آليات استخدام التراث في النص الدرامي المصري

" العذراء القرطاجية " أنموذجا

د. وائل علي السيد *

ملخص

تتعدد آليات استخدام التراث في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ولا سيما في النصوص الدرامية؛ ذلك لأن المسرح أكثر الفنون الأدبية استيعابا للتراث وتمثلا له، ويحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية : ما التراث ؟ ما الآليات التي استخدمها الكاتب المسرحي المصري ؟ ما الهدف من استخدام تلك الآليات ؟ كيف استخدم الكاتب المسرحي هذه الآليات في النص الدرامي ؟

ثم ينتقل البحث إلى التطبيق من خلال تحليل نص درامي مصري معاصر وهو مسرحية (العذراء القرطاجية) للكاتب محمد سيد عمر، التي صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية في عام ٢٠١٤م، وذلك من خلال المحاور الآتية : الخلفية التاريخية لمسرحية العذراء القرطاجية، تأثير رواية (سلامبو) لفلوبير في النص، الجو الأسطوري في النص، توظيف التقنيات التراثية العربية (خيال الظل).

ووجد الباحث أن هذا النص زاخر بالمؤثرات التراثية على اختلاف أنواعها على النحو التالي:

- وظف الكاتب التاريخ القديم الذي يتعلق بمدينة قرطاجة والصراع الذي دار فيها منذ عدة قرون، ليربط الماضي بالحاضر، وليدع النص الدرامي يتكلم بما لا تستطيع الألسنة أن تنطق به.
- استوحى الكاتب الأسطورة حتى إنه وضع الجمالي في خدمة المعركة السياسية، وعمل على إذابة الشكل المسرحي في صراع الأفكار.

* د. وائل على السيد: أستاذ مساعد بكلية التربية – جامعة عين شمس

- تناص الكاتب مع رواية فلوبير التي نهج نهجها وترسم خطى صاحبها، حتى أنتج عملا دراميا سياسيا بامتياز، ولكنه خالفه بأن قام بربط التراث بواقع التطورات السياسية المعاصرة.
- استخدم الكاتب خيال الظل من أجل المزج بين ما هو غربي في بنيته، وما هو عربي في هيئته، كذلك للانتقال من الواقع إلى الخيال والعكس بأسرع وسيلة.

المقدمــة :

تتعدد آليات استخدام التراث في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ولا سيما في النصوص الدرامية؛ ذلك لأن المسرح أكثر الفنون الأدبية استيعابا للتراث وتمثلا له، وقد زخرت الدراسات النقدية بالكثير من المصطلحات التي نستطيع أن نجمعها جميعا تحت مصطلح (استخدام)، وفي ظني أنه من الممكن أن تندرج تحته تلك الآليات المتعددة ، والتي منها (توظيف – استدعاء – استلهام – استحضار – تناص)، مما يدفعنا للوقوف عند كل مصطلح لنتعرف عليه، ونحاول التمييز بين كل واحد والآخر، ثم نطبق ذلك على أحد النصوص الدرامية المعاصرة.

أسئلة البحث :

- ما التراث ؟
- ما الآليات التي استخدمها الكاتب المسرحي المصري ؟
- ما الهدف من استخدام تلك الآليات ؟
- كيف استخدم الكاتب المسرحي هذه الآليات في النص الدرامي ؟

أسباب اختيار الموضوع :

أتناول بالتحليل والدراسة نصا دراميا معاصرا وهو مسرحية (العذراء القرطاجية) للكاتب محمد سيد عمر، التي صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية في عام ٢٠١٤م .

المنهج الذي تسير عليه الدراسة :

اتبعت المنهج التحليلي، فقد قمت بقراءة النص وتناولت مصادر الكاتب فيه، والآليات التراثية التي استخدمها وأثرها في بناء العمل الدرامي، وعلاقة ذلك بالظروف المحيطة والواقع المعيش، وما فيه من إسقاطات معاصرة، وذلك من خلال المحاور الآتية :

١- مفهوم التراث، وإشكالية المصطلحات

٢- الخلفية التاريخية لمسرحية العذراء القرطاجية

٣- تأثير رواية (سلامبو) لفلوبير في النص

٤- الجو الأسطوري في النص

٥- توظيف التقنيات التراثية العربية (خيال الظل)

٦- الخاتمة

(١)

مفهوم التراث، وإشكالية المصطلحات :

ابتداء ينبغي أن نقف عند مفهوم "التراث"، فهو من الناحية اللغوية يقصد به الميراث[١]، قال ابن منظور: " التُّراثُ مَا يَخْلُفُهُ الرَّجُلُ لِوَرَثَتِهِ، والتاءُ فِيهِ بَدَلٌ مِنَ الْوَاو" [٢]، وقد ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى : " وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا "٣، قال الحسن : هو أن يأخذ في الميراث حظه وحظ غيره[٤].

أما التراث من الناحية الاصطلاحية فيما تعارف عليه الأدباء والنقاد فهو " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه ... وفنيا يبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية"[٥]

ولقد بات استدعاء التراث وتوظيفه في الأعمال الأدبية المعاصرة أمرا لا مناص منه، ولاسيما في مجال الإبداع المسرحي، فقلما نجد كاتبا مسرحيا لا يلجأ إلى التراث بكل صوره، الديني والتاريخي والشعبي والأسطوري، ويتخذ منه مادة ثرية خصبة، يعكس من خلاله هموم الواقع وأزمة الإنسان.

ويتجلى إبداع الفنان فيما يضيفه إلى التراث، وتظهر عبقريته في رؤيته التي يراها من خلال تناوله للقديم وإضاءته وتحويره وتوظيفه الأمر الذي يستدعي بالضرورة أنّ " ثمة حوارا يظهر مرة ظهورا واضحا، ويدق أخرى بحيث يخفى، وفي الحالتين هناك تناص ... وبذلك يكون الخلاف مع التراث في هذا

السياق، وفي هذه الحدود حتمية موضوعية لخلق عمل فني جديد، وبحيث يبقى النسق الناضج بعيدا عن التكرار بالمعنى الحرفي للتكرار، والذي يعني درجة كبيرة من درجات التأسي ... إن دخول النص مع نصوص غائبة يؤدي بالقارئ دائما إلى التفكير في النص باعتباره أدبا، على أساس أن التفكير في النص باعتباره عملا غير أدبي يفقد هذا النص قدرته على العمل والإنتاج "[٦]

ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن قيمة العمل الدرامي تكمن فيما يحمله من معطيات تجعلنا نصل إلى نتائج ما هي إلا قضايا يثيرها هذا التفاعل وذلك التمازج بين النص والتراث، يقول : " نشاهد على المسرح أشياء ندرك من ورائها أشياء أخرى، نرى على المسرح أفعالا ندرك من ورائها حقائق، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر "[٧]، ويمضي د. عز الدين مؤكدا أن الحدث الدرامي يختلف عن الحدث التاريخي أو التراثي اختلافا يؤثر في المتلقي ويكون له دوره الفعال في توجيه فكره وعاطفته فيقول : " ومن المؤكد أن المؤلف المسرحي لا يريد أن يعرض أمامنا قصة وقعت على النحو الذي عرضها به، ... ومهمة الفن الدرامي ليست إبراز العاطفة في ذاتها، بل إبراز عاطفة تؤدي إلى عمل "[٨].

ولا يكون التعامل مع هذا التراث على صورته الحقيقية، فهناك صور متعددة يتم من خلالها انصهار معطيات التراث، والاقتراب منه وفهمه واستيعابه، وهو ما تعنيه كلمة (استخدام)، وقد حاولت أن أقف على طريقة تناول بعض النقاد للمصطلحات التي تندرج تحت هذا العنوان الجامع، فوجدت خلطا أو لبسا أدى إلى أنهم استعملوها باعتبارها مترادفات ، فهذا الدكتور على عشري زايد

يسمِّي كتابه (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، ويقول في افتتاحيته : " شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية "[٩]، ثم يقول : " وإذا كان البحث قد اعتمد بشكل أساسي على أولئك الشعراء الذين تحددت صلتهم بالشخصية التراثية في التعبير بها، أو بمعنى آخر في استخدامها وتوظيفها فنيا"[١٠]، إذن الكلمات الثلاثة (توظيف – استخدام – استدعاء) عنده سواء في المعنى.

ولست أرى ما يراه ناقدنا الكبير، فلا بد أن يكون هناك فارق دقيق يميز كلا منها عن الأخرى، وفي ظني أن اللفظ الأول (توظيف) أكثرها شمولا، فمن الناحية اللغوية يعني التنمية، وهو مصدر وظَّفَ، وتوظيف الأموال أي تنميتها واستثمارها[١١]، والْوَظِيفَة : العهد وَالشّرط والمنصب والخدمة الْمعينَة[١٢]، ووظَّف أخاه: أسند إليه وظيفة أو عملاً معيَّنًا[١٣]، ويقال : "وظّف الكاتب الأُسْطُورة في روايته توظيفًا جيِّدًا"[١٤]، ويعني أن يقتبس الأديب العنصر التراثي بكل جزئياته، سواء أكان حدثا تاريخيا أو شخصية أو سيرة شعبية، فيكون العمل الفني معبرا عن قطاع متكامل تتضافر فيه التفاصيل لتعطي للمتلقي صورة كاملة عما يقتبسه الكاتب من التراث، وما يريد أن يعبر به عنه.

نخلص من هذا إلى أن توظيف التراث أن تكون له وظيفة جديدة بمفهوم جديد يختلف عما كان عليه في الماضي، وفي هذا نقترب من التعريف الذي وضعه الدكتور علي عشري للتوظيف بأنه يعني : استخدام التراث تعبيريا لحمل بُعد من أبعاد تجربة المبدع المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يده، يعبر من خلالها، أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة [١٥]

أما الاستدعاء: فأصل معناه طلب الدعاء أو الدعوة[١٦]، و (استدعاه) صَاح بِهِ وَطَلَبه واستلزمه[١٧]، والاستدعاء : مصدر الفعل استدعى، وهو عمليّة استرجاع الذِّكريات مع ما يصاحبها من ظروف المكان والزَّمان وبه تنتقل عمليّة التذكُّر من عالم المدركات الخارجيّة إلى عالم التصوّرات الذهنيّة[١٨].

ولا يختلف (الاستحضار) عن (الاستدعاء)، فهو طلب الحضور كما جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة " استحضرَ يستحضر، استحضارًا، فهو مستحضِر، والمفعول مستحضَر، واستحضر فلانًا: استدعاه، طلب حضورَه "استحضر القاضي شاهدًا"[١٩]. وقد استعمل اللفظ قديما في مجال الدين والفلسفة، قال السيوطي (ت ٩١١هـ) : " الذكْرُ: استحضار المحفوظات "[٢٠]، وقال التهانوي (المتوفى بعد ١١٥٨هـ): " اعلم أنّ العدول من الماضي إلى المضارع لإفادة استحضار صورة ما مضى لأنّ المضارع ممّا يدلّ على الحال الذي من شأنه أن يشاهد، فكأنّه تستحضر بلفظ المضارع تلك الصورة الماضية العجيبة ليشاهدها الحاضرون" [٢١]، واستخدم اللفظ في بعض تعريفات علم النفس، قيل: " التصور استحضار صُورَة شَيْء محسوس فِي الْعقل دون التَّصَرُّف فِيهِ" [٢٢]

ومن المصطلحات التي تستعمل في هذا المضمار أيضا (التناص)، وهو مصطلح معاصر ظهر في الغرب أولا ثم تلقفه الدراسون والنقاد العرب واستبدلوه بكل المصطلحات التراثية كالتضمين مثلا، الذي عرفه أسامة بن منقذ بقوله : " اعلم أن التضمين هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر " [٢٣]، وقال ضياء الدين بن الأثير : " التضمين هو ما يزداد به الكلام حلاوة، ويكتسب

به رونقاً وطلاوةً، ولا سيما إذا كان التضمين بآيات من القرآن الكريم فإنها تكون في الكلام كالشاهدة له، والمنادية على سداده" [٢٤]

والاقتباس يشبه التضمين، بل ربما يتفقان أحيانا كثيرة، وقد عرَّفه ابن حجة الحموي بقوله : " الاقتباس: هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة، هذا هو الإجماع"[٢٥]، وإن كان هذا التعريف قد اقتصر على القرآن الكريم فإن الذين استخدموا الاقتباس توسعوا فيه واقتبسوا من سائر النصوص.

ولا يختلف التناص عنهما سوى في إغرائه وحداثة اسمه، ويعتبر " عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها، ويرى سولير التناص في كل نص يتموضع في متلقي نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة ... ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص"[٢٦] .

إذن عندما يتناص كاتب الدراما مع التراث فإنه يقتبس منه ويضمنه ويستخدمه ويستوحيه ... إلخ.

وتشير نظرية التناص إلى أن النص لا يفهم إلا من خلال النصوص السابقة، والتي من خلال تحولاتها تؤثر فيه ونعمل عليه، بالطريقة عينها يقع النص الدرامي والاستعراضي داخل سلسلة الدراماتورجيا والأساليب المشهدية ... إن البحث عن التناص يحول النص الأصلي على مستوى المدلولات كما على مستوى الدلائل، إنه يفجر الحكاية والوهم المسرحي، ويقارن بين إيقاعين وكتابتين غالبا ما يكونان متناقضين "[٢٧]

هذا وقد بذلت محاولات للتأصيل للمسرح العربي، وحاول المبدعون العرب العودة إلى التراث العربي والارتباط به، ودعوا إلى التزام شكل فني درامي يعود إلى أصول عربية، ومن هؤلاء في مصر يوسف إدريس في مسرحيته (الفرافير) ١٩٦٤ [٢٨]، وتوفيق الحكيم في كتابه (قالبنا المسرحي) ١٩٦٧.

ويرى د. سيد علي إسماعيل أن " هذه المحاولات لم تأت بجديد، فكل ما قدمته من فروض وتجارب هي فروض وتجارب وفروض معروفة من قبل، ومتأصلة في البيئة المسرحية العربية، هذا بخلاف اهتمام المحاولات بالجانب التنظيري أكثر من اهتمامها بالجانب التطبيقي ولا سيما في مصر "[٢٩]

وتتنوع المصادر التراثية التي استقى منها كتاب المسرح مادتهم وعبروا بها عن فكرتهم، على النحو التالي :

١- الأساطير : " هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأولي لعالمه، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، " فإن يكن عصرنا قد عني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير، وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير، فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري " [٣٠].

ومن أمثلتها أسطورة أوديب٣١ اليونانية التي كتبها أولا سوفوكليس ثم استوحاها توفيق الحكيم في (الملك أوديب) ١٩٤٢، وعلى أحمد باكثير في مسرحية (مأساة أوديب) سنة ١٩٤٦، وفوزي فهمي أحمد في (عودة الغائب) ١٩٧٧، ومن تلك الأساطير أيضا أسطورة (هيبوليتوس) اليونانية التي صاغها

يوريبيدس عام ٤٢٨ ق م، واستوحاها عزيز أباظة في مسرحيته (زَهرة) ١٩٦٨م، وهناك الأساطير الفرعونية ومنها أسطورة (أوزوريس) التي استوحاها توفيق الحكيم في مسرحيته (إيزيس) ١٩٥٥، ومحمد مهران السيد في مسرحية (الحربة والسهم) ١٩٦٨م، وكذلك وظف مهدي بندق عددا من الأساطير اليونانية القديمة، منها أسطورة (إلكترا) في مسرحيته (ليلة زفاف إلكترا) ١٩٨١، وكان قد تناولها رواد الدراما اليونانية كل كما يراها (إسخيلوس – سوفوكليس – يوريبيدس)[٣٢]

٢- التراث الشعبي[٣٣] : ومنه (ألف ليلة وليلة) ومن المسرحيات التي استمدت فكرتها وبعض شخصياتها منها (شهرزاد) لتوفيق الحكيم ١٩٣٤، و(سر شهرزاد)[٣٤] لعلي أحمد باكثير ١٩٥٣، و(شهريار) لعزيز أباظة ١٩٥٧، و(شهريار) لأحمد سويلم ١٩٨٣، و(حلاق بغداد)[٣٥] لألفريد فرج ١٩٦٤، و(بعد أن يموت الملك) ١٩٧٢م، و(الأميرة تنتظر) ١٩٧٠ لصلاح عبد الصبور[٣٦]، و(حكاية الأميرة التي عشقت الشاعر) ١٩٨٢، و (بهلول المخبول) و(بنت السلطان) ١٩٨٥ لأنس داود[٣٧]، و(لعبة السلطان) لفوزي فهمي ١٩٨٣، و(سندباد) لشوقي خميس ١٩٧٢، والسندباد يحمل وجه الثائر المصلح ... والمحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث في هذا النص هو صراع السندباد ضد الاستبداد والجور والزيف في مدينة المقنعين التي هي رمز للدولة المعاصرة التي يتفشى فيها الفساد وتسيطر عليها القوة الغاشمة المستبدة" [٣٨]، ووظف باكثير قصة جحا المعروفة في القصص الشعبي في مسرحية (مسمار جحا) ١٩٥١، وتتناول قضية الاحتلال البريطاني ويرى المؤلف أن

النضال المسلح هو السبيل الوحيد للحصول على الاستقلال ونزع مسمار الاحتلال[٣٩]

٣- التاريخ : ويشمل استلهام الشخصيات التاريخية والدينية، وقد حظيت شخصية المتنبي باهتمام عدد من كتاب المسرح فاستحضروها في أعمالهم الدرامية، كل من منظوره وبالتناول الذي يتفق ورؤيته السياسية أو الاجتماعية، ومثال ذلك : (محاكمة المتنبي) لأنس داود ١٩٨٣، و(المتنبي يجد وظيفة) لعبد السميع عبد الله ١٩٨٣، و(المتنبي فوق حد السيف) لمحمد عبد العزيز شنب ١٩٨٦، و(حلم المتنبي) لفؤاد دوارة ١٩٨٧، و(المتنبي والضمير الغائب) لعلي أبو سالم ٢٠١٤. ومن الشخصيات التاريخية أيضا التي عني كتاب المسرح برسمها بصورة معاصرة أو بطريقة تتفق والقضايا المعاصرة شخصية (إخناتون) وذلك في (سقوط فرعون) لألفريد فرج ١٩٥٧، و(إخناتون) لأحمد سويلم ١٩٨١، و(إخناتون ملك التوحيد) لشوقي خميس ١٩٩٦، و(آخر أيام إخناتون) لمهدي بندق ٢٠٠٤، و(الحصار) لمصطفى عبد الغني ١٩٨٤. وهناك شخصيات تاريخية أخرى وظفها الكتّاب منها الحلاج في مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور١٩٦٤، و(الحسين بن علي τ) في مسرحية (ثأر الله) لعبد الرحمن لشرقاوي ١٩٦٩، والزعيم أحمد عرابي في (عرابي زعيم الفلاحين) للشرقاوي أيضا ١٩٩٧م، كما وظف الشرقاوي شخصية صلاح الدين الأيوبي في مسرحيته (النسر الأحمر)[٤٠] ١٩٧٦.

واستحضر باكثير زمن مقاومة الحملة الفرنسية على مصر في ثلاث نصوص مسرحية هي (الدودة والثعبان)، التي كُتبت في أعقاب حرب الخامس

من يونيو ١٩٦٧ ولهذا نجد الكاتب يلح على فكرة إنشاء جيش من الشعب مدرب على القتال أحسن تدريب حتى يدافع عن البلاد بنفسه بدلًا من المماليك والأتراك، ولهذه الفكرة الآن مغزاها وارتباطها بحياتنا[٤١]، ثم كتب بعدها (أحلام نابليون) و (مأساة زينب) قبيل وفاته في ١٠ / ١١ / ١٩٦٩م[٤٢]

وتناول هذه الفترة أيضا محمد إبراهيم أبو سنة مبينا دور عمر مكرم في الكفاح الوطني في مسرحية (حصار القلعة) ١٩٦٨، وتصور الصراع بين عمر مكرم البطل الثوري والذي يمثل النموذج المثالي للعالم العامل ، والوالي خورشيد الذي هو صورة معتمة للحاكم المستبد الذي يفرض الضرائب ويقتل ويسجن.[٤٣]

وقد استلهم بعض الكتاب المسرحيين حقبا من التاريخ القديم لكي يعبروا بها عن قضايا العصر، وكان تاريخ الأندلس– وهو من الفترات التاريخية الحرجة والأكثر أهمية – في مقدمة تلك الحقب التي ألهمت الكتاب، ومنهم عزيز أباظة في مسرحيتيه (الناصر) ١٩٤٩م، و(غروب الأندلس) ١٩٥٢، ولا يخفى أنه كتبهما بعد عام ١٩٤٨ واحتدام الصراع العربي الإسرائيلي وحرب فلسطين وإعلان قيام دولة العدو الصهيوني، وتبرز الثانية " كما يتضح من أحداثها – أن حادث سقوط الأندلس يمثل خسارة كبرى للأمة الإسلامية ، وقد حدثت هذه الكارثة بسبب ضعف المسلمين وتفككهم وعدم تمسكهم التمسك الصحيح بجوهر دينهم الحنيف"[٤٤]

ومن المسرحيات التي استوحت التاريخ الأندلسي أيضا (صقر قريش) لمحمود تيمور١٩٥٦م، وهو يصور فيها حادث هروب عبد الرحمن الداخل من

مطاردة العباسيين بعد سقوط الدولة الأموية في الشام، وتبرز في الوقت نفسه غاية عبد الرحمن الداخل العامة لا الخاصة، وهي نصرة الإسلام والعرب، فهي مسرحية تمس الواقع وتبين ما تعيشه الأمة من مشكلات، ويبين الكاتب فيها " الحاجة إلى أن يقوم في البلاد مستبد عادل، يوحد أمرها، ويرفع الشقاق عن بنيها، ويكسب لها دواعي القوة، وينشر في ربوعها ألوية العدل... وقد وجد محمود تيمور طلبته في عبد الرحمن الداخل" [٤٥]

ووظف فاروق جويدة شخصية ابن زيدون في مسرحية (الوزير العاشق) ١٩٨١م.التي تنتهي بسقوط الأندلس، رغم أن ابن زيدون عاش في القرن الخامس الهجري، وسقوط دولة الإسلام في الأندلس كان في عام ٨٩٥هـ، ليربط المؤلف بين التاريخ والواقع وما يثيره من قضايا تفكك المسلمين والعرب، وضعفهم وفشلهم في تحقيق ذاتهم[٤٦]

كما كان عصر المماليك ملهما أيضا لعدد من كتاب الدراما ومنهم توفيق الحكيم في (السلطان الحائر)١٩٦٠[٤٧]، وباكثير في (دار ابن لقمان) ١٩٦١، و(الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي ١٩٦٦.

ويجب أن نلاحظ أن هناك فرقا جوهريا بين استخدام التاريخ عند هؤلاء الذين ذكرتهم، وعند الرواد الأوائل من أمثال إبراهيم رمزي وأحمد شوقي الذين كانوا يقومون بتسجيل التاريخ، ولذا وقعوا فيما يمكن تسميته بالوقوع في أسر التاريخ أو التراث بوجه عام، وأصبح التراث عندهم كمًّا من المعارف والمعلومات تعرض في شكل حوارات بين الشخوص كما وردت في كتب التاريخ، أما الأجيال

التالية فقد لمس التاريخ عندهم هموما متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذي أفرز النص المسرحي[٤٨] .

٤- مصادر أدبية : وهي تلك التي يستوحي فيها الكاتب نصا من النصوص الأدبية القديمة سواء في التراث العربي أو التراث الإنساني عامة، ومنها مسرحية (شيلوك الجديد) لباكثير التي استلهم فيها مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير وناقش فيها مسألة القضية الفلسطينية من خلال الشخصية اليهودية، و(الملك لير) لمهدي بندق ١٩٧٨ التي استحضر فيها مسرحية (الملك لير) لشكسبير، وناقش فيها قضية العدالة في التوزيع .

ومعظم المسرحيات التي تستمد مادتها من التراث بكل أنواعه وباختلاف مصادره من الديني والتاريخي والشعبي والأسطوري إنما تعتبرها معادلا موضوعيا لتجربة الكاتب المسرحي فيما يتعلق بقضايا عصره السياسية والاجتماعية، وما يتصل بمشكلة الاحتلال أو الصراع بين الحكام والمحكومين وما يرجوه الأديب للوطن من عزة وتقدم ورخاء، في ظل نظام ينأى بنفسه عن الاستبداد والطغيان، ويتبنى النص الدرامي فكرة التحريض ضد الظلم بكل أنواعه، سواء داخليا أو خارجيا.

وفي هذا البحث نتناول بالدراسة نصا دراميا يستخدم التراث بشتى أنواعه ومختلف مصادره، يوظف التاريخ المغاربي القديم، ويستلهم الأسطورة التي تدور طقوسها حول معبد الإلهة تانيت، ويتناص مع مصدر أدبي قديم وهو رواية (سلامبو)، ويستعين من التراث العربي بخيال الظل .

وتتجلى قيمة هذه الدراسة في أنها تتيح لنا – وخاصة فيما يتصل بالمسرح – " أن ندرك الاختلاف بين عبقريات المؤلفين الخاصة، وآرائهم الأخلاقية والفنية، وأن نضع يدنا على تطور الذوق الذي يحيط بهم، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يعيشون فيه ... وحين يتصل الأمر بذوق المبدع فمن المفيد والرائع أن نتتبع خطى الأسطورة منذ أقدم صورة عرفتها، دينية أو غير دينية، حتى آخر صورة انتهت إليها، في قصائد ومسرحيات كثيرة لمؤلفين عديدين؛ لنلحظ كيف فصلها كل منهم على نحو خاص، وكيف حورها ومال بها إلى ما يلائم آراءه الخاصة وأحلامه الشخصية "[٤٩].

(٢)

الخلفية التاريخية لمسرحية العذراء القرطاجية :

يدور هذا البحث حول موضوع " آليات استخدام التراث في النص الدرامي المصري – " العذراء القرطاجية " أنموذجا " وهذا نص مسرحي للكاتب محمد سيد عمر[٥٠]، وقد نشرت هذه المسرحية في سلسلة (نصوص مسرحية) العدد ١٤٨، من إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٤م، وكتب لها مقدمة ضافية الناقد الدكتور محمد عبد الله حسين .

تدور أحداث المسرحية في مدينة قرطاجة (بتونس الآن)، واستلهم فيها فترة زمنية من التاريخ القديم ، فيما قبل الميلاد بنحو ثلاثمائة عام، فترة الصراع بين روما وقرطاجة، حيث ساد جو من التوتر والقلق على الصعيدين السياسي والعسكري .

ويحدثنا التاريخ أنه " شبت الحرب وانهزم القرطاجيون بقيادة هملقار، وأجبروا على طلب الصلح، فكلفهم السلم غاليا؛ إذ اضطروا إلى التخلي عن صقلية، ودفعوا جزية باهظة، قدرت بعشرين مليونا في عشرين سنة، وحدثت هدنة استمرت اثنين وعشرين عاما، وفي غضون الهدنة التي أعقبت هذه الحرب واجهت القوتان مشاكل كبيرة، فلقد أشرفت روما على الهلاك، وحدث تمرد المرتزقة في قرطاج، لأنهم لم يُدفع لهم منذ زمن طويل، وخاضت المدينة الفونية حربا لا هوادة فيها دامت ثلاث سنوات، ونجت بفضل عبقرية قائدها هملقار برقة الذي حاصر المرتزقة في طريق بين جبلين يقال له طريق الفأس، ونكل بهم، وقتل الناجين المحتجزين في تونس [٥١].

ويروى أن الحكومة البونية كانت قد قررت أن ترجئ إلى أيام دفع الأجور والمكافآت للمرتزقة من الجنود ... وكان عددهم عشرين ألفا، وكانوا ينتظرون بفارغ صبر أن تسدد لهم متأخرات حساباتهم، وحدث أن وجدوا أنفسهم أمام حالة من عدم الاطمئنان للغد، ولم تكن هذه الحالة تسهم في تهدئة النفوس ... وبحُجة الصعوبة المالية تُرك المرتزقة يتكتلون شيئا فشيئا على أمل أنه يمكنه حسم الأمر دفعة واحدة مع الجيش المتجمع بكامله، وجعله يتنازل بسهولة عن جزء من المبالغ المستحقة له[٥٢].

وطلب الحاكم العسكري للممتلكات القرطاجية (حنّون الكبير) من هؤلاء الرجال أن يضحوا بقسط من استحقاقاتهم الواردة في العقود النظامية، وذكر لهم الضائقة المالية التي تعاني منها الأمة ... فزاد تمردهم، وأصبح يهدد قرطاجة بصورة مباشرة .

وارتفع سقف المطالب عند المرتزقة، وزاد سخطهم، وأجج نار الثورة أولئك الذين لهم أسباب شخصية في متابعة التمرد، فقد أدركوا وجود خطر عليهم إذا ما تم الوصول إلى المصالحة .

وقام رجل اسمه (سباندیو)، وهو عبد كمباني قديم آبق من الرومان ... فانضم إلى إفريقي اسمه (ماتو) كان مثيرا للفتن ، وغدا هذان الشخصان المثيرين الأساسيين لاستمرار الاضطراب ... ، وصمم هذان الرجلان أن يمنعا الوصول إلى أية تهدئة ، وأخذا يقومان بأعمال سلب ونهب .

وكان نصر القرطاجيين كاملا : صلب سباندیو " وقتل معظم الليبيين، واستسلم الباقون بعد قليل، وأخذ ماتو حيا مع بعض رفاقه، ووجب عليه أن يظهر في موكب نظمته في العاصمة الشبيبة القرطاجية، وفي يوم النصر هذا وأمام أعين جميع السكان أخمدت أنفاسه تحت التعذيب. [٥٣]

وتم القضاء على هذه الثورات التي كانت تضم المرتزقة الليبيين والنوميديين وغيرهما من فقراء أفريقيا في عام ٢٣٧ ق م [٥٤].

(٣)

تأثير رواية (سلامبو) لفلوبير في النص :

استلهم الأحداث التاريخية السابقة الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير Gustave Flaubert (١٨٢١ – ١٨٨٠)، في روايته التاريخية الرومانسية (سلامبو) التي نشرت سنة ١٨٦٢م ٥٥، وكان فلوبير قد قام برحلة الى الشرق وفي سنة ١٨٤٩، ومعه المصور ماكسيم دي كامب، وزارا مصر والسودان،

حيث التقطا مجموعة من الصور الرائعة التي تبين عظمة الفن الفرعوني القديم [٥٦].

وتدور أحداث الرواية في قرطاج في القرن الثالث قبل الميلاد، مباشرة قبل وأثناء تمرد المرتزقة الذي نشب مباشرة بعد الحرب البونيقية الأولى. المصدر الرئيسي لفلوبير كان الكتاب الأول من تواريخ پوليبيوس. [٥٧]

سلامبو، ابنة حملقار، الشخصية الخيالية صاحبة العنوان، وهي عذراء الربة " تانيت " التي وُهِبت لها ، قد قررت مواجهة المرتزقة الذين عزموا على اقتحام المدينة حين لم يتسلموا أجورهم من السلطة الحاكمة في قرطاجة.

وتعد سلامبو أشرف وأقدس كائن بالمدينة بعد الآلهة ، وهي ابنة هاميلكار قائد قوات قرطاج العظيم، وقد أعلنت للمرتزقة أن قرطاج لها فضل عليهم بعدما كانوا قبائل متناحرة، وطلبت منهم التريث إلى حين يعود الازدهار للبلاد، وكانت نبراتها السماوية البلسم الذي جعل ممثل المرتزقة "ماتو" يصغي إليها ، وفجأة أطلق القائد النوميدي " نارهافاس " سهما أصاب ذراع ماتو"، فقرر قادة المرتزقة أن ينتقموا ويمحوا مدينة قرطاج .

وبتخطيط من العبد الروماني " سبنديوس " الذي كان يعمل في قصر سلامبو اندفع "ماتو" داخل معبد تانيت ونزع الوشاح المقدس عن تمثال ربة القمر والخصب تاركا هيكلها عاريا، واقتحم مخدع عذراء تانيت، فتوعدته بأن الوشاح يحمل لعنة الربة تانيت، لكنه غادر رافعا راية الوشاح كراية النصر .

وإثر عودة القائد هاميلكار من صقلية لرفع حصار المرتزقة عن قرطاج، تنكرت "سلامبو" في زي الجنود القرطاجية متتبعة آثار "ماتو" ، وحين علمت

بمقر معسكره ووصلت إلى خيمته أدرك هذا الأخير أنه لم يعد بحاجة لهذا الوشاح ولا بخراب قرطاج بل باغتصاب "سلامبو" ، واقتحم " هاميلكار " معسكر "ماتو" .

وفرت "سلامبو" ومعها الوشاح . وإثر معارك ضارية مع المرتزقة وأظهرت قرطاج تفوقا على المرتزقة انحاز القائد النوميدي " نارهافاس " لقرطاج ، ووصلت "صلامبو" على ظهر جواد حاملة الوشاح المقدس " بينما القائد هاميلكار يحدق في رقبة ابنته وعرف الحقيقة المرة ، فغياب العقد يعني فقدان العذرية . فنادى من فوره " نارهافاس " وبشره بقبول خطبته لعذراء قرطاج .

وتمت المراسم في نفس المكان، فقدموا إلى سلامبو رمحا سلمته لخطيبها، وربطوا إبهاميهما بسير من جلد البقر، ونثروا القمح على رأسيهما، إنه عقد لا ينفصم إلا بقضاء الآلهة .

وفي يوم الزفاف اقتيد فيه "ماتو" ليعذب ويموت تحت التعذيب، وتناولت "سلامبو" جرعة واحدة من كأس أمامها وهوت ميتة . وقد فسر هذا الموت على أن لعنة الوشاح شملت من أساء للآلهة .

" وقفت سلامبو كما وقف نارهافاس وبيدها كأس لتشرب هي أيضا، لكنها هوت على عرشها، ورأسها إلى الوراء فوق المسند شاحبة اللون كل الشحوب متصلبة وشفتاها منفتحتان، وفرع رأسها المرخي يتدلى على الأرض، وهكذا ماتت سلامبو ابنة هاميلكار لأنها لمست وشاح تانيت المقدس " [٥٨].

إن الكاتب وفق في رسم صورة البطل التراجيدي الذي لا بد له " من الهاوية في النهاية في جميع الحالات، ولا مناص لكاتب التراجيديا من أن يشغل نفسه بكيفية وقوعها " [٥٩].

وتنقسم مسرحية (العذراء القرطاجية) إلى خمسة فصول، في خمسة عشر مشهدا متصلا على النحو التالي :

١- الحب

٢- الفراق

٣- الموت

يبدأ الفصل الأول وهو بعنوان (الحب) بوصف مشهد الوليمة التي أعدها القرطج لمحاولة استمالة البربر المرتزقة، حتى يكفوا عن المطالبة بمستحقاتهم المالية .

يلتقي نص محمد سيد عمر برواية فلوبير منذ اللحظة الأولى حين يعرض كل منهما هذا المشهد، ولكنه في (العذراء القرطاجية) مشهد مرتبط بواقع عربي معاصر، فالمتابع للمشهد يجد أنه لا يعرض لحظة تمرد المرتزقة في قرطاجة بسبب عدم صرف رواتبهم، لكنه يعرض مشهد الثوار في ميدان التحرير، وهم ينددون بالنظام الذي استمر ثلاثين عاما هي (سنوات الوجع) كما في الدالة الثانية من العنوان .

أحدهم : لقد أطلقنا السجناء والأسرى الرومان من السجون القرطاجية

آخـــر : هيييييه ... فلتحيا الثورة

الجميع : فلتحيا الثورة

آخـــر : يسقط .. يسقط .. حكم القرطج [٦٠].

يقول الدكتور محمد عبد الله في مقدمة النص : " يصدمنا الكاتب هنا فيطرح قضية الثورة ومفهوم الثورة، وشعارات الثورة فيستدعي التاريخ ليلامس الواقع " [٦١].

والمتأمل في عنوان النص يجد أنه يشتمل على مقطعين؛ الأول : (العذراء القرطاجية) والثاني : (سنوات الوجع) المقطع الأول فيه كلمتان تشير كلتاهما إلى الأنثى، فالعذرية أهم ما كان يميز سلامبو التي وهبت للربة لتكون ابنة الآلهة، وعندما ظنوا أنها فقدت عذريتها وعفتها غضبوا عليها، والمقطع الثاني (سنوات الوجع) يوحي بمدى المعاناة والقهر الذي عاشته قرطاجة، وعموما يثير النص عدة قضايا تتعلق بالوطن وتتنبأ بالثورة، كما تثير قضية الاحتلال وما يحدثه من قهر للشعوب ، وما تعانيه من فقر وجوع.

ويمكن تصنيف هذا النوع من العنوانات فيما يسمى بالعنوان السياقي الذي " يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة "[٦٢] وهذا ما يتبين لنا عندما نتحدث عن أشكال الصراع في النص.

ويظهر في النص صراعان : أحدهما سياسي يتمثل في محاولة إقناع الثوار بالتخلي عن ثورتهم وتهدئة أوضاعهم حتى تنتهي المسرحية بإخماد الثورة، وقد كان من أهم أسباب فشلها وجود حاشية حول الزعماء، توجه القادة وتضللهم، حتى تتحقق لهم أغراضهم الخبيثة، سوهذا ما قام به الجاسوس الروماني (سبنديوس) الذي أشعل نار الفتنة من أجل إسقاط الدولة، وفي هذا إدانة واضحة للواقع المعاصر عندما يتسلل الجواسيس والخونة إلى مناصب القيادة .

يبرز فلوبير الدور الذي لعبه هذا العبد الروماني في إيقاع الفتنة وتدبير المؤامرات ، " وأصبح ماتو يلقي مقاليد أموره إلى سبنديوس، وهو فاقد العزيمة، متردد، مخدر الجسد، كمن اعتاد تناول المسكنات، وهو يعلم أنها ستقوده حتما إلى القبر " [٦٣].

وفي العذراء القرطاجية يزين سبنديوس لماتو الحرب والصدام والنفي ويزج به في مهاوي الردى، من أجل الوصول إلى هدفه .

سبنديوس : معك رجال أقوياء وقد بلغ بهم الحقد مداه، وفي انتظار إشارة منك، فمتى أردت أصبحت حاكم الأقاليم كلها، وتتزوج الأميرة سلامبو... هيا سر على رأس هؤلاء الجنود المتذمرين من المماطلة في دفع متأخرات أعطياتهم، والخلف بالوعود المبذولة ؟ هيا .. كن لهم القائد فإنهم ليأتمرون بأمرك ... انقض بهم على قرطاجة تحت شعار (فلتكن قرطاجة لنا) فماذا تنتظر ؟ [٦٤]

ويحكم سبنديوس خيوط المؤامرة، ويشعل نيران الفتنة، ويظل يحرض ماتو على الحرب حتى يذعن له .

سبنديوس : لا معوق لقرار الجموع ، فألق من على جسدك هذا الجلد الذي تتدثر به، وكن حيث يجب أن تكون في مقدمة الجند، وإلا داسوك بأحذيتهم.[٦٥]

وكان من نتيجة هذه المؤامرات أنه تم اختطاف الثورة عن طريق التحالفات الخفية التي تقضي على حقوق الثوار، وهنا يظهر تأثر الكاتب بالواقع والأحداث المعاصرة، فهو يصف على لسان سبنديوس ما تعانيه قرطاجة من

ظلم واستبداد، يقول : " قرطاجة ماضية في سياستها العمياء بما تفرضه من ضرائب، غير ضم شبابهم لصفوف جيوشها بالإكراه، غير التعذيب والتنكيل وقطع الرؤوس لن يشكو أو يتضرر " [٦٦].

وعندما يقرر ماتو التصدي للقرطج وحده، ويضحي بحياته من أجل أن يعيش الشعب، يعترف سبنديوس له بالحقيقة المرة.

سبنديوس : لم أكن يوما صديق ماجو .. بل استغليت الفرصة، وأقحمت نفسي عليك كي أستغلك وأجرجرك لمصالحي الشخصية [٦٧].

والصراع الثاني عاطفي يتمثل في مشاعر الحب التي تجيش في قلب سلامبو نحو ماتو زعيم المرتزقة، ونلاحظ أن محمد عمر قد حذا حذو فلوبير في تصوير هذا الحب العنيف بين ماتو وسلامبو، فرواية فلوبير رومانسية في المقام الأول، وفي أول لقاء بينهما في مسرحية عمر، تتطلع سلامبو إلى ماتو بإعجاب، وتصب له الخمر في كأسه، ثم تصف مشاعرها نحوه بقولها :

سلامبو : كنت مدفوعة نحوه بشكل قدري .. بلا إرادة .. نعم أحسست بأنني أتضاءل أمام عنفوان شبابه وبشرته السوداء، وعضلاته المفتولة وبريق عينيه العسلي القاتل .. ولي عذري .. فأنا لم أر مثله فيمن حولي، فقد اعتادت عيناي رؤية الكهنة والخصيان من العبيد والخدم .. نعم لا أنكر، وأعترف بأنني مأخوذة بقوة هذا الرجل .. نعم شعرت بأنني أقف أمام سيد الآلهة نفسه بجبروته وسلطانه .. ولقد لفحتني نيرانه .

الوصيفة ٢ : فقدمتِ له الكأس كقربان

سلامبو : (سادرة في هيمانها) وانتاب جسدي خدر لذيذ .. نار دافئة تتغلغل جذوتها في أعماق أعماقي .. إنه شيء يستحيل وصفه، لكنني أحسه مزيجا من السعادة والكآبة، من الفرح والألم، اليأس والأمل.[٦٨]

وتزداد العاطفة تأججا في قلب العاشقة سلامبو، فتفصح عن أنها كانت تتمنى أن تتلقى الطعنة بدلا من صديقه ماجو، لتموت فداءه.[٦٩]

أما ماتو فقد وقع حبها في قلبه، وملكت شغافه، وإذا به وهو الثائر الرافض أعمال القرطج واغتصابهم أموال البربر؛ يصير عبد حبها، الخائف على مشاعرها:

ماتو : إنها تقتفي آثار خطاي، تنام فيّ، تتجلى لي في الظلام، وأهرع إليها كالفراش المندفع صوب الشموع المشتعلة لأحترق .. نعم أنا أضحية وعدت بها سلامبو الآلهة فتحالفت معها ضدي .. فربطتني بقيد خفي غير منظور .. بينما عيناها راحت تحرقني .. نعم أبصرها تحدق بي في كل آن، ولا أستطيع أن أختبئ منها أو أقاومها .. إنني أحس أن بيني وبينها أمواج بحر، بل محيط بلا شط أو قرار.[٧٠]

ويظل هذا الحب يسري في أرجاء العاشقين، ويتأجج في قلبيهما، حتى نهاية المسرحية، أو نهاية حياتيهما، ويتحقق أملها، وتموت سلامبو فداء لمحبوبها، وتتلقي الطعنة بدلا منه .

في رواية فلوبير يتم صيد ماتو، وكأنه فريسة ألقوا عليها شباكهم، فوقعت فيها، وتسقط سلامبو البطلة في النهاية جراء حب كتمته في قلبها لعدو قرطاجة

زعيم البربر (ماتو)، يموت ماتو متأثرا بالتعذيب والرجم، وفي عقب ذلك تموت البطلة لأنها لمست وشاح الربة تانيت المقدس.[٧١]

تلتقي مسرحية العذراء القرطاجية بالأسطورة في النهاية المأساوية، ولكن مع اختلاف الأداء الدرامي والتحوير في مشهد الموت، فسلامبو هنا تتلقى الضربة بدلا من ماتو، وتتحقق أمنيتها بأن تموت في سبيل حياة حبيبها، وأن تفديه بروحها.

لقد فشلت الثورة، وقضي عليها، وقتل قائدها، وماتت المحبوبة، فالبطل هنا ضحية الحلم أكثر من كونه ضحية القدر، وهذا ما تمتاز به مسرحية محمد عمر من حيث ربطه التراث بالواقع الذي يعيشه.

(٤)

الجو الأسطوري في النص :

لا ينفصل التاريخ القديم عن الأسطورة، فتاريخ مصر القديمة واليونان تتلبس فيه الأحداث التاريخية بالحكايات الخرافية التي هي نسيج من تاريخ الإنسان وحياته في ظل الآلهة، فالعصر الأسطوري هو عصر الآلهة وأنصاف الآلهة، ولقد سادت هذه المعتقدات حتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من ماضي الإنسان وتاريخه، ثم سجل هذا التلاحم مؤلفو الدراما في العصور الغابرة منذ قرون، ونلاحظ ذلك أيضا عند مؤلفي الدراما المعاصرة، التي تأخذ مادتها من الأساطير القديمة " حين يرحل الكاتب إلى التراث القديم، ويأخذ منه ما يتسع للتأويل، ويمكن أن يتحول إلى رمز فلسفي أو اجتماعي "[٧٢].

وهذا يعني أن الكاتب لا يقوم بتسجيل الأسطورة وحكايتها فهذا ليس من شأن العمل الفني الخصب، بل عليه أن يستخدمها الاستخدام الذي يجعلها غنية بالدلالات وثرية بالإيحاءات، فالأسطورة " استطاعت بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك " [٧٣]

ولقد أصبحت الأسطورة منبعا للكتّاب على أن يكون " الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا " [٧٤].

اهتم محمد عمر في "العذراء القرطاجية" برسم المشاهد الخارقة، وإشاعة الجو الأسطوري، وأبرز مشاهد الآلهة التي تتحكم في أقدار الناس، وترتبط بها حياتهم وشعائرهم التعبدية والمعابد والكهنة، وهو في هذا يتابع فلوبير أيضا.

وتشير المصادر إلى أن القرطاجيين عبدوا آلهة فينيقية، وأهمها بعل حمون ، وتانيت[٧٥]، وهما الإلهان المذكوران في النصين : الإله هني بعل، والإلهة تانيت إلهة .

وفي النص تدور الأحداث في محيط تسود فيه عبادة الإلهة تانيت، وهي رمز القمر، وتناظر عشتار البابلية [٧٦]، ولها المكانة الأولى في قرطاجة، وهي رمز الخصوبة، وقد حظيت بالاحترام والتبجيل في شمال افريقيا، وتقدم لها القرابين البشرية، ويستعان بها في قضاء حوائج الناس، والوقاية من المصائب، وإنزال البركة، وإجابة الدعاء [٧٧].

ومن هذه المشاهد ما يتعلق بالوشاح المقدس (خمار الربة) وهو الثوب الذي تتشح به الإلهة، وهذا خمار مزين بالجواهر تتشح به الإلهة تانيت في قدس أقداس معبدها: والخمار هو حارس المدينة وملامسته تجلب الموت للفاعل، سرقه ماتو من بيت الإلهة تانيت، ومن مخدع خادمتها سلامبو، واستخدمه كعامل من عوامل النصر والشعور بالقوة، ثم قامت سلامبو باستعادته مرة أخرى، وقد تابع محمد عمر فلوبير في كل الأحداث المتعلقة بالوشاح، ولم يختلف عنه في شيء .

وقد عرض فلوبير مشهد القربان البشري في الفصل التاسع المسمى " قربان الآلهة " ويشير فيه إلى أن البلايا جميعها قد حلت من خسارة الحجاب المقدس، حجاب الربة، " وسرت بين الشعب فكرة تقديم ضحية للآلهة، ولا بد لإرضائها أن تكون هذه الضحية ذات قيمة لا تقدر، مخلوق جميل الصورة في ريعان الشباب، بتول من أسرة عريقة، مولود من الآلهة، كوكب بصورة إنسان" [٧٨].

وعرضه محمد سيد عمر في المسرحية بصورة أكثر تفصيلا، وإغراقا في الأسطورية على النحو التالي : " يدخل حارسان يمسكان بينهما شابا في مقتبل العمر، خائر القوى، يضعانه فوق مذبح هني بعل ذي التنور المتقد، مع شد وثاقه جيدا ليأخذ شاهبريم من أسفل المذبح جرة صغيرة بها ماء مقدس ليرشه في جميع الأركان وحول الضحية ، ثم يطلق البخور يؤجج نار التنور الذي بين يدي تمثال " هني بعل "، بينما انخرط هماكو الكاهن وباقي الكهنة في رقصة تعبيرية تعبدية توحي بجلال اللحظة، ومن غمد في حزام " هني بعل " يخرج شاهبريم

سكينا حادا طويل النصل ثم يضعه على رأسه، ثم يتقدم في ثبات نحو الأضحية ، ويرفع السكين لأعلى ببطء ثم يهوي بها وبسرعة على رقبة الشاب الذي يتدفق منه الدم بغزارة بعدما ينتفض ويشده هابطا من فوق المذبح بلا رأس مترنحا باتجاه الجمهور ... ثم يعطي هامليكار رأس الضحية ليلقي بها في التنور المتقد بين يدي " هني بعل "[٧٩].

ويبرر النص فائدة تقديم هذا القربان البشري للإله أنه يجلب النصر على الأعداء، ويمنح القائد الثقة في نفسه ورعيته :

شاهبريم : فلتقبل بعل المقدس هذا القربان الآدمي عساك أن تقف بجوار البار الوفي هاميلكار تنصره على المرتزقة الأشرار

والآن اذهب إلى ساحة القتال ودافع ببسالة عن قرطاجة؛ لأن الذي قدمت بين يديه القربان الآن بجانبك وفي ركاب جندك.

هاميليكار : ليكن النصر حليفنا.

هماكو : اذهب واسترد وشاح الربة حتى تعود الثقة المفقودة إلى نفوس جندك [٨٠].

ويتضح من عرض المشهد في النصين أن الثاني لم يكتف بالأول كمصدر وحيد لمعلوماته، وأغلب الظن أنه رجع لمراجع تاريخية استقى منها رسم صورة هذا المشهد الأسطوري المذهل، وقد روي أنه " كان يوضع القربان بين يدي تمثال الإله المصنوع من البرونز، وكانت يداه ممدودتين فوق موقد مستطيل الشكل، ثم تتدحرج الضحية في لهب الموقد، ويقوم أحد الكهنة بتولي مهمة تقديم

القربان، وفي هذا الفضاء المقدس مارس الفينيقيون شعائر مرعبة تمثلت في تقديم الأطفال قرابين للإله " [٨١].

وافق محمد عمر فلوبير في أن الضحية رجل شاب، وخالفه في رسم تفاصيل القربان، والشعائر المصاحبة له، وذلك جلبا للإثارة .

حذف الكاتب العربي بعض المشاهد والأحداث التي يرى أنها لا تفيد في العمل المسرحي، وربما لا مكان لها نظرا لازدحام الأحداث في رواية فلوبير، مثل المعارك التي دارت بين الفريقين القرطج في جانب والبربر ومعهم النوميديون في جانب آخر وهي أحداث ملحمية من الدرجة الأولى يضيق المقام عنها في المسرح، وأهمل أيضا بعض المشاهد الأسطورية مثل الثعبان الأسود وغيره، وإن كان له دور في تطور الأحداث في الرواية، غير أن حذفه لم يؤثر في الحدث المسرحي .

(٥)

توظيف التقنيات التراثية العربية (خيال الظل):

خيال الظل من الأدوات الفنية التراثية الفاعلة التي استخدمها كتاب الدراما، والتي تمنح النص مزيدا من الحيوية، وتسهم في نمو الأحداث، وتربط الحاضر بالماضي، ومن هؤلاء توفيق الحكيم في (الطعام لكل فم) ١٩٦٣، و عبد العزيز حمودة في (الظاهر بيبرس) ١٩٨٣ وغيرهما.

وهو كما يقول عبد السلام هارون " الأصل الأول للسينما المعاصرة اذ تتحرك الأشخاص والأشكال خلف ستر وقد سلط عليها الضوء فتبدو صورها متحركة من خلف الستر [٨٢].

وهو لون من الفن التمثيلي وإن لم يكن الممثلون بشرًا، بل أشكال على هيئة الرجال والنساء، مصنوعة من الجلد أو من الورق المقوى، ووراءها نور يظهر ظلالها على ستارة تُنصب بينها وبين المشاهدين، في الوقت الذي يحرك هذه العرائس –الورقية أو الجلدية– رجل ماهر على النحو الذي يتطلبه الدور[٨٣].

وفي المعجم الأدبي أن خيال الظل " نوع من المسارح الشعبية قوامه تحريك مجموعة من الدمى وراء ستارة رقيقة بعد إطفاء النور في قاعة العرض وتسليطه على الدمى بحيث تبدو ظلالها على الستارة المواجهة للمتفرجين، ويقوم بتوقيع إشاراتها أو خطواتها ونقلها من موقف إلى آخر اختصاصي أو أكثر من غير أن يبدو له أثر على الستارة، وتكون حركاتها مطابقة لمضمون الحوار العامي المسموع، وموافقا للألحان المرافقة له، وهي مصنوعة عادة من الورق المقوى أو الجلد المضغوط" [٨٤]

ويذكر ابن العماد الحنبلي أن أول من أحدث خيال الظلّ، أبو الحسن علي بن سودون البشبغاوي القاهري الحنفي (ت ٨٦٨ هـ) الذي أخذ عن علماء عصره، وتفنّن في العلوم، وكان مملقا فأخذ في رواج أمره بالمجون [٨٥]،

وفي ظني أن هذا الخبر ليس صحيحا، فمن أقدم النصوص التي سجلت فيها هذه الظاهرة بيتان لعبد الرحمن بن الجوزي المتوفي سنة ٥٩٧ أي منذ ثمانية قرون، يقول فيهما [٨٦] :

رأيت خيال الظّلّ أعظم عبرة ... لمن كان فى أوج الحقيقة راق

شخوص وأشكال تمرّ وتنقضى ... وتفنى جميعا والمحرّك باق

ويروي ابن حجة الحموي أن السلطان الملك الناصر صلاح الدين (٥٣٢ – ٥٨٩ هـ) [٨٧]، أخرج من القصر للقاضي الفاضل من يعاني الخيال يعني خيال الظل " ليفرجه عليه فقام الفاضل عند الشروع في عمله فقال له الناصر إن كان حراما فما نحضره وكان حديث العهد بخدمته قبل أن يلي السلطنة فما أراد أن يكدر عليه فقعد إلى آخره فلما إنقضى ذلك قال له الملك الناصر كيف رأيت ذلك قال رأيت موعظة عظيمة رأيت دولاً تمضي ودولاً تأتي ولما طوي الأزار إذا المحرك واحد فأخرج ببلاغته هذا الجد في هذا الهزل " [٨٨].

ويرى الدكتور عبد الحميد يونس أن هذه أول إشارة يعتد بها وهي " تلك الرواية التي قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبي، وأنه يحمل في تضاعيفه من الموعظة أن يتجاوز مجرد السمر البريء وغير البريء على السواء، ثم كان هذا الفن محل اهتمام جماهير الشعب واحتفالهم به " [٨٩].

وكان فن خيال الظل يسمَّى (الخيال)، وهو – كما يرى الدكتور شوقي ضيف – عبارة عن " تلك اللعبة المضحكة التى تحولت مع الزمن إلى لعبة الأراجوز المعروفة " [٩٠]، ثم ارتقى خيال الظل في العصر المملوكي، " وأصبح مسرحا شعبيا تاما، ويؤلف له ابن دانيال ثلاث مسرحيات ألفها فى عهد الظاهر بيبرس، وجميعها تصور مواقف ومشاهد فكاهية تثير الضحك فى المتفرجين " [٩١]، وفي حوادث سنة خمس وخمسين وثمانمائة ٨٥٥ هـ يروي المؤرخون أن السلطان أمر أصحاب خيال الظل وحرق جميع ما معهم من الشخوص المصنوعة للخيال وكتب عليهم قسائم بعدم عودهم لفعله [٩٢]

وقد استخدم محمد سيد عمر خيال الظل في نص " العذراء القرطاجية" الذي بين أيدينا في عرض مشهد يجسد صراع ماتو وسبنديوس مع الأحياء البحرية المتوحشة التي تعيش بين طيات الظلام في المجرى المائي وهما متجهان إلى قصر سلامبو للاستيلاء على الوشاح،" وما أن تضاء الشاشة بإضاءة زرقاء مع علو متزايد لأصوات مخيفة مرعبة .. لنرى ماتو وسبنديوس سابحين في الفراغ المائي بطول المسرح .. وهما يصارعان تلك الوحوش المائية .. إعلى أن يصطدما بشبكة حديدية يتعاملان معها .. وينفلتان منها بصعوبة بالغة .. لتطفئ شاشة عرض خيالات الظل .. ليضاء المسرح إضاءة زرقاء شفافة .. فإذا بنا في حجرة قدس الأقداس للربة تانيت ". [٩٣].

وفي ظني أن الكاتب كان موفقا في استخدام خيال الظل في هذا المشهد، لأنه يصف مشهدا لا يمكن أن تجسده الحقيقة فكان لا بد من الخيال، كما أنه يشتمل على وحوش مائية يمكن أن يمثلها الظل الذي يتكون من أجسام كرتونية أو جلدية، ويسهم خيال الظل أيضا في الانتقال من صراع واقعي يدور على المسرح في الفضاء المسرحي إلى صراع خيالي يدور في البحر ، وهذا ما لا يمكن أن يقوم به إلا خيال الظل .

ويستخدم الكاتب هذ التقنية التراثية العربية أعني خيال الظل مرة أخرى بعد الحوار التالي:

شبح ماجو : لا تصالح ماتو.. فهل نسيت دمي بهذه السرعة ؟

دمي الذي سفك من أجل حياتك

ماتو : لا .. ماجو .. لم أنس

شبح ماجو : صدقني ماتو لن تجد فيمن حولك من يضحي بحياته من أجلك مثلي، أو من يفعل كما فعلت فحذار .. حذاري ماتو .. حذاري ماتو

(يختفي الشبح ويلقي ماتو لثام صديقه بعيدا عنه مذعورا)

ماتو : ماجو، أين ذهبت ؟ بعد لم أنه الحديث معك، فأين ذهبت ؟

(ينهار منكمشا على سريره .. الإضاءة مازالت خافتة ، ليضاء باب الخيمة المسدول ، لتستغل كخيال ظل ناروي يتضخم ويأتي بحركات تعبيرية بما يوحي أنه يريد قتل ماتو .. الذي يزداد ذعرا وانكماشا .. لنرى خيال ظل سبنديوس وهو يأخذ أكياس النقود من نارهوي .. بما يوحي أيضا ببيع ماتو ويضعها في حزام ملابسه ، ليجرد نارهوي سيفه من غمده بما يوحي بالهجوم .. ليطفئ خيال الظل .. ليسود المسرح الضوء الأزرق الخافت والدخان الصادر من مكان مجهول ". [٩٤]

لم يكن خيال الظل في النص حشوا، بل كان له دوره في الانتقال بالأحداث، والعمل على إحداث تطور في الشخصية ونمو يسرع بها إلى النهاية.

(٦)

تنتهي رواية فلوبير بموت البطل (ماتو) بعدما ظلوا يرجمونه ويعذبونه ويذيقونه كل ألوان العذاب، " لم يبق له من مظهر الإنسان إلا عيناه، فهو شكل من الأشكال طويل أحمر كل الحمرة، يتدلى وثاقه المقطوع على طول فخذيه، ولا يمكن التمييز بين هذه الحبال وبين أطراف عضلات قبضتي يديه المجردتين من اللحم كل التجرد، وفمه لايزال فاغرا، ومن محجريه يخرج لهبان كأنهما يرتفعان إلى شعر رأسه، وهذا البائس اليائس دائب في مشيه ... " ولما وصل

إلى أسفل شرفة سلامبو ، كانت تنظر إليه بينما كان يلفظ أنفاسه الأخيرة، " وفي هذه اللحظة انتفض ماتو انتفاضة شديدة فأوشكت أن تصرخ، وهوى منطرحا على ظهره، وفارقته الحركة إلى الأبد "

ثم جاء رجل معه مدية فشق صدر ماتو، وأخرج قلبه ورفعه بملعقة ذهبية، وقدمه إلى الشمس، بينما قرطاجة تهتز كلها بتشنجات فرح عامر وأمل غير محدود، لقد كانوا يبتهجون بعدة أفراح، فرح النصر على البربر، وفرح زفاف سلامبو إلى زعيم النوميديين نارهافاس، والفرح بنهاية ماتو .

أما سلامبو فلم تكن تتمنى أن يموت ماتو، وكاد يغشى عليها، وحملها الكهنة إلى عرشها، ثم لم تملك إلا أن تشارك الجماهير المحتشدة لتهنئتها والتصفيق لها والهتاف باسمها.

فقد كانت بجوار عريسها وهو يطوقها بذراعه اليسرى، ويمسك باليمنى كأسا من الذهب ويشرب نخب قرطاجة، " وقفت سلامبو كما وقف نارهافاس وبيدها كأس لتشرب هي أيضا، لكنها هوت على عرشها ورأسها إلى الوراء فوق المسند شاحبة اللون كل الشحوب متصلبة ويداها منفتحتان، وفرع رأسها المرخي يتدلى على الأرض . وهكذا ماتت سلامبو ابنة هاملیكار لأنها لمست وشاح تانيت المقدس " [٩٥].

لقد سقطت سلامبو في نهاية الرواية جراء حب كتمته في قلبها لعدو قرطاجة زعيم البربر، وبهذا يفسر فلوبير في آخر كلمات الرواية لحظات الموت تفسيرا أسطوريا ، أن كاهنة تانيت لمست وشاح الربة المقدس .

ويبدو أن تلك النهاية الأسطورية لم تقنع صاحب " العذراء القرطاجية "، فتنتهي المسرحية نهاية أكثر واقعية لتبرز وقع الخيانة التي تعرض لها البطل على يد سبنديوس، حيث تمتد يد " نارهوي " لتطعن ماتو، فتتلقى سلامبو الطعنة بدلا منه. وفي هذا إبراز لعاطفة الحب والفداء والتضحية، وتحققت أمنيتها التي تمنتها في أول النص .

سلامبو : (وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة على صدر ماتو) لا تفزع من أجلي ماتو .. فقد تحققت أخيرا أمنية من أمنياتي .. فيوما ما تمنيت أن أكون أنا بدلا من صديقك ماجو .. عندما فداك بروحه يوم الوليمة .. وها هي الأقدار تستجيب .. وأفديك بروحي، ومن نفس الخنجر.

ماتو : سلامبووووووووووو.[٩٦]

لقد تعاونت تلك الآليات التراثية التي أجاد الكاتب استخدامها في تقديم نص درامي مأساوي يحقق أهم أهداف المأساة الأرسطية ونتائجها، وهو أنه "يحدث التطهير catharsis، الذي يكون نتيجة لمشاعر الشفقة والخوف منذ تولدهما عند المشاهد الذي يتماهى مع البطل المأساوي، ويتم استيعاب هذا التماهي وتحويله إلى فعل تنفيس وتفريغ عاطفي"[٩٧].

الخاتمة

حاول هذا البحث أن يستقصي الآليات التي استخدمها كتاب النص الدرامي في مصر في توظيف التراث ، مع التطبيق على أحد النصوص المعاصرة وهو مسرحية (العذراء القرطاجية) للكاتب المصري محمد سيد عمر، ووجد الباحث أن هذا النص زاخر بالمؤثرات التراثية على اختلاف أنواعها على النحو التالي:

- وظف الكاتب التاريخ القديم الذي يتعلق بمدينة قرطاجة والصراع الذي دار فيها منذ عدة قرون، ليربط الماضي بالحاضر، وليدع النص الدرامي يتكلم بما لا تستطيع الألسنة أن تنطق به.
- استوحى الكاتب الأسطورة حتى إنه وضع الجمالي في خدمة المعركة السياسية، وعمل على إذابة الشكل المسرحي في صراع الأفكار.
- تناص الكاتب مع رواية فلوبير التي نهج نهجها وترسم خطى صاحبها، حتى أنتج عملا دراميا سياسيا بامتياز، ولكنه خالفه بأن قام بربط التراث بواقع التطورات السياسية المعاصرة.
- استخدم الكاتب خيال الظل من أجل المزج بين ما هو غربي في بنيته، وما هو عربي في هيئته، كذلك للانتقال من الواقع إلى الخيال والعكس بأسرع وسيلة.

الهوامش

(١) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د ت، ٢ / ١٠٢٤

(٢) لسان العرب : ابن منظور الإفريقى، محمد بن مكرم بن على، جمال الدين (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط ٣،١٤١٤ هـ، ٢ / ٢٠١

(٣) سورة الفجر ، آية ١٩

(٤)المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز : ابن عطية الأندلسي، أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عبد الرحمن (ت ٥٤٢هـ)، تحقيق : عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٢٢ هـ، ٥ / ٤٨٠

(٥) المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م، ص ٦٦٣

(٦) لغة الخطاب وحوار النص – دراسة في ديوان ناجي : د / السيد فضل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتابات نقدية – ع ١٩٣– القاهرة – ٢٠١٠م – ص ١٢٥

(٧) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠م . ص ٣٠

(٨) المرجع السابق ص ٣١

(٩) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. على عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٧ .

(١٠) المرجع السابق ص ٨

(١١) معجم اللغة العربية المعاصرة ٣ / ٢٤٦٤

(١٢) المعجم الوسيط ٢ / ١٠٤٢

(١٣) معجم اللغة العربية المعاصرة ٣ / ٢٤٦٤

(١٤) المرجع السابق ١ / ٩٣

(١٥) انظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. على عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٢ .

(١٦) معجم متن اللغة : أحمد رضا (عضو المجمع العلمي العربي بدمشق)، دار مكتبة الحياة ، بيروت، ١٣٧٧ هـ – ١٩٥٨ م، ٢ /٤٢١

(١٧) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١ / ٢٨٦

(١٨) معجم اللغة العربية المعاصرة : د. أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، ط ١، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م، ١ / ٧٤٨

(١٩) المرجع السابق ١ / ٥١٢

(٢٠) معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم : عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: د. محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٤ م، ص ٢٠٠

(٢١) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم : محمد بن علي الفاروقي الحنفي التهانوي، (المتوفى: بعد ١١٥٨هـ) ، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ١ / ٦٩٢

(٢٢) المعجم الوسيط : ١ / ٥٢٨

(٢٣) البديع في نقد الشعر : أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني (ت ٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، مراجعة: الأستاذ إبراهيم مصطفى، الناشر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، د ت، ص ٢٤٩.

(٢٤) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، المعروف بابن الأثير الكاتب (ت ٦٣٧هـ)، تحقيق: مصطفى جواد، الناشر: مطبعة المجمع العلمي، ١٣٧٥هـ، ص ٢٣٢.

(٢٥) خزانة الأدب وغاية الأرب : ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزراري (ت ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار البحار،بيروت، ٢٠٠٤م ، ٢ / ٤٥٥.

(٢٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوشيبريس الدار البيضاء المغرب، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص ٢١٥.

(٢٧) انظر "معجم المسرح"" : باتريس بافي، ترجمة : ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠١٥م ص ٢٩٣

(٢٨) انظر : المسرح في الوطن العربي : د. علي الراعي ، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩م، ص ٩٦

(٢٩) أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل، ص ٢٩٩، وانظر تحليلا مفصلا لمسرحية الفرافير ص ٢٨٩ وما بعدها.

(٣٠) الشعر العربي المعاصر : د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ، بيروت، ط ٣ ، ١٩٨١ م، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣.

(٣١) انظر : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر : مصطفى عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، وانظر أيضا : أوديب وتجلياته في المسرح العربي: حمزة عبد الرحيم الديب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البعث، العراق، ١٤٣٠هـ ، ٢٠٠٩م.

(٣٢) للمزيد من المعلومات انظر : " المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر" : د.حسن محسن، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م. وانظر أيضا " الأسطورة في المسرح المصري المعاصر(١٩٣٣-١٩٧٠)" : د.أحمد شمس الدين الحجاجي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩م. وانظر أيضا "الأسطورة في المسرح المصري المعاصر" : د. تامر فايز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م.

(٣٣) التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر، كمال الدين حسين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٨٣م.

(٣٤) اقرأ تحليلا قيما لها في كتاب (في الأدب المصري المعاصر) للدكتور حسين على محمد، ٢٠٠١م.

(٣٥) انظر : توظيف التراث العربي في مسرحيات ألفرد فرج : حافظ صايل نهار السليم، رسالة ماجستير بكلية الآداب جامعة آل البيت، المملكة الأردنية، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م.

(٣٦) انظر : التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، محمد السيد عيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ع ٣٩٠، ١٩٨٤م. وانظر أيضا : استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، د. عصام بهي، مقال منشور بمجلة فصول، ع ١، أكتوبر ١٩٨١، ص ١٣٩ : ١٤٤

(٣٧) انظر : المسرح الشعري المعاصر : د. أحمد السعدني، مطبعة الوفاء، مصر، ١٩٨٦م.

(٣٨) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. على عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٢٧١ : ٢٧٦ وانظر أيضا "الرحلة الثامنة للسندباد" : د. علي عشري زايد، دار ثابت، القاهرة، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م. ص ١٨٣ : ١٥٣.

(٣٩) انظر : ظاهرة الانتظار في المسرح النثري: د. محمد عبد الله حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٤٢١ : ٤٤٠. وانظر أيضا : أدب باكثير المسرحي

: د. أحمد السعدني، الجزء الأول ، المسرح السياسي، (مسمار جحا) مكتبة الطليعة بأسيوط ، مصر، ١٩٨٠، ص ٦٢.

(٤٠) انظر تحليلا مستفيضا لمسرحية النسر الأحمر في رسالة دكتوراه بعنوان (استدعاء شخصية صلاح الدين الأيوبي في الشعر العربي المعاصر) للباجث د. طارق عبد التواب كامل، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٦/ ٢٠٠٥م، ص ٧٥ : ٨٩. وانظر أيضا (صورة الحاكم في المسرح الشعري في مصر) د. أماني محمد سعد، رسالة دكتوراه بكلية التربية، جامعة عين شمس، ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م ، ص ١٠٠ : ١٠٨.

(٤١) انظر فصل "جيش الشعب" في كتاب "أدب باكثير المسرحي، د. أحمد السعدني، الجزء الأول، المسرح السياسي، ط١، مكتبة الطليعة، أسيوط١٩٨٠م، ص١٠٩، ١٤٤.

(٤٢) اقرأ تحليلا للمسرحيات الثلاثة في (أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر) د. سيد علي ص ١٤٧ : ١٥٥

(٤٣) انظر : صورة البطل في المسرح الشعري المعاصر في مصر ، د. وائل علي السيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٩٠ : ٩٣.

(٤٤) دراسات في الأدب المسرحي : د. عبد المرضي زكريا ، بدون ناشر وبدون تاريخ ، ص ٣٣.

(٤٥) اقرأ تحليلا لها في " المسرح في الوطن العربي" : د. علي الراعي ، ص ٨٥

(٤٦) انظر : صورة البطل في المسرح الشعري المعاصر : د. وائل علي السيد ص ٨٥، و (صورة الحاكم في المسرح الشعري في مصر : د. أماني محمد سعد ص ٣٢٦.

(٤٧) انظر : دراسات في المسرح : د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م. (تحليل مسرحية السلطان الحائر ص ٩٣ :١١٢)

(٤٨) انظر : ظاهرة الانتظار في المسرح النثري: د. محمد عبد الله حسين، ص ٤١٨ .

(٤٩) المرجع السابق ص ٣٦٩

(٥٠) محمد سيد عمر كاتب قصة ومسرح ، رئيس نادي الأدب المركزي بالمنيا ، ورئيس نادي الأدب بملوي، ومخرج معتمد بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد مثل مصر في المهرجان السادس للمسرح التجريبي بالعرض المسرحي (إيزادورا) . صدر له :

(الناعسة) مسرحية منشورة في سلسلة كتاب نفرتيتي بالمنيا.

(الليلة السابعة) مسرحية في كتاب مبدعات منياوية ٢٠٠٣ م.

(ليلة زهران الأخيرة) مسرحية في مجلة حوار العدد ١٠.

(تداعيات محمومة) مسرحية في كتاب احتراق تحت المطر ، أبريل ٢٠١٠ م .

(كريشندو .. متتاليات للحزن متتاليات الحزن المتصاعد) مجموعة قصصية، المركز الأدبي للتنمية الثقافية بأسيوط ، ١٠ / ٢٠١٣م.

دنيا الحواديت : مسرحيات للأطفال ٢٠١٤م.

كنا معا : مجموعة قصصية (انظر ص ١٢٣ ، ١٢٤ من المسرحية، وانظر أيضا : النقطة المتحولة في الابداع الدرامي في الصعيد : د. محمد عبد الله حسين ص ٥٨، مطبعة مركز المخطوطات ، كلية دار العلوم بالمنيا ، ٢٠٠٢م) .

(٥١) راجع تاريخ قرطاجة : مادلين هورس ميادان ترجمة إبراهيم بانش، منشورات عويدات بيروت ١٩٨١ ص ٥٦– ٥٧

(٥٢) انظر: قرطاجه الحضارة والتاريخ : فرانسوا دوكريه ترجمة يوسف شلب الشام، دار طلاس دمشق، ١٩٩٤، ص ١٤٤

(٥٣) انظر المرجع السابق ص ١٤٥ : ١٥١

(٥٤) انظر التاريخ المغاربي القديم السياسي والحضاري : محمد الهادي جارش ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، ١٩٩٢ م ص ٦١

(٥٥) انظر سلامبو : فلوبير ص ٩

(٥٦) دراسات في الفن الصحفي: إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص ٢٩٤.

(٥٧) سلامبو : مقال منشور على شبكة الانترنت ، – ويكيبيديا المزسوعة الحرة – بدون كاتب – آخر تعديل لهذه الصفحة كان يوم ٢١ ديسمبر ٢٠١٦ الساعة ٠٨:١٣)

(٥٨) سلامبو : فلوبير ص ٣٣٦

(٥٩) الكوميديا والتراجيديا : مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش – ترجمة د / علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨ ، يونيو ١٩٧٩ م

(٦٠) العذراء القرطاجية ص ٢٤

(٦١)) العذراء القرطاجية المقدمة ص ١٠

(٦٢)) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوشيبريس الدار البيضاء المغرب، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص ١٥٥

(٦٣) سلامبو ص ٥١

(٦٤) العذراء القرطاجية ٤٥

(٦٥) المرجع السابق ٥٣

(٦٦) نفسه ٨٨

(٦٧) نفسه ١٠٩
(٦٨) العذراء القرطاجية ص ٣٨
(٦٩) نفسه ص ٣٩
(٧٠) العذراء القرطاجية ص ٤٧
(٧١) انظر : سلامبو : فلوبير ص ٣٣٦
(٧٢) الأدب المقارن : د / الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف، ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧ م ص ٣٦٧
(٧٣) الشعر العربي المعاصر : د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ، بيروت، ط ٣ ، ١٩٨١ م، ص ٢٢٩ .
(٧٤) دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن : د. محمد زكي العشماوي ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ٢٠٠٢ م ص ١٤٢
(٧٥) التاريخ المغاربي القديم ص ٨٠
(٧٦) المرجع السابق ص ١٤٥
(٧٧) انظر : المعتقدات الدينية الفينيقية في المدن الثلاث الليبية : د / محمد علي أبو شحمة، مجلة البحوث الأكاديمية، كلية الآداب، جامعة مصراته، ليبيا ، د ت، ص ٤٨٧
(٧٨)سلامبو ص ٢٠١
(٧٩) العذراء القرطاجية ص ٧٦
(٨٠) نفسه ص ٧٧
(٨١) المعتقدات الدينية الفينيقية في المدن الثلاث الليبية : مرجع سابق، ص ٤٩٦ ، ٤٩٧
(٨٢) كناشة النوادر : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى، ط ١، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥م، ص ٩ .
(٨٣) انظر : دراسات في المسرح : د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م ص ٣٨، وانظر أيضا فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، ع ٢٨٤، سبتمبر ١٨٧١ ص ٣٤ وما بعدها.
(٨٤)المعجم الأدبي : جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ص ١٠٦
(٨٥) انظر : شذرات الذهب في أخبار من ذهب : ابن العماد الحنبلي، (ت ١٠٨٩هـ)، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق ، بيروت، ط ١، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م، ٩ / ٤٥٥ .

(٨٦) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة : يوسف بن تغري بردي (ت٨٧٤هـ)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، د ت ، ٦ / ١٧٦.

(٨٧)انظر في ترجمته : الأعلام : خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط ١٥، مايو ٢٠٠٢ م، ٨ / ٢٢٠ .

(٨٨) ثمرات الأوراق (مطبوع بهامش المستطرف في كل فن مستظرف للشهاب الأبشيهي) : ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي (ت ٨٣٧هـ)، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، د ت ، ١ / ٤٨

(٨٩) خيال الظل : د. عبد الحميد يونس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، ع ١٣٨، القاهرة، أغسطس ١٩٦٥م .ص ١٨

(٩٠) تاريخ الأدب العربي : د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٦٠ – ١٩٩٥م، ٧ / ٥١.

(٩١) السابق ، ٧ / ٥٥.

(٩٢)انظر : "حوادث الدهور في مدى الأيام والشهور" : يوسف بن تغري بردي، جمال الدين (ت ٨٧٤هـ)، تحقيق: د/ محمد كمال الدين عز الدين، عالم الكتب، ط ١، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠م، ٢ / ٣٣٩ ، وانظر أيضا " نيل الأمل في ذيل الدول" : زين الدين عبد الباسط بن شاهين الظاهريّ الملطيّ (ت ٩٢٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط ١، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠٢ م، ٥ / ٣٤٤ .

(٩٣) انظر العذراء القرطاجية ص ٦٣

(٩٤) العذراء القرطاجية ص ٩١

(٩٥) سلامبو ص ٣٣٦

(٩٦) العذراء القرطاجية ص ١٢١ ، ١٢٢

(٩٧) معجم المسرح : باتريس بافي، مرجع سابق، ص ١١١

أهم المراجع

١- أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر: د. سيد علي إسماعيل، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨م.

٢- الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه : د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.

٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. على عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م

٤- الأعلام : خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط ١٥، مايو ٢٠٠٢م.

٥- البديع في نقد الشعر : أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني (ت ٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، الناشر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة (مصر)، د ت.

٦- تاريخ قرطاجة : مادلين هورس ميادان ترجمة إبراهيم بانش، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨١م.

٧- التاريخ المغاربي القديم السياسي والحضاري : محمد الهادي جارش، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ١٩٩٢م.

٨- ثمرات الأوراق (مطبوع بهامش المستطرف في كل فن مستظرف للشهاب الأبشيهي) : ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي (ت ٨٣٧هـ)، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، د ت.

٩- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، المعروف بابن الأثير الكاتب (ت ٦٣٧هـ)، تحقيق: مصطفى جواد، الناشر: مطبعة المجمع العلمي، ١٣٧٥هـ.

١٠- حوادث الدهور في مدى الأيام والشهور : يوسف بن تغري بردي، جمال الدين (ت ٨٧٤هـ)، تحقيق: د/ محمد كمال الدين عز الدين، عالم الكتب، ط ١، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠م.

١١- خزانة الأدب وغاية الأرب : ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزراري (ت ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار البحار،بيروت، ٢٠٠٤م.

١٢- خيال الظل : د/ عبد الحميد يونس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، العدد ١٣٨، القاهرة، أغسطس ١٩٦٥م.

١٣- دراسات في الفن الصحفي: إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت.

١٤- دراسات في المسرح : د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م

١٥- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن : د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

١٦- رحلة إلى الشرق : جوستاف فلوبير، ترجمة : د. فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، المجمع الثقافي، ١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م.

١٧- سلامبو : جوستاف فلوبير، إعداد وتقديم: رحاب عكاوي، دار الحرف العربي، بيروت ٢٠١٠م.

١٨- شذرات الذهب في أخبار من ذهب : ابن العماد الحنبلي، (ت ١٠٨٩هـ)، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق وبيروت، ط١، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.

١٩- الشعر العربي المعاصر: د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

٢٠- صورة البطل في المسرح الشعري المعاصر في مصر : د. وائل علي السيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩١٤م.

٢١- ظاهرة الانتظار في المسرح النثري : د. محمد عبد الله حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٢- العذراء القرطاجية – سنوات الوجع " محمد سيد عمر، سلسلة (نصوص مسرحية) العدد ١٤٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م.

٢٣- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، د. علي الراعي، كتاب الهلال، العدد ٢٨٤، سبتمبر ١٨٧١م.

٢٤- قرطاجه الحضارة والتاريخ : فرانسوا دوكريه، ترجمة يوسف شلب الشام، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٤م.

٢٥- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٠م .

٢٦- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم : محمد بن علي الفاروقي الحنفي التهانوي، (المتوفى بعد ١١٥٨هـ)، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م.

٢٧- كناشة النوادر : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى، ط ١، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥م .

٢٨- الكوميديا والتراجيديا : مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، ترجمة د. علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨، الكويت، يونيو ١٩٧٩م.

٢٩- لسان العرب : محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٤١٤هـ.

٣٠- لغة الخطاب وحوار النصوص – دراسة في ديوان ناجي : د. السيد فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع ١٩٣، القاهرة، ٢٠١٠م.

٣١- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز : أبو محمد عبد الحق بن غالب ابن عطية الأندلسي المحاربي (ت ٥٤٢هـ)، تحقيق : عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٢٢هـ.

٣٢- المعجم الأدبي : جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م.

٣٣- معجم اللغة العربية المعاصرة : د. أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، ط ١، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨م.

٣٤- معجم متن اللغة : أحمد رضا (عضو المجمع العلمي العربي بدمشق)، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٨م.

٣٥- معجم المسرح" : باتريس بافي، ترجمة : ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠١٥م.

٣٦- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيبريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.

٣٧- معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم : عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: أ. د محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م.

٣٨- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د ت.

٣٩- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة : يوسف بن تغري بردي، جمال الدين (ت ٨٧٤هـ)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، القاهرة، د ت.

٤٠- النقطة المتحولة في الإبداع الدرامي في الصعيد : د. محمد عبد الله حسين، مطبعة مركز المخطوطات، كلية دار العلوم، المنيا، ٢٠٠٢م.

٤١- نيل الأمل في ذيل الدول : زين الدين عبد الباسط بن شاهين الظاهريّ الملطيّ (ت ٩٢٠هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠٢م.

الرسائل العلمية :

- استدعاء شخصية صلاح الدين الأيوبي في الشعر العربي المعاصر: د. طارق عبد التواب كامل، رسالة دكتوراه بكلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٦/ ٢٠٠٥م.
- التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر – رسالة ماجسنير مخطوطة – فاطمة شكشاك – كلية الآداب – جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة –الجزائر – ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م.
- صورة الحاكم في المسرح الشعري في مصر : د. أماني محمد سعد، رسالة دكتوراه بكلية التربية، جامعة عين شمس، ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م

الدوريات :

- المعتقدات الدينية الفينيقية في المدن الثلاث الليبية : د. محمد علي أبو شحمة – مجلة البحوث الأكاديمية – كلية الآداب – جامعة مصراته – ليبيا – د ت.

تم بحمد الله

Abstract

There are many mechanisms for using heritage in modern and contemporary Arabic literature, especially in dramatic texts. This is because theater is the most literary art that spreads heritage and for it, and tries to answer it to the following questions: What is heritage? What is used by the Egyptian playwright? What is the purpose of using that image? How do theatrical use these in dramatic text?

Then the research moves to application through the analysis of a contemporary Egyptian dramatic text, which is the play (The Carthaginian Virgin) by the writer Muhammad Sayed Omar, which was issued by the General Authority for Egyptian Cultural Palaces in 2014 AD, through the following axes: the historical background of the Carthaginian maiden play, the influence of the novel (Salambo) by Flaubert in the text, the mythical atmosphere in the text, the use of traditional Arabic techniques (shadow fiction).