العَدَدُ الأَوَّل - السَّنَة الأُولى جُمَادَى الآخِرَة ١٤٣٧هـ المُوافق إبْرِيل (نيسَان) ٢٠١٦م

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز
Prince Sattam Bin Abdulaziz University

# مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية

## بجامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

مجلة دورية علمية محكمة تعنى بنشر العلوم والدراسات في مجال العلوم الشرعية واللغة العربية، وتصدر مرتين في السنة مؤقتاً

## موضوعات العدد


- رَسْمُ المُصْحَفِ بَيْنَ التَّعْلِيلِ اللُّغَوِيِّ وَالتَّوْجِيهِ الدِّلَالِي
- أَحَادِيثُ عِكْرِمَةَ بْنِ عَمَّارٍ عَنْ يَحْيَى بْنِ أَبِي كَثِيرٍ فِي صَحِيحِ مُسْلِمٍ
- الإِسْتِعَانَةُ الشَّرْعِيَّةُ وَالبِدْعِيَّةُ فِي (اليُوتُوب)
- كَسَادُ الفِضَّةِ وَأَثَرُهُ عَلَى النِّصَابِ الزَّكَوِيِّ لِلْأَوْرَاقِ النَّقْدِيَّةِ
- تَوَالِي الإِضَافَاتِ فِي العَرَبِيَّةِ
- الأَصْوَاتُ التَّحْسِينِيَّةُ فِي البُنْيَةِ العَرَبِيَّةِ
- أَوَّلِيَّةُ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ: مُلَاحَظَاتٌ حَوْلَ التَّارِيخِ المُبَكِّرِ لِلشِّعْرِ العَرَبِيِّ
- فَنُّ المَسْرَحِ فِي ضَوْءِ مَنْهَجِ الأَدَبِ الإِسْلَامِي


تصدر عن جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز
ردمد ٧٢٧٨ - ١٦٥٨

# فَنُّ المَسرَحِ في ضَوءِ مَنهَجِ الأَدَبِ الإِسلَامِيِّ


## د. حَبِيبُ بْنُ مُعَلَّا الطَّيَرِي

- **الأستاذ المشارك في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية**
- **حصل على درجة الماجستير من قسم البلاغة النقد ومنهج الأدب الإسلامي كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بأطروحته:** «قصص الأطفال: دراسة نقدية إسلامية».
- **حصل على درجة الدكتوراه من قسم البلاغة النقد ومنهج الأدب الإسلامي كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بأطروحته:** «مسرحية الأطفال: دراسة نقدية إسلامية».
- **dr.habeeb.m@gmail.com**

## الملخص

يحاول هذا البحث وضع أسس لفن المسرحية وفق منهج الأدب الإسلامي، مراعيا ضوابطه ومعاييره بالحديث عن الموقف المبدئي من المسرح بين المنع والإجازة، ثم الحديث عن عناصر البناء الدرامي وماينبغي مراعاته في عرض الشخصيات وصياغة الأحداث ورسم الحبكة وضبط القيم التعبيرية واللغوية، مقدما العلامات الرئيسة التي ينبغي لمن أراد كتابة المسرحية أن يلتزم بها، وقد حاول البحث الحديث عن أهم مدرستين في المسرح وهما: الرمزية والواقعية مقدما الرؤية التي يضبط الأدب الإسلامي بها مسارهما، مع قائمة بأهم الكُتّاب الإسلاميين في المسرح .


**الكلمات المفتاحية** : مسرح – الأدب الإسلامي – فن – الرمزية – الواقعية.

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على المبعوث رحمة للعالمين، محمد النبي الأمي الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن المسرح أبو الفنون وأقدمها وأكثرها احتواء لفنون أخرى متعددة، وهو أحد فنون القول الذائعة؛ لا يقل شهرة وخلوداً عن القصيدة والرواية والمقالة، وهو أحد أساليب التغيير في المجتمعات وطريقة من طرائق الإقناع والإمتاع، وبه يتحقق التطهير وامتصاص المشاعر السلبية والتنفيس عن الاحتقانات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

إن فن المسرح -مقروءاً وممثلاً- واحد من أهم الفنون القولية، ومن أكثرها صلة بالحراك الثقافي والفكري والسياسي والاجتماعي في أي مجتمع، ويمكن أن يكون وثيقة ذات أهمية بالغة في دراسة المجتمعات ومعرفة تدافعات الأفكار فيها وأنساق استقطاباتها وحواراتها.

ومع كل هذا إلا أن تأصيل هذا المسرح من جهة روزه بمعايير الأدب الإسلامي لم يحظ بدراسة مستقلة تضبط حدوه وتبين معالمه وفق ضوابط الشريعة، ومن أهم الدراسات التي كتبت في تأصيل أسلمة فن المسرح وتأصيل حدوده ومعاييره كتابان مهمان هما:

نحو مسرح إسلامي ، للدكتور نجيب الكيلاني[1].

الأدب الإسلامي والمسرح، للدكتور سعد أبو الرضا[2].

لكن الكتاب الأول يغلب عليه الحديث عن أهمية المسرح وضرورته في الحياة الثقافية مع ذكر تجارب شخصية وضوابط عامة، والثاني تطبيقي بحت ليس فيه من التنظير شيء.

من أجل ذلك كله كانت هذه المحاولة لوضع معايير لفن المسرح في ضوء منهج للأدب الإسلامي؛ رغبة في الدعوة الصادقة لتعزيز الثقافة المسرحية في المجتمعات المسلمة وفق ضوابط الشرع المطهر، بعيداً عن القيم المجتلبة المخالفة لنا في تصوراتنا وعقائدنا.

---

(١) انظر: نحو مسرح إسلامي، نجيب الكيلاني، دار الرسالة ١٩٨٥م، ط/ ١.

(٢) انظر: الأدب الإسلامي والمسرح، سعد أبو الرضا، المجموعة المتحدة للطباعة ١٤٣٣هـ.

وقد جعلت البحث في تمهيد وفصلين، وخاتمة، وفهارس، وملحق بأبرز كُتّاب المسرحية من الأدباء الإسلاميين، وقد جعلت التمهيد في مبحثين:

**الأول**: مفهوم فن المسرح ونبذة عن تاريخه.

**الثاني**: حكم التمثيل وفن المسرح .

ثم جعلت **الفصل الأول** بعنوان: عناصر البناء الدرامي في ضوء منهج الأدب الإسلامي.

و**الثاني** بعنوان: المسرح بين الرمزية والواقعية في الأدب الإسلامي .

إنني أرجو أن يكون هذا البحث مسهماً في الدعوة إلى إعادة النظر في آدابنا وفنوننا كلها حتى تكون منضبطة بضوابط الأدب الإسلامي مراعية التصور الإسلامي للوجود كله.

والله الموفق

## التمهيد

### أ- مفهوم فن المسرح:

المسرح اسم لمسميات شتى؛ فمن ذلك: المسرح الذي هو: المكان المهيّأ للعروض المسرحية، وكذلك: النص الدرامي الذي يقدم الحدث عن طريق الحوار، ومسرح العرائس، وخيال الظل.

والمسرحية هي: «القصة الممسرحة ذات الهدف، أي: القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة»[(١)].

بل يمكن أن نعرفها تعريفاً آخر يشمل كل أجزاء العمل المسرحي، فنقول: إنها شكل تعبيري فني يصل إلى المتلقي عن طريق تكامل عناصر أدبية مهمة هي: الحبكة، والبناء الفني، والتدافع، والحدث، والشخصيات، والحوار، مع عناصر أخرى هي: الملابس، والإضاءة، والصوت، والإخراج.

ولكننا حين نتحدث عن المسرحية فناً أدبياً فإننا نعني بها: النص الدرامي المكتوب خاصة من بين أجزاء العمل المسرحي؛ لأن بقية الأجزاء الأخرى -كالمكان المهيّأ لإقامة العروض المسرحية، والممثلين، والإخراج، والإضاءة، والصوتيات، والحركة الاستعراضية- كلها مناط اهتمام فنون أخرى غير الأدب.

وثم فرق بين مصطلح المسرح ومصطلح الدراما؛ فالدراما «يونانية الأصل، ومعناها الحرفي (يفعل - أو عمل يقام به)، ولفظة (دراما) تعني مدلولين:

- النص المستهدف عرضه فوق المسرح، أيا كان جنسه، أو مدرسته، أو نوعية لغته. ويتقلّد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام.

- المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة -أو الفاجعة- والتي تعالج مشكلة مهمة

---

(١) انظر: الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة د. شكري عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص(٥٤) وما بعدها.
وانظر: مدخل إلى فن المسرحية، عبد الرحمن شلش، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ، ص (١٠) وما بعدها.

علاجاً مفعماً بالعواطف، على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجيعي مأسوي»[١].

وأما المسرح فهو: «شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصاً مكتوباً إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف»[٢].

أما المسرحية فهي: «تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته، وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص، أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي (المسرحية)»[٣]، وهي فن مستقل «له شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها، وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في المسرح، أو أمام آلات تصوير تلفازية ليشاهدهم الجمهور في المنازل - هي-: النص الأدبي المسرحي، وهي أحد موضوعات المسرح وليس العكس»[٤]، وكل أمم الأرض لها اهتمام بالمسرح؛ لأنه «فن عالمي قديم عرفته جميع الحضارات تقريباً، وتختلف النظريات حول نشأته، وترجع إحدى هذه النظريات أصول المسرحية إلى طقوس دينية كان الكهان فيها يتقمصون أدوار حيوانات أو مخلوقات أخرى»[٥].

ولهذا يمكن قبول تعريف المسرحية بأنها: «قصة حوارية تمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات مختلفة، ويراعى فيها جانب التأليف المسرحي وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهد تجسيماً حياً، وقد تقرأ المسرحية مطبوعة في كتاب دون أن تشاهد فتحول إلى ما يشبه القصة، ولكنها مع ذلك تظل مختلفة بمقوماتها الخاصة»[٦].

والنص الدرامي يختلف عن القصة؛ فالقصة تعتمد على السرد في نقل الأحداث

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف، (د، ت) (ص٥٦).

(٢) موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، وليد البكري، دار أسامة للنشر والتوزيع، ٢٠١٢ (ص٢٦).

(٣) المرجع السابق، (ص٣).

(٤) المرجع السابق، (ص٤٩).

(٥) المرجع السابق، (ص٥٠).

(٦) فن المسرح، أ. د هدي قناوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤م، (ص١١٢).

وتفصيلاتها، أما المسرحية فتعتمد على الحوار دون السرد، كما أن القصة تحتمل من الأحداث مستويات وعلاقات متعددة ولها تقاطعات مختلفة أكثر من قدرة المسرحية على ذلك، وللمسرحية ما يميزها عن القصة في شأن علو وتيرة التدافع والاستقطابات الفكرية وحركة الأحداث المتصاعدة ذات الإيقاع والتوقيت المتجهة إلى ذروة التأزم[١].

لكن من أهم ما يقال ها هنا؛ أننا حين نتحدث عن النص الدرامي أو المسرح في سياقاتنا النقدية والأدبية فإننا نعني النص المكتوب ولا نعني الفعل الممثل على الخشبة؛ لأن النص المكتوب هو مناط الاهتمام في النقد الأدبي، وطريقتنا هذه تخرجنا من الإشكالات التي ترد على العمل المسرحي الذي يشمل شخصيات محترمة لا يجوز تمثيلها؛ كالأنبياء والمرسلين -صلى الله عليهم وسلم-[٢]، فإن التعامل مع المسرحية التي فيها مثل هذه الشخصيات نصاً مكتوباً يجعلها في دائرة القبول من حيث المبدأ، أما وهي ممثلة على الخشبة بوجود هذه الشخصيات المحترمة فإنها تخرج من دائرة القول المباح.

كما أنها تخرجنا من مشكلة أخرى تتعلق بوجود شخصيات مختلطة في النص المسرحي بين رجال ونساء، وهذه الخلطة تستساغ في نص مكتوب ولكن لا يمكن قبولها في فعل مشاهد على الخشبة أمام جمهور النظارة[٣].

وجمهور النقاد المسرحيين على أن المسرحية كتبت لتمثل، وهذا صحيح، ولكننا نتعامل معها هنا نصاً مقروءاً كالقصة غير أن لها ضوابط ومعايير ليست كمعايير القصة، وفيها امتدادات فكرية وثقافية وفنية وجمالية ليست في فن القصة، وتأثيرها في المتلقي الذي يتخيلها متحركة أمامه ويتوحد عاطفياً معها أكثر، وهو يتخيل الممثلين والمؤدين ويحقق له عن طريقها التطهير[٤] عندما يرتبط بالحدث متابعاً الشخوص بخياله في تحركاتها وانتصاراتها

---

(١) السابق (ص١١٨).

(٢) انظر: مثلاً: حكمة الملك سليمان، حسين علي محمد، ، منشورات دار الضياء، ١٤٢٢هـ، ط/ ٢.

(٣) للتفصيل في هذا، انظر: التمثيل وأحكامه، عبد اللطيف المانع، دار بناء، ط/ ١، ١٤٢٢هـ، (ص١٢).

(٤) ذكر أرسطو التطهير في حديثه عن كون المحاكاة للمأساة لها أثر في إثارة عاطفتي الخوف والشفقة من خلال الإثارة والتشويق، مما يؤدي إلى التطهير من هذين الانفعالين.
انظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة شكري عباد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ (ص٤٨).

وانهزاماتها وصراعاتها، فيتفاعل معها عاطفيا وفكريا بدرجة أكبر من القصة.

إن التطهير في فن المسرحية حالة انفعالية خاصة تجعل المتلقي متفاعلاً مع الأحداث والشخصيات المسرحية من خلال إثارة عواطف مختلفة كالشفقة والخوف وغيرهما؛ مما يسبب تخلص المتلقي من الشحنات العاطفية الضارة في واقعة ومن خلال تعلمه تجنب انفعالات معينة(١).

لقد نشأ فن المسرحية بكل تداعياته وطرائقه الفنية في أحضان الحضارة اليونانية الوثنية؛ إذ كان أول ما ظهر عند الفاتحة ثم الإغريق في أشكال ورقصات وإيقاعات مرتبطة بعقائد وثنية (٢).

وكل المسرحيات والملاحم التي وصلت إلينا من المسرح اليوناني تقوم على أساطير وثنية شركية ملأى بالخرافة(٣)؛ إذ كانت نشأة أوائل المسرحيات تقام في احتفالات وثنية تقام في أثينا خلال موسم الحصاد تمجيداً لوثن يسمونه (إله الطبيعة) أو(ديونوسيس)، ثم في احتفالات وثنية أخرى في مواسم مرتبطة بالأجواء وأخرى ترتبط بخرافات الكهان وسدنة المعابد الوثنية، مثل تلك الاحتفالات المسماة (كوموس)، وفيها تتمثل تدافعات في أناشيد وثنية فيها مشاهد حوارية مع حركات بدائية راقصة متعاقبة، ثم توالت بعد ذلك كتابات (يوربيديس) و (سوفوكليس) و (إيسخيليوس) و (أرستوفانيس)(٤).

وكذلك كان المسرح الروماني ومسرح العصور الوسطى وقبل ذلك كله المسرح الفرعوني(٥).

لقد كانت نشأة المسرح العالمي مرتبطة بالشعر الملحمي القائم على توظيف الأسطورة الوثنية، وهذه المعلومة لها أهميتها البالغة في الجدال الذي جرى في شأن حكم المسرح في

---

(١) للتفصيل، انظر: د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (ص٧٢).

(٢) انظر في هذا: تاريخ فن المسرح وأعلامه، الرؤية الجديدة، حامد السيد، ١٩٨٩م، ط/ ١، (ص٤٦)، وما بعدها.

(٣) للتفصيل؛ انظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة المصرية، ١٩٩٩م (ص١١٨).

(٤) انظر في كل هذا: قصة الحضارة، ويل ديورانت، المركز العربي للعلوم، (ص٣٥٦، ٤٣٨، ٤٧٧).

(٥) انظر: السابق (ص٣١٠).

الشرع المطهر[1].

وكل أنواع المسرحيات اليونانية تمثل هذا بوضوح؛ فهي تستثمر الصراع في توظيف الأسطورة على النحو التالي:

١- التراجيديا (المأساة)، وهي مأخوذة من (تراجوديا) وتعني: (المغنين المرتدين جلود الماعز)، وهي تصور مآسي وفواجع مثل (مأساة أوديب)، وهي الغالب على المسرح اليوناني، فهو مسرح فواجع.

٢- الكوميديا (الملهاة) وهي فن الإضحاك، وهي ليست كوميديا مجردة، بل قائمة على المفارقة في الموقف للسخرية من الحياة.

٣- المسرحية الساتورية (الملهاة الدامعة): هي ملهاة في نهايتها مأساة وفاجعة.

٤- المسرحية ( الميلودراما): وهي مسرحية الممثل الواحد الذي يقوم بكل الأدوار[2].

أما في العالم العربي، فمن النقاد من قال بوجود المسرح في الأدب العربي[3]، ومثلوا لوجوده بالاحتشادات الجماهيرية التي يجتمع لها الناس في الأسواق، كعكاظ وذي مجنة والمجاز، وما كان يحصل عند إلقاء القصائد من تفاعل الجماهير وتمثلهم بها، وما كان يجري في إيوانات الخلفاء والأمراء من مسابقات ومنافرات وأخبار يعدونها من إرهاصات المسرح، وما كان يعرف عن بعض (مهرجي القرى) حيث كانوا يجمعون الناس ويبدؤون بإضحاكهم من حكاياتهم وأخبارهم، وما عرف عن المماليك من مسرح العرائس وخيال الظل[4].

وثم من يقول: إن العرب لم يعرفوا المسرح في تاريخهم[5]، والذي يظهر أن (المسرح) لم لم يعرفه العرب قديما، وأن تلك الظواهر التي تظن أنها بوادر المسرح إنما هي لقاءات فيها

(١) انظر: تفصيل هذا في المبحث الثاني من التمهيد.

(٢) للتفصيل؛ انظر: مدخل إلى فن المسرحية، عبد الرحمن شلش، (ص٧).

(٣) انظر: السابق: (ص١١).

(٤) انظر: الظواهر المسرحية عند العرب، محمد علي مكي، القلم الجديد، ١٤١٨هـ، (ص٢٧) وما بعدها.

(٥) السابق (ص٣١).

جمهور، ولا تحقق شروط المسرح.

ومن الأسباب التي جعلت هذا الفن غير موجود عند العرب قديماً أن العرب أمّة ظاعنة وليست قارة، والمسرح يحتاج إلى بنية حضارية لا يملكها قوم يتنقلون ليست لهم حواضر ضخمة، ومن الأسباب: أن الحضارات الأخرى قامت على وثنيات معقدة وآلهة يزعمونها متصارعة فيما بينها مما شكل مادة خيالية لفن الشعر والملاحم والمسارح، وأما الوثنية العربية فهي وثنية ساذجة وليست معقدة مشحونة بالتناقضات، ومن الأسباب: أن العرب نفروا منه لصلته الوثيقة بالوثنية القديمة، ومنها: أن المسرح يحتاج إلى ثقافة تدوينية والعرب أمة شفاهية تعتمد على المشافهة.

لكن مما لاشك فيه أن النشأة الحقيقية للمسرح في العالم العربي اقترنت بغزو الفرنسيين لمصر بقيادة (نابليون) إذ نشر فرقاً مسرحية تجوس خلال الديار المصرية وتقدم المسرحيات الاستعراضية التي تغير طرائق التفكير عند المصريين وتجعلهم يقبلون المحتلّ ويفقدون الثقة في تاريخهم وحضارتهم[1]، وكل عنوانات المسرحيات التي كانت تعرض على جمهور النظارة في الديار المستهدفة بالعروض المسرحية تدور حول هذا المعنى، ومن ذلك:

- أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد.
- الباريزية الحسناء.
- بنات الشوارع وبنات الخدور.
- لباب الغرام[2].

ثم كانت الفرق المسرحية التي نشأت من العرب أنفسهم من مصر والشام عن طريق:

- مارون النقاش.
- أبي خليل القباني.
- سلامة حجازي[3].

(١) انظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم، دار النهضة المصرية، (ص٤٦١).
(٢) انظر: السابق (ص٤٩٣).
(٣) للتفصيل، انظر: السابق (ص٤٩٦).

غير أن المسرح العربي بعد ذلك أنشأ سبلاً أخرى، وظهرت فرق مسرحية عديدة، وظهر كتاب مسرحيون متميزون، يأتي في طليعتهم أحمد شوقي في مسرحياته الستّ التي قدمها، وعلى رأسها: مجنون ليلى، ثم تعاقب المسرحيون في كتاباتهم الشعرية والنثرية إلى أن أتت ذروة الإبداع في الأدب العربي عند: علي أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم[1].

إن هذه الإطلالة التاريخية على نشأة فن المسرح في العالم وفي أدبنا العربي بكل ما يعروها من ارتباطات بالوثنية في المسرح العالمي وبالتنصير والتغريب في المسرح العربي لتعطي موقفاً مبدئياً من فن المسرح أورث خلافاً في حكمه في الشريعة المطهرة،وهو ما سنعرض له في المبحث التالي.

(١) انظر: المسرح العربي، محمد النافعي، معارف سرت، ١٩٨٩م، (ص٨٦).

**ب- حكم التمثيل:**

دار خلاف كبير في حكم التمثيل وفن المسرح وقد صنفت في هذا مصنفات عديدة[1]، وليس هذا المقام لاستعراض الخلاف بجملته وتفاصيله، لكن حين ننظر في أصل الخلاف نجده متعلقاً بظروف نشأة المسرح عند الإغريق والفراعنة بدءاً وعند العرب بأخرة وأنه في الحالين -كما مرّ معنا في المبحث الأول- مرتبط بالوثنية أولاً، وبالتغريب والتنصير ثانياً، فظهر طائفة من العلماء يرون حرمة التمثيل لارتباطه بالوثنية في أول نشأته، وثم سبب آخر للقول بتحريم المسرح وفن التمثيل عند هؤلاء الذين يرون حرمته هو: أنه كذب؛ فيرون أنه حكاية لشيء لم يحدث، وأن الممثل حين يقف على خشبة المسرح ويقول: أنا فلان، تجسيداً للشخصية التي يمثلها فإنه بذلك يكذب.

والحق الذي لا مرية فيه أن المسرح والفنون كلها ليست أخباراً تحتمل الصدق والكذب بل كلها على سبيل ضرب المثل[2]، وأننا لو اطردنا في هذا الرأي لحرّمنا الفنون كلها والخيال كله لأنه ليس خبراً يحتاج منا إلى التثبت في مدى صدقه أو كذبه، بل هو ضرب مثل لتقريب المعنى إلى الذهن، كما فعل النبي ﷺ حين جعله وسيلة من وسائل التعليم، ففي صحيح البخاري عن عبد الله بن مسعود قال: «كأني أنظر إلى النبي ﷺ يحكي نبياً من الأنبياء ضربه قومه فأدموه، ويمسح الدم عن وجهه ويقول: اللهم اغفر لقومي فإنهم لا يعلمون[3]»، وفي البخاري- أيضاً- عن أبي هريرة رضي الله عنه أن النبي ﷺ قال: «**كانت امرأة ترضع ابناً لها من بني**

---

(١) انظر في الحكم بالتحريم – مثلاً-:

إيقاف النبيل على حكم التمثيل، عبد السلام البرجس العبد الكريم، الدار السلفية، عمان، ١٤٢٨هـ.

ثلاث رسائل في حكم التمثيل والتصوير والأناشيد، عصام المرى، دار الرؤية، جدة، ١٤٣٢هـ.

وفي الحكم بالجواز؛ انظر: أحكام فن التمثيل في الفقه الإسلامي، محمد بن موسى الدالي، مكتبة الرشد، ط/ ١، ١٤٢٩هـ.

(٢) كنت قد جلست إلى الشيخ الإمام محمد بن عثيمين رحمه الله في غرفته في الحرم المكي جلسة خاصة في شهر رمضان من عام ١٤١٢هـ، وسألته عن الخيال في الحكايات والتمثيل وهل يعد هذا من الكذب فقال: بل يجوز إن كان على سبيل ضرب المثل.

(٣) الجامع الصحيح (٤/ ٢١٤).

**إسرائيل، فمرّ بها رجل راكب ذو شارة فقالت: اللهم اجعل ابني مثله، فترك ثديها وأقبل على الراكب وقال: اللهم لا تجعلني مثله، ثم أقبل على ثديها يمصّه، قال أبو هريرة: كأني أنظر إلى النبي ﷺ يمص أصبعه»**[(١)]، وقد كان فعله هذا ﷺ للتقريب والتوضيح وضرب المثل، وهكذا كل فعل في باب التمثيل وفن المسرح إنما ينحو هذا المنحى.

يقول ابن عثيمين رَحِمَهُ اللَّهُ: «ولا يعد هذا من الأشياء المحرّمة لأنه كذب، فإن الإنسان لا يريد أن يتحدث بالشيء على أنه واقع، ولكن يريد أن يضرب مثلاً لصورة معينة تكون غير مناسبة ليحذر الناس منها، وكل واحد من الناس يعلم أن هذا الرجل ليس هو الممثل به حتى نقول إنه كذب»[(٢)].

وأما القول بأن المسرح نشأ في أحضان الوثنية فهو صحيح، لكنه لا يعني حرمة التمثيل؛ لأن المسرح ليس بمختص بالوثنية، بل هو وعاء يحمل قيمة أو فكراً يختلف حكمه بحسبها ولو قلنا بهذا لحرّمنا الشعر كذلك؛ لأن أقدم شعر وصل إلينا إنما كان من الحضارة اليونانية والإغريقية البعيدة عن نور النبوة[(٣)].

أما الأدلة الأخرى التي يذهب إليها الذين يرون التحريم فلا تقوم للنقاش كالغيبة والتشبع بما لم يعطه الممثل وما يجري مجراها[(٤)].

وعلى هذا فالذي يطمئن إليه كل باحث في هذا الشأن أن التمثيل وفن المسرح من الوسائل التي يترتب حكمها على حكم ما تحويه، أما هي في حد ذاتها فمباحة بإباحة الأصل؛ لأنها وعاء محايد، لكن هذه الإباحة بضوابط تمنع من وجود مخالفة شرعية، كعدم الاختلاط في المسرح الممثل على الخشبة، والبعد عن تمثيل الشخصيات المحترمة التي لا يجوز تمثيلها كالأنبياء والمرسلين والملائكة والصحابة، وكذلك البعد عن التشبه بالنساء أو تشبه النساء بالرجال، وغير ذلك[(٥)].

---

(١) الجامع الصحيح (٤/ ٢٠٢).

(٢) ابن عثيمين، الصحوة الإسلامية ضوابط وتوجيهات، دار الاستقامة، ١٤٢٢هـ (ص٨٤).

(٣) للتفصيل: محمد النافعي، المسرح العربي (ص١١٦).

(٤) انظر: عبد السلام البر جس آل عبد الكريم، إيقاف النبيل (ص٢٤).

(٥) انظر: أحكام فن التمثيل في الفقه الإسلامي، محمد بن موسى الدالي، (ص١٨).

هذا كله في شأن المسرح الممثل على الخشبة، لكنها تصلح أن تكون كذلك للمسرح المكتوب إذا كان يخشى أن يمثل، فلا بد أن ينص على أنه للقراءة دون التمثيل.

وبناء عليه فإن الأدب الإسلامي يتعامل مع فن المسرحية كما يتعامل مع القصيدة والقصة، يقول عبد الرحمن الباشا عن المسرحية الإسلامية:

«فن يقوم على القواعد الأساسية للمسرح مبتعداً عما يخالف الإسلام وقيمه»[1].

فهو -أي الأدب الإسلامي- يرى فن المسرحية جائزا من حيث الأصل، وأن الإشكال الذي يعرو بعض نماذجه نابع من المخالفات التي يجسّدها الفكر المتضمّن في ثناياه.

(١) نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبد الرحمن الباشا، ندوة الأدب الإسلامي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤١٥هـ (ص١٥٨).

## الفصل الأول
## عناصر البناء الدرامي وفق منهج الأدب الإسلامي

**يقوم البناء الدرامي في المسرحية على مجموعة من العناصر هي:**

الحدث.

والشخصية.

والحوار.

والتدافع.

والحبكة.

**فالحدث** هو أول عناصر البناء الدرامي، وهو: أي واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان في العمل الدرامي، وهذا التعريف يخلط نوعاً ما بين الفعل والحدث، ولكن تعارف النقاد على أن جزئيات الحدث هي التي تسمى أفعالا؛ فالحدث: مجموعة من الأفعال، وأرسطو قد خلط بين الحدث والحبكة، لكن الأمر استقرّ بعدُ بأن الحدث معروف أنه الأفعال التي تقوم عليها المسرحية، والحبكة ربط هذه الأفعال بعضها مع بعض، والمشكلة الكبرى تكمن في: الخلط بين القصة والحدث والحبكة[1].

والحكاية هي فكرة المسرحية، وهناك حدث مركب كالحدث في مثل مسرحية (أشواك السلام) لتوفيق الحكيم، وحدث بسيط كالحدث في مسرحية (إمام عظيم) لعلي أحمد باكثير.

وثم حدث رمزي مثل الحدث في (محكمة الأرانب) لعمر فروخ، وحدث واقعي مثل الحدث في (مسرحية الدكتور حازم) و مسرحية (شهرزاد) لعلي أحمد باكثير[2].

والحدث الدرامي ليس مثل الحدث القصصي الذي يقوم على تقنيات معينة كاستثمار مستويات الحدث المركب وعلاقات الحدث البسيط وعنصري والزمان والمكان، بل هو يحتاج إلى وضوح وتوافق تام مع التدافعات والحبكة.

---

(١) للتفصيل: انظر: البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، دار نهضة مصر، ١٩٨٥م، (ص١٤٦).

(٢) للتفصيل في الفرق بين الحدث البسيط والحدث المركب، انظر: مدخل إلى فن المسرحية، عبد الرحمن شلش، (ص١٦).

لكن تطبيق شروط الحدث الدرامي في المسرحية ليكون متوافقاً مع معايير الأدب الإسلامي هو الذي يجعل الحدث مؤثراً مشوّقاً، وهي تتلخص فيما يلي:

١- التقنين الدرامي للحدث وفق إيقاع وتوقيف مناسبين، فلا يتصاعد وفق الإثارة المجتلبة، بل لابد من ترتيب منطقي غير قائم على المفاجأة.

٢- الوضوح فلابد من وضوح الحدث في كل المسرحية، وهو وضوح نسبي، لا يقبل بتّ الصلة بين المتلقي والحدث.

٣- البعد عن الأحداث التي تشطح في عالم الخيال أو العبث أو اللامعقول.

٤- الإثارة والتشويق والإقناع، فلابد من الاهتمام بعلاقات الحدث البسيط، ومستويات الحدث المركب، ولابد من إقناع عن طريق تقنية الإيهام بالواقع.

٥- البعد عن صناعة أحداث تقدم الانحراف الأخلاقي والفكري في سياق تسويغي ترغيبي تجعل الانطباع العاطفي الأخير الذي يبقى عند المتلقي يعزز قيمة منحرفة مخالفة للقيم.

إن أي حدث درامي صغر أو كبر في العمل المسرحي يجب أن يكون مسهماً في تعزيز قيمة إيمانية، غير مسهم في تطبيع خلق مسترذل أو فكرة منحرفة، ولا يمكن جعل الواقع حجة في الانحراف لأن الاختيار والانتقاء مهمة المبدع وليست مهمته الترويج للباطل.

أما **الشخصيات** فهي تعني العناصر التي تؤدي الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين، وقد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، بحيث يكون هناك رمز يلعب دوراً في القصة كمنزل أو بستان أو بلدة.

والشخصية في المسرح إما أن يكون لها وجه واحد يعطي مظهراً واحداً (كشخصية الحلاق الثرثار)، أو (الفتاة الساذجة) وسلوك هذه الشخصيات يمكن التنبؤ به إلى حد كبير.

أما الشخصية من النوع الثاني فهي على العكس من ذلك، إنها متعددة المظاهر وترى كما لو أنها كرة لا تمسك العين إلا بوجه واحد منها؛ تلك الحالة يكون سلوكها غير متوقع.

وهي كلها محل تأثير وقدرة على تغيير الأفكار لدى المتلقي الذي يتوحد معها عاطفياً[1].

وحين نتأمل في عنصر الشخصيات ومدى تأثيره على المتلقي فإننا نجدها أنواعا؛ فمنها: العميقة؛ وهي تلك التي لا تفهم إلا بمزيد من النظر كشخصيات توفيق الحكيم في مسرحياته الفلسفية.

ومنها: الشخصية المسطحة أو الواضحة أو الضحلة؛ وهي قريبة من الفهم، مثل شخصية (صابر) في مسرحية (قتل الزوجات)، وشخصية (الفتاة الساذجة)[2].

ومنها: الشخصية الواقعية؛ وهي ما كان لها اتصال بالواقع الذي يعيش فيه المتلقي الافتراضي، وهي إما أن تكون واقعية ضدية بحيث تكون ضد البطل، أو واقعية خيرية وهي التي تساعد البطل وتقف إلى جانبه مهما كان الأمر، سواءً أكان البطل خيراً أم شريراً.

ومنها: الشخصية الخيالية؛ وهي التي تكون من عالم الخيال كالشخصيات الأسطورية، والجنية، والفضائيات.

ومنها: الشخصيات الغامضة؛ وهي شخصية لا يُدرى سبب وجودها في النص، ولكنها دائماً تقدم إضاءة.

لكن اشتراطات الأدب الإسلامي تجعل من الشخصيات هذه كلها ذات أثر تغييري فريد حين تحافظ على الأبعاد الثلاثة في رسم الشخصية، وحين تقدم الشخصية بانطباع يحفز على فعل الفضائل وترك الرذائل مع الوضوح والبعد عن الغموض.

إن الشخصية في العمل المسرحي يُشترط فيها أن تكون محلاً للقدوة؛ لأن المتلقي يتعاطف معها ويتوحد عاطفياً فلابد أن تكون أهلاً للاقتداء، وأما إن كان الدور دوراً شريراً فلابد أن يكون الانطباع الأخير عن هذه الشخصية يعزز قيم الخير والعدل والفضيلة، كما يجب أن تكون الشخصية واضحة غير مبهمة؛ واضحة في معنى وجودها في العمل المسرحي وفي مغزاها الفكري والثقافي والفني، كما يجب أن تكون محققة الاشتراطات الفنية اللازمة.

---

(١) انظر: مدخل إلى فن المسرحية، عبد الرحمن شلش، (ص٢٤).

(٢) انظر: مسرحية قتل الزوجات، يوسف السباعي، دار الهلال (١٩٨٦م، ط/ ٤، (ص١٠).

وأما **الحوار** في العمل المسرحي فإنه يجسّد العنصر الأبرز في الإقناع والتأثير والتشويق لكن يشترط فيه معايير مهمة تجعله متوافقاً مع الأدب الإسلامي؛ منها:

١- البعد عن اللغة الشعرية في المسرحية؛ لأن اللغة الشعرية تفتقد عنصراً مهماً هو التوصيل؛ بحيث تجعل المرء يعيش في جو من مخاتلة الإبداع وهذا يؤثر على التوصيل.

٢- الابتعاد عن اللغة الخطابية فهو لا يمكن أن يقبل في المسرحية؛ لأنه يتحول إلى خطابة داخل المسرحية، والمسرح يحتاج إلى التوصيل الواضح الملخص.

٣- قصر الجمل الحوارية والفقر الحوارية؛ تقصر الجمل ولا يكون فيها الفصل بين المتعلقات كالتابع والمتبوع وإن ومدلولها والمبتدأ والخبر، وتقصر الفقر فلا يطول نصيب كل شخصية من الحوار؛ لأن طول الفقر يجعلها كالمقالات المتبادلة، وهذا خطأ ظاهر.

٤- البعد عن العامية واللسان الملحون.

٥- عدم استخدام الألفاظ الأعجمية إلا في المصطلحات؛ مثل: تقديم خدمة لهدف مضموني؛ كاستعمال بعض المصطلحات الأجنبية الحادثة وتوظيف ذلك درامياً مثلاً.

٦- الخلو من الأخطاء اللغوية والأسلوبية، وتحقق شروط الفصاحة؛ إن الحوار لا يمكن أن يحقق شروط الأدب الإسلامي إلا إذا كان الهدف الفكري ظاهراً في الرموز اللغوية والأعلام، وكان اللسان الفصيح البعيد عن العامية والعجمة ملتزماً، وتجنب الكاتب الألفاظ الخادشة التي تحوى مخالفات ظاهرة كاللغات والشتائم وخطل القول وزلله.

لكن مدار التشويق في العناصر المسرحية: **الحبكة**؛ لأنها العنصر الأساسي في الأجزاء الكيفية التي تحدث عنها أرسطو[1] في الشعر في معرض تحليله لتركيب المأساة اليونانية، والمقصود بالحبكة هو: التنظيم العام للمسرحية كائناً متوحداً، وهي عملية هندسة وبناء الأجزاء للمسرحية وربطها ببعض بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالات معينة، وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة ، أي: من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين، ومن ثم فإن الحبكة

(١) انظر: فن الشعر، أرسطو، (ص٤٦).

لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريا فقط؛ لأنها هي روح العملية الدرامية، والحبكة الدرامية في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية، والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن ينبني على الاحتمالية والمعقولية، كما ينبغي أن تلتزم كل حادثة عند أرسطو بضرورية وجودها حتى إذا ما حذفت أو غير مكانها أصيبت المسرحية كلها بالخلل[1].

وتقسم الحبكة في بعض الأحيان إلى حبكة بسيطة وحبكة معقدة ومزدوجة ومحكمة ومفككة.

وأما الحبكة الثانوية: فهي في كثير من المسرحيات حبكة متمشية في طبيعتها مع الحبكة الرئيسة؛ كقصة فلوستير في مسرحية الملك (لير) لشكسبير، أو مناقضة لها كما هو الحال في مسرحية (هنري الرابع)؛ ومهمة الحبكة الثانوية هي تعميق الإدراك للحبكة الرئيسية، وتأكيد التأثير العام، ومعظم ملاهي ومآسي شكسبير توجد فيها حبكة ثانوية كما في (هملت) و(العاصفة)[2].

لكن أهم ما تتركز فيه الفكرة في الحبكة: البداية والعقدة والنهاية؛ فالعقدة: النقطة المسرحية التي تتأزم عندها الأحداث بحيث تبدو للمتلقي بأنها بلا حل، وقد يكون هناك مجموعات عقد في المسرحية لعدد من الأحداث تفضي إلى حل واحد، وهي مرتبطة بالإيقاع والتوقيت اللذين يجعلان الحدث ذا وتيرة متصاعدة وتكسب الأحداث التردد بشكل وإيقاع محببين، ولها اتصال أكثر بالشخصيات والأحداث مثل توقيت دخول الشخصيات وتوقيت الأحداث، وهذه ينبغي أن تكون دون شطحات الخيال أو الإثارة المفتعلة.

وأما البداية والنهاية: فهما من أخطر عناصر البناء الفني للحبكة في المسرحية، ويجب فيهما:

أ- أن تحمل البداية عوامل الجذب وشد الانتباه.

ب- وأن تقدم إثارة تحتاج إلى كشف في ثنايا المسرحية، فلابد من غموض لطيف ينكشف شيئاً فشيئاً في ثنايا المسرحية.

ج- ولا يشترط أن تبدأ بداية ساخنة، ولكنها لابد أن تجذب المتلقي دون إثارة زائفة.

---

(١) انظر: مدخل إلى فن المسرحية، عبد الرحمن شلش، (ص٣٧).

(٢) انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، (ص٧٦).

أما النهاية فهي لا تقل أهمية عن البداية، والتقليدية منها هي النهاية السعيدة، وقد تكون تقليدية ولكنها ذات نهاية فاجعة.

ولكن النهاية المثلى التي يعجب بها النقاد هي النهاية المفتوحة، وقد تميزت بها مسرحيات (أنطون تشيخوف، ونعمان عاشور).

إن الشرط الذي يشترطه الأدب الإسلامي في كل هذا هو البعد عن الغموض المبهم والإثارة المفتعلة حتى يتحقق الجمال والجلال.

ولقد ظهرت **اتجاهات** عديدة في **نقد المسرحية**، وبعض النقاد أحجم عن نقد المسرح، لكن ظهر نقاد مسرحيون تميزوا في النقد الدرامي؛ من أشهرهم: محمد مندور، ومحمد زكي العشماوي، ومحمد مصطفى هداره، وعمر فروخ، وسعد أبو الرضا، وعبد العزيز حمودة، وإبراهيم حمادة، ويختلف تعاملهم مع النص المسرحي بناء على اختلافاتهم الفكرية، فالاتجاه الفكري قد يحدد اتجاها معينا في نقد المسرحية، وفي النظر إلى بنيانها الداخلي .

ويمكن أن نجمل اتجاهات نقد النص المسرحي في السياقات التالية:

**الاتجاه الأيدلوجي**: وهو الذي يعتمد النظر الفكري، وأول من سنَّه: النقاد الماركسيون، إذ نقدوا المسرحية نقداً فكرياً تصنيفيا في محاولة للتفسير و الانطلاق من الفكر الماركسي للتاريخ والحياة .

وظهر **الاتجاه الفني:** وهو يتجسد في النظر في عناصر البناء الدرامي ومحاولة تفسيرها في سياق فني معرفي؛ مثل الحكم على النص من خلال ذلك، وهو الاتجاه السائد عند أكثر النقاد.

**والاتجاه التفسيري:** وهو إيجاد عدة قراءات للنص وتفسيرها، وهو يحاول معرفة ما وراء النص، ويحاول دراسة كل شخصية على حدة وتفهم إيحاءاتها.

**والاتجاه التشخيصي:** وهو الذي يدرس المسرحية من خلال الشخصية، ونشأ هذا الاتجاه متأثرا بتيار غربي متأثر بالوجودية.

ويتوج ذلك كله **الاتجاه الإسلامي:** الذي يدرس النص درسا وافياً من خلال عناصره

الفنية وتناوله من خلال روزه بمعايير الأدب الإسلامي، ومحاكمته وفق هذا المنهج.

وهذا هو المنهج المختار في نقد المسرحية الذي يحكم المعايير الفنية والأخلاقية في نقد المسرحية وفق معايير الأدب الإسلامي؛ بحيث ينظر أولاً في:

١- فهم المسرحية عن طريق القراءة الواعية المتكررة التي تحلل بنية المسرحية بإفراز كل أجزائها على حدة حتى تتضح الأحداث والشخصيات ومعالم الحبكة والحوار.

٢- ثم في دراسة الشخصيات دراسة متعمقة؛ بحيث تدرس كل شخصية على حدة، وتصنف على حسب الذوق الفني، وتطبق عليها شروط الشخصيات ومدى تلاؤمها مع الحدث.

٣- ثم في دراسة الحدث والحبكة: فلا يمكن الفصل بينهما في التطبيق من خلال الربط بين الأحداث المركبة والبسيطة، وتطبيق الشروط مع تعاقب الأحداث، ودراسة الحبكة هل هي مفككة أم محكمة وربط الحدث بالشخصيات في النص.

٤- ثم في دراسة اللغة بعدّها الكائن الحي الذي هو روح النص المسرحي، وتشمل المستويات الدلالية والمستويات الجمالية، وتشمل دراسة المعجم من حيث الصحة والخطأ، وتستثمر الجوانب الإحصائية في المعجم؛ كتكرار بعض ألفاظ الحوار، والنظر في مستوى فصاحة النص، وهل فيه كلمات عامية أو أعجمية أم لا .

٥- ثم الحكم المضموني: الذي يقدم الحكم على النص من خلال الجودة والرداءة في الفكرة وفي البعد الرسالي في المسرحية، وعلى فكرة النص هل هي سليمة أم لا، وهل هي تستحق التأمل والتناول، وهل تحوي مخالفات شرعية أو معرفية أو هل تحمل ومضات ثقافية أو إشارات معرفية أو دلالات نفسية.

وبذلك تكون المسرحية محققة **أبرز السمات المهمة لتكون إسلامية**، ومنها:

١- الشمول: بحيث لا تكون في قالب فكري أو اجتماعي أو فني واحد.

٢- الالتزام: ولا يعني مناقضة الحرية، بل الالتزام النابع من فكر الأديب المسلم وتصوره وضميره.

٣- المنفعة والمتعة؛ فالجمالية ليست تناقض المضمون[١].

٤- سلامة المضمون وموافقته للإسلام.

٥- السلامة اللغوية ؛ فلغة المسرحية هي العربية الفصحى السلسة الخالية من التعقيد والتقعر.

والمسرحية الإسلامية تستلهم أحداثها وشخوصها من الماضي حيث الخيال الفني الممتزج بالتاريخ الواسع -الإسلامي وغير الإسلامي-؛ بحيث تتجاوز الإطار التاريخي بنقله إلى الحاضر عن طريق إسقاطه على قضايا الفرد والمجتمع المعاصر، فتحقق دورها داخل الحياة الواقعية وخارجها، وتحلق ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ومن الواقع كذلك.

وقد تجلّى هذا لدى الأدباء الإسلاميين ؛ فظهرت اتجاهات المسرحية الإسلامية في إطارين واضحين:

١) **إطار تاريخي**: وهو الغالب على المسرح الإسلامي في نشأته؛ إذ يعد الخطوة الأولى في نشوء المسرحية بشكل عام، والمسرحية الإسلامية بشكل خاص؛ حيث استمد المؤلفون مسرحياتهم من التاريخ العربي الإسلامي، من خلال توظيف الشخصيات التاريخية والتراثية وسيلة للتعبير عما يُراد التعبير عنه باستعمال الاستلهام والتوظيف، ويدخل فيه ما اختيرت موضوعاته من التاريخ الإسلامي في شتى عصوره قبل العصر الحديث[٢].

٢) **إطار واقعي**: يدخل فيه من المسرحيات ما عالج أوضاع المجتمع الإسلامي الحديث وتناول أحواله الراهنة، وصور مشكلاته، مثل مسرحية (الرجل الذي قال) للدكتور حسين علي محمد[٣]؛ بحيث تتجه إلى الأحداث الإسلامية وتركز عليها، فتهتم بإبراز أهميتها، وتحليل أسبابها، ونتائجها، كما تركز على الشخصيات.

أما **موضوعات المسرحية الإسلامية** فقد سلكت طرقاً متعددة ؛ منها:

---

(١) ينظر: نحو مسرح إسلامي، نجيب الكيلاني، (ص٤٢).

(٢) ينظر: المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، محمد عبد المنعم، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، (ص٢٥٦).

(٣) انظر: الرجل الذي قال، حسين علي محمد، دار الثقافة والعلم، ٢٠٠٣م.

١- تصوير قصص القرآن الكريم وقصص الأنبياء السابقين[١].

٢- تصوير الصدر الأول للإسلام؛ بتناول السيرة النبوية الشريفة وسيرة الصحابة والخلفاء الراشدين، وهذا الاتجاه قد غلب على المسرحية الإسلامية في بداية نشأتها[٢].

٣- تصوير (العصور الإسلامية بعد الصدر الأول) إلى العصور الحديثة ويدخل فيه بصفة خاصة:

أ- تصوير الحضارة الإسلامية؛ وقد أكثر الكتّاب من ذكر حضارة المسلمين بالأندلس[٣].

ب - تصوير نضال المسلمين ضد الهجمات البربرية التي وقعت عليهم من (الصليبين) و(التتار)[٤].

٤- تصوير كفاح العالم الإسلامي في العصور الحديثة للتحرر من نيران الاستعمار الأوربي والصهيونية العالمية[٥].

٥- نقل الواقع والتعبير عنه بكل تقاطعاته واستقطاباته.

وقد كانت هذه القضايا في المسرح الإسلامي ممثلة في اتجاهات عند كُتّاب المسرح:

١- **الأخلاقي**: الذي اهتم بتصوير بعض الأخلاق الفاضلة التي كانت ثمرة من ثمرات التربية الإسلامية للفرد والمجتمع[٦].

٢- **الاتجاه العاطفي**: الذي يقوم بتصوير عاطفة الحب بين الرجل والمرأة، وما فيها سمو وعفة في ظل تعاليم الإسلام[٧].

---

(١) مثل: مسرحية (أصحاب الأخدود) للدكتور محمود أحمد نجيب. انظر: مسرحيات إسلامية، عماد عفت، دار الأخدود، ٢٠١٠م، (ص١٨).

(٢) مثل: الملحمة الإسلامية الكبرى: عمر لعلي أحمد باكثير. انظر: الملحمة الإسلامية الكبرى، علي أحمد باكثير، دار السحار للنشر والتوزيع، ١٩٨١م.

(٣) مثل: مسرحية (قاضي إشبيلية) لعبد الكريم الدناع. انظر: مسرحيات إسلامية، عماد عفت، (ص٤٥).

(٤) كمسرحية: (سقوط عكا) لمحمد منير الجنباز، ومسرحية (المغول) للدكتور: عماد الدين خليل. انظر: السابق (ص٦٨).

(٥) مثل: مسرحية (محكمة الأبرياء) للدكتور غازي مختار طليمات. انظر: السابق (ص٤٥).

(٦) مثل: مسرحية (المكافأة) لعلي الغريب. انظر: السابق (ص٨٩).

(٧) مثل: مسرحية (سر شهرزاد) لعلي أحمد باكثير. انظر: سر شهزاد، علي أحمد باكثير، دار الأدب الإسلامي، ٢٠١١م.

٣- **الاتجاه الإقليمي**: الذي يروج للقيم الوطنية[١].

٤- **الاتجاه السياسي**: الذي يتناول شؤوناً سياسية داخلية وخارجية تمس البلاد الإسلامية، وبرز في هذا الاتجاه فكرة النضال من أجل غد أفضل للشعوب العربية والإسلامية، والثورة ضد الاستعمار[٢].

٥- **الاتجاه الخيالي**: وهو ما بُنيت فيه المسرحية على أحداث خيالية، ولكنها وفق تصور إسلامي[٣].

٦- **الاتجاه الاجتماعي**: يصور بعض مشكلات المجتمع الإسلامي، ويلتمس لها العلاج من هدي الإسلام[٤].

٧- **الاتجاه الرمزي**: وقد كان هذا الاتجاه مرتبطا بالواقع الإسلامي في همومه وطموحاته، ويتميز بالبعد عن السطحية والإسفاف إلى إدراك الواقع وإعادة تركيبه في قالب رمزي[٥].

٨- **الاتجاه الفكري**: وهو الذي يعني بصراع الأفكار، والإسهام في الاستقطابات الثقافية[٦].

هذه هي أهم الاتجاهات التي ظهرت في المسرحية الإسلامية ملتزمة بمعايير الأدب الإسلامي في عناصر البناء الدرامي فيها، وهي تمثل الجزء التطبيقي من التنظير للمسرحية في الأدب الإسلامي.

---

(١) مثل (حورية بني كنعان) لعلي الغريب، انظر: مسرحيات إسلامية، عماد عفت، (ص٧١).

(٢) مثل: على أسوار دمشق للدكتور: نجيب الكيلاني. انظر: على أسوار دمشق، نجيب الكيلاني، الرسالة، ١٩٨٥م.

(٣) مثل: (ثنائية الحلم والسقوط) لمحمد سيد عمار. انظر: مسرحيات إسلامية، عماد عفت، (ص٩٨).

(٤) مثل: مسرحية الدكتور حازم لعلي باكثير، انظر: علي أحمد باكثير الدكتور حازم، دار الأدب الإسلامي، ١٩٩٩م.

(٥) مثل: مسرحية محكمة الأرانب لعمر فروخ، انظر: عمر فروخ، محكمة الأرانب، دار القلم ١٩٨٨ م.

(٦) مثل: مسرحية حلاق بغداد الجديد لعلي الغريب، انظر: حلاق بغداد الجديد، علي الغريب، دار البصائر، ٢٠١٠م.

## الفصل الثاني
## المسرح في الأدب الإسلامي بين الرمزية و الواقعية

المسرح الواقعي والمسرح الرمزي أهم اتجاهين في الإبداع الدرامي في الآداب العالمية؛ ولذلك كان لابد من رأي للأدب الإسلامي في هاتين المدرستين اللتين تجلت أعمالهما المسرحية في الأدب العربي؛ فالواقعية ظهرت على أشكال عدة:

١- **الواقعية التسجيلية**: وهي التي تسجل الواقع في المسرح كما هو، وكأن الكاتب المسرحي مصور ينقل الواقع كما هو[(١)]، ولعلّه يبدو أن ظاهر هذه الواقعية أنها تنقل الواقع بحياد تام، غير أن الأمر- في الحقيقة- على خلاف ظاهره، فالواقعية التسجيلية في المسرح ليست أدباً في نظر الأدب الإسلامي، والسبب أن الأدب يقوم على اختيار الموضوع أو المشهد، أو الأسلوب، فليس كل ما يراه الأديب يعبر عنه، وليس كل ما يعبر عنه لابد أن يوافق الواقع؛ بل لابد أن يكون للخيال أثره، ولابد أن يعطي الأديب الصورة صورة جديدة.

ولو قيس الكاتب المسرحي بمدى تسجيله للتفاصيل لأصبح العوام أدباء كباراً، فليس كل شيء في الواقع جديراً بالتسجيل، وليس كل ما يسجل لابد أن يطابق واقعه.

٢- **الواقعية الانتقادية**: وهي التي تقدم مسرحيات تهتم بقضايا المجتمع ومشكلاته، كمشكلات الناس اليومية الصغيرة التي تؤثر في حياتهم دون أن تجد من يعبر عنها، وهي تهتم بإظهار عيوب المجتمع وتناقضاته أمام الناس، إيمانا منها بوجوب الاهتمام بالطبقات كلها[(٢)].

والأدب الإسلامي يدعو إلى الاهتمام بمشاكل المجتمع لكنه يرفض قصر الأدب على ذلك، ومع أنه يقبل اهتمام المسرح بالواقع لكنه يخالف الواقعية الانتقادية في أمرين:

---

(١) مثل: مسرحية الدقي (٢٣)، لمحمود سالم، دار الهلال، ١٩٩٩م، ط/ ١.

(٢) مثل: مسرح نعمان عاشور، وألفرد فرج و محمد الماغوط؛ تاريخ فن المسرح وأعلامه، انظر: حامد عاشور، (ص١٤٥). وانظر: المسرح المعاصر، عثمان هيتي، دار الأفاق الجديدة، ٢٠١١م، (ص١٢٢).

أ- أن اهتمامها بالقضايا مستمد من فلسفات، ولهذا يغلب على عرض هذه الواقعية لقضايا المجتمع النظرة التشاؤمية.

ب- أن هذه الواقعية تجعل من نقد المجتمع وسيلة إلى هدمه، لكنها لا تقدم المنهج لبناء مجتمع سليم بعيد عن المشكلات، والأدب الإسلامي لا يقبل أن يكون الهدم وحده غاية العمل الأدبي.

٣- **الواقعية السوداء**: وهي تقدم المسرحيات التي تؤمن أن الحياة قائمة على الشر، وأن الإنسان بطبيعته شرير، وأنه ليس هناك أخلاق أو مُثل فكلها طلاء يغطى به الأشرار جانب الشر، فالشجاعة ليست إلا تعبيراً عن اليأس من الحياة، والكرم ليس إلا مباهاة وأثرة[١].

والأدب الإسلامي لا يقبل الواقعية السوداء ولا يراها صالحة للمسرح؛ فهي أصل في التشاؤم، ولا يمكن أن نجيز للواقعي أن ينظر إلى هذه الحياة على أنها كلها شر؛ بل فيها الخير والشر.

إن الأدب الإسلامي يرفض في المسرح -وفي الفنون كلها- الواقعية المبنية على فكر اشتراكي، والواقعية المبنية على فكر وجودي مادي، ويرفض تبرير الشر والرذيلة، ولا يوقع المتلقي في اضطراب مصطلحي؛ لأنه أدب ملتزم يسعى إلى الحث على الفضيلة وتجنب الرذيلة، وهو أدب صادق يسمي الأشياء باسمها فالفضيلة فضيلة والانحراف انحراف، ولا يمكن بحال من الأحوال أن يسمي الرذيلة فضيلة؛ ولهذا لا يحق لأي أديب مسلم أن يصور الانحراف على أنه فضيلة، بل عليه أن يصور الانحراف على أنه انحراف يجب أن يبتعد الناس عنه، وعليه أن يتجنب في موقف التصوير هذا إثارة أي جوانب شهوانية عند المتلقي، فعليه أن يسلك مسلك القرآن حين صوَّر سقوط امرأة العزيز أمام جمال يوسف على أنه سقوط منحرف، دون أن يثير القرآن أي جانب من جوانب الشهوة عند المتلقي[٢].

أما الرمز[٣] في المسرح فهو ليس رمزاً لغوياً فحسب؛ بل استعمال للرمز في الحدث

(١) انظر: مثل مسرح: حنامينه، وميخائل عيد، ومحمد الماغوط. انظر: السابق (ص١٠١).
(٢) انظر: الأدب والواقع، عثمان نظام الدين، دار الهجرة، ط/ ١، ١٩٩٨م، (ص٦٨).
(٣) انظر: لتوضيح معنى الرمزية: السابق (ص٤٥).

والشخصيات والصراع والمبالغة في ذلك.

ولقد ظهر هذا المذهب الرمزي في فرنسا في القرن التاسع عشر الميلادي، وذلك على يد مجموعة؛ من الشعراء منهم: (بولدير، رامبو، مالارامية)؛ بسبب إحساس هؤلاء بالفراغ الروحي الذي يعيشه الناس، فقد أفلست جميع المذاهب والنظريات الفلسفية، واتضح بطلان العقيدة المسيحية المحرفة، واكتشف الفرد أن جميع الفلسفات تلغي كيانه الروحي وتقطع صلته بالله، فأصبح يبحث عن فكرة يعيش من أجلها أو مذهب يلتزم به.

كما شعر رواد الرمزية بنفور حاد من مجتمعاتهم، بسبب ما هي عليه من أنظمة صارمة ودقة بالغة لذلك اتجهوا للرمز في المسرح وبالغوا فيه فراراً من الواقع.

وتقوم الرمزية في المسرح على رفض الواقع ورفض النزعة العلمية المتغلغلة في الأدب، وعدم الاهتمام بالمشاكل السياسية والاجتماعية[1]، ولقد غالى الرمزيون في رفض الواقع فزعموا أن وصف الواقع لا يعد أدبا مهما أبدع الأديب في الوصف، وأن الأديب إذا كتب مسرحية من روائع أحداث التاريخ فإنها لا تعد أدبا مهما كانت مثيرة للقراء[2].

والأدب الإسلامي في نظرته للدراما، يرفض ذلك رفضا قاطعاً؛ لأن الواقع لا يصح رفضه مطلقاً، فهو مجال فسيح للأدب الإسلامي يحث على الاهتمام بالمشكلات السياسية والاجتماعية؛ لأنه أدب هادف يسعى إلى الإصلاح دائماً.

كما أن المسرح الرمزي يقوم على البحث عن عالم مثالي يسد الفراغ الروحي الذي يعيشه الإنسان في هذا العالم فوجد بغيته في شيء سماه عالم (اللاشعور)، وهو عالم يقوم على أمور لا يدركها الفهم، ولا تخضع للعقل، وإنما يكتفي بنقل الإيحاءات النفسية من الكاتب إلى القارئ، حتى لو لم يفهم القارئ العمل الأدبي، إذ تقوم الرمزية على نظرية (المثل) لأفلاطون الذي يرى أن عقل الإنسان الظاهر عقل محدود، وأن الإنسان يملك عقلاً باطناً غير واع هو أوسع من ذلك العقل، وأرحب بعشرات المرات، وأن هذا العقل الباطن يوصل إلى عالم

(١) انظر: أسئلة الحداثة في المسرح، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م، (ص٩١).

(٢) تعد مسرحية، أهل الكهف لتوفيق مثالاً واضحاً للمسرح الذهني الرمزي. انظر: أهل الكهف، توفيق الحكيم، ١٩٨، دار الهلال، ١٩٨٤م.

(اللاشعور) الذي هو أرحب بكثير من عالم الشعور، ولذلك فعالم (اللاشعور) هو مجال الأدب، أما عالم (الشعور) الواقعي الخارجي فليس بمجال للأدب؛ لأنه عالم ضيق محدود.

أما الأدب الإسلامي فهو يرفض المغالاة في رفض العقل الواعي؛ لأنه يدرك أهمية العقل الواعي لضبط الأعمال الأدبية، ويرفض التعامل مع الافتراضات الغائية، ويرفض الغموض المبهم الذي يظهر كثيراً في المسرح الرمزي فيميل به إلى التجريب والإبهام التام مما يؤدي إلى بت الصلة بين النص والمتلقي.

لقد شكلت مسرحية (محكمة الأرانب)[1] لعمر فروخ الاستثمار الأمثل للرمز في المسرح دون ميل إلى الرمزية فكراً أو مذهباً، حيث وظف تقنيات الرمز في خدمة الهدف الفكري، وعبر عما لا يستطيع التعبير عن صراحة دون الحاجة إلى اعتناق الرمزية فكراً ومذهباً، واستثمر خدمة لهذا الرمز العلمية اللغوية في أسماء شخصيات الحيوانات الظالمة من السباع والذئاب أو الضعيفة من الأرانب ليجسّد رؤيته لهذا العالم المعاصر الذي يأكل فيه القوي الضعيف.

إن الأدب الإسلامي يوافق على تناول الواقع في المسرح ويجعل ذلك سبيلاً للتغيير وطريقاً للأجمل والأنقى والأصدق، ويوافق على استثمار أدوات الرمز بشكل غير مبهم ولا مستغلق؛ مما يضيف أمداء رحبة للتعبير، لكنه لا يوافق بحال على الانتماء لهاتين المدرستين في المسرح لأن لهما اشتراطات ثقافية ومتكآت فلسفية تخالف التصور الإسلامي للكون والحياة.

(١) انظر: محكمة الأرانب، عمر فروخ، دار القلم ١٩٨٨ م.

## الخاتمة

إن الأدب الإسلامي ينظر للمسرح على أنه وعاء يحمل فكراً؛ ولذا يشترط أن يكون النص المسرحي معززاً لقيمة ما تتوافق مع قيم الإسلام ولا تصادمه، وما من شك في أن الانطباع الأخير الذي تحمله المسرحية هو الذي يحكم النص، وهو الذي يحدد مدى قربه أو بعده عن الأدب الإسلامي؛ ولذلك لو ورد في المسرحية موقف من مواقف الشر أو شخصية شريرة لم تكن المشكلة في وجود هذا؛ بل المشكلة في الانطباع الذي يخرج به قارئ المسرحية في نهايتها حين تتعزز في دواخله قيمة ما تتعاطف مع هذا الشر وتعجب به، أو قيمة أخرى تتوافق مع الأدب الإسلامي وتجعله يتعاطف مع الشخصية الخيّرة والحدث الطيب ويتخذ موقفاً من التدافعات والصراعات القائمة في المسرحية قائماً على الانتماء الحق إلى قيم الإسلام.

كما أن الأدب الإسلامي ينظر إلى قضية الخير والشر في المسرح بالمنظار الشرعي، فهو يحدد الخير في نسق يختلف عن المفهوم الأرسطي الذي تبعته المادية المعاصرة عليه، حين يرون الخير ما كان يقف مع عاطفة المتلقي، ويفسرون الخير بمفهومه الإنساني المجرد؛ فالأدب الإسلامي يجعل الخير ما أمر الله به ورسوله، والشر ما نهى الله عنه ورسوله، فلا يكون سبيلا بعد ذلك لتمجيد شخصية أو حدث لا يقف ضد عواطف المتلقي لكنه في الوقت نفسه يمجد قيمة تخالف الإسلام.

كما أن الأدب الإسلامي ينص على أن التعامل مع المسرح في حالة كونه مقروءاً؛ حتى لا يختلط للأمر مع المسرح الممثل على الخشبة، ولذلك لا بد أن ينصّ على أن النص المسرحي للقراءة في المسرحيات التي تحوي شخصيات محترمة لا يجوز تمثيلها أو المسرحيات التي تختلط فيها شخصيات من الرجال والنساء.

إن المسرح في الأدب الإسلامي وسيلة من وسائل التغيير في المجتمعات فيجب أن تكون بعيدة عن الغموض، واضحة وضوحاً نسبياً، مقنعة، مؤثرة، مشوقة، بعيدة عن المفاجأة غير المبررة، أو القفز المفاجئ للأحداث دون إقناع.

كما أن المسرح في الأدب الإسلامي يدعو إلى جعل المسرح بلغة فصيحة بعيدة عن العامية المبتذلة، ويراعي المستويات اللغوية باختلاف الشخصيات.

والأدب الإسلامي يرفض الإيغال في الواقعية والرمزية؛ لكنه لا يرفض استثمار الرمز والنسق الواقعي في العمل المسرحي بعيداً عن المسرح التجريبي ومسرح العبث، ومسرح اللامعقول الذي ضج بها مسرح السبعينات الميلادية في العالم كله.

والله الموفق

## ملحق : رواد المسرح الإسلامي

١- **محمود غنيم: (١٣٢٠هـ/ ١٣٩٢هـ) (١٩٠٢م/١٩٧٢م):**

ولد في قرية (مليج) بمصر، نشر في عدد من المجلات والجرائد، من أهم أعماله المسرحية، المروءة المقنعة - غرام يزيد - يوم النعمان - الجاه المستعار.

٢-**علي أحمد باكثير: (١٣٢٨هـ/١٣٨٩هـ) (١٩٠١م/١٩٦٩م):**

درس اللغة العربية والعلوم الدينية في بداية حياته، ثم التحق بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول بمصر قسم اللغة الإنجليزية، وتخرج فيها ١٩٣٩م، نشر في مجلات عربية كثيرة، كان عضواً في لجنة الشعر والقصة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، يعد باكثير رائد المسرحية الإسلامية، من أعماله المسرحية: همام في بلاد الأحقاف - ملحمة عمر - شيلوك الجديد - شعب الله المختار - إله إسرائيل - التوراة الضائعة - أختاتون وتفرتيتي - قصر الهودج - الشيماء شادية الإسلام، وغير ذلك.

٣- **محمد رجب البيومي: ولد سنة (١٣٤٢هـ/١٩٢٣م)**، وله أكثر من ثلاثين كتاباً في الأدب والنقد والبلاغة والتاريخ الإسلامي، من أعماله المسرحية: الأبوة - انتصار - ملك غسان - بأي ذنب.

٤- **يوسف القرضاوي:** ولد الدكتور يوسف القرضاوي في مصر عام (١٣٤٤هـ/ ١٩٢٦م)، شارك في المؤتمرات والندوات الإسلامية، كتب في المجالات الإسلامية في شتى أنحاء عالمنا الإسلامي، له مسرحية (عالم وطاغية).

٥- **عبد التواب يوسف:** ولد عام (١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م) في محافظة بني سويف بمصر، له العديد من الإسهامات في مجال أدب الطفل، وفي المجال الإعلامي، من أهم أعماله المسرحية: ولد الهدى - الفتح المبين - الأسير.

٦- **نجيب الكيلاني: (١٣٥٠/١٤١٥هـ) (١٩٣١م/١٩٩٥م):** ولد الدكتور نجيب الكيلاني في قرية شرشابة بمصر، عمل في مجال الطب، من أوائل من دعا إلى قيام أدب إسلامي، كان عضواً في اتحاد الكتاب بمصر، وكان عضواً في رابطة الأدب الإسلامي

العالمية، شارك في عدد كبير من المؤتمرات الأدبية والعلمية والإسلامية. من أهم أعماله المسرحية: على أسوار دمشق – الجنرال علي – محاكمة الأسود العنسي – الوجه المظلم للقمر.

٧- **محمد فوزي النتشه**: ولد عام (١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م)، في الخليل في فلسطين، شارك في العديد من الندوات والإمسيات، من نتاجه المسرحي: وامعتصماه – حجارة من سجيل – أبو فراس الحمداني – مواقف عربية – زمزم – حب وفداء.

٨- **عماد الدين خليل**: ولد الدكتور عماد الدين خليل في الموصل في العراق عام ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م، حصل على الدكتوراه في التاريخ الإسلامي، شارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية والثقافية، من أعماله المسرحية: المأسورون – معجزة في الضفة الغربية – المغول – العبور – الشمس والدنس.

٩- **أحمد الخاني**: هو أحمد عبد الرزاق الخاني، ولد في حماة بسورية عام (١٣٦٠هـ/ ١٩٤١م)، نشر مقالاته في كثير من الصحف العربية، حيث لُقب فيها بأمير الملاحم، وأهم أعماله المسرحية: الممثل الصغير – فتح القسطنطينية.

١٠- **أبو فراس النطافي**: هو الدكتور محمد ذيب النطافي، ولد في إحدى قرى القدس (نطاف) سنة (١٣٦٠هـ/ ١٩٤١م)، عضو في اتحاد كتاب فلسطين وفي رابطة الكتاب الأردنيين، ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، ومن أهم أعماله المسرحية: الروضة الشريفة.

١١- **محمد سعد بيومي**: ولد عام (١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م) من أهم أعماله المسرحية: وينتصر الموت – بلقيس – الغائب والبركان.

١٢- **أحمد شوقي الفنجري**: طبيب وأستاذ الطب الوقائي وصحة البيئة، كاتب ومفكر إسلامي، من أعماله المسرحية: الصحابية الفارسة أم حكيم، رفيدة أول ممرضة في الإسلام.

١٣- **زكريا نور**: ولد بمحافظة أسيوط بجمهورية مصر العربية عام (١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥م)، كتب في المجلات والصحف، عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، له العديد من الأعمال المسرحية: أغلى من ذهب الأرض – الهارب إلى الجنة – ورقة بن نوفل – المقاتل المنافق – الدجال.

١٤- **حسين علي محمد**: ولد الدكتور حسين علي محمد عام (١٣٧٠هـ/ ١٩٥٠م)، في محافظة الشرقية في مصر، عضو اتحاد الكتاب بمصر، وعضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية، ومن أهم أعماله المسرحية: الرجل الذي قال – الباحث عن النور – سهرة مع عنترة.

ومن **كُتّاب المسرحية الإسلامية**: أحمد حنون، عدنان مردم بيك، محمد علي البدوي، أحمد الشرباصي، عبد الرحمن البنا، علي بن محمد الغريب، علي شلق، محمد منير الجنباز، غازي طليمات، محمد عبده غانم، صالح المطيري، برهان الدين العيوشي، بشرى حيدر، حسن الهنداوي، عبد السلام البسيوني، محمد الغرباوي، مصطفى الكيلاني، محمد بن علي البدوي.

## المصادر و المراجع


١- **أحكام فن التمثيل في الفقه الإسلامي**، الدالي، محمد بن موسى، مكتبة الرشد، ط/ ١، ١٤٢٩هـ.

٢- **الأدب الإسلامي والمسرح**، أبو الرضا، سعد، المجموعة المتحدة للطباعة، ١٤٣٣هـ.

٣- **الأدب والواقع**، نظام الدين، عثمان نظام الدين، دار الهجرة، ط/ ١، ١٩٩٨م.

٤- **أسئلة الحداثة في المسرح**، النصير، ياسين، دار نينوي للدراسات والنشر، ٢٠١٠م.

٥- **إيقاف النبيل على حكم التمثيل**، آل عبد الكريم، عبد السلام البرجس ، الدار السلفية، عمان ١٤٢٨هـ.

٦- **البناء الدرامي**، حمودة، عبد العزيز حمودة ، دار نهضة مصر، ١٩٨٥م.

٧- **تاريخ فن المسرح وأعلامه**، السيّد، حامد السيّد، الرؤية الجديدة، ١٩٨٩م، ط/ ١.

٨- **التمثيل وأحكامه**، المانع، عبد اللطيف، دار بناء، ط/ ١، ١٤٢٢هـ.

٩- **ثلاث رسائل في حكم التمثيل والتصوير والأناشيد**، المري، عصام، دار الرؤية، جدة ١٤٣٢هـ.

١٠- **الشعر**، أرسطوطاليس، ترجمة د. شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

١١- **الصحوة الإسلامية**، ابن عثيمين، محمد بن عثيمين، دار الاستقامة، ١٤٢٢هـ.

١٢- **الظواهر المسرحية عند العرب**، مكي، محمد علي، القلم الجديد، ١٤١٨هـ.

١٣- **فن المسرح**، قناوي، هدى قناوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤م.

١٤- **قصة الحضارة**، ويل ديورانت، المركز العربي للعلوم، ٢٠٠٣م.

١٥- **مدخل إلى فن المسرحية**، الشلش، عبد الرحمن، ١٤٠٣هـ، ط/ ١.

١٦- **المسرح المعاصر**، هيتي، عثمان، دار الآفاق الجديدة، ٢٠١١م.

١٧- **المسرح العربي**، النافعي، محمد، معارف سرت، ١٩٨٩م.

١٨- **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، نجم، محمد يوسف، دار النهضة المصرية، ٢٠٠١م.

١٩- **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، حمادة، إبراهيم، دار المعارف، (د، ت).

٢٠- **موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية**، البكري، وليد، دار أسامة للنشر، ٢٠٠٣م.

٢١- **نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد**، الباشا، عبد الرحمن، ندوة الأدب الإسلامي، الرياض ١٤١٥هـ.

٢٢- **نحو مسرح إسلامي**، الكيلاني، نجيب، دار الرسالة، ١٩٨٥م، ط/ ١.

٢٣- **النقد الأدبي الحديث**، هلال، محمد غنيمي، دار النهضة المصرية، ١٩٩٩م.

## فهرس الموضوعات


| الموضـــوع | الصفحة |
|---|---|
| **الملخص** | ٣٤٧ |
| **المقدمة** | ٣٤٨ |
| **التـــمهـــيد** | ٣٥٠ |
| أ- مفهوم فن المسرح | ٣٥٠ |
| ب- حكم التمثيل | ٣٥٧ |
| **الفصل الأول:** عناصر البناء الدرامي وفق منهج الأدب الإسلامي | ٣٥٩ |
| **الفصل الثاني:** المسرح في الأدب الإسلامي بين الرمزية والواقعية | ٣٧٠ |
| **الخاتـــمة** | ٣٧٤ |
| **ملحق:** رواد المسرح الإسلامي | ٣٧٦ |
| **فهرس المصادر والمراجع** | ٣٧٩ |
| **فهرس الموضوعات** | ٣٨٠ |