الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كليــة الآداب واللغات قســم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

مشروع إعداد مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي حديث ومعاصر

توظيف التراث في المسرح
"ألفريد فرج" – نموذجا–

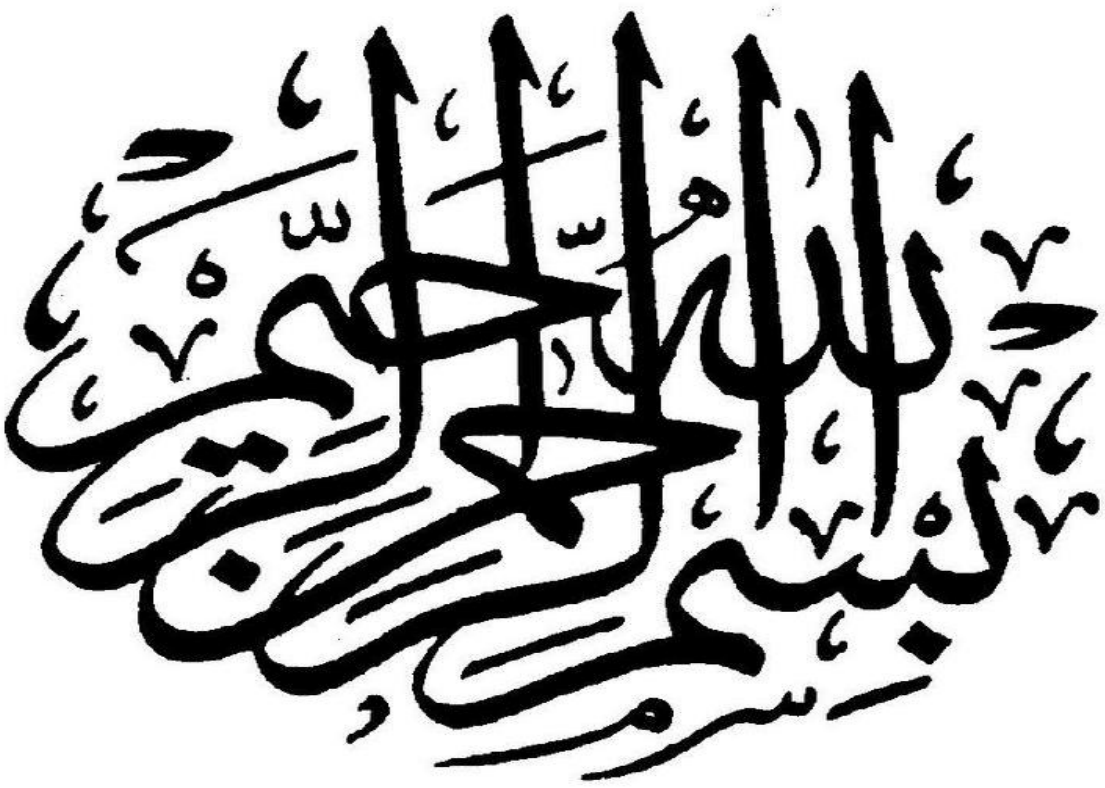
إعداد الطالبــتين:
– عبد الليوة صورية
– بومهن ياسمينة

تحت إشراف:
– قارة محمد سليمان

لجنة المناقشة:

1– د. فيصل الأحمر ..... رئيسا
2– قارة محمد سليمان ..... مشرفا
3– بوعكاز ليلى ..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017



قال تعالى:

﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)﴾ سورة العلق.

صدق الله العظيم

شكر و تقدير

" اللهم علّمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علّمتنا، وزدنا علما"

الحمد لله الذي أعاننا والذي استعنّا به وعليه توكلنا

الحمد لله الذي يسر سبيلنا و أنار دربنا

نتقدم بخالص شكرنا إلى كل من ساهم في إعداد هذه المذكرة من قريب أومن بعيد و نخص بالذكر الأستاذ المشرف "قارة محمد سليمان" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وتصويبه لأخطائنا

كما نشكر كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

ولا يفوتنا أن نشكر كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد لإنجاز هذه المذكرة ولو بكلمة طيبة.

وشكرا

اهداء

بسم الله أبدأ كلامي الذي بفضله وصلت لمقامي

هذا الحمد و الشكر على ما أتاني.

أهدي ثمرة جهدي إلى الذي قال فيهما عز وجل:﴿ وقضى ربك ألاّ تعبدوا إلا إياه

وبالوالدين إحسانا﴾.

إلى ينبوع الصبر و التفاؤل والأمل أمي الغالية.

إلى الذي عجز اللسان في ذكر مآثره أبي الغالي.

إلى من شاركوني أيّام الطفولة وتقاسموا معي حلو الحياة ومرّها وأمدوني العون متى استطاعوا "سمية"، "صفية"، "نبيل"، "عز الدين".

إلى الزوج الغالي" شتوان رشيد" إلى من يضيء لي الطريق ويقف معي في كل ضيق و يساندني ويتنازل عن حقوقه لإرضائي .

إلى من شاركتني هذا الإنجاز "ياسمينة" دون أن أنسى جميع صديقاتي سهام ومريم...

إلى كل من ذكره القلب وغفل عنه العقل

ونساه القلم

صورية

اهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى التي جعل الله الجنة تحت أقدامها

إلى من حملتني ومنحتني الحياة والحنان وغمرتني بعطفها وحنانها

إلى سر نجاحي ووجودي أمي الحبيبة أطال الله في عمرها.

إلى من نحمل اسمه بكل افتخار إلى من علمني معنى الكفاح والنضال

إلى رمز فخري وآمالي في الحياة إلى من رعاني وكافح من أجلي أبي الغالي رعاك

وحفظك الله

إلى من تقاسمت معهم حلاوة وقسوة الحياة أخواتي الأعزاء.

إلى من أمدني بالعزيمة والإرادة والثقة أخي الوحيد محمد وزوجته.

إلى سندي وتوأم روحي، إلى من سيقاسمني مسيرة الحياة حمزة وكل عائلته

إلى جميع الأصدقاء، والأهل والأقرباء، إلى من شاركتني هذا الانجاز

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

ياسمينة

مقدمة

يعد التراث رافدا حضاريا ومنهلا تستقي منه الأمم زادها لما يحمله من مكانة في ذاكرة الشعوب وضرورة العودة إلى هذا التراث كانت نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها المجتمعات العربية، فأيقن الكتّاب المسرحيين العرب أنّ توظيف التراث يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر والتواصل معه هو الذي يحقق وجودها الفاعل، إذ عرف العرب بعض الفنون الشعبية كخيال الظل، الأراجوز، الحلقة، السامر احتفالات عاشوراء،كانت ممهدة لظهور الأدب المسرحي.

قد جاءت مصادر التراث متنوعة لا يمكن حصرها في جانب واحد من جوانب النشاط الإنساني وتوزعت بين ما هو أدبي وفلسفي وديني.

ولا شك أن علاقة التراث بالمسرح علاقة تكاملية، فالتراث مادة ورثناها عن أجدادنا بما فيها من علم ومعرفة وأفكار وطقوس وعادات وتقاليد كانت تمارس في القدم، لجأ إليه كثير من كتابنا ووظفوه بطرق شتى، وفي أنواع أدبية عديدة منها المسرح العربي الذي هو موضوع دراستنا الموسوم ب (توظيف التراث في المسرح العربي ألفريد فرج نموذجا).

قد أسهمت في اختيارنا لهذا الموضوع دوافع ذاتية نابعة من صميم رغباتنا الشخصية، وكذلك رغبتنا في عدم الخروج عن إطار التراث المسرحي بعدما كان موضوع مذكرتنا لنيل شهادة الليسانس هو "شهرزاد في المسرح العربي"، فارتأينا أن يكون موضوع البحث هذه المرة حول الموضوع نفسه ولكن عند الكاتب العربي المصري (ألفريد فرج) الذي استلهم التراث واعتبره المادة الخام الأساسية التي بنى عليها معظم نتاجه المسرحي مثل "حلاق بغداد" و"الزير سالم" و"على جناح التبريزي وتابعه قفة"، باعتبار التراث الوعاء الجماعي الذي يحتوي ذاكرة الأمة بمعتقداتها وقيمها...

أما الدافع الثاني المتعلق باختيارنا هذا الموضوع تحديدا يتمثل في اعتبار توظيف التراث ضمن باب التأصيل للمسرح العربي من جهة وقصد تبيين ما للتراث من أهمية وخصب وغناء في مجال فنون الأدب وعلى رأسها المسرح، فهو أداة فعالة في الرقي بالمسرح العربي من المحلية إلى العالمية.

ومن هنا يمكن أن نطرح مجموعة من التساؤلات: ما مفهوم التراث؟ وما هي أشكاله؟ وما مقوماته؟ ومتى بدأ توظيف الشخصية التراثية؟ وما الدافع إلى توظيف التراث؟ وكيف تم استلهام هذا الأخير؟

للإجابة على هذه الأسئلة المطروحة وضعنا خطة بحث أملتها الشروط المنهجية تتكون من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

مقدمة تطرقنا فيها إلى أهمية الموضوع، ودوافع اختياره، والمنهج المتبع وإشكالاته المطروحة، ومدخل كان عبارة عن توطئة لنشأة المسرح العربي.

أما بالنسبة للفصل الأول فجاء بعنوان التراث وأشكاله، قمنا فيه بتقديم مفهوم التراث لغة واصطلاحا وعرجنا كذلك على ذكر بعض أشكال التراث المسرحي منها الحلقة، السامر، الأراجوز، وكيف تم تقديمها في مختلف البلاد العربية.

والفصل الثاني الموسوم بتوظيف التراث وبواعثه تطرقنا فيها إلى بدايات توظيف الشخصية التراثية، وأهم الرواد الذين عمدوا إلى استلهام التراث، وبعض الدوافع التي أدت إلى توظيفه.

وفي الفصل الثالث وقفنا على دراسة مسرحية حلاق بغداد، ركزنا فيه على إبراز توظيف الشخصيات التراثية، وتوظيف الأمثال الشعبية والمصدر الديني، حتى تستوفي الدراسة غايتها وهدفها.

وفي الأخير كانت الخاتمة تسجيلا لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث، وفيما يتعلق بالمنهج المتبع الذي يعد بمثابة العمود الأساسي لبناء البحث العلمي فمن خلاله يتم تنظيم الأفكار المتداخلة في

الدراسة العلمية، فاعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي المناسب للتعريف بالجزئيات وتحليل المضامين والنظريات وتطبيقاتها على المسرح.

والهدف من هذه الدراسة هو الوقوف على مدى استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي.

ولعل أهمية الموضوع تتمثل في قلة الدراسات في مجال التراث خاصة والمسرح عامة، ومن بين الدراسات السابقة وأهم الجهود التي بذلت في مجال العناية بتوظيف التراث في المسرح العربي وهي قليلة نوعا ما نذكر: (توظيف التراث في المسرح العربي) "لأحسن تليلاني"، أطروحة دكتوراه.

وقد اعتمدنا في معالجة هذا البحث على مجموعة من المراجع المتنوعة تراوحت بين كتب ورسائل جامعية أمدتنا بالكثير من المعلومات والتقنيات اللازمة لخوض غمار هذا البحث نذكر منها: (المسرح في الوطن العربي) للمؤلف "علي الراعي"، (أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث) للمؤلف "حلمي بدير"، (التراث في المسرح الحديث" للمؤلف "كمال الدين حسين"...، أطروحة لنيل شهادة الماجستير في التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر "لفاطمة شكشاك".

أما فيما يخص المصادر فكانت مدونتنا المتمثلة في مسرحية (حلاق بغداد) لمؤلفها (ألفريد فرج).

ومن الصعوبات التي تلقيناها خلال مسيرة البحث تتمثل في ضيق الوقت، وصعوبة التوفيق بين الدراسة والبحث العلمي، بالإضافة إلى عدم وفرة المراجع المساعدة على التحليل في المكتبة الجامعية.

وبتوفيق من الله وحمده تمت هذه الدراسة بعد جهد وتعب، خففا من وطأتهما النصائح والتوجيهات التي استفدنا منها كثيرا من طرف الأستاذ المشرف: "قارة محمد سليمان" الذي تضيق العبارة عن شكره وعن واسع كرمه جازاه الله خيرا.

ورجاؤنا أن نكون بهذا البحث قد وفقنا إلى ما نصبوا إليه، وما توفيقنا إلا بالله عليه توكّلنا، وإليه أنبنا.

مدخـــل:

نشأة المسرح العربي

المسرح أبو الفنون الأدبية الغربية كما هو الحال بالنسبة للشعر عند العرب، فالمسرح ظاهرة اجتماعية في أبسط أشكالها ؛متفرج وممثل، لكنه ينفرد ومن بين الفنون الأخرى بارتباطه المباشر مع مجريات الحياة اليومية وتغيراتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وبهذا يكون جزءا لا يتجزأ من الحياة يعتمد على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة. ويمكن تعريف المسرح بأنه « عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحي بأنه حقيقي وهو يعرف أيضا بكونه فنا مزدوجا يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى »[1].

يعتبر المسرح أحد فنون الأداء والتمثيل الذي يترجم "قصصا" أو "نصوصا أدبية" أمام الجمهور باستعمال الإيماءات، والموسيقى، والصوت على الخشبة.فالمسرح إذن هو « فن المفارقة ذاتها، فهو نتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد وهو فن أدبي قابل للإعادة إنتاجه وتجديده إلى ما نهاية وفن وقتي لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته إنه فن العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي، فإن العرض الواحد، فن النتاج الواحد كما أراده أرتو ARRTAUD، إنه فن اليوم وعرض الغد يسعى لأن يكون نفس فن الأمس، يقدمه أشخاص يتبدلون أمام متفرجين مختلفين »[2]، المسرح عبارة عن فن قابل للعرض في كل الأزمنة يتجدد، يحاول الممثلون إيصال رسالة إلى الجمهور أثناء عرضهم الأحداث. وللمسرح مية بالغة تكمن في تغيير المجتمعات وتثقيفها، وهذا ما انتبه له الكتاب الأوائل وأدركوا أنه لعب دورا كبيرا في تطوير الآداب العالمية منذ أن ظهرت الملاحم التي انبثقت منها الأعمال الدرامية على يد الإغريق الأوائل، تلك التي ارتبطت بالغاية التعليمية، الوعظية، والتربوية والمستندة إلى قيم اجتماعية، أخلاقية ودينية[3]، إذن الفن المسرحي فن يجمع بين كل الفنون من أدب وتمثيل، فهو بمثابة مدرسة

---

(1) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة ناشرون، لبنان، 1977، ص29.

(2) آن أوبر سفلد: قراءة المسرح ترجمة مي التلمساني، د ط، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1982، ص17.

(3) انظر: عام صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ط1، دار الصادق للثقافة، د ب، 2013، ص7.

تقدم دروسا في الحياة السياسية، والعلاقات الإنسانية، اتخذه الفنان سلاحا يواجه به التخلف والسلطات السياسية...

من المعلوم أن العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الجديد حتى أواخر سنة 1847، أو بعبارة أخرى «لم يعرف أدبنا العربي المسرحية قبل العصر الحديث، أما خيال الظل الذي انتشر في العصر المملوكي، ويقال: إنه أصل المسرحية فهناك فرق كبير بينهما والجدير بالذكر أن المؤرخين لم يتفقوا على الأسباب التي من أجلها لم يظهر المسرح عند العرب »[1].

العوامل التي منعت ظهور المسرح عند العرب تحدث فيها كثير من نقاد الشرق والغرب والتمسوا جملة من الأسباب والعلل منها ما يتصل بالظروف والملابسات ومنها ما يتصل بالعقلية العربية وما لها من خصائص ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على أسباب صحيحة وعلل ثابتة.

هناك أسباب وعلل لهذا التأخر نذكر بعضها:

المسرح كما رأينا نشأ لدى الإغريق والرومان نشأة دينية مرتبطة بالديانات الوثنية المتطورة وما يتصل بها من الاحتفالات التي كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم، فبما أن الوثنية العربية قبل الإسلام لم تتطور كما تطورت لدى الأمم الأخرى، لظهور الديانتين الموحدتين اليهودية والنصرانية، ثم ظهور الإسلام الذي حرم على أتباعه عبادة الأوثان من ناحية وفرض عليهم الوحدانية، فلم يتوافر للعرب توافر لغيرهم من الشروط التي مهدت السبيل لظهور هذا الفن الجميل[2]، فمن المعلوم أن المسرح نشأ عند الغرب وكان متصلا بالدين، وعند ظهور الإسلام حرم عبادة الأوثان فلم يكن للعرب نصيب من هذا الفن. كما يذهب توفيق الحكيم إلى أن العرب عرفوا بعدم

[1] شرف الدين المنصف: تاريخ المسرح التونسي، د ط، مطبعة شركة العمل للنشر والتوزيع تونس، 1972، ص18.

[2] انظر: رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، ط1، منشورات مؤسسة الشبيبة للإعلام والطباعة والنشر، دمشق، 1990 ص21.

الاستقرار في حين أن الاستقرار عامل هام لإنشاء المسرح وهو ما ذهب إليه أيضا الدكتور (عبد الرحمان صدقي) حيث يقول: « والغالب على الظن عندنا أن العرب الأقدمين يختلفون عن أهل الحضارات الأولى المشار إليها حتى نتوقع أن يكون لهم مثل المسرح الديني الذي كان عند الفراعنة، واليونان والهند وغيرهم، فإنهم كانوا قبائل متنقلة لا يطول بها الاستقرار إذ كانوا يؤثرون أن يعيشوا أحرار »[1]، فعدم الاستقرار يعود إلى بداوة الحياة العربية القائمة، على التّرحال والتنقل من مكان إلى آخر من أجل حياة أفضل فالمسرح له صلة وثيقة بالحياة الراقية المتمدنة.

كما يبرر الحكيم غياب المسرح عند العرب قديما بافتقارهم إلى أداة المسرح، ويفترض توفيق الحكيم أنّ العرب لو لم يعرفوا غير الإبل مطايا لبقوا لا يعرفون ركوب غيرها «كل الأمر إذن في الأداة !... وكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول: "أعطونا المسرح ونحن نكتب"!...»[2]، والعرب كانوا لا يفقهون في التمثيل يريدون النقل عن الأمم الأخرى.

مما لا يخفى على أحد هو أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة على منصة التمثيل ولها في هذا الفن دور كبير « فالحياة الاجتماعية الإسلامية بوضعها السياسي، ومركز المرأة فيها وحجبها لا يعين على وجود المسرحية، وعزلة الأمة العربية عن الأمم الأخرى وعدم تأثيرهم بالثقافات الأخرى »[3]، حرّم الإسلام ظهور المرأة أمام الجمهور في الفن التمثيلي، وهذا السبب له دور بارز في غياب المسرح، وعدم اتصال العرب بالشعوب الأخرى.

كذلك سيطرة الشعر الغنائي على باقي الأجناس الأدبية « بعض القصائد العربية القديمة لوعة وحزن تنفطر لهما القلوب وتدمع لهما العيون، لكن ذلك لا يدخل في باب الشعر الدرامي، لأنّ الشاعر العربي يحس بالحزن والألم وحينما يكتفي الشاعر برصد حرقة الآلام ولواعج الحزن يكون شاعرا غنائيا، وحينما يحس كل هذا

---

(1) عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، د ط، الهيئة العام للتأليف والنشر دار الشباب العربي، د ب، د س، ص190.

(2) حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، مذكرة دكتوراه، مخطوط جامعة الجزائر، 2005- 2006، ص32.

(3) محمد سراج الدين: فن المسرحية وسعته الأدب العربي، د ط، دراسات الجامعات العالمية، سياغونغ، المجلد الثالث، 2006، ص25.

ولا يتوقف عنده ولا يكتفي به، فكان الشاعر العربي القديم يكفيه الإحساس بالموقف وهمه التعبير عن حزنه لاما وراء حزنه أنتج قصائد غنائية تختلف أغراضها الشعرية لكنها تتفق كلها في الانضواء تحت مظلة الشعر الغنائي لا الدرامي»[1]، اعتمد العرب القدامى على الشعر الغنائي فلم يبحثوا عن أجناس أدبية أخرى كالمسرحية أو الرواية أو أنواع أدبية أخرى جديدة. « إن العرب القدامى الذين ترجموا تراث الإغريق الفلسفي، أخطئوا فهم مصطلحي "تراجيديا" و"كوميديا" فترجموهما إلى "مديح" و"هجاء" كما أن الشعر العربي الكلاسيكي القديم يعتمد على وحدة البيت لا وحدة القصيدة، إنه تصوير لمشاعر ذاتية، فالشعر هو ديوان العرب، فقد كان من الصعب للنشر أن يجاريه بابتداع فن جديد مستورد كفن المسرح »[2].

اتصل الأدب العربي بالآداب الغربية خاصة الأدب اليوناني عن طريق الترجمة ولم يفطن العرب إلى ما فيه من المسرح. « فنجد بعض المستشرقين يتهمون العقلية العربية بالجمود وعدم امتلاكها للقدرات الخلاقة من خيال مبدع وعقلية تركيبية تتيح بإنشاء المسرح، والحقيقة أنه لا يجب أن نظلم الشاعر العربي ونتهمه بعدم القدرة الإبداعية، حيث يحفظ تاريخ الأدب شعراء كبار من أمثال المتنبي والمعرّي الذين لا تعتقد بهم الموهبة دون إنشاء الشعر ثيلي لو كانت الظروف المحيطة بهم تتطلب أو تتيح ذلك لأنه لا أحد يمكن أن يزعم أن الشعر الغنائي أيسر إبداعا من الشعر التمثيلي »[3]، كذلك الشعوب التي كانت للعرب علاقة بهم لم **تكن المسرحية لديهم متطورة.**

---

(1) حميد علاوي: التنظير المسرحي عند **توفيق الحكيم، ص35.**

(2) **رياض عصمت:** المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، **ص22.**

(3) حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص35.

ومن بين الأمور التي كانت سببا في عدم وجود مسرح عربي في عصوره الأولى ارتباط التأليف المسرحي القديم بالأساطير حيث يجسم فيها المؤلفون الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية فهي نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبل بها[1].

عدم انتشار فن المسرح في القديم كان نتيجة لعوامل دينية جغرافية اجتماعية... من بينها سيطرة الشعر كفن على باقي الفنون، والحياة القاسية التي كانت قائمة على الحل والترّحال.

أولا– الترجمة:

بدأت مسيرة المسرح العربي، باعتماد ثلة من المبدعين على عدة طرائق في استنبات المسرح الغربي، من بينها الترجمة، فهي تعتبر الطريقة الوحيدة التي يمكن بها نشر فن من الفنون، أو علم من العلوم.فلطالما كانت الترجمة سبيلا من السبل لفتح آفاق واسعة، أمام نشر ثقافة ما أو الترويج لأفكار حديثة، أو التأسيس لمفاهيم جديدة فالمسرح العربي في القديم كان يقوم على الترجمة « فالترجمة نشاط معرفي ظهر مع حاجة الإنسان إلى البحث عن وسيلة يحقق بها التفاهم بين اللغات الإنسانية المختلفة، ثم ما لبث أن تطور هذا النشاط الإنساني وأمسى له كلا منهجيا عبر تاريخ الحضارات المختلفة، لكي يحقق التبادل الفكري والثقافي والعلمي بين الأمم المتباينة »[2]، فهي وسيلة للتفاهم يستعملها الإنسان من أجل تحقيق التبادل الفكري والعلمي، فنجد بعض المترجمين يقحمون أساليبهم الخاصة عند ترجمة بعض النصوص، فالترجمة هي التي تحافظ على الإيقاع الصحيح للنص الأصلي «لم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها فن المسرح على أساس أنه فن وافد بالنقل من أصوله الأوروبية اليونانية»[3].

---

(1) محمد سراج الدين: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، ص25.

(2) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، ص39.

(3) ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصرين ثنائية التجريب والإبداع، شهادة دكتوراه، جامعة وهران 2010-2011، ص109.

فالترجمة عن الآداب الغربية تعتبر الخطوة الأولى لترسيخ فن المسرح ليصبح فنا محليا متميزا، فقد ساهمت الترجمة في فتح الطريق أمام المبدع المسرحي وساهمت في العبور إلى المسرح الأجنبي، وأخذ ما يلاءم البيئة العربية.

نجد أن « الرواد في المسرح العربي انطلقوا من رغبتهم في خلق مسرح محلي استنادا إلى المسرحيات العالمية لدا قاموا بترجمة النصوص المعروفة في العالم، بعد أن أقلموها مع ذوق الجمهور فأضافوا مقاطع شعرية، وغنائية وغيروا في الشخصيات والواقف وعربوا الأسماء، وهذا ما فعله اللبناني "خليل النقاش" حيث ترجم مسرحية (هوراس) ل"كورني" وعرضها عام 1868 »[1].

بدأت حركت الترجمة عن المسرح العالمي في بلادنا، نشاطها مع أواسط القرن التاسع عرش وكانت أسبق من حركة التأليف،« وهي النافذة الوحيدة التي نطل منها على آفاق المسرح، وتعتبر حركة الترجمة همزة وصل بيننا وبين المسرح العالمي وهي لم تبلغ أوج ازدهارها إلا في أواسط النصف الثاني من القرن العشرين »[2]، في البداية كانت الترجمة عبارة عن محاولات ناقصة ، لكن تنوعت سبلها وتطورت أشكالها، وصولا إلى ترجمة أدبية راقية.

يذكر لنا التاريخ المسرحي بعض رواد الترجمة نذكر «"أديب إسحاق" ترجم مسرحية (أندروماك) "لراسين" ثم ترجم مسرحية (شارلمان)، و"نجيب الحداد" الذي ترجم أكثر من عشر مسرحيات منها: (أبو الهول)، و(بنات الشوارع »[3]، بالإضافة إلى «"عبد الرحمان بدوي"، "لويس عوض"، "عبد القادر القط"، "فؤاد دوارة"، "محمد عوض محمد"، "رشاد رشدي"، "نعيم عطية"، نادية كامل »[4]، ومن بين المسرحيات المترجمة في مصر: « (تسلية القلوب) ل"محمد خليل عفت"، و(إسكندر الأكبر) ل"محمد عثمان جلال"، و(الجاهل المتطيب) ل"محمد

---

(1) انظر: محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي، د ط، دار الهدى للنشر والتوزيع، ألمانيا ص57.

(2) المرجع نفسه، ص58.

(3) ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي بين ثنائية التجريب والإبداع، ص118.

(4) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي ،ص41.

مسعود"»[1]، وهذه التراجم التي تنوعت وتعمقت وتعددت تضيف إلى المسرح، وتكسبه محاولات للكتابة الناشئة من طرف بعض الموهوبين الذين يستفيدون من الترجمات المنشورة للنصوص الأجنبية ، وكلما كانت الموهبة عميقة كانت المحاولة أصلية.

وظهور المسرح في الوطن العربي « يقترن باسم (مارون النقاش) 1817- 1855 التاجر اللبناني الذي ولد في صيد وتربى وتثقف في بيروت، عمل في التجارة، وسافر إلى دولة مختلفة مثل: تركيا وفرنسا، وإيطاليا وغيرها ،ومن خلال أسفاره، تعرف على المسرح الأوروبي، ونقل هذا الفن الذي يدعى المسرح، إلى وطنه »[2]، ف (مارون النقاش) يعتبر أول من نقل هذا الفن للوطن العربي نتيجة لرحلاته العديدة التي كان يقوم بها إلى البلاد الأوروبية. « ألف مارون النقاش فرقة مع مجموعة من أقاربه، وقام بعرض أول مسرحية أطلق عليها رسم (البخيل) وفي الكلمة التي ألقاها عن تقديم المسرحية في منزله سنة 1848 على أني عند مروري بالأقطار الأوربية وسلوكي للأمطار الإفريقية قد عانيت عندهم فيما بين الوسط والمانع التي من شأنها تهذيب الطبائع (مسارح) يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصدون قصصا عجيبة فيرى في هذه الحكايات التي يعتمدون عليها من ظاهرها مجازا ومزاحا وباطنها حقيقة وصلاحا، وقد حضر العرض نخبة ممتازة من المشاهدين من بينهم قناصل الدولة الأجنبية وبعض الشخصيات المهمة في البلاد ومن هنا بدأت الولادة الجديدة للمسرح العربي الذي وصفه النقاش: "أنه مذهب إفرنجي مسبوكا سبكا عربيا"»[3].

لقد ترجم "مارون النقاش" عدة مسرحيات، كما ألف عدة مسرحيات منها "أبو السحن المغفل" و"هارون الرشيد" وغيرها. « توفي وهو في سن الثامنة والثلاثين من عمره، خلال رحلة تجارية إلى (طرطوس) في زمن كان المسرح العربي في أمس الحاجة إلى وجود مؤسس يبذر البذرة الأولى على أرض صلبة للحركة المسرحية

(1) محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ط2، عالم الكتب القاهرة، 2006، ص10.
(2) عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص182.
(3) المرجع نفسه، ص182.

العربية وهي ما تراه في بدايتها »[1] ، تجربة هذا الرائد المسرحي لم تتضح، وتستمر طويلا لأن الموت خطفه لكنه زرع أول بدرة لنشاط المسرحي، في أذهان الكثيرين، فاهتموا به إلى جانب الفنون الأدبية الأخرى.

ولما نزلت الحملة الفرنسية على مصر حملت إلينا المسرح الفرنسي، « وقد أفاد من الحملة الفرنسية على مصر "يعقوب صنوع"، حيث أنشأ مسرحا في القاهرة مثل عليه هو وفرقته مسرحيات مترجمة وبرع في فن التمثيل حيث لقب ب "موليير مصر" وأنشأت دار الأوبرا ودارت مسرحيات متنوعة »[2]، المسرحيات التي قامت على ذلك المسرح هي التي أوحت بفكرة إنشاء مسرح عربي.

« بدأ المسرح المصري يتوجه إلى مجال الترجمة حيث كان واضحا اعتماده على إنتاج أدباء غرب أوروبا وكان في هذا نقصا شديدا، حيث كان إجحافا في حق الجمهور العربي، لعدم تعرفه بإنتاج أوروبا الشرقية، ليقدم المسرح العربي مسرحية (سلطان الظلام) ل "تولتستوي الروسي"، و(الخطاب المفقود) ل "جيبالي الروماني" وغيرها»[3].

وللدلالة على الجهد الكبير الذي قدمه مترجموا النصوص المسرحية نذكر ما يلي:

- « ميروب Merope لفولتير Noltaure، ترجمها (محمد خليل) عرفت باسم "تسلية القلوب- ميروب" لغة عربية فصحى نثرية شعرية ترجمت عام 1888.

- "الجاهل المتطيب le medecirmalgre lui لـ"موليير" ترجمها (محمد مسعود) باسم "الجاهل المتطيب" نثرية مقفاة نشرت حوالي 1889.

---

(1) المرجع السابق، ص183.

(2) محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص11.

(3) انظر منى صادق: أهم اتجاهات الإخراج المسرحي في الستينيات، د ط، دار الحريري للطباعة،دب،2005، ص25.

- مسرحية السيد P. Corneille ترجمها نجيب الحداد باسم "رواية السيد أو غرام وانتقام"، عربية فصحى نثرية مقفاة وشعرية.

- هرناني hernani ل"فيكتور هوجو"، ترجمها (نجيب الحداد) باسم "رواية حمدان" لغة غربية فصحى نثرية شعرية »[1]، فالترجمة إذن مظهرا من مظاهر إمداد المسرح الناشئ بالنص الأدبي المفتقر تأليفا فنجد البعض من المسرحيات تترجم عدة مرات وتقدم على خشبة المسرح بأكثر من وسيلة.

فالنماذج كثيرة في مجال ترجمة النص المسرحي منها :«ترجمة "وحيد النقاش" لمسرحية (يرما) للشاعر الإسباني "لوركا" التي ترجمها في مصر "وحيد النقاش" وترجمها في تونس "توفيق عاشور".

نموذج من ترجمتين مختلفتين لنص مسرحية (يرما) ل "لوركا"

النموذج الأول للترجمة:

نينا نانا نيناناانا

نينا نانا نينا نا نا

نبني عشا في الحقول

ثم نجري فيه نختبئ

يرما: خوان أتسمعني يا خوان؟

خوان: إنني قادم

(1) المرجع السابق: ص25.

النموذج الثاني: للترجمة:

للصبي النائم.

للصغير الرضيع.

فيه نستخفى معا

سوف نبني مزودا

يرما: خوان، أأنت هنا يا خوان؟

خوان: إنني آت »[1].

ولو تأمل الدارس المسرحي في النصين المترجمين عن نص (يرما) الأصلي، لوجد اختلافا، ولو وقع بين يدي ممثل واحد يدرس الدور في كلا النصين لاختلف الأداء التمثيلي.

تطوّر الفن المسرحي في العصر الحديث عن طريق آليات منها الترجمة، حيث قام العديد من الكتاب بترجمة مسرحيات أوروبية من بينهم مارون النقاش، و أبي خليل القباني ازدهر هذا الفن في مصر و انتقل إلى باقي الأقطار العربية.

ثانيا– الاقتباس:

الاقتباس مصطلح استخدم لسنوات عديدة في مجالات الأدب والمسرح، والاقتباس هو أن تحل أهداف الكاتب المسرحي محل أهداف الكاتب أو المؤلف الأصلي، وهذه العملية لم تقتصر على أمة ما بل شملت كل العالم.« الاقتباس مرتبط بالبدايات، إذ أنّه ازدهر مع بدايات تعرف العرب على الشكل المسرحي الأوروبي، وقد

[1] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي، ص43.

حدث هذا في مصر عند بداية نقلها لفن المسرح عن الغرب، كما حدث لبلاد عربية في المشرق العربي من بيروت إلى العراق لتمثيلها »[1]، نجد أن ظهور عملية الاقتباس بدأت تجمع البذور الأولى للمسرح، والإغريق أول من اقتبسوا واستلهموا مواضيع سرحياتهم من الأساطير القديمة.للاقتباس دور مهم وقيمة كبيرة في حركة النص المسرحي العربي ونجد أنّه «كما حدث في مصر حدث لبلاد عربية، من بيروت إلى الدار البيضاء، مرورا بالشام ومصر ودول الخليج العربي، إذ طغت ظاهرة الاقتباس بشكل عام، الدارسين يرجعون ظاهرة الاقتباس، ويربطونها بالأزمات والضعف، يقول "محمد أديب السلاوي": إن أغلب المسرحين المغاربة يلجئون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية قد نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا »[2]، هذه الظاهرة طغت على الدارسين واستلهموا الكتابات الغربية، فقد نشأت هذه الحركة عند العرب في إطار التفاعل مع المسرح الغربي.

وتعود ظاهرة الاقتباس إلى « مرحلة النشوء في المسرح العربي، وارتباطها بالشكل الغربي للمسرح وبحالة التأليف والإبداع، وبحالة قلة المؤلفين بالقياس إلى أعداد الفرق المسرحية والمخرجين المسرحين وهذا من شأنه أن يلجأ الكتاب إلى أيسر الطرق لإيجاد نصوص مسرحية تلبي الطلبات المتزايدة، خاصة وأن التأليف يحتاج بجانب المقدرة الإبداعية إلى وقت أطول، كما أن الاقتباس لم يكن وليد الحاجة فحسب، فهناك رغبة دائمة في التنويع نجدها عند الجمهور وعند رجال المسرح على السواء »[3].

يعد الاقتباس ظاهرة مسرحية مست المسرح العربي مسرحية من خلال الانفتاح على الغرب والاحتكاك به، منذ أن عرف العرب المسرح اليوناني الإغريقي فقد « تركّز الاقتباس للمؤلفين العرب بشكل خاص على المسرحين الفرنسي والانجليزي، وهذا لا يرجع إلى عراقة المسرحين وثرائهما فحسب بل لأسباب تاريخية متعلقة

---

(1) المرجع السابق، ص67- 68.

(2) أبو الحسن سلام:حيرة النص المسرحي، ص68.

(3) المرجع نفسه، ص62.

بالماضي الاستعماري لكل من فرنسا وإنجلترا، اللتان كانت هناك أجزاء عديدة من البلاد العربية تخضع لسيطرتهما»[1]، نستنتج أن العرب تأثروا بالمسرحين الفرنسي والإنجليزي، وهذا ما جعل كتابنا يقتبسون من الآداب الغربية لأنّ كتاباتهم غنية بالأفكار والمعاني والجوانب الاجتماعية التي تهم كل دولة وأمة، هذا هو السبب الذي ألهم كتاب المسرح وجعلهم يأخذون منها.

فظاهرة الاقتباس تعتبر البنية الأساسية للمسرح العربي « فترة أواخر القرن التاسع عشر 1890-1900مرحلة تجريبية لتقديم مسرح مصري متكامل، ظهر مع بداية القرن العشرين والذي يتبع قوائم المسرح العربي في مصر، المؤلف الذي ألحقها "يعقوب صنوع" في كتابه (دراسات المسرح والسينما عند العرب) يرى طبيعة النشأة التي تعتمد على المسرح الفرنسي والإنجليزي وعلى وجه الخصوص، ترجمة واقتباس، وفي الإشارة إلى الاقتباس نجد عدة اقتباسات لمسرحية "كورنيل " واقتبسها "محمد عثمان جلال" كما اقتبسها "سليم النقاش" سنة 1868»[2]، نلاحظ أن الكاتب المسرحي المقتبس يعيد سبك العمل الفني لكنه يدخل على النص عدة تعديلات، مثلا يقوم ببعض التعديلات في التسجيلات أو في بعض المواقف وهذا العمل يجب أن يكون ملائما حتى يتقبله المجتمع الذي يتلقاه .كما نجد عدة اقتباسات أخرى "لمحمد عثمان جلال" منها « (إيفجين لراسين) باللغة العربية واللهجة العامية المصرية ضمن مجموعة ترجمها الروايات المفيدة في علم التراجيديا ومسرحية (الثقلاء) "لموليير" اقتباسا تحت (الثقلاء) بلغة عامية مصرية »[3]، ومن بين الأمثلة على الاقتباس « المسرحية الأولى "لمارون النقاش" بعنوان (البخيل) اقتبسها من "موليير" هذا الأخير اعتمد على فنون السرك وعلى الكوميديا المرتجلة

(1) أحمد مندور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، ط1 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع 34 حي بوزريعة الجزائر، 2005، ص 91

(2) انظر: حلمي يدير: فن المسرح ،ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، 2003 ،ص24.

(3) المرجع نفسه، ص 91.

الإيطالية واستمد روح هذه الأشكال المسرحية الشعبية وأدخلها في بعض أعماله، قدم مارون النقاش في بيته في أواخر سنة 1847 ودعا إليها البلدة ووجوهها »[1].

ونجد في مجال اقتباس المسرحيات الغربية أيضا « مسرحية "تليماك" اقتبسها وحولها إلى "مسرحية سعد الله البستاني" باسم "تليماك"، وعرضت لأول مرة في يوليو 1898، ونشرت بالقاهرة، ومسرحية "ترتوف" اقتبسها مارون النقاش باسم رواية "السليط الحسود" في كوميديا موسيقية في ثلاث فصول عربية شعرية ونثرية بيروت سنة 1869، كما اقتبسها "محمد عثمان جلال" باسم الشيخ "متلوف" بالعامية المصرية في طبعة أولى بالقاهرة سنة 1873»[2].

بالإضافة إلى: « مسرحية "أوبرا عايدة" اقتبسها "سليم خليل النقاش" باسم رواية "عايدة الشهيرة" ومسرحية "الخل الوفي" لألفريد دي موسية لم يذكر المسرحية باللغة الفرنسية واقتبسها محمد المغربي، عرضتها فرقة القباني في مصر سنة 1884م »[3].

بعد انتشار فن التمثيل في الشام ومصر أصبحت الفرق التمثيلية بحاجة ماسة إلى نصوص مسرحية تقدمها على المسرح وكان أغلب ما قدم هذه الفرق: « مسرحيات مقتبسة الموضوع من الأدب الغربي ولكن المقتبس العربي كان يتصرف بالتعديل والتغيير في بناء المسرحية وأحداثها وحواراتها والتحوير في شخصياتها، كما صنع الشيخ "نجيب الحداد" في مسرحية "حمدان" التي اقتبسها من الكاتب الفرنسي (فيكتور هيجو) »[4].

أما في مجال الاقتباس المسرحي في الجزائر «فقد اتجه كتاب المسرح عندنا إلى الاقتباس منذ بداية العشرينيات من القرن العشرين، وبحكم معرفتهم للغة الفرنسية فقد كان الاقتباس من المسرح الفرنسي، وأول من

---

(1) انظر: خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، دط، اتحاد الكتاب العرب، 1997 ،ص13.

(2) انظر: حلمي بدير: فن المسرح، ص23- 24.

(3) المرجع نفسه، ص24.

(4) انظر: أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي، ص67.

فتح مجال الاقتباس "محمد المنصالي" سنة 1922 بمسرحية "في سبيل الوطن"، وبعده اقتبس "علالو" سنة 1926 مسرحية "حجا" وهي باكورة أعماله من "الطبيب بالرغم منه"، ثم (محي الدين باشطرزي)" حينما اقتبس "المشحاح" و"ثري السوق السوداء" عن "موليير" و(رشيد القسنطيني) اقتبس مسرحية "يا حسراه" عن "أنجيل" ل "مارسيل بانيول"»[1].

هناك تأثر واضح بين العرب و الغرب، عن طريق الاقتباس من المسرحيات الغربية في الشكل و المضمون و السبب في ذلك يعود إلى إرسال بعثات لتعلّم الفنون المسرحية في البلاد الغربية نذكر منهم (عثمان جلال) و(علي بن عياد.....)

ثالثا– التأليف:

يعد التأليف أعلى مراحل الكتابة وهو لا شك المرحلة قبل الأخيرة في عملية الكتابة الإبداعية « فالتأليف مرحلة صعبة تحتاج إلى تراكم خبرات إبداعية في الكتابة وخبرات حياتية سابقة على الكتابة لذلك فإن مرحلة الترجمة والاقتباس ثم مرحلة الإعداد؛ تعد مراحل مهمة تتأسس عليها مرحلة التأليف »[2]. فهو نتيجة خبرات متواصلة، يأتي بعد الترجمة والاقتباس.

يمكن القول أنّ البدايات الأولى والحقيقية للمسرح العربي قد ارتبط في نشأته بثلاثة رواد هم: (مارون النقاش، وأحمد أبو خليل القباني، يعقوب صنوع)،« ثم انتقل المسرح المصري إلى طور جديد بقدوم (أحمد أبو خليل) وفرقته المسرحية من دمشق إلى مصر سنة 1884، لأنّ المسرح ظل إلى أن جاء القباني معتمدا في الغالب على المسرحيات الأجنبية المعربة سواء مصرت أم لم تمصر، فلما جاء القباني اتجه التاريخ العربي والإسلامي فوضع

(1) انظر: أحمد مندور: مسرحية الفرجة والنضال في الجزائر، ص91- 92.

(2) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإعداد والتأليف، ص 163.

مسرحيات عنترة، والأمير محمود نجل شاه العجم، وناكر الجميل... وغيرها »[1]، يعتبر (أحمد أبو خليل القباني) من بين الذين ألفوا في المسرح العربي وأبدعوا.

ومن الذين شاركوا في هذه النهضة المسرحية والاتجاه نحو التاريخ العربي الإسلامي نجد (مارون النقاش): « فبداية المسرح العربي كانت يوم أن أخرج مارون النقاش مسرحيته الأولى "البخيل" استيحاء من (موليير)، هذا الأخير اعتمد على فنون السرك والكوميديا المرتجلة الايطالية واستمد روح هذه الأشكال المسرحية الشعبية وأدخلها في بعض أعماله، قدمها في بيته في أواخر سنة 1847 ودعا إليها البلدة »[2]، نجد (مارون النقاش) يستقى من المسرح الغربي في بناء مسرحياته، وتعتبر مسرحية البخيل مستمدة من الفنون الشعبية.

فقد خرجت في ميدان التأليف أول مسرحية عام 1894 تتخذ بشكل الميلودراما الاجتماعية وتتوسل بقناع رقيق من التاريخ المتخيل للإشارة إلى أوضاع كانت تسود مصر إبان كتابة المسرحية، « وكان اسم المسرحية هو "صدق الإخاء" لمؤلفها إسماعيل عاصم، وهي تسعى إلى تبصير الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات »[3]. فمن الكتاب الذين ألفوا في الميلودراما نجد (توفيق الحكيم) في مصر...، و(إسماعيل عاصم...)

تميزت هذه الأعمال بأن أغلبها كان تأليفا مصريا خالصا « فكانت صادقة الانتماء إلى الواقع المصري كما اهتمت بمعالجة المشاكل الاجتماعية وكانت تبشيرا بقيام المسرحية الاجتماعية المؤلفة، كما نلاحظ في هته الأعمال أيضا العناية برسم الشخصيات والاهتمام ببناء المسرحية »[4]،فمعظم الأعمال مترجمة للواقع المصري اتخذت الأوضاع الاجتماعية الواقع المعاش موضوعا للمسرحيات.

---

(1) حلمي بدير: فن المسرح ،ص 23- 24.

(2) المرجع نفسه، ص26.

(3) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 9- 6.

(4) السعيد الورقي:تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر،دط، دار المعرفة الجامعية، دس،ص 45.

ويواكب إبراهيم رمزي في الفترة نفسها مؤلف مصري آخر هو (محمد تيمور)« الذي أخرج مسرحيات "العصفور في القفص" في مارس 1918، "وعبد الستار أفندي" في ديسمبر 1918، و"الهاوية" في 1921 وهي مسرحيات ذات أسس أجنبية واضحة، فرنسية في الغالب الأعم، ولكن محمد تيمور قد أجاد تفسيرها وقربها قربا شديدا من الواقع المصري وابتكر شخصيات وحوادث يعقل كثيرا أن تدور في مصر، ثم امتاز على صديقه إبراهيم رمزي بإدارة حوار درامي قوي استخدم له اللغة الدارجة المثقفة حين يكون الحديث للمثقفين واستعمل اللغة العامية حين يكون الحديث لعامة الناس »[1]، نلاحظ أن الكاتبين يتصلان بصفة مباشرة بالآداب الغربية الفرنسية وغيرها.

ثم يظهر على المسرح مؤلف آخر مصري كان له شأن كبير في دعم الحركة المسرحية في مصر وفي استمرارها واكتسابها احتراما كانت تسعى إليه« وهو (توفيق الحكيم) الذي أخرج أول مسرحياته عام 1919 باسم "الضيف الثقيل" وهي للأسف مفقودة، ولكن موضوعها العام معروف وهو: ضيف ثقيل يحل على أسرة ما ويرفض أن يرحل عنها وهي كتابة عن هجاء درامي للاحتلال البريطاني الذي كان يكتم أنفاس البلاء آنذاك»[2]. أما أول مسرحية كاملة من فن توفيق الحكيم فهي «"المرأة الجديدة" التي خرجت إلى الناس عام 1923، غير أن أصولها الفرنسية لا تخفى على العين المدققة رغم التمصير الجيد الذي قام به توفيق الحكيم »[3].

أما بالنسبة لبداية المسرح في لبنان يقول« الأستاذ عبد اللطيف شرارة تحت عنوان "المسرح اللبناني الحديث" لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن وإنما استطاع أن يوجده كأدب يقرأ كأسلوب في التعبير عن الحياة والنفس وبناء مسارح وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي »[4]، فبعد رحيل مارون النقاش تبين أن دوام هذا الفن في لبنان أمر بعيد الاحتمال. أما الساحة اللبنانية نفسها فقد خلت من التمثيل العام، الموجه إلى الناس وتقوقعت حركة المسرح

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ،ص 72.
(2) المرجع نفسه ،ص73.
(3) المرجع نفسه، ص73.
(4) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص197.

أحضان المدارس، وفي جمعيات الهواة، وأصبحت في بعض الأحيان حركة مناسبات اجتماعية تقيم حفلاتها لدى ختان أولاد العثمانيين، ثم **جاءت السينما والإذاعة من بعدها فحولت** انتباه **اللبانين من التمثيل الحي** إلى **التمثيل بالوساطة**[1]**.كان التمثيل المسرحي** يقام في المدارس، ولم يكن التمثلي في الساحات العمومية والجمهور **يتفرج.** ومن المسرحيين الذين برزوا في المسرح اللبناني« **إلياس، آسيا داغر، أنطوان معلوف، جورج أبيض، وهؤلاء** الرواد قدموا له الكثير من خلال مسرحياتهم المختلفة ولم يظهروا ، المسرح فقط بل هناك من عمل في المجال **السينمائي مثل** "آسيا داغر" عرفت بأنها أمّ **السنما المصرية، مند بداية** عملها في الإنتاج السينمائي أعطت اهتماما **خالصا** للأفلام التاريخية **الملحمية فقد أنتجت فيلم "شجرة الذر"** في بداية مشوارها الفني، ثم فيلم "أمير **الانتقام"**»[2]**، فقد** غلب على المسرح اللبناني التمثيل السينمائي لكن **الفن المسرحي يكاد ينعدم .**

يعتبر التأليف من العناصر التي تبنى عليها المسرحية، يشترط فيه الخبرة الإبداعية، **من بين الأدباء الذين** ألفوا في المسرح العربي نجد **(مارون النقاش)، و(يعقوب صنوع)، و(توفيق الحكيم)** الذي كان له دور كبير في حركة التأليف في مصر، هؤلاء الرواد قدموا الكثير من أجل النهوض بمسرحنا العربي.

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص197.

(2) علي الراعي :المسرح في الوطن العربي، ص197.

الفـصــل الأول: التراث وأشكاله

أولا- مفهوم التراث

ثانيا- أشكال التراث المسرحي

التراث العربي الإسلامي وكذا التراث الحضاري هما المنهل الأول المسير للمبدعين في الأدب العربي إضافة إلى التراث الأوروبي الذي أضفى على الفنون العربية بصفة خاصة وأعطى له تميزا في الشكل والمضمون.

فالتراث عمل تداخلت فيه الصياغة الجديدة إلى حد كبير، ولكي نصل إلى أصول هذه الموروثات يمكننا أن نقوم بالكثير من المقارنات وأن نعتمد على الحدس والاستنتاج والافتراضات العلمية والتي لا غنى عنها للاقتراب إلى حد ما من الروح الأصلية، وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن تعيش في التراث وأن تعيش بالتراث...

من هذا المنطلق لا بد من الوقوف أمام مصطلح التراث لمعرفة ما المقصود منه:

أولا– مفهوم التراث:

أ– لغة:

التراث مصطلح متداول في الكتب، يأخذ دلالات وأبعاد وتصورات لم تكن تخطر ببال القدماء ويأتي القول في العربية « توريث النار بمعنى تحريكها لتشتعل وتبعث فيها الحياة »[1]، وفي الغالب ما يكون هذا التراث مرتبط الفكر والثقافة والفنون بشتى أنواعها وأشكالها المادية المكتوبة منها أو الشفوية، والتراث في حقيقته مادة تحمل تجارب الأمم والحضارات السابقة التي تصب في وعي الحاضر لفهم الواقع ورسم سبل المستقبل.

كما وردت كملة – تراث– في القرآن الكريم للدلالة على الجانب المادي من الإرث وذلك في قوله تعالى: ﴿ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا ﴾[2] **[الآية 19] سورة الفجر**، وقد فسر "الزّمخشري" عبارة "أكلا لما" بالجمع بين الحلال والحرام فالتراث هنا هو المال الذي تركه المالك وراءه، هذا ويمكن أن نلاحظ بالإضافة إلى ما تقدم أن

---

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الحلي للنشر والتوزيع، القاهرة، ص196.

[2] الفجر: الآية 19.

كلمة تراث لم تستعمل بمعنى الموروث الثقافي والفكري قديما إلا في الخطاب العربي المعاصر»[1]، كما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَدُنكَ وَلِيًّا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ﴾[2] **[الآية 5-6] سورة مريم**، مستثنيا في ذلك المال الذي لا قيمة له عند من اصطفاهم ربهم من الأنبياء.

يعرف "ابن منظور" التراث فيقول: « الورث والإرث والإراث والتراث واحد... ، والورث والتراث والميراث، ما ورث، وقيل: الورث والميراث في المال والإرث في الحسب، ما يخلّفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو »[3].

يعرّف (إسماعيل سيد علي) التراث فيقول إنّه: « ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: إنّ التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده »[4]، من هذا التعريف نكتشف ما للتراث من أهمية باعتباره يشكل جوهر وجدان الأمة ويعبر شخصياتها وتاريخها، ومهمة التراث تقتضي بإحياء نار الماضي في طرائق التفكير والممارسة ونرى الإنسان العربي بصفة خاصة يتمسك بتراثه بصورة أو بأخرى سواء في أقواله أو أفعاله.

المعنى اللغوي لكلمة التراث يحيل إلى وجود اتصال بين الأجيال وتداخل الماضي في الحاضر للتعبير من خلاله عن الواقع المعاصر، ومن هنا قال: (زكي نجيب محمود): « إنّ التراث هو ما تصنعه أنت، فالتراث كتب

---

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، سبتمبر 1991، ص23- 24.

[2] مريم:05- 06.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث)، ط1، دار الأبحاث الجزائرية، ج1، 2008، ص912- 913.

[4] مخداني نسيمة: بين الأصالة والمعاصرة، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجامعة الجزائرية، 2013، ص 93.

وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث، لكنك ستقرؤه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت دون أن يفرض نفسه عليك... إما من حيث أين التراث؟ فهو في المكتبات كأن تقرأ منه الجانب الذي تريد... فالنص هو ما تقرأه أنت، وليس قالبا جديدا، فإذا واجهتنا اليوم ظروف جديدة من المشكلات فلا بد أن تقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر »[1].

على هذا الأساس فكلمات التراث والميراث والإرث، كلها بمعنى واحد، ومنه نتطرق إلى التعريف الاصطلاحي:

ب- اصطلاحا:

ظل التراث يتناقل شفهيا في المراحل الأولى من الثقافة وعليه فهو الحالة العقلية الأولى لبيئة معينة «هو جزء من الموروث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وجزء من الموروث الحضاري لأمتنا »[2]، وكلما كان النص قديما كان أقرب إلى الحقيقة أو إلى واقع تلك الفترة، فهو يصور مردود الأفعال العقلية والوجدانية التي صدرت عن الفرد أو الإنسان بصفة عامة أثناء ممارسته البدائية الأولى للحياة وكيفية تلاؤمه مع الطبيعة.

فالتراث بمفهومه البسيط هو: « خلاصة ما خلفته (ورثته) الأجيال السالفة للأجيال الحالية، وهو ما خلفه الأجداد لكي يكون عبرة من الماضي ونهج يستقي منه الأبناء الدروس ليعبروا بها من الحاضر إلى المستقبل والتراث في الحضارة بمثابة الجذور في الشجرة فكلما غاصت وتفرعت الجذور كانت أقوى وأثبت وأقدر على مواجهة تقلبات الزمان، ومن الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته يختص بقطاع معين من الثقافة التقليدية أو

(1) سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دط، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة، 2000، ص40 .

(2) فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشرق، القاهرة، 1992، ص35.

الشعبية ويلقي الضوء عليها من زاوية تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية »[1]، من خلال هذا التعريف كلمة التراث توحي بتواصل الأجيال السابقة مع اللاحقة وصور الماضي في الحاضر، أو هو ذلك الخيط الذي يربط بين الأجيال المتلاحقة لحضارة ما.

توجد مفاهيم كثيرة لمصطلح التراث تصب كلها في أنّ التراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتمثل في القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، وسواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، أو هو ذلك الرابط المتين الذي يربط الماضي بالحاضر معا وهو يمثل الهوية بالنسبة للإنسان العربي.

كما يقول "غالي شكري" في التراث أنّه « إجماع التاريخ المادي والمعنوي لأمته مند أقدم العصور إلى الآن »[2]، أما "عبد المجيد العلوجي" فقد أشار إلى عدم غناء التراث فيقول: « إنني أفهم التراث أنماطا حضارية تطورت من تحوير وتعديل لتنحدر من الأصول جيلا عن جيل، كما أفهمه لشخصية مستمرة وغادرت ماضيها إلى حاضرها »[3]، فالتراث عند (عبد المجيد العلوجي) يطرأ إلى التعديل والتغيير عند انتقاله عبر الأجيال.

التراث إذن مادة غنية بالحياة والنشاط، تتأثر بغيرها وتؤثر فيه، يذكر (زكي نجيب) أنّ (هربرت ريد) قال: « إن لعملي بأن هناك شيئا اسمه التراث ولكن قيمته عندي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم، نحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة... وإنّ الحالة التي يعانيها العالم اليوم لهي في رأي كافية للدلالة على مدى ما تستطيعه الصورة الفكرية التقليدية... في حل مشاكلنا »[4]،

---

[1] فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية "كل واحد وحكموا" لعبد الرحمان كاكي نموذجا، مذكرة ماجستير، مخطوط جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة ، 2009- 2008، ص57.

[2] زهرة خالص: التناص في حديث أبي هريرة قال لمحمود المسعدي، مذكرة ماجستير (مخطوط) جامعة الجزائر، 2005- 206، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص24.

ما زاد في إخصاب التراث العربي هو تطور الصلات والتأثير والترجمة والتبادل المباشر بين الحضارات الغربية والحضارات العربية، فيترتب عن هذا ما نسميه بالتراث الإنساني العام، وأشارت (عائشة عبد الرحمان) إلى الاختلاف بين الإرث والتراث قائلة: « وإذا كان الإرث هو الميراث هو عنوان على اختلاف الأب وحلول الابن محله، فإن التراث قد أضحى بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الابن في الدين وحضور السلف في الخلف وحضور الماضي في الحاضر، ذلك هو المضمون الحي في النفوس الحاضر في الوعي »[1].

خلاصة القول إنّ التراث هو مجموعة الآثار التي خلفتها البشرية، ساهمت بقدر كبير في بناء المجتمع بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، ونال توظيفا مميزا لدى الكتاب، وكان بمثابة الدعامة الأساسية التي تركز عليها كل أمة من الأمم.

ثانيا– أشكال التراث المسرحي:

إن المسرح العربي حافل بالتراث فقد جاءت بواكيره الأولى تراثية بامتياز وتمت الإفادة من ثراء الثقافة العربية الغنية بأشكال متنوعة من حقول التراث، فقد راهن العديد من المسرحيين على الأشكال المسرحية المستخرجة من التراث واستعمالها في مختلف تجاربهم المسرحية وذلك بالعودة إلى التراث القديم والحديث ،فهو روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، يشتمل على القيم التاريخية والدينية والشخصية، فهو يؤكد على وجودها الفعلي فالعرب قديما لم يعرفوا المسرح ولا المسرحية بالأشكال والعناصر الأربعة القائمة عليها وإنما عرفوا أشكالا احتفالية للتراث أشكالا متعددة وكثيرة في التراث العربي التي تمثل ما قبل المسرح نذكر منها (خيال الظل، وفرقة الطيف والخيال) وهي فرقة تبحث في طريق التجريب المسرحي في محاولة لتوظيف الأشكال التراثي بشكل عصري (كالسامر وخيال الظل، ومسرح العرائس، والأراجوز، والحلقة، واحتفالات عاشوراء، القصص العشبي...)

[1] زهرة خالص: التناص التراثي في حديث أبي هريرة قال لمحمود السعيدي، ص25.

1- ألف ليلة وليلة:

إن كتاب (ألف ليلة وليلة) كتاب ضخم، يحوي الكثير من الحكايات والتي تعتبر غنية بالمواعظ والعبر واحد من أهم المصادر الشعبية التي اعتمد عليها المسرحيون، وحاولوا استلهام حكاياته التي تعبر عن قضايا فكرية مختلفة.

« كانت قصص "ألف ليلة وليلة" خزان مليء بالدلالات التراثية التي تتميز بها شخصياتها، فعكف المبدعون على هذا المصدر المهم لما تملكه هذه الشخصيات من قدرة على الإيحاء والتعبير إضافة إلى روحها الشعبية القريبة من وجدان العامة وأحلامه وأحلام الضعفاء »[1]، تعتبر "ألف ليلة وليلة" من الموروث الشعبي، لأنه يشمل كل الموروثات على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة.

« فمن الحكايات الشعبية التي جمعت في الكتاب، وصل إلينا مدونا يحمل خصائص الأدب الشعبي الذي يتوجه إلى السامعين ليمتعهم بالأسمار فيروي الأحداث ويمزج فيها الواقع بالأسطورة، الحقيقية بالغرائب والعجائب»[2]، حفلت "ألف ليلة وليلة" بالحكايات الشعبية والأساطير كما تميزت أحداثها بالدهشة والغرابة.

«حيث يتداخل الزمان والمكان في حكايات "ألف ليلة وليلة" مثله في ذلك مثل الحكايات الأسطورية التي تحكي قصصا من التاريخ والعادات وأخبار الملوك وعامة الناس، وعن اللصوص والمستغلين كما تتحدث عن الجن والعفاريت والمدرة، وفيها قصص على ألسنة الحيوانات »[3]، فهذا الكتاب هو كتاب تراثي قصصي روائي له

---

[1] خالد سعسع: استلهامات التراث في المسرح العربي، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي، الجزائر، العدد 11، 2017 ص252.

[2] كحلي خليدة: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة ماجستير، مخطوط، جامعة وهران، 2012- 2013، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص29.

جذور عربية تتألف في طيات صفحاته النزاعات البشرية وأساطيرها وثقافاتها القديمة حيث تمتزج فيها الأسطورة مع الخيال والواقع مع المبالغة وسرد الحوادث الخيالية وكأنها حقيقة.

كما تعد ليالي "ألف ليلة وليلة" نموذجا فلكلوريا للشرق عامة، وللعرب خاصة حكاياتها تسرد بلغة الفصحى والعامية يتخللها الشعر ترجمت إلى لغات عديدة، وليالي ألف ليلة وليلة لا تنتمي إلى قطر عربي واحد وهي خليط من قصص الحب والمغامرة والنوادر التاريخية والمقطوعات الفلسفية والأخلاقية »[1]، تعتبر "ألف ليلة وليلة" من أهم المصادر التراثية التي لجأ إليها المسرحيين في بناء مسرحياتهم، لأنّها مليئة بالتشويق والإثارة.

ومن بين الذين استقوا مسرحياتهم من ألف ليلة وليلة نجد (سعد الله ونوس) فقد أدرك أهمية التراث في بناء المسرحية من خلال مسرحياته "الملك هو الملك"، "مغامرة رأس المملوك جابر".

فمسرحية "الملك هو الملك" ل (سعد الله ونوس) « تعتمد في هيكلها العام على قصة من قصص ألف ليلة وليلة بعنوان "النائم اليقظان" الواردة في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة »[2]، مسرحية "الملك هو الملك" مستمدة من التراث، أحداثها مطابقة لحكاية "النائم اليقظان" ترويها "شهرزاد لشهريار" كل ليلة وتكمل في الليلة الثانية، « وهذه الأخيرة تدور أحداثها حول هارون الرشيد الذي قرر أن يتنكر هو وسيافه وفي إحدى الليالي وهما يقومان بجولة في بغداد يلتقي مرجل يدعى "أبو الحسن" الذي يتمنى أن يكون خليفة بغداد ليوم واحد ليحكم بالعدل فونوس يستلهم هذه الحكاية ويجردها من زمانها ومكانها ليضعها في زمان ومكان آخرين، حيث استبدلت بغداد بمملكة دون اسم، وأبو الحسن ليصبح "أبا عزة" على العكس مع "أبي الحسن" يحكم البلاد ويبقى الملك، وتطغى اللعبة على كل الأحداث »[3].

---

[1] انظر:محسن جاسم الموسوي: الوقوع في دائرة السحر، دط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،العراق،1980، ص12.

[2] إسماعيل فهد إسماعيل: الحكاية الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ط1، دار الأداب، بيروت، 1981، ص167.

[3] المرجع نفسه، ص168.

شخصية "هارون الرشيد" شخصية تحب العدل وتثور على الظلم، فسعد الله ونوس أعاد صياغة الحكاية الأولى ونسج على منوالها مسرحيته، وهناك تجربة أخرى ل(سعد الله ونوس) في سورية فهو يجعل التراث المادة الخام في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر".

تعتبر "ألف ليلة و ليلة" مصدرا تراثيا لا تثير في القارئ سوى الدهشة و الإعجاب، نجد المسرحيين العرب أحالوها إلى لوحة فنية تحفز المتفرج إلى أن يعي عصره، و يدرك ما فيه من تناقضات ،فقد وظفوا حكايات "ألف ليلة وليلة" في العديد من المسرحيات لإسقاط الماضي على الحاضر ،وأن يفضحوا الحاضر متخفيا وراء عبرة الماضي.

2- القصص الشعبي:

تتميز الحكايات الشعبية بالتعدد والكثرة والغنى فهي « حكايات خرافية حول الحيوانات أو الإنسان لا تحدد معظم تلك الحكايات زمانا أو مكانا لحدوث ما تصفه غير أنها تبدأ وتنتهي بطريقة معينة، على سبيل المثال تبدأ الكثير من الحكايات الشعبية بعبارة (في يوم من الأيام) وتنتهي (وكلهم عاشوا بسعادة أبدية) والقصص على ألسنة الطير والحيوانات هي أكثر الحكايات الشعبية بين الناس، ترمي عادة إلى تعليم الناس السلوك الحسن والأخلاق الفاضلة »[1]، الحكايات العشبية مستوحاة من التراث الشعبي وأغلبها يبدأ بعبارة (في يوم من الأيام) أو بعبارة (كان يا مكان في قديم الزمان)، شخصياتها إما حيوانات أو إنسان هي نسخ من خيال الإنسان تهدف إلى إعطاء الناس دروسا من خلال العبر التي يستخلصونها منها.

تعتبر الحكاية الشعبية من حيث القدم من أقدم الموضوعات التي عرفها الإنسان في كل مكان لا ترتبط بمكان بل ترتبط بعقلية الإنسان التي ابتدعتها عقليته الجمعية ليحمّلها « بمقولاته الفكرية وأسلوب النظرة التأملية

[1] فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "كل واحد وحكموا" لعبد الرحمان كاكي، ص50.

التي يرى بها الإنسان وجوده » والوجود المحيط به، سواء كان ذلك من واقع الحياة، أم مما يتخيله لما فوق الحياة الطبيعية، فهي أحد أشكال التعبير الجمعية التي عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها، لهذا لجأ إليها المسرحيون ليعبروا من خلال عالم الحكاية وبأدوات فن الدراما عن واقعهم[1]، الحكاية الشعبية عرفها العرب في القديم و هي عبارة عن قصص تروى على أسماع الناس تعتمد على الخيال.

فالحكايات الشعبية من أهم وأقدم الموضوعات التي أبدعها الإنسان، معبرا من خلالها عن تخيلاته وتأملاته للحياة داخل ذاته وخارجها كما تتحدث عن موضوعات ثقافية هامة، «فهي تتضمن ممارسات يؤديها وقصص يحكونها لأنفسهم عن أنفسهم، مستخدمين مجازات لغوية، وتعبيرات ذات بنية معينة، وجماليات خاصة تختلف إلى حد ما عن بنية لغة الحياة وجمالياتها »[2]، تستثمر الحكاية الشعبية حياة بعض الأشخاص تسرد واقعهم بطريقة خيالية وتنتقل من جيل إلى جيل آخر عن طريق المشافهة، وهناك بعض الحكايات المدونة، الإنسان بطبعه يميل إلى سماع القصص فكانت بمثابة الرفيق الطبيعي له عبر تاريخ الحضارة، هذه القصص الشعبية تحتوي على أفكار ثابتة تتميز بأنها غنية بالعبارات والمقولات الفكرية والأخلاقية والاجتماعية.

تم توظيف الحكاية الشعبية في المسرح المصري المعاصر في مسرحية "على جناح التبريزي وتابعه قفة " التي كتبها (ألفرد فرج) عام 1967، استمد مادة مسرحيته من عناصر بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) « مسرحية "على جناح التبريزي وتابعه قفة" كتبت في فترة من أهم الفترات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها مصر وكان لها أثر كبير في البنية الاجتماعية وهي فترة النكسة وما بعدها الأمر الذي يدفع بالضرورة الكاتب الذي يعني ويتفاعل بقضايا جماعته، للتفاعل ومع هذه الأحداث »[3]، من الواضح أنّ (ألف ليلة وليلة) تعتبر من أهم

---

[1] انظر: كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص76.

[2] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، د ط، دار الساحل للكتاب، تعاونية 17 أكتوبر عيسى مصطفى الرغاية، الجزائر، 2013، ص80.

[3] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص198.

المصادر الشعبية التي اتخذها المسرحيون سندا لهم، استلهموا حكاياتها للمسرح لأنّها غنية بالخيال والطرافة تعبر عن قضايا المجتمع ومشكلاته والواقع المعاش فترة كتابة المسرحية.

استفاد (ألفرد فرج) بالعناصر التي وظفها من حكايات الليالي في أن يعبر عن هموم وقضايا مجتمعه وقت كتابة المسرحية وقد استطاع أن يتعامل مع العناصر التراثية بذكاء فاختار من حكايات الليالي مجموعة متناثرة من العناصر أعاد ترتيبها لتخرج المسرحية[1].

يزخر التراث الشعبي العربي بكم هائل من أنواع الحكاية الشعبية التي مازالت شائعة ومحفوظة حتى الآن إما عن طريق المشافهة بين الأجيال أو من خلال التدوين، تحمل في طياتها عبرا وقيما أخلاقية واجتماعية.

3- سيرة عنترة:

تعتبر السيرة الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبي الأدبي التي تعبر عن آمال وأحلام النفس وما تصوره من أبعاد الحياة الاجتماعية، كما يقول (محمد النجار) أيضا: « بما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية ونفسية يمكن من خلالها التعرف على خصائص الشعوب وبنائها الاجتماعي وعاداتها وتقاليدها، وتكونها النفسي وتاريخها كما تتصوره وتنشده »[2]، تترجم السير الشعبية الحياة الاجتماعية والنفسية...، للمجتمعات وتحمل في طياتها المعاني والرموز.

كما يمتزج في السيرة عالم الحقيقة وعالم الخيال امتزاجا شديدا بحيث يصعب الفصل بينهما « فالسيرة لم تأخذ من الواقع شخصيات أبطالها التاريخيين فقط بل استمدت الكثير من الشخصيات ودستهم في تضاعيف السيرة فمن الأنبياء نجد (نوحا...) ومن (الخلفاء الرشيد)، وفضلا عن ذلك تأثرت السيرة ببعض الظواهر

---

[1] المرجع السابق، ص210.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص48.

الاجتماعية عند العرب، كالصراع على السلطة »[1]، السيرة كثيرا ما تعتمد على الخيال، وتغلفه بالخوارق والعجائب من الأمور لأسباب اجتماعية وسياسية...

اتخذ العديد من المسرحيين السير سندا لهم في بناء مسرحياتهم ف (عنترة بن شداد) تشغله قضيته الذاتية، وهي اعتراف القبيلة به وبحريته وزواجه من ابنة عمه (عبلة)، وتعليق قصيدته على الكعبة بجانب هدفه القومي وهو الانتصار على جيوش وفرسان الروم والفرس، أعداء العرب آنذاك[2]، شخصية (عنترة بن شداد العبسي) من أكثر الشخصيات الحقيقية التي صيغت حولها القصص ونسجت حولها الحكايات.

اعتبرت "سيرة عنترة" مصدرا من مصادر الإبداع الأدبي سواء في المسرح أو القصص: « فسيرة عنترة تعرض لفكرة مطلقة تتعلق بقيمة، والحرية لا تحقق وترتبط بظاهر خلقي ولكنها تتعلق بصفات الإنسان وتصبح القضية الأساسية أمام عنترة هي الحرية المطلقة الممنوحة للإنسان دون قيد من لون أو جنس أو قبلية أو نسب هي سيرة تطرح هذه المقولات في عصر سادت فيه العصبية القبيلة وانقسم الناس إلى أشارف وعبيد »[3]، عنترة كان عبدا مهمّشا لكنه في نفس الوقت بطلا متميزا عن غيره شاعرا وشجاعا وفارسا.

يرى الباحثون أن السيرة الشعبية المعروفة باسم "عنترة بن شداد" هي « أول ما عرف في التراث الشعبي من سير فهي لا تشير إلى سير أخرى مثل سيرة "الملك سيف بن ذي يزن" أو سيرة "الأميرة ذات الهمة" وإن كانت في هذه السير إشارة إلى سيرة "عنترة"، ويشيرون إلى زواج عنترة من عبلة فهم ينتصرون بهذا لعنصر هام من عناصر البطولة العربية وهو عنصر الإقدام والفروسية والخلق بصرف النظر عن الأحساب و الأنساب ولو أنهم لا يتركون عنترة ابنا لأمة،... فسرعان ما يزعمون أن الأمة (زبيبة) ليست إلا ابنة للنجاشي ملك الحبشة، أسرها قوم

---

[1] طلال حرب: بنية السيرة الشعبية وخصائصها المنهجية في عصر المماليك، ط1، الهيئة الجماعية للطباعة والنشر والتوزيع، دب، 1999، ص284.

[2] انظر: كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص53.

[3] حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ب، د س، ص54.

وأتوا بها عبس فاقتناها شدّاد »[1]، كأنّ الرواة لم يرضوا أن يظل بطلهم وضيع النسب، فإذا كانت عبس تدل عليه نسبها وتعيره بنسب أمه فإن الرواة جعلوا نسب الأم في مكانة الملوك.

كما نجد لفن الدراما في المسرح المصري المعاصر نصيب« في استلهام السير الشعبية كموضوعات للعديد من المسرحيات التي حاول مبدعوها تأويل تراث السيرة لمقتضيات العصر، أو بمعنى آخر لإسقاط قضايا معاصرة من خلال العناصر التراثية بالسيرة الشعبية »[2]، (عنترة بن شدّاد) بطل يتميز عن أقرانه بصفات عديدة كالفروسية والشعر، والشهامة...

من المسرحيين الذين وظفوا سيرة "عنترة" في مسرحياتهم نجد "أحمد شوقي" من خلال مسرحته "عنترة".« فيمهد "لعنترة" بالزمان فيحدده بحوالي منتصف القرن الأول من الهجرة وبالمكان، فيحدده ببادية (نجد)، وأحياء (عبس وعامر) وما بينهما منها، وبالشخصيات (عنترة وعبلة)، و(مالك وصخر)، و(شداد)، وينتقل إلى سيرته في أربعة فصول الفصل الأول في اثنين وعشرين مشهدا والفصل الثاني في منظرين أولهما في أربعة عشر مشهدا وثانيهما نفي مشهدين، والفصل الرابع في مشهدين »[3]، أول ما يلاحظ على المسرحية في إطارها العام تقدم عنترة فارسا قويا مهابا يتمتع بكل ما يتمتع به الفارس السيد لا الفارس العبد، رفض (عنترة) الزواج من (عبلة).

بالإضافة إلى مسرحية "عنترة" ل (خليل القباني): « أدنى تأمل لأحداث المسرحية يكشف أنها تجافت تماما عن التاريخ في وقائعها، واستمدت مادتها كاملة من السيرة الشعبية التي امتلأت بالغرائب والعجائب واشتملت على الخوارق الخارجة عن نطاق العقل والمنطق »[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 139.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري، ص52.

[3] حلمي بدير: أثر الأدب الحديث، ص140.

[4] خالد محمد الجديع: استلهم شخصية عنترة في المسرح العربي، عالم الكتب، مج 25، ع1، سبتمبر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 2003، ص60.

فقد كانت السير الشعبية العربية معينا هائلا للتراث الأدبي الحديث من خلال توظيف بعض السير في العديد من المسرحيات سيرة عنترة بن شداد التي وظفها كل من (أحمد شوقي) و(أبي خليل القباني) في مسرحياتهم هذه الشخصية تعد نموذجا إنسانيا فريدا تحمل قيما إنسانية عالية ،كانت المادة الملهمة لأغلب الكتاب.

4- خيال الظل:

يمكن القول أنّ العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح لقرون طويلة « نجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية، المعترف بها وهو مسرح خيال الظل »[1]، ظهر خيال الظل عند العباسيين بالرغم من غياب المسرح في ذلك الوقت.

أقدم إشارة إلى هذه الحقيقة نجدها في كتاب "الديارات" للشابشتي حين يذكر الكاتب: «أن الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه فرد الابن بدوره قائلا: "والله إن فعلت لأخرجن أمك بإظهار صورة أم دعبل ن الصور الأخرى التي كان يلعب بها أمام متفرجيه - يظهرها بمظهر يدعو إلى السخرية طبعا»[2]، فكان خير مثال على هذا الفن ما قام به الابن اتجاه الشاعر (دعبل) مهددا إيّاه باستعمال صورة أمه للسخرية منه.

لم يعرف بالضبط تاريخ دخول فن خيال الظل إلى مصر لكن اتفق على وجوده أثناء حكم الفاطميين حيث شوهد أولا في قصور الحكام والأثرياء للتسلية والترفيه، ثم صار فنا تمثيليا شعبيا يعرض على العامة في الأسواق والساحات أثناء المناسبات الدينية والاجتماعية[3]، خيال الظل فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان

---

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] انظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ص 232.

وازدهر في العصر الفاطمي «كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد، وكذلك أراد الفاطميون أن يتوددوا إلى المصريين لينشروا فيهم أفكارهم ويحببها إليهم، وقد توصلوا إلى ذلك كله بالوسائل فلا غرور أن يحض فن خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات ولإضحاك الجنود في ثكناتهم بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس من يوم لآخر لكي يشاهدوا المخايلين يلعبون خيال الظل »[1]، لقي فن خيال الظل إقبالا كبيرا من طرف الجماهير من أجل التنفيس عن المرضى.

ومن المعروف أن الفضل في ظهور هذا الفن المسرحي يعود إلى (ابن دانيال): « فقدم (ابن دانيال) أرقى بابات في تاريخ مسرح "خيال الظل" العربي، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية، واستطاع أن يحقق إنجازا في إخراج نص لفن خيال الظل، ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره »[2]، ستطاع ابن دانيال بذكائه وثقافته وملاحظته الدقيقة الجمع بين الملامح التراثية المشابهة والعروض البدائية لخيال الظل ليضع فنا جديدا « يعتبر "خيال الظل" واحد من أولى مظاهر الفرجة الشعبية التي قدمت في بيوت مخصصة لها ويحضرها الجمهور في أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض »[3]، لا شك أنه لون من ألوان الملاهي كما أنه اعتبر أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من الفنون المسرحية، « فالتمثيل فيه كان يتم بالوساطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون يتكلمون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا »[4]، شخوص خيال عبارة عن صور يحركها أشخاص يتكلمون ويحدثون حركات بدل تلك الصور.

---

[1] مدحت الجبار: البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجماعات المصرية، 1990، ص46- 47.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1993، ص113.

[4] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص43.

ويتكون مسرح خيال الظل القديم « إما من خيمة كبيرة واسعة، أو ساحة في جزء مغلق منها منصة للعرض أمامها شاشة بيضاء، مجلوه بالشمع لصقلها ومثبت ورائها مصباح كبير من مصابيح الزيت تتحرك بينه وبين الشاشة عرائس مسطحة ذات بعدين مصنوعة من الجلد، أو الورق المقوى تدعى المقصوصات تمثل شخوص العرض ويقوم اثنان من محركي العرائس يسمون المخايلين بتحريكها بأسياخ حديدية ليظهر ظل الشخوص على الشاشة ما الجمهور، يعونهما في ذلك اثنان آخرون ويتبادل الأربعة الإنشاد والتمثيل الحواري وكان المخايل يقلد الأصوات المختلفة سواء كانت نسائية، أو رجالية، أو الأطفال»[1]، انتشر مسرح خيال الظل في القديم باستعمال الشموع والعرائس المصنوعة، يحركها أشخاص ويقومون بالحوار ويقلدون الأصوات،كما يعتمد "خيال الظل" على التشخيص عبر الظلال باستعمال ستار شفاف وهو من أنواع الترفيه يعتمد على الموسيقى والغناء، وتميل نصوص "خيال الظل" إلى الأخلاق وآداب.

أما عن الجوقة فهي تتكون من: « أفراد أسرة واحدة، صاحب الفرقة ومديرها صاحب البديهة، سريع النكتة، يحفظ تمثيليات عديدة لمخايلين سابقين ويروي كثيرا من الشعر والنوادر القديمة، أما شخوص خيال الظل فكانت تصنع من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية أحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز، ومن الجماد كالسفن والبيوت والشجر »[2]، من خلال هذا نجد أن شخصيات خيال الظل تمتاز بالذكاء والبداهة ولهم ذاكرة قوية من خلال حفظهم للكثير من البابات والأشعار والنوادر وغيرها، من أجل إقناع المتفرّجين، وغالبا ما كان الرجال يتقمصون أدوار النساء.

« تقوم عروض "خيال الظل" على تتبع حركات الخيال وربطها مع النص المقدم لإدراك المعنى كذلك بالضوء والظلال المصورة... الأشياء عبر هذا الضوء بغية نقل فكرة معينة أو رسالة هادفة وتحرك عرائس "خيال

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، 237.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص18.

الظل" في اتجاه موازي لشاشة العرض حيث يلصقها المقدم خلف الشاشة لتؤدي جميع الحركات في بطئ شديد كما تناول موضوعات شيقة يعيشها الطفل في حياته اليومية مما يخلق له عالما من التسلية والترفيه »[1]، هذه العروض فكاهية ترفيهية تمس بعض مجريات الحياة الواقعية المثيرة والغريبة.

أما المتلقي فكان غالبا ما يرى في خيال الظل ضربا من ضروب التسلية وتزجية أوقات الفراغ لذلك كان « صاحب المحل يعد لجمهوره المناضد الزاخرة بالمشروبات والحبوب التي تساعد على التسلية أما نصوص خيال الظل التي كانت يطلق عليها لفظة بابة أو فصل فهي كانت تعتمد في انتقالها على التواتر الشفهي وما عثر عليه منها قليل ل(شمس الدين أبي عبد الله محمد)، (ابن دانيال الموصلي) »[2].

من أشهر من ألف روايات ل "خيال الظل" وابتدع فيها نمطا جديد هو (ابن دانيال) له رواية اسمها "طيف الخيال" والبطل فيها هو (الأمير وصال) وتابعه (طيف الخيال الأحدب القصير) يعرض محتوى هذا الفن وأسلوبه المختلف أساسا عن أسلوب الرواية:

عن المحتوى يقول الريس:

«خيالنا هذا لأهل الرتب والفضل والبذل لأهل الأدب

حوى فنون الجد والهزل في أحسن سمط وأتى بالعجب»[3].

هذا الفن يهدف إلى الإرشاد والإمتاع معا والتعليم ويتوسل في هذا بالإبهار في **عرض عجائب المخلوقات وعجائب صناعتها وتقديمها على المسرح إذ يوضح** الرّيّس النقطة الرئيسية التي يمتاز بها فنه عن فن الرواية.

(1) علوش عبد الرحمان: المسرح التعليمي في دراما الطفل، رسالة ماجستير مخطوط جامعة وهران، 2013- 2014، ص32.

(2) أحمد مندور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر في أعمال رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص113.

(3) فؤاد وهبة: الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، د ط، دار الكتاب الحديث القاهرة، 2008، ص192.

« إذ قام فيه ناطق واحد عن كل شخص ناظر واحتجب »[1].

لاقى هذا الشكل المسرحي قبولا من قبل الجمهور العربي، ترك هذا المسرح أثرا باقيا على الكوميديا العربية عامة والكوميديا المصرية خاصة نجده منتشرا في البيئات الشعبية في الريف والمدينة وخاصة في بداية القرن التاسع عشر.

5- الأراجوز:

عندما بدأ نجم "خيال الظل" في الأفول أصبح فنانو الأراجوز يأخذون من التراث الكبير الذي تركه فن "خيال الظل" من شخصيات ومواقف وتهريج.

وعرائس الأراجوز تصنع كما يقول "إبراهيم حمادة": « من القماش مع الاستعانة بالحصى والخشب والسلك والورق وعناصر أخرى كالقش أو القطن أو الجلد...، وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها في التمثيل »[2]، وهو ثاني مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى المصنوعة من الورق...، حيث تلبس هذه الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها.

وكان مسرح "الأراجوز" يمثل على مسارح خاصة ولكن عندما انتشر وداع صيته لدى أغلب الممثلين أصبح يمثل في الأماكن العامة على شكل عرائس ودمى تمثل الأراجوز مشاهد وروايات، ويتألف من منولوجات وحوار أو العبارات التي تكون بلسان الراوي الذي يشرح تصرفات وتحركات الشخصيات[3].

---

(1) المرجع السابق، ص192.

(2) كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص119.

(3) انظر: إبرازوف: حرفتي أو المسرح الاراجوز، ترجمة رميس يونان، د ط، مطبوعات الشرق، د ب، د س، ص192.

يعتمد مسرح "الأراجوز" على الحوار بلسان الراوي الذي يمثل الشخصيات كما يمكن لمسرح الأراجوز أن يعرض علينا أنواع من التمثيليات التي يمكن اعتبارها درامية أو من الأوبرا أو الباليه أو المنوعات ومسرح الأراجوز كغيره من المسارح لا يتحدث إلا عن الإنسان ويتناول قضاياه، فالممثل الذي يختبئ وراء الستار الذي يقوم بتحريك الأراجوزات والحديث بلسانه[1]، يعتبر مسرح "الأراجوز" ترجمة لواقع الإنسان ومختلف مشاكله وهناك شخص يمثل هذه الأراجوزات ويتحدث بلسانه.

مسرح "الأراجوز" كان يمثل في الأعياد، اتخذه الشعب وسيلة يعبر من خلالها عن مختلف القضايا السائدة في الحياة اليومية، حيث كان يسلي الصغار والكبار بأحاديث العامة الساخرة والمضحكة كما أن موضوعاته ساخرة: « تتنوع موضوعات الفصول التي يقدمها الأراجوز حسب مقتضى الحال والظروف وأماكن العرض وغالبا ما تدور حول نقد بعض المواقف الحياتية والاجتماعية، ويعتقد بعض هذه المواقف قد استمدت "بابات خيال الظل" كموقف اختيار (الأمير وصال) لعروسه في "بابة طيف الخيال"، ففي أحد فصول الأراجوز يطلب (الأراجوز) الزواج، وتعده الخاطبة بعروس بيضاء كالطفل، ويتهيأ (الأراجوز) للزواج وتزف إليه العروس وحين يكشف عنها النقاب يتبين أنها سوداء كالفحم »[2]، عروض الأراجوز تقدم نقدا لمواقف اجتماعية استمد من بابات خيال الظل.

« وتعتمد عروض الأراجوز على الحوار القصير الساذج بين الأراجوز وباقي الدمى من جهة، وبين الأراجوز وضارب الطرنبيطة الذي يقف أمام الساتر من جهة أخرى والذي يعرف بين أهل الصنعة "بالملاغى" والذي هو أشبه برسول الخيال، وتتخلص وظيفته في التمهيد للحدث من خلال سؤاله للأراجوز عن سبب حالته

(1) انظر: المرجع السابق، ص94.

(2) كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص120.

كما في المشهد التالي من أحد أدوار الأراجوز حيث "يبدأ المشهد بعم شحاته الضارب على الطرنبيطة والواقف أمام المتفرجين بجوار الستارة القماشية المزخرفة يحاور الأراجوز »[1]، يدور حوار بين (الأراجوز) و(عم شحاتة):

«عم شحاتة: أهلا ... ازيك يا أراجوز

الأراجوز: (لا يرد)...

عم شحاتة: ما ترد ... با أقولك ازيك ...

الأراجوز: (لا يريد وينكس رأسه كأنها رأس ميت)...

عم شحاتة: يا عيني الأراجوز مات... مات خلاص...

يا خسارة يا حرام والله كان نفسه يتجوز...

الأراجوز: (يرفع رأسه) حين اللي مات؟ مين اللي رأسه مالت... مالت عليك حيطة... هو أنا عمري أموت إلا لما أجيب أجلك، ذا أنا بسبعة رواح... وأنا أطلع روح مليون زيك قبل ما أموت... ذا أنا بس الغلب سادد نفسي »[2].

نلاحظ على هذا المقطع الذي دار بين (الأراجوز) و(العم شحاتة) قصر العبارات التي يستعملونها وهذا ما يميز الحوار القصير.

كما كان للمسرح اليمني نصيب من « مسرح العرائس ولكنه لم يدخل اليمن بشكله المنظور اليوم، إلا أن بعض ملامحه كانت موجودة ، وجد بشكل بدائي في مسرح حنبص. "ككس" وجمعها "كراكيس" حيث

---

[1] المرجع السابق، ص122.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ص122.

تعرض بعض العرائس من خلف ستار صغير يلعب بها الفنان **حنبص** بأصابعه ويحركها كيفما شاء مصاحب حركتها ببعض العبارات التي كان يمثلها بصوته الممثلون وبموهبته الفطرية، والكراكوس **كلمة لا تستبعد مأخوذة من الأراجوز "القراقوز"** في الأصل كلمة تركية، ثم تطور هذا الفن يصبح فيما بعد ما هو معروف الآن **بمسرح العرائس »**[1]**، ظهر الأراجوز** بعد مجيء الحملة الفرنسية كان يمثل على المسارح الخاصة ثم انتشر في الأماكن **العامة** ويعتبر وسيلة من وسائل التسلية والترفيه للصغار والكبار.

يذكر الأستاذ "سعد الخادم" فن "الأراجوز" في كتابه: **"الدمى المتحركة عند العرب"، حيث تتضارب** الشخوص بالعصى في كل منهما، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافي الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد، كما تحدث عن الأراجوز في مصر، وكيف أنه قليل الانتشار في القرى والمدن وذلك للانصراف الأهالي عن جميع ما يصور الآدميين، ولاسيما الدمى[2]**، قدم مسرح الأراجوز بعضا من** القصص الشعبي**، وهو ذو طابع فكاهي يتميز بالمرح** والضحك، وقد ظل منتشرا لفترة متأخرة.

هناك عرض للأراجوز « يدور حول امرأة من بنات الشعب تأتي **لمقابلة الأراجوز، شاكية ثائرة لأن الأراجوز** في الحقيقة هو زوجها، وقد أنجب منها تسعة أولاد، ومع ذلك فهو ينكر الزواج ويهمل النقمة على **العيال، ويكون واضحا أن التهمة ملفقة وأن الأراجوز المسكين بريء منها ولكن الفكاهة تشيع مع ذلك مع كل** محاولة يبدلها الأراجوز ليخلص من الفخ المنصوب به كي يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يراها من قبل غير أن الأراجوز يضيف خناقا على المرأة حتى تحظر في النهاية إلى الاعتراف بأنها لفقت الحكاية لأنها غلبانة وفقيرة وليس لها من ينفق عليها ثم تتوجه بالرجاء إلى **الأراجوز ليتزوجها ويلمها »**[3]**، ترك فن الأراجوز أثرا واضحا على المسرح**

---

(1) **عزيز عايض، سد** السريحي: توظيف التراث في المسرح اليمني، مذكرة ماجستير (مخطوط)، **الحاج لخضر** باتنة، 2012- 2012، ص43.

(2) **فؤاد وهبه**: الأدب المسرحي العربي، ص199.

(3) **المرجع نفسه، ص**195.

المصري، انتشر في الأماكن العامة، غالبا ما تدور تمثيلياته حول بعض المواقف **الاجتماعية، وتيمز بقلة احتياجاته** الفنية وقبوله في التمثيل في العراء دون الحاجة إلى **إضاءة صناعية فأصبح يقدم** في الليل والنهار.

6- السامر:

من المعلوم أن أول منظر لمسرح "السامر" هو "إدريس يوسف" انتقل إلى البلاد العربية، في محاولة لتأصيل المسرح المصري والعربي، وهو عبارة عن عرض مسرحي يقام في المناسبات الخاصة مثل الأفراح والاحتفالات الشعبية **كما تظهر خاصة** في الأعياد الدينية **، تقدمه فرقة مكونة من عدة** أشخاص، وأول العروض التي أقيمت **على مسرح "السامر"**، كانت منتشرة في القرى.

يعتبر السامر « ثاني مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية البشرية، ما كان يتم في احتفال السامر **فالسامر** ليس فنا أو تقنية فنية بقدر ما هو مكان عرض شعبي تقدم فيه مجموعة من الفصول المتنوعة الشعبية المنبع، فهو **أشبه بمسرح الممنوعات المعروف الآن، فهو حلقة** يجتمع فيها المتسامرون **للسهر والسمر والتسلية حول هذا المغني** "بني محمود دياب" **مسرحية** (ليالي الحصاد) **والتي** استلهم إطارها المادي من السامر الشعبي بالقرية »[1]**، السامر** هو مكان لسهر يجتمع فيه **المتساهرون** أو مجموعة من الناس من أجل التسلية والسهر حول المغني، هذه السهرات تقام في أماكن مثل الريف، أو في الساحات الشعبية أو المقاهي...

ويدعوا "إدريس يوسف" إلى البحث في جذور المسرح المصري، وهو ما قام به ووجدها في السامر الذي **يعرفه بقوله** « السامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم مواليد، ولكن الملاحظة أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى، وراقص الفرقة والمغني، أما الممثلون فهم في العادة أشابه محترفين، إذ هم أصحاب حرف **يمضون** نهارهم في عملهم اليومي المعتاد حتى إذا جاءت الليلة، وجاءت السهرة

[1] **كمال الدين حسين**: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص129.

انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكهم »[1]، هذا المسرح يتسم بسمات عدة أهمها أنّه مسرح شعبي، أي أن عروضه تقدم أمام الجمهور مباشرة في البيئات الشعبية المحلية كالقرى لا يحتاج إلى مكان مغلق، يقوم على تصوير حياة الطبقة الدنيا وتناول مشاكلها، وهدفه هو إثارة الضحك بشتى الوسائل.

السامر مكان للعرض الشعبي يجتمع حوله أبناء الشعب في مناسبتهم السعيدة في ليالي الأفراح وليالي الحصاد المقمرة، كما يقول "أمين الخولي": « لقد كانت مناسبة إقامة هذا الساحر من أسعد المناسبات وهي الزواج أما عن المكان نفسه فهو غالبا ما يكون في الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائما بالحصر، وفي جانب هذه الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها الغنائية والتشخيصية، وهي الفرقة التي تسجي فقرات هذا العرض المنوع والشامل »[2]، نلاحظ أن هذه الفرقة تتألف من عدة أشخاص، كانوا جميعا رجالا، ثم دخلت فيهم المرأة بتطور اجتماعي، تقدم في ساحة كبيرة تكون في حلقة مستديرة تكون مفروشة بالكراسي أو الحصر حسب المستوى، ويكون تقديمه مباشر للجمهور، أما الشخصية الرئيسية التي يدور حولها مسرح السامر فهي شخصية (الفرفور) ويطلق عليه أيضا اسم المهرج الهزلي، وهي شخصية نمطية ثانية.

وتتمثل درامية عروض السامر في شمولية العرض « فهي تتضمن الكلمة واللحن والحركة، وارتجالية الفصول التمثيلية تبعا لظروف مكان وزمان العرض وتلبية لذوق ورغبة المتلقين، واستخدام الأدوات المساعدة من إكسسوارات وملحقات مسرحية وملابس، واعتمادها على شخصية محورية هي المهرّج »[3]، فالسامر عبارة عن حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء كانت حفلات أعراس... نجدها منتشرة بكثرة في مجال الدين خاصة في الساحات الشعبية.

---

[1] يوسف إدريس: الفرافير مقالات نحو مسرح مصري، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص25.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص133.

نجد كذلك « الفرقة التي كانت تحي السامر تعرف بالطبل **وكانت تتألف من عدة أشخاص وأفراد** ولهم **ريس ينسب إليه الطبل ومع الريس شخص أو شخصان لدق الطبل، وشخص أو شخصان للزمر على المزمار** الحديد، ثم الراقص، ومع هؤلاء مساعدوهم، يؤدون الأعمال الموسيقية »[1].

« **السامر من أبرز** الفنون الشعبية التي استطاعت أن تصمد وتتفوق على باقي الأشكال التي تبلورت **لدى عامة الناس، مما يؤهله أن يكون الوعاء** الذي يحتوي المسرح المنشود، ويقدم لذلك تعليلات وتغييرات **كثيرة** فالسامر **يستوعب مظاهر الحياة الاجتماعية وانشغالات الفرد والجماعة** »[2]، **هذا الفن تفوق على باقي الأشكال** والفنون الشعبية **الأخرى، وقد أصبح معروفا لدى عامة الناس، لأنه** يقام في البيئات الشعبية المحلية كالقرى، وفي **الأحياء الشعبية بالمدينة أيضا،** فهو لا يحتاج إلى مكان مغلق مجهز لتقديم العرض، بل يكفي تقديمه في الساحات **والأماكن الشعبية** وهو مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية لأنه يهتم بانشغالات الأفراد والمجتمع وتصوير الحياة **وتناول مشاكلها.**

تنوعت وتعددت المسرحيات التي مثلت على مسرح السامر فمن «بين المسرحيات التي مثلت على مسرح **السامر** والتي نالت حظا كبيرا من الإعجاب والانتشار مسرحية **(الحصار)، (حلم ليلة صيف)،** (الفتى مهران)»[3].

كما نجد العديد من الذين عمدوا إلى كتابة السامر، ومن بينهم "محمود دياب" **الذي** «**قدم دراما تسجيلية** مرتبطة بالأحداث الاجتماعية المعاصرة في مسرحيته: **(البيت القديم)، (والزوبعة)**، اتجه دياب إلى تقديم رؤيته الواقعية من خلال شكل السامر الشعبي في مسرحيته **(باب الفتوح)، و**(ليالي الحصاد)، واتجه إلى توفير جو **من التلقائية والعفوية**، كما يحدث عادة في السهرات الريفية المعروفة بالسامر، **وتبدأ مسرحية** "ليالي الحصاد" **بسهرة**

---

(1) انظر: **كمال الدين حسين:** التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص130.

(2) **ليلى بن عائشة:** بنية الخطاب في المسرح المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، ص468.

(3) **يوسف إدريس:** الفرافير، مقالات نحو مسرح مصري، ص133.

في ليلة من ليالي الحصاد في يوم مجهد، وفي تلك السهرة –**كما هي العادة- يشخص فيها الفلاحون أفعال بعض الأشخاص:**

- « تهامي: **جوم، ياواد يا مسعد وبلاش تقل دم.**
- **مسعد: أجوم** أعمل أله يا عم تهامي.
- تهامي: **أيها حاجة يا أخي... فرجنا عمك حجازي بيمشي ازاي.**
- **حجازي:** وبعدين يا تهامي وياك.
- تهامي جوم، ياواد يا مسعد وبلاش تقل دم »[1].

السامر من بين الفنون الشعبية التي لاقت انتشارا كبيرا وسط الجماهير لأنه كان يقام في الساحات العمومية، يهتم بنقل انشغالات الأفراد، و ترجمة الحياة، و طرح مختلف المشاكل **والقضايا.**

7– الحلقة:

هناك شكل آخر من الأشكال الشعبية ظهر في المغرب أطلق عليه اسم مسرح الحلقة وقد وصفه الدكتور **"حسن المنيعي"** في كتابه أبحاث في المسرح الغربي على أنه « مسرح شعبي يحوي فنون الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية والتهريجية، ويتم تمثيله في الأسواق وساحات المدن.**تتكون الحلقة دائما حول فنانين مشلين يقدمون الحكايات** والأساطير وفي بعض الأحيان يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض إما بتقديم المساعدة بحمل **أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين** »[2]، **فالحلقة** تعتبر شكلا من أشكال المسرح يمثل في الساحات العامة والأسواق، أصبح فنا منتشرا عند الجزائريين وهذا **لحب اطلاعهم وشغفهم بالفن، تتكون**

---

[1] **السعيد الورقي:** تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، د**ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص**322.

[2] **علي الراعي:** المسرح في الوطن العربي، 20 .

من فنانين كما تقوم على الارتجال والمشافهة، تعرض في الأسواق والأماكن العامة بشكل بهلواني وفكاهي بقصد إضحاك الجمهور وتسليتهم.

وقد (نبه عبد الله سنوقي) إلى أهمية مسرح "الحلقة" في تراث المغرب الأدبي وقد ذكر «بأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور في وسطها التمثيل، أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة يضون بها ويبتكرون ملخص سريع الأحداث معطى لها من قبل، وملابسهم كلها ملفقة تسخر من كل محاولة لمشاكلة الواقع، والرجال يقومون بأدوار النساء ويحرص الممثلون على إرضاء جمهورهم بأن يتقربوا منهم حتى درجة الملامسة »[1]، نجد أنّ مسرح الحلقة قد سعى إلى إشراك المتفرجين في التمثيل.

« الحلقة هي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية، يقف وسطه الراوي والمساعد اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير، والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صرفة، تجمع بين التشخيص المباشر والإيماء »[2]، فالحلقة تمتاز باعتمادها على الحوار الشخصي والغناء والمنولوج ،وهي مسرح شعبي يمثل قصص البطولات والحكايات الخرافية، وتكون بطريقة مباشرة.

« ومن المعروف أن الحفل يبدأ بالصلاة على النبي وبدعوة المتفرجين إلى توسيع الحلقة أو تضييقها مما كان يخلق نوعا من التآلف والإحساس بالمشاركة يحدهما المتفرج بإزاء العرض، وكذلك كانت هناك عروض تجمع بين فني الهجاء والموسيقى، وعرض موسيقي فكاهي يستخدم فيه الرقص الشعبي الإفريقي، ويمسك فيه رئيس الحلقة سوطا ويضرب به أعضاء الفريق أو المخالف منهم ضربا فكاهيا، وفي هذا المشهد يقف الفنانون على شكل قوس ويتقدمون الواحد بعد الآخر ليؤدوا ثمرة من العزف المنفردة، مستعملين آلة موسيقية موحدة اسمها قرقبة، وهي نوع

(1) فؤاد وهبة: الأديب المسرحي العربي، ص20.

(2) محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي، دط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982، ص52.

من الصاجات الحديدية الكبيرة، بينما يدور الرقص على نغم الطبول الإفريقية »[1]، وكان بالسوق أيضا حواة ومشعوذون وبهلوانات شديدو المهارة في القفز وفي فنون السرك عامة.

كما عرف المسرح الجزائري مسرح "الحلقة" « حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي، كما يوظف التراث الشعبي وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية »[2].

فنجد (عبد القادر علولة) الذي واصل البحث فيه وطوره ليصبح شكلا واقعيا يكتسب جمهوره الذي يتذوقه، حيث يقول في هذا الشأن: « عندما نتكلم عن الحلقة أو القول فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية »[3]،كما يؤكد الأستاذ (عادل أبو شن) أن البلاد العربية لا تخلوا من الظواهر المسرحية ومن بين هذه الظواهر حلقات الذكر والمدائح النبوية التي تقام وتنشد في احتفالات الأعراس والختان[4]، هذه الاحتفالات تكون عادة مصحوبة بالدف والطبل والمزمار بالإضافة إلى حلقات الدراويش التي اهتم بها الصوفيون.

كما ظهرت الحلقة في مسرحيات مغربية عديدة منها: «" سيدي عبد الرحمن المجذوب" للطيب الصديقي و"القاضي في الحلقة" و"الأرض والذئاب" لأحمد الطيب العاج، "الحلقة فيها وفيها" ل (عبد القادر البدوي)، وإذا كانت الحلقة تقوم على أسس محكم بين الشخصيات الروائية وبين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة، وإنما داخل نفس الجمهور »[5]، تعتبر الحلقة أداة عظيمة للعمل

---

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص56.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري وتطوره، دط، إنجاز مطبعة الجاحظية، شارع رضا حوحو، الجزائر، 1998، ص168.

(3) المرجع نفسه، ص168.

(4) انظر: محمد أديب السلاوي: الإحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، ص28.

(5) المرجع نفسه، ص28.

المسرحي في شكله الحديث، وذلك لاهتمامها بنقد الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، تقام على شكل حفلات خاصة في الأعراس والاحتفال بالأعياد الدينية.

8- احتفالات عاشوراء:

شكل من الأشكال الشعبية، وهو مسرح يتم تمثيله على خشبة المسرح يفترض وجود الممثلين والجمهور وهو مرتبط بإحياء بعض المناسبات والطقوس سواء كانت أعياد دينية أو أعراس أو غيرها.« لقد وجدت بعض أشكال المسرح في البيئة الإسلامية متمثلة في بعض الاحتفالات الدينية كالمولد النبوي وكذلك الوعظ الديني ولكن هذه الإشارات جاءت بصورة متفرقة في دراسات بعض الباحثين »[1]، فالاحتفال المسرحي هو في الأساس تطلع إلى المستقبل، وحركة مستمرة تنبذ كل ثبات أو سكون، وهو يشكل جوهر الظاهرة المسرحية وأيضا هو جوهر الحياة في كل تجلياتها المختلفة، فنجد أن الاحتفالات قد ظهرت في المسرح وفي البيئة الإسلامية.

ولم يقف جهد الباحثين عند هذا الحد بل بحثوا في كتب التاريخ والأدب التراثي وقالوا بوجود المسرح في المقامات العربية فيقول أحدهم عن ذلك « عرفت الحضارة العربية الإسلامية أشكالا مسرحية تمتاز بأصالتها وعمقها وتنوعها وهي جديرة بالدراسة، من وجهة النظر الفنية من قبل كل من يهتم عمليا بالفن المسرحي، فإذا اعتبرنا المقامات الشكل الكوميدي للمسرح العربي، فإن الحفلات الدينية وخصوصا التعزية هي الشكل التراجيدي »[2].

كما عرف المسرح عدة أشكال وأنواع من بينها الاحتفالات الدينية، خصوصا التعزية والمقصود بها هو إعادة تمثيل مقتل الحسين بن علي في كربلاء حيث كان الإجماع على وجود مسرح إسلامي « وكانت هذه المشاهد في أول أمرها مجرد مآتم ثم تطورت حيث يجتمع الناس في جامع كربلاء، حيث استشهد الحسين أو في جامع آخر

(1) سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح العربي المعاصر، ص17.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري و تطوره نشأته، ص168.

يمثل يزيد، وجماعة تمثل أتباعه ويلتحم الفريقان في صحن الجامع في معرفة تمثيلية، تنتهي بمقتل الحسين بين صراخ المشاهدين، وهذا من المظاهر الدينية التي لم تخرج إلى العالم بل كانت أسيرة المكان الديني أي المساجد، وأيضا أسيرة الزمان الديني حيث كانت تمثل في العاشر من محرم (عاشوراء) »[1]، في البداية كانت عبارة عن مشاهد وصور، ثم تطورت وأصبحت تمثل حيث يجتمع الناس في جامع كربلاء، أين استشهد الحسين ويقومون بتمثيل مقتل الحسين فنجد عدة جماعات يمثلون أدوار مختلفة في معركة تمثيلية في الجامع لتنتهي بمقتل الحسين وكانت تمثل في العاشر من محرم.

« واحتفالية التعازي تعتمد على فكرة "المسرح الجوال" الذي يمكن أن ينصب في أي مكان تسير إليه القافلة وهو بذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها، ولمها وفردها، أمام جمهور المتلقين، فهو عبارة عن "صندوق" تبسط أمامه سجادة ويلتف الناس حوله في شكل حلقة ويصاحب الأداء التمثيلي بعض الموسيقى الحزينة (الدينية)، ويستعمل "المؤذن" ساترا (بارافان) لتغيير الملابس حسب المشاهد المطلوبة »[2]، نخلص إلى أن احتفالية التعـ ي تستمد فكرتها من فكرة المسرح الجوال الذي يمكن أن يقدم في أي مكان تكون فيه القافلة،لأن القافلة تكون مجهزة بأدوات بسيطة حتى يسهل نقلها.

يبدأ الاحتفال مع بداية شهر محرم « بطقوس البكائين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنجر والمسامير والأمواس، ويلبسون السواد ويصرخون ويبكون ويعلنون الندم والتوبة، وقد يصل بعضهم إلى إسالة الدماء والتزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديمة وبذلك ترتاح نفوسهم معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم وأنه عند رجعته سيفرح بهم ويستمر هذا الطقس إلى يوم عاشوراء (العاشر من محرم) وهو يوم

(1) سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح العربي المعاصر، ص17.

(2) انظر: مدحت الجبار: البحث عن النص في المسرح العربي، ص36.

مقتل الحسين فيجهزون خيلا مسرحية مستعدة لأن تقل الإمام عند عودته ويصاحب ذلك -في اليوم نفسه- إقامة احتفالية العزاء الممثلة، أعنى تمثيل مشاهد مجالس الأم السيد حسين ينقض الجمع مع نهاية التمثيل »[1].

فعاشوراء مرتبطة بالجانب الديني يتم الاحتفال بها في العاشر من محرم من كل سنة تقام في شكل مسارح معتمدين في ذلك على الموسيقى الحزينة الدينية، فالمسرح الاحتفالي في أساسه مسرح شامل لذلك فهو يفترض جمهورا.

كل من "ألف ليلة وليلة"، "القصص الشعبي"، "خيال الظل"... ساهمت بشكل كبير في إثراء المسرح العربي؛ لأنها كانت ممهدة له.

[1] المرجع السابق، ص36.

الفصل الثاني: توظيف التراث وبواعثه

أولا: بدايات توظيف الشخصية التراثية

ثانيا: استلهام التراث

ثالثا: بواعث توظيف التراث

أولا- بدايات توظيف الشخصية التراثية:

إذا كان التراث هو مجموعة الآثار التي خلفها السلف للخلف، فإن الشخصية التراثية هي الأساس الذي يعتمد عليه هذا التراث والمؤثرة فيه، فقد لجأ إليها المسرحيون العرب في محاولة بحثهم عن مضمون للتراث المسرحي «تلك الشخصيات التي حملتها السير الشعبية "كسيرة عنترة" و"الظاهر بيبرس" وفي كتاب "ألف ليلة وليلة" ووفي مقامات بديع الزمان الهمداني »[1]، وغيرها من الشخصيات التي توجد في كتب التراب مثل كليلة ودمنه...، هذه الشخصيات نجدها محفوظة في الكتب لكن هناك شخصيات ضاعت بانقطاع الرواية الشفوية، فتناول المسرحيين لهذه الشخصيات يجعلها تتطور وتنتشر بين الناس، فقد أحياها العرب من جديد.

فقد بدأ العرب بتوظيف الشخصية التراثية « مع بداية ظهور خيال الظل على يد (محمد بن دانيال الخزاعي) الذي ألف ثلاثة بابات "طيف الخيال أو الأمير وصال" و"عجيب وغريب" و"الميتم والصانع اليتيم" حيث ينقسم النقاد في البحث عن الأصول التي تأثر بها ابن دانيال ورأى بعضهم أنها امتداد لفن المقامات من ناحية الأسلوب والنماذج البشرية "الشخوص المصورة"، ومن هؤلاء (عبد الحميد يونس)، أما (علي الراعي) فيرى أن بابات (ابن دانيال) استقطبت من فن المقامات من إمكانيات الدراما، أما (إبراهيم حمادة) فيرى أنها استعارت بعض خصائص المقامة الشكلية بما فيها من متعة وترفيه »[2]، نلاحظ أنه كان يطلق على شخوص خيال الظل عدة تسميات نذكر منها: خيال الظل، البابات ،اللعابون ..... ، عبارة عن تمثيليات بسيطة تقوم بها شخصيات تراثية.

---

[1] حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص91.

[2] علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003، ص27.

إلا أنّ (عقلة عرسان) يرجع ظهور الشخصية التراثية إلى "كليلة ودمنة" الآن فيها تتجلى معالم الشخوص، وغن كان معظمها حيوانات مختلفة الأشكال إلا أنّها تظهر من خلالها العواطف الجياشة الحب، الغيرة، الكراهية، المكر والخداع...، وفي المقابل نجد (عبد الفتاح القلعة جي) يخالفه الرأي فيرى أن ما يضعف "كليلة ودمنة" تقديم الشخصية بطبيعتها الباردة بشكل مباشر وفوري من غير حوار[1]، نلاحظ أنّ "كليلة ودمنة" تجسد الشخصيات في هيئة الحيوانات إلى أنّها مليئة بالعواطف المختلفة الحقد، الحب... فهي شخصيات جاهزة.

كما يرى (علي عقلة عرسان) أن "بخلاء الجاحظ" « صورت الشخوص بسلوكها، وأنماط تصرفها املها وأخلاقها وفصلت دقائق نفسياتها فصورت من الداخل بدقة كما الظاهر، وانعكست عليها الحياة النفسية والاجتماعية في حركتها وتصرفاتها وطريقة لباسها ومعيشتها »[2]، هذه الشخصيات تجسد لنا الواقع بطريقة أفضل ولعل أبرز هذه النماذج البشرية نموذج "البخيل" المجسد في شخصية "القاضي" في حكاية "عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب" في كتابه الحيوان[3]»، فالشخصية التراثية لم يقتصر وجودها في خيال الظل والمقامات فقط بل ظهرت في "ألف ليلة وليلة" و"السير الشعبية" مثل "سيرة عنترة"...

وهناك إشارة لعرض مسرحية باسم "عنترة بن شداد "كتبها (شكري غانم) عرضها سنة 1901م، ثم يليه (يسرى الجندي) في مسرحيته "يا عنترة" التي عرضها عام 1977 حاول فيها استحضار جوهر السيرة ألا وهي بطوطة "عنترة"[4]، تصبح هذه الشخصيات عبارة عن أبطال في نظر الناس أحياها المسرحيون عن طريق إعادتها في مسرحياتهم، وبالإضافة إلى سيرة عنترة نجد العدد من السير مثل سيرة "الظاهر بيبرس".

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص 94.

[2] علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ص94.

[3] انظر: الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، 1962، ص 343.

[4] انظر: كمال الدين حسين: التراث في المسرح الحديث، ص178.

كما حظيت قضية (مهلهل بن ربيع) بالتفات المؤلفين إليها، قد أشار إلى مسرحية بعنوان "كليب والمهلهل" التي ألفها "يوحنا طوبي طانيوس" عن فترة ما قبل الإسلام، كما يشار إلى مسرحية "محمد بن عبد المطلب ومحمد بن المعطي مرعى" سنة 1911 بعنوان "حياة المهلهل بن الربيع"[1]. هذه الشخصية التي كانت في القديم لولا التفات هؤلاء الكتاب إليها لبقيت في أحضان الماضي.

كما نجد شخصية "جحا" التي تناولها الكثير من المؤلفين « فنجد روايات "ألام جحا" ل (محمد فريد أبو حديد)، 1948، و"مسمار جحا" ل (علي أحمد باكثير) »[2]، شخصية "جحا" كان لها أصل من التاريخ مثلها مثل شخصية "أشعب" تتميز بصفات عديدة مثل البله، قلة الحيلة، والذكاء أحيانا، والغباء أحيانا أخرى كما تبدو شخصية "جحا" صورة للفكاهة والمرح.

بالإضافة إلى احتفالية العزاء التي يقدمها الشيعة تكريما للحسين الذي قتل بكربلاء « من بين الشخصيات التي نجح (الشرقاوي) في توظيفها هي شخصية "وحشي" قاتل (حمزة بن عبد المطلب) عم الرسول صلى الله عليه وسلم وسيد الشهداء ونجاح التوظيف جاء بسبب أن شخصية وحشي شخصية تاريخية ولكن لم يكن معروفا من الناحية التاريخية، ما إذا كان موجودا زمن المسرحية أم لا وبذلك استطاع (الشرقاوي) أن يوظف في المسرحية، كي يرمز به عن (يزيد بن معاوية) وجيشه وبعبارة أخرى إن "وحشي" هو رمز على قتلة الحسين بن علي، أحد آل البيت النبوي وإن حمزة رمز للحسين وما سيؤول إليه مصيره، ووحشي يظهر في المسرحية في مواقف مختلفة كصيحة ندم تواجه قتلة الحسين »[3]، نجد (الشرقاوي) يرمز بشخصية "وحشي" في مسرحيته إلى الحسين الذي مات شهيدا بكربلاء.

---

[1] انظر: حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي الحديث، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص174.

[3] سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 230- 231.

وقد كتب (الشرقاوي) أيضا مسرحية « بجزأيها الأول "الحسين ثائرا" والثاني "الحسين شهيدا" ما بين عامي 1964 و1969 رغم مطابقة المسرحية لأحداث التاريخ إلا أنّها نجحت في عدة مواضع من حيث توظيف التراث الإسلامي »[1]، كان لشخصية "الحسين" حياة درامية تجسدت في الصراع بين القوة والحق، سببا في توظيف هذه الشخصية في الأعمال المسرحية المختلفة.

كما نجد الكاتب المسرحي (محمد العفيفي) قد وظفها في مسرحيته « "هكذا تكلم الحسين" فهو يعرض في هذه المسرحية حال الشخصيات التي أساءت للحسين وكيف أنها ستواجه أهوال الحساب بعد الموت وبذلك يتحقق ثأر الحسين من هذه الشخصيات »[2]، وظف المسرحيون الشخصيات التاريخية الإسلامية في مسرحياتهم وانتصار الحسين يكون في العقاب الذي سيناله المسيؤون إليه بعد موتهم وأصبحت تقام احتفالات شعبية عزائية.

كما وظف (عز الدين المدني) شخصية "أبي العلاء العربي" في مسرحيته "الغفران" سنة 1976 حيث ترجم حياته فيها وهو ما أورده (ياقوت الحموي) في كتابه "إرشاد الأريب"[3]، لقد كانت هذه الشخصيات التاريخية الواردة في المسرحيات تمثل مادة تراثية تعامل معها العديد من الكتاب وتم إحياؤها من جديد بعدما كانت في ظل النسيان.

انتبه المؤلفون المسرحيون إلى أهمية "ألف ليلة وليلة" في التأليف المسرحي فاعتبروها من بين أهم مصادر التراث ولعل أول مسرحية استمدت مادتها منها « مسرحية "أبو الحسن المغفل" التي أجمع المؤرخون على اعتبارها أول مسرحية عربية مؤلفة، استمدت موضوعها من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة" وهي الحكاية التي ترويها (شهرزاد) في الليلة الخامسة بعد المائة بعنوان "النائم اليقظان"[4]، مسرحية "أبو الحسن المغفل" ألفها (مارون

---

(1) المرجع السابق، ص219.

(2) عبد القادر القط: فن المسرحية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، 1998، ص252- 253.

(3) محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، تونس، 1992، ص3- 39.

(4) المرجع نفسه، ص17.

النقاش) فأغلبية المسرحيات التي تدور حول أحداث تاريخية أو شخصيات تراثية مثل "عنترة"، "شهريار" مستمدة من "ألف ليلة وليلة".

وقد بدأ (مارون النقاش) في استخدام مأثور الشعب من قصص، وأدخلها على مسرحية "البخيل" غير أنه لم يفلح في ذلك، أما (أحمد أبو خليل القباني) فقد اعتمد بشكل واضح على القصص الشعبية المدعومة بالغناء والإنشاد، والرقص مما دفع أحد الباحثين إلى القول أنّ (القباني) صورة متطورة للقاص الشعبي متخذا المسرح أداته في القص، أما (يعقوب صنوع) امتازت شخصياته بالهزل والفكاهة كانت قوية واضحة تمشي على المسرح باقتدار تملأ الحياة[1]، (أبو خليل القباني) استمد من الحكايات الشعبية التراثية، أما شخصيات (يعقوب صنوع) غلب عليها طابع الفكاهة...

كما نجد شخصية "شهرزاد" التي كانت محور العديد من الأعمال المسرحية وذلك تماشيا مع المضمون الذي تحتويه والذي يفرض توظيف "مصرع شهرزاد" ل (عدنان الذهبي)، "توبة شهرزاد" ل (لأديب مروة) "شهرزاد" ل (عزيز عبد المنعم)[2]، إن الاستحضار لم يقتصر على شخصية "شهرزاد" بل تجاوزه إلى موضوعات الليالي وشخصياتها البارزة الشهيرة، فالمتصفح للمسرحيات يجد أن شخصية "هارون الرشيد" قد عبأت مضمونها من التراث.

بالإضافة إلى (صلاح عبد الصبور) الذي كتب مسرحية "مأساة الحلاج" عام 1965 وظف فيها شخصية حافلة بنشاطها الفكري والصوفي فاتخذ منها مادته وموضوع قضيته ومصراعها[3].

---

(1) انظر علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص66- 69.

(2) انظر حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي الحديث، ص92.

(3) انظر: علي إسماعيل أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 193- 197.

فشخصية "الحلاج" صوفية مستمدة من التراث لجأ إليها المسرحيون فأصبحت عبارة عن أسطورة، وبذلك نجد شخصية "الحلاج" « تتجاوز حجم المتصوف العادي لتكتسب صورا أسطورية تتلون في أدهان الأجيال وتكتسب أشكالا مختلفة ولدت حكايات وأساطير »[1]، لقد استطاع (صلاح الصبور) من خلال هذه المسرحية أن يوظف قضايا تراثية وتاريخية بصورة فنية وتم إسقاطها على العصر التي توظف فيه فإن هذه الشخصية تتخذ دور الثائر على الظلم والفساد...

نلاحظ وجود اختلاف لدى المسرحيين العرب في توظيف الشخصية التراثية من مكان لآخر ومن بلد لآخر، نجد في مصر المسرحية الاجتماعية وعلى رأسها، (إبراهيم رمزي) "الحاكم بأمر الله" وأبطال المنصورة "عام 1915، و"بنت الأخشيد" عام 1916، و"البدوية" عام 1918، و"إسماعيل الفاتح" عام 1937 و"تشاورين مجيد" عام 1938، "صرخة طفل" عام 1923[2]. انتشرت في مصر المسرحيات الاجتماعية التي حوت الشخصيات التراثية.

على خلاف ذلك في سوريا اقتصر الأمر في البداية على الفنون الشعبية «كما يقول (عدنان) كانت تقدم فن القراقوز في المقاهي مع شيء من الرقص، وكان على رأسهم (محمد حبيب) ثم نجد (جورج دخول) يشارك في عروض مسرحية متنوعة في المقاهي والمسارح الذي ابتكر شخصية المهرج نجد (جميل الأورغلي) من أشهر ما عرض "البوسطنجي ومقالبه"[3]، تنوعت العروض المسرحية في سوريا مثل القراقوز التي كانت تمثل في الساحات العامة مثل المقاهي...

---

[1] محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ص37.

[2] انظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص172.

أما في لبنان نجد عدة فرق مسرحية نذكر البعض منها «فرقة (سليم النقاش) وفرقة (يوسف الخياط) وفرقة (سليمان القرادحي)، وفرقة (اسكندر فرح) وهجرة الكتاب والمترجمين من أمثال (فرح أنطوان) و(جورج أبيض) نذكر مسرحية ل (نجيب الحداد) "حمدان" التي تناولت حياة (عبد الرحمان الداخل)، وكذلك (جبران خليل جباران) في مسرحية "إرم ذات العماد" وكتب (ميخائيل نعيمة) مسرحية "الآباء والبنون"»[1]، تميز المسرح اللبناني بكثرة الفرق المسرحية كما تناول المسرحيون حياة بعض الشعراء مثل (جبران خليل جبران).

أما في فلسطين فنجد مسرحيين فلسطينيين قدموا عددا من المسرحيات من بينهم (نصر الجوزي) الذي كتب إحدى عشرة مسرحية من بينها "العدل أساس الملك" 1956 "والدنيا أم" 1956، وكتب (برهان الدين العبّوشي) مسرحية "وطن الشهيد"، و(محمد حسن علاء الدين) في مسرحيته الشعرية عن "حياة امرئ القيس" و(محي الدين الحاج عيسى الصفدي) في مسرحية "كليب" وهذه المسرحيات تتمثل التراث تمثيلا وتحي التراث الفلسطيني[2]، في هذه المسرحيات تناولوا حياة لشخصيات قديمة مثل امرئ القيس وكذلك أحيوا التراث الفلسطيني.

وفي السودان فأول مسرحية هي « "نكتوت" ومعناها "المال" ل (عبد القادر مختار) وتدور حوادثها بين صاحبة خمارة شعبية وتلميذ وتاجر، وما حدث بعد ذلك من تأييد لهذه الحقيقة تقدم به الأستاذ (إبراهيم العبادي) حين ذكر المسرحية ووصفها بأنها تعكس بصدق صورة من صور المجتمع السوداني في ذلك التاريخ فكتب (إبراهيم العبادي) مسرحية بعنوان "عروة وعفراء" عام 1910 وكتب (خالد أبو الروس) "تاجوج والمحلق"

[1] المرجع السابق، ص188.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 226- 227.

وخراب سوبا" و(السيد عبد العزيز) "صور العصر"[1]، عكست هذه المسرحيات حياة المجتمع السوداني وشخصياتها مستمدة من التراث الشعبي.

بينما في العراق فتوالت الفرق المسرحية وقدمت عددا من المسرحيات « فكانت تقام في بغداد عروض في الشوارع لتمثيل مأساة "الحسين" بالإضافة إلى التعازي وعلى درب استلهام التراث أعد (قاسم محمد) في عام 1973 مسرحيته الطريفة "بغداد الأزل بين الجد والهزل" وفيها يغوص (قاسم محمد) في بطون كتب التراث »[2]، نلاحظ أنّ لمب كتاب هذه المسرحيات يستمدون مادتها من التراث العربي القديم وكانت العروض في بغداد في الشوارع والساحات العامة.

أما في تونس حاول المؤلفون تكوين فرقة مسرحية تشرف عليها جمعيات «توالت زيارات الفرق المسرحية المصرية مثل فرقة (جورج أبيض)، فرقة القرداحي، وفرقة (محمد المغربي)، كما تألفت بها فرق مسرحية منها جماعة "الشهامة العربية" 1912، وجماعة "الأداب العربية" 1911، وحل عام 1932 أربع فرق مسرحية هي المستقبل التمثيلي، "فرقة السعادة"، فرقة "الشيخ الأكودي"،... ومن ثم مد (خليفة السطنبولي) نشاطه ألف عدة مسرحيات من بينها : "سقوط غرناطة"، "المعز لدين الله الصنهاجي"، "البنون"»[3]، نلاحظ أن المسرح التونسي في بداياته تميز بتوافد الفرق المسرحية من مصر بالإضافة إلى تكوين عدة فرق.

وفي عام 1921 زارت فرقة (جورج أبيض) الجزائر، وقدمت مسرحيتين باللغة الفصحى "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" (لجورج حداد)، كما نجد رائد المسرح الجزائري (رشيد قسنطيني) و(علالو داهمون) وفي الثلاثينيات أدخل (رشيد قسنطيني) فكرة "الأداء المرتجل" إلى المسرح الجزائري و(عبد الرحمان ولد كاكي) و(قدور

---

(1) المرجع السابق، ص 285- 286.

(2) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 329- 330.

(3) المرجع نفسه، ص422.

النعيمي) أحد فناني فرقة "البحر" الجزائرية وإلى جوار هذا رجعت فرقة "البحر" إلى شكل مسرح "الحلقة" المعروف في الساحات العامة الشعبية[1]، بالإضافة إلى فرق أخرى، الجزائر تحتضن مجموعة من الكتاب المسرحيين الجدد مثل (أبو العيد دودو...)، المسرح العربي بصفة عامة كان يعتمد على الاقتباس والمحاكاة فنجد أغلب المسرحيين ستمدون شخصياتهم من التراث لأنه المادة الخام لهم.

لجأ بعض المسرحيين إلى توظيف الشخصيات التراثية خاصة الموجودة في "ألف ليلة وليلة"...و شخصيات تركت بصمتها في تاريخنا العربي مثل شخصية "جحا".

ثانيا– استلهام التراث:

تم توظيف التراث في المسرح العربي من عدة مصادر من خلال التقليد والاقتباس والترجمة « فالتراث العربي فخر الأمة واعتزازها فقد دأب الكتاب المسرحيون على توظيف التراث لما شعروا بمدى ثرائه ومدى تعلق الأمة به فالكتاب المسرحي عندما يوظف التراث فهو يقوم بإقامة ووجدان الأمة لما للتراث من حضور حسي ودائم في وجدانها ومن ثمة فتوظيف التراث في العمل المسرحي هو ضم الماضي والحاضر معا »[2].

لقد كان لفن المسرح النصيب الأوفر في استلهام السير الشعبية حيث يقول "يسرى الجندي": «إن المسرح عندما يتعامل مع التراث يتعامل مع وجدان أمة بما فيه من سلب وإيجاب، وأن يعي بالواقع المعاصر لإيجاد العلاقات ما بين التراث والواقع وهي المساحة التي يخلق فيها المبدع عمله»[3].

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص 461- 462- 463.

[2] سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص47.

[3] كمال الدين حسن: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص179.

كما نجد « (ألفريد فرج) من المؤلفين المسرحيين المعاصرين الذين أثروا الحركة المسرحية المعاصرة بأعمال رائدة في توظيف التراث الشعبي في أعمال مسرحية محدثة، وقد استلهم أيضا من سيرة "فتوح اليمن" مسرحية "الزير سالم" والتي قدمها المسرح القومي بالقاهرة عام 1967 »[1].

كذلك نجد استلهام لعناصر من السيرة الشعبية "عنترة" في مسرحية "يا عنترة" « قد اتسمت بكثير من الموضوعية من حيث التزامه لجوهر العناصر التراثية التي وظفها في مسرحيته معبرا عن أحلام وآمال وقضايا مجتمعه دون المساس بجوهر العناصر التراثية وهذا يحسب له ولتجربته في استلهام العناصر التراثية بشكل مباشر والتي قد تعد واحدة من النماذج الجيدة في عملية الاستلهام للتراث »[2].

أما الاستلهام غير المباشر للأسطورة فنجده مثلا في « مسرحية منين أجيب ناس" والتي كتبها (نجيب سرور) عام 1974 مزاوجا بين عناصرها وبين عناصر الموال القصصي الشعبي "حسن ونعيمة" في صياغته للمسرحية ودفعه لذلك التشابه ما بين رحلة نعيمة وراء جثة حسن مع رحلة إيزيس خلف أشلاء أوزيريس فضلا عن التشابه بين المرأتين فكلا المرأتين فقدت رجلها الذي غدر به »[3].

يفتتح (نجيب سرور) المسرحي يقول:

« إنهم يقولون عنك يا أوزيريس.

ولو أنك ترحل إلا أنك ترجع ثانية

ولو أنك تنام إلا أنك تستيقظ ثانية

---

[1] المرجع السابق، ص179.

[2] كمال الدين حسين:أثر التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص197.

[3] المرجع نفسه، ص172.

ولو أنك تموت، إلا أنك تبعث مرة أخرى »[1].

نجد أن الشاعر «جمع ما بين الحكاية الشعبية والأسطورة ولم يفقد الحكاية أبعادها ولا الأسطورة معناها بل استخدم العنصر الأسطوري بدلالة لتعميق مضمون الحكاية واكتسابها امتدادا لجذورها»[2]، الموروث الشعبي له أهمية كبيرة في تماسك الأجيال يبعضها البعض، كما يؤكد الموروث على وحدة الأمة والشعب.

أما التوظيف غير المباشر للعنصر التراثي والأسطوري في المسرح نذكر:«محاولة "توفيق الحكيم" التي كتبها عام 1955 وعرضها على خشبة المسرح المصري، ومحاولة (علي أحمد باكثير" التي كتبها عام 1959 ولم تعرض على خشبة المسرح »[3].

ومن الكتاب الذين ألفوا عددا من المسرحيات المأخوذة من التراث نجد « مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) والتي عرضت عام 1939، ومسرحية "يوسف الصديق" و"أميرة الأندلس"، و"ست الست" ل (القاضي عوض عبد الله بامطرق) »[4].

كما تناول (عز الدين المدني) في مسرحياته مجموعة من القضايا « اعتمد في ذلك على توظيف المادة التراثية بجعلها تخدم الحاضر والمستقبل وفي ذلك شكلا من أشكال التراث »[5]، كما نجد الكاتب (حسين سالم باصديق) « له العديد من المسرحيات استلهم التراث في بعض مسرحياته منها "أنت يا بلقيس" قدمت سنة 1983 »[6]، جميع هؤلاء الرواد العرب قدموا الكثير للمسرح وأخذوا من التراث العربي، الذي يعتبر إرثا متوارثا بين الماضي والحاضر.

---

(1) نجيب سرور:منين أجيب ناس، دط، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1972، ص4.

(2) كمال الدين حسين أثر التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث،ص176.

(3) أنظر: المرجع نفسه، ص177.

(4) يحي محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن،دط، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء اليمن، 2006، ص62.

(5) محمد المديوني: مسرح عز الدين والتراث، ط1، دار سحر، تونس، ص100.

(6) المرجع نفسه، ص100.

كما وظف رواد المسرح الجزائري التراث ومن هؤلاء (عبد القادر علولة)، و(عبد الرحمان كاكي) و(كاتب ياسين) ومن مسرحياته "مسحوق الذكاء"،فيقول: (الرشيد بوشقير) في كتاب "توظيف التراث في المسرح المغاربي" « تعد مسرحية "مسحوق الذكاء" مستقاة من القص الشفوي الشعبي فشخصية "جحا" الذي نسجت حولها نوادر طريفة وبعد توظيفها بأسلوب مسرحي محكم قدمها المؤلف شخصية مشحونة ورؤى معينة في سياق تاريخي محلي يتناسب مع الواقع »[1]، هؤلاء الرواد سردوا مسرحياتهم بأسلوب رائع فامتلكوا التراث وأخذوا من "ألف ليلة وليلة" ومن "مقامات الحريري"، ومن "الأساطير" و"الحكايات الشعبية القديمة"، و"السير"، و"الكتب التاريخية".

فالكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويوظفه في إبداعه المسرحي، فذكر الدكتور (سيد علي إسماعيل) أسباب توظيف التراث نذكر منها « الفخر بمآثر العرب وتاريخهم وهي محاولة الكاتب المسرحي تمجيد فترات الازدهار في التاريخ العربي، والوقوف أمام المستعمر الذي طمس الهوية العربية وما كان للكاتب المسرحي سوى التمسك بالهوية والشخصية، ولقد حاول الكاتب المسرحي العربي أن يحطم قيود المسرح المغربي وذلك بجعل التراث العربي مرجعا أساسيا ينطلق منه الكاتب المسرحي لمعالجة مختلف القضايا العصرية للأمة العربية »[2].

إلى جانب ذلك نجد (ألفريد فرج) يلجأ إلى استلهام التراث باستعماله السرد الشهرزادي في عدة مسرحيات « إذ زاوج لأول مرة في مسرحية "حلاق بغداد" بين حكايات من "ألف ليلة وليلة" وإحدى قصص "الجاحظ" في كتابه "المحاسن والأضداد" ثم استوحى مسرحية "على جناح التبريزي وتابعه قفة "من حكايات ثلاث من "الليالي" وبني مسرحية القصيرة "بقبق الكسلان" من فضاء حكايات "الليالي"، وتأثر في مسرحية "رسائل قاضي اشبيلية" بحكايات "الليالي" وحوافرها السردية، وكانت آخر مسرحياته "الطبيب الشرير والجميلة" مستوحاة من إحدى حكايات "الليالي" »[3].

---

[1] الرشيد بوشقير: توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي، المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر، 2010م، ص67- 68.

[2] انظر: سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص41.

[3] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، موقع اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص120.

كما استلهم التراث العربي في مسرحيات كثيرة « استوحى بعض مسرحياته من تراث الإنسانية فصيغت "أغنياء فقراء ظرفاء" على غرار فكرة المسرح الشعبي كما هو الحال في صياغة الإسباني (بينا فتى)، ومثلها مسرحية "الحب لعبة" التي تستند إلى قصة شعبية أيضا »[1].

كما اعتبرت "ألف ليلة وليلة" واحدة من أهم المصادر الشعبية التي اعتمد عليها الكتاب المسرحيون « فهي أول مصدر حاول المسرحيون العرب استلهام حكاياته للمسرح، وذلك لشهرتها بين الناس وكون هذه الحكايات تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية من وسائل تحقيق التسلية على المسرح كما تصلح أن تتخذ إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة »[2].

ف "ألف ليلة وليلة" كتاب تراثي له جذور عربية « مازالت حتى الآن مصدرا ثريا من مصادر الاستلهام من الموروث الشعبي في الأدب المعاصر عامة وفن المسرح خاصة »[3]، وفي محاولة لدراسة نموذج من توظيف الحكاية "ألف ليلة وليلة" في مسرحية "الملك هو الملك" ل (سعد الله ونوس) الذي أدرك أهمية التراث الشعبي في المسرح، فيقول (علي الراعي): « مسرحية "الملك هو الملك" تعتبر في رأي أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث "ألف ليلة وليلة"، فهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث "ألف ليلة وليلة" وانتشاله من جهود الماضي إلى حيوية الحاضر أو سرعة اندفاعه ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية »[4].

ويرى (سعد الله ونوس) أنّ "ألف ليلة وليلة" احتلت في الحركة المسرحية أفقا واسعا للاختيار والتجريب ويقول في هذا المجال مؤكدا أهمية التراث الشعبي « لأنّها تملك إرثا غنيا من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكنها الإفادة منها، وهي حتما تستفيد منها، وتوظفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتبعها أولئك الدين يريدون

---

[1] المرجع السابق، ص 128.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح الحديث، ص 198.

[3] المرجع نفسه، ص214.

[4] سناء كامل شعلان: توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، مجلة التربية والعلم المجلد18، العدد1 ، 2011، ص219.

أن يبنوا ثقافتهم على الفلكلور »[1]، كما يضيف قائلا: « خطر ببالي أن استلهم إحدى حكايات التراث، وهذا واضح جدا في "الفيل يا ملك الزمان" لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها أكثر عمقا »[2].

فقد قدم (سعد الله ونوس) مسرحية "الملك هو الملك" بمستويات ثلاث وهي:

1- الملك ووزيره وحاشيته ورجال دولته.

2- بين أبي عزة.

3 – زاهد وعبيد ودورهما في اللعبة.

وقد ربط الكاتب هذه المستويات بطريقة غير مباشرة إذ قدمت على هيئة مشاهد بدت مستقلة ما لبثت أن تداخلت بدت لحمة واحدة »[3].

يقول (نديم محمد) في مسرحيته "الملك هو الملك" « هناك بناء يقدم على مشاهد وفواصل لكل منها استقلالية»، ويقول كذلك (رياض عصمت): «إن المسرحية تحافظ على قانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان ووحدة الفعل »[4]، فالمسرحية تبدأ وتحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمتفرج أن ما سوف يراه هو لعبة.

« عبيد: مناديا وسط الضوضاء: هي لعبة؟

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

---

[1] المرجع السابق، ص220.

[2] المرجع نفسه، ص 220.

[3] سناء كامل شعلان: توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، ص224.

[4] المرجع نفسه، ص224.

نلاحظ أن بعض أفراد الجوقة يحملون بعض الدمى و يحركوها بواسطة خيوط.

تنتهي المسرحية كما بدأت أفراد الجوقة مع الملك الجديد و(الشيخ طه) و(شهبندر التجار) في الركن المقابل والملك الأصلي يقول: قولوا ... كانت لعبة، و"الملك هو الملك"، أنا هو، هو أنا »[1]، فنجد هذه المسرحية مستوحاة من حكايات "ألف ليلة وليلة"، وهي محاولة جادة لتطويع تراث "ألف ليلة وليلة" في المسرح المعاصر، وتراثنا العربي غني بالمادة النصية التراثية من أساطير وحكايات شعبية وسير وعادات وتقاليد وأمثال وزوامل وظواهر مسرحية واستلهامه في كتابة النص المسرحي.

بالإضافة إلى ذلك نجد مسرح (عبد الرحمان كاكي) الذي ارتبط بالتراث الشعبي، جعله يستلهم الخرافات حكايات، ويصوغ من أحداثها مسرحياته، وبهذا يتوصل إلى تحقيق تضمين مظاهر تراثنا الشعبي القديم، في أشكال مسرحية متقدمة ومن مظاهر التطور التي تميزت بها مسرحيات (كاكي)، مست الجانب الشكلي بالدرجة الأولى، « فاستلهم أشكال المسرح الشعبي وطورها، ودمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي، فجاءت أعماله المسرحية تحمل تأثرا بأكثر من كاتب عالمي أمثال (مايرخولد وجوردن) وأبرز كاتب ترك تأثيرا على مسرحياته هو بريخت، لأن الظروف السائدة بعد الاستقلال كانت تتطلب خلق مسرح جديد يعكس آمال الشعب ومواكبة التقدم والازدهار فأضحى لزاما على (كاكي) في مسرحه أن يتعامل مع الواقع الاجتماعي وتجسيده بكل أبعاده»[2].

كما استلهم من قصائد الشعراء الشعبيين مثل (لخضر بن خلوف)، كما جاءت لغته مشحونة ببعض الأمثال والحكم وهدا ما نجده: « بنيتو حياتكم على الخوف كلكم ديوبا ولباسكم خروف- اللي يسمع واللي

[1] المرجع السابق، ص221.

[2] عزوز هني حيزية: المؤتمرات الأجنبية في المسرح خلال فترة 1965-1975، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران 2010-2009، ص90.

يشوف المرأة تطيح إذا كانت بالجوع تقطعو على اللي رايح يطوف »[1]، كما استلهم من الأساطير والحكايات الشعبية وصياغتها حسب رؤيته الفنية لبيته وثقافته ومجتمعه صاغها في لوحات فنية ملائمة لثقافات وعادات المجتمع الجزائري.« فمن أعماله المسرحية التي تناول فيها التراث الشعبي مسرحيات: "كل واحد وحكمه" وبني كلبون" و"ديوان الملاح" و"القراب والصالحين" »[2].

ومن الكتاب والباحثين الذين اشتغلوا على استلهام التراث في المسرح العربي بوجه الخصوص نجد«(عز الدين المدني) الذي سعى إلى التوفيق بين الكتابة النصية التراثية العربية والقالب الغربي، وقد دفعه تفكيره في قضايا المسرح شكلا ومضمونا إلى طرح تصور نظري جديد، يسمى بالمسرح التراثي، وهو قريب من التصور الاحتفالي عند (عبد الكريم برشيد)، و(الطيب الصديقي)»[3]، نجد أن جل أعمال (عز الدين المدني) كتبت بطريقة تراثية ولا يمكن فصل التراث عن أعماله، وقد دعا إلى مسرح عربي أصيل والاستفادة من الكتابات العربية التراثية والتعامل مع التراث كقيم مواقف وأفكار وأشكال.

ف (عز الدين المدني) « لا يعتمد على آلية المعاصرة من أجل حلق التراث واستدعائه من جديد، بل يستحضر التراث بتقنياته السردية من أجل تأصيل المسرح العربي وتأسيسه »[4]، بمعنى أنه يجرب التقنيات والوسائل الموظفة في الكتابة التراثية من أجل استعمالها في نصوصه وعروضه المسرحية،كما يطالب أن تكون لكل كاتب تقنية وميزة تميز المسرحية الخاصة به وذلك بالاعتماد على التراث العربي،كما « يرى (عز الدين المدني) أنه من الضروري التعامل مع التراث المسرحي على ضوء الرؤية الواقعية الجدلية الشعبية، وأن يكون هناك تواصل حميمي

---

[1] المرجع السابق، ص108.

[2] بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، المركز الجامعي سعيدة، حوليات التراث، 2006، ص54.

[3] جميل حمداوي: نظرية المسرح التراثي عند المبدع عز الدين المدني، الساعة10.15، يوم 11 جوان 2010:

Htt. Ps:/ www. Arab re newal. Info/.

[4] المرجع نفسه.

بين التراث المسرحي والجمهور شكلا ومضمونا ولغة وتعبيرا وحوارا »[1]، إذا تأملنا أعمال (عز الدين المدني) من حيث التعامل مع التراث نجده وظف مجموعة من المصادر والسردية والأدبية والمعرفية والفنية كالحلقة، والمداح والحكي، والسرد، والشعر، وألف ليلة وليلة، والمقامات، والسامر، وبذلك يرى (عبد الكريم برشيد) أن « (عز الدين المدني) من أكثر الكتاب التونسيين تعاملا مع التراث »[2]، ومن أهم أعماله المسرحية الدالة على المنحى التراثي نذكر: "ثورة صاحب الحمار"، و"ديوان الزنج"، و"الحلاج"، و"رحلة مسرحية"، و"مولاي السلطان الحفصي" و"الغفران" و"تعازي الفواظم"، و"على البحر الوافر"...

التراث يشكل إحدى مقومات الأمة « فأهم الدراسات حول التراث قد ظهرت بعد حزيران 1967 عندما وجد رواد المسرح أنفسهم مضطرين للعودة إليه، بقصد الكشف عن روح الأصالة في أمتنا، لإبراز رفضهم للفكر الاستعمار الذي سعى إلى محو مقومات الشخصية العربية »[3].

وقد تجسدت محاولة المسرحيين العرب في استلهام الظواهر الفنية، والموروث الشعبي فدعوا إلى مسرح "السامر"، ومسرح "الفرجة" ،و"المسرح الاحتفالي"، و"المسرح الحكواتي" فكانت دعوة (يوسف إدريس) سنة 1964 إلى « مسرح السامر، ودعوة (توفيق الحكيم) سنة 1966. 1967 إلى (قالبنا المسرحي)، و(علي الراعي) إلى(مسرح الفرجة)، و(سعد الله ونوس) إلى (المسرح المفتوح) أو (مسرح التسيس) و(عبد الكريم برشيد) إلى (المسرح الاحتفالي)، و(فرقة الحكواتي) إلى (المسرح الحكواتي الشعبي) »[4].

---

[1] المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه.

[3] حورية محمد حمو:حركة النقد المسرحي في سوريا،دط،منشورات اتحاد كتاب العرب،دب،1998،ص271.

[4] المرجع نفسه،ص272.

هذه الدعوات تعتمد على التراث العربي وعلى الأشكال الفنية الشعبية لتشمل العرض المسرحي وبناء المسرح بالاعتماد على التراث، مثل "خيال الظل"، "المقامات"، "التعزية"، "الحفلات"، كما دعوا إلى التنقيب في التراث واستلهام ما يكتنزه من طاقات، وظواهر مسرحية لتضمين المسرح العربي.

ثالثا– بواعث توظيف التراث:

هناك عوامل كثيرة أسهمت في عودة المسرحين العرب إلى التراث ينهلون من معينه الصافي ويتخذونه مصدرا أساسيا في بناء مسرحياتهم، ويستعينون به في فهم ذواتهم، وفي التواصل مع المتفرج.

1– البواعث الاجتماعية والثقافية:

تتجلى في بداية البحث عن الظواهر المسرحية عند العرب من خلال استلهام الأشكال التراثية، إذ كان المسرح العربي يدور في فلك المسرح الغربي، على الرغم من وجود عدة محاولات للمسرحيين العرب في مصر إلى ترجمة وتعريب بعض الأعمال الأوروبية، وكذلك عن طريق الاقتباس مما جعل هذه العروض لا تتجاوب مع الجمهور وتقتصر على النخبة، وبعد مرحلة الاستقلال تفطن المسرحيون العرب أن لا سبيل لخلق مسرح عربي غير مستورد إلا بالعودة إلى التراث وكان همهم المساس بالطبقات الكادحة من عمال وفلاحين...[1]، إن لجوء المسرحيين خاصة في مصر إلى تعريب العديد من الأعمال الأوروبية والاقتباس منها أدى إلى التمييز بين الطبقات في المجتمع، فنجد أغلبية الجمهور من الطبقة البورجوازية، مما جعل المؤلفين يلجئون إلى التراث لأنه السبيل الوحيد إلى مخاطبة الجمهور عامة، من أجل الاستقلال عن المسرح الغربي.

[1] انظر: حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ص39.

وذلك « من أجل الوصول إلى الجمهور العريض ومخاطبته فنيا عن طريق عرض الواقع السياسي والاجتماعي الذي ينتمي إليه، وتبلورت أكثر جوانب الواقع الاجتماعي والسياسي في المسرح في هذه الفترة، إذ عرض على خشبة المسرح الجدل السياسي الدائر حول السلطة، وعولجت مجموعة من القضايا نذكر منها قضية الحكم والصراع بين السيف والقانون من خلال مسرحية "السلطان الحائر" عام 1960 ل (توفيق الحكيم) وقضية انكسار قوى المقاومة من خلال مسرحية "سليمان الحلبي" عام 1965 ل (ألفريد فرج) »[1]، نلاحظ بروز واضح للمسرح السياسي في الوطن العربي في مصر من خلال معالجة بعض القضايا السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى مصر نجد الجزائر التي كافح وناضل شعبها من أجل الاستقلال وخير مثال على هذا مسرحية "مأساة جميلة" ل (عبد الرحمان الشرقاوي).

ولم يكتفوا بمضامين التراث وأفكاره « بل لجئوا إلى توظيف بعض الأموال المسرحية التراثية وخصوصا أشكال الأدب الشعبي وهنا بات البحث عن شكل عربي، لمسرح عربي جديد، يعتمد على مكوناتنا التراثية فمن قبيل ذلك مسرحية "الفرافير" ل (يوسف إدريس) 1964 »[2].

اتجه المسرحيون إلى إقحام بعض الأشكال التراثية في مسرحياتهم مثل الحكايات الشعبية... من أجل اكتشاف أشكال للمسرح الجديد يمزج بين الحاضر والماضي.

2- البواعث النفسية:

إن فترة الستينيات أحدثت تحولا في تاريخ الأمة العربية، حرب "5 حزيران" 1967 وما تمخض عنها من نتائج سلبية أدت إلى خيبة أمل كبيرة ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية ولا سياسية فقط، بل كانت حضارية، من هنا بدأ المسرحيون العرب يدركون أن العودة

[1] المرجع السابق، ص39.

[2] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، ص40.

للتراث ضرورية[1]، لقد أثرت النكسة في نفسية النخبة المثقفة نها خلفت دمارا شاملا في الأبنية السياسية والثقافية...، إلا أن هذا كان تحديا من طرف المسرحيين في الرجوع إلى تراثهم وثقافاتهم القديمة.

فعلى صعيد التأليف المسرحي كان "5 من حزيران" بمنزلة الشرارة التي فجرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي عموما، والكاتب المسرحي خصوصا، فتوجه إلى الجمهور بطريقة مباشرة، «"حفلة سمر من أجل 5 حزيران" 1969 ل (سعد الله ونوس) حاول أن يغوص في الواقع ويضع يده على عوامل النكسة وارتبط وعي التراب بمرحلة النكسة »[2]، هذه النكسة عكست قلق الإنسان العربي، في حين نجد الكاتب المسرحي يبحث وينقب عن التراث العربي بما يحمله، من أجل تجاوز هذه النكسة.

3- البواعث الفنية:

وتكمن في عودة المسرحين العرب إلى البحث عن صيغة جديدة تبعدهم عن جو التقليد ولو بشكل جزئي، وتعيدهم إلى الأصول العربية، ويرى الباحث (حورية محمد حمو)، أن المسرح انتقل من دور "التنفيس" إلى دور "التحريض" « لذا فإن خروجه عن أصول الدراما الغربية واستلهام الصيغ المسرحية الشعبية كان ضرورة لا بد منها وقد شكل البحث عن صيغة لمسرح الركيزة الأساسية في البحث عن الهوية العربية »[3]، حاول المسرحيون العرب الانفصال عن المسرح الغربي، ومحاولة تضمين التراث أعمالهم ولو بشكل قليل من أجل إنشاء أشكال مسرحية جديدة مستقاة من الفنون الشعبية...

وارتبط المسرح العربي في عودته إلى التراث بمرحلة النكسة في الوطن العربي عامة. فحورية محمد حمو يري: « أنّ المسرح في مصر يعتبر امتداد طبيعيا لهذا الفن قبل النكسة، وأنّ المحاولات التأصيلية للمسرح العربي جاءت

---

[1] المرجع السابق، 40.

[2] حورية محمد حمو:تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا و مصر،ص 41.

[3] المرجع نفسه، ص42.

بعد نكسة 1967 »[1]، اعتبرت النكسة بمثابة الحجر الأساسي الذي انطلق منه المسرحيين، للتأصيل لمسرح عربي خاصة في مصر لكن سبقت بمحاولات تنظيرية عندما فتح (يوسف إدريس) باب التنظير لتأصيل المسرح العربي.

لذلك كانت النكسة بمنزلة المرآة التي عكست قلق الإنسان وتصدعه « هذا الشعور بالإحباط هو الذي ولد البحث عن الهوية المفقودة من خلال استلهام التراث العربي بما يحمله من حوادث وشخصيات تاريخية ويدعو إلى التغيير وتجاوز النكسة »[2]، استعان المسرحيون بالشخصيات التاريخية وحاولوا خلق مسرح عربي جديد يبرهن أنهم لم يستسلموا لهذه النكسة.

ومن هنا بدأت بعض الأعمال المسرحية التي تفسر الظاهرة، مثل مسرحية "رأس المملوك جابر" 1971 ل (سعد الله ونوس)، ووجهت مسرحيات أخرى انتقادات إلى الأنظمة الحاكمة منها: مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" عام 1972 ل (ممدوح عدوان)، ومسرحية "المهرج" 1973 ل (محمد الماغوط)[3].

ومن هنا يرى (حورية محمد حمو) أنّ الإحساس بالنكبة انقلب إلى نوع من التحدي « ذلك أن المبدع العربي وجد نفسه مضطرا إلى طرح البديل لكل ما هو سائد من أدوات فنية وتعبيرية وكان التجريب هو الطابع الأساسي لمخططات الإبداع المسرحي العربي، وبدأت مرحلة الوعي التاريخي النقدي للتراث »[4].

لجأ المسرحيون العرب إلى التراث وتوظيفه في مسرحياتهم،كان الحل الأنسب والأمثل واستلهموا منه خاصة من الفنون الشعبية لكن نكسة 1967 خلقت لهم نوعا من التحدي والإتيان بالجديد وهذه العودة إلى التراث كانت أيضا من أجل إسقاط الحاضر على الماضي فيعدل فيه ويضيف إليه لإنشاء مسرح عربي جديد مستقل عن المسرح الغربي.

---

[1] المرجع السابق، ص41.

[2] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص41.

[4] المرجع نفسه، ص41.

الفـصــل الثالث: ألفريد فرج –نموذجا مسرحية "حلاق بغداد"

- ملخص المسرحية الأصلية مزين بغداد في ألف ليلى وليلى
- ملخص مسرحية حلاق بغداد "يوسف وياسمينة"
- ملخص "محاسن مكر النساء" في كتاب محاسن الأضداد
- ملخص مسرحية حلاق بغداد "زينة النساء"
- أولا: الشخصيات
- ثانيا: تجليات الحكاية في مسرحية حلاق بغداد.
- ثالثا: توظيف الشخصية التراثية
- رابعا: اللغة
- خامسا: الحبكة
- سادسا: الحل
- سابعا: المكان
- ثامنا: الزمان
- تاسعا: المصدر الديني
- عاشرا: توظيف الأمثال الشعبية

– ملخص المسرحية الأصلية "مزين بغداد" في "ألف ليلة وليلة":

حكاية "مزين بغداد" جاءت في الليلة الثلاثين، والليلة الواحدة والثلاثين، يروي الخياط أنه كان في وليمة لأحد أرباب الصنائع، لما حظر الطعام دخل صاحب البيت ومعه شاب جميل لكنه كان أعرج، فلما أراد الجلوس لمح الشاب الحلاق يجلس على المائدة هم بالانصراف فمنعه صاحب الدار والجالسين، وسألوه عن سبب انصرافه فأخبرهم أن السبب هو وجود هذا المزين، تعجب صاحب الدار، يقص الشاب حكايته مع الحلاق على الجالسين، فيقول أنه حدث له مع المزين أمر عجيب في بغداد وكان السبب في عرجه، فحلف أنه ما يجالسه في مكان هو فيه، إنه الابن الوحيد لأحد كبار تجار بغداد، كان عازفا عن النساء بعدما مات أبوه إلى أن ساقته الظروف إلى أحد أزقة المدينة، فرأى فتاة جميلة تسقي الزرع في حديقة بيتها، فوقع في غرامها ولم يعرف من هي بعد عودته إلى بيته مرض وأصبح طريح الفراش، وصار الناس يزورونه، أتته عجوز فتعرف دائه وتخبره أن الفتاة بنت قاضي بغداد، وتصف له أسرار حياتها في بيتها، بدلت جهدا كبيرا في تدبير لقاء سري بين العاشقين في بيت القاضي عند ذهابه إلى صلاة الجمعة، قبيل صلاة الجمعة يجهز الشاب نفسه للقاء الفتاة، تقترح العجوز أن يذهب إلى الحلاق، دخل الحلاق وبدأ بكلام كثير، فقال دع عنك هذا الهذيان وقم في الساعة احلق لي رأسي فإني رجل ضعيف، فقام ومد يده وأخرج منديلا وفتحه وإذا فيه اصطرلاب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع رأسه إلى شعاع الشمس وبدأ بالكلام، فقال له الشاب أن ما طلبتك إلا لتحلق رأسي فلا تطل علي الكلام، وهم بالانصراف، فقال له الحلاق بت أضنك تعرف بمنزلتي فإن يدي تقع على رأس الملوك والأمراء ضاق صدر الشاب، فقال له الحلاق أضنك مستعجلا، يريد معرفة سبب استعجاله فأخبره أنه ذاهب إلى دعوة عند أصحابه، فلما سمع ذكر الدعوة تذكر أنه دعا أصدقائه إلى المنزل ولم يجهز لهم شيئا، فأتى الشاب له بكل ما يلزمه، أخذ الحلاق يسرع كي ينتهي وأراد الذهاب مع الشاب، فقال أن الموضع الذي يمضي إليه لا يقدر أحد أن يدخل إليه غيره، راوغه وذهب مسرعا إلى منزل القاضي وصل إلى المنزل في الوقت الذي أعلن فيه على المنارات

بانتهاء الصلاة، وفوجئ الشاب بالحلاق خلفه، وجد الشاب باب البيت مفتوحا فدخل، وعاد القاضي من الصلاة ودخل بيته وأغلق الباب خلفه، لكن فجأة ارتفع صياح وعويل داخل البيت إذ كان القاضي يضرب جاريته على خطأ حدث منها فتدخل عبد لينقذها منه فضربه أيضا، وإذا بالحلاق خارج البيت يصيح بأعلى صوته ويمزق أثوابه ويحثو التراب على رأسه وصار يستغيث والناس حوله: قتل سيدي في بيت القاضي وعلى الفور ذهب إلى بيت الشاب وجمع خلقا كثيرا وهم يصيحون: قتل القاضي سيدنا داخل بيته، سمع القاضي ذلك فخرج فزعا، وعلم من الحلاق كل شيء وقال له أن سبب دخول الشاب البيت هو ابنته فهما يحبان بعضهما خجل القاضي من الناس، وقال للمزين إن كنت صادقا فادخل إلى المنزل وأخرجه فدخل المزين، اختفى الشاب في صندوق إلا أن المزين علم بأنه هناك، أخذ الصندوق على رأسه ومر مسرعا، ففتح الغلام الصندوق ورمى بنفسه على الأرض فانكسرت رجله، وهم يجري في أزقة بغداد لكن الحلاق تبعه، فخرج من بغداد مسافرا، وها هو اليوم يلتقي به مجددا، فلما سمعوا الحكاية أدركوا أن الحلاق مخطئ إلا أن نيته كانت حسنة في إنقاذ الشاب من قبضة القاضي. أراد الحلاق أن يصدقوه بأنه ليس فضولي ولا كثير الكلام، كان في بغداد أيام خلافة أمير المؤمنين المنتصر بالله وكان يحب الفقراء والمساكين ويجالس الصالحين، غضب يوم على عشرة فأمره المتولي ببغداد أن يأتيه بهم في ورق، فاختلط بهم ونزل معهم فأخذوهم جميعا وقدموهم إلى أمير المؤمنين، فأمر بضرب رقاب العشرة فضرب رقاب تسعة، فلما سمع كلام أمير المؤمنين قال له يا أمير المؤمنين إني شيخ صامت وعندي من الحكمة شيء كثير فلما سمع أمير المؤمنين كلامه علم أنه كثير المروءة قليل الكلام، وكان له إخوة ستة من بينهم أعرج وأعور، أفلج مقطوع الأذنين...إلخ، الأعرج خياط رأى فتاة جميلة فأحبها، الصبية عرفت زوجها بحال أخيه واتفقوا أن يستعملوه في الخياطة من دون أجر وأقاموا له مكيدة، أرادت أن تتزوج منه ثانية، إلا أنه تفطن لهما، لكن مكرها جعل الخياط يصفح عنها وينسى ما حصل له فقالت له أن زوجها سوف يبيت عند أصدقاءه وهي تريد الفضيحة له لكنه مغفل ولا يعلم من كيد النساء شيء، ذهب في المساء إلى منزلها وفجأة يعود زوجها ففضحه أمام الملأ في

شوارع المدينة أركبه جمل ودار به كل الأزقة، سقط من الجمل فانكسرت رجله وصار أعرج، نفاه الوالي من المدينة فخرج لا يدري أين يقصد، فاغتظت أنا ولحقته، وأصبحت أعوله، فلما انتهى من الكلام قال له الخليفة أحسنت يا صامت يا قليل الكلام، وأمر بجائزة فلم يقبل، وقال له حتى أكمل ما حصل لإخوتي الستة ولا تحسب أني كثير الكلام.

– ملخص مسرحية حلاق بغداد "يوسف وياسمينة":

"حلاق بغداد" مسرحية من تأليف (ألفريد فرج) سنة 1963، تضم جزئيين الأول تحت عنوان "يوسف وياسمينة"، والثاني "بعنوان "زينة النساء"، تدور أحداث المسرحية في الجزء الأول "يوسف وياسمينة" حول شاب اسمه يوسف أرسله أبوه إلى بغداد قصد تدريبه على التجارة، بحث عن دكان الشيخ عيسى كبير تجار الأقمشة كما أوصاه والده، فلما وصل رحب به الشيخ وسأله عن حال أبيه، بينما هما يتبادلان أطراف الحديث وقع بصره عل وجه فتاة جميلة لم ير مثله في حياته، فوقع في غرامها، لاحظ الشيخ ما به من غم سأله أجابه الشاب فقال له "شفاك الله يا بني"، نصحه بالرحيل لأن تلك الفتاة بنت قاضي بغداد، ولا سبيل له إليها أبدا لأنه قرر تزويجها من الوزير، قام يوسف فورا وتبعها لكنها انتبهت إليه، فأرسلت جاريتها إليه فأخبرها همه، أصبحت تلك الجارية تنقل رسائل الحب المستحيلة طيلة شهر بينهما، أضناهم الشوق وطول السهر فاتفقا على الموت معا لأنه لا سبيل لهما في هذا العالم، أعد يوسف شرابا وهو بانتظار شفيقة جارية ياسمينة خفيفة الحركة كثيرة الكلام والأسئلة، يوم الجمعة في منزل مستأجر يشبه كهف علي بابا، يوسف تنكر في هيئة الدراويش، يخططان في تدبير لقاء سري بين العاشقين عند خروج والدها إلى صلاة الجمعة، يدور حوار شيق بين يوسف وشفيقة الفضولية، استفزته بأسئلتها التي لا تنتهي، وفجأة يسمعان صوتا في الخارج فخرجت مسرعة، إلا أن يوسف منعها خوفا من الفضيحة، يدخل حمال البقجة ويقول إنه طرق أبواب الناس يسأل عن العرس، تنكر شفيقة هذا العرس، يحلف لها بأنّه عرس أميرة لأنّه علم ما بداخل البقجة، وهو شديد العطش يهم بالإبريق لكن يوسف اختطفه منه، بينما تحاول شفيقة أن

تصرفه من المنزل، يوقفه يوسف ويسأله هل أنت متأكد أن هنا عرس، يجيبه بنعم وسوف يخبر رفاقه عن هذا الأمر وهو زواج سري، يثور غضب يوسف ويخبره بأنه لن يخرج من المنزل حيا، شفيقة تحاول منعه وتقترح عليه قطع لسانه، حبسه داخل صندوق ، شفيقة خرجت لتحضر ياسمينة، تسأله أترسل لها حلاقا، رفض ذلك، أبو الفضول يطل برأسه لحظة سماع كلمة الحلاق أيلزمك حلاق، يوسف لا أريد، يقول لا يصح أن تلقى صبيتك وذقنك خضراء خشنة، بينما يوسف متلهفا لرؤية حبيبته، يفتح الصندوق ويسأله إن كان حلاقا، يقفز الحلاق إلى الخارج ويستخرج من ملابسه لفائف قماش ويرمي أشياء على الأرض، هم يوسف بإحضار الماء...، الحلاق يتطلع حوله فيرى الإبريق، أسكبه في قارورة وخبئها في كيسه وأعد له شرابا من صبغة الشعر والحناء والماء، فضول الحلاق أنفذ صبر يوسف، فالحلاق يسأله إلى أين ستسافران الطريق محفوف بالمخاطر، يوسف يحاول أن يخرسه لكن فضوله أقوى منه، سرد عليه حكاية جرت في زمن مضى فيقول: شبح يوسف مجندلا في بستان الوزير يضطرب يوسف ويكمل الحلاق قصة وقعت بالفعل لقاء يوسف وحبيبته في بستان الوزير، وعند تجول الوزير في البستان كشف أمرهما، فقتلهما خوفا من الفضيحة، يوسف يرتعش من شدة الخوف، الحلاق يتمتم الحكاية ستتكرر مجددا ليوسف، وينصحه بمغادرة بغداد لأن القاضي لن يرحمه، فقد خرب بيته من قبل حرمه من رخصته، تفطن يوسف أن الحلاق جاسوس يختطف الموسى ويريد قتله والحلاق يصيح ويحك عندي سبعة عيال ويطلب الرحمة، يدخله الصندوق يقول له الحلاق: ذقنك نصفها لم تحلق بعد، ينظر يوسف في المرآة دقيقة واحدة ثم العرس وشكلي يثير السخرية سوف تضحك عليه ياسمينة عندما تراه، يفتح الصندوق ويأمر الحلاق أن يكمل شغله بسرعة، يتناول الموسى ويحلق شعره بسرعة البرق عندما ينتهي يبحث له عن الملابس المناسبة ويوسف خلف الستار ينتظره الحلاق يجول ويصول في المنزل وفجأة يلمح على السرير رسالة، آه ياسمينة بنت القاضي خطيبة الوزير، هلكت يا سيدي ضاع شبابك، وفجأة طرق الباب تدخل شفيقة وخلفها ياسمينة خائفة مترددة ظنا منها أن الحلاق قتل يوسف وهو خلف الستار، يخرج يوسف من خلف الستار فيهرب الحلاق إلى الصندوق، ياسمينة تخاطب يوسف وجهك

أصفر يا حبيبي هل أنت جريح يوسف بت أحلم الليالي الطوال بلقائنا لم أتصور أن نلتقي هكذا، يطرد شفيقة إلى الخارج، لكنها لم تستطع فراق حبيبتها وتريد السفر معهما، تخرج وتغلق الباب وراءها تغافلهما وتختبئ خلف الستار مع الحلاق، يوسف أخيرا مع ياسمينة، تحقق الحلم، وشفيقة والحلاق خلف الستار يتهامسان بصوت خافت ويحاول الحلاق أن ينقذ يوسف من هذه الورطة، وفجأة يسمعان دقة طبل موكب رسمي تفتح الباب ويدخل الخليفة ومن خلفه الوزير وخلفهما القاضي ثم السياف، شفيقة مهتاجة وتتكلم بسرعة هنا كان ومعه موس يشهرها عليه وكذلك الحلاق، القاضي متفاجئ وخائف أن تكون الفضيحة قد حلت ببيته، جارية القاضي وحلاق السوق في حالة تلبس شفيقة تقسم له أنه لم يحدث شيء، ما الحكاية إذن وينظر الجميع خلف الستار لوزير يوسف ومن خلفه ياسمينة منكمشة، يوسف وياسمينة سيموتان بعد لحظة لأنّهما شربا السم من الإبريق يتدخل الحلاق ويطلب من الخليفة أن يزوجهما لو نجيا من الموت، فيوافق الخليفة والقاضي، أنقذ الحلاق حياة يوسف وياسمينة لأنّه بدل السم ووضع مكانه صبغة شعر، في النهاية ينتصر حب يوسف وياسمينة وتنتهي هذه المأساة بزواجهما، لكن القاضي خشي فضول الحلاق لأنه سوف يحكي حكاية ابنته ويسيء إلى شرفه وسمعته فانتزع منه رخصته.

– ملخص المسرحية الأصلية "محاسن مكر النساء" في كتاب "محاسن الأضداد":

تدور أحداث القصة حول رجل يقال له عمرو بن عامر من أهل البصرة، كان معروفا بالسخاء كانت له زوجة يقال لها جميلة، وله صديق من النساك فاستودعه عمرو ألف دينار، واشترط عليه أن يرجعه إلى عائلته إذا حدثت له حادثة ما، وبعد وفاته ساءت حالة الجميلة، فأمرت خادمتها ببيع خاتمها من أجل الأكل.

وبينما الجارية تعرض الخاتم للبيع لقيت الناسك صديق عمرو، أخبرته بسوء حالهما فأخبرها بألف دينار الذي استودعه إياه عمرو، فأخبرت الخادمة مولاتها فحمدت الله على الرزق الحلال، أحضر الناسك المال، فأبهر

بجمالها وكمالها، وذهب عنه الحياء، فأخرجته من بيتها مذموما، فأقبلت الجميلة تفكر في حيلة لاستخراج حقها لجأت إلى الحاجب وشكت إليه حالتها فأعجب بها إعجابا شديدا، ثم لجأت إلى صاحب الشرطة فأعجب بها هو الآخر وأخبرها أن حاجتها على الناسك لا تقبل إلا بشاهدين عدلين لكن إذا امتثلت لأوامره ورغباته فسوف ينهي لها الأمر، فانصرفت عنه، ولجأت إلى القاضي وشكت إليه لكن القاضي جن بها وطلب منها أن تكون إلى جانبه، فانصرفت عنه.وأصبحت تبحث عن حيلة من أجل استرجاع حقها، فبعثت الجارية إلى نجار، ليصنع لها تابوتا بثلاثة أبواب وكل باب منفرد، وطلبت من الحاجب أن يأتيها صباحا، ومن صاحب الشرطة أن يأتيها وقت الضحى وإلى القاضي أن يأتيها إذا تعالى النهار، وإلى الناسك أن يأتيها في منتصف النهار. أتاها صاحب الشرطة فأقبلت عليه تحدثه حتى طرق الباب وأخبرتها جاريتها أنه القاضي، فأدخلته في التابوت لأنه لا ملجأ للاختباء سواه فدخل في أحد الأبواب الثلاث ونفس الشيء مع صاحب الشرطة و القاضي استعملت الحيلة وأدخلتهم في التابوت، حتى دخل الناسك فأرادت أن يعترف لها بالمال الذي استودعه عنده زوجها اعترف لها، لجأت مباشرة إلى الملك حتى يحكم في قضيتها، فأرسل الملك إلى الحاجب وصاحب الشرطة والقاضي لم يجدهم فسألها البينة أخبرته أن التابوت سوف يشهد، ضحك الملك منها لكنه أحضر التابوت، ضربت الجميلة بيدها التابوت وأمرتهم أن يعترفوا و يخبروا الملك ما سمعوه اعترفوا ورددوا ما قاله الناسك في صوت واحد وأنه يدين لها بألف دينار.بعدها أخبرت الملك عن قضيتها معهم هم الثلاثة، وأخذت حقها من الناسك.

-ملخص مسرحية حلاق بغداد "زينة النساء":

تدور أحداث هذه مسرحية "زينة النساء" حول أرملة اسمها "زينة" والحلاق أو أبو الفضول، وهو الحلاق الذي تغلب على قاضي بغداد، وجارية "زينة" اسمها "جلنار"، هذه الأحداث وقعت في بغداد في بهو بيت عربي متوسط الثراء وغرفة داخلية، حدثت في وقت الضحى.زينة هي أكمل نموذج للجمال العربي وللسحر وفتنة الأنوثة العربية الناضجة وهي أرملة في قمة الشباب تدافع عن شرف القضية بكل قوة، وجمال زينة أغرى الشبندر وأمين

سر المحكمة، وجهها يبهر الناسك والعابد وجمالها مطمع الملوك والأمراء، زوج زينة ائتمن شبندر التجار على ثروته ولم يأتمن زوجته، بعد وفاة زوجها أراد أمين سر المحكمة أن يتزوجها، فرفضت وقالت أن الموت أحسن وأهون من الزواج بهذا الرجل. حاولت جاريتها أن تقنعها بأن تجد رجلا يحميها ويصونها، فلم تقتنع وأخبرتها أنه لا يهمّها الصبي المدلل أو العجوز الثري، فلا تهمني الثروة بل تهمني الرجولة الشهامة، رجل يغريني يحميني لا بماله ولا بمنزله بل بقبله، ولا يشبه زوجها الأول لأنه يودع ماله عند الشبندر لأنه يخاف ولا يثق بزينة ،وفي هذه الأثناء يطرق أبو الفضول الباب فتتوتر السيدتان، وبعد حوار دار بين زينة وجاريتها حول فتح الباب تفتح جلنار الباب فتندهشان من منظره فيدور حوار بينهم هم الثلاثة كلام طويل حتى يتوصلوا في حوارهم إلى أن تقول له زينة تزوجني واحميني فيتفقان أن يظل في بيتها ويحميها، وفي هذه الأثناء يطرق الباب فتختبئان (زينة وجلنار) وراء ستار الغرفة، ويفتح أبو الفضول الباب فيجد أمين سر محكمة بغداد، ويخبره أن يكون شاهد عندما يأتي الرجل الفاسق ليقتحم البيت وصاحبته، أنه لص هاتك الحرمات كافر، ذئب في ثياب رجل يخاطب أمين السر إذن أنت جئت تحرسها، تنكر زينة وينكر أبو الفضول أنه لا يحرسها بل يمسح البلاط ويقشر البصل، يسأله أمين السر هل معك رخصة يتظاهر أبو الفضول بالبحث عنها ينادي أمين سر المحكمة صاحب البيت تخرج زينة يسألها عن الرجل تجيبه على أنه صاحب البيت وهو زوجي فيتعجب و ينكر أبو الفضول، ويتدخل أمين السر، ويخبرها أنه رجل خطير ويقترح أن يزوجهما لكن أبو الفضول متزوج ويخاف من زوجته يقترح عليه المال والأثاث يرفض، وكان له طلب واحد وهو معرفة الحكاية ، تدخل زينة وتسأل أمين السر لماذا لم تقدم القضية للقاضي يجيبها كيف أخاصم أنا شبندر تجار بغداد أغنى أغنياء حاضرة الدولة جليس الأمراء والوزراء الرجل العظيم... من أجل امرأة، فلو اتهمت أبو الفضول بسرقة درهم واحد حاكمته واتخذت الإجراءات على عجل أمّا الشبندر فلا، دخلت زينة إلى المكتب وعرضت على أبو الفضول القصة، فيدور حوار بينهم ،تجمع الناس من الخارج حاكاه، وغفله بالكلام حتى انتزع ملابسه وأصبح شبه عار، يطرق الباب، تفتح جلنار تجد الشبندر يحاول الخروج من البيت، ويطلب المساعدة من أبي

الفضول. يدخل الشبندر ويسأل أبو الفضول ماذا يريد يسأله عن جريمته يجيب أبو الفضول: الفقر ويخبره إن سرق منه دينارا يصبح مجرما خطيرا، أما إذا سرقت ألف دينار فقد أصبح يريدها شبندر التجار، تدخل زينة وجاريتها فسألها عن أبو الفضول وتجيبه أنه خادمها وتخبره عن أعماله يسأل الشبندر ماذا في الكيس يجيبها أنها الأشياء الغير صالحة والباقي سوف يرميها، تجلس زينة والشبندر ويتفقان على ألف دينار التي أودعها عنده زوجها المتوفي.تصرخ جلنار والشبندر على أبو الفضول أنه لص فيسمع الخليفة والوزير والقاضي وتابعهم مسرور، يدخلون إلى البيت، يرحب به الشبندر ويشير إلى أبي الفضول فيسأله عن سبب تواجده في البيت ويخبره أنه أينما تجول في بغداد وسمع صراخ أوجدت مصائب كنت أنت سببها. الوزير يطلب من زينة أن تروي القصة، فيفطن الخليفة والوزير أنهما وقعا في مكيدة وكمين، يطلب من زينة شاهدا فتشير إلى أبو الفضول ويطلب أبو الفضول الأمان من الخليفة يعطيه منديل الأمان والشاهد الثاني هو أمين ا لسر وهو موجود في الكيس وضعه أبو الفضول.فيشهد أمين السر وهو في الكيس على أنه سمع الشبندر أنه يدين بألف دينار للسيدة زينة، طلب الخليفة من الشبندر أن يرد لها مالها، فقبلت زينة يدي الخليفة، وسأل الخليفة عن سبب تواجد أبو الفضول في منزلها أخبرته أنها الصدفة، وأنها هي التي ألحت عليه، وبكت حتى رق قلبه وقبل أن يقف في هذه المشكلة . فطلب الخليفة منه أن يعذره لأنّها دبرت هذه الحيلة لتقوي موقفها وتغريه بالدفاع عنها.

أولا– الشخصيات:

إن العمل المسرحي لا يمكن أن يكون بدون شخصيات: « فالشخصية هي أبرز السمات الفنية في المسرح، لأنها الأداة التي تعبر عنها أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها »[1].

[1] صالح مباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج2، ط1، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص144.

فالشخصية هي لقوم الأساسي للعمل المسرحي من خلال الأدوار التي تقوم بها « فقد اقترنت مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي »[1]، فهي تشبه الشخص الحقيقي الذي وقعت له القصة وتطلق كذلك على كل إنسان متميز في المجتمع له صفات خاصة ينفرد بها عن غيره.

كما عرفها (فؤاد الصالحي) في كتابه "علم المسرحية وفن كتابتها": « هي التي تقوم عليها أراء الفعل الدرامي ورسم الأحداث التي تتصور لخلق سلسلة متتالية من خلال الحوار والأدوات المتصارعة إذ يجب أن تكون دوافعها كافية ومنطقية »[2]، من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الشخصية تسرد أحداث المسرحية عن طريق الحوار الذي يدور بين الشخصيات.

أ- الشخصيات الرئيسية:

الشخصيات الرئيسية هي الشخصيات البارزة التي يكمن سحرها في تعقيدها، ويكون حضورها طاغيا وتستأثر بمكانة متفوقة، حيث تنال قدرا كبيرا من الاهتمام[3]، فالمؤلف يقيم مسرحيته حول شخصيات رئيسية تحمل الأفكار التي يريد أن ينقلها إلى المتفرج.

فقد قام بناء مسرحيتنا "حلاق بغداد" على شخصيات متعددة ساهمت في التحام الجو العام للمسرحية.

---

(1) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ط2، دار الأندلس، مصر، 1980، ص 42.

(2) فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص 72.

(3) انظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب المسرحي لمعالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية "زقاق المدن"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص 163.

*** الشخصيات الرئيسية في الجزء الأول من المسرحية: "يوسف و ياسمينة"**

1- شخصية يوسف: شاب موصلي في ريعان شبابه وإن كان ملبسه يوهم بأنه أكبر من ذلك سنا، متنكر بلحية زائفة واسم مستعار، وسبحة وزنها رطل في هيئة الدروايش، أقرب بنحافته وعصبيته للمراهق في سن الرومانسية، ابن شبندر تجار الموصل، عاشق ياسمينة، شديد الانفعال، يملك من الشجاعة الكثير، أقدم على الانتحار لأن القاضي لم يزوجه ابنته.

2- شخصية شفيقة: جارية ياسمينة، خفيفة الحركة كثيرة الفضول أسئلتها لا تنتهي، شديدة الانفعال، وجهها يعكس ما بداخلها من مشاعر، سرعان ما تغتم بعد الفرح، تترجم أفكارها بيدها أسرع ما تترجمها بلسانها دبرت أمر لقاء يوسف وياسمينة وساعدته على السفر معها، تنقل رسائل الحب بينهما.

3- شخصية أبو الفضول: شخص متوسط العمر، يعرف بحلاق بغداد ويعمل حمال، كثير الفضول، خبير بأمور الناس، قدم النصيحة ليوسف، أنقذ يوسف وياسمينة من الموت، يملك من الحكمة الكثير، لكن فضوله أفقده مهنته.

4- شخصية ياسمينة: بنت قاضي بغداد، عمرها سبعة عشر عاما، تعيش حياة الترف والرفاهية، معشوقة يوسف شخصيتها يغلب عليها الضعف، فتاة فاتنة الجمال.

*** الشخصيات الرئيسية في الجزء الثاني من المسرحية "زينة النساء":**

1- شخصية زينة: وهي أرملة وحيدة في قصة الشباب، تزوجت أحس الرجال، لبست خير الثياب، وتحلت بأغلى الحلي، وسكنت أرقى الأحياء وهي صاحبة البيت، أكمل نموذج للجمال العربي وللسحر وفتنة الأنوثة العربية الناضجة، تتميز بالذكاء، امرأة عنيدة، جمالها أغرى الشبندر وأمين سر المحكمة.

2- شخصية جلنار: وهي جارية زينة، تساعدها وتعطيها أرائها وتنصحها، أكبر منها في السن، وأقل ذكاء من سيدتها.

3- شخصية أبو الفضول: كان حلاقا ثم حمالا ثم شحاذا، ساكن الحارة الجوفانية، وهو رجل فضولي وبسبب فضوله الكبير الذي أوقعه في المشاكل ،جرده القاضي من رخصته، له أسرة تتكون من امرأة وأولاد عاهد نفسه ألا يساعد أحدا، فلو استغاثت صبية مهما كان جمالها، وصاحت عليه لا يمد لها يد المساعدة، ولو غرق صبي لا ينقذ، وقرر أن يضع عصابة على عينه حتى لا يرى، ويسد أذنه حتى لا يسمع ويروض فمه حتى لا يتكلم، قرر أن يتوب عن الفضول كما أنه تميز بالذكاء.

ب- الشخصيات الثانوية:

الشخصيات الثانوية هي الشخصيات التي تنهض بأدوار محدودة إذا ما قورنت بالأدوار التي تنهض بها الشخصيات الرئيسية[1]، غالبا ما تكون مجرد ضلال تطل على المسرحية وبروزها يكون قليلا على الخشبة.

*** الجزء الأول "يوسف وياسمينة":**

1- شخصية الخليفة: أداؤه كان خفيفا، لكنه لا يخلو من الطرافة والاستمتاع.

2- شخصية الوزير: شخصية ثانوية لم تظهر إلا عند نهاية المسرحية عمره ستين سنة، شخصيته تمتاز بالذكاء والفطنة، أراد القاضي أن يزوجه ابنته ياسمينة.

3- شخصية القاضي: قاضي بغداد رجل فظ له طباع وحشية، رغم ذلك وافق على زواج يوسف وياسمينة انتزع من الحلاق مهنته.

[1] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية في المعيار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبع، د.ب، 2005، ص 27-28.

4- شخصية السياف مسرور: مثل دور حارس الباب.

*** الجزء الثاني: "زينة النساء":**

1- شخصية أمين سر محكمة بغداد: وهو رجل فاسق، وحش مفترس كما وصفته زينة وجاريتها، وهو مجرم ولص، وهاتك الحرمات وكافر كما وصفه أبو الفضول.

2- شخصية الخليفة: وهو صاحب السلطة.

3- شخصية شبندر التجار: هو رجل حذر جدا، ومدقق وتاجر استولى على مال زوج زينة، ولم يرجع لها المال الذي أودعه عنده زوجها قبل وفاته، وبعد وفاته أنكر وجود المال عنده، ولم يرده لها.

4- شخصية الوزير: هو مرافق الخليفة ودوره لم يظهر كثيرا في المسرحية، ظهر من خلال الحوار الذي جرى معه ومع القاضي والخليفة.

5- شخصية القاضي: هو قاضي ظالم، وهو الذي أمره الخليفة أن ينظر في قضية أبو الفضول وزينة.

6- شخصية مسرور السياق: هو خادم الخليفة، يقوم بطباعة أوامر الخليفة وينفذها، وقد ظهرت شخصيته في آخر المسرحية.

ثانيا- تجليات حكاية "مزين بغداد" في مسرحية ألفريد فرج "حلاق بغداد":

لم يخرج (ألفريد فرج) في مسرحية "حلاق بغداد" عن الأحداث العامة لحكايات "ألف ليلة وليلة" والتراث العربي القديم عند (الجاحظ) في كتابة "محاسن الأضداد"، إذ نجده يحافظ على الإطار العام للحكاية وعلى معظم أحداثها وشخصياتها، وتجلى العنصر الحكائي في المسرحية وكذلك السرد الجاحظي واضح من خلال ما يلي:

- **التجلي من خلال العنوان:**

نلحظ تجلي حكايات "ألف ليلة وليلة" في المسرحية منذ بدايتها، وذلك من خلال العنوان الذي يعتبر مفتاح النص وأول ما يصادفنا عند قراءة أي نص، وقد أحدث (ألفريد فرج) تغييرا طفيفا عليه في الحكاية "مزين بغداد" وفي المسرحية "حلاق بغداد" رغم ذلك نجد من خلال العنوان مدى التعالق والتشابك بين النصين.

ثالثا– توظيف الشخصية التراثية في مسرحية "حلاق بغداد":

نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) يضمن الشخصية التراثية في النص المسرحي لإيصالها إلى القارئ والجمهور، هناك شخصيات كثيرة داخل حكاية "ألف ليلة وليلة" عادت إلى الظهور في مسرحية "حلاق بغداد"، وكذلك حكاية "محاسن مكر النساء" في كتاب "محاسن الأضداد" ل (الجاحظ)، ف (ألفريد فرج) لم يعدها بذاتها وإنما أعادها بملامحها وأدوارها، حيث نجد الكاتب حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم مع طبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها، ويسقط عنها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها.

حافظ (ألفريد فرج) على بعض شخصيات الحكاية "مزين بغداد" وكذا ما تتميز به وذلك نجد:

* **شخصية يوسف:** لا حظنا من خلال مسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" أن الكاتب قد استعار من حكايات (ألف ليلة وليلة) "مزين بغداد" شخصية "يوسف" إذ صورها (ألفريد فرج) تقريبا كما جاءت في الحكاية، هو ذلك الشاب المراهق الذي أحب الفتاة الجميلة للوهلة الأولى لكنه لا يعلم أنّها بنت قاضي بغداد ولا سبيل له إليها، أقبل على مواعدتها يوم الجمعة عند ذهاب والدها لصلاة الجمعة ولإبراز بعض صفاته التي جاءت في الحكاية وأبقى عليها (ألفريد فرج)، نورد هذا النموذج المتمثل في الدور الذي أداه يوسف:

« يوسف: ... إذ وقع بصري على وجه ما رأيت في حياتي أجمل منه، وسمعت صوتا ما رنّ في أذني أعذب منه...، لاحظ الشيخ عيسى ما أنا فيه من هم سألني فأجبته، فاغتم لذلك واصفر وجهه وقال لي: "شفاك الله يا بني يوسف، نصيحتي لك أن ترحل في الحال، فهذه ياسمينة بنت قاضي بغداد ولا سبيل لك إليها أبدا فإن أباها رجل فظ له طباع وحشية"»[1].

كما أحدث (ألفريد فرج) تغييرا طفيفا في شخصية "يوسف"، في الحكاية نجد الشاب تنكسر رجله ويسافر من بغداد يلتقي بالخليفة أمير المؤمنين فيقص له ما حدث لإخوته الستة وشخصية الشاب شخصية خيالية من صنع الراوي (شهرزاد)، وفي المسرحية نجد شخصية "يوسف" المتوتر الذي كان يحب "ياسمينة" حبا شديدا ناضل من أجل حبه إلى حد الانتحار، حيث يجد نفسه في ورطة بسبب انفضاح أمر زواجه من ابنة القاضي، وبين الأداء الجهوري المبالغ فيه الذي يذكرنا كلما انسقنا وراء الأداء الواقعي أننا بصدد تقديم إحدى كلاسيكيات المسرح المصري التي استلهمت قصصها من التراث.في الأخير انتصر بزواجه منها، ربما أحدث هذا التغيير تماشيا مع الأوضاع التي كانت سائدة في البلاد العربية آنذاك.والدليل في المسرحية الحوار الذي دار بين يوسف وأبو الفضول:

« يوسف: آه ... وا أسفاه على ما ضاع.

أبو الفضول: زوجهما الآن فقد كتب الله لهما حياة ثانية لن يموتا، أنا الذي كنت سأموت »[2].

* **شخصية أبو الفضول**: حافظ (ألفريد فرج) على معظم صفاتها كما في الحكاية نجده يتسم بالفضول، خبير بأمور الناس يملك من الحكمة الكثير، غايته انقاد الشاب من قبضة القاضي، ويبرز تجلي صفات الحلاق في المسرحية في الحوار الذي دار بين يوسف وأبو الفضول:

---

[1] ألفريد فرج: حلاق بغداد، كوميديا خيالية في حكايتين، د.ط، دار الفرابي، بيروت، 1975، ص 13-14.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

« أبو الفضول: الله أرسلني لأنقد حياتك

يوسف: تكذب

أبو الفضول: أقسم أني رسول العناية الإلهية

يوسف: ما الذي يغريك؟ ما الذي يلهبك لمعرفة أحوالي؟

أبو الفضول: الطبع يا سيدي!لا شيء غير الطبع! »[1].

نلاحظ أن هناك تطابق بين شخصية الحلاق، في حكاية "ألف ليلة وليلة" ومسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة"، رغم وجود هذا التطابق إلا أنه هناك تغييرات أجراها (ألفريد فرج)، ففي الحكاية الحلاق فضولي، حاول انقاد الشاب من قبضة القاضي لكنه كان السبب في كسر رجله ورحيله من بغداد، وهو شخصية خيالية من صنع الراوي "شهرزاد" لكنه أكثر حيوية من الناس الحقيقيين في الحياة المعيشة، أما في المسرحية فنجده أنقد حياة يوسف وياسمينة، فضوله جعل القاضي يسلبه رخصته، الدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين القاضي وأبو الفضول:

« القاضي: لقد دبرت كل شيء يا مولاي، وأنا نزلت عند رغبتك ولكن بقي شيء هذا الولد الحلاق فضولي جدا، ارتكب من الحوادث والمخالفات ما ينوء رجل واحد بحمله، ولكن ما ارتكبه يهون بالنسبة لما سيرتكب فوالله إني لأراه قاطعا بغداد بالطول والعرض يلوك سيرتي ويحكي حكاية ابنتي ويسيء إلى شرفي وسمعتي ...فإن فضوله لا ينفع معه حد.

[1] المصدر السابق، ص 76.

أبو الفضول: أنا؟! أنا الفضولي؟! أنقدت حياتين وزيجة، وبرضاك أنا الفضولي؟! أنا الطفيلي؟ أنا ...»[1].

بالإضافة إلى أنه كان يساوره الشك أحيانا في أنه مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة من شؤون مواطنيه وخاصة المستضعفين ويُخيل إليه أنه فضولي يلقى ما يستحق من جزاء ومع ذلك لا يدع سبيلا لهذا الشك والبلبلة على إرادته وضميره الاجتماعي الأخلاقي فبالرغم من أن الحلاق قد أفصح عن هذه الشكوك بلسانه فإننا لم نره يتردد لحظة واحدة في مواصلة العمل لانتصار حق يوسف وياسمينة في الحب والحياة، دون يأس أو محاولة للانتحار كذلك يريد اختراق الأسرار.

***شخصية ياسمينة:** أبقى (ألفريد فرج) على معظم صفاتها الحكائية في مسرحية "حلاق بغداد"، بنت قاضي بغداد تدور أحداث الحكاية حولها تعيش حياة الترف والرفاهية ،معشوقة الشاب، فتاة فاتنة الجمال وتبرز صفاتها في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين يوسف وشفيقة:

« شفيقة: اسم الله عليك يا شاب. بنتي! بنت سيدتي! بنت الأكابر! بنت قاضي بغداد، وجليس الحكام! ياسمينة التي أرضعتها ودعكتها بالفل والياسمين هنّنتها وهي صغيرة وصرت أمها بعدما ماتت أمها...، حتى استدارت واحلوّت وتفتح قلبها »[2].

نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) أجرى تغييرا على شخصية "ياسمينة"، ففي الحكاية كان ورودها طفيفا فكانت مجرد شخصية خيالية جامدة أما في المسرحية شخصية تتميز بالضعف والخوف الشديد، تحب يوسف حبا شديدا حتى أنها وافقت على الرحيل معه، قصة خيالية يمثلها أشخاص حقيقيين، والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي يدور بين يوسف وياسمينة:

---

[1] ألفريد فرج : حلاق بغداد، ص 105، 106.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

« ياسمينة: يوسف أنا خائفة

يوسف: من المجهول الذي ندلف إليه؟

ياسمينة: لا لا بل ... واخجلي! منك

يوسف: اقسمي لي يا ياسمينة أنك فكرت مليا بعقلك لا بقلبك في الرحيل معي

ياسمينة: عقلي لم يعد معي ولكني قد عولت على قلبي ... وأقسم لك بكل عزيز يا أعز شيء عندي، أني أثق فيما دعوتني إليه »[1].

***شخصية شفيقة:** نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) أبقى على صفاتها الحكائية في المسرحية، عندما مرض الشاب زارته عجوز وعرفت دائه أخبرته أن الفتاة بنت قاضي بغداد ووصفت له أسرار حياتها، بدلت جهدا كبيرا في تدبير لقاء سري بين العاشقين في بيت القاضي عند ذهابه لصلاة الجمعة، وتتجلى صفاتها في المسرحية من خلال تمثيلها دور جارية ياسمينة ويمثل هذا الحوار الذي دار بين يوسف وشفيقة:

« يوسف: ... قمت من فوري أترنح كالمـ ـسور، وتبعتها كالمجذوب لا أحول نظري عنها فلما طالت السكة لاحظت ياسمينة أني أتبعها كظلها، فأرسلت جاريتها تسألني، فبثثتها همي وأخذت الجارية تجري بيني وبينها بالرسائل والأشواق المستحيلة طيلة شهر عشته في هذه الدار متخفيا حذرا.

شفيقة: اليوم الجمعة والناس ملهية في حالها، يا نهار أبيض يا شاب! »[2].

نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) أجرى تغييرا على هذه الشخصية ففي الحكاية كانت عجوزا دبرت أمر لقاء الشاب والفتاة بينما في المسرحية فمثلت دور جارية ياسمينة تتسم بالخفة وكثرة الفضول والانفعال، كانت تنقل

---

[1] ألفريد فرج:حلاق بغداد ، ص 88.

[2] المصدر نفسه، ص 14،15.

رسائل الحب بين يوسف وياسمينة، ربت ياسمينة عند وفاة أمها. أصبحت بمثابة أمها عند وفاة والدتها، ف (ألفريد فرج) هنا ربما يرمز إلى الحب في الحياة والعدل، والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين ياسمينة وشفيقة:

« شفيقة: (تبكي)، يعز عليا أن أفارقك. (ترتمي كل منهما في صدر الأخرى)

ياسمينة: الوداع يا شفيقة يا أمي يا حبيبتي، ادع الله لي. الوداع »[1].

***شخصية الخليفة:** أبقى (ألفريد فرج) لى معظم صفاتها الحكائية في المسرحية، وأول حفاظ هو الدور الذي مثله الخليفة المنتصر بالله كان أداؤه خفيف الظل، استمع لقصص الحلاق، أما في المسرحية كان أداؤه لا يخلو من الطرافة والاستمتاع، يداعب الكاريكاتورية ويبرز هذا من خلال الحوار الذي دار بين الخليفة والقاضي:

« الخليفة: الصوت لا يخلو من استمتاع بطرافة الموقف، يا للصدفة جارية القاضي وحلاق السوق أو السوء. لم أتبين بالضبط ما رأيك يا وزير؟ أهما في حالة تلبس.

القاضي: يا ضيعة شرفي! يا مصيبتي بك! أتعقبتني لتنتقم مني؟ ويلك! »[2].

شخصية القاضي: أبقى (ألفريد فرج) على معظم صفاته الحكائية في المسرحية ففي الحكاية نجد قاضي بغداد رجل له طباع وحشية ضرب خادمته وعبدا له يتجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين يوسف وأبو الفضول:

« يوسف: وقعت في القاضي مرحى؟ ضربك؟

---

(1) ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص 87.

(2) المصدر نفسه، ص 96.

أبو الفضول: ضربني! خرب بيتي والله. ضرب وشرطة وسجن ومحاكمة. في الأخير لم يكتف بهذا فحرمني رخصتي أيضا، قال أيه ... أنا غير أمين على أعناق الزبائن. وأنت؟ أأنت أمين على أعناق المتهمين؟ وهكذا صرت حمالا حلاقا جوالا ولا حول ولا قوة إلا بالله »[1].

نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) يرمز من خلال شخصية القاضي إلى الحاكم المستبد الذي لا يرحم شعبه وينتهك حقوقهم.

من كل هذا نخلص إلى أن شخصيات (ألفريد فرج) خارجة من عالم "ألف ليلة وليلة" بشكل أو بآخر لها شخصيات تراثية استمدها من التراث ،ترتبط شخصيات مسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" بالواقعية وترتبط جميع أفعالها بأرض الواقع وتتصل اتصالا مباشرا بالبشر في الحياة المعيشة ،أراد أن يجسد واقع العرب في تلك الفترة ونقده بطريقة غير مباشرة.

***شخصية زينة:** حافظ (ألفريد فرج) على صفاتها الحكائية في مسرحية "زينة النساء"، ففي حكاية "محاسن مكر النساء" هي أرملة يقال لها "جميلة" تتصف بالجمال والكمال وقد اتضح هذا في المسرحية من خلال كلام زينة:

« زينة: أنا التي لبست خير الثياب، وتحليت بأغلى الحلي، أنا التي تزوجت أحسن الرجال، وسكنت أرقى الأحياء»[2].

كما تميزت شخصيتها بالفطنة والذكاء، وحاولت أن تسترجع وديعة زوجها عن طريق الحيلة وهي استخدام التابوت، وقد تجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين أبو الفضول وأمين السر:

« أبو الفضول: لا يا سيدي هذا خرجي.

---

[1] المصدر السابق، ص 71.

[2] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص 119.

أمين السر: لا ينفع الآه... اسمع يا حلاق، لا سبيل للخروج من البيت إلا بحيلة سأدخل الخرج، وعليك أن تحملني خارج الباب »[1].

لقد أحدث (ألفريد فرج) تغييرا طفيفا في شخصية "زينة النساء" في الحكاية فبعد وفاة زوجها ساءت حالتها لدرجة أنها حاولت بيع خاتمها من أجل لقمة العيش، كما استخدمت مكرها في استرجاع حقها، أما في المسرحية فنجد زينة تعيش حياة الترف والرفاهية، حاولت أن تسترجع حقها لتحقيق العدل، ربما غير (ألفريد فرج) من شخصيتها ليزرع حب العدل والإيمان في قلوب الناس.والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين أبو الفضل وزينة:

« أبو الفضول: قولة حق تقتلني.

زينة: لا تخف لتأخذ العدالة مجراها، ومولاي الخليفة يؤمنك.

الخليفة: عليك الأمان تكلم »[2].

***شخصية الشبندر التجار**: نلاحظ أن (ألفريد فرج) حافظ على معظم صفاته في الحكاية.ففي "محاسن مكر النساء" اسمه الناسك، وهو الرجل الذي استودع عنده زوج زينة المال وأخبره أن يرده لها إذا حدث له حادثة أو رأى لأن أهله بحاجة له، وقد ورد الدليل في المسرحية "زينة النساء" من خلال الحوار الذي دار بين زينة وجلنار:

« زينة: كل هذه المصائب لأنّ زوجي ائتمن شبندر التجار على ثروته ولم يأتمن زوجته.

جلنار: يرحمه الله.

---

[1] المصدر السابق، ص 177.

[2] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص 210.

زينة: سنة وأنا أسعى هنا وهناك بلا فائدة و التراضي ما نفع، والتقاضي أوقعنا في أمين سر المحكمة، ماذا أفعل يارب؟ »[1].

كما نجد أنّ (ألفريد فرج) حافظ على بعض صفات شبندر التجار الحكائية، حيث نجد أن الناسك قد أعجب بجميلة عندما قابلها، كما تغزل بها، وذهب عنه الحياء وأسمعها كلام، فطردته من عندها، ولم يرجع لها المال، والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين زينة والشبندر:

« زينة: قلت لنفسي، أرسل إليك جلنار، فلعله أن يكون أصغى نفسا مما كان في ذلك اليوم.

الشبندر: فطرت مليا دعوتك، شوقا وحنينا لقربك.

زينة: ولكنك أنت، دائما ما أنت. الزائر الجاني، والصاحب الظالم.

الشبندر: بودي لو كنت في قربك مظلوما، وفي عشقك مجنيا عليه »[2].

***شخصية أمين سر محكمة بغداد:**هذه الشخصية استعارها (ألفريد فرج) من حكاية "محاسن مكر النساء" بالحاجب في الحكاية، حيث شكت إليه مشكلتها ورفعت إليه ظلامتها، فأعجب بها إعجابا شديدا، وطلب منها الريبة فرفضتة والدليل على هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين زينة وأمين سر المحكمة:

« زينة: لماذا لم تقل لي ذلك من أول الأمر؟ لماذا تركتني في وهمي إلى هذه الساعة؟.

أمين سر المحكمة: آه: جئنا للجد وما كنا ننتظر مند ساعة (يرقق لهجته) عندما دخلتي مكتبي أول الأمر وعرضت علي القضية يا زينة الناس، ذاب قلبي لك، قلت امرأة مسكينة أوجعتها الحاجة فتنكبت سوء السبيل أنقدها يا الحافظ »[3].

---

[1] المصدر السابق، ص 121، 122.

[2] ألفريد فرج: حلاق بغداد ، ص 193- 194.

[3] المصدر نفسه، ص166.

***شخصية القاضي**:حافظ (ألفريد فرج) على شخصية "القاضي" في المسرحية من خلال المهنة ، لكنه أحدث تغييرات طفيفة في الدور الذي أداه، ففي الحكاية كان القاضي يمثل العضو الذي انصرفت إليه الجميلة وشكت له قضيتها فأعجب القاضي بها، وكاد يجن بها، واقترح عليها أن تظل بجانبه، لكنها انصرفت عنه، وكذلك في الحكاية "محاسن مكر النساء" أرادت الجميلة من القاضي أن يكون شاهدا على اعتراف الناسك والدليل في المسرحية هو الحوار الذي دار بين القاضي وزينة.

« القاضي: ألديك وثيقة صحيحة تثبت هذه الواقعة التي تدّعينها على الشبندر؟

زينة: لا يا سيدي.

القاضي: ألديك شاهدان عدلان؟.

زينة: نعم يا سيدي »[1].

***شخصية جلنار**:

استعار (ألفريد فرج) هذه الشخصية التراثية من حكاية "محاسن مكر النساء" ووظفها في المسرحية، ففي الحكاية نجدها مثّلت دور الجارية التي تنفد أوامر الجميلة وتساعدها في حل مشاكلها، ويتجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين جلنار وزينة:

« زينة: أنا لا أصون جمالي؟

جلنار: أما كنت سمعتي نصيحتي يا سيدتي وتزوجتي؟

زينة: (بعصبية ظاهرة) أتزوج بلا شهية؟ أتزوج الصبية الأبله؟

[1] ألفريد فرج:حلاق بغداد، ص207.

جلنار: ابن أمير ومفتون بجمالك، اسم الله عليك.

زينة: أتزوج العجوز المزواج؟

جلنار: أغنى أغنياء البصرة »[1].

يمكن القول أنّ (ألفريد فرج) استعار هذه الشخصيات من أدبنا القديم بالضبط من السرد الجاحظي حكاية "محاسن مكر النساء" في كتابه "محاسن الأضداد"، فمثلا شخصية "أبو الفضول" التي صبغها بالروح الكوميدية الساخرة جعل الجمهور ينظر إليها بطريقة ساخرة مشحونة بالعطف والإشفاق جراء المتاعب والآلام التي تلقّاها.

رابعا– اللغة:

إنّ لكل لغة من لغات الشعوب وجوها جمالية تفرق بين لغة الكلام العادي وبين لغة الأدب.« ولئن كان للغة الأدب خصائص معينة لجميع فنون القول فإن لكل فن منها خصائص خاصة به، بحيث يمكن القول أن للشعر لغة تتميز عن لغة الرواية كما تختلف عن لغة القصة، أو لغة النقد الأدبي، وتأتي هذه الخصائص من طبيعة تكوين الجملة المناسبة للنوع الأدبي رغم أنها جميعا لا تخرج عن القواعد العامة للفصاحة في جميع الفنون »[2] لكل فن من الفنون لغته الخاصة به التي ينفرد بها عن غيره فلغة الشعر تختلف عن لغة القصة، كما تختلف عن لغة المسرح...، إلا أنها تخضع لقواعد عامة.

[1] المصدر السابق، ص123، 124.

[2] هاني أبو لحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص أو العرض دراسة تطبيقية على "هاملت السلطان الحائر"، ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006 ، ص111.

مفهوم اللغة عند العرب قد أضيف إليه معان جديدة، يعرفها ابن جني « صوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم »[1]، اللغة متنوعة الدلالة ومختلفة باختلاف مستعملها وهي بهذا وسيلة تعبيرية لتحقيق الأهداف.

« فالمسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيدا أو لف أو دوران، بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير»[2] لغة المسرح تتميز بالمفردات البسيطة المباشرة لأنّ المتفرج يكون من الطبقة العامة، فهو لا يستطيع فهم المفردات المعقدة، فالمسرح يقتضي لغة فنية من نوع خاص سواء اللهجة العامية، أو الفصحى.

من خلال مسرحية حلاق بغداد نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) استخدم اللغة الفصحى واستمد من اللهجة العامية في قوله: « سيلحظ القارئ أني لم أستخدم اللغة الفصحى الصريحة بمقوماتها المعروفة لغة لهذه المسرحية كما أنني لم أستخدم اللهجة العامية... وإني أيضا لم أزواج بينهما. إنّما آثرت أن أقف في موضع ما من الأرض المشتركة بين الحالتين وقد حافظت تماما على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصيح، ولكنني مع ذلك استخدمت ما عن لي من جوازات الفصحى الكثيرة، وبخاصة ما كان ينسجم منها مع الأسلوب الذي تميل إليه الصياغة في اللهجة العامية »[3]، وما يدل على هذا في المسرحية:

« شفيقة: لا أعرف لماذا جئت هنا؟

يوسف: ألم أحملك رسالة لسيدتك؟ ألا تحملين إجابة على الرسالة؟

شفيقة: آه طبعا، أمال، اهيه؟ اتفقنا على كل شيء، كل شيء جاهز، جهز نفسك أنت .

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 ، ص21.

[2] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص115.

[3] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص227.

يوسف: متى تجيء »[1].

(ألفريد فرج) زاوج بين اللغة الفصحى واللهجة الفصحى واللهجة العامية وهذه اللغة تنسجم مع أسلوب القصص الشعبية القديمة مثل حكايات "ألف ليلة وليلة" وتوافق مزاج عصرنا هذا، وهذا ما نلحظه أيضا في حكاية "مزين بغداد" وبالتالي ف (ألفريد فرج) يستلهم اللغة التراثية.

بالإضافة إلى أنه يقدم هذه المسرحية لجمهور عربي فلا بدّ من استعماله اللغة الفصحى في قوله: « ذلك إنني قد صورت بيئة عربية، وأعرف أن مصمم الديكور والملابس كما أن الممثل والمخرج يستخدمون الوحدات التشكيلية والزخارف والمؤثرات العربية المختلفة إطارا لهذه البيئة ... فلا مفر لي من استخدام اللغة التي تنسجم مع كل هذه المؤثرات العربية وهي الفصحى »[2]، والدليل على استخدامه للغة الفصحى في المسرحية:

« يوسف: ماذا يضحكك؟

شفيقة: أتصورك بهذه الهيئة.

يوسف: أمر لا يضحك.

شفقة: ما أحلى هذه الحكاية، وما ألذ روايتها »[3].

كما وظف (ألفريد فرج) اللغة التراثية في مسرحيته (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" فاستعمل السرد الشهرزادي في حكايات من "ألف ليلة وليلة" فالراوي في حكاية"مزين بغداد" هو "الخياط" أما في المسرحية فالراوي هو "يوسف" في قوله:

---

[1] المصدر السابق، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص227.

[3] المصدر نفسه، ص19- 20.

« يوسف: أنا يوسف الموصلي أبن شبندر تجار الموصل، ولي قصة لو كتبت بالإبر على آماق البصر صارت عبرة لمن يعتبر لما رأى أبي أني شببت عن الطوق أراد أن يدربني على التجارة والسفر فأوفدني إلى بغداد مع رسالة من أثواب الموصلين »[1].

استعمل (ألفريد فرج) في مسرحيته "زينة النساء" اللغة التراثية فاستلهم السرد الجاحظي من حكاية "محاسن مكر النساء"، والدليل على هذا في المسرحية :

« زينة: أنا التي لبست خير الثياب، وتحلت بأغلى الحلي أنا التي تزوجت أحسن الرجال وسكنت أرقى الأحياء»[2].

كما استعمل (ألفريد فرج) لغة تميل إلى اللغة الشاعرية والدليل على هذا في مسرحية "زينة النساء" وقد تجلى في قول جلنار « بعد الشر عنك يا زينة. يا اسما على مسمى، يا حلوة يا رشيقة القد، يا ذات الحسن والدلال وجبين كغرة الهلال، وعيون كعيون الغزلان، وخدود كشقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجهه كالبدر في التمام، وطلعة كطلعة الصبح على الخائف والولهان »[3].

نلاحظ أنّ "ألفريد فرج) قد زاوج بين اللغة الفصحى واللغة العامية بالإضافة إلى أنه استلهم من حكايات "ألف ليلة وليلة" القص الشهرزادي وكذلك السرد الجاحظي من كتاب "محاسن الأضداد".

خامسا– الحبكة:

تعد الحبكة بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد عرفها أرسطو « بأنها نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح »[4]، فهي تعتبر أهم عنصر الكتابة المسرحية، وهي إما أن تكون بسيطة أو مقعدة، فالعقدة هي سلسلة

---

(1) ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص119.

(3) المصدر نفسه، ص129.

(4) أرسطو: فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة، د ط، مكتبة أنجلو المصرية القاهرة، 1983، ص54.

الأحداث التي تجري في المسرحية، مرتبطة برابط السببية، وهي نقطة التأزم في الحدث، فكل حدث في العمل الإبداعي عقدة.

فمن المؤكد أن أي عمل مسرحي يحتوي على حبكة أو قصة مسرحية، التي تعد الجزء الرئيسي في بنية الموقف الدرامي، والنسيج الكامل في مجريات الأحداث في النص المسرحي، ولأن أي عمل درامي يبنى على موضوع وسلسلة من الأحداث المتصلة والمتناسقة، فإن المسرحية التعليمية بدروها تختص بهذا العنصر الرئيسي (العقدة).

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح والرواية وفي الكثير من الأعمال الدرامية فهي «مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية، ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل »[1].

والحبكة لازمة للمسرحية أكثر من أي نمط أدبي آخر فمن خلال تناولنا مسرحية "حلاق بغداد" (لألفريد فرج) لاحظنا أنه حافظ على معظم أحداث حكاية "مزين بغداد" ونقلها لنا دون تغيير أو إجراء تعديل عليها من بين هذه الأحداث:

- حادثة إعجاب الشاب بالفتاة ومساعدة العجوز له على اللقاء بها في منزل والدها فقد صورها (ألفريد فرج) كما هي وضمنها مسرحيته ودليل ذلك في المسرحية يبرز من خلال الدور الذي أداه يوسف وهو يسرد لنا كيف التقى بالفتاة.

يوسف: إذ وقع بصري على وجه ما رأيت في حياتي أجمل منه وسمعت صوتا ما رن في أدني أعذب منه، وقام الشيخ من فوره هو وصبيانه، وأخذوا ينتقلون بين يدي زبونته وهي تقلب الأثواب، وقع في قلبي حبها... »[2].

---

[1] انظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، 1997 ، ص171.

[2] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص14.

بالإضافة إلى الحوار الذي دار بين يوسف وشفيقة:

« يوسف: متى تجيء؟

شفيقة: رتبنا كل شيء بالضبط (بصوت خافت ولهجة خطيرة) سيخرج سيدي القاضي بعد ساعة، قبل الصلاة بقليل، ليذهب لقصر الخليفة فيرافق موكبه إلى المسجد وما أن يخرج حتى تتسلل ياسمينة في ثياب خادمة وأنا أرشدها ... »[1].

– الحادثة التي وقعت بين الشاب والحلاق: فضول الحلاق جعله يتدخل في شاردة وواردة تتعلق بالشاب وملاحقته بالأسئلة، فهو يحب أن يعرف أمور الناس ويعرف مآزقهم وورطاتهم لكي يعمل على حلها يدفعه إلى ذلك فضوله والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين أبو الفضول ويوسف:

« أبو الفضول: سرك في بئر يا سيدي استنصحني أنصحك لا تخف مني يقتلونك (جانبا)، كيف أقنعه، أصرخ؟

يوسف: لا شأن لك »[2].

– حادثة اكتشاف أمر لقاء الشاب والفتاة سرا وتواعدهما من طرف القاضي والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين القاضي والخليفة والوزير:

« الخليفة: (متسليا)، أتعتقد أننا منحناهما الفرصة الكاملة للإفلات من حالة التلبس.

الوزير: لن يستطيع القاضي أن يحكم برجمهما الآن.

---

[1] المصدر السابق، ص20.

[2] ألفريد فرج:حلاق بغداد، ص73.

القاضي: ماذا تعني؟ من تعني يا سيدي؟ والله لأمزق جسديهما بيدي، وامصيبتاه ويلاه! وافضيحتاه! لو كانت لهما عشرة أعمار، وألف قلب، وبحر دماء، ما شفى غليلي منهما قتلهما كل صباح مدى الحياة ... آه يا جارية السوء »[1].

يمكن القول أن أحداث مسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" مطابقة تمام لأحداث حكاية "مزين بغداد" في "ألف ليلة وليلة".

أما في مسرحية "زينة النساء" فقد حافظ (ألفريد فرج) على معظم الأحداث، ونقلها لنا دون إجراء تعديل عليها أو تغيير، ومن بين هذه الأحداث:

-حادثة إيداع زوج الجملية ألف دينار لدى الناسك وشرط عليه أن يرجعه إلى عائلته إذا حدثت له حادثة، وقد برز هذا عند (ألفريد فرج) في مسرحيته من خلال كلام زينة وهي تقول:

« زينة:كل هذه المصائب لأن زوجي ائتمن شبندر التجار على ثروته ولم يأتمن زوجته »[2]، كما نجد الدليل في المسرحية في موضع آخر من خلال حديثهما مع الخليفة :

« زينة: إنني أشكوا لك هذا الشبندر يا مولاي، لقد أودع زوجي عنده ألف دينار ومات، وأبلغني بذلك وهو يحتضر على مسمع من جاريتي، ولما ضاقت بنا الوسائل، وبعنا الحلي والأشياء الثّمينة خرجت بنفسي إلى الشبندر وطالبة بوديعة زوجي فأنكرها طمعا فِيّ »[3].

---

[1] المصدر السابق، ص100.

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] المصدر نفسه، ص204.

-حادثة إعجاب الناسك والقاضي والحاجب وصاحب الشرطة بالجميلة عند رؤيتها فهي تتميز بالجمال والكمال وكل من يراها يبهر بجمالها وحسنها، ف (ألفريد فرج) استعار هذه الأحداث من حكاية "محاسن مكر النساء" ووظفها في مسرحيته "زينة النساء"، ودليل هذا هو الحوار الذي دار بين زينة وجلنار:

« جلنار: وحق من جعل لك اسما على مسمى، ولكن جمالك هو الذي أغرى الشبندر وأمين سر المحكمة، وما لا نعلم من الناس، جمالك يا زينة السِتّات.

زينة: كان جمالي يجعلني أختار من كل شيء ما أشاء، والآن يحملني أن أستسلم لمن يشاء.

جلنار: لا قدّر الله.

زينة: ما الذي يغريهم بنا يا رب »[1].

- حادثة الإيقاع بالناسك والقاضي والحاجب وصاحب الشرطة، فالجميلة باستخدام مكرها استطاعت أن تدخلهم في التابوت لتترك الناسك وحده وترغمه على الاعتراف، يعترف فيسمعه الثلاثة، وقد تجلى هذا في المسرحية من خلال حوار الخليفة وأمين السر:

« الخليفة: أشهد الواقعة التي تدعي لها السيدة على الشبندر؟

أمين السر: (في الخرج) سمعت الشبندر بأدني يشهد الله على أنه مدين بألف دينار للسيدة زنية، واشترط عليها لكي يردها إ شروطا هي في حل من الاستجابة لها، لأنها شروطا مجحفة وتتعارض مع الشريعة وقانون البلاد»[2].

[1] المصدر السابق، ص123.

[2] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص217.

– حادثة إرجاع التاجر الفاسق المال (ألف دينار) إلى الجميلة والدليل على هذا الحوار الذي دار بين الخليفة والشبندر والوزير:

« الوزير: أحكم للسيدة يا مولاي ولنرحل.

الخليفة: ... باسمي، أيها الشبندر أعط السيدة ألف دينار.

الشبندر: أمرك يا مولاي »[1].

أحداث مسرحية (حلاق بغداد) "زينة النساء" مطابقة تماما لأحداث حكاية "محاسن مكر النساء" في كتاب "محاسن الأضداد".

سادسا– الحل:

لحل هو حل المشكلة التي بدأتها العقدة، وهو « الاستقرار بعد الفوضى، فيكون حل الصراع في نهاية المسرحية كجواب عن التساؤلات المطروحة في الصراع فارضا موقفا أخلاقيا معنيا، فتحقق الشخصيات أغراضها بأن تسرد ما سلب منها فتتخطى جملة الحواجز التي اعترضت طريقها، فالمؤلف المسرحي يختم عمله الفني بطريقة واضحة بعيدة عن التعقيد »[2].

نلاحظ أنّ الكاتب المسرحي (ألفريد فرج) قد ختم مسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" بطريقة واضحة بعيدة عن التعقيد وقد بلغ بذلك خطابه شريحة المتلقين والجمهور، فقد وضع حدا للصراع القائم بين

---

[1] المصدر السابق، ص219– 220.

[2] صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية لمسرحية "النار والنور" لصالح مباركية نموذجا. مذكرة لنيل شهادة الماجستير (مخطوط)، بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007– 2008، ص180.

يوسف والحلاق بموافقة القاضي تزويج ابنته ياسمينة من يوسف، نحس أنّ (ألفريد فرج) يريد أن يقول إنّ النصر للحب وأن الأقدار الخفية نفسها تقف وراء الحب وتدمر ما أمامه من عقبات ومصاعب.

أما بالنسبة لمسرحية "زينة النساء"، فقد كانت نهاية المسرحية بمثابة انتصار للعدل، وتحقيق للعدالة ،كما نلاحظ أن نهايتها مشابهة لنهاية الحكاية التي استلهم منها الأحداث وهي "محاسن مكر النساء".

ففي الأخير انتصر الحق وأرجعت الأمانة إلى صاحبتها، حيث أن شبندر التجار أرجع المال (الألف دينار) الذي استودعه عنده زوجها إلى زينة، وبهذا اتخذت العدالة مجراها.كما نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) أراد الإبلاغ عن رسالة وتوصيلها إلى المتفرج وهي تحقيق العدالة.

سابعا– المكان:

يشكل المكان عنصرا أساسيا للعمل المسرحي، حيث يتخذ أشكالا، ويحمل دلالات مختلفة ويساهم في إظهار الشخوص، كما يعتبر وسيلة لتحقيق غاية ما، فالمكان هو « الفسحة أو الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم ومن خلاله نتكلم، وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر »[1]، فهو الحيز الذي يشغله المسرح يتولد عن طريقه التمثيل.

كذلك هو « الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الأنا ومجتمعه لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه »[2].

فالمكان بوصفه حيزا يؤطر الأفعال كلها مجسدة في العرض المسرحي؛ فإنّه ينطلق من المنظر المسرحي في الكشف عن قيمته وهويته ومرجعياته « شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية

[1] صالح ولعة: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، د ط، منشورات مخبر الأب العام والمقارن،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عنابة الجزائر 2014- 2015، ص247.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ط1، عالم الكتب – إربد الأردن- 2010، ص190.

للفنان، فهو ليس بناءا خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من عزف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المفيد والمحتوى على تأريخ ما، والمضخمة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة ويحتاج مثل هذا المكان حيز مادي يتوضح عبره وينمو فيه، وإلا كل البيوت أمكنة صالحة للفعل »[1]، نستنتج أن المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية، فالحدث لا يكون في لا مكان، بل يحدث في مكان محدد، يحدث كذلك بين الشخصيات وهنا يكشف المكان وظيفته الأساسية في المسرحية، فالجمهور يذهب إلى مكان واحد أي قاعة المسرح، فلا ينبغي للمسرحية أن تحمله مكان آخر- فالمكان محدد-

نلاحظ من خلال دراستنا لمسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" أنّ (ألفريد فرج) استعار بعض الأماكن التي ورد ذكرها في حكايات (ألف ليلة وليلة) "مزين بغداد"، ومن بين تلك الأماكن نجد:

- بغداد الخيالية: ففي الحكاية المكان الذي عرف فيه الشاب الفتاة هو (بغداد)، في يوم من الأيام بينما هو يجول في أزقة بغداد لمح وجه فتاة كالبدر في تمامه لم ير مثله في حياته، ويتجلى هذا في المسرحية من خلال الدور الذي قدمه يوسف في قوله:

« يوسف: لما رأى أبي أني شببت عن الطوق أراد أن يدربني على التجارة والسفر فأوفدني إلى بغداد مع رسالة من أثواب الموصليين ...، فبينما نحن نتجاذب الحديث إذ وقع بصري على وجه ما رأيت في حياتي أجمل منه ...»[2].

- المسجد: ورد ذكره في الحكاية عند ذهاب القاضي إلى المسجد لصلاة الجمعة، يستغل الشاب والفتاة الفرصة للقائهما ويتجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين يوسف وشفيقة:

« يوسف: متى تجيء؟

---

[1] محمد عبد الرحمن الجبوري : مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني مخطوطا جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 2009، ص665.

[2] ألفريد فرج :حلاق بغداد، ص13- 14.

شفيقة: رتّبنا كل شيء بالضبط (بصوت خافت ولهجة خطيرة) سيخرج سيدي القاضي بعد ساعة، قبل الصلاة بقليل، ليذهب لقصر الخليفة فيرافق موكبه إلى المسجد وما أن يخرج حتى تتسلل ياسمينة في ثياب خادمة »[1].

بالإضافة إلى هذا نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) قام بتغيير بعض الأماكن في الحكاية نجد أن مكان لقاء الشاب والفتاة هو منزل القاضي فمن منا يتصور أن منزل القاضي مكان للدعارة والفسق فهذا دليل على انتشار الظلم والفساد، إلا أنّ (ألفريد فرج) تجاوز هذا وغير مكان لقاء يوسف وياسمينة وهو منزل يوسف المستأجر، ربما أحدث هذا التغيير من أجل تغيير الأوضاع السائدة في البلاد العربية إلى الأحسن ونشر العدل والأمان، والدليل على هذا في المسرحية الحوار الذي دار بين يوسف وشفيقة:

« شفيقة: ربنا يتمم بخير يا شاب، ويكتب لك السلامة.

يوسف: لقد أجرت هذه الدار لأمر خطير جدا، لم يسمع جار هنا دبة نملة أدخل وأخرج بلحية زائفة واسم مستعار وعمامة كحجر الرحى وسبحة وزنها رطل »[2].

– خشبة المسرح: في الحكاية كان الراوي يسرد الأحداث التي وقعت في مدينة بغداد، على خلاف هذا نلاحظ في مسرحية حلاق بغداد أنّ كل الأحداث التي وقعت مثلت على خشبة المسرح وهذا ما جعلها أكثر واقعية وقربها من الواقع المعاش مرتبطة بحياة الناس ويتجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين أبو الفضول وشفيقة:

« أبو الفضول: (بصوت خافت، ماذا تقول له؟ سأوقفه ... سأنقده قبل أن يقع الفأس في الرأس والله لأدافع عنه حتى الموت.

---

[1] المصدر السابق، ص20- 21.

[2] ألفريد فرج :حلاق بغداد، ص19.

شفيقة: (منصتة) ماذا يقول لها؟ سأمنعه قبل أن يضيع عمرنا جميعا (يخرجان من مكمنيهما ويتسللان في هدوء ثم يصطدمان وسط المسرح »[1].

حافظ (ألفريد فرج) في مسرحيته "زينة النساء" على نفس الأماكن التي ورد ذكرها في حكاية "محاسن مكر النساء" منها:

-بغداد الخيالية: ففي الحكاية ورد ذكرها من خلال إرسال الجميلة لخادمتها إلى السوق من أجل أن تبيع خاتمها وكذلك ذكر زوج الجميلة اسمه عمر بن عامر من أهل البصرة، وقد ظهر في المسرحية من خلال حديث جلنار:

« جلنار: نحن ولا يا سيدتي، وليس في بغداد رجل يقف لنا »[2].

وهناك دليل آخر يدل على أن الأحداث جرت في بغداد من خلال حديث الشبندر :

« نعم ... مسافر إلى حال سبيلي ما بقيت لنا إقامة في بغداد »[3].

البيت: ورد ذكره في الحكاية عند مجيء كل من القاضي والحاجب، والناسك إلى بيت الجميلة، ويتجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين زينة وجلنار.

« جلنار: الله يسترك ويفضحه يا سيدتي، ولكنه هو الذي سيفضحنا إن فعلت.

زينة: كيف في بيتي ويفضحنا؟ »[4].

[1] المصدر السابق، ص93.
[2] المصدر نفسه، ص121.
[3] المصدر نفسه، ص189.
[4] المصدر نفسه، ص119.

كما نلاحظ هذا في حوار أمين السر مع زينة:

« أمين السر: يا من بالبيت لتدخل زينة، ومن خلفها جلنار.

زينة: علام تصرخ في بيتي؟ »[1].

الاختلاف الوحيد بين حكاية "محاسن مكر النساء" ومسرحية "زينة النساء" هو أنّ الأحداث في الحكاية كانت تسرد لنا عن طريق الراوي، أما في المسرحية فكانت الأحداث تمثل على خشبة المسرح، وتقدم مباشرة أمام الجمهور، فبدت كأنّها أحداث واقعية تجسد على أرض الواقع.

ثامنا– الزمان:

يلعب عنصر الزمان دورا كبيرا في الأعمال الأدبية عامة، والمسرحية خاصة كما يعتبر من البنى الرئيسية في النص وللعرض المسرحي، فزمن العرض هو زمن المتفرج ويكون محدد بتوقيت معلوم فلا يطول حتى لا يتعب الممثلين ويرهق البطل وكذلك يرهق الجمهور والمتفرجين « فالزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعة إلى ثلاث ساعات، ومن ثمة وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت والمحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز »[2]، فالزمن في المسرح هي الفترة الزمنية التي أبدع فيها الأديب عمله.

والزمن الخارجي هو الزمن الواقع عند طرفي المسرحية أي البداية والنهاية، أما الداخلي فهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، ولا يخلو أي عمل أدبي من زمن ماضي مستحضر، ولا زمن مستقبل معيش بالحلم.

---

[1] المصدر السابق، ص154.

[2] محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ت) ص24.

من خلال مسرحية (حلاق بغداد) "يوسف وياسمينة" نلاحظ أنّ (ألفريد فرج) رتب أحداث المسرحية ترتيبا زمنيا يتوافق وترتيب أحداث الحكاية "مزين بغداد".

ففي الحكاية نلاحظ أنّ زمن بدايتها يتوافق مع زمن بداية المسرحية، عندما أخذت العجوز تنقل الأخبار بين الشاب والفتاة يقابل هذا في المسرحية من خلال الدور الذي أداه يوسف:

« يوسف: بثتها همي وأخذت الجارية تجري بيني وبينها بالرسائل والأشواق المستحيلة طيلة شهر عشته في هذه الدار »[1].

– يوم لقاء الفتاة والشاب هو قبل صلاة الجمعة ويتجلى هذا في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين شفيقة ويوسف:

« يوسف: متى تجيء؟

شفيقة: رتبنا كل شيء بالضبط (بصوت خافت ولهجة خطيرة) يخرج سيدي القاضي بعد ساعة، قبل الصلاة بقليل، ليذهب لقصر الخليفة فيرافق موكبه إلى المسجد وما أن يخرج حتى تسلل ياسمينة في ثياب خادمة »[2].

استعار (ألفريد فرج) الزمان الذي جرت فيه أحداث المسرحية "يوسف وياسمينة" من حكايات (ألف ليلة وليلة) "مزين بغداد" وجعله صباح يوم جمعة من أيام (بغداد الخيالية).

أما بالنسبة لمسرحية "زينة النساء"، فنلاحظ أنّ (ألفريد فرج) قد رتب أحداث المسرحية كما وردت في حكاية "محاسن مكر النساء" فزمن بداية المسرحية يتوافق مع بداية زمن الحكاية التي استلهم منها (ألفريد فرج)

[1] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص121.

[2] المصدر نفسه، ص121.

الأحداث التي بنى مسرحيته، فالحكاية بدأت بعد عام من وفاة زوج الجميلة والدليل في المسرحية من خلال كلام جلنار :

« ... يقولون سيدة مات زوجها مند عام ولا أحد معها سوى جاريتها »[1]، كما أن الأحداث في الحكاية جرت كلها في يوم واحد، حيث اجتمعوا كلهم (القاضي، الناسك، الحاجب، صاحب الشرطة) في بيت الجميلة من أجل قضيتها،وهذا بارز في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بين زينة وجلنار وأبو الفضول.

« زينة: (لم تفق تماما بعد) ماذا؟! أنت شحاذ؟!

جلنار: في هذه الساعة يا شقي، تطرق الباب وتشحذ.

أبو الفضول: في أي ساعة تحبين أن أشحذ منك؟الساعة العشرة وزيادة يا امرأة! ألا يعجبك الشحاذة الساعة عشرة؟ »[2].

تاسعا– المصدر الديني:

يعتبر المصدر الديني مصدرا مقدسا للشعراء والكتاب الذين استمدوا منه الشخصيات والنماذج الأدبية إضافة إلى تأثر بعضهم ب (القرآن الكريم) و(الموروث الديني).

ويعد النص الديني من أهم المرجعيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، التي يعتمد عليها المجتمع العربية في معالجة قضاياه المختلفة، فهو متعدد المصادر منها (القرآن الكريم)، و(الحديث النبوي)، و(القصص الدينية).

وقد حظي التراث الديني باهتمام كبير من طرف كتاب المسرحيات من خلال توظيفه في مسرحياتهم وخير دليل على ذلك (ألفريد فرج) الذي اعتمد في مسرحيته على توظيف بعض الآيات القرآنية لكنه لم يصرح بها بل

[1] المصدر السابق، ص120.

[2] ألفريد فرج:حلاق بغداد، ص130.

أشار إليها من خلال توظيفها في الكلام فنجد مثلا « خير تعمل شرّا تلقى »[1]، وأصلها هو قوله تعالى : «فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرّا يره »[2]، وهي آية منفردة في عموم الخير والشر ولا توجد آية أعم منها بحسب هذا المثال لأنها تعم كل خير وكل شر.

كما وظف الحديث الشريف في المسرحية، من أجل التدليل على موقف معين مثل قول أبو الفضول: «لا جناح عليك ولا ضرار »[3]، وأصلها هو قول الرسول صلى الله عليه وسلم « لا ضرر ولا ضرار »[4]، ومعناه أنه لا يجوز إبقاء الضرار، وأن الضرر منتف شرعا، وكل شيء فيه ضرر فإنه يجب إزالته.

كما نجد تداخل موجود بين ما ورد فالمسرحية وما في القصص الأنبياء،وخير دليل على ذلك قول أبو الفضول :« لا لا لا يا مولاي فقد قضت حكمة النبي سليمان أن يحترق إن مسته أشعة النهار »[5].

ويعود السبب في توظيف المصدر الديني عند (ألفريد فرج) في مسرحيته من "قرآن" و"أحاديث" و"قصص الأنبياء" إلى ثقافته الدينية.

عاشرا– الأمثال الشعبية:

تعتبر من أهم الفنون القولية يعكس من خلاله عادات وتقاليد المجتمعات والشعوب، فالمثل مرآة صادقة تكشف من خلاله طبيعة العلاقة بين أفراد المجتمع، وقد امتدت جذور المثل الشعبي منذ القدم إلى اليوم وتطورت إلى أن أخذت شكلا فنيا، وقالبا خاصا بها، وأصبح هذا الموروث المتناقل عبر الأجيال هو إحدى وسائل التعبير بين أفراد المجتمع يعكس من خلاله حياتهم والعلاقات الاجتماعية التي تربطهم.

---

(1) المصدر السابق، ص21.

(2) الزلزلة: 7- 8.

(3) ألفريد فرج:حلاق بغداد، ص134.

(4) ابن ماجة: سنن ابن ماجة، كتاب الأحكام، باب من بنى في حقه ما يضر بجاره، 2430، ص58.

(5) ألفريد فرج:حلاق بغداد، ص215.

فالمثل الشعبي « قول مأثور تظهر بلاغته في إيجاز لفظه وإصابة معناه، قيل في مناسبة معينة وأخذ يقال في تلك المناسبة »[1]، فهو تقرير لحقيقة كائنة، يتميز بالإيجاز وجمال البلاغة وهو يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم، وهو خلاصة التجارب، ومحصول الخبرة.

ويعرف المثل أيضا على أنه « عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية، وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة أنه لتعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة »[2]، إذن هو تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية.

كما يعرف (أحمد أمين) الأمثال العشبية بأنّها « نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه، و د الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنتج من كل طبقات الشعب »[3]، فالمثل عنصر هام من عناصر التراث الشعبي يجسد خلاصة تجربة عاشها الإنسان، تتداوله عامة الناس، ويعبر عن الثقافة الخاصة لكل شعب.فتعد الأمثال الشعبية من أكثر المأثورات القولية الشعبية جريانا على الألسن بوصفها أقوالا موجزة تلخص التجارب الفردية للإنسان، لكنها ارتفعت من الفردية إلى الجماعية.

كما نجد الدكتور (عبد المجيد عابدين) يعتبر الأمثال الشعبية هي: « العبارة الموجزة عن رأي الشعب اتجاهه»[4]، فقد استطاعت أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا يعكس ثقافة المواطن العربي، وحياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومدى تطورها لذلك كان من الطبيعي أن تترك بصماتها على النتاج الأدبي المسرحي.

وفي محاولة عن كشف آلية توظيف هذه الأمثال في مسرح (ألفريد فرج)، نجد أن توظيفه لها كان وليد التفاعل مع قضايا العصر الاجتماعية، والسياسية، وكان انتقاء الكاتب لبعض الأمثال الشعبية التي وظفها في

---

(1) جمال الطاهر، ودواليا الطاهر: موسوعة الأمثال الشعبية د ط، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب، دمشق، د ت، ص25.

(2) أحمد أبو زيد: دراسات في الفلكلور، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1972، ص31.

(3) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط 2، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة، مصر، 2012، ص69.

(4) بولرباح عثماني:دراسات نقدية في الأدب الشعبي،ط 1، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، 2009، ص66.

مسرحيته (حلاق بغداد) واعيا، وقد وظفت هذه الأمثال توظيفا ملائما في أغلب الحالات لموضوعها في المسرحية منها:

-يقول المثل:« إن كنت في الموصل افعل ما يفعله الموصليون معناه إن كنت مسافرا الشام أبرم لك شاربيك أما إن كنت قاصدا البصرة ... »[1]، اندرج هذا في المسرحية على لسان أبي الفضول عندما أراد معرفة سر يوسف إلى أين سيسافر مع حبيبته، فهو يملك من الفضول ما يعينه على اكتشاف أسرار الناس واختراقها.

-« وقع الفأس في الرأس »[2]، وهذا القول يقال عندما تقع المشاكل والمصائب على العبد الواحد، وفي المسرحية يبرز من خلال الحوار الذي دار بين الخليفة وأبو الفضول، حيث أخبر الخليفة أبو الفضول أنه صاحب المشاكل والمصائب التي تقع، وأنه المتسبب الوحيد فيها، وأبو الفضول يرى أنّه لا مفر هذه المرة، وأنّ الحقيقة قد ظهرت.

- « وقعت الجراح على الجراح »[3]، وهذا المثل قاله أبو الفضول لأنّه كان يتعرض إلى مشاكل متتالية مثل استلاب القاضي لرخصة الحلاق، وكذلك وقوعه في مأزق مع زينة والشبندر والقاضي، من خلال دخوله إلى بيت زينة شحاذا وتحوله إلى مجرم بسبب فضوله.

---

[1] ألفريد فرج: حلاق بغداد، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص201.

[3] المصدر نفسه، ص156.

خاتمـــة

وفي آخر هذه الدراسة الموسومة بـ"توظيف التراث في المسرح العربي" ألفريد فرج أنموذجا التي كشفنا فيها النقاب عن التراث من الناحية النظرية عند العرب، وطبّقا تلك المعارف على نص المسرحية المتمثل في "حلاق بغداد" للمسرحي الكبير "ألفريد فرج"، وقد توصلنا في ختام هذا البحث بعد الدراسة والتمحيص إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

من المعلوم أن المسرح العربي زاخر بالتراث، فقد جاءت البواكير الأولى تراثية بامتياز، وكانت للتراث أشكال متعددة مثلت ما قبل المسرح من بينها: الأراجوز، السامر، خيال الظل، احتفالات عاشوراء...

اهتم المسرحيون العرب بتوظيف الشخصيات التراثية المحفوظة في كتب التراث مثل "كليلة ودمنة"، و"ألف ليلة ولية" وضمنوها أعمالهم المسرحية نذكر منها شخصية "جحا"، شخصية "عنترة"، شخصية "أبي العلاء المعري"... في الكثير من الأعمال المسرحية العربية.

إنّ استلهام التراث والعودة إليه دعوة إلى تأصيل المسرح العربي، وقد وقف الكثير من الكتاب العرب بالعودة إلى التراث العربي واستلهام شخصيات مسرحية وتوظيفها توظيفا يتناسب ومشاكل العصر وهمومه، ويتمثل ذلك في العودة إلى التراث مثل حكايات "ألف ليلة وليلة" التي ضمنها الكتاب العرب في مسرحياتهم مثل "سعد الله ونوس" في مسرحيته (الملك هو الملك)، و"عبد الله الكريم برشيد" في مسرحيته (ابن الرومي في مدن الصفيح).

لجأ الكثير من الكتاب إلى توظيف التراث من أجل معالجة بعض القضايا التي سادت البلاد العربية مثل قضايا الحكم والسياسة، وكذلك من أجل الانفصال عن المسرح الغربي.

وظف (ألفريد فرج) شخصيات تراثية استعارها من "ألف ليلة وليلة" وتراثنا الأدبي القديم مثل كتاب (محاسن الأضداد) "للجاحظ" نذكر على سبيل المثال شخصية "أبي الفضول"، وأكثر ما كان يميزه فضوله الزائد ومحاولته لاختراق أسرار الناس، وإقحام نفسه في حل مشاكلهم وإنقاذهم من المآزق التي يقعون فيها.

اعتمد (ألفريد فرج) في مسرحيته "حلاق بغداد" على لغة القص الشهرزادي والسرد الجاحظي، كما اعتمد على اللغة الفصحى واللهجة العامية.

حظي التراث الديني في مسرح (ألفريد فرج) باهتمام كبير من خلال استحضار النصوص القرآنية، وهو يعد من المرجعيات الموروثة لأمم، وأي معالجة للتراث عنده هي معالجة للواقع وقضاياه.

وظف (ألفريد فرج) بعض الأمثال الشعبية، وكان توظيفها ملائما في أغلب الحالات لموضعها في المسرحية قصد التفاعل مع قضايا العصر الثقافية والسياسية...

وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة فاتحة لدراسات أخرى قادمة، وبابا نفتحه لإخواننا الطلبة لمزيد البحث والتفصيل في مجال التراث، وتكون عونا لهم على إجراء بحوثهم في هذا المجال، كما تتمنى أن تكون مرجعا يغني المكتبة الجامعية بمرجع متخصص في التراث خاصة في موضوع المسرح.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

–الحديث الشريف.

المصادر:

1- ألفريد فرج "مسرحية حلاق بغداد" كوميديا خيالية في حكايتين، دط، دار الفرابي، بيروت، 1975.

المراجع العربية:

1- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، 1993.

2- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006.

3- أحمد أبو زيد: دراسات في الفلكلور، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة مصر، 1972.

4- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره،دط، انجاز مطبعة الجاحظية، شارع رضا حوحو الجزائر، 1998.

5- أحسن تليلاني: المسرح المصرح الجزائري والثورة التحريرية، دط، دار الساحل للكتاب، تعاونية 17 أكتوبر عيسى مصطفى الرغاية، الجزائر، 2013.

6- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ط2، دار الأندلس، مصر، 1980.

7- أحمد مندور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر في أعمال رضا حوحو، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2005.

8- إسماعيل فهد إسماعيل: الحكاية، الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ط1، دار الآداب، بيروت 1981.

9- الجاحظ: تحقيق وشرح عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت 1962.

10- الرشيد بوشقير: توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي، المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائري، دب 2010.

11- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية دس.

12- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، 2010.

13- بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ط1، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، دب، 2009.

14- جمال الطاهر وداليا الظاهر: موسوعة الأمثال الشعبية، دط، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب، دس.

15- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دب، دس.

16- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظيم والتطبيق في سوريا ومصر، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

17- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

18- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، دط، اتحاد الكتاب العرب 1997.

19- رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، ط1، منشورات مؤسسة الشبيبة للإعلام والطباعة والنشر، دمشق، 1990.

20- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دط، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة 2000.

21- شرف الدين المنصف: تاريخ المسرح التونسي، د.ط، مطبعة شركة العمل للنشر، تونس، 1972.

22- صالح مباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج2، ط1، دار الهدى، عين مليلة الجزائر 2005.

23- طلال حرب: بنية السيرة الشعبية وخصائصها المنهجية في عصر المماليك، ط د، الهيئة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، دب، 1999.

24- عامر صباح المرزوك: تاريخ وأدب المسرح العالمي، ط1، دار الصادق الثقافية، د ب، 2013.

25- عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، دط، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، دب، دس.

26- عبد القادر القط: فن المسرحية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1998.

27- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دط، موقع اتحاد كتاب العرب، دمشق 2002.

28- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدن، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

29- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999.

30- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003.

31- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق القاهرة، 1992.

32- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

33- فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتاباتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

34- فؤاد وهبة: الأدب المسرحي العربي، العودة للجذور في الفنون المسرحية، دط، دار الكتاب الحديث، القاهرة 2008.

35- كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المصرح المصري الحديث،ط1، الدار المصرية اللبنانية، 1993.

36- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دب، 1997.

37- محسن جاسم الموسوي: الوقوع في دائرة السحر، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.

38- محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكنة، دراسة في المسرح الاحتفالي، دط، دار الحرية للطباعة بغداد، 1982.

39- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 2006.

40- محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، تونس 1992.

41- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د س.

42- محمد سراج الدين: فن المسرحية وسعته الأدب العربي، دط، دراسات الجامعات العالمية سياغونع، المجلد الثالث، 2006.

43- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة ،دراسات ومناقشات ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، سبتمبر 1991.

44- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية في المعيار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبع دب، 2005.

45- محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي، دط، دار الهدى للنشر والتوزيع، ألمانيا، دس.

46- مخداني نسيمة: بين الأصالة والمعاصرة، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجامعة الجزائرية، 2013.

47- مدحت الجبار: البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجامعات المصرية، 1990.

48- منى صادق: أهم اتجاهات الإخراج المسرحي في الستينات، دط، دار الحريري للطباعة، 2005.

49- نجيب سرور: منين أجيب ناس، دط، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1972.

50- هاني أبو لحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دراسة تطبيقية على "هاملت والسلطان الحائر"، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

51- هاني أبو لحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض-دراسة تطبيقية على "هاملت والسلطان الحائر"، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبع، دب، 2005.

52- يحي محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2006.

53- يوسف إدريس: الفرافير، مقالات نحو مصرح مصري، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

الكتب المترجمة:

1- أبرازوف: حرفتي أو مسرح الأراجوز، ترجمة رميس يونان، دط، مطبوعات الشرق، دب، دس.

2- أرسطو فن الشعر: ترجمة إبراهيم حمادة، دط، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1983.

3- آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، دط، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة 1982.

القواميس والمعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث)، ط1، دار الأبحاث الجزائر، ج1، 2008.

2- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط2، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر 2012.

3- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دط، مؤسسة الحلي للنشر والتوزيع، القاهرة، دس.

رسائل جامعية:

1- حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، مذكرة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2005 - 2006.

2- زهرة خالص: التناص في حديث أبو هريرة قال لمحمود السمعدي، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة الجزائر 2005،2006.

3- صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية لمسرحية "النار والنور" لصالح مباركية نموذجا مذكرة ماجستير(مخطوط) جامعة الحاج لخضر باتنة 2007-2008.

4- صالح ولعة: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، دط، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، عنابة، الجزائر، 2015-2014.

5- عزوز هنى حيزية: المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2009-2010.

6- عزيز عايض، سعد السريحي: توظيف التراث في المسرح اليمني، مذكرة ماجستير (مخطوط) جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011-2012.

7- علوش عبد الرحمان: المسرح التعليمي في دراما الطفل، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة وهران، 2013-2014.

8- فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر: مسرحية كل واحد وحكموا لعبد الرحمان كاكي نموذجا، مذكرة ماجستير(مخطوط) جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2009،2008.

9- كحلي خليدة: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران 2012-2013.

10- ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران، 2010، 2011.

المجلات والدوريات:

1- حوليات التراث: المركز الجامعي سعيدة، 2006.

2- مجلة إشكالات: معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي، ع11، 2017.

3- مجلة التربية والعلم: ع1، المجلد 18، 2011.

4- مجلة عالم الكتب: ع1سبتمبر، أكتوبر نوفمبر، ديسمبر،2003.

المواقع الالكترونية:

1- جميل حمداوي: نظرية المسرح التراثي عند المبدع عز الدين المدني الساعة10.15، يوم 11جوان 2010:

https://wwwarabre newal.info/

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ-د
مدخل: نشأة المسرح العربي	
أولا- الترجمة.....	16-11
ثانيا- الاقتباس.....	20-16
ثالثا- التأليف.....	23-20
الفصل الأول: التراث وأشكاله	
أولا- مفهوم التراث.....	29-25
أ- لغة.....	27-25
ب- اصطلاحا.....	29-27
ثانيا- أشكال التراث المسرحي.....	53-29
1- ألف ليلة وليلة.....	32-30
2- القصص الشعبي.....	34-32
3- سيرة عنترة.....	37-34
4- خيال الظل.....	41-37
5- الأراجوز.....	45-41
6- السامر.....	48-45
7- الحلقة.....	51-48
8- احتفالات عاشوراء.....	53-51
الفصل الثاني: توظيف التراث وبواعث	
أولا: بدايات توظيف الشخصية التراثية.....	63-55
ثانيا: استلهام التراث.....	71-63
ثالثا: بواعث توظيف التراث.....	75-71
1- البواعث الاجتماعية والثقافية.....	73-72

فهرس الموضوعات

2- البواعث النفسية.....	74-73
3- البواعث الفنية.....	75-74
الفـصــل الثالث: ألفريد فرج –نموذجا مسرحية "حلاق بغداد"	
- ملخص المسرحية الأصلية مزين بغداد في ألف ليلة وليلة.....	79-77
- ملخص مسرحية حلاق بغداد "يوسف وياسمينة".....	81-79
- ملخص "محاسن مكر النساء" في كتاب محاسن الأضداد.....	82-81
- ملخص مسرحية حلاق بغداد "زينة النساء".....	84-82
- أولا: الشخصيات.....	89-84
- ثانيا: تجليات الحكاية في مسرحية حلاق بغداد.....	89-88
* التجلي من خلال العنوان.....	89
- ثالثا: توظيف الشخصية التراثية.....	99-89
- رابعا: اللغة.....	102-99
- خامسا: الحبكة.....	107-102
- سادسا: الحل.....	108-107
- سابعا: المكان.....	112-108
- ثامنا: الزمان.....	114-112
- تاسعا: المصدر الديني.....	115-114
- عاشرا: توظيف الأمثال الشعبية.....	117-115
خاتمة.....	120-119
قائمة المصادر والمراجع.....	127-122
فهرس الموضوعات	

ملخص الدراسة:

يعد التراث رافضا حضاريا ومنهلا تستقي منه الأمم زادها لما يحمله من مكانة في ذاكرة الشعوب وضرورة العودة إلى هذا التراث كانت نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها المجتمعات العربية، فأيقن الكتاب المسرحيين العرب أن توظيف التراث يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر والتواصل معهم هو الذي يحقق وجودها الفاعل، إذ عرف العرب بعض الفنون الشعبية كخيال الظل، والأراجوز، والحلقة، والسامر واحتفالات عاشوراء، كانت ممهدة لظهور الأدب المسرحي.

وقد جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على توظيف التراث في المسرح العربي باعتباره مادة ورثناها عن أجدادنا بما فيها من علم ومعرفة وأفكار وطقوس وعادات وتقاليد كانت تمارس في القدم، ووجدنا في مسرحية "حلاق بغداد" مجالا خصبا واقعيا للحديث عن توظيف التراث، حملت في طياتها شخصيات تراثية، كما وظف "ألفريد فرج" الأمثال الشعبية والمصدر الديني، وقد حضي التراث في مسرح "ألفريد فرج" باهتمام كبير وأي معالجة للتراث عنده هي معالجة للواقع وقضاياه.

الكلمات المفتاحية: التراث، الأمثال الشعبية، المسرح، خيال الظل، الأراجوز، الحلقة.