الملامح والأشكال الدرامية في التراث العربي

م. م هيثم حمزة سلمان الحمداني
المديرية العامة للتربية في محافظة البصرة

يعد التراث باختلاف أنواعه سواءً أكان أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً رافداً من الروافد التي استقى منها كتّاب الدراما مادتهم الأدبية ، وذلك للوقوف على مرجعيات معرفية قوية ومسندة ؛ وبذلك يكون التراث أحد العناصر والنظم التي قامت عليها الحضارات عبر العصور بشكل عام.

فالإنسان في أي عصر وارثٌ لكل ما قدمه أسلافه، وبصدد ذلك يقول: سمير سرحان (لم تقم في تاريخ الإنسانية نهضة إلا بعد استعادتها للتراث، فأوربا بدأت نهضتها انطلاقاً من التراث الإغريقي الأدبي والفلسفي، وألمانيا بدأت أصالتها في استعادة العصر الوسيط الروماني)[1] ، وهكذا بقية أرجاء العالم، فالتراث هو الماضي الفاعل، والتراث هو كل ما يتجاوز التحديد الزمني، فإن كل فعل يتخطى زمانه من الماضي يندرج فيه.إذن التراث (ليس الماضي مطلقاً، إنه الماضي الفاعل في مسيرة الحاضر والمحدد لسمات خاصة بالأمة دون غيرها)[2] . وهذا لا يعني أن كل ماضٍ يصلح أن يكون تراثاً ما لم يكن فاعلاً ومؤثراً في مسيرة الحاضر، في حين يؤكد ذلك حنا عبود عندما يرى أن التراث (ذاك الكل الحي ولكن، لا نقصد كل ما أنتجته الأجيال السابقة، بل نقصد بالكل ما يشكل جسداً متضافراً، يطرح عنه كل ما لا ينسجم معه، مهما رصعته أوسمة العراقة)[3] من هنا يجدر بنا الحديث

عن المظاهر الفاعلة في التراث العربي والمظاهر الفاعلة في حضارة مابين النهرين التي كانت تمارس على شكل طقوس للعبادة نتيجة ً لردود أفعالهم وخوفهم من الظواهر الطبيعية التي أدى بعضها إلى نشأة بعض المظاهر الدرامية.

وتعد الملاحم من أبرز الأشكال والمظاهر التي احتوت مظاهر درامية لاسيماً ملحمة كَلكَامش السومرية ،وهي واحدة من أقدم الملاحم في الأدب العالمي،التي تم نظمها في بلاد مابين النهرين وتعد أكثر النصوص اكتمالاً عُثر عليها في مكتبة الملك الأشوري (آشور بنيبال) واشتهرت في بلاد الشرق القديم.وعلى مر العصور امتازت الحضارة في بلاد مابين النهرين والحضارة العربية بعلومها وآدابها من خلال الملاحم الشعرية. ويلاحظ أن الحضارة العربية الإسلامية شهدت أبّان الخلافات الإسلامية المتعاقبة نوعاً من أنواع المسرح من خلال الأشكال المسرحية منها ما أحتوى على مظاهر درامية وأخرى على مظاهر تمثيلية تجسيدية.كان الهدف منها المتعة والتسلية، فقد شهدت ذلك قصور العباسيين والفاطميين فضلاً عن الكثير من الأجناس الأدبية التي عرفها العرب منها المقامات كمقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري التي عدت الأنموذج الناضج والأقرب في بنائها للمسرحية. ويُعدُّ فن المقامة ((فناً إنسانياً شاملاً وحياً معبراً تعبيراً صادقاً عما يحس به الأنسان ويشعر به))[3]. ولذا فإن التراث العربي حفل بالعديد من المظاهر التي نلتمس فيها العناصر والسمات الدرامية التي كانت لها جذور في التراث العربي، ومن هذه الأشكال والمظاهر مظاهر درامية وتمثيلية تجسيدية، الخرافة ، والأساطير ، والملاحم ، والمقامات ، والرسائل ،وخيال الظل، والتعازي ،والسير الشعبية، والحكايات ،

والمستعرضون ،والسماجة، والكرج فضلاً عن الكاغاني * فالمظاهر في التراث العربي من ،مقامات ،وسير وحكايات ،وقصص ورسائل هي أدب درامي – شبه درامي – يحتاج إلى مسرح [4]. ومن ذلك يمكننا أن نلمس في التراث العربي العديد من الظواهر التي فيها مظاهر درامية سيأتي تفصيلها في مباحث هذا الفصل أن شاء الله تعالى .

1. <u>الملامح الدرامية في الخرافة</u> :

الخرافة في اللُّغة مأخوذة من الخَرَف وهو فساد العقل. وهي أيضًا الحديث المُستَملح من الكذب.ويستخدم مصطلح قصة خرافية في أدب الحكاية الخرافية التي ترتبط بالملائكة والجان والخوارق. وقد وجدت الخرافة عبر التاريخ في معظم المجتمعات البشرية،متناولة أحداثًا مهمة في حياة الإنسان. ((فقد ذكر في تاريخ العرب بأن هناك شخصاً من بني عذره سُمي " خرافة " زعم يوماً بأن الجن اختطفوه وبعد عودته راح يسرد ما حصل له مع الجن من غرائب وعجائب على قومه حيث سميت أحاديث خرافة))[5].

والخرافة تمثل أحداثاً مهمة في حياة الإنسان مثل الميلاد، وفترة النضوج، والزواج. وتختلف الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية أن الحكاية تميل إلى المظاهر التمثيلية التجسيدية كون كلمة حكاية جاءت من المحاكاة وهي ترتبط بمحاكاة الواقع [6].

فالحكاية الخرافية بالإمكان معرفتها منذ الوهلة الأولى من خلال الأحداث والشخصيات الخيالية، ويمكن تعقب أصل الحكايات الخرافية، فقد نسبت إلى بلاد اليونان والهند القديمة، وتنسب معظم هذه الخرافات اليونانية إلى (أيسوب) وهو عبد يوناني عاش حوالي ب(600 عام ق.م)، واكتسب آيسوب شهرته من قدرته على قص حكايات فيها حكمة وذكاء وفكاهة على لسان الطير والحيوانات. ومن المحتمل أن الحكايات

المعروفة باسم (أيسوب) جاءت من عدة مصادر قديمة، وبعض هذه القصص مصدرها الهند. وعبر القرون أعاد كثير من الكتاب رواية الحكايات الخرافية ففي الثقافة العربية نجد الكثير من الخرافات التي تعود، أما إلى أصل محلي، أو جاءت من ثقافات أخرى كما في كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع، مثل حكاية الثعلب والعنب على أن معظم مسرحيات الأطفال تمتاز بالحكايات الخرافية كونها مبنية على الحكاية الخرافية التي تحكي عن (المردة والسحر والأقزام وحكايات الحيوان وحكايات الجن وغيرها)[7]؛وهناك رأي أخر ويبدو هو الأرجح أن أصل الخرافة يعود إلى أرض بلاد الرافدين وخصوصاً إلى الألف الثاني والثالث قبل الميلاد .

أما المسرحيات التي اتخذت من الخرافة أساساً لها واستندت إليها في بنائها الدرامي مسرحية طنطل ل (طه سالم) ، ولكن ما يعنينا من الخرافة هي الخصائص الدرامية التي احتوتها الخرافة وإمكانية مسرحتها كونها تحتوي على سمات وعناصر درامية قد تجعل منها عملاً مسرحياً بعد الإعداد الجيد فضلاً عن الرمز الذي يعد عنصراً فاعلا فيها مما دفع بالكاتب المسرحي اللجوء إليها ،

2. **<u>الملامح الدرامية في الأسطورة</u>** :

تعبّر الأسطورة عن معتقدات الشعوب البدائية القديمة وتمثّل تصورات الإنسان البدائي عما يدور حوله من ظواهر طبيعية والغيبيات، وتعد الأسطورة ((أولى مراحل التفكير الفلسفي، وتنشأ نتيجة التأمل في ظواهر الكون وعلاقة هذه المظاهر بحياة الإنسان على الأرض))[8]. ويعدها عبد الفتاح الديدي ((حكاية أو قصة أو سلسلة قصص مروية للمتعة تحكي مغامرات الكائنات العلوية أو الشخصيات ذات الخوارق

المأثورة من الآباء الأولين في اليونان أو أصحاب الأحداث الخارجة عن المألوف كالأرواح والجنيات والعمالقة والوحوش الضخمة والآلهة والأبطال)).[9]

فقد عرفت الحضارات القديمة الأسطورة ومنها الحضارة البابلية والحضارة الفرعونية في حين تعد الحضارة اليونانية أولى الحضارات التي عرفت الأسطورة واستفادت منها في المسرح إذ كانت معظم موضوعاتها تحكي عن أناس وأماكن وأحداث يمكن إدراكها، وتقوم بعض الأساطير على أشخاص حقيقيين أو أحداث حقيقية كما في مسرحية أوديب لسوفوكلس، والملك أوديب لتوفيق الحكيم، ومسرحية أوديب لعلي أحمد باكثير. وبعضها الآخر ما يتعلق بشخصيات خيالية فقد مثلت الأسطورة ((الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نماه الخيال الإنساني))[2]. فالأسطورة هي ((المادة التراثية التي صيغت في العصور الإنسانية الأولى)) [3] التي استفاد منها كتّاب الدراما إذ جعلوا منها منهلا ً أدبياً يستقون منه مادتهم، كما فعل الكثير من كتّاب الدراما أمثال (خالد الشواف) في مسرحيتي "شمسو" و"الأسوار" و(عادل كاظم) الذي انتقى من أساطير وادي الرافدين القديمة في مسرحيتي "الطوفان" و "تموز يقرع الناقوس". ونجد أن لكل مجتمع أساطيره، ومعظمها يعكس الاتجاهات والمثل العليا فالأسطورة نشأت من حاجة غريزية دفعت بالإنسان إلى تفسير الظواهر الطبيعية المحيطة به ومن خلال هذا التفسير نتج عن ذلك تقليد تلك الظواهر ومحاكاتها على شكل طقوس للعبادة ونتج عن الطقوس التعبدية بعض المظاهر التي حملت بين طياتها أشكالاً ومظاهر درامية استفاد منها كُتّاب الدراما في أعمالهم المسرحية، والأسطورة غالباً ما تكتفي بالسرد الحكائي التي يفيدُ منها كُتّاب الدراما

موضوعاً وفكرةً، لكونها خالية من الاستدلال العقلي ولا تخوض بالتفسيرات، حيث يقابلها السامع بعاطفته ووجدانه إلى أن تحولت شيئاً فشيئاً إلى عقيدة دينية تقليدية تمسكت بها الشعوب على نحو تقليدي[11]، ويرى شمس الدين الحجاجي بأنها تمثل (أول بناء ربط إنسان ما قبل الكتابة الماضي بالمستقبل)[12].

ترجع أهمية الأسطورة في الحياة الأدبية إلى أنها عنوانٌ للفكر والروح في أمة من الأمم فقد ارتبطت بالسحر ومن خلال المظاهر الخرافية وأعمال السحر فبالإمكان الاستفادة من هذه الأعمال وتأديتها وتوظيفها بمظاهر تمثيلية تجسيدية الغرض منها درء الشر كما كان يفعل الإنسان البدائي والاستفادة منها في الأدب المسرحي كونها احتوت مظاهر قابلة للتجسيد وتأدية السحر أداءً تمثيلياً بشكل مسرحي هادف يعبر عن حدث وفكرة[13]. ويذهب نقاد الأدب إلى أن الأسطورة ولدت الملحمة ، والملحمة ولدت الدراما، وأن الأدب المسرحي ولد الرواية[14]. والمسرح يسمى أبا الفنون لكونه استفاد من معظمها فقد وظّف كُتّاب الدراما الأسطورة في المسرح مستفيدين من العناصر الدرامية التي توفرت فيها وأبرزها الصراع الذي تمثل في حروب الآلهة التي ترمز إلى حروب الإنسان الأولية فضلاً عن أنّ الأحداث والشخصيات والبطولة قد منحت الأسطورة مؤلفي المسرح ((مادة مكنتهم من صياغة مسرحية في إطار من الرمز، وكان هذا الرمز هو ما يحتاجه هؤلاء المؤلفون))[15]. والأساطير في التراث العربي هو ما تم تناقله على شكل حكايات مروية جيلاً بعد جيل بوساطة الرواية وتدور حول موضوعات شتى أهمها الآلهة ، والأحداث ، والخوارق، ....الخ وتختلف عن الخرافات والملاحم بوجود الرمز في الأسطورة وهذا ما

يحتاجه المؤلف الدرامي في عمله،أما الخرافات والملاحم فهي تسجل أفعالاً إنسانية أو ابتكرت لأغراض التسلية والتعليم.تقول نبيلة إبراهيم ((ليست هناك أسطورة من الأساطير لا تعبر عن موضوع صراع بين متناقضين، وفي أطار التناقض تتحرك الشخوص وتتداخل باحثة عن طريق وسط))[16]. وبتوفر عنصر الصراع الذي جعل من الحدث الرئيس يتنامى ويطور الشخصيات ، بهذا يمكن تحويل الأسطورة من (موقعها التاريخي إلى واقع حي، ومن الشكلانية المحدودة إلى فاعلية درامية عن طريق الإيحاء بالرمز، والحركة ، والمنظر ، وطريقة التعبير)[17] فقد تمكن العديد من مؤلفي الأعمال الدرامية من استعمال هذه العناصر وتوظيفها باتجاه يصب نحو هدف مرجو وهو تحول الأسطورة إلى نص درامي ممسرح. لاحتوائها على عناصر درامية صريحة هي:

أ. القصة (الموضوعة)

ب.الفكرة : اكثر من فكرة واكثر من ترميز

ج.الشخصيات : متعددة وكثيرة جداً

د.الصراع : موجود في معظم الأجناس الأدبية إلا انه في الدراما يكون ركيزة أساس في البناء الدرامي

هـ.الحوار

و.الحدث : متشعب ومتعدد ومتحول وغير محدد .

ز.المظاهر الدرامية في الملحمة:

الملحمة عبارة عن قصيدة قصصية طويلة تدور حول أحداث قصصية موضوعاتها الأعمال البطولية لأبطال غير عاديين، وأشخاص في الحرب أو الترحال ، وهي من النماذج التي تحمل في ثناياها عناصر

درامية فقد عرف تاريخ الإنسانية على مر العصور الكثير من الملاحم التي ألهمت أدباء الشعوب بصورة عامة وكتاب الدراما اليونان والرومان بصورة خاصة لما فيها من مظاهر درامية صالحة لنواة مسرح ناضج مبني على أسس فنية صحيحة فقد احتوت الملاحم على أبرز العناصر التي قامت عليها الدراما وهو عنصر الصراع فضلاً عن القصة والأحداث والشخصيات والحوار والفكرة ، ومن أبرز الملاحم التي عرفها التاريخ ملحمتا الإلياذة والأوديسة لهوميروس التي تدور أحداثها حول حرب طروادة. وملحمة الأنياذه للشاعر الروماني فرجيل وملحمة المهابهاراتا الهندية المكتوبة باللغة السنسكيريتية الهندية القديمة التي تعني الملك العظيم بهارتا و في الأدب الفارسي ملحمة الشاهنامة للفردوسي فضلاً عن ملحمة كلكامش التي تعد أبرز نتاج أدبي شهدته حضارة وادي الرافدين وهي مجموعة من القصص مدونة بالخط المسماري مكتوبة على ألواح من الطين تناولت موضوعات عدة هي البطولة لكلكامش وصديقه أنكيدو وقصة الطوفان ، وحصول رجل الطوفان على الخلود فضلاً عن الموت والعالم السفلي على أنّ ملحمة كلكامش هي عبارة عن مجموعة من القصص والأساطير القديمة، تطورت تدريجيًا لتُصبح عملاً واحدًا. وملحمة كلكامش خير أنموذجٍ للملاحم تركِّز على شخصية الملك كلكامش، وهو سادس ملك سومري، من سلالة ملوك الوركاء الأولى كان يضطهد شعبه مما جعل شعب أوروك، يصلون طلباً للمساعدة، فخلقت الآلهة بطلاً نداً له يدعى أنكيدو لكن أنكيدو وكلكامش يصبحان صديقين أثر مبارزة قتالية حدثت بينهما انتهت باعتراف كلٍ منهما بشجاعة الآخر وتعادلهما بالقوة وهذا ما دفعهما بوحي من الآلهة إلى التوجه إلى تخليص العالم من الشرور.

وأبرز المحاور التي تناولتها ملحمة كلكامش التي احتوت عناصر درامية توفرت فيها ((حبكة جيدة،حيث نسجت الحكاية والأحداث حول صراع يدور بين الإرادة البشرية التي مثّلها كلكامش في بحثه عن الخلود وبين الإرادة الإلهية التي تقدر الفناء للبشر أجمعين، في حدث متصاعد في قوته من صراع كلكامش و أنكيدو إلى صراع أقوى مع خمبابا، فإلى الأقوى الثور السماوي))[18]، ولعل من أبرز المميزات التي توفرت في نص ملحمة كلكامش والتي جعلتها تقترب من بنية المسرحية كنص ((بناء الشخصيات الرئيسة فيها ونموها الدرامي المتصاعد ومواضع الصراع والمجابهة بين الإنسان والخلود))[19].

ومن خلال تلمسنا لهذه العناصر الدرامية التي احتوتها الملحمة، باستطاعتنا إجراء مقاربة لهذه العناصر الدرامية المتوفرة في الملحمة والعناصر الدرامية في المسرحية الهدف منها مسرحة الملحمة.ونستطيع القول أن المسرحة تعني: ((اخلاص الكاتب المسرحي للقصة الأصلية ولشخصياتها والتمسك بأهداب أغراضها الموضوعية))[20]. ومن خلال ما تقدم نجد أن العناصر الدرامية الموجودة في الملحمة هي:

أ – الفكرة : تتركز التقديم على شخصية محورية

ب–الدراما : فيها خالصة ، حيه يتركز الصراع على أساس البداية والوسط والنهاية .

ج–رؤية البطل الذي يروي قصته بضمير المتكلم (الأنا) .

د– المؤلف محايد من ناحية الفعل والكلمات دون أن يدخل في عقل الشخصيات ، وإنما تعليق منه اتجاه ما حدث

فهي كفيلة بتحولها بعد الإعداد الجيد إلى مسرحية كما فعل سامي عبد الحميد في نص ملحمة كلكامش إذ قال ((وجدته حاملاً لكل عناصر

العرض المسرحي، الرواية، البناء، الحوار، الصراع، الذروة))[21].
وقد قدمها بشكلين مختلفين أحدهما قدمه طلبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، اتسم العرض بطابع التجريب والثاني اتسم بالطابع الكلاسيكي ؛ ومن أبرز الملاحم في الأدب العربي (ملحمة ابن عبد ربه في القرن التاسع الميلادي وتقع في 550 بيتاً قسمها على سني الحكم والحوادث التي جرت للملك الناصر في الأندلس حتى انتهاء حكمه، ومثل ذلك ملحمة (ابن عبد ربه).

3.**الملامح الدرامية في البطولات الشعرية والقصائد العربية الطويلة:**

من أبرز الملاحم التي عرفت في الشعر – ديوان العرب– الملاحم الشعرية التي احتوت ملامح درامية في كثير من القصائد الطويلة ومنها المعلقات السبع، كمعلقة أمريء القيس اللامية،ومعلقة النابغة الذبياني الدالية ومعلقة زهير بن أبي سلمى الميمية ومعلقة عمرو بن كلثوم النونية وبعض القصائد الطويلة كقصيدة ذي الرمة 114 بيتاً وقصيدة الفرزدق 109 أبيات وقصيدة عبيد الراعي المعروف بالراعي النميري 95 بيتاً وقصيدة الكميت 550 بيتاً وغيرها[22] . فقد أدى الحوار فيها دوراً كبيراً في التعبير عن السمات الدرامية،مما جعلها أقرب إلى لغة المسرحية. ومن خلال ما ذكر آنفاً نستنتج أن الخصائص التي احتوتها الملحمة هي أشبه بالخصائص والعناصر المكونة للمسرحية من حيث البناء ، يبدو لي أنّ الكاتب الدرامي يمكنه استغلال هذا التشابه في الخصائص والعناصر المتوفرة في الملحمة وتحويلها إلى مادة درامية مسرحية قابلة للتجسيد على المسرح ، وذلك لتوفر عناصر درامية فيها .

4.الملامح الدرامية في الرسائل :

من الأجناس الأدبية التي عرفها العرب في تراثهم وذاع صيتها بتوالي الخلافات الإسلامية عند العرب في أثناء الخلافة الأموية والعباسية ، وبالنظر للتطور والانفتاح على الثقافات العالمية واتساع حركة الترجمة الذي شجع على انتشار هذا الجنس الأدبي كفن قصصي وهو أدب الرسائل، نجد أباالمعري يستقي من الدين الأدب ، واللغة ، والشعر، والنثر، والاجتماع ،والأخلاق، ،والتاريخ،المادة التي يملأ بها إطار رسالته (رسالة الغفران) التي (لم تخلُ من مقومات المسرحية تمثلت بالشخوص، والبيئة ،والمناخ، النصي، والمشهديات المدهشة ولكن ظلت هذه النصوص الدرامية العملاقة ضمن إطار الروي والقص على لسان الرواة والحكواتية الذين كانوا يمثلون دور الممثل)[23]. وعليه فقد حملت الرسائل في ثناياها مقومات درامية، أو في أقل تقدير بنية قابلة للمسرحة إذا جاز التعبير إذ اعتمدت (اساساً على الحركة والحوار، وتصحبها في كثير من المشاهد موسيقى تصويرية من العزف الآلي أو الإنشاد الشعري المعبر والجديد فيها)[24] فضلاً عن ذلك تشير الدلائل إلى أنها أخذت إطار (الإخراج التمثيلي الذي عرض فيه أبو العلاء المعري مشاهد العالم الآخر على سبيل التشخيص الذي يشبه الفن المسرحي)[25]. ويبدو أن التراث العربي لا يخلو من ((نصوص قابلة للمسرحة ومستوفية للشروط والتقاليد المسرحية، والمؤهلة للعرض.. وتذكر منها رسالة "التوابع والزوابع"(لابن شهيد الأندلسي) سنة 410 ه و رسالة "الصاهل والشاحج" (لأبي العلاء المعري) سنة 413 ه))[26].

في حين يرى محمد كمال الدين في((رسالة الغفران والتوابع والزوابع بأنهما عملان متكاملان وصالحان للمسرح بل أنهما مسرح

متكامل من أوله إلى آخره إذ يجد رسالة التوابع والزوابع والتوابع هي الجنيات، وهي عبارة عن نثر مسجوع تدور أحداثه في عالم الجن التي عالجها بأسلوب نقدي لاذع انتقد فيه التقاليد الأدبية السائدة في الأندلس آنذاك بأسلوب حواري طريف قريب كل القرب من الواقع وبلغةٍ قريبةٍ من لغة المسرح))[27]

ومن أهم الرسائل الأخرى التي عرفها التراث العربي رسالة التربيع والتدوير للجاحظ التي فتحت في النثر بابًا عُرف بالرسائل الأدبية، وتعد الرسائل من الأشكال والمظاهر التي ظهرت في تاريخ العرب التي أدت دوراً كبيراً في إلهام كُتّاب المسرح ومنهم الفريد فرج في مسرحية رسائل قاضي إشبيلية.

5. <u>المظاهر الدرامية في الحكايات الشعبية</u>:

الحكاية الشعبية :(سرد كتابي أو شفهي، يدور حول ثيم معين، والحكاية تقليد قديم، يتوخى البساطة والعبرة، عبر أشواط تشويقية)[28]، وتعد الحكاية من أهم المصادر التراثية التي أفاد منها كتاب الدراما في أعمالهم الدرامية كقصص ألف ليلة وليلة التي يعزو بعضهم نشأتها الأولى إلى (بلاد فارس والى كتاب عرف عندهم بخرافاته (هزار أفسانة) وتشمل على ألف خرافة، وهي معنى العنوان بالفارسية)[29]. وتعد ألف ليلة وليلة مجموعة حكايات روتها شهرزاد للسلطان شهريار ، وتصور ألف ليلة وليلة في حياة الحكام والتجار وحياة الفقراء والكادحين وتشيع فيها أجواء العجائب وعوالم الغرائب ، ومن الملاحظ أن ألف ليلة وليلة (وقعت في مربع الحيرة والدوران والبحث عن مؤلف أو مؤلفين والسبب يعود بذلك أنه كان يندرج في حافظة الأدب الشعبي حيث خضعت على مر العصور والأيام إلى التحوير والإضافات كما خضعت إلى الحذف والحجب تبعاً لقدرة الصواغ وغاياتهم وظروف الزمن وأبعاد الحريات فيه)[30]. ويصف شوكت عبد الكريم البياتي الحكاية بأنها (شكل من أشكال النثر الفني ذو صبغة

جمالية، أفرزته تجربة الإنسان العربي قبل الإسلام، وهو النواة الأولى لفن الحكواتي)[31] فقد عرف التراث العربي الكثير من أشكال القص والحكايات، وبالتالي ألهمت الكثير من الأدباء والفنانين وكتاب الدراما على وجه الخصوص فقد لجأ الكُتّاب المسرحيون في العراق واتخذوا من الحكايات الشعبية أو (وقائع التراث إطاراً أو هيكلاً لمسرحياتهم، كما فعل يوسف العاني في مسرحية المفتاح وقاسم محمد في مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل)[32].

أما في مسرحية حكايات وأحداث في مجالس التراث فكانت مصادرها كتب التراث مثل كتاب "الإمتاع والمؤانسة" للتوحيدي ، وحكاية أبي قاسم البغدادي لمحمد بن أحمد المطهر الأزدي، فضلاً عن الكثير منهم ممن لجأ إلى حكايات ألف ليلة وليلة كما فعل كل من توفيق الحكيم في مسرحية شهرزاد، وفلاح شاكر في مسرحياته ألف رحلة ورحلة ، وألف أمنية وأمنية ، وألف حجارة وحجارة ، واستفاد البعض الأخر من مشاهد السحر وقصص الصراع بين الجن والإنس، وبعض الحكايات الشعبية التي تشتمل على شخصية المحتال أو المخادع وهذه الشخصيات نجد منها الكثير في التراث الشعبي مثل شخصية جحا في نوادر جحا وأبي دلامة كما فعل علي أحمد باكثير في مسرحية (أبو دلامة ومسمار جحا). يقول المستشرق آدم ميتنز: (نستطيع أن نعثر في العصر العباسي مثلاً على نماذج تشبه مقطوعات المحاكاة، وهي الحكايات العربية، وهي لا تختلف كثيراً عن مضمون المحاكاة الحديثة، التي تتضمن أسلوب المحادثة والحوار، كما أنها تقليد في أجزاء منها أنماطٌ مختلفة من الشخصيات، وقد أتسع نطاق المحاكاة ليشتمل فن القصاصين، وهم المداح والمقلد والحكواتي العربي)[33]. ومن ذلك يبدو أن العرب عرفوا في تراثهم بعض الأشكال والمظاهر الدرامية القريبة

من بنية المحاكاة أي الدراما أو المسرحية المتعارف عليها في العصر الحديث،ومن الأعمال المسرحية التي استندت إلى الحكاية في بنائها الدرامي وهي مسرحية ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ تأليف وليد سيف وأخراج المغربي الطيب الصديقي التي أعادت (طرح المخزون التراثي من خلال الفرجة المسرحية واكتشاف وتفجير طاقات التعبير الدرامي الكامنة في تلك الكنوز التراثية)[34].

وأن قصص الحكاية الشعبية بصورة عامة تعتمد على الحدث وتحتوي على بذور الدراما وهي خامات لا تحتاج إلا إلى الإعداد الجيد لكي تلائم روح العصر[35]. فالحكاية إذن (نسيج متكامل نسجه الشعب متضمناً تقاليده، وعاداته وتجاربه، خبرة الحياة يقدمها في أسلوب فني وبناء روائي. وإنها تجارب وأحداث شخصيات إنسانية مجهولة)[36]. ويقول رشدي صالح أنها تستحق أن توصف على إنها: ("وثائق"،من نوع خاص وهي وثائق ترد فيها شواهد عن العادات والأخلاق، وهي وثائق ترد فيها أدلة على السلوك والذهنية والمعايير الثقافية الدارجة في زمانها)[37].

ومن خلال ما تقدم يمكن القول أن الحكاية الشعبية حملت في ثناياها عناصر وسمات درامية جعلت منها قريبة كل القرب من بنية المسرحية من خلال توفر بعض العناصر الدرامية وهي:

أ- الرواية السرد ،السرد القصصي ، الخطاب السردي

ب- الحدث : وهو من أهم العناصر التي ارتكزت عليه الحكايات الشعبية.

ج- الشخصيات وهمية، مظهر زمني ، أفعال تتعاقب،الصياغة .

6- الملامح الدرامية في كتب التراث العربي:

من المظاهر الدرامية التي وردت في كتب التراث العربي القصص والحكايات مثل حكاية (أبو القاسم البغدادي) و(صقر قريش)، و (السندباد) و (مقتل كليب)....ألخ. وفي التراث العربي المقروء نجد الكثير من القصص الواردة في (كتاب مجمع الأمثال) للميداني و (قيد الأوابد) للبنجذيهي وكتاب (العالم) الذي بدأه أحمد بن أيان و(جمهرة الأمثال) لأبي هلال للعسكري و(المستقصى) للزمخشري و(الفاخر) للمفضل أبن نهمة و(تزيين الأسواق) للأنطاكي وغيرها [38]. من نماذج القصص العربي الواقعي نذكر (قصة المنخل اليشكري مع المتجردة زوج النعمان وقصة شريك مع المنذر وقصة رجل بني ضبة وقصة النصر بن الحارث ذات الأصل الفارسي، ذكرها ابن هشام في سيرته، وأحاديث رستم وأسفنديار الفارسية وغيرها)[39]، وذم الهوى للأمام أبي فرج عبد الرحمن بن الجوزي، وروضة المحبين ونزهة المشتاقين ،لابن قيم الجوزية، وطوق الحمامة في الألفة والإلاّف للامام ابن حزم الأندلسي ، ومصارع العشاق للشيخ أبي محمد بن أحمد بن الحسين السراج، والموشى أو الظرف والظرفاء لأبي الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى ، وأن كل القصص المدونة في الكتب التي ذكرتها آنفاً هي(أدب قصصي فيه الحادثة المتكاملة والحوار الطريف، ولا ينقصه غير التمثيل)[40]. ومن القصص العربية الدرامية التي احتوت عليها الكتب ((تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العاشق للشيخ محمد داود الأنطاكي وكتاب التيجان في ملوك حمير لمحمد بن عبد الملك ولاشك أن هذه القصص أو أغلبها تصلح لتحويلها إلى مسرح كامل غني

بالديكور والمناظر وبعضها يصلح أوبرا أو أوبريت لما تحتويه من موسيقى وغناء))[41].

أما الجاحظ فقد ذكر في أحد كتبه (كتاب البخلاء)الذي ينتقد فيه شريحة من مجتمعه بسخرية لاذعة. حيث اتخذ من القصص وصناعة الأخبار وسيلة في هذا الكتاب متهكماً بالبخلاء ، وقد امتازت هذه القصص بواقعيتها من أسماء مدن وقرى وطوائف من المجتمع الذي يظهر فيه اهتمامه بفئات مهمّشة مثل خيال لصوص النهار، وحيل سُرّاق الليل، والبرصان، والعرجان، والعميان ، ومعلمي الصبيان ، والترك. أما العناصر الدرامية التي امتاز بها كتاب البخلاء الحوار والفكرة والشخصيات ووحدة الموضوع والزمان والمكان فضلاً عن الحوار الطريف وعنصر التشويق الذي يجعل منها قريبةً كل القرب من بنية الدراما وإذ يمكن تجسديها على المسرح كونها تحمل سمات وخصائص قابلة للمسرحة. إذ إنّ بخلاء (الجاحظ) التي تعد شخصياته هي خير أنموذج للشخصية الدرامية التي تصنع الحدث وفن الحدث ، وهذا يدل على أن بعض الكتب لدى العرب احتوت على نصوص اقتربت من بنية الدراما المسرحية كونها استوفت الشروط والتقاليد المسرحية.

7.<u>الملامح الدرامية في المقامات</u>:

المقامة ((نص نثري مسجوع، ليس له طول محدد، ولا موضوع معين، يمتزج بالشعر غالباً، يأخذ شكل الحكاية، فيكون له راوية وبطل أحياناً، كما قد يكون على شكل عظة أو مناظرة أو مقالة))[42].وأجمع النقاد على تعريفها بأنها أقرب ما تكون لقصة قصيرة مسجوعة بطلها نموذج إنساني مُكدٍ ومتسوّل ظهرت ادباً مكتوباً عرفت في الأدب العربي في (القرن الرابع الهجري)[43].

وتعد المقامة أقرب أنواع فنون الأدب العربي للدراما وأكثرها قابلية للتجسيد على المسرح فهي(تقوم على الحوار المستمر وتعرض الأحداث القصصية من بداية إلى وسط إلى نهاية، ويتخللها الصراع بين العواطف المتباينة مما يجعلها نصوصاً درامية تنطبق عليها شروط المسرح المتعارف عليها)[44]. والمقامة تعني المجلس في عصر ما قبل الإسلام أو ما يسمى بالعصر الجاهلي إذ كانت كلمة مقامة تستعمل (بمعنى مجلس القبيلة أو ناديها أو مكان تجمعهم، ومقامات الناس مجالسهم، و أنما سميت المقامات لأن الرجل كان يقوم في المجلس)[45]. ثم تطوّرت دلالتها لاحقًا فأصبحت تعني الحديث الذي يُلقى على الناس بغرض النصح والإرشاد، إمّا بغرض الثقافة العامة أو التّسوّل. إذ يعد التسول من اهم موضوعات المقامة فضلاًعن موضوعات أخرى مثل الألغاز، والأحاجي وإظهار المقدرة البيانية والوعظ [46].

ومن أبرز أركان المقامة الراوية والأسلوب والبطل وهي العناصر التي جعلت منها تقترب من الدراما بنيةً ومكنتها من التجسيد. وحول ذلك يقول البروفسور لندو* : إن المقامة (تحمل غالباً عناصر المحاكاة.. حيث تعرض موضوعاتها غالباً أسلوب المحادثة، كما أنها تقلد في أجزاء منها أنماطاً مختلفة من الشخصيات)[47].

أما الحدث في المقامة فيمتاز بأنه حدث طريف، ويكون مغزاه مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو مغامرة مضحكة تحمل في داخلها لونًا من ألوان النقد أو السخرية، وضعت في إطار من الصنعة اللفظية والبلاغية. ومن هنا رأى عبد الرحمن ياغي أن المقامة من حيث الحدث تكون (أقرب إلى المسرحية منها إلى القصة، وذلك لتوفر عنصري

التهاجي والتخاصم فيها ووجود المشاهدين الذين يشهدون هذا التخاصم)[48].

والتخاصم غالباً يكون ناتجاً عن صِدام أو تقاطع بالإرادات وبالتالي يؤدي إلى صراع. والصراع هو عنصر أساسي من عناصر الدراما، ومن أهم السمات الدرامية في المقامة القدرة على عرض لقصة (وحبكتها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف شخصية رئيسة ثابتة تدور حولها الأحداث وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من وجود التصوير والبناء وحوار تتبادل فيه الصور الفنية والألفاظ الرقيقة أو الغليظة كما تتبادل الأفكار)[49].

وهذا ما يؤكده (محمد كمال الدين) حين يرى أن المقامة تشبه المسرحية لأنها (فن جماعي تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعي،وأنها تُعَبِّر عن المجتمع ممثلاً في أبطالها، فضلاً عن أنها تمثل في حشد يرتبط ذهنياً وعاطفياً ، فهي بحق رائدة للرواية والقصة والتمثيل)[50]. ومن أشهر المقامات التي عرفها الأدب مقامات (بديع الزمان الهمداني " الحلوانية و البلخية والمكفوفية و المضرية " كذلك مقامات الحريري "الكوفية والبغدادية و الفرضية والوسطية " وهناك مقامات أخرى للزمخشري والخوارزمي وابن الجوزي وابن العطار الصفدي وغيرهم)[51].

أما الدراما في المقامة المضرية من ناحية الشكل فإنها (تعتمد على الأحداث المتوالية وليس الحدث الواحد المتأزم المنفرج)[52]،وقد ظلت مقامات بديع الزمان الهمداني الاثنتان والخمسون إنموذجًا يحتذيه كتّاب المقامات الذين جاؤا من بعده، وأول هؤلاء وأشهرهم الحريري. إذ كتب الحريري مقاماته المشهورة واعترف بريادة بديع الزمان لهذا الفن

ثم تبعه عدد كبير من الكتّاب القدماء والمُحدثين فكتبوا في هذا الفن، من أبرزهم (الزمخشري) و(جلال الدين السيوطي)، ومن الأندلسيين السرقسطي، وأما المحدثين،أهمهم (اليازجي) و(المويلحي). وأكتسب الحريري شهرته الحقيقيّة من خلال تأليفه لمقاماته المشهورة(مقامات الحريري) وهي عبارة عن مجموعة تضم خمسين مقامة، ألَّفها مقلدًا بديع الزمان الهمداني، وجعل الحريري لمقاماته بطلا سمّاه (أبا زيد السروجي) ومن أشهر المقامات التي كتبها الحريري المقامة الثامنة والأربعون المسماة ب (المقامة الحرامية) التي لاقت شهرةً واسعةً في عهد الحريري نفسه، إذ يقال: إن الحريري أجاز بيده سبعمائة نسخة منها كما أنّ شهرتها لم تكن مقصورةً على العالم العربي والإسلامي، بل امتدت إلى خارجه، فقد تُرجمت قديمًا إلى العبرية والسريانية، ثم ترجمت إلى اللاتينية، ثم ترجمت أخيرًا إلى عدد من اللغات الأوروبية وغير الأوروبية. أما بديع الزمان الهمداني فقد ((استعان بكثير من أشكال الكتابات القصصية التي سبقته وتأثر بمضامينها ليُخرج فن المقامة في شكله النهائي الذي لم يطرأ عليه أي تغيير يُذكر إلى يومنا هذا.ومن أبرز من كتبَ المقامات ابن نباته السعدي الذي كتب العديد من المقامات، وأبو القاسم بن ناقيا البغدادي ثم الحريري والزمخشري في مجموعة سمّاها (أطواق الذهب) وهي أقصر أنواع المقامات. ثم أحمد الأعظم الرازي الذي كتب اثنتي عشر مقامة في رواية عن القعقاع بن زنباع))[1]. وإن أول من وضع المقامات في الأدب العربي هو ("ابن دريد الأزدي" المتوفى سنة 321ه. الذي كتب جملة من الأحاديث الأدبية تبلغ الأربعين عداً. كما يزال قسم منها محفوظاً في كتاب "الأمالي"لأبي علي القالي)[2] .

وتعد المقامة (في الأصل أدباً تمثيلياً عُرف منذ الجاهلية و إنها من قيام دار الندوة في ذلك العصر وكانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً، يقوم به ممثل فرد)[1] . والريادة في المقامة بوصفها جنساً أدبي في الأدب العربي تعزى إلى بديع الزمان الهمداني بالرغم من اختلاف وجهات النظر بصدد ذلك. والمقامة من حيث البنية هي (ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه من حيث البنية الدرامية، لكنها تحوي عناصر قريبة من شكل المسرحية فهي تحتوي على شخوص وحكاية وحوار، وراوٍ وتنامٍ في العمل الدرامي ووصف. وهذا ما يجعلها قريبة تماماً من النص المسرحي ولكنها ليست شكلاً مسرحياً كما كتبه شكسبير أو إبسن)[55]. وتعد المقامة المضرية من ((أهم المقامات ذات السمات الدرامية الواضحة التي يرى فيها د. علي الراعي بأنها شبيهة بكوميديا الأمزجة))[56]. التي تدرس الشخصية الإنسانية المعبرة عن واقع المجتمع بطريقة كاركاتيرية مبالغ فيها وتعتمد على الأحداث.

ومن الكتاب المسرحيين العراقيين والعرب الذين أفادوا من المقامات في أعمالهم المسرحية الفنان قاسم محمد في نص "زاد حزني وسروري في مقامات الحريري " والفنان المغربي الطيب الصديقي "مقامات الهمداني".و هي العملية الفنية التي تدخل في إيجاد هوية مميزة لمسرح عربي أصيل يستلهم التراث العربي الإسلامي بعصوره المختلفة. وهنا نوجز أهم العناصر المتوفرة في المقامات ،وهي نفسها عناصر العمل المسرحي:

أ. الراوي: هناك وجود راوٍ في المقامة وهو الشخصية التي أُنيطت بها مهمة الكشف عن أساليب بطل المقامة.

ب. البطل: هو الشخصية المحورية التي تتظاهر بالخبث وعند الكشف عن نواياها الطيبة، كونها تهدف للكشف عن عيوب المجتمع وانتقاده بشكل ساخر الجمهور والشخصيات

ج. وحدة الزمان: أغلب المقامات تدور أحداثها بحدود الفترة الزمنية التي تمثل فيها الراوية.

د. وحدة المكان: سوق أو مسجد أو دار تدور فيه الأحداث

ه. الحوار: يمتاز الحوار بالتنوع بين شعر ونثر، وتحدث فيه عملية للتبادل بين سائل ومجيب وحوار بين الشخصيات.

8. **الملامح الدرامية في السيرة الشعبية** :

السيرة الشعبية هي (نوع أدبي قصصي طويل، من أنواع القصّ في الأدب الشعبي العربي، وفيه يتابع القاص مراحل حياة البطل القصصي الرئيس، الذي تُنْسب إليه السيرة عادة، ويعرض القاص وقائع اشتباك هذا البطل مع الأبطال الآخرين والمناوئين وتلاقيه مع موالين،كما يبين تداخلها مع المواقف المصيرية في حياة قومه وحروبه مع الآخرين، ويتم سرد السيرة الشعبية نثراً يتخلله الشعر في المواقف المتوترة قصصياً وإن كانت هناك روايات شعرية كاملة لبعض السير الشعبية)[57].

وتستعمل كلمة سيرة في الإطار التاريخي لتعني ترجمة حياة شخص، كما استُعملت عنواناً لعديد من الكتابات في التراث العربي القديم، كالسيرة الهلالية سيرة بني هلال وبطلها (أبو زيد الهلالي)، وسيرة (الزير سالم)، وسيرة (عنترة بن شداد)، وسيرة (سيف بن ذي يزن) وسيرة (الظاهر بيبرس)، وسيرة (الرسول "ص") وغيرها من السير، وهناك أعمال أخرى تُنسب أحياناً إلى السّير الشعبية، وإن كانت قد دخلت ضمن مجموعات قصصية مثلما نجدها في

ألف ليلة وليلة، التي ضمَّت إلى قصصها سيرتي عمر النعمان وعلي الزيبق، وقد أفاد كُتّاب المسرح العرب من السيرة الشعبية في تراثنا العربي حيث استلهم الفريد فرج من سيرة (الزير سالم) المهلهل بن ربيعة التي تروي وقائع حياته وأحداث حرب البسوس ومقتل كليب بن ربيعة في مسرحيته الموسومة (الزير سالم). و يؤكد فاروق خورشيد أن السيرة الشعبية (كانت – دراميا – هي البديل للوجود المسرحي في الأدب العربي، وأنها حلت محله في مرحلة التطور من الأدب الغنائي القديم إلى الأدب الدرامي المثقل بالتجربة الإنسانية، والمحمل بالزخم التاريخي. والمعبر عن الصراع الدرامي الإنساني)[58] فالسيرة الشعبية حملت في طياتها سمات العناصر درامية وتوفر الصراع والحوار والقصة والفكرة والشخصيات والحدث والزمان والمكان فضلاً عن الرواية وهذا ما جعل منها تقترب من المسرحية،بل جعلها تكون مهيأة للتجسيد المسرحي و بانحياز شديد، يرى سمير سرحان إن السيرة كانت السبب الأول في (ظهور فن الممثل في التراث الفني العربي، ومهدت بذلك لفن المسرح)[59] أما موضوعات السير الشعبية فتتناول موضوعات الحروب والمعارك، و يكون الصراع فيها بين الأبطال وأضدادهم من القبائل الأخرى كما تحرص السّيرة الشعبية على أن تضم في ثناياها ما يخدم أغراضها من المعلومات والبيانات المُفسّرة، سواء أكانت تاريخية أم تتعلق بالعادات والتقاليد والتصورات والأعراف القبلية في الفترة التي شهدتها تلك السيرة وتمتاز بعض السير الشعبية بواقعيتها في سرد الأحداث والأزمنة والأمكنة وأحياناً تكون خيالية. ومن ثم نجد فيها سردًا لقوائم نسب الأبطال وقبائلهم وتاريخهم، وأوصافها لأقاليم ومعالم جغرافية يمرّون بها، وشروحًا لعادات وتقاليد يمارسونها.وبالتالي نستشف من ذلك أن السيرة تمتاز بـــ:

أ. الفكرة الواحدة. (عقدة بسيطة)

ب. تعدد الصراعات. (أسلوب ملحمي)

ج. اعتمادها على الحوار كركيزةٍ أساسيةٍ في بنائها الفني.

وتعد (السير والقصص التهذيبية وصفحات التاريخ القومي والوطني أكثر المواد قابلية وطواعية للمسرحة)[60].

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول بإمكانية مسرحة السيرة الشعبية، ذلك بالنظر لتلمسنا بعض السمات والعناصر المشتركة بين بنيتها وبنية المسرحية.

9. <u>الملامح الدرامية في القصاصين أو المحاكين</u> :

من أهم الأشكال والمظاهر الدرامية التي ظهرت في التراث العربي القصاصون فقد كان القرن الثاني عشر الهجري هو (عصر القصاصين وكانت السمة العامة للعصر، تقتضي من كل زاهد أن يغدو قصاصاً)[61]. والقصاص هو (ناقل أخبار وأحداث وبطولات وقد يكون حكيماً ويمكن أن نعده مذيعاً يحمل الخبر والحكمة والطرفة)[62].

أما المحاكي الذي لُقب (مضحك الملك) أو (النديم) الساخر الذين حفلت به قصور الخلفاء في العصر العباسي خاصة، الذي كان يقوم بفعل القص.

إما المحاكون هم المقلدون للآخرين بالقول والفعل أي تمثيل الشخصيات المراد محاكاتها عن طريق تمثلها لفظاً. وهم محاكون هزليون يقومون بتقليد حركات الناس بهدف نقدهم والمحاكي شخص واحد يقوم بأداء شخصيات متعددة مختلفة الطباع بشكل كاريكاتيري ساخر. والحكواتي كما يصفه شوكت عبد الكريم بأنه (الصورة الشعبية المتأخرة زمنياً لرواة كانوا يتنقلون في العصر السابق للإسلام في

الأسواق ودور الندوة وحيثما يتجمع الناس لكي يؤدوا حكاياتهم وينقلون مشاهداتهم وما سمعوه أو رأوه من غرائب وبطولات)[63].

وكان المحاكون يقدمون محاكاتهم في أماكن عديدة تكون بمثابة مسرح لهم مثل (رواق المسجد أو عتبة الدار أو سوق البلدة، وأما المشاهدون فهم الجمهور الذي يتجمع أمامه أو حوله، يتجاوبون معه ، وقد يحدث بينهم وبينه حوار نجد له صورة فيما يسمى بالمسرح المرتجل أو مسرح ديللارتي)[64].

ويذكر الجاحظ في البيان والتبيين أن المحاكين كانوا يفوقون الطبيعة ومن أشهرهم (صوفي بغداد) الذي ظهر في زمن الخليفة المهدي و(أبن ألمغازلي) الذي ظهر في زمن الخليفة العباسي المعتضد بالله.

ومما تقدم نستنتج إن ثمة اختلاف بين القصاصين والمحاكين: مفاده هو أنّ مهمة القصاصين جاءت امتداداً لوظيفة الرواة في قصور الخلافات فالقصاصون كانوا يقومون بسرد الحوارات. إما المحاكون فيقدمون حوارات يتخللها بعض السرد.

ومن هنا يكون لكل من القص والمحاكاة سماتها او عناصرها المختلفة. وقد ترشح من شخصية (القصاصين) في التراث العربي القديم، شخصية الحكواتي التي تعد شخصية (القصاص) وقد تعددت تسمياته في التراث العربي المعاصر فتارة تطلق عليه تسمية (الحكواتي)، وأحياناً تسمية (القصّخون)، وقد ألهمت هذه الظاهرة الدرامية كُتّاب المسرح العرب بالعديد من الأفكار فقد (وظّف عدد من الكُتّاب المسرحيين الحكواتي في مسرحهم وأبرزهم سعد الله ونوس وجماعة مسرح الحكواتي)[65].

كما افاد منها الكاتب العراقي (قاسم محمد) عندما وظّف شخصية (القصّخون)في مسرحية (كان يا ما كان). ويشير عبد علي حسن أن الريادة في تبني هذا الاتجاه في المسرح العراقي كانت لـ(قاسم محمد) من خلال استثمار وتوظيف ظاهرة القصخون التي (كانت شائعةً في المقاهي الشعبية العراقية خاصة أيام شهر رمضان في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد كانت مسرحية "كان يا ما كان " باكورة جهده على وفق الاتجاه الذي كان الموجّه الأساس للدعوة له هو تحفيز الذاكرة الجمعية، عرض مسرحي من الأشكال التمثيلية والاحتفالية التي يتضمنها التراث الشعبي)[66]. كما وظّف الكاتب نفسه شخصية الراوي في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) التي يمكن عدّها تجربة مهمة من تجارب قاسم محمد المسرحية المهمة كونها عدت خطوة في مجال التجريب والبحث في جذور التراث العربي بحثاً عن شكل مشهدي أو طقس احتفالي يحتوي على جذور درامية.[67]

الهوامش :

(1) د. سمير سرحان، المصدر السابق، ص 28.

(2)علي حداد ،أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، ط1، (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986)،ص15.

(3)حنا عبود، "التراث والإبداع"، مجلة التراث العربي،(دمشق) العدد (24) تموز ، 1986، ص 117.

(3)عبد الأمير مهدي الطائي،المقامات أصالة وفناً وتراثاً ، ط1 ،(بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة،2001)،ص47.

* الكاغاني : هو الشخص الذي يختلق الجنون ويحاكيه.

(4) ينظر : محمد كمال الدين، العرب والمسرح، (القاهرة : دار الهلال، 1975)، ص 87.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 87.

(6) ينظر :طلال سالم الحديثي،الفلكلور في حياتنا المعاصرة، سلسلة الموسوعة الثقافية (45)،ط1، (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة، 2007)، ص 22- 23.

(7): المصدر نفسه، ص 25.

(8) د. نبيلة إبراهيم، الأسطورة،(بغداد : دار الحرية للطباعة،سلسة الموسوعة الصغيرة (54) ، 1979)، ص10.

(9) عبد الفتاح الديدي، علم الجمال، ط1، (القاهرة : الهيأة العامة المصرية، 1995)،ص 26.

(10) المصدر نفسه،ص 26.

(3) علي حداد ، المصدر السابق ، ص 76 .

(1) ينظر :عبد الفتاح الديدي، المصدر السابق ، ص33

(12) د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر1933-1970)، ج2،ط 2 (القاهرة: الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة،2000)، ص 295.

(13) ينظر : د. نبيلة إبراهيم،المصدر السابق ، ص 13.

(14)ينظر : فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، (القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية،2..2)، ص 32-33.

(15) د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المصدر السابق، ص 302.

(16).د. نبيلة إبراهيم، الأسطورة،المصدر السابق، ص 86.

(17) حسب الله يحيى، شخصية الدكتاتور في المسرح العالم ودراسات أخرى، ط1، ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافية (14)، 2005)، ص 10 .

(18) محمد صبري صالح، المسرح العراقي القديم، مراجعة وتقديم: د. عبد المرسل الزيدي، (بغداد: مطبعة المعارف ،1991)، ص 95.

(19) علي حسين، سامي عبد الحميد، سلسلة مخرجون عراقيون (1)،ط 1، (بغداد : دار القادسية للطباعة، 1983)، ص 45.

(20) روجر م.بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي : للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما،ترجمة وتقديم : دريني خشبة، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1978)، ص 334.

(21) علي حسين، المصدر السابق نفسه، ص 47 .

(22) ينظر : محمد كمال الدين، المصدر السابق، ص 103.

(23)منير الحافظ،((مظاهر تكوين الدراما العربية))، مجلة الموقف الأدبي،(دمشق) ، العدد (271)،1993،ص 45 .

(24) محمد كمال الدين، المصدر السابق،ص 128.

(25) المصدر نفسه، ص 128.

(26) منير الحافظ، المصدر السابق نفسه، ص 42-43.

(27) محمد كمال الدين، المصدر السابق،ص 127.

(28) د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1،(بيروت : دار الكتاب اللبناني،1985)،ص 72.

(29) حسن حميد،((ألف ليلة وليلة وقراءة جديدة))، مجلة التراث العربي،(دمشق) ، العدد (66)، كانون الثاني، 1997)، ص 114.

(30) المصدر نفسه، ص119.

(31) شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي،ط1، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1989)، ص 17.

(32) د. فائق مصطفى،في ذاكرة المسرح العربي، ط1، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1990)، ص 32 .

(33) محمد كمال الدين، المصدر السابق، ص 79 .

(34) نبيل بدران،أحلام مسرحية عربية،ط1، (القاهرة: الهيأة العامة المصرية للكتاب، 1995)، ص 73 .

(35) ينظر : محمد كمال الدين، المصدر السابق، ص 91-92 .

(36) طلال سالم الحديثي،الفلكلور في حياتنا المعاصرة، ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافية (45)، 2007) ، ص 24.

(37)مجهول المؤلف ، ألف ليلة وليلة، إعداد : رشدي صالح، المجلد الأول (القاهرة : دار الشعب، ب- ت)، ص 13.

(38) ينظر: محمد كمال الدين، المصدر السابق،ص 85.

(39) المصدر نفسه ،ص 85 -86.

(40) المصدر نفسه، ص 88.

(42) د. عرفة حلمي،الاقتباس القرآني والحديثي في مقامات الحريري، ط1،(القاهرة : مكتبة الآداب، 2007)،ص46.

(43) د. فائق مصطفى،المصدر السابق،ص 121.

(44) أحمد شوقي قاسم، المسرح الإسلامي روافده ومناهجه،(الكويت : دار الفكر العربي، ب- ت)، ص 55.

(45) عبد الأمير مهدي الطائي، المصدر السابق،ص 41.

(46) ينظر : د. عرفة حلمي عباس،المصدر السابق ، ص 47.

* البروفسور لندو : يعقوب لانداو .

(47) د. فائق مصطفى،المصدر السابق،ص 121.

(48) المصدر نفسه ،ص 121 – 122.

(49) المصدر نفسه،ص 122.

(50) محمد كمال الدين،المصدر السابق، ص 111.

(51) منير الحافظ،المصدر السابق،ص 43.

(52) علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ، (القاهرة : دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال (248) ، 1971)، ص 12.

(53)السائح (الحسن)، نظرات في القصة والمسرحية والأدب المغربي، (بيروت:منشورات دار الكتب العربية، ب- ت) ، ص 79.

(2)المصدر نفسه ، ص 79- 80 .

(54) د. عبد الحميد يونس،خيال الظل، (القاهرة : المكتبة الثقافية،ب-ت)، ص 10.

(55) د. طارق العذاري،الطيب الصديقي، مجلة فنون البصرة، العدد الثاني، السنة الثانية،(البصرة : جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة، 2004)،ص 21.

(56) علي الراعي، المصدر السابق ، ص 12.

(57) أحمد سعد الدين، السيرة الشعبية وملامحها وبنيتها، مجلة التراث العربي،(دمشق) ، العدد (49) ، ص 26-27 .

(58) فاروق خورشيد، المصدر السابق ، ص 43.

(59) د. سمير سرحان،المصدر السابق، ص 18.

(60) أحمد شوقي قاسم، المصدر السابق ، ص 421.

(61) حسب الله يحيى، المصدر السابق ، ص 117.

(62) المصدر نفسه، ص 117.

(63) شوكت عبد الكريم البياتي، المصدر السابق، ص 72.

(64) محمد كمال الدين، المصدر السابق، ص 13.

(65) د. خالد عبد اللطيف رمضان، العرب وتأصيل المسرح، ط1، (الكويت : رابطة الأدباء في الكويت، سلسلة كتاب الرابطة رقم (9)،ب-ت) ، ص 203.

(66) عبد علي حسن، الدراما والتطبيق، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافية (56)، 2008)،

ص 82 – 83.

(67) ينظر:قاسم علوان، ((مصادر قاسم محمد المسرحية المؤثرات والتأثير))، جريدة المدى ،(بغداد)، العدد (260)، الأحد 28 تشرين الثاني ،2004.

المصادر والمراجع

❖ **الكتب:**

1. إبراهيم (د. نبيلة). الأسطورة.. بغداد:دار الحرية للطباعة، الموسوعة الصغيرة رقم (54)، 1979 .
2. بدران (نبيل). أحلام مسرحية عربية. الطبعة الأولى. القاهرة الهيأة العامة المصرية للكتاب، 1995.

3. بسفيلد الابن (روجر م.).فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. ترجمة وتقديم:دريني خشبة. القاهرة: دار نهضة مصر ،1978.نشر هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. القاهرة- نيو يورك.
4. البياتي (شوكت عبد الكريم). تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر. الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
5. الحجاجي (د. أحمد شمس الدين). الأسطورة في المسرح المصري المعاصر 1933- 1970. الجزء الثاني. الطبعة الثانية. القاهرة: الهيأة العامة لقصور الثقافة، 2000.
6. حداد (علي). أثر التراث في الشعر العراقي الحديث. الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2008.
7. الحديثي (طلال سالم). الفلكلور في حياتنا المعاصرة.. الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. سلسلة المؤسوعة الثقافية (45)، 2007.
8. حسن (عبد علي). الدراما والتطبيق.. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. الموسوعة الثقافية رقم (56)، 2008.
9. حسين (علي). سامي عبد الحميد. الطبعة الأولى. بغداد:دار القادسية للطباعة. سلسلة مخرجون عراقيون رقم (1)، 1983.
10. حلمي (د. عرفة). الاقتباس القرآني والحديثي في مقامات الحريري. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب، 2007.
11. خورشيد (فاروق). أدب السيرة الشعبية. القاهرة: دار الشعب، ب- ت.
12. الديدي (عبد الفتاح). علم الجمال. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1981.
13. الراعي (د.علي). فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني.. القاهرة: دار الهلال كتاب الهلال رقم (248)، 1971.
14. رمضان (د. خالد عبد اللطيف). العرب وتأصيل المسرح.. الطبعة الأولى. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت. سلسلة كتاب الرابطة رقم (9)،ب- ت.
15. السائح (الحسن).نظرات في القصة والمسرحية والأدب المغربي. بيروت:منشورات دار الكتب العربية، ب- ت.
16. سرحان (د.سمير). المسرح والتراث العربي. الطبعة الثانية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
17. صالح (محمد صبري). المسرح العراقي القديم. بغداد: مطبعة المعارف، 1997.
18. الطائي (عبد الأمير مهدي). المقامات أصالة وفناناً وتراثاً. الطبعة الأولى.. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. سلسلة خزانة التراث ، 1990.

19. علوش (د. سعيد). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985.
20. قاسم (أحمد شوقي). المسرح الإسلامي روافده ومناهجه. الكويت: دار الفكر العربي ، ب- ت.
21. كمال الدين (محمد). العرب والمسرح. القاهرة: دار الهلال. كتاب الهلال رقم (293)، مايو 1975.
22. مجهول المؤلف . ألف ليلة وليلة. أعداد : رشدي صالح .الجزء الأول. القاهرة: دار الشعب ،ب- ت.
23. مصطفى (د.فائق).في ذاكرة المسرح العربي. الطبعة الأولى.بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
24. يحيى(حسب الله). شخصية الدكتاتور في المسرح العالمي ودراسات أخرى. الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. الموسوعة الثقافية رقم (14) ،2005.
25. يونس (د.عبد الحميد). خيال الظل. القاهرة: المكتبة الثقافية، ب- ت.

❖ **الدوريات الصحف والمجلات:**

1. الحافظ (منير).((مظاهر تكوين الدراما العربية)).مجلة الموقف الأدبي. (دمشق) العدد(271).تشرين الثاني، 1993.
2. حميد(حسن).((ألف ليلة و التراث قراءة جديدة)).مجلة التراث العربي. (دمشق) . العدد (66). شورات اتحاد الكتاب العرب. كانون الثاني 1997.
3. سعد الدين (أحمد). ((السيرة الشعبية ملامحها وبنيتها)).مجلة التراث العربي. (دمشق) 0 العدد (49). منشورات اتحاد الكتاب العرب. أكتوبر 1994.
4. عبود (حنا). ((التراث والإبداع)).مجلة التراث العربي. (دمشق) . العدد (24). منشورات اتحاد الكتاب العرب. تموز 1986.
5. العذاري (د.طارق عبد الكاظم). ((الطيب الصديقي والقراءة المسرحية للتراث العربي)). مجلة فنون البصرة. (البصرة) .العدد الثاني. السنة الثانية. جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة، 2004.
6. علوان (قاسم).((مصادر قاسم محمد المسرحية المؤثرات والتأثير)).جريدة المدى. (بغداد). العدد(260). الأحد 28 تشرين الثاني2004.