**التفاصيل الدقيقة لمحتويات مقرر النثر العربي حسب ماورد في الكتابين** المقررين: تطور الأدب الحديث+ التحرير الأدبي+ 3 ملازم

|  |
| --- |
| **الكتاب :تطور الأدب الحديث في مصر د.أحمد هيكل** |

**- صـ17 التمهيد معنا بالإضافة إلى صـ 18إلى كلمة للانطلاق الرائع  
أسماء القصص الشعرية لاتحفظ  
- صـ19 و 20 و 21 و 22 محذوفة  
- صـ25 معنا إلى صـ29  
- صـ31 معنا فقط القطعة الأولى منها ثم مابعدها إلى ص37 قراءة،**

**صـ38 المطلوب من هذه الصفحة 38( القطعة الأولى فقط والأخيرة)  
معنى ذلك النصوص التي وردت بنصف الصفحة لعلي الدرويش وحسن العطار محذوفة  
- صـ39 كل مايخص رفاعة الطهطاوي هو الذي يدخل البقية إلى صـ42 لايدخل  
- صـ45 عوامل الوعي كلها تدخل والصفحات اللي بعدها كذلك.  
- صـ48 مؤسسات سياسيه ومجالات ثقافية (بحسب الأسماء المحدد تاليه)  
الوقائع المصريه التي كانت تعتبر الرسمية ، اليعسوب ، روضة المدارس رفاعه الطهطاوي ، الجوائب أحمد فارس الشدياق  
- صـ49 إلى صـ52 كلها مطلوبة.  
- صـ66 النثر   
 الكتابة الإخوانية بدون حفظ أسماء الإعلام  
 - صـ68 الكتابة الديوانية أيضا بدون حفظ أسماء والنصوص للقراءة  
- صـ70 المقالة ونشأتها من كلمة ولم يعرف أدبنا إلى آخر الصفحة السطر قبل الأخير من ذلك إلى الترسل.  
هذا الفرق بين الرسالة والمقالة ، وهذي هي الصفحة المطلوبة فقط وتضاف إلى درس المقالة في الكتاب الآخر(التحرير الأدبي).**

**كتاب التحرير الأدبي دراسات نظريه ونماذج تطبيقية د.حسين علي محمد.( تحديد للصفحات وأسماء الأعلام المطلوبة).**

**- صـ159 المقالة  
  
التعريفات مهمة ، الأبيات الشعرية تحذف.**

**- ص160 المطلوب تعريف د. محمد نجم فقط،من هذه الصفحة،**

**- ص161ـ162 مطلوبة .**

**- صـ163 محذوفة  
-صـ164 – ص 167تطور المقالة في الأدب العربي.  
المرحلة الأولى مرحلة النشأة رفاعة الطهطاوي وعبدالله أبوالسعود ومجلة الوقائع المصرية  
المرحلة الثانية مرحلة التطور محمد عبده ، ومحمد رشيد رضا   
المرحلة الثالثة مرحلة المقالة الحديثة المجلات الأدبية الرسالة و الثقافة والكاتب المصري ، والكتاب هم أحمد حسن الزيات وزكي مبارك ، والكتب التي جمعت مقالات في دوريات هي وحي الرسالة وأباطيل وأسمار  
المرحلة الرابعة مرحلة المقالة الصحفية جهاد الخازن وعلي أمين وحسن حنفي.  
صـ168 أنواع المقالة الأدبية (من الضروري التعرف على كل نوع وتقومي بقراءة مايندرج تحتها من النماذج تصنفينها تحت أي نوع)  
بالنسبة للمقالة الأدبية من الصفحة نفسها سنأخذ مصطفى لطفي المنفلوطي وجبران خليل جبران.**

**المقالة الدينية محمد عبده ومحمد رشيد رضا  
المقالة الاجتماعية مصطفى لطفي المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي  
مقالة الوصف :مصطفى لطفي المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي   
المقالة السياسية عباس العقاد وجهاد الخازن  
المقالة النقدية إبراهيم المازني وسيد قطب  
المقالة الفلسفية أحمد أمين و حسن حنفي   
المقاله الانطباعية أحمد أمين وعبدالعزيز البشري  
المقالة العلمية فؤاد صروف و احمد زكي  
مقالة الصورة الشخصية إبراهيم المازني وعباس محمود العقاد  
المقالة الصحفية وأنواعها صـ216 (عدم حفظ الأسماء والأعلام والكتاب والصحف.مطالبة بكل شيء ماعدا الأسماء)**

**-صـ246- 247 خصائص المقالةوصفات المقال الجيد كلها مطلوبة.**

**-صـ285-287 القصة التعريفات معنا الأبيات محذوفة  
صـ288 كل الأسماء حفظ**

**صـ289 في الفقرة التي تبدأ بكلمة(الثاني) ترجمة: الزيات لقصة آلام فرتر هي المطلوبة الباقي محذوف.**

**مرحلة التاليف النقطةالأولى حفظ كل الأسماء  
النقطة الثانية حفظ : البستاني قصة زنوبيا ، جورجي زيدان أبو مسلم الخرساني وعبدالرحمن الناصر ، ومحمد فريد أبو حديد في الملك الضليل وعنترة والباقي محذوف  
النقطة الثالثة محمد هيكل زينب ، وتابعها في الصفحة التالية عودة الروح لتوفيق الحكيم ، ساره للعقاد ، قصص محمود تيمور ، قصص نجيب محفوظ الأسماء الأخرى محذوفة.  
أنواع القصة : الحكاية : الأغاني ، كليلةودمنة لابن المقفع ، ألف ليلة وليلة  
الأقصوصة : قصص كل عام وأنتم بخير لمحمود تيمور  
القصة : محمود تيمور ، إبراهيم المصري  
الرواية : نجيب محفوظ ، محمد عبدالحليم عبدالله.**

**نعود إلى كتاب** تطور الأدب الحديث في مصر **- صـ182 القصص بين استلهام التراث ومحاكاة أدب الغرب كل القطعة معانا  
الرواية الإجتماعية : أسفلها مباشرة محذوف وكذلك القطعة الأولى من الصفحة المقابلة.يدخل معنا (من كلمة على أن أهم هذه الأعمال ...... إلى الأخير)  
- صـ184 القطعة الثانية عليها عنوان وهو :أوجه الشبه بين قصة حديث عيسى والمقامة القديمة.  
- صـ185 الفرق بين المقامة القديمة وحديث عيسى للمويلحي   
السطر الثاني :**

**1- ان المقامه تتناول موقفا بسيطا ....  
2- البطل عادة رجل .....  
3- لاتحس فيه نمو الشخصية .....  
4- القصد من المقامة هو تقديم حصيلة لغوية ....  
مميزاتها عن المقامة:  
السطر 8 :**

**1- قصه طويلة واضحة المعالم   
2 - لها بداية فيها تطور ...  
3- فيها كثير من العناصر الفنية .....  
العيوب في حديث عيسى أو المآخذ على المويلحي  
السطر15**

**: 1- عدم استمرار كل الشخصيات ....  
2- عيب التزام السجع ......  
3- فرض المؤلف ذاته وآراءه .....  
4- عدم الترابط بين بعض الفصول .....**

**- صـ186 + (السطور الثلاثة الأولى)   
-مابعدها +صـ187 محذوفة الى صـ189  
- صـ190 القصة التهذيبية البيانية مطلوبة  
- القطعة الأخيرة ضعيها تحت عنوان: مصادر أعمال المنفلوطي القصصية  
- صـ191 القطعة الأولى تتكلم عن التعريب وليس المؤلفات ونأخذ منها الفضيلة ومجدولين والشاعر وسبيل التاج وبعض تلك القصص القصيرة التي ضمنها نظراته وعبراته.  
-من كلمة وهي في الأصل روايات أجنبية محذوف إلى .... دوماس الابن.  
- وأما النوع الثاني المخترع ..... <<<< من هنا بدا التأليف ونأخذ منه خصائص وسمات محاولات التأليف القصصي المخترع للمنفلوطي:  
1- عالج فيها مواقف اجتماعيه ....  
2- اهتم بشخصيات بائسه ....  
3- اعتمد فيها على طريقته ....  
4- قصد من ورائها الى .....  
- صـ192 أول سطرين فوق اكتبي عليها عنوان :أهمية ماقدمه من مقالات في النظرات.  
القطع التي تليها هي العيوب :  
1- تصرفه في الروايات ....  
2- برغم طريقته غير الدقيقة....  
3- اعتماده على الاسترسال ....  
4- البعد عن التحليل ......  
وهو أول من صنع جمهورا كبيرا للفن ........ الى في الأدب المصري الحديث (هذه تابعة للعنوان السابق:أهمية ماقدمه من مقالات في النظرات..فيصبح رقمها2)  
- ما بعدها إلى صـ193 القطعة الأولى محذوفة**

**- الرواية التعليمية التاريخية  
- عنوان جانبي : الدافع خلف كتابات جورجي التاريخية   
- صـ194 هذه الصفحة قراءة يمكن تلخيصها فيما يلي:(أنه كتب في التاريخ القديم وله كذلك بعض الروايات الحديثة).**

**- صـ195 القطعة الأولى عليها سؤال:  
بمن تأثر جورجي زيدان في كتابة القصة التاريخية ؟  
القطعة الثانية ضعي عليها عنوان :الفرق بين الرواية التاريخية لديه ولدى من تأثر بهم من الغرب .  
-القطعة الثالثة ضعي لها عنوان: طريقة بناء القصة التاريخية لدى زيدان إلى كلمة التاريخية النهائية ،وما يليها محذوف  
- صـ196 القطعة الأولى محذوفة  
القطعة الثانية ضعي عليها عنوان: الأسباب التي أضعفت رواياته فنيا   
أو عيوب التأليف الروائي التاريخي لدى زيدان :  
1- تكرر العقدة ......  
2- اختياره للشخصيات اما خيره ....  
3- عدم اهتمامه بالتحليل ......  
4- اعتماده كثيرا على المغامرة.....  
معنا إلى :... (ريادة هذا الطريق )  
مابعده محذوف  
- صـ197 قراءة**

**- صـ198 معنا   
- صـ199 ملخص هذه الرواية مطلوب.  
القطعة الأخيرة من :(كل هذه الأحداث .....)محذوفة  
-صـ200 القطعة الأولى في أول الصفحة محذوفة  
القطعة الثانية من كلمة :وليس من شك.... ضعي عليها عنوان : من أين استوحى هيكل روايته؟  
1- محاكاة ماقرا من ادب فرنسي ...  
2- استوحى خياله وعاطفته المشبوبه .....  
عنوان:أثر قراءات هيكل في الأدب الفرنسي على رواية زينب :  
1- تصوير زينب العامله .....  
2- تصوير حامد متقدما .......  
3- رسم هذه الصوره الدراميه .....**

**آخر شي في الصفحة ضعي عليها عنوان: أثر عاطفته نحو مصر وخياله في روايته.**

**صـ201 العيوب السطر 3 عنوان:العيوب المأخوذة على الرواية  
1- عيب الخطوط والألوان ....  
2- عيب الافراط ......  
3- عيب عدم الدقه في الرسم ............**

**4- عدم التسويغ المقنع .....  
5- كل جانب يتصل بلغة ......**

**آخر قطعه نكتب عندها :التعليل لعدم تصريح هيكل باسمه عندما نشر الرواية أول مرة.  
صـ202 الآراء   
السطر 1 1- خاف على سمعته كمحام ............  
السطر 4 2- من اشتمال الروايه على احداث الحب ..........  
السطر 10 3- سبب خجل المؤلف من تسميتها الى ...... زلات رجال   
مابعده من : وهذا جزء من .... كله محذوف إلى صـ204 القطعة في أول الصفحة.  
- ميلاد القصة القصيرة : ضعي لها عنوان: لريادة الناضجة الفنية في كتابة القصة القصيرة.**

**السطر الأخير من ص 205 عنوان لها:الاسترفاد الثقافي لمحمد تيمور في التأليف القصصي:**

**1-متأثرا إلى درجة كبيرة.........**

**2- كما كان محمد تيمور.......**

**في القطعة نفسها عنوان آخر: الأثر الغربي في نأليف تيمور القصصي:**

**1-في واقعيته الصادقة....**

**2- اتجاهه إلى الأحداث العادية.........**

**3- اهتمامه بالأناس البسطاء........**

**في القطعة نفسها عنوان آخر:الأثر المنفلوطي في بدايات التألبف القصصي:**

**1-إدارة الكاتب الحديث حول نفسه.....**

**2- (خلق) ابتكار الأجواء العاطفية،وإثارة المشاعر......**

**3- التقديم للقصة...................**

**- القطعة الثانية ص 206 والأربعة أسطر الاولى من ص 207 يوضع لها عنوان:أول قصيرة فنية في الأدب المصري الحديث.**

**\_نص قصة القطار في القطعة الثانية من ص 207 إلى نهاية القطعة الأولى من ص 214 قراءة.**

**- ضعي عنوان: السمات المشتركة أو الخطوط الفنية العامة لأقاصيص مجموعة (ماتراه العيون)على القطعة الثانية ص214 من :ومعظم القصص الأخرى................... إلى:الدائرة بينهم.:**

**1- سيطرت عليها روح النضال.....**

**2- تعالج موضوعات اجتماعية مستنبطة,,,,,**

**3- تصور شخوصا.....**

**4- تهتم برسم الشخصيات.....**

**5- تقديم المضمون.....**

**البقية من هذه القطعة إلى الأسطر الثلاثة من ص 215 محذوف.**

**تكملة السمات الخمس ص 215 السطر الأول ونصف الثاني من القطعة الثانية:يميل أحيانا في قصصه إلى تحليل الميول والكشف عن الطبائع ولمس أغوار النفس.**

**- ما تبقى من الصفحة إلى القطعة الثالثة من ص 217 المنتهيةبــ : بالتراب لا بالقهوة." محذوف.**

**السطران الأخيران من ص 217 إلى نهاية القطعة الثانية من ص 218 ضعي لها عنوان:**

**تأخر ميلاد القصة القصيرة عن الرواية الفنية والتعليل لذلك.**

**نعود إلى كتاب التحرير الأدبي  
أشكال السرد القصصي : المقال القصصي : المنفلوطي في النظرات ، احمد حسن الزيات في بعض مقالات وحي الرسالة  
المذكرات اليومية : يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم  
المقامة : المويلحي في حديث عيسى بن هشام  
الرسالة : ماجدولين التي عربها المنفلوطي  
القصة الشعرية : قصص شوقي الشعرية للأطفال وقصص ايليا ابي ماضي الشعرية الرمزية  
عناصر الفن القصصي صـ294 نهتم بالعناصر والمادة العلمية ( المعلومات ) ولكن الأسماء لاتحفظ  
صـ301 الاتجاهات العامة للقصة  
القصة الرومانسية : الجنة العذراء لمحمد عبدالحليم عبدالله  
القصة الواقعية : كل عام وانتم بخير لمحمود تيمور  
القصة التاريخية: عمر يظهر في القدس لنجيب الكيلاني  
القصة الاجتماعية : قصص نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس  
القصة التحليلية النفسية : قصص إبراهيم المصري القصيرة  
القصة البوليسية ، القصة العلمية : لاتحفظ الأسماء.  
النماذج القصصية :اقرئيها وتدربي على تحليلها.**

**-المسرحية هناك ملزمة خاصة بها تجمع مابين الكتابين..ستتبع هذا التوزيع.**

**- هناك أيضا ملزمة خاصة بالعامية والفصحى في المسرحية. ستتبع هذا التوزيع**

**- هناك أيضا ملزمة خاصة بنقد عنوان المقالة...سأقوم بتوزيعها عليكن وهي عبارة عن صفحتين.**

يتبع.....

**فن المسرحية**

**أولا-تعريف المسرحية   
لغة:- ترجمة حديثة لكلمة (دراما) التي تعنى في الأصل الحركة،الحدث والفعل ..  
اصطلاحاً:-هي قصة حوارية تقاوم على حبك حادثة أو مجموعة من الحوادث يؤديها الشخوص شعراً أو نثراً وتكتب المسرحية وتمثل على خشبة المسرح ويحاول المؤلف أن يراعي فيها عنصري الزمان والمكان.  
ولم يعرف أدبنا العربي المسرحية قبل العصر الحديث ، لأننا أخذناها عن الغرب ، أما (خيال الظل ) الذي أنتشر في العصر المملوكي ،ويقال : إنه أصل المسرحية ، فالفرق كبير بينهما .   
  
ثانيا\_ ظهور المسرحية وتطورها في البلاد العربية  
  
المرحلة الأولى: ميلاد فن المسرحية في مصر  
  
أ‌) مسارح بلغة أجنبية  
  
المسرح الفرنسي:-  
لم يكن لمصر مسرح عربي قبل سنة 1870 على وجه التحديد؛ ففي هذا التاريخ أنشيء أول مسرح عربي في مصر وبيان ذلك :أن بعض المسارح كان قد أنشيء في مصر قبل هذا التاريخ ، غير أن هذه المسارح ظلت أجنبية ، لا تقدم عليها مسرحيات عربية ولا يمثل عليها ممثلون عرب . فقد أنشأ نابليون في مصر ، أول مسرح سنة 1798 ، لكي يستمتع جنوده ببعض المسرحيات الفرنسية.  
  
مسارح أقيمت في عهد إسماعيل باشا:-  
ثم أنشيء بعد ذلك – في أيام إسماعيل – ( مسرح الكوميدي ) سنة 1868 وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية ( ريجوليتو) ثم أنشيء ( مسرح الأوبرا ) سنة 1869 ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية ( عايدة ) وكان ذلك بمناسبة الاحتفالات التي أقيمت لافتتاح قناة السويس .ويلاحظ أن المسرحية العربية لم يكن لها أي مكان على مسرح في مصر حتى هذا التاريخ .  
  
ب‌) تكٌون الفرق المسرحية العربية:  
  
في مصر: فرقة يعقوب صنوع  
صاحب جريدة ( أبي نضارة ) والذي كان قد درس في إيطاليا ، وشاهد كثيراً من المسرحيات فيها ، فأنشأ أول مسرح عربي في مصر وألف له فرقة دربها على التمثيل ، وكتب لها الروايات ، وافتتح مسرحه سنة 1870 وسماه (التياترو الوطني ) وقد قدم على هذا المسرح اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفه ، بالإضافة إلى بعض المترجمات . وكانت مسرحياته المؤلفة ، تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية وسياسية ، وكان منها الملهاة والهزلية والمسرحية العصرية والمسرحية الغنائية ، كما كانت الشخصيات مزيجاً من المصريين والأجانب .   
أما مترجماته فكانت عن بعض ملاهي ( موليير) ، الذي يبدو أن المؤلف كان يعتمد عليه أحياناً فيما يؤلف من مسرحيات ، والذي كان يتأسى به كثيراً ، حتى لقب ( موليير مصر ).  
  
في بيروت (الشام) فرقة مارون النقاش  
أنشأ مارون النقاش فرقة تمثيلية من مجموعة أصدقائه وكانوا يقومون بالتمثيل في أول الأمر في منزله وقد اقتبس مارون النقاش هذا الفن من الغرب في مسرحية (البخيل) لموليير، ثم أتبعها بمسرحيات أخرى مؤلفة مثل أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، وكانت مسرحياته فكاهية غنائية، أقرب إلى فن الأوبريت الذي يعنى بالموسيقا أكثر من الحوار، كما كانت مسرحياته قريبة من أذواق الجماهير ، ولكنها كتبت بلغة تخلط الفصحى بالتركية والعامية في أسلوب ركيك.  
  
ج) أولى الفرق المسرحية الشامية الوافدة على مصر:  
  
(فرقة سليم النقاش وأديب إسحاق ويوسف خياط):-  
وفد على مصر رجل من إخواننا مسيحي الشام ، يسمى سليم النقاش ، وكان قد عرف فن المسرح من عمه مارون النقاش فقدم على مسرح (زيزنيا) بالإسكندرية ، تلك المسرحيات التي كان عمه قد قدمها في بيروت مضيفاً إليها مسرحيات مترجمة ومقتبسة عن مسرحيات أجنبية.  
  
كان يساعده في إعداد النصوص الصحفي السوري( أديب إسحاق) لكن الاثنين آثر بعد فترة أن يوجها جهودهما إلى الصحافة ، فتولى أمر الفرقة الشامية زميل لهما هو (يوسف الخياط) والذي أنتقل بالفرقة إلى القاهرة فقدمت عرضها على مسرح ( الأوبرا) وتمثل في مسرحية (الظلوم) التي كانت أول مسرحية عربية تعرض على هذا المسرح ولكنها ما لبثت أن غضب عليها إسماعيل ، لاتهامها بالتعريض به . وقد سبب ذلك توقف نشاطها حيناً . ثم عادت إلى التمثيل بين الإسكندرية والقاهرة.  
  
مسرحيات الفرق التمثيلية في هذه الفترة:-  
1. أكثر المسرحيات هي المترجمة والمقتبسة والمعربة والممصرة وكان أقلها هي المسرحيات المؤلفة .  
2. لم تصل مستوى الأدب المسرحي ، فهي بداية بسيطة لكتابة شيء يعرض على المسرح ولكنها ليست نصوصاً أدبية تمتع بقرائها ، وتؤدي وظيفة لمتصفحها في كتاب ، كوظيفتها لمشاهدها على الخشبة ، وهي بعد ذلك لا تصلح للدرس والنقد كباقي نصوص الأدب ، وكالأدب المسرحي الذي سوف نجده بعد ذلك شعراً عند شوقي ، أو نثراً عند الحكيم .   
3. كان الجانب اللغوي من أهم عيوب تلك المسرحيات ؛ فهي غالباً كانت لغة متعثرة بين البديع والركاكة ، لأنها كانت أحياناً الفصحى   
المسجوعة التي يتخللها الشعر غير الملائم للنص المسرحي غالباً ، كما كانت أحياناً أخرى العامية المهلهلة ، التي يتخللها الزجل المقحم في أكثر الحالات .   
  
  
المرحلة الثانية :نشاط الفن المسرحي   
  
أ‌) الفرق الوافدة النشطة.  
(فرقة أحمد أبي خليل القباني الشامية)  
فقد قدم أبو خليل القباني على مصر سنة 1884 وعمل في الإسكندرية أولاً ، ثم عاد إلى القاهرة وعمل على مسرح (الأوبرا ) وتنقل بعد ذلك بفرقته في عدد من الأقاليم والعواصم المصرية .   
غير أن نجاح القباني وفرقته لم يقف عند إنعاش النشاط المسرحي ومضاعفة الاهتمام بالمسرح والكتابة له ؛ وإنما تجاوزه إلى شيئين مهمين ؛ وهما توجيه الاهتمام إلى المسرحية التاريخية العربية ، ثم العناية باللغة الفصحى والشعر في كتابة المسرحية وكان يفضل للغتها الفصحى التي يتخللها الشعر ثانياً . ولما كان يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلاءم الأذواق في ذلك الحين ، من أغان وإنشادات ورقصات ؛ فقد كثر الإقبال على مسرحياته ، ونجح هذا الاتجاه الذي وجه إليه المسرحية ، نحو التاريخ العربي أولاً ، ثم نحو اتخاذ الفصحى والشعر لغة للمسرح ثانياً . وبرغم أن الفصحى التي كانت تكتب بها مسرحيات القباني ، قد كانت مفعمة بالمحسنات التي مقدمتها السجع ، وبرغم أن الشعر لم يكن ملائماً دائماً للموقف أو مؤدياً وظيفة البناء المسرحي ، قد كان هذا الاتجاه متفقاً إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبي العام في ذلك الحين ، هذا الاتجاه الذي عرفنا أنه كان يهتم بالتراث ، ويتشبث بالماضي .  
  
ب) الفرق المصرية الغنائية  
( فرقة سلامة الحجازي )  
الشيخ سلامة حجازي كان ملحنا غنائيا لذا كان من المألوف أن تتميز مسرحياته بطابعها الغنائي الموسيقي،كما أنشأ ( دار التمثيل العربي )  
وأهتم إلى درجة كبيرة بالروايات التاريخية مثل ( صلاح الدين ) و( زنوبيا ) و ( غانية الأندلس ) هذا بالإضافة إلى الروايات المترجمة والمؤلفة الأخرى.  
  
  
المرحلة الثالثة:نضج المسرح الفني.  
  
1- جورج ابيض (الجمع بين المسرحيات المترجمة والروايات التاريخية العربية ):-  
وذلك حين ألف (جورج أبيض) فرقته المسرحية بعد عودته سنة 1910 من دراسة التمثيل في فرنسا . وقد استهلت هذه الفرقة عملها بتقديم مشهد شعري من تأليف حافظ إبراهيم هو ( شهيد بيروت ) في مارس سنة 1912 ثم قدمت الفرقة في الشهر نفسه مسرحية ( أوديب ) ثم قدمت ( لويس الحادي عشر ) ثم (عطيل ) والأولى ترجمة فرح أنطون ، والثانية ترجمة إلياس فياض والثالثة ترجمة خليل مطران .  
و أهتم كذلك بالروايات التاريخية العربية، مثل ( صلاح الدين ومملكة أورشليم ) و ( الحاكم بأمر الله ).  
  
2- إبراهيم رمزي (أول الأدب المسرحي الحديث ):\_  
أ- مسرحية المعتمد بن عبادــ> كتاب تطور الأدب الحديث لأحمد هيكل من ص222 إلى ص223  
ب- مسرحية أبطال المنصورةـــ>الكتاب السابق من ص226 إلى ص228  
  
3- يوسف وهبي و نجيب الريحاني :-  
  
- أسس يوسف وهبي فرقة " رمسيس " التي عنيت بالمآسي ، ومثل رئيسها مائتي مسرحية ، وظهرت " فرقة نجيب الريحاني " التي عنيت بالفن الاجتماعي النقدي ، في مسرحيات ممصرة ومؤلفة .   
  
4- المدرسة المصرية الحديثة :-  
  
- بعد الحرب العالمية الأولى ظهرت في عالم المسرح " المدرسة المصرية الجديدة" التي اهتمت بالتأليف للمسرح ، وتناولت المشكلات الاجتماعية، وعلاجها علاجاً واقعياً ، ومن روادها : محمد تيمور ، وأخوه محمود تيمور .   
  
المرحلة الرابعة الازدهار :-  
  
توفيق الحكيم وريادة المسرح النثري :  
  
يمثل نتاج الحكيم (ثلاث مراحل فنية) متباينة أشد التباين ، أما المرحلة الأولى فكانت قبل سفره إلى فرنسا ، ولم يتميز نتاجه المسرحي فيها عن أقرانه ومعاصريه تميزاً ملحوظاً ، فأقترب من التيمورين وغيرهما ، وألف مسرحيات مشتركة مع آخرين ، وكان يكتب بعض المسرحيات لفرقة عكاشة ، ومن أمثلة مسرحيات تلك المرحلة "المرأة الجديدة " و " الضيف الثقيل " و " خاتم سليمان " و " العريس " .  
أما المرحلة الثانية فكانت مفاجأة للمسرح العربي ، لأنها تمثل قفزة نوعية في تاريخه فما إن قضى الحكيم ثلاث سنوات في فرنسا حتى عاد محملاً برصيد ثقافي واسع استثمره ليبدأ الطور الثاني لمسيرته مع النص المسرحي ، فكتب مسرحية " أهل الكهف" وكانت بداية قوية أستحق بها الحكيم انتزاع الريادة للمسرح النثري ، والمسرح الذهني على وجه الخصوص وقدم الحكيم قضية الزمن الفلسفية في شكل صراع مسرحي بين الإنسان والزمن وبدأ بهذه المسرحية تيار المسرح العربي الذهني وكان الحكيم قد أفاد هذا التيار من أوروبا وأخذه بشكل مباشر من بعض أعمال "إبسن" النرويجي ، و" برناردشو " الأيرلندي ، و" سارتر " الفرنسي .  
ولما حققت مسرحية " أهل الكهف " نجاحاً بين القراء أتبعها بعدة أعمال من التيار نفسه مثل مسرحية " شهر زاد " و " بجماليون " وغيرهما .   
والحقيقة أن التأثر بالأعمال الأوربية لم يكن السبب الأوحد لهذا التوجه الصعب عند الحكيم في مرحلته الثانية ، وإنما يمكن أن نضيف ما يلي :   
  
1. طبيعة الحكيم التأملية ، وثقافته الفلسفية الواسعة لاسيما ولعه بالفكر والفلسفة بشكل حاد انعكس مباشرة على أعماله القصصية والمسرحية على حد سواء .   
2. انتشار المذهب الرومانسي الذي ولع به المعاصرون من المبدعين ،وهذا المذهب يذكي التأملية والخيال والبعد الفلسفي ، لاسيما إن تغذى بمصادر ثقافية متنوعة وقوية .  
ولهذا التيار الذهني أو الفكري مزاياه ، فقد اجتذب قراء للمسرح احترموا هذا الفن لتراثه الفكري ، وهو أمر قد رفع من شأن النص المسرحي ، وأبرز أهميته البالغة كما أحيا استخدام اللغة الفصحى بشكل نقي ، وتوظيف فني ناجح في الحوار المسرحي كما تمتع بإيجابية مهمة ، وهي اعتماده على الموروث التراثي يبعثه لا ليعيده ويلوكه ، وإنما ليوظفه بشكل فني متميز . أيضاً فقد تميز التيار الذهني في مسرح الحكيم بتناوله لقضايا فكريه عامة ارتفعت بصاحبها فوق الحدود الجغرافية فتجاوز المحلية إلى العالمية .   
أما سلبيات هذا الاتجاه فكثيرة قياساً بضرورات الفن المسرحي ومتطلبات نجاحه منها:   
أنه أعتمد في الصراع على الفكر المجرد لا على الحدث الحي ، فحرك شخوصه في المطلق من المعاني المجردة ، وحول شخوصه إلى مجرد دُمى فكرية أصبحت مجالاً خصباً للتأويل والترميز ، وهو أمر قد صعب تقديم هذه الأعمال على خشبة المسرح وهذه سلبية أخرى ؛ لأن النص المسرحي يكتب للتمثيل قبل القراءة وقد أدرك الحكيم هذا الأمر فصرح بأنه كتب هذه المسرحيات للقراءة فقط .   
وفي المرحلة الثالثة تحول الحكيم بمسرحه تحولاً موضوعياً وفنياً ، حيث أستثمر الموضوعات الاجتماعية والسياسية لتمثل قوام نتاجه المسرحي وهو الأكثر كما وكيفا في هذه المرحلة ، ونعني بالتحول الفني هنا أنه قدم مسرحاً قابلاً للتمثيل لا مسرحاً ذهنيا للقراءة ، وقد جمع الحكيم أعماله المسرحية في مجموعتين هما : مسرح المجتمع والمسرح المنوع .   
ومن أشهر المسرحيات التي كتبها الحكيم:  
  
  
الجنس اللطيف :  
  
ومن الغريب أنه أهدى المسرحية إلى هدى شعراوي قائدة الحركة النسوية في مصر لتمثيلها في دار الاتحاد عام 1935م ولكن ذلك لا يؤثر على تلك السخرية الذكية التي خبأها الحكيم في عمله فقد كانت المسرحية من فصل واحد وكتبت باللهجة العامية وتدور قصتها حول ثلاث سيدات ، طيارة ومحامية وصحفية ينجحن في إقناع زوج الطيارة بالسفر إلى العراق دون رغبته وهو يهاجم في المسرحية المتطرفين في المطالبة بحقوق المرأة بصورة غير مباشرة .   
محمد :  
  
لم تتجل موهبة الحكيم كما تجلت في مسرحيته (محمد) وهي أطول مسرحياته بل أطول مسرحية عربية وعلى الرغم من أن كثيرين من الكتاب عالجوا هذه الفترة فإن أو مسرحية تعالج حياة الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) وما يدل على اليقظة الدينية تٌقبل الناس لهذه المسرحية وربما بسبب طولها فأنه من الصعب وضعها على المسرح وهي تعتمد على المراجع المعروفة وفيها فقرات من حياة الرسول تغطي أهم جوانب تلك الحياة .  
  
أهل الكهف :  
  
تعتبر مسرحية أهل الكهف أشهر مسرحيات الحكيم التاريخية وقد لاقت نجاحاً كبيراً طبعت المسرحية مرتين في عامها الأول سنة 1933م كما ترجمت إلى الفرنسية والإيطالية والإنجليزية وقصتها مذكورة في القرآن وقد وضع الحكيم لها الصياغة المسرحية وتدور القصة المكتوبة بلغة عربية رصينة في أربعة فصول حول ثلاثة من المسيحيين رابعهم كلبهم هربوا من الاضطهاد الديني . وخلدوا إلى النوم ثلاثمائة عاماً ولما استيقظوا واجهوا الملك الحاكم فلم يستطيعوا أن يكيفوا أنفسهم مع الحياة الجديدة فآثروا الرجوع إلى الكهف لاستقبال الموت ويدور خط خفي عندما يحب أحدهم ابنة الملك فيتذكر محبوبته قبل ثلاثمائة عام فتقرر الفتاة الموت معهم .   
ولقد أجاد الحكيم تصوير المسرحية من الناحية الدرامية وجوهرها يتركز حول الإنسان والزمن وتعطي المسرحية مجالاً للنقاش الفلسفي والميتافيزيقي بفكاهة حقيقية.  
وعلى وجه العموم لم يستطع الحكيم في مسرحياته التاريخية أن يأتي بعمل يتفوق به على نفسه كما في مسرحية أهل الكهف ولا حتى في بيجماليون التي قدم فيها رؤيته الخاصة بمصير النحات اليوناني القديم.  
  
ثالثا-العناصر المشتركة في القصة والمسرحية   
1. الحادثة .  
2. الشخوص .  
3. الفكرة .  
4. الزمان والمكان .**

**1. الحادثة :  
  
وهي المواقف والوقائع والأحداث التي تتضمنها المسرحية ، وطبعي أن تكون الوقائع والتفصيلات الجزئية في المسرحية أقل منها في القصة ، لأن المسرحية تقوم أساساً على الحوار ، فلا سبيل لاستقصاء التفصيلات اكتفاء بالوقائع المهمة فمثلاً مشهد محاكمة متهمين بالقيام بتمرد لا تقدم فيه وقائع التمرد نفسها اعتماداً على ذكاء المشاهدين الذين يدركونها من أقوال الشهود والنيابة والدفاع في القضية ، فيخرج المشاهد من المسرح وقد ألم بأطراف قصة متكاملة .   
  
2. الشخوص :  
وهم في المسرحية قسمان :  
أ‌. شخوص رئيسة : ومن بينهم تبرز شخصية أو أكثر يطلق عليها أسم البطل ، وهي الشخصية المحورية ، وتتعلق بها الأحداث منذ البداية حتى النهاية ويجب أن تكون نامية متطورة .   
ب‌. شخوص ثانويون : أدوارهم مكملة للدور الرئيس الذي يقوم به الأبطال . ويلاحظ أن الكاتب في القصة ينبغي أن يرسم لنا صورة للشخصية من جانبيها الظاهري والباطني ، حتى نتعرف أبعادها ، أما في المسرحية فإن الشخصية تظهر أمامنا ونحن نتعرف عليها من خلال حركتها وكلامها ،وتقاس مهارة الكاتب المسرحي بمدى نجاحه في تحريك شخوصه أمامنا ، وخلق مجالات لها يبرز فيها سلوكها . أما إذا قدم لنا الشخصيات في صورة ثابتة ، غير نامية ،فهذا عيب يجعل من الشخصية ( شخصية مسطحة ) لا عمق فيها .   
  
3. الفكرة :   
  
وهي الحقيقة أو الحقائق التي يريد الكاتب أن يؤكدها عن طريق تجسيمها على المسرح من خلال الأحداث والشخوص . فهو يطرح وجهة نظره في قصية تشغل الناس وهو بذلك يشارك في إنارة الطريق نحو الحل السليم .  
وتسمى المسرحية ( واقعية ) حين يعتمد الكاتب على الواقع وتسمى تاريخية إذا أعتمد على التاريخ ، وأسطورية إذا أعتمد على الأساطير  
وتسمى ( فكرية ) إذا تناولت قضية من قضايا الصراع الإنساني .  
  
4. الزمان والمكان :   
  
من حيث الزمان : للمسرحية وقت لا تتجاوزه ، ولذلك يجب تركيزها واستبعاد تفصيلاتها ، فعدد فصولها يتراوح بين فصل إلى خمسة فصول لأن الجمهور لا يستطيع أن يتجاوز ثلاث ساعات في مشاهدة مسرحية .   
ومن حيث المكان : يتقيد الكاتب بإمكانات منصة المسرح التي لا تتسع لجيشين متحاربين ، أو لا تصلح لإشعال حريق فتستخدم مؤثرات صوتية أو ضوئية خلف الستار توحي بذلك .  
  
رابعا-العناصر المميزة للمسرحية :  
1. البناء .  
2. الحوار .  
3. الصراع .   
  
1. البنـــاء :  
يختلف بناء المسرحية عن بناء القصة في جانبين :  
  
أ‌) شكل البناء : ( ففصول المسرحية محدودة ، وفصول القصة لا حد لها ولا سيما في الرواية ، وإن كان هناك تشابه في الحجم بين القصة القصيرة والمسرحية المكونة من فصل واحد ) .  
ب‌) أسلوب البناء : ( وهو في المسرحية يقوم على التصاعد بالصراع إلى غايته في خط متنام نحو قمة مشحونة بالتوتر ، ثم يتجه الخط نحو القرار الحاسم في النهاية أما القصة فتقوم على التشابك والتعقيد في هدوء حتى ينتهي إلى الحل).   
  
2. الحــوار :  
تقوم المسرحية على الحوار وتقوم القصة على الحكاية وإن جاء فيها الحوار فهو غير أساسي ، وهناك وسائل إضافية تساعد النص المسرحي عندما يعرض على خشبة المسرح كالموسيقا التصويرية ، والإضاءة ، وغيرهما . لكن النص نفسه لا يجري فيه من فنون القول سوى الحوار . ولذلك يقال ( لا مسرح بلا حوار ) ؛ وقد يكون بين شخصين ، أو مناجاة بين الشخص ونفسه يكشف به الكاتب أغوار الشخصية وهمومها الكامنة ودوافعها الخفية . وأحياناً يكون الحديث من طرف واحد ظاهر ، ندرك من خلاله الطرف الآخر ، وهدفه إبراز أفكار المتحدث ونوايه للمشاهدين . ويرى النقاد أن الحوار يدل على قدرة الكاتب ويشترطون لنجاحه أن تتحقق فيه المقومات الآتية :  
أ‌) أن يكون حيا نابضاً مركزاً حتى لا يمله المشاهدون والقراء .  
ب‌) أن يعبر دائماً عن انفعالات الأشخاص في حالاتها المختلفة من الرضا والغضب والذكاء والغباء وغير ذلك . فليس الحوار مجرد سؤال وجواب ، أو مجرد مناقشة عقلية يشترك فيها أكثر من شخص . وإذا كان كذلك رأيناه سقيماً ومملاً.   
ج‌) أن يكون ملائماً لمستوى الشخصيات عقلياً واجتماعياً وثقافياً ؛ ولذلك يتنوع أسلوب المسرحية تبعاً لتنوع شخصياتها، على الرغم من أن الكاتب هو المؤلف للحوار ، بخلاف أسلوب القصة الذي يكون في مستوى واحد .   
  
3. الصـــراع :   
هو عقدة المسرحية ، وإذا كان الحوار هو الجانب المحسوس في المسرحية فإن الصراع هو الجانب المعنوي لها ، وإذا صح قول النقاد ( لا مسرحية بغير حوار ) فيصح أن نضيف : ( ولا مسرحية بغير صراع ) فالصراع عنصر قائم في الحياة بين الخير والشر ، سواء أكان بين أشخاص حول مبدأ ، أو فكرة أو نزعة ، أو هدف ، أم بين الشخص ونفسه والمسرحية هي أكثر الفنون الأدبية ارتباطاً بحياة الناس ، وفي كل شخص جوانب ضعف وجوانب قوة وأعماله موزعة بين الخير والشر. ويظهر الصراع في المسرحية في أكثر من مستوى ، ويوشك كل شخص فيها أن تكون له مشكلة خاصة ولكن إلى جانب ذلك هناك صراع عام رئيس ، ومحوري ، يؤدي إلى تأزم الموقف حتى يكون الحل نهاية لتلك العقدة ، وكذلك القصة لابد فيها من مرحلة تعقد للأحداث وتتأزم فيها المشكلة ويشيد الصراع لكن الصراع يكون أثر قوة تأزم في المسرحية عن القصة.  
  
خامسا- عرض لمسرحية ( أهل الكهف ) لتوفيق الحكيم   
  
وسنتوقف عند مسرحية ( أهل الكهف ) أنموذجاً لمسرحيات الحكيم وهي تمثل الكثير من خصائص فنه .   
  
مسرحية أهل الكهف :  
  
كتب توفيق الحكيم مسرحية ( أهل الكهف ) سنة 1929م ونشرها عام 1933م واعتمد في كتابتها على مصادر دينية كالقرآن الكريم والتوراة والإنجيل ، ولعل سورة (الكهف) في القرآن الكريم تكون المصدر الأساسي الذي أستقى منه موضوعه بشكل واضح وجلي . وهي تتناول قصة المسيحيين الثلاثة الذين اضطهدوا أيام الوثنية وقبل انتشار المسيحية والديانات الأخرى . فهربوا من بطش الملك والتجأوا إلى كهف ومعهم كلبهم وبقدرة إلهية نام هؤلاء ثلاثمائة سنة . يقتبس الحكيم هذه الحكاية ليقدم في مسرحه الذهني مشكلة مؤداها معالجة قضية نظرية فكرية ذهنية تجسد أفكاراً أكثر ما تقدم شخصيات نامية متطورة وقصة أهل الكهف كما هو معروف في القرآن ترد في معرض دحض بعض المعتقدات المسيحية ومنها ألوهية المسيح وبنوته لله . وهذه الفكرة لا تظهر في رواية الحكيم وإنما كان هدفه إبراز حقيقة فنية حول عدم إمكانية الحياة خارج الزمن .  
  
مضمون المسرحية :  
  
تبدأ القصة بالكشف عن المسيحيين الثلاثة الهاربين من الملك الوثني دوقيانوس حيث يخيم الظلام والثلاثة ميشلنا (وزير) ومرنوش ( وزير) (ويمليخا) راع يستيقظون ويتبادلون الحديث . يشعرون أنهم ناموا ليلة واحدة بعد سباتهم الطويل ويحسون بالجوع ويتنبهون لقصتهم مع الملك الذي أرسل رجاله يتعقبهم ففروا منهم ولجأوا إلى الكهف نتيجة تمسكهم بمعتقدهم . تسيطر عليهم فكرة مطاردة الملك لهم يفتشون عن حل . يرسلون الراعي يمليخا ليأتيهم بالطعام بعد أن يزودوه بقطعة نقود لا زالت في حوزتهم قبل نومهم ويبقى ميشلنا ومرنوش يتبادلان الحديث ويعيدان ذكرياتهما : الأول في حبه والثاني يعيد سيرة زوجته وولده . بعد قليل يسمعان ضجة في يعتقدان أنهما ملاحقان من رجال الملك . يميزان أقوالاً ( الكنز ، ) ويدخل الراعي مسرعاً ويخبرهم عما جرى في المدينة وكيف أن شخصاً أخذ منه قطعة النقود بحذر ولما نظر إليه اعتراه رعب . فتنبه الراعي إلى لحيته وجدها قد استطالت . ويخبرهما كيف أنه أنكر المدينة فكأنما ليست هي طرطوس ، استغربوها وظنوا أن في الكهف كنز فجاؤوا يبحثون عنه ، دخل الجميع الكهف حاملين المشاعل ولكن ما أن يلمحوا ميشلنا ومرنوش حتى يصيحوا أشباح ، أشباح ثم يلوذون بالفرار .  
يتداول الثلاثة في الوضع ويبدأ عندهم الوعي . يقول ميشلنا : لقد داخلني شك .. يسأله مرنوش : في ماذا ؟ يجيب في زمن إقامتنا في هذا الكهف ، لأنني أتذكر أنني أتيته حليقاً ، ها أنذا الآن وشعري مرسل . ترى ألبثنا أسبوعاً ولم نشعر ؟ يمليخا يقول : لعلنا لبثنا شهراً . يجيب مرنوش : ويحك شهراً . وأين كنا طوال هذه المدة ، يمليخا: نياماً . مرنوش : أهذا كلام عاقل .   
ويدور الفصل الثاني في القصر في بهو الأعمدة ، يبدأ بحوار بين الأميرة يسكا الثانية ، ومؤدبها غالياس الذي يبدو قلقاً حائراً ، بينما الأميرة تريد أن تقص عليه حلماً لعله يفسره لها : فقد رأت أنها دفنت حية . ويوضح لها الصلة في الحلم وما يشاع في المدينة من أن كنز دوقيانوس مدفون في كهف بوادي . ويروي غالياس كيف أنها سميت باسم قديسة تدعى بريسكا كانت ابنة الملك دوقيانوس الذي ظهر أسمه مضروباً على النقود التي اكتشفت وحملها الراعي معه . ويروي لها حكاية تلك الأميرة واعتناقها المسيحية واختيارها للرهبنة وموتها شهيدة وطلبها بأن تحمل إلى بهو الأعمدة . ويخبرها بأن الصليب . الذي في عنقها هو صليب تلك القديسة .عند ذلك يحضر الملك ويسأل غالياس عن خبر الكنز والأشباح..فيروي المؤدب حكاية المسيحيين الثلاثة الفارين منذ ثلاثمائة سنة واللاجئين إلى الكهف.. ويستنتج أنهم قديسون لأن الله أنقذهم من تعذيب الوثنيين.عند ذلك يدعوهم الملك إلى القصر لتكريمهم فيؤتى بهم..  
وعند دخولهم يسمعون من يناديهم بالقديسين فيستغربون ويحسون في البداية أن انقلابا قد حصل على دوقيناس من قبل هذا الملك المسيحي ..تبدأ سلسلة من عدم التفاهم .أهل الكهف يمتدحون الملك ويستغربون كيف استطاع أن يطور مظاهر الحياة في غضون شهر ويحسب كل منهم الآخر مجنوناً وتقع عينا ميشلينا على بريسكا التي تشبه جدتها كل الشبه، فيهم بالتحدث إليه بحسبانها خطيبته،لكنها تخاف منه وتغادر القاعة فيستغرب أمرها.  
يذهب مرنوش لتفقد عائلته، ويشتري بعض الهدايا لطفله. فيصحبه الخدم، لكنه يعود بعد قليل باكياً نادباً أسرته بعد أن أنها ماتت من زمن بعدين وان ابنه عاش حتى الستين من عمره ثم مات شهيداً في معركة بطولية. وتحقق من ذلك برؤيته الشاهد على قبره.عندما يدرك أنه في زمن غير زمنه وأنه لم تعد له علاقة بهذه الحياة..لكن ميشلينا الذي امتلأ قلبه بالحب يجد نفسه متعلقاً بالحياة ..فاستحم وزين نفسه فبدأ في مقتبل عمره وسيماً كسابق عهده ،ولم يفطن إلى الهوة الزمنية التي تفصله عن تلك الحياة ،فظل يسعى لملاقاة بريسكا على انفراد ،تنتابه الغيرة لرؤيته لها تقرأ للملك في حجرته في ساعة متأخرة من الليل دون أن يعلم أن يعلم أنها ابنته ..لذلك يجيب مرنوش بقوله: أمري مختلف .أنا هنا حي، وهذه خطيبتي ما تزال شابة على قيد الحياة ،لا  
أريد أن افهم غير هذا.  
أما مرنوش فلم تعد تغني له الحياة شيئاً وكذلك يمليخا الذي كان أول العائدين إلى الكهف، إذ إنه أدرك بالغزيرة منذ الوهلة الأولى غربته عن هذا الزمن .افتقد غنمه فلم يجدها ،فتراجع إلى الكهف ،ولم يبق في القصر إلا ميشلينا ،ولما التقى ببريسكا على انفراد تحاورا طويلاً يظهر عواطفه المتأججة.  
ويعاتب بريسكا على فتورها العجيب تجاهه ، وحين تذكر أنه لا يقصدها هي ، بل جدتها ، تصاب بخيبة أمل عظيمة . يفترقان ، ثم يعود ليخبرها أن يحبها أياً كانت . ترفض لأنها لا تريد أن تكون مجرد شبح لبريسكا الأولى . عند ذلك ييأس ويعلم أنه عاد إلى عالم غريب فيقرر الإياب إلى الكهف .  
في الكهف يموت يمليخا أولاً لفقدان صلته بالحياة . ثم يتبعه مرنوش . ويبقى ميشلنا في الكهف حياً طوال شهر . لامتلاء قلبه بالحب الذي أعطاه الحياة .. وقبيل موته تصل بريسكا ومؤدبها غالياس إلى الكهف . لقد أحبت بريسكا ميشلنا ولم تستطع أن تقنعه بالعودة إلى الحياة فقررت اللحاق به إلى عالم الموت وأقنعت أباها أن يبني جداراً أمام الكهف وهناك التقت بمشيلنا في لحظاته الأخيرة ، ولم تفلح توسلاتها في إرجاعه إلى الحياة فتبعته إلى ما وراءها .  
  
التركيب الفني لمسرحية أهل الكهف :  
  
تتألف المسرحية من أربعة فصول تضم اثنين وعشرين مشهداً ، ومن عرض وأزمة وحل فالعرض . يحوي كهف الرقيم وقصر الملك والشخصيات الرئيسية والثانوية والأحداث تجري بين القصر والكهف ، تتطور حتى التأزم .   
والأزمة : هي مأزق أهل الكهف بعد مرور ثلاثمائة سنة وخروجهم إلى الدنيا من جديد والدخول في صراع مع الزمن .   
والحل : يكون بانتصار الزمن وعدم قدرة هؤلاء الثلاثة مع كلبهم على الحياة وإقامة الروابط الاجتماعية الجديدة فيكون الحل بانكفائهم إلى الكهف بعد إصابتهم بالإحباط ومن ثم موتهم .   
تبني المسرحية على قواعد المسرح المعروفة وبخاصة الوحدات الثلاث :   
  
1. وحدة الحدث : فالموضوع يدور حول فكرة البعث والعودة إلى الحياة أي الفكرة المعروفة في الميثولوجيا القديمة والمعروفة منذ كتاب (الموتى) وهو موضوع قديم جديد يتناول الصراع بين الإنسان والزمن . لذلك استعمل الحكيم قصة المسيحيين الأوائل الذين عادوا بعد أن تنصر أباطرة روما . ووحدة الحدث تتجلى في وجود الثلاثة في الكهف وخروجهم بعد مضي من الزمن إلى عصر غير عصرهم وبتمسكهم بعلاقاتهم القديمة للدخول في علاقات جديدة أدت إلى فشلهم .   
2. وحدة المكان : يتركز في المسافة بين الكهف والقصر وتدور الحوادث في المكانين وهو ملائم للمكان الكلاسيكي وشروطه .   
  
شخصيات المسرحية :  
  
تغلب عليها الطابع الأسطوري .. والحكيم لم يكن يهدف إلى وصف حياة القدماء بأسلوب عصري بل أراد أن يصف الحياة المعاصرة فلجأ إلى استخدام الميثولوجيا استخداماً رمزياً . لذلك هتف مرنوش عندما أحس بالهزيمة : ( لا فائدة من نزال الزمن . لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ولكن الزمن قتل مصر ) وعلى هذا يصبح الزمن البطل الرئيسي للمسرحية والفكرة الرئيسية فيها والشخصيات وجدت لخدمتها .**

يتبع.....

**قضية الفصحى والعامية في الأدب المسرحي**

**والتمسك بفصاحة اللغة وسلامة الاستخدام لتراكيبها وقواعدها يجابه في الآداب   
والفنون بحرب شعواء يشنها أولئك الذين يدعون إلى التخفف مـن هذه المعايير والقواعد بطرق شتى ووسائل عدة، إما بدعوى التيسير حيناً وإما بدعوى الواقعية ومواكبة العصر والحياة اليومية   
حيناً آخر.**

**والخلاف حول استخدام الفصحى والعامية هو خلاف خالط نشأة بعض الفنون والآداب في العصر الحديث، وبهذا تتخذ القضية منحى الوسيط، ومنحى الجمهور.**

**والمقصود بالوسيط هو المسرح فالمشكلة بين العامية والفصحى قائمة منذ النشأة الأولى لفن المسرح وأدبه في الأدب العربي عندما تجرأت بعض الأقلام في مناداتها بمواكبة المسرح للواقع من خلال مقاربته للغة الخطاب اليومي، وبالمقابل ظهر من يحارب هذه النـزعة في الأدب ويقف بجسارة في وجه الاستخدام العامي للغة الخطاب في المسرح.**

**ومن الأدباء من يروى في الفصحى لغة سرد أما الحوارات فيفضلون أن تشاكل الواقع وما يجري في حديث الناس من ميل إلى لغة الخطاب اليومية العامية رغم اقتدارهم على النظم بالفصحى، وهو أسلوب شاع في الأصل عند بعض الروائيين الذين جربوا أن يحلوا هذه المشكلة – مشكلة الفصحى والعامية- فكحل وسط صنفوا الفصحى لغة السرد – والعامية لغة الحوار([[1]](#footnote-1))، ثم انتقلت الموجه إلى المسرح الشعري أو الغنائي، خاصة وأن العبارات السردية لا تدخل ضمن حساب النقد ولا يعتد بها إلا كمفسرة وموضحة.**

**,والكتابة باللهجة المحلية من العوامل التي جعلت أنصار الفصحى يقفون في وجه انتشار العامية في الأدب والفنون؛ فتعدد لهجات الخطاب الأدبي يطبع الأدب بالإقليمية ويحدُّ من انتشاره وفهمه على نطاق واسع؛ فالعامية ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر بل ولا في كل إقليم. ([[2]](#footnote-2))**

**وإن أدعى بعض أنصار العامية أن استساغة اللهجة المصرية وانتشارها مبرر لاستخدامها لغة للأدب فالقول أنها لغة سهلة الفهم في معظم أنحاء العالم العربي بفضل السينما والراديو والتلفزيون وهذه الميزة لا نجدها في كثير من البلاد العربية بمشرقها ومغربها، كما أن الكتابة لم تعد مقصورة على مصر فلقد ازدهر المسرح في معظم بلاد العالم العربي، فلو كان لدينا عشر لهجات عربية كبرى على الأقل لكان لدينا عشر لغات للمسرح إذا ما تبنى المسرح هذه اللهجات وطورها وحولها من لهجة للحياة اليومية إلى أداة للتعبير الفني([[3]](#footnote-3))، وسيكون الأمر في غاية الصعوبة والتعقيد، فهي لهجات لها أساليبها في التدوين وتراكيب اللغة، ولكن من أين لها قاموس لغوي تسهل العودة إليه لحل ما يشكل من مفرداتها وتراكيبها؟!**

**إن توظيف الأغاني الشعبية في المسرح خط فني اختطه بعض الكتاب لأنفسهم رغم أن البُنى الحوارية كلها وردت بلغة فصيحة، وتبرير ذلك قد يعود إلى رواج فكرة تأليف الأغاني باللهجات العامية والمحلية حتى غدت القاعدة في تأليفها هي اللهجة العامية والندرة كتابتها بالفصحى (( وفي أول الأمر حرص شعراء العامية أن يكونوا مقروئين إلى جانب أن يكونوا مسموعين عن طريق الأغنية والأوبريت، ولكننا نشهد تحول معظم شعراء العامية إلى الأغنية ونجد أن شعر العامية يوشك أن يحتل مكانه المناسب كمورد لتجديد الأغنية الإذاعية والتلفزيونية.))([[4]](#footnote-4))،فإيراد الأغاني الشعبية في المسرحيات الشعرية ودسها ضمن حواراتها ما هو إلا استمرار لعامية الشعر ولانتشار الأغنية الشعبية وإبقاء على النمط المتعارف لها حتى بعد نقلها إلى مجال المسرح.**

**وفي معترك هذه الخُلف والنـزاع برز صوت هدأت عنده معظم الآراء المحتدمة والأقلام الملتهبة، ينادي بترجيح اللغة الفصحى في المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة، وقصر العامية على المسرحيات الاجتماعية التي تناقش أمور الحياة العصرية طلباً للواقعية وإرضاءً للجمهور،([[5]](#footnote-5))**

**فهل الفصحى عاجزة عن التعبير بواقعية عن أمور الحياة العصرية عندما يجتهد الداعون في المناداة باستخدام العامية في المسرحيات الاجتماعية؟ ويجوز   
ذلك الأدباء والباحثون، وهل رغبات الجمهور هي الفيصل الذي يحدد مستوى الذوق الأدبي ودرجة المتعة الفنية؟!.**

**لقد أجاب كلٌ من (محمد غنيمي هلال) و (محمد مندور) عن هذه التساؤلات، بأنه لما كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية فلماذا الحكم عليها بالعجز عن صنع مسرحيات في أدبها تناظر تلك المسرحيات بدلاً من تفضيل العامية عليها في إنشاء مسرحيات دون ترجمتها؟ ثم أن صدق التصوير لايستلزم مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع، فالواقعية في الأدب لا يُقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته المسرحية بل يستنطق لسان حالها، وللأديب بعد ذلك التعبير عما يفهمه بأية لغة يشاء فعالم الفن غير عالم الواقع([[6]](#footnote-6))، وعليه فإنه لا حجة لمن يجوِّز استخدام العامية لغة خطاب مسرحي؛ فالفصحى أكثر غناء بلغتها وأكثر دقة في تصوير المواقف وصنع الحوارات التي تنقل الواقع بصورة   
فنية درامية.**

**وإذا كانت الواقعية التي ينادي بها أنصار العامية أن يستخدم ابن البلد تعبيرات أبناء البلد وينطق الخادم بألفاظ الخدم ويتحاور المثقف بمفردات المثقف فإنه ما أسهل أن يعبر الكاتب المسرحي عن تباين شخصياته بتباين المستويات اللغوية! أليس هذا هو الإيهام الشائع والمبتذل في نفس الوقت؟ إن عملية الإيهام أكثر تركيباً من مجرد استغلال للمستويات اللغوية، إن قصد عملية الإيهام ليس إقناع المتفرج بأن هذا "قد يحدث" في الواقع، إن اللغة عنصر من عناصر الفن المسرحي ولذلك فنحن لا نسمع في المسرح اللغة التي تتكلم بها الشخصيات في الواقع بل اللغة التي "قد" يتكلمون بها، وهي أكثر ترتيباً ودقة وإيحاء من لغة الواقع. ([[7]](#footnote-7))**

**ويعلق (غنيمي هلال) على استخدام العامية في المسرح بأن الأدب القصصي والمسرحي لم يتجاوز كثيراً عند العرب دور الطفولة، ومما يدفع به إلى النهوض والرقي أن يكثر فيه النتاج في اللغة الأدبية، كما أن القيمة الفنية لا تعتمد على الرواج المادي الناتج عن إقبال المتفرجين بـل القيمة الفنية للعمل ذاته؛ إذ لا ينبغي مجاراة الجمهور بل لابد من الرقي به وتنمية إمكاناته.**

عنوان المقالة

عنوان المقالة له تأثيره في إثارة اهتمام القارئ ولفت انتباهه ، فالعنوان الجيد يدل على روح الكاتب ووجهته ، ويحمل القارئ على استطلاع مقالته والاستمتاع بها.

وكاتب المقالة الناجح يحرص على أن يكون اختياره لعنوان مقالته جذاباَ يحرك جانب التطلع عند القارئ ، ويشحذ التوقع الممتع لديه ، ويترك انطباعاً قوياً في نفسه ، فيدفعه إلى أن يكشف ما وراء هذا العنوان.

ويصل الكاتب إلى اختيار العنوان الجيد بوسائل متعددة من بينها المهارة في اختيار الألفاظ ، والإيماءات اللماحة ، والإشارات اللبقة التي تدل على ذكاء صاحبها . وهذا يتطلب من الكاتب البعد عن العناوين التعليمية المباشرة ، مع المحافظة على عنصر الصدق في العنوان لكي يحتفظ الكاتب بثقة قارئه.

وقد يستمر العنوان الواحد لسلسلة من المقالات في الموضوع الواحد مثل عنوان (قصر الدوبارة بعد يوم الأربعاء) للشيخ علي يوسف في صحيفته (المؤيد) ، فقد كان عنواناً لعدد من المقالات صورت هذه الفترة وبلغت أربع عشرة مقالة.

وقد يتخذ الكاتب عنواناً عاماً ثابتاً يكتب تحته مقالات كثيرة بعناوين فرعية متجددة مثل العنوان العام الثابت (في ضوء المصباح) للدكتور زكي نجيب محمود في مجلة (( الثقافة )) القديمة ، ومثل عنوان (خواطر حرة) لعبد الرحمن الشرقاوي في صحيفة (( الأهرام )) حديثاً.

وألوان العناوين في المقالة لا يمكن حصرها ولكننا نورد هنا – على سبيل المثال – طائفة منها ، فمنها ما يكون جزءاً من بيت شعري مثل عنوان (عيد بأية حال عدت)،([[8]](#footnote-8)95) ومنها ما يدفع إلى استثارة العواطف مثل عنوان (ويحكم هبوا)،([[9]](#footnote-9)96) ومنها ما يكون مثلاً مثل عنوان (على نفسها جنت براقش)،([[10]](#footnote-10)97) ومنها ما يرد في صورة تساؤل مثل عنوان (ماذا استفدنا من حرب فلسطين؟)،([[11]](#footnote-11)98) ومنها ما يحمل فكرته بوضوح مثل (لست أومن بالإنسان)،([[12]](#footnote-12)99) ومنها ماهو تقرير لخلاصة المقالة مثل (أعذب الشعر أصدقه)،([[13]](#footnote-13)100) ومنها ما يحمل عنواناً مباشراً مثل (مركب النقص عند اليهود)،([[14]](#footnote-14)101) ومنها ما يتضمن سخرية كاتبه مثل (يد من حديد في ذراع من جريد)،([[15]](#footnote-15)102) و (على فيض البخيل)،([[16]](#footnote-16)103) ومنها ما هو طريف ومشوق ، ويحمل القارئ على التساؤل ويُعَدُّ عنواناً جذاباً ، مثل عناوين : (رجل يخرج النور من فمه)،([[17]](#footnote-17)104) و(جنة العبيط)،([[18]](#footnote-18)105) و(بيضة الفيل)،([[19]](#footnote-19)106) و(قصاصات الزجاج)،([[20]](#footnote-20)107) و(الجمل اليهودي وسم الخياط)،([[21]](#footnote-21)108) و(الشيطان رجل الساعة).([[22]](#footnote-22)109)

1. () "مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري" لجلال الشرقاوي- البيان (مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت، ع :268-269، يوليو – تموز/ أغسطس-آب 1988م) :96-97. [↑](#footnote-ref-1)
2. () التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي طبانه (دار الثقافة- بيروت، د.ط، 1405ه-1985م) :253. [↑](#footnote-ref-2)
3. () مدخل لدارسة الجمهور في المسرح المصري، جلال الشرقاوي مجلة البيان( ع :268-269) :97. [↑](#footnote-ref-3)
4. () "مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري" لجلال الشرقاوي مجلة البيان (ع: 268-269 ):97. [↑](#footnote-ref-4)
5. () فن المسرحية، د. عبدالقادر القط :33. [↑](#footnote-ref-5)
6. () الأدب وفنونه، د. محمد مندور :116-119./ في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال :77-82. [↑](#footnote-ref-6)
7. () مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري، جلال الشرقاوي مجلة البيان (ع: 268-269) :98. [↑](#footnote-ref-7)
8. 95 مقالة للدكتور محمد عوض في مجلة الثقافة ، العدد 502 ، بتاريخ 10 من أغسطس 1948 [↑](#footnote-ref-8)
9. 96 مقالة لمحمود محمد شاكر في مجلة الرسالة ، 757 ، بتاريخ 5 من يناير 1948 [↑](#footnote-ref-9)
10. 97 مقالة لنقولا الحداد في مجلة الرسالة ، العدد 767 ، بتاريخ 15 من مارس 1948 [↑](#footnote-ref-10)
11. 98 مقالة للدكتور أحمد أمين في مجلة الثقافة ، العدد 500 ، بتاريخ 27 من يوليو 1948 [↑](#footnote-ref-11)
12. 99 مقالة للتدكتور زكي نجيب محمود في كتابه (جنة العبيط)، ص 114 [↑](#footnote-ref-12)
13. 100 مقالة للتدكتور زكي نجيب محمود في كتابه (جنة العبيط)، ص 151 [↑](#footnote-ref-13)
14. 101 مقالة لعلي رفاعة الأنصاري في مجلة الثقافة ، العدد 502 ، بتاريخ 10 اغسطس 1948 [↑](#footnote-ref-14)
15. 102 مقالة لعباس محمود العقاد في صحيفة البلاغ اليومية بتاريخ 5 من يوليو 1928 وهي تعقيب من العقاد على قول محمد محمود رئيس وزراء مصر آنذاك : (( إنه سيضرب بيد من حديد )). [↑](#footnote-ref-15)
16. 103 مقالة لعباس محمود العقاد في صحيفة الأساس بتاريخ 29 من أكتوبر 1950 ، وهي عن مصطفى النحاس زعيم الوفد حينئذ. وقد عمد العقاد في عنوان المقالة إلى تحرير المثل المشهور (( على فيض الكريم )). [↑](#footnote-ref-16)
17. 104 مقالة للدكتور إسحق موسى الحسيني (عن الشيخ محمد عبده) في مجلة المجلة ، العدد 44 ، بتاريخ أغسطس 1960 [↑](#footnote-ref-17)
18. 105 مقالة للدكتور زكي نجيب محمود في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه ، ص 49 [↑](#footnote-ref-18)
19. 106 مقالة في المصدر السابق ، ص 67 [↑](#footnote-ref-19)
20. 107 مقالة في المصدر السابق ، ص 73 [↑](#footnote-ref-20)
21. 108 مقالة لعلي حيدر الركابي في مجلة الرسالة العدد 971 بتاريخ 11 من فبراير 1952 [↑](#footnote-ref-21)
22. 109 مقالة للدكتور أحمد أمين في مجلة الهلال ، الجزء الثالث من المجلد الستين ، بتاريخ مارس 1952 [↑](#footnote-ref-22)