دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ
ISSN 1813-7733
المجلد الثالث, ديسمبر 2006م (ص23-34)

فن المسرحية وسعته في الأدب العربي

د. محمد سراج الدين*

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد،

فمن المعلوم أن فن المسرحية من الفنون الوافدة التي وفدت إلى العرب من الغرب في منتصف القرن التاسع عشر، ولم يكن هذا الفن بعناصره الحديثة معروفا في الأدب العربي. وكان عند العرب المواد الخامة التي كانت تصلح أن تكون مسرحية من الطراز الأول سواء كان ذلك في العصر الجاهلي أم في العصر الإسلامي. ففي الجاهلية يمكن أن تكون موضوعات اجتماعية كالصعاليك والعبيد والمرأة الجاهلية وغيرها، وموضوعات سياسية كأيام العرب مثل حرب البسوس التي استمرت أربعين عاما، وحرب داحص وغبراء، وشيخ القبيلة وغيرها، وموضوعات أسطورية كأبطال العرب في الجاهلية وحاتم الطائي الذي كان رمزا للجود والكرم، وموضوعات تاريخية كتاريخ الصنعاء، وسد مآرب، ومكة المكرمة، ويثرب غيرها، ولكنهم لم يهتموا بها بل كانوا مشغولين وفرحين بالشعر الغنائي.

أما في الإسلام ففيه نجد المواد الخامة المتوفرة التي لا تحصى ولا تعد يمكن أن تكون كذلك مسرحية من الطراز الأول. ويمكن أن تكون موضوعات تاريخية كآدم وحواء عليهما السلام، وأصحاب الأخدود، وأصحاب الكهف وعاد وثمود، وهي موضوعات نجدها في القرآن الكريم، وأن تكون موضوعات سياسية كالفتوحات الإسلامية كفتح مكة، والقادسية واليرموك وموته وفتح الأندلس، وفتح القدس وغيرها، وكذلك أن تكون موضوعات بطولية كأبطال المعارك الإسلامية مثل خالد بن الوليد، وحمزة، وعبد الرحمن بن الجراح وعبد الله بن رو احة وصلاح الدين الأيوبي، ومحمد بن قاسم، وطارق بن زياد وغيرهم.

ولكنهم لم يتوجهوا إلى هذا مع توفر المواد الخامة الثرية الممتازة بل ظلوا على ما كان القدماء عليه. لهذا أسباب عديدة متنوعة ستأتي بعد قليل إن شاء الله تعالى.

أما الأدباء المحدثون قد اهتموا به اهتماما عظيما، وبعضهم برعوا فيها كل البراعة كتوفيق الحكيم وأحمد شوقي، ونجيب الريحاني ومحمد تيمور ومحمود تيمور وغيرهم.

وسأتناول في هذا البحث المتواضع فن المسرحية الحديث الذي نحن بصدده في هذا البحث، وأسأل الله التوفيق والسداد لكي ألم الموضوع من جميع الجوانب وهو ولي التوفيق والسداد.

نشأة الفن المسرحي

نشأ الفن المسرحي عند جميع الشعوب؛ عند الهنود، وعند الصينيين وعند اليونان والرومان في ظل المعابد كجزء من ألوان العبادة التي يقومون بها، ثم تطور حين انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فنا مستقلا عن المعبد لما اندثر المعبد نفسه كما حدث ذلك للمصريين القدماء. (أي عهد الفراعنة).

لم يحفظ لنا التاريخ شيئا عن وجود شيء من الدرامة عند العرب في وثنيتهم الجاهلية، ولعل مرد ذلك إلى أن الوثنية العربية لم تكن وثنية أصلية، إذ هي في الواقع صورة مشوهة من دين قائم على

* الأستاذ المساعد، قسم علوم القرآن والدراسات الإسلامية

التوحيد هو دين إبراهيم وإسماعيل-عليهما السلام- ولذلك لم تتكون لها تقاليد عميقة كما كان الشأن لدى الوثنيات الأخرى. هذا الدين القيم دين التوحيد الذي يجعل التقديس لله وحده، ولا يعترف بتقديس من سواه من الأشخاص، ولذلك تعذر عند العرب وجود التمثيل، بمعناه المعروف لدى الأمم التي تدين بتعدد الآلهة وتقديسها وإسناد الصفات البشرية إليها إذ كان معظم هؤلاء الآلهة في الأصل من البشر ممن كانوا ملوكا عظاما لهم أو أبطالا في تاريخهم، فلما ماتوا اتخذوهم آلهة وعبدوهم.

وإذا لم يوجد المسرح عند العرب في جاهليتهم فأحرى ألا يوجد لديهم بعد الإسلام الذي قضى على تلك الوثنية العربية وأعاد إليهم دين التوحيد كأصفى وأنقى ما يكون التوحيد.[1]

لماذا لم تعرف العرب المسرح؟

من المعلوم أن العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الجديد حتى أواخر سنة 1847م. أو بعبارة أخرى لم يعرف أدبنا العربي المسرحية قبل العصر الحديث، أما (خيال الظل) الذي انتشر في العصر المملوكي، ويقال: إنه أصل المسرحية، فهناك فرق كبير بينهما. والجدير بالذكر أن المؤرخين لم يتفقوا على الأسباب التي من أجلها لم يظهر المسرح عند العرب.

موضوع المسرح والعوامل التي منعت ظهوره بين العرب تحدث فيه من نقاد الشرق والغرب كثيرون، والتمسوا لذلك ضروبا من العلل والأسباب منها ما يتصل بالظروف والملابسات، ومنها ما يتصل بالعقلية العربية ومالها من خصائص ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على أسباب صحيحة وعلل ثابتة، فكان اختلافهم في ذلك مدعاة إلى بقاء هذا الموضوع على بساط البحث يتجاذب المستطلعون أطرافه بين حين وحين ويقول فيه النقاد ما يكررون به آراء سابقة، وما يطيب لهم أن يستخلصوه من جديد النظريات.[2]

هناك أسباب وعلل لهذا التأخر بعضها ما يلي:

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

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

3- إن الأدب العربي الإسلامي قد عرف الأدب اليوناني بالترجمة ولكنه لم يتعمقه، بل صدف عنه، وعنى بالفلسفة، فلم تنقل إليهم الصورة الكاملة عن الحياة الأدبية اليونانية، ولم يفطنوا إلى ما فيها من المسرح والمسرحية، والقصة مطلقا، فلم يعنوا بالمسرح في رواج الأدب أيام العصر الإسلامي المزدهر.

4- إن الحياة الإسلامية كذلك في دينيتها لم تكن تعين على وجود المسرح، لأنها لا تجسم بل فهم أنها تحرم هذه الملامح الفنية التي يقوم بها وجود المسرح. فلا هي موسيقية، ولا هي تشكلية، وما ذهبت به الحياة العملية الإسلامية من هذه الفنون قد كان هو الذي تسمح به الحياة، ولا داعي لما وراء هذا من مخالفات لا توفر اللذة الفردية المباشرة التي يطلبها الأفراد أصحاب الصفة البارزة في هذا المجتمع، ومع كل هذا لا يشيع مسرح.

5- إن الحياة الإسلامية الاجتماعية بوضعها السياسي، ومركز المرأة فيها وتصوتها وحجبها لا يعين على وجود المسرحية، وإذا قامت الجواري مقام الجرائر في الميادين الفنية، كما عرف

فيحسبهن أن يقمن بما يحقق المتع الفردية التي يتطلبها طابع الحكم، وصورة المجتمع، ومع هذا لا يوجد المسرح الذي هو بطبيعته فن للجماهير والجماعات.

6- إن الحياة الإسلامية بوضعها السياسي، وما أحدثه من طبقية في المجتمع، وفردية في الحكم لم يكن يهون فيه هذا التجمع الجمهوري، لجمهور المسرح ورواده، ولم يكن يسهل فيه ما لابد أن يكون في التشخيص من تعرض للأشخاص والأوضاع، وتنفس ناقد.

7- والوضع السياسي لهذا المجتمع كغيره من الأوضاع المجتمعية المحكومة بمثل حكمه الفردي المستبد، تحدد التجمع، وتمنعه وترقيه وتقيده، حتى ليظن أن اشتراطهم الفقهي لوجوب صلاة الجمعة المصر أو مصلاة يعني أن تكون في بلد فيه حاكم سياسي وحاكم شرعي، إنما كان استجابة للوضع السياسي الذي لا يطمئن إلى التجمعات وكذلك اشتراطهم لصلاة الجمعة، والإذن العام بأن تفتح أبواب المساجد مما يمكن أن يفهم هذا الفهم.[3]

8- إن الأمة العربية أقرب إلى الواقعية، ولم يتبادر إلى أذهانهم التمثيل وهم يميلون إلى التغني.

9- عزلة الأمة العربية عن الأمم الأخرى وعدم تأثرهم بالثقافات الأخرى.

10- إن الشعوب التي اتصل العرب بهم ما كانت عندهم المسرحية أو لم تكن لديهم مسرحية متطورة.

11- إن الشعراء العرب منذ الجاهلية كانوا يتفنون بالذات، ولا يهمهم المجتمع الذي يعيش فيه، ولم يتأثروا بالثقافات الأخرى، بل كانوا يفتخرون بالذاتية وكانت المسرحية القديمة منظومة في الغالب.

12- إن السب الشائع في تفسير إحجام الأدب العربي عن التأليف المسرحي في عصوره الأولى ارتباط التأليف المسرحي القديم بالأساطير حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية، فهي نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبلها ولم تكن معالي الدين التي استقرت في نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا النوع.

13- إن العرب في الدولة الأموية وما بعدها ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى الذي يجتذي، وينظرون إلى الشعر الجاهلي نظرتهم إلى النموذج الأكمل الذي يتبع، فهم قد أحسوا فقرهم في العمارة ولم يحسوا قط فقرهم في الشعر. وهم عندما أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم وينهلوا نهبوا كل مذهب وتظروا في كل فن، إلا فن الشعر الذي اعتقدوا أنهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم.

14- فقدان الإدراك المأساوي للحياة، قد نجد الشاعر –كغير من الناس- يعيش في المأساة ولكنه لا يفقهها. قد يحسها ويحاول التعبير عنها لكنه التعبير العاطفي الغنائي لا التعبير الدرامي.[4]

15- من الواضح أن الشعر في روحانيته وفي تعويله على الوقع الموسيقي لا تأتي خفقاته إذا ترجم إلى لغة أخرى، إلا فيما ندر، وهو يحتاج في ترجمته إلى براعة فذة تستطيع أن تنقل الشعر في لغته إلى الشعر في اللغة المراد نقله إليها، محتفظا بتلك الموسيقية وبتلك الإيحاءات التي تتداعى وراء المعاني الظاهرة لألفاظ القصيدة فترجمة الملاحم اليونانية مثلا كانت تقتضي لنقلها إلى اللغة العربية أن يكون بين العرب أديب متذوق فنان يحسن لغة هذه الملاحم إحسانه للبيان العربي فينهض بهذه المهمة على حير الوجوه، ولم نر ذلك في العصر الجاهلي ولا في العصر الأموي، وأكثر المترجمين في ريعان العصر العباسي، عصر التوثبه والانبعاث، كانوا من الأعاجم الدخلاء على العربية، وغيرها من الأسباب.[5]

متى بدأت المسرحية في العالم العربي؟ وفي أي بلد بدأ هذا الفن؟

بدأت المسرحية في العالم العربي ببيروت (لبنان) في منتصف القرن التاسع عشر على نطاق ضيق. وكان رائده الأول مارون النقاش. كان يقوم برحلات تجارية كثيرة زار في بعضها إيطاليا. وهناك شهد تمثيل بعض المسرحية فشغف بهذا الفن، ولما عاد إلى بيروت شعر بدافع قوي يدفعه إليه فاتخذه هواية أدبية وألف فرقة من بعض الشبان وفي سنة 1847م مثل معهم في بيته أول مسرحية له (البخيل) دعا إليه وجوه المدينة وقدم لها بخطبة.

وفي السنة التالية قدم رواية أخرى هي (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد). ودعا إليها الوالي ورجال الحكومة والقناصل والأعيان. ويظهر من شهادة رحالة إنجليزي حضرها أنها نالت استحسان الجمهور حتى رشقوا المسرح بوابل من الورود. وفيها يقول : (كان في التمثيل بعض الأتراك كما كان الغناء رديئا، ولكن إخراج المسرحية من الناحية الفنية كان موفقا. وقد دلت على مواهب كامنة عند المؤلف كما برهنت على أن النفس العربية يمكن إيقاظها وتحريكها بسهولة".

وفي سنة 1853م قدم أكثر مسرحياته. وكان مارون يؤلف الرواية ويلحنها. والذي دفعه إلى هذا الفن كما يقول ابن أخيه، غيرته الوطنية وما رآه فيه من فائدة لبلاد سوريا فتحمل مشقة التأليف فيه ولم يكن من يعرفه غيره من مواطنيه.

وحمل المشعل بعده ابن أخيه سليم النقاش الذي ألف فرقة في بيروت ثم انتقل بها سنة 1876م إلى الاسكندرية، فكانت أول فرقة دخلت وادي النيل.[6]

تأخر المسرح الدمشقي عن المسرح البيروتي زهاء ثلث قرن، فالقباني الذي كان يتفن العربية والتركية والموسيقى والرقص، أولع بالمسرح فأسسه في باب توما بدمشق سنة 1884م.[7]
والمسرحية عرضت على مسرح الأوبرا بالقاهرة لأول مرة رواية (عايدة) بالفرنسية، اختفالا بافتتاح قناة السويس سنة 1869م.

هاجر إلى مصر لفيف من الأدباء السوريين واللبنانيين كان من بينهم "سليم نقاس" و "أديب إسحاق" ومعهما فرقة تمثيلية قامت بتمثيل عدة روايات مترجمة على "المسرح الكوميدي". ومن ثم أخذ التمثيل ينهض حتى كان له شأن في أول القرن العشرين على يد "جورج أبيض" الذي تعلم في الخارج. وألف فرقة عند عودته لم تلبث أن صارت مدرسة من أعلامها "يوسف وهبي" الذي كون فرقته سنة 1933م فخطا بالمسرح خطوات جريئة، وتنوع المسرح بين التمثيل الهزلي التمثيل المآسي.

ومن أشهر الذين دعموا الفن المسرحي "عزيز عيد" في التراجيديا، و "نجيب الريحاني" في الفكاهة الهادفة.

وقد شجع قيام المسرح على تأليف الأدب المسرحي، وظهر رائد المسرحية الشعرية "أحمد شوقي" بمسرحياته المتعددة، و "توفيق الحكيم" معلم هذا الجيل من كتاب المسرح، وقد اهتمت وزارة الثقافة المصرية بتكوين الفرق التمثيلية.

مراحل المسرح العربي

من المعلوم أن المسرح العربي قد مر خلال تاريخه بمراحل ثلاث:

1- مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالا تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكته، وفي خيال الظل و الأراجوز والمقاسات، كما يجعل التراث الأدبي بالكثير من الأشكال المسرحية. ولكنها ما كانت تشتمل على العناصر المسرحية الحديثة.

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

3- أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب، أو بين المسرح الرسمي والمسرح الشعبي على وجه التحديد.[8]

المسرحية في العالم العربي

كان في بعض الدول العربية اهتمام خاص تجاه المسرحية كلبنان ومصر وسوريا، والجزائر وغيرها، ولكن معظم الدول لا توجد فيها المسرحية في البداية، أما الآن ففي بلد عربي فرق مسرحية. والحكومات تهتم بها كل الاهتمام.

المسرحية في مصر

كان مصر سباقة في الفنون الأدبية دائما غير أنها، ظهرت في لبنان أول ما ظهر، ثم انتقل إلى مصر، كما هو معلوم. فترعرعت ونهضت واكتملت فيها من جميع النواحي.

ويمكن القول بأن المصريين أخذوا ينظرون إلى فن المسرحية نظرة جديدة قبيل الحرب العالمية الأولى. ففي سنة 1912م أنشئت "جمعية أنصار التمثيل، ولكنها واجهت مشكلة مالية فلم تدم، ثم أنشئت جمعية أخرى تحت قيادة جورج أبيض وشرف، واهتم جورج أبيض بجهودهم وأشرف بنفسه على إخراج الرواية التي مثلت في أواخر سنة 1914م لأول مرة، كما أن الجمعية مثلت أمام السلطان حسين في سنة 1918م بمناسبة العيد السنوي للجمعية الخيرية الإسلامية.

وفي أثناء الحرب فكر جماعة من الماليين في إنشاء شركة ترقية التمثيل العربي لتقوم بتمثيل روايات من جميع الأنواع غنائية وغير غنائية، على أن تكون كل رواياتهم مؤلفة. ولها صبغة مصرية أو شرقية. وكان من أنجح التمثيليات التي قدمتها فيما تقول "الأهرام" رواية "الراهب المتنكر" لكاتب متنكر، عرضت على مسرح الأوبرا ثلاث مرات في موسم سنة 1921م وكان كاتباها المتنكر هو الأستاذ أمين الخولي الذي كان عندئذ تلميذا بمدرسة القضاء الشرعي لم تكن تقاليد تلك المدرسة تسمح بأن يكتب طلابها المسرح. ثم أنشئت الشركة في سنة 1921م وبنت مسرح حديقة الأزبكية الحالي إلا أن الشركة كادت تنحل لافتقارها إلى الرجل الفني الاختصاصي في فن التمثيل.

وإلى جوار نشاط هؤلاء الهواة كانت تقدم عدة فرق متكاملة مثل فرقة عبد الرحمن أشدي التي أنشأت في سنة 1917م، وفرقة عزيز عبد، نشئت ما بين 1914-1935م ولكن هذه الفرق لم تدم لأجل صعوبات مالية أو أسباب أخرى.

ولما ساءت حالة التمثيل وانحلت جميع الفرق اهتمت الحكومة بتأسيس فرقة قومية، شكلت في سنة 1930م لجنة للنظر في وجوه ترقية التمثيل، واقترحت اللجنة تكوين فرقة قومية من أحسن العناصر على أن تضمن الحكومة بقاءها، كما اقترحت إنشاء معهد للتمثيل وإرسال البعوث إلى الخارج وتشجيع المؤلفين المترجمين تمثلت الحكومة بهذه التوصيات السابقة، فازدهرت المسرحية فيها كل الازدهار وما زالت ولا تزال رائدة في العالم العربي.[9]

المسرحية في سوريا

تأخر المسرح الدمشقي عن المسرح البيروتي زهاء ثلاثة قرون، فأحمد أبو ضليل القباتي الذي كان يتقن العربية والتركية والموسيقى والرقص، أولع بالمسرح فأسسه في باب قوما بدمشق سنة 1884م، ثم ذهب إلى مصر شان كل سوري ولبناني تضيق آفاقه فتنفرج في وادي النيل، وفي القاهرة حقق وجود المسرح الفكاهي الغنائي للمرة الأولى في مجرى تاريخ المسرح العربي.[10]

المسرحية في لبنان

من الواضح أن المسرحية ظهرت في لبنان أول ما ظهر على يد مارون النقاش، فهو ألف فرقة من

بعض الشبان، وفي سنة 1847م مثل معهم في بيته أول مسرحية له (البخيل) فاستمر في هذا الفن، ثم حمل لواء هذا الفن أخوه سليم النقاش، ومازلت فيها مسرحية متنوعة ولا تزال فيها.

المسرحية في الجزائر

وكان في الجزائر فرقة مسرحية رائعة تحت قيادة سليمان والفرقة الشعبية هي المشهورة وفرقة عبد القادر الجزائري.[11]

المسرحية في تونس

تأخر المسرح التونسي إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتأثر بالمسرح السوري والمصري، وهذا شيء طبيعي لأنها كانت مستعمرة من قبيل الفرنس، وفي أواخر عام 1908م حل بتونس الممثل الشيخ سليمان قرداحي رافقة فرقته، ففرح التونسيون فرحا شديدا، وقدم بعض مسرحياته فيها، ثم كون فرقة مكونة من مصريين وتونسيين استقل فرقة إبراهيم حجازي في تونس، ثم جاءت فرقة سلامة حجازي وهذه الفرقة الأخيرة قدمت مسرحيات عديدة، بعد ذلك كونت فرق متعددة، وصارت من فنونهم الأدبية الراعية في ربعها.[12]

المسرحية في المهجر

من المؤكد أن أدباء العرب من المهاجر الأمريكية كانوا من أول العاملين على انطلاق الفكر العربي الحديث من مكامن الجمود، والأقلام العربية من قيود التقليد. فقد خدموا الأدب العربي بتحررهم أكبر خدمة، ونفحوه بأروع النفائس من إنتاجهم الجميل، وقفزوا بنهضة الأدب الحديثة قفزة عظيمة لم يعرف تاريخ الأدب العربي لها مثيلا في قوتها وحيويتها وشدة تأثيرها، فبرز فيهم غير قليل من الأدباء الذين عنوا بالمسرحية عناية شديدة، سواء كان في الجنوبي أم الشمالي. فيأتي في مقدمتهم ميخائيل نعيمة، وجبران، وفارس الريحاني، كذلك كان لهم اهتمام بالغ في فن القصة والروايات المتنوعة.

ويعالج ميخائيل نعيمة فن التمثيل بكتابة مسرحية عربية رائعة، و في عام 1917م أخرج مسرحية "الآباء والبنون". وفي هذه المسرحية نجح ميخائيل في حل مشكلة اللغة المسرحية بأن جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم الفصحى، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة، وهذه المسرحية التي ظهرت عام 1918م في نيويورك على خشبة المسرح تعتبر مقدمة لطليعة الفن المسرحي.

كذلك كان أنيس الريحاني يعني بالمسرحية والقصة في اللغة العربية والإنجليزية. فوضع مسرحية "وجدة" بالإنجليزية، ونجح فيها نجاحا باهرا، ولقيت المسرحية القبول من المشاهدين.
فقد أنتج جيران عددا غير قليل من المسرحيات، وفي المسرحية له كتاب "العواصف". وقد ذكر في كتابه عنه مسرحية أخرى قصيرة بعنوان "ملك البلاد وراعي الغنم". وله في كتاب "البدائع والطرائق" مسرحية ثالثة قصيرة بعنوان "إرم ذات العماد".

وهناك كتاب وأدباء لهم كذلك يد طويلة في هذا الميدان الفني الجذاب.

يعلق على هذه المدرسة الناقد الكبير الدكتور أدهم، فيقول :"يمكننا أن نلخص القول في مدرسة المهجر بأنها كانت أول مدرسة قوية في الأدب العربي، نجحت في تقديم أروع ما في الأدب الحديث من القصص والمسرحيات، والأقاصيص".[13]

الفرق التمثيلية العربية بالتتابع الزمني

1- مارون النقاش: 181701855م.
2- أحمد أبو خليل القباني 1865م.
3- يعقوب صنوع 1839-1912م.
4- سليم النقاش 1876-1877م.
5- يوسف الخياط 1877-1890.

6- سليمان القرداحي 1882-1909م.
7- اسكندر فرح 1891-1909.
8- الشيخ سلامة حجازي 1905-1914م.
9- جورج أبيض 1912، وهو أول مسرحي أصولي عربي.
10- فرق هواة، ومدرستين، وجوقات صغيرة، مثلوا مسرحيات مترجمة، وبعضهم طور تلك المترجمات إلى مناخ عربي، أو مصري، والبعض استلهم تاريخ العرب، والشرق، والإسلام، وكانت مخلفات الأدب الشعبي، وخاصة ألف ليلة وليلة معينا خضبا لهؤلاء المقتبسين.
11- بظهور يوسف وهبي، ونجيب الريحاني، دخل المسرح العربي طور العالمية، وباطلاله نجم توفيق الحكيم، ارتفع التأليف المسرحي بالعربية إلى أفق العصر والإنسانية.[14]

هذه هي الفرق التي كونت في العالم العربي للتمثيلية العربية.

المذاهب المسرحية

1- المذهب الكلاسي (الكلاسية) (عند اليونان والرومان).
2- المذهب الكلاسي الحديث (الكلاسية الحديثة) (ولاسيما في فرنسا).
3- المذهب الرومانسي (الرومانسية).
4- المذهب الرومانسي الحديث.
5- المذهب الواقعي (الواقعية).
6- المذهب الطبيعي (الطبيعية).
7- المذهب العاطفي (مذهب العواطف الرقيقة).
8- المذهب الرمزي (الرمزية).
9- المذهب التأثري (التأثرية أو الانطباعية).
10- المذهب التعبيري (التعبيرية).
11- المذهب الوجودي (الوجودية).
12- المذهب السريالي (السريالية) (ما فوق الواقع).
13- المذهب التهكمي (شو).
14- المذهب الكلبي (الكلبية) (الاستخفاف بالحياة وعدم المبالاة بها).
15- المذهب النقد الاجتماعي.
16- المذهب التصوفي (التصوفية).
17- المذهب الخيالي (التخيلي).[15]

ألوان المسرحية

من الواضح أن المسرحية تنقسم إلى قسمين: فن المأساة أو التراجيديا، وفن الملهاة أو الكوميديا، وقد عرفهما وميزهما أرسطو قائلا:

1- فن المأساة هو فن جاد نبيل يستمد موضوعاته من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة، والأبطال والنبلاء، كما يستمد شخصياته من نفس الطبقات، وتنتهي المأساة نهاية مفجعة.
2- فن الملهاة هو فن ضاحك سافر يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده، بل ينزل أحيانا كثيرة إلى حياة الدهماء وأفرادها ولغتهم. وتنتهي الملهاة نهاية مرحة أو مضحكة".[16]

بحثنا كتاب المسرحية ومسرحياتهم مثل أحمد شوقي وتوفيق الحكيم. فوجدنا أحمد شوقي ألف سبع مسرحيات ست منها مآس، وملهاة واحدة، وقد راعى فيها أن ترضى الجمهور حيث حرص على أن تصور ثلاث، منها العواطف الوطنية، وهي مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير، وأن تصور ثلاث منها العواطف العربية الإسلامية، وهي بجنون ليلي، وعنترة وأميرة الأندلس، في حين تصور الملهاة عواطف شعبية في شكل مرح، ومع الست هدى.

وقد ألف توفيق الحكيم أكثر من عشرين مسرحية بين قصيرة ومتوسطة معظمها من باب الكوميديا، وقد عالج فهيا بعض المشاكل الاجتماعية والأخلاقية كمشكلة المرأة، وفساد الحكم، والشذوذ الفردي، والاجتماعي، وطغيان المادة، وتدهور الأخلاق، وما إلى ذلك، وعنده بعض المسرحية الرمزية الفلسفية.

من هنا يتضح أن أدباء العرب قد تناولوا هذين القسمين بالإنشاء والكتابة. وكثير من هذه المسرحيات مكتوب باللهجة المصرية العامية، وقد بلغ توفيق الحكيم قمة الشهرة الأدبية في مسرحياته: أهل الكهف وشهرزاد، والملك أوديب وإيزيس، ومحمد، وسليمان الحكيم، وأسلوبه فيها أسلوب فصيح اللغة ناصح البيان.[17]

الخطوط العريضة للفن المسرحي

هناك خطوط وعناصر للفن المسرحي، ولابد للفن المسرحي أن يشتمل على ذلك، وهي ما يلي:

1. الفكرة الأساسية

يجب أن تحتوي المسرحية على فكرة أساسية واجدة تدور عليها قصتها من أولها إلى آخرها. ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزمن. وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزء ا متمما لها.

2. الموضوع

أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا أو أسطوريا. وهو في ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة:

أ. خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حية نابضة.

بـ. خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة عن الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجزائها بحيث يجمل ما لم يقع فعلا في الحياة كأنه قد وقع مع شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فيها.

فهذا الخيال الخصب هو الذي يبتدع هذه الصورة الجديدة، ويؤلفها من أشتات مختلفة من آلاف الصور التي مرت بتجربته في أوقات متفرقة.

جـ. هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها، ويسعى جاهدا لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذي يصوره في مسرحيته. فهذا الهدف هو الذي يدفع الكاتب إلى التحمس لعمله ويحدد الإطار العام الذي يصوغ فيه هذا العمل، ويكون هو الجواب للسؤال الموجه إليه عن سبب اختياره لهذا الموضوع بالذات.[18]

3. رسم الشخصية أو التشخيص

يوفق الكاتب في رسم شخوصه، ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا، ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني، أو الشكلي، والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته.

4. الصراع

ويأتي بعد معرفة الكاتب شخوصه حسن اختيار لها الموضوع الذي يعالجه، والفكرة الأساسية التي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينهما الصراع الذي لا تنهض مسرحيته إلا به، على أن ينشأ من هذا التناقض تناعم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني.

والسبيل إلى إيجاد هذا الصراع هو اتباع طريقة الانتقال التدريجي من حال إلى حال جريا في ذلك على سنة الطبيعة، فكل شيء يحكمه هذا القانون إذ ليس فيها طفرة أبدا. فكذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث وكل حركة نفسية أو فكرة تقع لشخوص مسرحيته.[19]

5. الحركة

من المتفق عليه أن المسرحية قائمة على الحركة فحيث لا توجد الحركة لا توجد مسرحية، والمراد بالحركة في المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحي متحركا لا يقف لخطة واحدة.

6. الحوار

يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي. فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروع والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس، فهذه إنما توضح لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه.

الأول: وجود الصراع الصاعد، فهو الذي يكسبه القوة والحياة.
الثاني: معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتؤمي إلى ما سيكون هو المستقبل.

7. واقعية الحوار

ينبغي أن يكون الحوار واقعيا ينبع من الشخصيات ذاتها، ويكشف عنها ويحمل خصائصها كما تقدم.

وإنما المراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها.

8. البناء والتخطيط

يأتي دور التخطيط المسرحي في المراحل الأخيرة من الاستعداد كتابة المسرحية وهو ما يتصل بالهندسة الشكلية لبناء المسرحية من حيث تقسيمها إلى فصول ومشاهد.

9. التمثيل

من المتفق عليه أن المسرحية قائمة على التمثيل فحيث لا يوجد التمثيل لا يوجد مسرحية والمراد بالتمثيل في المسرحية هو أن يمثل كل شخص دوره كل التمثيل واحدا تلو آخر.

10. الدخول والخروج

قد يظن بعض الناس أن حركة الدخول والخروج للشخوص أمر مستقل بذاته لا يدخل في صميم بناء المسرحية، وعلى ذلك يجوز للكاتب أن يدخلهم ويخرجهم كما يشاء. وهذا خطأ فليس في المسرحية شيء قائم بذاته لا يخضع لمنطقها العام ولا تقتضي وجودة ضرورة حتمية.
ومهما يسمح لكاتب من خروج على القواعد والأصول فلن يخرج بأي حال على القواعد الأساسية التي تتلخص فيما يلي:
أ. نمر الشخصيات عن طريق الصراع.
بـ. طريقة الانتقال التدريجي.
جـ. وجود الفكرة الأساسية الواضحة.
د. الوحدة الفنية أو التناغم العام.

11. الرمزية في المسرحية

يوجد نوعان من الرمزية في المسرحية: نوع يقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزا لتلك المعاني، وهذا يطلقون عليه كلمة حيث يكون كل شخص في المسرحية، وكل حادث وكل شيء رمز لمعنى أو لشيء آخر.

ومن هذا القبيل ما فعله بعض الكتاب الروس إذ كتب مسرحية سماها (مسرح الروح) فجعل المسرح ذاته رمزا للإنسان وجعل الشخوص الذين يتحركون على المسرح رموزا للصفات والخلال التي تضطرع في نفس الإنسان.

وترون من هذا النوع في المسرحيات المدرسية حيث يرمز إلى التاريخ مثلا بشخص هرم وقور، وإلى مصر بفتاة جميلة.

والنوع الثاني: هو ما يكون فيه الرمز كليا عاما شائعا في المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة للحياة في حوادثها وشخوصها كآية مسرحية جيدة.
ولكن يكون لها فوق هذه الدلالة الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق وتقع من الدلالة الأولى موقع الصدى من الصوت.[20]

خلاصة الكلام

إن فن المسرحية لون راق من ألوان الفنون الأدبية العالمية، وإن العرب لم يكن لديهم إلمام بهذا الفن لعناصره الحديثة كما هو الآن في الأدب العربي، مع أن المواد الخامة كانت موجودة في العربية إلى حد تصلح أن تكون مسرحية من الطراز الأول، إلى أن وفد هذا النوع من الفن من الغرب في منتصف القرن التاسع عشر وبدأ العالم العربي أن يهتم به حتى انتشر في كل بلدان العرب واحدة تلو الأخرى.

وقد حاولت محاولة جادة لإلقاء الضوء على فن المسرحية ومدى سعتها في العالم العربي وساحة أدبه. فهذه المقالة الوجيزة حوت نشأة فن المسرحية والعوامل التي دفعت العرب إلى عدم معرفة المسرح قديما، كما استوعبت بداية هذا الفن في العالم العربي وتطوره عبر العصور، والمراحل التي مرّ المسرح العربي ومدى اهتمام العالم العربي بهذا الفن الحديث على اختلاف البلدان: مصر، سوريا، لبنان، تونس، المهجر، وقدّمت كذلك الفرق التمثيلية العربية بالتتابع الزمن، والمذاهب المسرحية العديدة وألوان المسرحية المختلفة. وفي الأخير تناولت المقالة الخطوط العريضة للفن المسرحي وملامحه التي لا يستغني عنها مسرح.

الهوامش

1- 1 علي أحمد باكثير، *فن المسرحية*، الطبعة الثانية، (مصر: دار مصر للطباعة، 1985م) ص 21-23.

2- 2 شرف الدين المنصف، *تاريخ المسرح التونسي*، (تونس: مطبعة شركة العمل للنشر، 1972م)ص12، وهذا قول محمد تيمور.

3- 3 شرف الدين المنصف، *تاريخ المسرح التونسي*، ص 12-15، وعبد الكريم برشيد، *حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي*، (المغرب: دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985م)ص16-20، علي أحمد باكثير، *فن المسرحية*، الطبعة الثانية، (مصر: دار مصر للطباعة، 1985م) ص13-20، وعادل النادي، *مدخل إلى فن كتابة الدراما*، الطبعة الأولى، (تونس: مؤسسات عبد الكريم، 1987م)ص7-12.

4- 4 عز الدين إسماعيل، *قضايا الإنسان في الأدب المعاصر*، ص 43-50، بتصرف.

5- 5 محمود تيمور، *القصة في الأدب العربي*، (القاهرة: المطبعة النموذجية، 1971م)ص61-68، بتصرف.

6- 6 أنيس المقدسي، *الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة*، (بيروت:دار العلم للملايين، 1978م)ص533-535.

7- شلق على، *النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث*، الطبعة الثانية، (بيروت: دار القلم، 1974)ص 304.

8- عبد الكريم برشيد، *حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي*، (المغرب: دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985م)ص36.

9- محمد مندور، *المسرح*، (1963م)ص 43-50، بتصرف، ومحمود حامد شوكت، *الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث*، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار الفكر العربي، 1970م) ص 12-17، ومحمد يوسف نجم، *المسرحية في الأدب العربي الحديث*، (بيروت: دار المعرفة، 1989م) ص 71.

10- شلق على، *النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث*، الطبعة الثانية، (بيروت: دار القلم، 1974)ص 304.

11- شرف الدين المنصف، *تاريخ المسرح التونسي*، (تونس: مطبعة شركة العمل للنشر، 1972م)ص 101-103.

12- شرف الدين المنصف، *تاريخ المسرح التونسي*، ص 100-175، بتصرف.

13- عيسى الناعوري، *أدب المهجر*، الطبعة الثانية، (القاهرة: دار المعارف، 1966م) ص 146.

14- أنيس المقدسي، *الفنون الأدبية وأعلامها*، (1978م) ص535-537، وشلق على، *النثر العربي*، (1974م) ص306-307.

15- خشبة درني، *علم المسرحية*، (بيروت: دار المعرفة) ص402.

16- محمد مندور، *المسرح*، (1963م) ص 58،و80.

17- أنيس المقدسي، *الفنون الأدبية*، (1978م) ص540-541، وخشبة دريني، *علم المسرحية*، ص374، وعبد العزيز النعماني، *في الشعر بين التراث والحداثة*، (1991م) ص172-173، ومحمد مندور، *المسرح*، (1963م) ص70-75.

18- علي أحمد باكثير، *فن المسرحية تجارل الشخصية*، الطبعة الثانية، (مصر: دار مصر للطباعة، 1985م) ص31-40.

19- ترجمة، جبرا إبراهيم حبرا، ص 170-175.

20- رشاد رشدي، *نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن*، (بيروت: دار المعرفة)ص180-225، و علي أحمد باكثير، *فن المسرحية تجارل الشخصية*، (1980م) ص31-90، بنتلي، وأريك نبتلى، *الحياة في الدرامة*، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا، (بيروت: دار الموقف، 1982م) ص 7-190.