بدايات توظيف الشخصية التراثية في المسرح العربي

أ/ قارة محمد سليمان

جامعة جيجل

تمهيد:

إذا كان التراث هو كل ما يصلنا من الماضي، فإن الشخصية التراثية هي محور هذا التراث، والمؤثرة فيه، وقد لجأ إليها المسرحيون العرب في محاولة بحثهم عن مضمون للتراث المسرحي، تلك الشخصيات التي كانت تنام في بطون السير الشعبية كـ "سيرة عنترة" و"الظاهر بيبرس" وفي كتاب "ألف ليلة وليلة"، وفي حكايات "كليلة ودمنة" وفي "مقامات" بديع الزمان الهمذاني وفي كتاب "الحيوان" للجاحظ وغيرها من كتب التراث، وتلك الشخصيات التي كانت تتحرك في "خيال الظل" واحتفالات "عاشوراء"،"والمولد النبوي الشريف"، وتلك العروض الهزلية التي تقدم في قصور الخلفاء والأمراء.كلها شخصيات كانت تنبض بالحياة بعضها حفظته الكتب بين طياتها، وبعضها ضاع بانقطاع الرواية الشفوية،وفي الحالتين كلتاهما لم يكتب لهذه الشخصية التراثية التطور والازدهار،ولم ترق إلى أن تصبح مسرحا فنيا،لأن العرب أنذاك لم يهتموا بالتجريب المسرحي،وهي نفس الشخصيات والأشكال التي أعاد العرب إحياءها وتوظيفها من جديد،وكتب لها النجاح في المسرح العربي المعاصر،فكيف بدأ العرب في توظيفها وما هي دوافعهم؟ ما أشكال التراث وما مقوماته؟وما هو مفهومه في الفكر العربي المعاصر،وما هي تجلياته؟من أبرز رواده،وما هي أهم أعمالهم المسرحية؟

بدأ العرب في توظيف الشخصية التراثية مع بداية ظهور خيال الظل على يد محمد بن دانيال الخزاعي (ت 720هـ) الذي بقي من عمله ثلاث "بابات" ، الأولى " طيف الخيال أو الأمير وصال " و الثانية "عجيب وغريب"و الثالثة "المتيم و الضائع اليتيم "وهذا لا يعني أنها الأقدم توظيفا،لأنه يستحيل تقديم فن بهذه البراعة ،و هذا النضج من دون خلفيات ثقافية أدبية، استفاد منها ابن دانيال ونهج نهجها .

وهنا ينقسم النقاد في البحث عن الأصول التي تأثر بها ابن دانيال ، ورأى بعضهم << أنها امتداد لفن المقامات من ناحية الأسلوب،و النماذج البشرية "الشخوص المصورة"،و من 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.>>[1]

وأيا كان المصطلح الذي يطلق عليها: الميامس ، الكرّج و السماجّة المضحك ، المساخر و المحّبظون ، و الصفاعنة ، اللّعب و الملاعب و اللّعابون ، المخنثون ،أو خيال الظل و البابة ، فهي تمثيليات بسيطة تقوم بها شخصيات من عمق التراث .

غير أن علي عقلة عرسان يرجع ظهور الشخصية التراثية إلى "كليلة ودمنة " لأن فيها تتجلى معالم الشخوص ، وإن كان معظمها طيور وحيوانات إلاّ أنّها تظهر من خلالها العواطف الجياشة " الحب ، الغيرة ، الكبرياء ، الكراهية ، المكر ، الخبث ، الأسى ...." .لكن عبد الفتاح القلعجي يخالفه في ذلك و يرى أن ما يضعف "كليلة و دمنة " تقديم الشخصية بطبيعتها الباردة بشكل مباشر و فوري من غير حوار .[2] فهي شخصيات جاهزة،ويرى علي عقلة عرسان أن" بخلاء الجاحظ " << صورت فيها الشخوص بسلوكها ، و أنماط تصرفها و تعاملها و أخلاقها ، وفصلت دقائق نفسياتها فصورت من الداخل بدقة ،كما الظاهر،وانعكست عليها الحياة النفسية و الاجتماعية في حركاتها و تصرفاتها وطريقة لباسها و معيشتها.>>[3]

ولعل أبرز هذه النماذج البشرية نموذج البخيل " المجسد في شخصية " القاضي " في حكاية عبد الله بن سوّار و إلحاح الذباب " في كتاب الحيوان .[4]

ولم تظهر الشخصية التراثية في المقامات،و خيال الظل فقط،<< بل ظهرت في" ألف ليلة وليلة" ،والسير الشعبية خاصة سيرة " الظاهر بيبرس "، حيث ازدادت أبعاد الشخصية تعقدا،و سيرة علي الزيبق و سيرة عنترة ... >>[5]

غير أن تمارا ألكسندروفنا ترى أن طقوس التعزية التي يقدمها الشيعة تكريما للحسين بن علي الذي قتل بكربلاء ،<<و تتشكل هذه الطقوس من مجموعة من النصوص تشكل في مجموعها ثلاث حلقات ، وتعتبرها أقدم العروض المسرحية في العالم الإسلامي ، و تعرض هذه الحلقات :

الحلقة الأولى: مشاهد مملوءة بالمغزى الدرامي و الطباع المشوقة للشخصيات.

الحلقة الثانية : في الوقائع التي تسبق المعركة .

الحلقة الثالثة : تصور كربلاء بعد المعركة .>> [6]

ولا يتسع المقام لشرح هذه العناصر،و التدقيق فيها إذ ذكرتها على سبيل التأريخ لظهور الشخصية التراثية في المسرح العربي،و التي استمرت في العصر الحديث مع جيل من المسرحيين ،وحتّى في المراحل الأولى لظهور المسرح الفعلي في البلاد العربية ،و أخص بالذكر مرحلة المحاكاة والاقتباس .[7]

فقد بدأ مارون النقاش في استخدام مأثور الشعب من قصص و شعر، و أدخلها على مسرحية " البخيل "، غير أنه لم يفلح في ذلك . أما أحمد أبو خليل القباني فقد اعتمد بشكل واضح على القصص الشعبية المدعومة بالغناء و الإنشاد و الرقص ، أما يعقوب صنوع فقد استطاع تقمص شخصية الفلاح بشكل يثير الإعجاب ، و شخصياته الشعبية قوية واضحة تمشي على المسرح باقتدار ، تدب فيها الحياة. [8]

وقد اختلف المسرحيون العرب في توظيف الشخصية التراثية من قطر إلى آخر ؛ ففي مصر ظهرت المسرحية الاجتماعية ،و على رأسها إبراهيم رمزي بمسرحيات اجتماعية و تاريخية و غنائية منها "الحاكم بأمر الله " عام :1914، و" أبطال المنصورة "عام: 1915، و" بنت الأخشيد "عام: 1916،و" البدوية " عام : 1918 و " إسماعيل الفاتح" عام : 1937 و " شاور بن مجيد" عام : 1938، و" صرخة طفل" ‘عام : 1923 ، و في الفترة نفسها يظهر محمد تيمور في مسرحية " العصفور في القفص" عام 1918و"الهاوية" عام1921 [9]. ثم يظهر توفيق الحكيم في مسرحياته المستمدة في أغلبها من التراث المحلي و العربي و الفرعوني و الإغريقي و

الإنساني، وكذا أحمد شوقي في مسرحه العربي ، وعزيز أباضة في مسرحية " قيس ولبنى " عام 1944 : كما كتب تيمور مسرحية " صقر قريش ".(*)

أما في سوريا فقد اقتصر الأمر في البداية على الفنون الشعبية؛ فكانت تقدم فن القراقوز في المقاهي مع شيء من الرقص، وكان على رأسهم محمد حبيب << ثم جاء جورج دخول و أخذ يقدم عروضا مسرحية منوعة في المقاهي و المسارح، وإلى جانبه جميل الأورغلي، ومن أشهر ما عرض "البوسطجي" و مقالبه كما عرف عمر أبو ريشة بمسرحية شعرية عنوانها "رايات ذي قار" و قد كانت تقوم على النص المقروء أكثر من التمثيل و استمر الحال على ما هو عليه حتى مجيء رفيق الصّبان و شريف خزندار.>> [10]

أما في لبنان، فقد ضعف فيها التمثيل لأن معظم الفرق هجرتها إلى مصر<< منها فرقة سليم النقاش وفرقة يوسف الخياط، وفرقة سليمان القرادحي وفرقة اسكندر فرح و كذا هجرة الكتاب و المترجمين من أمثال فرح أنطوان، جورج أبيض و ما يذكر هنا هو مسرحية نجيب الحداد"حمدان "التي تناولت حياة عبد الرحمان الداخل، وكذا جبران خليل جبران في مسرحية "إرم ذات العماد" وميخائيل نعيمة في مسرحية "الآباء والبنون" عام 1935.وكتب سعيد عقل مسرحيته "بنت يفتاح" .>> [11] إلى جانبه مسرحي آخر هو جميل حبيب بحري، ومن أشهر مسرحياته"الوطن المحبوب" و"في سبيل الشرق"[12]

أما في فلسطين فقد كان في القدس وحدها قبل النكبة ما يزيد عن ثلاثين فرقة مسرحية، أبرز كتابها المسرحيين اسمه نصر الجوزي في أشهر مسرحياته "العدل أساس الملك" عام 1956 و"شبح الأحرار " و كذا برهان الدين العبوشي" في وطن الشهيد" ومحمد حسن علاء الدين في مسرحيته "عن حياة امرئ القيس" ومحي الدين الحاج عيسى الصفدي في مسرحية "كليب "وهذه المسرحيات بمثابة نظرة للتراث المجيد قصد الاستمداد المادي والمعنوي من أجل مستقبل نبيل.

أما في السودان، فأول مسرحية هي<< " نكتوب " بمعنى "المال" لعبد القادر مختار، و بها مثلت بعض المسرحيات مثل "هفوات الملوك" عام 1909. كما كتب إبراهيم العبادي مسرحية

بالشعر العامي اسمها "عروة وعفراء".و كتب خالد أبو الروس "تاجوج و المحلق" و "خراب سوبا" والسيد عبد العزيز مسرحية"صور العصر.>> [13]

أما في العراق، فقد انخرط مجموعة من الشباب في فرق مسرحية<<و قدمت عروضا عديدة بعضها في الشوارع لتمثيل مأساة الحسين، و أهم ما ألف في التراث مسرحية "بغداد الأزل بين الجد و الهزل" عام : 1973 لقاسم محمود.>> [14]

أما في تونس << فقد أخذت الفرق المسرحية تتوافد إليها من مصر، وكذا فرقة القرادحي وفرقة جورج أبيض و فرقة سلامة الحجازي، كما تكونت بها فرق مسرحية نذكر منها " جماعة الشهامة العربية " و "جماعة الآداب العربية " تلتها فرق أخرى مثل:"المستقبل التمثيلي " و" فرقة السعادة "... و من أشهر المسرحيين خليفة إسطنبول في مسرحية " المعز لدين الله الصنهاجي " و "سقوط غرناطة " و "البنون">> [15]

وأما في الجزائر، فقد زارت فرقة جورج أبيض هذه البلاد عام: 1921، وقد قدمت فيها مسرحيتين بالفصحى "صلاح الدين الأيوبي "و "ثارات العرب ".و بعد هذه العروض بدأ الممثلون الجزائريون يكتبون النصوص لأنفسهم، وقد ارتبطت النصوص المسرحية في الجزائر بالعروض، ومن أبرز المسرحيين رشيد قسنطيني وكانت المسرحيات تكتب بالعامية و كذا المسرحي علالو و داهمون. وفي الثلاثينيات أدخل رشيد قسنطيني فكرة "الأداء المرتجل" إلى المسرح الجزائري، فقد ألف أكثر من مائة مسرحية، ثم جاء بعده محي الدين باشترزي، ومن أشهر مسرحياته الثماني "فاقو" و"من أجل الشرق "... ثم عبد الرحمان ولد كاكي الذي كان مقتبسا أكثر منه مؤلفا و أبرز المؤلفين المبدعين كاتب ياسين في مسرحيته "الجثة المطوقة" و"مسحوق الذكاء"(*) كما كتب مسرحية تقوم على الفكاهة الشعبية، وفكرة الارتجال في مسرحيته" محمد خذ حقيبتك " ثم تظهر فرقة "البحر" بزعامة قدور النعيمي، وقد تبنت فيما بعد أسلوب الحلقة في الساحات العامة الشعبية [16]. إلى جانب جيل آخر من المسرحيين الجزائريين الذين لم أذكرهم رغبة في الاختصار لا الإقصاء[17].

أما المغرب، فقد زارته فرقة تونسية عام 1923 على رأسها محمد عز الدين، ثم نشأت بفاس فرقة مسرحية عام 1924 من طلبة الثانويات بفاس، ثم ظهرت بطنجة جمعية الهلال وبعد عام 1940 عرف المسرح المغربي ركودا عميقا كان مرده ظروف الحرب العالمية الثانية، ثمّ دبت فيه الحياة بعد الحرب؛ فأنشئت فرق مسرحية و قدمت أول مسرحية بالدارجة المغربية لأحمد الطيب العلج بعنوان "عمي صالح" كما ظهر عبد القادر البدوي الذي قدم للمسرح المغربي أكثر من ثلاثين مسرحية قدمها في المغرب و الجزائر "غيتا " أما باقي المؤلفين فقد كانوا أقرب إلى الاقتباس منهم إلى الإبداع و على رأسهم عبد الهادي بوزوبع، الزكي العلوي، الغالي الصقلي وكريم نباتي، إلى جانب فرق مسرحية كانت تقدم عروضا متفرقة في المغرب و لعلّ رائد المسرح بلا منازع، وهو مسرحي محترف، اعتمد على العروض بصفة خاصة، الطيب الصديقي الذي قدم للمسرح المغربي مسرحيات رائعة منها "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" و" مقامات بديع الزمان الهمذاني " ([18]).

والمسرح العربي في عمومه قبل فترة الستينيات، كان مسرحا لا يزال فتيا لم ينضج بعد؛ أي أنه كان يبحث عن ذاته في ركام الثقافة الإنسانية؛ فكان أول الأمر يعتمد على المحاكاة و الاقتباس، فما كان يغير إلا أسماء الأشخاص واللغة وفي المرحلة الثانية، أخذ يبحث عن ذاته، وهي مرحلة الاستنبات: وهي مرحلة البحث عن هويته، فأخذ أغلب المسرحيين العرب في العودة إلى التراث لكنها عودة غير واعية إذ كانوا يعودون إليه من أجل التواصل مع الجمهور أو إعادته هكذا كتاريخ مفصول عن الواقع الاجتماعي وعن الهموم التي كان يعانيها الوطن العربي وكذا بعدها عن روح العصر، فهي في مجملها نصوص أعيدت إليها الحياة ونفض عنها الغبار، لكن من غير تجديد.

في مرحلة الإبداع ومع مطلع الستينيات، بدأ الوعي النقدي والفني في البروز وذلك بمحاولة خلق مضمون فني عربي بمعية شكل عربي خالص، فقد أضحى المسرح المستمد من الغرب لا يلقى ذلك الرواج الذي يجده غريمه في الغرب وكذا لبساطة المتفرج العربي، وبعده الروحي عنه،

استحال معه التواصل بين النص المسرحي و المتفرج و بين الممثل و الجمهور . غدا صرخة في واد . فما كان على المسرحيين العرب إلا أن يعيدوا النظر في إنتاجهم الإبداعي المسرحي من جهة و تغيير أدواتهم التقنية من جهة ثانية، فظهر ذلك على المستويين النقدي و الإبداعي [19].

ولم يحدث ذلك فجأة، فقد بدأت هذه النظريات تتبلور منذ مجيء توفيق الحكيم ودعوته إلى بناء نظام مسرحي جديد في كتابه " قالبنا المسرحي" كما كتب يوسف إدريس عام 1964 ثلاث مقالات "نحو مسرح مصري" يدعو فيها لمسرح (السامر) الشعبي. كما دعا علي الراعي إلى ضرورة العودة إلى طفولة المسرح من خلال رواده الأوائل في كتاب "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري" عام 1968 .كما كتب سعد الله ونوس عام 1970"بيانات لمسرح عربي جديد" وتدور أفكار هذا الكتاب حول تحطيم الجدار الرابع، ومعه تسقط العلاقة التقليدية بين الخشبة و الجمهور. كما دعت جماعة "السرادق" في مصر في سنوات الثمانينيات في بيانها عام 1984 الذي ترفض من خلاله الشكل والمضمون الأرسطي وتدعو إلى المسرح الشعبي الاحتفالي المفتوح على تمتين العلاقة بين الممثل و الجمهور، و أصدر عبد الكريم برشيد عام 1976 "بيانه الاحتفالي" بمراكش ثم أعقبه بيان ثان عام 1977" ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح". ثم قدم بيانه الاحتفالي الثالث فالرابع عام 1979. ثم انضمت إليه جماعة "المسرح الاحتفالي" أمثال الطيب الصديقي، و عبد الرحمان بن زيدان و محمد الباتولي، وقد ظهر على المستوى الإبداعي كثير من الأعمال لهؤلاء تتسم بالجدة و بالتجديد في الشكل و المضمون .كما أعادوا النظر في العروض المسرحية، فقد غيروا الديكور و أزاحوا الخشبة و تخلوا في بعض الأحيان حتى على كرسي الجلوس، ومزجوا في العرض بين الرقص والغناء و النكتة، كما استعانوا ببعض الأشكال التراثية كالراوي والسامر والحكواتي وما إليهما [20]. فكانت هذه بحق بداية التأصيل للمسرح العربي من خلال طريقة استمداد موضوعات من البيئة المحلية (الأوساط الشعبية) و تخلوا عن مسرح النخب و انطلقوا يبحثون في التربة العربية عن الأشكال القديمة التي كانت سائدة في الموروث الشعبي و أمعنوا النظر فيما كانت تحققه من فرجة، وما كانت تحدثه من أثر لدى المتلقين، أفلا يمكن أن تحيا

من جديد؟ لماذا لم تحقق ذلك الانتصار الذي حققته من قبل؟ لكن أتعاد بنفس الصيغة و الأسلوب؟ وهم يكتبون الآن لمتلق يعيش عصرا يختلف برمته عن عهد أسلافهم؟ فما كان منهم إلا أن يستفيدوا من تلك الأشكال الشعبية العربية القديمة فأدخلوا عليها بعض التحويرات والتعديلات وأخضعوها لظروف عصرهم الاجتماعية و السياسية و الثقافية ...

أ. بواعث توظيف التراث :

عوامل كثيرة أسهمت في عودة المسرحيين العرب إلى التراث ينهلون من معينه الصافي ويستعينون به في فهم ذواتهم، و في التواصل مع القارئ/المتفرج .

1 / البواعث الاجتماعية و الثقافية:

وتتجلى في بداية البحث عن الظواهر المسرحة عند العرب من خلال استلهام الأشكال التراثية، إذ كان المسرح العربي يدور في فلك المسرح الغربي، ويسير تحت رايته، على الرغم من محاولات المسرحيين العرب في مصر(تمصير) بعض الأعمال الأوربية وتعريبها عن طريق الترجمة، وعن طريق الاقتباس مما جعل هذه العروض لا تتجاوب مع الجمهور وتقتصر على النخبة البرجوازية وبعد مرحلة الاستقلال في معظم الأقطار العربية رأى المسرحيون العرب ألاّ سبيل لخلق مسرح عربي غير مستورد إلا بالعودة إلى التراث وكان همهم التركيز على واقع الجماهير العربية والتوجه إليها خاصة الطبقة الكادحة من عمال و فلاحين و بقية القوى من الفقراء و المسحوقين، و للوصول إلى الجمهور العريض و مخاطبته فنيا عن طريق عرض الواقع السياسي و الاجتماعي الذي ينتمي إليه و بوضوح وعمق ومناقشته و تحليله، وتبلورت أكثر جوانب الواقع الاجتماعي و السياسي في المسرح في هذه الفترة؛ إذ عرض على خشبة المسرح الجدل السياسي الدائر حول السلطة، وعولجت مجموعة من القضايا نذكر منها قضية الحكم و الصراع بين السيف و القانون من خلال مسرحية "السلطان الحائر" عام 1960 لتوفيق الحكيم و قضية انكسار قوى المقاومة من خلال مسرحية "سليمان الحلبي" عام 1965 لألفريد فرج، ثم خرج المسرح عن نطاق

المحلية إلى القومية العربية، عندما سجل كفاح الجزائر و توجه نحو النضال العربي، وتجلى ذلك في مسرحية "مأساة جميلة" لعبد الرحمان الشرقاوي [21].

ولم يكتفوا بمضامين التراث<< بل لجأوا إلى توظيف أشكال الأدب الشعبي في محاولة للتوفيق بين الشكل التراثي و مضمونه العربي أي بين الأسلوب الواقعي للعمل المسرحي والقيم الجمالية وبعبارة أخرى بين الفن المسرحي و المتفرج ومن ذلك مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس >>" [22].

2/ البواعث النفسية :

ولعل أبرزها حرب 5 حزيران 1967 وما تمخض عنها من نتائج سلبية أدت إلى خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية ولا سيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية ولا سياسية فقط، بل كانت هزيمة حضارية أيضا ومن هنا بدأ المسرحيون العرب يدركون أن العودة إلى التراث ضرورية، ليس من أجل نبش التراث، ولا تقديس الأجداد وإحاطة الماضي بهالة الإعجاب، كما لا يعني هذا الانغلاق على الذات، و إنما لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على خصائصه المميزة، وهذا لا يعني أن العرب لم يوظفوا التراث قبل نكبة حزيران، بل التوجه إلى التراث عرف بخصوصيات لم تعرف من قبل، منها التوظيف الواعي للتراث.

3/ **البواعث الفنية :**

وتكمن في عودة المسرحيين العرب إلى البحث عن صيغة جديدة تبعدهم عن التقليد ولو بشكل جزئي، وتعيدهم إلى الأصول العربية، ويرى الباحث حورية محمد حمو؛ أنّ المسرح انتقل من دور "التنفيس" إلى دور "التحريض<< فإن خروجه عن أصول الدراما الغربية واستلهام الصيغ المسرحية الشعبية كان ضرورة لا بد منها وقد شكل البحث عن صيغة لمسرح عربي الركيزة الأساس في البحث عن الهوية العربية.>> [23] وارتبط المسرح العربي في عودته إلى التراث بمرحلة النكسة في الوطن العربي عامة.غير أن محمد حمو يرى<< أن المسرح في مصر يعتبر امتدادا طبيعيا

لهذا الفن قبل النكسة،وأن المحاولات التأصيلية للمسرح العربي جاءت بعد نكسة 196.>>[24]

لذا كانت النكسة بمنزلة المرآة التي عكست قلق الإنسان العربي و تصدّعه <<هذا الشعور بالإحباط هو الذي ولد البحث عن الهوية المفقودة من خلال استلهام التراث العربي بما يحمله من حوادث و شخصيات تاريخية، و يوظفها بشكل يفسر الظاهرة، ويدعو إلى تجاوز النكسة.>>[25] وهنا بدأت تظهر بعض المسرحيات التي تفسر الظاهرة عن طريق الحادثة التاريخية، فجعلت الشعب هو المسؤول و من ذلك مسرحية:"رأس المملوك جابر" عام 1971 لسعد الله ونوس ووجهت مسرحيات أخرى انتقادات إلى الأنظمة الحاكمة منها مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" عام 1972 لمؤلفها ممدوح عدوان ومسرحية "المهرج" عام 1973 لمحمد الماغوط [26].ومن هنا يرى محمد حمو أن الإحساس بالنكبة انقلب إلى نوع من التحدي<< ذلك أن المبدع العربي وجد نفسه مضطرا إلى طرح البديل لكل ما هو سائد من أدوات فنية و تعبيرية وكان التجريب هو الطابع الأساسي لمخططات الإبداع المسرحي العربي، إذ بدأت مرحلة رفض الشكل المسرحي الأرسطي، وبدأت مرحلة الوعي التاريخي النقدي للتراث>>[27].

1- تعريف التـراث:

المدلول اللغـوي: الأصل في كلمة تراث من ورث، وتدل مادة ورث في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه [28].و استخدم القرآن الكريم كلمة (ورث) بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة، أي المال قال تعالى:((وتأكلون التراث أكلا لما)[29].و كلمة تراث تفقد دلالتها إذا ترجمت إلى أي لغة أخرى في رأي محمد عابد الجابري يقول:<<إننا في هذه الحالة سنلاحظ أن كلمة تراث العربية لا تقبل الترجمة بالكامل إذ لا نجد لها مقابلا في اللغات الأجنبية لحمل كل ما تضيفه عليها من معنى ... فهي لن تثير فيهم تلك "الشجون" الفكرية و العاطفية التي تثيرها فينا .>>[30]

المصطلح : يتفق الباحثون على أن التراث هو كل ما له صلة بالزمن الماضي و ينتمي إليه، لكنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي تبعا لاختلاف إيديولوجياتهم وتعدد مواقفهم، فبعضهم يرى <<أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، و على هذا الأساس فمفهوم التراث هو كل ما ورثناه تاريخيا .>> [31] وبأنه <<كل ما وصل إلينا من المضي داخل الحضارة السائدة .>> [32] أما باحثون آخرون؛ فيرون أن التراث " ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهدا فرديا،وإنما هو حصيلة تجارب حيّة وتفاعلات واعية و اجتهادات علمية وما أثير من مواقف وطرح للآراء وعرض للإخفاقات وما استجد من أحداث و تحديات.

مقومات التراث :

اختلف الباحثون أيضا حول تحديد مقومات التراث، كما اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها، فعابد الجابري يعرف التراث بأنه <<الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية، العقيدة الشريعة و اللغة و الأدب و الفن و الفلسفة و التصوف .>> [33]

أما فهمي جدعان فيتوسع أكثر في مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الأول الفكري "الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد ... و المادي كالعمران ..." [34] لقد ظل التراث لمدة طويلة يتحدد بفترة زمنية واحدة وهي كل ما ينتمي إلى الماضي، ولكن هذه النظرة بدأت تتغير تدريجيا و<< أصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة تمتد حتى تصل إلى الحاضر ويشكل كل مكوناتها الواقع/الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية>> [35] التي تعيش في وجدان الشعب وتكوّن ذاكرته الجماعية و حياته الخاصة .

وما دام التراث هو الإنتاج الثقافي والاجتماعي و المادي لجميع أفراد الشعب و لما كان المجتمع العربي يتألف في الماضي من طبقتين: طبقة خاصة، طبقة عامة فقد أنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها، وأفرز المجتمع العربي نوعين من التراث:

1. تراث الخاصة الذي حضي بالاهتمام و التقدير.

2 . تراث العامة الذي لقي الازدراء و الاحتقار، واعتبر خارج التراث الأمر الذي أدى إلى الصراع بين التراث المكتوب الرسمي و التراث الشفوي الشعبي و أخذ هذا الشعار شكل التناسب العكسي؛ فارتبط ازدهار التراث الرسمي وقوة السلطة باضمحلال التراث الشفوي الشعبي و العكس صحيح.[36]

بينما يعتبر الجابري<<أن الصراع الطبقي أحد العوامل الرئيسية المحركة للتاريخ بل هو العامل الأساسي ضمن وضعيات اجتماعية معينة .>>[37] إذ لا بد أن تتضافر الجهود ليختفي هذا الصراع وتسجل كل الثقافات المحلية و الشعبية لتكون ثقافة قومية أكثر خصوبة <<وما الصراع الدائر حول التجديد و التقليد على صعيد الفكر والإيديولوجيا ما هو إلا انعكاس للصراع الطبقي على الصعيد الاجتماعي >>[38]

كما أسلفت الذكر فإن مصطلح "التراث" فيه تعدد في التعريفات، واختلاف في وجهات النظر لدى الباحثين في تعريف و تحديد مقوماته وإذا كان لا بد من تحديد مفهوم جامع للتراث ننطلق منه في دراسة موضوع البحث، فإنني أختار التعريف التالي:<<التراث هو كل موروث ثقافي و اجتماعي و مادي مكتوب و شفوي رسمي و شعبي فردي و جماعي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد و القريب الذي يشكل في مجموعه شخصية الأمة وصورتها.>>[39]

و قد جمعت صاحبة هذا التعريف كل تعاريف الباحثين بمختلف مشاربهم و نوازعهم واستفادت منها في استخراج هذا التعريف الذي يراعي الشمولية في تحديد مفهوم التراث.إضافة إلى تعدد عناصره و مقوماته الثقافية كالدين و الأدب و التاريخ و اللغة،...الاجتماعية كالأخلاق و العادات و التقاليد...، و المادية كالعمران، إضافة إلى أنه يضم التراث الشفوي و المكتوب الرسمي و الشعبي كما أنه لم يقيد بزمن بل يشمل الحاضر، و المستقبل إضافة إلى كونه يشكل ذاكرة الأمة و شخصيتها .

ب . مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر:

لا بد لأي باحث في مسألة التراث من ضرورة العودة إلى عصر النهضة لسببين:

أولهما:أن التراث يرتبط بماض غير محدد.لذا يجب تحديد نقطة في الماضي تكون منطلقا للبحث.

ثانيهما: أن النهضة العربية المعاصرة كانت دليلا على اتصال الماضي بالحاضر بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية[40]. ويؤكد هذا الرأي "محمد أركون "الذي يرى أن العرب خاصة و المسلمين عامة قد انقطعوا عن ماضيهم المجيد و يقصد بذلك الصدر الأول للإسلام، ثم " العصر الذهبي " للثقافة و الحضارة العربية منذ القرن السادس الهجري على الأقل ويرد على الذين يزعمون أن سبب الانقطاع هو الاستعمار بقوله :>< لقد شاع في الرأي العام و التصور الإيديولوجي أن السبب في هذا الانقطاع يرجع إلى الاستعمار الغربي في القرن التاسع عشر، إلا أن الحقيقة التاريخية منافية لهذا التصور، فإن الاستعمار لعب دورا سلبيا بإحداث انقطاعات جذرية في الحياة الثقافية الاجتماعية و ساعد في الوقت نفسه على نشر الوعي التاريخي بالمعنى الحديث .>>[41] و هذه الحقيقة كثيرا ما يغفل عنها الدّاعون إلى إحياء التراث و الحقيقة التي لا مراء فيها أنّ النهضة العربية وليدة اتصال المجتمع العربي بالغرب الذي أيقظ المجتمع العربي من سباته الطويل ووضعه أمام أسئلة صعبة تتعلق بماضيه وحاضره ومستقبله >< و أخذ رجال النهضة الأوائل وروّادها على كاهلهم الإجابة عن أسئلة النهضة، وكان همهم الوحيد الإجابة عن سؤال أساسي يلخص كل الإجابات: كيف السبيل إلى اللحاق بالحضارة التي تخلفنا عنها كثيرا؟ وكل النهضات قد تغيرت إيديولوجيا عن بداية انطلاقها بالدعوة إلى " الانتظام في التراث "><[42].ولم تكن إجابة العرب عن هذا السؤال النهضوي الذي طرح في نهاية القرن التاسع عشر واحدة، وذلك لاختلاف مواقفهم باختلاف إيديولوجياتهم ويمكن أن تتبين ثلاثة مواقف رئيسية للتراث تشكل مجتمعة مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر وهي :

1. مواقف سلفية : ويتلخص موقف السلفيين في الدعوة إلى استعادة النموذج العربي الإسلامي كما كان قبل عصور الانحطاط والانحراف؛ يحاكي النموذج القديم من جهة و مواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تزحف على العالم العربي، وتهدد المجتمع العربي في عقر داره .

ويرفض هؤلاء كل جديد و يدعون إلى الوقوف في وجهه بحجة أنه عصر (جاهلية) يجب تركه جملة و تفصيلا و العودة إلى النبع الأصيل إلى "إسلام" السلف الصالح الذي يحدد أساسا بعصر الرسول صلى الله عليه وسلم .إذن فهم يرفضون نظم العصر و مؤسساته وفكره و ثقافته...منطلقين في موقفهم هذا من زاويتين :

. **دينية:** تقسم العالم حسب الاعتقاد إلى مؤمن و كافر وينتسب الإسلام إلى أمة الإسلام و الكفر إلى الغرب و حضارته .

. **قومية:** ترى أن عنصر " الجنس" في أوليات اهتماماتها، وتتطلع إلى الماضي حيث مجدهم التليد، و حضارتهم الغابرة وفي اعتماد السلفيين على رفض الجديد و الحضارة الغربية و تمسكهم بالقديم و تقديسه سببه الفلسفة المثالية، التي ترى أن قمة الحضارة وجدت في الماضي، ولن تتكرر في المستقبل، ولكي يكون الحاضر مشرقا لا بد أن يعود إلى الماضي، ويحاكيه في كليته ويكون نسخة طبق الأصل على صورته.

ويرى حسين مروة<< أن تبدي التراث وفق التصور السلفي مجرد تراكم كمي لأشكال الوعي، تتجلى في تصورات وأفكار و تأملات ومفاهيم منبعها الأساسي ومحركها هو الذات بوصفها الخالقة للموضوع و القيمة .>>[43] ويضيف حسين مروة أن<< هذه النظرية قد أدت إلى سجن التراث في الماضي وقطع الصلة بينه وبين الحاضر من جهة، وبينه و بين تاريخه و مجتمعه الذي نشأ فيه من جهة أخرى .>>[44]

2. مواقف عصرية (حداثية) : ويطلق عليها البعض الموقف الرافض ،و يقع على طرف نقيض من موقف السلفية، إنه على عكس الموقف السلفي يرفض الماضي رفضا كليا، ويرفض العودة إلى التراث، و يقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، و يستبدلون التراث بالغرب منطلقين في ذلك من أن المثل الأعلى و النموذج الأمثل يوجد في الأخر (في الحضارة الغربية) لا في الماضي و أن التراث بوصفه من زمن مضى لا يمكن أن يستمر في الحاضر، ويدعون إلى تبني النموذج الغربي المعاصر، بوصفه نموذجا للعصر كله، أي النموذج الذي فرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية

للحاضر و المستقبل، ويرون أن تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد جذري و شامل للحياة العربية في شتى وجوهها وأبعادها. [45]

ومن هنا يمكن القول أن الحداثة أصبحت تعني في مفهوم هؤلاء رفض التراث و الماضي وترى ضرورة تجاوزهما لتحقيق ذاتها.

3- مواقف انتقائية : و يطلق عليها البعض توفيقية، و بعضهم الآخر يسميها مواقف جدلية ... و أيا كانت التسمية فالمعنى واحد .

<<فقد ظهرت هذه المواقف كرد فعل ضد الاتجاهين: السلفي و الحداثي.وقد واجه التيار الجدلي التيار السلفي بنزع القداسة عن التراث و النظر إليه على أساس أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ و المجتمع .>> [46].

ويرى حسين مروة أن أهمية الموقف الجدلي تكمن في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات عصرية تنتمي إلى عصر القارئ وتنتج رؤية جدلية تربط بين الماضي و الحاضر، وتنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية المنتجة له ومثل هذه القراءات يضيف حسين مروة << تضع أيدينا على عناصر الأصالة في التراث القادرة على الاستمرار و التفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور إلى الأمام>>. [47]

وفي الأخير يمكن أن نقول؛ أن ثقافتنا محكومة شئنا أو أبينا بالآخر، بقدر ما هي محكومة و تابعة لثقافتنا القديمة؛ أي تراثنا العربي الإسلامي، و التحرر من التبعية للآخر كما يرى محمد عابد الجابري أنه <<لا يمكن أن تتم إلا من خلال العمل من أجل التحرر من التبعية للماضي.>> [48] و التحرر من الاستلاب لثقافة الغرب، لا يمكن أن يتم إلا عبر التحرر من هيمنة التراث << و التحرر من التراث لا ينبغي الهروب منه أو الإلقاء به في سلة المهملات كما أن التحرر من ثقافة الغرب لا يعني الانطلاق دونها.>> [49]

إن الحداثة في رأي أصحاب الموقف الجدلي من التراث لا تعني << رفض التراث و القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة. >> ([50])

غير أن محمد أركون يحدد أربع مستويات للفكر العربي اتجاه التراث، أراها أدق وأعمق لأنها تعتمد على الإنتاج التراثي العربي بأنواعه وما يلازم ذلك من مواقف مع تحديد زمني لها .

المستوى الأول: الفكر المنتج للتراث وحدد زمنيا بداية من ظاهرة القرآن الكريم إلى القرن الخامس الهجري، من غير أن يقصي فترة ما قبل الإسلام ويرى في هذه الفترة وجود اتجاهين .

اتجاه سلفي: يفرض على العقول تصورا ووظائف للتراث (السنة النبوية والأصول الدينية و الفقهية و الحديث...) .

اتجاه عقلاني إبداعي اكتشافي: يتمثل في العلوم العقلية و النظم السياسية و النشاط و التجارة و الحرف الفنية .

المستوى الثاني: الفكر المستغل للتراث وهو امتداد للفكر المنتج وفي هذا المستوى بدأ تدوين الحديث و الأخبار التاريخية و الأدبية و مرحلة انتقاء المعارف وتصنيفها في كتب السيرة، كتب تصنيف الأخبار و الطبقات ([51]).

المستوى الثالث: الفكر المستهلك للتراث؛ وفيه يتم إغفال العلوم العقلية وخاصة الفلسفة واختيار عناصر من العلوم الدينية ليصفها في مختصرات خاصة بكل مذهب؛ كمختصر خليل في الفقه المالكي أو ألفية ابن مالك في النحو ويرتبط هذا المستوى بإنشاء المدارس الخاصة بكل مذهب .

المستوى الرابع: الفكر الدارس و المبلغ للتراث؛ وهو خاص بعصر النهضة وعصرنا الراهن. وهنا تأتي مرحلة اصطدام الفكر العربي الإسلامي بالحداثة الغربية وتحدد الفترة التاريخية لهذا المستوى بأوائل القرن التاسع عشر الميلادي أي حملة نابليون بونابرت على مصر، وهنا يمكن القول أن

أجيال المثقفين العرب قدمت أعمالا جليلة لبعث التراث من مرقده،مع تعليمه في المدارس والجامعات العصرية [52]

تجليات التراث في بواكير الإبداع المسرحي المعاصر:

لم يقتصر المسرح على توظيف الشخصية التراثية فحسب بل وظف الشخصية التاريخية والشخصية الدينية و الأسطورية بجانبها الفرعوني و الإغريقي وكذا الشخصية الشعبية في محاولته البحث عن مضمون للتراث المسرحي، وسأختار من كل نوع نماذج على سبيل المثال لا الحصر .

فمن التاريخ القديم استمد علي أحمد بكثير مسرحية (السماء واخناتون ونفرتيتي) وهي مسرحية تدور حول حياة الفرعون إخناتون الذي كفر بآلهة عصره (آمون ورع) .

كما وضع أحمد شوقي (مصرع كليوباترا) شعرا وتدور أحداثها حول قصة حب جمعت كليوباترا بأنطونيوس الروماني، وقد تجسدت فيها وحدة المكان و الزمان و الموضوع كما وضع عزيز أباضة مسرحية شعرية تاريخية بعنوان "الناصر" .

ومن التراث العربي استمد محمود تيمور مسرحية "صقر قريش" و إبراهيم رمزي مسرحية " الحاكم بأمر الله "و أحمد شوقي مسرحية " أمير الأندلس " و"العباسة" و عز الدين المدني مسرحية "ديوان الزنج" ومحمود ذياب مسرحية "باب الفتوح" و معين بسيسو مسرحية "ثورة الزنج " وعبد الرحمان الشرقاوي مسرحية " الفتى مهران " وقاسم محمد مسرحية " بغداد الأزل بين الجد و الهزل". [53]

ومن التاريخ الحديث استمد إبراهيم رمزي مسرحية " أبطال المنصورة " و ألفريد فرج مسرحية "سليمان الحلبي" و الطيب صديقي مسرحياته "معركة "الملوك الثلاث" و"المغرب واحد" و"المولى إسماعيل "ومن التراث الشعبي استمد الحكيم من " ألف ليلة و ليلة " مسرحياته "شمس النهار" و" شهر زاد" و "السلطان الحائر "كما استمد ألفريد فرج من ألف ليلة و ليلة مسرحية " حلاق بغداد " و"علي جناح التبريزي"، كما وضع علي أحمد باكثير مسرحية " مسمار جحا " ومن الحكايات الشعبية، استمد أحمد الطيب العلج مسرحيته " السعد " و" حليب الضيوف

"وكذلك شوقي عبد الحكيم مسرحية " شفيقة و متولي" و رشاد رشدي مسرحية "اتفرج يا سلام"و" خيال الظل"و" بلدي يا بلدي " وتجاوز نجيب سرور الأدب الشعبي إلى صنعه كما في مسرحياته " ياسين و بهية "و"آه يا ليل يا قمر" و " قولوا العين الشمس "و"يا بهية وخبريني " ومن التراث الأدبي وضع محمد فريد أبو حديد رواية "اليوم خمر"، تحكي عن امرئ القيس، كما وضع عزيز أباضة مسرحية " "قيس و لبنى ".[54]

ومن السير الشعبية مسرحية ألفريد فرج "الزير سالم " عن السير الشعبية و عز الدين الجندي مسرحية "الغفران" عن أبي علاء المعري، وقاسم محمود "مجالس التراث" والطيب صديقي مسرحية " مقامات الهمذاني "وعادل كاضم مسرحية "المتنبي" و صلاح عبد الصبور مسرحية "ليلى و المجنون" وعبد الكريم برشيد مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " ومحمود دياب "باب الفتوح" و أحمد شوقي في " الست هدى، علي بك الكبير، قمبيز،عنترة."..[55]

ومن التراث الديني استمد توفيق الحكيم مسرحية "أهل الكهف" و من التراث الصوفي استمد جميل مردم مسرحية "الحلاج"، وصلاح عبد الصبور مسرحية "مأساة الحلاج" و عز الدين المدني مسرحية "الحلاج" .

ومن التراث الأسطوري استمد الحكيم مسرحية بجما ليون" وعلي أحمد باكثير مسرحية " هاروت وماروت" وعلي سالم مسرحية " أنت اللي قتلت الوحش " عن أسطورة أوديب المشهورة .[56]

ومن التاريخ الحديث استمد إبراهيم رمزي مسرحية "أبطال المنصورة" و ألفريد فرج مسرحية "سليمان الحلبي" و الطيب صديقي مسرحيات: "معركة الملوك الثلاثة"، "المغرب واحد"و"المولى إسماعيل" وفرح أنطوان "مصر الجديدة و مصر القديمة" و الشرقاوي في مسرحية "مأساة جميل" و"الفتى مهران"، و"ثنائية الحسين ثائرا"و"الحسين شهيدا" و"وطني عكا" و" النسر الأحمر"و" النسر و الغربان" و "النسر وقلب الأسد"، ومسرحيات شعرية وصلاح عبد الصبور"بعد أن يموت الملك" و ميخائيل رومان مسرحية "ليلة مصرع جيفارا" ويوسف إدريس"جمهورية فرحان"و" ملك القطن" .

ت . أشكال توظيف التراث:

بعد أن بدأ المسرحيون العرب في توظيف بعض المضامين التراثية في إنتاجهم المسرحي كما مر بنا من قبل من خلال توظيف التراث التاريخي و الديني و الرمزي و الأسطوري و الشعبي، اتجه جيل جديد من المسرحيين العرب خاصة بعد الستينيات من القرن العشرين إلى توظيف أشكال جديدة لم تكن معروفة عند سابقيهم؛ فقد أدرك هؤلاء مبكرا أن الاستعمار الذي يحاربونه عسكريا، انتصر عليهم حضاريا ويستحيل محاربة مستعمر بتقليد أنماطه الفكرية، و بنياته الأدبية الشكلية و أول من أشار إلى ذلك و أدرك هذه الحقيقة هو مارون النقاش، وقد أشار إلى ذلك لانداو في كتابه "دراسة في المسرح و السينما العربيين" و نقله علي الراعي في كتابه " المسرح في الوطن العربي"<<و لما تبين أن المسرح الأدبي و الذهب الإفريقي المسبوك سبكا عربيا لا يكفي وحده لبقاء الفن الوليد، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص، و أفاد من ظاهرة حب الناس للشعر مرويا و مغنى فأدخل هذين العنصرين في مسرحياته اللاحقة على "البخيل" غير أنه لم يستطع أن يتغلب على دهشة الناس من الفن الجديد، ورفضهم الباطن له، فعبر عن حزنه لما لمسه من جحود من بعض أبناء وطنه و إنكار فئة منهم لجهادهم في سبيل هذا الفن >> [57].

وما يمكن أن نستخلصه في الأخير أن المسرحيين العرب أدركوا إفلاس المسرح المأخوذ من الشكل المسرحي الغربي حتى وإن كانت مواضيعه عصرية أو تراثية وهي ميزة عامة اشترك فيها جميع المسرحيين العرب، فقد بدأوا بتوظيف مضمون التراث أولا ثم شكل التراث ثانيا.أما الأشكال المسرحية العربية القديمة، فقد اندثر بعضها مثل ظواهر طقوس العبادة، والقصص والأخبار والأسمار ومجالس المنذرين والمحبطين، وفي مواكب الخلفاء، وعيد المولد النبوي..ولم يكتب لها الاستمرار، بل عاشت في ظروف عصرها، ولم يبق منها إلا أخبارها، وما تناولته وتداولته الرواة والألسن، وبقي من هذه الظواهر: الحكواتي ومسرح الحلقة والراوي والمداح ومسرح الحلقة ومسرح المقهى والسامر وخيال الظل.

الهوامش:

1. علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية، ط، 1 المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء– المغرب، 2003، ص: 27 .
2. انظر المرجع نفسه، ص: 94.
3. المرجع نفسه، ص: 95
4. انظر الجاحظ: الحيوان ط3 تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت : 1962 ص : 343
5. علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية ، ص : 110 .
6. تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي ط2 ترجمة توفيق مؤذن، دار الفارابي بيروت لبنان
7. لمزيد من التوسع عد إلى فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001 ص :82
8. انظر علي الراعي المسرح في الوطن العربي ط2 ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون الكويت ،1990ص : 71 .
9. انظر المرجع السابق ، ص : 77 .
10. المرجع نفسه ، ص ، 181 .

(*) لمزيد من التفصيل ارجع إلى مجلة المعرفة السورية المجلد الأول العدد:109 أذار، مارس 1971 ص:158 وكذلك المجلد الثالث العدد :117 تشرين الثاني ، نوفمبر 1971 ص: 15

11. نفسه، ص : 234 .
12. انظر المرجع نفسه، ص: 207.
13. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:296 .
14. المرجع نفسه، ص:312.
15. نفسه ، ص : 434 .
16. انظر صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص . ج1 دار الهدى عين مليلة ، الجزائر 2005 ، ص : 62

17. عد إل نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ط1 شركة باتنيت باتنة الجزائر 2006 ص:77 إلى 89 و مجلة المعرفة السورية المجلدالأول العدد :48 شباط 1966 ص:166

(*) . قام ونوس بتقديم دراسة حول هذه المسرحية في مجلة المعرفة السورية، المجلد الأول،العدد:72 شباط 1968، ص: 44

18. انظر علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 480. و مجلة المعرفة السورية المجلد الأول العدد:47 كانون الثاني 1966 ص:174 وكذلك المجلد الثالث العدد:43 أيلول 1965 ص: 100

19. لمزيد من التوصيح عد إلى عبد الرحمان بن زيدان : التجريب في النقد والدراما ، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء . يوليوز 2001 ص:11إلى 30

20. انظر نديم معلا محمد : مقالات نقدية في العرض المسرحي ط1 دار الفكر الجديد بيروت . لبنان 1990، ص : 103

21. لمزيد من الاطلاع راجع حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سوريا ومصر منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق سنة 1999، ص ص : 39 40 .

22. المرجع نفسه ، ص : 40 .

23. المرجع السابق، ص : 43 .

24. المرجع نفسه، ص : 43 .

25. المرجع نفسه، ص :42 .

26. مجلة المعرفة السورية، المجلد الثالث، العدد:68 تشرين الأول1967 ص: 173

27. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي، ص: 41

28. ابن منظور: لسان العرب: مادة ورث. المجلد الثاني، دار بيروت للطباعة والنشر، د ت، ص ص:199،200

29. الفجر : الآية/ 19 .

30. التراث وتحديات العصر في الوطن العربي الأصالة والمعاصرة ط2 مجموعة من الباحثين ، مركز دراسات الوحدة العربية –بيروت– لبنان– يونيو1987، ص: 47 .

31. فهمي جدعان نظرية التراث ط1 دار الشروق . عمان :1985ص :21

32. حسن حنفي : التراث و التجديد ط1 دار التنوير بيروت:1981، ص: 221.
33. عابد الجابري: التراث والحداثة: إشكالية الأصالة والمعاصرة ضمن التراث وتحديات العصر. ص: 30
34. فهمي جدعان : نظرية التراث ، ص: 18 .
35. انظر المرجع نفسه، ص: 25.
36. المرجع السابق، ص: 25
37. التراث وتحديات العصر في الوطن العربي، الأصالة و المعاصرة، ص: 30.
38. المرجع نفسه، ص: 57.
39. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2002 ص : 23
40. انظر حسين مروة مقدمات أساسية لدراسة الإسلام ضمن دراسات في الإسلام ،ط1 مجموعة من الباحثين – دار الفرابي – بيروت :1980 ص ص: 52 ، 53 .
41. التراث و تحديات العصر (الأصالة و المعاصرة) ص :158.
42. المرجع نفسه، ص: 365.
43. حسين مروة: مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، ص: 40 .
44. المرجع نفسه، ص: 45
45. انظر أدونيس : الثابت والمتحول ج3، دار الساعي، بيروت ، بلا تاريخ، ص:25
46. المرجع السابق، ص: 47.
47. المرجع نفسه، ص:63.
48. التراث و تحديات العصر (الأصالة و المعاصرة) ص: 55 .
49. المرجع نفسه، ص: 55.
50. التراث و الحداثة، ص : 15 .
51. انظر التراث و تحديات العصر (الأصالة و المعاصرة) ص: 156 .
52. انظر المرجع نفسه، ص: 157 .
53. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:75 إلى 86
54. المرجع نفسه ، ص: 87
55. المرجع السابق ، ص:159

56. المرجع نفسه، ص: 175

57. يعقوب لانداو: دراسات في المسرح و السنما عند العرب نقلا عن علي الراعي:المسرح في الوطن العربي،ص:71