# تأصيل المسرح في البيئة العربية: بين وهم المغايرة وصحيح المماثلة

# The Rooting of Theater in the Arab Environment: Between the Illusion of Contrast and True Similarity

# “戏剧在阿拉伯环境中的根源：之间不同的幻觉和相似的真理”

دكتور/ **فهد علي حسين العبد المحسن**
الأستاذ المساعد بالمعهد العالي للفنون المسرحية
دولة الكويت
Fahad31Q8@Gmail.com

دكتور/ **علي علي عجيل العنزي**
الأستاذ المشارك بالمعهد العالي للفنون المسرحية
دولة الكويت
aliali2222@hotmail.com

**تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٣/٤/٢٦**
**تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٣/٥/١٦**

**Abstract**

In the mid-20th century, Arab theatre had a strong will to break with Western forms as a way to reject European colonialist practices. Many artists, from North Africa to the Middle East, started favouring gatherings of the audience in a circle, a *halqa*, instead of Western proscenium theatre arrangement. Many independence movement politicians encouraged theatre activity as a way to empower the majority of illiterate people. After independence movements, an increasing number of Arab students who had studied abroad started to adapt Shakespeare and Molière plays within the local context. Meanwhile, local playwrights such as Yusif Idris started calling for an original Arabic theatre. Yusuf Idris (1927 - 1991) masterpiece, "al-Farafir" (The Flipflops), is still considered a central reference for experimental theatre in the region. Works of Tawfiq al-Hakim (1898 - 1987) and Saad Allah Wannous (1949 - 1997), are very essential to the term "establishing theater in the Arab environment".

In light of the foregoing, the research raises a set of questions about the avant-garde idea of having an active spectator became a firmly established convention current and the influence of "establishing theater in the Arab environment" current, on expanding the process of engaging the audience in political activism, trying to discover its features, steps, and techniques. The study investigates the reality of the relevant performances of the sixties and seventies, and examines what was written about them, especially the extent to which material is drawn from the past or from history, to build a contemporary theatrical form, under the moto of benefiting theatrically from the "theatrical phenomena among the Arabs".

**Keywords**

Arab Theater – Inspiration from Heritage - Folklore – Rāwī - Maqama

**ملخص البحث**

ثمة تساؤلات كثيرة ومحيرة، تبعث على إلطاف النظر، وتدقيق التأمل والتمحيص قبل المناقشة، بشأن ظاهرة كثر تواترها منذ الستينات، حتى كادت ترتقي إلى مصاف القوانين المنظمة للكتابة المسرحية عند العرب، ونعني البيانات التنظيرية الرامية لـ "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، والتي صاغها يراع كبار كتاب المسرح العربي، وفي مقدمهم يوسف إدريس في "نحو مسرح مصري" (١٩٦٤)، وتوفيق الحكيم في "قالبنا المسرحي" (١٩٦٧)، وسعدالله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد" (١٩٧٠)، علاوة على تجارب الطيب الصديقي، وعزالدين المدني.

ولما كانت ثيمة "الفرجة"، المنبثقة عن استلهام التراث العربي قد شغلت بهدف "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، مساحة مركزية في أعمال كبار الكُتاب – بصفة ملحوظة – منذ أوائل ستينيات القرن الماضي، وحتى أواخر السبعينيات، وتبدت هذه الظاهرة – بشكل صريح – في أعمال الكتاب السالفين البيان، وغيرهم من الكُتاب، سعياً لخلق مسرح عربي أصيل، فإن البحث الماثل، يطرح مجموعة من الأسئلة حول قوالب "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، محاولاً اكتشاف ملامحها، ومدى إفادتها من "التراث الفني للعرب"، تطلعاً لتمييز العرب مسرحياً، وتتقصى الدراسة حقيقة عروض "الفرجة"، وتتصدى لاستنطاق جملة القراءات التي تشكلت حولها، لاسيما مدى خصوصية استقاء مادة من الماضي أو من التاريخ، لبناء صيغة تعبيرية استجلبت معنى "الاستلهام" من "الظواهر المسرحية عند العرب".

ونستخلص من دراستنا، أن مثل هذا الاتجاه لم يدم طويلاً، وأن هذا 'التيار' قد نشأ كإعادة لصياغة حكايات قديمة ومعروفة، ورغم أن تجارب أئمة "التأصيل"، تُعد شكلاً مسرحياً نابعاً من التراث العربي، وتشكل صيغة فنية عربية، فإن تسميته بتيار "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، لم تكن دقيقة للغاية، وذلك بوصفها فكرة غربية قديمة، سار عليها الكتاب الإغريق، مبينين أن أشكال الفرجة الشعبية الرامية إلى "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة، لأن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول، لا مجرد تزويقات مستوحاة من الفولكلور، بغرض لزقها على العمل.

**الكلمات الدالَّة:**

تأصيل المسرح – الاستلهام من التراث – مسرح عربي ـــ الفولكلور – المقامة – الحكواتي

**الإشكالية:**

يطرح البحث مجموعة من الأسئلة حول قوالب "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، محاولاً اكتشاف ملامحها، وخطواتها، وتقنياتها، ومدى إفادتها من "التراث الفني للعرب"، تطلعاً لتمييز العرب مسرحياً، وتتقصى الدراسة حقيقة عروض "الفرجة"، وتتصدى لاستنطاق جملة القراءات التي تشكلت حولها، لاسيما مدى خصوصية استقاء مادة من الماضي أو من التاريخ، لبناء صيغة تعبيرية

استجلبت معنى "الاستلهام" من "الظواهر المسرحية عند العرب"، ممارسين طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لتوافقها أو تعارضها مع البنية المرجوة للمسرح العربي، الذي يعد مظهراً من أرقى المظاهر البلاغية وأقواها.

**حدود البحث:**

١. موضوعياً: البيانات التنظيرية لكبار كتاب المسرح العربي، يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وسعدالله ونوس، علاوة على تجارب الطيب الصديقي، وعزالدين المدني.
٢. زمانياً: زمن كتابة البيانات التنظيرية ونصوص "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، منذ الستينيات.

**أدوات البحث:**

١. البيان التنظيري ليوسف إدريس وعنوانه "نحو مسرح مصري".
٢. البيان التنظيري لتوفيق الحكيم وعنوانه "قالبنا المسرحي".
٣. البيان التنظيري لسعدالله ونوس وعنوانه "بيانات لمسرح عربي جديد".
٤. منجز محمد المديوني حول تجربة عزالدين المدني.
٥. الكتابات والدراسات النقدية حول "البحث عن شكل عربي للمسرح"، بغية "تأصيل المسرح في البيئة العربية".

**عتبة:**

شغلت ثيمة "الفرجة"، بهدف "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، مساحة مركزية، في أعمال كُتاب المسرح العربي – بصفة ملحوظة – منذ أوائل ستينيات القرن الماضي، وحتى أواخر السبعينيات، وتبدت هذه الظاهرة – بشكل صريح – في أعمال يوسف إدريس (١٩٢٧ – ١٩٩١)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨ – ١٩٨٧)، وسعد الله ونوس (١٩٤٩ – ١٩٩٧)، وغيرهم من الكُتاب، الذين قدموا المسرحية العربية المستندة إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور، سعياً لخلق مسرح عربي أصيل.[١]

وتكثف الاهتمام آنئذٍ، بما اصطلح على تسميته "الظواهر المسرحية عند العرب" تارة، و"التراث العربي" الفني/الفرجوي تارة أخرى؛ حيث سعى كبار المسرحيين العرب لإقامة مسرح ذي هوية عربية، فتعددت قراءات المصطلح ومفاهيمه وتوظيفاته، وكثر التأليف في إحيائه وتقييم استلهاماته، بحثاً في ثناياه عن قيم أصيلة تكون بديلاً للثقافة المسرحية "الغربية"، وقد رأى بعض المبدعين في "فنون الفرجة"،[٢] ظواهر إنسانية مُجردة، تقدم بذوراً لفن المسرح، ومصدر إلهام يحوي بين جنباته جوهراً فكرياً وفيضاً وجدانياً، يمكنهم من تجربة فنية عربية، يتجاوزون بها، ما يرد عليهم من ثقافة الغرب؛[٣] حتى أن الناقد المعروف عمر الطالب (١٩٣٢ – ٢٠٠٨) كتب في الصدد هذا: "وقد بقى التراث الشعبي يتحكم بهؤلاء الكتاب الذين شاؤوا أن يظلوا دائرين في فلكه خاضعين لجوانبه المختلفة وأفاقه الشكلية دون أن يبعدوا عنه وصبوا التراث في القالب المسرحي".[٤]

ولما كان ما سبق، فقد تطلّع كُتاب تعريب المسرح – إذا جاز التعبير – إلى هذه الغاية في العديد من مسرحياتهم، فوظفوا "التراث" توظيفات مختلفة، استنطقت الحدث التاريخي، وامتداده في الذاكرة الجماعية، وأثروا مسرحهم بمصادر تراثية تتجاوز النصوص المدوّنة، إلى أشكال تعبيرية تندرج في مفهوم التراث الشامل، لسائر الفنون والآداب والصنائع.[٥] وترتيباً على ما سبق، فقد اتخذ كُتاب كُثر من "التاريخ" و"الحكاية الشعبية" و"وقائع التراث"، إطاراً أو هيكلاً لمسرحياتهم، ونظروا لذلك، كما فعل – في المجرى الرئيس – "إدريس" في "نحو مسرح مصري"[٦] (١٩٦٤)، و"الحكيم" في "قالبنا المسرحي"[٧] (١٩٦٧)، و"ونوس" في "بيانات لمسرح عربي جديد"[٨] (١٩٧٠)؛[٩] حيث آمن هؤلاء المبدعين بأنه "لا يمكن فصل صيرورة المسرح العربي عن تاريخه؛ لأنه مسرح محكوم بحلقات متماسكة تكتب حياته، فيها تظهر أزمنة التجديد، وفيها تبرز أزمنة النكوص".[١٠]

ومع أن المسألة قُتلت نقداً وتمحيصاً، إلا أن ما كُتب حول تلك الصيحة، ونعني ما عرف حتى اليوم بموضة المناداة بـ "البحث عن شكل عربي للمسرح"، ما زال قيد البحث، من حيث مدى توافق أو تعارض "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، مع البنية غير المقلدة للمسرح العربي.[١١] إن المتابع للدراسات التي اهتمت بالمسرح العربي يُلاحظ غلبة الاهتمام برصد "الظاهرة المسرحية" عند الناقد العربي، وندرة الدراسات التطبيقية المرجوة، التي تتناول مدى نجاعة المنتج المسرحي، الشيء الذى أدى إلى نوع من التضخم النسبي في هذا المجال. جهود كبيرة ومتفاوتة الأهمية بُذلت وتبذل في محاولة تحديد "علاقة الثقافة العربية بالمسرح" كظاهرة حضارية، وتبلورت هذه الجهود في شكل دراسات مختلفة المشارب وتنظيرات مختلفة المآرب، اختلفت بين إقرار "الظاهرة" – في فنون التعبير العربية – وإثبات وجودها، وبين نفيها نفياً نسبياً تارةً، ونفياً باتاً قاطعاً في أغلب الأحيان.[١٢] ومقتضى الكلام، أن نفر من المسرحيين العرب، طفق يرصد، ويؤرخ الفرجة التراثية المسرحية،[١٣] كمقامات "الهمذاني" و"الحريري" أو كالنوادر والسير،[١٤] ويبحثون في مختلف أشكال التظاهرات الشعبية كالأعياد الدينية والمواسم الفلاحية أو في مختلف الحفلات كالتي تقع في القصور وخارجها كـ "خيال الظل"[١٥] و"الكاراكوز"[١٦]....الخ، يلتقطون ما من شأنه أن يؤكد معرفة العرب " بفن التمثيل " أو على الأقل بألوان قريبة منه.[١٧]

ويمكن أن نصف الفريق الثاني، بأنه غاص في البحث عن سر غفلة العرب عن هذا الفن الجليل – رغم ترجمتهم لفنون المعرفة وإسهامهم في تطويرها – وذهبوا في ذلك مذاهب ومذاهب، فمنهم من عزا ذلك إلى المناخ الصحراوي للبلاد العربية،[١٨] وعدم استقرارهم، ومنهم من رأى في اعتزاز "العرب" بشعرهم وآدابهم، سبباً في عدم إعارة "الشعر الدرامي" أدنى قيمة، بل وفي عدم إحساسهم بالحاجة إليه[١٩] في حين زعم فريق آخر، أن السبب يعود إلى كنه الفن المسرحي المبنى على "الصراع"، وهو الذي لا تعرفه – بحسبهم – الذهنية العربية الإسلامية،[٢٠] لاسيما – في حدود اطلاعنا – في ضوء اعتقاد البعض، بتراخي همة "التفكير التخييلي"، عند مكون العقل العربي.

ومن خلال مزج التفكير الكمي بالنوعي تجاه "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، يجلو أنه لم يعد من المهم، الحديث عن "الظاهرة المسرحية"، وإنما تقييم المجهود المسرحي، وتحديد ملامح هذه الظاهرة، ومدى علاقتها بـ "المسرح الغربي"، وبفنون التعبير الأخرى، ومدى استجابته لهموم الإنسان العربي، وتجاوبه مع حساسيته، ولا يمكن أن يتم ذلك ما لم ينطلق الباحث من الممارسة العربية

للمسرح عبر النصوص وعبر مختلف تجليات هذا الفن، مسلحاً بأدوات معرفية قادرة على تحليل المادة المدروسة وتفكيك مكوناتها واستخراج خصائصها المميزة.[٢١]

ولا جرم أن ثمة تساؤلات كثيرة ومحيرة، تبعث على إلطاف النظر، وتدقيق التأمل والتمحيص قبل المناقشة، بشأن ظاهرة كثيرة التواتر، تكاد ترتقي إلى مصاف القوانين المنظمة للكتابة المسرحية عند العرب، وهذه "الظاهرة" تتمثل في اعتمادهم – منذ مارون النقاش – للتراث العربي مادة لكتاباتهم؛[٢٢] فمسرحية "النقاش" "أبو الحسن المغفل" التي أجمع المؤرخون على اعتبارها أول مسرحية عربية مؤلفة،[٢٣] كانت قد استمدت موضوعها من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة"، وهى الحكاية التي ترويها "شهرزاد" في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة (طبعة المطبعة الكاثوليكية) بعنوان "النائم واليقظان"؛ ولو نظرنا إلى العناوين التي أُطلقت على أغلب المسرحيات التي أُلفت على مدى الممارسة العربية للفن الدرامي سواء منها التي ذكرها الأديب محمد يوسف نجم (١٩٢٥ – ٢٠٠٩)، أو التي تناولها الناقد محمد مندور (١٩٠٧– ١٩٦٥)، فقد دارت حول أحداث تاريخية، أو شخصيات تراثية، أو أسطورية، أو ذات صلة بإحدى السير أو القصص الشعبية، حيث تعترض سبيلنا عناوين من نوع "عنترة "، و"هارون الرشيد مع قوت القلوب"، و"قيس وليلى" و"شهريار"، و"شهرزاد" و"أهل الكهف"، و"ابن جلاء"، و"صقر قريش"، و"المأمون" و"السلطان صلاح الدين الأيوب"، و"مملكة أورشليم"، وغيرها من العناوين التاريخية.[٢٤] مما يطرح تساؤلاً حول ما إن كان كُتاب "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، قد أتوا بجديد على هذا الصعيد؛ لاسيما أن العودة إلى "المتن التراثي" وإسقاطه على الواقع العربي المعاصر، ليس ظاهرة خاصة بالمسرح العربي، لأنها تشمل "المسرح الغربي" أيضا؛ فقد جعلت "الكلاسيكية الجديدة" من ثوابتها الرجوع إلى "التاريخ" لتستلهم منه موضوعات مسرحياتها. إن عودة المسرحيين العرب إلى التاريخ والتراث لتأصيل المسرح العربي هو في محصلته النهائية، "مسايرة للكتاب المسرحيين الغربيين في مسرحتهم واقتفاء لأثرهم في طريقة تأليفهم"؛[٢٥] "فمسرح عصر النهضة الأوروبية الذي ولد بعد انقطاع قرون طويلة عاد إلى المسرح اليوناني واستمد منه عناصره الأساسية – بعد أن وضعها بشكل يناسب العصر – فوُلدت الكلاسيكية الجديدة في فرنسا، ووُلدت المسرحية الشكسبيرية في إنكلترا".[٢٦]

هذا بإيجاز هو الإطار العام، لمدى خصوصية قوالب "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، فما هي مُجمل تصورات الكتاب العرب حول "التأصيل"؟ وما المقدمات التي دعتهم لطرح قوالبهم في الأوساط المسرحية العربية؟ ما الخصائص الفنية والجمالية والتقنية لقوالبهم المستحدثة؟ وهل تحقق لهم بطرحهم الجديد التفريق المنشود بين المسرح العربي آنذاك، وبين ما أرادوا له أن يتحقق فعلياً، وصولاً إلى مدى توافقها أو تعارضها مع البنية المرجوة للمسرح العربي؟

وتأتي تأسيساً على ذلك، محاولتنا للنبش في حفريات "التأصيل"؟ ودلالات ما جاوره من أفكار، سعياً وراء الوقوف على مفاهيمه وما ترتب عليها؛ وبعد أن نظرنا إلى هذا الربط التقديمي، أفلا يغرينا ذلك لأن نحاول أن ندرك تفسير تقديم كتاب المسرح العربي لقوالب "التأصيل"، كمقابل نموذجي لمسرح عربي أصيل؟

**أولاً. السامر:**

بعد أن يقرأ المرء مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس، قراءة تحليلية، يلاحظ في مطلع النص، دعوة محورية للكتاب العرب، لابتكار مسرح عربي أصيل عن طريق الاعتماد على "مسرح السامر"؛ كان "السامر" حفلاً مسرحياً شائعاً في الريف المصري، وكان يقام في مناسبات الأفراد أو الموالد، ويمثل فيه أشباه المحترفون.[٢٧] وهكذا إذن، ارتبط "إدريس" بـ "السامر" تأسيساً وتنظيراً وتأصيلاً، وبالثورة العارمة على "المسرح الغربي"، بوصفه لا ينسجم مع خصوصية/هوية "الإنسان العربي".[٢٨] دعا "إدريس" إلى شكل مسرحي عربي أصيل نابع من البيئة العربية الحقيقية، أو لنقل قالب مسرحي قريب من ذهن الإنسان العربي ووجدانه ومخيلته؛[٢٩] لقد رفض الطابع "الأرسطي" للمسرح جملةً وتفصيلاً، بنمطه الذي كان يُوظف فنياً وجمالياً فوق خشبات المسارح القومية، منتقداً كثرة "التمصير" و"التعريب"، متوجاً دعوته بثلاث مقالات/دراسات نظرية مستفيضة متتالية، تحت عنوان "نحو مسرح مصري"، نشرها في مجلة "الكاتب" المصرية، ثم أعاد نشرها كمقدمة نظرية لنموذجه التطبيقي الفريد مسرحية "الفرافير" في العام ١٩٦٤، وهي المسرحية التي خصها بمقدمة، تحدث فيها عن "مقومات المسرح العربي الجديد"، بنية ودلالة ومقصدية،[٣٠] منتقداً اعتماد "المسرح المصري" على الاقتباس من مثيله "الغربي"، في حين ثمة تجارب لدول شرقية عظيمة كالصين واليابان، تميزت بخصوصيتها في "التأصيل التراثي" بالاعتماد على "الفنون التعبيرية". وهكذا إذن، دعا "إدريس" إلى ضرورة وضع خصائص تميز "المسرح العربي"، سعياً لـ "تأصيل المسرح في البيئة العربية".

انفتح "إدريس" بخصوبة على البنية الداخلية لـ "الاستلهام"، و"الظواهر"، وخالطها مخالطة وجدانية وعقلانية في ستة محاور، نسردها على النحو الآتي:

١. **ليس المسرح الغربي سوى أحد الأشكال المسرحية، وهو ليس الشكل المسرحي الوحيد، بدليل أن مسرحي الصين واليابان، مختلفان عن المسرح الغربي كلية، ومع ذلك فهما ينتميان إلى أسرة المسرح العالمي الفريد.**
٢. **ضرورة اشتراك الجمهور في عملية "التمسرح"، وبذلك يكون الجمهور عنصراً فعالاً، دوره غير منحصر في وجوده كمتفرج سلبي.**
٣. **التأكيد على أن مسرح "السامر" و"الحواري"، و"خيال الظل"، و"الأراجوز"، أشكال مسرحية صريحة، يجب الاستفادة منها، لأنها أشكال مسرحية عاشت لتعبر عن حقيقة الوجدان المصري ومشاعره، وأفكاره، وأحلامه، وآماله.**
٤. **إن تمسكنا بتقاليدنا الفنية ليس تخلفاً عن الركب الحضاري، إذ يمكننا أن نساير كافة التطورات التكنولوجية، في الوقت الذي نتمسك فيه بتقاليدنا الفنية، مثلنا في ذلك مثل كافة الشعوب المتحضرة.**
٥. **هناك دورٌ رئيسيٌ واحدٌ، هو دور "الفرفور"؛ إنه المحور الرئيس الذي يدور حوله النص، بمواقفه وآرائه وحركاته، وإضحاكه للناس، بحيث يتضح لنا في النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات "تفرش" لهذا "الفرفور"، جمله الحوارية، أو سخريته، وليست أدواراً تمثيلية بالمعنى التقليدي المعروف.**

٦. **أن هناك مسرحاً مصرياً كائناً في حياتنا وموجوداً، ولكننا لا نراه، لأننا نريد أن نراه مشابهاً ومماثلاً للمسرح الأوروبي، الذي عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله، منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى أواسط الستينات، ولقد آن الأوان لأن نحترم ذاتنا، وما تفرزه من فنون، إذ أننا شعب متكامل، له أغانيه وموسيقاه ورقصاته ومسرحه.**[٣١]

وبالترتيب على ما تقدم من استفادة "مسرح السامر" من شخصية "الفرفور" – الذي أصبح لاحقاً "الزرزو" أو "البهلوان" –[٣٢] تقوم نظرية "إدريس" على مجموعة من المرتكزات الفنية والجمالية الفطرية، التي نذكر منها الجماعية، والنزعة الشعبية، والاحتفالية، والمشاركة الوجدانية بين الممثل والمتفرج، فضلاً عن الميل إلى السخرية أو النقد الشعبي، والجنوح إلى الواقعية، حيث تنصهر الخشبة مع الجمهور، ضمن فرجة احتفالية واحدة مسلية ومفيدة، يكسر خلالها "الإيهام"، ويموت "الجدار الرابع"، حسبما يفيد المقبوس التالي لـ "إدريس" نفسه:

**كتبتُ الفرافير ليس فقط على أساس دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين، وإحالة المسرح كله إلى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور معاً [...] "الفرافير" مكتوبة على أساس قاعدة [...] التمسرح الكاملة، في رأيي، لابد لوجودها أن يساهم ويشترك كل فرد من الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية في اللحظة [...] قصدت إلى أن تحدث حالة التمسرح نفسها في "الفرافير"، بحيث لابد أن يشعر كل متفرج وممثل وكل حاضر أنه يساهم ويشترك بحرية في إيجاد حالة التمسرح وشمولها.**[٣٣]

والمستفاد من ذلك، أنه ليس لـ "مسرح السامر" نصوص مكتوبة، وإنما مواضيع متوارثة، تعتمد على الإضحاك، وإزجاء الحِكَم والمواعظ؛ حيث يتفق الممثلون – في همسات سريعة – على الخطة العامة التي قد يُعدلون فيها قبل بداية كل فصل، وتوزع الأدوار توزيعاً عادلاً بين الممثلين؛ على أن يكون هناك دور رئيسي واحد لـ الفرفور/الزرزور/البهلوان[٣٤] الذي تدور حوله المسرحية، كمحور رئيس يُضحك المتلقين، من مواقف وآراء وحركات الشخصيات، ليكون "السامر" هو مسرح الكوميديا اللاذعة، التي تثير ضحك الجمهور – بواسطة "الفرفور" – على مفرقات الحياة.[٣٥]

ويرى "إدريس"، أن "فرفور" هذا، ليس مُمثلاً بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة مُمثل، لأنه في حقيقته أيضاً، وفي حياته العادية مجرد "فرفور"؛ إنه ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان، يستطيع المرء إذا ما فحص ألفاً وألفين أن يجده؛ إنه ذلك الإنسان الساخر بسليقته وبطبعه، ذلك الذي لا يتصيد الانفعال، ولا يدعي ما ليس فيه؛ إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف في الوقت نفسه، حيث كان التمثيل يعتمد على أمثال هذا النوع من الناس، قبل أن يعي الناس حقيقة التمثيل، وأن اسمه مسرح، وحقيقته الممثلون.[٣٦] "الفرافير" دائما لهم وجهة نظر جديدة وأصيلة وغريبة، ولهذا كان لا يجرؤ على الوقوف وسط الجموع المحتشدة إلا "فرفور" حقيقي، يتحدث ويُضحك ويهرج بالسليقة، ولا يفتعل، إذ هو في حياته أيضا "فرفور"، والناس تتداول أخباره الخاصة وعلاقاته بزوجته وأولاده وجيرانه كأنها "نوادر جُحا" في الكتب، يستطيع كل من شاء أن يطلع عليها، قبل أن تصبح المسارح بتذاكر وديكورات

وحجز وتأليف.[٣٧] وبمعنى آخر، يشخص هذا البطل أدواره المسرحية، بشكل فطري سليقي وطبيعي، معتمداً على تلك الخصلة التي تميزه عن سواه، من دون أن يتلقى "الممثل الفرفوري" فناً وعلماً في المدارس والمعاهد، بل يرث المهنة وراثةً وموهبةً وسليقةً. مشيراً "إدريس"، إلى أن "الفرفور" يُعري الواقع انتقاداً وتسفيهاً، وينتقد النماذج البشرية انتقاداً لاذعاً؛ ومن ثم، فهو في منظور "إدريس"، مثال صادق للبطل الروائي المصري، الحاذق، الذكي، الساخر، والحاوي داخل نفسه لكل قدرات البطل الشعبي "علي الزيبق"، وكل مواهب المقاتل "حمزة البهلوان"،[٣٨] حيث يؤكد "إدريس" في السياق هذا:

> **فرفور ليس نبياً ولا فيلسوفاً خاصاً، ولكنه مجرد تلميذ من تلامذة الفرفورية الطبيعية التي ليست مذهباً، ولا تمت إلى المذاهب بصلة، وتلامذتها لا يدخلونها بإرادتهم أو باختيارهم، إنما هي التي تختار تلاميذها ليتعلموها إلى آخر العمر. إن الفرافير هم ساعات الشعب المضبوطة التي عليها أن تضبط حياتهم، وليسوا أفراداً ممتازين، بقدر ما هم ظواهر اجتماعية، وجدوا منذ أن وجد الإنسان، وسيظلون ما ظل المجتمع. إنها الجماعة البشرية حين تنتج من بين آلاف أفرادها فرداً وظيفته الأولى وعمله أن يرى حياتها ويراقبها ويتذوقها [...] ولا تغضب الجماعة أبداً من رأيه، وإنما تتقبله [...] فلنسمه – إذاً – الضمير الجماعي الساخر [...] تلك هي الشخصية الرئيسية التي يقام حولها السامر من قديم الزمان في بلادنا، ومن ملامحها وملامح السامر نستطيع أن نتعرف على نقاط مهمة في حياتنا المسرحية.**[٣٩]

وعليه، يقوم "مسرح السامر" على "الفرفور" الذي ارتبط بالمسرح المصري منذ زمن بعيد – بحسب "إدريس" – إلى أن تم تغريب المسرح تعريباً واقتباساً وتمصيراً، وصار مسرحاً أرسطياً، ويتبين لنا في الأخير، بأن "مسرح السامر" – أو لنقل يوسف إدريس – يوظف بطلاً شعبياً فطرياً "فرفورياً"، سعياً لـ "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، بوصفه بطلًا إنسانيًا عربيًا ساخرا، تربى اجتماعياً وثقافياً في التربة المصرية منذ عهود غابرة، وعاش في وجدان "الشعب" ذاكرة وهوية وتسلية وترفيهاً وموعظة وسخرية، وكان اللسان الحقيقي والصادق المعبر عن الضمير الجماعي للشعب المصري؛ ومن هنا، يقترب هذا البطل المسرحي كثيراً من البطل الاحتفالي الشعبي أو من البطل الفطري الذي نجده في الأشكال الدرامية ما قبل المسرح، كما في مجموعة من الظواهر الفنية والفُرجات الدرامية كـ "الحلقة"، و"سلطان الطلبة"، و"البساط"، و"الأعراس المغربية"، و"إمذيازان" عند "الأمازيغ".[٤٠]

وهكذا يجلو بشأن "السامر" إن "إدريس"، خاض معركته الأدبية/التأصيلية في العام ١٩٦٤، بكثير من النجاح، لكنه – مع الأسف – لم يستطع أن يحقق تجربة متواصلة ومتنامية وغير منكفئة على ذاتها؛ فقد كانت تجربة "الفرافير" تجربة يتيمة، لم تُمنح الوقت الكافي للنمو، حتى تجيب على أسئلة البنية الاجتماعية بشكل صحيح، وأصبح هناك اتفاق مسرحي عام –ولو على مضض – بضمور شحنتها الفنية، ومهما كانت الحقائق مرة أو حلوة، فيمكن القول إن تيار "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، كسب على يد "إدريس"، خطوة أو جولة واسعة في مسألة تعميق وإغناء علاقة تجربته المسرحية بـ "التراث العربي"، الذي تنهل منه.[٤١]

**ثانياً. الحكواتي:**

ليس من المماراة في شيء أن يُلاحظ المرء، أنه إذا كان يوسف إدريس يعتبر "السامر" فناً مصرياً، بوصف دراسات كثيرة تدعم رأيه في اعتباره من فنون الثقافة الشعبية العربية، مدللة على ذلك بوجود "السامر" في الريف الذي لم تصل إليه تأثيرات "حملة نابليون"، فضلاً عن بلدان عربية أخرى لا علاقة لها بتلك الحملة، فإن توفيق الحكيم يرى فيه فناً دخيلاً وفد على الثقافة العربية بعد حملة نابليون على مصر، ولذا بحث عن نوع فني سبق ظهور الحملة الفرنسية و"السامر"، فوجد ضالته في "الحكواتي"، و"المداح" و"المقلداتي".[٤٢]

اقترح "الحكيم" – وطبق ذلك من بعده كما سنرى "ونوس" – اللجوء إلى شخصية "الحكواتي" كأحد عناصر "تأصيل المسرح في البيئة العربية"؛ حتى بات "الحكواتي" أبرز القوالب الدرامية الرامية إلى تحقيق ذلك؛ ذلك أنه اشتهر بـ "التراث العربي" بأن هذه الشخصية، امتهنت رواية الحكاية وتجسيدها بالإيماءة والإشارة الدالة، مصورةً إياها على الربابة تارة بالغناء وتارة أخرى بالسرد، بينما يتجمع حولها جمهور شغف بأبطال العرب الشعبيين مثل "أبو زيد الهلالي" و"عنترة" و"الظاهر بيبرس" وغيرهم؛ أما في القالب المسرحي الحديث، فقد أصبح "الحكواتي" مجرد سارد للحكاية، بعد أن تخلى كُتاب "تأصيل المسرح في البيئة العربية" عن الجانب الغنائي في هذه الشخصية،[٤٣] حيث يبدأ "الحكواتي" بإعلام المتفرج باسم مؤلف القصة وموضوعها وشخصياتها وزمانها ومكانها، وهو بذلك يحتل مكانة أساسية في إدارة العرض المسرحي وتوجيهه.[٤٤]

وبالإضافة إلى هذا الدور التراثي الذي تميز به "الحكواتي" وعُرف به، فقد أضيفت إليه أدوار ومهام أخرى مختلفة عما كان "الحكواتي" القديم يقوم بها، حيث تجمع شخصيته المسرحية الجديدة، بين مدير المنصة والمخرج والناقد إضافة لكونه "حكواتي"، بل ويقوم بدور "الممثل" إذا لزم الأمر، وذلك من الزاوية التالية التي يراها توفيق الحكيم:

> **فهو يمكن أن يكون مدير العرض الذي يراقبه ويوجهه علناً أمامنا، كما أنه يمكن أن يكون المُخرج الذي يُساعد المُقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميز أحداها عن الأخرى.. كما يمكن التوسع في عمل الحاكي فنحمله مهمة تفسير بعض المعاني والمواقف والأفكار العسيرة، وخاصة في البيئات الشعبية التي قد تحتاج إلى ذلك.**[٤٥]

ومن خلال المهام التي أسندها "الحكيم" للحكواتي في "قالبه المسرحي"، يتبين أنه كان يعي الدور المهم الذي يقوم به "الحكواتي" لجمهوره قديماً، وهو دور المعلم أو الوسيلة التي تنقل الخبرة الإنسانية من السلف إلى الخلف وإعطاء النموذج البطولي الذي يثري الإنسان العربي من ناحية قيمه وأخلاقه، فالحكواتي بجانب مهارته في فنه كان على معرفة تامة بأحوال المستمعين ونفسيتهم ويعرف عن أخبار الحوادث والسير والأمثال والأشعار، ما يجعله في مكانة المعلم ناقل الخبر وصانع العجائب.

وبالإضافة إلى كل المواصفات السالفة التي يمتلكها "الحكواتي"، أراد كتاب "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، أن يصنعوا منه "رجل مسرح" يختفي تارة خلف العرض لتوجيه الممثلين، وتارة أخرى يظهر في العرض أمام الجمهور ليكون المعلم الناقد، والموجه الفني لجمهوره، كل هذه المهام والأدوار المستحدثة للحكواتي التراثي تمنحه نقلة نوعية فيها الكثير من التطور التقني وفيها خروج عما ألفناه عن تلك الشخصية التراثية، الأمر الذي يجعل هذا "الحكواتي" مختلفاً عما كان عليه في الماضي، ويجعله صالحاً للعصر الحاضر، ويمكن

استخدامه لحمل آثار الحضارة التي نعيش؛ فالحكواتي بهذا الشكل المطروح، لن يكون شخصاً عادياً، وإنما شخص مثقف ثقافة مسرحية وقادر على امتلاك آليات التحليل المسرحي، وكان هذا هو التوصيف الفني في نظرية كتاب "تأصيل المسرح في البيئة العربية".

ومن اللافت أيضاً، أننا ألفينا كتابًا عربًا يرون أن "الحكواتي" يتكئ على فلسفة عربية خالصة، ونعني بذلك قيامه على فكرة "التقليد" لا "التمثيل" التي تعتمد عليها الفلسفة الأوروبية للمسرح؛ وشاع الاعتماد على "الحكواتي" القادم من أزقة التراث العربي القديم، بوصفه قاص ماهر يشفع حكاياته بالمحاكاة لأجل "تأصيل المسرح في البيئة العربية"؛ وكان عمل "الحكواتي" صورة من صور التمثيل المونودرامي المسلي، مما دفع "الحكيم" في العام ١٩٦٧، للدعوة في "قالبنا المسرحي"، لمحاولة استغلاله وتطويره، لخلق قالب مسرحي عربي، يكشف بملابسه العادية، وبأسماء الشخصيات الحقيقية، عن كوامن الفعل المسرحي، ومن جهة أخرى يساهم في تشكيل الهوية المسرحية المفقودة.

وفي سياق مماثل لـ "الحكيم"، استعان سعدالله ونوس (١٩٤٩ – ١٩٩٧) أيضاً بهذا القالب، فكتب في العام 1970، "مغامرة رأس المملوك جابر" بالتعويل على "الحكواتي"، باحثاً عن علاقة "التسييس" – ذي الصبغة "الملحمية" – بشخصية "الحكواتي" التي تمثل الصورة المشابهة لـ "الراوي" عند الكاتب الألماني الماركسي بيرتولد بريخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦)؛ إذ في البحث عن علاقة بينهما، يظهر أن هذه العلاقة تمتد سحيقاً في "التراث"، فالحكواتي كما يذكر الباحث شوكت البياتي:

> **كان ينتهز فرصة تجمع الناس في الأسواق أيام العطل والمناسبات أو بعد الصلاة ليلعب لعبته، ولم يكن هناك من حواجز بينه وبينهم، كتلك الحواجز الموجودة في المسرح الكلاسيكي، فقد كانوا يتدخلون ويعلقون ويتأثرون بصورة مباشرة وكثيراً ما كانوا يطلبون منه أن يغير في أحداث الحكاية بما يتلاءم مع ورغباتهم.**[٤٦]

"إذاً فـ "ونوس" في لجوئه لـ "الحكواتي" لـ "كسر الإيهام"، "إنما كان يبعث ظاهرة تراثية صميمة في واقعنا الشعبي وإن كانت تتخذ في أيامنا طابعاً معاصراً؛ لقد أراد أن يعطي "الجمهور العربي"، ذلك الدور "الملحمي" المهم، الذي كان جمهور "الحكواتي" يقوم به منذ مئات السنين،[٤٧] "..وإن كان يختلف عن ذاك، فهو يريده جمهوراً واعياً سياسياً يعرف ما يريد غير مكتف بالتسلية والمتعة وباحثاً عن أسباب هزيمته وأسباب خلاصه".[٤٨] ومن الشائق، أن "جابر" كنت أول ثمرة مهمة جناها "ونوس"، من النصيحة المهمة التي قدمها له أستاذه في "السوربون" "جان ماري سيرو" Jean-Marie Serrault ( ١٩١٥ – ١٩٧٣)، بالابتعاد عن "الأشكال غير المرنة للنماذج الأوروبية".[٤٩] والمستفاد من ذلك، أن الحديث السالف عن "سيرو"، يستدعي وقفة وحواراً مع ما يطرحه من مفاهيم وأنساق مسرحية "تأصيلية".

حرص "ونوس" – منذ نصيحة "سيرو" – على خوض غمار رحلة استكشاف التراث العربي – والاستفادة منه – بالاعتماد على حكاية تاريخية لكارثة عنيفة، كتلك التي حلت بمدينة بغداد في القرن الثالث عشر، مستخدماً قالب "الحكواتي" لتوجيه النص،

و"تأصيل المسرح في البيئة العربية"، عبر العودة إلى جذور التراث الدرامي العربي؛ ومع "الحكواتي" – وبملابسه اليومية الحديثة العادية أيضاً – أعاد "ونوس" المسرح الى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر، وإلى الاتصال الحي بين الفن والانسان، بوصف الحاكي لا ينفصل لحظة عنه.

يخوض "ونوس" في "جابر" تجربة أخرى من تجارب "مسرح التسييس"[٥٠] التي بدأها بـ "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٧ – ١٩٦٨)، محدداً هذا المسرح على أساس أنه حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي الجمهور الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته؛ حيث يرى "ونوس" أنه في ضوء تبعية "المسرح العربي" لـ "المسرح الغربي"، فإن هذا الحوار لا يزال – حتى الآن – صعباً، فمن جهة، هناك التقاليد المسرحية المبنية على إلغاء مثل هذا الحوار، أو إقامته بصورة غير مباشرة وضمنية، وهناك أيضاً – وهذا هو الأهم – طبيعة المتفرجين أنفسهم وموانعهم الداخلية التي تحول بينهم وبين مباشرة الحوار والانسياق مع نوازعهم الداخلية للتعبير عن أنفسهم، ولا جرم في أن ما قالب "الحكواتي" إلا محاولة تأصيلية ترنو للتغلب على كل الصعوبات المهمة السابقة.

ولما كان ما سبق، يقوم "ونوس" بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثال على إمكانية هذا الحوار؛ كأن يضع – في سياق العمل – متفرجين يتحدثون إلى "الحكواتي" لحسابهم، ويناقشون، ويقدمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرج، أو لما ينبغي أن يكون عليه؛ إنها محاولة – ببعض الوسائل الاصطناعية – لكسر طوق الصمت، وتقديم نموذج قد يؤدي تكراره إلى تحقيق غاية الكاتب الأساسية، والمتمثلة بإجراء حوار بين الخشبة والصالة، وهي الغاية التي يعبر عنها "ونوس" في الاقتباس التالي – من مقدمة "جابر" نفسها – وذلك على النحو التالي:

> **كل أحاديث الزبائن، وتدخلهم في مجريات الأحداث وتعليقاتهم ليست إلا، اقتراحات أو ما سميته وسيلة اصطناعية لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار.. ولهذا فمن الممكن في ضوء أي إخراج جديد أن يُعاد النظر في هذه الأحاديث، أو أن تُبدل صيغتها وتحول إلى العامية [...] عندما أقول إن هذه المسرحية ليست إلا مشروعاً للعمل، فإنني أعني وجود بعض الثغرات والمساحات الفارغة، التي تُركت عمداً في العرض المسرحي بما يلائم الظرف والمكان؛ ليست لهذه المسرحية بداية دقيقة والسياق نفسه يمكن ألا يتخذ شكلاً صارماً ومعمارياً.**[51]

وننظر لأهمية هذا المقبوس، لأن كاتبه كاتب عريق على مستوى الإيمان بأهمية "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، ونضيف عليه الاقتباس التالي، على مستوى إقامة حوار مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح – العرض والمتفرج – ليتخذ حديثنا صبغة مسرحية أوسع:

**من المؤكد أن هذه الوسائل ليست كافية وحدها، وقد تتحول إلى مجرد مسألة شكلية وتقنية، ما لم يتوفر الأمر الأهم والأساسي في إثارة الحوار وتشجيعه. وأعني أن تتوفر في العرض المسرحي – أي المساحة الأولى – الشروط اللازمة لإثارة الحوار.. كارتباط الموضوع بحياة المتفرج [...] إني أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدي في النهاية إلى هذا الاحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته.**[52]

نمحص المقولات التالية، فنجد أن حكاية "مغامرة رأس المملوك جابر"، التي يقودها "الحكواتي"، ليست إلا مشروع عمل لن يتم، إلا بعد أن تتوفر له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها، تقوم ببنائه وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب، لا تتوقف حدوده عند الهواجس الجمالية، بل تتعداها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع. إن كل تجربة عرض، لهذه المسرحية، ينبغي أن تكون في الوقت نفسه، تجربة بحث في ظروف البيئة الراهنة، وشروط الاتصال بالمتفرج والتفاعل معه، ودون ذلك، فإن هذه المسرحية تفقد كل مبرراتها وقيمتها أيضا؛ وباختصار شديد، يقترح "ونوس" شكل "سهرة المنوعات" لعرض مسرحي؛ ولهذا فإن فكرة تقديم "مغامرة رأس المملوك جابر" في "مقهى"، تتيح فرصة ممتازة لذلك، ويؤكد "ونوس" – بنفسه – ما سبق، عبر هذا الاقتباس:

**يمكن تقديم هذه المسرحية في أي مكان وفي أية مساحة. أنا أضعها الآن في مقهى، ولكن ذلك لا يمنع من تقديمها في أي مكان... وبكلمة واحدة.. إني أبحث عن عرض حي لحكاية تهمنا جميعاً. ولذا كي نصل إلى هذا العرض الحي الذي اتمناه، فرجة ممتعة ومفيدة تدفع المتفرج إلى تأمل مصيره، أتصور استخدام كل الوسائل الممكنة.**[٥٣]

وتأسيساً على ما سبق، وبعد قراءة ملخص حكاية ونوس/سيرو، قراءة تحليلية الطابع، فلا أحد يُماري حقيقة في أنه مهما تفرقت الأفكار والاتجاهات ثم مضت في خطها الخاص، فقد تضمن الاستحضار التاريخي الآنف الذكر، بأن "الحكيم" و"ونوس" ارتأيا البحث عن شكل اتصال جديد مع الناس، فكان "الحكواتي"، ولكن الأمر أصبح الآن أكثر تعقيداً – بحسب "ونوس" – فالبحث عن هذه الأشكال الجديدة يجب أن يمر اليوم عبر كشف وفضح الخراب الذي أدّت إليه وسائل الإعلام العامة والسائدة من تلفزيون وإذاعة وصحف وفيديو ومسرح فاسد. يجب المرور عبر هذا الخراب ومواجهة ما، ولو بدونا وكأننا نتجاوز مستوى وعي المتفرج أو نعلو عليه. يقول "ونوس" في هذا الصدد:

**أنا الآن لا أعتبر أن الحكواتي شكل مسرحي قادر على خلق فعالية ما مع المتفرج. هذا الشكل مُيّع وسُطح وعُهر عبر البرنامج الإعلامي السائد بحيث أصبح إطاراً لكل السفاسف والمقولات السطحية والتخديرية، وأنصاف القول. أنا الآن مثلاً لا أعتقد**

**أن بوسعي أن أسيس الناس باستخدامي بعض أشكال التعبير الفولكلورية لأن الفلكلور قد أصبح حالياً وسيلة من وسائل التخدير، سطا عليها التلفزيون وبدأ يوظفها لتعميم التفاهة والسطحية، وبالتالي لاستلاب الناس ومنعهم من وعي واقعهم.**[٥٤]

وترتيباً على ما ورد، فقد أدخل "ونوس" "الحكواتي" كعنصر فاعل يُغني "الحدث"، ومنحه دوراً مهماً، مكنه من تقديم رؤيته وتحليله العلمي للسياق التاريخي وذلك بتجريد حكايته من طابع السيرة الشعبية بما فيها من مُبالغة وإسراف في تصوير الشخصيات البطولية العربية؛ فالحدث التاريخي عند "الحكواتي" – واسمه في "جابر" "العم مؤنس" – "متسلسل، ولكل حدث أوانه، وزمن الفتوحات الإسلامية والانتصارات العربية، قد جاء نتيجة الظروف التي سبقته، وبالتالي فإن الحديث عن "عنترة" و"الظاهر بيبرس" في زمن الانحطاط والهزائم العربية غير مقبول؛[٥٥] ويجلو مما سبق، أن "ونوس"، لم يُدخل "الحكواتي" أو يُقحمه في العمل إقحاماً كـ "راوٍ" فحسب، وكان الواضح، أنه أدخله كـ "وسيط فني"، وفي إطار علمي يغلب عليه المنطق، وبذلك يكون "ونوس" قد أسهم في تطوير استخدم "الحكواتي"، حين أدخله على مسرحه بمهارة، وبنى علاقة جدلية بينه وبين الجمهور، واستطاع أن يبرزه متزناً لا يميل للحكم المتسرع على الأشياء، وهو بذلك يمثل عنصر التوازن وسط التطرف والفساد والخنوع الذي شبت عليه شخصيات النص.[٥٦]

وما دمنا قد سقنا ما سبق، فسنفيد منه، أن البحث عن أشكال اتصال جديدة لا يعني الآن كما كان في أوائل السبعينات، حيث الإفادة من بعض أشكال التعبير الشعبية السائدة وتطويرها وتعميقها في عمل جدلي ما بين العرض والجمهور، بل يعني بالدرجة الأولى مواجهة خراب الذوق السائد، وإدارة ظهرنا لهذا السائد وأن نبتكر جماليات جديدة؛ جماليات لا تنتهي إلى هرج فولكلوري ولا تنتهي أيضاً إلى الالتقاء بصورة أو بأخرى بمفردات الذوق التي تقوم الأنظمة العربية حالياً بتعميمها على الناس،[٥٧] إذ "..لم يعد الفولكلور أداة بريئة ونقية، بل أصبح مرتبطاً بسلسلة من الاستخدامات التي تمّت داخل هذه المجتمعات، وما عاد بالإمكان أن أفصل العنصر الشعبي الأوّلي عن استخداماته اللاحقة".[٥٨]

**ثالثاً. المُقلد:**

بعد أن قدمنا بإيجاز وتكثيف بعض ما أراد "الحكيم" و"ونوس" أن يقولانه من قناة "الحكواتي" – كتكنيك "تأصيلي" يعتبر مفصلاً رئيسياً في تجربتهما المسرحية – نشير إلى اقترح "الحكيم" في كتابه "قالبنا المسرحي"، اللجوء إلى شخصية "المقلد" كأحد عناصر "التأصيل"؛ اشتُق مصطلح التقليد، واستُخدم غالباً في المسرح، للإشارة إلى إعادة إنتاج أو تقليد الحياة الواقعية؛ ومن البديهي إرجاع الكلمة إلى الفيلسوف الإغريقي "أرسطو" (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م)، والذي استخدمها لوصف عملية المحاكاة/التقليد Mimesis في الفن؛ إذ يُستعمل التقليد في المسرح لإيجاد إحساس بمحاكاة الحقيقة، أو ظهور الحقيقة على الخشبة.[٥٩] ويمكن القيام بما سبق، من خلال استخدام التمثيل الذي يسعى إلى تقليد الواقع، في إطار من المناظر الطبيعية، والأزياء التي تُشبه تلك الموجودة في الحياة الواقعية؛ يقول أشهر الفلاسفة اليونان، مُبيناً: "...فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى".[٦٠]

ولربما تفطن "الحكيم"، إلى هذا العنصر الأساس عند "أرسطو"، فاعتمد عليه ضمن قوالبه المسرحية الرامية إلى "تأصيل المسرح في البيئة العربية"؛ إذ عُرف "المقلد" في الموروث الشعبي العربي، بوصفه يقوم – عبر ارتجالاته – بمحاكاة أنماط الشخصية الشعبية، بغية

السُخرية منها عبر تقليدها في "جلسات السمر الشعبية"؛ حيث يقوم "المقلد"، بأداء كل الأدوار الرجالية مهما اختلفت أعمارها، وباختلاف أبعادها العقلية والنفسية والاجتماعية، بل وتقوم "المقلدة" – التي استحدثها "الحكيم" وأدخلها في قالبه وهي التي لا وجود لها في التراث العربي – بأداء كل الأدوار النسائية وبذل الجهد نفسه وبنفس الأسلوب السابق، في تشخيص الأدوار النسائية المختلفة والمتناقضة،[٦١] وهو ما يؤكد إعمال "الحكيم" لخياله التنظيري، وعدم اكتفائه بالإبداع الأدبي. ومن نافل القول، أنه عندما استحضر "الحكيم" هذا "المقلداتي" من "التراث" العربي، فإنه لم يُوكل إليه مهمة التقليد فحسب، بل طرحه في منهج تمثيلي يعتبره "الحكيم" ضمن أكثر المناهج التمثيلية تطوراً:[٦٢]

**فالمُقلد غير الممثل.. إن الممثل يتقمص الشخصية.. ولكن المُقلد عمله عكس التقمص.. لأنه يتقدم إلينا شخصاً عادياً باسمه الحقيقي، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت أعيننا رسماً واعياً، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية.**[٦٣]

تميز "المقلدون" بالمرونة الجسدية العالية في محاكاتهم، وعرفوا أيضاً بقدرتهم على إضحاك المتلقين، لكنه الإضحاك الذي يرمي إلى النقد الجاد للسلوك؛[٦٤] كما تحتاج شخصية "المقلد" إلى موهبة وبراعة تفوق ما يملكه الممثل الذي يقوم أداؤه على التقمص وفق القالب الأوروبي؛ فالممثل مُقيد بأسلوب المنهج التمثيلي الذي يتبعه، أو أسير أسلوبه الخاص الذي اعتاد عليه في كل أدواره، أما "المقلد" – الذي يطرحه "الحكيم" بديلاً عن الممثل ويعطيه الأفضلية في قالبه المسرحي – فسلوكه يتم على النحو التالي:[٦٥]

**يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولأزماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها.. كل ذلك مع عدم تقمصها، فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت.. لأنه موجود بيننا فعلاً بشخصيته الحقيقية وملابسه العادية واسمه الحقيقي.**[٦٦]

ولما كان ما سبق، فلربما يرجع علو شأن "المقلد" وأهميته الكبرى – التي يتم تفضيله من خلالها على الممثل في القالب "الغربي" – إلى الكثرة العددية للأدوار أو الشخصيات التي يعرضها "المقلد" في القصة الواحدة، قياساً إلى "الممثل" في القالب الأوربي الذي يُمارس دوراً واحداً – أو أكثر من ذلك بقليل – في بعض المسرحيات التي تعتمد تقنية "المسرح داخل المسرح" مثلاً، أو غيرها من المسرحيات التي تتطلب قيام الممثل بأكثر من دور.[٦٧]

وليدعم "الحكيم" توجهه التجريبي، من خلال "المقلد"، فقد اعتمد على ثقافته المسرحية، واطلاعه الواسع، ليدلل من خلاله على أن "قالبه المسرحي" يتماشى مع أحدث النظريات المسرحية الكاسرة للإيهام، والتي يرى فيها سمة كانت تميز فن الأداء في فنون الفرجة العربية، وكأنه ينفض الغبار عن هذه الفنون القديمة ليأخذ منها ما يتماشى مع اتجاهات المسرح المعاصر ويُواكبها حضارياً:

**من هنا كان قالبنا هذا، مع أن منبعه بدائي، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر.. فمن هذه النظريات ما يقول إن جمهور اليوم قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعي الذي يرفض معه فكرة (التمثيل عليه) أي فكرة الإيهام المسرحي.**[٦٨]

وقد يبدو مفيداً هنا، الوقوف عند مفهوم "المقلد" – خصوصاً ذلك الذي يريده "الحكيم" – بوصفه قريبًا من طريقة التمثيل عند "بريخت"؛[٦٩] فقد أراد "الحكيم" من "مُقلده" ألا يندمج في دوره ويقوم بصناعة الدور ورسمه وتشكيله بشكل واع أمام الجمهور، وبطريقة الحديث المكشوف، ومن دون إيهام؛ أو حتى بإشراكه في القراءة الدراماتورجية للنص، تماماً كما يُشكل النحات والمصور عملهما في حضور جمهورهما، بوصف ذلك قد يساعد "المقلد" على أن يحتفظ بمسافة تباعد بينه وبين الشخصية، على غرار أبطال "بريخت" وممثليه:[٧٠]

**كان بريخت يطلب من الممثلين أن يحتفظوا بنفس المسافة التي تفصل بينهم وبين الشخصيات التي كانوا يصورونها تماماً مثلما يتوقع ذلك للمتفرجين أيضاً.**[٧١]

ولا غرو في أن كتاب المسرح السالفين البيان، قد أرادوا الجمع بين أشهر منهجين أو مدرستين في "فن التمثيل" عرفهما القرن العشرين، وهما المدرسة القائمة على التقمص لصاحبها الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي (١٨٦٣ – ١٩٣٨)، والمدرسة القائمة على الإبعاد Verfremdungseffekt/Alienation Technique لصاحبها الألماني "بريخت"، ومن دون شك أنهم كانوا مُطلعين، بل وعلى دراية كاملة بتلك المدارس الفنية وغيرها أيضاً، وكانوا سباقين إلى فهم مناهجها والانطلاق من جوهر نظرياتها، عبر تطويعها إلى عناصر محلية؛[٧٢] إن ما طرحه "الحكيم" حول ما سبق – من كسر للإيهام – يتفق وجماليات التلقي لدى المتلقي العربي، لاسيما فنون فرجته الشعبية وفي مقدمها "المقلد" و"الحكواتي" بلا ريب؛ بوصف المتفرج العربي كان يُمارس – أساساً – في تلقيه للعديد من فنون الفرجة هذه، ما يمكن تسميته بالاندماج المنفصل/المنقطع عن العرض، فكثيراً ما كان المتفرج يطلب من المقلد/الحكواتي أن يسترسل في عمله إذا توقف عند نقطة مثيرة – كمأزق يقع فيه بطل القصة – حيث يعيش المتلقي المأزق، ويتفاعل معه، ويصبح جزءاً منه، يتألم لآلام بطله ويتنفس الصُعداء لانفراج الهم عنه؛[٧٣] إن عدم "الاندماج" نتيجة اللجوء إلى "كسر الجدار الرابع" Breaking the Fourth Wall، يأتي بسبب القطع الذي يقوم به المقلد/الحكواتي لقضاء حاجة ما، كشرب القهوة مثلاً أو غيرها، وقد يخرج المتلقي من أسر الإيهام، عندما يطلب المقلد/الحكواتي من جمهوره التزام الهدوء، وعدم إحداث جلبة في المكان، أو بسبب نشوب صراع بين المتلقين فيما بينهم، من المؤيدين والمتعاطفين مع شخصية ما، من شخصيات القصة ضد أخرى، فكلٌ يريد أن يحظى بطله بالنصيب الأوفر من الأحداث والمواقف البطولية، وألا ينشب العراك فيما بين المتفرجين، الأمر الذي يدفع المقلد/الحكواتي لأن يكف عن الاسترسال، ويسهم في قطع تسلسل الأحداث ليخرج المتلقين من حالة الإيهام التي يعيشونها بسبب الأحداث المتخيلة.[٧٤]

ورغم أنه يُحسب للحكيم، دوره في البحث عن "أشكال اتصال عربية جديدة ومبتكرة"، لا يوفّرها التراث الموجود في "المسرح العالمي"، وألا تقتصر تجاربنا على الاستلهام من تجارب المسرح العالمي، مكتشفاً مستويات تقنية مسرحية عربية، وهي "الحكواتي" و"المقلد"، ممزوجة بمستويات غربية – ونعني التقنيات الملحمية – فكلنا يعلم تماماً، أن استخدام "بريخت" لبعض التقنيات، في ضوء بنية الكتابة لديه، هي بمنزلة إشارات أسلوبية، في معركته ضد "المسرح البرجوازي" المتيبس في أوروبا، ولا غرو في أن لدى المتفرج "الغربي" قابلياته الخاصة ورصيده المسرحي الذي يسمح له باستقبال هذه التقنيات وفهمها، في حين أن الأمر عند العرب ليس كذلك؛ "فنحن جمهور طازج ليست لديه – وهذا امتياز – تقاليد مسرحية ثقيلة تُكبّله، وتفرض عليه استجابة سلبية، هي التي ثار بريخت ضدها".[٧٥] جمهورنا غير متيبّس، وقد نقل عاداته الشعبية في الفرجة، إلى الصالات المبنية حديثاً، لذلك فإن التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى "بريخت" مبذولة لنا بشكل تلقائي. وبعض محاولاته لكسر الإيهام المسرحي تبدو بالنسبة لنا غير مفهومة، لأننا

لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي. أو لم تترسخ لدينا تقاليد فرجة تتضمّن الإيهام المسرحي.[٧٦] لقد ابتكر "بريخت" تجديداته وفي ذهنه متفرّج معين. هو هذا البرجوازي الصغير، الذي يعيش في مدن أوروبا الصناعية، والذي يؤم المسرح وسط طقوس شكلية وأنيقة. إنه ذلك المتفرج الذي يجلس جلسة منشاة، ولا يسمح لنفسه بأن يعطس أو يسعل أو يتكلم. يتخذ وضعية سلبية أمام المرآة – مرآة الوهم المسرحي – ويُمارس ما يُشبه العادة السرية الفكرية والاجتماعية، عبر هذه العلاقة الصامتة بين جلسته في العتمة، وما يقوله الممثل مغموراً بالضوء. هذا الوضع غير موجود لدينا. ولهذا فإن الصعوبة في تقديم "بريخت" والإفادة منه، ليست في مضمون المسرحيات وإنما في البنية الشكلية التي تقوم عليها. ومن هنا كان ضرورياً أن نبحث، في واقعنا، عن أشكال توفّر لنا الفعالية التي يتوخاها "بريخت" وتحقق الاتصال الذي ينشده، من دون الحاجة إلى "كسر للإيهام".[٧٧]

**رابعاً. الاستلهام من التراث:**

ويستدعي الحديث السالف عن شخصية "المقلد"، وقفةً وحواراً معقدين، بشأن "المسرح المستلهم من التراث"، نظراً لِما يطرحه من مفاهيم وأنساق مسرحية؛ فمن المعروف في الأوساط المسرحية التي استلهمت نصوصها من "التراث"، أنه بعد العام ١٩٦٧، كانت المعركة مُلحّة بالنسبة للمسرح، وكان واضحاً أنه بوغت، مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة ٥ يونيو، وأنه قد تأخر كثيراً – غداة الحرب – في الإجابة على الأسئلة الحتمية؛ اكتشف المسرحيون التقدميون، أنهم جزء من تضليل ثقافي كبير، يستوجب طرح العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد، بوصف التجارب المسرحية السابقة على ١٩٦٧، كانت تتوهّم أنه بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية حدودها الفن – وتعميم خدمة ثقافية ما – عبر تقديم نماذج عشوائية وغير مترابطة من ريبرتوار المسرح العالمي. هكذا تمحورت معركة هؤلاء الكتاب حول هل ينبغي أن يهتم المسرح بالسياسة أم لا؟ وكيف يتم ذلك؟[٧٨] حتى أن "ونوس"، يشير بوضوح إلى الحقيقة التالية:

> **في تلك الفترة استطعنا أن نجعل المسرح القومي [...] بريبرتواره الململم من المسارح العالمية دون خطة أو هدف، يبدو غريباً في بيئته، وبعيداً عن هموم جمهوره، وبالتالي فقد كشفنا أزمته. وفي هذا الوقت أيضاً بدأ يظهر فيض من الأعمال المسرحية التي تدّعي أنها تعالج المسائل السياسية في هذا الواقع، مستلهمة بعض الظواهر الجزئية أو معتمدة المعالجات الفجّة وأحياناً المتخلّفة.**[٧٩]

نعلم تماماً أن بعض النقاد، قد يصفون الفكرة الآنفة بالميكانيكية، لكن "ونوس" آمن – آنذاك – بما يعرف بـ "المسرح المستلهم من التراث"، أو لنقل تبنى تيار مسرحة "الأمثولة"؛ وذلك بعد خيبة الأمل التي عاشها نتيجة عدم تفاعل الجمهور مع تجربة "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"؛ فبعد أن عاد إلى باريس لمواصلة دراسته عقب أن وضعت حرب "٥ يونيو" أوزارها؛ لم يكن – مبتكر "مسرح التسييس" – متأكداً من اتجاهه المسرحي، لكن الملاحظات النقدية، التي أفاد له بها أستاذه في السوربون "سيرو"، كانت حاسمة – كما أسلفنا – في تطوره ككاتب مسرحي؛ وهو الذي نصحه "سيرو" بتجنب تقليد النماذج الأوروبية لصالح إعادة تنشيط التقاليد العربية الأصيلة، فكتب أربع مسرحيات من وحي "الاستلهام من التراث"، وتستحق نصيحة "سيرو" الاقتباس هنا بعض الشيء، بسبب ما حققته على صعيد التفريق المنشود بين نتاجات "المسرح السياسي" العربي آنذاك، ودورها في البرهنة على أن "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، ليس مجرد فذلكة لغوية، وإنما نصوص "تأصيلية" أثرت الأدب المسرحي العربي، منذ أن بدأ "ونوس" يكتبها، عقب عودته من فرنسا إلى وطنه الأم. جاءت كلمات سيرو – وفقاً لونوس – على النحو الدقيق التالي:

**ونوس: ماذا كنت تفعل لو أنك في بلدٍ كبلادي حيث لا توجد تقاليد مسرحية.. أية نصيحة تقدمها لنا كي نجد مسرحنا؟**

**سيرو: ينبغي الانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد. وقد وُجد دائماً في التاريخ الإسلامي، وحتى عندما يكون ذلك مستتراً، صراع بين الشعب والإقطاع حتى في عصور قديمة جداً. وكانت الحكمة الشعبية تعبّر عن نفسها بالحيلة والأمثولات. فلديكم تراث غني بالنقد الذكي. جحا مثلاً هو شخصية لا تستطيع أن تقوم بثورة. لكنه كتراث شعبي استطاع أن يحتفظ عبر قرون طويلة بصفاء الهجوم على مفاسد الاقطاع. فالتراث الشعبي قاعدة جيدة للانطلاق ومليئة بالإمكانيات ... يثير البعض بالنسبة لبلاد تجربتها المسرحية بادئة، مشكلة عدم توفّر المسارح، إلا أن ذلك ليس له أدنى أهمية. ومن الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية. بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها في أوروبا. فهنا يتحول التراث المسرحي الثقيل عبئاً يجمد حركتنا، ويقيد قدراتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. أما في مناخ بكرٍ فإن الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة، وعفوية، ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي.**[٨٠]

وحيث إنه لما كان ما تقدم بشأن "الاستلهام من التراث"، فإن أستاذ الأدب العربي في قسم الدراسات الآسيوية والشرق أوسطية بجامعة بنسلفانيا روجر ألن Roger Allen يشرح على مستوى "الاستلهام"، أن شخصية جُحا التراثية، هي "المهرج الأساسي في الشرق الأوسط [...] إنها شخصية تزعم كل دولة في المنطقة تقريباً أنها شخصية خاصة بها، وهو معروف في التقاليد الفارسية والتركية باسم نصر الدين".[٨١] وفي لجوئه للتراث، لم يستغل "ونوس" جُحا على الإطلاق، كما فعل المؤلف الجزائري/الفرنسي/الفرانكفوني كاتب ياسين (١٩٢٩ – ١٩٨٩)، لربما لأن "ونوس" اعتبره كوميدياً أكثر من اللازم، بالنسبة لأغراضه المسرحية، لكن نصيحة سيرو حفزت تلميذه على إنشاء نوع جديد من المسرح، يجمع بين العناصر العربية التقليدية، وما اعتبره "ونوس"، الأكثر فائدة بين التقاليد المسرحية الأوروبية؛ ولا سيما تقنيات "بريخت" المسرحية.

لم يكن لدي "ونوس" أية نية لإنتاج مسرح ضيق الأفق أو قومي ضيق المرامي، وحذر دوماً من الخلط ما بين "استلهام التراث" و"اللجوء إلى المادة الفولكلورية"، كما حدث مع بعض مجايليه الذين ألمح إلى أحدهم في مقال نُشر في العام ١٩٧٨ تحت عنوان "مأزق المسرح"، فقال: "البحث عن الأصالة في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجاً، وتبسيطياً، سطحياً للمسألة. الفولكلور لا يستطيع أن يبني ثقافة على حد تعبير العروي"؛[٨٢] كان هدف "ونوس" الرئيس في تلك المرحلة – كما كان في "حفلة سمر" – هو استخدام الدراما كوسيلة لتثقيف جمهور المسرح سياسياً، لذا هاجم أولئك الذين استخدموا الفولكلور لتقديم ترفيه مشتت للانتباه على غرار ما قدمه – بحسبه – الكاتب المسرحي رشاد رشدي (١٩١٢ – ١٩٨٢) واعتبره "ونوس" سطحياً وشكلياً وكتب بطريقة "إيحائية" لا تخدم الناس؛ بل وغير مقبولة.[٨٣] كتب "ونوس" في العام ١٩٧٠، فيما يُفترض أنه الأورغانون الصغير لـ "مسرح التسييس" وعنونه بـ "بيانات لمسرح عربي جديد": "لنتذكر هنا أن د. رشاد رشدي في مسرحيته "بلدي يا بلدي"، التي يستفيد منها من "فولكلور" الشعب، ليقدم فكرة ضد الشعب ولغير صالحه".[٨٤] وكما قال في مقابلة مطولة مع الناقد العراقي فاروق أوهان في العام ١٩٨٦: "لقد رأيت العديد من المسرحيات [تستخدم الحكايات الشعبية] لكن آثارها إما مخالفة لمصالح الناس، أو مُضللة".[٨٥]

دعونا نمحص ما سبق، فنجد أن "ونوس" نظر إلى "الاستلهام من التراث" بشكل جاد – يفوق حتى مجايليه كافة – بدليل ما اعتمده في مسرحياته الأربع المتعاقبة، من "استلهام" يعتبر علامة فارقة في تاريخ الدراما العربية، لا لإطلاق دعوة مباشرة إلى حمل السلاح كما فعل في "حفلة سمر"، ولكن في محاولة حثيثة لإيقاظ جمهوره من سلبيتهم وقدرهم، وجعلهم يفكرون في حياتهم من خلال "الاستلهام"؛ علينا أن نتذكر أن "إدريس" عُرف ككاتب قصصي وروائي، رغم أهمية منجزيه "نحو مسرح مصري" و"الفرافير"، فيما سمى "الحكيم" تياره بـ "المسرح الذهني" لصعوبة تجسيده، وهو القائل في إحدى لقاءته الصحفية: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة"؛[٨٦] لم يضع "الحكيم" – رغم حظوته الإبداعية – أي اعتبار إبداعي للجمهور الذي يُعد القاعدة الحيوية للمسرح؛ يقول فرحان بلبل واصفاً فكر "الحكيم" "الذهني": "فهذا الفكر يتسامى فوق النواحي المادية في الحياة ويطلب الغذاء الروحي الذي وصفه المسرحيون فيما بعد بأنه ترف فكري يساعده على هضم الطعام الدسم".[٨٧] ورغم أنه من الممتع حقاً أن يناقش المرء هذه الحالة، فسنكتفي بإبانة، أن "ونوس" كتب ما يلي وهو على تخوم العُمر:

> **أنا أعتقد، أن المسرح، ورغم كل الثورات التكنولوجية، سيظل ذلك المكان النموذجي، الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معاً. وميزة المسرح التي تجعله مكاناً لا يُضاهى، هي أن المتفرج يكسر فيه محارته، كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلّمه غنى الحوار وتعدد مستوياته. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مضمرٌ بين العرض والمتفرج. وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم.. وفي مستوى أبعد، هناك حوار بين الاحتفال المسرحي "عرضاً وجمهوراً" وبين المدينة التي يتم فيها هذا الاحتفال. وفي كل مستوى من مستويات الحوار هذه، ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا. ومن هنا، فإن المسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدني فحسب، بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره.**[٨٨]

دعا "ونوس" الجمهور إلى العمل بشكل جماعي، والإيمان بقوتهم سعياً وراء هدف مشترك؛ كان واثقاً منذ شبابه، بأن المسرح قادر على أن يغير وجه العالم، معترفاً في العام ١٩٩٦ بالآتي للناقدة ماري إلياس: "كان هناك إيمان بأنه ما زال بالإمكان التدخل في التاريخ. في تاريخ المنطقة وأحداثها"؛[٨٩] مما دفعه للتخلي عن أسلوب و"التحريض الدعائي الماركسي" (Agitation Propaganda) Agitprop، الذي لم ينجح في "حفلة سمر"، لصالح أسلوب "الاستلهام من التراث"، بهدف جذب الأذواق ومن ثم التطلعات. "إن أهم ما يميز المسرح العربي الحديث انه مسرح تجريبي بالمعنى العام، إذ ليس هناك صيغ شكلية جاهزة أمام الكاتب ومن هنا فإن عليه أن يدخل باب التجريب في سبيل صياغة تجربته، وقد أدرك "ونوس" أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية"،[٩٠] حتى أن الناقد عمر الطالب كتب يقول بهذا الشأن: "لعل تجربة سعد الله ونوس للإفادة من التراث في المسرح تعد من أفضل هذه التجارب جميعاً".[٩١] استمد "ونوس" "الاستلهام"، من الماضي الرامي إلى إلقاء الضوء على الحاضر، لعله يُوضح أوجه التشابه بين الظروف آنذاك والآن، أو لنقل لإيصال الدروس التي يمكن تعلمها من المقارنة، لقد جادل "ونوس" في العام ١٩٧٨،

في ورقة بعنوان "مأزق المسرح"، بأنه "إذا لم ننطلق من عادات الفرجة عندنا، ومن المشاكل التي يكتوي منها متفرجنا كمواطن وكفرد في طبقة مسحوقة، فإننا لن نصل إلا إلى صيغ مسرحية ميتة وبلا هوية".[٩٢]

ومع الأخذ بنصيحة أستاذه "سيرو" بعين الاعتبار، أنتج "ونوس" أربع نصوص بأسلوب "الاستلهام" "الفيل يا ملك الزمان" (1969)، و"مغامرة رأس المملوك جابر" (1971)، و"سهرة مع أبي خليل القباني" (1972)، وأخيراً "الملك هو الملك" (1977)؛ كنت أولى التجارب قصيرة جداً؛ ونعني " الفيل" التي قدمت بمعية "بائع الدبس الفقير" في العام ١٩٦٩ ضمن فعاليات "مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية"؛[٩٣] وعلى الرغم من أن نتائج المهرجان لم تكن تجربة سعيدة بالنسبة له، إلا أن "ونوس" تشجع – بشكل كافٍ – لكتابة نص أكثر تعقيداً وهو "مغامرة رأس المملوك جابر"؛ سعت "جابر"، كما "الفيل"، إلى تحفيز الجمهور على الخروج من سلبيته من خلال تقديم صورة "مستلهمة من التراث"، تُشهر بالإنسان السلبي، رغم أن "ونوس" يُفعل ذلك في "جابر" بمهارة أكثر بكثير بالمقارنة مع "الفيل"؛ مما يدلل على أن صوت "ونوس" أخذ ينضج مع الوقت، ويكتسب مع "التراث" سلطة أكبر فأكبر.

كتب "ونوس" "الفيل"، التي تدور أحداثها – كنموذج للاستلهام من التراث – في عهد يشبه العهد العثماني، كنص قصير – أقل من ٢٠ صفحة – ولا تحتوي على أي شيء قد يصرف الانتباه عن الرسالة التي يرغب "ونوس" في إيصالها. الباحث في الأدب الإنجليزي والعربي محمد مصطفى بدوي (١٩٢٥ – ٢٠١٢) يسمي هذه المسرحية، "حكاية تعليمية" Didactic Parable،[٩٤] ولربما أن "ونوس" تأثر خلالها، بفكرة "بريخت" عن "المسرحية التعليمية" Educational Theatre؛ يبدو أن "ونوس" كان مصمماً في "الفيل" على عدم إساءة الجمهور لفهمه، كما كان الحال في "حفلة سمر"، لذا كانت القصة مأخوذة من التراث الشعبي الشفهي العربي. وعلق "ونوس" على ذلك في مقابلة مع فاروق أوهان:

> **"الفيل يا ملك الزمان" من تقليد الحكاية الشعبية وقمت بتحويلها إلى مسرحية، أردت التعامل مع قصة تعيش في ذاكرة الناس وتقديمها من منظور جديد يحث الناس على التفكير في حياتهم. كانوا يعيشون ويتساءلون عن موقفهم في ضوء مواقف المسرحية. [...] كان الدافع الرئيسي هو البحث عن مثال تاريخي للفعل وعن الأصالة في نفس الوقت. بالنسبة لي، لم يكن الأمر مجرد استعارة حبكة حكاية شعبية.**[٩٥]

وكنص مستلهم من "التراث"، تبدو "الفيل" مستندة إلى قصة شعبية من الذخيرة الشفوية، التي يرويها "الحكواتي" في شوارع ومقاهي دمشق، ولم يتم تضمينها في مجموعات مهمة تراثية بارزة مثل "ألف ليلة وليلة"، وليس من الواضح ما هي التغييرات التي أجراها "ونوس" على القصة الأصلية، والتي لا بد وأنه أجرى عليها العديد من المتغيرات، ولكن المسرحية – تماماً كـ "جابر و"القباني" و"الملك" هجوم مباشر وإن كان مستتراً خلف "الاستلهام من التراث" – على السلطة الاستبدادية التعسفية غير المقيدة بالقانون، والتي يبدو أن "الفيل" يرمز إليها؛ ولما كان ذلك، فإن هذه النصوص "المستلهمة"، هي بالتالي، هجوم مباشر على القيادة والنظام، حيث تم التأكيد على شراسة الفيل/الوحش في المشهد الأول من "الفيل":

**زكريا: يلذ له الشر ويسره. كلما عاث في الأرض فساداً ازداد شراهة. أتعرفون تلك المخلوقات المصاصة للدماء. كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشاً للدم. مزيداً من الدم...**[٩٦]

في هجومها على الاستبداد ودعوتها إلى العمل الجماعي، تتوافق "الفيل" و"جابر" و"القباني" و"الملك" مع المبادئ العامة لمسرح "التسييس"، لكن "ونوس" يبتعد – لدى "الاستلهام من التراث" – عن لون "حفلة سمر" الحداثي الطابع، مقدماً أعمالاً مستوحاة من السرد الشعبي العربي؛ حيث تحوم المسرحيات الأربع السالفة البيان، حول خبايا الصراع الدامي على كراسي السلطة، والعبث وسوء التسيير والفساد والخيانة وخيبة الأمل المريرة والرعب من السلطة؛ رغم أنه يمكن اعتبار الكلمات الأخيرة للممثلين في "الفيل يا ملك الزمان" – وكذلك في "جابر" – بمنزلة تحد للجمهور، للنظر في وضعهم، وفهم حالتهم وأسبابها، والتصرف على أساسها؛ إن "الحكاية الدموية"[٩٧] التي سيتم تمثيلها هي، كما يأمل "ونوس"، قصة النضال من أجل الحرية في العالم العربي.

وتأسيساً على ما سبق، وبعد قراءة الحكايات السالفة قراءة تحليلية الطابع، يجلو أنها تنسكب من معين واحد، وهو "مسرح التسييس"، لكن كلاً منها، وإن بدت مختلفة وفردية في نهجها، فإنها تُظهر – مجتمعة – مدى مرونة مفهوم "التسييس" لدى الممارسة؛ إذ تُعتبر الأعمال السابقة، خليطاً من مرحلة "بريخت" "التعليمية"، و"التحريض الدعائي الماركسي"، وما هطل من "الاستلهام من التراث"، فكانت تعليماً وتحريضاً عربياً قوياً، بل وحتى فظاً مناهضاً في وجه "الشمولية".

ورغم أن "جابر" و"القباني" أكثر جوهرية من "الفيل"، وأكثر أهمية بكثير لمجموعة متنوعة من الأسباب، أهمها أنهما كقطع أو نصوص مسرحية/أدبية، غنية بالتعقيد، وتستفيد بشكل ثري – بوصفها "أمثولة مُمسرحة" – من "الاستلهام من التراث"، علاوة على انتفاعها – بشكل فعال – من تقنية "الحكواتي"، مما يمنح النصين، أهمية وجاذبية غير مسبوقين، فنستطيع القول: إن "الملك هو الملك"، بمنزلة درة تاج "الاستلهام من التراث"، وذلك لما اتسمت به من جدل ديالكتيكي Dialectical عميق وغير مسبوق؛ إذ يتم استخدام تقنيات "بريخت" بمهارة وفهم، ويتم تقديم المثال السلبي الرئيسي – الملك – بدرجة من التعاطف، لدى خسارته تاج الملك، في لحظة لعب ولهو، ويتم تخريب توقعات الجمهور – المتعاطف مع أبوعزة ضد التجار – من خلال تحليل معبر لأهمية ووظيفة البطل الشعبي. يقول الناقد علي الراعي (١٩٢٠ – ١٩٩٩):

**مسرحية الملك هو الملك تعتبر في رأيي أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب عربي من إرث ألف ليلة وليلة، وهي إلى هذا أحسن ما قدّم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، وسرعة اندفاقه ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية.**[٩٨]

كانت إنجازات "ونوس" الآتية من "الاستلهام من التراث" كبيرة؛ لقد تجاوز عبر هذه التجربة الثرية أساليب "حفلة سمر"، والتي كانت مرتبطة – أساساً – بسياق تاريخي محدد، واعتمدت على تقنيات لم يكن "ونوس" قد صنعها بنفسه؛ حتى إن الباحثة في النظرية والنقد سارة براينت-برتيل Sarah Bryant-Bertail تلاحظ أن "المبادئ الدرامية للمسرح الملحمي غالبًا ما يتم اختزالها عن

طريق الخطأ إلى مجموعة من الأنماط والأساليب المألوفة: لافتات، وعناوين مباشرة للجمهور، وأغاني خارجة عن الشخصية، وتمثيل غير مسرحي"،[٩٩] وهو ما كان بادياً في "حفلة سمر"، في حين أظهر "ونوس" – لاحقاً – أنه استفاد من نصيحة "سيرو" وتمكن من إنشاء مسرح "مُستلهم من التراث"، يتضمن "تقاليد بريختية"، لكنه قريب من قلوب جمهوره العربي، فكان مسرحاً أصيلاً للغاية.

لما كان "من جوهر المسرح أن يحكي حكاية، والحكاية [في "تيار الأمثولة" و"الاستلهام"] هي الضمانات الرئيسية لشدّ المتفرج وتوريطه في العمل المسرحي"،[١٠٠] فلربما كان من المفيد أن نستحضر ما قاله "ونوس" في هذا الصدد:

> **حولت أن أوضح عملي بصورة أعمق. تناولت هماً سياسياً، وتخيلت شكلاً مسرحياً جديداً يتيح للمتفرج الدخول في التجربة والتحاور معها، والنمو بها، وتنميتها [...] كان ذلك حلماً، ولم يتحقق الحلم. ربما كان هناك خطأ في العمل أو في الحلم نفسه. وربما كان هناك كسل في التجربة ومواصلتها. بالنسبة لي، لم أتصوّر أبداً أن (مغامرة رأس المملوك جابر) عمل يقدَّم على خشبة المسرح التقليدي. ولكنها الآن لا تقدم إلا في مسارح تقليدية. كنت آمل دائماً، ومنذ كتابتي لها أن تكون مشروعاً يتكامل. لكني حتى الآن لم أر أي تكامل، وإنما رأيت تكراراً لما هو مشروع. وحتى عندما اقترحتُ بضع حوارات للمقهى، لا تأخذ سياقها إلا إذا نمت وتعمقت واتسعت بين ليلة وأخرى عبر هامش الارتجال، رأيت هذه الحوارات تُؤخَذ حرفياً، وتُكرّر على أنها الإمكانية الوحيدة للحديث في المقهى. وهذا أفقر التجربة وأدّى في معظم الأحيان إلى تفكك العرض.**[١٠١]

لم تخطر ببال "ونوس" مسألة أن "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، تتم أبداً عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي فحسب، فقد كان لديه منذ البدء إدراك بأن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات سابقة،[١٠٢] كما أن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي لإبداع مسرحية عربية الهوية وأصيلة، ربما خطر في باله أن استلهام إحدى حكايات "التراث" – وهذا واضح جداً في "الفيل" – يمكن أن يحقق له فرصة لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها بصورة أكثر عمقاً وصفاءً؛ أي أنه لا يؤخذ بسيرورة الحكاية، لأنه يعرفها مسبقاً، وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية، وتدبّر العبرة المستخلصة منها.[١٠٣] معلناً "ونوس" بصراحة "أن طرح هذه القضية في السنوات الأخيرة، يقوم على كثير من الالتباس وعدم الوضوح، وحين يتحدث النقاد عن المسرح التراثي أو عن تأصيل المسرح عبر التراث فإني لا أفهم بالضبط ماذا يعنون؟".[١٠٤]

وتفادياً للتشبث بالمعنى الواحد أو الاقتصار عليه، وحتى لا نُضيق المسارات المختلفة للنقد، ونأخذ وضعية الخشبة المفصولة عن الجمهور، نُفطن مجدداً إلى أنه إذا كان استلهام الحكاية من التراث أو التاريخ العربي كافيًا بحد ذاته لتأصيل المسرح، فإن مسرحنا العربي قد تأصل منذ نشأته. لأن الروّاد الأوائل نهلوا من التراث والتاريخ. ولأن كاتباً كتوفيق الحكيم قد استلهم الكثير من حكايات تراثنا وتاريخنا وأساطيرنا، وألف عشرات المسرحيات حولها. وبهذا المعنى كان ينبغي أن يُلغى السؤال منذ زمن طويل، لأننا قد حققنا ما يكفي من الأصالة.[١٠٥]

إن مأساة التنظيرات والمعالجات الفكرية لمسألة المسرح وبحثه عن هويته العربية تكمن في أنها تدور في حلقة مفرغة، لأنها تطرح القضية طرحاً خاطئاً. وهي عندما تطرح أسئلة خاطئة فإنها حتماً سوف تنتهي إلى أجوبة خاطئة".[١٠٦] إن أشكال التعبير أو الفرجة التي عرفها العرب إنما وُجدت في سياق حضاري، آخر ولخدمة أغراض ثقافية أخرى، وبالتالي لا يكفي أن نستلهم بعض أشكال الفرجة التي عرفها العرب كي نصل إلى تحقيق مسرح عربي واضح الهوية؟[١٠٧]

**خامساً. مسرحة التاريخ – الوعي التاريخي:**

تحدثنا كثيراً، وقيل الكثير حول لجوء الكتاب التقدميين العرب إلى "الاستلهام من التراث" بغية "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، فماذا عن "الاستلهام من التاريخ العربي" في بحثهم عن هوية عربية للمسرح؟ وكيف تعاملوا مع التاريخ؟

إن المستقرئ لما اصطلح على تسميته مرحلة "التأصيل" ليلاحظ اللجوء إلى التاريخ بوصفه أداة فنية، شرح من خلالها الكتاب رُؤاهُم وتصوراتهم، ويرى "الراعي" أن استخدام التاريخ في المسرح العربي مر بعدة مراحل أهمها: "استخدام التاريخ لمساءلة التاريخ ومحاكمة أشخاصه"،[١٠٨] وهو ما يفسره مؤسس تيار "مسرحة التاريخ" الكاتب التونسي عز الدين المدني بالمقبوس التالي: "لا وجود للتاريخ من حيث هو تاريخ، لأن التاريخ وعي بالأساس أكثر من كونه علماً مثل الهندسة والفيزياء، وإذا ما أردنا أن نترجم هذا القول إلى لغة المسرح فإننا نقول إنه لا فائدة ولا جدوى من وراء كتابة مسرحية تاريخية من حيث هي تاريخ بل الفائدة وكل الجدوى في أن نكتب مسرحية تاريخية من حيث هي وعي تاريخي".[١٠٩]

وتفادياً لمزيد من اللبس، وليتخذ حديثنا صبغة مسرحية أوسع، عقب هذا الاستحضار الاستهلالي الممهد، نستحضر في هذا الصدد، ما ذكرته لجنة تحكيم "مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية" بشأن "مسرحة التاريخ"، عندما منحت جائزة الإبداع الأدبي في "حقل المسرحية" إلى "المدني":

> **تمنح جائزة الإبداع الأدبي (حقل المسرحية) إلى عز الدين المدني، لما تميزت به تجربته في الكتابة المسرحية من غنى وعمق والعمل على بناء مسرح عربي يستفيد من تجارب المسرح الغربي ويؤكد الخصوصية العربية، وقد حقق المدني مشروعه موائماً بين ثقافة نظرية بتاريخ المسرح وقضاياه وخصوصيته من ناحية، وتجريب مسرحي مجتهد من ناحية ثانية، وفعل كل هذا باحثاً عن جماليات ممكنة لمسرح عربي يجمع بين الحداثة والتأصيل، ويقيم بين المتفرج والعرض المسرحي علاقة أليفة لا غربة فيها، ولعل تضافر الأصالة والتحديث هو في أساس قراءته المبدعة للتراث العربي، التي انتهت إلى عدد من المسرحيات المتميزة.**[١١٠]

وهكذا يجلو أن "المدني" أقام مشروعه على فكرة "مسرحة التاريخ"، جامعة "..أعماله بين التراث والثقافة الشعبية والمواد التاريخية والشفهية، وذلك على نحو يحيل هذه العناصر إلى مشهد يرضي العين والعقل معاً"،[١١١] وكان "تضافر الأصالة والتحديث" هو في أساس قراءته المبدعة للتاريخ العربي، التي انتهت إلى عدد من مسرحيات "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، المحقق للفرجة الجمالية لديه. وميز "المدني" في نصوصه بين نظرتين للتاريخ، الأولى: "أفقية سطحية" قاربت التاريخ الرسمي بوصفه عصراً ذهبياً، ومهيجاً سياسياً لإذكاء الروح القومية، وبالتالي وسمته بأوصاف المدح والتمجيد، معتبراً ما سبقه تعامل مع "التاريخ" بوصفه مادة جامدة،

بصيغة لم تستطع جعله مادة حيوية معاصرة. أما النظرة الثانية لـ "التاريخ" عند "المدني"، فهي "عمودية نقدية"، قوامها وضع "التاريخ" موضع الدرس، ومراجعة مادته، ورفض المدسوس منها، لاسيما وأن العديد من الدراسات التي تناولت التاريخ العربي لم تتصف بالنزاهة لأسباب سياسية، أو مذهبية كما هو الشأن بالنسبة لبعض المستشرقين.[١١٢]

نستحضر "مسرحية ديوان الزنج" لنبش ما سبق، فنجد "المدني" يحقق شخصية جماعية هي "الزنج"، في محاولة لأن يزيل التشويه الذي لحق بهم، مرغماً القائمين على تدوين التاريخ، على البوح بتحريفهم للحقائق، فيجعل من ثم المؤرخ محمد بن جرير الطبري (٨٣٩ – ٩٢٣) يتراجع عن كل اتهاماته لثورة الزنج، ولزعيمها محمد بن علي، بالفتنة:[١١٣]

**أبو جعفر بن جرير الطبري: لقد عدت من سباخ البصرة. وراعني ما شاهدته. واني لمراجع ما كتبته في تاريخ الرسل والملوك، في شأن ثورة الزنج. أيها الناس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي.**
**إني غالط، فثورة الزنج لم تكن فتنة، وعلي بن محمد لم يكن خارجياً. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث!**[١١٤]

واستناداً إلى هذه النظرة، يستقي "المدني" متون مسرحياته من "التاريخ"، مُحيياً عبر تيار "مسرحة التاريخ"، ثيمة رئيسية في مسرحه، وهي مسألة "الثورة" أو "الانتفاضة"؛ فكتب "ثورة صاحب الحمار" (١٩٧١) عن انتفاضة بعض قبائل البربر ضد الحاكم الفاطمي في أفريقيا، و"ثورة الزنج" (١٩٧٣) عن انتفاضة الزنج في "سباخ البصرة" ضد الخلافة العباسية، و"رحلة الحلاج" (١٩٧٣) عن انتفاضة الرمز الصوفي "الحلاج" ضد السلطة، و"مولاي السلطان الحسن الحفصي" (١٩٧٧) عن انتفاضة سكان "الأرباض" ضد الحكم "الحفصي"، وغزو "الأتراك" و"الإسبان". وهو ما يجليه "المدني" قائلاً:

**انا مؤلف ديوان ثورة الزنج.. لقد ألفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات، والانتفاضات، والانقلابات التي جرت... في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي عدد من بلدان العالم الثالث.**[١١٥]

وإذا نظرنا إلى هذه الأحداث والشخصيات، تبينت لنا مجموعة من القواسم، على مستوى أعمال "مسرحة التاريخ":

١. **الانتفاضة على حُكم مركزي، قام بها مضطهدون مسحوقون أو مهمشون، لا يعترف لهم بأية مكانة.**[١١٦]
٢. **انتفاضة لم ينصفها مؤرخون، إذ عملوا على تشويهها، تشويهاً، بعيداً عن كل براءة.**[١١٧]

ويبدو من خلال هذه التقييمات المتبادلة، أن نصوص "المدني" لا تخلو من حركية تثير التأمل في مسألة التفكر في الثورات والوسائل الكفيلة لإنجاحها، لاسيما الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها القائد الثوري، كالوقوع في أسر التناقضات والتفريط في التحالفات، والسقوط في العجز عن تصوير ما يقتضيه الوعي التاريخي –كشخصية حلاج الحرية على سبيل المثال لا الحصر – من وجوب تجاوز الخلافات الجزئية والتفكير في التناقضات الأساسية،[١١٨] وبذلك يبدو أن "مسرحة التاريخ" ليست الغاية المثلى لدى "المدني"،

فهو يهدف إلى إعادة التفكير في الإرث التاريخي العربي وذلك وفق آلية الهدم والبناء: أي هدم وجهة نظر تاريخية ملفقة، وبناء وجهة نظر تاريخية بديلة صدوقة، تتسم بالوعي الفكري المتأمل.[١١٩]

وكنا قد تأملنا أعمال "المدني"، فوجدانه يحاول عبر إستراتيجية "مسرحة التاريخ"، إزالة التحريف الذي لحق بالثورات من جهة، وإبراز مثالبها ونواقص زعمائها من جهة ثانية،[١٢٠] فضلاً عن "البعد الآخر الذي على أساسه يقع إعادة امتلاك التراث، إذ لا ينظر الجمهور إلى هذه الأحداث نظرة مطلقة، بل يرى فيها العناصر السلبية، والعناصر الإيجابية، ويكشف عبر معالجة الكاتب ما وقع تزييفه، وما وقع تشويهه، وما وقع تناسيه، وما وقع تهويله والتعظيم من شأنه".[١٢١] فالعملية الإبداعية المسرحية المستقاة من "التاريخ" عند "المدني" تعبر عن مضمون فكري، إذ "لا فائدة ولا جدوى من وراء كتابة مسرحية تاريخية من حيث هي تاريخ، بل الفائدة وكل الجدوى أن نكتب مسرحية تاريخية من حيث هي وعي تاريخي".[١٢٢]

ومن نافل القول، أن "المدني" انفتح على الذاكرة الغربية، وعلى أحدث نقلاتها الفنية التي كانت لها جاذبية كبيرة؛[١٢٣] ولهذا الغرض أدرج القارئ في اللعبة المسرحية وأشركه فيها، عبر "كسر الجدار الرابع" و"طغيان السرد" الملحمي وإيقاف الحدث المسرحي لرفض الإيهام "ملحمياً"؛ نتيجة تأثر "المدني" – تماماً كإدريس وونوس – بمنهج "بريخت" الذي شاع في أرجاء الوطن العربي؛ لقد كانت أدوات المنهج البريختي وسيلة للتعليم والتحريض والتوعية.[١٢٤] ومهما كانت الحدود والغايات، فيمكن أن نعتبر تجربة "المدني" في تظفير المسرح بالتاريخ، ريادية في مجملها.[١٢٥]

دعونا نفحص الأمر بدقة أكبر علنا نبدد الحيرة العلمية، وننظر – عبر القراءة الموالية – في تفرد "المدني" على مستوى "مسرحة التاريخ"، فنجد أن "روايات الهلال" كانت قد قدمت مسرحية "منمنمات تاريخية"،[١٢٦] التي تعتبر أحد أهم نصوص "الوعي التاريخي" عربياً، بوصفها "حوار جدلي بين الماضي والحاضر"؛ أو كما وصفها كاتبها سعدالله ونوس بـ "التأمل التاريخي الفعال"،[١٢٧] حيث يرى "ونوس" ما يلي بشأن النصوص المحملة بعبق التاريخ:

> **"منمنمات تاريخية" ليست تأريخاً، وإنما هي تأمل فردي في التاريخ، يطمح إلى التحول – عبر المشاهدة والحوار – إلى تأمل جماعي في التاريخ. ومن المؤكد أن هذا التأمل يتم الآن، وإني مغموس بكليتي في الحاضر، ولذا فمن الطبيعي أن يكون هناك حوار خفي بين (الآن) وبين المادة التاريخية التي نتأملها، على ألا يفهم هذا الحوار من خلال المصطلحات الدراجة والسطحية، مثل الإسقاط والترميز الفج، ومراوغة الحاضر بأقنعة الماضي. إن الحوار الذي قصدته هو حوار بين وعي مرحلة تاريخية، تُقدم بكل كثافتها وإشكالياتها ووقائعها في الزمن الذي تمت فيه وبين وعي الواقع الراهن الذي يحيا فيه الكاتب والقارئ معاً.**[١٢٨]

ومقتضى الكلام، أن "ونوس" برهن – بمعية المدني – على أن انعدام "الوعي التاريخي" لدى النخبة السياسية العربية يشكل المعوّق الرئيس الذي سبب إخفاق النهضة العربية، وحولها إلى إشكاليات دائرية غير قابلة للحل، مؤكداً "ونوس" محاولة هذه "النخبة" فعل كل ما بوسعها لكي تمنع عن المجتمع إمكانية، لا "وعي التاريخ" فحسب، بل وإمكانية معرفة تاريخنا ولاسيما في مرحلته المعاصرة؛ وهو ما يتطلب اقتباس ما ذكره حرفياً لأهميته بشأن لجوئه إلى "مسرحة التاريخ":[١٢٩]

**أليس كل حاكم هو بدء التكوين وهو بدء التاريخ وكل ما حدث في الأزمان التي سبقت ظهوره وتجليه ليس إلا انحطاطاً ممتداً، ينبغي أن يُمحى من الذاكرة، ويغيبه النسيان![١٣٠] [نحتاج إلى] إحياء حُقبات من تاريخنا المصادر والمطمور في عتمة النسيان [...] إن الأديب هنا يستدرك تخاذل المؤرخ، ويساعدنا على تلمس وعي تاريخي، هو وحده الكفيل بأن ينتشلنا من دائرية الإشكاليات الزائفة، التي تسد الطريق إلى المستقبل.[١٣١]**

لقد رفع "المدني" وونوس "التاريخ" المغيب، إلى مستوى حداثة الرؤية: أي "الحداثة" التي تنزع عن "التاريخ" طابع النسبية؛ فهما على اهتمامهما بـ "التاريخ" في حد ذاته، اهتما بقدرته الإيحائية في التعبير عن الحاضر والمستقبل "لأننا حين نتعامل مع التراث، لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير التاريخ وتغييره".[١٣٢]

**سادساً: مسرحة "المقامة":**

طرح المخرج المسرحي المغربي الطيب الصديقي مصطلحاً مسرحياً جديداً يرنو إلى "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، بعنوان "مسرحة المقامة"، فما هي "المقامة"؟ وكيف كان التفريق المنشود بين نتاجات المسرح العربي آنذاك، وبين ما أرد أن يحققه الصديقي فعلياً؟

ومن أجل التوصل لنتائج تحمل القدر الكافي من الموضوعية، نبين أن "المقامات"[١٣٣] عبارة عن مجموعة من الحكايات القصيرة الفصيحة المتفاوتة الحجم التي تجمع بين النثر والشعر وبطلها رجل وهمي يدعى "عيسى بن هشام".[١٣٤] عُرف بطل المقامات بقدرته على قرض الشعر، وحسن تخلصه من المآزق، إلى جانب مغامراته؛[١٣٥] إنه شخصية فصيحة، نشطة تثير العجب وتبعث على الإعجاب، وتنتزع لفكاهتها، البسمة من الشفاه والضحكة من الأعماق.[١٣٦]

وتُعد المقامة ضربًا أدبيًا عربيًا يأتي على شكل النثر المقفى ذي الإسراف البلاغي الظاهر؛[137] ولا يوجد حالياً سوى أحد عشرة نسخة مصورة من المقامات باقية حتى يومنا هذا من حصاد القرنين الثالث والرابع عشر،[138] أربعة منهن في المكتبة البريطانية، بينما ثلاثة في المكتبة الوطنية الفرنسية، بما في ذلك "مقامات الحريري".[139] ومن المحتمل، أن يكون إنشاء مخطوطات المقامات ورسمها، قد تم لأسواق الكتب المتخصصة، في كبريات مدن العرب، مثل بغداد والقاهرة ودمشق، وليس لأي راع معين آخر؛[١٤٠] كان جمهور المخطوطات من طبقات النخبة والمثقفين النبلاء، أو الفلاسفة والعلماء، وهي التي وضعت موضع تقدير كبير، بسبب لغتها الشعرية الدقيقة، علاوة على رسومها التوضيحية الرامية لإبراز الحس الجمالي،[141] برؤية ومنهجية تتلاءم وتحولات الأجناس الأدبية والفنية عبر الزمن.[١٤٢]

وحيث إننا نتصدى لاستنطاق جملة القراءات التي تشكلت حول "نص فريد في الأدب العربي القديم"،[١٤٣] وهو مُنجز "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، ننبه إلى أن "الصديقي" أعاد مسرحياً صياغة "مقامات الهمذاني" ضمن مجموعة أعمال أخرى تنهل من "التراث"،[١٤٤] حيث تعتبر مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" علامة من علامات المسرح العربي المعاصر، وهي المأخوذة عن

أشهر مؤلفات الأديب "أبو الفضل أحمد بن الحسين المعروف ببديع الزمان الهمذاني" (٩٦٩ –١٠٠٧).[١٤٥] وإذا كان الأمر كذلك، فإن لـ "الهمذاني" الفضل، في وضع أسس "فن المقامة"، وفتح بابه واسعاً، ليلجه أدباء كثيرون أتوا من بعده وأشهرهم أبو محمد الحريري (١٠٥٤ – ١١٢٢) وناصيف اليازجي (١٨٠٠ – ١٨٧١)؛ كان لهذا المنجز فضل كبير في ذيوع صيت "الهمذاني"، لما اشتمل عليه من معلومات جمة، تفيد القراء من مختلف المشارب والمآرب؛ علماً بأن أشهر "المقامات"، مقامتان جالتا في أنحاء العالم الإسلامي، وهي: "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، و"مقامات الحريري"، وذلك بسبب قدرتهما على اختزال معان وسياقات متعددة، على مستوى "الشعر" و"الرسومات" السالفين البيان.[١٤٦]

ويعتقد بعض النقاد العرب، أن مقامات "الهمذاني"، و"الحريري"[١٤٧] تعد نواة المسرحية العربية الفكاهية، بل وسبباً لنشأة "أدب الكُدية"[١٤٨] ذي الطابع الكوميدي، فقد خلدت "المقامات" أوصافاً للطباع الإنسانية الطريفة، فكانت – بحق – واصفاً بارعاً بأسلوبها ومضمونها، لا تفوته كبيرة ولا صغيرة؛ حتى باتت تُعد تحفة أدبية اليوم، بفضل مُلَحِها اللطيفة، التي تبعث على المرح، وتدعو إلى مكارم الأخلاق، وأراد كتابها إظهار قيمها بوصف ما يناقضها.[١٤٩]

وليس من المماراة في شيء، أن يلاحظ الناقد المعاصر، أن المرجع الأساسي لـ "مسرحة المقامة" ارتبط ارتباطاً وثيقاً بأحد أشهر الفنانين والمخرجين المسرحيين العرب، وأكثرهم صيتاً في القرن العشرين، وهو المخرج المسرحي المغربي الطيب الصديقي، وذلك في غمرة طموحه لولوج الأفق الأرحب لـ "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، بالاستفادة مما اكتنزته الثقافة العربية، من "ظواهر مسرحية"، ظن الصديقي أنها تبوأت مقاماً أثيراً، يمكن مفاهيمها من الاتصال بالثقافة المسرحية العربية المعاصرة.

أحيا الصديقي "المقامات"، وباتت على يده "مقامات بديع الزمان الهمذاني" علامة من علامات المسرح العربي المعاصر، وهي التي أعاد صياغتها – بشكل ميتاثيتري – ضمن مجموعة أعمال أخرى، تنهل من التراث، مثل "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، و"الإمتاع والمؤانسة"، و"الفيل والسراويل"، و"قفطان الحب المرصّع بالهوى"، "وخلقنا لنتفاهم"، و"الحراز"، وغيرها؛[١٥٠] كان مشروع الصديقي هو أن يزاوج بين المسرح العالمي من جهة، والتراث الشعبي من جهة أخرى، وأن يدمج – وفق معايير معاصرة – أشكالاً ثقافية شعبية مغربية كـ "الحلقة" و"البساط" في الفن المسرحي العربي؛[١٥١] إذ على الرغم من انفتاحه على الثقافة الغربية وعمله في المسارح الفرنسية، إلا أن جزءاً كبيراً من مشروعه المسرحي كان "تأصيلياً"، يربط المسرح العربي بجذوره القديمة، التي إن لم تكن مسرحاً مكتمل الهيئة والأركان، فإنها كانت أشكالاً مبسطة، أو أفكاراً أولية عن فن المسرح، تُعبر عن الاحتياج الإنساني الفطري إلى هذا الفن، وإلى الاجتماع في مكان ما لبعض الوقت، لمشاهدة وسماع حكاية من الحكايات، مهما اختلفت أساليب التعبير عنها.[١٥٢]

ومن أهم الأمثلة على تواصل "الصديقي" مع التراث العربي وفنيّاته الأدبية، مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" التي ألفها وأخرجها في العام ١٩٧٢، ومثّل فيها دور أحد أبطالها، وهو "أبو الفتح الإسكندري"؛[١٥٣] حيث تُعد هذه المسرحية، بحثاً – عبر كتابات "الهمذاني" – عن عناصر "تأصيل المسرح في البيئة العربية"؛ مسرح الصديقي "المقامات"، بمهارة شديدة وإتقان بالغ، وانطوى عمله على إعدادٍ لبعض المقاطع التي دونها "الهمذاني"، وبدى تعاطفه مع بطله "الإسكندري" واضحاً؛ إذ يبدو من سياق النص، أن وجع الواقع العربي في الستينات والسبعينات، قد مزق الكاتب كمثقف عروبي، واعتراه القلق بعد خيبات أمل كبيرة، فقدم "الإسكندري" كنموذج لكل صاحب كلمة، يعيش أزمة فكرية ونفسية، وعدم توافق مع واقع بلاده وأحوالها السيئة، في إحدى

عصور الانحطاط العربي المتلاحقة.[١٥٤] كان "الصديقي" مثقفاً من الطراز الرفيع، واعياً بكنوز الخيال الموجودة في التراث العربي، وذخائر الجمال الكامنة بين صفحات الكتب القديمة، ومنتبهاً إلى ضرورة إظهار هذا الخيال الجميل، ودمج "التراث" القديم بالواقع العربي المعاصر.[١٥٥]

هذا بإيجاز، هو الإطار التاريخي لموقع النص والأحداث في جذور المسرح العربي، أما على المستوى الزمكاني، فقد جعل الصديقي المكان مفتوحاً منذ البداية، حيث يشرح أحد ممثلي العرض للجمهور – بالعامية المغاربية – أن المكان: "يمكن يكون ساحة الحلفاويين في تونس الخضراء، ويمكن يكون ساحة هارون الرشيد العراقية، أو العتبة الخضراء النيلية، أو ساحة الهنود الشامية، أو ساحتنا، ساحة جامع الفنا المراكشية"؛[١٥٦] بمعني أن ساحة النص، هي ساحة الأحداث العربية، أياً كان موقعها ومكانها،[١٥٧] من المحيط إلى الخليج. وأما على مستوى الزمان، فجعله "الصديقي" بعد ألف سنة من كتابة مُنجز "مقامات الهمذاني"، حيث يجري اللقاء المتخيل مجدداً، بين البطلين "بن هشام" و"الإسكندري"، اللذان يلتقيا صدفة في مطلع المسرحية، بعد ألف سنة، ليجد "بن هشام" "الإسكندري"، وقد أصبح "قراداتي"؛ يُرقّص قرداً في الساحات، وينكر نفسه، ولا يعترف بهويته، ولا يريد لأحد أن يتذكر كلماته وأشعاره، مفضلاً الصمت، وإن تكلم فإنه لا يُظهر ثقافته ومعرفته، بل يخاطب القرد بكلمات هزلية/تافهة/مضحكة؛ ومن الشائق، أن كلمات "بن هشام" لا تُقنع "الإسكندري"، وهو يخبره أن العرب أحوج ما يكونون اليوم إليه، وإلى كلماته التي تنير لهم الطريق، وأنه يجب ألا ينكر نفسه ويخفي حقيقته، ويقطع صلته بالكلمة، ولا يُظهر شخصيته ككاتب بعد أن خلّده "الهمذاني" قبل ألف سنة، لكن "الإسكندري" يرفض كلام "بن هشام" بشدة، كمن ذاق الأهوال وعوقب على أنه كان صاحب كلمة، وأنه كان يفكر ويشعر ويعبر. يرد "الإسكندري" على "بن هشام" بكلمات أمر من العلقم لأي مثقف حقيقي عربي، معلناً عن تصوير "الصديقي" له كشخصية مأساوية، ومثقف يائس أحبطه الزمان العربي بواقعه الأليم.[١٥٨]

**الإسكندري: اعمل أهبل تربح وتنجح [...] هذا زمان مشوم، كما تراه غشوم، الحمق فيه مليح، والعقل عيب ولوم.**[١٥٩]

هذا بإيجاز هو الإطار الدرامي "الميتاثيتري" لأحداث المسرحية، التي تسدل ستائرها بالتعبير مجدداً عن تعاطف المؤلف مع "الهمذاني" و"الإسكندري" و"بن هشام"، الذين عاشوا في بلاد هان فيها الناس، وكانت ضد أهل الفكر والفن والأدب،[١٦٠] ونورد الاقتباس التالي من مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" لإيضاح ما سبق:

**بديع الزمان الهمذاني كتب عن الشرق ومحاينو، الشرق وأهلو، الشرق ومصيبتو، واليوم من بعد الإهمال والنسيان، من بعد ما عاش جبراً ومرض صبراً ومات قهراً، واليوم هنا في المغرب، حْيَا أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام، يمكن في الشارع أو في السوق أو في الزقاق، يمكن في أي محل، تجد أبو الفتح وهو يُرقص قرده، لكن من هو القرد؟**[١٦١]

يقوم إيقاع المسرحية على التقسيم والتتابع والانتقالات، من واقع زمني إلى واقع آخر، ومن الدخول إلى "مقامة" إلى الخروج منها، ومن خيال حكاية ما، إلى خيال آخر؛ وفي هذه الآفاق المكانية المفتوحة والأزمنة المتغيرة غير الدقيقة، أو التي توحي بأكثر من زمن

– حتى عند مشاهدة المسرحية الآن – قد يشعر البعض بأنها ليست بعيدة عن الواقع الحالي، وحينئذ يفهم المتلقي رؤية "الصديقي"، وما جذبه نحو شخصية "الإسكندري"، ودفعه إلى القيام بـ "مسرحة المقامات".[١٦٢]

وإلى جانب هذه الرؤية الفكرية، تتجلى مظاهر الرؤية الفنية العميقة أيضاً، حيث تبدو المسرحية، كاستعراض سريع مختصر للكثير من فنون المسرح ومحاولاته البدائية، فضلاً عن موضوعنا الأهم، وهو تقديم أمثلة عن جذور المسرح العربي القديمة، بغية "تأصيل المسرح في البيئة العربية" – مثل "البساط" و"الحلقة" كما أسلفنا – التي ذكرها الصديقي على لسان أحد الممثلين:

**في مثل هذه الساحة عرفوا العرب أنواع كتيرة من الفرجة، ها الفراجة وها الحلقة، ها البساط وها السر [في فاس] وها الشامية [في مراكش]، وها الراوي والحاكي، وها خيال الظل.**[١٦٣]

وهكذا يجلو أن الطيف التنظيري للكاتب، يُبقي – ضمن رحم النص – على ظواهر المسرح العربي وتظاهراته، قبل أن يعرف العرب "فن المسرح الغربي الحديث"، إذ يحرص "الصديقي" منذ لحظات العرض الأولى، على الأخذ بيد المتلقي، ليدخله في لعبة الوهم القادمة من إرث الماضي نحو آفاق المستقبل؛[١٦٤] يتحكم "الصديقي" في جميع عناصر العمل بتوازن مذهل، ويبدع في خلق التكوينات البصرية بواسطة الأجساد، وتوظيفها من أجل التأثير في خيال المتفرج، وربطه بصورة معينة وتنشيط حساسيته الذهنية، وهو يتابع مسرحية يمتزج فيها الحزن بالضحك والأسى بالمرح، جعلها مؤلفها ومخرجها مرجعاً لفنون المسرح وبداياته التي أصّلت لوجوده في الثقافة العربية، وخطاً ممدوداً بين عصر الانحطاط القديم – إذا جاز التعبير – وعصور أخرى لم تعرف بعد السمو الإنساني المنشود.[١٦٥]

لا يُرهق "الصديقي" المشاهد، ولا يتركه يضيع وسط هذا العالم القديم، فهو يشرح له ما يجري، ويُطلعه على مراحل تكوين العمل، ويُعرّفه بالمقامات وكاتبها وأبطالها، مستغنياً عن الموسيقى، التي كان لعدم وجودها الأثر في جعل المتلقي ينتبه بشكل أكبر إلى الموسيقى النابعة من الكلمات ذاتها، التي تلقيها ألسنة الممثلين الفصيحة، والمتمكنة من فنون الإلقاء والتنغيم المسرحي تنغيماً جماعياً على أنغام الكلام المقفى.[١٦٦] ذلك هو الجانب الرمزي في استعارة "الصديقي" لـ "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، سعياً للعثور على فضاء مسرحي، يلتئم مع الموروث العربي قلباً وقالباً؛ حرر المبدع المغربي، فن "المقامة" وأدبها، من مجاورة الكتب القديمة السميكة العتيقة، المتسمة بالفضفضة التراثية، نحو تجربة مسرحية تعالق فيها التراث مع المعطيات الغنائية/الإيقاعية/اللونية/الجوقاتية/المشخصاتية لـ "الصديقي"؛ فكانت "مقامات بديع الزمان الهمذاني" علامة من علامات المسرح العربي المعاصر، التي أعاد "الصديقي" صياغتها بشكل ينهل من "التراث"، ويزدوج مع "المسرح العالمي".[١٦٧]

إن المستقرئ لصورة "الإسكندري" كنموذج للمثقف العربي، ليدرك أن "الصديقي" خاض بكثير من النجاح، معركة إدراج "مسرحة المقامة"، ضمن وسائل "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، لكن تجربته كانت مع الأسف – كغيرها من تجارب مؤصلي المسرح العربي – غير متنامية، ولا متواصلة، فقد تراجعت "مسرحة المقامة" وانكفأت كغيرها من تجارب إعطاء المسرح العربي هويته المميزة؛ نُمحص المقولة السابقة، فنجد "الصديقي" وقد انشطر بين ماض يصوّر بأنه مشرق ومزدهر وبين حاضر ممزّق ومُستلَب بل وحتى منتهك؛ بطله فيلسوف مهزوم يبحث عن هويته، في مواجهة صورة من صور الإنسان العربي المثقف والمقهور في آن واحدة.[١٦٨]

واستناداً إلى هذه النظرة، يُمكن للناقد أن يُحلل بناء "المقامة"، من الزاوية الموالية: إذ لم يقدم "الصديقي" بطله كمقتحم للواقع، يرنو إلى التغيير، أو كحامل للقدر، بل – لربما بسبب شراسة الوضع – كمكون طبقي مسحوق وخائف ومنسلخ عن الواقع، لم يمارس الديمقراطية إلا لماماً، ولا يستطيع أن يتبنى مشروعه بنفسه وبجرأة. كانت مسألة تبني الإنسان العربي لمشروعه بنفسه أحد الهواجس الرئيسية بالنسبة للكتاب التقدميين العرب، المؤمنين بأهمية "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، لكن "الصديقي" قدم في "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، العقلية العربية السلبية المتخاذلة بكل تراثها، ولم يبلور تياراً اجتماعياً فاعلاً قادراً على أن يمسك المبادرة، ولذلك بدى النص غير مؤثر – إطلاقاً – في الواقع.[١٦٩]

**سابعاً. المداح:**

قد يندرج في إطار حديثنا عن "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، الحديث عما اقترحه توفيق الحكيم بشأن "المداح" كوسيلة تحقق عملية التواصل مع الجمهور العربي؛ حيث اقترح اللجوء إلى هذه الشخصية، بوصفها ارتبطت قديماً بالشعر العربي.

عُرف "المداح" في عصر الجاهلية وزمن الخلافة الإسلامية، بوصفه يمدح أصحاب الجاه والسلطة ليتقرب منهم ويحصل على عطاياهم، أو ليفتخر بقبيلته وحسبه ونسبه، كما ظهر في المعارك الشعرية بين كبار شعراء العرب. وبدأ هذا المفهوم يأخذ منحى آخر بظهور "الشاعر الشعبي" الذي كان يقتات من مهنته، فيدور في الحواري على بيوت كبار القوم والأغنياء – في المناسبات الدينية أو في أيام الحصاد – ليُقدم بمصاحبة النقر على الدف، قصة دينية حول النبي عليه الصلاة والسلام، أو أحد الأولياء الصالحين، بشكل إنشادي ترتيلي، يقطعه بين الفينة والأخرى بمديح من يقف على بابه، سعياً لبعض الدراهم، ذاكراً شجرة عائلته ونسبه، رافعاً إياه إلى أعلى مكانة من التمجيد، حتى يحصل على العطايا.

لم يأت استنبات "المداح" كقالب جديد من الفراغ، فـ "الحكيم" يؤمن أنه لا شيء يخلق من لا شيء، فلا بد أن نعود إلى موجود سابق لننشئ منه الجديد الذي نريد؛ ولهذا عاد "الحكيم" إلى مرحلة ما قبل "السامر" أي ما قبل التأثير الأوروبي، ونعني أنه رجع إلى مرحلة "المداح" مذكراً بما تحدثه حكاياه من أثر في النفوس، ويمكن أن تضاف إليها حكايات "الجاحظ" ومقامات "الحريري" و"الهمذاني" ليتحدد وجه الشكل المسرحي الذي يريده "الحكيم".[١٧٠]

تحدث "الحكيم" عن "المداح"، وجاء أقل شأناً من "الحكواتي" و"المقلد" في قالبه المسرحي؛ لقد استغنى عنه في أحيان كثيرة، ولجأ إليه إذا لزم الأمر فحسب، ولم يُسند إليه أية مهمة تمثيلية في نماذجه التطبيقية، إلا في دور الجوقة في مسرحية أجاممنون لـ إسخيلوس (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م)، إذ يقوم "المداح" بدور شبيه بعمل الجوقة في المسرح اليوناني؛[١٧١] ويبدو أن "الحكيم"، شاء أن يُضيف إلى "المداح" – بجانب وظيفته التراثية من إنشاد وترتيل – وظائف أخرى خاصة بالجوقة الإغريقية، حيث التقديم السردي للأحداث، ثم المشاركة الفعلية فيها، ساعياً للمزج بين الدور التاريخي للجوقة الإغريقية – ببُعدها التاريخي "الديثرامبي"[١٧٢] وتغنيها بأمجاد الإله "ديونيسيوس"[١٧٣] – والبعد التاريخي لـ "المداح" العربي، الذي نشأ في عصر "الجاهلية" واستمر حتى مع عروض "الحضرة الصوفية"، بوصفه الركيزة الأساسية في عروض المذهب الصوفي الدينية.

استمد توفيق الحكيم معظم مسرحياته، من الحكايات الشعبية أو التراث أو التاريخ أو الأساطير، لذا كان مهتماً بالتنظير لفكرة "الاستلهام"، سعياً وراء إبداع مسرحية عربية ذات هوية أصيلة، ويبدو أن فكرة "المداح"، قد خطرت على باله، بوصفها لربما تحقق لجمهوره فرصة تأمل الأمثولة بصفاء يساعده على تدبّر العبرة المستخلصة منها، وهنا لابد أن نعلن بصراحة، أن طرح مسألة "المداح"، يقوم على بعض الالتباس وعدم الوضوح، فحين نستنبت "المداح" من الجاهلية، فذلك ليس كاف بحد ذاته لتأصيل المسرح – لقد

أشرنا إلى أن مسرحنا العربي قد تأصل منذ نشأته لأن الروّاد الأوائل نهلوا من التراث والتاريخ – ولأن كاتباً كتوفيق "الحكيم" قد استلهم –كما أسلفنا – الكثير من حكايات تراثنا وتاريخنا وأساطيرنا، وألف عشرات المسرحيات حولها، وبهذا المعنى كان ينبغي أن نتحلل من فكرة اللجوء إلى "ظاهرة مسرحية عربية" سعياً لـ "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، لأننا قد حققنا ما يكفي من "الأصالة"؛ علماً بأن مأساة التنظيرات والمعالجات الفكرية لمسألة المسرح وبحثه عن هويته العربية تكمن في أنها تدور في حلقة مفرغة، لأنها تطرح القضية طرحاً خاطئاً، وهي عندما تطرح أسئلة خاطئة فإنها حتماً سوف تنتهي –كما أردفنا – إلى أجوبة خاطئة.[١٧٤]

**مختتم:**

نستخلص من دراستنا، أن المسرح العربي، استعير كشكل فني من "الغرب"، وطعم رائديه، النقاش والقباني على وجه الدقة، هذا الجنس الأدبي بحكايات وألوان "عربية" كثيرة، حدت من قسماته الأصلية، على نحو لا يصدم جُمهور "النظارة"، ولا يبدو معه المسرح، فناً نافراً جداً عن فنونهم التمثيلية المتوارثة؛ لكن مثل هذا الاتجاه السليم لم يدم طويلاً، ولاسيما بعد الحرب العالمية الأولى، وذلك نتيجة لتأثر أصحاب الفرق المسرحية العربية،[١٧٥] بتصورات ومفاهيم خاطئة تقول أن للمسرح صيغة واحدة هي صيغة "المسرح الغربي"، الأمر الذي جعل هؤلاء يديرون ظهورهم لتراثهم القومي ويجرون بعيداً عن مختلف الفنون والصور التمثيلية العربية التي عرفت في الماضي، حتى يتسنى لهؤلاء التقليد الحرفي والتام لـ "المسرح الغربي" بقالبه ومضمونه، ما أدى الى ظهور هوة شاسعة، لربما ما تزال قائمة حتى اليوم بين المسرح العربي والجماهير العربية.[176]

ولما نبتت التيارات "القومية العربية" في خمسينات القرن الماضي، وتبنت تلك الحركات الأفكار التي تستند إلى "الاشتراكية العربية"، وتعتمد على "الفكر القومي" الذي ظهر بعد سقوط "الدولة العثمانية"، معبرة عن أيديولوجية وأفكار الأحزاب القومية اليسارية العربية، شغلت في ستينات القرن الماضي ثيمة "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، مساحة مركزية في أعمال كوكبة من كتاب المسرح العربي، وتبدت هذه "الظاهرة" – بصورة واضحة – في فترة الستينات والسبعينات، في أعمال يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وسعدالله ونوس، والطيب الصديقي، وعز الدين المدني، وآخرون؛ يبدو أن الرجوع إلى "التراث" كان ضرورة حتمية في تلك المرحلة المضطربة من مراحل الأمة العربية، وذلك نظراً لأهمية تثمين الذات الباحثة عن أصولها وهويتها، في أتون منطقة مشتعلة، وقدت نيرانها بأياد غربية. وبالترتيب على ما سبق، أخذ المسرحيون العرب يعودون ثانية – وبأسلوب أوضح وحماسة أشد – إلى "التراث"، يستوحون فنونه المختلفة، ويستخرجون منه صوراً وأشكالاً مسرحيةً، قاصدين من وراء ذلك خلق "مسرح عربي" – لأسباب قومية وفنية – قائم بذاته بعيداً عن تأثيرات "المسرح الغربي".[١٧٧]

وفي طور لاحق، عرف باسم "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، طغى مد "المسرح المستلهم من التراث"، حتى أصبح طابعاً مميزاً من المحيط إلى الخليج، لقد أدى "التراث" وظيفة تكفل معالم الانفراد القومي، وتُكسب الإبداع الهوية المستلبة من جهة، وتعوض نقص التراكم المسرحي العربي من جهة ثانية،[١٧٨] وخضع "المسرح العربي" في النصف الثاني من القرن العشرين لمؤثرات عديدة، تسربت إليه من التراث بشقيه: التراث الرسمي والتراث الشعبي؛ حتى أن أئمة المسرح، رأوا أن كل ما قُدم في الساحة المسرحية العربية من أعمال – أصيلة وغير أصيلة – إنما يتحرك داخل الأشكال والقوالب المسرحية الجديدة، حتى أن "الحكيم"، أحد أهم المجددين العرب، كتب يقول:

**سارت عملية النقل عن أوروبا ابتداءً من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل.. وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير.**[١٧٩]

وهكذا إذن، فمن أجل إيجاد "الهوية المسرحية العربية"، والعثور على "خصوصية المسرح في الوطن العربي"، حاول إدريس، والحكيم، وونوس، والصديقي، والمدني، وآخرون، بلوغ "الأصالة" خلال مسيرتهم المسرحية الطويلة؛ ونعني بـ "الأصالة"، أن يكون العمل المسرحي، نابعاً من البيئة العربية، معبراً عن الشخصية العربية، متميزاً بطابع يميزه عن غيره من المسارح الأخرى على صعيد الشكل والمضمون.

ولما كان ما تقدم، فقد رأى كبار المسرح العربي السالفون البيان، حتمية استحداث قالباً أو إطاراً يميز المسرح العربي عن غيره من المسارح الأخرى، ليكون بمنزلة هوية تدل على شكل ذلك المسرح الذي يطمحون إليه، وبطبيعة الحال سوف يُشكل هذا القالب المستحدث حالة الخروج عن نطاق القالب العالمي السائد؛ ولكي يحققوا هذا الهدف، ذهب البعض منهم، يبحث وينقب في التراث العربي كي يكون بعيداً عن كل المؤثرات الخارجية، لذا عادوا إلى مرحلة الفنون البدائية التي احتواها التراث العربي، واعتمدوا تلك العهود التي اشتهر فيها السامر، والحكواتية، والمداحين، والمقلدين – كما أوضحنا – وقد أثمرت جهودهم تلك عن طرح تجارب تنظيرية شهيرة، ذكرنا منها على سبيل المثال لا الحصر، تجربة إدريس (الفرفور)، والحكيم (المقلد والحكواتي)، وونوس (الحكواتي والتراث)، والصديقي (المقامة)، والمدني (مسرحة التاريخ)..إلخ وكلها قوالب اعتمدت على إعادة إنتاج بعض الأشكال والفنون العربية القديمة، من باب التجديد.[١٨٠]

وكانت ورقتنا قد بينت أنه رغم أن هذا التيار قد نشأ كإعادة لصياغة حكايات قديمة ومعروفة، وبديهية، ورغم أن تجارب أئمة "التأصيل"، تُعد شكلاً مسرحياً نابعاً من الأرض والتراث العربي، وتشكل هوية وصيغة فنية عربية، فإن تسميته بتيار "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، لم تكن دقيقة للغاية، وذلك بوصفها فكرة غربية قديمة، سار عليها الكتاب الإغريق؛ إذ حين كان أهل أثينا وضواحيها يحملون سلال الطعام، ويبكرون بالمجيء إلى المسرح كي يتوزعوا مدرجاته الحجرية، لم يكن ما يشغفهم، ويجتذبهم هو سماع قصة جديدة، وإنما سماع قراءة جديدة لقصة يعرفونها لأنها وردت في الملاحم، أو أخرى متداولة من الحكايات القديمة.[١٨١] وفي السياق عينه، فحيث إن "المسرح العربي ظل – منذ بدايته إلى الآن – مرتبطاً بالواقع العربي، بكل ما عرفه هذا الواقع من إحباطات، وصراعات اجتماعية، وتحديات من أجل البقاء، وإثبات الذات إصراراً على تحصينها من الضياع"،[١٨٢] لذا فإننا ننتقد هذه الصرعة، على غرار ما أفاد به الناقد والكاتب بول شاوول، ونعني اللجوء إلى "التراث"، لـ "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، وذلك بحسب الاستدلال التالي:

**طلعت موضة التراث فالتهم المسرحيون العرب التراث حتى الابتزاز. كأنهم ينتظرون من فرط اطمئنانهم أي ظاهرة مسرحية ليطمئنوا إليها ويتوقفوا عندها... كل ذلك،**

**لأن الشعور بالاكتفاء وبالاطمئنان حل محل الشعور بالقلق، حل محل البحث والمغامرة.**

[١٨٣]

وعلاوة على ما سبق، فإنه بمراجعة تاريخ المسرح العالمي، نجد أن كل مدرسة أدبية جديدة كانت ترث أركان وعناصر وخصائص التأليف المسرحي السابقة عليها، وتعيد النظر فيها، فتستغني عن بعضها وتضيف إليها عناصر جديدة ذات خصائص جديدة، و ليس في محصلة الأمر إلا تطويراً وتعديلاً لما سبقها؛ فكأن مدرسة كانت وليداً جديداً للمدرسة السابقة وبين السابق واللاحق من الوشائج تشابه واختلاف دون أن يخرج ذلك بالمدرسة الجديدة عن الأركان الأساسية للتأليف المسرحي فمسرح عصر النهضة الأوروبية الذي ولد بعد انقطاع قرون طويلة عاد إلى المسرح اليوناني، واستمد منه عناصره الأساسية بعد أن وضعها بشكل يناسب العصر، فولدت الكلاسيكية الجديدة في فرنسا، وولدت المسرحية الشكسبيرية في إنكلترا، ولم تكن المدرسة الواقعية في القرن التاسع عشر إلا تعديلا للمدرستين السابقتين، وكان إبسن نموذجها الأعلى، فقد حافظ الكاتب النرويجي وأقرانه على العناصر القديمة بعد إحكام بنائها فيما يسمى (الحبكة المتقنة الصنع)؛ أي أن ما فعلته المدرستان: الفرنسية والإنكليزية، كان إعادة ترتيب وتنسيق لعناصر التأليف القديمة التي وضعها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر"، لكنهما – وهما تأخذان بهذه العناصر – كانتا (تقرضان) حواف وأطراف العناصر القديمة بحيث بدت كل واحدة منهما اتجاهاً جديداً سرعان ما استخلص النقادُ منه خصائصه المشروحة المعروفة في كتب النقد المسرحي وتأريخه.[١٨٤]

وهكذا إذن فإن استقاء مادة من الماضي أو من التاريخ لبناء عمل مسرحي لا يشكل في سياق فن المسرح خصوصية معينة، وهو ما يؤكده الناقد التونسي محمد المديوني، مشيراً إلى أن العودة إلى المتن التراثي وإسقاطه على الواقع العربي المعاصر، ليس ظاهرة خاصة بالمسرح العربي، لأنها تشمل "المسرح الغربي" أيضاً؛ فقد كان من ثوابت "الكلاسيكية الجديدة" الرجوع إلى التاريخ، لاستلهم موضوعات مسرحياتها منه؛ إن عودة المسرحيين العرب إلى التاريخ والتراث لتأصيل المسرح العربي هو في محصلته النهائية، "مسايرة للكتاب المسرحيين الغربيين في مسرحتهم واقتفاء لأثرهم في طريقة تأليفهم"،[١٨٥] وقد لفتنا الأنظار إلى أثر نصيحة الفرنسي "سيرو" على أحد أهم كتاب "التأصيل" في الوطن العربي، ونعني سعد الله ونوس، وهو الذي بدى أقل ترفقاً من "المديوني"، عطفاً على الرأي الشائع بين الكتاب والنقاد المسرحيين العرب بأن "مسرحة التاريخ" أو "الوعي التاريخي" هي إحدى وسائل تأصيل المسرح العربي وإعطائه هويته المميزة، حيث قال:

**عندما ابتدع بعض المسرحيين العرب خصوصية من استقاء مادة أو صيغة تعبيرية من الماضي سموها "استلهام التراث"، وجعلوا من "الاستلهام" تياراً أو مدرسة، إنما كانوا يكشفون عن جهلهم بتاريخ الكتابة المسرحية من جهة، وخفة في اصطناع أصالة وخصوصية كلتاهما زائفة.**[١٨٦]

ولما كان ما سبق، فنكون قد أجبنا على عدد من الأسئلة التي كانت قائمة، حول ما إن كان "الاستلهام من التراث"، قد استطاع أن يعكس شخصية الإنسان العربي، وهل يكفي أن نستلهم بعض أشكال الفرجة التي عرفها العرب كي نصل إلى تحقيق مسرح عربي واضح الهوية، وهل نجح بالفعل تيار مسرحة "الأمثولة"، وما مدى صحة الرأي الشائع بين النقاد العرب بأن "الاستلهام" كان

إحدى أهم وسائل "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، وإعطائه هويته المميزة، مشيرين – على مستوى الفرق بين "التراث"، و "الفلكلور"، إلى ما ذكره "ونوس" – من أن "مديريات حفظ وبعث وتنشيط الفولكلور قامت بأعمال مشابهة في ميادين أخرى، ولم يؤدِ عملها بحال من الأحوال إلى تأصيل أي شيء، إن لم نقل إنها أفقدت الفولكلور هويته الشعبية وضيعت حرارته وقدرته على التأثير"؛[١٨٧] لقد كانت أشكال الفرجة الشعبية الرامية إلى "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة، لأن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول، وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للمسرحية، لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل،[١٨٨] أو مجرد نتاج يتناسل ويتكاثر بدعوى "تأصيل المسرح في البيئة العربية"، وترتب على أغلب ما كتب بشأنه مجرد فولكلور و"تهريج".[١٨٩]

## ببليوجرافيا Bibliography

**المراجع:**


١. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣.
٢. بول شاوول، المسرح العربي الحديث، بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥.
٣. توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤.
٤. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، ١٩٦٧.
٥. سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦.
٦. سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦.
٧. سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، لبنان، دار الفكر الجديد للنشر، ١٩٨٨.
٨. سلمان قطاية، المسرح العرب من أين وإلى أين، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٢.
٩. س . م . بورا، التجربة اليونانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
١٠. شوكت عبد الكريم مهدي البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٨٧.
١١. شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
١٢. عبدالرحمن بن زيدان، مقامات القدس في المسرح العربي، الدلالات التاريخية والواقعية، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٢.
١٣. عبد المنعم خفاجي، أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٦.
١٤. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠١.
١٥. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩.
١٦. عصام الدين أبو العلا، المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧.
١٧. فاروق أوهان، أصداء الرحيل الأولى، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
١٨. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دمشق، منشورات اتحاد كتاب عرب، ٢٠٠٣.
١٩. فرحان بلبل، المسرح في مواجهة الحياة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٤.
٢٠. محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، الموسوعة الصغيرة رقم ٢٧، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨.
٢١. محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
٢٢. محمود السمرة، محمد مندور ١٩٠٧-١٩٦٥ شيخ النقاد في الأدب الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.
٢٣. محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، تر: د. رفيق صبان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

٢٤. عز الدين المدني، ديوان الزنج، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع، ١٩٧٣.
٢٥. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٧.
٢٦. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣.
٢٧. نبيل الراغب، فن الدراما عند رشاد رشدي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨).
٢٨. يوسف إدريس، الفرافير (المقدمة)، ط ٧، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٨.
٢٩. يوسف إدريس، يوسف إدريس ١٩٢٧-١٩٩١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١.

**دراسات علمية:**

١. إحسان عرسان الرباعي، "مقامات الحريري ورسومات الواسطي: دراسة جمالية"، إربد للبحوث والدراسات – العلوم الانسانية والاجتماعية، ٢٠١٤.
٢. حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، الجزائر، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦.
٣. زينب الفلاح، مسرح سعدالله ونوس والتراث، إربد: جامعة اليرموك، ١٩٩٠.
٤. هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني، القنيطرة، كلية اللغات والآداب والفنون، غير معرف.
٥. وسيلة عقون، وثليثة بليردوح، الدلالة السياقية في فن المقامة، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، جامعة أم البواقي، ٢٠١٢.

**مقالات:**

١. أبو الحسن سلام، "إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح:(عرض مسرحية الفرافير – نموذجاً)"، الحوار المتمدن، تاريخ الدخول ٢٣ – ١٢ — ٢٠٢٢.
٢. أدونيس، نقائض في المسرح العربي، الحياة المسرحية، سورية، خريف ١٩٧٧.
٣. ت. أ. يوتينيتسوفا، تساؤلات وآراء حول نشأة المسرح العربي، تر طارق عبد المجيد عمر، آفاق عربية، عدد كانون الأول ١٩٧٩، ص. ١٩.
٤. جلال الحكماوي، "مقامات بديع الزمان الهمذاني: إشارات تراثية للحاضر"، العربي الجديد، الرباط، ٢٤ – ١٢ – ٢٠١٦.
٥. جميل حمداوي، "الممثل الفرفور في مسرح السامر عند يوسف إدريس"، المسرح العالمي، ٢٠١٣.
٦. حسن المنيعي، "محاولة البحث عن صيغة مسرحية متميزة"، الدار البيضاء، مجلة خطوة، العدد ٣ + ٤.
٧. عمر الطالب، الأقلام، العدد الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص. ٤٥.
٨. علي الراعي، البيان، العدد ٢١٧، إبريل ١٩٨٤، ص. ١٠٠.
٩. فائق مصطفى، "سعد الله ونوس ومسرح الحكواتي"، صحيفة المدى، تاريخ الدخول، ١٩ / ١١ / ٢٠٢٢.
١٠. محمد يوسف نجم، "صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات"، مجلة أفاق عربية، العدد ٣، ١٩٧٧.
١١. مصطفى رمضاني، "توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي"، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير – فبراير – مارس، ١٩٨٧، ص. ٧٩.

١٢. مروة صلاح متولي، "بديع الزمان الهمذاني: الطيب الصديقي ومسرَحة المقامات في المغرب"، القدس العربي، لندن، ٥ سبتمبر ٢٠٢٢.

**مراجع أجنبية:**

1. Al-Abdulla, Abdulaziz (1993). *Western Influences on the Theatre of the Syrian Playwright Sa'd Allāh Wann¯us* (Unpublished thesis). Manchester University.
2. Amina Shah, *The Assemblies of Al-Hariri: Fifty Encounters with the Shaykh Abu Zayd of Seruj*, London: Octagon, 1980.
3. Renate Jacobi, *The Encyclopedia of Islam*, Second Edition. Volume VIII, "Rāwī" (Leiden: Brill Academic Publishers, 1995
4. M. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (New York: Oxford University Press, 1993.
5. Sarah Bryant-Bertail, *Space and Time in Epic Theatre*: *The Brechtian Legacy* (United States of America: Camden House, 2000.

**الهوامش:**

[١] بتصرف عن فائق مصطفى، "سعد الله ونوس ومسرح الحكواتي"، صحيفة المدى، https://almadapaper.net/view.php?cat=5976، تاريخ الدخول، ١٩ / ١٢ / ٢٠٢٢.

[٢] السامر، الحكواتي، شاعر الربابة، خيال الظل، الكراكوز، صندوق الدنيا... وغيرها.

[٣] بتصرف عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ٥.

[٤] عمر الطالب، الأقلام، العدد الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص. ٤٥.

[٥] بتصرف عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ٥.

[٦] يوسف إدريس، الفرافير، ط ٧ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨).

[٧] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي (القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها، ١٩٦٧).

[٨] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦).

[٩] بتصرف عن أبو الحسن سلام، إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح:(عرض مسرحية الفرافير – نموذجاً)، تاريخ الدخول ٢٣ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٠] عبد الرحمن بن زيدان، مقامات القدس في المسرح العربي: الدلالات التاريخية والواقعية (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٢)، ص. ٥.

[١١] بتصرف عن أبو الحسن سلام، إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح:(عرض مسرحية الفرافير – نموذجاً)، تاريخ الدخول ٢٣ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٢] ). بتصرف عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ١٧. (أدونيس: نقائض في المسرح العربي، الحياة المسرحية (سورية، خريف ١٩٧٧).

[١٣] المرجع السابق، ص. ١٧. (عن سلمان قطاية، المسرح العرب من أين وإلى أين (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٢). ص ٤٩ وما بعدها، ومحمد يوسف نجم، "صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات"، مجلة أفاق عربية، العدد ٣، ١٩٧٧. ص. ٥٩).

[١٤] المرجع السابق، ص. ١٧.

[١٥] طيف الخيال لشمس الدين بن دنيال؛ (انظر سلمان قطاية، المسرح العرب من أين وإلى أين (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٢). ص. ٦١ وما بعدها).

[١٦] انظر محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، الموسوعة الصغيرة رقم ٢٧ (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨).

[١٧] بتصرف عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ١٨.

[١٨] زكي طليمات على سبيل المثال في مجال فن التمثيل.

[١٩] ت – أ – يوتينيتسوفا، تساؤلات وآراء حول نشأة المسرح العربي، تر: طارق عبد المجيد عمر، آفاق عربية، عدد كانون الأول ١٩٧٩، ص. ١٩.

[٢٠] انظر محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، تر: د. رفيق صبان (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١). ص ٢١ – ٣٥.

[٢١] بتصرف عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ١٩.

[٢٢] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٢٠.

[٢٣] تم تأليفها سنة ١٨٤٩ حسب محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ – ١٩١٤ ) (القاهرة: دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٩)، ص. ٣٥.

[٢٤] بتصرف عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ٢٠.

[٢٥] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٩٧. (عن هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني (القنيطرة: كلية اللغات والآداب والفنون)، ص. ٨.)

[٢٦] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣)، ص. ١١.

[٢٧] بتصرف عن د. جميل حمداوي، "الممثل الفرفور في مسرح السامر عند يوسف إدريس"، أنظر يوسف إدريس، الفرافير، ط. السابعة (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨)، ص. ٧-٧٢.

[٢٨] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧-٧٢.

[٢٩] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧-٧٢.

[٣٠] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧-٧٢.

[٣١] للمزيد أنظر عصام الدين أبو العلا، المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧)، ص. ٨٩ – ٩٠.

[٣٢] تسميات متعاقبة، أطلقها يوسف إدريس بشأن "الفرفور".

[٣٣] انظر يوسف إدريس، الفرافير، ط. السابعة (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨)، ص. ٧-٧٢.

[٣٤] ألف يوسف إدريس مسرحية أخرى تحت عنوان:" البهلوان"، ونشرتها مكتبة مصر بالقاهرة سنة ١٩٨٣، ويعني هذا أن يوسف إدريس قد تراجع عن مصطلح الفرفور، واختار مصطلح البهلوان ليكون قريباً من المفاهيم المتداولة بين الباحثين في مجال الدراما والمسرح.

[٣٥] بتصرف عن د. جميل حمداوي، "الممثل الفرفور في مسرح السامر عند يوسف إدريس"، أنظر يوسف إدريس، نحو مسرح مصري، الفرافير، ص. ٣٦.

[٣٦] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٣٦.

[٣٧] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٣٦.

[٣٨] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧-٧٢.

[٣٩] يوسف إدريس، يوسف إدريس ١٩٢٧-١٩٩١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)، ص. ٣٣٣.

[٤٠] لذا يمكن القول بأن يوسف إدريس قد يكون الممهد الحقيقي للنظرية الاحتفالية التي تعتمد على البطل الشعبي الفطري السليقي، كما تتجسد بشكل واضح وجلي في مسرحيات المغربيين: الطيب الصديقي (١٩٣٩ – ٢٠١٦)، وعز الدين المدني، وعبد الكريم برشيد، وعبد القادر علولة (١٩٣٩ – ١٩٩٤). وهو ما يدفعنا لولوج تجاربهم المسرحية، بموازاة تجربتي توفيق الحكيم، وسعد الله ونوس، التي تعتبر الأهم على مستوى "تأصيل المسرح في البيئة العربية". ببعض التصرف عن د. جميل حمداوي، "الممثل الفرفور في مسرح السامر عند يوسف إدريس"، أنظر يوسف إدريس، الفرافير، ط. ٧ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨)، ص. ٧-٧٢.

[٤١] بتصرف عن سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٩٣.

[٤٢] حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦)، ص. ٢٥٩.

[٤٣] تجربة توفيق الحكيم وسعدالله ونوس نموذجاً.

[44] See Renate Jacobi, The Encyclopedia of Islam, Second Edition. Volume VIII , "Rāwī" (Leiden: Brill Academic Publishers, 1995). pp. 466–467.

[٤٥] توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤)، ص. ٨٨٩.

[٤٦] شوكت عبد الكريم مهدي البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر (بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٧)، ص. ٧٢.

[٤٧] بتصرف عن زينب الفلاح، مسرح سعدالله ونوس والتراث (إربد: جامعة اليرموك، ١٩٩٠)، ص. ٢٣.

[٤٨] المرجع السابق، ص. ٢٣.

[٤٩] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (لبنان: دار الفكر الجديد للنشر، ١٩٨٨)، ص. ٢٣٢.

[٥٠] ينبغي هنا التنبيه إلى أن هناك فارقاً كبيراً بين "المسرح السياسي" و"مسرح التسييس" لا مجال الآن للبحث فيه.

[51] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الأول (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٢٣٣ – ٢٣٤.

[52] المرجع السابق، ص. ٢٣٣ – ٢٣٤.

[٥٣] المرجع السابق، ص. ٢٣٥.

[٥٤] المرجع السابق، ص. ٩٥ – ٩٦.

[٥٥] لتفاصيل أكثر، ينظر حديث "الحكواتي" مع جمهور المقهى في "مغامرة رأس المملوك جابر".

[٥٦] بتصرف عن زينب الفلاح، مسرح سعدالله ونوس والتراث (إربد: جامعة اليرموك، ١٩٩٠)، ص. ٢٦. وعن شوكت عبد الكريم مهدي البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر (بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٧)، ص. ١٥٨.

[٥٧] بتصرف عن سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٩٤.

[٥٨] المرجع السابق، ص. ٩٥.

[٥٩] أنظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٣)، ص. ٧٩.

[٦٠] المرجع السابق، ص. ٧٩.

[٦١] انظر توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤)، ص. ٨٨٩.

[٦٢] بتصرف عن حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦)، ص. ٢٤٨-٢٥٠.

[٦٣] توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤)، ص. ٨٨٩.

[٦٤] المرجع السابق، ص. ٨٨٩.

[٦٥] للمزيد أنظر حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦).

[٦٦] توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤)، ص. ٨٨٩.

[٦٧] للمزيد انظر حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦).

[٦٨] توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤)، ص. ٨٨٩.

[٦٩] انظر ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٧)، ص. ١٠.

[٧٠] للمزيد انظر حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦).

[٧١] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠١). ص ٢٣٤.

[٧٢] للمزيد انظر حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦).

[٧٣] للمزيد انظر المرجع السابق.

[٧٤] انظر مغامرة رأس المملوك جابر للكاتب السوري سعدالله ونوس.

[٧٥] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٩٦-٩٧.

[٧٦] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٩٦-٩٧.

[٧٧] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٩٦-٩٧.

[٧٨] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٨٩-٩٠. (من "حوار حول تجربتي والمسرح العربي" أجراه نبيل الحفار)

[٧٩] المرجع السابق، ص. ٩٠. (من "حوار حول تجربتي والمسرح العربي" أجراه نبيل الحفار)

[٨٠] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (لبنان: دار الفكر الجديد للنشر، ١٩٨٨)، ص ٢٣٢-٢٣٣. (نشر ونوس هذه المقابلة عام ١٩٧٠ في مجلة المعرفة العدد ١٠٣).

[81] Roger Allen, *An Introduction to Arabic Literature* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2000), p. 170.

[٨٢] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (لبنان: دار الفكر الجديد للنشر، ١٩٨٨)، ص ٩٦.

[٨٣] للمزيد انظر نبيل الراغب، فن الدراما عند رشاد رشدي (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨).

[٨٤] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (لبنان: دار الفكر الجديد للنشر، ١٩٨٨)، ص ١٩.

[٨٥] فاروق أوهان، أول أصداء الرحيل (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص. ١٠٠.

[٨٦] محمود السمرة، محمد مندور، ١٩٠٧-١٩٦٥: شيخ النقاد في الأدب الحديث (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦) ص. ١١٢.

[٨٧] فرحان بلبل، المسرح في مواجهة الحياة (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٤)، ص. ٢٠٣.

[٨٨] سعد الله ونوس، رسالة يوم المسرح العالمي (باريس: اليونسكو، ١٩٩٦).

[٨٩] مجلة الطريق، فبراير ١٩٩٦، ص. ٩٨.

[٩٠] زينب الفلاح، مسرح سعدالله ونوس والتراث (إربد: جامعة اليرموك، ١٩٩٠)، ص. ٨.

[٩١] عمر الطالب، الأقلام، العدد الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص. ٤٥.

[٩٢] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (لبنان: دار الفكر الجديد للنشر، ١٩٨٨)، ص ٩٧.

[٩٣] لفهم دور ووظيفة هذا المهرجان، انظر عبد العزيز العبد الله Abdulaziz al-Abdulla، التأثيرات الغربية على مسرح الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس Western Influences on the Theatre of the Syrian Playwright Sa'd Allāh Wann¯us، أطروحة دكتوراه، (جامعة مانشستر، ١٩٩٣)، ص ٥١-٥٣.

[94] M. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (New York: Oxford University Press, 1993), p. 275.

[٩٥] فاروق أوهان، أصداء الرحيل الأولى (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص. ١٠٠.

[٩٦] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الأول (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٥٦٢.

[٩٧] المرجع السابق، ص. ٥٧٩.

[٩٨] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩) ص. ١٩٥.

[99] Sarah Bryant-Bertail, *Space and Time in Epic Theatre: The Brechtian Legacy* (United States of America: Camden House, 2000), p. 18.

[١٠٠] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٨٩.

[١٠١] يقول ونوس: " لعل الاستثناء الوحيد في هذا المجال، في حدود العروض التي أتيح لي أن أراها، هو الجهد الإبداعي الذي تميّز به إخراج جواد الأسدي لهذه المسرحية". سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٩٩.

[١٠٢] يؤكد ما سبق، إشارة ونوس إلى أن المسرح الإغريقي اعتمد على تراث حكايات "الإلياذة والأوديسة"، وعلى تراث الأساطير التي كانت شائعة زمناً طويلاً قبل نشأة المسرح، واعتمد شكسبير، في كل مسرحياته على وقائع تاريخية أو أساطير متوارثة، وكذلك الأمر بالنسبة لرواد المسرح العرب، حيث استقى مارون النقاش، مسرحيته أبو الحسن المغفل من الحكاية ١٥٢ في "ألف ليلة وليلة" وكذلك فعل الكتاب اللاحقون منذ القباني، وحتى توفيق الحكيم، فمعظم مسرحيات الحكيم مستمدة من الحكايات الشعبية أو التراث أو التاريخ أو الأساطير. انظر: سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ١٠٠.

[١٠٣] بتصرف عن سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ١٠٠.

[١٠٤] المرجع السابق، ص. ١٠٠ – ١٠١.

[١٠٥] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ١٠٠ – ١٠١.

[١٠٦] المرجع السابق، ص. ١٠٠ – ١٠١.

[١٠٧] يقول ونوس: لنفرض أن هناك نصاً عبثياً، أو نصاً لا يقول إلا مجموعة من الهذيانات غير المترابطة، وأن مخرجاً متميزاً تناول هذا النص، فأدمج في إخراجه بعض أشكال الفرجة، كخيال الظل والمداح والحكواتي وشكل نوعاً من السينوغرافيا الجديدة والمبتكرة، فهل نعتبر هذا العرض بمثابة تأصيل للمسرح العربي؟ سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ١٠١.

[١٠٨] علي الراعي، البيان، العدد ٢١٧، إبريل ١٩٨٤، ص. ٦٦.

[١٠٩] علي الراعي، البيان، العدد ٢١٧، إبريل ١٩٨٤، ص. ١٠٠.

[١١٠] أنظر مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، قرار لجنة التحكيم، https://www.alowais.com/ezzuldeinmadni/ تاريخ الدخول ٢ – ١ – ٢٠٢٣

[١١١] انظر مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، قرار لجنة التحكيم، https://www.alowais.com/ezzuldeinmadni/ تاريخ الدخول ٢ – ١ – ٢٠٢٣

[١١٢] عز الدين المدني، المسرح والتراث العربي، الحياة المسرحية، ص. ١٢٢. عن (هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني، القنيطرة، كلية اللغات والآداب والفنون، ص. ٢)

[١١٣] بتصرف عن هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني، القنيطرة، كلية اللغات والآداب والفنون، ص. ٥.

[١١٤] عز الدين المدني، ديوان الزنج (تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع، ١٩٧٣) ص. ١١٨ – ١١٩.

[١١٥] المرجع السابق، ص. ١٦ (عن هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني، القنيطرة، كلية اللغات والآداب والفنون، ص. ٢)

[١١٦] محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ٦٢.

[١١٧] المرجع السابق، ص. ٦٣.

[١١٨] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧٩.

[١١٩] هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني، القنيطرة، كلية اللغات والآداب والفنون، ص. ٥.

[١٢٠] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧.

[١٢١] المرجع السابق، ص. ٧. (عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، الحياة المسرحية، ص ٩٧ + ١٢٣)

[١٢٢] المرجع السابق، ص. ٧. (عن عز الدين المدني، المسرح والتراث العربي، الحياة المسرحية، ص. ١٢٣).

[١٢٣] المرجع السابق، ص. ٨.

[١٢٤] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٧.

[١٢٥] محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص. ٨.

[١٢٦] روايات الهلال، القاهرة، العدد ٥٤٣، مارس ١٩٩٤.

[١٢٧] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٦٦٣.

[١٢٨] المرجع السابق، ص. ٦٦٣.

[١٢٩] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٦٦٤.

[١٣٠] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٦٦٤.

[١٣١] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٦٦٥.

[١٣٢] د. مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير – فبراير – مارس، ١٩٨٧، ص. ٧٩. عن (هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني، القنيطرة، كلية اللغات والآداب والفنون، ص. ٤)

[١٣٣] معنى كلمة مقامات مشتق من "المكان الذي يقف فيه المرء منتصباً"، وتم بعد ذلك، يتم استخدامه مجازياً للإشارة إلى "الأشخاص المجتمعين في أي مكان" وأخيراً، إلى "الخطابات التي يتم تسليمها أو المحادثات التي يتم إجراؤها في أي تجمع من هذا القبيل". ومع ذلك، فإن هذا الاستخدام المجازي لكلمة "مقامات" اقتصر على الخطاب والمحادثات، مثل تلك التي رواها "الهمذاني"، و"الحريري" وسلفه الحمداني، والتي تم تأليفها بأسلوب متقن للغاية.

[١٣٤] انظر بديع الزمان الهمذاني، مقامات ابي الفضل بديع الزمان الهمذاني (قسطنطينية: مطبعة الجوائب، ١٢٩٨)، وانظر بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني (الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية – ١٨١٦). حيث يتضح أن المقامات تنطوي على ضروب من الثقافة إذ نجد بديع الزمان يسرد علينا أخباراً عن الشعراء في مقامته الغيلانية ومقامته البشرية ويزودنا بمعلومات ذات صلة بتاريخ الأدب والنقد الأدبي في مقامته الجاحظية والقريضية والإبليسية، كما يقدم في المقامة الرستانية، حجاجاً في المذاهب الدينية فيسفه عقائد المعتزلة ويرد عليها بشدة وقسوة، ويستشهد في أثناء تنقلاته هذه بين ربوع الثقافة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، وقد عمد إلى الاقتباس من الشعر القديم والأمثال القديمة والمبتكرة فكانت مقاماته مجلس أدب وأنس ومتعة وقد كان يلقيها في نهاية جلساته كأنها ملحة من ملح الوداع المعروفة عند أبي حيان التوحيدي في "الامتناع والمؤانسة"، فراعى فيها بساطة الموضوع، وأناقة الأسلوب، وزودها بكل ما يجعل منها، وسيلة للتمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النثر والنظم، في ظل رصيده من الثروة المعجمية الهائلة، ومستودع الحكم والتجارب الفكهة الذي يملكه؛ إن مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ووثيقة تاريخية تصور جزءا من حياة عصره وإجلال رجال زمانه.

[135] The Assemblies of Al-Hariri: Fifty Encounters with the Shaykh Abu Zayd of Seruj, trans. by Amina Shah (London: Octagon, 1980), p. viii.

[١٣٦] انظر وسيلة عقون، وثليثة بليردوح، الدلالة السياقية في فن المقامة، قسم اللغة والأدب العربي (الجزائر: جامعة أم البواقي، ٢٠١٢).

[137] Eckhardt, Caroline D. "The Medieval Prosimetrum Genre (from Boethius to Boece)" in Genre 16, 1983 p. 23

[138] George, Alain (February 2012). "Orality, Writing and the Image in the Maqāmāt: Arabic Illustrated Books in Context". Art History. 35: 10–37

[139] Manuscrit arabe 5847: Les Makamat de Hariri ; exemplaire orné de peintures exécutées par Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hasan ibn Kouvarriha al-Wasiti

[١٤٠] توجد نسخة واحدة في المكتبات التالية: مكتبة بودليان في أكسفورد، ومكتبة السليمانية في اسطنبول، ومكتبة Österreichische Nationalbibliothek في فيينا، والأكاديمية الروسية للعلوم في سانت بطرسبرغ.

[141] George, Alain (February 2012). "Orality, Writing and the Image in the Maqāmāt: Arabic Illustrated Books in Context". Art History. 35: 10–37

[١٤٢] انظر إحسان عرسان الرباعي، "مقامات الحريري ورسومات الواسطي: دراسة جمالية"، إربد للبحوث والدراسات – العلوم الانسانية والاجتماعية، ٢٠١٤، ص. ٥٤ – ٩٧.

[١٤٣] نادر كاظم، المقامات والتلقي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣)، ص. ١١.

[١٤٤] مثل "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، و"الإمتاع والمؤانسة"، و"الفيل والسراويل"، و"قفطان الحب المرصّع بالهوى"، "وخلقنا لنتفاهم".

[١٤٥] أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد المعروف ببديع الزمان الهمذاني، كاتب وأديب من أسرة عربية ذات مكانة علمية مرموقة استوطنت همدان ببلاد فارس، وبها ولد الهمذاني فنسب إليها. وقد تمكن الهمذاني – بفضل أصله العربي وموطنه الفارسي – من امتلاك الثقافتين العربية والفارسية وتضلعه في آدابهما فكان لغوياً وأديبًا وشاعراً. انتقل الهمذاني إلى أصفهان فانضم إلى حلبة شعراء الصاحب بن عباد، ثم يمم وجهه شطر جرجان فأقام في كنف أبي سعيد محمد بن منصور وخالط أسرة من أعيان جرجان (تعرف بالإسماعيلية) فأخذ من علمها الشيء الكثير ثم ما فتئ أن نشب خلاف بينه وبين أبي سعيد الإسماعيلي فغادر جرجان إلى نيسابور، وكان ذلك في العام ٩٩٢، واشتدت رغبته في الاتصال باللغوي الكبير والأديب الذائع الصيت أبي بكر الخوارزمي، ولي هذا الخوارزمي طلب الهمذاني والتقيا، فلم يحسن الأول استقبال الثاني وحصلت بينهما قطيعة ونمت بينهما عداوة فاستغل هذا الوضع بعض الناس وهيؤوا للأديبين مناظرة كان الفوز فيها للهمذاني بفضل سرعة خاطرته، وقوة بديهته، فزادت هذه الحادثة من ذيوع صيت الهمذاني عند الملوك والرؤساء وفتحت له مجال الاتصال بالعديد من أعيان المدينة، والتف حوله الكثير من طلاب العلم، فأملى عليهم بأكثر من أربعمائة مقامة (لم يبق منها سوى اثنتان وخمسون).

[١٤٦] انظر أسامة يوسف شهاب، سليمان إبراهيم المشيني (عمان دار يافا، ٢٠٠٩) ص. ١٩٣ – ١٩٤.

[١٤٧] أحدثت "مقامات الحريري" لمحمد الحريري البصري" ضجة في العراق والأندلس بشكل خاص وفي العالم الإسلامي بشكل عام وقام يحيى بن محمود الواسطي برسم حكايتها.

[١٤٨] أدب الكُدية ويُطلق عليه أيضاً أدب الحيلة والتسول واستجداء المال؛ نشأ أدب الكدية بعد تحول التسول إلى حرفة سُميت بالكُدية، وقد كانت إحدى أبرز ظواهر المجتمع العباسي في عصوره الأخيرة، وتحولت من مفهوم اجتماعي إلى ظاهرة أدبية لها روادها وشعراءها وجمهورها في ذلك الوقت، وأطلق عليها أيضًا الساسانية حيث كان المكدين يدّعون أنهم أبناء سلالة ملكية وهي ساسان ليكسبوا شيئاً من الشفقة، وما يدفع الناس إلى تصديقهم هو تخبط الأحوال السياسية في ذلك الوقت على العالم الإسلامي بأجمعه. ساهمت الكدية في ازدهار نوع جديد من الأدب العربي وهو المقامات، حيث كان أشهر الكدّاءون هم ممن يؤلفون المقامات وتتضمنها قصصهم، ومن أشهرهم الأحنف العكبري.

[١٤٩] انظر أسامة يوسف شهاب، سليمان إبراهيم المشيني (عمان دار يافا، ٢٠٠٩) ص. ١٩٣ – ١٩٤.

[١٥٠] بتصرف عن جلال الحكماوي، "مقامات بديع الزمان الهمذاني": إشارات تراثية للحاضر، العربي الجديد، الرباط، ٢٤ – ١٢ – ٢٠١٦.

[١٥١] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٥٢] مروة صلاح متولي، "بديع الزمان الهمذاني: الطيب الصديقي ومسرَحة المقامات في المغرب"، القدس العربي، لندن، ٥ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٥٣] للمزيد انظر ، عبد المنعم خفاجي، أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٦)، حيث يعرف علماء الأدب أبو الفتح الإسكندري، بأنه بطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني، يقوم بالدور الرئيسي في الأعمال الساسانية التي احترفها، وأجاد تمثيلها، إنه بطل الرواية وصانعها، أما الذي روى عنه كل ما قام به من بطولات مصنوعة فهو عيسى بن هشام؛ وأغلب الظن عند شتى الدارسين انهما شخصيتان أسطوريتان، ليس لهما نصيب من الواقع التاريخي. وهذه القضية مرت عبر الأجيال دون دراسة أو تحقيق، ومر بها الأدباء والباحثون المعاصرون كذلك، دون جديد، ودون رأي قاطع فيها؟ وإن كان أحد الباحثين المعاصرين قد قارب الوصول إلى حلها والحكم فيها، لكنه ترك الباب مفتوحاً، وبنى أراءه على الظن والاحتمال، وجاء ذلك بعد صدور كتاب خفاجي "أبو دلف عبقري من ينبع"، مما يرجح أنه اطلع عليه، وقرأ ما دونه فيه؛ وفي "

أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة" درس خفاجي هذه القضية من مختلف وجوهها، وأبدى رأياً فيها، وأعتبره حلاً لهذه المشكلة التي استعصى على الأجيال حلها.

[١٥٤] بتصرف عن مروة صلاح متولي، "بديع الزمان الهمذاني: الطيب الصديقي ومسرَحة المقامات في المغرب"، القدس العربي، لندن، ٥ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٥٥] مروة صلاح متولي، "بديع الزمان الهمذاني: الطيب الصديقي ومسرَحة المقامات في المغرب"، القدس العربي، لندن، ٥ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٥٦] الطيب الصديقي، مقامات بديع الزمان الهمذاني (الرباط: مؤسسة الطيب الصديقي لثقافة والإبداع، ١٩٧٢)، https://www.youtube.com/watch?v=3AMOJ9m2tco، تاريخ الدخول: ٣ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٥٧] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٥٨] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٥٩] الطيب الصديقي، مقامات بديع الزمان الهمذاني (الرباط: مؤسسة الطيب الصديقي لثقافة والإبداع، ١٩٧٢)، https://www.youtube.com/watch?v=3AMOJ9m2tco، تاريخ الدخول: ٣ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٦٠] بتصرف عن مروة صلاح متولي، "بديع الزمان الهمذاني: الطيب الصديقي ومسرَحة المقامات في المغرب"، القدس العربي، لندن، ٥ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٦١] الطيب الصديقي، مقامات بديع الزمان الهمذاني (الرباط: مؤسسة الطيب الصديقي لثقافة والإبداع، ١٩٧٢)، https://www.youtube.com/watch?v=3AMOJ9m2tco، تاريخ الدخول: ٣ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٦٢] مروة صلاح متولي، "بديع الزمان الهمذاني: الطيب الصديقي ومسرَحة المقامات في المغرب"، القدس العربي، لندن، ٥ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٦٣] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٦٤] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٦٥] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٦٦] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٦٧] بتصرف عن جلال الحكماوي، "مقامات بديع الزمان الهمذاني": إشارات تراثية للحاضر، العربي الجديد، الرباط، ٢٤ – ١٢ – ٢٠١٦.

[١٦٨] بتصرف عن سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ١٠٢.

[١٦٩] بتصرف عن المرجع السابق. ص. ١٠٤.

[١٧٠] بتصرف عن حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠٠٦)، ص. ٢٤٨.

[١٧١] بتصرف عن المرجع السابق. ص. ٢٥١.

[١٧٢] الديثرامب Dithyrambos: عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلاً، مقنعين في جلود الماعز، حول مذبح الإله ديونيسيوس، رب الكرم والخمر، والخصب بوجه عام. أرسطو، فن الشعر، ص ٦٩.

[١٧٣] ديونيسيوس: إله الأعناب، ومن ثم إله النشوة والإثارة المخمورة. س . م . بورا، التجربة اليونانية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص. ٩٤. أيضاً هو أبو التراجيديا والكوميديا في تفريخهما المكتمل، كما أنه الأب المباشر أيضاً للمسرحية الساتيرية. شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية الجزء الأول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨)، ص. ٥٧.

[١٧٤] بتصرف عن سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ١٠٠ – ١٠١.

[١٧٥] سليم النقاش، وسليمان القرداحي، وجوق سرور، ويوسف وهبي (رمسيس)، وإسكندر فرح، وسلامة حجازي.. وغيرهم.

[176] بتصرف عن فائق مصطفى، "سعد الله ونوس ومسرح الحكواتي"، صحيفة المدى، https://almadapaper.net/view.php?cat=5976، تاريخ الدخول، ١٩ – ١٢ – ٢٠٢٢.

[١٧٧] بتصرف عن المرجع السابق.

[١٧٨] انظر هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني (القنيطرة: كلية اللغات والآداب والفنون)، ص. ١.

[١٧٩] توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، قالبنا المسرحي (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٩٩٤)، ص. ٨٨٧.

[١٨٠] انظر حسن المنيعي، "محاولة البحث عن صيغة مسرحية متميزة"، الدار البيضاء، مجلة خطوة، العدد ٣ + ٤.

[١٨١] بتصرف عن سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٦٦٤.

[١٨٢] عبد الرحمن بن زيدان، مقامات القدس في المسرح العربي: الدلالات التاريخية والواقعية (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٢)، ص. ٥.

[١٨٣] بول شاوول، المسرح العربي الحديث (بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥)، ص. ١٦٨.

[١٨٤] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل (دمشق: منشورات اتحاد كتاب عرب، ٢٠٠٣)، ص. ١١.

[١٨٥] بتصرف عن هشام بن الهاشمي، مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني (القنيطرة: كلية اللغات والآداب والفنون)، ص. ٨. (عن محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، ص. ٩٧).

[١٨٦] سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦)، ص. ٦٦٤.

[١٨٧] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ١٠٢.

[١٨٨] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ١٠٢.

[١٨٩] بتصرف عن المرجع السابق، ص. ٩١ – ٩٩.