



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لتكملة متطلبات نيل شهادة ماستر

تخصص: نقد حديث ومعاصر

والموسومة بـ:

## البعد الدرامي في المسرحية الشعرية

"مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور - أنموذجاً -

إشراف الأستاذ:

د. جمال صالح

إعداد الطالبتين:

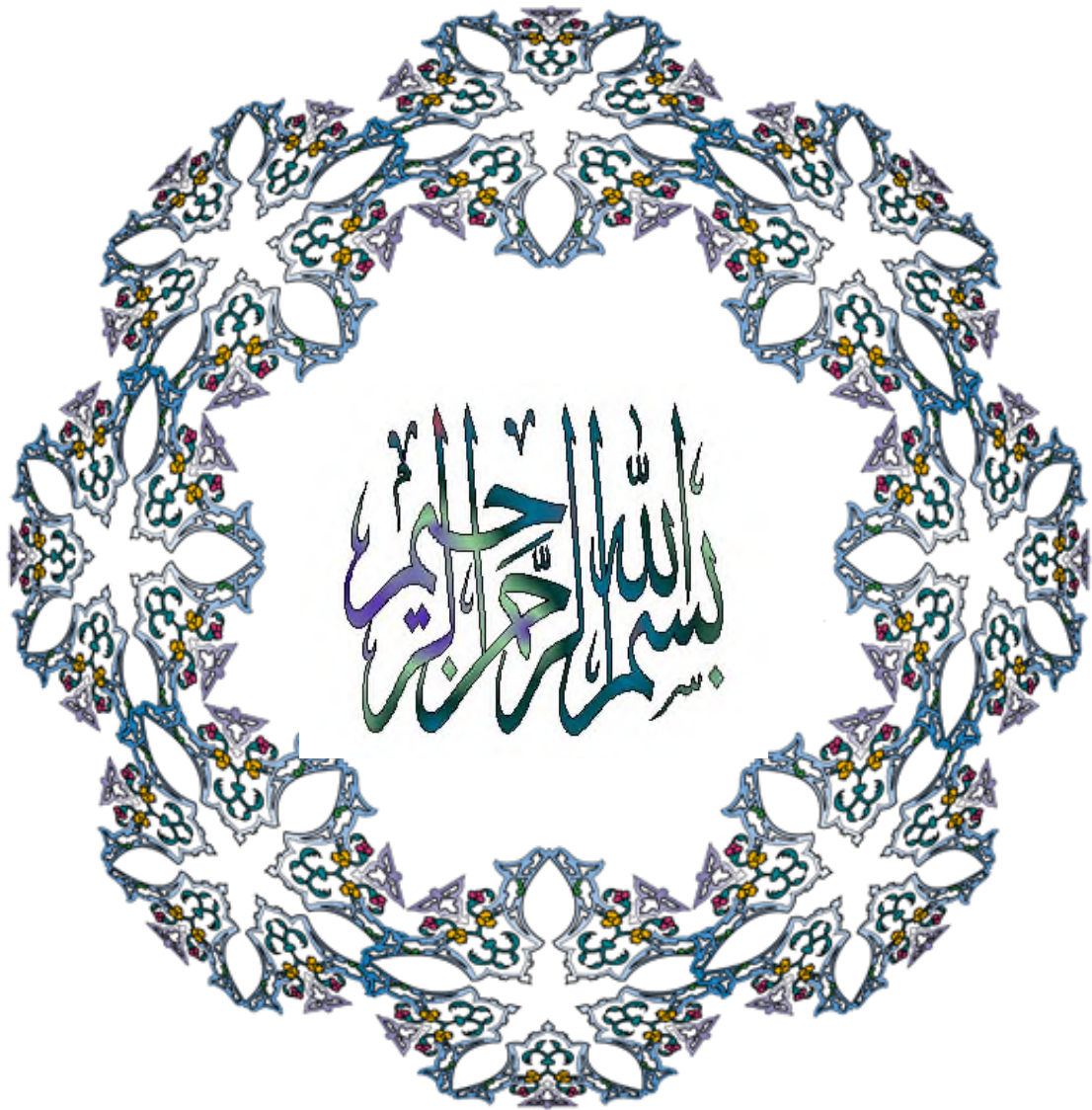
بلعيد فضيلة

بن قسمية ليندة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. سعيد بلعربي لخضر	أستاذ محاضر - ب -	ابن خلدون - تيارت	رئيسا
د. جمال صالح	أستاذ محاضر - ب -	ابن خلدون - تيارت	مشرفا ومقررا
د. نهاري شريف	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون - تيارت	مناقشا

السنة الجامعية: 1442-1443هـ/2021-2022م

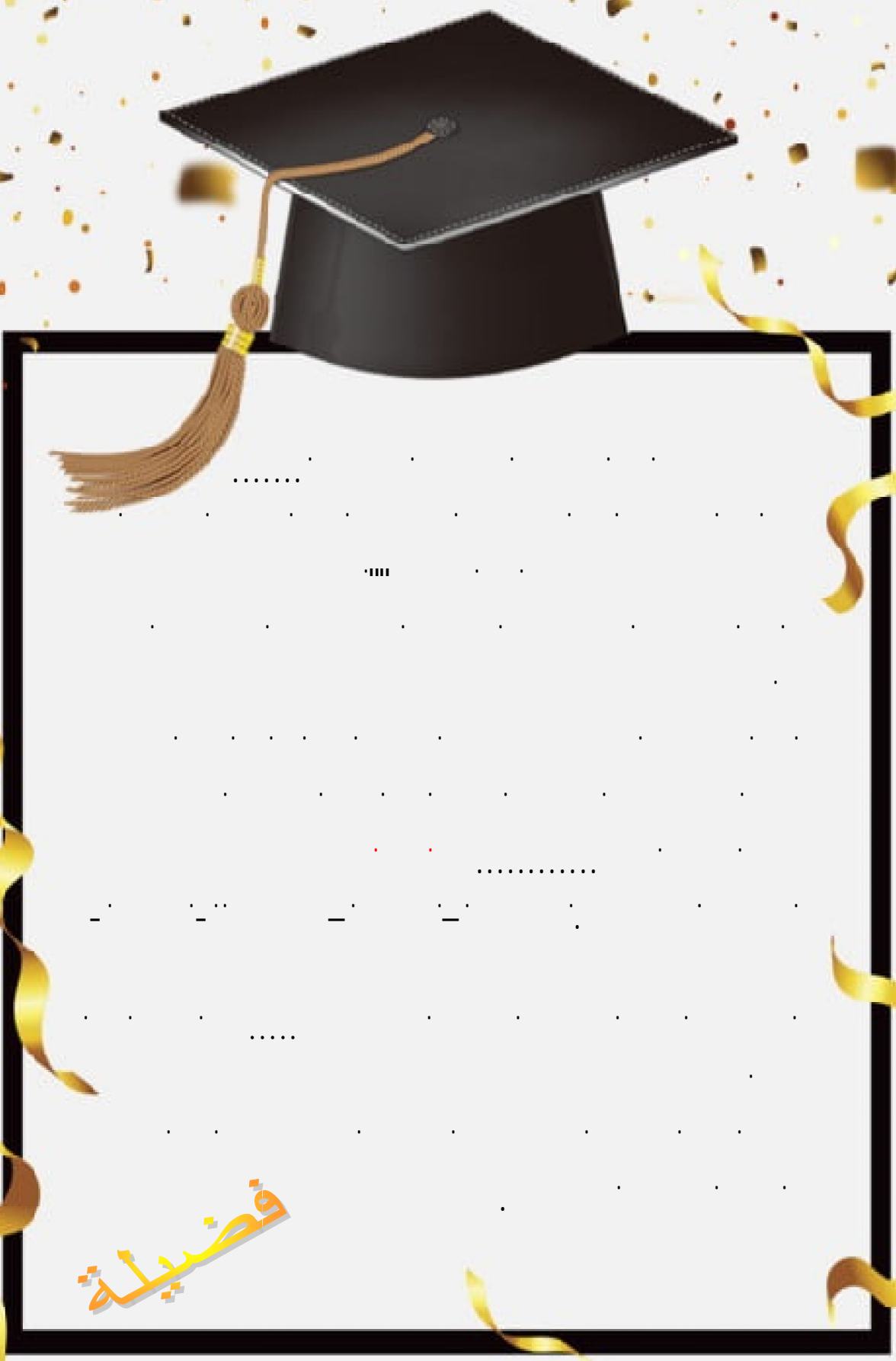


# كلمة شكر وتقدير



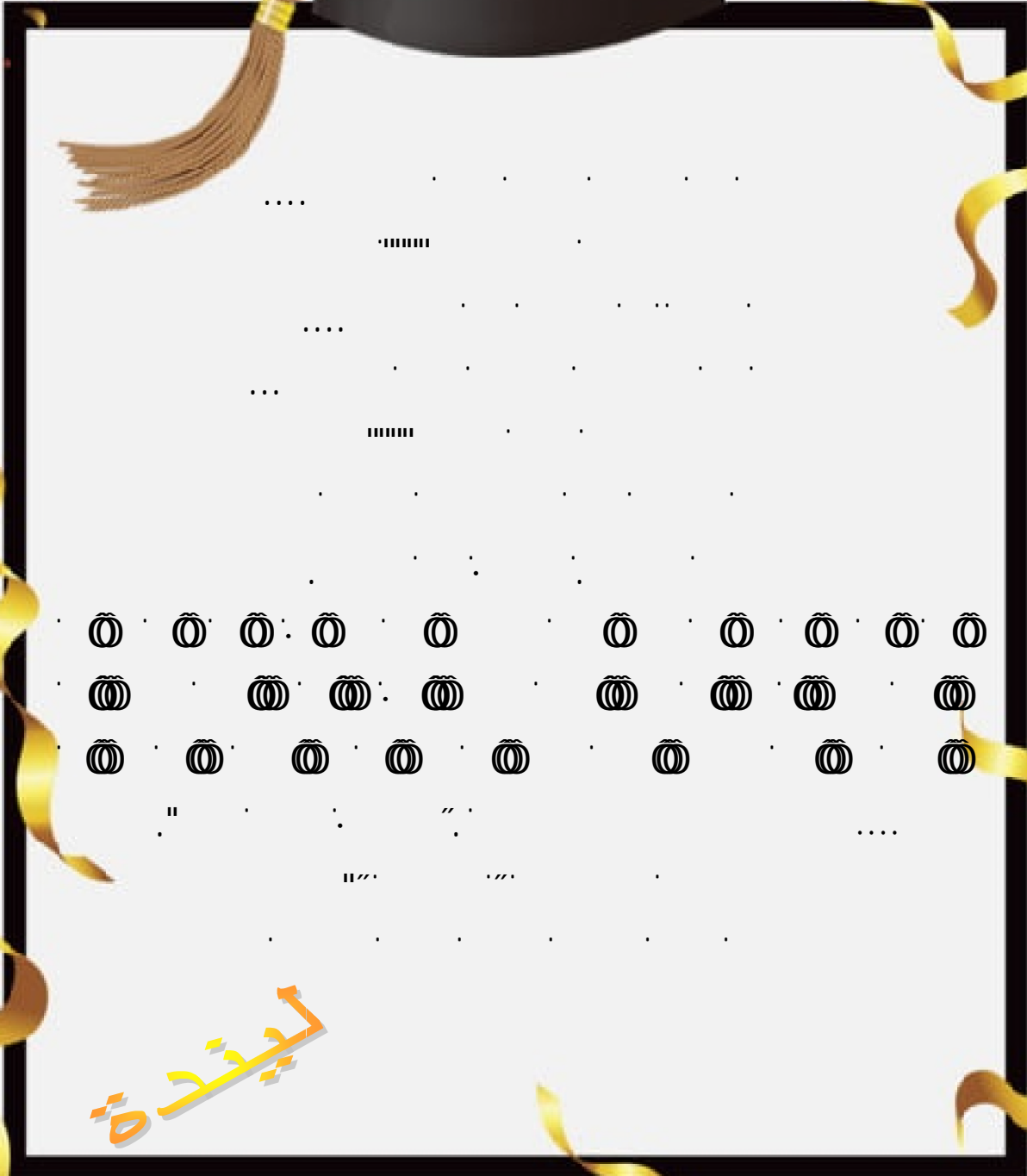
نحمد الله تعالى الذي وفقنا وأمدنا بالعزم والقوة على إنهاء مشوارنا الدراسي وإنجاز هذا العمل ، وجزيل الشكر والتقدير للدكتور جمال صالحى وتفضله للإشراف على مذكرتنا برحابة صدر وحرصه أن تتم في أحسن صورة فنعم الجزاء ونعم الشرف .

كما نتقدم بالعرفان والشكر للجنة المناقشة التي رحبت بتنقيب المذكرة ومنحنا بعض النقائص عنها.  
نتقدم بالشكر إلى كل أساتذتنا كلية الآداب واللغات  
كما نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في إنجاز العمل من قريب أو بعيد أو حتى بكلمة طيبة .



قصيدة





ليبتا

مقرنة

الدراما هي محاكاة لفعل الإنسان انطلاقاً من هذا المعنى، فإن الفن الدرامي يعتبر من أقدم الفنون الشعبية التي يعرفها الإنسان منذ نشأته، فالدراما بذلك تعد جزءاً من الحياة التي نعيشها مليئة بالتناقضات.

إن البعد الدرامي في المسرحية الشعرية شهد تحولات في البيئة الأدبية، مما جعل اهتمام الشاعر المعاصر بالرموز التراثية المختلفة، وهذا ما أدى إلى الاعتماد على البعد الدرامي الذي شكّل حيثيات كبرى على مستوى الشكل والمضمون، حيث اهتم الشاعر المعاصر بالجانب المنطقي والذوقي في استحضار أبعاد الشخصيات التاريخية في نصوصهم، وهذا ما نجده في كتاب الدكتور صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج"، حيث رصد لنا شخصيات عظيمة تاريخية بامتياز، وذلك باستخدامه للرموز الشعرية.

وهذا ما يأخذنا في الطريق للكلام عن أبرز الشخصيات مثل: الحلاج الذي عرف بمأساته اتجاه محاكاة الرمز الصوفي ذلك أنه أكبر المتصوفة.

ولذلك نال الحلاج حظاً وافراً في الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك ما يتجلى في قصيدته "مأساة الحلاج"، وهي أوّل مسرحية جسدها الشعراء في كتبهم.

وفي خضم كل هذه التصورات، نجد أنفسنا، أمام إشكالية البعد الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، ومن هنا يمكن أن تتمحور إشكالية البحث في السؤال التالي: ما هو البعد الدرامي في المسرحية الشعرية؟

وتحت مظلة هذا التقديم نطرح مجموعة من التساؤلات:

- هل هناك علاقة بين الدراما والمسرحية الشعرية؟ وهل كان للحلاج حضوراً قوياً في الدراسات الأدبية والتاريخية وما مدى انعكاس مأساته في التجارب الشعرية؟ وهل لها دور فعال في كتاب صلاح عبد الصبور؟

وبناء على هذه التساؤلات جاء موضوع بحثنا الموسوم بـ: البعد الدرامي في المسرحية الشعرية العربية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور، والسبب في ذلك راجع إلى ما يزرخر به تراثنا العربي والفكر الواسع للبعد الدرامي والتجربة الشعرية المعاصرة في استدراج قراءة مأساة الحلاج، وتبعد المسار أبعاد تاريخية وأدبية في النصوص الشعرية.

والهدف من هذا البحث بيان فكرة البعد الدرامي في التجربة الشعرية، إضافة إلى ذلك وجود فعالية الإثراء البعد الرمزي الصوفي في قراءة مأساة الحلاج وتسلط الضوء عليها في كتاب الدكتور صلاح عبد الصبور، إضافة إلى معرفة حقيقة التجربة الشعرية المعاصرة في الدراسات الأدبية والتاريخية، ولم تكن طريقة سهلة لشق السبيل في دراسة هذا البحث وعناصره، حيث واجهتنا صعوبات كبيرة في شرحها وتفصيلها وتحليلها تحليلاً أدبياً، كما شق علينا فهم الأبعاد الدرامية في تحليل مسرحية الحلاج، مما عرقل علينا صعوبة الفهم والاستيعاب، ولكن بسواعد إحسان أساتذتنا الأفاضل وعلى رأسهم أستاذنا المشرف جمال صالح الذي نتقدم بشكره في تتبع هذا البحث.



أما الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها رسالة ماجستير الموسومة بـ: "طبيعة الحركة النقدية ودورها في ممارسة المسرحية في الجزائر" لسوالمى حبيب، ورسالة ماجستير المعنونة بـ: "طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة "أنموذجا" لأحمد عيسى.

واعتمدنا في ذلك أهم المصادر والمراجع التي تناولت فكرة البعد الدرامي المسرحية الشعرية العربية، فاتضح الرؤية واستقامت الفكرة وتباينت الآراء والأفكار في تتبع هذه الدراسة، ومن الكتب التي ارتكنا عليها في موضوع بحثنا: "الديوان" و"مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور، و"الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق" للىنا نبيل أبو مغلى، إضافة إلى "أرسطو فن الشعر" لإبراهيم حمادة.

واقترضت طبيعة الموضوع بناء على خطة لإتباع منهج وصفى تحليلي قصد تتبع مسار التحليل نموذج لمأساة الحلاج، فقسمناه إلى فصلين مسبق بمقدمة.

أما الفصل الأول عنوناه بـ: "الدراما والمسرح" وينطوي تحت هذا الفصل ثلاثة مباحث، المبحث الأول وسمناه بـ: مفهوم الدراما وأنواعها وأقسامها، أما المبحث الثاني تطرقنا فيه إلى مفهوم المسرح والمسرحية، وأخيراً المبحث الثالث أخذنا أمثلة عن المسرح العربي.

**الفصل الثاني:** عرضنا فيه دراسة تطبيقية لمسرحية "مأساة الحلاج" للدكتور صالح عبد الصبور.

تيارت في: 2022/06/15

الطالبين:

بلعبيد فضيلة

بن قسمية ليندة

# الفصل الأول

## الدراما والمسرح

المبحث الأول: مفهوم الدراما والمسرح

المبحث الثاني: المسرح والمسرحية

المبحث الثالث: أمثلة عن المسرح العربي

المبحث الأول: مفهوم الدراما والمسرح

تطور مفهوم الدراما والمسرح في مختلف العصور، فلقد اختلف الباحثون والنقاد والفلاسفة حول الدراما والمسرح، فالمدلول اللغوي للفظة الدراما والمسرح تباين من معجم إلى آخر، فهذه المادة اللغوية كانت موضوعاً من المواضيع الأدبية، فما هو المعنى اللغوي والاصطلاحي لكل من الدراما والمسرح؟

أولاً: مفهوم الدراما لغة واصطلاحاً

1- الدراما لغة:

جاءت كلمة "دراما" في المعجم المسرحي على أنها: «مأخوذة من الفعل اليوناني "*Dran*"، الذي يعني: "فعل"، وصيغة درامي "*Dramatique*"، موجودة في اللغة اليونانية "*Dramatikos*"، وفي اللاتينية "*Dramaticus*"، للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر»<sup>1</sup>.

وتعرف الدراما في المعجم الوسيط: «حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم، ورواية تعد للتمثيل على المسرح»<sup>2</sup>.

وفي معجم اللغة العربية المعاصرة جاء تعريف الدراما على النحو التالي «مفرد "دب- فن" تأليف شعري أو نثري يقدم حوار قصة يعالج جانباً من الحياة الإنسانية، وغالباً ما تكون مصممة للعرض على

<sup>1</sup> - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م، ص: 194.

<sup>2</sup> - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (د.ر.ا.م.ا) قسم المعاجم، ج1، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، ص: 956.

خشبة المسرح أو الشاشة دراما أخلاقية/ اجتماعية»<sup>(1)</sup>.

وفي معجم الغني: «حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يقوم بأداء أدوارها ممثلون وممثلات على

المسرح يقلدون فيها أشخاصا في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم»<sup>(2)</sup>.

فالدراما هي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه، ويرى "باوسكي" «بأن الدراما نوع

من الفنون التي تؤدي بوساطة ممثلين لتحقيق هدف ما، وتتكون من مشاهد متسلسلة حول موضوع

ما»<sup>(3)</sup>.

«انتقلت كلمة دراما إلى اللغة العربية كلفظ لا معنى لها، أي أنها وصلتنا من لغتها كما هي من

حيث النطق، أمّا معناها الحقيقي فظل غامضا أو أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها

إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها، أو شرحها في بضع كلمات أو جمل، فقد نصادف في

حياتنا اليومية استعمالات متعددة للكلمة تبتعد عن معناها الحقيقي، فالبعض ارتبط في ذهنه، المأساة

والحزن، فيقول أحدهم مثلا: هذه القصة درامية، وهو يقصد أنها حزينة أو ذات نهاية مأساوية، أمّا

البعض الآخر فيستعملها رديفاً للمسرحية. دراما = مسرحية»<sup>4</sup>.

1 - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (د.ر.ا.م.ا) مج1، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م، ص 2154.

2 - عبد الغني أبو العزم: معجم الغني الزاهر، مادة (دراما)، مج2، مؤسسة الغني للنشر، الرباط، 2013م، ص: 621.

3 - لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراجحة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص: 23.

4 - صالح بوشعور محمد أمين: الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2016-2017م، ص: 14.

2- الدراما اصطلاحاً:

فالدراما الفن المسرحي يأخذ شكل الشعر بوزنه وقافيته، أو يتحرر من هذين القيدين حين يأخذ شكل النثر والنثر المرسل.

«فالدراما نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللّغة بالرواية والقصة، واختلفت عنهما في تصوير الصّراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة»<sup>1</sup>.

وكان أرسطو أول من تناول الدراما في كتابه "فن الشعر" ليعرفها على أنها محاكاة لفعل إنساني، وقد كتب في هذا السياق «أن لدى الإنسان منذ الطفولة غريزة التشخيص، وأنه يتعلم دروسه عن طريق تشخيصه للأشياء، ثم تبقى بعد ذلك المتعة التي يجدها الناس دائماً في التشخيص، والأطفال منذ سنواتهم الأولى يبدؤون بالتشخيص والمحاكاة، وتمثيل الأدوار، فقد يقوم الطفل بتمثيل دور والده، وقد تقوم الطفلة بتمثيل دور أمها، وبالتالي يقول أرسطو أن لدينا غريزة للمحاكاة، والتمثيل وإنما نتعلم أول دروسنا عن طريق استخدامنا لهذه الغريزة»<sup>2</sup>.

حيث اتفق الباحثون على أن «أصل الكلمة الإنجليزية (*Drama*) مشتقة من الكلمة اللاتينية (*Dram*)، والتي تعني باللّغة العربية "أن الفعل"، وبهذا يكون معنى الدراما هي قصة تؤدي، أو تعمل وتقدم للجمهور، ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تعونهم بعض الوسائل الفنية من ديكور

<sup>1</sup> - عناد غزوان إسماعيل: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق حلبي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1989م، ص: 07.

<sup>2</sup> - إبراهيم حمادة: أرسطو فن الشعر، المجلد 1، هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2014م، ص: 25.

وإضاءة وصوت، أو مؤثرات صوتية، ويمكن أن تقدم هذه القصة على المسرح أو الراديو أو في السينما أو التلفزيون<sup>1</sup>.

ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها الشعرية والسردية قابلة للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي، وهي بذلك نظرية ترى أن الفن الدرامي لا يكتمل إلا بالعرض، «فالعمل الدرامي مكتوب، لكنه مكتوب لكي يمثل، أو نستطيع أن نقول أن الدراما هي الروح والعرض هو الجسم الذي تتجسد من خلاله»<sup>2</sup>.

ويمكن أن نخلص إلى أن «الدراما تتكون من فعل له بداية ووسط ونهاية، وتنحصر في أنها نشاط معرفي واع، يتمتع بمزايا الحركة والتمثيل والفعل الجماعي، ويجسد هذا الفعل رؤية خيالية بشكل محسوس. وبناء على ذلك نرى أن الدراما تعد شكلا من أشكال التفكير، عملية معرفية، منهجا بواسطته نستطيع ترجمة المفاهيم المجردة إلى تعابير إنسانية عيانية»<sup>3</sup>، إذ تقوم الدراما على عنصر التمثيل بأشكاله المختلفة مثل: التجسيد، أو التفسير، أو التعبير.

«ويؤدي التمثيل هنا دور الوسيط للتعبير عن الفعل أو الحدث، وعلى ذلك ليست الدراما مجرد شكل من أشكال الأدب مع أن الكلمات المستعملة في مسرحية ما، حين تكون مكتوبة يمكن أن

<sup>1</sup> - ينظر: إسماعيل عبد الحافظ العبسي: إستراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية علوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 3، 2012-2013م، ص: 13.

<sup>2</sup> - صالح بوشعور محمد أمين: الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2016-2017م، ص: 16.

<sup>3</sup> - لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراجعية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص 23.



نعتبرها أدبا، إن ما يجعل الدراما دراما على وجه الدقة، هو العنصر الذي يمثل خارج الكلمات ويتخطاها ذلك العنصر الذي ينبغي أن يرى ويشاهد بصفته فعلا في حيز التمثيل»<sup>1</sup>.

وتعرف الدراما بأنها «فن الأفعال الإنسانية، وكلمة دراما تعني الحركة المتجددة، ولا بد لأي عقل إنساني كي يسمي دراما من أن يكون فعلا تأمنا، يحتوي على صراع بين قوتين، كصراع الإنسان مع نفسه، أو صراع الإنسان الخير مع الإنسان الشرير، أو صراعه بيئته ومع القدر، فكل ذلك فعل إنساني، يتم فيه صراع ذو مبررات، ينتهي بنتائج منطقية ومقبولة. وباعتبار الدراما فعل إنساني، فهي إذن تعتمد على المحاكاة، وتقتبس مادتها من الحياة، لأن الدراما لا تنقل الواقع نقلا مباشرا أو مطابقا، بل إنها تظهر الواقع بالأسلوب الفني المطلوب بالطريقة التي تجعل العمل الدرامي عملا فنيا متكاملا، ولأن الإنسان هو المحور الرئيسي للعمل الدرامي، فإن فن الدراما يبقى بقاء الإنسان، ليقدم التجربة البشرية الدائمة التي تبرز مشاكل، وتساهم في التعايش مع عواطفه وأحاسيسه»<sup>2</sup>.

«ويحاول أشلي ديوكس ألا يقصر تعريف الدراما على العمل المسرحي فقط، وإنما أصبح المصطلح يغطي في رأيه كل عمل فني يعتمد على سلسلة من الأحداث التي تؤدي في النهاية عن طريق ترابطها ووحدها إلى معنى معين، وقد ينطبق هذا على الرواية والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية بأنواعها»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> -لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراجحة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص: 24.

<sup>2</sup> - إبراهيم جديدي: فن الدراما الإذاعية، مجلة اللغة العربية، العدد العاشر، الجزائر، 2004م، ص: 340-341.

<sup>3</sup> - محمد إبراهيم محمد علي عامر، التأثيرات الدرامية للظل والنور وتطبيقاتها في الملصق الإعلاني، مجلة الفنون والعلوم التطبيقية، جامعة دومياط، مصر، د.ت، ص: 274.

"فالدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائما للتمثيل، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجودا باستمرار في ذهن مؤلفها، فالدراما تعبير واقعي لأنه يحاكي بنفس الأسلوب الذي تم به الفعل الأصلي، ولأنه يحاكي سلوك إنساني يحيا معه المؤلف، ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكنه من معرفته معرفة واقعية"<sup>1</sup>.

### ثانيا: أقسام الدراما

انطلاقا من المدلول لكلمة الدراما، فإننا نفهم أن العمل الدرامي له نهاية، أمّا تكون مأساوية أو سعيدة، ومنه فإن الدراما لها أقسام وهي كالآتي:

#### 1- التراجيديا "المأساة" (*Tragdia*)

"المعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية العنز"، ووفقا الأرحح التفسيرات، فإن سبب التسمية يرجع إلى أن أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثيرامبية\* التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي (*Satiroi*)، اتباع الإله ديونيسوس (*Dionysos*)"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجم، ط1، مصر، 1994م، ص: 10.

\* - **الديترامبية**: أغنية المسرحية جماعة تنتمي إلى الشعر الغنائي، بدأت مع التراجيديا، إلا أنها استقلت عنها فيما بعد، ومضمون هذه الاغنية لم يكن كوميديا خالصا ولا هزلي خالص بل حوي إلى جانبه عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسي، بمعنى آخر أنها جمعت بين النكات الفجة، والسخرية الماخنة مع العواطف الجادة، وواعت بين كلماته ورقصاتها بطابعها المتناقضين. ينظر: إسماعيل عبد الحفيظ: إستراتيجية الاتصال الثقافي في الدراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)، دراسة تحليلية مقارنة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م، ص: 35.

\*\* - **الساتيروي**: نوع من المسرحيات تسمى المسرحيات (الساتيرية) وقد سميت بهذا الاسم لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس (الساتيري) اتباع الإله ديونيسوس وكانت الجوقة تؤدي فيها رقصات عنيفة. ينظر: المرجع نفسه، ص: 35.

<sup>2</sup> - محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجم، ط1، مصر، 1994، ص: 11.

كما أضاف صاحب كتاب نظرية الدراما الإغريقية أن: «التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد ذي طابع حزين يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم سواءً أكانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة، أم قوى داخلية مثل: النوازع والأهواء، وكان كتاب التراجيديا يحاولون أن يظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني، إنما هو نتيجة نوازع الداخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من أفعال في حياته، وإجلال موضوع التراجيديا يهتمون قديماً بأن يكون البطل فيها سامياً متميزاً عن الآخرين، متفرداً في سلوكه عنهم رغم ما يبدو أحياناً من التطرق في هذا السلوك يؤدي إلى وقوع البطل في مثالب مملكة، فالفرد هو الأساس في التراجيديا لا الجماعة، ومن ثمة كانت الأضواء مسلطة على أفعال ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية»<sup>1</sup>.

كما يعرف أرسطو التراجيديا بأنها: «محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين، ونعني هنا باللغة الممتعة اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء، لأن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده، وبعضها الآخر باستخدام الغناء»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - محمد حميدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوونجم، ط1، مصر، 1994م، ص: 11.

<sup>2</sup> - إبراهيم حمادة: أرسطو فن الشعر، المجلد 1، هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2014م، ص 31.

## 2- الكوميديا "الملهاة" (*Komedia*):

تعرف الكوميديا بأهمّها: «نوع من أنواع الفنون الدرامية، وقد ظهرت تالية للتراجيديا، وهي نقيضة لها من حيث المضمون، فإن كانت التراجيديا جادة، فإن الكوميديا ساخرة تعتمد على الفكاهة والإضحاك»<sup>1</sup>.

إضافة إلى أنّ: «الكوميديا مشتقة من كوموس (*komos*)، وتعني الموكب والاحتفال اللذان كان يقامان أثناء بعض الأعياد، والكوميديا (*Comedy*) تعني في اللفظ اليوناني أغنية العيد، إذ كانت تغني في الأعياد الدينية مدحا للآلهة، لتقديم الشكر لهم لعدم إلحاقهم الضرر بالناس، والنظرة الكوميديّة على العكس من النظرة التراجيدية فصاحبها يختار أن يضحك من حماقات البشر بدلا من أن يبكي عليها، وقد يكون مؤلما بالنسبة للمشاهدين، أمّا الكوميديا محاكاة لأفعال أشخاص سيئين، لا من ناحية كونهم متصلين برذيلة أو أخرى، بل من ناحية كونهم مضحكين، فالضحك نوع من أنواع النقص أو العيب ولكنه عيب لا يدمر ولا يؤلم، فالوجه المضحك مثلا وجه قبيح، ولكنه ليس بالدرجة التي تدعو إلى الألم، ويعتبر إهتكهم أعله صور الكوميديا»<sup>2</sup>.

كانت للكوميديا مواضيع عدّة حيث أنّ "لها علاقة بالأساطير والعلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع الأثيني، وكذا الجهل المتفشي بين أفراد هذا المجتمع، وكذا موضوعات أخرى لها علاقة بالأدب

<sup>1</sup> - ينظر: إسماعيل عبد الحافظ العبسي: إستراتيجية الاتصال الثقافي في الدراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية علوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012-2013م، ص: 28.

<sup>2</sup> - جمال الحاج: السيناريو والدراما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، 2020م، ص: 7.

والنقد الأدبي وكذا الحرب والسلام الذي أصبح مطلباً للأثنيين بعد سلسلة الحروب التي أنهكتهم، الكوميديا الأرسوفانية التي كانت تسخر من عيوب المجتمع بغية إصلاحها<sup>1</sup>.

### ثالثاً: أنواع الدراما

عرفت الدراما بالاختلاف والتنوع عبر العصور المختلفة، وذلك راجع إلى اختلاف أغراض الفن والمثل العليا، ومنه فإن للدراما أنواع هي<sup>2</sup>:

#### 1- الدراما الإغريقية:

«يجب أن تبدأ كل دراسة منظمة للدراما بدراسة الدراما اليونانية، وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القريوية التي كانت تقام في أثينا القديمة لديونيسوس\* إله الطبيعة، ولكن نشوئها ليست عبادة ديونيسوس (*Dyonisus*) بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى»<sup>3</sup>.

«وكانت الدراما الإغريقية نوعين: مأساة ومهزلة، فالمهزلة الإغريقية في أثينا اجتازت ثلاث

مراحل:

- المهزلة القديمة: وهي مهزلة الهجاء السياسي والشخصي.

- المهزلة الوسطى: وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى الحياة والعادات الاجتماعية.

<sup>1</sup> - العابد عبد العزيز: فن الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، العدد الأول، المجلد السادس، وهران، 2019م، ص: 84.

<sup>2</sup> - أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة، مصر، 2012م، ص: 141.

\* - ديونيسوس: إله الخمر في أثينا القديمة، ويرمز إلى خصوبة الأرض التي تثبت الثمار المختلفة والعذب من بينهما الذي يصنع منه النبيذ، وبالنبيذ تكون الاحتفالات الصاخبة. ينظر: إسماعيل عبد الحفيظ: إسماعيل عبد الحفيظ: إستراتيجية الاتصال الثقافي في الدراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)، دراسة تحليلية مقارنة، ص: 35.

<sup>3</sup> - أحمد أمين: المرجع السابق، ص: 141.

– المهزلة الحديثة: وفيها تم هذا الانتقال»<sup>1</sup>.

## 2- الدراما اللاتينية:

«إنّ المتتبع لسير الأحداث الدرامية وتاريخها يرى بأنّها انتقلت من اليونان إلى الرومان بتأثير منهم، فبدؤوا يصوغون المهازل والمآسي على نفس القوالب التي صنعها اليونان، فبقي من المهازل عشرون دراما لبلوتس (*Plautus*)، وست لتيرانس (*Terence*)، وبقي لدينا من المآسي عشرون منسوبة إلى سنيكا (*Seneca*)»<sup>2</sup>.

«وقد كانت لهذه المآسي والمهازل أهمية كبيرة في التاريخ اللاتيني والروماني بالخصوص تمثلت في تقليدها للمهزلة اللاتينية الحديثة أمدتها بمعلومات عنها بعد أن ضاعت هذه الأولى، وأيضاً لأن لها تأثير عن الدراما الحديثة والمآسي عظيمة قيمة، لأنها كانت هي النماذج التي قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر»<sup>3</sup>.

## 3- الدراما الحديثة:

المسرح الحديث في أوروبا لم يكن في معزل عن الارتباط الحضاري التقليدي الموروث عن الحضارتين اليونانية والرومانية، ولا عن المسرح الكنسي الذي وجد متزامناً مع الحضارة الامبراطورية الرومانية، وقد وجد التراث المسرحي الأوروبي بعد ذلك بصور وأشكال شتى نذكر منها؛ مسرح شكسبير الذي أكدت الدراسات الفنية بأنه يؤرخ المسرح الحديث في أوروبا بمولد المسرح الإنجليزي المتمركز على

<sup>1</sup> – أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة، مصر، 2012م، ص: 141.

<sup>2</sup> – براح أمين: كتاب حليلة، البعد الدرامي في الرواية الأقدم الحافية والرغيف لمحمد براح، مذكرة لنيل شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2020-2021م، ص: 07.

<sup>3</sup> – المرجع نفسه، ص: 07.



مسرح "شكسبير"، الذي كان له أثر في تطور المسرح العالمي، ويختصر المؤرخون والنقاد في الدور بقولهم: «إنّ شكسبير طوّر النتاج المسرحي، بل خلقه من جديد، تحكّم في وسطه، بينما بقي الآخرون أسرى لذلك الوسط، كان يبيّن حركاته بمقدرة لم يجارّه فيه أحد، بالإضافة إلى أن اختيار للكلمات كان دقيقاً، واختياره للأشكال كذروة والتناقض وغير ذلك، فكان منوعاً وقليل التعقيد»<sup>1</sup>.

#### 4- الدراما المعاصرة:

تختلف الدراما المعاصرة عن النماذج السابقة من الدراما «إنّها وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداد المفيد من كل المنابع دون انحصار مذهب معين»<sup>2</sup>. وقد كانت من خلال كل هذا التحرير امتداداً لما يسمى بالرومانتيكية التي فيها الحرية المطلقة في تنوع المواضيع وتعدد استخدامهما كذلك تلجأ إلى القصص والأخبار، «تأثرت بالروح الديمقراطية وتأثرت بالنظرية الواقعية فنشأ من ذلك الدراما العائلية المنزلية التي تتناول الحياة العادية المألوفة، وهذه الدراما المنزلية أجود نتاج للدراما المعاصرة»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - إسماعيل عبد الحافظ العبسي: إستراتيجية الاتصال الثقافي في الدراما والمسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)، دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2012-2013م، ص: 33.

<sup>2</sup> - براح أمين، كتاب حليلة: البعد الدرامي في رواية الأقدام الحافية والرغيف لمحمد براح، مذكرة لنيل شهادة ماستر، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2020-2021م، ص: 09.

<sup>3</sup> - أحمد أمين النقد الأدبي، ص: 147.

المبحث الثاني: ماهية المسرح والمسرحية

يعدّ المسرح من أقدم الفنون الأدبية التي رافقت الإنسانية منذ القدم، كما يمثل من ازدهار ثقافي وحضاري في حياة الشعوب، حيث أصبح كوسيلة للتعبير عن معتقدات الشعوب وآلامهم وأحلامهم وقضاياهم، ولهذا تميّز الفن المسرحي عن غيره من الفنون الأخرى، ومما سبق نتطرق إلى ماهية المسرح

أولاً: مفهوم المسرح

1- المسرح لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة "سَرَحَ" أن: «المسرح بفتح الميم مرعى، وجمعه مسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية للرعي»<sup>1</sup>.

وجاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي تحت مادة (س.ر.ح): «سَرَحْنَا الإبل، وسرحت الإبل سَرَحًا والمسرحُ مرعى السَرَحِ من المال ما يغذي به، ويراح الجميع سروح اسم للراعي، ويكون اسم للقوم الذين هم السرح»<sup>2</sup>.

وفي معجم الرائد: «أنّ المسرح مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات، قاعة عرض المسرحيات جملة ما يخلفه الأديب من روايات مسرحية، أمّا المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (س.ر.ح)، دار صادر، ط3، بيروت، لبنان، 2004م، ص: 108.

<sup>2</sup> - الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة (س.ر.ح)، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2003م، ص: 233.

<sup>3</sup> - جبران مسعود، الرائد: معجم لغوي عصري، دار التعلّم للملايين، ط8، بيروت، لبنان، 2001م، ص: 158.

وورد في القرآن الكريم لفظة "مَسْرَح" بصيغة متباينة كقوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ

تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾<sup>1</sup>.

## 2- المسرح اصطلاحاً:

المسرح بشكله الحالي وبتقنياته وبجماليته المعاصرة، وهو جنس وافد إلينا منذ زمن طويل، وقد تناولته دراسات مختلفة أو تناولت أجزاء منه أو موضوعات خاصة كفن الإخراج وفن تمثيل ومنه نتطرق إلى مفهوم اصطلاحى للمسرح، «فالمسرح هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو الخشبة، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو في المسرح العائم، ومسرح هواء الطلق كما يقصد به الممثل»<sup>2</sup>.

ومنه فإنّ المسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، فإنّ المسرح ليس له تعريفاً واحداً مُتَّفَقاً عليه، بل تعددت تعاريفه فقد عرفه حنان قصاب وماري إلياس في كتاب المعجم المسرحي: «وتستخدم كلمة مسرح أيضاً للدلالة على المكان الذي يقوم فيه العرض، فيقال مسرح الأديون ومسرح الغلوب، وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة *Theatre* وكلمة مسرح مأخوذة من اليونانية *Theatron* التي تعني حرفياً مكان

<sup>1</sup> - سورة النحل، الآية: 06، رواية حفص عن عاصم.

<sup>2</sup> - زاوي شريفة أمال: تشكيلات المسرح الكلاسيكي في التجربة المسرحية لأحمد شوقي، مذكرة خرج لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2017-2018م، ص: 6.

الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة... وكلمة مسرح باللّغة العربية مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل على مكان رعي الغنم، وعلى فناء الدار»<sup>1</sup>.

فقد عرّف أبو حسن السلام مصطلح المسرح على أنه: «المسرح أنه لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه، ونوازه وإرادات أفرادهم بوصفهم ذوات خاصة، ويعدُّ المسرح سبيلاً نحو الثقافة والتّطور، فهو إذن من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، وذلك لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية المتخذة لنفسه عدة لغات فنية، من إيقاع والحركة والأضواء وملابس... ومادته هي الواقع المسلط على الفنان، ولغته وأدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته واستعداداته، أمّا غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس والمتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي»<sup>2</sup>.

المسرح إذن هو: «المسرح نشاط إبداعي فكري حرّفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيرى معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسداً وذهناً ومشاعراً»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - حنان قصاب، ماري إلياس: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح والفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997م، ص: 412.

<sup>2</sup> - أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس وإعداد والتأليف، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، ط2، مصر، 1414هـ 1993م، ص: 19.

<sup>3</sup> - نورة عبّوب: دراسة نقدية في مسرح توفيق الحكيم من خلال مسرحيته "السلطان الحائر"، رسالة ماجستير في النقد الأدبي الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2013-2014م، ص: 9.

فهو «باحة للتلاقي وميدان للمشاركة، وعملية جمعية للتآلف وتحطيم للانفصالية والوحدة»<sup>1</sup>.

### 3- أهم رواد المسرح:

لقد مرّ المسرح في العالم عامة ومصر خاصة بعدة أطوار قبل الوصول إلى مرحلة الاكتمال والنمو، وقد برزت أثناء ذلك في المسرح عدة شخصيات، أسهمت في تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء التي كانت تلقى ظلما عليه ونسجوا بدلا من تلك الضلال حلا من التقدير والإجلال، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين، وقد بدأ المسرح العربي في مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامة حجازي<sup>2</sup>.

وتبعه آخرون أمثال: "محمد تيمور الذي انشغل بالمسرح تمثيلا وتأليفا، وعبد الرحمان رشدي، يوسف وهبي، أحمد شوقي، هذا الأخير الذي قدم عدة مسرحيات ذات قيمة عالية في التأليف منها: «مجنون ليلي، مصرع كليوباترة، قمبيز، علي بك»، ووضع بهذا أسس المسرح الشعري العربي، وتبعه في ذلك النهج آخرون، من أمثال "عزيز أباظة" وأشهر أعماله "العباسية"، قيس وليمي ثم عبد الرحمان الشرقاوي، الذي قدم الفتى مهرا، الحسين نائرا وشهيدا، ثم لحق بهم صلاح عبد الصبور الشرقاوي، حيث بلغ المسرح الشعري عنده درجة عالية من النضج الفني<sup>3</sup>.

أمّا توفيق الحكيم الذي تمثل مسرحيته أهل الكهف البداية الحقيقية لنص مسرحي أدبي عربي فقد: «ساهم في ترسيخ فن المسرحية بمسرحياته التي تواصلت على مدى نصف قرن، وعلى جهوده، ثم

<sup>1</sup> - إدوار الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2003م، ص: 03.

<sup>2</sup> - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن - كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة، د.ط، 2005، ص: 221.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص: 221.

التأصيل للمسرحية النثرية»<sup>1</sup>.

#### 4- اتجاهات المسرح:

لقد تنوع المسرح عموماً بين المسرح الفكري والذهني والمسرح الدرامي والمسرح الملحمي أو المسرح التسجيلي:

- المسرح الفكري: «هو المسرح الذي يعطيك نتيجة المعادلة بين معنى ومعنى آخر، أي يعطيك مغزى صراع بين مفهومين أو مجردين تمثلاً في شخصيتين مسرحيتين أو أكثر»<sup>2</sup>.

«الأفكار إذ تعني تصور مقابلات ذات أسس تنتمي إلى مجال البرهان أكثر منها إلى مجال الطبع لتؤدي إلى اقتناع معرفي فردي يطابق المحصلة المعرفية لكل متلق لها (متفرج)، وما الشخصية في مسرحية الأفكار سوى فكرة لا تعرف بعد أنها الغاية القصوى للحياة لذلك فإن الأفكار فيها تدخل في صراع جدلي مع بعضها البعض حول موضوعات متعددة وذات صلة يؤدي إلى كشف الحياة الفكرية في حيز أو وسط ما»<sup>3</sup>.

ومعنى ذلك أنّ الأشخاص في مسرح الأفكار هي جزر فكرية عزلاء في البداية تتقارب بفعل الفكرية ثم تعود إلى العزلة كما بدأت (مسرحية شمس النهار)، وهي في مسرح الحكيم الفكري عبارة عن نزعات عقلية توكيدية ما تلبث أن تصبح في النهاية مجرد نزعات مثالية تقوم على الشك لتنتهي إلى

<sup>1</sup> - توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، مج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص: ل.

<sup>2</sup> - أبو حسن سلام: اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، قسم المسرح، جامعة الإسكندرية، ط1، 2005م، ص: 39.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص: 40.



اليقين (أهل الكهف)<sup>1</sup>.

- المسرح الذهني: «هو المسرح الذي يعطيك طرفي المعادلة بين معنى ومعنى آخر ولا يعطيك المعنى نفسه بشكل مباشر... أي يترك لك إيجاد النتيجة»<sup>2</sup>، وكما يعطيك عناصر الصّراع بين مفهومين دون المغزى من وراء ذلك الصّراع<sup>3</sup>.

إذن يترك لك الذهن الاجتهاد في الكشف عن ذلك في كل صورة أو حدث في عمليات تفكير متلاحقة تبعا لتلاحق الصور المعروضة على ذهنك، وتتم عملية التفكير في المسرح الذهني على مراحل عند الشخصيات وعند المتلقّي، إذ تفشل عروض المسرحيات الذهنية جماهيريًا، على حين تكون ممتعة لقارئها.

ذلك لاعتمادها على تصور المتلقّي دون أدنى مباشر للمبدع لتحرير عناصر الصورة وتجريد جوهرها بعكس المسرحيّة الفكرية التي يباشر المبدع تصوير خلاصة الصور أو الفكر المجرد؛ أي يعطي خلاصتها في فكرة مجردة، فالمسرح الفكري يُصوّر الفكر في صراعه مع الفكر على نحو تجريدي، والمسرح الذهني يترك للمتلقّي تصوّر المغزى من خلال معطيات عناصر الصورة، مجرد عناصر الصورة فقط في تشابكاتها الصّراعية<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - أبو حسن سلام: اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، قسم المسرح، جامعة الإسكندرية، ط1، 2005م، ص: 40.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 41.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص: 41.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص: 42.

والمسرح الذهني يعطي المتلقي أشياء مضادة للصورة المعطاة أو متوافقة معها أملا في مقارنة الصور المعروضة بتصورات مقابلة لغير موجود يستدعي عن طريق الذاكرة التخيلية للمتلقي، وذلك بوضع المتلقي في وضع المتردد في قبول الصورة المعطاة وتمحيصها تمحيصاً عقلياً وعرضها على ما يقابلها في ذهنه وهو تردد ناتج عن تعارض ميوله الطبيعية مع شعوره بالواجب، مثلاً: كمسرحيات شهرزاد، والسلطان الحائر، وبجماليون، وبنك القلق لتوفيق الحكيم".

لذلك فإنّ المسرح الذهني يعنى بعرض صور سابقة على التجربة البشرية ويعرض صوراً صراعية تستمد مرجعيتها من مقارناتها بأدلة ذهنية، إذ لا دليل على صحتها سوى بالأدلة الذهنية أو عن عرض صور كونية متداخلة مع صور ظاهرة<sup>1</sup>.

- **المسرح الدرامي:** هو مسرح يعطيك نتيجة المعادلة من خلال طرفي المعادلة نفسها، أي يعطيك جوهر التفاعل الصراعي بين عاطفتين فاعلتين في حضورهما جنباً إلى جنب مع حضورك للمتلقي في مشاركة وجدانية أو اندماجية -تؤدي إلى التّطهير- وفق نظرية المحاكاة الأرسطية بهدف التطهر<sup>2</sup>.

- **المسرح الملحمي أو التسجيلي:** «هو مسرح يعطيك عناصر الصّراع بين مفهومين وجوهر هذا التفاعل الصّراعي وعلاقاته ومسبباته ومغزاه في حضور متبادل بين ممثلي هذه المفاهيم ومصوري جوهرها وبين المتلقين في مشاركة عقلية أو حيادية -وفق نظرية التعريب الملحمية-»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - أبو حسن سلام: اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، قسم المسرح، جامعة الإسكندرية، ط1، 2005م، ص: 42.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 43.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص: 43.

ثانيا: مفهوم المسرحية وعناصرها

### 1- مفهوم مسرحية:

تعتبر المسرحية فن من الفنون الأدبية القديمة، ومنه فإنها في مدلولها العام: «نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا، واشتراك عدد من العناصر الأدبية، من أهمها الحكمة والبناء الدرامي، الحركة والصراع، الشخصيات، الحوار... الخ، مع عدد من العناصر غير الأدبية ومنها الملابس، الإضاءة الموسيقي... الخ، والمسرحية عملية تغيير ديناميكية قوسية أو هرمية تتميز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل مشكلة سبب الصراع»<sup>1</sup>.

«المسرحية فن من أقدم الفنون المسرحية وأعرقها، فعملها يرجع إلى خمسة وعشرون قرناً مضت، حيث كان مولدها مكتملة البناء عند الإغريق، ولعل أقدم مسرحية هي "الضريعات" لإيسخولوس، ولأن كانت هناك أعمال سبقتها عند قدماء المصريين، ولكنها افتقرت إلى مقومات فن المسرحية بالمعنى المتعارف عليه عند النقاد والباحثين، وهناك فرقاً واسعاً بين المسرحية وبين أي نوع آخر من أنواع الأدب، إذ أن المسرحية في الواقع قطعة من الأدب الذي يقصد به وجه القراءة والمسرحية الحقيقية بناء له أبعاده، إنما ذلك الأدب الذي يمشي ويتكلم أقدام أنظارنا، والذي يرمي إليه مؤلف المسرحية هو ترجمة نصها إلى المشاهد والأصوات والأفعال التي تجرى حرفياً وجسمانياً فوق خشبة المسرح»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراجحة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص: 38.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 39.

«ومن الشخصيات المسرحية العربية شخصيات "توفيق الحكيم" في مسرحه الذهني، فقد كانت بعيدة عن ملامح الإنسانية الواقعية، وإنما كانت رموزاً تجسم مفاهيم ذهنية وأبرز كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية الشخصية النمطية التي تمثل نماذج داخل المجتمع تعبر عن تناقضات صراعه الطبقي، وغالبا ما لا تكون هناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، وإنما تتقاسم المجموعة كلها بطولة المسرحية، حيث يعتمد المؤلف إلى إبراز ملامحها، وهذه الشخصيات إلى جانب تمييزها وفرديتها، إلا أنها تكون اختزالاً حياً للإنسان في وضعية اجتماعية معينة»<sup>1</sup>.

وكما أوضح الدكتور الصالحي عبر متابعته الدقيقة للأعمال المسرحية بأنها: «ذات الطابع الرمزي إلى أهمية الجو النفسي العام القائم على تجسيد الصورة المسرحية المشبعة بالخيال العاطفي، والغموض عبر أجواء علمية لتجسيد نوع مرئي من عوالم ذاتية غير مرئية، واحتوائها على دلالات وتوصيفات رمزية إيجابية لإيصال الفكرة، والحالة النفسية المركبة، ومفردات اللغة المفككة في ابتعادها عن سياقات المنطق التقليدي»<sup>2</sup>.

لذلك فإن: «الإضاءة المسرحية بإمكانها أن تعمق الجو النفسي العام للمسرحية عبر الاستخدام الذكي للضوء واللون وكذلك الموسيقى لتحقيق ما مطلوب تجسيدا لطبيعة الحالات النفسية المتأملة»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - عصام الدين أبو العلي: المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط2، مصر، 1994م، ص: 202.

<sup>(2)</sup> - فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 1999م، ص: 16.

<sup>(3)</sup> - المرجع نفسه، ص: 16.

2- عناصر المسرحية:

«تتكون المسرحية من عناصر متعددة، بعضها ثانوي وآخر رئيسي. فالثانوية تتمثل في خشبة المسرح، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، إضافة إلى ذلك الجمهور ولاشك أن هذه العناصر الثانوية تعمل على نجاح المسرحية إذا توفرت فيها الشروط الرئيسية وهي:

- الوحدة العضوية بين الأجزاء: ونعني بذلك أن تكون مسيرة المسرحية واضحة إلى النهاية.

- الهيكل: وهو بمثابة الإطار الفني المسرحي، يتكون عادة ما يقل على ثلاثة فصول ولا يزيد عن خمسة، وإذا كان هناك بعض المسرحيات التي تتكون من فصل واحد.

- الشخصيات: هم أبطال المسرحية الذين يقومون بالتمثيل على خشبة المسرح كل حسب دوره، وهناك شخصيات رئيسية تدور حولها الأحداث وتسند لها دور البطولة في النص ويطلق عليهم "البروتاجونست" وهم يخلقون الصّراع والدوافع لتطور الحدث والموضوع<sup>1</sup>.

- الحوار: هو عبارة عن أداء العرض الذي يجري على السّنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير، وإنما هو رموز تنبئ عن مكنون هذه الشخصية أو تلك، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجرى في حياتها<sup>2</sup>.

كما يشترط في الحوار الناجح أن يكون موجزا دقيقا محمدا بعيدا عن الحشو والإطناب، وهذا

الحوار يتكون عادة بتكون أحداث المسرحية

<sup>1</sup> - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، دار النشر المكتبة العربي الحديث الازرطية الإسكندرية، 1997م، ص: 62.

<sup>2</sup> - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن - كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة، د.ط، 2005م، ص: 12.

فإذا كانت الأحداث مأساوية كان الحوار مشحونا بألفاظ الألم والرغبة، أمّا إذا كانت الأحداث تدعو للسخرية والضحك وجب على الكاتب أن يختار الكلمات المعبرة لهذه المعاني، ومن هنا يعتبر الحوار بمثابة المرآة التي تعكس نفسية الممثل، وما يدور في أعماقه من آلام أو فرحة كما يكشف لنا عن الشخصيات بأبعادها النفسية وأخلاقية الصّراع أحد عناصر الحكمة الدرامية، وهو يعني تعارض الرغبات وتصادم بين الشخصيات والقوى ولكي نفهم معنى الصّراع، نعود إلى الخبرة الحياتية فغالبا ما يمكن تحديد الناس من خلال تقييم طريقة تصرفهم وسلوكهم عندما يتعرضون لتحديات الحياة<sup>1</sup>.

**والصّراع نوعان:** نوعي ومعنوي، من اجل إظهار وجود التناقض بين الشخصيات ولا يتحقق إلا بوجود شخصية أساسية هي البطل الرئيسي.

**الحكاية والأحداث:** هي الطريقة الفنية للأحداث ويشترط فيها التسلسل والترابط.

**الفكرة أو الهدف:** لا بد أن تكون المسرحيّة ذات أهداف سامية وأفكار إنسانية. ذات أفكار تعالج القضايا التي يعيش فيها الإنسان المعاصر كالعبودية والإحساس بالضياع وفلسفة الحياة والموت وكل هذا من أجل إعادة الحياة للضمائر الميتة<sup>2</sup>.

**ثالثا: تعريف المسرحية الشعرية:**

لدراسة الدراما والشعر إنما هي دراسة دراما شعرية بصفتها "دراما شعرية" أي نوع أدبي مستقل لا تفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه.

<sup>1</sup> - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، دار النشر، المكتب العربي الحديث الأزريطية، الإسكندرية، دط، 1997م، ص: 65.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 66.



دخول الشعر إلى المسرح إنما هو العودة إلى أصوله الأولى، حيث كتب شعرا عبر مختلف الحضارات القديمة: فالمسرح الشعري تسمية يصقدها المسرحية المكتوبة شعراً، أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً<sup>1</sup>.

### ثالثاً: علاقة المسرح بالدراما

«هناك علاقة طردية بين المسرح والدراما فكثيراً ما يتداخل مفهوم المسرح مع مفهوم الدراما، إذ يتصرف مصطلح مسرح أساساً إلى مكان الفرص أو الخشبة، إذ بنا نستخدم المصطلحين استخداماً مشابهاً في كثير من الأحيان فنقول مثلاً: دراما شعرية ومسرحية شعرية، وأيضاً نقول مسرح شعري، ودراما ملحمية، ومسرح ملحمي، بمعنى أن المسرح والدراما متلازمان من حيث المضمون والمعنى، وهما على شاكلة واحدة»<sup>2</sup>.

إذن فالعلاقة بين الدراما والمسرح علاقة فنية واعية، فمن أبرز سمات هذه العلاقة التمثيل على خشبة المسرح، فالدراما والمسرح وجهان لعملة واحدة ووحدهما هي التي تؤدي إلى وجود فن مسرحي ينبض بالحياة.

<sup>1</sup> - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م، ص: 281.

<sup>2</sup> - فريدة بوا لميس، غنية سماح: الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للظاهر وطار، مذكرة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي، كلية الأدب واللغات الأجنبية، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، 2019-2020م، ص: 15.

## المبحث الثالث: أمثلة عن المسرح العربي

مما لا شك في فيه «أنّ المسرح ظاهرة اجتماعية وليدة احتياج جمعي يتطلب حدوث هذه ويطورها في الاتجاه الذي يريده، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن الجمعي الإبداع والتلقي، فهكذا كان الحال مع الفرعين، حيثما أرادوا من المسرح أن يتوقف عند حدود الطقس الديني الذي يحتفل فيه بالإله المحتفى به، ويكتفي فيه بتقديم القرابين وطرح الموعظة الحسنة، بنفس المفهوم الكنسي حصر المسرح في العصر الأوروبي الوسيط داخل الوعظ الأخلاقي أو حتى بذات الفهم الشيعي لاحتفالات كربلاء، الذي يصبح للفعل الحي القدح المعلي على الإيهام به وكذلك لم يعرف العرب المسرح حتى القرن التاسع عشر، لأنه لم يكن مؤسس داخل رؤيتهم الإيديولوجية في الحياة، ولم يكن بالتالي ثمة احتياج إليه، فالفلسفة الدينية تختم الخضوع للإله الواحد القهار، والفكر السياسي يقرر ضرورة الانصياع لرأي الحاكم الأوحده، سواء أقام في دمشق أو بغداد أو اسطنبول، والتفكير في مناقشة السلطة الدينية أو الزمنية، بعد خروجها على الناموس، وهرطقة وزندقة ومخالفة لرأي الأمة»<sup>1</sup>.

## أولاً: أثر ألف ليلة وليلة على المسرح العربي

كانت ألف ليلة وليلة دائماً منبعاً رئيسياً للإلهام، بحيث قارئها عديد من كتاب العرب البارزين من مختلف الأجيال، وانعكس تأثير الكتاب الأسطوري بوجه خاص على المسرح، منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى الآن.

<sup>1</sup> - سليمان إبراهيم العسكري: المسرح العربي، المجلة العربي، ط1، 2012م، ص: 10.

«من بين الحكايات الشعبية التي جمعت في كتاب، وصل إلينا مدونا يحصل على خصائص الأدب الشعبي الذي يتوجه إلى السامعين ليمنعهم بالأسمار فيروي الأحداث ويمزج فيها الواقع بالأسطورة والحقيقة بالغرائب والعجائب كتاب ألف ليلة وليلة، وهذا كتاب تراثي قصصي روائي مشرقى له جذور عربية، تأتلف بين صفحاته النزاعات البشرية وأساطيرها وثقافتها القديمة، إذا يمتزج فيها قلبها القصصي الأسطوري مع الخيال الشعبي والواقع مع المبالغة وسرد الحوادث الخيالية وكأنها الحقيقة»<sup>1</sup>.

ومن أثر ألف ليلة وليلة على المسرح العربي:

«كان أبو خليل القباني أول مسرحي تعرفه ممن حاولوا الإفادة من ذلك الكنز الحافل بالخيال والفكاهة والجنس والمغامرة والقسوة ورغم أن الشيخ القباني عمد إلى اختيار حكاياته الدرامية بصورة تراعي المفاهيم الرقابية السائدة، وتتلائم مع أدواته التقنية المحدودة، فإن مجرد استلهامه لحكايات الحب وتصويره شخصيات تاريخية معروفة جلب له نغمة المتطرفين الذي رفعوا العرائض ضده إلى السلطات العثمانية وعجلوا بتهجيده من الشام إلى مصر، حيث كانت سطوة الرقابة أقل وأفق الإبداع أرحب»<sup>2</sup>.

«اتسمت مسرحيات القباني بمعالجات بسيطة لحكايات "ألف ليلة وليلة" دون إضفاء تفسيرات وأبعاد فكرية عليها، أمّا لغة القباني فكانت حافلة بالسجع والاستعارات اللفظية والصور البيانية والنزعة البلاغية الإنشائية: كان القباني مغرماً بأداء دور الخلفية هارون الرشيد والشخصيات ذات البعد التراجيدي في ملامحه المغناة والتزم كمؤلف بالخط الأساسي لكل حكاية عالجه، هناك نموذج مثالي لمسرحيات القباني استلهمه الكاتب المسرحي السوري المعاصر سعد الله ونوس في مسرحيته عن حياة رائد

<sup>1</sup> - كحلي خليدة: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير في توظيف الأسطورة، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-2013م، ص: 16-17.

<sup>2</sup> - حافظ فاروق: المسرح العربي مسيرة تتحدد، مجلة العربي، وزارة الإعلام، ط1، 15 يناير 2012م، ص: 20.

المسرح العربي وكفاحه، إنها حكاية الرشيد وجارسته قوت القلوب تدور القصة عجوز شريرة تخدر جارية الخليفة المفضلة وتدفنها في صندوق يلقي به مغارة نائية»<sup>1</sup>.

وفي المغارة يعثر شاب على قوت القلوب وينقذها وما يلبث الاثنان أن يقع كل منها في غرام الآخر، لكن الشاب لم يعد يجب خليفته الشديد لقوت القلوب وفجيئته بها، حتى يبادر بإعادتها إليه، كما يملي الواجب عندما يدرك الخليفة حقيقة حبها ووفائهما له، يكافئهما بأن يزوج كل منهما للآخر، ولكن سلسلة من المفارقات تتعاقب، فإذا بالشاب يكتشف لنفسه أصلا نبيلًا وثروة، في حين تلفت أنظار الخليفة أخت الشاب نفسه، وهكذا تسود الخاتمة بمهجة وفرحًا.

### ثانيا: مسرح عبد الرحمن الشرقاوى

إن عبد الرحمن الشرقاوى الروائي والشاعر المسرحي تبدوا تجربة المسرح الشعري لديه منفصلة تماما عن تجربة شعره الغنائي نظرا لامتداد جذورها إلى أصول تجربته السردية، وحملها الكثير من ملامح الرواية، والمسرح الذي كتبه عبد الرحمن الشرقاوى هو مسرح سياسي يمثل تجربة كاملة منفردة في تجارب ومن مسرحياته نذكر:

«إن مسرحية "مأساة جميلة" هي التي افتتح بها المسرح الشعر العربي الحديث، وكما أن هذه المسرحية هي حكاية عن الشعب الجزائري بأكمله وهو يكافح المستعمر الفرنسي، وعنه تستمد الدراما أهميتها من الأسباب أنها مفتح لمسرح الشعر الحديث والإشارة لمسرح سياسي و"جميلة" فمدخل إليها هي جميلة المجاهدة حيث اعتبارها فردا في وطن مهان، حيث مدخل الشخصي وهو الأكبر أثر تحول الشخصية دراميا، وإن موت أبيها وأمها كان سببا في شرارة الجهاد وداخلها، فإن نتأكد من استشهاد

<sup>1</sup> - حافظ فاروق: المسرح العربي مسيرة تتحدد، ص: 21.

صديقتها "أمينة" بين يدها كان سببا أكيد لذلك، وبما فيها قصة حبها لجاسر وهذا يحقق نضوج الشعري والدرامي الذي حفلت به المسرحية في مواقف كثيرة، نذكر منها موقف عزام وهو يحدد الخطة في تعبير بسيط ممتلئ بالمعنى<sup>1</sup>، وفي النهاية فإن مأساة جميلة كما أسلفناه تستمد أحد مكونات قيمتها في كونها إرهاسا وتبشيرا ووعداً بما سوى يتحقق فيما بعد في المسرح عبد الرحمن الشرفاوي.

### ثالثا: الشعر عند جبران خليل جبران:

الشعر صورة من صور الحياة يعبر فيها الشاعر عن أفكاره وعواطفه وفق المتغيرات الزمانية والظروف الاجتماعية والبيئية.

تبدأ رؤية جبران في الشعر العربي الحديث التي تطمح إلى تغيير العالم فيها تصفه تندبه أو تُفسره، مع جبران يبدأ بمعنى آخر، الشعر العربي الحديث، ففي نتاجه ثورة على المؤلف آنذاك، من الحياة والأفكار وطرائف التعبير جميعا.

وجبران منذ بداياته مأخوذة بهاجس التجديد والتفرد، هاجس أن يبدع أعظم أثر عربي في وقته، وهو يتذكر ذلك صراحة في رسالة إلماري هاسكل سنة 1914م فيقول: «في الأدب العربي أشياء كثيرة أعظم من أشاري، لكن أقول بصراحة إن أشاري أكبر الآثار في اللغة العربية اليوم، هذا يقودنا إلى الملاحظة الأساسية وهي أن جبران كان يجمع في شخصه صوت التأثر وموت النبي، ولهذا كان حدسه الشعري حدس تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله ويطمح إلى عالم آخر جديداً، ومن هنا كان الشعر عنده فرادة، كان تجاوز وإضافة كان الشعر العربي قبل جبران في مستوى الأشياء العادية والهامة، كان كما وصفه هو نفسه: مادة تتناقلها الأيدي، ولا تدري بما النفوس، وبدءا من جبران أتيح للشعر

<sup>1</sup> - ينظر: أسامة أبو طالب: المسرح الشعري الحديث، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018م، ص: 87-88.

العربي أن ينتقل، فجأة بلا تمهيد أو مقدمات إلى عالم آخر وراء هذه السطوح التي باخت فيها المشاعر والأفكار، عالم أسرار ومشاعر وتطلعات جديدة، وفتح جبران في الشعر مجالا آخر لغير الضحك واللهو والبكاء، ولغير التصنع والصنع، مجالا أتاح بدوره للشاعر أن يشده الشوق إلى مع معرفة الأسرار، وأن يبدع شكلا جديدا لما يحيط به، في بهاء الحرية وسلطانها الكامل، كان جبران يحلم بما هو أبعد من الحلم، بتغيير الحياة، وكان في هذا بشارتنا الأولى من أرض الشعر، هذه البشارة علمتنا كيف نشيع النفس الجمالي في كل ما حولنا وفي القيم جميعا، وكيف تذيب الفلسفة نفسها في الشعر، وحرضت الشاعر كي يمارس قدراته، عمورة الله وكاين له، ولكي يقوم بمهامه الكاملة "كبذرة إلهية" ودخلت فينا هاجسا يوسوس لنا ألا نرضى بغير الفريد، ويشعل في أعماقنا لهب للبحث عنه، خارج أنقاض الحياة والفكر، وقد حمل هذه البشارة إلينا موت جذبتنا فيه كآبة ليست من هذا العالم أثرية صديقة الموت»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص: 81-84.

### خلاصة الفصل:

لقد قمنا في هذا الفصل بتوضيح بعض المفاهيم حول الدراما ونشأتها، والمسرح وأنواعهما، ولكن الأجل المحافظة على هذا النوع من الفنون ومثابرة من أجل الحفاظ عليه من الاندثار، كما حدث في معظم الفنون الأدبية ولا بد من استخدام هذا الفن بصورة يدرك من خلالها أنه يتأثر بشكل كبير في المجتمع، ولذلك لا بد أن يتم تقديم الأعمال الفنية التي تساعد على الارتقاء في مجتمع ما من خلال الفن التمثيلي كالدراما والمسرح، ومنه فإن جوهر الدراما هو حوار بل الروح الذي يسري في جسد النص المسرحي الذي يعمل على تواصل شخصيات المسرحية فيما بينهما.

## الفصل الثاني

دراسة تطبيقية "أساسة الحلّج"

لصلاح عبر الصبور



تمهيد:

إنّ مسرحية "مأساة الحلاج" للدكتور صلاح عبد الصبور استمدّت مادة بنائها من التاريخ الذي جعل منه مادة طبيعية تعينه على الخلق الدرامي الكاشف.

«لقد كثر هذا النوع من المسرحيات منذ مطلع القرن العشرين في مصر، حيث يعود الفضل إلى انشغال بالمسرح والدراما، إلى مدرسة "براغ" اعتباراً من عام 1931، حيث كتب فرح انطوان "السلطان صلاح الدين"، وغير ذلك من المسرحيات التي تهدف إلى بعث الأجداد من خلال توظيف شخصيات تاريخية طالما كرس حياتها في سبيل تحقيق العدالة، ورفض الظلم، والكشف عن رؤي إنسانية ووطنية وسياسية مبنية على الصّراع»<sup>1</sup>.

«وتعددت الأصول التي استغنى منها صلاح عبد الصبور بنيته الدرامية ما بين الأصول اليونانية والمذهب الكلاسيكي الحديث، والمدارس المختلفة الاتجاهات والأهداف كالتعبيرية والرمزية والواقعية والعيشية وإن كان صلاح يحاول أن يتعلق بالمسرح اليوناني وأصوله الراسخة»<sup>2</sup>.

يقول صلاح عبد الصبور: «والمسرح اليوناني القديم هو ينبوع العمل المسرحي وأصل جميع الاتجاهات والمدارس الفنية في المسرح»<sup>3</sup>.

فهو يتخير المسرحيّة "مأساة الحلاج" التي تعتر أولى مسرحياته، فصلاح عبد الصبور من الشعراء الذين أحسنوا استثمار الأبعاد والدلالات التي يوفرها رمز الحلاج في الشعر، حيث نال الحلاج حظاً وافراً

<sup>1</sup> - ينظر: لقجع جلول السايح نادية: التحليل السيميائي لنص المسرحيّة الشعرية، ص: 11.

<sup>2</sup> - محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م، ص: 14.

<sup>3</sup> - بوطيبة سعاد: البناء الدرامي في المسرحيّة الشعرية العربية "مأساة الحلاج" نموذجاً، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2011م، ص:

من الحضور في الدراسات الأدبية والتاريخية وحتى في نصوص الفنون الثرية وفي الشعر المعاصر خاصة، فصالح عبد الصبور قد بلغ مع ذلك إلى حد التقنع بقناع الحلاج والحديث بلسانه عن طريق ضمير المتكلم "أنا"، فقد تماهى معه ومد جسور التاريخ من خلال ربط التجارية الشعرية بما يوازيها من تجارب قناعه/ الحلاج، فمن بين أشهر أعماله التي تتجلى فيها الحس الصوفي نذكر قصيدة "مأساة الحلاج" التي جاءت على شكل مسرحية شعرية مكونة من فصلين وخمسة مشاهد.

يحتوي الفصل الأول على: «ثلاثة مشاهد، وجاء بعنوان الكلمة والفصل الثاني بعنوان "الموت" وهو من مشهدين. وقد عكس بذلك حياة الحلاج، وعلاقته بالسلطة الحاكمة التي مرت بمرحلتين "مرحلة المواجهة مع السلطة، وكانت وسيلته في هذه المواجهة" الكلمة واللسان، ثم مرحلة السقوط والنهاية والتآمر ضده للخلاص منه بالموت والصلب»<sup>1</sup>.

لقد كانت مأساة الحلاج محاكاة للأفعال البنية الكاملة، فالحلاج شخصية جليلة تشبه شخصية ملوك مآسي يوريديس وسوفوكليس وأسخلوس، انقلب من حال السعادة إلى الشقاء حين عاين الواقع الاجتماعي وكانت معرفته سبب في شقائه وموته.

حيث لجأت مسرحية صالح عبد الصبور "مأساة الحلاج" إلى التاريخ واستمدت منه وقائعها وشخصياتها وأسقطتها على الحاضر، ولجأت هذه المسرحية إلى شخصية تاريخية حافلة بالدلالات والرموز، فاتخذت منها مادتها وموضوع قضيتها وصراعها.

<sup>1</sup> - محمد إبراهيم الطاووسي: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص: ح.

إن الرمز أحد العناصر المؤثرة في مسرحيات صلاح عبد الصبور، فهو يرى أن الرمز «يتمثل في الشعر أول ما يتمثل»<sup>1</sup>، ولا يمكن فصل الرموز من مسرحياته، فالرمز يتلبس بشخصه وموافقهم الدرامية ولغتهم وخطواتهم، فالرمز عنصر بنائي في مسرحياته ويعوضها ببعض جوانب القصور في بناءها. وقد تجلت مهارة عبد الصبور في توظيف التراث الصوفي من خلال الحلاج الذي «كان من أقطاب الصوفية في زمانه»<sup>2</sup>، وكانت له عدة أوجه منها البناء الدرامي المحكم القائم على حسن توظيف الشخصيات وإنما هي معروفة تاريخياً بمواقفها المساندة أو المعادية للحلاج، وكما نجح إلى نجاحه في خلق جدلية بين الماضي والحاضر «ولاشك أن تحويل الأفكار والانفعالات إلى أحداث، أو أنساق رمزية، ينطوي على توليد توتر درامي عالي الكثافة ينبع من عملية التحويل ذاتها، كما ينبغ من طبيعة اللغة المجازية والصور الشعرية والأنساق الرمزية التي تصفرها، في إهاب واحد، رؤية شعرية تميل إلى التوتر والكثافة»<sup>3</sup>.

لم يكن أحد من رجال الدين والمتدينين -من غير الصوفية- يمكن أن يقبل قوله مصورا العلاقة الحميمة بين الصوفي وربه:

«...يَقُولُ هُوَ الْحُبُّ، سِرُّ النَّجَاهِ، تَعَشَّقُ تَفْرُ

وَتَفْنِي بِذَاتِ حَبِيْبِكَ، تُصْبِحُ أَنْتَ الْمُصَلِّي، وَأَنْتَ الصَّلَاةُ

وَأَنْتَ الدِّيَانَةُ وَالرَّبُّ وَالْمَسْجِدُ

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، ط2، لبنان، 1997م، ص: 162.

<sup>2</sup> - ينظر: عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1998م، ص: 127.

<sup>3</sup> - عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م، ص: 226.

تَعَشَّقْتُ حَتَّى عَشِقْتُ، تَخَيَّلْتُ حَتَّى رَأَيْتُ

رَأَيْتُ حَبِيبِي، وَأَتَحَفَّنِي بِكَمَالِ الْجَمَالِ، جَمَالِ الْكَمَالِ

فَأَتَحَفُّهُ بِكَمَالِ الْمَحَبَّةِ

وَأَفْتَيْتُ نَفْسِي فِيهِ»<sup>1</sup>.

ولا قوله حين يسأله شرطي بعد أن سمع بعضاً من عباراته الصوفية في هذا المجال

"الشرطي: أتعني أن هذا الهيكل المهذوم بعض منه،

وأن الله جلا جلاله متفرق في الناس.

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998م، ص: 435.

المبحث الأول: تجليات شخصية صلاح عبد الصبور:

اعتبر صلاح عبد الصبور مسرحيته من أكبر المسرحيات التي تزهر وتثمر بتنوع واضح رغم احتفاظ تجربته الدرامية بالسّمات المشتركة والملامح المميزة لعالمه الفني كمؤلف، حيث تحمل كل تجربة منها شكلا من أشكال الاختلاف عن سابقتها، ومن خصائص البناء الدرامي هو اعتماد صلاح عبد الصبور هو الاعتماد على الشخصيات، وكما تنوعت النماذج الإنسانية مثلما تنوعت التجارب التي يتعرضون لها، والنهاية تجتمع وتتوحد وتنغلق في عذاب واحد، وحتى اللغة كلما تغيرت وتجددت لا تنفر أبدا من قاموس الشاعر ولا تشد عنه، بل تقوم بتوسيع دائرته وتضيف إلى صفحاته، ومن هنا يصبح القول إن عالما فنيا ذا ملامح وسمات وقسمات يحتوي ويؤطر على أعمال الشاعر صلاح عبد الصبور المسرحية، كما تقوم الخطوط العريضة لرسم شخصية "الحلاج" بإيضاح المعالم الرئيسية لها في إنجاز مركز غني بالدلالات والمعاني والرموز، وكما تحدد معالم الشخصية الحلاج أثناء تقديمها عن طريق الشخصيات.

لأول وهلة، تبرز العلاقات بين "الحلاج" وبين سلبية موقف الطبقة الاجتماعية التي أراد بثها عن طريق كشفه لها عن مفاصل الواقع السياسي والاجتماعي بقوله:

«صَفُونَا.. صَفًّا.. صَفًّا

الْأَجْهَرُ صَوْتًا وَالْأَطْوَلُ

وَضَعُوهُ فِي الصَّفِّ الْأَوَّلِ

ذُو الصَّوْتِ الْخَافِثِ الْمُتَوَانِي

وَضَعُوهُ فِي الصَّفِّ الثَّانِي

أَعْطُوا كُلًّا مِنَّا دِينَارًا مِنْ ذَهَبٍ قَانِي

بَرَّاقًا لَمْ تَلْمِسْهُ كَفٌّ مِنْ قَبْلِ<sup>1</sup>.

إن هؤلاء عينة من الناس الذين يبيعون ضمائرهم، وهم موجودون في كل زمان ومكان، وإن كانوا شهدوا شهادة ضد الحلاج، واتهموه بالزندقة فإن إسقاط مثل تلك النماذج من البشر في واقعنا المعاصر، قد يتجسد في من يساهم في تلميع صورة السلطة وإيديولوجياتها، ويرى في صاحب رأي يخالفها عدوا للأمة ومعاصرا مارقا يجب إسكاته أو القضاء عليه تحت أي مبرر، وقد كان ذلك ديدن كل حاكم في أي زمن، ولعل ظاهرة الزندقة التي تفتشت في المجتمع السياسي، وكادت أن تفسد المجتمع وتهلك الناس، كانت مبررا كافيا تحججت به السلطة الحاكمة/ الخليفة.

ثم جاء المشهد الثاني الذي اختار له صالح عبد الصبور قاعة المحكمة كمكان آخر لسرد أطوار المحاكمة بكل شخصياتها وحيثياتها، كما أدار الشاعر بمهارة الحوار بين الحلاج وأعضاء هيئة المحاكمة وهم القضاة: أبوة عمر، وابن سريح، وابن سليمان<sup>2</sup>.

«قَالُوا: صِيحُوا... زَنْدِيقُ كَافِرٍ

صُحْنَا... زَنْدِيقٌ... كَافِرٌ

قَالُوا: صِيحُوا فَلْيُقْتَلْ إِنَّمَا نَحْمِلُ دَمَهُ فِي رَقَبَتِنَا»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - صالح عبد الصبور: الديوان، ص: 438.

<sup>2</sup> - ينظر. عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد 03، العدد 10، جامعة سعد دحلب، البلدة 2، 2015م، ص: 287.

<sup>3</sup> - صالح عبد الصبور: ديوان صالح عبد الصبور، ص: 453-454.

حيث يتضح من هذا المقطع أننا لسنا في حاجة إلى كبير عناء لكي ندرك أن جماعة المتكلمين هم من طبقات المتكلمين الدنيا أو الغوغاء، فالشحنات الدلالية للكلمات واتهامات بالكفر والزندقة مع رغبة مهيجة محمومة في القتل، وربما أثر المؤلف دلالة على تأكيد حدوث التحريض لذلك القطيع، وتلقينها ما يجب عليها أن تقول وما يتحتم عليها -مأمورة مضللة- أن تفعل وإذا تأملنا الحوار بين الواعظ والتاجر والفلاح نجد أن الإيقاع/ النغم الموسيقي يشير من طرف خفي إلى شخصية قاتلة، أما لو انتقلنا إلى الحوار المتبادل بين الشيخين الحلاج والشبلي: فسنلاحظ مستوى آخر من التحقق أكثر وعياً وأرقى سلوكاً من خلال لغة رمزية موحية ومن خلال إشارات فلسفية وروحية عميقة يختص بها أولئك المتصوفة المتميزون، والأمثلة على ذلك كثيرة منها قد كنت عطرا نائما في وردته... الخ<sup>1</sup>.

«مَجْمُوعَةُ الصُّوفِيَّةِ: نَحْنُ الْقَتْلَةُ

أَحْبَبْنَا، فَقَتَلْنَا بِالْكَلِمَاتِ

وَلَعَلَّكُمْ أَيْضًا حِينَ قَتَلْتُمْ هَذَا الشَّيْخَ الْمَصْلُوبَ...

المجموعة: قَتَلْنَا بِالْكَلِمَاتِ

الْفَلَّاحُ: زَادَ الْأَمْرُ غَرَابَةً؟

المجموعة: أَحْبَبْنَا كَلِمَاتُهُ

أَكْثَرَ مِمَّا أَحْبَبْنَا

فَتَرَكْنَاهُ يَمُوتُ لِكَيْ تَبْقَى الْكَلِمَاتُ»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر: أسامة أبو طالب: المسرح الشعري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2018م، ص: 139.

<sup>2</sup> - ينظر: صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، ص: 455.

اسقط الحلاج إذن "بالكلمات" هذه الأخيرة التي تعني موقف الصوفي منها، على الرغم من أن هذا الموقف كان سلبيا، إلا أنها تعني العدل والخير، وقتل الكلمات أيضا يعني عند عامة الناس، الظلم والشر، ولقد سعى "الحلاج" إلى أن تكون كلماته فعلا ليس قولا فقط، فخلع الخرقه التي كانت تحجبه عن أعين الناس، وتحجب الناس عنه.

«مَنْ حَيْرَةٌ رَأَى وَظَلَالٍ ظُنُونِي

يَأْتِي شَجْوَى، يَنْسَكِبُ أُنِينِي

هَلْ عَاقَبَنِي رَبِّي فِي رُوحِي وَأُنِينِي

إِذَا أَخْفَى عَنِّي نُورُهُ

أَمْ عَن عَيْنِي حُجَّتَهُ غُيُومَ الْأَلْفَاظِ الْمُشْتَبِهَةِ

وَالْأَفْكَارِ الْمُشْتَبِهَةِ؟

أَمْ يَدْعُونِي أَنْ اخْتَارُ لِنَفْسِي

هَبْنِي اخْتَرْتُ لِنَفْسِي

هَلْ أَرْفَعُ صَوْتِي أَمْ أَرْفَعُ سَيْفِي؟

مَاذَا أَخْتَارُ؟»<sup>1</sup>.

من هنا... من موقف المعاناة الفريد هذا؛ كانت حياة المتصوفة المسلمين وتاريخهم ومواقفهم

حقلا خصبا للكاتب المسرحي، خاصة في النماذج الخارجية على قوانين التصوف وتقاليده ممن فطنوا إلى

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، ص: 459.



ما في الدين الإسلامي من حث على الانخراط في الحياة والجهاد، ودعوة إلى التغيير للأصلح – فخرجوا من عزلتهم وأوجبوا على أنفسهم النضال كالحلاج والسهروردي المقتول.

لكن هناك من يرون في هذه الشخصيات المتدينة المؤمنة وأمثالها، موضوعات من المستحيل استعمالها في التراجيديا الحقة – حيث يرى بوتشر – في تعليقه على كتاب الشعر لأرسطو – «أن الطيبة معرضة لأن تكون غير متحركة وغير ميالة للقتال، وأنها برفضها الرد على الهجوم تجعل الفعل ساكنا متمجدا، وأن "أحبوا أعداءكم وباركوا لأعينكم" إنما تصيب الفعل بالجمود وتثبته فلا يتحرك، هذا الاعتراض نفسه، يثار ضد "ت.س. إليوت" منتقدا تجسيده لشخصية بطله "القديس توماس بيكيت" وجعله "غير متحرك وغير ميال للقتال"، حين يعلن على لسانه قائلا: بيكيت: "إننا لسنا هنا لنتنصر بالقتال، أو المكيدة أو المقاومة، ولا لنقاتل حيوانات في ثياب رجال، فقد سبق أن قاتلنا الوحوش... وانتصرنا وعلينا أن نتنصر الآن بالمعاناة"<sup>1</sup>.

«إِذَا غَسَلْتُ بِالدِّمَاءِ هَامَّتِي وَأَغْصَنِي

فَقَدْ تَوَضَّأَ وَضَوْءُ الْأَنْبِيَاءِ

كَانَ يُرِيدُ أَنْ يَمُوتَ، كَيْ يَعُودَ لِلسَّمَاءِ

كَأَنَّهُ طِفْلٌ سَمَاوِيٌّ شَرِيدٌ

قَدْ ظَلَّ عَنْ أَبِيهِ فِي مَتَاهَةِ الْمَسَاءِ

كَانَ يَقُولُ:

<sup>1</sup> – ينظر: أسامة أبو طالب: المسرح الشعري الحديث، ص: 119.

كَأَنَّ مَنْ يَقْتُلُنِي مُحَقَّقٌ مَشِيئَتِي

وَمُتَّقِدٌ إِرَادَةَ الرَّحْمَنِ<sup>1</sup>.

وقد عُرف عن الحلاج أنه كان يستشرف موته، وكان يرى في الموت جسراً يصله بالحبيب، وعلى

الرغم من أن الموت تجربة لا إرادية، إلا أنه اكتسى في هذه القصيدة طابعاً.

---

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، ص: 460.

المبحث الثاني: سلطة الصّراع عند صلاح عبد الصبور

إن الصّراع الدرامي أكثر وسائل الكاتب المسرحي إثارة وقدرة على جذب اهتمام المتلقّي، وتلعب قدرة الكاتب في إثراء صراعه دوراً كبيراً في نجاح المسرحيّة أو فشلها.

ونجد تنوّعات في الصّراع في مسرحية صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج" إلا أن الصّراع الرئيسي كان بين الحلاج والسلطة من جانب، والصّراع بين الحلاج كمصلح والحلاج كصوفي من جانب آخر، وجاء عبد الصبور لصراعه كثيراً من عناصر التشويق والإثارة والعنف، فقد بدأ عبد الصبور المسرحيّة بعد أن انتهت مأساة الحلاج بقتله وصلبه، لاسترجاع ماضيه، من بداية المحنة ونموها حتى بلغت غايتها الفاجعة.

وهناك أربعة متهمين في قضية قتل الحلاج (العامة - الصوفية - السلطة والحلاج نفسه) ولقد أبرز عبد الصبور الصّراع على كل مستوى من المستويات الأربعة، فالحلاج في صراعه مع العامة يحاول أن يبصرهم بالحقيقة، وينقذهم من الفقر، حين يرفع صوته بينهم قائلاً:

«وَلَيْسَ الْقَتْلُ وَالتَّدْجِيلُ وَالسَّرْقُ

وَلَيْسَ خِيَانَةَ الْأَصْحَابِ وَالْمَلَقُ

وَلَيْسَ الْبَطْشُ وَالْعُدْوَانُ وَالْخَرْقُ

سِوَى بَعْضِ رَعَايَا الْقَحْطِ، جَنَدَ وَزِيرَهُ إِبْلِيسُ»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الجزء الأول، ص: 26.

كذلك كان الصّراع بين الحلاج وأجهزة السلطان، فبعد كشفه الحقيقة للعامة والفقراء، خافت السلطة خطر ذلك فتعرضت له ورصدت خطواته، وأوقعته في قمة الكفر والزندقة وقدموه إلى محاكمة صورية أمرها في يد السلطان.

وأما عن الصّراع بين الحلاج والصوفية وأصحابه فقد كان ثريا متصاعدا، في المنظر الثاني من الجزء الأول حيث تبدأ الأحداث مع الحلاج في بيت الحلاج، والشبلي حيث يختلف هذا الأخير مع الحلاج في نظرة كل منهما للعالم ولوضع الإنسان فيها، والحلاج حين شعر بأحوال الناس رفض أن يغمض عينيه أمام هذه المناظر المزرية لشعبه الفقير<sup>1</sup>.

كما جاء عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" بمشاهد مثيرة، من أبرز مشاهد الإثارة هذه، شهادة الشبلي ضد الحلاج هذه الشهادة التي أبقت على مشهد المحاكمة ساخنة بالصّراع،

«الشبلي: يَا مُوَلَّايْ

أَرْجُوكَ .. اصْرَفْنِي .. إِنَّكَ تَلْقَى بِي فِي النَّارِ

فَلَقَدْ عَاهَدْتُ اللَّهَ

أَلَّا أَفْشِي نِعْمَاءَهُ

أَلَّا أَكْشِفُ وَجْهَ الْأَسْرَارِ

أَلَّا أَتَحَدَّثُ عَنْ حَالِي قَطُّ

دَعِينِي أَرْعَى عَهْدِي، وَاصْرَفْنِي

<sup>1</sup> - بوطيبة سعاد: البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية "مأساة الحلاج" أمودجًا، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2011م، ص: 128.

أَبُو عُمَرَ: قَوْلَ الْحَلَّاجِ إِذْنٌ...»<sup>1</sup>

وكذلك شهادة العامة التي تدينه على الرغم من أنه ضحى ونزل إليهم وترك طريق الصوفيين من أجلهم. "ثم إن المسرحية تنتهي بالبداية نفسها، وهنا نشعر بمغزى الإيحاء باستمرارية الصراع، إنه الصراع الأبدي الذي لا يموت بنهاية العمل المسرحي". وكانت الشخصيات الأخرى وسائل دعم للصراع واحتدامه.

«الدَّوْلَةُ لَمْ تَحْكَمْ

أَنْتُمْ...»

حَكَمْتُمْ، فَحَكَمْتُمْ

فَأَمْضُوا، قُولُوا لِلْعَامَّةِ

الْعَامَّةَ قَدْ حَاكَمْتُ الْحَلَّاجَ

أَمْضُوا... أَمْضُوا... أَمْضُوا»<sup>2</sup>.

وقد شهدوا ضد الحلاج بالكفر، وكان بذلك اختتام المحاكمة، وأسدل ستار المشهد الأخير من هذه المسرحية الفريدة من نوعها على نطاق الشعر المعاصر، بحيث تعددت فيها الرموز التاريخية التي رافقت الرمز الرئيسي (الحلاج)، وتعاضدت فيها عناصر التاريخ بانسجام وتناسق مع رؤى الشاعر وتجاربه المعاصرة، فصلاح عبد الصبور لم يكتب هذه المسرحية لكي يعيد سرد وقائع تاريخية فحسب،

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الجزء الأول، ص: 26.

<sup>2</sup> - صلاح عبد الصبور، الديوان، ص: 20.

«ولكنه اتخذ فيها من شخصية الحلاج قناعاً يستتر وراءه ليصور من خلاله أزمته الخاصة وأزمة جيله ومعاصريه من المثقفين، ورؤيتهم لقضايا المجتمع والعصر»<sup>1</sup>.

ويبقى أكثر ما يثير اهتمامنا في هذه المسرحية الشعرية، هو مدى تطابق وانسجام السياق التاريخي للرمز الصوفي مع التجربة الشعرية المعاصرة، بالإضافة إلى المعجم اللغوي المستعار من سياقه الأصلي والموظف من طرف الشاعر.

«الأوّل: هلْ تَلَعُنَا فِي صَلَوَاتِكَ

بَلْ أَدْعُوا رَبِّي أَنْ يَفْرِجَ هَمَّكُمَا»<sup>2</sup>.

أمّا عن ألوان التي تنتشر في مسرحياته فهي تثري الصّراع، وتؤكّده، وهي شديدة الدلالة كما في الموقف الدائر بين الفلاح وصاحبه التاجر والواعظ،

«التاجرُ: هَيَّا نَذْهَبُ

فَلَقَدْ خَلَفْتَ ابْنِي فِي الدُّكَانِ

وَهُوَ ضَعِيفُ الْعَقْلِ

إِنْ جَاءَتْ جَارِيَةٌ حَسَنَاءُ

أَعْطَاهَا مَا قِيمَتُهُ خَمْسَةَ قِطْعٍ

بِثَلَاثٍ أَوْ أَرْبَعٍ

الفلاحُ: وَأَنَا قَدْ بَعْتُ الحِنْطَةَ فِي السُّوقِ اليَوْمِ

<sup>1</sup> - عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، ص: 288.

<sup>2</sup> - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الجزء الثاني، الموت، ص: 69-70.

وَأُرِيدُ الْعَوْدَةَ لِعِيَالِي فِي ظَاهِرِ بَعْدَادِ الْيَوْمِ

بِالْمَالِ سَلِيمًا قَبْلَ اللَّيْلِ

لَوْ أَبْطَأْتُ لِقَادَتْنِي رَجُلًا يَئِي

لِلْخِمَارَةِ حَيْثُ أُذِيبُ نُقُودِي

فِي كَأْسٍ أَوْ أُذِيبُهَا فِي تَكَّةِ سِرْوَالٍ»<sup>1</sup>.

فهذا الموقف هنا يغدّي الصّراع الرئيسي، حيث أن الكاتب هنا يعطي معلومات غير مباشرة عن المجتمع الذي كان الحلاج يجاهد من أجل إصلاحه، وضحي من أجله «تؤكد هذه المواقف المضحكة عنصر المفارقة بين اهتمام العامة واهتمام الحلاج وما يريد العامة وما يريد الحلاج، وهي أخيرا تبرر تصرفات الذين تركوا الحلاج يمضي إلى حتفه»<sup>2</sup>، فالضحك عند عبد الصبور يؤكد الصّراع فهو لا يأتي به للمزاح مع المتلقّي ولكنه بالغ الدلالة كما رأينا.

ويبقى أن الصّراع في هذه المسرحيّة متعدد ثري، ويتدرج من مستوى إلى مستوى آخر حتى يصل إلى ذروة الأحداث، حيث خلع الحلاج خرقة الصوفية.

كما تعرض البطل الخيارات كثيرة أملتها عليه الظروف المحيطة به ومجتمعه. ولعل القدرة الفنية لدى الكاتب تلعب دورها في الم شتات هذا الصّراع المتجزأ، لتجعله يصب في موضوع واحد، كما أن الصّراع يسيطر أيضا على شخوص المسرحيّة جميعها ويهيمن عليها، ومواقف هذه الشخوص تنبع منه.

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الجزء الثاني، الموت، ص: 69-70.

<sup>2</sup> - بوطيبة سعاد: البناء الدرامي في المسرحيّة الشعرية العربية "مأساة الحلاج" نموذجاً، ص: 134.

المبحث الثالث: ثنائية الحوار عن رمزية صلاح عبد الصبور

لقد كتبت "مأساة الحلاج" في ذلك الشكل الشعري الجديد الذي عرف عند ظهوره بالشعر الحر، وهو شكل فيه من المرونة والحرية ما يتيح للمؤلف المسرحي الاقتراب من طبيعة المسرح والتعبير عن مواقفه وشخصياته أكثر ممن كتبوا في إطار الشعر التقليدي.

ونلمس تلك المرونة والحرية في تنوع الحوار وتوزعه بين الشخصيات حسب دواعي الحوار وطبيعة الموقف. "وذلك دون أن يضطر الشاعر إلى إكمال وزن أو بلوغ قافية أو الاعتماد على صورة شعرية مقصودة لذاثها ولرنتها البيانية، مستمد إياها من التراث القديم<sup>1</sup>.

لقد استطاع عبد الصبور أن يقترب بحواره في المواقف العادية غير المتوترة، من طبيعة الموقف، فقصرت عبارات المتحدثين وخفت إيقاعاتها واختفت فيها القوافي والصور المجازية. من ذلك ما نراه في حوار الحلاج مع مريده إبراهيم

«الحلاج: أَدْخِلْ يَا إِبْرَاهِيمَ

يَدْخُلْ إِبْرَاهِيمَ بِنُ فَاتِكِ، مُتَزَعِجِ الْخَاطِرِ مُسْرِعًا

الْحَلَّاجُ: مَاذَا تَطْوِي فِي قَلْبِكَ حَتَّى فَاضَ عَلَيَّ سَيْمَاكِ

هَدِيٍّ مِنْ رَوْعِكَ، فَالْدُنْيَا عِنْدَ الشَّبَلِي

فِي خَيْرٍ مَا دُمْنَا فِي خَيْرٍ

إِبْرَاهِيمُ: مَا أَصْبَحْنَا فِي خَيْرٍ بَعْدَ الْآنَ

<sup>1</sup> - عبد القادر القط: فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م، ص: 168-169.



قَدْ كُنْتُ الْيَوْمَ أَرْوُرُ الْقَاضِي ابْنَ سَرِيحُ

بِأَنِّي أَنْ وُلَاةُ الْأَمْرِ يَظُنُّونَ بِكَ السُّوءُ

الحلاج: يَا إِبْرَاهِيمُ؟ ...

إِبْرَاهِيمُ: وَيَقُولُونَ

هَذَا رَجُلٌ يَلْغُو فِي أَمْرِ الْحُكَّامِ

وَيُؤُوبُ أَحْقَادُ الْعَامَةِ

بِالْحَيْطَةِ وَالْكَثْمَانِ»<sup>1</sup>.

«تختلف مهمة الحوار ودوره باختلاف الشكل المسرحي، ففي المسرح التقليدي يميل إلى اللغة الراقية ويعالج أمور الطبقة العليا من البشر، ولكنه في المسرح الحديث ينقل اللغة العامية ويهتم بمختلف قضايا المجتمع ويتناول حتى الأمور الصغيرة شريطة ألا يفقد هذا الحوار قدرته الفنية.

وارتدت على نحو ملحوظ إلى كثير من طبيعة الشعر التقليدي وإن ظلت محتفظة بقدر من مرونة الشعر الحر - فكثر فيها المجاز وتقارب فيها طول السطور والتزمت بعض القافية»<sup>2</sup>. وذلك كما في قول

الحلاج: «قَدْ خُبْتُ إِذْنًا، لَكِنْ كَلِمَاتِي مَا خَابَتْ

فَسَتَاتِي آذَانٌ تَتَأَمَّلُ إِذْ تَسْمَعُ

تَتَحَدَّرُ مِنْهَا كَلِمَاتِي فِي الْقَلْبِ

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الجزء الأول، ص: 28.

<sup>2</sup> - بوطيبة سعاد: البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية "مأساة الحلاج" أمودجا، ص: 137..

وَقُلُوبٌ تَصْنَعُ مِنَ أَلْفَاظِي قَدْرَهُ

وَتَشُدُّ بِمَا عَصَبَ الْأَذْرُعِ

وَمَوَاكِبَ تَمْشِي نَحْوَ الثُّورِ، وَلَا تَرْجِعُ

إِلَّا أَنْ تُسْقَى بِلُعَابِ الشَّمْسِ

رُوحُ الْإِنْسَانِ الْمَقْهُورِ الْمُوجِعِ»<sup>1</sup>.

ويعضي الحوار في هذا الإطار المرن على نحو مسرحي موفق تتبادله الشخصيات دون أن تتحدث

إحداها أكثر مما ينبغي، ويصعد بالأزمة إلى ذروتها بتصوير أزمة الحلاج من جميع جوانبها

على ألسنة شخصيات متعددة المواقف والمستويات وعلى لسان الحلاج نفسه، لا نستثني من

ذلك إلا حديث الحلاج الطويل، الذي يعد أقرب من الذكريات منه إلى المرافعة.

«لعل الحوار الشعري يسهم في المهمة الجديدة للمسرح بما يملك من قوة قهرية لكلماته، فالثرية

عندئذ لا تكفي للسيطرة على حواس المشاهدين، ويهيئ عبد الصبور لحواره أن يتبصر ما يراه صالحا من

المذاهب القديمة، والحديثة على السواء»<sup>2</sup>.

وقد يرجع الحوار عند صلاح عبد الصبور إلى إرشادات مسرحية، فهذه الإرشادات قد تعين

النص المسرحي على أن يكتف المقال بالدرجة جنبا إلى جنب، فالنص دائما يعد أساسا لكي يمثل عما

يحتم على الكاتب أن يتخيل دائما حركة الممثل ويعلق عليها أملا كبيرا نقل مشاعر شخصه.

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الجزء الأول، ص: 30.

<sup>2</sup> - بوطيبة سعاد: البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية مأساة الحلاج " أنموذجا، ص: 137.

ويدور بين هؤلاء حوار حول هوية المقتول والقاتل، ثم تنضم إليهم مجموعة أخرى تبدو من إتباع

الحلاج، فيسألهم التاجر:

«التَّاجِرُ: مَنْ أَنْتُمْ؟»

المجموعة أَصْحَابِ طَرِيقِهِ مِثْلَهُ»<sup>1</sup>.

وفي تلك الأثناء يلمح أحدهم شيخا يدخل منخلف الشجرة وفي يده وردة، إنه "شبلي" صاحب الحلاج، والشبلي شخصية معروفة أيضا بتصوفها، لكنه كان يعارض الحلاج حول فكرة تجلي الله في عبده ومخلوقاته، كما كان يرفض فكرة حلول الذات الإلهية بالعباد أو اتحادها ذواتهم، ويجري الشاعر حوارا بين الحلاج والشبلي يعكس من خلاله أفكار الحلاج ومنهجه في الحياة، فلم يكن يهتم لتعظيم الناس له، بل ما كان يعينه هو فهمهم له ولكلامه:

«لَا يَعْنِينِي أَنْ يُرَاعُوا وَدِّي أَوْ يُنْسُوهُ

يَعْنِينِي أَنْ يُرَاعُوا كَلِمَاتِي»<sup>2</sup>.

فالملاحظ أن همّ الحلاج الوحيد هو إيصال رسالته، وهنا تبرز القيمة الجمالية للرمز الصوفي، والتي من خلالها يحقق صلاح عبد الصبور رؤاه، ففي البيتين الأخيرتين يظهر أن الحلاج هو الذي ينطقهما، إلا أن صوت الشاعر يتسرب من دون الإفصاح المباشر عن نفسه، فصلاح عبد الصبور عندما كتب مسرحيته الشعرية "لم يكتبها ليحدثنا عن حياة الحلاج وتاريخه وعلاقته بالدولة في عصره،

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص: 456.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 479.

الخاصة وأزمة جيله ومعاصريه من المثقفين، ورؤيتهم لقضايا المجتمع والعصر»<sup>1</sup>. لذلك سعى إلى ربط التاريخ الصوفي وما يحمله من دلالات، بالحاضر وقضايا الراهنة قاصداً بذلك غضفاء قيم إنسانية راقية كالتضحية من أجل قناعة ما.

أما الفصل الثاني من هذه المسرحية المعنون بـ "الموت تتجلى مرحلة ثانية من حياة الحلاج، وهي مواجهته لمصيره المحتوم، وقد جاء هذا الفصل في مشهدين يبدأ أولهما بوصف السجن وظروفه من طرف الراوي، بالإضافة إلى ظهور حارس السجن وهو يتحاور مع الحلاج موجهاً له عبارات فيها الكثير من الإهانة:

«سَجْنٌ مُظْلِمٌ يَنْفَتِحُ بِأَبْهُ، لِيَدْخُلَ مِنْهُ الْحَلَّاجُ يَدْفَعُهُ الْحَارِسُ

الْحَارِسُ: أَدْخُلْ يَا أَعْدَى أَعْدَاءِ اللَّهِ

الْحَلَّاجُ: لِيُسَامِحَكَ اللَّهُ، فَقَدْ أُعْطِيَ الْحَلَّاجُ الْمَسْكِينَ

وَلْتَجْلِسَ بَيْنَ رَفِيقَيْكَ»<sup>2</sup>.

ينم هذا الموقف عن العنف والقساوة في التعامل مع الحلاج من أول وهلة دخل فيها السجن، والملاحظ أنه يتواجد مع سجينين آخرين صورهما الشاعر كأبي سجين سافل ولا يبدو أنهما دخلا السجن من أجل قضية مهمة كالتى دخل من أجلها الحلاج<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، ص: 284.

<sup>2</sup> - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص: 515.

<sup>3</sup> - عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، ص: 285.

وفي أثناء الحوار الذي كان يدور بين الحلاج والسجينين كانا يسألانه عن هويته وعن سبب مجيئه إلى السجن يقول الحلاج / الرمز بعدما سأله أحدهما عن التهمة الموجهة له.

«الحلاج: إِنِّي أَتَطَّلَعُ أَنْ أُحْيِيَ الْمَوْتَى

الثاني: (سأخراً)

أَمْسِيحُ ثَانِ أَنْتَ

الحلاج: لا، لِمَ أُدْرِكُ شَأوُوا ابْنَ الْعَذْرَاءِ

لَمْ أُعْطِ تَصْرُفَهُ فِي الْأَجْسَادِ

أَوْ قَدَّرْتُهُ فِي بَعْثِ الْأَشْيَاءِ

فَقَنَعْتُ بِإِحْيَاءِ الْمَوْتَى

الثاني: (سأخراً)

مَا أَهْوَنَ مَا تَقْنَعُ بِهِ.

الحلاج: لَمْ تَفْهَمْ عَنِّي يَا وَلَدِي

فَلِكِي تُحْيِي جَسَدًا، حُزْ رُبَّةَ عَيْسَى أَوْ مُعْجِزَتَهُ

أَمَّا كَيْ تُحْيِي الرُّوحَ، فَيَكْفِي أَنْ تَمْلِكَ كَلِمَاتَهُ»<sup>1</sup>.

وليس شرطاً في هذا الإحياء «أن يتوجه على من مات الموت الطبيعي بل إنه ينصرف أيضاً إلى

إحياء موتى الشهوات والجهالات والغفلات بالحياة العلمية الروحية، وهذا عند العرفاء، وهو الإحياء

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص: 534-535.

المعنوي بالعلم»<sup>1</sup>، أما الحياة فهي نور العلم والتقوى بدليل قوله تعالى: ﴿أَوْ مَنْ كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ﴾<sup>2</sup>، فمن ضمن ما يوفره الرمز هنا هو «إمكانية الإسقاط المباشر والمقترن بالتحوير في الأحداث بما لا يتعارض مع رؤى الشاعر وغرض قصيدته، فرمز الحلاج في هذه القصيدة يحمل ملامح معاصرة على الرغم من أنه يبدو في إطاره الصوفي، فالإسقاطات التي يمكن أن تقابل واقع صلاح عبد الصبور فهي كثيرة، ومتعاضدة مع الرمز المستخدم»<sup>3</sup>.

في أي زمن، ولعل ظاهرة الزندقة التي تفتشت في المجتمع العباسي، وكادت أن تفسد المجتمع وتهلك الناس، كانت مبررا كافيا تحججت به السلطة الحاكمة/ الخليفة.

ثم جاء المشهد الثاني الذي اختار له صلاح عبد الصبور قاعة المحكمة كمكان آخر لسرد أطوار المحاكمة بكل شخصياتها وحيثياتها، كما أدار الشاعر بمهارة الحوار بين الحلاج وأعضاء هيئة المحاكمة وهم القضاة: أبو عمر، وابن سريح، وابن سليمان.

«وَتَبَدَأَ الْمُحَاكِمَةُ:

أَبُو عُمَرَ: يَا حَلَّاجَ... أَتَدْرِي لِمَ جِئْتُ هُنَا؟

الحلاج: لِيَتِمَّ اللَّهُ مَشِيئَتَهُ يَا سَيِّدَ

أَبُو عُمَرَ: هَذَا الْحَقُّ»<sup>4</sup>

«وَقَدْ تُوَافِقُ هَذَا الْمَقْطَعُ الشَّعْرِي مَعَ مَا كَانَ يَقُولُهُ الْحَلَّاجُ:

<sup>1</sup> - عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، ص: 286.

<sup>2</sup> - سورة الأنعام، الآية: 122.

<sup>3</sup> - عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، ص: 286.

<sup>4</sup> - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص: 563.

إِنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي

أُقْتُلُونِي يَا ثُقَاتِي

وَمَمَاتِي فِي حَيَاتِي

وَمَمَاتِي فِي حَيَاتِي

مِنْ قَبِيحِ السَّيِّئَاتِ<sup>1</sup>

وَبَقَائِي فِي صِفَاتِي

وتعكس هذه العبارات مدى إيمان الحلاج بجمالية القدر واطمئنانه لتحقيق مشيئة الله تعالى، وثباته أمام القضاة كما تنم عن رؤية صوفية هادئة وعميقة تجاه ما يحدث وما سيحدث، على اعتبار أن قضية السجن والمحاكمة ما هي ابتلاء يتكرم الخالق به على من يجب من عباده، وما هي إلا أسباب أرادها الله عز وجل لتحقيق مراده في خلقه، وتلك هي فلسفة المتصوفة في الحياة الدنيا.

وتستمر وقائع المحاكمة بين شدّ جاذب رغم خروج ابن سريح (أحد القضاة) لعدم رضاه عن سير وقائعها، فقال قولته الشهيرة: «هذا رجل خفي عني حاله وما أقول فيه شيئاً»<sup>2</sup>.

إلا أن المحاكمة تواصلت بعد من دونه ثم ينادي بإدخال الشهود الذين كان أغلبهم من الفقراء وكان ضمنهم الشبلي (صديق الحلاج)، بحيث استخدموا سياق التعبير الفني، إن ما يجعلنا نعتقد أن التجربة الفنية الشعرية لا تتنافر في كثير من الأحيان مع التجربة الصوفية هو أننا في «التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء، نحصل على ضرب من الجدد المكثف، وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتمدد، ونطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة

<sup>1</sup> - قاسم محمد عباس الحلاج: الأعمال الكاملة، دار رياض ديمس للكتاب، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2022م، ص: 294.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص: 75.

ايومية وابتدائها»<sup>1</sup>، ولعل ما تشترك فيه تجربة صلاح عبد الصبور مع الحلاج هو أن «التجربتين الصوفية والفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهو إصلاح العالم، والعودة، بالكون والحياة إلى الصفاء والانسجام»<sup>2</sup>، فالمبدع بإحساسه المرهف قد يتألم كثيرا لغياب القيم الإنسانية والمثل العليا والفضائل، فغياب إحساسه المرهف قد يتألم كثيرا لغياب القيم الإنسانية والمثل العليا والفضائل، فغياب العدالة والخير وما يقابله من انتشار للذيلة والنحطاط القيم، أدى بالشاعر إلى البحث عن الخلاص، تمامًا مثل الصوفي الذي يعتزل الحياة وملذاتها الزائلة بحثًا عما هو أسمى وأبقى، وقد سعى صلاح عبد الصبور من خلال هذه القصيدة إلى التركيز على العلاقة بين السلطة والمعارضة في أي زمان ومكان، ورأى في رمز الحلاج نموذجًا مناسبًا، ذلك لما يحمله هذا الرمز من بعد ديني صوفي، وإيمان بالفكرة وضرورة التضحية من أجل الحب والتحرر.

<sup>1</sup> - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بالطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1978م، ص: 503.

<sup>2</sup> - عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعرية المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصاح عبد الصبور، ص: 289.



### خلاصة الفصل:

إنّ المسرحيّة الشعريّة عند صلاح عبد الصبور بلامح وخصائص تعود به إلى الأصول اليونانية لفن المسرحيّة والدراما عنده لا تنفصل عن الشعر، وحيوية حوارهِ وغناء صراعه من السمات المميزة له، ويمتاز بناؤه الدرامي بالتماسك والحركة، كما يستعين بعناصر درامية تكفل له الإثارة والمتعة والتشويق. كما أن هذه الدّراسة التطبيقية سلط الضوء من خلالها على مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، والتي أخذت كأنموذج هذه الدّراسة، باعتبارها واحدة من أشهر أعلام المسرح الشعري.

خاتمة

سنحاول حط الرحال بعد رحلة شيقة وممتعة قضيناها رفقة هذه الدّراسة الموسومة بـ: "البعد الدرامي في المسرحيّة الشعريّة العربيّة مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور أمّودجا، لتكون الخاتمة آخر جزئية من هذا البحث والتي سنلخصها في النقاط الآتية:

➤ الدراما هي من أكثر الفنون قدرة على إثارة ذهن المتفرج ودفعه للمشاركة في النصّ المعروض، أي أنّها عمل مشترك بين كل من المؤلّف والمتفرج.

➤ إنّ الدراما تحتوي على ما يحدث في الواقع التي يعيشها الفرد بتفاصيلها الحقيقية إضافة إلى أحداثها، وكل ما تعزّيها من صراعات واصطدامات سواء بين الأفراد أو الأحداث، وتؤدي هذه الصّراعات إلى تأزم الأحداث حتى تصل إلى الذروة.

➤ البعد الدرامي يضم العناصر المتكونة من الشخصيات، والحوار، الزمان، المكان، الحدث، الصّراع، الحكمة... الخ، كل ذلك مما يجعله قابلاً للتمثيل على خشبة المسرح بتقديمه كعرض يتلقاه الجمهور.

➤ العلاقة بين الدراما والمسرح علاقة فنية واعية من أبرز سمات هذه العلاقة التمثيل على خشبة المسرح، وبالتالي تؤدي هذه العلاقة إلى وجود فن مسرحي ينبض بالحياة.

➤ جوهر الدراما هو حوار بل الروح الذي يسري في جسد النصّ المسرحي الذي يعمل على تواصل شخصيات المسرحيّة فيما بينهما.

➤ كان للمسرحيّة الشعريّة أن تستفيد من الثقافة المسرحيّة، حيث لم يبدأ المسرح شعراً في العالم الغربي فحسب، بل بدأ شعراً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، والمسرحيّة جنس وافد إلى ثقافتنا، فقد بدأ وليداً مع مارون النقاش.

➤ التجأ الشاعر عبد الصبور في مسرحيته "مأساة الحلاج" إلى التاريخ والتراث الديني ليستقي من مادته، حيث وحده زاخرا بالأحداث التي تغري الكاتب، الأمر الذي دعاه إلى توجيه اهتمامه إلى هذا النوع الخصب من الأحداث التي مرت بالإنسان في حقب مختلفة من حياته.

➤ قام صلاح عبد الصبور في مسرحيته مأساة الحلاج بالمشاهدة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، فهو يقوم بخلق واقعي فني بديل عن الواقع، يتعد عنه زمانيا ومكانيا، ولكنه غير بعيد عنه من الناحية الدلالية.

➤ يمتاز البعد الدرامي للمسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور بلامح وخصائص تعود به إلى الأصول اليونانية لفن المسرحية، والدراما عنده لا تنفصل عن الشعر، وحيوية حوارها وغناء صراعه من السمات المميزة له.

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المعاجم العربية:

1. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (س.ر.ح)، دار صادر، ط3، بيروت، لبنان، 2004م.
2. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (د.ر.ا.م.ا) مج1، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م.
3. جبران مسعود، الرائد: معجم لغوي عصري، دار التعلم للملايين، ط8، بيروت، لبنان، 2001م.
4. حنان قصاب، ماري إلياس: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح والفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997م.
5. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة (س.ر.ح)، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2003م.
6. عبد الغني أبو العزم: معجم الغني الزاهر، مادة (دراما)، مج2، مؤسسة الغني للنشر، الرباط، 2013م.
7. ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م.
8. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (د.ر.ا.م.ا) قسم المعاجم، ج1، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005م.

### المراجع العربية:

1. إبراهيم حمادة: أرسطو فن الشعر، المجلد 1، هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2014م.
2. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس وإعداد والتأليف، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، ط2، مصر، 1414هـ 1993م.
3. أبو حسن سلام: اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق،- قسم المسرح، جامعة الإسكندرية، ط1، 2005م.
4. أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة، مصر، 2012م.
5. إدوار الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2003م.
6. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م.
7. أسامة أبو طالب: المسرح الشعري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2018م.
8. توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، مج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
9. جمال الحاح: السيناريو والدراما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، 2020م.
10. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، دار النشر المكتب العربي الحديث الازريطية الإسكندرية، 1997م.

11. صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول، دار العودة، بيروت. لبنان. 1998م.
12. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، ط2، لبنان، 1997م.
13. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بالطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1978م.
14. عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.
15. عبد القادر القط: فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978م.
16. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1998م.
17. عصام الدين أبو العلي: المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط2، مصر، 1994م.
18. عناد غزوان إسماعيل، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق حلبي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1989م.
19. فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 1999م.



20. قاسم محمد عباس الحلاج: الأعمال الكاملة، الطبعة الأولى، دار رياض ديمس للكتاب، بيروت، لبنان، 2022م.

21. لقجع جلول السايح نادية: التحليل السيميائي لنص المسرحية الشعرية.

22. لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراجحة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م.

23. محمد إبراهيم الطاووسي: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.

24. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجم، ط1، مصر، 1994م.

25. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن - كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة، د.ط، 2005م.

26. محمد محمود رحومة: مسرح صلاح عبد الصبور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

#### الرسائل الجامعية:

1. إسماعيل عبد الحافظ العبسي: إستراتيجية الاتصال الثقافي في الدراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية علوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012-2013م.

2. براح أمين: كتاب حليلة، البعد الدرامي في الرواية الأقدم الحافية والرغيف لمحمد براح، مذكرة لنيل شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2020-2021م.
3. بوطيبة سعاد: البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية مأساة الحلاج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2011م.
4. زاوي شريفة أمال: تشكلات المسرح الكلاسيكي في التجربة المسرحية لأحمد شوقي، مذكرة خرج لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2017-2018م.
5. صالح بوشعور محمد أمين: الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2016-2017م.
6. فريدة بوا لميس، غنية سماح: الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار، مذكرة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي، كلية الأدب واللغات الأجنبية، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، 2019-2020م.
7. كحلي خليدة: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير في توظيف الأسطورة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-2013م.
8. نورة عبعبوب: دراسة نقدية في مسرح توفيق الحكيم من خلال مسرحيته "السلطان الحائر"، رسالة ماجستير في النقد الأدبي الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2013-2014م.

### المجلات العلمية:

1. إبراهيم حديدي: فن الدراما الإذاعية، مجلة اللّغة العربية، العدد العاشر، الجزائر، 2004م.
2. حافظ فاروق: المسرح العربي مسيرة تتحدد، مجلة العربي، وزارة الإعلام، ط1، 15 يناير 2012م.
3. سليمان إبراهيم العسكري: المسرح العربي، المجلة العربي، ط1، 2012م.
4. العابد عبد العزيز: فن الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، العدد الأول، المجلد السادس، وهران، 2019م.
5. عباس بن عائشة: الرمز الصوفي والتجربة الشعريّة المعاصرة قراءة في مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور، مجلة اللّغة العربية وآدابها، المجلد 03، العدد 10، جامعة سعد دحلب، البلدة 2، 2015م.
6. محمد إبراهيم محمد علي عامر، التأثيرات الدرامية للظل والنور وتطبيقاتها في الملصق الإعلاني، مجلة الفنون والعلوم التطبيقية، جامعة دومياط، مصر، د.ت.

الملاحق

الملحق رقم 01: كتاب مأساة الحلاج للدكتور صلاح عبد الصبور



# فهرس الموضوعات

شكر

إهداء

أ..... مقدمة

الفصل الأول: الدراما والمسرح

02..... المبحث الأول: مفهوم الدراما والمسرح

13..... المبحث الثاني: ماهية المسرح والمسرحية

25..... المبحث الثالث: أمثلة عن المسرح العربي

30..... خلاصة الفصل

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور

36..... المبحث الأول: تحليلات شخصية صلاح عبد الصبور

42..... المبحث الثاني: سلطة الصّراع عند صلاح عبد الصبور

47..... المبحث الثالث: ثنائية الحوار عن رمزية صلاح عبد الصبور

56..... خلاصة الفصل

58..... خاتمة

61..... قائمة المصادر والمراجع

68..... الملاحق

70..... فهرس المحتويات

الملخص

## الملخص:

إن الهدف في هذا البحث هو بيان فكرة البعد الدرامي في التجربة الشعرية، إضافة إلى ذلك خضوع إلى فعالية الإثراء البعد الرمزي الصوفي في قراءة "مأساة الحلاج" للدكتور صلاح عبد الصبور، سعياً منا للوصول إلى معرفة حقيقة التجربة المعاصرة في الدراسات الأدبية والتاريخية، كما يمتاز البعد الدرامي للمسرحية الشعرية عند صلاح عبد الصبور بلامح وخصائص تعود إلى الأصول اليونانية لفن المسرحية، والدراما لا تنفصل عن الشعر.

**الكلمات المفتاحية:** الدراما، المسرح، مأساة الحلاج.

## **Abstract:**

*The goal in this research is to clarify the idea of the dramatic dimension in the poetic experience, in addition to submitting to the effectiveness of enriching the symbolic and mystical dimension in reading "The Tragedy of Al-Hallaj" by Dr. The dramatic dimension of the poetic play of Salah Abdel-Sabour with features and characteristics that go back to the Greek origins of theatrical art, and drama is inseparable from poetry.*

**Keywords:** drama, theater, Al-Hallaj's tragedy.