مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (33) العدد (3)2011
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (33) No. (3) 2011

آليةُ العرض في مسرح مارون النقاش

الدكتورة حورية حمو*

(تاريخ الإيداع 12 / 4 / 2011. قبل للنشر في 7 / 7 / 2011)

□ ملخّص □

كانت الولادة الأولى للفن المسرحي العربي على يد المبدع اللبناني " **مارون النقاش** " (1817 . 1855) الذي اطلع على هذا الفن في أثناء رحلاته التجارية التي قام بها إلى إيطاليا وفرنسا ؛ فتعرّف على الأصول الفنية للإبداعات المسرحية الغربية ، وأعجب بها ، وأدرك وظيفة المسرح التي تجمع بين الفائدة والمتعة ، فقرر بعد عودته إلى بلاده أن يؤسس مسرحاً عربياً أسوةً بالمسرح الغربي يمزج فيه بين ماهو غربي وما هو عربي .

. لقد أدرك النقاش بحسّه الفني أن لكلّ مجتمعٍ خصوصيته ، وأيقن أن نقل المسرح الغربي يعدّ عملاً عقيماً لأنه لن يحقق التواصل مع المجتمع العربي ؛ لذا فقد عرّب النص المسرحي بشكلٍ يتناسب مع طبيعة المجتمع العربي ، ويتجاوب مع عاداته وتقاليده ، فاستقى من الواقع المعيش ، وارتبط به. واستعان بالتراث العربي، واعتمد البناء الفني للمسرحية الأوربية وأضاف إليها بعض التقنيات التي تجذب المتفرج العربي .

. لقد تعددت مواهب النقاش في رحلته المسرحية القصيرة وتنوعت ؛ إذ كان كاتباً مسرحياً ومخرجاً وممثلاً، وقد استطعنا تلمس آلية عروضه المسرحية من خلال الموضّحات الإخراجية التي بثّت في نصوصه المسرحية ، والتي ركزت على توصيف المكان واهتمّت بالصفات الجسدية للمثل وحددت ملامحه وركزت على دور الممثل في تجسيد العمل المسرحي وضرورة إتقانه للدور الموكل إليه ، واهتمّت بالزي الذي يعدّ علامة في العمل المسرحي ، ولم ينسَ في ذلك كلّه أن يركّز على الموسيقا والأغنية التي ارتبطت بالموضوع وعبّرت عن الموقف .

الكلمات المفتاحية: النقاش وآلية العرض المسرحي، النقاش و فنية العرض المسرحي.

* أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (33) العدد (3)2011
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (33) No. (3) 2011

Presentation Mechanism in Maroun Alnakkash's Drama

Dr. Hourieh Mohammad Hamo*

(Received 12 / 4 / 2011. Accepted 7 / 7 / 2011)

□ ABSTRACT □

The first birth of the Arabic Dramatic Art came through the Lebanese merchant **Maroun Alnakkash** (1817-1855) after he had been acquainted with this art during his trading voyages to Italy and France. He learnt about the artistic procedures of western dramatic innovations and admired them. He comprehended the function of drama that combines benefit with enjoyment. When he returned home, he decided to establish an Arab Theatre matching the Western Theatre. By his artistic sensation, **Alnakkash** was aware of each society having its own characteristics. He was confident that just transferring western drama would be a futile action that would not achieve the interaction with the Arab Society. Thus, he arabized the dramatic text in a way that matches the nature of the Arab Society, still based on the European Drama Structure. **Alnakkash** was multi-talented. He was a dramatist, director and actor. We could comprehend the mechanism of his plays through his direction illustrations, where he concentrated on the role of the actor, costume, music, and the song that constituted part of the plot and expressed the situations.

Keywords: Alnakkash and drama presentation mechanism, Alnakkash and drama presentation technicality.

***Associate Professor, Arabic Language Department, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

مقدّمة:

حاول الرواد المسرحيون الأوائل في الوطن العربي وفي بلاد الشام تحديداً أن يؤسسوا مسرحاً عربياً قائماً على المزج بين التقاليد المسرحية الغربية والتقاليد الفنية العربية ، وانطلقوا في تجربتهم من منظورٍ تنويري ترفيهي، وسعوا إلى تأصيل المسرح العربي عند غرسهم البذرة الأولى ، بهدف تجذيره في التربة العربية ، ومحاولة استنباته بشكلٍ يعبّر عن البيئة العربية ، ويرتبط بها . وجمعوا في محاولاتهم المتواضعة بين التنظير والممارسة .

أهمية البحث وأهدافه:

لكن نظراً إلى قلة عدد الدراسات التي تجاهلت البنية الفنية للعروض المسرحية واكتفت بالاهتمام بالنصوص المسرحية من خلال التركيز على ما هو أصيل في التجربة وما هو مستحدث ، فقد وجدنا من الضروري أن نسلط الأضواء على هذه التجارب من أجل النفاذ إلى جوهر تلك الظواهر، ومحاولة الكشف عن العوامل الذاتية والموضوعية التي ساعدت على نجاحها وانتشارها ، وربما هدف عملنا هذا في بعض جوانبه إلى الحدّ من الاستهانة بهذه الجهود التي ظهرت عند بعض الكتّاب المسرحيين المعاصرين عندما تحدثوا عن سذاجة تجربة الرواد وبدائيتها ، وأشاروا إلى أنها لا تخرج عن تقليدٍ أعمى للمسرح الغربي .

وقد اخترنا أن نسلط الضوء في هذا البحث على تجربة الرائد المسرحي (**مارون النقاش**) من خلال التركيز على آلية العرض المسرحي في تجربته الفنية بما يتضمنه من تركيبةٍ للبناء الفني ومن تحديدٍ للمكان وتوصيفٍ للأزياء واستحضارٍ لدور الممثل ، ومناوبةٍ بين الشعر والنثر وبين العامية والفصحى في كتابة النصوص المسرحية ، وتركيزٍ على العنصر الموسيقي والغناء والألحان . واعتمدنا في دراستنا هذه على مصدرٍ أساس وهو الكتاب الذي أُطلق عليه " **أرزة لبنان** " والذي حوى المسرحيات الثلاث التي كتبها النقاش وهي على التوالي (**البخيل . أبو الحسن المغفل و هارون الرشيد** . **الحسود السليط**) إضافةً إلى الخطبة التي ألقاها مارون النقاش قبل عرض المسرحية الأولى ، وقد أسهم في إصدار هذا الكتاب " **نيقولا النقاش** " أخو مارون النقاش وتلميذه ، وقدم نيقولا لهذا الكتاب وأردفه بفصلٍ تحدث فيها عن السيرة الذاتية لأخيه مارون وعن رحلاته وعن جهوده التي بذلها في سبيل إيجاد هذا الفن المسرحي في الوطن العربي واستحداثه ، وتحدث عن مصدر هذا الفن من خلال ثقافةٍ بدائية متواضعة ، وأشار إلى أهم سماته وفوائده .

منهجية البحث:

وقد كان المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على أساس تقديم توصيفٍ لمسرح النقاش ، وتركيزٍ على الموضّحات الإخراجية التي حوتها نصوصه المسرحية ، إضافةً إلى المنهج الفني الذي اعتمد على تحديد بعض القيم الفنية ومحاولة ربطها بالمواقف المسرحية ، والقيم الشعورية التي استطعنا استخلاصها من النصوص المسرحية .

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسة قد اعتمدت على بعض المراجع العربية والأجنبية المترجمة التي تحدثت عن البدايات الأولى للمسرح العربي ، وعن تجربة النقاش تحديداً ، وعن تأصيل الظاهرة المسرحية ، وعن أصول المسرح وتقنياته .

العرض والاستشهادات :

حياته :

ولد مارون بن الياس بن ميخائيل نقاش في مدينة صيدا عام (1817) ميلادي وتربى في بيروت بعد أن انتقل إليها مع أفراد أسرته ؛ إذ كان والده عضواً في المجلس البلدي "[1]" وتحدثنا سيرته الذاتية بأنه كان محبّاً للعزلة متعلقاً بالآداب والعلوم ، أتقن اللغة العربية قراءةً وكتابةً ، وتعلم النحو والصرف ، وأجاد في علم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع ، وقد نظم الشعر وهو في الثامنة عشرة من عمره ، وتعلّم من اللغات التركية والإيطالية والفرنسية ، وكان عذب الصوت أتقن فن الموسيقا وأجاد فيه ، وتفرغ في حياته العملية للتجارة ، وشغل منصب رئيس كتّاب جمرك بيروت ، وكان عضواً في غرفة التجارة ، وفي أثناء عمله في التجارة انطلق في رحلاتٍ متعددة ؛ إذ سافر في عام (1846) إلى الإسكندرية ومصر ومن هناك زار إيطاليا واطلع على المسارح فيها ولاسيما المسارح التي كانت تسمى التياترات "[2]" وقد لفت نظره تلك المسارح لما حوته من إرشاداتٍ وتوجيهاتٍ ونصائح فأعجبته، ولما توفرت لديه مقومات هذا الفن وامتلك الحسّ الفني قرر أن يقلدها وأن ينقل هذا الفن إلى بلده وأهل عشيرته ؛ لذا فما إن عاد إلى بيروت حتى بدأ بتعليم مجموعةٍ من الشبان فن التمثيل وبعدها قدّم المسرحية الأولى (**البخيل**) عام (**1848**) التي عادةً ما نؤرخ بتاريخ عرضها للولادة الأولى للفن المسرحي العربي .

أما فيما يخصّ المكان الذي استخدمه لعرض مسرحياته فقد أنشأ النقاش في البداية مسرحاً في بيروت في بيته في الجميزة ، وقدّم على خشبته مسرحيتين ؛ مسرحيته الأولى (**البخيل**) والمسرحية الثانية التي وسمت باسم **(أبو الحسن المغفل و هارون الرشيد)** 1850 م . ثمّ أنشأ في بيروت مسرحاً ملاصقاً لداره خارج باب السرايا بموجب فرمانٍ عالٍ (**وبموجب وصيته تحوّل إلى كنيسةٍ بعد وفاته**) "[3]" وقدّم على منصته المسرحية الثالثة والأخيرة (**الحسود السليط**) 1851 م ، سافر النقاش في عام (1854) برحلةٍ تجارية إلى (طرسوس) وفي أثناء إقامته فيها وتحديداً في عام (1855) أصيب بالحمى وتوفي في (**1 حزيران**) من العام ذاته ، ونقل جثمانه إلى وطنه بيروت ، ودفن في مقبرة الموارنة ونقش أخوه نيقولا على ضريحه قوله :

(ناديت مذ عاد سوّلي منتهى الأمل طرسوس لا ناقتي فيها ولا جملي
فقال بارحتكم بدراً وعدت' لكم فأرخوا ولكني غيرُ مكتمل) "[4]"

تثمين التجربة المسرحية وضبابيتها :

لا بدّ في البداية أن نبيّن الحالة الثقافية المسرحية التي انطلق منها النقاش في تأسيس الفن المسرحي العربي ، وقد استدللنا على ذلك من مقدّمة كتاب (**أرزة لبنان**) في فصلٍ خاص كتبه أخوه نيقولا وجعله مقدّمةً تنويرية تنظيرية قبل عرض نصوص مسرحيات النقاش الثلاث ، تحدث فيه عن أهمية المسارح والروايات وكيفية تشخيصها. وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح مسرح لم يكن مستخدماً آنذاك وإنما أُستخدم مصطلح (**رواية**) وأُستخدم مصطلح (**مشخص**) بدلاً من مصطلح ممثل وأطلق على المسرح المكان اسم (**مرسح**).

---

[1] ينظر ، النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، المطبعة العمومية ، بيروت ، 1869 ، صـ 9 .

[2] ينظر ، المصدر السابق ، صـ 10 .

[3] المصدر السابق ، صـ 11 .

[4] المصدر السابق ، صـ 12 .

. بدأ النقاش الأخ الفصل بالحديث عن نشأة المسرح وتطوره ، إلا أن حديثه يدلّ على معرفةً ضبابية بشأن هذا الفن لأنه ربما لم يحصل على المعرفة من مصادر تاريخية مختصّة ، وإنما أخذ هذا الفن عن أخيه الذي تلقى هذا العلم عن طريق السماع وعن طريق الفرجة أو ربما قرأ عن هذا الفن قراءات قليلة ومتواضعة ؛ ذلك أن نيقولا عندما تحدث عن **نشأة هذا الفن** قال إنه قد نشأ منذ قديم الزمان بل قبل إبراهيم عليه السلام وقبل ولادة يسوع المسيح بأجيالٍ عدة " [5]" ثمّ انتقل بعد ذلك إلى البلاد الأوروباوية على حدّ تعبيره . ومن خلال المقارنة ابين المسرح الحديث في عصره والمسرح القديم ذكر أن المسرح القديم كان يعرض وسط النهار ، و**مكانه** كان سرج الخيل ذلك أن المشخصاتية كانوا يمتطون ظهور الخيل ويجوبون الأزقة والطرقات وهم يؤدون بعض الإشارات والحكايات التي لم تخلُ من المواعظ والإنذار .."[6]" ثمّ راحوا يؤسسون أمكنة لإقامة الاحتفالات وتجسيد المسرحيات وبدؤوا يرصعونها بألوان الزينة ، "[7]" وأثنى على براعة المشخصاتية التي نتجت عن الممارسة والتجربة والتراكمية . " [8] "

ولم ينسَ نيقولا أن يتحدث عن **المردود المادي** الذي كان لافتاً للنظر، ومن خلال التركيز على هاتين القضيتين ؛ قضية إبداع الممثل والمردود المادي وجدنا أنه أراد أن يطلب من الجمهور بشكلٍ مبطن أن يغفر للممثل إن صدرت عنه بعض الهنات في الأداء لأن التجربة هي التي تصقل صاحبها ، وهذا ما أشار إليه مارون في خطبته كما سيبدو لاحقاً ، أما قضية المردود المادي فقد أراد أن يهمس في أذن الممثل بأن المسرح يحقق مردوداً عالياً بهدف التشجيع والتمكين .

وعندما تحدث عن **معمارية المسرح** وجد أنه قد بني في بدايته على شكلٍ بيضاوي ، وحوى غرفاً متعددة وساحاتٍ منسقة للمتفرجين ، ومكاناً خاصاً للملك وآخر لأكابر الدولة والأمراء ، وفي حديثه عن **محتويات المسرح** من أثاثٍ وديكورٍ أشار إلى أن المسرح قد حوى طواقم وأواني متعددة وثريات تدهش الأنظار "[9]" أما العروض المسرحية فقد تنوعت بين روايات ملحنة وغير ملحنة .

وقد أشاد نيقولا النقاش بقدرة الممثل الغربي على التقمص والتشخيص اللذين يؤديان في النهاية إلى الإيهام بالواقع، عن طريق إيهام المتفرج بأنه يعيش الحالة إذ يقول : **(إذ أرادوا أن يشخصوا لك بحراً فتتوهم كأنك بوسط هيجانه، أو برقاً ورعوداً فحالاً تأخذ على رأسك وشاحاً كيلا يصيبك المطر ، أو حرشاً فحالاً تشعر بالوحشة وتطلب الاستئناس)** " [10]"

وعندما تحدث عن **(الوسائط)** والمقصود بالوسائط هنا الإخراج والديكور وأطلق عليها الوسائط الصناعية ؛ أي المدرجة في العمل المسرحي وجد أن هناك فرقاً شاسعاً بين الوسائط المستخدمة في مسرح مارون النقاش والمسرح الغربي ذلك أن وفرة المال . كما رأى . أدت إلى تطوره بالغرب . أما الوسائط المستخدمة في مسرح النقاش فما كانت إلا ظلاً للحقيقة مبرراً كونه السباق إلى تأسيس هذا الفن مستشهداً بخطبته التي قال فيها **(وها أنا متقدّمٌ دونكم إلى قدام ، محتملاً فداءً عنكم إمكان الملام ..)** " [11]" وعدّ نيقولا تجربة أخيه المسرحية تجربة متواضعة تتمّ على بداية حسنة ،

---

[5] ينظر ، المصدر السابق ، أرزة لبنان ، صـ 19

[6] ينظر ، النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 19 .

[7] ينظر ، النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 19 .

[8] ينظر ، المصدر السابق ، صـ 20 .

[9] ينظر ، المصدر السابق ، صـ 20 .

[10] المصدر السابق ، صـ 20 .

[11] المصدر السابق ، صـ 15

ورأى (**أن بعض الأوروباويين أقروا بفضلها علماً بأنهم كانوا غرباء عن لغتها ، لكنهم استأنسوا وسروا بها وهذا دليلٌ على حسن سبكها وبراعة التلامذة الذين شخصوها**) ." [12]"

وظيفة المسرح عند مارون النقاش :

حدد النقاش وظيفة المسرح في الخطبة التي ألقاها قبل عرض مسرحية (**البخيل**) في شهر شباط من عام (1848) فقال : (..قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبائع، مراسحَ يلعبون بها ألعاباً غريبة ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقةٌ وصلاح ، حتى إنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرتهم ، فيأتونها ويفوزون بحسن سياستهم ومسرتهم .... فأنتم أيضاً ستنتظرون عند كثرة تكرارها ، منافع تعجم الألسن عند وصف مقدارها ، لأنها مملوة من المواعظ والآداب ، والحكم والإعجاب لأنه بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر ، وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ، ويغتنمون معاني رجيحة ..)." [13]"

مما تقدّم نلحظ أن الوظيفة الأساس للمسرح عند النقاش هي وظيفة تعليمية يضاف إليها الوظيفة الترفيهية **(من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح)** إنها وظيفة تعليمية تنويرية ترفيهية ، ولعل هذا ما أكده النقاش في مسرحية البخيل على لسان إحدى شخصياته من خلال حوارٍ دار بين شخصية قراد وشخصية غالي ذلك أن غالي قد ساح في البلاد وتعرّف على هذه المراسح فسأله قراد بشأن هذا الفن فأجاب :

(قراد غالي : تعال صفها يا سايح
غالي قراد : فهي مجمع نوادر كلها أدب
فيها يفضحون قبايح لهواً للجاهل
ثم يشرحون نصايح وعظاً للعاقل
فنّ يمتاز عن الأرباح يُحيى الأجساد مع الأرواح
يحكون الجد بنوع مزاح .....) " [14] "

وينتهز النقاش الفرصة في هذا الموقف ليعلن أن تجربته المسرحية هي التجربة الأولى في بيروت :

(قراد غالي : أجدادك عاشوا في بيروت من غير مسرحٍ يا ممقوت
فعليك أن تحيا وتموت كأبيك وإلا عدْ فارجع) " [15]"

وحاول النقاش في خطبته ذاتها أن يصور واقع قومه وأهل عشيرته ، ويتلّمس ما هم عليه من ضعفٍ واستكانة ، مقارنةً مع أولئك الذين يعيشون في الدول الأوربية التي صعدت سلم الحضارة والمجد ، مبرراً كونه السباق إلى تأسيس المسرح العربي ؛ إذ يقول (**وها أنا متقدم دونكم إلى قدام ، محتملاً فداء عنكم إمكان الملام)**"[16]" ويعلل الأسباب التي

[12] المصدر السابق ، صـ 21 .
[13] المصدر السابق ، صـ 16 . 17 .
[14] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 46 .
[15] المصدر السابق ، صـ 47 .
[16] المصدر السابق صـ 15 .

جعلته يخوض هذا المجال بقوله : (**غير أني مع ذلك أرى أن أهالي البلاد الإفرنجية ، لم تزل راجحة على أهالي هذه البلاد العربية ، فايقة بالعلوم والفنون ، والترتيب والتمدن والشؤون ، فعند ذلك أطمعني الأمل ، بجهد المطالعة والعمل ، لعلي أقف على حقيقة تفاوتهم العظيم ..**)" [17]"

وبدافع من اعتزازه بعروبته ، فقد ركز على أمورٍ متعددة تبدت في خطبته المذكورة نوجزها فيما يأتي :"[18] "

1 . محاولة إيقاظ العرب آنذاك ، عن طريق بثّ الروح المعنوية ، وتذكيرهم بالأمجاد العربية (**على أننا نحن أحق بهذا الإعزاز ، وكان الأولى أن نكون نحن المالكين لهذا الامتياز ، لكوننا نحن الأصول وأولئك الفروع ، وهم السواقي ونحن الينبوع**). " [19]"

2 . إبراز سبب تأخر العرب ، عن طريق كشف بعض العيوب الماثلة في تصرفاتهم ، وذلك من خلال المقارنة بين العرب والغرب ، وإثبات تفوق الغرب بقوله : (**السبب الأول هو تركنا حب الوطن والمقام ، وعدم تفتيشنا على النفع العام ، لأن كلاً منا لا يفتكر إلا بنفسه ، غير مهتم بأبناء جنسه ، مع أن الأوروباويين بحبهم لوطنهم وبلادهم ، يبذلون نفوسهم فضلاً عن مالهم وجهادهم**) ." [20]" وإذا كان السبب الأول الذي أدى إلى تأخر العرب . عند النقاش . هو ترك حبّ الوطن ، فإن السبب الثاني يعود إلى تقصير جهابذة العلم والمعاني والبيان ، فهم يمتلكون المعرفة إلا أنهم يبخلون بعلمهم . كما يقول النقاش . (**منهم يتنعم ويكتفي بتوفيقه ، ويتكل معتمداً على رفيقه ، يلقي الحملة مستنداً على صديقه،مع أنه كان المتوجب عليهم أن لا يدفنوا ما وزن الله إليهم بل يشرع كل واحد بفتوح ومباشرة**)"[21] "

3 . التركيز على حبّ المغامرة ، واقتحامه هذا الفن من دون ضمان العواقب " [22]"

4 . الإشادة بالفن المسرحي ، الذي يعدّ من منجزات الحضارة الغربية ، على أمل أن يكون الأداة الفعّالة في سبيل إصلاح المجتمع .

وهكذا فقد أدرك النقاش حقيقة العمل المسرحي ، وأشار إلى أن غيابه عن الساحة العربية والثقافة العربية ثغرةٌ لا بد من تجاوزها ؛ لذلك راح يقدّم تصوراته عن المسرح كما تلقاها من المسرح الغربي ، بهدف غرسه واستنباته في التربة العربية .

البناء الفني :

1 **. المصادر والمضامين:**

جادت قريحة النقاش بمسرحياتٍ ثلاث (**البخيل**) 1848 و (**أبو الحسن المغفل و هارون الرشيد**)1849 و(**الحسود السليط**) 1851 . وفي الوقت الذي عرضت فيه المسرحيتان الأولى والثانية في مسرح أقامه في بيته في الجميزة ، فإن الثالثة عرضت في المسرح الملاصق لبيته خارج بيت السراي بموجب فرمانٍ عالٍ " [23]"

---

[17] المصدر السابق ، صـ 13 .

[18] ينظر ، د حمو ، حورية ، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر ، اتحاد الكتب العرب ، دمشق ، 1999 ، صـ 83 . 84 .

[19] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 13 .

[20] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 13 .

[21] المصدر السابق ، صـ 14 .

[22] المصدر السابق ، صـ 15 .

[23] ينظر ، النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 10 . 11 .

استقى النقاش مواضيع رواياته من مصدرين اثنين هما المسرح الغربي ولاسيما مسرح (**موليير**) والتراث العربي أضف إلى ذلك محاولة إبراز الواقع المعيش آنذاك . ذلك أن النقاش قد أدرك أن هذا الفن هو فنٌ غريبٌ عن التربة العربية لذا فلا بدّ من ترصيعه بواقعٍ عربي بهدف جذب الجمهور إليه وهو الذي يريد أن يبرز **(مرسحاً أدبياً، وذهباً افرنجياً ، مرصعاً عربياً)** " [24]" وذلك عن طريق تعريبه بما يتلاءم مع المزاج العربي والتركيبة الاجتماعية العربية من خلال الاستمداد من الواقع وتخيّر الموضوعات التراثية التي استلهمت حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة محاولةً منه لمخاطبة الجمهور عبر أقنية الذاكرة التاريخية والحضارية ، يقول فواز الساجر في هذا المجال : (**وقد دفعهم التعمق في دراسة التراث الشعبي بهدف اقتباس الصيغ ووسائل التعبير الفنية القادرة على إقامة جسرٍ يصل بين الصالة الأمية في غالبيتها وبين الحضارة الغربية**) " [25]"

حاول النقاش أن يقرّب هذا الفن من المستوى الفكري . الجمالي للصالة لذا فقد أدرك أن مهمته ليست سهلة فكان دائم التجريب للبحث عن صيغ فنية تؤمّن عملية التفاعل بين العرض والصالة فأدخل آنذاك الأغاني والألحان واستخدم النكات الشعبية ، وتلاعب بالألفاظ ، وبدّل مواقع الحروف في الأسماء " [26]"

المهم أن النقاش قد ركّز على الواقع الاجتماعي للإنسان العربي وانطلق من واقعه النفسي فهو لم يكن غافلاً عن ذوق الجمهور الذي سيقدم له العروض المسرحية ؛ إذ نراه يحدد نوع المسرح الذي يريده فيقول : (**وإذا كانت المراسح تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تقر فيهما العين إحداهما يسمونها بروزة ، وتنقسم إلى كوميديا ثمّ إلى دراما وإلى تراجيديا ، ويبرزونها بسيطاً بغير أشعار ، وغير ملحنة على الآلات والأوتار ، وثانيتهما تسمى عندهم أوبره، وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة ، وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة ، فكان الأهم والألزم بالأحرى ، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى ، لأنها أسهل وأقرب، وفي البداية أوجب .. فترجحت آرائي ورغبتي ، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي ، فلذلك قد صوبت قصدي ، إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي**) " [27]"

لقد آثر الكوميديا على المأساة لأنها أقرب إلى نفس الجمهور العربي ، وأحبُّ إليه ، وهذا يدلّ دلالة واضحة على أن النقاش قد اختار مسرحه عن وعي تام بمزاج المتلقي وذائقته الفنية ، وأدرك أن الموسيقا والغناء هما عاملان أساسيان للتواصل مع المتفرج ، وعن طريقهما يمكن أن يحقق مسرحه عملية التواصل بين الخشبة والمتفرج ، المهم أن اختياره كان عن وعيٍ وإدراكٍ لحقيقة الميول العربية ، لا كما قال سلمان قطاية (**إن الخطأ كان في البداية التي كانت تقليداً أعمى ! إذ أخذنا عن الأوربيين مسرحهم حسبما وصلوا إليه في القرن التاسع عشر ... خطأ البداية هو أن مارون النقاش رأى المسرحيات في أوربا ، والواقع أنه رأى أوبرا في إيطاليا فكان أن خرجت نوعاً من هذا وذاك**) " [28]"

أما على صعيد التطبيق فقد تصرّف مارون النقاش بالنص المسرحي المستقى من الغرب ، وغيّر من أحداثه وحوّر بالنص المسرحي المستقى من التراث الشعبي بما توحيه ثقافته المسرحية وقدرته على الإبداع ، لذا فإننا لا نبالغ

---

[24] المصدر السابق ، صـ 15 .

[25] الساجر ، فواز ، ستانيسلافسكي والمسرح العربي ، تر: د فؤاد المرعي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1994، صـ 18 .

[26] ينظر المرجع السابق ، صـ 18 .

[27] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 16 .

[28] قطاية ، سلمان ، المسرح العربي من أين وإلى أين ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 1972 ، صـ 11 .

إذا قلنا إن مسرحية (**البخيل**) هي من تأليفه شكلاً ومضموناً وهذا ما أقرّ به محمد يوسف نجم عندما قال : **(إن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها ، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية ، واستيعابه لبعض شخصياته ، ولمقومات الإضحاك فيها ، إلا أنه لم يقتبس شيئاً من المادة " الموضوع " أو التنسيق الفني بنوعه الخارجي والداخلي والأمر الجدير بالملاحظة، هو أن صدى بخيل موليير يسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش في بعض الحوار،أو في العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات)**"[29] "

وأشار الكاتب المسرحي عصام محفوظ إلى أن رواية البخيل التي أرخت لبداية المسرح العربي لم تكن **(اقتباساً لمسرحية البخيل المولييرية كما هو معروف ، بل إنه خلق أوبريت مختلفة تماماً وكان تركيبها مزيجاً من الثقافتين الإفرنجية والعربية)** "[30]"

لقد أدرك النقاش أن لكلّ مجتمعٍ خصوصيته لذا فإن نقل المسرح الغربي يعدّ عملاً عقيماً ، لأنه لن يحقق التواصل مع المجتمع العربي بسبب اختلاف المناخ الثقافي والاجتماعي بين العالمين العربي والغربي ، لكن لا يعني ذلك تبرئة النقاش من تهمة النقل والاقتباس ذلك لأن ظلّ مسرحية البخيل لموليير ظلّ ماثلاً في مسرحية بخيل النقاش والمتتبع لهذين العملين يبدو له الأمر جلياً ؛ فالتشابه قائمٌ في العنوان وبعض الشخصيات وبعض المشاهد أيضاً "[31]" وللاستدلال نبيّن أن الجزء الخامس من الفصل الأول لمسرحية النقاش الذي بعنوان (**غالي قراد مالك)**"[32]" يلتقي المشهد الثالث من الفصل الأول لمسرحية (**البخيل**) لموليير ، كذلك فإن المشهد في الجزء السادس من الفصل الأول عندما يحدث قراد نفسه فيقول : ("**غالي وقراد " يرقص قراد ظاناً أنه وحده ويقول : قراد لذاته : من خير العباد / وفضل الفوائد / ملكتُ مالاً زائد / يشفي من كل وجع)** " [33]"

وهو في موقفه هذا يشبه هورباغون في المشهد الثالث من الفصل الأول في مسرحية موليير ، أضف إلى ذلك التشابه في وجود الخدم في المسرحيتين ، وشخصية البخيل في مسرحية النقاش هي شخصية عجوز دميم يدعى قراد (**عمره نحو خمسين سنة بشع المنظر بخيل جداً)** " [34]" وبالمقابل فإنّ هورباغون في مسرحية موليير عجوز بخيل يرغب في الزواج من ماريان الفتاة الجميلة التي يعرفها ابنه .

وفي الوقت الذي اشترك الأب مع ابنه في حبّ فتاة واحدة في مسرحية موليير ، نرى النقاش قد جعل هند أرملةً مما يسهل زواجها وهذا مايتلاءم مع العادات والتقاليد السائدة في مجتمعه، وأضاف إلى المسرحية الألحان والأغاني ليستغرق أكثر في واقع الإنسان العربي، ونهل من معين الفكاهة الشعبية المعروفة في عصره .

أما رواية (**أبو الحسن المغفل**) 1849 المؤلفة من فصولٍ ثلاثة فقد استقاها من الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة ، واسمها (**النائم واليقظان**) من حكايات ألف ليلة وليلة ، إلا أنه خرج عن الإطار العام للحكاية ؛ فتوسّع في بعض الأحداث ، وحوّر في حياة بعض الشخصيات ؛ فقد أفاض في الحديث عن (**أبو الحسن**) وعدّل فيها، وأضاف قصة حبّ أبي الحسن لدعد ؛ فأبو الحسن في الليالي إنسانٌ متذمر يطالب بالتزام الصدق ، ويحاول أن ينشر الحق

---

[29] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1967 ، صـ 416 .

[30] مخفوظ ، عصام ، سيناريو المسرح العربي ، دار الباحث ، بيروت ، 1981 صـ

[31] ينظر في دراستها ، نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 368 .

[32] ينظر ، النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 33 . 34 . 35 .

[33] المصدر السابق ، صـ 36. 37 .

[34] المصدر السابق ، صـ 30 .

والعدل ، أما أبو حسن النقاش فإنه إنسانٌ ساذج ، يحلم بتحقيق العدل وإحقاق الحق ، وتتناوبه أفكارٌ تتيه بين الحلم واليقظة ، فيضيع في متاهة الحلم الذي يصدقه أكثر من اليقظة " [35]"

لقد ألبس النقاش شخصية أبي الحسن لبوساً جديداً ، فبدت أقرب إلى الواقع المعيش آنذاك عندما جعل تصرفاته في الحياة نتيجةً لبواعث إنسانية ، والهدف من ذلك مسايرة ذوق الجمهور. و للاستغراق أكثر في الجو العام ركّز على عنصر الفكاهة والغناء ، وبسّط لغة الحوار فجعله مزيجاً من لغة النثر ولغة الشعر ، وحشد فيها عناصر فكاهية .

وتألفت مسرحية (**الحسود السليط**) 1851 من ثلاثة فصولٍ ، وهي رواية اجتماعية ملحنة ، استقى بعض مواقفها، وملامح بعض شخصياتها من مسرح موليير " [36]" وضمّنها أيضاً الفكاهة والأشعار ، واستخدم فيها المساخر أحد أشكال الفرجة في بلادنا لكنه لم يدخلها في نسيج العمل الدرامي ، بل وظّفها كفاصل متعة بين الفصول، وقد ورد في الفصل الأول (**مساخر يظهرون في الملعب يلعبون برهةً وجيزةً بحسب الاقتضا ، وينتهي الفصل الأول**) " [37]" وفي نهاية الفصل الثاني يقول : (**مساخر يلعبون برهةً وجيزةً بحسب الاقتضا ، ويحسن هنا افتضاض موكب المساخر بنزول المطر وظهور البرق ، وحدوث الرعد ، وينتهي الفصل الثاني**) " [38]" لقد سعى النقاش إلى تقريب هذا الفن من المتلقي العربي المتفرج فقدّم ما طابت له نفسه من الفكاهة والأشعار والفن الشعبي بهدف نشر هذا الفن واستمالة الجمهور ، لقد سعى إلى (**تقريب هذا النوع الجديد من الفن إلى المستوى الفكري . الجمالي للصالة المتصفة بعدم التجانس الاجتماعي وبتنوع أذواقها وحاجاتها**) " [39]" لجأ إلى أسلوب التجريب ، وتنقل بين المسرح الغربي والتراث الشعبي ، وانطلق من الواقع المعيش آنذاك .

2. **الفصول والأجزاء :**

قسّمت الرواية (**المسرحية**) في مسرح النقاش إلى فصولٍ عدة إذ حوت مسرحية (**البخيل**) خمسة فصولٍ، بينما قسّمت كلٌّ من المسرحية الثانية (**أبو الحسن المغفل**) والمسرحية الثالثة (**الحسود السليط**) إلى ثلاثة فصولٍ، وكلّ فصلٍ قسّم إلى أجزاءٍ عدة ، والفصل هو حدٌّ يفصل الرواية ويقسّمها ، وبين كلّ فصلٍ وفصل يسدل الستار ، والهدف من ذلك إعطاء راحة للمتفرجين والمشخصاتية إضافةً إلى كونه يشكل فرصةً لتبديل الكسومة (**الديكور**) فعلى حدّ تعبير نيقولا النقاش (**يشخصون الفصل الأول في بيروت مثلاً والثاني بحلب والثالث بيت فلان والرابع بالحرش و...)** " [40]" ويندر أن يتمّ التنقل في الفصل الواحد بواسطة تغيير الستار، وهذا التقسيم الفصلي ليس جديداً في مسرح النقاش أو في المسرح الأوربي وإنما هو قائمٌ منذ النشأة الأولى للفن المسرحي ؛ إذ حدد (**هوراس**) الكلاسيكي اللاتيني المسرحية التراجيدية بخمسة فصولٍ " [41]"بعد أن كانت ثلاثة فصول في المسرح اليوناني .

وقسّم كلّ فصلٍ في الرواية إلى أجزاء بهدف تنظيم دخول الممثلين وخروجهم من وإلى خشبة المسرح أو بهدف تغيير الممثلين زيادةً أو نقصاناً فالأجزاء تابعة لتنظيم المشاركة في الأدوار وليست تابعة للمواقف وتغيّراتها ؛ وعادةً ما يبدأ الجزء بعنونةٍ بأسماء الشخصيات المشاركة فيه ، فمن قبيل ذلك يبدأ الجزء الأول من الفصل الأول بوجود شخصيةٍ

---

[35] ينظر في دراستها ، نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 367 . 371 .

[36] ينظر ، المرجع السابق ، صـ 425 .

[37] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 326 .

[38] المصدر السابق ، صـ 366 .

[39] الساجر ، فواز ، ستانيسلافسكي والمسرح ، صـ 18 .

[40] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 22 .

[41] ينظر د الدقاق ، عمر ، وآخران ، ملامح النثر الحديث وفنونه ، دار الأوزاعي ، بيروت ، 1997 ، صـ 92 .

واحدة وعندما تريد أن تدخل شخصيةٌ ثانية لتشارك في الحدث يصبح العدد اثنين عندها يتغيّر الجزء ويتغيّر العنوان ، وإذا دخل شخصٌ ثالث أو خرج الشخص الثاني أصبح تغيير الجزء أمراً واجباً ، ومن ثمّ يأخذ رقماً جديداً وعنونةً جديدة ؛ فمن قبيل ذلك : جاء في مسرحية **(البخيل)** الجزء الثالث من الفصل الأول **(الجزء الثالث / الثعلبي غالي / الجزء الرابع / غالي نادر /)** " [42]" علماً أن عملية تقسيم الحوار لا يذكر فيها اسم شخصية المحارو فحسب ، وإنما يذكر اسم الآخر متلقي الحوار فمن قبيل ذلك : يقول في التقسيمات **(غالي قراد)** ويقصد بذلك أن الذي سيتكلم أولاً هو غالي وسيتوجه بالحديث إلى قراد وعندما يريد أن يتحدث قراد ويردّ على غالي يبدأ الحوار بقوله : **(قراد غالي)** وهكذا. لذا فقد تعددت الأجزاء في مسرحيات النقاش وتنوعت الشخصيات ، لكن هذا النهج في التقسيم أدى إلى خللٍ في نظام البنية الفنية ؛ إذ نجد أن جزءاً قد بلغ طوله نصف صفحة وآخر تجاوز طوله الصفحة أو ربما أكثر .

3 . المكان :

سعى النقاش إلى تجسيد أعماله المسرحية بهدف الفائدة والإمتاع والتسلية ، ومن أجل إنجاح مهمته التي أتت من دافعٍ ذاتي اختياري فقد اهتمّ بالوسائل الفنية الداعمة لنصوصه المسرحية ، وركز على العناصر الأساسية التي تضمن نجاح العرض المسرحي . يقول النقاش : **(إنّ طلاوة الرواية ورونقها ، وبديع جمالها ، يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق والطواقم المكسومة الملائمة)**" [43]"

والمحل اللائق هو المسرح المجهّز في بناءٍ ما يتسم ببعض الصفات المعمارية ، والمحل اللائق . عند النقاش . هو أحد عوامل نجاح العرض المسرحي ، علماً بأن تجربة النقاش لم تبدأ بالتجسيد في دار مسرحٍ مجهّزٍ وكامل والسبب يعود في ذلك إلى بداءة التجربة فهو قد رأى أن دار بيته يمكن أن تكون ملائمة للعرض المسرحي ، لكنه قام بتأسيس مسرحٍ بالقرب من داره عندما سنحت له الفرصة .

قدّم النقاش المسرحية الأولى **(البخيل)** عام 1848 في بيته وحاول تجهيز المكان بشكلٍ يناسب العرض المسرحي ، وإذا كنا قد عدمنا وجود أية إشارة من النقاش أو أخيه إلى المكان المسرحي باستثناء تلك التصريحات التي تقول إنّ المسرحية الأولى والثانية قد عرضتا في بيته والثالثة بالقرب من بيته ، فإننا قد وجدنا توصيفاً كاملاً للمكان المسرحي عند النقاش من خلال ما أدلى به الرحالة الإنكليزي **(دافيد أركيوهارت)** عندما حضر مسرحية **(أبو الحسن المغفل)** وشاهدها بنفسه ثمّ قال : **(.. أما المسرح فقد أقيم أمام البيت ، وكان على المثال الذي نحرص على تقليده في قاعاتنا التمثيلية ، باب في الوسط تعلوه كوّتان ، وعلى جانبٍ منه نافذتان ، وكانت الكواليس في آخر الفناء ، وبالقرب منها تقع الأبواب الجانبية ، أما المنصة فقد أقيمت في الصدر ، وجلس النظارة أمامها ، ونشرت فوق القاعة ظلل من أشرعة السفن ، كانوا هؤلاء قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له أنوار أمامية ، وتقوم في مقدمته " كوشة للملقن " فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية فألصقوها حيث لا حاجة إليها ، وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كبيرة للسيدات متأثرين بما شاهدوه على المسارح الأوربية)** " [44]"

نلحظ من خلال كلام الرحالة أن النقاش قد جهّز المكان المفتوح بشكلٍ يشبه إلى حدٍّ ما المسرح الإيطالي الذي كان سائداً في عصره ، والذي اعتمد على المفهوم المعماري القائم على فصل القاعة عن نطاق التمثيل بواسطة صفٍ

[42] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 22 . 23 .

[43] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 24 .

[44] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 36 .

من الأنوار تتوجه إلى حلبة التمثيل لإضاءتها من دون أن تنار قاعة المتفرجين " [45]" لقد قام النقاش بفصل المنصة عن الصالة من دون أن يدرك أن هذا الفصل بهدف الإنارة وتحقيق الرؤية البصرية ، وربما وضع أشرعة السفن فوق الصالة بهدف خلق جوٍ أقرب إلى العلبة الإيطالية (**وهذا المفهوم الذي اختاره مهندسو البناء الإيطاليون في القرن السادس عشر بسبب مسرح الجن ، يرتكز على الفكرة القائلة أن المتفرج يجب أن ينقل إلى عالم يختلف تمام الاختلاف عن العالم الذي يعيش فيه عادةً...)**" [46]"

إلا أن النقاش لم يدرك هذه الأهمية فهو لم يدرس أصول المسرح وفنونه ولم يتلقَّه في جامعةٍ أو معهدٍ مختصٍّ ، وإنما اكتفى بالمشاهدة ، وحاول أن ينقل التجربة كما رآها في الغرب ، يقول سعد الله ونوس بهذا الصدد " **(كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطرياً طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتمتدّ في صفوفهم ولهذا فإنها على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هي في أوربا لم يربكوا أنفسهم بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية ، بل أخضعوها بكثيرٍ من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم وظروف هذا الجمهور وكذلك نوعيته ومشاكله)** " [47]"

لقد استعار النقاش الظاهرة المسرحية من دون الالتفات إلى القواعد التي تحكمها ، لكنه أدرك بحسّه الفني أن لا بد أن تتأقلم مع البيئة العربية والجمهور العربي فحاول أن يعطيها الصبغة العربية ، لكن السؤال الآن مادام النقاش لم يلتفت إلى القواعد والصيغ لماذا وضع (الكوشة) في مقدمة المسرح التي خصصت لوضع الأنوار الأمامية على الرغم من أنه لا أهمية لها ؟!

لقد توهم النقاش كما قال (أكيوهارت) أنها من ضرورات المسرح ، وهو الذي جهّز المسرح (**المكان**) كما رآه في الغرب ، بل جهزه بما يتناسب مع العلبة الإيطالية ؛ عندما فصل بين الصالة والخشبة بين الممثل والمتلقي ، لكن ترى هل التزم المتفرج بهذا الفصل ؟ وهل حقق هذا الفصل عملية التباعد الوهمي التي فرضت في المسرح الغربي ؟

في الإجابة نستعين بشهادة الرحالة الإنكليزي الذي صرّح بأن أحد المشاهدين قد تدخل في الحدث ، وعلّق عليه ، وذلك عندما عرض النقاش في مسرحية (**أبو الحسن المغفل**) بين الفصلين الثاني والثالث هزلية قصيرة **(يدور موضوعها على زوجٍ خانته زوجته ، وقد كان الموضوع خطيراً جداً ، وقد أقر بذلك المفتي السابق الذي تابع تطور الحوادث ، باهتمامٍ زائدٍ ولم يتورع أن يكشف لأحد الطرفين ، عن خطط الطرف الآخر ، والحقيقة أنه زجّ بنفسه في الحوادث وكأنه كان يقوم بدور الجوقة " الكورس " رائياً أو مجنداً)** ." [48]"

4 . الديكور :

يؤلف الديكور مع الإنارة والتمثيل وملابس الممثلين القسم المشهدي البحت من عملية التمثيل ، ومما يلحظ أن نصوص مسرح النقاش لم تكن تخلو من بعض الإشارات التي تصف المكان لكن من دون ذكرٍ لمحتوياته أو تحديد أبعاده ، وقد يعود السبب في ذلك إلى أن النقاش كان كاتباً ومخرجاً وربما ممثلاً لذا فإن الأمر لم يكن يتطلب منه أن

[45] ينظر ، تيغيم ، فيليب فان ، تقنية المسرح ، تر : بهيج شعبان ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 3 ، 1985 ، صـ 59 .

[46] المرجع السابق ، صـ 59 .

[47] ونوس ، سعد الله ، بيانات لمسرحٍ عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1988 ، صـ 30 .

[48] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 37 .2

يوجّه تلك الملاحظات الإخراجية ، علماً بأن النقاش قد أسند الثلث الأخير من طلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها إلى المحل اللائق والطواقم والكسومة الملائمة . "[49]

يصدّر النقاش الجزء الأول من الفصل الأول من مسرحية (**البخيل**) موضّحة تقول : (**في محل الثعلبي غرفة متوسطة**)" [50] ولم نلحظ في هذا الفصل أية إشارة إلى المكان أو الديكور لا من خلال تنقّل الشخصيات ولا تبدّل الأجزاء ، أما في الفصل الثاني فقد وجدنا إشارة تتصدّر الجزء الأول (**في بيت الثعلبي أيضاً**) "[51] وفي الجزء الأول من الفصل الثالث إشارة إلى أن المكان (**في بيت الثعلبي أيضاً**) "[52] أما في بداية الجزء الأول من الفصل الرابع فإنه يقول : (**في بيت مأخوذ بالأجرة غرفة مطقومة**) "[53] وفي الجزء الأول من الفصل الخامس يقول : (**في بيت المستأجر ذاته أيضاً**)"[54]، هنا إشارة إلى أن الديكور قد تغيّر في الفصل الرابع وانتقل من بيت ثعلبة إلى بيت مستأجر بغرفةٍ مطقومة أي مجهزة تجهيزاً حسناً ، فتغيير الحال أدى إلى تغيير المكان ؛ فالحالة في الفصول الثلاثة الأولى كانت تعبّر عن بيت ثعلبة البخيل الخسيس وفي الفصلين الأخيرين انتقل بنا النقاش للحديث عن شخصيةٍ ميسورة الحال ، والبيت المطقوم دلّ على صاحب المكان وغناه وبدا ذلك واضحاً من حديث شخصية غالي مع نفسه عندما دخل المكان لأول مرةٍ فقال :

(غالي لذاته : بيتٌ جميلٌ مكلفُ وطقمه مستظرفُ
لكن كراهُ باهظٌ صاحبهُ لا يكلفُ
إن كان يقضي الغرضُ فيه يكون العوضُ) "[55]

. أما في المسرحية الثانية المعروفة بأبي الحسن المغفل و رواية هارون الرشيد فإننا نجد أن الموضّحات الإخراجية التي من المفروض أن تشير إلى الديكور قد قلت ؛ إذ نرى في الفصل الأول إشارة إلى الديكور من خلال تحديد المكان أيضاً (**في بيت أبي الحسن بيت فقير**) "[56] وفي هذا البيت الفقير الحال يعيش أبو الحسن التعيس ويحلم بالملك والسلطة وهو يردد ما ردده أبو حسن سعد الله ونوس في مسرحية (الملك هو الملك) إذ يقول :

(أبو الحسن : الآن آن القهر للحسّاد ما دمت سلطان البلاد)

ثمّ بعد ذلك ينتقل بنا إلى قصر الخليفة في الفصل الثاني من أجل تحقيق أمنية أبي الحسن فيقول النقاش : **(في سراي الخليفة ، بغرفة ملوكية وبها ملابس ملوكية تاج وصولجان)**" [57] وفي الجزء الثاني من الفصل الثاني يقول: (**أبو الحسن يظهر نايم على سرير بغاية ما يكون من الزينة ولابس ملابس فاخرة)**" [58]

---

[49] ينظر ، النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، 24 .
[50] المصدر السابق ، صـ 31 .
[51] المصدر السابق ، 42 .
[52] المصدر السابق ، صـ 52 .
[53] المصدر السابق ، صـ 62 .
[54] المصدر السابق ، صـ 73 .
[55] المصدر السابق ، صـ 62 .
[56] المصدر السابق ، صـ 111 .
[57] المصدر السابق ، صـ 158 .
[58] المصدر السابق ، صـ 158 .

لقد عاش أبو الحسن المغفل في بيته الفقير وراح يحلم بالسلطة والملك ، وعندما كان له ما أراد ونقل إلى القصر الملكي بهدف المتعة والتسلية تغيّر حاله ، وتغيّر الحال أدى إلى تغيير المكان ومن ثم تغيير الديكور ، فالبيت الفقير أوحى بوضع صاحبه وإن لم يشر إلى الديكور، أما الفصل الثاني فقد تصدّر بإشارة إلى أننا في غرفة ملوكية وفيها ملابس ملوكية وتاج وصولجان ، فالنقاش هنا أيضاً لا يصف الغرفة الملوكية بما هي عليه من ديكورات ، بل يكتفي بوصف السرير الذي كان نائماً عليه المغفل ويشير إلى اللباس والتاج والصولجان ، وربما تكون هناك ديكورات أخرى لكن النقاش لم يشر إليها . وتأكيداً لكلامنا فقد لفت نظرنا في مجال الحديث عن الديكور ما قاله الرحالة الإنكليزي في وصفه مسرح النقاش عندما قال : (.. **كان هؤلاء قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له أنوار أمامية ، وتقوم في مقدمته " كوشة " للملقن ، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية ، فألصقوها حيث لا حاجة إليها ، وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ، ومرايا كبيرة للسيدات .. متأثرين بما شاهدوه على المسارح الأوربية**) ونحن نعلم أن أكيوهارت حضر مسرحية (**أبو الحسن المغفل**) وفهمنا من كلامه أن الكراسي قد وضعت لجلوس الخليفة ووزيره تحديداً ؛ وهذا يعني أن لا بدّ من وجود كرسيين لأن الحالة تطلبت وجود هذين الكرسيين مع وجود المرايا لأن النقاش عندما قال في سراي الخليفة بغرفة ملوكية وأشار إلى الملابس الملوكية والتاج والصولجان ولم يفصّل أكثر من ذلك أو ربما لأن وجود الكرسيين أمرٌ طبيعي في سراي الخليفة من أجل جلوس الخليفة ووزيره ، بل وجود الكرسيين يشكلان دلالة على أننا في قصر ملكي ؛ لذا فإن الرحالة الإنكليزي ربما لم يكن محقاً في كلامه بأن النقاش قد رأى ذلك في المسرح الأوربي فتوهم أنها من مستلزمات المسرح ويعني ذلك أيضاً أن الكرسيين شكلا جزءاً هاماً من الديكور ، وارتبطا بعلاقةٍ مع موضوع المسرحية .

وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية (**أبو الحسن المغفل**) استدعت ذلك لأن أبا الحسن سيمارس دور الخليفة ويجلس مع خادمه (**عرقوب**) على كرسي الخليفة ووزيره ، فهذان الكرسيان ضروريان في تجسيد الحدث ، والعلة في ذلك أن كرسي الخليفة هو الحلم الذي راود أبا الحسن ، وهو رمزٌ للسلطة التي يمكن أن تحقق له ما تمنى. أضف إلى ذلك أن الرحالة الإنكليزي لم يشر إلى مضمون المسرحية واكتفى بتوصيف مكان المسرحية من خلال المقارنة بينها وبين المسرح الأوربي . المهم أن النقاش حاول في مسرحيته أن يضع قطعاً ديكورية طبيعية ، تخدم الحدث ، وترتبط به ، وتعبّر عن الجو العام للموقف وإن لم يشر إلا إشارات بسيطة إلى الديكور في الملاحظات الإخراجية .

5 . التمثيل :

لا مسرحٍ من دون نصٍ ، ولا مسرحٍ من دون ممثلين ، ومهما كانت مخيلة القارئ فإنها لا تستطيع أن تقدّم له الانفعال الخاص الذي تحمله إليه تأدية أثر مسرحي (**إن الممثل يؤدي بلغةٍ نظرية وسمعية كلمات النص وصمته، إنه يترجمها بجسده ، بوجهه وصوته ، مظهراً الفاجع أو الهزلي بشكلٍ أفضل وفقاً لاتساع فسحة التأدية التي يتركها النص له ، وذروة منه هي في أن يفرض على المتفرج الانطباع الذي لا يعطيه للنص معنى آخر ..)** "[59]" فالممثل هو الناقل للغة الكلامية والحركية والانفعالية ، لذا فإن الممثل يعدّ العنصر الأهم في العملية المسرحية ، وقديماً عرّفوا المسرح بأنه ممثل ومتفرج .

وقد أولى النقاش التمثيل أهميةً بالغة وتجلى ذلك من خلال الخطبة التي ألقاها، والتي صرّح فيها أن رسالة المسرح يمكن أن تتحقق في المتعة الفنية والفائدة ؛ لذا فقد ركز على ضرورة إتقان الممثل لدوره ، وتحديد حركته ، وتبريرها ، وتصوير انفعالاته وإشاراته التي لا بد أن تتناسب مع الدور الموكل إليه فهو يقول : (**طلاوة الرواية**

[59] تيغيم ، فان فيليب ،تقنية المسرح ، صـ 19 .

ورونقها ، وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين ، والثلث الأخير بالمحل اللائق) فنجاح الرواية مرتبطٌ ببراعة المشخصاتية ، تلك البراعة التي تأتي في الثلث الثاني بعد التأليف.

وفي الخطبة ذاتها يقول عن الرواية المسرحية : **(إذن من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم ، ووزن محكم، ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية واستماع الآلات الموسيقية ، ويتعلمون إن أرادوا مقامات الألحان ، وفن الفنانين الندمان ، ويربحون معرفة الإشارات الفعّالة ، وإظهار الأمارات العمالة ..)** " [60]

إن استيعاب النقاش المتعة البصرية التي يمكن أن يحققها الأداء الجيد للمثل جعله يعتذر عن السقطات والهنات التي يمكن أن يقع بها الممثل في أثناء تأدية الدور الموكل إليه ولاسيما أن ممثل النقاش لم يتلقَ تدريباً كافياً، ولم ينتسب إلى معهدٍ خاصٍ للتمثيل ، عدا عن ذلك فإن تجربة النقاش هي التجربة الأولى وإذا كان النقاش قد رأى التجربة بأم عينه ، فإن الممثل في مسرح النقاش كان جاهلاً بهذا الفن وتلقى تدريبه على يد مارون النقاش نفسه ولفترةٍ قصيرة ؛ لذا فإن النقاش قد أدرك هذا الأمر وقال في خطبته :**(.. ولكني مع ذلك أرجوهم لكي ينبهوني عما فرط ، ويرشدوني بمعزلٍ إلى الغلط ، لأن هذا الفن بحر زاخر ، وفلك دائر ، لاسيما أن المشتركين معي ،... لم يزالوا متجددين ومبتدئين بفعله ، ولم يمرّ عليهم قبلاً مظهرٌ كمثله ، فلا يخلو الأمر من أنهم يقعون في بعض ورطات ، ويشجبون على بعض سقطات يشعر بها من له المطالعة ،على دقايق هذه الحقائق الساطعة،ولكنهم بالحقيقة معذورون، نظراً لبدائتهم وعدم وجود إمامٍ كافٍ لهدايتهم)**" [61]

. وإذا استعنا . في هذا المجال . بشهادة الرحالة الإنكليزي **(أكيوهارت)** نجده يعترف بأن الممثل في مسرح النقاش عانى من بعض الإرباك ؛ إذ يقول : **(.. كان في التمثيل بعض الارتباك ، كما كان الغناء رديئاً، ولكن إخراج المسرحية، من الناحية الفنية كان موفقاً ، وقد دلت على مواهب كامنة عند المؤلف ،كما برهنت على أن النفس العربية ، يمكن إيقاظها وتحريكها بسهولة) .** " [62]

. على ما يبدو أن تدريب الممثل لم يكن كافياً ، وعلى ما يبدو أيضاً أن النقاش ترك للممثل فسحةً من الحرية للمثل ليقوم بأداء دوره كما يتطلب الموقف المسرحي ، وقد استدللنا على ذلك من وصفه فن التمثيل القناعة هي التي جعلت مسرحيات النقاش تفتقد الإشارة إلى توجيه الممثل ، أو ربما قام بالتدريب المباشر للمثل ولم يسجلها في الملاحظات الإخراجية . وهذا هو الرأي الأقوى لأننا لم نجد إشاراتٍ ترشدنا إلى حركة الممثل لكننا استعنا بقوله: **(أنا على رأي موليير ... الذي قال من لا يحسن تشخيص روايتي بدون إشارات تدل على ما ينبغي عمله فالأحسن أن لا يشخصها)** " [63] لقد غاب عن ذهن النقاش أن الممثل عند موليير كان محترفاً ، يمتلك القدرة على تجاوز المواقف الصعبة ، ويمكن أن يتلون بإشاراته حسب المواقف والحالات . وربما تكون هذه وطريقة أدائه أو توجهاته ، لكن مع هذه القناعة وجدنا رأياً لمارون النقاش ذاته يعبّر فيه عن رغبته في أنه لا يرغب بفرض آرائه على الممثل بشأن حركاتٍ محددة لأنه كما صرّح يترك له حرية الأداء فهو يقول : **(أما أنا فلا استحسن هذه الإشارات بل إنما أنا على رأي موليير ..)** " [64]

---

[60] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 18 .

[61] المصدر السابق ، صـ 17 .

[62] نجم ، محمد يوسف ،المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 37 .

[63] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 25 .

[64] المصدر السابق ، صـ 25 .

لكن مع ذلك وجدنا بعض الإشارات البسيطة التي ترشدنا إلى وصف الانفعالات بهدف الالتزام بها ، فمن قبيل ذلك ورد في مسرحية البخيل وصفاً لحالة الممثلين الذين قاموا بدور الجوقة في الجزء الأول من الفصل الأول:

(جوقة لذاتهم : إنه فاز بوعد فالدوا مستصعب' " متأسفين "

ظبيةٌ في فخ قرد قد رماها ثعلب) " [65]"

إنّ وصف الحالات الانفعالية المرافقة للأحداث التي لا مجال لحصرها اكتفت بقوله : **(فرحاً . غاضباً بحزن . أو بأسى ...)** هذه الإشارات قد تكون دلّت على أن النقاش أدرك قيمة هذه الانفعالات وأهميتها في أداء الدور ؛ فمن قبيل ذلك نراه يركّز على صفات الشخصية عندما يكون لها خصوصية محددة ويبرزها فمن قبيل ذلك ما ورد في مسرحية **(الحسود السليط)** التي يصف فيها شخصية سمعان السليط فيقول : **(شاب حسن وهو حسود غيور على راحيل "أخص ما هو متوجب على صاحب دور سمعان السليط أن يظهر صناعته غالب الأحيان بالتهكم والاستهزاء والتقليد المصنع ، والازدراء بمن يظهر معه في الملعب ولاسيما بمراجعة حركات خصمه وإشاراته عينها")** " [66]" إن هذا التوصيف قد يكون ضرورياً لمن يؤدي دور سمعان لأن هذه الشخصية على ما يبدو لها خصوصية فسمعان شخصٌ يتذمر من كلّ شيء ، وهو دائماً يعلق على تصرفات الآخرين ، ولا يهتمّ بالعادات والتقاليد السائدة ، هذه الخصوصية تتطلب شخصية متميّزة تملك قدرةً لأداء هذا الدور الذي سيتمّ الانتقال من خلاله إلى انفعالاتٍ متعددة ؛ من التهكم إلى السخرية إلى التقليد إلى الازدراء .

أما عن كيفية أداء الممثل لدوره فقد وردت بعض الإشارات التي وصفت حالة الممثل في أثناء تأدية الدور، فمن قبيل ذلك وصف حالة قراد وهو يتابع كلام هند ؛ إذ يقول النقاش في الموضّحة الإخراجية : **(قراد بمدة كلام هند يستعظم الأمر رويداً رويداً حتى يغشى عليه ويقع على الأرض)** " [67]" هنا جمع النقاش بين تصوير الانفعال وتصوير حالة الشخصية وتحديد الموقف من خلال ردة الفعل ، ومما يلاحظ أن هذه الإشارات قد كثرت في مسرح النقاش . لكن ترى هل وفق الممثل في تأدية الدور ؟ لو رجعنا إلى كلام الرحالة الإنكليزي لوجدنا توصيفاً يخصّ أداء الممثل ؛ إذ قال في معرض حديثه عن مسرحية **(أبو الحسن المغفل)** : **(... في ختام الفصل نثر علينا (جعفر) قبضات من الدراهم ، إمعاناً منه في تقمص دوره تقمصاً صحيحاً)**" [68]"

بيّن هذا الشاهد أن الممثل قد امتلك قدرةً على تقمص دوره لكن لا يعني ذلك أن الممثل قد نجح في تأدية الدور، والعلة في ذلك أنه كما ذكرنا سابقاً لم يتلق التدريب الكافي من محترفٍ وإنما تدرب على يد النقاش فكان مبتدئاً **(ولم يمر عليهم مظهر كمثله ..)** ولأن الرحالة **(أكيو هارت)** في معرض حديثه عن التمثيل أشار إلى أنه كان فيه إرباك .

المهم أن النقاش قد اهتمّ بفن التمثيل وانطلق من خبرته التشخيصية الذاتية ، وأكد أن لا بد من إبداء سمات الواقعية في حركات الممثل ، لأنها الوسيلة الأكثر إقناعاً في تجسيد الشخصية الفنية على المسرح وانطلاقاً من هذا الأساس فقد استنكر النقاش مبالغة الممثل في الحركات والانفعالات . " [69]"

---

[65] المصدر السابق ، صـ 31 .

[66] المصدر السابق ، صـ 274.

[67] المصدر السابق ، صـ 49 .

[68] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 37 .

[69] ينظر ، الساجر ، فواز ، ستانيسلافسكي والمسرح ، صـ 25 .

6. الأزياء :

إن تجهيز الممثل بالزي علامة من الضرورات المهمة في العمل المسرحي ، يقول رولان بارت : **(أخلاقية الزي المسرحي هنا ترتكز على ضرورة إظهار الجستس (GESTUS) الاجتماعي للمسرحية . وهذا يعني أن نوكل للزي المسرحي دوراً وظيفياً صرفاً ، وهذه الوظيفة ستكون فكرية أكثر منها تشكيلية أو عاطفية . فالزي ليس إلا طرفاً من أطراف العلاقة الجدلية التي تربط بين معنى وشكل المسرحية في لحظة من لحظاتها وكل ما يفقد هذه العلاقة وضوحها أو يناقض أو يطمس أو يزيف الجستس الاجتماعي في العرض فهو سيء.**

وعلى العكس من ذلك فكل شكل او لون أو مادة أو ترتيب يسهم في قراءة هذا الجستس فهو جيد) "[70]

مما تقدم نلحظ أن للزي دوراً فكرياً إلى جانب دوره الجمالي وما يحويه من قيم تشكيلية .

وقد أولى النقاش الأزياء أهميةً كبيرةً ولاسيما أنه أدرك أن الزي يجب أن يعبّر عن الوضع المادي والاجتماعي للشخصية ، ولايخفى أن مسرحيات النقاش قد حفلت بالموضّحات الإخراجية التي حددت نوعية الملابس فمن قبيل ذلك وجدنا في مسرحية **(البخيل)** تحديداً لملابس الشخصيات التي ارتكزت على طبيعة الموقف الذي اقتضاه العمل المسرحي ؛ ففي الجزء الرابع من الفصل الخامس يقول : **(غالي قراد عيسى " متنكرين بكواسم ضبطية ")** "[71] وفي الجزء الثامن يقول : **(قراد عيسى نادر " نادر يدخل متخفي أيضاً بكسم جاويش ")** "[72] يحدد النقاش هنا نوع الملابس كواسم ضبطية ولباس جاويش فالمهمة الموكلة للشخصيات فرضت نوعاً خاصاً من الملابس هي أقرب إلى حقيقة الواقع .

وفي مقدمة المسرحية يقول النقاش محدداً كعادته أنواع ملابس الشخصيات : **(هند ابنة الثعلبي أرملة الدمشقي " صبية جميلة " تظهر بالفصل الأول بأثواب اعتيادية ومنذ مقابلتها مع قراد تلبس ملابيس ثمينة فاخرة)**"[73] هنا قدّم النقاش وصفاً للزي الذي تغيّر حسب الحالة وحسب المقام ؛ إذ لبست هند في البداية ملابس عادية ، لكنها فيما بعد لبست ثياباً فاخرة وذلك عندما التقت البخيل **(قراد)** الذي عرض عليها الزواج فلبست وتزينت لهذه الغاية ، ولما رآها قراد لفت نظره هذه الملابس الفاخرة فقال لنفسه :

(قراد لذاته : الغنج غنجه صغيرة والللبس لبس أميرة) "[74] .

المهم أن ذكر الملابس في هذه المسرحية اعتمد على تبيان الحالة الاقتصادية والاجتماعية وعبّر عن الموقف .

أما في مسرحية **(أبو الحسن المغفل)** فإن التركيز على الزي كان واضحاً لأن الملابس عبّرت عن الوضع المادي والاجتماعي والتاريخي للشخصية ، فمن قبيل ذلك ما ورد في بعض الموضّحات الإخراجية ؛ إذ قدّم النقاش في بداية المسرحية توصيفاً لثياب الشخصيات فقال : **(مسرور " عبد " سياف عند الخليفة في ثياب وظيفته)** "[75] هنا لم يحدد النقاش لون الثياب أو نوعها وإنما قال في ثياب وظيفته ، وكذلك عندما وصف ثياب الجوقة قال في ثياب

[70] بارت ، رولان ، مقالات نقدية في المسرح ، تر: د سهى بشور ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1987 ، صـ 48 .

[71] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 64 .

[72] المصدر السابق ، صـ 67 .

[73] المصدر السابق ، صـ 30

[74] المصدر السابق ، صـ 48 .

[75] المصدر السابق ، صـ 109 .

وظيفتهم ، وكذلك اسحق المملوك أيضاً في ثياب وظيفته ، ربما أراد النقاش هنا أن يضفي نوعاً من الواقعية على شخصياته تقنع المتلقي ولا تأخذه إلى عالمٍ منفصلٍ وهمي . لكنه عندما وصف ثياب الشخصية الرئيسة (**أبو الحسن**) قال : (**في الفصل الثاني جزء 19 . 20 يظهر فيها مؤزراً ومنقباً فوق ملابس الخليفة التي يدوم لابسها من أول الفصل لنهايته وفي الفصل الأول والثالث يظهر لابساً أثواباً متوسطة الحال كأهل بغداد**) "[76]"

إن النقاش لا يفصّل الحديث في كلّ فصلٍ ويصف ثياب أبي الحسن ، وإنما يجمل القول ويركز على الجزء التاسع عشر والعشرين من الفصل الثاني ، ويعود السبب في ذلك إلى ضرورات درامية ؛ ذلك أن هذين الجزأين كان فيهما موقفٌ درامي تتكري تتطلب من أبي الحسن أن يرتدي إزاراً ونقاباً نسائياً كي يتخفى علماً بأن لباسه الجديد رآه عندما استيقظ من نومه بعد أن دُسّ له المخدر في الطعام ووجد نفسه ملقى على سرير فاخر (**بغاية ما يكون من الزينة ولابس ملابس فاخرة**)" [77]" في غرفةٍ (**ملوكية بها ملابس ملوكية**) " [78]" فالملابس هنا تعبّر عن وضعٍ طبقي جديد لم يكن يستدعيه الموقف في الفصل الأول ، فهنا يصور النقاش أبا الحسن المغفل بقوله :

("**أبو الحسن يظهر نايم على سرير بغاية ما يكون من الزينة ولابس ملابس فاخرة** "

الجوقة بذاتهم : يارب البرية أيّد الدولة العلية .

أبو الحسن : قلت لك اسدد فاك " يضرب عرقوب على كتفه " العمى العمى حقاً إني في يقظة لا في منام عرقوب : أما نحن في أضغاث أحلام " مستعجباً لملابس عرقوب " أي متى زارتني وزارتك هذه السعادة)" [79]"

أما (**عرقوب**) خادم أبي الحسن فإنه يشكل جزءاً من اللعبة التي أدارها وحبك خيوطها الخليفة ووزيره ، إلا أن عملية التنكر لا يمكن أن تقنع إلا بارتداء الملابس المناسبة ؛ فأبو الحسن يغيّر ثيابه ثلاث مراتٍ في المرة الأولى ظهر بثياب أهل بغداد (**عامة الشعب**) والثانية ظهر بلباس الخليفة والثالثة تنكر بزي امرأة .

فالملابس التنكرية التي فرضها الموقف ، والمكان الذي وجد فيه (**قصر الخليفة**) والمعاملة التي تعامل بها الآخرون معه (**التبجيل والاحترام**) جعلته يصدق بأنه هو الخليفة .

أن هذه اللعبة قد انتهت لصالحهما فهما بدآها وهما أنهياها فكان لهما ما أرادا ، عكس لعبة سعد الله ونوس في مسرحية (**الملك هو الملك**) التي انقلب فيها السحر على الساحر، وكانت التسلية التي نشدها الوزير والخليفة تسليةً مثمرة وإن انقلبت عليهما شراً ؛ إذ فسّرت نشأة الملك والملكية من وجهة نظر مادية جدلية . المهم أن تغيير ثياب عرقوب أفضى ظاهرياً إلى تغيير وضعه ومهمته ؛ فثيابه قد تغيّرت من ثياب خادم إلى ثياب وزير للخليفة ، فعملية تغيير الثياب لعبت دوراً في تحديد مكانة الشخصية ومستواها الاجتماعي والطبقي وأدت دوراً تنكرياً .

أما سلمى ابنة (**أبو الحسن**) فهي في ثياب بنات بغداد في الفصل الأول (**ومزينة بالفصل الثالث**) " [80]" فلباسها في الفصل الأول يدلّ على وضعها الاجتماعي ويشير إلى أنها تنتمي إلى أهالي بغداد ، وعندما تزوجت ظهرت مزينة وهذا يمكن أن يتناسب مع العادات والتقاليد التي كانت سائدة آنذاك .

---

[76] المصدر السابق ، صـ 109 .

[77] المصدر السابق ، صـ 158 .

[78] المصدر السابق ، صـ 158 .

[79] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 161.

[80] المصدر السابق ، صـ 109 .

أما سعيد أخو أبي الحسن وعثمان أخو دعد فقد ظهر (**الاثنان في ثياب أواسط أهل بغداد**) "[81] فالثياب هنا تعبّر عن الوضع الاجتماعي الذي ينتميان إليه ، على كلّ حال جاءت الملابس ملائمة للحالة الاجتماعية والاقتصادية التاريخية (لباس أهل بغداد) ، وهذا ما أكده الرحالة الإنكليزي عندما تحدث عن مسرحية (**أبو الحسن المغفل**) عندما قال : (**... أما الأزياء فقد كانت تبدو على الأقل مطابقة للتاريخ ، أما أدوار النساء فقد قام بها شباب مرد نجحوا في تنكرهم**) "[82]

7. الإضاءة :

إنّ (**إنارة أجزاء المسرح المختلفة سواء من حيث القوة أو من حيث اللون .. بتركيزها على شخص ما أو على زاوية من الديكور ، يمكن أن تلعب دوراً سيكولوجياً ، ولهذا أصبح ضبطها أحد هموم المخرج الكبرى لأنها تساعد على جعل تمثيل النص ، والطبيعة ، والجو المعنوي محسوساً ؛ وتنويعاتها ترافق وتسجل تطوراً عاطفياً ، وقطعها الفجائي يسمح من ناحية أخرى بالقيام ببعض تغييرات الديكور السريعة خفية عن المخرج**) "[83] وقد اعتمد المسرح الإغريقي والروماني على الإضاءة الطبيعية للضوء وكانت مسارحهم مكشوفة ، وعندما دخل المسرح إلى الصالات بدؤوا في البداية في استخدام الشموع والمشاعل في إضاءة الصالة والمنصة لكن عندما ظهر الضوء الكهربائي استخدم في أوبرا باريس وذلك في عام (1878) وحلّ مكان الغاز فغيّر طريقة الإضاءة .

ومما يلحظ أن النقاش قدّم عروضه المسرحية ليلاً، وإذا استعنا بكلام دايفيد أركيو هارت فإننا نجده يقول : (**امتطينا الخيول وسرنا تتقدمنا مشاعل السنديان المتوهجة**) "[84] وهذا يعني أن عرض المسرحية كان ليلاً ، وربما يكون النقاش قد استخدم الشموع أو المشاعل أو قناديل الزيت لإنارة المكان ، وهذا يعني أن الإضاءة لم تستخدم في التعبير عن المواقف المسرحية وإنما استخدمت من أجل إضاءة المكان وتحقيق الرؤية إلا أن (**أركيو هارت**) أشار في معرض حديثه عن مسرحية (**أبو الحسن المغفل**) إلى الإنارة فقال : (**كان هؤلاء قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له أنوار أمامية وتقوم في مقدمته " كوشة " فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية**)" [85] وبشهادة الرحالة فإن هذه الكوشة لم تستخدم في إنارة المسرح واكتفى بنقلها كما هي ، أو ربما نقلها ووضعها في مقدّمة المسرح ولم يضع الكهرباء فيها ، لأنه لم يكن متوفراً بعد مما جعله يضع القناديل أو المشاعل بدل المصابيح.

8 . الشعر والموسيقا :

أعلن النقاش في الخطبة التي افتتح بها مسرحه أنه اعتمد المسرح الغنائي في عروضه ، وحدد الشعر لغةً للحوار المسرحي؛ إذ يقول : (**إذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين إحداهما يسمونها بروزة ...**

وثانيهما تسمى عندهم أوبره .. فكان الأهم والألزم بالأحرى أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى لأنها أسهل وأقرب وفي البداية أوجب لكن الذي ألزمني مخالفة القياس وممارستي هذا المراس أولاً لأن الثانية كانت لدي ألذ وأشهى وأبهج وأبهى ومن عادة المرء ألا لا يجود ما بيديه إلا ما مالت نفسه إليه والمصنف حيثما يكون مناه ، يطفح نحو جود قريحته ونهاه ثانياً حيث يظن المرء بالناس كظنه بنفسه بلا التباس فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي

---

[81] المصدر السابق ، صـ 109 .

[82] نجم ،محمد يوسف ، المسرحية في المسرح العربي الحديث ، صـ 36 .

[83] فان ، فيليب تيغيم ، تقنية المسرح ، صـ 110 .

[84] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 36.

[85] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 36.

، أن الثانية تكون أحبّ من الأولى عند قومي وعشيرتي ، فلذلك صوبت قصدي إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي) . "[86]

إن الذي جعل النقاش يختار المسرح الموسيقي ليس ميله إليه فقط بل معرفته بالجمهور العربي وذائقته فاختار ما يناسب هذا الجمهور ، لأنّ الهدف الأساس من نشأة مسرحه الفائدة والمتعة معاً وهذا ما أكده عندما قال : **(فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة إذ من طبعها / أي الأوبرا / تكون مؤلفة من كلام منظم ووزن محكم ، ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية واستماع الآلات الموسيقية ويتنعمون إن أرادوا مقامات الألحان وفن الغنائيين الندمان)** "[87]

فمن آلية المسرح عند النقاش الشعر والموسيقا والهدف هو المتعة والفائدة ، وهو بهذا كلّه كان يهدف إلى تأصيل المسرح العربي عند غرسه البذرة الأولى ؛ إذ انطلق من ذوق الجمهور وحقق له ما يرغب ، واعتمد على الواقع في طرح المضامين ، واستقى من التراث ، واستعان بالمسرح الغربي ، وهذه هي أهم عوامل التأصيل . يقول سليم النقاش متحدثاً عن عمه : **(ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد ، نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه ، زاده فكاهةً ، فجعل في الرواية الواحدة شعراً ونثراً وأنغاماً عالماً أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامة ، والأنغام تطرب. على أنه أجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة، قاصداً بذلك تهذيب أبناء وطنه، فأتى بالمطلوب من الروايات، لأنها إنما تفيد إذا كانت أدبية، ترغب في الفضائل وتنهي عن الرزائل)** "[88] إذن زاد عنصر الفكاهة إرضاءً للجمهور وكانت مسرحياته مزيجاً من الشعر والنثر إضافةً إلى الموسيقا والأنغام .

. إن المتتبع لمسرح النقاش يلحظ بوضوح أنه يصدّر كلّ مسرحية من مسرحياته بتوصيفٍ لنوع المسرحية ففي مسرحي البخيل يقول **(رواية مضحكة كلها ملحنة)**"[89] ووضع في نهاية كلّ مسرحية فهرساً بالألحان الموسيقية ، بيّن فيه النغمات الملائمة لكلّ قصيدةٍ يقول عصام محفوظ : **(قام مارون بتقطيع شعره تقطيعاً قريباً من تقطيع الموشح تسهيلاً للتلحين من جهة ، ولتمرير الدعابة الخفيفة من جهة أخرى ، مما لا يسمح به الوزن الثقيل ولا العمود الواحد ، وإن استخدام الرجز هون عليه كثيراً ذلك ، كما مزج بطريقة ساذجة ، لكن صائبة الزجل والموشح معاً ، فجاءت الفصحى بتناقضها مع المصطلحات أو التراكيب العامية أو حتى لغتها... إضافةً إلى بنية الكوميديا نفسها ، سواء في تناوله اللغة أو اللحن أو البناء المسرحي)** "[90]

لكن لا بد أن نشير إلى أن المتتبع لمسرحيات النقاش في وقتنا الحاضر يصاب بالتعب والإنهاك عند قراءتها ربما لأن طريقة الكتابة غير منظّمة ، أو لأن هناك تكلفاً في السجع الذي جاء ثقيلاً ، إضافةً إلى الصور البيانية المصطنعة المتكلفة ، أو بسبب إغراقٌ بعض الألفاظ في العامية ، أو ربما بسبب مراعاة الوزن والقافية التي قيّدت حركة الشخصيات ، أو ربما بسبب هذا المزج بين العامية والفصحى ومحاولة مراعاة اللهجات ، أو ربما بسبب أخطاء اللغة التي بررها نيقولا النقاش بقوله : **(إن المؤلف لم يدقق على ضبط الكلام العربي بالرواية الآتية بل التفت إلى المعنى فقط ... نرجو كل من طالعها أن لا يلاحظ على ذلك ويعذر المؤلف لأنها الرواية الأولى ، وعدم الضبط الحاصل**

---

[86] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 16 .

[87] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 16 .

[88] النقاش ، سليم ، فوائد الروايات والتياترات ، مجلة الجنان ، 1875 ، مجلد 51 ، صـ 521 .

[89] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 29 .

[90] محفوظ ، عصام ، سيناريو المسرح العربي في مئة عام ، دار الباحث ، بيروت ، 1981 ، صـ 23 .

ببعض كلامها ليس هو عدم معرفة المؤلف رحمه الله بل ربما كان عن قصد ليعطي جرأة للآخرين ويؤلفوا بهذا الفن .. ومن يشك بقولي فعليه أن يراجع رواية " الحسود السليط " بكل تدقيق فيعلم قدرة المؤلف بالعربية وقواعدها .) " [91]"

. مما لا شك فيه أن هذا العذر غير مقبول لأنه لا يقنع المتلقي ، وقد علق محمد يوسف نجم على هذا العذر فقال : **(ولست أدري هل نقبل منه هذا العذر الواهي ، وهل تقرّ نفوسنا عندما نرى أوزان الشعر وقد تناثرت قطعاً، ونقع على نثرٍ، ما هو بالنثر المعروف، ولا بالشعر الموزون المقفى، بل يظلع بينهما ظلعاً)** " [92]"

لكن ما يعذر النقاش أن البداية صعبة دائماً وإذا كان النقاش قد أهمل اللغة عن قصدٍ كما يقول أخوه نيقولا ربما لأنه انطلق من الثقافة العربية السائدة آنذاك وتوجه إلى جمهور أغلب أفراده من الطبقة الشبه أمية .

. أما على صعيد الموسيقا والغناء فقد جعل النقاش الغناء الملحن عنصراً فعّالاً في العمل الدرامي وكانت الأغاني في معظمها ترتبط بالموضوع وتعبّر عن الموقف ، ونورد هنا أغنية تصف سعادة قراد بخطيبته هند ، وتعبّر عن بخله : **(قراد لذاته : يا تجربتي المتحوفة / بالسعد والتوفيق / خطيبتي موصوفة / بالحرص والتدقيق / قدمت نقداً وافي / وشرطنا معقود / يرتدّ بالأضعاف / مع إرثها المعهود / ملبوسها مسودّ / كالليل في كانون / لكي يبان الخدّ / ويختفي الصابون / وأكلها مخزونُ / من خبز قلقاس / مرتبٌ موزون / ياخيبة الآس / الأكل بالميزان / لعيشنا مجعول / ما عيشة الإنسان / للشرب والمأكول)** " [93]" .

. أما من ناحية عملية أداء الغناء فعندما قدم الرحالة الإنكليزي توصيفاً لمسرحية **(أبو الحسن المغفل)** أشار إليه بقوله **(إن الغناء كان رديئاً)**" [94]" إننا الآن لا نستطيع أن نقيّم طريقة الأداء لكن كلّ ما نستطيع قوله إن الغناء كان بعضه مرتبطاً بالحدث كما رأينا من خلال قراءة المسرحيات ودراستها .

أما من ناحية اللغة المستخدمة في الحوار المسرحي فقد كانت في مسرحية **(أبو الحسن المغفل)** مزيجاً بين الشعر والنثر ، وكثرة السجع المتكلف في النثر أعاق سلاسة الحوار وحيويته . وبدا التطور واضحاً في مسرحية **(الحسود السليط)** ، وارتبط الغناء فيها بالموضوع ، وعبّر عن الموقف إلى حدّ ما ، وغلب النثر على معظم أجزاء المسرحية ، وبدا الأسلوب أكثر رشاقة من المسرحيتين السابقتين فمن قبيل ذلك : **(بربارة : لا يأخذكم من كلام أبي دحرج العجب ، كلامه له أصل فلا توجبوا عليه العتب / عيسى بذاته : لا بد لكل شأنٍ سبب / بربارة : وشعيب يخبركم القصة بالتفصيل)**" [95]" لقد حاول النقاش في هذه المسرحية أن يستنطق الشخصيات بما يتناسب مع مكانتها الاجتماعية والمهنية ، وهذا يعدّ مرحلة متقدمة في مسرح النقاش الذي قال عنها نيقولا النقاش : **(فريدة هذا الفن ومن أجمل أبكاره لأنها جمعت فأوعت ونورها واضح لكل ذي عينين) .** " [96]"

الخاتمة:

[91] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 27 .

[92] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ421 .

[93] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 35 .

[94] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، صـ 37 .

[95] النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، صـ 389 .

[96] المصدر السابق ، صـ 389 .

يمكن أن نسجل حول تجربة النقاش التي قدّمها بجرأةٍ واقتدار الملاحظات الآتية :

1 . استحدث هذه التجربة تلبيةً لحاجة المجتمع ، وأبدعها من خلال المزج بين ثقافة الشرق والغرب .

2 . لم تكن تجربة النقاش نقلاً مباشراً عن المسرح الغربي وإنما خضعت للفحص والتدقيق وأعاد صياغتها بشكلٍ يتلاءم مع ظروف البيئة المحلية ، و يتناسب مع العادات والتقاليد السائدة آنذاك .

3 . ركّز على دور المسرح وأهميته ، وحدد وظيفته الرئيسة التي تقوم على التنوير والترفيه .

4 . الاهتمام بالمصطلحات المسرحية وتعريبها .

5. حاول النقاش أن يبرز الهوية العربية للمسرحٍ عند غرسه البذرة الأولى ؛ وذلك عن طريق الاستعانة بالمسرح الغربي بمضمونه وتقنياته ، والاستمداد من الواقع والاهتمام بطبيعة المتفرج العربي ، واستلهام التراث العربي ولاسيما التراث الشعبي ، والإفادة من أشكال الفرجة العربية .

المراجع:

المصدر :

1 . النقاش ، مارون ، أرزة لبنان ، المطبعة العمومية ، بيروت ، 1869 .

المراجع :

1 . بارت ، رولان ، مقالات نقدية في المسرح ، تر: د سهى بشور ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1987

2 . تيغيم ، فيليب فان ، تقنية المسرح ، تر : بهيج شعبان ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 3 ، 1985

3 . د حمو ، حورية ، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر ، اتحاد الكتب العرب ، دمشق ، 1999 .

4 . د الدقاق ، عمر ، وآخران ، ملامح النثر الحديث وفنونه ، دار الأوزاعي ، بيروت ، 1997.

5 . الساجر ، فواز ، ستانيسلافسكي والمسرح العربي ، تر: د فؤاد المرعي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1994.

6. قطاية ، سلمان ، المسرح العربي من أين وإلى أين ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 1972 .

7 . مخفوظ ، عصام ، سيناريو المسرح العربي في مئة عام ، دار الباحث ، بيروت ، 1981 .

8 . نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1967.

9 . النقاش ، سليم ، فوائد الروايات والتياترات ، مجلة الجنان ، 1870 ، مجلد 51 .

10 . ونوس ، سعد الله ، بيانات لمسرحٍ عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1988 .