

السّمات الحكواتية في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية

د. شوكت عبد الكريم البياتي

مركز دراسات الكوفة / جامعة الكوفة

الخلاصة :

ظاهرة الحكواتية من الفنون الشعبية العربية التي تمتد جذورها في تراثنا الأدبي . تميزت بتطورها عبر المراحل التاريخية , وتنطوي على إمكانيات درامية , مما أضحت مصدراً في خضمه العديد من الكتاب والمخرجين والممثلين الذين يدعون بتميز المسرح العربي عن العالمي .

يتألف البحث من مقدمة تعريفية لمشكلة البحث ثم الأهمية والحاجة إليه , وهدف البحث وحدوده وتحديد مصطلحاته . ويأتي الإطار النظري ليكشف سمات الحكواتي في خيال الظل وصندوق الدنيا والقرّة قوز وينتهي بما أسفر عنه الإطار النظري .

أما إجراءات البحث فقد تم اختيار تسمية عينة البحث قصدياً وهي مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) تأليف وإخراج (قاسم محمد) .

وانتهى البحث بالاستنتاجات وقائمة المصادر التي اعتمدها الباحث .

المقدمة :

يتجلى فن الحكواتي بشكل واضح في العديد من المظاهر الدرامية العربية والتي تتخذ أشكالاً عديدة قد تكون ذات طابع طقسي ديني أو أدبي أو فلكلوري . وهي تختلف في الظاهر باختلاف الأقطار العربية لكنها تلتقي في خصائص مشتركة كونها فنون شعبية تجمع فنوناً تمثيلية عديدة .

خصوصاً وان هذه المظاهر الدرامية كانت قد أفرزتها طبيعة الواقع العربي آنذاك حيث تهدف إلى التسلية والترفيه وتمثل أيضاً اتجاهها تربوياً من خلال التوعية والوعظ الأخلاقي .

ومن الأهمية الإفادة من هذه المظاهر في الفنون المسرحية المعاصرة وتوظيفها باستلهاً هذا التراث العربي العظيم وتحريك الساكن منه بحيث يكون لحاضرها ضياءً ساطعاً ويفتح الطريق نحو إيجاد هوية للمسرح العربي المعاصر . وسيقتصر الإطار النظري على إبراز المظاهر ألا وهي :-

١ - سمات الحكواتي في خيال الظل .

٢ - سمات الحكواتي في صندوق الدنيا .

٣ - سمات الحكواتي في القرّة قوز

أ- أهمية البحث :

تعود أهمية هذا البحث في الإمكانيات الدرامية التي تحتويها هذه الظواهر أو أشباه أشكال التمثيل فهي تعد مصدر أصيلاً متمثلاً في التراث العربي يمكن الإفادة منه في تأصيل المسرح العربي خصوصاً وأنه يجمع بين جوانحه الحكاية والتمثيل والإنشاد والغناء ويراد منها التسلية والترفيه ويؤدي مهمة التثقيف والتوعية بصورة فنية. وظهور مثل هذه الظواهر في



بعض الأعمال المسرحية الحديثة دليل على الإمكانيات الفنية التي تحملها خلافاً لمن يحسب انه بات تراثاً مندثراً وهو دليل آخر على أهمية العودة إلى هذا التراث واستلهامه في المسرح العربي المعاصر .

ب- هدف البحث :

يهدف البحث التعرف على سمات الحكواتية في الظواهر الدرامية وتأثيرها في المسرحية العراقية .

ج- حدود البحث :

عروض فرقة المسرح الفني الحديث .من سنة ١٩٧٣-١٩٩٥ . ظهرت في هذه الفترة محاولات تجريبية في توظيف واستلهام التراث الشعبي .

د- تحديد المصطلحات :

الحكواتي " كما هو معروف في تراثنا - قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات , أي انه يهدف بواسطة الإشارات والحركات التي يستخدمها أثناء القص إلى إيضاح وتجسيم ما يريد أن يقوله " (١) .

١- " ظاهرة ذات طابع تاريخي تحكمت فيها قوانين التطور التاريخي للوطن العربي وهي لم تكن

طارئة على الحضارة العربية , وإنما كانت ثمرة شروط موضوعية وتاريخية " (٢) .

٢- ويعرف الحكواتي عبد الكريم برشيد بأنه " ظاهرة مسرحية تتسم بجماعيتها حيث تندمج ذات

الفرد مع أذات الجماعة الأكبر مثل السامر والارجوز وخيال الظل ويدعو فيه إلى احتفالية

مشتركة بين المؤدي والمتلقي " (٣) .

ويعرف الباحث الحكواتي تعريف إجرائي . ظاهرة شائعة في التراث العربي تطورت من شكل نواة (

حكاية) قبل الإسلام وصولاً إلى الشكل المتكامل متمثلاً في فن (الحكواتي) الممثل العربي بصفته

حلقة الوصل بين الحكاية والمتلقي لما يمتلكه من مواهب في الخيال وأدوات التعبير الحركية

والصوتية ويوجد في البلاد العربية بأسماء متعددة .

١- سمات الحكواتي في خيال الظل

الخيال لغة هو التشبيه والتصوير , وهو الشبه والصورة . ولما كان المحور في فن خيال الظل هو انعكاس

الصورة أي انعكاس الخيال , فالأصوب أن يسمى (ظل الخيال) لا (خيال الظل) وقد عرف بالصيغتين ثم غلبت

الثانية , ولعل موسيقى العبارة قد غلبت في التسمية (٤) . وقد سمي (شمس الدين ابن دانيال الموصلي) مصنفة

الذي ضمنه تمثيلياته الظلية الثلاث أو باباته الثلاث باسم إحداهما (طيف الخيال) " حيث نسب الظاهر إلى الباطن

وجعل أهمية البقعة المنعكسة على الشاشة ويأتي هذا تأكيداً لأهمية الظل لاسيما وانه الهدف الأساس , كما لو كنا

نسب مجهولاً إلى معلوم " (٥) .

وقد كان لخيال الظل في القرون الوسطى العربية أهمية عظيمة , لأنه وسيلة ترفيهية وتنفسية يوم ذاك . وقد

اقترن بالهزل وبعض الأدب المكشوف . وخاصة في عهد المغول ولم يستطع أن يتطور أو يساير الزمن فانقرض في

أوائل هذا القرن^(٦) . وفي بداية الأمر استخدم الأثرياء لاعبي خيال الظل في حفلاتهم مثلما كانوا يستقدمون كبار القصاصين والمنشدين والمغنين . وحينما كثر المخيلون وتطورت ألعابهم وفنونهم أخذوا يجوبون القرى والأرياف وأحياناً المدن . ويقدمون عروضهم في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والسياسية وفي حفلات الزواج والختان . والأماكن التي يؤدون فيها عروضهم هي المقاهي والحانات والأسواق إضافة إلى دور الأعيان من ساكني الريف أو الحضر وذلك أيام رمضان وحفلات النذور^(٧) .

وقد تعددت الآراء في أصل فن خيال الظل , فمن قائل انه من بلاد الهند . وان أقدم نص هندي يرجع أصله إلى الأدب السنسكريتي (تيرة جاتا) أي أغنية الراهبات . وبرز من قال بهذا الرأي أحمد تيمور^(٨) .

ومن الباحثين من قال بأصله الصيني . ومن الصين هاجر إلى بلدان أخرى^(٩) . وأول من كتب في خيال الظل

هو (أبو الحسن علي بن محمد) المعروف (بالشابشتي)

(توفي سنة ٣٨٨ هـج - ٩٩٨ م) فقد قال نقلا عن دعبل الذي هدد عباده بالهزاء فرد عليه هذا " والله لئن فعلت لأخرجن أمك في الخيال "^(١٠) وورد في الهامش إن المقصود به (خيال الظل) وهذه العبارة من أقدم الإشارات عن هذا النوع من الفن . ولاين دانيال الذي تقدم ذكره كتابه المعروف (طيف الخيال) الذي انتشر الفن على يديه وبتأثيره في أرجاء البلاد العربية . وأشار إليه جماعة من المؤرخين كابن شاعر والغزولي والمقرزي وابن إياس وغيرهم^(١١) .

ويرى (إبراهيم حمادة) إن عملية الزحف الظلي إلى العالم الإسلامي والعربي بدأت " أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر حيث أمكن بالتدرج تقديم مستويات ظلّية محلية لها قيمتها الفنية بعد أن امتزج الوافد بخصائص التراث الاجتماعي العربي وتطبع بطابعه وصبغته واستقرار ملامحه الأخيرة أتاح له فرصة هضم قوميته "^(١٢) .

وان اقتران خيال الظل بالتنقل هو الذي فرض شكل هذا النوع من المسرح وجمهوره . وكانت هناك دور ثابتة خاصة به .

ويصف الدكتور (عبد الحميد يونس) داراً لعرض خيال الظل في مصر , على شكل ردهة متسعة واحدة , والدخول فيها لم يكن بأجر , ولكن ينقطع التمثيل بعد التمهيد , وفي الاستراحة يدفع النظارة كل حسب طاقته , وهذه سمة يتسم بها الفن الشعبي التمثيلي . ووضعت المنصة والتي يمكن أن نطلق عليها المسرح , مقابل باب الدخول . ونصب حاجز يفصل النظارة عن اللاعبين , وقد شيدت عليه ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت وتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد مثبتة على قصبات , فتظهر ظلالها على الشاشة المواجهة للجمهور , ويقوم بتحريكها شخصان على الأقل ويعاونهما اثنان آخران لتبادل الإنشاد والحديث , وهم لذلك يلونون أصواتهم بحيث تلائم الشخص والواقف المعروضة وكثيرا ما قلدوا أصوات الحيوانات . نستخلص من هذا كله وجود مسرح ثابت أو متنقل لهذا الفن . وكلاهما يشترك مع الآخر في المقومات وطرق الإضاءة وعدد اللاعبين وتنوع الموضوعات^(١٣) .

وموضوعات خيال الظل عبارة عن تمثيلات تصاغ صياغة أدبية, نثراً أو شعراً بالفصحى أو بالعامية . وتقترب في خصائصها من الكوميديا المرتجلة وتلائم الذوق والتفكير الاجتماعي السائد آنذاك . إذ يبتكر المخيلون نكات

ساخرة ومواقف مضحكة وقد يحاكون الشخصيات الشهيرة المتطرفة السلوك والمعروفة في المجتمع . وتحوي مواضيع باباتهم على وخزات نقدية اجتماعية للعادات والأوضاع العامة , وأحياناً تمادت في اشتقاق مواضيعها من الجنس^(١٤) .

ولخيال الظل متخصصون في التأليف والأداء . ويضم من فنون المداح الشاعر ذا الرباب, والقصاص . وفيه من الحذاق الذين ينقلون بطريق غير مباشر فنون البهلوان ومروزي الوحوش , إلى جانب الرقص والغناء , ويحتوي هذا الفن على مقومات أخرى غير النص كالأدب الموسيقي والفنون التشكيلية كالرسم . وجمهور هذا الفن متذوق لمجموعة الفنون ويصدر عن إحساس وتفكير جمعي وذوق عام في وقت التمثيل وليس كأفراد متفرقين, والنظارة من الخلفاء والسلطين ورجال العلم والأدب وصولاً إلى عامة الناس من الأطفال والكبار^(١٥) .

كتبت البابات للشعب وذلك للترفيه عنه وتسليته . وان المفهوم الأخلاقي في الوسط الشعبي ليس مطلقاً وإنما نسبي بمعنى تبدله بتبدل الظروف الاجتماعية . وقد عرفت القرون الوسطى انحداراً خلقياً هو في حقيقته انعكاس للانحطاط الاجتماعي . ولذلك فإن جرأة (ابن دانيال) في معالجة باباته معالجة فيها قدر من الفحش والمجون والبذاءة ليس حادثاً فردياً قاصراً عليه بل هو نتاج طبيعي للعصر والمجتمع اللذين عاش فيهما^(١٦) . وقد جعلت الظروف هذا الفن أن " يتوجه توجهاً نقدياً , لذا كان له تأثير آخر في الوسط الشعبي لأنه خير من يعرف الغمز واللمز بالحكام عند الضرورة . ولذا فالتخلص منه أجدى للظالمين ونقيم الدليل على ذلك إن سلطات الاستعمار الفرنسي في الجزائر قضت على خيال الظل هناك عام ١٨٤٣ وذلك لان السكان استعانوا به كوسيلة للتعريض بالمحتل " ^(١٧) .

فكانت الظليات بحق من حيث الموضوع تعبيراً عن الواقع , فهي لم تهرب إلى عالم وهمي تعويضي كما في السير والملاحم الشعبية وبعض الحكايات , بل واجهت الواقع مواجهة صريحة وان كانت لم تقدم حلاً معقولاً , أو إنها لم تكن تعنى أصلاً بذلك . لكنها كانت من ناحية أخرى ناقداً سياسياً واجتماعياً مباشراً تارة وغير مباشر تارة أخرى . وهي لم تعرض شخصيات نمطية تتوسل بالاحتيال في كسب معاشها إلا فيما ندر كالذي فعله ابن دانيال حين أنهى باباته بتوبة الشخصية الرئيسية . يبدو إن المؤلف قد عجز عن إيجاد حل ملائم لما عرضه في باباته فوجد في التوبة خلاصاً أو إعراضاً عن المفاصد^(١٨) .

وتقوم موضوعات البابات التي وصلت إلينا على شكل حكاية بسيطة يلتقطها المؤلف من الحياة اليومية للناس من غير اعتناء بتكاملها , إذ ينصرف همه مباشرة إلى عرض مجموعة من النماذج والأنماط الشخصية وما تتصف به من خصائص وصفات . ولهذا تنتسب الظليات إلى عروض فن المحاكاة عروض المداحين والحكواتية الارتجاليين .

في الوقت الذي لا يستطيع فيه المداح أن يقدم لنا أكثر من تقليد منظر ساخر , كما لا يجسر الحكواتي . أن يقدم لنا - إلا فيما ندر - نقداً مكشوفاً للأقوياء والأغنياء بينما نجد الظليات تقدم لنا عروضاً كاملة لعدد كبير من الأنماط الشخصية التي تتوسل الاحتيال في كسب معاشها بشكل ساخر , وتظهر لنا نقداً أكثر مرارة من عروض الحكواتي^(١٩) .

ثمة سمات مشتركة بين فن خيال الظل وفن الحكواتي غير التي ورد ذكرها هي :

- ١ - يستهين الاثنان بالزمن والمكان استهانة كاملة في حكاياتهم . ويؤمن خيال الظل بالقدرية المطلقة , وشأنه في ذلك كالحكواتي فانه يعتقد بأن ما كتب على الإنسان لا بد أن يحدث فعلاً. فنرى (عجيباً) في بابة ابن دانيال المسماة (عجيب وغريب) ينصح الأدباء والغرباء من بني ساسان قانلاً : " وسيروا في البلاد وانصبوا الشباك على العباد , فالغريب مرحوم , والمرء يسعى والرزق مقسوم " (٢٠) وتحثفي مضامين الظليات أيضاً بالخوارق والجن والعفاريت , ويسرف في المبالغة والتجريد في البعد عن الاهتمام بمعقولية الأحداث أو التبرير المنطقي . ويختلف هذا الفن عن فن الحكواتي بعنصر الفكاهة الحاضر دوماً باستخدام الجنس والقوافي والتلاعب اللفظي , وبالبداعة والفحش والشتم والهجو. فهذا العنصر الفكاهي يحاول استغلال الحركة والصورة والنغمة والكلمة , بحيث تفرغ شحنة الشعور بطريقة تخيلية وبذلك يتحقق هدف التسلية والترفيه (٢١) .
- ٢ - أما من الناحية الفنية فهناك سمات قريبة من الحكواتي ذكرنا سابقاً بعضها . ويهمنا أن نورد بعضها الآخر . فشخصية (المقدم) التي تفتح الظليات ثابتة ودائمة الظهور في بداية كل بابة . يقول عنها (أحمد تيمور) : بأنها هي التي تستفتح اللعب بإتشاد زجل فيه مديح نبوي وتحية للحاضرين ووصف للقوصرة وما فيها من ثريات ودقيق الصناعة (٢٢) . ويضيف سعد الدين حسن دغمان " بان شخصية المقدم ما هي إلا شخصية الراوي في المقامة , ولكنها قد اكتسبت هنا أوصافاً معينة وأبعاداً محددة وأخذت تؤدي دوراً مرسوماً بدقة أكثر : فهي لا تروي حكاية البطل كما في المقامة , وإنما تفتتح البابة , وتوجز الأحداث ثم تفسح المجال للشخصية كي تعبر عن نفسها بحرية وطلاقة , لقد أصبح دورها محددًا تحديداً دقيقاً مما بعث الحركة في النص , وأطلق الحوار من أسره " (٢٣) . ويؤكد (د. عبد الحميد يونس) دور المقدم فيقول :
- ومن الطبيعي أن يكون للمخاليين رئيس يقوم على الإخراج وينظم حركة الشخص وويربط بين سياق الأحداث ولأنه كان في الوقت نفسه (المعلم) في هذه الفرقة التمثيلية الثابتة أو الجانلة , وعرف منذ القرن السابع الهجري بهذا الاصطلاح وهو (الرئيس أو الرئيس) وقد استعمل هذا المصطلح محمد بن دانيال . فهو يقول مقدماً لإحدى تمثيلياته بعد الاستهلال : إذا فرغ الرئيس من هذا الإنشاد أي الاستهلال يشرع فيما بنى وشاد , ثم ينادي يا طيف الخيال يا كامل الاعتدال فيخرج شخص أحذب , وينقض كالبازي الأشهب فيسلم سلام القادم , ويقف مطرقاً كالواجم , فيرد الرئيس عليه السلام (٢٤)
- ويبدو إن هذا الشخص هو الذي كان يقوم دائماً بالاستفتاح أو الاستهلال , وكان يعرف أيضاً (بالمقدم) أي الذي يقدم التمثيلية إلى الجمهور , وقد يراد من المعنى المعلم . ويستخدم أيضاً ممثلاً حاد الصوت يقوم بالاستهلال , جمعاً لانتباه الجمهور الصاحب .
- ومن أمثلة الوسائل الفنية للمقدم ما ورد في بابة (طيف الخيال) حيث يصف هذا الفن وجمهوره وفي خيال الظل الجد والهزل بغية الترفيه عن المتفرجين , كما فيه جانب من المعرفة . يقول المقدم :
- خيالنا هذا لأهل الرتب والفضل والبذل لأهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل في أحسن سمط وأتى بالعجب
فأنظره يا من فهمه ثاقب ففيه للعرفان أدنى سبب (٢٥)
- ومما يبرهن على إن الجمهور يدفع مبلغاً لقاء المشاهدة , ما تشف عنه البابات . إذ إن جمع النقود وسيلة ثابتة

بعد التمهيد ويرى إنها تشبه الاستراحة القصيرة أو الفاصلة المخصصة للتأمل كما هو حال الفنون الشعبية التمثيلية .
يقول المقدم :

ترجمته طيف الخيال الذي حكى هلالا طالعا بالحدب

مذاهب الفضل به جمة فنطقوه سادتي بالذهب^(٢٦)

٣- ويشترك فن خيال الظل وفن الحكواتي في اسلوب المقدم وراوية الأحداث وتقديم الشخصيات^(٢٧) . ففي بابة طيف الخيال يتقدم الراوي أو المقدم إلى الجمهور قائلاً : " السلام عليكم أيها السادة , ودمتم في نعمة وسعادة , اعلموا إن لكل شخص مثال وقد قيل في الأمثال , انه يوجد في الإسقاط على إن لكل اسلوب طريقة , وتحت كل خيال حقيقة , وفي الهزل راحة من كلال الجد , والنحس يظهر السعد , وقد يمل المليح ويحب القبيح ... " ^(٢٨) .
شبه عقد على عمد دقيق الصنع , معلق به قناديل وثريات يسمونه القوصرة .

٤- ومن السمات المشتركة بينهما , مشاركة الجمهور في العرض . ويمتاز في الظليات - كما أسلفنا - باستخدام اللهجات المختلفة فأضحى تعبيراً ورمزاً للشخصيات , وكذلك بإفساح مجال ما للتمثيل الصامت ومحاولة إثارة الضحك بواسطة الحركات الهزلية^(٢٩) وقد أسهم ذلك في توثيق الصلة بين الجمهور والمسرح يشترك المتفرج مع فن الظليات بالتعليق على الأحداث أو تبادل الحوار والنكات .

٥- إذا كان تلاحم الكلمة بالحركة هو السمة المتطورة في فني الحكواتي وخيال الظل , فاته في الأخير يتخذ أسلوباً مختلفاً " فشخص الظليات يقتصر دورها على أداء الحركات المطلوبة , أما تقديم الحوار وإدارته فهمة يتولاها أولئك الذين يحركون شخص خيال الظل من خلف الستارة مؤدين بذلك نوعاً من التمثيل الصوتي يحاول أن يكون معبراً , وأن يكون منسجماً مع الحركات المنعكسة على الستارة أمام الجمهور " ^(٣٠) وهنا يكمن الاختلاف . فعند الحكواتي يتجسد التلاحم بين أشخاص يتلبسون الدور المعني , أما في الظليات فيشخص من خلال الفن ذاته أي خيال الظل .

٦- الغناء والموسيقى يصاحبان الحكواتي المتمثل في المنشد والسامر الشعبي , كما يصاحبان فن خيال الظل إلى درجة الاندماج معه .

٧- إن عملية التأثير والتأثر بين الفنون المحلية والوافدة , عملية حصلت على مر العصور . ولم يستثن فن خيال الظل العربي من هذه الظاهرة , غير إنها على الرغم من حصولها لم تستطع أن تسلبه هويته وطابعه العربي .

وبالرغم من توافر السمات المشتركة بين فن الحكواتي وفن خيال الظل, غير إن هناك فروقات بينهما . إذ يذكر المستشرق (منزل) في دائرة المعارف الإسلامية وهو يتحدث عن خيال الظل : " يجمع مسرح خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر , وشخصه الشفافة من الأدم الملون , تظهر على شاشة الكتان المضاءة " ^(٣١) . ويؤكد الفرق ذاته(د. علي الراعي) عند حديثه عن المقدم :

إذا قام فيه ناطق واحد عن كل شخص ناظر واحتجب

أي إن لكل شخص دور في التشخيص . ولكل دور صوت . ويوضح الراعي إن هذا مختلف عن مبدأ الراوي الذي يتلبس كل الشخص وينطق باسمهم جميعاً ويؤدي دوراً أمام الجمهور بدمه ولحمه , وأحياناً

يأتيه الإبداع من خلال ردود فعل النظارة لفعله التمثيلي^(٣٢). وهذا ما لا يوجد في الظليات . وتعتبر الشخصيات التي تؤدي الحركة على الشاشة أي شخص خيال الظل , هي الشخص الثالث الذي يشخص بالحركة , بينما في الحكواتي يتلبس الشخصية , فأحياناً يكون الشخص الثاني , وأحياناً أخرى يكون الشخص المراقب عليها عند الأداء .

بعد هذا كله نرى إن خيال الظل والحكواتي بصفتها فنين شعبيين , ينبعان من وسط العامة ويتعاطيان مع عاداتهما وتقاليدها . وبينهما نقاط التقاء وتشابه حتى تفوق ما بينهما من فروق . وإن بينهما نوعاً من التأثير المتبادل , فقد استثمر ابن دانيال بعض خصائص المقامة كاستخدامه غريب اللغة واللعب اللفظي وقد حاكى مقامات الحريري في قالبها الأدبي وإن كان يكسر ذلك فراراً إلى طلاقة الأداء باستخدام اللغة العامية بسهولة وبساطتها وتلقائيتها الملائمة لذوق العامة وكذلك بمنحها المضحك^(٣٣) .

٢ - سمات الحكواتي في صندوق الدنيا

يعد (صندوق الدنيا) من الفنون التمثيلية الشعبية غير المباشرة , وهو عبارة " عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث , وهذا النمط يدخل في باب التمثيل على سبيل المجاز , لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصص في السرد وتلوين الصوت , والصورة إنما تكبر عن طريق عدسات تحدد بالضرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل واحد منهم بوجوده الخاص وقلما يزيدون في العرض الواحد على أصابع السيد الواحدة "^(٣٤) . ويقوم بعرض هذا اللون من الفن شخص واحد كأنه يقوم بكل أدوار لعبته , وموضوعاته مستمدة من التاريخ العربي بسيره وملاحمه الشعبية المرسومة على ورق مثبت على اسطوانة تتحرك باليد من جانب لتمر أمام العدسة وتختفي في الجانب الآخر كأنها شريط سينمائي . ويعلق عارض الصور بنفسه على الصور المتغيرة , وتتكون من التعليقات في النهاية قصة متكاملة . ومن هذه القصص (أبو زيد الهلالي) و (الزير سالم) و (عنترة) وغيرها^(٣٥) .

ول (محمد مندور) وصف أكثر تفصيلاً لهذا الصندوق يقول بأن صاحبه يحمله على ظهره هو والدكة التي يجلس عليها النظارة المؤلفين من الأطفال وأشبه الأطفال . والممثل يؤدي المواقف والأحداث والشخصيات بصوته المعبر والمتوافق مع المناظر ومنسجم معها . وهو يطوف بصندوقه الشوارع والحارات والقرى , وكلما لمح سرباً من الأطفال وضع صندوقه على الحامل وأمامه الدكة ثم يأخذ بمناداة النظارة لقاء بعض الملايم . ويجلسهم على الدكة , ويضع على رؤوسهم ستارة تحجب عنهم الضوء الخارجي . ومن خلال فتحات الصندوق يرى المشاهدون عدة صور ملونة تتعاقب أمام أبصارهم المشدوهة وصاحب الصندوق يروي بوضوح ما يروونه وهو يعلق على تلك المواقف القصصية أو الشخصيات أحياناً تعليقات مثيرة^(٣٦) . قانلاً : " شوف يا سيدي وادي السفيرة عزيزة اللي جمالها ما خطرشي وعينها اللي زى الفنجان , وبقيها زى خاتم سليمان . ثم وادي يا سيدي كما إن عنتر بن شداد اللي قتل الفرسان وأدهش الأنام وكل ده عشان عيلة ذات الدلال والجمال " ^(٣٧) .

ول (فاروق خور شيد) وصف آخر للصندوق يزيد في تفصيلاته عما ذكره مندور , يقول : " بأن صندوق الدنيا الذي خرج بدكته الوحيدة وصندوقه المقام على حوامل تثنى عند رفعه قد علته دمي ملونة ويمسك الدكة في يد وبوقاً في يد أخرى ويمضي صاحب الصندوق في الأزقة ينفخ في البوق حتى يتجمع عدد كاف من الصبية فيختار باحة بين عدة حارات , ينزل فيها حملة " ^(٣٨) .



وعلى الرغم من إن القصص يحفظ بعض قصص السير الشعبية والأشعار , كما يحفظ عبارات الغاية منها اجتذاب النظارة لمشاهدة صوره أو مناظره المخبوءة داخل صندوقه السحري , فانه ليس سوى قصاص شعبي جمهوره من الأطفال وأشباههم الذين تدفعهم الحماسة التي تثيرها نداءه ته للانجذاب نحو الصندوق .

وإن عارض الصور المتحركة يحمل من سمات الحكواتي الكثير , فهو يروي مواقف وأحداث من سير شعبية معلقاً عليها , ووصفاً شخصيات تاريخية من تلك السير . وينشد أحياناً لاجتذاب الصبية بصوت متلون بتلون المواقف والأحداث . و إن حركة تغيير الصور ينبغي أن تكون متوافقة مع ما يؤديه من حكاية وتعليق على الصور التي يراها المشاهد . وهنا يذكرنا هذا القصاص بالقاص الشعبي حينما كان يؤدي في مكان تحيط به مناظر وصور مقتطعة من أشخاص ومواقف تلك الحكايات أو السير الشعبية والفرق بين القاصين إن صاحب صندوق الدنيا يحرك الصور في توافق زمني مع الحكى , بينما القاص الشعبي الآخر يعلق صوراً ثابتة تمثل منظراً يومي للمتلقى بمكان الحدث أو طبيعة الشخصية , وثمة اختلاف آخر يتمثل في أعمار الجمهور وما يعنيه هذا الاختلاف في طبيعة المخيلة وردود الأفعال ومستويات الثقافة لدى الأطفال عما لدى الكبار . والمكان الذي يعرض فيه صاحب الصندوق غير ثابت . ولا يشترط فيها أن تكون سوقاً أو ساحة أو مقهى , وإنما حيث يتجمع الصغار . وبهذا فإن صاحب الصندوق في عمله يشبه المنشد الجوال .

وإن لجوء صاحب الصندوق إلى استخدام البوق لتنبية الصبية , يشبه لجوء الصوفي الذي ظهر في زمن الخليفة المهدي إلى امتطاء العصا لاجتذاب الجمهور ويقتصر عرضه في النهار وإلا لما اضطر إلى حجب الضوء بستار .

٣- سمات الحكواتي في فن القرّة قوز

تتعدد تسميات هذا الفن حسب الأقطار العربية, فهو يسمى القرّة كوز , أو الاراجوز أو القرّة قوز , وما هو إلا مسرح دمي يؤمه الأطفال والكبار , انه مسرح مكشوف متنقل يعرض قصصه في الهواء الطلق , أو في أماكن مخصصة كما في بعض البلدان . وله ستارة تنزل على الدمي , أو ترتفع عنها . أما الممثلون فشخص أو أكثر قد يصلون إلى خمسة يحركون الدمي أو العرائس بالأيدي من تحت منصة فلا يرى الجمهور إلا حركاتها وأصواتها^(٣٩) . ويعد الدكتور (عبد الحميد يونس) هذا الضرب من الفن تمثيلاً شعبياً غير مباشر , وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن لكنه يختلف عنه في الدرجة كونه مرحلة معينة من مراحل تطوره^(٤٠) .

ويحضر الجمهور عروض القرّة قوز ويتخذ جلوسه في أماكن مخصصة وتتميز شخصية القرّة قوز بطرطور الرأس وصوته المستعار الذي يصدره اللاعب بواسطة (زعاقفة) معدنية يضعها في فمه عندما يتحدث عوضاً عن الشخصية وتحمل دمية القرّة قوز عصا صغيرة تضرب بها الشخصيات التي تحاورها أو تعابثها فيثير ضحكها ضحك النظارة . وعادة تكون الشخصيات الأخرى من النماذج غير المحببة في المجتمع كحماة الزوجة أو الشريك المخادع^(٤١) . وللطرطور والعصا والصوت المستعار دلالات معينة في هذا الفن .

للعصا دلالة مشاركة الجمهور بالعرض . فان القرّة قوز حينما يضرب الرؤوس تتعالى الضحكات وضجات الاستحسان . وهو يريد أن يدلل بأن هناك مواقف أو مشاكل لا تحلها إلا العصا . فكأنه ينقد الحالة المناقضة حين لا تحسم



بالقوة^(٤٢) .

ولم يلجأ القرة قوز إلى الصوت المميز عيئاً. كما لم يلجأ إليه لمجرد استخدام صوت مشوه يبعث على السخرية , وإنما لإيجاد صوت مميز فنياً كأنه الصدى الساخر لصوت البشر وينطوي على السخرية المبطنة . ولأنه رفيع حاد فهو مثير للأعصاب , والخناقة فيه تدل على الحكمة^(٤٣) . وهو لا يقوم بدور المؤذي لمجرد إلحاق الأذى بالآخرين وإنما لغاية محددة هي التعبير عن العداء الكامن في أعماق ابن البلد للحكام المستبدين وللأوضاع المتردية ولذوي الجاه والثروة الطائلة في زمان الانحطاط والاحتلال الأجنبي . فظهر هذا الفن لتسلية جمهوره والترفيه عنه ونقد كل انحراف وشاذ في المجتمع " فالقرة قوز واجه الواقع آنذاك , فبأس من إصلاحه ولذلك تمرد عليه , وسخر منه ورفض الإذعان لمعطيائه وهكذا جاء القرة قوز مثال التصور الشعبي للشخصية المتمردة , الثائرة على الموضوعات الاجتماعية السائدة , الرفضة لكل قيم الطبقة الحاكمة ومثلها في الأخلاق والسياسة والاجتماع والفن على حد سواء " ^(٤٤) وقد ترتب على هذا التصور نتيجتان :

الأولى: , رفض القرة قوز للقوالب الفنية الجاهزة , لذلك كان يعتمد على الارتجال اعتماداً كبيراً , محاولاً بذلك أن يجاري الحياة في تدفقها وتحركها . وأن تكون موضوعاً ته مقتبسة مما يشغل الناس ويشكل محور همومهم اليومية .
الثانية: , إن الصفات التي ينفرد بها القرة قوز عن النماذج المثالية التي تفرضها طبقة الحكام , هي ؛ خفة الظل , اللباقة , الدهاء , الخبث , المكر وتجربة الحياة قد أهلتها لأن يحسن التخلص من المآزق والأزمات . ولأنه سريع البديهة وسليط اللسان , فلا يسلم إنسان مهما علت منزلته من نقده اللاذع وسخريته وهجانه . فهو بحق لسان الطبقات الشعبية في رفض أي حل لا ينبع من أرض الواقع . والخلاصة إن شخصية القرة قوز تحمل سمات مجتمعها ومقوماته وتعكس في الوقت ذاته طبيعة عصرها ومكوناته الفكرية والسياسية والاجتماعية^(٤٥) .

فهذه السمات التي تحلى بها القرة قوز ليست السمات ذاتها التي تحلى بها الممثل العربي أو الحكواتي . غير إن هناك سمات قريبة الشبه بين الفنون الحكواتية وبين فن القرة قوز . فهذا يرتكز على تقديم مواقف وأحداث وشخصيات معينة ولا يعتمد على تقديم الروايات في عروضه مما يمنحه سلاحاً فعالاً للنيل من التناقض الاجتماعي والإنساني بعصاه^(٤٦) . وشخصية المؤدي الذي يؤلف المشهد ويدير الحوار ويمثله ويحرك نماذج دماه تتحلى بسمات الحكواتي على وجه التقريب . فهي لا تقص حكاية بل تنشئ وتروي وتحوار وتترنم ويقترن كل هذا بحركات مطابقة تنعكس على حركات الدمى^(٤٧) . " ولا يحتوي هذا المسرح على ديكور اللهم إلا ستارة خلفية ترسم عليها بعض الرسوم المطابقة للأحداث , وأما الإضاءة فضاء النهار أو إنارة تحتية خفيفة وعمامة إذا حدث التمثيل ليلاً , وتصاحب العرض موسيقى تصويرية وهي في الغالب صوت الطلبة أو المزمارة " ^(٤٨) .

ما أسفر عنه الإطار النظري

- ١ - عند استعراض المظاهر المسرحية المختلفة والمنتشرة في العديد من أرجاء الوطن العربي , نجد سمات فنون الحكواتي متجسدة فيها من ناحيتي الشكل والمضمون .
- ٢ - وجد بعض دارسي الفنون المسرحية إن فنون المخايلة والقرة قوز وصندوق الدنيا ما هي إلا نقلة بين المؤدي الواحد وجماعة المؤدين . وقد انطلقوا في دراساتهم من المساحة التمثيلية في هذه الفنون والناجمة من قلة فعل الراوي , تلك الشخصية التي تتبنى معظم الأفعال التمثيلية في الحكاية . ففي خيال



- الظل كمثال , اقتصر الفعل على الاستفتاح وتقديم الشخص , وفي القرّة قوز على الإخراج والتأليف والإنشاد والتمثيل والابتعاد عن القص والاعتماد على النص المرتجل .
- ٣- أسهمت هذه الخصائص مجتمعة " بجعل هذه الفنون مرحلة وسطى بين مسرح الشارع والمسرح القائم بذاته وكذلك بين المودي الفرد والتمثيل الذي تشترك فيه الجوقة , ومرحلة وسطى بين التخيل بواسطة أدوات التمثيل والتمثيل المجسد بواسطة أفراد , وهو أيضاً مرحلة بين النص الملقى والنص الممثل , وهو مرحلة وسطى بين الأدب الفني والأدب الشعبي .
- ٤- هذه الفنون الشعبية كانت نقلة ما بين المنشد والحكواتي والشاعر الشعبي وبين فن المسرح , إذ اتجهت البابات إلى موضوعات خاصة بها تخلقها الحاجة التي توظف لها المخيلة وكذلك القرّة قوز فهناك الوعظ الديني والمواضيع السياسية والنقد الاجتماعي وهناك المواقف التي تريد استمالة الغرائز عند الجمهور حتى اندفع السلطان العثماني في فن المخيلة (مقيمق) إلى إحراق شخوصها وتحريم اللعب بخيال الظل .
- ٥- إذا كانت هذه الفنون من فنون الشارع الشعبية فقد كانت أيضاً من فنون القصر , وأول فنون المخيلة التي عرفت العرض المسرحي في بيت مختص وكانت النقلة بين المودي الفرد والتمثيلية صاحبة الشخصيات المجسدة بشكل ما .
- ٦- نخلص من هذا إن الوطن العربي لم يكن غريباً عن فن التمثيل , إذ كان لديه فنونه التمثيلية المحلية وموروثه الشعبي الذي شكل مصدر تسلية وترفيه وتنفيس , وهذه الألوان القصصية والتمثيلية كانت تعد جزءاً من واقع المجتمع العربي ومن المقومات الفكرية لمنثقي العصر .

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من خمسة مسرحيات عراقية مخرجة محلياً من قبل مخرجين عراقيين فقد تم اختيار هذا المجتمع وفق الفترة المحددة في حدود البحث والحدود المكانية له وكما مبينة أدناه :

اسم المسرحية / واسم المؤلف اسم المخرج / و سنة العرض

- ١- شخوص وأحداث من مجالس التراث / قاسم محمد..... سامي عبد الحميد/ ١٩٧٦
- ٢- طال حزني وسروري في مقامات الحريري / قاسم محمد..... قاسم محمد/ ١٩٨٣
- ٣- نجمة / يوسف العاني..... سامي عبد الحميد/ ١٩٨٩
- ٤- أبو سبعة وسبعين / قاسم محمد..... قاسم محمد / ١٩٩٥
- ٥- بغداد الأزل بين الجد والهزل / قاسم محمد..... قاسم محمد / ١٩٧٠

٢- عينه البحث

لغرض زيادة التعمق والكشف عن الكيفيات المختلفة لتوظيف الدلالات الحكواتية للظواهر الدرامية العربية في المسرحية العراقية تم اختيار تسمية عينه البحث قصدياً وهي مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) تأليف وإخراج (قاسم محمد) .

٣- أداة البحث

اعتمد الباحث الأداة التالية: التراث الشعبي كفكر ومعرفة وقيمة جمالية .

٤- منهجية الباحث : انتهج الباحث المنهج التاريخي والوصف والتحليل

مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) تأليف وإخراج قاسم محمد

بنيت المسرحية على مجموعة من المواقف والأحداث والشخصيات في صيغة مناظرات ومناقشات بين أصدقاء ونقائض متباينة تحوي في داخلها جذراً درامياً في سوق بغداد يزر بها , وظفه المخرج كبطل وشكل لعرضه المسرحي . فقد كان السوق يعج بالناس ويرسم للمتلقى من خلال سلوكهم وطموحاتهم صوراً لعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم وطقوسهم لاسيما وأنه ملتقى أقطاب متنوعة . ففيه القاص الشعبي وبائع البانصيب وحاوي وقراد ومناوي وشاعر فقير وعبير وأشعب وحمال وطفيل بن زلال وتاجر بخيل وغيرهم من النماذج التي تمثل في مجموعها فكرة المسرحية . وفي مسرحية (بغداد الأزل ---) كان إلى جانب الفقر والعوز والصعلكة والشحاذة , الترف في قصور الأمراء والوزراء والتجار والأثرياء . وتدور أغلب أحداث المسرحية على نماذج من شخصيات رسم من خلالها المؤلف والمخرج صوراً للواقع المعاش وقتذاك وعلى سبيل المثال لا الحصر شخصية (أشعب) الطفيلي ومغامراته من أجل الحصول على لقمة العيش . فقد رسم المؤلف وصورها المخرج شخصية فاضحة لفساد النظام وتدهور المجتمع لما فيه من مكنتزي الأموال والثروات بطرائق غير شرعية بقوله :-

" يا مانع الماعون - يا سنة الطاعون

يا بغي العبيد ---

يا دودة الكنيف -- (٤٩)

ومن الشخصيات المحورية في المسرحية (أبو الشمقمق) شاعر الفقراء في وصفه لهذه الطبقة ومعاناتهم تحت رحمة حاكم ظالم وعيش مقر ف , فهو يمثل نموذج الداعي للحق والعدالة والغضب باتجاه الواقع بما يبثه من صور شعرية , فشكل مع شخصية العيار وزوجة جابر نماذج ترمز لامتدادات ثورية معاصرة , فقد عرفه القاص الشعبي في المسرحية بقوله :-

القاص: أبو الشمقمق هو الشاعر الفقير --- من الطبقة

المحرومة --- وهو مروان بن محمد --- (٥٠)

إن مسرحية (بغداد الأزل ---) عرض شعبي استمد المؤلف حكايته من مصادر تراثية عربية , وحاول المخرج أن يوظف فنون وأساليب الحكواتية بتقنية حديثة لإيجاد عرضاً شاملاً لا سيما و إن شخصيات المسرحية وأحداثها التراثية تنطوي على إمكانات هائلة من القيم الفكرية والجمالية حيث شكلت مشاهدتها صوراً تحمل دلالات تنعكس على الواقع المعاشي في أيام عرض المسرحية .

فقد كان الراوي أو القاص هو الذاكرة الشعبية التي جسدها سوق قاسم محمد كمؤلف ومخرج حاول أن يضيف عليه شكل من الأشكال التمثيلية العربية الموروثة بروية إخراجية حديثة , وفعل بذلك صورة القاص الشعبي وجعلها تحرك الساكن الموجود في اللاوعي للمتلقي فصاغ منه حاكي ومحاكي , شاهد ومقدم كما في بابات (ابن دانيال أو القرّة قوز) حيث يقول :-

القاص : فلم ادع حكاية إعرابي ولا نحوي ولا خادم

ولا شطار ولا نادرة ولا حكاية إلا أحضرتها وأتيت بها (٥١)

وقد عمد المؤلف والمخرج في تفعيل المقامات وشخصياتها لما فيها من قيم فكرية وأشكال درامية كطريقة الاحتيال على الناس في سبيل الحصول على لقمة العيش مستخدماً لذلك وسائل فن الحكواتية في الأداء الصوتي والجسدي لمحاكاة الصورة الشعبية المراد تجسيدها .

القاص : حدثنا عيسى بن هشام فقال :-

اشتھيت الازاد وأنا ببغداد وليس معي عقد

فخرجت انتھز محالة

حتى أھلني الكرخ --- (٥٢)

أما صورة القاص في صنعة المعلق أو المنبه أعطاها المؤلف والمخرج (قاسم محمد) النكهة الشعبية محاولاً مع الفنان (سامي عبد الحميد) تحريرها من نمطيتها النصية وصولاً إلى طابعها الشعبي البغدادي في الأداء الحركي والصوتي وفي استخدام الأزياء كا (الجراوية - الكوفية) لتغطية الرأس واعتماده طريقة الإنشاد لكسر الإيقاع الرتيب وتفعيل الصلة بينه وبين المتلقي لإيجاد وسائل فنية جديدة تجعل المتفرج ذاتاً يشارك وذاتاً يفكر بما يحدث على المسرح إلى الحد الذي لا يفقد معه قدرته على النقد .

القاص الشعبي : وراح كل شحاذ يستعد للباس شخصية أتقن

لباسها وتمثيلها , ويتهيأ لتقديم عرض في فن الشحاذة أمام التاجر (٥٣) .
يرى الباحث إن المخرج استثمر في عرض المسرحية أساليب وتقنيات غير تقليدية كالإضاءة الفيزية وإنزال
بعض الممثلين إلى القاعة وإمتداد الديكور إليها ليأخذ شكل السوق وخلق جدال بين المؤدي والمتلقي في أجواء
شعبية تجعل صورة العرض قريبة من الجمهور ونابعة من طابعه الشعبي البغدادي وهذا القلب قريب الشبه من
أساليب فنون الحكواتية والتي تجسدت سماتها عند (ابن دانيال) الموصلي في بابة

(عجيب غريب) التي تعرض لمجموعة من الشخصيات الغريبة والعجيبة في أحد الأسواق الشعبية .
ولا يفوتنا أن نؤكد على بناء هذه المسرحية البعيدة عن القلب الغربي في تطور أحداثها المتنامية المتعددة والمتلونة كما
يحدث في الحياة الواقعية أي لا تعرف الفصل المتعسف بين المضحك والمحزن . فقد حطم المؤلف الوحدات الثلاث
الأرسطية , وهذا لا يعني إن الأحداث لا تربطها خيوط محورية , خصوصاً وإن (قاسم محمد) يؤكد على عنصر الحكاية .
حاول (قاسم محمد) في مسرحية (بغداد الأزل ---) إحياء التراث الشعبي في تأصيل ملامح المسرح العربي العراقي بما
يحملة هذا الإرث من قيم جمالية وفكرية نابعة من قيم وعادات وتقاليده ومعتقدات المجتمع العربي على إمتداد أجياله ,
وهو ما يؤكد المؤلف في مسرحيته من خلال شخصية الممثلة بقولها :-

" حكاية القاص هذه , هي حكايتنا هذه الأيام

لكن الفرق بين الحكايتين ألف عام --- (٥٤)

الهوامش :

١ - د. فائق مصطفى , في ذاكرة المسرح العربي , بغداد : دار الشؤون الثقافية , ١٩٩٠ , ص ٣٣ .



- ٢- د. شوكت عبد الكريم البياتي, تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر, بغداد: دار الشؤون الثقافية, ١٩٨٩, ص ١٣.
- ٣- عبد الكريم رشيد, ندوة التراث العربي والمسرح, الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون, ١٩٨٤, ص ٨٥.
- ٤- راجع: عبد الحميد يونس, خيال الظل. القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف, ص ٥١.
- ٥- إبراهيم حمادة, خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة, ب ت), ص ٨.
- ٦- راجع: عباس العزاوي تاريخ الأدب العربي الحديث في العراق (بغداد: مطبعة المجمع العلمي, العراق, ١٩٦١), ص ٢٩٣.
- ٧- راجع: عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها (القاهرة دار الفكر العربي, ب ت), ص ص ١٦, ١٧.
- ٨- راجع: أحمد تيمور, خيال الظل واللعب والتمثيل والصور عند العرب (القاهرة: دار الكتاب), ص ٢٢.
- ٩- راجع: إبراهيم حمادة, مصدر سابق, ص ٣٥.
- ١٠- أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي, الديارات, تحقيق كور كيس عواد(بغداد: مطبعة المعارف, ١٩٥٣) ص ١٨٧.
- ١١- راجع: المصدر نفسه, ص ١٨٨.
- ١٢- إبراهيم حمادة, مصدر سابق, ص ٤٥.
- ١٣- راجع: عبد الحميد يونس, خيال الظل, ص ص ٣٠, ٣١.
- ١٤- راجع: إبراهيم حمادة, مصدر سابق, ص ص ١٣٢, ١٣٣.
- ١٥- راجع: عبد الحميد يونس, خيال الظل, ص ص ٢٦, ٢٧.
- ١٦- راجع: أحمد العليبي " أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي " دراسات عربية (بيروت), العدد ١١ (أيلول, ١٩٦٦), ص ٥٠.
- ١٧- المصدر نفسه, ص ٥٠.
- ١٨- راجع: سعد الدين حسن دغمان, الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي (بيروت: دار النشر, ١٩٧٣) ص ص ٩٤, ٩٥.
- ١٩- راجع: يعقوب م. لا نداو, دراسات في المسرح والسينما عند العرب, ترجمة أحمد المغازي (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب, ب ت), ص ٥٤.
- ٢٠- إبراهيم حمادة, مصدر سابق, ص ١٩٧.
- ٢١- راجع: عبد الحميد يونس, خيال الظل, ص ٦٢.
- ٢٢- راجع: أحمد تيمور, مصدر سابق, ص ٢٠.
- ٢٣- سعد الدين حسن دغمان, مصدر سابق, ص ١٠٥.
- ٢٤- عبد الحميد يونس, خيال الظل, ص ٣٥.
- ٢٥- إبراهيم حمادة, مصدر سابق, ص ١٤٤.
- ٢٦- المصدر نفسه, ص ١٤٥.

- ٢٧- راجع : سعد الدين حسن دغمان, مصدر سابق , ص ١٠٥ .
- ٢٨- إبراهيم حمادة , مصدر سابق , ص ص ١٤٨ , ١٤٩ .
- ٢٩- راجع : سعد الدين حسن دغمان, مصدر سابق , ص ١٠٦ .
- ٣٠- المصدر نفسه , ص ١٠٧ .
- ٣١- عبد الحميد يونس , خيال الظل , ص ص ٢٧ , ٢٨ .
- ٣٢- راجع : علي الراعي, المسرح في الوطن العربي (الكويت : المجلس الوطني للثقافة) , ص .
- ٣٣- راجع : إبراهيم حمادة , مصدر سابق , ص ١١٩ .
- ٣٤- عبد الحميد يونس , خيال الظل , ص ١٠ .
- ٣٥- راجع : محمد كمال الدين , العرب والمسرح (القاهرة : دار الهلال , ١٩٧٥) , ص ١٥٧ .
- ٣٦- راجع : محمد مندور, المسرح (القاهرة : دار المعارف بمصر , ب ت) , ص ٢٥ .
- ٣٧- المصدر نفسه , ص ص ٢٥ , ٢٦ .
- ٣٨- فاروق خور شيد , " الموروث الشعبي والمسرح العربي " . البيان (الكويت) العدد ٢٢٨ (آذار , ١٩٨٥) , ص ٤٤ .
- ٣٩- راجع : محمد كمال الدين , مصدر سابق , ص ١٥٨ .
- ٤٠- راجع : عبد الحميد يونس , خيال الظل , ص ١٠ .
- ٤١- راجع : فاروق خور شيد , البيان , العدد ٢٢٨ , ص ٣٤ .
- ٤٢- راجع : يوسف إدريس , مقدمة مسرحية الفرافير , ص ٣٤ .
- ٤٣- راجع : المصدر السابق نفسه , ص ٣٥ .
- ٤٤- سعد الدين حسن دغمان, مصدر سابق , ص ١١٠ .
- ٤٥- راجع : المصدر السابق نفسه , ص ص ١١٠ , ١١١ .
- ٤٦- راجع : يوسف إدريس , مقدمة مسرحية الفرافير , ص ٣٤ .
- ٤٧- راجع : سعد الدين حسن دغمان, مصدر سابق , ص ١٠٩ .
- ٤٨- محمد كمال الدين , مصدر سابق , ص ١٥٩ .
- ٤٩- قاسم محمد , بغداد الأزل بين الجد والهزل , مسرحية مطبوعة بالآلة الكاتبة , ص ص ١٢ , ١٣ .
- ٥٠- المصدر نفسه , ص ١٤ .
- ٥١- المصدر السابق , المسرحية , ص ٧ .
- ٥٢- المصدر نفسه , ص ٧ .
- ٥٣- المصدر نفسه , ص ٦٣ .
- ٥٤- المصدر السابق , المسرحية , ص ١٢ .

المصادر :

المصادر التراثية

١- الشابشتي (أبو الحسن علي بن محمد) الديارات , تحقيق كور كيس عواد. بغداد :



مطبعة المعارف , ١٩٦٦ .

المراجع الحديثة

- ١- تيمور (أحمد). خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب. القاهرة: دار الكتاب العربي بمصر , ١٩٥٧ .
- ٢- حمادة (إبراهيم). خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة , ب ت .
- ٣- الدسوقي (عمر) . المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها . القاهرة دار الفكر العربي , ب ت .
- ٤- دغمان (سعد الدين محسن). الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي. بيروت: دار الأحد, ١٩٧٣ .
- ٥- الراعي (علي). المسرح في الوطن العربي . الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب , ١٩٨٠ .
- ٦- العزاوي (عباس احمد). تاريخ الأدب العربي في العراق. بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي, ١٩٦١ .
- ٧- كمال الدين (محمد) . العرب والمسرح . القاهرة : دار الهلال , ١٩٧٥ .
- ٨- لنداو (يعقوب) . دراسات في المسرح والسينما عند العرب . ترجمة أحمد المغازي . القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب , ب ت .
- ٩- مندور (محمد) . المسرح . القاهرة : دار المعارف بمصر , ب ت .
- ١٠- يونس (عبد الحميد) خيال الظل . القاهرة : الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٥ .
- ١١- عبد الكريم البياتي (شوكت) , تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر . بغداد : دار الشؤون الثقافية , ١٩٨٩ , ص ١٤٠ .

المسرحيات

- ١- إدريس (يوسف) . الفرافير . القاهرة : دار غريب للطباعة , ب ت .

الدوريات

المجلات

- ١- خور شيد (فاروق) . " الموروث الشعبي والمسرح العربي " . البيان (الكويت) العدد ٢٢٨ (آذار , ١٩٨٥) .
- ٢- العلي (أحمد) . " أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي " دراسات عربية (الكويت) العدد ١١ (أيلول , ١٩٦٦) .

