القيم التربوية في مسرحيات
قاسم محمد

رسالة مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية

من قبل

هاجر عباس محمد الخفاجي

١٤٢٦ هـ **بابل** **٢٠٠٥ م**

إقرار المشرف

اشـهد بـان إعـداد هـذه الرسـالة الموسـومة (القـيم التربويـة فـي مسـرحيات قاسـم محمد) المقدمـة مـن الطالبـة (هـاجر عبـاس محمد الخفـاجي) قـد جـرى تحـت إشرافي فـي كليـة الفنـون الجميلـة – جامعـة بابـل وهـي جـزء مـن متطلبـات نيـل درجـة الماجستير في التربية المسرحية .

التوقيع :
الدرجة العلمية : أ. م. د.
الاسم : عباس محمد إبراهيم
التاريخ : / / ٢٠٠٥ م

بناءاً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع :
الدرجة العلمية : أ. د.
الاسم : سمير شاكر عبد الله
رئيس قسم الفنون المسرحية
التاريخ : / / ٢٠٠٥ م

إقرار لجنة المناقشة

نشـــهد إننـــا أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة اطلعنـــا علـــى الرســـالة الموســـومة «القيم التربوية في مسرحيات قاسم محمد» ، وقد ناقشنا الطالبة «هاجر عباس محمد الخفاجي» في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى إنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في التربية المسرحية.

أستاذ مساعد
د. هدى هاشم محمد
(رئيساً)
/ / ٢٠٠٥

أستاذ مساعد
د. جلال جميل محمد
(عضواً)
/ / ٢٠٠٥

مدرس
د. محمد حسين حبيب
(عضواً)
/ / ٢٠٠٥

أستاذ مساعد
د. عباس محمد إبراهيم
(مشرفاً)
/ / ٢٠٠٥

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم حمود
عميد كلية الفنون الجميلة
/ / ٢٠٠٥

القرآن الكريم

ز

﴿ قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي ﴾

صدق الله العظيم

سورة الكهف
الآية (٩٤)

Educational Values in Qasim Mohammad's dramas

A Thesis Submitted to

the Council of College of fine Arts, University of Babylon As a Partial Fulfillment of the Requirements of Master Degree in Dramatic Education

by:

Hajer Abbas Mohammad

٢٠٠٥ **Babylon** ١٤٢٦

Research Summary

The research is devoted to study the plays of the playwright “Qasim Mohammad” from educational and art point of view. The research consists of four chapters, The first chapter tackles the problem of the research which restricted by the following questions:

Does the construction of Qasim Mohammad’s plays a certain template which contains educational values ?

The chapter includes the importance of the research which concentrates on submitting the research as a knowledge achievement benefit the learners in the field of specialization by presenting it as an analytic study to the style of the playwright Qasim Mohammad on the educational and art structure of the text of the play rather than it is considered as an important way of communication with the recipient because of what it has of cultures, opinions and thoughts which have their effects on the emotional and intellectual system of that recipient. This chapter also contains the goals of the research which focus on the discovery of the educational values of the texts of the dramatist Qasim Mohammad. The chapter includes the limits of the research which restricted locally in the dramatic texts of Qasim Mohammad and chronically in the dramatic texts composed from ١٩٦٩ – ٢٠٠٤, and objectively it is a study and an analysis of the educational values of a sample of the dramatic texts of

Qasim Mohammad. This chapter also contains identifying items and defining them.

The second chapter contains the theoretical frame work and its discussion. It consists of ٣ topics; the first one studies the educational values in world dramatic literature , the second deals with development of Arabic drama in advancement age, While the third is divided into two subjects A: the educational aim of the theatre and B: the life of the dramatist Qasim Mohammad, the chapter ends with the most important remarks which resulted from the theoretical frame work.

The third chapter is devoted to study the procedures of the research which includes the community of the research that covers all the plays of Qasim Mohammad locally and chronically. The chapter also contains a sample of the research and the choice of five plays : (Tair Al-Sa'ad), Kan Yama Kan, Al-Malhama Al-Sha'beya, Abaa Lil Bai'a Aw Lil Ejar and Al-Maslab Al-Dami, by intentional way for the reasons build by the research to the adaptation of the subject and to achieve the aims of the research to solve its problem and to reach scientific findings. The chapter contains also the methology of the research and its tool and then analyzing the samples by the remarks which are resulted from theoretical frame.

The fourth chapter contains the resulted reached by the research which refers as a whole that the dramatist Qasim Mohammad has presented new thoughts and visions through his

plays and he depended also on the literature and heritage and he does not adhere with the dramatic technical structure of the traditional drama with some exceptions of the structure of the play technically and dramatically. The chapter also contains conclusions, list of references, Arabic and foreign and the research ands with a summary in English.

الإهداء

إلى

أمي وأبي حباً وعرفاناً

إلى

أخي حسنين

وأخواتي

نور

سارة

زهراء

تقديراً ووفاءً

الباحثة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي هدانا إلى درب المعرفة ، والشكر له أولاً ، وشكري الخالص وعظيم ثنائي إلى أستاذي الفاضل الأستاذ المساعد الدكتور عباس محمد إبراهيم الذي شرفني بإشرافه على بحثي هذا ولما أبداه من إسداء الملاحظات القيمة التي تنم عن

حرص شديد فكان نعم العون لي في إنجاز هذا البحث فجزاه الله خير الجزاء وأتقدم بجزيل شكري وامتناني إلى الفنان الكبير قاسم محمد لإرساله جزءاً ثرياً من مصادر البحث.

وتتقدم الباحثة بوافر شكرها وتقديرها إلى الأستاذ المساعد الدكتور محمد أبو خضير الذي بدأت معه رحلة كتابة هذه الرسالة ولتزويده إياي ببعض المصادر المهمة. من الله عليه بموفور الصحة والعافية وبدافع الوفاء والعرفان بالجميل أقدم شكري وتقديري لعمادة كلية الفنون الجميلة ولرئاسة قسم الفنون المسرحية لمساعدتهم وتسهيلهم مهمة إنجاز هذا البحث . وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الزميلة ابتسام حمزة التي ساهمت إرشاداً ونصحاً وإشادة في النصوص الإنكليزية وأتقدم بالشكر إلى الزميلة نهى عباس والى كل من مد لي يد العون والمساعدة ، كما واشكر جميع العاملين في المكتبات المركزية في جامعتي بغداد وبابل ومكتبة كلية الفنون الجميلة في بغداد ومكتبة كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل مع تمنياتي لهم بالموفقية والسؤدد.

الباحثة

ملخص البحث

كرس البحث لدراسة مسرحيات الكاتب والمعد المسرحي (قاسم محمد) على الصعيدين التربوي والفني. واحتوى البحث على أربعة فصول ، تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تحددت بالاستفهام الآتي: هل كان لبناء مسرحيات (قاسم محمد) قالباً فنياً معيناً يحمل في طياته قيماً تربوية ؟ وتضمنت أهمية البحث التي تكمن فيها تقديم البحث منجزاً معرفياً يفيد الدارسين في مجال الاختصاص من حيث تقديمه دراسة تحليلية لأسلوبه الكتابي المسرحي على صعيد البناء الفني والتربوي لنصوص المسرحية ، فضلاً عن إن النص المسرحي يعد وسيلة اتصال مهمة مع المتلقي لما يحمله من ثقافات وآراء وأفكار تنعكس على المنظومة الفكرية والوجدانية لذلك المتلقي . وضم هذا الفصل هدف البحث التي تركز في الكشف عن القيم التربوية لنصوص هذا الكاتب المسرحي وضم الفصل حدود البحث التي تحددت مكانياً في النصوص المسرحية للكاتب وزمانياً في النصوص المسرحية من عام ١٩٦٨ م – ٢٠٠٤ م . وموضوعياً هي دراسة وتحليل القيم التربوية لعينة من نصوص الكاتب المسرحي وحوى هذا الفصل تحديد المصطلحات وتعريفها .

احتوى الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها ، وضم ثلاثة مباحث ، عني الأول بالقيم التربوية في الأدب المسرحي العالمي ، وعني المبحث الثاني بتطور الدراما العربية في عصر النهضة ، أما المبحث الثالث فتفرغ

إلى محورين ، اختص المحور الأول بالهدف التربوي لمسرح الطفل أما المحور الثاني فاختص بحياة الكاتب والمعد قاسم محمد ، واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

كرس الفصل الثالث لإجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث الذي شمل جميع المسرحيات التي ألفها وأعدها (قاسم محمد) التي ضمها حدود البحث مكانياً وزمانياً ، وضم الفصل منهجية البحث وأداته وعينة البحث وباختيار خمس مسرحيات وهي مسرحية (طير السعد) عام ١٩٧٠ ومسرحية (كان يا ما كان) ١٩٧٦ ومسرحية (الملحمة الشعبية) ١٩٨١ ومسرحية (أباء للبيع أو للإيجار) ١٩٩٧ و (المصلب الدامي) ٢٠٠٤ ، وبطريقة قصدية لأسباب سوغتها الباحثة لمسايرة المباحث ولتحقيق هدف البحث وحل مشكلته والتوصل إلى نتائج علمية . ثم تحليل العينات بواسطة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

احتوى الفصل الرابع على النتائج التي توصلت إليها الباحثة التي أشرت في مجملها عن (قاسم محمد) قد طرح أفكاراً ورؤى جديدة من خلال مسرحياته وان اعتمد على مصادر أدبية وتراثية ، فضلاً عن كونه لم يلتزم بالبناء الفني الدرامي للمسرحية التقليدية مع وجود بعض الاستثناءات لبناء المسرحية فنياً ودرامياً . وضم هذا الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية واختتم البحث بملخص باللغة الإنجليزية.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ج - د
ثبت المحتويات	هـ - و
الفصل الأول: الإطار المنهجي	
أولاً: مشكلة البحث	١
ثانياً: أهمية البحث	٢
ثالثاً: هدف البحث	٣
رابعاً: حدود البحث	٣
خامساً: تحديد المصطلحات	٤
الفصل الثاني: الإطار النظري	
المبحث الأول: مدخل القيم التربوية في الأدب المسرحي العالمي	٧
المبحث الثاني: تطور الدراما العربية في عصر النهضة	٦١
المبحث الثالث:	٨٤
المحور الأول: الهدف التربوي لمسرح الطفل	٨٤
المحور الثاني: حياة الفنان قاسم محمد	٩١
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	٩٩
الفصل الثالث: إجراءات البحث	
أولاً: إجراءات البحث	١٠٣
١. مجتمع البحث	١٠٣
٢. عينة البحث	١٠٣

الموضوع	رقم الصفحة
٣. أداة البحث	١٠٤
٤. منهج البحث	١٠٤
ثانياً: تحليل العينات	١٠٤
١. نص مسرحية: طير السعد	١٠٤
٢. نص مسرحية: كان يا ما كان	١١٧
٣. نص مسرحية: الملحمة الشعبية	١٣٠
٤. نص مسرحية: أباء للبيع أو للإيجار	١٤٣
٥. نص مسرحية: المصلب الدامي (حلاج الخبز حلاج الفقراء)	١٥٧
الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها	
أولا: النتائج	١٧٣

ثنياً: الاستنتاجات	١٧٧
ثالثاً: التوصيات	١٧٨
رابعاً: المقترحات	١٧٨
ثبت المراجع والمصادر	١٧٩
الملاحق	١٩١
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	A - C

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ثبت المحتويات	
ملخص البحث	
الفصل الأول	
مشكلة البحث	
أهمية البحث والحاجة إليه	
هدف البحث	
حدود البحث	
تحديد المصطلحات	
الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول: القيم التربوية وعناصر البناء الدرامي في مسرحيات قاسم محمد	
المبحث الثاني: الدراما العربية وتبلورها في عصر النهضة	
المبحث الثالث:	
المحور الأول: الهدف التربوي للمسرح	
المحور الثاني: حياة الفنان قاسم محمد	
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	
الفصل الثالث	
١. إجراءات البحث	
مجتمع البحث	
عينة البحث	

الموضوع	رقم الصفحة
أداة البحث	
منهج البحث	
٢. تحليل العينات	
مسرحية: طير السعد	
مسرحية: كان يا ما كان	
مسرحية: الملحمة الشعبية	
مسرحية: أباء للبيع أو للإيجار	
مسرحية: المصلب الدامي	
الفصل الرابع	

النتائج	
الاستنتاجات	
التوصيات	
المقترحات	
ثبت المراجع	
الملاحق	
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	A - B

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

ثالثاً: أهداف البحث

رابعاً: حدود البحث

خامساً: تحديد المصطلحات

أولاً: مشكلة البحث

تحمل النصوص المسرحية قيماً فنية وفكرية متنوعة تمثل انعكاساً لطروحات العصر الذي كتبت فيه ، فالنص المسرحي بوصفه منجزاً معرفياً قائم على أساس الفكر الذي يريد المؤلف إيصاله وعلى اللغة التي يختارها لإيصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي ، لذا كان من الضروري أن يكون لهذا النص بناءاً يحمل في طياته مزيجاً متجانساً من القيم الفنية والفكرية على أن لهذا التجانس مديات وآفاق تتحدد من خلالها رصانة هذا البناء أو ضعفه ، ومن تلك المديات التي تأتي أهميتها بالدرجة الأولى في سياق هذا البحث هي القيم التربوية وعناصر البناء الدرامي.

وللوقوف على أهمية تلك المديات وتحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين أجزاءها ، لابد من تحديد العلاقة الأساسية التي تربط بين النص المسرحي والمجتمع وايهما أكثر تأثيراً على الأخر ، فالنص المسرحي احد وسائل الاتصال المهمة بين أفراد المجتمع وما يحمله من قيم وأفكار تعطي الفرد خصوصية اجتماعية قادرة على تهيئته للتفاعل والانسجام الاجتماعي ، فهي إذاً صفة تتعمق في حياة الناس أفراداً وجماعات وهي ترتبط عندهم بالحياة ذاتها ، إذ ترتبط بدوافع السلوك الخاصة بالإنسان وبأهدافه ، فالقيم مصدر مهم في تحديد نوعية السلوك الخاص بالإنسان وأهدافه والدوافع التي تقف وراء ذلك السلوك ، لذا يعد النص المسرحي في جوهره ممارسة حياتية ، إذ إن خطابه موجه للبشر وينبع جزء كبير منه من مشكلاتهم اليومية المليئة بالقيم والمواقف والقضايا الإنسانية . وهذا ما جاءت به نصوص الكاتب والمعد العراقي (قاسم محمد) -الذي هو محور هذا البحث- فقد كان ديدنه الأول البحث في جدلية العلاقة بين الإنسان والواقع الذي يعيشه ، ورأى إن ذلك الأمر يتحقق من خلال الابتعاد عن التجارب التقليدية.

وبناءاً على ما تقدم حددت الباحث مشكلة بحثها هذا بالتساؤل الآتي:

هل كان لبناء تلك المسرحيات (الدرامية) قالباً معيناً يحمل في طياته قيماً تربوية؟

ثانياً: أهمية البحث

نتيجة للتقدم العلمي السريع والتطور التقني (التكنولوجي) الحاصل في أنحاء العالم وأثره على تطور كثير من العلوم وأهدافها ، فان التربية وهي العملية الاجتماعية التي تستهدف إعداد الفرد لحياة أفضل تأثرت المفاهيم والأفكار التربوية بمجمل التطورات العلمية والإنسانية ، فأصبحت التربية وسيلة من وسائل تحقيق التماسك الاجتماعي والتطور الاقتصادي ، وتنبثق أهدافها من فلسفة المجتمع إذ أهم وظائف التربية هي نقل المواريث الاجتماعية ، أي أن تبقى للمجتمع حضارته وتحفظ تراثه الثقافي عن طريق نقله من جيل لآخر ، وهذا ما يطلق عليه الوراثة الاجتماعية " فمنجزات المجتمع الثقافية يجب أن يتعلمها الجيل عن طريق التربية التي تنقل له

كل ما توصل إليه الجنس البشري من خبرات عبر تاريخه الطويل"[١]، وتشتمل هذه الخبرات من جملة ما تشتمله القيم والاتجاهات وأساليب الحياة التي يعدها المجتمع ذات قيمة في حياته ، ذلك لان " نمط الشخصية في أي مجتمع ليس إلا نظام القيم والاتجاهات الناجمة عن خبرات الحياة البشرية " [٢] ، كما إن للتربية أثرها في مواجهة التغيرات والتطورات التي تشهدها المجتمعات الإنسانية وبشكل مستمر بوصفها عملية الإطلاع والتعرف على الحضارة والمجتمع .

فهي إذن أنواع النشاطات التي تؤدي إلى تنمية قدرات الفرد واتجاهاته وغيرها من أشكال السلوك ذات القيمة الايجابية في المجتمع الذي يعيش فيه لتمكنه من أن يحيا حياة سوية في هذا المجتمع .

ومن هنا تبرز أهمية التربية ودورها في مجابهة التغيرات والتطورات في المجتمعات باستمرار باعتبارها عملية هادفة وليست عشوائية وإنما هي عملية نمو فردي وإنساني واجتماعي .

إضافة إلى ذلك تأتي أهمية البحث بوصفه يقدم رؤية في سبل بحث العلاقة بين القيم التربوية وعناصر البناء الدرامي عبر نتاج الكاتب المسرحي ، يفيد الدارسين والباحثين والعاملين في المسرح العراقي من حيث تقديم دراسة تحليلية لنموذج منتخب من الكُتاب المسرحيين العراقيين بوصفه رائداً من الذين أسهموا وبشكل فاعل في المسرح العراقي وتطوره على مستوى الكتابة المسرحية .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :
الكشف عن القيم التربوية في نصوص (قاسم محمد) المعدة والمؤلفة .

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بـ :
زمانياً: النصوص المعدة والمؤلفة من ١٩٦٨ م – ٢٠٠٤ م .
مكانياً: جمهورية العراق .
موضوعياً: دراسة القيم التربوية للنصوص المسرحية المعدة والمؤلفة للكاتب العراقي قاسم محمد .

---

[١] Stone , Philip , J. and others , The General Inquirer of a computer approach to content analysis, New York . Mit , ١٩٦٠ .

[٢] إبراهيم، نجيب اسكندر ، وآخرون : قيمنا الاجتماعية وأثرها في تكوين الشخصية، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٢)، ص ٣٤٤ .

خامساً: تحديد المصطلحات

القيـم:

لغوياً:

عرفها معلوف بأنها " جميع قيم النوع من قام قيمة الإنسان ، قامتـه .. أن قيم ، مقيم ، ويقال ذلك دين القيمة أي دين الأمة القيمة " [١].

اصطلاحاً:

يعرفهـا دود (Dood) " أي شـيء مرغـوب أو مختـار مـن قبـل الفـرد ، وتعرف إجرائياً بأنها ما يقول المستجيب أريده " [٢] .

يشير البرت Albert إلـى أن القيم ايجابيـة وسلبية وهـي عناصـر فعالـة فـي تحديـد المرغوب وغير المرغوب من الوسائل والغايات والأفعال ، ويمكن أن تكون ضمنية أو صريحة ، أي إنها تعطي مباشرة في الأحكام القيمية أو تستنتج من السلوك اللفظـي وغير اللفظي ، الذي يتضمن الموافقة أو عدم الموافقة ، كـاللوم والإطـراء والمكافـأة والعقاب والدعم والقمع " [٣] .

يعرف كلكهوهن Kluckhohn القيمة ، بأنها " مفهوم صريح أو ضمني يميز بهـا الفرد أو الجماعـة للمرغوب فيـه ، وتـؤثر فـي عمليـة الاختيـار ممـا هـو متـاح من أشكال ووسائل العمل وغاياته " [٤] .

وأخيـراً يعـرف كـابلن Chaplin القيمـة بأنهـا غايـة أو هـدف اجتمـاعي يكـون تحصيله مرغوباً فيه [٥].

التربية: لغوياً

---

[١] معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، ط١ ، (بيروت : المطبعة الكاثولوكية ، ب . ت) ، ص٦٦٣.

[٢] Dood, Stuartc : on classifying Human values : Astepin the prediction of human valuing , American sociological review, vol. ١٦, No. ٥, ١٩٥١, p. ٦٤٦.

[٣] Albert, Ethelm , The classification of values: A method and illustration, American Anthropologist, vol. ٥٨, ١٩٥٦ , p. ٢٢١-٢٢٢ .

[٤] Klueckhohn , Clyde, Henry A. Murray , "Personality formation the determinates" , in Clyde Kluckhohn, Henry A. , Marray , (eds) personality , New York , Al-fred Knopf, ١٩٦٧, p. ٥٩.

[٥] Chaplin , T.P. Dictionary of paychology , New York , Dell , ١٩٧١ , p. ٥٢١.

" ورَ بْيت رباءً ورُبياً نشأت ربيتُه تربية : عَدَ وتُه كتربيتُه "[١]
ورَبَّ الولد رَ ّبا : ولَ يُه وتعهد بما يغذيه ويقّيه ويؤدبه .. ورب الشيء أصلحه ومتنه .. وأر ّبي في بنى فلان ، نشأ فيهم وترَّبى ، تنشأ وتغذى وتثقف [٢].
وربَّ ولده الصبي ذَ رُّبه رباً ، وَرَ َّيتُه تربيتاً وترَبة بمعنى رَباً ... وفي الحديث: لك نعمة ترُبُها أي تحفظها وتراعيها وتربيها كما يُربى الرجل ولده [٣].

اصطلاحاً :
عرف أفلاطون: " التربية هي أن تضفي على الجسم والنفس كل جمال وكمال "[٤]
ويعرفها الغزالي: " إن صناعة التعليم هي اشرف الصناعات التي يستطيع الإنسان أن يحترفها وان أهم أغراض التربية هي الفضيلة والتقرب إلى الله " [٥].
وعرفها (جان جاك روسو) التربية بقوله : " بأنها كل ما يعمل على تهيئة الفرص الإنسانية كي ينمو الطفل على طبيعته من ميوله واهتماماته " [٦].
والتربية : " هي نظام اجتماعي يحدد الأثر الفعال للأسرة أو المدرسة في تنمية الشيء من النواحي الجسمية والعقلية والأخلاقية حتى يمكنه إن يحيا حياة سوية في البيئة التي يعيش فيها " [٧].

التعريف الإجرائي للقيمة التربوية :

تعني مجموعة من العلاقات المشتركة التي تحدد مقدار المرغوب فيه و غير المرغوب فيه من الأشياء قياساً إلى معيار محدد ، مما ينتج عنه فعل يؤدي إلى قيادة الذات الإنسانية إلى نواحي اجتماعية وأخلاقية محققة مجمل الميول والاتجاهات التي يقرها المجتمع.

---

[٢] الفيروز ابادي ، محمد الدين بن يعقوب ، القاموس المحيط ، ج٣ ، ط٢ ، مصر ، مطبعة مصطفى الحلبي ، ط٢ ، مصر ، ١٣٧١ هـ ، ١٩٥٢ م ، فصل الواو وباب التاء ، ص٣٣٤.
[٣] ينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج٢ ، (بيروت : دار أحياء التراث العربي ب. ت) ، ص٣٢١-٣٢٦ .
[٤] ينظر: ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، ج١٧ ، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب.ت) ، ص ١١٦-١١٧ .
[٥] العمبارة ، محمد حسين ، أصول التربية التاريخية والاجتماعية والنفسية ، (الأردن: دار الميسرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ١٠ .
[٦] الغزالي ، أبو حامد ، أحياء علوم الدين ، ج١، (القاهرة : ب . ت) ، ص ٢٤٢.
[١] بول ، مندو ، المرجع في التاريخ والتربية ، ت : صالح عبد العزيز ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٩) ، ص١٣٢ .
[٢] التورجي ، احمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) ، ص ٧٩ .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:

مدخل
القيم التربوية في الأدب المسرحي العالمي

المبحث الثاني:

تطور الدراما العربية في عصر النهضة

المبحث الثالث:

المحور الأول: الهدف التربوي لمسرح الطفل

المحور الثاني: حياة الفنان قاسم محمد

المبحث الأول

مدخل:

تعد القيم مصدراً مهماً من مصادر تحديد السلوك الإنساني والدوافع التي تقف وراء ذلك السلوك فالقيمة " وهي صفة في شيء تجعله موضع تقدير واحترام" [١] ، أي أن هذه الصفة تجعل ذلك الشيء مطلوباً ومرغوباً فيه سواءاً كانت الرغبة عند شخص أو مجموعة أشخاص ، فالقيم تعطي الفرد خصوصية اجتماعية قادرة على تهيئته للتفاعل والانسجام الاجتماعي فهي إذاً " تتغلغل في حياة الناس أفراداً وجماعات وترتبط عندهم بمعنى الحياة ذاتها لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدوافع السلوك والآمال والأهداف " [٢] ، وهي مؤشرات يمكن من خلالها أن تشير إلى أصالة وهوية أي مجتمع من المجتمعات .

إن أي مجتمع من المجتمعات والتي تعتمد على مجموعة من القيم المشتركة بين أفراده وهذه القيم قد تحقق وحدة بين صفوف أفرادها أو قد يحدث العكس قد تخلق صراعاً بين صفوف المجتمع ، وهذا الصراع قد ينتج بسبب اختلاف أو تنافر بين أعضاء ذلك المجتمع مما يؤدي إلى تفكيك ذلك المجتمع ، وبما إن الفرد هو عنصر أساس في بناء النظام الاجتماعي للمجتمع لذا تم التأكيد على أهمية القيم في حياته ، فالقيم بالنسبة للفرد هي دوافع محركة لسلوكه ومحددة له [٣]، ولها دور فعال في تكامل شخصيته ذلك التكامل الذي يعتمد لدرجة كبيرة على اتساق نظام القيم لديه ، بينما قد تؤدي الصراعات في نظامه القيمي إلى اضطرابات عصابية ولذلك يمكن اعتبار نظام القيم لدى الفرد احد المحاور الرئيسة للشخصية الذي يمكن الاستعانة به على فهم سلوك الفرد وتفسيره [٤].

وكما هو واضح إن الأفراد الذين يعيشون في مجتمع واحد قد لا يتشابهون جميعهم في نظمهم القيمية ، بل قد يختلف نظام القيم من فرد إلى أخر ومن جماعة إلى أخرى ، وبين الفرد والمجتمع الذي يعيش فيه ، ولكن يتمكن الفرد من العيش في مجتمعه بحالة من الانسجام ، عليه أن يتبنى نظام القيم السائد فيه وهذا لا يعني انه لا يجوز للفرد أن يتحدى ذلك النظام ، إذ انه المصلح الناجح عاده هو فرد يشارك في معظم قيم جماعته وعن طريق هذه المشاركة يمكنه الاتصال بهم لكي يبشر بقيم غير تقليدية أو ثورية [٥] لها دورها في عملية التغيير الاجتماعي ، تلك العمليات التي هي بحاجة إلى مثل هؤلاء الأفراد الذين يسعون إلى تغيير القيم التي لم تعد تتلاءم والمرحلة التي يشهدها أو ينشدها مجتمعهم .

وتشير عملية التغيير الاجتماعي هذه إلى تغيير في سلم القيم (النظام القيمي) للمجتمع والتغيير الذي يحدث في نظام القيم قد يتم بتغيير أهمية القيم فيه ، بحيث

---

[١] الندوة العالمية للشباب الإسلامي ، القيم الإسلامية الكبرى ، ٢٠٠١ ، www.wamy.org.

[٢] ذياب ، فوزية، القيم والعادات الاجتماعية، (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٦)، ص١٧.

[٣] ينظر: مغاريوس ، صموئيل ، الصحة النفسية والعمل المدرسي ، ط٢ ، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٤) ، ص ٤٤-٤٥ .

[١] ينظر: مغاريوس ، صموئيل ، مصدر سابق ، ص٤٤ .

[٢] Cronbach , Lee J. Educational Psychology , Znded New York , Har court , ١٩٦٣ , p. ٤٥.

يتغير موقعها بالنسبة للقيم الأخرى في النظام القيمي ، أو باستبعاد بعضها أو تبني قيم لم تكن شائعة من قبل ، إذ " تعتبر القيم من المفاهيم النسبية وغير المطلقة ، حيث أنها لا تولد مع الفرد بل انه يكتسبها من مجتمعه ومن بيئته التي يعيش فيها[١]. وعلى الرغم من أن القيم ذات ثبات واستقرار لمدة زمنية ، فقد يحدث تغيير في النظام القيمي للمجتمع نتيجة للتطور الاجتماعي ، والتطور الحاصل في المجتمع قد يؤثر على أهمية القيم ونستعيد بعضا منها أو قد يتبنى قيم جديدة لم تكن شائعة من قبل والقيم التي تصلح لزمن معين قد لا تصلح لآخر ، وهذا التغيير في القيم هو الأساس في أية محاولة ناجحة للتطور ومن هذا تجد الباحثة بان القيم هي في حالة ارتقاء وصيرورة دائمة ، وإنها ليست فطرية وإنما تكتسب خلال عملية التعليم ، فلما كانت التربية بجميع أشكالها وسيلة لتكوين القيم وتعديلها ، وتعتبر وسائل الإعلام والثقافة والترفيه من بين أشكال التربية التي لها دور لا ينكر في بناء قيم المجتمع والعمل على نشرها بين أبنائه وان حياة الفرد مليئة بالقيم التربوية التي يمارسها في حياته اليومية والتي تكون انعكاساً لسلوكه وتصرفاته ، فقد جاء الأدب انعكاساً لهذه وأصبح الفرد يعكس هذه القيم وينقلها إلى كتيباته الأدبية .

لذا يعد الأدب في جوهره ممارسة حياتية ، إذ إن خطابه موجه للبشر وينبع جزء كبير منه من مشكلاتهم اليومية ، فانه من الممكن البحث عن القيم في ثنايا نصوصه المسرحية بالمواقف والقضايا الإنسانية ولكون النصوص الأدبية من وسائل الثقافة والترفيه والإعلام المقروءة التي كثير ما تكون غنية بالقيم والأفكار التي تنمي قيم الفرد من خلال قرأته لها ، وبتكراره قرأتها تتبدل أساليب سلوكية ونظامه القيمي ، فهي أولى الخطوات حيال إدراك لقيم في النصوص الأدبية تتمثل من خلال الإمساك بمعنى واف لمفهوم القيم ، كلما كان مفهوم القيم يختلف عن الفكر المثالي الذي ينظر إليها على إنها مسالة مطلقة عنه في الفكر البراجماتي الذي يتعامل معها باعتبارها مسالة نسبية مرور بالفكر الواقعي الذي يزاوج بين المفهومين السابقين [٢].

لذا فان هناك أساساً عاماً لتعريف هذا المفهوم ، ينظر إليه على انه مجموعة من الأحكام المعيارية المتصلة بمضامين واقعية ينشرها الفرد من خلال انفعاله وتفاعله مع المواقف والخبرات المختلفة ، على أن تنال هذه الأحكام قبولاً من فئة اجتماعية معينة ، حتى تتجسد في تعبير الفرد عن شخصيته سلوكياً ولفظياً أو من خلال اتجاهاته واهتماماته [٣].

وعبر الاتجاهات والاهتمامات تتبدى الجوانب التربوية للقيم ، أو على وجه الدقة (القيم التربوية) التي ليست سوى امتداد للقيم الأخلاقية والدينية والاجتماعية ، الأمر الذي يجعل منها معرفة أخلاقية تعبر عن فكرة نموذجية تكمن في الثقافة

---

[١] Good , Calteried , Dictionary of Education , New York , McGraw , Hill, ١٩٧٣ , p. ٤٦ .

[١] الندوة العالمية للشباب الإسلامي والقيم الإسلامية الكبرى ، مصدر سابق .

[٢] ينظر: داروزة ، افنان نظير ، تطوير القيم في المجتمع ، في مجلة اتحاد الجامعات العربية ، العدد (٣١) ، الأردن ، ١٩٩٩ ، ص١٣ .

السياسية للمجتمع وهي كذلك معرفة فلسفية أو تصور مرتبط بظاهرة الدولة أو السلطة السياسية وبذلك فان القيم بمختلف أنواعها السياسية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية ... الخ تتعاطى مع مفاهيم وقضايا تقع في صميم العمل الأدبي مثل البحث عن المثاليات والانتصار للأخلاقيات أحياناً [١].

فضلاً عن كونها تقدم تصوراً فلسفياً ذي طابع جمالي للحياة الإنسانية ، ينتقد بشكل مبطن تارة ، وصريع تارة أخرى ، الواقع الاجتماعي ، ويطرح رؤى أفضل إنسانيا واجتماعيا ولهذا يمكن للقيم أن تكون مدخلاً مهماً يمكننا من خلاله الغوص إلى أعماق الأعمال الأدبية بأنواعها كافة ، وبخاصة المسرحية ، سواء كنا ننظر للنص المسرحي من خلال السياق الخارجي الذي يحيط به ، أم عبر رصد بنيته الداخلية ، بمعزل عن المجتمع . ففي كلتا الحالتين فان الأدب المسرحي ينطوي على قيم معينة ، قد يستمدها من مضمونه الاجتماعي الذي يكسبه حين يعكس الظواهر الاجتماعية حينا وينتج معادلة فنية لها بشكل مستقل عن الواقع وهنا " تكون القيم معياراً لإثبات ارتباط الأدب بالحياة الإنسانية ومواجهة من يريدون إقصاء الفن عن المجتمع البشري من منطلق إن القيم ذات بعد اجتماعي واضح " [٢].

فلإدراك القيم الموجودة في النص المسرحي لابد من التعرف على ماهية القيم ومعرفة طبيعة النص المسرحي إضافة إلى الإلمام ببيئة النص ، أي الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي الذي تم في سياقه إنتاج نص ما ، وهنا يتمكن الباحث ، من إدراك القيم التربوية الموجودة في النص المسرحي دون اللجوء إلى إجراء عمليات قياس إحصائي لها ، على غرار ما يجري في الدراسات التربوية ، إذ يقوم الباحثون في هذا المجال بتطبيق نماذج وطرق إحصائية يمكن من خلالها قياس درجة وجود القيمة في النص أو الحوار وما مدى قدرتها على الارتقاء والتطور .

ونجد إن علماء النفس والتربية والاجتماع قد حددوا عدة طرق لقياس القيم منها استخدام الاتجاهات والاهتمامات للدلالة على قيم معينة ، وذلك من منطلق إن استجابة الفرد لمواقف تعكس ما يمثله من قيم ، إضافة إلى استخدام الأنشطة والسلوك على اعتبار إن القيم التي يتبناها الأفراد تظهر في سلوكهم واختياراتهم من خلال دمج هذين المؤشرين معاً للحصول على أقصى فعالية ممكنة في قياس القيم ، فضلاً عن

---

[١] ينظر : حسن ، عمار علي ، القيم الكامنة في النصوص الأدبية ، جريدة مسرح الثقافي ، العدد (٨٧٠٢) ، الاثنين ١٧ مارس ، ٢٠٠٣ م .

[٢] إبراهيم ، نجيب اسكندر وآخرون ، قيمنا الاجتماعية وأثرها في تكوين الشخصية ، مصدر سابق ، ص٢٣.

قياس القيم من خلال التصريح المباشر بها أي ظهورها دون موارية في حديث الأفراد [١] .

وبما إن النص المسرحي بناء متكامل يفسر نفسه تباعاً من خلال الحوار الذي يقيمه بين شخصيات المسرحية لذلك نجد إن التعامل سوف يكون أكثر فاعلية مع النص المسرحي في رحلة البحث عن القيم المتضمنة فيه وذلك لان موقع القيم في عملية التربية أو التنشئة مسألة حيوية ، إذ إنها تصعد بشكل عام في سلم بعض الروئ الإنسانية لتصل إلى درجة المثال وتصبح ضابطاً يحكم الكثير من سلوك البشر ، ويحدد تصرفاتهم في مختلف المواقف ويعين اتجاهاتهم حيال القضايا المطروحة في واقعهم المعاش وهنا ترمي الباحثة إلى إدراك القيم من خلال تتبع مسار شخصيات المسرحية واستقراء الأحداث المتلاحقة داخل المسرحية ، إذ إن الاعتماد في التحليل الذي يرمي إلى استخلاص قيمة تربوية معينة متضمنة في بنية النص على احد المسارين فقط لكون القيم ترسم بعض ملامحها في سلوك الشخصية المسرحية في تفاعلها مع المواقف الاجتماعية والسياسية والإنسانية والنفسانية التي تتعرض لها ، وتتحدد بعض جوانبها أو مؤشراتها في خضم الأحداث المتتابعة داخل النص المسرحي.

القيم التربوية في الأدب المسرحي العالمي :

المسرحية فن أدبي دائم التطور ، اكتسب صيغته الاجناسية خلال القرن الخامس قبل الميلاد نتيجة لسلسلة طويلة من التطورات الحضارية الأقدم تاريخياً والتي يمكن إجمال مظاهرها بمرحلتين: تميزت المرحلة الأولى بظهور الأساطير والملاحم في بلاد وادي الرافدين ووادي النيل ، والتي احتوت بذوراً درامية بسيطة ، كما تضمنت الطقوس الدينية التي مارستها الأقوام القديمة ، كفعاليات احتفالية لها بعض الملامح الدرامية [٢]. وقد استخدمت هذه الطقوس كوسيلة تربوية فقد دونت الأساطير والملاحم على شكل نصوص لها طابع (تعليمي)[*] يطرح عبرة أخلاقية ،

---

[١] ينظر: سليمان ، ميخائيل وديع ، القيم والتطور الاجتماعي ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٥) ، ص ٣٤ .

[١] ينظر: الزبيدي ، حميد علي حسون وهشام عبد الستار حلمي، بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية، في مجلة جامعة بابل ، المجلد الأول، العدد (١)، ١٩٩٦ م، ص ٢١-٣١.

[*] كلمة (Didactique) مأخوذة من اليونانية Didaktikos التي تدل على كل ما له صفة تعليمية ، ومصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي محدد فهو يشمل كل

وهذا ما نجده على سبيل المثال في ملحمة (جلجامش) التي طرحت حدود القدرة الإنسانية .

أما المرحلة الثانية وهي مرحلة النضج ، فقد حصلت في بلاد الإغريق من خلال أعياد (ديونيسيوس) التي كانت تقام في أعياد الربيع تمجيداً للآلهة وتطورت بعدها وأصبحت نصوص شعرية يتبارى بها الشعراء أمام مجمع من الناس ، ومن ثم بدأت تمثل . وقد حملت هذه المسرحيات طابع تربوي تعليمي لأنها كانت تهدف إلى تربية المواطن الصالح في المدينة الوليدة في القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ اكتسبت المسرحية شكلاً أجناسياً ، مما مكن أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) من تناولها بالتنظير من مختلف الجوانب في كتابه (فن الشعر) وفيه أكد وحدة الموضوع ، وفصل بين التراجيديا والكوميديا من خلال استقرائه لأعمال اسخيلوس (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م) وسوفوكلس (٤٩٧ – ٤٠٦ ق.م) وخاصة مسرحيته (أوديب الملك) ، ويوربيدس (٤٨٥ – ٤٠٦ ق.م) في التراجيديا وارستوفانيس (٤٥٥ – ٣٨٥ ق.م) في الكوميديا .

ويشير أرسطو إلى نشأة الدراما " نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجه وعلى غير خطة مرسومة ولا فكرة مدروسة، الأولى من قادة الأغاني العنزية (الدثرام)، والأخرى من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة " [١].

ويفضل أرسطو التراجيديا على الكوميديا بوصفها محاكاة لأفعال جادة ، درامية على عكس الكوميديا التي تحاكي أفعال رذيلة فكانت التراجيديا هي أعلى منزلة من الكوميديا لكونها تمثل وتحاكي الآلهة والأبطال وإنصاف الآلهة والملوك، إذ اقتصرت على محاكاة الطبقة العليا من المجتمع الإغريقي ، ولذلك كانت لغتها لغة شعرية عالية تتناسب مع شخصيات المسرحية . وقد عرف أرسطو التراجيديا بكونها " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين ، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني ... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك تحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين " [٢].

فالتطهير في التراجيديا يعد من أساسيات الدراما اليونانية الذي له توجيه تربوي فهو يحدث من خلال التعلم ، فعندما يشاهد أو يتعرف المتلقي على معاناة البطل المأساوية يتعلم عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة إن انفعالات البطل الشريرة مهلكة ، وبذلك فهو يتجنبها في حياته ، فالتراجيديا إذن تطهر نفس المتلقي من الرذيلة والسوء عن طريق الشقاء والخوف ، وبهذا تحقق غايته الأخلاقية .

مسرحية لها بعد توجيهي أو تربوي . للمزيد ينظر: الياس ، ماري وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، ط١ ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩٧)، ص١٣٧ .

[١] تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة الألف سنة ، ت: دريني خشبة ، ج١، ١٩٦٣، ص٤٩ .

[٢] أرسطو ، فن الشعر ، ت: إبراهيم حمادة ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٢) ، ص ٩٥ .

كذلك بالنسبة للكوميديا فهي تهدف بشكل من الأشكال إلى التعليم مع الإمتاع " فالكوميديا تبرر القيمة الأخلاقية بان تعرض سطحية وتفاهة الأشياء التي لا قيم لها .. لكن فردية الشخص تبلغ من الضآلة والوضاعة حداً يجعلها لا تصلح لان تكون وسيلة لبلوغ مثل هذه الغاية " [١].

ولكي تحقق الشخصية الكوميدية مستويات من الحس الأخلاقي والتربوي فينبغي أن تسمو على مشكلاتها وفشلها عبر وسائلها الباعثة على التسلية العفوية والقصدية ، لان الفارق الجوهري بين التراجيديا والكوميديا يكمن في أن الأول تحاكي الأفعال الجليلة ، في حين إن الثانية تحاكي الأفعال الوضيعة ، فرغم الفوارق الجوهرية بين الاثنين إلا أنهما يبعثان اللذة لدى المتلقي. لذلك " فمن الخطأ الجسيم اعتبار أرستوفانيس مجرد ضحاك أو مهرج ، فان ذلك يعمل على سوء فهم هذا الرجل فان غرضه الأساس هو السخرية من الأشخاص المعاصرين ومن أنظمة الحكم ومن الآراء السائدة ، وهذه بطبيعة الحال بنية خالصة " [٢]، ويحقق أرستوفانيس الجانب التعليمي في مسرحياته من خلال المقطع الأخير الذي يتوجه للجمهور مباشرة ويسمى الخانقة ، وهو استخلاص لعبرة المسرحية ، وبذلك فقد اعتبر شاعر كوميدي له دور التوجيه في مجال الأخلاق والسياسة .

أما النصوص التراجيدية التي أنتجتها مخيلة اسخيلوس وسوفونكس ويوربيدس فقد كانت نصوص مفعمة بقيم تربوية وفنية ، فعلى الصعيد الفني فلاسخيلوس يعود الفضل في التطور الهام الذي حصل في الدراما بعد أن ادخل الممثل الثاني فتوفرت إمكانية ظهور الحدث الدرامي ، فلم تشتمل التراجيديا التي وجدت قبل اسخيلوس إلا على اليسير من العناصر الدراماتيكية ، هذا فضلاً عن غلبة الطابع الغنائي فيها ، فلم تستطيع التراجيديا من تصوير الصراع الدرامي بسبب إن جميع الأدوار كانت تؤدى من قبل ممثل واحد ومع أن هذا التطور الذي أحدثه اسخيلوس في بادئ الأمر إلا انه لم يوظف الممثل الثاني بصورة جيدة في تصوير الفعل الدرامي ولكن بعد أن ادخل سرفولكس الممثل الثالث أصبح هناك تغيير ملحوظ في مسرحيات اسخيلوس خاصة بعد أن ادخل ادوار ثانوية إلى الأدوار الرئيسة كدور (الحارس) في مسرحية (اغاممنون) فمن هنا بدأ توظيف الممثل لدى اسخيلوس بأخذ شكله الصحيح ، وبدأ الثقل ينتقل من الجوقة إلى الممثلين [٣].

وبما إن التراجيديا قد تطورت عن أغاني الجوقة ، فنرى عمل الجوقة واضحاً ويشغل حيز كبير في أعمال اسخيلوس . ففي مسرحية (الضارعات) نرى إن الجوقة تلعب كدور شخصية رئيسة مثل (بنات داناؤوس) وكذلك الحال في مسرحية (حاملات القرابين) فالجوقة تقوم على تحريض اوديست على العمل باستمرار. أما

---

[١] ستبس ، ولتر ، فلسفة هيجل ، فلسفة الروح ، ت: أمام عبد الفتاح أمام، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر، ج٢، ط٣، ١٩٨٣)، ص١٣١ .

[٢] سلامة ، أمين ، كوميديا ارسيتوفانيس ، (بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٧٨) ، ص١٠ .

[١] ينظر: التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، (بغداد: دار الحرية ، ١٩٨٦ م) ، ص١٤٦ .

في مسرحية (اغاممنون) فنرى إن الجوقة لها أهمية استثنائية فهي تعتبر الشكل الأساسي الذي يتطور عنده الحدث ، وان الجوقة في أعمال اسخيلوس كانت تؤدي وظيفة اجتماعية وتربوية فهي تعكس للمتلقي حالة الجماهير النفسية وأحاسيسها أو عقيدتها الساذجة وترددها وغيرها من الحالات . فهنا قد حافظ اسخيلوس على الطابع الاجتماعي للمسرح في إبقاءه لأفراد الجوقة دلالة على حضور الشعب وقيمته عبر هذه المجموعة .

وبهذا أخذت أعمال اسخيلوس مرحلة انتقالية من الأنماط الأدبية البسيطة والعامة (الاحتفالية والكرنفال) إلى صور الشخصيات الذاتية الأكثر تعقيداً ، إذ بدأت تظهر شخصيات ثانوية مما ساعد على كثرة الحوار وتطور الحدث ونمو الصراع بين الشخصيات فشخصياته كانت مأخوذة من الواقع نفسه الذي كان يعيشه حيث نشأ في طبقة أرستقراطية وكانت جميع شخصياته تمتاز بالصرامة والجلال حيث كانت كلها عبارة عن آلهة وإنصاف آلهة ومن الأبطال والملوك ، وتأسيساً على ذلك فان دارسي الأدب الدرامي يتفقون على أن " أهم ما يميز أبطال اسخيلوس هو بساطتهم فضلاً عن تكاملهم وتجانسهم مع أنفسهم ، وعدم معرفتهم لأي نوع من أنواع التردد والتناقض ، الأمر الذي يضفي عليهم مسحة من البهاء والسمو " [1] ، وهذا ما نلاحظه في شخصية (اتبوكليس) في " سبعه ضد طيبه " حيث كان (اتبوكليس) واحد من أكثر المدافعين عن المدينة بحماس ، فما ينفرد بالسلطة حتى يشرع بكل همة في اتخاذ الإجراءات الكفيلة بتامين الدفاع عن الوطن وحمايته ، فقد كان (اتبوكلس) ذلك البطل المدافع الحماسي وسواهم الكثير من الأبطال ذوي الجلال الفكري والأخلاقي مثل اوديب وانتيجونا .

وعلى الرغم من هيمنة سلطة الآلهة على مصائر الشخصيات الإنسانية في الدراما الكلاسيكية –خاصة- إلا إن القيمتين (الإنسانية والأخلاقية) تتجليان في أبها صورتهما انطلاقاً من إن الدراما " ليست عملاً قسريا سريعاً ، متطرفاً ، بل هي لحظة جميلة من لحظات الحياة الإنسانية التي تكشف عن داخلية الأسرة ، وفيها نلتقط بعناية التفاصيل الدقيقة دون أن نهمل المعالم الكبيرة " [2].

إذ تمكن اسخيلوس من إبراز الجانب الديني في مسرحياته من خلال خضوع شخصياته لسلطة القدر والآلهة . ويكون مصيرهم المأساوي نابع عن خطيئة هم قاموا بها ولا يمكن تغيير هذا المصير فهنا تكون الشخصية مسلمة لقوة القدر وحتميته ومن خلال هذا يتبين بان أعمال اسخيلوس قد احتوت على قيم تربوية حيث كانت تؤكد أعماله على احترام الآلهة وقدراتها ضد الإنسان وعدم الخروج عن سلطتها وأوامرها ، لان مثل هذا العمل سوف يجعل الإنسان يلاقي مصيراً مؤلماً ، وان هذا التعارض سوف يقوده إلى خسارة تؤدي بحياته فهنا تأكيد على جانب الالتزام الديني ، لذا فانه يعد أول من ربط الموضوعات التراجيدية بمشكلات دينية وأخلاقية وخير

---

[1] التكريتي، جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، مصدر سابق، ص ١٥٢.

[2] ليور ، ميشال ، الدراما ، ت: احمد بهجت منصه ، (بيروت : منشورات عويدات، ط١ ، ١٩٦٥)، ص ١٩١ .

مثال على ذلك مسرحية (أجاممنون) من خلال رضوخه إلى أمر الآلهة عندما طلبة منه تقديم ابنته (افجينيا) كقربان للآلهة مقابل ان تمنحه حرية الإبحار والسير في المعركة لأجل إنقاذ زوجة أخيه (هيلين) من الأسر. وهنا يتضح لنا الالتزام الديني من قبل اجاممنون فهو يضحي بأعز ما لديه (افجينيا) مقابل إرضاء الآلهة ، فضلاً عن محافظته على شرف العائلة المرمز له بـ (هيلين) وذلك باسترجاعها من يد الأعداء .

أما حبكة مسرحيات اسخيلوس فامتازت بالبساطة والحدث فيها ثابت ، يفتقر إلى النمو لعدم حدوث عملية الانقلاب والتعرف التي وجدت في بعض مسرحيات سوفوكلس . تعد مسألة الانقلاب المنبعة من التحولات النوعية في بنية النصوص التراجيدية ، الأساس الذي استندت إليه المأساة " ولكي تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث انقلاب ، أي تغيير الحال من الحسن إلى الاسوء وبالعكس ، أما الانكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة " [١].

وثمة العديد من الشخصيات الدرامية التي تعد أنموذجا ساخطاً لعملية الانقلاب والتعرف وبالامكان اعتبار (اوديب) وسواه من الشخصيات نماذج درامية أنجبتها النصوص الكلاسيكية ببنياتها المتحركة ومدياتها الفكرية والتربوية التي وسعت نطاق الدرامات بحيث " اتسع مجالها فصدفت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن أصلها الساتوري فاتسمت في النهاية بالجلال"[٢].

ونتيجة لعملية (الانقلاب والتعرف) التي انفرد بها سوفوكلس من خلال أعماله مما أدت إلى طابع التعقيد للنص المسرحي وبذلك اتصفت مسرحياته بحبكة ذات بناء درامي أكثر تعقيداً ، فقد كانت الأحداث أكثر تشعباً وتعقيداً ، لذا كانت الحبكة لديه من النوع المعقد أو المركب لكون الفعل لديه يتغير من حال لأخر في النص المسرحي الواحد ، وفي مسرحية (اوديب) نرى اوديب وهو يستقر في مدينة طيبه ويتزوج وينجب الأولاد ، فجأة يتعرف إن زوجته هي أمه وهو الذي قتل والده وهذا التعرف قلب الأحداث رأساً على عقب وحول موقف اوديب من الباحث عن الحقيقة والرجس وصاحب الذنب للقصاص منه إلى المتهم بكل هذه الجرائم ويجب عقابه حيث أصبح إنسان عاجز عن الدفاع عن نفسه ، فهذا التحول في أحداث المسرحية قد أعطى المسرحية طابعاً جمالياً ، فقد حولها من وتيرة واحدة وهادئة إلى حالة من التوتر والصراع وحالة من التعقيد الذي جعل من القارئ في حالة ذهول لما أصاب (اوديب) .

ومن خلال هذا (التعرف والتحول) الحاصل في المسرحية قد خلق لنا سوفوكلس شخصيات متطورة تخضع إلى تغيير فجائي في أي لحظة وتتعرض لتقلبات الحدث .

حيث رسم سوفولكس شخصيات ذات صفات إنسانية ، شخصيات متنوعة ، إذ قام بإبراز معالم شخصياته عن طريق المقابلة بين الشخصيات ، ومن خلال الحوار

---

[١] مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ب . ت) ، ص ٢٣ ـ ٢٤ .

[٢] أرسطو ، فن الشعر ، ت: إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص١٥ .

الذي يدور بينها يبرز لنا معالم التناقض والتعارض في الأفكار والقيم الاجتماعية كما يتضح ذلك من مقابلة العراف (ترسياس) مع (اوديب) أمام الناس ليخبره هو من قتل أبوه وتزوج من أمه ، وهو ما يعتبر خرق للأعراف والتقاليد الإنسانية عموماً .

فهذه المقابلات التي أوجدها سوفوكلس بين شخصياته قد أعطى للعمل المسرحي قيمة فنية وجمالية ، فالمقابلة هنا تساعده على زيادة التوتر والصراع الذي يقود بدوره إلى ذروة حقيقية وتكشف عن أفكار ومشاعر ونواميس الشخصية الذي يتطلب إيجاد الحل لها وبذلك نرى الحدث عند سوفولكس هو حدث توالدي ينتج من فعل يسبقه ويؤدي إلى فعل لاحق به وتكون الأحداث نابعة من داخل النص الدرامي وممتزج معه ، ولا يكون بصورة فجائية أو دخيل ، بل يتساير وفق القيم والأخلاق الاجتماعية فهو " يحقق التوازن ويتفادى تصوير الشخصيات والحدث الميلودرامي ويستجيب لرغبات أرسطو من ربط الشفقة بالإعجاب وعلى أن يكون تطور الذروة التراجيدية ناتج عن تصادم الشخصية بالظروف المحيطة بها " [1].

فأبطال سوفوكلس يتلقون مصائرهم بسبب أفعالهم ونتيجة لها لا يتدخل من قوى خارجية ، فالبطل عنده خاضع لقوى الآلهة ولكن معاقبته تأتي من ذنب هو اقترفه ومن سوء تصرف منه ، وبذلك وجب عقابه ، ولنأخذ مثال غير مسرحية (اوديب) بمسرحية (اتيجونا) فنلاحظ عناد كريون وأفكاره الاستبدادية تؤدي إلى موت انتيجونا حبيبة أبنه وعلى أثره ينتحر ابنه (هيمون) وهذا يؤدي إلى انتحار (الأم) وان موت (الابن والأم) هو كان عقاب لـ (كريون) بسبب أفعاله التي اقترفها بمحض إرادته. فبالإضافة إلى شخصياته البطولية تمتاز مسرحياته بلغة شعرية سهلة تتصف بقوة تعبيرها الدرامي ورصانتها .

نستنتج من خلال أعمال سوفوكلس الدرامية بأنه يؤكد على قيم ذات مغزى أخلاقي وان من لم يتصف بها يستحق العقاب ، والكلمة النهائية تكون للآلهة وإذا ما تعارضت الإرادة البشرية مع الإرادة الإلهية فان الثانية هي التي تفوز وان سقوط الإرادة البشرية تكون نتيجة حتمية لخلل أو عيب أخلاقي أو نفسي ، وان الإنسان في نظر سوفوكلس بعيد عن الكمال الذي تتصف به الآلهة ، فمن خلال المعاناة المأساوية يستطيع الإنسان اكتساب الحكمة من جراء الكوارث التي يراها تحدث للشخصيات ويتعلم من أخطاء غيره ويتجنبها ، وهنا تتضح قيم تربوية في أعمال سوفوكلس ، فهي محاولة التأكيد على عدم المعارضة ومخالفة الآلهة وعلى الإنسان الإقتداء والالتزام بالأخلاق الجيدة ، وإطاعة الآلهة والتواضع والابتعاد عن العجرفة والغرور والخطيئة التي تقوده إلى الكارثة .

فلما كان اسخيلوس يؤكد في مسرحياته على السمو والرعب وسوفوكلس يحقق التوازن مابين الآلهة والإنسان فان يوربيدس ينحو باتجاه سلوك تهكمي على الآلهة ويؤكد الاتجاه البشري التراجيدي ويقدم العناصر التي تضع الإنسان في مكانه

---

[1] رضا ، حسين رامز محمد ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، ط١، (بيروت: مطبعة الحرية، ١٩٧٢) ، ص٣٩ .

بالنسبة للمجتمع والكون [1]. فقد عرف يوربيدس بمبدأ الاشتراكية ، لكونه بحث في مجال أكثر شمولاً من المجال الذي بحث فيه كل من اسخيلوس وفسوفوكلس ، فلم تعد الآلهة عنده مالكه القوة المهيمنة التي في مخيلة اسخيلوس وسوفوكلس .

فهو قد انزل الدراما الإغريقية من السماء وجعلها تحط على الأرض وتمثل كل ما هو واقعي بعيداً عن التفاخر بالأبطال والملوك وغيرهم. فكانت شخصياته عادية ، ويفضل تصوير الكائنات البشرية العادية على تصوير أنماط ورموز إنسانية في مسرحياته مثل الملوك والآلهة وهذا يعود إلى إن يوربيدس لم يكن يؤمن مطلقاً بالآلهة ، ولكنه كان مضطراً لذكرها لان الاحتفالات التي تعرض فيها مسرحياته هي احتفالات دينية ، وكانت شخصياته تحمل وتعبر عن صفات نفس الشخصية في الحياة العامة أو شخصيات من الطبقة العامة مثل (الفلاح – العبيد – الخادم) وخير مثال على ذلك مسرحية (الكترا) التي صورها اسخيلوس وسوفوكلس من الطبقة الاستقراطية ، فكانت ذات حياة مترفة نراها عند يوربيدس قد انزلها من حياة القصور والخدم إلى الواقع الإغريقي البسيط بكل مواصفات هذا الواقع من فقر وقهر بهدف أن يجعل المتلقي يشاهد أناس مثلهم يعانون ما يعانون، إضافة إلى انه صور شرف ونبل هذه الطبقة الفقيرة على عكس الطبقات البرجوازية وما تتصف به من جبروت ، إضافة إلى كون يوربيدس قد عالج مسرحياته بشكل أكثر واقعية وموضوعية وهذا ما نجده في مسرحية (الكترا) من خلال عملية التعرف بين (الكترا واورسيت) فكان أكثر إقناعاً بالنسبة للمتلقي من خلال وجود اثر في جبين أخيها من جراء جرح قديم والذي بقي في وجهه حتى كبره ، وبذلك تم التعرف بين الكترا وأخيها على عكس ما صوره لنا أسلافه الذي جعلوا من خصلة الشعر وتطابق القدم هو مبدأ التعرف على (اورسيت) ولكن هذا شيء غير وارد وفيه شيء من المبالغة ، فقد عالج يوربيدس هذه النقطة بشكل أكثر واقعية.

وكانت شخصيات يوربيدس الأسطورية لا تمتلك من أسطورتها سوى الأسماء ، أما أفكارها ومشاكلها و أخلاقها فهي معاصرة ومألوفة بالنسبة للمتلقي[2]، والبعض يقول بان الجمهور في زمن يوربيدس كان ذو ثقافة قليلة اقل مما كان عليه أيام اسخيلوس وسوفوكلس ، مما دفع يوربيدس إلى استخدام مثل هذه الشخصيات التي يستطيع من خلالها استثارة عطف الجمهور نحو شخصياته، فلم يعد الجمهور مهتماً بجمال وحماس الأشعار ولا يهمهم الأناشيد الموجه إلى الآلهة بقدر ما كان يهمهم إن يروا ويسمعوا أناس مثلهم أو تشبههم ويعانون مثلما يعانوه هم . لذا أصبحت الدراما الإغريقية في زمن يوربيدس أكثر اجتماعية ، لتناولها مشاكل الإنسان بعيدة عن تحكم قوى القدرة والآلهة به ، وبسبب اهتمام يوربيدس بمشاكل الحياة الواقعية وتناقضها ، استخدم حبكات متشابكة الحوادث وبسبب هذا التشابك قد جعل بعضها مخلخل في بنائه الدرامي ، وبذلك يمكن القول بان حبكات يوربيدس

---

[1] ينظر: رضا، حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق ، ص ٣٩ .

[1] ينظر: التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، مصدر سابق، ص٢١٩ .

تتصف بكونها حبكات معقدة ، فضلاً عن كونه زاد كفة الحوار وقلل من الأجزاء الغنائية وجعلها فقط فواصل بين المشاهد [١].

أما بالنسبة إلى لغته فقد تميزت بكونها لغة شعرية بسيطة تكاد تكون شبيهة باللغة العامية للشعب لكي تكون اقرب إلى طوائفهم وثقافتهم ومستواهم ، وقد استخدم ألفاظ جديدة نزل بها من سموها ، وانتقل بها إلى ما هو مبتذل لا يليق إلا بما هو يومي ، لقد أثار يوربيدس حوله حملة من الاتهام بالإلحاد ، ويعود ذلك إلى سخريته من الآلهة وابتعاده عنها خاصة بعد استخدامه مبدأ (الآلهة من الآلهة) والتي كان يستعمل آله رافعة ويعلق فيها هيكل الآلهة ، ويقوم على إنزالها على المسرح في نهاية عمله المسرحي والتي كانت تُعد خاتمة للحدث المسرحي ، فهذا التصوير كان يبين أو يظهر الآلهة بصورة (حقراء – وكريهين) وهذا الفعل لم يستسيغه الإغريق مما دفعهم إلى محاكمته ونجد من خلال أعماله المسرحية تأكيده على قيم تربوية كثيرة منها : إلغاء الفوارق الطبقية بين المجتمع من خلال مبدأ الاشتراكية وان الكل سواسية فلا فرق بين ملك وفلاح إلا بما يمتلكه من قيم أخلاقية وما تتصف بها الشخصية من شرف ونبل ، فأشار إلى الطبقة الفقيرة وما تحمله من قيم مشرفه قوية على عكس الملوك والأبطال وما يتصفون به من عادات سيئة ، ومن القيم الأخرى تاكيدة على الحرية والتحرر من كل القيود التي تفرضها الآلهة أو القدر ورضوخ الإنسان لها وان الإنسان قادر على أن يتحكم بقدره ومصيره وكان يبغي من الحرية هو تحقيق العدالة وإنهاء الظلم والاستعباد .

لقد توصلت الباحثة خلال الخلاصات التنظيرية –أنفة الذكر- من خلال المآسي الإغريقية إلى الكثير من القيم التربوية والجمالية من خلال بواعث الإحساس بالمتعة وتوليد العواطف التطهيرية ، فضلاً عن توافرها على ممكنات الجلال المأساوي ، إذ الصراع الخارجي المستمد من البنى المجاورة للدراما – مثل البنية الاسطورية التي هيمنت على النصوص فترة من الزمن إلى جانب اللغة الراقية المتأنقة والمحاطة بالأسلوب البنائي الرصين الذي بفضله امتلكت تلك النصوص القدرة على إقناع الأخر بجملها وإبهاره ، ليس على مستوى تحميلها الصفات البطولية للشخصيات ، بل في الكيفية الأسلوبية التي بموجبها تتسامى الأفكار والأحداث والشخصيات ، وهذا هو شأن الدراما التي تعني بتجسيد القيم والأفكار النبيلة عبر وسائطها الأدبية المتمثلة في النصوص الدرامية . مما قاد أرسطو إلى القول " إن المأساة حتى بغير الحركات تأتي بنفس الأثر الخاص بها ، شأنها شأن الملحمة لأنه مجرد القراءة البسيطة يمكن أن نرى قيمتها بوضوح "[٢].

العصور الوسطى :

---

[٢] ينظر: التكريتي ، جميل نصيف، مصدر سابق، ص ٢١٤ .

[١] أرسطو ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص ٨٠ .

شهدت العصور الوسطى جموداً في النشاطات المسرحية نتيجة لما وصلت إليه هذه النشاطات في عهد الرومان ، فقد امتازت بالانحلال الأخلاقي ، إضافة إلى الشذوذ وتفشي الفاحشة بين طبقات المجتمع الروماني وهذا أدى إلى الابتعاد عن الالتزام بالدين والقيم والأخلاق وبعد هذا الانحطاط بدأ ضعف يدب في الدولة الرومانية و انهزام القيصر وضعفه في هذه الأثناء كانت الديانة المسيحية والداعين لها قد بدءوا ينشطوا وخاصة بعد الضعف الذي أصاب القيصر والدولة ، فقد جعلوا من هذه الظروف الفرصة المناسبة لإعلان المسيحية فبرزت ككيان خاص تدعو إلى الالتزام بالكتاب والرجوع إلى الرب وكانت الكنيسة مسؤولة عن هذا ووصفت النشاطات المسرحية بأنها غير أخلاقية ، قامت على قمعها لمدة تقارب الأربعة قرون في جميع أنحاء أوربا وحرمت التمثيل بوصفه نوعاً من الرذيلة .

وكانت الكنيسة " مستودع العلم في تلك العصور ومرجع الناس في كل الأمور الدنيوية والأخروية ، وكان اتصالها بجميع طبقات الشعب بفضل انتشار الكنائس كبارها وصغارها وما إليها من البيعات والأديرة في كل مكان ، وقيام رجالها على قدر المستطاع على نشر التعليم بين أفراد الشعب الذي كانت كثرته من الأميين وغير ذلك مما جعل للكنيسة صفة المعلم الدنيوي والمرشد الروحي"[1].

وبعد أن استقرت المسيحية كدين جديد في جميع أنحاء أوربا وضغطها المستمر على الشعب بدأ الناس ينفرون من الكنيسة ، قل ترددهم إليها وعدم التزامهم بقيم وتعاليم الرب والكتاب المقدس ومن هنا بدأت الكنيسة تفكر في مسألة إعادة المسرح ولكن بصورة تخدم الفكر المسيحي وتوظفه لا فكارها .

وهنا بدأت البذور الأولى لإحياء حركة المسرح من جديد وقد بدأت في القرن الحادي عشر على شكل طقوس دينية تؤدي في داخل الكنيسة لإحياء ذكرى الرب ، وكان يقوم بها القداس أو الرهبان المشرفين على الكنيسة ، وبعد ذلك بدء يأخذون نصوصهم من (التوراة) وهذه النصوص لا تتجاوز الأربع اسطر ، وكانت هذه الأعمال الشبه مسرحية تلقى بشكل سؤال وجواب يلقيه القداس بهدف الوعظ والإرشاد والتعليم بتعاليم الرب ، وبعد ذلك بدأت هذه النصوص تزداد ، إضافة إلى دخول شخصيات أخرى لأبعاد الملل مثل شخصية المرأة لتمثل العذراء علماً بان اللغة المستخدمة هي اللغة اللاتينية وكانت هذه المسرحيات تقام في المذبح الخاص بالكنيسة وكذلك قامت بتمثيل حياة السيد المسيح و احتفالات عيد الفصح وعيد القيامة ، والغرض من هذا كله هو إعادة استقطاب الناس إلى الكنيسة والالتزام بتعاليم الرب .

لقد نشأت دراما الكنيسة من هذه البدايات البسيطة ولم يمض وقت طويل حتى تحركت المسرحية الدينية داخل الكنيسة إلى فناء الكنيسة ثم إلى الشارع ومن الأسباب التي دعت للخروج بالمسرح إلى الشارع هو ضيق المكان (الكنيسة) بعد إن تطور العرض من ناحية النص وكثرت عدد الممثلين المتماشين مع النص الجديد ،

---

[1] صدقي ، عبد الرحمن ، المسرح في العصور الوسطى ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩) ، ص ٢٢ – ٢٣ .

إضافة إلى التزاحم بين المصلين والحاضرين للعرض المسرحي ، فأصبحت الكنيسة لا تتيح هذا الكم الهائل من الناس فأصبحت " المسرحيات التي كان يمثلها أول الأمر القساوسة وتمثل فيها التراتيل باللغة اللاتينية أخذت تحرر نفسها تدريجيا من الطقس الديني الخالص وأصبحت مسرحيات يمثلها في الهواء الطلق عامة الناس " [١].

وتم في غضون ذلك التخلي عن اللغة اللاتينية وأصبحت لغتها محلية إقليمية لصالح اللغات الشعبية الأوربية ، كما تم استبدال الحوار الإنشادي بالكلام العادي ، وتم تشغيل الناس العاديين في التمثيل بدل القساوسة مع استمرار هيمنة الموضوعات الدينية والوعظية نفسها على الأعمال المسرحية التي كانت تنفيذها يتطلب دوما استحصال الموافقة المسبقة من السلطات الكنيسية المحلية ، وبذلك أخذت هذه الدراميات تفقد جوهرها الديني لتكتسب بالتدريج خصائص دنيوية ومن أمثلتها مسرحية (ادم) التي تعود إلى القرن الثاني عشر وهي تعد " مثال طيب لمسرحية الكنيسة التي خرجت من أيدي الكهنة ولم تصبح بعد مسرحية دنيوية بصورة كاملة " [٢]، فإنها تتناول قصة إغواء الشيطان للإنسان الذي يؤدي به إلى الجحيم . فهذه المسرحية تبث قيم تربوية وهي أن عدم الالتزام بأوامر الرب وعصيانه تؤدي إلى سقوط الإنسان من العالم العلوي إلى العالم السفلي بسبب مخالفتهم للتعاليم وغرورهم ورغبتهم في التساوي مع الرب .

وبعد ذلك بدأت تظهر في القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر مسرحيات (الأسرار والمعجزات) التي تميزت بعدم امتلاكها لأي ترابط سببي بين مسرحية وأخرى ، ولا ضمن المسرحية الواحدة نفسها ، وكانت تبدأ أحيانا هذه المسرحية بقصة الخليقة لتنتهي بيوم الدينونة ، أما بالنسبة لمسرحيات المعجزات فكانت تعالج عادة حادثة اعجازية حدثت في حياة قديس من القديسين ومن أهم المواضيع التي تتطرق إليها الأسرار آلام المسيح ، لذلك يطلق عليها في بعض لأحيان أسرار الآلام .

" في انجلترا لم يستخدم اسم الأسرار إلا اعتباراً من القرن الثامن عشر لان التسمية الشائعة كانت حتى ذلك التاريخ هي مسرحية المعجزات Miracle play"[٣] .

أما المسرحيات الأخلاقية التي ظهرت في العصور الوسطى في نهاية القرن الرابع عشر وتطورت في القرن الخامس عشر في أوربا فإنها تشكل مرحلة هامة في تطوير الدراما الغربية من دراما دينية إلى دنيوية ، خاصة وإنها أصبحت في القرن الخامس عشر تطرح مواضيع سياسية ، فالمسرحيات الأخلاقية لم ترتبط بمناسبات دينية معينة فجاءت خلافاً للمسرحيات الدينية ، فكان هدفها هي تقديم عبره لذلك أخذت هذه المسرحيات منذ البداية طابعاً دنيوياً تعليمياً يستند على المفاهيم الأخلاقية المستمدة من الدين ، فلا تهدف الأخلاقيات إلى محاكاة الواقع وإنما إلى إعطاء عبر

---

[١] فارجاس ، لويس ، المرشد إلى فن المسرح ، ت: احمد سلامة محمد ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت) ، ص ٧٦ .

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٧٦ .

[١] الياس ، ماري وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٣٠ .

لذلك فإنها تحتوي موضوعين رئيسين هما تصوير مسار روح الإنسان نحو الخلاص أو الهلاك ، وطرح صراع بين قوتين متعارضتين تجدان على شكل شخصيات مجازية (تجريدية) مثل الفضيلة والرذيلة ، الحب والموت ... الخ ، وهذا ما يجعل الصراع فيها خارجياً ، فضلاً إلى أن هذه المسرحيات لا تحتوي على بنية ثابتة فقد تكون طويلة أو قصيرة [١].

ولعل اشهر مسرحية أخلاقية بقيت لنا هي المسرحية الإنجليزية الهولندية (كل إنسان) التي كتبها مؤلف مجهول ربما في بواكير القرن السادس عشر ، وفي هذه المرحلة تطورت الشخصيات من التجريد المبسط إلى شخصيات تحمل طابع فردي ، فمسرحية (كل إنسان) لا تعالج الحياة الكاملة للإنسان وإنما اقتصرت على تصوير مرحلة استعداده للموت . إذ يحاول بطلها إيجاد رفيق له من بين الأصدقاء ليؤنس له ، وحدته في القبر دون جدوى ، وهؤلاء الأصدقاء هم (الأبناء) و (الأموال) و (الجمال) و (القوة) و (الذكاء) ... وأخيراً لا تصاحبه إلى القبر سوى "الأعمال الصالحة" [٢]. وهذه هي العبرة التي تعطيها المسرحية للمتلقي بأن أعمال الإنسان الصالحة وما يفعله من خير في حياته هي التي تقف وتسنده حين الممات .

عصر النهضة :

يبدأ عصر النهضة من (١٤٠٠ – ١٦٠٠ م) وفيه بدأت حركة مسرحية جديدة انطلقت منها أفكار وقيم مختلفة تماماً عما جاءت في فترة القرون الوسطى ، حيث تحرر الأدب وفكره من تسلط الكنيسة والدين والدولة والذي حددت الإبداع والتطور في الحركة المسرحية وتقدمها. وبذلك انطلقت أفكار جديدة في الدين والسياسة والفن وبدأت العروض المسرحية تعبر عن تاريخ البلدان وعن حاجات الناس .

وانتقلت الحركة المسرحية من مسرح العصور الوسطى إلى العصر الحديث وعادت إلى التراث الاغريقي والروماني التي كانت الكنيسة قد استبعدته. وتعد ايطاليا من البلدان الأوربية السابقة في الانتقال إلى المسرح الحديث ، فمنذ أوائل القرن الخامس عشر الميلادي نشطة حركة إحياء المسرح الروماني وبالذات أعمال (بلاوتس – وتيرانس –وسنيكا) . وكان هناك رغبة لدى كتاب عصر النهضة لإحياء القديم المتمثل بالحضارة الإغريقية والرومانية وبالذات الكلاسيكيون الجدد الذين التزموا بقانون الوحدات الثلاثة (الموضوع – الزمان – المكان) ، وان هذا الالتزام قد حدد من الإنتاج المسرحي ومن إبداع الكاتب وتعبيره عن ما يدور في نفسه فجاءت المسرحيات ضعيفة من الناحية الفنية ، فضلاً عما كان يدور من أحداث سياسية اثر على تطور حركة المسرح الإيطالي مما جعل الإنتاج المسرحي في تلك الفترة ضعيفاً .

---

[١] ينظر: المصدر السابق ، ص ١٣ .

[٢] Good man , Randolph, Drama on stage. Holt, Rinehart and Winston, ١٩٨٠, p. ١٥٦.

ولكن على الرغم من ذلك كله يعتبر عصر النهضة " عصر له أهمية خاصة في أي تاريخ للمسرح . فقد أعاد هذا العصر فن الكتابة للمسرح إلى مستوى يشبه إلى حدة المستوى الذي تركه فيه اليونان والرومان ، كما انه عصر شهد مولد كوميديا (ديل لارتي) أو الكوميديا المرتحله... هذا النوع كان يمثل مسرحاً يقوم أساساً على الممثل وليس على الكاتب المسرحي " [1].

وتعد الكوميديات الإيطالية كوميديات أخلاقية لان معظمها تدور حول المغامرات الغرامية للشباب في تلك المسرحيات ، وكيف كان الشباب يغرم بامرأة متزوجة وعلى قدر من الشرف والعفة ، ولكن المرأة تقاوم كل إغراء لتحافظ على شرفها وعفتها وهنا تؤكد هذه المسرحيات أو قصصها على قيم تربوية واضحة للعيان وهي متمثلة بالتأكيد على مبدأ الشرف والعفة والفضيلة بالنسبة للمرأة على الرغم من كل إغراء أو إغواء من أي شخص فنجدها تمنع نفسها من الوقوع بالخطأ ، وكذلك ترينا هذه المسرحيات كيفية كان الشباب ضحلاً وليس لديه أي قيم ومبادئ يلتزم بها ، فهذه مقارنة واضحة بين الشباب عديم المبادئ والقيم وبين المرأة الملتزمة بقيمها ومبادئها ، وتميزها بالوفاء والإخلاص لبيتها وزوجها ، وكانت المسرحيات في تلك الفترة تعبر عن الواقع الذي يعيشه الإنسان .

ومن هنا يمكن القول بان المسرح في هذه الفترة اخذ على عاتقه مهمة تربوية في معالجة مثل هذه الوقائع والتأكيد على عدم التشبيه بها من خلال بثه لمجموعة من القيم لتصحيح أو لتقويم هذا الواقع السيء .

أما المسرح الأسباني الذي يؤرخ له بعد سنة (١٥٠٠ م) حيث كانت المسرحية البدائية أشبه بالأغنية القصصية . أما الجذر الأقوى لهذه الأصول فيرجع إلى القطع التمثيلية الكنيسية أو الدينية حيث كانت تمثل مسرحيات الخوارق والأسرار والمسرحيات الأخلاقية داخل الكنيسة وخارجها ، وكانت تمثل بحرية كاملة كما هو الشأن في فرنسا وألمانيا وانجلترا [2].

وقد سمي المسرح الأسباني (بمسرح الفروسية) وذلك لان الفروسية والمجد من القيم التي كانت تجسدها المسرحيات الأسبانية ، إذ كانت بمثابة انعكاس للماضي ومرآة لحاضر الشعب الأسباني في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلادي ولم تكن الفروسية ومعناها هي المادة الرئيسة والوحيدة التي كان يستخدمها الكتاب المسرحيين في نصوصهم وأعمالهم المسرحية وأيضاً الطاعة العمياء للملك والتزام بأوامره وكذلك الخضوع إلى الكنيسة لانهما يمثلان السلطة ، في ذلك الوقت فقد حددت هذه المفاهيم تصور الكتاب المسرحيين وبالتالي حددت مسرحياتهم بنوع واحد وخاص يجب أن يكتب فيه الكاتب ولا يجوز الخروج عنها، حيث استخدمت (الجسارة في القتال والبطولة – والشرف – والالتزام بالآداب والسلوك الجيد والطاعة العمياء للملك والكنيسة) كل هذه القيم والمفاهيم كانت تعبر عنها المسرحيات

---

[1] م. هواتينج ، فرانك ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف وآخرون ، (القاهرة: دار المعرفة ، ١٩٥٤) ، ص٤٨ .

[1] ينظر: تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة ألف سنة ، مصدر سابق، ص ٣٥٩ .

الأسبانية وتعكسها للشعب بمثابة قيم عليا يجب الالتزام بها ، وان أي عمل مسرحي يمثل هذه القيم يعتبر عملاً ناجحاً ، ومن تخلف عنها أصبح عملاً فاشلاً فمثلا مسرحية (طيب يداوي شرفه) لـ (كالديرون) فهذه المأساة توضح الغرض الذي كان الأسبان يقصده من الشرف " أي المبالغة في التدقيق في كل صغيرة وكبيرة ، هو التدقيق الذي يبرر القتل نفسه ، وهذا من المشروعات المحببة جداً في المسرحية الأسبانية حيث أن (الدون جستر دي سوليس) يتزوج من أحدى النبيلات التي تخلص له فكر وعملاً " [١].

وقد أصبحت الغيرة والإيمان البالغ بالشرف أساس موضوعات (كالدرون) ففي مسرحية (عمدة زلاميا) سنة ١٦٤٠ يتركز الاهتمام حول شخص واحد هو (كوسيو) ذلك الفلاح الذي انتخب عمدة رغم تواضع عائلته ، وجرأ على الانتقام لشرف ابنته الملوث ، فشنق (دون الفارودي اتيد) يوضح (كرسيو) هنا روح العدالة وهي تقهر كبرياء الأشراف ، كما حدث في مسرحية لوب (قوينتي أو فجونا) فقد اتخذ لوب من سكان القرية جميعاً بطلاً واحداً ، وتتوقف قيمة مسرحيته على نهايتها في ذلك المنظر الخالد الذي يقف فيه السكان معاً ، ويقبلون تحمل المسؤولية المشتركة عن الجريمة التي حدثت [٢].

وهنا نرى القيمة التربوية واضحة جداً في المسرح الأسباني ففي المسرحيتين المشار لهما ، نرى التأكيد على الشرف وكيفية الحفاظ عليه والانتقام له حيث تمثلت روح (كاسير) التي تنصف كل مظلوم وترجع له حقه فهذه المسرحية قد أكدت على قيمة الشرف مظافاً لها قيمة العدالة ، ومن ابرز كتاب المسرح الأسباني في القرن السادس عشر والسابع عشر هم (لوبي دي فيكا) و (بيدرو كالديرون) .

العصر الاليزابيثي [*] (١٥٥٨ – ١٦٤٢)

تميز هذا العصر بوفرة كتابه ومسرحياته والذي خلق هذا التميز هو ان الكاتب المسرحي كان يكتب أعمالاً تتضمن المشكلات الاجتماعية وتطلعات الفرد وإرضاء ذوقه مما أعطى المتلقي دور لتطوير هذه المسرحيات ، وقد كان النموذج الأساسي الذي استمد منه كتاب العصر الاليزابيثي مسرحياتهم في البداية هي

---

[١] المصدر السابق ، ص ٣٧٥ .

[٢] ينظر: نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج١، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، ب ت)، ص٣٥٩ .

[*] الاليزابثي: نسبة إلى ملكة انجلترا (اليزابيث) والتي حكمت للفترة من ١٥٥٨ – ١٦٠٣ م ودعمت المسرح في حكمها ، والمسرحيات التي أطلق عليها اسمها كتب في الثلث الأخير من حكمها ، للمزيد ينظر:

- تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، ج١، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٩١)، ص١٨٣-١٨٥ .

التراجيديا الرومانية وعلى الأخص مسرحيات سنيكا ، ويظهر ذلك من طابع العنف الذي يسيطر عليها ، إن الدراما الاليزابيثية لم تكن مسرح نخبة وإنما حافظت على طابعها الشعبي كما إن التراجيديا المكتوبة خلال هذه الفترة تتميز بالطابع المأساوي ضمن منظور ذلك العصر ، إذ تغيب فيها الآلهة ، ولا يواجه البطل فيها قوى غيبية ، وإنما يصطدم بنتائج فعله وبالعالم الخارجي من حوله .

ونجد شعراء العصر الاليزابيثي قد جمعت أعمالهم بين المأساة والملهاة ، كما فرقت بين الوهم وبين ما هو حقيقي وبين ما هو واقعي وما هو ديني .

" وتميز المسرح الاليزابيثي بميزة قوية هي قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسي والأسلوب الواقعي من ناحية والتراجيدي والكوميدي من ناحية أخرى " [١]. وهذا ما نلاحظه في مسرحيات الملهاة التي تعددت فيها الأساليب والتي ساعدت المتلقي على التصور والتخيل وعدم الاندماج مع الحدث .

ومن مميزات الدراما الاليزابيثية بأنها " تتفتح دائما على أفق تاريخية نتيجة لعدم ارتباطها بقواعد محددة (زمان ومكان) ولغلبة البنية السردية عليها ، وهذا ما نلحظه في مسرحيات شكسبير التي يغلب عليها الطابع المأساوي سواء كانت مسرحيات تاريخية (سلسلة المسرحيات عن ملوك انجلترا ريتشارد وهنري ... الخ) أو تراجيديات روميو وجوليت والملك ليروماكيث " [٢].

ويعد " وليم شكسبير " (١٥٦٤ – ١٦١٦) من بين كتاب الدراما الاليزابيثية ودراما شكسبير استمدت حياتها من الدراما الإغريقية من حيث البناء والحدث والحبكة وتصنيف مسرحياته إلى ثلاثة أنواع : الماسي ، الملاهي والمسرحيات التاريخية وقد تميزت الدراما الشكسبيرية بفرض سلطتها حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وذلك من جراء التجديدات الأسلوبية والبنيات المستحدثة التي ابتدعتها مخيلة شكسبير بحيث أزاحت الثوابت الدرامية الارسطية " أما شكسبير فقد وفق إلى الأبد ، وقرن بين الأدب والحياة الواقعية ... وكمحلل دقيق استطاع أن يجد حتى الظروف الحياتية التي تبدو تافهة وفي التصرفات المعبرة عن إرادة الإنسان مفتاحاً للكشف عن الظواهر الجليلة للطبيعة الأخلاقية للإنسان [٣].

إن وصف دراما شكسبير بـ (الدراما الشكسبيرية) دليل أكيد على إمكانية شكسبير في إنشاء بنيات درامية مستحدثة تمثلت في ازدياد العقد الثانوية ، لكن الأهمية تبقى للبطل المحوري وللعقدة الرئيسة كما تحدث الفاجعة على نحو مؤثر عبر التضحية بشخصية البطل فلقد " قتل شكسبير أبطاله على المسرح ولم يتورع عن إراقة الدماء وبدلاً من فصل الأنواع ... استطاع أن يجمع بين المضحك

---

[١] عثمان، احمد، قناع البريختية، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، العدد (٣) ، ١٩٨٢، ص ٧٣ .

[١] الياس ، ماري وحنان قصباب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق، ص١٢٦-١٢٧ .

[٢] ينظر: م.س. كوركينيان، موسوعة نظرية الأدب، ت: جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، القسم الرابع، ١٩٨٦)، ص٧٤ .

والمحزن في المسرحية الواحدة ، بل في المشهد الواحد ، كل ما كان هناك من أوجه شبه بين الشكل الارسطي والشكل الشكسبيري هو مفهوم البطل [1].

ومن هنا نجد أن شكسبير لا يلتزم بحبكة واحدة ، واستخدم في كثير من مسرحياته حبكتين احدهما رئيسة والثانية ثانوية واستطاع المزج بينهما سواء في الماسي أو في الملاهي كما في مسرحية (الملك لير) ، فالملك وبنائه حبكة رئيسية و (فلوستر وأبناؤه) حبكة ثانوية .

تبدو حبكات شكسبير في مآسيه معقدة وغير منطقية نتيجة للتحولات الحاصلة في المسرحية ، ومن هذه التحولات ما نجده في مسرحية (عطيل) الذي يتحول من زوج محب إلى غيور قاتل بسبب تحريض (اياغو) ووجود منديل أهداه لزوجته عند كاسيو من قبل كما نجد في مسرحية (الملك لير) القرار المفاجئ الذي يتخذه الملك على غير عادة الملوك بترك عرشه وتقسيم مملكته الموجودة بين بناته وحاجته إلى تعبيرهن العلني عن مدى حبهن له لكي يستطيع أن يحكم عليهن ومن ثم التقسيم بحسب الإطناب في المديح وليس الصدق أو المشاعر المجربة التي لا بد أن تكون قد تملكته من خلال معايشته لهن عشرات السنين ، أما ملاهيه فيعتمد أكثرها على المفارقات التي تبدو مصطنعة مثل خسران (انطونيو) لأمواله مؤقتاً لكيلا يتسنى له تسديد دينه لشايلوك ليصبح بالامكان عرض مشهد المحكمة ، ومن ثم اكتشاف عدم صحة تلك الخسارة ، أو تحول " بورشيا " إلى محام قدير أو حتى عدم قدرة انطونيو أصلا على تسديد دينه عن طريق الاقتراض من مواطنيه البندقية على الرغم من أنهم يكنون له كل الحب والتقدير .

أما شخصيات شكسبير فقد اقترنت معظم شخصيات ماسيه بالاباطره والملوك والملكات والأمراء وكبار القادة العسكريين والنبلاء وفقاً للمنطق الارسطي حول محاكاة الدراما للأفعال النبيلة ، أما المواطنين العاديين فصورهم كتلا جامدة مقتصرين على الخطب والكلمات الجوفاء .

كما تميزت لغة شكسبير بكونها " كانت تمزج بين الشعر والنثر من خلال استنادها إلى مستويين لغويين هما لغة الشخصيات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر) ، ولغة الشخصيات المضحكة كالمهرج وحفاري القبور وغيرهم (النثر)"[2] .

وان شهرة شكسبير تأتي من مآسي : "هاملت" و " ماكبث " و " الملك لير " و " عطيل " والتي تصنف ضمن أعظم المآسي في تاريخ الأدب المسرحي ، فقد عكس فيها قيما تربوية كانت موضع قبول واسع . ولما كان النص المسرحي يؤدي بالقارئ إلى التأثير النهائي بالنسبة لكل العناصر التي يشتمل عليها النص ، فهذا التأثير قد يكون شعورياً بمعنى انه يثير لدينا مشاعر معينة مثل الخوف والشفقة ويحدث ما يدعى (بالتطهير) أو قد يكون هذا التأثير فكريا بمعنى انه يثير لدى القارئ

---

[1] ينظر: احمد ، فوزي فهمي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط٢ ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦) ، ص٣٢ .

[1] الياس ، ماري ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٨٢ .

قيما وأفكار معينة عن الحياة . وهذا التأثير الأخير نلاحظه مثلاً في نص مسرحية (الملك لير) نجد أن لير يقسم مملكته على اثنين من بناته الثلاث ، ويتخلى لهما عن سلطاته في الحكم ويواجه الملك الشيخ بعد ذلك بالجمود والنكران من ابنتيه ثم تتطور الأحداث مع ازدياد جمود الابنتين حتى يتحول ذلك الملك العظيم السابق إلى شحاذ ومجنون وتؤدي الأحداث في النهاية إلى موته .

ومن خلال هذه السلسلة من الحوادث يصل القارئ إلى إدراك بعض الأفكار والقيم عن العلاقة المنطقية بين الآباء والأبناء وعن الجمود ونكران الجميل، وعن تسرع الملك في اتخاذ في اتخاذ القرار المفاجئ دون أن يدرك عواقب ما يفعل . فهذه المدركات الفكرية والتربوية التي تعطيها المسرحية للقارئ تعتمد على إدراك العلاقة المنطقية التي تربط بين تسلسل الأحداث وتسلسل الأحداث هذا يعطي القارئ معنى شعورياً مركباً . إذ تثير لديه هذه الأحداث التي تتضمنها المسرحية مشاعر مثل الأمل والخوف والتقزز وغيرها تاركة القارئ في نهاية المسرحية في حالة إشباع لهذه المشاعر فهنا يحدث ما يسمى بالتطهير ، أو التكامل النفسي . وهنا يتضح بان أعمال شكسبير كانت تناجي الوجدان وتستحوذ على تعاطفية القارئ فقد كان يرضي القارئ على اختلاف فئاته وشرائحه .

الكلاسيكية الجديدة :

تعد الكلاسيكية الجديدة بمثابة الحركة التي سادت أوربا في القرن السابع عشر وكان مركزها فرنسا . ونهضت هذه الكلاسيكية على قواعد وأسس أهمها: الانضباط الصارم ، والعقلانية والتوازن والتناغم والذوق السليم وفخامة اللغة وتحقيق المتعة والفائدة وأيضاً مشابهة الواقع واحترام الالتزام بالوحدات الثلاث (وحدة الموضوع (الفعل) ووحدة الزمان والمكان) .

ومن الأسس والقواعد التي نهضت عليها الكلاسيكية الجديدة ، اعتماد منظورها على أن تكون موضوعات المسرحية مأخوذة من تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم ، وان كانوا قد أحجموا عن الاحتفاظ بملامحها الوثنية لأسباب ليست دينية (مسيحية) فحسب ، وذلك لان الهيمنة الدينية الكنيسية كانت قد تلاشت مع ظهور عصر النهضة ، وإنما لأسباب فرضها طابع العصر أيضاً . الذي اشتهر بسطوة العقلانية ، والتي فرضت بدورها هو أن يصارع البطل ذاته ، وبالتالي تتصارع داخله تناقضات الطبيعة البشرية ، وبذلك يكون الإنسان محور الدراما في حين إن الآلهة لا تكون سوى خلفية لما يجري .

فالمقصود بالفعل هنا هو إعطاء لسلوك الشخصيات بعض الاتزان ، وأيضاً عدم المبالغة إضافة حرص الكلاسيكيون على الشفافية والوضوح ، وعلى الكاتب المسرحي الكلاسيكي أن ينتقي لغة جزلة فصيحة وعليه أيضاً أن يراعي في كتابة مسرحياته استخدام الشعر إذ " ساير الكلاسيكيون اليونان والرومان القدماء في

استخدام الشعر كوسيلة للتعبير اللغوي في مسرحياتهم ، فجميع المسرحيات الكلاسيكية كتبت شعراً " [1]، كما كان يحدث عند اليونان والرومان .

وحرص اليونان على الفصل التام بين التراجيديا والكوميديا وكان كل نوع يحتفظ باستقلاله تماماً ، فلا يتخلل مشهد تراجيدي مسرحية كوميدية ، ولا مشهد كوميدي مسرحية تراجيدية ، وحافظ الكلاسيكيون الجدد على هذا المبدأ وتمسكوا به ، واعتبروا إن أي خلط بين النوعين ، من شأنه أن يضعف الأثر التراجيدي أو الكوميدي ، الذي يتركه العمل الفني في المتلقي . " فالتراجيديا كما هو معلوم لا تعرض إلا المشاكل المأخوذة من حياة الملوك والإشراف والنبلاء ، ولابد أن يصل الإحساس بالمأساة فيها إلى الذروة ، بينما الكوميديا تتناول المشاكل من حياة عامة الشعب ولابد أن تثير الضحك الصريح بل الصاخب " [2].

إضافة إلى التزامهم كما اشرنا إلى مبدأ الوحدات الثلاث ومنها وحدة الموضوع ، تعني وجود حبكة واحدة (موضوع واحد) أما وحدة الزمان فقد أشار منظرو الكلاسيكية الجديدة إلى أن تكون أحداثها تجري في أربعاً وعشرين ساعة ، أما بالنسبة إلى وحدة المكان ، فينبغي أن تجري أحداث المسرحية في مدينة واحدة، وليس ثمة ما يمنع آن تجري أحداث الفصل الأول مثلاً داخل بيت في مدينة في حين تجري أحداث فصل آخر في شارع آخر أو حديقة أخرى في نفس المدينة ، ولا يجوز أن تجري أحداث كل فصل من المسرحية في مدينة أخرى لان الشخصيات لا تستطيع الانتقال من مدينة إلى أخرى في أربع وعشرين ساعة .

ويشير تاريخ المسرح بان الشاعر راسين قد تعرض لما يشبه المحاكمة في الأكاديمية الفرنسية بدعوى خروجه على الوحدات الثلاث في مسرحية (السيد).

وقد اتجهت الكلاسيكية الجديدة إلى مبدأ مشابهة الواقع ، وينبغي أن يأخذ به الكاتب المسرحيون ، وقد اعتبر (بوالو) أن العمل الفني يجب أن يكون مشابهاً تماماً لما يجري في الواقع ، ولا يقصد بهذا الشبه هو نقل الواقع إلى الفن (المسرحية) نقلاً حرفياً . وإنما أن يوهمنا الكاتب المسرحي بالواقع (أي يجعلنا نعتقد إن ما نشاهده هو الواقع) . وأما المعقول أو المحتمل فهو ما يعقله العقل وما يحتمل وقوعه من أحداث وشخصيات وموضوعات ، ولم يقف الكلاسيكيون الجدد عند حدود الممكن والمحتمل وإنما تطلعوا إلى ما هو أخلاقي ومثالي أي (تغلب العقل أو انتصار العقل على العاطفة أو العام على الخاص) ، كما اهتموا بمفهوم اللائق الذي جاءوا به من هوارس [3].

واللائق هو المناسب أو الملائم ، فربما إن الكلاسيكيون الجدد يفتقدون إن هناك صفات وملامح وقواسم مشتركة بين كل مجموعة ، إذن فعلى الكاتب المسرحي

---

[1] مندوب ، محمد ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، (القاهرة: دار نهضة مصر، ب.ت)، ص ٥٣ .

[1] مندوب ، محمد ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

[1] درويش ، علي ، دراسات في الادب الفرنسي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣) ، ص ١٣٣ .

أن يراعي حقيقة انه لكل شيء أو مهنة أو مرتبه اجتماعية سماتها وملامحها. وعند خلق الشخصيات يجب عليه أن يأخذ بما هو لائق بها ، فللمرأة سمات خاصة بها ، وللملك كذلك والخدم ما يميزه أيضاً .

كما يقول الكلاسيكيون إن كل شيء في هذا العالم خاص ، أي ليس هناك تشابه بين الأشياء ، كل شيء يحتفظ بخصوصيته لكن الأشياء الخاصة تنقسم إلى مجموعة من الخواص والمميزات والصفات تميزها عن غيرها ، أي إن هناك قواسم مشتركة تربط بين هذه الأشياء الخاصة ، فالبشر يرتبطون بصفات وعوامل وروابط تميزهم عن غيرهم من المخلوقات ، إذ أطلق الكلاسيكيون على هذه القواسم أو المميزات المشتركة اسم الروح أو العنصر ، أي لكل مجموعة عنصرها أو روحها العامة ، وعلى هذا الأساس فان الاختلاف بين أبناء المجموعة الواحدة (البشر مثلاً) عرضي ثانوي وبالتالي لا يمكن اعتباره حقيقة ، العام ، أو الشامل ، أو المطلق ، ليس الثانوي العرضي هو الحقيقة ، وعلى الكاتب أن يطبق هذا المعيار في كتاباته المسرحية وان يبحث في الطبيعة البشرية عما هو عام وشامل [١].

أما الغرض أو الهدف من الدراما فقد كانت قبل عصر النهضة (في العصور الوسطى) دينية لذلك وجدوا مفكرو عصر النهضة وما بعده أن على الدراما الجديدة أن تكون ذات فائدة أي تنطوي على قيمة معرفية أو تربوية بمعنى أن تعلم أولاً قبل كل شيء وان تكون قادرة على إمتاع المتلقي ، وما العدالة الشاعرية (عقاب الشرير ومكافأة الخير) إلا نوع من التعلم . ويرى بعض النقاد إن وظيفة الدراما تعليمية في جوهرها ، فالتراجيديا تكشف عن النتائج التي تترتب على السلوك الخاطئ وهي تدعوا إلى تجنبه [٢].

ومن ابرز كتاب المسرح الفرنسي " كورني " (١٦٠٦ – ١٦٨٤ م) و " راسين " (١٦٣٩ – ١٦٩٩) في المأساة و " موليير " (١٦٢٢ – ١٦٧٣) في الملهاة . وخلال العقد الثاني من القرن السابع عشر ظهرت أولى مسرحيات الكاتب الفرنسي كورني وهي (السيد) عام ١٦٣٦ إذ استطاع أن يظهر فيها قيم البطولة والتضحية والشرف . ويعد كورني شاعراً أخلاقياً من خلال ما تتضمنه مسرحياته من قيم أخلاقية واضحة فهو يغلب الواجب على العاطفة ، فقد كانت فكرة المسرحية قائمة على الصراع القائم بين متطلبات الشرف والحب ، فضلاً عن كون شخصياته تتصف بأنها أبطال من ذوي الإرادة التي لا تتزحزح ، وهكذا أراد كورني أن يثير الإعجاب بنواحي البطولة في شخصياته . أما مسرحية (هوراس) لكورني فإنها أيضاً جسدت الكثير من القيم منها الحب والوفاء والإخلاص والتضحية من خلال الصراع الناشىء ما بين الحب والتفاني في سبيل الدولة ، أما مسرحية (سينا) فإنها قدمت للجمهور صور عن الإمبراطور الذي كان

---

[١] Brockett , Oscar , G. , The Theiter , An Introducation Holt , Rinehart and Winston , ١٩٦٤ , p. ١٦٦ .

[٢] حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة: دار الشعب ، ١٩٦٤) ، ص ١٩٩ .

يتميز بنبالة العقل ، فهي صفة من صفات الفضيلة الملائمة للرجل الذي كان يحكم إمبراطورية عظيمة ، إضافة إلى مسرحية " بوليست " فإنها كانت مأساة صورة فيها الاستشهاد المسيحي الذي يفوز فيه بوليست بحب زوجته بفضل بطولته والتضحية بنفسه .

أما راسين فقد برع في تحليل العواطف وخاصة عاطفة الحب ، وقد كانت شخصياته أكثر تعقيداً من شخصيات كورني وبالذات الشخصيات النسائية وهو اقرب في تشخيصه من يوربيدس[١] . وجعل الشخصيات النسائية يمثلن سيدات القرن السابع عشر الراقيات ، وتكمن قيمة مسرحياته الدرامية في الصراع الداخلي المتمركز حول شخصية واحدة وهي تريد ان تفعل الشيء الصحيح ولكنها لا تستطيع بسبب الظروف المحيطة بها وطبيعتها الذاتية ففي مسرحية اندروماك نرى الصراع يجري في نفس البطلة " اندروماك " [٢] بين حبها لولدها وبين حبها لزوجها الشهيد ورغبتها في البقاء وفيه لذكره ، حينما يهددها قاتل زوجها (هيكتور) بان تقبل الزواج منه والا قتل طفلها. وكان راسين يشير بان للمأساة وظيفة أخلاقية ، ففي مسرحية (فيدر) كان يريد أن يبين مدى حرصه على تصوير الفضيلة في صور ترفع من قدرها . وكان يوجه أقصى العقوبات على أهوان الأخطاء .

ويعد " موليير " من كتاب الملهاة الكلاسيكية ، وأول تجربة له في المسرح عندما كان طالباً يدرس القانون ، وكان متحمساً وخيالياً ويمتلك الرغبة في الاستقلال واشترك في احد فرق الهواه في باريس ، وقد استمد موليير موضوعاته كما فعل أرستوفانيس من الحياة الطبيعية المحيطة به . وكان هدف مسرحياته هي التسلية والفكاهة الهادفة . ومن مسرحياته " طرطوف " و " عدو للبشر " حيث استطاع في هاتين المسرحيتين أن ينقل هدفه إلى المتلقي مع بقاء المسرحية في إطارها الكوميدي . فقد أثار موليير في مسرحيته طرطوف (١٦٦٤) على نفاق رجال الدين ، أما مسرحية " عدو للبشر " فهي " تكشف عن فلسفة موليير التي تتلخص في أن التطرق في كل شيء شر. وان الحكمة والخير هما دائماً في الاقتراب من الوسط الذهبي ، وان المواجهة الصادقة لحقائق الحياة وتقبلها هو خير طريق يسلكه العاقل إذا أراد ألا يكون مضحكاً " [٣] ومن مسرحياته أيضاً " المنافق " (١٦٦٤) و" ومدرسة الزوجات " (٢٢٦١) و" البخيل " (١٦٦٨) و" مريض الوهم " (١٦٦٤م) ففي أخر مسرحياته (المريض بالوهم) أراد موليير أن يعطي الحكماء المتعالين درساً قاسياً لمنع النفاق والتظاهر بالعلم ومنع الرذيلة والإعلاء من شان الفضيلة في صور مثيرة وجذابة ، من اجل إصلاح المجتمع . حيث كانت أحسن " مسرحيات موليير تخاطب العقل أولاً ولا تحفل إلا قليلاً في الجانب القصي أو العاطفي وقلما تستخدم العمل المكشوف الواضح ، ولكن موليير

---

[١] ينظر: ميليت ، فردب . وجير الدارس بينتلي ، فن المسرحية ، ت: صدقي خطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦)، ص١٣٦-١٣٧ .

[٢] الزبيدي ، حميد علي حسون ، مشكلات البناء الدرامي ، مصدر سابق ، ص٣٨ .

[٣] م . هواتينج ، فرانك ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، المصدر السابق ، ص٧٢-٧٣ .

يستطيع أن يبعث في جمهوره " الضحك الفكري " وهو المثل الأعلى للاستجابة للملهات الرقعية ، وذلك بان يلجا إلى كشف شخصياته كشفا بارعا . والى صراع مخطط تخطيطاً يبدأ بين أفراد وذوي أراء وميول مختلفة . والى تعرية ماهرة لعيوب الإنسان الأساسية وسخافاته " [١] .

فقد كانت شخصياته تتصف بالذكاء ، والسذاجة إلى حد السخرية ، فقد جعل موليير في مسرحيته " عدو البشر " (اليست) شخصية مضحكة إضافة إلى كونها شخصية بطولية تحاول إصلاح المجتمع ، فهو يهاجم بكل قوة الفساد الاجتماعي السائد في المجتمع ، ولهذا فان موليير يهتم بالمجتمع أكثر من الفرد . ولذلك نجد شخصياته هي شخصيات اجتماعية (فطر طوف) مثلاً يمثل شخصية المنافق الذي يستغل الدين لكي يحقق مكسباً شخصياً . واليست يمثل الشخص المثابر الجدي الذي يظهر أمانته الشخصية إلى حد تجعله عامل هدم في المجتمع .

ومما سبق يتضح بان المسرحيات الكلاسيكية الجديدة لم تخرج عن القواعد الارسطية لذلك فان الحبكة كانت حبكة تقليدية إلا ما عدا مسرحية (السيد) لكورني ، فلم تلتزم بالقواعد الارسطية .

ومهما كانت أغراض الكاتب المسرحي فان معنى الفعل في الدراما يتأتى أساساً من واقع كونه تجربة عن الحياة نفسها . ويمكن التوصل إلى الموقف الأخلاقي للكاتب المسرحي من خلال معالجته الخاصة للحبكة والشخصيات . فبوسع الملتقي إدراك الأفكار التي يتفق معها الكاتب المسرحي وتلك التي يوصفها بهدف تعرية زيفها[٢].

لذا فان المسرحيات الكلاسيكية الجديدة قد حملت من خلال شخصياتها وتسلسل أحداثها الكثير من القيم التربوية والفنية الواضحة ، فقد أكدت على قيم الفضيلة والتضحية والحب ، والبطولة ، والاستشهاد ، والشرف ، والإخلاص ، والوفاء وغيرها . وكانت هذه القيم تتجسد من خلال الشخصيات ، ونرى العقاب على الأعمال السيئة وعلى الأشرار واضح وهنا يؤكد بأن الإثابة والعقاب هما قانون الحياة ، الذي نص عليه مصطلح (العدالة الشاعرية)[*] فالدراما تعد مفيدة بسبب كون هدفها هو تقديم دروساً في الأخلاق ، وبما إن للدراما دور أساسي وهو التعليم فإنها أيضاً تقوم بإمتاع ، إذ بدون الإمتاع لا يتسنى أو يتحقق التعليم ، ولكي تجمع الدراما ما بين الفائدة والمتعة لابد من توافر شرط أساسي كما اشرنا سابقاً وهو أن تظهر بمظهر الحقيقة والواقع .

---

[١] ميليت ، فردب ، وجيرالد ايدس بنتلي ، مصدر سابق ، ص٢٣٤ .

[١] Alten bernd , lynn and les tiel , lewis . Ahandbook of the study of drama . U.S.A.١٩٦٦ .p.٦٢.

[*] العدالة الشاعرية : نحت هذا المصطلح الاديب الانجليزي توماس رايمر في مؤلفه (مآسي العهد الاخير ١٦٧٨) وتقع العدالة الشاعرية في المسرحية وخاصة في مآسي البطولة والفاجعة ونحوها عندما يكافئ المحسن ويعاقب المسيء أو الشرير . للمزيد ينظر: حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مصدر سابق ، ص ١٧٩ .

هنريك ابسن : (١٨٢٨ – ١٩٠٦ م)

ظهر أبسن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وينظر له بأنه من الكتاب المحدثين في تاريخ الدراما الحديثة ، إذ جعل من الدراما الاجتماعية دراما ثورية تتناول موضوعات الساعة ، حيث " لم يكشف أبسن عن مقدرة مسرحية أكيده ، وعمق نظره للحياة ، وأهداف محدوده بشكل لم يتسن لأحد من كتاب المسرح في عصره فحسب ، بل انه بدأ كرمز ضخم يتمثل فيه كل ما هدف إليه عصره أو أحرزه من نجاح في المضمار المسرحي ، فنحن نرى في أعماله صوراً متبلورة لعصره " [١].

فحاول أبسن اقتلاع المبادئ والقيم التي كانت تعيق حياة الناس وتعيق انطلاق المجتمع نحو التحرر ، والفعل نحو التفتح ، ففي عام (١٨٧٥) م كتب مسرحيته المعروفة " أعمدة المجتمع " ثم تلتها " بيت الدمية " عام (١٨٧٩) م و " الأشباح " عام (١٨٨١) م وأيضاً " عدو الشعب " عام (١٨٨٢) م . وكانت هذه المسرحيات تحمل العلامات المميزة لفن أبسن فكل من هذه المسرحيات تظهر كيف أن القيم الاجتماعية الزائفة تضطر الفرد إلى أن يعيش حياة تبنى وتقوم على الخداع والأكاذيب ، فكانت مسرحياته تصور عالماً موضوعياً ، يظهر فيه الناس كما هم على حقيقتهم . فهنا حملت مسرحيات أبسن طابعاً تربوياً من خلال عّدهُ للمسرح عن عقيدة راسخة وإيمانا حقيقياً ، فاعتبره منبراً إرشادياً إصلاحياً وأداة كشف عن مساوئ البشر ويناصب الباطل والفساد العداء ويلاحقه أينما كان ، فهو بذلك رفض أن يجعل المسرح أداة لهو وتسلية وقضاء فراغ [٢].

ولعل تاريخ الدراما لم يعرف عملاً استطاع أن يخلخل منظومة الأعراف والقيم التي كانت سائدة اجتماعياً . والقوالب التي كانت سائدة فنياً كـ " بيت الدمية " فلقد أحدثت بطلة المسرحية " نورا " دوياً هائلاً حينما غادرة منزل الزوجية وصفقت الباب خلفها ، كانت حركة ذات دلالة وإشارة تربوية لا يخلصها المتلقي في زمن (١٨٧٩) م . إذ كيف يجرؤ كاتب أيا كان على تقويض الأبنية الاجتماعية والأخلاقية والثقافية ، والدعوة إلى انعتاق المرأة واحتفاظها باستقلاليتها والذهاب إلى ابعد من ذلك ووضعها في مستوى واحد مع الرجل ، ولهذا أصبحت المسرحية عند أبسن وسيلة لمناقشة المشاكل وتشخيص الدواء للمشاكل التي يعانيها المجتمع.

فقد عمد أبسن في التكنيك الدرامي الذي تبناه إذ انه ترك البناء الهندسي للمسرحية جيدة الصنع well made والتي كانت تتكون من العرض والعقدة والحل واستبدال أبسن الحل الأخير بالمناقشة واعتبر أن المناقشة هي محك الكاتب الدرامي ، إضافة إلى كونها المحور الحقيقي الذي تدور حوله أحداث المسرحية فمسرحية

---

[١] نيكول ، الارديس ، المسرحية العالمية ، ح٣ ، مصدر سابق ، ص ١٩٣ .

[٢] ينظر: ابن موسى ، تيسير ، هنريك ابسن ، اعلام مسرحيون ، مجلة المسرح والخيال، العدد (٨) ، ليبيا ، ١٩٩٠ ، ص ٥٤ .

(بيت الدمية) كانت مثالاً لهذا البناء ، إذ جاء أبسن فيها على تخطيط متكامل للأحداث لم يقف فيها عند الحل الارسطي ، بل تماشى فيها إلى تطهير عقلي لا يرتبط بالعاطفة الارسطية ، وإنما ربط نهاية الأحداث بفكرة الحرية بشكلها الإنساني العقلاني التي تعد من القيم التي تم الوصول إليها في المسرحية " عن طريق تحطيم القيم الأخلاقية الزائفة وحاول أبسن تطبيق هذه الفكرة بأمانه وأن يجعلها نافذة المفعول في مجتمع أيامه " [١]، وذلك من خلال (شجاعة نورا في هجرها لزوجها ولمنزلها) " سوف أتبين من هو على صواب المجتمع أم أنا " [٢].

فبناء الحدث في (بيت الدمية) الذي جاء به حسب معادلته (العرض – العقدة – المناقشة) فالعرض عند أبسن ينحصر بين مرحلة المعلومات حتى ذروة الأحداث ، وكرس أبسن اهتمامه لتطوير العرض في المسرحية والمشاهد كلها تتواشج سبباً لتؤدي إلى النتيجة المنطقية المعروضة ، ولا توجد هناك أية مشاهد عرضية أو دخيلة على النص . ولا يمكن حذف أي شيء دون تخريب واقعية العمل ، وفي الوقت نفسه ليس هناك أي تعجل في تقديم الأحداث التي يتطور الواحد منها طبيعياً عن الأخر مثلما يحصل في الحياة الواقعية [٣].

فحملت مسرحياته على الصعيد الدرامي حبكة جيدة ومتسلسلة ومنطقية (مضغوطة) ، فهو لم يلتزم بالوحدات الثلاث من حيث وحدة الموضوع والزمان والمكان ، إذ تعددية الأمكنة واتساع وحدة الزمن ، وكثير ما لجأ أبسن إلى استرجاع حدث القصة أو الحدث في معظم مسرحياته وشخصياته تحاور الحدث وتناقشه وتبني عليه الحدث اللاحق ، وتعرف طريقة الكتابة هذه بـ " الكتابة المعتمدة على الأرجاء " ، أي من الماضي إلى الحاضر ، وتعد هذه الطريقة من ملامح التجديد في الدراما الحديثة ، فهي تضاعف من قوة العمل المسرحي لان القارئ لن يتعرف على كل شيء منذ البداية ، كما إنها تساعد على ما يعرف بخلق التوتر الدرامي .

ومع الاستخدام الواضح للشخصيات للتعبير عن الأفكار ، اختلفت "طبيعة الصراع الدرامي إلى حد كبير ، إذ انصبت على تصارع المواقف النابعة من الأفكار التي تؤمن بها شخصياته " [٤].

والشخصيات عند أبسن ليست بالشخصيات الجامدة أو السطحية المتهافتة التي ليس لها تاريخ واضح وإنما شخصيات ذات عمق مركب تجمع بين الرمز والواقع ، فصور أبسن شخصياته بعيداً عن البطولة الخارقة ، بل جعلهم يبحثون عن هذه البطولة التي هي في حدود طاقتهم ، وجعلها تتحقق من خلال تمتعهم (بالحرية الفردية) الذي يحصلون عليها من خلال الشجاعة والإصرار والطموح والمثابرة

---

[١] رضا ، حسين رامز محمد ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢)، ص ١٧٩ .

[٢] رضا ، حسين رامز محمد ، المصدر السابق ، ص ١٧٩ .

[٣] Styan, J.L. The Pramatic Experience-cup, ١٩٧٥, p. ٦٦.

[١] هنريك ، ابسن ، (مقدمة: الاشباح) ، ت: عبد الله عبد الحافظ ، (الكويت: وزارة الاعلام ، ١٩٨٦) ، ص ٦ .

للوقوف من يقف أمامهم كالإنسان أو التقاليد والعادات التي تسبب لهم الشقاء . كما في شخصية (برانـد) أو شخصية (ربيكاد) في مسرحية (آل روزمير)[1]. فشخصيات أبسن كانت ثائرة على التقاليد والعادات الزائفة التي كانت في المجتمع ، لكونها شخصيات إنسانية فهي تواجه ما يعوقها " فالإنسان الابسني تحركه طبيعته الثائرة ونظرته الأخلاقية و إحساسه بالمسؤولية " [2].

وان معظم الشخصيات الرئيسة في مسرحيات أبسن هي من النساء اللواتي تحملن المسؤولية ، عن طريق النضال في سبيل الاصالة والصراع بين الواجب تجاه النفس وتجاه الآخرين ، وهذا ما نجده لدى (نورا) في (بيت الدمية) الزوجة المحبة والمخلصة الذي أصيب زوجها بمرض استحال علاجه ، فيطلب منها الأطباء معالجته بأحد المصحات في ايطاليا ، إذ يتطلب العلاج مبلغاً من المال ، وبروح من إخلاصها ونضالها لزوجها تضطر لاقتراض مبلغ من (كروجتشتاد) والذي أصر على نورا أن تأتي بضمان للقرض ، فاضطرت أن تزور كمبيالة بإمضاء مزور عن أبيها ، ولما كانت التقاليد والقيم ترفض للزوجة الاقتراض دون علم الزوج ، اخفت سر الاقتراض عن زوجها وادعت أمامه بأنها قد حصلت عليه من أبيها . فهنا كان حب المرأة الابسنية وإخلاصها للرجل احد الأسباب التي دفعها إلى ارتكاب الإثم ، إضافة إلى جانب الإصلاح الذي أكد عليه أبسن من خلال الصراع الأخلاقي الذي حصل بين امرأة أخلاقية تسعى للحفاظ على بيتها وحياتها الزوجية ، وبين رجل مراب يقرض المال بفوائد ولا يهتم بالقيم قدر اهتمامه بمصالحه الشخصية ، وهو بذلك صراع قيم ينتهي الصراع هنا بالإصلاح، إذ يصلح (كروتشتاد) نفسه ليصبح أكثر أخلاقية وإنسانية وهنا ينتصر الجانب الخير على الشر ، من خلال تراجعه عن فكرة كشف أوراق نورا المزورة، أي إن أبسن لا يقدم شخصية ببعد واحد أو شخصية ثابتة ساكنة لا تتغير، بل شخصية متطور (فكروتشتاد) كان في بداية المسرحية شخصية شريرة واقرب إلى الشر ، لكن أبسن قام بجعل (لند) توقظ جانب الخير فيه .

فكان أبسن يعمل إلى معايشة شخصياته حتى يتمكن من الوقوف على أصولها فهو يدرس كل شيء فيها من صفات وسجايا ، فيعرض هذه الصفات بطريقة لا تحس فيها أي تصنع أو افتعال فهو يغوص في أعماق الشخصية حتى لقبه الناقد (ديز موند مكارتي)[*] بـ " المستكشف في أعماق النفس البشرية " [3].

أما بالنسبة إلى اللغة فأن أبسن استخدم لغة تبدو واقعية وتتلاءم في الوقت نفسه مع المسرح ، فقد هجر الشعر كلغة لمسرحياته معترفاً بان النثر أنسب

---

[2] ينظر: احمد ، فوزي فهمي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، مصدر سابق، ص٩٣.

[3] امين ، علي مصطفى ، بين ابسن وتشيخوف ، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ب.ت).

[*] (ديز موند مكارثي): ١٨٧٧ م – ١٩٥٢ م ، ناقد مسرحي انكليزي نظم إلى صحيفة (نيوستيتمان) ناقد مسرحياً ، كتب في النقد المسرحي مجموعة مقالات صدرت في كتابه اسمه (الدراما) عام ١٩٤٠ .

[1] احمد ، فوزي فهي ، المفهوم الترايجيدي والدراما الحديثة ، مصدر سابق ، ص ٩٣ .

للمسرحية فيقول عن ذلك : " أن الشعر شديد الضر بالفن الدرامي ولا يحتمل أن يستخدم الشعر إلى حد يذكر في مسرحيات المستقبل القريب ، فمن المؤكد إن أهداف الكاتب المسرحي في المستقبل ستتعارض معه ومن ثم فان الشعر مقضي عليه ، وأن الكتابة الحقيقية ، لغة التخاطب السهلة في الحياة " [1]، ولذلك فقد استخدم الكاتب الدراما النثرية التي استعار بها من الكاتب الفرنسي يوجين سكريب الحبكة الشديدة الأحكام أي " المسرحية الجيدة الصنعة " التي تتركز في العناية الفائقة بعرض مواقف وأحداث الشخصيات المسرحية مع ضرورة تخطيط مسبق لها أي لا تأتي الأحداث مفاجئة وبدون سابق إنذار ، هذا فضلا عن تواتر الأحداث وتسلسلها منطقياً والتصعيد للأحداث ثم الحل .

فقد كان أبسن يهدف من خلال مسرحياته أن يعكس صورة العصر الذي يعيش فيه فهو عصر عدم استقرار ، فالقرن التاسع عشر تاريخياً وفلسفياً كان متحركا نحو انكسار للتوازن ، فمسرحياته لم تكن إلا رثاء لذلك العصر ، إذ يبغي إلى ترابط المجتمع من خلال التزامه بما يستطيع تداوله من النمط الاجتماعي.

انطون تشيخوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) م

بدأ أنطوان تشيخوف أول أعماله الدرامية بمجموعة مسرحيات ذات الفصل الواحد والتي اهتمت بوصف المواقف والشخصيات بإتقان ، من خلال موضوعات درامية جديدة ابتعدت عن المسرح القديم وشخوصه وأحداثه المأساوية ليجد لنفسه شخوص من نمط خاص يضنيهم السأم وركود الحياة. أي هم أشخاص يائسون باستسلام ومزودون بإرادة ضعيفة وشبه عاجزة تسعى نحو آمال ميئوس منها ، ونرى أن هذا الاتجاه نحو التشاؤم سببه مخلفات الثورة في روسيا عام ١٩٠٥ والتي أصابت الكثير من المفكرين والكتاب بحالة من اليأس .

وتعد مسرحية "على قارعة الطريق" هي أول أعمال تشيخوف قدمها عام ١٨٨٤ م وصور فيها الشخصيات المتنافرة وكانت قصتها غير محبوكة . أما الحزن الناشيء عن الفشل فقد جسده في أغنية التم [2].

عرف تشيخوف من خلال مسرحياته الأربع " طائر النورس " (١٨٩٦م) و "الخيال فانيا" (١٨٩٩م) و " الشقيقات الثلاث" (١٩٠١م) و " بستان الكرز" (١٩٠٤م) وكانت أفكار موضوعاته أو قصصه كلها مستمده من الواقع الروسي المعاصر , إذ كانت تحمل صفات الواقع المعايش الذي كان يعاني منه الفرد في المجتمع الروسي بكل ما يحمله من صفات سلبية , وتوضح قصصه أو موضوعاته كيف أن مشاكل الحياة تقف عائقا بين الفرد وما يصبو إليه .

---

[1] بروستاين ، روبرت ، المسرح الثوري ، ت: عبد الحليم البشلاوي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب.ت) ، ص ٥٧ .

[1] ينظر: نيكول , الارديس , المسرحية العالمية , ج٤ , ت : شوقي السكري , (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر) , ص٨٧.

وقد اهتم تشيخوف بالبناء الدرامي في كتاباته ، وطور البناء الدرامي التقليدي , إذ كان يرى إن " الدراما التقليدية بأحداثها المفتعلة ومواقفها الصارخة هي تعبير غير صادق عن الحياة كما يعيشها الإنسان العادي كل يوم" [١].

ونجد إن العقدة في مجمل أعمال وقصص تشيخوف تتسم بالدقة في عدم وجود ذروة وعدم وجود أي حل للمشكلة المطروحة , أو لمصير البطل , وبهذه الطريقة يوضح تشيخوف استحالة حل المشكلة داخل حدود الظروف التي يعرضها ففي مسرحية " الشقيقات الثلاث " لا يحل المؤلف المشاكل في إطار الظروف المطروحة [٢]. أي الظروف التي يعرض لها تشيخوف في بدء الفصل الأول من (الشقيقات الثلاثة) وحتى تعاظم الحدث بإعلان (أندريه) عن رهن المنزل في نهاية الفصل الثالث , يجري وفق مجرى انسياب الحياة نفسها , إلا أن إعلان (اندرية) الذي يشكل بداية الأزمة لذروة الأحداث يأتي أيضا ضمن ظروف الحياة التي تعيشها أسرة الشقيقات .

وحينما يتكلم (اندرية) لشقيقاته عن زوجته , يعمل تشيخوف على إزاحة الأزمة لكي يمهد لها , وهنا تكون شبيه بالمفاجئة , إن لم تكن مفاجئة " إنها امرأة نزيهة وشريفة وكل انتقاد لها هو ببساطة سخيف ... (صمت) يبدو لي إنكن غاضبات ... هناك شيء آخر وددت أن أحدثكن فيه , لقد رهنت المنزل دون إذن منكن , لقد جرتني إلى هذا الخطأ الديون " [٣].

إن إخبار (اندرية) لشقيقاته برهن المنزل هو كان بمثابة أزمة المسرحية , إذ استقبلتها الشقيقات بكل هدوء بدون رد فعل عنيف , كالصرخة مثلا على طريقة الصراع التقليدي , فقد كانت الأحداث تمر وكأنها حدث يومي عابر , فقد كانت كياناتهن مهدمة , وبينما ينتقل بنا تشيخوف في " المشهد الأخير إلى المستقبل ويبعدنا عن هذه المأساة وهذا المنطلق في حبكة , ويتضح إن المنزل وحلمهن بالذهاب إلى موسكو ليسا أهم الأشياء بل إن المستقبل هو الشيء الرئيس وانسحب كل ما كان يعذبهن إلى أعماق الماضي وتلاشي " [٤].

وعبر تشيخوف على لسان (أيرينا) رفض الشقيقات الثلاث لماضي حياتهن التعسة وما من أمل لحياتهن سواء البحث عن المستقبل . وهذا ما يتضح من خلال الحوار " أما الآن فعلينا أن نعيش ، علينا أن نعمل ، نعمل فقط " [٥] .

---

[٢] طابور , مهند , الواقعية في المسرح, (بغداد : مطبعة الامة , ١٩٩٠م) , ص١٣٧.

[٣] ينظر: جوركي , مكبسيم , تشيخوف , بين جوركي وتشيخوف , مراسلات , ت: جلال فاروق الشريف, (دمشق : دار اليقضة العربية للتاليف والترجمة والنشر , ١٩٨٣) ، ص١٥٤ – ١٥٥.

[١] تشيخوف , انطوان , مسرحية الشقيقات الثلاثة , ت: علي الراعي , (القاهرة : سلسلة المسرح العالمي , ١٩٨٤) , ص ١٢٢.

[٢] جوركي , مكبسيم , واخرون, تشيخوف , ت: احمد القيصر , (القاهرة : الالف كتاب , ١٩٦٦) , ص١٥٥.

[٣] تشيخوف ، انطوان ، مسرحية الشقيقات الثلاث ، مصدر سابق ، ص ١٥٤ .

وهنا يتضح بأن تشيخوف أراد من خلال تسلسل الأحداث وارتباطها أن يعبر في نهاية المسرحية عن قيمة تربوية وهي (أن الارتباط بالماضي يعني قتلاً للطموح ، أما المستقبل فهو الأساس ، والعمل سيكون هدفه) فايرينا في نظر تشيخوف تمثل الشباب ، والشباب يمثل القوة والأمل في مسرح تشيخوف الرمزي.

حيث تمتاز مسرحيات تشيخوف بعدم الحاجة إلى عقدة أو خطة عامة لأنه لا توجد خطة عامة في الحياة [١]. ولكن يتم التركيز على مجموعة من الأحداث المستمدة من واقع الحياة الروسية للتعبير عن طبيعة هذا المجتمع ، فيتم ترتيب الأحداث وتنسيقها لبناء النسيج العام للمسرحية كلها . فالوحدة الفنية في مسرحيات تشيخوف " تعني دائماً وحدة المواقف والقيم والشخصيات الفنية ، بل وجميع التفاصيل التي تستطيع أن تكون الحدث الفني " [٢].

أما الشخصية فقد تجنب النص التشيخوفي الفردية في التمثيل أي عدم التركيز على عدد قليل من الشخصيات ، وإنما نجد أن معظم شخصياته تحتل القيمة نفسها ، على الرغم من وجود شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية ، فقد كانت شخصياته من الناس البسطاء والعاديين ، ولكن هذه الشخصيات كانت تحمل معالم جديدة وواضحة فقد كانت لكل شخصية مأساتها الخاصة ، لكن هذه المأساة لا توقف مجرى الأحداث بل يبقى كل شيء طبيعياً . وهذه الشخصيات تطمح لنيل السعادة وترغب إلى العيش المثمر البناء ، ولكن هذا الطموح تعيقه الظروف المحيطة وطبيعة الشخصيات نفسها ، مما يؤدي إلى الإحباط والتوفيقية تصرفاتها[٣].

لذا نجد اغلب شخصيات تشيخوف تشاؤمية دائمة الشكوى ورغم هذه التشاؤمية فأن معظم أعماله تسودها الفكاهة المعتمة والمكتومة بوصفها مظهر من مظاهر الحياة اليومية ، فتصبح مسرحياته مسرحيات جادة وكوميدية في نفس الوقت .

ونجد في معظم مسرحياته ترتفع الدعوة إلى مجموعة من القيم التربوية منها التضحية والعمل والنشاط والصبر من اجل خلق حياة أفضل ، وهذا ما نجده لدى كل من (ايرينا) في الشقيقات الثلاثة الذي تسعى إلى العمل من اجل مستقبل أفضل [٤]. كذلك الحال بالنسبة لدى كل من سونيا واستروف في (الخال فانيا) فقد تميزت (سونيا) عن باقي الشخصيات في المسرحية بالشجاعة والصبر وتجرداً من الأنانية ، فضلاً عن المثابرة والكفاح الذي سعت به مع خالها (فانيا) حتى تتمكن من سد ما

---

[١] ينظر: احمد ، فوزي ، فهمي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، المصدر السابق، ص ١٣٧.

[٢] النابلسي ، شاكر ، النهايات المفتوحة - دراسة نقدية في فن انطوان تشيخوف القصصي ، ط٢ ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٥) ، ص ٣٩ .

[٣] ينظر: سكافنيموف ، أ – بيلكين ف . لاكثين ، تشيخوف وبناء المسرحية ، ت: حياة شواره ، مجلة المثقف العربي ، بغداد ، العدد (٩) ، ١٩٦٩ ، ص ٩٩ .

[١] ينظر: شرارة ، حياة ، تشيخوف وبناء المسرحية ، في مجلة المثقف العربي ، بغداد ، العددان (٨ ، ٩) ، ١٩٦٩ ، ص١٠٠ .

على الضيعة من ديون ، أما (ستروف) الذي يعد نموذجاً للمثقف الريفي فقد تميز بالبساطة والتعاون في مساعدة الآخرين من الفلاحين الذي كان يشاركهم في حياتهم ، يعمل معهم من الفجر وحتى المساء ، وكان يحذر من الغدر الذي ربما يؤدي به إلى مصيبة كبرى ناتجة عن الخمول والكسل ، فرغم ضعف إبطال تشيخوف لكنهم وضعوا أسس الحياة ، فهم لا يستسلمون للغدر ، على الرغم من ان ليس لديهم وسائل لتذليل عقبات الواقع وصنع الحياة من جديد لكننا نجدهم يريدون هذا من خلال محاربتهم لليأس ، فنجد هاتان الشخصيتان (سونيا واستروف) يمثلان الصوتان المغنيان بالمستقبل في هذه المسرحية ، فليس اقدر على استشراق المستقبل والإحساس به من الإنسان الذي يغرق حياته في العمل ، العمل الخلاق المتجرد من الأنانية .

أما شخصية (تروفيمون) في بستان الكرز ، فقد كان حبه في المسرحية هو حب المبدأ للمبدأ وحب العقيدة للعقيدة ، لذلك فان (انيا) تأثرت به وطلبت بعد ذلك الفرار من بستانها (بستان الكرز) ، وان (أنيا) هي الشخصية الوحيدة في هذه المسرحية التي كانت تطمح بمستقبل جديد فكانت تكافح وتسعى في خطى واسعة نحو تحرير وطنها من العبودية والإقطاع ومن المواطنين المستضعفين من أجل سعادة وطنها . ولقد كان تشيخوف يهتم بحق الرجل العادي البسيط بكل ما لدية من الألم وأفراح وأحلام في حياة أفضل لا بوصف جمالها [١].

أما اللغة فقد اعتمد تشيخوف على اللغة الواضحة الفنية التي لا تقل في جمالها عن هدف مسرحيته ، وبهذه اللغة تمكن من أن يلقي الضوء على الملل والظلام الذي ساد مجتمعه ، واستطاع بهذه اللغة الفنية البسيطة أن يحقق جانب تربوي ، حينما يقول لمواطنيه " ساعدوا بعضكم على العيش وأنهضوا " [٢]. ويصف جوركي لغة تشيخوف بكونها " فنية وبأن بساطتها وطراوتها وحتى سذاجتها تقف ضد الرتابة الأدبية والتقاليد المشروطة لأدب سنوات التسعينات " [٣] من القرن التاسع عشر ، وهنا يشير جوركي ، إلى قدرة هذه اللغة بسبب بساطتها على التواصل لشرائح مختلف المجتمع .

فضلاً عن ذلك فقد اهتم تشيخوف على أحكام حواراته لكي يشير انه لا توجد هناك كلمة واحدة دون معنى ، لهذا يتعذر حذف أية كلمة أو عبارة منها ، إذ توظف كل كلمة في حواراته للكشف عن الخطوط الرئيسة للمسرحية وأحداثها ممثلة في التركيبات اللفظية وعبارة القول البسيطة والمعبرة عن المشاعر بلا أطناب لأنه " عدّ التعقيد والإطالة والتجميل في اللغة نوعاً من الكذب " [٤]، لأنه كان يؤمن بفلسفة

---

[١] ينظر: جوركي ، (مكسيم) ، وآخرون ، تشيخوف ، مصدر سابق ، ص ٥٤ .

[٢] عبد ، كمال ، دراسات في الأدب والمسرح ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥) ، ص ١٩ .

[٣] شرارة ، حياة ، تشيخوف وبناء المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٧٠ .

[٤] المصدر السابق ، ص ٦٧ .

الحياة اليومية وبأهمية التزام الصدق وعدم الكذب في تصوير وتقريب الصياغات الفنية من صورها .

فان تشيخوف الواقعي يتظاهر بأنه ليس له أي هدف سوى تمثيل الواقع تمثيلاً أمينا ، ولتحقيق هدفه التربوي والأخلاقي يقول " ينبغي ألا يكون الفنان قاضياً لشخصياته " [1]، فنجده من خلال أعماله بأنه يلاحظ الواقع وينتقي ، ويحدس ، ويجمع لغرض خاص ليس لمعالجة شرور معينة ، ولكن لعرضها بدقة وهو من خلال هذا العرض يقوم – بطريقة غير مباشرة – بوظيفته الأخلاقية كفنان تربوي ، ولكنه كان يشير إلى هدفه التربوي والأخلاقي كثورة موجهة إلى نوع الحياة الروسية المعاصرة الذي كانت تتسم بطابع السوء والملل الذي ربما يتناولها التفكك والهلاك ما لم يتناولها الإصلاح من خلال الجهود الإرادية . فثورة تشيخوف على الواقع كانت ثورة مزدوجة ، تسير في اتجاهين متعارضين فهو أولاً كان ثائراً على ما في شخصياته من فراغ وعدم مسؤولية وبلاده ، وقصور أخلاقي ، ولما كانت هذه الشخصيات مثالا على الطبقة العليا من المجتمع ، فهو ثائراً أيضاً على الطبقة الاجتماعية التي تمثلها ، فهو كان يعاني من كسل شخصياته الدرامية وإحساسها بالضياع والملل بنوع خاص . فقد كان يؤكد إلى ضرورة الاستنارة ضد التفاهة والسوقية والأمية المنتشرة في الحياة الروسية ، وضد قوى الظلام هذه – التي تعد هي بيئة مسرحياته الذي يوجه إليها اعنف ثوراته ، وكان يؤكد على ضرورة الثقافة الذي يعني بها مزيجا صوفيا غير قابل للتشديد فمن خلال عدة مقاييس منها الذكاء والتعلم والتهذيب والإرادة والإنسانية ، فقد كان تشيخوف من خلال هذه المقاييس يقيس قيمة البشر فقد كان تشيخوف يهدف من خلال ثورته إلى نهوض أفراد مثقفين من بين أية طبقة في المجتمع مهما تكن متواضعة ، لذا فان تشيخوف الأخلاقي كان على إيمان بالتغيير ، فهو لا يعبر عن ثورته برسم صورة للمثل الأعلى الأمر الذي يعتبر ماسا بإحساسه بالواقع ، ولا بمجرد محاكاة الواقع الأمر الذي يعتبر ماساً بهدفه الأخلاقي ، وإنما كان يعبر بثورته عن نقد الواقع في نفس الوقت الذي يعرض فيه ، فهو لا يعلق على الواقع ، وإنما يجعل الواقع يعلق على نفسه .

برتولد بريخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) م

يعد برتولد بريخت من رواد ومؤسسي "المسرح الملحمي"[*] إذ لا يذكر المسرح الملحمي الا وذكر معه برتولد بريخت وكذلك لا يذكر بريخت الا وذكر معه المسرح الملحمي ، فقد وجد بريخت في هذا المسرح وسيلة وغاية في التخلص من المسرح التقليدي (الارسطي) إذ وضع أسساً جديدة لبناء المسرحية تجاوزت المفهوم

---

[1] شرارة ، حياة ، تشيخوف وبناء المسرحية ، مصدر سابق، ص ٨٣ .

[*] يرى سامي عبد الحميد أن رائد المسرح السياسي العمالي " ارفن بسكاتور " هو صاحب فكرة المسرح الملحمي التي استفاد منها بريخت في صياغة مسرحه .
للمزيد ينظر: عبد الحميد ، سامي ، الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر ، مجلة الطليعة الادبية ، العدد (٣) ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٠ .

الارسطي التقليدي فهو لا يعني " بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الهرمي ، أو تطور الأفعال التي تربط بين أجزاء المسرحية وتجعلها تتصاعد إلى القمة ثم تنحدر إلى النهاية " [١].

بل كان يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث، "ويضع في بداية كل مشهد عنواناً مكتوباً يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بأخر ، وان يقدم وصفاً تاريخياً لحدث المشهد " [٢]. ولهذا فقد تكونت الدراما الملحمية من ترابط أحداث متعددة مرتبطة بعضها مع بعض من خلال روابط يمكن ملاحظتها .

وقد تميز بريخت في مسره ببروز ثلاثة عناصر رئيسية وهي التارخة والتغريب والملحمة (Episierung) ، فالتاريخ لا يعالج الموضوعات كما هي ويحاكي فيها الواقع بل لابد من تحفيز المشاهد وإثارته من خلال زجه في هذه الموضوعات وكأنه جزء منها وعليه اتخاذ موقف .

أي ليس المهم تصويرها بل إعطاء مفهوم عصري لها . أما التغريب إذ يقول بريخت " أن مؤثر التغريب ينشأ وقتما يتم استحضار شيء للفهم ووقتما يثير هذا الشيء الانتباه بتحويله من شيء عادي ومعروف وموجود بشكل غير مباشر إلى شيء خاص وآخاذ وغير متوقع . إن البديهي يبدو في كيفية معينة غامضاً ، وهذا يحصل فقط من اجل جعله مفهوماً بشكل أفضل " [٣]. ووجد بريخت في التغريب وسيلة لتنشيط الموقف الثوري عند المتلقي والقارئ تجاه العالم ، ولم يعتبر هذا المبدأ حلا كليا من الناحية الفنية ، وإنما أعده وسيلة فعالة لاغناء أصول الدراما وفن المسرح .

ويعمد الكاتب عن طريق (التغريب) إلى جعل المألوف غريباً ، فالأشياء الغير متوقعة تحدث ، والتسلسل المنطقي معدوم ، فضلاً عن انفصال الممثل عن الشخصية والدور ويتم عرضه وتقديمه فقط ، فهو ليس مسرح محاكاة بل تحريك ذهنية المتلقي ، ولا يهدف إلى التطهير والشفقة ، وفكرة القضاء والقدر التي تتحكم في مصير الإنسان ، ولا وجود لها في مسرح بريخت وإبدالها بفكرة وضع قدر الإنسان بيده لأنه الصانع الفعال والقادر على تقرير مصيره .

ويطلق بريخت على مسرحه اسم (المسرح الملحمي) لأنه يرى أن مسرحه يشبه الملحمة وهي تتألف من الحوار والسرد معاً ، وحيث تروي القصة من وجهة نظر الراوي كما تتوفر له الحرية الكاملة تقريباً لتفسير الزمان والمكان ، فكاتب الملحمة يصور بعض المشاهد ويروي بعضها الآخر متخطياً الأبعاد الزمانية الكبيرة بجملة واحدة أحياناً أو بفقرة سرد [٤]. ومن الوسائل التي استخدمها بريخت للتغريب

---

[١] العشماوي ، محمد زكي ، " المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، (بيروت: دار النهضة العربية ، ب.ت) ، ص ١٢٢ .

[٢] ستيان ، ج . ل ، " الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق " ، ت: محمد جمول ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ، ص ٥٧٨ .

[١] الزبيدي، قيس، "مسرح التغير"، (بيروت: دار بن الرشد، ١٩٨٣)، ص ١٣٠ -١٣١.

[٢] ينظر: رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مصدر سابق ، ص ١٥١ .

الذي بوسعه أن يلفت انتباه المتلقي إلى كونه إزاء عمل مسرحي مصنوع وليس واقعياً ومن هذه الأدوات هي استخدام الأغاني والملصقات والمقطوعات السردية وغيرها .

إن الأحداث في النصوص المسرحية لبريخت تمتلك عدة عقد بدلاً من عقدة واحدة رئيسة ، وهناك عدة أحداث تجري في أزمنة وأمكنة مختلفة أما عن طريق الراوية على لسان الراوي أو عن طريق تقديمها ، هذا فضلا عن وجود علاقة جوهرية تربط هذه الأحداث ، على الرغم من حالة القطع التي توجد في مسرحيات بريخت ، ونجد احتواء مسرحيات بريخت على حبكتين رئيسيتين لا صله منطقية بينهما غير انهما تصبان في فكرة جوهرية واحدة ، فمثلاً مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) فالفكرتان القائمتان تتمثل في أن الأرض لمن يزرعها والابن لمن يربيه.

أما الشخصية لدى بريخت فلا هدف لها سواء أنها تقوم بتوضيح الحدث المسرحي أو الموقف الاجتماعي لذلك جاء دورها مخالفاً لدور الشخصية لدى أرسطو ، وقد صورها بريخت بوصفها وحدة متناقضات تتبدل مع المواقف ، ويأتي تحقيق تماسك الشخصية عندما جعلها تحمل نقيضها الذاتي في ذاتها وهو ما يدفعها إلى عدم ركودها ويفسر تطورها فالشخصية لم تعد مجموعة مبادئ وقيم تتجلى بها منذ ولادتها ، بل هي كائنات بشرية وأعضاء في طبقات اجتماعية [1].

وامتازت شخصيات بريخت بالوضوح حتى تمكنت من إيصال رسالتها بوصفها وسيلة ناطقة تعمل على إيصال أفكار الكاتب وأرائه إلى الجمهور وتنقل صوراً حياتية وجعل بريخت لمسرحياته مقدمة يشير من خلالها إلى التعريف بشخصياته وعلاقة بعضها ببعض وعلاقتها بالأحداث ، وهذه المقدمات تعرف المتلقي مباشرة عن فكرة المسرحية وشخصياتها ، ففي مسرحية (أوبرا البنسات الثلاثة) يفتح (جونوثان جيربميا بيتشام) المنظر الأول بخطاب مباشر إلى الجمهور يشرح فيه شيئاً عن نفسه وقضيته .

أما من ناحية اللغة المستخدمة عند بريخت فقد استعان بمصادر متعددة منها اللغة الشعرية ، ذات الإحساس المرهف والإيقاع المتميز ، ومنها اللغة العامية الشعبية ، وتميزت لغته بقدرتها على توصيل أفكار الإنسان وآرائه ومشكلاته الحياتية ، أي أن يكون للمسرح لغته الخاصة ، وهذه اللغة " يجب أن تحتفظ بالقابلية على التطوير ، يجب أن تكون حية ومتنوعة ، الشعب يتحدث باللهجة العامية وبهذه اللهجة العامية يعبر عن أدق أفكاره " [2].

ابتعد بريخت عن اللغة ذات الزخارف اللفظية ، وجعل لغته أداة قابلة على توصيل الأفكار بصورة واضحة بدون أدنى تعقيد ، لغة يفهمها الجميع وتتناولها السنة

---

[1] ينظر: الاعرجي ، سلام مهدي ، كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٤ .

[1] بريخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، ت: جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣) ، ص ٣٣٧ .

الناس ، إن اتجاه بريخت للغة " عادية وشعبية " لم تمنعه عن المحافظة على اللغة والحوار اللذين يخضعان للعقل والتفكير المنطقي بل اهتم " بالتعبير الفني للغة والوصول به في كثير من الأحيان إلى درجة الشعر " [١]، إن الابتعاد عن زخرفية اللغة سببه الانشغال بالموقف الأيديولوجي الذي يحتاج لغة واضحة وبسيطة والزخرف تشكيل وتلوين وهو غير مقبول في مسرح بريخت .

والمسرح لدى بريخت ذو أهمية عالية ووسيلة لنشر التعاليم والأفكار ، فكانت من الأسباب التي دعت بريخت إلى التوجه (للمسرح التعليمي) حالة الأزمة الاقتصادية والظروف السياسية وحالة الطبقة العاملة وتردي أوضاعهم وأهمية توعية عقول الطلبة والشباب لبناء جيل ينشيء بقيم تربوية وأخلاقية ، وأراد أن يخلق من خلال المسرح التعليمي مدرسة تعليمية " ومن المعروف إن بريخت كان قد كتب أهم مسرحياته التعليمية ما بين عامي ١٩٢٩ ، ١٩٣٣ ، أي في الأعوام التي بلغ فيها المسرح الاشتراكي المبكر قمة تطوره في ألمانيا " [٢].

لقد كان هدف بريخت من خلال تناوله للمسرحية التعليمية هو تعليم التلاميذ والشباب والعمال وإعطائهم الدروس والعبر التي من شأنها أن تعمق القيم التربوية وتغرس الحس الوطني لتحرير الوطن من السلطة الفاشية ، وكذلك إنقاذ هذه الطبقة من خطر تسميم أفكارهم عن طريق المسارح وموضوعاتهم التي تخطط لها الدولة وتسيطر عليها ، أما بالمال أو بالقوة ولذلك رأى بريخت " أن يحرر هذه التظاهرات العظيمة من كل عبودية ، وان يعهد بتنفيذها إلى أولئك الذين صنعت من اجلهم والذين هم لوحدهم يمكنهم استخدامها مثل " الفرق العمالية ، وفرق الهواة ، وفرق الغناء والموسيقى المشكلة من التلاميذ وباختصار إلى أولئك الذين ليسوا بمشترين ولا باعة فنون ، وإنما هم بكل بساطة يريدون ممارسة الفن " [٣].

وقد أشار بريخت على تعليمية المسرح الممزوجة بالتسلية وذلك من خلال الموضوعات التي أوضعها في مسرحياته ، فالتسلية التي يقوم عليها مسرح بريخت التعليمي ليست تسلية العواطف ، بل تسلية العقل الذي يثار عن طريق طرح الأسئلة لإيجاد الحلول للمشاكل البشرية المستعصية ، فقد كانت المسرحيات التعليمية دروساً عن الواقع فهي كانت قبل البدء بمعالجة الواقع واستخلاص العبر والقيم والدروس منه كانت تشكل تعلماً لأنها تعلم المتلقي على الموقف الوطني والقيم التربوية فلقد " نظر بريخت إلى المسرحيات التعليمية واعتبرها نموذجاً لمسرح المستقبل فهي

---

[٢] العشماوي ، محمد زكي ، المسرح واصوله واتجاهاته ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .

[٣] الزبيدي ، قيس ، مسرح التغيير ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

[١] دورت ، برنار ، " قراءة بريشت " ، ت: جورج الصائغ وماري لوري سمعان ، (دمشق: وزارة الثقافة ، مكتبة الاسد ، ١٩٩٧)، ص ٩٢ .

تضرب مثالاً للجماليات المادية ... وكانت المسرحيات التعليمية أكثر مسرحياته صراحة من الناحية السياسية واشد مجادلاته لتبس الفن تجذراً " [١].

وبذلك فقد كانت المسرحيات التعليمية بمثابة حلقات دراسية سياسية وقد وصفها بريخت بأنها تشبه لقاءاً سياسياً جماعياً يشارك فيه المتلقي بشكل صحيح لذا فان هذه المسرحيات تقوم على أساس المشاركة المبنية على الممارسة الجماعية ومن خلال هذا النموذج السياسي يجد الفرد بأنه يستطيع أن يطرح معاناته الاجتماعية والحرمان والاضطهاد بدون أي انتماء منظم في ايدولوجية معينة والدافع هنا هو دافع ثوري وطني يتمثل برغبة الجماهير في التحرر ، فقد سعى بريخت من خلال مسرحياته إلى أن يوقظ الفكر ويصنع الوعي ويعلم المشاهد على التضحية ونكران الذات في سبيل الوطن ، ويحفز الممارسة السياسية الثورية ، وفي نظرية التعليم التي وضعها لمستقبل اشتراكي كتب يقول : " أن متعة الملاحظة وحدها ضارة بالدولة ، تماماً كمتعة العمل وحده ، وفيما يتعلق بالشباب فإنهم سيتعلمون لصالح الدولة في غمار تمثيلهم لأداء أعمال مستمدة من ملاحظاتهم " [٢].

فقد " نظر بريخت إلى مسرحياته التعليمية باعتبارها سلاسل من (التجارب السوسيولوجية) أو (تمارين الرشاقة) ، و (التدريبات الذهنية) للقائلين بالجدل وممارسيه ، واعتقد أن هذه المسرحيات ستؤدي إلى تثوير الجهاز المسرحي بصورة جذرية " [٣].

ومن مسرحيات بريخت التعليمية مسرحية (الاستثناء والقاعدة) التي سعى فيها للوصول إلى الكمال الفني ، فقد طرح من خلال هذه المسرحية سؤال وهو هل يمكن للإنسان أن يصبح قديساً طيباً خلوقاً في مجتمع دون أن يجازف ويتعرض لمواجهة أخطار كثيرة ؟

إن موضوع المسرحية يبدأ من صحراء آسيا حيث المنافسة بين التجار للوصول إلى منابع النفط وهناك احد التجار الذي يسعى قبل غيره للوصول إلى هذه المنابع يصاحبه في هذه الرحلة الشاقة دليل و (حمال) وخلال وصولهم إلى منطقة معزولة وبعيدة يقوم التاجر الذي تسيطر عليه الشكوك وسوء الظن دائما والكبرياء بطرد الدليل ويظل مع الحمال في متابعة الرحلة ، ويفقد هذا الحمال حياته نتيجة الطيبة التي يتصف بها ، إذ يمد يده لإعطاء الماء إلى التاجر العطشان ليجد إن فعله الطيب في إنقاذ التاجر العطشان من الموت بسبب قلة الماء ونفاذه تؤدي إلى موته عن طريق إطلاق التاجر النار عليه متصوراً أن قنينة الماء هي حجر يريد ضربه بها ، وفي الجانب الأخر من المسرحية تفقد زوجة الحمال الدعوة المقدمة على التاجر القاتل في المحكمة وعدم حصولها على أية حقوق

---

[٢] فيبر ، بابيتي نانسة وهاتين ، هيوبرت ، " برتولد بريخت النظرية السياسية والممارسة الادبية"، ت: كامل يوسف حسين ، ط١ ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ٥٢ .

[١] فيبر ، بابيتي نانسة وهايتن ، هيوبرت ، مصدر سابق ، ص ٥٣ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٥٤ .

" وقد تمكن بريخت بما عرف من رهافة حس وشفافية الفكر وصدق الوجدان أن يعري العدالة الرأسمالية تعرية تامة ، فيصبح القاتل المجرم بريئاً من جريمة القتل بحجة الدفاع المشروع عن النفس ، ويذهب دم القتيل البريء هدراً " [١].

إن بريخت في مسرحيته التعليمية (الاستثناء والقاعدة) يعطي لنا درساً تعليمياً في القيم التربوية بالغ الأهمية في السلوك والأخلاق والطيبة من خلال تصرف الحمال بتقديمه قنينة الماء إلى التاجر بالوقت الذي كان يعامله بقسوة ويعزله ، وحينما سئل في المحكمة ، يؤكد التاجر بأنه لم يتبادر إلى ذهنه ، أو لم يتخيل أن الحمال الذي تلقى منه الإساءة المستمرة ، سوف يعطيه قنينة الماء بهذه السهولة ، وعلى أساس ذلك توقع أن قنينة الماء هي حجراً ، كما وانه في الوقت نفسه غير قادر على استيعاب إن الحمال يشكل في هذا التصرف استثناء ، وان الإنسان يجب أن يتمسك بالقاعدة التي تقول أن : (العين بالعين) ومادمت قد اسات التصرف مع الحمال فاني أتوقع منه رد فعل عنيف ، لاسيما أن التاجر لا ينتمي إلى المجتمع نفسه الذي ينتمي إليه الحمال ، وكانت الأخلاق والسلوك والطيبة التي يتمتع بها الحمال أرقى من ذلك التاجر ، ويؤكد بريخت ذلك بقوله :" في زمن يهيمن فيه الارتباك أو تسيل فيه الدماء ، وتنظم فيه الفوضى ، ويصبح للتعسف قوة القانون وينتزع عن الإنسانية إنسانيتها ، باتت الطيبة تعتبر استثناء ، فلا تظهر إنسانيتك ، لكي لا تدفع غالباً ثمن قضيتك " [٢].

كما تناول بريخت في هذه المسرحية الصراع الطبقي بين الأغنياء والفقراء وكيف يُسخر القانون لصالح الأغنياء وحتى في سلوكهم المعادي ، وتجاوزهم بنشر الظلم والتعسف وسيطرتهم على مجريات الحياة ويشير بريخت إلى ذلك بقوله : " إننا نعيش في عالم صار العنف والرعب فيه يعتبران أمرين عاديين . إنها القاعدة ونظامنا القضائي نفسه قائم على أساس هذا المبدأ أما الاستثناءات فتدهشنا بحيث لا نعتقدها ممكنة ، وذلك لان الطيبة قد تكون شكلا من أشكال الغدر" [٣].

وقد وضح بريخت في مسرحياته فكرة العنف المهيمنة التي لا يمكن الخلاص منها إلا بالعنف نفسه ، أي إن العنف هو سلاح الأغنياء ضد الفقراء الذي سلاحهم هو

---

[١] ثروت ، يوسف عبد المسيح ، الطريق والحدود ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧) ، ص ١٨٣ .

[١] اوين ، فردريك ، برتولد بريخت ، حياته وفنه وعصره ، ت: ابراهيم العريس ، ط١، (بيروت: دار ابن خلدون ، ١٩٨١) ، ص ١٩٥ .

[٢] اوين ، فردريك ، برتولد بريخت ، حياته وفنه وعصره ، مصدر سابق، ص ١٩٥ .

الطيبة و الكرم والتسامح " فالخلاصة الفلسفية في المسرحية تذهب إلى إن المجتمع المبني على الشر شر كله ، وبما إن الشر هو قاعدة المجتمع ، فالشر فيه هو السيد الذي لا ينازع والظلم فيه هو الأساس الذي يتفق مع وجود المجتمع بأسره وينسجم معه ... فالظلم وان اتخذ اسم العدالة شعار له ، .. فالعدالة هي الاستثناء والظلم هو القاعدة " [1].

إن هذه المسرحية تضمنت الكثير من القيم التربوية فقد تناولت موضوع العدالة المفقودة والتفرقة اللاانسانية ، كما أوضح صراع المضطهدين وكفاحهم ضد المتسلطين المتجردين من الطيبة والإنسانية وأي قيمة أخلاقية . فهنا قد تناول بريخت الواقع واستخلاصه الدروس منه وفق منظور علمي يستند على قيم تربوية وأخلاقية تهدف إلى إحداث التغيير في المجتمع ، فقد عبر بريخت على لسان ممثلية " إن الطيبة والكرم والمعاشرة والإيثار واللطف والرقة والمساعدة ونكران الذات والتسامح والاستعداد للتضحية والعدالة تشكل كلها " استثناء " في مفهوم هذا العالم ، ولكن ربما نجدها في الجنة يوم القيامة ، كما تقول الأديان أو إلى ما شاء الله " [2].

[3] ثروت ، يوسف عبد المسيح ، الطريق والحدود ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ .
[1] رشيد ، عدنان ، مسرح بريخت ، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨)، ص ١٧٢ .

المبحث الثاني

تطور الدراما العربية في عصر النهضة

لقد ساعدت عوامل كثيرة على تطور الدراما العربية وكان أكثرها تاثيراً هي حركة الترجمة والسفر إلى خارج القطر للدراسة التي بدورها ساعدت الكتاب العرب على الإطلاع على الأعمال الأدبية الأجنبية إذ أصبح هناك اتصال واضح بين الحضارة العربية والغربية ، فهذه الحركة عملت على تطوير الوعي العربي ثقافياً وفكرياً . ويعود الفضل في ذلك إلى رواد المسرح الأوائل وهم كلٍ من مارون النقاش وأبو خليل القبابي ويعقوب صنوع ، الذين شقوا الطريق أمام الأجيال القادمة ، والذين تحملوا في سبيل ذلك الرمى بالهرطقة والزندقة والكفر والنفي والافتراء ، وهم الذين قالوا برسالة المسرح الأخلاقية والتهذيبية والتنويرية. فنجد إن (مارون النقاش) [*] ، قد اخذ فن المسرح من مشاهداته للفرّق المسرحية الأوربية ، سواء في ايطاليا أو في غيرها من البلدان الأوربية وقدم العرض المسرحي الأول البخيل عام ١٨٤٨ م مقتفياً اثر المسرحي الفرنسي موليير وتحديداً مسرحيته التي تحمل العنوان نفسه ، لكنه لم يكن مجرد مقلد ، لأنه في مسرحيته لم يكتفي بتغيير المكان والجو المسرحيين وإنما أعاد صياغة الشخصيات، خالعاً عليها سمات وملامح عربية ، ومقرباً إياها من المتلقي العربي، بحيث يرى نفسه فيها . وقد استهل عرض مسرحيته بكلمة بين فيها طبيعة المسرح ووظيفته قائلاً : " على إنني عند مروري بالأقطار الأوربية ، وسلوكي بالأمصار الإفرنجية قد عانيت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبائع ، مراسحاً يلعبون بها ألعاباً غربية ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة . فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح"[١].

---

[*] مارون النقاش: ١٨١٧ – ١٨٥٥ م ، ولد بمدينة (صيدا) في لبنان ، نشأ وتعلم في بيروت، تعلم اللغة الفرنسية والإيطالية ، شغل منصباً في دائرة الكمارك في بيروت، وخلال عمله زار أوربا واطلع على المنجز الحضاري .

[١] نجم ، محمد يوسف ، مارون النقاش ، (بيروت : مطابع سيما ، ١٩٦١) ، ص ١١ .

فيتبين بان النقاش اهتم بوظيفة الدراما في تهذيب الطبائع وتبحث عن الحقيقة والصلاح ، لذلك فان وظيفة الدراما بالنسبة للنقاش هي الكشف عن العيوب الاجتماعية ، بهدف التخلص منها .

ونجد أن (مارون النقاش) لم يبقى مقيداً بعملية الاقتباس من الأدب الأوربي، إذ وجد في التراث العربي المجال الأوسع الذي يرفده في كتابة أعماله إذ وجد من ألف ليلة وليلة المنبع الأكثر عطاء له فاخذ منها قصة " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد " ، وهي الحكاية الثالثة والخمسين بعد المائة وتدعى قصة " النائم واليقضان " [١] ، والتي "جاءت حافلة بالمشاهد المضحكة ولغتها كلغة السابقة ببساطة وركاكة ، وسجعها ضعيف مصطنع وقد غلبت عليها ناحية الغناء وكان فيها العمل المسرحي ضعيفاً " [٢]. فعاد مارون النقاش صياغة القصة ، ونسج حبكة تبدو معقولة ، قياساً إلى الحبكة الساذجة في القصة الأصلية ، كما انه لا يعرب الأسماء والشخصيات ولا يخلق المعادل لأجواء وشخصيات غريبة ، وإنما يدخل في صلب الموضوع مباشرةً ودون تمهيد يطرق موضوعاً أثيراً لدى المتلقي العربي ، واهتم أيضاً بالحكواتي والسير الشعبية وان كان لا يكترث بالشكل (الحكواتي الذي يروى في المقهى) المسرحي وما يمكن أن يقدمه الحكواتي من امكانات ثرية في هذا المجال .

كما ادخل في مسرحياته الشعر والنثر لما له من تقبل من قبل القارئ العربي، أما منهج النقاش فقد اتصف بأنه منهج إصلاحي إذ حاول أن يكشف العيوب التي كانت موجودة داخل المجتمع العربي محاولاً التخلص منها ، فكان "يقدم شخصية مقنعة ، فعمق جانبها الاجتماعي والنفسي وعرف كيف يوظف تداخل الحلم باليقضة ، ليخلق امكانيات درامية ، كانت القصة الخام لتوافرها" [٣].

ومن مسرحياته (الحسود السليط) عام ١٨٥٣ م وهي مسرحية اجتماعية عصرية تدور أحداثها في بيروت بين شاب وشابة تربطهما علاقة حب .

وكان سبب لجوء النقاش إلى التراث هو سهولة محاكاة القارئ من خلال تقاليده وتراثه ، أي مخاطبته من واقع معاش ، إذ وجد ان هناك صلة وثيقة بين ما قدمه وبين إحساس القارئ ، إذ رأى أنهم أكثر تقبلاً (للتراث العربي) فبدلاً من ان يقص عليهم التراث الأوربي الذي يكون بعيداً عن قيم وتقاليد القارئ العربي إلى لغة يفهمونها إذ عمل على "توظيف ذلك المخزون الثر ، الذي لا ينتهي من الحكايات والمواقف التي تحفل بها ألف ليلة وليلة وغيرها" [٤].

---

[٢] ياغمي ، عبد الرحمن ، في الجهود المسرحية ، ط١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ، ص ١٠٥ .

[٣] الفاخوري، حنا ، الموجز في الأدب العربي وتاريخه ، ج٤، ط١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٥) ، ص ١٣٧ .

[١] محمد، نديم معلا ، في المسرح – في العرض المسرحي – في النص المسرحي – قضايا نقدية ، ط١ ، (مصر: مركز الاسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٠)، ص ١٢٤ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٢٥ .

ومن هذا يتضح بان النقاش قدم لنا فناً مسرحياً وليس طقوس ممتدة من التراث العربي ، وإنما عمل على توظيف هذا التراث بشكل مسرحي جذاب ، أن محاولة النقاش في الاعتماد على التراث إنما هي محاولة متدرجة للبحث عن البديل الأوربي ، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قامت في دمشق نهضة أخرى للمسرح على يد الرائد (أبي خليل القباني) [*]، الذي جاء بعد النقاش بحوالي عشرين عاماً . جاء من بيئة مختلفة وأجواء مختلفة ، خرج من الحلقات الدينية في المساجد ، إلى المسرح . لم يرى هذا الفن في أوربا ، ولم يتقن لغات أجنبية (ربما عرف التركية المحكية وهو تركي الأصل لكن ليس ثمة ما يؤكد إطلاعه على آدابها) ويشار إلى إن أبو خليل القباني رأى فواصل مسرحية ، أو مشاهد من مسرحيات في مدينة دمشق [*] [١] ، سواء تلك التي لها علاقة بالبعثات البشيرية أو تلك التي كانت تقدم في الحفلات المدرسية ، إلا أن اهتمامه الفائق للغناء الموسيقي ، الذي خرج من صلب الموشحات الدينية ، دفعه إلى المسرح ، لذلك جاء اهتمامه إلى المسرح ومن خلال الأغنية ومن ثم القصة وهو بذلك يتشابه مع سلفه مارون النقاش .

إن القباني استند على الأفكار الليبرالية التي وجدها في الوالي العثماني صبحي باشا عام (١٨٧١) ومدحت باشا ، إذ لم يبتعد (أبو خليل القباني) بمسرحه عن البيئة الاجتماعية آنذاك ، إذ نجده يتجه نحو القصص الشعبية والتراث كما فعل سلفه النقاش التي استمد منها اغلب موضوعات مسرحياته . فقدم مسرحيات (عنترة) و (سيف بن ذي يزن) و (المهلهل سيد ربيعة) و (حياة امرئ القيس) و (الأمير محمود) و (الشيخ وضاح)[٢].

امتاز الحوار في مسرحياته كلها بالعربية الفصيحة ، وجاء بأسلوب اجزل وارفع مما كان عليه في مسرحيات (مارون النقاش). فضلاً عن كونه لا يتحدث اللغات الأوربية أو يجيدها ويرجع ذلك إلى انه قليل الإطلاع عل المسرح الأوربي وهذا ما جعله يعتمد على عناصر الغناء والموسيقى والرقص

---

[*] أبو خليل القباني: ١٨٣٣ م – ١٩٠٣ م ، ينتسب إلى أسرة تركية كانت تسكن في (قونية) وهاجرت إلى دمشق واتخذتها موطناً لها ، تعلم القراءة ومبادئ العلوم في الكتاتيب ، ومنها انتقل إلى مدرسة ابتدائية ، ثم احترف مهنة القبانة وكان في أثناء ذلك ينمي ميوله الموسيقية والغنائية .

[*] في عهد ولاية الوالي (صبحي باشا) حضرت إلى دمشق من فرنسا فرقة مسرحية ، ومثلت في مدرسة (العذارية) في حي باب توما المسيحي في دمشق ، مسرحيات اجتماعية وأخلاقية ، كما وصل إلى دمشق احد الأجواق اللبنانية وقدم عروضاً مسرحية آنذاك ، وكان القباني قد شهد هذه العروض جميعاً .

[١] ينظر: كنعان ، حسني " أبو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية ، في مجلة الرسالة ، العدد (٤ ، ٨) ، ٢٩ / تشرين الثاني / ١٩٤٨ .

[٢] ينظر: الحجابي ، احمد شمس الدين ، " العرب وفن المسرح " ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ، ص ٨٠ .

(رقص السماح) أساسا في بناء مسرحياته ، بعدما كانت هذه العناصر تشكل هامشاً عند سلفه المسرحيين [١].

ولان القباني مؤمن بفنه ولديه قناعة راسخة بجدوى ما يقوم به ، رحل إلى مصر ليتابع التجربة التي كان قد بدأها في دمشق ، شأنه في ذلك شأن غيره من الفنانين والكتاب الذين وجدوا في مصر البعيدة عن الاستبداد العثماني ، والتي هبت عليها رياح النهضة ، واتسع فيها هامش الحرية ملاذاً لهم ولإبداعهم . وفي مصر بشر أبو خليل القباني بالمسرح الغنائي وتتلمز على يديه فنانون معروفون أمثال (الشيخ سلامة حجازي) ، الذي اثر بدوره في الموسيقى الشعبي العبقري سيد درويش وآخرون كثيرون ، لم ييأس رغم الجحود والعقوق الذي واجهه في بلاده ، لذلك فقد عَّد(محمد مندوب) القباني أول من مهد الطريق صوب المسرح الغنائي[٢].

ويقول (زكي طليمات) " إن القباني لم يأت بجديد من حيث قالب المسرحية وأقسامها ، فهو في هذا كسابقيه متبع لا مبتدع ، يصب على قالب المسرحية الغربية كما انتهت إليه أواسط القرن الماضي ، كما إن نصيب شخوص مسرحياته من التحليل النفسي ضئيل ومضطرب " [٣] ، إذا كان النقاش تاجراً ، والقباني يعمل في القبان وشيخاً ، فان (يعقوب صنوع)[*] كان مثقفاً فقد واكب تلك الجهود وذلك الوعي بالمسرح في مصر .

ومما ساعد على تطور مسرح صنوع هو المناخ الثقافي والفني الذي كان سائداً في مصر ، إضافة إلى علاقة والده بالأسرة الحاكمة ، مما مكنه من الحصول على امتيازات المقربين من السلطة ، كما انه درس التوراة والإنجيل والقران والتراث وأطلعه على لغات أوربية فقرأ الآداب الإيطالية والفرنسية .

قدم (صنوع) أول أعماله المسرحية (راستور وشيخ البلد والقواص) عام ١٨٧٠ م على مسرح حديقة الازبكية وبمباركة من الخديوي (إسماعيل) [٤]، وكتبت المسرحية بفصل واحد وباللهجة العامية ، وأقحمت فيها الأغاني الشعبية الشائعة [٥].

لقب الخديوي (إسماعيل) يعقوب صنوع بموليير مصر ، وبناءً على رغبته فقد فتح الخديوي داراً للأوبرا وأسس مسرحاً تعرض فيه الفرق الأجنبية أعمالها ، وبلغ من إعجاب خديوي به ان قال له : " نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي فان

---

[١] ينظر: طليمات ، زكي ، " التمثيل – المسرحية – المسرح العربي " ، ط٢ ، (الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧١) ، ص ١٢٧ .

[٢] ينظر: مندوب ، محمد ، المسرح ، (القاهرة: مطابع نهضة مصر، ١٩٨٩) ، ص ٤٠ .

[٣] نقلاً عن : الفاخوري ، حنا ، مصدر سابق ، ص ١٤٦ .

[*] يعقوب صنوع (١٨٣٩ – ١٩١٢ م) ، ولد في القاهرة ، درس في صباه التوراة والإنجيل والقران ، أرسل في بعثه إلى ايطاليا للدراسة وبعد أن عاد من بعثته بدأ نشاطه في التعليم ونقل تحصيله المعرفي في اللغات والعلوم والفنون إلى أبناء وطنه .

[١] ينظر: غنيم ، عبد الحميد ، " صنوع رائد المسرح المصري " ، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦)، ص ١٠٤ .

[٢] ينظر: نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط٣ ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٠) ، ص ٨٠ .

كوميدياتك وماسيك وغنائياتك ، قد عرفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب ، فانك موليير مصر ، وسيبقى اسمك كذلك أبداً " [١].

وجد صنوع تسهيلات ما كان ليحلم بها النقاش والقباني ، ووجد أيضاً ظروفاً أو شروطاً وأجواء جعلته لا يكترث بالحكايات والسير والغناء ، فانصب اهتمامه على مواضيع اجتماعية معاصرة وسياسية قبل كل شيء ، فانتقد تعدد الزوجات في مسرحيته الشهيرة " الضرتان " أما مسرحيته الأخرى " الوطن والحرية " فجاءت لتكشف الدرك الذي وصلت إليه الأخلاق ، ثم نراه في " شيخ البلد " و " زوجة الأب " فانه يدعو إلى احترام المرأة في اختيار شريك حياتها. وكان لاهتمامه وإحساسه بغبن المرأة ، مما دفعه إلى تشجيعها لتعتلي خشبة المسرح ، فكان إن اقنع فتاتين فقيرتين جميلتي الخلقه والخلق تعلمتا القراءة في اقل من شهر ، إذ كان لظهورهما على المسرح اثر كبير [٢].

في عام ١٨٧١ م تم إغلاق مسرح صنوع وبذلك لم يتسنى له الكتابة الا لعامين وكان سبب إغلاق مسرحه هي أعماله المسرحية التي قدمها وبالذات مسرحية (الوطن والحرية) الذي وجد فيها الخديوي مساساً لحكمه وحاشيته ، وقد قدم صنوع اثنين وثلاثين مسرحية خلال هذه الفترة ما بين كوميدية وتراجيدية بعضها مؤلفة والبعض الآخر مترجم ومنها (غندور مصر) و (زبيدة) و (زوجة الأب) و (البورصة) و (البريري) و (الوطن والحرية) و (الضرتان) ولم يصلنا من هذه المسرحيات سوى مسرحية (موليير مصر وما يقاسيه) [٣].

تناول (صنوع) في مسرحياته معالجة أحداث المجتمع ومشكلاته ، وكان حوار مسرحياته باللهجة العامية ، يتخللها لهجات دخيلة على المجتمع المصري كالبنانية والإيطالية ، وكان الهدف منها إثارة الضحك عن طريق المفارقة والتناقض بين اللهجات . وكانت الموسيقى عنصراً هاماً ، إلا إن المضمون شكل موضعاً للاختلاف ، فقد كان (صنوع) أكثر ميلاً إلى نقد الحياة المصرية المعاصرة منه عند (النقاش) [٤].

وان (صنوع) قد امسك بتقنية الكتابة المسرحية الأوربية من حيث البناء الدرامي وأضاف إليها ما يمكن أن ندعوه محتوى شعبياً محلياً ، لكونه الأكثر خبرة وثقافة مسرحية والأكثر إطلاعاً على الكتابة المسرحية الأوربية . وقد يكون هؤلاء الرواد الثلاثة ، اقرب إلى رجل المسرح منه إلى الكاتب المسرحي الذي يغلب على كتاباته الطابع الأدبي .

أما في العراق ، يعود بدء النشاط المسرحي إلى المدارس المسيحية في الموصل ، إذ عني الآباء المسيحيون بالمسرح وعملوا على خلق حركة مسرحية في

---

[٣] المصدر السابق ، ص ٨٣ .

[١] ينظر: بوتيتسفان . أ. " ألف عام وعام على المسرح العربي ، ت: توفيق المؤذن ، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١) ، ص ١٤٩ .

[٢] ينظر: نجم ، محمد يوسف ، مصدر سابق ، ص ٨٥ .

[٣] ينظر: طليمات ، زكي ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ – ١٢٣ .

نطاق مدارسه الأكليريكية والتي يعود تأسيسها إلى عام ١٧٥٠ م ، قصدت هذه المدارس من تقديم العروض المسرحية ، تقديم النصح والإرشاد والوعظ إلى طلابها المسيحيين. إذ ظهرت أول مسرحية عراقية في منتصف القرن التاسع عشر على أيدي هؤلاء الآباء المسيحيين ، حملت اسم الأب (حنا حبش) وضمت ثلاثة مسرحيات قصيرة ، هي (كوميديا ادم وحواء) و (كوميديا يوسف الحسن) و (كوميديا طوبيه) ، وقد كتبت هذه المسرحيات عام ١٨٨٠ م [١] ، وقد امتازت هذه المسرحيات في تلك الفترة بغلبة الطابع الديني عليها وذلك سعياً من المسيحيين في انتشار الدين المسيحي وتعميقه داخل المجتمع العراقي لذلك نجد مسرحياتهم عبارة عن قيم دينية وأخلاقية بحتة إذ حاولوا إبراز تعاليم الدين المسيحي في هذه النصوص لغرض الثقافة الدينية. ولكن ما يؤخذ على هذه المسرحيات هو تباينها في الأساليب الفنية فجاءت الجمل في مسرحية (ادم وحواء) ذات سبك عال وأسلوب حسن بينما نجد مسرحية (كوميديا طوبيا) ضعيفة التعبير والأسلوب وشيوع الأخطاء اللغوية ، وكان كاتبها بعيد عن اللغة العربية [٢].

وكانت هذه المسرحيات أما مقتبسة أو معربة عن نصوص لمسرحيات دينية فرنسية وإنجليزية تحمل أسماء نفسها ، مثل (ادم وحواء) و (يوسف الصديق) ، وكان هذا النوع من المسرحيات شائعاً في مسرح القرون الوسطى ، وحضي باهتمام رجال الكنيسة وقد كان أسلوب الحوار وتقسيم المشاهد في المسرحيات الثلاث بعيداً عن الشكل الفني لكتابة المسرحية [٣].

لحقت هذه الأعمال مسرحية طويلة للخوري (هرمز نرسو الكلداني) المدرس في مدرسة الكلدان باسم (نبوخذ نصر) عام ١٨٨٨ م [٤] ، وهي مسرحية تاريخية عراقية صرفة ولا اثر فيها للاقتباس من حيث الموضوع في الأقل إذا لم يسبقها عمل مسرحي بالاسم نفسه أو الموضوع [٥].

وكانت أول مسرحية عراقية هي مسرحية (لطيف وخوشابا) ١٨٩٣ م لـ (نعوم فتح الله سحار)[*] والمسرحية مترجمة عن الفرنسية للكاتب الفرنسي (مدام

---

[١] ينظر: الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، (بغداد: منشورات مكتبة الأندلس ، ١٩٧١) ، ص ٦ .

[٢] ينظر: المصدر السابق ، ص ١٢ .

[٣] ينظر: الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، (بغداد: مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧م)، ص ٦٧ .

[١] ينظر: الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ص ٧ .

[٢] ينظر: الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

[*] نعوم فتح الله سحار: هو رائد المسرحي العراقي الأول ، ولد في الموصل عام ١٨٥٥ م ، ولما شب دخل مدرسة الرسالة الدومينيكية ودرس اللغة العربية على الخوري (يوسف حداد) ولما أتم دراسته احترف التعليم في المدرسة المذكورة ، وصرف عناية إلى تنشيط أعمال التمثيل على مسرح المدرسة ، أجاد اللغات العربية والتركية والفرنسية ، كما ترجم (نعوم)

دي بوفار) وقدمها طلاب المدرسة الاكليركية على مسرح مدرستهم في الموصل [١] ، وكان موضوع المسرحية عاطفياً اجتماعياً ، فقد أحب لطيف خوشابا وتعاهدا على الزواج فواجها بمشكلات وعقبات بسبب الخلافات العائلية والفوارق الاجتماعية ، ولكنهما أصرا على الزواج وتغلبا على المصاعب التي استهدفت الإيقاع بهما وتزوجا في النهاية ، وتجمع لغة المسرحية بين العربية الضعيفة والعامية الموصلية ، وقد هدف الكاتب في ذلك كما قال في مقدمة المسرحية " واجتهد باستخراجها إلى اللغة العربية البسيطة رجاء أن يفهمها الجميع، وجدلت محاورة (بتو) ، و (خوشابا) ابنه و (بحّو) الفلاحين بالعربية المفسودة التي يستعملها القرويون القاطنون في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة"[٢].

وكانت المسرحية مكونة من فصل واحد مقسمة إلى أربعة وعشرين منظراً قصيراً ، وقدمت بمقدمة مختصرة حدد من وراءها المؤلف هدف المسرحية ومضمونها . ومن ثم نشطت العروض المسرحية للمدرسة الاكليركية ففي عام ١٩٠٨ قدمت المسرحيتين (الطبيب رغماً عنه) و (الثري المتقبل) اللتان ترجمهما القس (جرجس قندلا) [٣]، وفي عام ١٩١١ قدم الكاتب (حنا رسام)[*] على مسرح المدرسة مسرحية (البريء المقتول) وقد مزج حوار المسرحية بين العربية الميسرة واللغة العامية الموصلية [٤].

من الفرنسية مسرحية (الأمير الأسير) ومثلث عام ١٨٩٥ م في الموصل وقد ألف وأنتج مسرحيات عديدة ضاعت مخطوطاتها ولم يعثر عليها.

[٣] ينظر: الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .

[٤] الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص ٦٦ .

[١] ينظر: الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

[*] حنا رسام: ١٨٩١-١٩٥٨ م ، ولد في الموصل ونشا فيها ، اخذ علومه في مدرسة الآباء الدومنيكان ، ثم عين مدرسا في المدرسة نفسها عام ١٩٢٢ م . كان الرسام شاعراً امتازت قصائده بجزالة اللفظ ، وهو يتقن العربية والفرنسية والكلدانية .

[٢] ينظر: المصدر السابق ، ص ٣٤ .

وقدمت عام ١٩١٣ م مسرحية (خراب بابل) للكاتبين (أنطوان زبوني) والقس (حنا حبشي) وتدور أحداثها حول تآمر اليهود مع الفرس لاحتلال المدينة ، ولحقتها مسرحية (الأميران الأسيران) في سنة ١٩١٥ للقس (جرجيس قندلا) والتي عالجت موضوعاً دينياً مقتبساً من الكتب الدينية .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، ازدادت أهمية الفن المسرحي في العراق إذ أدرك المثقفون أهمية هذا الفن وما يقدمه من خدمات لقضايا عديدة منها نشر الوعي الثقافي والتحرر والاستقلال ، وفي عام ١٩٢٠ قدم الشاعر محمد مهدي البصير بكتابة مسرحية ذات طابع سياسي هي (النعمان بن المنذر)[١]، وفي العام نفسه استلهم (عبد المجيد شوقي البكري) من التاريخ العربي الإسلامي موضوعاً لمسرحية (فتح عمورية) التي تدور أحداثها حول فتاة عربية تقع في اسر قائد روماني فيحبها ويعرض عليها الزواج . وأسلوب المسرحية " نثر سلس معبر ، والحوار فيه قوي وهو تارة حماسي وتارة تقريري وتضم المسرحية إلى جانب ذلك أشعاراً وأناشيد عربية ، كما يورد المؤلف في نهايتها وعند الاحتفال بالنصر قصيدة أبي تمام في فتح عمورية " [٢].

أما الكاتب (يحيى عبد الواحد)[*] فقد كتب ثلاثة مسرحيات استمدت موضوعها من التاريخ العربي وهي مسرحية (فتح مصر) عام ١٩٢٤ م وتدور أحداثها حول فتح المسلمين لمصر وتقع في أربعة فصول [٣]، ومسرحية (فتح الشام) عام ١٩٢٦ م و القادسية عام ١٩٢٧ م ، وقد نجح الكاتب في ترتيب الأحداث وبسطها على رقعة مسرحياته بدقة وعناية ، يقدم ويؤخر ما شاء له منه ، وينتقي الحوادث الرئيسة من الحوادث التافه التي لم يكن لها فائدة ملحة في رسم الجد أو إتمام الصورة العامة للحوادث والشخصيات[٤].

وقدم (محمود نديم) عام ١٩١٥ م مسرحية (الفتاة العراقية) التي عالجت موضوعات مشكلات المرأة بإطار اجتماعي وإنساني وكتب المسرحية باللغة

---

[٣] ينظر: المفرجي ، احمد فياض ، الحركة المسرحية في العراق ، ط١ ، (بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٦٥)، ص ١٩ .

[١] الطالب ، عمر ، مصدر سابق، ص ٤٩ .

[*] يحيى عبد الواحد: ١٩٠٠ – ١٩٦٦ م: ولد في الموصل ، مارس التعليم عام ١٩١٩ م ، ولقب (ق) اختصار لاسم (قحطان) الذي أطلقه عليه جيله لحماسته إلى العروبة ولإدارته مدرسة (القحطانية) وهو من رواد المسرح في الموصل .

[٢] ينظر: الطالب ، عمر ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

[٣] ينظر: المصدر السابق ، ص ٥٨ .

الفصحى ، تخللتها بعض الألفاظ السهلة التي هي اقرب إلى العامية . ولهذا جاء أسلوبها متبايناً يرتفع مره إلى مستوى النثر الجيد وينخفض مرة أخرى إلى الضعف والركاكة [١].

أما مسرحية (وحيدة) لـ (موسى الشابندر) [*] عام ١٩٢٨م أول "محاولة عراقية ناجحة على مستوى فني درامي جيد" [٢] وقد نجح الكاتب في سبك أحداثها ونموها وصولاً إلى الذروة ، كما وفق الكاتب في اختياره للموضوع وفي تصويره للشخصيات وإظهار أوجه التباين والاختلاف في أفكارها وسلوكها وخلائقها [٣]. فضلاً عن كونها جمعت بين العامية الدارجة واللغة العربية الفصحى[٤]. وفي مجال المسرحية التاريخية ، ظهرت أعمال المطران (سليمان الصائغ)[**] الذي كتب مسرحيات (مشاهد الفضيلة أو يوسف الصديق) عام ١٩٣١م و (الزباء) عام ١٩٣٣ م و (الأمير الحمداني) عام ١٩٣٣ م و (يمامة نينوى) عام ١٩٤٨م ، وتمتاز هذه المسرحيات على العموم بـ " حسن سبكها من الناحية الدرامية ، وطراوة أسلوبها وتوالي الحركة ، وقلة السرد والحوار الفردي (المونولوج) " [٥].

إضافة إلى تركيزها على الأحداث والشخصيات التي تتحدث بلغة فصيحة قوية فيها الأخطاء اللغوية [٦].

---

[٤] ينظر: الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص ١٣٥ .

[*] موسى محمد الشابندر: ولد في بغداد عام ١٨٩٩ ، سافر إلى ألمانيا عام ١٩٢٠ م لدراسة العلوم السياسية ثم دخل السلك السياسي ، اهتم بالمسرح وكتب هذه المسرحية فقط .

[١] المصدر نفسه ، ص ١٣٧ .

[٢] ينظر: الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص ١٤١ .

[٣] ينظر: الزبيدي ، حميد علي حسون ، مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

[**] سليمان الصائغ : ١٨٨٦ م – ١٩٦١ م : باحث ومؤرخ ، ولد في الموصل وتلقى علوم دينية في المعاهد المسيحية في الموصل ، كان عضواً في المجمع العلمي العراقي بالمراسلة ، صدر له كتاب (تاريخ الموصل) في ثلاثة أجزاء عام ١٩٥٦ م . وأصدر مجلة (النجمة) في بداية الثلاثينيات .

[٤] الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص١٠٤ .

[٥] ينظر: الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ص ٨٧ .

وكتب (سليم بطي) [*] عدت مسرحيات منها مسرحية (المساكين) عام ١٩٣٣ م و (الأقدار) عام ١٩٣٤ م و (طعنة في القلب) عام ١٩٣٦ م تهدف إلى تقديم العبرة والموعظة . وقد تباينت المسرحيات الثلاث في أساليب حواراتها بين اللغة الفصحى والعامية تبعاً لإبعاد شخصياتها ، فضلاً عن افتقارها لعنصر الوحدة في بناء موضوعاتها [١].

وممن كتب وشارك في التأليف المسرحي الكاتب (نديم الاطرقجي) الذي عاصر (بطي) فكتب مسرحيات (العائلة المنكوبة) عام ١٩٣٢ م و (الثورة العربية) عام ١٩٣٥ م و (أفندي من كذب) عام ١٩٣٦ م و (الاعتراف) عام ١٩٣٨ م ، وكان موضوع المسرحيات يغلب عليها سوء الفهم والحركة غير المقبولة والمفتعلة والمفارقات إضافة إلى افتقار شخصياتها إلى البعد النفسي مما جعلها تتحرك بإيحاء من الكاتب الذي يحركها وفق ما يريد لا بإيحاء من ذاتها وعواطفها وهذا ما أضفى عليها الطابع التعليمي [٢].

وقدم (صفاء مصطفى)[**] عدداً من المسرحيات الاجتماعية التي عالجت جوانب من الحياة اليومية منها مسرحية (كاترين) عام ١٩٣٨ م و (الوطن والبيت) عام ١٩٤٤م و (عنترة للإيجار) عام ١٩٤٥ حيث تدور أحداث مسرحية كاترين حول جشع الأطباء وشخصيات المسرحية " هزيلة باهته ، ضعيفة الكثافة أشبة بالأشباح منها بالشخصيات الإنسانية ذات الأبعاد والأفعال الواضحة والمدروسة"[٣].

أما اللغة التي صيغت بها المسرحية فقد كانت اللغة الفصحى التي ظلت تشكو من عدم انسجامها مع طبيعة الشخصيات [٤]. أما مسرحية (الوطن والبيت) فعالجت مشكلة السكن. وقد ساير (مصطفى) معاصريه من الكتاب في تصوير أجواء مسرحياته ، فجاءت في جو ميلودرامي مفتعل واعتماد أحداثها على المصادفة والمبالغة [٥].

---

[*] سليم بطي: ولد في الموصل سنة ١٩١١ م ، بدأ ميله نحو المسرح منذ الصغر ، ظهر على المسرح أول مرة عام ١٩٢٧ م مع فرقة (جورج ابيض) الزائرة في مسرحية (لويس الحادي عشر) في دور (الكونت الجميل) على مسرح سينما الوطني ، ثم انتمى إلى فرقة (حقي الشبل) وبعدها اتجه نحو الإخراج المسرحي ، كتب في النقد وكان يكتب في جريدة (البلاد) .

[١] ينظر: الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ص ١٣٠ – ١٣١ .

[٢] ينظر: الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص ١٦٠ .

[**] صفاء مصطفى : ولد في بغداد عام ١٩١٣ ، درس المسرح في ألمانيا ، وعين عام ١٩٣٩ مدرساً للأدب المسرحي في معهد الفنون الجميلة ، عمل عظواً في الفرقة الشعبية للتمثيل عند تأسيسها سنة ١٩٤٧ م .

[١] الزبيدي ، حميد علي حسون ، مصدر سابق ، ص ١٧٨ .

[٢] ينظر: المصدر نفسه ، ص ٧٩ .

[٣] ينظر: الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ص ١٤٤ .

وقد ازدحمت الساحة الفنية في الخمسينيات من القرن العشرين بظهور عدد من الكتاب المسرحيين الذي صورت موضوعات كتاباتهم البيئة نفسها. ووجهت نقداً لاذعاً للكثير من التقاليد التي كانت سائدة في تلك الفترة كالزواج والطلاق والفقر.

وفي عام ١٩٥٣ م كتب (ناجي التكريتي)[*] مسرحية (سلاسل) التي امتاز فيها بقدرته على إدارة الحوار الدرامي ، على الرغم من إن حواره في الغالب كان يفتقر إلى عامل التشويق وقد حشرت بعض الشخصيات حشراً لإيجاد عامل الإضحاك [١].

وفي عام ١٩٥٧ م كتب (محمود الدوري)[**] مسرحية كفاح والذي تناول موضوعاً اجتماعياً لأسرة فقيرة ، وقد نجح الكاتب في تصوير شخصياته ، كما يأتي نجاح المسرحية من بساطتها ومن حوارها النفسي وطرافة القصة أو الحديث المتبادل بين الزوج أو الزوجة وكتب في العام نفسه (منير آل ياسين) مسرحية (صراع مع الظلام) التي ظهر عليها طابع السعة وتعدد الشخصيات ومعالجة المشاكل المتعددة ، فقد سخر الكاتب من الشخصيات المتخنثة والمتحللة من الذين يذهبون إلى الغرب ويعودون متنكرين لقومهم [٢]. وأيضاً في عام ١٩٥٧ م كتب (سعدون العبيدي)[*] مجموعة مسرحيات بحث فيها مشكلات مختلفة بأسلوب وحوار سلس [٣]. ولما كانت هذه المسرحيات تعالج صوراً من الحياة الواقعية ، فقد ساد على موضوعاتها الجانب الوعظي والخطب الاجتماعية التي عمقت وزادت من انحلال بنيتها الدرامية وتفككها [٤].

وممن برز في كتابة الدراما في الخمسينات ، الكاتب (يوسف العاني)[**] الذي كان له اثر كبير على الدراما العراقية من خلال كتاباته ، ويقول (علي الراعي) في كتابه (المسرح في الوطن العربي) بان المسرح العراقي وجد زاده " حين قام بين

---

[*] ناجي التكريتي: ولد عام ١٩٣٢ م في تكريت ، روائي وقاص ، دكتوراه في الفلسفة من إنكلترا ، كتب رواية (نورا) و (مزمار نورا) .

[٤] ينظر: سلوم ، داود ، الأدب المعاصر في العراق، (بغداد: مطبعة المعارف ، ١٩٦٠)، ص ١٦.

[**] محمود الدوري: قاص عراقي له مجموعة قصصية بعنوان (أخر الأسبوع وقصص أخرى) عام ١٩٥٧ م .

[١] ينظر: محمود الدوري ، مصدر سابق ، ص ١٧-١٨ .

[*] سعدون العبيدي: ولد في ميسان عام ١٩٣٣ ، حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٨ م، وعلى دبلوم معهد الفنون من لندن عام ١٩٦٢م ، درس الإخراج في كندا عام ١٩٧٠ ، كتب مجموعة من المسرحيات وعمل في الإخراج المسرحي .

[٢] ينظر: العبيدي ، سعدون ، (مقدمة: مجموعة مسرحيات) ، (بغداد: مطبعة شفيق، ١٩٥٧)، ص ٨.

[٣] ينظر: الطالب ، عمر ، مصدر سابق، ص ١٥٣ .

[**] يوسف العاني: ولد في بغداد عام (١٩٢٧ م) ، خريج كلية الحقوق ، درس في معهد الفنون الجميلة وفصل منه في السنة الأخيرة من دراسته لمواقفه الوطنية ، أسهم في تأسيس فرقة المسرح الحديث عام (١٩٥٢ م) وعين أول مدير عام لمصلحة السينما والمسرح عام ١٩٦٠ م وتوج عام ١٩٩٨ م رائد من رواد المسرح العربي في مهرجان قرطاج .

فنانيه كاتب مجيد على المستوى الفني والقومي معاً ... مثل هذا الكاتب يكون دائماً البشير النذير بقيام حركة مسرحية نابضة في بلاده . في مصر قد كان هذا الكاتب هو توفيق الحكيم الذي تمتع بالموهبة والاستمرار معاً ، وفي العراق كان يوسف العاني ، الذي ضمن نفسه شرطي توفيق الحكيم : الموهبة والاستمرار " [١].

وقد تناول العاني الواقع الاجتماعي المتدهور آنذاك ، فاخذ " يتغلغل في الحياة العراقية وينتزع منها صوراً رائعة قوية مظهر تناقضاتها الغريبة بشكل قوي ومؤثر يثير الضحك والاستنكار في آن واحد " [٢]. ومن المسرحيات التي كتبها العاني ذات المنحى الاجتماعي مسرحية (راس الشليلة) عام ١٩٥١ م و (فلوس الدوه) عام ١٩٥٢ م و (ستة دراهم) عام ١٩٥٤ م واتبعها مسرحية (أني أمك يا شاكر) عام ١٩٥٥ م حيث قدم فيها " صور ووضعيات من حياتنا الاجتماعية تتميز بالتناقض المثير للسخرية والضحك كاشفاً من وجهة نظر تقدمية عن مدى السوء والتأخر اللذين تنطوي عليهما هذه الحياة . وداعيا من خلال ذلك إلى استنكارها ورفضها وحاملاً المشاهد على التفكير بتغييرها " [٣]، وبناء على ذلك ، فان الدراما العربية منذ ظهورها وحتى النصف الأول من القرن العشرين كانت عموماً تقليدية في موضوعها ووسائلها الفنية .

لم تنضج الكتابة للدراما العربية وتتبلور ملامحها إلا في ستينات هذا القرن، إذ ظل المسرحيون في البلدان العربية أكثر من قرن ونصف ما بين الغياب والتغيب والانجرار وراء عجلة المسرح الغربي المستورد ، مغفلين دور المظاهر المسرحية المحلية وغير منتبهين لفكرة إنشاء وتطوير مسرح خصوصي منفرد يرتكز إلى المظاهر الأصيلة وأخيراً تركز انتباه الكثير من المسرحيين العرب إلى الكنوز المتوارثة والمدفونة في الكتب ، مثل " ألف ليلة وليلة ، والمقامات ، والبخلاء ، والأغاني " وغيرها من التراث المكتوب ، كما أعجبوا بما هو مختزن في الذاكرة الشعبية من أقوال وممارسات كمظاهر لأنشطة درامية هي القوالب والإطارات التي تنقل هذه المضامين والأحداث والقصص ، أما عن طريق الرواية على السنة الرواة والحكواتية ، بمختلف تسمياتهم وطرقهم ، أو بإعادة تجسيدها في فعاليات تحاكي القصة أو الحادثة الأصلية ، يشترك فيها العامة مثل (التعازي الدينية) في الرثاءات ، قديمها : في سومر ، وبابل ، ومصر القديمة وحديثا في الحسينيات ، وأيام الجمع الحزينة (العظيمة) [٤].

---

[١] الراعي ، علي ، " المسرح في الوطن العربي " من سلسلة عالم المعرفة ، (الكويت : مطابع اليقظة ، ١٩٨٠)، ص ٣٥٨ .

[٢] خالص ، صلاح ، (مقدمة: ١٠ مسرحيات عن يوسف العاني) ، ط١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ١٢ .

[٣] خالص ، صلاح، (مقدمة: ١٠ مسرحيات عن يوسف العاني)، ط١، مصدر سابق، ص ١٨ .

[١] ينظر: كونتينو ، جورج ، الحياة اليومية في بلاد بابل وأشور ، ت: سليم طه التكريتي وبرهان عبد ، دار الرشيد للكتب المترجمة ، العدد (٦٧) وزارة الإعلام العراقية .

ومن هؤلاء المسرحيين العرب (يوسف إدريس)[*] فقد دعا في مطلع الستينات إلى ابتداع مسرح عربي أصيل منطلقاً من إيمانه بان المسرح مثل الفنون الأخرى ، لا يتحدد بشكل واحد ، فلكل شعب خصوصيته ، فهو يهدف " من المسرح الجديد أن يعبر عن الروح المصري ، وان تكون له نكهة مصرية وهوية خاصة به "[١] ، إلا إن هذا لا يعني أن المسرح المصري ينبغي أن يعيش بمعزل عن الدراما العالمية بل يرى (إدريس) انه " لا يمكن الوصول إلى الإنسان العالمي إلا بالتعبير عن روح الإنسان المصري " [٢].

وقد طرح في مقالات متتالية ثلاث تعريفات للمسرح الذي يريده ممثلاً لوجدان الشعب العربي ، ويرى (إدريس) إن الكاتب المسرحي كي يخلق مسرحاً عربياً مصرياً أصيلاً ينبغي عليه أن يفتش عن الذات المصرية وهويتها ، وان يدرس ماضي بلاده وتاريخه الأدبي ، ويؤمن (إدريس) بوحدة الفعل البشري وعالمية إمكانياته كما يؤكدها العلم فقد تختلف القدرات ، لكن هذه القدرات إذا تجمعت على هيئة شعب فإنها تتساوى بحيث لا نستطيع أن نقول إن بعض الشعوب أذكى من بعضها الأخر وان عقليات بعض الشعوب أكثر قابلية للتعقيد من شعوب أخرى [٣].

وقد تميز مسرح ادريس بشخصياته المضحكة مثل شخصية (فرفور) التي عن طريقها يتم اضحاك الناس ، وضلت شخصية (فرفور) في التراث الشعبي المصري محافظة على أبعادها حتى يمكن ان نعثر عليها في المسرحيات المبكرة في القرن العشرين . وقد اقتبس إدريس شكله المسرحي من خلال الاحتفالات التي كانت تقام في الأفراح والمواليد الشعبية التي تعد الطابع الرسمي لمجتمعهم .

وكان إدريس يبغي من مسرحه هو إشراك المتلقي في العملية المسرحية بشكل فاعل لرواية أو لاحتفال يشتمل على عرض مسرحي ، هو مهرجان أو اجتماع أو مسرح ، وهذا ما نجده في مسرحية (الفرافير) حيث نجد بطلان اثنان هما (الفرفور ، والسيد) يدعواننا لدخول عالمهم المسرحي ، عندما يعثر (فرفور) على سيد عاطل عن العمل ، ومن اجل أن يصبر (فرفوراً) عليه أن يتقن شيئاً ما، لذلك يقترحان إقامة دولة سرعان ما يفشلان في إقامتها فيلجآن للانتحار [٤].

إن إدريس في هذه المسرحية يخلق نظاماً يقسم الناس إلى سيد ومتسود ، ويترك الناس في المسرحية أما المفارقة التي أوجدها في (اليوتوبيا) أو المدينة الفاضلة المؤقتة ، لكي يتعرفوا على واقعهم ويدرسوا حالتهم ، من خلال الأنظمة

---

[*] يوسف إدريس: ولد في عام ١٩٢٧ م في القاهرة ، تخرج من كلية الطب عام ١٩٥١ م ، كتب القصة والمسرحية في مجلة (روز اليوسف) حصل عام ١٩٦٣ م على وسام الجمهورية المصرية .

[٢] فرح ، نادية رؤوف ، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦) ، ص ١١١ .

[٣] المصدر السابق ، ص ١١١ .

[١] نقلاً عن ، اوهان ، فاروق ، أفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، ط١ ، (أبو ظبي: الظفرة للطباعة والنشر ، عام ١٩٩٩) ، ص ١٧٦ .

[٢] اوهان، فاروق، أفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، مصدر السابق ، ص ١٧٧ – ١٧٨.

الاقتصادية التي أقامتها الدولة ، ساخراً مرة أو مسقطاً الضوء على التطبيقات العملية الفاشلة في الحياة الواقعية مرة ثانية . ونجد في هذه المسرحية بان إدريس قد مزج بين فن (الفصول المضحكة) و (الفن المرتجل) وفن (مسرح الدمى – القره قوز) ومؤثرات من أجواء (ألف ليلة وليلة) بالإضافة إلى فن (مسرح السامر والقرية) مؤكداً على الاندماج التام بين المتلقي والمسرحية .

ومن ثم جاءت دعوة توفيق الحكيم [*] في كتابه (فالبناء المسرحي) الذي صدر عام ١٩٦٧ م يتساءل فيه عن إمكانية الخروج من أساء القالب المسرحي العالمي ، واستحداث قالب يمثل شكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا ، مقترحاً الالتفات لقالب يطلع لان يقوم أساساً على فن " المقلداتي والحكواتي " وأحياناً على فن المداح ، وكان هؤلاء يقومون بأداء مهامهم أمام الجمهور بملابسهم العادية ، فهؤلاء يقومون بنقل وحمل وترجمة الآثار المسرحية العالمية والمحلية لتحقيق شعبية الثقافة العالمية [١].

ورغم إن لـ (الحكيم) محاولات متنوعة في كتابة المسرحية ، تعدد فيها الاستسقاء من التراث والتاريخ الإسلامي والعربي ، فمن القصص الدينية كتب توفيق الحكيم ، (أهل الكهف)، ومن التراث العربي كتب (شهرزاد) " السلطان الحائر ، والحمار يفكر" ومن التراث المصري كتب مثلاً (إيزريس) بالإضافة إلى التراث العالمي حيث كتب مثلاً (بجماليون) ، ورغم اختلاف أساليبه ، لكنها كلها كانت تنطلق من المنظور البحثي الجاد في المسرح الشرقي لتصب بالتالي في إطار المسرح الأوربي ، وكان هذا النمط الأوربي هو المعيار والمحكم الأول والأخير [٢].

وهكذا فان الحكيم – كمؤلف مسرحي لم يشأ ولم تتح له الفرصة بان يؤلف مسرحية ضمن القالب الذي أصدره ، وبالتالي ظلت دعوته نظرية لم يختبرها في مجال التطبيق .

وفي بداية السبعينات ظهرت محاولات عربية أخرى يقودها كتاب مسرحيون على طريق البحث عن شكل عربي للدراما ، ولعل أهم هذه المحاولات محاولة (سعد الله ونوس)[*] في سوريا فقد ألف مسرحيات أخرجت في كافة البلدان العربية أبرزها (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) وتعد أول مسرحية له ، ومغامرة راس المملوك جابر ، الملك هو الملك ، والفيل يا ملك الزمان ، طقوس التحول والإشارات ، وأحلام

---

[*] توفيق الحكيم : ولد عام ١٨٩٨ م في الإسكندرية ، تخرج من مدرسة الحقوق في القاهرة، أرسلته أسرته لإكمال دراسته العليا في القانون بباريس وأثناء وجوده هناك اطلع على الفن المسرحي .

[١] اوهان ، فاروق ، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، مصدر سابق ، ص ١٧٩ .

[٢] ينظر: اوهان ، فاروق ، المصدر السابق ، ص ١٨١ .

[*] سعد الله ونوس: ولد سنة ١٩٤١ في قرية بشمالي سوريا تدعى (حصين البحر) بالقرب من طرطوس اللاذقية ، أكمل دراسته الثانوية بطرطوس عام ١٩٥٩م ، وحصل في العام نفسه منحة دراسية فسافر إلى القاهرة ليلتحق بقسم الصحافة في كلية الآداب بجامعة القاهرة ثم سافر إلى فرنسا ، فقد تمتع بثقافة واسعة أثناء تواجده في سوريا ومصر وفرنسا، مكنته من تطوير أدواته الفنية .

مخمورة ، السراب وغيرها مسرحيات اجتماعية ومسرحيات سياسية مثل فصد الدم ، ومنمنمات تاريخية وجميعها اختلفت تأليفاً وفي طرق تناولها ، وتقديمها وأساليب معالجتها عن تلك المقدمة بنمط المسرح الأوربي ، فضلاً عن رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة ، سهرة مع أبي خليل القباني بائع الدس الفقير ، فهو يستلهم التاريخ والتراث العربي الإسلامي لا من اجل سرد أحداث التاريخ ونقل نصوص التراث فقط ، وإنما الاستفادة منها من حيث عمق المضمون ومنطقية ترابط الأحداث والشخصيات في سياقها التاريخي من حيث الشكل الذي يحظى عند ونوس باهتمام كبير .

أن ونوس كان يدعو للعودة إلى البدايات الأولى ودراستها ، ومن ثم استلهامها ، لما فيها من غنى في الطقوس والأشكال التمثيلية والقصصية والأساطير والأحداث التاريخية ، وهي في نظر ونوس شكلا جاهزاً حدث في الماضي ومازال له امتداد في الحاضر [١].

وقد أولى (ونوس) عنايته للفرد وركز على دور البطولة حيث كان مفهومه عن الإنسان يتناقض مع منظور أرسطو الذي يعده ذاتاً مجردة تحركها اهتمامات ميتافيزيقية (تحدي القدر) بينما يراه ونوس كائنا تحركه الصراعات الاجتماعية ويقع في خضم الواقع السياسي [٢]. وكان يدعو إلى مخاطبة العقل قبل العاطفة وتطوير الواقع بجرأة وصدق ومسرحه السياسي الذي يربط المتلقي بالحدث السياسي مثال على دعوته هذه وهو بهذا يحاول الخروج على صيغ المناهج التقليدية في الدراما ، باعتبارها ذات فهم ساكن ومحدد وضيق للظاهرة المسرحية، وهي لم تدفع حركة التطور إلا قليلاً [٣].

ويشير إلى إن هناك وسائل ينبغي استخدامها لتحقيق تفاعل أكيد مع المتلقي كالموضوع النابع من واقعهم ، ومعايشة الجماعة المسرحية للمتلقي للتعرف على عاداته وطرق تفكيره وحياته ، والعودة إلى المسرح المفتوح ، كالأماكن العامة ، (الأسواق ، الساحات العامة ، المقاهي) التي تستوعب الكثير من المتلقين وتتيح لهم فرصة المشاركة [٤].

وان استخدام ونوس " للتراث المفتوح رغم إن معظم مسرحياته تدور في الزمن الحاضر وتعكس القضايا المباشرة والآنية لاهتمامات الواقع العربي ، فكان يلجأ إلى الشخوص ذات الأبعاد الدرامية أكثر من اللجوء إلى الأحداث ، وهو هنا يحدد نوعية مسرحه بحدود ضيقة قلما تجد لها امتدادات لدى الكتاب الآخرين

---

[١] ينظر: المشايخ ، محمد ، المسرح الحديث عند سعد الله ونوس ، مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد (٦)، ١٩٨٠ ، ص ٩٣ .

[١] ينظر: احمد ، المسناوي ، البطل في مسرح التراث العربي ، مجلة الثقافة ، بغداد ، العدد (٩)، ١٩٨٠ ، ص ٦٠ .

[٢] ينظر: ونوس ، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد ، مجلة المعرفة (دمشق)، العدد (١٠٤) ، ١٩٧٠ ، ص ٥ .

[٣] ينظر: ونوس ، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد ، مصدر سابق، ص ٥ .

فمسرحياته ، راس الملوك جابر ، سهرة مع أبي خليل القباني ، الفيل يا ملك الزمان ، تشعر بان الشخوص هم الفكرة وان المسرح الذي يستعرضون به حياتهم ما هو إلا المقهى أو الشارع " [١].

وقد ادخل (ونوس) شخصية الحكواتي في مسرحياته الأخيرة ، وان ادخل هذه الشخصية لها أهمية ، لأنها عنصر فعال يغني الحدث الدرامي وليس مجرد راوي يدخل وسيطاً فنياً ولا يقحم في العمل اقحاماً [٢]. وبذلك يكون ونوس قد أسهم في تطوير فن الحكواتي حين ادخله إلى مسرحه بمهارة ، وبنى علاقة جدلية بينه وبين المتلقي ، وكما استخدم ونوس في مسرحه الحوار المرتجل الذي يمتاز بالتلقائية والبساطة والصدق .

ونجد في المغرب العربي تجارب عبد الكريم برشيد [*] والدعوة إلى تراث " الاحتفالية " أو الفرجة المسرحية الشعبية المعروفة قديما في الحياة العربية ، ومن أهم مسرحياته " ابن الرومي في مدن الصفيح " و " عنترة في المرايا المكسرة " و " قراقوش " و " عطيل والخيل والبارود " وغيرها من المسرحيات التي كتبت بالعامية والفصحى وتعود مصادرها إلى التاريخ العربي والتاريخ الإنساني والفنون الشعبية[٣]. إذ إن الاحتفالية تقوم على الربط بين الماضي أي التراث ومعطيات الحاضر . وتقوم " جماعة المسرح الاحتفالي " بالبحث عن مقاربة الفنون المنسية، الحاملة لإمكانيات عظيمة في التعبير من خلال قنوات تتشعب في التراث الفني والفكري والأدبي ، بحثا عن المواد الخام وتحويلها إلى حدودها الحيوية من الشكل الشفهي إلى الشكل المكتوب، بهدف اخذ جوهرها الاحتفالي التلقائي من خلال حكاية يتم إحياؤها بكل ما يحيطها من حياة ، بلا تمثيل ، وإنما بقصائد شعرية وأغنيات تعبر جميعها عن اللقاء والتواصل .

وتدور المسرحيات الاحتفالية ، كنصوص أدبية في مساجلات عامة ، إذ يلتقي الناس بالناس حيث الاحتفالية ترتكز على الفعل الحيوي أي على الإنسان الممثل ، فان النص الاحتفالي لا يركز على الحدث الدرامي بقدر ما يركز على الشخصية ، فيبنى الإنسان الشخصية ، قبل أن يبنى الحدث ، لذلك تكتب المسرحيات الاحتفالية على إنها حافز للفعل ، وليست شيئاً مغلقاً ، فهي مجرد تخطيط يعطي الفرصة للارتجال بين الجمهور والتحاور معه ، وذلك بغية تحقيق آنية الفعل المسرحي وحيويته وانتسابه إلى اللحظة والى الناس وقضاياهم الحية[٤].

---

[٤] النظير ، ياسين ، وجها لوجه ، (بغداد: مطبعة دار الساعة ، ١٩٧٦) ، ص ١٦٠ .

[١] ونوس ، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي ، مصدر سابق ، ص ٥ .

[*] عبد الكريم برشيد : كاتب ومنظر مغربي ، يعد من مؤسسي جماعة المسرح الاحتفالي، ولد ببركان (شرق المغرب) سنة ١٩٤٣م ، أسس فرقة النهضة المسرحية بمدينة الخمسينيات .

[٢] ينظر: سرحان ، سمير ، " المسرح والتراث العربي " ، ط٢ ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩) ، ص ٣٨ .

[١] ينظر: حمدان ، محمد ، من حوار أجراه مع عبد الكريم برشيد ، مجلة الشراع اللبنانية (لبنان)، العدد (٢٤)، ١٩٨٨، ص ١٧٨ .

فالمسرحية الاحتفالية تخالف البنية الدرامية التقليدية أي ليس لها (بداية ووسط ونهاية) كما إنها تهتم بروح الواقع الذي ينجلي بالتداخل السري بين الواقعي والحلمي – والحاضر والغائب والتاريخي والأسطوري .

المبحث الثالث

المحور الأول : الهدف التربوي لمسرح الطفل

إن الانفجار المعرفي والتقدم العلمي السريع الحاصل في العالم كان له أثره البالغ على تطور كثير من العلوم والمعارف وميادين الحياة المختلفة . ومن ضمن الأمور المهمة بل والبالغة الأهمية والتي شملت التطور والتقدم هي التربية باعتبارها معنية بإعداد الإنسان وتنشئته لحياة أفضل عبر مساهمتها في حفظ التراث الثقافي ونقله من جيل لآخر فضلاً عن كونها وسيلة يعتمد عليها المجتمع في تحقيق التماسك الاجتماعي والثقافي والاقتصادي على حد سواء ، فالتربية هي " عطاء إنساني يحقق للفرد والمجتمع تطوراً وارتقاء إلى مستويات افضل لكونها الوسيلة التي يتحقق بها بقاء المجتمعات الإنسانية واستمرارها فهي تقوم بتعليم أفراد المجتمع من الجيل الجديد كيف يسلكون المواقف الاجتماعية المختلفة على أساس ما يتوقعه منهم المجتمع الذي ينشئون فيه " [1].

وهي أيضاً وسيلة للمحافظة على العادات والتقاليد في المجتمع والتي تتطور بتطوره ، يؤكد فيليب فينكس " إن التربية في المجتمع هي وسيلة المحافظة على اعز ما يحرص عليه من قيم ، وسلوك وتقاليد دون أن تكون هذه المحافظة جامدة

[1] *** ، الأسس الاجتماعية للتربية ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٦)، ص ١٧.

متحجرة ، لا تتجاوب مع أصداء التغيير ، والتطور في المجتمع " [1]، وتتأثر التربية بالفلسفة التربوية التي يؤمن بها المجتمع ، ومن المسلم به إن السياسة التربوية لكل قطر تعكس صورة المجتمع وفلسفته وأهدافه ومفاهيمه ، والتربية السليمة هي التي تلبي حاجات المجتمع وتنسجم مع ظروفه وطموحاته ، لذا فان " الفلسفة التربوية ينبغي لها أن تتماشى مع تطور الخبرة الإنسانية ويترتب على تطور الفلسفة التربوية تطور في الطرائق التي تستخدم لتطبيق هذه الفلسفة " [2].

ولان المسرح وسيلة من وسائل المجتمع المهمة في نقل ثقافة الأفراد وإيصال حاجات المجتمع إلى أفراده كونه أكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع ، وبما إن الفن يشترك بوصفه طريقة في تطبيق الفلسفة التربوية والتعليمية في إطار عناصر فنية عديدة لكل منها خصوصيتها في التجسيد والتعبير عن خطابها التربوي ومجالها الفني في تنشئة أبناء المجتمع وتنمية خياله وتصوير مكان الجمال في حياته ، إذ إن " للفن أهدافا تربوية مهمة فهو يلعب دوراً هاماً في تربية الأفراد وتطوير قدراتهم واستعداداتهم وتوجيههم الوجه الصحيح ويرقي سلوكهم ، وتتضح حقيقة هذا الأمر من خلال استطلاعات البحوث والدراسات الميدانية التي جربت في بلدان عديدة ، والتي تؤكد أهمية الفن المسرحي بوصفه القوى المهذبة لغرائز الإنسان والتسامي بها إلى المستويات الرفيعة ، فهو يهذب النفس ، ويضمن نمواً في الذوق والإحساس بالجمال " [3].

إذ إن المسرح كما اشرنا هو أكثر الفنون التربوية التصاقاً بالمجتمع وذلك لأهميته التربوية والشفاهية في نقل الأفكار والقيم والمعارف والأنماط السلوكية التي أكدت التجارب بأنها أقوى اثر وابعد رسوخاً ، إذ يحدث التعليم بشكل أفضل فضلاً عما ينفرد به المسرح من خاصية في نقل الثقافة وتدعيم المثل العليا التي يدعو إليها المجتمع ، إضافة إلى قدرته على تنمية قدرات الفرد واتجاهاته وتدعيم القيم لديه .

ومن هذا المنطلق ونظر لأهمية المسرح لكونه يؤدي هدفاً تربوياً موجهاً إلى المجتمع ، نجد هناك الكثير من الكتاب والمعدين الذين كرسوا اهتمامهم للمسرح والذين ساهموا وبشكل فاعل في النظر إلى طبيعة النص الأدبي ومضمونه وأهدافه من اجل ترسيخ وتثبيت قيم وأفكار تربوية . ولا تتوقف جهودهم عند هذا الحد وإنما سعوا للكتابة لمسرح الأطفال ، بوصفه من الفنون التي لها دور فاعل في تربية وتعليم الفرد وتهذيبه منذ نشأته الأولى ومسرح الطفل يعمل على تثبيت قيم ومبادئ يمكن من خلالها تأكيد ما هو عملي ومطلوب من قيم أخلاقية ودينية وسلوكية واجتماعية ، ونبذ ما هو غير مطلوب وغير مرغوب فيه بصيغ بسيطة وواضحة ومؤثرة وبصورة

---

[2] فيننكس ، فيليب ، هـ ، فلسفة التربية ، ت: محمد لبيب النجحي ، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٢)، ص ٦-٧ .

[1] الدمرداش ، سرحان ومنير كامل ، الطريقة في التربية ، ط٤، (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٤) ، ص ٥ .

[2] جودي ، محمد حسين ، فنون الطفولة أو المراهقة وأصول توجيهها ، (عمان: دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٩٧)، ص ١٦ .

مشوقة وجميلة ، إذ " يتلقى الطفل مبادئ العلوم والفنون في أسلوب ممتع وشيق والأحداث التاريخية المشرقة والسير الحميدة ويتعلم المبادئ التي يجب إن يشب عليها كمبادئ الإيمان الصحيح والمبادئ الوطنية الصادقة ومبادئ الحرية والسلام " [١]، فالمسرحية شأنها شأن بقية الفنون تعكس العادات والأخلاق السليمة وطرق الحياة التي يحياها مجتمع ما .

كما إن المسرح المعد للأطفال يعد شكلاً جوهرياً وهاماً من أشكال التعبير الجمالي وواحد من الوسائل المهمة الموجهة والمهتمة بمخاطبة فئات عمرية سريعة الاستجابة للمؤثرات المسلطة عليها من الخارج وبنظرة فاحصة بسيطة يمكننا تشخيص الطبيعة التربوية التي يعلى شأنها أي عمل مسرحي مقدم للأطفال ذلك أن الممارسة التربوية الحديثة لا تهمش أي جهد غايته تأثيث المخيلة الطفولية وهي تمارس عملها العتيد في إحداث تغيرات مهمة في الأطر السلوكية وكذلك مهمتها القديمة في منع الطفل مكنه الحصول على امتياز استحصال معارف أكثر تقدماً سيكون لها فيما بعد شأن كبير في بلورة أنماط الوعي بالحياة لديهم ومن ثم إعدادهم وظيفياً لادوار مستقبلية فالطفولة كلمة ذات محمول مستقبلي لشريحة مهمة مشروعها الحضاري بشكل عام مؤجل وغير متبلور تمر بمرحلة تتبع فهي بحاجة إلى أدب ومسرح لكي يساعدها على النمو الصحيح لذا فمسرح الطفل " جزء من مسرح الكبار يتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار " [٢]، كما انه " تظاهرة تقوم على أساس تعليمي فهو صورة مكثفة للألعاب الإيهامية وحاجة أساسية للطفل الممتلئ خيالاً وأسئلة ليس لها حدود ومحاولة للإفصاح عن مخيلة الطفل الغنية بما تحمله من تصورات وتخيلات ليس لها حدود " [٣].

وترمي الباحثة هنا إلى بيان دور المسرح بوصفه وسيلة تربوية مهمة في حياة الطفل كبقية الوسائل الأخرى ، فالمسرح وسيلة تربوية ترفيهية ووسيلة مرنه طيعة تتطلب مهارة فائقة في توجيهها للإفادة منها بأقصى ما يستطاع ، ويضم عناصر واسعة ومتعددة الأشكال والألوان تحمل دلالاتها أهدافاً تربوية سامية تجسد معنى التعليم الشامل وليس التعليم الذي يتلقاه الطفل داخل حجرات المدرسة بمناهج محدودة ، وإنما التعليم غير الأكاديمي الذي يتلقاه الطفل من خلال ملامسات حياته اليومية في مجتمعه مثلما في العلاقات المباشرة وغير المباشرة ووسائله التربوية الحديثة المختلفة التي تستمد مادتها من المعتقدات والممارسات والعلاقات الإنسانية في حياة الفرد والمجتمع " يجب أن يتعلم الأطفال ولكنهم يكرهون التلقين لذا فان كل ما علينا

---

[١] الجوهري ، محمد شاهين ، الأطفال والمسرح ، (القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥)، ص ٥ .

[١] أبو معال ، عبد الفتاح ، في مسرح الأطفال ، ط١، (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٨٤) ، ص ١٩ .

[٢] رحيم ، منتهى محمد ، مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨، ص ٥٠ .

أن نفعله هو تنظيم مسرحياتنا بطريقة لا نقول لهم فيها أي شيء بل نتركهم يستنبطون ذلك مع أكثر ما يمكن استحصاله منهم بالمشاركة مع النماذج السلوكية التي نريد أن يتبعوها " [١].

ومن الملاحظ أن كثير من الناس في مجتمعنا يظنون أن العلم والثقافة هما من اختصاص المدارس والجامعات وهذا ما جعلهم غير مدركين الوسائل الأخرى مثل المسرح الذي يتصل بالعلوم الاجتماعية والسياسية والعلوم التطبيقية وان كان اتصالاً غير مباشر ، فالمسرح لا يبحث فقط عن العلم ، إنما يبحث عن المتعة التي تأتي بالدرجة الأولى ، إذ يعلم الفرد السلوك التربوي والخلقي والاجتماعي والعلمي إلى جانب التسلية والإمتاع لذلك لابد من صياغة الفكرة في شكل شيق وممتع والتعبير عنها من خلال عناصر العرض المسرحي المختلفة في تكوين الصورة المسرحية ، فالمسرح يتخذ من الترفيه وسيلة إلى بذر أصول التربية في نفوس الأطفال لأنه " أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان ، لان دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة ، أو في المنزل بطريقة مملة ، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس ، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر انسب وعاء لهذه الدروس " [٢].

وهكذا تكون العلاقة مثمرة ومستمرة بين الطفل والمسرح ، ويتفاعل ويتعايش معه ، لذا يجب توظيف المسرح توظيفاً حقيقياً للسعي نحو الرقي الحضاري ، فضلاً عن كونه نقطة ارتكاز مهمة في نقل هدف أدب الأطفال ، وما يتضمنه من قيم واتجاهات فاضلة بطريقة واضحة لاعتماده على حاستي السمع والبصر ، ويتأثر الطفل ويميل إلى العناصر البصرية أكثر من تأثيره أو ميله إلى الحوار ، فاللون والزي والحركة التي يشاهدها الطفل سوف تمنحه القدرة على فهم المعنى المطلوب وفي مستوى فهمه وإدراكه ، إذ يكتسب الطفل من خلال المسرح قيماً جديدة لم تكن موجودة لديه من قبل ويؤكدها في حالة وجودها لديه ، وهذا يعني إن الطفل يكتسب خبرة جديدة تؤدي إلى اتساع دائرة إدراكه للأشياء التي حوله ، ويسهم المسرح في زيادة معرفة الطفل ويدفعه إلى المزيد من حب الاستطلاع ويسهم في توسيع مداركه وفتح مصادر رحبه أمامه في الحياة وباستطاعة المسرح في ضوء ما يتميز به من خصائص فنية نادرة أن يكون الموجه التربوي للأطفال عندما يوجه امكاناته باتجاه ايجابي من خلال تكريس أنواع السلوك الجيد وتنميتها على أساس من العلم والمعرفة " حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها " [٣].

ولابد من الإشارة إلى وجود علاقة حية مابين المسرح والتربية " فالمدرسة مؤسسة تعمل على جمع وإبراز القيم المتناقضة في المجتمع ، والمسرح هو مجموعة

---

[٣] أبو معال ، عبد الفتاح ، في مسرح الأطفال ، مصدر سابق ، ص ٢١ .

[١] وارد ، وينفر ، مسرح الأطفال ، ت: محمد شاهين الجوهري ، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٨٦)، ص ٤٤ .

[١] وارد ، وينفر ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٤ .

مقتبسة من السلوك الإنساني المنظم على شكل مسرحي ، وهو يعد فناً من فنون الحياة ، مكوناته جمالية حسية وفكرية " [١]، إذ يعد مسرح الأطفال من الوسائل التربوية الأساسية في أحداث التغييرات السلوكية لدى الأفراد والمجتمع ، لذا اهتمت مختلف الدول بالوسائل التربوية الحديثة ونشرها على نطاق واسع للوصول إلى الأهداف التي يؤمن بها المجتمع ، والتي انشقت من الفلسفة التربوية لذلك المجتمع وذلك لتحقيق أهدافه في تعليم أبنائه الاتجاهات والممارسات والمبادئ والقيم التي يؤمن بها ، والعملية التربوية بمعناها العلمي " تتمثل في غرس المفاهيم العلمية والقيم التربوية البناءة التي تساعد على استيعاب المعارف المتصلة بفلسفة المجتمع بهدف خلق حالة من التوافق والانسجام الفكري والسيكولوجي والسلوكي بين المواطنين أي تحقيق وحدة الفكر والسلوك " [٢]، لذلك تنطلق العملية التربوية عادة من أهداف تسعى كل مؤسسة تربوية إلى تحقيقها ، فإذا ما اختيرت هذه الأهداف بدقة وعناية وصيغت بعبارات واضحة ، يمكن آنذاك وضع مخطط نظري كما يجب أن يكون عليه مستوى النص المسرحي ، وهذا ما يؤكد بوضوح في اختيار المحتوى إذ يجب أن يكون منطلقاً من الأهداف التربوية المرسومة وهي " أساس كل نشاط تعليمي مثمر ومصدراً رئيساً لتوجيه العمل التعليمي والتربوي ، على نحو ما تسعى إلى تحقيقه من نتائج مرغوب فيها " [٣]، فالعملية التربوية توجهها مجموعة من الأهداف تحاول الوصول إليها من خلال مسارات متعددة ، منها ما يحتويه النص المسرحي بعناصره الفنية تساعد على تصور التفاعل بين الأهداف التربوية والمواقف التعليمية المعبرة عنها ، أي إنها تحقق رؤية واضحة للأهداف وتدفع للتحرك من اجل تحقيقها و " الهدف يجعل للعمل الفني معنى ، ويعين له اتجاهاً ، ويحدد له الوسائل والطرق " [٤].

والأهداف التربوية تشير في العادة إلى الأهداف العامة والقيم التي يتضمنها النظام التربوي في بلد ما ، والمستمدة من فلسفته السياسية والاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة فيه وكي " تكون التربية وسيلة لصنع لإنسان الجديد يمتلك إرادة التغيير نحو الأحسن ، بات عليها أن تتطور وتتجدد باستمرار ، تتجدد في أهدافها ومحتواها وطرائقها. أخذت في اهتماماتها التحولات المستمرة التي يفرضها منطق العصر الذي تعيش فيه " [٥].

---

[٢] برادلي ، جان ماري، المظاهر سيكو – فيزيولوجية للعلاقة بين الممثل والمتفرج في العمل المسرحي ، ندوة المسرح والتربية ، ١٩٨٨ ، ص ٤ .

[٣] الجابري ، علي حسين ، التربية والقيم الخلقية ، في مجلة البحوث التربوية والنفسية ، العدد (٢) ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٣١ .

[١] جرونلد ، نورمان ، الأهداف التعليمية وتحديدها وتطبيقها ، ت: احمد صبري كاظم ، (القاهرة: دار النهضة العربية ، ١٩٨٢)، ص ١٦ .

[٢] عاقل ، فاخر ، التربية قديمها وحديثها ، ط٣ ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٨١) ، ص ٢٦٧ .

[٣] وهيب ، سمعان ورشدي لبيب ، دراسات في المناهج ، ط٤ ، (القاهرة: كتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥)، ص ٥٥ .

وبما إن المسرح معني بتحقيق الأهداف التربوية لأنه عمل مسرحي مقدم خصيصاً لكافة الشرائح فضلاً عن كونه يستجيب للمراحل العمرية وفق تقنيات مناسبة يتم الوصول إلى فحوى العمل المقدم تعبيراً ودلالة ، فهو عملية تغذية وتذوق في اتجاهين متقابلين في ذات الوقت من الممثل إلى الجمهور ومن الجمهور إلى الممثل عن طريق وسائل اتصال مختلفة تشمل على اللغة والشخصية والفكرة والصورة والحركة فضلاً عن كونه يتكامل مع الأساليب التربوية الأخرى في العملية التعليمية للتدفق جميعها مع طبيعة الفرد والحياة الواقعية التي يعيشها لتجعل منه إنساناً قادراً على التعبير في مواقف الحياة الواقعية والظواهر الطبيعية، وبذلك يكون المسرح وسيلة يكتسب عن طريقه الفرد الكثير من القيم التي تساعده على التكيف والاندماج داخل المجتمع كما تساعده على اكتساب معارف وتجارب حياتية التي يكتمل بها تطوره .

المحور الثاني: حياة الفنان قاسم محمد

ولد قاسم محمد في بغداد عام ١٩٣٥م وهو كاتب ومعد مسرحي وممثل ومخرج (دراماتورج)[*] ، بدأ قاسم محمد نشاطه المسرحي من عام ١٩٥٥م حينما كان طالباً في قسم التمثيل والإخراج في معهد الفنون الجميلة في بغداد ، وفي عام ١٩٥٧م كان ممثلاً في فرقة المسرح الحر التي أسسها الفنان الراحل الكبير (جاسم العبودي) ومن ثم عمل في فرقة مسرح الشعلة ، وفرقة المسرح الحديث ، فالمسرح الفني الحديث وأيضاً الفرقة القومية للتمثيل وكان نشاطه فيها منذ عام ١٩٧١ وحتى ١٩٩٧م . إضافة إلى كونه مدرساً في معهد الفنون الجميلة لسنوات عدة.

وتعود تجربة قاسم محمد وصلته الحميمة بالمسرح إلى البيئة الاجتماعية الثقافية ، إضافة إلى إسناده إلى ارث واسع ومجموعة موروثات ومنجزات أدبية – تاريخية – فنية – حياتية ، ويأتي اهتمامه بالتراث إلى تأثير البيئة الاجتماعية الكبرى والصغرى . وفي هذا الصدد يقول الدكتور نوري جعفر " أن طبيعة الإنسان بعد التحليل الدقيق – ثمرة تفاعل متبادل بين عوامل متلاحمة منها البيئة الاجتماعية

[*] Dramaturg : مصطلح ألماني يطلق على نوع من الكتاب يتصف بكونه قارئاً وأديباً وفاحصاً في ذات الوقت ، وتستخدمه الفرقة المسرحية الدائمة ، ومهمته الأساسية هي اختيار النصوص المسرحية لغرض إخراجها ، ويعمل مع المؤلف (متى ما كان ذلك ضرورياً) في تنقيح وتكييف النصوص ، ثم يقدم بياناً بملاحظاته إلى الفرقة: للمزيد ينظر، نقلاً عن المشهداني، ضياء كريم رزيح ، التجريب وأثره في تطوير العرض المسرحي ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، (بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩) ، ص٢٢٠ .

الكبرى التي يتعرض لتأثيرها بدرجات مختلفة أفراد المجتمع ، مع اختلاف أيضاً بين المجتمعات ، ويتم تأثيرها في الفرد عن طريق البيئة الصغرى"[١].

أما البيئة الصغرى " وهي المباشرة – الخاصة بكل فرد من أفراد (أسرته ، مدرسته إن كان لها وجود ، وجميع الظواهر الاجتماعية التي تدخل في نشاطه اليومي المعتاد. عبر هذه البيئة يحصل التفاعل بين مقومات الفرد السايكولوجية الخاصة وخبرته وميوله ، والقضايا التي يجنح نحوها ويركز اهتمامه فيها أكثر من غيرها ، ويبذل جهداً فكرياً وجسمياً ملحوظاً " [٢]. ولعل من ابرز مؤثرات بيئة قاسم محمد الكبرى كما يقول هي أسواق بغداد بأماكنها وأسماؤها وآثارها وما يجري في هذه الأسواق من سلوك وصراع ، إضافة إلى مكتبات شارع المتنبي العتيقة والتي كانت تعرض في واجهاتها كتب الأدب والتاريخ والتراث ، وما موجود داخل هذه الكتب من عوالم الصور والفكر والصياغة ، وكذلك الشخصيات البغدادية ما بين كاتبه ومتأدبه ، وقارئه لهذه المكتبات إضافة إلى تكايا المتصوفة والإعلام – الحلاج في الكرخ – الكيلاني في الرصافة – بشر الحافي في الاعظمية – الجنيد والغزالي في السهرودي ومجاميع حية من رجال دراويش ومجانين ومأخوذين يغنون ويشعرون ويهيمون في طرقات الفقراء [٣].

ومن جهة أخرى وفي بيئته الصغرى ، المتمثلة بأسرته ، فقد نشأ قاسم محمد منذ طفولته الباكرة في أسرة فقيرة الحال لكنها غنية في محصولها الشعبي ، فقد كانت تتداول الحكايات والأساطير والشعر الشعبي وتتعاطه بألفة وشغف ، فان جدته لامه كانت تقص على قاسم وأصدقائه الحكايات وتروي لهم الشعر ، وأبوه برغم أميته كان راويا وحافظاً ومتميزاً في طريق القص بصوته وتعبيرات وجهه، وعنه حفظ قاسم الكثير الذي سحره واستهواه ، فكان يقلده عند سماع الأساطير والحكايات مثل حكاية (ألف ليلة وليلة) فكان يقلد أباه ويقود الأطفال إلى سطح البيت (المسرح الأول له) ليمثل الحكايات التي سمعها في المخبز يضفي عليها شيئاً من نسيج خياله [٤].

ليس هذا فحسب فأن أسرة قاسم عاشت في (البارودية) أحدى محلات بغداد العريقة والمعروفة بموروثها الشعبي الأصيل ، إضافة إلى البيت البغدادي القديم ، وما يجري فيه من حركة وبشر وحياة ، كان بمثابة مسرح له من خلال الألوان المتوارثة ، شكل المعمار ووظائفه ، وطقوسه الروحية ، الملابس ومناسباتها وزخارفها ، أدوات الزينة المصنوعة من نباتات البيئة وأشجارها وورودها ، إحداث

---

[١] جعفر ، نوري ، الأصالة في مجال العلم والفن ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩)، ص ٨١ .

[٢] مصدر سابق ، ص ٨١ .

[٣] ينظر: بدران ، نبيل ، حوار في مهرجان جرش ، جريدة أخر ساعة ، العدد (٢٦٥١) ، ١٤، اغسطس ، ١٩٨٥ .

[٤] ينظر: عباس ، علي مزاحم ، رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة ، في مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد (١٢) ، ١٩٨٧م ، ص ١٧ .

تاريخ دقائق حياة البشر المحيطين به غائباً وحاضراً ، فقد التقت كل هذه الروافد لتصوغ شخصية قاسم ولتمهد له السبل للانعطاف نحو الثقافة الشعبية فنهل الكثير من ينابيع تراث الشعب والأمة والإنسانية التقدمية ، فضلاً عن تأثير أساتذته في معهد الفنون الجميلة وخاصة (حقي الشبلي) و (إبراهيم جلال) ودراسته للمسرح عل أيدي أساتذة آخرين (جعفر السعدي) و (جاسم العبودي) و(إبراهيم الخطيب) وكان معهد الفنون يقدم المسرحيات الأجنبية بغزارة ويكون الاختبار في التقديم إلى المعهد على احد هذه المسرحيات (*).

وهذا يعني إن قاسم محمد له إلمام بالعديد من النصوص الأجنبية وهو مطالب في المعهد واشترك بكثير من المسرحيات وشاهد الكثير منها . وهو يؤمن بان الدراسة قد دلته ومنذ فترة مبكرة على إن لا يتكئ على النظرية الأجنبية لكي يصل إلى مسرحه الخاص ولابد في رأيه أن يكون لنا مسرحنا الخاص " لان أوربا بتجربتها وواقعها جعلها تصنع نظرية للمسرح لكن الواقع السياسي والاجتماعي للعالم العربي لم يعطيه الفرصة لان يفكر بهذا الجانب " (١).

ويقصد إن الأمة العربية عانت من الاحتلال ومر عليها أنواع الاستعمار لكن شعبنا استناداً لأسرته العربية وتاريخه القديم قد اثر في العالم ولابد أن يجد للشعب مسرحه الخاص ، وهو يعد المسرح العالمي هو معلم البشرية وهو تلميذ في هذا الفصل الكبير ، ولكن هذا التلميذ لا بد أن يعطي شخصيته ولابد أن يهتم بدوره لان التلميذ يصبح معلماً ولابد أن يتلقى درسه في هذه المدرسة الكبيرة التي هي المسرحي العالمي من خلال أسلوبه الخاص .

وقد اتاحت لقاسم محمد الدراسة في موسكو الفرصة للإطلاع على الفرق المسرحية العالمية الزائرة للعاصمة الروسية ووعيه المتقدم بقدرة التراث العربية في العراق وموروثه الشعبي قديماً وحديثاً على الإسهام في البحث عن مسرحية عراقية متميزة " وينتبه أيضاً إلى المعطيات الدرامية لما أنتجه الشعب العربي والعراقي على وجه الخصوص من تاريخ ومأثور ولان المسرح توظيف جديد للنص ، فقد صار (قاسم محمد) يستلهم التراث من خلال الأفكار والطقوس والأشكال المسرحية(٢)".

ومنذ عودته من موسكو بدأ بمحاولات عديدة في مجال التجريب ، بدأها في التأمل بموضوع النص وكيفية تأصيله ، بانتهاج أساليب جديدة في التعامل معه وتتوزع هذه المحاولات التجريبية بين تأليف النص أو إعداده عن فنون أدبية غير

(*) قرأ قاسم محمد إعلاناً في الصحف عن قبول الانتساب إلى معهد الفنون الجميلة ، فحفظ مشهداً من مسرحية (أستاذ كلينوف) وقدم المشهد أمام اللجنة للاختبار وهم: كل من الفنان الراحل (حقيق الشبلي) و (جاسم العبودي) و (جعفر السعدي) و(صفاء مصطفى) . قبل ٣٦ طالباً من مجموع ٥٦ طالباً، وكان الوحيد الذي اخبر مسبقاً بالقبول قبل إعلان النتائج.

(١) بوشلبي ، ماجد " لقاء مع الفنان قاسم محمد " في مجلة الرولة (الشارقة) ، ١٩٨٥ ، ص٦.

(٢) مهدي ، علي ، "قاسم محمد يبرئ الجمهور ويتهم الفنان " ، في مجلة ألف باء ن بغداد ، ص ٥٥ .

مسرحية أو إعداد نصوص مسرحية لكتاب آخرين إلى الحد الذي يبدوا فيه النص المعد مختلفا عن النص الأصلي فـ " حتى عندما لا يكون قاسم محمد مؤلفا للنص فأنه يبذل جهدا تأسيسها في توضيب المادة الأدبية للعرض " [١] فشرع اثر عودته من دراسته في معهد (غيتيس) في موسكو ١٩٦٨ م (النخلة و الجيران) والتي أعدها عن رواية للروائي العراقي غائب طعمة فرمان ، وقد اتسم هذا النص المعد بالواقعية لكونه صور المجتمع العراقي في فترة من تاريخه تصويراً واقعياً وبصورة فنية مؤثرة سواء في شخوصها أو في بناء أحداث أو في ثراء أجواءها .

وبدأت أولى محاولات قاسم في الاستلهام من التراث الأدبي العربي ، عام ١٩٧٤ م وذلك بعدما شاهد في دمشق مسرحية (مقامات الهمداني) للمخرج المغربي الصيب الصديقي . فقدم لفرقة المسرح الحديث نصه المسرحي (بغداد الأزل بين الجد والهزل الذي أعده عن مصادر تراثية عده وعلى رأسها كتاب (البخلاء) للجاحظ . ومقامات الهمداني ، وحاول أن يربط في معالجته بين أحداث الماضي والحاضر ومعاناة الإنسان العراقي [٢]. وهكذا بدأت أعماله المسرحية اللاحقة ومنها (كان يا ما مكان) ومجالس التراث ورسالة الطير وطال حزني وسروري في مقامات الحريري وغيرها الكثير حتى مسرحيته الأخير ، (تعلولة بغدادية قبل سفره إلى دولة الإمارات العربية) كما لجأ قاسم محمد إلى الأثر اللامسرحي المعتمد على نص مألوف ، أي انه يبحث في سيرة شخصية لإنسان قد لا يعرف شيئا عنه ، أو ربما قد قرأ عنه في صحيفة يومية ومن هذا المنطلق نجد قاسم محمد يبدأ بتجهيز أو تركيب عناصر الدراما اليومية وهذا ما نجده مثلا في نصه المسرحي (أضواء على حياة يومية) عبر حلم يتوق إلى الغوص في أعماق الاجتماعي اليومية والخروج به كما يقول من حيرة الضيق إلى مجال الشامل من الحياة الإنسانية .

إضافة إلى الوثائق والجرائد فيقول " تابعة خبرا صغيرا في صحيفة محلية عام ١٩٧٢ م عن (ديك ميسون) الأمريكي المحبط المفلس العاطل الذي باع يوما لترا من الدم ليعتاش ، ثم تحول هو نفسه إلى تاجر دماء الزنوج المقهورين ، والبيض العاطلين ، ثم تطور إلى مهرب مخدرات في جثث الجنود القتلى العائدة إلى الوطن ، فتتبعت الخبر لمدة عام وثمانية اشهر " فكانت المحصلة هو نصه المسرحي المعنون (إنها أمريكا) عام ١٩٧٤ م [٣].

---

[١] أردش ، سعد ، " المخرج في المسرح المعاصر " (بغداد : عالم المعرفة ، ١٩٧٩)، ص٣٧٠ ص٣٧٠ .

[٢] *** ، " ذاكره المسرح العراقي تسترجع أعمال قاسم محمد " جريدة الخليج ، (الإمارات) العدد ، (٨١٦٣) الاثنين ، ٢٠٠١ م.

[٣] ينظر: محمد ، قاسم ، المخرج الدراماتوج ، مجلة المسرح ، العدد (١) ، الشارقة ، ١٩٩٩ ، ص ٦٥ .

إضافة إلى نصه المسرحي (حكاية العطش والأرض والناس) عام ١٩٨١م ، فيشير قاسم بان هذا النص قد استمد من قبل سماعه من احد معارفه وهو يتحدث له عن شخص في مدينة البصرة تعرض بستانه بفعل قطع البلد المجاور لمياه الأنهار التي تروي هذا البستان فكان إن مات نخيل البستان كله فلهول الصدمة جن الرجل - (حسين) – فاخذ يشتري دفاتر صغيرة وأقلاما يرسم على كل ورقة ينتزعها من الدفتر نخلة كاملة ، ويغمس الورقة – النخلة في دلو ماء – منتظرا أن تعيش النخلة ولا ينفذ صبره إلا بعد إن تتهدى الورقة فعمد إلى أخرى وأخرى منتظرا ان يساقط عليه ورق الدفاتر رطبا جنيا ، فضلا عن المقابلات الصحفية التي أجراها قاسم محمد مع مواطنين فلاحين من سكان المدن الحدودية تعرضوا منذ ستين عاما إلى قطع الماء عن أراضيهم من البلدان المجاورة [١].

وفي عام ١٩٨١ م بدأ قاسم مشروعه في محاولة خلق مسرح عراقي بعد إن أصبح لديه رصيداً كبيراً من الأعمال ، كان ينظر إليه كونه تجربة في طور التمرين ، ولما اكتملت هذه التجربة سماها مسرح الفرحة ومسرح الاحتفالي تارة والمسرح المفتوح تارة أخرى لكون المسرح أساسا هو حفل يؤمه الناس وهذا الحفل يحفل بالأفكار والناس والبصريات والسمعيات الكثيرة مثل الحكم والحكايا والأمثال والأغاني وأنماط الفرحة التي تجمع بين مؤد ومتلق [٢].

وفي عام ١٩٨٥م اكتشف قاسم عن عزمه إلى تأسيس مسرح قومي متميز لا يمكن تأسيسه دون لاعتماد على المأثورات الشعبية وهذا المسرح هو مسرح الفرجة المرتكز على دعائم من أبرزها فنون وإبداعات البيئة كما أشارت لها الباحثة والتراث والإرث الروحي والأدبي والتاريخي .

وفي عام ١٩٨٧م عاد قاسم محمد ليتحدث مجدداً عن الاحتفالية مؤكداً إن المسرح هو حفل يقيمه الفنان والمتلقي ويحدد الزمان والمكان وحتى الموضوع ويجري هذا الطقس لغرض إعادة صياغة الحياة. فنجد بان (مسرحية حكاية العطش والأرض والناس) قد وصفها قاسم محمد بأنها احتفال مسرحي شعبي ، فضلاً عن اهتمام قاسم محمد بالشعر فأخذ يكتب بعض الشعر الشعبي والفصيح فمنها الشعر استمده قاسم من بيئته الكبرى والصغرى فهما بيئتا شعر وشعراء مؤثرين . فيقول قاسم منذ الصغر وقعت عيني وتفتحت ذاكرتي على الخالدين من شعراء العراق القدماء والمعاصرين منذ الجواهري ... رأيته وأنا في الثانية عشر من عمري عام ١٩٤٨ م يقرأ في باب المعظم أخي جعفر .. وسرت مع المشيعين للشهيد جعفر الجوهري .. ثم السياب . والذي كنت أشاهده يومياً تقريباً في بداية الخمسينات يحث الخطى عبر شارع الرشيد حاملاً دفاتره ومروجا لدواوينه . إضافة لمعرفته لمظفر

---

[١] ينظر: المصدر سابق ، ص ٦٥ .

[٢] ينظر: عباس ، علي مزاحم ، " التراث في مسرح قاسم محمد " ، جريدة المدى (الثقافي) ، العدد (٢٢٩) ، الأحد ٢٧ تشرين أول ، ٢٠٠٤ .

النواب ، ويلند الحيدري ، وسعدي يوسف ، وعبد الرزاق عبد الواحد ، ويوسف الصائغ وعدنان الصائغ ، فقد تأثر قاسم محمد بكل هؤلاء الشعراء وشعرهم [١].

ومن النصوص المسرحية التي أعدها قاسم محمد عن دواوين الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد نصه المسرحي (قضية الشهيد رقم ألف) . إضافة إلى شعراء المقاومة الفلسطينية ومنهم : (محمود درويش ، سميع القاسم ، توفيق زياد) فقد أنجز قاسم من شعرهم نصه المسرحي (أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص) وكان ذلك في بداية السبعينات من نشاطه المسرحي . كذلك بالنسبة إلى شعر سميع القاسم الذي اعتمده قاسم محمد في نصه (الشهادة أمام بوابات الأقصى) المعد عن ما يقارب ٣٠٠ قصيدة شعرية للشاعر سميع القاسم والذي اعدده عام ٢٠٠٢ م .

وقد أطلق على تجربته المسرحية (بالتجريبية الشعبية) وهي تجريبية مميزة حيث قدمها قائلاً من مصادر غير مسرحية ، أي استسقاها من الواقع عبر مشاهداته في البيئة المحلية ، ونتاجها الفكري ، الأدبي ، التاريخي الفني ، ومبدؤه دائماً ينطلق من قول طاغور " لكي تصبح عالمياً عليك أن تكون محلياً أولاً"[٢] .

ولقد كان من الدوافع الأساسية لانتهاج (قاسم محمد) هذا الأسلوب ، اعتماد خشبة المسرح في العراق ولمدة طويلة على النصوص العالمية وهو أمر قد يؤثر فيما يهدف إليه من خصوصية ويعبر عن ذلك بقوله : " غياب المسرحية العراقية عن الخشبة العراقية ، جعلني أركز في البحث عن مسرحية عراقية صميمة ، ربما متأثرة ببعض ظواهر وأنماط المسرحية العالمي هنا وهناك ، لكن المحصلة يجب أن تظل عراقية " [٣].

ومن هذا نجد أن قاسم محمد في حالة تجريب متواصل ، يسعى دائماً كما يقول " إلى جعل التجريب حالة يتطلبها ويتقبلها البسطاء من الناس من أبناء الشعب"[٤] ، فان تجربة قاسم محمد أتت من أدب البيئة المحلية المعاصرة كما اشرنا المتمثلة بالرواية والقصة والشعر لكتاب وشعراء عراقيين معاصرين وعرب وأجانب ، إضافة إلى تراث البيئة ومن خلال رموزه مثل أبو حيان التوحيدي في " شخوص وأحداث في مجالس التراث " عام ١٩٧٥، والجاحظ في " بغداد الأزل بين الجد والهزل " عام ١٩٧٣ " وكان يا ما كان " عام ١٩٧٦، ومقامات الحريري ، وابن سينا في رسالة الطير عام ١٩٨٤، والحلاج إضافة إلى الموروث الشعبي المتمثل بالحكايات ومقامات غنائية واغان شعبية وأشكال فرجة واحتفالات شعبية ذات جذور درامية ،

---

[١] محمد ، قاسم ، مقدمة مسرحية مونولوج الخوف والرجاء عند شواطئ الجنوح ، ١٩٩٩ ، ص ٢-٣ .

[٢] حمادي ، وطفاء ، " مونولوج الخوف والرجاء : نص الوجع والانكسار العربي ، صحيفة الديار ، (بيروت) ، السنة الثالثة ، العدد (١٥٦) ، الأحد ٢٠٠١/١/٢٠ .

[٣] عباس ، علي مزاحم ، " رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة " ، مصدر سابق ، ص٣٩.

[٤] محمد ، قاسم ، " التجريب والتجريبية الشعبية " ، في مجلة الطريق ، لبنان ، العد (٥) ، أيلول ، ١٩٩٨، ص١٣٢ .

فكل هذا وغيره اثر في مخيلة قاسم وذاكريه ليقوده إلى نصه المسرحي الممتد المتجدد .

وثمة مكان أيضاً لمسرح الطفولة وعبر البحث في الأساطير العراقية والعربية والعالمية ، كان تحقيق عدد من النصوص المسرحية وهي (طير السعد ١٩٧٠) و(الصبي الخشبي ١٩٧١) و (سر الكنز ١٩٧٦) و(رحلة الصغير في سفرة المصير) عام ١٩٨١ م .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. التزمت الدراما القديمة بمبدأ الوحدات الثلاثة (وحدة الفعل – الزمان - المكان)، وتكونت الحبكة من فعل واحد يستمر حتى نهاية المسرحية ، وقد اتصفت الحبكة عند الإغريق بكونها بسيطة أو معقدة.
٢. وبالنسبة للشخصيات فقد امتازت بكونها شخصيات من عليه القوم المتمثلة (بالملوك ، والأبطال ، والآلهة ، وإنصاف الآلهة) واستمرت هذه الشخصيات حتى نهاية العصور الوسطى إذ انتقلت من الملوك إلى عامة الناس ، وبذلك أصبحت موضوعاتها دنيوية بعد أن كانت دينية .
٣. أما اللغة فقد سادت اللغة الشعرية على الدراما القديمة بصورة عامة .
٤. ومن القيم التي جاء بها الإغريق هي عملية (التطهير) الذي تؤدي بالمتلقي إلى الخوف والشفقة من خلال العلاقة المنطقية التي تربط بين تسلسل الأحداث، وأصبحت القيم بحثه وواضحة في الدراما التي تلت الدراما الإغريقية (دراما العصور الوسطى) من خلال ظهور المسرحيات الأخلاقية التي كانت تدور إحداثها حول الإنسان وما يحصل عليه من جراء ما يفعله في حياته .
٥. أما كتاب الدراما الحديثة فلم يلتزموا بقواعد أرسطو (ذات الثلاثة) ، إذ احتوت مسرحياتهم على حبكات ثانوية ، وأصبحت شخصياتهم من عامة الناس وأكثر واقعية لعدم وجود الآلهة .
٦. تم استبدال التطهير الذي كان عند الإغريق، بمصطلح أخر (العدالة الشاعرية) الذي ظهر عند الكلاسيكيين الجدد ، واعتبر بمثابة القانون الذي يحكم حياتهم وهو يعني (مبدأ مكافأة الخير بالخير وعقاب الشر بالشر) .
٧. تكونت البنية الدرامية عند أبسن من (العرض ، العقدة ، المناقشة) بدلاً من الحل فهو لم يلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث الموجودة لدى أرسطو .
٨. لقد ميز أبسن شخصياته بأنها شخصيات ذات عمق مركب ، تجمع ما بين الواقع والرمز (الخيال) .

٩. لم يعمد أبسن إلى اللغة الشعرية كما كان سائداً في الدراما القديمة ، وإنما استخدم اللغة النثرية باعتبارها لغة الواقع التي تتلاءم مع العصر .

١٠. ومن القيم التي ظهرت في أعمال أبسن بشكل واضح فهي (حرية الفرد ، والاصالة والنضال اتجاه الواجب ،الإرادة ، وحق المرأة بالحرية والاستقلال ومساواتها بالرجل ، كذلك أكد على أهمية الترابط الأسري في بناء المجتمع .

١١. انعدام البنية الدرامية التقليدية في مسرحيات تشيخوف .

١٢. التأكيد على وحدة الفكرة بدلاً من وحدة الحدث عند تشيخوف .

١٣. جاءت شخصيات تشيخوف من الناس البسطاء والعاديين الذين يمثلون شرائح المجتمع الروسي.

١٤. حقق تشيخوف الجانب التربوي والأخلاقي في مسرحياته من خلال ثورته على الواقع ، فقد برز قيم (الأمل – الإصلاح – الثقافة – الحث على العمل – الكفاح – المثابرة) في مسرحياته.

١٥. أما بالنسبة للمسرح الملحمي فقد أتى برتولد بريخت ببنية مسرحية مختلفة عن سابقها ، فهي ليست بنية تصاعدية كما هي لد أرسطو ، فهي بنية متقطعة تعمد إلى كسر الإيهام .

١٦. ركز بريخت على العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ولم يركز على الإنسان ذاته بوصفه مركز الاهتمام في الدراما .

١٧. ابتعدت اللغة البريختية الملحمية عن المزوقات اللفظية كما خلت من الشحنات العاطفية والخطابية ، وأصبحت لغة وظيفية تعبر عن أفكار الإنسان وأرائه ومشاكله اليومية .

١٨. قدم بريخت مسرح تعليمي ثوري يبث القيم الأخلاقية والتربوية والوطنية لدى المتلقي ، إذ هدف مسرحه إلى التعليم مع المتعة ، لكي يجعل من التلقي عملية واعية وليس مجرد انفعال .

١٩. هدف من خلال مسرحه إقامة نظام عالمي إنساني من خلال تطبيق الكثير من القيم التربوية ومنها الطبية – العدالة – الكرم – المعاشرة – الإيثار – اللطف – الرقة – نكران الذات – التسامح – الاستعداد للتضحية .

٢٠. أما على صعيد الدراما العربية فقد ظلت منذ ظهورها حتى بداية الستينات من القرن العشرين تقليدية في شكلها الفني المحاكي للمسرحية الكلاسيكية .

٢١. اعتمدت الدراما العربية على الاقتباس والترجمة والأعداد عن الدراما الغربية .

٢٢. مزجت الدراما العربية في بنيتها عنصري الغناء والموسيقى بوصفها عنصرين رئيسين من عناصر العمل الفني .

٢٣. عمد الكاتب إلى استخدام اللهجة العامية في اغلب الأعمال المسرحية .

٢٤. أما كتاب الدراما الذي جاءوا مع بداية الستينات فقد اعتمدوا على الموروث الشعبي وركزوا على الدراما الملحمية لكونها أكثر ملائمة من الناحية الفنية في التعبير عن الواقع العربي .

الفصـــل الثالـــث

إجـراءات البـحث

أولاً: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث

٢. عينة البحث

٣. أداة البحث

٤. منهج البحث

ثانياً: تحليل العينات

الفصل الثالث

أولاً: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث :

أشتمل مجتمع البحث الأصلي على (٣٩) مسرحية [*] من مسرحيات الكاتب والمعد قاسم محمد .

٢. عينة البحث :

قامت الباحثة باختيار عينة قصدية لبعض من نصوص قاسم محمد المسرحية وفقاً لكونها تغطي الحقبة الزمنية للبحث وبالشكل الذي يمكن من خلاله استشراف مدى التطور الذي حصل في هذه المسرحيات إضافة إلى شيوع النصوص المسرحية وتداولها بيسر لطابعتها في كتب ومجلات فضلاً عن عدم تناول بعض النصوص بالتحليل .

جدول (٢)
نصوص ومسرحيات قاسم محمد المحللة (عينة البحث)

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف والإعداد
١	طير السعد	١٩٧٠ م
٢	كان يا ما كان	١٩٧٦ م
٣	الملحمة الشعبية	١٩٨١ م
٤	أباء للبيع أو للإيجار	١٩٩٧ م
٥	المصلب الدامي (حلاج الخبز حلاج الفقراء)	٢٠٠٤ م

٣. أداة البحث :

اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة رئيسة لتحليل عينات البحث .

٤. منهج البحث :

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (التحليلي) وذلك لملائمة هدف البحث .

ثانياً : تحليل العينات

[*] ينظر ملحق رقم (١) المجتمع الأصلي .

١. تحليل مسرحية طير السعد

تعد مسرحية (طير السعد) التي آلفها قاسم محمد عام ١٩٧٠ م الانطلاقة المؤسسة لمسرح الأطفال في العراق فقد استمد مرجعياتها من الأساطير الشرقية القديمة ومزج فيها الفانطازيا ، والواقعية ، إذ شكلت المادة الأجنبية والتي معظمها من الأدب الروسي المستلهم من التراث الشرقي . المصدر الرئيس الذي استسقى منه المؤلف موضوعه وطوعه للمناخ المحلي .

تدور قصة المسرحية حول صبي مريض اسمه (مروان) الذي لم يستطيع أبواه في تغيير حزنه وكآبته وانغماسه في أحلام اليقظة ، فيعلم ذات يوم وهو في كرسيه المتحرك بمدينة أصيب أهلها بمرض عضال ومنهم زوجة الصياد الفقير وللصياد ولدان كسولان هما نعمان ورضوان ، فهنا استخدم المؤلف [السجع في الأسماء كإحدى سمات الحكاية الشعبية وهو جزء مما عرف عن (قاسم محمد) في توظيف للسرديات والحكايات والأمثال في مسرحياته التراثية] فيتمكن الصياد من اصطياد سمكة تتوسل إليه أن يعيدها إلى الماء وتمنية بشجرة بأربع تفاحات ذهبية عليه أن يسهر يومياً يمسك بطير من نور يسمع صوته ولا يراه فيخفق الصياد و أبنائه في القبض على الطير فيتطوع مروان لأداء المهمة وعندما ينجح يطلب من الطير العثور عليه ثانيةً ، ويعطيه ريشه بعد إن أقنعه مروان بان المدينة قبلته ابناً باراً لأنه قد سعى واجتهد من اجلها ويشترط الطير أن يكافح ويطير بعيداً . وبالفعل قام مروان بملاحقة الطائر في كل مكان وخلال عملية البحث تمكن (مروان) من مساعدة الطائر وخلصه من المأزق الذي وقع به وبعد الرحلة الطويلة والشاقة التي قام بها مروان من اجل العثور على الطائر ومغامراته مع الإبل والديو والملك افرون وهيلان وأخيراً الإمبراطور تمكن فيها مروان من الحصول على الطائر وبذلك تم شفاء كل من كان يعاني من المرض ومنهم زوجة الصياد وتنتهي قص المسرحية باستيقاظ مروان من حلمه الممتع ليجد نفسه متماثلاً للشفاء.

إن المؤلف قد عمد من خلال الحلم إلى منح الطفل أملاً في الحياة وذلك باعتقاده بان المرض سوف يشفى منه يوماً ما في محاولة لتخليصه من الحزن الذي يعتريه فالمؤلف حاول من خلال المسرحية نقل الطفل من واقع حزين يائس إلى واقع متفائل وفخور وفي محاولة من قاسم لإخراج بطله (مروان) من الأزمة النفسية التي يعيشها ، يقوم بنقل الطفل من الواقع إلى الحلم ، وذلك لإظهار حقائق لا يمكن أن يفسرها واقع الطفل لأنها وقائع قاسية تؤثر في نفسيته وتحتاج إلى مواجهة ميدانية كي نستطيع إقناع الطفل بها .

ومن خلال ما تقدم تجد الباحثة بان المسرحية احتوت على أفكار مركبة وهي التي تتفرع منها أفكار جانبية ولكنها تؤدي إلى نتيجة أو هدف واحد ، فالمسرحية توضح فكرة معينة مفادها عودة الأمل إلى الطفل العاجز الذي لا يتمكن من القيام بما يؤديه أقرانه ، أما الفكرة الأخرى التي تضمنتها المسرحية فهي فكرة الطائر الذي رمز إليه المؤلف كرمز مساعد لكل إنسان عاجز ومحتاج مهما كان وفي أي مكان ، لكي يلبي سعادة جميع الناس في يوماً ما ويتحرر من القيود نجد إن هذه الفكرة قد

تفرعت من فكرة القصة الرئيسة المتمثل في عودة الأمل للطفل وقد حاول المؤلف في نهاية المسرحية من إعطاء الأمل للأطفال في عودة الشفاء وذلك يتم باتحاد الفكرتين الرئيسة مع الجانبية .

أما حبكة المسرحية فقد كانت عبارة عن سلسلة من الحوادث المتابعة والمتنامية ومحورها البطل (مروان) الذي يخوض مغامراته البطولية عن إرادة وتصميم ويلاحظ نجاح المؤلف في اختيار أسلوب عرض المعلومات عن طريق (البلياتشو) أو المهرج الذي يقوم بروي أحداث مسرحية هذا ما ساعد على إنجاز المطلوب والإسراع بالدخول في نقطة انطلاق الحدث المتمثلة بالحلم الذي يراه مروان وفي القصة أكثر من أزمة واحدة فهناك أزمة تمثلت بإصابة المدينة بالمرض ، إضافة إلى المأزق الذي وقع به مروان . ومنها طلب الطائر منه أن يبحث عنه في كل مكان ، أما ذروة المسرحية التي كانت بحصول مروان على الطائر ومن ثم سرقته من قبل أولاد الصياد وتنتهي المسرحية بكشف كذبة الأولاد وحصول مروان على الطائر ثانية وتمكنه من شفاء الناس من المرض .

فمن خلال أحداث المسرحية عمد المؤلف إلى غرس قيم أخلاقية تربوية في ذهن الطفل تتمثل في مساعدة الآخرين ومنهم الضعيف والوقوف بجانبه إلى حين زوال الخطر عنه ومن حسنات اختيار القيم التربوية لبناء العمل المسرحي الذي جاء بها المؤلف هو غرسه لقيم إيجابية في نفس الطفل ونزوع قيم سلبية في ذات الوقت فحين زرعه المساعدة من خلال مروان ، خلع الأنانية من الديو ، وأيضاً حينما زرع الصدق حذره من الكذب وما يقود إليه وهذا ما نراه من موقف أبناء الصياد وغيرها من القيم التربوية العالية التي تصدرت في هذا النص والذي عمد المؤلف إلى غرسها في نفس الطفل وهي (مساعدة الآخرين) والتي تمثلت من خلال استعداد مروان لينذر نفسه أمام أهوال المخاطر من اجل شفاء أهل المدينة من المرض الذي احل بهم فضلاً عن مساعدته (للابل) حينما نزع السهم من جسمه الذي أصيب به .

" أي ، والفضل آلك .. آني هواي أشكرك هاي لوما أنت ،
جان هسه آني متت ومحد يدري بية " [1].

والقيمة الثاني ، المتمثل بالاعتماد على النفس وعدم الاعتماد على الآخرين وقد أوضحها من خلال شخصيات رضوان ونعمان أبناء الصياد حينما طلب منهم والدهم بان ينتظروا تحت الشجرة لرؤية الطير وان يمسكوا به ، فلم يتمكنوا من ذلك بسبب خوفهم وأنانيتهم ، فهنا أراد المؤلف أن يوضح رغم كونهم أطفال أصحاء وعدم تعرضهم لأي مرض (أي غير عاجزين) فإنهم لا يستطيعون أن يفعلوا شيء بعكس الطفل المريض الذي اعتمدوا عليه في أن ينتظر ليتمكن من الإمساك بطائر وهنا أراد أن يوضح قيمة أخرى وهي قيمة الأمل للأطفال العاجزين الذين يضنون إنهم أطفال غير قادرين ولا يتمكنون من أن يفعلوا أي شيء بعكس الإنسان السوي الذي يتمكن من القيام بكل شيء فهنا أعطى تناقض بين ما يتصف به الطفل المريض

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية طير السعد ، مجلة المسرح والسينما ، العدد (١) ، السنة الأولى ، بغداد ، ١٩٧٠ ، ص ١٢٧ .

من شجاعة ، وحب للخير والتضحية وما يتصف به أولاد الصياد من أنانية وحب الذات لكونهم غير مبالين ومهتمين بأمهم المريضة ومدينتهم وهذا ما نجده من خلال الحوار الآتي : " بس تعرف تأكل وتنام – ما تعرف تفكر بأمك – وبالمدينة المريضة .. " [1].

وأيضاً عالج المؤلف موضوع السرقة الخطيرة بمهارة لكونها من القيم غير التربوية التي يجب الانتباه إليها فحينما سرق أولاد الصياد طير السعد من مروان ليتمكنوا من شفاء الإمبراطور الذي تعهد لكل من يشفيه بان يصبح أميراً على الإمبراطورية فهنا جعل المؤلف هذه السرقة تنكشف من قبل الطائر نفسه حينما قال بان هؤلاء الأولاد كذابين وان مروان هو الذي حصل علي فكانت نتيجة سرقتهم هو عقابهم من قبل الإمبراطور ومكافأة مروان فهنا جاء التأكيد على نبذ السرقة وتجنبها حتى ولو كانت بدافع الخير فان المبدأ هو واحد (السرقة) مهما كانت دوافعه إيجابية أو سلبية . إضافة إلى قيمة الصدق وعدم الكذب الذي أوردها المؤلف في النص عدة مرات ويتضح ذلك في موقف الديو حينما طلب من الطائر كي يعود حتى يشفيه ثانية بعدما أنكر الجميل للطائر وقام بحبسه . فلما مرض الديو ثانية رفض الطائر أن يأتي إليه بسبب كذبه وغدره وخيانته .

الطير : لا .. أنت تكذب .. تريد تحبسني بالشبكة مرت اللخ ، وحتى لو مريض صحيح .. هم بعدما أجي أشفيك .. لان شفيتك مرة وغدرت بي .. وخنت صداقتي .. ونكرت فضلي عليك [2].

فضلاً عن موقف أبناء الصياد (رضوان ونعمان) الذين كذبوا على الإمبراطور وقالوا له إننا حصلنا على طير السعد – فمن خلال هذه القيمة أراد المؤلف أن يبين إن الكذب يوقع بصاحبه إلى الهلاك والعقاب حينما جعل الإمبراطور يعاقب أولاد الصياد على ما فعلوه .

ومن القيم السامية الأخرى هي (الحرية) والتي اتضحت من خلال الطائر الذي انقلب إلى طائر من نور لكي يكون حراً وغير محتكر من قبل الآخرين اللذين يهمهم فقط مصلحتهم الشخصية مثل الديو الذي أراد الطائر له فقط حتى يتمكن من خلاله الحصول على الحصان الذهبي فهنا وضح المؤلف ضرورة عدم احتكار الشيء الجيد ومنح الآخرين للاستفادة منه فأوجب أن يعم الخير لكل الناس وليتحرر الطير باعتباره صنو الخير والتضحية والجمال فالطير لا يشدو بغنائه العذب ولا يشفي الآخرين إلا إذا كان خارج القفص حراً .

ومن القيم التربوية التي وردت بالنص من خلال تسلسل أحداث المسرحية (قيمة العمل) فهنا المسرحية توضح بان على الفرد أن يسعى ويكافح ويجاهد من اجل الحصول على ما يبغيه وان يبتعد عن الكسل والخمول الذي تقوده إلى لا شيء فان الحصول على عون الآخرين ينبغي أن تقابله تضحي مماثلة وإلا كان نوعاً من الأنانية تصل هذه القيمة لفظاً ومعنا في أكثر من مكان .

---

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .

[2] محمد ، قاسم ، نص مسرحية طير السعد، مصدر سابق ، ص ١٢٠ .

وفي المسرحية فقد جمع (قاسم محمد) على صعيد واحد بين بعدين أحدهما الحياة المعاصرة وثانيهما التاريخ الموغل في القدم ، تمثل الأول في عائلة الصبي المشلول مروان ويمثل الثاني العالم الأسطوري والخيالي المؤلّف من شخصيات حيوانية ونباتية وخرافية ناطقة يعيش إلى جانبها الإنسان وكونت " الشكل " الذي التحم فيه نسيج البعدين . وهو ما صنع للمسرحية بعداً إنسانياً يعد اعتماد قيم تربوية وأخلاقية خارج محدوديات الزمان والمكان والأطر الاجتماعية المحدودة .

وقد عمد المؤلف إلى استخدام هذا النوع من الشخصيات لقربها من الأطفال وتمكن الطفل من تقبل العمل المسرحي دون ضجر أو ملل ، لأنه من الغريب على الأطفال أن الحيوانات تتكلم وتتصرف كالإنسان إضافة إلى كونها عامل جذب إليهم .

وقد تمكن المؤلف من كسر عملية الإيهام في المسرحية ، واستخدم في هذا الجانب الشخصيات في تحقيق ذلك من خلال رجوع الشخصيات إلى الحوار مع الجمهور أو الكلام مع بعضهم البعض . بحوارات خارج قصة المسرحية كما في الحوار الأتي :

البلياتشو : (للجمهور) صدك يا جماعة هسة اشلون ؟ لازم نكلي فد واحد ما ينام يبقى واعي .. وكاعد .. وفاك عينه ... منين ؟ ها ..؟ [١]

ونجد كسر الإيهام قد وظفه المؤلف حينما ادخل مروان إلى اللعبة بعد أن أو همنا بان مروان هو الذي يحلم وان ما تشاهده هو حلم مروان ولكن بدخول مروان وقيامه من نومه هذا بدوره قد كسر الإيهام بان ما يقدم على المسرح ليس بحقيقة وإنما هو تمثيل .

الشجرة : أو اكفوا يا جماعة ... تره ما يصير
هذا الولد يجي ويمثل ويانة ... لان هو شكل وإحنا شكل
الصياد : ها ... صدك ابني ، ما يصير أنت تشترك ويانة بالتمثيلية .
الصبي : المريض : ليش ما يصير ؟
الصياد : عمو الآن أنت مو من عدنا . شوف إحنا شكل وأنت شكل[٢] .

وهنا تم تحول الفعل المسرحي إلى لعبة تبادل للأدوار بين الممثل والطفل في عالم جامع بين دلالات الواقع والخيالات التي ينشدها الطفل . وقد استثمر قاسم محمد وسائل فتيه حديثة يسهل على الطفل فهمها بسبب بساطتها ووضوحها ، وأزال الوهم المسرحي كاتجاه تربوي يهدف إلى توضيح الحدود بين "الواقع الحقيقي " و " الواقع الممسرح " في استفادته من تكسيك "تمثيل داخل تمثيل "إذ حول غرفة مروان الملئ بالدمى الجميلة إلى مسرح سحري صغير . وعمد إلى طريقة الاسترجاع "الفلاش باك "في الانتقال من الواقع المعاصر ثم الرجوع إليه وصولا إلى الخاتمة الإيجابية المتمثلة بالشفاء النفسي للطفل .

---

[١] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٢٣ .
[٢] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ .

أما شخصيات المسرحية , فقد احتوت المسرحية على عدد من الشخصيات، فكانت هناك شخصيات رئيسه تمثلت بشخصيه (مروان) فهي الشخصية المحورة في المسرحية ، إذ أظهره المؤلف مرة طفل مشلول ومن ثم عمل على إشراكه باللعبة وجعله إنسان عادي وغير عاجز عن الحركة ، وقد تميزت هذه الشخصية بكثرة تعرضها إلى مأزق وفي كل مرة يخرج من مأزق ليدخل في أخر ، وهذا بدوره قد أعطى جانب تعقيدي لخط سير الفعل الخاص بالبطل . فلم يكن سير الأحداث على نمط واحد وإنما كانت هناك صعوبات كثيرة قد اعترضت طريقه مثل (القبض علية من قبل الديو والملك افرون) والرحلة الشاقة التي ذهب بها للبحث عن الطير ، وأخيراً سرقة الطير منه بعد كل الصعوبات التي واجهته ، وهذا ما يذكرنا بأدب الرحلات التي عرفناها في الأدب العالي ، مما يؤكد إنسانية القيم ودلالاتها التربوية وعناصرها الدرامية .

وقد عمد المؤلف إلى جعل شخصيه (مروان) هي الشخصية المحورية لكون الأطفال يعشقون ويبتهجون ما كان منها (المسرحيات) حول أطفال يشبهونهم ، وهم دقيقو الملاحظة من ناحية الأخلاقيات فهنا يسعى المؤلف إلى تبصير الأطفال بالقيم التربوية (الخلقية) الفاضلة من خلال هذه الشخصية الذي تتحرك بين سطور المسرحية لتؤدي دورها التربوية الأخلاقي السامي الذي رسمة لها المؤلف بدقة ، فيستمع الطفل لها ويتقظ إن استلزم الأمر "فالطفل الذي تعلم أن يكون أمينا ، وان يكون مطيعا للأوامر والنواحي ، وان يقاوم أعزاء الكذب ، والغش أو السرقة ، مثل هذا الطفل قد لا أتوقع منه أن يقوم من تلقاء نفسه بعد ذلك عمليا بمساعدة الآخرين دون تدريب على ذلك عن طريق رؤية نماذج لها . أي عملية نحو السلوك الخلقي يعتمد على عمليتين هما : القدوة ، والتدعيم " [١]

فالقدوة : هو عملية التوحد التي يقوم بها الطفل (بتقليد غير مقصود لقيم شخص معين ويحاول أن يماثله في سلوكه) [٢] .

وقد عمد قاسم محمد من خلال شخصية (مروان) إلى تعديل الشخصيات غير السوية المتمثلة بشخصية (نعمان ورضوان) الذين يظهرون غير محافظين على حاجات الآخرين (الريشة) الذي تعد الوسيلة التي من خلالها يتم الحصول على عون الطائر ، على عكس شخصية (مروان) الذي يحاول تقويم تصرفاتهم عن طريق تعليمهم درساً في كيفية العناية والمحافظة على حاجات الغير . حينما حمل الريشة إلى آخر العالم في رحلته الشاقة التي استمرت عدة اشهر للبحث عن الطائر. محافظاً عليها لتحقيق الهدف الذي كان يبغيه بواسطتها وقد ركز المؤلف على استخدام البطولة الفردية ، من دون إعطاء أية أهمية للبطولة الجماعية فقد ظلت بقية الشخصيات أما متممة للشخصية الرئيسية أو مساعدة لها مثل " الإبل " ، وتأتي البطولة في هذه المسرحية بطولة تتصف ببعض القيم التربوية مثل الإصرار

---

[١] إسماعيل ، محمد عماد الدين ، الأطفال مرآة المجتمع ، (الكويت ، سلسلة كتب ثقافية شهرية ، ١٩٨٦) ، ص ٢٩٧ .

[٢] بحري ، منى يونس ، الطفولة المناظرة ، (بغداد ، مطبعة الجامعة ، ١٩٨٥) ، ص ٨٩.

والعزيمة ، والدفاع عن المدينة والتضحية في سبيل الآخرين . فضلا عن الشجاعة ، والقوة ، وكثرت التحمل والصبر ، وكي يضمن المؤلف نجاح أو وصول هدفه إلى الطفل فأنه عمد إلى جعل الطفل يتعاطف مع شخصيات المسرحية تعاطفاً شديداً وخاصة شخصية البطل (مروان) التي تعاني دون تردد من اجل تحقيق أهدافها .

إضافة إلى إن التحول الذي قدمه المؤلف في شخصية (مروان) من طفل مشلول إلى طفل يمشي ويتحدى الصعاب ويعد هذا شأن آخر من دلالات الأدب الفلكلوري أو الشفاهي العالمي .

أما الشخصية الرئيسية الثانية فهي شخصية (طير السعد) والتي بدورها قد تعرضت إلى تحولات وعقبات كثيرة فقد حوله من طير مادي ملموس يمكن رؤيته ولمسه إلى طائر من نور لا يستطيع أحد لمسه . وكان هذا التحول له سبب محدود وهو عدم السيطرة عليه واحتكاره من قبل الآخرين حتى يتمكن من مساعدة كل الناس في كل العالم . فهي شخصية مخصصة أصلاً في المسرحية للمساعدة وهنا قد عمد المؤلف إلى إيجاد الصعوبات التي تعترض هذا الطائر حتى يجعل من المسرحية أكثر تشويقاً وأكثر صعوبة وهنا نجد إن خط سير فعل هذه الشخصية قد تميز بنوع من التصعيد ، فقد عمد المؤلف من خلال هذه الصعوبات إلى أن يبرز مجموعة من القيم التربوية التي يحاول ترسيخها في ذهن الطفل .

أما شخصية البلياتشو (المهرج) فكانت تمثل شخصية الراوي للحدث ، الذي يقوم برد الأحداث والتعليق عليها وكشف غموضها وتعليل تصرفات شخوصها .

البلياتشو : وهكذا يا أصدقائي وأعزائي ، مشى الإبل ، وعلى ظهر مروان ورياهم الملك افرون مشو ، أيام وليالي طوال إلى أن وصلوا إلى مملكة المرجان التي تعيش فيها الأميرة الحزنانة هيلانة بنت الملك هيلان ولما وصلوا إلى المملكة، شافوا المدينة صدك حزينة والناس كلهم حزنانين " [1] .

وقد استخدم المؤلف هذه الشخصية لكونها شخصية محببة لدى الأطفال ، فضلاً عن كونها شخصية تعيش مرة داخل الحدث وأخرى خارج الحدث ، فنجده أحياناً مع شخصيات وأخرى مع الجمهور ، فهنا كان المهرج هو الوسيط بين الصالة والخشبة وقد وظفت هذه الشخصية من أجل تفتت الحماس ويفقد القدرة على التركيز على المواقف الدرامية المأساوية التي يتعرض لها البطل، فهنا يعمل المهرج على مساعدة الطفل في استيعاب المسرحية من خلال وصف بعض المواقف .

البلياتشو : منو كالك دا أتفرج ؟ بس آني ميصير أتدخل
الإبل : ليش ما يصير تتدخل

[1] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٣٢ .

البلياتشو : إحنا مو اتفقنا ، آني بس احجي السالوفة ٠٠ ما أتدخل ٠٠ لا من أتدخل واخلص مروان ، السالوفة والتمثيلية ، راح تخلص بساع ، وكلشي ما راح نشوف ولا الجماعة راح يشفون شي [١].

إضافة إلى هذه الشخصيات الرئيسة التي لم تعد شخصيات جاهزة أي من نوع (الشخصيات النمطية) الذي تظهر دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير ، فقد احتوت المسرحية على الشخصية الثابتة المتمثل في شخصية (الإبل) فقد وظفت لغرض مساعدة البطل في المسرحية وتسهيل مهمته ، وتكون كدليل ترشده إلى مكان وجود الطير ، إضافة إلى كونها أخذت جانب تحذيري من أن يرتكب الخطأ، فهي شخصية لا يحق لها التدخل في سير الأحداث ، وإنما هي شخصية مساعدة ومنبه للحدث فقط .

الابل : اسمع مروان .. ورا هاي الستارة اكو فد بستان ، وبالبستان اكو شجرة ، وعلى الشجرة اكو قفص ذهبي ، وبها القفص الذهبي .. تلكي طير السعد .. محبوس .
مروان : (فرحا) صدك
الابل : أش .. لا تصيح
مروان : يهمس ، صدك ؟
الابل : أي لا تستعجل ، اسمعني زين بها القفص الذهبي تلكي طير السعد محبوس
مروان : زين ، لعد خلي نروح نخلصه
الابل : انتظر .. لا تستعجل ، تالي موزين عليك ، اسمع من تفوت للبستان لا تلتفت لا يمنه ولا يسرى .. امشي عدل .. عدل
مروان : لا يمنه ولا يسرى .. عدل .. زين ليش ؟
الابل : لان من تلتفت ، تنكلب شجرة بالبستان ، تنكلب شجرة للأبد وما ترجع بنيادم .. افتهمت ؟ [٢]

وهنا نجد إن المؤلف قد خطا خطوة جدية تمثلت في محاولته لاستخدام شخصية ثابتة في مجاميع المسرحية ، إذ جعل هذه الشخصية كحكيمة متزنة تسدي العون والنصيحة إلى الآخرين كونها تحمل قيمة واحدة وهي قيمة (الشجاعة) التي ترافقه حتى نهاية المسرحية ، وتتجلى هذه القيمة في سلسلة من الأحداث المغامرات في جو من المبالغة وذلك من اجل إسباغ عنصر التشويق بآثاره حب الاستطلاع أو الخوف من المجهول أو حب المغامرة ، وتلعب المفاجأة دوراً مهما في بلوغ الأحداث ذروتها واصطراع البطل مع غريمه المتمثل في المسرحية بشخصية (الديو) ونجاح مروان في القضاء عليه ، إن الغاية من توظيف هذه الشخصيات في المسرحية بهذا الأسلوب هي لخدمة الطفل والوصول به إلى هدف سام ونبيل في

[١] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٣١ .
[٢] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٢٨ .

الحيـــــاة . مـــــن خـــــلال القيمـــــة التـــــي رافقـــــت شخصـــــية (الابل) .

أما شخصية (الديو) فجاءت في المسرحية شخصية ثانوية ، لكنها وضعها المؤلف في إطار الشخصية (الشريرة الناكرة للجميل المحتكرة لكل ما هو مفيد) فهي شخصية سلطوية ومحتالة . حيث احتكرت الطائر الذي نذر نفسه لمساعدة الناس من اجل تحقيق مصالحة الشخصية .

أما شخصية (الديك) حيث نجد فيها نمطاً مغايراً لباقي الشخصيات ، فهنا استخدم المؤلف في هذه الشخصية الجانب الكوميدي الفكاهي الذي تمكن به من حل عقدة الأميرة للوصول إلى (الطير) . فضلاً عن كونه كعامل ترفيهي للأطفال بعد كل الضغط والمطبات الموجودة في المسرحية من المتاعب التي واجهها مروان وأصدقائه في الرحلة ، حتى لا ينتاب الطفل الملل والضجر من جراء ذلك. وقد برهن المؤلف على مدى مهارته في الأخذ بيد الأطفال صوب الهدف الذي يرده من خلال شخصية (الديك) إذ ضمن أحداث المسرحية مواقف فكاهية متمثل بموقف التصاق بذيل الديك ، قد فعل ذلك عن قصد مرسوم حتى يتمكن من تفجير الضحك العفوي لدى الأطفال ، إضافة إلى المواقف الفكاهية الأخرى الذي تضمنتها بعض المشاهد كما في زغزغة الإبل ، وفي زغزغة الطير المخبأ تحت ثياب مروان . وهنا يتضح بان قاسم محمد قد تمكن من رسم شخصيات المسرحية، فقد جعلها شخصيات غير نمطية ، وتتعرض كأي مخلوق حي إلى حالات من الضعف والتردد ، تخطي وتصيب وتصمم على تجاوز العقبات والإخفاق بالموقف الشجاع في اللحظات الحرجة المليئة بالمفاجأت الغريبة والمدهشة .

أما لغة المسرحية ، فكتب المؤلف مسرحيته باللغة الوسطى أي اللغة العامية القريبة من الفصحى ، وقد املك المؤلف أسلوبا رشيقاً ولغة سهلة محببة للأطفال ، فرغم ما تميزت به كلمات المسرحية وتراكيب جملها بالبساطة والوضوح، فقد نجد جملاً قليلة بعيدة عن مدارك الأطفال ، ومنها قول الطير " انذر نفسي للناس صدك وما يسوني . ثمن لرغباتهم ومصالحهم الشخصية " [1] ص١٢٠ أما قوله : " من ذاك الوكت صرت طير من نور .. هسة محد يكدر يلزمني بيده لان النور ما يلزم باليد "[2] .

كما برع المؤلف في استخدامه لحوار معين (مقتضب سريع يزيد من تتابع الحدث ويؤدي إلى عنصر التشويق لدى المتلقي الطفل . كما لجأ إلى تسريع الحوار ومزحة مع السرد كوسيلة للقطع ولتخليص المسرحية من الرتابة وأبعاد الملل عن الطفل ، وتخللت حوارات المسرحية مقاطع غنائية تعمل على تغيير جو المسرحية وتجعله اقرب إلى جو الأطفال ، إذ كانت المسرحية تمثل على إنها لعبة:

جينا نمثل
جينا نمثل

---

[1] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٢٠
[2] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١٢١

نضحك .. نهزل
نكبر .. نعقل
جينا نمثل
احنا مثلكم
ومو مثلكم
احنا بكدكم
واكبر منكم
اكبر واعقل
جينا نمثل .. جينا نمثل فدسالوفة
تعرفوها ، وما معروفة
ما مسموعة ، وما مشيوفة
وهسه نبدي من الأول
جينا نمثل .. جينا نمثل [1]

ومما تقدم تجد الباحثة بان الكاتب قد ركز في هذه المسرحية على فكرة التفاؤل في الحياة على الرغم من كل الصعوبات التي تعترض الطفل سواء ما كان منها الكوارث أو امراض ، فهو يحث دائماً على تخطي الصعائب والنظرة إلى الحياة نظرة تفاؤلية متجددة للوصول إلى حياة افضل ، فلا مكان لليأس وانما السعي نحو حياة هادئة ومستقرة .

٢. تحليل مسرحية كان يا ما كان :

لقد استمد قاسم محمد مسرحية (كان يا ما كان) من الحكايات الشعبية ، مادة درامية لها ، فقد تمكن من أن يوظف كل الحكايات التي اعتمدها في هذه المسرحية وهي حكاية حسن أكال كشور الباكلة ، وسالوفة بدندر ، وحكاية قل ولا تقل ، وحكاية الأم فتاة الياسمين والذهب ، وكلها منشورة في مجلة التراث ، ثم اعتمد على تحويل (البسته العراقية) وتوظيفها لمضمون النص المسرحي هدفيته وتصاعده وإحداثه ثم على تركيب المشاهد بارتباط جدلي وبمحور رئيسي (حسن وبدور) ثم على الأمثلة الشعبية في تضادها الايجابي ضد السلبي حتى تنتصر الأمثال الايجابية التي تغير غنى المرحلة وتوجيهها .

في بداية الفصل الأول من المسرحية يطلق (قاسم محمد) سرد أحداث بعض هذه الحكايات ، فنكات (تميل أبو رطبة) تستعاد عن طريق سرد أحداثها وتسرد كذلك حكاية الملك وبناته الثلاثة (التي كانت مطابقة تماماً للمشهد الثاني من الفصل الأول من مسرحية الملك لير) ، إذ تربط الحكايتان فالملك يغضب على ابنته الصغيرة (بدور) اثر إجابتها عن سؤاله ، أن لا فرق بين الرجل والمرأة إلا بالعقل والعمل ، فيحكم عليها بالزواج من الكسلان (حسن) أكال الكشور ، جراء عنادها وتمسكها

[1] محمد ، قاسم ، طير السعد ، مصدر سابق ، ص ١١٦ .

بفكرة (إن الأساس هو العقل) وينتهي الفصل الأول ببناء جسر يربط بين الملك والفقير عن طريق الابنة (بدور) التي تبرهن للملك بأنها تستطيع خلق إنسان سوي منه ، من خلال عملها في حياكة السجاد الذي برعت فيه ، فيقرر تاجر جشع خطفها ، ويبقى (حسن) وحيداً يبدأ بإثارة الأسئلة والبحث عن (بدور) حتى صار يعرف الكثير ويعلم الناس من عقله وحكمه ، ويقف أمام الملك، يكشف سر السجادة العجيبة والرسالة التي تضمنتها نقوشها عن المكان الذي سجنت فيه (بدور) فيلقى القبض على التاجر الجشع وتعود (بدور) إلى زوجها (حسن) الذي أصبح بعقله وحكمته مختلفاً تماماً عما كان عليه من كسل ، وفي نهاية المسرحية تثبت بدور للملك أن العقل أساس كل شيء ، فهنا أشار قاسم محمد إلى قيمة (العقل والعمل) التي حددها من خلال الفكرة الأساسية للمسرحية والتي تتلخص من خلال النص وهي (إن العقل هو أساس تعامل الإنسان مع واقعه) ومن هذه الزاوية كان موضوع المسرحية قريباً من الفكرة الوعظية التي ضمنها النص الدرامي بأكثر من زاوية في بنية النص ، وعلى سبيل المثال حوار (بدور) وأبيها الملك .

الملك : زين انت كولي شلون يصير
بدور : يصير ، إذا رجعلنا للعقل
الملك : يعني ماكو غير شيء
بدور : لا ماكو غير شيء .. لان كل شيء يرجع للعقل
وتتغنى الجوفة عن العمل وينفرد القارئ قائلاً
ماكو للدنيا أمل
ماكو قدر
للايد بليه العمل [1]

ويؤكد المؤلف أيضاً على (قيمة العقل) في لقاء (حسن) مع شخصية عابرة في السوق حيث يدور الحوار :

الرجل : أنت تدري بالشي إلا تكوله ؟
حسن : ما أدري
الرجل : زين دتفكر بالشيء لو بالحجاية الدتكولها ؟
حسن : ما أدري
الرجل : زين فكر
حسن : أفكر !
الرجل : أي فكر
حسن : ما .. ما .. ما ادري
الرجل : مادام ما تدري .. لعد لا تكول شيء [2]

ويصور المؤلف لنا شخصية يسميها (أبو العقل) الذي يبيع العقل فيطلب (حسن) شراء العقل منه فيدور الحوار الآتي بينهما: أبو العقل : أول مرة كلي شلك

---

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية كان يا ما كان ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص ٢٧ .
[2] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ١٩-٢٠ .

بالعقل ؟ تسافر بيه ؟ تلم فلوس بيه ؟ تحلم بـه ؟ تظلم بيـه ؟ لـو تريـده ، حتـى تعقل بيـه وتعقل غيرك ؟
حسن : ها أنت بيع لـي عقل ... شعليك
أبو العقل : لا أني ما أبيع عقل شلون ما جان
حسن : ليش ؟
أبو العقل : لان لكل عقل ثمن ، وانـي مـا أبيـع إلا اعرف ، اكو عقل بملايين ، واكو عقل بلاش ، أنت شلك بالعقل [1].

ويتضح بان حوار هذه الشخصيات المختلفة ، تنطلق من فكرة وعظية وتتكرر في أكثر من زاوية في النص الدرامي ، لذا فان الفكرة تحيط بالحوار بصورة واضحة ومباشرة تسهل على المتلقي استيعابها ، فمن خلال هذا الإعلان المباشر في الحوار ينكشف للمتلقي القيم التربوية التي طرحته الفكرة الرئيسة للمسرحية . أما بالنسبة إلى بنية المسرحية أو حبكتها فنجد أن المؤلف قد ابتعد عن البناء الدرامي التقليدي القائم على البداية والذروة ومن ثم الحل ، والعلاقة السببية القائمة على العلة والمعلول بين المشاهد ، بل لجأ إلى البناء الملحمي في المسرحية، فهي تتكون من مشاهد متعددة تفصلها فواصل ، لكن هذه المشاهد تصب في البناء الشامل للمسرحية الذي يعتمد على الفكرة بوصفها هيكلاً أساسياً للبناء الدرامي ، وسعياً من المؤلف لإعطاء مسرحيته " شكلاً ملحمياً " لا تكون غايته أن يسحر المشاهدين بعظمة وهم سخيف ، بل أن يثير على العكس في نفسه تفكيراً نقدياً بناءاً .

صور (قاسم محمد) إحداث المسرحية على هيئة حكاية شعبية لتأثره بالموروث الشعبي ومحاولته لتكوين دراما ذات ملامح عراقية أصيلة منطلقة من محلية متقدمة تمتلك وعيا فكرياً وفلسفياً وقيم تربوية عالية لتدخل ضمن معمارية الدراما العالمية . بهوية عراقية عربية ، فهو يربط الحاضر بالماضي حتى يكون من خلال علاقتهما الجدلية الدرب إلى المستقبل (فهنا يبتعد قاسم محمد عن التراث المكتوب باتجاه الموروث الشفاهي والحكايات الشعبية) .

فالمسرحية تبدأ وثمة مقهى بغدادي قديم فيه قارئ المقهى ومجموعة من الأفراد جالسين فيه يحاولون أن يؤكدون للمتلقي إن ما يراه هو حكاية شعبية حتى لا يندمج في هذه الحكاية ويكون بعيداً عنها ، أي إن المعد أصر على أن يفهم المتلقي أن ما يحدث هو حكاية تروي ليتعلم منها .

احد أفراد المجموعة : بالبداية كل شي حجاية ...
وكل شي يبدي من حجاية ...
حجاية تجيب ...

[1] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٧٥-٧٦ .

حجاية تودي ...
حجاية تثير ...
حجاية تهدي ... ؟
تالي حجاية تدك بحجاية تصير سطور ...
وتبدي تدور ... تدور ... تدور ...
تصير كتاب جبير ... جبير ...
بي كل عاقل عقله يحير ... ؟
تالي حجاية تصير ولاية ، بصف ولاية ... بصف ولاية؟
تصير اجناس ... وناس هواية ...
تالي متالي تصير رواية ... ؟ [١]

ولكي يؤكد (قاسم محمد) عدم استغراق المتلقي في الحكاية وان يجعله يراقب الأحداث ويحللها بعقله ويبذل جهداً فكريا في استيعاب ما يهدف إليه ، يلجا إلى إيقاف سير الحدث الدرامي ويعلق عليها من خلال شخصية (قارئ المقهى) إذ جعله يروي الحكاية منذ البداية " والتحول المباشر من العرض إلى الشرح والتعليق هو من أهم خصائص المسرح الملحمي " [٢].

القارئ : كولوا مش حسن – شاف وعاف – صادق وخالف ...
شاف الكيعان نفس الكيعان ، والناس نفس الناس ما خله شي يفوته
ما يتعلم منه ... ولا إنسان ما يفتهم منه . تعلم العقل وعلم العقل.
دار ودار ... وتالي رجع على نفس الدار ... رجع لنفس الولاية مالته ...
وما شاف نهاية المطاف ... إلا هو نفسه صار يبيع العقل ويعلم العقل [٣]

وقد عمد قاسم محمد إلى خلق علاقة تواصل بين المتلقي والحدث الدرامي كي يسمح للمتلقي ان يبقى يقظاً محللاً للأحداث على نحو ما كان يفعل (بريخت) في مسرحه وحتى لا يندمج مع الشخصيات والأحداث ، ولهذا لجأ إلى أساليب تغريبية عديدة من أجل أن يحافظ على هذه العلاقة فمن خلال القارئ الذي يجلس بالمقهى وسط مجموعة من القراء ، كما أفاد من موروث الاغاني الشعبية الدارجة في خلق علاقة تواصل مع المتلقي ، وفي الوقت نفسه يقطع بهذه الأغنيات تسلسل الفعل مفسراً وشارحاً و مغطياً فقرات الزمن والأحداث ، فبهذا القارئ ومجموعته يحقق أول وابرز عنصر من عناصر التغريب .

---

[١] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٥-٦ .
[٢] بينتلي ، اريك ، نظرية المسرح الحديث ، ط٢ ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦)، ص ٨٣ .
[٣] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ١٢٣ .

بينما كانت حكاية البستاني للأميرة (بدور) في أول المسرحية ذات فائدة في كشف ملامح آتية من المسرحية ، وبذلك إزال المعد عنصر من عناصر الإيهام بالمسرحية ، إضافة كان فيها ما هو جدير بتطوير وتنوير ذهن الأميرة وتعلمها صنعة الحياة حتى يظهر دورها في القسم الثاني بعد زواجها من حسن ويرجع (قاسم محمد) في خاتمة المسرحية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها المسرحية إذ تؤكد شخصية (القارئ ومجموعته) إن ما كان يجري ما هو إلا حكاية ، وفي نهاية هذه الحكاية التي أنهاها صاحب المقهى عاد إلى الأذهان كثير من الحكم والقيم الشعبية البغدادية الصحيحة والبناءة . فأشار إلى أن الناس يرفضون أن يتخلوا عن صنعتهم وادعاء الكسل للزواج من الأميرة " صاحب صنعة ولا صاحب قلعة " . وقد أكدت على العمل وإمكانية تطوير الإنسان بالعقل: " حبل ويه حبل ما يتلاكه ، بشر ويه بشر يتلاكه " ، " العقل والشغل يصنعان إنسان" ، و " الذي تزرعه تحصده"، " وباليد تزرع عمل ، المستقبل يزداد أمل " ، و " البيت ما يعمر إلا بالعدل والعقل، أما إذا خاوت النعجة الذيب فمصيرها أن تصبح طعاماً له [1]، هذه حكمة المسرحية .

فالمسرحية ما هي إلا حكاية الهدف منها ليس محاكاة الواقع وإنما هي أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع ، واتخاذ موقف منه ، ومن القيم التربوية التي أكد عليها (قيمة المرء) تكون بقدر ما يحسنه من عمل، وان من لا يعمل ولا يحسن العمل لا يستحق الحياة عندما يلبس أهاب التمايز الطبقي ويختفي بكسله وعجزة وراء مسميات طبقية ومظاهر الثراء الزائفة التي هي حصيلة كد الشغيلة وكدح الفلاحين واستغلال البسطاء . وهذا ما يتمثل بالملك والحاشية .

أما الشخصيات المسرحية فهي ليست شخصيات ملحمية في بنائها فقد تعددت الشخصيات عنده وامتازت جميعها بكونها ذات بعد واحد وتكشف نفسها للمتلقي مباشرة ، باستثناء شخصية حسن الكسلان التي تتطور من خلال عدة مشاهد درامية وتعليمية جيدة ، فقبل لقائه بـ (بدور) إذ يذهب (حسن) لشراء الماش من السوق فيصطدم بعدد من الشخوص ، وكل واحد منهم يوجهه الوجهة التي يريدها ، فقد كانت شخصية (حسن) شخصية مسيرة من قبل الآخرين ، ونتيجة لما يفعله الشخوص الذي يلتقي بهم يصاب حسن بدوار وينسى مهمة شراء الماش ، وعندما يتذكر ويشتري الماش ، يرجع إلى بيته فرحاً ، إذ يواجه بموت أمه .

حسن : (وهو يصيح) ماش ... جبت الماش .
المرأة : اش خايب
حسن : ها ... شنو ؟
المرأة : المن الماش ؟ أمك ...
حسن : شنو ؟
المرأة : (تبكي)
حسن : ما ... ماتت ؟
المرأة : أي

[1] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ١٤٩ .

حسن : (ينهار باكيا) [١]

فموت أم حسن ، كان بالنسبة إليه ، وضعية جديدة ، لان حسن كان فكره في طور الصيرورة ويتم نموها من خلال الأحداث والشخصيات المحيطة به ، مثلاً فكرة (الملك) وبحثه عن الكسلان ليزوجه من ابنته الأميرة ، فشخصية (حسن) حينما التقى بشخصية (بدور) التي أصبحت الموجهة لـ(حسن) ، حتى يبلغ الدرجة القطعية التي بلغتها شخصية (بدور) ، إذ توجهه قائلة " بعد لا تخاف من احد ... أنت ما مسوي شي موزين لأحد ، ليش تخاف " [٢].

وحينما تخطف (بدور) تبدأ مرحلة جديدة لفكرة (حسن) من خلال الموضوع حيث يبدأ بالبحث عن (بدور) بمجرد امتلاك حسن لعقل أو كما يجري ضمن أحداث المسرحية ببقائه مع (أبو العقل) .

حسن : هاي هي ... هذا هو العقل ؟ اشو هذا الكلته والقريته مثل المابيه معنى .

أبو العقل : كل شي مابي معنى إذا أنت ما تتعقل وتفكر بيه ... وتلكيله معنى .

الشيء معناه موبيه ، معناه بالعين التنظر له ، وبالكلب اليريده ويشتهيه !!

!! فكر ، فكر

حسن : ما ... ما ادري

أبو العقل : لا تكول ما ادري (يعطيه عصا) هاك هاي العصا .

حسن : ما أريد عصا ... أريد عقل .

أبو العقل : اخذ العصا ، هسه اراويك شلون لكل شيء عقل ولكل شيء معنى [٣]

وتبدأ خطوات نضج (حسن) وامتلاكه للعقل والحكمة ، بالتفكير والبحث اللذين هدا ، إلى طريقهما بائع العقل ، حتى يكون فيها حسن بائعا للعقل ، والحوار الآتي يكشف عن حكمه حسن .

حسن : راح انطيك حكمتين ، جرب بيها عقلك التعاب

التعبان : بفلوس لو بلاش

حسن : بلاش ... بس إذا ما استفدت منها تصير عليك بثمن كلش غالي وتخسر الأول والتالي .

التعبان : شراح أخر واني كلشي ما دافع بيها : كول العقل

حسن : أول حكمة كل شي سوية بوكته

التعبان : يمعود هو وين الوكت ... وحساب الوكت ... سوي كل شي اشوكت ما تريده ... ؟

حسن : كيفك ... الحكمة الثانية : لا تجاوب إذا ما يسألوك [٤].

---

[١] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٢٠ .

[٢] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .

[٣] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٧٨ .

[٤] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .

يؤكد المُعد من خلال تصاعد الأحداث أن (حسن) امتلك الدرجة القطعية التي أرادت أن توصله (بدور) إليها ، وهذا ما يتضح من خلال موقفه من التاجر (أبو الملك) الذي جاء ببساطة عجيب ليبيعه إلى (الملك) وهنا يتدخل (حسن) كاشفا عن سر تتضمنه النقوش على البساط .

حسن : لا ... آني افتهمت أريد من هاي الحزورة .

الملك : شفتهمت ... فهمني .

حسن : افتهمت ، لو أخذنا من كلمة بالحزورة حرف ، ومن كل سطر أخذنا كلمة ورتبناها يطلع المعنى ، عنوان المكان المحبوسة بيه بدور [1].

وهذا التحول في شخصية حسن أثبتت من خلاله (بدور) القيمة الأولى التي أكدتها وهي (قيمة العقل) و (قيمة المرأة) بعدم وجود فرق بين المرأة والرجل إلا بالعقل . وتحول الحق عن الملك إلى حسن ، بمعنى انتصر العقل والعمل ، على النمطية الخاطئة والفهم التقليدي فهي من سيكون أفضل الرجل أم المرأة ، إذ انتهى الحسم في المسرحية في تلاحم العقل بالعمل وفي خلق الإنسان الجديد (من حسن التمثيل إلى حسن المنتج) .

أما شخصية (بدور) فهي الشخصية الرئيسة التي كانت صوت الفكرة ، إذ إنها الفكرة التي ستنمو وتتطور حتى تكتسب الدرجة القطعية في الوعي ، لان بدور بمثابة فكرة متعددة الأصوات تداخلت أصوات في بنائها من حيث صيرورتها السابقة قبل امتلاكها الدرجة القطعية بالوعي من خلال بيئتها المحيطة بها ، الملك والقصر والحاشية والأختان ، وكذلك صوت البستاني الذي زرع في داخلها حب الخير والجمال وحب الحياة والتواضع .

ومن خلال شخصية (بدور) ستنمو شخصية (حسن) التي كانت فكرة في طور الصيرورة ، إذ أخذت شخصية حسن بالنمو تدريجياً ، وتسهم (بدور) في بلورة شخصية حسن .

أما شخصية (الملك) فتعد الشرارة الأولى لانطلاق الحدث في المسرحية فهنا يبدأ الحدث من شخصية ثانوية وهي شخصية الملك من خلال سؤاله للأميرة وعقابه لها وقد اتصفت هذه الشخصية بالغرور والتسلط والغدر ، وعدم التسامح مع الآخرين ، فلا يحق لأحد معارضته حتى وان كانت ابنته ، ويضاف لهذه الشخصية شخصيات ثانوية أخرى كانت بمثابة فكرة واحدة وهي شخصية الوزير والأختان (نجوم وشموس) وقد كانت هناك شخصيات ثانوية قد ساعدت على تطور الحدث في المسرحية . وقد ساندت بدورها الشخصية الرئيسة للوصول إلى الحل وهي شخصية (أبو الملك) الذي حفزت شخصية حسن للتفكير لكي ينقذ الأميرة من السجن ويفك حبسها ، فكانت شخصية (أبو الملك) شخصية انتهازية ، محتكرة تحاول أخذ كل شيء من الناس فهي تنظر دائماً إلى ما يمتلكه غيره وتحاول الحصول عليه .

---

[1] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٩٤ .

وقد عمد المعد إلى استخدام هذه الشخصية كمحفز ودافع تطوير الشخصية وكعامل للتسريع في الحل .

فضلاً عن شخصية البستاني وأبو العقل وبدور هي في الأصل فكرة واحدة فجزئها المؤلف إلى عدة من الشخصيات ، وقد قسم المؤلف شخصياته إلى مجموعتين ، ضمنت المجموعة الأولى الملك ، والوزير ، والأختان ، وأبو الملك، أما المجموعة الثانية فقد ضمت شخصية بدور والبستاني وبائع العقل ، فهي شخصيات نمطية ذات بعد واحد إلا إنها تحتوي على ملامح وأبعاد فردية تعطيها قدراً من الحيوية ، فرسم المؤلف للشخصية الاجتماعية صورة فردية خاصة وفي الوقت نفسه تحمل هذه الشخصية ملامح الشخصيات الاجتماعية الشعبية التي تمثلها.

أما لغة المسرحية فقد كتبت باللغة العامية العراقية طبقا لمستوى الشخصية الاجتماعية وبيئتها بهذه الواقعية الحرفية . وقد استخدم قاسم محمد هذه اللهجة (العامية) كأداة تغريبية ، إذ جعلها لغة حوار الطبقة الاجتماعية ، الذي تدور أحداثه في المقهى بين مجموعة من الرواد والراوي ، ويهدف من استخدم العامية إلى جعل المتلقي يدرك إن شخصيات المسرحية التي تمثله ، قريبة منه وان معاناتها مثل معاناته ، حتى يظل بعيداً عن أحداثها فلا يندمج فيها عاطفياً ويظل مراقباً للحدث ومحللاً له ، مثل رواد المقهى ، والمقهى في الواقع المعاش .

وهذا ما نلمسه في حوار مجموعة الرواد ، والقارئ.

القارئ : كان يا ما كان ... يا عاشقين النبي صلوا عليه وسلم ...

المجموعة : اللهم صلي على محمد وآل محمد ...

القارئ : كالوا العلماء أصحاب الفهم والذكاء ، الإنسان إنسان ... ما طلب العلم والعرفان ، فان ظل جاهلا ، فقد ظل حيوان .

المجموعة : دايم ... أبو جاسم ؟

القارئ : وكالوا أهل الفكر والجنان عن العلم والجهلان ، الجهل مطية من ركبها ذل ، ومن صحبها .. ظل ... ؟

المجموعة : تعيش وتدوم النه ولسامعين أجمعين [1] .

وعمد المؤلف إلى استخدام المناجاة أو المونولوج بكثرة ، فقد افتتح المسرحية بمجموعة من الشخصيات التي تقدم نفسها من خلال المناجاة وتكشف عن العواطف والدوافع التي تصطرح في داخلها " فنستمع إلى أفكارها الدفينة التي لا تنبس بها الشفاء ، وذلك دون أن يتعطل أو يتوقف سير الحدث ، ودون أن يحشد الكاتب نفسه ويحدثنا بلسانه فيفسر الواقع الدرامي " [2]، فتقدم الشخصيات تاريخها بنفسها ، وهذا أسلوب يعتمد إليه الكاتب الملحمي لكسر الإيهام وإشعار المتلقي بان ما يحدث لا يتعدى كونه تمثيلاً ، وقد أورد الكاتب عنصر المناجاة بكثرة في المسرحية ، إذ تقوم

---

[1] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٦ .

[2] علي ، شفيق ، التفكير الدرامي ، في مجلة المسرح ، العدد (١٣) ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٤٣ .

الشخصيات بتصوير ذاتها والكشف عن أبعادها بطريقة مباشرة بدلاً من أن يتم التصوير من خلال حوار الشخصيات أو سرد أحداث ووقائع تكشف الجوانب المطلوبة في الشخصية :

أم حسن : (بلهجة عامية) هسه آني صرت فقيرة ولا احد ولا ماحود ، بس ان جان عندي أبو حسن ، رجال حيد وعماد بيت ، جان عنده مخبز يخبز بيه خبز للناس . ما فد يوم باك ، لو نهب ، لو اخذ زايد من احد .. جان مسوي المخبز سبيل خانه لكل فقير يريد يأكل خبز . اجه فد يوم احترك المخبز ... وأبو حسن ومالحك يطفي النار ... النا أكلته للحيد ... ومات وهو يطفي نار المخبز ... وراح الرجال والمال والحلال ... وبقيت هسه وحدي ... لا ليلي ليل ولا حيلي حيل ... بقيت أني وابني حسن الكسلان ... [1].

كما ركز المعد إلى استخدام الحوار الجانبي الذي يريد من ورائه أن ينبه إلى قضية ما أو حدث لا يريد أن يطلع الشخصيات عليه وهذا ما تطلبه الدراما الملحمية في سبيل كسر الإيهام " فالكلام الجانبي وسيلة سهلة جداً لكشف التناقض بين ما يقوله الشخص وبين ما يحس به كشفاً سريعاً وفوريا أمام (المتلقي) ولكشف التناقض عن الشجاعة الظاهرية والجبن الفعلي ، وعن سلامة النية في الرغبة الظاهرة والحقد الدفين في الغاية الحقيقية " [2]، ومن نماذج الحوار الجانبي ما يصدر عن (أبو الملك) عن غياب بدور .

أبو الملك : آخ شلون دهر غدار ... هيج درة ؟ هيج كنز ثمين يسوة عدالة وعدال عدالة ... بيد هيج اثول ، بومة ، رجل دجاجة مايكدر يحل ؟ لك أخ ... وألف أخ .. اهيج وحدة لهيج واحد ؟ أخ لواني مالكها ، لجان أخليها تكت ذهب اصفر .. الجان أسويها مكدك ، ليل نهار يحوك .. لا هذا مو بيت الفرس لازم اعرف شنو مرام الحسبة هاي ، هالذكاء وهالشطارة ... وهاالندارة ، ويه هاالثول وهالتمبل خانة – ؟؟ ما ترهم .. ما ترهم بكل الشرايع والقوانين ؟ [3] شنو مدام .. ها .. الحسبة ؟ ليش هاي .. مرت .. هذا ؟

قابل تريد تسويه ذكي ؟ ما يصير .. ما يصير الاثول ، اثول والذكي ذكي .. ؟ ما يصير ..؟ أريد اعرف ليش أتزوجته الهذا ليش ؟ آخ لو اعرف . فقيرة ما بين عليه .. حتى لو فقيرة ما تكولولي هو هذا شعندة ؟ هو مثل الدابة ، إذا ما تكوده كود ما يمشي .. لك هاي شلون حسبة ؟ أني ها لحد ...

وداخ فكري بيها ..

---

[1] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٧ .

[2] ميليب ، فردب وجير الرايدس بنتلي ، فن المسرحية ، مصدر سابق، ص ٤٥٨ .

[3] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٩٧.

ها لبنية هاي لازم تطير من أيد هذا وتوكر بيدي أني ؟ هي شلون بسط تحوك ... كل بساط يسوه ذاك الحساب ..؟ لا ... محد يقبل ها الكنز يبقى بيد هالتمبل هذا .. ؟ لازم ادير شغلي قبل ما يرجع [١] .

كما يستخدم الكاتب الأهازيج الشعبية والمقامات التي عملت على تغير نمط الحوارية التي تتصف بها المسرحية .

القارى : (يحرر مقاماً)

شط الهظيمة وصل حده
وين اليعاوني ؟
وين اليعقلني بسّه ...
وين اليعقلني بسّه ...
حيلي كوى والبين ما هده ...
وين اليعاوني .. ويعقلني
ويرد للجادو هده .. هده .. ؟ [٢]

وقد اختتمت المسرحية بأغنية المجموعة أصحاب المقهى ، وهذا التنوع في الحوارات قد أجرها من الجانب التقليدي إلى الجانب الشعبي ، أي الجانب المعاش من خلال استخدام (القارئ ، ومجموعته) وكأنهما في مقهى وهم يرون الحكاية فهنا (القارئ) لا يقوم بدور (الراوية) فقط بل كمحكم على الأحداث فهو يتدخل في الوقت المناسب ، ليحسم الأمور ، وهو يعلق ، في الوقت المناسب ، ليضيء الموقف ، إذا كان (القارئ) هنا ، ضمير المسرحية ، والحياة ، وهو بغنائيته العذب وبصوته المكتظ بالهموم والتلون مع طبيعة المشهد (ساخراً أو حزينا أو فرحا) قدم للمتلقي معلومات عن طبيعة أحداث المسرحية .

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة بان مسرحية (كان يا ما كان) تفتحت على إمكانيات جديدة ، إذ اتسمت الكثير من مشاهدها بالوعظية ، كمشهد البستاني مع بدور ومشهد (الحيال مع حسن) فنجد إن روح التعليم امتدت في كل مضمون النص ، حتى يمكن أن نسمي هذه المسرحية (تعليمية) ولكنها تعليمية هادفة ، فقد تمكن المؤلف من توظيف المفاهيم عبر الأشخاص (العمل من خلال البستاني) ، (الكسل من خلال حسن التمبل) ، (العقل من خلال بدور) إلى جانب فضح النماذج الطفيلية في المجتمع ابتداء من حاشية الملك وانتهاء بالحيال ، والملاك ، فضلا عن كونه استطاع أن يمنح المسرحية العديد من الرموز القريبة إلى ذهن المتلقي ، والواضحة للدلالة ، فالعصا جاءت كأداة إنتاج (أداة عمل) في الدلالة الأولى ، إذ بدأت بدور صراعها ضد تخلف حسن ، ثم جاءت كرمز للدفاع عن النفس والكفاح المسلح في مشهد " أبو العقل " مع " حسن " كذلك دلالة " بدور " حين يختطفها الملاك ، إذ تحولت إلى رمز للأمل والبحث عن اليقين والنضال من اجل تحقيق هدفهما .

---

[١] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ٨٨ - ٨٩

[٢] محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، مصدر سابق ، ص ١١٠ .

٣. تحليل مسرحية الملحمة الشعبية

تستقي المسرحية مادتها الدرامية من الحوادث التاريخية لعام ١٨٧٥ م في بغداد خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وما اتصفت به هذه الفترة من احتلال العثمانيين للوطن العربي ، ومن ثم اجتياح الجنود الانكشارين لبغداد ، فقد اعتبرت هذه الحوادث مأساوية لما صاحبته من سلب ونهب واغتصاب المماليك لولاتهم ، إضافة إلى الأمراض والأوبئة الفتاكة ، وما صاحب الظواهر الطبيعية من جفاف أو فيضان كان له اثر كبير على الحياة والإنسان ، فضلاً عن تاريخ المعاناة التي عاناها الشعب في فترات مظلمة من الاحتلال الأجنبي ، ونتيجة للأوضاع التي كانت سائدة في تلك الفترة من احتلال العثمانيين للوطن العربي كان الشعب هو الضحية المأساوية الأولى والأخيرة لأحداثه التي كانت قائمة حيث تحمل الوباء الناتجة عن الآثار المدمرة للمجاعة والقتال والنهب .

بهذه الخلفية التاريخية تتأسس موضوعة مسرحية " الملحمة الشعبية " فقد وضح المؤلف نصب عينه في هذا النص الكشف الدرامي عن البون الشاسع بين النكبات التي لحقت بالشعب خلال الاحتلال العثماني وبين بلادة الإحساس لدى كل من الوالي وأخوه نامق بيك ، من خلال استهانتها بالأرواح البشرية وعدم توانيهما عن تدمير الشعب وتقتيلهم في خضم الصراع القائم للحصول على ما يرغبون به ، ويريدونه في الاستيلاء على كل شيء من بيوت وبساتين وأراضي .

حيث دارت أحداث المسرحية في بادئ الأمر حول الصراع القائم بين أبو عمران الذي يمثل أهالي الشعب وبين مختار المحلة حول (الفرس الشكره) التي كان يريدها ، فيرفض أبو عمران عن التنازل عنها ويصر على عدم إعطائها له ، لكونها تمثل ارث الأجداد ، إذ يقوم المختار بالاتفاق مع ابن أبو عمران (حقي) عل تدبير خطة سرقة الفرس من البيت مقابل توليه منصب معين ، ويتم بالفعل سرقة الفرس ، وبعدها يعود المختار ثانية إلى أهالي المحلة لمطالبتهم بترك بيوتهم إلى الوالي ، فيرفض أهالي المحلة تسليم بيوتهم إلى الوالي ، وبعدها يوجه المختار نداء إلى أهالي المحلة بضرورة تسليم كل بيت رجاله بظرفية ساعة إلى الجندرمة، ولكن الآباء يعملون على إخفاء أولادهم وتسليم أنفسهم إلى الجندرمة لحماية أولادهم من الخطر ، فيرسل المختار إلى حقي كي يخبره عن الأماكن التي يمكن أن يختفوا فيها الشباب ، وبالفعل يتم العثور عليهم من خلال مساعدة حقي للمختار وللضابط العثماني في الكشف عن المكان ، إذ يتم نفي جميع الرجال خارج المدينة، وكانت جائزة حقي هي السيطرة على العلوة التي بدأ يتحكم بأسعار المواد الغذائية ، وبدأ يستغل من خلالها الناس وخاصة (نجيه) التي كون معها علاقة غير شرعية ، وبعد إن عرف أهالي المحلة طلبوا من هذه المرأة مغادرة المحلة ، وهنا بدأ حقي يهرب من أصحاب المحلة خوفاً من العقاب ، فتبدأ النساء بالبحث عن حقي ، إذ تبدأ بوادر الفيضان تظهر في المدينة ، ويحاول الكل الذهاب إلى مكان أخر ، خوفاً من الفيضان ، لكن (أم عمران) تصر على البقاء في بيتها مهما حصل حتى ولو غرقت في الفيضان ، وفي

أثناء البحث عن النجاة تجد نساء المحلة شخص ميت في الفيضان وهو يرتدي على وجهه قناع الثعلب ، تأتي أم عمران فتتعرف عليه بأنه (حقي) ولدها وبعد موت حقي يبدأ الفيضان بالانحسار عن المدينة ونجاة أهلها من الفيضان .

فمن خلال أحداث المسرحية استطاع المؤلف أن يعرض قضية مهمة إلا وهي أهمية الوطن ، وضرورة التزام الإنسان بتربة الوطن ، والنهوض للحفاظ عليها ، وعدم التخاذل أو الاستسلام أمام الكوارث والاحتلال الأجنبي ، إذ جعل من الوطن هو ارث الأجداد إلى الأبناء ، إذ رمز للطن من خلال الفرس الشكرة وبيوت المحلة ، وهذا ما نجده في حوار أبو عمران .

أبو عمران : الشكره أمانه

هذه الأصيلة ، ارث الجدود
وهذا الإرث انصان بليه دنس
انصان بدم وتعب ... جيل بعد جيل
حتى وصلتنا ... وعلينا نصونها
وماكو جيل البينا تماهل [١].

إن الملحمة الشعبية ، ملحمة صراع حقيقي ، مركب ، ومستمر ، وطاحن ، منذ البداية إلى النهاية ، فهناك صراع الشعب ضد الجوع والطاعون والفيضان فضلاً عن الصراع ما بين الشعب والضباط العثمانيين ، الذي يدمر بدوره بغداد ويزيد أهلها موتاً على موت بحيث يبدو كما كان يتجه بخطوطه نحو إفناء الشعب بأكمله ، وهذا الصراع متنام ينتقل من حالة السكون إلى الحركة لينتهي بدخول العثمانيين لبغداد ، ونفي أحياءها الثائرة ، ولأسلوب الحسم الذي يقدمه المؤلف ، المحكوم بالحقائق التاريخية ، قيمة تربوية وفنية كبرى ترتبط بالفكرة الأساسية للمسرحية القائمة على حتمية انتصار الشعوب المقهورة أخيراً وان طال الاحتلال والاستغلال وغلت التضحيات في سبيل الوطن .

ويتضح من خلال مشاهد قصيرة وموجزة تمكن المؤلف من عرض الآثار المدمرة للصراع والهم الأساسي لأهلها المتمثل برفض التنازل عن بيوتهم " كل طابوكه بهذا البيت انصانت بدم ، وهسه هم تنصان بنفس الدم " .

ولكي يزيد المؤلف في تازيم الأوضاع على أهل بغداد فانه يجعل دجلة تفيض " ... المي جانه يزحف ، جانه يكرف ... جانه يحرك ويفرك ويهدم ... هدم كل بيوت السدة أتهدمت كلها وغطت كل مصاب الناس " [٢].

ونجد بان حبكة المسرحية تقوم على مجموعة من المشاهد ، وهذه المشاهد تربطها الفكرة الرئيسة لمسرحية ، إذ يفصل ما بين هذه المشاهد فواصل أما غنائية أو روائية أو سرية ، إذ مثلت هذه الفواصل من خلال الجوقة ، الذي كان الهدف منها هو الربط بين هذه المشاهد والتعليق عليها ، ولهذا فان المسرحية اتصفت بالسردية ،

---

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مخطوطة على آلة الطابعة ، ص ١٠ .
[٢] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٨٨ .

فهي لا تخضع في بنائها إلى أصول الدراما التقليدية ، فالمؤلف في الملحمة الشعبية يركن قلب التسلسل الزمني ، وجعل السرد يحل محل الحبكة المسرحية ، وهذا انعكاس لطبيعة السرد الذي يسود بنية الحكايات الشعبية عند العامة ، (فالملحمة الشعبية) قد عمد المؤلف فيها إلى عملية كسر الإيهام من خلال الجوقة التي افتتح المسرحية بها ، إذ تبدأ الجوقة باختراق صفوف المشاهدين يتبعهم ضربات دفوف ، فتبدأ الجوقة بمخاطبة الجمهور ، بأنهم كلهم شعب لهم تاريخ وارث ووطن واحد ، فرغم الجور والظلم والحزن والعمل ، لكن النصر سيكون في النهاية حليف الشعب الذي كافح وسعى ودافع عن أرضه ووطنه .

جوقة النساء والرجال : تعرفون ...
عدنه حنانة فن
وعدكم هناك حياة
ينانا تفصل ستارة
شفنا تعزلنا الستارة
كمنا شلناها ... الستارة
جوقة الرجال : نوّحد هنا بالهناك
ندمج الفن بالحياة ...
بلا نهاية ... بلا ممات
جوقة النساء: احنا ، مو ممثلين ، وهناك انتم مو متفرجين ...
جوقة الرجال: هنانة تاريخ النا كلنا
هنانة بيت يلمنا كلنا
جوقة النساء: بيت ... تاريخ الاباء ...
بيت ... تاريخ العزيمة والوفاء ...
جوقة الرجال والنساء: والقضية بين ايدينا وبين ايدكم
ويتنا كل هالمكان
تاريخنا ... كل هالزمان
جوقة الرجال: تاريخنا ...
صفحات بيضة ، على طول الدهر
جوقة النساء: صفحات ، انصع من جبينة للفجر
جوقة الرجال: صفحات خضرة من الامل
صفحات ، منكد وعمل
جوقة النساء: وصفحات ... سودة من الحزن ...
وصفحات ... حمرة من المحن ...
جوقة الرجال والنساء: تاريخنا ...
تاريخنا ... همة بشر
تخلق من المحنة امل
اتبيض سوادة للحزن ...

اتخضره ... حمرة المحن ...
همة البشر ابيتنا ...
وكد الناس بتاريخنا
كبرو مره ... اثنين ... مية ...
وبالنهاية ... ينتصر ...[1]

(فالملحمة الشعبية) هي مسرحية فكرة بالأساس ، غير إن المؤلف يحسن تصوير شخصياته الرئيسة وهم كل من حقي والمختار وأبو عمران وأم عمران ، ورازقية وعمران ، يلاحظ بان الشخصيات الأربع الأخيرة هي شخصيات اجتماعية واقعية ، تمثل بمجموعها أهل العامة المسحوقين وتطلعهم إلى الحرية والسلام والخلاص ، أما شخصية حقي والمختار فكلاهما يمثلا الشر والغدر والخيانة ، وعدم الوفاء لكونهم باعوا أنفسهم وأرضهم للاحتلال العثماني ، وهنا نجد مقدرة المؤلف في رسم الشخصيات على نحو متمكن ورصين إلى جعلها تبدو مؤثرة دراماياً ومقنعة للمتلقي والمؤلف مقتصر في عدد شخصياته إذ تكفيه ستة شخصيات فقط منسجمة مع طبيعتها الدرامية والتاريخية حتى يتمكن من إيصال فكرتها للمتلقي .

ومن القيم التي أشار إليها المؤلف من خلال شخصية حقي هي (الخيانة والمكر والخداع) فقد أظهرها وبمهارة عالية من خلال قناع الثعلب الذي أظهره قاسم محمد في بداية المسرحية ، على انه قناع للتنكر في حفلة للأطفال كنوع من التسلية ، ولكن المؤلف قد حمل هذا القناع دلالات كثيرة وهي المكر والخيانة والخداع ، إذ قام بتوظيف هذا القناع في مواقف متعددة في المسرحية ، إذ أكد المؤلف على هذه القيمة حينما سرقه حقي الفرس من بيتهم مما مكنه من التصعيد من الصراع وتازيم الموقف في المسرحية ، وقد أشار المؤلف كيف إن الإنسان يفقد الكثير من قيمه بسبب طمعه وجشعه حتى ولو كان على حساب أهله وعرضه، ونلاحظ هذا من خلال حوار المختار مع حقي :

المختار : البيك من يصادق واحد ، يغنيه ويطعمه أكل سمين ودسم
حقي : شلون
المختار : أنت بس طلعها ليبرة وما عليك ، لو بس شوية ابوك يغفل ... ينسه يطلع فد يوم ... خطوتين بس تمشيها للفرس لباب البيت ، ونامق بيك ما راح ينسه فضلك ... يغنيك ... ويعاونك ويوكفلك بكل حسبه تريد تسويها وتحصل من وراها ... ما تريد تصير صاحب أملاك ... وفلوس ، وبيوت .
حقي : لازم انته ... يطلع أبوية ، لو يغفل شوية ... وذاك الوكت ... اكدر [2].

وقد أورد المؤلف موقف أخر للخيانة والخداع من خلال سرقة العلوة من العلوجي (عمو فتي) بعدما اخدعه حقي بأنه إنسان صادق ويخاف الله ، فبدأ حقي

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٦-٧ .
[2] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ١٣ ـ ١٤ .

يخطط للعلوجي ، بأنه رأى حلم شاهد فيه بان (عمو فتحي) يحج ، فأقنعه بان يذهب للحج وبذلك أوكله العلوجي ، الوكالة ، فلما عاد العلوجي من الحج لم يجد شيء مما أوكله إياه فضاع المال عليه .

وكذلك موقف إغوائه إلى (نجية) بعد إن استغل حالة العوز والفقر وحاجتها الماسة إلى الطعام ، إذ تمكن حقي من خلال حالة الضعف التي وصلت إليه أن يسلبها أهم ما لديها وهو شرفها فهذا كله دليل على النفس الإمارة بالسوء التي لا يهمها سوى مصلحتها كالمثل القائل (أنا ومن بعدي الطوفان) ونلاحظ في نهاية المسرحية بان (قاسم محمد) قد اظهر قناع الثعلب مرة أخرى ، كدال توضيحي وتأكيدي عل ما سبق ، فان هذا الظهور للقناع مرة أخرى في نهاية المسرحية هو ربط بين بداية المسرحية ونهايتها ، وتأكيد دال القناع الذي لصق على وجه حقي ولم يستطيع احد خلعه من عليه ، فهذا اللصق هو تأكيد على إن حقي هو ثعلب ماكر وخائن لا يستحق غير الموت كجزاء له ، وهو ما حدث فعلاً ، فاعتبره المؤلف كنوع من العقاب ، بغرقة في الفيضان الذي طاف المدينة ، وهذا الفيضان كان كجزاء لكل خائن ، فضلاً عن كونه نوع من التطهير من كل إثم أو رجس أو دنس يوجد في مكان ما ، وترى الباحثة إن التطهير هو اثر المسرحية في المتلقي وليس عنصراً بنائياً ماثلاً في النص .

أما باقي الشخصيات في المسرحية فهي عبارة عن أنماط سائدة في الحياة اليومية ، فالشخصيات لا تتعدى أن تكون أنماطاً لا تنمو أو تتطور على وفق التطور المنطقي للشخصيات ، لان الشخصيات في المسرحية ما هي إلا مواقف حياتية مجترأه من الواقع وصورها المؤلف على هيئة شخصيات نمطية ، ولهذا فان (قاسم محمد) حاول أن يجعل شخصياته بمثابة مواقف يربط بينهما شخصية الراوي الذي كانت الجوقة تحل محله ، فنجد إن الجوقة في الملحمة الشعبية قد أشركها المؤلف مع الشخصيات الرئيسة في تصعيد الحدث ، إضافة إلى كونها جزء من الحدث لا يمكن الاستغناء عنها ، وعند حذف حواراتها تصبح هناك عملية قطع في أحداث المسرحية ، وبذلك نجد للجوقة في المسرحية أكثر من دور وظيفي وبما إنها تعد من ضمن الشخصيات الرئيسة التي لا يمكن لاستغناء عنها ، فهي تمثل أيضاً الشخصية الثانوية ، إذ كانت في بعض الحوارات تعمل على مساندة الشخصية الرئيسة .

جوقة النساء : .. أم عمران
الأم : احجن ؟ بشرن .. ؟ كولن ؟
جوقة النساء : طفل
الأم : رازقية
النساء : رازقية صارت ام ... ! [1]

فمن خلال دورها في تصعيد الحدث وتأجيج الصراع في نفس الوقت تعمل عل خفض حدة التوتر المصاحب لتصاعد الحدث ، أي إنها تأخذ جانب الترويج من

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق، ص ٩٦ .

خلال الأغاني والكفلات الشعبية ، التي تساعد المتلقي في التخفيف من حالة التوتر التي قد تصيبه بسبب ضغط الأحداث .

جوقة النساء : يا حيل البيت وعماده ...
يا خيط الصبح منك لاح ...
يا بيت الطيب صدرك .
يا اللي كبلك ... للوفد مهادة ...
يا حيدر رجال ...
يا سيف ودرع ... ورماح ... [١]

كما أعطى (قاسم محمد) الجوقة صفة الراوي لكسر الإيهام الذي يقوم بسرد الحدث للمتلقي وينبهه لما سوف يحدث فيما بعد ، كما تأخذ على عاتقها تقديم كل المعلومات الخاصة بالأحداث التي تساعد المتلقي على فهم المسرحية ، فهي تصف كل ما موجود على المسرح وتصف كل شخصية وتقدم للمتلقي وصف كامل لكل حالة في المسرحية بدءاً من وصف الفرس وصيام زكريا ، وكيف كان العرس في السابق وكيف مراسيمه فهذا كله كانت تقدمه الجوقة للمتلقي وتصفها بأدق تفاصيلها دونما الحاجة إلى تقديمها على المسرح وتعمل الجوقة أيضاً عمل (الباك راوند) أي الرجوع إلى الماضي وتروي الأحداث التي سبقت وربطها بالوقت الحاضر للمسرحية ، كما كانت الجوقة تمثل ضمير الشخصية ، فضلاً عن كونها ذات الشخصية (من خلال حوار الشخصية مع نفسها) ، إذ كانت الجوقة هي التي تمثل (نفس) الشخصية ، ومن القيم التربوية التي أشار لها المؤلف من خلال الجوقة ، فقد جعلها تمثل الشخصية القوية التي لا تخاف من شيء لا تأبه لأي مصير ، فهي كانت لسان الحق الناطق رغم الظلم والجور الذي كان سائداً ، فقد كانت تعمل على تحفيز الشعب نحو التضحية والقتال والشجاعة من اجل الدفاع عن الوطن ، وحماية أرضه من دنس أي أجنبي معتدي.

جوقة الرجال : لا تمزقون بس الظل ... ويبقى الأصل مثل الصل
يلدغ بيكم ويسمم ...
ويسحك ... يسرق .. يحرك نسلكم والأصل .
مزقوا اصل الغاصب .
وشعلوا اصل السالب .[٢]

ومن القيم الأخرى التي وجدت من خلال شخصية أبو عمران وأم عمران اللذان يمثلان الشعب العراقي ، هي قيم (التضحية ، والوفاء ، وحب الوطن ، والشجاعة ، والشرف ، والأمانة) فقد حاول من خلالهم أن يضع في الحسبان بان الشعب العراقي شعب ذكي ، ويمتلك وعياً وفهماً لما يدور حوله من أحداث ، ولا

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق، ص ١٩ .
[٢] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

يستطيع أي حاكم أجنبي أن يخدعه ، وهو قادر على تغيير واقعه ولا يمكن أن يستسلم للمستعمر والمحتل .

أما فيما يخص اللغة فقد حرص المؤلف إلى جعل لغته شاعرية شعبية تميل إلى حوارات طويلة التي تصل في بعض المشاهد إلى صفحات مطولة لاسيما لغة الجوقة وحواراتها ، والتي ترافقها لغة شعرية تتوخى الغنائية وشد الانتباه .

جوقة النساء : ذبل ياس الفرح
نشف مي الورد منه
العرس طشار
البشر طشار .. شليمه
الضحك مخلوط بالمحنة
الضحك مخنوك بالونه
ويهب ليل اسود ويزحف
لهب شمع العرس يرجف
يسكت اللعب والضحكه ... ولا يرحم
ولا يفهم
ولا يرهف
ولا يرفرف ، جفن ، لو صوت ، لو نبضة
كلب يعشكك ...
ليل اسود ... زحف يسحكك
يسحك عرس
يسحك طفل
يسحك بشر
يسحك فرح
يسحك الطيب والعدل
يسحك لصل ، يسحك نسل
بس يسحك وما يلحك ... !
عسى شما صادفة يسحك .. ! [1]

أما الحوار الدرامي المكتوب باللهجة العامية البغدادية الدارجة فقد اتسم بالقوة والنضج والاصالة ، انه حوار حيوي رصين ممتلئ ، متناغم في إيقاعه الأسلوبي ومفرداته الملتقطة بإحساس شعبي ودقة عالية والمنسجم مع طبيعة الشخصيات ، كما اتسم بتجاوبه مع بيئة الشخصيات ولهجتها الحقيقية وأسهم الحوار الشعبي الدارج – الذي أكسب المسرحية قدراً فائقاً من الثراء التعبيري في خلق التباين بين الشخصيات العديدة والمتنوعة .

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

ومن أهم مزايا الحوار في هذه المسرحية هو انه حوار درامي يتسم بالتركيز ويعمل على دفع حركة الفعل إلى الأمام ، إضافة إلى حسن التنويع ، إذ رافق نص المسرحية الكثير من الأهازيج الشعبية والأمثال والمربعات الشعبية :

قارئ المربع : كم وكم عقول بحسنك خذت
غص لو تمشي .. كوكب لو لحتْ
لو لحت كوكب ومن تمشي غصن
تلتفت كالريم يارب الحسن
غافلت رضوان بالحيلة أضن
وأنت للدنيا من الجنة طلعت
ليش تتكحل وبعيونك صوره
ومن جبينك در على الوجنة انتثر
خسر كل من شبه أوصافك كمر ...
بالكمر أوصافك مثلك ما شفت [١]

إلا انه في بعض الأحيان يتسم الحوار بالخطابية وارتفاع صوت المؤلف وأفكاره من خلال حوار شخصيات ، وهذا ما نلاحظه في خطاب (أبو عمران) التي اتصف بكونه حوار وعظي تذكيري .

أبو عمر: اليتذكر يتذكر .. وألما يتذكر اذكره ، بسنة من السنين ، بزمان أجدادنا ، فد طامع غريب ، جان طامع ببيوت الولاية .. أجه على جدي راد نفس هذا البيت، وكال من أحصله أول واحد ، سهلة راح احصل البقية ، جدي ما وافق ، شيمة الجدي ، ما نطاه طمعه الذهب ، ما أتنازل ، هدده بسلاح جدي ما رضخ له ولا خلاه يخطي خطوة لو يفوت للبيت لو للمحلة البيه البيوت[٢] .

كما رافقت حوارات المسرحية فترات صمت طويلة ، وهنا عمد (قاسم محمد) إلى جعل المتلقي أن لا ينتابه الملل ، جعله الجوقة تسد فترات الصمت من خلال الهمس الذي تؤديه .

جوقة الرجال : (بهمس)
سرح عمران
عشك عمران
صار الجفن ناعس والطرف وسنان ..
تلوب الروح ليل نهار
ويلوب الكلب .. ولهان .. ! [٣].

---

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٤٠ ـ ٤١ .
[٢] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق ، ص ٢٣ .
[٣] محمد ، قاسم ، نص مسرحية الملحمة الشعبية ، مصدر سابق، ص ٣٥ .

ومن المعروف إن الغناء والجوقة هي احد الأدوات التي استعان بها (قاسم محمد) في خطابه المسرحي من اجل إبعاد المتلقي عن الاندماج ليبقى متيقظاً ، إذ استطاع بلغة سهلة ، واستخدام جميل للهجة العراقية في أن يعطي المغني الدور المتميز المرسوم له ، إذ يعرف المتلقي بواقع الطبقة الحاكمة في تلك الفترة وكيف كان الولاة العثمانيون يستنزفون الأرض والإنسان العراقيين ولا يعطوه إلا الفقر والجهل والمرض .

وقد عمد المؤلف من خلال الحوار التي اتصف باللهجة العراقية المناسبة إلى أن يكشف القناع عن وجوه أصحاب السلطة العثمانية لتنبيه المتلقي إلى خطرهم وهنا اتبع المؤلف الخطى نفسها التي خطاها (بريخت) لتعريف المتلقي بهيكلية السلطة العثمانية المهترئة ، وإلقاء الضوء على مكامن الضعف فيها ، ليجعل المتلقي يتخذ من هذه السلطة التي نهكت وخربت العراق ، ويستمر المؤلف في الكشف عن العالم الداخلي لرموز هذه السلطة بلهجة عراقية سلسة ، هذه الرموز التي لا يهمها شيء سوى الإثراء على حساب معاناة الشعوب .

ومما تقدم تجد الباحثة بان دعوة قاسم محمد في هذا النص هو التخلص من الأنظمة الرجعية المتسلطة مع دعوة صريحة للثورة ضد هذه الأنظمة لتحقيق الحرية والاستقلال للشعب .

٤. تحليل مسرحية أباء للبيع أو للإيجار:

تستند مسرحية (أباء للبيع أو للإيجار) إلى حادثة حقيقية ، وهي بدورها عالجت موضوعاً اجتماعياً كان رائجاً حتى يومنا هذا ، وهو موضوع (البيع والشراء والمتاجرة بالإنسان) وهنا نجد إن المسرحية تعلن عبر عنوانها عن قيمتها الأساسية (أباء للبيع أو للإيجار) علما بأنها كتبت في فترة التسعينات وهي الفترة المأساوية الذي مر بها الشعب العراقي نتيجة لسوء الظروف الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والاقتصادية ، نتيجة للحروب المتوالية وانتهاءً بالحصار الفكري أولاً الذي أدى إلى تدمير البنى التحتية للشعب .

تدور أحداث المسرحية حول رب أسرة يبلغ من العمر (٧٠ سنة) يصاب بشلل من جراء صدمة واجهها وهي فقدان كافة أمواله وممتلكاته التي أوكلها لأخيه عند سفره إلى الأردن لغرض العلاج بسبب هجرة الأطباء ، فقد كان في العراق حصارات كثيرة حصار داخل حصار ، فحين عاد هذا الأب ، وجد بان أخاه قد باع كل شيء واختفى مما أدى بهذا الرجل إلى الانهيار والإصابة بالشلل ، ففي احد المرات خرج من المنزل مع ولده لغرض علاجه تاركاً الابن والده في السيارة للتأكد من وجود الطبيب بسبب عجزه وعدم تمكنه من الحركة ، فحينما رجع الابن لم يجد الأب ولا السيارة ، فكانت سرقة الأب تمثل أزمة المسرحية (نظراً لكون المسرحية تحوي عدة أزمات) إذ بدأ المؤلف مسرحيته بأزمة أولية (وهي سرقة الأخ لأموال أخيه) فمنذ تلك اللحظة وهي (سرقة الأب) ، إذ بدأت الأحداث بالتوتر والتأزم ، وهو

بحث الابن والابنة عن والدهم وقلقهم نتيجة عدم معرفتهم بأنه حي أم ميت ، فنجد بان الأحداث تأخذ بالتغيير بعد إن كانت هادئة وكئيبة ، وحينما تخيرهم (الخالة فهيمة) بان والدهم موجود في احد أسواق بابل يشحذون به هنا تكمن ذروة الأزمة الرئيسة أي إن معرفة الأبناء بان والدهم حي ويشحذون به تمثل نقطة انطلاق الحدث.

فيواصل الأبناء البحث وخلال هذه العملية يكتشفان عصابة للتسول قد اختطفت والدهم لتستغله في التسول ، وان هناك ما يشبه المنظمة التي تختطف مثل هذه الحالات أو حتى الأصحاء وتشوهه لاستثمارهم في مثل هذه التجارة المربحة، لذا فان على الابن والابنة أن يدفعا أموالاً طائلة إذا ما رغبوا في استرداد والدهم ، فقد يصل الأمر إلى أن (الشحاذة) التي استأجرت الأب المخطوف لتتسول به من ملك الشحاذيين أن تطالب بحقوق لها شرعية على إنها تزوجته وتعطيه كل صباح مخدراً لكي لا يشعر بشيء ، لذا فهي تطالب تعويضاً كبيراً عن خسارتها في هذه التجارة ، وعند هذه المرحلة تحدث عملية مفاوضات التي يتم الاتفاق عليها ما بين (الشحاذة وأبناء الرجل المسروق) حول استرجاع والدهم مقابل مبلغ يتم الاتفاق عليه ما بين (الشحاذة وأبناء الرجل المسروق) ، وبدلاً من أن يضع المؤلف الحل لازمات المسرحية يقطع على المتلقي الإجابة عن المشكلة الدرامية ، فيلجأ إلى مناقشة العقلية أو الذهنية ، وقد يطرح هذا النص تساؤلاً رئيسياً للمتلقي وهو : هل سيصبح الإنسان في يوم .. سلعه تتم التجارة فيها؟ وهل سنكون نحن المتعاملين بهذه السلعة ؟

ونجد بان القضية الأساسية التي عالجها المؤلف في المسرحية هي (إنسانية الإنسان) وقيمته في سوق المال والاقتصاد ، إذ يتم وضع الإنسان في خضم معطيات السوق الحديثة ، فيباع ويشتري كأي سلعة مادية في عملية البيع والشراء والمتاجرة بالإنسان ، والصدام بسماسرة السوق وتجارة مصاصي الدماء .

وقد ابرز المؤلف فكرة الحصار كقيمة بنائية عرضها في ثنايا النص بشكلها المعلن والمضمر ، إذ يمكن وصفها بأنها فكرة محورية استند عليها المؤلف لتشكيل حركة الشخصيات وتناميها داخل الحدث ، فمن خلال فكرة الاصطدام بالحياة و الفجيعة في حقيقتها ، أصبحت سمة بارزة في النتاج الفكري والفني لقاسم محمد ، وترتبط بهذه الفكرة ظواهر تعد ملامح لهذا الفكر منها ظاهرة " السرقة ، والخيانة ، والغضب ، والحزن ، والكذب ، وعدم المساعدة " وقد شغل المؤلف بمحاولة نقل هذا الإحساس إلى الناس ، حتى ينزعجوا بحقيقة الحياة ومتناقضاتها ، وليكونوا على وعي بمأساة الحياة الذي يعيشونها .

أما حبكة المسرحية فجاءت مكونة من عدة مشاهد كل مشهد يأتي مكملاً للأخر ، ولكن تم فصل المشاهد عن بعضها وتركيب الفعل الدرامي تركيباً خاصا (منتجاً) وجعل التطور عملية تدفقية ذات فجوات وقفزات ، تقطع تسلسل الفعل الدرامي من خلال رواية الأحداث لخلق روح المراقبة لدى المتلقي وإيقاظ فعاليته الفنية وحمله على اتخاذ الموقف ، وإثارة النقد العقلي لدى المتلقي ، فهو قد استخدم العقل بدل المشاعر ، لذلك فان حبكة المسرحية لم تخضع لأصول الدراما التقليدية الذي تقوم من خلال ربط المشاهد ببعضها ، والتأكد على النمو الداخلي ، وجريان الفعل في خط مستقيم ، أي الإقرار بحتمية التطور المتسلسل المنطقي والاعتماد على

الشعور والتأثر ، والحل للمشكلة في نهاية المسرحية ، وإنما استبدل المؤلف الحل بالمناقشة الذي يثيرها في كل مشهد لكي يجعل المتلقي يتفتح على عدة تساؤلات ، فضلاً عن الصراع الدرامي الذي كان يجاري مجرى الفعل الذي يواكب الأحداث ، فاظهر نوعين للصراع ، صراع داخلي الذي كان يحدث لدى أبناء الأب المسروق ، وهم يبحثون عن والدهم فقد كان صراع بين الحب والشرف وصراع خارجي الذي وجدناه ما بين الابنة ورئيس العصابة (أبو حدبة)، إضافة إلى صراع الابن مع الشحاذة (عفتة).

الابنة : أين أبي الآن ؟ اجبني دون أن تجعلها قضية شائكة ومعقدة .
أبو حدبة : أبوك مع عفته .. هذه التي تدفعه بعربة حمالين من الخشب ، عفته هذه قاتلت من اجل أبيك عندما عرضته للإيجار ، حتى فازت به من بين عشرة مؤجرين تنافسوا على تأجيره مني .
الابنة : (تصرخ .. وتضرب أبا حربة بشيء .. وهو يهرب) .. ابن الكلب .. حقير .. نذل مجرم ... تشتري أبي ثم تؤجره .. وتجعل منه بضاعة .
أبو حدبة : ها قد عدت إلى الهستيرية والغضب والبكار .. اهدئي كي تفهمي [1].

كذلك الحال بالنسبة لصراع الابن مع الشحاذة فنجده من خلال الحوار الآتي:
الابن : يصيح (عفته)
عفته : من أنت ؟
الابن : أنا ابن هذا الرجل النائم في العربة
عفته : تحاول الهرب .. يمسكها مع العربة ، اترك العربة .. نذل .. حقير .. محتال .. حرامي .. تصيح .. حرامي .. حرامي .. حرامي يريد سرقة العربة[2].

فرغم عدم وجود الحبكة التقليدية مع إننا نشعر بالحركة والحدث دافقاً خلال مشاهدها ، يتضح ذلك في الصراع العنيف ما بين الأبناء والصراع النفسي الحاد الذي يعانيه أبناء الرجل المسروق والأب قبل سرقته ، فهذه الحركة الثرية تعوض إلى حد كبير غياب الحبكة التقليدية في النص المسرحي ، فقد هيا المؤلف لصراعه كثير من عناصر التشويق والإثارة والعنف ، فحين فاجئ المتلقي بحالة الرجل المنهار المشلول من جراء ما حدث ، بدأ من قمة الحدث موحياً للمتلقي انه لن يلتزم عناصر الترتب في الصراع (بداية – ذروة – نهاية) وهو بذلك لا يخرج على الصراع الارسطي بقدر ما يؤكده بهذه العناصر الجديدة ، وذلك لكون المسرحية لا تستطيع التخلي عن الصراع مهما بلغت في جدتها وعصريتها .

[1] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مخطوطة على الآلة الطابعة ، ص ٥١.
[1] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٥٤ .

فقاسم في أباء للبيع أو للإيجار لم يهمل العقدة وإنما طورها فلم تعد وحدة الحدث كما في الكلاسيكية ، وإنما صارت وحدة الحدث الناشئة عن الصراع في هذه المسرحية .

فمن خلال أنواع الصراع المتوالد في ثنايا النص برزت قيم تربوية وهي (الحرص على الوالدين) ورعايتهما وقيادة مسؤليتهما رغم عجز الأب أي أصبح (شبه ميت) لكونه فاقد النطق والسمع والحركة وهنا أشار المؤلف إلى هذه القيمة من خلال بحث الأبناء الملتاعين لغيابه وفقدانه لكون الأب هو رمز التاريخ والميراث والأمجاد وامتداد الجذور الذي يرتبط ارتباطاً حميماً بالحاضر ، فقد جعل المؤلف (لرابطة الأب بالأبناء) قيمة تربوية واجبة تلك الرابطة التي دفعت الابن والابنة إلى الاستمرار في البحث عن أبيهم بغض النظر عن ما سيلاقونه من متاعب وخسائر مادية ومعنوية ، فضلاً عن قيمة (الوفاء) للأب هذا يعطي اتجاها أخر ، وأبعاداً أخرى انه الجانب المشرق من الحياة ، وهذا ما جاء في نهاية المسرحية (احذروا على آبائكم وعلى أمهاتكم) [1].

وفي المشهد الذي حدث في مركز الشرطة نجد إن المؤلف اظهر قيمة تربوية إنسانية اندثرت وظهر عليها الغبار وهي (عدم مبالاة الشرطة) أي عدم الاستماع إلى ما يقوله الناس ومشاكلهم الذي يعانون منها نتيجة الظروف الصعبة التي مر بها الشعب فقد اعتبرها قاسم محمد هي مرحلة اختبار لكافة الناس فهي المحك الحقيقي لتعرف على معادنهم في وقت الشدائد وبما يمتلكونه من (طيبة ، وتعاون ، وصدق ، وآخاء ، وتحمل للمسؤولية) وهذا ما أوضحه المؤلف من خلال الحوار الذي دار ما بين ملازم الشرطة وابنه الرجل المسروق ، حين يطلب ملازم الشرطة من الابنة أن تكشف هي عن خيوط الجريمة حتى تتم مساعدتهم لها، وبما إن الناس ينظرون إلى الإنسانية على إنها من القيم التي لا يغيرها متغير، فهي من الصفات الفطرية التي تولد مع الفرد دون الحاجة إلى اكتسابها من المجتمع ولكن مع مرور الوقت بدأت الإنسانية تضمحل شيئاً بعد أخر وأصبحت المادة تسيطر على النفوس وأصبح هاجس الإنسان الوحيد كيف السبيل لحصوله على المال بغض النظر عن الطريقة التي يحصل فيها عليه ، فهنا يشير المؤلف إلى (مبدأ الخيانة وعدم أداء الأمانة) وهذا ما فعله الأخ بأخيه حينما دفعته رابطة إنسانية قوية وهي (رابطة صلة الرحم) إلى تسليم أمواله وكافة ممتلكاته لأخيه ، فهنا قد أكد على مبدأ غير أخلاقي أصبح يسود مجمل العلاقات الإنسانية ، فشبهه المؤلف ذلك بخيانة قابيل لأخيه هابيل ، فمن خلال ما تم من سرقة بين الأخ وأخيه أشار المؤلف إلى قيمة تربوية وهي (النصيحة) الذي جاء في حوار الابنة : نصحناك كثيراً .. كثير .. كثير .....

---

[1] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

نحن نعرفه أكثر منك ، لهذا حذرناك أن توكله وكالة عامة مطلقة على أموالك ، والمحل ، والبضاعة ، والرصيد في البنك [١].

ووردت في النص قيمة أخرى وهي (الحرية) التي ظهرت على لسان إنسان جشع (أبو حدبة) رئيس عصابة التسول الذي يتكلم عنها وعن الديمقراطية الذي كان يفعل بها كل الأشياء الشنيعة التي أهانت الإنسان وأذلته ، بدافع الديمقراطية التي يختبئ تحت ستارها ، فأوضح المؤلف بان هذه الديمقراطية هي الديمقراطية المفرطة الذي يعبر عنها كل إنسان بحسب ما يريد ويحلو له ، دون إدراك لمعناها الحقيقي ، قد ورد هذا في حوار أبو حدبة :

ها .. ما رأيك بمنظري ؟ هل أنا قبيح ؟ ها .. ؟ تكلمي لا تخافي .. عبري عن رأيك .. أنا ديمقراطي .. ما ازعل ، نعم الديمو – قراطية تعني احترام الرأي الأخر .. ! بعدين لماذا ازعل أو اغضب .. حرية الرأي لا تخيف .. قولي .. هل منظري منفر .. ؟ [٢].

وقد وظف المؤلف العاهة كمصدر للارتزاق ، مما خلق ثقة جسدية ونفسية لتلك العاهة فمن خلال هذه العاهة أصبح صاحبها صاحب أملاك وأموال ومشاريع كبيرة ، فهنا جاءت ثقة هذا الرجل (أبو حدبة) بنفسه تختلف عما يتمتع بها الأسوياء والمثقفين والسالكين الطريق الصحيح من ثقة بأنفسهم ، فهنا أراد أن يوضح التناقض ما بين القيمتين ، ومن القيم التي أراد المؤلف التأكيد عليها هي ضرورة الارتباط الأسري والعيش تحت كنف بيت عيشه إنسانية وطيبة مهما كانت حالة هذا البيت رتيبة أو مملة ، وهنا برزت قيمة تربوية وهي قيمة (المساعدة) أي احتضان الإنسان الذي يصبح في يوم ما بسبب الظروف الخارجة عن إرادته محتاجاً حتى لا يخرج عن الطريق السوي والمستقيم الذي يرفضه الدين الإسلامي ، فيضع إنسان ظالم وخائن ومخادع ، فربما ينظم إلى طبقة منحطة من المجتمع كما هو حالة المرأة (الشحاذة) التي وجدت نفسها في يوم ما وحيدة محتاجة لم تجد لها قوت فاضطرت إلى سلك طريق (الشحاذة) بسبب ضعفها وعجزها أمام ظروف القدر ، وهذا ما جاء في حوار (الشحاذة) .

والله .. وحق هذا العباس أبو راس الحار عندما أصبحت وحيدة .. جائعة بلا معيل ولا أهل ولا أي شيء .. قررت أن اقتل نفسي ، لكن الله كريم ، هيألي أبو حدبة ، اصطادني من فم الموت ، وعرض علي الشغل معه .. ودربني تدريب قاسي .. افهمني [٣].

فهنا أراد قاسم محمد أن يزاوج ما بين ما حصل لهذه المرأة (الشحاذة) والرجل المسروق (الأب) فلولا وجود أبنائه وإصابته (بالشلل) يصبح إنسان مماثل لهذه

---

[٢] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ١٠ .
[١] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٣٢ .
[١] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

المرأة لأنه أصبح لا يملك شيئاً بسبب ضياعه من اقرب الناس له الذي أضاع حياته بأكملها.

ومن القيم الأخرى غير التربوية التي وردت هي عملية إغواء الناس إلى عمل الرزائل ودفعهم إلى مستوى إجرامي محترف عبر فعل التسول ، فضلاً عن عدم الالتزام بالقوانين والاحتيال عليه ، فقد دفع حب المال والشهوات إلى ارتكاب المرأة الشحاذة جريمة أخلاقية فقد اتخذت من الرجل الكبير زوجاً لها حتى لا تجذب الأنظار إليها ولكي تتسول به بدافع الزواج ، فأخذت تدور به في كل درب وصوب متجاهلة بذلك صحة هذا الرجل ضعيفة لا تحتمل معرضة إياه للموت في أية لحظة تاركة وراءها العواطف (الشفقة على الرجل).

فهنا اوضح المؤلف بان المادة قد غلبت على المجتمع وحولت الناس إلى حيوانات ضارية تلتهم كل ما يعترض طريقها وهذا ما جاء في حوار المغنى :

قد طمسو سر الإنسان
إذ قالوا : حيوان ناطق
فالاوجب : حيوان سارق
السرقة كانت ، لا الكلمة في البدء
فقد ضبط الشرطة
في الجنة حواء وادم بالتفاحة ..
هبط اللصان إلى العالم ... [1].

إن ظروف الحصار أدت بالبشر إلى كسب المال بطرق غير شرعية ولعل من أهمها هي بيع وشراء البشر وأعضائهم ، فضلاً عن الاسترزاق من عملية شراء الذمم والنفوس والضمائر ، وفقدان الصدق الذي يقود بدوره إلى فقدان التعاون بين البشر عموماً والأصدقاء والأهل خصوصاً نتيجة لظروف الحصار الذي امتاز بافرازاته اليومية ، ولابد من الإشارة إلى إن الباحثة ترى بان القيم المادية هي زائلة لا محال لها فهي وقتية ، أما القيم المعنوية فهي المعين الدائم التي ترافق الإنسان حتى مماته .

أما الشخصية ، فلقد تعددت الشخصيات في مسرحية أباء للبيع أو للإيجار من ناحية النوع وليس الكم ، إذ كان عدد الشخصيات ثمان ولكن يؤديها فقط شخصيتين رئيسيتين ، وهنا تبرز براعة هاتين الشخصيتين في التنقل بين لحظات قليلة وبمرونة وبساطة في تجسيد كل الشخصيات ، وهذه التعددية في التحولات أبعدت الشخصيات عن نمطيتها المعروفة ، مثل دور الأب والشحاذة ورئيس العصابة ... الخ ، فنجد بان الممثل قد قام بادوار مختلفة ما بين مشاعر الأبناء وبين شخصيات العصابة فان هذا الممثل كان يتحول من الابن الباحث عن أبيه إلى ملازم الشرطة إلى الأب إلى المتسول السوقي الذي يبتز الابن والابنة ليدلهما على الطريق الذي سيجد اباهما من خلاله ، وهو أيضاً يقوم بدور ملك الشحاذين والتاجر الأكبر الجشع الأحدب الذي يقيم في مغارته أو مملكته لكي يسيطر على كل مقدرات السوق ، كذلك تقوم الممثلة بأداء

[1] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ١٥ .

ادوار ثلاثة وهي تقوم بدور الابنة الباحثة عن أبيها الملتاعة لغيابه وفقدانه ، وهي تجسد أيضا دور الخالة فهيمة الذي تتصل (بالابن) لتخبره بان أقارب زوجها شاهد ولدهم وهي أيضاً تجسد المرأة البشعة (الشحاذة) التي تسرح في السوق واضعة الأب العاجز على عربة وتتسول عن طريقة لتكسب أموالاً طائلة ، وتبتز الابن لتسلب اكبر مبلغ من المال في سبيل التخلي عن سلعتها (الأب) وهنا نجد بان هاتان الشخصيتان (الممثل والممثلة) قد وفقا في التنقل بين الشخصيات ، وتكمن براعتهم في عملية التنقل والتحول السريع من شخصية إلى أخرى مع الالتزام بنفس الحسن الدرامي ومتابعة الشخصية السابقة مع اللاحقة لكي يسير الحدث ككل موحد وكذلك الانتقال من عملية التمثيل إلى مبدأ الرواية وكيف يتحول الممثل من شخصية تعيش داخل الحدث إلى شخصية أخرى تكون خارج الحدث الدرامي ، وتروي الأحداث . وهنا تتمثل في شخصية (الأب) الإنسان المنهار من جراء ما حدث له إلى شخص أخر وهو (الراوي) الذي يلقى وبشيء من الهدوء كيف تم انهياره وما هي الأسباب التي أدت إلى الانهيار ... وهكذا نجد أحداث المسرحية كلها تقوم على هذه المناوبة بين تمثيل الشخصيات ومن ثم التحول إلى شخصية (الراوي) الواصف والمعلق على الحدث ، فهذا الانقطاع بين الشخصية المعاشة في الحدث وبين الشخصية الرواية يحتاج إلى مهارة عالية من قبل هذه الشخصيات ، وقد عمد المؤلف في هذا التنوع في الشخصيات إلى إعطاء فكرة عن الاختلاف الطبقي في المجتمع وكيف إن لكل طبقة صفاتها الخاصة بها وسلوكها وأفعالها التي تشير إليها ، فقد عرض لنا الشخصية المنحطة أو الوضيعة المتمثلة بالمتسولين ، وكذلك الشخصية العديمة الأخلاق والضمير إلى جانب الشخصية ذات الإحساس بالمسؤولية ، وعمد المؤلف إلى خلق موضوع مشترك بين هذه الشخصيات لبيان كيفية تعامل هذه الشخصيات والكشف عن صفاتها وملامحها وما هي سلبياتها ، وما هي تأثيراتها على المجتمع، فمن خلال (سرقة الأب) من قبل مجموعة من اللصوص ، فهنا بين المؤلف هذا التنوع في الشخصيات من خلال عملية البحث من قبل الأبناء في كل مكان وما هي الأنواع الذي تعاملوا معها إضافة معرفتهم بسماسرة السوق في ثناء عملية البحث .

وهذا التنوع قد هدف منه المؤلف إلى إعطاء مجموعة من القيم التربوية وبثها من خلال المسرحية التي تحملها كل شخصية وبين مدى تعارض هذه القيم مع القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية للمجتمع العراقي ، وما مدى سلبياتها على هذا المجتمع وفي نفس الوقت قد عرض بعض القيم الأساسية التي تبين الإنسان الجيد في المجتمع والى أي مدى قد يتأثر بهذه القيم ، فقد إبراز لنا قيم الخيانة والمتاجرة بالناس واستغلالهم بحجة العوق ، يقابلها قيم الإحساس بالمسؤولية وحب الوالدين ، والتضحية من اجلهم .

وقد احتوت المسرحية إلى جانب الشخصيات المرئية أيضاً شخصيات غير مرئية لم يكن لها حضور على خشبة المسرح ولكن كان لها حضور واضح في أحداث المسرحية وهي شخصية (المغني) وقد أفادت هذه الشخصية في التقليل من حدة التوتر والصراع في المسرحية وكذلك اعتبرت كعامل مساعد في تغير

الشخصيات من شخصية إلى أخرى ، فكانت تعتبر المقاطع الغنائية التي يؤديها المغني كفواصل معبرة ومعلقة للحدث ، وكذلك تعطي فرصة للشخصيات في عملية الانتقال من شخصية إلى أخرى .

أما اللغة والحوار فقد اعتمدت المسرحية في بنيتها الحوارية على مستوى اللغة العربية الفصيحة الميسرة والمبسطة ، وقد انتبه المؤلف إلى ذلك فجعل اللغة ملونة حسبما تقتضيه المواقف والمستويات الثقافية لشخصياته ، والشخصيات التي عالجها المؤلف تنحدر من صميم الواقع العراقي ومشاكله الاجتماعية ، فهي شخصيات حيه تنطلق وتعاني معاناة عراقية مما يجعل حواراتها قريبة من نفس المتلقي : وقد استعان المؤلف بمقاطع من قصائد للشاعر المسرحي (نجيب سرور)[*] بوصفها بنية فنية وفكرية تمتزج مع البنية الأصلية للنص .

ملعون ملعون ملعون ... من يهدم بنيان
ملعون ملعون ملعون ... من يلقي الإنسان
ملعون ملعون ملعون ... من يمسح كيان
ملعون ملعون ملعون ... من يطفئ ضوءاً في روح انسان [1].

وقد تمكن قاسم محمد من خلال إشارته للقصائد الشعرية في حواراته إلى إكساب المتلقي إلى قيم تربوية واعية وهي (ضرورة بناء الذات الإنسانية من خلال منح قيمة للإنسان وزرع الأمل لديه ، فبناء الإنسان مرتبط ببناء الوطن ، وعند انهيار الإنسان ، يعني انهيار بناء الوطن) ، فهنا أكد المؤلف على ضرورة التماسك والتآزر ما بين أبناء الشعب الذي عاش فترات مظلمة من جراء الويلات التي حلت به ، لذا فان طغيان هذه اللغة التعبيرية والشاعرية على اغلب الصور واللوحات التي يقدمها (قاسم محمد) تحيل ذهن المتلقي إلى صور ولوحات تامية .

وبما إن الحوار هو تعبير عن اللغة ، فقد امتازت حوارات المسرحية بتنوعها ، فهناك كانت حوارات تلقى بشكل سجالي وأخر منغم ، فضلاً عن حوارات المناجاة

---

[*] نجيب سرور (١٩٣٢ – ١٩٧٨ م): ولد في قرية اخطاب (الدقهلية) في مصر بدا يقول الشعر وهو لا يزال تلميذاً صغيراً ، برزت ميوله المسرحية في مطلع شبابه ، فترك دراسة الحقوق وهو في سنتها النهائية والتحق بمعهد التمثيل (المعهد العالي للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم عام ١٩٥٦ ، وحينما تخرج انظم إلى "المسرح الشعبي" واشترك في أعماله بالتأليف والإخراج والتمثيل وفي أواخر عام ١٩٥٨ سافر في بعثة إلى الاتحاد السوفيتي حيث درس الإخراج المسرحي ، ومن مسرحياته (شجرة الزيتون) عام ١٩٥٨ و (ياسين وبهية) عام ١٩٦٤ و (آه يا ليل يا قمر) عام ١٩٦٦ و (بهية وخبريني) عام ١٩٦٧ و (منين أجيب ناس) عام ١٩٧٤ وقد جمعت مسرحياته بين خصائص الشعر الدرامي والدراما الشعرية .

[1] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ١٢ .

، فتمثلت الحوارات التي كانت تلقى بين الشخصيات بالنوع السجالي أما الحوارات الغنائية فقد تمثلت بالحوارات التي كان المغني يلقيها وبشكل منغم ، لذا فقد تضمن جسد النص على الأغاني التي ترافقها الموسيقى المعبرة عن الجو العام وبواطن النص المسرحي بوصفها قيمة تفعلية لإسناد ما هو موجود من حوارات .

المغني : يا أيها الظلام مرحباً

يا أيها الظلام
يا دربي الذي بلا اتجاه
يا أوسع الدروب للإنسان
لم تفقدوا الضياء يا عمياء
إن دروب المبصرين زيف
يا موطن الطاعون والزنا والخوف
بنيتي .. بنيتي خذي يدي إلى بعيد
فأفضل الدروب ، درب ليل
يا أيها الظلام مرحبا
يا هذه الحياة يا ضيائي الوحيد [1].

نجد ان قاسم محمد قد استفاد من خصائص المسرح الملحمي ، أي انه استعار الراوية والتارخة والتغريب ، ومن المعروف إن الغناء هو إحدى الأدوات التي استعان بها المؤلف في خطابه المسرحي من اجل إبعاد المتلقي عن الاندماج ليبقى متيقظاً .

فلم يكن (قاسم محمد) يبغي من وراء استعمال المقاطع الشعرية المغناة الموزعة ما بين إحداث الفعل إلا إحداث تأثير (التغريب) لدى المتلقي بأبعاده عن الاندماج مع الحدث وإعطاءه الفرصة لكي يتعرف على الشيء الذي سيبدو له غريباً فيحدث فيه صدمة توقظ فيه الرغبة في التغيير بعد تشغيل آلية النقد لديه .

فمهمة الأغنية إذا تتلخص في قطع تدفق الفعل داخل الحدث ، أي مهمة فنية وأسلوبية ، ومن جانب أخر مهمتها التقديم للحدث أو الشخصيات ولكنها على أية حال لا تسهم في تصعيد الحدث أو إضافة بناء جديد للشخصيات غير البناء الذي خطط له المؤلف ورسم هيكلته على الورق ، وفي الحقيقة فان وصف الأغاني الذي يقدمها

[1] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ١٢ – ١٣ .

المؤلف للمتلقي تعطي بشكل انسيابي يتزامن مع تطور فهمنا للشخصيات والأحداث أي ذات حسبات دقيقة لا تكشف دفعة واحدة ولا تعطي إلا بجرعات منتظمة .

المغنى : أين أنا ...

بحجر الأفاعي ؟
وإذن وداعاً يا ذراعي
يا أيها الفرح الوداع ، ويا جناح
للشمس ، للسحب الوداع ، وللجرح
يا جعبتي ، ماذا تبقى من سلاح .. ؟
لا شيء ... لا شيء ... لا شيء
غير التلوى والصراخ .. !
تر يافك النسيان في الأسواق
لكن سوق الحزن قائمة على قدم وساق
في بلاد تركب الصاروخ ..
أو في جزيرة واق واق .. !! [١].

أما حوارات المناجاة ، فقد تمثلت بحوارات الأبناء في حضرت مقام الإمام الحسين والإمام العباس عليهما السلام ، تضرعا لهم في مساعدتهم لمعرفة مكان والدهم ، ويعود اختيار المؤلف لهذه الحوارات ، لكونها نابعة من الطابع الديني الذي تميزت به هذه العتبات المقدسة ، إذ إن أسلوب المناجاة يعتبره البعض أفضل وسيلة للدعاء إلى آل البيت ، وهو الطريق الأقرب والامثل للتضرع لهم ، فمن القيم الأخلاقية التربوية التي جاءت من خلال المناجاة هي (الإيمان بالله والدين الإسلامي) من خلال التوجه إلى الأئمة الأطهار ، فهنا أشار المؤلف إلى ضرورة الارتباط الروحي بالقيم السماوية ، وهذا ما نلاحظه من خلال حوار الأبناء .

يا أبا عبد الله .. يا شهيد يا مظلوم .. أريد والدي منك .
يا أبو فاضل يا عباس .. يا بو راس الحار ساعدنا .. !
أبي .. أبي أبي ! من لأبي في هذه المحنة ؟ يا ناس .. يا أبناء .. يا عالم..
يا حر .. حرر آبائنا وحررنا من أحزاننا الجارحة حتى أعماق الروح .
يا بو الحسن يا علي .. أريده منك [٢].

---

[١] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٢٣ – ٢٤ .
[١] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٢٥ – ٢٦ .

فضلاً عن حوارات مناجاة النفس البشرية وهذا ما نلاحظه من خلال حوار الأب المنهار والذي جاءت من خلال تأثر قاسم محمد (بالمناجاة) في المسرح الإغريقي إضافة إلى استخدام حوارات سردية من خلال (الراوية) الذي كانت تتخلل أحداث المسرحية ، فضلاً عن كون المؤلف قد بدأ المسرحية باستخدام حوارات سردية فهنا قد استعار تقنية الراوية والتارخة لأخبار المتلقي عن أحداث سبقت أحداث المسرحية (أي حدثت في الماضي) .

الأب : ما غبت عن المحل سوى عشرين يوماً ، سافرت لاستشارة طبيب مختص في أمراض العيون ، وعيوني بدأت تتردى ، وهنا في بغداد حصارات كثيرة حصار ، حوله حصار ، وحولهما حصارات وحصارات ، تراكم المرض ، قلة الدواء ، هجرة الأطباء ، " كان علي أن أنفذ من خرم الإبرة الوحيد ، عمان ، لأرى ما حل بعيوني " [١].

وهنا نجد محاولة المؤلف في مزاوجة الحوار السردي (حكاية القصة) مع التشخيص الدرامي (تمثيل القصة) على نحو متلاحم ومترابط ، واللغة العظمى والشعر مع الموسيقى والأغاني والمناجاة ، فان مثل هذا التوليف الناجح بين تقنيات المسرح الملحمي والمسرح الارسطي يمكن اعتباره مزاوجة نادرة المثال ، إضافة إلى النهاية التي بقيت مفتوحة للمناقشة التي كانت مبنية على الحوار أساساً، فقد أصبحت للحوار وظيفة حياتية وتربوية وليس وظيفة إنشائية ، من خلال حدوث التطهير الذهني أو العقلي لدى المتلقي .

الممثلة : ويبقى العرض مفتوحاً
الممثل : للتفكير
الممثلة : أو للتغيير
الممثل : أو للتعبير
الممثلة : أو للتدمير [٢]

ومما تقدم تجد الباحثة ان قاسم محمد كان من المتأثرين بالواقع الذي يعيش فيه ، حيث جاءت هذه المسرحية عبارة عن صور مقتطعة لواقع معاش ، قد صور لنا الحياة في ظل الحصار الاقتصادي مستعرضاً السلبيات التي نجمت عنه في انحطاط القيم الاخلاقية والتربوية إلى حد المتاجرة بالبشر وبشكل علني وخاصة المتاجرة بالآباء الذين هم اعز شيء في الحياة . فنجد في هذا النص ان الإنسان يفضل المال على كل الروابط الإنسانية سواء كانت روابط الدم أو العائلة أو الروابط الاجتماعية ، فهي نتيجة حتمية لواقع ساد فيه الفساد والانحلال الخلقي وانعدام كل القيم والتقاليد .

---

[١] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ١٠-١١ .
[٢] محمد، قاسم، نص مسرحية أباء للبيع أو للإيجار، مصدر سابق ، ص ٦٦ .

٥. تحليل مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخبز – حلاج الفقراء)

يتناول قاسم محمد في مسرحية (المصلب الدامي) قصة رجل من أصحاب الصوفية [*] هو الحسين بن منصور البيضاوي البغدادي ، الذي عاش ما بين القرن الثالث والرابع الهجريين (٢٤٤ – ٣١٠ هـ) و (٨٥٧ م) صلب سنة (٣٩) هـ بعد سلسلة من المحاكمات . أداع بين الناس أن الله يحل في عبادة المؤمنين ، وخلع الخرقة كأول صوفي متمرد وامتزج بالفقراء معايشاً لهم كاشفا عن بؤسهم ، منتصراً لهم فيما يتعرضون له من ظلم وطغيان ، وقد قبض عليه وحوكم بتهمة الزندقة ، وزج به في السجن ، ثم صلب وقتل واحرق . كان الحلاج تقيا ظاهر الإيمان ، مقبلا على العبادة ، راغباً في الوصول ، ويحكى عنه " انه في يوم عيد الفطر يلبس السواد ويقول هذا اللباس من رد عليه عمله " [١]، وشخصية الحلاج مع هذا شخصية قلقة تحمل في داخلها عناصر التجربة الدرامية وتغري الكتاب بالالتفات إليها ، فهو بطل استشهد من اجل قضية جاهد بها ، ودافع عنها وترك أثراً عميقاً في تاريخنا الإسلامي .

وتتكون مسرحية قاسم محمد (المصلب الدامي) من فصل واحد يحوي على خمسة مشاهد ، وكل مشهد يحمل عنواناً معينا ماعدا المشهد الأول الذي عمد المؤلف إلى إعطاء صورة متكاملة عن طبيعة السلطة الحاكمة ودورها اتجاه الشعب وما تسببه لهم من فقر وظلم من اجل خدمة مصالحها الخاصة على حساب الناس الفقراء ، فضلاً عن المعلومات التي أعطاها المؤلف عن طبيعة الرقع التي وجهها الوزير ، واتخذها وسيلة لمحاربة (الحلاج) لكون هذه الرقع كتبت ضد الخليفة والدولة ، وقد

---

[*] الصوفية : حركة فكرية روحية ظهرت في نهاية القرن الثاني للهجرة " القرن الثامن الميلادي " وهي في جوهرها نبذ لمحاولة فهم العالم عن طريق العقل ، ودعوة للفهم عن طريق القلب والحدس .

[١] المحمدي ، عبد القادر موسى ، الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، (بغداد ، بيت الحكمة، ٢٠٠١) ، ص ٩٠ .

استعملها الوزير ضد الحلاج ، وعند هذه المرحلة برزت نقطة انطلاق الحدث ، أما المشهد الثاني فكان بعنوان (الفتنة) التي حصلت ما بين الشعب والدولة بسبب احتكار الغلات ورفع الأسعار نتيجة للرقع التي كتبت ضد الدولة ، فهنا بدأ الصراع ما بين الشعب والسلطة ، الذي أدى إلى التحقيق في المشهد الثالث بالنسبة للحلاج باعتباره المحرض الأساسي للشعب وهنا تصل المسرحية إلى أزمتها الرئيسة لسير الأحداث ، وهي المحاكمة في المشهد الرابع والذي يتم محاكمة الحلاج بتهمة الزندقة والكفر وانه يدعي انه الله في الأرض ، وتشكل محاكمة لتقاضي الحلاج ويحاولون جلب شهود زور كي تثبت التهم عليه . ولكن يتراجع الشهود بعد إفادتهم أو شهادتهم المزورة ، ولكن دون جدوى يأمر القاضي بقتل الحلاج وكان الحكم هو جلده ألف جلده حتى الموت ويقوم الجلاد بذلك ، وبعدها يتراجع عن جلده لما رأى فيه من قوة إيمان وصبر ، فيقوم الوزير بقطع يديه أولاً ومن ثم قدميه وبعدها يقطع رأسه ، وهنا تصل الأحداث إلى ذروتها من خلال صلب الحلاج ، وتنتهي المسرحية بموته وهذه النهاية المأساوية للحلاج تقود إلى عملية تربوية وهي (التطهير) من خلال دخول الإيمان إلى قلب الجلاد والإيمان بأنه مظلوم ، وهذا بدوره يؤدي إلى إثارة حالة الشفقة في داخل المتلقي من جراء ما حدث للحلاج من خطر الصلب وفي الوقت نفسه إثارة الخوف من مصير الحلاج وما آل إليه .

وقد اتخذت مسرحية (المصلب الدامي) شكل (التراجيديا) بالمفهوم الارسطي ، وتجلى ذلك من خلال اعتماد المؤلف لعناصر مأساوية واضحة ، ومن خلال سقطة البطل التراجيدي (الحلاج) وهو هنا يوجه بعلاقته الحميمة بالله . وحواراته البليغة والمؤثرة وموته المأساوي في نهاية المسرحية .

فهنا جاءت حبكة المسرحية حبكة قد وردت فيها الأفعال بشكل منطقي متسلسل الشيء يولد الشيء الأخر ، فجاءت المسرحية جيدة البناء ، وان عابها بعض (المونولوجات) التي تقطع السياق المسرحي وتؤثر في درجة الاستغراق في الحدث والصراع في هذه المسرحية صراع متعدد ثري يتدرج من مستوى إلى أخر حتى تصل إلى ذروة الأحداث ، إذ خلع الحلاج خرقته ، وتعرض البطل لخيارات كثيرة تمليها الظروف المحيطة به وبمجموعته ، ولعل المقدرة الفنية لدى المؤلف تلعب

دورها في لم شتات هذا الصراع المتجزئ ، لتجعله يصب في موضوع واحد لكي يعالج قضية الثوري ودوره في المجتمع وحيرته بين الكلمة والفعل ، وقد حاول المؤلف من خلال النص إبراز قيمة تربوية تمثلت في الجانب البطولي في الحلاج ، الذي خالط صوفي عصره وخرج على أعرافهم والتحم بالفقراء ، وعالج في مسرحيته قضية من اخطر قضايا المجتمع وهي دور رجل الدين في المجتمع ، وايهما أقوى الكلمة أو القوى في تغيير الواقع كما صور في هذه المسرحية صور لمجتمع لمعاصر يعاني الفقر والظلم وافتقار العدل .

ومن خلال إحداث المسرحية ابرز المؤلف عدة مستويات للصراع ، فالحلاج في صراعه مع العامة يحاول أن يبصرهم بالحقيقة ، وينقذهم من الفقر ، فيرفع صوته بينهم قائلاً : في سبيل الحق ، والحق إذا استولى على سر ملكة الأسرار فيعاينها ويخبر عنها ، لن أعود ولن اصبر على مظلمة حق ، لابد أن اخبر عن أحوال الدنيا وأبناء الدنيا [١].

وكذلك صراع الحلاج مع أصحاب السلطة ، فهو قد بصر الفقراء بالحقيقة ودخل في صراع مع جهلهم وسذاجتهم ، وفاقت السلطة خطر ذلك فتعرضت له ورصدت خطواته وأوقعته في تهمة الكفر والزندقة ، وقد موه إلى محاكمة صورية أمرها في يد السلطة ولذلك فان القاضي (أبو عمر) يكشف بمكره عما وراء معاني الحلاج ، ويدينه بتأويل الكلام إلى معنى أخر .

رئيس المحكمة : أنت متهم بحلول الحق فيك ... أنا الحق

الحق هو الله ، فأين أنت من الله ... ؟ أأنت الحق ... ؟ [٢].

أما عن الصراع بين الحلاج والصوفية وأصحابه فقد كان ثريا متصاعداً ، أشار المؤلف له من خلال المشهد الأول ، حينما يجلس الحلاج مع صديقه الشبلي والجنيد يتحدثان وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية ، وفي هذا المشهد يفلح في وضع المتلقي مباشرة في عمق الأحداث ، ويعد عنصر جيد من عناصر التشويق استعان به المؤلف ويكفل بذلك لصراعه نوعا من الاضطراد المقنع ، إذ تبدأ الأحداث حينما يختلف الشبلي والجنيد مع الحلاج في نظرة كل منهما للدنيا ولوضع الإنسان فيها ، فالحلاج يحتار بين البصر والبصيرة ، والشبلي والجنيد يغمض عينه أمام هذه المناظر المزرية لشعبه الفقير .

---

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، (القاهرة: مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٤) ، ص ١٨ .

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق، ص ٦١ .

الحلاج : لماذا لا يتاح لنا ... للحلاجين الفقراء أن نحمل بالاتنا إلى الأسواق ونتاجر بما أنتجت أيدينا بلا ضريبة ومكر الوزير حامد بن العباس ؟
وبلا استغلال تجار القطن ؟ [١].

في حين إن الشبلي يكتفي بنور البصيرة ، فينظر إلى الداخل .
الشبلي : يا أبا المغيث ... إنني أنهاك عن العالمين كي أصونك ...
لا تجهر ... لا تبح ... وخل عرقتك بحبيبك في مقام السكر ، تستر بالله عليك .
لا تجهر ... لا تبح ... لا تكشف ... لا تبح بالسر ، اصعد من هذه الدنيا الدنية، إذ تكاد تضيع في دروبها القاتلة [٢].

والحلاج ، حين يكاشف للجنيد والشبلي بماساته ، ينصحانه الأخيران بان ينظر في داخله ويترك الخارج ، فيقع الحلاج في حيرة وصراع يدور في داخله ، فهنا نلمح التحول نحو شخصية الحلاج كمصلح اجتماعي وتربوي ينزل إلى الناس ويختار طريق الاندماج لهم ، إن المؤلف يضع أمام المتلقي وسيلتين من وسائل المثقف الثوري ، الأولى سلبية ، وهي معاينة الواقع والصمت تجاهه ، وهذا يمثل قطاعاً كبيراً من المثقفين ، تمثل في هذا النص بشخصية (الشبلي والجنيد) الذي جاءت شخصيات سلبية متخوفة من قول الحق وكل ما يهمها هو الحفاظ على حياتها دون الاهتمام لحياة الآخرين ، فهي شخصيات حالمة تخاف من السلطة والسلطان وتنتظر إحلال العدالة من الله ، وهذا السكون في الشخصية عمد المؤلف إلى الإشارة إلى حال الكثير من رجال الدين الذين يبقون في أماكنهم ينتظرون من الله أن يحق الحق متناسين أن البشر على الأرض هم أداة الله لإحقاق الحق ، وهنا يشير أيضاً إلى حال العلماء بمثل الكثير من عامة الناس الخاضعين لجبروت السلطات ، فالجنيد والشبلي يخشيان أن يرى ، ويقرأ وجوه الناس ، ولذا يقرر حاسما الخلاف بينهم وبين الحلاج ، أن ينكفئ على ذاتهم ، وان ينظروا إلى داخلهم ولا يتعدون حدوده ، أما الحلاج ، فانه يرفض هذا المنطق ، فكان يرفض الصمت ويحاول أن يوظف المعرفة التي اهتدى إليها ، وهذا النوع الايجابي بالنسبة للوسيلة الثانية التي وضعها المؤلف للمتلقي .

فنزول الحلاج إذا إلى العامة ، لم يكن نزولاً فجائياً ، فهو قد عاين إلى حال الفقراء واختلف مع أصحابه ، وصارع أفكارهم ، وحاول أن يصل إلى الحقيقة ، فالمؤلف يبرز (الحلاج) هنا كشخصية درامية بطولية يتطور مع الحدث ، ولقد كان الصراع منطقياً بينه وبين أصحابه (الجنيد والشبلي) وبينه وبين نفسه ، ووصل الحلاج إلى حد المطالبة بالإصلاح ، في تطوير يعطي للبطل مبرراً لما يطالب به إن خاض صراعاته وأيقن بالحقيقة وتمسك بها ، وهو يبدأ الآن في مرحلته الجديدة التي

---

[٢] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق، ص ٢٢ .

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق، ص ٢١ – ٢٢ .

يصبح فيها المصلح الاجتماعي ، والذي أعطى المؤلف من خلال هذه الشخصية قيمة واضحة وهي (الإصلاح) .

الحلاج : لن ارجع حتى يرجع الصلاح – بيت المال مشاع لجواري الخليفة .. الأثرياء يكسون دوابهم الابرسم والديباج ، ويعلفون حيواناتهم باللوز والجوز والفستق .. وكل فقراء الأمة عراة ... تفتك بهم المجاعة والاوبئة ... كل مرافق الدولة يشملها الاستثمار ، الوظائف ، بما فيها القضاء لا تنال إلا بالرشوة ، الخلافة ذاتها بانت سلعة تباع وتطرح بالمزايدة ، إلا مقتا للعصبيات الهادمة للبشر، إلا محوا للتناقضات الساحقة للجوهر .. إلا جريا على الترف المغرور .. على الفساد الذي تئن منه الجماعة فحقاً وسحقاً لكل من يشين بناء الله على هذه الأرض [١].

ثم كان يطالب بحقوق الفقراء والمساواة بين الناس من خلال بث روح الصحبة والأخوة والتعاون بين الناس والسلطة .

الحلاج : أريد مقاومة العصيان ، وبث روح الصحبة والأخوة ، أريد محاربة غلاء الأسعار والغش وفرض الضرائب ، أريد للحكم أن يكون مشاورةً ومشاركة، حيث أمور الأمة شورى ... " وأمرهم شورى بينهم " [٢].

ويبحث المصلح الاجتماعي والثائر " الحلاج " عن قيمة أخرى (العدل) ، ويتوق لتحقيقه حتى ينتشر الأمن والطمأنينة بين الناس .

لقد توافرت في شخصية (الحلاج) ملامح الشخصية القيادية ، فهو يبحث عن العدل ويبغي الإصلاح ، من الخليفة لتصلح الأمة ، ويتوق العدل والمساواة ، فلم تكن المهمة سهلة ، فالحقيقة لا يحملها سوى إبطالها ، والمسؤولية تحتاج لثوار مثقفين مثل " الحلاج " فهو قد وصل إلى عتبة البطولة بعد أن عانى كثيراً ، فقد حمل قضيته من مكان إلى مكان ، وسعى بالدعوة بين الشعوب والأمم ، فالمؤلف يشير إلى مدى المعاناة التي تقابل المصلحين ، فهم ليسوا شخوصا عادية تهرب من المواجهة مثل (الشبلي والجنيد) ، وإنما يجب أن تتوافر فيهم هذه المعاناة الطويلة التي تصفو معها الروح ، فيتحد " الخارج مع الداخل " ولا يحدث بينهما انفصال متوهم ، وكان للحلاج من القوة أن يعلن في أصحابه دعوته الجديدة .

الحلاج: " حياتنا يا شيخنا صارت مماتنا وبيوتنا قبورنا ونحن بعد إحياء بمشيئة الله أي صبر هذا مع التطرق في التفاوت والاختلاف بين طبقات الناس بين الغني والفقير ؟ بين التدين والإلحاد ؟ بين النزاهة والخيانة ؟ بين العدل والظلم ، اصبر؟... فساد ، فساد في كل مكان " [٣] .

---

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

[٢] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ١٦ .

وحين يعارضه أهل الصوفية ، يرفض منطقهم ويقرر في طريقه الجديد يدعو إلى المساواة والإصلاح من العدل ويبصر الولاة بحقوق الشعب ، ويدعو إلى القوة والى الفعل فأعدت شخصية (الحلاج) الشخصية المحورية في المسرحية حيث عمد المؤلف من خلال هذه الشخصية إلى بث قيم دينية قيمة لنشر قيم الدين الإسلامي وتعاليمه ، فضلاً عن كونه قد أعطى صورة لرجل الدين وكيف يجب أن يكون ؟ أي يجب أن يكون ذو شخصية قوية خيرة محبة للحق متحدية للقدر ولكل أنواع الظلم ، داعية للتحرر من قيود السلطة والوقوف بوجه الظالم ومواجهته بالحقيقة .

أما السلطة التي كان يمثلها المقتدر والوزير ، فلقد جاء على لسان شخصية الوزير وهو (حامد بن العباس) في مقدمة المسرحية بأهم الأعمال الإجرامية التي قام بها الخليفة (المقتدر) من قتل وحرق وصلب ونفي وابادة كل من يتعرض للحكم والحاكم ، فنجد في هذا العرض نوع من الإبداع والذكاء ، فالشخصية قد حملت أو قدمت معلومات عن الخليفة ونوع الحكم الذي كان سائداً في تلك الفترة ، فهنا تم استخدام هذه الشخصية لدورين في هذا المشهد هو دور المقدم أو المفصح عن أهم المعلومات التي تخص الخليفة والخلافة ، والدور الثاني هو الشخصية غير المتزنة والمتملقة الوضيعة التي تتسلق على أكتاف الآخرين ، والذي يحيك الدسائس للغير كي يتمكن من الحصول على ثقة الخليفة به ، أما شخصية الخليفة (المقتدر) الذي أفصح المؤلف عنها في البداية من خلال الحوار الذي تم بينه وبين الوزير في احد مجالس الخليفة حول إنشاء قرية من الفضة في قصر الخليفة بكل محتوياتها ، إذ يتم إنفاق المال عليها من (بيت مال المنفوقات) رغم حال الناس وما يعانوه من الجوع والغلاء وارتفاع أجور الضرائب على الشعب ، فهنا أوضح المؤلف من خلال هذه الشخصية السلطات الحاكمة وكيفية تعاملهم مع أموال الدولة، فضلاً عن الفساد الذي يعم الدولة بسبب عدم الشعور بالمسؤولية . وان من يتولى السلطة والعرش فهم ليسو أهل للثقة والمسؤولية وليس لديهم خبرة كافية بأحوال الناس ، وهذا ما نراه في حوار الحلاج في مشهد المحاكمة .

الحلاج : يا حق ... ! إني أريد قول الحق .. فاعبر عن رأي بحق .. فقد كان الصبي أبو الفضل جعفر بن المعتضد والذي سمي بالمقتدر كان له ثلاثة عشر عاماً ، وشهر واحداً وعشرين يوماً .. فكيف يبايع صبي لم يبلغ الحلم بعد خليفة لأمة محمد .. ؟ إني استحلفك بحق الحق وبحق رسول الحق ، يا قاضي القضاة هل يجوز هذا ؟ أيجوز مبايعة صبي ما زال غراً ، مولعاً بشرب النبيذ وشم الطيب ومداعبة الجواري ، أن يكون على راس دولة ممتدة من أول البحور إلى أخر البحور ؟ [1].

أما القاضي (رئيس المحكمة) فأشار المؤلف من خلال هذه الشخصية كيف إن أصحاب العدل والعدالة كلهم بيد السلطة حيث تسيرهم كيفما تشاء فحتى (القاضي)

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ٥٩ ـ ٦٠ .

الذي هو رمز للحق والعدالة على الأرض ، فهنا أظهرها المؤلف كالدمية بيد الخليفة والسلطة يتحكم بها حسب ما يخدم مصالحه الشخصية ، كذلك الحال بالنسبة لشخصية البهلول والاشناني الذين يمثلان أعضاء رئاسة المحكمة.

أما شخصية (الظاهري الفقيه) فهنا جاءت شخصية مختلفة عن سابقيتها فقد أبرزها عن الشخصيات التي لا تمت بصله إلى رجال الدين من خلال تأمرها على الدين ورجاله (تشريع فتوى ضد الحلاج) " استحصل لي أمر المقتدر .. وتبقى مسألة تدبير الحكم والتهم علي " [١]. وذلك بهدف إرضاء الخليفة حتى وان خالف شريعة الله وكذلك أوضح في هذه الشخصية كيف تلاعب رجال الدين بالدين والشريعة وإصدار الفتاوي التي تتلاءم مع متطلبات الحكم والسلطات ، دون الاهتمام إلى مضار وسلبيات هذه الفتوى أو الخوف من مخالفة الله و تعاليمه ، فهنا يوضح المؤلف ، كيف إن الإنسان ابتعد عن عبادة الله والالتزام بتعاليمه واخذ الالتزام والخضوع للإنسان الأخر .

فكانت قضاة (الحلاج) يشتركون مع السلطان والوزير في قتل الحلاج ، فهم السلطة القضائية التي تتولى الحكم بين أفراد الشعب ، ولكنها سلطة لا تحكم إلا باسم السلطان أيضاً ، فالسلطان قد جمع في يديه كل السلطات ، وحكم هؤلاء بالظلم على (الحلاج) واثبتوا كقوة مع انه اعترف بإيمانه ، فالمحكمة هنا أصبحت العوبه في يد السلطان .

ويعد المشهد الثاني (الفتنة) في رأي الباحثة أكثر المشاهد المسرحية حركة وإثارة وتصاعداً درامياً ، وقد كانت الدراما تتكشف في المشاهد السابقة عن طريق الكلمات واللغة النثرية الشعرية المكثفة والصراع النفسي عند الحلاج ، والصراع الذهني بين الحلاج والشبلي والجنيد . أما هنا فالحركة في صعود مستمر مع كل مجموعة تدخل المسرح ثم تخرج لتحل مكانها مجموعة أخرى ، كما إن استخدام مجموعة من الأشخاص الذين يظهرون في بداية المشهد ليؤكدوا ثراء الصراع وقوة الحدث الذي يتغير كل لحظة حتى يصل إلى ذروة والتأزم ، فالمؤلف هنا يجعل بطله يتعرض لكل أصناف المجتمع الذي قرر أن ينزل إليه الحلاج ، مضحياً بكشفه الخاص ، ساعيا إلى صلاحهم ، فهو يعاني شوق الناس إلى العدل والإصلاح . والجميع يتحدث عن ظلم الخليفة والجوع والفقر ولكن لا احد يتكلم ، وتنتشر الانهزامية والخوف والقتال فيما بينهم بسبب الجوع والفقر ، فلا يكتفون بالصمت ، وإنما ينشرون بينهم الرعب والقهر وهذا ما نلاحظه في صراع الرجال الثلاثة حينما اعترضوا طريق رجل مستغيث يحمل رغيفاً لأطفاله .

الأول: ألا تشم رائحته ؟ هذا الرجل يخفي خبزاً تحت رتارته .

المستغيث : إنهم أولادي الصغار ، مع أمهم ، صدقوني .. وأنا معهم لم نذق طعاماً منذ أيام .

الثاني : ومن قال لك بأننا قد ذقنا طعاماً مع أطفالنا وحريمنا منذ أيام ؟؟

---

[٢] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ٣٨ .

الثالث : كم رغيفاً معك ؟
الحلاج : يا أخوتي
الثالث : (يصبح) ابتعد
المستغيث : ساعدوني
الأول : نحن وحريمنا وأولادنا لا نملك ما نتقوت به . كم رغيفاً تحمل ؟
المستغيث : ستة
الثاني : ستعطينا جزءا منها وتذهب
الحلاج : لكن يا أهل الإسلام ، طعام أطفال جياع مساكين .
الثالث : اذهب أنت والمساكين وقل هذا لخليفتك اللاهي ولوزيرة التاجر الفاجر حامد بن العباس .
المستغيث : صدقوني نحن ستة .. والستة يحتاجون هذه الرغفان .. لهذا اليوم وحسب [1].

فإصرار الحلاج إلى الإصلاح ، والتحدث إلى الناس ومناقشتهم لتغيير حالهم وما وصلوا إليه بسبب الظلم والطغيان من قبل الخلافة ، لكن السلطان ووزيره لن يتركه يهدم أركان الدولة القائمة على الظلم ، ويقع الحلاج بين أيدي السلطة بعد إن دبروا مؤامرة لاصطياده ، بعد إن استعانوا بشهود زور ومنهم ابنه السمري وابن شاكر السمري ، إضافة إلى رجال الشرطة الذين اتهموه بأنه من أصحاب القرامطة .

وكانت الجموع قد أحاطت به ، ولكن مثله لا يهرب ، وكان الحلاج كذلك فرحا بقدره ، تواقا إلى الخلاص من الدنيا حتى يروي الأرض بدمائه فيخصبها لتلد أبطالاً يتعدوا دوره وهم ينهضوا حاملين سيفهم ، فهذا التطور الدرامي الذي شهده الحلاج من خلال صورة الفقر التي رآها ستقتل الناس ، فتقتضيه الأمانة ، إلا يصمت بعد إن عرف مدى قسوة الفقر ، فهو بذلك يقربه من شخصية البطل الفرد في الملاحم الشعبية ، أما في المشهد الثالث والرابع (التحقيق والمحاكمة) الذي يقف الحلاج أمام محكمة دفع وزير الخليفة بثلاثة من قضاته المرتشين فيها ، وقد اشتغل المؤلف المحاكمة ليقدم لنا (بانوراما) لحياة الحلاج وكفاحه والطريق الذي سلكه ، فيحكي الحلاج جزءاً من حياته لم تتسع له الأحداث المتلاحقة والصراع الغني بالحركة والتكثيف الدرامي الذي امتازت به المسرحية ، ولكنه أحال في هذا الحوار ، وهو أشبه بالمونولوج الداخلي ، (فالحلاج) يتحدث حديثاً طويلاً ولكنه مؤثر ، ويصعب حذفه ، لأنه يبرز ثورة الحلاج وتجعل اختياره طريق الجهاد والإصلاح نتيجة لما عاشه من فقر وقهر .

وفي مشهد المحاكمة نجد إن العامة البسطاء الذين قتلوا الحلاج " بلا وعي " والشبلي والجنيد ومجموعة الصوفية الذين قتلوه وهم على وعي بما يفعلون ،

---

[1] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ٣٤ .

والسلطان بأجهزته الفاسدة (الشرطة والقضاة) والحلاج نفسه بتصديه الملحمي للموقف وتحديه لسقطته التي أباح فيها دمه ، وعدم استسلامه وجهاده .

أما لغة المسرحية فجاءت بالغة المزاوجة ما بين اللغة النثرية واللغة الشعرية الدافقة بالمعاني التي لا يفقد بها المتلقي خيوط الدراما بسماعها ، إذ إن لغة الشعر الجيدة التي كتبت به بعض حوارات المسرحية يجعلها كلاً متماسكاً ، إن هذا التنوع في اللغة التي كانت تستهوي المؤلف ، فيمضي معها في بعض الأحيان بصورة شعرية ، قد تساعد المتلقي العادي لمسرحية تعرض أمام النظاره في مثل هذا الحديث :

الحلاج : لئن أمسيت في نوبي عديم
لقد بليا على حر كريم
فلا يغررك إن أبصرت حالاً
مغيرة عن الحال القديم
فحلي نفسي ستتلق أو سترقى
لعمرك ، بي إلى أمر حسيم [١].

وقد تميزت لغة الحوار عند قاسم محمد في هذا النص بوسائط حوارية استعان بها لكي يجعل من حواره دافقا بالحركة والسرعة ، التي تسهم في إبراز الحدث وتأكيد الصراع ، فهو يفصح عن شخصياته من خلال الحوار بدون طريقة تعمد إلى تقديم المعلومات ، وإنما تتسربه هذه الملامح عن شخوصه وحدثه وصراعه تلقائياً من خلال حوار لماح ، وهو يحقق بذلك مطلباً يخدم طبيعة الدراما التي تأنف من المؤلف الذي يتعمد تقديم المعلومات ، إضافة إلى إن احد ملامح الحوار الأخرى هي طريقة استخدام السؤال والجواب كما في الآتي:

الحلاج : يا شبلي .. الشر استولى في ملكوت الله ..
حدثني : كيف أغض العين عن الدنيا
قل لي يا شبلي : من ذا يصنع القيد ؟
الظلم .
من ذا صنع الاستعباد ؟
الظلم .
من صنع الموت ؟ من صنع العله والداء ؟ من سمل العميان ؟ من شد اللسان ؟
من قتل الإنسان ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟
الظلم [٢].

---

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ١٦ .

[١] محمد ، قاسم ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخير حلاج الفقراء) ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

وقد اتصف الحوار في هذه المسرحية بأنه لماحا ، سريعاً ، امتاز بالتركيز والتكثيف وقدرته على الإبانة والوضوح ، كشف عن الصراع النفسي للشخوص ، واظهر صراعاً قوياً دافقاً بالأحداث ، اتسم في مجمله بالسلامة والمرونة وانتقال الحوار للتعبير عن الحالات المتباينة للشخوص ، ولعل حوار " الحلاج " يكشف عن هذه القدرة لدى المؤلف ، من تحول شخصية واحدة للحديث بطريقتين مختلفتين ، فحوار الحلاج مع رجال القضاة ساخر متهكم ساخط بشيء من الشدة مع إتباعه الصوفية , ثم هو حوار رقيق ناعم حين ينفرد بالله , فنتلمس إنسانا يتحدث عن قلبه و مواجعه , فيقترب منا إلى حد ما .

وقد اتسم الحوار بالبطء , في بعض المشاهد نتيجة لاستغراق بعض المونولوجات الطويلة ومنها حديث الحلاج مع نفسه , وكذلك الخطب الموجهة إلى الجمهور , فضلا عن استخدام المؤلف لحوارات تتخللها الاستشهاد بالآيات القرآنية و الدعاء. والمونولوجات الطويلة مع الرب.

الحلاج: نظري بدء علتي ويح قلبي و ما جنى
يا معين الضنى علي اعني على الضنى...
يا معين العنا علي اعني على العنا...
نحن بشواهدك نلوذ, وبسنا عزك نستضيء لنبدي ما شئت من شانك و مشيئتك
أنت في السماء اله و في الأرض اله
يا مدهر الدهور يا مصور الصور
يا من ذلت لك الجواهر , و سجدت لك الأعراض
و انعقدت بأمره الأجسام , و تصورت عنده الأحكام
يا من تجلى لمن شاء و كيف شاء
إني احتضر, و اقتل , و اصلب , و احرق , و احمل على الساقيات
شأني شان الفقراء الذي صلبهم المقتدر و وزيره حين طالبو برغيف خبز يمسك رمقهم
آه.. يقتلني أعدائي كما يقتلني ثقاتي..
فمماتي في حياتي و حياتي في مماتي
إن عندي محو ذاتي من اجل المكرمات
و بقائي في صفاتي من قبيح السيئات
فاقتلوني و احرقوني بفطامي الفانيات
ثم مروا برفاتي في القبور الدارسات
تجدوا سر حبيبي في طوايا الباقيات

فرغم الحوارات الطويلة التي جاءت في المسرحية و منها حوار الحلاج مع صديقيه الشيلي و الجنيد في المشهد الأول , لا يجعلنا نتهم المؤلف بالخطابية رغم الألفاظ الرنانة التي قد تؤيد للوهلة الأولى هذا الزعم , لكن هذا الحوار يجرنا إلى عمق أحداث المسرحية , لأنه تمهيد درامي جيد للحظات تحول الحلاج و خلعه خرقة الصوفية , و فضلا عن ذلك لقد كان الحوار حيويا دافقا بالحياة , فحين يرتبط الحوار بالشخصيات يدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي و مستواها الفكري و الخلقي في

الحياة . و مهما كان الحوار طويلا فهو ليس مرفوضا لكونه حوار ثري بالدلالات مكثف بالروى الفنية يضف إلى إيحاءاته ودلالاته المتعددة وقابليته للديالوج وحركته التي يختزنها بين كلماته ، والتي تأخذ المتلقي إلى عمق أحداث المسرحية ، ومع هذا فالحوار المسرحي يكشف عن الشخصيات وأبعادها ، وتحديد وظائفها داخل المسرحية ، كما ذكرنا بأنه يصعد الحدث الدرامي ويصل به إلى الذروة فيحقق أخيراً ربط أجزاء العمل المسرحي داخل بناء متماسك ، فرغم استخدام قاسم محمد للغة شعرية في بعض حوارات المسرحية ، وان كانت ليست اللغة الفخمة والرنانة الجليلة التي كان شعراء اليونان يتخذونها لمسرحياتهم ولكنها لغة شعرية حية تؤكد بان المؤلف يميل ببعض التقاليد اليونانية في كتابة المسرحية.

بما إن النص المسرحي يعد وسيلة قوية للتأثير في المجتمع ، فقد استغله المؤلف في نشر الوعي والتأثير الايجابي في الكيان الجماعي من خلال بث قيم تربوية واضحة لدى المتلقي منها العدل والإصلاح والإخاء ورفض الظلم والجور والفقر ، فالمؤلف في هذا النص انفعل من خلال الواقع ، لأنه لا يستطيع أن ينعزل عنه أو يهرب من مسؤليته ، فاختيار المؤلف لنص الحلاج جاءت متوافقة للظرف الحالي الذي كان يعيشه المؤلف وشعبه فيقول " لم أجد غير الحلاج ملاذا ألوذ به لأنفس عن كربتي واختناقي " [1].

فمن خلال شخصية الحلاج التي استهواها المؤلف أراد أن يعالج قضية (حتمية التغير والثورة) فهي قضية عالجت أمور المجتمع بشقيها السياسي والاجتماعي ، فقد كان الشكل تراجيديا للمسرحية ، يحاول أن يقدم من خلاله مأساة المثقف الثوري وقضاياه الاجتماعية والفكرية والتربوية والسياسية ، إذ إن البطل الثوري يسقط سقطه عنيفة نتيجة للصراع غير المتكافئ بينه وبين القوى المحيطة به ، فقد عمد قاسم محمد إلى أن يضع المثقف أمام مسؤوليته ، وخصوصاً الفنان لكونه أول من يتنبأ بالتغيير ، ويطالب بالثورة ، ويثور على الواقع ، ويحقق أحلام مجتمعه ، فقد كان الثائر في هذه المسرحية يبحث عن قيم تربوية أخلاقية ، فقد أعطى المؤلف اهتماماً خاصاً (لمشكلة الفقر) وعدها اخطر المشكلات التي تهدد الإنسان وتعذبه ، وتقضي على إنسانيته ، فالفقر يجعل " الحلاج " ينزل من عليائه النورانية ويترك اليقين " الداخلي " يختلط بالفقراء رغبة في نشر العدل في المجتمع بعد إن رأى صورة الفقر ومظاهرها بين جموع الناس، ولقد حاول بطل قاسم محمد تحقيق العدل والمساواة لمجتمعه ، فكانت " المأساة " هي الشكل الأنسب لهذه القيم ، لأنها تبرز الصراع الأبدي بين الخير والشر ، وتصور البطل الثوري وهو يمضي إلى مصيره غير عابئ بحياته ولذا فان التضحية الفردية ضرورية ، بل حتمية لكي يحيا المجتمع ويحقق آماله ، فهنا قد عمد قاسم محمد إلى أن يقدم هذا النص لكي يضع المجتمع المعاصر أمام رؤى المتلقي ، لكونها تبحث جنباً إلى جنب قضايا المثقف الثوري مع قضايا المجتمع ، لذا استمدت هذه المسرحية معظم شخوصها من الطبقة الوسطى ،

---

[1] سيف ، محمد ، حوار مع قاسم محمد ، جريدة القدس ، العدد (٣١٦٥) ، السنة الحادية عشر ، ١٢ تموز ، ١٩٩٩ .

فالبطل أو الشخصية الرئيسة يخضع ، كما يخضع إليه سائرنا من قوانين ، ويشاطرنا نفس الطموح أو الافتقار إليه ، انه شخصية منا ، يشعر بما نعانيه ، ويقوم بما نقوم به ، ويتحمس للتغيير والبحث عن الأمل .

الفصـــــل الـــــرابــع

النتائج ومناقشتها

أولاً: النتائج

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

النتائج ومناقشتها

أولاً : النتائج

١. مسرحية طير السعد:

جاءت حبكة المسرحية حبكة محكمة تتكون من سلسلة من الحوادث المتتابعة والمتنامية ، فرغم الفواصل التي كانت تتخلل أحداث المسرحية إلا أنها تمكنت من خلق الجو العام الممتع المثير لدى الطفل ، وقد تنوعت شخصيات هذه المسرحية ما بين شخصيات أدمية وأخرى حيوانية ونباتية ، فقد جعلها المؤلف شخصيات غير نمطية تتعرض كأي مخلوق إلى حالات من الضعف والتردد ، أما اللغة فجاءت اللغة ما بين اللغة العامية القريبة من الفصحى ، فضلاً عن أفكارها الجانبية التي احتوتها المسرحية ، إضافة إلى الفكرة الرئيسة لها ، فهنا المسرحية احتوت على أفكاراً مركبة ، ومن القيم التربوية التي برزت في هذا النص هي قيم (المساعدة ، التضحية ، ورفض الأنانية ، والحرية ، والصدق ، الوفاء ، النصيحة (الاستماع لنصيحة الآخرين) ، والعمل ، والأمل بالشفاء) .

٢. مسرحية كان يا مكان :

أفاد الكاتب أو المعد من البناء الدرامي الملحمي ، فتكونت المسرحية من مشاهد تفصلها فواصل ، غير إن هذه المشاهد مجتمعة ، تصب في خدمة الفكرة الرئيسة للمسرحية ، أما الشخصيات فهي أنماط تحتوي على ملامح وأبعاد فردية تمثل الشرائح التي تنتمي إليها ، كما أفاد المعد أيضاً من خصائص لغة الدراما الملحمية التي تعتمد على اللغة العامية التقليدية التي تتسق مع إبعاد الشخصيات ، كما جاءت في بعض حوارات المسرحية ، الأهازيج الشعبية والمقامات والمناجات الإضافة إلى الحوارات الجانبية ، ومن القيم التربوية التي أكدت عليها المسرحية وجاءت صريحة وواضحة لدى المتلقي هي قيمة العمل والعقل وقيمة المرأة ، إضافة إلى كثير من القيم الضمنية التي تضمنها النص وهي (الغدر ، والأنانية ، والتسلط ، والبساطة ، والتواضع ، وحب المساعدة ، والعدل ، والغرور ، والجمال، حب الحياة ، والثقة بالنفس ، والشجاعة ، والطيبة) .

٣. الملحمة الشعبية :

امتازت حبكة المسرحية بكونها لا تخضع في بناءها إلى أصول الدراما التقليدية ، كونها تقوم على مجموعة من المشاهد تربطها الفكرة الرئيسة للمسرحية، إذ يفصل ما بين هذه المشاهد فواصل أما غنائية أو سرية ، أما شخصيات المسرحية

فرغم تعدد الشخصيات غير إن المؤلف ركز على ستة شخصيات فقط لكونها تنسجم مع طبيعة المسرحية الدرامية والتاريخية التي مكنت المؤلف من إيصال فكرتها الأساسية فضلاً عن شخصية (الجوقة) التي احتلت مكانة رئيسة في المسرحية لدورها في البناء الدرامي للمسرحية ، فضلاً عن كونها أدت دوراً فعالاً في الأحداث ودفعة الفعل إلى الذروة ، وأبرزت عناصر الصراع وقامت بعدة عناصر للتشويق من اجل الإثارة والإمتاع ، وهذا مطابق للمسرح اليوناني وطقوسه التي حرص عليه قاسم محمد ، فلم تعد الجوقة عنده مجرد زينة في مسرحياته ، وقد حاول قاسم محمد ضمن المعطيات التربوية تزويد المتلقي بالإمكانيات العقلية التي يستطيع من خلالها التخلص من عبوديته ومن اسر الطبقات البرجوازية والإقطاعية الحاكمة ، والتي اتخذت أكتاف الشعوب سلالم لترتقي إلى عروشها ، فضلاً عن دعوة المؤلف إلى مجتمع ينعدم فيه التمايز الطبقي وتموت فيه روح الاستغلال وتتوقف فيه مخالب الأباطرة من استنزاف الأرض وامتصاص ثروتها ووضع الإنسان في موضع الذل والتخلص ، إضافة إلى تأكيده على قيمة (حب الوطن) الذي يعني الوجود بحد ذاته ، وان الدفاع عنه أمر لا نقاش فيه ، وبذل الدماء وارخاص الأنفس في سبيل وجوده ، وقد استخدم المؤلف في هذا النص اللغة الشعبية الدارجة التي ترافقها لغة شعرية تتوخى الغنائية .

٤. مسرحية أباء للبيع أو للإيجار :

امتازت هذه المسرحية بعدم وجود حبكة تقليدية ، وإنما كانت حبكتها الفنية الخاصة المملوءة بالصراع ما بين شخصياتها ، الذي يتم من خلالها التركيز على مجموعة من الأحداث والمواقف المستلهمة من واقع الحياة والمختارة بعناية فائقة للتعبير عن طبيعة المجتمع العراقي ، وللأحداث علاقة وثيقة بالشخصيات ، إذ إن أحداث المسرحية لا تتولى في خط مستقيم ، فهنا جاءت حبكة المسرحية مكونه من وحدات ولوحات ومناظر تربطها فكرة واحدة .

أما شخصيات المسرحية فجاءت جميعها تمتلك القيمة نفسها على الرغم من وجود شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية ، إلا إنها تمتلك الأهمية نفسها ولكل شخصية ماساتها الخاصة ، فقد حملت الشخصيات أنماطا ودلالات ومواقف ابتعدت عن الشخصيات الفردية التي تنمو وفق منطق ثابت ، أما اللغة فجاءت لغة فصحى تتخللها قصائد شعرية وأغاني ومناجاة ، أي قد حملت لغة المسرحية عدة أشكال فنية فهي شاعرية وطويلة وإنسانية وذات سجع وإطناب ، ومن القيم التربوية التي برزت في

النص هي (مراعاة الوالدين ، وتحمل المسؤولية ، والحرية ، والنصيحة ، نبذ مبدأ السرقة والخيانة ، الترابط الأسري وضرورة صلة الرحم ، إضافة إلى التطهير العقلي الذي يثير إحساس المتلقي ، فضلاً عن معالجة المؤلف للقضايا الاجتماعية من خلال إيقاظ الضمير الإنساني وتغيير الواقع السلبي.

٥. المصلب الدامي :

أفاد قاسم محمد في مسرحية (المصلب الدامي) من الأصول اليونانية التي استسقى منها بنيته الدرامية ، متخذاً قالباً كلاسيكياً في بناء الحبكة ، وحاول أن يقدم المأساة التي عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة ، ولما كانت مأساة عند أرسطو تشتمل على تحول أو تعرف كالانتقال من السعادة إلى الشقاء أو تعرف أي انتقال من الجهل إلى المعرفة ، فالحلاج ذو الشخصية الجليلة التي تشبه شخصية ملوك ماسي اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس فيه مسحة من التعالي والجلال انقلب من حالة السعادة إلى الشقاء حين عاين الواقع الاجتماعية ، فكانت معرفته سبباً في شقائه وموته ، لذلك جاءت حبكة المسرحية حبكة معقدة لكونها احتوت على عملية تحول كما أشار لها أرسطو وبذلك كانت الحبكة مفتوحة ومتسلسلة والأحداث تسير بشكل متواصل على وفق مبدأ السبب والنتيجة .

أما الشخصية فقد اعتمد عليها قاسم محمد في تقويم المواقف من خلال حركتها الداخلية وصراعاتها النفسية ، ولعل مرد هذا الملمح يعود إلى كون أكثر شخصياته شخصيات تاريخية مثل (الحلاج ، الشبلي ، الجنيد ، وإبراهيم الحلواني والقضاة) ، فضلاً عن احتواء المسرحية على الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية، إضافة إلى الشخصيات النمطية ، وقد استمد فكرة المسرحية من أفكار الحلاج الصوفية خاصة وسمات المذهب الصوفي عامة ، فضلاً عن توظيفه عن الفكر الاجتماعي للحلاج ، أما اللغة فقد زاوج المؤلف ما بين اللغة النثرية واللغة الشعرية التي اتسمت بالجودة والسبك والقوة ، فضلاً عن شاعريتها ، ومن القيم التربوية التي أكدت عليها المسرحية هي قيم تربوية دينية وهي تحقيق (العدل ، والمساواة ، والحرية ، والإخاء) إضافة إلى عملية إصلاح واقع العصر .

ثانياً : الاستنتاجات

١. استعارت الدراما عند قاسم محمد الموروث الشعبي الحكايات بوصفها تقنيات أسلوبية تميزها عن النص المسرحي العالمي ، مما جعلها تتخذ شكل الخطاب الروائي . إذ سعى قاسم محمد إلى خلق قوانين جديدة للدراما تتعلق بتوظيف التراث والتاريخ في الدراما تاركاً قوانين الدراما التقليدية التي تعد من وجهة نظره غير فاعلة . لذلك فهو يسعى إلى الابتعاد عن التجارب التقليدية لكي يحقق مسرح عربي جديد يرتكز على التراث الشعبي والمظاهر القصصية وخاصة فن الحكواتي الذي يقوم بدور المجسد والمعلق والمفسر والمحرض . وهذا ما نجده في إنجازاته الدرامية إذ حاول ان يطرح مضموناً عراقياً بحتاً من خلال استعراضه لموضوعات تاريخية عراقية ومعالجته لمشكلات تنبع من واقع الحياة الحقيقية .

٢. تنوعت البنية الدرامية للمسرحيات عند قاسم محمد ، إذ استخدم تقنيات فنية متباينة مثل استخدام شخصية الراوي ومسرحية داخل مسرحية ، أو استلهامها للأشكال التراثية مثل الأغاني الشعبية ، وهي جميعاً محاولات تجريبية لتأسيس شكل جديد للنص المسرحي العراقي .

٣. اغلب نصوصه حكايات وقصص تناقش موضوعات تربوية استطاع تحويلها إلى نصوص مسرحية تحمل صور عراقية.

٤. لم يغادر قاسم محمد الموضوعات الإنسانية بل أصر لمعالجة مشكلات الطبقات الدنيا المسحوقة في المجتمع.

٥. إن الأفكار المسرحية مستمدة من الواقع ولها علاقة ودلائل تحمل بين طياتها قيم تربوية وفكرية .

٦. مقدرة المؤلف على بث قيم تربوية متنوعة وفقاً للجدل الحياتي والتاريخي فضلاً عن مقدرته في معالجتها عبر رؤية فنية وجمالية دون غلبة الأفكار على البنى أو العكس، إذ يرفع المؤلف في كثير من مسرحياته من قيمة الإنسان وشأنه ويمجد من قيمة العمل والتطلع لتحقيق الأهداف.

ثالثاً: التوصيات

١. استكمالاً لحيثيات البحث توصي الباحثة بدراسة العلاقة بين القيم التربوية وعناصر البناء الدرامي لدى الكتاب العراقيين الآخرين.

٢. دراسة القيم التربوية وعناصر البناء الدرامي بالنسبة للكتاب في الأقطار العربية الأخرى.

رابعاً: المقترحات

تقترح الباحثة إجراء:

١. دراسة نقدية شاملة لنصوص الكتاب المسرحيين العراقيين.
٢. الأخذ بالنصوص المسرحية الحاملة للقيم التربوية والفكرية وإخراجها على مسارح كليات ومعاهد الفنون الجميلة ، لما توفره من فرصة تعرف حالات التأثر والتأثير بين الطلبة.

المصادر والمراجع باللغة العربية والأجنبية

أولاً: الكتب

١. إبراهيم ، نجيب اسكندر وآخرون ، قيمنا الاجتماعية وأثرها في تكوين الشخصية ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٢ .
٢. أبو معان ، عبد الفتاح ، في مسرح الأطفال ، ط١ ، عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
٣. احمد ، فهمي فوزي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
٤. أرسطو ، فن الشعر ، ت : إبراهيم حمادة ، القاهرة : مكتبة الانجلوا المصرية ، ١٩٨٢ .
٥. اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، بغداد: عالم المعرفة ، ١٩٧٩ .
٦. أمين ، علي مصطفى ، بين ابسن وتشيخوف ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ب . ت .
٧. اوهان ، فاروق ، أفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، ط ١ ، أبو ظبي: الظفرة للطباعة والنشر ، ١٩٩٩ .
٨. أوين ، فريدريك ، بروتولد بريخت - حياته وفنه وعصره ، ت : إبراهيم العريس ، بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٨١ .
٩. التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، بغداد: دار الحرية ، ١٩٨٦ .
١٠. التورجي ، احمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ .
١١. الجوهري ، محمد شاهين ، الأطفال والمسرح ، القاهرة : المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر ، ١٩٦٥ .
١٢. الحجاجي ، احمد شمس الدين ، العرب وفن المسرح ، القاهرة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .
١٣. الدمرداش ، سرحان ، ومنير كامل ، طريقة التربية ، ط٤ ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٤ .
١٤. الدرويش ، علي ، دراسات في الأدب الفرنسي ، القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .
١٥. الراعي ، علي ، المسرح الوطني العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : مطابع اليقضة ، ١٩٨٠ .
١٦. الزبيدي ، قيس ، مسرح التغيير ، بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٨٣ .
١٧. الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، بغداد : مطبعة الرسالة، ١٩٦٧ .

١٨. الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، بغداد : منشورات مكتبة الأندلس ، ١٩٧١ .
١٩. المحمدي ، عبد القادر موسى ، الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، بغداد : بيت الحكمة ، ٢٠٠١ .
٢٠. العمبادة ، محمد حسين ، أصول التربية التاريخية والاجتماعية والنفسية ، الأردن : دار الميسرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .
٢١. العشماوي ، محمود زكي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، بيروت: دار النهضة العربية ، ب . ت .
٢٢. الغزالي ، أبو حامد ، إحياء علوم الدين ، القاهرة : ب . ت .
٢٣. الفاخوري ، حنا ، الموجز في الأدب العربي وتاريخه ، ج ٤ ، ط ١ ، بيروت : دار الجبل ، ١٩٦٥ .
٢٤. المفرجي ، احمد فياض ، الحركة المسرحية في العراق ، ط١ ، بغداد : مطبعة الشعب ، ١٩٦٥ .
٢٥. النابلسي ، شاكر ، النهايات المفتوحة ، دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخوف ، ط٢ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٥.
٢٦. النصير ، ياسين ، وجهاً لوجه ، بغداد : مطبعة دار الحرية ، ١٩٧٦ .
٢٧. اليور ، ميشال ، الدراما ، ت : احمد بهجة فنصة ، ط١ ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٥ .
٢٨. بينتلي ، أريك ، نظرية المسرح الحديث ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
٢٩. بروستاين ، روبرت ، المسرح الثوري ، ت: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة : الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب . ت .
٣٠. بريخت ، بروتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف التكريتي ، بغداد ، دار الحرية ، ١٩٧٣ .
٣١. بوتيتسفان . أ. ألف عام وعام على المسرح العربي ، ت: توفيق المؤذن، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١ .
٣٢. بول ، مندو ، المرجع في التاريخ والتربية ، ت: صالح عبد العزيز ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٩ .
٣٣. تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، ت: سمير عبد الرحيم جلبي، ج١ ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩١ .
٣٤. تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة ، ت: ادريني خشبة، ج١ ، ١٩٦٣ .
٣٥. ثروت ، يوسف عبد المسيح ، الطريق والحدود ، بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٩ .
٣٦. جرونلد ، نورمان ، الأهداف التعليمية وتحديدها وتطبيقها ، ت: احمد خيري كاظم ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٢ .

٣٧. جعفر ، نوري ، الاصالة في مجال العلم والفن ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩ .
٣٨. جودي ، محمد حسين ، فنون الطفولة أو المراهقة وأصول توجيهها ، عمان : دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ١٩٧٩ .
٣٩. جوركي ، مكسيم وآخرون ، تشيخوف ، ت: احمد القيصر ، القاهرة : ألف كتاب ، ١٩٦٦ .
٤٠. جوركي ، مكسيم ، وتشيخوف ، بين جوركي وتشيخوف مراسلات ، ت: جلال فاروق الشريف ، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٨٣ .
٤١. دبل ، اليزابيث ، الحبكة ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، العدد (١٢) ، بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٨١.
٤٢. دورت ، برنار ، قراءة برشت ، ت : جورج الصائغ وماري لور سمعان، دمشق : مكتبة الأشد ، ١٩٩٧ .
٤٣. ذياب ، فوزية ، القيم والعادات الاجتماعية ، القاهرة : دار الكتاب العربي، ١٩٦٦ .
٤٤. رضا ، حسين رامز محمد ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت : مطبعة الحرية ، ١٩٧٢ .
٤٥. رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ط٢ ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥ .
٤٦. رشدي ، عدنان ، مسرح بريخت ، بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨ .
٤٧. سرحان ، سمير ، المسرح والتراث العربي ، ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .
٤٨. سلامة ، أمين ، كوميديا ارستو فانيس ، بغداد : مطبعة الشعب ، ١٩٧٨.
٤٩. سلوم ، داود ، الأدب المعاصر في العراق ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٠ .
٥٠. ستيس ، ولتر ، فلسفة هيجل فلسفة الروح ، ت : إمام عبد الفتاح ، ج٢ ، ط٣ ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ .
٥١. سيتيان ، ج . ل ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ت : محمد جمول ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥.
٥٢. صدقي ، عبد الرحمن ، المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٩.
٥٣. طابور ، مهند ، الواقعية في المسرح ، بغداد : مطبعة الأمة ، ١٩٩٠ .
٥٤. طليمات زكي ، التمثيل – المسرحية – المسرح العربي ، ط٢ ، الكويت: مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧١ .
٥٥. عاقل ، فاخر ، التربية قديمها وحديثها ، ط٢ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨١ .

٥٦. ـــــ ، معالم التربية - دراسات في التربية العربية ، ط٥ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٣ .
٥٧. عيد ، كمال ، دراسات في الأدب والمسرح ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ .
٥٨. غنيم ، عبد الحميد ، صنوع رائد المسرح المصري ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
٥٩. فارجاس ، لويس ، المرشد إلى فن المسرح ، ت : احمد سلامة محمد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
٦٠. فرح ، نادية رؤوف ، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦ .
٦١. فيبر ، بيتي نانسة ، وهاتين ، هيوبرت ، برتولد بريخت - النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، ت : كامل يوسف حسين ، ط١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
٦٢. فينكس ، فيليب . هـ. ، فلسفة التربية ، ت : محمد لبيب نجي ، القاهرة: دار النهضة العربية ، ١٩٨٢ .
٦٣. محمد ، نديم معلا ، في المسرح – في العرض المسرحي – في النص المسرحي – قضايا نقدية ، ط١ ، مصر : مركز الاسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٠ .
٦٤. م . س . كور كينيان ، موسوعة نظرية الأدب ، ت : جميل نصيف التكريتي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، القسم الرابع ، ١٩٨٦ .
٦٥. مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ب . ت .
٦٦. م . هواتينج ، فرانك ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف وآخرون ، القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠ .
٦٧. مغاريوس ، صموئيل ، الصحة النفسية والعمل المدرسي ، ط٢ ، القاهرة: مكتبة نهضة مصر ، ١٩٧٤ .
٦٨. مندوب ، محمد ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، ط٢ ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ب . ت .
٦٩. ـــــ ، المسرح ، القاهرة : مطابع نهضة مصر ، ١٩٨٩ .
٧٠. ميليت ، فردب ، وجيرالد أيدس بنتيلي ، فن المسرحية ، ت: صدقي خطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ .
٧١. نجم ، محمد يوسف ، مارون النقاش ، بيروت : مطابع سيما ، ١٩٦١ .
٧٢. ـــــ ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط٣ ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٠ .
٧٣. نيكول ، الادريس ، المسرحية العالمية ، ت: شوقي السكر ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، ب . ت .

٧٤. هيلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، ب . ت .
٧٥. وارد ، وينفر ، مسرح الطفل ، ت: محمد شاهين الجوهري ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، ١٩٨٦ .
٧٦. وهيب ، سمعان ورشدي لبيب ، دراسات في المناهج ، ط٤ ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥ .
٧٧. ياغي ، عبد الرحمن ، الجهود المسرحية ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ .
٧٨. *** ، الأسس الاجتماعية للتربية ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٦ .

ثانياً : المعاجم

٧٩. ابن منظور ، جمال الدين ، ابن مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، ج ١٧، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب . ت .
٨٠. الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد : دار المؤمون ، ١٩٩٣ .
٨١. الفيروز ابادي ، محمد الدين محمد ابن يعقوب ، القاموس المحيط ، ج ٣، ط٢، مصر : مطبعة مصطفى الجلبي ، ١٩٥٢ .
٨٢. الياس ، ماري ، وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط١ ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩٧ .
٨٣. بدوي ، زكي ، قاموس التربية ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٦٥ .
٨٤. حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٤ .
٨٥. معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ب . ت .
٨٦. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج ٢ ، بيروت : دار إحياء التراث العربي ، ب . ت .

ثالثاً : الدوريات والصحف

٨٧. احمد ، المنساوي ، البطل في مسرح التراث العربي ، مجلة الثقافة ، العدد (١٩) ، بغداد ،١٩٨٠ .
٨٨. الجابري ، علي حسين ، التربية والقيم الخلقية ، مجلة البحوث التربوية والنفسية ، العدد (٢) ، بغداد ، ١٩٨١ .

٨٩. الزبيدي ، حميد علي حسون ، هشام عبد الستار حلمي ، بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية ، مجلة جامعة بابل ، المجلد الأول ، العدد (١) ، ١٩٩٦ .
٩٠. العوف ، مؤمنة ، نظرات في مسرح سعد الله ونوس ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد (١٠٣) ، دمشق ، ١٩٧٩ .
٩١. المشاريخ ، محمد ، المسرح عند سعد الله ونوس ، مجلة الأقلام ، العدد (١٦) ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٩٢. بوشليبي ، ماجد ، لقاء مع الفنان قاسم محمد ، مجلة الرولة ، الشارقة ، ١٩٨٥ .
٩٣. ابن موسى ، تيسير ، هنريك ابسن ، أعلام مسرحيون ، مجلة المسرح والخيار ، العدد (٨) ، ليبيا ، ١٩٩٠ .
٩٤. حسن ، عمار علي ، القيم الكامنة في النصوص الأدبية ، جريدة المسرح الثقافي ، العدد (٨٧٠٢) ، ٢٠٠٣ .
٩٥. حمدان ، محمد ، من حوار أجراه مع عبد الكريم برشيد ، مجلة الشراع اللبنانية ، (لبنان) ، العدد (٢٤) ، ١٩٨٨.
٩٦. داروزة ، أفنان نظير ، تطوير القيم في المجتمع ، مجلة اتحاد الجامعات العربية ، العدد (٣١) ، الأردن ، ١٩٩٩ .
٩٧. سكافيتمون ، أ – بيكلين ف – لاكثين ، تشيخوف وبناء المسرحية ، ت: حياة شرارة ، مجلة المثقف العربي ، العدد (٩) ، بغداد ، ١٩٦٩ .
٩٨. سيف ، محمد ، حوار مع قاسم محمد ، جريدة القدس ، العدد (٣١٦٥)، السنة الحادية عشر ، ١٩٩٩ .
٩٩. شرارة ، حياة ، تشيخوف وبناء المسرحية ، مجلة المثقف العربي ، العددان (٨ ، ٩) ، ١٩٦٩ .
١٠٠. علي ، شفيق ، التفكير الدرامي ، مجلة المسرح ، العدد (١٣) ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
١٠١. عباس ، علي مزاحم ، رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة ، مجلة الأقلام ، العدد (١) ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١٠٢. ـــــــ ، في مسرح قاسم محمد ، جريدة المدى الثقافي ، العدد (٢٢٩) ، ٢٠٠٤ .
١٠٣. عبد الحميد ، سامي ، الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد (٣) ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١٠٤. عتمان ، احمد ، القناع البريختية ، مجلة فصول ، العدد (٣) ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
١٠٥. محمد ، قاسم ، مخرج الدراماتوج ، مجلة المسرح ، العدد (١) ، الشارقة ، ١٩٩٩ .
١٠٦. ـــــ ، التجريب والتجربة الشعبية ، مجلة الطريق ، العدد (٥)، لبنان ، ١٩٩٨ .

١٠٧. كنعان ، حسني ، أبو خليل القباني ، باعث نهضتنا الفنية ، مجلة الرسالة ، العددان (٤ ، ٨) ، ١٩٤٨ .
١٠٨. مهدي ، علي ، قاسم محمد ، يبرئ الجمهور ويتهم الفنان ، مجلة ألف باء ، بغداد .
١٠٩. ونوس ، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد ، مجلة المعرفة ، العدد (١٠٤) ، دمشق ، ١٩٧٠ .
١١٠. *** ، ذاكرة المسرح العراقي تسترجع أعمال قاسم محمد ، جريدة الخليج ، الإمارات ، العدد (٨١٦٣) ، ٢٠٠١ .
١١١. الندوة العالمية للشباب الإسلامي ، القيم الإسلامية الكبرى ، ٢٠٠١ ، www.wamy.org .

رابعاً: اطاريح الدكتوراه ورسائل الماجستير

١١٢. الاعرجي ، سلام مهدي ، كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ .
١١٣. الزبيدي ، حميد علي حسون ، مشكلات البناء الدرامي في المسرحيات العراقية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ .
١١٤. المشهداني ، ضياء كريم رزيج ، التجريب وأثره في تطوير العرض المسرحي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ .
١١٥. رحيم ، منتهى محمد ، مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

خامساً : النصوص المسرحية

١١٦. ابسن ، هنريك ، مقدمة : الأشباح ، ت : عبد الله عبد الحافظ ، الكويت: وزارة الإعلام ، ١٩٨٦ .
١١٧. العبيدي ، سعدون ، مقدمة : مجموعة مسرحيات ، بغداد : مطبعة شفيق، ١٩٥٧ .
١١٨. تشيخوف ، انطوان ، مسرحية الشقيقات الثلاثة ، ت : علي الراعي ، القاهرة : سلسلة المسرح العالمي ، ١٩٤٨ .

١١٩. خالص ، صلاح ، مقدمة : عشر مسرحيات عن يوسف العاني ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ .
١٢٠. محمد ، قاسم ، مسرحية طير السعد ، مجلة المسرح والسينما ، العدد (١) ، بغداد ، ١٩٧٠ .
١٢١. ـــــ ، مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخبز حلاج الفقراء)، القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٤ .

سادساً: المطبوعات والمخطوطات

١٢٢. محمد ، قاسم ، مقدمة : مسرحية مونولوج الخوف والرجاء عند شواطئ الجنوح ، ١٩٩٩ .
١٢٣. ـــــ ، مسرحية كان يا ما كان ، بغداد ، ١٩٧٦ .
١٢٤. ـــــ ، مسرحية الملحمة الشعبية ، مطبوعة على الآلة الكاتبة، ١٩٨١ .
١٢٥. ـــــ ، مسرحية أباء للبيع أو للإيجار ، مطبوعة على الآلة الكاتبة ، ١٩٩٧ .

سابعاً : المصادر الأجنبية

١٢٦. Albert, Ethel M. "The classification of values: A method and illustration", American Anthropologist, vol. ٥٨, ١٩٥٦ .
١٢٧. Altenbemd, Lynn and Lestiel, Lewis, A hand book of study of Drama, U.S.A. , ١٩٦٦.
١٢٨. Brockett, Oscar, G., The Theatre : An Introduction Holt, Rinehart and Winston, ١٩٦٤.
١٢٩. Chaplin, J.P., Dictionary of Psychology, New York, Dell, ١٩٧١.
١٣٠. Cronbach, Lee J., Educational Psychology, New York, Harcourt, ١٩٦٣.

١٣١. Dodd, Stuart C., “On Classifying Human Values”, A step in the prediction of human valuing, American Sociological Review, vol. ١٦, No. ٥, ١٩٥١.
١٣٢. Goodman, Randolph, Drama on stage, holt, Rinehart and Winston, ١٩٨٠.
١٣٣. Good, Carteried, Dictionary of Education, New York, Mc Craw Hill, ١٩٧٣.
١٣٤. Kluckhohn, Clyde and Henry A. Murray, Personality formation: The Determinates in Clyde Kluckhohn and Henry A. Murray, (eds), Personality, New York, Alfred Knopf, ١٩٦٧.
١٣٥. Styan, J.L., The Dramatic Experience, Cup., ١٩٧٥.

الملاحق

ملحق (١)
المجتمع الأصلي للبحث

ت	اسم المسرحية	السنة	إعداد ـ تأليف
١	النخلة والجيران	١٩٦٨	إعداد
٢	طير السعد	١٩٧٠	تأليف
٣	الصبي الخشبي	١٩٧١	إعداد
٤	ولاية وبعير	١٩٧١	إعداد
٥	أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص	١٩٧٢	إعداد
٦	نفوس	١٩٧٢	إعداد
٧	طائر الحب	١٩٧٢	إعداد
٨	شيرين وفرهاد	١٩٧٢	إعداد
٩	بغداد الأزل بين الجد والهزل	١٩٧٢-١٩٧٣	إعداد
١٠	إنها أمريكا	١٩٧٤	تأليف
١١	شخوص وأحداث في مجالس التراث	١٩٧٥	إعداد
١٢	الحلم	١٩٧٥	تأليف
١٣	مساء التأمل	١٩٧٥	إعداد
١٤	كان يا ما كان	١٩٧٦	إعداد
١٥	الكنز	١٩٧٦	إعداد
١٦	أضواء على حياة يومية	١٩٧٧	تأليف
١٧	نفط نفط	١٩٧٨	تأليف
١٨	الإرث (بين المالك والمملوك ضاع التارك والمتروك)	١٩٧٩	إعداد
١٩	قضية الشهيد رقم ألف	١٩٧٩	إعداد
٢٠	الملحمة الشعبية	١٩٨٠	تأليف
٢١	حكاية العطش والأرض والناس	١٩٨١	تأليف
٢٢	رحلة الصغير في سفرت المصير	١٩٨١	إعداد
٢٣	شجرة العائلة	١٩٨٢	تأليف
٢٤	رسالة الطير (الوجود المفقود والأمل المنشود)	١٩٨٤	إعداد
٢٥	طال حزني وسروري في مقامات الحريري	١٩٨٤	إعداد
٢٦	الربح والحب	١٩٨٧	تأليف
٢٧	أنا لمن وضد من !	١٩٨٨	إعداد
٢٨	لعبة الحب	١٩٨٩	تأليف
٢٩	المجنون	١٩٩٥	إعداد
٣٠	تعلولة بغدادية	١٩٩٥-١٩٩٦	تأليف

٣١	أسواق وأشواق	١٩٩٥	تأليف
٣٢	أباء للبيع أو للإيجار	١٩٩٧	إعداد
٣٣	مونولوج الخوف والرجاء عند شواطئ الجنوح	١٩٩٩	تأليف
٣٤	حياة وموت قميص	٢٠٠١	تأليف
٣٥	مقامات صمود الذاكرة	٢٠٠١	تأليف
٣٦	رماد الذاكرة العطرة	٢٠٠٢	إعداد
٣٧	الشهادة أمام بوابات الأقصى	٢٠٠٢	إعداد
٣٨	أقنعة – أقمشة – ومصائر	٢٠٠٣	إعداد
٣٩	المصلب الدامي (حلاج الخبز حلاج الفقراء)	٢٠٠٤	إعداد