فن المسرحية رؤى وآفاق

The art of theatrical visions and horizons

إعداد

د/ محمد فتحي السيد قنطوش

مدير إدارة التدريب التربوي بمنطقة البحيرة الأزهرية

فن المسرحية رؤى وآفاق

محمد فتحي السيد قنطوش

مدير إدارة التدريب التربوي بالأزهر الشريف

البريد الإلكتروني : d.kantosh@yahoo.com

الملخص :

يكشف بحث (فن المسرحية رؤى وآفاق) أن المسرحية فن يهدف إلى تقديم الحدث تقديما حركيا فنيا عن طريق أسلوب بنائها المتصاعد المتضمن العقدة والحل، والحوار الذي يمثل قلب المسرحية النابض بالحياة فلا مسرح بلا حوار، فالمسرحية قصة ممسرحة قد تكون مأساة تنتهي بفاجعة لكنها تؤكد قيمة إنسانية، أوملهاة تنتهي نهاية سعيدة، وذلك من خلال شخوص نامية متطورة أو شخوص مسطحة ثابتة، من حيث تكوينها النفسي، وشخوص أساسيون، أو ثانويون يساعدون على ربط أحداث المسرحية حول البطل من خلال كلامها وحركتها، مما يساعد على تفاعل الجمهور معها، ويجعلها من أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بحياة الناس.

الكلمات المفتاحية: الفن ، المسرحية، الحوار، الأسلوب، المأساة، الملهاة .

The art of theatrical visions and horizons

Muhammad Fathi Al-Sayyid Kantoush
Director of the Educational Training Department at Al-Azhar Al-Sharif
Email: d.kantosh@yahoo.com

Abstract :
Research (The Art of the Play, Visions and Horizons) reveals that the play is an art that aims to present the event in a dynamic, artistic presentation through the method of its escalating construction that includes the complex and the solution, and the dialogue that represents the vibrant heart of the play. There is no theater without dialogue. The play is a dramatized story that may be a tragedy that ends in tragedy, but it confirms the value of Humanity, or a comedy with a happy ending, through developed, developing characters or flat, stable characters, in terms of their psychological composition, and primary or secondary characters who help to link the events of the play around the hero through her speech and movement, which helps the audience interact with her, and makes it one of the most Literary arts are closely linked to people's lives.

Keywords: Art, Play, Dialogue, Style, Tragedy, Comedy.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

فإن الكتابة في موضوع (فن المسرحية رؤى وآفاق) يحتاج إلى خبرة أدبية هائلة وذوق فني خالص.

وقد يقول قائل إن هناك من سبقك بالبحث والدراسة حول موضوع فن المسرحية أقول إن هذا البحث قد تناول المسرحية من زوايا مختلفة حيث تناول جانب التأليف للنص المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية تجسيما حي أمام المشاهدين، كما تناول هذا البحث فن المسرحية من حيث ضرورته في الحياه وتسجيل مظاهرها وما فيها من وجوه مختلفة ليرسم منطلقاتها التاريخية والمنهجية والنقدية، وما تشف عنه من تفسير ورؤى للتأليف المسرحي.

ومن هذا المنطلق فقد فرضت طبيعة البحث أن يكون مكونا من ثلاثة مباحث تسبقهم مقدمة وتمهيد وتعقبهم خاتمة.

أما التمهيد فقد ألقيت فيه الضوء على فن المسرحية وأهميها في حياة الناس. أما المبحث الأول فقد كان بعنوان نشأة المسرحية وتطورها حيث ارتبط التمثيل في بلاد الإغريق بالأعياد الدينية.

أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان مصطلحات مسرحية للتعرف على نوع المسرحية، وهل هي مأساة وملهاة أم دراما حديثة أم رومانتيكية؟.والتعرف غلى مصطلح المحاكاة .

أما الفصل الثالث فقد كان بعنوان الدراسة الفنية النقدية والعناصر التي ينبغي أن يعرفها الناقد إذا أراد أن ينقد المسرحية كنص أدبي، ولكن قبل ذلك أن يشاهدها ممثلة على خشبة المسرح.

ثم ختمت البحث ببعض النتائج والتوصيات. أما مصادر البحث ومراجعه فقد تنوعت وتعددت حيث شملت المراجع اللغوية والتاريخية والأدبية والنقدية؛ وذلك لتعدد جوانب البحث والدراسة، وقد حاولت أن أنتقي أهمها وأدلها على نوع المسرحية وحبكتها وشخصياتها ولغتها ومغزاها، والسؤال عن نوعها أهي مأساة أم ملهاة؟ أم هي من المسرحيات الحديثة التي تجمع بينهما، وإلى أيهما أقرب؟ وحينئذ نستطيع ان نتساءل عن شخصياته أهي مناسبة تراجيدية كالمسرحية التراجيدية أم كوميدية.

أما المنهج الذي سرت عليه في معالجة موضوع البحث فقد كان منهجا تكامليا يحرص على إبراز النواحي التاريخية والفنية والنقدية للمسرحية في ضوء الظروف الزمنية والمكانية.

وقد صادفت صعوبات جمة في إعداد هذا البحث كان أبرزها سعة مادته وتشعبها وما في بعض الآراء النقدية والحقب التاريخية من إبهام وغموض، وكان ارتباطي بعمل مشقة أخرى، ولا أنكر أن في بحثي جوانب من القصور ولا أزعم أنني قطعت قول كل باحث وقلت كلمة الفصل في جميع مسائله، خاصة في ظل هذا البحث بجوانبه المتعددة، وأحسب أنني أخلصت النية وبذلت ما في وسعي من جهد.

الباحث:

د/ محمد فتحي السيد قنطوش

التمهيد

فن المسرحية

إن كلمة فن مصطلح يطلق على كل ما تضمّه الآداب من شعر وقصص ومسرحيات وما إليها، وكذلك التّصوِير والنحت والتمثيل وما شابهها.

لكن لنا ان نتسأل عن ضرورته أو لزومه في الحياه فنقول: هل وجود قصيدة لشاعر أو لوح لمصور أو تمثال لنحت أمرضروري لنا فى الحياة؟

وهل لوجود الفنانين من شعراء وقصّاصين ومثّالين نفع يماثل نفَع غيرّهم من أطباء ومهندسين؟

وللإجابة على ذلك نعرض عملا فنيا، ونحلله لنكتنه حقيقته، وندرك مبلغ نفعه للإنسانية، فلو طلبنا من إنسان ليس من ذوي الفنون يصف لنا حديقة زاهية بالورود إنه سيصفها وصفا لا يتعدى ما نجده في قوائم البيوع، وصفا لا يترك أىّ أثرٍ في نفوسنا.

أما الشاعر الفنان فهو يقدم لنا صورة طريفةً لهذه الحديقة يصفها لنا في موسيقية جذابة أخاذةٍ معدِدًا لنا محاسنها، كاشفا عن جمالها الحق ثم يأخذ بيدنا ويدخل معنا في عالم الورود السِّحرى ويدعنا نعيش فيه برهة، فهذه زهرة طفلة تبدأ حياتها في طمأنينة وهدوء، وهذه زهرة شابة قد انتزعتها بدُعاتيه وألقتها في مواطئ الأقدام، هذه تبتسم مرحة تنشر حولها عبيرها الجميل، وتلك تجمع أوراقها الذابلة حول نفسها تحاول الاحتفاظ بما بقي لها من نبات ذابل فحين نسير بين هذه الكائنات اللطيفة نصغي إلى همساتها المطربة، نشاركها سُرورها وأحزانها متمتعين دائما بجمالها الفتان.

إننا نحسّ ونحن نقف إزاء تلك المعاني بشيء يتحرك في قرارة نفوسنا بشيء كان نائما فلمسه هذا الشاعر وأيقظ هذا الشعور بجمال هذه الورود

والإحساس بألفة عجيبة فهو قد كشف عن الجمال وجعلنا نتذوقه في سرور وأيقظ في قلوبنا عاطفة الحب السامية نحو مظهر من مظاهر الطبيعة .

فغاية الفن: الكشف عن الجمال وتسجيل مظاهره وتذوق فتنته، والإحساس به ومتى تذوقنا فتنة الشيء أحببناه، فالحب والجمال كلمتان كل منهما متممة للأخرى هذا الجمال هو ذلك الذي يحوي من التناسق المادي أو الروحي ما يشعرنا بلذة وسرور حين رؤيته، فالطبيعة تزخر بألوان من الجمال لا حدّ لها، ووظيفة الفنان أن يكشف لنا عنها وينبهنا إلى وجودها ويحببها إلينا فهناك جمال في الطهارة وفي الشجاعة وفي الحيوان وفي الجماد وفي الشيء العظيم والتافه وحين يشعر بذلك ننجذب إلى هذه الأشياء، وحين نحبها نرغب في الخير لها حتما ولا يمكن أن يضمر محب الشرّ لمن يحبه.

فالفن إذن يرمي إلى الخير ولا يكون الفن فنّا إلا إذا كان الخير وحي فنه وغايتَه

وحتى إذا لم يقصد الفنان على إظهارها الناحية الجميلة فى الحياة، فكثيرا ما رسم الفنان صورة كريهة تمثل القسوة والشّر، فكيف يكون هذا اللوح جمالا وهو بعيد كل البعد عن الحب والجمال والخير؟

بالطبع ليس فى هذا اللوح جمال ظاهر، ولكن الفنان الذي صوره فى من غير وعي إلى إظهار روعة الجمال من طريق غير مباشر، فقد رسم لنا القسوة ليشعرنا بالرحمة من حيث لايدرى، وحدثنا عن الدّنس لنحس بالطهارة، والأشياء تتميز بأضدادها، ولو كان العالم كله خيرا صرفا لفقد هذا الخير قيمته، ولما استطعنا تذوّق جماله، ولايعزب عن البال أن الفنان ناقد

قبل كل شئ يعبر في صدق وإخلاص عما يحس به نحو ما فى هذا العالم من حسن وقبيح.[١]

ويعرف محمد عبدالمنعم خفاجي العمل الأدبي بأنه وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وعندما يتناول الناقد هذا العمل الأدبي ينظر إليه على أنه بناء فني لغوي يوحي بمعان ودلالات غايتها تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة والوجود من حق وجمال بواسطة الكلام وهذا التعريف ينتظم النثر والنظم والقصة والمسرحية[٢]

ويؤكد علي الراعي بكثير من الوثوق بأن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر[٣]

تعريف المسرحية :

إن المسرحية قصة حوارية تمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات مختلفة، ولذلك يراعى فيها جانبان: جانب التأليف للنص المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا وقد نقرا المسرحية مطبوعة في كتاب دون أن نشاهدها ممثلة على المسرح فتتحول إلى ما يشبه القصة ولكنها مع ذلك تظل محتفظة بمقوماتها الخاصة[٤] فهي القصة الممسرحة ذات الهدف، بمعنى القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن

١ انظر: فن القصص. دمحمود تيمور ص ٢١ط دار الهلال ١٩٤٨م .

٢ انظر: مدارس النقد الأدبي الحديث. د محمد عبدالمنعم خفاجي . ص ١٩١ط ١الدار المصرية اللبنانية ١٤١٦هـ ١٩٩٥م

٣ انظر: المسرح في الوطن العربي. د علي الراعي ص ١١ط سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٤٠٠هـ -١٩٨٠م

٤ انظر: التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية. د حسين علي محمد ص ٢٧٩ ط مكتبة العبيكان ١٤١٦هـ-١٩٩٦م .

طريق الحركه، تقديما فنيًّا خاصا يستوعبه القارئ او المتفرج ثم يخرج منه حدث فى نفسه شئ ما يرمي إليه مؤلف المسرحية.

ويتضح مما سبق إن المسرحية يجب أن تحتوي على عناصر معينة وهي التي تفرق بينها وبين ألوان أخرى من التأليف : فهي قصة مترجمة إلى حركة عن طريق شخصيات وحوار ومقسمة تقسيما خاصا يعطيها القدرة على التحرك ويمنحها الشكل الجميل[١]

المسرحية إذن قصة وحركة وشخصيات وحوار.

ويعرفها محمد عناني بقوله: بأنها عرض يقدمه فنان أو عدد من الفنانين قد يتكون من اثنيين وقد يتكون من الآلاف ولكنه على أي حال موجود بجسده وإحساسه وعقله أمام المؤدي الذي يقول كلاما أو يمثل دورا أي يتقمص شخصية ما أو يغني شعرا أو يرقص ويغني ويمثل في الوقت نفسه بحيث يستجيب المتفرج له وينفعل بما يرى ويسمع بحيث تصل تصل في نهاية العرض إلى لحظة إشباع شعوري أو ذهني أوشعوري وذهني معا للمتفرج أو المؤلف أيضا [٢] فهي التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور يحتشد بحيث يكون هذا التمثيل مثيرا.

ويقول محمد عبدالمنعم خفاجي: هي قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح [٣] وهي قصة حوارية تمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات مختلفة، ولذا يراعى فيها جانبان : جانب التأليف للنص

---

١ انظر: صور من الأدب الحديث. د محمد عبدالمنعم خفاجي. ص٣-٤ط دار العهد القاهرة ١٩٥٧م.

٢ انظر: من قضايا الأدب الحديث. د محمد عناني ص ٣٢٣ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٩٩٥م

٣ انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه. د محمد عبدالمنعم خفاجي ٤٨٣

المسرحي وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا أو هي عمل نثري أو شعرى يصور جانبا من الحياة والبشر من خلال الأحداث والحوار على خشبة المسرح. وعلى الدرب نفسه يسير محمود السمان حيث يقول: المسرحية هي التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا بووساطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد، والمسرحية بدأت في أغلب الأمر في وطننا مصر القديمة فالمصريون القدماء هم أول من ابتكرها وأخذ عنهم الإغريق الذين تمثلت عندهم في أول الأمر في الأناشيد الدينية [١]

وقد ورد فى مصطلح الأدب الغربى أن أصل اللفظة يوناني يعني حركة وهي الفن المعروف الذي يرمي إلى تفسير أوعرض شأن من شئون الحياه لجمهور النظار بواسطة ممثلين يتقمصون شخوص الذين يمثلونهم ويلقون أحاديثهم وأقوالهم ويقومون بالأدوار الأخرى التي تضمها المسرحية[٢].

المسرحة : فن إعادة ترتيب احداث القصة وتحويرها لتواكب المسرح ويسهل تمثيلها.وفى القرون الوسطى كانو يقتبسون قصصا من الانجيل ويمسرحونها فالقصة لبسوا دور الممثلين كما لعب المصلون دور النظار وكانت مسرحيات في غاية البساطة[٣]

١ انظر تاريخ الأدب العربي الحديث. د محمود علي السمان ص ١٠٢ط التركي ١٩٩٤م

٢انظر :المصطلح في الأدب الغربي د ناصر الحاني ص ١٣٥ط المكتبة العصرية بيروت

٣انظر :السابق

المبحث الأول
نشأة المسرحية

تعني كلمة مسرحية حركة وأقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربى هي المسرحيات الإغريقية، حيث ارتبط التمثيل في بلاد الإغريق بالأعياد الدينية وكان في أول أمره مقصورا على الرقص والغناء، ثم أضيف عليهما ممثل واحد ثم ثان ثم ثالث وهكذا [1] وكان أول ظهور للمسرحية عند المصريين القدماء منذ ٣٠٠٠قبل الميلاد، ويعد أرسطو أول من وضع أسس المسرحية وحدد أنواعها في كتابه فن الشعر.

وكان لنشأتها عندهم علاقة بعقائده فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة؛ لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير، فجبال وتلال وكهوف وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب وسفوح مخضرة وأنهار جارية وبرد شديد فى بعض الجهات ودفء علي الشاطئ وريح لينة وأخرى عاصفة وسيول جارفة فتوهموا أن ثمة قوتها خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقد سوها وتملقوها بالقرابين والعبادة.[2]

وكما يشير محمد السعدي فرهود يعتبر أسخليوس (٥٢٥-٤٥٦ق.م)هو الذي أرسى الأسس الثابتة للمسرحية اليونانية ومن بعده سوفوكلس (٤٩٥-٤٠٦ق.م) الشاعر الذي كان يمثل الروح اليوناني الخلص، والذي كان أكثر نضجا من سابقه وجاء يوريبيدوز (٤٨٠ - ٤٠٦ق.م) فأنزل المأساة إلى حيث تعيش في مستويات الحياة الإنسانية العادية ثم أرسطو(٣٨٤-٣٢٢ق.م) الذي عالج في كتابه الشعر المأساة

١ انظر: قضايا في النقد الأدبي الحديث. د محمد السعدي فرهود ص ١٩٩ط القاهرة ١٣٨٨هـ. ١٩٦٨م

٢ انظر: المسرحية . د عزالدين إسماعيل ص ٧ ط دار الفكر العربي

والملحمة ولم يتحدث بشيء ذي بال عن الملهاة التي كانت على ما يبدو أبطأ نموا وأدنى مرتبة في أذهان الأثينيين وكانت طريقته في النقد تحليلية يتناول المسرحية فيحلل أجزاءها [١]

ومن آلهتهم التي قدسواها ديونيوس باخوش إله النماء والخصب وبخاصة العنب و الخمر، فكانوا يقيمون له طفلين أحداهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغانى ومن هذا النوع المرح نشأة الملهاة (الكوميديا) والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين وفيه نشأت المأساة "التراجيدا" : وكان التمثيل فى أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجمعية والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثم مُثل شخص ديونيوس فكانت الجوقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة ثم مثلت شخصيات أخرى، وكان الممثلون يظهرون وسط قومهم على هيئة البشر فى نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل ومن هنا اشتقت لفظ (تراجيدي) أي المأساة وهي مركبة من كلمة أغنية وكلمة الجدى تركيبا مزجيا[٢]

ومن أشهر أعلام الملهاة " الكوميديا"إرستوفانس (م ٧٨٣ ق. م) مؤلف الكوميديا المشهورة "الضفادع" وأشهر أعلام المأساة في الأدب الإغريقي سوفوكليس (م ٤٠٥ ق م) ويوربيدس م ٤٠٦ ق م ، واشيخيلوس

١ انظر: قضايا في النقد الأدبي الحديث .د محمد السعدي فرهود ص ١٩٩

٢ انظر: قضايا في النقد الأدبي الحديث. د محمد السعدي فرهود ص ٨

(م ٤٥٦ ق م) له أول مسرحية شعرية (الضارعات فمنها فمثلان بجانب المعرفة)

وعرف اللاتينيون المسرحية اليونانية فقلدوها وحاكوها في جميع خصائصها الفنية ونشأ المسرح اللاتيني فى نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد.

واحتذيت فيه القوالب الفنية للمسرح الإغريقى احتذاءً كاملا ومن أعلامه فى كتابة الملهاه (بلوتس توفي عام ١٨٤ ق م) ومن كتاب المأساة الأعلام (سينيكا).

وفى العصور الوسطى (٤٥٦/ ١٤٥٣م) كانت المسرحيات ذات طابع ديني وقلدوا فيها المسرحيات اللاتينية.

وعندما بدأت حركة البحث الأوروبي في القرن الخامس عشر الميلادي عاد الأوربيون إلى الأدب الإغريقي واللاتيني القديم يحتذونه ويستمدون منه، ويشير كمال الدين حسين إلى ذلك بقوله: وبعد اقضاء عصور الظلام في أوروبا وبحلول عصر النهضة في القرن الخامس عشر ازدهرت الدراما مرة ثانية في إيطاليا ثم في إنجلترا في القرن السادس عشر والسابع عشر وفي أواخر القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين دخلت الدراما عصرا جديدا اتفق على تسميته بعصر إبسن وهو العصر الذي ارتدت فيه الدراما الزي الاجتماعي لتعكس به فيض الأفكار الاجتماعية والثورية الجديدة التي نادي بها بها شوبنهاور ودارون وماركس وغيرهم من المنظرين الأوربيين [١]

١ انظر: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر. د كمال الدين حسين ص ١٢ ط١ الدار المصرية اللبنانية ١٤١٢هـ ١٩٩٢م

موضوعاتهم المسرحية، وكانوا يجمعون في المسرحية بين الغناء والحوار مع غلبة الحوار.

وتظهر الكلاسيكية وينفصل التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، وظلت المسرحية تنظم شعرا، وأصبحت المسرحية الغنائية الموسيقة لا تدخل في الأدب وتاريخه وإنما تدخل في الموسيقى باعتبار أن عنصر الموسيقى هو الغالب عليها وعليه تتوقف قيمتها الفنية، وبعد هذا الانفصال بدأت تتجه في حوارها نحو النثر حتى كتب الفريد دى موسيه مسرحياته نثرا وقوي هذا التيار عندما اتجهت المسرحية نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة.

ويمتد التطور وتظهر مسرحيات راسين الكلاسيكية و كورني التي تمردت على الكلاسيكية، وتأثر المسرح الرومانتيكي بشكسبير عندما ترجم هوجو مسرحيات شكسبير إلى الفرنسية.

ويؤثر المسرح الإيطالي في المسرح الأسباني وفي الملهاه الفرنسية وفي غيرها من بلاد كثيرة [١] .

وهكذا ظهرت المسرحية الكلاسيكية ثم الكلاسيكية الجديدة فالرومانتيكية ومن خواص المسرحية الكلاسيكية منذ العصر اليوناني إلى بداية القرن السادس عشر:

- التزام قانون الوحدات الثلاث الزمان والحدث والمكان، ووحدة الحدث أو الموضوع بمعنى أن تكون العقدة التي تدور حولها أحداث المسرحية واحدة بمعنى أن يكون موقف الأبطال والممثلين تجاه العقدة موقفا متوحدا غير متفكك ولا متمرد[٢] ووحدة الزمان أن الوقت الذي يستغرقه التمثيل

١ انظر: صور من الأدب الحديث. د محمد عبدالمنعم خفاجي ص ٤٨٥

٢ انظر: قضايا في النقد الأدبي الحديث. د محمد السعدي فرهود ص ٢٠١

يجب أن يناسب طول الزمن الذي استغرقته الأحداث الممثلة في عالم الواقع ووحدة المكان تعني استمرار المشاهد من خلال المسرحية في المكان نفسه الذي ابتدأت فيه المشاهد وقد تقبل الأمكنة المتقاربة فمن غير المعقول أن تتعدد الأمكنة وأن تتباعد، لأن هذا أو ذاك يعني تباعد المسافات الذي يعني بدوره تباعد الزمن، فالقول بوحدة المكان نتيجة اقتضاها القول بوحدة الزمان[1] ٢- عظامية الأشخاص أي أن تكون الشخصيات التى تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو الملوك او القادة؛ لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات ومحركي الأحداث فهم يصلحون أنماط يقتدى بها، ولا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصية المأساة من حيث هي شخصيات فكثيرا ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم بحيث تتغير السمات الفنية والإنسانية للشخصيات المأسوية إذا انتقلت من الملاحم إلى المأساة ومرد ذلك إلى طبيعة الجنس الأدبي الذي تعالج فيه هذه الشخصيات ودرجة رقيه الأدبي في سلم القيم الفنية [2]

- شاعرية اللغة بما تقتضيه من روعة التصوير والتعبير والارتقاء في المعاني والألفاظ فلا ينطق أحد بهجر الألفاظ أو نابيها، ولا يتجاوز قواعد اللغة ولا يتلاعب به.
- وحدة الطابع والأثر الذي تتركه المسرحية في جمهور النظارة، وهذا يعني النظر إلى فكرتها التي يتوحد عندها الموضوع وتلتقي عندها الشخصيات

١ انظر: السابق. ص ٢٠٢

٢ انظر: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. د محمد غنيمي هلال ص ٨١ ط دارنهضة مصر للطبع والنشر للطبع والنشر. الفجالة القاهرة .

بمعنى أن يسهم النغم والشعور الذي تثيره المسرحية آسيا أو لاهيا في إيضاح الفكرة الواحدة وتكوين الطابع العام[١].

- أن تكون هناك قوى قاهرة تتدخل في مجرى الأحداث ويدخل البطل في صراع معها وهذه القوى عند اليونان الآلهه والقضاء والقدر وبعد فترة حلت محلها إرادة الملوك أو قوانين المجتمع الظالمة، معالجة الأمور التي فيها طابع العموم أوالنوازع النفسية كالعزة أو الأنانية أو الدفاع عن الوطن أو الصراع بين الواجب والعاطفة[٢].

أما المسرحية الكلاسيكية الجديدة فمن خواصها:

- إباحة وجود عقد ثانوية بشرط ألا تضغف العقدة الأصلية أو تجور عليها.
- اتساع وحدة الزمان ثلاث دورات شمسية لا واحدة.
- اتساع وحدة المكان بحيث يشمل التنقل خلال مدينة بأكملها.
- الإبقاء على عظامية الأشخاص مع جواز قيام بعض الاتباع بأدوار مهمة.
- الإبقاء على الأسلوب المحافظ في اللغة.
- إحلال الحب وعواطف النفس محل القضاء والقدر مع تعليم حكم العقل على العاطفة.

ثم ظهرت الرومانتيكية التي تمردت على الكلاسيكية في نواحيها الفكرية والفنية والاجتماعية يعاونها تيار اجتماعى يعلي من شأن الطبقة المتوسطة كما يعلي من شأن العاطفة.

---

١ انظر: السابق ص ٢٠٣

٢ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ٧٠

ومن خواص المسرح الرومانتيكي:

- عدم التقيد إلا بوحدة الحدث، وحتى الحدث أجازوا فيه أن تكون فى المسرحية عقدة أخرى أو أكثر على أن تسير متوازية.
- لا التزام بوحدة النغم أي إدماج المأساة في الملهاة ووجود الملامح الساخرة فى قلب الأحداث المأساوية، ويفسرون المحاكاة بأنها محاكاة للواقع وفيه من اختلاط الجوانب السابقة، وعرض أكبر قدر من الحوادث على المسرح بدلا من الاستعاضة عنه بالحكاية.
- أصبحت أكثر البطولات لأبناء الطبقة الوسطى أو الشعبية بل قد تظهر السادة حيث يستذلون ويتحكم فيهم السّفلة.
- النزعة العاطفية فوق المنطقية، والحرية في استعمال اللغة كما كتبت المسرحيات نثرا، والاهتمام بالموضوعات التاريخية؛ لأن روح التاريخ تعطيهم الجانب الخيالي والمثالي الذين يحلمون به
- اتساع المجال للخيال فظهرت على المسرح الأشباح والأرواح لتطور الأحداث.
- الاتجاه إلى التعبير عن قضايا المجتمع.

أهمية دراسة المسرحية :

- أصبحت المسرحية الآن بكل مفاهيمها أقوى الوسائل فى نشر الدعوات والفلسفات وإشاعة ألوان الفكر والثقافة والتيارات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقيم والمثل وأصبح المسرح وسيلة لنقل المبادئ، ولقد قرر محمد عبدالمنعم خفاجي أن النثر بما توافر له من وسائل النشر والإذاعة وبتنوع الأشكال الجديدة التي اتخذها في القصة والرواية والمسرحية أثر بليغ في توجيه حياة الشعوب وتكوين الأجيال الفتية الناشئة[1]

١ انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه. د محمد عبدالمنعم خفاجي ص ١٩ ط دار الطباعة المحمدية بأزهر القاهرة ١٩٧٤م.

- دعم المسلم صاحب الرسالة أن يتخذ من وسائل العصر ما يساعده على تبليغ رسالته بكل وسيلة ممكنة حتى يواجه الصراع الذي يقف عائقا بينه وبين تبليغ رسالته، ولكن ذلك ينطوي على خطر جسيم إذا لم تقم هذه المنافسة على دراسة واعية لما يجذب المشاهدين إلى اكتشاف العناصر الفنيو والنفسية والاجتماعية التي يقبل من أجلها هؤلاء المشاهدون على تلك المسرحيات، ثم محاولة صقلها وتهذيبها في مسرحيات تخدم رسالة المسرح الجليلة أما إذا هبطت هذه المنافسة إلى المستوى التجاري المحض فمن الممكن إلى أن تصبح أغلب أعمالنا المسرحية من الهزليات الرخيصة القائمة على النكتة اللفظية والإشارات الجنسية[١]
- إحياء اللغة: فاللغة ليست قواعد تحفظ ولا نصوصا تردد وإنما هي وعاء فكر، وبقاؤها وازدهارها إنما يكون بالممارسة وبالتطويع للتعبير عن نوازع النفس وخواطر الفكر وتجارب الحياه في شتي مجالاتها.
- إقناع الناس بفضل العربية ومزاياها لا يكون بالشرح النظري ولكن عملا فنيا واحدا من قصة أو مسرحية يقدم بهذه اللغة كفيل بإقناع الناس بمزاياها وعبقريتها.
- دراستنا لهذه الفنون تجعلنا نتصل بالتيارات العالمية من الناحية الفنية والفكرية والفلسفة الاجتماعية والعقائدية، والاطلاع على نظريات النقد الحديث وأبعاد تطبيقها في المسرح والإسلام يقيس الأشياء بغاياتها ووسائلها وهو ما يشير إليه شوقي ضيف بقوله: عندما اعتلى أريكة مصر إسماعيل في القرن التاسع عشر فقد أخذنا نتأثر بالحضارة الغربية ونمعن في هذا التأثر فأنشئت دار الأوبرا ومثلت فيها روايات

١ انظر: في الأدب العربي الحديث . د عبدالقادر القط ص ٣٨٥ط١ مكتبة الشباب ١٩٧٨م

غنائية إيطالية وفي هذا التاريخ أنشأ يعقوب صنوع مسرحا بالقاهرة مثل عليه كثيرا من المسرحيات المترجمة والتي ألفها[١] وهو ما يشير إليه محمد غنيمي هلال بقوله: إن كان أرسطو يرى أن وظيفة الأدب التطهير أي تطهير النفس من شهواتها وذلك بتحريك عاطفيته الرحمة والخوف[٢] وعلى الدرب نفسه يسير محمد مندور حيث يقول : إن الصلة بين الأدب والفنون الجميلة الاشتراك في إظهار ما في الكون من جمال فالمصور والنحات والأديب والموسيقي كل هؤلاء صناع مهرة مهرة يقدمون آثارهم للناس في ثياب ساحرة تسترعي ألبابهم [٣].

أجز – التعرف : انتقال من الجهل إلى المعرفة ويؤدي ذلك إلى الانتقال من الكراهية إلى المحبة أو خلافه.

- العقدة : هى الجزء من المأساة التي يسبق الحل تستمر حتى الجزء الاخير
- الحل : ببداية التحول حتى النهاية فيبتدى في مأساة أديب بمجئ الرسول حتى نهايتها.

اء الحكاية هي التحول: تحول الفعل إلى نقيضه بالانتقال من السعادة إلى الشقاوة (تغيير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد).

- داعية الألم : وهي الفعل الذي يهلك أو يؤلم كوصول الخير أو لمنقذ بعد فوات الأوان أو يأتى الشر من حيث ينتظر الخير[٤]

---

١ انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر. د شوقي ضيف ص ٢١٣ط ٩دار المعارف ١٩٨٨م

٢ انظر: فى الأدب والنقد. د محمد مندور ص ٧١ ط دار المعارف القاهرة١٩٩٩ م

٣انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ٨٤ ط دار الثقافة بيروت ١٩٧٣م

٤ انظر: النقد الأدبي الحديث د محمد غنيمي هلال ص ٧١

المبحث الثاني
مصطلحات مسرحية

مأساة وملهاة.

المأساة: محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقص وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات [١].

ويقصد بالتزيين في اللغة ما فيها من إيقاع ولحن ونشيد ويقصد وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء يؤدي بمجرد استخدام الوزن، وبعضها باستخدام النشيد، ويعني بالوزن النظم والحوار، وبالنشيد ما تقوله الجوقه، وللمأساة أجزاء منها ما يتعلق بفن التمثيل والممثلين وهي :

- المنظر المسرحي
- الموسيقى والإنشاد
- الإلقاء

وهي أجزاء غير جوهرية في تكوين المأساة. أما الأجزاء الجوهرية هي :

- الحكاية : مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع.
- الخلق: صفات الأشخاص أو ما يرسم طريقة السلوك في المأساة، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه وبه يتحدد إن كان حميدا أم لا.
- الفكرة: وهى إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف، وتتلائم وإياه وأجزاؤها المبرهنة والتفنيد وإثارة الانفعالات، وينبغي في الحكاية أن تكون أجزاؤها

---

١ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ٦٥-٦٦ ط دار الثقافة بيروت ١٩٧١م

بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنيا مقام الإقناع المنطقي. وأما طولها فقد حدد بحيث تقوى الذاكرة بسهولة فلا تكون قصيرة جداً ولا طويلة جداً حتى تتلافى الغموض فى الإدراك مع الأولى والملل مع الثانية ويحدد أرسطو المدى للأحداث بما يجرى فى الطبيعة فى دورة شمسية (يوم وليلة) أو أكثر قليلا.[١]

وتعتمد الفكرة على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية كما تعتمد على القول.

من سمات المأساة:

- أنها تتجه إلى طبقات المجتمع المترفه، كما أن أسلوبها يقتضي الصحة والوضوح والأدب وصحة الاستعمال تعني صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام بعضه ببعض من متعلقات وغيرها فلا تقديم ولا تأخير، والوضوح : أن يؤدي الكلام معناه ويبين عن غرضه فى وضوح ونبل وبعد عن الابتذال والغموض والدقة : تعني تجنب ما لا مبرر له من ابتذال أو سمو والعمد إلى الألفاظ غير الشائعة لإثارة الإنفعال وجذب أنظار السامعين [٢]
- أنها تتناول موضوعات بعيدة عن الحوادث اليومية كقضية مواجهة الموت أو الصراع بين العقل والعاطفة ويجب أن يكون فيها البطل نبيلا (له خلق كريم) لأن غايتها خلقية والتوافق وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل كان يبتسم الرجل بسمة الرجولة لا المرأه.

---

١ انظر: النقد الأدب الحديث. د محمد غنيمي هلال ص٥٨ وما بعدها، وانظر: المسرحية عمر الدسوقي ص ٨٣ وما بعدها، وفن الشعر لأرسطو ترجمة د. عبدالرحمن بدوي ١٦ وما بعدها.

٢ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ١١٨/ ١٢٠

والمشابهة: هي التشابه العام في تصوير الشخصية في المسرحية كما وردت في التاريخ أو في الأساطير.

والثبات: فلو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ ومنطقي مع نفسه وكان هذا خلق وجب أن يظل كذلك.

– خاتمتها فاجعة وهذا لا يعني أن كلّ نهاية غير سعيدة مأساوية.

الملهاة :

عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح إذا الهزلي نقيصة وقبح بدون إيلام ولا ضرر، فالقناع الهزلي قبيح مشوه ولكن بغير إيلام.[١]

وظيفتها: التطهير من الانفعالات الضارة أو الأخلاق القبيحة، ففيها عبارات الهزل والنكات الحقيقية وتصوير العيوب والنقائض والحماقات .

كما تصور النجاح لدى المرء، وتأخذ المرء إلى الترقي وتضخم العيوب لإصلاحها ، وفيها بيان المخطئ والمقصر، وأثر ذلك لتلافيه.

والملهاة أقل شأنا من المأساة ولكنها أرفع من الهجاء الشخصي، والخطأ في الملهاة يرتكبه بطلها نتيجة نقص خلقي، ويصور بكثير من المبالغة والتهكم ويقتصر العقاب فيه على الخزي والسخرية.

ويجمع بينهما (المأساة والملهاة) أن موضوعهما الأمور الكلية وليس الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلا، ولكل منهما غاية خلقية ولكنها أوضح وأعلى شأنا في المأساة وكلا من المأساة والملهاة يحدث نوعا من التطهير خاصا به.[٢]

---

١ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال. ص ٨٨– ٩٠ وانظر: فن الشعر أرسطو ص ٣١–٣٥

٢ انظر: النقد الادبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ٩٠–٩٢

تنقسم الملهاة إلى:

- الملهاة الجادة الهادفة التى يغلب عليها الطابع النقدى والإضحاك كوسيلة لإبراز عيوب المجتمع وبناؤها محكم وكل شخص فيها له دور محدد.

والملهاة الرقيقة هي التي تصور نماذج عامة كالبخيل والمقامر .

- الملهاة الهزلية غير هادفة ولا محكمة البناء وموضوعها يكون هزيلاً وهدفها الأساسى الإضحاك وبعث المسرة.

وفى المسرح المعاصر تختلط المأساة بالملهاة.

قيود الفن المسرحي:

ما دام الفن المسرحى مُعدًّا لكي يمثَّل على المسرح فهناك قيود تحكمه إنه أدب متحرك أمام جمهور فهو محكوم بمكان العرض وزمانه كما هو محكوم بطاقة الممثل والمشاهد في هذا المكان وهذا الزمان فعليه أن يراعيها.

وهو بهذا يختلف عن القصة والقصيدة والمقالة فى حرية حجمها وأسلوبها.

فالقيد يشمل: الزمان والمكان والمشاهدين والممثلين وقدراتهم ولذلك كانت قديما تلتزم المسرحية بقانون الوحدات الثلاث حتى تم التخلص منها وبقية وحدة الحدث، والحوار وحده هو أداة المسرحية المعبرة لا يتدخل فيه المؤلف بالسرد أو التعليق أو الشرح بما هو متاح فى القصة.

كما أن الأشخاص في المسرحية محكومة بإنسانيتها أي أن شخصيات المسرحية لابد أن تكون بشرية بخلاف القصة يمكن أن تكون حيوانا أو طيرا، بل يمكن أن يكون محور القصيدة أو القصة جبلا أو بحرا كما لا تكون مبنية على شخص واحد ولا تكون فيها الشخصيات الإنسانية كثيرة جدا وكل هذا متاح فى القصة، وتعرض المسرحية على جماهير مختلفة الثقافات والعادات والعقائد والمسئوليات ويتطلب الأمر أن تصل الى وجدانهم جميعا وهذا يجعلها عبئا ضخما معالجتها للموضوع.

وهناك أمور ضرورية فى مجرى الحدث لايمكن أن تظهر على المسرح كالزلزال والكوارث الطبيعية والبراكين وعلى المؤلف أن يعوض المشاهد عن ذلك بحيث ينقل نفس الأثر إلى نفسه، وهناك أمور أخرى لا يمكن أن تظهر بحكم الآداب العامة كفتاة مراهقة تستعرض جسدها في المرآه مثلا.

أما الحوار فهو أساس المسرح فلا مسرح بدون حوار وهو مساحة الحديث بين شخصين أو أكثر[١]

وفيه تعرض الحوادث ويبنى الشخصية وينقل الافكار ويطور الحدث من البداية إلى النهاية فقد ترسل عبارة على لسان شخص من الأشخاص فإذا بها محملة أخبار بحادثة تكوين الشخصية خلق لجو معين من الإظلام أو الفرح .

ولما كانت الجملة المسرحية قد وضعت لتقال وتسمع لا لتقرأ وجب أن يراعى فيها : طول معين وإيقاع معين، فهي تكون في :

- جمل قصيرة خالية من الجمل الاعتراضية وأساليب الشرط التي يتباعد طرفاها فلا وقت لدى المشاهد لهذه الذهنية ويتحاشى فيها الألفاظ الغريبة ، يراعي فيها السهولة والتدفق والسلاسة لا تربك أدوات النطق بعيدة عن الخطابية، وهي أن يحس المشاهد أنها موجهه إليه وليست للشخصيات الأخرى.
- كما ينبغي تجنب الغنائية حتى لا تتحول المشاهد إلى وقفات وصفية تتحدث فيها الشخصيات عن أرائها وأهدافها حتى لا يحدث ركود درامي وانفصال الشخصية عما حولها، ولا إلى توصف بالرداءة فللمسرح رسالة تثقيفية وتربوية وتعليمية.

---

١ انظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها د عمر الدسوقي ص ٤٢٢ط دار الفكر العربي٢٠٠٣م.

- وأن يكون الحوار طبعيا متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته متغير اللهجة والجرس طبقا للحال التي يعبر عنها سريع الجواب كثير الخطاب.
- وأن يكون الحوار قادرا على إنما الحركة بمعنى أن تدفع كل عبارة الحدث إلى الأمام وتلقي مزيدا من الضوء على أعماق الشخصيات ولا تحتكر شخصية الحديث على المسرح لأنها توقف تيار الصراع ولا تكشف إلا عن أنانيتها، كما يكون الحوار عنيفا فى مواطن العنف سهلا فى مواضع السهولة.
- أن يستلزم الحوار السابق الذي بعده حتى يتم نمو الأحداث كأن يقول شخص لآخر لقد سرقتني يرد عليه الثاني ما سرقتك ولكنك نسيتها هناك.
- اللغة المنتقاة لتؤدي مكانها في الفرح أو الحزن أو السخط.
- الحوار بلغة عربية ميسرة بعيدة عن التقعر أو غيره مما يعد عيبا .

المحاكاة:

جاءت المحاكاة في لسان العرب: حكيت فلانا وحاكيته: فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه[1] وفي القاموس المحيط: حكيت فلانا وحاكيته: شابهته وفعلت مثل فعله سواء وعنه الكلام حكاية: نقلته[2] وورد في المعجم الوسيط: حكى الشيء حكاية: أتى بمثله وشابهه [3]

وبناء عليه فإن المحاكاة لغة تدور حول معان: المشابهة والتقليد والنقل .

١ انظر: لسان العرب. ابن منظور مادة حكى ط دار صادر بيروت

٢ انظر: القاموس المحيط. الفيروزآبادي مادة حكى ط دار الفكر بيروت

٣ انظر: المعجم الوسيط. د إبراهيم انيس وآخرون مادة حكى ط٢ دار الفكر بيروت

وأما المعنى الاصطلاحي فقد ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن المحاكاة هو أساس نظرية أرسطو في الفنون البشرية فنظرية أرسطو تتلخص في أن مبدأ كل الفنون يقوم على محاكاة الطبيعة لا بوصفها شكلا أو مثلا وإنما لما فيها من مظاهر عامة دائمة تصلح لكل زمان ومكان[١]

ورد مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه لدى الفارابي وابن رشد وابن سينا وحازم القرطاجني وفي ضوء هذا المفهوم الذي أورده النقاد القدامى محكوم بمسألة الصلة بين الفن الشعري والواقع وهي ذات الصلة التي تشكل بها معنى المحاكاة عند أرسطو[٢]الذي وضع قواعد النقد وأرسى أصوله، وتتجلى رؤيته في المحاكاة: بتمثيل أفعال الناس ما بين خيّرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولّد بعضها من بعض [٣].ويقدم عبدالحميد يونس تحليلا عميقا للمحاكاة وهو المطابقة الفنية للصور الطبيعية ويخلص إلى أن الغاية الفنية لا تقف عند حد المحاكاة للطبيعة فالمتفنن عندما يقف بيننا وبين الطبيعة فإنه لا يحكي ما ينتخبه من هذا العالم فقط ولكنه يريد أن يقول لنا شيئا ما عن هذا المظهر الخارجي أو شيئا ما عن نفسه بوساطة هذا المظهر الخارجي[٤]

---

١ انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . مجدي وهبه وزميله. ص ٣٣٩ط٢ مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٤م

٢ انظر:منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبوالحسن حازم القرطاجني. تحقيق محمد الحبيب الخوجة ص ٩٦ط تونس ١٩٦٦م.

٣ انظر: على هامش النقد الأدبي الحديث. د حسن جاد حسن. ص ١١ط دار المعلم للطباعة ١٩٧٨م.

٤ انظر: الأسس الفنية للنقد الادبي. د عبدالحميد يونس ص ٤٩ط١ دار المعرفة القاهرة ١٩٥٨م .

ويتخذ الشاعر فى محاكاته طريقا من طرق ثلاث : أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع ، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون وينفي أرسطو الأمور اللا معقولة من المسرحيات .

مصطلح التطهير:

هو أن يتطهر المشاهد من الانفعالات بما تثيره الحكاية في المسرحية من الرحمة والخوف.[1]

ولقد كثر في هذا المصطلح الجدل، ومن أقواله عن الأغانى ذات الطابع العملى أو الحماسي أنها تفيد التطهير يقول: إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغانى إلا لتهدأ في عاقبة الأمر كأنها صادفت طبا وتطهيرا وعلى هذا يكون التطهير من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة فى المأساة فبالانفعالات التي تثيرها المأساة يكتسب المرء دربة وصلابة واعتدالا ويتزود بذلك للحياة الواقعية فيقوم عواطفه ويعتدل فيها، وينزع منها ما هو ضار وفي ذلك معالجة الشر بالشر فالفن يحرره من بعض الانفعالات الضارة[2]

والمسرحية تثير فى المرء شعورا نبيلا وفى ذلك تطهير لخلقه ، كما قد يكون ذا نزعة شريرة فيرى المسرحية وآثار الشَرّ فيتخلص منه وفي ذلك تطهير.

١ انظر: النقد الأدبي الحديث . د محمد غنيمي هلال ص ٦٥

٢ انظر : النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال. ص ٦٦

المبحث الثالث

الدراسة الفنية النقدية

ضرورات ينبغي معرفتها قبل دراسة المسرحية دراسة فنية ونقدية، والتي تمثل مرحلة الإعداد للنقد ومنها:

ما يشير إليه محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث أنه يجب أن يسير نقد المسرحية من العموم إلى الخصوص كالتالي :

تحديد العصر الذي كتبت فيه المسرحية، والإلمام بنواحي الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية؛ حتى يمكن الكشف عن الروابط بين عناصر المسرحية، وعصرها بشتى الطرق مباشرة أو غير مباشرة، والبحث عن حياة المؤلف وبيئته وثقافته؛ لاكتشاف الروابط بين شخصيته وبين روايته وتأثير أحدهما في الأخرى خصوصا إذا كانت الرواية موضع النقد هي الأولى مما كتب أو الأولى بعد أن اهتدى إلى الطريق الذي هيئ له فلربما سيطرت فكرة الروابط الأولى الناجحة لأحد الكتاب على اتجاهه العام فيظل متأثرا بها خاضعا لها، والإلمام بمؤلفات الكاتب كلها بقدر المستطاع حتى يمكن تحديد مكان هذه الرواية من مجموع ما أنتج وعلاقاتها برواياته الأخرى فقد يظهر الموضوع الواحد في عدة روايات، والبحث عن مصادر المسرحية في بطون الكتب إن كانت تاريخية، وفي بيئة المؤلف إن كانت معاصرة، وتلمس المؤثرات التي خضع لها الكاتب بمعرفة من أخذ عنهم وتتلمذ لهم[١]

- قراءة النص قراءة دقيقة، وعدم التوقف عند فهم الحوار بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التي يمكن أن تلائم النص وخاصة إذا كنا سنشهد الرواية وننقد تمثيلها، وإلا عجزنا عن نقد التمثيل .

١ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ١٤-٢٠

– مرحلة النقد : وتشمل نقد التأليف والنص المسرحي ونقد الإخراج ونقد التمثيل[1]

وينقسم نقد التأليف إلى نقد عام وموضوعي ومقارن:

– النقد العام: ينصب على الهيكل العام للرواية والمسرحية، وطريقة بنائها وارتباط فصولها واستخراج العقدة، وكيف هيئت، وكيف حلت ، وهل نجح المؤلف فى الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظا عند المشاهدين أم لا ؟

كما نستخلص الفكرة أوالعاطفة التي تقوم عليها المسرحية، وأن نحذر دائما التبسيط فلا نحاول أن نرد الرواية إلى فكرة واحدة بل يجب تقصي فروع الفكرة وإشعاعاتها فلا نقول مسرحية الملك " لير" تمثل العقوق بل إنها تمثل الرياء والجشع .

ومن المهم أن نرجع إلى مصدر الرواية وخاصة إذا كانت تاريخية حتى نتلمس عندئذ كيف عملت عبقرية المؤلف وكيف جعلت من الشئ التافه موضوعا كبيرا .

وإذا كانت هناك طبقات للمسرحية وجب قراءتُها كلّهِا حتى نتابع التغييرات التي أدخلها المؤلف فربما خرجنا من ذلك بنتائج جديدة فى فهم المسرحية وإذا كانت المسرحية تاريخية فلنرى مدى تصرف المؤلف في وقائع التاريخ والحكمة من ذلك والنتيجة التي انتهى إليها، وكثيرا ما يحتاج التاريخ إلى إعادة ترتيب الوقائع؛ لأنه فن يجنح إلى العموم وتصوير الجانب الإنساني كله ونرى من خلالها المنطق الداخلي للرواية واتساق حوادثها وتناسب الخواتيم للمقدمات والتسلسل داخل الرواية.[2]

١ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ١٤–٢٠

٢ انظر: النقد الأدبي الحديث . د محمد غنيمي هلال ص ٢٢–٢٣

وعلى هذا تغدو المسرحية أشخاص تتحرك وتتحاور أمام الجمهور في مكان محدود بإمكانيات محدودة [١]

-النقد الموضوعى: ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة واقعيتها وفصاحتها وعاميتها وملاءمتها للموضوع، فالفصيحة تصلح للمأساة وهي أقل صلاحية للملهاة، واللغة الشعرية فى المسرحيات العاطفية أفضل .

ولا يمكن أن نترك لكل شخصية في الرواية لغتها وإنما نترك لها حقيقتها الإنسانية فاللغة وإن لم تحل من اصطناع فهي لا تسلب الشخصية.

ولابد من واقعية اللغة وليس المقصود بها الواقعية اللفظية، وأن يتكلم كل بلغته أو بلهجته، وإنما المقصود بها الواقعية النفسية والعاطفية والعقلية فلا يتحدث أمي بأفكار الفلاسفة مثلا ومن خلال ذلك نعرف روح المؤلف أهي تقريرية أو ساخرة أو حادة أو حسية أو فيها دعابة.

- النقد المقارن: أن يقارن بين المسرحية وشبيهة لها وكيف حلل الكاتبان الشخصية واستخلصا تأثيرها مثلا إن كانت شخصية البخيل والبحث فى أوجه الشبه وأوجه الاختلافات وتوضيحها وكيفية التصرف في الوقائع التي تدور حول هذه الشخصية وطريقة تجميل الوقائع .

وفي الأدب المقارن ما يكشف عن ذلك ويمكن أن يجمل ما تقدم في طرح عدد من الأسئلة حول أجزاء المسرحية أسئلة حول (نوعها - حبكتها - شخصياتها - مغزاها - لغتها - الزمان - المكان)

وحين توجه هذه الأسئلة المتعددة حول المحاور السابقة فتستوعبها وتجيب عليها إجابة المتمكن يمكن تحليل ونقد المسرحية بعد أن يطبق على ما يخص كل جانب من الجوانب السابقة ما قرأه نظريا واستوعبه بفهم وعمق ويرى مدى ما هو موجود ومتحقق في كل جانب فمثلا والسؤال عن نوعها

١ انظر: اتجاهات وآراء في النقد الحديث. د محمد نايل ص ١٥٢ط مطبعة الرسالة ١٩٧١م.

أهي مأساة أم ملهاة أم هي من المسرحيات الحديثة التي تجمع بينهما وإلى أيهما أقرب وحينئذ نستطيع أن نتساءل عن شخصياته أهى مناسبة تراجيدية للمسرحية، أم كوميدية وهل ناسبت الأحداث النوع الذي تنتمي إليه المسرحية، وعند ذاك نستطيع أن نتبين مدى انطباق شروط الملهاة أو المأساة عليها من كل جوانبها. أم جمع جانبا منها وأخفق في جانب وبقدر ما جمعت يكون مقياسها من الجودة، وقد تجمع المسرحية من السمات ما يجعلها لا تدخل في مأساة ولا ملهاة، وحينئذ تكون ذات طابع معين يذكر به صاحب المسرح، فيقال مسرح الحكيم مثلا. وإلى أي مدى له بصمات يتسم بها مسرحه. فمسرح الحكيم ذهني فكري بمعنى أنه يسوق قضايا فكرية، ومسرح فاروق جويدة رمزي فهو عندما يشير إلى سقوط الأندلس كأنه يرمز إلى ما في بعض المجتمعات من سقوط الحرية، ومسرح دريد لحام يعتمد على الشخصية المحورية الواحدة. ولا يفوتنا أن نتساءل عن أحداث المسرحية أي من الأحداث العامة الكبرى أو اليومية التي تتراءى من على هامش الحياة .

أما الحبكة : فمعناها أن تكون الأحداث مبنية بناء فنيا معينا يتضمن بداية ونهاية وعقد وحل وصراع ويراعي فيها الوقت وغيره .

وبمعنى آخر أن تكون الأحداث مرتبة بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنيا مقام الإقناع المنطقي بحيث تتآذر على نحو الأحداث في المسرحية مثل مسرحية أديب مثلا. ومن خلال النظر إلى الحبكة نستطيع أن نتساءل هل النمط الذي اتبعه في ربط الحوادث نمط ثابت أو ابتكارى؟ وهل النمط هذا تاريخى؟ ومن أين يبدأ التصاعد للحدث؟ وما مكان الذروة فيه؟ وما المشكلة التى تقدمها المسرحية لنرى لها حلا من خلال مؤلفها؟ وما نوع الصراع

داخلى، اجتماعي، خارجي؟ وهل كان الحل مقنعا؟ وكيف ترتبت الأحداث وهناك مسرحية الملك لير لشكسبير؟ [١]

وفي اللغة الجمل وطولها ونقاؤها والأساليب التي يستخدمها الكاتب في عرض الحوار ونوع الحوار المباشر أو المناجاة، بصوت مسموع والرموز فيها والسعي وراء أشكال جديدة من التعبير التي تتيح له أكبر قسط من الأصالة وأقدر إطار على إضافة جديد إلى الفن الذي يكتب فيه[٢].

اما الشخصية : فيمكن أن نبحث عن الشخصية الرئيسة، ومعرفتنا لها يساعد على فهم بقية الجوانب من عقدة وحبكة وحوار، وغير ذلك ومعرفة الشخصيات التي هي ظل للبطل كشبيهه الذي يعيش في الظل وهمه أن يخبرنا بما يخفيه البطل في نفسه عن طريق حوار أو إلقاء الضوء فى بعض أوقات المسرحية، وهل هناك شخصية رئيسة واحدة أم أكثر؟ كما يكون مع الممثل المشهور عادل إمام وهل المسرحية من مسرحيات المواقف ذات العدد المحدود من الأبطال؟ كما في مسرحية روميو وجوليت وما الشخصيات الهامشية (الثانوية) وما دورها؟

هل هي شخصيات فاعلة؟ بمعنى أنها مؤثرة في نفسها وفي غيرها، وهل وصفها المؤلف وصفا مباشرا؟ أم تركها لتعرف من خلال الحوار ونمو الأحداث والصراع. فيجب أن تعرف عن طريق الحوار والصراع لا عن طريق الوصف وهذا عند الكاتب المتمكن ولا يريح نفسه فيقول عنها إنها كذا وكذا. فالجبان يفهم جبنه وحذره وضعفه من حواره وهذا هو المفروض، وهذا النوع من الشخصيات لا ينتبه لها إلا في النهاية فهو بطل أقل من غيره. فيجب أن يكون المؤلف قادرا على إيجاد شخصية متميزة لمسرحيته

١ انظر: المسرحية . عمر الدسوقى ص ٢١٠

٢ انظر: في الأدب العربي الحديث. د عبدالقادر القط ص ٣٢٤ ط١ مكتبة الشايب ١٩٧٨م.

ويستدعي هذا ترتيب الأحداث التي تشكل الموضوع، وتحديد معالم الشخصيات ومواقفها التمثيلية بالحوار والحركة[1]

النماذج الجاهزة :

هى الشخصيات المسطحة التي استخدمت من قبل في المسرح أو القصة وأصبحت ملازمة لسمة لا تنفك عنها حتى صارت مفهومة وملازمة لهذه السمة عند الجميع فلا تتغير بتغير الظروف مثل الأم الرءوم ، واللص الجرئ والسجان الجافي المستبد والبخيل الذى لايعين أبدا على شئ، والشرير الذي لا يهدأ له بال حتى يحيط بعدوه، والحياة ليس فيها هذا اللون أبدا بما هو مفهوم عنه، فالبخيل قد يكون كريما على أهله والسّجان عطوف على أبنائه وهكذا. ومن هذا المنطلق تنقسم الشخوص من حيث التكوين النفسي شخصية مسطحة ثابتة لها طابع واحد، وشخصية نامية متطورة، أما الشخوص من حيث دورها فإما أن تكون شخوص أساسيون تدور حولهم الأحداث، وإما شخوص ثانويون تساعد على ربط الأحداث .

غاية المسرحية:

والسؤال الذي يمكن طرحه بداية هو هل تخلو مسرحية من هدف؟ وبداية يمكن بأن كل مسرحية يكون لها هدفها وحتى المسرح العبثي الذي ظهر فى فرنسا وكان من أعلامه " الفريد جالي" صاحب مسرحيات " أوبو ملكا" و "أوبوعبدا" و " أوبو زوجا مخدوعا" و "أوبو فوق التل" هذا النوع يخلو من المنطق قد يريد من ورائها أن يقول شيئا مؤداه أن هذه الحياه معقدة، ولا تسير على منطق مفهوم وأنها غير مفهومة، وقانونها هو قانون الغاب[2]

---

١ انظر: قضايا في النقد الأدبي الحديث. د محمد السعدي فرهود. ص ٢٠٤

٢- انظر: المدارس المسرحية المعاصرة د نهاد صليحة ص ٥٦ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وحتى المسرحيات الهزلية قد يقصد منها محاولة تغيير بعض العادات عند البشر بطريق غير مباشر، ومن هذا المنطلق نقول إن لكل مسرحية هدفا، وقد يكون خفيا، وعمل الناقد كشف هذا المغزى .

وهذا أمر ضرورى فبعض المشاهدين قد يخفى عليهم المغزى، أو يفهمون من المسرحية ظاهرها فقد يفهم البعض مثلا أن مسرحية "أهل الكهف" مسرحية إسلامية خالصة مغرورا بالاسم لكن المسرحية فى نهايتها ما يشعر بجواز إمكان البعث فلا يغتر المرء بالأسماء.

ولما كانت المسرحية موصلا جيدا للتيارات المختلفة الفكرية وغيرها، ولما كان بعض مشاهدى المسرحية لا يمتلكون ملك التحليل والعمق مما قد يغرر بهم لزم الامر أن تناقش المسرحية ويقوم بإظهارها وغايتها، فمسرحيات اليهود في أوروبا وأمريكا تدلل غالبا على ظلم البشرية لليهود، والنشاط المعادي لأمريكا[1] ولكنها تأتي بطريق غير مباشر، وهناك من الأسئلة ما يساعد على إظهار التذوق والتعمق والكشف للعمل الفنى ومنها مثلا: ما مغزى المسرحية؟ وهل يمكن الوقوف على المغزى بسهولة؟ أو بمعنى آخر هل المغزى واضح أم غامض؟ وهل نجح في إبرازها من خلال الحوار والأحداث والفصول أم فهمت بعد عناء في بعد عن هذه الجوانب؟ والحوار ومافيه جمل حوارية تؤدى بطريق معين قد تدلل على المغزى .

وإدراك المغزى بوضوح سواء كان ذلك بطريق مباشرا، وغير مباشر أمر ضروري غير أن اكتشافها بطريق غير مباشر يحتاج إلى جهد وعمق لا يقدر عليه سوى المتمكن في دراسة هذا الفن، وذلك من خلال فلتات أثناء الحوار قد تكشف عن بعض الخفايا والقضايا.

---

١ انظر: النظرية الأدبية الحديثة. رامان سلدان . ترجمة د جابر عصفور. ص ٥٨ط دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٨م.

أمّا نقد التمثيل:

فيتمثل في تحقق شروطه الأساسية وهي : إجادة الفهم والحركة و الإلقاء .

أولا– الفهم : الفهم الجيد للدور المؤدى يجعل الممثل الفاهم يضيف إلى الشخصية التي يمثلها، ويساهم في خلقها ينفث فيها الحياة بينما عبارات المؤلف تشير إليها مجرد إشارة، وطريقة فهم الممثل لدوره الذي سيلعبه من مواضع النقد المهمة.

فيها تتبين إلى أي حد جارى الممثلُ المؤلف ، وإلى أي حدٍّ خالفة وهل أصاب فى المخالفة أم أخطأ ؟ وهل هى من حقه أم لا ؟

فموقف الممثل شبيه بموقف الناقد الذي يضيف إلى ما أراده المؤلف وبالقياس فإن ذلك يعطي التوجيه نحو مدى حرية الممثل وحقه عند فهم الدور، وليس هناك قاعدة عامة مقننة فالأمر أولا وأخيرا راجع إلى حس التقدير عند الناقد والمقارنة بين النصوص، وطبيعة الفهم التي اختارها الممثل؛ لإيضاح ما يريد وللفطنة والذكاء دور كبير في هذا الأمر .

ثانيا– الحركة: والصفة الضرورية التي يجب أن تتوفر للممثل هي قوة الخيال حتى يحيل المتصور إلى حقيقة، وبذلك يرتقي دوره ويحيا، والخيال هو الذي يحرك الانفعال ويخلق بواعثه و يجسمها فقوة الخيال والمقدرة على الانفعال متلازمتان ، فالمرء لا ينفعل إذا كان عاجزا عن تصور خيال قادر على تجسيم الواقع من غير أن ينفعل صاحبه، ومما يتصل بالقدرة على الانفعال ضرورة توفر خصائص عضوية وبخاصة في الوجه والملامح ومرونة العضلات أما حركات الجسم فيتدخل فيها المخرج حتى يكون له دور فيها يغلب على دور الممثل والمخرج مسئول عن اتجاهها والممثل يسأل عن اتقان آدائها ويدخل في دور الممثل ثقافته ونوع حياته ووسطه الاجتماعى فكل هذه لها دخل في هذا التقدير، ولإتقان الدور أثر في التأثير على المشاهدين.

ثالثا الإلقاء: إن طريقة الإلقاء مرتبطة ارتباطا وثيقا بفهم الممثل لدوره وبقوة خياله وقدرته على الانفعال وإحساسه بالدور، وضرورة التجسيم ومدى اندماجه في الدور الذي يمثله كما يضاف إلى ذلك معرفته باللغة وإحساسه بها، كأن يعرف تتابع الجمل وأنواعها المختلفة تقريرية أو إنشائية من حض إلى تمن إلى إستفهام إلى تعجب إلى أمر إلى نهي. ثم الوصل والقطع وأنصافهما أي يكون على دراية بعلم الأسلوب، ولم يحدث ذلك إلا بقدرته وحسه اللغوي والفكري عند البروفات، ومن إحساسه باللغة يعرف أن لكل لفظة لون عاطفى وحتى الألفاظ التي تعبر عن معان عقلية لابد أن نعطيها شيئا من حرارة العقل.

كما أن للصمت أثناء الإلقاء أهميته، وإدراك لقيمته مواضعه وطوله وقصره ، ولما كان المؤلف لا يشير إلى ذلك فإن الفرصة متاحة للممثل والمخرج لتحديد مواضعه وزمنه وذلك كأن تكون هناك مفاجأة، أو انفعال شديد، أو حركة مسرحية، او استجمام أو ضعف فى الذاكرة ، أو تقطع فى الحوار [١]

وأشق موضوع في الإلقاء المنولوجات بمعنى محاورة النفس إنها تحتاج في إلقائها إلى دقة فنية حتى لا يغمرها الإملال والممثل يحتال بالحركات على تمثيل المنولوجات غير مكتف بالإلقاء فحسب والمنولوج قد يتناول حياة الشخص الماضية فيتغير بحسب الفترات والحزن والفرح والألم والشدة، أو يتناوله من خلال حديث النفس التي تبوح به أمام الغير فيكون موجها منها وإليها ويسوده معنى الألفة والإخلاص .

والنوع الأكثر مشقة هو الذي يقص جانبا من أحداث الرواية، ولا يلجأ لهذا النوع إلا كبار الكتّاب الذين يملكون من القوة القصصية ما يعوض المشاهدين عن المشاهدة بل يفوقها تاثيرا. وتمثيل الشخصيات الشاذة يحتاج

١ انظر: النقد الأدبي الحديث. دمحمد غنيمي هلال ص ١٩٧

إلى التكرار عدة مرات حتى يألفه وينجح فيه وتتطابق الأقوال والحركات وتعبيرات الجسم المختلفة، لذا يلزمه معرفة شيئ من علم النفس حتى يفهم هذه الأدوار فهما صحيحا[1]

يتناول نقد الإخراج مسألتين:

الأولى: فهم المخرج للرواية وتوجيهه للممثلين ،. وتوزيع الأدوار عليهم، وحسن اختيار كل ممثل للدور الذي يصلح له وهي مسألة مهمة، ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل، وكأن المخرج يقوم بدور الراوي الذي يحكي لنا موضوع المسرحية [2]

الثانية : طريقة استخدام المخرج للوسائل المختلفة من ضوء وملابس ومناظر، وهى مسألة ثانوية فلا يبالغ فيها المخرج حتى لا يكثر في استخدام الوسائل المسرحية، فيخرج المسرح عن صفته وهي القيام على الحوار حيث يقوم فن المسرح على الحوار مع قلة استخدام الوسائل المسرحية.

وهكذا نجد أن المنهج التكاملي يتسع بالرؤية النقدية ويمرنها نحوالإلمام بجميع جوانب المسرحية من حيث العصر الذي كتبت فيه المسرحية، والإلمام بنواحي الحياة التي سادت فيه، والبحث عن حياة المؤلف وبيئته وثقافته؛ لاكتشاف الروابط بين شخصيته وروايته، والبحث عن مصادر المسرحية في بطون الكتب إن كاتب مسرحية تاريخية، وعدم التوقف عند فهم النص بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التي تلائم النصوص المسرحية.

---

١ انظر: النقد الأدبي الحديث. د محمد غنيمي هلال ص ١٩٢

٢ انظر: أدباء القرن العشرين-١. د نبيل راغب. ص ١١٨-١١٩ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م

الخاتمة

لقد حاولت في هذا البحث أن أدرس فن المسرحية من خلال بعض ما قدمه نقادنا من آراء وتحليلات نقدية لفن المسرحية، واستعراض هذه المادة النقدية الثرية ودلالاتها على التميز، والإبداع الأدبي الذي يذهب مذهب الاتصال التاريخي وقضايا المجتمع والمحافظة على اللغة والأهداف الكبرى للمجتمع.

وكانت غايتي أن أرسم المعالم الواضحة لأبرز منطلقات الأراء النقدية للفن المسرحي ومقوماته التاريخية والاجتماعية والفنية التي توقفنا على طبيعة حركاته وتفاعله وأهم مصطلحاته على نحو يسهم في إضاءة جوانب جوهرية من وعينا الأدبي والنقدي بالفن المسرحي، وأن يوجهه الوجهة الإيجابية في بنائنا الثقافي والفني.

وقد توصلت إلى عدة نتائج منها ما يلي:

- إن المسرحية هي القصة الممسرحة التي تهدف إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة تقديما فنيا، فهي قصة مترجمة إلى حركة عن طريق شخصيات وحوار ومقسمة تقسيما خاصا يعطيها القدرة على التحرك- إذن- المسرحية قصة وحركة وشخصيات وحوار.
- مراعاة تناسب الدلالة النقدية لعنوان المسرحية مع المضمون.
- بناء المسرحية محدود من خلال الفصول المحدودة والموجزة ، فكأنك تحكي أحداث المسرحية وتخرج بفكرة عامة للفصول، فمثلا في الفصل الأول لابد أن يتناول بالتصريح أو الرمز زمن المسرحية، ومكانها، وشخصياتها وفكرة عامة لهذه الشخصيات، وإذا حدث أن وجدت شخصية فجأة فهذا عيب يدخل الجمهور في متاهة فلابد أن يراعي الكاتب أو المخرج هذا أثناء عرض الفصول، وقد يترك الكاتب الإشارة إلى الزمان أو المكان الذي تدور فيه المسرحية إن كان العنوان يدل

عليه. بينما فصول القصة لا حد لها، ولا سيما الرواية، وإن كان هناك تشابه بين القصة القصيرة والمسرحية ذات الفصل الواحد.

- الأسلوب البنائي في المسرحية يقوم على التصاعد بالصراع إلى غايته في خط نام نحو قمة مشحونة بالتوتر، ثم يتجه الخط إلى االقرار الحاسم في النهاية، أما القصة فتقوم على التعقيد في هدوء حتى ينتهي إلى الحل.
- المسرحية تقوم على الحوار، ولابد أن يكون حيا نابضا مركزا حتى لا يمله المشاهدون. ويعين الحوار بعض الوسائل المساعدة على خشبة المسرح كالموسيقى التصويرية والإضاءة، وتقوم القصة على الحكاية، وإنى جاء فيها الحوار فهو غير أساسي .كما تجدر الإشارة إلى أن الحوار ليس مجرد سؤال وجواب أو مجرد مناقشة عقلية يشترك فيها أكثر من شخص ولو كان الحوار كذلك لكان سيقما ومملا، كما ينبغي أن يكون الحوار ملائما لمستوى الشخصيات عقليا واجتماعيا وثقافيا ومن هذا المنطلق يتنوع أسلوب الفن المسرحي بتنوع الشخصيات، بخلاف أسلوب القصة الذي يكون في مستوى واحد.
- الحبكة الفنية عنصر مشترك بين المسرحية والقصة، وهو سير المسرحية والقصة في تناسق تام ودون حدوث خلل وفجائيات.
- الشخصية في المسرحية يتقيد الكاتب ببشرية البطل والشخصية، فلا يخرج عن قدرة البشر وغير مبالغ فيه فلا يكلفه فوق طاقته في دوره. بينما في القصة يمكن أن تقوم بأعمال فوق طاقة البشر؛ لأنه خيال فيتاح للكاتب أن يصور البطل بأشياء لا يقوم بها البشرفي الظروف العادية.

- الشخصية في المسرحية لا تتضح من خلال القراءة بل من خلال تجسيدها على خشبة المسرح. بخلاف الشخصية في القصة، فإنها تفهم من خلال قراءة القصة والسرد وغير ذلك.
- الصراع هو عقدة المسرحية وإذا كان الحوار هو الجانب المحسوس في المسرحية، فإن الصراع هو الجانب المعنوي لها حيث إن المسرحية أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بحياة الناس.

وإني لأرجو أن يكون في هذا البحث ما يفيد، وأن أكون قد قاربت في معالجته، والله من وراء القصد، وهو حسبي عليه توكلت وإليه أنيب.

المصادر والمراجع

١- أدباء القرن العشرين. د/ نبيل راغب ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

1- adba2 al8rn al3shryn. d/ nbyl raghb 6 alhy2a almsrya al3ama llktab 1978.

٢- الأدب العربي المعاصر في مصر. د/ شوقي ضيف ط ٩ دار المعارف ١٩٨٥م.

2- aladb al3rby alm3asr fy msr. d/ sho8y dyf 6 9 dar alm3arf 1985m.

٣- الأسس الفنية للنقد الأدبي .د/ عبدالحميد يونس ط١ دار المعرفة القاهرة ١٩٥٨.

3- alass alfnya lln8d aladby .d/ 3bdal7myd yons 61 dar alm3rfa al8ahra 1958.

٤- تاريخ الأدب العربي الحديث. د/ محمود علي السمان ط التركي ١٩٩٤م.

4- tary5 aladb al3rby al7dyth. d/ m7mod 3ly alsman 6 altrky 1994m.

٥- التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية. د/ حسين علي محمد ط مكتبة العبيكان ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

5- alt7ryr aladby drasat nzryawnmazg t6by8ya. d/ 7syn 3ly m7md 6 mktba al3bykan 1416h**1996 -** m.

٦- دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه. د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ط مكتبة الأزهر ١٩٧٤م.

6- drasat fy aladb al3rby al7dythwmdarsh. d/ m7md 3bdalmn3m 5fagy 6 mktba alazhr 1974m.

٧- صور من الأدب الحديث. د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ط دار العهد القاهرة ١٩٥٧م.

7- sor mn aladb al7dyth. d/ m7md 3bdalmn3m 5fagy 6 dar al3hd al8ahra 1957m.

٨- في الأدب العربي الحديث. د/ عبدالقادرالقط ط١ مكتبة الشباب ١٩٧٨م.

8- fy aladb al3rby al7dyth. d/ 3bdal8adral86 61 mktba alshbab 1978m.

٩- في الأدب والنقد. د/ محمد مندور ط دار المعارف- القاهرة ١٩٨٨م.

9- fy aladbwaln8d. d/ m7md mndor 6 dar alm3arf- al8ahra 1988m.

١٠-فن الشعر. لأرسطو ترجمة عبدالرحمن بدوي ط مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٣.

10- fn alsh3r. lars6o trgma 3bdalr7mn bdoy 6 mktba alnhda almsrya al8ahra 1953.

١١-فن القصص. د/ محمود تيمور ط دار الهلال ١٩٤٨م.

11- fn al8ss. d/ m7mod tymor 6 dar alhlal 1948m.

١٢-القاموس المحيط. الفيروز آبادي ط دار الفكر بيروت١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

12- al8amos alm7y6. alfyroz abady 6 dar alfkr byrot1403h**1983 ـ**m.

١٣-قضايا في النقد الأدبي الحديث. د/ محمد السعدي فرهود ط القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.

13- 8daya fy aln8d aladby al7dyth. d/ m7md als3dy frhod 6 al8ahra 1388h**1968 - ـ**m.

١٤-قضايا معاصرة في الأدب العربي الحديث ومدارسه. د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ط دار الطباعة المحمدية بالأزهر القاهرة.

14- 8daya m3asra fy aladb al3rby al7dythwmdarsh. d/ m7md 3bdalmn3m 5fagy 6 dar al6ba3a alm7mdya balazhr al8ahra.

١٥-لسان العرب. ابن منظور- دار صادر بيروت.

15- lsan al3rb. abn mnzor- dar sadr byrot.

١٦-المدارس المسرحية المعاصرة. د/ نهاد صليحة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

16- almdars almsr7ya alm3asra. d/ nhad sly7a 6 alhy2a almsrya al3ama llktab.

١٧–مدارس النقد الأدبي الحديث. د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ط الدار المصرية اللبنانية ١٤١٩هـ – ١٩٩٥م.

17- mdars aln8d aladby al7dyth. d/ m7md 3bdalmn3m 5fagy 6 aldar almsrya allbnanya 1419h**1995 –** m.

١٨–المسرح في الوطن العربي. د/ علي الراعي ط سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.

18- almsr7 fy alo6n al3rby. d/ 3ly alra3y 6 slsla ktb th8afya ysdrha almgls alo6ny llth8afawalfnonwaladab alkoyt 1400h**1980–** m.

١٩–المسرح والتغير الاجتماعي في مصر. د/ كمال الدين حسين ط١ الدار المصرية اللبنانية ١٤١٢هـ – ١٩١٢م.

19- almsr7waltghyr alagtma3y fy msr. d/ kmal aldyn 7syn 61 aldar almsrya allbnanya 1412h**1912 –** m.

٢٠–المصطلح في الأدب الغربي. د/ناصر الحاني ط المكتبة العصرية بيروت.

20- alms6l7 fy aladb alghrby. d/nasr al7any 6 almktba al3srya byrot.

٢١–معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. د/ مجدي وهبه ط مكتبة لبنان بيروت ١٩٨٤م.

21- m3gm alms6l7at al3rbya fy allghawaladb. d/ mgdywhbh 6 mktba lbnan byrot 1984m.

٢٢–المعجم الوسيط .د/ إبراهيم أنيس وآخرون. ط٢دار الفكر بيروت.

22- alm3gm alosy6 .d/ ebrahym anyswa5ron. 62dar alfkr byrot.

٢٣–من قضايا الأدب الحديث. د/ محمد عناني ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

23- mn 8daya aladb al7dyth. d/ m7md 3nany 6 alhy2a almsrya al3ama llktab 1995m.

٢٤-منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني تحقيق محمد الحبيب الخوجه ط تونس ١٩٦٦م.

24- mnhag alblgha2wsrag aladba2. 7azm al8r6agny t78y8 m7md al7byb al5ogh 6 tons 1966m.

٢٥-النظرية الأدبية الحديثة .رامان سلان ترجمة جابر عصفور ط دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.

25- alnzrya aladbya al7dytha .raman slan trgma gabr 3sfor 6 dar 8ba2 ll6ba3awalnshrwaltozy3 al8ahra.

٢٦-النقد الأدبي الحديث. د/ محمد غنيمي هلال ط دار الثقافة بيروت ١٩٧١م.

26- aln8d aladby al7dyth. d/ m7md ghnymy hlal 6 dar alth8afa byrot 1971m.