جامعة
بنغازي الحديثة

مجلة جامعة بنغازي الحديثة للعلوم والدراسات الإنسانية

مجلة علمية الكترونية محكمة

Journal of Benghazi Modern University of Sciences and Humanities

العدد الثالث
لسنة 2019

حقوق الطبع محفوظة

شروط كتابة البحث العلمي في مجلة جامعة بنغازي الحديثة للعلوم والدراسات الإنسانية

1- الملخص باللغة العربية وباللغة الانجليزية (150 كلمة).
2- المقدمة، وتشمل التالي:
- ❖ نبذة عن موضوع الدراسة (مدخل).
- ❖ مشكلة الدراسة.
- ❖ أهمية الدراسة.
- ❖ أهداف الدراسة.
- ❖ المنهج العلمي المتبع في الدراسة.

3- الخاتمة. (أهم نتائج البحث - التوصيات).
4- قائمة المصادر والمراجع.
5- عدد صفحات البحث لا تزيد عن (25) صفحة متضمنة الملاحق وقائمة المصادر والمراجع.

القواعد العامة لقبول النشر

1. تقبل المجلة نشر البحوث باللغتين العربية والانجليزية؛ والتي تتوافر فيها الشروط الآتية:

- أن يكون البحث أصيلاً، وتتوافر فيه شروط البحث العلمي المعتمد على الأصول العلمية والمنهجية المتعارف عليها من حيث الإحاطة والاستقصاء والإضافة المعرفية (النتائج) والمنهجية والتوثيق وسلامة اللغة ودقة التعبير.
- ألا يكون البحث قد سبق نشرة أو قُدم للنشر في أي جهة أخرى أو مستل من رسالة أو اطروحة علمية.
- أن يكون البحث مراعياً لقواعد الضبط ودقة الرسوم والأشكال - إن وجدت - ومطبوعاً على ملف وورد، حجم الخط (14) وبخط (Arial 'Body') للغة العربية. وحجم الخط (12) بخط (Times New Roman) للغة الإنجليزية.
- أن تكون الجداول والأشكال مدرجة في أماكنها الصحيحة، وأن تشمل العناوين والبيانات الإيضاحية.
- أن يكون البحث ملتزما بدقة التوثيق حسب دليل جمعية علم النفس الأمريكية (APA) وتثبيت هوامش البحث في نفس الصفحة والمصادر والمراجع في نهاية البحث على النحو الآتي:
- أن تُثبت المراجع بذكر اسم المؤلف، ثم يوضع تاريخ نشرة بين حاصرتين، ويلي ذلك عنوان المصدر، متبوعاً باسم المحقق أو المترجم، ودار النشر، ومكان النشر، ورقم الجزء، ورقم الصفحة.
- عند استخدام الدوريات (المجلات، المؤتمرات العلمية، الندوات) بوصفها مراجع للبحث: يُذكر اسم صاحب المقالة كاملاً، ثم تاريخ النشر بين حاصرتين، ثم عنوان المقالة، ثم ذكر اسم المجلة، ثم رقم المجلد، ثم رقم العدد، ودار النشر، ومكان النشر، ورقم الصفحة.

2. يقدم الباحث ملخص باللغتين العربية والانجليزية في حدود (150 كلمة) بحيث يتضمن مشكلة الدراسة، والهدف الرئيسي للدراسة، ومنهجية الدراسة، ونتائج الدراسة. ووضع الكلمات الرئيسية في نهاية الملخص (خمس كلمات).

3. تحتفظ مجلة جامعة بنغازي الحديثة بحقها في أسلوب إخراج البحث النهائي عند النشر.

إجراءات النشر

ترسل جميع المواد عبر البريد الالكتروني الخاص بالمجلة جامعة بنغازي الحديثة وهو كالتالي:

- ✓ يرسل البحث الكترونياً (Word + Pdf) إلى عنوان المجلة info.jmbush@bmu.edu.ly او نسخة على CD بحيث يظهر في البحث اسم الباحث ولقبة العلمي، ومكان عملة، ومجاله.
- ✓ يرفق مع البحث نموذج تقديم ورقة بحثية للنشر (موجود على موقع المجلة) وكذلك ارفاق موجز للسيرة الذاتية للباحث إلكترونياً.
- ✓ لا يقبل استلام الورقة العلمية الا بشروط وفورمات مجلة جامعة بنغازي الحديثة.
- ✓ في حالة قبول البحث مبدئياً يتم عرضة على مُحكِّمين من ذوي الاختصاص في مجال البحث، ويتم اختيارهم بسرية تامة، ولا يُعرض عليهم اسم الباحث أو بياناته، وذلك لإبداء آرائهم حول مدى أصالة البحث، وقيمته العلمية، ومدى التزام الباحث بالمنهجية المتعارف عليها، ويطلب من المحكم تحديد مدى صلاحية البحث للنشر في المجلة من عدمها.
- ✓ يُخطر الباحث بقرار صلاحية بحثه للنشر من عدمها خلال شهرين من تاريخ الاستلام للبحث، وبموعد النشر، ورقم العدد الذي سينشر فيه البحث.
- ✓ في حالة ورود ملاحظات من المحكِّمين، تُرسل تلك الملاحظات إلى الباحث لإجراء التعديلات اللازمة بموجبها، على أن تعاد للمجلة خلال مدة أقصاها عشرة أيام.
- ✓ الأبحاث التي لم تتم الموافقة على نشرها لا تعاد إلى الباحثين.
- ✓ الأفكار الواردة فيما ينشر من دراسات وبحوث وعروض تعبر عن أراء أصحابها.
- ✓ لا يجوز نشر إي من المواد المنشورة في المجلة مرة أخرى.
- ✓ يدفع الراغب في نشر بحثه مبلغ قدره (400 د.ل) دينار ليبي إذا كان الباحث من داخل ليبيا، و (200 $) دولار أمريكي إذا كان الباحث من خارج ليبيا. علماً بأن حسابنا القابل للتحويل هو: **(بنغازي – ليبيا - مصرف التجارة والتنمية، الفرع الرئيسي - بنغازي، رقم 001-225540-0011. الاسم (صلاح الأمين عبدالله محمد)**.
- ✓ جميع المواد المنشورة في المجلة تخضع لقانون حقوق الملكية الفكرية للمجلة.

info.jmbush@bmu.edu.ly

00218913262838

د. صلاح الأمين عبدالله
رئيس تحرير مجلة جامعة بنغازي الحديثة
Dr.salahshalufi@bmu.edu.ly

الأسطورة والحكاية في الأدب المسرحي الليبي

د. ناجية سليمان إبراهيم سليمان

(عضو هيئة تدريس بقسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم المرج - جامعة بنغازي ـ ليبيا)

الملخص:

يحدد هذا البحث مدى إفادة الكتّاب المسرحيين في ليبيا من الأسطورة والحكاية والخرافة الشعبية، كونها من الموروثات ذات الأهمية، ولما تحمله من دلالات وإسقاطات على الواقع المعيش، ما يكسب الكتّاب قدرة خاصة على كشف خبايا الواقع الاجتماعي والسياسي، وقد تكونت صلة الكتاب المسرحيين في ليبيا بالموروث الأسطوري في فترة متأخرة نسبياً مقارنة بإفادتهم من مصادر أخرى، ومن ثم لم يفيدوا من إمكانياته على النحو الأكمل، وقد اعتمدوا على مصادر يونانية إغريقية، أو مسرحيات رمزية أسطورية تتناول الرمز الأسطوري القديم، عن الكهنة، أو الملك و"زبانيته"، بما يوفره هذا التوظيف من حرية في التعبير عن الأفكار، كما استلهموا من الحكايات والخرافات والأغاني الشعبية، ما شكل مصدراً زاخراً لاختراق فضاءات القضايا الاجتماعية والسياسية، مستفيدين من قصص ألف ليلة وليلة، وعنترة، وسيف بن ذي يزن، والسيرة الهلالية، ومما شاع بين الناس مشافهة من تراث الأجداد، كحكايات الكنز وتطور مفهومها. وإن وفق الكتّاب المسرحيون الليبيون في استخراج بعض المصادر التراثية في هذا المجال، إلا أنهم أخفقوا في استلهام مصادرهم الأسطورية من التراث العربي الوطني والقومي، ولم يهتموا بالأساطير الموجهة للأطفال، لكنهم وظفوا القصص أو الطقوس التخيلية، مع محاولة الربط بين الرمز والواقع، وتجسيد أزمات واقعة، وقضايا بارزة، واجتناب الاهتمامات العسيرة على المتلقين.

Myth and folk tale in the Libyan theater

Supervised by: Dr.Ghassan Ghunaim,* Najia Sulaiman Ebrahim**

(* Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, University of Damascus. ** Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, University of Damascus)

Abstract

The research identifies the benefits scope from myth, and folk tale, for Libyan playwrights, for its connotations and simulation of the reality and being from the heritage, which gives writers special ability to reveal the reality of social and political life, but the relation between Libyan playwrights and Libyan heritage formed in the late period, compared to getting benefits from another resources, however they depended on Greece resources or mythical symbolism plays that focuses on the old mythical symbolism, which addresses priests or the Sultan and it's collaborators, and gives the ability to express the ideas freely. Moreover they derived great resource from stories, myths, and popular songs to express political and social issues benefiting from "Thousand and One Nights", Antara, Saif Ben Yazan, Crescent biography, and from the heritage of forefathers, Al Kanz stories as a sample. Despite of the ability of Libyan playwrights to extract their stories from heritage resources in this field, they failed to derive their resources from national and Arab heritage, nevertheless they neglected myths for children, but they implemented imaginary rituals with an attempt to bind between the reality and symbolism, moreover they tried to embodiment of real crises, and prominent issues.

الأسطورة والحكاية في الأدب المسرحي الليبي:

أولاً: الأسطورة:

الأدب العربي الحديث لصيق بالأساطير، وبما جاء من القصص العربية الخرافية العجائبية القديمة، كونه جزءاً من منظومة الأدب الإنساني، الذي كان ينحت موضوعه قديماً من حكايات الأساطير، والقصص والخرافات والعجائب، بل تعد الأساطير مرجعية ثابتة في الأدب الحديث عامة، وقد تأثر الكاتب العربي تأثراً واضحاً بقراءاته للآداب الأخرى، كقصص ألف ليلة وليلة، والزير سالم، وقصص العجائب، وكليلة ودمنة وغيرها، والأسطورة هي النبع أو الأصل الذي تتفرع منه الحكاية الشعبية ([1])، وهي قد تتغير إلى حكاية تحت وطأة عناصر ثقافية، أو تعاد صياغتها تحت ظروف أخرى في حكاية شعبية([2])، وقد أفاض الدارسون قديماً وحديثاً في الحديث عن الأسطورة والحكاية، وانتهوا إلى أن كلتيهما تنضويان تحت مظلة الأدب الشعبي الذي يعد (أداة واعية للإنسان في أبسط أشكال حياته، ووعاء أصيلاً لكل آماله وأمانيه وآلامه، وقوة محركة لنضاله ضد قوى الشر والعدوان، وقنوات دافقة تفرج عن أحزانه العميقة، وتبرز تطلعه للمستقبل)([3]) .

والأسطورة والحكاية الخرافية والشعبية من الموروثات ذات الأهمية، لتعدد أبعادها، ولما تحمله من دلالات وإسقاطات على واقع يعيشه الكاتب، ما يكسب الكتّاب قدرة خاصة على كشف خبايا الواقع الاجتماعي والسياسي.

وعلى الرغم من أنها شكلت مصادر غنية ومتنوعة لكتاب المسرح العربي والعالمي، إلا أن الكتّاب المسرحيين في ليبيا لم يألفوا هذا الاتجاه، فجاء اتكاؤهم عليه قليلاً مقارنة بأقرانهم المسرحيين العرب والأجانب، وهذه الصلة النادرة تكونت بعد فترة السبعينيات من القرن العشرين، ولم تمكنهم من أن يفيدوا من إمكانات مصدر الأسطورة على النحو الأكمل، فهناك الكثير من الأساطير القديمة التي يحويها التاريخ الليبي الموغل في القدم، أغفلها الكتّاب المسرحيون، ولم يحركوا كوامنها، مجانبة للمشقة، وهروباً من عناء البحث والاطلاع، واستسهالاً للقريب المُعد، مع أن المؤرخين يشيرون لوجود مؤلف من الأدب الأسطوري لـ(أحمد بن عبد العزيز الطرابلسي)* وضعه في تاريخ العصور التي مرت بها مدينة طرابلس وأنحاء الوطن الليبي في القرن الحادي عشر الهجري، ومما ورد فيه أخبار ومعلومات تتعلق بالأسماء والأحاديث الغابرة، والحكايات والمرويات الشعبية عن طريق الخرافة المسموعة، المتداولة عبر الأجيال، التي يختلط فيها الواقع بالخيال وهذا الكتاب ما يزال مخطوطاً في مكتبات باريس بفرنسا([4]).

والأساطير الليبية القديمة لم تلف مكتملة فنياً، بل كانت روايات يدفع بها المرتحلون مشقة السفر في فيافي الصحراء الليبية الشاسعة الأطراف، أو مخاوف شق الطرق وعبورها بين الجبال الشاهقة المتمدة لمئات الكيلو مترات، ويرويها أهل القرى والبوادي طلباً للهو، حيث يجدون بغيتهم في حلقات خاصة يلتفون بها حول (الطالب) فيترنم لهم بأعاجيب القصص والخرافات،

---

1 ـانظر: يونس: عبد الحميد، الحكاية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد 202، القاهرة، د.ت، ص19، وأيضاً: زكي: أحمد كمال، الأساطير، دار الكتاب العربي، 1967م، ص 17، وأيضاً: صقر: أحمد، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998م، ص107.

2 ـانظر: يونس : عبد الحميد، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة 1980م، ص21.

3 ـ الهاشمي : بشير، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا (دراسة ونصوص)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م، ص21.

* عالم وزاهد، أخذ علومه في طرابلس وتولى القضاء فيها، توفي عام 1023هـ-1614م، ينظر الطاهر الزاوي، أعلام ليبيا، مكتبة الفرجاني، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا، 1966، ص39، وأيضاً: علي مصطفى المصراتي، مؤرخون من ليبيا، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا،1977م، ص109، وأيضاً: أمانة الإعلام والثقافة، دليل المؤلفين العرب الليبيين منذ الفتح الإسلامي حتى سنة 1976م، مطابع الثورة للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا، 1977م، ص53.

4 ـ انظر: المصراتي : علي مصطفى، مؤرخون من ليبيا، مرجع سابق، ص110- 111.

ومغامرات الحب والغرام ، أو يرويها الراوي أو الحاكي في جلسات في المدن الكبيرة المزدحمة بالسكان([5]).

وقد أسهب المتخصصون في دراسة التاريخ الليبي في ذكر الكثير من هذه الأساطير، ومنهم الدكتور (علي خشيم)* الذي أكّد بالأدلة الثابتة في مظانها، أنّ بعض تلك الأساطير التي تدور حول الآلهة الليبية قد انتقلت إلى بيئات أخرى، كما أنّ الليبيين تأثروا بغيرهم من الأقوام الوافدة إليهم، كالرومان والإغريق والوندال، واستعاروا منهم بعض آلهتهم([6]).

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ المجتمع الليبي شهد كما غيره من المجتمعات السلب والنهب منذ مئات السنين، ومن هذا الكرّ والفرّ تظهر صولات الأبطال، الذين شاركوا في هذه الحملات أو صدها، فيقوم الناس بإلباس هؤلاء الأبطال خوارق وحكايات، وتنشأ حولهم الروايات والقصص، لأنّ (الإنسان بطبعه مغرم بالقصص محب لها، ووافق هذا الحب ضرورة العقيدة، فأنشأت كل جماعة قصصاً حول آلهتها، ظهرت ساذجة أول الأمر ثم تعقدت بتعقد الخيال، وصارت على مر العصور أسطورية رائعة وعظيمة وخالدة، صورت لنا ما آمنت به جماعات الإنسان الأولى من عقائد، وما قدسته من معبودات).([7])

وكان على الكتاب المسرحيين أن يستثمروا مثل هذه الأساطير ليلتقطوا منها الأفكار والمصادر، إذ لا شك أنّها إذا أعيد نسقها، وعولجت فنياً من الناحية الدرامية، ستكون حتماً مادة ومصدراً من مصادرهم الثرية، وتساعد على حفظ مآثر الأجداد وتراثهم، أسوة بشعوب العالم.

وبالنظر إلى النصوص المسرحية التي قدمت في هذا الاتجاه، فإنّ كتّابها اعتمدوا على مصادر يونانية إغريقية، أو على مسرحيات رمزية أسطورية، تروي حكايات عن الكهنة، أو السلطان وزبانيته، ذلك الرمز الأسطوري القديم، وحكاياته المتعددة، ووظفت تلك المسرحيات للتعبير عن واقعهم، أو استعراض مكنونات أفكارهم، لتضمن لهم الحرية، فانطلقوا يمزجون بين الخيال والواقع، وبين أحداث الأسطورة وظروف العصر، ومن ثم ظل المسرحيون عبر التاريخ الأدبي (ينظرون إلى الأساطير وإلى الحكايات الشعبية نظرتهم إلى مصدر مهم يستمدون منه الهيكل والأحداث والمغزى، أو يطورون بعض ذلك، ويبثون داخل الهيكل المتوارث ما شاؤوا من غايات)([8]) .

وكثيرة هي المسرحيات الليبية التي استلهمت من هذا الموروث، منها على سبيل المثال (أشباح المعبد)([9])، و(اللعنة)([10])، و (القصر الإمبراطوري)([11])، و (لعبة السلطان والوزير)([12])، و(أوريست يعود إلى المنفى)([13])، و(سجينة الجدران)([14])، وغيرها.

---

5 ـ انظر: الهاشمي : بشير، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا(دراسة ونصوص)، مرجع سابق، ص30.

* علي فهمي خشيم : (1936 - 2011م)، من الرموز الثقافية البارزة في ليبيا، تجاوزت مؤلفاته أربعين كتاباً بين التأليف والترجمة، وهي تتميز بالتنوع بين علم الكلام والفلسفة واللسانيات والخواطر الأدبية والسير الذاتية، ينظر: أمانة الإعلام والثقافة، دليل المؤلفين العرب الليبيين منذ الفتح الإسلامي حتى سنة 1976م، مرجع سابق، ص273 ـ 275، وأيضاً: عبد الله مليطان، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، الجزء الأول، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، الطبعة الأولى، 2001م، الجماهيرية، ص 115.

6 ـ انظر: خشيم : علي فهمي، قراءات ليبية، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، د.ت، ص92 وما بعدها.

7 ـ الحديدي : علي، الأدب وبناء الإنسان، منشورات الجامعة الليبية، بنغازي، 1973م، ص21.

8 ـ داوود : أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية، د.ت، ص405.

9 ـ المجراب : عبد الحميد، أشباح المعبد، ضمن مجموعة (سبب بسيط)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1987م.

10 ـ بودبوس : رجب مفتاح، اللعنة، مجلة قورينا، العدد الثالث، السنة الثانية، ديسمبر، 1968م.

11 ـ أبو زقية: علي، القصر الإمبراطوري، مجلة الفصول الأربعة، العدد الثامن، السنة الثانية، ديسمبر، 1979م.

12 ـ عبد الله : البوصيري، لعبة السلطان والوزير، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد2(مارس)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1986م.

13 ـ عبد الله : البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى(مسرحية غير طليعية)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1985م، ص405.

14 ـ عبد الله : البوصيري، سجينة الجدران، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1986م.

فمسرحية (اللعنة)([15]) مثلاً تدور حوادثها بين كاهن متسلط، يعبث بشرف النساء، وبين فتاة ترفض مطالبه، وتمنعه من أن ينال منها، فتموت في سبيل شرفها، وعدم المساس بكرامة أبيها([16]).

وقد احتوت المسرحية على ستة مشاهد، مقسمة على أربعة فصول، اختلط فيها المكان والزمان، الذي لم يحدده الكاتب بفترة بعينها، وعرض مجموعة من الأحداث، وجملة من الصراعات المتتالية، التي بنى عليها أفكاره، فهي من جانب أحداث ممقوتة مشوهة، تحمل في داخلها الفساد والإثم، ويقابلها في الطرف الثاني العفاف والعزيمة والثورة، وبين هذه وتلك أحداث وصراع، تمثل في الخونة والعملاء والجبناء.

ويتوالى الصراع في المسرحية بارزاً على مراحل متصاعدة، يبدأ بالقبول والاستكانة، كبداية للمسرحية، أو مقدمتها المنطقية، التي تجسدت في مجاميع الناس، من الفلاحين والموظفين والرعاة، يقدمون للكاهن كل ما يملكون من ذهب وفضة، أو من إنتاج أرضهم وحيواناتهم:

"الكاهن: أيها الناس...أيها الناس إنني نذير لكم، لقد أمسكتم أيديكم عن كهنة أبولو وخدمه المخلصين فأمسك عنكم أبولو يده..أيها الناس أعطوا تعطوا ..."(17).

ثم يتصاعد الصراع قليلاً، فيظهر في رفض المرأة والفتاة وصمودهما، وتحريك ساكن الثورة، أو بداية التأزم:

"يتوجه الكاهن إلى الفلاحين الذين كانوا في جماعات صغيرة:

أيها الناس إنّ الشيطان تقمص هذه المرأة، إنها تلعن أبولو ربنا...أيها الناس ماذا تنتظرون، إنها كافرة فاجرة.. ارجموها...

يدور لغط بين الفلاحين، ويحجم بعض، ويقبل آخر، ثم يهجمون على المرأة...وهي تصرخ "([18]).

وأنموذج آخر للرفض والثورة تمثل في الفتاة المقبلة على الزواج، التي تأتي إلى الكاهن ليلقى فيها بذرة الصلاح :

" – أنا لا أفهمك يا مولاي، تخلق لنا هذا الجسد، وتقيدنا بأوامرك، لم لم تخلقه مطيعاً دون تدبير ؟

لقد دخلك الشيطان.

إنني الابنة البكر يا مولاي.

كلا أنت ابنة الشيطان.

مات الزرع، وجف الضرع، نبيت على الطوى، ومدخراتنا تأتيك، أرعى البقر طول اليوم، وأتحمل البرد والحر، ثم يحمل إليك زبدها وجبنها، أحرث الأرض وأسكب العرق، وتحمل إليك خضراواتها ... لقد سئمتك أيها الإله العاطل ... لن تخيفني بجحيمك، فإني أعيشه.

ستموتين ولن تتمتعي بهذا الجسد.

في أثناء الحوار يسمع الكاهن صوتاً من بعيد، يعلن التمرد على أبولو:

---

15 - بودبوس : رجب مفتاح، اللعنة، مصدر سابق.

16 - انظر: بودبوس : رجب مفتاح، أدبيات، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1992م، ص125.

17- بودبوس : رجب مفتاح، اللعنة، مصدر سابق، ص 30.

18 - بودبوس : رجب مفتاح، اللعنة، المصدر السابق، ص 33.

الصوت: ها هي البئر، ها هو الماء، سوف أزرع، سوف أسقي .. لست في حاجة إليك يا أبولو"([19]).

والصراع في المسرحية مركب متصاعد، يستمر باستمرار شخصياته، على الرغم من توقف بعض الشخصيات المتصارعة، كالمرأة التي رفضت الذل في بداية الأحداث، وقد أنهى الكاتب الأحداث لكنه لم يقفل نهاية صراعها، ذلك أنّ الصراع مع الشر يبقى قائماً، والحياة دائماً تحوي الطرفين المتضادين.

وهذه المسرحية وإن لم تجسد المصدر الأسطوري بالمفهوم الواسع والشامل، إلا أنها دارت حول الملامح الأسطورية، بما فيها من إشارات مقحمة.

أما مسرحية (أوريست يعود إلى المنفى)([20])، فهي جزء من أسطورة يونانية قديمة، وقعت أحداثها بعد حرب طروادة في مدينة (أراجوس)، وقد تناولها (هوميروس) في الأوديسا، ويبدو أنّ الكاتب استأنس بمسرحية (مأساة أجاممنون) للشاعر اليوناني أسخيليوس، وجعلها مصدراً لمسرحيته، خاصة فيما يتعلق بالنفي النفسي لأوريست، إذ جعل منه عنواناً للنص، كما اتخذ من أحداث الأسطورة وسيلة لبث أفكاره ومضامينه السياسية، التي أفصح عنها في مقدمة المسرحية، وهي تتمثل في الواقع العربي([21])، وتتضح هذه الرؤية من خلال حدثين، أولهما: يصور الملكة وعشيقها (الزوج) إيجست عدوين للشعب، قاتلين لطموحاته، وقد اغتصبا عرش أجاممنون، بعد أن قتلاه، وثانيهما معاناة الشعب من الجوع والاضطهاد والكبت النفسي .

وبما أنّ الأسطورة تتناول فترتين من الأحداث، الأولى اشتراك (أجاممنون) في حرب طروادة ثم قتله، والثانية تمتد بعد مقتله بعشرين عاماً، فإنّ الكاتب اتجه في المشهد الأول من الفصل الثاني لعملية الاسترجاع أو الاستحضار من خلال مشهد تمثيلي، استهدف منه تحقيق أمرين، أولهما زيادة تحقيق المضمون السياسي، الذي يبرزه ويعول عليه، كما أشار في مستهل المسرحية([22])، متمثلاً في تلك الجموع المحتشدة وهتافاتها وواقعها الأليم، إذ اجتمعت ضد نظام مستبد مقيد للحريات، ويرسل الكاتب خياله وتأمله حول واقع الأمة العربية، والأمر الثاني ربط الأحداث السابقة باللاحقة، أي الماضي بالحاضر، ليستطيع المتلقون متابعة أحداث المسرحية وربطها، وهذا ما يهدف إليه النص المسرحي، ذلك أن الاسترجاع من الناحية الدرامية، أو البناء التراجعي هو (المنظر المسرحي أو المناجاة الفردية أو الحوار الذي يقاطع تسلسل الأحداث من الناحية الزمنية، لينقل إلى المتفرج أحداثاً وقعت في زمن سابق)([23]).

وقد اتفق الكاتب مع الأسطورة في محورين هما الفكرة العامة وشخوص المسرحية، خاصة الرئيسة (أوريست، إليكترا، كليتمسترا، إيجست) وخالفها في شخوصها الثانوية (نرسيس، أكاست، كلشاش، الضيف الشاب، الضيف العجوز)، ولم ينه أحداث المسرحية، فجاءت الخاتمة مفتوحة، انطلاقاً من أنّ الكفاح يبقى مستمراً ضد الطغاة.

ويبدو أنّ الكاتب تأثر باثنين من الكتاب المسرحيين الذين تناولوا هذه الأسطورة، وجعلهما محوراً أساسياً لأفكاره، وهما (جان بول سارتر) و (جوته)، وأشدهما تأثيراً (سارتر) في مسرحيته (الذباب)([24])، التي كانت ثورة فجرها في أوساط باريس عام 1943م، وهي تحت هيمنة النازية، وكانت أيضاً منشوراً ثورياً وزعه على أهل باريس، فعل ذلك بعد خروجه من الأسر معتل الصحة منهوك القوى، وقد وافقت السلطات المحتلة على هذا العمل المسرحي، (ولم

19 - بودبوس : رجب مفتاح، اللعنة، المصدر السابق، ص 40.
20 - عبد الله : البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى(مسرحية غير طليعية)، مصدر سابق.
21 - عبد الله : البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى(مسرحية غير طليعية)، المصدر السابق، ص5 . (المقدمة).
22 - عبد الله : البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى(مسرحية غير طليعية)، المصدر السابق، ص5 - 6 (المقدمة).
23 - حمادة : إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م، ص70.
24 - سارتر : جان بول، الذباب، ترجمة حسين مكي، دار مكتبة الحياة، الطبعة الأولى، 1999م .

يخطر على بال المحتل الغاصب (النازية) مدى ما للفكر الدرامي من خطر، ولم يخطر على باله أنه إنما يساعد على فقدانه المعركة بسماحه بعرض مثل هذه المسرحية)[25]، وقد أخضع (سارتر) مسرحيته لمذهبه المعروف (الالتزام) وكانت له مواقف وأفكار خالف بهما سابقيه في تناوله للأسطورة)[26].

ومما رآه النقاد من أفكار (سارتر) في مسرحيته ما خلاصته أنّ (الحرية هي الشيء الذي لا نملك معه الحرية في أن نتخلى عنه، لأنّ الحرية هي الشيء الذي كتب علينا أن نحياه، وإنه إذا اصطدمت الحرية بالعائق تحولت إلى قيمة، بحيث لا يكفي الإنسان أن يهتف باسم الحرية لكي يكون حراً، بل لابد له من أن يعمل على التحرر بالفعل)[27]، ولكن الكاتب (سارتر) (لم يقل كلماته هذه صراحة وإلا لما قالها أصلاً، وإنّما عمد إلى الأسطورة الإغريقية القديمة يدس فيها أفكاره ويهرّب عن طريقها أقواله، ويتسرب منها إلى أغوار الإنسان الفرنسي المعاصر، ليلقنه ما يجب عليه أن يعمله من أجل مقاومة العدو)[28]، وكانت مثل هذه الآراء هي بؤرة التأثير في (البوصيري) علماً أنه لم يتأثر بنظرة (سارتر) العقائدية، وموقفه من الأديان، ولم يتطرق إليها في مسرحيته، وذلك ليس عيباً، قدر ما هو موقف من المواقف يهمله الكاتب ليظهر غيره، ويخفف أيضاً من تزاحم الرؤى المتعددة، التي قد تنفي بعضها بعضاً، والكاتب المسرحي (ليس في حاجة إلى التفاصيل العقائدية في الأساطير القديمة، ولا إلى الوثائق الحفرية للتأكد من صحة نسبتها.. بل هو في حاجة إلى تأمل الدلالات العامة والارتكاز على الإطار الكلي للأسطورة)[29].

أما المؤثر الثاني فهو (جوته) في مسرحيته (أفيجينيا في تاوريست) وفكرة هذه المسرحية كما أشار أحد النقاد الإحساس بالغربة، والإحساس بعدم القدرة على الوصول، إذ ".. إننا مع كل تغيير نستبدل دائماً.. ونستبدل غربة بغربة، في كثير من اللحظات نكون غرباء حتى بإحساسنا.. نكون كالوحوش الضاربة في موكب الحضارة.. مفتونين بالانفجار.مهددين بسقوط جماعي لكل الأوضاع والنظم.. سقوط تمنيناه بأنفسنا.. ثم مفتونين بالأمل بعد ذلك"[30]، فالسقوط والتمني هما اللذان ركز عليهما (البوصيري) في مسرحيته، كما يتضح من المقتطفات الآتية:

" كلشاش: هذا ما حدث يا مولاتي (يقترب نحوها) على أنه لا ينبغي أن يغيب عن البال، إنّ عودة أوريست وممارسة نشاطه قد تمّا بواسطة سحر إليكترا "

"المكلة: لا تطلب مني رأياً، ولا جواباً يا كلشاش، (بانهيار معنوي واضح) إني خرساء... إني عليلة القلب والعقل... لا أعرف ما أقوله، لا أدري في أي شيء أفكر وأدبر... (تتجه في خطوات متثاقلة نحو الجدار البلوري، وتحدق في قرص الشمس الذي بدأ يظهر من مهده)".

"المتفرج1: عاش أجاممنون .

المتفرج2: لتحفظك الآلهة يا ابن أراجوس البار .

المتفرج1: ارجع إلينا ياسيدنا وحامينا .

المتفرج3: لقد ماتت من بعدك العدالة يا أبانا العظيم .

المتفرج2: سرقوا الخبز والعرض !

25 ـ العشري : جلال، المسرح أبو الفنون، (في النقد التطبيقي)، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م، ص205.
26 ـانظر : العشري : جلال، المسرح أبو الفنون، (في النقد التطبيقي)، المرجع السابق، ص214.
27 ـ العشماوي : محمد زكي، المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليلية، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت، ص60.
28 ـ العشري : جلال، المسرح أو الفنون (في النقد التطبيقي)، مرجع سابق، ص206.
29 ـ داوود : أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص106.
30 ـ إيدين : بيتر، المسرح المعارض ـ دفاع عن المسرح الألماني المعاصر، ترجمة حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت، ص152.

المتفرج4: ..... آه ... أخذوا مني الأرض التي أعطيتني ... أخذوها ياسيدي بعد أن نضجت ثمارها، وبعد أن بنيت فيها بيتاً أسكنه مع أطفالي وزوجاتي الأربع !!".

"المتفرج4: أوه... يازيوس العظيم... ياآلهة الأولمب، هل تفعل امرأة بزوجها مثل هذا الفعل؟

المتفرج2: هل يفعل الحر مثل هذا الفعل في رجل شريف وعادل؟"

"المتفرج5: ما أكثر أسرار القصور !! "

" إليكترا: مم أنت خائف يا ابن أبي؟

ممثل دور أوريست: من العقاب .. من بقية المشوار ...

إليكترا: لا تخف ... سر مع الذين جمعتهم في المنفى فهم خير سلاح.

ممثل دور أوريست: ولكني أخاف بعضهم!

إليكترا: من يقتل الطغاة لا يخشى عملاءهم .."([31]).

إنّ (البوصيري) لم يحاول في مسرحيته أن يبحث عن رموز للشعور والأحاسيس فحسب، بل استطاع أن يكتشف ما يحمل عبء التعبير عن حالة من حالات المجتمع، أو تصوير واقعه المعيش، وقد حقق بذلك أهدافه المرجوة، التي سعى إليها جاهداً، على الرغم من أنه لم يبتعد عن مصدر الأسطورة، ولم تفارقه بعض ملامحها ورموزها، ومعروف أنه (لا تهم تفاصيل أحداث الأسطورة بقدر ما يهم تطويعها وتكييفها بحيث تعالج شؤون الناس، وبحيث يصبح القالب الأسطوري إنسانياً غير غيبي)([32]).

ومسرحية (سجينة الجدران)([33]) هي أشد حبكة وإتقاناً من سابقتها، وأعمق مضموناً؛ لأنّ الكاتب استفاد من هذه المصادر التي ارتكز عليها، وأصبحت طوع يديه، فلابد أن يصقل تجربته، وهو تطور ملموس في هذا الجانب، وقد استلهم موضوعها وأحداثها من أسطورة (بجماليون) اليونانية الأصل، وانطلق من خلالها إلى الواقع وإسقاطها على قضية اجتماعية هي قضية حرية المرأة، في رمزية تامة أعلنها الكاتب في بداية المسرحية على لسان (الجوقة) وبرزت أولى بوادر نزع الأسطورة من قدمها، ليضع عليها الحداثة من خلال مضمونها، ثم من عنوانها.

والأسطورة تحكي قصة فنان اسمه (بجماليون) صنع تمثالاً من العاج أو الطين على هيئة امرأة في غاية الجمال سمّاها (جلاتيا)، ثم ما لبث أن أحب هذا التمثال، الذي وضع فيه كل مواهبه، فاتجه إلى الآلهة بالدعاء والقرابين أن تمنح هذا التمثال الحياة، فاستجابت الآلهة لدعائه، وأصبحت (جلاتيا) امرأة تتكلم وتمشي، ولكن المرأة التمثال أعرضت عن عشق فنانها (بجماليون) فندم أعظم الندم، وتمنى أن تعود المرأة كما كانت تمثالاً من صلصال، ودفعه كبرياؤه ـ عندما انصرفت عنه ـ إلى تحطيم تمثاله، بعد أن طلب من الآلهة إرجاعه إلى أصله، وسلب الحياة منه([34]).

وقد تأثر الكاتب بأسطورة بجماليون تأثراً واضحاً من خلال أحداث مسرحيته، وكانت عوناً له على إبراز أفكاره وأحاسيسه، فهو لم يخرج عنها إلا في إسقاطها الاجتماعي، الذي يرغب في الوصول إليه، أو في جوانب فنية يحقق بها غرضه.

31- عبد الله : البوصيري، أوريست يعود إلى المنفى، مصدر سابق، الصفحات:18، 19، 69، 70، 73، 74، 80، 86.

32 ـ هلال : محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة ، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص31

33 ـ عبد الله : البوصيري، سجينة الجدران، مصدر سابق.

34 ـانظر: الحجاجي : أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ص81 وما بعدها.

وأولى محاولات التأثر كانت في هدف المسرحية الأساسي، فبجماليون فنان تشغله هموم فنه، فيحاول أن يخضعه للحياة، فتضطرب الرؤية الصحيحة لديه للحياة والفن، فالمودة والرحمة تعطيهما الحياة، ويعجز الفن عن ذلك، ومن ثم يكون الفن قاصراً، وقد عبر الكاتب عن الحقيقة اللامرئية للغرائز الكامنة، فالتمثال ـ كما هو في الأسطورة، وفي المسرحية، ـ حرّك غرائز بجماليون، وجعله يتحول من فنان متجرد النظرة إلى رجل تحركت غرائز الحياة في نفسه، فاشتهى المرأة لدرجة أن يطلب من (أفروديت) أن تبعث في تمثاله الحياة، كما كان يحاول أن يسمو على ذاته من خلال فنه، في دائرة نفسية مغلقة أو رمزية محكمة، ليصل إلى الخلود الإلهي، وقد وجد بجماليون ذاته، لكن لم تتحقق آماله وأحلامه، ولذلك سعى إلى تحطيم ما صنع، فقام بحرق حبيبته (جلاتيا) (التمثال) التي خانته مع (سلاس) صديقه الصياد العاشق، وثاني تلك المحاولات (التماثيل) التي استعان بها الكاتب، فقد جاءت بأشكال مختلفة رديئة، ما يعبر عن النفور من الحياة، والاشمئزاز منها ([35])، والمحاولة الثالثة من محاولات التأثر أنّ بجماليون كان مهتماً بتمثاله، معجباً به، حتى خُيل إليه أنه كائن، فهو يقبله ويتصور أنه يرد قبلته، ويتكلم معه ويحتضنه، وكان في بعض الأحيان يغازل التمثال كأنه امرأة([36]).

وقد حافظ الكاتب على شخصيات مسرحيته كما جاءت في الأسطورة، وهي: (بجماليون، أفروديت، جلاتيا) أما شخصية (سلاس) فهي من بنات أفكاره، استعملها ليحقق بها كشف شخصية بجماليون، ويقابلها في الأسطورة شخصية (نرسيس)، التي تقوم بالعمل ذاته.

ومن وجوه اختلاف المسرحية وتباينها مع مصدرها (أسطورة بجماليون) أنّ الكاتب جعل المرأة التمثال (جلاتيا) ـ بعد أن دبت فيها الحياة ـ سجينة بين الجدران، فاقدة للمطامح والآمال، واقعة في السخف الإنساني، ما دفعها إلى التمرد، إذ رفضت أن تعيش مع فنانها بجماليون، متمنية أن تنال حريتها، وتسهم في بناء المجتمع.

ويتضح في المشاهد الآتية ما يجسد الغوص في أعماق النفس البشرية، ودور الأحلام في تحريك مشاعر بجماليون وأحاسيسه تجاه فتاة أحلامه:

" بجماليون: جلاتيا!؟ من هي جلاتيا هذه؟

سلاس: فتاة تراود أحلامي وتخيلاتي، وظهرت مئة مرة في شعوري الباطني ... آه .. ليتني أجدها ...

بجماليون: سأقول لك.. أنا فعلاً صنعت هذا التمثال، ولكني لم أشعر بحقيقة جماله إلا هذا اليوم، رغم أنه موجود بجانبي، وأراه كل صباح ومساء، أما أنت فكنت تشعر بجماله طيلة حياتك في شعورك الباطني .. أليس كذلك؟

سلاس: هذا صحيح.

بجماليون: وهذا يدل على أنّ إحساسك بالجمال بلغ حدوده، فأثر في عقلك الباطن، وما أن التقيت بهذا الشيء الذي كان يسيطر عليك حتى أثر في حواسك.

سلاس: وهل لي أن أعرف تلك الحالة ؟ وكيف كانت؟

بجماليون: عندما يبحث الإنسان عن شيء ملح ـ والجمال أحد هذه الأشياء ـ تأخذ النسبية دوراً مهماً في هذه الحالة.

---

35 ـانظر: إبسن: هنريك، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، العدد 35، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1973م، ص63.

36 ـانظر: الحجاجي : أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص84.

بجماليون: وهل ترى أنّ لي حقيقة غير الحقيقة التي أعيشها؟

سلاس: يخيّل لي أنّ في حياة كل إنسان حقيقتين: حقيقة مرئية ويراها الجميع، وحقيقة لا مرئية ويراها هو بنفسه"([37]).

ومن مشاهد الأحلام:

"صوت: تعال يابجماليون، سنذهب بعيداً عنهم، سنذهب هناك لنستحم في البحيرات الدافئة .. اتركهم .. إنهم وحوش .. إنهم رعاع لا يقدّرون رغبات النفس، ولا يعطون لشبابنا حقه... تعال يا بجماليون.

صوت بجماليون: ها أنا في طريقي إليك، ضميني إلى صدرك الحنون ساعة اللقاء، ضميني إليك طويلاً حتى يصبح جسدانا جسداً واحداً بروحين، أريد أن تمزج آهاتي بآهاتك.

صوت: سأفعل.. اقترب مني وسترى أني أفعل ذلك على خير ما يرام"([38]).

ومن هذا المنطلق يصل (البوصيري) إلى حقيقة المجتمع الذي يستهدفه في مسرحيته وهو الواقع الذي يلمسه، والذي يعيش فيه، وهو واقع اللا مرئي بلسان شخوص المسرحية.

وباعتماده على الأسطورة استطاع الكاتب بكل حرية أن يحمّل مسرحيته بعض الدلالات الفكرية والرموز، التي يصعب على الأحداث الواقعية تحملها، أو الإفصاح عنها، وأن يهب تلك العواطف الجياشة للمتلقين، وقد حافظ على إطار المسرحية العام وارتبط بها شكلاً، وخالفها مضموناً، ذلك أنه في البداية صبّ اهتمامه على شخصية بجماليون، ثم تغيّر إلى التركيز على حياة (جلاتيا) وما تعانيه من كبت وفقد لحريتها، وإرهاقها في عمل البيت، وانطلق بهذه المشكلة الفردية ليحيلها إلى قضية مصير المرأة داخل مجتمع محافظ، وفق بعد رمزي من خلال تجربة الكاتب ورؤاه الفنية، وذلك الطموح الذي سعى إليه الكاتب يتفق مع النقاد الذين لم يلزموا الكاتب المسرحي بالتقيد بحرفية الأسطورة وإطارها، بل منحوه شيئاً من الحرية في استخدامه لها، زيادة في الإبداع([39])، أو إضفاء بعض ذاته عليها، وعليه أن ينتقي منها ما يلائم غايته، مع أن هناك من يرى أنّ ذلك التغيير قد لا يوصلنا إلى عدم التمييز بين القديم والجديد، فيشيع الفوضى والتأويل([40]).

ثانياً : الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية:

الحكايات الخرافية (تملؤها المبالغات الكبيرة، والأحداث الخارقة التي يشكل الجن والحيوان وربما الجمادات أهم الشخصيات فيها)([41])، وهي تعتمد موضوعات بسيطة هدفها التعليم أو التسرية واستخلاص الحكمة([42])، في حين تبتعد الحكاية الشعبية عن المزج بين العالم الإنساني والعالم فوق الإنساني، وتتجه للخيال المسلي، فتزخر بالمغامرات الشائقة الجذابة([43])، وعلى الرغم من اختلاف الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية إلا أنهما نتاج خيال واحد هو الخيال الشعبي، غير المحترف، وقد يتداخلان فيما بينهما([44]).

---

37 ـ عبد الله : البوصيري، سجينة الجدران، مصدر سابق، ص22، 24، 27، 43.

38 ـ عبد الله : البوصيري، سجينة الجدران، المصدر السابق، ص33، 34.

39 ـ انظر: إسماعيل: عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الألف كتاب، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص108، وأيضاً: سمير بيبرس: دراسات في المسرحية، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، د.ت، ص157، وأيضاً: محمد زكي العشماوي، المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص272.

40 ـ انظر: عوض: لويس، دراسات في أدبنا المعاصر، دار المعرفة، القاهرة، 1961م، ص83.

41- غنيم: غسان، الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر العربي المعاصر، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، الطبعة الأولى، سورية، 2008م، ص 55 – 56.

42 ـ انظر: غنيم : غسان، الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 56.

43 -انظر: غنيم : غسان، الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 58.

44 انظر: غنيم : غسان، الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 57 – 58.

وقد اعتمد بعض الكتّاب المسرحيين في ليبيا على هذه الحكايات الخرافية والشعبية، على الرغم من النقد الصارم وما يؤخذ عليهم من التقصير في إجادة استعمالها، أو الخوض كثيراً في محرابها، فقد استلهموا من الحكايات ذات المعاني الكثيرة، التي ذاع صيتها، وارتبطت بمفاهيم وعلائق محددة في أذهان الناس، أو بالأمثال والحكم، وما تزخر به من دلالات ورؤى، وكانت مصدراً زاخراً لاختراق فضاءات القضايا الاجتماعية والسياسية التي تعبر عن هموم المتلقين، فمثل هذا التراث الشعبي يطرح أمام الكتّاب مجالات واسعة، وأفكاراً رحبة، ومن تلك الأفكار ـ على سبيل المثال ـ العلاقة بين الإنس والجن، والحلم، وغيرها من الأمور الشعبية، التي كثرت مصادرها في الكتب التراثية، وبعضها مستوحى من قصص ألف ليلة وليلة، وقصص عنترة، وسيف بن ذي يزن، والسيرة الهلالية، أو في تراث شاع بين الناس مشافهة، يدور على ألسنة الأجداد والجدات، وهو تراث لم يوثق فبقي مهملاً غالباً، فما (وصلنا من تراث ليبي لا يمثل كل الإنتاج الليبي، فقد تعرضت ليبيا خلال تاريخها الطويل إلى كثير من الهزات والاضطرابات، التي أدت إلى ضياع كثير من إنتاجها، وحرق العديد من مكتباتها)([45])، وما بقي من هذا التراث لم يدون إلا في سنوات متأخرة، ولا يقصد صاحب المقتطف السابق بالتراث المتمثل في الأسطورة والحكاية والخرافة الشعبية فقط، بل يعني ما خلفه الإنسان الليبي من ثقافة وفكر بالمعنى الشامل.

ومن الحكايات الشعبية الشائعة (الكنز) وقد تناوله الكتّاب المسرحيون في مسرحياتهم، وأعطوه دلالات كثيرة، سياسية واجتماعية، وهو غالباً ما يشير إلى الاهتمام بالأرض أو البيت أو وحدة الجماعة وتكاتفها، وهذا المصدر (الكنز) منتشر في الأوساط الشعبية، ينقله الأجداد والجدات للأحفاد مشافهة.

ففي مسرحية (حلم الجعانين)([46]) مثلاً استلهم الكاتب موضوعها ومضمونها من مصدرين شعبيين هما المثل الشعبي المعروف (حلم الجعانين عيش) واتخذه عنواناً لها، والمصدر الآخر يكمن في حكاية قديمة متوارثة عن رجل أخبر أبناءه قبل موته بوجود كنز بالبيت الذي يسكنه، وطالبهم بعدم التفريط به بسهولة، ومات الرجل دون أن يحدد مكان الكنز.... فتحرك في الأبناء الطمع والخبث والجشع، ما جعلهم يتصارعون، ويصارعون أنفسهم ليحظى كل منهم بذلك الكنز الوهمي، وبعد الانتكاسات التي أصابتهم، وبعد أن تعرّت الحقائق أمامهم عرفوا مقصد أبيهم، فالكنز هو البيت وعمارة الأرض التي تحوطه وفلاحتها([47])، وقد مزج الكاتب في المسرحية بين مدلول القول الشعبي المأثور والحكاية القديمة، وانعكس المدلولان على واقع الحدث الذي يرمي إليه، وبذلك شد انتباه المتلقين.

وينتقل مفهوم (الكنز) عند بعض الكتّاب المسرحيين إلى مفهوم آخر يتمثل في (الوصية) أو ورقة (اليانصيب) ومن نماذج المفهوم الأول مسرحية (حوش العيلة)* وتدور أحداثها حول أسرة مفككة الروابط، تسكن بيتاً قديماً، وقد انقسمت إلى مجموعتين، تتمسك المجموعة الأولى بالبيت وتناضل لترميمه، والثانية تسعى لتأجيره أو بيعه، ويفاجأ الجميع بأن المالك الأول (الجد) قد ترك وصية تتعلق بالبيت، وينتهي الصراع بينهما إلى الاحتكام للوصية، ظناً من المجموعة الثانية أن الوصية قد تكون في صالحها، وتنفرد بالإرث دون الأخرى، وتعلن الوصية، التي تشمل إرث الأبناء بالإضافة إلى شروط الاستحقاق بأن البيت القديم وقف للسكنى فقط؛ سكنى أحفاده، ولا حق لأحد في بيعه أو تأجيره، وفي منطوق الوصية أنه يجب أن يقوم جميع سكان

---

45 ـ عمر: أحمد مختار، النشاط الثقافي في ليبيا من الفتح الإسلامي حتى بداية العصر التركي، مطبعة دار الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت، ص285.

46-الأمير: مصطفى، حلم الجعانين، ضمن مجموعة الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1985م.

47-انظر: عزيز: أحمد، مسرحيات بين النقد والتحليل، سلسلة كتاب الشعب، العدد 78 (يونيو) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م، ص 86-87.

* تأليف فرج قناو، تمثيل فرقة المسرح الوطني / طرابلس عام 1975م.

البيت (الورثة) بترميمه، وهي صيغة لإعادة بناء علائق الناس، وطرح الحلول لمثل هذه المشكلات المتجددة على مسرح الحياة([48])، وتمثل مسرحية (ولد شكون)** المفهوم الثاني، إذ يستعمل الكاتب ورقة اليانصيب بدلاً من الكنز والوصية.

وهناك مسرحية (يوم في الجنة)* ومصدرها حكاية خرافية قديمة فحواها أنّ إنساناً فقيراً كان عائداً إلى بيته قبيل حلول عيد الأضحى المبارك فوجد جدياً فأمسك به، لكنه فوجئ بالحركات التي يقوم بها الجدي، وهو يحمله على رقبته..... ويتكلم الجدي ـ فإذا هو أحد أبناء ملوك الجان ـ ويطلب من الرجل أن يعتقه، مقابل أن يجعله غنياً، ويكون خادمه الأمين([49])، وهذه الخرافة منتشرة في الأوساط الشعبية، ولها روايات عدة كرواية الصياد الفقير مثلاً، وقد استلهمها الكاتب محاولاً إسقاطها على الواقع الذي يعيشه الفقراء، فالكاتب المسرحي دائماً يبحث عن مكامن الأحداث، وما وراء الأسوار، وفي الشوارع والأسواق، أو ربما بين جلسات الخلان، ثم يجسد ما يلتقطه، ويعيد صياغته من جديد، وما لم يستطع تحقيقه في الواقع طلب السبيل إليه في الخيال والأحلام، إذ يجد ما يشبع حرمانه، ويؤدي به إلى الإبداع الفني([50]) .

ويرى أحد المهتمين بالمسرح أن الجديد في تناول هذه الفكرة من قبل كاتب هذه المحاولة هو إخضاعها للوقت الحاضر، الذي لا يؤمن الناس فيه بالخرافات، ومحاولة استشفاف التراث الشعبي، وما يحويه من خرافات وأساطير، وإخضاعها للواقع، كي ترمز إلى دلالات عدة([51]) ويؤكد أنّ كاتبها يعمّق الإيمان بالخرافات والأساطير، على الرغم من محاربته لها في الفصل الثالث من المسرحية، ورأى أنه لو رمز بالجدي للاستعمار الحديث وأساليبه، لكانت المسرحية أكثر عمقاً في المفاهيم التي تريد أن تؤديها([52])، ويستطرد قائلاً إنّ (موضوع استخدام الحلم في المسرح أصبح عقيماً، ويعتبر عجزاً وضعفاً، خاصة بعد ظهور الإذاعة المرئية، والسينما (الخيالة))([53]) .

ومن الحكايات الشعبية الممسرحة، مسرحية (بضربة... قتل عشرة!)([54])، وقد استقى الكاتب فكرتها من حكاية (عاشور) التي كانت تروى قديماً ضمن غيرها من الحكايات في الأسمار والمناسبات، أو تحكيها الأمهات والجدات لأطفالهن، لما فيها من حث على البطولة، ونزع ظاهرة الخوف لدى الأطفال، وقد اختفت هذه الحكايات في الوقت الحاضر، بعد ظهور الوسائل الحديثة كالإذاعة المرئية وغيرها.

و(عاشور) شخص قتل عشر ذبابات بضربة واحدة، فتمكنت البطولة المزيفة من نفسه، وتحقق للمستعمرين ما يسعون إليه من التحصل على ما يعينهم على أفعالهم، وجعلوا منه بطلاً أسطورياً، وقد أسقط الكاتب هذه الحكاية على واقع الحال ونسج منها المضمون السياسي للمسرحية، ذلك أنّ الاستعمار وأعوانه يتخذون عيوناً ورموزاً لهم، يجعلون منهم أبطالاً مزيفين لتمرير مصالحهم، وللتحصل على مآربهم .

48-انظر: كشلاف: سليمان، بعد أن يرفع الستار، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1981م، ص82 وما بعدها.

** اقتباس عبد الله الزروق عن مسرحية "ابن مين بسلامته" لنجيب الريحاني، تمثيل الفرقة القومية / طرابلس عام 1968، ولفظة شكون تقابل من الاستفهامية في الفصحى.

* لا يعرف كاتب النص، وقد مثلت المسرحية على مسارح طرابلس وبنغازي عام 1968م.

49 ـانظر: هويدي: عبد الله مفتاح، آفاق مسرحية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1985م، ص119.

50 ـ انظر: التليسي: خليفة محمد، رحلة عبر الكلمات، دراسات أدبية، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1979م. ص209.

51 ـ انظر: هويدي: عبد الله مفتاح، آفاق مسرحية، مرجع سابق، ص119.

52- انظر: هويدي: عبد الله مفتاح، المرجع السابق، ص120.

53- هويدي: عبد الله مفتاح، المرجع السابق، ص121.

54 عبد الله: البوصيري، بضربة... قتل عشرة! (حكاية شعبية ممسرحة) سلسلة الكتاب المسرحي، العدد العاشر (ناصر ـ يوليو) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، 1987م.

يقول كاتب المسرحية: "هذه هي تجربتي الدرامية الثانية التي أتجه فيها إلى التراث الشعبي، لقناعتي العميقة بضرورة هذا التوجه في هذه المرحلة الراهنة من تاريخ أمتنا العربية، ومن تاريخ ثقافتنا التي بدأت تعاني حالة احتضار لكثرة ما أصابها من دوار عبر رحلة الإبحار والتغرب والعزلة المخيفة التي أدت إلى هزيمتنا الحضارية، وإلى انتكاسة المد الثوري والنضالي في الوطن العربي ... حاولت أن أبحث في ماضي هذا الوطن عن بعض ما له صلة بحاضره، وحاولت أن أستعير بعضاً من إبداع فقرائه بغية إمتاع سادته، طالما أنّ مسرحنا العربي مازال معزولاً عن جماهيره..."([55]).

وحكاية (عاشور) قد تبدو بسيطة عفوية، ومضحكة ظاهرياً (قتل عشر ذبابات بضربة واحدة) ولكن جوهر هذه المسرحية أو الحكاية عميق وغني بالإيحاءات والمواقف والرؤى البعيدة لمعنى الحياة، وأنّ المعنى الواقعي للبطولة ليس خدعة، ولا يبدأ بخداع النفس.

وقد قسّم الكاتب مسرحيته إلى أربع لقطات، يسبقهن استهلال عنوانه (أهمية أن يكون المرء واقعياً) وهو إيضاح للمتلقي بأن السلطات القمعية لا توافق على عرض المسرحيات ذات الطابع الانتقادي السياسي، ولذلك يتحايل الكتّاب والفنانون لعرض إنتاجهم، ومن ثم قدم موضوعه على أنه عمل مسرحي تنفذه فرقة أعطاها اسم (البوصلة) للفن التمثيلي([56])، ثم يقدم اللقطة الأولى (تقرير إلى جهة الاختصاص) بصورة هزلية، حيث الوصف الكامل (لعاشور) البطل الأسطورة، الذي قضى على عشر ذبابات بعد أن أصابه الإعياء والتعب، وأسباب اختياره لتنفيذ مخطط الاستعمار ومآربه، وفي اللقطة الثانية (في البدء كانت المعجزة) يقوم كبير الخواجات (رمز الغرب) بتقليد وسام البطولة (لعاشور) زوراً وبهتاناً، وهو الدور الذي يقوم به الاستعمار في اختيار عملائه داخل الوطن العربي، وبعد أن انتهت مهزلة إلباس (عاشور) لباس الخونة والعملاء، تهاطلت عليه شروطهم، وفي اللقطة الثالثة (حالة وفاق غير مناسبة) تمت السيطرة الكاملة على عاشور، فأصبح رهين إشارة العملاء والجواسيس، وأول عمل عليه القيام به زعزعة الوفاق العربي، الذي تم بين بعض الأقطار العربية:

"عاشور: (يأمر نفسه) ستنتهي حالة الوفاق يا عاشور (ينحني في خشوع) أمر سيدي"([57]).

أما اللقطة الرابعة فحملت عنوان (العبور إلى الشاطئ الآخر) ويعني الكاتب بالشاطئ الآخر السفر إلى أوروبا، والغرق في الأماني السرابية، وتسلم الأوامر والمخططات، وقد أوضح الكاتب كل ذلك على لسان (زكي) مخرج الفرقة، وتنتهي هذه اللقطة بنهاية مأساوية، يتم فيها القبض على أعضاء الفرقة جميعاً مع المشاهدين، لأنّ النظام الحاكم يرى في مثل هذا العمل إثارة للمشاعر وتحفيزاً للمواطنين ضده، ويكتشف معد المسرحية ومخرجها أنّ النظام بث عيونه داخل الفرقة عبر أحد أعضائها وهو شخصية (عبد المتجلي).

وللكاتب نفسه مسرحية القاتلات([58])، وهي مستوحاة من ألف ليلة وليلة، وتحكي قصة الأحدب الواردة في الليلة السادسة من لياليها، ويقول عنها: "لم أشأ أن أمسرح الواقعة بالمعنى التقليدي.. ولكني فضلت استحضار شخصية القاتل ليشخص بمفرده كل جزيئات الواقعة، فيتقمص دور القاتل والقتيل والشاهد كذلك، ويعبر عن مشاعر الأنا ومشاعر الآخر، وينتقل ذهاباً وإياباً صعوداً وهبوطاً بين لحظة الفعل ولحظة رد الفعل"([59]).

---

55 - عبد الله : البوصيري، بضربة ... قتل عشرة! (حكاية شعبية ممسرحة) المصدر السابق، ص 7 - 8(المقدمة).
56 - عبد الله : البوصيري، بضربة ... قتل عشرة! (حكاية شعبية ممسرحة) المصدر السابق، ص 15.
57 - عبد الله: البوصيري، بضربة ... قتل عشرة! (حكاية شعبية ممسرحة) المصدر السابق، ص92.
58- عبد الله: البوصيري، القاتلات، (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 2004م.
59- عبد الله: البوصيري، القاتلات (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة) المصدر السابق، ص 14 - 15 (المقدمة).

وسجل المسرح الطفولي ندرة في الاعتماد على هذه المصادر، ومن النماذج القليلة التي وصلتنا نصوص "الملك والراعي"[60]، و"محنة الأخوين"[61]، و"جوهرة السلطان"[62]، و"أم بسيسي"[63]، و(ثعلب من غير ذيل)[64] وغيرها، مع أنّ المهتمين بشؤون الأطفال قد اختلفوا، فمنهم من يرفض ومنهم من يؤيد تقديم الأسطورة للطفل، وكلاهما يقدم حجته، ولكن من ((الخير ألا نغالي فنقيم بين الأسطورة والأطفال سداً يحرمهم من هذا الجنس الأدبي حرماناً كاملاً ، ومن الخير للأطفال كذلك ألا نسرف فنطلعهم على كل ألوان الأساطير منذ الطفولة المبكرة، والرأي السديد أن نمعن النظر في نوعية الأسطورة وسن الطفل الذي يقرؤها أو تحكى له))[65].

وبالعودة إلى النصوص السابقة نجد الكاتب في نص "الملك والراعي"[66] مثلاً يلجأ إلى المرجعية الأسطورية، التي تنتمي إلى قصص الأدب الأسطوري وعجائبه، ويوظف من التراث العربي القديم ما يضمنها سيلاً من المفارقات بين طبقات المجتمع، ومن ثم فقد تخيّر شخصية (الملك) ليعبر عن الطبقة العليا في المجتمع، وشخصية (الراعي) تعبيراً عن الطبقة الدنيا، ويدور محور القصة الممسرحة حول هاتين الشخصيتين بأبعادهما الرمزية.

وفي مسرحية "محنة الأخوين"[67] يحاول الكاتب أن يجسد معنى تفاعل النص مع مرجعية تراثية أسطورية، قد تأخذ سياق الحكاية الشعبية بمفهوم آخر، كما فعل عندما استوحى من قصص ألف ليلة وليلة العجائبية قصته، بهدف تضمين نصه قيماً أخلاقية، تحارب الظلم وقهر الآخر، والتعدي على حقوق الآخرين، وكذلك فعل الكاتب نفسه في مسرحية "جوهرة السلطان"[68]، فقد استوحى النص من عجائب قصص ألف ليلة وليلة، إذ اتُّهم القاضي بسرقة جوهرة السلطان، وهذا ما جعل طائر الكناري يبحث عن مكان تنتهي فيه الأحزان والفقر، لينتقل إلى مكان آخر، والنص أهدافه التربوية متعددة، وظف فيه الكاتب تقنية العودة إلى خيال الأسطورة التراثية القديمة، وفي نص "أم بسيسي"[69] يرجع الكاتب إلى قصّ الموروث الشعبي، ليتخذ من الحكاية الشعبية المعروفة في الموروث الليبي بـ"أم بسيسي" مرجعية لمسرحيته، يضمِّن عبرها قيماً تتمثل في حب الله والإنسان والوطن، ويشير في النص نفسه إلى الحكاية الشعبية (بوسعدية)، التي تتداول في الموروث الليبي كثيراً.

وهكذا فإنّ الكتّاب المسرحيين في ليبيا ـ على الرغم من خبراتهم المتواضعة ـ وفقوا في استخراج بعض المصادر التراثية في مجالي الأسطورة والحكاية والخرافة الشعبية، واستعانوا بغيرهم ممن خاضوا هذا الاتجاه، مع محاولة الربط بين الرمز والواقع في مسرحياتهم، وجسدوا أزمات واقعة، وقضايا بارزة، وتجنبوا تلك الاهتمامات العسيرة على المتلقين، ولكنهم أخفقوا في استلهام مصادرهم الأسطورية من التراث العربي الوطني والقومي، فمضوا يبحثون في مصادر يونانية إغريقية قديمة، أو بين حياة السلاطين وتنابلتهم القريبة من جو الأساطير، ولا ضير في ذلك إذا مزجوا بينها وبين ما هو كامن في التراث الأسطوري المحلي والقومي.

ولم يهتم الكتّاب المسرحيون في ليبيا بالأساطير الموجهة للأطفال، ولم يوظفوا أساطير اليونان القديمة أو الأمم الأخرى، لكنهم وظفوا القصص أو الطقوس التخيلية، التي لا يوجد لها سند روائي أو أدبي، ومع ذلك في ذهن العامة والمثقفين، وأخذت طابعاً عجائبياً أو غرائبياً.

60- أبو قرين: المهدي، الملك والراعي، ضمن مجموعة الصراع الأبدي، مطبعة المليجي بالجيزة، 1970م.
61- عبد الله : البوصيري، محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري، (خمس مسرحيات للأطفال) مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية، 2006م.
62- عبد الله : البوصيري، جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري، (خمس مسرحيات للأطفال) المصدر السابق.
63- الجهاني : علي، أم بسيسي، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، الجماهيرية، 1997م.
64 الطاهر : محمد، ثعلب من غير ذيل، مخطوط موجود ضمن أرشيف المسرح الوطني، طرابلس، 1979م.
65 ـ الحديدي : علي، الأدب وبناء الإنسان، مرجع سابق، ص156.
66- أبو قرين : المهدي، الملك والراعي، ضمن مجموعة الصراع الأبدي، مصدر سابق.
67- عبد الله : البوصيري، محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري، (خمس مسرحيات للأطفال) مصدر سابق.
68- عبد الله : البوصيري، جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري، (خمس مسرحيات للأطفال) المصدر السابق.
69- الجهاني : علي، أم بسيسي، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، الجماهيرية، 1997م.

ـ المصادر والمراجع:

أولاً المصادر:

1- أبو زقية: علي، القصر الإمبراطوري، مجلة الفصول الأربعة، العدد الثامن، السنة الثانية، ديسمبر، 1979م.
2- أبو قرين: المهدي، الملك والراعي، ضمن مجموعة الصراع الأبدي، مطبعة المليجي بالجيزة، 1970م.
3- الأمير: مصطفى، حلم الجعانين، ضمن مجموعة الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1985م.
4- إبسن: هنريك، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، العدد 35، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1973م.
5- ودبوس: رجب مفتاح، اللعنة، مجلة قورينا، العدد الثالث، السنة الثانية، ديسمبر، 1968م.
6- الجهاني: علي، أم بسيسي، منشورات مسرح السنابل، بنغازي، الجماهيرية، 1997م.
7- سارتر: جان بول، الذباب، ترجمة حسين مكي، دار مكتبة الحياة، الطبعة الأولى، 1999م.
8- الطاهر: محمد، ثعلب من غير ذيل، مخطوط موجود ضمن أرشيف المسرح الوطني، طرابلس، 1979م.
9- عبد الله: البوصيري: أوريست يعود إلى المنفى (مسرحية غير طليعية) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1985م.
10- عبد الله: البوصيري: بضربة... قتل عشرة! (حكاية شعبية ممسرحة) سلسلة الكتاب المسرحي، العدد العاشر،(ناصر ـ يوليو)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1987م.
11- عبد الله: البوصيري: جوهرة السلطان، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال) مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية، 2006م.
12- عبد الله: البوصيري: سجينة الجدران، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1986م.
13- عبد الله: البوصيري: القاتلات (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 2004م.
14- عبد الله: البوصيري: لعبة السلطان والوزير، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد 2(مارس) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1986م.
15- عبد الله: البوصيري: محنة الأخوين، ضمن مجموعة رحلة طائر الكناري (خمس مسرحيات للأطفال)، مجلس الثقافة العام، سرت، الجماهيرية، 2006م.
16- المجراب: عبد الحميد، أشباح المعبد، ضمن مجموعة (سبب بسيط) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1987م.

ثانياً المراجع:

1- أمانة الإعلام والثقافة: دليل المؤلفين العرب الليبيين منذ الفتح الإسلامي حتى سنة 1976م، مطابع الثورة للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا، 1977م.
2- إسماعيل: عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الألف كتاب، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
3- إيدين: بيتر، المسرح المعارض ـ دفاع عن المسرح الألماني المعاصر، ترجمة حامد أحمد غانم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت.
4- بودبوس: رجب مفتاح، أدبيات، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1992م.
5- بيبرس: سمير، دراسات في المسرحية، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، د.ت.

6- التليسي: خليفة محمد، رحلة عبر الكلمات، دراسات أدبية، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1979م.
7- الحجاجي: أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ت.
8- الحديدي: علي، الأدب وبناء الإنسان، منشورات الجامعة الليبية، بنغازي، 1973م.
9- حمادة: إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م.
10- خشيم: علي فهمي، قراءات ليبية، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، د.ت.
11- داوود: أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية، د.ت.
12- الزاوي: الطاهر أحمد، أعلام ليبيا، مكتبة الفرجاني، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا، 1966.
13- زكي: أحمد كمال، الأساطير، دار الكتاب العربي، 1967م.
14- صقر: أحمد، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998م.
15- عزيز: أحمد، مسرحيات بين النقد والتحليل، سلسلة كتاب الشعب، العدد 78 (يونيو) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م.
16- العشري: جلال، المسرح أبو الفنون (في النقد التطبيقي) دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م.
17- العشماوي: محمد زكي، المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليلية، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.
18- عمر: أحمد مختار، النشاط الثقافي في ليبيا من الفتح الإسلامي حتى بداية العصر التركي، مطبعة دار الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت.
19- عوض: لويس، دراسات في أدبنا المعاصر، دار المعرفة، القاهرة، 1961م.
20- غنيم: غسان، الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر العربي المعاصر، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، الطبعة الأولى، سورية، 2008م.
21- كشلاف: سليمان، بعد أن يرفع الستار، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1981م.
22- المصراتي: علي مصطفى، مؤرخون من ليبيا، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا،1977م.
23- مليطان: عبد الله ، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، الجزء الأول، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية،2001م.
24- الهاشمي: بشير، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا (دراسة ونصوص) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م.
25- هلال: محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة ، الفجالة، القاهرة، د.ت.
26- هويدي: عبد الله مفتاح، آفاق مسرحية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1985م.
27- يونس: عبد الحميد: الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة 1980م.
28- يونس: عبد الحميد: الحكاية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد 202، القاهرة، د.ت.