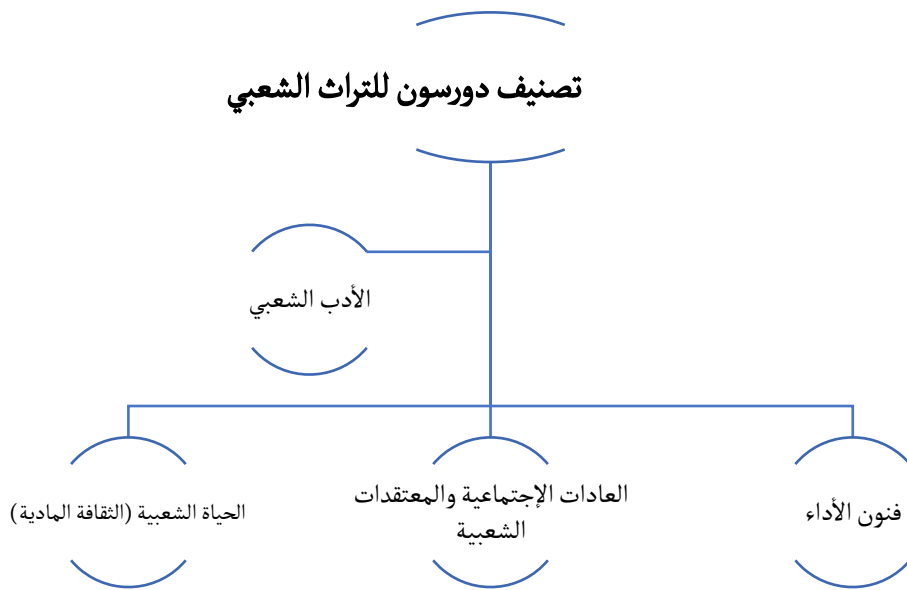
⁽¹⁾التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، هادي عمر، ص16.

أما بويكارت (Peuckert) ولاوفر (Lewver) فقد صنفا التراث إلى تسعة أقسام كما هو مبين في الشكل (02)، موزعة توزيعا غير عادل بحق التراث فقد فصل بين موضوعات المتشابهة التي تدخل ضمن موضوع واحد للفرع الواحد ومثال ذلك فقد فصل بين الأغنية الشعبية والموسيقى وكلاهما يندرجان ضمن الفن الأدائي.





في حين أن تقسيم ريتشارد دورسون (Richard Dorson) كان رباعيا واتفق معه في التقسيم محمد الجوهري، إلا أنّ هناك اختلافا طفيفا بينهما من ناحية المضامين، وهذا ما نلاحظه من خلال الشكل رقم (03)، المُجسّد لتقسيمهما:



الشكل رقم (03): تصنيف دورسون ومحمد الجوهري للتراث الشعبي

يظهر في تصنيف الجوهري أنه مزج بين بعض الفروع كالمعتقدات والمعارف الشعبية، والثقافة المادية إلى جانب الفنون الشعبية، ونفس التصنيف اتبعه الدكتور "مصطفى جاد" في كتابه: "مكنز الفولكلور"، فالجوهري في فترة من الزمن عند محاولاته الأولى لتصنيف التراث كان يفصل بين الفروع، ولكن اليوم دمج بينهما محاولاً تأكيد أن: «تناوله للفنون الشعبية ليس قائماً على معالجتها لمنتجات فنية ذات قيم جمالية في ذاتها، وإنما كمنتجات تدلّ على ثقافة معينة، وعلى شخصيات مبدعيها ومستخدميها، وعلى إلقاء الضوء على ما بينهم من علاقات، أي أنّ هذا الدمج الذي أحدثه لا يرجع إلى اعتبارات نظرية أو منهجية عامة، وإنما هو رد فعل لتيارات الدراسة نفسها والمنهاج الذي اتخذته الباحث»⁽¹⁾ فكل باحث ومنهجه في التصنيف والتقسيم حسب تصوره وميولاته، فهذا التابين في آراء تصنيف التراث الشعبي، يعزو إلى الفصل بين الفرعين أو الجمع بينهما من خلال ما يقتضيه التراث الشعبي الذي يُشكّل كلاً واحداً.

3. مسرحة التراث العالمي (الإنساني):

يرتبط التعبير عن الفن كل الارتباط بالمخزون الثقافي لدى الإنسان، كون أنّ «التراث فنّ العلوم بكلّ أصنافه، وعلم الفنون بكلّ أشكالها وأجناسها»⁽²⁾ فمن خلاله يتمكن الإنسان من التعبير عن جلّ ممارساته العملية وانفعالاته الوجدانية، حيث عدّ الفن النافذة التي تطل منها النفس البشرية، كاشفاً أسرارها، متيحاً للإنسانية التوغل في أعماقها؛ فالعمل الفني احتياج روحي إنساني يبدع من خلاله الفنان بكل أدواته الإجرائية من أجل تجسيم أعماله

⁽¹⁾ التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، هادي عمر، ص 18.

⁽²⁾ التراث في العقل الحدائي (بحوث في فلسفة القيم الجمالية)، منير حافظ، دار الفرق للطباعة والنشر، سوريا، ط1،

الفنية ونشاطاته الإبداعية عبر فضاءات الفكر والعقل والإدراك، بالإضافة إلى الوحي والإلهام والحدس والرؤيا.

تعنى الفنون بمختلف فروعها ومدارسها المتنوعة بالمهارات البشرية على اختلاف ألوانها، وعليه نجد الفنون التطبيقية: (الديكور، الملابس، الخطوط، الألوان)، والفنون التشكيلية: (التصوير، الجرافيك، والنحت) والفنون الجميلة والفنون التعبيرية والفنون المرئية أو البصرية، متأملين في اتساع دائرتها، واختلاف وظائفها من حيث هي تمثيل، أسلوب، تعبير، لغة، صنعة، رمز، كما تمدنا بمختلف المعارف والعادات والمعتقدات والثقافات السائدة عبر العصور، بداية بالفنون القديمة المعروفة بالفن اليوناني والمجسدة في مختلف صور المجتمع الإغريقي وعقائده من طقوس وشعائر وأناشيد بالإضافة إلى الآثار المتمثلة في المعمار الهندسي للمباني خاصة المسارح، ثم مروراً بالفن الروماني الذي يمثل كل فن عتيق من نحت وتصوير وزخرفة ثم أخيراً فنون عصر النهضة الأوروبية ونجد فيها مختلف الفنون الحديثة المرئية والسمعية.

يمثل التراث روح الأمة الثقافي الأصيل الذي يعبر عن فكر، وحضارة، وثقافة كل فرد من الجماعات، التي تتفق على ضرورة ارتباط الفن بالحضارة والثقافة والتراث.

يحمل مصطلح التراث أسئلة وارتباطات بروح التقاليد الإنسانية، ويبقى مرهوناً بالفنون القديمة والحضارية التي تشكل حلقة وصل بين الحضارات، وبين كل ما هو جميل ورائع ومتناسق ومتناغم، إذ أن الجمال مرتبط بالطبيعة الحية وبالأعمال الفنية المحاكية لها لتبلور لنا فكرة معينة حول الجمالية في الفنون وفي الأعمال الأدبية الفنية، فالفن جزء لا يتجزأ من التراث مما يجعلنا أمام طرح التساؤل الآتي: ما الفن؟ وما العلاقة بينه وبين التراث؟ وفيه تتمثل الفنون القديمة التي تشكل مخزون تراثياً قيماً للحضارات؟ وكيف تتم مسرحتها من خلال المنجز الإبداعي المسرحي المنتخب؟

حظي الفن الجميل بمكانة مرموقة لدى الشعوب القديمة، فهو مصطلح له من السعة ما يحمل من مفاهيم عائمة لها مدلولات متباينة بين المتخصصين، فلو رجعنا إلى الأصل اللغوي لكلمة فن في المعاجم المتخصصة القديمة والحديثة نجدها تحمل معان متعددة⁽¹⁾:

- التنويع وخلط شيء بشيء.
- التزيين.
- الصناعة والعلم ومن ثم التخصص والحرفة والمهنة.
- إجادة القيام بعلم ما، تحصيلا وفهما، ثم تطبيقا فيما قد يبدو.
- الإتيان بالعجائب.

كما أن الأصل الاشتقاقي لكلمة فن باليونانية (Techne) و (Art) باللاتينية تعني «الصناعة، أي نوع من التخصص في المهارة مثل النجارة، الحدادة، أو الجراحة»⁽²⁾ فالملاحظ من خلال هذا المفهوم أن كلمة فن كانت عند اليونان لا تقتصر على الفنون الجميلة فقط، بل شملت صناعات مهنية أيضا، وما يدعونه فنا كان بالنسبة لهم صناعة مثل صناعة الشعر، وهذا ما قصده أحد علماء النفس الفرنسيين حينما اعتبر الفن «نشاط صناعي؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن، حيث لا تكون هناك صناعة»⁽³⁾ ومثله ما عرفه العرب بالصناعة أيضا، صناعة الأدب، الشعر، الألحان.

كل عمل فني هو إنتاج لأشكال مؤثرة، جاذبة مائعة، تجتمع في كل أعمالها الفنية، المرئية والمسموعة والمكتوبة- جوانب الخلق والتعبير والتمثيل جميعا، مجسدة في ثناياها وحدة نسيج استيطيقي متكامل، وعليه يعرف الفن بأنه؛ «مجموعة من الضرورات التي تفرض

⁽¹⁾ ينظر، أصول الفن، عزت قرني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 36.

⁽²⁾ معنى الفن، إياد محمد الصقر، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 20.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 168.

نفسها على الفنان بوصفها معيارا وسندا يستعين بها الفنان في صميم تجربته الاستطبيقية⁽¹⁾ بوصفها جوهرًا رئيسًا ومؤسسًا في الدراسة الجمالية لأعمال الفنانين المبدعين.

وردت مفاهيم كثيرة للفن على لسان عديد من العلماء وتباينت بحسب اختلاف مصادرها بداية مع المفكر الألماني لانج (Lang) الذي قصد بالفن «أنه؛ مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الخيال (ILLUSION) دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة»⁽²⁾ واللذة الشعورية التي ترتقي بحس الإنسان الفنان المستقلة والتي يستشعرها أثناء أدائه لإنتاجه الإبداعي، ويحمل الفن أيضا معنى القدرة على الجمال في قول سانتيانا أنه؛ «متعة استطبيقية أو لذة جمالية»⁽³⁾ تتطبع من خلاله جماليات عناصر العمل الفني شكلا ومضمونا.

ومنه فإنه لا يمكن تعريف الفن تعريفا مضبوطا لأنه يبقى حاجة روحية يمكن تجسيدها بالأعمال الفنية والنشاطات الإبداعية، التي يخرجها الفنان من عالم الخيال إلى عالم الواقع بشتى الطرق التعبيرية الممكنة من أجل التطلع الإنساني والوصول به إلى أعماق المجهول واكتشافه.

1.3. أشكال التفاعل بين المسرح والفنون القديمة:

يعدّ المسرح من الفنون الأدائية التي استطاعت الانفتاح على محيطها الإبداعي، متجاوزا بذلك الانغلاق على الذات إلى التفاعل مع الفنون القديمة التي كانت منطلقا لولادة المسرح، ولعلّ أوائل الفنون اليونانية التي كانت متعاقبة معه هي: (الأسطورة، فن الرقص، الإنشاد، فن العمارة، فن النحت، الفن التشكيلي، فن التصوير) بالإضافة إلى كل أشكال

(1) معنى الفن، إياد محمد الصقر، ص 166.

(2) المرجع نفسه، ص 167

(3) المرجع نفسه، ص 170.

الممارسات العقائدية والطقوسية والحركات التمثيلية التي كان يحاكي بها الإنسان الطبيعة، كل هذه الأشكال تعد مخزونا تراثيا عتيقا ساعد في نموّ وتطوّر المسرح العالمي والعربي كذلك.

إن التراث اليوناني الأصيل -أسطورة وقصص- «قد جمع في إطار رحب من الشعر البطولي والتراث الطويل، الذي اكتملت عناصره والذي بقي حيا في شعر هوميروس، قد خلق هيكلا من السرد القصصي الذي احتوى كل هذه العناصر وأسهم اسهاما مميّزا في أعمال الإنسان المجيدة، تلك الاعمال التي استمدها في النهاية من الأحداث التاريخية»⁽¹⁾ كما نجد أيضا القص الشعبي الموهل في القدم كحكايات هوميروس وقصص السايكلوبس (ذو العين الواحدة) والسيرينات (المغنيات التي تسحر الملاحين فتوردهم مورد الهلاك)، وبذلك تكون هذه القصص قد ذابت في الأساطير اليونانية وإليكم مجموعة من الفنون التي سادت مختلف العصور وكانت بمثابة المخزون العلمي والفكري للمسارح وقتها:

2.3. مسرحة الأسطورة في مسرحية "إيفيجيني" ل: جان راسين -نموذجاً-

تُمثّل الأسطورة سجلاً تاريخياً حاملاً للأحداث والثقافة والمعرفة البشرية في طورها البدائي، لما تحتويه من حكايات خرافية وملاحم بطولية وأشكال قصصية نابغة من الشعور الإنساني الذي يُصاحبه النضج الثقافي والاجتماعي والفكري والفني، وقد شكّلت أيضا وسيلة للتأمل وفهم الطبيعة وظواهرها، مما جعلها أحد الرموز المعبرة عن خوف الإنسان وقلقه الوجودي وعن مشاعره المتأرجحة بين القوة والضعف، وبين التمرّد والخضوع، وبين الحب والكره، الحياة والموت، فهي كما قال غنيمي هلال: «ترمز إلى حقائق اجتماعية تؤثر في الفن وتحتوي على عنصر هام هو وحدة الوجود الإنساني في جوهره»⁽²⁾ وبهذا تكون

⁽¹⁾ التجربة اليونانية، س. م. بورا، (تر) أحمد سلامة محمد السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1989،

ص166.

⁽²⁾ المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1962، ص404.

الأسطورة قد شكّلت نتاجا ابستمولوجيا، وفلسفيا، ووجوديا، واجتماعيا وثقافيا وأنثروبولوجيا مهماً في تاريخ الحضارات الإنسانية والفكر البشري، ومرجعا ثقافيا مميّز.

أخذت الأسطورة بوصفها فناً ألوانا عدة في تعريفها واختلفت باختلاف الذهنيات وطرق التفكير، فهي تعني في «اليونانية (Mythos) وفي الإنجليزية (Myth)، وعلى ذلك فإنّ المعنى في اللغتين هو الشيء المنطوق»⁽¹⁾ أو الكلمة المنطوقة عند الإغريق القدماء، وبذلك تشمل كل قول مصاحب للعبادات والطقوس والشعائر الدينية، كون أن الكلمة هي أول صوت انتهى إليه الإنسان وصاحبه بحركات أدائية وإيقاعية وهذا ما يُطلق عليه بالشعيرة التي كانت ملازمة للأسطورة، كون هذه الأخيرة تُعرّف أيضا بأنها؛ «قصة سردية مرتبطة بالشعيرة»⁽²⁾ والمعتقدات القديمة التي كانت مرتبطة بفعل الإنسان وهو يُحاول صنع المعجزات من خلالها، وذلك يتم عن طريق أداء الطقوس الشعائرية.

تعدّ الشعائر والأساطير المولد الحقيقي لفن المسرح وجزء لا يتجزأ منه؛ حيث تربطهما علاقة تأصيلية تأثيرية طرفاها الطقوس الشعائرية والدراما القديمة، ولم يبق شك في أنّ «الدراما قد نشأت في حضان الديانات القديمة بطقوسها وأساطيرها وسحرها، وإنّما القضية التي نستخلصها هي أنّ هذه الطقوس هي في الواقع مشاهد درامية كاملة»⁽³⁾ يؤديها الإنسان عبر مشاهد تمثيلية تخطو به نحو فن المسرح متمثلة في حركات الرقص والغناء خاصة في موسم الصيد وعند الحرب والموت كذلك، هذه الحركات التعبيرية الفنية القديمة، تخطو

⁽¹⁾أوديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، فاروق خورشيد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2002، ص22.

⁽²⁾الأسطورة في المسرح المصري، أحمد شمس الدين الحجاجي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2013، ص09.

⁽³⁾التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، عادل شداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2010، ص 14-15.

بالإنسان البدائي إلى فن المسرح، ومنه نرى أن الفعل المسرحي قد خرج من الفعل الشعائري القائم على الدراما ومنه إلى قلب الأسطورة.

يعرف أحمد خليل الأسطورة بأنها: «اشتقاقاً من سطرّ أي؛ ألف الأساطير أو الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفاً هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعي وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها»⁽¹⁾ فهي ترتبط أساساً بالمعتقدات الدينية، وتفسر علاقة الإنسان بما حوله، وهي مصدر شحن للعقل وقائمة على المزج بين الدين والاعتقاد، والسحر والحقيقة وبين الحلم والحقيقة.

ونجد أيضاً جيلبير ديران (Gilbert Durand) (1921-2012) يعرف الأسطورة من وجهة نظره فيقول بأنها: «نظام ديناميكي من الرموز والنماذج والتصورات الخيالية، التي تحاول أن تتألف في حكاية، بتأثير مخطط ما»⁽²⁾ إذا هي تجمع بين الخيال والواقع وفق مخطط لحكاية ما، حكاية توضيحية تفسر أصول العالم وبذلك تكون مرجعية ثقافية وأدبية إلى حدّ ما.

نجد أيضاً أنّ هناك مصطلحات تشترك والأسطورة مثل: (الحديث، النبأ، الخبر قصص) في «الإحالة على الكلام المخبر بشؤون الماضيين وسيرهم وأخبارهم في زمن ولى وانقضى، غير أنّ أوثق الكلمات صلة بالأسطورة في استعمالات العرب هي كلمة خرافة التي تُطلق على الحديث المُستملح من الكذب، ومما يميّز بينهما أنّ الأسطورة في نظر

⁽¹⁾ مضمون الأسطورة في الفكر العربي، خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص08.

⁽²⁾ الأدب العام والمقارن، دانييل هنري باجو، (تر) غسان السيّد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، د ت،

أصحابها عين الحقيقة في حين أنّ الخُرافة لا يعقد في صحتّها راويها ولا من يُنصت إليه»⁽¹⁾ ومنه فالأسطورة مهما تعالقت مع أجناس أخرى فهي تشترك معها في كونها قصّة.

من خلال ما قدمناه من مفاهيم للأسطورة، طفت لنا على السطح دلالاتها التي تمثل نتاج تركيبات العقل المتناغمة، فهي تجمع بين التفكير والتعبير الإنساني في مراحلها القديمة، وهي تمثل «أحلام القدماء التي أخذت تُعمّر أجيلتهم حينما شرعوا ينتقلون في سلم التطور، من الحياة القديمة الفجة، إلى حياة التمدن والاستقرار، ثم التفكير في أسرار هذا الكون، وتعليل القوى الخارقة التي تستقرّ وراء هذا العالم»⁽²⁾ كما أنها ذات مضمون عميق يشفّ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وكذلك تهتم بالموروثات الثقافية والإنجازات البطولية.

استطاعت معظم الأجناس الأدبية المتميزة أن تحقق نجاحا كبيرا في آداب العالم الغربية والعربية أيضا، ونخص بالذكر تلك النصوص المسرحية التي استحضرت التراث ووظفته بشكل أو بآخر، ولعلّ أهم المواريث التي وُظّفت نجد التراث الأسطوري الإغريقي الذي يُعتبر موروثا إنسانيا عالميا مشتركا بين الأمم، ويمكن تقسيمه إلى قسمين رئيسيين هما:⁽³⁾

- **النوع الأول:** تراث يتضمن أساطير هدفها طقوسي ديني، ومهمتها تفسير الشعائر، والطقوس الدينية وتجعل لها معنا لقبولها من طرف المجتمع والتعايش معها.
- **النوع الثاني:** الأساطير، التي لا تستمد من الطقوس، وإنّما تأتي من الرغبة في تفسير الظواهر الطبيعية من خلال حكاية كونية، درامية.

⁽¹⁾ معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 24.

⁽²⁾ أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، دار أبعاد للطباعة والنشر، لبنان، ط1، دت، مج1، ج2 ص16.

⁽³⁾ التجربة اليونانية، س.م بورا، ص163.

إن المتتبع للمنتج المسرحي الغربي والعربي، يلمح ذلك الالتفات الكبير للمسرحيين على اختلاف مستوياتهم إلى الأسطورة والتصاق نصوصهم بأحداثها وشخصياتها، ويكتشف المتتبع مدى التفاعل الكبير بين الأسطورة والمسرح واتكاء كليهما على الآخر وتماهيه في بنياته وتطويعه لخصوصياته.

شاعت ظاهرة توظيف التراث الأسطوري عند أغلب مبدعي المسرح، فكانت البداية مع اليونانيين؛ حيث يُعتبر الشاعر الإغريقي **هوميروس** من أعرق المبدعين الذين وظّفوا التراث الأسطوري الإغريقي، وذلك من خلال ملحمتيه الخالديتين "الإلياذة والأوديسة"، أما عند المسرحيين نجد **أسخيلوس**، و**سوفوكليس**، و**يوربيدس** هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد المسرحي **سينيكا** الروماني الذي وظف الأسطورة في مسرحيته "أوديب"، كما لا ننسى في العصر الحديث الكاتب المسرحي **جورج برنارد شو (George Bernard Shaw)** (1856-1950)، ومسرحيته الشهيرة "بجماليون" المستوحاة من التراث الإغريقي وبالضبط من أسطورة "بجماليون" اليونانية، الذي تبعه في استلهاها كثير من كتاب المسرح أمثال: **أندريه جيد**، و**كورني**، و**جان كوكتو**، بالإضافة إلى **جان راسين (Jean Racine)** (1639-1699) ومسرحيته "إفجيني" التي وظّف فيها أسطورة "إفجينيا" هذا فيما يخص المسرح الغربي.

أما من ناحية المسرح العربي فنجد كثيرا من المبدعين الذين استثمروا التراث الإغريقي والأسطوري على وجه الخصوص، أمثال **توفيق الحكيم** في مسرحيته "بجماليون" واليميني **علي أحمد باكثير** ومسرحيته "مأساة أوديب".

تُعدّ الأسطورة أيقونة التراث الإغريقي كونها أهم نموذج عالمي استطاع أن يحرك العديد من الأقلام الأدبية والفنية، وما توظيفهم لها إلا لغرض أولي مُتمثّل في خلق مكان

للماضي على خشبة الحاضر، وثانيه جمالي مرتبط بمعالم النص الإستيطيقية من جهة، والثقافية من جهة أخرى.

ولأنّ الدراسة تركز على تفاعل المسرح مع الأسطورة، فإننا سنحاول مقارنة مسرحية "إفجيني" للكاتب المسرحي جان راسين الذي استلهم فيها التراث الأسطوري وبالضبط أسطورة "إفجينيا" التي استطاع من خلالها إعادة القارئ قبل المشاهد إلى جذوره القديمة، معالجا من خلالها عدة عناصر يونانية ذات بعد إنساني متمثلة في فعل التضحية وصون المعتقدات الدينية كما أشار من خلالها أيضا إلى موضوع السلطة الباتريكية المتمثلة في السلطة الأبوية على الأبناء وكذلك الصراع الجندي القائم بين الرجل والمرأة من خلال هضم حقوقها، بالإضافة إلى استعبادها وظلمها، وهذا ما سنراه في مقاربتنا لهذا النموذج المنتخب لراسين الزاخر بالتراث الثقافي اليوناني المتنوع والأصيل، منطلقين في دراستنا هذه من العنوان الرئيس الذي يُعد أولى العتبات النصية للؤلوج إلى عوالم النص، وفتح مغاليقه الدلالية.

1.2.3. بنية العنوان ورحلة العبور من الأسطورة نحو جمالية المسرح:

يُمثل العنوان عتبة رئيسة لفهم المتن، وتأويله، وبوابة معرفية لكشف معمار النص ومضمونه الدلالي والجمالي؛ ف«بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص عرضة بالاستمرار للذوبان في نصوص أخرى»⁽¹⁾ فهو مؤشر أولي يُثير القاري ويفتح له أبوابا عدة للتأويل كونه يُشكّل الواجهة الإعلامية لكل عمل إبداعى، يقتنص بها الكاتب فضول المتلقي، فهو «أشبه بالهوية أو اللافتة الإشهارية»⁽²⁾ التي تحمل كل أنواع الصور الدلالية المثيرة للفضول المعرفي للمتلقي.

⁽¹⁾ شعيرية العنوان في المجموعة القصصية "زمن المكاء" للخير شوار، علاوة كوسة، مجلة دراسات، جامعة بشار، الجزائر،

المجلد 2، العدد 1، 15/06/2013، ص 160.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 160.

يُقدم الأدباء والنُقَّاد العديد من التعريفات التي تحمل دلالات مكثفة لمصطلح العنوان، إذ نجد **ليو هويك (Leo-Hoek)** يُعرِّفه قائلاً: «مجموعة العلامات اللسانية [...] من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعيّنه، تُشير لمحتواه الكليّ ولتجذب جمهوره المستهدف»⁽¹⁾ فهو يختزل كل الحمولات المعجمية التي يحملها جسد النص وكذلك التأويلات المتعددة التي تطولها يد القراءة لتُلمم في نهاية الأمر التوقعات المُنتظرة والانطباعات المشتتة، لتتجلي في الأخير علاقة النص بالعنوان؛ بحيث تكون علاقة تعاضدية ووظيفية تكاملية. ونجد من جهة أخرى الناقد المغربي **جميل حمداوي** يعرّفه أيضاً بأنّه: «أول عتبة يُمكن أن يطأها الباحث السيميولوجي، قصد استنطاقها واستقراءها بصريا ولسانيا وأفقياً وعمودياً»⁽²⁾؛ فالعنوان يساهم في استكشاف أغوار النص، فهماً وتفسيراً وتفكيكاً وتركيباً، محاولاً اختراق حاجز آفاق توقعات القارئ.

يتضمن عنوان مسرحية "إيفيجيني" إشارة واضحة إلى أسطورة "إيفيجينيا" اليونانية التي تُعدّ باكورة الأساطير الذي مسرحها **راسين** واستمدّ موضوعها من التراجيديا اليونانية الشهيرة، كما أنّها تعدّ مرجعية تراثية تاريخية هامة استلهما **راسين** بأحداثها وشخصها، وقدمها بشكل كلاسيكي، يقوم على التراجيديا اليونانية القديمة، بمواضيعها ومأساتها العميقة القيّمة إلا أنه أعطاها أبعاداً فلسفية وأخرى دينية، ويظهر هذا بشكل جلي في متن المسرحية، حينما كان فعل التضحية مبني على تحقيق السلام للكنيسة، في حين كان عند **يوربيدس** هو رفض الواقع الاجتماعي السائد.

⁽¹⁾ سيميائية العنوان في قصيدة "على ضفاف النور" للشاعر سعد مردف، وحيدة فرجاني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،

جامعة البليد، الجزائر، المجلد 15، العدد 15، 2023/03، ص 68.

⁽²⁾ سيميائية العنوان في قصيدة "على ضفاف النور" للشاعر سعد مردف، وحيدة فرجاني، ص 68.

تميّزت مآسي راسين بالبساطة، حاملة معها صراعات على مستوى العواطف والرغبات الذاتية، وغاص من خلالها في أغوار النفس الإنسانية وهذا ما تعكسه أحداث المسرحية وعنوانها الذي يُثير إشكالات وقضايا جمالية متعددة.

صيغ العنوان من الناحية اللغوية، لفظة واحدة "إيفيجيني" وهذا يحيلنا مباشرة إلى التيمة التي عالج من خلالها المؤلف المسرحية وكانت بطلتها إيفيجيني، فمن خلال عنوان المسرحية يُعلن المؤلف عن بطة المسرحية وهي أميرة بريئة ينتظرها مصير مأساوي وهو التضحية بها في سبيل أمن البلاد، فقد استسلمت لحظّها في نهاية الأمر بعدما اكتشفت أنه سيُضحى بها من قبل والدها أغامنون وأنها ستكون كبش فداء له وللوطن.

أما المستوى التركيبي للعنوان في بنيته الإفرادية فاختره الكاتب جملة اسمية حذف خبرها؛ إذ نلاحظ أنّ المبتدأ مُصرّح به "إيفيجيني" ما أدى إلى وجود لبس في مستوى العنوان يدفعنا إلى التساؤل: من هي إيفيجيني؟ وماذا حدث لها؟ فغياب القرينة كان سببا في غموض هويتها إلا إذا تعمقنا في أحداث المسرحية، واطلعنا على الأسطورة الإيفيجينية المستقاة منها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إذا تحرينا على المعنى الذي تحمله لفظة إيفيجيني فإننا نجد ذات أصل لاتيني يعني التضحية وهذا ما يؤكّده المفهوم الآتي:

«Meaning of Iphigenia is sacrifice. Iphigenia is baby girl name.

The Rashi /Zodiac of name Iphigenia is Misha»⁽¹⁾

يحيلنا هذا التعريف إلى دلالة إيفيجيني التي تعني التضحية وهي حسب علم التنجيم تنتمي إلى راشي زودياك^(*) الذي يقودنا مباشرة إلى برج الحمل في لغتهم اليونانية، وعليه فإنه من خلال هذه الدلالة فقد اعتبرت إيفيجيني حسب أحداث المسرحية حملاً وديعا تمت التضحية به من قبل والدها من أجل تحقيق السلام للكنيسة ومن أجل مصالح الدولة في

⁽¹⁾<https://drlogy.com/baby-name/meaningoflphigenia> Le 23/12/2023.

^(*) كلمة يونانية ترتبط كثيرا بعلم البروج والتنجيم.

الأسطورة كإرضاء للآلهة، ولا ننكر أن هذا الفعل كان موجودا في الشعوب القديمة، فليس شرطا أن تكون التضحية عن طريق الذبح فهناك طرق أخرى كالاستعباد والظلم، وأخرى عن طريق التخلي والهجر، بالإضافة إلى هضم حقوق الأبناء.

تحيلنا فكرة التضحية أيضا إلى قصة سيدنا إبراهيم الذي رأى في منامه أنه يذبح ابنه إسماعيل، فرأى إبراهيم عليه السلام أن هذه الرؤيا أمر من الله وجب تنفيذه، فشرع سيدنا إبراهيم في تلبية الأمر الإلهي حتى استوقفه صوت يأمره برفع السكين من على رقبة ولده وأتاه كبش من السماء مقابل ذلك، والشيء نفسه حدث في المسرحية الراسينية التي اختيرت فيها إيفيجيني للتضحية، وما إن شرع والدها في عملية الذبح حتى استبدلت إيفيجيني بامرأة أخرى عكس ما نجده في النهاية المأساوية في الأسطورة لكن في كلتا الحالتين فهما يشتركان في فعل التضحية.

أما من الناحية الصوتية لكلمة إيفيجيني فنجدها دلّت على الانكسار والخذلان والضعف فقد جاءت وكأنها تعبر عن مدلولها في الخلاص عندما نقابل كلمة (إيفيجيني) بكلمة (أنفذي) وهذا ما تحمله هذه الأخيرة من حزن وأسى ممزوج بانكسار وهذا يتناسب مع شخصية البطلة إيفيجيني التي كانت تتصف بالبراءة والنقاء لكن قدرها المأساوي المبني على فكرة التضحية بها أحالها إلى فقدان الثقة والضياع والخسارة.

2.2.3. صورة المجتمع والعقائد اليونانية في مسرحية "إيفيجيني" ل: جان راسين

لابد أن ينطلق أي بحث في المجتمع الإنساني (هوية، وثقافة، وتركيبا) من اللبنة الأساسية في تركيبه، ألا وهي الثقافة الشعبية بوصفها أهم المراجع التي يمكن أن ترصد بداياته الأولى، فمن خلالها نستطيع الوقوف على طرائق تفكير الفرد، وكذا نظرتة للحياة والوجود، وتتجسد هذه الثقافة في أشكال فنية تعبيرية وُجدت مع وجود الإنسان البدائي الذي وجد نفسه يعيش في عالم يشوبه الغموض والضبابية، فلم يتمكن من فك رموزه أو فهم مغزاه،

فمنح لخياله هذه المهمة ليُفسّر تلك الألباز ويُبداع أساطيرا وحكايات، تعجّ بالمغامرات والخوارق ضمّنها في ممارسات عقائدية وطقوس شعائرية تحمل سياقات تاريخية وثقافية واجتماعية وسياسية وفكرية، عبّر من خلالها اليونان عن نضجهم الذاتي وصوروا بذلك عالمهم الواقعي والخيالي معا.

اتخذ الإغريق في عبادتهم عددا كبيرا من الآلهة، وبنوا لها المعابد التي تميّزت بأعمدتها ومنصات الحجرية، إذ «راقب الإغريق الطبيعة بكلّ ظواهرها، امتلأت قلوبهم بالخوف والدهشة، ظنّوا أن شعوبا أخرى تعيش بعيدا فوق رؤوسهم، شعوبا قوية قادرة، تتحكم في تحركات الشمس والقمر والرياح، شعوبا، خالدة لا تموت، تحوّلت في خيال الإغريق إلى آلهة وربّات، عبد الإغريق تلك الآلهة، وبنوا لها المعابد الفخمة، خصّصوا كل معبد لإله معين، يُخلّد فيه أثناء زيارته للأرض، قدّموا إليه الصلوات والشعائر حتى يرضى عنهم»⁽¹⁾ هكذا ببساطة شديدة ظهرت الآلهة بين الشعوب الإغريقية التي وُصفت بالسُموّ.

حملت بعض الآلهة معاني الخير والحياة والطيبة، في حين تجسدت عند بعضهم الآخر معاني الشر والعنف والقسوة فكان أبولو رمزا للطهر والخلق القويم، وكان أرتميس صورة للعفة والنقاء، وأثينا للحكمة، وكان بان وهرميس بعيدين من الصفات الحميدة، وبقي أريس إله الموت والخراب، الذي تنتشره الأوبئة والحروب والدمار⁽²⁾، بالإضافة إلى الإله زيوس الذي يُعدّ أبا للآلهة والبشر، ففي معتقدات الإغريق هو أب الآلهة، والعلاقة التي تربط بين الآلهة والبشر هي علاقة مقدسة يسودها الإيمان والعبادة والطمأنينة.

⁽¹⁾ يُنظر، أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الكبرى)، عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، 1995،

ج3، ص03.

⁽²⁾ يُنظر، دراسات في تاريخ الفنون، عبد العزيز أحمد جوده، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، دط، دت،

ص143.

لم يكن الإغريق يعبدون الأصنام، بحيث كانت المعابد التي زينوها بالتماثيل تُشير إلى الذات المقدسة لا للعبادة بطريقة مباشرة، في المقابل مهما كان ما تبعته الآلهة من مظاهر الطمأنينة والمرح للمجتمعات، إلا أنها تعاقب البشر على خطاياهم، مثل الغش والخديعة، وكل أذى يُهدد سلامة المجتمع وهذا ما حدث للملك أغامنون في مسرحية "إيفيجيني" الذي عاقبته الآلهة "أرتميس"؛ لأنه أخلّ بالاتفاق الذي يُفيد بأن هبوب الرياح المرغوبة لإبحار الأسطول اليوناني إلى طروادة رهين تضحياتهم بإيفيجينيا ابنته على مذبح الربة أرتميس، وهذا ما تجسّد في الحوار الذي دار بين الملك أغامنون وأركاس (من أتباع أغامنون):

أغامنون: أنت تذكر ذلك اليوم الذي كانت فيه مواكبنا محتشدة، وكأن الرياح تدعوها للإقلاع، كنا نستعد للرحيل، وكانت حناجرنا تملأ الفضاء بألف هتاف وهتاف مهددين من بعيد شواطئ طروادة، غير أنّ معجزة أخرجت هذا الحماس المُدويّ، فالرياح التي كانت تدغدغنا تركتنا في الميناء بلا حراك⁽¹⁾

أركاس: عبثاً تُجيش الجيوش ضد طروادة، إن لم تُضرح معبد ديانا في هذا المكان، دماء ابنة من سلالة هيلانة، وفي تضحية مهيبة وجليلة، ولكي تسعفك الرياح التي تحجبها عنك السماء، ضحّي بإيفيجيني.⁽²⁾

من خلال خطاب الملك أغامنون نرى أن أسطوله قد همّ بالإبحار للاشتراك في حرب طروادة لكن الآلهة منعتهم من ذلك عن طريق منع الرياح من مساعدة أشرعه على الانطلاق، إلا بعد أن يضحي بقران بشري إليها، من هنا نلاحظ كيفية تحكم آلهة الإغريق في البشر، وكيف تطلب منهم التضحية بالعزيز والغالي لكي ترضى، وما على الإنسان إلا الطاعة والولاء مجبراً بغض النظر عن إحساسه وشعوره وهذا يظهر جلياً في ردّ أغامنون الذي يوحى بالطاعة والاستسلام والرضوخ لأمر الآلهة إذ يقول مخاطباً أركاس:

⁽¹⁾ إيفيجيني، جان راسين، (تر) خليل شرف الدين وآخرون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، د ط، 1967، ص 42.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 45.

أغاممنون: استسلمت يا أركاس وقد غلبني ذلك عن أمري، فقد أمرت بتضحية ابنتي وأنا أنشج وأنتحب⁽¹⁾

نرى في هذه الحالة أن أغاممنون قبل بالتضحية بابنته لكي تكتب له الآلهة أرتميس النجاح في حرب طروادة بجعل الرياح تهبّ من جديد، عندئذ يتحقق النصر.

تتجلى في المنجز المسرحي "إيفيجيني" أشكال تراثية شعبية تمثل رموز وإشارات أسطورية ثقافية متنوعة مجسّدة في الطقوس والشعائر الدينية بكل بمفاهيمها وأنواعها وأشكالها، وتتمثل في:

أ. دلالة الأضاحي والقربان بين الأسطورة والمسرح - مسرحية إيفيجيني نموذجاً منتخباً -:

قبل أن نتعرف عن أنواع الطقوس والشعائر المتعلقة بالأضاحي والقربان، وجب أولاً معرفة دلالة مصطلح الطقس؛ فهو «لفظة مأخوذة من كلمة لاتينية ريتيس (Ritus) التي تُشير إلى معنى عبادة، أو حفل ديني ولكن أيضاً ويشكل واسع تعني عادة أو عرف»⁽²⁾ فهي تعدّ من المقدسات التي أسهمت في تكوين أنساق فكرية، وعقائدية ورمزية للمجتمع اليوناني وتعبير آخر هي؛ «احتفالية ذات طابع شفهي أو حركي، أو جسدي، ذات حمولة رمزية، قائمة على الاعتقاد في قوّة فاعلة للكائنات، أو قوى مقدّسة، يُحاول الإنسان الاتصال معها من أجل الوصول على غاية محددة»⁽³⁾ فالطقوس لعبت دوراً فعالاً في تكوين التناغم الاجتماعي، وكذا تقوية العلاقات بين المجتمع ومكان العبادة (المعبد)، بالإضافة إلى أنها

⁽¹⁾ إيفيجيني، جان راسين، ص 47.

⁽²⁾ الأنثروبولوجيا والطقوس، بن معمر عبد الله، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات،

مجلة 08، عدد 01، ماي 2019، ص 141.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 142.

تُغطّي كثيرا من الاحتياجات السيكولوجية، والروحية لدى المجتمعات التقليدية، كما أن الطقس معتقد يُمثل مثلاً عليا في نظر المجتمع والفرد، اصطبغت عليه صبغة مقدّسة، تحمل دلالات رمزية وتصوّرات ثقافية وله أنواع متعددة تمثلت في: (الصلوات والدعاء، الأضاحي، قرابين...)

تمثّل الأضحية طقسا من الطقوس الشعائرية في المجتمعات القديمة اليونانية، فهي بمثابة معتقد مقدس تقليدي، يُساهم في تقوية العلاقة بين المجتمع والمعبود (الآلهة) وهي شكل من أشكال التراث الشعبي القديم بحكم أن أغلب التجارب في المجتمع البدائي تتخذ شكل أداء طقسي معين، فهي تتدرج كقربان يُقدم بأشكال مختلفة للإله تعبيراً وتقديراً وشكراً له ابتغاء للحصول على الرضا والأمان بحسب معتقداتهم.

الأضحية بمفهومها البسيط هي؛ «فعل تقوي، عبادة، اتحاد، تكفير، استرضاء، توجد في كل المجتمعات والثقافات، صورتها الأكثر بساطة هي القربان لله، أو الموتى، أو القديسين، تحت أنماط متنوعة، نُصّب ثقافية، أو نذر مهم»⁽¹⁾؛ حيث تكون هذه الاضحية عن طريق الحيوانات أو البشر، وقد ولدت هذه الفكرة (التضحية البشرية، الفداء) منذ القديم لتُشكّل منحا وعطايا للرب، إذ تعدّ هذه الأخيرة ثمينة وعزيزة لدرجة التضحية بالأبناء وهذا ما حدث مع **إيفيجيني** ابنة الملك **أغامنون** الذي ضحى بها في سبيل المصلحة العامة وهذا ما يؤكّده قول الملك **أغامنون** مخاطبا الآلهة، خاضعا لها:

(1) الأنثروبولوجيا والطقوس، عبد الله بن معمر، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات،

جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، المجلد 08، العدد 01، ماي 2019، ص 155.

«أيتها الآلهة العظيمة، إذا كان لحقدك أن يُصرَّ على انتزاعها من بين يدي، فماذا يستطيع حيال البشر الضعفاء أجمعون؟ إنَّ حبي ليفقدها بدل أن يُنجيها، أعرف ذلك، ولكن ضحية كهذه أيتها الآلهة العظيمة جديرة، وأنا الخاضع لشرائعك الصارمة»⁽¹⁾

اعتمد راسين على التضحية التي كانت في سبيل المصلحة الدينية وهو تحقيق السلام للكنيسة.

يرتبط القران من حيث نوعيته وأساليبه ممارسته بالآلهة والإنسان، بحيث كانت تُقدّم القرابين لعدّة أغراض؛ إرضاء للآلهة واتقاء من غضبها، أو الوفاء بالندور، أو الشكر على النعم، ويحدث ذلك في محافل مقدّسة تأكيدا عن إيمانهم بقوة الآلهة وسلطتها على الإنسان؛ فتنوعت القرابين وتعددت بين الحيوانية والنباتية والبشرية، وقبل أن نتطرق إلى مقارنة نوعية للقران الذي اتخذته الخطاب المسرحي الراسيني وجب أولا الوقوف عند ماهية القران؟

يُعرّف هوبير (Hubert) القران بأنه: «عمل ديني، يقوم عن طريق نذر أضحية، بتغيير حالة الشخص المعنوي الذي يُؤدّيه أو حالة بعض الأشياء التي يهتم بها»⁽²⁾ وهنا قد تكون الأضحية حيوانية كالتضحية بالمواشي كالأغنام، والماعرز أو تكون أضحية بشرية بالنساء أو الأولاد في بعض الأحيان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرى موس (Mauss) أن القران «وسيلة متاحة أمام المدنّس للتواصل مع المقدّس بواسطة أضحية ما»⁽³⁾؛ بحيث يُجسّر تواسلا روحيا بين الجماعة والآلهة، ويُمثّل جزء من عقيدتهم الدينية وبالتالي أصبح هذا الطقس ممارسة وسلوك يُقرّب الإنسان من الإله وينقذه من غضب الطبيعة والآلهة.

⁽¹⁾ مسرحية إيفيجيني، جان راسين، ص 50.

⁽²⁾ معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وآخرون، (تر) مصباح الصمد، دار المجد، بيروت، ط2، 2011، ص 730.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 730.

هذا الطقس المتمثل في تقديم القرابين يتطلّب كاهنا أو عزّافا ذو خبرة، وهذا ما نجده في النص المسرحي "إيفيجيني" حينما ظهر العزّاف كلكاش والذي تصفه دوريس (صديقة إيريفيل) قائلة:

«كلكاش هذا الشهير الذي كان دائما عليما بأسرار الآلهة، إنّ السماء كثيرا دائما ما تُخاطبه وباعتبارها ملقنته فهو يعرف كل ما كان وما سوف يكون»⁽¹⁾

والذي يكون في الوقت نفسه صاحب رؤيا عودة الرياح من أجل انطلاق أسطول الملك أغاممنون البحري؛ فالنبوءة والعرافين تدخل في باب الطقوس الدينية لدى اليونان ومنها تكون ضمن تراثهم الإغريقي الأصيل.

ارتبطت ممارسة تقديم الأضاحي والقرابين بمرحلة نشوء الوعي البشري وتطوّره وهذا ما نجده في الحضارات المصرية الفرعونية وحتى في يومنا هذا تظهر تمثّلات للقرابين عن طريق ممارسات عبدة الشيطان عند بعض القبائل الإفريقية، وكذلك نجد فكرة التضحية حاضرة في



صورة تمثل مشهد التضحية بإيفيجيني

⁽¹⁾ مسرحية إيفيجيني، جان راسين، ص 79.

ديننا الإسلامي ضمن قصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل -عليهما السلام- وقصة الفداء التي قدّمت في سبيل الله وتحولها من دم بشري (إسماعيل عليه السلام) إلى دم حيواني (كباش عظيم) وهذا ما تؤكّده الآية الكريمة: (فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ (103) وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ (104) قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (105) إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ (106) وَفَدَيْنَاهُ بِذَبْحٍ عَظِيمٍ)⁽¹⁾ فكانت تلك لحظة تنفيذ سيدنا إبراهيم -عليه السلام- لأمر الله، فوهبه الله كبشا من السماء، وهذا ما حدث مع الابنة **إيفيجيني** عندما همّ الكاهن بذبحها استبدلتها الآلهة ووضعت مكانها غزالة، وهناك رواية تقول أنها استبدلت بفتاة أخرى من دم **هيلانة**، لتنتهي المسرحية بإعلان رسول موفد ليخبرهم أنّ الضحية قد اختفت من تحت سكاكين الكاهن، ولا بد أنّ الآلهة هي التي استبدلتها بذبح آخر.

تحمل مسرحية "**إيفيجيني**" أيضا مواضيع حديثة لاحظناها خلال قراءتنا للنص المسرحي متمثلة في:

الصراع الجندري القائم بين المرأة والرجل ويتجسد في صراع **أغامنون** مع زوجته **كليمينسترا** حول التضحية بابنتهم ويظهر ذلك في قولها متحدثة عن ظلم زوجها، إذ تقول:

«ولمّا كنت زوجا همجيا وأبا فظّا غليظا، فدونك انتزعها من أمها إن كنت جسورا»⁽²⁾

يُظهر هذا الصراع سلطة الرجل على المرأة التي ترجع إلى اختلافات بين المجتمعات والثقافات؛ فالجندرية الاجتماعية هنا تتعلق بالجنس أو الطبقة أو البيئة الاجتماعية، لكن في جميع الأحوال يحمل مصطلح الصراع الجندري معاني الهيمنة والتسلط وقمع صوت المرأة

⁽¹⁾سورة الصافات، الآيات: 103-107 برواية ورش عن نافع.

⁽²⁾مسرحية إيفيجيني، جان راسين، ص 107.

لجعلها تبيعة للرجل، وهذا ما كان موجودا في المجتمعات القديمة القديمة لكن بمجىء الإسلام تحررت من كل الظلم والقهر الذي كانت تعاني منه، كما لا ننسى نصيب الأبناء من المعاناة، والسلطة الأبوية الباطريكية، ويظهر ذلك جليًا في هجر الآباء للأبناء ونرى ذلك في قول إيفيريل مخاطبة إيفيجيني:

«وا أسفاه لأية حسرات، إذن أنا محكومة، أنا التي هجرها أهلها على الدوام، أنا الغريبة في كل مكان، والتي ربّما لم تلق منهم نظرة عطف وحنان ساعة ولادتها»⁽¹⁾

نرى المعاناة التي تعاني منها هذه الفتاة جزاء هجر والديها لها وهي صغيرة ليتمّ حرمانها من أبسط حقوقها، نعم إنها الباطريكية^(*) وما تحمله من مفاهيم متسلّطة متعددة تحت ما يسمّى بالنظام الباطريكي.

إنّ التضحية والعظمة من الحوافز الأساسية التي حرّكت أحداث المسرحية، فهي فعل سامي يجعل البطل يعلو فوق قدره مثلما فعلت إيفيجيني في مسرح راسين، وانتقلت بذلك الأسطورة إلى الأدب بطابعها الرمزي وإضاءاتها الميتافيزيقية، بحيث «استطاعت الأسطورة الاستمرار في الحياة لأنها تغلّفت بالأدب، لكن الأسطورة الأدبية تُضفي على الأسطورة القديمة دلالات جديدة»⁽²⁾ وهذا ما نجده في مسرحية "إيفيجيني" لراسين التي ظهر فيها التجديد من خلال الغاية التي كُتبت لأجلها المسرحية فهي تختلف عن باقي المسرحيات التي استلهمت الأسطورة نفسها.

⁽¹⁾المصدر نفسه، ص92.

^(*) أصل الكلمة يوناني (باتريا أرخيس)، وهي تعني كبير العائلة، وكذلك تعني التقدم والرياسة، فالبطريك هو الأب والباطريكية سلطة ذلك الأب، ينظر، <https://www.alarabiya.net>، 2024/01/04، 10:46.

⁽²⁾الأدب العام والمقارن، دانييل هنري باجو، (تر) غسان السيّد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص145.

يتمثل التجديد الراسيني في سحق الإنسان وخضوعه لآلهة تدعي القوة والألوهية، بالإضافة إلى أن المنجز المسرحي "إيفيجيني" جاء لتحقيق السلام للكنيسة فهو تعبير عن مشاكل عصره الحديث، يقول بيير برونيل بهذا الصدد: "إنه لا وجود للأسطورة الأدبية قط، دون تقمص يُحبيها في عصر تكون قادرة فيه على التعبير الأمثل عن مشاكله الخاصة"⁽¹⁾ والتراجيديا فيه ممزوجة بين الحقد والكراهية بين الأبطال الذين أثارهم الآلهة.

تتقاطع الممارسات الدينية والعقائد الشعائرية التي وظفها راسن في مسرحيته مع الأسطورة "الإيفيجينية"، فمن الطبيعي أن ترتبط الأسطورة بالدين كونها وُلدت من أجنّة الشعائر والمقدّسات الدينية التي تعبّر بعمق عن الديانات الإغريقية وهي لها بمثابة العقيدة أو المبدأ.

4. مسرحة التراث القومي - دراسة لنماذج مختارة -

تُعدّ الفنون الشعبية العربية الإسلامية من أكثر الحركات الفنية التي تعكس عطاء الإنسان وقيمه في التاريخ؛ حيث تتضمن كافة الممارسات والأساليب التي تُوظفها الجماعة في البيئة العربية الإسلامية، وذلك من أجل إشباع حاجاتها المادية والمعنوية، من خلال المهارات التي توارثتها الجماعات عبر العصور، والمتأمل لمكونات التراث الإسلامي في شتى بقاع العالم من تحف وأعمال فنية ومعمار هندسي وفنون تطبيقية وتشكيلية يُبصر ثلاث أبعاد تلتقي في جوهر واحد وهي:⁽²⁾

- **بعد زمني:** حيث تُمثل الأعمال الفنية الإسلامية معظم فترات التاريخ الإسلامي.
- **بعد مكاني:** يتجسد في اتساع الرقعة الجغرافية التي تنتمي إليها مكونات التراث

الإسلامي.

(1) المرجع نفسه، ص145.

(2) تاريخ الفنون، عبد العزيز أحمد جوده، دار فنون للطباعة، مصر، د ط، دت، ص126.

• **بعد موضوعي:** وهو يتمثل في التركيب المتميز لمكونات التراث الإسلامي من عمارة وفنون تطبيقية، وخط وزخرفة ومنسوجات وصناعات مختلفة.

كل هذه المكونات تتجانس وتتوحد لتكون رمزا للعقيدة والتاريخ لما لها من قيمة تراثية وعظمة حضارية إنسانية ترسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي والعربي؛ فعندما نرى آنية خزفية أو عمارة عليها رسومات إسلامية أو سجادة عليها نقش وزخرفة عربية إسلامية، فإننا نرى بذلك فن يمتزج بعقيدة تُمثل الطابع العربي الإسلامي الأصيل.

تمثل الطبيعة العربية بكل ما تحويه من عناصر وتركيبات (نبات، حيوان، جماد) مصدر إلهام للفنان الشعبي، إذ يبتكر ويصنع من موادها من أشياء تقليدية يدوية تخدمه وتسد احتياجاته، بالإضافة إلى ما تركه الأجداد من فنون سمعية شفاهية مرئية تمثل التراث الشعبي الذي سنخصص جانبا منه لموضوع مقارنتنا هذه، وهو الجانب اللامادي (الشفاهي) الذي يضمّ حقولا عديدة ننقي منها الآداب الشعبية التي تجسد مواطن البلاغة والجمال والتراكيب اللغوية والتي تجتمع كلها في فنّ المقامة الذي سنختاره كشكل أدبي تراثي تمت مسرحته في أعمال أدبية متنوعة، بالإضافة إلى فنون شعبية أخرى تشمل الأغاني وبعض الفنون الاستعراضية لبعض المشاهد المسرحية التي اخترناها للمقاربة، كمسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب الصديقي وكذا مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ.

1.4. بلاغة المقامة المسرحية - قراءة في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني"

للطيب الصديقي:

إن فنّ المقامة من الفنون البليغة التي شهدتها النثر العربي لما تحويه من أناقة لغوية في اللفظ والأسلوب، وجمال في الوصف؛ فهي تُمثل تراثا أدبيا مميّزا بألوان البديع وزخارف السجع، عرفها العرب وهم يُرددون الحكايات على الأسماع ويُصوّرون القصص المُعبّرة عن

العادات والقيم في قالب سردي يتضمن مشاهد مستوحاة من الواقع، أُطلق عليه باسم فن المقامة التي تُعدّ موسيقى العرب لما تنضوي عليه من ألوان إيقاعية وغنائية لما يُثيره الفنان المبدع حينما يرتجل بأدائه الانفعالي والشعوري والنغمي باعثا في وجدان المتلقي نشوة الطرب، وقبل أن نتعرف على تقاطعات المسرح والمقامة في الأنموذج المنتخب وجب أولا الوقوف على أعتاب مصطلح المقامة.

يُعدّ فن المقامة من أقدم الفنون النثرية الأدبية وأحد المصادر التراثية التي استلهمها المبدعون، فهي تستعمل في العرف اللغوي بمعنيين فتارة «تستعمل بمعنى مجلس القبيلة أو ناديها، وتارة تستعمل بمعنى الجماعة أو نادي»⁽¹⁾، فقد ذكر ابن منظور في «لسان العرب»: المقام والمقامة، المجلس ومقامات الناس: مجالسهم، وموضعهم⁽²⁾ وبيدّ آخر؛ «المقامات مجالس، وواحدتها مقامة والحديث يُجتمع له لسماعه يُسمّى مقامة ومجلسا، لأن المستمعين للمحدّث ما بين قائم وجالس»⁽³⁾ وبهذا التعريف نستنتج أن دلالة المقامة تُحيل إلى المجلس والجماعة، وفي موضع آخر «استُعملت في المجلس ثمّ في الجماعة الجالسين، ثم سُميت أحدى من الكلام مقامة، كأنّها تذكر في مجلس واحد تجتمع فيه الجماعة لسماعها»⁽⁴⁾ هنا المقامة بمعنى المقام والمجلس والمكان.

(1) المقامة، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط3، 1973، ص08.

(2) ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة (ق.و.م)، المجلد 01، ص3787، والقاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، مادة (ق.و.و)، المجلد 1، ص1383.

(3) شرح مقامات الحريري، أحمد بن عبد المؤمن بن موسى أبو العباس القيسي الشريشي، (تح) محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية ببيروت، 1992، دط، دت، ج2، ص22.

(4) الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار جيل، ط1، 1986، ص615.

أمّا من الناحية الاصطلاحية فتعددت التعاريف، ولكن المتعارف عليه هو أنّ «المقامات بشكلها الفنّي المعروف لم تتحقق إلّا على يدّ بديع الزمان الهمذاني»⁽¹⁾ الذي استطاع أن ينسج من خلالها فنّاً له مظاهره الفرجوية، والأدائية والفنية والأدبية الراقية.

فبديع الزمان هو «أول من أعطى لكلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء، إذ عبّر بها عن مقاماته المعروفة، وهي جميعها تُصوّر أحاديث تُلقى في جماعات، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث»⁽²⁾ ومجلس.

وهي عند زكي مبارك هي «القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو نظرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون»⁽³⁾ وهي تتضمن حادثة لها بطل وراوي، تُحكى بأسلوب البديع والسجع وجميع فنون البلاغة المتنوعة، ويسلك كذلك رشيد ناظم المسلك نفسه ليُرَكِّز في تعريفه للمقامة على الجانب القصصي، إذ يقول: «وأصبحت المقامة فيما بعد مصطلحاً أدبياً تُطلق على نوع من الكتابة الفنية على شكل أقصوصة منمقة في ألفاظها وأسلوبها، فيها شيء من الحوار، وتعتمد في الغالب على راوٍ واحد وبطل أديب متحايل، يُراد بها وصف حالة نفسية، أو مفارقة أدبية، أو مسألة دينية، أو قضية علمية، وتنطوي على لون من ألوان النقد والتهمك والسخرية»⁽⁴⁾ جمعت المقامة هنا أغلب عناصر القصة من شخصيات وحدث وراو، وهي بذلك تقترب من القصة لتصبح «مجموعة حكايات قصيرة، متفاوتة الحجم، بطلها رجل وهمي، عُرف بخداعه وفصاحته وقُدرته على قرض الشعر، وحسن تخلصه من المآزق إلى جانب أنه شخصية فكاهية

(1) المرجع نفسه، ص 617.

(2) المقامة، شوقي ضيف، ص 09.

(3) شعرية المقامات (مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجاً)، رحيب خريبط عطية، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، الجزائر، المجلد 10، العدد 10، تشرين الأول 2010، ص 31.

(4) شعرية المقامات (مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجاً)، ص 32.

نشطة»⁽¹⁾ وعليه نرى أن المقامة في عرفها اللغوي والاصطلاحي عُيّنت بالمجلس والحديث والمكان والقصة في مكوناتها والشعر في نغماته لتشكل بذلك تفاعلا وتفاعلا بين الأجناس الأدبية.

لعلّ ما يميز المقامة أنها حكاية تضم عناصر فنية متمثلة في: (الراوي، البطل، العقدة، وأخيرا الحوار) الذي يُعدّ عمودها الفني، كما أن أحداثها تدور حول بطل يُعدّ نموذجا إنسانيا كادح ومتسول، ناهيك عن المغامرات الطريفة التي تحمل داخلها لونا من ألوان النقد والسخرية والثورة، هذه المُكوّنات الفنية المذكورة جعلت المقامة تنبعث منها رحي الدراما التي تُعدّ أحد مقومات المسرحية وبذلك فهي تقترب من المسرح في ميكانزماته وتتقاطع معه في بعض النقاط، وهذا ما وضّحته الناقدة المستشرقة الروسية تمارا الكسندروفنا حين قالت: «من بين الأجناس الأدبية التي تعود إلى القرن العاشر ميلادي، واحد يُمكن نسبته إلى مصادر المسرح بشكل مباشر، لأنه يحتوي على بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي، أنّها المقامات المشهورة، وهي عبارة عن حلقات من الحكاية المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذي يستطعون التغلب على كلّ مصاعب الحياة بفصاحتهم ومهارتهم ودهائهم»⁽²⁾ من خلال قول المستشرقة تمارا نلاحظ أن هناك إشارات واضحة للمسرح، تتوّعت بين الحوار والدراما وبالتالي هي تعدّ النص المسرحي ذي خصوصيات فنية درامية لأنّ: «الدراما التي تكوّنت في حضن المقامة قد كانت مسرحا فعلاً لم يمنعها من النموّ والازدهار»⁽³⁾ وعليه استلهم المسرح فن المقامة الذي كان ممزوجا بين الحقيقة والخيال والجد والهزل والشخصيات الشعبية التي تعبّر عن موروثنا الثقافي الشعبي الأصيل، كما أن فنّ

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 31.

⁽²⁾ الحدود الفاصلة بين المسرحية والمقامة العربية (مقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني)، عيسى أحمد، مجلة الكلم، أحمد بن بلة (وهران 1)، وهران، الجزائر، المجلد (07)، العدد 01، 2022، ص 505.

⁽³⁾ المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت، 2، 1999، ص 41.

المقامة بمقوماته بدا صالحا ليكون «مسرحا لتوافر مقومات مسرحية فيه لا سيما الحوار ورسم الشخصية، مما يُبرز بجلاء ملامح الظاهرة المسرحية لهذا الجنس الأدبي»⁽¹⁾ الفني.

يُمثّل **الطيب الصديقي** أحد أعمدة الفن المسرحي المغربي الأصيل وأحد أهرامات المسرح العربي والعالمي معا بفضل النافذة المميزة التي أطلت منها مؤلفاته الإبداعية وهي استدعاء لشتى الأشكال التراثية العربية في عروضه المسرحية والتي صاغها بملامح جديدة عن طريق التفاعل بين النص التراثي المقامة والنص المسرحي في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمداني" الذي لبّى دعوة الأديب **علي الراعي** في التوجه للمقامات حينها؛ «أعمل الصديقي خياله المتفوق في مقامات **بديع الزمان الهمداني** واستخدم عددا منها، جعل المقامة **المضيرية** واسطة العقد فيها، وقدم مسرحية فاتنة، تُشير بوضوح إلى ذلك النوع من الكوميديا الهجائية»⁽²⁾ والذي يتقاطع فيه مع المقامة.

لعلّ اللمسات الدرامية الموجودة في البنية السردية للمقامة هو ما جعل الباحثين يرونها كمادة تراثية لبناء المسرح العربي وخاصة المسرح **الصديقي** الذي يركز أكثر عليها في مسرحيته المختارة التي وظّف فيها أشكال تراثية فرجوية شعبية فانصهر كل ذلك في عروضه ليصنع صورة خاصة للفرجة على شكل لوحات مسرحية استثمر فيها مخرج ومؤلف المسرحية مختلف الإمكانات الصوتية والحركات الادائية الحرة، ينتقل فيها الممثل بين الرقص الكاريكاتوري، والتمثيل الأراجوزي، واستخدام الأقنعة التي تعدّ أقدم تقنيات المسرح القديمة، بالإضافة إلى الانتقال المميز في اللغة واللهجات من العربية الفصحى إلى العامية المغربية أضف إلى ذلك الغناء الشعبي وفضاء العرض الذي احتوى على فن البساط والحلقة معا؛ ونفصل أكثر في تحليلنا لأرشتكتيم عرض المسرحية من خلال:

⁽¹⁾الظواهر المسرحية عند العرب، علي عقلة عرسان، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط2، ص291.

⁽²⁾الظواهر المسرحية عند العرب، علي عقلة عرسان، ص481.

1.1.4. جمالية التعبير الأدائي في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب

الصدّيق:

فن الأداء فن جميل يعبر فيه الممثل عمّا يختلج في نفس الإنسان سواء باللسان أو الحركة، أو الإشارة، أو اجتماعهم في وقت واحد، فالإلقاء التعبيري يجمع بين النطق المتنوع والتعبير بالحركة، فالإنسان يلجأ إلى الحركة ولغة الجسد عندما تعجز اللغة عن التعبير ولا تجد مفردات ملائمة، وقد أكد أحد الباحثين ذلك بقوله: «بم مغلّق فإن الأيدي وبعض الحركات تقول أشياء لا يمكن النطق بها باللفظ أو الكلمة المكتوبة»⁽¹⁾ هنا إشارة صريحة إلى لغة الجسد كوسيلة تعبيرية تواصلية وأن فن الأداء فنّ قولي بصري والحركة عنصر رئيس فيه تشمل كل تجسيد مُجاور له كالإشارة.

أصبح الفضاء الرّكحي يملك فضاءً بصرياً وإمكانات عرض متعددة، و«رغم أن الاتصال من خلال الجسد هو اتصال غير مباشر، فكثيراً ما تتوازي حركات الجسد مع الكلام المنطوق»⁽²⁾ فهندسة التعبير الأدائي هنا خطاب يحتوي على مكونات إيقاعية وأيقونات إيحائية رمزية جمالية ركز عليها المنجز المسرحي الصدّيق على النحو الآتي:

• **الحوار:** يُعدّ أحد المكونات الرئيسة للواقع والحياة الإنسانية قبل أن يكون عنصراً بارزاً في الأعمال الأدبية والدرامية والتصويرية، والحوار بمفهومه الأوسع هو «الشكل الطبيعي للخطاب البشري»⁽³⁾ وهو أداة جوهرية في التجارب المسرحية لقول إيرلاند

⁽¹⁾ مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة، نظريات وأنساق)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،

المغرب، ط1، 2010، ج2، ص 171.

⁽²⁾ جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، علاء مشدوب، دار صفحات، بغداد، ط1، 2014، ص 145.

⁽³⁾ تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2015،

ص217.

جوزيفسون «أنّ المسرح ينقل المعرفة والتجربة من خلال الحوار»⁽¹⁾ وفيه تتلاقى الأدوار، وتتجاوز الشخصيات وتتحرّك الأحداث، وتتغير الأصوات وتُكتشف الأيديولوجيات داخل المسرحية، وهذا ما تُشير إليه الصورة المقابلة:

يشرح الصديقي للمتفرج في بداية مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" عن طريق الراوي ليُعرّفه بالمقامات وكاتبها، وهنا إشارة واضحة على استلهامه للمقامة الأدبية التراثية، حيث جرى لقاء متخيّل بين بطلها أبو الفتح الإسكندري في المسرحية و"عيسى بن هشام" بطل المقامات، حوار دار بالكلمات والحركة والتعبير الجسدي على وقع موسيقى الصوت النابعة من الألسن الفصيحة، اعتمد فيها الكاتب على صوت الممثلين في حدّ ذاتهم، وهي أصوات بشرية متمكنة من فنون الإلقاء والنغم المسرحي المشحون بالإيماءات والتعبير الجسدي رغبة منه في الإثارة وهذا ما توضحه الصورة الآتية:



⁽¹⁾ اتّجاهات جديدة في المسرح، حوليان هيلتون، تر: أمين الرباط وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1995،



تمثل الصورة مشهد
المجاعة وهو أقسى المشاهد
ألما التي جسدت ببراعة في
التعبير عن آلام الشعب وما
يمرّ به من جوع وحرمان
وفقر، إنّ الطريقة الأدائية
التعبيرية في المسرحية هي
نفسها التي اعتمدها الراوي

عيسى بن هشام بطل المقامات، وكذلك الحكواتي العربي قديماً؛ إذن فالمسرحية تتقاطع
والمقامة من خلال عنصر الحوار بحكم أنّ المقامة تحوي الحوار الذي يُؤدّي وظائف السرد
وهو التعريف بالشخصيات، فالحوار في مسرحية الصديقي متنوع بتنوع المشاهد المسرحية:
(مشهد تبادل الشتائم، مشهد المجاعة، مشهد راس الغول) ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية.

أ. دور الهندسة الإيقاعية في بناء لغة العرض المسرحي -مقامات بديع الزمان
الهمذاني للطيب صديقي أنموذجاً:-

تعد اللغة أداة سخرها الإنسان لمعرفة ذاته وعالمه، كما أنّها مستودع أفكاره وعواطفه،
فنجدها مكتوبة ومقروءة ومنطوقة، ومجسّدة بأشكال عدة منها؛ لغة العامية كالأصوات
والألفاظ، ولغة الجسد كالإيماءات وأوضاع الجسم، وتعبير الوجه، ولغة الإيقاع التي تبدأ
في المسرح من الكلام، وتستمر في الحركة وفي نبرات الصوت ومخارج الحروف، والحركة
واللون والصمت والسكون والظلام، إنّها باختصار الموسيقى الداخلية للمسرحية⁽¹⁾ التي تُمثل
الصدى الحقيقي للعرض المسرحي.

⁽¹⁾ إيقاعية العرض المسرحي (الحركة المرسومة في منجز كاكي ميقاعياً)، عبد الكريم بن عيسى، دار كنوز للنشر، ط1،

اعتمد الصّدقي في مسرحيته المنتخبة على اللهجة العامية المغربية، تلك اللهجة المستوحاة من التراث المغربي، نقل من خلالها أفكاره ورؤاه وقضايا مجتمعه؛ فاللهجة العامية جزء من الشعب، وهي لغة العامة جميعاً، لغة الأمّي والمتعلم والفقير والغني، فهي تجمع كل الفئات الاجتماعية، والمتأمل للهندسة اللغوية لمسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" يجدها تزخر بالإيقاعات الملحونة، والمؤثرة في قالب على شكل مقامة تتميز في الأصل بالسجع والبديع الملحون، لعلّ هذا التوظيف للغة العامية هي نتاج بحث في التراث الشعبي لأنها لغة نابغة من فنون الشعب التقليدية ومثال ذلك قول أبو فتح الإسكندري بطل المسرحية وهو يُعرّف بالفضاء الركي وبالشخصيات:

«يمكن تكون ساحتنا، جامع الفنا المراكشية، هنا الكف والقف والناس واقفة في الصفّ، يسمعو دقات الدفّ»⁽¹⁾

وفي موضع آخر نجده يقول وهو يصف اللصوص الجائعين الذين يسرقون الطعام:

«صحاب اللصوص وأهل النصوص، بالسكين ضربو الكيس ونالو المراد بالتدليس، هالحق وهالدق، اسمع السامع واعتق الجائع»⁽²⁾.

نلاحظ عند سماعنا لهذا المقطع بالدارجة المغربية أنه على شاكلة المقامات من خلال إيقاع الجمل التي ألقاها الممثل مع النغم الصوتي والسجع المركب.

بالإضافة إلى اللهجة العامية، استعان الكاتب باللغة الفصيحة أيضاً، مستخدماً إياها في المواقف التي تقتضي استعمالها، فلا ينفرد مجتمع بلغة واحدة لأنّ؛ «وحدة اللغة لا وجود لها، بهذا المفهوم حتى أفراد المجتمع الواحد الذين لا يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كلّ المقامات»⁽³⁾ لأنّ؛ المجتمعات تتصف بالثنائية اللغوية (اللغة الفصحى

⁽¹⁾ مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني، الطيب الصديقي، المغرب، 1972. <http://www>

Youtube.fondationtayebesaddiki.com

⁽²⁾ المصدر نفسه.

⁽³⁾ بين العامية والفصحى، مادن سهام، مجلة الصراط، المجلد 06، العدد 03، 15 ديسمبر 2004، ص 163.

واللهجة العامية)، إذن وظّف الصديقي لغة شعبية في قالب مسجوع بأسلوب الحكي جعلت المتلقي يسمع ويتابع الأحداث بكل شغف وروية، كما خلقت شبكة من العلاقات الوطيدة بين المؤدي (الممثل) والمتلقي، فهي لغة شعبية تراثية مشحونة باللحن والإيقاع.

ب. توظيف أغاني المديح والأغاني الشعبية وجماليتها في العرض المسرحي

"مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي:

تتعدد الفنون الشعبية وتتنوع ألوانها، بين البصرية والسمعية، هذه الأخيرة تتضمن الفنون الإيقاعية، والموسيقية، وكذلك الأغنية الشعبية التي تمثل رمزا أصيلا في تراثنا، قوامه الكلمة واللحن، ويغلب عليها اللهجة العامية أو اللهجة المحلية، وهذا ما يميزها للمحافظة على البناء الثقافي للفرد، فقبل أن نتطرق إلى مفهوم الأغنية الشعبية لا بد أولاً من التحدث عن ماهية الموسيقى التي تعتبر أرقى أنواع الفنون، بصفتها لغة عالمية يفهمها جميع الناس. إنّ الموسيقى «صناعة يُبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها»⁽¹⁾ بمعنى أن الموسيقى تحوي إيقاعات لحنية، جمالية، ذوقية، وأنغام متضمنة في أصواتها، لما لها من قيمة فنية يستشعرها المُتذوّق، وعليه تعددت مفاهيم الأغنية الشعبية، فوجد أندر كراب يعرفها بأنها: «قصيدة شعرية ملحنة، مجهولة الأصل، انتشرت وشاعت بين الأميين منذ وقت طويل، وما تزال حيّة ومستعملة»⁽²⁾ يتوارثها جيل بعد جيل، وفي تعريف آخر وهو التعريف الشامل والأقرب لمفهوم الأغنية الشعبية، «أنها أغنية تراثية يُردها الشعب، ويستوعبها، ويتناقلها، وتصدر عن وجدانه، وتعبّر عن آماله وليس شرطاً أن يكون الشعب هو مؤلفها، بل تبناها من مؤلفها الأصلي المجهول فأصبحت ملكاً للشعب كله»⁽³⁾ ولون من ألوان الفن الموسيقي الشعبي التي تحافظ أبرز المجتمعات الريفية

(1) أساسيات الفن التشكيلي، عزمي يعقوب، دار راية، عمان، ط1، 2014، ص145.

(2) الأغنية الشعبية في تراث جبل العرب، أكرم رافع نصر، موسوعة جبل العرب، د ط، د ت، ص07.

(3) المرجع نفسه، ص09.

والمحلية عليه، وهي تحتوي على كلمات يتم حفظها وتداولها عبر الأجيال، كما أنها تشترك مع الفنون الشعبية القولية كالأمثال الشعبية والحكايات والأساطير في عنصر الرواية الشفاهية.

وظّف الصديقي في مسرحيته أحد أشكال الفنون الشعبية المتمثلة في أغاني المديح الشعبي، وكذا الأغاني الشعبية، فنجده في العرض المسرحي قد اختار أغاني دينية شعبية في مدح الرسول -عليه أفضل الصلاة والسلام- ومن بين أغاني المديح التي تغنى بها نجد "من يعتصم بك خيراً" التي رددّها الممثلون في أحد مشاهد المسرحية فكانوا في جماعة يرددونها قائلين:

«من يعتصم بك يا خيراً للورى شرفاً... الله حافظه من كلّ منتقم... ومن تكن برسول الله نصرته... إن تلقه الأسد في آجامها تجم...»⁽¹⁾

ارتبطت هذه الأغنية الدينية بالنبي ﷺ فقد حملت مشاعر العظمة الفياضة بالمشاعر والأحاسيس التي تظهر على ملامح الملتقي حين يسمعها أثناء مشاهدة العرض المسرحي، فهي مديح يزيد الشوق لدى المتلقي لرؤية الرسول ﷺ وكذا زيارة قبره وزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية.

ولدت الأغنية الفولكلورية من رحم شعبي، تُغنى فردياً أو جماعياً في مناسبات خاصة، كالأعراس ومواسم العمل عند الحصاد والقطاف، وهذه الأغاني، تعبر عن أصالة الإنسان الشعبي وعن قيمه الأخلاقية والفنية التي تركها له أجداده، فقد تجسّدت هذه الأغاني على خشبة المسرح، وهذا ما يُطلق عليه بالمسرح الغنائي الذي يُعدّ مصطلحاً «موسيقياً يعني

⁽¹⁾ مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني، الطيب الصديقي.

بأبسط عبارة مسرحاً تُمثّل عليه مسرحية، يؤدّي الممثلون أدوارها غناءً بمصاحبة الموسيقى، وقد يتخلل ذلك رقص جماعي⁽¹⁾ شعبي يمثل روح التراث الأدائي.

2.1.4. بنية الفضاء ودلالاتها في العرض المسرحي - "مقامات بديع الزمان

الهمذاني" للطبيب الصديقي أنموذجاً:-

يُعدّ المسرح شكلاً فنياً أدائياً، ينتقل النص فيه من الورق إلى الخشبة والعرض، هذا الأخير الذي يحتوي على عناصر تُجسّد هذا النص وعليه يُعرّف العرض المسرحي من الناحية اللغوية بأنه: «عبارة عن مركّب من الأشياء والأفعال، يُشكّل منظراً مميزاً قادراً على إحياء المشاعر وإثارة الانفعالات»⁽²⁾ من خلال أدوات معرفية يعبر بها المخرج عن رؤاه من زاوية نظره التي تلامس جميع جوانب الواقع وكأنّه يُعيد كتابة النص بنفسه على الخشبة.

أمّا من الناحية الإجرائية فالعرض المسرحي يعني «إعادة تشكيل أحداث وقعت في الحياة، فمن خلاله يتم تجسيدها فوق الخشبة بعدما كانت مجرد أفكار»⁽³⁾ يتم هذا التجسيد وفق عناصر كالديكور، الأزياء، والإضاءة، والإكسسوارات؛ إذا يُطلق على هذه العناصر باسم السينوغرافيا، التي لها دور فعّال في العرض المسرحي، ومن هذا المنطلق نطرح السؤال الآتي ما السينوغرافيا؟

تُعدّ السينوغرافيا أحد مُكوّنات العرض المسرحي الأساسية، وحلقة تجسير بين الفنون الدرامية والفنون التشكيلية بحكم أنّ «السينوغرافي هو فنان اختصاصي في الفنون التشكيلية غير أن عمله هو المسرح وبصفة أدق خشبة المسرح»⁽⁴⁾ وما يتعلّق به.

⁽¹⁾ الموسيقى والأغنية العربية (أعلام وقوالب وتأثير وتطوير)، ياسر المالح، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دط، 2011، ص191.

⁽²⁾ السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز، دار الشريفة، ط1، 1999، ص08.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص09.

⁽⁴⁾ السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز، ص23.

تساهم السينوغرافيا في تصميم العرض المسرحي خلال إنجازه أو عرضه، فكلمة السينوغرافيا لغويا تعني «باللاتينية Sceno-Graphia أما باليونانية فيقال: Skeno-Graphia، ومنه فإن هذه الكلمة على حسب مصدرها مكوّنة من (Skene) وتعني: الخشبة و (Graphia) ويُقصد بها الكتابة أو الرسم»⁽¹⁾ وعليه فإن جذرها اللغوي دال على تجسيد نصّي تصوّري على خشبة المسرح.

أما من الناحية الاصطلاحية فيقصد بها:⁽²⁾

- فن تزيين المسرح ورسم الديكور.
- فن رسم المناظر بتقنية المنظور.
- فن رسم خشبة المسرح.
- تصميم وإنجاز الديكور.

▪ علم يهتم بالخشبة والفضاء المسرحي (الخشبة والقاعة).

يجمع التعريفين اللغوي والإصلاحي على أن مصطلح السينوغرافيا هو فضاء تشكيلي مسرحي يضم كل الجوانب التقنية للعرض المسرحي المتمثلة في:

أ. الديكور:

يُعدّ الديكور مادة درامية استعراضية وأهم العناصر المرئية على خشبة المسرح، إذ يحتوي على كل القطع التي تساهم في التشكيل البصري من أثاث ومناظر مختلفة الكتل الموجودة على ركح المسرح والديكور في أبسط تعريف له هو «القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش ونحوها والمقامة غالبا فوق الخشبة لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي كان أو

⁽¹⁾المرجع نفسه، ص 09.

⁽²⁾ينظر، المرجع نفسه، ص 10.

خيالي»⁽¹⁾ فالديكور المسرحي فن يتحاور مسرحيا مع الفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والإضاءة والتصوير والتمثيل.

إنّ المسرح عبارة عن لوحات متغاممة حققت التكامل البصري أثناء العرض المسرحي وهذا ما توضح في مسرحية الصديقي "مقامات بديع الزمان الهمذاني" التي استلهم فيها التراث من الناحية السينوغرافية وقام بتأثيث مسرحه وفق فسحة حرة يُطلق عليها مسرح البساط والحلقة وهذا ما توضحه الصورتين المقابلتين:

تظهر خشبة المسرح وكأنها فناء منزل تقليدي تتفتح فيه مختلف الغرف عن بعضها بعضا، تسندها قواعد خشبية شكّلت كلمة مقامة، إذ يظهر الممثل بأدائه المتنوع وهو يُشكّل سينوغرافيا العرض من أداء وديكور لفظي مبني على كلامه وإلقائه.



⁽¹⁾السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز، ص67.

كما نجد مسرح الهندسة الدائرية الذي وظّفه الصديقي مستلهما التراث الشعبي ويتمثل في مسرح الحلقة وهو فرجة شعبية يتوسطها القوال، كما هو موضح في الصورة الآتية:



حيث نلاحظ تجمّع حشود حول صانع الفرجة وهو أبو فتح الإسكندري، يقوم ببراعة الحكي والتلقائية ونجد ذلك في قوله:

«في مثل هذه الساحة عرفوا العرب أنواع كثيرة من الفرجة، ها الفراجة وها الحلقة،
ها البساط وها السرّ وها الشامية وها الراوي وها الحاكي وها خيال الظل»⁽¹⁾

فقد كان المؤدي للكلمات مولعا بالفرجة والترفيه عبر من خلالها الصديقي عن قناعاته الفكرية وانتقاده للواقع العربي والمغرب على وجه الخصوص، بحيث يُعيد الاشتغال على محكيات المغرب وتراثه الشفوي والفرجوي عامة.

ب. الإضاءة المسرحية:

⁽¹⁾ مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني، الطيب الصديقي.

تمثل الإضاءة لغة بصرية تكشف عن العناصر التعبيرية للعرض المسرحي من ديكور وملابس، كما أنها تُبرز الحركة المشهدية للممثلين عن طريق إسقاط الضوء على أجسادهم وبذلك تُكسب الصورة المسرحية جاذبية لدى المُتفرِّج لما لها من فاعلية في إبراز القيم الدرامية من خلال تقديم احياءات للمتفرج، فمثلا التعبير عن القلق أو الحزن أو السعادة يتجسّد من خلال اللون ودرجة الإنارة.

نلاحظ أن هناك مصطلحان متداخلان وهما: الإنارة والإضاءة وكثيرا ما يتم الخلط بينهما، غير أنّ هناك فرقا بينهما كالفرق بين الطبيعة والفنّ؛ «فالإنارة نقصد بها إزالة الظلام من مكان ما في حين أنّ الإضاءة تعني توجيه ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي»⁽¹⁾ وعليه فإنّ الإضاءة في العرض المسرحي تضيء جواً إيقاعيا خاصا بالمسرحية وهذا ما نلاحظه في مسرحية "بديع الزمان الهمذاني" التي اعتمدت على إضاءة خافتة هادئة متكوّنة من ألوان محايدة وهي اللون الأسود والرمادي والأبيض كما هو موضح الصورة الآتية:



⁽¹⁾السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، سهيلة عزوز، ص83.

وتلتقطها عين المتلقي أثناء العرض، حيث جسدت مكانية المسرحية بدرجة أولى وأحالتنا إلى الزمن القديم زمن المقامات الموثق من قبل المؤلف والمخرج معا، بحيث تمكن من ربط المتلقي بتراثه وماضيه ونجح في عملية إنتاج مشاهد توثق إبداعهم الآني.

2.4. ثنائية التراث والهوية في خطاب المسرح المصري - مسرحية "إشاعة" للسيد

حافظ أنموذجا:-

عرف المجتمع العربي فضاءات احتفالية تشكل إرهابات مسرحية، وهذا ما نشهده عند العرب قديما عندما كانت تُقام التجمعات في الأسواق من أجل إلقاء الأشعار وإقامة المناظرات الشعرية، وهي بذلك تمثل شكلا فرجويا له طقوسه الخاصة «فالعرض موجود، والمتفرج موجود أيضا، كما أن عناصر الحركة والحوار والصراع موجودة كذلك، وليس من الضروري أن يكون المحتوى شبيها بالتراجيديا الإغريقية، لأننا إذا بحثنا عن التقارب نكون قد تجاوزنا مجال الخصوصية والتميز لكل حضارات الأمم عبر العصور»⁽¹⁾ تُضاف إليه فن المقامة وكل فنون الحكى وكذا الرقص والموسيقى والغناء التي تتضوي تحت لواء الارتجالية ويُعتبر كل منها مُتجذرا دراميا داخل التراث العربي، مما مكن من التأسيس لنمو شكل درامي يتناسب والنمط الجديد للمسرح لاسيما عند التحامه مع الثقافة الغربية وبالضبط عند بداية الحملة الفرنسية على مصر.

إنّ قفزة التطور التي شهدتها الثقافة العربية في جميع المجالات -خاصة الفنون- عند تفاعلها بالثقافة الأوروبية وامتزاجها بها معرفيا، أثمر انفتاحا على الفنون الغربية، فمنذ تاريخ «(1898) بدأنا نفتح نوافذنا على العالم الحيّ، وبدأنا نقرأ فيما تُترجم آثار هؤلاء وأفكارهم

⁽¹⁾الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا)، نورة لغزاري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،

عمان، ط1، 2018، الأردن، ص 84.

وأعمالهم الخالدة بفضل حركة الترجمة والبعثات العلمية ونهضة رفاة وتلاميذه⁽¹⁾ وكان للنهضة العربية على مصر انعكاس إيجابي على باقي الدول العربية، ومن ثمة نجد أن المسرح العربي قد تمركز في مصر وسطعت شمسها في كل الأرجاء؛ الأمر الذي جعلها في مقام القائد الرائد.

من خلال توافد الفرق المسرحية إلى مصر من قبل يعقوب صنوع (1839-1912) ومارون النقاش (1817-1855) وأبو خليل القباني (1835-1902) نشطت الحركة المسرحية في مصر وتطورت من ناحية التمثيل والإخراج، دون أن ننسى توفيق الحكيم (1898-1987) وتجاربه الحية والفنية والمبتكرة، إلى جانب أحمد شوقي (1868-1932) الذي دفع بمسرحياته إلى المسرح خاصة مسرحياته الشعرية دون أن ننسى جيل الستينيات محمود نياض (1932-1983)، نجيب سرور (1932-1978)، ألفرد فرج (1929-2005)، وغيرهم ممن أثرى الحركة المسرحية المصرية والعربية في الوقت نفسه.

1.2.4. أشكال حضور التراث الشعبي في خطاب المسرح المصري - مسرحية

"إشاعة" للسيد حافظ:-

سيقف قارئ مسرحيات السيد الحافظ على زخم معرفي وإبداع فني، وجمالي متميز من حيث المضامين والأشكال، فقد كانت مسرحيته المعنونة بـ: "إشاعة" تحمل مادة تراثية أصيلة، فالتراث يمثل الهوية والأصالة، وكان حضوره دعامة وركيزة أساسية كانت بمثابة المادة الخام التي دعم بها كتاباته المسرحية وأثرها، فهو قارئ جيد للتراث العربي والعالمية. وإذا نظرنا إلى تجربة السيد حافظ لما فيها من تميز وخصوصية في الطرح، فقد عالج من خلال مسرحيته الواقع المصري، اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، فكان لسان حال الشعب،

⁽¹⁾ المسرح (أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة)، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للنشر

والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص 156.

فالتراث في مسرحياته متن وفن وخطاب متميز ولغة حاضرة في بناء المسرحية ككل على مستوى الزمان والمكان والشخصيات أيضا، وتوظيفه للتراث الشعبي في مسرحية "إشاعة" يظهر من خلال استدعائه للشخصيات التاريخية التراثية واستخدامها رمزا تراثيا بالإضافة إلى مزاجته للغة العامية والفصحى في بنائه للمسرحية.

ومن جهة أخرى نجد للمثل الشعبي رصيد وافر من بين الأنواع الشعبية الأخرى التي وردت في الخطاب المسرحي، كل هذه الأشكال التراثية التي أعاد إحيائها السيد حافظ -من خلال مسرحيته- تُسهم في تقريب القارئ إلى الماضي والحنين إليه وفي الوقت نفسه تبحث في كل ما هو معاصر وأني لمعاناة الإنسان.

وظف السيد حافظ العديد من الأشكال التراثية، تتنوع بين الأدب الشعبي (المثل الشعبي، واللهجة العامية، والشخصيات التراثية التاريخية، والعادات والمعتقدات الشعبية (الزواج)، و(الحكاية الشعبية) معتمدا على استحضار الذاكرة العربية باعتبارها منطلقا دراميا لفته، وهذا ما سنكتشفه من خلال مسرحيته "إشاعة".

أ. الأدب الشعبي - الأمثال الشعبية أنموذجا:-

لجأ السيد حافظ في مسرحيته الموسومة ب: "إشاعة"، إلى التراث الأدبي، فاستحضر أحد أصنافه وهو الأدب الشعبي؛ ذلك الأدب الذي يتجلى في "العطاءات القولية والفنية والفكرية والمُجتمعية التي ورثتها الشعوب"⁽¹⁾ واستطاعت من خلالها المحافظة على ثقافتها، وأصالتها وصناعة حضارتها وترسيخ هويتها داخل الأمة.

من بين فنون التعبير الشعبي التي استحضرها السيد حافظ في مسرحيته، نجد الأمثال الشعبية، وقبل الولوج للكشف عن هذا النوع الشعبي لابد من الوقوف عند كنهه؛ إذ يُعرف المثل الشعبي على أنه؛ «عبارة قصيرة تُلخص حدثا ماضيا، أو تجربة منتهية، وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ

⁽¹⁾عالم الأدب الشعبي العجيب، فاروق خورشيد، ص08.

شكل الحكمة التي تُبنى على تجربة أو خبرة مشتركة⁽¹⁾ تجمع بين الطابع الفكري والثقافي، وكل القيم الروحية الأصيلة، كما يتميز المثل بالقصر والإيجاز في الألفاظ والعبارات التي تلخص حكاية شعب معين يحمل أفكارا وقيما روحية واجتماعية في الحياة، وهذا ما نجده في الخطاب المسرحي للسيد حافظ ضمن مسرحيته "إشاعة"، حيث يقول على لسان الأب الذي كان في موقف النصح لابنته التي ترد على حديثه بمثل آخر يتجسد ذلك في:

«الأب: أنا مش عايزك تحضري للراجل ده محاضرات.. ولا يكلمك في التلفون.

الفتاة: ليه يا بابا.

الأب: يا بنتي الباب إلى يجي لك منه الريح سده واستريح.

الفتاة: هو بيقول.. الريح لو جالك عالي.. إعلاله ما تطاطيش⁽²⁾.

نلاحظ أن الكاتب وظف مثلين متضادين، فالمثل الأول (الباب إلى يجي لك منه الريح سده واستريح) يدعو إلى الهروب من الواقع الأليم والاستكانة، والرضوخ والاستسلام في حين أن المثل الثاني يدعو إلى مجابهة كل القوى المضادة والصمود في وجهها وهذا ما تضمنه ردّها حين قالت: (الريح لو جالك عالي.. إعلاله ما تطاطيش)، فهي فتاة مثقفة ذات شخصية قوية، لكنها تعيش صراعا حادا نظرا للإشاعات التي تطولها مع أستاذها المدعو مصباح الزمان، كونها على علاقة غير شرعية معه، ولكن كل هذا كلام مُلقق من أجل تحطيم الفتاة التي تسعى إلى الدفاع عن الحق والحقيقة، والتضحية في سبيل المبادئ، والقيم وضرورة الإيمان بالقضية التي تدافع عنها، وفي السياق نفسه أشار المؤلف المسرحي السيد حافظ إلى أمثال أخرى في قوله:

«الأخ: أبوك والناس بيقولوا ماتخليش راسنا في الطين.

البنت: أنهو طين.

(1) الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، عبد الحميد بوسماحة، ص104.

(2) مسرحية "إشاعة"، السيد حافظ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1994، ص19.

الأخ: مافيش دخان من غير نار.

البنيت: الناس إلى بتكذب.. بتكذب لأنهم لما مات عمك حبو يرفعوا الثمن وينتقموا

منه بكلام عنى.. ويوقعوا بيني وبينك.. بكذبة بإشاعة»⁽¹⁾.

كشف هذا المثل (مافيش دخان من غير نار) عن الشك الذي يراود الأخ تجاه أخته، وهو ما يعني أن الإشاعة التي تدور حولها لم تتطلق من فراغ؛ فهو مقتنع بما يُشاع عن أخته فاتهما بإنجاب طفل غير شرعي، على الرغم من أن ما تقوم به في حدود العادات والتقاليد، والمتأمل الجيد في الخطاب المسرحي يجد أنه يعالج قضية اجتماعية وهي "الإشاعة"، التي يُعاني منها الواقع المصري بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، في ظلّ الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ذلك الواقع المتزدي المليء بالآفات والأمراض النفسية المتمثلة في الافتراءات والخيانات وانعدام الأمن والسلام، ونرى حسب اعتقادنا أن كثيرا من الافتراءات والإشاعات لا تتطلب وجد دخان ولا حتى نار، فالناس هي التي تُشعل هذه النار وترى دخانها.

كما نجد مسرحيات أخرى للسيد حافظ وظفت الأمثال الشعبية مثل مسرحية "علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا فيها" إذ نجد المثل على لسان الأب قائلا: «الله جاب...الله خذ...الله عليه العوض»⁽²⁾ وهنا تحدث السيد حافظ عن الفقد وأن عوض الله قريب جميل كما في المثل الشعبي الآتي وهو باللغة الفصحى وقد تجسّد في مسرحية "الأشجار تنحني أحيانا" والمثل يقول: «الغنى في الغربة فقر، والفقر في الوطن غربة»⁽³⁾ وهو مثل يعكس المعاناة التي يعيشها الفرد في وطنه من فقر وظلم، بالإضافة إلى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" تحوي عدة أمثال شعبية نذكر منها على سبيل المثال: مثل على

⁽¹⁾ مسرحية "إشاعة"، السيد حافظ، ص 05.

⁽²⁾ مسرحية "علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2017، ص 122.

⁽³⁾ مسرحية "الأشجار تنحني أحيانا"، السيد حافظ، دار رؤيا، القاهرة، ط 2، 2003، ص 141.

لسان شخصية تدعى روحية مخاطبة زوجها اسمه **ذكي**: «يا راجل لي يرميك ارميه ولي يريديك ريده». (1)

تعددت الأمثال وتنوّعت في الخطاب المسرحي، وكان لها حضور مميز، مُحمّل بالدلالات والرموز تكشف جمالا فنيا ساحرا، يقول **ابن عبد ربه** في هذا الشأن: «الأمثال هي وشي وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان» (2) تتماشى مع الواقع وتتفق مع تجارب الذات الشخصية.

ب. لغة المسرحية - اللهجة المصرية الشعبية في مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ أنموذجا -:

اعتمد الكاتب في مسرحيته على اللهجة العامية المصرية في نقل أفكاره وآرائه وقضايا مجتمعه، فاللهجة العامية جزء من الشعب، ولغة العامة جميعا؛ لغة الأمي، كما هي لغة المتعلم أيضا، ولغة الفقير والغني في الوقت ذاته، فهي تجمع كل الفئات الاجتماعية وتعبر بلسان حالها، والمتأمل للبناء اللغوي لمسرحية "إشاعة" يجد أن الكاتب قد وظّف اللهجة العامية المصرية باعتبار أنه اختار الشخصية البطلة (الفتاة) من صعيد مصر، هذه الكتابة باللهجات العامية المحلية ساعدت كثيرا في الاطلاع على ثقافة الآخر وتراثه المحلي الشعبي من عادات وتقاليد. كما نلاحظ أن اللغة الشعرية مضمونا لا لفظا قد أعطت لمسة جمالية على بناء الخطاب المسرحي، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الرجل المهم:

«مصباح زمان: قصدك جيل أخرس.. جيل من العميان.. يبقى على الدنيا السلام.

الرجل المهم: يا مصباح الزمان.. لكل زمان رجالة ولكل دولة رجالة وأنت ما تغيرتش وما بقتش معنا» (3).

(1) مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"، السيد حافظ، دار رؤيا، القاهرة، ط1، 2020، ص38.

(2) الأدب الشعبي الجزائري، عبد الحميد بورايو، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص07.

(3) مسرحية "إشاعة"، السيد حافظ، ص07.

بالإضافة إلى اللغة الأم الفصيحة التي عمد الكاتب إلى استخدامها في بعض المواقع التي تقتضي استعمالها، فلا ينفرد مجتمع بلغة واحدة لأن؛ «وحدة اللغة لا وجود لها، بهذا المفهوم حتى أفراد المجتمع الواحد الذين لا يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بالطريقة نفسها في كل المقامات»⁽¹⁾، لأن المجتمعات تتصف بالثنائية اللغوية (اللغة الفصحى واللهجة العامية) في الموقف الذي جمع مصباح الزمان مع الفتاة المثقفة.

ج. الشخصية التراثية التاريخية وأثرها الجمالي في مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ:

لم يقف الخطاب المسرحي عند توظيف الأمثال الشعبية واللهجة العامية فقط، بل تعداه إلى استحضار الشخصيات التراثية التاريخية، وقد كان أجوؤه إليها فيه كثير من الحكمة، فهو يعمد إلى بعث التراث وإحيائه بشكل منطقي، وهذا ما نلاحظه في تجارب السيد حافظ المسرحية ونخص بالذكر مسرحيته المعنونة بـ: "إشاعة"؛ التي حاول فيها استقراء الحاضر بشخصية الماضي، حيث نجده يستقي شخصيتها من التاريخ متخذا من نموذج صلاح الدين الأيوبي، ذلك القائد المسلم الشجاع الشهم أساسا لتجسيد رؤيته الفكرية وإدانة أساليب القمع والاستبداد عبر هذه الشخصية. ففي مسرحيته يطرح لنا الكاتب قضية حساسة جدا وهي قضية الوطن التي تعرض للنهب والتدمير من قبل العدو والخونة، وهذا ما نستنتجه من الحوار الذي دار بين الفتاة وأستاذها المدعو مصباح الزمان وهي تتصحه بالفرار من هذا الوطن الذي لا يقدر قيمته كإنسان، إذ تقول له:

«الفتاة: أرجوك يا دكتور ماتحلمش.. أنت زي والدي.. أرجوك اهرب سافر.. غادر

الزمان والمكان.

⁽¹⁾ بين العامية والفصحى، مادن سهام، ص 163.

مصباح الزمان: الوطن إنسان مش مكان ولا زمان.. الناس دول ناس وأنا قد كل دا.
التاريخ ياما ناس منه بتقع وتقف تانى.. اسمعى عايزك تعملى بحث عن مصر المملوكية
أو عن صلاح الدين لما حلم بمصر والا عن حلم..⁽¹⁾

نلاحظ من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيتين أن الكاتب يُحاول تمرير رسالة فكرية وسياسية واجتماعية وإنسانية، بطريقة محنكة، مفادها فضح أساليب السلطة ومحاولة الدفاع عن الحق والحقيقة ومعالجة كل القضايا الإنسانية المتعددة متخذا من المسرح واجهة نضالية ضدّ كل مستبد وضد كل آفة اجتماعية.

ومن نافلة القول إن التراث بمختلف تصنيفاته هو الحاضنة التاريخية لكل شعب، وعليه تُبنى وتتشكل الهوية الخاصة بكل فرد؛ إذ يُعتبر مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الشعبية العربية وخاصة المصرية منها، وهذا ما نجده في إبداعات السيد حافظ المسرحية، فقد اتجه في مسرحيته الموسومة ب: "إشاعة" إلى ترسيخ الهوية العربية والمصرية خاصة، من خلال توظيفه للتراث الشعبي بمختلف مكوناته من حكايات وأمثال وغناء ورقص ومختلف الفنون الشعبية، أراد توضيح الهوية بين الإنسان ووطنه وتاريخه، وترسيخ الطابع القومي والشعبي والذي يسعى من خلاله إلى تأصيله في عقول الأجيال القادمة.

5. أشكال مسرحية التراث الوطني - مسرحيات عز الدين جلاوي أنموذجا -

يزخر تراثنا الجزائري بلوحة فسيفسائية جميلة، تعكس مشاعر وتجارب الشعب البسيط، الذي يعتمد موروثه على الذاكرة الشعبية؛ والجزائر كغيرها من الدول بحكم موقعها الاستراتيجي تتمتع بموروث ثقافي غني ومتنوع على المستوى العالمي، يُمثل حقيقة شعب كامل لا يمكن الاستغناء عنها والصورة الصادقة بتعبيره عن نفسه بمكوناته المختلفة.

⁽¹⁾ مسرحية "إشاعة"، السيد حافظ، ص 27.

يُصوّر التراث تفاصيل الحياة الاجتماعية الجزائرية لما تحمله من تقاليد لغوية وشفهية وممارسات اجتماعية مثل: (مراسم الولادة والزواج، مراسم الميلاد، مراسم الوفاة) والممارسات الدينية، حيث نجد شعائر الصلاة والمناسبات الدينية بمختلف أشكالها بالإضافة إلى المعتقدات الشعبية (مراسم الزردة والرقص الجماعي، طقوس السحر والشعوذة) ضف إلى ذلك الحرف التقليدية (صناعة الأواني الفخارية، زخرفة الزرابي والحصير، صناعة الشواشي والأطباق)، ومن جهة أخرى نجد الآثار التاريخية المنتشرة عبر الوطن كالنقوش الصخرية (كهوف الهقار الموجودة بالطاسيلي)، والجسور والقناطر (جسر سيدي راشد وقنطرة الحبال) التي نجدها بكثرة في مدينة قسنطينة، كما لا ننسى القصبات الحضارية والريفية التي تكتسي أهمية بحكم طابعها المعماري وحمولتها التاريخية، بالإضافة إلى المنشآت ذات الطابع الديني والمقدس كالمسجد الكبير، حيث يُعدّ هذين الأخيرين من أهم الركائز التي يقوم عليها المجتمع الجزائري ويعتبرهما أحد المكونات الدينية والأسس المعرفية.

نجد كذلك التقاليد المطبخية والأغاني الشعبية، والموسيقى الشعبية) في مختلف أنحاء الوطن، بالإضافة إلى الأشعار الشعبية التي نجدها تُلقى في أفراح كل بيت جزائري، وكذا في الأسواق، ويكون ذلك عن طريق حفظها في الأغاني والأهازيج والرقصات أيضا، كما لا ننسى القصص الشعبية التراثية (قصة بقرة اليتامى، وقصة حديدوان والغولة) وأيضا نجد الأدب الشعبي الذي تندرج فيه؛ (السير، الحكاية والأسطورة والخرافة، الأمثال والحكم، التعابير والأقوال السائرة، الأحاجي والنكتة) فمن بين كل هذه الأشكال التعبيرية التقليدية نجد التراث الديني والحضاري يُمثّل أهمّ الركائز التي يقوم عليها المجتمع الجزائري، وعليه ساهم الموروث التقليدي الجزائري في تعزيز الأواصر والروابط والوشائج التاريخية.

كما يعكس الفن والتراث الجزائري تاريخا طويلا من التنوع، والتأثيرات الثقافية المتنوعة، في العديد من الجوانب التي تعبّر عن الهوية والثقافة الجزائرية، في مجالات الفن المختلفة، ويتجلى التنوع الثقافي في إبداعات الفنانين باستلهمهم للتراث الفني الذي يظهر باستخدام

الرموز والأشكال التقليدية والألوان المختلفة مما يعكس جمال وعمق الهوية الوطنية في لوحاتهم ومنحوتاتهم ومؤلفاتهم التي تعبر عن الهوية والثقافة الجزائرية.

تتعدد صور التراث الجزائري وتتنوع في الساحة الفنية والإبداعية، الأمر الذي جعل مبدعو المسرح يعكفون على استلهامه في مختلف مجالات الإبداع المسرحي، وعليه نجد أنّ الكاتب المسرحي الجزائري قد وظّف التراث الخصيب وعيا منه بحمولاته الثقافية، إضافة إلى احتوائه على القيم الشعبية والدينية والتاريخية التي تُمثّل أركان الثقافة الجزائرية، إذ «يُشكّل المسرح الجزائري أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة الوطنية من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع الجزائري من خلال القضايا التي طرحها»⁽¹⁾ والتي تمثل انشغال كل مواطن.

جعل الطابع الثقافي للتراث الشعبي موضوعا خصبا للفن المسرحي؛ ذلك أنّ الأخير ظلّ مقرونا بالمروروث يُحاكي واقعنا الخيالي والواقعي والمسرح الجزائري كغيره من المسارح الغربية والعربية عرف بعض التجارب المهمة التي استطاعت أن تخطو به خطوات متميّزة وتمنحه خصوصية ومكانة وسط باقي التجارب المسرحية، وعليه نجد المسرح الجزائري قد عرف من ينابيع التراث فكانت الانطلاقة من «عرض مسرحية "جحا" لعلالو سنة (1926)، هذا الاتجاه في توظيف المضامين التراثية نلاحظه في تركيز **علالو** على استلهام قصص "الف ليلة وليلة" وما عرفه **قسنطيني** من التراث العربي الأندلسي، وما وظّفه **بشطارزي** من مخزون الثقافة الشعبية الجزائرية»⁽²⁾ إذ كانت إبداعات هؤلاء مشحونة بالمضامين والطاقت والدلالات التعبيرية التي كانت بمثابة الصوت والقناع الذي مارس النقد والإدانة و«بالعودة إلى التراث العربي والتاريخ، جعل المسرح الجزائري أكثر تحررا من القالب الفرنسي والغربي،

⁽¹⁾توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوي، علاوة كوسة، مجلة العلامة، المجلد الأول، العدد الثاني، 2016/11/30، ص289.

⁽²⁾المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية)، أحسن ثليلاني، دار الثقافة العربية، دط، 2007، ص65.

وقرّبه أكثر من جمهوره الجزائري⁽¹⁾ فالتراث العربي الجزائري قيم وأصيل وفريد يستحق الاحتفاء.

نتوقف في مقاربتنا هذه عند تجربة المبدع عز الدين جلاوجي الذي اتكأ على التراث كعامل نقدي وجمالي في إبداعاته المسرحية ووظّفه بطريقة واعية، تهدف إلى تغيير فكرة المتلقي عن التراث الشعبي الذي ظلّ مهمشا ردحا من الزمن، كما حاول قراءته بشكل متجدد وفعلّ وعليه وقع اختيارنا على مسرحيات "الفجاج الشائكة" و"التاعس والناعس" ومسرحية "غنائية أولاد عامر".

1.5. تجليات الأمثال والحكم في مسرحيات عز الدين جلاوجي - نماذج منتقاة -

تعدّ الأمثال والحكم مخزونا من الرموز المختلفة التي تُمثّل الصورة الحقيقية لمجتمع ما لما تحمله من أبعاد متعددة منها؛ البعد الاجتماعي والإنساني والتربوي المنبثق من مزيج التجارب المختلفة للإنسان في مختلف مراحل حياته، فالأمثال والحكم بشكل عام لها طابعها الخاص، فهي وليدة تجربة ضاربة في أعماق التاريخ من حيث حفاظها عن لغتها ومضمونها.

خاض الإنسان تجربة طويلة وعاش مواقف وظروف متنوعة في مختلف مجالات حياته، وهذه التجارب وصلت إلينا في شكل حكم وأمثال تناقلها جيلا بعد جيل ليكون مفهوم المثل بعد ذلك هو "عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا، أو تجربة منتهية وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة، في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبني على تجربة أو خبرة مشتركة"⁽²⁾ أي أن المثل يقتصر على عبارات قصيرة تلخص حكاية شعب معين يحمل أفكارا وقيما روحية واجتماعية في الحياة.

⁽¹⁾ الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق)، إدريس قرقوة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص56.

⁽²⁾ الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، عبد الحميد بوسماحة، ص104.

من الخطأ كما يرى **مالينسكي** تمثيله «مجرد شكل من أشكال الفولكلور أو مستند إثنوغرافي خاص بأحوال الشعوب، وإنما هو عمل كلامي يدعو قوّة معينة إلى التحرك، وفي اعتقاد الذين يصدر عنهم هذا الكلام أنه يؤدي إلى أقوى أنواع التأثير على مجرى الأمور وعلى السلوك الإنساني»⁽¹⁾ وبالتالي نحن أمام كنز موروث يعكس فكر وثقافة المجتمعات السابقة، يحمل في طياته تقويماً للنفس تركها السلف للخلف لتتأ بهم عن خوض الخطأ نفسه.

أما الحكمة فيُقصد بها كما قال **عبد الرحمن السعدي**: «العلوم النافعة والمعارف الصائبة، والعقول المسددة، والألباب الرزينة، وإصابة الصواب في الأقوال والأفعال»⁽²⁾ وهي تأتي بعد تفكّر وتدبّر للأمور، وهي مزيج ما بين المعرفة والخبرة الإنسانية والفهم العميق للأشياء ومنه تُحوّل الخبرة إلى حكمة.

تجلى المثل عند **عز الدين جلاوي بصيغة عامية وتارة بالفصحى**، وقد كشف عن أبعاد الشخصيات الشعبية ومواقفها الأخلاقية والاجتماعية في الحياة، ومن ذلك ما ورد في مسرحية "الفجاج الشائكة":

«أنت دائما هكذا تجعلين من الحبة قبة»⁽³⁾

حيث يُطلق هذا المثل على من يُضخم الأمور ويُعطيها أكثر من حقّها. وهناك مثل آخر ورد في المسرحية نفسها، مثل عربي شائع أيضا وهو:

«الطائر الحر إذا تصيّد لا يتخبّط»⁽⁴⁾

وساقه الكاتب للتعبير عن قوّة الثوار، ومدى صمودهم في المعركة حتّى وإن وقعوا في يد الاستعمار، وهناك مثل آخر يتمثّل في:

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 104.

⁽²⁾ الحكمة (تعريفها، أدلتها، ضرورتها)، ياسر رسلان الحسيني، دار الشورى للطباعة والنشر، دط، 2021، ص 14.

⁽³⁾ مسرحية "الفجاج الشائكة"، عز الدين جلاوي، دار المنتهي، الجزائر، دط، 2020، ص 105.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 16.

«وأنت هكذا يا شيخ دائما تهون الأمر حتى تقع الفأس في الرأس»⁽¹⁾

وهو من الأمثال الشعبية التي تُعبّر عن الحذر والاستعداد، وكذلك يدلّ على أن لا مفرّ من المعركة عند الدخول إليها.

أما الأمثال التي وردت في مسرحية "مملكة الغراب" والتي كانت تسمى سابقا باسم "التاعس والتاعس" أمثال شعبية كثيرة التداول بين الناس، وهو يطلق على الشخص الذي يُريد أن يقوم بعمل وله عدّة اختيارات، فلا يختار أيّ منها، ويبقى على هذه الحال وهذا حال التاعس، يقول:

«تفلسف الحمار فمات جوعا»⁽²⁾

كما ورد مثل آخر يُعبّر عن الإنسان البسيط الذي يعمل بكّد وجهه، فيقطف ثمار تعبهِ الانتهازين الكُسالى الذين يستمتعون بنهش خيرات الغير على حساب الضعفاء، يقول المثل:

«أخدم يا التاعس للتاعس»⁽³⁾

نعود إلى توظيف الحكمة التي وردت في مسرحيات عز الدين جلاوجي بكثرة نستحضر منها بعض الحكم، فنجد في مسرحية "مملكة الغراب" الحكمة التي تقول:

«الساكت عن الحق شيطان أخرس»⁽⁴⁾

وهو دال عن الشخص الذي يُعرض عن الحق ويلوي لسانه نُطقا بالباطل والسكوت عنه وهو يُعادل الشيطان الناطق، وأيضا نجد حكمة أخرى تقول:

«الفتنة نار»⁽⁵⁾

⁽¹⁾ مسرحية "الفجاج الشائكة"، عز الدين جلاوجي، ص ن.

⁽²⁾ مملكة الغراب، عز الدين جلاوجي، منشورات المنتهى، الجزائر، دط، 2020، ص 13.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 12.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 16.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 17.

وهي تُعنى بالصراعات الحاصلة بين الطرفين والفتنة التي أشعلت هذا الصراع ونضرب مثلا بالصراعات التي تكون بين الإخوة وأبناء الوطن الواحد.

يستحضر جلاوجي في مسرحيته "الأقنعة المنقوبة" حكمة تتقاطع وحكمة المتنبى إذ يقول على لسان الحاج:

«هكذا هي الحياة ألم يقل الحكماء

مصائب قوم عند قوم فوائد»⁽¹⁾

ارتبط توظيف المثل الشعبي في جل المسرحيات المُنتخبة بالواقع، والظروف الطبيعية والاجتماعية لدى الشعب الجزائري، وهو توظيف قيمى روجي من أجل تعزيز ارتباط المتلقي بتراثه الشعبي الثقافي من خلال تجلّي أبعاد متنوعة تمثّلت في تداخل البعد الاستعماري، والثوري، والشعبي، والثقافي ليُنتج لنا مدلولات ذات رؤية كشفية تمثّلت في خلق تصوّرات ذهنية لدى المتلقي مما أضفى على مسرحيات جلاوجي جماليات فنية مميزة.

2.5. توظيف الصناعات والفنون اليدوية في مسرحية "الفجاج الشائكة":

لم تقف مسرحيات جلاوجي على استلها المثل والحكمة فقط، بل تجاوزه لأشكال شعبية متعددة من بينها الصناعات والفنون اليدوية مثل؛ صناعة الفخار التي يُعدّ حرفة يدوية وأهم أنواع الفن التشكيلي الشعبي، مادته الخام الطين المترسّب في الشواطئ والأنهار، ونجد ذلك في قول جلاوجي في مسرحيته "الفجاج الشائكة":

«تغرف من جرّة ماء كانت قريبة منها»⁽²⁾

وقوله أيضا في السياق نفسه:

⁽¹⁾ مسرحية "الأقنعة المنقوبة"، عز الدين جلاوجي، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص09.

⁽²⁾ مسرحية "الفجاج الشائكة"، عز الدين جلاوجي، ص08.

«تدخل أمها وهي تحمل فوق ظهرها قربة ماء وفي يدها حلّابا فخاريا»⁽¹⁾

هذه الفنون الفخارية المتمثلة في الحلاب والجرّة المستوحيان من التراث، ومن البيئة القديمة الأصيلة التي تُمثّل نمط الحياة المختلفة التي عاشها الأجداد مثل حياة الريف بالإضافة إلى أنّ هذه الصناعات الفخارية ارتبطت بمجموعة من الرموز الدلالية التي تشهد صراع الإنسان الشعبي مع الطبيعة وتفاعلها.

أمّا الملابس التقليدية أو ما يُطلق عليها باللباس الشعبي القائم على الفن اليدوي كصناعة الطربوش والقبقاب والقشّابية والعمامة، البرنوس والعباءة وغيرها، هذا الفن الذي يهتمّ بالمهارات الفردية الذهنية واليدوية، ونجد ذلك في الصناعات الصوفية في قول الابن مخاطبا أمّه:

«وهذه الجلابية لمن ستسجينها؟»⁽²⁾

وقوله أيضا:

«تدخل الأمّ مع حفيدها تُكوّم صوفا نظيفة، تسحب من الرف آلة القرداش»⁽³⁾

فالملابس التقليدية المذكورة، ملابس ريفية تمثل التراث، والأصالة والهوية للشعب الجزائري.

⁽¹⁾المصدر نفسه، ص 08.

⁽²⁾مسرحية "الفجاج الشائكة"، عز الدين جلاوي، ص 12.

⁽³⁾المصدر نفسه، ص 31.

3. 5 حضور الموسيقى الشعبية في مسرحية "الفجاج الشائكة":

وردت الموسيقى الشعبية أو بالأحرى الأغنية الشعبية في مسرحية جلاوجي على أنها تراث تاريخي عريق يمثل مصدرا قويا شجيا للثورة التحريرية الجزائرية، حيث تتشد الأم في أحداث المسرحية قائلة:

«الطيارة الصفراء أحبسي ما تضريش.... عندي راس أخي لميمة ما تضنيش...»⁽¹⁾

اقتصرت هذه الأغنية على تراث ثوري شعبي اعتمد فيها المؤلف المسرحي على عدة آلات موسيقية مثل الناي الذي يستمد ألحانه من الآلام والحرمان وفي موضع آخر نجد الأم تدندن بأغاني شعبية إذ تقول:

«أنا بنت الطلبة

بنت جبال السود

راسي شاب من الغربية

و راسي تعمر دود»⁽²⁾

تعبر هذه الاغنية عن المعاناة التي تعانيتها الأسرة الجزائرية أيام الاستعمار الفرنسي، ذلك لما تحمله الأغنية من معاناة يغلفها لحن حاد قوي وكلمات ثائرة، إنه الصمود والمقاومة رغم الآلام والمعاناة، وفي موضع آخر يدندن الابن أثناء صنعه للعبته بأغنية ثورية يقول فيها:

«من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال»⁽³⁾

حيث تعبر هذه الأغنية عن المعاني الثورية والقيم النوفمبرية التي تحمل ميزات المجد والكفاح والصمود.

⁽¹⁾المصدر نفسه، ص79.

⁽²⁾المصدر نفسه، ص79.

⁽³⁾مسرحية "الفجاج الشائكة"، عز الدين جلاوجي ، ص61.

6. جماليات التشكيل التراثي ودوره في بناء خطاب المسرح عند عز الدين جلاوجي:

ليس الجمال حكرا على الصورة البصرية، ومختلف الفنون السمعية فقط، بل شكل التراث الشعبي بعناصره أداة مهمة كان لها الأثر الكبير في بناء النص المسرحي، فهو من أبرز مكونات الفن كونه يُمثل الفنون الشعبية التي تعتمد على؛ العادات والتقاليد والأدب الشعبي والصناعات التقليدية والطقوس الشعبية، بالإضافة إلى أداة مهمة من أدوات المبدع وهي الخيال، كل هذه الأدوات في التأثيث لمسرح عربي أصيل وإنتاج مسرحيات إبداعية فنية أصيلة، من بينها مسرحية "الفجاج الشائكة" لعز الدين جلاوجي.

أضفى استلهامه للتراث وتوظيفه له خصوصية على المسرحية، وذلك من خلال بروز الأفكار والقيم النبيلة والأفكار والعقائد الأصيلة، فقد لعب دورا مهما في توصيل رسالة حس الانتماء والهوية والإنسانية إبان الثورة الجزائرية لمقاومة الاستعمار الفرنسي «فما كان من الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية أمام المستعمر»⁽¹⁾ بحيث يعزز ذلك ربط الشعب الجزائري بتراثه وتمسكه بهويته، فالأشكال التراثية التي وظفها جلاوجي أدت وظيفة جمالية أنتجت مسرحا فنيا ثوريا متعدد التقنيات المسرحية والصور الإبداعية.

كان للموسيقى الشعبية حضور مميز في مسرحية جلاوجي، فالأغاني الشعبية تعتبر من أرقى فنون التراث الشعبي فهي قالب فني يجمع بين حاسة الذوق والسمع والجمال، هي لغة النفوس والألحان، وقد وظف جلاوجي أغنية "الطيارة الصفراء" المستمدة من التراث، فأول ما تسمعها يجول في خاطرك أحداث الثورة التحريرية الجزائرية التي جمعت بين معاني التضحية والعزيمة والحب والألم جزاء الواقع المرير الذي عايشه الشعب الجزائري من هنا يأتي تفاعل التراث الشعبي مع المسرح ومع الجمهور المتلقي في الوقت نفسه، حيث تجمعهم قضية واحدة هي الوطن.

⁽¹⁾أثر التراث في المسرح المعاصر، سيد علي إسماعيل، ص41.

للموسيقى في المسرح لها دور مميز وجمالي «وتكمل أهميتها في العرض المسرحي، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرحي»⁽¹⁾، فهي تضيف جوا له تأثير في نفسية المتفرج من جهة واستثارة خياله من جهة أخرى.

ختاما يمكننا القول بأن؛ مفهوم التراث قد تعدد بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، فقد ارتبط لغويا بالمفهوم المادي المحسوس للأشياء وأشار اصطلاحا إلى التركيبة الفكرية والثقافية، والروحية المتضمنة في العادات والتقاليد، والآداب والمختلفة، كما أنّ لفظة المسرح قد حملت مدلول فعل تحول حدث أو فكرة ما إلى عمل مسرحي سواء كان نصا أو عرضا.

تُعتبر الأسطورة أيقونة التراث الإغريقي كونها أهم نموذج عالمي استطاع أن يحرك العديد من الأفلام الأدبية والفنية، وما توظيفهم لها إلا لغرض أولي مُتمثل في خلق مكان للماضي على خشبة الحاضر، وثانيه جمالي مرتبط بمعالم النص الإستيطيقية والثقافية.

وظف السيد حافظ التراث الشعبي بنوعيه المادي واللامادي مُبلورا إياه في قضايا معاصرة يُعانيها ويعيشها الفرد العربي عامة والمصري على وجه الخصوص، فقد قدّم لنا عدة صور متنوعة في مجال الفنون الشعبية التي اتخذها مادة دسمة لخطابه المسرحي، من خلال توظيفه للشخصيات التراثية، كشخصية صلاح الدين الأيوبي الذي يبحث من ورائه عن العدل الاجتماعي وسط ظروف سياسية سيئة لمصر.

كما أبان أيضا عن بعض التعابير الشعبية كالأمثال الشعبية التي كان لها دور بارز في شد بنية العمل المسرحي، كما أنّه جمع في مسرحيته المعنونة بـ: «إشاعة» بين اللهجة

⁽¹⁾المسرح العربي المعاصر، حكمت أحمد سمير، دار الجنادرية، الأردن، ط1، 2016، ص124.

العامية واللغة الفصحى، والجمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي، وبين حس بناء الشخصيات وتركيب الأحداث وتنوعها وغنائها؛ وعليه نرى أن السيد حافظ قد نجح في إبراز أفكاره وانتمائه الفكري من خلال إبداعاته التي صيغت في طابع رمزي معبر.

يُمثّل الطيّب الصديقي أحد أعمدة الفن المسرحي المغربي الأصيل وأحد أهرامات المسرح العربي والعالمي معا بفضل النافذة المميزة التي أطلت منها مؤلفاته الإبداعية وهي استدعاؤه لشتى الأشكال التراثية العربية في عروضه المسرحية، والتي صاغها بلامح جديدة عن طريق التفاعل بين النص التراثي (المقامة) والنص المسرحي (مسرحية "مقامات بديع المان الهمذاني").

تتجلى الأبعاد التراثية في مسرحيات جلاوجي، في الأشكال التراثية التي جسدت المادي واللامادي في النص المسرحي، والتي لعبت دورًا بارزًا في شدّ بنية العمل المسرحي وترابط تقنياته، فهو أداة مهمة في بنيته الفنية والجمالية، كما عدّ الموروث الشعبي لديه مصدرا رئيسا يلخص طريقة عيش الإنسان وتفكيره، وهذا ما لاحظناه في مسرحياته التي عكست البعد الاجتماعي، والسياسي، والثوري الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الاستعمار، مبينا تعلقه بأرضه وعقيدته وكينونته، كما لاحظنا أنّه تحولات على معمارية النص المسرحي لغز الدين جلاوجي على مستوى الشكل، وتمثّل في ظهور مصطلح يطلق عليه المسردية، التي تعني نص بصري سردي أقرب للرواية أو القصة، يجمع في حضنه تقنيات الحكى والوصف والحوار مهدما هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، وبهذا تكون المسردية أحد ألوان الكتابة المسرحية التجريبية.

الفصل الثاني:

تمظهرات التراث في الخطاب المسرحي بين النص والعرض -قراءة في مسرح السيد حافظ-

توطئة

أولاً: رحلة العمل المسرحي من الفضاء النص إلى الفضاء الركي

1. عناصر النص المسرحي

2. أساسيات العرض المسرحي

3. جدلية العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي

ثانياً: أشكال مسرحية التراث في المنجز المسرحي المكتوب للسيد حافظ – نماذج مختارة-

1. ازدواجية التعالق والتكثيل بين المسرح والتراث – نماذج منتخبة-

2. استحضر السيرة الشعبية في النصوص المسرحية للسيد حافظ – قراءة في نماذج

مختارة-

ثالثاً: آليات المسرحية في عروض السيد حافظ المسرحية - نماذج مختارة-

1. قراءة لمسرحية "سندريلا والأمير" بين الأصل والتمسرح

2. جمالية السينوغرافيا -قراءة في عروض مسرحية للسيد حافظ - نماذج منتقاة-

توطئة:

لا يزال التعامل مع التراث في المسرح في شتى سياقاته التاريخية والثقافية، والاجتماعية والفكرية يشهد حضورا متميزا لثلة من المبدعين في العالم العربي الذين كرسوا أنفسهم لتطويع إمكانيات التراث، فجسدوه في كتاباتهم الإبداعية، نصا وعرضا، بحثا عن هوية الإنسان وخدمة للقضايا العربية؛ فالمسرح كفن وأدب هو مصدر تراكم كمّي لعدّة مفردات للهوية، وتأكيد لملامحها الإنسانية والتاريخية، والتراث كتركة هو ميراث عظيم، عريق استدعاه الكتاب ليستقوا من رحمه الذي يتقاطع فيه الأسطوري، والعجائبي، والفلسفي وغيرها من الأشكال التراثية الأصيلة لتحقيق النظم الجمالية الإبداعية، وعليه سعى المبدعون إلى مخاطبة المتلقي العربي ومناقشة قضايا المعاصرة بطابع تراثي فرجوي يمزج بين الماضي والحاضر، وأيضا من أجل تحقيق نص مسرحي يجسد مقومات الأمة العربية ويحافظ على خصوصياتها الثقافية.

حاول الكتاب البحث عن صبغة تأسيسية جديدة للمسرح العربي جاءت بواكيرها الأولى تراثية بامتياز؛ حيث وظّف الرواد الأوائل التراث الشعبي، وعملوا على تحويل الواقع إلى نص مسرحي من خلال ثلاثية؛ **(نص التأليف، نص الإخراج، نص العرض)**؛ لأن طبيعة المسرح تستوجب وجود نص مكتوب لتقديمه كعرض ممثل على ركح المسرح، ومنه ظهرت لنا ثنائية **(النص الدرامي والعرض المسرحي)**، الذي يتشكل -هذا الأخير- من علامات غير لسانية ولسانية وسمعية وبصرية، الشيء الذي يجعل العروض المسرحية علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ النصي وطريقة الأداء في الساحة الأدبية والفنية.

انطلاقا من هذه الثنائية دأب كثير من المسرحيين لتعزيز قرآنية النص الإبداعي وعرضه وعليه فقد كان للراهن العربي، والمصري على وجه الخصوص حضور فاعل في التجارب المسرحية، إذ بدأت المهمة مع كتاب الستينات كتوفيق الحكيم في كتابه "قالبنا

المسرحي" الذي دعا فيه إلى استخدام عناصر درامية شعبية كالحكواتي، والمداح، وأيضا يوسف إدريس في مسرحيته "الغرافير" التي جسدت دعوته إلى مسرح السامر، هذه المهمة تطوّرت مع كتاب السبعينات كيُسرَى الجندي، وسمير سرحان، وفوزي فهمي، وعبد الرحمن الشافعي (مسرح الأقاليم)، وكذلك السيد حافظ الذي وقف كعلامة بارزة ونقطة وضّاءة في وسط الميدان وصاح: «لا مسرح بدون تجريب»⁽¹⁾ وتغيير، وخروج من أطر تقليدية مألوفة، ومنه طرح التساؤل الآتي: كيف استفادت تجربة السيد حافظ المسرحية من ينابيع التراث الماضي؟

ينبع فعل الكتابة عند السيد حافظ من صرخة الذات وهي تقف في وجه كل من يريد إسكاتها وحبسها، فهي ملاذه الذي يشعره بالاطمئنان ويمدّه بالقدرة على الكتابة، ليحمي أفكاره ومواقفه التي كانت خامدة في قلبه، وقذفت فيه حب المسرح وهو طفل صغير قائلا: «البداية طفل عربي في الحارة العربية المصرية، يركض وراء (القراقوز) و(خيال الظل)، ويدفع المليمات، ينبهر بعالم التشخيص وتنتبه حواسه إلى هذا العالم الساحر العذري المنبهر، هل يدخل إلى هذا العالم أم يقف على عتباته مسحورا»⁽²⁾ وبالفعل غاص ذلك الطفل في أعماق المسرح ليولد كاتباً مسرحياً فذاً، مولعاً بأشكال المسرح المتنوعة، فمن هو السيد حافظ؟

يجيب عبد الكريم برشيد قائلا: «إنّه مؤلف ومخرج مصري من جيل النكسة، إنّه جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط، ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي واجتماعي معا؛ فرفض الشرط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري، وهو واقع تاريخي ساقته عوامل جديدة ذاتية وموضوعية إلى -عنق الزجاجاة- وبذلك كانت

(1) المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ، سميرة أولبهي، المغرب، 2020، ص26.

(2) اينظر، التجريب في مسرح السيد حافظ، ليلي بن عائشة، دار رؤيا، الجزائر، دط، 2017، ص02

النكسة»⁽¹⁾ منطلقا لكتابات السيد حافظ والتي أيقظت فيه روح المقاومة والتمرد والتغيير ومنها يُقيم بنيته النضالية الفنية، التي أساسها الكلمة الصادقة المسلحة بالوعي والفعل الثوري نتيجة للأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية المتردية آنذاك.

كانت تجربته المسرحية تهدف إلى تعرية الواقع وتجريده من كل ما يُغطي، ويخفي حقيقته وعليه وُلدت له من رحم معاناة هذه النكسة مسرحيات، للكبار والصغار معا، مسّت العديد من المفاهيم المستقرة في أذهاننا بصورة قوية مباشرة، كما أنّها طرحت عديدا من المواضيع المختلفة التي تهدف إلى كشف الأنظمة العربية السائدة، وتشخيص كل ما هو انتهازي ويخدم المصالح الشخصية.

ألف السيد حافظ كثيرا من المسرحيات التي تدور في المسرح التجريبي، والمسرح التاريخي، ومسرح الطفل، بالإضافة إلى المسرح التراثي، ويظهر ذلك من خلال عناوين مسرحياته الأتية: "ملك الزبالة"، "حكاية الفلاح عبد المطيع"، "ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله"، "حلاوة زمان عاشق القاهرة"، "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، "قراقوش والأراجوز"، "ليلة فتح صقلية"، كما ألف مسرحيات للصغار استلهم فيها أيضا التراث مثل: "أبو زيد الهلالي"، "علي بابا"، "أولاد جحا"، "عنتر بن شداد"، "سندريلا والأمير" المستوحاة من التراث العالمي، وكذلك مسرحية "أحلام بابا نوال".

كانت هذه بعض من إبداعات السيد حافظ التي استطاع من خلالها أن يُطعم الدراما المسرحية بإنتاجات مسرحية تُضيف للمسرح العربي ملامح قومية وعالمية، مستفيدا من التراث الشعبي الذي جذب به الكبار والصغار من خلال توظيف الحكايات الشعبية، والشخصيات التاريخية التي ترمز لقيم؛ الخير والعدل والحق وفي الوقت نفسه، فإنّه يهدف

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 06.

من وراءها إلى زعزعة الضمير وإيقاظ ذلك الشعور بالحزن لما هو قائم في الواقع المعيش ومحاولة تغييره، ف جاء مسرحه وسيلة دفاعية تحريضية سياسية في المقام الأول.

تحكي تجربة السيد حافظ سيرة مجتمع عربي ومصري على وجه الخصوص، يبحث عن خلاصه وحرية بقناع جمعي بين المنظور التراثي والمنظور المعاصر، مما أفرز ملامح صورة متكاملة الأجزاء تحمل ميلاد جيل جديد، ينبض بالثورة والغضب، لذلك تميّزت كتابات السيد حافظ بالمأساة والمرارة والسخرية أيضا، هادفا من وراءها للخروج من قوقعة الأنا الضيقة نحو تطير هوية عربية حضارية أصيلة.

أولاً: رحلة العمل المسرحي من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي:

تنطلق الممارسة الإبداعية المسرحية أساسا من التجربة الإنسانية؛ لأن طبيعة المسرح تعتمد على تصوير جوهر الإنسان، والرغبة في قراءة الحياة بأسمى الأدوات الممكنة، ولهذا تعددت أشكال الممارسة المسرحية تأليفا وإخراجا، ومن هنا بدأت الظاهرة المسرحية تتجسد وفق نصوص مسرحية يمكن مشاهدتها أيضا كعرض تمثيلي، بحيث تحمل هذه الظاهرة في طياتها عدّة جوانب فنية وإخراجية بداية من النص المكتوب الذي يطلق عليه عدّة تسميات من بينها: النص الدرامي المسرحي، أو المسرحية المقروءة، التي تعتمد على عناصر درامية أساسية تمثل الدعامة الأولى لنجاح العملية المسرحية.

يتمثل الوجه الثاني للظاهرة المسرحية في العرض المسرحي الذي يُعدّ أعمق أشكال الأداء الحيّ التلقائي، الذي يصوّر الظاهرة منذ أن كانت فكرة، ويحوّلها إلى عمل حي ملموس؛ أي أنّ المسرح لا يبق حبيس الأوراق فقط، بل ينتقل إلى؛ التمثيل والمشاهدة والتجسيد على ركح المسرح (تحويل الفكرة المطبوعة إلى أصوات وحركات)، وهذا ما أشار إليه أرسطو في كتابه: "فن الشعر" عندما تحدث عن المكونات البنائية لكل من النص

والعرض، والتي بها تُحدد القيمة النوعية للعمل المسرحي، وهذه العناصر هي: «الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المرئيات المسرحية، الغناء».

يحيلنا الفحص الدقيق لهذه العناصر إلى منظومتين جوهريتين هما: منظومة النص المتمثلة بالعناصر الأربعة الأولى، ومنظومة العرض المتمثلة بالعنصرين الباقيين⁽¹⁾ فمن خلال قول أرسطو تتضح لنا ثنائيتان، النص المسرحي الذي يعتمد على عناصر أساسية تتمثل في: (الفكرة الحبكة، الشخصيات، الفعل الدرامي، وحدتي الزمكان، الصراع الحوار، اللغة)، أما ثنائية العرض المسرحي فتعتمد على وسائل إخراجية وهي: (السينوغرافيا، الديكور، التمثيل، الملابس، الموسيقى، الإكسسوار، الماكياج).

تشكل هاتان الثنائيتان بنائية العمل المسرحي نصا ومشاهدة، ونقطة وصل بين اللغة والفعل، ولعلّ اللافت للنظر هو انتقال العدة المسرحية فيما بعد من حقل النص إلى حقل العرض المسرحي وفي كلتا الحالتين يمنح هذا الانتقال للمتلقي بعدا جماليا في محاكاته للواقع.

1. عناصر النص المسرحي:

يُشكّل النص المسرحي أحد أقطاب الفن المسرحي، والصورة الكتابية الأولى له، فهو الفاعل الأساس في العملية الإبداعية، التي يتم تشكيل البنى العلائقية من خلالها لتكوّن فضاءً دراميا متكاملًا؛ وعليه يُصبح لدينا نص درامي قابل للتمسرح، منتجا لنا نصا مسرحيا أو ما يسمى أيضا المسرحية المقروءة مُعدّة للعرض على خشبة المسرح نمثلها وفق المخطط الآتي:

(1) المسرحية المقروءة بين النص والعرض، أديب علوان كاظم، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج10، العدد01،



تمثل العملية الإبداعية في هذه الخطاطة رحلة معقدة تأخذ الكاتب من الفكرة إلى النص، فيصبح لدينا نص درامي قابل للتمسرح، وبالتالي تصبح إمكانية قراءته كسائر النصوص الأدبية وأيضا مشاهدته كعرض تمثيلي مؤدّى بالحركات، فالنص الذي يكون حبيسا للأوراق هو نص درامي، مسرحي إلا إذا تحول من قبل المخرج إلى فضاء ركي قابل للعرض.

ولعلّ اللافت للنظر أن النص المسرحي قد اعطي له توصيف النص الدرامي وكذلك المسرحية المقروءة، كما نجد له عدة توصيفات من نقاد وكتاب كبار، إذ نجد الناقد المسرحي إبراهيم حمادة وصفه «بالمسرحية الراكدة»، كما وصفه أيضا بدراما المقعد، أما مجدي وهبي وكامل المهندس فوسماها بالمسرحية الساكنة، أما الكاتب المسرحي توفيق الحكيم فسماه بالمسرحية الذهنية، في حين وصفه الناقد فرانك. م. هوانتج بدراما الصالونات⁽¹⁾، القابلة للقراءة لا التمثيل، وسنتطرق إلى مفاهيم المصطلحات الآتية: النص الدرامي، النص المسرحي، والمسرحية المقروءة، لاكتشاف بعض الفروقات التي حالت بينهم.

تستوجب طبيعة أي عمل أدبي مسرحي وجود نص مكتوب قبل أن يُقدم سواء للقراءة أو العرض، كما أنّ النص الدرامي يتميز كونه ذو طابع سردي الخصوصية التي تشترك فيها جميع الأجناس الأدبية، ولكن تبقى ظاهرة التمسرح ميزة الاختلاف بينهم؛ لأنّها سمة مرتبطة بالتمسرح وبالعرض على وجه الخصوص، فكل نص درامي قابل للتمسرح والعرض المشهدي ضمن أدوات إجرائية، شرط مراعاة «طابع التمسرح الذي يستخرج كل ما هو سمعي وبصري داخل هذا النص، بحيث يكتب المؤلف نصا، ولكنه في الوقت الذي يكتبه يتصوّره

(1) المسرحية المقروءة بين النص والعرض، أديب علوان كاظم، ص341.

وقد أصبح عرضا معتمدا الحركة والكلام⁽¹⁾ من خلال هذا الكلام نرصد انتقال النص الدرامي من منظومة النص إلى منظومة العرض المشهدي، ومن الكتابة الدرامية إلى ركح المسرح والذي يحتوي بدوره على أدوات إجرائية تلامس مساره القرائي، وتراعي خصوصية التمسرح لديه.

وعلى وفق هذه الرؤيا نرى أنّ النص الدرامي المسرحي هو «نص أدبي يبنيه الكاتب، انطلاقا من المخيلة ليهندس عملا إبداعيا يرسم زمانه ومكانه أو أمكنته، ويسرح بمخيلته ليخلق نماذجا بشرية تأخذ من واقع هذا الكاتب وربما محيطه»⁽²⁾ وهو نص يبقى حبيس الأوراق، يكتبه المؤلف ويحوّله فيما بعد إلى نص مسرحي قابل للتمسرح عبر فضاء الركح؛ فحين نسترجع ما تم ذكره سابقا حول الدراما لنذكر ببساطة «أنّها نص مكتوب، يُنظر له كأثر أدبي، وحين يعرض هذا النص على خشبة المسرح، فإنّه يتحول إلى قطعة مسرحية أو نص مسرحي (عرض)، بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات المسرحية، وحركات وأداء الممثلين، والمنظر المسرحي والموسيقى»⁽³⁾ وبهذا نلاحظ أنّ الدراما مجرد عملية وصفية وهي في العرض تجسيد مرئي.

يُعدّ النص الدرامي المسرحي عنصرا أساسيا في عملية الممارسة الإبداعية، وهو نص المؤلف بالدرجة الأولى؛ ومن ميزته أنّه يمتلك ثراء في أدواته الإيصالية التي تجمع بين المنظومة اللسانية اللغوية (النص) وبين المنظومة السمعية البصرية (العرض)، يتمخض من وراء هذا الخطاب الدرامي الفكري، والجمالي عناصر متنوعة أسهمت في بنائه بشكل خاص وسنحاول رصدها وشرحها وفق المخطط الآتي:

(1) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2018، ص16.

(2) الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي خطاب واحد أم خطابات متعددة، خرواع توفيق، مجلة النص، مجلد3، العدد 2، 2016/09/15، ص93.

(3) العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، ابن أيّوب محمد، ص157.



1.1. الفكرة (الموضوع):

يقوم النص الدرامي المسرحي في جوهره على عمل مكتوب يخضع لقواعد الإخراج المسرحي، وعليه تُعدّ الفكرة ثمرة العقل في الموضوع الذي يعالجه الكاتب، والعنصر الرئيس في الكتابة الدرامية المسرحية، رؤيةً ومعالجةً، ومحورا لصناعة العناصر الأخرى؛ لأنّ الفكرة وهي في طريقها للتبلور والتشكل تكون سببا في خلق بقية عناصر العمل الدرامي، وقد عدّها أرسطو «ثالث عناصر التراجيديا، ويرى أنّ لها القدرة على إيجاد اللغة التي تُصوّر الموقف، ويُعرّفها في موضع آخر أنّها كل ما تنطق به الشخصيات محاولة عرض أمر ما، أو

الإعراب عما قررتّه، أي ما يُمكن تحمله لغة الشخصيات من آراء وأفكار⁽¹⁾ نرى أرسطو هنا أنّه جمع بين اللغة والمواقف والشخصيات في مفهومه للفكرة، كون كل عنصر سبب في وجود الآخر.

يرى عبد الرحيم درويش من جهة أخرى أنّ الفكرة هي «روح العمل الدرامي أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل بعد أن يتعرض له، وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب، كما يجب أن يحاول توضيحها للجمهور بشكل غير مباشر»⁽²⁾ لأنّها تُعدّ المادة الأولية للكاتب أثناء شروعه في الكتابة الإبداعية ورسم الطريق لاكتمال العمل المسرحي وهي أيضا تمثل قناعة الكاتب التي يجسدها من خلال النص الدرامي بالإضافة على أنها ترمز أيضا إلى الهدف أو المغزى الذي يسعى إليه الكاتب، كما أنّها تُمثّل «المحور الارتكازي في تركيب الشخصية والجانب الفعلي والانفعالي لها، ويرى الكُتّاب المسرحيون أنّها نقطة الانطلاق التي يبدأ منها العمل الدرامي والتي تُبنى من خلالها الشخصيات الدرامية، فهي قوة دافعة لها نحو التحرك للفعل»⁽³⁾ ومن هنا أسهمت الفكرة في بناء الشخصيات وتحديد أفعالها وتجسيدها دراميا.

كما تتوفر الفكرة على عدة شروط جملتها ماجدة مراد فيما يلي:⁽⁴⁾

• **الجِدَّة:** والمقصود بها الزاوية التي يتناول بها الكاتب موضوعه ومن خلال تبنيه لوجهة نظر يعرضها من خلال العمل الدرامي.

(1) صناعة الفكرة في المسرحية، بونوة خيرة، مجلة لغة الكلام، العدد 06، ديسمبر 2017، ص145.

(2) جمهور الدراما التلفزيونية التركية في الجزائر، بلغيثية سميرة وعلي قسايسية، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 07، العدد 02، 01/06/2017، ص317.

(3) بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما مسرحية وفيلم أوديب أنموذجا، نورة جبار وسيد أحمد صياد، مجلة آفاق سينمائية، العدد 01، المجلد 10، جوان 2023، ص267.

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص318.

• **المطابقة:** تعني إثارة المتفرج عاطفيا ووجدانيا، بجعل الفكرة تنبض بالمشاعر التي يشعر بها المتفرج.

• **التعقيد الدرامي:** بحيث تعطى الفرصة لتطور الصراع والحدث.

• **التطبيق العملي:** وهنا يجب أن تكون فكرة العمل الدرامي قابلة للتنفيذ، ويجب فيها مراعاة التكلفة الإنتاجية والصعوبات التقنية التي قد تحول دون ذلك.

من خلال ما تقدم نرى أن الفكرة تمثل حجر الأساس في بناء الهيكل الدرامي، وهي الرابط الروحي الذي يجمع جميع عناصره، من شخصيات وأحداث، وزمكان، بالإضافة إلى الصراع والحوار أيضا.

2.1. الشخصيات:

يدفعنا الحديث عن الشخصية للعودة إلى أصل الكلمة اليوناني «فاليونان، رغم نظرتهم الموسعة للشخصية، لم يبتدعوا اللفظ نفسه، فالمصطلح الإنجليزي (personality) أو الفرنسي (personalité) والذي يبدو أنه ظهر في (ق)14، يرجع في الأغلب إلى الأصل اللاتيني (personalitas) الذي ظهر في العصور الوسطى، والذي يرجع بدوره إلى اللفظ اللاتيني القديم (persona) ومعناه: القناع الذي كان يرتديه الممثل على المسرح ليُعطي المتفرجين انطباعا بالدور الذي يقوم به»⁽¹⁾ في تصوير الواقع بكل تناقضاته.

تعدّ الشخصية أحد الأعمدة الأساس التي يقوم عليها أركان العمل الدرامي المسرحي، والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردى، وكمفهوم لها، يُشير إبراهيم حمادة في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" بأنها؛ العنصر "الواحد من الذين يُؤدّون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة والمعروضة على المسرح، في صورة ممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر على خشبة، فقد يكون هناك أيضا رمز

(1) سيكولوجية الشخصية محدداتها، قياسها، نظرياتها، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية، دط، دت، بيروت، ص10.

مجسّد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو بستان أو نحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحكمة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية⁽¹⁾ ومنه قد تكون الشخصية إنسانا أو غير ذلك، حسب ما يتخيله الكاتب ويتفنن في رسمه، فهي جوهر بناء العلاقات التي تتأثر وتؤثر بينها وبين بقية عناصر العمل المسرحي.

ولا ننكر أيضا أنّ الشخصيات الدرامية، ماهي إلا محاكاة لشخصيات العالم الواقعي في عالم الكاتب، فيضفي عليها شيئا من لمستته الفنية الخيالية على حدّ تعبير رولان بارت حينما عرّف الشخصية على أنّها؛ «كائن من ورق، ذلك لأنها؛ شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفنّي للكاتب، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يُضيف ويحذف ويُبالغ ويُضخم في تكوينها وتصويرها»⁽²⁾ ليرسم لنا الكاتب بعدها شخصيات متنوعة، حيث نجد الشخصية تحمل مفهوم «كائن موهوب بصفات بشرية، وملتمزم ومتسم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقلّ أهمية (وفقا لأهمية النص)، فعالة (حين تخضع للتغير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية وعميقة»⁽³⁾ وعليه تتعدد صفات الشخصيات بين مضطربة متناقضة وبين فعالة عميقة، أي حسب أهميتها في النص.

كما تُعد الشخصية في بنائها من أكثر الأركان تعقيدا لأنها؛ إسقاط للنفس البشرية والتي بدورها تعيش حالة من التغير وعدم الثبات وعليه يمكننا القول أنّ؛ «الشخصية الدرامية من أصعب وظائف المؤلف الدرامي، فهي تستوجب خبرة وموهبة، وتجربة حياتية كبيرة يتمتع بها الكاتب لتكون شخصياته مقنعة للمتلقّي»⁽⁴⁾ والمشاهد أيضا، وفي السياق نفسه ترى

(1) بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما مسرحية وفيلم أوديب انموذجا، نورة جبّار وسيد أحمد صياد، ص263.

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، أمانة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015، ص34-35.

(3) المصطلح السردية، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص42.

(4) بناء الشخصية في المسرح الجزائري من خلال نماذج مسرحية، سوالمي الحبيب، مجلة دراسات فنية، تلمسان، مجلد01،

الباحثة سامية أحمد علي أنّ عملية «خلق الشخصية الدرامية ليست عملية ابتكار، لأنّ الابتكار يُؤدّي حسبها إلى خلق شخصيات غير واقعية وتُضيف أنّه من الأفضل عند خلق الشخصية، الرجوع إلى نماذج حية واقعية»⁽¹⁾ أي خلق شخصية حية مستوحاة بكل ميزاتها من الواقع.

كما تحدث أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" صفات متعددة للشخصية نذكر منها:⁽²⁾

○ **الصلاحية الدرامية:** بحيث تكون صالحة دراميا أو بطبيعتها مؤثّرة باختياراتها وأفعالها.

○ **الملاءمة أو صدق النمط:** وهو أن تتناسق طبيعتها مع الدور المسند إليها؛ والملاءمة تعني أنّ الشخصيات يجب أن تكون متفّقة مع طبيعة نمطها، فمثلا هناك أنماط من الشجاعة الرجولية أو المهارة في الكلام لا يليق إسنادها إلى امرأة، حسب رأي أرسطو، أي يجب أن تكون المهارة متفّقة مع طبيعتها.

○ **مشابهة الواقع:** وهو أن تكون الشخصية مشابهة للواقع؛ ويُقصد بالمشابهة هنا، حسب نظر إيس (Epps)، هو تشابه الشخصية المُصوّرة مع الشخصية التقليدية، ولكن هناك رأي آخر يقول بأنّ المشابهة هنا تعني المُشابهة مع الحياة، أي تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الإنسان الواقعية.

ومنّه نجد أنّ الشخصية تمثّل الوحدة البنائية في العمل الدرامي، إلى جانب الحدث، فالشخصية مع الحدث يمثلان عمود الحكاية الفقري، لما لهما من دور فاعل فيه⁽³⁾ لذلك يعدّ كل عنصر في البناء الدرامي سببا لوجود الآخر.

(1) الدراما في الإذاعة والتلفزيون، سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2000، ص25.

(2) يُنظر، أرسطو طاليس، ص179-185.

(3) يُنظر، معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص270.

3.1. الحدث (فعل الحدث الدرامي):

يُمثّل الحدث الشريان الرئيس للنص الدرامي المسرحي، ومادته الأساسية التي تدفعه نحو الأمام، بحيث يساعد في تنمية المواقف وتحريك الشخص، ويُعدّ عصب الدراما الدال على عمل شيء ما، إذ يُعرّف الحدث بأنه: «سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية، وسط، نهاية، وهي نظام نسقي من الأفعال، وفي المصطلح الأرسطي فإنّ الحدث هو تحوّل من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس»⁽¹⁾ والحدث بوصفه موقفا أيضا فهو يتطور بواسطة الصراع والفعل ورد الفعل، بحيث يصل إلى ذروة معينة، ونجد من الكتاب من تخطى عن «استخدام كلمة (حدث) واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل) لخلوّ هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة»⁽²⁾، على عكس بعضهم الذي ذهب إلى أنّ الأحداث المترابطة في القصة تُكوّن فعلا؛ فالفعل بهذا المعنى هو مجموعة «الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب النسبي»⁽³⁾ وبهذا المعنى فإنّ الحدث يُميّز ضروبا متنوعة تجمع الفعل والصراع والشخصيات واللغة أيضا.

يتترك الحدث الدرامي المجال واسعا لتجسيد الأفعال الدرامية التي تقوم بها الشخصيات في ظلّ الصراع الذي يدور بينها، «فتطوّرات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو أو غيره لا بد أن يتسم بالحتمية التي تجعل أيّ تطوّر للموقف منذ بدايته هو التطوّر الوحيد المحتمل»⁽⁴⁾ لحدوثه والذي يُحاكي في الوقت نفسه أفكار، وثقافات وسلوكيات الإنسان المتغيرة.

قسّم أرسطو الحدث إلى قسمين⁽⁵⁾:

(1) جماليات البناء الدرامي في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، بومنقاش نبيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 02، 2021، ص 1260.

(2) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 145.

(3) المرجع نفسه، ص 145.

(4) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص 54.

(5) ينظر، المرجع نفسه، ص 81.

• **الحدث البسيط:** هو ذلك الحدث الذي يتطور بالطريقة التي عرفها بالكل المستمر أي حينما يحدث التغيير في مصير البطل دون انقلاب.

• **الحدث المركب:** فهو الحدث الذي يتضمن الانقلاب أو الاكتشاف أو الإثنيين معا.

نلاحظ من خلال تقسيم أرسطو للحدث أنّ الأول يعتمد في تكوينه على قصة واحدة وحدث رئيسي واحد، أما الثاني فهو يعتمد على أحداث فرعية تُغذي الحدث الرئيسي.

4.1. الصراع (Conflict):

تقتضي جدلية الحياة وجود قوتين متصادمتين، متصارعتين إحداهما موجبة، والأخرى سالبة، قد تكون هذه الصراعات بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة (القوى الطبيعية)، وقد تكون صراع الإنسان ضد ذاته (صراع داخلي)، ومنه يستنبط الكاتب المسرحي أشكال الصراع بين شخصيات مؤلفه المسرحي؛ لأنّ كل موقف مسرحي ينشأ من صراع بين شخصيتين متعارضتين تحكمهما الإرادة والعزيمة لمواجهة بعضهما، لا القوة البدنية، كون أنّ النصّ الدرامي المسرحي يقوم على صراع إرادات الشخصيات.

يُمثّل عنصر الصراع في النصّ المسرحي المحرّك الديناميكي للفعل الدرامي وكذلك الأحداث، وإذا ما عدنا إلى «أصل كلمة (Conflict) المشتقة من الفعل اللاتيني (Confligere) فنجدها تعني يصطدم»⁽¹⁾ وأيضا تحيل إلى فعل التوتر والتأزم الذي يحدث بين الشخصيات داخل العمل المسرحي، ونتيجة التصادم والتفاعل فيما بينها، بالإضافة إلى أنّه يسهم في تطور باقي عناصر البناء الدرامي المسرحي مثل: تطور الأحداث والحبكة وأيضا الشخصيات، فالصراع هو بمثابة الروح من الجسد، وبما أنّه الأصل في العمل الدرامي فإنّه يسهم في شدّ عملية انتباه المتلقي، خلال قراءة المسرحية، ويجعله محافظا على الحركة الدرامية بتطور أحداثها وتصاعدها إلى أن يصل إلى حلّها في النهاية وهذا ما اعتبره

(1) يُنظر، معجم المصطلحات فنون النص والعرض، ماري إلياس وحنان قصاب، ص288.

الفيلسوف الألماني **فريدريك هيغل (F.Hegel)** (1770-1831) في كتابه "علم الجمال"، حيث يرى «أنّ الفعل المسرحي يتمّ بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدّته وحلّه في النهاية»⁽¹⁾.

للصراع أهمية كبيرة في العمل الدرامي المسرحي، ويعدّ **أرسطو** «أول من أشار إلى ذلك في كتابه "فن الشعر" وإن كان لم يُسمّه باسمه وإنّما وصفه بأنّه يحدث الخوف والشفقة»⁽²⁾ في ظلّ الصراعات المتبادلة أمام مصير الإنسان وصورته في المسرح الإغريقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد في العصر الحديث **الاردايس نيكول (Allardyce Nicoll)** يرى بأن: الصراع هو المصدر الذي ينبع منه أي عمل مسرحي «ففي المأساة نرى على الدوام صراعا بين القوى المادية والذهنية معًا، وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع»⁽³⁾ كما أنّ الصراعات تتعدد حسب الشخصيات، والأحداث التي تتفاعل فيما بينها والتي يوظّفها الكاتب من أجل الإثارة والحركة والحيوية.

ولأنّ الصراع جوهر الموقف الدرامي، فإنّه يتخذ أشكالاً عدّة نوجزها فيما يأتي:⁽⁴⁾

- **الصراع العمودي:** وهو صراع بين الحرية البشرية والإرادة الإلهية، والمثال الأكثر انطباقا عليه في المسرح اليوناني هو **بروميثيوس المقيّد بالأغلال**.
- **الصراع الأفقي:** وهنا يُواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض، والنموذج الأمثل لهذا الصراع هو **أنتيجونا**.
- **الصراع الديناميكي:** وهو الصراع بين العفوية البشرية والقدر المعاش دراميا.

(1) معجم المصطلحات فنون النص والعرض، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 288.

(2) البناء الفني للمسرحية، خالد عبد اللطيف رمضان، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، ط1، 2014، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص17.

(4) يُنظر، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، أحسن تليلاني، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،

دط، 2007، ص160.

• **الصراع الداخلي:** وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة، إذ نجد البطل المأساوي هنا يصل إلى المتناقضات الداخلية التي تفجّره، وتوجه حدّته نحو إكمال وجوده، فأوديب مثلا يحمل في أعماقه جذور مأساته وعذابه، فهو الابن الذي تزوج أمه، والقاتل لأبيه، وضحية القدر والجلاد لنفسه.

5.1. الحوار:

يُعدّ الحوار أهمّ وجوه التعبير الإنساني بوصفه مفهوما قارا في المعرفة الإنسانية، فقد أقام الإنسان حواراته، ومدّ جسور تواصله عبر الحوار الذي يتأسس على وفق وجود الآخر، ومن جهة أخرى نجد أنّه أحد الأسس التي يقوم عليها النص الدرامي المسرحي، كونه المادة الخام في البنية الحوارية، وأداة فنيّة لنسج العلاقات داخل بنية النص الدرامي المسرحي، وقبل أن نتعرّف على بنية الحوار وأنواعه، لا بدّ من العودة إلى تعريف الحوار لغة؛ وهو «الحوار: الرجوع عن الشيء إلى الشيء، والمحاورة المجاوبة، والتحاور: التجاوب، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»⁽¹⁾ نلاحظ من خلال التعريف اللغوي أنّ الحوار يستدعي طرفين متناوبين متجاوبين.

يُعدّ الحوار أهمّ أداة في البنية الحوارية، وقد أفادت الدراما، قديما وحديثا، من هذه الأداة التبادلية لتحقيق التفاعل بين ثنائية (الأنا والآخر) لتكون مركزا قارا في النص الدرامي وهذا ما نلاحظه في الدراما الإغريقية التي وُظّف «فيها الحوار على نحو واسع في القرنين الخامس والسادس (ق.م)، وذلك من خلال أشهر الأعمال الإبداعية لكُتّاب المسرح العظام بأثينا: أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، أريستوفانيس»⁽²⁾؛ ففي بداية الدراما كان الحوار

(1) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن،

ط1، 2012، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص27.

متعلقا بالطقوس الدينية التي كانت تُمثلها التراجيديا وهذه الاحتفالات تعبير إنساني إما بالرقص أو التمثيل أو الغناء (الجوقة) هذه الأخيرة كانت تُقام تكريما للإله ديونيزيوس، وتتم عبر مناوأة الكلام بين ممثل الفرد وبين الجوقة، وعند أسخيلوس يقوم إما على مونولوج، أي كلام كما في مسرحية (أغاممنون) أو على ديالوج؛ أي كلام وحوار بين اثنين من الممثلين في تناوب مع الجوقة⁽¹⁾، وبعد مدة من الزمن حلّ محلّ الجوقة الحوار بين الشخصيات كون الجوقة لم تعد عنصرا ضروريا، وحلّ محلها الحوار ويشغل مساحة كبيرة في النص المسرحي ويصبح العنصر المهيمن فيها، ومن هنا أخذ الحوار دور المرجع في النص ليسلب الجوقة آخر شيء، وبهذا يُصبح الحوار مركز الثقل داخل بنية النص الدرامي⁽²⁾ وأحد أعمدته الأساسية.

تعدد مفهوم الحوار بتعدد المدارس الأدبية، وتطوّر من نوع لآخر، وجُلّ تعريفاته تصبّ في قالب واحد وهو «حديث بين شخصين أو أكثر، تضمّه وحدة الموضوع والأسلوب وله طابع عام»⁽³⁾ يعتبر هذا التعريف، تعريفا فنيا جامعا شاملا يحوي قيمة جمالية ولغة أسلوبية معبرة ولن نبالغ في القول بأنّه «بدون حوار لما كان هناك أدب مسرحي، وبالطبع هناك فنون أدائية مختلفة تتوفر على عدّة عناصر درامية من حدث وصراع، ولكن الحوار هو العنصر المُكَمّل لكل العناصر السابقة»⁽⁴⁾ وهو المحرك الرئيسي لها.

ينقسم الحوار إلى ثلاث أقسام نُذكرها على النحو الآتي:

(1) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد ، ص28.

(2) يُنظر، المرجع نفسه، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص33.

(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

• الحوار الخارجي:

ينطلق الحوار الخارجي من علاقة تبادلية بين طرفين تستدعي شخصين أو أكثر أحدهما متكلم والآخر متلقي، يدور بينهما حوار في «إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة، أُطلق عليها تسمية الحوار التناوبي»⁽¹⁾ الذي يعتمد على نظام الدور بين ثنائيتين (المتحدّث/ المستمع) تربطهما علاقة تفاعلية تولد مسافة جمالية، ومنها يُصبح الحوار «وسيلة للجمال والتمثيل، بات فيها الحوار شكلاً فنياً يُقدّم الإيحاء والإبداع والجمال والأصالة»⁽²⁾ كما يُسهم الحوار الخارجي في التعرّف على الشخصية وكشف طروحاتها الإيديولوجية، كما له أيضا دور فعّال في المسرح فهو يُؤدّي إلى دفع الأحداث إلى الأمام عمقا وتقدّما.

• الحوار الداخلي:

إذا كان الحوار الخارجي ملفوظ يستدعي وجود طرفين، فإنّ الحوار الداخلي حوار من جهة واحدة، «يتّجه نحو الذات ويعود إليها، لأنّ الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار، فهو حوار يتّجه نحو الجميع ليُقدّم دواخل الشخصية ويكشف عن ما تعانیه»⁽³⁾ من صراعات نفسية داخلية.

وفي الطرح نفسه يرى دو جارين أن الحوار الداخلي هو وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية الدرامية داخل النص دون تدخل المؤلّف⁽⁴⁾ ؛ بحيث لا مستمع

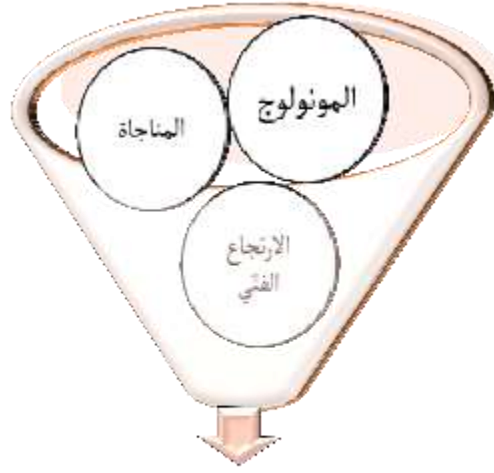
(1) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد، ص39.

(2) المرجع نفسه، ص41.

(3) المرجع نفسه، ص57.

(4) يُنظر، المرجع نفسه، ص57.

من دون الشخصية وذاتها، لأنه بطبيعة الحال حديث أو حوار غير منطوق، ومن هنا تبرز لنا أنواع للحوار الخارجي نوجزها في الترسيمة الآتية:



أنواع الحوار الداخلي

تُبيّن هذه الترسيمة أنواع الحوار الداخلي الذي يتمثل في المونولوج الذي يميل أكثر للتعبير عن الشخصية ومقاصدها، إذ يتم بوقوف ممثل بمفرده في ركح المسرح ليلقي بحواره الذي يتأمل فيه كل مأساته أمام المشاهد، وهناك أيضا نوع آخر من الحوار الداخلي الذي يدعى المناجاة تجري في لحظات من التفكير، بصوت عال، ينم عن وعي ويمكن أن يحدث العكس، ربّما ينم عن صراع نفسي تعيشه الشخصية، لنأتي للنوع الثالث وهو الارتجاج الفني ويطلق عليه الاسترجاع أيضا بحيث تستدعي الشخصية كل الأحداث الماضية ويحدث من أجل توضيح موقف معين.

• الحوار الصامت (البانتومايم):

يعرّفه إبراهيم حمادة في معجمه "المصطلحات الدرامية والمسرحية" بأنه: «نوع من التمثيل الصامت المؤدّى بتعبيرات الممثل الجسمية دون استعمال الكلمات، اللهم في حالة اقتضت الضرورة ذلك»⁽¹⁾ أيّ يعتمد على التمثيل الإيمائي الحركي.

6.1. ثنائية الزمان والمكان:

إنّ أيّ عمل أدبي كان أم فني لا بد أن يستند لثنائية الزمان والمكان، فهي تُعدّ إحدى الأدوات الفنيّة الرئيسيّة للمؤلف في شتى أنواع الخطابات الأدبية، ونخص بالذكر الخطاب المسرحي الذي تتوّعت فيه حدود الزمان، وسنتعرف على ذلك عن طريق عرض مختلف التعريفات التي حظي بها هذان المصطلحان في ثنايا القواميس والمعاجم اللغوية والفنية.

بداية مع مصطلح المكان الذي يطلق عليه أيضا مصطلح الحيزّ والفضاء أيضا، إذ عبّر المكان على مختلف الثقافات والفنون والممارسات الاجتماعية، كما أنّ توظيفه في الإبداع المسرحي يُعدّ من الوسائل الفنيّة ذات الأبعاد العميقة التي تتعدد مفاهيمها بتعدد نظريات المسرح، وعليه قسّم باتريس بافيس (Patrice Pavis) في قاموسه (معجم المسرح) المكان إلى عدّة مفاهيم نُجملها فيما يأتي⁽²⁾:

• **المكان الدرامي:** هو المكان **الدراماتورجي** الذي يتحدث عنه النص، وهو مكان مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنائه بواسطة الخيال.

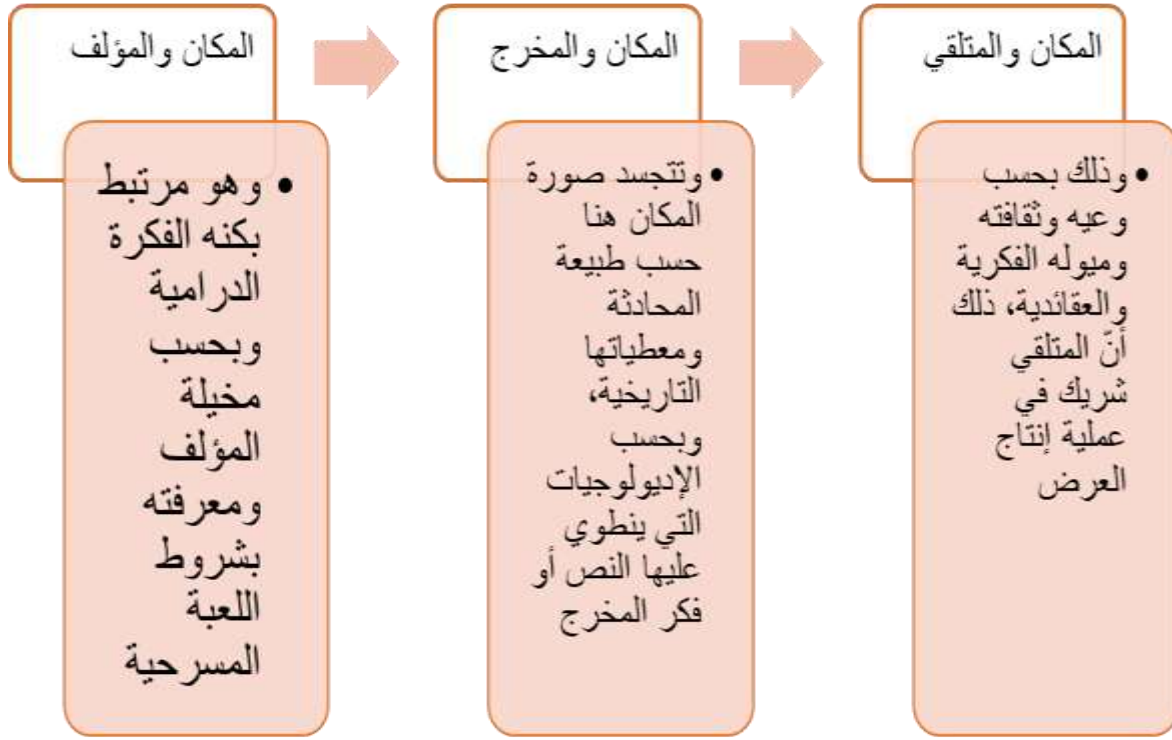
• **المكان المسرحي:** هو المكان الحقيقي لخشبة المسرح، المنصة، حيث يتحرّك الممثلون، وينحصرّون في الحيزّ الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون في وسط الجمهور.

⁽¹⁾ ينظر، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص113.

⁽²⁾ معجم المسرح، باتريس بافي، ص 213-214.

- **المكان السينوغرافي:** هو المكان المسرحي، والمُعَرَّف بشكل أدق بالمكان في الداخل حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض.
 - **مكان اللعب (الحركي):** هو المكان المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.
 - **المكان النصي:** هو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجيهات المؤلف المسرحي، وهو حيزٌ معترف بماديته التصويرية والصوتية والخطابية.
- وهناك فرق بين المكان الدرامي، ومكان الأداء (المكان المسرحي)، فالأخير يتعلق بالإخراج المسرحي، أم الأول مكان متخيل من قبل القارئ يُبنى عن طريق الإرشادات المسرحية، الموجودة في النص الدرامي، ولا يمكن مشاهدته إلا إذا عُرض على ركح المسرح.
- إنّ صفة المكانية في العمل الدرامي المسرحي حقيقة لا يمكن إنكارها، لذلك نجد علاقة المبدع بالمكان علاقة تفاعلية، تكاملية بالإضافة إلى علاقته بالمخرج والمتلقي معاً، هذه المستويات الثلاث⁽¹⁾ تُوضحها في المخطط الآتي:

(1) ينظر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، عزوز بن عمر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا تحت إشراف أحمد عزوز، جامعة وهران، وهران، الجزائر، 2010-2011، ص32-33.

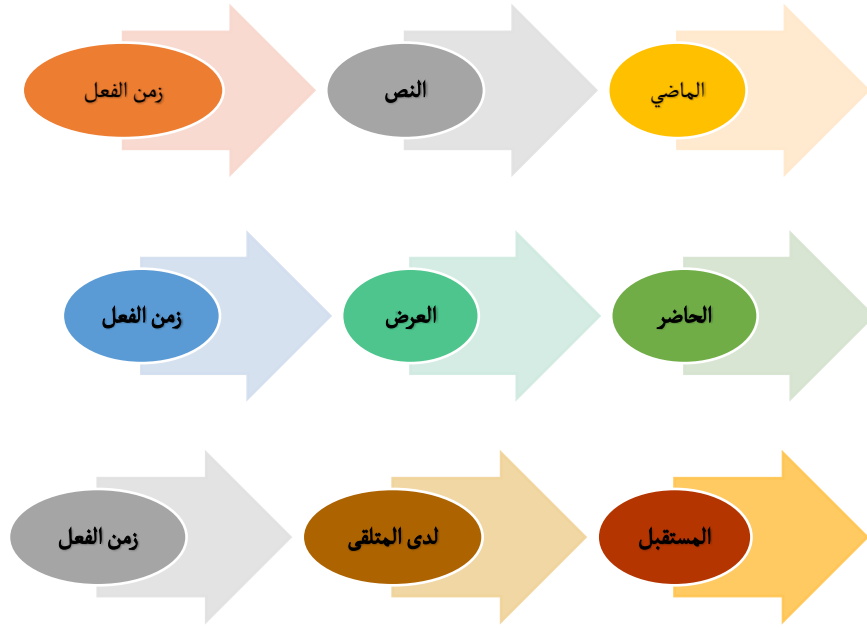


نستنتج من خلال ما تقدم أنّ الفعل الدرامي لا يمكنه إلا أن يتأسس داخل مكان ما، وإذا فقد مكانيته فإنه يفقد خصوصيته الدرامية المسرحية.

يشغل الزمان هو الآخر أهمية كبيرة في المجال الإبداعي، وخاصة الإبداع الفني المسرحي؛ فالخطاب المسرحي نصا كان أم عرضا يتعامل مع الزمن بصورة واقعية أو افتراضية وكان ذلك منذ القديم، فالزمن من المنظور الكلاسيكي «مرتبط بوحدة الفعل وبحجم الحكاية، وتبين ذلك من خلال النصوص التراجيدية القديمة، ومعنى ذلك أنّ الحدث فيها لا ينبغي أن يتجاوز الحدود الزمنية المتفق عليها، وإن تمّ الحياد عن ذلك فإنه من باب الاسترجاع والاستباق الذي لا يدخل في لحظة الفعل»⁽¹⁾ ومع ذلك فإن المنظور للزمن نسبي فهو يتطور ويتغير بالاستعانة بوسائل تقنية مستحدثة.

(1) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص 212.

وإذا عدنا إلى مفهوم الزمن في السياقات الاجتماعية فهو يُعدّ «الظاهرة الغالبة على معاني الزمان، أي أنها تعكس صدى العصر وصورته في ملامح إدراكية»⁽¹⁾ مرتبطة بالواقع، أما إذا عدنا لزمن الفعل الدرامي فهو يتعدد بين «زمن كتابة النص وزمن نشره، زمن إخراجه، زمن عرضه، ثم زمن الحكاية في حدّ ذاته»⁽²⁾ وعليه لدينا: زمن الماضي، الحاضر، المستقبل ونوضحه وفق المعادلة الآتية⁽³⁾:



فالزمن في النص زمن ماضي يحاكيه فعل الشخصية، والزمن في العرض المسرحي حاضر وآني، والزمن الأخير يتعلق بالمتلقي ويبقى المجال مفتوحا لتأويلاته المتعددة، لأن المؤلف والمخرج كلاهما يواجهان الزمن حين يريدان التعبير عنه.

(1) الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، مجلة الأكاديمي، العدد 59، 2011، ص 181.

(2) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجاً، نورة لغزاري، ص 212.

(3) ينظر، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، ص 181.

إذن، فثنائية الزمكان كانت ومازالت من أهمّ المكونات الأساسية التي يبني عليها الفعل الدرامي، والعلاقة بينهما تفاعلية تكاملية توضح أبعاد الحدث الواقعية.

7.1. الحكمة:

تعدّ الحكمة الجوهر الرئيس للفعل الدرامي والخيط الناظم الذي يربط كلّ أجزائه البنائية، فلا يمكن تأسيس أي عمل مسرحي درامي دون وجود حكمة، فهي المسار العام الذي يُحدد البداية للحدث مروراً إلى الذروة ثم إلى النهاية، وفي مفهومها العام يعرفها محمد يوسف نجم بأنها «سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية»⁽¹⁾ القائم على تتابع الأحداث وتنظيمها؛ لأنّ الحكمة أشبه بعملية هندسية تتشكل وترتبط كل أجزاء العمل الدرامي من حدث وشخصيات وحوار، وصراع ولهذا عرفها أرسطو بأنها: «التنظيم العام لأجزاء المسرحية»⁽²⁾ وفق ترتيب معين وبأسلوب ما، كما اهتم أرسطو كثيراً بعنصر الحكمة وجعلها لبّ مقالاته؛ لأنّه يراها جوهر التراجيديا.

والحكمة الدرامية إما بسيطة أو معقدة؛ فالأولى تعني «ذلك الفعل الواحد المتواصل، والذي يتغيّر فيه حظّ البطل دون حدوث تحوّل^(*) أو تعرّف^(*)»⁽³⁾ والثانية دالة على «الحالة التي يتغيّر فيها حظّ البطل إما عن طريق التحوّل أو عن طريق التعرّف، وإما بهما معاً»⁽⁴⁾ إلى أن يصل مسار الحكمة إلى نهايته.

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص63.

(2) فن الشعر، أرسطو، ص121.

(*) هو تتحوّل مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه فن الشعر، أرسطو، ص146.

(*) هو التغيّر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، واجود أنواع التعرّف هو التعرّف المقرون بالتحوّل كما هو الحال في

تراجيديا أوديب فن الشعر، أرسطو، ص146.

(3) المرجع نفسه، ص144

(4) فن الشعر، أرسطو طاليس، ص144.

- للحبكة الدرامية عديد من العناصر التي تتركز عليها في بنائها نوجزها في ما يأتي:⁽¹⁾
- **التقديمية الدرامية (العرض):** وهي ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية.
 - **نقطة الانطلاق:** وهي النقطة التي بدأت فيها الأحداث تتصادم، وتُعدّ البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية.
 - **الحدث الصاعد:** ويعني تتابع الأحداث حتى تصل إلى ذروتها.
 - **الاكتشاف:** وهو اكتشاف أشياء أو معلومات جديدة لم تكن معروفة من قبل، تساعد على تطوّر الأحداث ورسم الشخصيات.
 - **التنبؤ أو التلميح:** هو بمثابة التمهيد المنطقي للأحداث، ويكون بتقديم كلمة، أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل.
 - **التعقيد:** وهو ما يُعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه، وعلى هذا فإنّ التعقيد هو نتاج العامل الذي في سير الحدث لتغيير مجراه.
 - **التشويق:** هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية والأمل في نجاتها.
 - **الأزمة:** وهي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة وتؤدي إلى ترقب في تحوّل الحدث الدرامي.
 - **الذروة:** وهي الوصول بالأفكار والأحداث والأزمات من خلال شكل درامي مركّب، متطوّر إلى النقطة الحاسمة المعقّدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلى تفجير.
 - **الحدث الهابط:** فهو نصف المسرحية الثاني الذي يتأكّد فيه سوء البطل أو نجاحه.

⁽¹⁾ ينظر، مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1979، ص60-67.

• **الحل:** وهو نهاية الأحداث إما نهاية مأساوية أو سعيدة، وهذا الحل لابد أن يكون نتيجة منطقية للتتابع الأحداث في المسرحية.

8.1. اللغة:

لا يتحقق وجود الإبداع في المسرح إلا بوجود اللغة، فهي الفاعل الأساسي في تجسيد الأفكار والمشاعر، وهي تتجلى عبر مستويات وتختلف عبر ثنائيتي النص والعرض، فمن النص ما يكون عبارة عن أفكار ومعاني يوحى بها الكاتب، ومنه ما يرتبط بالعرض ويُجسده الحوار في شكل أداء (الممثل والخشبة)، أي تنتقل لغة المسرح من الكلمة الثابتة إلى مشهد مرئي له دلالات ورموز وقوة في الأداء والحركة، ومنه يتحقق التواصل في المسرح؛ لأنّ «مسألة الإحساس باللغة مفردات كانت أم جملا، مسألة جوهريّة، فكلّ لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تُعبّر عن معاني عقلية لابدّ أن نعطيها شيئا من حرارة العقل»⁽¹⁾ فاللغة فيه مبنية وفق مستويين هما؛ اللغة الفصحى واللهجة العامية.

يستخدم النص المسرحي هذين النمطين، فظهرت كتابات وعروض مسرحية باللغة العامية وأخرى فصيحة، وكلّ ذلك يأتي «بأدلة فمن القائل باستخدامه اللغة العامية وسيطا لارتباطها بالغناء والفنون الشعبية القادرة على توصيل الفكرة والتعبير عن مشاعر الفرد كما أنه مرتبط بالفكاهة والعروض الشعبية المباشرة والارتجال مما سمح للممثلين الذين يؤدّون المسرحيات ويكتبونها يوظّفوا اللغة الشعبية السهلة»⁽²⁾ وهناك من رأى أن اللغة الفصحى هي الأجدر بحمل النص المسرحي؛ لأنّها لغة سرد ووصف وتحليل، كما أنّها لغة جمالية راقية.

سواء أكانت المسرحية بالفصحى أو العامية فالمقياس الصحيح للكتابة هو «الوصول إلى الجمهور بسهولة ويسر ومخاطبة الجماهير بلغة سهلة يفهمونها، تقرر الأمور وتحكي

⁽¹⁾ تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، عبد العزيز بوشلاق، جامعة مسيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،

مجلد 07، العدد 07، 2015، ص 198.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 200.

الحوادث والوقائع في جملة سهلة مستقيمة»⁽¹⁾ وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال «النزول بالذوق إلى مستوى الجمهور؛ لأنّ لغة المسرح عالمية سواء أكانت بالفصحى أو بالعامية المهم في ذلك تحقيق الغرض من وجودها نصا وعرضا»⁽²⁾ وأيضا فإذا مزجنا اللغات واللهجات معا سيُساعد ذلك الخطاب المسرحي على امتلاك الحيوية والفاعلية و شحن مدلولات -النص والعرض- الفكرية والجمالية، وعلى الرغم من هذا الجدل القائم حول تعدد اللغات واللهجات؛ فإنّ ما يهم «هو وضوح الفكرة التي تحملها كلّ لغة، إذا ما امتزجت بنفسية الكاتب وشفافيته في النظر إلى الأشياء وبما يستطيع الممثل تقمّصه أثناء أداء الأدوار، وما يُحيط بذلك الفعل المسرحي من إخراج هو الذي يعطي النكهة والتأثير ويزيد الموقف وضوحا وتترك القارئ معلقا به»⁽³⁾ إذا فاللغة تجعل المتلقي سواء أكان قارئاً أو مشاهداً منجذبا إليها وإلى عالمها المليء بالمعاني والصور، وتنتقل به من لغة خيالية حبيسة الأوراق إلى لغة ممكنة الحدوث عبر مشاهد مرئية أو متخيلة.

9.1. الإرشادات المسرحية:

تُعَدّ الإرشادات المسرحية الإطار الذي يضبط الفعل الدرامي المسرحي، ويحدد أحداثه، وتطلق عليها عدّة تسميات منها: (الإرشادات الإخراجية، التوجيهات المسرحية، ملاحظات الكاتب) وتُقدّم هذه التعليمات في شكل عبارات ما بين قوسين أو فقرة نصية؛ وتعود «أصول هذه التعليمات إلى المسرح اليوناني؛ حيث كانت كلمة ديداسكاليا (Didaskalia) تعني في البداية التعاليم الفلسفية، فتطوّرت المعنى فصارت الكلمة تُطلق على التعليمات التي يعطيها الكاتب للممثل ليحضّر دوره، وفي المسرح الروماني، استخدمت نفس كلمة ديداسكاليا لكنّها تعني المعلومات التي تعطى عن العرض المخصص للمسرحية الواحدة،

(1) المرجع نفسه، ص 206.

(2) المرجع نفسه، ص 206.

(3) تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، عبد العزيز بوشلاق، ص 198.

وهذا المعنى الروماني هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديداسكاليا التي يُقصد بها اليوم الإرشادات الإخراجية⁽¹⁾ التي تميل إلى تصوير عالم داخلي للفضاء الدرامي.

يتكون النص الدرامي من نص رئيسي يحوي الحوار، ونص ثانوي يُمثل الإرشادات المسرحية وكلاهما يحملان اختلافًا لغويًا أصيلاً يرتبط «بموضوع الإخبار، أي بسؤال: من يتكلم؟ ففي الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية أما في الإرشادات المسرحية فإنّ المتكلم هو المؤلف ذاته»⁽²⁾ وهذا يعني أنّ الإرشادات المسرحية متعلقة بسياق النص، أما الحوار فهو يمثل الصوت الآخر (الشخصيات)، علاوة على ذلك فعندما نأتي إلى مفهوم الإرشادات المسرحية فنجد أنها: «نصوص موازية للحوار لها وظائف عديدة تتمثل على مستوى القراءة وعلى مستوى العرض أيضا، وهي تُعين على الانتقال من المستوى اللفظي إلى مستوى الفعل الدرامي»⁽³⁾ أيّ أنّها تساعد كل من المتلقي والمخرج؛ فالأول تعطيه تصوّرا للأفعال داخل المسرحية، والثاني تساعد في اكتشاف المشاهد وطريقة عرضها، كما أنها تساهم في تقديم الشخصيات وتوضيح ملامحها النفسية والفيزيولوجية.

وبهذا الصدد يرى ميشال عيسى شاروف أنّها «موجهة إلى عدّة متلقين، فهي موجهة إلى المخرج بقدر ما هي موجهة إلى الممثلين وإلى القراء أيضا»⁽⁴⁾ فهي عامل أساس يساعد في ترميم النص اللغوي، بواسطة الإيماءات التي لها دلالات مفتوحة عن التفسير والتأويل، وتتضمن الإرشادات المسرحية جملة من العناصر التي أسهمت في التأثير للعمل الدرامي بشقيه اللغوي والبصري ومن بين هذه العناصر نذكر:⁽⁵⁾

(1) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 23.

(2) قراءة المسرح، أن أوبرسفيد، تر: مي التلمساني، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، 1977، ص 25.

(3) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص 224.

(4) الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، يونس لوليدي، ط 1، 1998، ص 198.

(5) ينظر، الإرشادات المسرحية، جميل حمداوي، <https://www.diwanarab.com>

- **أسماء الشخصيات:** وهي التي يتم تحديدها في شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوارات.
 - **مؤشرات الفضاء الدرامي:** سواء أكانت دالة على الزمان أو المكان، إذ تجيب على أسئلة محورية مثل: من؟ متى؟ أين؟ ويعني أنّ هذه الإرشادات تحدد سياق التواصل والإبلاغ، وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام.
 - **مؤشرات دالة على حالة الشخصية الدرامية:** وذلك من حيث استعراض أسمائها والتركيز على وظيفتها الاجتماعية، وتحديد هويتها الخارجية وتصوير ملامحها الفيزيولوجية ورصد سجايها الأخلاقية، ووظائفها وأفعالها داخل النص الدرامي.
 - **مؤشرات سينوغرافية:** تتعلق بالديكور والأثاث، فضلا عن معطيات ترصد طبيعة الإضاءة والماكياج والملابس والموسيقى والإكسسوارات.
 - **مؤشرات دالة على عمليات النطق والتهجي والقراءة والغناء والإنشاد والصراخ.**
 - **معطيات ترتبط بالكوريفاريا والحركة والرقص الجسدي.**
- ما ينبغي أن يبحث عنه المؤلف الدرامي من خلال توظيفه للإرشادات المسرحية هو جوهر العناصر المكونة لها، فكما يقول **جوردن جراي (Gordon Graiy):** «فن المسرح ليس هو لعب ممثلين ولا المسرحية ولا الإخراج ولا الرقص، لكنّه يتشكّل من العناصر التي تُكوّنه: من الحركة التي هي روح اللعب، ومن الكلمات التي هي جسد المسرحية، ومن الخطوط والألوان التي هي الوجود نفسه بالنسبة على الديكور ومن الإيقاع الذي هو جوهر الرقص»⁽¹⁾ كل هذا يكشف عن مضامين ثقافية ورؤى أيديولوجية تشحن النص الدرامي والفضاء الركحي معا.

(1) الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، يونس لوليدي، ص 200.

2. أساسيات العرض المسرحي:

مما لا شكّ فيه أنّ العرض المسرحي ليس نصا مقروءا فقط، وإنّما هو حياة على خشبة المسرح أيضا، حيث تتضافر فيه مجموعة من العناصر التي تُشكّل تنسيقا بين العلامات السمعية والبصرية، مساهمة في رسم صورة مشهدية تعبيرية، محققة بذلك توليفة متكاملة ونقطة نوعية متميزة تتمثل في انتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) ومن نصوص مكتوبة إلى الصوت والصورة تحت ما يُسمى عرض مسرحي، وهو جزء من العروض الأدائية، حيث نجد أنّ كلمة العروض الأدائية (Performance) كلمة فرنسية «تعني الإنجاز، والدرجة العالية من الأداء للآلات والإنسان، وقد انتقلت إلى اللغة الإنجليزية كما هي وصارت تستعمل في مجال المسرح للدلالة على العرض المسرحي مقابل النص الدرامي؛ أما تسمية (Performing Arts) فهي حديثة تطلق على نوع من العروض الأدائية المشهدية»⁽¹⁾ وعليه يمكن عدّ العروض المسرحية نوعا من العروض الأدائية، لأنّ العرض يتداخل فيه مستويات أدائية ووسائل سمعية وبصرية تشكل صورة مشهدية مرتبطة بالمثل والخشبة.

يُعدّ المسرح فن المشاهدة والرؤية والعرض، وإذا ما أتينا إلى التعريف اللغوي لكلمة عرض سنجدّها تجمع بين الظهور المرئي، وبين تبادل الأفكار والمحاورة فنقول في ذلك: «عرضت الشيء فأعرض، أي أظهرته فظهر»⁽²⁾ وفي موضع آخر «عروض الكلام فحواه ومعناه»⁽³⁾ وبهذا يرصد لنا التعريف أن العرض ما هو إلا مشاهدة مرئية يرافقها حوار يعكس الواقع بنظرة ممسرحة.

(1) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 309.

(2) بحث في جمالية سيرنيتيكا الإضاءة في العرض المسرحي، عماد صاحب حسين الطائي، مجلة مركز بابل للدراسات

الإنسانية، المجلد 04، العدد 02، ص 108.

(3) المرجع نفسه، ص 108.

للعرض المسرحي مفاهيم متعددة؛ إذ تعرّفه سامية أسعد بأنه: «مجموعة العلاقات المرئية والمسموعة، تتألف وتتراسل وتتشابك وتتصارع، لتوليد كلية مركبة في إطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل»⁽¹⁾ فمن خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ العرض المسرحي يُمثّل لوحة متناسقة ومتحركة تجمع بين الحواس السمعية والبصرية وتضم في جعبتها مجموعة من العناصر التشكيلية التي يشرف عليها المخرج مثل: (الديكور والماكياج والموسيقى والأزياء والإكسسوار).

تتداخل كل هذه العناصر ضمن عملية تدعى الإخراج والذي يعني «توظيف لجميع وسائل خشبة المسرح من؛ (ديكور، وإضاءة، وموسيقى، وحركات الممثلين)، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي»⁽²⁾ كما يقوم المخرج أيضا بإضفاء نوع من الجمالية، والتنظيم على العرض المسرحي فيتخذ دور مهندس الديكور والصوت والصورة معا واضعا كل الإمكانيات المسرحية تحت تصرفه، ويحرص بذلك على إنجاح العرض المسرحي؛ لأنه في نهاية الأمر يُعدّ هذا الأخير من أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا وحدة وكثافة، فهو فن تبذعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظلّ جوهره العرض الحي والتلقائية⁽³⁾ يتلقفه المتلقي تحت حضور فرجوي مميز يقوم به ممثلين ويشرف عليه شخص واحد وهو المخرج.

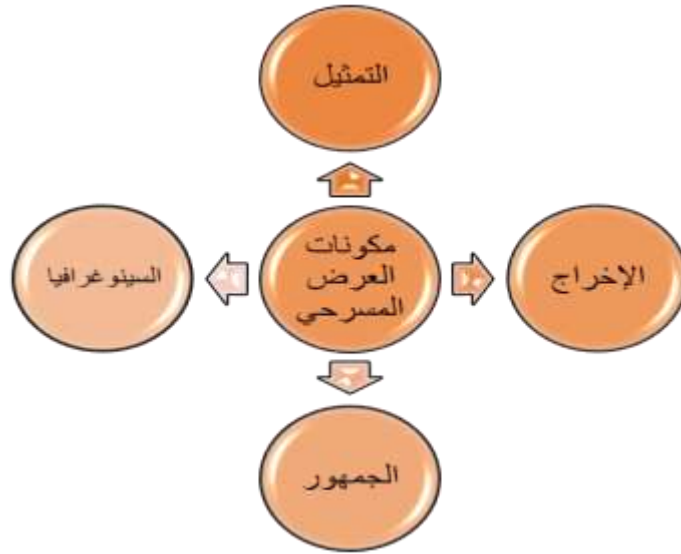
تتطلب كل هذه الألعاب الدرامية خشبة إذ لا بد من الرجوع إلى الركحية كأداة تقنو عملية لتجسيد وقائع العرض المسرحي لمالها من فاعلية فنية فرجوية ومنه نلاحظ أن «للركحية علاقة تقنو نشيطة بعملية الإخراج المسرحي، بوصفها الأرضية التي تُجسد عليها الوقائع المسرحية، وتركب عليها المناظر المعبرة عن زمكانية حدوث الوقائع والأحداث، كما أنّها تعتبر طريقة ومنهجية ذات فعالية في مضمار التشخيص الدرامي

(1) المرجع نفسه، ص 109.

(2) معجم المسرح، باتريس بافي، ص 335.

(3) ينظر، نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 13.

وتوضيح المعالم الفنية والأدبية للنص المسرحي من خلال التصوير التمثيلي للمضمون في قالب مسرحي على الخشبة (الركح)⁽¹⁾ التي تتميز بالحيوية والحركية وهندستها الفنية التصويرية، وتتضافر فيها كل مكونات العرض المسرحي بين النبرة الصوتية للممثل مع تناسق حركات جسمه الجسدية، وسنتعرف في العنصر الآتي على أبرز مكونات العرض المسرحي معتمدين على الترسمة الآتية:



يتضح لنا من خلال المخطط أن العرض المسرحي يضم في بنيته عناصر متكاملة متماسكة تساهم في تكوينه ندرجها على النحو الآتي:

1.2. الإخراج المسرحي:

يُعدّ الإخراج أحد العناصر الأولية الأساسية التي يستند عليها العرض المسرحي، وقد ارتبط في بداياته بالمؤلف المسرحي كونه هو الذي كان -في بداية الأمر- يقوم بدور المخرج ويمارس وظائفه عن طريق إضافة الملاحظات، والإرشادات التي تعتبر هي الأخرى إرشادات إخراجية موجهة في المقام الأول إلى المخرج الذي كانت مهامه الرئيسية إخراج

(1) التقنية المسرحية، عبد الكريم جدري، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، دط، 2000، ص86.

النص الدرامي من السكون إلى الحركة، والإشراف على تصميم المناظر المسرحية، بالإضافة إلى اختيار الممثلين وتركيب الديكور.

عند العودة إلى البواكير الأولى لمصطلح الإخراج فإننا نجد أنه قد «ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من (القرن 19)، وهو بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من: (ديكور، وموسيقى، وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة) وصياغتها بشكل مشهدي»⁽¹⁾ يناسب الذائقة الفكرية للمخرج والمشاهد معا.

كما يُطلق مصطلح الإخراج في اللغة الفرنسية على كلمة (**Mise en scène**) التي تعني حرفيا «التموضع على خشبة»، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام (1820)، حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، وأيضا يدلّ على الإدارة الفنية (**Régie**)، ومازالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب التقني الإداري وانتقاء الممثلين»⁽²⁾ ثم تطوّر المصطلح إلى ما هو عليه اليوم تحت ما يسمى الإخراج المسرحي الذي يقوم به المخرج، وذلك عن طريق الفهم الدقيق للنص من أجل ترجمته إلى صورة بصرية وتحرير الشخصيات التي كانت حبيسة الأوراق إلى شخص حيّة مادية على خشبة المسرح وذلك بالاستعانة بتقنيات الإخراج المسرحي.

حظي مصطلح الإخراج بتعريفات متعددة، من بينها أنّه: «عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء إلى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه المشاهدون»⁽³⁾؛ أي يتحول من لغة النص من الأدبية إلى الفنية وهذه العملية تتطلب مهارة المخرج في الميدان المسرحي وفي السياق نفسه يرى المخرج أدولف آبيا (**Adolphe Appia**) أن الإخراج هو أساس العملية المسرحية وهو عبارة عن «عرض تصويري لنص يصبح مؤثرا بعامل حيوية الجسم

(1) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 07.

(2) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 07.

(3) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، دار الشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1999،

البشري وانفعاله أمام عناصر الديكور الجامدة»⁽¹⁾ وبهذا تمتزج العناصر الفنية للإخراج عبر تنسيق وتنظيم محكم يقوده مخرج ذو شخصية قيادية وخبرة واسعة وبذلك يتحقق التكامل في تقنيات العرض المسرحي وبالتالي نجاح العرض.

يقوم المخرج في عملية الإخراج بعملين مهمتين هما:⁽²⁾

❖ قراءة النص واستخلاص الجوهر منه.

❖ تخطيط العرض (خطاظة أولية)، أو ما يسمى بنسخة الإخراج وهي تتضمن

جميع أفكار المخرج التصويرية.

2.2. التمثيل:

يعدّ التمثيل فن من الفنون الأدائية، وأحد وسائل التعبير الجسدية، فهو فن يتطلب مهارة فنية عالية في الممارسة، وفي تجسيد الأدب المكتوب ومحاكاته على أرض الواقع، وذلك عن طريق الممثل الذي يتقمص دور الشخصيات الدرامية وتجسيدها على ركب المسرح في صورة حركات وانفعالات وأصوات أيضا، وعليه يكون الممثل هو «الشخص الذي يؤدي دورا في عرض تمثيلي بمفرده أو مع غيره، ومن هذه الكلمة تفرعت العديد من الألفاظ المشابهة ذات صفات مغايرة مثل: ممثل: احتياطي (بديل) (Understudy)، ممثل ثالث (Tritaganist)، ممثل نمطي (Type)، ممثلون جوالون (Players Strolling) وهكذا دواليك»⁽³⁾ فتكون لهم خشبة المسرح فضاءً واسعا يشمل العلامات الصوتية المتعددة والدالة على مختلف المشاعر المتنوعة، إذ تتبلور الشخصيات فيه معايشة الحياة الفعلية في الواقع. كان مصدر البدايات الأولى لنشوء الفعل التمثيلي متمثلا في قوى الطبيعة في ظلّ صراعها مع الإنسان، بحيث عبّر هذا الأخير عن عواطفه المتضاربة بواسطة حركات

(1) المرجع نفسه، ص20.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص21.

(3) فن التمثيل والدراما قراءة في مصطلح المسرح وما يتعلق به، بن عامر حسينية، مجلة النص، مجلد09، العدد03،

2022، ص79.

تعبيرية مثل الرقص، ومن هنا بدأ التمثيل على شكل حركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الاحتفالات أثناء أداء الطقوس الشعائرية، ومنه يعد التمثيل أقدم مهنة في المسرح إلى أن أصبح اليوم يقوم على تقنيات الحوار والحركة، بفضل ظهور مدارس التمثيل ومناهجها، فأصبح يُعرّف على أنّه: «تجسيد وتفسير لشخصية ما في المسرحية وهو المحاكاة عن طريق التعبير القولي أو اللفظي، الجسمي والشعوري»⁽¹⁾ من أجل استعراض جميع أشكال المعاناة الإنسانية والسلوك الإنساني الذي تحمله.

ينقسم التمثيل إلى أنواع متعددة، نوجزها على النحو الآتي⁽²⁾:

- **الأول: التمثيل الديني** وهو قسمان:
 - أ. **التراجيديا**: أو المأساة للمحزن منها.
 - ب. **التياترو**: والأصل معناه النظر بإعجاب.
- **الثاني: التمثيل في محيط العادات واللعب** وهو قسمان:
 - أ. **الكوميديا**: أو الملهاة للمضحك منها.
 - ب. **الميلودراما**: أو دراما للمزعج منها.
- **الثالث: بحسب الواقع من عدمه**:
 - أ. **طبيعية**: أي واقعية تحكي واقعا فعليا.
 - ب. **متخيلة**: أي من نسج الخيال.
 - ج. **رمزية**: تعتمد التعبير المثير.
- **بحكم الوسائل الحديثة**: وهي إذاعة، تلفزة، سينما، مسرحية، ثم نثرية، شعرية، مرتجلة.

(1) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص18.

(2) ينظر، التمثيل، أبو بكر زايد، دار راية، الرياض، ط1، 2007، ص24-25.

ومنه نرى أن التمثيل والفضاء التمثيلي بصفة عامة، هو فضاء يحتوي على أدوات مرئية ولفظية، فيزيائية وجمالية تعدّ أساسا قويما في بناء الخطاب المسرحي.

3.2. السينوغرافيا:

إنّ أوّل ما يلاحظ في العرض المسرحي هو تفاصيل المكان، أو ما يدعى بالتشكيلات المسرحية التي تُقدّم فكرة تخيلية أولية عن طبيعة الحدث اللاحق، وهذا الخيال هو من صنيع السينوغرافيا، فما هي السينوغرافيا؟ وما المكونات التي تتشكّل منها؟

شهد مفهوم السينوغرافيا لدى المشتغلين بالمسرح التباسا في التداول والاستعمال وهذا راجع لخلط كثيرين في مدلوله الحقيقي؛ حيث لا يزال بعض من هؤلاء يستعملون بعض مصطلحات مكوناته في التسمية، مثل كلمة ديكور، عندما يتحدثون عن السينوغرافيا، سواء في العصور القديمة عندما كان يطلق عليها المنظر المسرحي أو السينوغرافيا اليوم.

«شاع تعبير السينوغرافيا في مسارح العصر الحديث في نهاية خمسينيات (ق20) إثر استقرار حركة المسارح، ودور النشر في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية بعقد واحد من الزمان، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض مسارح أوروبا تهتم بنشر أسرار المسرح، لتفتح هذه الأسرار أمام المنشغلين بالفنون المسرحية للاستفادة والاستزادة من التقدم التقني»⁽¹⁾ فناً وصناعة، كما تسعى السينوغرافيا إلى مرافقة فن التمثيل المسرحي وما يحتاجه من متطلبات تساعد في العملية الإخراجية لمالها من دور محوري في تأثيث الفضاء المسرحي ولهذا جاء تعريفها بأنّها «فن تنسيق الفضاء»⁽²⁾؛ أي فضاء العرض،

(1) سينوغرافيا المسرح عبر العصور، كمال عيد، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998، ص05.

(2) السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، خليل فاضل، مجلة المنتدى الثقافي، العدد 1077، 3 أكتوبر 2007

وبمفهوم آخر هي «فن المنظر»⁽¹⁾ الذي يمثل ستارة مسرحية ملونة على واجهة العرض مصنوعة من القماش.

ولكن مع تطور العصور أصبحت تستخدم تقنيات حديثة مركبة تتداخل فيما بينها جميع عناصر العرض وهي بذلك تحمل دلالة «الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء، واللون، والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر، وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام»⁽²⁾؛ أي التنسيق البصري الذي تشتغل عليه السينوغرافيا بتماس مع النسق السيميائي؛ أي الإشاري الذي يدرس كل العلامات البصرية والسمعية (اللغوية وغير لغوية) مثل: (الديكور والإضاءة والأزياء والإكسسوارات والصوت والحركة والماكياج) وغير ذلك من العناصر التقنية والفنية التي تسهم في عملية الاتصال المسرحي.

تعدّ علاقة السينوغرافي بالمخرج علاقة تلازمية عضوية متناغمة طول مدة إنجاز العرض المسرحي، فالسينوغرافي هو الفاعل الجمالي والمخرج هو مهندس فضاء العرض؛ فالسينوغرافي هو المترجم لأفكار المخرج، ورؤيته الافتراضية الإخراجية التي تسهم في التأسيس لهندسة معمارية مسرحية، ولهذا فإنّهما يعملان على إنتاج عرض مسرحي يتوافق مع رؤاهما السينوغرافية والإخراجية حتى وإن كان هناك اختلاف بينهما فالمهم «أنّ كليهما دور أساسي في العملية المسرحية، فإذا كان المخرج مسؤولاً عن ترجمة النص إلى مشاهد تمثيلية، فإنّ السينوغرافي أيضاً مسؤول عن ترجمة النص إلى لدائن، ناقلاً بذلك المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي بشكل منظور»⁽³⁾ وبالتالي يحققان التناغم بين عناصر العرض المرئية والسمعية ويساهمان في تحقيق عملية التواصل والاتصال المسرحي، وبما أنّنا ذكرنا الاتصال المسرحي فأول شيء يتبادر إلى أذهاننا هو المتلقي لهذا العرض ألا وهو الجمهور؛

(1) المرجع نفسه.

(2) عناصر سينوغرافيا العرض البصري، فلاح كاظم حسين، مجلة الأكاديمي، العدد 56، 2010، ص208.

(3) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص24.

«وبالتالي فإنّ الجمهور يعتبر عاملاً أساسياً في العرض، ولا يمكن تصور عرض مسرحي من دون جمهور»⁽¹⁾ لأنه في نهاية الأمر هو الطرف الذي يحكم على العرض إما بالنجاح أو الفشل.

تحمل السينوغرافيا في جعبتها ثلّة من العناصر الرئيسة والتي تعدّ في حدّ ذاتها فنونا جميلة ومتنوعة منها:

1.3.2. الديكور (المنظر المسرحي):

يُعدّ الديكور من أهمّ العناصر المرئية الفاعلة على خشبة المسرح، حيث يضفي على العرض المسرحي فرجة درامية استعراضية جمالية، ويتجلّى ذلك من خلال إظهار المعاني العميقة للمسرحية، بخطوطه وألوانه، كما يكشف عن زمان ومكان المسرحية كنوع من اللغة الرمزية البصرية، حيث اتضح أنّ الديكور ليس حديث العهد، بل قد برز الاهتمام به واستخدامه في المسرح «مع بدايات المسرح الإغريقي؛ حيث كانت استخدامات الديكور بسيطة، تتمثل في الأقنعة واصطلاح على الديكور آنذاك المنظر المسرحي، وكان ذلك على يد الأديب سوفوكليس الذي يُعدّ أوّل من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلى حلقة المسرح اليوناني»⁽²⁾ ومن خلال هذا القول نلاحظ أن هناك بعض المصطلحات تتداخل مع مصطلح الديكور وتتشرك معه في الوظيفة والدلالة حتّى وإن اختلفت مسمياتها مثل السينوغرافيا والمنظر المسرحي، هذا الأخير عرّفه أحمد سلطان عطية بأنّه: «البناء أو الشكل الذي يُخاطب عقل المتفرج وفكره ومشاعره من خلال عملية الإيحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي يخلقها، ولا يقتصر على القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش وغيرها، إنّما تُساهم في

(1) المرجع نفسه، ص25.

(2) ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، غفار محمد، مجلة النص، المجلد 04، العدد 01، أبريل 2017،

تكوينه أجساد الممثلين والإضاءة والأزياء والماكياج⁽¹⁾ تتحد فيما بينهما لتشكل وحدة فنية متناغمة تعطي قيمة درامية جمالية للعرض المسرحي.

يمثل الديكور جزءا من شيء متكامل، بالإضافة إلى أنه «يبرز لنا الشيء الذي تراه العين وما لا تستطيع الكلمات أن تشير إليه إشارة أو توحى له إحياء، ومن ناحية أخرى فإن لغة الديكور أعم وأشمل من الكلام الشفوي، وهي تقوم بالأدوار وترمز إلى المعاني بواسطة وجودها وعن طريق تحوّلها وتغيّرها، بل وفي حالة غيابها أيضا⁽²⁾، وفي المقابل فإن الديكور يتطلب كفاءة عالية وخبرة واسعة وابداعا فنيا مميّزا؛ لأنه في أبسط تعريف له يعني «كلّ ما هو موجود على الخشبة، والذي يتكوّن من إطار الحدث بواسطة أدوات صورية بلاستية وهندسية⁽³⁾ تتوزع ككتل على خشبة المسرح لأنّ كل قطعة من الديكور تتعكس على الحدث المسرحي لذلك نجده يتطلب المهارة في التصميم والدقة في الإخراج -أنظر الشكل الأول-⁽⁴⁾ من أجل تحقيق التكامل الفني بين النصّ الدرامي والعرض المسرحي.

(1) المرجع نفسه، ص 117.

(2) ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، غفار محمد، ص 120

(3) معجم المسرح، باتريس بافي، ص 159.

(4) www.google.com، 2024/05/24، 22:00.



(الشكل الأول)

لليديكور عدة أنواع ذكرها باتريس في معجمه المسرحي نذكر منها:⁽¹⁾

- **الديكور المبنى:** هو ديكور، حيث المخططات الهندسية منفذة في فضاء المسرح مع الأخذ بالحسبان التشوهات التي تفرض نفسها في الرؤية المسرحية.
- **الديكورات المتزامنة:** هي ديكورات يراها المشاهد ظاهرة طوال العرض المسرحي، وهي موزعة في الفضاء المسرحي، تحتاج إلى تعاقب الأزمنة وبقية التصورات.
- **الديكور السمعي:** أنه طريقة لوضع إطار المسرحية بواسطة الأصوات، فالديكور السمعي يستعير من تقنيات المسرح عبر الراديو، وقد حلّ اليوم محلّ الديكور الواقعي والمصوّر.

⁽¹⁾ ينظر، المرجع نفسه، ص160-161.

• **الديكور الكلامي:** إنه الديكور غير المنظور، الذي يدلّ عليه تحليل الشخصية، وهذه التقنية ليست ممكنة إلا عبر اتفاقية مقبولة من خلال المشاهد، ويحدث ذلك أن يتخيل المكان المسرحي والتحوّل السريع للمكان عند ذكره.

2.3.2. الإكسسوار (الملحقات):

يُمثّل الإكسسوار عنصرا من العناصر الفعّالة في الخطاب البصري المسرحي، فهو الصورة الناطقة له، إذ يُعدّ محفّزا بصريا، وجزءاً مهماً من مكملات العرض المسرحي لماله من دور مهم في مساندة الممثل والمشهد معاً، فهو يحمل دلالات ورموز تعكس طبيعة الشخصية وما تريد عمله كما يحقق الفكرة التي يسعى المشهد إلى تجسيدها.

يتكون الإكسسوار من مواد مادية مختلفة الأنواع والأحجام، توضع على خشبة المسرح للترتيب، وبالتالي فإنّ كلمة (إكسسوار) تعني «كل ما يُرافق الشيء الرئيس، وهي كلمة فرنسية انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، وتارة سُمّيت بكلمات مرادفة لها، كمفردة مهمة وملحقة»⁽¹⁾ أي سُمّيت أيضا بالملحقات المسرحية التي تتمثل في الأثاث والترتيبات المسرحية التي تساعد في إنتاج سينوغرافيا العرض المسرحي، كما تعني أيضا «الأدوات التي تكمل وتخدم أزياء الشخصية أو الديكور في إبراز أحداث العرض المسرحي الفكرية، كالساعة والنظارة والسيوف، والمظلة والهاتف، والقلم وغيرها، فضلا عن الوظيفة الجمالية»⁽²⁾ والدلالية المصاحبة لمنظومة العرض المسرحي، وهي أيضا تساهم في التعبير عن الزمان والمكان وحتّى البيئة التي يجري فيها الحدث، لذلك هي لا توضع عبثا، بل تكون بشكل دقيق يستدعي مصمم خاص بها من أجل دعم خطّة المخرج وإيصالها للجمهور بصورة متناسقة ومتكاملة، لأنّ الإكسسوار هي «مؤثرات تحقق الجذب والإثارة من خلال العلاقات البنائية،

(1) الجذب الإيقاعي للإكسسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، مجلّة نابو للبحوث والدراسات، مجلد 29، العدد 36، 2022، ص 185.

(2) الجذب الإيقاعي للإكسسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، ص 184.

وفاعلية نشاطها وما تولده هذه الأشكال المرئية من قيم جمالية وفكرية ووظيفية محققة للجذب البصري ومؤثرة في مدركات المتلقي⁽¹⁾ وبالتالي تحقق التوازن والتماثل والانسجام في المسرح بين العناصر السمعية البصرية على خشبة المسرح وبين الممثل والمتلقي معا، بحيث ينتج عن هذا التناسق والتكامل لوحة جمالية ناطقة للتشكيل الجمالي يولد آلاف المعاني والعلامات كما هو موضح في الصورتين المواليتين⁽²⁾.



يصبح الخطاب البصري المسرحي مثيرا «لمنح العرض المسرحي المتعة الفكرية، وصولا للإدراك الذهني لشرائط الاستجابة البصرية ذات التأثير الإيجابي على تفعيل دور خيال المتلقي للصورة المرئية للمسرحية، ومنحه فرصة التذوق الجمالي المفعم بالحياة،

(1) المرجع نفسه، ص182.

(2) www.google.com، 2024/05/24، 12:12.

والجذب والإحساس والتأثير»⁽¹⁾ وأيضاً فرصة التأويل والتفسير، وللايسوار أقسام أربعة وهي:⁽²⁾

- **ملحقات المنظر:** هي ملحقات لا تستعملها يد الممثل كالسجاجيد والمفروشات.
- **ملحقات اليد:** عبارة عن أدوات يستعملها الممثل كالسجائر، المنديل، الكتب، البندقية.
- **ملحقات الزينة:** وهي أشياء تستعمل لتزيين حوائط المناظر، كالستائر، لوحات زينية، سجاجيد الجدران.
- **مؤثرات:** كالتلج (مصطنع)، زجاج منكسر.

2. 3. 3. الملابس والأزياء:

لا يبنى العمل المسرحي على الديكور فقط، بل يجب أن تتطافر فيه جميع العناصر الأخرى، مثل الإضاءة والماكياج والأزياء، هذه الأخيرة تُعدّ من العناصر الجوهرية في أي عمل مسرحي، كما أنّ علاقة الإنسان باللباس هي علاقة تلازم، فهو شخص واحد سواء في الحياة التمثيلية أو الحياة الواقعية.

ظهرت الأزياء المسرحية أول مرة في العالم القديم؛ حيث «استخدمت في المسرحيات القديمة، ويعود تاريخ بدأ استعمال اللباس المسرحي في أعمال أسخيلوس (524 ق.م.)، إذ كان الممثلون يرتدون لباساً فضفاضاً ذا أكمام طويلة، ويضعون أقنعة، وهذا في الملاحم والتراجيديات (الكورس)، أما في الكوميديا كانوا يرتدون ملابس مبطنّة بطريقة مضحكة، فكانت مسرحيات أريستوفانيس (446 ق.م.) تتطلب كورس من الحيوانات والطيور، فكانت

(1) الجذب الإيقاعي للايسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان ، ص188.

(2) ينظر، لسينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص74.

ترتدي قطعا مناسبة من أجنحة مصنوعة من الريش أو ذيول الخيل⁽¹⁾ وبهذا كان الاهتمام بالأزياء منذ العهد الإغريقي والروماني وحتى العصر الإليزابيتي، وكل عصر كان يرتدي ممثلوه نوعا من الملابس التي تميّزه حسب البيئة والأحداث والوضع الاجتماعي للشخصية فمثلا قد تجري الأحداث في حقبة تاريخية معينة، وتكون الملابس وصفا لذلك الزمن كما هو مبين في الشكل أدناه⁽²⁾.



ومع الوقت تطوّر اللباس وظهرت مدارس، ومصممين يهتمون بالأزياء المسرحية وكل ما يتعلق بها من ألوان وأشكال ونوع القماش وغيره؛ حيث كان اختيار الملابس وفق نظرة فنية جمالية ودقيقة أيضا، لأنّ الهدف الرئيس من كل التدقيق هو إيصال صورة متكاملة للمشاهد عن الحالة النفسية والاجتماعية للشخصية وبيئتها أيضا، ففي نهاية الأمر تعتبر الملابس نسقا مهما للتعبير عن السياق التراثي والثقافي في العرض المسرحي، لأنها تعكس

(1) الأزياء المسرحية بين نسق العرض والسياق الثقافي التراثي التمظهرات التراثية المرئية على أزياء شخوص الحلقة في

عرض مسرحية أجواد أنموذجا، برزوق منكور، مجلة النص، مجلد 10، العدد 02، 2024، ص 269.

(2) www.google.com، 2024/05/24، 09:30.

جوانب مهمة كالهوية، والدين، والجنسية أيضا. ولا يتحقق هذا الهدف إلا بتوفر شروط معينة في المصمم وهي: (1)

- أن يكون دارسا للطرز التاريخي.
- أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية.
- أن يعمل في تعاون وثيق مع المخرج ومصمم المناظر ومصمم الإضاءة حتى تكون الملابس منسجمة مع كافة وسائل العرض الأخرى.
- يجب أن يكون متمتع بحس مرهف وذوق سليم وإحساس عال بالجمال اتجاه اللون والهيكل العام.

4.3.2. الإضاءة:

يُعدّ المسرح لوحة فنية تشكيلية تتشكل تركيباتها من جميع العناصر الفنية التي تتداخل فيما بينهما، والضوء هو أحد العناصر المرئية المساهمة في تكوين العمل الفني البصري أمام الجمهور، لما له من أثر قوي على ألوان الصورة البصرية فوق خشبة المسرح وتحقيق التناغم والمناخ التشكيلي للحدث الدرامي في الوقت نفسه، لذلك يتطلب إضاءة جيّدة اثناء العرض المسرحي تثير انتباه المشاهد وهذا الأمر عائد إلى اللون أيضا بصفته عنصرا مهما مصاحبا للضوء كونه يزيد من الإحساس البصري ومن ثم التمييز بين الموجودات القائمة على خشبة المسرح

لم تكن الإضاءة المسرحية وليدة العهد الحديث، فلقد اعتمد الإنسان في بداية الإضاءة المسرحية على ضوء النار والشمس لطقوسه الدينية، وكاننا مصدره الوحيد للضوء (وهذا راجع لطبيعة المسارح المعمارية المكشوفة وقتها) تعبيرا عن زمن النهار وعن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية التمثيلية؛ حيث نجد شيلود مؤيدا لهذا الكلام قائلاً: «لينفك ضوء

(1) ينظر، المسرح وفن الأزياء تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر -دراسة حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما، عبد العزيز شويط، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016، ص138.

الصباح يتوالى حتى يبدو المسرح مغمورا في طراوة الصباح الممتعة وصفاءه الباهت الشاحب، مما تتسم به ألطف ساعات اليوم كله، إلا ما أبعدها من لحظة هي أروع اللحظات لكي يبدأ التمثيل»⁽¹⁾ ثم في القرن السادس عشر وبعد تطور العصور تمّ استخدام أجهزة ضوئية تقنية حديثة لخدمة العرض المسرحي تتميز بالشدة والقوة، مساعدة في ذلك كل عناصر السينوغرافيا خاصة الديكور والممثلين، «فكان أول عرض مسرحي مضاء صناعيا في عام (1514) حيث قدّم بروسي مسرحية "كاندريا" أمام نابليون العاشر»⁽²⁾ وهكذا إلى أن تطوّرت أكثر فأكثر، وأصبحت التكوينات البصرية تعتمد على إحداث المطر والحريق والسحاب من خلال الإضاءة، كما توحى هذه الأخيرة أيضا إلى خشبة المسرح بتوقيت الزمان (ليل، نهار، شتاء) والمكان (ساحات، قصور، أسواق).

إنّ الإضاءة لغة بصرية، تحمل دلالات درامية وجمالية مؤثرة في المشاهد، وكاشفة لموجودات العرض على خشبة المسرح كما أنّها تُعدّ إحدى المكملات لتقنيات العرض المسرحي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن هناك مصطلحا آخر بجانب (الإضاءة) وهو (الإنارة) فعلى الرغم من التداخل الكبير بينهما إلا أنّ هناك فرقا بينهما؛ «فالإنارة تقصد بها إزالة الظلام من مكان ما في حين أنّ الإضاءة تعني توجه ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين، وذلك باستخدام الضوء الصناعي، هذا عن الإضاءة بصفة عامة أما عن الإضاءة المسرحية فإنّها تبدأ عند انخفاض إنارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي وظهور الضوء على الخشبة، ومن هنا يبدأ المتفرج في الإحساس بالجوّ الدرامي»⁽³⁾ أثناء مشاهدته للعرض المسرحي كما يتجلى في الصورتين الآتيتين⁽⁴⁾:

(1) التشكيل الدرامي للإضاءة، زيتوني بومدين، مجلة النص، المجلد 03، العدد 02، سبتمبر 2016، ص 44.

(2) المرجع نفسه، ص 44.

(3) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص 83.

(4) www.google.com، 2024/05/24، 10:00.



يعتمد فن الإضاءة على ثلاثة دعائم هي: (1)

(1) ينظر، السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز ، ص 84.

- **كمية الضوء:** فإن زيادته عن المعدل المطلوب للمشاهد، يتسبب في إرهاق المتفرج، لذلك لابد على مصمم الإضاءة أن يحسن اختيار كثافة الإضاءة كي يعطي أو يوفر الجو الدرامي المناسب.
- **الألوان والإضاءة:** ويلعب دورا أساسيا في تشكيل العرض المسرحي، ففي القرن (19م) كانت تستعمل الألوان الدافئة في الكوميديا، أما الألوان الباردة فكانت تخص التراجيديا.
- **توزيع الإضاءة:** وفيه إما تكون الإضاءة عامة تشمل كل مناطق التمثيل، أو تكون الإضاءة خاصة تستعمل في إضاءة مشاهد معينة، أو إبراز الممثل في لحظات درامية معينة، وهي تعرف أيضا بالإضاءة التوكيدية.

5.3.2. الماكياج:

وهو من بين مكونات العرض المسرحي الضرورية التي تسهم في تعزيز أداء الممثل المسرحي، وجعله أكثر إقناعا وتعبيرا عن الشخصية، سواء أكان ذلك في المسرح أو السينما أو المسلسلات ويوضع على وجه الممثل بناء على الأحداث والقصة وكذلك الفترة الزمنية، وقبل أن نتعرف على مفهوم الماكياج ووظائفه، وجب العودة إلى أصل الكلمة، وهو «(Maken) التي تعني بالفرنسية (Faire)، أما بالعربية فنقول: مكيج، مكيجة، والمعنى: هو تغيير الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء من جسمه عن طريق استخدام معاجين وأصباغ ومساحيق و أشياء أخرى»⁽¹⁾ تساعد في تغيير صورة ملامح الممثل؛ بحيث تجعله يبدو أكبر سنا أو أصغر بخلاف استخدام الماكياج قديما في المسارح فقد كان «اليونان يعرفونه ويستخدمونه لا لتجميل الممثل، الذي كان مقنعا، لكن من أجل تلوين الوجه بدم الحيوان المضحى به بالرماد»⁽²⁾ ثم تطوّرت التقنيات فأصبح الماكياج عبارة عن مساحيق

(1) المرجع نفسه، ص79.

(2) معجم المسرح، باتريس بافي، ص316.

تجميلية تغطي الوجه، تستعمل فيها ألوان لها دلالة تعكس دواخل الشخصيات النفسية كما هو مبين في الصورتين أدناه⁽¹⁾



⁽¹⁾ <https://www.google.com>، 2024/05/13، 12:23.

بالإضافة إلى مواد أخرى تحفظ بقاء الماكياج الذي يتعرض للأشعة الضوئية الذي هو الآخر له صلة وثيقة بالماكياج، فالضوء أحيانا عند تسليطه على الممثل قد يؤثر على بشرته وقد يؤدي إلى إفساد لونها وشكلها، لذلك وجب أن يكون هناك اتفاق بين مصمم الإضاءة والماكياج معا.

يترجم مصطلح الماكياج (**Make-up**) أيضا إلى فنية التتكر وتعني «التشكيل أو التخفي»⁽¹⁾ وهو متعلق بالأدوار في المسرحية فمثلا قد يقوم الرجال بأدوار نسائية أو شيوخ أو عبيد إلى غير ذلك تدعوهم للتخفي في أشكال مختلفة وسبيلهم في ذلك القناع أو الماكياج الذي يضعه الممثل المسرحي فينطق وجهه بالإيحاءات والرموز وهذا كله من أجل الوصول بالشخصية المطلوبة للعرض المسرحي، فنلاحظ أنّ هناك صلة وثيقة بين القناع والماكياج «فكلاهما يسعيان لإخفاء قسّمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أنّ الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه»⁽²⁾ وهذا ما ينطبق على تعريف مصمم الماكياج ياسر سيف في قوله: «إنّ الماكياج ليس تجميليا فقط، بل هو إبراز لشخصية الدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح بشكل مخالف لطبيعة هذه الشخصية الأصلية ويحول الممثل إلى عالم الخيال»⁽³⁾ كما يبين الحالة الدرامية أمام المشاهد، للمكياج وظائف متعددة من أهمها:⁽⁴⁾

• **التجميل:** هذا الاستعمال الاعتيادي للماكياج لا يزال مرغوبا في المسرح، إذ أنّ فن الماكياج لا يكمن في إبراز حالة الشخص فقط، بل في اجترّاح العجائب من خلال الترميم والتحسين.

(1) علاقة القناع بالماكياج ودورها في تشكيل العرض المسرحي، خالد حفصة وأحمد هناني، مجلة جماليات، مجلد 01، العدد 05، 2018، ص 17.

(2) مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العمّاري، دار الأمام، الرباط، ط1، 2006، ص 47.

(3) المرجع نفسه، ص 18.

(4) ينظر، معجم المسرح، باتريس بافي، ص 317.

• **ترميز الوجه:** ويعني الاعتماد على نظام رمزي كامل في الانسجام بين الألوان والخصائص الاجتماعية، فمثلا في التقاليد المسرحية الصينية يعتمدون على اللون الأبيض للدلالة على المفكرين، والأحمر للأبطال المخلصين، والأزرق الغامق للشخصيات المتكبرة، والفضي للآلهة.

• **مسرحة المظهر:** إن اللباس الحيوي للممثل، أي الماكياج، يحوّل الوجه المعبر من وضع لآخر، مداعبا القناع الذي يصبح غير شفاف ولين ليطاوع حركة الوجه بحيث يساعد تعابير الوجه ويردّه مظهرها إلى طبيعتها، وتصبح عندئذ خليط من الطبيعة والتصنع.

3. جدلية العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي:

بعد رصدنا لمفاهيم النص والعرض، يقتضي الأمر وقفة عند العلاقة بينهما، والكشف عن الجدل القائم بين النص الدرامي والعرض المسرحي، إذ تتسم هذه العلاقة بالتشابك، فهناك من عدّ النص المكتوب هو الجوهر الأساس للمسرح، في المقابل أصرّ كثيرون على أسبقية العرض في التعبير، وقبل استجلاء طبيعة هذه العلاقة الجدلية سنقف عن أوجه التداخل والاختلاف بينهما:⁽¹⁾

النص الدرامي	العرض المسرحي
مادته التعبيرية لفظية	مادته التعبيرية لفظية وغير لفظية
تتم قراءته بشكل تعاقبي دياكروني خطي	تكون قراءته تزامنية وسنكرونية
يوظف مادة سيمائية متجانسة (اللغة)	يوظف مادة سيمائية غير متجانسة (سمعية، بصرية)

⁽¹⁾ ينظر، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص 20.

تهيء خشبة المسرح السمعية البصرية، النص الدرامي ليُعد المنطلق الأول لقراءة جديدة، هي قراءة العرض، إذ لا يمكن تصوّر عرض دون نص سابق له، حيث تتحول الخطابات المكتوبة إلى لغة مرئية مسموعة، وأول من أيد قضية النص على حساب العرض هم اليونانيون وعلى رأسهم أرسطو عندما قال: «إنّ التراجيديا من خلق شاعر وحده، وهي قادرة على أن تصل إلى هدفها دون الحاجة إلى تمثيل وتؤثر فينا عندما نقرأها»⁽¹⁾ بحيث تتخذ شكل حوارات لها دلالات مكتملة بذاتها، ذات قيمة فنية مستقلة مشحونة بطاقة لغوية تعبيرية يحتضنها المخرج دون رمي المولود النصي والإساءة إليه.

هناك أيضا بعض الفلاسفة والنقاد المسرحيين الذين يشيدون بالنص المسرحي، ويرجعون ذلك إلى:⁽²⁾

- أنّ النص يتضمن جوهر العمل المسرحي.
- تلقي النص الدرامي قائم على القراءة التي هي عملية ذهنية عمادها التفكير والتأمل بينما يقوم العرض على الحواس والقراءة.
- القراءة كافية لإمتاع فكر الإنسان المثقف الجامح بخياله وإبراز قيمة العمل الأدبية.
- فإذا كان للكلمة دور أساسي في النص فإنّ للفعل دور بنائي في المشهد الاستعراضي البصري، فلا يمكن لأي نص مسرحي أن يحيا دون أن يتجسد في عرض مرئي مسموع، باعتبار المسرح شكلا من أشكال الفرجة، وعليه ظهر تمرّد انبثق من المخرجين الذين يميلون إلى الطبيعة البصرية والحركية للعرض، والانتصار للفرجة المسرحية، ويرى هؤلاء أنّ «ما يُحقق للمسرح أصالته وخصوصيته هو العرض، أما في النص الدرامي فلا يُعدّ في نظرهم - سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى، وقد بلغت استهانتهم بالنص إلى حدّ

⁽¹⁾ جدلية النص والعرض في المسرح مفهومات نظرية، محمد بصل وأحمد وليد يوسف، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية،

جامعة تشرين، مجلد 42، العدد 06، 2020.

⁽²⁾ ينظر، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص 13-14.

الدعوة لإقصائه من المسرح، وتأسيس مسرح قائم على الفضاء وإمكانية الجسد التعبيرية»⁽¹⁾ وهناك عناصر حية في المسرح تدعم النص الدامي غير متوفرة في بنيته السردية. رفض بعض نقاد المسرح التعامل مع النص المكتوب، ورأوا أنّ المسرح يمثل الفرجة المسرحية، وهذا ما أكدّه أرتو (Artaud) في تعريفه للمسرح حينما قال: «هو المسرح الذي يُحرّك المتفرج، ويؤثر فيه كما يؤثر الطاعون في الجسم؛ المسرح الحقيقي هو مسرح تواصل، معدّ، مؤثر، لا يقيد في نص مكتوب، بل يأخذ بالحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعب الأفكار، وتعبّر عنها أكثر من اللغة المكتوبة»⁽²⁾ وهنا يقصد أرتو أنّ اللغة المسرحية يجب أن تكون قادرة على التعبير بكل علاماتها المنطوقة والمرئية والمسموعة، وأنّ المسرح جاء ليُمثّل لا ليُقرأ.

إنّ أغلب الذين ينتصرون للنص المسرحي هم الشعراء والكتاب، أما المخرجين فنجدهم ميالين للتمسك بالعرض المسرحي على حساب النص، وقد عبّر جيرري فيلرولفسكي (J.Velrusky) عن هذا الجدل العلائقي بقوله: «إنّ العلاقة بين النص والعرض، علاقة جدلية عضوية، يتجسد فيها النص المكتوب بصورة مرئية ومسموعة على خشبة المسرح، فيمكن مسرحة النص وقراءته وتخيّله، ولكن يبقى لتجليه على الخشبة بصورة احتفالية الأثر الأكبر في اكتمال العمل المسرحي، كذلك من الصعب بناء عرض مسرحي متكامل دون الرجوع إلى الكتابة التي تحفظه من الضياع والنسيان»⁽³⁾، نلاحظ من خلال قول جيرري أنّه على الرغم من انحيازه للعرض المشهدي إلا أنّنا نجد في كلامه ما يدعو إلى التوفيق بين النص الدرامي والأداء التمثيلي له، لأنّ كلّ منهما يُشكل منظومة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، وعليه نستنتج أنه على الرغم من الاختلاف بين دفتي الخطاب المسرحي، إلا أنّ ماهيته ظلّت تتمحور في عناصر متعددة مشتركة.

(1) مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص14.

(2) جدلية النص والعرض في المسرح مفهومات نظرية، محمد بصل وأحمد وليد يوسف، ص401.

(3) المرجع نفسه، ص402.

ثانيا: أشكال مسرحة التراث في المنجز المسرحي المكتوب للسيد حافظ - نماذج

مختارة:-

يُعدّ التراث رافدا أساسا من روافد الأمم والحضارات، فهو يعبر عن خصوصية وهوية كل بلد، كونه يضم في طياته حزمة متنوعة من التقاليد الثقافية، والفنون، والعقائد، والمقدسات، والأذواق الجمالية، وكل العادات المتنوعة بفولكلورها، ولغاتها ومعمارها وصناعاتها التقليدية التي يكتسبها الإنسان والتي تثبت مظاهر التميّز والاستقلالية لديه، وهذا ما نجده منعكسا في أعمال **السيد حافظ**، ذلك الكاتب والمقتدر، الذي غاص في عوالم الفن الأدبي والمسرحي على وجه الخصوص، فألف الرواية والقصة والمسرح.

خاض **السيد حافظ** ومن هذا المنطلق تجربة إبداعية مميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما، فجاءت مسرحياته تمثالا للواقع مستلهما فيها التراث بشتى أشكاله، تناول فيها عدّة قضايا عكست صورة المجتمع وركّزت على تتبع هموم الإنسان العربي وما يجول داخله من أسئلة وانشغالات، وقد جاء هذا الوصف على شاكلة الحكى الشعبي، والسير الشعبية، والتاريخ أيضا، هذه الأشكال المستمدة من محيطه السياسي والثقافي والنفسي كذلك بالإضافة إلى أنّ كتابات **السيد حافظ** اعتبرت مصدرا نفيسا لكل من يريد التزوّد بالمعارف الثقافية الرفيعة.

نهل **السيد حافظ** من كل تراث نفيس واستطاع أن يوظّفه عن وعي في إبداعاته المسرحية، فتمردّ عن التاريخ المزيف، وحمل هم البحث عن الحقيقة، كما حاول صنع عوالم ثانية لشخصياته والتعبير من خلالها عن صراعاته الداخلية، وعليه سنتوقف عند بعض المسرحيات منها للكبار وأخرى للصغار ومقارنتها نصا وعرضا، وسنحاول أن نحيط بأهمّ الظواهر التراثية الشعبية المتجلية بقوة.

1. ازدواجية التعالق والتشكيل بين المسرح والتراث - نماذج منتخبة -

ارتبط المسرح منذ بداياته الأولى بالتاريخ، فهو يعد المصدر الأكثر خصوبة وقدرة على معالجة وقائع التاريخ وأحداثه، وارتباطه الوثيق بالقضايا الكبرى التي تُشكّل مفهوم الانتماء والهوية لدى الشعوب، فهو كما يُعرّفه ابن خلدون: «فن عزيز المذهب، جمّ الفوائد، شريف الغاية؛ إذ هو يقف على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا»⁽¹⁾ وفي الوقت نفسه، يُعدّ المسرح وثيقة هامة محافظة على التاريخ، بل وقد يتطرق إلى تفاصيل لم تذكرها المراجع التاريخية، هذا لأنّ التاريخ يمثل أمرا حيويا لدى الشعوب، لذلك نجد في خارطة الإبداع -لدينا نحن العرب- كما وفيرا من المسرحيات التي عالجت قضايا واقعية من خلال أحداث وشخصيات تاريخية.

لا نكاد نجاوز الحقيقة لو قلنا أنّ المسرح في أدبنا العربي بدأ تاريخيا، فأمر الشعراء عندما قدّم تجربته في عالم المسرح شعريا كان أم نثريا، كان التاريخ ملاذه الأثير مثل مسرحياته: ("كليوباترا"، "قمبيز"، "مجنون ليلي")، ثم تلاه واقتفى أثره الأديب المسرحي عزيز أبابضة فأبدع في مسرحياته التاريخية: ("غروب الأندلس"، "أخت الرشيد")، ثم جاء بعده علي أحمد باكثير المتكئ على التاريخ في إبداعاته المسرحية: ("أحلام نابليون"، "حرب البسوس")، ثم عاصره كذلك متخذا منهجه الأديب نجيب الكيلاني فوجدنا له مسرحية: ("على أسوار دمشق"، "الأسود العنسي")، وبعده أبدع الأديب المسرحي عبد الرحمن الشرقاوي رائعتيه

(1) مقدمة ابن خلدون، أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن

محمد إبراهيم بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي الاشبيلي، تح. ام. كاترمير، مكتبة لبنان، لبنان، مجلد 1، 1858،

التاريخيتين ("الحسين ثائرا"، "الحسين شهيدا") والتي تناول فيها موضوع الحكم والسياسة⁽¹⁾ وعليه نلاحظ أن المسرح والتاريخ يتعالق كلاهما في نقطة تتجاوز التعبير إلى التوثيق التاريخي في تشكيل تراث الأمم وثقافته.

تنطلق الكتابات المسرحية العربية من رؤية تاريخية تختزن علامات لغوية رمزية ذات دلالات متنوعة، تقترب فيها المسرحية من التاريخ في صورته الفنية التي تحمل أحداثها ومواقفها وشخصياتها انساقا مضمرة في تاريخ المتلقي؛ لهذا وجب على المؤلف المسرحي أن يكون واعيا في توظيف لهذه المادة التي يتعامل معها ويحسن استخدامها عندما يتسلل إلى دهاليز التاريخ، لأنّ الفنان المسرحي (الكاتب)، «عندما يستلهم التاريخ، فإنّما يستلهمه ليمنحه حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر، ويجد لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ (الحقائق المجردة) فيتخذ منها نواة ينطلق منها خياله المبدع، لينسج حولها رؤاه الإبداعية والخيال المبدع للفنان، والأديب هنا يبدأ بالمحسوس، بالحدث المادي إلى الرمز المعنوي»⁽²⁾ عبر تقنية الإسقاط، فيستدعي هنا الأحداث والشخصيات التاريخية العالقة في أذهان الأمة وسلوكياتها.

وعليه يظهر لنا طرف ثالث في العلاقة يقوم على علاقة التفاعل بين ذات الأديب والحدث التاريخي أو الشخصية «فينظر الأديب إليها، وينفعل بها أو يتفاعل معها من زاوية خاصة لا نستطيع أن ن فصلها عن مشاعر الفنان ومواقفه الذاتية وانتماءاته الفكرية، وتصوراته الفلسفية، وقيمه العقائدية، بل ومزاجه الشخصي، فهو هنا يفسر التاريخ ويعلق عليه ولا ينقله، ومن ثم يودع أفكاره في عمله الفني من خلال هذا البطل أو ذاك الحدث

⁽¹⁾ ينظر، المسرح والتاريخ تعالق إبداعي -دراسة تحليلية في مسرحية ممالك للبيع، كمال سعد محمد خليفة، حولية كلية

اللغة العربية، مصر، العدد 22، 2018، ص 61-610.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 592.

التاريخي المقتبس⁽¹⁾ فالبطل هنا يمثل شخصية تاريخية وأداة يوظفها المبدع من أجل أن يخدم قضية ما، أو يقدم رؤية أو فكرة سياسية.

ألّفت المسرحية على يد المبدع المسرحي السيد حافظ، وهي مكونة من ثلاثة بؤر (مشاهد)، تجري أحداثها بين فضاءات مختلفة (القصر، المسجد، المحكمة)؛ حيث أنّ الفضاء الأول يجسده القصر وفيه تدور أحداثه بين شخصية رئيسية وهي: أبو ذر الغفاري، الصحابي الجليل، صوت الحق وسيف قاطع في وجه الظلم والظالمين وبين شخصيات ثانوية كان لها دور في تحريك أحداث العمل الدرامي وهم:

(السلطان فاتك) وهو شخصية تظهر في بداية المشهد تتصف بالتسلط وهو شخصية ديكتاتورية ظالمة لشعبه، منافق له، متعسف في قراراته، يأكل حق الضعيف.

وشخصية (السلطان أبو المجون) فيبين لنا الكاتب بعدها الاجتماعي كونه ابن السلطان فاتك في المسرحية، عُرف بلهوه ومجونه وزندقته وتعسه أيضا، كيف لا وهو ابن والده الحاكم الظالم.

أما باقي الشخصيات فتمثلت في زوجة أبو ذر الغفاري، وصاحبه ابن مسعود، والقاضي سيف الدين الفاروق (القاضي المعزول) وأيضا هناك السلطة الكاتمة على أنفاس الناس، مصفّقة للباطل، وأخيرا الكورس الذي يقوم بعدة أدوار منها الشرطة السرية، وتارة الشهود، وتارة أخرى حاشية الحاكم وأعوانه.

عالج السيد حافظ في مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" عدّة قضايا اجتماعية وسياسية، مبرزا أهم المشاكل التي كانت تسود ومازالت سائدة في واقعنا العربي حيث الفقر والجهل والاضطهاد، فجاء أبو ذر كشخصية رمزية محاربة لكافة أشكال التعسف الغاشم.

1.1 استدعاء الشخصيات التاريخية الإسلامية في نصوص السيد حافظ المسرحية

- نماذج مختارة -

(1) المرجع نفسه، ص 600.

المتمعن في مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" للسيد حافظ يجده يستلهم التاريخ الإسلامي والمتمثل في شخصية أبو ذر الغفاري، هذا البطل الشجاع على أرض الواقع وأرض المسرحية معا، فهو في الواقع صاحب قول حق، شجاع، أول من سارع للإسلام واعتنقه، كان غزير العلم، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، كل هذه الميزات النقية الصادقة جعلت الرسول ﷺ يحبه كثيرا ويعتبر أول من حيّاه بتحية الإسلام كان يحمل من الصفات الإيجابية وهموم الإنسان ويدعو إلى الحرية والعدالة البشرية ما جعل الكاتب السيد حافظ يختاره ليكون بطلا لمسرحيته، ورمزا تاريخيا إسلاميا لأي إنسان مضطهد، وليُقدّم لنا أيضا شهادة عن زمن الفساد، ففي المسرحية يتحوّل إلى مناضل ثوري يجابه ضد السلطة المتعسفة، التي صدرت حرية التعبير، وجوّعت الفقراء والمساكين، ويظهر ذلك في المشهد الأول للمسرحية على لسان زوجته قائلة:

المرأة: يا سيدي

يا منبت الفكر الشريف

يا حلم الرجال الخصب

ومنبت الفكر الشريف

تسلّقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة

وسقوف المساكين

بين كل حانة وحانة مسجد

وبين كلّ لص ووال جمع من الفقراء

وبين الحق والباطل سجون الجلادين

وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء

بلا طعام

والموائد تمتد في حدائق القصور الأغنياء

بأطيب الطعام

وأنت هنا تشرف رملا وتأكل رملا وهنا....(1)

من خلال هذا المشهد السردي نلاحظ أن الكاتب على لسان زوجة أبو ذر يصف لنا حالة الشعب الفقير، الجائع في بلاد النعم، كما يصف أيضا الحكام والولاة الذي يتسيدون البلد ويتركون الناس على حافة الجوع والتشرد، ويدعون أن هذا قضاء من الله؛ طبعا هذا ما يحصل في المجتمعات والبلدان العربية التي يحكمها حكام ظالمون لشعبهم، استغلوا سلطتهم وطغوا في البلاد فعاثوا فيها فسادا واستبدادا وظلما، فجعلوا معيشة شعوبهم ضنكة بدل العدل بين الناس والسهر على أمنهم وأمانهم.

ويظهر من خلال المشهد السردي أيضا شخصية أبو ذر الغفاري ذو العقل التتوييري الذي جاء لينصح، ويرشد التائهين الناهبين السالبين لحقوق الناس والعباد، مُغيّرا بلسانه كل آفة سلبية؛ حيث ظهر في المسرحية رمزا للحق رافعا للظلم عن كل إنسان مضطهد تمّ خنق حرّيته وامتهان كرامته من قبل الحكام المتسلطين، كما نجد أيضا تحكّمهم في رجال الدين وشيوخ المجالس الذين يدافعون عن الدين، ونصرة المظلوم، فنجد في المسرحية السلطان فاتك مخاطبا ابنه يأمره بتشويه سمعة كل رجل دين يدعو إلى الحق ونفيه من البلاد قائلا:
السلطان فاتك: أرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ، وكلامهم، وثرثرتهم.

وما تبطن ضمائرهم

فإذا وقف ضدك شيخ قولا أو فعلا

فانفه وشرده واجعله الزنديق المارق(2)

(1) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2018، ص09.

(2) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص17.

وهذا ما يحدث اليوم فكل شيخ، أو كل شخص يظهر ليقول كلمة حق، مصيره العقاب، إما يُعتقل في السجن أو يقتل، أو ينفى بعيدا عن بلاده، ولكن ما كان ليحصل ذلك لولا رضوخ الإنسان لحاكمه، فيستسلم للطغيان، واضعا -ربّما- حجة لذلك أن الأمر لا يعنيه، صامتا عن الظلم، يطيعه كالعبد فيذلّ نفسه ويُهين ذاته، فكيف يتحكم فرد في جماعة كبيرة، والإجابة تكمن في قول السلطان مخاطبا ابنه:

السلطان فاتك: أيّ أنّ اليوم خمر وغدا أمر

أبو المجون: أما اليوم ففي الصباح خمر

وفي الظهر خمر

وفي العصر خمر

وفي الليل خمر

والخمر والأمر لا ينفصلان

الأولى تجعلك تتوه

والثانية تجعلك تسود⁽¹⁾

من خلال هذا الأسطر السردية أراد السيد حافظ بعث شيفرات سياسية للمجتمع تتمثل في سياسة تنويم الشعوب والبال على ذلك لفظة الخمر التي تدل على السكر، وذهاب العقل والتلاعب بالفكر وإلهاء الشعب وإغراقه بعدة وسائل مشغولا، ومفتونا عن حقيقة ما يجري حوله يتيه ويصارع أفكاره التشاؤمية المؤثرة على عقله.

وفي موضع آخر يظهر زيف السلطان الدال على زيف الحكام ونفاقهم في الواقع، فهم يُظهرون عكس ما يقولون إذ يقول سلطان مخاطبا ابنه:

السلطان: يا بني.. افعل ما شئت

لكن أمام الناس يوم الجمعة وأنت معطر

(1) المصدر نفسه، ص16.

وأمسك في يدك المسبحة وأطلق البخور وتمتم
الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء
وامام العامة يخرج في ثوب شفاء كالضوء
يتصدق ويصلي⁽¹⁾

يحث السلطان الحاكم الضال في هذا الشاهد ابنه على النفاق، لينافق شعبه وعهدنا هذه الصورة كثيرا على أغلب حكام العرب اليوم الذين تحكمهم الأهواء والأموال، الذين يُظهرون الإسلام ويخفون الكفر الذي ينتسبون إليه، والذي ينعكس في حكمهم وقراراتهم الظالمة، وقد أظهر السيد حافظ ذلك بشكل فني غير مباشر في مسرحيته هاته.

يظهر أبو ذر في المسرحية وهو يخاطب السلطان بألا يظلم الفقراء ويعتقهم، وألا يستبيح حرياتهم، ليخلصهم من استبداده لهم قائلا:

أبو ذر: يا فاتك أني سأنزل إلى المدينة
سأنزل إلى الأسواق
وأحاصر العامة

يا فاتك سأشهر سيف الحق في وجهك
وسيلتف حبل النار حول عنقك⁽²⁾

نزل أبو ذر في هذا المشهد السردي يهدد السلطان بأنه سيكون سيف الحق الذي سيقطعه وحبل النار الذي سيلف حول عنقه من خلال توعية الناس وتحريرهم من سجن هوس الأفكار الراسخة في أذهانهم.

ولكن يد الحاكم كانت أسرع حين أمر أحد رجاله بقتل أبو ذر وهذا ما حصل بعد نفيه لتكون نهايته الموت وحيدا في المسرحية، ويظهر ذلك في قول المؤدي:

(1) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

وتموت غريبا في أرض الله الواسعة

وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة

وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا

بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا⁽¹⁾

يتقاطع هنا المشهد الفني المسرحي مع الحدث الواقعي حينما قال رسول الله ﷺ: «رحم الله أبا ذر يمشي وحده ويموت وحده ويُبعث وحده»⁽²⁾ ولكن سيأتي عليه رجال مؤمنين يدفنونه هذا فيما يخص حديث الرسول ﷺ وما ورد في قصة أبا ذر الحقيقية، أما في المسرحية فقد شهدت وفاته عصابة من المؤمنين، ودخل عليه مجموعة من الرجال في ترحال قائلين:

من هذه المرأة؟

من هذا الرجل؟

المرأة: أنا زوجة (أبو ذر) وهذا أبو ذر زوجي صاحب الرسول -عليه الصلاة والسلام- من منكم يعطي هذا الرجل ثوبا يصنعه كفنا

أحد الرجال: أنا من الأنصار، أكفّك في ردائي هذا، ومعى ثوبين من غزل أمي

أبو ذر: انت صاحبي فكفني (يتحشرج أبو ذر وتصعد روحه)

الجميع: إنا لله وإنا إليه راجعون.⁽³⁾

جسّدت مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" نماذج متنوعة من الواقع المعيش، فجسّدت الظالم والمظلوم، الحاكم والمحكوم عليه، وقامت بتعرية الواقع المرّ للشعوب، وحارب فيها السيد حافظ الأشخاص الانتهازيين في المقابل جسّدت نماذج إنسانية خيرة،

(1) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص 09.

(2) المستدرک علی الصحیحین، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسبوري، تح مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، ص 52-53.

(3) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص 24-25.

تمثلت في حضور شخصية رمزية تاريخية إسلامية وهي أبو ذر الغفاري المعروف بخصاله الحميدة سواء في العمل الدرامي أو أرض الواقع؛ وربما كان الهدف من وراء احتضان السيد حافظ في مسرحياته لشخصيات واقعية هو محاولة المتلقي لاستنباط ثقافته وأيديولوجيته.

عندما نقرأ قصة أبو ذر في الواقع نلاحظ مدى تطابقها مع القصة الفنية في المسرحية ويحيل هذا إلى مدى التزام الكاتب بتفاصيل التاريخ على رغم من اعتماده على تقنيات فنية مسرحية؛ وعليه نرى أنّ قضية الالتزام بالحقيقة التاريخية قد تباين الرأي فيها «فمن النقاد من يرى ألاّ يتقيد الكاتب بالتفاصيل الجزئية للقصة التاريخية، بل عليه أن يكتفي بالخطوط العريضة للمسرحية ويؤلف على ضوءها عملاً درامياً، أما الرأي الآخر والذي أعطى الحرية الكاملة بالتصرف في المادة التاريخية لإبراز خياله فيها مثلما يعمل في الحياة، فيخرج عن حرفية الالتزام بالوقائع التاريخية»⁽¹⁾ ومعناه أن الكاتب المسرحي له حق التصرف كيفما يشاء في أحداث التاريخ وفقاً لمقتضيات فنّه.

كما نلاحظ من جهة أخرى أنّ الكاتب في المسرحية المنتخبة قد أجاد اختيار البطل، ذلك البطل الإسلامي الذي يُعدّ القدوة أو الأنموذج الحيّ الذي تتجسّد فيه القيم الإسلامية وأيضاً يرى فيه الكاتب المثال الأنسب لتحصيل فكرته التي تمتزج في عقل المتلقي بالمنفعة والمتعة؛ لأنّ ما تحمله الشخصية من قابلية للتفسير والتأويل، ولها أثر بارز في التاريخ هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره وهنا يحدث تواصل بين الماضي والحاضر المعاش.

وظف السيد حافظ التاريخ كذلك بنفس توظيفه للتراث في عدّة مسرحيات نذكر منها مسرحية: "العالية والأمير العاشق" التي وظف فيها التاريخ، وظهر ذلك في مقدمة المسرحية على لسان المنادي قائلاً⁽²⁾:

⁽¹⁾ وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما، غانم حليلة وإيميمون بن إبراهيم، مجلة آفاق سينمائية، الجزائر، مجلد 08، العدد

03، 2021، ص 410.

⁽²⁾ مسرحية "العالية والأمير العاشق الأمر بأحكام الله"، السيد حافظ، دار رؤيا، د ط، 2022، مصر، ص 02.

المنادي: يا أهالي القاهرة.. المدينة الظاهرة.. البقاء لله.. توفي إلى رحمة الله المستعلي بالله أحمد بن المنتصر بالله بن الظافر بن الحاكم السادس من خلفاء الفاطميين وتولي الحكم الأمر بأحكام الله أبو علي المنصور بن المستعلي بالله أحمد وهو السابع من خلفاء الفاطميين وبويع بالخلافة من العلماء والحكماء والأمراء.

ومسرحية "ليلة فتح صقلية" التي وظّف فيها شخصية نيفرتيتي^(*) ومسرحية "حرب الملوخية"، كلها مسرحيات وُظّفت فيها شخصيات تاريخية بشكل رمزي، ونأخذ مثالا عن ذلك في مسرحية "حرب الملوخية" إذ يقول السيد حافظ فيها⁽¹⁾:

- في ناس حكموا مصر قبل عبد الناصر وكانوا مصريين زيه..
- زي مين.
- زي صلاح الدين الأيوبي.
- دا كردي.
- طيب والظاهر بيرس.
- دا إيراني فارسي.
- طيب محمد علي.
- دا تركي.

من خلال هذا الحوار نرى أن السيد حافظ قد وظف عدة شخصيات تاريخية وتراثية في مسرحيته هذه وباقي مسرحياته توظيفا إبداعيا تراثيا تاريخيا رمزيا. إنّ توظيف السيد حافظ للتاريخ ليس وصفا جامدا لفترات زمنية بل هو متجدد حسب نظرتة ودلالاته التي يحملها مخزونه الثقافي والمعرفي وكذلك باعتبار التراث التاريخي خلفية وليس مجرد مجموعة أحداث ومواقف فقط.

^(*) وهي شخصية تاريخية في الواقع وقد كانت الزوجة الملكية العظمى للملك أختاتون وهو فرعون الأسرة الثامنة عشر دولة مصر الجديدة شارك زوجها في حكم مصر، ماتت جراء مرض أصابها. <https://artsadanculture.google.com>

⁽¹⁾ مسرحية "حرب الملوخية"، السيد حافظ، وزارة الثقافة عن الشدة المستصرية، القاهرة د ط، 2022، ص08

غدا الخطاب المسرحي من هذا المنطلق لدى السيد حافظ إدراكا عميقا للحدث التاريخي، وتتبعاً لمجربياته، وتحليلاً لمعطيته، وتحقيقاً لمسلماته، فقد امتطى صهوة التخيل لبناء عمل درامي ووعي فكري جديد يستتطق ماسكت عنه التاريخ، وينفتح عن جزء هام من الذاكرة الإنسانية، وأيضاً لأجل بناء حاضر واع، متحرر ومنفتح.

2. استحضار السيرة الشعبية في النصوص المسرحية للسيد حافظ -قراءة في نماذج

مختارة-

يُمثّل المسرح عالماً إبداعياً تتماهى فيه جملة من الأشكال السردية الفنية، المتناغمة فيما بينها، حيث تذوب الفوارق، وتمتزج التقنيات، فيحدث تفاعل نصّي بينها، ومن بين هذه الأشكال الأدبية ذات الخصوصية السردية التي تقاطعت ومسرح السيد حافظ نجد السيرة الشعبية وبالخصوص سيرة عنتر بن شدّاد المتمثلة في مسرحيته "عنتر بن شدّاد".

تقتضي الدراسة الوقوف على مفهوم السيرة الشعبية وعلاقتها بالمسرح وذلك لكي يتسنى لنا بشكل أكثر وضوحاً ولوج هذه السيرة، ثم نقف بعدها بشيء من القراءة والتصفح للمسرحية المنتخبة لكشف الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ونوع التفاعل القائم بينهما.

تُشكّل السيرة الشعبية عنصراً هاماً، ومكوّناً أساسياً من مكونات التراث، فهي تعبير فني شعبي، مستقل بذاته، ولسان ناطق اجتماعياً وثقافياً له، فهي صورة تكشف وجه الممارسات اليومية لدى الشعوب، كما أنها تمثل أيضاً قناعاً يمرر من خلاله المجتمع سلسلة من القيم والأطر التي تنظّمه وتحكمه، ويُجسّدها أبطالها في الوقت نفسه؛ ولعلّ ما يميّز السيرة الشعبية هو نظام الوحدة الذي يحكمها وما يميزها أكثر عن السيرة النبوية هو إضفاء صفة الشعبية لها.

يحمل لفظ السيرة في دلالاته اللغوية معنى الطريقة والهيئة⁽¹⁾ وأيضاً يُقال «السيرة الطريقة أي سار بهم سيرة حسنة، والسيرة، الهيئة»⁽²⁾ وفي التنزيل العزيز: (قَالَ خُذْهَا وَلَا تَحْفَظْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى)⁽³⁾، «سير سيرة حدث، أحاديث الأوائل وسار الكلام، والمثل في النار شاع، ويُقال هذا مثل سائر، وقد سير فلان أمثالا سائرة»⁽⁴⁾ وعليه نستنتج من التعريفين أن السيرة تدل إما على الإخبار أو الحكى لمرويات الأوائل، كما أنها اقترنت بحياة الأبطال ومآثرهم، هذا فيما يخص دلالة اللفظة لغويا أما اصطلاحيا فهي تشير إلى الحكايات والأساطير والقصص التي تم تداولها في الثقافة العربية عبر العصور وهي «تُشكّل وحدة حكاية تتحدث عن مرحلة من مراحل حياة بطل السيرة بكل أفعاله، وأقواله، ومواقفه، وتفاعله مع القضايا المختلفة التي قد تضطره في غالب الأحيان إلى ترك المكان الذي نشأ فيه لحاجة أخلاقية أو إنسانية قد يحقق من خلالها غاية معينة، وعادة ما تكون الأخيرة مرتبطة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية»⁽⁵⁾ وكذلك تحكي أحوال المجتمع والبيئة التي يعيش فيها كما أنها تعالج موضوعات وقضايا متعددة مثل: (الفقر والظلم الاجتماعي والحريات الفردية) وكذلك تستثمر في بنائها الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي الإسلامي.

وعليه جاز القول أن السيرة الشعبية في دلالتها المعاصرة تجمع بين التاريخ والأدب فهي من حيث حديثها عن حياة الأبطال ومآثرهم تُعدّ تاريخاً، «ومن حيث إنّها تحمل طريقة صاحبها في الإنتاج والإخراج والسرد المثلون بثقافته ومنازع لمجتمعه تعدّ أدبا»⁽⁶⁾ أي أن

(1) قاموس المحيط، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب إدريس الشيرازي الفيروزآبادي، مادة س.ي.ر، ج 02، ص 56.

(2) ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة س.ي.ر، ص 389.

(3) سورة طه، الآية 21.

(4) ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة س.ي.ر، ص 389.

(5) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص 86.

(6) تماهي الأجناس الأدبية في السيرة الشعبية وأثرها في حفظ مقومات الهوية العربية، عبد القادر حمراني، مجلة أفانين

الخطاب، مجلد 03، العدد 02، 2023، ص 56.

هناك مزيج جامع وتداخل بين السيرة الشعبية والأدب -المسرح خصوصا- من خلال تماهي الأحداث التاريخية والقيم الإنسانية مع المتخيّل الفني في قالب سردي شعبي وهذا ما يميّزهما عن بعضهما بعضا، هذا من جهة ومن جهة أخرى تعد السيرة الشعبية بتحاور مع المسرح منطلقا مهما للتعبير عن القضايا الواقعية وسيظل أداة قيّمة للإسقاطات السياسية والاجتماعية والثقافية وكل ما يتعلق بالسلوك الإنساني وهذا ما تضمّنته الكتابات الإبداعية المسرحية لسيد حافظ.

1.2. قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية -نماذج منتخبة-

تمكّن السيد حافظ في بعض كتاباته المسرحية إن لم نقل جلّها من أن يُوجّه اهتمامه بالتراث، هذه الملكة الفنية مكّنته من هندسة أعمال إبداعية تألق فيها سواء روائيا أو مسرحيا، ومن بين المسرحيات المميزة نجد مسرحية "عنترة بن شداد"؛ هذا النصّ الدرامي المسرحي الذي يمثّل نقطة التقاء بعناصر البناء الدرامي من خلال شخصيات تكشف الواقع وتعريه، ثمّ تدينه من خلال رفضه لها كونه مزيفا، هذا الواقع الهش اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، جعل السيد حافظ يلجأ إلى التراث ويتكأ عليه في أعماله بحكم الطبيعة التي عاش فيها وتشبّع بكلّ ما هو أصيل ومستمد من أصالة المجتمع المصري إلى جانب اهتمامه بكل ما هو حديث أيضا، وبهذا استطاع الكاتب المسرحي أن يجمع بين قطبين، الأصالة والمعاصرة، وأن يقدّم من خلالهما أعمالا مميزة ذات أسلوب متفرد، فضلا عن اهتمامه أيضا بالتقاليد التراثية العالمية.

استطاع السيد حافظ أن يتذوق من أدب العامة البسيط فوجد في السيرة الشعبية متنفسا لأفكاره ورافدا قويا لغاياته التي يسعى لإيصالها لجمهوره ونجد ذلك في مسرحيته الموسومة بـ"عنترة بن شداد".

يُمثل العنوان بوابة معرفية وأحد المفاتيح الإجرائية التي تجتمع فيه البؤر الدلالية المكثفة لمجريات الحدث الدرامي داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤر تشبّط روى المتلقي

القارئ، ومن هنا فإن عنوان المسرحية في حدّ ذاته يأخذنا إلى عالم مليء بالبطولات والحمولات التراثية، وهو عالم السيرة الشعبية؛ حيث نرى حضورا لاسم بطل حقيقي في مسرحيته يجسّد كل القيم البطولة والشجاعة والثبات والصبر، وهذا ما يعكسه العنوان فقد اختار السيد حافظ لمسرحيته جملة اسمية وهذا يدل على الثبات بخلاف الجملة الفعلية الدالة على الحركة والتي تتسم بالعزيمة ويعكس اسمها أحداث النص المسرحي.

ففي هذا الخطاب المسرحي ومن خلال عنوانه البارز لم نجد صعوبة في معرفة البطل المحوري الذي هو **عنترة** الذي أعطاه السيد حافظ بطاقة دلالية رسمت نفس معالمه الورقية والواقعية؛ فعنترة هو شخصية من التراث العربي الأصيل وأحد أبطال السيرة الشعبية الشجعان، كان معروفا بين العرب بأخلاقه العالية النبيلة، كما كان يتصف بالكرم والحلم على الرغم من شدة بطشه في الحروب، قد أظهر **عنترة** في كلا الواقعيين، التخيلي والواقعي، تميّزا في الشجاعة والبطولة والشاعرية والفروسية وهو يمثل أيضا الشخصية القومية الصامدة والمقاومة التي تتغلب على كل الصعاب في سبيل نيل حريتها.

كما نلاحظ أنّ تلك القيود الموجودة في النص المسرحي لا ترتبط بالدرجة الأولى بالمجتمع القبلي، بل بقضايا إنسانية عامة، بالإضافة إلى أن هناك أسماء شخصيات في المسرحية هي أسماء منتقاة من شخصيات ذات ثقافة عربية مثل: (**عنترة بن شداد** بطل المسرحية، **زبيبة أم عنترة**، **عم سالم**، شخصية **شيبوب** أخ وصديق البطل والشخصية المساعدة له).

2.2 صورة المجتمع العربي في نصوص السيد حافظ المسرحية - نماذج مختارة -

تعدّ مسرحية "**عنترة بن شداد**" إحدى أهم النماذج التي أسهمت في تجسيد أفكار الكاتب بتناغم كل عناصرها الدرامية، فموضوع المسرحية قائم أساسا على تصوير الواقع والصراعات المتنوعة التي حدثت فيه؛ فيطرح من خلالها عديدا من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية، فالنص المسرحي هذا عبارة عن خطابات متنوعة الأبعاد والدلالات، ذات أنساق

ومضامين مضمرة، ركّز فيها السيد حافظ على رسائل شتى وقيم إنسانية في متن مسرحيته، منها ما هو فكري ثقافي، ومنها ما هو اجتماعي أخلاقي نذكرها على النحو الآتي:

1.2.2. القيم الثقافية التربوية:

وهذا ما نلاحظه في المشهد الافتتاحي للمسرحية حيث يمثل مجموعة من القيم الإيجابية التي أراد الكاتب إيصالها للطفل العربي وذلك عن طريق التوجيه والإرشاد والنصيحة، حيث تظهر بعض السلوكيات غير المرغوب فيها وهي تمثل الغزو الثقافي في عالمنا العربي، والذي يمس الفئة البريئة وهي الأطفال عن طريق عدة وسائل منها شاشة التلفاز، وعليه نلاحظ أنّ الكاتب يُبدي تعجبه على لسان الأب فيقول:

الطفل الأول: أريد مشاهدة التلفاز.... جونكر...

الأمّ: من جونكر هذا

الطفل الثاني: لا باباي أجمل

الأب: أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جونكر وبيل وسيباستيان ولا يحفظون

أبطال حكاياتنا.⁽¹⁾

نلاحظ من خلال هذا المشهد سلطة الثقافة الغربية المتمثلة في أفلام الكرتون الموجهة للأطفال والتي تحمل في طياتها رسالة غربية تبعث في نفس الطفل نوعا من التمرد في حياته، يصل به الأمر إلى الانسلاخ عن عقيدته وواقعه الذي يعيش فيه، كما يؤدي أيضا إلى طمس خصوصية هويته وحضارته وتكريس الحياة الغربية في الأكل والشرب والسلوك أيضا، والهدف من كل هذا إضعاف الأسس الثقافية للأمة الواحدة، لذلك وجب تقويم سلوكيات أطفالنا فكريا وسلوكيا ومنهجيا وهذا ما ظهر في موضع آخر من المسرحية وهو بحث الأطفال بمتابعة سير وحكايات أبطالهم مثل عنتر بن شداد وأبو زيد الهلالي في قوله:

(1) مسرحية "عنتر بن شداد"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2020، ص04.

عم سالم: ما رأيكم نحكي كلنا حكاية

الطفل الثاني: تحكي لنا

الأب: كيف

عم سالم: نحكي حكاية ونمثلها جميعا

الأم: نحن نمثل

عم سالم: نعم

الطفل الثالث: أي حكاية اضرب لي مثلا يا عمي

عم سالم حكاية مثل حكاية عنتر بن شداد

الجميع: عنتر بن شداد⁽¹⁾

فهنا نلاحظ دهشة واستغراب الجميع من اسم **عنتر بن شداد** الذين كانوا يجهلونه وهو أحد أبطال العرب في العصر الجاهلي خاض انتصارات عديدة يتعلم منها الناس القيم الأخلاقية ويحافظون بها عن تراثهم الثقافي التاريخي فقد حملت شخصيته في الواقع والنص المسرحي فكرا قمعا لكل أشكال الظلم والفساد.

2.2.2. القيم الاجتماعية والأخلاقية:

تعددت أشكال القيم الاجتماعية والأخلاقية في الخطاب المسرحي، فنجد عدة ثيمات وقضايا طرحها الكاتب في مسرحيته مثل: (الفقر، والظلم الاجتماعي، القوة والسلطة والعبودية وانعدام الحريات الفردية) أيضا، كما تناقش أيضا قضية العلاقات بين أفراد المجتمع وتتناول موضوعات مثل: (الحب، والزواج، والعائلة)، كل هذه القضايا ذات البعد الاجتماعي والأخلاقي تجسدت في مسرحية **"عنتر بن شداد"** فحين تكلم فيها عن بعض السلوكيات الخاصة بالأطفال وكل ما يتعلق بملابسهم وهيئتهم قال في مشهد المسرحية:

الطفل الأول: أبي سأخرج للعب

(1) مسرحية "عنتر بن شداد"، السيد حافظ، ص 05.

الأب: أين؟

الطفل الأول: في الشارع مع الأصدقاء (يحمل كرة القدم في يده)

الأب: اللعب لا يكون في الشارع، اللعب يكون في الملاعب.⁽¹⁾

ومن هنا نلاحظ تصرف الأب اتجاه ابنه وردة فعله حينما قال له سألعب في الشارع، فهنا كانت إجابة الأب القصد منها لكل مقام لباس خاص به، واللعب يكون في الملاعب بارتداء ملابس رياضية خاصة به، وملابس الخروج لها خصوصيتها، وهذا يُعد توجيهها وارشادا وتربية الوالد لولده أن ينظم نفسه ويعطي لكل شيء قيمته ومكانه الخاص به.

كما نرى أيضا قيمة أخرى من القيم التربوية، تتمثل في قيمة الصدق وعدم الكذب مهما كان الوضع، ويظهر ذلك في المسرحية من خلال هذا الحوار:

الأب: آه جاءنا ضيوف فسدت اللعبة

فتحي: لا تفتح الباب، كأننا لسنا هنا

عم سالم: لا يا فتحي... لا تكذب على ضيوفك افتح لهم الباب.⁽²⁾

نلاحظ من خلال هذا المشهد السردي أن العم سالم يحث الولد على الصدق وقول الحقيقة، لأنّ الصدق مع الله ومع النفس ومع الآخرين من أعلى وأرفع القيم الأخلاقية وهنا رسالة مباشرة من الكاتب يحث فيها الناس وخاصة الأطفال على هذه الجوهرة الأخلاقية التي يدعو إليها ديننا الإسلامي.

على الرغم من أن المسرحية حملت قيما إيجابية جميلة، إلا أنّها أظهرت قيما تعسفية كانت ومازالت في عصرنا الحالي مثل: (الظلم الاجتماعي، والتمييز العنصري لونا وعرقا)، أما من ناحية التمييز العنصري فنستدل ذلك من خلال وصف العم سالم لأمّ عنتره زبيبة، إذ يقول:

(1) مسرحية "عنتره بن شداد"، السيد حافظ، ص04.

(2) المصدر نفسه، ص05.

عم سالم: هذه زبيبة، أمّ عنتر، عبدة سمراء، جميلة، من أجمل النساء السمرات،
طيبة حنونة، عبدة شداد، وأمّ عنتر، شيبوب أخو عنتر من أمّه، أبوه مات وبعدها
أصبحت زبيبة عبدة شداد وأنجبت عنتر⁽¹⁾.

على الرغم من وصف العم سالم لأمّ عنتر بصفات جميلة تشبعت بها نفسها من جمال
وطيبة وحنونة إلا أننا نجد بين هذا الوصف كل معاني ودلالات العبودية والنبذ والأسر،
ويتضح ذلك من خلال لفظتي (عبدة، سمراء)، ولا ننكر هذا فهذه السلوكيات التعسفية مازالت
متجذرة في العقل الذكوري في عصرنا اليوم، فهم ينظرون لها أقل شأنًا أكثر قصرًا، كما
يبتزونها داخل دوائر اجتماعية وعاطفية مغلقة، وكل هذا الظلم تحت ما يسمى الثقافة
الذكورية، في حين أنّ الإسلام كرّمها وأعطاهها جميع حقوقها كإنسانة قبل أن تكون امرأة،
ووهبها حق تقرير مصيرها ومساهمتها في التخلص من العبودية.

يعيش عنتر في المسرحية عدّة صراعات داخلية نفسية وخارجية أيضا، أما النفسية
فتتمثل في إحساسه بالضياع والغربة كون والده لم يعترف به ولا قبيلته أيضا؛ حيث عانى
النبذ والعبودية والقهر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تألم لمصاب قلبه وهو حب عبلة إذ
يقول في حوار دار بينه وبين أمّه:

زبيبة: ما بك؟ تكلم

عنتر: لا شيء...أريد أن أعرف هذه القبيلة إن أنا ابنها أم غريب عنها.

زبيبة: ابنها وفارسها

عنتر: لماذا يبخلون عليّ إذا، لماذا يرفضون زواجي من عبلة⁽²⁾

وتجلت تيمة الحب قول عنتر:

عنتر: كنت أحب عبلة منذ الصغر، كنت أراها ملاكا يهبط من السماء⁽³⁾.

(1) مسرحية "عنتر بن شداد"، السيد حافظ، ص 06.

(2) مسرحية "عنتر بن شداد"، السيد حافظ، ص 07.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

اتحدت في نفس عنتره كل الآلام، ألم الظلم من طرف عائلته، وألم حبه لعبله التي تم رفض أبيها له لعدة أسباب معروفة، لم يكتف هذا التعسف والصراع الذي يعيشه عنتره هنا بل خرج لمقاتلة أعدائه الذين أسروا كلّ الفرسان، وكل عائلته وعائلة محبوبته، ولفكّ القيد عنهم طلبوا شرطا في قولهم:

فارس القبيلة: اسمع يا عنتره لقد قبضنا على أمك وعلى فرسانكم، وعلى أهلكم جميعا... وسنفرج عنهم بشرط.

عنتره: ما هو الشرط (موسيقى مع تغير الديكور لخيمة عبلة)

عبلة: عنتره أين أبي.. أين أمي.. أين أمك.. أين فرسان القبيلة.

عنتره: سجنهم الأعداء جميعا.

عبلة: وأنت ماذا تفعل.

عنتره: لا أستطيع أن أدخل القلعة وحدي، لقد وعدتهم بإحضار الفدية⁽¹⁾

من خلال هذا المشهد السردى نلاحظ أنّ عنتره قد عاش صراعا وضغطا رهيبا وهذا ما يعكسه الواقع العربي بشكل واضح، وما نشهده اليوم من حروب وسياسات للتجويع والتخويف من قبل الأعداء والخونة أيضا.

وفي نهاية المسرحية تظهر نتيجة هذا الصراع وهو تحقيق عنتره للانتصار بفكّ أسر السجناء وذلك بتلبية الشرط بعد معاناة كبيرة وصراعات خاضها لكي يصل إلى مبتغاه ويتحدد ذلك في المشهد الآتي:

عبلة: هل أتيت بالدواء.

عنتره: نعم، أحضرت التفاحات الذهبية الثلاث.

عبلة: هيا الآن، لنفرج عن الأهل والأصدقاء وأفراد قبيلتنا.

عنتره: هيا يا عبلة.

(1) المصدر نفسه، ص 17.

عبلة: هيا يا ابن العم (تغني عبلة مع عنتره وشيبوب، في سبيل الوطن نضحي بالغالي وبأرواحنا وبدمائنا...بماننا بكل ما لدينا في سبيل الوطن).⁽¹⁾

ومن خلال هذه الحوارات نلاحظ وجود عدة مواضيع وقضايا قد تطرق إليها الكاتب وحاول إيصالها بطريقة مشفرة بدايتها من توظيف سيرة **عنتره** الذي يمثل رمزا للبطولة الإسلامية، والقضايا الإنسانية التي كان يحملها معه والصراعات التي كان يعيشها، من قضية لونه، وعبوديته، والظلم الاجتماعي، وكلّ فأراد الكاتب من خلال هذا توضيح ونشر الوعي والعدل في الوقت نفسه، وإزالة كل العقد الاجتماعية والمتناقضات التي تحملها.

نحى **السيد حافظ** المنحى نفسه في مسرحية أخرى بتوظيفه التراث، وبالأخص السيرة الشعبية، وذلك في مسرحيته المعنونة بـ: "أبو زيد الهلالي"، فقد ارتكز فيها أيضا على توظيف البطولة المتمثلة في شخصية البطل **أبو زيد الهلالي** وهو أحد الفرسان الفحول في السيرة الشعبية الواقعية، وعليه نستشف منه موضوعا قيما وهو الفروسية.

تعدّ الفروسية وبالضبط الخيل مظهرا من مظاهر الوقار والرفعة عند العرب، وقد احتفى بها العرب في قصصهم وحكاياتهم وقصائدهم لما تتمتع به من حضور قوي، ووصف جميل من قبل الشعراء كونهم تغنوا بجمالها ورشاققتها وإخلاصها، كما أنّها رفيقة الفارس البطل في حروبه ومعاركه التي يخوضها دفاعا عن قبيلته ووطنه وهذا ما ذهب إليه **السيد حافظ** حينما ذكرها في مسرحيته وتغنى بها في قوله على لسان الحيوان الحصان:

الحصان: أنا حصان أبو زيد الهلالي...في القديمة كانت فرسة، أما في حكايتنا هذه حصان...أنا الحصان الذي عاش مع أبي زيد الهلالي الحروب الكبيرة والحكايات الكثيرة.⁽²⁾

(1) مسرحية "عنتره بن شداد"، السيد حافظ، ص 46-47.

(2) مسرحية "أبو زيد الهلالي"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2017، ص 03.

ومنه نلاحظ أن الحصان العربي الأصيل من أنسب الخيول فقد جمع بين الأصالة وجمال المظهر وبين البطولة التي تعد إرثا ثقافيا شعبيا عربيا، وقد عدّ أبو زيد فارسه الذي يفنخر ويعتزّ به.

يُذكر لنا الكاتب في المشهد نفسه إلى جانب موضوع الخيل تيمة الكرم والجود التي يمتاز بها العربي الأصيل، ونرى ذلك عندما حلّ أبو زيد الهلالي وصاحبه مغماس ضيفين على أعريبان ولم يجدا ما يطعمانهما، فاقترح أحدهما على الآخر تضحية بابنته عن طريق بيعها وذلك من أجل إكرام ضيفيهما، ويظهر ذلك جليًا من خلال هذا الحوار الذي دار بينهما:

بهي: ماذا ستفعل؟

مفرح: هل لديك أيّ شيء نبيعه؟

بهي: لا يوجد أيّ شيء يباع، إلا أنا وأنت والثريا.

مفرح: الثريا (وكأنّ الفكرة جاءت إليه).

بهي: اسمع يا مفرح بع ابنتك وبثمنها يأكل الضيوف.⁽¹⁾

وهذه صفة من صفات الأفاضل التي تغنى بها العرب، وهو يرتبط بمعاني التضحية والإيثار وهذا ما شهدناه من خلال الحوار وهو التضحية بالابنة مقابل إكرام الضيوف. كما نجد أيضا مظهرا آخر من المظاهر الشعبية التي كانت تستخدم قديما، وتمثل أحد الوسائل التي يتواصل بها الناس وهي الحمام الزاجل ويتمثل ذلك في المسرحية من خلال إيصال رسالة إلى مغماس على النحو الآتي:

أبو زيد: هل تستطيعين أن ترسلي رسالة إلى مغماس؟

شاة الريم: عن طريق الحمام الزاجل.

أبو زيد: رائع.... الآن.

(1) المصدر نفسه، ص10.

شاة الريم: الآن (تكتب وهي تمسك حمامة وتغني؛ اذهب يا حمام وسافر.. ووصل
عن الأمير وبلغه سلامي.⁽¹⁾

فهنا نرى أن الكاتب وظّف الحمام الزاجل الذي يعد بريداً جويًا شعبيًا، يتم ربط رسالة في قدمه ويحملها إلى المرسل إليه مهما كانت المسافة وهذه الخدمة تقدم في جميع الحالات خاصة الحروب.

كان هذا التوظيف الفني، للتراث الشعبي، في كلتا المسرحيتين -حسب نظرنا- يستهدف الواقع المعاصر، ولكنّه يعرضه في إطار الماضي البعيد الذي صورته لنا السيرة الشعبية في النموذجين المنتخبين.

ثالثًا: آليات المسرحة في عروض السيد حافظ المسرحية -نماذج مختارة-.

بعد تطرّقنا لمقاربة بعض مسرحيات السيد حافظ المكتوبة واستنبطنا منها مظاهر التراث الشعبي التي استلهمها ووظفها في نصوصه الدرامية المسرحية، لتنتهي هذه الأخيرة بالترجمة على خشبة المسرح، كظاهرة إبداعية تتجسّد أحداثها عبر ركح المسرح، وتألّف لنا آلاف الصور البصرية والسمعية لتجسّد لنا لوحة جمالية مرئية مميزة تتحاور فيها جميع الأفكار والمواضيع عبر مشاهد متنوعة.

لم يقتصر المسرح عند السيد حافظ على مسرحيات الكبار فقط، بل تعداه إلى فئة عمرية صغيرة، تجعل من المسرح فضاء يحتضن آماله وآلامه وأحلامه، وكذا يُعدّ وسيلة تربوية توجيهية للطفل، تحت ما يُسمى أدب الأطفال وبالخصوص مسرح الطفل الذي سيتضح بعد مقاربتنا أنّه ليس فناً عادياً، بل ينبغي الخوض فيه بحرص دائم؛ لأنّه يمس فئة حسّاسة وهي الطفولة وعليه ركّز السيد حافظ على إسعاد هذه الفئة وإثراء تجاربه بمواد ثقافية شعبية تمثّلت في القصص والحكايات المناسبة لطبيعته التي تميل إلى الحكيم واللعب والسماع إلى الأحاديث والحكايات.

⁽¹⁾ مسرحية "أبو زيد الهلالي"، السيد حافظ، ص 30.

تعدّ المادة الثقافية الشعبية من أهم مصادر المعرفة والترفيه لدى الأطفال، يستقبلونها منذ نعومة أظافرهم عن طريق المشاهدة، بالإضافة إلى أنّ التراث يُعدّ ركيزة أساسية ومؤثر من المؤثرات الفكرية والعقائدية والسياسية أيضا في شخصية الطفل العربي والمصري على وجه الخصوص، فاستنطاق أدب الطفل - خاصة مسرح الطفل - لقضايا مهمة تحمل في ثناياها عقيدة صحيحة وهوية قومية أصيلة.

أدرك السيد حافظ أهمية التراث في أدب الطفل فستلهمه في أعماله المسرحية الخاصة بأدب الصغار محاولا إحياء هذا التراث وربطه بالطفل، حيث أراد من خلال تجاربه المسرحية الوصول إلى عدة أهداف تمس الطفل الصغير بحيث لم يعد مسرح الطفل مجرد نشاط ترفيهي للتسلية فقط بل «صار أحد الوسائط الفاعلة في تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، وجماليا ولغويا وثقافيا، وهو أحد أدوات تشكيل ثقافة الأطفال، فهو ينتقل للأطفال بلغة محببة نثرا أم شعرا، وبتمثيل بارع وإلقاء ممتع للأفكار والمفاهيم ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والرقص والغناء، وكذلك مسرح الطفل مؤسسة فنية تسعى إلى تكوين وبناء شخصية المشاهد الصغير»⁽¹⁾ الذي يُعدّ أهم فئة عمرية يستعد المسرح لتهيئتها ثقافيا وتربويا من خلال نشر الحركة والنشاط والمعرفة عبر نص درامي أو عرض ركي بأسلوب ممتع، مشوق يثير اهتمام الطفل لشتى المعارف والعلوم، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية والقصص التراثية العالمية، وهذا ما سنجدّه في المسرحيات التي اخترناها للمقاربة والتحليل.

1. قراءة لمسرحية "سندريلا والأمير" بين الأصل والتمسرح:

تعد قصة "سندريلا والأمير" من أرقى الحكايات العالمية في أدب الصغار، ومن أروع قصص التراث الغربي، ونعرفها كلنا على أنها تلك الفتاة الصغيرة التي تعيش وسط اخوتها وزوجة أبيها الظالمة ظروفًا حياتية صعبة، بعد أن تركها والدها بعد وفاته أمانة لدى زوجته

(1) توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل دراسة تحليلية لنماذج مختارة، منى مصيلحي حامد حبرك، المجلة العلمية

لكلية التربية العلمية، ج01، العدد09، 2017، ص148.

الثانية بعد وفاته، فبدأت هذه الأخيرة تعاملها كخادمة ولم يتبق لها أحد إلا بعض العصافير والفئران الذين أصبحوا أصدقاء لها، يساعدونها في أعمال البيت.

مر زمن معين وفي يوم ما جاء اعلان الملك بأن يزوج ابنه الأمير من إحدى فتيات المدينة خلال حفل راقص، تذهب الزوجة الشريرة مع ابنتها دون أخذ سندريلا إلى الحفل، عندها تحزن الفتاة المسكينة ولكن كانت المفاجأة أن ظهرت جنية ساحرة قامت بمساعدتها لحضور الحفل، وعند وصولها تفاجأ الأمير بجمالها وطلب منها الرقص، فوافقت ورقصت إلى أن دقت ساعة منتصف الليل حينها تذكرت سندريلا أنّ عليها الرجوع حالا، فخرجت مسرعة دون توديع الأمير ولم تترك له سوى فردة الحذاء تلك، ولكن في الصباح الباكر بحث الأمير وأعوانه عن ساندريلا ووجدوها وتمّ اللقاء وتزوجها وعاشا سعيدين.

هذا مختصر الحكاية الأصل، أما فيما يتعلق بالتجربة المسرحية فقد أنتج السيد حافظ مسرحيتين، تُعدّ الثانية إكمالا للأولى ليقدم لنا عرضا جميلا مميزا تمثل في مسرحيتين؛ الأولى موسومة "بساندريلا والأمير" والثانية بـ "حذاء سندريلا" والأحداث كالاتي:

تدور أحداث المسرحية حول فتاة يتيمة اسمها سندريلا، عاشت الظلم والقهر بعد فقدان والديها؛ يدعى والدها عبد الله وزوجة أبيها تدعى هنود وكانت تعاملها بقسوة، وتميّزها عن بنتها فهيمة ونعيمة وأضحت سندريلا كالخادمة لديهن؛ وفي يوم من الأيام أُقيم حفل للأمير نور الدين من أجل اختار عروس له، أرادت سندريلا حضور الحفل ولكن زوجة والدها لم تسمح لها بالذهاب، ولحسن حظها خرجت امرأة تدعى أم الخير وساعدتها للذهاب إلى الحفل.

عند منتصف الليل خرجت سندريلا مسرعة دون توديع الأمير وأثناء ركضها سقطت فردة الحذاء منها تاركة إياه ليكون إشارة يجدها بها الأمير، هذا فيما يخص الأحداث الموجودة في الجزء الأول للمسرحية. أما الجزء الثاني فتدور أحداثه عن فردة الحذاء التي تخص سندريلا فقد شكّل لنا السيد حافظ أحداثا غير الأحداث الموجودة في القصة الأصل،

فهنا الوزير الذي يريد تزويج ابنته للأمير قام باستبدال فردة الحذاء بأخرى أكبر لتلائم رجل ابنته، هذا من جهة ومن جهة أخرى أراد الاحتيال عليه وطرده من الحكم، ولكن رغم كل العراقيل استطاع الأمير أن يتزوج سندريلا ويستعيد حكمه، وعاشا بسعادة وهناء.

نلاحظ من خلال المسرحيتين، رغم بساطة التعبير والأسلوب، إلا أنهما يحملان أهدافا ترمز إلى الحب والفرح والشهامة والبطولة، والعدل أيضا، وأن مسرحيتي السيد حافظ قد استقطبت الكبار والصغار على حدّ سواء، كما أن كتابته المسرحية للطفل قد طبعت بطابع عربي أصيل، وذلك من خلال توظيفه لمفردات ذات ثقافة عربية ومثال ذلك اسم المرأة التي ساعدت سندريلا والتي تدعى أم الخير عوض الجنية في الحكاية الأصل، كما نجد أيضا عبارات من القرآن كالبسمة والتوحيد، وكل هذا لتثبيت العقيدة والقيم الإسلامية في ذهن الطفل العربي الصغير وتنشئته وتنشئة صحيحة مبنية على الصدق وروح التعاون، والصدقة ومساعدة المحتاجين، معتمدا على لغة سهلة بسيطة تساعد قدرات الطفل على الاستيعاب والفهم والإدراك.

2. جمالية السينوغرافيا قراءة في عروض مسرحية منتخبة للسيد حافظ - نماذج

منتقاة-

إنّ أوّل ما يجذب المتلقي أثناء مشاهدته لعرض مسرحي هو مكوناته السينوغرافية ذات الصور السمعية البصرية من؛ (أداء وحركة وموسيقى وغناء وأضواء ورقص)، والعرض المسرحي كفن سينوغرافي يعتمد في نسيجه على مواد ديناميكية، وأدوات درامية تجتمع فيه كل التقنيات الأدائية والمهارات المتعددة للممثل وكل الفضاءات الموجودة على ركب المسرح، وسنتعرف عليها أثناء تحليلنا للعروض المسرحية.

2. 1. مقارنة في المشهد الافتتاحي للمسرحية:

يُطلق عليه أيضا المشهد الاستهلالي؛ وهو أحد الركائز الأساسية التي عمل المؤلف والمخرج على تشكيله، ولا يقتصر على المسرح فقط، بل نجده حاضرا في جميع الأجناس

الأدبية والأدائية كذلك كالموسيقى والسينما، وهو يظهر في المسرحية بعدة صيغ سواء مونولوج أو ديالوج، لكن في مسرحيتنا الموسومة بـ: "سندريلا والأمير" ظهر في شكل أغنية وأداء راقص لبعض الممثلين.

تبدأ مسرحية "سندريلا والأمير" بمشهد افتتاحي للمخرج منصور المنصور سنة (1983) بالكويت، وهو عبارة عن أغنية جميلة من التراث القديم ذات الإيقاع الطربي المميز، من تلحين طالب غالي وكلمات فلاح هاشم، فمنذ الثواني الأولى للمسرحية نغوص في جو موسيقى راقص، كما هو موضح في الصورة الآتية.⁽¹⁾



وأضاف عليها المخرج كثيرا من الإيقاع الكلاسيكي، وكأنّها تحضير صوتي لما ينتظرنا من أحداث، فلم يأت المشهد الافتتاحي بمحض الصدفة، بل استخدمه الكاتب لرواية قصة سندريلا وتقديمها للمشاهد، بالإضافة إلى التعريف بشخصيات المسرحية ويعبر عن موضع المسرحية في الوقت نفسه.

عُدّ المشهد الافتتاحي حلقة وصل تربط دلالات العنوان وأجزاء المسرحية من فصول ومناظر، ومواضيع، عبر فيها السيد حافظ فيها عن الفروقات الطبقيّة التي تمثلت في رغبة والده الذي أراد تزويجه من فتاة نبيلة وغنية، إنها رؤية جديدة تفسر المفهوم الطبقي في

⁽¹⁾ مسرحية "سانريلا والأمير"، السيد حافظ، <https://sdhafiz.blogspot.com>

المجتمع الذي يتحدد بمكانته الاجتماعية من ملوك وحكام وعامة الشعب.. وكل هذا تجسده أحداث المسرحية التي تعود بنا إلى زمن ماضي، ويعني أنّ ما سنراه لاحقا يعود إلى ذلك الزمن.

قد يأتي المشهد الافتتاحي قبل فتح الستار أو بعده، وفي المسرحية جاء قبل فتح الستار كما هو مبين في الصورة أدناه⁽¹⁾.



تفتح كما قلنا سابقا المسرحية بغناء بعض الممثلين ومعهم طفلة صغيرة ترتدي فستانا أحمر تغني بصوت طفولي مرحبة بالحضور، ليتغير بعدها الإيقاع الموسيقي ويبدأ في سرد أحداث القصة بشكل غنائي، ونلاحظ في المشهد الافتتاحي أنه احتوى على نسبة كبيرة من الأغنية فيها تقديم للشخصيات ورواية قصة "ساندريلا" أيضا، لينتهي المشهد الغنائي بفتح الستار وظهور ثلاثة حيوانات تمثلت في: (الأرنب والقط والفأر) كما هو ممثل في الصورتين الآتيتين⁽²⁾.



⁽²⁾ مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

عكس القصة الحقيقة التي ظهر فيها العصفور بدل القط، تقوم هذه الحيوانات كذلك بتقديم وصف شامل لسندريلا؛ على أنها فتاة جميلة وفقيرة ومسكينة، ويصبحون أصدقائها ويساعدونها طيلة أحداث المسرحية إلى جانب امرأة تدعى أم الخير؛ حيث ظهرت كشخصية مساعدة لسندريلا وهذا هو أحد التغييرات الذي أحدثها السيد حافظ في المسرحية فقد استبدل اسم الجنّية الساحرة باسم أم الخير وهذا يتناسب والفئة المشاهدة وهي فئة في عمر الزهور تمثل الطفولة والصدق والعفوية.

2.2 جمالية الصورة البصرية والسمعية في بناء العروض المسرحية عند السيد

حافظ - نماذج مختارة -:

ليس الجمال ليس حكرا على الكلمة والصوت فقط، فالصورة البصرية بمكوناتها عدت شكلا من أشكال التعبير الذي أسهم في بلورة الخطاب الفكري الجمالي، وقد رافقت هذه الأخيرة المسرح منذ نشأته؛ حيث ولد المسرح مرتكزا على مشاهد أدائية خرجت من رحم الطبيعة الإنسانية التي اعتمدت الرقص والغناء في عالمها الواسع، لتنتقل تلك الصورة الواقعية إلى خشبة المسرح مع مرور الوقت، لتشكل فنا بصريا يدرك بالحواس ويعتمد على الصورة البصرية.

تُعرف الصورة البصرية بأنها: «منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات»⁽¹⁾ التي تتفاعل فيها مكونات تركيبية تشكل لنا لوحة وخطابا يحمل إحياءات دلالية؛ وكتعريف آخر لها فهي: «الهيئة التي يكون عليها الشيء أو شكله تتم عن طريق حاسة البصر، أو عن طريق شاشة العرض كما هو الحال في التلفزيون، أو في مواقع التواصل الاجتماعي (الفيديو) وهي تركب من: (الإطار، التنظيم الجمالي، الضوء،

(1) ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني، سعدية المحسن عابد الفضلي، اشراف عبد العزيز علي الحجيلي، دراسة

مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 2010، ص08.

الألوان، الأشكال»⁽¹⁾ وتمثل كل هذه الأجزاء البصرية لوحة بصرية قد تكون طبيعية على خشبة المسرح، وقد تكون مشاهد مسجلة على شاشة التلفاز.

انطلق السيد حافظ في مسرحيته "سندريلا والأمير" انطلاقاً من مهمة باتجاه خلق عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع نقداً عميقاً؛ حيث تمحور العرض حول الظلم الاجتماعي والفروق الطبقيّة وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية تهتم بتوزيعات خاصة بحركات الجسد الخاصة بأداء الممثلين (رقص، غناء، حوار)، وتكوينات معمارية للعرض المسرحي الخاصة بهندسة الديكور، كما نجد أيضاً صوراً استعراضية لأزياء وإكسسوارات تشبه إلى حد بعيد ملابس العصر الفيكتوري وهذا أمر طبيعي؛ لأن مركز الحدث يُقام في مكان ملكي وهو القصر، فكلّ هذه التشكيلات البصرية سنقوم بتفصيلها على النحو الآتي:

1.2.2. صورة الممثل بين الإلقاء الصوتي والأداء الحركي:

تبنى صورة العرض المسرحي على أساس الصوت والحركة فهما العصب المحوري فيه، وهذا الأمر يعتمد على مكوّن واحد وهو الممثل، فهو يُعدّ عنصراً مهماً في تشكيل صورة العرض المسرحي من خلال صوته وحركة جسده الإيحائية؛ فالممثل هو «الجسد الحي الحاضر والشاغل للفضاء السينوغرافي، وهو المكان الذي يستطيع أن يمارس حياته الفنية عليه، بشكل يبعث الإثارة والجمالية للمتلقّي»⁽²⁾ فهو المتكلم بلغة الحوار والصوت، وهو المؤدي بحركة الجسد وهو القناع بتعبيرات الوجه، وملامحه ويظهر ذلك جلياً في العرض المسرحي "سندريلا والأمير" المفعم بمشاهد الرقص والغناء جامعا بين الحركات والوضعيات والإيماءات للممثلين -ينظر الصور أدناه-⁽³⁾.

(1) الصورة الصحفية دراسة سيبيولوجية، ساعد ساعد وعبيد صبطي، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2011، ص 45.

(2) يُنظر، إيقاعية العرض المسرحي الحركة المرسومة في منجز كاكي إيقاعيا، عبد الكريم بن عيسى، ص 89.

(3) مسرحية "سندريلا والأمير"، السيد حافظ.



نلاحظ من خلال
المشاهد البطلة سنديلا في
وسط عامة الناس تغني
وترقص في السوق وهو مكان
عام، مرتدية تنورة بيضاء
وبنية من الأسفل، وهذا اللون
(الأبيض) يدل على الطفولة

والبراءة والإحساس المرهف، كما يدلّ على البساطة والنقاء والخير أيضا فهي تغني أغنية
تحت فيها عن الأمانة والصدق في التعامل، تحت إيقاع موسيقى شعبي، إلى جانب حركاتها
الرشيقة في الرقص، محدثة أثرا تعليميا في نفس المتفرج (الطفل).

يتميز هذا الأداء التمثيلي من قبل البطلة ومساعدتها بالحيوية والنشاط وهذا عامل مهم
في العرض المسرحي، وهذا ما رآه بريخت أيضا إذ يقول بهذا الصدد «إنّ خشبة المسرح

ليست مكانا لحفظ النباتات المجففة، ولا حتى متحفا يزدحم بالحيوانات المحنطة، إن مهمة الممثل هي خلق صور لأناس أحياء مفعمين بالحيوية⁽¹⁾ والنشاط.

وفي نصف المشهد تدخل عليها فجأة زوجة أبيها وتضربها وتوقعها أرضا كما هو

موضح في ⁽²⁾ الصورة الآتية:



تجسد الصورة هنا كل معاني الظلم والقهر نتيجة اليتم وفقدان الوالدين، وما هو مرئي أمامنا له دور كبير لمحتوى النص الدرامي في إيصال غايته وموضوعاته التمثيلية

للجمهور وذلك عن طريق أداء الممثل وحركاته الجسدية المتناسقة مع صوته، لأنّ الصورة البصرية في العرض المسرحي لا تكتمل إلاّ بوجود اتحاد بين الصورة الصوتية والجسدية معاً.

2.2.2. صورة الأزياء والإكسسوارات:

تعدّ الملابس والإكسسوارات من أهم وسائل تنفيذ العرض المسرحي، فهما الجانب المرئي الشاغل لفضاء العرض؛ حيث تُعدّ الأزياء جزءاً لا يتجزأ من الخطاب المسرحي، وأيضاً في الحياة الواقعية وهي في الوقت نفسه تعكس التكوينات البصرية للشخصية (الممثل) كما تظهر حالتها النفسية والاجتماعية أيضاً إلى جانب ألوان الملابس وطريقة ارتدائها، وعليه تُعرّف الملابس على أنّها «الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي

⁽¹⁾ تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، محمود أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009، ص65.

⁽²⁾ مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

مكوّنات الفضاء، لتكتمل احياءاتها وتثري طاقتها التعبيرية، مراعية التناسق بين جميع مكوّنات الفضاء المسرحي⁽¹⁾ حيث يحمل الزيّ دلالات درامية تاريخية خاصة بعصر معين أو بحقبة معينة تعزز بذلك جماليات العرض المسرحي.

كما أن طريقة ارتداء الممثلين للملابس تؤثر بشكل كبير على المستوى العاطفي والفكري للجمهور (المتلقي) وبهذا تكون الأزياء والإكسسوارات مفتاحا لقراءة الشخصيات(الممثلين) وهذا ما بدى لنا في مسرحية "سندريلا والأمير" حين عكست لنا ملابس الممثلين بيئة الممثل وحالته النفسية فظهرت سندريلا في المشاهد الأولى بملابس رثة ممزقة ذات ألوان باهتة لكونها مجرد خادمة فقيرة وحزينة من الطبقة الكادحة، في المقابل ظهرت زوجة أبيها وبنيتها بملابس حريرية ذات ألوان زاهية ككل النبلاء، إلى جانب الزينة والحلي والأحجار الكريمة التي كُنّ يضعنها، كما هو موضح في⁽²⁾ الصورة أدناه.



تظهر في الصورة فتاة وهي ابنة زوجة والد سندريلا ترتدي فستانا فضفاضا طويلا ممزوجا باللونين الأخضر والأحمر، ناعم الملمس وعلى رأسها ريشة بيضاء، مما يوحي على انتماءها إلى طبقة النبلاء.

أما عندما نأتي لمشهد الملك وابنه نلاحظ، بشكل واضح الملابس الملكية وهي تتسم بالرخاء والفاخرة والثراء⁽³⁾ (أنظر الصورة أدناه).

(1) في الفن المسرحي، جوردن إدوارد كريج، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960، ص116.

(2) مسرحية "سندريلا والأمير"، السيد حافظ.

(3) مسرحية "سندريلا والأمير"، السيد حافظ.



تعكس البيئة التي يعيش فيها الأمير وهي القصر الملكي والبيئة الراقية، فمن غير اللائق أن يلبس الممثل ملابس غير ملائمة لبيئته ومركزه الاجتماعي والثقافي وبيئته الواقعية

والمثخيلة، لهذا وضع المختصون في العرض المسرحي بعض الشروط التي يجب أن تتوفر في مصمم الأزياء الذي يختار ملابس الممثلون:⁽¹⁾

- أن يكون دارسا للطرز التاريخي.
- أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية.
- أن يبرز تأثير الأسلوب العصري حتى في تصميم الملابس التاريخية.
- يجب أن يكون متمتع بحس مرهف وذوق سليم وإحساس بالجمال اتجاه اللون والخامة والهيكل العام.

يلعب مصمم الملابس إذن دورا هاما في تصميم واختيار الزي المناسب للممثل متوافقا وخصوصياته الثقافية والاجتماعية والدينية والجغرافية والتاريخية.

في نهاية العرض المسرحي ينتصر الخير على الشر، وتصبح سندريلا زوجة الأمير وتنقلب حياتها من القفر إلى الرفاهية، ومن الضعف إلى القوة، المتضحة من خلال شكلها ومظهرها، فانتقلت من الملابس الرثة البالية إلى ملابس فخمة راقية وهذا ما توضحه الصورة⁽²⁾.

⁽¹⁾ ينظر، المسرح وفن الأزياء تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر - دراسة في حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما-، عبد العزيز شويط ونادية كتّاف، مجلة العلامة، العدد 02، 2016، ص138.

⁽²⁾ مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.



ما نلاحظه في الصورة
عودة ابتسامة سندريلا بعد
الحزن والظلم الذي تعرضت
له، وهي ترتدي فستانا زهريا
يعلوه تاج الأميرات مرصعا
بالألماس؛ حيث نلاحظ في

العرض منذ بدايته إلى نهايته أنّ ألوان الأزياء التي ارتدتها سندريلا، سواء في فقرها أو
غناها هي ألوان تعبّر عن الطهارة والعفة والبراءة وهذا ما تشترك فيه كل فتاة بسيطة
ومتواضعة.

3.2.2. الموسيقى الشعبية:

يُعدّ فن الموسيقى من أرقى أنواع الفنون، وأحد العلامات السمعية الملازمة للعرض
المسرحي، بحكم ارتباطها الوثيق بالمسرح منذ نشأته عبر التاريخ، فكانت الموسيقى إما
عنصرا عضويا في العرض أو مرافقا له، وقد تشكّلت على خشبة المسرح بعدة أنواع وأساليب
تعبيرية متنوعة، تمايزت فيها كثير من التقاليد التي عرفها العرب، وفي سبيل معرفة أنواع
الموسيقى التي وظفها السيد حافظ في مسرحياته وجب معرفة كنه الموسيقى، والموسيقى
المصرية خصوصا.

تُعدّ الموسيقى أحد الدعائم الأساسية للصورة البصرية في العرض المسرحي، وفن من
الفنون الجميلة التي تُضفي جواً موسيقياً وروحياً على العرض المسرحي، من خلاله تُفهم
إحساساتنا العاطفية وأفكارنا الإيديولوجية، وعليه تُعرّف على أنّها: «ترتيب وتعاقب الأصوات

المختلفة في الدرجة المؤتلفة والمتناسبة، بحيث يتركب منها ألحان تستسيغها الأذن، مبنية على موازين موسيقية مختلفة تمنحها طراوة وعذوبة⁽¹⁾.

امتزجت العروض المسرحية للسيد حافظ بعدة مرتكزات بصرية وسمعية، وأكثر ما يميّزها هو الإيقاع الفولكلوري المصري الذي اعتمده السينوغرافيون في المسرحيات التي اخترناها للدراسة في هذا الشق الخاص بالموسيقى الشعبية وهي موجهة للأطفال منها: ("سندريلا والأمير"، "الشاطر حسن"، "سندس"، "مسرحية علي بابا" وأخيرا مسرحية "عنترة بن شداد")؛ حيث اعتمد فيها المؤلف على مقاطع غنائية في نصه إذ أكد الباحثين والمهتمين بسلوكية الطفل بأنّ «الموسيقى تساعد على تربية وتنمية ذوق ووجدان الطفل، كونها تعمل على تغيير مزاجه وتلطيفه، فتهدهه إذا كانت ناعمة هادئة وتستنير فيه مشاعر الفرح إذا ما قُدمت بهيجة»⁽²⁾ وتبعه الملحن المسرحي بتوظيف التيمة اللحنية بالأسلوب الذي يتناسب وطبيعة موضوعه المسرحي.

بداية مع مسرحية "علي بابا" التي يُفتح ستارها بمقدمة استعراضية غنائية يُؤديها باعة السوق وهم يسردون معاناتهم من اللصوص، وفي هذه الأثناء يدخل علي بابا مشاركا في الأغنية التي يتمثل نصّها في:

حنا الناس المحتاجين العرجانيين....

حنا.. حنا.. النجدة....

حنا... حنا.... حنا|||

الحطابين حنا الناس العرقانين التعبانين..

نحن رزقنا على الله.....

سنكافح اللصوص الذي يسرقون السوق.....

⁽¹⁾ تجليات التأثير الموسيقي في العمل المسرحي الموجه للطفل، بدار حورية، مجلة النص، المجلد 08، العدد 03،

2021، ص303.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص307.

لن نسكت على المعتدين.....(1)

فكلمات الأغنية من إعداد استقلال أحمد وتلحين المبدعين أنور عبد الله وعبد الله الراشد الذين لحنّا أغاني مسرحية "الشاطر حسن" التي كانت كلماتها من إعداد عبد الأمير عيسى، وهذا مقطع من نصها يقول:

الحرية.... الحرية... الحرية بطل شعبي للإنسان

بالحرية نعيش أسياد..... بالحرية نعيش أسياد⁽²⁾

أما مسرحية "سندس" فكلمات أغانيها من طرف فلاح هاشم والألحان الموسيقية التصويرية كانت من إعداد طالب غالي وهي مسرحية استعراضية موسيقية عرضت عام (1985)، تمثل كلمات أغنياتها في:

سندس..... سندس..... سندس..... سندس

يا حباب ما حد يعرف كل الناس....

يا سندسنا يا حبابة ما حد يعرف كل ناس....

فتجيب سندس بأداء صوتي للأغنية:

للي جاي...وللي راح كوكي هذا للكل...

التعباني هني يرتاح...

وانا سعيدة بهذه الدنيا..... والله سعيدة

فلاحة بأرضي ومرتاحة وسعيدة.....(3)

بالإضافة إلى مسرحية "عنتر بن شداد" الكوميدية التي تناولت العديد من الحكم والمواعظ، وكاتب كلمات أغانيها عبد الأمير عيسى أما المبدع الذي قام بتلحينها هو سليمان الملا.

(1) مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ، <https://sdhafiz.blogspot.com>

(2) مسرحية "الشاطر حسن"، السيد حافظ، <https://sdhafiz.blogspot.com>

(3) مسرحية "سندس"، السيد حافظ، <https://sdhafiz.blogspot.com>

جاءت موسيقى مسرحية "سندريلا والأمير" لتُظهر لنا قصة سندريلا وتعرف لنا شخصيات المسرحية بأبعادها الكاملة، وإبراز القيم الأخلاقية السائدة فيها من تسامح ومحبة وتضامن وهذا ما لاحظناه خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي من توظيف هادف للأغاني الموسيقية التي كانت تتمتع بها كل المسرحيات، خاصة الموجه للطفل، فهي تقترب من لغة الطفل وشخصيته المتميزة بالبساطة في الإيقاع الذي تعدد فيه الآلات الموسيقية وتتنوعت بين آلة الناي والدف وآلة الطار العربي لأن المبدع الملحن قد ركّز في توظيفه للحن على الضرب الإيقاعي؛ بحيث يمزج بين الآلات الموسيقية الشعبية، وآلات الأوركسترا وذلك من أجل خلق جو درامي وفني، لتأكيد الطابع الشعبي المصري فقد استدعى السيد حافظ وطاقمه الموسيقي زمن الفن الجميل والحفاظ على الهوية وحفظ التراث أيضا ومن جهة أخرى نلاحظ خاصية مميزة في أغانيه وهي خاصية التكرار فقد اعتمد الملحن على تكرار المقاطع اللفظية كثيرا خاصة من ناحية الأداء الموسيقي، فنجد في كل مسرحية غناء جماعيا تارة، وغناء فرديا تارة أخرى ويحدث ذلك بتبادل أدوار الغناء بحيث يبدأ المؤدي وحده وتكمل المجموعة الأخرى أو العكس.

4.2.2. دور الديكور في مسرح الحكاية الشعبية "مسرحية علي بابا أنموذجاً":

يلعب مسرح الطفل دورا مهما في ترسيخ القيم الأصيلة التي يطرحها على خشبة المسرح، وهذا راجع لكون المسرح أداة من الأدوات الثقافية التربوية والوسائل الفنية التي تسهم في تنمية قدرات الطفل الناشئ، وتعدّ الكتابة للطفل الصغير أهم نشاط إنساني حسّاس، لأنّه قبل أن يكون نوعا من التنفيس هو بالدرجة الأولى نشاط تربوي يعمل على تهذيب سلوكياته وذوقه وعليه تتولد لدى الطفل الرغبة في تنمية مشاعره، وأفكاره في فضاء واسع مليء بالمتعة والتنشئة التربوية في الوقت نفسه.

والكاتب الفذ هو الذي يستطيع اختيار أفكار تتلاءم والمرحلة العمرية للطفل الصغير لأنّ أدب الأطفال يُعرف على أنّه: «شكل من أشكال التعبير الأدبي والفني، له قواعده

ومناهجه، سواء ما يتصل باللغة واختيار الأسلوب المناسب للسنن الذي يُؤلف لها، أو ما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو يتصل بقضايا الذوق وطرق التكنيك في صياغة الحكاية أو في فن الكتابة للقصة المسموعة»⁽¹⁾ فهو إذاً يعالج قضايا في قالب درامي ممتع لذلك عليه اختيار الفكرة الأساسية لمسرحيته وهذا ما عمد إليه في مدوّنته المسرحية الموسومة بـ: "علي بابا" التي يُعد التراث فيها ثمرة تجاربه وخياله وضرورة ملحة فرضت نفسها على المتلقي خاصة الطفل الصغير، فالموروث الشعبي له مخيلة الطفل كون الحكايات الخرافية والأقوال المأثورة هي أكثر ما يرسخ في عقل الطفل.

شغلت الحكاية الشعبية حيّزا كبيرا من نسيج طفولة كل إنسان، كونها أوّل الفنون السردية التي يتلقاها الطفل في مساره المعرفي الأول على شكل أحجيات، وحكايات تعود بالفائدة الاجتماعية والأخلاقية والتربوية والنفسية والتاريخية عليه، فهي مصدر توعوي وتعليمي بالدرجة الأولى لأنه يوثق كل ممارسات وعادات شعب من الشعوب، وعليه نجد أن للحكاية الشعبية عدّة مفاهيم وتعريفات، فقد عرّفناها بعض المعاجم الإنجليزية أنّها: «حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطوّر مع تطوّر العصر وتتداول شفاهًا، كما أنّها قد تحتفي بالحوادث التاريخية أو الأبطال الّذين يصنعون التاريخ»⁽²⁾ لأنّها تحكي واقعا اجتماعيا بأنظمتها وحمولاته الثقافية، ومن بين الحكايات الشعبية التي ستكون محل دراستنا هي حكاية "علي بابا وأربعون لصا" التي تمت مسرحتها من قبل الكاتب المسرحي السيد حافظ، فألف لنا مسرحيته الموسومة بـ: مسرحية "علي بابا" كنص وعرض مسرحي أيضا.

تختلف طريقة ديكور مسرح الأطفال عن ديكور مسرح الكبار، فكل ما يخص الطفل يتميّز بالبساطة، ففي مسرحية "علي بابا أحسن" اختار المخرج عناصر ديكوره المختلفة التي تناقش كل معان وفضائل لا تتغير عبر الزمن، إنّها مسرحية تمزج صورتها البصرية بين

(1) مسرحية الحكاية الشعبية وعلاقتها بتمية مخيال الطفل، صالح قسيس، مجلة التعليم، مجلد5، العدد 16، 2018، ص139.

(2) الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، علي الحمداي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص19.

الواقع والخيال، فلقد سعى مصمم الديكور بطريقة تتناسب مع طبيعة المكان وزمان الحدث، فنلاحظ في العرض المسرحي انتقال المشاهد بصورة فعلية على خشبة المسرح، فنجد ثلاثة لوحات وهي:

- **مشهد السوق الشعبي:** وفيه يظهر الباعة والناس يبيعون ويشتررون ويظهر أيضا **علي بابا** يتناقش ويتحاور مع الناس كما هو موضح في الصورة.(1)



يبدو الديكور والملابس التي يرتديها الممثلون ذات طابع عربي أصيل، بحيث تعكس روح العصر وثقافته، فظهرت بشكل أكثر جاذبية وعمق وإيحاء، وبهذا توازنت مع الحالة الاجتماعية للشخصيات التي كانت من عامة الشعب، جعلت المخرج يصطحب المتلقي في رحلة بين الزمان والمكان بملابس عربية عريقة ومعبرة عن فانتازيا الحكاية الفولكلورية.

- **مشهد الصخرة والكنز:** وفيه يظهر **علي بابا** في فضاء واسع وتظهر وراءه صخرة كبيرة، تلك الصخرة التي وجد فيها الكنز مصادفة أثناء تجواله في الغابة،(2) كما هو موضح في الشاهد أدناه.

(1) مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ،

(2) مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ،



تتحرك الصخرة فجأة وتنقسم إلى جزأين، فيدخل **علي بابا** ويخرج منها حاملا الكنز في مشهد جميل بعدما دار حوار بينه وبين نفسه حول أخذ هذا الكنز، فقد تحلى المكان المسرحي بمواصفات مختلفة، ديكور بسيط، ليوصل للمشاهد إحساسا فعليا بالتنقل من مكان إلى آخر ومن زمن لآخر.

- **مشهد بيت علي بابا:** فكان هذا آخر مشهد في المسرحية حيث يظهر **علي بابا** مع زوجته في بيته البسيط، داخلا إليها بلهفة يريد إخبارها بأنه صار غنيا بفضل الكنز الذي وجدته⁽¹⁾



⁽¹⁾المصدر نفسه.

اعتمد المخرج في ديكور هذه المسرحية على التصوير التفصيلي، وهذا ما توضحه مشاهد العرض المسرحي، بحيث كان بناء العرض وهندسته بسيطة، مررت خطابا مشبعا بالقيم النبيلة كالحفاظ على الأمانة، بالإضافة إلى وجود تيمة التراث داخل العرض من ديكور إلى الملابس ختاماً بالفكرة الرئيسية والتي تتمثل في حكاية **علي بابا** الشعبية، فهنا تتوفر لدينا عدّة بنى معرفية تراثية امتزج فيها السرد الحكائي مع التمسرح ليدل على الزخم المعرفي والثقافي للكاتب **السيد الحافظ** الذي شق لنفسه طريقاً تجريبياً نحو التألق في الكتابة الإبداعية خاصة الكتابة المسرحية.

ختاماً يمكننا القول أن الكتابة المسرحية لدى **السيد حافظ** سواء على مستوى النص أو العرض قد حملت في طياتها كل معاني التجدد والتعدد في المعنى والدلالة، إذ سعى الكاتب المسرحي إلى مخاطبة المتلقي العربي، والمصري خصيصاً، ومناقشة قضايا واقعه المعاصر بمنظور تراثي فرجوي، يمزج بين الماضي والحاضر، أفرز من خلاله عدة صور متكاملة تنبض بالثورة والغضب على الواقع المعيش، فجاء نقده ثورياً للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بالمقام الأول، فعمد من خلال ذلك إلى تأليف وتحقيق نصوص مسرحية تُجسّد مقومات الأمة العربية محافظاً على خصوصياتها.

فالكتابة المسرحية لدى **السيد حافظ** تعتمد على البوح الصريح في طرح قضية الإنسان سواء على صفحات النص المسرحي أو على ركح المسرح، ناقش فيها الظلم الاجتماعي والفروق الطبقيّة وعلاقات الاستغلال، فكان القلم الأداة الثورية التي توعي الجمهور (المتلقي) وتحوله من حالة المشاهد إلى حالة المشاركة الفعالة مولداً في نفسه الرغبة في التغيير بدلاً من الجلوس والتأمل، وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدّة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية فحاور؛ الصوت والموسيقى والديكور والمعظم الأجناس الأدبية التي كان التراث منطلقاً لها.

خاتمة

احتفى المسرح العربي بأشكال التراث الشعبي المتنوعة؛ الإنساني، الأدبي، الثقافي، فجاءت تجربة السيد حافظ الإبداعية مميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموماً، فكانت مسرحياته تمثلاً للواقع مستلهماً فيها التراث بشتى أشكاله، في أعماله المكتوبة والمعروضة؛ ساعياً من خلالها إلى مخاطبة المتلقي ومناقشة قضايا المعاصرة، وما يجول داخله من أسئلة وانشغالات بطابع تراثي فرجوي كانت المسرحة سمته الجوهريّة، التي جسّدت خط تماس بين المسرح والتراث، ونظراً لجمالية التفاعل الحاصل بين هذين القطبين المتجاذبين خلص البحث إلى جملة من النتائج والملاحظات، يمكن عرضها على النحو الآتي:

✓ تعدد مفهوم مصطلح تراث بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، ففي المدلول اللغوي نجده قد ارتبط بالمفهوم المادي والمحسوس لأشياء المتوارثة، أما في المعنى الاصطلاحي فيُشير إلى التركة الفكرية، والثقافية والروحية المتضمنة في العادات والقيم والتقاليد الشعبية، والآداب والعلوم ومختلف الفنون، لكن مهما تعددت المفاهيم وتنوعت، تبقى لفظة التراث تحمل في أذهاننا كل مضامين الهوية والأصالة والعراقة للأمة ما.

✓ يرجع الاضطراب والتداخل الحاصل بين المصطلحات: (التراث الشعبي، الأدب الشعبي، الفولكلور، المآثورات الشعبية، الفولكسكندة، الثقافة الشعبية، الفنون الشعبية) إلى تنوع مواد التراث وتشعبها، لتداخله مع غيره من المصطلحات في الثقافة الواحدة، على الرغم من أنّ لكلّ منها دلالتها الخاصة التي تختلف عنه بدرجات متباينة، ممّا أدى إلى صعوبة توحيدها، وحسب اعتقادنا أن المصطلح الأكثر شمولاً هو التراث الشعبي الذي يُمثل وحدة متكاملة بمختلف أقسامه وفروعه، وهو تراث الإنسان الذي شكّله عبر التاريخ، الزاخر بمختلف تجاربه وخبرته، وأيّ فصل في المصطلحات المذكورة فهو لاختلاف المواضيع

والتخصصات فقط؛ لذا فالتراث كنز ثقافي مليء بالمعارف المتنوعة والأفكار والفنون ولا حاجة لبتر أجزائه.

✓ ارتبطت المسرحية في أبسط مدلولاتها بالفن المسرحي، لكنها شملت مجالات أخرى من الحياة الاجتماعية، فهي تشمل كل حدث أو فكرة تم تحويلها إلى عمل مسرحي يحمل قيم جمالية وأشكالا تمثيلية، وأصبح مصطلح المسرحية يُطلق على مصطلحات متعددة مثل: (الاستعراض، الإخراج، العرض، السينوغرافيا) هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك مصطلح آخر يقابل المسرحية وهو الأنسنة التي تعتمد على أنسنة الأشياء من خلال إضفاء صفة إنسان على ما هو غير إنساني؛ بحيث تتفاعل الذات الإنسانية المبدعة مع ذات غير عاقلة (المؤنسنة)، مما يجعله يتألف ويتماهى مع الذات العاقلة، وبهذا تتحول الأنسنة من ظاهرة إلى فن أدبي جمالي ذو أبعاد حسية في الإبداع الفني، وبهذا فإن الأنسنة تتعلق بأشياء) كرسى، طاولة) في حين أن المسرحية تتعلق بالأفكار والنصوص والأحداث، وهما يلتقيان في نقطة مهمة وهي فعل التحوّل الذي يُعدّ الصفة المشتركة بينهما، وبهذا يمكن أن نميّز بينهما من خلال العرض المسرحي.

✓ انطلقت فلسفة التفاعل بين المسرح والتراث أساسا من فعل التأصيل للمسرح العربي، والمصري على وجه الخصوص من خلال الفعل الفرجوي المسرحي، ومنه فعلاقتها ضاربة في القدم ومستمرة في تاريخ المسرح، فكل الإرث الثقافي المسرحي تحوّل إلى تراث وهو بدوره يمثل الأصالة، والهوية الحضارية والثقافية، وتعزيز حضوره كقوة باعثة للذات وصانعة لها.

✓ تنوعت أشكال التراث بين العالمية والقومية والمحلية، فكانت الأسطورة أيقونة التراث الإغريقي كونها أهم نموذج عالمي استطاع أن يحرك العديد من الأفلام الأدبية والفنية، وما توظيفهم لها إلا لغرض أولي مُتمثّل في خلق مكان للماضي على خشبة الحاضر، وآخر جمالي مرتبط بمعالم النص الإستيطيقية من جهة، والثقافية من جهة أخرى، بالإضافة إلى مسرحيات عز الدين جلاوجي التي جسّدت التراث المحلي الجزائري بنوعيه المادي

واللامادي، والتي لعبت دورًا بارزًا في شدّ بنية العمل المسرحي وترابط تقنياته، أمّا بخصوص معمارية نصه المسرحي فقد طرأت عليه تحولات على مستوى الشكل تمثلت في ظهور مصطلح جديد وسمه بالمسردية؛ التي تعني نص بصري سردي أقرب للرواية والقصة، يجمع داخل عوالمه تقنيات الحكى والوصف، والحوار مهدهما هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، وبهذا تكون المسردية أحد ألوان الكتابة المسرحية التجريبية.

✓ **وظف السيد حافظ التراث الشعبي بنوعيه المادي واللامادي مُبلورًا إياه في قضايا معاصرة عايشتها الذات العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص، فقد قدّم لنا عدة صور متنوعة في مجال الفنون الشعبية التي اتخذها مادة دسمة لخطابه المسرحي، فوظف شخصيات تراثية وتاريخية، كما أبان أيضا عن بعض التعبيرات الشعبية ك: (الأمثال، الحكم، السير الشعبية) التي كان لها دور بارز في شدّ بنية العمل المسرحي، كما استطاع أيضا في منجزه المسرحي أن يُزَوج بين اللغة العامية واللغة الفصحى، كما جمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي وبين حس بناء الشخصيات وتركيب الأحداث وتنوعها، وعليه نرى أن السيد حافظ قد نجح في إبراز أفكاره وانتمائه الفكري من خلال إبداعاته التي صيغت في طابع رمزي ممسرح ومعبر.**

✓ **حمل المنجز الإبداعي المسرحي لدى السيد حافظ على مستوى النص أو العرض في طبيّاته معاني التجدد والتعدد في المعنى والدلالة، إذ سعى من خلالها إلى مخاطبة المتلقي العربي، والمصري على وجه الخصوص، لمناقشة قضايا واقعه المعاصر بمنظور تراثي فرجوي، يمزج بين الماضي والحاضر، منتجا من خلاله عدة صور متكاملة تنبض بالثورة والغضب على الواقع المعاش فجاء نقده، ثوريا للواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي بالمقام الأوّل، فعمد من خلال ذلك إلى تأليف وتحقيق نصوص مسرحية تُجسّد مقوّمات الأمة العربية محافظا على خصوصياتها.**

✓ **اعتمد السيد حافظ في منجزه الإبداعي على البوح الصريح، واتجه نحو خلق عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع، مناقشا فيها: الظلم الاجتماعي، والفروق الطبقيّة، وعلاقات**

الاستغلال، فكان القلم الأداة الثورية التي توعي الجمهور -المتلقي- وتحوله من حالة المشاهد إلى حالة المشاركة الفعالة في التغيير بدلا من الجلوس والتأمل، وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية، فحاور الصوت، والموسيقى، والديكور ومعظم الأجناس الأدبية التي كان التراث منطلقا لها.

الملاحق

1. بيليوغرافيا السيد حافظ



كاتب مصري ولد في الإسكندرية عام (1948)،
تخرج من قسم فلسفة الاجتماع في جامعة
الإسكندرية عام (1976) كلية التربية، وعمل في
مجلة "صوت الخليج" بالكويت عام (1976) وهو
المسئول عن قسم الثقافة.

عمل أخصائياً في مسرح الثقافة
الجماهيرية بالإسكندرية من عام (1974) إلى
عام (1976)، كما عمل بالمجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب من عام (1978) إلى
عام (1986) في الوظائف الآتية:

- باحث صحفي سكرتارية تحرير سلسلة عالم المعرفة.
- مقرر لجنة تشجيع المؤلفات المحلية.
- مقرر ندوة التراث والمسرح العربي.
- سكرتارية المعرض العربي في الكويت.
- سكرتارية مجلة الثقافة العالمية.
- عضو في جريدة السياسة الكويتية من عام (1977) إلى عام (1987)

يعد السيد حافظ أول كاتب عربي تنشر له المملكة البريطانية سبعة أعمال مسرحية
باللغة الإنجليزية، وهو أيضاً أول كاتب عربي تنشر له جامعة أريزونا بالولايات المتحدة
خمسة أعمال باللغة الإنجليزية وثلاثا باللغة العربية.

2. أعمال السيد حافظ الإبداعية

1.2. الأعمال المسرحية:

1.1.2. مسرحيات الكبار:

- "الطبول الخرساء في الأدوية الزرقاء" (1971)، سلسلة أدب الجماهير.
- "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" (1981)، الكويت.
- "ملك الزبالة" (1995) دار العربي.
- "عبد الله النديم" (1997)، المجلس الأعلى للثقافة.
- "قراقوش والأراجوز" (1998)، دار العربي بالقاهرة.
- "حرب الملوخية" (2000)، اتحاد الكتاب المصري.
- "ملك الزبالة" (2001)، وزارة الثقافة المصرية.

2.1.2. العروض المسرحية (مسرح الطفل):

- "مسرحية سندريلا" عرضت سنة 1983 في: (الكويت، سلطنة عمان، البحرين)،
إخراج: منصور المنصور.
- "مسرحية الشاطر حسن" عرضت سنة 1983 في: (الكويت، دبي، أبوظبي)، إخراج:
أحمد عبد الحليم.
- "مسرحية سندس" عرضت سنة 1985 في: (الكويت، البحرين، قطر)، إخراج:
محمود الألفي.
- "مسرحية على بابا" عرضت سنة 1985 في: (الكويت، دبي)، إخراج: أحمد عبد
الحليم.
- "مسرحية أولاد جحا" عرضت سنة 1986 في: (الكويت، البحرين)، إخراج: محمود
الألفي.
- "مسرحية حذاء سندريلا" عرضت سنة 1987 في: (الكويت، بغداد)، إخراج: دخيل
الدخيل.
- "مسرحية فرسان بنى هلال" عرضت سنة 1989 في: (الكويت)، إخراج: محمد سالم.

- "عنتر بن شداد" عرضت سنة 1989 في: (الكويت)، إخراج: أحمد عبد الحليم.
- "مسرحية أولاد جحا" عرضت سنة 1989 في: (مصر)، إخراج: المؤلف.
- "مسرحية قميص السعادة" عرضت سنة 1993 في (القاهرة)، إخراج: محمد عبد المعطي
- "مسرحية حب الرمان وخيزران" عرضت سنة 1993 في (القاهرة)، إخراج: حسام عطا

3.2. الأعمال الروائية(*):

- "مسافرون بلا هوية" (1997)
- "نسكافيه" (2010)
- "قهوة سادة" (2011)
- "كابتشينو" (2012)
- "كل من عليها خان" (2015)
- "حتى يطمئن قلبي" (2016)
- "نور وموسى الحبل السري للروح" (2018)
- "ثيروزي والبننت وجد" (2018)
- "شهرزاد تحب القهوة سادة" (2018)
- "كرسي على البحر" (2018)
- "هل ما زلت تشرب السيجار؟" (2018)
- "الحاكم بأمر الله وشمس" (2018)
- "وتحملت بعطرها" (2019)
- "حكاية البننت لامار وقراقوش" (2019)
- "لو لم أعشقها" (2019)
- "كل هذا الحب" (2019)

(*) للسيد حافظ مؤلفات أخرى، لكن تم الاكتفاء بما ذكر في الملحق.

3- المسلسلات التليفزيونية:

- "مبارك" إخراج: كاظم القلاف.
- "العطاء"، إخراج: عبد العزيز منصور.
- "الحب الكبير"، إخراج: حسين الصالح.
- "الدرب الجديد"، إخراج: سيد عبيدو.
- "وبحلم بيك يا وطن (مسلسل أطفال)، إخراج: محمد دنيا.

4- التكريم والجوائز:

- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سنديلا (1980).
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر (2015)
- حصل على جائزة علاء الجابر في المسرح كرائد من رواد مسرح الطفل (2023)
- تكريم المهرجان القومي للمسرح المصري عام 2018¹

¹ ينظر، <http://scc.gov.eg>، 2025/02/28، 14:00.

قائمة

المصادر والمراجع

❖ المصحف الشريف: القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولاً: المصادر:

1. جان راسين، إيفيجيني، (تر) خليل شرف الدين وآخرون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، د ط، 1967.

• السيد حافظ:

2. مسرحية إشاعة، الهيئة المرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1994.
3. مسرحية الأشجار تنحني أحياناً، دار رؤيا، القاهرة، ط2، 2003.
4. مسرحية علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، دار رؤيا، دط، 2017.
5. مسرحية العالية والأمير العاشق الأمر بأحكام الله، دار رؤيا، مصر، دط، 2022.
6. مسرحية حرب الملوخية، وزارة الثقافة عن الشدة المستترية، القاهرة دط، 2022.
7. مسرحية حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، دار رؤيا، القاهرة، دط، دت.
8. الطيب الصديقي، مسرحية أبو ذر الغفاري، المغرب، 1972،

<https://youtube.fondationtayebsaddiki.com>

• عز الدين جلاوجي:

9. مسرحية الأفعنة المنقوبة، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.
- 10.
11. مسرحية، مملكة الغراب، منشورات المنتهى، الجزائر، دط، 2020.
12. مسرحية الفجاج الشائكة، دار المنتهى، الجزائر، دط، 2020.

ثانياً: المراجع:

أ. المراجع العربية:

1. أبو بكر زايد، التمثيل، دار راية، الرياض، ط1، 2007.

2. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية)، دار الثقافة العربية، دط، 2007.
3. أحمد بالخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، دار البوكيلي للطباعة، القنيطرة، ط1، 1999.
4. أحمد بالخيري، سميات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2010.
5. أحمد بن عبد المؤمن بن موسى أبو العباس القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، (تح) محمد أبو الفضل، المكتبة العربية بيروت، 1992، دط، دت، ج2.
6. أحمد زغب، الفولكلور (النظرية، المنهج، التطبيق)، دار هومه، الجزائر، دط، 2015.
7. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار وفاء لندنيا للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2001.
8. أحمد سمير حكمت، المسرح العربي المعاصر، دار الجنادرية، الأردن، ط1، 2016.
9. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2013.
10. أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار التكوين، دمشق، سوريا، دط، 2009.
11. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.
12. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة، القاهرة، دط، 2000.
13. أكرم رافع نصر، الأغنية الشعبية في تراث جبل العرب، موسوعة جبل العرب، دط، دت.
14. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015.

15. إياد محمد الصقر، معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
16. جلال الخياط، الأصول الدرامية للشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1982.
17. حافظ بري، التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984.
18. حسن المنيعي، حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2014.
19. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار جيل، ط1، 1986.
20. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2011.
21. خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، ط1، 2014.
22. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
23. دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، دار أبعاد للطباعة والنشر، لبنان، ط1، دت، ج2.
24. راقية بقعة، مسرح الطفل (التجربة والآفاق)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، دط، دت.
25. راوية غجاتي، منمنمات مسرحية (مقالات في المسرح العربي)، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2016.
26. رائد الحاكم الكعبي، التراث وأنساق الثقافة (قراءة في كتاب الأغاني)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2018.

27. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
28. روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال (جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات)، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009، ج3.
29. أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد إبراهيم بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي الاشبيلي، مقدمة ابن خلدون، (تح) ا.م كاترمير، مكتبة لبنان، لبنان، دط، 1858، مجلد1.
30. ساعد ساعد وعبيدة صبطي، الصورة الصحفية (دراسة سيكيولوجية)، دار الهدى، الجزائر، دط، 2011.
31. سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2000.
32. السعيد بوطاجين، المسرح والهوية، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2021.
33. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000.
34. سميرة أولهي، المسرح والتراث والتاريخ (تجربة السيد حافظ)، المغرب، 2020.
35. سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار الشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.
36. سيد محمد غنيم، سيكولوجية الشخصية (محدداتها، قياسها، نظرياتها)، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.
37. شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط3، 1973.
38. طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحدائثية، (نماذج من المسرح الجزائري والعالمية)، دار القدس العربي، الجزائر، دط، دت.
39. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1979.

40. عادل شدّاد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2010.
41. عامر باح مرزوق، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.
42. أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسبوري، المستدرك على الصحيحين، (تح) مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت.
43. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2007.
44. عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السيل، الجزائر، دط، 2008.
- عبد العزيز أحمد جوده
45. تاريخ الفنون، دار فنون للطباعة، مصر، د ط، دت.
46. دراسات في تاريخ الفنون، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، د ط، د ت.
47. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
48. عبد العظيم الديب، المستشرقون والتراث، دار وفاء للطباعة والنشر، المنورة، ط2، 1992.
49. عبد الكريم بن عيسى، إيقاعية العرض المسرحي (الحركة المرسومة في منجز كاكي إيقاعيا)، دار كنوز للنشر، ط1، 2018.
50. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، دط، 2000.
51. عبد المعطي شعرواي، أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الكبرى)، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ط، 1995، ج3.

52. عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، (في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.
53. عزت قرني، أول الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، دت.
54. علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، دار فحات، بغداد، ط1، 2014.
55. علي الحمداني، الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.
56. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.
57. علي بن إبراهيم الحمد النملة، المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، دار الألوكة، الرياض، ط1، 2003.
58. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، دت.
59. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2015.
60. فارح مسرحي، التراث والهوية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2017.
61. فاروق خورشيد، أوديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وألة الإبداع)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2002.
62. فايز ترحيني، الدراما والمذاهب الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1988.
63. فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2000.
64. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض رمضان أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2012.

65. كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1993.
66. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.
67. ليلي بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، دار رؤيا، الجزائر، ط1، 2017.
68. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمام، الرباط، ط1، 2006.
69. محمد بن أيوب، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي.
- محمد حمدي إبراهيم:
70. رحلة الدراما عبر العصور، (من القرن الخامس ق.م حتى القرن العشرين)، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2007.
71. نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994.
72. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.
73. محمد زكي العشماوي، المسرح (أوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة)، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، دت.
74. محمد صالح بجاوي، التراث الشفهي الجزائري، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، مصر، ط1، 2018.
75. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

76. محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1962.
77. محمد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة نظريات وأنساقي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010، ج2.
78. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979.
79. محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009.
80. محمود مفلح بكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2009.
81. منير حافظ، التراث في العقل الحداثي (بحوث في فلسفة القيم الجمالية)، دار الفرقد للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2001.
82. منير حافظ، مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية)، دار المايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.
83. ناهض حنّ، التراث الغرب الثورة، (بحث حول الأصالة والمعاصرة في فكر حسن حنفي)، دار كتابكم، الأردن، دط، 1986.
84. نورة لغزاري، الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.
85. هيثم يحي الخواجة، محاولات في المسرح العربي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، ط1، 2002.
86. ياسر المالح، الموسيقى والأغنية العربية (أعلام وقوالب وتأثير وتطوير)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دط، 2011.
87. ياسر بكر، الثقافة الشعبية وتشكّل العقل المصري، دار الكتاب، مصر، دط، 2021.

88. ياسر رسلان الحسيني، الحكمة (تعريفها، أدلتها، ضرورتها)، دار الشورى للطباعة والنشر، 2021، دط.

89. يحي الحاج إبراهيم، الوجيز في تاريخ المسرح (أوروبا والعالم العربي)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دط، 2019.

90. يعقوب عزمي، أساسيات الفن التشكيلي، دار راية، عمان، ط1، 2014.

91. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

92. يونس لوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، ط1، 1998.

ب. المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، (تر) إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014.

2. أن أوبرسفيد، قراءة المسرح، (تر) مي التلمساني، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، 1977.

3. جوردن إدوارد كريج، في الفن المسرحي، (تر) دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960.

4. جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، (تر) أمين الرباط وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1995.

5. جيرالد برنس، المصطلح السردي، (تر) عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

6. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، (تر) غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، دت.

7. س. م. بورا، التجربة اليونانية، (تر) أحمد سلامة محمد السيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1989.

8. يوري سوكلوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، (تر) حلمي شعراوي وعبد الحميد حوأس، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط1، 2000.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، تركيا، ط2، 1960، ج1.

2. باتريس بافي، معجم المسرح، (تر) ميشال خطّار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2015.

3. بيار بونت وآخرون، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، (تر) مباح المد، دار المجد، بيروت، ط2، 2011.

4. أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر بن ابي بكر بن محمود بن إدريس الشيرازي الفيروزآبادي، قاموس المحيط، دار جيل، بيروت، دط، دت، ج02.

5. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984.

6. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998.

7. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

8. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الافريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، مجلد2.

9. أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، (تح) اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج1.

رابعاً: المجلات والمقالات العلمية:

1. برزوق مذكور، الأزياء المسرحية بين نسق العرض والسياق الثقافي التراثي (التمظهرات التراثية المرئية على أزياء شخوص الحلقة في عرض مسرحية أجواد أنموذجاً)، مجلة النص، المجلد 10، العدد 02، 2024.
2. توفيق خرواع، الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي (خطاب واحد أم خطابات متعددة)، مجلة النص، سبتمبر 2016.
3. الحبيب سوالي، بناء الشخصية في المسرح الجزائري من خلال نماذج مسرحية، مجلة دراسات فنية، تلمسان، مجلد 01، العدد 02، 2016.
4. حسبية بن عامر، فن التمثيل والدراما (قراءة في مصطلح المسرح وما يتعلق به)، مجلة النص، مجلد 09، العدد 03، 2022.
5. حسين فلاح كاظم عناصر سينوغرافيا العرض الصبري، مجلة الأكاديمي، العدد 56، 2010.
6. حليلة غانم وإيميمون بن إبراهيم، وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، مجلد 08، العدد 03، 2021.
7. حورية بدار، تجليات التأثير الموسيقي في العمل المسرحي الموجه للطفل، مجلة النص، المجلد 08، العدد 03، 2021.
8. خالد حفة وأحمد هناني، علاقة القناع بالماكياج ودورها في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، مجلد 01، العدد 05، 2018.
9. خيرة بونوة، صناعة الفكرة في المسرحية، مجلة لغة الكلام، ديسمبر 2017، العدد 06، وهران.
10. رحيم خريبط عطية، شعرية المقامات (مقامات بديع الزمان الهمذاني أنموذجاً)، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 10.

11. زيتوني بومدين، التشكيل الدرامي للإضاءة، مجلة النص، المجلد 03، العدد 02، سبتمبر 2016.
1. سعدية المحسن عابد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني، إشراف عد العزيز علي الحجيلي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2010.
12. سميرة بلغيثية وعلي قسايسية، جمهور الدراما التلفزيونية التركية في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 07، العدد 02، 2017/06/01.
13. سهام مادن، بين العامية والفصحى، مجلّة (الصراط)، السنة الخامسة، العدد (10)، ديسمبر 2004.
14. صالح قسيس، مسرح الحكاية الشعبية وعلاقتها بتنمية مخيال الطفل، مجلة التعليم، مجلد 5، العدد 16، 2018.
15. عائشة واضح، إشكالية التجنيس والتصنيف في القص الشعبي (في قصص الشمال الغربي أنموذجاً)، مجلة روافد، العدد 01، جوان 2017.
16. عبد العزيز بوشلاق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة مسيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد 07، العدد 07، 2015.
17. عبد العزيز شويط ونادية، المسرح وفن الأزياء (تميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر - دراسة حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما-)، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016.
18. عبد القادر حمراني، تماهي الأجناس الأدبية في السيرة الشعبية وأثرها في حفظ مقومات الهوية العربية، مجلة أفانين الخطاب، مجلد 03، العدد 02، 2023.
19. عبد الله بن معمر، الأنثروبولوجيا والطقوس، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات، مجلد 08، عدد 01، ماي 2019.

2. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا، تحت إشراف أحمد عزوز، جامعة وهران1، وهران، الجزائر، 2010-2011.
- علاوة كوسة:
20. توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوي، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016.
21. شعرية العنوان في المجموعة القصصية (زمن المُكاء) للخير شوار، مجلة دراسات، المجلد2، العدد1، 2013/06/15، ص160.
22. عماد صاحب حسين الطائي، بحث في جمالية سبرنتيكا الإضاءة في العرض المسرحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد4، العدد02.
23. عمر هادي، في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام، العدد1، 1985.
24. عيسى أحمد، الحدود الفاصلة بين المسرحية والمقامة العربية (مقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني)، مجلة الكلم، المجلد7، العدد01، 2022.
25. كاظم أديب علوان، المسرحية المقروءة بين النص والعرض، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، 2020، المجلد10، العدد01.
26. كمال سعد محمد خليفة، المسرح والتاريخ (تعلق إبداعي-دراسة تحليلية في مسرحية "ممالك للبيع")، حولية كلية اللغة العربية، مصر، العدد22، 2018.
27. ليلى بن عائشة، المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب (قراءة في الأساليب والتوجيهات - المسرح الجزائري أنموذجا-)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، المجلد8، العدد2، 2011/06/01، ص44.
28. محمد بصل وأحمد وليد يوسف، جدلية النص والعرض في المسرح (مفاهيم نظرية)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، مجلد42، العدد06، 2020.

29. محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد59، 2011.
30. محمد غفار، ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، مجلة النص، المجلد04، العدد01، أبريل 2017.
31. مصطفى رمضان، توظيف التراث وإشكالية التأويل في المسرح العربي، عالم الفكر، المغرب، مجلد17، العدد04.
32. منى ميلحي حامد حبر، توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل (دراسة تحليلية لنماذج مختارة)، المجلة العلمية لكلية التربية العلمية، ج1، العدد09، 2017.
33. ميادة مجيد أمين الباجلان، الجذب الإيقاعي للإكسيسوار في عروض مسرح الطفل (التوبيل والدلالة)، مجلة نابو للبحوث والدراسات، مجلد29، العدد36، 2022.
34. نبيلة بومناقش، جماليات البناء الدرامي في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد02، 2021.
35. نورة جبّار وسيد أحمد ياد، بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما (مسرحية وفيلم أوديب أنموذجا)، مجلة آفاق سينمائية، المجلد10، العدد01، جوان2023.
36. نورية شرقي، حضور التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد12.
37. هاني الحمد، في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، مجلة التراث الشعبي، العراق، العدد01، 1985.
38. وحيدة فرجاني، سيميائية العنوان في قصيدة (على ضفاف النور) للشاعر سعد مردف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد15، 2023/03/15.

خامسا: الرسائل الجامعية:

1. سعدية المحسن عابد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني، إشراف عد العزيز علي الحجيلي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 2010.

سادسا: المواقع الالكترونية:

1. <https://alarabi.nccal.gov>
2. <https://al-marsa.ahlamontada.net>
3. <https://artsadanculture.google.com>
4. https://drlogy.com/baby-name/meaning_of_lphigeniahttp.com
5. <https://www.alarabiya.net>
6. أسماء محمد مصطفى، الموروث الثقافي المادي والغير مادي للعراق وأهمية حمايته، مجلة زمان، 2014/01/14، <https://www.wazzaman.com>
7. جميل حمداوي، الإرشادات المسرحية، <http://w.w.w.diwanarab.com/spip.php!article28303>
8. خليل فاضل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، مجلة المنتدى الثقافي، العدد 1077، 3 أكتوبر 2007، <https://www.ahewar.org>
9. عبد المجيد شكري، جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، نُشر بتاريخ 2008/01/02، <https://startimes/com>

تَبَيَّنَ المصطلحات

Theater	المسرح
Drama	الدراما
Dramatic art	الفن الدرامي
Dramatic event	الحدث الدرامي
Performance	الأداء
Representation	التمثيل
Simulation	المحاكاة
Pre-theatre	ما قبل المسرح
The legend	الأسطورة
Dramatic structure	البنية الدرامية
Hero	البطل
Heritage	التراث
Rooting	التأصيل
Tragedy	التراجيديا
Comedy	الكوميديا
Dramatizing	التمسرح
Transformation	التحوّل
Experimentation	التجريب
Dialogue	الحوار
Shadow ilhouette	خيال الظل
Personality	الشخصية
Conflit	الصراع
Theatrical show	العرض المسرحي
Theatrical text	النص المسرحي
Watching	الفرجة
Audience(recipient)	الجمهور (المتلقي)
Scenography	سينوغرافيا
Decoration	الديكور
Theatrical lighting	الاضاءة المسرحية
Theatrical setting	المكان المسرحي
Time	زمن
Theatrical phenomenon	الظاهرة المسرحية
Popular sayings	المأثورات الشعبية
Music	الموسيقى
Output	اخراج
Folk song	الأغنية الشعبية
The Play	مسرحية
Folk arts	الفنون الشعبية

Art	الفن
Visual image	الصورة البصرية (المرئية)
Audio image	الصورة السمعية
Literary image	الصورة الأدبية
Imagination	الخيال
Theatrical instructions	الإرشادات المسرحية
Text space	الفضاء النصي
National space	الفضاء الركحي
Theatrical language	اللغة المسرحية
Clothes(fashion)	الملابس (الأزياء)
Make-up	الماكياج
Popular boigraphy	السيرة الشعبية
Proverbs and wisdom	الأمثال والحكم
Voice delivery	الإلقاء الصوتي
Tangible heritage	التراث المادي
Intangible heritage	التراث اللامادي
Popular sources	المعتقدات الشعبية
World heritage	التراث العالمي
Local heritage	التراث المحلي
National heritage	التراث القومي
Folk dance	الرقص الشعبي
Scenario	سيناريو
Stage	خشبة المسرح
Theatrical scene	مشهد مسرحي
Narration	سرد
Ritual celebration	احتفال شعائري
Children s theater	مسرح الطفل
Educational theater	المسرح التعليمي (التربوي)
Experimental theater	المسرح التجريبي
Heroic comedy	كوميديا بطولية
Popular theater	مسرح شعبي
read /Miew	قراءة / عرض
Melodrama	ميلودراما
Monodrama	مونودراما
Satirical parody	باروديا الساخرة
Backstage	الكواليس

Sound effects	مؤثرات صوتية
Orchestra choir	جوقة / أوركسترا
Curtain	ستارة
Review text	نص استعراضي
Dramatic language	لغة درامية
Theatrical semiology	سيمولوجيا مسرحية
Role	دور
Writing a play	كتابة مسرحية
Liturgical drama	دراماتورجيا
Montage	المونتاج
The dialectic of text and presentation	جدلية النص والعرض
Lyric theater	مسرح غنائي
Political theater	مسرح سياسي

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
//	الإهداء
//	كلمة شكر
أ-ز	مقدمة
40-9	المدخل: بذور الدراما والمسرح وعلاقتها من التأسيس إلى التماسس
10	توطئة
11	أولاً: الدراما بين المفهوم والتطور
11	1. أركيولوجيا المصطلح
13	2. النظرية الدرامية (النشأة والتأسيس)
13	1.2. في الفكر الإغريقي
16	2.2. في الفكر الحديث
18	3. أقسام الدراما
22	ثانياً: المسرح بين التأصيل والتطور
22	1. دلالة المصطلح
24	2. جينيولوجيا المسرح (الولادة والتطور)
24	1.2. من المسرح الإغريقي إلى المسرح الروماني
27	2.2. من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح العصر الحديث
30	3.2. المسرح العربي بين النشأة والتطور
34	3. المسرح وسؤال التحول من الدراما إلى ما بعد الدراما المسرحية
37	4. مرجعيات المسرح الغربي والعربي
132-41	الفصل الأول: تجليات التراث في المسرح العربي - نماذج مختارة -
42	توطئة:

43	أولاً: مفهوم التراث والمسرحة - بحث في إشكاليات المصطلحين -
43	1. مفهوم التراث
43	1.1 الدلالة اللغوية
45	2.1. الدلالة الاصطلاحية
50	3.1. مصطلح التراث وإشكالية المصطلح بين تعدد الترجمات وزئبقية المفهوم
55	2. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث
55	1.2. حدّ المسرحة (التمسرح)
58	2.2. بين المسرحة والأنسنة
61	3. علاقة المسرح العربي بالتراث
67	ثانياً: أنواع التراث في الثقافة الغربية العالمية والقومية والمحلية - نماذج مختارة -
69	1. أنواع التراث وإشكالية تصنيفه:
70	1.1. التراث المادي (Material Heritage):
70	2.1. التراث اللامادي (Intangible Heritage):
71	2. إشكالية تصنيف التراث الشعبي:
76	3. مسرحة التراث العالمي (الإنساني):
79	1.3. أشكال التفاعل بين المسرح والفنون القديمة:
80	2.3. مسرحة الأسطورة في مسرحية "إيفيجيني" لـ: جان راسين - نماذج -
85	1.2.3. بنية العنوان ورحلة العبور من الأسطورة نحو جمالية المسرح في مسرحية "إيفيجيني" لـ: جان راسين
88	2.2.3. صورة المجتمع والعقائد اليونانية في مسرحية "إيفيجيني" لـ: جان

	راسين
91	أ.دلالة الأضاحي والقرايين بين الأسطورة والمسرح -مسرحية "إيفيجيني"
97	4.مسرحة التراث القومي -دراسة لنماذج مختارة-
98	1.4.بلاغة المقامة الممسرحة قراءة في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب الصديقي-أنموذجا-
102	1.1.4.جمالية التعبير الأدائي في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني"
105	أ. دور الهندسة الإيقاعية في بناء لغة العرض المسرحي -مقامات بديع الزمان الهمذاني-
106	ب. توظيف أغاني المديح والأغاني الشعبية وجماليتها في العرض المسرحي "مقامات بديع الزمان الهمذاني للطيب الصديقي:
108	1.4.2.1. بنية الفضاء ودلالاتها في العرض المسرحي -"مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب الصديقي أنودجا-:
110	أ. الديكور:
112	ب. الإضاءة المسرحية:
114	2.4.ثنائية التراث والهوية في خطاب المسرح المصري -مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ أنموذجا-:
115	1.2.4. أشكال حضور التراث الشعبي في خطاب المسرح المصري - مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ-
116	أ. الأدب الشعبي -الأمثال الشعبية -أنموذجا-:
119	ب. لغة المسرحية -اللهجة المصرية الشعبية في مسرحية "إشاعة" للسيد حافظ أنموذجا-:
120	ج. الشخصية التراثية التاريخية وأثرها الجمالي في مسرحية "إشاعة"

	للسيد حافظ:
121	5. أشكال مسرحة التراث الوطني - مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا -
124	1.5 تجليات الأمثال والحكم في مسرحيات عز الدين جلاوجي - نماذج منتقاة -
127	2.5 توظيف الصناعات والفنون اليدوية في مسرحية "الفجاج الشائكة":
128	3.5 حضور الموسيقى الشعبية في مسرحية "الفجاج الشائكة":
129	6. جماليات التشكيل التراثي ودوره في بناء خطاب المسرح عند عز الدين جلاوجي:
-133 231	الفصل الثاني: مظهرات التراث في مسرح السيد حافظ
134	توطئة:
137	أولا: رحلة العمل المسرحي من الفضاء النص إلى الفضاء الركحي
138	1. عناصر النص المسرحي:
141	1.1 الفكرة (الموضوع):
143	2.1. الشخصيات:
145	3.1. الحدث (فعل الحدث الدرامي):
147	4.1. الصراع
149	5.1. الحوار:
153	6.1. ثنائية الزمان والمكان:
156	7.1. الحكمة:
158	8.1. اللغة:
160	9.1. الإرشادات المسرحية:

162	2.أساسيات العرض المسرحي:
165	1.2. الإخراج المسرحي:
167	2.2. التمثيل:
169	3.2. السينوغرافيا:
171	1.3.2.الديكور (المنظر المسرحي):
173	2.3.2.الإكسسوار(الملحقات):
176	3.3.2.الملابس والأزياء:
178	4.3.2.الإضاءة:
181	5.3.2.الماكياج:
184	3.جدلية العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي:
188	ثانيا: أشكال مسرحة التراث في المنجز المسرحي المكتوب للسيد حافظ - نماذج مختارة:-
189	1.إزدواجية التعالق والتكشيل بين المسرح والتراث -نماذج منتخبة-
192	1.1 استدعاء الشخصيات التاريخية الإسلامية في النصوص السيد حافظ المسرحية -نماذج مختارة-
199	2.استحضار السيرة الشعبية في النصوص المسرحية للسيد حافظ -قراءة في نماذج مختارة-
201	1.2. قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية -نماذج منتخبة-
203	2.2. صورة المجتمع العربي في نصوص السيد حافظ المسرحية -نماذج مختارة-
203	1.2.2.القيم الثقافية التربوية:
204	2.2.2.القيم الاجتماعية والأخلاقية:

211	ثالثا: آليات المسرحة في عروض السيد حافظ المسرحية - نماذج مختارة-.
212	1. قراءة لمسرحية "سندريلا والأمير" بين الأصل والتمسرح:
214	2. جمالية السينوغرافيا - قراءة في عروض مسرحية للسيد حافظ - نماذج منتقاة-:
214	1.2. مقارنة في المشهد الافتتاحي للمسرحية:
217	2.2. جمالية الصورة البصرية والسمعية في بناء العروض المسرحية عند السيد حافظ - نماذج مختارة-:
218	1.2.2. صورة الممثل بين الإلقاء الصوتي والأداء الحركي:
220	2.2.2. صورة الأزياء والإكسسوارات:
223	3.2.2. الموسيقى الشعبية:
226	4.2.2. دور الديكور في مسرحة الحكاية الشعبية "مسرحية علي بابا أنموذجا"
232	خاتمة
236	الملاحق
241	قائمة المصادر والمراجع
257	ثبت المصطلحات
262	فهرس المحتويات
269	ملخص البحث

الملخص باللغة العربية:

تُعنى هذه الأطروحة بدراسة توظيف التراث في المسرح العربي والمسرح المصري خاصة، بعدّه مصدرا للإلهام، لثرائه بأشكال مختلفة ومضامين تراثية متنوعة، فانطلقت الممارسات الإبداعية المسرحية راصدة بذلك مختلف التجارب الإنسانية، محاولة استيعاب الماضي بتصوير جديد للواقع المعاش ونقده، وذلك من خلال مسرحة التراث بأنواعه، فُوْظِفَ التاريخ، والعادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية والتراث الإنساني أيضا، وغدا عندئذ التراث معنا لا ينضب للمسرح الذي أصبح نتيجة هذا التفاعل عالما خصبا استقطب عديدا من الأشكال الفنية المتناغمة مع بعضها.

ونظرا لأهمية هذا الموضوع سعت هذه الدراسة الموسومة بـ: "مسرحة التراث في التجارب المسرحية العربية - قراءة في مسرح السيّد حافظ-" إلى رصد طبيعة العلاقة القائمة بين التراث والمسرح، من خلال ما قدّمه الكاتب المسرحي السيّد حافظ من أعمال مسرحية مؤسسا لرؤية مختلفة قائمة على استلهام التراث وإعادة بعث الروح فيه، من نصوصه وعروضه المسرحية، كما تهدف أيضا إلى إبراز أشكال التمسرح الحاصل بين المسرح والتقاليد العربية عامة، والمصرية بشكل خاص.

الكلمات المفتاحية: المسرحة، التراث، المسرح، النص، العرض، مسرحيات السيّد حافظ.

Abstract:

This thesis is concerned with studying the employment of heritage in Arab theatre and Egyptian theatre in particular, considering it as a source of inspiration due to its richness in different forms and diverse heritage content. Thus, creative theatrical practices were launched, observing various human experiences, trying to understand the past with a new depiction of lived reality and criticising it, through the dramatization of heritage in its various forms. History, customs and traditions, popular beliefs and human heritage were employed as well, and heritage then became an inexhaustible resource for theatre, which became, as a result of this interaction, a fertile world that attracted many artistic forms that are in harmony with each other.

Due to the importance of this topic, this study entitled: “**Theatricalisation of Heritage in Arab Theatrical Experiences - A Reading of Sayed Hafez’s Theater**” sought to monitor the nature of the relationship between heritage and theatre, through the theatrical works presented by the playwright Sayed Hafez, establishing a different vision based on drawing inspiration from heritage and reviving its spirit, in his texts and theatrical performances. It also aims to highlight the forms of theatricalisation that occur between theatre and Arab traditions in general and Egyptian traditions in particular.

Key words: Theatricality, Heritage, Theatre, Text, Presentation, Mr. Hafez’s plays.