هايل المذابي

المثاقفة بين العرب و أوروبا

مسرح شكسبير نموذجاً

المثاقفة بين العرب و أوروبا

مستجدات كل عصر تقتضي تفاعلات أدبية وفنية خاصة به، منها ما هو مطروق سابقًا ومنها ما هو مستجد؛ تصنع للعصر الذي تنمو فيه تمايزًا يجعله مختلفًا عن العصور الأخرى، وفي نظرة عجلى إلى تاريخ الأدب العربي في عصوره المختلفة نكتشف أن هذه القضايا/ التفاعلات أثير بعضها من النقاد، وبعضها من الأدباء، وقسم أنتبه إليه في عصره، وقسم في عصور لاحقة بحيث يمكن أن تشكل هذه القضايا روائز نستطيع أن ندرس من خلالها الأدب في كل عصر، وما تفرد به عن سواه، وعليه فإنه يمكننا من خلال مصطلح المثاقفة المستحدث دراسة الحالة المسرحية وتفاعلاتها التي حدثت وذلك التلاقح بين العرب وأوروبا والحديث عن مسرح شكسبير كأنموذج للدراسة في هذا الكتاب ليتضح من خلالها كيف استفادت أوروبا وكيف وظفت الموروث العربي في تاريخها - المسرحي تحديداً- وفي ذلك العصر.

كاتبٌ وناقد وباحث وأديب، يمارس النقد كموهبة وهواية وفن ويظنه البعض علماً أنا منهجياً و آنا بلا منهج سوى الذائقة لم يتعبد للمقاييس يوماً كما ولم يتنكر لها.. منهجه الكلمة، التعبير، المبدع، ماوراء ذلك جميعاً، ماهو منتظرٌ في المصير، بدءاً من حركة التاريخ ربطاً بمزاج الأمة في خزانتها الكبرى التي اسمها "الحضارة.

NOOR
PUBLISHING

978-3-330-97208-7

هايل المذابي

المثاقفة بين العرب و أوروبا

هايل المذابي

المثاقفة بين العرب و أوروبا

مسرح شكسبير نموذجاً

Noor Publishing

Impressum
Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

البيانات القانونية
معلومات ببليوغرافية للمكتبة الوطنية الألمانية: المكتبة الوطنية الألمانية الوطنية: http://dnb.d-nb.de تسجل هذا المنشور في الببليوغرافيا الألمانية. البيانات الببليوغرافية موجودة على الموقع التالي جميع العلامات التجارية والمنتجات المستخدمة في هذا الكتاب مسجلة لأصحابها وتخضع لقانون براءة الإختراع. استنساخ الأسماء التجارية ،أسماء المنتجات أو أسماء مشتركة في هذا المنشورحتى من دون وضع العلامات الخاصة، لايعني أن هذه الأسماء معفاة من التشريعات التجارية لحماية العلامة ،و بالتالي يمكن استخدامها من طرف أي شخص.

Coverbild / صورة الغلاف
www.ingimage.com

Verlag / دار النشر
Noor Publishing
ist ein Imprint der / is a trademark of
ICS Morebooks! Marketing SRL
4, Industriala street, 3100 Balti, Republic of Moldova
Email / البريد الإلكتروني
info@omniscriptum.com

Herstellung: siehe letzte Seite /
طبع: انظر آخر صفحة
ISBN / رقم دولي معياري للكتاب
978-3-330-97208-7

Copyright © هايل المذابي
Copyright © / حقوق التأليف و النشر
2017 ICS Morebooks! Marketing SRL

Alle Rechte vorbehalten. /جميع الحقوق محفوظة
Saarbrücken 2017

المثاقفة بين العرب و أوروبا
مسرح شكسبير نموذجاً

هايل علي المذابي

المحتويات

الفهرس..... **خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**
إهداء 5
تقديم 6
أولاً / المثاقفة 9
المحور الأول:- مفهوم المثاقفة 10
ثانياً – المثاقفة بين العرب وأوروبا 19
المحور الأول : دور العرب في الثقافة الأوروبية 20
المحور الثاني : المثاقفة المسرحية بين العرب وأوروبا 26
أولاً / مفهوم المثاقفة مسرحياً : 27
ثانياً / المثاقفة المسرحية بين العرب وأوروبا (تجربة شكسبير إنموذجاً) 35
خاتمة 50
المصادر و المراجع 55

إهداء

لنجني الرُطب يلزمنا هز الجذع..

فليس هناك أسوأ من حالة النكوص عن المسئولية.. حين تقبل النفس كل ما هو معطى لها جاهزاً..

إلى هذا الوطن الممتد من البحر إلى البحر ..

إلى هذا الإنسان الذي يعيش فيه..

إلى أمي ..

إلى أبي ..

إليَّ حين أفكر و

إليَّ حين أكتب و

إليَّ حين أنزف حُبا..

تقديم

تنبع أهمية المثاقفة، من أنها تمثل طرح رؤيتنا على الأخر، أو العكس، فهي تفاعل بين الذات والأخر من أجل صياغة جديدة، تعكس رؤية تطورية وحضارية للعالم، حيث أنها تختزل واقع تعايش وتلاقح ثقافات مختلفة، تقوم على أساس من الشراكة الضمنية بين (الأنا) و (الأخر) بغية إنتاج معرفة موضعية، تهدف إلى الارتقاء بالإنسان وشروط حياته.

وهي بهذا المعنى تنبذ الفكر القائل بـ (تحضير - من الحضارة - المتوحش) و(مؤاخاة المتخلف) وغيرها من المقولات التي تبرز بوضوح اثر الخطاب الكولونيالي وما بعده في عباراتها.

ولعل من نافلة القول الاتفاق على أن مستجدات كل عصر تقتضي إشكاليات فكرية واجتماعية، وتفاعلات أدبية وفنية خاصة به، منها ما هو مطروق سابقًا ومنها ما هو مستجد؛ تصنع للعصر الذي تنمو فيه تمايزًا يجعله مختلفًا عن العصور الأخرى، وفي نظرة عجلى إلى تاريخ الأدب في عصوره المختلفة من خلال قضاياه التي مايزت عصرًا عن الأخر نكتشف أن هذه القضايا/ الظواهر أثير بعضها من

النقاد، وبعضها من الأدباء، وقسم انُتبه إليه في عصره، وقسم في عصور لاحقة بحيث يمكن أن تشكل هذه القضايا روائز نستطيع أن ندرس من خلالها الأدب في كل عصر، وما تفرد به عن سواه، وعليه فإن كل عصر كانت له مصطلحاته الأدبية والنقدية المستحدثة، ويبدو جلياً أنه وباستحداث مصطلح المثاقفة في العصر الحديث فإن ذلك يتيح للدارسين والباحثين بما يعنيه مفهوم المثاقفة ومن خلاله دراسة المثاقفة المسرحية التي حدثت وذلك التلاقح بين العرب وأوروبا كما في هذه الدراسة، والحديث عن مسرح شكسبير كأنموذج لهذه الدراسة يوضح أكثر كيف استفادت أوروبا عموماً وكيف وظفت الموروث العربي في تاريخها - المسرحي تحديداً- الذي ما يزال أثره قائماً حتى اللحظة، في ظلال مفهوم (المثاقفة). كما تثبت هذه الدراسة وتوضح أن الأدب والموروث العربي والثقافة العربية كانت دائماً مادة استلهمها أدباء أوروبا في أعمالهم الفنية وشكسبير أحد أهم تلك النماذج والظواهر الفنية التي فعلت ذلك وهذا ما يوضحه مسرحه ومادة مسرحياته القائمة على المثاقفة.

وعليه، فقد اشتمل هذا البحث على ثلاثة أقسام الأول يتحدث عن مفهوم المثاقفة وما يعنيه والثاني يتناول موضوع المثاقفة بين العرب وأوروبا مسرحياً بتركيز على دور العرب في الثقافة الأوروبية و ال ثالث المثاقفة المسرحية

لدى شكسبير والتي جعلناها إنموذجا للبحث لتوضيح أثر الثقافة العربية في مسرحيات شكسبير.

أولاً / المثاقفة

المحور الأول:- مفهوم المثاقفة

حديثاً ظهر مصطلح المثاقفة في كتابات الانثربولوجيين الأمريكيين في حدود ١٨٨٠م. وكان الانكليز يستعملون بدلا عنه مصطلح التداخل الثقافي (cultural exchanging)، في حين آثر الأسبان مصطلح التحول الثقافي (tranculturating)، وفضل الفرنسيون مفهوم تداخل الحضارات، إلا أن مصطلح المثاقفة أصبح أكثر تداولاً وانتشاراً.(1)

كثرت الآراء و المفاهيم التي توضح المقصود بالمثاقفة فمنهم من يرى : أنها عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو الشعوب بأكملها، تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين، في اتصال أو تفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في تلك الجماعات. وهذا التعريف، قد اتفق عليه مجموعة من العلماء والباحثين، منهم (ميلقن – هرسكر (فيتز- رالف لنتون- روبرت ردفيليد).(٢)

وهناك من يقول أنها تعني التواصل الثقافي بين الأمم والثقافات وهو ما اصطلح عليه في العديد من الكتابات الفكرية الانثربولوجية.(٣)

كما اندرج الاستشراق حتى وقت قريب في مفهوم المثاقفة أيضا تلك التي تفيد تأثير ثقافة قوية أو مستقوية وغازية وقاهرة، على ثقافة ضعيفة أو مستضعفة و مغزوة ومقهورة، وكان هذا هو حال الثقافة الغربية الاستعمارية، في بلدان الشمال على الثقافات القومية والوطنية المحلية في بلدان الجنوب.

والحق، إن هناك تضارب بين قيمتين للمفهوم، مفهوم يؤكد أنها هيمنة ثقافة على أخرى، وهو جوهر الخطاب الكولونيالي وما بعده، فقد أوضحه بجلاء ادوارد سعيد، في كتابيه المميزين الاستشراق (٤) و الثقافة والامبريالية (٥) وهما عملية نقد للتبعية الثقافية من افتضاح تداخل الاستشراق في مفهوم المثاقفة، نحو استرداد الهوية ومواجهة الاستعمار الثقافي، أو الغزو الثقافي، حيث يرى هذا المفهوم إن السلطة الثقافية هي الأبرز في ميدان المثاقفة الحضارية، اثر هيمنة الخطاب ما بعد الكولونيالي، الذي يضاعف تبعات الاستتباع والاستقطاب والهيمنة، في التغطية على الخصوصيات الثقافية وعناصر الهوية القومية.(٦)

أما المفهوم الأخر للمثاقفة، فيرى (أنها إثراء لمحتويات ثقافة لتلقيح ثقافة أخرى)(٧) حيث أن النص القوي المميز، يخلق حقيقته ويولد مفاعيله، ويفرض نفسه ولا محيد لأحد على الوقوع تحت تأثيره، حتى لو دخل عليه دخول المفكر المعترض.

أما المفهوم (الاورو- أمريكي) للمثاقفة، فلا يعني أبعد من الانصياع لثقافة الاستعباد، إذ إن جلّ همها الانتصار للمركزية الغربية. حيث يتبنى هذا المفهوم مقولات بعينها منها، تحضير المتوحش و مؤاخاة المتخلف الخ من المقولات التي تعكس نظرة الاستعلاء والاستعمار الثقافي، إذ تسعى لاحتكار الأخر وتذويب هويته.(٨)

وعلى اثر المفهوم (الاورو- أمريكي) ظهر مفهوما معاكسا للمثاقفة، يركز على احترام الثقافات الأخرى، وعلى التأثر والتأثير بين الثقافات مهما كانت مسمياتها وأوصافها، هذه المثاقفة المعكوسة نمتها دراسات الأدب المقارن اعترافا بالتقاليد العربية والإسلامية في الثقافات الغربية، وبدا إقرار الاستشراق الأوروبي بذلك، اعترافا بمكانة الثقافة العربية الإسلامية في الثقافة الغربية، للتقليل من خطر الاستعلاء الثقافي أو التذويب الثقافي، استهدافا لإمحاء الخصوصيات الثقافية، ونفي أصالتها أو تهميش هويتها.

استندت المثاقفة المعكوسة إلى اشتغال الاستشراق بنقد التلقف المعرفي، الذي جعل المؤثرات الأجنبية هي السائدة في مضمار الثقافة العربية و الإسلامية، بينما يؤكد دراسة تراث الإنسانية الباقي أن التفاعل بين الشعوب والثقافات والحضارات لم تخفت أنواره، وان الإسلام وثقافته العربية

اثر أيما تأثير في العمران البشري، فتبنى مفكرون ومبدعون منصفون إسهام العرب والإسلام في حضارة الإنسان، من (ول ديورانت) في شعره الضخم (قصة الحضارة)، إلى (زيفغريد هونكه) في كتابه الشهير (شمس العرب تسطو على الغرب). والمثاقفة بهذا المعنى، تسعى إلى إعادة الاعتبار لمكانة العرب التاريخية والفكرية، والإبداعية دفعا لمقولات المثاقفة المتكررة.(٩)

وكان للكتب الكثيرة عن المثاقفة المعكوسة والتي تتحدث بعامة عن تأثير الثقافة العربية الإسلامية في الفكر الغربي، اعتمادا على الدراسات الاستشراقية بالدرجة الأولى، دورا بارزا في لفت النظر الى الفكر العربي والثقافة العربية، أمثال: (دور العرب في تكوين الفكر الأوربي) لعبد الرحمن بدوي (بيروت ١٩٦٠)، و (تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي) لصلاح فضل (القاهرة ١٩٧١) و (إلف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي) لمحسن جاسم الموسوي (بيروت ١٩٨٦) و (مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي) لمكارم العمري (الكويت ١٩٩١). وهناك كتب معربة تؤكد هذه النظرة المعكوسة أمثال: (حضارة العرب في اسبانيا) لمؤلفه ليفي بروسنان (القاهرة ١٩٨٠) و (حكم النبي محمد) لمؤلفه الشهير ليو تولستوي (القاهرة ١٩٧٢) و (الماضي المشترك بين العرب والغرب :أصول

الآداب الشعبية الغربية) لمؤلفه أ. ل. رانيلا (الكويت ١٩٩٨) وهو دراسة غربية منهجية تشير إلى موضوع انتقال آداب عربية بعينها إلى العالم الغربي.

إن هناك عدد كبير من الكتاب الكبار أمثال (بورخيس) اعترفوا بالتأثير العميق للسردية العربية في السردية الغربية وهو ما يؤكد بوضوح تأثير الثقافة العربية والإسلامية والآداب العربية في الثقافات الأجنبية. لقد تنامت هذه التأثيرات ضمن نداء حوار الحضارات الذي يقوم على حوار الأديان والعقائد والثقافات.(١٠)

ولما كان مصطلح المثاقفة يعود في الأصل إلى أقلام الانثربولوجيين في حدود ١٨٨٠ م، فإن الاحتكام لرؤية علماء الأنثروبولوجيا حول التنوع الثقافي والاختلاف والمثاقفة أمر في غاية الأهمية إذ أنه يثبت شيء وينفي آخر، فالقول أن الغرب استفاد ونهل من الحضارة العربية وموروثها يأتي في سياق حديث الانثروبولوجيين وتنظيراتهم عن التنوع بين الثقافات وعن نظرية القرابة وما يسمى " الأنماط البدئية " حسب كلود لفي شتراوس من علماء الأنثروبولوجيا وحسب " كارل يونج " من علماء النفس التحليليين، وبالمقابل نجد نفيهم وتب ريرهم لاستفادة الغرب وأوروبا من الحضارة العربية وموروثها بالنظريات ذاتها،

لكن الحاصل أن نظرية كلود لفي شتراوس، قبل الحديث عن أمر المثاقفة مع أوروبا، قد اعتبرها مثاقفة حين أخذها من مضمون نظرية لعالم النفس النرويجي " كارل يونج" اسمها " النماذج العليا" وترجمت أيضا بـ " الأنماط البدئية".

أما عن فكرة "النماذج العليا" لعالم النفس النرويجي "كارل يونج " والتي عرّفها تعريفًا شاملاً في مقال له بعنوان "في العلاقة بين التحليل النفسي والفن الشعريّ" نشره في كتاب "إسهامات في علم النفس التحليليّ" Contributions to Analytical Psych. وهي حسب تعريفه صور ابتدائية لا شعورية أو "رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية، لا تحصى" شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد وُرِثت في أنسجة الدماغ، بطريقة ما؛ فهي - إذن- نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية؛ هذه النماذج العليا تقع في جذور كل شعر (أو كل فن آخر) ذي ميزة عاطفية خاصة. وقد وجدت أنها تلتقي أو بالأصح هي مبعث نظرية القرابة لدى عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود لفي شتراوس إذ نجد أنه عندما قارن علاقات القرابة والأساطير عند (البدائيين) لاحظ أنه ينتهي دائما إلى نفس المشكل الأساسي، فاستخلص أن وراء التشابه بين الثقافات توجد وحدة نفسية للإنسانية، إذ هنالك عناصر أساسية مشتركة للإنسانية، والحضارات لا تقوم إلا بتركيب هذه العناصر المشتركة في تشكيلات

مختلفة. ولذلك نلاحظ بين الثقافات البعيدة عن بعضها البعض تشابهات وهي تشابهات لا تُعزى بالضرورة إلى التواصل بين الحضارات خاصة إذا ما تبيّنا وجود حضارات يصعب تصور الاتصال فيما بينها نظرا لانزوائها وتباعدها عن بعضها البعض مثلما هو شأن حضارة (الأنكا) في (البيرو) و(الداهومي) في (افريقيا).

وبالعودة إلى يونج نجد أنه يرى أن النماذج العليا - في تحليلاته للظاهرة الشعرية التي يقابلها التنوع الثقافي لدى شتراوس - أنها أي النماذج العليا موجودة في كل حلقات سلسلة النقل – أو التعبير- كتصوّرات في اللاوعي عند الشاعر، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر- وكتصورات في اللاوعي عند القارئ أو عند الجمهور. وهذا مبنيّ على فكرته عن "اللاوعي الجماعي" الذي يختزن الماضي الجنسيّ وهو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين للبدائيين، ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدّن، وهو الذي يجد تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنّها مألوفة نسبيًا، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبدًا. (لا بد من أن يتضح للقارئ مدى اقتراب هذه الفكرة من النظريات الدورية في التاريخ كنظرية فيكو، ومدى اقترابها أيضًا من التعديل الذي أدخله شتكل Stekel على نظرية فرويد في رمزية الحلم الحرة التجريبية لكي

يسند الرمزية الثابتة في كتاب له يصور حلم الغجر، وكم تبدو خلاّبة هذه النظرية، في نظر أديب مثل جويس تأثر بفيكو وكان يفتش عن سيكولوجية يستعملها ليخلق "القاسم المشترك الأعظم" بين الناس جميعًا**(11).**

ويتضح تبرير شتراوس للمثاقفة التي حصلت بين الغرب وحضارة العرب وموروثها بدعوته إلى التسامح مع الثقافات الأخرى وأن نتعلم تقبّل اختلافات الإنسانية، ذلك ما يسميه بالنسبية الثقافية، فليس هناك ثقافة لها الحق في النظر إلى ذاتها باعتبارها أرقى من الثقافات الأخرى، ولذلك يقول (كلود لفي شتراوس) : (إن البربري هو ما يعتقد في وجود البربرية)، فمن وجهة النظر الأنثروبولوجي ليس هناك سلّم مفاضلة بين الثقافات وإنما هناك تنوّع نسبي بين الثقافات ومفهوم التفوق الثقافي ليس إلاّ وليد الحكم المسبقة الذي تمثله المركزية الاثنية أو الميل لاعتبار ثقافتنا الخاصة نموذجا للإنسان.(12)

وليس هذا فحسب بل لقد عمد الكثير من نقاد ال غرب إلى استحداث مصطلحات تبريرية كثيرة فهناك نظرية " التناص" التي بررت المثاقفة التي حصلت ومصطلح " التناص" هي مثاقفة في حد ذاتها فالبلغارية " جوليا كريستيفا" زعمت أنها

استلهمتها من فكر الباحث الروسي " باختين" في الحوارية لكن ما يحدث حقا هو أن هذه النظرية قد سبقها بالفعل إليها أحد النقاد العرب وهو " حازم القرطاجني "(13)، أي أن مصطلحات التبرير للمثاقفة لم تستطع أن تكون إلا بالمثاقفة ومن المصدر الأول الذي يتم التبرير له.

ثانياً – المثاقفة بين العرب وأوروبا

المحور الأول : دور العرب في الثقافة الأوروبية

تعد المثاقفة رافدا مهما تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الأخر واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، كما إن الحضارة العربية الإسلامية لم تبلغ أوجها إلا عندما نجحت في التفاعل و التثاقف مع الأمم والشعوب الأخرى، وقد أكد القران الكريم ذلك في أكثر من موضع نحن نقرا في سورة الحجرات قوله تعالى :(يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم)(14) وفي سورة الزمر قوله تعالى : (فبشر عباد الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه، أولئك الذين هداهم الله و أولئك أولو الألباب)**(15)**

وقد بين رسولنا الكريم مفهوم الحوار مع الأخر من خلال قوله (صلى الله عليه وسلم): (خذ الحكمة ولا يضرك من أي وعاء خرجت) **(16)**. وقد أكد على هذا المفهوم للتثاقف مع الأخر أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام): (لا تنظر إلى من قال وانظر إلى ما قال). كما نادى بهذا المفهوم عيسى (عليه السلام) حين قال : (خذوا الحق من أهل الباطل، ولا تأخذوا الباطل من أهل الحق، (وكونوا نقاد كلام). إن القران الكريم وهو يعرض لنا تجارب الأمم السابقة وتصوراتها يؤسس لنا منهجا في الوعي بالأخر،

ويحدد لنا سبيلا إلى المثاقفة. ان الإسلام كدين وحضارة عندما يدعو الى التفاعل بين الحضارات ينكر المركزية الحضارية ويريد للعالم ان يصبح منتدى حضارات. وهذا الانفتاح على الثقافات يؤكد إن الثقافة البشرية واحدة واستيعاب تلك الثقافات ونقدها هو أساس بناء الكيان الثقافي الخاص ولم تدعي امة من الأمم أنها مكتفية ذاتيا بما لديها، لم تقل ذلك الحضارة اليونانية ولا الرومانية، ولا الحضارة العربية والإسلامية، ولا الحضارة الغربية حتى.

وحين نتأمل حركة التاريخ نجد إن الحضارة العربية الإسلامية تثاقفت مع الثقافات الأخرى وأثرت فيها منذ إن شرع خالد بن يزيد في القرن الأول للهجرة في الانفتاح على الثقافات الأخرى وترجم منها ونقل عنها كثيرا من العلوم ثم قام الخليفة العباسي المأمون بتنظيم حركة الترجمة تلك فشجعها وأغدق عليها، وكان لحبه للفلسفة اليونانية اثر في شيوع الفكر الهرمسي والاشتغال بالفلسفة اليونانية مما احدث هزة في العقل العربي تمثلت في الولع بالنظر التجريدي والتأملات العقلية والقياس المنطقي، وإهمال المنهج التجريبي الذي التقطه الغرب فبدا ثورته العلمية الحديثة. واتجاه كثير من المفكرين إلى الجدل العقائدي ثم إلى الجدل الفلسفي، حيث بلغ هذا الجدل في القرن الثالث الهجري مرحلة النضوج على يد المعتزلة إذ اتسم منهجهم الإمعان في

استقصاء الفكرة الواحدة وتقليبها من جميع وجوهها وشق إبعاد جديدة لها تساعدهم على صياغة وجهة نظرهم في الله والكون والحياة.

ولقد كان التراث العربي في عصر الإسلام الذهبي في المشرق والمغرب من النضج والازدهار بحيث احتل مكان الصدارة من العالم كله فكراً وحضارةً وعلماً وثقافةً، فقد كان في بغداد (بيت الحكمة) التي أنشأها الرشيد، وفي القاهرة (دار الحكمة) التي أنشأها (الحاكم بأمر الله) عام 1005م، وفي (قرطبة) كان هناك (دار الكتب) التي أنشأها (الحاكم بن الناصر)، ومكتبة (السلطان المؤيد الرسولي) في تعز من بلاد اليمن التي أنشأها) عماد الدين إسماعيل عام 1332م. وضمت سائر حواضر الإسلام في العالم العربي مثل هذه المكتبات.

ومن هنا كان لا بد أن يؤثر هذا التراث المزدهر على البلدان المحيطة والمتصلة به ومنها أوروبا تأثيراً فعالا وذلك عبر عدة طرق، منها: (الترجمة) حيث بدأت حركة ترجمة واسعة النطاق لنقل التراث العربي بمختلف اللغات اليونانية واللاتينية. ومنها أيضاً الاحتكاك المباشر عبر الفتوحات الإسلامية الأولى التي كانت مجال الاحتكاك بين العرب والرومان ثم الحروب الصليبية التي دخلت فيها أوروبا في

احتكاك مباشر لأرض العرب والثقافة العربية، وكان لجزيرة (صقلية) التي فتحها المسلمون عام 120 هو (بلاد الأندلس) التي دخلها العرب أيضاً وأنشئوا فيها مدناً علمية منها (قرطبة وطليطلة) كان لها دور كبير في عملية التواصل والاتصال بين الثقافتين العربية والأوروبية. كما كان للرحلات التي كان يقوم بها الأوروبيون إلى عواصم البلاد العربية دور واضح في هذا التأثر.

يقول الدكتور/ توفيق الطويل(17) : ((ازدهرت الحياة العقلية في الأندلس في القرن الثاني عشر حتى كانت في عصرها الذهبي. فكانت قبلة علماء أوروبا يحجون إليها ليتلقوا العلم على يدي علمائها.. وقد عرفت أوروبا المسيحية كل هذا التراث العربي الإسلامي وأفادت منه في وقت كانت تهم فيه باليقظة وتلتمس أسباب النهوض)).

و قد تحدث كثير من أدبائنا عن أثر الآداب العربية في تكوين الآداب الأوروبية، ومنهم العقاد في كتابه (أثر العرب في الحضارة الأوروبية)، و عبد الرحمن بدوي في كتابه (دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي) وسهير القلماوي ومحمود علي مكي في (أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية) (18) إذ يرى العقاد أن ليس بين أدباء أوروبا نابغ واحد قد

خلى شعره أو نثره من بطل إسلامي أو نادرة إسلامية من شكسبير وأديسون وبايرون وكلوري دج وشللي وغيرهم من الأدباء الإنجليز وجيتي وهيردر وليسينغ وغيرهم من الأدباء الألمان وفولتير ومونتيسكيو وهيجو ولافونتين من الفرنسيين(19)، ولا يخفى ما اعترف به المستشرقون وأكدوه

من هذا التأثر، ومن ذلك ما ذكره المستشرق ماكيل الذي قال: ((إن أوروبا مدينة للبلاد العربية بنزعتها المجازية الحماسية كما هي مدينة بعقيدتها لبلاد اليهودية، وإننا نحن الأوروبيين مدينون لبطحاء العرب وسوريا ومعظم القوى الحيوية الدافعة أو بجميع تلك القوى التي جعلت القرون الوسطى مخالفة في الروح والخيال للعالم الذي كانت تحكمه روما ومع تحفظات جب على هذه العبارة فإنه لا ينفي الأثر الذي تركه الأدب العربي في شعر الأوروبيين ونثرهم منذ القرن الثالث عشر إلى القرون الحديثة))(20). وهو ما أكده (جون أندريس) في كتابه أصول كل الآداب وتطورها حيث ذكر تأثير الشعر العربي في بواكير الشعر الغنائي الأوروبي. وليس بخافٍ تأثر دانتي (1321 م) في الكوميديا الإلهية بالمصادر الإسلامية وفي مقدمتها رسالة المعراج ورسالة الغفران للمعري، وكتب محي الدين بن عربي حسب ما أكده المستشرق الإسباني (أسين بلاسيوس) (1944م)(21).

ومن الجلي مدى تأثير (ألف ليلة وليلة) في الأدب الأوروبي، فبعد أن ترجمت هذه الرواية إلى اللغات الأوروبية وطبعت عدة طبعات منها، اقتبس الكاتب الإيطالي الشهير (بوكاشيو) في كتابه (الأيام العشرة) الكثير منها وكذلك فعل الروائي الفرنسي بِلزاك الذي كان يحلو له دوماً أن يطلق على مجموع مؤلفاته الروائية والقصصية لقب (ألف ليلة وليلة الغربية).

فانتشر الكتاب في بلدان أوروبا الغربية، واقتبس منه الكاتب الإنجليزي (شكسبير) موضوع مسرحيته (العبرة بالنهاية). وسار (شوسر) على نهج (بوكاشيو) فكتب (قصص كانتوبوري) على المنوال نفسه.(22) وهو ما دعا المستشرق جيب للقول بأنه : (لولا كتاب ألف ليلة وليلة لما كان قد ظهر امثال (روبنسون كروزو) و (رحلات جوليفر) ولولاه لكان الآدب الإنجليزي أفقر مما هو وأتعس. (23)

المحور الثاني : المثاقفة المسرحية بين العرب وأوروبا

أولاً / مفهوم المثاقفة مسرحياً :

بالنظر إلى التطور التاريخي والوظيفي للمثاقفة الحضارية بناء على التعريفات المسبقة لمفهوم المثاقفة يفيد تبادل التأثير بين ثقافة وأخرى على أن تراث الإنسانية مشترك بين الشعوب جميعها. ويؤطر في الوقت ذاته المثاقفة الحضارية المسرحية، لاختلاف النظر إلى هذا الفن تقليدياً أم حديثاً أم مستحدثاً في الثقافة العربية المكتوبة والتقليدية أو الشفاهية والشعبية، أو الثقافة العربية الحديثة واعتمالها بأشكال الاغتراب. لقد عاش المسرح العربي قلق الكينونة ومخاض الوجود، ونشأ في واقع إشكالي تتجاذبه تيارات ونوازع وأفكار متناقضة. لذا، من الطبيعي أن يفرز بعض (الأشكال التأملية) داخل الممارسة المسرحية، لاسيما وأن هذه الأشكال تسمح للمبدع المسرحي، داخل واقع تحيط به أسيجة متعددة، بطرح هواجسه الفنية وأسئلته الوجودية وتصوراته الفكرية ومواقفه السياسية من داخل ممارسته الإبداعية نفسها والاستلاب والاستتباع لمركز الأخر المهيمن, ارتبط مفهوم المثاقفة بحضور تراثي مدهش، فلا يستطيع المسرحيون أن ينظروا إلى الغرب، مصدر المسرح الحديث ومعماره وتقنياته، بمعزل عن معاينة الذات الثقافية. لقد اختلط مفهوم المثاقفة بمفاهيم التأثر والتأثير والتبادل الثقافي، ولم يعد مقتصراً على علاقة ثقافة أرفع بثقافة أدنى، أو ثقافة الغازي بثقافة المغزو. على أن التصدي لهذا المفهوم لا يستند إلى

تواضع أو إنجاز، بل ينغمر بمفاخر ذاتية، ومماحكات ثقافية مطلقة أحياناً. نظر إلى المسرح العربي الحديث على أنه تقليد غربي، بينما كانت نهضته الأولى مع رواده، القباني والنقاش وصنوع، تركيباً من المعمار الغربي وتقاليد الفرجة والمشهدية والاحتفالية الحكائية العربية، ولا يماري أحد اليوم في أن المسرح كلّه، من الهند ومصر القديمة إلى اليونان والرومان، قد خرج من الشعائر والطقوس الدينية، وتختلف هذه التقاليد من تجربة قومية وشعبية إلى أخرى. وهذا ما دفع النقاد والباحثون العرب المعنيون بالهوية القومية إلى تمحيص هذا التركيب لتحديد المكونات التراثية والمؤثرات الأجنبية في مراحل تشكل المسرح العربي، وهو ما سمي حتى ستينيات القرن العشرين بالتأسيس، ثم شرعوا بدرس السمة الأبرز في تعضيد حركات التأسيس المسرحي، وأعني به التأصيل في الممارسة المسرحية من جهة، وفي التأليف المسرحي من جهة أخرى، فتعددت التجارب، واغتنت بالتقاليد الأدبية والفنية العربية. وقد أنكر الكثير من المسرحيين معرفة العرب بهذا الفن المحدث حسب وصفهم لهم، بل إن البعض دعا إلى مجاوزة هذه الإشكالية: التقليد والتأصيل، والإبداع من الإنجاز المسرحي الغربي والراهن، فكانت مسرحياته شروعاً في المثاقفة الحضارية بأكمل تجلياتها الغربية. فيما كان دأب المبدعين المجددين في مجال المسرح بالبحث عن أشكال جديدة تستوعب المضامين

الحديثة، لأجل بناء جديد لا يضيق فيه كل عنصر من عناصر الفعل المسرحي بالأخر، إن حركة الإصلاح المسرحي الكبرى التي أبدعت أجيالا عدة من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافات كبيرة في الأطروحة، والفكرة، والمنهج، والأعراف، والصيغ الخاصة، وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مبدعيها. فعلى مدار سنوات عديدة حاول كل مبدع أن يدلو بدلوه في مجال الإبداع الدرامي والمسرحي لتقديم الأفضل وللخروج من دائرة التكرار والجمود لتحقيق إبداع حقيقي، وترددت أسماء عديدة في مجال التراث المسرحي وتجارب بعدد هذه الأسماء منها ما نجح ومنها ما أخفق، ولكننا نسجل للمسرح تفوقه دائما وأبدا باستمرارية هذه التجارب ونبذ الإسفاف والأعمال الضحلة التي قد تسيء إلى المسرح ولا تضيف إليه شيئا فعمد كثيرون في الوقت نفسه إلى ابتعاث التقليد المسرحي العربي في عملهم، وغلب على هذا العمل مسرحة الموروث مثلما فعل الطيب الصديقي وقاسم محمد الذي عمل على التراث العربي والموروث الشعبي بشكل خلاق، وعبد الكريم برشيد الذي أدغم مسرحة الموروث بمذهبه الخاص: الاحتفالية والثاني هو التأصيل بالمضي في التركيب الذي اجترحه الرواد كما هو الحال عند الفريد فرج وعز الدين المدني وسعد الله ونوس، فقد يعنى التأصيل بالاستفادة من تقليد بعينه، الحكائية أو الفرجة أو المشهدية أو الموروث

الأدبي أو التاريخي متعاضداً مع المعمار الغربي. وقد اتسعت عمليات التأصيل، وتعددت أشكالها، وبات تعبيرها عن مسعى الهوية وشجونها ومشكلاتها واضحاً فمفهوم المثاقفة يتضمن في النهاية، معنى الوجود الإنساني الذي لا يتم التعرف عليه إلا من خلالِ إدراكه. إدراكِ الإنسانِ لذاته، وإدراكه لما حولَه من موجودات، ومِن ثم إدراكه لكل الوجود الذي من حوله. (24).

إن دراسة المثاقفة المسرحية بين العرب وأوروبا تفتح الباب لنقاش حول طبيعة المسرح ذاته وماهيته وظاهرة العرض المسرحي. ولعل السمة الأبرز من سمات الظاهرة المسرحية في العالم الثالث في العصر الحديث هي محاولة المثقفين و المسرحيين إدراج المسرح الغربي في سياق خصوصيتهم الثقافية ومحاولة دمجه ومزجه شكليا ومضموناً لخلق مخلوق جديد يمنح الشكل المسرحي هيئة جديدة تنسب إلى المسرحي نفسه وهو ما يخلق بالضرورة صراعاً مع الشكل المسرحي الغربي الكلاسيكي ويؤسس لخطاب مسرحيٍ جديد.

و يعود ذلك إلى أن عملية إخضاع الشكل المسرحي الغربي لسياق ثقافي محلي تتضمن حرية كبيرة في توظيف أنماط التعبير الثقافي وأشكال الفرجة التي لا ينطبق عليها التعريف

الغربي للمسرح. إلا أن عملية الصراع هذه مع النموذج الكلاسيكي لا تنحصر فقط في إطار المثاقفة خارج الحدود الجغرافية والسياسية لمراكز الحضارة الأوربية التي رسخت مؤسسة الشكل المسرحي. ذلك أن الحداثة المسرحية الأوربية ذاتها انطوت على عملية معقدة من المثاقفة كانت في جذورها تنزع نحو استعادة جوهر المسرح وديناميكية الظاهرة المسرحية من سيطرة تراث عريق من الأدبيات والأعراف التي رأى فيها حداثيو بداية القرن الماضي سجناً أفقد المسرح جوهره، لذلك لا بد من تحطيم هذا السجن والبحث خارجه عن آفاق ودماء جديدة.

ويؤكد الدكتور علي محمد سليمان في مقال له بعنوان المسرح الحديث وحالة المثاقفة أن عملية المثاقفة تلك التي حركت المسرحيين الأوربيين للبحث عن دماء جديدة تعيد الحياة إلى الجسد المتكلس لا تخلو في عمقها من رواسب نزعة استشراقية، كما أشار العديد من النقاد والدارسين للحركات والتجارب المسرحية في النصف الأول من القرن الماضي. فكل التجارب المسرحية من مايرخولد مروراً بغروتوفسكي وآرتو وغيرهم وصولاً إلى برتولد بريخت وبيتر بروك قد اتجهت إلى ثقافات الشرق لاستكشاف مواد وأدوات تعبيرية يمكن لها أن تزود المسرح الأوروبي بدماء جديدة. وكانت استعادة الجسد والدهشة والاحتفالية والبدائية

والشرطية إلى حدث العرض المسرحي كلها نوازع حركت كبار المسرحيين مخرجين وكتاباً باتجاه تدمير النموذج والمفهوم الكلاسيكي للعرض. وتعود النزعة الاستشراقية، حسب النقاد المسرحيين الذين درسوا تلك التجارب من وجهة نظر (ما بعد كولونيالية)، إلى أن المسرحيين الأوربيين قد استثمروا الظواهر المسرحية الشرقية واللا أوربية بدافع تقني-نفعي بحت، حيث أنهم وظفوا تعبيرات وتقنيات وجماليات من ثقافات مغايرة عبر اقتطاعها من سياقها وإعادة توظيفها وصياغتها في أنساق تعبيرية مختلفة دون الحفاظ على دلالاتها وخصوصياتها الثقافية الأصلية.

قد يصح الاختلاف مع هذه الرؤية إلى درجة أو أخرى باختلاف موقع النظر إلى التراث المسرحي الأوربي الحديث، ولكنه من المؤكد أن حالة المثاقفة تلك قد رفدت المسرح الأوربي فعلاً بدماء جديدة أعادت الحياة ليس فقط إلى المسرح، بل إلى الثقافة عموماً. ومع تطور حقل الدراسات المسرحية واستفادته من تطور الحقول المعرفية الأخرى خرج التراث المسرحي العالمي في العقدين الأخيرين من القرن الماضي من سيطرة الاتجاهات النقدية والنظرية الكلاسيكية التي قرأت تاريخ المسرح من وجهة نظر أحادية يسيطر عليها المفهوم الأوربي للمسرح. وبالإضافة إلى ذلك أدت التطورات الفكرية والمعرفية إلى

نشوء أدوات جديدة لقراءة الظاهرة المسرحية كتعبير ثقافي يتسم بالتعددية ومستقل عن أحادية النموذج. وفي هذا السياق قرأت الدراسات المسرحية الجديدة لحظة مثاقفة حداثية ثانية باتجاهات معاكسة ومغايرة لتلك التي حدثت في مطلع القرن الماضي. كانت تجربة المثاقفة المسرحية الجديدة في النصف الثاني من القرن العشرين بعد انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية القديمة وإنجاز الاستقلال الوطني ونهوض مشاريع الثقافة القومية في معظم المستعمرات السابقة. ومنذ عقد الستينات حصل ما يشبه النهضة المسرحية في معظم الدول المستقلة. لقد تحول المسرح هنا إلى مشروع ثقافي تحرري ينزع لإعادة صياغة الهوية القومية الثقافية للأمم.

في سياق تلك النهضة التي لم تدم طويلاً، استطاع العديد من المسرحيين في أنحاء مختلفة من العالم أن يطوروا هاجساً تجريبياً سعى إلى خلق شكل مسرحي مختلف عن كل من طرفي المعادلة الثقافية خلال التجربة الاستعمارية، أي أنه مختلف عن تراث الذات وعن تراث الأخر في آن معاً. إلا أن خصوبة هذه التجربة نبعت من أن تجارب هؤلاء المسرحيين فككت عناصر طرفي المعادلة وأعادت صياغتها في نموذج جديد يختلف عن مصادره ومكوناته الأصلية. وهكذا نشأ مسرح تحدى النموذج الأوربي وتجاوز منظوماته، لكنه وفي نفس الوقت لم يرفضه بالمطلق وسعى إلى مغايرة الماضي

الثقافي للذات لا برفضه كلياً، بل بإعادة توظيف بعض عناصره في تجارب جديدة وفي أنساق جمالية وتعبيرية مختلفة. هذه التجارب كلها هي التي خلقت ما أصبح يعرف اليوم بالثقافة المسرحية الحديثة التي استقلت عن المراكز الأوربية التقليدية للثقافة المسرحية التقليدية. ولعل من أهم ملامح هذه الثقافة وأكبر إنجازاتها هو أنها استطاعت أن تحدث تأثيراً كبيراً في الثقافة المسرحية في أوربا القديمة ذاتها. وهكذا استطاع مسرحيون أفارقة وهنود وآسيويون وآخرون من ثقافات مختلفة أن يصبحوا شركاء في صناعة المشهد المسرحي العالمي في لندن ونيويورك وباريس.. ولم يعد بالإمكان الحديث عن ثقافة مسرحية نقية بالمعنى الثقافي في أي مكان في العالم، بل أصبح المسرح فضاء ثقافياً مفتوحاً في كل الاتجاهات.

ثانياً / المثاقفة المسرحية بين العرب وأوروبا (تجربة شكسبير إنموذجاً)

اتسم عصر شكسبير بأنه عصر المثاقفة وعصر التفتح العلمي والفني الذي تأسس على نقل العلوم والآداب والفنون العربية من الأندلس إلى غرب أوروبا(25). ونقل العلوم والآداب والفنون الإغريقية من القسطنطينية. وكما تأسس على هجرة علماء بيزنطة إلى غرب أوروبا، بضغط العثمانيين وانتصاراتهم في آسيا الصغرى وأوروبا الشرقية وسقوط القسطنطينية سنة 1453م. وانتقلت الكتب العربية شمالا بعد سقوط قرطبة في أيدي الأسبان عام 1236م. والتي كانت أكبر مدينة في أوروبا وبها مكتبة تحوي 400 ألف عنوان مخطوط، ثم سقوط غرناطة آخر معاقل العرب في الأندلس عام 1492م، وكانت بها مكتبة بذات الحجم(26)، وهذا الانفتاح الثقافي كان له أكبر الأثر على ثقافة شكسبير واتساع مساحتها والتي برزت ابتداء من نظرته العالمية التي ظهرت في عنوان مسرحه الذي سماه المسرح العالمي أو الدنيا(Globe). وبرزت أيضا في جغرافية مسرحياته المنتشرة على المساحات الأوروبية والعربية واسكتلندا والدنمرك واليونان وقبرص وفينسيا وصقلية في إيطاليا وكذا في مدن الشرق العربي مصر وصور والإسكندرية والقدس وحلب و تونس وغيرها من

البلدان العربية التي وصلت إلى (23) مسرحية، في مقابل (14) مسرحية دارت أحداثها في إنجلترا(27).

فإذا مضينا إلى الدائرة العربية لمحاولة الوصول إلى الخارطة الفكرية عند شكسبير والمتعلقة بالمثاقفة العربية ونهله من الثقافة العربية فإن الصورة تبدو لنا أكثر وضوحا. فالمساحة التي تحرك فيها شكسبير في إطار علاقته بالثقافة العربية لايمكن أن تخفى على أي دارس أو متأمل في نتاج شكسبير المسرحي. و لعل الكثير مما ورد في مسرحياته مما له علاقة بالعرب، أو مستمد من مصادر عربية من مثل ذكره أسماء المدن والشخصيات العربية، ودوران أحداث مسرحياته في بعض المدن العربية يؤكد ما ذهبنا إليه من أن خارطة الثقافة العربية كانت واضحة بين يديه. وببعض التفصيل نلاحظ على مستوى المدن أنه أورد أسماء مدن عربية كحلب في سوريا والقدس في فلسطين وصور في لبنان و الإسكندرية في مصر ومراكش في المغرب العربي وقرطاج في تونس(28). كما وردت حكايات في مسرحياته أو أحداث ذات أصول عربية قديمة مثل ما ورد في مسرحيته ماكبث الذي تنذره الساحرات بأنه سيموت عندما تمشي غابة (دولسانين) في برنام، وقصة الشجر الذي يمشي معروفة في حكاية زرقاء اليمامة (29)، التي كانت تنذر قومها بما ترى

فأخبرتهم بأن الأعداء قد قطعوا فروع الشجر ومشوا تحتها كيلا تراهم زرقاء فلم يصدقها قومها وحين وصل الغزاة قتلوا زرقاء وقلعوا عينيها بحثاً عن سرّ قوتها وهو ذاته ما همّ به الملك ماكبث (30) حين زار الساحرات في المرة الأخيرة ليحصل على تفسير النبوءة ، وفي مسرحيته (بيركليس) نجد في حكاية (أنتيوخس) والذي يحكي أحجية ويقسم أنه سيقتل نفسه إن عرف أحدٌ ما جوابها، وبالمقابل فإنه سيقتل كل من يتقدم لسماع الأحجية ويعجز عن الإجابة(31) فعدا أن نجدها شبيهة في جزء منها بأسطورة السفينكس اليوناني sphinx في الفكرة الرئيسية فهذه الأسطورة تقول (32) أن (السفينكس كان يطرح لغزاً فإن لم يحله المرء ألقاه من أعالي الصخرة. وقد وعد السفينكس أنه سيقتل نفسه حالما يحل اللغز ..). نجدها أيضاً في تفاصيلها مأخوذة من الموروثات العربية في العصور العربية قبل وبعد الإسلام ففي عصر الأصمعي يضع الأمير جائزة للشعراء إن قالوا قصيدة لم يسمع بها من قبل ويحتال على الشعراء جميعا حتى يأتي الأصمعي ويُلقي عليه قصيدة (صوت صفير البلبلِ) فيعجزه ويعجز خادمه وخادمته عن حفظها فيأخذ بوزن القصيدة ذهبا و أنتيوخس في مسرحية شكسبير تكون معه ابنته في وضع الأحجية وهي عربيا قصة غاية في التراجيديا، إذ كان هناك أميرة في نجد تدعى دعد وقد قطعت عهداً على نفسها أن لا تتزوج إلا لمن يكتب بها ولها أجمل

قصيدة، وقد شاع صيتها بين الشعراء في بلاد العرب، وتوافدت الشعراء من كل حدب وصوب على أن تفوز ب"دعد" لكن لم يفلح أحدٌ في ذلك، وكتب دوقلة القصيدة وانطلق قاصدا دعد في بطحاء الجزيرة العربية، وفي طريقه لنجد وربى نجد ومن أجل دعد، قطع دوقلة المسافات، طلباً للود وبحثاً عن الجمال، وفي طريقه، قابل أعرابياً وتعارفا على بعضهما البعض. فسأله الأعرابي إلى أين يا أخا العرب؟ فقال دوقلة إلى حمى دعد . قال الأعرابي: هذا يعني أنك كتبت ملحمتك وأعددت نفسك للقاء الأميرة؟

قال دوقلة : نعم يا أخا العرب. قال الإعرابي: اسمعني إياها يا أخا العرب.

فروى دوقلة القصيدة، وكان من عادة العرب حفظ الشعر من الرواية الأولى عند كثير من رواة العرب، ولما فرغ منها، أعجبت القصيدة الإعرابي، ولكنه لم يحفظها من الرواية الأولى، فطلب من دوقلة أن يعيدها عليه، فكررها ومازال يطلب منه حتى حفظ الإعرابي القصيدة. عندئذ قام الإعرابي وقتل دوقلة وحمل القصيدة في قلبه لدعد، وعندما وصل لبلاط الأميرة أخبروها بقدوم شاعر من بلاد بعيدة، حيث نسي الإعرابي موطنه الأصلي عندما حل في بلاط الأميرة.

طلبت دعد من الشاعر أن يسمعها القصيدة، فبدأ يرتل ويصدح، إلى أن وصل لبيت في القصيدة، حفظته "دعد"

(وقد كانت على قدر من الثقافة والمعرفة وحب الشعر) وبعد أن فرغ الإعرابي من تلاوة القصيدة، قالت دعد: اقتلوه فإنه قاتل زوجي. فتعجب من في البلاط لفكرة الأميرة وسألوها كيف عرفت أنه قتل زوجها، فقالت الأميرة، يقول هذا الشاعر في قصيدته: إِن تُتهِمي فَتَهامَةٌ وَطني أَو تُنجِدي يكنِ الهَوى نَجدُ..

فالاعرابي ليس من تهامة ولا في لكنته شيء من هوى نجد.(33)

وشكسبير يأخذ من هذا وذاك ليشكل قصة مسرحيته ويُركب أجزائها وهذا ما يمكن أن نطلق عليه المثاقفة المزدوجة التي تتسم بها أغلب مسرحيات وأدبيات شكسبير، فبالمثل نجد الرومانسية المريضة العربية التي اتصف بها قيس بن الملوح وليلى العامرية وجميل وبثينة وعزة وكُثيّر في مسرحية شكسبير روميو وجولييت مع استلهام قصة من الميثيولوجيات البابلية ذكرتها في مقال لي بعنوان (هوس شكسبير باستعارة الهياكل) وهي ميثيولوجية (بيراموس pyramus و thisbe تسبي) (34) و خلاصتها أن (بيراموس) الشاب أحب (تسبي) الفتاة وقد عاشا في بابل، وكلما بعضهما من ثقب في الجدار الفاصل بين بيتيهما، لأن عائلتيهما لم توافق على ذلك الحب ورفضا فكرة ارتباطهما،

و في إحدى الليالي رتبا لقاءً عند شجرة التوت وقد وصلت تسبي أولاً، لكن لبوة كانت تخضب شدقيها الدماء أخافتها فهربت، ولكنها في هربها سقطت عباءتها، فمزقتها اللبوة إلى نتف، وعندما وصل (بيراموس) لم ير سوى العباءة الممزقة فقتل نفسه، و حين أتت تسبي إلى المكان وعثرت على (بيراموس) ميتاً لم يكن منها إلا أن تقتل نفسها لتصير إلى جانبه.. ومضمون قصة روميو وجولييت هو مضمون قصة (بيراموس وتسبي)، وكذا ما ورد في مسرحيته تاجر البندقية في فكرة اقتطاع رطل اللحم فهي مستمدة من أقاصيص ترجمت عن الفارسية و العربية إلى اللاتينية(35): وتبرز مسرحيته أنطونيو وكليوباترا نموذجا صارخا على هذا الاقتراب الشديد لشكسبير من البيئة والثقافة العربية. لنستمع إلى خليل مطران في مقدمة ترجمته لمسرحيات شكسبير التراجيديات (المآسي) يقول(36): ((إن في نفس شكسبير شيئاً عربيا بلا منازعة وهو أبين فيها مما بان في نفس فيكتور هوجو. أقرأ لغتنا أم نقلت إليه عنها بعض المترجمات الصحيحة؟ لا أعلم)). لكن ما يتشكك في أمره مطران يؤكده أ. ل. رانيلا حيث يقول أنه وعلى ضوء المعلومات الحديثة عما أضافه العرب إلى الغرب في العلم والأدب يمكن اقتراح المادة العربية كمادة رابعة في ضوء التقسيمات الثلاث لأدب العصور الوسطى مادة روما ومادة فرنسا ومادة بريطانيا ثم

المادة العربية رابعاً ويؤكد بأن هذا ليس بجديد على الباحثين الأكاديميين..(37)

وتأتي إفادة د. أسحم مؤكدة لما سبق حيث قال(38): ((أضف إلى ذلك هذا الذوق العربي الذي تتميز به بعض مسرحياته)) يقصد شكسبير. ومثلهم د. كمال أبو ديب حين قال: (شكسبير مدين للإبداع العربي بما هو أكثر بكثير من شخصية عطيل ..(39)

ويعني أبو ديب بما هو أكثر بكثير من شخصية عطيل السونيتات التي ألفها شكسبير التي تدين بفضل أكبر للموشح العربي. وحتى ما ورد في مسرحيته عطيل حين ظل يتأمل لأقدام ياجو فإنه من الممكن إعادة ذلك إلى الحكايات الشعبية الأسطورية الشائعة في الفلكلور العربي من أنه :(مهما حاول الشيطان التمثل في صورة إنسان فإن قدميه تظلان على حالهما(40)

I look down towards his feet; but that's a fable

If that thou be'st a devil, I cannot kill thee

وفي مسرحيته ماكبث أشاد شكسبير بالعطر العربي كما ورد على لسان ليدي ماكبث:

All the perfumes of Arabia will not sweeten :
(Macbeth v. I. 48-49) ***this little hand***

(هنا مازالت رائحة الدم: عطور بلاد العرب كلها لن تطيب هذه اليد. آه. آه. آه (41)

يقول الدكتور شيرما معلقاً على هذا النص (42): (إن ماجاء على لسان الليدي ماكبث تعبيراً واضحاً ودليلاً قاطعاً على أن شكسبير يدرك تماماً رواج العطور العربية التي يضرب بها المثل) ناهيك عن حكاية (الصناديق الثلاثة) و الأمير المغربي الذي جاء لخطبة الحسناء بورشيا، التي وردت في مسرحية(تاجر البندقية), والعفريت (Ariel) الذي وجده (Prespero) محبوسا في جوف الشجرة، فقام بتخليصه مقابل استخدامه، كما ورد في مسرحية (العاصفة (The Tempest) ففيهما أثر من (ألف ليلة وليلة) في حكايات السندباد البحري، وحكاية معروف الإسكافي، وحكاية نور الدين وشمس الدين أخوه.(43)

وبتحليل بعض النصوص الواردة في مسرحية (عطيل) يتضح لنا إنها تعكس عرفانا تاما بالشخصية العربية حين

تكشف لنا عن عنصر الغيرة المفرطة التي يتسم بها أهل البوادي العربية، كذلك الذي ورد على لسان عطيل في رده على عمه السنيور حين جاءه رافعا سيفه فقال له: (يا سنيوري الكريم إن شيخوختك لأشد طاعة من سلاحك)(44)

Good signior, you shall more command with years

.Than with your weapons

بما فيها من إبانة عن النبل والشهامة العربية. ثم تلك السمات العربية التي وصف بها عطيل في اعتداده ببداوته وحريته والتي تعبر عن سمات الشخصية العربية والتي أفصح شكسبير عن معرفته بها حين تحدث على لسان :(عطيل: لولا حبي لدزدمونة لما رضيت بكنوز البحار بدلا من حريتي و بداوتي)(45) :

,But that I love the gentle Desdemona

I would not my unhoused free condition

و في النص ذاته من جانب آخر كشف لسمة أخرى من سمات الإخلاص في الحب و التضحية من أجله، و التي تميز بها عشاق العرب منذ العصر الجاهلي. ولنتأمل معا هذا النص الذي يتحدث به شكسبير على لسان بطله المغربي قائلا عن نفسه:)تحدثوا عن رجل غلب الأسى عينيه على أنهما لم

يكن من شيمتهما :(البكاء فذرفتا من الدموع أغزر ما تنضحه أشجار جزيرة العرب من صمغها الشافي(46)

Speak of me as I am / ……..; of one whose subdued eyes,

Albeit unsed to the melting mood,

Drops tears as fast as the Arabian trees

Their medicinable gum

فمن أين أتى شكسبير بهذه المعلومة التي لا غبار عليها و هي أن العربي عزيز الدمع و متجلد صبور؟ سمات شخصية عربية يستحيل الجزم بها دون معرفة وطيدة بالتحليل النفسي للشخصية العربية و بسلوكيات الانسان العربي. كما أن النص يعبر من وجهة أخرى يشف النص عن اطلاع شكسبير بالاستخدام الطبي لمادة الصمغ العربي المستخرج من أشجار جزيرة العرب. و نلاحظ أيضا إيمان البطل بالتعويذة (المنديل) الذي أعطاه لزوجته، فإذا ضاع، ضاع حبه، فهو هدية من عرافة مصرية عمل و خيط بطريقة سحرية. يحكي الناقد روبنسون عن هذا المعتقد الشرقي قائلا: (47) حينما واجه عطيل دزدمونا لفقدانها المنديل، واصفا ذلك المنديل بأنه ليس عاديا بل سحري و مصنوع بمهارة فائقة و بتعويذات مقدسة قرأت على نسج خيوطه، و قد كان

مطرزا بتمائم ثمينة أغلى من الجواهر، تسلب قلوب العذارى، كون ذلك المنديل محاك من قبل عرافة تمتلك قدرات التنجيم و قراءة المستقبل. و في تلك اللحظة، من الممكن أن يكون عطيل قد بالغ بإقحام نفسه في رواية غريبة الأطوار كانت جزءا من ماضيه، ناتجا عن معتقداته من المشهد السائد للثقافة المصرية التي غلب عليها طابع السحر و الشعوذة). ومثلها حين قال(48): (نائمة في السرير مع صديقها ومن غير أي قصدٍ أثيم.. هذه مراءاة للشيطان. لا ينوون الشر يا ياجو، لا ينوون! ولكن عندما يخلون يغويهم الشيطان ثالثهما).

Naked in bed, Iago, and not mean harm?

It is hypocrisy against the devil

,They that mean virtuously, and yet do so

The devil their virtue tempts, and they tempt heaven.

فهي من الحديث الشريف(49) : (لا يخلون أحدكم بامرأة، فإن الشيطان ثالثهما). وهو بكل هذا يجسد الشخصية العربية وبيئتها وثقافتها معبرا عن وعي تام وخلفية مدركة لما يريد.

ويجمع النقاد والأدباء على أن لكل أعمال شكسبير مصادر كان منها ينتج أعماله الدرامية(50) ، فأصل مسرحية عطيل المغربي الأسود، على حد قول النقاد ومن وجهة نظرهم، أنها رواية اسمها (قصة دزدمونة من البندقية والقائد المغربي). وهي القصة السابعة من مجموعة قصص عشر كتبها (جيرالدي سينثيو) المؤلف الايطالي الشهير (1504 م – 1573 م) وقد نشرت في البندقية بإيطاليا عام 1566 م، ولكن لا يوجد دليل قاطع أنها ترجمت للإنجليزية في القرن السادس عشر في بريطانيا مع مراعاة أن العمل كان معروفا في حينه ببريطانيا. وسرعان ما نشرت وطبعت وترجمت للفرنسية سنة (1584 م. ولكن لا يوجد ما يجزم بقراءة شكسبير للرواية الأصلية الايطالية أو حتى ترجمتها بالفرنسية (51) كما ورد في مقدمة مسرحيته.

ومهما كان في صحة ما أورده النقاد عن أخذ شكسبير لموضوع مسرحيته عطيل من هذا المصدر الايطالي فإنه من البديهي أن عيون شكسبير كانت تتلوى ليس فقط عند المغربي الأسود بل انساحت في الصحراء العربية لدى مغبون آخر وفارس في نفس الوقت و محب بنفس لون عطيل وجنسه أيضا هو عنترة. يتأيد هذا الوارد بامتزاج شخصيتي البطلين العربيين الأسودين: عطيل وعنترة في

النسج الشكسبيري. وفي أحداث السردية الشكسبيرية التي تجاوزت الأصل الإيطالي كما نتصورها لتذهب بعيدا إلى ديار عنترة هناك حيث نسجت ضربا آخر من الحبكة العربية على الطريقة الشكسبيرية وهو ما بدا واضحا في تلك العناصر المتشابهة والتي تجاوزت ال 70 عنصرا بين الحكايتين. علاوة على التماهي بين شكسبير الشاعر وعنترة الشاعر اللذين يمثلان قامتين شعريتين في عصريهما.

ويشدنا (ترنر) بحديثه حول أصالة أعمال شكسبير فيقول (52) : (لم يحاول شكسبير البتة خلق حبكات قصصية أصيلة، فكل ما قام به من اقتباسات أخذت حيزا كبيرا بتضمينه للقصص التاريخية التي أنتجها من الواقع الجغرافي الإنجليزي للبريطانيين و الإيطاليين و الرومان. هذا ما فعله في واقع الأمر، كما نلاحظ أيضا أنه غيب الكثير من الأحداث و الشخوص الأصلية في تلك القصص باعتبارها من وجهة نظره الشخصية لن تضيف للقارئ و المشاهد المتعة الحقيقية، فن راه يضيف الحبكات و يمحورها و يحورها بطريقته الخاصة، ليبرز لنا الأثر الكبير و المؤثر الفعلي لحبكته المنقحة. ففي بعض الحالات، نراه يمزج بين العناصر المختلفة لقصتين مختلفتين تماما بهدف إيصالنا نحن القراء لعمل أحادي الشكل و المضمون. و حينما نتمعن بالنظر لمصادر شكسبير الوفيرة يتوجب علينا أن لا نتعامل

مع تلك المصادر كمجرد فلاشات مستعارة أو ومضات تصويرية اعتمد عليها شكسبير حين استقى أفكارها لأعماله المختلفة، و لكن الواقع هو أنه مدين للكثير من المؤلفين و الكتاب ممن سبقوه. وحينما يحصل على قصة مناسبة لعصره و قريبة من هواه، يستغل تلك الفرصة استغلالا جيدا، فيصنع من الصورة الجامدة اللامتحركة صورة وضاءة من خلال تحسيناته بالألوان الخاصة به، هذا ما يجعل أعماله تسلبنا عقولنا وتأسر أفئدتنا ببراعة و إبداع لا يضاهى).

و لسنا بحاجة إلى التعليق على ما أورده البروفيسور(ترنر)، فكلامه جد صريح للدلالة على ما نحن بصدده من أن شكسبير قد يمزج بين مصدرين لينتج عملا إبداعيا واحدا، أي أن أغلب مسرحيات شكسبير كانت عبارة عن حالة مثاقفة جاءت حيناً مزدوجة من ثقافتين وحيناً من ثلاث ثقافات وحيناً أكثر من ذلك، وبرأ يي أنه أفضل نموذج يمكن دراسته عن المثاقفة بكل معانيها وكل مدلولاتها قديماً وحديثاً.

خاتمة

بالنظر إلى ما جاء في هذا البحث يتضح لنا بجلاء أن التقاء الثقافات المسرحية قد خلق نتيجتين، فإما أن يؤدي إلى تصدّع وانهيار نموذج أحد الأشكال المسرحية، وإما أن يؤدي إلى تأليف أصيل بمعنى ولادة نموذج ثالث لا يمكن اختزاله في النموذجين السابقين. وهذا يعني أنه ليس هناك تلاقح حضاري دون مستفيد والمستفيد الأوّل هو المسرح العالمي الذي لا يمثل مسرحاً متميزاً عن الأشكال المسرحية الأخرى ومتمتعاً بنفس القدر من الواقعية وإنما هي فكرة مجردة. ومساهمة الثقافات المسرحية الفعلية المختلفة لا تقتصر على لائحة ابتكاراتها الخاصة، خاصة وأنّ البحث عن جدارة ثقافة مسرحية ما باختراع أو بآخر هو أمر لا يمكن التثبت منه، ثم إن المساهمات الثقافية المسرحية يمكن توزيعها إلى صنفين، فمن جهة لدينا مجموعة من الإضافات المسرحية والمكتسبات المعزولة التي يسهل تقييم أهميتها وهي محدودة ومن الجهة المقابلة لدينا إسهامات مسرحية نسقية ترتبط بالطريقة الخاصة التي يختارها كلّ مسرح للتعبير أو لإشباع مجموع طموحات مسرحية والمشكل لا يتمثل في قدرة مسرح ما على الانتفاع من نمط مسرح آخر سواء كان أوروبياً أو آسيوياً أو غير ذلك ولكن، إذا ما كان هذا المسرح قادرا و إلى أيّ مدى يكون قادرا على فهم ومعرفة المسرح الأخر ؟ ومن هذا المنطلق فإن المسرح العالمي لا يمكن أن يوجد إلا

كفكرة، من حيث أنه: تحالف للثقافات المسرحية التي تحتفظ كلّ واحدة منها بخصوصيتها ولعل تجربة شكسبير التي كانت إنموذجا لهذا البحث تأكيداً قاطعاً على ذلك.

ولا ننسى أن أوروبا انتجت مصطلح المثاقفة لتسويغ استقاءها ونهلها من الثقافة والتراث العربي كيفما شاءت وظل هذا المصطلح محفوفاً بنزعة استعلائية تفيد بأن التراث العربي كان وما يزال مصدراً خصباً لأوروبا لبناء حضارتها، وتوظيفه من ثم بطريقة تناسب خصوصيتها الثقافية في وقت كانت تفتقر فيه إلى أبسط مكونات الثقافة.

يمكننا طرح سؤال أيضاً في خاتمة هذا البحث و هو : لماذا كان شكسبير يستقي قصص مسرحياته من موروثات الشعوب الأخرى؟

لقد تساءلت و أنا أبحث في أعمال شكسبير و أحصي تلك القصص في أعماله التي استقاها من التراث العربي و الاغريقي و اليوناني، تساءلت عن الدافع الذي يجعله يفعل ذلك و اهتديت إلى أن شكسبير كانت غايته الحديث عن الملوك و إرضاء الملوك لذلك فشكسبير كان أدبه و مسرحه ملكياً و لأن أوروبا في ذلك العصر لا تملك موروثا ثقافيا ثرياً يمكنه من النهل منه بما يكفي و يلبي احتياجات مسرحه و يرضي طموحه فقد لجأ شكسبير إلى تراث الآخرين..

ثمة فترة غامضة في حياة شكسبير و غير معروفة لا أحد يعرف عنها شيء و هي فترة بدأت في العشرين من عمره و استمرت عشر سنوات و هذه الفترة هي كلمة السر التي يمكن القول أن شكسبير اختفى فيها للبحث عن المنبع الذي سيستقي منه لاحقاً مواضيع مسرحياته..

الأوروبيون أيضا يروجون لذلك و لعل لهذا علاقة مؤكدة بين القول أن شكسبير استقى مواضيع مسرحياته من تراث الأمم الأخرى إن تحدث به أحد و بين نفيه كرد على تلك المزاعم...

الخلط الذي نجده في أدب شكسبير بين الألقاب التي تطلق على الطبقات الارستقراطية و طبقة النبلاء في بريطانيا حينها و جهل شكسبير بها يؤكد أن مصادر مسرحياته أجنبية لأنها لو كانت أصيلة لكان في أمر الألقاب صناعة محكمة لا أخطاء فيها فتلك الأخطاء كانت نتيجة طبيعية لحالة التحويل التي كان يقوم بها أثناء محاولاته تطويع القصص الأجنبية و اعتسافها في مسرحياته..

لقد كان شكسبير شاعرا و هذا كان خادما له أثناء إعادة الصياغة التي كان يقوم بها و يجريها على قصصه المستقاة من موروثات الشعوب الأخرى و ميثيولوجياتها..

على سبيل المثال لا حصرا مسرحية العبرة بالنهاية نجد نزعة مديح الملوك و تمجيدهم يطغى حتى على الأعراف و التقاليد المعروفة فالأمير الذي تحبه هيلانة بطلة المسرحية كان سافراً جداً مولع بصحبة الغواني لكن شكسبير لا يجعله كذلك رغم أنه يحكي سيرته التي تؤكد ذلك و يجعل من مرافقه السبب في الضياع و الخسارة التي ينتهي إليها الأمير فذاك المرافق هو السبب في تلك الغواية. هنا نعرف أن شكسبير يتعمد ذلك لإرضاء من كانوا معنيين في مسرحيته و القصة هي توظيف لإحدى قصص ألف ليلة و ليلة في المسرحية فلم تكن الغاية إذاً لدى شكسبير هي سرقة القصة كغاية و لكن مجرد وسيلة لغايته في المديح و كان الرجل آنياً في أعماله و لم يكن مغرماً أو مسكوناً بهاجس المستقبل لما يكتبه من مسرحيات و لو كان ذلك في حساباته لكان أكثر حرصا على أصالة مسرحياته و قصصها..

لغة شكسبير و شعره و مسرحياته كانت مكرسة جداً غايتها ارضاء الطبقات العليا في المجتمع من ملوك و أمراء و نبلاء و ليس المسرح في ذاته و لعل تاجر البندقية و قصة كتابتها تفيد بذلك فآخر ملكة من آل ثيودور تموت مسمومة فيكتب شكسبير مسرحيته من أجل التنديد بالمتهمين بالجريمة و هم اليهود و شايلوك كان النموذج الحقيقي لإيضاح الصفات التي تعرفها أوروبا عنهم و ليس شكسبير فقط من فعل ذلك حينها

فيهودي مالطا مسرحية أخرى لكريستوفر مارلو جاءت كرد فعل طبيعي يوضح ما يسعى له جميع الكتاب حينها و هو إرضاء الملوك و النبلاء..

أخيراً يمكن القول أن شكسبير كالمتنبي الذي كان يمدح نفسه في الحقيقة و هاجس العظمة لم يفارقهما في كل سطر كتباه..

المصادر و المراجع

١- بحث بعنوان، مساءلة مفهوم المثاقفة، خليل السعداني. www.doroob.com ، خليل السعداني، نقلا عن (combats,428 p.1965 Paris,,AlbinMichel).

٢- العقل المستعار (بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث المنهج النفسي انموذجا د. صالح عبد سعيد الزهراني ص ٦)، نقلا عن الحضارة، الثقافة، المدنية،(دراسة لمسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، نصر محمد عارف، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالولايات المتحدة الأمريكية،، والدار العالمية للكتاب الإسلامي، الرياض، ط ٢ - ١٩٩٥، ص ٢٤

٣- مجلة حوليات التراث، قويدر بن احمد.(annales.univ-benahmed.htm 01/8mosta.dz/texte/ap).

٤- ينظر: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ادوارد سعيد، ترجمة : كمال ابو ديب، بيروت،. مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨١

٥- ينظر: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، بيروت،. مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٦

٦- ينظر: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ادوارد سعيد، ترجمة : كمال ابو ديب، بيرو ت،. مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨١، ص ٧٨

٧- مجلة حوليات التراث، قويدر بن احمد، annales.univ-mosta.dz/texte/ap٠١/١٨benahmed.htm).

٨- ينظر: المثاقفة بين مفهومين، يوسف اليوسف، جريدة الصباح، العدد ٨٠، ٢٠٠٦.

٩- ينظر: المثاقفة والمثاقفة المعكوسة، في الاستشراق (تأثير الثقافة العربية الإسلامية أنموذجا) دراسة لعبد الله ابو الهيف.

١٠ - ينظر: المصدر نفسه.

11- هاجس البقاء والنموذج الأعلى في رواية أعشقني، هايل المذابي، دراسة نقدية منشورة على شبكة الانترنت.

12 –ينظر: النماذج العليا ليونج ومبعث التنوع الثقافي لدى شتراوس، مخطوطة دراسة مقارنة لهايل المذابي.

13 – ينظر: هوس شكسبير باستعارة ا لهياكل، لهايل المذابي، صحيفة الرأي الكويتية، السبت 12 سبتمبر 2009 • العدد 11030.

14- (الحجرات: 14)

15- الزمر: 17 - 18)

16- الفردوس ج ٢ ص ١٦).

17- في تراثنا العربي الإسلامي د/ توفيق الطويل، من سلسلة عالم المعرفة العدد (87) جمادي الأخر 1405 ه/ مارس 1985 م.

18- انظر: في تراثنا العربي الإسلامي هامش ص218

19- السابق: ص 223

20- السابق ص 219

21- السابق ص 219- 220

22- ألف ليلة وليلة' تعود إلى مبدعها كريمة مصونة / 1/ ٣، مقالة لمحمود سعيد، 2014.
www.thirdpower.org/ArGlyphs_PDF.php?artid=125094

23- الاستشراق الفرنسي والأدب العربي: د. أحمد درويش, الهيئة المصرية العامة للكتاب –القاهرة, ط/ 1997 م ص 30

24 - ينظر: المثاقفة والتراث العربي المسرحي، راسل كاظم – الحوار المتمدن، العدد: 3429 - 2011 / 7 / 17

25- شكسبير في زمانه وفي زماننا – الفريد فرج - ص 20

26- انظر السابق - ص 20-21.

27- انظر السابق ص 62

28- **THE ARAB AND THE ARAB WORLD IN THE PLAYS OF SHAKESPEARE: Dr. Brahma Dutta (Sharma,(research article 2011**

29- هكذا جاءت قصتها في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. (المكتبة الشاملة – باب تنصر النعمان – الجزء الثاني – ص 125). و انظر: هوس شكسبير باستعارة الهياكل، لهايل المذابي، صحيفة الرأي الكويتية، السبت 12 سبتمبر 2009 • العدد 11030). وقد روى عن ابن الكلبي غير علي بن الصباح في هند أنها كانت تهوى زرقاء اليمامة وأنها أول امرأة أحبت امرأة في العرب فإن الزرقاء كانت ترى الجيش من مسيرة ثلاثين ميلا فغزا قوم من العرب اليمامة فلما قربوا من مسافة نظرها قالوا كيف لكم بالوصول مع الزرقاء فاجتمع رأيهم على أن يقتلعوا شجرا تستر كل شجرة منها الفارس إذا حملها فقطع كل واحد منهم بمقدار طاقته وساروا بها فأشرفت كما كانت تفعل فقال لها قومها ما ترين يا زرقاء وذلك في آخر النهار قالت أرى شجرا يسير

فقالوا كذبت أو كذبتك عينك واستهانوا بقولها فلما أصبحوا صبحهم القوم فاكتسحوا أموالهم وقتلوا منهم مقتلة عظيمة.

30- مسرحية ماكبث، شكسبير، ت: حسين أحمد أمين، دار الشروق، ص 96)

31- مسرحية بيركليس، شكسبير، ت: أ. ر. مشاطي، دار نظير عبود، بيروت، ص 7و8و9

32- معجم الاساطير، ماكس شابيرو، رودا هندريكس، ت: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين،دمشق 1999، ص 232

33- قصيدة اليتيمة، موسوعة ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%AA%D9%8A%D9%85%D8%A9

34- معجم الاساطير، ماكس شابيرو، رودا هندريكس، ت: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق 1999، ص 211 و 244

35- مقدمة مسرحية تاجر البندقية – ترجمة: د. محمد عناني، ص 54

36- مسرحيات ويليام شكسبير – ترجمة خليل مطران – المقدمة مج 4/ ص 10

37- الماضي المشترك بين العرب والغرب- تأليف : أ.ل.رانيلا، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، العدد 241 يناير 1999، ص 11- 112

38- الأدب المقارن .د – أحمد أسحم ص 140

39- سونيتات ويليام شكسبير – نقلها إلى العربية د.كمال أبو ديب ص - 35ملحق مجلة دبي كتاب رقم) (32يناير 2010م، وفي ص 45أجرى د ك. مال أبو ديب مقارنة بين السونيتات والموشحات.

40- William Shakespear's Othello, Act five, Scene two, lines: 282 – 283

41- مكبث لشكسبير: ترجمة جبرا إبراهيم جبرا-ص 173, بغداد ط, - 2/1980م

42- THE ARAB AND THE ARAB WORLD IN THE PLAYZ OF SHAKESPEAR(p.1-2)

43- أنظر: ألف ليلة وليلة ج2،3،4

44- *William Shakespear's Othello, Act one, Scene two, lines: 60 - 61*

45- الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر 25 - 26

46- الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطور 357- 346- 343

47- *When Othello confronts Desdemona about her lost handkerchief ,he notoriously describes it as a magical object made of hallowed silk ,dyed in a substance conserved from the mummified hearts of virgins ,and sewn by a sibyl in her)prophetic or rhetorically fury.) At this moment, Othello perhaps compulsively affiliates himself with the most alien version of his past, a feminized Egyptian scene of sorcery and*

demonic magic(. Islam and Early Modern English Literature – The Politics of Romance .from Spenser to Milton. Benedict S

(Robinson Page no. 1

48- مسرحية عطيل، ترجمة: إبراهيم جلال - ص 109 الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر 5 - 8

49- مسند أحمد - رقم (177)

50- شكسبير في زمانه - ص 20

51- William Shakespeare)OTHELLO) – GENERAL EDiTOR : York CLASSICS – Professor A.N. Jeffares (University of sterling)

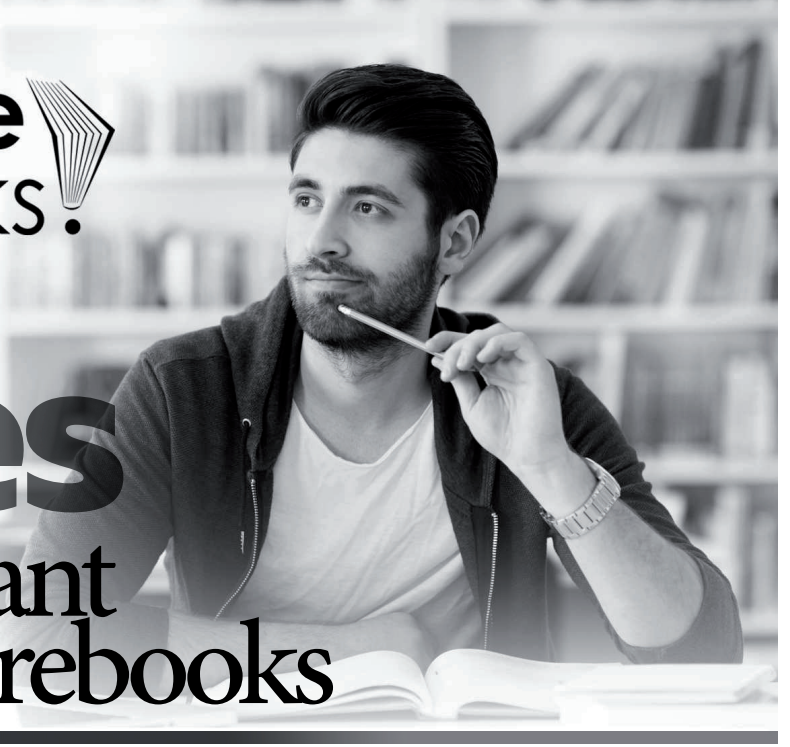
52- SHAKESPEARE: THE MERCHANT OF VENICE – INTRODUCTION, BY W. TURNER. 1999. S. CHAND & COMPANY LTD

(RAM NAGAR, NEW DELHI-110055,(p.xi

He did not try to create original plots, but (took up any story from history-British, Roman or Italian. Then he left out characters and incidents which he thought were of no great interest, or added new ones of his own to

highten the effect. In some cases, he would combine elements from two separate stories so as to form a single drama. The word ,(sources) must not be taken as suggesting borrowing or indebtedness to other writers. If he found a suitable story, it served him as a framework, the bare canvas on which a great painter lays the colours of his masterpiece).

More Books!



Yes
I want
morebooks

اشتري كتبك سريعا و مباشرة من الأنترنيت, على أسرع متاجر الكتب الالكترونية في العالم
بفضل تقنية الطباعة عند الطلب, فكتبنا صديقة للبيئة

اشتري كتبك على الأنترنيت

www.get-morebooks.com

Kaufen Sie Ihre Bücher schnell und unkompliziert online – auf einer der am schnellsten wachsenden Buchhandelsplattformen weltweit!
Dank Print-On-Demand umwelt- und ressourcenschonend produziert.

Bücher schneller online kaufen
www.morebooks.de

OmniScriptum Marketing DEU GmbH
Bahnhofstr. 28
D - 66111 Saarbrücken
Telefax: +49 681 93 81 567-9

info@omniscriptum.com
www.omniscriptum.com

OMNIScriptum