المسرحية.

إن كان الأدب العربي القديم لم يعرف المسرحية لأسباب اختلف الدارسون حولها، فإن الأدب في العصر الحديث عرف شيئًا من بواكير الحركة المسرحية خلال الحملة الفرنسية على مصر والشام، ولكن الحياة الأدبية لم تتأثر كثيرًا بتلك المسرحيات التي كانت تقدم باللغة الفرنسية. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر أنشئت دار الأوبرا في القاهرة لتعرض عليها الفرق الأجنبية مسرحياتها التمثيلية والغنائية. أما في لبنان فقد سبق الفن التمثيلي مصر بسنوات حين أسس مارون النقاش فرقة من الهواة تولى أمرها بعد وفاته أخوه سليم النقاش الذي انتقل بفرقته من بيروت للإسكندرية.

وخلال تلك الفترة تعددت الفرق المسرحية في مصر وكان من أشهرها فرقة يعقوب صنوع وفرقة سليمان القرداحي وفرقة أبي خليل القباني وفرقة إسكندر فرح. وكانت هذه الفرق تقدم روايات فرنسية مترجمة أو ممصرة حتى تناسب ذوق الجمهور. وأكثر تلك المسرحيات نقد للحياة الاجتماعية والأخلاقية.

وفي أوائل القرن العشرين نهض فن المسرح في مصر نهضة عظيمة على يد عزيز عيد و جورج أبيض. ففي عام 1912م ظهرت جمعية أنصار التمثيل وقدمت مسرحًا يقوم على قواعد علمية صحيحة، ازدهر فيه نشاط التمثيل والتأليف. ويعد محمد عثمان جلال رائدًا من رواد الفن المسرحي، حيث قام بتعريب مسرحيات موليير الهزلية بأسلوب صحيح.

بدأ فن التأليف للمسرح على يد فرسان ثلاثة هم: فرح أنطوان، الذي كتب مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة (1913م)، وهي رؤية اجتماعية عن عيوب المجتمع بسبب مساوئ الحضارة الغربية ومفاسدها. وبعدها بعام كتب مسرحية تاريخية هي السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم، وهي أفضل من سابقتها في دقة رسم شخوصها، وحيوية حوارها وتصميمها المسرحي، وتحكي عن الصراع الحاد بين شجاعة الشرق المسلم ومكر الاستعمار الغربي. وثاني هؤلاء الرواد هو إبراهيم رمزي الذي كتب أبطال المنصورة (1915م)، وهي مسرحية تاريخية تصوّر جانبًا من حياة البطولة العربية الإسلامية أثناء الحروب الصليبية. والثالث هو محمد تيمور، الذي درس التمثيل في فرنسا بعد تخرجه في كلية الحقوق، فكتب أربع مسرحيات هي العصفور في قفص؛ عبد السَّتار أفندي؛ الهاوية؛ العشْرَة الطيبة.

وازدهرت الحركة المسرحية حين كثرت الفرق والجمعيات القائمة على دراسة التمثيل والتأليف المسرحي. وارتبط أدباء العرب بأصول هذا الفن في الغرب، فترسخ أسسه في العالم العربي تمثيلاً وتأليفًا، إلى أن ظهر رائد المسرح العربي الحديث توفيق الحكيم الذي يعد أقوى دعائم المسرح العربي الحديث، إذ تخصص في الكتابة له وكان شغوفًا بالأعمال المسرحية، كما نقل اتجاهات المسرح الحديث في الغرب إلى مسرحنا العربي، وأربت مسرحياته على الأربعين.

انفتح مجال التأليف المسرحي فدخل إلى حلبته عدد كبير من الكتّاب العرب، وتجاوز نطاقه مصر وبيروت، كما تنوعت لغته بين النثر والشعر، ووجدت المسرحية الشعرية مكانها اللائق بها. أما من ناحية الأفكار

والموضوعات فقد تنوعت دلالاتها بين السياسية والاجتماعية والفكرية والفلسفية والصوفية. وأصبح المسرح، بحق، أبًا لكل الفنون، كما وجد من الجمهور إقبالاً واحتفالاً لا يقل عن الاحتفال بدُنْيا القصص والروايات.

فكرة وموضوع المسرحيّة

هي المعنى المُراد من المسرحيّة والتي تتضمّن القضايا والعاطفة التي تنتج من العمل الدّراميّ، وقد تُذكر الفكرة بصريح العِبارة كعنوان واضح للمسرحيّة أو من خلال الحوارات التي تتقمّصها الشّخصيّات كما يُصوّرها الكاتب المسرحيّ، بالإضافة إلى أنّه يُمكن ألا تكون ظاهرة بشكل واضح للعيان إلّا بعد التّمحيص والتّفكير.

بناء المسرحيّة

إنّ هيكلة المسرحيّة وتركيبها يختلف عن هيكلة القصّة وتركيبها في جانبين هُما:

الشّكل العامّ لبناء النّص:

هناك تشابه بين فنّ المسرحيّة المكوّنة من فصل واحد، وبين القصّة القصيرة في الحجم عامّة، لكنّ المسرحيّة متعددة المشاهد تكون في إطار مُحدّد، وذلك على عكس القصّة والرّواية اللتين لا يتمّ حصرهما في قالب مُعيّن، خاصّةً الرّواية.

أسلوب بناء النّص:

يختلف الأسلوب البنائيّ للمسرحيّة عن القصّة، فهو في القصة يُبنى على أساس التّعقيد القصصيّ المُتمثّل بالانتقال من حالة الهدوء حتّى الوصول إلى الحلّ في نهاية القصّة، أمّا الأسلوب البنائيّ المسرحيّ فيُبنى على منهج التّدرّج تصاعديّاً في الحبكة مروراً بالغاية على شكل خطّ متصاعد، ويصحب هذا شحنات من التّوتر حتّى الوصول في النّهاية إلى القرار الحازم.

شخصيّات المسرحيّة:

هم الأشخاص الذين تقع على عاتقهم مهمّة الأداء المسرحيّ، والذين يتميّزون بامتلاك كلّ شخصيّة منهم شيئاً مُميّزاً سواء كان في المظهر، أم العمر، أم التّوجهات المُختلفة الاقتصاديّة منها والاجتماعيّة واللّغويّة، حيث تنقسم شخصيات المسرحية إلى قسمين

شخصيّات رئيسيّة:

هي الشّخصيّات المركزيّة في المسرحيّة التي تتمحور الأحداث حولها منذ البداية إلى النّهاية، والتي تتميّز بأنّها شخصيّات نامية طيلة أحداث المسرحيّة، وغالباً ما تبرز شخصيّة أو أكثر منهم والتي يُطلق عليها اسم

"البطل."

شخصيّات ثانويّة:

هي الشّخصيّات المُكمّلة للشّخصيّات الرّئيسيّة وتكون واضحة ومفهومة، ويتمّ فهمها من خلال أدائها المسرحيّ من الحركة وطريقة الكلام، ومن الجدير بالذِّكر أنّ القدرة على إظهار هذه الشّخصيّات أمام الجمهور بشكل يسمح إبراز السلوكيّات الخاصّة فيها علامة للكاتب المسرحيّ الماهر، أمّا تقديمه الشّخصيّات بشكل ثابت وغير مُتنامٍ فهذا يُوجِد عيباً يزرع فيها السّطحيّة وعدم العمق.

اللّغة والحِوار:

يتمثّل عُنصر اللّغة والحوار بالأسلوب الذي يتّبعه الكاتب المسرحيّ في إنشاء الشّخصيّات المسرحيّة والحوارات النّاشئة بينهما، سواء كان ذلك باختيار المُفردات من قِبل الكاتب، أم بتمثيلها من قِبل مُمثّلي المسرح، وهذا مع الخيارات المُتاحة لاستخدام اللّغة المُناسبة، ومن الجدير بالذِّكر أنّ تنوّع استخدام اللّغة والحوار يعمل على إيجاد الحركة في الأداء المسرحيّ، ويحدّد الشّخصيّات ويميّزها، لكن مع ظهور مشكلة الاختلاف في استخدام الكلام الفصيح أم العاميّ في المواسم الأدبيّة أصبحت المسرحيّات لا تتخذ لغة واحدة، كما يرى الأستاذ توفيق الحكيم الذي يعدّ أحد روّاد الحوار الأدب العربيّ أنّه على الفنان التخلص من كلّ تقييد يقف بينه وبين حريّته في التّعبير وصحّة أدائه، بالإضافة إلى أنّه عندما يشعر الفنّان أنّ عمله لن يكون كاملاً مُتكاملاً وحيّاً إلّا عند استخدامه أسلوباً ما فيجب عليه اعتماده.

المسرح التّراجيديّ:

تكون لغة المسرحيّة فيه على هيئة شِعر.

المسرح المصريّ:

كانت لغة المسرحيّة فيه سابقاً على هيئة الشِّعر، وذلك في مسرحيّات شوقي التي عُرفت حتّى وقتنا بمسرحيّات "عزيز أباظة"، بالإضافة إلى مسرحيّات عبد الرحمن الشّرقاوي، وصلاح عبد الصّبور وغيرهم، لكنّ المسرح المصريّ انتقل حاليّاً إلى النّثر لأنّ النّاس لا يتكلّمون الفصيح في حياتهم، فلجؤوا إلى التّحدث بالحوارات العاميّة.

موسيقى المسرحيّة:

هي كافّة المُؤثّرات الصوتيّة التي تتمثّل في أصوات المُمثّلين، مثل الخِطابات والحوارات الإيقاعيّة لهم، والأغاني المُدرجة، والآلات الموسيقيّة المُدرجة في العرض المسرحيّ، ومن الجدير بالذِّكر أنّ الموسيقى ليست جُزءاً أساسيّاً في كلّ مسرحيّة إلّا أنّها تُوجِد حالة من الإيقاع في المسرح خاصّة في الحالات التي يُراد فيها تقديم الحدث بشكل أكثر بروزاً وقوّة، ممّا يجعله أمام المُشاهد بمستوى عالٍ، لذلك يتمّ التّعامل مع

ملحنين وكُتّاب أغانٍ للعمل على رفع مستوى موضوعات المسرحيّة وأفكارها، وإن لم تتواجد الموسيقى في العرض المسرحيّ يُمكن إضافتها له لاحقاً في برامج الإنتاج، كما يتميّز كلّ عرض مسرحيّ بلحن مُختلف عن غيره وبأسلوب خاصّ به

مشاهد وأحداث المسرحيّة

هي العناصر الظّاهرة لعين المُشاهد من المسرحيّة، والتي يتمّ تحديدها من قِبل الكاتب المسرحيّ، ومنها: المشاهد، والأحداث، والأزياء، وأيّة مؤثرات تتعلّق في إنتاج اللّوحة المسرحيّة.

الزّمان والمكان

الجانب الزّمانيّ للمسرحيّة:

هو الوقت المُحدّد لعرض المسرحيّة والذي لا يجب تجاوزه، حيث إنّ العدد الأقصى لعدد فصول المسرحيّة خمسة فصول ليتناسب مع قدرة الجمهور لمُشاهدة مسرحيّة لمدّة تُقدّر بثلاث ساعات، وهذا الجانب لا يجب إهمال تفاصيله أبداً.

الجانب المكانيّ للمسرحيّة:

هي المساحة التي يقوم المُمثّلون بالأداء عليها، فهي منصّة المسرح التي يجب أن تكون الأحداث والمشاهد مُتناسبة مع مساحتها، فلا يتمّ فيها مثلاً مشهد لحريق، أو حرب بين جيوش، ففي مِثل هذه المشاهد يتمّ الاستعاضة عنها بمؤثّرات صوتيّة.

العناصر الأساسيّة للمسرح

النصّ المسرحيّ

إنّ النصّ المكتوب من قِبل الكاتب المسرحيّ والذي يُعتمد لبناء العرض المسرحيّ هو أولّ ما يتمّ البدء فيه عند التّفكير في المسرحيّة، فقد يكون النّص مُبسّطاً مثل سيناريوهات فِرق التّمثيل المُسمّاة باسم "كوميديا ديل آرتي" في القرن السّادس عشر، ومن النّصوص المسرحيّة التي تمتلك طابعاً تفصيليّاً أيضًا هي الأعمال المسرحيّة لوليام شكسبير.

عملية سَيْر المسرحيّة

هي الطّريقة التي يقوم بها مُخرج المسرحيّة لتنسيق العرض المسرحيّ كاملاً، والتي تقوم على إظهار ما كُتب في النّص المسرحيّ إظهاراً إبداعيّاً، وتشمل هذه العملية أي عُنصر يُساهم في المسرحيّة، مثل: المُمثّلين، والمُصمِّمين، والفنّيين، كذلك الرّاقصين، والموسيقيّين، وغيرهم ممّن وُجِدوا ضمن إطار الخُطة المسرحيّة.

مُنتَج المسرحيّة

هو الصّورة النّهائيّة للعمل المسرحيّ، وهو ما سيُعرض أمام عين الجمهور المُشاهِد للعرض المسرحيّ، والذي ينتج عن تجميع كافّة من يعملون داخل العمل المسرحيّ، ويكون ذلك بالتّرتيب والتّنسيق مع كلّ من تعاون في إنجاح الخطّة المسرحيّة

الجمهور

هم المُشاهدون للعرض المسرحيّ، إذ إنّ وجود الجمهور الفعليّ أمام منصّة المسرح يزرع نوعاً من الإلهام للمُمثّلين في تغيير أدائهم ونموّ التّوقّعات لديهم في الأداء، خاصّة لأنّ المسرح على عكس غيره من أشكال الفنون كالأفلام الحديثة أو التّلفزيون، وغيرها، فهو شكل من أشكال حُريّة التّنفس في الأداء التّمثيليّ.

كاتب المسرحيّة

هو الشّخص الذي يكتب المسرحيّات بحسب قاموس التُّراث الأمريكيّ، حيث تختلف طُرق الكُتّاب في كتابة نصّ المسرحيّة، فمنهم من يَعْمد للكتابة من خلال فِكرة، ومنهم من يُعطي كلّ تركيزه لشخصيّة ما ثمّ يقوم ببناء القصّة بالاعتماد عليها، ومن الجدير بالذِّكر أنّ الكاتب المسرحيّ يُعنى كذلك بتحليل التّجارب الإنسانيّة والبشريّة العالمية، لذا عليه أن يكون مُلمّاً بالعديد من الأمور أهمّها:

- الفهم والإدراك للجمهور المقصود من العرض المسرحيّ والغرض منه، وذلك يكون بإدراك ما يحدث حوله.
- معرفة الأمور الفنيّة والمسرحيّة للمسرح.
- القدرة على تقدير المواد وحاجات العمل والجوانب التقنيّة للإنتاج.

أنواع المسرحيّة

تنقسم المسرحيّة عامّة إلى نوعين الأول هو المسرحيّة الكوميديّة المعروفة باسم "الملْهَاة"، أمّا الثّاني فهو المسرحيّة التّراجيديّة المعروفة باسم "المأساة"، وفي العصر الحديث تم التّفريق بين هذين النّوعين بناءً على نهاية المسرحيّة، "هل كانت سعيدة أم حزينة؟"، فالنّهاية السّعيدة ارتبطت بالملهاة، أمّا النّهاية التي يُهزم فيها البطل أو يموت -وهذا على الأغلب- فهي مسرحيّة المأساة، وتُعتبر هذه النّهاية مُميّزة مُقارنة بالملهاة، وفيما يلي الأنواع كاملة بالتّفصيل:

التراجيديا-المأساة:

هذا النّوع من المسرحيّات مُتمثّل بعرض الشّخصيّات العظيمة تحت اسم البطل، فكانت سابقاً تتناول الآلهة في زمن الإغريق، ثمّ تطرّقت إلى من يُعدّون أنصاف آلهة عند البشر، حتّى أصبح الإنسان هو البطل في عصر النّهضة تحديداً لاعتباره محور الكون حينها، فكانت الشّخصيّات في هذه الفترة تتمثّل بالمُلوك والأُمراء، ثمّ تحوّلت فكرة البطولة تلك إلى الشّخصيّة الرّئيسيّة في المسرحيّة، فأصبحت تتحدّث عن عوام النّاس، وتتناول المواضيع بشكل جادّ، وأكثر حِديّة أيضًا عاطفيّاً، بالإضافة إلى كونها أكثر جودة من ناحية الصّياغة اللّغويّة، مع ذلك يرى النّقاد أنّ من يكتب المأساة عليه أن يكون شاعراً، كما يتناول هذا النّوع الموضوعات العالميّة والقيم الإنسانيّة العالية، بالإضافة إلى ارتباطه عادةً بالشّخصيّات المُهمّة ذات المكانة الكبيرة، وهُناك نوع مُميّز من المسرحيّات التّراجيديّة اسمها المأساة البرجوازيّة وتُعرَف كذلك باسم مأساة الحياة العامّة، ومن الكُتّاب المسرحيّين التّراجيديين:

سوفوكليس: أحدُ المسرحيّين التّراجيديين اليونانيّن القُدماء، وهو مُؤلّف مسرحيّ في الأدب اليونانيّ ألّف ما يُقارب 113 مسرحيّة موجود منها 7 فقط، وممّا يُشير إليه في مسرحيّاته الصّراع الإنسانيّ في الاختيار بين أخلاقه وبين مقاديره.

يوربيد: هو مُؤلّف مسرحيّ يونانيّ كتب ما يُقارب 92 مسرحيّة لم يصلنا إلّا القليل منها، صوّر في مسرحيّاته أنّ حقيقة الأمور مكنونها الدّاخليّ شرّ، وعلى عكس سوفوكليس الذي لا يرى أهميّة للصراع الإنسانيّ فلم يصل يوربيد إلى المعنى التّراجيديّ على الرّغم من امتلاكه بعض المسرحيّات ذات الطّابع الجِدّيّ والخَطِر

الكوميديا-الملهاة:

هو النّوع الثّاني من المسرحيّات الذي يتناول الشّخصيّات الثّانويّة ويتطرّق إلى الشّؤون الحياتيّة العامّة، فيهتمّ فيها جيّداً، بالإضافة إلى تطرقه للمواضيع الواقعيّة مثل المُشكلات اليوميّة، وهذا ما يجعلها تحمل طابعاً محلّياً لذلك نجد الحِسّ الفُكاهيّ أساساً فيها، وتنقسّم مسرحيّات الكوميديا إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة هي: ملهاة الأخلاق، وملهاة الرّومانتيكيّة، وملهاة الفارص، وهي على النّحو التّالي:

ملهاة الأخلاق: هي الملهاة التي تتناول الحياة المُعاصرة ممّا هو مألوف، فيُشبه هذا النّوع القصّة على نحو قريب، ومن الأمثلة عليه مسرحيّات برنارد شو، وهو كاتب مسرحيّ إنجليزيّ تميّزت مسرحيّاته بالحِسّ الفُكاهيّ والسّاخر.

لملهاة الرّومانتيكيّة: هي الملهاة التي تتناول الحديث عن التّجارب الحياتيّة غير المألوفة للنّاس فتتطرّق لها ولِمُعالجتها، والغالب على طريقة المُعالجة أن تكون مائلة إلى العاطفة لا إلى التّجربة، ويُشبه هذا النّوع الرّواية كما أنّه ليس دارجاً في العصر الحديث، وتُعدّ مسرحيّات شكسبير خير مثال عليها.

ملهاة الفارص: هي الملهاة التي تبتعد كلّ البعد عن وجود الحبكة فيها مع الإهمال الواضح والصّريح لتصوير الشّخصيّات ورسمها؛ فهذا النّوع يقوم على أساس التّسلية الحركيّة في المسرح، ويُرى في هذا النّوع أنّه نوع غير راقٍ كونه يُهمل رسم الشّخصيّة في حين أنّ الملهاة التي تُحسن ذلك تُسمّى ملهاة راقية

الملهاة الباكية: هو نوع رابع ثانويّ من المسرحيّات الكوميديّة يعدّ خليطاً من نوعيّ المسرحيّة المأساة والملهاة معاً، وكان هذا النّوع قد ظهر وتميّز في أوائل القرن السّابع عشر، وفي ذروة ظهوره انقسم إلى اتّجاهيّن كان الأول منهما يقوم على أساس القِصّة الجادّة، فتسير فيه الأحداث إلى نهاية مأساويّة حتى إذا ظهر في نهاية المسرحيّة مشهد أو اثنان يحملان طابعاً كوميديّاً أو سعيداً، أمّا النّوع الثّاني فينتهج نهجاً آخر يُعنى باختلاط التّراجيديا والكوميديا معاً فيها، فتكون الأحداث الرّئيسيّة ذات طابع جِدّيّ مملوء بالمشاهد المأساويّة، ومع أنّ المسرحية فيه تنتهي بنهاية سعيدة مثل النّوع الأول إلّا أنّها تتميّز باحتواء مشاهدها الأكثر جِديّة على عناصر تُفضي إلى جوٍّ كوميديّ لا تتوافق مع الطّابع الحزين الرّئيسيّ للمسرحيّة، حيث تُعدّ هذه العناصر الكوميديّة أحد الأجزاء الرّئيسيّة في الملهاة الباكية، ومن الجدير بالذِّكر أنّ هذه المشاهد الكوميديّة لا تُشبه ما يتمّ إضافته إلى المسرحيّة التّراجيديّة، فهدفها إضفاء حالة تُخفّف وَقع المأساة الواقعة في المسرحيّة كي لا يملّ المُشاهد.

الميلودراما: هي المسرحيّة التي تعتمد على الموسيقى في عرضها المسرحيّ، بالإضافة إلى تناولها الحقائق الواقعيّة أكثر من تطرُّقها لرسم الشّخصيّة المسرحيّة، ويغلب عليها الطّابع العاطفيّ الحادّ وليس الكوميديّ، إلّا أنّ المُصطلح نفسه "الميلودراما" يُطلق على استخدامات مُتعدّدة في الفن المسرحيّ، ويُقصد فيه نوع الفارص الجادّة كأحد أنواع الكوميديّة الملهاة إلّا أنّها جادّة.

الفرق بين المسرحيّة والقصّة

تحتوي المسرحيّة على ثلاثة عناصر تُميّزها عن غيرها من الفنون الأدبيّة، وهي: الحوارات المسموعة، والجانب الحركيّ للمسرحيّة، والصّراع الذي يحتويها، وتشترك مع الأدب القصصيّ بوجود الفكرة، والحدث، والشّخصيّة، ووِحدة الموضوع، لذلك يُمكن القول إنّ كلّ مسرحيّة تضمّ قصّة، لكنّها تُمثَّل على أرض الواقع ولا تُسرد سرداً فقط، وممّا يجعل المسرحيّة تختلف عن القصّة الأسلوب الذي يتّبعه الكاتب المسرحيّ في هيكلة الحدث الرّئيسيّ، واستخدام العناصر المناسبة لذلك وتكونيه، فعلى الكاتب ألا يسرح بخياله كثيراً ممّا يُبعد فِكر المُشاهد عن الحدث الرّئيسيّ أثناء كتابة النّص المسرحيّ على عكس القصّة التي يستطيع الكاتب فيها الاستطراد، وبعضهم من يُخصّص فصلًا كاملاً لهذا الغرض، وقد يكون مُفيداً لخيال القارئ، ولأنّ الكتابة المسرحيّة مؤطّرة بشكل قويّ في حدود المسرح وبيئته، يحتاج أن يكون الكاتب المسرحيّ ناضجاً فنيّاً بشكل مُميّز، ويحدث ذلك بعد مُمارسة الكتابة القصصيّة.

هناك فرق من النّاحية الوصفيّة بين المسرحيّة والقصّة، فمثلاً يُمكن للكاتب أن يصف شخصيّات قصّته بشكل أوسع، فيتطرّق للصّفات الأخلاقيّة، والصّفات الشّكليّة، وهذا يُساهم في فهم الشّخصيّة وتصويرها، في حين أنّ الكاتب المسرحيّ لا يستطيع إلّا أن يتّحكم في حركات الشّخصيّة، وما تنطق من كلمات مع

غيرها من الشّخصيّات في كلّ مشهد، وذلك تحت مُسمّى "وِحدة الشّخصيّة" بحسب قول الكاتب عزّ الدّين إسماعيل، ومن الجدير بالذِّكر أنّ ذلك لا يقف أمام نمو الشّخصيّة في العمل المسرحيّ، إنّما الأمر في صعوبة التّحكم في شخصيّة ما ضمن إطار مكانيّ وزمانيّ مُشاهَد، وهي أنجح من النّاحية التّأثيرية في مُستقبلها من القصّة، وبالنّسبة إلى تواجد الفكرة لدى كلّ من المسرحيّة والقصّة، فالقصّة لا يُشترط أن تمتلك فكرة إلّا في القصص ذات الطّابع الدّراميّ، أمّا المسرحيّة فتوجب ذلك.

أشهر المسرحيّات العربيّة والغربيّة

مسرحيّة هاملت لويليام شكسبير تدور أحداث المسرحيّة لصاحبها شكسبير حول انتقام الأمير الدّنماركيّ هاملت لأبيه الذي ظهر شبحه له طالباً منه الانتقام لمقتله، وكان أبوه قد قُتل على يد أخيه أي عمّ هاملت الذي استولى على الحُكم فأصبح الملك الجديد حينها، وفي أثناء تفكير هاملت بالانتقام جعل الجميع يعتقدون أنّه مُصاب بالجنون، إلّا أنّ عمّه كان يحيك المُؤامرات لقتله خوفاً على حياته منه، ثمّ تستعرض المسرحيّة المشهد الأخير من هذه القصّة الذي ينتهي بمُبارزة تُفضي إلى موت هاملت والذي كان يُنازله في القتال، بالإضافة إلى الملك والملكة.

مسرحيّة مجنون ليلى لأحمد شوقيّ تتناول هذه المسرحيّة لصاحبها أمير الشّعراء أحمد شوقيّ قصّة الشّاعر الهوزانيّ قيس بن الملوّح بشكل فريد منذ بداية حبّه إلى مماته مُتحسّراً، ويُعدّ الملوّح أحدُ أشهر شُعراء الغزل والعشق، والذي عاش في فترة القرن الأول الهجريّ أثناء العصر الأُمويّ، كما لُقّب بمجنون ليلى لِما وصل إليه من الحبّ الكبير لها، فجعله هذا مِثال العاشقين، وكان المُلوّح قد عاش قصّة حبّه لوحده خاصّة بعد رفض أهل ليلى تزويجها له فأصبح يقول الشِّعر فيها في كلّ البلاد التي يتنقّل بينها حتّى انتهى به الأمر إلى الموت مع حبّه.

مسرحيّة بجماليون لتوفيق الحكيم نُشرت مسرحيّة بيجماليون كعمل كتابيّ مسرحيّ عام 1940م في مِصر على يد مُؤلّفها الكاتب توفيق الحكيم، وبعد ثمانية أعوام تمّت ترجمتها إلى الفرنسيّة عام 1950م، وهو يُشير في مُقدّمة روايته أنّ استلهم كتابة هذه الرّواية بعد مُشاهدة مسرحيّة لبرنارد شو في أحد أشرطة السّينما، وكانت المسرحيّة آنذاك بعنوان "بيجماليون"، وتتألّف مسرحية توفيق حكيم من أربعة فصول، وتدور أحداثها حول قصّة النحات الشّاب بيجماليون الذي أحبّ التّمثال الذي نحته بنفسه والمصنوع من العاج على هيئة امرأة، بل ادّعى أنّها زوجته وأطلق عليها اسم جالاتيا التي كان قد أحبّها حُبّاً أوصل النّاس إلى اتّهامه بالجنون خاصّة أنّه كان يُعاملها معاملة الإنسان حقيقيّ الموجود، فكان يُكرمها بكلّ أنواع النِّعم ويذهب إلى معبد فينوس ليُقدّم القرابين من أجلها.

تجري أحداث المسرحيّة كاملةً في مكان واحد هو بهو بيت بيجماليون، وأحد أهمّ عناصر المسرحيّة في هذا البيت هي نافذته الكبيرة المُطلّة على غابة كثيفة بالأشجار والأزهار الغريبة، والتي تحتوي على باب يُمكن الدّخول من خلاله إلى البيت، كما أنّ هناك العديد من الشّخصيّات التي تتمحور حول الشّخصيّة الرّئيسيّة