(SUJHUS) مجلة جامعة سومر للعلوم الانسانية (ISSN: 2959-5436)
عدد خاص بوقائع المؤتمر العلمي الدولي الرابع للعلوم الانسانية والتربوية والنفسية الذي اقامته جامعة سومر للفترة من 7-8 نيسان 2025 /القسم الثاني, الصفحات 192-209

الشعر المسرحي في جهود الدارسين العرب ـ دراسة في تأريخية الأدب

سارة سالم عبد زيد ماضي [1]*

أ.م.د. عبد الله حبيب كاظم [1]*

[1]*كلية التربية، جامعة القادسية، العراق*

الملخص

انصبّت جهود الدارسين العرب برؤية نقدية نحو البحث في علاقة الأدب العربي بالمسرح, وحاولت هذه الجهود أنْ تقف على القضايا الرئيسة التي واجهت المسرح العربي حديثاً, سواء ما يتعلق بالنص المكتوب شعراً أو نثراً, أو ما يتعلق بالجهد التمثيلي المسرحي, والبحث في العلاقة الوطيدة بينهما. وحيث أنّ هذه الجهود أرادت أن تنظر بعيداً في الأزمان المنصرمة بالنسبة للعربي, وخلو ساحته الأدبية من المسرح نصاً وتمثيلاً, كان عليها أن تبحث في كلّ جزئية من الممكن أنْ تعطي مساحة من الضوءِ لوجودِ مسرحٍ عند العرب سابق للمسرح الحديث نصباً وتمثيلاً. ولهذا وقفت عند جهود الترجمات في العصر العباسي, حيث ترجمت علوم اليونان ومعارفهم وبعض من آدابهم, لكنها افتقرت إلى هذا الجانب أي المسرح. ولهذا فتّش الدارسون في عهود العرب الأولى في جاهليتهم, وكذلك لاحقاً في العصر العباسي, ووقفوا قبل هذا وبعد, عندما كان من مسرح في مصر أو في بابل, وهم في هذه كله بين من يؤيد لوجود المسرح عند العرب, مستنداً إلى ظواهر كتابية كالمقامة, أو ظواهر تمثيلية كخيال الظل وغيرها, وبين من شكك في ذلك حدّ النفي المطلق لوجود المسرح عندنا نصاً وتمثيلاً, وأنّ العرب ما عرفوا المسرح في عهودهم الأولى حتى ظهور العصر الحديث وظهور مارون النقاش. وهذه الجهود مجتمعة اتّسمت بالنظر النقدي الموضوعي, آخذة بالعلل والأسباب, مع تباين وجهات النظر.

الكلمات المفتاحية: جهود العرب, الشعر, المسرحي, التأريخية, الأدب.

Dramatic Poetry in the Efforts of Arab Scholars: A Study in the Historicity of Literature

Sarah Salem Abd Zaid Madi[1*]

Asst. Prof. Dr. Abdullah Habib Kazem[1*]

[1]*College of Education, University of Qadisiyah, Iraq*

Abstract:

The efforts of Arab scholars have focused on a critical perspective on research into the relationship between Arabic literature and theatre. These efforts have attempted to address the main issues that have recently confronted Arabic theatre, whether related to the written text in poetry or prose, or related to theatrical representational effort, and to research the close relationship between them.. Since these efforts sought to look far into the past for the Arabs, and the absence of theatre in their literary arena, both in text and in representation, they had to investigate every detail that could shed light on the existence of a theatre among the Arabs that preceded modern theatre in terms of its structure and representation. Therefore, they focused on the translation efforts of the Abbasid era, where Greek sciences, knowledge and some of their literature were translated, but they lacked this aspect, i.e. theatre. This is why scholars have searched in the early eras of the Arabs in their pre-Islamic period, and also later in the Abbasid era, and they have stopped before and after this, when there was a theater in Egypt or in Babylon, and in all of this

Email Address: Sarah.ssalim@gmail.com

they are between those who support the existence of theater among the Arabs, relying on written phenomena such as the Maqama, or theatrical phenomena such as shadow play and others, and those who doubted this to the point of absolute denial of the existence of theater among us in text and representation. The Arabs did not know theatre in their early eras until the advent of the modern era and the emergence of Maroun al-Naqqash. These combined efforts were characterised by an objective, critical outlook, taking into account causes and reasons, despite differing viewpoints

Keywords: Arab efforts, poetry, Theatrical, Historicism, Literature.

المقدمة:

ينظر هذا البحث في الدراسات التي قام بها الدارسون العرب من كتاب ونقاد وباحثين, وقد انصبّت جهودهم نحو التأصيل التأريخي لقضية المسرح عند العرب, وعلاقة الشعر العربي بالمسرح, وهذه الجهود تتوزع على محاور عدّة. ومجمل هذه الجهود تقع في مرحلة التأسيس باتّجاه الاستقرار في العلاقة المتشابكة بين المسرح والشعر, أو الشعر والمسرح. إذ اتجهت هذه الدراسات ذات الطابع التأريخي؛ لإثبات التأريخية الأدبية للعلاقة بين الشعر والمسرح.

فقد بحثت هذه الجهود في التأصيل للمسرح عند (الإغريق, والرومان, والمصريين القدماء "الفراعنة", والبابليين), مع بيان الأثر الذي تركه هؤلاء على غيرهم في العهود القديمة والحديثة على السواء, لاسيما المسرح الإغريقي الذي كان اعتماده منصباً على النص الشعري, بوصفه مادة العمل المسرحي. ثمّ أنّ هذه الدارسات بحثت بعد ذلك في كل الجهود التي أصّلت للمسرح العربي ولاسيما نصّية خلو الأدب العربي من المسرح بشكليه النصّي والتمثيلي, وأسباب هذا الخلو أو الغياب. ثم أنّها حاولت في كثير منها أن نجعل بعض الظواهر التمثيليّة, مثل "خيال الظل, والقرقوز, والحكواتي" على أنّها الصورة الأولى للمسرح العربي. ثم انتقلت إلى جهود المسرحيين المحدثين, بداية من مارون النقاش, وصولاً إلى مرحلة الاستقرار, وقد جاءت في البحث على النحو الآتي:

أولاً: المسرح في مصر القديمة.

ثانياً: المسرح عند البابليين.

ثالثاً: المسرح في جزيرة العرب.

رابعاً: المسرح عند العرب(العصر العباسي) حتّى العصور المتأخرة

خامساً: المسرح في العصر الحديث

أولاً: المسرح في مصر القديمة:

ترد أولى الإشارات عند الدارسين أو الباحثين العرب إلى أنّ مصر الفرعونية أو القديمة هي منطلق المسرح, ومن هذه الإشارات ما يذكره الدكتور(محمود حامد شوكت). عن المؤرخين اليونانيين(هيرودوت وبلونارك), حيث أشارا إلى أنّ الكهنة يرعون طقوساً دينية, لعرض شبه تمثيلي مستمداً من قصة إيزيس وبحثها عن أوزيريس, وبهذا فالدكتور(محمود حامد شوكت) يرى أن هذه الإشارات أو الشواهد تنقصها الأدلة[1], ويوافقه في هذا الرأي الدكتور عمر الدسوقي بقوله: ((إنّه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهداً أو نصاً))[2].

ومثل هذا الرأي نجده عند مجموعة من الباحثين الغربيين والعرب, إذ يرون أنّ هذه العروض تصل إلى أربعين نصاً ومشهداً تمثيلياً, تدور أحداثها حول القصة نفسها؛ كما أنّ الإكتشافات تشير إلى طقوس جنائزية منقوشة على الأحجار أو

ورق البردي, وتقدم نوعاً من التمثيل المسرحي المرتبط بطقوس دفن الموتى, ولاسيّما البارزين منهم, كالملوك ومن يقترب من مرتبتهم [3].

والمسرحية الفرعونية كانت تمثل داخل المعبد, وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل, ثم خرج المسرح إلى الشعب من خلال فرق متجولة, يدخله الرقص والغناء؛ لذلك يرى الدكتور(محمود حامد شوكت) أنّ المسرحية وجدت بمصر القديمة قبل أن توجد في بلاد اليونان, وذلك لوجود أكثر من ممثل في الفرقة الواحدة, كما أنّ "هيرودت" أشار إلى((أنّ المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني, سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حد كبير, فأوزيريس الإله المصري القديم, وباخوس الإله الإغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة))[4].

وقد نشر الدكتور(لويس عوض) عام 1942م ((كتيباً عن "المسرح المصري" جمع فيه سلسلة من المقالات, كان قد نشرها بجريدة الجمهورية, وقد لخّص فيه وناقش مُجمل ما انتهى إليه علماء الآثار المصرية في تنقيبهم عن أصولِ الفن المسرحي عند المصريين القدماء. وكان اعتماده الأساسي على كتاب وضعه بالفرنسية "الأب دريوتون" الذي ظلّ سنوات مديراً لمصلحة الآثار المصرية وللمتحف الفرعوني بالقاهرة))[5].

ومع محاولة الدارسين للمسرح المصري القديم التركيز في جهودهم على الصراع وأثره في الأساطير الدينية, فإنّ ذلك لا يكفي لتأكيد معرفة المصريين القدماء للمسرح, بصورة دقيقة وواضحة. من ذلك قول الأديب توفيق الحكيم: ((في طقوس المصريين نجد تمثيلاً للصراع بين الموت والبعث, وللحساب بين الثواب والعقاب, وكل هذا نجده مرسوماً على جدران المعابد والمقابر المكتشفة في أرجاء الوادي))[6].

وبعض الدارسين يرجحون معرفة المصريين القدماء للمسرحية الشعرية وأسبقيتهم على اليونان, وأنّ اليونان قد تابعتهم في ذلك, معتمدين على بعض النصوص والنقوش التي اكتشفت على جدران المعابد, فمن الدارسين المستشرقين المؤرخ الإغريقي "هيرودوت" حيث ذكر((أنّ الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإنْ لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني, وهناك سمات متشابهة بينهما, فأوزوريس الإله المصري القديم ودنيسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء))[7]. أما "الأردايس نيكول" في كتابه "المسرحية العالمية, الجزء الأول" يقول: ((إنّ إسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين, الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدّسة في مصر القديمة))[8].

أما الدارسون العرب ومنهم(الدكتور أحمد عتمان), يوضح هذه القضية بذكره للمعابد المصرية التي شيّدت في اليونان, وذلك بقوله: ((لقد أقيمت معابد لآلهة مصر في بلاد الإغريق, وهذا ما نلاحظه على سبيل المثال في جزيرة ديلوس, حيث نشاهد هناك طريقاً للأسود يذكرنا بطريق الكباش في الكرنك بالأقصر, وأقيم في هذه الجزيرة أيضاً معبد للإله المصري البلطمي سرابيس ولإيزيس, وهاربو كراتيس (حورس أو هوروس أو حوريس), وأنوبيس وآمون وبوباستيس وأوزيريس وغيرهم, بل تكونت في بلاد الإغريق جمعيات خاصة لممارسة الطقوس المصرية, أما في مدينة بومبي بإيطاليا فتولى العبادة كهنة محترفون أقاموا طقوساً لإيزيس وأوزيريس, وهي طقوس ذات طابع سريّ, وهذا ما يحدثنا عنه أبوليوس في "التناسخات" وكذلك بلوتارخوس في رسالته عن إيزيس وأوزيريس))[9]. ودليل الدكتور(أحمد عتمان) إلى ذلك أيضاً ما قدمته الرسوم الإغريقية من أشكال لآلهة مصر, وما ثبت على العملات في عصر الإمبراطورية الرومانية, فضلاً عمّا جاءت به المؤلفات التأريخية والأدبية الإغريقية أو الرومانية على السواء, فيصل إلى تساؤل مركزي مفاده أنّه هل بالإمكان والاستطاعة أن نجعل مما تقدم من رسوم أو معلومات في المؤلفات مقدمة للمسرح المصري؟[10]. إذ أنّ الحكيم كان دائم البحث عن أساس مصري لكلّ أعماله, بقوله ((إنّ أصول المسرح الإغريقي والهندي تعود في الأصل

إلى طقوس الدفن المصرية, وبالتحديد إلى الحوار بين الكاهن وما يمثل الموت في هذه الطقوس؛ ففي طقوس المصريين نجد تمثيلاً للصراع بين الموت والبعث, وللحساب بين الثواب والعقاب, وكل هذا نجده مرسوماً على جدران المعابد والمقابر المكتشفة في أرجاء الوادي))[11]. وقال الحكيم أيضاً: ((إنّ الصراع في مسرحه أقرب إلى جوهر الفلسفة المصرية القديمة منه إلى المسرح الإغريقي القديم, حتّى أنّه ذهب إلى حدّ القول بأنّه لو عرف المصريون القدامى المسرح- كما عرفه الإغريق- لأقاموه على نفس الفكرة التي يقوم عليها مسرحه هو))[12]. بينما الدكتور محمد زكي العشماوي, يرى أنّ ((مصر كانت ثورة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة من "330 ق.م إلى 640م "))[13].

وأما المسرحية الشعرية في المسرح المصري القديم, فقد أصابها الجمود ولم تتطور كما تطورت عند الإغريق, إذ ناقش (الدكتور محمد مندور) هذه القضية من خلال مقارنته بين عقلية المصري القديم وطريقة تصوّره لآلهته, وعقلية اليوناني القديم وطريقة تصوّره هو الآخر لآلهته؛ فالدكتور مندور يرى أنّ العقلية اليونانية تميّزت بما يسمى بـــ" المعجزة الإغريقية" التي جعلت من ثقافتهم الأساس العام للحضارة الحديثة, وتصورهم للآلهة, على أنّ تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلّا بشراً. أما عند المصريين القدماء, فإنّ الفجوة كانت واسعة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان, فلم يستطع أن يتخطاها الفن المسرحي حتى يعرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير[14].

وبعض الدارسين ينفي معرفة مصر القديمة للمسرح, منهم (الأستاذ يوسف إدريس), الذي نفى معرفة المصريين القدماء للمسرح, إذ يرى أنّ التمثيل في المسرح المصري القديم يقوم به الكهنة في حجرات مغلقة سرية, وهو بهذا الشكل يختلف عن الشكل الإغريقي الذي يقام في احتفالات عامة, وبالإضافة لذلك يرى أنّ الحياة المصرية القديمة كان طابعها التجمع, والاحتفالات الضخمة, بعكس حياة اليونان التي كانت مدناً, كما أنّ الاجتماعات كانت محدودة, داخل المدن, وبهذا تكون أصلح مادة خام لنشأة المسرح[15].

وأما الدكتور"محمد عبد العزيز الموافي" يقول في كتابه "المسرح الشعري بعد شوقي": ((لقد كان المسرح –عند ميلاده-بالنسبة إلى المصريين منتدى تسمع فيه الخطابة الجليلة تؤدّيها أصوات ضخمة تجلجل في القاعة, وجاء الشعر ليؤيدها فتحول بدوره إلى خطابة, ثم جاء الغناء فكان هذا الثالوث هو قواعد المسرح الأولى....., كما أنّ المسرح المصري كان في الأعم الأغلب, أقرب إلى المسرح الشامل الذي يستخدم أكثر من فنّ ولا تكون فيه القصة أكثر من خيطٍ رفيع يربط بين اللوحات والمشاهد))[16].

ثانياً: المسرح عند البابليين:

بحسب ما جاء عن علماء الآثار والمنقبين في العراق حول الحضارات السومرية والبابلية القديمة, فإنّ وادي الرافدين, قد جرت فيه أنواع من التمثيل, في مقدمتها التمثيليات الدينية بطقوسها ومراسيمها التي تباين ما كان عند اليونانيين القدماء, وهي تمتد على أثني عشر يوماً كأنها تماثل عدد أشهر السنة[17]. ويرى الدكتور عمر الطالب ((أنّ البابليين قد مارسوا أنواعاً من المشاهد التمثيلية في طقوسهم الدينية, [...], ومنذ سنين كشفت الحفريات في بابل عن أثر يشبه المسارح اليونانية "امغتياتز", ولكن الأستاذ "لنزن" الذي قام بتنقيبات ودراسات عن هذا المسرح أكّد أنّ الإسكندر المقدوني هو الذي أمر بتشييده من أنقاض برج بابل, وكان يتألف من مدرجات على شكل نصف دائرة وأمامها ساحة, وقد أعيد بناؤه وترميمه في عهد البارثيين, وهذا يعني أنّ اليونان قد استعملوا هذا المسرح للقيام باحتفالاتهم, وربّما تراجيدياتهم, وأنّ أبناء العراق القدماء قد شاهدوا ذلك وتأثروا به, ولكن عهد الاسكندر لم يطل ومع هذا فأنّ عمليات الترميم والاصطلاح التي جرت بعد ذلك تدل على أنّه قد استعمل لأغراض شتّى))[18].

ويبدو ممّا تقدّم أنّ رؤية المسرحية عند البابليين تتركز في طقوسهم الدينية والاحتفالات المصاحبة لها, لاسيّما وأنّ الجميع يشترك فيها بما فيهم الملك البابلي, غير أنّ الإشارة إلى الإسكندر المقدوني ورحلته إلى الشرق وما رافقها, يضعف في كون البابليين أصحاب مسرح أصلاء في إيجاده[19].

ثالثاً: المسرح في جزيرة العرب:

من الدارسين من أشار إلى أنّ بعض الباحثين في العصور الجاهلية, قد عثروا على بعض الظواهر الأدبية, التي تتعلق بالمسرح, والتي تشبه إلى حدّ ما تلك الظواهر التي تطور منها المسرح المصري القديم, فقد وجدت الآلهة, والأسواق التي تلقى فيها القصائد الشعرية, والخطباء, والخطب في مواسم معينة من السنة, ومن هؤلاء الدارسين الدكتور(محمود حامد شوكت) الذي يشير إلى أنّ هذه الأنشطة لا تكفي بأنْ ((نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي, ونكاد نشعر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية))[20].

وهناك من الدارسين من يشير إلى غياب المسرح في العصر الجاهلي, ويرجع السبب إلى العوامل الاجتماعية الخاصّة بذلك العصر, ويأتي في طليعتهم الدكتور(زكي طليمات) الذي يشير إلى ((قسوة الحياة الجاهلية التي شغلت الإنسان عن الترف الفكري وبحث القيم المثالية العليا))[21].

وأما الأستاذ توفيق الحكيم, فيعطي سبباً حضارياً, وهو((افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار)) [22], فيعده ((السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي, الذي يحتاج إلى المسرح؛ فإنّ مسرح "باكوس" الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان بناء متيناً راسخاً, مؤسسة ملكاً للدولة, ومن يطلع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه, وما كان يتسع له من آلاف المشاهدين, يحكم من الفور بأنّ هذا أمر لابدّ له من مدينة مستقرة, وحياة اجتماعية موحدة مكتملة))[23]. ويوافقه في هذا الرأي الدكتور محمد مندور في كتابه "المسرح". والدكتور عز الدين إسماعيل يرى أنّ ((التقدم المدني لا يمكن أن يكون هو الدافع إلى التأليف المسرحي, أي أنّ المسرح من حيث هو مرفق اجتماعي لا يخلق المؤلف المسرحي, وقد بيّنت الدراسات الحديثة لحياة العرب قبل الإسلام أنّها لم تكن حياة بدوية في مجملها, وأنّها لا تفتقر إلى عنصر الاستقرار كما كان التصوّر القديم,... ولهذا فعلينا أن لا نظن أنّ حياة الاستقرار وتقدم العمران هما السر في قيام المسرح الإغريقي وعدم قيامه عند العرب, والقول بهذا الدعوى يحتم على صاحبه أنْ يعلل لعدم قيام المسرح العربي بعد أن صار للمجتمع العربي شكل متغير بعد الإسلام وبعدم التقدم العمراني الهائل الذي تم في عهد الأمويين والعباسيين))[24].

إلا أنّ رأي أدونيس جاء تأكيداً لرأي الحكيم, بأنّ المسرح أصلاً يوناني, أي "مدنيّ", ولم يؤسس العربي مدنية, فالمدنيّة التي أنشأها العربي لم تكن وليدة وعي تنظيمي حضاري, فهو –أعني أدونيس- يرى أنّ المدنيّة العربية لم تنشأ حتّى الآن[25]. وأما الدكتور جميل فيقول: ((قد فات أديبنا أنْ يتذكر أنّ حياة الاستقرار لم تكن غير موجودة عند العرب, بل كانت لديهم حواضرهم))[26].

وفي مناقشته لموضوع عدم معرفة العرب القدماء للمسرح, ولاسيّما أنّ المصادر تؤكد زيارة الشاعر العربي القديم امرؤ القيس لبلاد الروم ومشاهدته للعرض أو العروض المسرحية, فيدور التساؤل الآتي لديه, أنّه لِمَ لَمْ ينقل فكرة المسرح إلى العرب, ثم يجيب عن هذا التساؤل: ((فنّ المسرح لا يمكن أن ينشأ في بلاد ليست إلا صحراء واسعة كالبحر, تسعى فيها الإبل كالسفن من جزيرة إلى جزيرة,...., كل شيء إذا في الوطن العربي كان يباعد بينه وبين المسرح؛ لأنّ المسرح يتطلب-أول ما يتطلب- الاستقرار))[27], كما أنّ شعر الشاعر امرئ القيس يخلو من إشارة واضحة إلى الزيارة إلى أرض الروم أو أي أثر إلى ذلك في شعره.

أما الدكتور جميل نصيف التكريتي, يقول: ((والواقع أنّ الحكيم ما يزال شأن معظم المفكرين العرب الذين تناولوا هذه المشكلة, بعيداً عن إدراك جوهر هذه الظاهرة, وذلك على الرغم من تجاربه الطويلة مع التأليف المسرحي, فهو لم يتطرق إلى موضوع الصراع الذي يشكل العمود الفقري لأي عمل مسرحي ولو ألتفت إلى هذه المسألة لاقتنع أن غياب المسرح جاء نتيجة لغياب العلاقة الدرامية من حياة العرب ولاقتضاه ذلك مغادرة سطح الحياة العربية إلى جوهرها))[28].

وهو فيما عرضه يفيد من رأي واضح في هذا الشأن للدكتور محمد مندور, غير أنّه وضع الصراع أولاً من بقية الأسباب الأخرى[29]. وقد لا يختلف عنهما الدكتور عز الدين إسماعيل في تأكيده على قضية الصراع, سوى أنّه يؤكد على أنّ الشاعر الجاهلي لم يتسم بالمنهج الدرامي في تعامله مع الأحداث[30].

وأما الدكتور محمد مندور, فيذهب إلى أنّ غياب المسرح في الأدب العربي متعلق بالنزعة الحسيّة, فضلاً عن طواعية اللغة العربية لشروط الشعر الغنائي مع خطابيته, يساعد على ذلك البيئة العربية وما تتصف به من جفاف الصحراء, معززاً رأيه هذا بعدم تطور الأساطير العربية دراميا[31].

وقد تنبّه الدكتور جميل نصيف إلى رأي محمد مندور, مفصل رداً فيه, إذ يقول: ((إنّ المقارنة التي يجريها الدكتور مندور غير علمية, لأنّ المجتمع اليوناني لم ينتج الدراما إلّا بعد أنْ اجتاز مرحلة البداوة في حياته الاجتماعية حيث طبع النظام الأبوي تلك الحياة بطابعه, فقطع أشواطاً بعيدة في حياة اجتماعية متحضرة, عرفت تطوراً فكرياً وعملياً, لعب دوراً بارزاً في تغيير العلاقات الاجتماعية نفسها, ونظرة المجتمع إلى الحياة والكون, بينما اقتصر في مرحلة البداوة في حياته الاجتماعية على فني الشعر الملحمي والوجداني, أما أنْ يقرر مندور أن العرب في جاهليتهم لم يعرفوا "دفن الملاحم بمعناها الدقيق, وذلك على الرغم من أنّه كانت لهم أيام وحروب شهيرة", فأمر يحتاج إلى دراسة متعمقة لم تتوفر حتى الآن, فلا يعقل أنْ نجد لفن الملاحم آثاراً واضحة في شعرنا الشعبي, ولا نعتقد بمعرفة العرب قديماً لها))[32].

أما فيما يتعلق بحسيّة الشعر العربي, فالدكتور جميل نصيف التكريتي يرى أنّ حسّية الشعر العربي تتبدل وتتطور بتبدل الظروف المجتمعية, فضلاً عن العوامل البيئية المصاحبة لها, وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد مندور نفسه في كتابه (النقد المنهجي عند العرب)[33].

ورأى أدونيس أنّ السبب لا يعود إلى ((فقرنا في المواهب الكتابية المسرحية, ولا إلى قرب عهدنا بالممارسة المسرحية, كتابة وإخراجاً وتمثيلاً وتذوقاً, وإنما يعود إلى فقرنا في الرؤيا المسرحية المتميزة, وفي الطريقة المتميزة التي نعبر بها عن هذه الرؤيا, وأنّ النتاج المسرحي لا يزال قائماً على الاكتساب والاقتباس, لا على صعيد التقنية وحدها, بل على الصعيد الآخر, صعيد المشكلة الدرامية أو المسرحية))[34].

أما الدكتور محمد زكي العشماوي, فيرى: ((إذا كان المسرح بأدواته قد أختفى عن الحياة العربية في القديم, فقد ظهر المسرح في حياتنا الحديثة, ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهور المسرح كبناء, وإنما هي ظهوره كفن, المسألة هي إحساس وتمثيل وهضم, ولابدّ من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئاً طبيعياً يصدر عن عراقة وأصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة))[35]. ويذهب الدكتور جميل نصيف إلى أنّ غياب الصراع عن الحياة العربية, بسبب من أنّ جميع الأفراد يخضعون للقيم نفسها, ولاسيما الاجتماعية منها, كما لا ينمي بذرة الصراع لديهم دراميا, بسبب من أنّ الحياة لا تتوفر على مبررات الصراع[36].

وقد عزا بعض الباحثين سبب عدم وجود المسرح عند العرب إلى العامل الديني متمثلاً بالإسلام وهؤلاء يأتي في طليعتهم " أدونيس" الذي يقول في "بيان المسرح": ((المسرح خلق: خلق شخوص ومواقف, وأفعال, إذا كان التصوير هو جعل الشيء على صورة, فإنّ التمثيل هو جعل الشيء على مثال, فالتمثيل تصوير آخر, كلاهما من الوجهة التدينية,

مضاهاة لفعل يخصّ الله, الذي هو وحده الخالق, وكما أنّ الله, كخالق, هو وحده المصوّر, فإنّه كذلك هو وحده الممثل, أي من يضرب الأمثال))[37]. كما أنه يرى أنّ المسرح ليس تمثيلاً فقط, ((فالمسرح تشخيص من جهة ومشاهدة لهذا التشخيص من جهة ثانية, فهو يقتضي إرادتين: أنْ يقبل جسدياً بأن يعرض ذاته, خلقاً وخلقاً, على منصة أمام جسد آخر يقبل أنْ ينظر إليه))[38]. كما أنّه يعطي سبباً آخر تأكيداً لرأيه بأنّ عالم المسرح هو عالم الإشكال, والعربي نشأ ضمن ثقافة دينية لا إشكال فيها, أضف لذلك أنّ التراجيديا(أشكال التعبير), ((لا يقدر المتدين أنْ يمارسها؛ لأنّ من قوام ثقافته الكبت والتصعيد والأقنعة))[39].

وينقل الدكتور جميل نصيف كلاماً لباكثير, إذ يقول: ((دين التوحيد الذي يجعل التقدير لله وحده لا يعترف بتقديس من سواه من الأشخاص)), فيرد على هذا الرأي الدكتور جميل, بقوله لقد فات باكثير ((أنّ المسرح الأوربي ازدهر في وقت ما تزال الكنيسة تحتفظ بكامل نفوذها وأنّ المسرح مثل أي ظاهرة حياتية أخرى قد يكون منسجماً مع التيار الديني ومحروماً من عطفه مرة أخرى))[40]. فالدكتور جميل يقول: ((أنّ المعني بهذه المسألة أنْ يلاحظ على هذا الفريق من الباحثين عدم الربط ربطاً جدلياً بين المسرح كظاهرة حضارية محكومة بحركة الوعي التأريخي الاجتماعي, وحركة المجتمع نفسه, بل تناولوا المسرح معزولاً عن حركة المجتمع ونظروا إلى حياة الجماعة نظرة سكونية مجردة وذهنية))[41].

ويرى الناقد الفرنسي(جورج ألبير آستر) في مقال له "مسرح توفيق الحكيم الفلسفي" أنّ الدراما الحقّة, والتراجيديا على وجه الخصوص, تبدو على جانبٍ من التعارض مع روح العقيدة الإسلامية, ذلك أنّها تقتضي وجود مبدأ ثوري على نحو من الأنحاء كما أنّها تبتعد عن العقيدة الدينية بعداً ما, وحين يصطدم الإنسان بالقدر يتجدد في نفسه الأمل بأنّه ربّما سنحت فرصة لتغير قدر محتوم بفعل من أفعال الإرادة الحرّة(التراجيديا الحقّة) تنبع من الدين, ولكنها لا تزدهر حتى توضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤال))[42].

في حين يرى باحثون آخرون أنّ العامل الديني ليس بعاملٍ حاسم في عدمِ ظهور المسرح في الحياة العربية, ويستندون في رؤيتهم هذه إلى أنّ المسرح الأوربي قد ازدهر في وقت سيطرة الكنيسة؛ فالأستاذ توفيق الحكيم, يرى ((أنّ الإسلام لم يكن عسيراً على فنّ من الفنون, فقد سمح للناقلين أنْ يترجموا كثيراً من الآثار التي أنتجها الوثنيون, ككتاب "كليلة ودمنة" الذي نقله ابن المقفع عن اللغة الفهلوية, وكتاب "الشاهنامة الفردوسي" الذي نقله البنداري عن الفرس...كما أنّ الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات "أبي نواس" ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء, ولا دون براعة التصوير في "النياتور" الفارسي, كما أنّه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية, التي جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية,...فأن صفة الوثنية ليست هي التي صرفت العرب عن الشعر التمثيلي))[43].

أما الدكتور محمد مندور يذكر أنّ بعض الباحثين والمفكرين من يزعم منهم أنّ الإسلام لم يبح ترجمة أو تأليف مسرحيات فيها كاتبوها شخصيات, على نحو ما يخلق النحاتون التماثيل, فضلاً عن مشاركة الله في قدرته على الخلق, فالدكتور مندور يرى ((أنّ هذه الحجة غير مقبولة؛ وذلك لأنّه أصح أوو لم يصح أنّ الإسلام يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق, أو لا يحرمه, فإنّ صنعها يختلف بالبداهة اختلافاً تاماً عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية, فمن المعلوم أنّ الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات الروائية بل وخلق كافة ألوان الأدب, إنّما هو المحاكاة, كما قال أرسطو))[44].

ويتابعهم في هذا الرأي الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله: ((لا نستطيع أن نتهم الإسلام بأنّه وقف حائلاً دون التأليف المسرحي: لأنّ هذا النوع من التأليف لم يظهر قبله عند العرب, ولا كان لديهم أي نوع من الميل إليه أو القرب منه فيما أنشأوا من شعر))[45].

والدكتور محمد عزيزة في دراسته (الإسلام والمسرح) التي وضعها باللغة الفرنسية في الأصل, وترجمها الدكتور رفيق الصبان, يؤكد عدم وجود نص قرآني يحرّم صراحة الفن, وينصح الباحثين في هذا الأمر أنْ يفتشوا عن((أسباب عدم تلاؤم الإسلام التقليدي مع الفن عامة, ومع المسرح خاصة لا في التشاريع والأحكام المنصوص عليها بصراحة, ولكن في الخلافات العميقة في التكوين وفي المعاني وفي طبيعة الفرد المسلم))[46].

أما الأستاذ توفيق الحكيم عندما وصل إلى عصر الحضارة العربية في الدولة الأموية والعباسية, ليشعر نفسه أنّه يدور في دائرة مفرغة, فقد شعر بالحيرة البالغة* قائلاً: ((وهكذا نرى أنفسنا أمام دائرة مفرغة, تدور بأسباب, تحول كلها دون اقتراب العرب من التمثيل))[47]. فيرد الدكتور جميل على هؤلاء الباحثين بقوله: ((إنّ افتقار الباحث العربي إلى الحسّ التاريخي عند مناقشته ظاهرة غياب الدراما من الحياة العربية القديمة, وما ترتب عليه من افتراض هذا الباحث جواز ظهور الحركة المسرحية الدرامية في أي مكان وفي أي زمان, دون التأكد من توفر شرطها التأريخي والاجتماعي الذي يستدعي ظهور هذه الحركة تلبية لهذا الشرط, هو الذي أدى بهؤلاء الباحثين جميعاً إلى التخطيط في البحث عن الأسباب والعلل التي ظنّوها مسؤولة عن عدم معرفة العرب قديماً للمسرح))[48].

رابعاً: المسرح عند العرب (العصر العباسي) حتّى العصور المتأخرة:

مع اتصال العرب بالإغريق ومعرفة آدابهم بحدود القرن الثاني الهجري وصولاً إلى القرن السادس الهجري, تركزت الجهود في ترجمة المعارف والعلوم المتنوعة, غير أنّ كل ذلك يخلو من إشارة واضحة للمسرح, أو ترجمة لمسرحية واحدة في الأقل, ومع هذا يأتي التساؤل من الدارسين العرب لتحديد أسباب هذا الغياب, فكانت نتائج ذلك تذهب باتّجاه أنّ العلوم إنّما تتصل بالجانب العقلي, في حين أنّ الأدب لغة العواطف, وهو نتاج المجتمع في حياته وإشكالها المتنوعة, مع فارق بين دين التوحيد والوثنية, فضلاً عن ذائقة المجتمع نفسه[49]. فالدكتور محمود حامت شوكت يرى أنّ أقوى الأسباب هو السبب الديني, وإحساس العربي بأنّه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب لا يستطيع تذوق آثاره, كما أنّ النزعة الإسلامية والاتجاهات الأدبية كانت مسيطرة حتى على الآداب الشعبية[50].

ويخلص توفيق الحكيم إلى رؤية مفادها أنّ المشاهد, وقد عبّر عنه بـــ "النظارة" إذا كانت به حاجة إلى معرفة سابقة بالنص الذي يشاهده مجسداً على المسرح, فإنّ ذلك حدث مع العربي إذ أنّ كتاب "الجمهورية" قد ترجم إلى العربية في وقتٍ مبكر في العصر العباسي, ممّا يضعف فرضية عدم معرفة العرب بالفن الإغريقي ومنه المسرح[51]. كما أنّه يعطي سبباً آخر هو أنّ " التراجيديا الإغريقية" كانت تكتب للتمثيل على المسرح, لا للقراءة والمطالعة, ((وكان المؤلف يعرف أنّ عمله سيعرض على الناس, ممثلاً في مسرح, فكان يجرد نصوصه وحواره من الشروح والملاحظات والمعلومات اللازمة, للإحاطة بجوّ القصة, اعتماداً منه على المشاهد سوف يدركها ببصره,...,بلغ المسرح الإغريقي حداً من الدقة والتعقيد, في آلاته وأدواته, يثير الدهش!))[52]. والحكيم بعد هذا يخلص إلى أنّ فن التراجيديا, كتب لغير القراءة, فما النفع من ترجمته, بحسب رؤية العربي في العصر العباسي[53].

أما الدكتور أحمد عتمان فيرد على الأستاذ الحكيم قائلاً: ((يبدو أنّه قد فات توفيق الحكيم حقيقة أنّ الأدب المسرحي المقروء كان معروفاً في العالمين الإغريقي والروماني إبان عصوره المتأخرة, وهي الفترة التي تزايد فيها اتصال العرب واحتكاكهم بهاتين الحضارتين, ويذهب بعض الدارسين إلى القول بأنّ تراجيديات الفيلسوف الروماني سينيكا, قد نظمت للتلاوة والقراءة لا للتمثيل على مسرحٍ حيٍّ, إلا أنّنا نتفق مع توفيق الحكيم في أنّ مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ما كان ليخلق مسرحاً عربياً))[54].

وقد تكون الاحتفالات "الشعبية" في العصر الجاهلي مقدمة لمعرفة العرب المسرح, وهذا ما قال به مسرحيون غربيون, كالفرنسي(جان فيلار) والإنكليزي(بيتر بروك), والعرب منهم (الطيب الصدّيقي), وتمنّوا العودة والرجوع إليه, غير أنّهم في الوقت نفسه يرون أنّ مجيء الإسلام, كان سبباً في عدم تطور هذه الاحتفالات إلى فنٍّ مسرحي واضح المعالم[55]. ويؤكد الدكتور خليل الموسى على رأيين متناقضين حول وجود المسرح في المجتمع العربي قبل منتصف القرن التاسع عشر, أصحاب الرأي الأول يقولون بمعرفة العرب للمسرح ودليلهم على ذلك أنّ العرب قد عرفوا أنواعاً من الفرجة, ويقدمون مشاهد من ذلك. وأما أصحاب الرأي الآخر يذهبون إلى أنّ الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش, ويقدمون لذلك مجموعة من الأدلة أو الأسباب التي حالت دون ذلك[56].

فأصحاب الرأي الأول ينظرون إلى المسرح من خلال الأشكال المسرحية, ولا يشترطون وجود العناصر الأربعة (المسرح, الخشبة, التمثيل, المتفرج) معاً, فهم –مثلاً- لا يشترطون وجود النص أو الخشبة, ويقتصرون على الممثل والمتفرج, أو على وجود أحد هذه العناصر من دون الأخرى[57]؛ لأنّ الأشكال شبه المسرحية التي ينادي فيها أصحاب هذا الرأي ((تتساوى فيه مساهمات المجتمعات على الرغم من التباين النسبي بين ثقافاتها, فنجد الملامح شبه الدرامية في الطقوس الدينية لأغلب الشعوب, ومنها الشعوب العربية))[58].

وقد عرف العرب خيال الظل*, والأرقوز**, وفنون أخرى منها ما ذكره الجاحظ عن الحكائين ومقلدي أصوات الحيوانات-الكلاب والحمير- ومقلدي سوءات بعض الأفراد المعروفين, والرجل المتصوف الذي يحاكم الخلفاء الراشدين في مشاهد حوارية أمام الخلفاء العباسيين في بغداد. وتفنّن المتوكل وغيره من الخلفاء العباسيين وهم يجلسون لأهل السمَّاجة***, أو في مناسبات التتويج, أو الزواج, وخروج الرشيد والمأمون للصلاة يوم الجمعة, وما كان من أبهة القصور ومراسمها[59]. وأضف لذلك معرفة العرب فن المقامات كـ(مقامات بديع الزمان الهمذاني), كما عرفوا رقصة السماح(صلاة السماح), وحفلات الذكر سلطان الطلبة* ومسرح البساط**, ومسرح الحلقة***[60], والمولودية هو ((احتفال ديني يقام بمناسبة عيد المولد النبوي, ويعتمد على جماعة من المنشدين والمرددين والرواة, يقوم كل واحد منهم بأداء دوره على انفراد في سرد سيرة مولد الرسول مع ترديد أناشيد جماعية))[61].

((وقد تباينت آراء الدارسين لفن المسرح في تقدير هذه الفعاليات التمثيلية, فمنهم من عدّها مسرحاً, ومنهم من اعتبرها نشاطاً تمثيلياً لا يرقى إلى فن المسرح))[62]. إذ نجد أدونيس في كتابه "فاتحة لنهايات القرن" يقول من خلال حديثه عن "الأصول المسرحية في التراث العربي", بأنّ هذه الأشكال شبه المسرحية ليست مسرحاً, وعند وقوفه عند حادثة عاشوراء, يقول: ((عاشوراء استعادة لمقتل الحسين, إنها ذكر/ذكرى, وليست مسرحاً, إنّها "احتفال", خطبة بألفاظ وحركات تقلد الأصل, الأول غيابياً, إنّها شكل من أشكال الصلاة))[63], حيث يعلل كلامه هذا بقوله: " ليس الحسين أول من قتل في تاريخنا بهذا الشكل المأساوي, إنّ قتل الإنسان –كما يقتل أي حيوان- ظاهرة مألوفة, عادية في تاريخنا كله, قديماً وحديثاً, لكن لقتل الحسين خصوصية تتمثل في صيرورته ذكراً, أي في تحوّله إلى احتفال, وهو احتفال/محاكاة تمثيلية قولاً وعملاً, ألفاظ وحركات للحدث الفاجع, مقتله. ولا يتصف هذا الحدث بأية صفة من الصفات التي تجعل من الحدث تراجيدياً بالمعنى الفني الذي أسسه المسرح اليوناني, غير أنّ الاحتفال أعطى لهذا الحدث قشرة مأساوية, صقلتها الممارسة المستمرة"[64].

وأما (جرجي زيدان) فيعد قصة الرجل الصوفي من الشعائر الدينية, حيث يقول: ((وقد عد ذلك بعضهم من قبيل التمثيل, وهو بالحقيقة من قبيل الشعائر الدينية نحو تمثيل قتل الحسين " عليه السلام"))[65], ويؤكد هذا الرأي الدكتور (أحمد عُلبي) قائلاً: ((إنّ هذه الاحتفالات الدينية بشتّى مظاهرها, بما فيها الأعياد وحتّى الأعراس وأشباهها, ليست مسرحاً

ولا هي منه في شيء, بل هي تدخل بمجموعها فيما ندعوه تراثاً شعبياً على اختلاف فنونه, وفي التراث الشعبي مسرح شعبي, ولكن هذه الاحتفالات ليس فيها ما يخولها ولوجه, كما هي الحال, بالنسبة لفن شعبي عريق هو "خيال الظل" إذ لا مسرح في نهاية المطاف ومهما كان شأنه-دون نص مسرحي))[66].

والدكتور(علي الراعي) يعترف بأنّ الطقوس الاجتماعية والدينية قبل الإسلام لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض, إلّا أنّه يحاول أن يضفي على عدد من النشاطات شبه المسرحية, أو ما قبل المسرحية التي عرفت أيام الدولة العباسية صفة مسرحية من نوعها, كمسرح خيال الظل[67].

أما الدكتور جميل نصيف التكريتي يرى أنّ سبب اعتراف الدكتور(علي الراعي) جاء من سبب ((تأكيده أو اهتمامه بعناصر العرض المسرحي فيها دون أنْ يعير أي اهتمام للعلاقة الدرامية التي وظفت من أجلها العروض مسرحية الفنية))[68], كما أنّه يشير إلى أنّ الراعي ((لا يتحدث عن المسرح الفني أو عن المسرح الدرامي, ولا يتحدث عن مقومات الدراما, بل عن مقومات العرض المسرحي لما قبل درامي))[69]. فقد أخذ الدكتور علي الراعي يحاول إثبات معرفة العرب النشاط المسرحي, مستشهداً بخيال الظل, والأرقوز, والنشاطات الشعبية ذات الطابع الملهاوي الارتجالي, فهو في هذا يحاول تأصيل المسرح العربي, بيد أنّ (محمد كمال الدين) أصرّ على تعميم مفاده: أنّ كل الشعوب–في رأيه- عرفت المسرح منذ أقدم الأزمان, وكل الناس ممثلون بطبيعتهم, مستشهداً بجميع أشكال التراث الأدبي الشفاهي والمكتوب[70].

و((يتفق(محمد كمال الدين) مع الدكتور علي الراعي فيما عدّه الأخير دليلاً على وجود تراث مسرحي متمثل فيما ذكره عن الحكائين والمقلدين, وعن الرجل المتصوف الذي يحاكم الخلفاء الراشدين في مشاهد حوارية, فضلاً عن نشاط أهل السمَّاجة وخيال الظل, إلّا أنّه لم يقف عند هذا الحد بل تعدّى ذلك إلى جميع أشكال التراث الأدبي الرسمي منه والشعبي, الشفاهي والمكتوب))[71]؛ فالدكتور جميل التكريتي يرى أنّ (محمد كمال الدين) ((لم يقف عند حدود الخلط بين المسرحي الدرامي الفني والتراث الشعبي الذي يمكنه أنْ يغذي ذلك المسرح, بل تجاوز ذلك إلى الخلط بين أنواع الأدب جميعها دون تمييز))[72], كما أنّه يقول: ((أنّ ممّا يبعث على الأسف أنّ محمد كمال الدين يخلط بين الأعمال الأدبية المسرحية, وتلك التي تصلح للتحويل إلى أعمال مسرحية, أنّه يقول: " والأدب العربي زاخر بالقصص التمثيلية (كذا) التي تدور على لسان الطير والحيوان أو الشخصيات الإنسانية, أسطورية, وواقعية, تصلح لتحويلها إلى مسرح كامل لما تحويه من أحداث درامية, وحوار سهل", هنا يكشف المؤلف عن جهل بطبيعة تحويل النصوص الأدبية غير الدرامية إلى نصوص درامية))[73]. ولهذا يقول الدكتور جميل((كان بإمكان الدكتور علي الراعي ومحمد كمال الدين وأمثالها أن ينبها إلى الدور الذي بإمكان التراث الذي تحمسّا له أنْ يلعبه في إغناء الحركة المسرحية العربية, وترسيخ هويتها القومية وبناء شخصيتها وخصوصيتها المحلية))[74].

وقد نسبت المقامة* إلى مظاهر شبه المسرحية؛ لإحتوائها على بعض بدايات الحوار ومن ثمّ الأدب المسرحي, ويؤكد العديد من الباحثين والدارسين العرب, والمستشرقين أنّ المقامة في أصلها أدب تمثيلي. و((عدّ الدكتور عبد الرحمن ياغي في كتابه (رأي في المقامات) الصادر عام(1969م), المقامة أقرب إلى المسرحية منها القصة, وذلك لتوفير عنصري التهاجي والتخاصم فيها ووجود المشاهدين, الذين يشهدون هذا التخاصم, ورأى أنّ مقامات بديع الزمان يتوفر فيها حدث معين, وبقليل من التحوير يتحول الحديث فيها إلى حوار.., وفيها بطل واضح السمات, بين القسمات حين ينفعل أو يتظاهر بالانفعال.., وحول هذا البطل أشخاص يتقاسمون أدوار الحدث أو العمل والحوار))[75].

و((كان الكاتب المسرحي المغربي الطيب الصديقي رائد هذا الاتجاه في المسرح العربي المعاصر, فقد قدّم عام 1972م مسرحيته الرائدة(مقامات بديع الزمان الهمذاني) اختار فيها مجموعة من مقامات بديع الزمان, وشكّل منها عرضاً

مسرحياً ناجحاً,...يقول الصديقي: " أما مقامات بديع الزمان الهمذاني فأنني قدمتها, لأنّ أولاً أحب المقامات, ولأنني اعتبر ثانياً أنّ المقامة مسرح أصيل, وبما أنّ هنالك في الشرق والغرب من يقول ليس لدى العرب مسرح. في حين أنّه كان لدى العرب مسرح دائم وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون, والمقامات بالنسبة إليّ سواء للهمذاني أو للحريري, كلها مسرحيات... أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة, وأنا أحاول ما أمكنني داخل هذه الأعمال أنْ أجد مرة ثانية أشكالاً جديدة للمسرح العربي لا ارتباط لها بالأشكال المعروفة في الغرب"))[76]. وأما الدكتور فائق مصطفى, فيقول: ((لا تزال المقامات تشكل مصدراً خصباً أمام المسرحيين العرب الذين يستطيعون أنْ يستوحوا منه الكثير في بناء أسس وأركان مسرح عربي أصيل))[77]. ولكن الدكتور عمر الطالب يقول: ((لا تخلو المقامات من بعض المواقف الحوارية, إلا أنها بعيدة كل البعد عن أن نعتبرها مسرحية بالمعنى الحديث, وإن غلا بعض المؤرخين في تقدير قيمتها التمثيلية))[78].

وأما آراء المستشرقين في المقامة, نذكر منهم البرفسور يعقوب لنداو, الذي يعد ((أول من رأى في المقامة سمات درامية, فهو يقول في كتابه(دراسات في المسرح والسينما عند العرب) الصادر عام (1958م) أنّ المقامة تحمل غالباً عناصر المحاكاة, حيث تعرض موضوعاتها في أسلوب المحادثة, كما أنّها تقلد في أجزاء منها أنماطاً مختلفة من الشخصيات))[79]. وتقول الباحثة الروسية (تمارا الكساندروفنا): ((كان راوي المقامات يؤدي دور كل الشخصيات وكأنّه كان شاهداً على مغامرات أبطاله أو مشاركاً فيها))[80].

وهناك من يذهب إلى أنّ خيال الظل ((مسرح أقرب ما ينتمي إلى المقامة, فالتشابه بينهما في اللغة العربية والفكاهة وأحوال الشخصيات,... ويبدو تأثير لغة المقامة واضحاً في بنية البابة من حيث التعلق بالصنعة, ولغة البابة تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها,...؛ لأنّها تقدّم للمتفرجين من العامة, في حين تقدم المقامة للمتعلمين للقراءة, وهذا يعني أنّ البابة أقرب إلى روح الشعب من جهة وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى, وإنْ كان عنصر الفكاهة وارداً في الفنين ولكنّه في المقامة أرقى لغة وأخلاقاً))[81].

الدارسون أو الباحثون يعدّون خيال الظل مسرحاً, وذلك لأنّ البابة وضعت للفرجة, وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية, ولكن هذا لا يعني أنّها مسرحية خالصة, فقد ظل فيها من فنّ المقامة الكثير, كطغيان السرد والصناعة اللغوية[82]. ويذهب النقاد المحدثون إلى أنّ المسرحية لا يمكن أن يحكم عليها بمجرد القراءة؛ لأنّها تتألف من عناصر متشابكة كالحركة والحوار والمنظر وما إلى ذلك, إذ أنّنا نخطئ إذا اعتمدنا على النص الملفوظ أو المدون وحده, وهذا هو الحال مع مسرحية خيال الظل[83].

ومن الباحثين من ينسب الحكواتي إلى المظاهر شبه المسرحية, كما أنّهم يحددون ملامحه وبيان خصائصه, ومنهم الدكتور(محمد كمال الدين) الذي يقول: ((تلك هي صورة الحكواتي الممثل الفرد الذي يسرد حكاياته أمام حشود من الناس في الأسواق والساحات الواسعة, أو الميادين الكبيرة حيث يجتمعون بعد عمل أو تجارة أو صلاة جمعة أو عيد أو مناسبة دينية معروفة, وكان في بداية ظهوره يتخذ صحن المسجد أو الدار مسرحاً له))[84].

ويصف الدكتور علي الراعي عمل الحكواتي قائلاً: ((يلعب الشاعر, أو القاص أو الراوي (الحكواتي) دوراً مهماً في الإداء المسرحي, وهو فرد من فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضية في أحسن صورة ممكنة, ويقوم الشاعر في لأدب الشعبي بمهمة الممثل الفرد بطريقة تقترب إلى درجة ملحوظة من ممثل يقوم بكلّ الأدوار))[85]. وأما الأستاذ عواد علي فمن خلال حديثه عن الحكواتي يقول: ((إذا كان الشاعر القديم يحمل ربابته أو صنجته ليتحدث عن بطولات قومه ومآثرهم, وهزيمة أعداء قومه ومثالبهم, أو يقف على نشز من الأرض معتمداً على عصاه مجسداً بصوته الملون الأحداث التي يعرضها, فأنّ الراوي في الفترة المظلمة كان يجلس في المجالس والمقاهي العامة على مرتفع خشبي صغير

يتحلق حوله السامعون ليجسد ما يقرأ, ونستطيع القول أنّ هذا الراوي أو الحكواتي هو امتداد الأنماط من المشخصين الذين تطرقنا إليهم, وهو أشبه بما نطلق عليه اليوم (الممثل الشامل) لتمتعه بمواهب عديدة كالتمثيل والغناء والرقص, وقد عرفته أوربا أيضاً في القرون الوسطى, وكان رياضياً وراقصاً وموسيقياً وراوياً للأساطير وممثلاً في الوقت نفسه, وكأنّ كل الأنواع فنون الفرجة قد تجسدّت في شخص واحد))[86].

وقدّم الحكواتي نشاطه الفني بأسلوب لغوي شعري أو نثري, وقد يجمع بينهما أحياناً, بحسب ما يقتضيه الحال, وكان هذا قائماً في أكثر البلدان العربية ومنها مصر والمغرب العربي, مع اختلاف في مصر, إذ كان يسمّى بـ" المقلد, أو المداح, أو الحاكي", وكانت الميادين والساحات العامة مكاناً لنشاطه هذا, فضلاً عن المناسبات الخاصة, بحسب ما جاء الأستاذين توفيق الحكيم وعلي الراعي[87]. وفي المغرب العربي, خير من مثل نشاطه الحكواتي, الشاعر(عبد الرحمن المجذوب) في القرن السادس عشر, إذ كان جوالاً يحكي ويقص, فجاء "الطيب الصديقي" ووضع حياته ونشاطه الشعري في مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" على وفق مسرح الحلقة, كذلك عرفت الجزائر هذا النوع من النشاط المسرحي, الذي بقي قائماً حتى جاء الاحتلال الفرنسي فأبطله مع أنشطة تمثيلية أخرى, ثم عاد إلى الواجهة بعد الخلاص من الاحتلال, وقد أشار إلى كل هذا المستشرقون الأوربيون, ولاسيّما الرحالة منهم على وجه الخصوص يستوي في ذلك مشرق الوطن العربي ومغربه, في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر[88].

بيد أنّ ثمّة من يرى عكس ذلك, زاعماً ((أنّ ظاهرة الحكواتي لا تندرج بمثل هذه البساطة فيما يعتبره الفرنسيون (مسرحية ذات شخصية واحدة), ويسميه الانجليز(مونودراما), معللاً ذلك بأنّ الظاهرة لو كانت هي فعلاً الشكل الجنيني للمونودراما, لكانت قد تطورت في مجتمعها ومناخها الأصلي, (يقصد المجتمع العربي) لتصبح هذه النوعية من العروض المسرحية, أو كان قد اتّضح لنا على الأقل أنّنا انفردنا في تاريخ البشرية بابتكاره هذه الصيغة))[89].

ويرى الدكتور عواد علي, فيما تقدّم, أنّ عدم تطور فن المونودراما أو الحكواتي في المجتمع العربي, تعود أسبابه إلى الأسباب ذاتها التي حالت من دون تطور المظاهر الشبه المسرحية إلى مسرح عربي متكامل[90]. وفي الإطار نفسه, عاد بعض المستشرقين, لتأصيل المسرح في جذوره الأولى, ومنهم البريطاني (بيتر بروك) والفرنسي (جان دوفينو) وقد شمل حديثهما كل ما يتعلق باحتفالات الفاطميين في مصر, واحتفالات الفروسية في عهد المماليك, وما يؤديه المتصوفة, من حركات وطقوس وكل ما يتصل برؤية المجتمع, مع إشارة واضحة إلى النواحي الدرامية في بلدان المغرب في فنون المقامة والقصائد الدينية, وما يرافقها من غناء وحركات, وكذلك ما يحفل به شهر رمضان المبارك من قضايا تعبيرية, غير أنّ كله لم يكن على نصّ مكتوب[91].

أما أصحاب الرأي الثاني, فيقولون بالمسرح على وفق شروطه وتقنياته عند الغربين, وهذا مما لا يتوفر عليه المسرح العربي, ولو بحدوده الدنيا قبل مارون النقاش, معرجين على جملة الأسباب التي حالت من دون ظهور مسرح يماثل المسرح عند الغربين[92]. وقد لخصّ أدونيس رؤى أصحاب الرأي المتقدم بالتفصيل: ((ينكر وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معاً, ويقدم عدة اختلافات وهوى تفصل بين هذا المجتمع والمسرح الحقيقي, وأهمها من وجهة نظره أنّ عالم المسرح هو عالم الأشكال, وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية لا إشكال فيها, وإنّ ثقافة الإنسان العربي, هي ثقافة الإيمان لا التساؤل, والمسرح قلق كيان وقلق مصير, وهذا يعني أن الإنسان-مسرحياً- مركز الكون, غير أنّ الله, لا الإنسان, هو مركز الكون بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي-تاريخياً- والمسرح مدني, والعربي من وجهة نظره- لم يؤسس مدينة, أما المدينة التي أنشأها, فقد كانت تنويماً على الخيمة وثأراً منها في الوقت ذاته, أي أنّها كانت قصراً وجارية وحديقة, ولم تكن وليدة وعي تنظيمي-حضاري- بل يمكن القول-على حدّ عبارته- إنّ المدينة العربية المدينة, لم تنشأ الآن,

وهو يضيف إلى ذلك أنّ اللغة العربية هي لغة بيان وفصاحة, أو لغة وحي وإنشاء وتمجيد, واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع: إنّها لغة- الحركة))[93].

وفي جملة الأسباب التي يقول بها أصحاب هذا الاتّجاه, يخلص الناقد خليل الموسى إلى أنّ ضعف الترجمة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو, وعدم وضوح ما يتعلق بـ" التراجيديا" خاصة, وكذلك ما يتبعه فيما يتعلق بفن الملهاة, كان سبباً واضحاً في انصراف العرب عن ترجمة الأعمال المسرحية الكبيرة كالإلياذة والأوديسة وغيرها[94]. ويربط بعض العلماء عدم امكانية الظهور المبكر للمسرح في العالم العربي بالصعوبات اللغوية, أي غياب اللغة العربية الواحدة المفهومة من قبل جميع المتفرجين في آن واحد, إلا أنّ الأستاذ ناصر عبد المنعم يرى: ((من المستبعد اعتبار هذا سبباً في تأخير ولادة المسرح العربي؛ لأن فن المسرح لم يطمح في مراحله الأولى في أي بلد من البلدان إلى الانتشار والفهم في كل المناطق دفعة واحدة ومن قبل كل طبقات الشعب مباشرة بالإضافة إلى أن عدم وجود النص المسرحي لم يعن أبداً عدم وجود فن مسرحي, كما أنه في عام يمض يتم كشف نصوص أصلية جديدة لمسرحيات عربية))[95].

خامساً: المسرح في العصر الحديث:

وتكثر إشارات الباحثين إلى أن المسرح في مصر, بدأ مع حملة نابليون بونابرت في سنة(1798م), إذ حرص نابليون على إقامة المسرح ولكنه كما هو الواقع كان مسرحاً خاصاً بالجنود الفرنسيين, وبالتالي لم يؤثر في الحياة العامة المصرية[96]. ويشير إلى هذه القضية الدكتور محمد يوسف النجم في كتابة "المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914م" ويعرض بعض المؤثرات المباشرة التي أدّت إلى ظهور هذا الفن بصورته البدائية[97]. وأشار جرجي زيدان في "تاريخ آداب اللغة العربية" إلى مثل هذه المسارح, ويشير الجبرتي في كتابه "عجائب الآثار" إلى أحد هذه المسارح, في تاريخ الحادي عشر من شهر شعبان لسنة 1215(29 من ديسمبر 1800)[98]. ويؤكد هذا الرأي الدكتور عمر الطالب في كتابه "نشأة المسرحية العربية"[99], والدكتور علي جواد الطاهر في كتابه "من حديث القصة والمسرحية"[100]. وأما الأستاذ محسن اطيمش يعقب على قول جرجي زيدان: ((كانت مصر أسبق بلاد الشرق إلى هذا الفن, لكنها تخلّت عن ذلك الفضل إلى أختها سوريا))[101], بقوله: ((لا يمكن أن نطمئن إلى قول جرجي زيدان في أنّ مصر كانت أسبق بلاد الشرق إلى هذا الفن, فالمسرح فيها كان للفرنسيين أولاً ولم يدم غير سنتين أو أكثر بقليل, ولم يشهده شعب مصر, ولذا فليس جوابا أنْ يقال إنّ مصر تخلت عن المسرح إلى أختها سوريا ذلك أنها لم تكن تمتلك شيئاً لتتخلى عنه))[102].

((هذا ما كان أثناء الحملة الفرنسية, ثم تصمت المراجع فترة من الزمن, فلا تذكر شيئاً عن اهتمام الفرنسيين بالتمثيل في مصر, حتى عصر محمد علي, الذي اهتم بالإصلاحات العسكرية والعلمية, ولكن هذه الفترة مهدت الطريق أمام الأجانب من الفرنسيين, لمساعدته في النهوض بأعماله العمرانية, ولم يكونوا في هذه الفترة من الجنود, وكان هذا إيذاناً بقيام مسرح جديد))[103]. وبعض الدارسين يشير إلى أنّ بداية المسرح كانت في منتصف القرن التاسع عشر, ويأتي في طليعة هؤلاء الدارسين الدكتور محمد يوسف النجم في كتابه الموسوم ب" المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914", قائلاً: ((تكاد آراء الباحثين تجمع على أنّ أول من حاول هذا الفن في نهضتنا الحديثة, محاولة جدّية قاصدة, هو مارون النقاش))[104]. ولقد فصل محمد يوسف النجم كثيراً في مارون النقاش, وعمله على إيجاد المسرح العربي, لاسيّما في مسرحياته الثلاث مفيداً مما نقله ابن أخية سليم النقاش في هذا الصدد, مؤكداً على أنّه نقل تجربة الفرنسيين في الفن المسرحي مفصلاً في استعماله اللغة بين الفصحى والعامية, شعراً أو نثراً أو الجمع بينهما[105].

والأستاذ محسن اطيمش يقرر: ((أنّ المسرح العربي كان ثمرة اللقاء الحضاري بين العرب والغرب بدأ من منتصف القرن التاسع عشر حين أخرج مارون النقاش أول مسرحية عربية من تأليفه هي مسرحية "البخيل" عام 1847م))[106]. وأما الدكتور عبد الستار جواد, يؤكد هذا الرأي قائلاً: ((الشعر العربي عرف المسرح بشكله الأوروبي في أخريات القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش وأبي خليل القباني, ثم جاء شوقي فيما بعد فأدخل فكرة المسرح الغنائي مستفيداً من مشاهداته في فرنسا ودراسته لحوادث التاريخ الكبرى ولاسيّما التاريخ الإسلامي))[107]. وهذا ما ذهب إليه الدكتور علي جواد الطاهر في كتابه الموسوم بـ" من حديث القصة والمسرحية" بقوله: ((بدأ المسرح العربي الحديث على أنّه أمر طارئ في حياتنا ومجتمعنا وتأريخنا, أخذناه مباشرة عن الغرب, أو عن مرحلة وصل إليها الغرب, وأمر مارون النقاش (سنة1847) معروف, والنقاش جدير بالاحترام والتقدير, وقد بذل في التأسيس ما يجب أن يذكر, ويكفي أنّه بدأ بتقدير الفن المسرحي, وبما يمكن أنْ يؤدي إليه المسرح من خدمات جلى للمجتمع العربي, بدأ جاداً مثابراً, في قوة من الشخصية وتحد لما حوله واستعداد, لتتحمل ما يمكن أن يلحق به, وقد نجح في ذلك إلى حدٍ بعيد))[108].

والدكتور جميل نصيف التكريتي بقوله: ((في الوطن العربي فقد كانت ولادة الحركة المسرحية منذ البداية ولادة عسيرة, لقد كان فناً وافداً من بين ما وفد إلينا واقتحم حياتنا الثقافية والفكرية والروحية منذ فجر عصر النهضة العربية الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر))[109].

الخاتمة:

خلصت جهود الدارسين العرب وبرؤية نقدية إلى أنّ المسرح عند العرب في صورته التأريخية لا يعدو أنْ يكون ظواهر تتصل اتصالاً وثيقاً بالمجتمع وفعالياته, ولاسيّما في مواسم معينة, فما كان عند عرب الجاهلية في حلقات إنشاد الشعر أو غيرها مما يتصل بالفروسية, ثم تطور الأمر في العصور الإسلامية إلى مظاهر أكثر اتساعاً, خاصة ما يتعلق بالأعياد ومراسم الخلفاء, وممّن هم في مسارهم, ثم جاءت الظواهر التمثيلية للتسلية كخيال الظل والحكواتي وغيرها, غير أنّ ذلك كله لا يؤيد وجود المسرح عند العرب تأريخياً لا نصاً ولا تمثيلاً, مع غياب واضح لفكرة الصراع وأهميتها في المسرح فضلاً عن تأثير العامل الديني بوصفه قيداً في هذا الاتجاه, ومع كل هذا فإن ذلك يصب نحو إيجاد مسرح في العصر الحديث.

هوامش البحث

(1) ينظر: المسرحية في شعر شوقي, محمود حامد شوكت: 12.
(2) المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها), عمر الدسوقي: 11.
(3) ينظر: المسرحية في شعر شوقي: 12- 13. وللمزيد ينظر: المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها): 11- 12.
(4) ينظر: المسرحية في شعر شوقي: 13. وينظر: المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها): 12.
(5) المسرح, محمد مندور: 11.
(6) المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم, د. أحمد عتمان: 172.
(7) المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها): 11.
(8) المسرحية العالمية: 11.
(9) المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم: 141.
(10) ينظر: م.ن: 143- 145.
(11) م. ن: 172.
(12) م. ن: 172.

[13] دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن, د. محمد زكي العشماوي: 217.
[14] ينظر: المسرح, محمد مندور: 12- 14.
[15] ينظر: مقدمة مسرحية الفرافير, (نحو مسرح مصري), يوسف إدريس: 8-9.
[16] المسرح الشعري بعد شوقي, محمد عبد العزيز الموافي: 30- 31.
[17] ينظر: نشأة المسرحية العربية, عمر الطالب, مجلة آداب الرافدين, ع2, 1 مارس, 1971م: 52- 53.
[18] م. ن: 54.
[19] ينظر: م. ن: 54. وينظر: في المسرح الشعري عبد الستار جواد: 85. وينظر: المسرح العربي ريادة وتأسيس, جميل نصيف التكريتي: 15.
[20] المسرحية في شعر شوقي: 16.
[21] م. ن: 16-17.
[22] مقدمة " أوديب الملك", توفيق الحكيم: 25.
[23] م. ن: 25.
[24] قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر, د.عز الدين إسماعيل: 46.
[25] ينظر: فاتحة لنهايات القرن, أدونيس: 163.
[26] المسرح العربي ريادة وتأسيس: 28.
[27] المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم: 35.
[28] المسرح العربي ريادة وتأسيس: 28.
[29] ينظر: المسرح, محمد مندور: 16- 17.
[30] ينظر: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: 50- 53.
[31] ينظر: المسرح: 11-15.
[32] المسرح العربي ريادة وتأسيس: 24.
[33] ينظر: م. ن: 25.
[34] فاتحة لنهايات القرن: 168.
[35] دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن: 221.
[36] ينظر: المسرح العربي ريادة وتأسيس: 14- 15.
[37] فاتحة لنهايات القرن: 159.
[38] م.ن: 160.
[39] م. ن: 160-163.
[40] المسرح العربي ريادة وتأسيس: 23.
[41] م. ن: 23.
[42] ينظر: المقال في مجلة الآداب, ع7, يوليو سنة 1957م: 34. نقلاً عن: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر, د. عز الدين إسماعيل: 43-44.
[43] مقدمة "أوديب الملك" توفيق الحكيم: 20.
[44] المسرح: 18.
[45] قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: 44.
[46] الإسلام والمسرح, محمد عزيزة, تر: د. رفيق الصبان: 14.
*وهذا الشعور يتصل بالباحثين ومنهم الدكتور جميل نصيف التكريتي. ينظر: المسرح العربي ريادة وتأسيس: 29.
[47] مقدمة "أوديب الملك" توفيق الحكيم: 25-26.
[48] المسرح العربي ريادة وتأسيس: 28.
[49] ينظر: المسرحية في شعر شوقي: 17.
[50] ينظر: م.ن: 18.
[51] ينظر: مقدمة " أوديب ملكاً ": 21.
[52] م. ن: 22-23.
[53] ينظر: م. ن: 23.
[54] المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم: 35.
[55] ينظر: غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد), عواد علي: 107- 108.
[56] ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل), خليل موسى: 5.
[57] ينظر: م. ن: 8.

(58) الأبعاد الفكرية والنفسية في نصوص عدنان مردم بك المسرحية, محمد جاسم الشبيلي: 68.
*خيال الظل: عبارة عن عرائس أو دمى من الورق أو الجلد المضغوط, تتحرك خلف ستار من القماش يعكس ظلالها عن الستار مصباح, ويحرك هذه الدمى صاحب الخيال وهو يلقي حوار القصة ويعاونه آخرون. ينظر: في ذاكرة المسرح العربي, د. فائق مصطفى: 111.
**الأرقوز: أو القرقوز فهو يشبه خيال الظل, وهدفه الإضحاك أو تصوير ما يجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويراً يرتفع أحياناً إلى مستوى النقد. ينظر: م. ن: 111.
(59) ينظر: المسرح في الوطن العربي, علي الراعي: 12-24. وينظر: المسرح: 19-22.
*السمّاجة: جماعة من الممثلين الهزليين, وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة إيناساً للناس, فكان المتوكل يكن وداً خاصاً لهم. ينظر: المسرح في الوطن العربي: 14.
**سلطان الطلبة: احتفال سنوي ينتخب في الطلبة جامعة القرويين سلطاناً عليهم, تدوم سلطته سبعة أيام يقوم من خلالها بتمثيل كل ما يتعلق بأعباء الحكم. في ذاكرة المسرح العربي, د. فائق مصطفى: 150.
***مسرح السياط: فن تمثيلي صرف, يعتمد على الحوار والتمثيل وعلى الجمهور. م. ن: 149.
****مسرح الحلقة: تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية يقف وسطه الراوي, والمساعد, اللذان يقصّان بالتناوب قصص البطولات والأساطير بطريقة تمثيلية تجمع بين التشخيص المباشر والإيماء. م. ن: 149.
(60) ينظر: المسرح في الوطن العربي : 25, 29, 40.
(61) في ذاكرة المسرح العربي: 149.
(62) الأبعاد الفكرية والنفسية في نصوص عدنان مردم بك المسرحية: 69.
(63) فاتحة لنهايات القرن: 164.
(64) ينظر: م. ن: 164- 165.
(65) المسرح العربي بين النقل والتأصيل, د. علي الراعي وآخرون: 36.
(66) م. ن: 39.
(67) ينظر: المسرح في الوطن العربي: 11.
(68) المسرح العربي ريادة وتأسيس: 18
(69) م. ن: 18.
(70) ينظر: م. ن: 20.
(71) م. ن: 19.
(72) م. ن: 20.
(73) م. ن: 19-20.
*المقامة: نوع من الأنواع الأدبية التي تعود إلى القرن الرابع الهجري(العاشر الميلادي), وهي عبارة عن حلقات من الحكايات المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذين يستطيعون التغلب على مصاعب الحياة بفضل فصاحتهم ومهارتهم, ودهائهم, ويقوم الشكل الفني على حادثة قصيرة يتخللها الحوار, تقصّ مغامرة يرويها راو عن بطلٍ يصف تنقلاته, ومشاهداته وأعماله, ويحكي أقواله بأسلوب جزل أنيق ومسجوع, وبالإضافة لذلك فأنّ الراوي والبطل قد يتكرر في المقامات كلّها. ينظر: غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد): 114- 115.
(74) م. ن: 22.
(75) في ذاكرة المسرح العربي, د. فائق مصطفى: 121-122.
(76) م. ن: 123- 124.
(77) م. ن: 124.
(78) نشأة المسرحية العربية, عمر الطالب, مجلة آداب الرافدين, ع2, 1971م: 62.
(79) في ذاكرة المسرح العربي: 121.
(80) غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد): 115-116.
(81) المسرحية في افي الأدب العربي الحديث (تأريخ- تنظير- تحليل): 9-10.
(82) ينظر: م. ن: 10.
(83) ينظر: المسرح بين النقل والتأصيل: 47.
(84) غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد): 116.
(85) م. ن: 117.
(86) م. ن: 116.
(87) ينظر: م. ن: 118 -120.
(88) ينظر: م. ن: 117-121. وينظر: المسرح في الوطن العربي: 31-36.

(89) ينظر: غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد): 122.
(90) ينظر: م. ن: 122-123.
(91) ينظر: المسرح في الوطن العربي: 47- 49.
(92) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ- تنظير- تحليل): 5.
(93) م. ن: 5- 7.
(94) ينظر: م. ن: 8.
(95) المكتبة الأجنبية, ألف عام وعام على المسرح العربي, تمارا ألكسندر روفنا بو تيتسيفا, تر: توفيق المأذون, بقلم: ناصر عبد المنعم, أدب ونقد, ع15, 1سبتمبر, 1985م: 145.
(96) ينظر: المسرحية في شعر شوقي: 19.
(97) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847- 1914): 17.
(98) ينظر: م. ن: 18-19.
(99) ينظر: نشأة المسرحية العربية, عمر الطالب, مجلة آداب الرافدين, ع2, 1 مارس, 1971م: 65.
(100) ينظر: من حديث القصة والمسرحية, علي جواد الطاهر: 320.
(101) تاريخ آداب اللغة العربية, جرجي زيدان: 153/4.
(102) الشاعر العربي الحديث مسرحياً, محسن اطميش: 12- 13.
(103) المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847- 1914): 19.
(104) م. ن: 31.
(105) ينظر: م. ن: 31-38.
(106) الشاعر العربي الحديث مسرحياً: 12.
(107) في المسرح الشعري: 86.
(108) من حديث القصة والمسرحية: 361.
(109) المسرح العربي ريادة وتأسيس: 6.

المصادر والمراجع

1- الأبعاد الفكرية والنفسية في نصوص عدنان مردم بك المسرحية, محمد جاسم الشبيلي, دار أمجد للنشر والتوزيع, ط1, 2019م.
2- الإسلام والمسرح, محمد عزيزة, تر: د.رفيق الصبان, منشورات عيون, دار قرطبة البيضاء, ط2, 1988م.
3- تاريخ آداب اللغة العربية, جرجي زيدان, مطبعة الهلال, مصر- الفجالة, ط1, 1914م.
4- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن, د. محمد زكي العشماوي, دار الشروق, ط1, 1994م.
5- الشاعر العربي الحديث مسرحياً, محسن اطميش, الجمهورية العراقية وزارة الأعلام, 1977م.
6- غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد), عواد علي, المركز الثقافي العربي, ط1, 2019م.
7- فاتحة لنهايات القرن, أدونيس (علي أحمد سعيد), دار العودة, بيروت, ط1, 1980م.
8- في المسرح الشعري, عبد الستار جواد, منشورات وزارة الثقافة والأعلام الجمهورية العراقية, 1979م.
9- في ذاكرة المسرح العربي, د. فائق مصطفى, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1990م.
10- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر, د.عز الدين إسماعيل, دار الفكر العربي, 1980م.
11- المسرح, محمد مندور, مؤسسة هنداوي, 2017م.
12- المسرح الشعري بعد شوقي, محمد عبد العزيز الموافي, نادي المدينة المنورة الأدبي, ط2, 1995م.
13- المسرح العربي بين النقل والتأصيل, د. علي الراعي وآخرون, الكتاب العربي, د.ط, د.م, 1988م.
14- المسرح العربي ريادة وتأسيس, جميل نصيف التكريتي, دار الشؤون الثقافية العامة, ط1, بغداد, 2002م.
15- المسرح في الوطن العربي, علي الراعي, عالم المعرفة, ط2, 1990م.
16- المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها), عمر الدسوقي, دار الفكر العربي, ط5, 1954م.
17- المسرحية العالمية, الأراديس نيكول, تر: عثمان نوية, هلا للنشر والتوزيع, ج1, ط1, 2000م.
18- مسرحية الفرافير, (نحو مسرح مصري), يوسف إدريس, ط2, 1988م.
19- المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914), د.محمد يوسف نجم, دار الثقافة, بيروت, ط2, 1967م.
20- المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل), خليل موسى, منشورات اتحاد الكتاب العرب, 1997م.

21- المسرحية في شعر شوقي, محمود حامد شوكت, طبع بمطبعة المقتطف والمقطم, د.ط, د.م, 1947م.
22- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم, د. أحمد عثمان, مكتبة لبنان, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان, ط1, 1993م.
23- المكتبة الأجنبية, ألف عام وعام على المسرح العربي, تمارا ألكسندر روفنا بو تيتسيفا, تر: توفيق المأذون, بقلم: ناصر عبد المنعم, أدب ونقد, ع15, 1سبتمبر, 1985م.
24- الملك " أوديب الملك", توفيق الحكيم, مكتبة مصر, د.ط, د.ت.
25- من حديث القصة والمسرحية, علي جواد الطاهر, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1987م.
26- نشأة المسرحية العربية, عمر الطالب, مجلة آداب الرافدين, ع2, 1 مارس, 1971م.