

٥٥٥٠٠  
٥٥٥٠٠

## تجليات الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم في النقد الحديث

إعداد

علي صالح علي محمد بن تميم

تعتمد كلية الدراسات العليا  
هذه النسخة من الرسالة  
التوقيع: / / التاريخ: / /

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بكلية الدراسات العليا

في الجامعة الأردنية

٥٥٥٠٠  
٥٥٥٠٠

آذار ٢٠٠١ م

## قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٢٩/٣/٢٠٠١م

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

"مشرفاً"

الأستاذ الدكتور إحسان عباس

"عضواً"

الأستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي

"عضواً"

الدكتور سمير قطامي

"عضواً"

الإهداء

إلى اللذين كانا سببا في وجودي:

أمي

وأبي

وإلى زوجتي أم عبد الله

## شكر وتقدير

عميق شكري لمشرفي الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين الذي لم يأل جهدا في قراءة هذه الدراسة، وتتبع أفكارها ومناقشتي في محاورها، وإبداء الملاحظات المهمة التي كان لها الأثر الكبير في الرسالة، وله من التقدير أجله، فقد طوّقتي بجميل لا حدود له، فجزاه الله عني خيرا.

وأشكر سعادة الأستاذ زهدي الخطيب الملحق الثقافي في سفارة دولة الإمارات العربية المتحدة، الذي غمرني بفضله ومحبته، وعمل جهده الكبير في رعايتي دون كلل وتعب، فنعم الراعي هو، ولا أنسى أن أشكر الأخوة في الملحقية الثقافية وعلى رأسهم المشرف الأكاديمي الأستاذ سمير حمدان الذي حملني حميلا لا أنساه أبدا، فقد كان كالفانوس يضيء في العتمة بصمت. كما أشكر الدكتور عبدالله إبراهيم على ملاحظاته المهمة التي أثرت الدراسة.

وجزيل الشكر للأستاذة العلماء الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة : الأستاذ الدكتور إحسان عباس، والأستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي والدكتور سمير قطامي لتفضلهم بقراءة هذه الرسالة وتقويمها وإثرائها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم، سائلا المولى أن يمن علي بعلمهم الغزير.

## المحتويات

ب	قرار لجنة المناقشة
ج	الإهداء
د	شكر وتقدير
هـ - و	المحتويات
ز	ملخص باللغة العربية
ح - ط	المقدمة
٢٠ - ١	التمهيد: مفهوم الدرامية
٨٦ - ٢١	الفصل الأول: المؤدي والأداء في المصطلح النقدي العربي القديم
٢٧ - ٢٣	أولاً: الميامس
٣٥ - ٢٧	ثانياً: الحكاية و الخيال
٤٢ - ٣٦	ثالثاً: الكرج والسماحة
٦٠ - ٤٢	رابعاً: المضحك
٧١ - ٦٠	خامساً: المساخر والمحبتون والصفاعة
٧٨ - ٧٢	سادساً: اللعب والملاعب واللّعايون
٨٠ - ٧٨	سابعاً: المختنون
٨٦ - ٨١	ثامناً: خيال الظل والبابة
١٤٨ - ٨٧	الفصل الثاني: رؤية النقاد للعمل الدرامي في السرد العربي القديم
١٠٦ - ٨٨	أولاً: الشخصية والنموذج الإنساني
١٢٠ - ١٠٧	ثانياً: البناء الدرامي
١٢٦ - ١٢١	ثالثاً: اللغة الدرامية
١٤٨ - ١٢٧	رابعاً: الشعر في الدرامية/ الدرامية في الشعر

٢١٩ - ١٤٩	الفصل الثالث: رؤية النقاد للأداء الدرامي في السرد العربي القديم
١٧٤ - ١٥٠	أولاً: أشكال الأداء وأنماط المؤدين:
١٧٥ - ١٥٠	المؤدي الفرد أو المونودراما
١٦١ - ١٧٥	المؤدي الارتجالي أو كوميديا ديلارته
١٦٤ - ١٦١	المؤدي الإيمائي أو المسرح الصامت
١٧٠ - ١٦٤	الأداءات الطقسية والدينية
١٧٤ - ١٧٠	أشكال أخرى للأداءات والمؤدين
١٩٠ - ١٧٥	ثانياً: المرأة المؤدية
٢٠٤ - ١٩١	ثالثاً: المؤدي مخرجاً ومؤلفاً
٢١١ - ٢٠٥	رابعاً: المساعدون والديكور وأدوات المؤدي
٢١٩ - ٢١٢	خامساً: الإكسسوار والمكياج والتتكر السردى
٢٨٦ - ٢٢٠	الفصل الرابع: رؤية النقاد للمتلقى الدرامي في السرد العربي القديم
٢٢٨ - ٢٢١	أولاً: المتلقي العام / المتلقي الخاص
٢٥٠ - ٢٢٩	ثانياً: المتلقي الإيجابي:
٢٤٣ - ٢٢٩	المتلقي المشارك في الأداء
٢٥٠ - ٢٤٣	المتلقي المشارك في السرد
٢٦١ - ٢٥١	ثالثاً: المرأة المتلقية
٢٧٠ - ٢٦٢	رابعاً: المتلقي المعيارى
٢٧٨ - ٢٧١	خامساً: وضع المتلقي
٢٨٦ - ٢٧٩	سادساً: أغراض المتلقي
	٥٢٩٤١١
٢٨٩ - ٢٨٧	الخاتمة
٣١١ - ٢٩٠	قائمة المصادر والمراجع
٣١٣ - ٣١٢	ملخص باللغة الإنجليزية ( Abstract )

## الملخص

تجليات الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم في النقد الحديث

إعداد

علي صالح علي محمد بن تميم

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

تحاول هذه الدراسة أن ترصد وتحلل رؤية النقاد للعناصر الدرامية في السرد العربي القديم، وتهدف إلى كشف رؤية النقد الحديث للتقنيات الدرامية في السرد العربي القديم.

مهدت لهذه الدراسة بعرض لمفهوم الدرامية في السرد، ثم انتقلت في الفصل الأول لدراسة المؤدي والأداء في المصطلح النقدي العربي القديم، حيث تطرقت فيه إلى كل من المصطلحات الآتية: " الميامس والحكاية والسخيال والكُرْج والسَمَاحَة والمضحك أو المهرج والمَسَاخِرِ والمُحَبِّطُونَ والصَّفَاعِنَة واللعب والملاعبب واللّعايون والمخنتون والبابة وخيال الظل".

أما الفصل الثاني فتناولت فيه رؤية النقاد للعمل الدرامي في السرد العربي القديم، موضّحاً رؤيتهم للشخصية والنموذج الإنساني والبناء واللغة، كما عرضت فيه للعلاقة الدرامية بين الشعر والسرد.

ثم انتقلت في الفصل الثالث إلى دراسة رؤية النقاد للمؤدي والأداء الدرامي في السرد العربي القديم، متوقفاً فيه على أشكال الأداء وأنماط المؤدين والمرأة المؤدية والإخراج والتأليف والمساعدين والديكور وأدوات المؤدي والإكسسوار والمكياج والتكر السردية.

أما في الفصل الرابع والأخير فتناولت فيه رؤية النقاد للمتلقى الدرامي في السرد العربي القديم، حيث تطرقت فيه إلى المتلقي العام والخاص والمتلقي الإيجابي المشارك في الأداء والسرد والمرأة المتلقية، والمتلقي المعيارى ووضع المتلقي وأغراضه من الأداء. فالدراسة بهذا المعنى تعرّضت إلى العناصر والمقومات الرئيسة للدراما المتمثلة في النص المسرحي والمؤلف والممثل والمخرج والديكور والخشبة والجمهور.

## المقدمة

يتمثل مسعى هذا البحث في دراسة جهود النقاد في تحليل صور من السرد العربي تحليلاً درامياً، أي أنه يحاول تتبع معايين النقاد للعناصر الدرامية في السرد العربي القديم، انطلاقاً من أهمية التراث باعتباره "مصدراً أساسياً من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، إذ لا يتحقق وجود فاعل لأمة من الأمم دون أن تتواصل مع تراثها بشكل ما، تستغرق فيه أو تحاوره، أو تجامه، أو حتى تثور عليه" والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حينما نعكف على التراث، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر؛ ومن هذا المنطلق ينبغي علينا أن نعيد قراءة تراثنا الأدبي والفكري بمنهج متسلح باليات المعرفة، يصاحب النص أمداً فيقدمه بصورة لا تثقل كاهله.

إن المناهج النقدية الجديدة تؤكد تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية والفنية، فلم تسبق الأنواع ثابتة، فالتوقعات الشكلية والنماذج البنيوية المتكررة انزاحت - ولا نقول إنها اختفت - فممارسة الكتابة بحسب الأنواع غدت أقل من قبل فظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمستطاع "مزج" الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد، وهذا ما جعل النقاد يبحثون عن تقنيات السرد في الشعر، وعن الشعرية في السرد، وعن الدرامية في الشعر والموسيقى الخ...، فالدراسة التي بصدها الباحث تركز إلى مثل هذه التوجهات، فهي لا تعتمد على الإشكال الذي طرحه الدارسون المحدثون حينما تناولوا أجزاء من السرد العربي القديم على أساس أنه فن مسرحي، وإنما تحاول الدراسة كشف رؤية النقد الحديث للتقنيات الدرامية في السرد العربي القديم دون استحلاب ما هو خارج عنه ودون تعسف في التحليل.

مهدت لهذه الدراسة عرض لمفهوم الدرامية في السرد، ثم انتقلت في الفصل الأول لدراسة المؤدي والأداء في المصطلح النقدي العربي القديم، حيث تطرقت فيه إلى كل من المصطلحات الآتية: "الميامس والحكاية والخيال والكُرَج والسَمَاجَة والمضحك أو المهرج والمَسَاخِر والمُحَبِّطون والصَّفَاعِنَة واللعب والملاعبب واللَّعابون والمختنون والبابية وخيال الظل. ويعتبر هذا الفصل مهماً؛ لأنه يناقش المصطلحات الأكثر تردداً وإشكالا في أبحاث النقاد، بغية فهم مصطلحاتهم التي قدموا من خلالها وجهات نظرهم، علاوة على أنني اعتمدت هذه المصطلحات بشكل كبير في هذا البحث.

أما الفصل الثاني فتناول رؤية النقاد للعمل الدرامي في السرد العربي القديم، موضِّحاً رؤيتهم للشخصية والنموذج الإنساني والبناء واللغة، كما عرضت فيه للعلاقة الدرامية بين الشعر والسرد.



ثم انتقلت في الفصل الثالث إلى دراسة رؤية النقاد للمودي والأداء الدرامي في السرد العربي القديم، متوقفاً فيه على أشكال الأداء وأنماط المودين والمرأة المودية والإخراج والتأليف والمساعدين والديكور وأدوات المودي والإكسسوار والمكياج والتتكر السردية.

أما في الفصل الرابع والأخير فتناولت فيه رؤية النقاد للمتلقى الدرامي في السرد العربي القديم، حيث تطرقت فيه إلى المتلقي العام والخاص والمتلقي الإيجابي المشارك في الأداء والسرد والمرأة المتلقية والمتلقي المعياري ووضع المتلقي وأغراضه من الأداء. فالدراسة بهذا المعنى تعرّضت إلى العناصر والمقومات الرئيسة للدراما المتمثلة في النص المسرحي والمؤلف والممثل والمخرج والديكور والخشبة والجمهور.

التمهيد

مفهوم الدرامية

## مفهوم الدرامية

-١-

لعل محاولة سبر مفهوم ما يتطلب بالضرورة تلمّس مفاهيم أخرى على صلة بهذا المفهوم؛ لأن ذلك يعيننا في فهم " الدرامية "، وإن كانت ثمة مفاهيم تتصل بمصطلح الدرامية مألوفة لدينا.

إن "الدراما" رغم وضوحها تربك الباحث وتجعله يعجز - في الأحيان الكثيرة - عن المضي في تعريفها، نظراً لأنها تقع في الجرد، وتمتد في التاريخ، وتكفي نظرة عابرة في المعاجم المتخصصة لكي تتبين ثراء تجلياتها، وكثرة اصطباغها في ألوان متفرقة مما يصعب الاطمئنان لتعريف واحد، والغريب في الأمر أن مجمل الأعمال الموسوعية في الدراما تتحاشى أن توجد مفهوماً قاطعاً في تعريفها، وتكتفي بذكر أشكالها وتنوعاتها كما هو الشأن في "موسوعة المسرح في العالم" التي صدرت عام ١٩٧٧<sup>(١)</sup>.

وهذا لا يمنع من أن نتخب مفهوماً واحداً نجده موافقاً لوجهة نظرنا التي نتغيّأها في بحثنا هذا، فبكلمة الدراما نعني ذلك الضرب من التخيل المصمّم للتمثيل والمبني على اتّفاقات درامية خاصّة، فنعت "درامي" يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل المُمثّل<sup>(٢)</sup>، وهي قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي وبدون الممثلين<sup>(٣)</sup>، من هنا جاء نعتها بالجرّد ولأنها كذلك فهي لا تنفكّ تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد.

إن تسمية الدراما بـ "المسرح" - في نظر الباحث البولوني إنغاردن R.Ingarden - تنفي عنه صفة الجنس الأدبي، لأنه يستخدم خطاباً مرثياً ومسموعاً علاوة على الخطاب اللغوي<sup>(٤)</sup>، هذه الفكرة وجهت اهتمام الدارسين للبحث في خصوصية المسرح بطرق مغايرة عمّا اعتادوه في مناهجهم النقدية، حينما تعاملوا مع الأجناس الأدبية كافة باعتبارها نصّاً، غير مرتبطين بالتنوع الذي يملئ على القارئ في الأحيان الكثيرة مقولاته، لكنهم ومع ذلك ظلوا يراوحن في تناول ديناميكية الانتقال من النص إلى العرض وموضع المسرحية الكامنة في النص وتحوّلاته في العرض، إذ إنهم تعاملوا مع النص الدرامي بالمناهج نفسها التي تناولوا خلالها الشعر والنثر بأشكاله كافة، وهي ظاهرة تلفت النظر، إن رولان بارت وشارل مورون ولوسيان غولدمان وغيرهم تناولوا مسرح راسين وخرجوا إلى بلورة

(١) The Encyclopedia of Word Theatre, Charles Scribner's Sons, New York ١٩٧٧.

(٢) كثر إيلام - سيمياء المسرح والدراما، ص٧.

(٣) محمد حمدي إبراهيم - نظرية الدراما الإغريقية، ص٣٤.

(٤) ماري إليس - العلوم الإنسانية والمسرح - ص٨.

بعض أفكار النقد الجديد بعامه، ولكن ما من أحد من هؤلاء النقاد نظر إلى إنتاج راسين على أنه إنتاج مسرحي، له خواص ينفرد بها، بل نظرُوا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية لا أكثر<sup>(١)</sup>. وحتى السيميائيون تناولوا النص المسرحي باعتباره جنسا أدبيا مشابها للرواية والقصة<sup>(٢)</sup>، لقد عمل هؤلاء النقاد على استخلاص المعايير الخاصة لنسق ما، وتفسير ظواهر تعود إلى نسق آخر، مستنتجين حلول أنساق بعينها محل أنساق أخرى، ولا يتم هذا التصور إلا باعتبار العمل الأدبي - الفني عموما والمسرحي ضمنا - نسقا داخل نسق أشمل هو الأدب. لقد رأى هؤلاء النقاد إذن أن التأليف المسرحي لون من ألوان الأدب يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية، وبالتالي فالمسرح - في نظرهم - ضرب من الأدب عند تناوله باعتباره نصّا، وضرب من الفنون عند تناوله باعتباره عرضا، ولا يعني هذا أن النقاد بموقفهم هذا لم يقدموا شيئا للنص المسرحي، إلا أن الدراسات التي استندت إلى المنهج البنيوي المطبق أساسا على السرد قدمت عناصر هامة لدراسة البنية المسرحية، منها دراسات الفرنسيين سوريو ورولان بارت وغيرهما، والدراسات الفلسفية والاجتماعية التي اهتمت بالأساطير والنماذج الأسطورية والأنماط سمحت باستنباط ما هو كامن في النص الدرامي وما يتجاوز المعنى المباشر إلى الخيال الجماعي من الرؤى الرمزية في العمل، نذكر كذلك الدراسات النفسية التي كان لها دور هام في تطوير دراسة التلقي في المسرح وتأثير العمل التخيل الذي يقدمه العرض المسرحي على المتفرج<sup>(٣)</sup>.

ولعل موقفهم هذا من النص الدرامي ساعد في ظهور الدراسات التي تناولت الدرامية ومفهومها في الأشكال الشعرية والسردية، لأن مناهجهم التي انطلقوا منها في تناول السرد والشعر هي نفسها التي استخدمت في النصوص المسرحية، فهم حينما توجهوا إلى النص الدرامي بحثوا فيه عن الشعرية التي اصطحبوها من الشعر، وعن السرد ومصطلحاته التي بحثوها في النصوص السردية، وفي إياهم اصطحبوا معهم مفهوم الدرامية من النص الدرامي إلى الشعر والسرد بأشكاله كافة. وأكثر من ذلك أن يجمع مصطلحات السرد هي في الأساس مصطلحات نشأت من أجل النص الدرامي وبعد ذلك غزت عالم السرد، فليس الكاتب وحده الذي يقع في شرك التناس، فالناقد حينما يتناول ظاهرة تنتمي لعالم المسرح ويسحث عنها في السرد يكون في موضع التناس، فهو " يعكف على نصوص درامية فترة طويلة، ونظرا لذلك تنشأ في داخله قدرة

(١) سانية أحمد أسعد- النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، ص ١٥٦.

(٢) أكرم اليوسف- الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، ص ٥٨.

(٣) ماري إليس - العلوم الإنسانية والمسرح، ص ٨.

تمكنه من تفسير هذه النصوص ورؤية عوالمها الدرامية وفضاءاتها التخيلية"<sup>(١)</sup>. هذه الكفاءة الدرامية تظل حاضرة مع الناقد حينما ينتقل إلى نصوص شعرية أو سردية مما توقعه في فخ التناص.

يتمتع النص الدرامي إذن بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج والقارئ مع اختلاف بينهما في تلقي هذه العوالم، فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات وهي تترى عليه دون توقف، أما القارئ فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهد معينة والعودة إلى السوراء وإجراء مقارنات بين المقاطع، علاوة على أن المتفرج يتعامل مع أنساق سيميائية أكثر تنوعاً، بيد أن القارئ يرتبط بالنص الدرامي، وبالتالي فهو يستطيع أن يتخيل الفضاء المكاني عن طريق الوصف السردى. هذا لا يعني أن المتفرج يكون عبداً للملفوظات المسرحية، إذ إنه - أي المتفرج - يكون في مواجهة ثلاثة نصوص درامية في العملية المسرحية، وهي نص الكاتب ونص المخرج ونص الممثلين - عنده يكون النص الرابع، نص المتفرج، فالمتفرج إذن يشارك بشكل إيجابي في العرض المسرحي، فالنص الدرامي بهذا المعنى يتشعب إلى أربعة نصوص إذا ما دخل المسرح، أما إذا بقي النص الدرامي معزول عن العرض فلا يشكل إلا نصين، نص المؤلف ونص القارئ.

- ٢ -

لعلّه من المفيد أن نتطرق إلى الأسباب التي أوجدت مفهوم "الدرامية" قبل أن نذهب إلى تعريفها، رغبة في استجلائها بشكل أكثر وضوحاً، ويمكن أن نثبت عدة أسباب ساعدت على ظهور هذا المفهوم وهي على النحو التالي:

أولاً: كُنّا قد ألمحنا فيما مضى بأن موقف النقاد من النص الدرامي على اعتبار أنه نصّ أدبيّ ساعد في ظهور مفهوم الدرامية، بمعنى أنهم لم يفرقوا بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى حينما تناولوه، فهم ليسوا حريصين على نقاء النوع، " خاصة بعد الثورة الكبرى التي أحدثتها اللسانيات الحديثة على الصعيد العلمي"<sup>(٢)</sup>.

فباتت المناهج النقدية الجديدة تؤكد تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية والفنية، فلم تبق الأنواع ثابتة، فالتوقعات الشكلية والنماذج البنيوية المتكررة انزاحت - ولا نقول إنها

(١) أكرم اليوسف - الفضاء المسرحي : دراسة سيميائية، ص ٦٧.

(٢) محمد الهادي الطرابلسي - نبوت في النص الأدبي، ص ١٨٦.

اختفت - فممارسة الكتابة بحسب الأنواع غدت أقل من قبل فظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمستطاع " مزج " الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد<sup>(١)</sup> ، " فأضحت الحدود - في النظرية الحديثة - التي تفصل بين الأجناس الأدبية أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين"<sup>(٢)</sup>، فالنص - في مفهوم رولان بارت - " لا يخضع لتراتب الأنواع أو تحديدها الصارمة، إنه نشاط ينتهك الحدود والأعراف، يخلخل الأنواع والأجناس والتصنيفات القديمة، فهو بدعة لا تكف عن الخروج على السائد ومناوشته، والنص من هذا المنظور، يحمل الكثير من صفات الوعي الضدي؛ لأنه لا يستكين إلى معنى، ولا يهدأ في دلالة واحدة، وبقدر عدائه لأحادية المعنى وواحدية الدلالة، في عملية إنتاجه، ينقلب على نفسه في اللحظة التي نتصور فيه أننا قد أسرنا مغزاه بشكل نهائي، ويتفجر وبعه الضدي على نحو ينقل انقسامه الدائم من مكوناته التي لا تكف عن ملازمة فاعلية الاختلاف والإرجاء إلى مكونات وعينا، سواء في علاقتنا به أو علاقتنا بالعالم الذي يغير من نظرنا إليه"<sup>(٣)</sup>. ومن قبل رولان بارت رفض ت.س. إيوت وكروتشه النظرية الكلاسيكية التي تقول ببقاء الأنواع، مع تحفظ الأول على ضرورة الإبقاء في التمييز بين الغنائي والملحمي والدرامي دون أن يسوِّغ رأيه، أما كروتشه فإنه يصل إلى حد التطرف والتمرد على نظرية مقولة الأنواع حينما يتناول آراء أرسطو.

أما جيران جينيت فيقترح إدماج مقولة الأجناس الأدبية ضمن مقولة أعم هي " النص الجامع" أو " النصية الجامعة " التي تضم مجموع المقولات العامة، أو العابرة التي يتعلق بها كل نص<sup>(٤)</sup> . وماري شيفير يرى بأن الأجناس الأدبية وهم يخلقه المؤلف والقارئ، وهي ليس لها وجود حقيقي في النصوص<sup>(٥)</sup>.

فالنص أصبح عند النقاد لا يتزع إلى التجنيس، فحدوده قد تداخلت واختلطت دون تعسف ولكن بحميمية، حتى غدا مزيجاً معقداً، يجمع مقولات متباعدة، يتزع إلى ذلك الحدود الفاصلة بين المسرح والأشكال السردية والشعر، مما يدل على أننا قد دخلنا في مرحلة تدعو إلى إعادة التأمل في مفهوم نقاء النوع وذلك لكي لا يكون الجنس مستعبداً للكاتب أو القارئ على السواء.

وهذا ما جعل النقاد يبحثون عن تقنيات السرد في الشعر، وعن الشعرية في السرد، وعن الدرامية في الشعر والرسم ... الخ. لنأخذ على سبيل المثال ما نشهده اليوم من علاقة حميمية بين

(١) رينيه ويلك وأوسغن وارين - نظرية الأدب، ص ٢٤٤.

(٢) رومان ياكسون - قضايا الشعرية، ١٠-١١.

(٣) جابر عصفور - أفاق العصر، ص ١٤٧.

(٤) جان-ماري - شافر - من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الإجمالية، ص ١٤٨.

(٥) ماري شيفير - ما الجنس الأدبي، ص ٥٩.

المسرح والرسم، "فقد ظهرت في أمريكا وكندا وأوروبا اتجاهات تجعل من إنجاز اللوحة حدثاً مشهدياً يتم أمام أعين المتفرجين وهو بذلك يقترب من المسرح أو من مفهوم الفرحة بشكل عام"<sup>(١)</sup>.

أما عن علاقة الدراما بالأدب، فإننا نلاحظ أنه حين يتم الحديث عن علاقة الدراما بالأدب، تقدم الرواية باعتبارها جنساً أدبياً على القصة القصيرة والشعر؛ لأن الرواية تجاوزت الدراما في العمق والحيوية، ولا أحسب أن ثمة من يشك في أن الرواية - خلال مائة السنة الأخيرة على الأقل - كانت الشكل الأدبي الرئيسي، ولكن ثمة من يحتج على القول إنها كانت الشكل الدرامي الرئيس رغم أنه من الصعب تجنب هذا الاستنتاج، فداوسن يرى بأن الرواية غدت على نحو ما البديلة، باعتبارها أكثر أشكال الأدب شيوعاً، إنها ولا ريب قد نشأت من الدراما، بسبب التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدرج مع تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشر، وبالظهور التدرجي لاحتمالات العزلة الحديثة في القرن الثامن عشر، إنها أشد مرونة وأكثر تنوعاً من أي شيء يمكن أن يقوله المسرح"<sup>(٢)</sup>. ونجد العلاقة بين المسرح والرواية أكثر وضوحاً فيما سمي بالمسرواية<sup>(٣)</sup>، وهي شكل أدبي، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعي المميز. علاوة على ذلك ظهر مصطلح نقدي يؤدي معنى التداخل هذا على يد إدوين موير، فيما أطلق عليه الرواية الدرامية، وهي شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي سواء التراجيديا أو الكوميديا، وكذلك بالأدب الملحمي أو السير، وتتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، بحيث تقوم الحكمة على أساسهما معاً، فتختفي الهوة بين الشخصيات والحكمة، فليست الشخصيات في الرواية الدرامية جزءاً من آلية الحكمة ولا الحكمة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات بل تلتحم على العكس كليهما معاً في نسيج لا ينفصم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية<sup>(٤)</sup>. أما بيرسي لبوك فيميز بين أسلوبين، الأسلوب المباشر وهو الذي يتدخل فيه الراوي بآرائه، ينظم الأحداث ويعلق عليها ولا يترك للقارئ حرية الحركة والتأويل، وهناك الأسلوب غير المباشر وهو الذي يعمل فيه الكاتب على مسرح الأحداث بطريقة تلقائية، ففي هذا النوع من الرؤية يتحقق العنصر الدرامي في الرواية<sup>(٥)</sup>.

(١) ماري إليس - العلوم الإنسانية والمسرح، ص ١٠.

(٢) س.و. داوسن - الدراما والدرامية، ص ١١٣-١١٤.

(٣) المسرواية: ظهرت في الغرب، في نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردي، وفلوبير ثم جويس، في القرن العشرين، وإن كانت لها إرغاصات سابقة، عند ديدرو في القرن الثامن عشر، وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبي، "انظر: وليد حشاش - عندما تلجأ الرواية للمسرحية، ص ٦٠.

(٤) إدوين موير - بناء الرواية، ص ٣٧-٤٣.

(٥) بيرسي لبوك - صنعة الرواية، ص ١٢٨-١٣٩.

أما عن علاقة الدراما بالشعر، فقد برز شكل يتخذ الدرامية ركيزة أساسية في بنائه، ويتجلى ذلك في القصيدة الدرامية، وهي التي هضمت الكثير من السمات الدرامية كالتوتر والصراع والحوار وتعدد الأصوات، ومع ذلك فهي ذات طبيعة غنائية<sup>(١)</sup>، و"الشكل الدرامي متولد خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع، الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ويؤدي بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائياً وزمانياً"<sup>(٢)</sup>.

إننا حين نتحدث عن تداخل الأشكال الأدبية هنا فإننا لا ننفي الفرق بين فن الشعر والمسرح من جهة وبين فن الرواية والمسرح من جهة أخرى، ولا يجوز لنا بحال من الأحوال أن نضخم ملمحاً من ملامح التنوعات المختلفة للسرد العربي، كالدرامية أو الروائية أو القصصية حتى يبدو وكأنه جنس درامي أو روائي أو قصصي.

ثانياً: والذي ساعد على بروز مصطلح "الدرامية" في الدراسات النقدية، هو موقف نقاد المسرح نفسه، ذلك حين تناولوا تاريخ المسرح، لم يكتفوا بتاريخ الأدب المسرحي فحسب، بل تناولوا علاوة على الأدب المسرحي الظاهرة الدرامية، ففتشوا عن بذورها عبر الفترات المختلفة للمدنية الإنسانية<sup>(٣)</sup>، سواء كانت في أشكال احتفالية دينية، كالأعياد أو القرابين أو طقوس العبادة الجمعية، أو في أشكال سردية أوحى شعرية.

ثالثاً: إن مفهوم "الدراما" غير المحدد والعريض، جعل الأشكال الأدبية الأخرى تشترك ولو بصفات قليلة معها، يقول مارتن إسلمن: "لقد ألفت آلاف المجلدات عن الدراما ومع ذلك لا يبدو أنه استقر الأمر على تعريف مقبول للمصطلح"<sup>(٤)</sup>، والسبب كما يرى مارتن إسلمن يعود إلى أن نشاطاً مثل الدراما له تحديدات رجحاً بحيث يمكنها أن تتحدد باستمرار من منابع تعتبر حتى الآن واقعة خارج نطاقها<sup>(٥)</sup>، فلقد أصبحت كلمة محبة لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفاً للمسرحية، لأنها تستعمل في الحياة العادية. بمعنى الشيء غير المتوقع الذي يهز المشاعر هزة خاصة، إما

(١) انظر لمريد من التفصيل حول القصيدة الدرامية: فاضل ثامر - الصوت الآخر " الجوهر الحوارى للحطاب الأدب".

(٢) محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التماس، ص ١٢٧ .

(٣) ليون شانصوبل - تاريخ المسرح، ص ٧.

(٤) مارتن إسلمن - تشريح الدراما، ص ٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٢.



عن طريق الصدمة أو المفاجأة<sup>(١)</sup>، فظلت كثير من التعريفات الخاصة بالدراما في كتب النقد تنحو جهة العموم، مما يسهل انضواء كثير من الأشكال الأدبية الأخرى تحتها.

رابعاً: إن الدراما لم تعد حكراً على الفن المسرحي بعد أن تعقدت الحياة واشتد الصراع متخذاً نزعة العنف وطابع التحدي بين مناهج العلم والروح، ففي كل يوم نشهد أحداثاً ومبتكرات تعصف بقيم سائدة لتحل محلها قيم جديدة، والعقل البشري لا يدري ما هو فاعل إزاء هذا التفسير المفاجيء، إن الفنان في عصر سريع التغير لا بد وأن يبحث عن وسائل جديدة تعينه على مجاراة روح العصر ومستجداته، فلجأ إلى الدراما بعد أن وجد فيها القدرة على التعبير عن مشاعره، مستخدماً في ذلك لغة جديدة، وبناءً متميزاً، وتفصيلات جوهرية فيها تقلص وانقباض وحركة وانتشار وانسجام وتناقض، وصراع وتحد وحوار وسرد، وأزمة وعقدة وانفجار وتصاعد وترقب، كل ذلك موجه نحو هدف محدد، فالدراما اليوم أصبحت شكلاً من أشكال التعبير وعملية معرفية ومنهجاً بواسطته تستطيع ترجمة المفاهيم المجردة إلى تعابير إنسانية<sup>(٢)</sup>.

خامساً: إن المطلع على مصطلحات السرد الحديثة يلاحظ أن معظمها كانت في الأصل مصطلحات مسرحية، وضعها أرسطو في كتابه فن الشعر، يصف من خلالها مفاهيمه النقدية المتعلقة بعالم التراجيديا، إن النقد الحديث حينما استفاد من مصطلحات المسرح وطبقها في مجال السرد وقف حائراً أمام أهم مصطلح مسرحي ألا وهو "الدراما"، فمن غير المعقول أن يستفيد من مجمل مصطلحات الدراما ويترك الدراما هذا المصطلح التي تدرج تحته كل المصطلحات المسرحية، فلم يجد النقاد مناصاً في النهاية من أن ينقلوا مصطلح الدراما للسرد، محوِّرين في المصطلح من الدراما إلى الدرامية.

ولعله يسهل على كل من قرأ كتاب بيرسي لبوك أن يكتشف أنه استثمر بشكل شديد الفعالية الأصول الأرسطوية للدراما؛ لفهم العنصر الدرامي في السرد، وخصوصاً في الحالة التي يكون فيها الراوي/ الكاتب محايداً، بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنها تعبر بتلقائية عن نفسها كما هو الشأن في المسرحية، وهكذا يتولد العنصر الدرامي في نظر "لبوك" عندما يحاول الروائي مسرحة Dramatization<sup>(٣)</sup> الأحداث الروائية، إن الكاتب في نظره يتجه نحو الدراما، فيأخذ موضعاً وراء الحدث فيبرز ذهن المحدث على حقيقته نوعاً من أنواع الفعل، وهذا هو السبب الذي يدفع الروائي-

(١) محمد زكي العثماني - دراسات في النقد المسرحي والمقارن،.

(٢) عمران الكبيسي - النزعة الدرامية في المومس العمياء، ص ٢٧١-٢٧٢.

(٣) المصطلح لـ "بيرسي لبوك"، انظر: بيرسي لبوك - صنعة الرواية، ص ٢٢٦.

المعاصرون إلى بلوغ حالة الدراما مع النص، فإن كانت الدراما تولّد نوعاً من ردّ الفعل الجمعي فإن الدرامية تولّد نوعاً من ردّ الفعل المنصب في القارئ، ومن قبيل المفارقة أن يشبه داوسن الممثل المحض بالقارئ، فهو - أي الممثل - يجب أن يجمع اهتمام القارئ المدقق في النص إلى ما يستطيعه من اهتمام شديد بضرورات التمثيل الفعلي وإمكاناته ليكون قارئاً مثالياً<sup>(١)</sup>.

إن الدرامية ليست وفقاً على المسرح، إذ ثمة تواصل عميق بين المسرحية والملحمة والرواية والأسطورة والحكاية والخبر والقصة والنكته؛ وذلك "لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها وفي أعماقها، ألا وهي نبش الدرامية الماثورة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية، إن حرباً بين جيشين، أو تعارضاً بين قوتين اجتماعيتين، أو صداماً بين كوكبين، أو شجاراً بين رجلين أو طفلين، أو عملاً يستهدف استصلاح الأرض للزراعة، كل هذا هو أنماط وتجليات متنوعة لجوهر واحد، هو الدرامية، بل وأكثر من ذلك أن في وسعنا أن نرى الدرامية في طفل يلعب وحده بكرة من الكرات، أو في خطيب يتفجر الكلام على لسانه كالسيل الهادر، وما ذلك إلا لأن الدرامية هي الحيوية والحركة قبل كل شيء، ولما كانت الأشياء حية على الإطلاق فإن الدرامية تنبث في كل زمان ومكان على الإطلاق، بحيث يسعنا أن نقول دونما تحفظ بأن ما هو بريء من الدرامية براءة متطرفة، بل مطلقة هو الجنة، حيث تسترخي القوة الروحية وكأنها في سبات أبدي"<sup>(٢)</sup>.

ولعل من أهم الخطوات المؤدية إلى التعرف على الدرامية هي "التمييز بينها وبين الشعرية، ولئن كانت الدرامية صراع إرادات وتضارب قوى ذات مصالح متباينة، فإن الشعرية الغنائية أو الشعر المحض هي القوى النفسية في استرخائها، أو قل هي الروح في استسلامه ورضانته بينما هو لا يكون في الدرامية إلا في حالة الاستفزاز، حالة التروع نحو الفاعلية الحاملة للمصير، فمع أن الشعرية مبنية على التناقض هي الأخرى، أو على الإحساس بالأزمة، فإن الصراع فيها يكاد يكون محذوفاً، أما الدرامية فلا يسعها أن تكون سوى التناقض القائم بين الخصوصيات والإنكار المتبادل بين الإرادات المتضاربة، والمصالح المتعارضة، والأهواء المتنافرة، ولهذا كانت الدرامية أقدر من الشعرية على تصوير النفس في علاقتها بمحمل شرطها الوجودي المعاش.

ولكن بوسع المرء أن يلاحظ ما فحواه أن الدرامية حيث تبلغ ذروتها، وهذا ما لا يحدث إلا في الستراجميديا المسرحية منها أو الروائية، فإن الشرخ يقع دائماً بين الذات وفرقها الداخلي، أو بين محدودية الإنسان ومطلعية الوجود.

(١) داوسن - الدراما والدرامية، ص ٣٠٩.

(٢) يوسف اليوسف - ما الدرامية، ص ١٧.

ولما كان استرخاء القوى الداخلية، أو نشاطها هو الفاصل الحاسم بين الشعاعية والدرامية، فإن الفرق الفني بين هذين البعدين الجماليين هو تطابق الشعر مع الصورة وتطابق الدرامية مع الموقف، أعني أن الشعاعية هي الروح في الصورة، و الدرامية الروح في الموقف، في أزمة مشطورة إلى شطرين، ولما كانت الصورة المبنية على التناقض هي الأخرى كان في ميسورنا الذهاب إلى أن الغنائية أو الشعاعية الخالصة هي الدرامية منكفئة على الداخل ومغلقة على ذاتها ورافضة للتجسد، ولئن كان العزوف عن الصدام هو جوهر الشعاعية فإن الدرامية ليست الصدام أو التصادم بل هي الفاعلية الصدمية الكاشفة للمعنى والمعرضة للشعور المقهور، إنها التناقض الناشط والهادف إلى إثارة الوعي الباطني عبر تجسيده في شخصيات وفاعليات وحوار متوتر، ومن هنا كانت الحقيقة الماهوية للدرامية هي أنها تؤسس أنماطا كونية للوجدان، وتجسد موقفا ذا دلالة انفعالية حاشدة ومكتظة بالتوتر، ولهذا فإنها تمثل حاجة إنسانية أبدية التكرار"<sup>(١)</sup>.

إن العناصر الأساسية التي لا بد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة"<sup>(٢)</sup>، ولا يعني هذا البتة أن العمل الذي يحمل الطابع الدرامي مولع في اكتشاف النفس ودواخلها، إنه يسعى إلى أن يخلق انفعالات، وأن يبرز الشخصيات في عظمتها وانحطاطها، وهي تصطدم مع شرطها الخارجي الذي يأتي على النقيض منها، وليس أي تصادم يحمل طابع الدرامية، إلا إذا كان مشروطا بالأزمة، فاللحظة الدرامية المأزومة هي المعبأة بالتوتر، والتي تنحرف بمسار السرد، وتجعله ينمو حتى تتأزم ذات القارئ، إن البرهة المأزومة التي أراها من أهم معايير الدرامية هي الموقف المحتشد الذاكي الذي له القدرة على جعل قطرات الدم تتساق في الشرايين والأوردة، ومن هنا لا يمكن للدرامية أن تكون الحدث أو الشخصية الحاملين للنشوة الفنية العميقة التي توشك أن تلامس سرية الروح، فلا يجوز لنا أن ننسى أن الدراما في أصلها القلم شعيرة تطهيرية"<sup>(٣)</sup>. ولعل الذي يؤكد لنا صدق هذه المقولة هو عجز كثير من الدارسين عن معرفة السبب الأصيل للدرامية، حتى لكأنما ينبوعها هو واحد من مستورات الوجود، والحقيقة أن كل الذي يمكن أن تعرفه عن الدرامية هو تجلياتها المتنوعة والمختلفة من مكان إلى آخر.

(١) يوسف اليوسف - ما الدرامية، ص ٢٩.

(٢) عز الدين إسماعيل - المنهج الدرامي في التفكير، القسم ٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٤٩.

(٣) يوسف اليوسف، المرجع السابق، ص ٣١.

"لقد حدّد أرسطو ستة عناصر تكون التراجيديا، وهي الحبكة والشخصية والفكر واللغة والغناء والمنظورات المسرحية"<sup>(١)</sup>، إن الذين التمسوا وجود الدرامية في التراث العربي، التمسوا الأشكال الاحتفالية فيه، فهم ينظرون إلى الدرامية من خلال هذه الأشكال ولا يشترطون وجود عناصر الدراما مجتمعة ( المسرحية-الخشبية-الممثل-المتفرج)، فهم مثلا لا يشترطون وجود النص أو الخشبية، ويقتصرون على الممثل والمتفرج أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى، إننا إذا نظرنا إلى العناصر الجوهرية التي تكوّن الدراما نجد أنها تبدأ بالحكاية التي تصاغ في شكل حدثي لا سردي، وفي كلام له خصائص معينة ويؤديها ممثلون أمام جمهور. فهل يعني انتفاء عنصرين من هذه العناصر الجوهرية موت الدراما خاصة وأن أرسطو نفسه يرى بأن التراجيديا قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون المشاهدين وبدون الممثلين<sup>(٢)</sup>، أم يعني انتقالها من حيز الدراما إلى حيز الدرامية، ولو نظرنا إلى الخصائص السابقة سنجد أنها تتحلّى بشكل واضح في التراث غير مجتمعة بعضها مع بعضها الآخر أحيانا، فالمقامة والسير الشعبية والحكايات . . . الخ تبدأ بحكاية مصوغة بشكل حدثي، أما الاحتفالات الدينية فهي تسجل العنصرين الأخيرين وهما الممثلون والجمهور، علاوة على أنها تروي شعائر موهلة في الوجدان وفي أساسها تعبّر عن حكاية، ولعلّ الحكاية باعتبارها نوعا أدبيا احتوت على عناصر درامية ربما تفوق درامية أجزاء عريضة في السرد العربي القديم، ولكنها مع ذلك ظلت فتنا شفها لم ينظر إليه عند كثير ممن تناولوا السرد العربي، مع أنها تنطوي على مواقف وأحداث وشخصيات متشابكة ومتصارعة<sup>(٣)</sup>، ولا يفوتنا أن نوه من جديد هنا بأن الأنواع السردية في التراث العربي كالمقامة والخرافة والحكايات والسير... الخ إن احتوت على عنصر درامي أو عناصر درامية لا يعني تشابهها الكلي بالمسرحية، حتّى ولو غدت النيرة الدرامية فيها حتمية، ينسحب فيها القاصّ كليًا من عرضه للأحداث ممّا يعزز الدرامية ويؤزّمها في النص، ومع أن القاص ينسحب من الحدث ويترك الشخصيات على سجيته في السرد يعود القاصّ من جديد متوجها للقارئ وهذا ما لا تجده في الدراما التي ينسحب الكاتب كلية من الأحداث، ليفسح المجال أمام الشخصيات لتعبّر عن نفسها، علاوة على أن الناثر في السرد يختار للقارئ ما يشاء من الأحداث، ربما يستجمع أحداثا تترع كلّها للدرامية، لكنّ الدراما تنتقي الأحداث الدرامية، مستبعدة أحداثا درامية من أجل أحداث أكثر درامية، فالدراما بهذا المعنى تظهر أكثر وتخبر أقل، على خلاف الدرامية التي تخبر أكثر وتظهر أقل؛ لأن الناثر يستجيب للقص لا التمسرح علاوة على أنه يقص أحداثه بصورة ليست مباشرة ولا تنظمس

(١) إبراهيم حمادة - طيبة الدراما، ص ٤٩، وانظر: أرسطو: فن الشعر: ص ٢٠.

(٢) انظر: أرسطو - فن الشعر: ص ٢٢، وانظر: محمد حدي إبراهيم - نظرية الدراما الإغريقية، ص ٣٤.

(٣) شوكت عبدالكريم البيان - تطور فنّ الحكواتي في التراث وأثره في المسرح العربي المعاصر، ص ١٥.

فيها هوية الحدث لصالح التصوير النفسي والاجتماعي<sup>(١)</sup> ولذلك فهي درامية، إذ من غير المعقول أن تتساوى الحكاية في السرد مع المسرح. إن في السرد "قصا" أو بعبارة أخرى "أخبار" لا "تمثيل"، وهذا ما يميز السرد بشكل رئيس عن الدراما، يمكن بالطبع أن يحتوي السرد على مشاهد درامية للغاية، وقد ينسى القارئ في خضم هذه المشاهد، أن ما نعرفه عن الشخصية والحدث ليس مباشرا كما في المسرح والسينما بل يتم بواسطة الحكيم الذي يحدد مصدر القصة.

إننا نُخَبِّرُ بما يحدث في السرد، فمهما بلغ الناثر من البراعة في جعل مشهد ما دراميا فإنه لن يصبح دراميا كمرسحة، ربما نشعر بأننا نرى شيئا، لكننا نرى ما نتخيل استجابة للقص لا التمثيل الحقيقي، أو لما نتصوره استجابة لسرد الحدث وليس للحدث نفسه، فالراوي أو القاص قد يقترب من الممثل حينما يجعل روايته عرضا، كما يفعل رواة السير الشعبية العربية، وفي تلك الحالات التي يستعمل فيها الناثر الزمن المضارع لرواية النكتة أو القصص، يبدو السرد أكثر ألفة وقربا، علاوة على أن الزمن المضارع يضيف على المشهد قوة درامية أكبر، ويعطي حسا بالمباشرة على السرد، ومع ذلك فالدرامية تخبرنا عما يحدث بدلا من أن نشهد ما يحدث مباشرة كما في المسرحية<sup>(٢)</sup>.

وكون الدرامية تخبر بما يحدث لا يعني هذا أن الناثر الدرامي متدخل في طريقة سرده للأحداث؛ لأن الطريقة الدرامية لا تصلح البتة للناثر المتدخل، فالطريقة الدرامية في السرد تلك الطريقة التي يندمج ناثرها في الحاضر التخيلي والزمن القصصي للحكاية، وكأنه حاضر في الأحداث تماما مثلما يفعل المشاهد في المسرحية، وتستطيع هذه الطريقة إحداث التأثيرات الدرامية بالتقدم المُشَاهَد حيث كفاية التفاصيل وقبوع الزمن واستبعاد أية ملاحظة خارجية أو شرح خارجي، تساعد جميعها على إحداث شعور بما يسميه بيتش الحاضر الدرامي المستمر. "علاوة على أن الإكثار من استعمال الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدرامية، وربما كان من أوضح المسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ"<sup>(٣)</sup>، ولعل أهم عنصر درامي تجلي في رسالة الغفران يمكن أن يكون هو الحوار المولّد للدرامية، الذي يشعر القارئ بأنه إزاء محادثات تجري أمامه، فالحوار الدرامي في السرد العربي القلدم مفرز عن طريق الابتعاد عن الملاحظات الوصفية التي تصر على إرشادنا إلى ما ينبغي أن نلاحظه.

(١) السيد إبراهيم - نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ص ١٢٠.

(٢) جيمس هاوثورن - مدخل إلى دراسة الرواية، ص ١٠٨.

(٣) أ.أ. مندلاو - الزمن والرواية، ص ١٣٢-١٣٣.

كما أن الطريقة الدرامية قائمة على الاستثناء والتضخيم، فعالم الدرامية يستثني مساحات شاسعة من الخبرة البشرية، وهو يعتمد إلى مثل هذا الاستثناء الذي تتضخم فيه بعض المظاهر المحددة، ولعل نصوص الجاحظ للبخلاء والمقامات خير دليل على ذلك، إذ يقوم السرد فيهما على التقاط بعض المظاهر الإنسانية محاولاً تضخيمها، مثلما يفعل الجاحظ مع البخل والمهذابي مع الكدية.

زد على ذلك أن الطريقة الدرامية تعتمد على التوتر والتوقع والتلقائية وغلبة العنصر الزمني علاوة على وجهة النظر المقيدة، فالناثر يقدم كل شيء من خلال شخصية واحدة في وقت واحد في الجزء الأكبر من سرده، أما الشخصيات الأخرى فيحكم عليها من الخارج، من الدور الذي تلعبه مع الشخصية المركزية، إن استخدام وجهة النظر المقيدة لا يسر التماهي بين القارئ والشخصية وحسب، بل يشعر أيضاً بالمباشرة في التقدم والفورية؛ لأنه يقابل الطريقة التي يتفاعل بها الناس في واقع الحياة<sup>(١)</sup>.

-٥-

إن استجلاء درامية النص، يعني البحث عن ملامح فن الدراما لا البحث عن الدراما بوصفها فناً؛ لأن مفاهيم النقد الحديثة أفسحت المجال أمام مفاهيم الأثر والنص والخطاب على حساب مقولة النوع، فراحت تلك المفاهيم تبحث عما في النص الأدبي من أشكال تعبير مختلفة مما ساعدت على تفكيك المسائل الغامضة في السرد العربي القديم، فالقاريء يجد في مصنفات القدامى أساليب من التعبير مختلفة<sup>(٢)</sup>، بحيث يصبح من الصعب إخضاع السرد العربي القديم لمقولة الأجناس الحديثة، فلا يخلو ذلك الإخضاع من إسقاط وتعسف<sup>(٣)</sup>.

وعمل بعض النقاد العرب على مثل هذه التوجهات، إذ إن الكثير منهم ذهب للبحث عن الأنواع الأدبية في تراثنا العربي دون أن يضعوا في اعتبارهم هذه الحقيقة، إلا القليل منهم أدرك أن البحث عن النوع قد يسفر عن نتائج قد تأتي على النقيض من طموحاتنا القومية، وتشعبت مثل هذه الدراسات إلى اتجاهين، اتجاه ينفي وجود الرواية والقصة والمسرح في تراثنا العربي، واتجاه يقول بوجودها، وراحوا يسوقون الأدلة على وجهات نظرهم ولو أنها لا تشي بعمق في التناول والطرح،

(١) أ.أ. مندلاو-الزمن والرواية، ص ١٣٥-١٣٦.

(٢) محمد الهادي الطاهري - الأنواع الأدبية في رسالة الفران، ص ٥١-٥٢.

(٣) لا نقصد هنا أن المقامة والسيرة والحزارة ليست أنواعاً أدبية، لما خصوصيتها في تراثنا الأدبي، وإنما الهدف التأكيد على أن تصنيفها ضمن الأجناس الأدبية الحديثة كالرواية والقصة فيه تعسف، فمن الأخرى لما أن تبقى نوعاً قائماً برأسه، له مميزات الفنية الخاصة.

ومع ذلك سنظل مثل هذه الاتجاهات - وخاصة الاتجاه الأول - " تثير فينا الرغبة في تشغيل أدوات ومفاهيم من حقول معرفية محددة هي الدراسات المقارنة والتاريخ الأدبي وسوسولوجية الأدب، وذلك للاهتمام إلى أسباب وعوامل التأثير بين الأدب العربي الحديث والمعاصر، وبين الآداب الغربية، بقدر ما يجعلنا الاتجاه الثاني نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم أخرى للقيام بما قد نسميه حفريات الثقافة العربية القديمة"<sup>(١)</sup>.

أما الاتجاه الثالث فلقد تيقن بعدم جدوى البحث عن النوع في التراث السردي العربي، ورأى أنه من الأولى أن تكون تقنيات السرد الأدبي مجالاً خصباً للتطبيق، رغبة منه في اكتشاف المقولات التي يقوم عليها السرد العربي القديم، سواء كانت ملحمة أو روائية أو قصصية أو درامية أو غيرها، مدركين تماماً أن البحث في درامية النص لا يعني تأكيداً على مسرحيته بل هو محاولة لتلمس إحدى خصائص السرد العربي القديم، ورأوا أن التراث الأدبي العربي بخاصة، غني بالمواقف الدرامية والتي لا تتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل إنها لتتحقق في كل أدب إذ هي مواقف أصيلة في الإدراك الجمالي العام<sup>(٢)</sup>، والتي برزت خاصة في السير الشعبية. ولاحظوا أن لدينا تراثاً ذا طبيعة درامية غير أنه كتب بأسلوب الحكاية وليس الحوار كما هو الحال في الرسالة البغدادية... الخ، علاوة على أنهم وجدوا أشكالاً فنية ذات نزعة درامية واضحة قائمة على الفرجة، وتعتمد على السرد والتشخيص والحوار كخيال الظل والسامر والتعازي. إضافة إلى أنهم فتشوا عن عناصر المحاكاة في المقامة، ووقفوا عند أسلوبها القائم على المحادثة وشخصياتها التي تحاكي أنماطاً متفرقة.

والحقيقة أن الدرامية في السرد العربي القديم تستلهم من جهات مختلفة، وقد لا يتفق نص مع آخر في خصائصه الدرامية، ولعلّ هذه الحقيقة جعلت الدارسين يرومون مفاهيم للدرامية كلّ حسب فهمه، فيقومون بتطبيقها، على أجزاء متفرقة من التراث العربي، فعلي عقلة عرسان يتوجّه في فهمه للظاهرة الدرامية كثيراً للسامع، ولذلك يذهب إلى النصوص التي يتوجه فيها الناثر إلى المتلقي، كذلك النصوص ذات التماس المباشر والواسع مع الجماهير<sup>(٣)</sup>، وطبيعي بهذه الحالة أن يستبعد نصّ الشيخ محي الدين بن عربي والذي بعنوان "الإسرا إلى مقام الأسرى"؛ لأنه يتوجّه إلى الخاصة من المتصوفة وليس إلى عمومهم<sup>(٤)</sup>، ومع أنه اعتمد مثل هذه القاعدة استبعد الشعر العربي القديم من تطبيقاته دون أن يشير إلى أن الشعر العربي في أساسه متوجّه للسامع، ولعلّ خلال الحياط أدرك ذلك وجعل الشعر

(١) بشير التري - قضايا "قراءة" المسرح العربي/النص المسرحي: ملحوظات نظرية، ص ٧. للاطلاع على هذه الاتجاهات انظر: السامنين - المسرحية العربية والتراث: ٥ - ١١.

(٢) عبدالنعم نليمة - مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٥٤.

(٣) على عقلة عرسان - جنود درامية ومسرحية في التراث العربي، ندوة التراث العربي والمسرح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١١-١٤ فبراير، ص ٥٣.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العربي القديم نموذجاً لتطبيقاته، وبحث فيه عن الأصول الدرامية، التي التمسها في تلك النصوص التي تبعد عن الغنائية وتعتمد أسلوب القص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف وإفصاح عبر شعور وموقف ورأي<sup>(١)</sup>.

أما شوكت عبدالكريم البياتي فإن مفهومه للدرامية ظل منحصرًا خارج النص، إذ إن مهمته كانت تروم البحث عن المؤدي للحكاية، والذي يطلق عليه نعت السامر أو القاص أو المحاكي أو الحكواتي، دون أن يتطرق إلى الخصائص الدرامية للحكاية ما خلا بعض اللامحات البسيطة التي تتجلى في " المفارقة الدرامية "، فمفهوم الدرامية بذلك عند شوكت البياتي ظلّ مقصوراً على الأداء الدرامي للقاص الذي تجتمع فيه صفات المؤلف والممثل ومنظّم الفرجة<sup>(٢)</sup>، وهذا الأخير جعله يقيم علاقات مسرحية بين المحاكي والمتلقي من جهة وبين الحكاية والمتلقي من جهة أخرى. فإن ذهب شوكت عبدالكريم البياتي إلى اعتبار الحكاية جنساً له خصائصه المميزة، فإن ألفت الروي قد شاركته في ذلك معتمدة مصطلح القص بوصفه جنساً أدبياً له وجوده المستقل بين الأجناس الشعرية الأخرى<sup>(٣)</sup> بدل الحكاية مما جعلها ترى الدرامية منبثقة خلال ثالث يتكون من القاص/المؤدي الدرامي، والمادة القصصية/ العمل الدرامي، والمتلقي/الجمهور، مستفيدة من كل ذلك من شوكت عبدالكريم البياتي بصورة أكثر عمقا وجلاء، فمفهوم الدرامية عند ألفت الروي يتضح من خلال هذا الثالث الذي يخلق الدرامية في عملية الأداء القصصي.

إن كلا من البياتي وألفت الروي ظلّ مشغولاً بقضية الجنس الأدبي، حينما تناولوا الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم، ولعل البياتي أوقع نفسه في فخّ ربما كانت ألفت الروي قد نجحت منه، فالبياتي جعل كلا من نصوص الهمذاني والجاحظ... الخ تطورا للحكاية، وما هذه الأشكال سوى تجليات للحكاية عبر تطورها التاريخي، وفي تطور الحكاية عبر العصور التمس البياتي تجلياتها الدرامية، أما ألفت الروي فإنها قد استبدلت بمصطلح الحكاية القص، واعتبرته جنساً أدبياً قائماً برأسه، ولم تشغل نفسها بتطور القص وأشكاله عبر العصور ولكنها جزأت القص إلى ماهو مكتوب وما هو شفهي، ووقفت عند الشفهي منه وبحث فيه عن الظاهرة الدرامية.

أما عبدالفتاح قلعه جي فيرى أنه بالإمكان الإمساك بمفاتيح درامية في التراث السرد العربي وذلك باعتماد مفهوم آخر للدرامية غير درامية اليونان، ويتجلى هذا المفهوم من خلال رصد حركة

(١) جلال الحباط - الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٦٥.

(٢) شوكت عبدالكريم البياتي - تطور فن الحكواتي في التراث وأثره في المسرح العربي المعاصر، ص ٥٥.

(٣) ألفت كمال الروي - الموقف من القص في تراثنا النقدي، ص ١٢١.



الحياة بمسافاتها الحقيقية في النص<sup>(١)</sup> دون اختصار أو تكثيف، فالصراع يخلق مشهدا ممتداً في الحياة ولا يختصر حركتها، حيث يكون الشارع أو العصر أو السوق هو المكان المسرحي، والزمن الحاضر الجاري غير المحدد ببداية أو نهاية، والذي يمتدّ على طول الحادثة الإنسانية هو الزمن الدرامي، وأبطال الحادثة الحقيقيون هم الشخصيات وممثلو العرض أنفسهم، والفرجة مفتوحة لجمهور لم يبيّت نية حضور العرض، أي أنه جمهور عابر، تعرّف فجأة على الأداء فحضره، ولا وجود لجدران مسرحية، وليس من حاجة إلى إزالة جدار رابع؛ لأن الانطلاق يتمّ من مبدأ إفساح رقعة الحدث والزمن وإعطاء الأهمية القصوى لكلّية الأشياء بما يتفق وروح الملحمة لا لكلّية الحركة بما هي عليه في الدراما<sup>(٢)</sup>.

وإن كان عبدالفتاح قلعه جي سعى إلى إيجاد مفهوم للدرامية يتّسع لجميع الأشكال السردية دون مراعاة خصائص كل جنس، فإنّ فاروق أوهان ذهب أيضاً إلى إيجاد وجهة نظر مشرقية للدرامية من خلال معاينة النصوص السردية المختلفة، واضعاً نصب عينيه عدم إمكانية الخروج بمفهوم شامل للدرامية ينطبق على جميع النصوص السردية العربية القديمة، وبالتالي فإنه سعى إلى بلورة مفاهيم مختلفة باختلاف الجنس السردية، فهو - أي فاروق أوهان - ظلّ متوجّساً من الخروج بمفهوم درامي ينسحب على الأشكال السردية كافة، فملاحظاته النصّية تترع إلى الخصوصية في استجلاء النص السردية وبالتالي ظلّت القيم الدرامية تختلف من نصّ إلى نصّ آخر سردية<sup>(٣)</sup>. أما فاروق خورشيد فقد تساوق موقفه مع كلّ من عبدالفتاح قلعه جي وفاروق أوهان، إذ إنه انتبه إلى أن البحث عن الدرامية في السرد العربي القديم كان لا بدّ أن يصاحبه فهم آخر مختلف عن الدرامية التي عرفت عند الإغريق، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل أن طبيعة الفكر الإسلامي وطبيعة التركيبة التي فرضتها اللغة العربية على هذا الفكر أنتجت لونا ملحماً يغيّر بالضرورة ملاحم اليونان<sup>(٤)</sup>، وقد جاءت السير الشعبية حلاً فنياً موفّقاً لهذا الموقف الجديد بالنسبة للصورة الملحمية ولتركيب الفني للعمل الدرامي الملحمي، فالظاهرة الدرامية موجودة في الشكل السردية القصصي الذي يتخلّله الحوار بوصفه عنصراً رئيسياً من عناصر البناء القصصي الملحم به والمكمل له دون أن ينفرد وحده بفعل مستقل<sup>(٥)</sup>، وسوف نعمّق فكرة فاروق خورشيد هذه في الفصل الأول.

ويأتي موقف محمد حسن عبدالله متساوقاً وموقف أوهان، إذ إنه أبدى منذ البداية صعوبة الخروج بمفهوم شامل للدرامية ينطبق على النصوص السردية عامة، وحاول استخلاص طريقة عربية

(١) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع آخر للمسرح العربي، ص ٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) فاروق أوهان - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح: دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، ص ٢٦٦.

(٤) فاروق خورشيد - الدرامية في السير الشعبية، حلقة ١، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، صيف ١٩٨٠، ص ٤٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٤ - ١٥.

في تشخيص النصوص أو تجسيدها تراعي تفرّدات كل نص وآخر، وركّز اهتمامه في النص السردى دون العرض؛ ذلك لأنه - أي النص - يهتمّ بالحوار ويعطيه هيمنة توجّه سائر عناصر البناء الفني الأخرى<sup>(١)</sup>؛ لأن الناثر كان "يتملّكه شعور واضح وهو يصوغ النص، بأنه يصور (حالة) ذات حضور وسياق من نوع خاص، من المؤكد أنه لم يعرف أن اسمه المسرح، غير أنه كان يتمثل هذا الحضور الخاص وهو يصوغ النص"<sup>(٢)</sup>.

ويتجلّى مفهوم محمد حسن عبدالله للدرامية في السرد العربي أكثر وضوحاً في الصيغة التي اقترحها، تلك التي يسميها المسرح المحكي، فالدرامية هنا ليست صيغة مشوّهة من المسرحية المثلثة، وليست صيغة مهجنّة من نوعين أدبيين (المسرحية + الحكاية) - وإنما هي تشكيل فني خالص، يستطيع دون غيره من أشكال وسياقات الحكوي - أن يحقّق جماليات خاصة به، ويستجيب لتصوير وتشريح مواقف وأحداث وشخصيات، ويجسّد مشاهد وحالات، لا يسهل أن تلقى قياد أسرارها لطريقة أخرى في السرد<sup>(٣)</sup>، وهي صيغة تحرّر مقاييسنا الأدبية من سيطرة مقاييس الإبداع الغربية.

أما إبراهيم السعافين فلعلّه كان أكثر الدارسين تعرّضاً للدرامية في المقامات نصّياً دون أن يقوم بتجنيس المقامة لجنس آخر، بل إنه بعد أن لمس ملامح للعمل الدرامي في نصّ المقامات، استدرك قائلاً: "وإذا كنّا نرى أن المقامة تحمل ملامح . . . من العمل الدرامي فإنه من الأجدر بها أن تظل جنساً قائماً برأسه وهو المقامة"<sup>(٤)</sup>، وعلى ضوء ذلك فإنه يقدّم فهماً درامياً مختلفاً عن نظرائه الدارسين الذين رأوا في السرد العربي ظواهر درامية وقاموا على أساس ذلك بتجنيس أجزاء كثيرة من السرد العربي للمسرح، بيد أن إبراهيم السعافين نظر إلى السرد العربي نظرةً قاربت النص وتناولته دون أن تشغل نفسها بنظرية المسرح، أي أنه لم يوازن بينها وبين الأشكال الغربية المسرحية كما فعل علي عقلة عرسان - حينما التمس بعض الظواهر الدرامية في التراث العربي، وبدأ يبحث عمّا يشابهها في المسرح اليوناني أو الأوربي المعاصر، ليؤكد على دراميتها من خلال الآخر - فتصبح الدرامية بهذا المعنى لدى إبراهيم السعافين ملمحاً متولداً من الداخل وليس مستجلباً من الخارج.

إن مفهوم الدرامية لدى إبراهيم السعافين يتجلى في حركة اللغة وقدرتها على أن تقف بطلا درامياً إلى جانب الشخصية والحدث في المقامات<sup>(٥)</sup>، وعلى ضوء هذا الفهم يتأسس بحثه "أصول

(١) محمد حسن عبدالله - المسرح المحكي: ناصيل نظري وتعبير من التراث العربي، ص ٩٩.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٤) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ٢١-٢٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢١.

المقامات" ، فإن اهتم كل من شوكت البياي وألفت الروي بتطور فن الحكاية مركزين في ذلك على المضمون، فإن إبراهيم السعافين تركّز اهتمامه بالتشكيل الفني، أي أن مقارنته تهتم بالنص وقدرة اللغة على أن تقف بطلا دراميا إلى جانب الشخصيات المتقابلة التي تشكل لها، في أحيان كثيرة، نمطا قائما بذاته، كما أن الحدث يتزع إلى النموّ في حركة تعتمد المفارقات والمفاجآت<sup>(١)</sup>، ولا بدّ أن نشير أخيرا بأن مفهوم الدرامية لدى إبراهيم السعافين يتبدّل من نص إلى آخر - كما فعل أوهان ومحمد حسن عبدالله - مما يدلّ على أنه كان حذرا من إطلاق أحكام ثابتة على نصوص مختلفة من السرد العربي.

وتأتي محاولة شموتيل موريه وعطيّة العقاد مختلفة في سياقها عن بقية الاتجاهات في فهم الدرامية، ولو أنّها بدأت عند شوكت عبدالكريم البياي، فهذا الأخير بحث عن الأداءات الدرامية وتطورها عبر العصور، من المحاكي إلى أن انتهت بالحكواتي، دون أن يعتبرها مفردات تؤدي إلى المسرح الحي، أما موقف شموتيل موريه وعطيّة العقاد فهو يشابه موقف البياي في التناول ويختلف في إطلاق بعض المعايير المختلفة، فعطيّة العقاد وشموتيل موريه وجدا بأن الأشكال الأدائية السردية في التراث العربي كالحكاية وخيال الظل واللعبة كلّها تؤدي مدلولاً واحداً ألا وهو المسرح الحي، وظلت محاولتهما معنية بتتابع تطورات الأشكال السردية دون النص، ابتداء بالحكاية وانتهاء باللعبة، وتوقفاً في ذلك كلّ عند نماذج من التمثيل الحي، وبالتالي فالدرامية في مفهوم كل من شموتيل موريه وعطيّة العقاد ظلّت منحصرة بظاهرة التمثيل الحي في المجتمعات العربية دون العناية بالتقنيات الدرامية في النصوص السردية.

استطاع شموتيل موريه من خلال الأخبار وال نوادر التاريخية أن يلتقط خيطاً ذهبياً وضع به أيدينا على اللغة الاصطلاحية التي استخدمها النقاد القدامى في أحقاب تاريخية مختلفة، والتي غمض بعضها على النقاد المعاصرين فأعجزنا ذلك عن إدراك أشكالنا الدرامية، حيث أنه قد نبهنا إلى إعادة النظر مرة أخرى في تلك المصطلحات<sup>(٢)</sup> كما يرى عطية العقاد، وهو رأي لا يجانب الصواب، كما سنوضح ذلك في الفصل الأول من الكتاب<sup>(٣)</sup>.

ويتجلى فهم شموتيل موريه للدرامية في تلك الأداءات التي تزع إلى الحركة والرقص والغناء كالكراج والسماجة ويرى بأنّها كانت تتضمن حواراً وحبكة ولكنّها لم تصلنا<sup>(٤)</sup>، ويحاول أن يرد

(١) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٦٨ و ٢١٦.

(٢) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح القدي، ص ٢٠٧-٢٠٨.

(٣) انظر: ص ٢٢-٢٣ من الدراسة.

(٤) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P ٤٣.

كثيرا من تلك الأداءات إلى أصول سحرية<sup>(١)</sup>، وتؤكد هذه الأداءات في الحكاية، والتي - أي الحكاية - كانت عبارة عن مسرحية تؤدي من قبل ممثلين، وهي - أي الحكاية - نضجت قبل ظهور المقامات والرسائل وخيال الظل<sup>(٢)</sup>، ويرى أن كلا من الحكايات وخيال الظل تفاعلتا واستفاد كل من الآخر، وكثيرا ما ينوّه إلى أن هذه الأداءات تستند على نص درامي مكتوب<sup>(٣)</sup>، ما يجعلنا نرى أنّ فهمه للدرامية تجلّى في البحث عن النص الدرامي المفقود في التراث العربي، والتي تدل عليه بالدرجة الأولى تلك الحكايات التي تترع للأداء، فالحكاية في نظر شموتيل موريه هي العنصر الدرامي الأول الذي انبثقت منه الدرامية في الأشكال السردية كافة<sup>(٤)</sup>.

إذا كان شموتيل موريه يبحث عن الأداء في العمل الدرامي في السرد العربي القديم، فإنّ تمارا الكساندروفنا بوتيسيفا فهمت الدرامية في عنصرين أساسيين، هما المؤدي والمتفرج/المتلقي، فهما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، وترى بأنه قد يغيب مؤلف النص وقد تغيب خشبة المسرح لكن لا بد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقى<sup>(٥)</sup>.

ونستطيع أن نقول أخيرا إن فهم النقاد المعاصرين للدرامية يتجه - كما التمسناه سابقا - إلى رؤى تختلف في تفاصيلها، ولكنها تنطلق جميعا إلى الرؤى التالية:

- رؤيتهم للعمل الدرامي في السرد العربي القديم.
- رؤيتهم للمتلقى الدرامي في السرد العربي القديم.
- رؤيتهم للمؤدي الدرامي في السرد العربي القديم.
- رؤيتهم للمتشابهات الدرامية: بين الإغريق والمسرح الأوربي وبين السرد العربي القديم..

وهذا ما سنقف عليه بالتفصيل خلال فصول الدراسة.

(١) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٥) تمارا الكساندروفنا بوتيسيفا - ألف عام وعام وعام على المسرح العربي، ط ١، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص ٣١.

## الفصل الأول

# المؤدي والأداء في المصطلح النقدي العربي القديم

لعل أول من وجه نظر الدارسين إلى وجود المؤدين الدراميين وأشكال الأداء في السرد العربي القديم هو محمد يوسف نجم، حيث وجد أن التراث العربي عرف أنواعا مختلفة من المؤدين وأشكالا متفرقة من الأداء جاءت في مصطلحات مختلفة عن المصطلحات التي نستخدمها اليوم كمصطلح الممثل ومصطلح الدراما، ونظرا لاختلاف المفردات المستخدمة في الإشارة إلى "الممثل" وأشكال "الدراما" المتفرقة لم تتمكن من قراءة الظواهر الدرامية في التراث العربي السردية، حيث وقفت اللغة حاجزا منيعا أمامنا دون معرفة الظواهر الأدائية وأشكالها وأنماط المؤدين في التاريخ العربي، ولأننا قمنا بالبحث عن الظواهر الدرامية ومؤديها مستخدمين المصطلحات الحديثة نفسها لم نتوصل إلى نتائج حقيقية.

لم يكتفِ محمد يوسف نجم بذلك، وإنما ذهب إلى متابعة تطور هذه الظواهر، وكيف تولدت الأشكال الدرامية من بعضها الآخر، من الكرج حتى المقامات، متناولا الحكاية والسماجة والمجذبين وخيال الظل واللعبة وغيرها<sup>(١)</sup>. أما محمد حسين الأعرجي فإنه قد استفاد بشكل كبير من وجهة نظر نجم، معمقا البحث والتناول، ومطورا الملاحظات ليصل إلى نتائج جديدة<sup>(٢)</sup>.

كما أكد شموئيل موريه مع محمد يوسف نجم على وجود المؤدين والأداء في التراث العربي السردية، مشيرا بأن المفردات المستخدمة في وصف المؤدين والأداءات كانت مختلفة عن المفردات المستخدمة في العصر الحديث، وإن كان يوسف نجم رأى بأن الأداءات متطورة عن بعضها الآخر فإن شموئيل موريه اكتفى بتتبع الظواهر الأدائية في السرد العربي دون أن يقوم بالربط بينها، ودون تلمس العناصر التي تطورت عنها الأداءات<sup>(٣)</sup>، وجعل كلا منها أشكالا قائمة برأسها.

ويرى عطية العقاد أن شموئيل موريه استطاع من خلال الأخبار والنوادر التاريخية أن يلتقط خيطا ذهبيا، وضع به أيدينا على اللغة الاصطلاحية التي استخدمها النقاد القدامى في أحقاب تاريخية مختلفة، والتي غمض بعضها على النقاد المعاصرين فأعجزنا ذلك عن إدراك أشكالنا المسرحية<sup>(٤)</sup>. ولعل ملاحظة عطية العقاد هذه لم تجانب الصواب؛ لأن محمد يوسف نجم والأعرجي وغيرهم قد تطرقوا

(١) انظر: محمد يوسف نسيم - صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، ص ٥٩ - ٦٣ .

(٢) يتعرض محمد حسين الأعرجي في كتابه " فن التمثيل عند العرب " إلى مصطلحات الأداء في التراث، وهو كتاب مهم في هذا السياق.

(٣) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, Edinburg University Press, British, ١٩٩٢.

(٤) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي، ص ٢٠٧-٢٠٨.

إلى هذه المصطلحات، ربما يكون لشموثيل موريه الفضل في التطرق إلى مثل هذه المصطلحات بشكل أكثر توسعا من نجم والأعرجي.

ويأتي عطية العقاد ل يتم المهمة التي قام بها شموثيل موريه، بحيث أعاد النظر مرة أخرى في هذه المصطلحات في أصولها العربية، ورأى بأننا أسأنا فهم بعض المصطلحات العربية القديمة، وأنا خلطنا بين المصطلحات الغربية الهامة مثل "المسرح والدراما"، وكان لسوء الفهم هذا آثار سلبية على فهمنا لظاهرة المسرح بوجه عام، ويرى عطية العقاد بأن مصطلح المسرح كانت تنوب عنه مصطلحات أخرى في التراث مثل مصطلح الحكاية والخيال واللعبة والبابة، ورأى بأن شكل المسرحيات متعددة في تراثنا السردي، فالسماجة شكل مسرحي والمخبظون شكل آخر<sup>(١)</sup>؛ لذلك يصبح من المهم مناقشة مثل هذه المصطلحات التي توقف عندها النقاد، وسنوف نتوقف عند المصطلحات الأكثر ترددا وإشكالا في أبحاثهم بغية فهم مصطلحاتهم التي قدموا من خلالها وجهات نظرهم، علاوة على أن هذه المصطلحات اعتمدت عليها بشكل كبير في هذا البحث، فالتوقف عليها يعني فهم مفردات البحث، كما أن هذه المصطلحات والمسميات في رأي إبراهيم حمادة "تحتوي على ما لا يقل ولا يفترق كثيرا عن الحركات التعبيرية التي يشجع الغربيون الكشف عنها، ويعتزون بها مهما كانت قيمتها الفنية أو دورها في التطوير التمثيلي"<sup>(٢)</sup>، ولقد تطرقنا في التمهيد إلى أن مفهوم "الدرامية" جاء ليعبر عن التحليلات الدرامية في التاريخ البشري.

### أولا: الميامس

يمكن لنا أن نعتبر مفردة "ميامس" التي وردت في شعر حسان بن ثابت هي أحد المصطلحات التي استأثرت باهتمام الدارسين خاصة محمد يوسف نجم. كان محمد يوسف نجم يبحث عن علاقة العرب بالأمم - المجاورة لهم - التي عرفت الأداءات الدرامية في أم قيس وجرش وعمان وطبقة فحل والبتراء ووادي صيرة، ورأى بأن التمثيل كان معروفا بها وذائعا، وأن العربي الجاهلي عمرو بن لحي وغيره كان يرتاد هذه المنطقة في القرن الرابع والخامس والسادس<sup>(٣)</sup>.

(١) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي، ص ٢١٦ - ٢١٧.

(٢) ابن دائمال - خيال الظل وتحليلات ابن دائمال، تحقيق ودراسة إبراهيم حمادة، ص ١٠٩.

(٣) محمد يوسف نجم - صور من التمثيل في الحضارة العربية...، ص ٦٠.

لم يكن نجم يهدف من اهتمامه هذا أن يثبت بأن العرب مارست الأداءات الدرامية، وإنما كان يريد أن يثبت بأن ثقافة الآخر تجد لها صدى عند العربي القديم، ألم يجلب عمرو بن لحي عقيدة للجاهليين من إقليم البلقاء؟ هل تنقل العبادات بهذه السهولة التي أرخها ابن الكلبي وغيره من المؤرخين؟!، أو أن القرابة الروحية والعرقية والثقافية بين شعبه وبين النبطيين كانت تغريه بهذا النقل وتشجع عليه، ثم ألم يلفت نظر عمرو بن لحي النشاطات الأدائية المنتشرة في البلقاء " الحمة وبصرى وأم قيس وبيت رأس وجرش وعمان وطبقة فحل والبراء ووادي صيرة<sup>(١)</sup>.

وقف محمد يوسف نجم على مفردة " ميامس " التي وردت في شعر حسان بن ثابت حيث يقول<sup>(٢)</sup>:

وَأَبْلَغُ كُلِّ مُنْتَحَبٍ هَوَاهُ      رَحِيبِ الْجَوْفِ مِنْ عَبْدِ الْمَدَانِ  
مِيَامِسِ غَزَّةٍ وَرِمَاحِ غَابِ      خِفَافٍ لَا تَقُومُ بِهَا الْيَدَانِ

وتضعنا كلمة ( ميامس ) التي وردت في البيت الثاني، أمام عدة تساؤلات، وهي على مايلي:

- هل للفظه ميامس علاقة بلفظة Mimus الممثل الهزلي، أصل كلمة Mimus يوناني روماني، حيث اشتهر عدد من ممثلات الميم بالتبذل والتحرر مما جعل المؤرخين البيزنطيين يربطون بين عمل الممثلة الهزلية وعمل البغي، التي تدعى في بعض النصوص اللاتينية الخادمة<sup>(٣)</sup>.
- قال حسان بن ثابت هذين البيتين في القرن السادس إبان ازدهار التمثيل الهزلي، تمثيل الميم، ازدهارا عظيما، هل هناك علاقة بين هذا الذبوع والانتشار الذي صاحب ظهور الـ Mimus في القرن السادس وورود هذه المفردة في شعر حسان؟
- لماذا تضاف كلمة ميامس إلى مدينة غزة تحديدا؟

الحقيقة أننا لا يمكن أن نقدم إجابات حاسمة و يقينية عن هذه التساؤلات، لأننا لا نملك نصوصا تثبت ما نرمي إليه، علاوة على أن النقاد لم يتوقفوا عند هذه القضية ما عدا محمد يوسف

(١) محمد يوسف نجم - صور من التمثيل في الحضارة العربية...، ص ٦٠.

(٢) ديوان حسان بن ثابت، ص ٣٤٧.

(٣) محمد يوسف نجم - مصدر سابق، ص ٦٠.



نجم؛ لذلك فليس هناك سوى تساؤلات تأتي رديفة لتساؤلاتنا هذه. بالنسبة لمفردة "ميامس" في المدونات اللغوية، جاء في لسان العرب: "وامرأة مومس ومومسة فاجرة زانية تميل لمريدها، كما سميت خريعا من التخرع، وهو اللين والضعف، وربما سميت إماء الخدمة مومسات، و المومسات الفواجر مجاهرة، وفي حديث جريج: حتى ينظر في وجوه المومسات. ويجمع على ميامس أيضا ومواميس، وأصحاب الحديث يقولون: مياميس ولا يصح إلا على إشباع الكسرة ليصير ياء كمطفل ومطافل ومطافيل. وفي حديث أبي وائل: أكثر أتباع الدجال أولاد الميامس، وفي رواية أولاد الموامس، قال ابن الأثير: قد اختلف في أصل هذه اللفظة، فبعضهم يجعله من الهزمة وبعضهم يجعله من الواو، وكل منهما تكلف له اشتقاقا فيه بعد، وذكرها هو في حرف الميم لظاهر لفظها ولاختلافهم في لفظها"<sup>(١)</sup>.

لفظة "ميامس" أو "مياميس" أو "موماس" مختلف في تأصيلها لدى العلماء اللغويين القدماء كما يتضح لنا في النص السابق، وهو اشتقاق أكده أهل الحديث والمهتمون في الغرب فقط، صاحب النهاية في غريب الحديث يرفض اشتقاق المياميس من مفردة مومس، ويحيل هذا الاشتقاق إلى أهل الحديث مستنكرا صحته، ويرى بأن المومس تجمع على ميامس ومواميس، أما أن يجمع على مياميس فهو قول جاء به أصحاب الحديث<sup>(٢)</sup>، وهذا ما يؤكد لنا أنها مفردة ليست عربية، وأن أصلها يوناني روماني كما يشير محمد يوسف نجم، حيث يقول: "جاء في شرح الديوان - أي ديوان حسان بن ثابت - الميمس أحد الميامس، وهو الذي يسخر منه، وليس هو من المومسة، والمومسة الفاجرة وجمعها موماس. وقد نقل الزبير بن بكار هذا الشرح في كتابه الأخبار الموقفيات، فهل للميمس الذي ذكره الشراح علاقة بلفظة Mimis أي الممثل الهزلي؟ أغلب الظن أن كلمة المومس كلمة دخيلة أصلها يوناني روماني"<sup>(٣)</sup>. يمكن أن نقول إذن بأن ميامس جمع لميمس ومواميس ومومسات جمع للمومس الفاجرة، كما أكد ذلك شراح ديوان حسان وصاحب النهاية في غريب الحديث.

هذا لا يعني أننا بعد أن قمنا بالترفة بين الميمس جمع مياميس وبين المومس جمع مومسات وميامس ومواميس سنكتفي بالحديث عن الميمس، وإنما المومس تثير مشكلات أخرى، وتؤكد ارتباطها أيضا بالممثل الهزلي، خاصة وأن إماء الخدمة سميت مومسات كما سردنا فيما سبق، فماذا يراد بإماء الخدمة، ولم الإماء المختصات بالخدمة مومسات، وأي خدمة كانت تقوم بها المومسة؟!

(١) ابن منظور - لسان العرب، مادة "ومس"

(٢) الجزري - النهاية في غريب الحديث والأثر، ٤: ٣٨١.

(٣) محمد يوسف نجم - صور من التمثيل في الحضارة العربية...، ص ٦٠.

خاصة إذا ما عرفنا بأن المؤرخين البيزنطيين كانوا يربطون بين عمل الممثلة الهزلية وعمل البغي، وكانت المومس تدعى في بعض النصوص اللاتينية " الخادمة "، علاوة على أنهم قالوا بأنها تلبس ثياب الخدمة<sup>(١)</sup>، ولعل وصف المومس بإماء الخدمة يقودنا إلى ارتباطها بالدين الجاهلي، " روى موسى بن إسماعيل عن أبي عوانة عن مغيرة عن ثابت بن هرمز قال: حمل المختار مالا من المدائن من عند عمه إلى علي، فأخرج كيسا فيه خمسة عشر درهما، فقال: هذا من أجور المومسات. فقال له علي: ويملك مالي وللمومسات! ثم قام وعليه مقطعة حمراء، فلما سلم قال علي: ما له قاتله الله لو شق عن قلبه الآن لوجد مَلآن من حب اللات والعزى"<sup>(٢)</sup>. لماذا يربط علي بن أبي طالب بين أجور المومسات وبين اللات والعزى، لعل ذلك يعود إلى أن الخدمة التي تقدمها المومس نظير المال عمل تقره عقيدة اللات والعزى؟!، خاصة وأن علي بن أبي طالب يستغزب لحديث المختار: هذا من أجور المومسات. ولا يجد إلا أن يشير بأن نيته مليئة من حب اللات والعزى.

ولكن ما علاقة الكلمة " ميامس " بغزة في شعر حسان بن ثابت، وما هو مسوغ إضافتها لهذه المدينة؟! قد يكون ذلك لأن مثل هؤلاء الممثلين كانوا منتشرين في غزة، وغيرها من مدن الحضارة في فلسطين وسوريا والأردن ولبنان ومصر كقيسارية والقدس وإنطاكية وحمص والصالحية وجرش وبيروت وبعلبك والإسكندرية، وكان كوريشوس الخطيب اليوناني الغزوي المفوه ما يزال يدافع عن هذا النوع من التمثيل - التمثيل الهزلي - في النصف الأول من القرن السادس، بعد انتصار المسيحية واضطهادها لهذا النوع من التمثيل، ... كانت تقام في غزة في القرن السادس الميomas الطبيعية، ويبدو أنها كانت في الأصل حفلة من حفلات الربيع تتصل بشعائر الخصب وتحدد الطبيعة، وكانت في هذا النطاق ذات وظيفة دينية، ثم أصبحت في القرن السادس أو قبل ذلك مهرجانا للربيع يشتمل على التمثيل والهزل والتبذل، وتقوم فيه بعض النساء العاريات بالسباحة في البحر ... ولعل حسانا شاهد هذا الاحتفال الداعر في إحدى رحلاته إلى غزة فاخترته لتشبيهاته التي كان يوردها في الهجاء"<sup>(٣)</sup> كما يقول نجم.

ولعل الأعرجي يجانب الصواب في موقفه من آراء نجم، خاصة ما يتعلق في افتراضه بأن غزة قد عرفت النشاط التمثيلي، وأنه ربما كان حسان قد شاهد شيئا منه

(١) محمد يوسف نجم - صور من التمثيل في الحضارة العربية...، ص ٦٠.

(٢) ابن حجر العسقلاني - الإصابة في تمييز الصحابة، ٦ : ٣٤٩.

(٣) محمد يوسف نجم - مصدر سابق، ص ٦٠-٦١.

فيها فاختزنه لهجائه، ولكن هل يعني هذا أن العرب الجاهليين قد مارسوا النشاط التمثيلي في جزيرتهم؟<sup>(١)</sup>.

## ثانياً: الحكاية و الخيال

لعلّ الحكاية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام كانت مشاعة وبمارسها كافة الناس، ولم تكن قد شكّلت لها نمطاً معروفاً عند العامة بعد، ولم تكن صورة المؤدين للحكاية مستهجنة في نظر الثقافة الرسمية، فقد كان الرسول - صلى الله عليه وسلم - يحكي بعض الشخصيات أو الأحداث، "قال الإمام أحمد: حدثنا وهب بن جرير، حدثني أبي، سمعت محمد بن سيرين يحدث عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لم يتكلم في المهد إلا ثلاثة عيسى بن مريم. قال: وكان في بني إسرائيل رجل عابد يقال له جريج، فابتنى صومعة وتعبد فيها. قال: فذكر بنو إسرائيل عبادة جريج، فقالت بغيّ منهم: لئن شئت لأقتننه. فقالوا: قد شئنا ذلك. قال: فأنته فتعرضت له، فلم يلتفت إليها، فأمكننت نفسها من راع كان يؤوى غنمه إلى ... صومعة جريج، فحملت فولدت غلاماً. فقالوا: ممن؟ قالت: من جريج. فأتوه ... فشتموه وضربوه وهدموا صومعته. فقال: ما شأنكم؟ قالوا: إنك زנית بهذه البغي فولدت غلاماً. فقال: وأين هو؟ قالوا: هو هذا. قال: فقام فصلى ودعا ثم انصرف إلى الغلام فطعنه بإصبعه. فقال: بالله يا غلام من أبوك؟ فقال أنا ابن الراعي. فوثبوا إلى جريج فجعلوا يقبلونه وقالوا: نبني صومعتك من ذهب؟ قال: لا حاجة لي في ذلك، ابنوها من طين كما كانت. قال: وبينما امرأة في حجرها ابن لها ترضعه اذ مر بها راكب ذو شارة، فقالت: اللهم اجعل ابني مثل هذا. قال: فترك ثديها وأقبل على الراكب، فقال: اللهم لا تجعلني مثله. قال: ثم عاد إلى ثديها فمصه. قال: أبو هريرة فكأنني أنظر إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم يحكي صنيع الصبي ووضع إصبعه في فيه يمصها"<sup>(٢)</sup>.

وروي أيضاً حديثاً آخر كان الرسول فيه يمارس الحكاية، "حدثنا عبد الله حدثني أبي ثنا خلف بن الوليد ثنا عباد بن عباد ثنا مجالد عن أبي الوداك عن أبي سعيد الخدري قال: قلت والله ما يأتي علينا أمير إلا وهو شر من الماضي ولا عام إلا وهو شر من الماضي. قال: لولا شيء سمعته من رسول الله صلى الله عليه وسلم لقلت مثل ما يقول، ولكن سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: ثم إن من أمرائكم أميراً يحثي المال حثياً، ولا يعده عداً، يأتيه الرجل فيسأله فيقول: خذ،

(١) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ١٦.

(٢) ابن كثير - البداية والنهاية، ١: ١٣٤ - ١٣٥.

فيسط الرجل ثوبه فيحشي فيه، ويسط رسول الله صلى الله عليه وسلم ملحفة غليظة كانت عليه يحكي صنيع الرجل ثم جمع إليه أكنافها قال فيأخذه ثم ينطلق"<sup>(١)</sup>.

كان الرسول يحكي صنيع الطفل، وصنيع الرجل بغية التأثير المباشر في المتلقي، علاوة على أنه يريد تسهيل عملية التلقي، من أجل أن ينقل الحادثة له على أتم وجه؛ أي أن الرسول لم يكن يسخر فيما قد حكاها، وإنما كان يصف دون سخرية، هناك حديث آخر يستهجن فيه الرسول الكريم الحكاية التي تقوم على الغيبة، "عن عائشة قالت: ثم قلت للنبي صلى الله عليه وسلم: حسبك من صفة كذا وكذا ... تعني قصيرة، فقال: لقد قلت كلمة لو مزجت بماء البحر لمزجته، قالت: وحكيت له إنسانا، فقال: ما أحب أبي حكيت إنسانا أن لي كذا وكذا"<sup>(٢)</sup>.

يعتمد ابن منظور على هذا الحديث، ومن خلاله يؤكد بأن الحكاية أكثر ما تستعمل في القبيح، يقول: "وفي الحديث ما سرني أنني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله. يقال بحكاه وحكاه وأكثر ما يستعمل في القبيح"<sup>(٣)</sup>، والحقيقة أن الحكاية كما رأينا لم تعتبر مستقبحة في صدر الإسلام من قبل الرسول لأنه كان نفسه صلى الله عليه وسلم يحكي، وإنما تستبج الحكاية إن كانت غيبة وسخرية بالآخرين.

استقبحت الحكاية في العصر الأموي؛ لأنها مورست من قبل المخنثين، ولأنها اقتصرت على السخرية بالآخرين، فتحولت إلى المتعة والإضحاك دون أن تكون وسيلة للتعليم كما كان يستخدمها الرسول الكريم، وفي العصر الأموي بدأت الحكاية تشكل هويتها المستقلة، وارتبطت عند العامة بالمخنثين، روى ابن عون الكاتب المتوفى سنة ٣٢٢، إذ قال: "أنشد جرير شعرا، فقال له مخنث: ويل لي يا بابا، فقالوا له: اسكت وملك هذا جرير. قال: وأي شيء يقدر يعمل لي؛ إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية"<sup>(٤)</sup>.

المخنث هنا يستقبل شعر جرير بسخرية، والمتلقون يستغربون صنيعه، فيحذرونه من لسان جرير، ولكنه لا يبالي بتحذيرهم، لأنه يملك فتا أكثر تأثيرا من الشعر، إنه قادر بالحكاية على أن يخرج أم جرير في الأداء، والمخنث يعرف بأن الشعر يتوسل باللغة فقط، ولا يداعب إلا السمع، بينما الحكاية تتوسل باللغة وبالأداء، أي أنها تداعب السمع والنظر، فهي أكثر تجسيدا للمقاصد الهجائية،

(١) مسند الإمام أحمد بن حنبل، ٣: ٩٨.

(٢) سنن أبي داود، ٤: ٢٦٩، ورقمه ٤٨٧٥.

(٣) ابن منظور - لسان العرب، مادة "حكي".

(٤) الشاشي - الدبارات، ص ١٨٧-١٨٨. وانظر: ابن عون الكاتب - الأحراب السكينة.

فهي مخرجة للحالة من الوهم إلى التشخيص، وأشد وقعا من الشعر، فجرير سيقدم هجاء داخل اللغة، أما المخنث فسوف يظهر الهجاء خارج اللغة، إذ ستغادر الخيال إلى الحقيقة، أي أنها مجسدة على خلاف الشعر، ومن هنا نستطيع أن نفسر جرأة المخنث على جرير الشاعر الكبير الذي اشتهر بالهجاء، مما جعل الكثيرين يحذرون لسانه.

إن الحكاية هنا كما نرى تهدف إلى السخرية على خلاف ما كانت عليه في الصدر الأول من الإسلام، كما أن الذي يقوم بتأديتها مخنث، ونستطيع أن نمثل قضية الحكاية بقضية القص التي كانت مستحبة في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي؛ لأنها وضعت في خدمة الدين. وحينما انفصلت عنه أصبحت مذمومة، " وابتداء من القرن الثالث، ظهر التوتر بين القصص والدولة، إذ حدثت مواجهة بينهم والمعتضد... ومنعوا من دخول الجوامع، وأحل الضرب بمن يحضر مجالسهم، وخلال هذه المدة أصبح القاص يوصف بأنه مخلط أو مضحك"<sup>(١)</sup>، ومثلما استهجن القاص لأنه خرج بالقص عن خدمة الدين، استهجن الحكاية لأنها انحرفت عن الدين بعدما كانت في خدمته، وضرب المحاكون وقتلوا مثلما سنرى لاحقا.

ومع أن الحكاية كانت مستقبحة في الثقافة الرسمية إلا أن الجاحظ يقف منها موقفا إيجابيا، ويجب أن نخدر هنا من موقف الجاحظ لأنه لا يمدح الحكاية بقدر ما يمدح إجادتهم للحكاية للآخرين، حيث يقول: " إنا نجد الحكاية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا، وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والحبشي وغير ذلك، نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم. فإذا ما حكى كلام الفأفاء، فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد، وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد. ولقد كان أبو دبوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك، ولا يتحرك منها متحرك حتى كان أبو دبوبة يحركه وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد وكذلك في نباح الكلاب؛ ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العالم الكبير؛ لأنه يصور بيده كل صورة، ويحكي بفمه كل حكاية، ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم، ويأكل الحيوان كما تأكل السباع، وأن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا، وإنما تميا وأمكن الحكاية لجميع مخارج الامم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين،

(١) عبدالله إبراهيم - السردية العربية، ص ٦٨-٦٩.

وحيث فضلته على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة فبطول استعمال التكلف ذلت جوارحه لذلك ومنى ترك شمائله على حالها، ولسانه على سجيته كان مقصورا بعادة المنشأ على الشكل الذي لم يزل فيه<sup>(١)</sup>.

يعتبر هذا النص الذي جاء في البيان والتبيين من أهم النصوص التي أثارت وجهات نظر متفرقة، وفرضيات متعددة في وجود الأداء الحي في التراث العربي، كما أنه وجه المستشرقين أيضا في صياغة مفهومهم حول المقلدين في التراث العربي القديم، فـ "كورت بروفر - مثلا عرف المقلد استنادا إلى هذا النص - في موسوعة الدين بأنه الذي يقلد خصائص اللهجات والأفراد، ورجح آدم ميتز أن يكون وجود هذا الحشد الكبير من اللهجات العربية المختلفة هو السبب في انتعاش المحاكاة في المدن. وهذا يكاد يتماثل مع ماذهب إليه جوزف هوروفيتش في مقدمته لحكاية أبي القاسم البغدادي من أول آثار الفن الدرامي إنما وجدت في فن الحاكي"<sup>(٢)</sup>.

إن الجاحظ يخبرنا بأن المحاكاة " يحاكي هيئات الأشخاص، كالأعمى، أو أصوات الحيوان كالكلب والحمار، غير أنه مهما يكن موضوع المحاكاة، فالنتيجة هي إقامة أنماط، فنن المحاكاة ليس في تقليد نطق سندي بعينه، أو حكاية أعمى بعينه، أو نطق حمار بعينه، بل نطق السندي عامة، وكذا حركات الأعمى ونطق الحمار، فلا يحتفظ لذلك إلا بالسلمات النمطية، التي لا تجتمع عند أي فرد، ومثله مثل الشاعر ورسام المنمنمات في العصر الكلاسيكي، يتجنب المحاكي ما هو فردي ويقتصر على عمومية النمط ونقائه"<sup>(٣)</sup>. ومن شدة إتقانه للنمط الذي يرغب في محاكاته يصبح هو النمط الإنساني الذي يقاس عليه النمط المحاكي؛ لأنه يجمع كل صفاته بدقة شديدة حتى يظهره وكأنه أطبع منه، وحتى يتحول النمط المحاكي إلى خيال، ويكون المحاكي هو حقيقته، وحتى يتحول الأعمى مثلا إلى صدى للمحاكي وإلى نسخة عنه، وليس العكس، وكأنك حينما تمنع النظر في أدائه تجده قد جمع كل الخصائص لأهل اليمن في فأء واحدة، وكل طبائع العميان وصفاتهم في أداء واحد، فالمحاكي يختصر صفات العميان جميعهم في محاكاته تلك حتى يتحول هو الأعمى النموذجي الذي يمارس صفاته بدقة متناهية في الإتقان.

إن المحاكاة في نص الجاحظ استطاع استكشاف حقيقته عن طريق حرصه على إذلال مشاعره، ومن خلال المداومة على النظر في أمور الآخر لتثبت لديه طبائعهم، فهو يسعى عن طريق

(١) الجاحظ - البيان والتبيين، ١: ٦٩ - ٧٠.

(٢) فاروق سعد - المسرح في التراث الشعبي، ص ٤.

(٣) عبدالفتاح كليطو - المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص ٤٤.

محاكاته إلى نقل الشعور إلى الآخرين والتأثير فيهم، فهو يجمع الخصائص والمعائب في شخصية كلية أو مركبة، ويجعل منها مادة للتسلية، متفوقا على الطبيعة، كما يفعل أبودبوبة، الذي يتجاوز تأثيره المتلقين إلى الحيوانات، فيستثيرها من خلال محاكاة أصواتها، ومع أن الحاكاة يمارس لعبته المحببة هذه لا يخفي عن المتلقين شخصيته الحقيقية، ولا يخلط المتلقون بينه وبين الدور الذي يؤديه، وتكمن أهمية المحاكاة هنا في أن المشاهد يذهب إلى المتلقين بازدواجيته، ومع ذلك يؤثر فيهم.

مما سبق نخلص إلى أن دلالة الحكاية اتسعت من معنى السرد والمشاهدة إلى الممارسة التي ندعوها الأداء<sup>(١)</sup>، وقد أكد ذلك إبراهيم السامرائي حيث يقول: "إن العرب... خصّوا هذه الحكاية الفنية بما يتصل بالألوان الهزلية التي يراد بها الإضحاك المجرد أو الإضحاك الذي يرمي إلى غرض ناقد، وهذا يخولنا أن نلحق هذا الفن التمثيلي أو الحكاية بالنوع الكوميدي من فنون المعاصرة"<sup>(٢)</sup>. أما علي جواد الطاهر وشوكت البياتي فيذهبان إلى أن مادة "حكى"<sup>(٣)</sup> في لسان العرب، تدل على التمثيل والأداء<sup>(٤)</sup>، و"تقليد حركات الآخرين، وإعادة ما يقرب أن يكون تقمصا لشخصياتهم إذا شئنا أن نستعمل المصطلح الشائع لدى أهل المسرح"<sup>(٥)</sup>.

إن مفهوم المحاكاة ليس مفهوما ضيقا كما حدّده ابن منظور في مادة "حكى"، واعتمد عليه كل من علي جواد والأعرجي اللذين حصرا مفهوم المحاكاة في التقليد؛ "لأنها تعني مضاهاة الشيء ومماثلته أي الاشتراك معه بالجوهر، وهو أمر يختلف عن مجرد التقليد"<sup>(٦)</sup>، ونظن أن مفهوم المحاكاة عند فلاسفة العرب كان أكثر دقة؛ لأنهم اعتبروها إبداعا يقوم على التخيل، فمتى ين يونس يعرف المحاكاة أنها "تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي"<sup>(٧)</sup>، أما ابن سينا فيؤكد أنها "إيراد مثل الشيء وليس هو هو"<sup>(٨)</sup>، وهو ما يجعلنا نرى أنه من الأحرى بعلي جواد الطاهر ومحمد حسين الأعرجي أن يتوقفا على المحاكاة عند الفلاسفة العرب وليس في المدونات اللغوية.

(١) شوكت البياتي - تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح...، ص ٤٥.

(٢) إبراهيم السامرائي - من أصول فن التمثيل عند العرب، ص ٣٧. ويؤكد هنا المعنى شوكت البياتي، ويذهب إلى ما ذهب إليه السامرائي، انظر: شوكت البياتي - مصدر سابق - ص ٤٦.

(٣) "الحكاية كقولك: حكيت فلانا وحاكته، فعلت مثل فعله، وفلت مثل قوله، سواء لم أجازه" انظر: ابن منظور - لسان العرب، مادة "حكى".

(٤) انظر: علي جواد الطاهر - الباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية المعاصرة، ص ٣٨.

(٥) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٢٦.

(٦) ماري إلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي، ص ٤١٢.

(٧) متى بن يونس، كتاب أروطو طاليس "في الشعر" نقل متى بن يونس من السريان إلى العربي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ص ٩٦.

(٨) ابن سينا - كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ص ١٦٨.

لاشك أن مفردة الحاكية مارست إغراء على النقاد، فعلي الراعي وجد أنها تدل على الأداء المسرحي، واعتبر الحكاين ممثلين في الواقع<sup>(١)</sup>، كما أن عطية العقاد اعتبر الحكاية تمثيلية يقوم بها ممثل<sup>(٢)</sup>، ولعل موقفهم هذا كان نتيجة ارتباط المحاكاة التي بنى عليها أرسطو كتابه فن الشعر مع الحاكية التي وردت في نص الجاحظ.

أما علي عقلة عرسان فلقد بنى وجهة نظره على أساس إشارة الجاحظ إلى أن الحاكية يتكلف الأداء من خلال تذليل جوارحه، أي أنه لا يؤدي أداء فطريا وغريزيا، فهو متقن للأداء بالتمرين والتدرب الذي يذلل الجوارح، ويجعلها طيبة لإرادة صاحبها في لحظة الأداء<sup>(٣)</sup>، يقول عرسان: " يتبع ( الحاكية ) الطريقة نفسها التي يتبعها الممثل للوصول إلى رسم الشخصية ومعايشتها، إنه بعد اكتمال صورتها، يمنحها كيانه ويعود ذلك الكيان على تمثيلها، ويرغم جوارحه باستمرار على أداء حركات وانفعالات وإشارات الشخصية المقلدة، إنه تحكّم وتسخير إرادتين لطاقت وملاكات وحواس وانفعالات الإنسان يقوم به هو نفسه ليعبر نفسه لآخر كي يعيش فيه أو ليقلّده تقليدا ناجحا، إنها مدرسة كوكلان Coglans الفرنسي في إعداد الممثل وهي أيضا المرحلة المتوّجة للمراحل الهامة من أداء الممثل على طريقة المخرج والفنان الروسي ستانيسلافسكي Stanislavski فيما عدا المرحلة النهائية"<sup>(٤)</sup>.

هناك مصطلح آخر يعتبر مرادفا لمصطلح الحكاية، وهو " الخيال " ولقد بحثنا عن مصطلح الخيال في المدونات التاريخية والأدبية واللغوية ولم نجد إلا إشارات عابرة لا تعيننا على فهم المصطلح بشكل واضح، ما عدا إشارة في لسان العرب تشير بأن الخيال كان مستخدما في المجتمعات الرعوية، فالخيال فيها "خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان"<sup>(٥)</sup>، كما أنها استخدمت في المجتمعات الزراعية، فالخيال فيها "خشبة عليها ثياب سود تنصب للطير والبهايم فتظنه إنسانا"<sup>(٦)</sup>، فالخيال بهذا المعنى مجسد للإنسان، مثلما يتم تجسيد الشخصيات الإنسانية في الخيال الأدائي، ولعل مصطلح الخيال الأدائي صدر عنه، وتطور منه، وإن كان الخيال يستخدمه المزارع والراعي، فإن الخيال في الأداء يقوم به المخشون.

(١) علي الراعي - المسرح عند العرب قديما، ص ١٥.

(٢) عطية العقاد - ناملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي...، ص ٢١٧.

(٣) أحمد محمد خالد - مسرح العرب بين نص الإسلام وصنوبرته، ص ٣٨-٣٩.

(٤) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٩٣.

(٥) ابن منظور - لسان العرب، مادة " خيل " .

(٦) المعسر نفسه، مادة " خيل " .



هناك خير آخر يدل على أن الخيال لم يقصد به خيال الظل، وإنما كان الفعل يتخايل يستخدم بمعنى السخرية، يتخايل أي يحاكي ساخرًا، والخير يقول: " كان الحكيم شمس الدين بن دانيال له دكان كحل داخل باب الفتوح، فاجتزت عليه أنا ( محمد بن شاعر الكتي ) وجماعة من أصحابه، فأرنا عليه زحمة من يكلمه، فقال: تعالوا نتخايل على الحكيم، فقلت لهم: لا تشاركوه تخزوا معه، فلم يسمعوا، وقالوا: يا حكيم نحتاج إلى عصيان - أي أن ابن دانيال يعمي من يكلمه، ولذلك يحتاج إلى عصا كي يسير - فقال بسرعة: لا، إلا إن كان فيكم من يقود لله تعالى، فمروا خجلين"<sup>(١)</sup>.

فتخايل هنا تعني نسخر منه ونستهزئ به، ولقد أعطى النص مثالا على هذه المخيلة، فهم أرادوا أن يسخروا منه حينما عرضوا على ابن دانيال العصي كي يستخدمها من يتكلم عنده، وابن دانيال يعرف كيف يرد عليهم بصورة يوقعهم في شر أعمالهم.

تداخل الحكاية مع الخيال، ولهذا نرى بأن الخيال جزء من الحكاية، وليس العكس، تقول أحاديثهم في الخيال، ولا يجوز أن تقول أحاديثهم في الحكاية، ونستنتج ذلك من النص التالي: يحكي عن مريدي الصدر قطب الدين موسى بن أحمد بن شيخ السلامة الشيخ براق العجمي ( توفي ٧٣٢ هـ ) وكان شعاره حلق الذقن وترك الشارب فقط، ... ولكل منهم قرنا لباد يشبهان قرني الجاموس ...، وكل منهم مكسور الشية إلا أنه كان يلزم الصلاة والتعبد فليل له في ذلك فقال أردت بهذا الشعار أن أكون مسخرة للفقراء، وعلى الجملة فكانوا أشكالا عجيبية حتى أنهم حاكوهم في الخيال<sup>(٢)</sup>. لا ندري من هؤلاء الذين كانوا يحاكون مريدي الصدر، ولكن الراوي هنا يستخدم لفظ " يحاكوهم " عند حديثه عن الخيال، وهو ما يثبت بأن الخيال هو شكل من الحكاية، ينضم تحتها، ويشير النص أيضا إلى أن الذين يقومون بالخيال يبحثون عن الأشكال العجيبية فيحاكوها، وليس أدل على ذلك من أن قطب الدين كان يتخذ أشكالا معينة، ليكون مسخرة للفقراء وبالتالي يلفت أنظار المخايلين لعجائبيته فيقلدونه.

فالخيال مفردة تؤدي معنى الحكاية، أما الفعل فهو يتخايل بالنسبة للخيال، ويحاكي بالنسبة للحكاية، ولعل الفعل يحكي الذي مر بنا سابقا يؤدي غاية غير المتعة، وإنما التعليم والعبرة، وهو محب ومرغوب في الثقافة الرسمية، على خلاف الفعل " يحاكي " فهو يؤدي معنى السخرية المستهجنة؛ ولذا

(١) ابن دانيال - خيال الظل ومثليات ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، ص ٩٧. " ذكر إبراهيم حمادة هذه الحادثة دون أن يلفت نظره مفهوم المعاملة على أنها ( أداء ) حق، وليس بالضرورة أن تربط بخيال الظل، فالمحايل يعني ( المرادى ) سواء كان ( يؤدي أداء ) حيا أو بالرائس، والمحايلة تعني كذلك الأداء " عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح...، حاشية (٤٥) ، ص ٢٢٨.

(٢) عبد القادر بن محمد العجمي - الناس في تاريخ المناس، ٢ : ٢٥١.

ارتبط الفعل " يحاكي " بالمخنثين، كما مر بنا في جميع النصوص التي أتينا عليها سابقا إلا عند الجاحظ، وكلاهما من جذر واحد وهو "حكي"، علاوة على أن الفعل " يخايل " ارتبط بالحاكاة المستهجنة؛ لأنها تميل إلى السخرية بالآخرين، ولزيد من التسهيل نسوق الجدول التالي ليوضح لنا الفروقات القائمة بينها:

الموقف من الأداء	طريقة الأداء	القائم بالأداء	الفعل المضارع	المصطلح
محب ومرغوب	غير معتمد على السخرية والغيبة	المعلم أو الواعظ	يحكي	الحكاية
مستبج ومستهجن	معتمد على السخرية والهزاء	المخنث	يحاكي	الحكاية
مستبج ومستهجن	معتمد على السخرية والهزاء	المخنث	يخايل	الخيال

إن " سوء فهم هذا المصطلح جعل النقاد يصنفون أنواعا من ( الأداء ) الحي ضمن نشاط ... خيال الظل، كما ( فعل ) إبراهيم حمادة وعلي الراعي، وغيرهم من النقاد الذين أخذوا عنهما"<sup>(١)</sup>.

(١) عطية العقاد - تأملات جديدة في أورايق قديمة للمسرح... ص ٢٢٠.

### ثالثاً: الكرج والسماجة

لعله من المفيد قبل أن ندخل في تحليل هذين المصطلحين أن نقف عند أسباب الجمع بينهما، ويمكن أن نعتبر بأن المادة اللغوية لـ " كرج " و " سمج " تؤدي معنى الفساد والتلف، جاء في لسان العرب التالي:

١. سمج: " سَمَجُ الشَّيْءِ قَبِيحٌ، يَسْمُجُ سَمَاجَةً إِذَا لَمْ يَكُنْ فِيهِ مَلَاةٌ وَهُوَ سَمِيجٌ لَمَجٌ، وَسَمُجٌ لَمَجٌ، وَقَدْ سَمَّجَهُ تَسْمِيجًا إِذَا جَعَلَهُ سَمَجًا... وَكَبِنٌ سَمَجٌ لَا طَعْمَ لَهُ. السَّمِجُ الخَبِيثُ الرِيحُ وَالسَّمَجُ وَالسَّمِيجُ اللَّبَنُ الدَّسَمُ الخَبِيثُ الطَّعْمُ " (١).

٢. الكرج: " تَكْرَجُ الطَّعَامُ إِذَا أَصَابَهُ الكَرْجُ ... كَرَجَ الشَّيْءُ إِذَا فَسَدَ قَالَ: وَالكَارِجُ الخَبزُ المُكْرَجُ، يُقَالُ: كَرَجَ الخَبزُ وَأَكْرَجَ وَكْرَجَ وَتَكْرَجَ أَيُّ فَسَدَ وَعَلَاهُ خَضْرَاءٌ " (٢). " وطعام شاخِمٌ فاسدٌ قد كَرَجَ وَتَغَيَّرَ " (٣). " قال أبو عمر الزاهد: الكَارُوكةُ القَوَادِةُ، قَالَ: لَا حَظَّ فِي الدِّينَارِ لِلكَارُوكةِ " (٤).

يمكن أن نلاحظ من خلال النظر في مادة " سمج " و " كرج " أنهما يؤديان معنى الفساد، فتكرج اللبن أي فسد وتغير، ولبن سمج أي خبيث الريح نتيجة تلفه، فالمفردتان تقدمان معنى سلبيا غير محبب، ذلك لأن السماجة والكرج فاسدان، أو يقودان إلى الفساد، والحقيقة أننا نستطيع أن نجد مسوغاً لاعتبار السماجة مفسدة في نظرهم خاصة أن معظم الذين يقومون بتأديتها من المخنثين، أما " الكرج " فلماذا هي ترتبط بالفساد مع العلم أن هنالك روايات عديدة تبين بأن عائشة رضي الله عنها كانت تلعب بها، وسوف نتوقف على هذا الأمر في الجزء الخاص بالمرأة المودية بالتفصيل (٥).

علاوة على أن أبا هريرة وعمر بن الخطاب قد أقرّا اللعب بها، روي أن " أبا هريرة رضي الله تعالى عنه كان ربما يراهم يلعبون بالقرق (٦) فلا ينهاهم، القرق لعبة قال الشاعر :

(١) ابن منظور - لسان العرب، مادة " سمج " .

(٢) المصدر نفسه، مادة " كرج " .

(٣) الفراهيدي - كتاب العين، ٤ : ١٧٤ .

(٤) ابن منظور - لسان العرب، مادة " كرك " .

(٥) انظر: ص ١٨١ من الدراسة.

(٦) يسمى الكرك والكرج والقرق والكرك، بقول الخليل: " الكرج دخيل معرب وهو شيء يلعب به وربما قالوا كرقى العين، ٥ : ٢٨٨ . ويسمى الكزة أحياناً،

انظر: الفاكهي - أخبار مكة، ٣ : ٣٤ .

## وأغلاط النجوم معلقات كخيل القرق ليس لها التصاب

قالوا: هذه اللعبة تلعب بالحجارة فخيّلها هي الحجارة<sup>(١)</sup>. وروي " أن عمر بن الخطاب قدم مكة فرأى الكرك تلعب به، فقال: لولا أن رسول الله أقرك ما أقررتك، وقال: المكيون هو لعب قدم كل أهل مكة يلعبون به، ولم يزل حتى كانت سنة عشر ومائتين، وقال أبو القاسم العابدي وغيره من أهل مكة، كان أهل مكة يلعبون به في كل عيد، كان لكل حارة من حارات مكة كرك يعرف بهم، يجمعون له ويلعبون في حارة، ويذهب الناس فينظرون إليه في تلك المواضع إلى الثنية وإلى قيععان وإلى أحيادين وإلى فاضح وإلى المعلاة وإلى المسفلة، فكان لذلك من لعبهم به حتى كان في سنة اثنتين وخمسين ومائتين، وذلك منصرف العلوي إسماعيل بن يوسف عن مكة وولاية عيسى بن محمد الكرزدي، فلعبوا به في أحياد ثم تركوه إلى اليوم"<sup>(٢)</sup>، وهذا يدل على أن أداءات الكرج قديمة، وأن المتفرجين يحرصون على متابعتها، وإن كانت قد توقفت في مكة فإنها قد استمرت في أماكن أخرى.

ولكن لماذا يقول عمر بن الخطاب حينما يرى الصبيان يلعبون بالكرج: " لولا أن رسول الله أقرك ما أقررتك "؟ هل هناك أمر ما يجعل عمر يتخلى عن اتخاذ قرار إباحتها وينسب هذا الأمر للرسول؟ أقصد لماذا لم يقل عمر: إن رسول الله أقرك فأنا أقرك، هل عمر بن الخطاب رأى أن هنالك سببا ما يتحرج منه في أن يقول " أنا أقرك "؟ ولماذا أبوهريرة رضي الله تعالى عنه كان ربما يراهم ( أي الصبيان ) يلعبون بالقرق فلا ينهاهم، هل هناك أمر ما جعل الراوي يتصور بأن القرق/الكرج مستقبحة، ويستغرب عدم نهي أبي هريرة عن اللعب بالكرج.

إننا لا نستطيع أن نجيب عن مثل هذه التساؤلات خاصة أننا لا نملك أدلة تاريخية تدعم وجهة نظرنا، ولكن هناك إشارة من قبل ابن خلدون تدلنا على أن الكرج استخدمت بوصفها أداة من أدوات الرقص، يقول " واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى الكرج، وهي تماثيل خيل مسرحة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرونها ويفرون ويثاقفون "<sup>(٣)</sup> ترى هل كان الأطفال يرقصون بالكرج حينما أبصرهم عمر وأبوهريرة؟! أرجح ذلك، وهو مصدر انزعاج عمر من الكرج، ولكن عمر لا يملك حيلة في منعها خاصة وأن الرسول كان قد أقرها، وإن كان عمر بن الخطاب يعلن امتعاضه من الكرج بصورة مبطنّة، فإنه في رواية أخرى نجده يمتعض من الذي يلعب بالكرج، روي أن عمر رأى من يلعب بالكرج فقال: " لولا أني رأيت هذا يلعب به على عهد النبي صلى الله عليه وسلم لنفيته من المدينة "<sup>(٤)</sup>.

(١) الزعزعي - الفائق في غريب الحديث، ٣: ١٨٣ .

(٢) الفاكهي - أخبار مكة في قدم الدهر وحديثه، ٣: ٣٣ - ٣٤ .

(٣) مقدمة ابن خلدون، ٢: ١٠١ .

(٤) السهيلي - الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، ٤: ٢٥٨ .

هل كان هذا الذي يلعب بالكرج مخنثا، خاصة إذا ما عرفنا بأن النفي جزاء المخنثين، وإلا لماذا عمر يريد نفي هذا الشخص الذي يلعب بالكرج إن لم يكن مخنثا؟! خاصة وأن هنالك أحاديث كثيرة تشير إلى نفي المخنثين: "أخبرنا الحسين بن محمد بن علي الطوسي، حدثنا أبو بكر محمد ابن بكر، حدثنا أبو داود ثنا هارون بن عبد الله ومحمد بن العلاء أن أبا أسامة أخبرهم عن مفضل ابن يونس عن الأوزاعي عن أبي يسار القرشي عن أبي هاشم عن أبي هريرة: أن النبي صلى الله عليه وسلم أتى مخنثا قد خضب يديه ورجليه بالحناء فقال النبي ما بال هذا فقيل يارسول الله يتشبه بالنساء فأمر به فنفي إلى البقيع قالوا: يارسول الله ألا تقتله؟ قال إني نهيته عن قتل المصلين"<sup>(١)</sup>، وأن الرسول الكريم أمر بنفي هيت المخنث"<sup>(٢)</sup>.

إن شموئيل موريه يشير إلى أن المخنثين عرفوا بالكراجين، وأن الجمع بين المخنثين والكرج كان واردا<sup>(٣)</sup>، ليس هذا فقط، وإنما عرف المخنث بالكرجي؛ لأن اللعب بالكرج غير لائق بالرجال<sup>(٤)</sup>، حتى أن أبا عبيدة حصر اللعب بالكرج في المخنثين، يقول: "الكرج: لعبة يلعبها المخنثون"<sup>(٥)</sup>، كذلك الحال بالنسبة للسماجين الذين اشتهروا بأنهم مخنثون، فمثلا جعلوا الذي يلعب بالكرج مخنثا جعلوا الذي يقوم بالسماجة أيضا مخنثا، وهو مسوغ آخر لنا للجمع بين المفردتين، علاوة على أن الأعرجي يرى بأن مصطلح الكرج استخدم في القرنين الأول والثاني، ولكنه لم يعد يستخدم في القرن الثالث، ليحل مكانه مصطلح السماجة<sup>(٦)</sup>.

ولكننا نجد بأن شموئيل موريه لم يجانب الحقيقة حينما ذهب إلى أن الذي يلعب بالكرج اشتهر بالمخنث، خاصة وأن النص السابق يشير بأن كل حارة من مكة اشتهرت بكرج خاص بها، علاوة على أن الخليفة الأمين كان يركض في هذا الحصان الخشبي في صحن قصره<sup>(٧)</sup>، "وذكر عن علي بن محمد أن جابر بن مصعب حدثه قال: حدثني مخارق قال: مرت بي ليلة ما مرت بي مثلها قط، إني لقي متزلي بعد ليل إذ أتاني رسول محمد وهو خليفة فركض بي ركضا فانتهى بي إلى داره، فأدخلت فإذا إبراهيم بن المهدي قد أرسل إليه كما أرسل إلي، فوافينا جميعا، فانتهى إلى باب مفض إلى صحن، فإذا الصحن مملوء شمعا من شمع محمد العظام، وكان ذلك الصحن في نهار، وهم محمد في

(١) البيهقي - شعب الإيمان، ٣: ٣٥.

(٢) ابن حزم - الإحكام في أصول الأحكام، ٢: ٢١١. يستخدم رواية الحديث والمختلون به لفظ "نا" اختصارا لكلمة "حدثنا"

(٣) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٢٨

(٤) أحمد تيمور باشا - خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، ص ٣٤

(٥) أبو عبيدة - تقاض حرير والفرزدق، ٢: ٥٩.

(٦) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٢٤.

(٧) الأصفهاني - الأغاني، ١٨: ٧١.

كرج، وإذا الدار مملوءة وصائف وخداما، وإذا يلعبون ومحمد وسطهم في الكرج يرقص فيه... حتى انفلق الصبح ومحمد في الكرج ما يسأمه ولا يمله، حتى أصبح يدنو منا أحيانا نراه وأحيانا يحول بيننا وبينه الجوّاري والخدم"<sup>(١)</sup>.

ولو أن الكرج اشتهر به المختنون لما كان الخليفة يركض فيه ويرقص حتى أن الخليفة محمد كان يرقص فيه ولا يفارقه حتى الصباح، ولعل الذي جعل الكرج مستقبحة في الثقافة الرسمية ارتباطها أولا باللعب واللهو، كما أن الذي يلعب بها الصبيان والنساء وهما شريحتان تنتميان إلى العامة، والعامة دوما تأتي في مكانة دونية في الثقافة الرسمية، ولربما لعب الرجال بالكرج فوصفوا بالتخنث؛ لأن أصل اللعب بالكرج كان مقصورا على النساء<sup>(٢)</sup>، وبالتالي لا يجوز للرجل أن يمارس ما تمارسه المرأة، ولا للمرأة أن تمارس ما يمارسه الرجل، وما يؤكد ذلك هذا الخبر: "أخبرنا أبو خليفة قال حدثنا محمد ابن سلام قال: حدثني أبو الغراف قال: قال الحجاج لجرير والفرزدق وهو في قصره بحزير البصرة: اثنياني في لباس آباتكما في الجاهلية، فلبس الفرزدق الدياتج والخز وقعد في قبة، وشاور جرير دهاة بني يربوع فقالوا له: ما لباس آباتنا إلا الحديد فلبس جرير درعا وتقلد سيفا وأخذ رمحا وركب فرسا لعباد بن الحصين يقال له المنحاز وأقبل في أربعين فارسا من بني يربوع وجاء الفرزدق في هيئته، فقال جرير:

لَبَسْتُ سِلَاحِي وَالْفَرَزْدَقُ لَعْبَةٌ      عَلَيْهِ وَشَاحَا كُرْجٌ وَجَلَا جَلَةٌ  
أَعَدُّوا مَعَ الْحَلِيِّ الْمَلَابِ فَإِنَّمَا      جَرِيرٌ لَكُمْ بَعْلٌ وَأَنْتُمْ حَلَانَةٌ

ثم رجعا فوقف جرير في مقبرة بني حصن، ووقف الفرزدق في المربد. قال فأخبرني أبي عن محمد بن زياد قال: كنت أختلف إلى جرير والفرزدق وكان جرير يومئذ كأنه أصغرهما في عيني"<sup>(٣)</sup>.

أراد الفرزدق أن يقلد أجداده وهم في عزهم ومجدهم وغناهم، فارتدى الدياتج والخز، لكي يدلل على أن أجداده أكثر جاها وغنى، وأنهم مثل الملوك في لباسهم، أما جرير فلقد أراد أن تكون الشجاعة وخوض الحروب صفة أجداده في الجاهلية، فالأول تقلد بأبائه وهم في الرغد، والثاني أراد أن يتشبه بهم وهم في الخشونة من العيش ليجعل الشجاعة أولى قيمهم؛ لذا كان مأخذ جرير على الفرزدق أنه بلباسه هذا تشبه بالكراجين، وخرج في زي مصطنع مثل اللعبة، فأصبح بهذا جرير هو

(١) الطبري - تاريخ الأمم والملوك، ٥: ١١٩-١٢٠.

(٢) محمد حسين الأعرجي - فن التثليل عند العرب، ص ٢١.

(٣) الأصفهان - الأغاني، ٨: ٧٦-٧٧.

البعل، وأصبح الفرزدق من حرائره. ولعل الرواية تدلنا على أن الذي يقوم باللعب بالكرج كان يرتدي ديباجا مزركشة ليلفت أنظار الآخرين.

وهناك أمر مهم يجعلنا نجمع بين الكرج والسماجة، إذا ما عرفنا أن السماجة قد حلت محل الكرج في القرن الثالث الهجري، وأن الكرج والسماجة فرع من فروع الحكاية<sup>(١)</sup>، زد على ذلك أن النساء كن يلبسن الكرج<sup>(٢)</sup>، وكان السماجة يلبسون القناع، فاللبس أو الارتداء قضية تجمع بينهما أيضا، ولعل الأمر الحقيقي الذي يجمع بينهما أن السماجة وهم أشخاص يعتبرون أداة تسلية بيد شخص أو أشخاص محرّكهم كيفما يريدون من أجل الامتاع والضحك، والكرج أيضا أداة تسلية تتخذ للعب واللهو والاستمتاع بأيدي الصبيان والنساء، ولو أنها ليست شخصا وإنما جماد.

كان إحدى الآلات التي يستخدمها الحكاية في أدائه الكرج، يلبسها ويحاكي بها امتطاء الخيل فيكر ويفر ويشاقف<sup>(٣)</sup>، وكان مضطرا لصناعتها من الخشب والأقمشة والجلود كما مر في نص ابن خلدون، وفي قصة جرير والفرزدق، ولعل ممارسته صناعة الكرج للأداء الدرامي ساعد على ظهور الأقنعة التي استخدمها السماجون في الأداء.

فالكراجون والسماجة هم حاكية، يؤدون أدوارا مختلفة، يتحول الحكاية إلى كرجي إذا ما استخدم الخيل الخشبي، وإن استخدم القناع تحول إلى السماجة، لم يستخدم المؤدي في بادئ الأمر سوى الكرج، ولكنّه اكتشف بأنه في حاجة ماسة إلى استخدام القناع، هنالك وجوه يصعب تقليدها وإخراجها في الحكاية دون الأقنعة، يقول " أبو بكر سمعت الكندي يقول: سمعت رستم المخنث يقول: أعياي وجه ( أبو قلابة ) أن أخرجه في الحكاية"<sup>(٤)</sup>.

فرستم المخنث في صدد تقليد وجه أبي قلابة، ولكنه لم يفلح، وطبعي بهذه الحالة أن يبدأ الحكاية في استخدام القناع لتقليد بعض الوجوه غير النمطية خاصة ليظهرها بصورة أكثر قبحا فثير المتلقين وتضحكهم، حتى بات المتلقي لا يعرف أشكالهم الحقيقية، ولذلك أطلق عليهم "المقنعة"، وهو لفظ كما يرى شموئيل موريه كان مستخدما في العصر العباسي، وقد كفوا عن استخدام

(١) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراقي قديمة للمسرح...، ص ٢٢٢.

(٢) ابن خلدون - المقدمة، ٢: ١٠١. لعل المؤدي يرتدي لبا خاصا وهو يلبس على الكرك، كالعباءة والأندرزورد ( - نسوع من السراويل، شُشُر فوقي

النَّيَّان) ولقد ارتبطت العباة والأندرزورد في أذهان أهل المنان بالكرجي، حيث يروى بأن " سلمان كان أميرا على المنان، وكان يخرج إلى الناس في

أندرزورد وعباءة، فإذا رآه قالوا: كرك أمذ كرك، فيقول سلمان: ما يقولون؟ قالوا: يشبهونك بلعبة لهم" انظر: ابن سعد - الطبقات الكبرى، ٤: ٨٦.

(٣) ابن خلدون - مصدر سابق، ٢: ١٠١.

(٤) الحطيب البغدادي - تاريخ بغداد، ١٠: ٤٢٥.

مصطلح السماجة بعد القرن الحادي عشر، وآخر من استخدمها من المؤرخين الشاشيتي (٩٩٨م)،  
والمصايحي (١٠٢٩)<sup>(١)</sup>.

وقد انتشرت السماجة في العصر العباسي، وقدموا أداءهم أمام الخليفة - وسوف نعرض  
لذلك في الجزء المتعلق بالمتلقي الخاص في الفصل الثالث<sup>(٢)</sup> - وهم متنكرون في صورة مستقبحة،  
يساعدهم في ذلك القناع، وأحيانا كانوا يظلون وجوههم بالأصباغ<sup>(٣)</sup>، وقد اشتهر الخليفة المتوكل بحبه  
لهم، فكثرت في مجلسه المحاكون، والمضحك واللعب والهزل، وهو السابق في ذلك والمحدث له<sup>(٤)</sup>،  
وتحدثنا كتب التاريخ أن قطر الندى ابنة خمارويه وحرم الخليفة المعتضد " عملت سماجات ليوم النيروز  
بلغت النفقة عليها ثلاثة عشر ألف دينار"<sup>(٥)</sup>.

والواضح من النصوص السابقة أن السماجة أول ما ظهرت في مجالس الخلفاء؛ نظرا لأن  
أدوات السماجة تكلف مالا كثيرا، تصل أحيانا إلى ثلاثة عشر ألف دينار، وهو ما لا يستطيع العامة  
دفعه، وحتى الذي يقوم بالسماجة؛ لذا ارتبطت السماجة بمجالس الخلفاء ارتباطا وثيقا، ثم بدأت  
تنتشر " في الساحات العامة والأسواق حتى اضطر المعتمد إلى أمر بمنعهم من الظهور في الطرقات  
لممارسة أعمالهم"<sup>(٦)</sup>.

ونظرا لما يقوم به السماجة من تقليد الحركات القبيحة، بهدف الانتقاص من شأن الشخص  
الذي تؤدي السماجة دوره، وإضحاك الآخرين، استخدمت الكلمة في وصف القبح، فأبوحيان  
التوحيدي في القرن الرابع الهجري حينما يهجو الصحاب بن عباد يشبهه بالسماجات، يقول عن  
الصحاب ابن عباد: " وهو يتشاكى ويتمايل ويحاكي المومسات ويخرج في زي أصحاب  
السماجات"<sup>(٧)</sup>، وتأتي مفردة السماجة لتدل على المعنى الذي يأتي متضادا مع الملاحه، يروي صاحب  
الأغاني عن " الحرمي بن أبي العلاء قال، حدثنا الزبير بن بكار، قال حدثني ظبية مولاة فاطمة بنت  
عمر بن مصعب قالت: أرسلتني مولاتي فاطمة في حاجة فمررت برحبة القضاء، فإذا بضبيعة العباسي  
خليفة جعفر بن سليمان يقضي بين الناس فأرسل إلي فدعاني، وقد كنت رطلت شعري رطلت في  
أطرافه من ألوان العهن. فقال: ما هذا؟ فقلت: شيء أتملح به. فقال: يا حرسى قتعها بالسوط.

(١) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٤٧.

(٢) انظر: ص ٢٢١ من الدراسة.

(٣) عمر الطالب - الإسلام والمسرح، ص ٥٩.

(٤) المسعودي - مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٤: ٩٩.

(٥) ابن الزبير - الذخائر والنحف، ص ٣٨.

(٦) عمر الطالب - مصدر سابق، ص ٦٠.

(٧) أبوحيان التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة، ١: ٥٩.



قالت: فتناولت السوط بيدي وقلت قاتلك الله ما أبين الفرق بينك وبين سعد بن إبراهيم، سعد يجلد الناس في السماجة ، وأنت تجلدهم في الملاحة. وقد قال الشاعر:

جَلَدَ الْعَادِلُ سَعْدُ بْنُ سَلَامٍ فِي السَّمَاجَةِ      فَقَضَى اللَّهُ لِسَعْدٍ مِنْ أَمِيرٍ كُلِّ حَاجَةً

قالت: فضحك حتى ضرب بيديه ورجليه" (١) ثم خلى عنها.

بعد أن عرضنا لمفهوم السماجة يصبح من المهم أن نشير إلى موقف النقاد من السماجة وأدائها، وأول من تعرض لذلك محمد يوسف نجم، حيث اعتبر السماجة نوعاً من الفن التمثيلي الهزلي، وكانت " شبيهة بفرق تمثيل الميم الذين انتشروا في الدولة البيزنطية منذ انهيار المسرح في القرن الثامن الميلادي" (٢)، كما شبه الأعرابي عمل السماجة المتمثل بالأداءات الراقصة بعمل الجوقة في المسرح الإغريقي اعتماداً على قول ابن المعتز في سماجة النوروز التي تصطف صفوفاً:

قَدْ ظَهَرَ الْجُنُّ فِي النَّهَارِ لَنَا      مِنْهُمْ صَفُوفٌ وَدَسْتَبْنَدَاتٌ (٣)

والذي يدعم ملاحظة الأعرابي هذه أن متى بن يونس ترجم الجوقة بالصفوف حينما تحدث عن أجزاء المأساة، حيث يقول: " وهذه الأجزاء هي: مقدمة الخطب والمدخل ومخرج الرقص للصفوف" (٤). ونظن أن السماجة لم يكن عملها متشابهاً وعمل الجوقة في المسرح الإغريقي إلا في الرقص، وتختلف الجوقة عن السماجة في أنها تقوم بـ " دور المتفرج المثالي الذي يجلو غوامض الأحداث، ويستكنه الحكمة الكامنة وراءها، ويفسر سقطة البطل، وتَرَدِّيهِ في موارد الختوف" (٥)، على خلاف دور السماجة فهو الأداء نفسه المصحوب بالرقص.

#### رابعاً: المضحك

تحدثنا في الصفحات السابقة عن المؤدي الهزلي " ميامس " وموقف محمد يوسف نجم منه، ولم نتطرق إلى علاقته بالضحك في التراث العربي القديم؛ لأننا لا نملك أدلة تشير إلى هذه العلاقة، سوى إشارة بسيطة وردت في ديوان حسان، الميامس " الذي يسخر منه" (٦)، ولربما ترتبط هذه الكلمة بالمساخر أكثر من ارتباطها بالضحك، وسوف نتناول مصطلح المساخر بعد حديثنا عن المضحكين.

(١) الأصفهان - الأغاني، ٦: ١٧ - ١٨ ..

(٢) محمد يوسف نجم - صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، ص ٦٣.

(٣) الصولي - أشعار أولاد الخلفاء، ص ٢٤٩.

(٤) متى بن يونس - كتاب أرسطو طاليس " في الشعر " نقل متى بن يونس - ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ص ١٠٨.

(٥) فخري قسطندي - الجوقة، ص ٨١.

(٦) ديوان حسان بن ثابت، ص ٣٤٧.

إن كان محمد يوسف نجم قد توقف عند مصطلح " الميامس " وبين علاقته بالأداء الهزلي، فإن المضحك يعتبر من أهم المصطلحات التي شغلت النقاد؛ نظرا لشدة حضور الكوميديا في أطروحاتهم، وقد قارنوا بينها وبين أخبار متفرقة من التراث التي تمت بصلة مع الضحك والمضحكين. ولأهمية عنصر الضحك في الدراما، وخاصة في الكوميديا توقفوا عنده، حيث يقوم الضحك في كوميديا الموقف من مواقف معقدة وغير متوقعة، أما في كوميديا الصفات فيقوم نتيجة صفات معينة في الشخصية كالبلخل، وفي كوميديا العادات ينشأ الضحك نتيجة العادات الاجتماعية السيئة مثل الحذلقه وادعاء العلم، أما في كوميديا ديلارته فيكون الضحك ناتجا عن الحركات البذيئة أو من خلال التلاعب بالألفاظ<sup>(١)</sup> وسوف نعرض موقفهم من الكوميديا في الفصل الثالث في الجزء الخاص بأشكال الأداء وأنماط المؤدين<sup>(٢)</sup>، ويصبح من المهم والحال هذه أن نتوقف عند المضحك في التراث العربي بوصفه مصطلحا شديدا للحضور في أطروحاتهم.

لقد خلت دراسات النقاد من الحديث عن المضحكين في العصر الجاهلي؛ وذلك يعود إلى أنه لم تصلنا أخبار المضحكين في هذا العصر، ما خلا خيرا قصيرا عن " سعد القرقره " مضحك النعمان، كان " يعد في المستأكلين والمتطفلين، قيل له ما رأيك إلا وأنت تزيد شحما، وتقطر دما، فقال: لأني آخذ ولا أعطي، وأخطئ ولا ألام، فأنا طول الدهر مسرور وضاحك"<sup>(٣)</sup>، لم يلتف النقاد إلى هذا الخبر مع أنه يضع أيدينا على أن المجالس الجاهلية عرفت المضحكين، بل جعلتهم في مكانة خاصة، يوضح لنا سعد القرقره بأنه لا يلام إن أخطأ، أي أنه محاط بسلطة النعمان، كما يدلنا على أن المضحكين في الجاهلية كانوا منعمين، لدرجة أن سعد القرقره عاش طوال حياته مسرورا وضاحكا.

يضع شموئيل موريه المضحكين مع المهرجين، ويرى بأن المضحك يمارس أحيانا دور المهرج حينما يتخلى عن طبيعته المقتصرة على الإضحاك ليتحول إلى مقلد ومؤد<sup>(٤)</sup>، بعض المضحكين استخدموا ملابس خاصة، تتشابه وملابس المهرجين مثل عبادة المخنث وحسين بن شعرة.

إن المضحك يقدر من المجلس الذي يؤدي فيه دوره بوصفه مضحكا، ولكن العامة من الناس تنظر إليه نظرة دونية مستقبحة، مع ملاحظة أن أصحاب المجالس وعادة ما تكون السلطة تستقبح

(١) ماري إلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي، ص ٤٦٩.

(٢) انظر: ١٧٢ ٢ - ١٧٣ من الدراسة.

(٣) الثعالي - مزار القلوب في المضاف والنسب، ١: ١٠٩، للاحظ أن القرقره هي الضحك العالي، ولعل القرقره هي الكركرة، أبدلت الكاف إلى قاف

لقرب المهرج، انظر: الجزري - النهاية في غريب الحديث والأثر، ٤: ٤٢.

(٤) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٦٤.

القصاص كما فصلنا ذلك في الفصل الرابع الخاص بالمتلقي<sup>(١)</sup>؛ لأنهم على يقين بأن القاص يمارس دوره بجديّة، وبالتالي تصبح رسالته مهددة ومتهمة الواقع، أما المضحك فإن رسالته تقتصر على المزول الباعث للضحك، دون تحسس للواقع، وإن تناول الواقع فإنه يتناوله بصورة غير جادة وهذا ما يجعله أكثر قربا للسلطة من القاص، إن القاص مستهجن من قبل السلطة، مقدر لدى العامة، على خلاف المضحك المقرب من السلطة والمستبجح من العامة، فسعد القرقره مثلا يعد من المستأكلين والمتطفلين في نظر العامّة، ومع ذلك ينادم النعمان، ولا يحاسب على أخطائه.

قضى الصدر الأول من الإسلام على المجالس التي تحتضن مضحكا يعرف بها، وبدل من أن ينحصر دور المضحكين في الفضاءات المغلقة في المجالس انتشر في الفضاءات المفتوحة في السوق، وبدل من أن يمارس المضحك دوره في مجالس الذكور تحول إلى مجالس النساء، أي أن مجتمع الصدر الأول من الإسلام عرف المضحكين والمضحكات في الفضاءات المفتوحة وفي المجالس الأثوية فقط، وظلت صورة المضحك في الصدر الأول من الإسلام مستقبحة من العامة.

كان نعيمان بن عمرو من قدماء الصحابة وكبرائهم وكانت فيه دعابة زائدة وله أخبار ظريفة في دعابته<sup>(٢)</sup>، ولقد أدى نعيمان أدواره المضحكة في فضاءات مفتوحة، لا كما يؤدي سعد القرقره أدوارا في مجلس وفضاء مغلقين، وهو ينادم النعمان، وظل نعيمان محافظا على تقاليد المضحكين، خاصة تلك التي تتعلق بارتكاب المحرمات، فلقد شرب الخمر، جاء في البخاري "حدثنا سليمان بن حرب حدثنا وهيب بن خالد عن أيوب عن عبد الله بن أبي مليكة عن عقبة بن الحارث ثم أن النبي صلى الله عليه وسلم أتى بنعيمان أو بابن نعيمان وهو سكران فشق عليه وأمر من في البيت أن يضربوه فضربوه بالجريد والنعال وكنت فيمن ضربه"<sup>(٣)</sup>، ولم يكتف بذلك ويتوب، وإنما شرب النبيذ من جديد، فضرب حتى إن أحد الصحابه لعنه، فقال الرسول الكريم: " لا تفعل فإنه يجب الله ورسوله"<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: ص ٢٦٥ - ٢٦٧ من الدراسة.

(٢) ابن عبد البر - الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤: ١٥٢٦. " النعمان بن عمرو بن رفاعه بن الحارث بن يخلو بن مالك بن غنم بن مالك بن النجار الأنصاري، ممن شهد بدرًا وكان مزاحًا" انظر: ابن حجر - فتح الباري شرح صحيح البخاري، ٤: ٤٩٢، " النعمان بن عمرو بن رفاعه بن الحارث بن يخلو بن مالك بن غنم، وأمه فاطمة بنت عمرو بن عطية بن خنساء بن مذبول بن عمرو بن بني مازن بن النجار، وهو نعيمان تصغير نيمان وكان نعيمان من الولد عمه وعامر وسرة ولبابة وكبشة ومرم وأم حبيب وأمه الله، وهم لأمهات أولاد شئ وحكيمة وأمه من بني سهم وشهد نعيمان العقبة الآخرة مع السبعين من الأنصار في رواية محمد بن إسحاق وحده وشهد بدرًا وأحدًا والحندي والمشاهد كلها مع رسول الله صلى الله عليه وسلم" انظر: ابن سعد، الطبقات الكبرى، ٣: ٤٩٣.

(٣) السندي - صحيح البخاري بحاشية الإمام السندي، ٤: ٣٢٩، ورقمه ٦٧٧٥.

(٤) يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر - المصدر السابق، ٤: ١٥٢٩.

ورويت مواقف عدة دارت بين الرسول ونعيمان، كلّها تدل على أن المضحكين مارسوا أدوارهم دون توقف، ولكن لم نجد خيرا يدل على أن المضحكين مارسوا الأداء في مجلس خاص، ما خلا الذي روي عن المضحكات والصواحب وهن نساء كن يختلفن على مجالس النساء والصحبايات في مجالس نسائية، يحرم فيها حضور الذكور<sup>(١)</sup>.

حدثت بين الرسول ونعيمان حوادث متعددة، استطاع فيها نعيمان أن يضحك الرسول حتى إنه مسح عن وجهه من شدة الضحك، يروي في ذلك " عن الزبير قال حدثني مصعب عن جدي عبد الله بن مصعب عن ربيعة بن عثمان قال: جاء أعرابي إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فدخل المسجد وأناخ ناقته بفنائها، فقال بعض أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم لنعيمان بن عمرو الأنصاري وكان يقال له النعيمان: لو نخرتها فأكلناها، فإننا قد قرمنا إلى اللحم ويغرم رسول الله صلى الله عليه وسلم ثمنها، قال: فتحرها النعيمان، ثم خرج الأعرابي فرأى راحلته فصاح واعقرها يا محمد، فخرج النبي صلى الله عليه وسلم فقال: من فعل هذا؟ قالوا النعيمان. فاتبه يسأل عنه فوجده في دار ضباة بنت الزبير بن عبد المطلب قد اختفى في خندق، وجعل عليه الجريد والسعف، فأشار إليه رجل ورفع صوته يقول: ما رأيت يا رسول الله، وأشار بإصبعه حيث هو، فأخرجه رسول الله صلى الله عليه وسلم وقد تغير وجهه بالسعف الذي سقط عليه. فقال له: ما حملك على ما صنعت؟ قال: الذين دلوك على يا رسول الله هم الذين أمروني. قال: فجعل رسول الله صلى الله عليه وسلم يمسح عن وجهه ويضحك. قال: ثم غرمها رسول الله صلى الله عليه وسلم"<sup>(٢)</sup>.

يشير لنا هذا الخبر أن المضحكين في زمن الرسول لم يوقعوا أفعالهم فقط على أولئك الأشخاص الذين يعرفونهم، وإنما تذهب مكائدهم المضحكة أيضا إلى الغرباء، كما تعارف المجتمع الإسلامي الأول أن الرسول الكريم يتكفل ببعض غرامات هؤلاء، فهو يدفع عنهم الغرامات<sup>(٣)</sup>، ليس هذا فحسب وإنما ظلت العامة تحذر من مكائد المضحكين، خاصة وأن الرجل في الرواية السابقة حينما سئل عن نعيمان رفع صوته - وهو يسمع نعيمان - بأنه لم يره، بينما هو يشير بإصبعه إلى مكانه خوفا من أن يقوم نعيمان فيما بعد بالانتقام منه، ثم إن المضحك نعيمان ربما كان يختلف على مجالس النساء ليضحكهن خاصة أن المكان الذي اندس فيه هو دار ضباة بنت الزبير، لم يكن

(١) انظر: ص ١٨٠ - ١٨٢ من الدراسة.

(٢) ابن عبد البر - الاستيعاب في معرفة الأصحاب ٤٤: ١٥٢٧-١٥٢٨.

(٣) ويروي في ذلك أيضا أن نعيمان كان يشتري للرسول هدايا، فإذا جاء من اشترى منه يطلب ثمنها من نعيمان، جاء به إلى النبي صلى الله عليه وسلم فقال: أعط هذا لمن هذا. فيقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: أو لم لهدى لي؟ فيقول: يا رسول الله لم يكن عندي ثمنه وأحييت أن تأكله، فيضحك النبي صلى الله عليه وسلم ويأمر لصاحبه بثمنه. انظر: ابن عبد البر - مصدر سابق، ٤٤: ١٥٢٩.

نعيمان يخبئ في دار ضباغة لولا الصلة التي تربطه بالدار، حتى إنه يعرف تفاصيل الدار ومكان الخندق والسعف والجريد فيه.

يستمر نعيمان في مقابله المضحكة، ويستمر الآخرون في تحمل التبعات، ويروى عن أم سلمة "أن أبا بكر خرج تاجرا إلى بصرى، ومعه نعيمان وسويط بن حرملة وكلاهما بدري، وكان سويط على الزاد، فجاءه نعيمان فقال: أطعمني. فقال: لا، حتى يأتي أبو بكر. وكان نعيمان رجلا مضحكا مزاحا فقال: لأغيطانك. فذهب إلى أناس ... فقال ( لهم ): ابتاعوا مني غلاما عربيا فارها وهو ذو لسان ولعله يقول أنا حر فإن كنتم تاركيه لذلك فدعوني لا تفسدوا علي غلامي. فقالوا: بل نبتاعه منك بعشرة قلائص، فأقبل بما يسوقها، وأقبل القوم حتى عقلها ثم قال للقوم دونكم هو هذا فجاء القوم فقالوا: قد اشتريناك. قال سويط: هو كاذب أنا رجل حرّ. فقالوا: قد أخبرنا خيرك. وطرحوا الحبل في رقبتة فذهبوا به فجاء أبو بكر فأخبر فذهب هو وأصحاب له فردوا القلاص وأخذوه فضحك منها النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه حولاً"<sup>(١)</sup>.

لم تنحصر مكائد نعيمان فقط على العامة من الناس، وإنما أوقع مكائده أيضا على عثمان ابن عفان أمير المؤمنين، " قال الزبير وحدثني عمي مصعب بن عبد الله عن جدي عبد الله بن مصعب قال: كان مخزومة بن نوفل بن أهيب الزهري شيخا كبيرا بالمدينة أعمى، وكان قد بلغ مائة وخمس عشرة سنة، فقام يوما في المسجد يريد أن يبول، فصاح به الناس، فأتاه نعيمان بن عمرو بن رفاعة ابن الحارث النجاري، فتنحى به ناحية من المسجد، ثم قال: اجلس ها هنا. فأجلسه يبول، وتركه قبال، وصاح به الناس، فلما فرغ قال: من جاء بي ويحكم في هذا الموضع؟ قالوا له: النعيمان ابن عمرو قال: فعل الله به وفعل أما إن لله علي إن ظفرت به أن أضربه بعصاي هذه ... فمكث ما شاء الله حتى نسي ذلك مخزومة، ثم أتاه يوما وعثمان قائم يصلي في ناحية المسجد، وكان عثمان إذا صلى لم يلتفت فقال له: هل لك في نعيمان؟ قال نعم، أين هو؟ دلني عليه. فأتى به حتى أوقفه على عثمان فقال: دونك هذا هو، فجمع مخزومة يديه بعصاه فضرب عثمان فشججه فليل له: إنما ضربت أمير المؤمنين عثمان، فسمعت بذلك بنو زهرة فاجتمعوا في ذلك فقال عثمان: دعوا نعيمان لعن الله نعيمان فقد شهد بدرا"<sup>(٢)</sup>.

لعل نعيمان حينما أوقع هذا المقلب بعثمان كان يداري في موقفه نزعة سياسية خاصة إذا ما عرفنا بأن الفتن كانت قد بدأت تدب في المجتمع الإسلامي حنقا ضد عثمان بن عفان، ولعل نعيمان

(١) مسند أحمد: ٦: ٣١٦.

(٢) ابن عبد البر - الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤: ١٥٢٨-١٥٢٩.

كان مع أولئك الذين اتخذوا موقفا معارضا ضد أمير المؤمنين عثمان، فماذا يجعل بنو زهرة يجتمعون ضده لولا أن القضية سياسية أولا وأخيرا؟، ثم أن نعيمان يمارس مهنته دون خوف لأنه كان من أولئك الذين شهدوا بدرا، وتكفيه بدر شفاعة أمام المسلمين، فالقرآن قد غفر لمن شهد بدرا ما تقدم وما تأخر من ذنبهم، مما أكسبهم هالة تمنع وقوع العقاب عليهم، يشير عثمان بن عفان إلى عدم إمكانية وقوع العقاب على نعيمان بقوله: " دعوا نعيمان، لعن الله نعيمان فقد شهد بدرا"، بيد أن أحد الصحابة في حضرة الرسول قد لعن نعيمان لاحتسائه الخمر، فقال الرسول الكريم: " لا تفعل - أي لا تلعه - فإنه يحب الله ورسوله"<sup>(١)</sup>.

في العصر الأموي بدأ بعض الشعراء يعرفون بالمضحكين، وبدأت أدوار الشعراء واتجاهاتهم تتميز وتتضح بمسلك ما وباتجاهات مميزة، حتى إن بعض الشعراء لكي يبعدوا عنهم تهمة سياسية ما احتجوا بأنهم مضحكون، وكأن المضحك كان يمارس دوره في النقد السياسي دون خوف من العقاب، يروي أن " إسماعيل بن يسار دخل على عبد الملك بن مروان، لما أفضى إليه الأمر بعد مقتل عبد الله بن الزبير، فسلم ووقف موقف المتشد واستأذن في الإنشاد، فقال له عبد الملك: الآن يابن يسار إنما أنت امرؤ زبيري فبأي لسان تنشد؟ فقال له: يا أمير المؤمنين أنا أصغر شأنًا من ذلك وقد صفحت عن أعظم جرما ... لأعدائك مني، وإنما أنا شاعر مضحك. فتبسم عبد الملك..."<sup>(٢)</sup>.

بدأت ظاهرة المضحك المؤدي تترعرع في العصر الأموي، وكان من تجلياتها أن برزت طائفة من المضحكين الذين عرفوا في المدينة بوصفهم مضحكة، والمضحكة مفردة تشكلت في العصر الأموي، ولربما تكون مفردة المسخرة إحدى تجلياتها، وسوف نتوقف عند المسخرة والمسخر لاحقاً، والمضحكة مصطلح يطلق على أولئك الذين بلغوا غاية كبيرة في الإضحاك، وارتبطت المضحكة في بداية الأمر بالعامية واشتهروا لديهم، حتى إنهم من شدة طيران صيتهم سمعت عنهم السلطة ودار الخلافة، وكان من أهم المضحكين في العصر الأموي أشعب المحاكي المضحك، أو المضحكة كما يحلو للأبرش أن يعرفه لهشام حينما سأل من أشعب؟ ذات يوم كان هشام جالسا وعنده الأبرش الكلبي إذ طلعت وصيفة لهشام، فقال للأبرش: مازحها. فقال لها الأبرش: هي لي حلتك. فقالت: لأنت أطمع من أشعب. فقال هشام: ومن أشعب؟ قال مضحكة بالمدينة، وحدثه ببعض أحاديثه فضحك هشام وقال: اكتبوا إلى إبراهيم بن هشام - وكان عامله على المدينة - في حمله إلينا فلما ختم الكتاب أطرق هشام طويلا ثم قال: يا أبرش هشام يكتب إلى بلد رسول الله ويطلب مضحكا، ثم تمثل:

(١) ابن عبد البر - الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤: ١٥٢٩.

(٢) الأصفهان - الأغاني، ٤: ٤٢١.

إذا ألتَ طاوَعَتَ الهوى قَادَكَ الهوى إلى بَعْضِ ما فيهِ عَليكَ مَقَالُ وأوقف الكتاب<sup>(١)</sup>.

إن الوصيفة في الخير السابق تعرف تقاليد المضحكين، وتصف الأبرش بهم لطمعه بجلتها، والخليفة لا يدري عما يتكلمان؛ لأن الخلافة في العصر الأموي في بادئ الأمر لم تستقطب المضحكين مجالسهم بعد، فهشام ابن عبد الملك حينما ذكر أشعب في مجلسه تساءل من يكون؟، والأبرش لم يجد سوى مفردة مضحكة مجيبا بما على سؤال الخليفة، والخليفة لم يسأل الأبرش عن مفهوم المضحكة؛ ذلك لأن لفظة " مضحكة " باتت فنّا قائما برأسه ومعروفا لدى الناس. إن الأبرش اكتفى بالإجابة عن سؤال الخليفة بالمضحكة، ولم يأل جهدا في شرحها له، أحسن الأبرش الرد على الخليفة وأطفأ شغف الاستفسار لديه، وهذا ما يدل على ترسخ مفهوم المضحكة في العصر الأموي.

يقدم الخير السابق أيضا دلالة أخرى مهمة في جزئه الثاني، بعدما أجاب الأبرش عن سؤال الخليفة هشام، بدأ يحدثه ببعض أحاديثه، والخليفة يضحك منها، لنلاحظ هنا أن الأبرش لم يقلد الأداءات المضحكة التي يقوم بها أشعب، وإنما اكتفى برواية أحاديث أشعب نفسه، فمن غير اللائق أن يتحول الأبرش إلى مؤد للمضحكة أمام الخليفة وهو - أي الخليفة - لم يعتد بعد على مثل هذه الأداءات.

تعلق الخليفة هشام بأحاديث أشعب، وأمر بأن يكتب إلى إبراهيم بن هشام عامله على المدينة كي يحمل أشعب إليه، ويبدو أن الأمر هذا نزوة مباغته صاحبت الخليفة - لوقع أحاديث أشعب عليه التي كان يرويها الأبرش - في لحظات قليلة ليتدارك بعد أن ذهب عنه أثرها، وبعد أن ختم الكتاب، أطرقت طويلا يفكر ثم تخلى عن رغبته التي ستخلع على المضحك الأهمية الكبيرة؛ فمن غير المعقول أن يطلب الخليفة مضحكا، فالعادة أن يُقصدَ الخليفة لا أن يُقصدَ؛ لأنه الأهم ولأن غيره أقل مكانة منه وأهمية، خاصة إذا كان الآخر هنا المضحك المستهجن في نظر الثقافة الرسمية. فإن كان المضحك مستهجنا فكيف يرسل إليه الخليفة طالبا حضوره من المدينة بلد رسول الله، أدرك الخليفة أن طلبه سوف يخلق مفارقة في ذهن عامله، فالطبعي أن يطلب من البلد المقدس/ بلد رسول الله شيئا له علاقة بالدين وبقدسية المكان لا أن يطلب مدنسا ( الهوى = المضحك ) من مكان مقدس، لذلك قرّر الخليفة أن يتعد عن المفارقات التي قد تجعله مقالا على ألسنة الناس، وأن لا يخضع للهوى ويطيعه، فالهوى كفيف بأن يغري الآخرين للطعن فيه:

(١) ابن العماد - شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ١: ٢٨٧.

إِذَا أَنْتَ طَاوَعْتَ الْهُوَى قَادَكَ الْهُوَى إِلَى بَعْضِ مَا فِيهِ عَالِيكَ مَقَالٌ

لا يطلق لفظ المضحكة إلا على أولئك المميزين فعلا في الأداء المضحك، والعادة أن يطلق لفظ المضحكة على المضحكين المجيدين في فنتهم، لكل مدينة مضحكة فقط، تعرف به ويعرف بها، وتنشأ بين المضحكة والمضحك صراعات يتقرر بعدها من هو المضحكة فيهما مثلما حدث بين أشعب والغازي<sup>(١)</sup>، وسوف نتطرق إلى هذه الحادثة لاحقا في المكان المخصص<sup>(٢)</sup>.

فإذا كان مجلس الخليفة هشام لم يحفل بالمضحكين رغم معرفته بهم، ولم يحقق رغبته في استحضار أشعب لمجلسه، فإن يزيد بن الوليد بن عبد الملك أول من تجرأ من الخلفاء الأمويين فعل ما لم يستطع الخلفاء وهشام فعله، فالخليفة يزيد أول خليفة أموي سمح للمضحكين أن يحضروا مجلسه، هذا لا يعني أن مجالس خلفاء بني أمية كانت لا تحفل بالمضحكين قبل يزيد كما يرى شموئيل موريه<sup>(٣)</sup>، فالمضحك كان حاضرا في المجالس هذه، في بداية الأمر كان الشاعر يمارس فن الإضحك أمام الخليفة، وقد مرّ بنا ما حدث بين عبد الملك بن مروان وبين إسماعيل بن يسار، وهو ما يدل بأن الشعراء الهزليين كانوا يقصدون مجالس الخلفاء، ولقد سمح لهم بدخولها؛ لأنهم لم يجعلوا الضحك فنا أدائيا قائما بذاته، فهم شعراء بالدرجة الأولى، ومضحكون أحيانا، فشموئيل موريه لم يفرق في حديثه عن المضحك بين من يمارس فن الضحك باعتباره شاعرا أولا ومن يمارس فن الضحك بوصفه مضحكا مشهورا في فن الضحك فقط، ولم يعرف شاعرا أو كاتباً، وإنما مضحك.

لقد سمح يزيد بن الوليد بن عبد الملك للمضحكين أن يقصدوه، ولم يكتف بذلك وإنما فتح لهم المجال أحيانا أن يسخروا منه أيضا في سياق الهزل<sup>(٤)</sup>، واشتهر الغازي المدني بأنه مضحك ليزيد، وفد الغازي عليه ذات يوم فأكل عنده فالودجا، " فقال له يزيد: لا تكثر منه فإنه يقتلك، فقال: مترلي والله يا أمير المؤمنين عند زقاق الجنائز ما رأيت جنازة أحد قتله فالودج!"<sup>(٥)</sup>.

وفي العصر الأموي أيضا بدأت المجالس التي تحتضن المضحكين في الظهور، في بداية الأمر لم تكن تلك المجالس تمت للخلافة بصلة، كانت الخاصة تستقطب المضحكين لمجالسهم من أجل التمسخر عليهم، على عكس ما كان يحدث في الصدر الأول من الإسلام، إذ كان المضحك نعيان

(١) الأصفهان - الأغاني، ١٩ : ١٥٩.

(٢) انظر: ١٦٢ - ١٦٣ من الدراسة.

(٣) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٦٥.

(٤) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٦٥.

(٥) ابن عساکر - تاريخ دمشق، ٦٨ : ٨٦.



هو الذي ينصب كمانته للآخرين، وعرفوا أولئك الذين يرتاد المضحكون مجالسهم بالمستطرفين وهم الكرماء من الناس<sup>(١)</sup>، وكان المستطرفون يسخرون من المضحكين، ليكتشفوا ردة فعلهم التي تتسم في الأحيان الكثيرة بالجرأة الكبيرة، لدينا خبر مميز حقا يفيدنا في هذا السياق، ونظرا لذلك سنسوقه كاملا رغم طوله: " وحدث أبو عبد الله بن عبد البر قال حدثني إسحاق ابن إبراهيم عن الهيثم بن عدي قال: كان في المدينة رجل من بني هاشم، وكان له قبتان، يقال لإحدهما رشاً وللأخرى جؤذراً، وكان بالمدينة رجل مضحك لا يكاد يغيب عن مجلس المستطرفين، فأرسل الهاشمي إليه ذات يوم ليسخر به، فلما أتاه قال له: أصلحك الله، إنك لفي لذتك، ولا لذة لي، قال وما لذتك؟ قال: تحضر لي نبيذا فإنه لا يطيب لي عيش إلا به. فأمر الهاشمي بإحضار نبيذ، وأمر أن يطرح فيه سُكَّر العُشْر<sup>(٢)</sup>، فلما شربه المضحك تحرك عليه بطنه، فتناوم الهاشمي وغمز جاريته عليه، فلما ضاق عليه الأمر واضطر إلى التبرز قال في نفسه: ما أظن هاتين المغنيتين إلا يمانيتين وأهل اليمن يسمون الكُنف بالمراحيض، فقال لهما: يا حبيبي أين المرحاض؟ فقالت إحدهما لصاحبتها: ما يقول سيدنا؟ قالت: يقول غنياني:

رَحَضْتُ فُـوَادِي فَخَلَّيْتَنِي      أَهِيْمُ مِنَ الْحَبِّ فِي كُلِّ وادي  
فاندفعنا تغنيانه فقال في نفسه: والله ما أظنهما فهمتا عني، وما أظنهما إلا مكيتين، وأهل مكة يسمونها المخارج. فقال: يا حبيبي أين المخرج؟ فقالت إحدهما لصاحبتها: ما يقول سيدنا؟ قالت: يقول غنياني:

خَرَجَتْ لَهَا مِنْ بَطْنِ مَكَّةَ بَعْدَمَا      أَقَامَ الْمُنْمُودِي بِالْعَشِيِّ فَأَعْتَمَا  
فاندفعنا يغنيانه، فقال في نفسه: لم يفهما عني وما أظنهما إلا شاميتين، وأهل الشام يسمونها المذاهب، فقال: يا حبيبي أين المذاهب؟ فقالت إحدهما لصاحبتها: ما يقول حبيبي؟ قالت: يقول غنياني:

ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي كُلِّ مَذْهَبٍ      وَكَلِمَ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ  
فغنتاه الصوت، فقال لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، لم يفهما عني، وما أظن القحبتين إلا مدينتين، وأهل المدينة يسمونها بيت الخلاء، فقال: يا حبيبي أين بيت الخلاء؟ فقالت إحدهما لصاحبتها: ما يقول سيدنا؟ قالت: يقول غنياني:

خَلَا عَلَيَّ بِقَاعُ الْأَرْضِ إِذْ ظَعَنُوا      مِنْ بَطْنِ مَكَّةَ وَأَسْتَرَعَانِي الْحَزْنُ

(١) الطَّرْفُ الكرم من الناس، والمستطرف الفرس الكرم، انظر: ابن منظور - لسان العرب، مادة " طرف"، والمستطرفون كناية عن كرمهم وحجهم وطلبهم للدعاة.

(٢) قال أبو حنيفة العشر ... من كبار الشجر وله صمغ حلو وهو عريض الورق بيت صعدا في السماء وله سكر يخرج من شعبه ومواقع زهره يقال له سكر العُشْر وفي سكره شيء من مرارة وينرج له نقاخ كأنها شقائق الجمال التي تهدر فيها وله نور مثل نور الدفلى مشرب مشرق حسن المنظر وله نمر، انظر: ابن منظور - لسان العرب، مادة " عشر".

قال فغنتاه، فقال: إنا لله وإنا إليه راجعون ما أظن الفاسقتين إلا بصريتين، وأهل البصرة يسمونها الحُشوش، فقال: يا حبيبي أين الحُشوش؟ فقالت إحداهما لصاحبتهما: ما يقول سيدنا؟ قالت: يقول غنياني:

أَوْحَشُونِي وَعَزَّ صَبْرِي فِيهِمْ  
مَا احْتِيَالي وَمَا يَكُونُ فِعَالِي

قال: فاندفعنا تغنيانه، فقال: ما أراهما إلا كوفيتين، وأهل الكوفة يسمونها الكنف، فقال لهما: يا حبيبي أين الكنيف؟ فقالت إحداهما لصاحبتهما: يعيش سيدنا، ما رأيت أكثر اقتراحا من هذا الرجل قالت: ما يقول؟ قالت: يسأل أن تغني له

تَكْتَفِنِي الْهَوَى طِفْلًا  
فَشَيَّبَنِي وَمَا اكْتَهَلَا

فقال: واويلاه واعظم مصيبتاه. هذا، والهاشمي يتقطع ضحكا، فقال: لهما يا زانيتان إن لم تعلماني به أنا أعلمكما، ثم رفع ثيابه وسلح عليهما، وعلى الفراش، فانتبه الهاشمي، وقد غشي عليه من شدة الضحك، وقال: ويلك ما هذا؟! تسلح على وطائي، فقال الرجل: حياة نفسي أعز علي من وطائك. وقيل: إنه لما قيل له ويلك ما هذا؟! قال المضحك هذه الأبيات:

تَكْتَفِنِي السُّلَاحَ وَأَضْحَرُونِي  
عَلَى مَا بِي بُنَيَاتُ السَّرْوَانِي  
فَلَمَّا قُلَّ عَنْ ذَاكَ اصْطَبَارِي  
قَذَفْتُ بِهِ عَلَى وَجْهِ الْعَوَانِي

قال: فانبسط الهاشمي ودفع إليه مالا ومضى إلى سبيله<sup>(١)</sup>.

يطرح الخير السابق أمورا كثيرة، في بداية الخبر يؤكد الراوي بأن المضحك هذا لا يكاد يغيب عن مجلس المستطرفين أي الخواص الكرماء والأغنياء وأصحاب الدعابة، وأنه - أي المضحك - يزور هذه المجالس بدعوة أصحابها له، فهو لم يأت مجلس الهاشمي دون دعوة، وإنما أرسل إليه الهاشمي طالبا حضوره ليسخر منه، تُرى ما العلاقة بين المضحكين والمساخر؟

الحقيقة إننا نستطيع أن نقول كل المساخر مضحكون وليس كل المضحكين مساخر، أي أن بعضهم كان يرفض أن يكون مسخرة، وإنما كان عمله ينحصر في ذكر النكات والأفعال التي تجلب الضحك للمتلقين، كما سنرى لاحقا في خير آخر<sup>(٢)</sup>، إن هذا المضحك مسخرة، يجلب من أجل أن يقع عليه الكمين الذي ينصب له، وتبيت له النية في الإيقاع به، ولا بد أن يكون المضحك حذرا من هذه الكمائن، ولكن المضحك السابق يظل على طيلة السرد جاهلا ما يدور حوله.

(١) الأبشهي - المنطرف في كل فن مستطرف، ٣: ٢٦ - ٢٨.

(٢) انظر: ص ٥٧ - ٥٨ من الدراسة.

أول ما يدخل المضحك مجلس الهاشمي يطلب نبيذاً، ليتمم بهذا الطلب تقاليد المضحكين، القاعدة المستفادة من الأخبار السابقة جميعها والتي ستأتي فيما بعد، يكون فيها شرب النبيذ هو الصفة التي يشترك فيها المضحكون فيما بينهم، علاوة على أنهم طائفة تمتع الآخرين، وتقع في الكمائن المبيتة، وفي النهاية يوقع المضحك صاحب الكمين في الحفرة، " من حفر حفرة لأخيه وقع فيها " وهو مثل ينطبق كثيراً على المضحكين ومن يضحكون منهم، يسوّغ المضحك في الخير السابق طلبه للنبيذ بأنه يلتذ به، ربّما تجعله الخمرة أكثر مقدرة على ممارسة دوره بشكل صحيح، يقول المضحك للهاشمي: "إنك لفي لذتك ولا لذة لي" لذة الهاشمي القيتان، وما سيقوم به المضحك، واللافت للنظر أن المضحك لم يقيم بشيء، لم يرو ما يضحك، ولم يؤد أفعالا تبعث على الهزل، ما خلا جرأته في الطلب وتوجيه الاتهام إلى الهاشمي بأنه يلتذ بالنساء والنساء هنا القيتان، وأنه لا يجوز أن تلتذ أنت وأبقى أنا دون لذة، فاجعل اللحظة لا تأتي على حساب أحد، التذ أنت ودعني ألتذ معك، إن الجرأة هي إحدى صفات المضحك المهمة أيضاً، فبدونها لا يستطيع أن يمارس دوره بشكل حقيقي، وقد مرّ بنا بأن الغاضري كان جريئاً في الرد على الخليفة يزيد حينما قال له بأن كثرة الأكل من الفالودج يقتل، رد عليه الغاضري بجرأة: متري والله يا أمير المؤمنين عند زقاق الجنائز ما رأيت جنازة أحد قتله الفالودج!<sup>(١)</sup>.

جاء المضحك إلى الهاشمي ليمارس فعلاً مضحكاً، ولكن الهاشمي لم يتركه ليقوم بدوره الذي جاء من أجله، أمر الهاشمي منذ بداية السرد بالنبيذ ملبياً رغبة المضحك، ووضع فيه سكر العُشْر، وهي مادة تحرك البطن، فبدأ المضحك بالشرب وبدأ سكر العُشْر يسري في بطنه ويحركها، أحس الهاشمي ببدء المفعول، فغمز بالقيتتين ليستعدّاً، وتناوم هو.

بدأ مشهد جديد، الهاشمي يراقب ويترصد، والمضحك يسأل المغنيتين عن موقع الكنيف، فتظاهرا بعدم الفهم، تسأل الأولى الثانية ماذا يريد؟ فترد الثانية يريد أن نغنيه، فيغنيان، فيستخدم مفردة أخرى للحمام، ويستمران في نفس الحالة، ويسأل ست مرات مستخدماً في كل مرة مفردة جديدة، وهما في نفس الموقف يغنيان، حتى آيس منهما، فسلح عليهما وعلى الوطاء.

وفي النهاية يسرّ الهاشمي، ويدفع للمضحك مالا ويمضي المضحك، ربما يبحث عن مجلس آخر يضحك فيه، النهاية تؤكد على أن المضحك، يتقاضى مالا نظير تلبيته لدعوات الخاصة.

(١) انظر: ابن عسّكر - تاريخ دمشق، ٦٨ : ٨٦ .

استخدام اللغة، لنسوق على ذلك مثالا، ورد أن أبا علقمة المضحك " أتى أبا زلازل الحذاء، فقال: يا حذاء احذ لي هذه النعل. قال: وكيف تريد أن أحذوها لك؟ قال: خصر نطاقها، وغضف معقبها، وأقب مقدمها، وعرج ونية الذؤابة بخزم دون بلوغ الرصاف، وأنخل مخازم خزامها، وأوشك في العمل. فقام أبو زلازل فتأبط متاعه، فقال أبو علقمة: إلى أين؟ قال: إلى ابن القرية ليفسر لي ما خفي علي من كلامك"<sup>(١)</sup>.

يشير مصطلح النعل هنا أو الحجام إلى أن أبا علقمة يستخدم ألفاظا ليست بألفاظ مألوفة التي يستطيع أن يفهمها، لذلك يرد عليه بأنه سوف يرحل إلى ابن القرية حتى يفسر له الحديث، ولكن يجب أن نلاحظ أن كلا من الغلام والحجام سائرا أبا علقمة ولم ينهرا أو يغضبا منه، لأنهما يعرفان أن من طبيعة المضحك أن يستخدم هذه الألفاظ من أجل أن يبهر الآخرين ويلفت أنظارهم ويضحكهم؛ لذلك يلجآن إلى مثل أساليبه في الحوار.

وأصبحت ظاهرة اللعب بالألفاظ سائدة عند المضحكين، وخاصة في العصر العباسي إذ قام المضحكون بتعليم المبتدئين فنون التلاعب هذه، وقد تردد أبو العير على مضحكين ليعلموه فن التلاعب اللفظي، وبدأ هو يلقتها لغيره، وقد اشتهر أبو العير بقلب الكلام، متأثرا بمعلمه الذي كان يقول: " أول ما تريدون قلب الأشياء، فكنا نقول: إذا أصبح كيف أمسيت؟ وإن أمسى كيف أصبحت؟ وإذا قال تعال تأخر إلى الخلف"<sup>(٢)</sup>.

في العصر العباسي أصبح لكل خليفة مضحكون يوردون النوادر والفكاهات في وقت الشراب والسمر ليلا<sup>(٣)</sup>، وقد مارس الشعراء دور المضحك، وأصبح واضحا التداخل الذي نشأ بين الشعر والأداء الهزلي، فتقدم الشعراء باعتبارهم مضحكين إلى قصور الخلفاء وإلى العامة، هذا لا يعني أنه لم يكن هنالك احتراف لفن الأداء الهزلي، ولكن السمة البارزة هو هذا الخلط بين الشاعر والمضحك. أو بين العالم والمضحك... الخ.

كان أبودلامة الشاعر المضحك للسفاح والمنصور والمهدي، والمهدي أول خليفة يختلط بالمضحكين أو الكوميديين<sup>(٤)</sup>، وظل أبودلامة محافظا على تقاليد المضحكين من

(١) ابن عساکر - تاريخ دمشق، ٦٧: ٩٠.

(٢) المصري القرواني - جمع الجواهر في الملح والنوادر، ص ٦٦.

(٣) شوقي ضيف - العصر العباسي الثاني، ص ٧٥.

(٤) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٦٥.

ارتكاب للمحرمات<sup>(١)</sup> وشرب الخمر، فإن كان أبو دلامة يجمع الشاعر والمضحك في آن، فإن ابن أبي مریم كان يجمع بين المحدث النسب والمضحك، وكان محدثاً فكها، فكان الرشيد لا يصبر عنه ولا يمل محادثته، وكان ممن جمع إلى ذلك المعرفة بأخبار أهل الحجاز وألقاب الأشراف ومكايد الجمان، ولقد وصلت الجراة بابن أبي مریم أن يسخر بالإمام، حيث قال الإمام في الصلاة: "وما لي لا أعبد الذي فطرني"، قال ابن أبي مریم: والله ما أدري!، فزجره الرشيد وقال له: يا ابن مریم في الصلاة أيضاً، إياك وإياك والقرآن والدين ولك ماشئت بعدهما<sup>(٢)</sup>، ولم يجرؤ مضحك في العصر الأموي أن يسخر بالصلاة والقرآن.

لم يكن الشعراء والمحدثون وحدهم الذين يزاولون مهنة المضحكين وإنما كان علي بن يحيى مضحكا وشاعرا وأديبا وصاحب نوادر، وصله من المتوكل وحده ثلاثمائة ألف دينار<sup>(٣)</sup>، لم يكن المضحكون في العصر الأموي يجمعون مثل هذه الأموال السخية، وإنما تم ذلك في العصر العباسي، وهو ما يدل على أن المضحكين دخلوا بقوة قلوب الخلفاء، فاستحال بعد ذلك أن تجد مجلسا للخليفة لا يحضره مضحك.

تجلت في العصر العباسي الأول والثاني ظاهرة أخرى لم يكن قد ظهر مثلها في العصور السابقة، وهي تخصص أسرة كاملة في هذه الصناعة، حيث قاموا بتوارث الأداء المضحك، وهي أسرة حمدون، تعتبر هذه الأسرة من "سلالة حمدويه صاحب الزنادقة في عصر المهدي، فكان إبراهيم ابن حمدون ينادم المعتصم، ثم الواثق، ولحق عصر المتوكل، وكان ينادم المعتصم منهم أبو محمد بن حمدون، أما أبو عبد الله أحمد بن حمدون فكان ينادم المتوكل وغيره من الخلفاء، ويقال إن المتوكل وصله في مدة خلافته بثلاثمائة وستين ألف دينار، وإن المستعين وصله بأكثر مما وصله به المتوكل"<sup>(٤)</sup>.

لقد أباح المعتصم للمضحكين أن يتصرفوا بحرية خاصة فيما يتعلق بأرائهم حوله، فسمح لهم بأن ينقدوه، وقد اشتهر المضحك الهفتي بذلك، إذ إنه كان لا يخاف من أن يقول رأيه أمام الخليفة، يقول ابن الأثير: "لما صار المعتصم خليفة كان اسمها [الخليفة] له وكان معناها للفضل، واستولى على الدواوين كلها...، وكان المعتصم يأمره بإعطاء المعني والندم فلا ينفذ الفضل ذلك... وكان له - أي المعتصم - مضحك اسمه إبراهيم يعرف بالهفتي فأمر له المعتصم بمال، وتقدم إلى الفضل بإعطائه فلم

(١) شوقي ضيف - العصر العباسي الأول، ص ٢٩٦.

(٢) ابن خلدون - المقدمة، ١: ٢١.

(٣) شوقي ضيف - العصر العباسي الثاني، ص ٧٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٧٦.

يعطه شيئاً، فبينما الهفتي يوماً عند المعتصم يمشي معه في بستان له، وكان الهفتي يصحبه قبل الخلافة ويقول له فيما يداعبه: والله لا تفلح أبداً. وكان مربوعاً بديننا، وكان المعتصم خفيف اللحم، فكان يسبقه ويلتفت إليه ويقول: مالك لا تسرع المشي؟ فلما أكثر عليه من ذلك قال الهفتي مداعباً له: كنت أراني أماشي خليفة... والله لا أفلحت أبداً. فضحك المعتصم فقال: وهل بقي من الفلاح شيء لم أدركه بعد الخلافة؟ فقال أتظن أنك أفلحت؟ لا والله مالك من الخلافة إلا اسمها ما يتجاوز أمرك أذنك إنما الخليفة الفضل" (١).

وإن كان المعتصم أتاح للمضحكين أن يلقوا بأرائهم دون تردد، فإن المتوكل كما يرى شموئيل موريه شجع المضحكين على أن يتصرفوا بجرية مطلقة أيضاً، وأن يضحكوا حتى باستخدام الكلمات البذيئة (٢)، "وقد نادى المتوكل المضحكين الجبان والمخنثين من أمثال عبادة، ودارت بينهما نواذر ومضاحيك" (٣)، كما احتوى مجلسه على مضحك شاذ مثل الخطارة، حكى أنه "شرب ليلة مع المتوكل وكان في السقاة وسيم، فوضع عينه عليه فلما كان وقت السحر دب إليه، وكان بالقرب من المتوكل فأحس به فقال له: ما هذا يا خطارة؟ فقال له: يا مولاي هذا وقت تفريغ الخطارة الماء في الرياض. فقال له: لا تعد لثلا يكون ماء أحمر. فرجع إلى نومه ولم يعد في ذلك كلمة في عمره معه، ولا أنكر منه شيئاً، ولم يحدث بما الخطارة حتى قتل المتوكل" (٤).

فالمتوكل ينام بالقرب من المضحكين كما يوضح لنا الخبر السابق، وهو ما لم يكن يحدث في العصر الأموي، وحينما يكتشف بأن الخطارة يميل إلى الصبيان يهدده بالقتل. والحقيقة ليس مستبعداً أن يقوم الخليفة بقتل ندمه المضحك، يروى أن المعتز أطعم "المضحكين حيات على أنها سمك، فماتوا كلهم وأعطى ورثتهم الديارات وتاب إلى الله عز وجل من ذلك وتصدق بمائة ألف درهم" (٥)، دون أن يرتكبوا خطيئة في حقه.

(١) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ٦: ٢٢-٢٣.

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P.٥٦.

(٣) ابن عساكر - تاريخ دمشق، ٢٦: ٢٢١.

(٤) المقرئ - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ٣: ٤٥٣ - ٤٥٤، "والخطارة: صنف من الدواب الخفاف يستفي به أهل الأندلس من الأروبة وهو كثير على وادي إشبيلية وأكثر ما ياكرون العمل في السحر" المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) ابن أبي حراة - بغية الطلب في تاريخ حلب، ٨: ٣٧٦٧.

لعل المتوكل كان يُخصص للمضحكين غرفا خاصة ليكونوا قريين منه، وليس هذا أمرا مستغربا إذا ما عرفنا بأن الخليفة المعتضد خصص غرفا خاصة للمضحكين، ليستدعيهم منها، وكان لكل منهم نوبته أو دوره<sup>(١)</sup>.

إن كان قد ظهر في العصر الأموي على عهد هشام بن عبد الملك طائفة المضحكة، ففي العصر العباسي الثاني على عهد المتوكل أيضا برزت طائفة جديدة من المضحكين يدعون بالمثلثة أو الأضحوكة، وسميت مضامين أديانهم بالمضحك كما يوردها ابن شاعر في تاريخه، حيث يقول: "، وقد نادى المتوكل المضحكين المجان والمختئين من أمثال عبادة، ودارت بينهما نوادر ومضاحيك"<sup>(٢)</sup>. أما طائفة المثلثة أو الأضحوكة فهي طائفة يُلعب بها مثل أية آلة أو شيء مخصص للعب، وهي جماعة من المضحكين تغير من أشكالها وزينها وتشابهه لذلك مع المهرجين، يقال إن أبا العبر حاول أن يلفت المتوكل إليه، فقلب زيه، إذ جعل في رجله قنسوتين، وعلى رأسه خفا ( حذاء ) وجعل سراويله قميصا، وقميصه سراويل، فلما لمح المتوكل قال: علي بهذا المثلثة، ودخل عليه فقال له: أنت شارب، إني أضع الأدهم (القيد) في رجلك، وأنفيك إلى فارس، فقال أبو العبر: ضع في رجلي الأذهب وانفني إلى راجل، فقال المتوكل: أتراني في قتلك مأثوم؟ فقال: بل ماء بصل، فضحك المتوكل، ويقال: إنه أخذ منه أكثر مما أخذه أي شاعر بالجد، وقد اتخذته في مجلسه أضحوكة<sup>(٣)</sup>.

فالمثلثة أو الأضحوكة هنا يقوم بقلب الأشياء والتلاعب بها تماما مثلما يفعل باللغة، إن قلب الكلام كان مرادفا والمضحك، ذلك لأن إحدى المميزات المهمة في المضحك أن يقلب أفعاله وأشياءه، وطبيعيا بهذه الحالة أن يقلب الكلمات أيضا.

يحسن بنا أن نشير أيضا بأن صورة المضحك كانت مستهجنة عند الناس، وكثيرون من غير المضحكين يرفضون أن يتشبهوا بهم، أو أن يسامروا الخلفاء في وقت متأخر من الليل؛ لأن الوقت المتأخر من الليل مخصص للمضحكين فقط، وليس للأفاضل من الناس، " لما مات عبد الملك بن صالح، نادى الحسين بن علي بن عيسى بن ماهان في الجند فجعل الرجال في السفن، وسار الفرسان على الظهر في رجب، فلما قدم بغداد لقيه القواد وأهل بغداد وعملت له القباب، ودخل منزله، فلما كان جوف الليل، بعث إليه الأمين يأمره بالركوب إليه فقال للرسول: ما أنا بمغف ولا مسامر ولا

(١) البغدادي - تاريخ بغداد ، ٧ : ٣٨٠ .

(٢) ابن عساکر - تاريخ دمشق ، ٢٦ : ٢٢١ .

(٣) المعصري القزويني - جمع الجواهر في الملح والنوادر، ص ٦٦ .

مضحك"<sup>(١)</sup>، وفي رواية أخرى " والله ما أنا بمعبر ولا مسامر ولا مضحك"<sup>(٢)</sup>. وكان جوف الليل كان مخصصا للقاء المضحكين وليس للخاصة المتنفذين؛ لذلك يرفض الحسين بن علي بن عيسى لقاء الخليفة ليلا لأنه يكره أن يتشبه بالمضحكين الذين يقصدون المجالس من أجل أن يكونوا مثلة بيد الخليفة يتصرف بهم كيفما شاء.

ويمكن أن نجمل أفكارنا حول المضحك في النهاية فيما يأتي:

- ظهر المضحك في العصر الجاهلي في فضاءات مغلقة، في العصر الإسلامي لم يسمح للمضحك أن يمارس دوره في فضاء مغلق في المجلس، وإنما مارس أفعاله في الفضاءات المفتوحة كما لمسنا ذلك عند نعيان، في العصر الأموي سمح للمضحكين بأن يدخلوا المجالس المغلقة، ولكن دون أن يفسحوا لهم مجالاً للتدخل في أمور السلطة، أما في العصر العباسي فلقد حدثت علاقات أكثر تفاعلية بين المضحك والمتلقي الخليفة، فخصّصت لهم غرف في قصور الخلافة، كما ناموا بجانب الخلفاء، وأسرف المضحكون في العصر العباسي من استخدام الكلمات البذيئة أمام السلطة، كما أنهم ساهموا في النقد السياسي.
- تطور مصطلح المضحك إلى المضحكة في العصر الأموي وإلى المثلة في العصر العباسي الثاني، كما أطلق على الرسالة التي يودعها المضحك لفظ المضاحك، وكان يسمى المضحك أحيانا في العصر العباسي بالأضحوكة.
- ظل المضحك في عصور ما قبل العباسية مختلفا عن المهرجين؛ لأنه استخدم اللغة فقط أداء للإضحاك، أما في العصر العباسي فلقد قام المضحكون بأفعال المهرجين، وارتدوا ملابس خاصة من أجل ممارسة أدوارهم على أتم وجه، ولم يكتفوا بذلك فقط، وإنما طلبوا أوجههم بالمساحيق، وتناولوا الأدوية المسخنة، ولعل هذا التطور حدث متأخرا، " جرت العادة في أول يوم من شهر آذرماه الفارسي... أن يتناول في هذا اليوم بعض الأدوية المسخنة، ويطلّي ببعض الأظلية الحارة ويركب ويخرج في شهرة من الثياب المضحكة للناس، وهذه السنة مستعملة ببغداد وفارس، قال المرادي :

(١) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ٥ : ٣٨٥.

(٢) ابن الجوزي - المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ٢ : ٥٦٢ - ٥٦٤.



قد ركب الكوسج يا سيدي      فانزل على المرهم والراح  
وانعم بأذرمه عيشا وخذ      ممن لذة العيش بمفتاح<sup>(١)</sup>.

• يُدرج المضحكون تحت مفهوم أعم وأشمل وهو الحكاية، والمضحك فرع من الحكاية، لتوضيح الأمر أكثر، كنا قد تحدثنا عن السماجة، وهي فرع من الحكاية، إن ارتدى الحكاية قناعا فيصنف تحت السماجة ولكنه يظل حاكية، وإن استخدم الكرج فإنه يظل حاكية أيضا، ولكنه يسمى الكرجي نظرا لأنه يحاكي بفرس خشبي، كذلك الأمر بالنسبة للمضحك، إن تجرد المضحك للهزل فقط فإنه يتحول إلى حاكية مضحك، ولقد عرف العرب المضحكين المحاكين، ولم يكتفوا بذلك وإنما ذكروا لنا نماذج عن المضحكين عند ملوك فارس، دونوا لنا ما كان يحدث للمضحكين في بلاط سابور، " كان لسابور ملك فارس نديم مضحك يسمى مَرزبان، فظهر له من الملك جفوة، فلما زاد ذلك عليه تعلم نبيح الكلاب، وعوي الذئب، ونهيق الحمير، وصهيل الخيل، وصوت البغال، ثم احتال حتى دخل موضعا بقرب خلوة الملك، وأخفى أمره، فلما خلا الملك بنفسه نبح نبيح الكلاب، فلم يشك الملك في أنه كلب، فقال: انظروا ما هذا، فعوى عوي الذئب، فترل الملك عن سريره، فنهق نهيق الحمير، فمضى الملك هاربا، ومضت الغلمان يتبعون الصوت، فلما دنوا منه صهل صهيل الخيل، فافتحموا عليه، وأخرجوه عريانا، فلما وصلوا به إلى الملك ورآه مَرزبان، ضحك الملك ضحكا شديدا، وقال له: ما حملك على ما صنعت؟ قال: إن الله عز وجل مَسَخَنِي كلبا وذئبا وحمارا وفرسا لما غضب علي الملك قال فأمر الملك أن يخلع عليه وأن يرد إلى مرتبته الأولى"<sup>(٢)</sup>. المضحك هنا يحاكي ويقلد وهو ما يؤكد وجهة نظرنا، كما يذكرنا هذا الخبر بخبر الجاحظ الذي أوردناه سابقا حينما يتحدث عن الحكاية.

• ظل المضحكون محافظين على تقاليدهم، من العصر الإسلامي إلى العصر العباسي، خاصة فيما يتعلق باقتراف المحرمات، وشرب الخمر، ولقد سقنا على ذلك أمثلة كثيرة.

(١) العالي - مدار القلوب في المصاف والنسب، ١: ٦٤٧.

(٢) الأبيهي - المستطرف في كل فن مستظرف، ٣: ٢٢٢.

- كان العصر العباسي أكثر ترسيخاً لظاهرة الأداء التي يقوم بها المضحكون، فلقد وهبت الخلافة للمضحكين أموالاً طائلة، وفتحت أبوابها لهم، وقربتهم حتى جعلت غرفهم في القصور.
- ظهرت في العصر العباسي ظواهر مميزة للمضحكين لم يكن لها مثيل في العصور السابقة، مثل اختصاص عائلة ابن حمدون في الأداء الهزلي، وتعددت ثقافة المضحك، إذ إنه غاب المضحك الذي لا يمارس سوى صنعة الإضحاك فقط، وحل مكانه الشاعر المضحك والمحدث المضحك والنسابة المضحك... الخ.
- كان المضحك يؤدي مهنته عن طريق قلب الصور والحقائق بالأفعال، ولم يكتف بذلك وإنما ذهب إلى قلب كلامه أيضاً، ولذلك كان المضحك باستمرار في حاجة ماسة إلى حصيلة لغوية كبيرة تعينه في أن يقوم بالأداء على أتم وجه.
- لم يكن المضحك في الصدر الأول من الإسلام وفي العصر الأموي يتجرأ على الضحك من الدين، وحدث ذلك في العصر العباسي، حيث بدأ المضحك يسخر من القرآن نفسه وفي الصلاة، وهذا ما جعل المتلقي المعيارى يرفض ويحرم السماع للمضحكين، يقول صاحب البرهان المؤيد: " فلا تضيع أوقاتك باللهو والطرب وسماع الآلات وكلمات المضحكين"<sup>(١)</sup>

#### خامساً: المساخر والمحبّظون والصفاعة

يعد نهاية العصر العباسي بداية جديدة لظهور مظاهر درامية متفرقة، وعلى رأسها المساخر والمحبّظون، والفارق الأساسي بين هذين الشكلين وبين الأشكال السابقة أن الأداء يقوم فيهما عن طريق مجموعة من المؤدين وليس مؤدياً واحداً، والحقيقة أن الأداء الذي يقوم به مجموعة من المؤدين تأسس خارج الفضاءات المغلقة المتمثلة بدار الخلافة، فبمجرد خروج المضحكين إلى الساحات العامة نشأت الدرامية التي لا تكتفي بمؤد واحد، وإنما يقوم بها مجموعة من المؤدين ، ويتم الأداء فيها عن طريق توزيع الأدوار على عدة مؤدين، وقد يشترك المتلقي في الأداء. هذا لا يعني بأن الدور الخاصة لم

(١) الرفاعي - البرهان المؤيد، ١٣١.

يكن لها أثر في نشأتها، خاصة المساحر، إذ إنها نشأت في بداية الأمر في دور الخلافة، ثم تطورت حينما خرجت إلى الساحات العامة.

كانت العامة تنظر إلى المساحر باعتبارها وطيدة الصلة بالسلطة، وهي الأساس الذي يستطيعون من خلاله أن ينفذوا إلى الدور الخاصة لعرض حوائجهم، ورأوا بأن علاقة السلطة بالمسخرة علاقة حيوية بحيث يتجرأ المساحر أحيانا فيما لا يجرؤ عليه الآخرون، ولتأكيد ذلك نسردها ما رووه بأن الواسطة التي قادت النبي موسى وهارون إلى فرعون مسخرة من المساحر، بحيث جعلوا المساحر تفصح لفرعون عن رغبة النبي موسى وهارون في الدخول عليه، في حين لم يستطع أحد قبل ذلك أن ينقل لفرعون شأنهما خوفا منه، " قيل: إن موسى وهارون مكثا سنتين يغدوان إلى باب فرعون ويروحان يلتمسان الدخول إليه، فلم يجسر أحد أن يخبره بشأنهما حتى أخبره مسخرة كان يضحكه... فأمر حينئذ فرعون بإدخالهما"<sup>(١)</sup>. ولعل هذا الفهم يقودنا بالضرورة إلى أن الثقافة الرسمية والعامة كانتا على اقتناع بالدور الذي تقوم به المسخرة في البلاطات عموما، والخير السابق الذي روي عن موسى عليه السلام لدليل على ذلك، ولربما يشكل استمرارا للعلاقة التي جمعت المساحر بالخلفاء في العصور العباسية تحديدا.

ترتبط المسخرة بالمضحكة، والمساحر بالمضحك والمضحكين، فالمسخرة كما يشير الخير الذي روي عن موسى كانت تضحك فرعون، كذلك الشأن بالنسبة للمضحك، الذي يوصف بأنه يتمسخر، مما يدل بأنهما واحد، ولعل الفارق الأساسي بينهما كما ذكرنا سابقا هو أن لفظ المسخرة دوما يأتي ليدل على الأداء الجماعي على خلاف المضحك الذي يقوم بالأداء منفردا، لذلك نعدم المفرد من المساحر، ولكننا نجد بأن المضحكين مفردة غالبا ما تأتي بالمفرد وليس الجمع، ابن المغازلي مثلا يوصف بأنه يتمسخر أمام هارون من أجل أن يضحكه، مثلما يجعل الخير الذي روي عن موسى المسخرة بأنها تضحك فرعون، فالمسخرة بهذا تضحك والمضحك يتمسخر، يروي بأن الرشيد قال: " لخادمه اتني الساعة به [ يقصد ابن المغازلي ]، فخرج مسرورا مسرعا إلى أن جاء إلى ابن المغازلي، فقال له: أجب أمير المؤمنين. فقال: سمعا وطاعة، فقال له: بشرط أنه إذا أنعم عليك بشيء يكون لك منه الربع والبقية لي. فقال له: بل اجعل لي النصف ولك النصف، فأبى فقال: الثلث لي ولك الثلثان. فأجابه إلى ذلك بعد جهد عظيم، فلما دخل على الرشيد سلم فأبلغ، وترجم فأحسن، ووقف بين يديه، فقال له أمير المؤمنين: إن أنت أضحككتني أعطيتك خمسمائة دينار وإن لم تضحككتني أضربك بهذا الجراب ثلاث ضربات. فقال ابن المغازلي: في نفسه وما عسى أن تكون ثلاث ضربات بهذا الجراب،

(١) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ١: ١٣٨ - ١٣٩.

وظنّ في نفسه أن الجراب فارغ، فوقف يتكلم ويتمسخر وفعل أفعالا عجيبة تضحك الجلمود فلم يضحك الرشيد...<sup>(١)</sup>.

في عهد المأمون بدأت المسخر تنتشر في بيوت السلطة، حتى إن الثقافة الرسمية استنكرت هذه الظاهرة، فعلى الرغم من أن الأمين ذو قوة وبطش وشجاعة معروفة وأدب وفضيلة وبلاغة اعتبر سيء التدبير وضعيف الرأي؛ نظرا لأنه كان ينادم الفساق والمغاني والمسخرة<sup>(٢)</sup>، وقد انتشرت ظاهرة الاحتفاء بالمسخر في عهد المقتدر بالله، إذ خصّص لها أجور ثابتة، تمّ ذلك على يد الخنصي وزير المقتدر وصاحب ولايته، وهو قد "اشتغل بالشرب، كل ليلة، وكان يصبح سكرانا لا قصد فيه لعمل وسماع الحديث، وكان يترك الكتب الواردة، ولا يقرؤها إلا بعد مدة، ويهمل الأجوبة عنها، وضاعت الأموال وفاتت المصالح، ثم إنه لضجره وتبرمه بها وبغيرها من الأشغال، وكّل الأمور إلى نوابه وأهل الاطلاع عليهم، فباعوا عليه مصلحته بمصلحة نفوسهم، فلما سار الأمر إلى هذه الصورة أشار مؤنس المظفر بعزله وولاية علي بن عيسى، فقبض عليه، وأخذ ابنه وأصحابه فحبسوا، وأرسل المقتدر بالله بالبغد إلى دمشق يستدعي علي بن عيسى، وكان بها، وأمر المقتدر أبا القاسم عبيد الله ابن محمد الكلوداني بالنيابة عن علي بن عيسى إلى أن يحضر، فسار علي بن عيسى إلى بغداد، فاشتغل لأمر الوزارة ولازم النظر فيها، فمشت الأمور واستقامت الأحوال، وكان من أقوم الأسباب في ذلك أن الخنصي قد اجتمع عنده رقايع المصادر وكفالات من كفل منهم وضمانات العمال بما ضمنوا من المال بالسواد والأهواز وفارس والمغرب، فنظر فيها علي وأرسل في طلب تلك الأموال، فأقبلت إليه شيئا بعد شيء، فأدى الأرزاق وأخرج العطاء، وأسقط من الجند من لا يحمل السلاح، ومن أولاد المرتزقة من هو في المهدي فإن آباءهم أثبتوا أسماءهم، ومن أرزاق المغنين والمسخرة والندماء والصفاعنة، وغيرهم مثل الشيخ الهرم، ومن ليس له سلاح، فإنه أسقطهم وتولى الأعمال بنفسه ليلا ونهارا، واستعمل العمال في الولايات، واختار الكفاة منهم"<sup>(٣)</sup>.

إن الخنصي يخصص مبلغا للمسخرة والصفاعنة، والعجيب أنه جمعها مع غير القادرين على الاكتساب والعيش من مثل كبار السن والصغار، ولعل ذلك يعود إلى اعتبار المسخرة والصفاعنة غير مميزين وقادرين على العمل، وكانوا يتشبهون بالفقراء، لعل ذلك يكون من خلال ارتدائهم الملابس البالية، لا تزودنا نصوص التراث بمعلومات مفصلة عن كينونة لبس المسخرة، ولكن صاحب الفيض التقدير يورد نصا للقاضي الذي يعتبر ملابس المسخرة محرمة لأن الذي يلبسها يجعل نفسه ضحكة

(١) الأبيهي - المستطرف في كل فن مستظرف ٣: ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٢) ابن تفرى بردى - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ٢: ٢٠١.

(٣) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ٧: ٢٨.

بين الناس<sup>(١)</sup>، وعادة ما يستخدم المسخرة ثوب الفقراء لممارسة دورهم، وهو مسوغ لتخصيص مبلغ من بيت مال المسلمين في نظر الخصيبي لهم علاوة على أن المسخرة يقومون بإماتاعه، وهنا تبرز القيمة الأدائية الفنية للمسخرة، ولكن المقتدر بالله يرفض ذلك ويسعى إلى تغييره، ولا يجد علي بن عيسى سوى إسقاط هذه الضمانات عن المسخرة والصفاعنة، وتؤكد قضية تحريم إعطاء المسخر المال عند ابن تيمية، حيث يقول: "ولا يجوز للإمام أن يعطي أحدا مالا ... لهوى نفسه من قرابة بينهما أو مودة ونحو ذلك فضلا عن أن يعطيه لأجل منفعة محرمة منه كعطية المختنين من الصبيان المردان الأحرار والماليك ونحوهم والبغايا والمغنين والمسخر ونحو ذلك"<sup>(٢)</sup>.

والحقيقة أن الصفاعنة ظهرها في صورة تبعث على الشفقة، وقد رأينا كيف يوصف المسخرة والمحاكي بالمطايب، وتأكدت ظاهرة الطيبة لدى الصفاعنة، كان أبو العباس الشامي النخاس صفعانا طيبا<sup>(٣)</sup>، وقد وصف الشاعر المؤدي أبو الورد بذلك، "كان - أبو الورد - من عجائب الدنيا في المطايب والمحاكاة"<sup>(٤)</sup>؛ لأنه يتمتع ويطرب من ينادمه ويجلس معه، ولكن أبا الورد نفسه يوصف بأنه من الصفاعنة، فيجمع فنونا متفرقة من الأداء، وهي: المطايب والمحاكاة، علاوة على أنه من الصفاعنة، وهي صفات كما نرى تدل جميعها على الأداء، فالمطايبة لفظ قام استنادا إلى المتلقي، ولفظ الصفعان يدل على دور كان أبو الورد يمارسه في المحاكاة<sup>(٥)</sup>، وهو صفع بعض خصومه في الأداء أو المحاكاة، فكونه من الصفاعنة لا يعني بأنه ليس بمحاك، ولكن قد يكون المحاكي لا علاقة له بالصفاعنة، وقد يوصف المحاكي بالمخايل إذا ما استخدم خيال الظل، وقد يكون من السماجة إذا ما ارتدى الأقنعة، وقد يكون كرجيا إذا ما استخدم الفرس الخشي في محاكاته، وقد يكون مضحكا إذا ما انحصرت أداؤه في التهريج والضحك، وقد يكون مسخرة إذا ما ارتدى ملابس الفقراء وبدأ بمحاكاتهم ضمن تضافرية درامية وهكذا.

(١) عبد الرؤوف المناوي - فيض القدير شرح الجامع الصغير، ٦ : ٢١٩ . يورد المناوي هذا الكلام معلقا على الحديث: "من لبس ثوب شهرة، ألبه الله يوم القيامة ثوبا مثله، ثم يلبس فيه النار"

(٢) ابن تيمية - السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، ٦٤.

(٣) التنوخي - نشوار الخاضرة وأخبار المناكرة، ١ : ٣٠٦ . يروي عن صفعه " أنه دخل يوما على أبي يوسف البريدي، فصفعه، بمخدة دباح مشنة. فأخذها الشامي وعدا ليلمها إلى غلامه، فيحملها إلى بيته، فقال له أبو يوسف: قد أخذتها وبلك. قال: فأردها أطلال الله بقاء سيدنا من حيث جاءت، ولا أخذها؟ فقال: لا يماص كذا، نخنها، لا يورك لك فيها. فدفعها إلى غلامه ". انظر: التنوخي - مصدر سابق، ١ : ٣٠٦.

(٤) الثعالبي - يتيمة الدهر في محاسن العصر، ٢ : ٤٤٣.

(٥) يقول السري في أبي الورد واصفا " صفعه للملحي الشاعر:

وما حلت صفعان العراق بسومي  
لأمثاله ذما بسيرا ولا حمدا

إذا ما أبو الورد انتحاه بكفـه  
حسبت قفاه روضة تبت الورداء الثعالبي - المصدر السابق، ٢ : ٤٤٤.

إن جميع المرويات الإخبارية التي تسوقها لنا كتب التراث تؤكد على عنصر الفكاهة والطيبة لدى الصفاعنة، حتى إن الصفعان نفسه يعترف بهذه الخصيصة، يقول التوحيدي: " قال صفعان: نحن معاصر الصفاعنة، خلقنا حلماً، إذا خرق علينا الجاهل لقيناه بالتغافل. وسمعت ابن سيار يقول: الصَّفَعُ على الريق أصلح من شربة سَوِيْق" (١)، وكما يتضح لنا فجمع الصفعان الصفاعنة، والصفعان الواحد من الصفاعنة، فالصفعان هنا يؤكد على عنصر التسامح والحلم في أداؤه، فهو حلیم لأنه بمجرد أن ينتهي الأداء لا يحمل في قلبه على من صفعه شيئاً، وما الصفع إلا إحدى لعبه المحببة.

لقد ارتبطت أداءات الصفاعنة بيوم النيروز، وكان عملهم ينحصر أحياناً في وقوفهم في الطرقات في أول يوم من السنة القبطية، ويتراشقون بالماء المتنجس أو بالخمر، ويتراجمون بالبيض في وجوههم، ويتصافعون بالأخفاف والأنطاع على رقابهم، وقد منعت السلطة سنة ٧٨٧ هـ مثل هذه الأداءات (٢)، ونتيجة لاشتهار أداءات الصفاعنة ألفت فيهم الكتب، حيث خصص ابن الندم الفن الثالث من كتابه لأخبار الندماء والجلساء والمغنين... والصفاعنة والمضحكين وأسماء كتبهم (٣)، كما يذكر ابن الندم أن كتاب الصفاعنة للكنتنجي، ويضع الكنتنجي في طبقة أبي العنيس وأبي الورد اللذين اتصفا بالحمق والمحاكاة والأداء والضحك (٤).

ولعل العصر العباسي عرف الصفاعنة الذين انتشروا في دور الخلافة باسم الفراغنة، يروي عن محمد بن القاسم بأنه اغتم حينما أتاه كتاب المعتصم الذي يأمره أن يسير إليه، فإن ورد النهرين تؤخذ عمامته، ويدخل بغداد حاسراً، فلما رحل من النهروان نزع عنه جلال القبة، فاغتم بذلك، ولما وصل النهرين، قيل له يا أبا جعفر انزع عمامتك فإن أمير المؤمنين أمر بأن تدخل حاسراً، فرمى بها إلى رسول المعتصم ودخل الشماسية في يوم النيروز، وذلك في سنة ٢١٩، وهو في القبة وهي مكشوفة، وهو حاسر، وعديله شيخ من أصحاب عبدالله بن طاهر، وأصحاب السماجة بين يديه يلعبون، والفراغنة يرقصون، فلما رآهم محمد بكى، ثم قال: اللهم إنك تعلم أني لم أزل حريصاً على تغيير هذا وإنكاره. وروي أن الفراغنة كانت ترمي العامة بالقذر والميئة، والمعتصم يضحك ومحمد بن القاسم يسبح ويستغفر الله ويحرك شفثيه يدعو عليهم، والمعتصم جالس في جوسق له بالشماسية ينظر إليهم (٥).

(١) أبوحيان التوحيدي - البصار والذخائر، القسم الأول، ١٥: ٢.

(٢) ابن إياس - بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، الجزء الأول، القسم الثاني، ص ٣٦٣ - ٣٦٤.

(٣) ابن الندم - الفهرست، ص ٢٢٦.

(٤) المصدر نفسه، ٢٤٦.

(٥) أبو الفرج الأصفهاني - مقاتل الطالبين، ص ٥٨٥ - ٥٨٦.

فالرواية هذه تجعل الفراغنة يؤدون الرقص في مجلس المعتصم، وبعد ذلك يقومون بالدور نفسه الذي تقوم به الصفاعنة في يوم النيروز الذي يتجلى في رمي الأوساخ والقاذورات على العامة، وهذا ما يجعلنا نشير إلى أن دور الفراغنة والصفاعنة واحد في عملية الأداء الدرامي.

في أواخر العصر العباسي انتشر المساخر وكثرت أداؤهم، حتى إن الخلفاء ولعوا باتخاذهم ندماً لهم، يطربونهم ويسعدونهم، فبختيار ابن معز الدولة " اشتغل باللهو واللعب وعشرة النساء والمساخر والمغنين"<sup>(١)</sup>، كما أن السلطان سليمان شاه ابن السلطان محمد بن ملكشاه كان يجمع المساخر ولا يلتفت إلى الأمراء، وكان فيه تمور وخرق وبلغ به شرب الخمر حتى إنه شرها في رمضان غماراً<sup>(٢)</sup>، ولم يكن الأمراء والخلفاء وحدهم يجتمعون في حلق المساخر أو يجلبون المساخر في بيوتهم، وإنما حرص بعض العلماء الجلوس في حلق المساخر، حيث يروي عن محمود بن مسعود بن مصلح الفارسي الإمام قطب الدين أبو الثناء الشيرازي مولده سنة أربع وثلاثين وستمائة بشيراز، دخل بغداد ودمشق ومصر واستوطن بالآخرة تيريز، وانقطع عن أبواب الأمراء. قال: الذهبي عالم العجم له تصانيف وتلامذة وذكاء باهر ومزاج طاهر، وقال الإسنوي: كان إمام عصره في المعقولات وفي غاية الذكاء، وله التلاميذ الكثيرة والتصانيف المشهورة، وكان كريماً إلا أنه كان متهاوناً في الدين محباً للخمر ويجلس في حلق المساخر"<sup>(٣)</sup>، فكما نرى فجميع الذين ولعوا بالجلوس مع المساخر وصموا بشرب الخمر وعشرة النساء؛ نظراً لأن الثقافة الرسمية تحرم أداءات المساخر؛ ولذلك اعتبرت الذين يحضرون حلق المساخر - التي توصف لديهم بأنها تنتمي إلى أنذال العالم - أنذالاً ومرتكبي الكبائر، ولا يجوز والحال هذه أن يجالس الملوك المساخر، ويتحدثون معهم<sup>(٤)</sup>.

لم يكن دور المساخر يتلخص في أنهم يؤدون أدواراً من أجل الإمتاع فقط، ولكن تميزوا عن غيرهم بقدرتهم الفائقة على المواجهة السياسية، وأشهر من قام بذلك خضير صاحب البستان المشهور عند الربوة بغوطة دمشق، الذي كان يحضر مجالس الملك العادل ابن أيوب الذي يحب " الاستماع لنوادير أنذال العالم ... ومن نوادر خضير الحارة معه أنه سمعه يوماً وهو يقول في وضوئه: اللهم حاسبني حساباً يسيراً ولا تحاسبني حساباً عسيراً، فقال له: يا خوند على أي شيء يحاسبك حساباً عسيراً، إذا قال لك: أين أموال الخلق التي أخذتها؟ فقل له: تراها بأمانتها في الكرك. وكان قد صنع

(١) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ٧: ٢٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ٩: ٤٤٤.

(٣) ابن قاضي شهبة - طبقات الشافعية، ٢: ٣١١.

(٤) العباسي - آثار الأول في ترتيب الدول، ٢: ٢٤٣ - ٢٤٤.

بهذا المعقل الحشرات سميت بذلك لأن من رآها يتحسر إذا نظرها، ولا يستطيع على شيء منها بحيلة وهي خواب مفروغة من ذهب وفضة تركت بمراى من الناظرين ليشتهر ذلك في الآفاق"<sup>(١)</sup>.

يروى هذه الرواية صاحب نفع الطيب، وهو يشير في أسلوبه بطريقة غير مباشرة إلى جرأة خضير، حينما يقول: ومن نوادر خضير الحارة، كأنه يستنكر جرأة خضير هذه في مواجهة الملك العادل ابن أيوب، بحيث يقوم بخلق حوار بين الملك والله، يقدم من خلالها الأسئلة ويجيب عنها، ويتم كل ذلك في صورة ساخرة، كما أن الخبر يدلنا على أن خضير يسكن بدمشق، في الربوة ولعلها هي الميدان الأخضر الذي اشتهر بازدهار حكايات المسخرة، يقول القزويني: "وأهل دمشق أحسن الناس خلقًا وخلقا وزيا، وأميلهم إلى اللهو واللعب، ولهم في كل يوم سبت الاشتغال باللهو واللعب، وفي هذا اليوم لا يبقى للسيد على المملوك حجر، ولا للوالد على الولد، ولا للزوج على الزوجة، ولا الأستاذ على التلميذ، فإذا كان أول النهار، يطلب كل واحد من هؤلاء نفقة يومه، فيجتمع المملوك بإخوانه من المماليك، والصبي بأترابه من الصبيان، والزوجة بأخواتها من النساء، والرجل أيضا بأصدقائه، وأما أهل التمييز فيمشون إلى سائر الناس، ولهم فيها قصور، ومواضع طيبة، وأما سائر الناس فيل الميادين الأخضر، وهو محوط فرشه أخضر صيفا وشتاء من نبت فيه، وفيه الماء الجاري. والمتعيشون يوم السبت ينقلون إليه دكاكينهم وفيه حلق المشعبذين والمساحرة والمغنين والمصارعين والفصاليين، والناس مشغولون باللعب واللهو إلى آخر النهار ثم يفيضون منها ... إلى الجامع، ويصلون بها ... المغرب ويعودون إلى أماكنهم"<sup>(٢)</sup>.

يعتبر هذا الخبر مهما لأنه يسلط الضوء على الوقت التي تنشأ فيه أداءات المساحرة، وهو العصر، في حين أن المؤدي الراوي في السير الشعبية يتخذ وقت السمر في الليل مفتتحا لرويه، وهو ما يفعله أيضا المخابيل، كما أن المسخرة والمضحكة والأداءات الدرامية جميعها تنشأ في وقت الليل إن كانت تتم في الفضاءات المغلقة في دور الخلافة والسلطة، إن القاعدة التي يمكن أن نستفيد منها من الخبر السابق ومن أخبار أخرى مضى ذكرها هو أن الأداءات الدرامية التي تتميز بالتنحلي عن السرد تتم في وقت العصر، نظرا لأن المسخرة والمضحكة والسماجة والكرجي والمحبطون يستعينون بالإيماء الجسدي

(١) المقرئ - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، ٢ : ٢٩٨ . وهناك عدة روايات تدل على أن للمساحر دورا سياسيا، وبعض المساحرة تعرض للقتل من قبل السلطة نتيجة لأهم بماكولهم ويسخرون منهم، يقول ابن الأثير : " في سنة خمس وسبعين وأربعمائة في رجب تولى جمال الملك منصور بن نظام الملك، وورد الخبر بوفاته إلى بغداد في شعبان، فجلس أخوه مريد الملك للعزاء، وحضر فخر الدولة بن جعفر وابنه عميد الملك معزبن، وأرسل الخليفة إليه في اليوم الثالث فأقامه من العزاء، ولكن سبب موته أن مسخرة كان للسلطان ملكشاه يعرف بجمعفرك يماكي نظام الملك ويذكره في خلواته مع السلطان فبلغ ذلك جمال الملك، وكان يتولى مدينة بلخ وأعمالها، فسار من وقت بطوي المراحل إلى والده والسلطان، وهما بأصهبان، فاستقبله أخراه فخر الملك ومريد الملك، فأغلظ لهما القول في إغصانهما على ما بلغته عن جمعفرك، فلما وصل إلى حضرة السلطان رأى جمعفرك يسارره، فانتهره وقال: مثلك يقف هذا الموقف وينسبط بحضرة السلطان في هذا الجمع، فلما خرج من عند السلطان أمر بالنقض على جمعفرك وأمر بإخراج لسانه من فمائه وقطعه فمات. " انظر: ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ٨ : ٤٢٧ .

(٢) القزويني - آثار البلاد وأخبار العباد، ص ١٩١ .



من أجل المضي بالحكاية، أما المخايل في خيال الظل والراوي فإنه في حاجة ماسة إلى الظلمة؛ لأنها فترة استرخاء العقل، ووقت مميز للسرد، المخايل يحتاج لليل كي يحرك الظلال، أما الراوي فإنه يستعين بالليل لأن المتلقين أمهوا أعمالهم وبجثهم عن لقمة العيش، إنه وقت الفراغ إذن، بحيث يستطيع المتلقي فيه أن يطلق عنان خياله ليسافر بعيدا مع الراوي في غرائب سرده. كما أن القزويني يقسم الناس طائفتين هما: أهل التمييز والناس، إن هذا التقسيم يستند إلى المكانة الاجتماعية، التجار الذين يملكون البساتين والقصور هم المميزون، أما غير المميزين أو الناس فهم هؤلاء الذين يقصدون الميدان الأخضر ليحضروا حلق المؤدين، كما أن النص الذي يرويه القزويني يدلنا أيضا على التطور المهم الذي حدث للأداء الذي يقوم به المساحرة، وهو قيام هذه الأداءات في وقت محدد ويوم محدد وفي مكان محدد، والحقيقة أن كثيرا من الأداءات في السرد العربي القديم حرصت على أن تقوم في أماكن معينة وفي أوقات معلومة، خاصة تلك الأداءات التي يقوم بها الراوي في السير الشعبية لأن المتلقين تعارفوا عليه في هذا المكان، كما أن المخايل أيضا حرص على ثبات المكان وعدم تغييره كل حين، نظرا لأنه يستخدم أدوات ثقيلة وبالتالي يصعب نقلها باستمرار، وسوف نقف في الصفحات اللاحقة على أداء مهم اتخذ أيضا يومين محددتين في الأسبوع، كما أنه تم في مكان ثابت، نقصد خبر الصوفي المتحقم<sup>(١)</sup>.

إن كان مصطلح المسخرة والمساحر لا يرد في المدونات التراثية سوى جمع فإن الشأن نفسه بالنسبة للمحظين، ما خلا إشارة واحدة وردت عند ابن دانيال "أنا محبظ الشيطان"<sup>(٢)</sup>، ومحبظ هنا تضعنا في مشكلة كبيرة، تتجلى في أننا لا نعثر على أصل فصيح لهذه الكلمة في المدونات اللغوية، وكل ما قدمه النقاد محاولات ليست يقينية في تفسير معنى هذا المصطلح، نخص بالذكر منهم ثوثيل موريه وعطية العقاد، ويرى العقاد بأن هذا المصطلح يدل على جماعة أو فرقة من الممثلين، والممثل مفرده محبظ، وأغلب الظن أنه كان لشخص يدعى بهذا الاسم، وليس له تفسير غير ذلك<sup>(٣)</sup>، والحقيقة لا يمكن أن نقول إن مصطلح المحبظين جاء من اسم شخص، كان قد امتهن مهنة التمثيل، لأننا لا نملك أدلة تثبت ذلك، خاصة أن ابن دانيال يستخدم لفظ المحبظ في سياق يؤكد على أن الكلمة لم تكن مستخدمة بوصفها اسما لشخص، "أنا محبظ الشيطان" إن محبظ هنا اسم فاعل، استخدمها ابن دانيال ليصف حالته، وهو ما يؤكد على أن لها جذرا لم نتعرف عليه إلى الآن، وليس كما يرى عطية العقاد بأن محبظ هنا تعني ممثل، فكيف يستقيم المعنى إذا ما قمنا باستبدال كلمة محبظ بممثل في الجملة السابقة، أنا ممثل الشيطان، خاصة وأن البابات كما سيأتي لاحقا تقدم حكمة دينية، وتستخدم

(١) انظر: ص ٧٥ - ٧٦ من الدراسة، ولقراءة خبر المتحقم الصوفي انظر: ص ٢٢٧ - ٢٢٨ من الدراسة.

(٢) ابن دانيال - خيال الظل وممثلات ابن دانيال، ص ١٥٤.

(٣) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح ...، ص ٢٢٤.

مفاهيم دينية تتساقق وروح الدين أحيانا، علاوة على استخدامها مضامين جنسية، فكيف يمثل الشيطان وهو يقدم في أحيان كثيرة مدلولات دينية.

جاء في لسان العرب في مادة حبظ "المُحَبِّظُ الممتلئ غضبا"<sup>(١)</sup>، ولعل المحبِّظ بذلك في استخدام ابن دانيال "أنا محبظ الشيطان" له علاقة بهذه المادة، أي أنا من يملأ الشيطان غضبا، ومع ذلك يظل مثل هذا التفسير يشوبه كثير من الحذر لأننا لا نملك ما يثبت ذلك.

إن مصطلح المحبطين يعني المؤدي الفكاهي، وهو ليس له علاقة بالمؤدي في خيال الظل لأنه يعد أقدم من خيال الظل<sup>(٢)</sup> كما يرى عطية العقاد، ولعل الخير الذي يورده ابن إياس يؤكد ذلك، يقول: "توفي الرئيس فئات العنبر ريس المحبطين، وكان أستاذا في صنعة الخيال، وكان قد فاق على بريوه في هذا الفن"<sup>(٣)</sup>، وبريوه شخص امتهن أداء المحبطين بحيث اشتهر وذاع صيته باعتباره محبظا، ولعل ابن إياس يفرق بشكل واضح بين المخايل والمحبطين، يقول: "فأرسل - يقصد السلطان الملك الناصر (٩٠٤هـ/١٤٩٨م) أحضر أبو الخير بعدة خيال الظل، وجوق مغاني العرب، وبريوه ريس المحبطين"<sup>(٤)</sup>. وإن كان خيال الظل وفن المحبطين واحدا، فلم يميز ابن إياس بينهما.

إننا نخلص من إشارات ابن إياس هذه "إلى أن الناس كانوا يستمتعون بالاستماع إلى المحبطين، وكان رئيس المحبطين محمد الرئيس، وإن الإقبال على فن المحبطين لم يكن مقصورا على الجماهير بل إن كثيرا من الأمراء وبعض السلاطين قد أولوه اهتمامهم. وكان ما يلقيه المحبظون بالصيغة الغنائية الشعبية والبديوية، إلا أن المحبطين لم يقفوا عند إلقاء الأغاني بل كانوا يودون إلى جانبها أدوارا فكاهية وتندرية، ويبدو أن حوقات المحبطين كانت تتوسع في الأداء التندري التفكهي، ولم يكن همها الأول الغناء على المستوى الشعبي أو على المستوى البدوي بل كانت تخلط شيئا بشيء، وكان الغالب الظاهر هذا الجانب التفكهي التندري"<sup>(٥)</sup>.

ولعل أهم من توقف من النقاد عند المحبطين هو حمدي الجابري، حيث رأى أن "المحبطين" هو أحد الفنون الدرامية التي أمتعت المتلقي لسنوات طويلة قبل معرفة العرب فن المسرح في صورته الأوروبية<sup>(٦)</sup>، ويرى بأن الرحالة الأوربيين أول من أشاروا إلى المحبطين بوصفهم مؤدبين دراميين، حيث

(١) ابن منظور - لسان العرب، مادة "حبظ".

(٢) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي، ص ٢٢٤.

(٣) ابن إياس - بدائع الزهور، القاهرة، ١٩٦٣، ٣: ٤٠١.

(٤) المصدر نفسه، ٣: ٣٤١.

(٥) فاروق سعد - المسرح في التراث الشعبي، ص ٨.

(٦) حمدي الجابري - "المونودراما" و "المحبطين" مسرح خدعنا... والآخر ظلمنا، ص ٦٥.

يقول: إن " أول إشارة إلى التمثيل العربي وصفها لنا الرحالة الأجانب [ وعلى الأخص ] الرحالة الداغركي كارستين نير الذي زار القاهرة حوالي سنة ١٧٨٠" (١)، حيث قال عمّا شاهده: " إننا لم نكن نتوقع مشاهدة تمثيل في مصر، على أنه عند وصولنا إلى القاهرة، كانت ثمة فرقة تتألف من عدد من الممثلين، منهم المسلم والمسيحي واليهودي، وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذي أصابوه في هذه البلاد، فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا زهيدا جدا، وكانوا يمثلون في الهواء الطلق، ويستخدمون فناء البيت كمسرح، كما كانوا يقيمون حاجزا من ( الكواليس ) يدلون وراءه ملابسهم" (٢).

فكما يلاحظ فإن نير لا يتوقع أن يرى التمثيل في مصر، ربما لما هو شائع عن عداة العرب للمسرح لقصور عقلم، أو للموقف الشائع عن عداة الديانة الإسلامية للمسرح (٣)، كما يشير نير إلى أن الفرقة كانت تقوم بالأداء في الهواء الطلق، وتستخدم فناء البيت مسرحا، وتقيم حاجزا من الكواليس ( ساتر ) لتبديل الملابس وراءه، أي أن دار العرض ومكان الأداء والملابس كانت واضحة تماما (٤).

والمهم قبل أن تنتقل إلى الفقرة التالية من وصف نير للأداء الذي شاهده في مصر أن نشير إلى أن فرقة المحبطين كانت فرقة أداء محترف، تتقاضى أجرا من الملتقين في دار عرض معلومة حتى ولو كانت في ميدان عام أو منزل، ومكان الأداء أي خشبة المسرح تحده الكواليس التي تستخدم حاجزا لتغيير الملابس المناسبة لكل شخصية من شخصيات المسرحية (٥).

بعد أن يصف نير ما شاهده من أداء ينتقل إلى الحديث عن مضمون الأداء، حيث يقول: " كان دور الشخصية الرئيسية، وهو دور سيدة، يؤديه رجل تزيا بزى النساء، وقد عانى هذا الرجل كثيرا كي ينفى لحيته الكبيرة، كانت البطلة تجتذب إلى خيمتها بعض المسافرين، وبعد أن تسلبهم أمتعتهم، تطردهم تحت ضربات العصا، وخلال التمثيل، وبعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم، قام شاب أزعه تكرار هذه الحادثة السخيفة، وصرخ معلنا استنكاره لهذه التمثيلية، ولكي يثبت المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من ذوق هذا الشاب، أعلنوا بدورهم استنكارهم، وأجبروا الممثلين على التوقف" (٦).

(١) حمدي الجابري - " المونودراما " و " المحبطين " مسرح خدعنا ... والآخر ظلمنا، ص ٧٦.

(٢) محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث: ١٨٤٧ - ١٩١٤، ص ٧٣.

(٣) حمدي الجابري - مصدر سابق، ص ٨٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨١ - ٨٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٦) محمد يوسف نجم - المصدر السابق، ص ٧٤.

يقوم المؤدي هنا بتأدية دور المرأة، بعدما يتزيا بزوي النساء، ويخفي لحيته الطويلة، ولا يفوت نير الحديث عن موقف المتلقين لهذه الفرقة، وهو موقف يرفض التكرار، ويسعى إلى الجديد والابتكار وكأنه خير هذا النوع من الأداء جيدا وعرف إمكاناته، ويرى حمدي الجابري أن هذا الأداء يوافق المفهوم الأوربي للمسرح، ويرى بأن الموقف الدرامي بالغ السخونة، فالصراع يقوم فيه على رغبات لامرأة محتالة ورجال من المسافرين يتوقعون منها عكس ما يلاقونه بالفعل، فهي تغريهم إلى خيمتها، وسرعان ما يخرج مجردا من الملابس، تلاحقه ضربات العصي، فالمحبطون في هذا الأداء نجحوا في خلق الإيهام الدرامي في العرض بتلك الصورة الكبيرة التي استفزت الحس الأخلاقي للمشاهد لدرجة أدت إلى تدخله في العرض، وإيقافه بعد أن صدمت حسه الأخلاقي، وهو ما يعني ضمنا وصول الدرس الأخلاقي للمسرحية إلى المشاهد<sup>(١)</sup>، فإن كان حمدي الجابري يرى أن هذا الأداء بلغ أسلوب الملهة الدرامية فإن محمد يوسف نجم لا يرى فيه إلا محاولة لا تدل - في حال من الأحوال - على التمثيل بشكله المنتظم<sup>(٢)</sup>، مع توفر المؤدي المحترف الذي يتقاضى أجرا نظير أدائه، ودار العرض، والكواليس، والموضوع وإمكاناته الدرامية الهائلة وشخصياته المتعددة.

لم يكن نير وحده الذي تعرض إلى الأداءات الدرامية، وإنما هنالك ليف من الرحالة أمدنا بمعلومات هامة عن الأداءات الدرامية قبل الحملة الفرنسية على مصر، نذكر منهم بلزوني، ووصفه الموجز لأداء رآه في شبرا عام ١٨١٥ بعد حفلة عرس حيث يقول: " ... وعندما وصل الترفيه "بالرقص" إلى نهايته ... عرض أمامنا شيء أقرب إلى المسرح، كان القصد منه استعراض صورة من الحياة، وتصاريف الناس، مثلما نفعل نحن في مسارحنا، ويقدم لنا الموضوع حاجًا يريد الذهاب إلى مكة، ويطلب من أحد الجمالين أن يحضر له جملا، ويستغل الجمال ( حاجته )، ويفرض عليه، أن يحضره له، بشرط ألا يريه بائع الجمال، وعلى ذلك يطلب منه ثمنا أكبر من الثمن الحقيقي، ويعطي البائع قدرا يسيرا من الثمن، بالنسبة لما تسلمه من المشتري، ثم جيء بالجمال في النهاية، بواسطة رجلين في وضع معين، وهما مغطيان بالملابس، وكأتهما على استعداد للرحيل إلى مكة في الحال، ويصعد الحاج فوق الجمال، ولكنه يجده سيئا للغاية، فيرفض أن يتسلمه، ويطلب باسترداد نقوده، ويقع الشعب عندما يظهر بائع الجمال مصادفة ويكتشف أن الجمال المختلف عليه، ليس هو الجمال الذي باعه للجمال ليسلمه إلى الحاج، وهكذا يتضح أخيرا، أن الجمال لم يقتنع فقط بأن يندع كلا من البائع والمشتري، ويفرض عليهما الثمن الذي يريده، ولكنه احتفظ لنفسه أيضا بالجمال، وأحضر جملا رديئا للحاج... ويتبع عن هذا أن ينال ( علقه ساخنة ) ويولي الأدبار"<sup>(٣)</sup>.

(١) حمدي الجابري - "المونودراما" و "المهبطين" مسرح خدعنا ... والآخر ظلمنا، ص ٨٦ - ٨٧.

(٢) محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث: ١٨٤٧ - ١٩١٤، ص ٧٤.

(٣) لناو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ١٠٥ - ١٠٦.

إن الأداء الذي يصفه لنا بلزوني يقوم به ثلاثة مؤدين رئيسيين وهم: الحاج والجمال والبائع، علاوة على اثنين من المؤدين الصامتين يؤديان دور الجمل، كما أن الأداء يعتمد على التنوع في " طبيعة كل شخصية درامية ومواصفاتها الخاصة، وتدرّج مشاعرها وانفعالاتها تبعاً لطبيعة الصراع ومراحل تطوره ... فالحاج يريد جملاً للذهاب إلى مكة بينما الجمال يحتمل عليه ليسلبه ماله، وتتوالى المفاجآت الدرامية، ليس فقط باكتشاف الحاج المشتري أن الجمل سيء للغاية، وإنما أيضاً قد يكون الاكتشاف أنه ليس بجمل على الإطلاق في لحظة الاكتشاف نفسها الكبرى التي تتم بحضور البائع الأصلي للجمل حين تتم الاستنارة الكلية الناتجة عن التوصل إلى الحقيقة ..."<sup>(١)</sup>، وإن كان حمدي الجابري يرى بأن الدرامية تكمن في هذا الأداء في تعدد الشخصيات والصراع القائم على المفاجآت، فإن لنداو يرى بأن هذا الأداء يقوم على البساطة التي تطرب المتلقين، وتجعلهم حذرين من تجار الجمال<sup>(٢)</sup>.

أما المستشرق إدوارد لين فإنه يسوق لنا عرضاً كان قد شاهدته سنة ١٨٤٦، والمهم فيه هو حديثه عن المحبطين بشكل مباشر، حيث يقول: " ... كذلك كثيراً ما يسلي المحبظون، وهم ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة، وكثير ما يرون أثناء الحفلات السابقة المهدة للزواج والظهور ...، وأحياناً في ميادين القاهرة العامة، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين، وأعلامهم لا تستحق الذكر كثيراً، وهم على الأخص يلهون الجمهور، وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء في فرق المحبطين، فيقوم بدورهن رجل أو صبي في ثياب امرأة..."<sup>(٣)</sup>.

وإن كان الرحالة الأوروبيون يعتبرون هذه الأداءات مسرحيات أو ظواهر درامية كما رأينا فإن محمد يوسف نجم لا يرى في أداءات المحبطين إلا أداءات مرتجلة، لا تنم عن وعي صحيح، أو تفهم لفن المسرح وأصوله، ويرى أن أمثال هذه المظاهر كثيرة وهي متداولة، وتقوم على غريزة المحاكاة والتأثر، ولا يعدّها من الفن الدرامي، ولا من البذور الأولى للفن المسرحي الحديث<sup>(٤)</sup>، دون أن يقدم مسوغات حقيقية لموقفه هذا.

(١) حمدي الجابري - "المونودراما" و "المحبطين" مسرح خدعنا ... والآخر ظلمنا، ص ٩٥.

(٢) لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ١٠٦.

(٣) إدوارد ولين - المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم، ص ٢٩٠ - ٢٩١. وهناك عرض آخر شاهدته الرحالة وارنر سنة ١٨٧٤ في مصر، انظر: لنداو - المصدر السابق، ص ١٠٨، كما يسوق الرحالة المستشرق جبرار دي نرفال أداء آخر شاهدته في مصر، انظر: جبرار دي نرفال - رحلة إلى الشرق، ص ٤٨.

(٤) محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث: ١٨٤٧ - ١٩١٤، ص ٧٦.

## سادسا: اللعب والملاعب واللّعايون<sup>(١)</sup>

أشرنا فيما سبق إلى أن مصطلح الحكاية كان الأساس الذي انبثقت منه الأداءات الدرامية المستفرقة؛ لذلك استخدم ليعبر عنها، ويحل محلها، فلقد مرّ منا بأن كلاً من المضحكين والمتسخرين والمخاييلين وأصحاب السماجات والكرجيين والصفاعة كانوا يوصفون بأنهم حاكية، أي يودون دورا دراميا ما، ولعل مصطلح الحكاية لم يستطع الاستمرار طويلا، إذ استخدم حتى العصر العباسي ليتراجع في أواخره ليكون لفظ اللعب هو المفهوم الشامل الذي تنضمّ تحته هذه الأداءات والبديل الذي استطاع أن يعبر عنها بشكل كلي، ولعل ما يؤكد لنا ذلك ما رواه القزويني عن عادة أهل دمشق في الرواح إلى أماكن اللعب ليلعبوا مع المسخرة والمغنين والمشعبذين والمصارعين حيث يقول في خبر مرّ بنا سابقا: "وأهل دمشق أحسن الناس خلقًا وخلقًا وزيا، وأميلهم إلى اللهو واللعب، وهم في كل يوم سبت الاشتغال باللهو واللعب، وفي هذا اليوم لا يبقى للسيد على المملوك حجر، ولا للوالد على الولد، ولا للزوج على الزوجة، ولا الأستاذ على التلميذ، فإذا كان أول النهار، يطلب كل واحد من هؤلاء نفقة يومه، فيجتمع المملوك بإخوانه من الممالك، والصبي بأترابه من الصبيان، والزوجة بأخواتها من النساء، والرجل أيضا بأصدقائه، وأما أهل التمييز فيمشون إلى سائر الناس، وهم فيها قصور، ومواضع طيبة، وأما سائر الناس فيألي الميدان الأخضر، صيفا وشتاء من نبت فيه، وفيه الماء الجاري. والمتعيشون يوم السبت ينقلون إليه دكاكينهم وفيه حلق المشعبذين والمسخرة والمغنين والمصارعين والفصاليين، والناس مشغولون باللعب واللهو إلى آخر النهار ثم يفيضون منها ... إلى الجامع، ويصلون بها ... المغرب ويعودون إلى أماكنهم"<sup>(٢)</sup>.

فالمسخرة والمغنون والمشعبدون والمصارعون في نص القزويني لعايون، وقد استخدم لفظ اللعب أيضا قبل ذلك مع السماجة، حيث يروى أن المعتصم كان يلعب مع السماجات، كما كان "أصحاب السماجة بين يديه يلعبون"<sup>(٣)</sup>. ويروي المسعودي بأن مجلس المتوكل ظهر فيه اللعب، ويقصد باللعب هنا أداء المضاحك والمسخرة<sup>(٤)</sup>، وجاء في حكاية قمر الزمان

(١) "هناك تناخل لغوي في كثير من لغات العالم بين التعابير التي تدل على المسرح، وتلك التي تدل على اللعب... إن هذا التناخل اللغوي يحمل دلالة واضحة بتخطي اللغة لتشمل علاقة كل من هاتين الظاهرتين ببعضهما مع بعضها الآخر على مدى الزمن. والمقارنة بين الظاهرتين تنطلق من التمييز بين بعدين تشملهما الظاهرة المسرحية بمددنا كحكاية تقوم على إعادة عرض لشيء ما وكشاط لعي أبطال عناصر العرض المسرحي، وعلى الأخص أداء الممثل. وتاريخ المسرح بتأرجح بين هذين البعدين، فاستخدام تسمية لعبة للدلالة على المسرحية أو العرض المسرحي منذ القرون الوسطى في كل دول أوروبا يفسر بالظروف التي أدت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة حيث انبثق عن الاحتفالات التي تحمل في جوهرها طابع اللعب. وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر، حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دقة". انظر: ماري اليس وحنا قصاب - المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص ٣٩٤ - ٣٩٥.

(٢) القزويني - آثار البلاد وأخبار العباد، ص ١٩١.

(٣) مقال الطالبين - الأصفهان، ص ٥٨٦.

(٤) مروج الذهب - المسعودي، ٩٩ : ٤.

في ألف ليلة وليلة وصف لعرس ولد التاجر عبدالرحمن، يقول الراوي: " ثم دقت الطبول وزمرت الزمور وزينت الحارة... وفي كل ليلة تأتي سائر أرباب الملاعب، يلعبون بأنواع اللعب..."<sup>(١)</sup>، إن أول ما يلاحظ في نص ألف ليلة وليلة السابق هو أن الثقافة الشعبية لم تستهجن اللعب، فلقد وصف اللعابون بالأرباب وكان الراوي الشعبي كان يجلب قدرتهم في إجادة مثل هذا الفن، مثلما يتقن أرباب العلماء علمهم، أما صاحب نفع الطيب فيصف المؤدين بأنذال العالم<sup>(٢)</sup>. كما أننا نرى بأن اللعب لفظ مستخدم ليدل على الأداء والمودين، ليس هذا فحسب، وإنما كان اللعب مفهوما يدل على الأداء، وكان لفظ الملاعب يدل على الأمكنة المشهورة بالأداءات، واللعابون واللاعبون يدلان على من يقوم بهذه الأداءات، فاللعب أصبح بهذا المفهوم أعم من لفظ الحكاية، فالحكاية كما نلاحظ من الأخبار السابقة استخدم فقط في وصف الأداء والمودين ولم يستخدم في وصف أماكن الأداءات المشهورة، فالمودي حاكية والأداء حكاية، ولكن لم يرد في كلامهم لفظ مشتق من الحكاية ليدل على الأمكنة التي تقوم فيها الحكاية، وهذا ما يجعلنا نقول إن لفظ اللعب ترسخ أكثر من مفهوم الحكاية في الأداءات الدرامية العربية القديمة؛ لأنه استطاع أن يعبر باشتقاقات متفرقة من اللعب عن المودي والأداء ومكان الأداء، ولعل عدم قدرة التكلم لاشتقاق لفظ من الحكاية ليدل على مكانها ساهم في تقدم لفظ اللعب وبالتالي تراجع لفظ الحكاية.

ويأتي وصف المودين المجيدين بأرباب الملاعب متكررا في أماكن أخرى من نصوص ألف ليلة وليلة، حيث يروي لنا الراوي في حكاية الإسكافي معروف خيرا عن عرس التاجر معروف، فيقول: " فكُتبت كتاب البنات على التاجر معروف، وشرع في عمل الفرح وأمر بزينة البلد ودقّت الطبول ومدت الأطعمة في سائر الألوان، وأقبلت أرباب الملاعب، وصار التاجر معروف يجلس على كرسي في مقعد وتأتي قدامه أرباب الملاعب"<sup>(٣)</sup>، كما أن المقرئ في خطه يصف أصحاب الأداءات بأرباب الملاعب، حيث يقول في الحديث عن رحبة باب اللوق: " رحاب باب اللوق خمس رحاب، يطلق عليها كلها الآن رحبة باب اللوق، وبها تجتمع... أرباب الملاعب، فيحشر هنالك من الخلائق للفرجة"<sup>(٤)</sup>.

فكما تؤكد نصوص ألف ليلة وليلة اختلافها مع الثقافة الرسمية في وصف المودين بأنذال العالم، حينما تصفهم بأرباب الملاعب، تدل أيضا على أن هنالك أماكن اشتهرت بالأداءات،

(١) ألف ليلة وليلة، ٦: ٦٢٤.

(٢) المقرئ - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ٢: ٢٩٨.

(٣) ألف ليلة وليلة، ٦: ٦٦١.

(٤) المقرئ - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروفة بالخطط، ٢: ٤٧٧.

وعادة ما يطلق على هذه الأماكن الملاعب، وأن فيها جماعة ما كانوا أربابا فيها، ولكننا لا نصل إلى كينونة هذه الملاعب ومدى اختلافها عن المسارح التي عرفت عند الأمم الأخرى، ولكنها بالضرورة تتشابه معها كثيرا خاصة وأنهم حينما اطلعوا على الثقافات الأخرى وأمكتتها بعد الفتوحات الإسلامية وجدوا فيها أطلالا للمسارح الرومية، وقد استخدموا مصطلح الملاعب في كتاباتهم لوصفها، وهذا الاستخدام يثبت بأن أبنية المسارح وما يحدث فيها كان يتشابه مع الملاعب واللعب الذي يكون فيها، فالحميري يقول في حديثه عن مُرْبِيطْر: " حصن بالأندلس، قريب من طرطوشة، ويظهر منه شرقا وغربا، وفيها آثار للأول: دار ملعب، وأصنام وغير ذلك... " (١)، ويقول أيضا الحميري عند حديثه عن طَبْرَمِين: " حصن بصقلية منيع، وهو بلد شامخ رفيع... وبها ملعب من ملاعب الروم القديمة... " (٢) والحقيقة أنهم في مجمل المواضع التي ترد فيها ملاعب الأمم الأخرى يربطونها بالأوثان والأصنام، ولعل هذا ما يفسر لنا سبب وقوفهم من الملاعب العربية موقفا مستهجننا، خاصة وأن الملاعب العربية القديمة كانت تقوم فيها الأداءات كما كانت تقوم في مسارح / ملاعب الآخرين - المطوّقة بالأصنام - المسرحيات، وبالتالي طبيعيا والحال هذه أن تستهجن الملاعب حتى وإن غاب عنها الحس الوثني، علاوة على أن الثقافة الدينية لهؤلاء تجعلهم ينظرون إلى الملاعب نظرة استهجان خاصة وأن الإسلام يستقبح مثل هذه الأداءات، قال الرسول الكريم: " لا يستمع الله عز وجل من مسمع ولا مرأى ولا لاه ولا ملاعب " (٣).

ولعل الأخذ بهذا الحديث يستوجب الحذر خاصة وأننا يمكن أن نؤول المراد من اللعاب هنا المقامر، علاوة على أن هناك حديثا مرويا عن زينب بنت أم سلمة يؤكد أن اللعابين كانوا يلعبون بحضرة الرسول، روي عنها: " أن اللعابين كانوا يلعبون ورسول الله صلى الله عليه وسلم في المسجد " (٤)، هناك أحاديث وروايات عدة تحث على اللعب، يروي بأن عروة بن الزبير كان يقول لولده: " يا بني العوا فإن المروءة لا تكون إلا مع اللعب " (٥)، ومع ذلك أُلصق القدامى باللعابين وباللعب الأمور المستقبحة، فجعلوا المنجمين والمعبرين الدجالين من صنف اللعابين، فإن اللعابين يأتون بالعجيب حينما يقومون بتأدية دور ما كذلك الحال بالنسبة للمعبرين فهم يأتون بالعجائب والغرائب في تفسيرهم للأحلام، إن ابن الجوزي يسوق رواية عن وهب بن منبه في خبر عن كسرى المسمى

(١) الحميري - صفة جزيرة الأندلس، ص ١٨٠ - ١٨١.

(٢) الحميري - الروض المطار في حير الأقطار، ص ٣٨٥. يذكر الملاعب أيضا القرظي في الواعظ والاعتبار بذكر الحنط والآثار، المعروف بالحنط القرظية عند حديثه عن مدينة أثريا حيث يقول: "... فيها ملاعب وأصناما بارزة " ، ١ : ٤٩٥.

(٣) الأصفهاني - حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ٢ : ١٣٩.

(٤) الطبراني - المعجم الكبير، ٢٤ : ٢٨٢، ويعلق الميثمي على الحديث قائلا: " قلت هكنا رواه الطبراني في الكبير من حديث عمرو بن عطية عن أبيه عنها ولا يعرف عمرو ولا أبوه " انظر: الميثمي - مجمع الروايد ومنبع الفرائد، ١ : ٤٥.

(٥) الزمخشري - ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ٥ : ٢٩.



أبرويز تدل على ذلك، فبعدهما يستشير كسرى المعبرين في شأن فيضان دجلة العوراء يقترحون أن يبني سداً، فيستجيب كسرى لهم، ولكن لا يلبث السد حتى يتهدم، فيجمع كسرى المعبرين - يصفهم وهب باللعايبين- ويقول لهم: تلعبون بي؟<sup>(١)</sup>.

وإن كان الحميري يستخدم مصطلح الملاعب ليعبر به عن المسارح، فإن المقدسي يستخدم هذا المصطلح نفسه، حيث يقول: "وعلى فرسخ من أصرخر ملعب سليمان، يصعد إليه في مدرجة حسنة من حجارة، وثم أساطين سود وثمانيل ومحاريب وأعاجيب على عمل ملاعب الشام"<sup>(٢)</sup>، ولعل المقدسي يريد بملاعب الشام الميدان الأخضر الذي مرّ بنا سابقاً<sup>(٣)</sup>، فهو قد أبصر مسرحاً حقيقياً وحينما بحث عن لفظ ليعبر به عما شاهده لم يجد إلا لفظ الملعب، وهذا ما يعقد مفارقة بين الحميري والمقدسي وبين الجبرتي، فإن كان الحميري والمقدسي قد رحلا إلى الآخرين ليتعرفا على ثقافتهم فإن الجبرتي لم يرحل إليهم، وإنما عاش ثقافة الآخرين في موطنه مصر وهي تأتي إليه، وهذا الفارق الوحيد بينهما، يتشابه الجبرتي مع الحميري والمقدسي في استخدامه لفظ الملاعب ليعبر به عن المسرح "في وصفه لافتتاح الكوميدي فرانسيس بمصر ضمن ماورد ذكره لأحداث ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠ (يتفرجون على ملاعب يلعبها جماعة منهم)"<sup>(٤)</sup>، فمثلما يستخدم الحميري والمقدسي لفظ الملاعب لوصف مسارح الآخرين وأمكنة الأداءات المعاصرة لهما، يستخدم الجبرتي مصطلح الملاعب ليصف به المسرح الفرنسي والأداءات العربية المعاصرة له، حيث يقول عما شاهده في الحياة الاجتماعية المصرية: "ولما وصل ساري عسكر فرنساوية إلى داره بالأزبكية تجمع هناك أرباب... الملاعبين"<sup>(٥)</sup>، ويقول: "الجامع العتيق لا يصل إليه أحد لبعده وحصوله بين الأتربة والكيمان، وكان فيما أدركنا الناس يصلون به آخر جمعة في رمضان، فتجتمع به الناس على سبيل التسلي من القاهرة ومصر وبولاق، وبعض الأمرا أيضا والأعيان، ويجتمع بصحنه... أهل الملاعب..."<sup>(٦)</sup>.

فمع معرفة العرب لأماكن الأداءات / الملاعب عند الآخر، لم ينشئوا لهم ملعباً يعرف باللعب والأداء، وإنما اتخذوا من بعض المواقع مكاناً للأداءات، وقد تميز محمد حسين الأعرجي عن بقية النقاد في تطرقه إلى الأماكن التي ينشأ فيها اللعب والأداء، حيث يقول: "لم نجد فيما بين أيدينا من أخبار عن أماكن معهودة يتخذها [ اللعابون للعب ] فيومها الناس مما يقرب أن يكون ما نصطلح عليه بـ ( المسارح )، ولكن هذا لا يمنع أن يكون [ اللعابون ] ... قد تخيروا أماكن بعينها رأوا أنها

(١) ابن الجوزي - المنظم في تاريخ الملوك والأمم، ٢: ٣٦٠-٣٦١.

(٢) المقدسي - أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص ٢٨٩.

(٣) انظر: ص ٦٦ من الدراسة.

(٤) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي، ص ٢٢١.

(٥) عبدالرحمن الجبرتي - عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ٤: ٢٦١-٢٦٢.

(٦) المصدر نفسه، ٤: ٥٩٩.

تصلح لأداء حكايتهم"<sup>(١)</sup>، وتوقف في ذلك عند خير الصوفي المتحمق الذي يصعد تلا، وهو المكان المعهود لأدائه الذي يؤدي فيها يوم الحساب في الدار الآخرة، كما أنه يرى بأن الميدان الأخضر الذي مرّ بنا سابقا مكان معهود للأداءات واللعب<sup>(٢)</sup>. وهذا لا يعني البتة أن العرب قد تعودوا على الأبنية الأدائية، فالجبرتي لم يندعش للمسرح الأوربي كحفلة، ولكن الذي أثار فضوله الأبنية والملاعب التي أقيمت على هيئة مخصوصة يختلط فيها الرجال بالنساء<sup>(٣)</sup>، فالجديد إذن على كل من الحميري والمقدسي والجبرتي هذه المباني والملاعب، أما ما يحدث فيها فله نظير في الحكاية والخيال والمخبطين... الخ، ولعل عبدالكريم برشيد قام بالتنظير إلى الاحتفالية استنادا على ذلك، فهو أشار إلى أن الاستغراب والاندعاش في موقف الجبرتي كان سببه الملاعب والأبنية المخصوصة للمسرح؛ لذلك نجدده يفهم الدرامية في الاحتفالية غير المتأسسة على مفاهيم الغرب التي يكون فيها التعبير جماعيا، وقائما على اللقاء والحوار والمشاركة، وغير مقدمة في الأبنية المسرحية؛ لأن جوهر المجتمع العربي احتفالي، مجتمع يعيش مسرحية في حياته اليومية، يعيشها في الأسواق والساحات<sup>(٤)</sup>. ولعل عبدالكريم برشيد كان متأثرا في ذلك بعروض الإيطالي أوجينيوباربا (١٩٣٦) التجريبية في الشوارع والساحات التي تعرف بمسرح الشارع، وهي تسمية تطلق على عروض مسرحية تجرّي في خارج الأبنية المسرحية، وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنه يخلق علاقة فرجة لها طابع حيوي مع المتلقي المشارك في الأداء<sup>(٥)</sup>.

لقد سقنا أخبارا عدة فيما مضى تؤكد بأن العرب عرفوا الأبنية المسرحية التي سموها الملاعب، ونادر ما يطلقون عليها لفظ "الطَيَّاطِر" أو "الطَيِّطَر"، وهي ترجمة لمصطلح المسرح Theatre<sup>(٦)</sup>، ولكننا لم نتوقف عند من يقومون باللعب، وقد احتفظنا بالمصطلح نفسه الذي تواضع عليه القدماء الذي هو السُّلَّابون مع ما يحمل هذا المصطلح من الحرفية واستهجان، إن صيغة المبالغة هنا في اللعابين لتدل بوضوح على أن الثقافة الرسمية استهجتهم. كان اللعابون فيما سقنا من أخبار من ألف ليلة وليلة يجتمعون في الأعراس والأعياد والمناسبات، وأقدم خير عثرنا عليه هو أن ابن عباس حينما ختن بنيه أرسل عكرمة ليدعو اللعابين، فلعبوا فأعطاهم ابن عباس أربعمئة درهم<sup>(٧)</sup>، إن هذا الخبر ليوقفنا على ظاهرتين مهمتين، تميز بهما السُّلَّابون، وهي ظاهرة البحث عنهم في مناسبة ما، والأجر الذي يحصلون عليه نظير أدائهم، إن الخبر السابق يؤكد بأن اللعابين يُبحث عنهم في مناسبة سعيدة، إن عكرمة لم يواجه مشكلة في العثور

(١) محمد حنين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٤٠ - ٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣ - ٤٤. لقراءة خير الصوفي المتحمق انظر: ص ٢٢٧ - ٢٢٨ من الدراسة، لقراءة خير الميدان الأخضر انظر: ص ٦٦ من الدراسة.

(٣) عبد الكرم برشيد - الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، ص ١٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩.

(٥) ماري وإلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

(٦) أورد الحميري في حديثه عن موضوع "الغربال" أبياتا منسوبة للعايد حمز بن خلف، يقول فيها:

ومن بعده التدمير با صاح قد بني بسُّلَّابها طَيِّطَرًا ثم الفسنة فأبدعا انظر: الحميري - الروض المظفر في خير الأقطار، ص ٤٢٧ - ٤٢٨.

(٧) ابن قتيبة الدينوري - عيون الأخبار، ١: ٣٢٢. وفي رواية أخرى أربعة دراهم، انظر: الزنجشري - ربيع الأبرار...، ٥: ٢٨، وكذلك في الخبر الذي

بروه الفاكهي أربعة دراهم، انظر: الفاكهي - أخبار مكة، ٣: ٢٣.

على هؤلاء، لقد ذهب مستجيبا لابن عباس وعاد بهم فلعبوا، في الخبر الذي يرويه لنا محمد بن الفيض الغساني، يخرج رجل طالبا للعبين لعرس أخيه فلم يجدهم؛ لأن السلطان قد منعهم؛ لم يمل هذا الرجل البحث، فقد التجأ إلى ابن ذكوان وهو خلف المنبر يسأله عن أمر اللعابين، فيرد ابن ذكوان: إن السلطان قد منع المختين<sup>(١)</sup>، الحقيقة أن هذا الخبر يدل بوضوح إلى أن اللعابين كانوا مستقبحين أيضا من قبل السلطة، وممنوعين من أداء دورهم؛ لأنهم وضموا بالتخت، لقد مر بنا سابقا بأن كثيرا من المؤدين وضموا بالتخت؛ وقضية الجمع بين المؤدين والمختين تحتاج إلى وقفة طويلة، وسوف نتناولها في الصفحات القادمة، وقد أدرك هذا الأمر شموئيل موريه وتناوله بصورة موجزة<sup>(٢)</sup>.

إن اللعابين كانوا يرتدون ملابس معينة، تكاد أن تستر عورتهم، علاوة على أن هذه الملابس مزركشة كملابس النساء، ولهذا السبب نعتوا بالمختين، يروي بأن سعيد بن عمرو بن جعدة ابن هبيرة المخزومي وفد على الخليفة أبي العباس، فطلب منه أبو العباس أن يحدثه عن سلطان بني أمية لكونه قد عاصرهم، فقال: يا أمير المؤمنين حضرت الجمعة ونحن مع الوليد بن يزيد، فلما زالت الشمس أذن المؤذن بالصلاة، فإذا أصوات الملاحى والمعازف والمزامير مقبلة نحونا فما راعنا إلا [أحد] اللعابين عليه غلالة إزار مصبوغان بالزعفران لا يواريان عورته، متشح بإزار وهو متخلق، وفي فمه مزمار حتى أشرف علينا وهو يقول: طوط طوط<sup>(٣)</sup>.

إن ظاهر هذا الخبر اجتماعي ولكن باطنه سياسي محض، وهو يدرج تحت الصراعات القائمة بين الأمويين والعباسيين، فماذا نريد من رجل يتحدث عن أموي في حضرة أمير عباسي، سوى أن يقوم بتشويه التاريخ/ الخليفة الأموي واللعب به من أجل إرضاء المعاصر / الخليفة العباسي، فمن غير المعقول أن يمدح سعيد الوليد بن يزيد، إن سعيد قام برواية خير ليدلل على أن الأمويين كانوا يهزؤون بالدين، كيف لا؟ واللعب هذا يرمز وهو شبه عار في حضرة الوليد بن يزيد والأذان يرتفع، وقد رويت أخبار عدة تسير في هذا المنحى، " قال الوليد بن محمد الموقري: كنا على باب الزهري، إذ سمع جلبة. فقال: ما هذا يا وليد؟ فنظرت، فإذا رأس زيد بن علي يطاف به بيد اللعابين"<sup>(٤)</sup>، إن هذا الخبر ليسوق أيضا دلالة سياسية لا تختلف عن تلك التي ذكرناها سابقا.

(١) ابن عساکر - تاريخ دمشق، ٢٧ : ٩

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p ٢٥ - ٢٧.

(٣) البيهقي - المحاسن والمساوي، ص ٤٣٣.

(٤) ابن عساکر - المصدر السابق، ١٩ : ٤٧٥.

إن السلاطين يحرصون على المال نظير أدايتهم، وقد رأينا سابقا بأن ابن عباس يمنح اللعابين مكافأة لما يؤدونه من لعب، وقد استمر مثل هذا الوضع قائما، يروي بأن " رجلا استأجر لعابين ثلاثة أيام بسبعة دنائير، فلبعوا له بالوجوه كلها، فمطل الرجل اللعابين، فأتوا به غمير بن أوس، وكان قاضي دمشق زمن هشام بن عبد الملك فقضى عليهم وقال: أنا لا أقضي لكم بعمل الشياطين فأبطل أجورهم"<sup>(١)</sup>، إن القاضي يصف أداء اللعابين بعمل الشياطين، وهو ما يدل على أن الثقافة الرسمية ظلت تستهجن مثل هذه الشرائح الاجتماعية، إن عملهم عمل الشياطين، وأنهم ينتمون كما ذكرنا سابقا إلى أنذال العالم، وأنهم أيضا مخنتون<sup>(٢)</sup>، هذه نعوت تؤكد لنا أن الثقافة الرسمية استقبلت المؤدين، ولم تكفل لهم قوانين، تعينهم في أخذ حقوقهم إن ماطل بما من دعاهم، مع العلم أن ابن عباس يعطيهم أجرهم، أما غمير بن أوس فيرفض أن يقضي لهم، معتمدا على أن عملهم عمل الشياطين، كما أن اللعابين في هذا الخبر يستخدمون الأقمعة والوجوه، وهو ما يؤكد بأنهم سماجون، ولكن تسميتهم باللعابين للدليل على أن مصطلح اللعب أشمل، إن كونهم لعابين لا يعني بأنهم ليسوا سماجين، وقد وضحنا الأسباب فيما مضى.

في فترة متأخرة كانت النساء أيضا تمارس أداء اللعب، يروي لنا المقرئ خيرا عن وفاة الوزير يعقوب بن يوسف بن كلس في سنة ٣٨٠، حينما دفن لم تتأخر نائحة ولا لاعبة عن حضور القبر مدة الشهر<sup>(٣)</sup>، ولعل المرأة اللاعبة لم تمارس أداء اللعب إلا في فترة متأخرة قليلا، ولا نريد أن نستطرد كثيرا في أداء النساء الآن؛ لأننا سنخصص لاحقا عنوانا يتناول المرأة المؤدية بالعرض والتحليل<sup>(٤)</sup>.

### سابعاً: المخنتون

أشرنا فيما سبق إشارات مقتضبة إلى دور المخنتين في الأداءات الدرامية المختلفة في السرد العربي القديم، كما أننا تطرقنا إلى وجهة نظر النقاد في ذلك، ورأينا بأن أهم النقاد الذين توقفوا على علاقة المخنتين بالأداء هم الأعرج وشموئيل موريه وعطية العقاد. ومن المهم أن نقوم بتعميق وجهة نظرهم في ذلك من أجل فهم أعمق لهذه العلاقة.

(١) ابن عساکر - تاريخ دمشق، ٣٤ : ٦٧.

(٢) ترجم من بن يونس مصطلح المتلين بالرائين والمتقين، ولعل اختيار لفظ المتقين والرائين له صلة بالثقافة الرسمية التي استقبلت المؤدين، انظر: من بن يونس، كتاب أرسطو طالس " في الشعر " نقل أبي بشر من بن يونس، ضمن كتاب أرسطو طالس فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ص ١٠٥. كما أن ابن سينا أطلق على مصطلح التمثيلي أو الدرامي مصطلح النفاقي، يقول ابن سينا: " والطراغودها قد يمكن أن بطول البيت منه حتى يكون مكان الجزء النفاقي " انظر: ابن سينا - فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طالس، ترجمه وحققه عبدالرحمن بدوي، ص ١٩٧، ويفسر عبدالرحمن بدوي في حاشية رقم (٧) النفاقي بالتمثيلي، المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٣) المقرئ - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، المعروف بالخطط المقرئ، ٢ : ٣٨٢.

(٤) انظر: ص ١٧٥ - ١٩٠ من الدراسة.

لقد لفت نظر الأعرجي ارتباط المخنثين بالحكاية في النصوص السردية، وتساءل عن دورهم في الحكاية، ولم يقتصر - في الغالب - عليهم دون سواهم؟<sup>(١)</sup>، وقد عمق فكرة الأعرجي وتناوله لعلاقة المخنثين بالحكاية وبالخيال شموئيل موريه، وقد لفت نظرنا شموئيل موريه إلى علاقة الكرجي بالمخنث، حيث رأى بأن الجمع بين المخنثين والكرجيين كان قويا بحيث أنه عرف المخنثون بالكرجيين<sup>(٢)</sup>، أما عطية العقاد فإنه يرى بأن المؤدين عرفوا بالمخنثين لكونهم يقومون بأداء أدوار النساء والرجال<sup>(٣)</sup>.

ولكن أليس من المهم أن نفهم قبل أن نقوم بالحديث عن علاقة المخنثين بالأداء مفهوم المخنث في التراث العربي القديم وفي المدونات اللغوية؟ ورد في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي وفي لسان العرب بأن المخنث سمي بذلك لئنه وتكسره وتشبهه بالنساء<sup>(٤)</sup>. وجاء في غريب الحديث لابن سلام أن " أصل الاختناث التكسر والتثني"<sup>(٥)</sup>.

إن كتاب العين وكتاب غريب الحديث ولسان العرب تفيد بأن المخنث هو من يتشبه بالنساء، وليس الذين يأتون الفاحشة الكبرى، وما يدل على ذلك صراحة إشارة وردت في السيرة الحلبية عن المخنثين في زمان الرسول صلى الله عليه وسلم، " وكان المخنثون في زمانه صلى الله عليه وسلم ثلاثة: هيت وماتع وهرم، وقيل لهم ذلك لأنه كان في كلامهم لين وكانوا يختضبون بالحناء كخضاب النساء لا لأنهم يأتون الفاحشة الكبرى"<sup>(٦)</sup>، كما يؤكد ذلك صاحب الروض الأنف، يقول: وكان المخنثون على عهد رسول الله أربعة هيت هذا وهرم وماتع، وإنهم لم يأتوا الفاحشة الكبرى، وإنما كان تأنيثهم لنا في القول وخضابا في الأيدي والأرجل ولعبا كلعبهن وربما لعب بعضهم بالكرج وفي مراسيل أبي داود أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه رأى لاعبا يلعب بالكرج فقال لولا أنني رأيت هذا يلعب به على عهد النبي لنفيت من المدينة<sup>(٧)</sup>.

وهو ما يؤكد بأن المخنث كان يقوم بتأدية أدوار النساء، وأنه لا يأتي الفاحشة الكبرى، وأنه يتثنى ويتكسر، كما أنه يتخضب بالحناء مثلما تفعل النساء، ويلعب بالكرج، وهو ما يؤكد أيضا

(١) الأعرجي - فن التشكيل عند العرب، ص ٥٢.

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p. ٥٢.

(٣) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي...، ص ٢١٨.

(٤) الفراهيدي - العين، ٤: ٢٤٨. وانظر: ابن منظور - لسان العرب، مادة "خنث".

(٥) ابن سلام - غريب الحديث، ٢: ١٤٩ - ١٥٠.

(٦) برهان الدين الحلبي - السيرة الحلبية في سيرة الأمين المأمون، ٣: ٨٠.

(٧) السهيلي - الروض الأنف، ٤: ٢٥٨.

ارتباط الكرج بهم، وهو ما جعل شموئيل موريه يرى بأن الكرجيين عرفوا بالمختئين كما مر بنا سابقا. كما أن الحذاق في الغناء كان يطلق عليهم المختئون<sup>(١)</sup>

والحقيقة أن الصدر الأول من الإسلام كان يعامل المختئين على اعتبار أنهم ليسوا من أولي الإربة، مما سمح لهم أن يختلطوا بالنساء، " وكان المختئون يدخلون على النساء فلا يحجون، فكان هيت يدخل على أزواج رسول الله متى أراد، فدخل يوما دار أم سلمة رضي الله تعالى عنها ورسول الله عندها، فأقبل على أخي أم سلمة عبدالله بن أبي أمية يقول: إن فتح الله عليكم الطائف فسل أن تنفل بادية بنت غيلان بن سلمة بن معتب الثقفية، فإنها مبتلة هيفاء ... إن قامت تثنت وإن قعدت تبنت، وإن تكلمت تغنت، أعلاها قضيب وأسفلها كتيب، إذا أقبلت أقبلت بأربع وإن أدبرت أدبرت بثمان، مع ثغر كالأقحوان وشيء بين فخذيهما كالقعب المكفأ، ... فسمع ذلك رسول الله فقال له مالك: سبك الله ما كنت أحسبك إلا من غير أولي الإربة: من الرجال فلذا كنت لا أحجيك عن نسائي... ودخل في أثر هذا الحديث بعض الصحابة على رسول الله فقال: أتأذن لي يا رسول الله في أن أتبعه فأضرب عنقه؟ فقال: لا إنا قد أمرنا أن لا نقتل المصلين"<sup>(٢)</sup>. وقد نفى هيت وماتع وهم من المدينة، والنفي قد جاءت به السنة في المختئين<sup>(٣)</sup>؛ ولذلك كان عمر بن الخطاب يريد أن ينفي اللاعبين بالكرج.

لم يكن المختئون يقومون بدور الكرجيين فقط، وإنما كانوا أيضا يقومون بتأدية الشخصيات في الحكاية وفي الخيال، وقد سقنا في ذلك نصوصا، كانت كلها تدل على أن المختنث كان يقوم بإخراج الوجوه في الحكاية والخيال، وقد توقفنا عند نصين مهمين تتعلقان بجرير ودعبل، في أنهما عجزا عن مواجهة المختنث، لأنه قام بتهديدهما بإخراج أمهما في الحكاية والخيال إن قاما بهجائه، مما جعلهما يتراجعان عن ذلك، وهو يدل على أن المختنث كان يستعمل أدوات تعينه على تأدية أدوار النساء في أتم وجه، وهذا لا يعني بأن المؤدي المختنث لم يكن يؤدي أدوار الرجال، فلقد روي بأن رستم المختنث كان يحاول أن يقلد الوجوه الصعبة، ولم يتمكن من تقليد وإظهار وجه أبي قلابة في الحكاية<sup>(٤)</sup>، كما أنه عرف الصفاغة والمساخرة والمضحكين والسماجة واللعايون بالتختنث.

(١) ابن المؤزي - نليس إليس، ص ٣٠٨.

(٢) الميدان - مجمع الأمثال، ١: ٤٤١.

(٣) ابن تيمية - منهاج السنة النبوية، ٦: ٢٦٦.

(٤) البغدادي - تاريخ بغداد، ١٠: ٤٢٥.

## ثامنا: خيال الظل والبآبة

ذكرنا فيما سبق الفارق بين كلٍّ من الخيال وخيال الظل، ووضّحنا بأنهما مفهومان مختلفان، وقد خلط كثير من النقاد والدارسين بين المصطلحين<sup>(١)</sup>، وقد أشار إلى هذا الخلط عطية العقاد<sup>(٢)</sup>. كما ذكرنا بأن الخيال أسبق من خيال الظل في الظهور والنشأة، فقد وردت أول إشارة إلى الخيال في خبر "دعبل" في القرن الثالث للهجرة، أما خيال الظل فورد ذكره متأخرا.

يعتبر "خيال الظل اصطلاحاً عربياً شائعاً اتخذ معناه المستقل، وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه إياها قسوة اللغوية عندما تطالبه بالوضع العكسي ليكتسب الصحة اللغوية والمفهوم الطبيعي لمعطياته، وتجعله "ظل الخيال"؛ لأن المقصود من المخيلة هو الصورة الظلية التي يعكسها الخيال المادي أمام الضوء الخلفي، وقياساً على هذا سمي شمس الدين بن دانيال مصنفه الذي ضمنه تمثلياته الظلية الثلاث اسم تمثليته الأولى "طيف الخيال" وبهذا نسب الظاهر إلى الباطن، وجعل الأهمية للبقعة المنعكسة على الشاشة، ولا يمنع ذلك من تقبل هذا الوضع المعروف إذا نظرنا إلى الظل باعتباره النتيجة المرغوبة في العملية ونسبنا إليه الخيال، وربما كان في هذا تأكيد لأهمية الظل، وأنه الهدف الأساسي في العملية، كما لو كنّا ننسب مجهولاً إلى معلوم<sup>(٣)</sup>.

إن معظم الإشارات المتوفرة لدينا عن خيال الظل تركّز على ظاهرة الفناء والبقاء، أو الحياة والموت، وهي الحكمة المستفادة لديهم عند النظر إلى خيال الظل، فمثلما تظهر الصورة في الخيال تارة وتارة أخرى تغيب يكون حال الإنسان بين الحضور والغياب، فالحياة المجازية التي تنشأ في خيال الظل تكون مشابهاً للحياة الحقيقية، وهي مفارقة تسحب المجازي على الحقيقي، لتصل إلى العبرة.

يقول الشاعر المجهول في ذلك<sup>(٤)</sup>:

(١) مدحت الجيار يرى أن الخيال في رواية تعود إلى القرن الأول الهجري هو نفسه خيال الظل، انظر: مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٤٦، كما يسوق فاروق سعد روايات خاصة بالخيال وليس بخيال الظل، انظر: فاروق سعد - خيال الظل العربي، ص ٢٨٦. وليس هنا فحسب وإنما يمتدّها مرادفة للبآبة، انظر فاروق سعد - المصدر السابق، ص ٢٨١.

(٢) عطية العقاد - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي...، ص ٢١٩.

(٣) ابن دانيال - خيال الظل وتمثليات ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، ص ٨.

(٤) حامت الأبيات في كتاب الصفدي بغير بسط، انظر: الصفدي - الفيت المسجم في شرح لامية العمم للطبراني، ٢: ٣٧٥. وانظر: ابن الجوزي - المدهش، ص ١٧٤.

رأيت خيال الظل أعظم عبرة      لمن كان في علم الحقائق راقي  
شخصا وأصواتا يخالف بعضها      لبعض وأشكالا بغير وفاق  
تجيء وتمضي بابة بعد بابة      وتفنى جميعا والمحرك باقي

فالشاعر في الأبيات السابقة يلتقط ثنائية الفناء والبقاء، هذه الثنائية المستخلصة من لعبة المخايل بالشخص، فمثلما تفنى الشخص بعدما كانت تجيء وتمضي، يفنى الإنسان بعدما كان يجيء ويمضي، فيبقى محرك الشخص الذي هو المخايل بعد أن ينتهي عرض خيال الظل، كما يبقى الله عز وجل خالق المخايل الذي هو الإنسان والأمر أيضا بفنائه، ولعل المتمعن في هذه الأبيات يستخلص أيضا أن قائلها يعتقد بالجبرية، فمثلما الشخص مرغمة على الحركة استجابة للمخايل الذي يحركها يفعل الإنسان الذي لا يملك إرادة إزاء المحرك الباقي الذي يقدر الأقدارا.

يتأكد المعنى نفسه في أبيات أخرى ينسبها صاحب سلك الدرر إلى البيروني<sup>(١)</sup>:

ما خيال الظل إلا      عبرة لمن اعتر  
فاعتر قولي إياه      ذا تجده معتبر  
ثم تمضي وتولي      مثل ملح بالبصر

فلقد التمس الشاعر في الأبيات السابقة من عرض خيال الظل العبوة، التي تتأكد بمشاهدة حالة الشخص في خيال الظل بحالة الإنسان، فالدنيا عرض ظلّي سرعان ما تفنى وتنتهي بعدما كانت مليئة بالحركة، ولقد أكد هذا المعنى ابن حزم، إذ يرى أن خيال الظل أشبه بالدنيا<sup>(٢)</sup>.

وفي كتاب إحياء علوم الدين للغزالي تأكيد على هذا المعنى الذي يتلخص في العبوة، ولو أن الغزالي يقسم المتلقين للخيال إلى قسمين: صبي / سفيه وعاقل، فأما الصبي فيظن وهو ينظر إلى عرض خيال الظل بأنه حقيقة وأما العاقل فيعرف أن الشخص لا تتحرك وإنما تحرك، ويعلم أنه إزاء خيال غير حقيقي، يقول الغزالي: " وإنما أنت مثل الصبي الذي ينظر ليلا إلى لعب المشعبذ الذي يخرج صورا من وراء حجاب ترقص وترعق وتقوم وتقع، وهي مؤلفة من خرق لا تتحرك بأنفسها، وإنما تحركها خيوط شعرية دقيقة، لا تظهر في ظلام الليل ورؤوسها في يد المشعبذ وهو محتجب عن أنظار الصبيان، فيفرحون ويتعجبون لظنهم أن تلك الخرق ترقص وتلعب وتقوم وتقع، وأما العقلاء فإنهم يعلمون إن ذلك تحريك وليس بتحريك، ولكن ربما يعلمون كيف تفصيله، والذي يعلم بعض تفصيله لا يعلمه كما يعلمه المشعبذ الذي الأمر إليه والجاهلية بيده"<sup>(٣)</sup>.

(١) المرادي - سلك الدرر، ١: ١٣٢ - ١٣٣.

(٢) ابن حزم - كتاب الأخلاق والسير في مداواة النفوس، ٤: ١٢٢.

(٣) الغزالي - إحياء علوم الدين، ٤: ١٢٢.



فنص الغزالي يوضح لنا أن المتلقين لعروض خيال الظل ينقسمون إلى صبيان وعقلاء، ويريد الغزالي بالصبيان السفهاء؛ لأنه يقابل الصبيان بالعقلاء، والأحرى به أن يقابل الصبيان بالرجال، كما أنه يسمي المخايل بالمشعبد وهي تسمية تنطلق من منظور ديني يرفض عروض خيال الظل، ويرفض اللعب بالشخوص، وهو موقف الثقافة الرسمية التي تأتي على النقيض من الأداءات كافة<sup>(١)</sup>، كما أن نص الغزالي يوضح الطريقة التي يقوم عليها عرض خيال الظل، كما يسمي الغزالي المخايلة باللعب أو لعب المشعبد، واللعب يطلق على عروض خيال الظل، حيث يسمي المخايل الذي يحرك الشخوص باللاعب، يقول ابن عربي: " فلينظر في خيال الستارة وصوره ومن الناطق في تلك الصور عند الصبيان الصغار الذين بعدوا عن حجاب الستارة المضروبة بينهم وبين اللاعب بتلك الأشخاص والناطق فيها، فالأمر كذلك في صور العالم والناس وأكثرهم أولئك الصغار ... فالصغار في ذلك المجلس يفرحون ويضطربون والغافلون يتخذونه هوا ولعبا والعلماء يعتبرون ويعلمون أن الله ما نصب هذا إلا مثلاً... ليعتبروا وليعلموا أن هذا العالم مع الله مثل هذه الصور مع محركها، وأن هذه الستارة حجاب ستر القدر المحكم في الخلائق، ومع هذا كله يتخذ الغافلون هوا ولعباً..."<sup>(٢)</sup>.

فابن عربي يقسم المتلقين ثلاثة أقسام وهم: الصبيان الذين ينجذعون، والغافلون الذين يلهون، والعاقلون أو العلماء الذين يعتبرون، على خلاف الغزالي الذي رأى أن المتلقين لخيال الظل من الصبيان والعقلاء، كما أنه يسمي المخايل أو محرك الشخوص اللاعب، وهو يؤكد - ما ذكرناه سابقاً - أن مفهوم اللعب يشمل الأداءات جميعها، كما تسمى الرسوم التي تمثل الشخصيات أو الأبطال الشخوص، ويطلق لفظ البابة على نصوص خيال الظل، ولم يتطرق النقاد والباحثون الذين تناولوا خيال الظل إلى مفهوم البابة اللغوي والتاريخي، واكتفوا بتعريف البابة بأنها مسرحية أو تمثيلية<sup>(٣)</sup>؛ ولعل السبب يعود إلى ندرة النصوص التراثية التي تنطرق إلى البابة بالتعريف.

لم يتطرق إلى مفهوم البابة من القدماء حسب علمنا إلا الحفاجي في كتابه شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، حيث يقول: " بابة: بمعنى نوع، ومنه قولهم للعب خيال الظل بابة"<sup>(٤)</sup>،

(١) لم تكن الثقافة الرسمية راضية عن أدايات خيال الظل، حيث أن السلطان حقق أمر بحرق عدة خيال الظل، ثم تعهد المحابيل أن لا يعادوا إلى المخايلة، ويبدو أن السخاوي كان مسروراً من صنع السلطان حيث علق على هذه الحادثة قائلاً: " ونعم الصنع، جوزي عمراً " انظر: السخاوي - التبر المسبوك، ٢: ٣٥٣، كما ذكر ابن إبليس في معرض حديثه عن أحداث سنة خمس وخمسين ومائة للهجرة أن السلطان حقق رسم بحرق شخوص خيال الظل جميعها وأبطلها، انظر: ابن إبليس - بدائع الزهور في وقائع الدهور المطبعة الأميرية الكبرى، بولاق، ١٣١١هـ - ٢: ٣٢٢، كما اعتبر سودون البشغوي القاهري المتوفى سنة ٨٦٨هـ تملقاً وماحناً لأنه استحدث خيال الظل مع أنه أحد العلماء الذين تفتنوا في العلوم، انظر: ابن العماد - شذرات الذهب، ٧: ٤٤٨.

(٢) ابن عربي - الفتوحات المكية، ٣: ٨٩.

(٣) عبدالرحمن ياغي - في الجهود المسرحية العربية، ص ١٢، وعمر الطالب - الإسلام والمسرح، ص ٦٣. كما ألفت عدة كتب تسمى البابة مسرحية وتمثيلية، مثل كتاب إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، ومقالة عبد الحميد بونس: مسرح قبل المسرح... الخ.

(٤) الحفاجي - شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، ص ٤٤.

فلفظ بابة لا يطلق على نص خيال الظل وإنما يطلق لفظ البابة حسب الخفاجي على عملية الأداء الدرامي في خيال الظل، أو اللعب فيه. ولكنّ البابات في مفهومها اللغوي تعني سطور الكتاب<sup>(١)</sup>، مما يدل على أن البابة هو المصطلح الذي يطلق على سطور أو نصوص خيال الظل، وليس كما يذهب الخفاجي.

يعتبر المؤلف الرائد للبابة هو محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي (ت ٧٢٠ هـ)، وقد بقي لنا من أعماله ثلاث بابات، الأولى "طيف الخيال أو الأمير وصال"، والثانية "عجيب وغريب"، والثالثة "المتيم والضائع اليتيم"، وهذا لا يعني أن هذه البابات الثلاث هي البابات الأقدم؛ لأنه يستحيل تقديم فن بهذا النضج بدون وجود قاعدة قوية له، استقى منها ابن دانيال أو نصح على منوالها<sup>(٢)</sup>.

إن نضوج نص البابة واكتمالها فنيا على يدي ابن دانيال جعل النقاد يبحثون عن الأصول التي تأثر بها ابن دانيال، خاصة وأن البابات هي أكثر النصوص درامية في السرد العربي القديم، وقد رأى محمد عزيزة أن البابات هي أكثر الأشكال لفتاً للانتباه<sup>(٣)</sup>، ورأى أدونيس أن "مسرح خيال الظل حدس مدهش اكتشف الأساس التي تركز عليه النظرة العربية إلى الإنسان"<sup>(٤)</sup>.

لقد ربط النقاد بين المقامات والبابات على اعتبار أن أصول البابة في المقامات، وأن البابة جاءت لتكون المرحلة الثانية في الدرامية العربية بعد المقامات، فلقد لاحظ عبد الحميد يونس علاقة البابات بالمقامات من ناحية الأسلوب والنماذج البشرية المستعملة، علاوة على أن "البابة تشبه إلى حد ما المقامة...، والباعث على هذا التشابه، هو أن التمثيل تقوم به شخوص مصورة أو مشكلة إلى جانب الحديث البشري، كما أننا نجد في المقدمات التي وضعها ابن دانيال لتمثيلياته، ما ينبئ ولو بطريق غير مباشر بأن هذا المؤلف التمثيلي لم يغفل عن التدوين... أي أن باباته يمكن أن تقرأ، ويمكن أن تمثل. وأصبحت تمثيلياته المدونة أدنى إلى المسرحيات المكتوبة، فيها من الإشارات ما يعين القارئ على التصور والنقطة، وما يرشد المخرج أو المؤدي في الوقت ذاته"<sup>(٥)</sup>.

أما على الراعي فلقد رأى أن بابات ابن دانيال "قد استقطبت ما في المقامات من إمكانيات الدراما، وهذه الإمكانيات هي أهم ما استطاع الأدب العربي أن ينتجه على سبيل المسرح، قبل

(١) ابن منظور - لسان العرب، مادة "بواب"

(٢) منذر الحايك - خيال الظل بين التراث والمعاصرة، ص ١٧٦.

(٣) محمد عزيزة - المسرح والإسلام، ص ٦١.

(٤) أدونيس - زمن الشعر، ص ١٩٧.

(٥) عبد الحميد يونس - خيال الظل، ص ٦١.

ظهور ابن دانيال<sup>(١)</sup>. ويرى أن ابن دانيال حقق صلة مباشرة بين فنه الظلي وأدب المقامة كما عرفه كلٌّ من البديع والحريري، إذ حول المقامة من قصة تروى على جمع من الناس، ويؤديها فرد واحد إلى قطعة درامية يسهم الفريق المسرحي كله في تقديمها<sup>(٢)</sup>، أي أنها خرجت من إसार مسرح العقل أو الأداء التمثيلي المحدود إلى رحابة المسرح الحقيقي<sup>(٣)</sup>.

وعقد إبراهيم حمادة مقارنة فنية بين المقامات والبابات والإمكانات الدرامية في كلا النوعين، حيث رأى بأن المقامة استهدفت غاية تعليمية، تجلّت في الألوان المتنوعة من الثروة اللفظية والتراكيب الغريبة، أما البابة وإن استعارت بعض خصائص المقامة الشكلية فإنها بدت في صورة أخرى مخففة غير متعاطلة الأسلوب، والمعنى؛ "لأنها جماهيرية الذوق... وينحصر هدفها الأول في أن تحمل إلى سامعيها المتعة والترفيه بما تحويه من مضمون موثق الصلة بطبيعة اللعبة وفنيته، أما ما كان يصاحبها أحيانا من ألفاظ صعبة، فإن ذلك كان استجابة لهوى الكاتب في إظهار مقدرته الإنشائية والبلاغية، وكثيرا ما كان يخترع ألفاظا من لدنه هي عبارة عن أصوات لا مدلول لها وتتناثر حروفها وتتكاثر، ولكنها قد تضحك أو تثير الغرابة والحاسة الموسيقية، وتتساءل: لماذا اتخذت البابة شكل المقامة، وظلت ترسّف في قيدها اللفظي، وتتبع خطواتها بالرغم من شدة احتياجها إلى الانطلاق والتعبير عن الأحداث التمثيلية في حرية تعبيرا خاضعا لمقتضيات اللعبة؟"<sup>(٤)</sup>.

يحاول إبراهيم حمادة أن يرجع سبب اتخاذ البابة شكل المقامة إلى أن معظم كتابها في أول العهد كانوا من المتأدبين المعجبين بالمقامات التي كانت لها مكانة خاصة في النفوس، بما تتميز به من إيقاع جميل وألغاز لغوية تثير التفكير، ولم يكن ابن دانيال إلا أحد هؤلاء المعجبين، وليس بمستغرب بعد أن تزع البابة الدانيالية في شكلها وتركيبها إلى المقامات<sup>(٥)</sup>، ويرى عبدالرحمن ياغي أن البابة "جرت أسلوبها في الحوار على أسلوب المقامة، وقامت المغامرات فيها على بطل واحد، كبطل المقامات، خبير بطباع الناس على اختلاف طبقاتهم، ماهر، حاضر البديهة، بارع النكتة، يتفنن في الأساليب المختلفة"<sup>(٦)</sup>.

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي: ٢٩.

(٢) علي الراعي - الفن المسرحي في العالم العربي: تاريخه وعوامل ظهوره، ص ٤٠.

(٣) علي الراعي، فنون الكوميديا، ص ١٨٣.

(٤) ابن دانيال - خيال الظل و تمثيلات ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، ص ١١٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٠ - ١٢١.

(٦) عبدالرحمن ياغي - في الجهور المسرحية العربية...، ص ١٢. ويرى محمد كامل حسين أن الحوار جاء مسجوعا في البابات نتيجة تأثرها بالمقامة، انظر: محمد

كامل حسين - من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٢٣٥.

أما مدحت الجيار فإنه يرى أن البابة " احتفت بالدرامية وخرجت من قيد القصيدة والخطبة والحكاية، إلى فن شعبي أصيل في شعبيته، وهو فن البابة، أو التمثيل غير المباشر أو بتعبير أدق ( التمثيل عبر وسيط )، وكانت بابات خيال الظل هي الحلقة الثانية بعد التعازي، وهي الحلقة الثانية في سلسلة نمو النص نحو الدرامي والمشهدي أو نحو التأليف من أجل المتلقي عبر تقنيات مسرحية"<sup>(١)</sup>.

(١) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ١٧.

## الفصل الثاني

رؤية النقاد للعمل الدرامي في السرد العربي

القديم

## الشخصية والنموذج الإنساني

- ١ -

من المفيد قبل أن نعرض لموقف النقاد من الشخصية الدرامية في السرد العربي القلم أن نتوقف عند أهم مصطلح استخدموه في تناولهم للشخصية، وهو مصطلح "النموذج الإنساني" الذي تأكد حضوره باستمرار عند تناولهم للشخصية؛ ذلك لأن النموذج هو "تقلم صورة متكاملة الأبعاد - الجسمية والنفسية والاجتماعية - لشخصية أدبية، بحيث تتمثل في هذه الشخصية مجموعة من الصفات كانت قبل مطلقة في عالم التجريد الذهني، بعيدة عن عالم الحواس، أو كانت متفرقة في مختلف الأشخاص"<sup>(١)</sup>، وهو ما تطلبه الدراما في الشخصية.

ويعتبر النموذج الإنساني أحد أهم خصائص الشخصية الدرامية، لأنه يساعدها على أداء دورها الدرامي في أتم وجه، ولقد فطن أرسطو إلى ذلك، فدعا شعراء المسرح التراجيدي إلى أن يجعلوا نماذجهم أكثر دقة ووضوحاً من الواقع المألوف، حيث يقول: "ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل، وإن كانت تشابه الصورة الأصلية، كذلك الحال في الشاعر: إذا حاكى أناساً شرسين أو جبناءً أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم، فيجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين"<sup>(٢)</sup>.

إن المؤلف الذي يثابر في خلق نماذجه الإنسانية يجعل العمل أكثر قدرة على الدرامية من غيره؛ لأن الشخصية تقوم فيه باعتبارها مؤدية أكثر من كونها شخصية سردية نمطية تتسم بالثبات، ولقد قام النموذج الإنساني في المقامات على هذا الأساس، إذ أننا نشعر ونحن نتابع هذه الشخصية بأنها شخصية حقيقية، تقوم بتأدية دور يتسم بالحركة والنمو، ولعل النموذج الإنساني في المقامات وفي الرسالة البغدادية خاصة وفي السرد العربي عامة جعل النقاد ينظرون إليه بوصفه نموذجاً يقوم بالأداء الحي، وليس أدل على ذلك من اعتبار المقامة أداءً واعتبار بطل المقامات مؤدياً أو ممثلاً بارعاً بيد أنه في الحقيقة شخصية سردية ليس لها وجود يذكر إلا في اللغة.

(١) علي عبدالنعم - النقد الأدبي، ٣ : ٤٥.

(٢) أرسطو - فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ص ٤٣ - ٤٤.

يرى علي عقله عرسان بأن في كليله ودمنة بعض الظواهر الدرامية تتجلى في ظهور معالم شخص، معظمها طيور وحيوانات، تدخل في صراع في جوانب من المشاهد، الأمر الذي يقدم إمكانات تقصي من مقومات الظواهر الدرامية وتحقيقتها. وقارئ الحكايات لا يقع على عواطف وانفعالات، وأحاسيس ومواصفات تتم عن الشخص وتطورها إلا في بعض قصص كليله ودمنة، ومن أبرزها في هذا المنحى " إبلاذ وإبراخت وشادرم" <sup>(١)</sup> حيث الإنسان يتحرك أمامنا بعواطف جياشة " الحب - الغيرة - الكبرياء - الكراهية - المكر والخبث - التسرع - الأسى - الانطواء - الإخلاص... " <sup>(٢)</sup>. والحقيقة التي لا بد من ذكرها هنا أنه لا يمكن تصور مشهدية درامية إذا لم نأخذ مبدأ التفاوت فيما بين الحكايات، فالاستطرادات القصصية وإدخال أمثلة على أمثلة، والروايات المتداخلة، كما في حكايات: " الأسد والثور" <sup>(٣)</sup> - الفحص عن أمر دمنة <sup>(٤)</sup> - الحمامة المطوقة <sup>(٥)</sup>، يجعلها - رغم ما فيها من أحداث وقيمة مشهدية - أقل درامية وبالتالي أقل قربا من المسرح أو المسرحية من الحكايات الأخرى <sup>(٦)</sup>.

ولعل سبب اختيار علي عقله عرسان كليله ودمنة لبحث فيها عن الظواهر الدرامية هو الجو الاحتفالي الذي تمت فيه القراءة الأولى لكليله ودمنة، وهو صورة تتم عما يتمتع به من إمكانات التأثير الجماهيري في إطار مسرحي أشبه ما يكون بالقراءة الدرامية، ذلك أن الملك دبشليم عندما كلف بيدبا بكتابة هذا الكتاب، وأنهى الأخير عمله، حدد يوما لسماعه و " نادوا في أقاصي الهند ليحضروا قراءة الكتاب، فلما كان اليوم أمر الملك أن يُنصب لبيدبا سرير مثل سرير، وكراسي لأبناء الملوك والعلماء وأنفذ فأحضره" <sup>(٧)</sup> وهكذا تمت القراءة في جو احتفالي، على مسمع من جمهور تابع وتأثر وتفاعل وأعجب <sup>(٨)</sup>.

أما عبدالفتاح قلعه جي فإنه يرى بأن ما يضعف كليله ودمنة دراميا هو " تقدم الشخصية بطبيعتها الباردة بشكل مباشر وفوري، وغالبا ما يقوم السرد الروائي بالكشف عن الشخصية من غير

(١) عبدالله بن المنفع - كليله ودمنة، ص ١٩٢.

(٢) علي عقله عرسان - جذور درامية ومسرحية، ص ٣١.

(٣) عبدالله بن المنفع - مصدر سابق، ص ٦٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٦) علي عقله عرسان - مصدر سابق، ص ٣١.

(٧) عبدالله بن المنفع - مصدر سابق، ص ٢٢.

(٨) علي عقله عرسان - مصدر سابق، ص ٣٢.

أن يترك للحوار كشفها، بحيث تعتبر شخصيات ابن المقفع الدرامية شخصيات جاهزة، والإيجاز هو من أهم خصائص مدرسة ابن المقفع الأدبية، لتأثره بالثقافات المختلفة وخاصة اليونانية<sup>(١)</sup>.

إن عبدالفتاح قلعه جي حينما تناول كليلة ودمنة، كان ينظر إلى إمكانية إخراجها درامياً، وقد وقفت الشخصيات الحيوانية عائناً أمام مسرحية نص كليلة ودمنة، لذلك رأى بأن الأقنعة هي الوسيلة في مسرحية الشخصيات، كما أنه رأى بأنهما - أي الأقنعة - " جميلة ومرمجة تدل على ما يجب أن يكون في النفس الإنسانية من خير وجمال، ما عدا بعض الأقنعة المرعبة والكريهة لتمثيل شخصيات حيوانية شريرة تكشف ما في النفس البشرية من تشويه وخبث وغدر مثل قناع الغيلم في حكاية القرد والغيلم"<sup>(٢)</sup>.

وإذا ما انتقلنا إلى الجاحظ البارع في رسم الشخصيات، وتقدم الواقع الاجتماعي للأشكال الإنسانية، فإننا نرى علي عقلة عرسان قد تناول البخلاء وحاول أن يرصد الظواهر الدرامية فيه، ولقد رأى فيه " قصصاً مسرحية صورت فيها شخصيات بسلوكها وأنماط تصرفها وتعاملها وأخلاقها، وفصلت دقائق نفسياتها، فراعى المؤلف تصوير باطنها بدقة كما راعى تصوير ظاهرها، وطغت أعماق الحياة النفسية والاجتماعية لكل شخصية على سطحها الخارجي، فانعكست في حركاتها وتصرفاتها وطريقة لبسها ومعيشتها، في تحليلها للحياة وتعاملها مع الآخرين فيها. وكان الجاحظ في كل ذلك مصوراً أنماطاً بشرية ناجحة، ومحللاً دقيقاً ومختصراً، وخبيراً بالحياة يكتشفها في لقطات، مسجلاً سخرته ونقده وموقفه من إنسان عصره.

وفي هذه النصوص التي تتكامل فيها أو تقترب من التكامل شخصيات إنسانية تنمو الدراما وتتولد عناصرها وتشابكها، وأظن أن لايوس إيجري مؤلف كتاب " فن كتابة المسرحية" وأستاذ كرسي الدراما في جامعة ييل بأمريكا الذي قال: الشخصيات المسرحية الجيدة تخلق موضوعها وصراعها وحوارها وبالتالي تخلق الدراما. وينطبق هذا إلى حد كبير على شخصيات الجاحظ في البخلاء"<sup>(٣)</sup>.

والحقيقة التي لا بد من ذكرها هنا أن علي عقلة عرسان كثيراً ما يذهب إلى الأحكام النظرية دون أن يسوق نصوصاً لدعمها كما فعل وهو يتحدث عن البخلاء للجاحظ، على خلاف إبراهيم

(١) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع آخر للمسرح العربي، ص ٦٦ - ٦٧.

(٢) عبدالفتاح قلعه جي - مصدر سابق، ص ٦٥.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٨٨.



السعافين الذي يحرص على سوق الأمثلة في تحليله، وهو يتحدث عن النماذج الإنسانية الدرامية في نصوص البخلاء.

يرى إبراهيم السعافين أن ثمة عناصر أساسية في حكايات الجاحظ عامة وفي حكايات البخلاء خاصة، يمكن أن تستغل لصالح الظاهرة الدرامية، منها: " قدرة الجاحظ على تعمق النموذج الإنساني، ورسمه واقعيًا دون تعصب له أو ضده، ثم المنطق الذي يمنحه الشخصيات المتقابلة أو المتناقضة، فيبدو كل منهما صاحب حجة يحاول أن تكون مقنعة، وتلك الفكاهة العميقة التي تنجم عن ذكاء وتجربة ومعرفة بالنفس الإنسانية وبتراثها وبتاريخها، وهي فكاهة متحضرة أستلهمت تجربة التقاء الثقافات ثم انصهارها وانسجامها في حضارة إنسانية عريقة..."<sup>(١)</sup>.

لقد توقف إبراهيم السعافين على مجموعة من النماذج الإنسانية عند الجاحظ من أهمها نموذج البخيل في بخلاء الجاحظ، ونموذج القاضي في كتاب الحيوان. وليس المجال هنا لمناقشتها جميعها، إذ سنعرض لشخصية القاضي وموقف السعافين منها.

يرى السعافين بأن من النماذج التي بلغت درجة عالية من الفنية والغوص في أعماق الإنسان ورسم ملامحه الإنسانية صورة القاضي في حكاية عبدالله بن سوار في كتاب الحيوان، وعنوانها "عبدالله ابن سوار وإلحاح الذباب".

وقد قدّمه الجاحظ بصورة طبيعية يظهر فيها من الاحترام والإجلال أكثر ما يظهر فيها من النقد أو الغمز، فيفتتحها بقوله: " كان لنا بالبصرة قاض يقال له عبدالله بن سوار، لم ير الناس حاكما قط ولا زمينا ولا ركيئا، ولا وقورا حليما، ضبط من نفسه وملك من حركته مثل الذي ضبط وملك، كان يصلي الغداة في منزله، وهو قريب الدار من مسجده، فيأتي مجلسه فيحتبي ولا يتكبي، فلا يزال منتصبا لا يتحرك له عضو، ولا يلتفت، ولا يحل حبوته، ولا يحول رجلا عن رجل، ولا يعتمد على أحد شقيه، حتى كأنه بناء مبني، أو صخرة منصوبة، فلا يزال كذلك، حتى يقوم إلى صلاة الظهر، ثم يعود إلى مجلسه فلا يزال كذلك حتى يقوم إلى العصر..."<sup>(٢)</sup>.

فالقاضي يظل على حالته هذه نفسها، دون أن يغير من وضعيته، حتى عرفه الناس بالتمت والوقار، ويتوسل الجاحظ بالذبابة، ليكشف تناقض النفس الإنسانية، وليصور استلابه " إذ سقط على

(١) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٦٨.

(٢) الجاحظ - الحيوان، ٣: ٣٤٣.

أنفه ذباب فأطال المكث، ثم تحوّل إلى مؤق عينه، فرام الصّبر في سقوطه على المؤق، وعلى عضته ونفاذ خرطوميه كما رام من الصّبر على سقوطه على أنفه من غير أن يجرّك أرنبته، أو يعضّن وجهه، أو يذبّ بإصبعه، فلما طال ذلك عليه من الذباب وشغله وأوجعه وأحرقه، وقصد إلى مكان لا يحتمل التغافل، أطبق جفنه الأعلى على جفنه الأسفل ... وعجز عن الصبر ... فحرك أحنفانه وزاد في شدة الحركة وفي فتح العين، وفي تتابع الفتح والإطباق، فتنحّى عنه بقدر ما سكنت حركته ثم عاد إلى موضعه، فما زال يلحّ عليه حتى استفرغ صبره وبلغ بمجوده. فلم يجد بدّاً من أن يذب من عينيه بيده، ففعل، وعيون القوم ترمقه، وكأنهم لا يرونه، فتنحّى عنه بقدر ما رده وسكنت حركته ثم عاد إلى موضعه، ثم ألجأه إلى أن ذبّ عن وجهه بطرف كفه، ثم ألجأه إلى أن تابع بين ذلك، وعلم أن فعله كلّه بعين من حضره من أمثاله وجلسائه.

فلما نظروا إليه قال: أشهد أن الذباب ألحّ من الخنفساء، وأزهى من الغراب، فأستغفر الله، فما أكثر من أعجبتة نفسه فأراد الله عزوجل أن يعرفه من ضعفه ما كان عنه مستورا، وقد علمت أنّي عند الله من أزمّت الناس، فلقد غلبني وفضحتني أضعف خلقه. ثم تلا قوله تعالى: ﴿ وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذونه منه ضعف الطالب والمطلوب ﴾<sup>(١)</sup> وكان بين اللسان، قليل فضول الكلام، وكان مهيبا في أصحابه. وكان أحد من لم يطعن عليه في نفسه، ولا في تعريض أصحابه للمنال<sup>(٢)</sup>.

يرى السعافين بأن الجاحظ صوّر نموذج الإنسانى دون تدخل مباشر، ودون أن يقسو عليه بل قدّمه بصورة إنسانية موضوعية يكاد يميل فيها إلى التعاطف معه<sup>(٣)</sup>.

وإذا ما انتقلنا إلى الرسالة البغدادية لأبي المطهر الأزدى، فإننا نرى بأن مؤلفها يضع أبا القاسم البغدادي في مكان الصدارة من كل شيء، ولذلك أتى النص كله من خلال هذه الشخصية، أما الشخص الأخرى فظلال باهتة لا تكاد تتبين بعض ملاحظها أو معالمها، وقد وضع الحوار على لسان هذه الشخصية حيث يؤدي ويسجل ويقلد، ووضع على لسانه نداءات باعة بالعربية والفارسية، وجعله يقلد كلام الشخص وحركاتهم، وجعله ينطق مثلهم أحيانا، ولعل هذا الدور الرئيسي الذي تقوم به شخصية أبي القاسم البغدادي جعل علي عقلة عرسان يعتبر الرسالة البغدادية دراما ذات الشخصية الواحدة الرئيسية التي توضع في المواقف، وتتصب أمامها بواعث وتستثير دوافعها المختلفة

(١) سورة الحج: ٢٢.

(٢) الجاحظ - الحيوان، ٣: ١٤٤ - ١٤٦.

(٣) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٥٤.

وتفجر انفعالاتها، والتي تمرر بها شخوص أخرى تنير لها الحدث وتدفعها إلى تطويره أو الاستمرار فيه، ويرى عقله عرسان بأن الشخوص الثانية في الرسالة البغدادية أو الشخوص الثانوية هي شخوص مشاركة، ومشاركتها أقرب إلى مشاركة جمهور المتفرجين منها إلى مشاركة شخوص درامية تدفع الحدث وتنميه، وهي أقرب أيضا إلى مشاركات الجوقة اليونانية، من حيث الفاعلية في بنية الحدث لا في شكل الأداء وشكل المشاركة في النص الدرامي. على أنه ينبغي ألا يفهم من هذا أن تلك الشخصيات ممسوحة نهائيا إذ إن لبعضها كلاما ومشاركة تترك أثرا في النفس، وتطبع الشخصية في الذاكرة، فمشهد لعب الشطرنج<sup>(١)</sup>، ومشهد المرأة التي غازها أبو القاسم<sup>(٢)</sup>، وكذلك الفتي الديلمي الذي عشقه<sup>(٣)</sup>، ومشهد النفاق بين شخصين متجاورين ثم نفاق أحدهما لصاحب الدار<sup>(٤)</sup>، ومشهد المغني الذي شتم أبا القاسم<sup>(٥)</sup>، كل تلك مشاهد برزت فيها أهمية وجود تلك الشخصيات، لوجود المشهد أصلا أو لاستمراره<sup>(٦)</sup>، ويتخذ أبو القاسم من الشعر وسيلة رئيسية في حوار مع الشخصيات.

والحقيقة أننا لا يمكن أن نأخذ على المؤلف اهتمامه بأبي القاسم دون سواه من الشخصيات بحيث كان يذكرهم عرضا دون تقديم، أو يخلقهم خلقا مفاجئا إذا اقتضت الحاجة؛ لأن المؤلف يريد أن يحاكي أبا القاسم دون سواه، فهو لا يهتم بما سواه ومن سواه إلا بمقدار ما ينفعه ذلك في الكشف عن أخلاقه ونفاقه، أي أن الشخصيات الأخرى في الحكاية ثانوية<sup>(٧)</sup>.

ويرى علي عقله عرسان أن أبا المطهر الأزدي يشير إلى أهداف التأليف وأسلوب التسجيل وأغراضه، " وهي أقرب إلى الرغبة في رسم الشخصية النمط Type التي تلخص أخلاق وسلوك وتعامل وألفاظ البغداديين وتحاكيها. ويؤكد المؤلف على موضوع المحاكاة والحكاية، في تقديمه لنصه وأغراضه مشيرا إلى ما ذكره الجاحظ عن المحاكاة والحكاية، وإذ نحن أمام تصوير نموذج من الشخوص يلزم فيه التقليد عند الرغبة في إعادة التجسيد، وهذا غرض تمثيلي مسرحي يبدأ من المؤلف، والغاية منه والوسيلة إليه واضحتان في ذهن المؤلف"<sup>(٨)</sup>.

(١) أبو المطهر الأزدي - الحكاية البغدادية، تحقيق عبود الشامي، ص ٢٧٩ - ٢٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣٦-٣٣٧، وانظر: ص ٣٥٧ - ٣٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦٢ - ٣٦٨، وانظر: ص ٣٨٩ - ٣٩٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٣١.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٧٠ - ٣٨١.

(٦) علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٥٨ - ١٦٠.

(٧) الأعرابي - فن التمثيل عند العرب، ص ٩٠.

(٨) علي عقله عرسان - مصدر سابق، ص ١٣٢ - ١٣٣.

إن اهتمام المؤلف بشخصية أبي القاسم البغدادي جعله نموذجاً إنسانياً، يصلح أن يكون أقرب نموذج لبطل المقامات كما يرى السعافين، " فأبو القاسم البغدادي كما تصفه الحكاية رجل من بغداد جمع في شخصه النموذج البغدادي الذي يجمع طبقات أهل بغداد على اختلاف أخلاقهم، وعلى تباين طبقاتهم، إذ يذكر النموذج بصراحة في قوله : ( ثم إن هذه الحكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر، فاتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستحسنة وعبارات أهل بلده مستفضحة ومستفضحة، فأثبتها خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم وكالأنموذج المأخوذ من عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتهم نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك النوع على واحد بحيث لا يختلفون فيه إلا باختلاف المراتب وتفاوت المنازل )<sup>(١)</sup>، فالرجل قادر على أن يتحدث بكل لغة، وعلى أن يحكي حركات كل ذي عاهة، ثم هو غريب في قدرته على حكاية نماذج كثيرة سخفا وظرفا، تحامقا وتندرا... ولعله يختلف عن نموذج المقامات ... في فحشه البالغ وفي مجونه الشديد، وفي بذاءة أوصافه، وفي تناوله الجنس بطريقة مباشرة وأحيانا مقززة، مثلما نرى في بطل مقامات الهمداني، ومن جاء بعده"<sup>(٢)</sup>.

- ٢ -

أما بالنسبة للشخصية في المقامات فلقد توقف النقاد عليها بشكل كبير مقارنة بالأنواع السردية الأخرى، فلقد رأوا بأن الدرامية تتبع في شخصية المقامات؛ لأن البطل يؤدي شخصيات متنوعة، ويقوم بتأدية دورها على أتم وجه، أي أنهم التمسوا في المقامات ظاهرة أدائية أكثر منها سردية، وليس أدل على ذلك من اعتبار عبدالحميد يونس المقامة أدبا أدائيا وتمثيلا مباشرا، يقوم به ممثل فرد، ويعتمد على الجمهور في أدائه<sup>(٣)</sup>، كما يرى علي الراعي أن المقامة أدب حي قابل للتمثيل<sup>(٤)</sup>.

ولعلهم نتيجة اعتبارهم المقامة ظاهرة أدائية جعلوا البطل فيها ممثلاً أكثر من كونه شخصية سردية، حيث ذهب قطاية إلى أن أهم ما في المقامة أن أبا الفتح الإسكندري بطل المقامات هو ممثل حقيقي؛ لأنه يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إما أن يكون أعمى أو متسولاً أو مهرجاً أو شيخاً أو شاباً أو غير ذلك، ويمكننا اعتباره ممثلاً كوميدياً<sup>(٥)</sup>.

(١) أبو المظهر الأزدي - الحكاية البغدادية، تحقيق عبد الشالبي، ص ٤٢ - ٤٣.

(٢) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٥٦ - ١٥٧.

(٣) عبدالحميد يونس - خيال الظل، ص ٦٠.

(٤) علي الراعي - فنون الكوميديا، ص ١٧١.

(٥) سلمان قطاية - المسرح العربي من أين وإلى أين، ص ٥٥.

أما فاروق أوهان فلقد ذهب إلى البحث عن أسباب هذا التزوع الأدائي في شخصية المقامات، حيث رأى بأن اقتباس السارد الهمذاني من الفعاليات والمظاهر الفرجوية الخاصة بفنون المكدين والعيارين وتأثره بها، ساعد في جعل المقامة تزوع إلى الأداء<sup>(١)</sup>، أي أن المقامات كانت عرضاً فعلياً قبل أن يقوم السارد بتدوينها؛ ذلك لأن تحول شخصية الراوي من محدث إلى ممثل في الحدث، هو أحد الدلائل المهمة على وجود المقامات بوصفها عرضاً أدائياً، لا باعتبارها نصاً مكتوباً، وعليه تكون المقامات هي الشكل الأدائي المجهض، بعد تراجعها بفعل المنع السلطوي، عندما تجاوزت الحدود المسموحة، والمرسومة لها من قبل السلطة<sup>(٢)</sup>.

إن نظرة هؤلاء النقاد إلى الشخصية في المقامات وخاصة سلمان قطاية كانت تقوم على الربط بين الظاهرة الدرامية ووجود المؤدي، حيث يقول قطاية: "إن شخصية أبي الفتح التي كان منها الكثير في ذلك الزمان، هي شخصية ممثل فنان يقوم بأدواره في المجتمعات"<sup>(٣)</sup>، وهي نظرة تخلط بين المؤدي والشخصية الدرامية، خاصة حينما يعتبر سلمان قطاية شخصية أركليكان وسكابان وألفيجارو تشابه وشخصية أبي الفتح الإسكندري<sup>(٤)</sup>. فأبو الفتح الإسكندري شخصية سردية وليس مؤدياً حقيقياً، كما أن بوتيتسيفا رأت بأن بطلي مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري اللذين يحملان اسمي أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي يذكراننا بالشخصيتين الكوميديتين الفرنسيين في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر سكابان وسغاناربل وكأنهم أخوة أشقاء<sup>(٥)</sup>.

إن المقارنة التي عقدها قطاية وبوتيتسيفا بين أبي الفتح الإسكندري وكوميديا ديللارته المتمثلة في شخصية كل من أركليكان وسكابان وألفيجار كان مصدرها على ما نظن أن كلا من المقامات وكوميديا ديللارته يعتمد على غمط ثابت: أركليكان في كوميديا ديللارته<sup>(٦)</sup> وأبي الفتح الإسكندري في المقامات، علاوة إلى أن شخصية سكابان وسغاناربل يتشابهان مع بطلي المقامات في أنهما يقومان بالألعاب الماكرة والحيل الذكية، لينتصرا على الأغنياء والوجهاء، مثلما يفعل عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري في المقامات<sup>(٧)</sup>، كما أن بوتيتسيفا كانت ترى في هذا التشبيه أن راوي المقامات كان يقوم بتأدية أدوار الشخصيات التي يروي عنها، وكأنه في ذلك حاضر في مغامراتهم

(١) فاروق أوهان - المقامة ذلك الفعل المسرحي المدون، ص ٤.

(٢) فاروق أوهان - أفاق تطويع التراث...، ص ٨٢.

(٣) سلمان قطاية - المسرح العربي من أين وإلى أين، ص ٤٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٥) مئارا إلكساندروفنا بوتيتسيفا - ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ٥٨.

(٦) ماري إليس وحنان قصاب - المعجم المسرحي...، ص ٣٩٠. سوف نتحدث في الأوراق اللاحقة عن كوميديا ديللارته، ونقوم بتعريفها.

(٧) مئارا إلكساندروفنا بوتيتسيفا - مصدر سابق، ص ٥٨.

ومشارك معهم في الحديث، ويعني هذا ظهور "المعايشة"، أي العنصر الأساسي للممثل في الفن الدرامي<sup>(١)</sup>.

إن هذا النمط الثابت الذي تجلّى في المقامات جعل النقاد أيضا يؤكدون الدرامية فيها علاوة على التزوع الأدائي الذي التمسوه في شخصية أبي الفتح الإسكندري، فلقد لفت نظرهم النموذج الإنساني القائم في المقامات، فعلي الراعي ومحمد كمال الدين وجدا بأن المقامات تتشابه وكوميديا الأمرجة<sup>(٢)</sup>، استنادا إلى النمط الثابت في المقامات التي تقوم على دراسة كاريكاتورية مبالغ فيها في شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، تشبه ما فعله بن جونسون الكاتب الدرامي الإنجليزي حيث أخذ يكتب نصوصه القائمة على الشخصيات مفردة الصفات، وإن كان الإنجليزي قد حشد في مسرحياته شخصيات منحرفة كلها، أدار بينها الأحداث وجعلها تتولى تعرية بعضها لبعض، دون اعتماد على مقارنتها بشخصيات سوية تحقيقا لهذا الكشف<sup>(٣)</sup>.

لم يبين النقاد صورة النموذج الإنساني المتشع بالدرامية في المقامات ما خلا إشارات بسيطة لا تعيننا على فهم ملامح هذا النموذج كما مرّ بنا سابقا، وإنما ظلوا مشغولين في البحث عن المتشابهات الدرامية في التراث السردى العربى مقارنة بالنماذج الإغريقية والأوربية، ولقد التفت إلى ذلك إبراهيم السعافين محاولا التأكيد على درامية هذا النموذج.

"إن الذي يتأمل صورة بطل مقامات البديع بعامة يلحظ أنها تشكل نموذجا إنسانيا مشتقا من طبقة المكدين والسؤال والشطّار والصعاليك والمعوزين، فإذا نظرنا في مقاماته كلها يمكننا أن نخرج من ملامح البطل في هذه المقامات جميعا بصورة تقريبية، ذلك الرجل الذكي البليغ حاضر البديهة واسع المعرفة غزيرها، يأخذ من كل علم بطرف، وربما بتصيب وافر، حاضر النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، قادر على التشكّل، يجيد التخفي. بضاعته في الأغلب الأعم في لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلب له الدهر ظهر المجن فإذا هو بعد غنى مفتقر"<sup>(٤)</sup>.

(١) ممارا الكساندروفا بوتيسيفا - ألف عام وعام على المسرح العربى، ص ٥٩.

(٢) كوميديا الأمرجة " نوع يصنف ضمن الكوميديا الرفيعة، وضع أسسه بن جونسون Ben Jonson ( ١٥٧٢ - ١٦٣٧ )، واستقى أسسه من النظريات اليونانية عن نوعية الأمرجة في الدم وتأثيرها على السلوك الإنساني، وكوميديا الأمرجة هي مسرحية انتقادية ساخرة تقوم على تمسيد شخصيات بتطابق سلوكها مع نوع محدد من المزاج، ولذلك تشكل أنماطا سلوكية" انظر: ماري إلياس وحنا قصاب - المعجم المسرحي، ص ٣٨٤.

(٣) على الراعي - فنون الكوميديا...، ص ١٧٢. ومحمد كمال الدين - العرب والمسرح، مجلة الأزهر، الجزء (٥)، السنة (٤٥)، أغسطس ١٩٧٣، ص ٤٦١.

(٤) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٥٧ - ١٥٨.

يرى إبراهيم السعافين أننا نستطيع أن نلمس القيمة الدرامية في بطل المقامات الذي يصلح لأن يكون أنموذجا إنسانيا يجسد الجذ والهزل، ويمثل البساطة والعمق، يوهله بأن يكون عملا دراميا بمفهوم المسرح العام<sup>(١)</sup>.

وبعد أن يستطرق السعافين إلى النموذج الإنساني العام في المقامات يتناول بعض النماذج الخاصة التي تتميز في صورتها وفي بنيتها الفنية من مقامة إلى أخرى، ويقف على نموذج " التاجر محدث النعمة " الذي يظهر في المقامة المضيرية<sup>(٢)</sup>، "فالبطل في هذه المقامة نال اهتماما أقل بكثير من الاهتمام بالتاجر، حافظ على شخصيته النمطية في المقامات في خطوطها الرئيسية، ولكن المقامة المضيرية بالذات خالفت سائر مقامات البديع التي وصلتنا في اهتمامها بشخصية أخرى حتى غدا البطل الحقيقي التاجر وليس أبا الفتح الإسكندري، وإن كانت المقامة تعرض له من جوانب ليست قليلة الأهمية... فالتاجر في هذه المقامة نموذج لفئة من الناس لها أخلاقها وحساباتها وطرائقها في التفكير وفي جمع المال وفي التعامل مع الناس، وهي لاشك تستخدم العقل في التخطيط والتدبير ونصب الشراك واصطناع الحيل وانتهاز الفرص، فلم يحدّثنا بديع الزّمان، ولم يحدّثنا بطله أبو الفتح لماذا دعاه التاجر إلى مضيرة، وما الذي يدعو شخصا تلك صفاته إلى دعوة أبي الفتح في بيته، فلعل للتاجر صاحب الغنى الطارئ مطمعا ما في استضافة أبي الفتح، ولن يكون إلا في الاستئناس بحديثه أو قل بعلمه وظرفه، بيد أن ما ظهر من المقامة يوحي بأن شهوة التاجر للحديث لا تقاوم، ولم يترك فرصة له ليدي رأيا أو يعلّق على مسألة..."<sup>(٣)</sup>.

وفي المحصّلة فإن إبراهيم السعافين التمس الظاهرة الدرامية في المقامات عامة وفي المقامة المضيرية خاصة في الشخصية التي تؤكد حضورها باستدعاء نموذج إنساني يلح علينا في كل زمان ومكان، وفي تعدد الحضارات والتجمعات الإنسانية، قدمه بديع الزمان لينتقد هذه الفئة الطفيلية دون أن يسرف في وصف معايه الخلقية والنفسية، حيث تبدت الظاهرة الدرامية.

لقد أشار إبراهيم السعافين إلى أن النموذج الإنساني العام في مقامات الهمذاني تتكامل معالم صورته من خلال تتابع المقامات، وليس في كل واحدة منها على حدة، هذا ما جعل أحمد محمد خالد يرى بأن عنصر الدرامية تراجع في شخصية المقامات نتيجة لذلك<sup>(٤)</sup>، أما علي عقلة عرسان فإنه يذهب إلى خلاف ذلك، حيث يرى أن التركيز على رسم شخصين في المقامات، وتوضيح معالم كل

(١) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٨٨.

(٢) بديع الزمان الهمذاني - المقامات، تحقيق محمد عبي الدين عبدالمجيد، ص ١٢١ - ١٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٨ - ١٥٩.

(٤) أحمد محمد خالد - مسرح العرب بين نغص الإسلام وسيرورته، ص ٢٢.

شخصية في تنالي المقامات هو تأكيد على دراميتها<sup>(١)</sup>، حيث يقول عن شخصية الحريري: " وهكذا نجد أننا أمام شخصية واضحة المعالم في كيانها الجسدي والاجتماعي والنفسي، أخلاقها مكشوفة، وأفعالها معروفة، وأقوالها موصوفة، وتتلازم في أفعالها وأقوالها مع الشخصية الأخرى شخصية عيسى بن هشام الذي يروي مالها وما عليها ويضعنا بمواجهتها في معظم الأحيان"<sup>(٢)</sup>.

لقد تحدث النقاد عن الظاهرة الدرامية في شخصية المقامات من خلال تناول الجانب الجسدي والنفسي والاجتماعي للشخصية بشكل عام، دون التركيز على غمط واضح المعالم ظهر في مقامة واحدة، وقد تميز السعافين في تقسيم هذا النمط إلى عام وخاص، ورأى بأن العام محصل من تنالي المقامات، وأكد بأن هنالك بعض المقامات تحاول أن ترسم نموذجاً واضح المعالم، وهي بذلك تؤكد درامية الشخصية. وإن كان السعافين وبقية النقاد بحثوا في نموذج درامي متكامل في السرد العربي القديم، فإن محمد حسن عبدالله التفت إلى ظاهرة درامية متفردة في بطل المقامات، حيث رأى بأن الهمداني في المقامة البغدادية خاصة وفي بقية المقامات يحاول أن يؤكد دناءة سلوك الإسكندري، فالإسكندري في المقامة البغدادية<sup>(٣)</sup> " لا يكفيه أن يأكل اللحم والحلوى، ويترك الأعرابي للصفع والدفع، وإنما وقف لي شاهد وبهزأ، وكأن سروره لا يكتمل إلا بمشاهدة شقاء الآخر ومعاناته. إن هذا المدى المبالغ في تمكين الصفة هو بطبيعة الحال من خصائص التصوير الدرامي للشخصيات، فبخيل مولير يصل المدى في البخل، ومتردد شكسبير "هملت" يصل المدى في ترده... وهكذا، وهذا لتأكيد مبدأ النموذج ولإذكاء الصراع"<sup>(٤)</sup>.

- ٣ -

لم يتوقف النقاد على النموذج الإنساني في المقامات عند تناولهم الظاهرة الدرامية التي تميز الشخصية في السرد العربي القديم فقط، وإنما توقفوا على خيال الظل، فوجدوه يتفوق على أنواع متفرقة في تراثنا السردية باقتطاعه نماذج بشرية من الحياة الواقعية، ولعل من أهم الأسباب التي جعلته يستفيد من هذه النماذج هو الطبيعة الدرامية للأداء في خيال الظل الذي يتشابه مع العرض في المسرح، فكما أن المسرح يتحكم في الحركة والسياق، فكذلك يتحكم خيال الظل في المواقف والأحداث، ومن ثم لا يجمع المشهد الواحد حشداً من الأشخاص، وإنما يقتصر على آحاد يركز

(١) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

(٣) الهمداني - المقامات، ص ٧٠ - ٧٣.

(٤) محمد حسن عبدالله - المسرح المحكي...، ص ١٤٥.



عليهم الانتباه<sup>(١)</sup>، وهو ما حدا بمؤلف البابات ابن دانيال أن يركز على شخصية رئيسية في البابة، ويجعلها في الأحيان الكثيرة عنوانا لها، لعلمه بطبيعة عملية الأداء في خيال الظل.

يتبع عبد الحميد يونس الحركة الدرامية للشخصية في بابات ابن دانيال، فهو يرى أن ابن دانيال يقدم في " المتيم والضائع اليتيم " وصفا لأحوال المحبين، حيث يركز على شخصية رئيسية فيها، ليجعلها نموذجا تجسّم فلسفة الحب، فالمتيم رجل " هيجه الغرام، وأتلفه السقام، وأذابه الأرق، حين ذاب لحمه ورق، فيكي بانتحاب، وينشد متأرها باكتئاب"<sup>(٢)</sup>. ومع ذلك، فإن الحب الذي أضنى المتيم لم يكن حبا عذريا، وإنما كان حبا من ذلك الطراز الذي عرفه الشعر العربي عند الخلاء والجحان، وهو الغزل بالمذكر. وكان من الطبيعي أن يتوسل المؤلف بحيلة ساذجة هي التضاد، في عرض الجمال، ولذلك نراه يبدأ بتقديم شخصية ممعنة في الحلقة، تطارح المتيم الهوى، ومن المساجلة يفهم الجمهور أن الشخصية الأخرى وهي الضائع اليتيم، مناقضة للدميم كل المناقضة في الحلقة والصوت والذكاء، ويتوسل المؤلف بحيلة أخرى أكثر تعقيدا، فيجعل الفتى الأمرد الجميل من عشاق الرياضة واقتناء الحيوانات المسلية العجيبة حتى يدخل في الموضوع الثاني الرئيسي للبابة، وهو استعراض مناقرة الديكة ومناطق الخراف ومصارعة الثيران، يقومون في كل ذلك بتسلية المتلقي، حتى يسرفوا في الخلاعة والجون والفحش، ولكن الأمر يتغير بظهور ملك الموت، فيندم المتيم على إضاعة العمر في البطالة والانحراف، ولا يكتفي ابن دانيال بذلك حتى يجعل بطله المتيم بعد أن يستقبل القبلة يقضي نجه، مؤكدا بذلك بأن حياة اللذة تضيع صاحبها في الدنيا والآخرة<sup>(٣)</sup>.

كان عبد الحميد يونس يحاول أن يتبع الحركة الدرامية للشخصية في بابة المتيم والضائع اليتيم ولكنه في بابة " عجيب وغريب " لابن دانيال يحاول أن يؤكد تفرد هذه البابة وتميزها عن البابات الأخرى لابن دانيال، فهي عمل درامي تكون فيه الشخصية استعراضية؛ ذلك لأن ابن دانيال انتخب قطاعا معينا من مدينة القاهرة، لقد تخير ابن دانيال نماذج تتسم بعدم الانتماء إلى مجتمع القاهرة المتجانس<sup>(٤)</sup>.

لعل ابن دانيال في بابة عجيب وغريب التي تمثل درامية الشخصية الاستعراضية يحاول أن يمارس النقد الاجتماعي، فهو يقدم من خلالها سبعا وعشرين شخصية استعراضية تحاكي الأفراد

(١) عبد الحميد يونس - خيال الظل: مسرح قبل المسارح الحديثة، ص ٤٩.

(٢) ابن دانيال - خيال الظل وممثلات ابن دانيال، تحقيق ودراسة إبراهيم حمادة، ص ٢٢٣.

(٣) عبد الحميد يونس - خيال الظل، ص ٧٨ - ٨١.

(٤) المصدر نفسه، ٦٨.

الغرباء والأجانب عن مجتمع القاهرة، كما تحاكي أيضا أصحاب المهن والحرف، ويأتي عنوان البابة مستجيبا للنموذج الإنساني الذي يسعى ابن دانيال للحديث عنه كما يؤكد ذلك عبدالحميد يونس، حيث يقول: " وأغلب الظن أن ابن دانيال اختار لها - أي للبابة - اسم غريب وعجيب عن قصد، فقد كان عجيب الدين الواعظ من مشاهير الوعاظ، كما أن غريب لفظ استعمل في غير معناه، فأطلق على العجم، وتظهر هذه الشخصيات على كثرتها وتعددتها متتابعة أمام النظارة، يجمعها التجوال واصطناع المدهش من الأقوال والأفعال، وتصدر كلها عن فلسفة حياة واحدة.

وأول شخصية تفاجئ المتلقي هي شخصية " غريب " الذي تتقاذفه الأقطار، والذي يدور مع الفلك الدوار، وهو يندب حظّه ... ويعترف بأنه ينتسب إلى آل ساسان الذين ذهب عنهم الحول والطول، وأصبحوا يطلبون العيش بالكدية والحيلة، وهو يطلع رئيس المخالين على سر مهنته.

وتأتي بعده شخصية " عجيب الدين الواعظ "، وهو لا يعظ جمهور النظارة، وإنما يقصر وعظه على أتراه من بني ساسان الذين يلحون في السؤال، ويعيشون على الكفاف ويمعنون في الاحتيال... وينبسط الإطار في التمثيلية، فيشمل خمسا وعشرين شخصية غير اللتين قدمناهما، ولقد حاول الفنان الساخر أن يلائم بين شخصياته، وبين الأسماء التي أطلقها عليها، فتتابع أمام النظارة شخصيات: حويش الحادي، وعسيلة المعادي، وشمعون المشعذ، وهلال المنجم، وشبل السباع، ومبارك الفيال، وأبوالعجب، وأبوالقطط، وزغير الكلبي... الخ... ولا توجد في هذه البابة سوى امرأة واحدة هي "الصانعة" التي تبرز أمام النظارة بالمشارط والكاسات... وتردد أغنية تعرف بنفسها، وتبالغ في وصف جمالها، وإعجاب الرجال بها، وهي جزء لا يتجزأ من ذلك القطاع الذي انتخبه مؤلفنا التمثيلي<sup>(١)</sup>.

لم يترك ابن دانيال في بابة " عجيب وغريب " شخصية غريبة في المجتمع إلا وذكرها، وكان واقعا في تصوير الشخصيات التي خلقها لتأدية كل فن من هذه الفنون، ساخرا بكل فن منها، وكتاب الكوميديا هم أقدر الكتاب على تعرف أسرار المجتمع وتصوير اتجاهاته بما جبل عليه الساخرون من بصيرة نفاذة في كل شيء، ونقد لاذع لكل شيء، وكان ابن دانيال أحد الكوميديين النقاد<sup>(٢)</sup>.

(١) عبدالحميد يونس - خيال الظل، ص ٦٩-٧٥.

(٢) محمد كامل حسين - من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٢٢٣.

وإن كان عبدالحميد يونس يؤكد على البعد الاستعراضي الدرامي للشخصيات في بابة عجيب وغريب فإن علي الراعي أيضا يساير عبدالحميد يونس في ذلك، فهو يرى بأن الهدف الرئيسي من بابة "عجيب وغريب" هو إمتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاة من السوق، إن هذه الشخصيات ينتزعها ابن دانيال من واقع السوق، ويجعل لها وجودا فنيا على المسرح عن طريق المقصوصات، أي عن طريق رسمها على الجلد وإحالتها إلى دمي ذات بعدين، يحركها اللاعب المودي من وراء ستار، ثم ينشئ لها ابن دانيال حياة مؤقتة، تعرض أثناءها مهارته في الأداء، وتعرض أيضا حالها، فكثير منها يشكو الفقر للجمهور، بغية الاستعطاء، مما يجعل المشاهد يتجاوز المتعة الظاهرة إلى شيء من التعاطف مع أناس يلتقطون الرزق من أفواه الخطر<sup>(١)</sup>.

ويؤكد بعد ذلك على الراعي تميز أسلوب أداء الشخصيات في خيال الظل، حيث يرى بأنها تختلف اختلافا كبيرا عن بقية الأنواع السردية الأخرى في التراث العربي القديم؛ ذلك لأن خيال الظل يقوم على مبدأ التشخيص، لكل شخص دور، ولكل دور صوت، وهذا كله على خلاف مبدأ الراوي الذي يتلبس كل الأشخاص وينطق بلسانهم<sup>(٢)</sup>، ويؤكد ذلك قول ابن دانيال عن فنه:

إذ قام فيه ناطق واحد عن كل شخص ناظر واحتجب<sup>(٣)</sup>

والحقيقة أن هذه القاعدة التي لخصها لنا ابن دانيال في بيت شعري واحد، كانت تمثل النهج الذي سار عليه ابن دانيال في تعامله مع الشخصيات في أعماله، فبابة غريب وعجيب تمثل هذا النهج، إذ يرى عادل أبو شنب بأن هذه البابة تمثل دراما خاصة بالشخصيات، حيث تؤدي كل شخصية دورها ثم تسحب، دون أن يكون لها علاقة بالشخصية التي سبقتها أو التي أتت بعدها، والعلاقة الوحيدة التي تربط ما بين هذه الشخصيات هي الموضوع العام للبابة<sup>(٤)</sup>.

لقد أتاحت تعدد الشخصيات مع اختفاء الحوار باستثناء تدخلات الرئيس علي - كما يرى مدحت الجيار - في بابة "عجيب وغريب" الفرصة لبيان مهارة المخيل، وقدرته على عرض قائمة كبيرة جدا من الشخصيات، وهي: "غريب، عجيب الدين، حويس، عسيلة المعاجيني، نباتة العشاب، مقدم الآسي، حسون الموزون، شمعون المشعوذ، هلال المنجم، عواد القرامطي، شبل السباع، مبارك الفيال، أبوالعجب، أبوالقبط، زغير الكلبي، أبوالوحوش، ناتو، شدمم البلاع، ميمون القراد، وثاب

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٣) ابن دانيال - خيال الظل ومثليات ابن دانيال، ص ١٤٤.

(٤) عادل أبو شنب - مسرح عربي قديم: كراوكوز...، ص ١٨٨.

البخيتاري، جراح المنبل، حماد، عساف الحادي<sup>(١)</sup>. ولعل التركيب غير المعقول للأحداث ساهم في استيعاب النص لشخصيات عديدة إضافية، وهو ما يفسر ظهور بعض الشخصيات في صورة غير ممهدة لها.

وجعل ابن دانيال لكل شخصية لغتها وطريقتها في التفكير، والعجيب أنه يحسن اختيار ما يناسب الشخصية من حوار، وينتقي لها مميزات في القول والفعل والمصطلح، ويرى إبراهيم حمادة " أن شخصيات ابن دانيال قد رتبت ونظمت خروجها ودخولها حسب الوضع التقليدي المعروف في كتاب المسرحيات"<sup>(٢)</sup>، فالتقليدي والمعروف هنا هو بالنسبة للباحث، وليس لكاتب البابات الذي لا نظن أنه قد اطلع آنذاك على أية ترجمة لنماذج مسرحية مكتوبة تقليدية كانت أو غير تقليدية<sup>(٣)</sup>، ويؤكد جلال خياط ما أشار له إبراهيم حمادة، حيث يرى بأن بابات ابن دانيال تبدو وكأنها نسخة للمخرج استكشف موضوع النص، وتفهم المواقف وملامح الشخصية، ثم دون ملاحظاته الهامشية حتى يسهل على المنفذين الخلق، فابن دانيال يضيف إلى حوار الشخصية صفاتها الجسمية، وما تتطلبه من ملابس ومظهر خارجي، بل ويقيد الحركات الثانوية المطلوبة للموقف لتؤكد قوة تعبيره<sup>(٤)</sup>.

ولابن دانيال بابة ثالثة، وهي " طيف الخيال"، وبطلها الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير القامة، ويحلل ابن دانيال هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً ولا سيما ما في الشخصية الأولى من مواطن الضعف وما في الشخصية الثانية من شذوذ، مصوراً ذلك في إطار اجتماعي معاصر وتتلخص القصة في خاطبة تخدع الأمير وتحذنه عن عروس ذات جمال ومال، وبعد أن يتزوجها الأمير يجدها شوهاً قبيحة<sup>(٥)</sup>.

ويقرر ابن دانيال في هذه البابة أن ما يقدمه " بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذلك الخيال"<sup>(٦)</sup>، وأنه " لكل شخص مثال ... وتحت كل خيال حقيقة"<sup>(٧)</sup>، أي ما يقدم من خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الجمالي فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالي. ومن ثم لكل شخص (خيال - شخصية) - على هذا - رمز فكري. وتكمن الحقيقة -

(١) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٥٦ - ٥٧.

(٢) ابن دانيال - خيال الظل ومثليات ابن دانيال، ص ١٢٧.

(٣) صالح سعد - خيال الظل وفلسفة الحق، ص ٥٢.

(٤) جلال خياط - الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٥٠ - ٥١.

(٥) عمر الطالب - نشأة المسرحية العربية، ص ٧٥ - ٥٨.

(٦) ابن دانيال - مصدر سابق، ص ١٤٤.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٤٨ - ١٤٩.

بمفهومها الأخلاقي - تحت هذه الأمثلة والشخصيات والرموز، لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها، كما أن التحوير الحادث في نمط الشخصية يأتي من قبيل تكبير المثالب، وتكبير المحامد، لنبعد عن المذمة ونقترب من المحمدا<sup>(١)</sup>.

إن بابة طيف الخيال تعرض لشخصيات عالية المقام في المجتمع كان من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج، فالأمير وصال، استطاع بنفوذ أن يغوص في مغامرات غير أخلاقية، تعرضها البابة تفصيلا، وفي هذا هجوم مقنع على شريحة الجنود المماليك الذين كانوا يعيشون في مصر فسادا في ذلك الوقت. ويرى مدحت الجيار بأن اتجاه كل شخصيات طيف الخيال إلى حل أخلاقي، يعكس طبيعة الصراع بين القطبين التقليديين ( الخير والشر )، حيث ينتصر الشر في البداية، ويتقهقر الخير، لكن يفوز لأنه الدائم، ولأنه الحل المرضي ساعد على وجود الدرامية في الشخصيات المتناقضة التي تستمر في الصراع فيما بينها، فالشخصيات تعيش في ثنائية باستمرار، فهي تبدأ خاطئة، وتنتهي تائبة، وتحمل صفات عكس وظيفتها، فالشيخ فاسق، والخاطبة قوادة، والأمير خاطئ، بالإضافة إلى استخدام الثنائية الضدية - التي تجلت في التضاد والطباق والمقابلة - بكثرة في هذه البابة أي بابة طيف الخيال<sup>(٢)</sup>.

والحقيقة أن بنية العمل في البابة تنسم بالثنائية نتيجة للشخصيات المتناقضة، وهو ما يجعلها أكثر درامية من غيرها، ولعل هذه الخصيصة ساعدت على نجاحها واستمرارها، فالثنائية تجلت في معظم البابات، في طيف الخيال والأمير وصال، وفي عجيب وغريب. فالأمير وصال فاسق وماجن وقلق وكتيب ومتشائم ومقهور أما طيف الخيال فهو تابع له، مخلص، ناصع يسهل الأمور بحكمته، وغريب كان شاطرا، عيارا، مكديا من أبناء ساسان، أما عجيب فقد كان واعظا غريب الأطوار فهو بحمد الله على خلق الخمر ويشجع الشحاذين على الجد والكذب بعملهم<sup>(٣)</sup>.

- ٣ -

لم يظهر الاحتفاء بالتماذج الشعبية الإنسانية في المقامات وفي خيال الظل فقط، وإنما ظهرت في ألف ليلة وليلة وفي السير الشعبية، فلقد ازدادت أبعاد الشخصية الإنسانية تعقدا في السير خاصة في سيرة الظاهر بيبرس، إذ ازدادت صورة الزهاد والرهبان والخصيان والجواري المغنيات والطلباخين والمهرجين والشاطر والصوص وضوحا، أما سيرة علي الزبيق فلم تعد الصورة الإنسانية حكرا على

(١) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٥١ - ٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤ - ٥٥.

(٣) منذر حناك - خيال الظل بين التراث والمعاصرة، ص ١٧٥.

الأبطال والملوك، وإنما تجلّت صورة الإنسان العادي أكثر وضوحاً؛ ولذلك يرى فاروق خورشيد - الذي يعتبر من أهم من بحث في درامية السير الشعبية - هذا الولوع برسم الشخصيات، وتحريك الأحداث في إطار من السمات المميزة لكل شخصية كان له أثره الواضح على بدايات المسرح العربي<sup>(١)</sup>.

هذا الاحتفاء الزائد بالنماذج البشرية الضاحكة أو المضحكة هو الذي جعل السير الشعبية تحتفي بهم في شخصيات رئيسة في كل سيرة، فنحن في سيرة عنتره نرى شخصية شيبوب التي تجمع بين الذكاء الخارق وبين التباله والغفلة، وتساويه شخصية عمر الخطاف في حمزة البهلوان، وفي ذات المهمة نجد أمامنا أبو محمد البطال أو السيد البطال أو أبو محمد الكسلان الذي لا يتحرك من مكانه، ويأتي من غير له مكانه، وهو يجمع بين الكسل والبلاهة، وبين الذكاء الخارق، والحس الفكاهي الساخر المرهف. وفي الظاهر يبرس نجد شخصية شبيحة جمال الدين، وعثمان بن الحلبي الذي يمثل شخصية ابن البلد المصري بروحه الفكاهة واندفاعه وسخريته اللاذعة وألفاظه الخارجة<sup>(٢)</sup>.

ومع أن فاروق خورشيد لاحظ بروز النماذج الإنسانية في السير الشعبية بشكل لافت إلا أنه لم يحاول أن يعمق هذا النموذج ويوضح مكنن الدرامية فيه، وإنما ذهب إلى تناول البطل في السير الشعبية.

ويرى بأن البطل في السير الشعبية يجمع ملامح البطل في الأسطورة والملحمة وفي الدراما والبطل الروائي التاريخي جميعاً؛ ولذلك فالسير الشعبية كانت الحل أمام الفكر الروائي والدرامي العربي، أو كانت الفن البديل لهذه الفنون الإغريقية، فالسير الشعبية تختط لنفسها منهجاً موحداً في البناء الفني يعتمد على تعدد موضوعاتها وأبطالها، ومراحل الزمن التي تجري أحداثها فيها، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن السير الشعبية غدت في صورتها الأخيرة التي وصلت إلينا منحني متميزاً له خصائصه وسماته الفنية التي يجب أن تلقى اهتماماً أكبر من دارس الفن وأصحاب الاهتمامات النقدية<sup>(٣)</sup>.

إن البطل في بداية السيرة الشعبية يكون بطلاً درامياً، " يعيش قضيته الدرامية المحددة، ثم هو بعد هذا بطل ملحمة تمتزج قضاياها بقضايا أمته، وتأخذ معاركه صورة الشمول والعمومية، بحيث يتم التلاحم فيه بين البطل الفرد وبين البطل الرمز لهموم الأمة كلها، وتدخل في صراعاته في هذه المرحلة

(١) فاروق خورشيد - الجنور الشعبية للمسرح العربي، ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(٣) فاروق خورشيد - الدراما في السم الشعبية العربية، مجلة الحياة المسرحية، صيف، ١٩٨٠، ص ٤٤.

عوامل من الفترة الأسطورية كالجوارق وقوى السحر والجان لتلعب دورها في تحديد معارك البطل. وتمتاز أيضا بالواقع التاريخي الفعلي للمراحل التاريخية التي تدور فيها أحداث السيرة لتقدم بطلا يعكس الواقع التاريخي للمرحلة بكل صراعاته وتطلعاته بحيث يمكننا أن نرى فيه صورة للبطل الروائي المستعمل في الروايات التاريخية التي تسجل فيها عصرها بذاته، أو أحداث بلد ما في ظل ظروف تاريخية معينة<sup>(١)</sup>.

في سيرة عنتره بن شداد يتمثل الجزء الدرامي من وجهه البطولي حسب مفهوم فاروق خورشيد في صراعه للتغلب على حاجز اللون والنسب؛ ليتم التحاقه بالقبيلة عضوا فيها لا عبدا مملوكا لها؛ وليتم له الحصول على حبيبته عبلة، والصراع قاس وعنيف، فإن من ينكر عليه هذا الحق هو أبوه شداد نفسه. ومن خلال صراعه هذا يبدأ في التكون ليصلح لدوره الملحمي فيما بعد. فهو يصارع وحوش الصحراء.

ولكن لا يتم تحول البطل من بطل درامي إلى بطل ملحمي إلا بحدوث لحظة تراجمية عنيفة، وذلك حين يصدم البطل عنتره في لحظة نصره بزيف هذا النصر الذي لا تفهمه عبلة إلا على أنه واجب قام به عبد نحو سيدته، إن هذه اللحظة التراجمية مسؤولة عن تحويل ملامح البطل وإدخاله في مرحلة البطل الملحمي<sup>(٢)</sup>، والحال نفسه ينطبق على جميع السير الشعبية.

ولعل صفوت كمال كان متأثرا بفاروق خورشيد عندما تناول الشخصية في السير الشعبية، فهو يرى بأن السير الشعبية تحتوي على " شخصيات لها وجودها الملحمي، وسنجد شخصيات درامية بل ومأساوية أيضا، ومنها على سبيل المثال: عنتره وأبو زيد الهلالي، على الرغم من أن الأول جاهلي والثاني إسلامي، ولكل شخصية منها بناؤها الدرامي الخاص، ونهايتها المأساوية ذات الطابع المتميز، وعلى الرغم من أن كلا منهما كان يصارع دون عون مباشر من آلهة أو قوى غيبية، بل قد تكون العناصر الأسطورية في كل من السيرتين هي عناصر محددة. فعنتره مثل أبي زيد يعتمد على قوته الذاتية وجرأته وشجاعته، وأبو زيد مثل عنتره له من القوة والقدرة على التحمل ما يفوق غيره من أبناء جماعته<sup>(٣)</sup>.

(١) فاروق خورشيد - الدرامية في السير الشعبية العربية، ص ٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٣) صفوت كمال - التصور الأسطوري في التراث العربي، ص ٤٣.

والحال نفسه بالنسبة لعبدالفتاح قلعه جي، فلقد تأثر أيضا بفاروق خورشيد، خاصة في حديثه عن شخصية البطل الدرامية، فهو يرى بأن سيف بن ذي يزن في مغامراته العجيبة بطل درامي، وفي حروبه مع الأحباش بطل ملحمي. ويرى بأن هنالك تماثلا بين شخصيتي أورست Orest وسيف، فكلتيمسترا Clytemnestre اشتركت في قتال أجامنون Agamenon زوجها لصالح عشيقها، وقمرية أم سيف قتلت زوجها " والد سيف " بالسم لصالح سيف رعد ملك الأحباش، ومثلما تردد أورست تردد سيف في قتل أمه قمرية التي دأبت على الكيد له وحاولت أن تقتله، لكنه في النهاية تراجع عن قتلها، إن سيف بن ذي يزن ليس كأورست ينطلق من دافع الثأر لأبيه، وإنما من دافع الدفاع عن نفسه ضد مؤامرات أمه على حياته<sup>(١)</sup>.

فكما نلاحظ فإن كلا من فاروق خورشيد وكمال صفوت وعبدالفتاح قلعه جي وجدوا بأن الدرامية في الشخصية تنبع في النماذج الإنسانية العديدة التي تكثر في السير، علاوة على أنهم وجدوا بأن الدرامية تنبع أيضا في المرحلة الأولى من مراحل البطل، وهي المرحلة التي يواجه فيها البطل مشاكله وقضاياها الخاصة.

(١) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع آخر في المسرح العربي، ص ٧١ - ٧٢.



## البناء الدرامي

-١-

أثارت الحكاية البغدادية لأبي المطهر الأزدي جدلا كبيرا بين النقاد؛ ذلك لأن كثيرا من النقاد نظروا لها بوصفها عملا دراميا، ولعل أول من أثار هذه القضية بشكل موضوعي هو الأعرجي، حيث رأى أن الحكاية البغدادية تقوم في بنائها الفني على الأداء، وأن مدلول الحكاية في عنوان الكتاب وفي المتن نفسه لم يخرج عن دلالة التمثيلية<sup>(١)</sup>.

كما أن الأعرجي رأى أن الأزدي تفرد في حكايته بأن " تحدث عن وحدة الزمان كما نص عليها أرسطو حين حددها بدائرة واحدة شمسية أو أن تتغير قليلا، إذ قال في مقدمة الحكاية أيضا ( وهذه حكاية مقدره على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك...) "<sup>(٢)</sup>. فمعنى هذا أنه تقيد في حكايته بزمن معين محدد هو يوم بأكمله أو ليلة بأكملها، ولم يكن مهما عنده، التردد بين الليل والنهار؛ لأن ذلك لا يؤثر في حكايته شيئا ما، فهي مما يمكن أن يقع في النهار فيتفق، أو يقع في الليل فيتسق "<sup>(٣)</sup>.

ويرى الأعرجي بأن أبا المطهر الأزدي كان متأثرا بالإغريق بصورة عامة أو بكتاب أرسطو بوجه خاص، وحاول أن يحدد مدى تأثير الأزدي بكتاب أرسطو بالحدود التي فهم بها كتابه لدى ترجمة متى بن يونس إياه، حيث يقول: " ومن هنا وجدناه، وقد حدد زمان حكايته في مقدمتها، أهمل تحديد مكانها في المقدمة نفسها، وإنما ذكر مكان الحكاية، في بدايتها، ذكرا خاليا من إشارة واضحة إلى أنه يريد بذكر المكان تحديده، إذ قال عن أبي القاسم : ( كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر متماوتا، ومتسمتا في نسك الأبرار...) "<sup>(٤)</sup>، على أنه إذ ذكر الدار مكانا للحكاية، تقيد به ولم يخرج في حكايته عنه مرة واحدة "<sup>(٥)</sup>.

ويؤكد الأعرجي - بعد أن يشير إلى أن أبا المطهر الأزدي حدد الحكاية بدائرة واحدة شمسية، ويمكن ثابت - أن أبا المطهر الأزدي استخدم لفظ الحكاية بمعناها التمثيلي، وأن المؤلف كان هو

(١) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٧٤.

(٢) الحكاية البغدادية - تحقيق عبود الشالبي، ص ٤٤.

(٣) محمد حسين الأعرجي - مصدر سابق، ص ٧٧ - ٧٨.

(٤) الحكاية البغدادية، تحقيق عبود الشالبي، ص ٥٣.

(٥) محمد حسين الأعرجي، مصدر سابق، ص ٧٨ - ٧٩.

المحاكي فيها، وأبو القاسم البغدادي هو المحاكى، بمعنى أن المؤلف استحضر شخصية أبي القاسم، في ذهنه فحكاها في تصرفاتها، وحركاتها وهيئاتها، وحوارها، ولكن على الورق وليس أمام جمهور من النظارة، والذي يدل على ذلك حرص أبي المطهر الأزدي واهتمامه برسم حركة أبي القاسم، لدى كل حوار تقريبا، فيشير إليها إشارة الكاتب المسرحي اليوم حين ينص على حركة من حركات إحدى شخصيات مسرحيته بشكل تعليمات ينتفع منها المخرج<sup>(١)</sup>.

وقبل أن نتقل إلى علي عقله عرسان لا بد وأن نثبت هنا مثلا على حرص أبي المطهر الأزدي في وصف حركات الشخصية مثلما يفعل الكاتب الدرامي الحديث، يقول أبو المطهر الأزدي في وصف أبي القاسم وقد دخل دار أحد الأكابر:

" ولا يزال يتصنع ويتخشع إلى أن يلحظ واحدا من القوم متبسما فيقول حينئذ بذلك الخشوع والاستكانة والخضوع، بعد إسبال الدموع، وتصاعد الأنفاس من الضلوع: يا قاسي القلب، أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح؟ لا حول ولا قوة إلا بالله"<sup>(٢)</sup>. فأبو المطهر على هذا النحو قبل أن يضع الحوار على لسان أبي القاسم البغدادي يحاول أن يصف حالته بدقة شديدة. وهناك أمثلة متنوعة على محاكاته في هيئته، وهيئة بقية الشخصيات التي لا نريد أن نتوقف عندها طويلا.

ويرى محمد حسين الأعرجي أيضا أن الحكاية البغدادية اقتربت في بنائها من المسرحية، ولكن لم تكن مسرحية لأنها ظهرت في فترة كانت الكنيسة تضطهد المسرح الإغريقي، وتراثه المسرحي، فلم تنهيا للعرب أو لأبي المطهر الأزدي والحال هذه أن يطلع على شيء اسمه المسرحية، فيقترب منه لينسج على منواله وليقترب من محاكاته، ومع ذلك فأبو المطهر الأزدي وضع البذرة الأولى للمسرحية التي لم تتطور لعدم وجود مؤلف غيره يواصل مسيرتها<sup>(٣)</sup>.

أما على عقله عرسان فيتوقف عند ما أشار إليه الأعرجي، من أن أبا المطهر يحدد زمان الحكاية بدقة ووضوح في وحدة الزمان، وهو الزمن الكلاسيكي المتعارف عليه في المسرحية الكلاسيكية، كما يحدد المكان وهو مكان واحد لا تتعداه الأحداث أبدا فهي تجري في دار أحد الأكابر، يقول على عقله عرسان في ذلك: " إن المؤلف يستوفي بعض أغراضه قبل أن يتركنا مع أبي القاسم، فيتابع التقديم مستعظما المستمع أو القارئ كي يستجيب له ويعفو عن الخطأ، واعداد من يقوم

(١) محمد حسين الأعرجي - فن النضال عند العرب، ص ٧٩.

(٢) الحكاية البغدادية، تحقيق عبود الشالحي، ص ٥٣.

(٣) محمد حسين الأعرجي - مصدر سابق، ص ٩١.

بسماع الحكاية بالمتعة، معتذرا عن ما يمكن أن يحدث من إملال أو تطويل أو عدم توفيق، بشعر يستعيره من عبدالله بن الحجاج<sup>(١)</sup>:

يا سيدي دعوة من شعره      يجري على العادة والعرف  
لا بد أن يغفل عن لفظه      ظريفة يأتي بها سخفي

ويعد مستمعه ملاحاة وتودد، يعده بوقت طيب.

يا سيدي وحديثي كله سمر      أفرغ لتسمع ذلك السمر<sup>(٢)</sup>

ولاحظ أنه قال أفرغ لتسمع، ولم يقل أفرغ لتقرأ مما يشير إلى أن النص وضع للأداء، وبعد هذا التودد والتعجب، والاعتذار والتبرير والترغيب، ينهي المؤلف تقديمه وترسله، ويتركنا مع نصه وشخصه<sup>(٣)</sup>.

ويرى علي عقلة عرسان بأن المؤلف أبا المطهر الأزدي اعتمد في بنية رسالته على البرولوغ<sup>(٤)</sup>، والبرولوغ تعرفنا عليه في نصوص اليونانيين والرومان ولمسنا طرفه ما فيه من ظرف وتودد ورجاء واعتذار عند أرسطوفان اليوناني Aristophane ٣٨٦ - ٤٤٥ ق. م، وعند بلاوتوس Plutus ٣٨٠ ق. م وتيرانس Terence ١٥٩ - ١٩٠ ق. م الرومانيين في تقديم ملاحظتهم للناس. والبرولوغ جزء من البنية المسرحية اليونانية والرومانية. ويرى علي عقلة عرسان أن بنية الرسالة البغدادية تشبه بنية المسرحية ذات الشخصية الواحدة، التي تقدم العرض من أوله إلى آخره معتمدة في إثارة الموضوع واستشارة كوامن النفس على الأشياء والذكرات وبعض الأدوات والمؤثرات وأحيانا على شخص عابرة<sup>(٥)</sup>.

والحقيقة أن الحوار في حكاية أبي القاسم البغدادية يكون مستمرا بين أبي القاسم البغدادية وبقية الشخصيات التي ليس لها دور رئيسي في الحكاية، حيث يقوم أبو القاسم البغدادية بمعظم

(١) الحكاية البغدادية، تحقيق عماد الشاهلي، ص ٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

الحوار، يسأل ويرد على نفسه، ويعلق ويهجو الآخرين، فالحدث والفعل يتركز على شخصية واحدة، هي شخصية البغدادي<sup>(١)</sup>.

إن قضية وحدة الزمان والمكان في الرسالة البغدادية لاقى اهتماما كبيرا من النقاد، فلقد رأينا سابقا بأن الأعرجي وعرسان توقفا عند هذه القضية ولكنهما لم يتناولها بشكل مفصل، على خلاف إبراهيم السعافين الذي تطرق إلى هذه القضية بشكل مفصل، حيث يقول: " إذا كان كتاب فن الشعر قد ترجم إلى العربية في فترة مبكرة على يد أبي بشر متى بن يونس القناني من السريانية إلى العربية، فإن احتمال تأثر مؤلف ( حكاية أبي القاسم البغدادي ) ببعض ما ورد فيه يبدو واردا. ولعل صورا أخرى من الكتاب ترجمت قبل القرن الرابع، ولعل المطلعين على الثقافة اليونانية - وقد ظهرت هذه الثقافة في أنماط الثقافة العربية المختلفة مع نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث - أفادوا مما جاء في الكتاب. ويبدو أن مؤلف الحكاية كان قادرا على الإفادة من بعض أجزاء الكتاب على رداءة الترجمة وسوء فهم متى بن يونس لكثير من مضمون فن الشعر"<sup>(٢)</sup>.

" ومهما يكن فإن حكاية أبي القاسم البغدادي تتوافر فيها ملامح الظاهرة ( الدرامية ) من وجوه مختلفة: الشخصية الدرامية التي تستغل اللغة لتلون الحركة والصوت واللهجة...، وفي الحركة التي تعتمد المفارقات والمفاجآت والنمو الدرامي، وفي الحوار الذي يصطنعه المؤلف بين شخصية أبي القاسم الغنية بملاحمها وبنفسيته المعقدة ، بطروفها الاجتماعية وثقافتها الموسوعية وبتناقضاتها العجيبة"<sup>(٣)</sup>.

- ٢ -

أما بالنسبة إلى المقامات، فلقد لفت نظر علي الراعي قدرة المقامة على عرض الأحداث، "وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف، وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الأحداث، وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء، وحوار تتبادل فيه الصور الفنية، والألفاظ الرقيقة أو الغليظة، كما تتبادل الأفكار. وهذا كله عتاد لا بأس به، وفي رأبي إنه كان خليقا أن يعرف طريقه إلى التحسيد، لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر"<sup>(٤)</sup>.

(١) Moreh,S.Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p٩٧.

(٢) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٨٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٤) علي الراعي - فنون الكوميديا...، ص ١٨١.

ويتوقف علي الراعي علي المقامة المضيرية، ويرى بأنها من ناحية البناء تعتمد علي الأحداث المتوالية وليس علي الحدث الواحد المتأزم المنفرج. ويقارنهما بـ " كوميديا الأمزجة " (١) ، التي تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغاً فيها في شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها، وتضخم فيها وتنفخ حتى تستوي الشخصية الفنية أمامنا قائمة علي ركيزة نفسية واحدة.

ومثلما يقارن علي الراعي بين المقامة وكوميديا الأمزجة يفعل عمر الطالب، الذي يرى بأن المقامة المضيرية تعتمد علي شخصية التاجر الشره المتبجح وعلاقته بغيره من الناس الأسوياء حتى تنتهي بكشفه أمام الجميع والضحك عليه، وتقد سلوكه الفردي والاجتماعي معاً، ويقارن عمر الطالب بين صنيع بديع الزمان الهمداني وبن جنسون، الذي ألف مسرحياته بالاعتماد علي الشخصيات المفردة الشاذة التي تقوم بتعرية بعضها لبعض من دون اعتماد علي مقارنتها بشخصيات سوية لتحقيق هذا الكشف كما فعل بديع الزمان الهمداني (٢).

إن كان عمر الطالب يبحث في التشابهات الدرامية بين الهمداني وبن جنسون فإن إبراهيم السعافين يقوم بهذه المهمة نفسها مع الفارق الكبير بين الاثنين، الأول يحاول أن يؤكد هذه العلاقة أما الثاني فإنه يبحث في التشابهات الدرامية دون أن يحمل الفكرة فوق ما تحتمل، يلاحظ إبراهيم السعافين في بعض المقامات " تصويراً للبطل المحتال الذي يدعي دعوى معينة لابتزاز الناس والحصول علي أموالهم وقد اتفق مع شخص آخر يستجيب لشكواه ويوهم بأنه متأثر لمصيبته أو أغتم لمشكلته فيظهر الاستجابة قولاً وفعلاً، ليحمل الآخرين علي أن يستجيبوا كما استجاب، وأن يفعلوا كما انفعّل. ولعل التوسل يمثل هذه النصوص في عمل مسرحي يذكرنا بتطور الأداء المسرحي في المسرح الملحمي في نقض الإيهام بين الممثل والجمهور، دون أن نحمل هذه الصورة فوق ما تحتمل لاختلاف النص المقامي في نشأته وتطوره وفي أصوله والمؤثرات التي تأثر بها عن النصوص المسرحية الحديثة وظروف نشأتها وتطورها" (٣).

تظل فكرة المسرح الملحمي قائمة عند عبدالفتاح قلعه جي، الذي يرى أن المقامات تتصف باتساع رقعة الحدث مما يجعلها ذات طابع ملحمي، فالأحداث تجري في جرجان وبغداد وحمص وسجستان واليمن والكوفة والبصرة وأذربيجان والأهواز وبلاد فزارة وبخارى وقزوين والموصل

(١) علي الراعي - فنون الكوميديا...، ص ١٧٢.

(٢) عمر الطالب - الإسلام والمسرح، ص ٦٠.

(٣) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٨٨ - ١٨٩.

ونيسابور والشام... الخ. والشخصيات تنتقل بسرعة وتظهر فجأة في هذه المدينة أو تلك، من غير أن يكون ظهورها معللاً بمسار حكاياتي مسبق.

ويرى بأن البناء الدرامي في المقامات مغاير لما هو عليه في النصوص الدينية أو الشعبية، إنه بناء بانورامي يتعد عن النظام المشهدي إلى النظام الكاميري التصويري، كل مقامة هي لقطة كاميرا مستقلة بالنسبة للقطات الأخرى بأمرين:

- حركة ذاتية: تتمثل بحركة العناصر داخل اللوحة والصورة.
- حركة خارجية: ترتبط بمختلف اللقطات فيها بظهور مستمر لإحدى الشخصيتين الرئيسيتين: ( عيسى بن هشام، أبو الفتح الإسكندري في المقامات الهمذانية)، و ( الحارث، أبو زيد السروجي في المقامات الحريرية) أو لكليهما معا<sup>(١)</sup>.

تتحقق الملحمية أيضا في المقامات كما يرى عبد الفتاح قلعه جي من خلال الشعر الذي يدخل في صلب العمل الدرامي، فيروي حادثة أو يصف حالة، أو يكون بمثابة ترويح عن النفس، وإيقاف للحركة المسرحية، أو يتصف بالتعليمية فيأتي بموعظة ويلخص تجربة الشخصية الرئيسية في المقامة، وهو في هذه الحالة يأتي في نهاية المقامة غالبا على نظام الرباعيات؛ ولذلك يرى أن هذا الشعر كان يغني في الأساس، وهو يشبه وظيفة الأغنية في مسرحيات بريخت **Brecht**<sup>(٢)</sup>، ولأهمية موضوع الشعر داخل السرد، سنخصص له مبحثا مستقلا في الصفحات القادمة من الفصل<sup>(٣)</sup>.

يشير عبدالرحمن ياغي إلى فكرة عبدالفتاح قلعه جي التي تلخص في أن المقامة تنتظم في مشاهد ولقطات درامية قصيرة، حيث يرى بأن من السهولة بمكان أن تتحول المقامة إلى مسرحية قصيرة، ذات مشاهد مختصرة<sup>(٤)</sup>، ويؤكد عطية العقاد أيضا على هذه الظاهرة في السرد العربي القديم، حيث يرى بأن الشكل المسرحي الذي تقدم فيه الأداءات الدرامية القديمة يتجلى في لوحات هزلية تميل أحيانا إلى الإباحية الفجة بمعيار عصرنا، تماما مثلما كان يحدث في العصور الوسطى الأوربية<sup>(٥)</sup>.

(١) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع أسرار المسرح العربي، ص ٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦١ - ٦٦.

(٣) انظر: ص ١٢٧ وما بعدها من الدراسة.

(٤) عبدالرحمن ياغي - رأي في المقامات، ص ٥٠.

(٥) عطية العقاد - تأملات جديدة في أرواق قديمة للمسرح العربي...، ص ٢٢٣.

فكما نرى فإن النقاد حرصوا عند تناولهم للبناء الدرامي في المقامة على البحث عن المشابهات الدرامية بينها وبين المسرح الإغريقي والأوروبي الوسيط والحديث، ولقد أشاروا بشكل مفصل إلى أن ابن دانيال استطاع أن ينقل الدراما في المقامات من حيز القراءة إلى الأداء الذي تجلّى بقوة في البابات الدانيالية.

-٣-

يتوقف عبد الحميد يونس عند بابات ابن دانيال ويرى بأنها تحتوي على مقومات الدراما من خلال بنائها الفني، حيث يرى بأن ابن دانيال اعتمد منهجا واضحا في التأليف متسارقا وهدف البابة الذي يكمن في الأداء، فيرى بأن بابة عجيب وغريب تستهل بشرح لطبيعة عمل البابة<sup>(١)</sup>، يقول ابن دانيال: " أحببت أيها الأستاذ الظريف، والماجن اللطيف، مسألتك الثانية لئلا تظن أن همّي في الأدب متوانية، وأتيتك بغريب، وألحقتك بعجيب، فمئى دعيت إلى مجلس الإناس، فابدأ عند جلاء الستارة بمدح الناس، وغنّ باتفاق، في نغمة عراق"<sup>(٢)</sup>.

فالبابة كما يتضح من النص السابق مرتبطة بالأداء، حيث أن ابن دانيال أشار في مقدمتها إلى ذلك، وأكد على دعوة " الإناس " التي يقصد بها تحويل نص البابة إلى أداء درامي، وما يؤكد ذلك نصح ابن دانيال لرئيس المخيلين بأن يبدأ منذ أن ترتفع الستارة بالتوجه إلى الملقين ومدحهم، واللافت للنظر أن مثل هذه الاستهلاكات تتأكد في بقية البابات، حيث يُخصص ابن دانيال مقدمة البابة للحديث عن تقنيات خيال الظل، ويقدم في المقدمة أيضا نصائح مهمة للمخيلين، ففي بابة طيف الخيال تأكيد على هذا المنهج، كما في بابة "المتيم والضائع واليتيم" وهو ما يدل على أن البابات تسير في بناء واحد في مقدمتها، ويؤكد أن ابن دانيال آثر ألا يخرج عن منهجه في التقديم، فكتب " قد أحببتك أيها الأستاذ المعلم، والمنطع المترجم، سؤالك الثالث، وخضت معك خوض الحارث، وارتجلت لك هذه البابة كرما بالإجابة... وضمنتها طرفا من أحوال المحبين، وطرفا من الغزل الذي هو السحر المبين، وطرفا من الملاعب، وطرفا من المجون الذي ما عيب، فإذا دعيت إلى صدر من صدور الزمان، فأجل الستارة وغنّ في أصفهان"<sup>(٣)</sup>.

(١) عبد الحميد يونس - خيال الظل، ص ٦٩.

(٢) ابن دانيال، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، ص ١٨٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

فكما نلاحظ فإن ابن دانيال يؤكد في مقدمة كل بابة على مضمونها وموضوعاتها المتفرقة، وأنه قام بتأليفها ارتجالاً، وهو ما يؤكد على نزوع البابة الأدائي، علاوة على أنه يصف الأداء في البابتين بالغناء في قوله: " وغن يأتقان في عراق، وغن في أصفهان " هذا الغناء الذي يبدأ بالدعوة إلى مجلس ما، تجلى فيه الستارة لتتم المخيلة.

كما أن هذه المقدمة تحتوي إرشادات للمخيلين لما ينبغي أن يقوموا به، فلم يكن ابن دانيال مولفاً فقط، ولكنه كان بصيراً بمقتضيات هذا الأداء، عارفاً بدقائقه، ويكاد يكون مشاركاً في الإخراج أيضاً، فهو يطلب إليهم ترتيب الشخوص، ويرسل على ألسنتها ما يلائمها من الحديث، ولا ينسى جلاء الستارة بالشمع، ولا يغفل عن توجيه رئيس الفرقة في وقته، ويؤكد اللحن الذي يجب أن ينتهجه من رصد وعراق<sup>(١)</sup>.

ويتناول عبدالحميد يونس البناء التركيبي للبابة، ويرى بأنه " يستغل الشعر والنثر معاً، ولكن هذا الاستغلال يناسب التمثيل، لأنه ليس مجرد ترصيع أو استشهاد أو تكرار ... النثر يعتمد على الفواصل والسجع؛ ليكون سهلاً على الحفظ والأداء من ناحية، ومثيراً للانتباه عند النظرة من ناحية أخرى، أما الشعر فبعضه فصيح، وبعضه عامي، وبعضه في منزلة بين المنزلتين. ويقترن في أكثر الأحيان بالتلحين والغناء ... والخطابية التي تغلب على أسلوب هذا الأدب التمثيلي مصدرها التأثير في العقل الجمعي، وعظا وترفيها وطرباً"<sup>(٢)</sup>.

أما لنداو فإنه حاول أن يتتبع البناء الدرامي في البابات بعد المقدمة التي حرص عليها ابن دانيال والمتعلقة بطريقة أداء البابة بشكل خاص التي توقف عندها عبدالحميد يونس، فهو يرى بأن الصلات التي تربط أجزاء البابة ببعضها ببعض مصطنعة<sup>(٣)</sup>، مما يعني بأن الحبكة لا وجود لها، وأن مفهوم الحبكة في البابات قائم على " التفتح والانبساط "، أي أن البابة تتناول الموضوعات الشائعة في الأدب الشعبي<sup>(٤)</sup>.

إن البناء الفني للبابة لا يحكمه أساس منطقي متتابع قائم على الأحداث، ولقد رأينا سابقاً بأن بابة عجيب وغريب كانت خالية من حبكة واضحة المعالم، وأن الذي كان يحكم البابة هو

(١) عبدالحميد يونس - خيال الظل: مسرح قبل المسارح الحديثة، ص ٥٢.

(٢) عبدالحميد يونس - خيال الظل، ص ٦٢.

(٣) لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٩٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦١.



تتابع الشخصيات الواقعية، أما في بابة المتيم " فهي تعالج الحب... وقبل أن يتوجه المتيم لمعشوقته يتلاحم مع منافسه في الحب في صراع يقام بين ما يعتر به كل منهما من ديكة وخراف وفتران، وتتخلل الصراع بعض الأغاني والأحاديث لهدف التشويق، أما بقية ( البابة ) فلا ترتبط بجزئها السابق بطريقة طبيعية، ثم تتوافد الشخصيات بعد ذلك، على اختلافها، لتشارك في وليمة ثور المتيم، بعد أن ذبح ثوره أثناء الصراع فتحول إلى شواء"<sup>(١)</sup>.

ولعل علي الراعي يقدم تحليلا مهما يسوغ فيه غياب الحبكة من البابات، حيث يرى وهو يحلل بابة غريب وعجيب بأن غياب الحادثة التي تحكم تتابع البابة وتسلسلها المنطقي، مرده اعتماد البابة على الفرجة والأداء، يقول في ذلك: إن " بابة عجيب وغريب، لا قصة (فيها)، ولا حادثة، وإنما هو فن الفرجة خالصا من الشوائب، ومعرض للشخصيات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف، تتوجه صراحة إلى الجمهور وتحتك بوسائل متعددة، إما من خلف الستار بلسان المخيلين، أو مباشرة، قدام الستار، وربما بين صفوف النظارة...

إن حضور الجمهور يمثل هذه الطريقة البارزة هو الشيء الجديد حقا الذي تمتاز به البابة، وعلى سبيل الاحتفاء بهذا الحضور، ومطابقة له، تتخلى ( البابة ) هنا عن القصة التي تعرفها الأشكال الناضجة منها، وتتحول طواعية إلى عرض لمشاهد ( درامية ) متتالية، بعضها يقوم على أساس الممثل الفرد، وبعضها الآخر على أساس حوار بين ممثلين اثنين أو أكثر"<sup>(٢)</sup>، ولعل التركيب غير المنطقي للأحداث ساعدت بابة عجيب وغريب على استيعاب شخصيات عديدة.

ولقد رأينا فيما سبق إشارات واضحة من ابن دانيال إلى المخايل، تحته على النظر في أحوال المتلقين، وفي الاستجابة إلى دعوتهم للإيناس أو الأداء مما يدل ويؤكد ما جاء به علي الراعي. إن هذا الارتباط بين البابة والجمهور يعود بنا إلى أن فنون خيال الظل أصلها طقس أسبوي ديني، فخيال الظل يعكس حقائق السماء"<sup>(٣)</sup>، ويعرضها بوساطة من المقدسين على أهل الأرض، فالعرض الظلي بهذا المعنى هو عبادة، يذكر فيها اسم الإله، ويتوجه بالعرض إليه، تقربا إليه واستدراارا ليركته، وربط للجمهور بالعرض ربطا وثيقا، يستغل أعماق ما فيه هو التعبد"<sup>(٤)</sup>.

(١) لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٦٤.

(٢) علي الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ص ١٨٧.

(٣) " العرض الظلي في أندونيسيا واحد من الطقوس الدينية، الشائعة فيه يمثل السماء، والمسرح يمثل الأرض، واللاعب مندوب الإله، ويعتقد الجميع - الفنان وجمهوره - أنهم في أمان من الحكومة، ومن ثم يصاحب العرض تعليق واقعي من مهرج أو أكثر يدور حول ارتفاع أسعار الأرز مثلا" انظر: علي الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، حاشية رقم (٢)، ص ١٨٥.

(٤) علي الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ص ١٨٥.

ولكن أليس من المفترض أن يكون العرب قد حرروا خيال الظل القادم إليهم من الآخرين من طقوسه الدينية؛ لأنه سيقدم إلى مجتمع إسلامي؟ نعتقد - مع علي الراعي - بأن بابات خيال الظل لا تزال تحتفظ ببعض هذه الطقوس، خاصة في الصراع المادي الذي يتجلى على يد مخلوقات غريبة كالجان العفاريت، وفي بروز حيوانات تكلم الإنسان، ثم اللامعقول المتمثل في تجاوز الزمان والمكان فلا حدود ولا قيود، وهو ما يذكرنا بالأجواء الأسطورية والطقسية الدينية<sup>(١)</sup>.

إن بابة طيف الخيال تعتبر نموذجاً جيداً لما أشرنا إليه، يتوجه في البداية طيف الخيال إلى الله بالتعظيم، وإلى الرسول الكريم وأصحابه بالصلاة والسلام، ثم يدعو الله قائلاً:

وَأَسْأَلُ رَبَّ الْعِبَادِ الْغَفُورِ  
يَدِيمَ لَنَا هَؤُلَاءِ الْحُضُورِ  
وَيُوقِيهِمْ أَبَدًا فِي سُرُورِ  
فَقُولُوا مَعِيَ يَا رَفَاقِي آمِينَ<sup>(٢)</sup>

إن المخايل يريد بدعائه للحضور أن يربطهم بالأداء والعرض، حيث سيشاركون معه في التردد، كما أنه بهذا الفعل يؤكد البعد الديني في البابة، الذي تبدأ به البابة وتنتهي بمثله.

لم يكن عبد الحميد يونس ونداو والراعي وحدهم من نقوا وجود الحكبة في البابة، وإنما محمد كامل حسين ذهب مثلما ذهبوا أيضاً<sup>(٣)</sup>، ولكن الفارق بينهم جميعاً أن عبد الحميد يونس ونداو والراعي رأوا بأن البابة تعتمد على الشخصية في بنائها وتتابع أحداثها، أما محمد كامل حسين فإنه ذهب إلى أن البابات "تقوم على المناظر المتتابعة من غير وجود الحركة المسرحية إلا بمقدار ما يملكه محرك الشخص؛ لأن المؤلف يهتم بالسرد وبالفن الإنشائي من نثر مسجوع في الحوار أو قطع شعرية عامية... ينذرنا لإظهار براعته في هذه الفنون القولية، أما غير ذلك من قواعد وأصول الكتابة المسرحية فالمؤلفون لم يهتموا بها؛ لأنهم لم يعرفوها؛ ولهذا كانت شخوص خيال الظل التي تظهر على

(١) مندر حايك - خيال الظل بين التراث والمعاصرة، ص ١٧٣.

(٢) ابن دانيال - خيال الظل ومجليات ابن دانيال، ص ١٨٤.

(٣) يتفق جميع النقاد على أن البابات لا تشكلها حكمة منطقية إلا عادل أبو شنب، حيث يرى بأن حوادث البابات تشكل تناهما منطقياً، "على الرغم من عدم منطقية الانتقال من حداث إلى حداث، ومن شخصية إلى أخرى، وغالباً ما تشكل الأحداث تتابعها ارتباطاً عضوياً، ويشكل منذ البداية وحتى النهاية المسرحية المتكاملة، غير أن هناك بابات شذت عن هذه القاعدة، ككتابة "عجيب وغريب" التي سلك ابن دانيال في وضعها مسلماً عميقاً في عالم التأليف وغريباً في هذا النوع من التصنيف، فهو لا يكتب مسرحية متصلة الأبواب، بل يهجم على الحياة المصرية الشعبية في ذلك العصر ويصورها لنا تصويراً فريداً في نوعه أقرب إلى الصور الناطقة منه إلى شيء آخر، فكأنها مسرحية خالصة بالشعبيات تؤدي كل شخصية دورها ثم تنسحب، دون أن يكون لها علاقة بالشخصية التي سبقتها أو التي أتت بعدها" انظر: عادل أبو شنب - مسرح عربي قديم: كراكو، ص ١٨٧ - ١٨٨.

الشاشة مجهولة عند النظارة إلا إذا عمد المؤلف إلى أن يجعل الشخصية تقدم نفسها وتصف نفسها وصفا مباشرا، وهي مهمة شاقة على المؤلف الذي لا بد له من أن يراعي هذه الناحية الفنية كلما ظهرت شخصية جديدة"<sup>(١)</sup>.

يحاول محمد كامل حسين أن يقارن التشابه القائم بين بابات خيال الظل والمسرح الإغريقي من حيث البنية، فهو يرى بأن " الخيال كان يبدأ دائما بالبرولوج التقليدي الذي يرحب فيه بالحاضرين، وهو يُشبه ... البرولوج اليوناني، وأحيانا كان النشيد في ديالوج بين الريس وشخصية من شخوص المسرحية، والأناشيد التي كانت تغنى في مسرحيات خيال الظل كانت جماعية مثل الكورس الذي كان عند اليونان، وبعضها كانت أغاني فردية، ولكن الشيء الذي ندهش له حقا وجود هذه الأناشيد التي أقحمها ابن دانيال على البابة دون أن يكون لها شأن في موضوع البابة، وهي تشبه إلى حد ما البرابيز اليوناني، ثم النهاية السعيدة التي كان يختم بها مؤلفو العرب باباتهم وهي الذهاب إلى الحج تشبه إلى حد ما النهاية السعيدة التي كان يختم بها كوميديو اليونان مسرحياتهم وهي موكب الزواج وإقامة الوليمة، ولا نستطيع أن نعلل أسباب هذا التشابه بين الكوميديا اليونانية والكوميديات العربية"<sup>(٢)</sup>.

إن كان النقاد الذين مررنا عليهم أنكروا وجود بنية تحكم البابات، ويحافظ عليها المؤلف في مجمل نصوصه، فإن مدحت الجيار يختلف معهم في ذلك، حيث يرى بأن " البنية الظلية تتشكل من " ثيمات " يحافظ عليها المبدع في كل بابة على حدة، ثم في البابات الثلاث، على الرغم من اختلاف الموضوعات التي عالجها في كل واحدة، وهذه الثيمات مرتبطة - في زعمنا - بالخطبة في هيكلها العام، حيث نجد التحليل " المورفولوجي " للبابة كالاتي:

- مقدمة نثرية تشمل: الحمد، الثناء، والصلاة على النبي، ثم الدخول في الموضوع.
- سيطرة الصوت الواحد على النص وندرة الحوار.
- تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله، كما كان يفعل الفقهاء عند الإجابة عن الاسئلة المتخيلة من جانب المتلقي، أو كما يتخيل الخطيب سؤالا من الحاضرين دون أن ينطقوا به فيجيب عنه.
- الخطاب المباشر للمتلقي ومحاولة إشراكه أحيانا.
- الاستشهاد بالشعر والتراث الإسلامي ( القرآن - الحديث ).

(١) محمد كامل حسين - الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٢١٤ - ٢١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

- سيطرة الحس الوصفي التقريري.
- كل شخصية تبدأ الحوار، تبدأ كلامها، وتختتمه بالصلاة والتسليم.
- وصف المتلقي بالمحاور والدعاء له.
- تنتهي البابة - دائما - بالتوبة والاستغفار، وطلب الرحلة للحج الذي يعيد الإنسان كيوم ولدته أمه، طاهرا من كل ذنوبه القديمة.
- ويتكرر هذا البناء بنفس الثيمات في كل بابة<sup>(١)</sup>.

لابد أن نشير في النهاية بأن البابات كانت تتميز بمهارة فائقة في التصوير ودقة في التعبير وكفاءة في رسم النموذج، وشمولية في رصد الواقع الاجتماعي خاصة في بابة "عجيب وغريب" وبابة "الأمير وصال"، ولكنها تفتقد إلى الوحدات الثلاث: الزمان - المكان - الحدث، كما تفتقر إلى عنصر الحبكة والصراع<sup>(٢)</sup> الذي ينتهي إلى نتيجة أو حل<sup>(٣)</sup>، حيث كان الصراع غير واضح في البابات على الرغم من أنه جوهر العمل المسرحي، لهذا يمكننا أن نزعج أن خيال الظل يمثل حالة درامية لوجود نص مؤدى أمام جمهور يشارك فيه ويطوره، ومن هنا فإن خيال الظل كان دراما العصور الإسلامية غير المباشرة؛ لأنه يعتمد على وسيط في الأداء من الفنون التشكيلية التي ازدهرت في تلك العصور، لكنه مهّد الجمهور لتقبل العرض الدرامي، وأنشأ نوعا مختلفا من المستهلكين لهذا الفن، الذين يجلسون في مكان يذهبون إليه، هدفهم المتعة والموعظة<sup>(٤)</sup>.

- ٤ -

كان عبد الحميد يونس يحاول جاهدا تحديد النوع الفني للسير الشعبية، وخاصة السيرة الهلالية، حيث رأى بأنها تأتي في موضع وسط بين الدرامية والغنائية، يقول: "ومن العسير علينا... أن نقول إن السيرة الهلالية ملحمة؛ لأنها تقول بالشعر وتحدث عن الحرب والبطولة وأنها صدى لحياة فاعلية، وأنها تثير في المتذوقين من المشاعر ما نجد له ضربا في الملاحم، ذلك لأن الطابع الغنائي يزدحمها في كل ناحية ويكاد لا يخلو موضع من هذه السيرة دون أن نجد فيه شعورا ذاتيا وإن صدرت بأكملها عن قوم أو قبيل. وما نستطيع كذلك أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة وهي في موضعها العام وفي طريقة سردها تتخذ مظهرا منافيا للغنائية، وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامي فيها، فإن بدائيتها

(١) مدحت الجبار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٨٢ - ٨٣.

(٢) بول كالي - مسرحيات عربية من خيال الظل مثلت في القرون الوسطى، ص ٥٢.

(٣) عمر الطالب - الإسلام والمسرح، ص ١٧.

(٤) مدحت الجبار، مصدر سابق، ص ٦١.

وسذاجته ووقوفه في التطور عند حالة جنينية يباعد بيننا وبين أن نسلوها في هذا الضرب من الفن القولي" (١).

أما فاروق خورشيد فإنه استعاض عن البحث في الشكل الفني الذي يضبط السير الشعبية بتقسيمها إلى مراحل متفرقة، كل مرحلة تعبر عن نوع فني مختلف، وبذلك خرج من المشكلة التي وقع فيها عبد الحميد يونس، إن البناء الفني للسير الشعبية في مفهوم فاروق خورشيد تحدده شخصية البطل التي تمر في خمس مراحل، وهي:

١. مرحلة التكوين.
٢. مرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية.
٣. المرحلة الأسطورية.
٤. المرحلة الملحمية.
٥. مرحلة الامتداد.

إن التروع الدرامي الواضح في السير الشعبية خاصة في المرحلة الأولى من البناء الفني للسير الشعبية في نظر فاروق خورشيد ساهم في حل القضية الهامة التي واجهها المبدع العربي في غياب العمل الدرامي؛ ذلك لأنها - أي المرحلة الدرامية - حققت الغاية الفنية نفسها التي كان يحسها كتاب المسرح حين قدموا أعمالهم الدرامية. " فموقف الإنسان من القوى الفاعلة في وجود ذلك الموقف الذي حير الإنسان منذ البدء، وجاء الفن المسرحي ليكون التعبير الفني المتكامل عنه، والتساؤل الأبدي للإنسان عن جدوى وجوده، ووجود الأشياء، وجدوى المعاني. ذلك التساؤل الذي عكسه كتاب الدراما العظام، وشوق الإنسان الأبدي إلى معرفة المجهول، وقهره وتحسس أقدامه طليقة حرة فوق الأرض، ظهر واضحا في الأجزاء الأولى ذات المحتوى الدرامي في السير الشعبية بلا استثناء، فليس هناك بطل من أبطال هذه السير لا يواجه أزمة درامية، أو بمعنى أصح لا يوجد بطل من أبطال السير الشعبية لا يعيش في وسط فعل درامي كامل يهدده بالسقوط تحت أقدام قدر قاس لا يرحم" (٢).

ففاروق خورشيد بهذا المعنى أبعد نفسه عن ثنائية الغنائية والملحمية.

ويتجلى البناء الدرامي في مفهوم فاروق خورشيد في المرحلة الأولى، التي " تتجمع [ فيها ] الجذور الدرامية لشخصية البطل، وتظهر قصته هو نفسه كإنسان عاجزا أمام القدر الذي يتحكم فيه

(١) عبد الحميد يونس - الملائية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١٦٤.

(٢) فاروق خورشيد - الدرامية في السير الشعبية العربية، حلقة رقم (٣)، ص ١١.

## اللغة الدرامية

لم يكن اهتمام النقاد واضحاً بتناول اللغة بوصفها أحد مكونات الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم مقارنة بموقفهم من الشخصية والبناء الدراميين، إذ توقفوا عليها توقفاً موجزاً دون التعمق فيها، ووصف طبيعة عملها الدرامي في العمل السردى القديم، وتركز موقفهم من اللغة في تناول الأسلوب والحوار؛ ذلك لأن النص الدرامي يختلف ويتميز عن الأنواع الأخرى بغلبة عنصر الحوار على العناصر الأخرى، فالحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات والتعريف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها.

إن أهم مقامة توقف عليها النقاد هي المقامة المضيرية، ولعل هذا يعود لتمييز اللغة فيها ودورها المختلف عن بقية المقامات، وأول ما نواجهه من النقاد الذين تناولوا المقامات وعلى الخصوص المقامة المضيرية للهمذاني هو علي الراعي، ويرى بأن القارئ المستعجل لها يظن بأن ما يدور بين التاجر وأبي الفتح الإسكندر مونولوج، ولكنه في الحقيقة ديالوج بين أبي الفتح والتاجر، كانت الأجزاء الأولى من هذا الديالوج صامتة، لذلك تحولت إلى فن الأداء الإيمائي<sup>(١)</sup>. ويظهر أبو الفتح فيه وقد انتبته مشاعر الضيق والملل، حتى تحولت هذه المشاعر إلى غضب شديد، ثم ثورة متفجرة، وإذ ذاك ينقلب الحوار الصامت إلى آخر متكلم، وتأخذ الحمم تتدفق من فم أبي الفتح بصوت لا يزال يعلو حتى ينتهي بالعبارة الحاسمة المفضية إلى فعل مادي شديد: " وهذا خطب يطم، وأمر لا يتم"<sup>(٢)</sup>، ومن ثم تزول حواجز الصمت نهائياً من دور أبي الفتح في المقامة، فيصبح هذا الدور ناطقاً متحركاً، ويدفع هذا بالأحداث إلى نهايتها التي تتميز بالمفارقة.

ومع ذلك فإن الهمذاني في المقامة المضيرية جعلنا نلمس فداحة مصاب الضيف بمضيفه دون أن يضطره إلى أن يقول كلمة واحدة غير ملائمة بحقه، كل ذلك من خلال الاحتمال وإظهار رد الفعل والنتائج والعقد التي أصابت الضيف أبا الفتح، ولعل هذه الميزة التي تميزت بها المقامة المضيرية جعلت علي عقله عرسان يشبهها " بمأساة لكاتب أميركي بعنوان طعام الإفطار حيث الزوج يخلق ذقنه والمرأة تتكلم وتهمي الإفطار، ويكون كلامها فتاكاً بالزوج إلى درجة أن يتحرر بموسى الخلاقة"<sup>(٣)</sup>.

(١) علي الراعي - فنون الكوميديا...، ص ١٧٧.

(٢) الهمذاني - المقامات، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ص ١٤١ - ١٤٢.

(٣) علي عقله عرسان - جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي، ص ١١٥.

ويتناول عرسان أيضا اللغة في المقامات، حيث يرى بأنها صعبة مما يجعلها تتعب المتبع لها، رغم ما تتميز به المقامة من بنية شخوص وحوار ومشهدية درامية تأخذ بالاعتبار المتفرجين أولئك الذين يلقي عليهم النص إلقاء مما يجعلها قادرة على تقديم دلالات عن ظاهرة درامية أقرب ما تكون إلى النضج في توجهها<sup>(١)</sup>، كما يؤكد على صعوبة اللغة في المقامات أيضا لنداو، الذي يرى بأن " عنصر الفن الأدبي في المقامة أكثر أهمية منه في الحكاية، وأن " السفسطة " اللغوية تحتل فيها مقاما أعلى"<sup>(٢)</sup>.

وينسى كل من عرسان ولنداو حينما يشيران إلى صعوبة لغة المقامة السياق الذي نشأت فيه، والتي فرضها المذهب النقدي السائد، ولا يعتبر عبدالفتاح قلعه جي هذه الميزة اللغوية تأتي على النقيض من الدرامية، وإنما يشبهها باللغة الأنيقة في المسرح الكلاسيكي<sup>(٣)</sup>.

كما يختلف أيضا إبراهيم السعافين عن بقية النقاد في نظرتهم إلى اللغة في المقامات، حيث يرى بأنها أداة فائقة في تحقيق ملامحها الدرامية<sup>(٤)</sup>، كما أنه يرى اللغة في المقامات رؤية جديدة، تكمن في أنها " تحمل طاقة حركية درامية لا تقف عند حدود إظهار القدرة اللغوية أو البلاغية ...، وإنما تتعاقب مع الحدث والشخصية، توحد بينهما، وربما تقف " بطلا دراميا " إلى جانب بطل المقامة المكدي نفسه"<sup>(٥)</sup>.

إن هذه النظرة إلى اللغة في المقامات والتي مرت بنا عند كل من عرسان ولنداو وليدة نظرهم التقليدي إلى اللغة في المقامات، تلك النظرة التي ترى المحسنات اللفظية والبديعية تأتي على رأس هذه الوظائف فقط، دون أن يبحثوا في وظائفها وأدوارها المتفرقة، أما إبراهيم السعافين فإنه ذهب إلى توضيح الوظيفة الأهم للغة في المقامات، بحيث رأى فيها عنصرا رئيسيا في المقامة، تنبثق من ذاتها، وتشكل كيانا مستقلا يشير ثم يرتد إلى ذاته.

" فالألفاظ في بناء الجملة، والجملة في سياق الفقرة، والفقرة في نموها وتكاملها، تثب متحركة نشطة تخترق وتحاور، والموسيقى الداخلية بما توفره من إمكانات الاختلاف والانسجام

(١) علي عقلة عرسان - المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، ص ٥٦.

(٢) لنداو - ... المسرح والسينما عند العرب...، ص ٣٩.

(٣) عبدالفتاح قلعه جي - نمو مشروع آخر في المسرح العربي، ص ٦٤.

(٤) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٨٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢١.

بإيقاعها المسجّع أو بوحدة أصدادها المعنوية تسهم في توثب الكلمة وفي انطلاقها شخصية ذات كيان مستقل يؤدي دوره في بنية النص، ويحتفظ بمويته التي تشير إليه ويستقلّ بها.

وليس في النية إلغاء المضمون أو بصورة أدق إلغاء دور اللغة في تحقق المضمون للمقامة، فهذا المضمون يظل عنصرا يتوحد مع اللغة ويشهد على حضورها الفاعل، وإن كان هذا المضمون يرتدّ إلى موجهه " اللغة " في حركة جدلية، فتظل اللغة شخصية متوهجة تطلق المضمون وتستقبله في آن معا، فما قرأت مرة، مقامة من مقامات الهمذاني الجيدة إلا وشعرت بأن ثمة شخصية أخرى إلى حوار شخصية أبي الفتح الإسكندري، وأكاد أتبينها فأحسها مبهمة، وربما أدركها بإحساس غامض مبهم، وحين أتأمل المقامة أدرك بإحساسي، وأحس بعقلي أنها اللغة: اللغة التي تحاور البطل ويجاور بها، بل يجاورها، فتختفي شخصيته الواضحة فيها، وربما تتوحد معها، وتظل تتوالد من خلالها<sup>(١)</sup>. ولأن نظرة إبراهيم السعافين إلى اللغة في المقامات مختلفة، سوف نتوقف عندها لنعرض تناوله للغة الدرامية في المقامة المضيرية حتى نستطيع تبين موقفه منها.

يرى إبراهيم السعافين أن اللغة في مطلع المقامة المضيرية لم تأت متكلفة متوعرة عسرة، وإنما تؤدي معناها الأساسي بطريقة دقيقة، يقول الهمذاني في مطلع المقامة المضيرية: " حدثنا عيسى ابن هشام قال: كنت بالبصرة، ومعى أبو الفتح الإسكندريّ رجل الفصاحة يدعوها فتحيه، والبلاغة يأمرها فتطيعه، وحضرنا معه دعوة بعض التجار، فقدّمت إلينا مضيرة، تثنى على الحضارة، وترجرج في الغضارة، وتؤذن بالسّلامة، وتشهد لمعاوية رحمه الله بالإمامة، في قصعة يزلّ عنها الطّرف، فلما أخذت من الخوان مكائها، ومن القلوب أوطانها، قام أبو الفتح الإسكندريّ يلعنها وصاحبها، ويمقتها وأكلها، ويثلبها وطابجها، وظنّناهم يمزح فإذا الأمر بالضّدّ، وإذا المزاح عين الجدّ، وتنحّى عن الخوان، وترك مساعدة الإخوان، ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسافرت خلفها العيون، وتحلّبت لها الأفواه، وتلمّظت لها الشّفاة، وأنقّدت لها الأكباد، ومضى في إثرها الفؤاد، ولكننا ساعدناه على حجرها، وسألناه عن أمرها، فقال: قصّيتي معها أطول من مصيبيّتي فيها، ولو حدّثتكم بها لم آمن المقت، وإضاعة الوقت، قلنا: هات، قال: ..."<sup>(٢)</sup>.

يتابع إبراهيم السعافين في النص السابق من المقامة المضيرية وظيفية التقفية أو السجع، ويرى بأن هذا الأسلوب لم يحل دون تحقيق الغاية التي أرادها الكاتب، إذ إن الكاتب لم يقيد نفسه بالحرف تقيدا كاملا مثلما يتضح من قوله: " رجل الفصاحة يدعوها فتحيه، والبلاغة يأمرها فتطيعه"، فلم

(١) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١١٨.

(٢) المقامات، تحقيق عمى الدين عبد الحميد، ص ١٢١ - ١٢٣.



يلتزم الباء في " فتحيه " واكتفى بالهاء في " فتطيعه " ، فدقة العبارة هي التي ألزمتها باللفظة، وليست التقفية المنفصلة عن التعبير أو المعنى. ثم أنه لون تعبيره، بمقتضى الحركة، ولم يلتزم السجع مع لفظة التجار في قوله: " وحضرنا معه دعوة بعض التجار، فقدمت إلينا مضيرة...".

كما أنه يرى بأن اللغة في المقامة المضيرية " لا تقف عند أداء المعنى بل تتجاوزه إلى أن تمتلك ملامحها وشخصيتها وهويتها وحركتها ورشاققتها ومرحها وفكاهتها وتوثبها في تاريخيتها وفي آنيتها معا على نحو ما نرى في هذا المشهد الوصفي الحركي النفسي المتجاوز لتخوم المعنى: ( ويقول : يا مولاي لو رأيتها، والخزقة في وسطها، وهي تدور في الدور، من التّور إلى القدور ومن القدور إلى التّور، تنفث بفيها النّار، وتدفّق بيديها الأبرار، ولو رأيت الدّخان وقد غبّر في ذلك الوجه الجميل، وأثر في الخدّ الصّقيل، لرأيت منظرا تحار فيه العيون) <sup>(١)</sup>، ولقد جاءت الجملة الأخيرة بمثابة امتداد وتراخ بعد توتر وحركة وتدافع سريع يفسح المجال لحركة أخرى ذات إيقاع حركي رشيق: (وأنا أعشقها لأنها تعشقي، ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليلته، وأن يسعد بظيعيته، ولا سيّما إذا كانت من طبيئته) <sup>(٢)</sup>، هذه الحركة السريعة التي تحمل ملامح انفعالية مختلفة في كل موقف، لا تتابع على وتيرة واحدة تفقدها حيويتها، بل ينكسر النمط وتتهشم الرتابه بين الحركات، فيبدو التلوين والتغيير والاختلاف من عوامل إيجاد العلاقة المارمونية بين الوحدات/الجمال<sup>(٣)</sup>.

وهكذا يتابع السعافين حركة اللغة التي تسفر عن السجع، حتى يصل إلى أن اللغة تقف شخصية درامية إلى حوار شخصية التاجر محدث النعمة، وهو ما يدل على أنه - أي السعافين - نظرت إلى اللغة في بعدها الحركي نظرة لم يشير إليها النقاد ملتصقا منها مفهومه للدرامية، مختلفا في نظرتهم عن النقاد الذين أشاروا إلى أن هدف اللغة في المقامات هو الغرائب والأحاجي والزخرف اللفظي<sup>(٤)</sup>.

أما بالنسبة إلى موقف النقاد من اللغة الدرامية في خيال الظل، فقد ظل مشغولا بمشكلة الفصيح والعامي في نصوص البابات، ولعل أول من أثار هذه القضية عبد الحميد يونس متأثرا بالمشكلة القائمة في المسرح العربي الحديث التي تتجلى في اللغة، حيث رأى بأن ابن دانيال قد حل مشكلة الفصيح

(١) المسنان - المقامات، تحقيق عمي الدين عبد الحميد، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(٣) إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ١٢١ - ١٢٢.

(٤) حابر قبيحة - التقليد والدرامية في مقامات الحريري، ص ٧٨.

والعامي في أحاديثه على ألسنة شخوصه، وينحصر هذا الحل في اتساع أفقه اللغوي، وكثرة مفرداته، وحرصه على مقومات الشخصية التي يعرضها، مع احتفاظه بالإعراب في تراكيبه<sup>(١)</sup>.

ولعل سبب اقتحام العامية لغة البابات هو أنها موجهة إلى الجماهير الشعبية وكانت مادة العروض اليومية، لذلك كان لابد من أن تقدم البابات باللغة المحكية، شأنها في نظر فاروق خورشيد شأن ألوان المسرح الشعبي الأخرى، وكما هو حال معظم المسرحيات والأفلام التي تقدم اليوم للجماهير العربية<sup>(٢)</sup>.

اصطنع ابن دانيال لغة بين الفصيح والعامي، واستغل التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية متأثراً بالمقامات، فحقق بذلك شاعريته، وسائر في الوقت نفسه أمزجة الأوساط والعوام جميعاً، وكان يترخص في قوانين الاشتقاق والصرف، ويتحرر إلى حد ما من قواعد النحو وأصول النظم<sup>(٣)</sup>. ويرى عمر الطالب بأن الحوار في البابات " موزع بين الشخصيات توزيعاً جيداً... كما يلاحظ أن جمل الحوار قصيرة وبعيدة عن المونولوج الطويل، وقد أخذت اللغة من منابعها وأصولها، وهي قريبة من لغة الاستعمال اليومي لكثرة الصرخات والتعجب والتأفف فيها"<sup>(٤)</sup>.

إن فن المخيلة في نص البابات استطاع أن يتمتع جمهوره بالشعر السهل البسيط، دون مراعاة الحدود اللغوية التي تفصل العامي عن الفصيح، أو الشعري عن النثري، وبلغه مليئة بالمحسنات البديعية، ويرد مدحت الجيار استخدام ابن دانيال للمحسنات البديعية إلى الرغبة في إبراز الواقع المتناقض؛ لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها، لينقل الواقع ويعرّبه، ويعكس في الوقت نفسه، نمطاً أسلوبياً سائداً<sup>(٥)</sup>، يقول ابن دانيال: " وفي المزل راحة من كلال الجمد، والنحس يظهر السعد، وقد يمل المليح، ويحب القبيح..."<sup>(٦)</sup>.

فكما نرى فإن النقاد يرون الدرامية تتجلى في لغة خيال الظل من خلال استجابتها لتوعية المتلقي، وحرصها على مسابرة اللغة المحكية في الواقع، وهذه اللغة التي تترع إلى العامية لدليل على استجابتها للأداء الدرامي.

(١) عبد الحميد بونس - خيال الظل: مسرح قبل المسارح الحديثة، ص ٥٢.

(٢) فاروق خورشيد - المسرح في التراث الشعبي، ص ١٥.

(٣) عمر الطالب - نشأة المسرحية العربية، ص ٥٨-٥٩.

(٤) عمر الطالب - الإسلام والمسرح، ص ٦٤.

(٥) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٦٠.

(٦) ابن دانيال - خيال الظل وممثلات ابن دانيال، ص ١٤٩.

لم ينظر النقاد إلى الدراما في اللغة استنادا إلى ارتباطها بالواقع وبالأداء في بابات ابن دانيال، وإنما رأوا التزوع الدرامي للغة في السير الشعبية ناتجا عن أنها معدة للأداء، حيث يرى عبد الحميد يونس بأن الحوار يتلون على لسان المودي القاص وفقا للهجات والأشخاص وشعوبهم وطبقاتهم الاجتماعية...؛ لأنه معد ليلقى لا ليقرأ<sup>(١)</sup>. كما يرى بأن السمة الجوهرية العامة في نثر سيرة الظاهر بيبرس هي تقطيعه تقطيعا خطابيا تمثيليا، ولولا السجع لكانت العبارة أكثر ملاءمة للمواقف والأشخاص، ومثل هذه الأسجاع في الخطاب المباشر والحوار: كمثل الشعر التمثيلي في المحافظة على الروي والقافية، بل إن السجع في ذلك أيسر، والتكلف فيه أقل<sup>(٢)</sup>، كما أن فاروق خورشيد يرى بأن الدرامية تظهر في حوار السير الشعبية نظرا لأنه يراعي المتلقي، حيث يقول: " يتحول الحوار - في السير الشعبية - في حالات كثيرة إلى نوع من الخطب الحماسية التي تلهب حماس المتفرج، وتجعل المشاهدة جمعية، والجمهور وحدة متشابهة من حيث التلقي والانفعال... فليست هناك فرصة أمام المتفرج ليكون وحده مع العمل المسرحي المقدم أمامه، فهو يكون وحده الجدار الرابع للمسرح"<sup>(٣)</sup>.

(١) عبد الحميد يونس - الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ص ٥٠.  
 (٢) المصدر نفسه، ص ١١١.  
 (٣) فاروق خورشيد - الجنود الشعبية للمسرح العربي، ص ١٢٨.

## الشعر في الدرامية/ الدرامية في الشعر

-١-

إنه من أعقد الخلافات التي نشأت في تاريخ الشعر العربي تلك التي تتعلق بطبيعة بنائه الفني، أهو غنائي أم أنه يتزعج أحيانا ليحتوي شيئاً من تقنيات السرد الدرامي؟ ولعلّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي جهوداً مضاعفة وهو ما لا تتحمّله هذه الدراسة؛ ذلك لأن القضية تذهب إلى عدّة اتجاهات، فمن موقف إزاء فهم الدراما إلى موقف آخر لفهم الوحدة العضوية في النص، علاوة على موقف الدارسين من الشعر العربي القديم جملة وتفصيلاً.

انتهت أغلب الدراسات إلى أن الشعر العربي القديم خلّو من "الدرامية"؛ ذلك لأنها نظرت إلى الدراما من المنطلق الأرسطي باعتبارها مسرحية، والحق أن بعض الدارسين التمسوا الفروقات التي تقع بين الدراما الشعرية، والسرد الدرامي الشعري، وبدؤوا يشكلون كتاباتهم على أساس ذلك<sup>(١)</sup>.

لقد رأى محمد مندور أن الشعر العربي يتميز بخصيتين كبيرتين هما النغمة الخطابية والوصف الحسي<sup>(٢)</sup> وهاتان الخاصيتان لا تتجان شعر الدراما، الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرثائية، كما يقوم على خلق الحياة الشخصية وتصوّر الموقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشياء والظواهر ومدّ العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة<sup>(٣)</sup>، وهذا الحكم - كما نرى - يقوم على المجازفة، فمن غير المعقول أن ينحصر الشعر العربي طوال هذه القرون في تينك الخاصيتين، رغم الكثرة الهائلة لشعراته واتجاهاته وعصوره وقصائده؟<sup>(٤)</sup>.

أما عز الدين إسماعيل فيرى بأن الإدراك المأساوي للحياة لم يكن ليتوافر عند الشاعر الغنائي القديم، وهو السبب الرئيسي في خلّو تعبيرنا القديم من الشعر الدرامي، ورغم أننا نظفر بقصائد مليئة بلواعج الحزن فإنها ليست من الدراما في شيء.

(١) انظر: جلال الخياط - الأصول الدرامية في الشعر العربي، وعبدالله أبوهيف - الحدائق في الشعر الخليلي، الدراما والذوق الدرامي في قصيدة سعد الحميد بن نموذجاً، ومقالة عمران الكبيسي - الذعة الدرامية في المومس العمياء للسياح.

(٢) محمد مندور - المسرح، ص ١٤-١٥.

(٣) إبراهيم عوض - دراسة في المسرح، ص ٣١-٣٢.

يقول النابغة الذبياني:

لا يهنأ الناس ما يرعون من كلاً  
لعبد ابن عاتكة الثاوي على أمر  
سهل الخليفة مشاء بأقدمــــة  
حسب الخليلين نأي الأرض بينهما  
وما يسوقون من أهل ومن مال  
أمسى ببلدة لا عمّ ولا خال  
إلى ذوات الدّرى حمال أنقال  
هذا عليها وهذا تحتها بالي<sup>(١)</sup>

ومع ذلك يؤكد عزالدين إسماعيل بأن النابغة هنا استطاع ملاحظة المأساة على نحو مذهل في أقل ألفاظ ممكنة ( هذا عليها وهذا تحتها بالي)، وأنه استكشف عنصراً درامياً ممتازاً تولّد نتيجة لوقوع الحادث المؤلم، حادث وفاة أخيه، لكن الغريب أن تكون هذه هي الغاية التي ينتهي عندها الشاعر، فهو لم يتحرك خطوة واحدة بعد ملاحظة هذا التناقض، بل لعله لم يقف أمام هذا التناقض على أنه تناقض مطلق، لكنّه اكتفى من الملاحظة بالواقعة الحرفية في ذاتها (هذا عليها وهذا تحتها بالي) كما خرج من هذه الواقعة بدلالاتها الحرفية وهي فرقة الخليلين<sup>(٢)</sup>. ولعل التروع الدرامي في الأبيات السابقة يتجلى في وجود متكلم خيالي يخاطب مستمعين، وحيث تكشف فيه شخصية النابغة عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطه، فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما أو أثر أدبي مرتكز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد، يوجّه للقارئ أو لشخصية أخرى أو لجماعة من الناس بحيث يصبح المسرح هو وجدان القارئ أو المستمع ومخيلتهما<sup>(٣)</sup>.

لقد استطاع النابغة هنا أن يستعين بالحس الدرامي المأساوي، فبدأ أولاً بالصراع والصرخ ثم انتهى أخيراً بالهمس والصمت، صرخ قبل أن يتعرف على دراما الحياة، وبدأ يهدأ بعدما دخل قلب المأساة وتعرف عليها.

أما طه حسين في كتابه الشهير ( في الأدب الجاهلي) فقد تطرق إلى الشعر الدرامي وأخضع هذا الفن لمنهج برونتيير في النشوء والارتقاء المنقول عن داروين، وهو يقر بدور العوامل السياسية والاجتماعية والدينية في تطوير الشعر اليوناني، ويتناسى ذلك حين يتحدث عن الشعر العربي ويجعل

(١) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ص ٢١٠ - ٢١١.

(٢) عزالدين إسماعيل - قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٤٦-٤٧.

(٣) أسامة فرحات - المونولوج بين الدراما والشعر، ص ٢٢ و ٢٤ و ٢٥.

التقليد عاملاً وحيداً في نشوء فن ما عند شعب من الشعوب، كما يجعل من العامل النفسي ممثلاً بالترعة الفردية، السبب الذي أبعده العربي عن الشعر الدرامي<sup>(١)</sup>.

فالشعر العربي - كما يراه طه حسين - شخصي. بمعنى أنه يمثل قبل كل شيء نفسية الفرد وما يتصل بها من عاطفة وهوى وميل<sup>(٢)</sup>.

-٢-

إن "الشعر الغنائي يحتلّ عالماً واسعاً لم يعد مضمونه في أذهان الناس مقصوراً على التجربة الخاصّة بالمعنى الضيق، وإنما صار مألوفاً أن يتسع للوطن والمجتمع والأمة الإنسانية جمعاء، ولم يعد مرتبطاً بشكل خاص، بل بلغ من التعدد بحيث لم يبق مجالاً للتحديد إلا أن نقول إنه ليس دراما وليس ملحمة، وإذا علمنا أن الأساس أنه ليس دراما، علماً أن القصائد البليغة مزج فيها أصحابها الكبار الغنائية بنفس ملحمة أو درامي، وعدّ النقاد ذلك فضيلة ودليل عمق، فتهاوت بذلك النظرة التي تبناها القرن السابع عشر على وجه الخصوص في الفصل التام بين الأنواع، وانتصرت النظرة التي دعت إلى المزج ممثلاً بالرومانتيكيين، بل لقد استحالت (الغنائية) صفة أكثر منها نوعاً، صفة خلاصتها الحماسة والانفعال الشخصي، وهذه قد تكون في نوع خاص هو الشعر الغنائي وقد تضعف في هذا النوع نفسه وقد تكون في أنواع أخرى، فنجد منها شيئاً في الملحمة والدراما"<sup>(٣)</sup>.

إن علاقة الشعر بالدراما علاقة وثيقة؛ لأن جوهر الدراما هو جوهر شعري باعتبار أن العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسية من الشعر كاللغة والمخيلة وإعادة خلق عالم معيش في داخل الصراعات الإنسانية، كما أن الدراما هي المكان المتميز للغة المتقدمة باعتبارها قولاً شفوياً، ومما يوثق صلة الشعر بالدراما هي في أنواع الإلقاء الشعري ومسرحة الأشعار والقصائد، أو في إبراز الشعر بوصفه طاقة لغوية مسرحية: في الإلقاء الشعري تصبح كل قصيدة دراما مصغرة، أو فصلاً درامياً مصغراً، ففي المهرجانات العكاظية يتقدم الشاعر بصوته إلى الجمهور الذي يمزج بين القيمة الشعرية للنص وبين القيمة الدرامية للإلقاء، وهذه الظاهرة راسخة في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية حتى اليوم، ففي غياب التدوين والكتابة، كانت ذاكرة الشاعر في الأسواق كعكاظ وذو الجحاز وسوق بجنّة هي صوته، وكسنت العلاقة الدرامية شبه قائمة بين شاعر يتلو وآخر يقرأ أو ينشد شعره وبين

(١) طه حسين - في الأدب الجاهلي، ص ٣١٨-٣٢٢.

(٢) ذكاء الحر - العرب وفن المسرح آراء ومناقشة، ص ١١٦.

(٣) علي جواد الطاهر - مقدمة في النقد الأدبي، ص ٦٣.

الجمهور. مع كل ما يتطلب ذلك من "أداء" يشترك فيه الصوت كما يشترك الجسم بإشاراته وتعابيرها<sup>(١)</sup>، فالشاعر هنا مود درامي، يلقي قصيدته أمام جمهور، وقد يحدث رد من شاعر آخر، أو حوار مستمع يجعل الأفكار تتصارع فيما يشبه الحوار الدرامي، ولعل الأداء الشعري هذا ناتج عن النسق الموسيقي للشعر، الذي يستهدف التأثير المباشر في المتلقي.

إن العملية الإبداعية نفسها هي درامية بحد ذاتها، فقد كان هناك تقليد قديم للشعراء العرب من أجل اتصالهم مع (عروس الشعر) (الجن) لوادى عبقر، تجلّى من خلال ارتدائهم للملابس فاخرة خاصة بذلك، وهذا ما فعله جرير، حينما ركب فرسا وليس درعا وحلّة تسمى "بيضة" وهو متقلد سيفاً، أما الفرزدق فقد امتطى بغلا وارتدى حلة جميلة<sup>(٢)</sup>، وكان أهل العراق يقبلون على مثل هذه الحلقات للترفح، وكانت كل قبيلة تحاول أن تستخرج من شاعرها آخر ما في جعبته من سهام، وتمضية أوقات الفراغ أكثر من اهتمامهم بالعصبيات القبلية، فكانوا يصفقون لجرير تارة وللفرزدق أخرى، وكان يكثر بينهم المرح<sup>(٣)</sup>. وكانت هذه الطقوس محاولة من جرير والفرزدق - كما يرى شموئيل موريه - للتواصل مع عالم الأسلاف، الذي يحمل مغزى سحرياً<sup>(٤)</sup>، وتظل النقائص التي دارت بينهما تشبه مونولوجات طويلة، تتكثف فيها الصورة المليئة بالمفارقات.

ويفترض محمد يوسف نجم أن يكون الشاعر حسّان بن ثابت الأنصاري قد شهد نشاطاً تمثيلاً واختزنه في هجائه حينما يقوم:

وأبلىـــــــــــــــــغ كل منتخبٍ هواه  
رحيب الجوف من عبــــــــــــد المدان  
ميامس غـــــــــــــــــزةٍ ورماح غابٍ  
خفاف لا تقــــــــــــــــوم به اليدان<sup>(٥)</sup>

إن مفردة "ميامس" التي وردت في البيت الثاني تشير إلى معرفة العرب للتمثيل، وهي ذات علاقة بلفظة MIMUS التي تعني الممثل الهزلي<sup>(٦)</sup>.

ويرى شموئيل موريه بأن قول حسان بن ثابت هذا دليل على معرفة العرب للأداءات الدرامية التي كانت في الإمبراطورية البيزنطية في فجر الإسلام أيام شركه، إذ كان يتردد على مجالس ملوك

(١) بول شاولول- المسرح العربي الحديث: ١٩٧٦-١٩٨٩، ص ٣٦-٣٨.

(٢) الأصفهان - الأغاني، ٧٦ - ٧٨.

(٣) محمد كمال الدين- العرب والمسرح، مجلة الأزهر، القاهرة، مارس ١٩٧٣، ص ١٦٧-١٦٨.

(٤) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٢٩.

(٥) ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٧٥.

(٦) محمد يوسف نجم- صور من التمثيل في الحضارة العربية، مجلة أفاق عربية، العدد ٣، السنة الثالثة، تشرين الثاني، ١٩٧٧، ص ٦٠.

العرب المسيحيين، الفساسة في سوريا والمناذرة في الحيرة، المجاورتين للإمبراطورية البيزنطية والفارسية على التوالي، وحسان بن ثابت في لفظة ميامس كان يشير للتمثيلات الصامتة<sup>(١)</sup>.

وترد أيضا في الشعر إشارات أخرى للنشاطات الدرامية، تلك التي تتمثل في "الكرج" في أكثر من موضع من ديوان جرير، فقد روى أبو عبيدة أنه "وقف جرير بالمربد وقد لبس درعا وسلاحا تاما، وركب فرسا أعاره إياه أبوجهضم عبادة بن حصين الحبطي ... فبلغ ذلك الفرزدق، فلبس ثياب وشي وسوارا، وقام في مقبرة بني حصن ينشد بجرير، والناس يسعون فيما بينهما بأشعارهما، فلما بلغ الفرزدق لباس جرير السلاح والدرع قال: عجبت لراعي الضأن في حطمية، ولما بلغ جريرا أن الفرزدق في ثياب وشي قال:

لبست سلاحي والفرزدق لعبة عليه وشاحا كرج وجلاجله<sup>(٢)</sup>.

ولعل دور المتلقي يكون أكثر حضورا في هذه الأداءات الدرامية التي كانت بين جرير والفرزدق، إذ يشكّل الفضاء الذي تنتقل منه المعلومات من جرير وإلى الفرزدق ومن الفرزدق إلى جرير، مما يجعل العملية أكثر درامية، وفي أحيان أخرى يتحلّق الجمهور حول الشاعرين الكبيرين ليتمتع بهذه الأداءات.

ولقد أكد شوقي ضيف الظاهرة الدرامية في نقائض جرير والفرزدق، حيث يقول عن النقائض: إنها "اللعبة التي كان يعجب بها القوم، والتي كانوا يخرجون للفرجة عليها في هذا المسرح الكبير، مسرح المربد، التي كانت تختلف إليه القبائل والجماهير، وتتحلّق حلقات للاستماع إلى الشعراء، وإلى ما يُحدث جرير والفرزدق خاصة... فيقف أحدهما فيلقي من جعبته كل ما أعدّه لخصمه من سهام شعر، وسرعان ما يحمل الرواة هذه السهام إلى صاحبه، فينظر فيها ويطلب النظر، ثم يحاول أن ينقضها وأن يردّ عليها سهما سهما، وبيتا بيتا، ومعنى معنى...

وعلى هذه الصورة كان يتكوّن في هذا العصر مسرح المربد، يذهب إليه جمهور النظارة من أهل البصرة، ومن يفد عليهم من البادية أو من الحجاز للفرجة على هذا الفن الذي كان يجيده الشعراء، والناس يصفقون لهذا تارة ولذاك أخرى، ويستثيرون بتصفيقهم كلّ استطاعة للتجويد

(١) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P11.

(٢) أبو عبيدة معمر بن النخعي - نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ٢ : ٥٩، والبيت في ديوان جرير، شرح محمد إسماعيل عبدالله الصاوي، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٣٥٣ هـ، ص ٤٨٢. وانظر في تعريف الكرج وتطوره كتاب: محمد حسين الأعرابي - فن التمثيل عند العرب، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ص ١٩-٢٤، وكتاب شويل موريه، ص ٢٩.



والتحجير... وكما نذهب نحن الآن إلى دور التمثيل... نلهو بعض الوقت... كان نظارة البصرة يذهبون إلى المربد للفرجة على لعبة النقائض"<sup>(١)</sup>.

فكما يلاحظ فإن شوقي ضيف يرى أن النقائض تحتوي على عناصر الدراما، فهي أولا نشأت لإمتاع المتلقين وجمعهم، وهي ثانيا كانت في مكان معلوم وفي زمن محدد، علاوة على أنها قدمت عنصر المتعة للمتلقين.

وإذا تعرّضنا لتاريخ العرب منذ نشأته، سنجد" أن عصر ما قبل الإسلام قد شهد بعض السبذور الدرامية التي تحدث عنها امرؤ القيس في معلقته عندما أشار إلى الفتيات اللاتي يلبسن ملابس خاصة ذات ذبول تجرّ على الأرض، وهنّ يظفن بالصنم المعروف بـ "دوار" ليؤدين طقوس العبادة، وهو مظهر درامي بلاشك"<sup>(٢)</sup>: يقول امرؤ القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبَ كَأَنَّ نَعَاجَهُ      عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَاءٍ مُدْبِلٍ  
فَأَذْبُرْنَ كَالْجِزْعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ      بِجِيدٍ مُعَمِّمٍ فِي الْعَشِيرَةِ مُنْخَوْلِ

-٣-

ظل التلقي الرسمي قديما في الثقافة العربية يقف حائلا دون تطور الشعر ليحتوي على تقنيات السرد الدرامية المتنوعة، وخاصة تلك التي تتعلق منها بالقص الدرامي، ولعلّ الرواية التي يسوقها لنا ابن سلام الجمحي تؤكد هذا التروغ، يروى عن ابن سلام أنه سمع أبا عبيدة وقد انتقد عمر بن أبي ربيعة"<sup>(٣)</sup>:

أَدْخَلَ اللَّهُ رَبُّ مُوسَى وَعِيسَى      جنة الخلد من ملائ خلوقا  
مَسَحْتُهُ مِنْ كَفِّهَا بِرِدَائِي      حين طفنا بالبيت مسح رقيقا  
فقال: " قال بينا في أوله قاصّ، وفي آخره مخنث"<sup>(٤)</sup>.

إن ألفت السروي ترى أن هذا الخير يحمل " حكما نقديا يسلب قول عمر بن أبي ربيعة الخصائص الشعرية النوعية التي تميز الشعر عن السرد، وفي هذا ما يوحى بافتقاده الجودة الفنية التي

(١) شوقي ضيف - التطور والتحديد في الشعر الأموي، ص ١٨٣ - ١٨٤.

(٢) أحمد صقر - توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص ١٦.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح يوسف شكري فرحات، ص ٤٢٢، ملائ: ملائ، الخلو: ضرب من الطيب.

(٤) المرزبان - الموشح، ص ١٨٥.

يفترض تحقيقها في الشعر الجيد، وبعبارة أخرى يكشف حكم أبي عبيدة عن تمايز الشعر عن السرد، وهو تمايز نوعي يجعل للشعر مكانة خاصة تبدو أعلى قيمة وأرقى منزلة من السرد. كما يشير هذا الحكم النقدي أيضا إلى وعي سائد بهذا التمايز بين أسلوب الشعراء وطريقة القصص في التعبير في عصر أبي عبيدة (٢٠٩) هـ.

ومن الواضح أن المسألة تتعلق بالصياغة اللغوية، أي الكيفية التي تستخدم بها اللغة في كل من الشعر والسرد، فالتركيز هنا على القص بوصفه قولاً أدبياً، يعتمد على صياغة خاصة وتقاليد خاصة بهذه الصياغة، والحديث عن اللغة في الشعر، وفي غيره من الصياغات النثرية الأخرى، ينقلنا إلى سياق أوسع. فإذا كانت هذه الرواية تبين كيف كان بعض نقاد الشعر ينتقدونه بوضعه في علاقة مقابلة مع شكل من أشكال النثر، وهو القص، فذلك أمر ليس بمستغرب؛ لأن الشعر وضع دائماً في علاقة مقارنة مع النثر لدى نقادنا العرب القدماء، تماماً كما تحددت السمات النوعية للغة الأدبية من خلال مقارنتها باللغة غير الأدبية<sup>(١)</sup>.

ومع ذلك لم ينفصل الشعر عن السرد الدرامي، ولم ينفصل السرد الدرامي عن الشعرية، أو عن الشعر بوصفه وسيلة للتوصيل والإمتاع، وقد اتضح ذلك خلال التاريخ الأدبي حيث يحكي الشاعر ويتشاعر القاص حتى التحم الطرفان في السيرة الشعبية<sup>(٢)</sup> في تجليات أكثر درامية عن بقية الأنواع السردية.

وظل الشعر موجّهاً للسرد، ويتعامل معه بفوقية، تارة يكون الشعر هو المفجر للسرد الذي يترع للدرامية كما هو الحال في التوابع والزوابع، وتارة يكون مؤكداً له كما هو الحال في المقامات، ففي رسالة التوابع والزوابع يكون الشعر مفجراً للحركة الدرامية في النص خاصة فيما يتعلق بالتعدد الصوتي، وما السرد سوى تابع له؛ "لأن النص مبني على مشكلة الشاعر (المرسل الراوي) مع قصيدة لم يستطع إكمالها، فظهر له رثيه، ليعينه على ذلك، ولم تنته مهمته عند هذا الحد، إذ كانت هذه هي البداية التي استمرت بينهما، وأعطى تجاوز الشعر للقص والرسالة من إمكان التعدد الصوتي في هذا العمل"<sup>(٣)</sup>.

أما في المقامات فالشعر يلعب دوراً تأكيدياً على ما ورد نثراً من معنى، إذ يتوزع في تضاعيف السرد على طول المقامة، هو بذلك يصبح تكراراً للمعنى، أو مسوّغاً لموقف، وتصبح مهمته

(١) ألفت كمال الروي - الموقف من القص في تراثنا النقدي، ص ٢١-٢٢.

(٢) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ١٨.

(٣) ألفت كمال الروي - تشكل النوع القصصي: دراسة في رسالة التوابع والزوابع، ص ٩٨.

الأولى كسر الامتداد السردى على طول المقامة، بما يضمن التخفيف من ثقل الكثافة الثرية التي تفرضها سيادة جمل السجع المتوالية ذات الإيقاع الرتيب، فالشعر في المقامة هو من قبيل الزخرفة المصنوعة، التي لا ترتبط عضويًا بأحداثها، وتمكن - بالتالي - من استبعادها دونما حدوث خلل بنيوي<sup>(١)</sup>، إلا في بعض المقامات، مثل المقامة البشرية التي يحلّ فيها الشعر محلّ الحوار.

ولعلّ المعري أدرك أكثر من غيره أهمية الشعر في رقد المشهد بترعة درامية، فالشعر في رسالة الصاهل والشاحج يقوم بمهمة التشخيص الحركي للشخصية، معبراً بذلك عن وضعها الدرامي، ومن ذلك نماذج كثيرة. نقف عند حديثه عن حفلة أهل حلب من غزو الروم، فحاء الشعر ليكون معينا للسرد في التعبير عن أحوال الناس الدرامية إبان غزو الروم، يقول أبو العلاء عن الصيدلاني الذي كان دكانه مرتباً على أحسن هيئة قبل غزو الروم فيصور بعد وصف طويل حالة الصيدلاني في الحفلة "إذ انتقض ترتيب دكانه، حتى كأنه أبيات بيّهس المعروف بنعامه، ولا نظام لها في الحقيقة:

يا لــــها نفسا يا لها	أنى لها الطعمُ والسلامة
قد قتل القــــوم إخوتها	فبكل أرض زقاء هامة
فلأطــــرقن قوما وهم رقود	ولأبــــركن برك النعامه
قابضَ وجــــلٍ وباسطٍ أخرى	والسيــــف أقرمه أسامة <sup>(٢)</sup>

" فكان المعري لم يخرج عن موضوعه ولم يكذب يستطرد؛ لأن موضوعه تصوير حالة الفوضى في الفزع الذي يعترى الصيدلاني" <sup>(٣)</sup>.

وتؤكد هذه التركة الدرامية للشعر في رسالة الغفران، فهو في المشاهد التي يكثر فيها التصوير والحركة والغناء والمرح في جنة ابن القارح المتوهمة يسوق أبياتا تدعم إيقاع الحركة الدرامية التي يمضي عليها السرد في المشهد، فابن القارح حينما يقوم بتريقص حور الجنة يسوق المعري أبياتا تدعم هذه الحركة الدرامية الناشطة في السرد، يقول <sup>(٤)</sup>:

إن الخليط تصدع	فطر بدائك أوقع
لولا جوار حسان	مثل الجآذر أربع

(١) رفعت سلام-قراءة في المسرح الشعري العربي، ص ٦١.

(٢) أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، ص ٤٥١ - ٤٥٢.

(٣) عبدالحكيم عبدالسلام العبد - أبو العلاء المعري ونظرة جديدة إليه: محمّد نقدي حضاري وفي، ٢٠٠٨: ١٠٨.

(٤) أبو العلاء المعري - رسالة الغفران، ص ٢٧٩.

أم الرباب وأسماء  
لقلت للظاعن أظعن  
ء والبغوم وبوزع  
كما بسدا لك أودع

إن الشعر في رسالة التوابع والزوابع يكون هو المنبع الأساسي لتطور السرد الدرامي في نص الرسالة، مما أتاح تقنية درامية تعرف بتعدد الأصوات، أما الشعر في المقامات فإنه يأتي لتخفيف حدة التوتر الدرامي في نص المقامات، أو أنه يقوم بمهمة التسوية للموقف الدرامي الذي يقوم به أبو الفتح الإسكندري، أما في الرسالة البغدادية فيأتي النص الشعري فيها بوصفه نصاً قائماً برأسه، محتفظاً بنبرة درامية فيها ما فيها من فكاهة ومجون، وتقدم ملامح ساخرة للحياة الاجتماعية مستخدمة في ذلك تقنية المفارقة<sup>(١)</sup>.

ويأخذ الشعر منحى آخر في السير الشعبية، فهو لم يوجد فيها عبثاً وإنما كان دخوله أساسياً وجوهرياً إذ هو العمود الفقري في كل قصة ترتكز عليه الأحداث وتدور حوله، فبدون الشعر تنتفي الدرامية وبدون السرد تصبح قيمة الشعر فارغة درامياً.

وفي كثير من الأحيان تورد القصة مروية سرداً نثرياً ثم تروى مرة أخرى شعراً على لسان بطل من أبطال هذه الأحداث. ففي السيرة الشعبية لسيف بن ذي يزن، حينما أراد ذو يزن أن يهدم الكعبة، فأصدر أوامره بذلك، وما أن انكفأ إلى النوم حتى صحا وهو يصرخ من شدة الألم المنبعث من جسده المتورم، ولم يجد إلا أن يؤوب إلى رشده مستغفراً الله، فيشفى من دائه، وما إن يطيب حتى يصدر أوامره من جديد بتهدم الكعبة لينقلها لبلده، فيكاد أن يهلك ثم يستغفر الله، وتكرر هذه الحادثة ثلاث مرات ثم يعلن توبته، ويقرر أن يكسو الكعبة بأغلى كسوة نتيجة الرؤيا التي قد جاءته في المنام، " فعندما رجع إلى طبع العربان، وتفكر ما به من هذا الأمر والشأن فأعرب وأطرب وأنشد وقال، صلوا على النبي المفضل:

فردني الجبار بالقهر والقدر  
على هدمه، بغيا وقد مسني الضرر  
وقد كنت أسلمت على رغم من كفر  
وجللته خزاً ودياجا اشتهر  
وأن خليل الله بالحق قد أمر<sup>(٢)</sup>

لقد رمت هدم البيت والركن والحجر  
عزمت مرارا مرة بعد مرة  
وقد جاءني من بعد ذلك هاتف  
وقال اكس هذا البيت بأحسن كسوة  
وأقـررت أن الله لا بد غيره

(١) إبراهيم السعافين - أصول للمقامات - ص ١٨٠.

(٢) سيرة سيف بن ذي يزن: الملك سيف، ١: ١٠.

ويدخل الشعر في هذه الحكايات الشعبية مكتملا للحوار - وسوف نرى لاحقا كيف سيصبح الشعر هو الحوار نفسه في البابات - بل يكون في بعض الأحيان أساسا في الحوار، وفي المشاهد التي يقف فيها القاص عند حوار يسرده في إطناب، فلا بد أن نلمح مساجلة شعرية تدور بين أطراف هذا الحوار، ويظهر هذا بوضوح في مواقف الصدام والصراع، يستوي في ذلك الصدام الفكري والصدام ( الحربي) وسيرة عنترة تمتلئ بمثل هذه الأمثلة .

وفي هذه الحالة يقف المشهد تماما من ناحية السرد ويغلب على القصة كلها هذا الحوار الشعري الذي يصور الصراع ويجسده، ويبرز المعالم النفسية التي يقوم عليها هذا الصراع، فالشعر هنا ليس حلية وليس إضافة فضولية كما هو الحال في المقامات، بل هو موظف توظيفا عضويا في صلب العمل الدرامي لتحسيد المشهد وتجسيمه وإعطائه كل أبعاده في الحدث الخارجي، وفي داخل الأبطال أنفسهم، ولهذا الحاجات الفنية نفسها يرد الشعر على لسان الأبطال لرسم موقف هؤلاء الأبطال من الأحداث، والشعر هنا أداة للتعبير عن العواطف النفسية الجياشة، وأوضح أمثلة على هذا الشعر قول عنترة لعبلة وهو يودعها، قال الراوي: " تقدم عنترة إلى عند عبلة يودعها فبكى بين يديها بكاء شديدا ما عليه من مزيد وأشار يودعها بهذه الأبيات، يقول أفلح من يصلي على طه الرسول:

و— — — — — لي بززم والمقام	وحق الركن والبيت الحرام
بها أبرى واشفى من سقامي	وحق فتور عينيك اللواتي
يذيب العشق لحمي من عظامي	يمينا لا نسيت هـواك حتى
ولا يدخلك ريب من كلامي	تقـري واقـني بالقول مني
وذكـرك مؤنس لي في الظلام	فـوجهك بغيتي وهواك ديني
ويـوم منيتي أنوي فطامي	شربت هواك من لبني صغيرا

(قال الأصمعي). ولما سمعت عبلة من عنترة هذه الأبيات بكت بكاء شديدا، ما عليه من مزيدة، وقالت له . . .

وأجل من ركب الجواد وأسرجا	سر في أمان الله يا لـون الدجا
والنار تشعل في الفؤاد توهجا	فالقلب بعد فراق عتر مؤلم
تبغي لنا من كل ضيق مخرجا	أنت المؤمل للحوادث كلها
أنت الرجاء لنا وأنت المرتجي	أنت المنى أنت الغنا أنت السوفا

أنت الذي في ذا الزمان مؤيد  
 إن غبت عن عيني فشخصك حاضر  
 ما مثل عتتر قط من سلك الدجا  
 في وسط قلبي ليس منه مخرجاً<sup>(١)</sup>

فالشعر هنا يقوم بدور الديالوج ويصور أبعاد الشخصية النفسية والمادية، فهو يتبع الحركة الداخلية في نفوس الأبطال، يحيل القصة إلى عمل حي صخاب هو أقرب الأشياء وأجدرها بالدراما.

"فالشعر هنا قد وظف ليكمل الصورة ويعطيها عمقها ويرسم ظلالها وألوانها، ويخرج القصة من كونها سردا جامدا تاريخيا لأحداث أسطورية ذات دلالة معينة لا تتضح إلا في النهاية إلى قصة حياة تعيش في وجدان الناس بما لشخصياتها من حياة حقيقية فنيا، مليئة بالانفعالات والانطباعات، عامرة بالمشاعر المختلفة المتباينة والمتضاربة، ثم يأتي الشعر أخيرا في نهاية كل قصة لينقل المضمون الذي أراده القصاص من قصته، وهو يورد هذا الشعر إما على لسان أبطال الحادثة، أو على لسان شعراء معروفين تحدثوا عن هذه القصة أو الحادثة"<sup>(٢)</sup>.

ويتخطى الشعر في البابة هذه الحدود، فهو لا يؤكد ماورد نثرا وإنما يصبح مكملا له، ويضيف عليه ملتحما بالسياق النثري سواء في حواريته أو سرده، بما يشكل استمرارا، لا انقطاعا محملا بإمكانات الشعر الموسيقية والتعبيرية، وتتجلى الدرامية فيه من خلال تكثيف الحوار أحيانا وأحيانا أخرى يصبح الشعر سردا دراميا ممتعا، فالعلاقة بين النثري والشعري في البابة علاقة بنوية عضوية، لا يمكن استبعاده، وإلا الهدم البناء كله، ويمكن تمييز ملمحين أساسيين من ملامح استخدام الشعر في البابة عند ابن دانيال، الأول أن الشخصيات جميعها - دون استثناء - تتحدث الشعر والنثر معا، دون فاصل بينهما، وإنما يكمل أحدهما الآخر، ويصبح امتدادا له، بصرف النظر عن مكانة الشخصية الاجتماعية والثقافية، والثاني أن الافتتاح في البابة هو دائما شعري، وهو افتتاح تمهيدي قصير، يعقبه التقديم الشعري للشخصيات الرئيسية، سواء قام بهذا التقديم رئيس المخابليين، أو قامت به الشخصية نفسها.

على أن استخدام الشعر في البابة تحول - في بعض الأحيان - إلى قصائد روائية أو وصفية غنائية مطولة تصل بعضها إلى الخمسين أو السبعين بيتا<sup>(٣)</sup>.

(١) سورة عترة بن شداد - المكتبة العلمية الحديثة، دت، المجلد الثاني، الجزء العاشر، ٢٩٩-٣٠٠.

(٢) فاروق حورشيد- الجذور الشعبية للمسرح العربي، ص ١٤٥-١٤٦.

(٣) رفعت سلام- قراءة في المسرح الشعري العربي، ص ٦١.

أما عن السرد وتجلياته داخل الشعر، فيتكثف حينما لا تكون القصيدة مجرد صوت واحد، فالشعر الذي يتزع للدرامية ثمة ما هو أكثر من الذات، وثمة ما هو أكثر من تسجيل الموضوع، نحو إدغام الذات والموضوع في سياق حضاري، يعبر عن اللحظة التي يعيشها الشاعر بكل ضغوطها وأشواقها<sup>(١)</sup>.

ويكون هذا النزوع من خلال استخدام تقنيات متعددة، كاستشاح النص بأبعاد تاريخية وأسطورية كما هو الحال في النصوص القديمة التي تتخذ من أساطير العرب وأيامها منهلاً لها، أو من خلال تقنية الأصوات التي برزت في النص المنحول لآدم، وفي نماذج من التوابع والزوابع، أو من خلال السرد القصصي، أو وفرة الحوار.

ولا نستطيع في هذه العجالة أن نقف عند كل هذه التقنيات، ولكننا سوف نتطرق لتقنية الأصوات بالتفصيل، وسوف نمر على البقية مروراً سريعاً.

إن غنائية القصيدة العربية التراثية لم تقف حائلاً دون ظهور الحوار أو السرد القصصي، فقصائد امرئ القيس زاخرة بالحوارات، ولابن الرومي لفتات بارزة في أشكال الصراع النفسي مع قوى عديدة، ولغة التجسيد لدى أبي تمام لا تحتاج إلى إثبات، غير أن الشكل الدرامي لم يكن متبلوراً لدى الشاعر القديم، ولم توظف الدراما توظيفاً فنياً مقصوداً وهادفاً، وإنما كان الشاعر يحاكي واقعا، تجلّى له فعبّر عنه بهذا الشكل العفوي التلقائي على صعيد فردي وذاتي، ومن الصعوبة بمكان أن نثبت وجود فكرة متكاملة وهدفاً محدداً في القصيدة العربية<sup>(٢)</sup>. علاوة على أنه لا يمكن فصل السرد القصصي عن الحوار في الشعر العربي؛ ذلك لأن الحوار يقوم بمهمة التشكيل القصصي في النص، ففي معلقة امرئ القيس نجد تداخل القصصي بالحوار، وفي الأحيان الكثيرة يقوم الحوار بإظهار الحكاية في النص، ويقدم أبعاداً درامية واضحة، تتجلى من خلالها قدرته، ويبرز تمكنه الشعري، وتتضح جوانب الصور التي أراد لها أن تكون بارزة المعالم؛ لأنه جرّد امرأة فهض يسمو إليها برفق ومهل لئلا يشعر بمكانه أحد، بعد ما نام أهلها ولكن هذه المرأة التي جرّدها تضجر من وصله هذا، وتخشى الفضيحة، وتحسسه بالسماز والناس الذين يحيطون به، ولكنه بأسلوبه القائم على الحوار المفتعل، والأسلوب

(١) عبدالله أبو هيف - الحدائق في الشعر الخليجي: الدراما والنزوع الدرامي في قصيدة سعد الحميد بن نموح، ص ١٧.

(٢) عمران الكيسي - النزعة الدرامية في الموسم العمياء للسياح، ص ٢٧٤.

القصصي، يرد عليها، ويقسم بالله على أن لا يرح هذا المكان ولو قطعوا رأسه وجعلوه أوصالا<sup>(١)</sup>، يقول امرؤ القيس<sup>(٢)</sup> :

سموت إليها بعدما نام أهلها	سمو حباب الماء حالا على حال
فقلت سبائك الله إنك فاضحي	ألسنت ترى السمار والناس أحوالي
فقلت يمين الله أبحر قاعدا	ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
حلفت لها بالله حلفاً فاجر	لناموا فما إن من حديث ولا صال

ولعل البيت الأول في القصيدة يقدم لنا طريقة امرئ القيس في تسلله إلى المرأة ضمن حركة درامية رائعة، فيقوم البيت بمهمة السرد القصصي بصورة مكثفة لطريقة دخوله على صاحبتة، وتبين الأبيات الصراع النفسي والخوف اللذين كانا يحيطان بالفتاة ساعة دخل عليها امرؤ القيس، وامرؤ القيس في قمة هدوته.

وأكثر أبيات امرئ القيس لا تخلو من حادثة يقصها الشاعر ولكنها عادة لا تستقطب حدثاً واحداً نامياً وشخصياً وحبكة وحواراً، ولا يبخل علينا بسرد تام ووصف للفرس والليل والصيد، ولعل سر نجاح معلقة امرئ القيس هو قدرتها على تزويج الدرامية والغنائية في وحدة خميمة<sup>(٣)</sup>.

على خلاف عمر بن أبي ربيعة الذي تتأكد لديه النزعة الدرامية، فتتجلى في حدث واحد يسود القصيدة، وشخصيات عديدة تشترك في صناعة الحدث، وتساهم في إضفاء الحركة الدرامية في النص، تحكي القصيدة الآتية إحدى مغامرات عمر بن أبي ربيعة مع ناعم، التي يقصدها ليلاً، وما إن يدخل خبائها، ويقضي معها أربه وغايته إذ بمنادي القوم يصرخ: الرحيل الرحيل، مما يربك عمر ونعما، فإن خرج قتلوه وافتضح أمر نعم، ولكن نعم تستعين بأختها فيلبسان عمر زياً خاصاً بالنساء ويخرج من بين القوم وهم لا يشعرون به. إن هذه القصيدة التي تبدأ بالبيت التالي<sup>(٤)</sup>:

أَمِنْ آلِ نَعْمٍ أَنْتَ غَادٍ فَمُبَكِّرُ  
غَدَاةَ غَدٍ، أَمْ رَائِحَ فَمُهَجَّرُ

(١) نوري حمودي القيسي - دراسات في الشعر الجاهلي، ص ٨٧.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص ١٤١.

(٣) يوسف اليوسف - ما الدرامية؟، ص ٢٤.

(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٣.



تعتبر من أهم قصائد عمر بن أبي ربيعة؛ ذلك لأنها من أشهر قصائده التي نفذ أثرها في العصور التي تلت العصر الأموي، فقد ذكرها الأصفهاني في أغانيه، وابن عبدربه في عقده، والقيلي في أماليه، والميرد في كامله، والبغدادي في خزائنه، وتتوفر فيها أكثر خصائص عمر بن أبي ربيعة الشعرية.

ولقد لفت هذا النص نظر مدحت الجبار، إذ اعتبره من النصوص "الحكاية التي تقوم على الحوار والحركة وتصوير المشاهد، بل التي قام الحوار فيها بنقل الصراع النفسي والاجتماعي داخل القصيدة"<sup>(١)</sup>.

أول ما يواجهنا في النص المقدمة الدرامية التي تشكل المدخل الطبيعي للسرد ضمن حركة درامية موفقة، ففي المقدمة يتجلى نزوع عمر بن أبي ربيعة إلى نعم وشوقه لها رغم ما يحيط بها من أسباب تجعل قضية اللقاء صعبة، هذا النزوع سوف يجعله يتسلل إليها رغم ما يكتنف هذا التسلل من صعوبات، يقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

غداً غدٍ، أم رائح فمُهَجَّرُ	أمن آلِ نُعمِ أنتَ غادِ فمُبَكِّرُ
فبيلغ عذراً والمقالة تُعذِرُ	لحاجةِ نفسٍ لم تقل في جوابها
ولا الحبل موصول ولا القلب مُقَصَّرُ	قيم إلى نُعمِ فلا الشمل جامع

وليس من عادة عمر بن أبي ربيعة أن يتحدث عن نوازه الوجدانية دون أن يجعل نفسه محط أنظار النساء، ومحور تفكيرهن وموضوع حديثهن؛ ولذلك يقدم لنا مشهدا تكون فيه نعم مع أختها عند مجرى الماء وتحدث عنه، وتشي عليه باعتباره فارسا شجاعا<sup>(٣)</sup>:

بمَدْفَعِ أَكْنان: " أهذا المُشَهَّرُ؟ "	بأية ما قالت غداً لقيتها
أهذا المغيري الذي كان يُذَكِّرُ	أشارت بمذراها، وقالت لأختها
وعيشك أنساه إلى يوم أقبُرُ	أهذا الذي أطريت نعتا، فلم أكن،
سرى الليل يُخبي نَصَّهُ والتَهَجَّرُ	فقلت: " نعم، لا شك غير لونه "
عن العهد، والإنسان قد يتغيرُ	" لئن كان إياهُ، لقد حال بَعْدنا
فيضحى وأما بالعشي فيخصرُ	رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت

(١) مدحت الجبار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ١٦.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ١٩٣-١٩٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٥-١٩٧.

أخا سَفَرِ جَوَابِ أَرْضِ تَقَادَفْتُ      بهِ قَلَوَاتٍ، فَهَوُ أَشْعَثُ أُغْبِرُ  
 قليلا على ظَهْرِ الْمَطِيَّةِ ظَلُهُ      سوى ما نفى عنه الرِّدَاءُ الْمُحَبَّرُ

بعد أن يقدم عمر بن أبي ربيعة لنصه، يبدأ بسرد أحداث القصة، فيصور المعاناة التي كان يعيشها وهو يقصد نُعْمًا، ويستخدم دلالات نفسية تعبر عن حالته تلك من خلال المونولوج الذي يسامر به نفسه وهو يراقب القوم متى يستمكن النوم منهم، ولعل مفردة "إليهم" التي وردت في حوارهِ مع ذاته تصور حالته النفسية وهو يترصد القوم<sup>(١)</sup>:

فَبِتُّ رَقِيًّا لِلرَّفَاقِ عَلَى شَفَا،      أَحَازِرُ مِنْهُمْ مِنْ يَطُوفُ وَأَنْظُرُ  
 إليهم متى يستمكن النوم منهم      ولي مجلس، لولا اللبائنة أوغرُ

ولم يكتفِ عمر بن أبي ربيعة بتصوير ذاته فقط، بل أنه يصف ناقته الفتية، التي تركها لطراق الليل من شدة استغراقه في المراقبة، بحيث لا يهتم بناقته وهي قريبة منه<sup>(٢)</sup>:

وباتت قَلُوصِي فِي الْعِرَاءِ وَرَحَلُهَا      لَطَارِقِ لَيْلٍ أَوْ لَمِنْ جَاءَ مُعَوِّرُ

ويعود مناجيًا نفسه من جديد<sup>(٣)</sup>:

وَبِتُّ أَنَا جِي النَّفْسِ: أَيْنَ خِبَاؤُهَا؟      وَكَيْفَ لَمَّا آتَى مِنَ الْأَمْرِ مَصْدَرُ

...

وَعَابَ قَمِيرٌ كُنْتُ أَرْجُو غُيُوبَهُ      وَرَوْحَ رُعْيَانٍ وَنَوْمَ سُمُرُ

وحينما وجد اللحظة سانحة، بدأ بفرك عينيه لينفض النوم عنه، مستعدا للتسلل، يقول<sup>(٤)</sup>:

وَنَفَضْتُ عَنِّي النَّوْمَ، أَقْبَلْتُ مَشِيَّةَ الْـ      حُبَابٍ، وَرَكْنِي، خَشِيَّةَ الْقَوْمِ، أَزُورُ

وطريقة تسلله تذكرنا ببيت امرئ القيس حينما يشبه نفسه بالحباب/حبة الماء وهي الصورة نفسها التي يستحضرها عمر، يقول امرؤ القيس<sup>(٥)</sup>:

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٧-١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٥) ديوان امرئ القيس، ص ١٤١.

سموت إليها بعدما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال

فعندما يصل عمر بن أبي ربيعة إلى خباء نُعم، يلقي عليها التحية، فتكون إيدانا بارتباك نعم، التي كادت أن تجهر بمخفوض التحية<sup>(١)</sup>:

فحيَّيتُ إذ فاجأْتُها، فتولَّهتُ، وكادت بمخفوضِ التَّحِيَّةِ تَجْهَرُ

ولم تكف بذلك بل عضت على بناها من شدة الارتباك وقالت<sup>(٢)</sup>:

وقالتُ وعضتُ بالبَّنانِ: فضَحَّتي وأنتَ امرؤُ، ميسورُ أمرِكِ أغسَرُ

مما يعود بنا إلى موقف صاحبة امرء القيس عندما فاجأها في خباتها، يقول امرؤ القيس<sup>(٣)</sup>:

فقالَت سبَاك اللهُ إنك فاضحي ألسَت تَرى السَمارَ والناسَ أحوالي

ولعل عمر بن أبي ربيعة يتفوق على امرئ القيس في تصوير حركة الشخصية، مما يجعلها أكثر درامية، فهي قبل أن ترد تعض على بناها، من شدة الارتباك والغضب على خلاف صاحبة امرئ القيس التي تكفي بالرد.

ويستمر الحوار بين نعم وعمر بن أبي ربيعة، هو الحوار نفسه الذي دار بين امرئ القيس وصاحبتة، فبعدهما توبَّخ نعم عمر بن أبي ربيعة على مغامرته يرد عليها<sup>(٤)</sup>:

فقلْتُ لها: بلِ قادي الشوقِ والهوى إليك، ومـا عيْن من الناسِ تَنظُرُ

وهو حوار كان قد قاله امرؤ القيس لصاحبتة<sup>(٥)</sup>:

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص ١٤١.

(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٠٠.

(٥) ديوان امرئ القيس، ص ١٤١.

## حلفت لها بالله حلقة فاجرر لنا ما إذا من حديث ولا صال

مع اختلاف طفيف بين الردين، فرد عمر بن أبي ربيعة يتوجه إلى نعم دون الاهتمام بالآخر المتربص، إنه يظل متوحداً مع اللحظة: "أنا أتيت مشتاقاً لك، ولم يرن أحد" أما رد امرئ القيس فإنه يركن إلى الآخر مما يجعل اللحظة غير مستغرقة في التجربة "إنهم نائمون، حتى بإمكانك أن تتأكدني، لن تسمعي صوتاً ولا حركة"، إن عمر بن أبي ربيعة في رده يجعل الناس طيفاً قد انتهى، أما امرؤ القيس فيستحضر في رده الآخر.

بعد أن يلتقي عمر بن أبي ربيعة نَعْمًا، يتبدل إيقاع الزمن، فيكون أكثر اندفاعاً مما كان عليه قبل ساعة اللقاء، فحديث النفس يشي ببطء الزمن ويدل على ذلك البيت التالي<sup>(١)</sup>:

إليهم متى يستمكن النوم منهمُ      ولي مجلس، لولا اللبائنة أوغرُ

ويقول<sup>(٢)</sup>:

وغاب قمير كنتُ أرجو غيوبهُ      وزوّح رُعيانَ وتـــــــومَ سُمُرُ

إنه من شدة الانتظار بات يستحدي غياب القمر حتى تمكن منه النوم "ونفضت عني النوم..."، أما بعد اللقاء، فتندفع اللحظة الزمنية حتى إن عمر بين أبي ربيعة يستغرب ذلك، يقول<sup>(٣)</sup>:

فبتُ قريراً العينِ أعطيتُ حاجتي      أقبلُ فاهاً، في الخلاءِ، فأكثِرُ  
ليالكَ من ليلٍ تقاصرَ طولُهُ      وما كان لي لي قبل ذلك يقصرُ

وبعد أن يقضي عمر بن أبي ربيعة بغيته، تنبهه نَعْمٌ، مشيرة إليه بأن ساعة الوداع قد حانت<sup>(٤)</sup>:

فلما تقضى الليل إلا أقلُّهُ      وكادت تـــــــوالي نجمة تنغورُ  
أشارت بأن الحى قد حان منهمُ      هُوبٌ، ولكن موعداً لك عزورُ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

ولكن صوتا يريع عمر بن أبي ربيعة، لقد أفاق الناس، وانفتق الصبح، مما أربك الاثنين، وهنا يدور حوار بين عمر ورفيقته، يصور الشخصية وقد انفلت الأمر من يدها، فيقرر عمر أن يواجه القوم، ولكن نعم تشرح له خطورة هذا القرار، وتقترح عليه بأن تستشير أختيها، لعلهما يطلبان لهما مخرجا، ويصور هنا عمر بن أبي ربيعة حركة نعم وهي ذاهبة لأختيها تبكي وقد تملكها الحزن، ولكن أختيها تتقبلان الأمر ببساطة فليس هناك ما يدعو لهذا القلق<sup>(١)</sup>:

وقد لاح مفتوقٌ من الصبح أشقرُ وأيقاظُهم، قالت: أشر كيف تأمر؟ وإما ينال السيف نارا فيثار علينا، وتصديقا لما كان يؤثر من الأمر، أدنى للخفاء وأستر ومالي من أن تعلمتا متأخرا وأن ترحبا صدرا بما كنت أحصر من الحزن تذري عبرة تحذر كساءان من خز: دمقس وأخضر أتى زائرا، والأمر للأمر يُقدرُ أقلي عليك اللوم فالخطب أيسر ودرعي وهذا البرد إن كان يحذر فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر ثلاث شخص: كاعبان ومغصير أما تستحي أم ترعوي أم تفكر لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر	فما راعني إلا مُنادٍ: تــــرحلوا فلما رأت من قــــد تبه منهم فقلت: أباديهم فإما أفــــوهم فقلت: أتحميقا لما قال كاشــــح فإن كان مالا بد منه فغيره أقص على أختي بــــدد حدينا لعلهما أن تطلبا لك مخرجا فقامت كنيبا ليس في وجهها دم فقامت إليها حــــرتان عليهما فقلت لأختيها: أعينا على فــــئى فأقبلنا، فارتاعنا، ثم قــــلنا: فقلت لها الصغرى: سأعطيه مطرني يقــــوم فيمشي بيننا متكرا فكان مجتني دون من كنت أتقي فلما أجــــزنا ساحة الحي قلن لي إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا
---	---

لعل ما يميز شعر عمر بن أبي ربيعة عن امرئ القيس أن السرد في قصائد عمر بن أبي ربيعة يظل مشغولا بالتفاصيل التي تحيط بالحدث على خلاف السرد في شعر امرئ القيس الذي يكون مكثفا بحيث ينتهي الحدث في أبيات قليلة ليبدأ حدث آخر، بمعنى آخر إن السرد عند عمر بن أبي ربيعة يستغرق النص كاملا أما السرد في شعر امرئ القيس فيستغرق أبياتا قليلة، ولقد لاحظنا أن الدرامية في النصوص الجاهلية تأتي مكثفة بحيث أصبحت النصوص تتضمن أحداثا عديدة لا رابط

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٠٢-٢٠٤.

بينها سوى الشخصية التي تقول الشعر، أما في كثير من النصوص الأموية والعباسية فظلت الدرامية فيها ممتدة تشمل القصيدة كاملة؛ لأن الفعل يكون هو الرابط بين الأحداث، ولعل قصيدة عمر ابن أبي ربيعة خير مثال على ذلك، إذ يتجلى دور الفعل في تنشيط الدرامية في النص، مما يجعل الأحداث متولدة بعضها من بعض، فيتغير الشعور بالزمن من حدث لآخر حسب إيقاع الحركة، وتتبدل أيضا ردود فعل الشخصيات بتبدل الأحداث.

وتلفت النظر تلك الأبيات المنحولة في أول خطيئة على وجه الأرض، والتي تعتمد على تقنية الأصوات، مما يجعلها أكثر درامية من غيرها، وهي بحق تعتبر أول نشيد جنائزي في الأدب العربي كما يرى كليطو<sup>(١)</sup>.

لقد توقف كل من كليطو وعبدالله أبوهيف على الدرامية في هذا النص، حيث وجدا بأنها تنشأ على تباين الأصوات، ولمزيد من التوضيح نسوق روايات النص كاملة:

#### صوت آدم:

فوجه الأرض مغبر قبيح	تغيرت البلاد ومن عليها
وقل بشاشة الوجه المليح	تغير كل ذي لون وطعم
لعين لا يموت فنسـتريح	وجاورنا عدو ليس يفـنى
عليك اليوم مكـتـب قريح	أهايبـل قتلـت فإن قلبي

#### صوت إبليس:

ففي الفردوس ضاق بك الفسيح	تنحَ عـن الجنان وساكنيها
وقلبك من أذى الدنيا مريح	وكنت بها وزوجك في رضاء
إلى أن فاتك الثمن الريح	فما برحت مكايدي ومـكري
بكفك من جنان الخلد ريح	ولولا رحمة الرحمن أمسى

#### صوت الملائكة:

لدو للموت وابنوا للخراب  
فكلكم يصير إلى الذهاب<sup>(٢)</sup>

(١) عبدالفتاح كليطو - لسان آدم، ترجمة عبدالكبير الشرفاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص ٢٩.

(٢) أبو يزيد القرظي - جبهة أشعار العرب، ص ٢٤-٢٥.

صوت مجهول:

أباهايل قد قنلا جميعا  
وجاء بشرة قسدا جاء منها  
وصار الحي كالسيت الذبيح  
على خوف فجاء بها يصيح<sup>(١)</sup>

صوت حواء:

دع الشكوى فقد هلكا جميعا  
وما يغني البكاء عن البواكي  
بموت ليس بالثمن الريح  
إذا ما المرء غيب في الضريح  
فأبك النفس وانزل عن هواها  
فلست مخلصا بعد الذبيح<sup>(٢)</sup>

تشكلت الآيات السابقة من مجموع الروايات التي وصلتنا، وفيها تتباين الأصوات، وكلها تستفق على البعد الدرامي كما يرى كليطو، إن الأصوات جميعا مرتبطة بالفقد والغياب والموت، صوت آدم فيها يحكي التبدل والخراب، إذ لم تعد حدود العالم واضحة، فما كان منتظما صار الآن ركاسا من الأشياء المبهمة، عالم يسوده الاختلاط، أظهرت الأرض وجهها قبيحا مقلقا، قد يقال إنها بهذا تعلن عن حدادها، في كثير من الأساطير يكون موت شخص عظيم مصاحبا باختلال الكون، تشارك الطبيعة في الرعب الشامل، في النغم واليأس الناتجين عن فقد الشخص العظيم<sup>(٣)</sup>.

أما الصوت الثاني الذي يرد على آدم فيصدر عن إبليس، إنه يغادر واقعة القتل هذه، ليمضي بآدم عما كان منه حينما تنحى من الجنان، فتضاعف الكارثة ويتعمق التحدي القائم بين آدم وبين إبليس، فطالما أنه خرج من الجنة فإن التحدي سيظل مستمرا، وسوف تتواصل الغواية بين إبليس وأبناء آدم.

أما صوت الملائكة فهو يسعى إلى تخفيف حدة الكارثة التي استلبت آدم، مؤكدا له بأن ما قد حدث هو من سنن الكون، ليأتي الصوت المجهول رداً على نوح آدم، أهو صوت الله؟ أينطق شعرا؟ أم هو صوت ملك؟ أو شيطان أو حواء؟ أم صوت الأرض؟ لنلاحظ أن آدم يدعى أباهايل. في اللحظة التي لم يعد فيها كذلك، العلاقة مع قابيل - الابن الأكبر، الحي والذي ينيء ذلك عن

(١) الطري - جامع البيان، الجزء ٤: ١٩.

(٢) الثعالبي - قصص الأنبياء، ص ٢٨.

(٣) عبدفتاح كليطو - لسان آدم، ص ٣١.

قرب موته - لا يتم إبرازها، آدم هو بالخصوص والد الميت، والغائب، الابن الثاني الذي لم يعد سوى ذكرى وهباء<sup>(١)</sup>، والصوت المجهول يضاعف الكارثة لدى آدم، خاصة حينما يخبره بأن القاتل مقتول، إن الصوت يلمح إلى نهاية قابيل المأساوية:

### أباهابيل قد قتلا جميعاً وصار الحمي كالميت الذبيح

وخلافاً لصوت آدم، لشكواه الطويلة عن طبيعة الموت التي لا تطاق تظهر آيات حواء بأساً متحكماً فيه، تخاطب حواء آدم، وتمثته على الاستسلام للقدر: إن موت قابيل إعلان بموتهما، وإن البكاء والندب لم يرجع ما غيب في الضريح، ولست أنت - وبالضرورة أنا حواء - مخلد بعد الذبيح. ولا بد أن نشير أخيراً أن هذه الأبيات تصدر في سياق متصاعد، فآدم يضع في آياته ما يسوغ للصوت الثاني إبليس/ العدو الذي جاور آدم وحواء وهابيل وقابيل، وهو عدو لا يقنى، والصوت الثاني / إبليس لا يستمر في السياق نفسه الذي يندب فيه آدم هابيل، بل يذهب للمأساة الحقيقية، وهي الطرد من الجنة؛ لأنه بطرده سيظل يستقبل المآسي عليه:

### وكنت بما وزوجك في رضاء وقلبك من أذى الدنيا مريح

يأتي صوت إبليس مستخدماً القافية نفسها والوزن نفسه، ولكنه يتقل لسياق مأساوي أكبر، أما الصوت الثالث/ الملائكة فيستخدم قافية مختلفة، مع الاحتفاظ بالوزن نفسه؛ ليخرج الصوت الأول/ آدم من وقع المأساة، إلى خنوع مستسلم للقدر، أما الصوت الرابع المجهول فيعود بآدم إلى السياق نفسه من خلال العودة إلى الوزن نفسه والقافية نفسها، ويعمق المأساة بالنبوءة التي سيستمر فيها الموت والقتل والذبح، مما يجعل آدم متوجساً من كارثة أخرى سوف تقع، أما الصوت الأخير، صوت حواء يكون امتداداً لصوت الملائكة بالوزن نفسه والقافية نفسها التي بدأها آدم، ويؤكد عدم الجدوى من الندب طالما مصير الموت محتم علينا جميعاً.

تظل تقنية الأصوات مميزة في هذا النص، النشيد الجنائزي الأول، ويظهر أقل حدة في السير الشعبية وفي رسالة التوابع والزوابع، فالدرامية في النص المنحول لآدم كما يرى عبدالله أبوهيف تبرز من خلال بوح الذات الحزينة على فقدان الولد، بتمثيل أبعاد جريمة فقدان، وفي تعدد الأصوات

(١) عبدالفتاح كليطو-لسان آدم، ص ٣٤.



الذي يلتَمّ على بعد موضوعي يَحيط بالفعل، وفي بعثه لمعنى الصراع الوجودي، وهي العناصر الأساسية لفهم الدرامية فيه<sup>(١)</sup>.

---

(١) عبدالله أبو هيف، الحفانة في الشعر الخليلي: الدراما والترويح الدرامي في قصيدة سعد الحميد بن غوثجاء، ص ١٥.

## الفصل الثالث

رؤية النقاد للأداء الدرامي في السرد العربي  
القديم

## أشكال الأداء وأنماط المؤدين

أولاً : المؤدي الفرد أو المونودراما

- ١ -

كنا قد أشرنا في التمهيد إلى أن النقاد التمسوا الظاهرة الدرامية في التشابهات الدرامية: بين الإغريق والمسرح الأوربي وبين السرد العربي القديم، وتوقفوا في ذلك عند الأداءات السردية المختلفة في التراث العربي، وحاولوا في ذلك أن يجدوا لها شبيهاً عند الإغريق وغيرهم، وقد وجدوا ضالتهم في المونودراما، أو مسرح الممثل الواحد.

يقوم هذا النوع من الأداء بشكل أساسي على خبرة المؤدي ومهارته؛ لأنه يؤدي عدة أدوار في أداء واحد، ويتقصد حالات متعددة، ويوحى بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها، ولعلّ السبب الرئيسي في اقتراب المونودراما من الأداءات التراثية هي عدم اعتمادها النص المسرحي القائم على الحوار، وإنما تسمح بتحويل أي نص أدبي إلى أداء درامي<sup>(١)</sup>، فالراوي مثلاً لا يتعامل مع نص مسرحي ولكنه يقوم في الوقت نفسه بمسرحة السيرة، والحال نفسه بالنسبة إلى الشاعر الذي يؤدي القصيدة حينما يقوم بإلقائها، كذلك الحال بالنسبة للمؤدين الآخرين الذين توقفنا عليهم في الصفحات السابقة.

ولزيد من التوضيح سنسوق مثلاً يعتبر مهماً في فهم نوعية النصوص التي توقف عندها النقاد، تلك النصوص التي تتحاور فيها عدة أصوات، ويقوم بتأديتها قاص أو راو واحد، وقد سقنا أمثلة عديدة على الأداءات المفرغة من النصوص، تلك الأداءات الإيمائية التي تجلت في أفعال الصفاعنة والمساحرة والمخاليلين والمحاكين وغيرهم ومن ثم سنستعرض مواقف النقاد المتفرقة إزاء ظاهرة المونودراما في التراث العربي.

إن بعض طرق القصصين في سرد حكاياتهم تقترب من الأساس المونودرامي القائم على تحويل ما هو غير درامي إلى درامي، يروي ابن الجوزي نصاً عن ابن عقيل، ويجعله ضمن النصوص المحرمة المنتقدة: " قال ابن عقيل: أخذ بعض الوعاظ الأعاجم يقول:

- يا موسى، من تريد؟! "

(١) ماري إليس وحنان قصاب - المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص ٤٩٣.

- قال: أخي هارون.
- يا محمد، من تريد؟
- قال: عمي وأمي.
- يا نوح من تريد؟
- قال : ابني.
- يا يعقوب من تريد؟
- قال: يوسف.

ثم قال: كلكم يريد مني، أين من يريدني؟ ثم احتد وصلّ الكرسي صكّة، وقال: يا قارئ اقرأ ( يريدون وجهه )، فقرأ القارئ، وضج المجلس، وصعق قوم، وخرقت ثياب قوم بشعبذة ذلك. فاعتقد قوم أن ما ذكره لباب الحق وعين العلم " (١).

يقوم الواعظ الأعجمي هنا بأداء عدة أدوار، الأنبياء والذات الإلهية، حيث يعقد حواراً محتدماً بينهما، ينتهي بردة فعل عنيفة من قبل الله، وطبيعي والحال هذه أن يقلد الواعظ هنا عدة أصوات، وأن يؤدي دور المتضرع تارة والغاضب تارة أخرى، فهو بذلك شخص يقوم مكان عدة أشخاص، فيتجاوز بذلك الجانب السردي إلى الدرامي.

توقف فاروق خورشيد على الظاهرة المونودرامية في الجاهلية، ورأى بأن الشاعر القديم يكون بمثابة مؤد واحد يواجه جمهوراً، فيحاول أن يؤثر عليه بكلماته وإشاراته معاً (٢)، دون أن يقوم بتحليل هذه الظاهرة وبيان أبعادها الدرامية إلا بإشارات عابرة وسريعة.

أما عواد علي فيتوقف عند نصّ روي عن ابن المغازلي كان قد وقّـف عنده شوكت البياتي (٣)، ومصطفى كمال إبراهيم منصور (٤)، دون أن يتطرقا إلى تحليله، يروي المسعودي لنا عن ابن المغازلي: " كان في نهاية الخندق لا يستطيع من يراه ويسمع كلامه أن لا يضحك، قال ابن المغازلي: فوقفت يوماً في خلافة المعتضد على باب المعتضد، فأخذت في حكاية الخدم، فأعجب الخادم بحكايتي وأشغف بنوادي ثم انصرف عني، فلم يلبث أن عاد وأخذ بيدي، وقال: إني لما انصرفت عن حلققتك دخلت فوقفت بين يدي المعتضد أمير المؤمنين، فذكرت حكايتك وما جرى من نوادر

(١) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٤٩. ابن عقيل هو علي بن عقيل البغدادي، فقيه حنبلي من شيوخ ابن الجوزي، توفي ٥١٣ هـ.

(٢) فاروق خورشيد - الجنود الشعبية للمسرح العربي، ص ١٠١.

(٣) شوكت عبدالكريم البياتي - تطور فن الحكواتي ...، ص ٥٠.

(٤) مصطفى كمال إبراهيم - تاريخ المسرح عند العرب، ص ١٥٧.

فاستضحكت، فرآني أمير المؤمنين، فأنكر ذلك مني، وقال: ويلك!! مالك؟ فقلت: يا أمير المؤمنين علي الباب رجل يعرف بابن المغازلي يضحك ويحاكي، ولا يدع حكاية أعرابي وتركي ومكي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلا حكاها، ويخلط بذلك بنوادر تضحك الثكول وتصي الحليم، وقد أمرني بإحضارك ولي نصف الجائزة، فقلت له وقد طمعت في الجائزة السنية: يا سيدي أنا ضعيف وعلي عيلة، وقد من الله علي بك فما عليك إن أخذت بعضها سدسها أو ربعها، فأبى إلا نصفها، فطمعت في النصف وقعت به؛ فأخذ بيدي وأدخلني عليه، فسلمت وأحسنت، ووقفت في الموقع الذي أوقفت فيه، فرد علي السلام، وقد كان ينظر في كتاب، فلما نظر في أكثره أطبقه، ثم رفع رأسه إلي وقال لي: أنت ابن المغازلي؟ قلت: نعم يا أمير المؤمنين، قال: فهات ما عندك، وخذ في فمك، فإن أضحكنتي أجزتك بخمسائة درهم، وإن لم أضحك فمالي عليك؟ فقلت: للحنين والخذلان، ما معي إلا قفاي فاصفه ما أحببت، وكم شئت وبما شئت، فقال لي: قد أنصفت، إن ضحكت فلك ما ضمنت، وإن أنا لم أضحك صفعتك بهذا الجراب عشر صفعات، فقلت في نفسي: ملك لا يصفع إلا بشيء يسير، وبشيء خفيف هين، ثم أخذت في النوادر والحكايات والنفاسة والعبارة، فلم أدع حكاية أعرابي ولا نحوي ولا مخنث ولا قاص ولا زطبي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة ولا نادرة ولا حكاية إلا أحضرتها وأتيت بها، حتى نفذ جميع ما عندي وتصدع رأسي...، فقال لي: هيه، هات ما عندك، وهو مغضب لا يضحك ولا يتسم، ولم يبق ورائي خادم إلا هرب...، فقلت: يا أمير المؤمنين، وعدتني أن تصفعي عشرا، وجعلتها مكان الجائزة وتضيف إليها عشرا، فأراد أن يضحك فاستمسك، ثم قال: نفعل، يا غلام خذ بيده، فأخذ بيدي ومددت قفاي فصفعت بالجراب صفقة، فكأنما سقط علي قفاي قلعة، وإذا به حصي مدور كأنه صنجات، فصفعت به عشرا كادت أن تنفصل رقبتي... فلما استوفيت العشرة صحت: يا سيدي، نصيحة، فرفع الصفع عني بعد أن عزم علي إيفاء ما كنت سألته من إضعاف جائزتي، فقال: ما نصيحتك؟ فقلت: يا سيدي إنه ليس في الديانة أحسن من الأمانة، ولا أقبح من الخيانة، وقد ضمنت للخادم الذي أدخلني عليك نصف الجائزة علي قلتها أو كثرها، وأمير المؤمنين أطل الله بقاءه بفضله وكرمه قد أضعفها؛ فقد استوفيت نصفها، وبقي لخادمك نصفها، فضحك حتى استلقى... فقال: علي بفلان الخادم، فأني به، وكان طوالا، فأمر بصفعه، فقال: يا أمير المؤمنين، أي شيء قضيتي، وأي جناية جنيتي؟ فقلت له: هذه جائزتي، وأنت شريك، وقد استوفيت نصفها، وبقي نصيبك منها، فلما أخذه الصفع وطرق قناه الصافع، أقبلت عليه أقول له: قلت لك: إنني ضعيف مُعِيل، وشكوت إليك الحاجة والمسكنة، وأقول لك: يا سيدي لا تأخذ نصفها، لك سدسها، لك ربعها، وأنت تقول: ما أخذ إلا نصفها، ولو علمت أن أمير المؤمنين ... جوائزهم صفع وهبتها لك كلها، فعاد إلى الضحك من قول الخادم، وعتابي له، فلما استوفى صفعه وسكن أمير المؤمنين من ضحكه أخرج ... صرة قد كان أعدها فيها خمسمائة

درهم، ثم قال له وقد أراد الانصراف: قف، هذه كنت أعددتها لك، فلم يدعك فضولك حتى أحضرت شريكا فيها، ولعلني كنت أمنعه منها، فقلت: يا أمير المؤمنين، أين الأمانة وقبح الخيانة، ووددت أنك تدفعها كلها إليه، وتصفحه مع العشرة عشرة أخرى، وتدفع له الخمسمائة درهم، فقسم الدراهم بيننا وانصرفنا<sup>(١)</sup>.

يستنتج عواد علي من هذا الخبر أن ابن المغازلي كان ذا موهبة فذة في المحاكاة، فهو ممثل فرد يقوم بالتمثيل أمام جمهور يتحارب معه، وما انتقله من محاكاة شخصية إلى أخرى إلا دليل على قدرته في التشخيص الفردي من دون الوقوع في مطلب التكرار، كما أن النص يكشف لنا عن احتراف ابن المغازلي لفن المحاكاة أو التمثيل، والارتزاق منه حاله حال أي فنان في العصر الحديث يحصل من عمله الفني على مورد مالي يسير به حياته المعيشية<sup>(٢)</sup>، إن عواد علي يتخذ من الارتزاق دليلا على وجود الظاهرة الدرامية في التراث العربي كما فعل علي عقله عرسان وقد تطرقنا إلى هذه القضية في الفصل الرابع<sup>(٣)</sup>.

إن ابن المغازلي في الخبر السابق يتعمد أن يقف في مكان قريب من الخليفة المعتضد حتى يصل أمره إليه، وهو غاية المؤدي في التراث العربي، يتحين الفرصة كي يمارس مهنته في قصر الخلافة، منوعا بذلك زبائنه لتشمل الخاصة والعامة، وما زال ابن المغازلي يختار أنماطا من العامة يحاكيها، وهم الخدم، إن المحاكي دوما في التراث العربي يختار شخصيات لا تنتمي إلى مجتمع العوام فيؤديها، ذلك لأن الحكاية لا تتم إلا في محاكاة هذه الأنماط، إلا فيما ندر، وإن تجرأ المحاكي لأداء شخصيات من الخاصة فإنه يعرض نفسه للمساءلة والعقاب.

- ٢ -

لم يتوقف النقاد عند ظاهرة الأداء خارج النص السردي فقط، وإنما حاولوا أن يجعلوا بعض الأنواع السردية أداء فرديا في الأصل، وقد توقفوا بشكل كبير عند نص المقامات، وأول من أثار هذه القضية المستشرقون، حيث رأى كارل بروكلمان بأن المقامة حافلة بالحركة الدرامية<sup>(٤)</sup>، ورأى فرانز روزنتال بأنها تعد بديلا للشكل الدرامي، حيث يقول: " إن المقامة تصف " مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله شخص آخر ممن يلقاها، وكان

(١) المسعودي - مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٤: ٢٨٤ - ٢٨٥.

(٢) عواد علي - غواية التخييل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ص ١١٢.

(٣) انظر: ص ٢٧٥ من الدراسة.

(٤) كارل بروكلمان - تاريخ الأدب العربي، ٢: ١١٢.

أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم المختلفة بطريقة ساخرة لاذعة تذكرنا بصورة التمثيل بالإشارة أو بالإيماء الذي كان شائعا في الزمن القديم<sup>(١)</sup>، كما رأى آدم متر أن المقامة الهمدانية تميزت بترعة خاصة إلى الحكايات التمثيلية القصيرة التي تغلب عليها الصبغة البلاغية<sup>(٢)</sup>، ورأى نيكلسون أن المقامة تترع إلى الحكاية الأدائية مما جعلها تتميز بالدرامية<sup>(٣)</sup>، ولقد أشار جورجي زيدان إلى رأي المستشرقين، وذهب خلاف ما ذهبوا، و لم يعتبر المقامات من "الدراما"<sup>(٤)</sup>.

أما عبد الحميد يونس فقد عمق فكرة المستشرقين ورأى أنه من الخطأ اعتبار المقامة من الأنواع القصصية؛ " لأنها في أصلها أدبا تمثيلا، وأنها من القيام ... إبان العصر الجاهلي، كانت تمثيلا مباشرا يقوم به ممثل فرد، ومن هنا امتزجت بالسرد، وتطورت في العصور الإسلامية إلى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلطين والوزراء، تحقيرا للعاجلة، وإكبارا وتعظيما للباقية الخالدة، وأصبحت بذلك مجالس للعلماء أشبه ما تكون بمحاضرة الأساتذة اليوم في المعاهد والجامعات. وسار في موازاة هذا التطور فن شعبي من فنون المقامة يستهدف الوعظ والتعليم والسمر جميعا، وينهض به أيضا ممثل فرد، حتى إذا جاء بديع الزمان الهمداني، تحول بالمقامة إلى ذلك النوع المعروف من أنواع الأدب القصصي العربي، وسار الحريري على نهج بديع الزمان، وإن كانت مقاماته تتسم بوحدة موصولة، إلى جانب وحدة البطل ورواية الأحداث ... وهذا الطور الأدبي تتضح فيه الظواهر التمثيلية على الرغم من التدوين والاعتماد على القراءة"<sup>(٥)</sup>.

فبعبد الحميد يونس يجعل المقامة أداء قبل أن يقوم بتجنيسها الهمداني، ومع ما فعله الهمداني ظلت الدرامية تنبع منها؛ لأنها ظلت مرتبطة بطورها الأول، وهو القيام في دار الندوة، ويؤكد محمد كمال الدين على بروز ظاهرة المؤدي الفرد في المقامات تأثرا برأي عبد الحميد يونس، ويرى بأن المقامة لم تفصل قط عن الحضور حتى في الطور الذي دفعها إليه بديع الزمان والحريري، حيث المقامة نص أدبي يعتد به، ولكنها في الوقت ذاته أدب حي قابل للتمثيل<sup>(٦)</sup>. ولعل هذا الأمر نفسه جعل فاروق خورشيد يعتبر المقامة البديل عن المسرح في عصر ازدهارها، وأن وجود الراوي والبطل أو الحاكي والممثل يربط عندنا بين المقامات وبين فنون الحاكي التي عرفت بابلادنا في العصر العثماني،

(١) شاخت وبوزورث - تراث الإسلام، ٢: ١٦٤.

(٢) آدم متر - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ١: ٤٦٠.

(٣) See. R.A. Nicholson: A Literary History of the Arabs, p ٣٢٨.

(٤) جورجي زيدان - تاريخ آداب اللغة العربية، ٢: ٦١٠.

(٥) عبد الحميد يونس - خيال الظل، ص ٦٠ - ٦١.

(٦) محمد كمال الدين - العرب والمسرح " ١١ "، ص ٤٦٠ - ٤٦١.

وتقوم على الحاكي أو الرواية، ويقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج والمقلد، ويقوم بمحاكاة جميع الأدوار وتقريبها للناس<sup>(١)</sup>، ويرى فاروق خورشيد أن المقامة أقرب ما نعرفه اليوم "بالمونودراما" أو مسرحية الممثل الواحد، وهي شكل شبه مستحدث على المسرح بمعناها الاصطلاحي، حيث يقدم لنا الممثل موقفا كاملا من خلال الحديث والأداء، وحيث ينعدم الحدث إلا من ما هو مؤثرات وأضواء وديكور، وحيث يصل العطاء الدرامي كاملا من خلال النص المنطوق الذي يقدمه ممثل فرد<sup>(٢)</sup>.

ويمكن أن نفسر سبب جعلهم المقامة أداء حيا فرديا، علاوة على أنها أتت من القيام، أن نصوص خيال الظل تأثرت بما كثيرا، حيث إن البابات كانت أحيانا تستمد نصوصها من المقامات، وهذا الشبه بين بابات ابن دانيال والمقامة في طورها الأخير جعلهم يقفون من المقامة هذا الموقف، ولعل هذا التشابه يكمن في أن التمثيل في البابات تقوم به شخص مصورة أو مشكلة إلى جانب الحديث البشري، كما ظهرت في مقدمات ابن دانيال لباباته، ما ينبئ ولو بطريق غير مباشر بأن هذا المؤلف التمثيلي لم يغفل عن التدوين، أي أن باباته يمكن أن تقرأ، ويمكن أن تؤدي، وأصبحت باباته المدونة أدنى إلى الأداءات المكتوبة، فيها من الإشارات ما يعين القارئ على التصور والنقلة، وما يرشد المخرج أو المؤدي في الوقت ذاته<sup>(٣)</sup>.

إن أحمد صقر يؤكد على العلاقة بين المقامة والبابة، ويرى بأن المقامة أنتجت فناً مخايلا قريبا من الدراما إلى حد كبير هو فن "خيال الظل"، أما بالنسبة للحكائيين ورواة السير الشعبية والمسامرين فقد ظلوا صورة للمؤدي الفرد، أو للمسرح الذي يقوم على ممثل واحد<sup>(٤)</sup>، ويؤكد فاروق أوهان أنه من الخطأ البحث عن أصل المونودراما في أوربا، دون محاولة الرجوع لمعرفة تأثره بفنون المشرق المسرحية<sup>(٥)</sup>.

إننا لا نستطيع أن نؤكد هنا أو ننفي الأصل أو الطور الأول الأدائي الذي انطلقت منه المقامة، لأننا لا نملك أدلة على ذلك، فنصوص التراث سكتت عن الحديث في ذلك إلا في إشارات لا تسعف الباحث في أن يتخذ موقفا واضحا، هذا لا يعني أن القاص الذي يؤدي المقامة كان يكتفي بالسرود المتصل لحكايته، وإنما كان يؤدي الأدوار التي يسردها في المقامة، في فعل أدائي درامي معقد

(١) فاروق خورشيد - الجنود الشعبية للمسرح العربي، ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٣) عبد الحميد بونس - خيال الظل، ص ٦١.

(٤) أحمد صقر - توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص ٤٥.

(٥) فاروق أوهان - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، ص ٩٨.



من نخط الأداء المقتصر على المؤدي الواحد، وتظل مثل هذه الحقيقة غريبة نوعا ما، ولكن ماذا يمنع أن تكون الحقيقة أغرب الغرائب<sup>(١)</sup>.

وقبل أن تنتقل إلى السير الشعبية لنبين موقف النقاد من الأداء فيها سوف نستعرض رأيا لمحمد الخزاعي عن التعزية ودور المقرئين فيها، حيث يرى بأن هؤلاء المقرئين يمتلكون قدرة فائقة على تقمص الأدوار المختلفة لشخصيات رواياتهم، ويمكن على هذا الأساس اعتبار " القراءة " عرضا تمثيلا بدائيا لممثل واحد، وتكمن موهبة هؤلاء القراء في مقدرتهم على تحريك جمهور المستمعين واستتارة دموعهم، وحتى إجهاشهم بالبكاء العالي في بعض الأحيان بسبب فصاحتهم وحسن بياتهم، وللطريقة التي يتقنون بها التحكم في درجة أصواتهم<sup>(٢)</sup>.

إن كان النقاد قد تناولوا المؤدي الفرد في المقامات فإهم تناولوا أيضا المؤدي الفرد في السير الشعبية، فعبداحميد بونس يرى بأن فن السيرة الشعبية أداء يقوم به فرد واحد لا أكثر، " ذلك لأنه يلبس لكل حالة لبوسها، ويضع نفسه في مواضع الأبطال، ومن ثم ورد في سيرة الظاهر بيبس الخطاب المباشر، كما ورد فيها الحوار، وقد استعان على إظهار هذين الضريين من الحديث بوسائل صناعية في الصوت من التفخيم إلى الترقيق، ومن الجهر إلى الخفوت، ومن الأناة إلى الإسراع، ومن التلطف إلى الأمر والجزم، تساعده عوامل الإشارة بالأصابع والقسمات"<sup>(٣)</sup>.

وترى تمارا إلكساندروفنا بوتيسيفا بأن الراوي في السير الشعبية يتقمص شخصيات أبطاله، ويقلد طريقتهم في الكلام، ويمثل مشاهد بأكملها، حتى إن بعضهم كانوا يقومون بتبديل ملابسهم أثناء رواية الأحداث، فيظهر أمام المتلقين أشخاص من شتى ألحرف والقوميات والأعمار، بما يتناسب وأحداث السيرة وشخصياتها، وكان يستعمل بعض الأدوات كالعصي ... وترى بأن هذا النوع من الأداء مازال قائما حتى يومنا هذا في الدراما، وهو ما يعرف بمسرح الممثل الواحد، وترى بأن أداء السيرة كانت البذرة الجنينية لهذا الشكل الدرامي<sup>(٤)</sup>.

(١) كمال أبرديب - المجلسيات والمقامات والأدب العجائي، ص ٢١٥ - ٢١٦.

(٢) محمد علي الخزاعي - دراسات في الأدب المسرحي، ص ١٧ - ١٨.

(٣) عبداحميد بونس - الظاهر بيبس في القصص الشعبي، ص ١١١.

(٤) تمارا إلكساندروفنا بوتيسيفا - ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ٦٤ - ٦٥.

لقد أسست السير الشعبية لأول مرة مظهرا من مظاهر التلقي الجمعي المنظم، فهي صورة قريبة من الدراما، كما أن الراوي حرص في الأحيان الكثيرة أن ينظم طريقة أدائه باصطحاب أدواته المساعدة معه، لكي يستطيع أن يتقمص أبطاله بشكل دقيق، ولعل هذه السمة التي تميزها مؤدي السير الشعبية جعلت فاروق خورشيد يرى بأن الراوي كان يوصل لدراما المؤدي الواحد الذي يروي ويؤدي الأدوار معا، والقادر على الارتجال والتأليف الفوري في أغلب الأحيان<sup>(١)</sup>.

وهكذا نلاحظ مما تقدم ذكره أن المؤدي الراوي يكاد يقترب من المونودراما؛ وذلك لأن الحدث الدرامي، أو القصصي في كلا الفنين يقدم كاملا من وجهة نظر شخصية واحدة في شكل غير حوارى (ديالوجي) أقرب ما يكون إلى السرد الروائي التقليدي<sup>(٢)</sup>. وهذا لا يعني أن ظاهرة الأداء الفردي في التراث العربي القديم هي شبيهة بالمونودراما تماما؛ لأننا لا نريد أن نخلط بين الظواهر الدرامية وفن الدراما الحديث دون مراعاة الاختلافات الجوهرية التي تميزها عن بعضها بعضا، ومن ثم تجعل وظائفها متباينة بالضرورة، وبالاعتماد على التضارب بين شخصيتي الراوي قديما والممثل حديثا يلوح اختلاف بين المادتين المعروضتين للمشاهدة، فإن كان الراوي واسطة أو قناة حية لنقل الأخبار والوقائع والسير التاريخية المعلومة أو الحكايات الخيالية الغريبة، بطريقة أمينة للحدث الأصلي أو تركيبية الحكاية كما وقع تداولها من قبل إلى جمهور من المستمعين يعرفها مسبقا ويلتذ للاستماع إليها من جديد، فإن الممثل المسرحي، وهو عادة لا يوجد بمفرده لأنه يعمل بالضرورة ضمن مجموعة، لا يكون مسؤولا عن النص وخلفياته، وإنما هم القيام بوظيفته الفنية على أحسن وجه تحت مراقبة مشرف يوجهه ويديره للوصول به إلى أقصى درجات العطاء، ومن ثم لا تستقيم المقارنة بين الراوي والممثل لاختلاف مجالات نشاطهما، وهو اختلاف بين ما يكرس تاريخنا ماضى وبين من يساهم في ابتداع تاريخ جديد من خلال نحت شخصيات جديدة، وهو وضع لا يمكن أن يؤدي في آخر الأمر إلا إلى اختلاف في الوظائف بين الراوي والممثل<sup>(٣)</sup>، علاوة على ذلك فإن المسرح الإغريقي عرف الدراما التي يقوم بها ممثل واحد، ولكن ظل هذا الممثل يؤدي دوره بمساعدة الجوقة.

#### ثانيا : المؤدي الارتجالي أو كوميديا ديلاراته

لقد انشغل النقاد بعدما تحدثوا عن الأداء الفردي بالطريقة التي تتم فيها الأداءات، وذهب الكثير منهم إلى أن المؤدين في التراث العربي كانوا يؤديون أدوارهم بصورة ارتجالية، وقد التمس علي

(١) فاروق خورشيد - الجنود الشعبية للمسرح العربي، ص ١٥٩. لا يسعنا أن نسرده وأن نخلل كتابات النقاد جميعا في هذه المعالجة، ونكتفي هؤلاء، علما بأن علي الراعي توقف عند ظاهرة الأداء الفردي في السير الشعبية، وتحدث أيضا عبدالفتاح قلعة حي عن هذه الظاهرة في مقاله نحو مشروع آخر ... كما توقف عمر الطالب أيضا عند هذه الظاهرة في مقاله الإسلام والمسرح وغيرهم بما لا يتسع المجال لذكرهم جميعا.

(٢) عواد علي - التخييل المسرحي ...، ص ١٢٢.

(٣) محمود الماحري - التمثيل الفردي قديما وحديثا، ص ١٦ - ١٧.

عقلة عرسان في خير الصوفي المتحمق الذي يصعد تلا وينادي بأعلى صوته : ماذا فعل الله بالنبيين والمرسلين؟، ولا نريد أن نكرر الخبر هنا لأننا ذكرناه كاملاً<sup>(١)</sup>، رأى بأن الخبر هذا من نمط ملهاة الفن الارتجالية، ولكنه أقرب إلى أن يكون نمطا متصلا بالتاريخ وليس الشخصية النمط (Type) التي تظهر عيبا فرديا أو سلوكا لفئة من الناس<sup>(٢)</sup>، والحقيقة أن الخبر حينما ننظر فيه بإمعان يدلنا على انتفاء الارتجالية فيه، خاصة وأن الراوي العتيبي يؤكد في بداية الخبر بأن الصوفي كان معتادا أن يصعد التلّ كل يومين في الأسبوع، الاثنين والخميس<sup>(٣)</sup>، إلا إن كان قصد على عقلة عرسان بالارتجالية المودين، الذين يساعدون الصوفي في أداء دوره.

ويذهب علي الراعي في كتابه الكوميديا المرتجلة وفاروق خورشيد إلى هذه الرؤية نفسها حينما يتناولان خير الصوفي المتحمق، فيرى كل منهما أن هذا الصوفي يتقمص تدريجيا شخصية عمر أو علي ويحبب الواعظ أمام المتلقين الذين تستهويهم هذه المناظرة التي تقوم على الإيهام، والتي يحاول الواعظ من خلالها أن يصل إلى ما يريد ذكره من موعظة أو فكرة دينية، وهي قريبة إلى المسرح الارتجالي<sup>(٤)</sup>.

إن موقف كل من علي الراعي وعلي عقلة عرسان وفاروق خورشيد متفق في اعتبار الأداء الذي يقوم به الصوفي المتحمق من نمط الملهاة أو المسرح الارتجالي، ما خلا إشارة جديدة يسوقها خورشيد وهي عنصر الإيهام في الأداء، وهي إشارة مهمة خاصة وأن الخبر يؤكد عنصر الاندماجية من قبل المتلقين للأداء، والمؤدي في الشخصية، والخبر يؤكد بأنه بمجرد أن ينادي الصوفي على الناس للاجتماع لا يبقى طاعة ولا حكم للخاصة على العامة، فالمتلقون بهذا المعنى يقبلون الدخول في لعبة الإيهام مع المؤدي الصوفي الذي يستمتع هو بدوره في ذلك، ويزيل عنه الكبت السياسي الذي يعاني منه، وبالتالي يقوم بالتطهير، يظهر نفسه والمتلقين معه.

(١) انظر: ص ٢٢٧-٢٢٨ من الدراسة.

(٢) على عقلة عرسان - حفنور درامية ومسرحية في التراث العربي، ندوة التراث العربي والمسرح، الكويت، المجلس الكويتي للثقافة والفنون، ١١-١٤ فبراير، ١٩٨٤، ص ٥.

(٣) عديريه - العقد الفريد، ٦: ١٥٢-١٥٤.

(٤) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة (٢٤٨)، الكويت، أغسطس، آب ١٩٩٩، ط ٢، ص ١٢، كما أن علي الراعي يسمي المودين المرتجلين بالفورين، لأنهم يلتقطون مادتهم من الواقع مباشرة انظر: علي الراعي - المصدر السابق، ص ١٢، فاروق خورشيد - الحذور الشعبية للمسرح العربي، ص ١١٥ وكذلك يرى فاروق خورشيد بأن موقف مؤدي السور الشعبية يقترب من موقف مثل الأرتمال انظر في ذلك: الحذور الشعبية للمسرح العربي، ص ١٥٩، أما الطيب الصديقي فيرى بأن المؤدي للسور الشعبية برتجل ولكنه لا يصنع أحاجي جديدة ولا يروي حكايات غريبة، انظر مقالة الصديقي: الموروث الشعبي في الفنون الاحتفالية، ص ٧٧، كما نجد نفس هذا الحديث عند عواد علي حينما يتناول بعض الأفراد الذين يقومون بالتحاكة، فيرى بأن ما يؤديه يقترب من الكوميديا المرتجلة انظر في ذلك: غواية التخييل المسرحي، ص ١١٠.

ولأن الأداء الارتجالي قد يكون عفويا لا يقترب من مفهوم الدراما بصله، فلقد سعى النقاد إلى نوع من الأداء الارتجالي يقترب من الأداء الارتجالي في التراث العربي المتمثل في المؤدي الراوي خاصة، وقد رأوا بأن أقرب نوع من الارتجال إلى الظاهرة الأدائية في السرد العربي القديم هو مسرح كوميديا ديلارته الإيطالية إبان عصر النهضة<sup>(١)</sup>، ووجدوا التشابه في نواح عديدة، فلقد رأى علي عقلة عرسان بأن التشابه يتمثل في أن المؤدي الراوي كان يعمل منفردا لا مع آخرين، وكان يستعمل أسلوب السرد والروي إضافة إلى اعتماده على أداء الفعل المسرحي. مفهومه الشامل العام<sup>(٢)</sup>.

يتساوق موقف الأعرجي مع موقف عرسان، خاصة حينما يعتبر الأعرجي بعض المؤدين من أمثال عبادة المخنث والحسين بن شعرة وأبي الورد وغيرهم، يودون المحاكاة التي تقوم على المبالغة والارتجال مما يقرها من الكوميديا ديلارته<sup>(٣)</sup>.

وإن كان الأعرجي قد توقف عند المحاكين في التراث العربي، فإن محمد كمال الدين رأى بأن كوميديا ديلارته ظهرت في أداءات القاص الذي كان يجلس وحوله مستمعون ومحاورون<sup>(٤)</sup>، أما أحمد صقر فإنه يتوقف عند السماجة، ويرى بأن السماجة يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة اعتمادا على الارتجال الفوري على مستوى الكلمة والأداء، وهو ما يقترب من شكل الكوميديا ديلارته الإيطالية أو كما تسمى أحيانا الملهة المرجلة المعتمدة على التقليد والتغيير والتلوينات والخفة في الحركة<sup>(٥)</sup>.

إن النقاد كما رأينا سابقا لا يقدمون مسوغات لجعلهم بعض الأداءات التراثية تقترب من كوميديا ديلارته سوى الارتجال، ما عدا أحمد صقر، فلقد رأى بأن السماجة تقترب من هذه الكوميديا لأنها تعتمد على التقليد والخفة، فإن كان المؤدون في الملهة الارتجالية الإيطالية يتوارثون

(١) مصطلح إيطالي يعني حرفيا كوميديا الفن، وكلمة الفن هنا ليس لها المعنى الجمالي المعروف، وإنما كانت تدل على الاحتراف، خاصة وأن ظهور هذا النوع تزامن مع تشكل تعاويث وتجمعات تضم الممثلين المحترفين وتنظم تعليم المهنة وممارستها. ومع أن الكوميديا ديلارته نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر مع بداية تشكل الفرق المسرحية، إلا أن النسبة لم تظهر إلا في القرن الثامن عشر حين بدأ هذا النوع بالانحسار. وقد كانت النسبة الأولى لها كوميديا الارتجال. والكوميديا ديلارته هي الصيغة الأولى للفرقة المسرحية التي كانت تتمتع بحماية شخصية نفوذ. يتراوح عدد الممثلين في الفرقة الواحدة بين ١٠ و ١٢ بينهم عدد من النساء، وقد شكلت عروض هذه الفرق نوعا من البروتوار تناقله الممثلون أبا عن جد، وحافظوا عليه بفضل التدريب الطويل. تعود أصول الكوميديا ديلارته إلى عروض الممثلين الجوالين الإيمانية التي كانت تقدم في إيطاليا في القرن الثالث عشر، لمزيد من الاطلاع على كوميديا ديلارته ينظر إلى ماري إيلس وحنان قصاب، المعجم المسرحي... ص ٣٨٨ - ٣٩١.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٥٣.

(٣) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٦٥.

(٤) محمد كمال الدين - العرب والمسرح " ٩ " ، ص ٢٥٥. وقد رأى مثل هذا الرأي عبدالفتاح قلعه جي، انظر: عبدالفتاح قلعه جي - نمو مشروع آخر في المسرح ص ٥٤.

(٥) أحمد صقر - توظيف التراث الشعبي في مصر، ص ٣٤.

صيغهم أبا عن جد ويقومون بأدائهم بصورة فيها كثير من السرعة والتغير والخفة فالحال نفسه بالنسبة إلى كثير من الأداءات في التراث العربي القديم، كان راوي السيرة الشعبية مثلا مقلدا لسلفه الراوي، وناقلا لتجربته، وكانت جماعة السماحة واللاعيب وغيرهم يقومون بحركات سريعة تتميز بالخفة، وقد وقفنا عند هذه الأداءات بشكل مفصل في الصفحات السابقة، كما أنه لفتت نظرهم الظاهرة الإيمائية في كوميديا ديلاوته؛ لأنها تعتمد على الحركة والخفة، والظاهرة الإيمائية كانت أيضا منتشرة في الأداءات التراثية، وقد مر بنا نص الجاحظ الذي يتحدث فيه عن الحاكية، وكيف يقوم بتقليد الآخرين مستخدما اللغة الجسدية في ذلك، وقد أغرى عرسان حديث الجاحظ عن الحاكية، حتى أنه وجد بأن الطريقة التي يتحدث عنها الجاحظ هي نفسها طريقة مدرسة كوكلان الفرنسية في إعداد الممثل ومدرسة ستانسلافسكي فيما عدا المرحلة النهائية، يقول الجاحظ عن الحاكية: " فبطول استعمال التكلّف ذلّت جوارحه "(١)، ويقول عرسان معلقا على هذه الجملة: إن الحاكية " يتبع الطريقة نفسها التي يتبعها الممثل للوصول إلى رسم الشخصية ومعايشتها، إنه بعد اكتمال صورتها، يمنحها كيانه ويعوده على تمثيلها، ويرغم جوارحه باستمرار على أداء حركات وانفعالات وإشارات الشخصية المقلدة، إنه يتكلف ذلك ويطيل تكلفه حتى تذلل له جوارحه، إنه تحكم وتسخير إرادتين لطاقت وملاكات وحواس وانفعالات الإنسان، يقوم به هو نفسه ليعبر نفسه لآخر كي يعيش فيه أو ليقلده تقليدا ناجحا... إننا بالفعل أمام ظاهرة مسرحية من نوع متقدم، وأمام أشخاص مؤدين أرهاقوا أنفسهم وجهدوا في بذل الوقت وإحراق العصب، وتطويع الجوارح، ليتأتى لهم ذلك كله بعد طول مران ودربه، وهذا الذي يحققه واحدهم، أكثر مما كان يحتاج إليه ويمتلكه فنان الملهاة المرتجلة في عصر النهضة الإيطالية من حيث هو ممثل "(٢).

" وكما هو واضح فقد حشرت في صيغة هذه النتيجة مصطلحات هي من الدقة بحيث تحتاج إلى سند قوي في الخبر من مثل ( المعاشة ) و ( الشخصية )، وهو الأمر المفقود فيه، هذا بالإضافة إلى المقارنة الجائرة بين طريقة عمل الحاكية وأرقى نظرية أنجزها الفكر العلمي في مجال عمل الممثل / نظرية ستانسلافسكي. وما من شك أن قراءتنا لخبر الجاحظ لا يسمح لنا بالتعامل مع ما وصل إليه ( عرسان ) إلا من باب كونه ( مبالغة ). فالخبر يفصح عن أداء خارجي، بمعنى أنه يقتصر على المشاهدة الجسدية والنطقية ولا يتعداه إلى العمق، فالجوارح المذلة عند ( الحاكية ) هي: أعضاؤه وعوامل جسده كيديه ورجليه، والبراعة في استثمارها، مع إعجاب الجاحظ / المتلقي الذي تفضي به صيغته، لا يقوم دليلا على البراعة في التشبه الانفعالي. والأهم من هذا، أنه لا يقوم دليلا على وجود شبكة

(١) الجاحظ - البيان والبيان، ١: ٧٠.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٩٣ - ٩٤.

علاقات فنية مسرحية ناضجة، إنما هو مجرد إشارة تفيد بوجود محاولة لتشكيل شبكة كهذه، وهي محاولة لم تنزل في بدايتها، هذا على أساس كون الأداء أحد الخيوط الأساسية المشكلة لأي شبكة علاقات مسرحية"<sup>(١)</sup>.

لقد ظن كثير من النقاد حينما عقدوا الصلة بين بعض الأداءات التراثية وكوميديا ديلارته بأن غياب النص والارتجال أحد أسباب التقريب بينهما، وهذا لا يجانب الصواب في مطلقه، لا يمكن إهمال دور النص في الكوميديا ديلارته رغم أن الفكرة السائدة هي أنها فن الحركة والإيماء والارتجال، ذلك أن النصوص فيها تُبرز بشكل كبير تنوع اللهجات المحلية في مناطق إيطاليا وتستغلها للإضحاك"<sup>(٢)</sup>.

### ثالثا : المؤدي الإيماني أو المسرح الصامت

تطرقنا فيما سبق إلى ظاهرة الأداء الواحد في التراث العربي القديم في النقد الحديث، كما تناولنا ظاهرة الأداء الارتجالي، ورأينا كيف قام النقاد بوصف الظاهرة دون تحليلها ودون تسويغ ربطهم الأداءات التراثية بكوميديا ديلارته، والحال نفسه يظهر في حديثهم عن ظاهرة الأداء الصامت.

إن أول من تطرق إلى هذه الظاهرة هو يعقوب لنداو ومحمد كمال الدين، حيث يرى لنداو ومحمد كمال الدين أن الراوي المؤدي تميز بمقدرته الفائقة على سرد حكاياته بصحبة الإشارات المؤثرة وحركة الجسم، فالراوي حينما يقوم بتقليد الشخصيات، يذهب إلى محاكاتها إلى حد التمثيل الصامت " البانتوميم " كنوع من التهذؤ والترويح الكوميدي من التوتّر الناتج في الجمهور نتيجة توتر السرد"<sup>(٣)</sup>.

فلقد اعتبر لنداو ومحمد كمال الدين الأداء الصامت في التراث العربي سمة جزئية، فهما لم يغلبا هذه الظاهرة لتكون سمة رئيسة ونوعا مميزا، وإنما جعلها جزءا من أداء يشمل على تقنيات متفرقة وعديدة، كالأداء الارتجالي والواحد علاوة على الأداء الصامت.

(١) أحمد محمد خالد - مسرح العرب بين نص الإسلام وسيرورته، ص ٣٩.

(٢) ماري إبلس وحنان قصاب - المعجم المسرحي...، ص ٣٩٠.

(٣) محمد كمال الدين، العرب والمسرح (٨)، ص ٩٧٩. يعقوب لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٣٩ - ٤٠.

لا يستخدم الصمت في الأداءات المسرحية الصامتة من أجل الترويح والتهدئة، وإنما لعجز اللغة عن استيعاب مكونات الشخصية، إن هذا الأداء يلجأ إلى هذه التقنية كي يدفع بالمتفرج لاستكمال النص، وملء الفراغات الموجودة فيه وإيجاد المعاني المفقودة<sup>(١)</sup>. ولذلك فإنه من العبث أن نشابه استخدام حركة الجسد الذي يقوم به الراوي في السير الشعبية بحركة جسد الممثل في مسرح الصمت؛ لأن الأول يستخدم الصمت من أجل بث الهدوء في المتفرجين والثاني يستخدمه لعلمه المطلق بعجز اللغة في التعبير عن الشخصية لذلك يلجأ للغة الجسد.

يستخدم علي عقلة عرسان مصطلح التمثيل الصامت أو البانتوميم أيضاً، عند حديثه عن الأداء المميز الذي يقوم به أشعب، فهو يكون أكثر موضوعية ودقة في التطبيق؛ لأن ما يقوم به أشعب يكون خالياً من الحكمة، إنه يلعب ويهرج كما يفعل المؤدي الإيمائي الجوال الذي اشتهر في العصور الوسطى باعتباره ظاهرة للأداء الدرامي وليس ممثلاً درامياً، أو ما يقوم به المؤدي في البانتوميم، خاصة وأن البانتوميم تقوم على مشاهد درامية دون حكمة<sup>(٢)</sup>، والحقيقة أن أشعب كان في كتابات النقاد النموذج الأهم في التراث العربي على المؤدي الإيمائي، جاء في الأغاني: "بلغ أشعب أن الغاضري قد أخذ في مثل مذهبه ونوادره، وأن جماعة قد استطابوه، فراقبه حتى علم أنه في مجلس من مجالس قريش يحدثهم ويضحكهم، فصار إليه ثم قال له: لقد بلغني أنك نحوت نحوي وشغلت عني من كان يألفني، فإن كنت مثلي فافعل كما أفعل، ثم غضن وجهه وعرضه وشنجه حتى صار عرضه أكثر من طوله، و صار في هيئة لم يعرفه أحد بها، ثم أرسل وجهه وقال له: افعل هكذا وطول وجهه حتى كاد ذقته يجوز صدره، ثم نزع ثيابه وتحادب فصار في ظهره حذبة كسنام البعير و صار مقدار شبر أو أكثر، ثم نزع سراويله وجعل يمد جلد خصييه حتى حكّ بما الأرض، ثم قام فتناول وتمدد وتمطى حتى صار أطول ما يكون من الرجال، فضحك والله القوم حتى أغمي عليهم وقطع الغاضري فما تكلم بنادرة،

(١) ماري إلياس وحسان قصاب - المعجم المسرحي ... ، ص ٤٤٠. "تلخص المفكرة الأساسية لمسرح الصمت في إسحاق المجال مسرحياً لما لا يمكن التعبير عنه بالكلام من خلال استخدام الصمت استخداماً دلاليًا بحيث لا يكون المعنى في الحوار الظاهرة وإنما في باطن النص. كما أن الجمل القصيرة في النص تبدو مبشرة من خلال الصمت الذي يتخللها والذي يمكن أن يكون أساس الموقف الدرامي" المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) الدراما الإيمائية نوع من العروض يخلو غالباً من الحوار، ويعتمد على الأداء الجسدي للمؤدي أو الراقصين، يقترب أسلوب الدراما الإيمائية من الرقص، وفي هذه الحالة يشابه كثيراً مع الباليه، التي تُعكى حكاية ويطلق عليها اسم الباليه با نوميوم، وأحياناً أخرى يقترب من الفقرات الإيمائية. لكن الفرق بين الأداء الإيمائي والبانتوميم يكمن في أن الدراما الإيمائية تروي حدثاً متكاملًا بناءً على سيناريو محدد في حين أن البانتوميم تقوم على تقديم مشاهد إيمائية تخلو من الحكمة، انظر: ماري إلياس وحسان قصاب - المعجم المسرحي ... ، ص ٢٠٠، ويقول توبي كول عن الإيمائي: "لقد كان الإيمائي الجوال، بالأعيه والمهرجيات، هو الذي حفظ تراث التمثيل الحر في عصر خلا من المسارح والمسرحيات. والإيمائيون المنتهون بأكثر قدر من الشعبية هم فانو المسرح الرومان الوحيدون الذين استطاعوا البقاء خلال القسم الأول من المرحلة المسيحية ثم خلال العصور الوسطى. ففرقة المشعرون والبهلوانيين كانوا برهفون عن طبقات الشعب كلها. وكان هؤلاء يعتبرون كما كان أسلافهم الرومان يعتبرون متبذرين وصعاليك وخارج إطار القانون والدين. ولكن شعبيتهم الكبيرة في أزقة القرى وفي صالونات البلاء الكبار معاً هي التي حفظت لهم مكانتهم الدائمة في العالم الوسيط" توبي كول وهيلين كريس شينوي - الممثلون والتمثيل: تاريخ التمثيل، ص ٨٤.

ولا زاد على أن يقول: يا أبا العلاء لا أعاود ما تكره، إنما أنا تلميذك وخريجك، ثم انصرف أشعب وتركة<sup>(١)</sup>.

فأشعب في الخبر السابق علم بظهور منافس له في الأداء فسارع - حتى لا تسلط عليه الأضواء - إلى أن يثبت له مقدرته على التحكم في جسده بحيث يعجز الآخريين، فيقدم له أداء إيمائيا خاليا من الاتساق والترابط، فهو يغضن وجهه ويعرضه ويشنجه تارة، ثم يتزع ثيابه حتى يصير في ظهره مثل حذبة سنام ويتمدد ويتمطى حتى يصير أطول الرجال، إنه يقوم بأداء درامي يستخدم فيه التشكل الجسمي كوسيلة تعبير، مركزا على الجانب الحركي العام من الأداء والفعل الدراميين، إن تركيز أشعب على حركة الجسد جعل علي عقلة عرسان يرى بأنه يقترب من الفنانين التابعين لأحدث مدارس الأداء الفني المعتمد على الحركة المنبثقة عن معاناة ومعايشة صحيحة، تتخذ من الجسد مرتكزا انطلاقها ليكون جهاز أداء يفصح عن الموضوع ويعبر عن الانفعال، وخاصة مدرسة غروتوفسكي<sup>(٢)</sup>.

" ويتمتع أشعب كما يشير النص بسيطرة نادرة على عضلاته وكيانه الجسمي عموما، ويتحكم فيه تحكما دقيقا فائقا شاملا حتى أبسط وأدق عضلات الوجه، ويستطيع التحكم أيضا بانفعالاته حيث يقدم منها ما تحتاج إليه المواقف وما يدعم تعبير التشكيلات الجسمية التي يقوم بها حتى يحصل الإقناع التام دون زيادة تخرج به إلى الافتعال أو نقصان يؤدي به إلى عدم الإقناع بصدده ما يؤدي. وينتقل من حالة معجزة في التعبير إلى حالة معجزة أخرى، تتناقض بين القصر والتحداب، والتناول والشموخ ليدلل على مهارته وغنى قدراته وسيطرته التامة على جسمه وحواسه وانفعالاته. وهذه من الملكات والتقنيات الحرفية التي يحتاج الفنان إلى وقت طويل وخبرة ودربة كبيرتين ليتمكن منها وليستطيع النجاح عند استخدامها " <sup>(٣)</sup>.

أما محمد كامل حسين فإنه يرى بأن ظهور خيال الظل في مصر في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه جماعة الممر في إنجلترا لاتفاق يبعث على الاستغراب، والدليل على أن هنالك صلة تربط

(١) أبو الفرج الأصفهان - الأغان، ١٩: ١٥٩.

(٢) على عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٦٦ - ٦٧ " اعتبر غروتوفسكي الممثل قديما يبحث عن عناصر أدائه في داخله، وهذا ما يوصله لأن يكشف ذاته وينقل تجربته وإحساسه للمتفرج، وموقف غروتوفسكي من عملية البحث في الذات يقترب من أسلوب المخرج الروسي كوستانتين ستانيسلافسكي في إعداد الدور. لكنه لا يلتقي معه إلا في مرحلة واحدة من مراحل الأداء لأنه يرفض كل طابع بيكولوجي في أداء الممثل. رفض غروتوفسكي المفهوم الغربي للشخصية المسرحية لأنها توقع الممثل في فخ التشخيص والتقليد، ورفض كذلك شكل الأداء القائم على محاكاة الممثل للشخصية وتجسيدها من خلال استخدام الزي المسرحي والماكياج وغيره، وأراد أن يتوجه مباشرة إلى المتفرج من غير وسيط. لذلك طالب أن يكون الممثل وحده على الخشبة عاربا من كل زينة بحيث يقوم أداءه على تحقيق الانسجام والتوازن بين العناصر المكونة كالصوت والحركة" ماري إليس وحنا قصاب- المعجم المسرحي...، ص ٤٤٥.

(٣) على عقلة عرسان - المصدر السابق، ص ٦٧-٦٨.



الأداءين ببعضهما البعض، ويرى بأن خيال الظل تطور عن المساخر كما تطور البانتوميم عن الممر<sup>(١)</sup>، ثم يخلص إلى أن العرب لم يعرفوا الأدب التمثيلي أو الفنون المسرحية، إنما عرفوا ما كان موجودا في العالم كله من ألعاب بهلوانية ورقص وغناء ومساخر ومضحكة<sup>(٢)</sup>.

إن القول بأن العرب كانوا يقلدون الآخرين في أداءاتهم أو يعرفون ما وجد في العالم من أداءات لهو افتراض ينأى عن الحقيقة خاصة وأن " لفظة المساخر وردت في موعظة أحد القسس من العصر البيزنطي ترجمها يعقوب الرهاوي في أواخر القرن السابع الهجري : ( ولكن تعالوا ننظر إلى المسارح - إلى أماكن المناظرة هذه - أليست ... مؤذية ... ولا أتحدث عن الأوركسترا - أعني الرقص الجماعي الصاحب الذي يطري الأجسام القوية، ولا عن الأغاني المزلية التي تبعث الرخاوة وتحل عرى الروح إذ تطلق فيها عرام كل شهوة خسية فتقيدها وتحجبها تحت أصر الشهوات الثملة، فماذا نقول فيمن يشاهدون المساخر ... ) والمقصود بالمساخر الحركات التمثيلية التي كان يروي بها الساخرون هزلياتهم، وكانت معروفة شائعة في العصر العباسي<sup>(٣)</sup>، وهو ما يؤكد بأن الآخر المتأخر للعرب كان ينقل منهم بعض الأداءات الدرامية.

والحقيقة أن الممر في إنجلترا كانوا يقدمون أداءات رمزية شعبية كما كان يفعل المخيلون أيضا، مع الاختلاف الكبير بينهما، فالممر لا يستخدمون شخصا من الورق المقوى والجلد، وإنما يقوم بالأداءات أشخاص آدميون، على خلاف خيال الظل الذي لا يستخدم سوى الظلال، ولكن مضامين أداءات كل من خيال الظل وجماعة الممر كانت تنهل من الحروب الصليبية، لذا فأداءات الفنن تتأثر بالشعور السائد في مصر وإنجلترا<sup>(٤)</sup>.

#### رابعا : الأداءات الطقسية والدينية

ستوقف هنا عند موقف النقاد من الأداءات القديمة ما قبل التراجيديا اليونانية، ثم سنتطرق إلى موقف النقاد من الأداءات الدينية الرومانية في العصور الوسطى. وأول ما يواجهنا في ذلك موقف علي أحمد باكثير من الطقوس الدينية وعلاقتها بالمسرح، فهو يرى بأن الإسلام قد قضى على الوثنية العربية، وأعاد إلى العرب دين التوحيد كأصفي وأتقى ما يكون، ويرى أن الدراما في ظل المعابد الوثنية كانت تقوم على تقديس من كانوا ملوكا وأبظالا ثم ألهمهم بعد ذلك، أما الإسلام فإنه ينهى

(١) محمد كامل حسين - من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

(٣) جلال خياط - الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٤٣ - ٤٥.

(٤) محمد كامل حسين - المصدر السابق، ص ٢٠٣.

عن تقديس الأشخاص<sup>(١)</sup>، ولكن أليس ما يحدث في طقس التعزية نوعاً من تقديس أشخاص من أهل البيت كالحسين، يشير باكثر في الرد على ذلك إلى أن طقس التعزية مثل نواة درامية لم تتطور، ولم تنفصل عن الشعائر الدينية كما حدث عند اليونان<sup>(٢)</sup>.

أما عقلة عرسان فقد قارن بين الاستسقاء في الجاهلية، وبين الكورس اليوناني والطقوس الفرعونية. ورأى أن الاحتفالية الدينية الجاهلية في الاستسقاء هي فعل بالمعنى المسرحي للكلمة<sup>(٣)</sup>. حيث كان " من عادة أهل مكة في الاستسقاء، أنهم إذا أجدبوا وقحطوا واشتدت بهم الحاجة خرج من كل بطن منهم رجل، ثم يغتسلون بالماء ويتطيبون، ثم يلتمسون الركن ويطوفون بالبيت سبعة، ثم يرقون أباقيس، فيتقدم رجل منهم يكون من خيارهم، ومن رجال الدين فيهم، ممن يتحركون به، فيدعو الله ويستغيث طالبا الرحمة والغوث بالمتوسلين إليه"<sup>(٤)</sup>.

" ومن هذا يظهر الاستعداد والاختيار أو الانتقاء للجماعة المطلوبة التي تأخذ ما يلزم للقيام بدورها وتنزيها لذلك وتؤدي طقساً جماعياً هو الطواف، ثم تذهب إلى جبل إبي قبيس، وهناك يصبح لدينا ما يشبه الجوقة " الكورس " وقائدها، حيث يقوم شخص مختار هو رجل دين حصراً، كأي كاهن، بالدعاء والاستغاث، بينما يردد الآخرون وراءه قوله كله أو بعضه، أو لازمة منتظمة، ويوقعون كلماتهم وحركاتهم على إيقاع الدفوف أو بعض الأدوات مثل القدور النحاسية والملاعق وسواها مما يشكل مؤثرات صوتية ملائمة وضخمة التأثير، تتداخل مع أصوات المستغيثين الذين يطلبون رحمة الله بإرسال المطر، ناقلين إليه بالوسائل الممكنة جميعها، بما فيها الضجيج الذي يصل إلى درجة نبرة الاحتجاج، وإقلاع السمع بقصد إيصال الصوت، وكذلك بما يتوافر في التعبير من خشوع واستجداء وانفعال عاطفي صادق، وتشكل جسمي فردي، وتشكيل حركي جماعي، أقول ينقل ذلك الفريق شكوى الناس ويعبر عن حاجتهم ويرفع إلى الله طلبهم مشفوعاً بوسائل الإقناع والرجاء جميعاً بقصد الاستجابة وإرسال المطر"<sup>(٥)</sup>، فكل ذلك كان يتطلب استعداداً نفسياً خاصاً، " وارتداء ملابس معينة، والانتظام مع الجماعة في حدود ما يفرضه أداء الطقس الديني من مكان وزمان وتشكل جماعي وأداء، تتضافر كلها لتحقيق أهداف الكلمة، والحركة الراقصة أحياناً والإيقاع، والقيام بأفعال أخرى مكتملة لإمام واجبات الفرد والجماعة في ذلك الطقس، ولاشك في أن كل فرد من المشاركين، كان يمنح

(١) علي أحمد باكثير - فن المسرح من ملال تجاري الشعبية، ص ٢٢. للاطلاع على رؤية النقاد في أسباب غياب المسرح عند العرب انظر: إبراهيم

السعافين - المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص ٥ - ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٤٢.

(٤) السيرة الحلبية، ١: ١٣٢.

(٥) علي عقلة عرسان - المصدر السابق، ص ٤٢ - ٤٣.

مشاعره الصادقة، ويضع كيانه كله في إطار ما يتطلبه التعبد والحسن الديني الصادق، وكان يتطهر ويشعر بالرضا بعد القيام بواجبه، رغم ما يلاقي من مشاق، وينبغي أن يذكرنا هذا بكل مقوماته بالطقوس الدينية الجماعية التي كان يؤديها الفراعنة، والتي اعتبرت من المظاهر المسرحية<sup>(١)</sup>.

فكما رأينا فإن علي عقله عرسان يتوقف عند ظاهرة الاستسقاء الجاهلية ويلتمس فيها هدف الفن، وبعض مقوماته، وأساليب توصيله، وآثاره وتأثيراته الاجتماعية، فيقارن بينه وبين الكورس من حيث شكله العام، وتكوينه، لا من حيث وظيفته وغرض ما يقدم بالكورس اليوناني في بداياته: رئيس جوقة وجوقة، كما أنه يرى بأن الاستسقاء يتشابه مع بعض الطقوس الفرعونية<sup>(٢)</sup>. ويتساوق موقف أحمد شوقي قاسم مع موقف عرسان، حيث يرى بأن تمثيل الطواف حول الكعبة في الجاهلية أشبه بتعاليل الإغريق، حيث كانوا يطوفون حول تمثال الإله ديونيزوس إله الخمر والكرم عندهم<sup>(٣)</sup>.

ويتناول علي عقله عرسان أيضا ظاهرة النياحة في الجاهلية، فيرى بأن النياحة فن يؤدي علي شكل: فرد يؤدي وجوقة تردد، وهو إلى حد كبير يشبه في شكل الأداء، شكل أداء الأغاني التراثية الحزينة التي تسمى الأناشيد العززية " ديثرامب Dithyramb " تلك التي كانت تقال في ذكرى الإله ديونيزوس والتي نشأت من تطورها التراجيديا اليونانية<sup>(٤)</sup>.

والحقيقة أن هنالك اختلافا كبيرا بين احتفالات ديونيزوس والاحتفالات الإسلامية سواء كانت النياحة أو التعزية من حيث الزمن؛ لأن احتفالات ديونيزوس هي محاولة بعث الزمن الذي كان، خلافا للاحتفالات العربية المقامة من أجل النياحة أو في ذكرى مقتل الحسين التي تهدف إلى تكريس الواقع، وتكراره علي الرغم مما يكتنفها من إدهاش، ومن خروج عن المؤلف<sup>(٥)</sup>، كما أن عرسان رأى بأن وظيفة الفن تحققت في هذه الاحتفالات، والحقيقة هنالك وظائف أخرى للفن، ذلك أن مثل هذه الاحتفالات الطقوسية قد توقفت بالعرض المسرحي عند غاياته الدينية، ولم ترق به إلى وظيفته الاجتماعية الفنية، ذلك أن الفن عامة والدراما خاصة، تولد يوم تخرج من رحم الأساطير والطقوس والاحتفالات الدينية لتواجه الحياة مستقلة بنفسها<sup>(٦)</sup>.

(١) علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٤٠ - ٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٣) أحمد شوقي قاسم - المسرح الإسلامي: روافده ومناهجه، ص ٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢١.

(٥) محمد أدهب السلاوي - الاحتفالية المسرحية: بين آفاق المستقبل والإشكالية التراثية، ص ٢٠.

(٦) محمد رجب النجار - التعقيب على بحث حفور درامية ومسرحية في الوطن العربي لعرسان، ص ١٧٣.

لقد اتخذ عرسان من الظاهرة الطقسية إحدى مقومات الظاهرة الدرامية في التراث العربي، ذلك لأنه يتقاطع مع الاحتفال، وله صفة القدسية، وهو احتفال فيه استعادة لحدث يتحول إلى أسطورة مع مرور الزمن، والحقيقة أن كثيرا من الباحثين بحثوا عن الحدود الفاصلة بين ما هو درامي وما هو طقسي احتفالي، وعلى رأسهم عالم الاجتماع الفرنسي جان دوفينو الذي ميز بين الاحتفال الدرامي والاحتفال الاجتماعي، ويبيّن صعوبة تحديد الهامش بينهما، وقد اعتمد في ذلك على دراسات الباحث الفرنسي جورج غورفيتش حول هذا الموضوع. كما اهتم أيضا الباحث الأمريكي إروين كوفمان بهذا الموضوع، فرفض الحدود المميزة بين ما هو مسرحي وغير مسرحي، فرأى بأن كل نشاط اجتماعي فيه جزء من الاحتفالية وبالتالي من المسرحية<sup>(١)</sup>، وهو ما فعله علي عقلة عرسان حينما تناول الاحتفالات الطقسية الجاهلية وشابه بينها وبين الاحتفالات اليونانية التي تولدت عنها التراجيديا.

أما بالنسبة إلى المسرح الأوربي الوسيط، فلقد رأى لنداو بأن التعزية صورة أخرى لمسرحية الأسرار<sup>(٢)</sup>، كما تعتبر صورة من صور مسرحية الآلام المسيحية التي كانت تقدم خلال العصور الوسطى والتي انتعشت في أوروبا خلال القرن الثاني عشر<sup>(٣)</sup>، ورأى محمد كمال الدين بأن التعزية تقابل مسرح الأسرار في أوروبا المسيحية منذ القرن الثالث عشر الميلادي<sup>(٤)</sup>، كما اعتبر أيضا محمد عزيزة التعزية مجالا يمكن مقارنته بمسرحية الأسرار<sup>(٥)</sup>، وقد وجدت تمارا بوتيتيسيفا للتعزية معادلا في المسرح الأوربي وهو المسرحيات المسماة بالرغبات الريانية<sup>(٦)</sup>، كما أنها تقارن بين دور المؤدي في التعزية وممثل دور يهوذا في المسرحيات الدينية التي تروي قصة المسيح في القرون الوسطى، فترى أنه من الصعب إيجاد ممثل يرضى بتأدية دور الحسين؛ لأنه سيضرب بالأحجار، وسترمى عليه الأوساخ والأقذار أثناء العرض، وترى أن الأمر نفسه يحدث لمن يؤدي دور يهوذا في المسرحيات الدينية في القرون الوسطى، حيث يقف المتفرجون منه موقفا يتشابه بموقف المتفرجين في التعزية<sup>(٧)</sup>. أما علي عقلة عرسان ف يرى بأن الرحبة التي تسمى البطيحاء والتي بناها عمر بن الخطاب في ناحية المسجد،

(١) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٤.

(٢) "الأسرار هي عروض كانت تقدم في أوروبا اعتبارا من القرن الرابع وحتى السادس عشر، وتستند إلى مواضيع دينية مأخوذة من الكتاب المقدس أو من حياة القديسين، لكن ذلك لا يمنع من وجود فواصل مضحكة في هذه العروض أو غلبة الطابع المرلي على بعض الشخصيات فيها. من أهم المواضيع التي تنطرق إليها الأسرار آلام المسيح، لذا يطلق عليها في كثير من الأحيان أسرار الآلام وتختصر إلى عروض الآلام" ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٣٠.

(٣) لاندو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٤٢.

(٤) محمد كمال الدين، العرب والمسرح، (٨)، مجلة الأزهر، ١٩٧٣، ص ١٦٧.

(٥) محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ص ٤٠.

(٦) تمارا إلكساندروفا بوتيتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ٤١.

(٧) المصدر نفسه، ص ٤٧.

ودعا الذين يريدون أن يلغظوا أو ينشدوا شعرا أو يرفعوا أصواتهم إلى الخروج لهذه الرحبة<sup>(١)</sup>، تتشابه بأبنية " مسرح الكنيسة في العصور الوسطى، حيث بنيت مسارح ملحقة ببناء الكنيسة لتقدم المشاهد الوعظية والعر وكرامات القديسين عليها، وكان يقدمها الرهبان"<sup>(٢)</sup>، دون أن يشير إلى أن هدف إنشاء الرحبة يختلف عن أهداف المسارح الملحقة بالكنيسة.

والحقيقة مع أن التعزية تشبه المسرحيات الكاثوليكية عند النقاد إلا أن المسرحيات الأوربية هذه تختلف عنها في الشكل والروح، فالتعزية تفتقر إلى عنصر هام جدا، موجود في مسرحيات العواطف والأسرار الغريبة، هذا العنصر هو بعث الشخصية المحورية، المسيح ليمنح الخلاص من لدنه، وبينما تقوم التعزية على عرض معاناة الموت، وتصل إلى ذروتها عندما تقدم مشهد ذبح الحسين<sup>(٣)</sup>، علاوة على أن المسيحي يشاهد المسرحية الدينية من الخارج، في حين يعيش الشيعي المعركة الطقسية من الداخل، كذلك فللمسرحية الدينية المسيحية هدف واضح هو تصوير الحدث للمسيحيين الأميين<sup>(٤)</sup>.

أما على الراعي فإنه يلتمس في خيال الظل مجالا للتطبيق، حيث يرى بأن بابة " المتيم والضائع اليتيم " لابن دانيال " كانت تعالج من بعد الهذر موضوعاتها علاجاً وعظياً أخلاقياً يشبه من قريب ما كانت تفعله المسرحيات الأخلاقية في مسرح القرون الوسطى في أوروبا<sup>(٥)</sup> التي كانت تجسم الشر وتمجوه وتحض على الفضيلة، وتدعو المؤمنين إلى التمسك بها"<sup>(٦)</sup>، إن علي الراعي رأى بأن بابة المتيم والضائع تقترب من دراما القرون الوسطى الأخلاقية بسبب شخصية ملك الموت التي تظهر في البابة، فإن هذا الملك يظهر للمتيم وهو في أوج تمتعه الفاحش باللذات، ما بين مشروع ومنكور، فيصرخ صرخة يوقظ بها النيام ومن ثم ينهار للمتيم، ويتبين ضياعه وإسرافه على نفسه، ويخشى يوما لا راد له، أمام عزيز مقتدر فيقرر من فوره أن يتوب إلى الله، هذا بالضبط ما كان يحدث في المسرحيات

(١) الطرطوشي - الحوادث والبدع، ص ٨٤.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٨٤.

(٣) يعقوب لنفاو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٤٢.

(٤) أحمد محمد خالد - مسرح العرب بين نص الإسلام وسيرورته، ص ٥٤.

(٥) "الأخلاقيات مسرحيات تقدم عمرة ظهرت في نهاية القرن الرابع عشر وتطورت في القرن الخامس عشر في أوروبا. خلافا للمسرحيات الدينية الأخرى لم ترتبط الأخلاقيات بمناسبة دينية محددة، لذلك أخذت منذ البداية طابعا دنيويا تطمينا يستند على المفاهيم الأخلاقية المستمدة من الدين، وكان يقدمها ممثلون من الحوارة والمحترفون. لا ترمي الأخلاقيات ضمن هدفها التعليمي إلى محاكاة واقع ما، وإنما إلى إعطاء عمرة ولذلك نجد فيها موضوعين أساسيين هما تصوير مسار روح الإنسان نحو الخلاص أو الهلاك، وطرح صراع بين قوتين متعارضتين تجسدتان على شكل شخصيات مجازية مثل الفضيلة والرذيلة، الحب والموت ... الخ، وهذا ما يجعل الصراع فيها خارجيا. ليس للأخلاقيات بنية ثابتة إذ يمكن أن تكون طويلة أو قصيرة، كما يمكن أن تحتوي على حوارة، ماري اليس - وحنا قصاب، المعجم المسرحي، ص ١٣.

(٦) علي الراعي - الكوميديا المرثلة في المسرح المصري، كتاب الندوة الثقافية الكبرى: الموروث الشعبي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري في العالم العربي / النص المسرحي، المهرجان الوطني السادس للتراث والثقافة، ١٩٩٠، المملكة العربية السعودية، ص ١٩.

الأخلاقية التي كانت أوروباً تقدمها للمؤمنين بغية هدايتهم، وتستخدم فيها الشخصيات المجردة، مثل ملك الموت. علاوة على أن البابات الثلاث " طيف الخيال " و " عجيب وغريب " و " المتيم والضائع اليتيم " قد كان مقصوداً بما أن تعرض تباعاً في ثلاث ليال متوالية، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى<sup>(١)</sup>.

ورأى عمر الدسوقي بأن خير الصوفي المتحمق يذكرنا بالمرحلية الأخلاقية التي عنيت بها الكنيسة<sup>(٢)</sup>، كما أن عمر الطالب يرى في خير الصوفي المتحمق بذور المسرحية الأخلاقية التي نشأ منها المسرح الأوربي الوسيط حيث مثل القسس قصصاً مستمدة من السير الدينية لتهديب النفوس والحث على الفضيلة<sup>(٣)</sup>، ورأت مثل ذلك هند قواس أيضاً<sup>(٤)</sup>.

وهذا الرباط الذي عقده الباحثون بين خير المتحمق الصوفي والمسرحية الكنسية يبدو ضعيفاً، فهناك خيط يكاد ينقطع بين المتحمق الصوفي والمسرحية الدينية في أول حبوها، أي عندما انبجست فكرة طريفة في ذهن القساوسة، هذا مع العلم أن المسرحية الدينية في طورها البدائي وقوامها حوار قصير كانت الأناشيد والتراتيل هي السمة الغالبة عليها. أما هذا الخيط التالف سلفاً فينمحي تماماً مع تقدم المرحلة التمهيدية للمسرحية الدينية، كما أن الحياة فرضت نفسها على المسرحية الدينية بحيث أضحت نصف دينية، لها جناح غميس في أرض البشر وجناح يتعشق سماء المعجزات ويسبح فيها مهووماً.

بل إن الحياة غزت المسرحية الدينية بموضوعات خطيرة الشأن، فإن " مسرحيات الأسرار " حوت مضامين، يقف معها عادة الأدباء جزعين لرهبتها وفداحتها، كشاب يغتصب ابنة الملك الفاتنة، ثم يقضي عليها ليرخي الستار على جرمته، أو كالإشاعة التي سرت عن علاقة أئيمة بين زوج وحماته هذا هو الجانب الدنيوي أما الجانب الديني فيرد مع عذاب الضمير واستيقاظه، ومع حلول المعجزات التي تضع نقطة النهاية لهذه المسرحيات التي كانت تحظى بـ " ديكور " جذاب خلّاب.

أما مسرحيات الأخلاق حسب التسمية الواردة لهذا النوع في تاريخ المسرح فهي أيضاً لا يمت إليها الرجل الصوفي المتحمق الآنف الذكر بصلة؛ لأن هذه المسرحيات تشتمل على ما تشتمل عليه الأنواع الأدبية من مسرحية أو رواية و قصة، عنينا عنصر الأحداث المتدرجة التي تتوالى فتتعدد،

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ٢٨.

(٢) عمر الدسوقي - المسرحية نشأها وتاريخها وأصولها، ص ١٣.

(٣) عمر الطالب - نشأة المسرحية العربية، ص ٥٦.

(٤) هند قواس - المدخل إلى المسرح العربي، ص ٥٦.

ثم تجد سبيلها إلى الحل فالنهاية، أما ما يورده الصوفي المتحقق العباسي فأدعى أن يسمى عظة، في حين يظهر أن مسرحيات الأخلاق تطورت نحو الحياة العامة تطورا كبيرا جدا، حتى إن النقاد يعدونها حلقة الاتصال بين مسرح العصور الوسطى والمسرح الحديث<sup>(١)</sup>.

### خامسا: أشكال أخرى للأداءات والمؤدين

سوف نتحدث هنا عن الأداءات التي لم يتم التركيز عليها بشكل كبير، وإنما جاء الحديث عنها في إشارة سريعة من قبل النقاد، وكانت ملاحظاتهم سببها الرئيسي حرصهم المستمر أن يثبتوا بأن السرد العربي القديم عرف الأداءات الدرامية من خلال إحالة ظاهرة ما في التراث السردى إلى شبيه لها في المسرح الأوربي، وهم بذلك يحيلون أسباب الظاهرة الدرامية إلى الخارج.

لقد توقف عرسان عند القصاص، فوجد أن بعض القصاصين يمارسون مهام عديدة وهم في مجالسهم، كالقص والتصفيق باليد والضرب بالأرجل من أجل بعث الإيقاع، ويرى بأن تنوع أداءات القاص يجعلنا إزاء شكل بدائي من المسرح الشامل، فيه الغناء والرقص والحركة والوجد<sup>(٢)</sup>، كما يلتبس عواد علي في راوي السير الشعبية مؤديا شاملا لتمتعه بمواهب عديدة كالأداء والغناء والرقص، حاله حال أولئك الذين عرفوا في أوروبا في القرون الوسطى بالمؤدين الذين يجمعون معارف حمة كالرياضيات والرقص والموسيقى والأداء، وكأن كل أنواع فنون الفرجة قد تجسدت في شخص واحد<sup>(٣)</sup>.

إن جميع الأداءات المسرحية القديمة تقوم على الدمج بين الفنون، وإن الفصل بينها هو ظاهرة طارئة دامت من القرن السابع عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر، فالمسرح اليوناني القديم جمع ما بين الرقص والأناشيد والدراما، والمسرح الشرقي التقليدي لا زال حتى اليوم يجمع بين نظم فنية عدة. كما أن المسرح المعاصر يشهد اليوم توجهها نحو الجمع بين الفنون المختلفة، وقد تجلّى ذلك في المسرح الشامل أو الكامل الذي يجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان، وهو بذلك يتوجه إلى كل الحواس معا، وجاء كردة فعل على وضع المسرح السائد في أوروبا آنذاك، والذي يعطي الأولوية للكلمة وللنص على حساب العرض

(١) أحمد علي - المظاهر المسرحية عند العرب، ص ٣٩.

(٢) علي عظة عرسان - المظاهر المسرحية عند العرب، ص ١١٦.

(٣) عواد علي - غواية التخييل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والفن، ص ١١٦.

ومكوناته<sup>(١)</sup>. وإن عرفنا ذلك فلم يتم تشبيه الأداءات العربية القديمة بالمرح شامل، خاصة وأن الأداء الدرامي عند الإغريق كان يدمج بين الفنون في عرض واحد.

وإن كان عرسان وعواد لفت انتباههما التنوع في الأداء الذي تشهده الأداءات العربية من رقص وغناء وأداء، فإن نقادا آخرين لفت انتباههم ظاهرة واحدة من هذا التنوع، نقصد الغناء فقط، ولذلك فإنهم تحدثوا عن وجود المسرح الغنائي في التراث السردى القديم.

توقف محمد كمال الدين عند الأزجال في الأندلس، ورأى بأنها تشبه أن تكون أدبا دراميا شعبيا ربما كان يمثل الترفيه عن الناس في الأعياد والمواسم الذي يعتبر من نوع المسرح الغنائي الذي يقوم على محاورات تجري باللغة العامية الشائعة في الأندلس، وهي خليط من العربية واللاتينية الدارجة<sup>(٢)</sup>، كما رأى علي الراعي بأن " انتشار الغناء قد دفع إلى قيام ما يشبه المسارح الغنائية... هذا على الأقل ما أفهمه من إشارة وردت في الأغاني إلى أن ابن رامين الكوفي استقدم مغنيات من الحجاز، وأقام دارا واسعة يقصدها الناس، على أي هيئة يقصدونها؟ وهل كان الحضور متاحا للناس على إطلاق أم ترى كان قاصرا على الأصدقاء؟ على أية حال، لا يمنع هذا من اعتبار هذه الدار مكانا للعروض الغنائية بالمعنى الحديث حتى ولو غاب عنها عنصر الاتجار بالفن. أما الدور التي لا شك في أنها كانت ملاهي تجارية بالمعنى العصري فهي الحانات التي كان يقصدها أفراد من الطبقة الوسطى وبينهم الشعراء، وفيها يدور الشراب ويسمع الغناء ويجري الرقص في غيبة القانون أو بإغماض للطرف عنه، ولعل أطرف هذه الدور وأقربها إلى مفهوم الملهى العصري تلك التي أسسها واحد من المقربين إلى الخليفة المتوكل، الذي أقام حانة فخمة، قصر الحضور إليها على ذوي اليسار والقادة وأبناء البيوتات، وأعد فيها كل ما يلزم للشراب، وعهد في إدارتها إلى يهودي قدير، عرف كيف يصرف عنها أنظار رجال الشرطة"<sup>(٣)</sup>، كما يرى عرسان أيضا في مثل هذه الأداءات مسرحا غنائيا يودي بعض أهداف الفن وغاياته<sup>(٤)</sup>.

إن مصطلح المسرح الغنائي الذي استخدمه محمد كمال الدين والراعي وعرسان في تسمية الأداءات التي تغطي عليها الموسيقى يعد مصطلحا فضفاضاً عاماً، خاصة وأن مصطلح المسرح الغنائي يشكل إطاراً لكل الأنواع المسرحية التي تدخل عليها الموسيقى والغناء<sup>(٥)</sup>، فيمكن اعتبار مجلس

(١) ماري إلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي...، ص ٤٣٨.

(٢) محمد كمال الدين - العرب والمسرح "٨"، مجلة الأزهر، ١٩٧٣، مارس، ص ١٦٥.

(٣) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ١٧.

(٤) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٤٩.

(٥) ماري إلياس وحنان قصاب - المرجع السابق، ص ٤٤٣.



جميلة الذي توقف عنده عرسان - سوف نذكر خير جميلة في الصفحات القادمة كاملاً<sup>(١)</sup> - يحتوي على أداءات متفرقة كالرقص والغناء والأداء، ويمكن أن نعتبره بذلك مسرحاً شاملاً. إن علي عقلة عرسان يبحث عن ظاهرة ما كالغناء أو الرقص تغطي على الأداءات التراثية فيسحبها ليجعلها أداء قائماً برأسه، فهو قد توقف أيضاً عند التعزية، ورأى بأنها تقترب من المسرح الشعبي. مفهومه الذي ينادي به بعض الأوربيين ومنهم جان فيلار الفرنسي، حيث تتم مشاركة الجماهير كلها في الأداء<sup>(٢)</sup>.

يعتبر علي عقلة عرسان من النقاد الذين حرصوا على البحث في التشابكات الدرامية، وقد رأينا كيف يسوق أنواعاً متفرقة من الأشكال الدرامية فيوجد لها نظيراً في التراث، مما يؤكد أنه يسعى إلى أن يدلل على الدرامية من خلال كثرة التنوع الدرامي في التراث العربي السردى القديم، وقد رأى في أداءات أبي الورد - المضحك البارز والمحامي المتفوق في التراث العربي - بأنها اعتمدت على أسلوب في المعالجة والعرض المستند على القصة والعلاقات والسلوك لإبراز السمات، ويرى بأن هذا النمط يتشابه ونمط ملهارة السلوك المتداخلة مع الملهارة الأخلاقية، كما أن هذه الملهارة تحتوي على التقليد وتتطلب البراعة والحذق في أداء الشخصيات بعد رسمها وتصوير علاقاتها وبيئتها بطريقة نطقها وتعاملها، وتتطلب إتقاناً لأداء الفعل المسرحي شبه المتكامل، الذي يستلزم إعادة تصوير الأشخاص والعلاقات الإنسانية بهدف وإبداع، هدف يتعظ منه الناس، فيضيفون إلى مخزون خبرتهم حرة، ويكفون عن سلوك منتقد ومعيب، وإبداع يتمتعهم ويسليهم ويستثير إعجابهم، فيه ما يهيج العين والأذن، وما يسي الروح ويستثير الضحك لدى مخزون القلب<sup>(٣)</sup>. وقد رأى قبل عرسان يعقوب لنداو أن في عروض خيال الظل نوعاً من التشخيص المسرحي، تؤديه الظلال، ويرى بأنها ملهارة لقطع الوقت، يمكن أن يتسلى بها الجميع، حتى الأغنياء وعلية القوم، ولكنها في أساسها، ينظر إليها، على أنها متعة الطبقات " الدنيا " المغلوبة على أمرها في سائر البلدان<sup>(٤)</sup>، وإن كان لنداو قد رأى في خيال الظل ملهارة كوميدية فإن علي الراعي رأى بأن خيال الظل يعتمد على طريقة الالتحام المباشر مع جمهور المتفرجين والحوار معهم، ولعله يقصد في ذلك الطريقة التي يلجأ إليها المسرح البشري المعاصر بوصفه ابتكاراً جديداً في فن الكتابة المسرحية يسمى مسرح المشاركة<sup>(٥)</sup>.

(١) انظر: ص ١٨٢ من الدراسة.

(٢) علي عقلة عرسان، جنود درامية ومسرحية في الوطن العربي، مجلة البيان، الكويت، العدد ٢١٧، إبريل، ١٩٨٤، ص ١١٨. كما يرى عواد علي بأن العرب في الجاهلية عرفوا ضرباً من التمثيل تقترب من مفهوم المسرح الشعبي الشامل ذي الصيغة الاحتفالية الذي نادى به مسرحيون معاصرون منهم: جان فيلار وبيتر بروك والطيب الصديقي، ونموا العودة إليه، وبدلوا على طريق تلك العودة المعاصرة جهوداً وقدموا بعض التجارب المهمة. عواد علي - غواية التمثيل المسرحي... ص ١٠٧ - ١٠٨.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٩٨ - ٩٩.

(٤) يعقوب لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٤٧.

(٥) علي الراعي - الفن المسرحي في العالم العربي: تاريخه وعوامل ظهوره، ص ٤٠.

ويعتبر عمر الطالب السماحة في العصر العباسي من الممثلين الكوميديين<sup>(١)</sup>، دون أن يخصص نوع الأداء الكوميدي الذي يقومون به كما فعل عرسان، كما يرى عطية العقاد المحبطين من الممثلين الكوميديين أيضا<sup>(٢)</sup>، ولكن عمر الطالب في مكان آخر يعتبر المقامة تتشابه وكوميديا الأمزجة<sup>(٣)</sup>، ولعله ذهب إلى ذلك؛ لأنها تقدم نمطا من الشخصيات منتزعة من الواقع الاجتماعي بأبرز صفاتها، كما أنها تقوم بتضخيم خصائصها، حتى تستوي الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة، ويتشابه هذا ومفهوم البطولة في كوميديا الأمزجة الذي يتجلى بوجود شخصيات تثير الإعجاب وإن لم تكن بالضرورة من فئة الأبطال التي تميز التراجيديا، في بعض الأحيان تقوم كوميديا الأمزجة على محاكاة تمكينية لما هو رفيع<sup>(٤)</sup>، وهو ما تفعله بعض المقامات، ولعل هذا ما جعل عمر الطالب يجد بعض خصائص المقامة متشابهة وكوميديا الأمزجة.

ولا يعتبر على الراعي المقامة شبيهة بكوميديا الأمزجة وإنما يرى بأن المقامة تتيح للذهن أن يتخيل الأحداث، ويرسم الشخصيات ويدير حركتها على المسرح، وكأن الميزة هذه تقرها من مسرح العقل<sup>(٥)</sup>، لم تخرج المقامة من المسرح الذهنية إلى الحقيقية؛ لأن الأداء محرم كما يرى الراعي، وأنها خرجت من إيسار مسرح العقل على يد ابن دانيال إلى رحابة المسرح الحقيقي، وهي بذلك قد أصبحت شيئا أحسن وأكثر تفوقا مما كانت عليه - أصبحت تفوق الحقيقة - أي الحقيقة التي يمثلها التحسيد المنظور الملموس القائم أمام أناس من لحم ودم - ذلك الخيال - أي الخيال الذي أنتجها والذي ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح<sup>(٦)</sup>.

وأخيرا يصادفنا أيضا شكل آخر عند يوسف إدريس، تجلّى في دعوته إلى مسرح السامر باعتباره قالباً أصيلاً، يمكن أن يضمّ الموضوعات الجديدة، حيث يكون المودون والمتلقون فيه كتلة واحدة، ويصبح المتلقون مؤدين حين تقوم محطة الوصل الحاسمة التي سمّاها لحظة التمسرح، وذلك حينما يمتزج الأداء بالمتلقين والمتلقون بالأداء<sup>(٧)</sup>، وشارك علي الراعي يوسف إدريس بكتابه الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، الذي دعا فيه إلى قيام مسرح يستند إلى أشكال شعبية من الفن المسرحي مثل المسرح المرتجل والأراجوز ومسرح خيال الظل المعتمد على طريقة

(١) عمر الطالب، الإسلام والمسرح، مجلة الجامعة، جامعة الموصل، سنة (١١)، العدد (٥)، كانون الثاني، ١٩٨١، العراق، ص ٥٩.

(٢) عطية العقاد، تأملات جديدة في أورايق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي، ص ٢٢٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٠.

(٤) ماري الياس وحنا فصاب، المعجم المسرحي ...، ص ٣٨٤.

(٥) علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الرحمان، إصدار مسرح الشعب، دار شرقيات، القاهرة، "د.ت"، ص ١٨١.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٨٣.

(٧) يوسف إدريس - الفرائير، ص ٤٦. للاطلاع على صلة المسرحية الحديثة بالتراث انظر: إبراهيم السعافين - المسرحية العربية الحديثة والتراث.

الاتحام المباشر مع جمهور المتفرجين والحوار معهم، وهو بذلك سلك الطريقة التي يلجأ إليها الآن المسرح البشري المعاصر في فن الكتابة المسرحية الذي يطلق عليه مسرح المشاركة<sup>(١)</sup>.

أما مدحت الجيار في حديثه عن التعزية أو احتفالية التعازي، فيرى بأن التعزية تعتمد على فكرة المسرح الجوال الذي يمكن أن ينصب في أي مكان تسير إليه القافلة، وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ولها وفردا أمام جمهور المتلقين. فهو عبارة عن صندوق تبسط أمامه سجادة ويلتف الناس حوله في شكل حلقة، ويصاحب الأداء التمثيلي بعض الموسيقى الحزينة الدينية، ويستعمل المؤذن ساترا لتغيير الملابس حسب المشاهد المطلوبة<sup>(٢)</sup>.

(١) انظر : علي الراعي - الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري،، حيث يبي فكرة كتابه كاملة على ما ذكرناه في المتن.

(٢) مدحت الجيار - البحث عن النص المسرحي العربي، ص ٣٦. " المسرح الجوال تسمية تطلق على كل مسرح ينتقل بين البلاد والمدن والقرى لتقديم العروض، وصيغة المسرح الجوال كانت موجودة في كل الحضارات القديمة، ففي الحضارة العربية كان الملاح يقدم فقرات من السرد الروائي ضمن فقرات أخرى وأشكال الفرجة الشعبية في المدن والقرى" ماري إلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي...، ص ١٦١.

## المرأة المؤدية

- ١ -

لعلَّ اهتمام الدراسين بالأداء الذي تقوم به المرأة في السرد العربي القديم كان نتيجة لما أثاره المستشرق الأوربي يعقوب لنداو سنة ١٩٥٨ في كتابه الموسوم بـ " دراسات في المسرح والسينما عند العرب "، فلقد رأى أن من أسباب عدم قيام دراما عند العرب يعود إلى " أن المرأة - وخاصة إذا كانت غير متدثرة في حجابها - باتت ممنوعة بشدة من الظهور على خشبة المسرح "(١).

إننا من الصعب أن نقول بأن لنداو لم يكن يعرف أن مسرح الإغريق كان مسرحاً بلا نساء، إذ إنه كان يتحدث عن الفترة التالية لظهور المسرح العربي. وليس حجاب المرأة أو عدم قيامها بالمشاركة التمثيلية، قد حال دون قيام الدراما العربية، وإذا دققنا النظر في كلماته بالتحديد، وجدنا ما يؤكد ذلك فهو يعني الأسباب التي حالت دون انتظام المسرح العربي في كلمة **Regular** وليس قيام المسرح العربي، والانتظام - كما نعرف - يعني اطراد النحو والتطور، والقيام يعني النشوء والخلق، كما أن لنداو - من جهة أخرى - لا يقصد أن المرأة لم تظهر على المسرح مطلقاً في تلك الفترة، ولكنه يعني على وجه التحديد في كلمة **Particularly** التعتن في أن تظهر غير محجبة(٢).

كان الرجال في المسرح الإغريقي يؤدون أدوار النساء، فسوفوكليس كان يؤدي دور إلكترا في أثينا(٣)، مستخدماً القناع في ذلك، حتى باتت الأقنعة مشتهرة لديهم، خاصة إذا ما عرفنا بأن العروض الأولى عند الإغريق كان يقوم بها مؤد واحد مستخدماً القناع لأداء عدة شخصيات، وهو عادة ما يكون الشاعر نفسه، وكانت تساعده الجوقة وقائدها. وربما كانت هذه هي الطريقة التي كان تيسيس يمثل بها، وحين أضاف أسخيلوس مؤدياً ثانياً، استقلت مهنة المؤدي عن مهنة الشاعر، أما سوفوكليس فأضاف مؤدياً ثالثاً مقللاً بذلك من أهمية الجوقة... وكان كل ممثل يؤدي أكثر من دور، مستخدماً القناع، وكان القناع يتيح الفرصة لإظهار شخصيات نسوية بطريقة مقنعة(٤). ويعتبر " فرينيكوس Phrinickius أول من أدخل العنصر النسائي في المسرحية، ليس معنى ذلك أنه

(١) يعقوب م. لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، والكلام للمترجم أحمد المغازي، حاشية رقم (٣) ص ٣٥-٣٧.

(٣) توي كول وهلين كرهني - المثلون والتمثيل...، ص ٤٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤-١٥ و ص ١٧.

جعل النساء على المسرح، إنما أعطى قناع النساء للمؤدي حيث لم يكن يسمح قبل فرينيكوس بظهور العنصر النسائي"<sup>(١)</sup>.

وهذا لا يعني بأن المرأة كانت غائبة عن تلقي مثل هذه العروض، فالمرأة كان لها دور في نشأة المسرح، خاصة إذا ما عرفنا بأن الأداء المسرحي عند الإغريق انبثق من " احتفالات ديونيسوس إله الخمر الإغريقي، ورمز الخصوبة وإبداع الشعر، فقد كان سلطانه الأقوى - كما يقول لويس عوض - على عقول النساء"<sup>(٢)</sup>، أي أن المرأة كانت حاضرة في هذه العروض ولربما كان الحفل برتمته يتحول إلى أداء غير منظم من خلال ردة فعل النساء المتلقيات واللاتي ينخرطن في رقصات هستيرية تشبه الزار"<sup>(٣)</sup>.

وقبل ذلك لم تكن المرأة في مصر الفرعونية مشاركة في الأداء، وإنما كان الذكور هم الذين يؤدون الأدوار المسرحية"<sup>(٤)</sup>، وكان المؤدون في الشرق ( الصين - اليابان - الهند ) " من الذكور، ويقوم الصبية بأدوار النساء، بوجوه مصبوغة باللون الأصفر، ونهود اصطناعية، وقطعة عريضة من القماش تغطي رؤوسهم فتخفي شعورهم القصيرة"<sup>(٥)</sup>.

أما بالنسبة إلى الأداء عند الرومان فنجد أيضا الذكور يقومون بأداء الشخصيات النسائية، ولقد برزت لديهم ظاهرة التخصص والاستمرار في أداء الشخصيات التي تنتمي إلى شريحة العوام في الثقافة التقليدية، كالنساء والعلمان والمهمشين، وقد كان فروشيوس مثلا يؤدي غالبا مثل هذه الشخصيات"<sup>(٦)</sup>. إن أصحاب الأديان السماوية استهجنوا المؤدين - سواء كانوا ذكورا أو إناثا - الذين يقومون بأداء المسرحيات غير الدينية حتى وإن كانت هادفة.

يوكد شموتيل موريه مثلا بأن التوراة ناهضت الأداءات في جملتها، لكونها مشتقة من الأساطير الوثنية السخيفة والفاصلة، وتعد السلطة الدينية التوراتية القديمة الذين يرتدون أقنعة من أجل أداء الشخصيات النسائية أو الذين يرتدون صدورا اصطناعية مزيفة من أجل التشبه بالنساء مناقضين

(١) عماد كامل حسين - من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٥٠.

(٢) عماد حسن عبدالله - المسرح الحكلي : ناصيل نظري ونصوص من التراث العربي، ص ٦٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(٤) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٢.

(٥) فويون باروز - المسرح في الشرق، ص ٤٨.

(٦) توبي كول وهلين كرش - المثلون والتثيل...، ص ٥١.

لمبادئ موسى الذي كان يعشق الحقيقة، وفي التلمود قصة بانثوكاكوس التمثيلية الصامتة، وهي تصور في بعض تفصيلاتها أن النساء استخدمن في المسرح، واعتبر التلمود هذا الاستخدام شريفاً<sup>(١)</sup>.

استمر هذا الرفض للمؤدين - ذكورا كانوا أو إناثا - في المسيحية أيضا، فلقد حرّم على المرأة المسيحية الزواج من ممثل<sup>(٢)</sup>، وليس هذا فحسب، وإنما القوانين الرومانية في العصور الوسطى حرمت على مجلس الشيوخ وأعضائه الزواج من الممثلات، ومن ثم احتاج جوستينيان حين صار إمبراطورا عام ٥٢٧م إلى إصدار قرار يقضي بأن للرجل الشريف أن يتزوج من ممثلة إذا هي تركت حرفتها لكي يتزوج من تيودورا Theodora التي تركت التمثيل<sup>(٣)</sup>.

كما أن مجمل الظواهر التي تتزع للأداء في تراثنا العربي القديم استهجن من قبل السلطة الدينية، كالحاكية والسماجة ومجالس القص... الخ كما أوضحنا ذلك من قبل وسنوضح ذلك فيما بعد. فضلا عن ذلك فإن المتلقي لمثل هذه الأداءات شملته نفس هذه النظرة، وكان هنالك في المجتمعات الدينية تابواً يحول دون الأداء، وعلى المؤدي والمؤدية أن يقعا في الرذيلة ويتحوّلا إلى كائنين محرمين لكي يسمح لهما المجتمع والدين والتقاليد أن يؤديا دورا ما يقومان من خلاله بتمتعة المتلقي<sup>(٤)</sup>.

- ٢ -

توقف كل من فاروق خورشيد وجلال خياط وعلي عقلة عرسان عند المؤدية في الجاهلية، واتخذ فاروق خورشيد من وجود المعابد والكهنة دليلا على تجلي الظاهرة الدرامية، فلقد التمس في وجود تمثال المرأة في القلّيس وهو بيت عبادة في صنعاء نزوع العرب إلى التحسيد<sup>(٥)</sup>، ليدلل بأن العرب لم يكن لهم موقف سلبي تجاه التحسيد الذي يأتي في صميم الدراما.

أما جلال خياط فرأى بأن المؤدية في الجاهلية كانت تسمى الخريم، وأن الراقصات كنّ يؤديين بالحركات قصة إساف ونائلة<sup>(٦)</sup>. والحقيقة أن الرقص كان يشكل أحد أسس الظاهرة الدرامية عند النقاد العرب، فمثلا اعتبر جلال خياط الراقصات موديات فإن علي عقلة عرسان توقف عند

(١) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٥ - ٧.

(٢) عزة كرامة - ابن آدم تمثيلية أخلاقية من العصور الوسطى، ص ١١.

(٣) عبدالرحمن صدقي - المسرح في العصور الوسطى: الدين والغزلي، ص ٢٦.

(٤) يوسف إدريس - الغرافير، ص ١١.

(٥) فاروق خورشيد - الجنود الشعبية للمسرح العربي، ص ٨٨.

(٦) جلال خياط - الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٤٠.

رقصة نساء دوس التي كانت تؤدي حول صنم ذي الخلصة<sup>(١)</sup>، وكانت تعتبر من أشهر رقصات العصر الجاهلي<sup>(٢)</sup>. ولعل مرجعية كل من فاروق خورشيد وجلال خياط وعلي عقلة عرسان إلى الأصول الأولى للدراما، التي تتجلى في أعياد ديونيزوس البدائية، حيث يتم كل ذلك من خلال الرقص المفعم بالحركة الذي أدى إلى نشأة الدراما، وبخاصة أن المسرح الإغريقي بدأ من المعبد، واستطاع أن يستقل بنفسه ليكون فعلا قائما برأسه، " كانت الحركة المنمطة والرقصات التي تؤديها الجوقة جزءا أساسيا من البنية الدرامية إلى جانب النص، وقد تقلص دور الحركة والرقص في ذلك المسرح مع تراخي ثم غياب العلاقة بالطقس"<sup>(٣)</sup>.

في مثل هذه الأعياد القديمة عند الإغريق أكثر ما يبرز دور الجوقة، وطبيعي سيستمر عرسان في تشبيه رقصة نساء دوس بالجوقة، رابطا الطقس بالرقص لتنشأ بذلك حلقة تشابه بين الإغريق والعرب في الجاهلية، ويلتمس في حركة نساء دوس الراقصة انتظاما خلاقا متطورا ومنوعا في التشكيل والإيقاع، حيث يتغير المشهد والأداء حسب الحالة الانفعالية ومتطلباتها<sup>(٤)</sup>.

وقبل أن تنتقل إلى المؤدية في صدر الإسلام، لابد وأن نشير بأن صورة المؤدية في التراث العربي القديم كانت تشابه وصورة المؤدية عند اليهود والنصارى، فإن كانت المؤدية في الثقافة التوراتية القديمة وفي الثقافة المسيحية ماجنة وعاهرة، فإن الخريع هي الفاجرة<sup>(٥)</sup>، " قيل للمرأة اللينة الحسناء خريع، وكذلك يقال للمرأة الشابة الناعمة اللينة ... والخريع من النساء الناعمة والجمع خسوع وخرائع حكاها ابن الأعرابي، وقيل الخريع والخريعة المتكسرة التي لا ترد يد لامس كأنها تتخسرع

(١) " وذو الخلصة اليوم عنة باب مسجد تبالة، قال: وبلغنا أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: لا تذهب الدنيا حتى تصطك آليات نساء بني دوس على ذي الخلصة، يعلمونه كما كانوا يعلمونه. والخلصة من قرى مكة بوادي مر الظهران وقال القاضي عياض المغربي ذو الخلصة بالتحريك وربما روي بضمها والأول أكثر وقد رواه بعضهم بسكون اللام وكذا قاله ابن دريد وهو بيت صنم في ديار دوس وهو اسم صنم لا اسم بنية، وكذا جاء في الحديث تفسيره وفي أخبار امرئ القيس لما قتل بنو أسد أباه حمرًا، وخروج يستجد بمن يعنه على الأخذ بنأره حتى أتى حمير فالتحق إلى مرثد الحنيز بن ذي جدن الحميري فاستمده علي بن أسد فأمدته بنمسامة رجل من حمير مع رجل يقال له قمرل ومعه شفاذ من العرب واستأجر من قبائل اليمن رجلا فسار بهم يطلب بني أسد ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة فاستقسم عنده بفداحه وهي ثلاثة الأمر والناهي والمزبئ، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي فحممها وكسرها وضرب بها وجه الصنم، وقال: مصصت بظر أمك لو قتل أبوك ما غبتني فقال عند ذلك:

لو كنت يا ذا الخلص الموتورا مثلتي وكان شيخك المقبورا

لم تنه عن قتل العلاء زورا

... ويقال إنه ما استقسم عند ذي الخلصة بعدها أحد بقدر حتى جاء الإسلام وهدمه جرير ابن عبد الله الجعفي وفي الحديث أن ذا الخلصة سجد في آخر الزمان قال: لن تقوم الساعة حتى تصطق آليات نساء بني دوس وختمهم حول ذي الخلصة" باقوت الحموي - معجم البلدان، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٤: ٣٨٤.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٣٥.

(٣) ماري إليس وحنان قصاب - المعجم المسرحي . . . ، ص ٢٢٧.

(٤) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٣٦-٣٧.

(٥) السبوتي - الزهر في علوم اللغة وأنواعها، ١: ٢١٤.

له، ... وقيل الخريج الناعمة مع فجور وقيل الفاجرة من النساء وقد ذهب بعضهم بالمرأة الخريج إلى الفجور قال الراجز:

إذا الخريج العنقفير الحذمه  
يورها فحل شديد الصممه  
... والخريج هي الماحنة المرحه<sup>(١)</sup>.

يوجهنا عمر محمد الطالب إلى مؤدية أخرى تكون صورة مماثلة للخريج، وهي المومس، خاصة وأن المومس كانت في الجاهلية تختار لها بعض البنات ليساعدها في الرقص والخدمة الشهوانية الوثنية المقدسة، وتسمى الواحدة منهن الخريج، وكانت أكثر الرقصات انتشارا بين المومسات ما يمثل بالحركات غرام إساف ونائلة<sup>(٢)</sup>، وما كان من أمرهما، وقد أورد امرؤ القيس في شعره ما يدل على ذلك، يقول:

وبيت عذارى يوم دجن ولجته  
قليلة جرس الليل إلا وساوسا  
يطفئـن بجبأ المرافق مكسال  
وتبسم عن عذب المذاقة سلسال  
لطف الخصور في تمام وإكمال  
يقلن لأجل الحلم ظلا بتضلال  
سباط البنان والعرانين والقنا  
نواعم يتبعن الهوى سبل الردى

ويرى عمر محمد الطالب بأن المؤدية التي هنا المومس والخريج في بيت العذارى تشابه راقصات المعبد عند الإغريق، ليخلص إلى أن المسارح عند الأقوام الأخرى خرجت من هذه الأصول نفسها<sup>(٣)</sup>.

فإن كانت الخريج عاهرة في نظرهم، فإن نساء دوس وقف منهن الإسلام متوعداً، نتيجة لما يودونه من رقص حول ذي الخلصة في الجاهلية، قال الرسول: " لا تقوم الساعة حتى تضطرب أليات نساء دوس على ذي الخلصة ... والمعنى أنهم يرتدون ويعودون إلى جاهليتهم في عبادة الأوثان فترمل نساء بني دوس طائفات حول ذي الخلصة فترجع أكفاهن . . . ومنه الحديث تكون ردة قبل يوم القيامة حتى يرجع ناس من العرب كفاراً يعبدون الأصنام بذي الخلصة"<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن منظور - لسان العرب، مادة " خرع " .

(٢) " وكانت قريش قد اتخذت أسافاً ونائلة على موضع زمزم فينحرون عندها ويطعمون وكان أساف ونائلة رجلاً وامرأة فوق أساف على نائلة في الكعبة فسبحهما الله حمرين واتخذ أهل كل دار في دارهم صنماً يعبدونه فإذا أراد الرجل سفراً مسح به حين يركب وكان ذلك آخر ما يصنع إذا توجه إلى سفره وإذا قدم من سفره بدأ به قبل أن يدخل إلى أهله" انظر: الأبيهي - المستطرف في كل فن مستظرف، ٢: ٣٨١ - ٣٨٢. يقول الأصفهاني: " وقيل إنه لم يضر ما في البيت ولكنه قبلها في البيت، وذكر عثمان بن ساج عن أبي الزناد أنه إساف بن سهيل وأما نائلة بنت عمرو بن ذئب، وقال غيره إنما نائلة بنت ذئب فأخرجها من الكعبة ونصبا ليعتم بها من رأها ويذجر الناس عن مثل ما ارتكبا فلما غلبت خزاعة على مكة ونسى حديثهما حولهما عمرو بن لحي بن كلاب بعد ذلك فجمعهما تجاه الكعبة بذبح عندهما عند موضع زمزم" انظر: الأصفهاني - الأغاني، ١٥: ١٤.

(٣) عمر محمد الطالب - جنود ومقاربات التشخيص عند العرب قبل الإسلام، ص ٦٦-٦٧.

(٤) الرعشري، الفائق في غريب الحديث، ١: ٣٨٩.



فمثلما يلتبس علي عقله عرسان مفهوم الدرامية من خلال أصولها القديمة الإغريقية حينما يتناول نساء بني دوس، فإنه يستمر في موقفه هذا، مستفيدا من التطور الدرامي للتراجيديا الإغريقية، ومستفيدا من مفهوم الدراما التراجيدية الإغريقية، خاصة حينما يتوقف عند النائحة بوصفها مؤدية في الجاهلية وفي صدر الإسلام، ويرى بأن أداء النائحة يعتبر فنا نتيجة لما يحدثه في المتلقي، وسوف نتوقف عند أثر النائحة على المتلقي بشكل مفصل في الفصل الرابع<sup>(١)</sup>، ويرى بأنها تبكي دمعا حقيقيا نتيجة التأثير، لتحدث الأثر المطلوب في الناس، فهي تتشابه مع المؤدي بكونها تعيش انفعالات متعددة مثلما يعيش المؤدي اللحظة الأدائية، وحينما تؤثر في المتلقي تكون قد حققت غاية الفن؛ ذلك لأنها قامت من خلال تأثيرها في الناس ببيت الراحة إليهم والتنفيس عنهم، وبالتالي وضعتهم في حالة جديدة، علاوة على أنها حققت الكسب المادي والمعنوي المتجلي في الشهرة<sup>(٢)</sup>.

تجلى استفادة علي عقله عرسان من المفهوم الدرامي المتطور عن التراجيديا من خلال مقارنته بين المؤدية النائحة والأصول الأولى للدراما، فالنائحة هي المؤدية، والمتأثرون بها هن الجوقة، ويرى بأن هذه الصورة تشبه بشكل كبير أداء الأغاني الرثائية الحزينة التي تسمى الأناشيد العزيرة " ديثرامب" تلك التي كانت تقام في ذكرى الإله ديونيزوس " باخوس"<sup>(٣)</sup>، كما أن النائحة تقوم بالتطهير، مستفيدا علي عقله عرسان من الكاترسييـز " التطهير التربوي" الذي أشار إليه أرسطو<sup>(٤)</sup>، ويمكننا أن نقول الكلام نفسه الذي قلناه عن الخريع ونساء بني دوس عن النائحة، فهي مستقبحة من قبل الثقافة الرسمية لكونها مؤدية.

يتوقف شموئيل موريه عند مؤدية أخرى في زمن الرسول الكريم، انحصر دورها في زيارة النساء، وعائشة منهن، لتضحكهن<sup>(٥)</sup>، جاء في التراتيب الإدارية في ذلك: "كانت امرأة مكية بطالة تضحك النساء وكانت بالمدينة امرأة مثلها فقدمت المكية المدينة فتعارفتا فدخلتا على عائشة فتعجبت من اتفاقهما فقالت عائشة للمكية عرفت هذه قالت لا ولا كنا التقينا فتعارفتا فضحكت عائشة وقالت: قال رسول الله الارواح جنود مجنونة فما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف، وعن الزبير بن بكار في كتاب المزاح والفكاهة من حديث ابن شهاب عن عروة عن عائشة أن امرأة كانت يمكنه تدخل على نساء قريش تضحكهن، فلما هاجرن ووسع الله دخلتا المدينة قالت عائشة: فدخلت

(١) انظر: ص ٢٣٤ من الدراسة.

(٢) علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٢٠-١٢١.

(٣) المصدر نفسه، ١٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٥) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P٦٤.

علي، فقلت فلانة ما أقدمك؟ قالت: إليكن، قلت: فأين نزلت؟ قالت: علي فلانة امرأة كانت تضحك بالمدينة، قالت: ودخل رسول الله فقال: فلانة المضحكة عندكم؟ قالت عائشة: نعم، قال: فعلى من نزلت؟ قالت: علي فلانة المضحكة، قال: الحمد لله، إن الأرواح جنود مجنونة ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف<sup>(١)</sup>، فالمودية هنا مضحكة ليس لها عمل سوى أن تمارس دورها هذا، خاصة وأنها وصفت بالبطالة في النص السابق، زد على ذلك بأن المودية هنا متقبلة من قبل الرسول الكريم، خاصة وأن دورها كان منحصرًا بمجالس النساء، لا تتعداها إلى الاختلاط بالرجال، فهي لذلك لم تصور في صورة سيئة.

هناك صورة أخرى للموديات، تتشابه مع صورة المضحكات، فمثلما ينحصر دور المضحكات في الصدر الأول من الإسلام في مجلس نسائي خالص غير مختلط بالرجال، فإن "الصواحب" أيضا يؤدين أدوارهن أمام النساء فقط وفي مكان مغلق غير مختلط، مستخدمات الكرج وسيلة في الامتاع والتسلية، واشتهرت السيدة عائشة رضي الله عنها باللعب مع الصواحب، "أخبرنا أبو عبد الله الحافظ وأبو طاهر الفقيه وأبو زكريا بن أبي إسحاق وأبو سعيد بن أبي عمرو قالسوا: ثنا أبو العباس محمد بن يعقوب، ثنا محمد بن عبد الله بن عبد الحكم أنبا أنس بن عياض عن هشام ابن عروة عن أبيه عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت: كنت ألعب بالبنات ... وكان يأتيني صواحي عروة فكن ينقمعن من رسول الله صلى الله عليه وسلم، قالت: وكان النبي صلى الله عليه وسلم يسر بهن إلي فيلعبن معي"<sup>(٢)</sup>. ويروى أنها كانت تلعب على أرجوحة ومعها صواحبها<sup>(٣)</sup>.

إن الرسول الكريم هنا يطلب الصواحب لعائشة من أجل أن تلعب؛ لأنها مازالت صغيرة، والصواحب بمجرد أن يدخل الرسول يفررن " ينقمعن "، ويشير الحديث إلى أن عائشة كانت تلعب بالبنات، والبنات هنا أظنها الكرج، وقد انتشر الكرج عند العرب في الجاهلية والإسلام وازدهر في بغداد، ويرى علي عقلة عرسان بأن أكثر ما يختص الكرج بالأداء هن النساء، وكان منتشرًا في الجاهلية، وقد أقره النبي، وكانت النساء تستعد له ويتحاكين به امتطاء الخيل، ويقمن بأداء أفعال تشد المتفرج وتستثيره، ويمثلن أدوار الفرسان على خيول من خشب، وكثيرًا ما تمارس هذه الأداءات في المناسبات والأعياد<sup>(٤)</sup>.

(١) عبدالمحي الكنان الإدريسي الحسين الفاسي - التراتيب الإدارية، ٢: ٣٦٠.

(٢) أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي - شعب الإيمان، ١٠: ٢١٩. ينقمعن يعني يفررن.

(٣) المصدر نفسه، ٥: ٢٤٤.

(٤) علي عقلة عرسان - اللوازم المسرحية عند العرب، ص ٣٦٢.

في العصر الأموي بدأت المرأة المؤدية تمارس دورها بشكل أكثر حرية، دون أن توجه لها التهم، فالمرأة أصبحت منفذة للأداء وموجهة له في مجلس تختلط فيه النساء بالرجال، بشكل أكثر فاعلية، ضمن إيقاع منتظم، يقول الأصفهاني: " وقال أبو عبد الله: جلست جميلة يوما ولبست برنسا طويلا، وألبست من كان عندها برانس دون ذلك، وكان في القوم ابن سُرَّيْح، وكان قبيح الصلغ قد اتخذ وفرة شعر يضعها على رأسه، وأحبت جميلة أن ترى صلغته فلما بلغ البرنس إلى ابن سريج قال: دبرت علي ورب الكعبة، وكشف صلغته ووضع القلنسية على رأسه، وضحك القوم من قبح صلغته، ثم قامت جميلة ورقصت وضربت بالعود وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها بردة يمانية وعلى القوم أمثالها، وقام ابن سريج يرقص ومعد والغريض وابن عائشة ومالك، وفي يد كل واحد منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها فغنت، وغنى القوم على غنائها:

ذهب الشباب وليتـــه لم يذهب	وعلا المفارق وقع شيب مغرب
والغانيات يــــردن غيرك صاحبا	ويعدنك المهجران بعد تقرب
إني أقول مقالة بتجارب	حقا ولم يخبرك مثل مجرب
صاف الكريم وكن لعرضك صائنا	وعن اللثيم ومثله فتنكب

ثم دعت بثياب مصبغة ووفرة شعر مثل وفرة ابن سريج فوضعتها على رأسها، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ثم ضربت بالعود، وتمشت وتمشى القوم خلفها وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد:

يمشون مشي قطا البطاح تأودا	قب البطون رواجح الأكفال
فيهن أنسة الحديث حيية	ليست بفاحشة ولا متفال
وتكون ريقتها إذا نبهتها	كالمسك فوق سلافة الجريال

ثم نعت ونعت القوم طربا ثم جلست وجلسوا وخلعوا ثيابهم ورجعوا إلى زيهم وأذنت لمن كان يبأها فدخلوا وانصرف المغنون وبقي عندها من يطارحها من الجوارى"<sup>(١)</sup>.

الخبر هنا يوضح بأن المرأة المؤدية التي هي جميلة، تختبئ في بيتها ملابس خاصة لمثل هذه المناسبات، وبمجرد أن يبدأ المجلس تقوم بتوزيع البرانس، على الرجال والنساء، والعجيب أن المؤدين هنا يستخدمون شعرا يأتي على سياق الحركة التي يقومون بها، فبمجرد أن تمشي جميلة حتى يتبعها من في المجلس من الرجال والنساء، ويغنون خلفها أبياتا تصور حالة المشي والمؤدية.

(١) الأصفهان - الأغاني، ٨: ٢٢٦ - ٢٢٧.

" لقد لبست جميلة زيا خاصا في مجلس خاص بدارها، وألبست من حولها من جواربها مثل ما لبست، ورقصت على إيقاع ثم عزفت الموسيقى واستخفها كما استخف الآخرين الطرب، وسرت فيهم نشوة ساحرة، دفعتهم إلى مرحلة جديدة أعلى من سابقتها فغيرت جميلة ملابسها بملابس زاهية مصبغة، ووضعت وفرة شعر ( باروكة أو ضفائر طويلة ) على رأسها زادتها جمالا، ودعت لجوقها بمثل ما اتخذت من ملابس و (ماكياج) أي ارتداء الباروكة، والصفائر المسدلة كالعناقيد إلى الأعجاز، والحلي والأقراط وسواها، ولذلك استعدت لفصل جديد من العمل فيه تأثير وسحر أقوى، وبعد ذلك عزفت على العود (موسيقا) وتمشت ( حركة مسرحية) وتمشى القوم خلفها، ثم غنت وغنوا خلفها بصوت واحد (قائد جوقة وجوقة تردد خلفه) ثم نعت ونعر القوم طربا، فوصلوا إلى قمة المعاشة وقمة التأثير، وبعد أن انتهى العرض . . . خلعوا ملابسهم، ملابس التمثيل وعادوا إلى مجلسهم"<sup>(١)</sup>.

-٣-

انحصر أداء المرأة في العصر الأموي في المجالس الخاصة البعيدة عن أعين العوام من المتلقين، ومارست المرأة دور المغنية في مثل هذه المجالس، أما في العصر العباسي فلقد خرجت مثل هذه الأداءات إلى الشارع في فضاء مفتوح، وتمت الأداءات التي تقوم بها المرأة في أماكن مختلطة، كانت في معظمها تؤكد على المركزية الذكورية، حيث أنها تظل تابعة للمؤدي الذكر في العملية الأدائية الدرامية ومساعدة له.

يتوقف عطية العقاد عند المؤدية التابعة أو المساعدة للمؤدي الذكر الأساسي، من خلال نص يصف فيه ابن عبدربه نوعا مختلفا من الأداء، يتم من خلال الاستعانة بالاكسسوارات وإظهار الجنون، فيصف ابن عبدربه لنا رجلا يحاول دائما أن يجد طريقا إلى تحقيق مبدأ الحق، ويحذر ضد كل ما يغضب الله، وكان معتادا على ركوب عصا، يستخدمها كحصان، وكان يقدم هذا العرض مرتين في الأسبوع، وأهمية هذه الحادثة بالنسبة إلينا، إنما تظهر الهيئة التي يظهر بها المؤدون، فهذا الرجل كان يهتم اهتماما كبيرا بالاكسسوار " المكملات الدرامية " ، حيث كان يضع على رأسه طاقية من الورق المصبغ واضعا في وسطها شخصا من الشمع على شكل نعامة، وعلى صدره كان يضع حبلا قد ربط طرفيه في سالفه، ويتعارج في مشيته، وكانت تساعد امرأة عجوز كانت تلف شعرها بشبكة، وتعلق في رقبته جرسا، وكانت تركب هي الأخرى جريدة، وتضع في يدها ذيل بقرة تضرب به على الجريدة كأنها تحفز الدابة على السير السريع، وهذه صورة تمثل فيها المرأة بجوار السرجل، لكننا نجد

(١) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٤٨-٤٩.

أن المورخ قد صنف هذا اللون من الأداء بفقد العقل، وقد وضع ذلك ضمن تصنيفاته، حيث روى هذه النادرة ضمن الطرائف، وتحت عنوان المجانين، واعتبر عطية العقاد هذا الأداء الذي تقوم به العجوز والرجل شكلا مميزا للأداء في السرد العربي القديم، أطلق عليه مسرح فقد العقل<sup>(١)</sup>.

المؤدي هنا يركب جريدة، ويستخدمها كحصان، المؤدية تتركب أيضا جريدة وتستخدمها كدابة، المؤدي يضع على رأسه طاقة لتدلل على أنه هو القائد لمسيرة الأداء، والمؤدية تلف شعرها بشبكة، المؤدي يضع على صدره حبلا قد ربط طرفيه في سالفه، والمؤدية تضع على صدرها جرسا، وفي يدها ذيل بقرة تضرب الجريدة كأنها تحفز الناقة على المضي قدما. تظهر سلطة الرجل في هذا النص من خلال امتطاء المؤدي للحصان، بيد أن المؤدية هنا تمتطي دابة لا يعرف كينونتها، الحصان يدل على الفروسية، والدابة تشير إلى الوضعية التي كانت عليها المرأة في المجتمع، الوضعية الرمادية التي لا تشير إلى شيء خاصة وأن الرواي لم يخبرنا عن نوع الدابة التي تمتطيها المرأة وبالتالي تظل وضعيتها غير معروفة أو رمادية لا تؤدي دورا واضحا، يتجلى تفوق المؤدي الذكر هنا من خلال الطاقة التي يرتديها، التي نصّب عليها شخصا من الشمع على شكل نعامة، وهي في النهاية تمثل شكل التاج، وتدل على تفوقه ومركزته في الأداء، أما المرأة فتضع على صدرها جرسا، والجرس كثيرا ما يوضح في رقاب الدواب المستخدمة في الزراعة أو في الحرث، أو حتى في رقاب الدواب التي تستخدم في حمل الأمتعة.

في مجالس القصص، تكون المؤدية أيضا مساعدة للمؤدي الأساسي وهو القاص، ويتم استخدام النساء المؤديات في مثل هذه الأداءات ليستحوذ المؤدي على أكبر قدر من المتلقين في مجلسه، فالمرأة هنا الطعم الذي يجلب العوام من الناس<sup>(٢)</sup>، بتكالب المتلقين على المجالس يحقق المؤدي غايته في الشهرة تارة وفي جمع الأموال تارة أخرى، ووسيلته في ذلك المرأة المساعدة له، وقد يستعين المؤدي الأساسي بالمرأة من أجل أن يحقق غايته في التأثير على المتلقين من خلال استخدامهن في المجالس ليرفعن أصواتهن بالعويل والصياح ليزيد من حماس أفراد المجلس في النوح والبكاء مثلما يرى محمد رجب النجار<sup>(٣)</sup>.

٥١٦٤١١

(١) عطية العقاد - تأملات جديدة في أورايق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح القدي، ص ٢٢٣.

(٢) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٤٧، يقول ابن الجوزي في ذلك: "إن بعض القصاص يعاصرون النساء، ويلبسوهن الحرى، ويقال هذه من بنات الكرسي."

(٣) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٣٨.

إن المرأة في مجالس القص مُسْتخْدَمَة من قبل المؤدي، لتأدية دور ما، والمؤدي موجه للمؤدية في مجالس القص لأداء أدوار في الأحيان الكثيرة تكون من أجل جعل جماعة المتلقين في قمة التأثر، وقد تستخدم المرأة أيضا بوصفها مؤدية من قبل المؤدي من أجل الكدية، كما " التي تسأل الناس ومعها زوجها في الجامع"<sup>(١)</sup>، أو تلك التي تسمى علافة وهي التي " تتزوج بمن يحسن أن يكدي فيشد يدها بمجموعة الأصابع ويدعي أنها مقطوعة ويسمى الباز وربما عوجها كأنها مفلوحة والصقر هو أن يشد عينها ويقول إنها رمدي أو عوراء ويقال لها أيضا النعلة"<sup>(٢)</sup>.

يقف إبراهيم الحيدري بشكل مفصل عند المؤدية ودورها في مجالس التعزية غير المختلطة، " حيث تجتمع النساء - وبخاصة في شهر محرم - وهن ملبدات بالسواد ومسرحات الشعور، مكونات دائرة أو عدة دوائر، بحسب عددن، وتتصدرهن " الملاية " أو " العداة " و " القوالة "، وهي التي تقرأ التعزية وتنشد المراثي الحسينية"<sup>(٣)</sup>، التي تصور مأساة كربلاء... وتطعم حديثها بقصائد شعرية شعبية ترثي بها الإمام الحسين بألحان شجية، وبعد مرور نصف ساعة تقريبا تدخل الملاية وسط دائرة الجالس من النساء وتأخذ بالنواح وإنشاد مراثي حزينة... بلحن جنائزي شجي يثير العواطف ويوجع الأحزان ويفجر الدموع في المآقي، حيث تتعالى الأصوات والآهات والعيول مع اللطم على الصدور بحركات إيقاعية رتيبة"<sup>(٤)</sup>.

- ٤ -

إن كان استخدام المؤدية في مجالس القص وطقس التعزية من أجل التأثر في المتلقين نتيجة لما تقوم به من نوح وصراخ فإن دور المؤدية يختلف في خيال الظل ليتحول إلى هدف دنيوي شبيهي، وهو ما يؤكد على تنوع الأغراض التي من أجلها تؤدي المرأة كما يرى فاروق سعد في فتاة العنبر، " فمهنة المخيلة لم تقتصر على الرجال والعلماء وإنما كانت النساء يمارسها أيضا، وقد تغزل بواحدة منهن الوجيه المناوي وبأخرى الشهاب الحجازي، ولعل تقدم عروض خيال الطرب الأندلسي كان قصرا على حوار مخيلات وعازفات ومغنيات، وأن فتاة العنبر هي والدة أو ابنة زوجة الرئيس محمد

(١) ابن سفيان - قرى الضيف، ٣: ٤٣٧

(٢) المصدر نفسه، ٣: ٤٣١.

(٣) يقول إبراهيم الحيدري: " الملاية، مؤنث ملا، والملا... تعني رجل الدين مثلما تطلق على كل من كان يقرأ ويكتب أو يعلم الأطفال سابقا، أما العداة فهي الناحية التي تصف وتعدد خصائص الميت وصفاته الحميدة وتنوح عليه في المآم النسائية، أما... القوالة فهي المرأة التي تقول الشعر وتنشده في المآم والأفراح" انظر: إبراهيم الحيدري - تراجمها كربلاء: سوسولوجيا الخطاب الشعبي، حاشية (٢٩)، ص ١٠٢.

(٤) إبراهيم الحيدري - المصدر السابق، ص ١٠٢.

المخائلي الذي أتى ابن أبياس على ذكره كمخايل ومحبّظ، ولعل سبب تسميتها أنها كانت تقدم عروضها وهي متطيبة بالعنبر فتثير رائحتها إحساس الجمهور بأنوثتها المحتجة عنه وراء الستار" (١).

والحقيقة أن المرأة المؤدية في خيال الظل لا تستلم دورها عشوائيا دون دربة ومراس، وإنما هنالك عجائز مستآت يعلمن المخيلة الغناء، فتباع بألف دينار مغربية، وهي لا تباع إلا ومعها دفتر فيه جميع محفوظاتها فيقرأ مشتريها ما في الدفتر ويعرض عليها منه ما أحب فتغني بالآلة التي تُشترط لبيعها، وربما كانت محسنة في جميع الآلات وفي جميع أنواع الرقص والخيال ومعها آلتها والجواري يطبلن ويزمرن، فتسمّى مكملة وتباع بعدة آلاف من الدينار المغربية (٢).

لقد مارست المرأة في القرن السابع للهجرة مهنة المخيلة كالرجال، فقد قال المناوي في جارية مخيلة (٣):

وَجَارِيَةٌ مَعشُوقَةُ اللَّهِ وَأَطْرَبَتْ  
بِحَسَنِ كَزْهَرِ الرَّوْضِ تَحْتَ كَمَامِ

...

أَرْتَنَا خَيْالَ الظِّلِّ وَالسُّتْرِ دُونَهَا  
كَمَا فَعَلَتْ أفعالها بِأَنَامِ  
تَلَقَّبُ أَشْخَاصًا لَهَا خَلْفَ سِتْرِهَا

فالمناوي يشير في البيت الثاني إلى أن المخيلة حينما تحرك الشخص تكون متخفية خلف الستار، وهذه ليست ميزة تميز المخيلات، وإنما من طبيعة خيال الظل أن يتخفى المخايل وهو يحرك الشخص سواء أكان رجلا أم امرأة.

ويتجلى دور آخر للمؤدية في الخيال - علاوة على دورها كمثيرة للجنس - ينتج هذا الدور نتيجة عدم قدرة المخايل الرئيس أداء دور النساء، خاصة وأنه يخشى من المتلقين أن ينعته بصفات المخشين، فعادة ما يلجأ المخايل إلى الغلمان أو الفتيات لأداء الأدوار النسوية (٤)، ويرى عبدالحميد يونس أن الغلام الذي يقلد أصوات النساء في الخيال، يقوم بالمهمة نفسها التي يقوم بها الغلام

(١) فاروق سعد - المسرح في التراث الشعبي، ص ١٦.

(٢) فاروق سعد - خيال الظل العربي، ص ٢٩٧ - ٢٩٨.

(٣) الصفدي - الفيث المسجّم في شرح لامية العمم للطبراني، ٢: ٣٧٥.

(٤) عبدالرحمن باغي - في الجهود المسرحية العربية: من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، ص ١١-١٢.

في المسرح الأوربي إبان عصر النهضة<sup>(١)</sup>، خاصة في المسرح الإليزابيثي الذي اصطنع منهج خيال الظل، واستعاض بالغلمان في مرحلة من مراحلها للقيام بدور النساء.

يظل وجود المرأة المؤدية في المجتمع العربي الذكوري قضية محض خيال، وافترض من الصعب تصديقه، خاصة كما رأينا سابقاً، أن الأدوار التي تكلفت المرأة بأدائها لم تكن سوى أداءات تستخدم فيها المرأة من أجل غرض دينوي أو ديني، إما لإثارة الآخرين جنسياً، أو الخوف من أن ينعت الرجل بالخنث إذا ما أدى دوراً نسوياً، أو أن المؤدي يحرص على جمع المال، فيستخدم المرأة من أجل ذلك، فالتناس يشفقون على العجوز أكثر من المؤدي المتسول، أو أن تقع المرأة في الرذيلة فيسمع لها المجتمع بعد أن تتخطى التابو الذي يحيط بها بأن تؤدي، وبعد ذلك تنعت بالومس وبالفاخرة لذلك ظلت رغبة الأداء تتضخم داخل المرأة حتى استطاعت في السير الشعبية أن تنكر بدور الرجل أو أن يتنكر الرجل بدورها كما سنرى لاحقاً، وكل ذلك تم داخل السرد، في اللاحقية، إذ تحول الأداء إلى افتراض قابل للتحقق فيما بعد وخاصة في المهرجان النسائي الذي يتم في مكة المكرمة.

يقف عبدالله الغدامي عند ظاهرة تنهاوى عندها المعادلات، بحيث يتحول الواقع إلى خيال والخيال إلى واقع، وتمتاز الحقيقة بالخرافة، ويتحول فيها المجتمع من مجتمع ذكوري متسلط إلى مجتمع تنقرض فيه الذكورية، ليتحول إلى مجتمع أنثوي خالص، تتلاعب فيه النساء وترقص وتهزأ بكل القيم ضمن كرنفالية عالية المستوى يتحول فيها الخيال إلى واقع مجسد، يتحقق فيه الحلم والمجاز.

" في أيام الحج تخلو مكة من الرجال خلوا تماماً في الأيام الأربعة التي يخرج فيها الجميع إلى المشاعر المقدسة في عرفات ومزدلفة ومنى بدءاً من يوم التروية وهو الثامن من شهر ذي الحجة إلى آخر أيام التشريق وهو اليوم الثالث عشر من الشهر نفسه، ومن عادة الرجال المكيين أن يرحلوا إلى المشاعر هنالك لخدمة الحجيج وليقضوا مصالحهم التي يعتمد عليها اقتصاد ومعاش الأسرة المكية، وهذا يجعل مكة خالية من الرجال لمدة بضع ليال وأيام، ويتبقى النساء وحدهن في المدينة.

هذه الحالة لا تتحقق في أي مكان من العالم سوى في مكة المكرمة، حيث تكون المرأة أمام فرصة فريدة لتحقيق خيالها القلم في مدينة تخصصها أو جزيرة تفرد بها ... تجسد المرأة حلمها ... من خلال مهرجان نسوي ظلت نساء مكة يمارسنه إلى وقت قريب وهو مهرجان معروف ومشهور اسمه " مهرجان القيس " كان يحدث سنوياً أيام الحج.

(١) عبدالمجيد يونس - خيال الظل: مسرح قبل المسرح الحديثة، ص ٤٦-٤٧.



يحدث المهرجان كل ليلة بدءاً من مساء يوم الثامن من ذي الحجة، حيث تخرج النساء في كرنفال مهيب يخرجن من بيوتهن في مواكب منظمة ويتنكرن في ملابس رجال، ويتحرك الموكب من حارة إلى حارة وكل حارة من حارات مكة تبدع موكبها الخاص وتتقابل المواكب وينضم بعضهن إلى بعض.

ويتضمن المهرجان احتفالاً تُمثّلها يقوم على رأسه امرأة تتزيا بزّي شريف مكة ( أمير مكة )، وأخرى تلبس لباس شيخ الحارة وتلبس أخرى لباس رئيس الشرطة، ومن حولهن نساء بأزياء العساكر وأزياء العلماء ورجال المدينة ورجال القبائل.

وتسير المواكب النسائية المتنكرة بملابس الرجال تحت قيادة المرأة اللابسة لملابس الشريف والمثلة لدوره في الأمر والتوجيه، وتمثل كل واحدة الدور الذي يقتضيه لباسها، فاللباس هو لغة الحدث.

ويتقدم المسيرة من يمثلن دور العساكر وفي وسطهن مجسم كبير هو الغزالة، وهو مجسم مصنوع من القماش وهياكلها من الخشب يصل طولها إلى متر ونصف المتر، وعرضها في حدود ٨٠ سم، وفي داخله امرأة. ويتم حمل المجسم وما بداخله على الأكتاف، ويفظى وجه المجسم بالبرقع، ومن حوله أطفال يتنكرون في زي القروء.

ويسير الموكب محترقا شوارع مكة المكرمة، ويردد النساء أناشيد وأغاني منها:

يا قيس يا قيس      يا ذقن التيس  
الناس حجوا      وانت قاعد ليش

وهذه أزوجة يقصد منها تنفير من تخلف من الرجال، وإخلاء الشوارع منهم، وبهذه الطريقة يتم تطهير الطريق من الرجال ولا يمرؤ أي رجل على الظهور في الشارع، ولو غامر أحد وخرج فإنه يعرض نفسه لأذية حقيقية تبدأ بالسخرية من هذا المتخلف عن ركب الحجيج وقد تنتهي بالضرب المرح.

وما أن يصل موكب القيس إلى حارة من الحارات حتى تقابله نساء الحارة بالأناشيد الترحيبية، وتبدأ مبارزة بالأشعار وبالرقص وتمثل رقصة المزمارة... وتستمر الاحتفالات عادة إلى آخر الليل، وتعود النساء مع الفجر إلى بيوتهن، ويتكرر الحدث كل ليلة إلى يوم عودة الحجيج من منى إلى مكة<sup>(١)</sup>.

(١) عبدالله الغنامي - المرأة واللغة، ص ١١٥-١١٧.

ولعل مثل هذا المهرجان يتكرر شبيهه في التراث، حيث يشير جاك ريسلر في حديثه عن الدولة الإسلامية العباسية وعن احتفالات المناسبات فيها قائلا: " كان الرجال يرتدون ملابس النساء ويتزينون بزيهن وتزين النساء بأزياء الرجال، ويمكنهم بأقنعتهم أن يرقصوا ويضحكوا بلا حشمة ... إن الاحتفالات التنكرية كانت جزءا من برنامج معظم الاحتفالات والاجتماعات العامة"<sup>(١)</sup>.

من خلال ماسبق يتبين لنا أن الإسلام وجّه عمليات الأداء التي تقوم بها المرأة، وجعل لها قوانين، يمكن أن نلتمسها فيما يلي:

- ظلت المرأة تمارس الأداء في الصدر الأول من الإسلام في مجالس غير مختلطة، كما تجلّى ذلك عند " المرأة المضحكة" وعند " الصواحب"، أي أن الإسلام قضى على الظواهر الأدائية التي عرفت في الجاهلية عند نساء بني دوس مثلا، حيث كان أداء المرأة في الجاهلية مرتبطا بالأسطورة، ومستندا إلى مرجعية دينية، ومعظم الأداءات الجاهلية التي تقوم بها المرأة كانت تؤدي فيها مترجة، لذا وقف الإسلام والرسول الكريم منها موقفا سلبيا.
- في العصر الأموي ظلت الأداءات التي تقوم بها المرأة منحصرة في مجالس خاصة مختلطة، وازدهرت مثل هذه الأداءات في العصر العباسي، ويمكن أن نعتبر مجلس جميلة مثلا جيدا على ذلك.
- بدأت المرأة في العصر العباسي تمارس بعض الأداءات الهامشية في فضاء مفتوح، خارج المجالس الخاصة، وسمح لها بأن تمارس مثل هذه الأداءات بحجة الجنون، واشترط أن تكون عجوزا لتخرج حتى لا تثير الشهوات، كما هو الحال في النص الذي يرويه لنا صاحب العقد الفريد.
- في خيال الظل في العصر المملوكي عرفت المؤديات بوصفهن مثيرات للشهوات من خلال العطر الذي يستخدمه لتهييج جماعة المتلقين واستثارهم، نقصد فتاة العنبر، وظل هذا النوع من الأداء يتم خلف المكان المخصص لتأدية خيال الظل، بحيث لا

(١) جاك ريسلر - الحضارة العربية، ص ١٤٧.

يمكن للمتلقين أن يروا المرأة هنا، ولكنهم يتواصلون مع الرائحة المنبثقة منها، ويتفاعلون معها.

- استخدمت المرأة في خيال الظل لتأدية الشخصيات النسوية، وظلت تؤدي دورها بصورة غير مباشرة، وهو ما يعرف في خيال الظل بالتمثيل غير المباشر، والحقيقة أن مجمل الأداءات في خيال الظل تتم بصورة غير مباشرة، كان الصبيان في أول الأمر يؤدون دور الشخصيات النسوية في خيال الظل، ونظرا لطبيعة الأداء في خيال الظل بحيث تكون المرأة مندسة عن جماعة المتلقين وهي تمارس مهنة المخايلة سمح المتلقي المعياري باستخدام صوت المرأة.

## المؤدي مخرجا ومؤلفا

- ١ -

يعتبر المؤدي القلم بمثابة مخرج ومؤلف للأداء الحي الذي ينتجه؛ لأنه يقوم بمهمته دون رعاية آخر وتوجيهاته، فهو مكتفٍ بنفسه، ومراعٍ التوافق والانسجام بينه وبين الأداء والموضوع، وفي اللحظة نفسها يكون مقتنعا بأنه سيرضى المتلقين؛ لأنه يجسد نفسه دائما، هذا لا يعني بأنه لا يبتكر في أدائه وإنما يقوم بالابتكار والإبداع لأنه يستخدم الذاكرة فيضطر إلى الارتجال.

اهتم النقاد حينما تناولوا الظاهرة الدرامية في السرد العربي القلم بالإخراج والتأليف، خاصة وأن الإخراج والتأليف يعتبران مقومين أساسيين لعناصر الدراما، باستثناء الفترات التي كان فيها الممثلون هم أنفسهم كتابا، كما في اليونان القديمة وأيام كوميديا ديلارته.

لقد لفت نظر النقاد ورود لفظ الإخراج في بعض النصوص الخاصة بالمخنثين والسماجات وخيال الظل والحاكبة، كما أنهم وقفوا عند بعض الأداءات التي تنظمها دور الخلافة في مناسبات متفرقة، ولفت نظرهم فيها الانتظام والتناسق في الإعداد بحيث يدلّ على أن هنالك من يقوم مشرفا عليها أو مخرجا لها.

إن الخبر الذي رواه الأصفهاني عن محمد بن خلف يعتبر من أهم النصوص التي لفت انتباههم، ولذا سوف نسوقه كاملا لأهميته في توجيه أفكار الموضوع الذي نحن في صددده. يقول الأصفهاني: " أخبرنا محمد بن خلف ... قال: كان الخلنجي القاضي، واسمه عبد الله ابن محمد، ابن اخت علويه المغني. وكان تياها صلفا، فتقلد في خلافة الأمين قضاء الشرقية، فكان يجلس إلى أسطوانة من أساطين المسجد، فيستند إليها بجميع جسده ولا يتحرك، فإذا تقدم إليه الخصمان أقبل عليهما بجميع جسده وترك الاستناد حتى يفصل بينهما ثم يعود لحاله، فعمد بعض الجحان إلى رقعة من الرقاع التي يكتب فيها الدعاوى، فألصقها في موضع دنيته بالدبق، ومكّن منها الدبق، فلما تقدم إليه الخصوم وأقبل عليهم بجميع جسده كما كان يفعل انكشف رأسه وبقيت الدنيّة موضعها مصلوبة ملتصقة، فقام الخلنجي مغضبا، وعلم أنها حيلة وقعت عليه فغطى رأسه بطيلسانه وقام فانصرف وتركها مكانها حتى جاء بعض أعوانه فأخذها. وقال بعض شعراء ذلك العصر فيه هذه الأبيات:

أثقل باد لنا بطلعتِهِ  
بين أخاوينِهِ وقصعتِهِ

إن الخلنجي من تتأيهِهِ  
ما إن لذي نخوةٍ مناسبةٍ

يُصَالِحُ الْحَصْمَ مَنْ يُخَاصِمُهُ      خَوْفًا مِنَ الْجَوْرِ فِي قَضِيَّتِهِ  
لَوْ لَمْ تُدَبِّقْهُ كَفَّ قَانِصُهُ      لَطَارَ تَيْهًا عَلَى رِعْيَتِهِ

قال: وشهرت الأبيات والقصة ببغداد، وعمل له علويه حكاية أعطاهما للزفانين والمختنين، فأخرجوه فيها. وكان علويه يعاديه لمنازعة كانت بينهما ففضحه واستغفى الخلنجي من القضاء ببغداد رسأل أن يولى بعض الكور البعيدة فولى جند دمشق أو حمص<sup>(١)</sup>.

يقوم الأداء في الخير السابق بين شخصيتين بينهما عداوة قديمة، الخلنجي الضحية، وعلويه المغني، الخلنجي يزاول مهنة مرموقة ومهمة وهي القضاء بين الناس، أما علويه فإنه يزاول مهنة قبيحة في نظر الثقافة الرسمية، وهي الغناء بين الناس أو الخاصة في دور مغلقة، لم تكن مهمة علويه المغني مباشرة، وإنما جاء ليؤلف تأليفا دراميا ما نشأ بين الخلنجي والماجن، ولنلاحظ أن الشخصيات جميعها التي ساهمت في الأداء ونفذته في الخير تنتمي إلى مجتمع العوام، وأن الضحية الخلنجي ينتمي إلى الخاصة، إن السخرية من الخاصة: العلماء والقضاء تظهر بشكل شعبي مع المؤدين<sup>(٢)</sup>، كما يتبين ذلك أيضا في خير الخلنجي.

لم يحدد لنا الخير من هو هذا الماجن الذي نفذ المفارقة لتقع على الخلنجي، في الخير لا تتحدد إلا شخصيتان، شخصية الخلنجي وعلويه، سمة الخلنجي الرئيسية الشدة، وسمة علويه اللين باعتباره مغنيا، الخير يجعل السمة اللينة تنتصر على سمة الشدة، مما يجعلنا نقول بأن الخير برمته يقف مع طبقة العوام، ليس هذا فحسب، فالخير يصور الخلنجي منهزما في مكانين، في النص نفسه حينما تقوم عليه المفارقة، وفي الحياة الاجتماعية حينما يطلب الخلنجي مكانا بعيدا عن بغداد ليهرب من الفضيحة. إن شخصية الخلنجي مستلبة عن إنسانيتها، وهي تتشابه مع شخصية عبدالله بن سوار قاضي الجاحظ التي رواها لنا في الحيوان<sup>(٣)</sup>، الجاحظ يقوم بإعادة الاعتبار لإنسانية القاضي عن طريق موقف طبيعي لم تتدخل فيه إرادة الإنسان، أما خير الأصفهاني فإن انهيار شخصية القاضي يكون بصنع شخصية إنسانية تافهة على اعتبار أنها ماجنة.

(١) الأغاني - الأصفهاني، ١١ : ٣٣٨ - ٣٣٩ . جاء في لسان العرب : " زفن ... يزفن زفنا وهو شبه بالرقص "انظر: لسان العرب، مادة "زفن" بـ. يرى الأعرابي بأن الزفانين من يأتون بحركات راقصة، وهم من المحاكين الذين يقومون بتأدية أدوارهم من خلال حركات موقعة وغير موقعة حسب ما تقتضيه الحركات التي يقومون بتأديتها، انظر: الأعرابي - فن التمثيل عند العرب، ص ٣٨.

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p٩١.

(٣) الجاحظ - الحيوان، ٣ : ٣٤٣ - ٣٤٦.

تحدد في الخبر أيضا طبيعة المضامين التي تقوم عليها الحكاية، وهي المفارقة، يحرص المختنون والمحاكون وكتاب الحكايات أن يلتقطوا غير الطبيعي لكي يقوموا بأدائه، كما أن الحكاية تقوم في الخبر على يد علوية خصم الخلنجي، وكأن الحكاية تتخذ وسيلة لهجاء الآخرين، أو لإيذائهم.

ليست الحكاية هنا الكلام أو الخبر أو القصة، ويدل على ذلك أن القصة التي وقع فيها الخلنجي اشتهرت ببغداد، فما حاجة علوية أن يقوم بحكايتها من جديد، أليست الحكاية هي وسيلة لإشهار أمر ما أو نقله؟ إن كان كذلك فكيف ينقل علوية حكاية ما للناس وهي منقولة إليهم ومشهورة عندهم؟ وإن تَقَلَّها في حكاية قصصية يراد بها الإبلاغ والتشهير أليس الأمر سيان عند جماعة المتلقين في بغداد؟ إن علوية قام بسرد هذه الحكاية في نسيج محكم ليتناسق وأداءات المحاكين والمختنين، ليقوموا بإعادة أدائها على المتلقين، علوية يكتب الحكاية والمختنون يخرجونها.

يرى الأعرابي بأن وظيفة علوية أنه نقل الحكاية إلى المؤدين، " فقد يكون أضاف إليها من طرفتها بحيث يصح أن يقول عنه الراوي : إنه ( عمل ... حكاية ) . وإلا لاكتفى بأن يقول على سبيل المثال: فقصها على الزفانين والمختنين، أو أن يقول: فنقلها إليهم ... وإذن فلا بد أن يكون خيال علوية قد أضاف إليها شيئا صحت معه نسبتها إليه؛ لأن في شهرة الحكاية ببغداد ما يكاد يضمن - إن لم يضمن - وصولها إلى الزفانين والمختنين دون وساطة من علوية.

وإذا ما تجاوزنا هذا الجانب في قضية القاضي الخلنجي، فإنه يهمننا أن نلاحظ أن قصة الخلنجي تقوم على أكثر من شخص واحد. فشخصها هم : القاضي الخلنجي نفسه، والماجن الذي وضع الغراء على أسطوانة المسجد، ثم الخصمان اللذان يحتكمان إليه. ومعنى هذا أن علوية ربما كان عمل تمثيلية هزلية قصيرة يقوم بأداء أدوارها ما لا يقل عن أربعة محاكين. ومعنى ذلك أيضا أنه لا بد لهؤلاء المحاكين من أن يتلبسوا - وهم يمثلون هذه الحكاية - من اللباس ما يفرق بين شخصية وأخرى، كأن يفرقوا بين شخصية القاضي الخلنجي وشخصية الماجن.

وإذا كان تقليد لباس الماجن مما قد يختلف فيه، فإن أحسب أنه لا يختلف اثنان في أن المحاكي الذي قام بدور القاضي الخلنجي، قد جعل في زيه أن يلبس في رأسه دنية القضاء؛ لأن مدار الأمر عليها، وموطن الضحك في التصاقها بأسطوانة المسجد. أقول هذا، وأنا افترض أن علوية قد احتفظ - كما هي طبيعة الأمور - بثيمة الحكاية كما وقعت في المسجد، وبالغ في الأمر بما يضمن له زيادة

الإضحاك ... ومما يمكن ( أيضا أن علويه زاد ) في الحكاية من خياله، أنه صنع ألحان هذه الحكاية وأصواتها " (١) كما أن شموتيل موريه يرى بأن الزيادة التي قام بها علوية متصلة بالغناء والموسيقا (٢).

أما علي عقلة عرسان فإنه حينما يتناول هذا الخبر يتطرق إلى مجال التأليف الذي يضع في اعتباره العرض إي إعادة التجسيد بإبداع، ويضع في اعتباره أيضا المؤدين الذين سيقومون بإخراج هذه الحكاية والذين هم المختثون والزفانون والمغنون، كما أنه يشير إلى أن هذا الخبر يضعنا لأول مرة أمام الفصل بين المؤلف والمؤدي، وأمام مهنة أو حرفة يؤدي فيها الفنان عمل ( نص ) غيره، وأن هذا الأمر يلقي رواجاً في الناس، وإقبالا شديدا ويدر ربحا وفيرا (٣).

إن كلا من الأعرجي وشموتيل موريه وعرسان حينما تناولوا خبر الخلنجي كما رأينا تحيلوا علوية وهو يضيف على الحكاية من عنده مراعي الفارق بين الحكاية حقيقة والحكاية أداء، وبالتالي فإنهم لم يتوقفوا عند عمل المؤدين الذين أخرجوا الحكاية، مجمل آراء الأعرجي وعرسان انصبت في الحديث عن المؤلف للأداءات في السرد العربي، ووجدوا بأن هذا الخبر نموذج مهم يشير إلى ذلك؛ لذا يصبح من المهم الآن أن نتوقف عند الطريقة التي قام بها المختثون في إخراج الحكاية، وسوف نتناول مفهوم الإخراج في السرد العربي القديم من خلال عدة نصوص، وسنجعل خبر الخلنجي هو الأساس، ونسوق في ذلك الأخبار التالية:

#### • خبر رقم (١):

"وعمل له علويه حكاية أعطاها للزفانين والمختثين، فأخرجوه فيها" (٤).

علوية هنا يقوم بتأليف حكاية، فيأخذها للمختثين حتى يقوموا بإخراج الخلنجي فيها، لم يرد في الخبر أنهم أخرجوا الحكاية، وإنما أخرجوا الخلنجي في أدائهم، الخبر يؤكد أيضا على أن دور علوية كان منحصرًا في كتابة الحكاية وليس في أدائها؛ لأنه استعان بالمختثين ليقوموا بالأداء.

(١) عماد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٣٤ - ٣٩.

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p٩١.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٧٧ - ٧٨.

(٤) الأغاني - الأصفهان، ١١ : ٣٣٩.

• خبر رقم (٢):

" أنشد جرير شعرا، فقال له المخنث: ويل لي يا بابا، فقالوا له: اسكت ويلك هذا جرير.  
قال: وأي شيء يقدر أن يعمل لي؟ إن هجائي أخرجت أمه في الحكاية"<sup>(١)</sup>.

إن جريرا هنا يقع في حوار مباشر مع مود للحكاية وليس مولفا، لذلك فإن المودي يقوم بتهديد جرير بأنه سيخرج أمه في الحكاية، يستخدم خبر (١) الحكاية ويستخدم خبر (٢) الحكاية أيضا مجالا لإخراج الصور، في خبر (١) يخرج الخلتجي الضحية في الحكاية، في خبر (٢) يهدد جرير بإخراج أمه. يتساءل الأعرجي دون أن يتطرق إلى معنى الإخراج حينما يتناول هذا الخبر قائلا: " ما معنى أن يخرج ذلك المخنث أم جرير في الحكاية، وكيف يتهدد له أن يدل عليها دون سواها في حكايته أمام النظارة؟ نحن لا نعرف شيئا واضحا من ذلك. ولا نعرف أيضا ما إذا كان سيخرجها - لو شاء أن يفعل - منفردة متهتكة أو واحدة من مجموعة شخوص في حكايته"<sup>(٢)</sup>.

• خبر رقم (٣)

قال [ لعبادة المخنث ] له دعبل: ما غلبني إلا مخنث، قلت له والله لأهجونك، قال والله لئن هجوتني لأخرجن أملك في الخيال"<sup>(٣)</sup>.

يهدد دعبل من قبل المخنث تماما كما يهدد جرير من قبل مخنث، في خبر (١) الضحية تخرج في الحكاية، في خبر (٢) يهدد جرير بأمه، في خبر (٣) يهدد دعبل بأمه أيضا. يخرج الخلتجي في الحكاية، وأم جرير سوف تخرج في الحكاية إن قام جرير بهجاء المخنث، وأم دعبل سوف تخرج في الخيال. لنلاحظ في خبر (٣) الإخراج يتم في الخيال وليس في الحكاية، والخيال ليس خيال الظل كما توقفنا عند ذلك في الصفحات السابقة.

• خبر رقم (٤)

"ويخرج [ أبو فهم الصوفي ] في الحكاية كأنه عبدالرزاق المجنون"<sup>(٤)</sup>.

(١) الشابي - الدهارات، ص ١٨٧-١٨٨.

(٢) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٢٨.

(٣) الشابي - الدهارات، ص ١٨٨.

(٤) أبوحيان التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة، ١: ١٦٦.



في هذا الخبر، يصف التوحيدي كيف يحاكي أبوفهم الصوفي عبدالرزاق المجنون، فيستطيع أبوفهم أن يخرج في صورة تشبه المجنون تماما، حتى إن التوحيدي يستغرها، في خبر (١) الضحية من الخاصة كذلك في خبر (٢) و (٣) أما في خبر (٤) فالضحية من العوام، ليس إلا مجنونا، لنلاحظ أن المودين يلتقطون دوما الغريب المدهش ليحاكوه، كشخص مستلب عن إنسانيته كما ورد في خبر (١) أو يحاكون شعراء لا يستطيع أحد مجاراتهم نتيجة ما يثرونه من خوف في نفوس الآخرين، لأنهم يملكون الكلمة التي يهجون بها من يتحداهم، في خبر رقم (٤) يلتقط المحاكي شخصية المجنون ليؤديها. جميع الأخبار السابقة تستخدم مصطلح الحكاية التي هي الخيال نفسه كما أشرنا إلى ذلك في الصفحات السابقة.

#### • خبر رقم (٥)

" ووقف [ أي الحسين بن شعرة ] على استئصال ابن المدبر لأحمد بن طولون، وأخرج حكايته في تزمته وكلامه، فيضحك ابن مدبر ومن حضره، فاتصل ذلك بابن طولون فأحضره ثم قال له: بلغني أنك تتنادر بي، ولك في الناس مندوحة فأحذرني، فإنك إن وقعت لم ينفك ابن المدبر ولا غيره، فجدد هذا واعتذر إليه منه، ثم انصرف إلى ابن المدبر وقال: يا سيدي، لو شاهدت أحمد بن طولون يؤنبي، فقال: ما قال لك؟ قال: اصبر حتى أريك صورته ومعاتبته، ثم تلبس، وجلس يحكيه، ويقتص ما لقيه به..."<sup>(١)</sup>.

في هذا الخبر يقوم الحسين بن شعرة مضحك المتوكل، وهو مخنث أيضا بإخراج صورة ابن طولون لابن مدبر، يستخدم الراوي لفظ "أخرج" في بداية الخبر، ثم يجعل لفظ "أريك" بديلا عن لفظ "أخرج"، " اصبر حتى أريك صورته " " اصبر حتى أخرج صورته "، بدأ مفهوم الإخراج يتضح في هذا النص، ليعني الإظهار أو الرؤية، ولكن يظل هذا الخبر محتفظا بمصطلح الحكاية الأداة التي يخرج فيها المؤدي تنوع الصور.

#### • خبر رقم (٦)

وقال أبو بكر سمعت الكديمي يقول: سمعت رستم المخنث يقول: أعياني وجه أبو قلابة أن أخرجته في الحكاية<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن يوسف الكاتب - المكافأة، ص ٧٧.

(٢) البغدادي - تاريخ بغداد، ١٠ : ٤٢٥.

يدل هذا النص على أن المؤدين لم يخرجوا الوجوه النسوية فقط كما هو الحال في خبر (٢) وخبر (٣)، وإنما كانوا يحاولون تقليد وجوه الرجال، ويستخدمون في ذلك أدوات تعينهم على إخراجها وقد لا ينجحون كما هو حال رستم.

#### • خبر رقم (٧)

روى أبو الصلت أمية بن عبدالعزيز الأندلسي المتوفى سنة ٥٢٨ قال: " ومن ظريف ما سمعته أنه كان بمصر منذ عهد قريب رجل ملازم للمارستان يستدعى للمرضى كما تستدعى الأطباء، فيدخل على المريض فيحكى له حكايات مضحكة، وخرافات مسلية، ويخرج له وجوها مضحكة"<sup>(١)</sup>.

يختلف هذا الخبر عن بقية الأخبار السابقة، فإن المؤدي هنا يوصف بأنه رجل فقط، وليس محاكيا أو مخنثا أو مضحكا، ولكنه يظل يحتفظ بوظيفة المؤدين نفسها في الأخبار السابقة، وهو إخراج الصور، يستخدم المؤدي هنا كعلاج للمجانين، في خبر رقم (٤) يحاكي المؤدي الجنون، بيد أن المؤدي في هذا الخبر يقوم بعلاجهم. لنلاحظ مصطلح الحكايات هنا، لا يقصد بما ورد في الأخبار السابقة، وإنما الحكاية في هذا الخبر هي القصة المضحكة. ويرى شموتيل موريه بأن ارتباط لفظ يخرج بوجوه لابد وأن يدل على الممثل، خاصة وأن ابن سينا وابن رشد استعمالا تعبير " الأخذ بالوجوه " أو الأقنعة، في تعليقاتهم على كتاب فن الشعر لآرسطو، وهو تعبير يرادف المسرحية في العصر الحديث، والذي يؤكد هذه النتيجة عند شموتيل موريه هو أن اليونانيين استعمالوا الأقنعة في أديانهم"<sup>(٢)</sup>.

#### • خبر رقم (٨)

يقول المقرئزي: وطاف أهل الأسواق وعملوا فيه ( عيد النوروز ) وخرجوا إلى القاهرة بلعبهم ولعبوا ثلاثة أيام، أظهروا فيها السماجات"<sup>(٣)</sup>.

يستبدل هذا الخبر الإخراج بالإظهار. ليؤكد بأن معنى الألفاظ المشتقة من جذر خرج في الأخبار السابقة هي الإظهار وليست الإخراج بمفهومه الفني.

(١) الأندلسي - الرسالة المصرية ( ضمن المجموعة الأولى من نوادر المخطوطات ) ، ١ : ٤٠ .

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p1٢٣.

(٣) المقرئزي - المواقظ والاعتبار... ، ٢ : ٣٥٦ .

• خبر رقم (٩)

" توفي الرئيس محمد فئات العنبر ريس المحبطين، وكان أستاذا في صنعة الخيال، وكان قد فاق على بريوه في هذا الفن" (١)

" فأرسل ( السلطان الملك الناصر أبا الخير ) أحضر أبو الخير بعدة خيال الظل، وجوق مغاني العرب، وبريوه ريس المحبطين" (٢)

مخرج الصور ومظهرها هنا ريس المحبطين، وليس المخنثين كما ورد في مجمل الأخبار السابقة، ويرى عطية العقاد هنا بأن الخير ميز بوضوح بين أبي الخير الذي يؤدي خيال الظل الذي يظهر معه العدة، وبريوه ريس المحبطين الذي تخصص في الأداء الفكاهي (٣). ويرى عبدالرحمن ياغي بأن الرئيس هو قائد المؤدين، أو الذي يوجههم، وعادة ما يكون خبيرا بطباع الناس، وخبيرا بفنه، وبارعا في تقليد أصوات الناس والحيوانات، وله مساعد، كثيرا ما يكون ابنه، ومعهما فتاة صغيرة لأداء الأدوار النسوية (٤).

يمكن أن نستنتج من خلال الأخبار السابقة أن المؤدي باستمرار يكون مولفا ومخرجا لأدائه، وأن خبر الخنثي تميز بأنه جعل مؤلف الحكاية غير المخرج أو المظهر لها، كما أن أغلب النصوص تدلنا على أن الذين يقومون بالأداء هم جماعة ينتمون إلى طبقة مستقبحة في الثقافة الرسمية، كالمخنثين والسماجات والمحاكين وغيرهم. كما أن الأخبار كلها تدل على أن الإخراج يعني الإظهار، وليس الإخراج بمفهومه الفني المسرحي، ويمكن استبدال أي مفردة مشتقة من جذر خرج بمفردة مشتقة من جذر ظهر، ولقد تأكد لنا ذلك من خلال الخبر رقم (٥) عن الخاكي حسين بن شعرة، الذي استخدم لفظ أريك لينوب عن لفظ أخرج.

إن علي الراعي يتميز عن جميع النقاد في أنه بحث عن ظاهرة الإخراج في الأداءات الاحتفالية وليس في الأخبار التي يرد فيها لفظ مشتق من جذر خرج، وقد أغراه هذا التنظيم الكبير الذي يغلب على الأداءات في دور الخلافة، وكأنها تقوم على يد مخرج يتشابه دوره بالمخرج المسرحي، ويرى بأن الخليفة المتوكل اشتغل بالإخراج المسرحي، يقول الراعي: " اشتغل ( الخليفة المتوكل ) بالإخراج المسرحي ذات مرة شرب فيها في قصره المسمى " البركوار "، فقال لندماته: أريد أن أقيم احتفالا

(١) ابن إياس - بدائع الزهور...، القاهرة، ١٩٦٣، ٣: ٣٤١.

(٢) المصدر نفسه، ٣: ٤٠١.

(٣) عطية العقاد - تأملات جديدة في أورايق قديمة للمسرح...، ص ٢٢٥.

(٤) عبدالرحمن ياغي - في الجهود المسرحية العربية، ص ١١ - ١٢.

بالورد، ولم يكن ذلك أوأانها، فقالوا له: ليست هذه أيام ورد. ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائرا أمام هذه العقبة الهينة، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب أن تصبغ بالألوان: الأسود والأصفر والأحمر، وأن يترك بعضها على لونه الأصلي، ثم انتظر حتى كان يوم فيه ربح، فأمر أن تنصب قبة لها أربعون بابا، فاصطبح فيها الندماء حوله، وعلى الخدم كسوة جديدة. وأمر المتوكل إذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد، فكانت الريح تحملها لحفتها، فتتطاير في الهواء كما يتطاير الورد...! وبهذا تم للخليفة: الفنان والمخرج المسرحي ما أراد!<sup>(١)</sup>.

إن علي الراعي يسرع إلى تحميل الخير القصدية المسرحية، ومنح الخليفة لقباً يضاف إلى ألقابه، ولا نعتقد أن هذا المثال يحتاج إلى كبير عناء لبيان تمافته إذ يفصح عن ذلك بنفسه<sup>(٢)</sup>.

## - ٢ -

أشرنا فيما سبق إلى أن خير الخلنجي هو الخير الوحيد الذي أشار إلى التفريق بين مؤلف الحكاية ومخرج الشخصية التي وقع ضحية المخبثين والسماجة والمغنين وغيرهم من المودين، ولا بد أن نشير بأن خير الخلنجي جاء في فترة حدث فيها انفصال بين شخصية المودي وشخصية المؤلف بعد أن كانتا مندرجتين في واحدة<sup>(٣)</sup>، وقد رأينا في خير جرير ودعبل أن المؤلف والمودي كان شخصا واحدا هو المخبث.

في أواخر القرن الرابع الهجري أو القرن الخامس الهجري أصبح هناك كاتب مستقل للحكاية، ولاشك بأن أهم نص وصلنا في ذلك الرسالة البغدادية لأبي المطهر الأزدي، ولعلنا حينما نقف عند مصطلح "الحكاية" في عنوان هذا الكتاب، فإننا نجد أنه لم يخرج عن دلالة الأدائية<sup>(٤)</sup>.

استخدم أبوالمطهر الأزدي الحكاية بمعناها الأدائي وليس القصصي، وهو ما جعل النقاد يتوقفون عند هذا العمل باعتباره أول عمل درامي في السرد العربي القديم، وأول من أشار إلى ذلك الأعرجي، فهو يرى بأن أهمية الحكاية البغدادية " تأتي من كونها أول نص مكتوب نعرفه في الحكاية... فقد كتبت هذه الحكاية في عصر كان اضطهاد الكنيسة فيه للمسرح الإغريقي وتراثه المسرحي ما يزال قائما، فلم يتهيأ للعرب - والحال تلك - أن يطلعوا على شيء اسمه مسرحية،

(١) علي الراعي - المسرح عند العرب قديما، ص ١٦.

(٢) أحمد محمد خالد - مسرح العرب: بين نص الإسلام وسورته، ص ٣١.

(٣) شوكت عبدالكريم البيان - تطور فن الحكواتي، ص ٦٣.

(٤) لقد ناقش الأعرجي في كتابه فن التمثيل عند العرب مصطلح الحكاية في الرسالة البغدادية، وعلاقته بالأداء التمثيلي، انظر: ص ٧٤ إلى ٧٧.

فيقتربوا منه في محاكاته. ومعنى هذا أن هذه المحاولة كانت - فيما نعلم - البداية في تراث العرب "المسرحي". ولقد كان من المقدر لهذه البداية أن تتطور لو كان واصل مسيرتها مؤلف آخر، ولكن ذلك - في حدود علمنا - لم يكن<sup>(١)</sup>.

تأثرت الحكاية البغدادية بالحياة الشعبية تأثراً كبيراً<sup>(٢)</sup>، إذ قامت بنقل أخبار الطبقة الشعبية في بغداد والفاظ العوام فيها وعاداتهم، وهو أمر غير مستغرب؛ ذلك لأن معظم المحاكين في التراث العربي القديم كانوا من طبقة العوام، وطبيعي والحال هذه أن يتأثروا بالحياة الشعبية تأثراً كبيراً، حتى أولئك المحاكين الذين دخلوا الدور الخاصة ظلوا محافظين على تقاليدهم الشعبية.

وما يؤكد أن المحاكين ظلوا محافظين على أخلاقياتهم العامة حتى وإن دخلوا دور الخلافة خير الإسكافي، يروى أن المعتصم " كان يأنس بعلي بن الجنيد الإسكافي، وكان عجيب الصورة، عجيب الحديث، فيه سلامة أهل السواد، فقال المعتصم يوماً لمحمد بن حماد: اذهب بالغداة إلى علي بن الجنيد، فقل له يتهباً حتى يزاملني، فأتاه فقال: إن أمير المؤمنين يأمرك أن تزامله، فتهياً لشروط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وكيف أهياً؟ أهياً لي رأساً غير رأسي؟ أأشتري لحية غير لحيتي! أزيد في قامتي!! أنا متهبى وفضلة. قال: لست تدري بعد ما شرط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وماهي؟ هات يامن تدري. قال ابن حماد...: شرط المعادلة الإمتاع بالحديث والمذاكرة والمناولة، وألا ييزق، ولا يسعل ولا يتنحج، ولا يخط، وألا يتقدم الرئيس في الركوب إشفاقاً عليه من الملل... فلما أكثر عليه في هذا الوصف والشروط، قطع عليه كلامه وقال كما يقول أهل السواد: آه حرها، اذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمه زانية وهو كشخان، فرجع ابن حماد، فقال للمعتصم ما قال. فضحك المعتصم وقال: جئني به فجاءه فقال: يا علي أبعث إليك تزاملي فلا تفعل؟ فقال: إن رسولك هذا الجاهل الأزعر جاءني بشروط... خالويه المحاكي، فقال: لا تيزق، ولا تفعل كذا، وجعل يمطط كلامه، ويفرقع في صاداته، ويشير بيديه، ولا تسعل ولا تعطس، وهذا لا يقوم لي..."<sup>(٣)</sup>

يجزئ الخبر السابق الناس إلى شريحتين، خاصة وعامة، ويشير إلى وجود شروط تميز الخاصة عن أهل السواد، أو تميز المحاكين الذين ينهلون أداءهم من الحياة الشعبية، عن أولئك الخلفاء، فمنذ

(١) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٩١.

(٢) لم تكن الحكاية البغدادية وحدها التي تأثرت بالحياة الشعبية في ألفاظها وأخبارها وإنما هنالك أعمال سردية أخرى في تراثنا السري جمعت أشكالاً متنوعة من الحياة الشعبية، وقد تأثرت هذه الأعمال ببعضها البعض، لمزيد من الاطلاع انظر: إبراهيم السعافين - أبوحيان التوحيدي والتراث الشعبي، ص ٢٦٢ - ٢٧٢.

(٣) المسعودي - مروج الذهب، ٤: ٥٦ - ٥٩.

بداية الخير يصير المعتصم على أن يأتي إليه الإسكافي بعد أن يتهيا لمزاملته، ولكن الإسكافي بعد أن يخبر بذلك يستغرب هذا الطلب؛ لأنه إن تخلى عن شروطه هو لتوافق بشروط المزاملة، إن فعل ذلك فإنه يتخلى عن شروط بقاته هو باعتباره محاكيا، فإرد الإسكافي بإصرار: "أذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمه زانية"، فيحس الخليفة بأنه قد أخطأ حينما طلب من المحاكي أن يتخلى عن طبعه المتأصل فيه في الأداء، ثم يتخلى عن شروط المزاملة حتى يستطيع المؤدي أن يقوم بدوره في مجلس الخليفة.

إن أبا المطهر الأزدي صاحب الحكاية لم يرتكب خطأ حينما ألف حكايته بشروط أهل السواد، وليس بشروط الكتابة الرسمية، لأنه إن فعل ذلك فإن الحكاية لن تصبح حكاية، ربما تصبح حكاية بمفهومها القصصي وليس الأدائي، إن المفهوم الأدائي للحكاية هو الإبقاء على شروط العوام الذي يسميهم خبير الإسكافي أهل السواد، لأن في المجتمعات العامة نشأت الأداءات كالسماجة والصفاعة والخيال. فيصبح طبيعيا بهذه الحالة أن تمتلئ الحكاية البغدادية بألفاظ بديئة، تقوم على تدنيس المقدس وتقديس المدنس.

قبل أن نتطرق إلى التأليف في الحكاية البغدادية، لا بد أن نتوقف عند مصادر الحكاية الأدائية، وقد أشرنا إلى أن أهم مصدر لها هو الحياة الشعبية، لدينا في ذلك خير طريف عن أبي العبر، يروي أن رجلا سأل أبا العبر عن مصدر حكاياته الأدائية التي يؤديها ويتكلم بها، قال الرجل له: "هذه المجالات التي يتكلم بها، أي شيء أصلها، قال: أبكر وأجلس على الجسر، ومعى دواة ودرج فأكتب كل شيء أسمع من كلام الذاهب والجائي والملاحين والمكارين حتى أملأ الدرج من الوجهين، ثم أقطع عرضا وألصقه مخالفا، فيجئ منه كلام ليس في الدنيا أحق منه"<sup>(١)</sup>.

إن أبا العبر يؤكد بأنه يقوم بكتابة حكاياته الأدائية من مجتمع أهل العوام، فهو يسمع للمكارين والملاحين، والذاهب والجائي، ولو أنه يشير في النهاية إلى أنه يتصرف أيضا فيما يسمع، فمن غير المعقول أن يحافظ بشكل كامل على الحوارات التي يسمعها تدور في قارة الطريق، إنه يستغني عن العادي والنمطي من أجل الأحمق، الذي هو من شروط الحكاية الأدائية، وهو ما فعله أيضا أبوالمطهر الأزدي الذي التقط كثيرا من أخبار أبي القاسم البغدادي، المؤدي الذي يتصرف بشروط الأداء، ولعل أول مشهد في الحكاية البغدادية يدل على ذلك، يقول أبوالمطهر الأزدي عن أبي القاسم البغدادي: "كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر، متماوتا، متسمتا، في نسك الأبرار، عليه طيلسان قد أسبل طرفه على جبينه، وغطى شطر وجهه، فاذا رأى مجلسا مشهودا بأعيان الناس، أخذ يهمس

(١) الصولي، أشعار أولاد الخلفاء، ص ٣٢٨.

بتلاوة القرآن، ثم يسلم من خلالها، على القوم، بترخيم وندمة فيها شجى، ... فيقول ( يقصد صاحب المجلس): يا أبا القاسم، لا بأس، ما في القوم إلا من يشرب...، فاذا سمعها يتبسّم ويقول: حقاً تقول بالله؟ كشاخنة ( أي ديوث ) صفاعنة، أولاد العناق والحشايا، اتباع الشواء والقلايا، عبيد القدح والرطلية، إخوان البزماورد والقلية، كلهم كما هم؟ نعم، ثم ينطلق من حبسته، ويحلّ عقد حيوته، وينحّي طرف طيلسانه عن جبهته، ويستوي في جلسته، ويقول: صباحا صالحا، لا ردّيا ولا فاضحا، وينظر إلى أحد الحاضرين، ثم يقبل على صاحب المجلس، ويقول: يا سيّدنا ما هذا؟ ما اسمه؟ أمعني الله بفقده، فيقول مثلا: هذا رجل فاضل أديب، يعرف بأبي بشر، فيقول: عبس وتولّى، لا إله إلا الله، ثقيل كنيته أبو الهوا، سماديّ اسمه شمامة، مكديّة اسمها ملكة، بربخ اسمه أبو نظيف، سوداء متنقبة، قفل على خربة، قد قرأ كتاب تأخير المعرفة، وكتاب نسيان العلوم، و درس مجموع نقصان الفهم ...<sup>(١)</sup>.

نلاحظ أن ابا القاسم البغدادي يدخل دار أحد الأكابر، فيحاول أن يتخلّى عن شروط المؤدي لظنه بأنهم متدينون، فبمجرد أن يتعرف على حقيقتهم، يعود إلى طبيعته، فلا يترك أحدا في المجلس إلا ويهزأ منه، مستخدما في كل ذلك ألفاظا بذينة تشير إلى طبقة الاجتماعية التي خرج منها.

يتوقف الأعرجي على الحكاية البغدادية ليتلمس طريقة تأليفها، ويرى بأن " المؤلف تفرد من بين ما نعرفه من حكايات بأن تحدث عن وحدة الزمان في حكايته كما نص عليها أرسطو حين حددها بـ " دائرة واحدة شمسية أو أن تتغير قط قليلا، إذ قال في مقدمة الحكاية...: (هذه حكاية مقدّرة على أحوال يوم واحد، من أوّل إلى آخره، و ليلة كذلك)<sup>(٢)</sup>. فمعنى هذا أنه تقيّد في حكايته بزمن معين محدد هو يوم بأكمله أو ليلة بأكملها، ولم يكن مهما عنده، ولا عندنا التردد بين الليل والنهار؛ لأن ذلك لا يؤثر في حكايته شيئا ما، فهي مما يمكن أن يقع في النهار فيتفق، أو يقع في الليل فيتسق"<sup>(٣)</sup>. وقد أشار إلى مثل هذه الفكرة قبل الأعرجي متر في مقدمة الحكاية<sup>(٤)</sup>.

(١) التوحيدى - الرسالة البغدادية، تحقيق عبود الشالبي، ٥٣ - ٥٦. نسب عبود الشالبي الرسالة إلى التوحيدى، وناقده بالما لأبي المظهر الأزدي؛ ذلك أن الذي " بتأمل طبيعة أبي حيان، وحقيقة روحه ... يستبعد من حيث الأصل أن تصدر عنه مثل هذه الحكاية... إذ إن قراءة داخلية للحكاية تكشف على أنها ضمت أشناتات من مولفات مختلفة، ومن أقوال متداولة رويت عن الشطار والعيارين والمكدين والمجان والظرفاء" انظر: إبراهيم السعافين - أصول المقامات، ص ٦٣.

(٢) التوحيدى - الرسالة البغدادية، تحقيق الشالبي، ص ٤٤.

(٣) محمد حسين الأعرجي - فن التشيل عند العرب، ص ٧٦ - ٧٨.

(٤) أبو المظهر الأزدي - حكاية أبي القاسم البغدادي، نشر آدم متر، ص ١٠.

ولكن هل يعني هذا أن مؤلف الحكاية كان متأثراً بالإغريق؟ أو بكتاب أرسطو بوجه خاص؟، والسؤال الذي يظل مفترضا هل قرأ أبوالمظهر الأزدي ترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطو فن الشعر، خاصة وأنه أيضا قد حدد مكان الحكاية في النص السابق الذي اقتطفناه من الحكاية " كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر" فأبو المظهر ذكر الدار باعتباره مكانا للحكاية، وتفيد به ولم يغادره.

إن كان الأعرجي قد التمس على يد المؤلف أبي المظهر الأزدي في مقدمة حكايته البغدادية فيما نسميه تنظيرا للأداء يسير على نمط الشروط المسرحية عند الإغريق، فإن علي الراعي وجد أن ابن دانيال في باباته كان ينظر أيضا لفن المؤدي في التراث العربي.

يقول علي الراعي: " قال ابن دانيال، وهو يصف ما قدمه في بابه : طيف الخيال، من فن ظلي ممتاز: ( صنف من بابات المجون... ما إذا رسمت شخصه وبوبت مقصوده وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذلك الخيال ).

وهي عبارة ينبغي أن نقف عندها متأملين، فإنها تحوي أسسا فنية واضحة، تشهد بأن فن ابن دانيال - خيال الظل - قد استطاع أن يرسى في مصر المملوكية - أي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي - فكرة المسرح في بلادنا، مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية وبشرية مختلفة.

والعبارة وردت في رسالة ضمنها ابن دانيال البابه الأولى من البابات الظلية الثلاث التي حفظها لنا التاريخ من فن هذا الصانع الممتاز، وجه ابن دانيال هذه الرسالة إلى صديق له اسمه علي بن مولاهم. والمتأمل للعبارة السابقة يجدها إرشادات مسرحية تدخل في باب النظرية والتطبيق معا.

يقول ابن دانيال: هي الشخص، ورتبها، واجل ستارة المسرح بالشمع، ثم اعرض عملك على الجمهور وقد أعدته نفسيا لتقبل عملك: بثت فيه روح الانتماء إلى العرض، وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك. فإذا ما فعلت هذا فستجد نتيجة تسر خاطرك حقا: ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال، يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته له قبل التنفيذ"<sup>(١)</sup>.

فعلي الراعي يرى بأن المؤلف للبابات استطاع أن يجمع التطبيق العملي والنظرية الفنية معا، وتجلى ذلك في حديثه عن الشخص وتبويبها وطلاء الستارة في جانب التطبيق، وفكرة الاختلاء

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٢٤ - ٢٥.



بالجمهور وخلق مشاعر الانتماء إلى العرض في جانب النظرية، كما أن ابن دانيال استطاع في رأي علي الراعي أن يوسس مبدأً فنياً يتجلى في أن التجسيد وحده هو حقيقة العمل الدرامي، وإن جمال المسرح يتركز في الأداء أمام المتلقين، وليس في تخيل هذا العرض أو الأداء على نحو من الأنحاء<sup>(١)</sup>.

---

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٢٥.

## المساعدون والديكور وأدوات المؤدي

-١-

توقفنا فيما مضى على موقف النقاد من المؤدين والأداء في السرد العربي القديم، ولم نتطرق إلى المؤدين الثانويين في الأداء التراثية، أولئك الذين يكون لهم دور ثانوي في عملية الأداء الدرامي في التراث العربي.

لعل أول من تطرق إلى المؤدين الثانويين في التراث السردى العربي هو عبدالحميد يونس، واتخذ من مجالس السيرة والقص نموذجاً على حديثه، وقد استمرت مجالس السيرة والقص النموذج الأهم عند النقاد حينما تحدثوا عن المؤدين المساعدین الثانويين.

تناول عبدالحميد يونس الراوي المؤدي في السر الشعبية خاصة، وتطرق إلى أن الراوي الرئيسي للسيرة الشعبية عادة ما يستعين بمساعد له، ولكنه يرى بأن هنالك فارقاً كبيراً بين مهمة الراوي المؤدي ومهمة مساعده، بحيث أن مساعد المؤدي لا يتجاوز ويشترك مع المؤدي الراوي في إنشاد السيرة الشعبية، ولكنه يقوم بالتوقيع على الربابة معه، دون أن يتدخل في الإنشاد<sup>(١)</sup>، ويكون المؤدي المساعد الذي يوقع على الربابة شخصاً واحداً، يُستخدم لإضفاء مؤثرات فنية مختلفة على أجواء السيرة الشعبية.

فإن كان المؤدي يستعين بمساعد واحد للتوقيع على الربابة، فإنه يلجأ في الأحيان الأخرى إلى اثنين أو ثلاثة من المساعدین، ليكونوا عوناً معه في إحداث التأثير على المتلقين، تختلف مهمة هؤلاء المساعدین عن عازف الربابة، فهم يتشدون مع المؤدي الرئيسي ويرددون بعض ما ينشد، ولكنهم في الواقع يقومون بعمل آخر غير عمل المنشدين المساعدین أو الجوقة تجعلهم أدنى إلى الأدوات الدرامية، فإن المؤدي الرئيسي يحمل سيفاً من الخشب في مواقف الفروسية التي تتشع بالدرامية، وهو يشير به إلى هؤلاء المساعدین تخيلاً للناس أنهم عدوه، وما أن يصوبه إلى أحد المساعدین حتى يترنح ويميل<sup>(٢)</sup>.

ولعل مشاركة المساعدین للمؤدي الراوي في السر الشعبية جاء متأخراً كما يرى عبدالكريم البياتي، فلقد كان المؤدي الراوي في بداية عهده يقوم على السيرة الشعبية وتأديتها منفرداً، ثم أخذ

(١) عبدالحميد يونس - الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ص ٢٢.

(٢) عبدالحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١٦١.

يستخدم المساعدين ليعينوه في تجسيد الشخصيات، أو يردون عليه بجمل من الحوار، أو تقليد حركات معينة حتى بلغ عدد مساعديه خمسة في نهاية العصور الإسلامية الوسطى<sup>(١)</sup>.

وإن كان عبد الحميد يونس يرى بأن عمل المساعدين في السير الشعبية لا يشبه عمل الجوقة في الدراما، فإن الأعرجي يرى خلاف ذلك حينما يتناول الفراغنة باعتبارهم مؤدين مساعدين للسماجة، ويرى بأنهم " يودون حركات تمثيلية راقصة هي أشبه ما تكون بعمل الجوقة في المسرح الإغريقي ...، إلا أننا رأينا من لوازم السماجة أن يرافق أصحابها راقصون، هم من الفراغنة في أغلب الأحوال"<sup>(٢)</sup>. ولا بد أن نلاحظ هنا بأن عمل السماجة يقتصر على الرقص فقط، إن الأداء الذي تقوم به السماجة أداء خال من الحوار، فأدائها تنحصر في الرقص، ويساعدهم في ذلك الفراغنة، فدورهم يتشابه مع دور الجوقة التي عرفتها الشعوب القديمة في غالبيتها؛ لأن الغناء الجماعي والرقص كان جزءاً من العبادة في كثير من الديانات<sup>(٣)</sup>، إن شكل الأداء الذي تقوم به السماجة والفراغنة يؤكد أن هنالك علاقة بين المعتقدات الدينية القديمة وبينهم، خاصة وأن الفراغنة يتأكد دورهم في يوم النيروز من خلال رمي الأوساخ والميتة على العامة من الناس، وأصل هذا الصنيع أسطوري، فقد كان الناس في يوم النيروز يعمدون إلى ماء الحياض والمياه الحارية فيفيضون على أنفسهم تبركا، ودفعاً للآفات<sup>(٤)</sup>، ويرى شموئيل موريه بأنهم يفعلون ذلك محاكاة للطقوس الفارسية والتركية<sup>(٥)</sup>.

وإن كان الأعرجي يرى بأن دور الصفاعنة يتشابه ودور الجوقة، فإن على عقلة عرسان يرى أيضاً بأن ما تقوم به المساعدات في النياحة من ترديد للنوح، يتشابه في شكله شكل أداء الأغاني الرثائية الحزينة التي تسمى الأناشيد العترية " ديثرامب "، تلك التي كانت تقام في ذكرى الإله ديونيزوس، والتي نشأت من تطورها التراجيديا اليونانية<sup>(٦)</sup>.

كما أن عرسان يتوقف عند خير روي عن أبي العبر ، جاء في كتاب الأغاني: " كان أبو العبر يجلس بسر من رأى في مجلس يجتمع عليه فيه المجان يكتبون عنه، فكان يجلس على سلم وبين يديه بلاعة فيها ماء وحمأة وقد سد مجراها، وبين يديه قصبة طويلة وعلى رأسه خف وفي رجله قلنسيتان ومستلميه في جوف بر، وحوله ثلاثة نفر يدقون بالهواوين، حتى تكثر الجلبة ويقل السماع

(١) شوكت عبدالكريم البيان - تطور فن الحكواتي...، ص ٧٢.

(٢) محمد حسين الأعرجي - فن التشيل عند العرب، ص ٥٧.

(٣) ماري الياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي...، ص ١٦٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ٥٨ - ٥٩.

(٥) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p ٤٦.

(٦) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٢١.

ويصبح مستمليه من جوف البئر : من يكتب عذبك الله؟ ثم يملي عليهم، فإن ضحك أحد ممن حضر، قاموا فصبوا على رأسه من ماء البلاعة إن كان وضيعا، وإن كان ذا مروءة رشش عليه بالقصبة من مائها، ثم يجبس في الكنيف إلى أن ينفض المجلس ولا يخرج منه حتى يغرم درهين<sup>(١)</sup>.

يقول عرسان معلقا على هذا الخبر: " هنا يشترك أكثر من شخص بعمله منسقا مع الآخرين، وهناك من يقومون بأداء المؤثرات وهم أشبه ما يكونون بالكومبارس، وهم هنا يدقون بالهواوين<sup>(٢)</sup>. وقد توقف عرسان أيضا عند خير الصوفي المتحمق، ورأى بأن مساعدي الصوفي هم من الصبيان، لا يختارهم هو، وإنما يتطوعون لذلك ويقدمون إليه من قبل الجمهور، يوضعون أمامه على أنهم: الرجال الذين يناديهم ليخاطبهم ويحاكيهم من خلفاء ومسؤولين<sup>(٣)</sup>.

أما ألفت الروبي فإنها ترى بأن عملية الأداء في القصة كانت تعتمد أيضا على المساعدين، فهي ترى بأن المسألة لم تكن مقتصرة على حكي الأخبار أو روايتها، ذلك أن هذا الحكي كان مصاحبا بعناصر أدائية أخرى، فقد يتطلب الأمر الاستعانة بالنساء مثلا في الأداء القصصي، فهناك من كان يغطي وجهه ويرتعد، أو يصيغ وجهه بالزيت والكمون، أو يمسك ثيابه ويلقي بنفسه من فوق المنبر، تواجدا، أو من يتباكى تصنعا<sup>(٤)</sup>، كما أن محمد حسن عبدالله يوافق ألفت الروبي في ذلك فيرى بأن مجلس قصص ابن الجوزي في بغداد كان يستعين فيه بمساعدين يودون أقوالا وحركات، يتداخل القاص الرئيسي معها، في تنسيق وتصاعد درامي مؤثر<sup>(٥)</sup>. إن مجالس الأداءات في القصة كانت تتميز في رأي محمد حسن عبدالله عن بقية الأداءات، فالمساعدون فيها يساهمون في السرد، فدورهم لم يكن منحصرا بأداء دور ما، وإنما مشاركتهم كانت في القول أيضا.

أما بالنسبة إلى المساعدين في خيال الظل، فإن عبدالحميد يونس أول من تطرق إلى ذلك أيضا، فيرى بأن الذي يقوم بتأدية خيال الظل لم يكن وحيدا، وإنما كان معه " نفر من الموسيقيين، يتزعمهم الرئيس أو الرئيس... وقد يشترك معه غيره، ويعرف بـ " المخايل" لأن الرسم في الاصطلاح هو الخيال. ولما كانت المسرحية تبدأ عادة باستهلال زجلي، وتنتهي كذلك بختام، فقد عرف الذي ينشدهما بالحازق ( بالزاي لا بالذال )، وهو شخص أو ظل خيال، ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت

(١) الأصفهان - الأغاني، ٢٣: ١٩٩ - ٢٠٠.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٧٤. جاء في المعجم المسرحي لماري اليس وحسان فصاب أن " الكومبارس تدل على الممثل الذي يظهر على خشبة المسرح دون أن ينطق بأية جملة، ويلعب دور حارس أو حاجب، ثم صارت تدل على الذي يؤدي دورا ثانويا في مسرحية ماء، وهي لا تخلو من معنى انتقاصي" ص ٣٧٥.

(٣) علي عقلة عرسان - جذور درامية ومسرحية في التراث العربي، ص ٦.

(٤) ألفت كمال الروبي - الموقف من القصة في تراثنا النقدي، ص ٧٥.

(٥) محمد حسن عبدالله - المسرح المحكي ...، ص ٩٤.

وحدته، لا من المهارة والحدق. وهو يعمل على تركيز الانتباه في حقل يغلب الصخب عليه، مثله في ذلك مثل الرجل الذي كان يفتتح ويختتم بعض التمثيليات في العصر الشكسبيرى، تماما كما كان الحال في المسرح الأوربي إبان عصر النهضة، كما يسهم معهم رجل ندي الصوت يغني في المواقف التي تتطلب الغناء<sup>(١)</sup>. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن اللاعبين في خيال الظل عادة ما يكونون خمسة، منهم غلام يقلد النساء، وآخر حسن الصوت للغناء<sup>(٢)</sup>.

أما صالح سعد فإنه يرى بأن خيال الظل يخلو من المساعدين، وأن الذي يقوم بتأدية خيال الظل ل لاعب واحد، ويبرر ذلك بأن الإسلام قد حرم التمثيل<sup>(٣)</sup>، والحقيقة بأن أغلب النقاد ذهبوا إلى أن هناك مجموعة من اللاعبين، تتضافر مجهوداتها لتقوم بالخيال الظلي.

#### - ٢ -

يعتبر أرسطو الديكور أحد المكونات الستة للتراجيديا، وإن كان أقلها أهمية<sup>(٤)</sup>، ولعل هذا السبب هو الذي حدا بالنقاد إلى تناوله في التراث السردي العربي، ليدلوا على وجود الدرامية فيه، وإن كان تركيزهم على الديكور، ودوره في الأداءات التراثية قليلا مقارنة بغيره كالإخراج وأدوات المؤدي والمكياج.

يشير جلال خياط إلى أن العرب لم يعرفوا التمثيل والإخراج فقط وإنما عرفوا أيضا المكياج والاكسسوار والديكور وما إلى ذلك<sup>(٥)</sup>، كما أن فاروق سعد أشار إلى وجود الديكور في مجالس القصص، حيث يرى بأن القاص في هذه المجالس استخدم ما يشبه الديكور المسرحي إن لم يكن السنوغرافيا، وقد نجحوا في توظيفه على أتم وجه<sup>(٦)</sup>.

إن فاروق سعد يشير إلى ما جاء في القصص والمذكرين لابن الجوزي، حيث يقول: " يقول ابن الجوزي: " فإنهم أحدثوا إلباس المنبر الخرق الملونة وتعليق المصلى على الحائط،

(١) عبد الحميد بونس - خيال الظل: مسرح قبل المسارح، ص ٤٦ - ٤٧.

(٢) محمود تيمور - بواكير المسرح العربي، ص ١٢. وانظر أيضا: عبدالرحمن ياقى - في الجهود المسرحية العربية، ص ١١.

(٣) صالح سعد - خيال الظل و فلسفة الحق، ص ٥٦.

(٤) انظر: أرسطو - فن الشعر، ص ٢٢.

(٥) جلال خياط - الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٤٢.

(٦) فاروق سعد - المسرح في التراث الشعبي، ص ٧.

فتضرب له المسامير في حائط المسجد، وهذا من جنس ستر الجدر بالأثواب، فيوجب في القلوب هية للقاتل أكثر من هية من هو على خشبة معراة"<sup>(١)</sup>.

إن ابن الجوزي يشير إلى هدف المؤدي القاص من استخدام مثل هذا الديكور، حيث إنه كان على علم بتأثير المكان على المتلقي، علاوة على علمه بأن المكان يخلع أبعادا متعددة على الشخصية التي تقوم فيه.

يعتبر الديكور في خيال الظل أكثر بروزا مقارنة بغيره من الأداءات؛ ذلك لأنه أداء يقوم على مكونات عديدة كلها تهدف إلى تسهيل عملية الانعكاس الطبيعي للأجسام في مواجهة الصدر الضوئي "الظل والنور" تصبح العروس هي نقطة البدء والنهاية بل ومصدر الرؤية "التركيز" أيضا، حيث نجد أنفسنا أمام لوحة تشكيلية ذات بعدين، لا أثر فيها للتجسيم أو للبعد الثالث إلا إذا اعتبرنا صوت اللاعب هو ممثل ذلك البعد الثالث الخفي"<sup>(٢)</sup>.

يرى صالح سعد بأن الديكور القائم على السواد والبياض له دلالات فلسفية مهمة في خيال الظل، ذلك لأن "النور والظلام إنما يمثلان صورة تجريدية لعالمين متقابلين، أحدهما عالم الإشراق الروحاني، والآخر عالم الواقع الاجتماعي الملموس، عالم القهر والجور، فهما - أي النور والظلام - إذن وفي حقيقة الأمر رمزان: رمز للسعادة في العالم الإشراقي، ورمز للشقاء في عالم الأرض، ولعل هذا ليس ببعيد عن الظرفية التاريخية الموضوعية التي دخل فيها خيال الظل إلى حياة الإسلامية، حيث شهدت تلك الفترة صعودا طبيعيا للحركات الصوفية وأفكارها في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية المتردية، ومن ناحية أخرى فإن تلك الفترة شهدت ظهور عدد كبير من الجماعات المنشقة عن تعاليم الإسلام من ملل وفرق متنوعة، فهناك مثلا الزرادشتية الفارسية والمناوية اللتان اتخذتا من النور والظلمة عنصرتين أساسيين في نظرة كل منهما إلى الوجود"<sup>(٣)</sup>.

ولعل صالح سعد قد أغفل قضية مهمة للانعكاس الظلي في خيال الظل، أكد عليها مدحت الجيار، وهي أن انعكاس الظل "ليس بعيدا عن تصور الإنسان، وإنما هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل، وليس بعيدا عن هذا التصور ما قدمه

(١) ابن الجوزي - القصاص والمذكرين، ص ١٤٥.

(٢) صالح سعد - خيال الظل وفلسفة الحق، ص ٥٤.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أفلاطون في تشبيهه المستمد من أوهمام الكهف، الذي أيد به نظريته في المثل<sup>(١)</sup>.

-٣-

يتوقف عبدالحميد يونس عند بعض أدوات المؤدي الراوي للسير الشعبية مركزا في ذلك على دور الربابة في عملية الأداء للسيرة الهلالية، فيرى بأن اختيار المؤدي للربابة ضمن الأدوات التي يستخدمها في أدائه كان سببه قرب هذه الآلة العجيب من الصوت البشري، فترز النغم وتقسمه وتضبطه وتساير السوزن والإنشاد معا<sup>(٢)</sup>. وتقوم الربابة أيضا بدور الإيقاع أو اللحن أو الإيحاء بمعنى معين يؤكد الحدث<sup>(٣)</sup>.

أما عبدالكريم البياتي فإنه يتناول العصا والسيف الخشبي التي يستخدمهما المؤدي للسير في أدائه، فيرى بأنها تفيد المؤدي الراوي كثيرا حينما تضيق الكلمة المنطوقة عن الوفاء بالغرض، فيلجأ إلى الإشارات المعيرة مستعينا بالعصا والسيف الخشبي بقصد إيصال المعنى، أو تجسيد الشخصية بسهولة ويسر<sup>(٤)</sup>. كما أن الراوي المؤدي يستخدم مثل هذه الأدوات ليعمق الشعور في المتلقين، ويوهمه بصدق الحادثة، ويوحى له بمعنى مخصوص يؤكد الحدث، فيثير توتره.

أما ياسين النصير فإنه يتناول الطبل ودوره في عملية الأداء السردي في السير الشعبية، فيرى بأن الضربات الثلاث التي يؤديها المؤدي الراوي قبل بدء حكايته الشعبية على الطبل هدفها جلب انتباه السامع وشده إلى الراوي، ويرى بأنها تتشابه مع ما تعارف عليه في المسرحية الكلاسيكية، التي تبدأ بضربات ثلاث على خشبة المسرح تمهد الاستعداد لبدء الأداء<sup>(٥)</sup>، ولعل هذه الضربات لا ترتبط بمبنى العمل السردي، ولا بمحتواه، وإنما لها وظيفة إعلامية خاصة ومؤقتة وتزول حالما يتدنى المؤدي الراوي بالسردي.

أما بالنسبة إلى أدوات المخايل أو المؤدي لخيال الظل، فإنها غاية في البساطة وتتألف من:

- الستارة: وهي من قماش أبيض لتعكس عليها ظلال الشخصيات بألوانها، تشد من أطرافها وتنصب في إحدى الزوايا.

(١) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٤٦.

(٢) عبدالحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١٦٠.

(٣) شوكت عبدالكريم البياتي - تطور فن الحكوان...، ص ٧٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٥) ياسين النصير - الاستهلال: فن البنايات في النص الأدبي، ص ١٧-١٨.

- الدقّة: ويمكن أن تكون من أي نوع من أنواع الخشب، وهي بطول امتداد الستارة، أما عرضها فمقدر لاستيعاب شخوص خيال الظل التي تصطف عليها بالتسلسل حسب دورها في العرض،. كما يستخدم المخايل لإحداث المؤثرات الصوتية بالضرب عليها. وكما يوضع عليها المصدر الضوئي.
- الإنارة: فهي ضرورية جدا؛ لأنها تعكس ظل الشخوص وألوانها على الستارة<sup>(١)</sup>.

(١) منظر الحايك - خيال الظل بين التراث والمعاصرة، ص ١٧٨.



## الإكسسوار والمكياج والتكر السردى

-١-

توقف النقاد على التقنيات التي يستخدمها المؤدى في السرد العربى القلم سواء أكانت مساحيق معينة لتغيير ملابس الوجه أم أقنعة وملابس مخصوصة لتغيير الهيئة، ووجدوا فيها دليلاً على وجود الظاهرة الدرامية في التراث العربى القلم.

ولعل على عقلة عرسان أول من تابع هذه الظاهرة في كتابه الموسوم بالظاهرة المسرحية عند العرب، حيث رأى بأن مجلس جميلة<sup>(١)</sup> في الصدر الأول من الإسلام كان يحتوي على هذه التقنيات الدرامية.

يرى على عقلة عرسان بأن جميلة لبست لبسا خاصا في مجلس خاص بدارها، وألبست من حولها من جواربها مثل ما لبست، ورقصت على إيقاع ثم عزفت الموسيقى واستخفها كما استخف الآخريين الطرب، وسرت فيهم نشوة ساحرة، دفعتهم إلى مرحلة جديدة أعلى من سابقتها، فغيرت جميلة ملابسها بملابس زاهية مصبغة، ووضعت وفرة شعر، باروكة أو ضفائر طويلة، على رأسها زادتها جمالا، ودعت لجوقها بمثل ما اتخذت من ملابس ومكياج أي ارتداء الباروكة، والصفائر المسدلة كالعناقيد إلى الأعجاز، والحلى والأقراط وسواها<sup>(٢)</sup>.

كما أنه يرى بأن الخبر الذي ورد عن أبي العبر في الصفحات السابقة عند جلوسه بسر من رأى يحتوي على أدوات الإكسسوار، يقول: " فهى كثيرة وتظهر بشكل واضح الاستعمال، مثل: بلاعة، قصبه طويلة، هواوين. والملابس التي يرتديها المؤدى أبو العبر غريبة تجعل منه شخصية طريفة فعلا وملفتة للنظر"<sup>(٣)</sup>.

أما الأعرجي فإنه يشير إلى وجود غرفة خاصة للإكسسوارات والمكياج في بيوت الخاصة في الخبر الذي روي عن الحسين بن شعرة، وقد أراد أن يحاكي أحمد بن طولون في مجلس أحمد بن المدبر، " دخل خزانة الكسوة، ولبس منها مثل ما كان على أحمد بن طولون"<sup>(٤)</sup>، وقد كثرت في العصر

(١) الأصفهان - الأغاني ٨: ٢٢٦ - ٢٢٧. ذكرنا خبر جميلة كاملا في ص ١٨٢ من الدراسة.

(٢) على عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٤٨ - ٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٤ - ٧٥. وانظر الخبر: ص ٢٠١ - ٢٠٢ من الدراسة.

(٤) اللوي - سيرة أحمد بن طولون، ص ١٤٩.

العباسي الحجر الخاصة بالمؤدين في قصور الخلافة، وكان المتوكل يأمر المؤدين بالانصراف إلى حجرهم<sup>(١)</sup>.

ولقد برز التنكر بتغيير ملامح الوجه عند المكدين، فقد كان فيهم من " يمتال في وجهه حتى يجعله مثل وجه خاقان ملك الترك، ويسوده بالصرير والمداد، ويوهمك بأنه ورم"<sup>(٢)</sup>، إن المكدين أوسع انتشارا من غيرهم في تغيير ملامحهم وهيئات أجسامهم، بما يعهد التعرف على أساليب الحكائيين.

ولابن الجوزي إشارة إلى أن المحاكين كانوا يبخرون أنفسهم بالزيت والكمون لتصفير وجوههم، ومنهم من يمسك معه مادة إذا ما شمها سال دمه<sup>(٣)</sup> وفي حيل النخاسين: " إذا أرادوا أن يطولوا الشعور أن يوصلوا في طرفه من جنسه، وإذا أرادوا الوضع من الإماء أن يلصقوا في الأصداغ شعرا أبيض ليحث البيع على قبض الثمن"<sup>(٤)</sup>، ولعل انتشار استخدام أدوات التنكر والأصباغ جعلهم يهتمون ببناء غرف خاصة لذلك، ويشير مدحت الجيار إلى أن في احتفالية التعازي يستخدم المؤذن ساترا لتغيير الملابس حسب المشاهد الطويلة<sup>(٥)</sup>.

كما يورد الأعرجي ما يشير إلى اهتمام المحاكين في ذلك العصر بالأزياء كحكاية القاضي الخلنجي التي مرت بنا سابقا، حيث افترض الأعرجي بأن المحاكين كانوا يستخدمون الأزياء لمحاكاة قصة الخلنجي التي انتشرت ببغداد، وأخذ يؤديها الراقصون والمختنون<sup>(٦)</sup>، ومما يؤخذ على الأعرجي استخدامه لمصطلح حديث هو " الأزياء " بديلا عن الملابس التي تناسب الحكاية بأحداثها، وزمانها<sup>(٧)</sup>.

أما محمد كامل حسين فإنه يتوقف على المساخرة، ويرى بأن " المسخرة يتخذ لنفسه مكياجاً عرف به فلا بد أن تكون له لحية كثة مشعثة، وفي ذلك يقول الشاعر البهاء زهير في هجاء رجل له لحية كبيرة:

وأحمق ذي لحية      كبيرة منتشرة  
طلبت فيها وجهه      بشدة فلم أره

(١) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ١٤٩.

(٢) البيهقي - المحاسن والمساوئ، ٤٢٢ - ٤٢٣.

(٣) ابن الجوزي - الفصاح والمذكرين، ص ١٤٥.

(٤) ابن بطلان - رسالة في شري الرقيق وتقليب العبيد، ص ٤١١.

(٥) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٣٦.

(٦) محمد حسين الأعرجي - فن التمثيل عند العرب، ص ٣٧.

(٧) شوكت عبدالكريم اليان - تطور فن الحكواتي...، ص ٦٠.

...  
وقد أنت خبيثة      منتنة مستقدرة  
مضحكة ما كان قط مثلها مسخرة

...

فالشاعر يسخر بلحية صاحبه ويقول إن المسخرة لا يحمل مثل هذه اللحية لما يدل على لحية المسخرة وكيف كانت<sup>(١)</sup>.

وإن كان النقاد قد توقفوا عند هذه التقنيات التي تم فيها ما يشبه العمل الدرامي، فإن كل ذلك لم يكن هدفا في نفسه، وهو لا ينبئ عن ظهور الدراما، وإنما ينبئ عن وجود الظاهرة الدرامية وقربها الشديد أحيانا من الشكل المتعارف عليه للمسرح بحالته الراهنة<sup>(٢)</sup>.

#### - ٢ -

رأينا أن المؤدي في التراث العربي القديم استخدم أصباغا مخصصة وملابس متنوعة لكي يبدل من هيئته، ويتنكر في أدوار متفرقة، مما أدى إلى اصطباغ السرد العربي القديم بظاهرة التنكر، وقد كانت نصوص المقامات أهم نموذج يقوم على التنكر بداية والتعرف في النهاية، وقد عرفت كثير من الشخصيات في السير الشعبية بوصفها شخصيات تنكرية، تنوعت أدائها في العمل السردى مما جعلها تقترب من الشخصيات الأدائية الدرامية.

ولقد التمس علي الراعي في المقامة الثالثة عشر البغدادية للحريري<sup>(٣)</sup> تنكرا يقوم على الأداء، يتنكر السروجي في زي امرأة عجوز تمشي ووراءها صغار جياع، وتحال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها العطاء ويجزلوا فيه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب، وخلعت النقاب، فإذا هي أبوزيد السروجي، الذي يستخفه إذ ذاك الطرب بنجاح " عمله الفني "، فترتفع عقيرته بالغناء، متفاخرا بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة:

أصطاد قوما بوعظ	وآخرين بشعر
وأستفزز بخل	عقلا وعقلا بخمر
وتارة أنا صخر	وتارة أخت صخر

(١) محمد كامل حسين - من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ١٩٦ - ١٩٧.

(٢) عادل أبو شنب - مسرح عربي قديم: كراكوز، ص ١٣ - ١٤.

(٣) مقامات الحريري - دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٢٨ - ١٣٥.

فهو مؤد دائم، من النوع الجوال، لا حدود لقدرته، ولا عائق يعوقه عن ممارسة فنه، بل ولا مندوحة له عن ممارسة ذلك النوع:

ولو سلكت طريقاً  
مألوفة طول عمري  
لخاب قدحي وقدحي  
ودام عسري وخسري

والواقع أن أبازيد السروجي هو بذاته أكبر خلق فني في المقامات، إنه شخصيتها الدائمة، ومحورها، الذي تدور عليه الأحداث<sup>(١)</sup>. ويعتبر علي عقلة عرسان أن دخول السروجي في شخصية الجنس الآخر بشكل تمثيلي يتوخى الإقناع جوهرًا ومظهرًا، وهو هنا إلى جو التمثيل أقرب منه إلى أي شيء سواه<sup>(٢)</sup>.

إن البطل في المقامات الهمدانية " الإسكندري " والحريية " السروجي " متكرر في الغالب، لكي يتيح لنفسه حسن الأداء، وحرية التقلب بين الشخصيات، يعفيه هذا التنكر من حيلة التنقل بين الأحداث، والشخصيات " بتغيير الملابس ". وما يدل على المكان بتغير الأدوات والأستار. وكذلك يساعد التنكر نفسه في التعبير عن وجهة نظره، من خلال التكلم على لسان الشخصيات. كل ذلك لكي يشبع تشوقا لدى جمهوره المتعلق حوله، هذا الجمهور الذي جاء ليتابع تلك العقد، وكيفية إيجاد الحلول لها، التي يكون الكشف عنها مدعاة للارتياح، وسبيلا إلى طمأنينة النفس. خصوصا وأن هذه التنويعات لا تضيف إسهابات، وتطويرات مملّة؛ نظرا لأن الحضور في مكان الفرجة، لا يسمح للتطوير والإسهاب، خوفا من سرعة انسحاب الناس عند شعورهم بأي ملل، أو شعورهم بعدم فائدة وقوفهم وانتظارهم. ومن جهة ثانية فإن قصر الموضوع، وسرعة الحل، يسهلان أيضا لغير المرتاح من المقامة الأولى أن ينتظر للفقرة التالية أو المقامة الثانية<sup>(٣)</sup>.

إن كانت نصوص المقامات تقوم على التنكر فإن السير الشعبية عرفت الشخصيات التي تشكل نمطا تنكريا يكتسب صفة الأدائية الدرامية، وصاحبه دائما البطل الذي يتنكر ليظهر في صورة شخصيات متعددة ليخفي حقيقة أمره ويؤدي مهمة معينة مثل: علي الزبيق، وكليب الذي يقوم بدور المهرج، والجني عفاشة ذي اليد الثالثة الحديدية في سيرة الملك سيف، وأبي زيد الهلالي<sup>(٤)</sup>.

(١) علي الراعي - فنون الكوميديا...، ص ١٧٨.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٨٦.

(٣) فاروق أوهان - أغانى تطويع...، ص ٧٥.

(٤) عبدالفتاح قلمه جي - نحو مشروع آخر في المسرح العربي، ص ٧٦.

ولعل أهم من يتميز بالسمة التنكيرية في السير الشعبية العيار، " وهو بطل رئيسي في السيرة الشعبية، وله إمكانيات متعددة لتحويل شخصيته بالشكل الذي يريد، وذلك بواسطة التنكر. وإذا كان عمر العيار يمتلك ذخيرة مرآة الانقلاب التي ينظر فيها، ويطلب منها أن تحوله إلى الشخصية التي يريد، فإن العيارين الآخرين (البطال، الزئبق، شيحة جمال الدين...) يمتلكون تقنية عالية تساعدهم على التحول، فالبطال في سيرة ذات الهمة ينجح في اتخاذ أي صورة ولا يشك فيه أحد، حتى صار ماثرا للهلح والخوف وسط الروم"<sup>(١)</sup>.

ولهذا فالخدعية موجودة بكثرة، إلا أن البطل الشعبي لا يقوم بها، بل أوكلت إلى رفيقه أو ظله، أو وجهه الآخر العيار، فشيوب شقيق عنترة ورفيقه بيتكر الخدعة تلو الأخرى، وعمر العيار يخادع ويحتال، وأبو محمد البطل، عيار سيرة الأميرة ذات الهمة علم من أعلام الخدعية، وأبو زيد الهلالي فنان كبير في الخدع والتنكر"<sup>(٢)</sup>.

إن العيار أو البطل المساعد ينشأ مع البطل، ويحتل المرتبة التالية في البطولة، إن لم يتسنى ذروتها أحيانا إبان غياب البطل أو أثناء وقوعه في الأسر طويلا، والفارق بين البطلين هو فارق في الوسيلة، فبطولة السيف تعهد إلى البطل الملحمي، على حين تعهد بطولة الدهاء والحيلة والعقل إلى هذا المساعد، الأثير والمحبب دائما إلى الجمهور لما يقوم به من حيل وملاعب، وبما يمتلكه من " حراب الحيل " للتنكر، يقع ضحيتها الخصوم بشكل ساحر وهزلي يشبع ميل المتلقي إلى الفكاهة والضحك، ويتيح له تصريف مشاعره العدوانية تجاه الآخر / العدو، وأن يخفف - كما يهدئ - من توتره أثناء السرد البطولي الذي يفيض بالدم في معارك البطل وأثناء القتلى وآلاف الضحايا، ولكنه إذا جد الجد كان خلاص البطل الملحمي وإنقاذ المسلمين من كيد السحرة والأشرار والخصوم أمانة في عنقه، هو كفاء لها، بغير جدال، ومن أشهر هؤلاء الأبطال المساعدين؛ شيوب، وعمر العيار، وعيروض وأبو القمصان وابن البلد عثمان بن الحيلي، والبطال"<sup>(٣)</sup>.

في سيرة عنترة يتوقف فاروق خورشيد على الظاهرة التنكيرية في زي النساء، فيرى بأن " الراوي يصور " بطله أسير ذل العبودية، وأسير اللون الأسود رغم فضائله التي توهمه لمركز الصدارة في القبيلة، فهو فارس شجاع، وهو في نفس الوقت شاعر كبير يملك ناصية الفعل والقول جميعا. ويضع أمامه الصورة المضادة لشخصيات تنتسب إلى القبيلة بحكم اللون والولادة معا، وهي لا تنتسب

(١) سعيد يقطين - قال الراوي: البينات الحكائية في السير الشعبية، ص ١٠٥.

(٢) طلال حرب - أولية النص: نظرات في الفد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ص ٢٠٧.

(٣) محمد رجب الحجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٢٠٢.

إلى القبيلة وحسب، وإنما تنتسب إلى أشرف بطونها كشخصية الربيع بن زيادة الذي يصر (الراوي) دائما على نعته بصفة (الطنجير) ويرسمه بصورة ترسم معالم نخثه وبعده عن مظاهر الرجولة الكاملة، ولجونه إلى أساليب النساء في التأمر على عنترة، بل يبعد (الراوي) في هذا التشويه فيجعله يضطر إلى لبس ملابس النساء للهروب بحياته<sup>(١)</sup>.

فالسيرة الشعبية وظاهرة التنكر فيها قدمت كما يرى فاروق خورشيد صورا متعددة للأداء والمؤدين، وإن لم يكن ميدانه هو المسرح بل الحياة نفسها، وأحداث المغامرات في أنحاء الوطن العربي، وفي بلاد الأعداء من عجم وروم وصليبيين أيضا... " ففي سيرة عنترة يتنكر سلال الخيل، ويغير من ملامحه وملابسه ولهجته ليدخل إلى مضارب القبيلة ويختال لسرقة الخيل الشهيرة، وفي سيرة عنترة الحديث عن أكثر من سلال، ولكن السيرة ركزت بالذات على شيبوب، ومهارته في الخيل والخداع، والتنكر وتغيير الهيئة والصوت، وفي سيرة حمزة البهلوان، يقدم عمر الخطاف الدور نفسه، ويصل به الأمر أن يتنكر هو وبمجموعة من أعوانه، هي هيئة كبير (المرابية) وأعوانه بعد أن يعقلوهم، وهم في طريقهم للاحتفال بالنيروز ويلبسون ثيابهم ويخدعون الجميع حتى يخلصوا حمزة من الأسر والقتل"<sup>(٢)</sup>.

ولشيبوب في التنكر ضروب كثيرة تساعده في التخفي والتجوال بين أعدائه، فقد أرسله عنترة يوما ليستطلع أخبار عروة بن الورد، ومقري الوحش اللذين أسرها أهل اليمن فـ " فقام على قدميه، وقد وضع بين يديه آلة حيلته، ولبس شيئا أسود، وعصب رأسه بعصابة صوف وذبح غزالة ولطخ بدمها جسده ووجهه، ووقف في الهواء حتى جف الدم، ولبس ثيابا خلقة، فنظر إليه أخوه عنترة فارتجف، وقال في نفسه: أعوذ برب الفلق من هذا الشيطان وما يفعل من الدواهي والخيل"<sup>(٣)</sup>.

أما في سيرة ذات المهمة، فتخوض الأميرة بلاد الروم متنكرة وراء خلاص ابنها دون تفكير في العواقب، أو خوف من الموت أو الأسر، ومن خلال هذه العاطفة يرسم الراوي حقيقة علاقتها بجنودها وفرسانها الآخرين، فإذا هي نوع من الأمومة الفائضة تظل بما كل من في جيشها من فرسان سواء من العرب أم من السود أم من الروم المسلمين، وهم يحسون بهذه العاطفة ويقابلونها بمثلها، فهم لها جميعا أبناء يتزلون ابنها الحقيقي عبدالوهاب من أنفسهم منزلة الأخ الأكبر، ويتزلونها هي منزلة الأم بما لها من حقوق أولها الحب وآخرها الطاعة<sup>(٤)</sup>.

(١) فاروق خورشيد - أضواء على السيرة الشعبية، ص ٣٣-٣٤. وانظر: فاروق خورشيد وعمرد ذهن- ي فن كتابة السيرة الشعبية: عنترة بن شداد، ص ١٢٠.

(٢) فاروق خورشيد - الجنور الشعبية للمسرح العربي، ص ١٣٠.

(٣) سيرة عنترة بن شداد، ٣: ٣٧.

(٤) فاروق خورشيد - أضواء على السيرة الشعبية، ص ٥٧.

وتتجلى البراعة في التنكر بوصفها عنصرا هاما من عناصر المغامرة بين صفوف المسلمين أو الروم في سيرة ذات المهمة، يكون فيها البطل متمتعا بالمهارة الفائقة التي لا تجارى في تغيير الوجه والشكل والصوت، وفي إتقان أدوار القساوسة والرهبان وكبار قادة الروم. فالبطل لم يكن ميرزا في القتال كما تفعل ذات المهمة وابنها عبدالوهاب، وإنما كان ميرزا في الحيل، وقد قال في ذلك: "أنا ما صناعتني الحرب والظعن والضرب وإنما صناعتني في الحيل والخداع في حصن أو قلعة"<sup>(١)</sup>.

"وليس في وسعنا أن نعدد حيل البطل، ويكفي أن نقول إنه يعد المحرك الأول لحوادث السيرة، فقد يتسلل داخل بلاد الروم متخفيا ويمكث بها زمنا يتيح له فرصة التعرف على من يكون عالما بمخطط الحرب، ثم يصطنع معه كافة الحيل حتى يستمد منه بعض المعلومات وينقلها بدوره إلى العرب، فيتمكثون من رسم خططهم بناء على ذلك. وقد يسعى إلى تضليل الروم حتى تتم خطة جيشه بنجاح. فإذا تعذر على المسلمين فتح بلد حصين، أسرع البطل وتقن في حيله حتى يعمل على إسقاط البلد"<sup>(٢)</sup>.

أما في السيرة الظاهرية فلقد كثرت المفاجآت، بسبب التنكر الذي اقتضته طبيعة الخدع والحيل، "فكثيرا ما كان الفرد يتنكر في صورة راهب أو درويش أو مسلم نصراني، وقد يتنكر الرجل في صورة امرأة، والمرأة في صورة رجل"<sup>(٣)</sup>، وفن التنكر من الفنون التي عنيت بها السيرة الظاهرية عناية فائقة، وتجلى جمال الدين شيحة نموذجاً على ذلك، "فلقد زود أصحاب السيرة شيحة بأدوات التنكر، لا تفارقه أينما ذهب، كما جعلوا للملك الظاهر غرفة خاصة أقرب ما تكون إلى غرفة الماكياج وهي قاعة التبديل...، وقالوا عنه - أي المقدم جمال الدين شيحة: إنه غلام جميل حلو المنظر حسن الوجه، مكتمل العيون، رشيق خفيف، يغلي على الأرض مثل القدر، وزودوه بالسوط الذي تجثم فيه قوته، وجراب الحيل، وبدلتها يستمد منها براعته في التنكر والتغلب على ما يعترض سبيله من صعاب"<sup>(٤)</sup>.

وفي المستوى نفسه كان أبو يزيد في السيرة الهلالية يتنكر في شخصية الشاعر الجوال أو العبد وشاعر الرباية أو راهب مسيحي أو درويش أعجمي أو مهرج البلاط...، وأبو زيد إلى جوار فروسيته وشجاعته هو أبو الحيل أو صاحب الحيل والكيد، وتسمى هذه المهارات بأنما مهارات الشطارة

(١) سيرة الأئمة ذات المهمة، طبعه عبدالحميد حفي، "د.ت"، ١٠ : ٤٥.

(٢) نبيلة إبراهيم - سيرة الأئمة ذات المهمة: دراسة مقارنة، ص ٥٠ - ٥١.

(٣) عبدالحميد بونس - الظاهر بونس في القص الشعبي، ص ٤٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٧ و ٦٧.

والعيافة، وهي أصل من أصول سيرة على الزبيق الذي هو أحد هؤلاء الشطار، بل هو يتفوق عليهم في الخداع والحيل وخاصة التنكر، فتنكر في زي اليهودي شميعة، وفي زي الحمامي، بل وعلى هيئة عدوه صلاح الدين الكلبي أيضا، وتجاريه في هذه الفنون الأدائية دليلا محتالة وزينب النصابة، والتنكر وتقمص الشخصيات المختلفة يحتاج من الأبطال إلى مهارات جسدية ونفسية معينة، وإلى قدر كبير من المعرفة بالعادات والتقاليد للشخصيات والأزياء المختلفة، وحصيلة ضخمة من معرفة اللغات واللهجات السائدة في كل عصر<sup>(١)</sup>.

إن نصوص السرد العربي القديم تحرص على أن تؤكد أن أبطالها قد حازوا على مهارات التنكر بعد عناء شديد في التحصيل والتعليم وخاصة السير الشعبية، ولكن ظاهرة التنكر في السرد العربي القديم، وتقبل الناس لها كانت تقضي بالطبع إلى تقبل الأداءات الحية باعتبارها عملا تمثيلا فنيا أو ترفيهيا، وقبل أن نتقل إلى الفصل الرابع لا بد وأن نشير بأن ظاهرة التنكر في السرد العربي القديم تحتاج إلى دراسة مستقلة لأنها تثير قضايا متفرقة ومهمة.

(١) فاروق خورشيد - الجذور الشعبية للمسرح العربي، ص ١٣١.



## الفصل الرابع

رؤية النقاد للمتلقي الدرامي في السرد العربي  
القديم

## المتلقي العام / المتلقي الخاص

كان المتوكّل يكنّ ودًّا خاصًّا لجماعة من المؤدين الهزلين، أطلق عليهم اسم " السّماجة "، وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة، إيناسا لهم.

وتصادف أن دخل إسحق بن إبراهيم على المتوكّل في يوم نيروز، فوجد هولاء السّماجة بين يديه، وقد قربوا منه للقط الدراهم التي تشر عليهم، وجذبوا ذيل المتوكّل. فلما رأى إسحق ذلك، ولّى مغضبا وهو يتمتم: أفّ، وتفّ! فما تغني حراستنا المملكة مع هذا التضييع.

ورآه المتوكّل قد ولّى فقال: ويلكم، ردوا أبا الحسين، فقد خرج مغضبا، فخرج الحجاب والخدم خلفه، فدخل وهو يسمع خدمه كل مكروه، حتّى وصل إلى المتوكّل، فقال: ما أغضبك ولم خرجت؟ فقال: يا أمير المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من أعداء مثل ما له من الأولياء! تجلس في مجلس يستدلك فيه مثل هولاء الكلاب تجاذبوا ذيلك، وكلّ واحد منهم متنكّر بصورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدوّ قد احتسب نفسه ديانة، وله نيّة فاسدة وطويّة ردية، فيثبت لك! فقال المتوكّل: يا أبا الحسين فوالله لا تراني على مثلها أبدا، وبُني للمتوكّل بعد ذلك مجلس مشرف، ينظر منه إلى السّماجة<sup>(١)</sup>.

نعتقد أن الخير الذي مرّ بنا قادر على توضيح الفرق بين المتلقي الخاص والمتلقي العام، المتلقي هنا من الخاصّة بل أنه من خاص الخواص، فهو الخليفة المتوكّل، في حضرة من يفهم إسحاق بن إبراهيم بالكلاب، وهي مفارقة بحمد ذاتها. إن المتلقي المعياري والذي هو إسحق ابن إبراهيم توجّس خيفة من هذا المرأى العجيب والمتناقض في مستويات عدّة، الخليفة لم يشرف من عل على السّماجة، والسّماجة ارتفعوا من حضيض إلى وضعية تساووا فيها معه، وأصبحوا ندّا له، هم بين يديه، ويجسرون ذيله، والمشهد بأكلمه يلغي الثنائية القائمة بين الخاص والعام، وهو ما يلهب صدر إسحق بن إبراهيم بالغضب؛ لأنه يزيل الفروق بين الخاصّة والعامّة التي يحرص عليها المتلقي المعياري المجهّز بالبعد الثقافي النمطي القائم على التمايز.

يصدر إسحق بن إبراهيم هنا من ذهنية تحدّد فيها المعيار الخاص بالمتلقي، واتضح في داخله الحدود التي تفصل بين المؤدين من جهة والمتلقين من جهة أخرى، المتلقي الخاص في نظر

(١) الشافعي - الديارات، ص ٣٩-٤٠.

إسحق بن إبراهيم لا بد وأن يلزم حدوده كي لا يتشبه بالمتلقي العام، والتلقي العام صفة بعيدة كل البعد عن الخاصة، هذا المعيار لم يتحقق في مجلس المتوكّل.

إن المتلقي العام يتذلل من قبل المؤدي، والمؤدي عند العامة هو الذي يشرف على عملية الأداء القصصي، فمن غير المعقول أن تنقلب هذه الصورة، فيتوجّه المتلقي الخاص إلى المؤدي بدلا من أن يتوجّه المؤدي إلى المتلقي الخاص، إن مصدر غضب إسحق بن إبراهيم على المتوكّل يعود بالدرجة الأولى إلى أن المتوكّل أصبح مؤديا ومشاركا في عملية الأداء، بحيث أنه تحوّل من متلق سلمي إلى متلق إيجابي، فقادر وضعية النظر والمشاركة إلى الانخراط في الأداء مع السماجة وبالتالي ابتدل نفسه وجعل هؤلاء السماجة يستخفون به.

أدرك المتوكّل مغزى إسحق بن إبراهيم، فماذا فعل؟ بُني للمتوكّل بعد ذلك مجلس مشرف، ينظر منه إلى السماجة "، فعادت صورة المجلس إلى مكانها الحقيقي، الخليفة يطل من الأعلى على السماجة، والسماجة يتوجهون إلى الخليفة في مكان أسفل منه، بحيث لا يمكن والحال هذه أن يقتربوا منه، وأن يجروا ذيله، ولكنهم يكتفون بالأداء ليضحكوا الخليفة، فيصبح الخليفة هو المكرّم، وتصبح السماجة هي المبتذلة.

ولكن هل هذا يعني أن المؤدي يتذلل المتلقي العام في عملية الأداء القصصي؟ الحقيقة إن إحدى مسوغات التلقي العياري - كما سنرى لاحقا - في موقفه الراض للأداء المتوجّه للعامة ينصب في أنه ابتذال للمتلقين، لدينا مثال فريد على ذلك: روى أبو الفرج بن الجوزي في سند ينتهي إلى عثمان الوراق، قال: " رأيت العتاي يأكل خبزا على الطريق بباب الشام فقلت له : ويحك أما تستحي، فقال لي: رأيت لو كنا في دار فيها بقر كنت تحتشم أن تأكل وهي تراك؟ قال: فقلت لا، قال فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر، فقام فوعظ وقص حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم: روي لنا من غير وجه أن من بلغ لسانه أرنية أنفه لم يدخل النار. قال فما بقي منهم أحد إلا أخرج لسانه يومئذ به نحو أرنبته ويقدر هل يبلغها" (١).

العلاقة بين القاصّ هنا والمتلقي العام علاقة توضح بصورة جلية مدى الابتذال الذي يمارسه المؤدي ناحية العامة، فالمتلقي العام كما يتضح من النص السابق متحكّم فيه من قبل سلطة القاصّ، خاضع له ومتوجّه إليه دون وجه حق، ما يقوله القاصّ أيّا كان هذا القول يجد قبولا من عند المتلقي العام.

(١) ابن الجوزي - نليس إبليس، ص ١٦١.

إن الفارق الأساسي بين المتلقي الخاص والمتلقي العام هو أن المؤدي في مجالس الخاصة يكون متوجهاً إلى المتلقي، يتطلع إليه، ويكون هو المتحكم في السرد وفي السارد، على خلاف مجالس العامة، يكون المؤدي متحكماً في جماعة المتلقين، يذهب بهم أينما شاء، فيكيهم تارة ويضحكهم تارة أخرى.

وكون المؤدي هو الذي يتحكم في مجالس العامة لا يعني بالضرورة أنه غير خاضع أيضاً لضغوط المتلقي وضغوط الواقع السياسي والاجتماعي، وإنه - أي المؤدي - إن لم يلقِ اعتباراً لهم سيعرض نفسه للتهلكة، روي أنه عندما قدم الفقيه المروزي المشهور أبو الحسن أردشير بن منصور بغداد في سنة ٤٨٦ هـ، في طريقه لأداء فريضة الحج، أعجب فقهاؤها بعلمه، وفتنوا بحديثه، ورجبوا أن يستفيد به العامة، فعقد لهم مجالس للوعظ... فأقبل الناس على مجلسه... ولكن سرعان ما انقلب عليه بعض من كان يحضر مجلسه - كما نظن من أصحاب التجارة والنفوذ والمال عندما تحدث عن الحلال والحرام في البيع والشراء والمعاملات والقروض، فنهى أن يتعامل الناس ببيع القراضة بالصحيح، ورأى أنه ربما محرم، فكانت هذه الفتوى بمثابة ناقوس الخطر الذي دق إيذاناً بالرحيل رغم ذلك القبول العظيم، فحورب الفقيه المروزي في رزقه، ومنع من الوعظ، وأخرج من البلد كلها<sup>(١)</sup>، إن المتلقي الخاص هنا هو التاجر الربوي الذي لا ينحصر تأثيره فقط على المجالس الخاصة وإنما يمتد تأثيره ليشمل مجالس العامة أيضاً.

ولعل السارد في السير الشعبية أدرك سلطة المتلقي الخاص على مجلسه، فبطّن عباراته من أجل أن يستحوذ على المتلقين الذين يقاسمونهم، فعبّر عن وجهة نظرهم، ووقف بأحداث سيره موقف المعارض لما يعارضون والمؤيد لما يؤيدون، ولأن المتلقي الخاص أدرك هو من جهته هذه العلاقة الجدلية التي تربط الراوي والمتلقين العوام أملى على الراوي بعض الآراء والمعتقدات الخاصة ليوجه المتلقي العام الوجهة التي يريد<sup>(٢)</sup>.

امتدّت هذه العلاقة الجدلية إلى خيال الظل، ونجح المخايل في الهروب من المتلقي المعياري، من خلال اتخاذه أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلًا لباباته، ومن خلال النهاية الموصولة بالتوبة والحج ليخفف من وقع الصور الجنسية التي تمتلئ بها البابتة على المتلقي الخاص، وليتخلص من اضطهادها<sup>(٣)</sup>. فالمتلقي الخاص وإن كان غائباً عن عروض خيال الظل يشكل ضغطاً على المخايل،

(١) ابن الأثير - الكامل في التاريخ، ٨: ٤٩٠.

(٢) فاروق خورشيد وعمود ذهني - فن كتابة السيرة الشعبية، ص ١٩٣.

(٣) مدحت الجبار - البحث عن النفس في المسرح العربي، ص ٦٠.

وهذا لا يعني بالضرورة أن المتلقي العام لم يكن له دور في تشكيل بنية الباطنة، وإنما كان دوره إيجابياً كما سنرى لاحقاً<sup>(١)</sup>.

يكتفي المتلقي العام بالمشاهدة، وعادة ما يتحول المتلقي العام من كونه مشاهداً للمؤدي إلى مشارك معه في الأداء، فدور المتلقي الخاص في عملية الأداء القصصي عادة ما ينحصر في اعتباره متلقياً سلبياً على خلاف المتلقي العام الذي يترع إلى الإيجابية فيشارك مع المؤدي القاص.

إن هذه العلاقة التداخلية التي تربط المتلقي العام بالمؤدي، وهذه العلاقة الانفصالية القائمة بين المتلقي الخاص والمؤدي جعلت الدارسين أكثر ما يتجهون إلى المتلقي العام؛ نظراً لأنه يترع إلى الدرامية، فهو متصل بالمؤدي، متأثر به، مشارك في الأداء، علاوة على أنه يشكل علاقات أكثر حيوية بنظرائه المتلقين.

يشكل المتلقي في طقس التعزية علاقات تجاور مع نظرائه المتلقين، واندماج في الأداء، وفي السير الشعبية تحكم ثنائية الاتصال والانفصال جماعة المتلقين، أما في المجالس القصصية فنادراً ما تشكل جماعة المتلقين جماعات منفصلة بعضها عن بعضها، ولعل الخبر الذي يرويه لنا الجاحظ يؤكد عدم توحد المتلقين في مجلس القصص، وهو نادر ما يحدث، حيث يقول: "ومن القصص موسى الأسواري، وكان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه المشهور به، فتعقد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله، ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية، فلا يدري بأي لسان هو أبين"<sup>(٢)</sup>.

جماعة المتلقين هنا ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين، ويشكلون دائرتين لكلٍ منهما خصوصيتها اللغوية، بحيث لا يتيح لهما اختلاف الثقافة التواصل والتداخل، أو الاختلاف والانفصال فيما بينهما، على خلاف ما يحدث في السير الشعبية، إذ إن انفصال المتلقين أو توحدهم يكون نتيجة الحكيم نفسه، فوظيفة التقديمية "الدعوة للتوحيد والصلاة على النبي" توحد المتلقين، يقول أحمد مرسي في ذلك: "عندما تقال إحدى هذه العبارات، فإنهم - أي الجمهور - يولفون وجداناً جمعياً واحداً، لذلك فالمألوف أن يسمع الإنسان عبارات الرد على الدعوة السالفة الذكر من الموجودين كافة. . . لا إله إلا الله . . . عليه الصلاة والسلام . . . وهكذا. . . ومن هنا يتهيؤون لسماع الحكاية دون أن يفرق بينهم حديث جاني يدور هنا أو هناك"<sup>(٣)</sup>، فضلاً عن ذلك فقد كان المتلقون ينفعلون مع الرواي،

(١) انظر: ص ٢٤٩ - ٢٥٠ من الدراسة.

(٢) الجاحظ - البيان والبيان، ١٩٨٥: ١٠٤، ٣٦٨.

(٣) أحمد مرسي - الأدب الشعبي وفنونه ص ٨٤.

ويصدقون ما يحكى لهم، ويتعصبون أحيانا لموقف أحد الأبطال، وقد ينحاز بعضهم لهذا الفريق أو ذاك<sup>(١)</sup>.

إن القصص الموجهة للمتلقى الخاص لا يتيح مثل هذه العلاقة الحيوية التي تربط المتلقى بالمودي، والمتلقي بالمتلقي، والمودي بالمتلقي، وإنما في التلقي الخاص يكون فيها المودي والمتلقون متوجهين إلى المتلقي الأسمى مكانة بينهم، سواء كان خليفة أو تاجرا أو فقيها، واستنادا إلى العلاقة التفاعلة التي برزت في مجالس العامة نستطيع تفسير شدة حضور الظاهرة الدرامية فيها، على خلاف العلاقة الآلية التي برزت في المجالس الخاصة للقص إذ تسببت في التقليل منها، وهذا ما جعل اهتمام النقاد ينصب على المجالس العامة التي تتعدّد فيها علاقات أشبه ما تكون بالمرسح؛ لأن الخطاب الموجه لاستهلاك العامة قائم على استدعاء ما في نفوسهم - من نزعات الرغبة والرغبة والتذكير بمخافتات الدين - وتضخيمه، وما يعد به من خيرات الجنان، وحسن الجزاء، وما يتوعد به من عذاب القبور وهو الحشر ونار الجحيم، ثم وجب أن يساق هذا الخطاب في قالب قصصي لما يتضمنه من تمثيل وتصوير وتشخيص مما يجعله من طبيعة إدراكهم الحسي (السادج)<sup>(٢)</sup>، وأعتقد أن هذا كفيلا بأن يولد الفكاهة في العمل السردي القديم، ويجعلها أقرب إلى الكوميديا كما يقول خليل الموسى<sup>(٣)</sup>.

ولعل علي عقله عرسان في استبعاده للنصوص السردية التي تتوجه للخاصة كان يرى مثل ذلك، فهو لم يبحث عن الظاهرة الدرامية فيما يتوجه للخاصة، وإنما جعل المتلقي العام وما يتوجه إليه أنموذجا للتحليل والبحث عن الظاهرة الدرامية<sup>(٤)</sup>.

والقليل منهم راح يبحث عن الظاهرة الدرامية في مجالس الخاصة، ونخص منهم بالذكر علي الراعي. الذي لفت انتباهه الخليفة المتوكل، فوجد بأن له دورا بارزا في النهوض بالأشكال التي تترع للدرامية: كالحاكية والسماجة وغيرهما. فالمتلقي الخاص/ المتوكل في نظره لم يكتف بالمتلقي فحسب، وإنما ذهب إلى بناء مسرح بدائي، ممثلوه السماجة، والمتلقي الوحيد فيه: المتوكل<sup>(٥)</sup>. إن هذا المتلقي لا يدخل في علاقات مع متلقين آخرين، يظل منفردا، في مقصورة يشاهد عروض السماجة.

(١) أحمد مرسى - الأدب الشعبي وفنونه، ص ٧٩.

(٢) فرج بن رمضان - محاول في تعدد وضع القصص في الأدب العربي القديم، ص ٢٦٠.

(٣) خليل الموسى - المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد كتاب العرب، ص ١٠.

(٤) علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٢٢٣.

(٥) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٣٦.

وليودي المتوكل دوره المركزي في هذه العروض - كما أشرنا سابقا - طفق يوزع طرق الأداء وكأنه مشتغل بالإخراج على حد تعبير علي الراعي، حيث يقول: اشتغل المتوكل " بالإخراج المسرحي ذات مرة شرب فيها في قصره المسمى بالبركوار، فقال لندمائه: أريد أن أقيم احتفالا بالورد، ولم يكن ذلك أوامها، فقالوا له: ليست هذه أيام ورد. ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائرا أمام هذه العقبة الهينة، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب أن تصبغ بالألوان: الأسود والأصفر والأحمر، وأن يترك بعضا على لونه الأصلي. ثم انتظر حتى كان يوم فيه ريح فأمر أن تنصب قبة لها أربعون بابا، فأصبح فيها والندماء حوله والخدم وعددهم سبعمائة، أقيبة جديدة، وقلنسوات لكل منها لون يغير سائر الأقيبة والقلنسوات. وأمر المتوكل إذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد، فكانت الريح تحملها لخفتها، فتطير في الهواء كما يتطير الورد... وبهذا تم للخليفة الفنان والمخرج المسرحي ما أراد"<sup>(١)</sup>.

فالمتلقي الخاص - كما نرى في النص السابق - يؤكد حقيقة ما سقناه سابقا في طبيعة التلقي الخاص، فالخليفة يكون هو المركز الذي تنطلق منه الأداءات، فرغبة التلقي هنا وليدة إرادة المتوكل، على خلاف المتلقي العام الذي يحضر هو بنفسه إلى مجالس القص؛ فالأداءات تبدأ دون استشارة العامة، متى يرغب المؤدي في قيام المجلس تتوافد عليه العامة، ولكن المتلقي الخاص متى يرغب هو يتوافد عليه المؤدون " أريد أن أقيم احتفالا بالورد..."، في المسارح عموما تتوافد الجماهير متى أعلنت الفرقة المسرحية عن عروضها.

يكون المؤدي في مجالس العامة هو المسؤول الوحيد عن ديكورات المكان الذي يبدأ فيه القص، أما مجالس الخاصة فيكون المتلقي فيها هو المسؤول عن الإعداد للمكان الذي سوف تقام فيه الأداءات، إن الخليفة المتوكل هو الذي يأمر أن تنصب قبة لها أربعون بابا، وهو الذي يأمر بنثر الدراهم كما ينثر الورد، أي أن المتوكل/ المتلقي الخاص هنا هو الموجه للمودين، على خلاف مجالس العامة التي تسير الأداءات وتنخلق الأحداث فيها حسب رغبة المؤدي/القاص وحسب الأثر الجمالي الذي يحدته الحكى في المتلقي.

إن الفروقات التي سقناها سابقا - بين المتلقي الخاص والمتلقي العام - نستطيع تطبيقها على مجمل النصوص التي تترع إلى الدرامية، ولناخذ مثالين يوضحان ما أردناه:

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٣٥-٣٦.

## ١. المتلقي الخاص:

في مناسبة زواج المأمون بنت وزيره الحسن بن سهل المسماة " بوران " : وزعت الرقاع على حاشية المأمون تحمل أسماء كثيرة من الضياع وبتدار من الدنانير كل بدرة عشرة آلاف، وأعطى المأمون " بوران " ألف يا قوته وأوقد لها شموع العنبر وبسط لها حصيرا منسوجا بالذهب، مككلا بالدر والياقوت، ونثرت جدتها عليها حين جلس إليها المأمون ألف درة. إن جلوس المأمون على عرشه كان في حد ذاته حفلا حافلا بالألوان والأضواء والحركة المرتبة من قبل. يجلس على كرسي مرتفع في عرش أرمني من الحرير أو الخنز، ويلبس قباء أسود من الحرير، وعلى رأسه عمامة سوداء، ويتقلد سيف الرسول عليه السلام ويمسك بقضيب، ويقف الغلمان والخدم من خلف السرير وحواليه - متقلدين السيوف - وفي أيديهم بعض أسلحة الحروب، وكان يقوم من وراء السرير وجانبه خدم صقالبة يذبون عن الخليفة بالمذاب المطعمة بالذهب والفضة، وتمد أمامه ستارة دياج، إذا دخل الناس رفعت، وإذا أريد مدت، ورتب في الدار قريبا من المجلس خدم بأيديهم قسي البندق يرمون بها الغربان والطيور لئلا ينبع بها ناعب<sup>(١)</sup>.

## ٢. المتلقي العام:

قال العُتبي: سمعت أبا عبدالرحمن بشرا يقول: كان في زمن المهدي رجل صوفي وكان عاقلا ورعا، فتحتمق ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان يركب قصبية في كل جمعة يومين: الاثنين والخميس، فإذا ركب في هذين اليومين فليس لمعلم على صبيانه حكم ولا طاعه، فيخرج ويخرج معه الرجال والنساء والصبيان، فيصعد تلاً وينادي بأعلى صوته: ماذا فعل النبيون والمرسلون؟ أليسوا في أعلى عليين؟ قالوا: بلى، ثم قال: هاتوا أبا بكر - فأجلس غلامه بين يديه - فقال: جزاك الله يا أبا بكر عن الرعية خيرا، لقد عدلت وقمت بالقسط ووصلت جبل

(١) انظر: شذرات الذهب، ٢: ١٠٦، وانظر النهي - سير أعلام النبلاء، ١١: ١٧٢، وانظر الفلقشندي - مآثر الإنافة، ٣: ٣٦٥ وما بعدها، والمسعودي-

مروج الذهب، ٤: ٣٥ - ٣٦. ولقد نقلنا الخبر عن علي الراعي - المشرح في الوطن العربي، ص ٣٧.



الدين بعد حلّ وتنازع، واتبعت الحق وأظهرته، اذهبوا به إلى أعلى عليين...<sup>(١)</sup>، وهكذا يفعل بعمر بن الخطاب وعثمان وعلي، ويتلوهم بخلفاء بني أمية ويدخلهم النار، حتى يصل إلى عمر بن عبدالعزيز.

يكشف لنا النصان اللذان أوردناهما ما يأتي:

- في الخير الأول المتلقي على عرشه والحاشية (المودي) أسفل منه، أما في الخير الثاني المؤدي فوق القصة والمتلقي أسفل منه.
- في الخير الأول المتلقي والذي - هو مؤد أيضا - يأمر المؤدين بمد ورفع ستارة الديباج، في الخير الثاني المؤدي هو الذي يأمر المتلقي.
- في الخير الأول المتلقي هو الذي يعلن قيام المجلس الاحتفالي، في الخير الثاني المؤدي هو الذي يعلن عن قيام المجلس.
- في الخير الأول المتلقي هو المركز الذي تتحرك منه الأفعال، في الخير الثاني المؤدي هو المركز الذي تتحرك منه الأفعال.
- في الخير الأول جماعة المتلقين والمؤدين يتوجهون إلى الخليفة المتلقي، في الخير الثاني جماعة المتلقين والمودي يتوجهون إلى المؤدي.
- في الخير الأول المتلقي هو المسؤول عن ديكورات المجلس، وهو المسؤول عن اختيار المكان الذي يقام فيه الحفل، في الخير الثاني المؤدي هو المسؤول عن مكان التجمع.
- في الخير الأول المؤدون والمتلقون حول المتلقي المركز، في الخير الثاني المتلقون حول المؤدي.

## المتلقي الإيجابي

### أولا : المتلقي المشارك في الأداء

- ١ -

أشرنا فيما سبق إلى أن المتلقي العام كان أكثر إيجابية من المتلقي الخاص - سواء أكان ذكرا أم أنثى - في عملية الأداء القصصي. هذا الدور لفت أنظار النقاد الذين تعرّضوا للظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم، وحاول بعضهم أن يسوّغ هذه العلاقة التي ربطت المتلقي الإيجابي بالمؤدي، مثلما فعلت مَمَارَا الكساندروفنا بوتيسيفا، وهي تبحث عن الأسس التاريخية التي أسهمت في رقد هذه العلاقة، فرأت بأن حضور المتفرّج العربي إلى مجالس القص يعود إلى الطقوس التقليدية القديمة، والتي كان لها أحيانا صفة دينية خالصة، وأحيانا أخرى صفة دنيوية<sup>(١)</sup>.

إن هذه العلاقة التي ربطت المتلقي الإيجابي بالمؤدي في عملية الأداء القصصي لم تكن خاصة بالثقافة العربية فقط، فهي من طبيعة المجتمعات الشفاهية عامة، علما بأنها أسهمت في التقاء المتفرجين بالمستفيدين في مسرحنا العربي، لذلك استفاد كتاب المسرح من الأشكال السردية العربية القديمة كالحكواتي وخيال الظل وغيرهما؛ لأنها أكثر قربا من المتلقي العربي إذا ما قورنت بالأشكال المسرحية الشائعة، ففي مجالس السمر - وهي أول صورة من صور الحكيم - كان المتلقي يستمتع بالعبء الدرامي القائم على تجسيد الشخصيات والأحداث، إذ تتضافر فيها الدرامية والمتعة الغنائية<sup>(٢)</sup>.

لم يتوقّف الدارسون عند دور المتلقي في مجالس السمر هذه في الجاهلية، ولعل مرد ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى عدم ثبات نسبة هذه النصوص السردية إلى العصر الجاهلي، وعدم وجود نصوص كثيرة توضّح حالة المتلقي عند سماعه الأسمار، ولعل ألفت الروي وعلي عقلة عرسان هما الوحيدان اللذان وقفا على دور المتلقي الإيجابي في عملية الأداء القصصي في المرويات السردية باعتباره متلقيا دراميا فيها، علما بأن السمر في الجاهلية قدّم فائدة وخبرة ومتعة للمتلقى، " وقد صار السمر أساسا للقصص العربي والتاريخ الجاهلي، على الرغم من أن طابع السمر، أي القصص والتحدث والإنصات إلى المسامر لا يتفق مع الطابع التاريخي، إلا أنه مدّة المؤرخين مع ذلك بشيء من أخبار أيامها ورجالها في صورة من الصور المعروفة عن القصص، والعادة أن الذين يبرزون ويظهرون في رواية القصص هم

(١) مَمَارَا الكساندروفنا بوتيسيفا - ألف عام على المسرح العربي، ص ٣٥.

(٢) أحمد صفر - توظيف التراث الشعبي في المسرح، ص ٢٩.

أصحاب الألسنة الذرية الذين أوتوا مواهب خاصة، والذين يجيدون معرفة نفسيات من يحيط بهم للاستماع إلى قصصهم، فيحدثون السامعين إليهم بما سمعوه من تقدم عليهم أو من يعاصرهم من أخبار وحوادث مسلية وطريفة كان الجاهليون إذ ذاك يتشوقون إلى الاستماع إليها. . . وهذا النوع من السمر، لا يتقيد بالصدق وبالتعلل، كما أن السامعين لا يهتمهم فيه إذا كان معقولا أو غير معقول، وكل ما يهتمهم منه هو التلذذ بسماع القصص أو الأشعار أو الأخبار وأمور الشجعان أو غير ذلك. ولما كان السمر لا يتقيد بمكان، وهو يتناسب مع عقلية القاص وعقلية السامع وحالاته النفسية التي يكون عليها عند الاستماع إلى السمر، لهذا كان السمر ألوانا وأشكالا، منه ما يتناول أخبار العالم كما وصلت إلى البادية، ومنه ما يتناول أخبار الملوك وأخبار سادات القبائل، ومنه ما يتناول الشعر والمناسبات التي قيل فيها الشعر، ومنه ما يتناول الجن والأساطير والخرافات وأمثال ذلك من غريب، فهو يبهز لب أذكي الناس، ويلهب في السامعين نيران العواطف، فيجعلهم يقبلون على الاستماع إلى هذا العنصر: عنصر التصنع في القص والإغراب، لأن من طبع الإنسان البحث والتفتيش عن كل شيء غريب<sup>(١)</sup>.

ينظر علي عقله عرسان إلى المتلقي الإيجابي من خلال معايته لمجلس القص عامة، دون المراوحة في تجزيء الظواهر الدرامية المنبثقة فيه، مما كان له الأثر الكبير في توجيه مفهومه للظاهرة الدرامية في المرويات السردية، فالمتلقي الإيجابي في مجالس القص كما يرى عرسان يكون شبيها بالمتلقي في المسرح الشامل، الذي يجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والألوان، وهو بذلك يتوجه إلى كل حواس المتلقي<sup>(٢)</sup>، فدور المتلقي في المجالس القصصية والصوفية - في نظر عرسان - تشابه مع ما كان يحدث في المسرح اليوناني القديم والمسرح الشرقي الذي يجمع بين الرقص والأناشيد والدراما.

ففي " تلبيس إبليس " لابن الجوزي ترد مثل هذه الظاهرة التي تتداخل فيها الحركة بالموسيقى، يقول: "ومسنهم من يتحرك الحركات التي يوقع بها على قراءة الألحان، والألحان التي أخرجوها اليوم مشاهمة للغناء فهي إلى التحريم أقرب منها إلى الكراهة والقارئ يطرب والقاص ينشد الغزل مع تصفيق يديه وإيقاع برجليه، فتشبه السكر ويوجب ذلك تحريك الطبايع وتهيج النفوس وصياح الرجال والنساء وتمزيق الثياب لما في النفوس من .. الهوى ثم يخرجون ويقولون كان المجلس طيبا"<sup>(٣)</sup>.

(١) جواد علي - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٤:٥ - ٣٥.

(٢) حنان قصاب حسن وماري إلياس - المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص ٤٢٢.

(٣) ابن الجوزي - تلبيس إبليس، ص ١٦١.

يوضح لنا ابن الجوزي كيف تتوزع الأدوار في المجالس القصصية، فالقارئ يطرب، والقاص ينشد ويصفق والمتلقي يصل إلى حالة الهيجان القصوى، فنحن - كما يرى عرسان - حيال شكل من أشكال المسرح الشامل، فيه الغناء والرقص والحركة، فيه الحكاية والوجد والنفوس التي تخفي دفائن الهسوي، ويأخذها الهيجان إلى درجة التفاعل القصوى، درجة الغياب أو الغيبوبة، فتمزق الثياب من فرط الانفعال، ثم تخرج وقد ارتاحت من شحنات تنقل الروح جراً سيرها على قتاد الواقع. إننا أمام لسون راق من ألوان الفن ينشد التأثير في أعماق الروح والمشاعر ويقصد هدفه مباشرة، ويفعل فعله الكبير في الإنسان<sup>(١)</sup>. فالمتلقي الإيجابي - بهذا المفهوم - لا يأتي بمجالس القص من أجل التعلم فقط، وإنما يحرص على المشاهدة البصرية، كما يحدث في المسرح الشامل.

يحكي لنا ابن الجوزي عن مجلسه - الذي يعقد بعد العصر - بباب بدر ببغداد، حيث تتوافد إليه الناس من وقت الضحى، فيأخذ كل منهم مكانه، مصطحباً معه الطعام الذي يتناعه من دكان قريب من المجلس<sup>(٢)</sup>، هذا النص يوضح لنا بجلاء حرص المتلقي ورغبته في حضور المجالس، ويدل على كثافة الحضور ودفع الأجر والتسابق إلى المجالس قبل أوان انعقادها بوقت غير قصير، وضمن ظروف صعبة، يأتي الرجل من وقت الضحى لينتظر المجلس الذي يبدأ بعد العصر، وهو موقف يذكر عرسان بتوافد الجمهور اليوناني القديم على المسارح حاملاً طعامه قبل وقت طويل ليحتل مكاناً ملائماً في أعياد " اللينانا " و " الدينوزيا "، ويدفع " دراهمه " من أجل المقعد<sup>(٣)</sup>. والحقيقة أن اهتمام المتلقي بحضور مجالس القص نابع بالدرجة الأولى من وعي المؤدي بأساليب التأثير على جماعة المتلقين، خاصة وأن المؤدي كان - كما نخبرنا ابن الجوزي - وجد طريقاً إلى بلوغ أغراضه من خلال الوعظ المقدم للعلماء، ثم مازالت بدعهم تزيد حتى تفاقم الأمر، فأتوا بالمنكرات في الأفعال<sup>(٤)</sup>، فالمؤدي لا يقتصر دوره على اختيار المادة القصصية، إنه يتجاوزها إلى عملية الأداء نفسها التي يتم من خلالها الحكيم، وهو ما يشير إليه ابن الجوزي بـ " الأفعال " فهؤلاء المؤدون كانوا يقومون بأداء بعض الممارسات السلوكية التي تصاحب عملية القص نفسها، وذلك بهدف استثارة أو استمالة المتلقين المهيبين للاستجابة الفورية والقصديّة دون تعقل، وكان المؤدي يدرس حالات المتلقين وبالتالي فهو قادر على معرفة نقاط الضعف لديهم مما يحدث الأثر المطلوب فيهم بأسلوب يجمع بين الكلمة المؤثرة والانفعال الصادق أو تكلف الانفعال وصولاً إلى حالة الصدق، ونتيجة لوعي المؤدي بهذه الأساليب، يرى

(١) على عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١١٦-١١٧.

(٢) نقلاً عن علي عقلة عرسان - الظاهرة المسرحية عند العرب، ص ١١٢، انظر ابن الجوزي - مقدمة كتاب الحمقى والمغفلين، طبعه بغداد، ص ٧.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١١٣.

(٤) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٤٥.

عرسان بأنه يقترب من الممثلين الذين يهدفون إلى الوصول للمعايشة بينهم وبين المتلقين كما هو الحال في مدرسة كوكلان<sup>(١)</sup>.

أما ألفت الروبي فذهبت إلى دور المتلقي الإيجابي في عملية الأداء القصصي، وهو ما يجعلنا بالضرورة إلى مفهوم المسرح عند بريخت.

ترى ألفت الروبي أننا لا نستطيع فهم عملية الأداء القصصي بمعزل عن دراسة المتلقي؛ لأنه أحد الأركان المهمة في القص الشفاهي، والتي تتكون من القاص/المؤدي والمادة القصصية والمتلقي/السامع، ولم يكن دور المتلقي منحصرًا في عملية الأداء القصصي فقط، وإنما كان المتلقي له دور بارز في تشكيل وجهة نظر الأصوليين / المتلقي المعياري إزاء القص كما سنوضح ذلك في الجزء الخاص بالمتلقي المعياري<sup>(٢)</sup>.

تقول ألفت الروبي: "إن دور المتلقي الإيجابي" لا يقتصر على الاستماع فقط، بل يتعداه إلى مجموعة من ردود الأفعال، التي تتمثل في عدد من الممارسات السلوكية التي تعدّ بدورها استكمالاً للطابع الدرامي الذي تبدأ به العملية الأدائية للقص من جانب القاص"<sup>(٣)</sup>.

- ٢ -

ولعل مشاركة المتلقي إيجابياً في عملية الأداء القصصي يمكن تشبيهها - لتتضح الصورة أكثر - بمسرح الشارع<sup>(٤)</sup>، والذي يستخدم المتلقي على صورتين، الأولى هي استخدام بعض المتلقين في الحدث الدرامي وإحضارهم على خشبة المسرح، والثانية هي استخدام المتفرجين جميعهم في نشاط جماعي بصورٍ انفعالاتهم<sup>(٥)</sup>.

• الصورة الأولى: هي استخدام بعض المتلقين في الحدث الدرامي

في الرواية التي ذكرناها سابقاً عن "الصوفي المتحمق" يشارك جزء من المتلقين في الأداء بطلب المؤدي نفسه، فالمتلقي يتطوع من أجل المشاركة كما يرى علي عقلة عرسان في أداء الصوفي

(١) علي عقلة عرسان - النواهر المسرحية عند العرب، ص ٤٥.

(٢) انظر: ص ٢٦٢ - ٢٧٠ من الدراسة.

(٣) ألفت كمال الروبي - الموقف من القص في تراثنا القدي، ص ١٠٥.

(٤) مسرح الشارع تسمية تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية في الساحات العامة وفي الشوارع، وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنه يخلق فرجة لطابع حيوي يكون التلقي فيها مختلفاً عن التلقي التقليدي في المسرح، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مقتطع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة إلى تحقيق الإبهام، وإنما إلى مشاركة المتفرج. انظر: ماري إلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي، ص ٢٦٨.

(٥) آلان ماكولونالد وآخرون - مسرح الشارع: الأداء التمثيلي خارج المسارح، ص ٨٨.

المتحمق<sup>(١)</sup>، ويرى شموتيل موريه أن اختيار المتلقي هنا لأداء أدوار كل من الصحابة والتابعين يتم بصورة مدروسة ومتقنة<sup>(٢)</sup>.

#### • الصورة الثانية: هي استخدام جميع المتفرجين في نشاط جماعي لتصوير انفعالاتهم

توقف النقّاد على هذه الصورة من المشاركة التي تحصل بين القاص/ المؤدي وبين جمهور المتلقين جميعهم، بحيث تصدر عنهم ردود انفعالية لا شعورية من صياح وبكاء "واستشهاد - انتحار"، وعادة ما تكون هذه الحالة في التجمّعات الدينية العزائية التي تترع إلى الحزن والبكاء، وخير نموذج على ذلك، فعل النياحة، وطقس عاشوراء، إذ إنهما شكلاً ظاهرتين دراميتين مهمتين عند الدارسين، وأقصى ما كان يحدث في مجالس القص أفعال لا تؤدي بالمتلقي إلى تعذيب النفس لحدّ إمامتها، فهو لا يزيد على تمزيق الثياب، واللطم، وأما في طقس عاشوراء الذي يصور الحزن على مقتل الحسين بن علي فتنشأ فيه ظواهر دموية عنيفة ومخيفة تصل إلى حد تعذيب النفس والموت، ذلك يعود إلى أن المتلقي المعياري الأصولي في طقس عاشوراء لم يتخذ إجراءات معينة تقلل من انفعالات المتلقي، وإنما ترك للمتلقي حرية ممارسة أفعاله عبر المشاهدة، بل ذهب كثير من فقهاء الشيعة/ المتلقي المعياري إلى إضفاء هالة من القداسة على الأذى الذي يلحق بنفس المتلقي، واعتبر المتلقي الذي يلحقه الموت في طقس التعزية شهيداً، أما المتلقي في مجالس القص فقد فرضت عليه حدود معينة وقوانين صارمة بحيث خففت حدة ردود الأفعال، وقد وقفنا عند هذه الحدود بالتفصيل في الجزء المخصص لـ " المرأة المتلقية " التي سوف نعرض له في هذا الفصل، كما أن النظرة الدينية استنكرت فعل النياحة بإطلاق في الأغلب<sup>(٣)</sup>.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " لا تصلي الملائكة على نائحة . . . وروي عن عمر ابن الخطاب رضي الله عنه أنه سمع نائحة فأتاها فضرها بالدرة حتى وقع خمارها على رأسها فقيل يا أمير المؤمنين المرأة المرأة قد وقع خمارها فقال إنما لا حرمة لها"<sup>(٤)</sup>، أما في طقس التعزية، فلم تكن هنالك ضوابط معينة على المتلقي، وتضافر مع هذا الانفتاح الموقف الديني الشيعي الذي يشجع المتلقي على أذى النفس تحسراً على الحسين، لذلك أدرك المؤدون خطورة هذه الحالة فعددوا المشاهد في طقس عاشوراء التي تبلغ ذروتها عند المشهد الخاص بذبح الحسين، هذا التعدد في نظر لنداو يهدف

(١) على عقلة عرسان - جنود درامية ومسرحية في التراث العربي، ص ٦.

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, p٩٤.

(٣) انظر: ص ٢٥١ - ٢٦١ من الدراسة.

(٤) القرطبي - الجامع لأحكام القرآن، ١٨ : ٧٥. وقال يحيى بن شرف النووي أبو زكريا: " ولا تقل شهادة ... نائحة " دار الفكر، دمشق، ١٤٠٨، ط ١،

ص ١٥٥، وقال علي بن أحمد بن سعيد بن حرم الظاهري أبو عماد: " إن الله تعالى لم يخلق صوتين ملعونين صوت نائحة وصوت مغنية " انظر: ابن حزم -

المغلي، ص ٩ : ٣٣١.

إلى تخفيف التوتر الذي يسببه العرض الرئيسي والذي هو ذبح الحسين<sup>(١)</sup>، وسوف نجد أن السير الشعبية تجاوزت الأفعال التي تلحق الأذى بالمتلقي - سواء أكانت طفيفة كما يحدث في مجالس القص أم كانت فادحة كما يحدث في طقس التعزية - حيث استخدم الراوي بعض التقنيات السردية كما سنرى لاحقاً في تخفيف حدة التوتر الذي يجلبه السرد لصدور المتلقين، وهذا تطور نوعي في عملية التسلقي السردية، أما في خيال الظل فانتفت جميع هذه التوترات من قبل المتلقين، وكأن السارد كان يستفيد من أشكال السرد الأخرى القائمة قبله.

إن محمد حسن رجب تناول المتلقي الإيجابي في فعل النياحة، وهو هنا المرأة، استناداً إلى النص الذي روي عن عمر بن الخطاب، حيث يقول عمر بن الخطاب في النائحة مستنكراً فعلها: إنها - أي النائحة - تأمر بالجزع، وتفتن الحي، وتؤذي الميت، وتبيع عبرتها، وتبكي شجو غيرها<sup>(٢)</sup>، فالمتلقي الإيجابي هنا يتلقى فعل النائحة ومن ثم يردّد خلفها مصاباً بعدوى الحزن التي هي فيه أصلاً، يصبح فعل النائحة هنا تهييجاً للحزن المكبوت، إن هذا المتلقي "المتلقيات هنا" في نظر محمد حسن رجب معادل للجوقة تماماً<sup>(٣)</sup>، إذ يصبح المتلقي مشاركاً مع المؤدي من خلال الصياح والتأوه، ولعلّ محمد حسن رجب كان متأثراً بالمرح اليوناني القديم الذي جعل الجوقة منحصرة في التأوه على مصير البطل دون أن تكون متدخلة في الحدث، ولكنّ الجوقة في المسرح اليوناني لم تكن من النساء، وإنما كان الرجال هم الذين يقومون بدورها مرتدين الأقنعة في أحيان كثيرة.

أما في طقس التعزية فيدخل المتلقي الإيجابي بصورة جماعية معبراً عن حزنه على مقتل الحسين، يبدأ تدخل المتلقين في أثناء خروج الموكب من المسجد لمكان عام وينضمّون إلى الموكب، حيث تمّحي كل الحدود بين المتفرجين والممثلين، ولا يكتفي المتلقون هنا بالانضمام إلى الموكب فقط وإنما يرتدون الأسمال تعبيراً عن الحداد، وجوههم مكفهرة، ويضربون أنفسهم بالسلاسل، ويجرحون أجسادهم بالخناجر ويفرزون فيها المسلات الحادة، ويصل الحماس عند هؤلاء وأولئك أحياناً إلى حدّ من التأثير يؤدي إلى إصابة البعض بعاهات دائمة أو إلى الموت<sup>(٤)</sup>.

المتلقي هنا يشارك في الحدث بصورة مختلفة عمّا ذكرناه سابقاً، فهو يتأهب لهذا اليوم، ويحرص على المشاركة فيه بدافع ديني، حيث يتجلّى هذا الاستعداد في ارتدائه أسمالاً تعبر عن الحزن،

(١) يعقوب أ. لنداو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص ٤٢-٤٣.

(٢) ابن قيم الجوزية - مدارج السالكين، ١: ٥٠٠.

(٣) محمد حسن عبد الله - المسرح المحكي: تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، ص ٦٠.

(٤) مزارا إلكساندروفنا بوتنييفا - ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ٤٥.

وتظهر على وجهه الإيماءات الحزينة، كما أنه يحرص على حمل السلاسل، فيعبّر عن حزنه بصورة جماعية يتداخل فيها المؤدون بالمتلقين والمتلقون بالمؤدين.

إن إبراهيم الحيدري يرى التجاوب الذي يكون من المتلقين في طقس التعزية أو في تراجيديا كربلاء كما يسميها يتم في شكلين:

١. مشاركة الجمهور في العمل المسرحي/طقس التعزية مشاركة مباشرة أحيانا، وغير مباشرة في أحيان أخرى، فالجمهور هو هنا مشاهد ومشارك معا، يستمع ويتشد ويندمج مع الممثلين / المؤدين بولع شديد، وبدون عناء أو ملل، بحيث يصبح جزءا منهم، إلى درجة أنه ينسى نفسه بوصفه مشاهدا، فيأخذ الانفعال والتوتر الوجداني بحيث تتولد علاقة جدلية وحيّة بين الممثل والمشاهد، ويأخذ هذا الأخير دورا مضافا ويصبح جزءا من مسرح الحياة.

٢. الانفعال الشديد الذي يشد المتلقي المشارك إلى العمل المسرحي، وأن ثنائية الانفعال المأساوي، التي تربط المؤدي بالمتلقي ارتباطا جدليا، تكون صدى للانفعال والتواصل بينهما<sup>(١)</sup>.

إن المتلقين الإيجابيين - وهم مؤدون أيضا - في طقس عاشوراء " يعبرون عن حزنهم بإنزال الألم على أنفسهم بطريقة لا تخلو من تعذيب الذات أو المازوخية ، ويتم ذلك على ثلاثة أوجه:

١. بالضرب على الصدر عادة وهو مكشوف بباطن الكفين.
٢. عن طريق تمزيق الظهر بالسلاسل.
٣. . . . بجرح مقدّمة رؤوسهم ويدعون دماءهم تسيل ويلوحون بالسيوف التي يتزولونها على الجرح<sup>(٢)</sup>.

أما علي عقلة عرسان فيجد أن التعزية لها طابع المشاركة التامة التي تتم بين المؤدين والمتلقين، أكثر من كونها فرجة جمهور مختلف المذاهب والمشارب، ملقّ التركيبة<sup>(٣)</sup>، وهذا الموقف يتساق

(١) إبراهيم الحيدري - تراجيديا كربلاء، ص ٤٠٢.

(٢) محمد علي الخزامي - دراسات في الأدب المسرحي، ص ١٨.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٢٤.



وموقفه من الأداءات القصصية وهي تؤكد تأثيره الكبير بنظرية المسرح عند بريخت. أما أحمد محمد خالد فيرى أن الموكب العزائي لا مكان فيه للمتلقى، فمع اختراقه لشوارع المدينة ينضم إليه الجميع ليتوحدوا في المأساة التي شملتهم<sup>(١)</sup>.

- ٣ -

بدأت سلطة السارد في السير الشعبية تضعف مقارنة بالروايات القصصية وبتقوس التعزية، وبالتالي تغيرت بنية المشاهدة وتبدل أثرها في المتلقي، وهذا لا يعني أن المتلقي الإيجابي لم يعد في السير الشعبية مشاركا في الأداء - كما يرى علي عقلة عرسان<sup>(٢)</sup> - وإنما بدأ دوره يضعف ليتضخم أثره في بنية السيرة الشعبية، أصبح المتلقي قائما بالسرد مع السارد في السير الشعبية، ولربما يكون هذا الدور الذي مارسه المتلقي خصيصة جديدة تميّزت بها السيرة الشعبية عن الأشكال السردية القديمة الأخرى.

ولعلّ سبب ضعف دور المتلقي الإيجابي في السير الشعبية أداثيا يعود إلى أن السارد استخدم تقنيات متعددة لتخفيف حدة التوتر عند المتلقين، وبالتالي ساهم في تقليص دور المتلقي وفي تراجع الانفعالات التي تكون بينه وبين السارد مقارنة بما كان يحدث في الروايات السردية وفي طقس التعزية، وسنرى في الصفحات القادمة كيف تراجع دور المتلقي تماما في خيال الظل، حيث انحصر تأثيره في بنية البابة، دون أن يكون مشاركا للمخايل في العرض.

إن عمل السارد / المؤدي في السير الشعبية يفوق ما كان يقوم به المؤدي في مجالس القص وفي طقس التعزية؛ نظرا لأن السيرة الشعبية تحتاج إلى مراس أكبر ولخبرة أعمق لتعقد البنية فيها وتشابكها، وتداخل الأحداث وتنوعها، وبالتالي كان المؤدي /السارد بحاجة إلى جهد كبير كي يحدث الأثر الجمالي في المتلقين على أتم وجه، وهذا ما يسوّغ لنا حرص السارد /المؤدي في السير الشعبية أن ينفرد بالأداء دون أن يشاركه المتلقي في ذلك، وليحقق هذا الانفراد بثّ تقنيات عدة في سرده كلها تتجه إلى تخفيف حدة التوتر لدى المتلقين، فالفعل كثيرا ما كان " يتصاعد ويتوتر نتيجة الاتصال الذي كان لا بد منه بين الراوي والراوي والمستمعين /المتلقين، وكانت قوانين ... الفرحة تفرض على الراوي ... تحويل مجرى الأحداث بمهارة يتجنّب بواسطتها الجدال الناشب بين المستمعين، الذين لا يقلّون عن الراوي خيالا وانفعالا، إذ كثيرا ما كانوا يختلفون في تعاطفهم مع هذا البطل أو

(١) أحمد محمد خالد - مسرح العرب بين نص الإسلام وسيرورته، ص ٥٢.

(٢) علي عقلة عرسان - الطواهر المسرحية عند العرب، ص ٣٥٨.

ذاك، كما كانت تختلف تقديراتهم لأفعال وتصرفات هؤلاء الأبطال، ويفترض الراوي إنهاء القصة حتماً، وإلا كان للمستمعين الحق العربي في عدم السماح له بالإفلات<sup>(١)</sup>. وكان المتلقي يعرف مصائر الأبطال ومجريات الأحداث قبل وقوعها، وهي معرفة مسبقة بإرهاصات، لكنّها من الناحية النفسية تكون عاملاً رئيساً في خفض التوتر عند متلقي الأحداث، هذا الخفض يعطيه الفرصة ليتأمل الأحداث<sup>(٢)</sup>، ويعمل على مسرحيتها في داخله.

إن هذه التقنيات التي استخدمها السارد تدلّ بوضوح على أنه كان شديد التفكير بالمتلقين ساعة السرد، وليس المجال هنا لتتبعها بشكل مفصّل، وسوف نكتفي بذكر نماذج متنوعة من هذه التقنيات التي تجعل من النص السردى هذا قريب الشبه بالنص الدرامي، فكلّ الاثنين ينشغل لحظة الكتابة بالمتلقي وردود أفعاله المتوقعة.

إن البناء اللغوي والسردى للسيرة يعتمد على كم هائل من الصيغ الجاهزة، التي تتجلى في هيئة مواقف ثابتة خاصة تلك التي تعتمد على التكرار اللفظي الموروث، من مسكوكات لغوية محفوظة أو مشاهد معلبة أو شخصيات جاهزة أو وحدة لغوية متكررة، وهذه الصيغ الجاهزة والمقاطع أو المشاهد المعلبة تشكل ذخيرة حية وترسانة كبرى يحتمي وراءها الراوي خلال معركة أو ملحمة الأداء الشفاهي بينه وبين المتلقي، فتكرار هذه الصيغ والمقاطع المعلبة التي حفظها معه الجمهور عن ظهر قلب، أمر من شأنه أن يتيح للمتلقي فرصة لالتقاط أنفاسه، واستيعاب ما يجري، وتركيز الاهتمام على اللحظة القادمة<sup>(٣)</sup>.

ويمكن أيضاً أن نفسر سبب احتفاء السيرة الشعبية بالنماذج البشرية الضاحكة أو المضحكة للتفريغ عن المتلقين وإحداث الراحة لديهم<sup>(٤)</sup>، ففي سيرة عنترة نرى شيبوب الذي يجمع بين الذكاء والغفلة، وتساويه شخصية عمر الخطاف في سيرة حمزة البهلوان، ومثلهما شخصية البطال أو أبو محمد الكسلان في سيرة ذات الهمّة، وتماثل هذه الشخصيات شخصية جمال الدين شبيحة وشخصية عثمان ابن الحلبي في الظاهر بيبس، والعبرة ليست بهذه الشخصيات وإنما بالقدرة على خلق المواقف الضاحكة، والحوار المليء بالسخرية اللذين يبعثان الضحك في صدور المتلقين، ويخلفان جواً من المرح وسط عبوس المعارك وحدية معنى الموت في مغامرات السير الملتهبة بالمآسي والفواجع، فكأنها الوجه

(١) تمارا الكساندروفنا بوتيسيفا - ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ٦٥.

(٢) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع آخر للمسرح العربي، ص ٧٧.

(٣) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٤) فاروق حورشيد - الجنود الشعبية للمسرح العربي، ص ١٣٨.

المقابل للحدية التي يمارسها أبطال السيرة حتى لا ينفلت الأمر من يدي السارد ، نتيجة تفاعم التوترات لدى المتلقين خاصة وأن للسيرة مرجعيات تاريخية كثيرا ما تستثير المتلقي. ولهذا الشخصيات التي أطلق عليها فلاديمير بروب المساعدان أدوار أخرى، يمكن متابعتها في كتابه مورفولوجيا القصة<sup>(١)</sup>.

كذلك هو الحال بالنسبة للشعر في السير الشعبية، فبعدالفتاح قلعه جي يرى بأن الشعر في سيرة عنتره محطات للراحة من عنف الحدث، وتقطيع للحركة، وهو يمتصّ جزءا من التوتر النفسي لدى المتلقين<sup>(٢)</sup>، وكثيرا ما يأتي الشعر أيضا في سيرة بني هلال من أجل الترويح عن نفوس المستمعين في موقف من الصراع النفسي<sup>(٣)</sup>.

- ٤ -

لم يعد المؤدي/السارد في السير الشعبية مقدّسا عند جماعة المتلقين كما هو الحال في المرويات السردية الأخرى، وإنما أصبح المتلقي يتخاصم حول السرد ويشكل علاقاته من خلاله، وبالتالي تقلّصت هالة المؤدي / السارد لتبرز الشخصيات المركزية وأفعالها باعتبارها مهيمين على السارد وعلى المؤدي.

في المرويات السردية يكون المؤدي / السارد هو القطب الذي يحرص المتلقي على احترامه دوما، يحكى في ذلك عن الشعبي المحدث ( المتوفى عام ١٠٣ هـ ) أنه نزل تدمر، فوافها يوم جمعة، فدخل يصلي في المسجد فإذا إلى جانبه شيخ عظيم اللحية قد أطاف به قوم فحدثوه وقال: حدثني فلان عن فلان يبلغ به إلى النبي صلى الله عليه وسلم أن الله تعالى خلق صورين، له في كل صور نفختان، نفخة الصعق ونفخة القيامة، قال الشعبي: فلم أضبط نفسي أن خفقت صلاتي ثم انصرفت فقلت: يا شيخ اتق الله ولا تحدثن بالخطأ، إن الله لم يخلق إلا صوراً واحداً، وإنما هي نفختان: نفخة الصعق ونفخة القيامة، فقال لي: يا فاجر، إنما حدثني فلان عن فلان وتردّ علي؟ ثم رفع نعلي وضربني بما وتابع القوم علي ضربا معه، فوالله ما أفلعوا عني حتى حلفت لهم أن الله خلق ثلاثين صوراً في كل صور نفخة"<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبدالكريم حسن وسميرة بن عمرو.

(٢) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع آخر للمسرح العربي، ص ٧٠.

(٣) عبدالحميد بونس - سيرة بني هلال أو قصة أبي زيد الملالي، ص ٣١٨.

(٤) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٤٩.

المتلقي في الرواية السابقة يتشكّل من المحدث الشعبي ومن جماعة المتلقين للشيخ عظيم اللحية كما تصوّره الرواية، الأول يحتكم إلى السرد نفسه ومدى شرعيته " ياشيخ اتق الله ولا تحدثن بالخطأ، إن الله لا يخلق إلا صورا واحدا، وإنما هي نفختان: نفخة الصعق ونفخة القيامة " والثاني -جماعة المتلقين - يحتكمون إلى المؤدي، غير عابئين بالسرد، فالمساس به يعني عند المتلقي الثاني مساسا بكلّ مقدس، لذلك فهو لم يتوان من اتخاذ الموقف نفسه الذي اتخذته الشيخ في حق المحدث الشعبي.

في السير الشعبية تكون الغلبة للسرد؛ لذا فالمؤدي يحرص قبل قيامه بالأداء على أن يكون طاهرا، أي متوضئا قبل بدء الإنشاد في مجلس القص<sup>(١)</sup>، والمتلقي لا يحرص على بقاء المؤدي باعتباره قطبا في عملية الأداء القصصي مثلما يفعل المتلقون في المرويات السردية، وإنما يحرص على مضي السرد فيما يتناسب وميوله تجاه الشخصيات وأفعالها، فهو لا يتوان مثلا عن إخضاع المؤدي وإرغامه في حالة مجيء السرد على غير توقّعه. ذكر أن أحد المتلقين لسيرة عنترة تضايق جدًا عندما وقع عنترة في أسر الفرس، وتوقّف السارد عن إكمال السيرة بانتظار مساء الغد، فتشاجر ذلك المتلقي مع كلّ من صادفه، واختصم مع زوجته ولم ينم، ولم يستطع التغلب على حزنه وضيقه إلا بالمضي إلى السارد وإيقاظه من غفوته وإغرائه بالمال كي يخرج عنترة من الأسر، فأخذ القصّاص الكتاب وقرأ له باقي السياق، إلى أن خرج عنترة من السجن، فقال له: أقرّ الله عينك، وأراح بالك. الآن طابت نفسي وزالت همومي، فخذ هذه الدراهم ولك الفضل<sup>(٢)</sup>.

إن المتلقي في الرواية السابقة يهتم كثيرا بوقوع عنترة في السجن؛ ذلك لأنه كان قد تماهى معه لبعوض نقصا قد استشرى في عصره، وهو هيمنة الأتراك على الأمور من جهة، وهجوم الصليبيين من جهة أخرى. وهذا النص يدلنا بوضوح على شغف العامة بقصة عنترة كما يدلنا على ما لها من أثر حقيقي في نفوس المتلقين<sup>(٣)</sup>؛ نظرا لأن السيرة لها مرجعيتها التاريخية وتنتمي إلى مجموعة اجتماعية معروفة في مناطق جغرافية، وقد ارتبطت روايتها بالذاكرة الجمعية، كما تأثرت بالتحويلات الاجتماعية والسياسية التي شحنتها بالمضامين الجديدة على مر الزمن، بمعنى أنها كانت ولا تزال تتناسب مع العقلية التي أفرزتها، ومع طموحاتها، لذلك تتفاعل معها الجماهير عند روايتها، ويطالبون بسماعها ومشاهدة طريقة روايتها أو بالأحرى تمارس حالة التمسرح معها " <sup>(٤)</sup> والحادثة تؤكد أيضا

(١) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٢١١.

(٢) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ص ٨٨.

(٣) فاروق خورشيد وعمود ذهني. - فن كتابة السيرة الشعبية، ص ٥٨.

(٤) فاروق أوهان - أفانق تطويع التراث، ص ١٠١.

أن السارد في السيرة الشعبية يحسن اختيار المواطن التي يتوقف عندها، وعادة ما تكون هذه المواطن في لحظات الذروة كي يشد المستمعين إليه، ويجبرهم على حضور مجلسه في اليوم اللاحق. يمكننا أن نقسّم تفاعل المتلقين مع المؤدي/السارد في صورة ممسحة على صورتين وهما:

### • الأولى: صورة فردية

كما بيّنا في النص السابق، والمتعلق بموقف المتلقي من وقوع عنترة في الأسر. إن الدارسين لم يتوقفوا عند هذه الصورة؛ لأنهم كانوا يهدفون إلى دراسة جماعة المتلقين، أي الصورة الجماعية، وهم ينظرون في ذلك إلى المسرح باعتبار أن المتلقين فيه جماعة وليسوا فردا.

### • الثانية: صورة جماعية، ونلاحظ فيها الآتي:

#### ١. المتلقون متحزّبون لشخصية ما أو لفعل ما

تقصد بما تلك الصورة التي يتعصّب فيها جماعة المتلقين لموقف أحد الأبطال، أو ينحاز بعضهم لهذا الفريق أو ذلك، مما يزيد عملية الأداء هنا تشخيصا في فن السيرة الشعبية كما يرى عبد الفتاح قلعه جي<sup>(١)</sup>. ففي السيرة الهلالية كثيرا ما ينقسم المتلقون إلى فريقين، فريق منهم يناصر أبا زيد الهلالي وفريق آخر يناصر دياب بن غالب<sup>(٢)</sup>، وكذلك الحال في السير الأخرى، ففي سيرة عنترة مثلا قسم من المتلقين يمثل عنترة وأصحابه وقسم يمثل الأعداء والخصوم<sup>(٣)</sup>. إن المتلقين هنا يتفاعلون مع الأبطال سلبا وإيجابا، هذا التفاعل ولید التأثير الدرامي الكبير الذي تفعله السير الشعبية في المتلقي بطريقة خاصة مختلفة عن طريقة المسرحية الأوربية<sup>(٤)</sup>.

وبأني هذا التأثير الدرامي في المتلقين كما يرى سيد الإمام نتيجة " الشروط الحضارية بما هي الهزيمة القومية والانكسار وشيوع واقع الإحباط والقهر الاجتماعي والاستنزاف الاقتصادي وإهدار السيادة والكبرياء وتمييع الذات الجمعية بافتقارها الوعي بالحرية موضوعيا، كل ذلك يفسر الأثر الجمالي للحكواتي في جانب من جوانبه حيث التحرك الفاعل لخلق نموذج البطل الذي يجسّد مجمع القيم الغائبة، فالتعصّب لمواقفه وقضيته ومساندته عبر إرادة الانتصار العام. إن هذا الجانب ولا ريب

(١) عبدالفتاح قلعه جي - نحو مشروع آخر للمسرح العربي، ص ٥٧.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٣٥٤.

(٣) عبدالفتاح قلعه جي - مصدر سابق، ص ٥٧.

(٤) علي عقلة عرسان - مصدر سابق، ص ٣٥٦.

قاراً في تضاعيف القيم الغائبة لتستحيل قيما حاضرة وواقعا مشهودا في صميم مشروع المستقبل الجماعي والحلم به في سياق التعرض للموضوع الجمالي (السيرة - الحكواتي) " (١).

لعل سيد الإمام كان أكثر تحسسا من غيره لدور المتلقي المتحزب في السير الشعبية باعتباره متلقيا دراميا، فهذا الحضور العياني - كما يرى - في مواجهة الموضوع الجمالي/العرض خاصة ينفرد بها المسرح من بين الفنون، ويرى بأنه لا يختلف أحد من الباحثين الذين قدموا رؤيتهم التشكيلية للحكواتي كقالب فني متواتر في المجتمع العربي على طبيعته الدرامية (٢).

وهذا ما جعل قالب الحكواتي في السير الشعبية مغريا في الاتجاهات المسرحية التي اهتمت بالتأصيل للمسرح العربي في إطار من استلهام قوالبه وأشكاله التراثية، وتوفيق الحكيم يلمس جانبا هاما في قالب الحكواتي ليسوع به هذا الأثر، ذلك هو الاتصال المباشر بين الحكواتي وجمهوره بخلاف مسرح الخشبة " العلبة الإيطالية " التي ينزل فيه الممثل عن مساحة الوجود الحي للمتفرج في الصالة (٣).

## ٢. المتلقون متوحدون في مجلس السيرة الشعبية

إن بنية التلقي في السير الشعبية قائمة على التوحد، ولو أننا قد تحدثنا عن صورة جماعة المتلقين باعتبارهم متحزبين، فالتحزب في السير الشعبية لم يكن يشكل إلا تيارا جزئيا لا يمت إلى القضايا المصرية بصلة، لذا يمكن أن نقول بأن صورة المتلقي المتوحد تأتي نتيجة لأسباب عدة، نذكرها باختصار:

### أ- سبب يعود إلى المؤدي/السارد

لم تكن جماعة المتلقين للسير الشعبية تتخاضم وتتحزب طيلة السرد، وإنما كانت في أطوار كثيرة تزغ للتداخل والتوحد فيما بينها، نتيجة حرص السارد - كما أشرنا فيما سبق - على تلافي الصدام المباشر الذي قد يقع بين المتلقين، حتى يتسنى له أن يكمل الأداء، لأن استمرار التحزب يعني انفضاض المجلس وتوقف السارد عن السرد .

(١) سيد الإمام - الأثر الجمالي وبنية المشاهدة في المسرح العربي، ص ١٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٦-١٦٧.

## ب- سبب يعود إلى الواقع

إن ضغوط الواقع فرضت على المتلقي في السير الشعبية أن يقصد مجالس القص من أجل أن يستوحّد مع جماعة المتلقين، خاصة وأن العصر الذي يعيشه المؤدي السارد وجماعة المتلقين شهد الحروب الصليبية التي تمثل الهجمات الأوربية المبكرة على التحوم العربية، وهجمات التار المتكرّرة، وقد تسببت في تفتت الكيان الإسلامي بسقوط الدولة العباسية في بغداد ونشأة الدويلات الصغيرة المتناحرة فيما بينها والمتصارعة في الوقت نفسه على السيادة<sup>(١)</sup>، فالسير الشعبية كانت توحد المتلقين في الخيال، رغم أنهم كانوا يعانون التفتت في الواقع.

إن المتلقين الإيجابيين في نظر فاروق خورشيد يتوجهون إلى السيرة باعتبارها علاجاً لمرحلة " هامة من مراحل تاريخ الأمة الإسلامية في صراعها ضد القوى المحيطة بها، الطامعة فيها والمتنافسة معها في بسط النفوذ على المنطقة كلّها، فهي في مجموعها سجل لتوحيد العرب كقبائل مرة، وتوحيد المسلمين كقوميات مختلفة مرة أخرى في مواجهة الفرس والأحباش والروم والصليبيين"<sup>(٢)</sup>، وطبعي والحال هذه أن تكون بنية التلقي في السير الشعبية قائمة على التوحّد.

## ج- سبب يعود إلى طبيعة الرسالة الشفهية

إن بنية السيرة الشعبية قائمة على توحيد المتلقين في مجلس القص كما ترى نبيلة إبراهيم، فكثرة تكرار الرسالة في أكثر من صيغة - كما هو الحال في السير الشعبية - تكون موحّدة لجماعة المتلقين<sup>(٣)</sup>.

## د- سبب يعود إلى التلقي نفسه

إن السير الشعبية أدب قصص به الجماعة لا الفرد، والمعول فيه على عقلية الجماعة لا عقلية الفرد<sup>(٤)</sup>، والاستماع إلى السيرة الشعبية لا يكون

(١) سيد الإمام - الأثر الجمالي وبنية المشاهدة في المسرح العربي، ص ١٦٥. ويمكن الرجوع لكتاب السيرة العربية لعبد الله إبراهيم من أجل التحقق في الأسباب التي أظهرت السير الشعبية، ص ١٥٥ - ١٥٨.

(٢) فاروق خورشيد - السير الشعبية العربية، ص ٧٣.

(٣) نبيلة إبراهيم - فن القص في النظرية والتطبيق، ص ٧٨.

(٤) عبد الحميد بونس - الظاهر يبرس في القصص الشعبي، ص ١١٣.

فرديا، ولذلك يتسم المجلس والسرد بكل ما يتسم به العقل الجماعي<sup>(١)</sup>.

إن التواصل الشفهي يوحد الجماعة، لأنه يخاطب بنيات جماعية، ولأن فعل القص في الجماعة الشعبية يمثل إنجازا جماعيا، ومشاركة وجدانية جماعية ملموسة<sup>(٢)</sup>، "ومن الجدير بالذكر أن الراوي ما يكاد يبدأ جلسة القص، بعبارة الاستهلاكية الشهيرة التي تبدأ بالصلاة على النبي، نبي عربي، سيد ولد عدنان - مثلا - حتى يتهيأ الجمهور، ويتخلى عن ثرائه الجانبية، وأفكاره الفردية لتحل محلها الأفكار الجماعية رويدا رويدا وسرعان ما يندمج في العملية الإبداعية برمتها"<sup>(٣)</sup>. والحقيقة أن السارد لا يلجأ فقط إلى توحيد المتلقين في بداية السيرة ونهايتها، وإنما كثيرا ما يجعل الشخصيات نمطية بحيث يتيح للأفكار الجماعية أن تسود، بذلك يستطيع السارد أن يتقل بجماعة المتلقين من التحزب إلى التوحد، أو العكس حسب السياق السردى، ومن خلال هذه الثنائيتين يتفاعل المتلقون مع نص السيرة الشعبية.

## ثانيا: المتلقي المشارك في السرد

- ١ -

توقف النقاد عند أثر المتلقي في السرد العربي القديم باعتباره أثرا يتشابه مع أثر الجمهور في الأدب المسرحي، ورأوا بأن مثل هذه العلاقة تؤكد درامية السرد العربي، وهي - كما نرى - خصيصة جديدة يمكننا من خلالها تلمس الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم.

إن طريقة تداول الأدب السردى القديم - في نظر عبد الحميد يونس - هي نفسها الطريقة المتبعة في المسرح، بل إنه يذهب إلى أن أثر المتلقين في السرد العربي يكون أبلغ من أثر النظارة في النص المسرحي، يقول: "يقوم الأدب المسرحي على التمثيل، ويستمد حياته من حرفة المسرح والنظارة، وكذلك يعتمد القصص الشعبي على الشاعر أو المحدث، وجمهور المستمعين إليه، ولعل أثر هؤلاء المستمعين في القصص الشعبي أعظم من أثر النظارة في الأدب المسرحي، فالفاعل بين القصاص، شاعرا كان أو محدثا، وبين جمهوره بالغ القوة . . . فهم يستطيعون حملة على الإطباب أو الإيجاز أو حتى على الحذف والتبديل في نص القصة، يساعدهم على ذلك؛ أن القصة ليست نصا

(١) عبد الحميد يونس - الظاهر بيمس في القصص الشعبي، ٩٦.

(٢) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٤٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١١-٢١٢.



مكتوبا ذاتها كبقية النصوص الأدبية، وإنما هي بطبيعتها شفوية يتلقاها القصاص عن [ شيخه ] هكذا . . . وهذا التسلسل الشفوي من رواية إلى أخرى؛ يجعل القصة عرضة من هذه الناحية أيضا إلى التحريف بالإضافة والحذف والتغيير"<sup>(١)</sup>.

ويرى طلال حرب بأن كتابة السرد الشعبي وتداوله تتم بنفس الصورة التي يدعو إليها الكاتب المسرحي الألماني بريخت، الذي دعا الممثلين إلى التعاون والاشتراك في كتابة المسرحية التي يبغون تمثيلها، ثم دعا إلى إشراك المتلقين في الأداء المسرحي، فشكّل بنظريته هذه تغيرا ملحوظا في الفن المسرحي، إذ إن السرد العربي القديم الشعبي نتاج تشارك الجماعات في كتابته بشكل مباشر أو غير مباشر، ويسهم المتلقون في تقديمه ولعب أدواره، كما هو الحال في الطقوس التي تصاحب الأساطير<sup>(٢)</sup>.

ويؤكد عبدالرحمن ياغي استنادا للمتلقى في المقامة على الظاهرة الدرامية، فهو يرى بأن الهمداني يحرص على وجود جمهور غير قليل من الناس، يلتفون حول بطله، وتعلق أنظارهم بما يقول أو يعمل، وهذا الحرص على إقحام الجمهور في الحكاية وإدماجه في الدور وإشراكه في تجسيد الحدث، ميزة لها أهميتها في العمل المسرحي<sup>(٣)</sup>. والأهم من ذلك أن المقامات حينما غلبت اللفظ على المعنى كانت تستجيب لمنطق التلقي، إذ تستهدف الإثارة والتشويق، ومحاولة السيطرة على وجدان المتلقي وعقله وإدهاشه من خلال اللعب بالألفاظ وانتقائه حتى لا ينفلت عنها انتباهه، ولا يتغير إلى غيرها اتجاهه<sup>(٤)</sup>.

والحقيقة أن أثر المتلقي الإيجابي لم ينحصر في نص بعينه ساعة أدائه، وإنما أثر في أغلب النصوص السردية، ونستطيع من خلال معاينة المتلقي ودوره من نص إلى آخر أن نصل إلى بعض الخصائص الفنية للسرد العربي، يذهب كمال أبوديب في أن دراسة المتلقي في السرد العربي القلم يمكن أن تضعنا عند وجهة نظر جديدة، نستطيع من خلالها تلمس الكيفية التي تطوّر عنها سردنا القديم من خلال دور المتلقي في بنية النص السردية، ويعمّق دراسته من خلال النظر في كتاب " العظمة المنسوب للغزالي " وكتاب " الإمتاع والمؤانسة " لأبي حيان التوحيدي فيرى بأن المتلقي فيهما ينخرط انخراطا فعّالا في فعل السرد وتفريع الحدث وتحديد مسارب النمو في المجلسية بدلا من أن يبقى متلقيا محايدا ينصت ولا ينطق<sup>(٥)</sup>.

(١) عبد الحميد بونس - الظاهر بدرس في القصص الشعبي، ص ٣١.

(٢) طلال حرب - أولية النص : نظرات في النقد والقصة والأسطورة في الأدب الشعبي، ص ٦٩.

(٣) عبدالرحمن ياغي - رأي في المقامات، ص ٥١.

(٤) عبدالله التطاوي - مستويات الحوار في فنون النثر العباسي، ص ١٠٧.

(٥) كمال أبوديب - المجلسيات والمقامات والأدب المعاني، ص ٢١٦.

فلئن كان النقاد الذين مررنا عليهم سابقا يرون بأن الملقّي كان مؤثرا في السرد العربي القديم، ويقوم نتيجة علاقته بالراوي بإضفاء عمق درامي على السرد، فإن محمد رجب النجار ذهب إلى اعتبار الملقّي هو القائم بالسرد وليس الراوي<sup>(١)</sup>، ولعله في ذلك كان متأثرا بوجهة نظر عبدالفتاح كليطو الذي اعتبر الملقّي هو القائم بالسرد؛ لأن تسلسل الأفعال السردية رهن باعتقادات الملقّي حول مجرى الأمور، فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو الملقّي<sup>(٢)</sup>.

إن السارد يعرف اعتقادات الملقّي، ولأجلها يوجّه السرد، في أخبار عبيد بن شربة - مثلا - يقول عبيد بن شربة موجّها خطابا إلى معاوية: " يا أمير المؤمنين، لك في غير هذا الحديث ما يقصر ليلك وتلدّ به في نهارك، فإن فيه ما تهوى وما لا تهوى، ومغضبة وشغفا للملوك، ونعش المودّة"<sup>(٣)</sup>. هذا الاحتراس من عبيد معناه أنه يعلم أن في دلالات قصصه ما يزعج ملكا عريض الملك قوي السلطان، من تذكرة بنهاية الطغاة، ونهي عن الإسراف في المتعة، وماشابه ذلك<sup>(٤)</sup>، أي أنه مثل بضعوط الملقّي ورهن اعتقاداته ولذلك هو يطلب منه الأمان حتى يبدأ السرد.

لم ينحصر دور الملقّي في السرد العربي القديم في هذا كلّه، وإنما ساهم في تنوع أشكال السرد عامّة في التراث العربي، فخرج ألف ليلة وليلة إلى الملقّي العام أي خروجها من الدوائر الرسمية، ساهم في ظهور المقامات في القرن الرابع الهجري بإسهام محدود من ابن دريد، وكان رد الفعل طبيعيا لهذا الموقف، واستجابة عادية لحاجة فئات كبيرة من المجتمع إلى إبداعات الخيال المستمر<sup>(٥)</sup>.

وظلّت المقامات - كما يخبرنا الشريشي الشارح المشهور للحري - ارتجالا، وأن الحري كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه أن يقترحوا غرضا يبني عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا، فيملي عليهم المقامة ارتجالا في الغرض الذي اقترحوه<sup>(٦)</sup>. ولعل هذا أدى إلى أن تكون المقامة قصيرة، لا تتجاوز مقام واعظ يتحدث إلى الجمهور، أي أن قصر المقامة وليد ارتباطها بالأداء، علاوة على أن التنكر الذي اتشحت به المقامات كان سببه رغبة المودي في إشباع رغبة الملقّي وتشوقه، فيتابع تلك

(١) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٢١١.

(٢) عبدالفتاح كليطو - الأدب والقراءة : دراسة بنوية في الأدب العربي، ص ٣٦.

(٣) أخبار عبيد بن شربة الجرهمي، بذيل كتاب التيجان في ملوك حمير، عن وهب بن منبه، رواية عبدالملك بن هشام بن موسى عن أبي إدريس، ٣٢٧.

(٤) فاروق خورشيد - في الرواية العربية : عصر التجميع، ص ١٤٨.

(٥) مصطفى الشورى - التراث القصصي عند العرب، ص ١٣٢.

(٦) مقامات الحري، شرح الشريشي، ١ : ١٥٠.

الحقيقة أننا لا نستطيع أن نخرم بأن المقامة كانت ارتجالا.

العقد وكيفية إيجاد الحلول لها، ويكون حلّها مدعاة للارتياح وسبيلا إلى طمأنينة النفس<sup>(١)</sup>. ولعل المقامات استطاعت أن تتجاوز الإسهاب الذي وقعت فيه الرسالة البغدادية، ولعل المودي لما كان يتجاوز هذا الإسهاب من خلال تجزيتها، وعدم أدائها في فترة واحدة كما يرى شموئيل موريه<sup>(٢)</sup>.

- ٢ -

تبيّن لنا فيما سبق أن النقاد اعتبروا تدخّل المتلقي وأثره في السرد العربي القلم ظاهرة درامية، فمثلما يؤثر المتلقي على المودي في المسرح يؤثر المتلقي أيضا على المودي في السرد العربي القلم. إنّ المتلقي وإن كان يقع خارج المتن السردى فإنه يعتبر أساسا مؤثرا في السرد، وكل ما يطرأ على متن النص السردى من تغيير يكون استنادا إلى رغبة المتلقي المتعاون مع السارد في عملية الأداء السردى، فيصبح من الصعب وخاصة في نصوص السيرة الشعبية إرجاع المتن السردى إلى مؤلف واحد، وإنما يصبح المؤلف الحقيقي هو جماعة المتلقين، والتي ترغب السارد وتضطرّه إلى أن يتلاءم مع رغبتها، فيضطر إلى أن يبدّل في جزئيات السيرة الشعبية. ويرى عبدالله إبراهيم أن المودين هم الذين يشكلون متن السير الشعبية عبر العصور، ولكن ذلك يتم استجابة للمتلقين الذين يتغيرون عبر الزمن<sup>(٣)</sup>، وهذا لا يعني بأن العمل الشعبي نتاج فرد؛ لأنه عمل جماعي.

والحقيقة أن المتلقي الإيجابي كان مشاركا في السرد مع الراوي وخاصة في السير الشعبية وفي بابات خيال الظل أكثر من كونه موديا؛ نظرا لأن السير الشعبية كما أشرنا سابقا استخدمت تقنيات متنوعة في تخفيف حدة التوتر لديه، وبالتالي لم تتحول به من كونه متلقيا محايدا إلى متلق مشارك في الأداء، أما في بابات خيال الظل، فوضع المودي ومكانه، والشخصيات المجسّدة بالظلال لم تتح للمتلقى أن يؤدي دورا ما معها ولو حاول أن يؤدي دورا ما فسيعيق المتلقين من مشاهدة الظلال هذه بوضوح؛ لأن الظلال تحتاج إلى مكان لا يقترب منه المتلقون؛ كي تبرز بصورة سليمة، ولو افترضنا جدلا اقتراب المتلقين من الظلال فستكون النتيجة ارتسام ظلالهم واختلاطها بظلال خيال الظل، وبالتالي ستكون الصورة المرتمسة غير واضحة ومشوشة.

لا يستطيع المودي في السير الشعبية أن يتجاهل لغة المتلقين وعاداتهم الاجتماعية وطبقاتهم المختلفة، ثم لا يستطيع أن يتجاهل ما يستهويهم من أحداث فيضطر أن يكررها بشكل أو بآخر،

(١) فاروق أوهان - آفاق تطويع التراث...، ص ٧٥.

(٢) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P ٩٩.

(٣) عبدالله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٥٨.

فيصف القصور ويغرق في الوصف الحسي للنساء؛ لأن هذه الأمور ترفع من درجة الارتباط بينه وبين متلقيه، فإن لم يجد في حافظته ما يعينه على ذلك ابتدع ليعجب المتلقين، لذلك فنص السيرة الشعبية متحرك لا يتسم بالثبات<sup>(١)</sup>، " في الوقت نفسه فإن السيرة المدوّنة - حتى في صورتها المتأخّرة - لم تستطع أن تلمس أصولها الشفاهية خلال ضمائر الخطاب المعروفة التي توجه إلى المستمع لا إلى القارئ، ومن خلال المسكوكة الشهيرة التي يرددها الراوي المنشد بين اللحظة والأخرى، أعني عبارة (قال الراوي ... ياسادة يا كرام)<sup>(٢)</sup>. وطبيعياً - والحال هذه - أن يكون تأثير المتلقين في السيرة الشعبية يشمل بناءها، وشخصياتها، وزمانها، ولغتها.

إن فن التشخيص - كما يرى عبدالحמיד يونس - في السر الشعبية وخاصة في سيرة الظاهرة ببيرس ساذج بصفة عامّة، نظراً إلى أن مواهب المتلقين محدودة، وخيالهم بسيط<sup>(٣)</sup>، وقد توارثت جماعة المتلقين صورة نمطية للشخصية المحورية في السيرة الشعبية، كانت مستحلبة في الأصل من شخصية عنتر، " والواقع أن اختيار هذه الشخصية لم يكن عبثاً . . . ، فإن في الأسس الأولى لمكونات هذه الشخصية من الناحية التاريخية - التي توارثت صفاتها على ألسنة الرواة - ما يصلح كأساس للشخصية النموذجية التي يريد منها أن تحقق له أهدافا تتصل بالفنية الروائية من ناحية وتتصل بنفسية الجمهور من ناحية أخرى"<sup>(٤)</sup>.

إن شخصية مثل شخصية عنتر في سيرته استطاعت أن تمتدّ وتؤثر في بقية السير الشعبية، وكان هذا التأثير نتيجة تواتر هذه الشخصية لدى المتلقي بحيث أنه خبرها جيداً، ففي سيرة ذات الهمة يشبه كاتبها بطله الصحصاح بعنتر، فيكتفي السارد بذلك، لأنه يعرف جيداً أن المتلقي على علم كبير بمعال هذه الشخصية وبالتالي كفى نفسه مؤونة الوصف، يقول فاروق خورشيد عن الصحصاح في سيرة ذات الهمة: " (إنه لو عاش في عصر عنتر لجعله من رجاله ولغدا عنتر بن شداد من غلمانه). وكأنه لا يجد صورة يقرب بها إلى أذهان المتلقين مدى قوة بطله وبراعته من هذه الصورة التي يستخدم فيها ما رسخ في أذهان المتلقين من أمر بطولة عنتر وفروسيته بحيث غدت من الأشياء المسلم بها، والتي يشبه بها فتتضح الصورة في الأذهان، وبينما يشبه كاتب سيرة حمزة البهلوان بطله أيضاً بعنتر، يزداد تأثيره بسيرة عنتر حينما يشبه فرس بطله بالأبجر حصان عنتر التي استطاعت السيرة أن تجعل منه هو الآخر بطلا مشهوراً يستمد مكانته من مكانة فارسه، وأثر سيرة عنتر في باقي

(١) فاروق خورشيد - المنثور الشعبية للشرح العربي، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٢١٨.

(٣) عبدالحמיד يونس - الظاهر ببيرس في القصص الشعبي - ٥٣ - ٥٤.

(٤) فاروق خورشيد وعمود ذهني - فن كتابة السيرة الشعبية، ص ١٠٢.

السير ... ( لا ينحصر ) في هذه التشبيهات وحسب، وإنما يبدو أيضا في طريقة رسم الأبطال ووصفهم، وفي تقليد الأحداث التي يجريها المؤلف ليرز من خلالها ملامح شخصية بطله، فالصحاح ابن جندبة في سيرة ذات الهمّة يكاد يكون تقليدا كاملا للملامح شخصية عنتره، والأمير عبدالوهاب في نفس السيرة فارس أسود يستعير الكثير من السمائل والصفات التي عرفت لعنتره، ونفس هذا الحكم يمكن أن يقال على شخصية معروف بن حجر في سيرة الظاهر بيبرس، وعلى شخصية حمزة في سيرة حمزة البهلوان<sup>(١)</sup>.

إن معرفة المتلقي بشخصية عنتره، أثرت في السرد، وجعلت الراوي كثيرا ما يلجأ إلى ملامح هذه الشخصية عند حديثه عن الشخصيات الأخرى، لأنها أثيرة لدى المتلقين وقرية من وجدانهم، يمكن أن يقال هذا الكلام نفسه عن شخصية هارون الرشيد في سيرة علي الزبيق الذي كان سلطانا على بغداد ولو أن أحداث السيرة تقع في القاهرة ولا ترتبط بالتاريخ الرسمي لهذه الشخصية، وإنما استند السارد على أن شخصية هارون الرشيد معروفة لدى المتلقين وقرية منهم، ويكاد أن يكون أكثر الخلفاء ذكرا لدى المتلقين، وأما اختيار شخصية أحمد بن طولون في سيرة علي الزبيق فيعود إلى أن " أحمد بن طولون كان أول من استقل بمصر، وجعل لها كيانها الذاتي، كما - ربما - يعود إلى استمرار اسمه في ضمير الناس لبقاء جامعه، جامع ابن طولون شاهدا حيا يذكروهم به، وبولايته على مصر"<sup>(٢)</sup>.

تأتي اللغة والأسلوب باعتبارهما نتيجتين لذوق المتلقي في السير الشعبية إلى جانب الشخصية التي يساهم المتلقي في صناعتها مع السارد، فالسير الشعبية لكونها تتوجه إلى المتلقين محدودتي الثقافة من الطبيعي أن تستخدم كلمات دخيلة وتعابير جاهزة، يسودها اللحن<sup>(٣)</sup>، ولجأ أصحاب السيرة إلى التكرار في أساليبهم، " لا يكون بإعادة الأشخاص أنفسهم وإنما يكون بإعادة الصور نفسها، وإن كان الأشخاص غير الأشخاص، ولذلك تشابهت الملامح والأحداث، وقواد العدو يتمثلون ... والملاحم فيهم تقترب، ولعل الباعث على هذا التكرار ... حاجة المستمعين إلى مزيد من السمر"<sup>(٤)</sup>. إن التكرار - كما نرى - من طبيعة السرد الشفهي؛ ذلك لأن المتلقي الذي قدم إلى مجالس الحكواتية متأخرا يساعده التكرار على تفهّم الأحداث التي مضت من السيرة، علاوة على أن السارد يعتمد إلى تكرار بعض الأحداث نظرا لإعجاب المتلقي بها.

(١) فاروق خورشيد - أضواء على السيرة الشعبية، ص ٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣) طلال حرب - بنية السيرة الشعبية وخطاها الملحمي في عصر المماليك، ص ٣٦٣.

(٤) عبدالحميد يونس - الظاهر بيبرس في القصة الشعبي، ص ٥٢.

كذلك هو الحال بالنسبة للمحسنات البديعية والبيانية، فهي كانت نتيجة الذوق العامي للمتلقى، فهو يعجب كثيرا بالبهرجة في كل شيء، وهذا لا يعني أن ثقافة المتلقى سطحية جدا، فهناك كثير من الأساليب الفصيحة في السيرة الشعبية، فهذا ما يجعلنا نقول بأنهم أوتوا حظًا من العلم يسمح لهم بتذوق الفصحى<sup>(١)</sup>.

وظهرت أيضا في أساليب السيرة الشعبية كثرة استخدام الشعر، فقد زين السارد قصصه بالشعر لأنه رأى بأن السرد لقيمة له بدون الشعر ولعل ذلك يعود إلى إلحاح المتلقين على سماع الشعر<sup>(٢)</sup>.

- ٣ -

توقفنا فيما مضى على موقف النقاد من دور المتلقى وأثره في السيرة الشعبية على الخصوص، ووضحنا سبب اختيارنا لنص السيرة الشعبية ونص البابات فيما مضى، ولأننا لا نستطيع أن نتعمق في أثر المتلقى في السيرة الشعبية خاصة وأنه موضوع يحتاج إلى دراسة قائمة برأسها ضربنا صفحا عن ذكر أثر المتلقى في بنية السرد في السيرة الشعبية والتي تناولها محمد رجب النجار بصورة موجزة<sup>(٣)</sup>، ولم نقف عند أثر المتلقى في زمن السيرة الشعبية على الرغم من توقف الدارسين عليها<sup>(٤)</sup>.

أما بالنسبة للحديث عن المتلقى وأثره في نصّ البابة فهو جلي جدا، فالمخايل يتبع في سرده رغبات المتلقين ويكيف النص وفقا لها، ولعل هذه الميزة تفسر لنا السبب المباشر من وراء عدم ملل المتلقين من عروض الخيال التي تكرر نفسها ولا تجدد إلا نادرا، ومع ذلك فالمتلقى يجد شيئا جديدا في كل عرض، ولولا هذه الحيوية لعزف المتلقى عنه بعد فترة وجيزة ولاندثر هذا الفن، كما أن المخايل في القليل النادر ما يتوجه إلى المتلقى ليشاركه في الأداء بحيث يتيح له الفرصة في ترديد مقطع كان قد تركه من أجل المتلقين، فيرددون هذا المقطع بصوت واحد<sup>(٥)</sup>، " فيضج المكان وتشتعل الحماسة ويندمج الجمهور في العرض ... ونلاحظ أن هذا الجمهور لم يتحزّب

(١) عبد الحميد بونس - الظاهر بيري في القصص الشعبي، ص ١١٤-١١٥.

(٢) ألفة الأدلي - نظرة في أدبنا الشعب: ألف ليلة وليلة وسيف بن ذي يزن، ص ١١٨.

(٣) انظر: محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٥٩ وما بعدها.

(٤) انظر سعيد يقطين - قال الراوي ...، ص ١٨٥-١٨٦، عبدالله إبراهيم - السردية العربية ...، ص ١٩٢.

(٥) حسين حجازي - فصل كركوزان وعيراظان، ص ٣١.

لشخصيات فن خيال الظل كما فعل في السيرة الشعبية وذلك بسبب سيطرة الفكاهة على العرض  
 (١)»

إن المتلقي لخيال الظل كان كثيراً ما يتدخل في العرض، ولهذا السبب كان المخايل لخيال  
 الظل يتميز بسرعة البديهة في خيالٍ خصب يستطيع مجازة المتلقي<sup>(٢)</sup>، ولعلّ كثرة تدخل المتلقي في فن  
 المخايلة - وهذه ميزة مهمة في فن خيال الظل - أثر في البابة، ووجّه بنيتها وشخصياتها وأسلوبها.

" وقد كان المتلقي ذا تأثير مزدوج فهو من - ناحية - أشاع جو الجنس والعريضة، ومن  
 ناحية ثانية، حوّل النص إلى خطاب مباشر له، بوصفه المستهلك المباشر للبابة، وعليه يعتمد مورد  
 المؤلف والمخايل، على نحو هبط بالبابة في سبيل إرضاء هذا المستهلك على نحو ما تفعل المسارح  
 اليوم"<sup>(٣)</sup>، وظل المخايل يضع لكل مناسبة " بابة " من أجل التواصل المستمر مع المتلقي، علاوة على  
 أنه ابتكر إلى جانب التسلية والتفكر موضعاً آخر، وهو الوعظ، وهو مسوّغ آخر لتواجده بين  
 المتلقين<sup>(٤)</sup>. ولعل سبب شيوع جو الجنس في البابات يعود بالضرورة إلى أن المخايل الذي يحرك  
 ويؤدي شخوص خيال الظل كان يطل من خلال الثقوب على المتلقين، وانعزاله هذا جعله يسهب في  
 الوصف الجنسي لأنه يقع خارج الدائرة التي تتم فيها ردود أفعال المتلقين، وبالتالي يشعر وكأنه في  
 جزيرة، وهذا لا يعني بالضرورة إلى أن المخايل لا يتأثر بردود أفعال المتلقين، لأنه يقوم بمحاورتهم في  
 بعض الأحيان.

زد على ذلك، أن المتلقي ساهم بشكل فعّال في بنية البابة، حتى أن مدحت الجيار يرى بأنه  
 لا يمكن دراسة البابة دون دراسة المؤلف والراوي والمتلقي؛ لأنهم يولفون النص من جديد، ويؤثرون  
 في بنيته، ويرى أن المؤلف والشخصية والموضوعات تكون في علاقة مباشرة مع المتلقي، ويتجلى ذلك  
 في:

- تدخل " الرئيس علي " بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض من  
 ناحية، وبين المشاهد والجمهور من ناحية أخرى..
- حديث الشخصية إلى الرئيس علي حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور.
- تعليقات المؤلف " ابن دانيال " حول تجارب الجمهور مع ما يحدث.
- إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها، إرضاء للجمهور<sup>(٥)</sup>.

(١) منذر الحايك - خيال الظل بين التراث والمعاصرة، ص ١٨٣-١٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨١.

(٣) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٥٣-٥٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٨-٥٩.

## المرأة المتلقية:

كان القدماء أكثر اهتماماً بالمرأة المتلقية من الدارسين المحدثين، وخاصة الجاحظ والتوحيدي والغزالي وابن الجوزي، إذ أولوها اهتماماً كبيراً، انصب في مجمله إلى اعتبار هذه الظاهرة بدعة ينكرها الإسلام، ولم يكتفوا بالقول فقط، بل أوجدوا قوانين معينة تكفل هذا التلقي وتجعله يسير ضمن النظرة الشرعية التي تحرم الاختلاط، حتى ولو كان رغبة في التعلّم وتوسيع المدركات، فمن شأن هذا الاختلاط أن يساوي الرجل بالمرأة في حقّ التلقي والسماع، وهذا ما لا تسمح به النظرة المعيارية في الثقافة العربية، ولعلّ المضي في تناول المادة السردية في التراث العربي يدلّل على ذلك، فالمتلقي الضمني في ألف ليلة وليلة سمح لنفسه أن ينصت لامرأة خرقت سياج الشرعية قبل أن تمارس الحكيم، من خلال سماعها واطلاعها على الأخبار وبالتالي شكّلت وعيا استطاع أن يجعل منها مرسلّة مثالية، بعدما كانت متلقية مثالية، ولكن في أي بيئة تلقت شهرزاد المعارف؟.

نشأت شهرزاد في مكان مغلق وبعيد كل البعد عن الاختلاط، مما ساعدها على أن تقرأ ألف كتاب، علاوة على أنّها تلقت من الأب معارفه التي جمعها من هنا وهناك، عادة ما تكون هذه الحكايات للعبرة، يوماً ما دخل الوزير على ابنته شهرزاد فوجدها في نية منح نفسها للملك، حاول أن يثني عزمها عن طريق حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع<sup>(١)</sup>، ولكنها لم تعتبر، علاوة على أنّها تلقت هذه المعارف عن طريق مداومتها النظر في كتب الأولين، إي أنّها لم تكن تتلقى المعرفة شفاهياً إلا من الأب، وبالتالي حرمت من المعاينة البصرية التي تنزع للأداء في مجالس القصص.

لقد فرضت على شهرزاد قوانين معينة في التلقي، تجلّت أولاً في المكان غير المختلط الذي تلقت فيه تلك المعارف والذي هو البيت الذي تعيش فيه، علاوة على أنّ تلك القوانين طالبت مضامين الحكايات التي تهدف إلى العبرة في نهاياتها، وهذا ما يفسّر لنا أنّ كثيراً من حكايات ألف ليلة وليلة كان الغرض الأساسي منها العبرة، وكلّ ذلك تمّ بالرعاية الأبوية، وامتدّ مثل هذا التصوّر ليشمل المرأة المتلقية في مجال القصص، تلك التي خرجت من بيتها، تحدوها الرغبة في أن ترى وتسمع وتقرأ لا أن تسمع وتقرأ فقط مثلما تفعل شهرزاد، مستمتعة في هذا كلّها، مشاركة في الأداء الدرامي للعملية القصصية.

(١) ألف ليلة وليلة، ١: ١٢.



إن المرأة المتلقية ساهمت بشكل فعّال في إضفاء جوٍّ من الدرامية في عملية الأداء القصصي، بالرغم من أن مشاركتها تلك تأتي على النقيض من النظرة الشرعية إلا أنها كان لها دور في توجيه المؤدي/ القاص، وهذا لا يعني بالضرورة أنها لم تكن متلقية سلبية، فكثيراً ما كانت تخرج مع الرجال والصبيان لمشاهدة الصوفي المتحمق دون أن يكون لها دور يذكر .

فالمراة كما مرّ بنا في خير الصوفي المتحمق ، تخرج مع الرجال والصبيان لمشاهدة أداء الصوفي<sup>(١)</sup>، ومع ذلك تظل متلقية سلبية، ما عليها سوى أن تتلقى المشاهد التي يقوم بها المحاكي، والذي يساعده فيها غلامه، مع ملاحظة أن الفوضى تعمّ في علاقة الصبيان بمعلمهم، فرغبة التلقي تدعوهم لتركه، ولربما كانت المرأة أيضا ليس لزوجها عليها حكم ولا طاعة، إذ إن الجميع يتأهب لمشاهدة هذا الأداء، المرأة هنا تدرك أنها لا تشارك حقيقة، وإنما ترى تمثيلاً، " ولاشكّ في أن متعة وتسلية فريديتين تجعلان ... النساء ... يخفون إلى هذا الرجل ويستمعون إليه ويتفاعلون معه"<sup>(٢)</sup>. والحقيقة أن التجمّع هنا ليس غرضه المتعة وإنما الرغبة في ممارسة الذات، بحيث تقوم هنا - أي الذات - بتقديم وجهة نظرها حيال السلطة، ليست السلطة القائمة فقط وإنما يحاول المتلقي مع المؤدي هنا بمساءلة السلطة تاريخياً، ويتمّ كل ذلك من خلال إظهار "الجنون"، بمعنى آخر يتم التخلي عن العقل، والتمسك بالحمق لتجاوز المحذور ، فليس على الأحق بعد ذلك من حرج.

في حكاية " سيف الملوك - ألف ليلة وليلة " يجمع السارد أيضا بين النساء والصبيان باعتبارهما متلقين، يصل الملوك إلى دمشق، فيرى جماعة من الناس تهرول ناحية الشيخ، تحذوها الرغبة في تلقي الحكايات، وما أن ينهي الشيخ حكايته ويتفرّق الناس، يتقدّم إليه الملوك سائلاً الشيخ عن حكاية " سيف الملوك"، ولكنّ الشيخ يرفض طلبه مسوّغاً موقفه بأن قصّة سيف الملوك لا تحكى على قارعة الطريق، وأمام عوام الناس، مستثنياً خمس جماعات من تلقّيها وهم: النساء والجواري والعبيد والسفهاء والصبيان<sup>(٣)</sup>.

" إن القاسم المشترك بين المجموعات الخمس المذكورة أعلاه هو كونها لا تنتمي إلى الثقافة العالمية...، إنما تشكّل مجموعة بشرية منحلّة غير مراقبة وغير مضبوطة وغير مؤدّبة: بلا دين ولا خلق، وبما أن هذه المجموعات لا تستطيع التحكّم في غرائزها والسيطرة عليها، فإنها تعيش في حالة تبعية مطبقة: النساء بالنسبة للرجال، والجواري والعبيد بالنسبة لسلطة أخرى، الصبيان بالنسبة للآباء،

(١) ابن عسك، العقد الفريد، ٦: ١٦٤ - ١٦٥.

(٢) علي عقله عرسان - جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي، مجلة البيان، ص ١١١.

(٣) ألف ليلة وليلة، ٥: ٢٩٠.

والسفهاء بالنسبة إلى سلطة أخرى، ومن ثم فإن وضع الحكاية رهن إشارتهم، يجعلها عرضة للتحريف والتبديل<sup>(١)</sup>.

إن عبدالفتاح كليطو يضع أيدينا على السبب الذي يفسر موقف الثقافة العاملة من المرأة المتلقية، ذلك أنها لا تستطيع التحكّم في غرائزها وبالتالي فالحكّي وخاصة إن كان يحمل مضامين دينية سيكون معرضاً للتحريف وبالتالي ستعمّ البدع، ولكن النص الذي يرويه العتي يوضّح أن الصبيان يملكون إرادتهم، ويتّضح ذلك من خلال تمردهم على سلطة المعلم. بمجرد خروج الصوفي يوم الاثنين والخميس. لنعود إلى الغرائز من جديد مسائلين نصّاً آخر، يستمر عبدالله بن سلام في سرد أعاجيب الخلق - عن طريق مزج الواقعي بالسحري - على عثمان بن عفان وبناته، فيخرّ عثمان مغشياً عليه، حتى يفيق عثمان من جديد فيأمر برش الماء على بناته اللاتي وجدهن مغشياً عليهن، ماذا يحدث، بنات عثمان لا يفقن بل يمتن في المجلس<sup>(٢)</sup>، أي غريزة خرافية هذه تسيطر على المرأة المتلقية هنا لترديها ميتة؟ أهى غريزة الخوف خاصة وأن السرد يتجه إلى تصوير عظمة الخالق؟، أم هي الدهشة التي تشتعل بحيث تتوالى دفعة واحدة على المتلقية فلا تتيح لها أن تلتقط أنفاسها؟.

يقدم السرد هنا تحذيراً مبطناً للمرأة من خلال أنموذج أثر أن يتلقى من السارد، فماذا حدث في نهاية التلقي؟! بمجرد أن انتهى السرد وقعت البنات في النهاية لتعلن مع انتهاء السرد انتهاء المرأة المتلقية، إن النص السابق لا يوضّح الكينونة التي كانت عليها بنات عثمان بن عفان ساعة التلقي، هل فصل بينهن وبين عبدالله بن سلام حجاب؟، في الحقيقة نستطيع أن نستدلّ من خلال هذا النصّ إلى أن العلاقة التي كانت بين القاصّ المؤدي وبين المرأة المتلقية أيام عثمان بن عفان تتمّ بصورة مباشرة دون حجاب، تحت إشراف عثمان بن عفان الذي كان حاضراً منذ بداية السرد إلى نهايته، لعلّ تفسير غياب الحجاب يرجع إلى أن العلاقة الجدلية بين القاصّ والنساء المتلقيات لم تكن قد اتضحت أيام عثمان بن عفان، أو أن موقف الثقافة المعيارية الدينية يكون مختلفاً مع حرّيم الخلافة مقارنة بموقفها إزاء نساء العوام، لحرّيم الخلافة الحق في التلقي في جميع النصوص التي بين أيدينا، ولكن ليس لنساء العوام هذا الحق.

هناك صورة أخرى للمرأة المتلقية تلك التي تتمتع بالستر الأشرف والجناب الأرف على حد تعبیر ابن جبير، إنما والدة الخليفة، يحدثنا الرحالة الأندلسي محمد ابن أحمد بن جبير الكناني عن

(١) عبدالفتاح كليطو - العين والإبرة : دراسة في ألف ليلة وليلة، ص ٤٣.

(٢) كتاب العظمة المنسوب للقرظلي، نقل عن كمال أبو ديب - المقامات والجلسات، ص ٢٢٣.

مجلس لابن الجوزي كان قد حضره بباب بدر في ساحة قصور الخليفة ومناظره مشرفة عليه، وهذا الموضوع من حرم الخليفة، خصّ بالوصول إليه والتكلم فيه ليسمع من تلك المناظر، الخليفة ووالدته ومن حضر من الحرم، ويفتح الباب للعامّة فيدخلون إليه وقد بسط بالحصر، وجلوسه بهذا الموضوع كل خميس، فبكرنا لمشاهدته - أي ابن الجوزي - وقعدنا إلى أن وصل هذا الجبر المتكلم - يقصد ابن الجوزي - وأرعى طيلسانه عن رأسه تواضعا لحرمة المكان...، ولم يفت ابن جبير أن يشير إلى دعاء القاص للخليفة العباسي في هذا المجلس ولأسرته فقال: ثم أخذ في الثناء على الخليفة، والدعاء له ولوالدته وكفى عنها بالستر الأشرف، والجناب الأرف<sup>(١)</sup>، ولم يكتفِ ابن جبير بذلك بل تحدّث عن حال المتلقين في المجلس، وهيجانهم، ولكّنه لم يتطرق إلى حالة الخليفة ووالدته وأسرته، ولا غمك أية أدلة تثبت بأن المرأة المتلقية هنا - والدة الخليفة - تتخبط مع المتلقين متفاعلة مع ابن الجوزي، ولعلّ الحاجز الذي كان يمنعها من ذلك هو المكان نفسه، ووضعيتها عند التلقي، وسوف نتحدّث عن ذلك في مكانه<sup>(٢)</sup>. إنّ مجلسا مثل هذا لم يقم إلا من أجل إشباع رغبة المرأة في التلقي، وفي مشاهدة أداءات مجالس الذكر، والمرأة هنا ليست من العامة وطبيعي بهذه الحالة أن يتوجّه إليها ابن الجوزي في الدعاء لا العكس<sup>(٣)</sup>.

يروى أيضا في هذا الشأن عن والدة أخرى، وهي أمّ أبي حنيفة النعمان، فقيه العراق، وإمام أهل الرأي فيها وصاحب المذهب المعروف، وبالرغم من مكانته فإنها لم تقنع بذلك كلّ عندما أفتاها في أمر من الأمور، ردّت عليه: لا أقبل إلا ما يقول به "زرعة"، الذي كان يقص على الناس في المسجد، فلما جاءت اعترفت لها، أن ولدها أفتقه وأعلم منه، وأن القول ما قال، حينها رضيت وانصرفت<sup>(٤)</sup>، المرأة المتلقية هنا تنظر إلى ابنها مهما يبلغ من العمر والخيرة باعتباره مازال صغيرا، هي الأمومة التي غلّمي عليها موقفها هذا، إضافة إلى أنّها اعتادت أن تتلقى الفتوى من خلال أداء درامي مفعم بالمشاعر الوجدانية الدينية، في سياق تكثّر فيه الهيجانات، في مثل هذا المكان كانت أمّ أبي حنيفة تكتسب معارفها البسيطة، ومن خلال ذلك نستطيع فهم عدم رغبتها في التلقي من ابنها الذي يقوم بإرسال الفتوى لها عن طريق الكلمة، على خلاف "زرعة" الذي تتصافر في مجلسه الكلمة

(١) رحلة ابن جبير، ١٧٠ - ١٧٢.

(٢) انظر: ص ٢٧١ - ٢٧٦ من الدراسة.

(٣) لا تفتح الحلافة أبواها لكلّ قاص، فالقصص الأكثر ترفقا هم الذين يستهون السلطة، يوضّح ذلك سعيد يقطين حيث يقول: "إنّ أبا إدريس الغداوي كان يقوم كل يوم، بين صلاة العصر والمغرب عند مخرج باب عحية، وفي ظلّ الأسوار الضخمة كان يروي يوما بعد يوم قصة طويلة يعرف كيف يجعلها حية، وأحيانا مؤثرة. ومع ذلك فإنّ أبا إدريس، وهو حزرار حرفة، لم يكن يعرف لا القراءة ولا الكتابة، كان قد استمع إلى حكايات رائعة، فطلق يرويها بدوره بموهبة عحية، حتّى يقال: إن شهرته بلغت إلى مولاي عبدالعزيز الذي رغب في أن يسمع إليه، وتسمع إليه نساء القصر، وقد همّ أن يفقأ عينيه، ... فتدخل الناس لدى العامل، ليركبه لأهل فلس." انظر: سعيد يقطين - قال الراوي... ص ٢٢٧ - ٢٢٨. وهذا الموقف من مولاي عبدالعزيز يوضّح جليا أن العرب وخاصة الجاحظ حينما فضّلوا القاص الأعمى على المصنّف كانوا يرون بأن القاص الأعمى أكثر سترًا على نساء المسلمين من القاص المصنّف، يقول إبراهيم ابن هاتن: "من ممام آلة القصص أن يكون القاص أعمى" انظر: البيان والتبيين، ١: ٩٣.

(٤) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٥٨ - ١٥٩.

مع الحركة والأداء، لتقدم الفتوى ضمن طقس جماعي، فتصبح الرسالة - والتي هنا الفتوى - بذلك أكثر تأثيراً وتأكداً لدى المتلقي.

هذا الإصرار من أم أبي حنيفة على التلقي ضمن طقس جماعي، لم يكن حالة متفردة، وإنما حالة لها عموميتها في التراث العربي القلم، ففي بدايات التصوف العربي، حيث كان يعقد المريدون حلقات الذكر الصوفية، ضمن مشهدية يتداخل فيها الغناء بالرقص والإيقاع، وتتخذ لها الملابس وتستعمل الأدوات، وتمّ بتشكيلات فنية مميزة، ويكون لها حضور يتابع ويتأثر جلسة دون شعور المؤدين به نظراً لعدم السماح له بالتلقي، وهنّ النساء، اللاتي ينظرن إلى ما يجري في الحلقة من منافذ وأماكن خاصة<sup>(١)</sup> هنّ مختلصات التلقي كما أسميهن.

ولعل الدور الإيجابي للمرأة المتلقية جاء متأخراً قليلاً، ولربّما بدأ مع طقس التعزية، واستمرّ أيضاً خلال هذا الطقس الفصل التام بين الرجال والنساء، حيث يعزلن في مجالس العزاء الخاصة بهنّ؛ ولذلك لم تتطوّر لتصبح دراما علمانية أو دينوية<sup>(٢)</sup> في نظر الخزاعي، والحقيقة أن مثل هذا التفسير لا يستند على قراءة حقيقية لمولد الدراما عند اليونان، فلم يسمح للمرأة أن تمثّل حتى العصور الوسطى الرومانية كما مرّ بنا سابقاً.

بدأت التعزية تتمّ في أماكن مفتوحة في فترة متأخرة، فـ "تخرج النساء منشورات الشعور، مسودات الوجوه، وقد شققن ثيابهنّ، وهنّ يدرن في البلد، وينحن ويلطمن وجوههنّ على الحسين"<sup>(٣)</sup>، إذ يتحول الطقس إلى أداء تامّ، تبدأ فيه المرأة بتلقي الفاجعة تلك، فتتحول من متلقية إلى مودية، ومن الصعب أن نوافق أحمد محمد خالد في أنّ طقس التعزية أو "الموكب العزائي لا مكان فيه لموقع المتفرّج"<sup>(٤)</sup>؛ لأنه يصبح المتلقي هنا مودياً ثم إلى متلقٍ من جديد ثم إلى مود وهكذا تتوالى وتتبدّل وضعية المرأة من الأداء إلى التلقي ومن التلقي إلى الأداء في طقس التعزية.

لم ينحصر دور المرأة بوصفها مودية ومتلقية في طقس التعزية فقط، ففي مجالس القصص كانت المرأة أيضاً تتلقّى وتؤدي لا ما يطلب منها وإنما ما تملّح عليها لحظة التلقي، ونعتقد بأن مجالس القصص ساهمت وهيأت المرأة لتمارس دورها في طقس التعزية على أتم وجه، يقول ابن الجوزي: "ومنهم من يتحرك الحركات التي يوقع بها على قراءة الألحان، والألحان التي أخرجوها اليوم مشابهة للغناء فهي إلى

(١) على عقلة عرسان - المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، ص ٥٦.

(٢) محمد علي الخزاعي - دراسات في الأدب المسرحي، ص ١٧.

(٣) آدم متر - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ٢: ٢٨١.

(٤) أحمد محمد خالد - مسرح العرب: بين نص الإسلام وسرورته، ص ٥٢.

الستحريم أقرب منها إلى الكراهة ، والقاريء يطرب، والقاصّ ينشد الغزل مع تصفيق يديه وإيقاع برجليه فتشبه السكر ويوجب ذلك تحريك الطباع وتهيج النفوس وصياح الرجال والنساء وتمزيق الثياب لما في النفوس من ... الهوى، ثم يخرجون ويقولون كان المجلس طيباً<sup>(١)</sup>.

يستين لنا هنا كيف تنتقل مجالس القص بالمتلقية من الطرب والرقص إلى البكاء حتى أنها في النهاية لا تملك منطقتها وهي في قبضة الطرب والحزن. إن الحالة التي تمر بها المرأة هنا مختلفة عنها في طقس التعزية، إذ تتلقى المرأة في طقس التعزية تجربة منحصرة في الحزن، على خلاف المرأة المتلقية هنا فإنها تنتقل بين طرب وإيقاع حتى تصل إلى البكاء والحزن.

يضيف ابن الجوزي: "ومنهم - (أي القصاص) - من ... ينشد أشعار النوح على الموتى، ويصف ما يجري لهم من البلاء، ويذكر الغربة ومن مات غريباً، فيبكي بها النساء ويصير المكان كالمأتم"<sup>(٢)</sup>، ويعتمد علي عقلة عرسان على مثل هذه الأداءات وردة فعل المتلقي تجاهها مؤكداً بأنها بدايات ما يمكن تسميته "بالتراجيديا"<sup>(٣)</sup>، معتمداً على أثر المؤدي/القاص على المتلقي، ولكن يبقى أن التراجيديا في المسرح اليوناني كانت غير منحصرة لمتلقي ينتمي لعالم النساء فقط، فالمسرح التراجيدي اليوناني كان يحتوي على متلقين من الذكور والإناث. ويخبرنا شموئيل موريه بأن النساء اليهوديات في فترة من الفترات القديمة لا يجب أن يحضرن المسرح<sup>(٤)</sup>. ومع كل هذا فالمسرح يبقى مسرحاً في الثقافة اليونانية له صفاته والممثل يبقى ممثلاً، له دور معين ينتهي عنده، وما على المتلقي إلا أن ينصت ويتأثر ويتطهر بعد ذلك، ولكن المجلس هنا وردة فعل النساء والمؤدين، حيث يتداخلون في لحظة فنية عجيبة، تضيق اللغة الأولى عن استيعابها، فتنشأ لغة أخرى تتأزر فيها وتمتزع كلّ الفنون، فالمكان/المجلس، والموسيقى/الطرب والتقطيع، والتلاوة إلى حركة المؤدي ومتعة القاص، وحالة المتلقي، كل ذلك بمتزج ويتداخل ليتشكل نصّ جديد قوامه أنظمة علامية متعددة لم يعد السرد فيه سوى جزء أو علامة في نص أكبر، في هذه الحالة يصبح المجلس برمته هو النص الدال بحق، هو النص الناطق بالحركة والصخب والحياة<sup>(٥)</sup>، ولكن يبقى أن المرأة المتلقية هنا يكون لها دورٌ إيجابي، ربّما يفوق أثره أثر المسرح التراجيدي في المتلقي، ففي النص الأول تقوم المرأة بتمزيق ثيابها، حيث تتشابه في صنعها هذا بصنيع المرأة في طقس التعزية، وربّما صاحبت المرأة كصياح الحامل عند الوضع، وربّما رمت

(١) ابن الجوزي - تليس إلبس، ص ١٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(٣) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١١٩.

(٤) Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, P. ٥.

(٥) فرج بن رمضان - محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، ص ٢٦٧.

إزارها وقامت"<sup>(١)</sup>، ولا تكتفي بذلك، وإنما تشير بأن المجلس كان طيباً، ومقياسها في كل ذلك الأثر الجمالي الذي يحدّثه القص في داخلها، أما في النص الثاني فهو يدلّ على أن هناك مجالس خاصة بالنساء وحدهن، ولعلّ في بداية الأمر كانت المجالس مخصصة إما للذكور وإما للإناث، وفي مرحلة لاحقة تطوّر المجلس ليكون مختلطاً، فالمرأة في النص الأول تكون في مجلس مختلط ومع ذلك ممزّق ثيابها، وتطيّر إزارها، ولا تفعل ذلك حينما تكون في مجلس مخصّص للنساء فقط إذ تكتفي بالبكاء حتى يتحول المجلس إلى مأتم كما هو واضح في النص الثاني.

إن دور المرأة المتلقية لا يتوقف في مجالس القص عند النواح وتمزيق الثياب فقط، وإنما علاوة على ذلك مارست دوراً أدائياً مع القاصّ، واشتهرت في ذلك بـ " بنت الكرسي "، وقد تحدّثنا عن ذلك في الجزء المخصّص، علاوة على أنها تمارس أيضاً دوراً آخر، فلقد حكى أن أبا السري منصور ابن عمار وهو من خراسان، نبغ في الحاضرة العباسية في مجال القصّ، وحينما انتشر صيته، انتقل إلى مصر طالباً الثراء والمال، وصادف وصوله قحط شديد، فصلّى مع الناس الجمعة في مسجد الفسطاط، وبدأ يقصّ على الحاضرين، ودعا الله أن تمطر، وحينما انتهى فرش كساءه وبدأ الناس يتصدّقون عليه، حتّى كانت المرأة تلقي خرصها وسخابها، أي بقرطها وقلادتها، حتى توفّر له مال جمّ، وما كاد أن يخرج من المسجد حتى أمطرت<sup>(٢)</sup>، كان أثر التلقي هنا على المرأة مختلفاً عن بقية النصوص التي أثبتناها سابقاً، فكأن النص يقودنا إلى حقيقة مفادها أنه في الأحيان الكثيرة تلجأ المرأة إلى التصدّق على القاص بيد أنها لا تملك نقداً، ولشدة تأثير القاص تلجأ إلى التصدّق بأشياءها التي تزين بها أنوثتها.

ولعل العلاقة الحيوية التي تنشأ بين المرأة المتلقية والمودي في الخبر السابق كانت لها الأثر الأكبر في توجيه علي عقله عرسان لفهم الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم، حيث يؤكّد وجود الجانب المادي من المنفعة الشخصية التي تعود على الفنان أي ما يقابل تناول الأجر عما يقدم للجمهور"<sup>(٣)</sup>، والحقيقة أن مثل هذا الفهم لا يقودنا إلى إثبات الظاهرة الدرامية، ذلك لأن المسرح القديم لا يتقاضى فيه الممثل أموالاً نظير أدائه، ولكنّه يحرص على نيل الجائزة باعتباره الممثل الأول، أو أن الأموال التي يتقاضاها تأتي عن طريق السلطة المنظمة لمثل هذه الاحتفالات، علاوة على أن المودين في السرد العربي القديم، لم يستطيعوا فرض قانون على المتلقين يتقاضون بموجبه قدراً من المال معلوماً، ولكنّ يتم الدفع دون إرغام من قبل المودي، ويتم التفاضل إثر ما يولّده من تأثير على المتلقي، تماماً مثلما مرّ بنا في النص السابق، كما كانت تفعل النساء مع أبي السري منصور بن عمار.

(١) ابن المرزبي - القصص والمذكرين، ص ١٦٧.

(٢) الخطيب البغدادي - تاريخ بغداد، ١٣: ٧٣ - ٧٤.

(٣) علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٦٩.

ولعلّه من المفيد أن نذكر الآن أن المرأة باعتبارها متلقية - تترع إلى الظاهرة الدرامية في الأداء القصصي - كادت أن تشكل نمطا ثابتا لها، وطقسا يتسم بالديمومة ويشكل قوانينه الخاصة به، ولكن كل هذا لم يحدث بسبب تدخل الثقافة الرسمية، نقصد تلك الحملة التي وقف على رأسها ابن الجوزي وغيره، فأعاقوا بذلك تطور مثل هذه الأداءات التي تحضر فيها المرأة قلبا وقالبًا، ولم تتطور إلى طقس له حضوره المستمر في الثقافة العربية بسبب ذلك.

إن استنكار ابن الجوزي للطبيعة الدرامية لعملية الأداء القصصي - معتمدا في هذا على النمط الديني القائم، والذي يحرم مخالطة الرجال للنساء - وقف حائلا دون ذلك - كما ترى ألفت الروي<sup>(١)</sup>، ونحن نوافقها في ذلك، خاصة وأن الثقافة الرسمية تضافت مجهوداتها من أجل التصدي لوجود المرأة في مجالس القصص، إنهم شعروا بأن هذه الظاهرة تشكل خطرا على رجال الدين، خاصة وأن القصص استحوذوا على قلوب العامة، إنانا كانوا أو ذكورا<sup>(٢)</sup>.

إن العجيب في هذا كله أن الفقهاء لم يروا في هذه "المأساة" الجماعية الحزينة، تلك التي مرّت بنا سابقا إلا بدعة دون أن يكلفوا خاطرهم بالوقوف على أسبابها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وكلّ ما يعينهم هو "مسألة الاختلاط" بين الرجال والنساء في هذه المجالس، وأن بعض القصصيين يلبسون النساء الخرق، ويقال هذه من بنات الكرسي<sup>(٣)</sup>، أي أنهن ملك الحكيم وملك السارد يتصرف بهن حسب ما يقتضي سياق المجلس.

والحقيقة أن ابن الجوزي حاول أن يلتمس أسبابا في استنكاره حضور المرأة في مجالس القصص، علاوة على الأسباب الدينية، وبمحملها تنحصر في أن المرأة المتلقية في مجالس القصص تمارس نوعا من الإغراء الجنسي لطائفة القصصيين والمتلقين، يقول: "لا تخلو المجالس من النساء الحسنات، ومثل هذا يحرك النفوس"<sup>(٤)</sup>، ويقول: ومنهم من "يصافحون النساء ويلبسون الخرق"<sup>(٥)</sup>، هذه العلاقة الجدلية بين المتلقي هنا وهو امرأة وبين القاص الذي يلبس النساء الخرق؛ جعل علي عقلة عرسان يذهب إلى أن هذا النوع يمثل تجديدا لدور الممثل وعلاقته بالجمهور في الصالة لإحداث مزيد من

(١) ألفت كمال الروي - المرفق من القص في تراثنا النقدي، ص ٦٧.

(٢) قال أبو حامد الطوسي عن حضور المرأة بمجالس القصص: "هذا منكر يوجب منعه، وإن الفساد فيه أكثر من الإصلاح" انظر: ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٤٧.

(٣) رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ١: ٣٨١. يقول ابن الجوزي: "إن بعض القصصيين يصافحون النساء، ويلبسون الخرق، ويقال: هذه من بنات الكرسي" انظر: ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٤٧.

(٤) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ١٦٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

التأثير، وكسر الجدران بين الممثل والجمهور<sup>(١)</sup>، وموقف علي عقلة عرسان هذا يشير بالضرورة إلى تأثره بمسرح بريخت، الذي هاجم المسرح الطبيعي، ورفض إيهام المتلقي، وجعله متلصصاً على الحدث.

أشرنا سابقاً إلى أن علي عقلة عرسان فهم الظاهرة الدرامية في التراث العربي عن طريق دور المتلقي في عملية الأداء القصصي، وخاصة المرأة، ولعل اهتمامه هذا يؤكد أن التراث العربي أفسح المجال أمام المرأة في أن تتلقى مثل هذه الظواهر وأن تدخل في الأداء باعتبارها متلقية إيجابية، وبالتالي يدفع ثمة المستشرقين وبعض كتاب العرب الذين قالوا بأن عدم وجود الشكل المسرحي في التراث كان سببه غياب المرأة من المجتمع العربي القديم كما أشرنا سابقاً<sup>(٢)</sup>، وبيننا أن وجود المرأة باعتبارها مودية ظل منحجبا منذ اليونان حتى عصور متأخرة.

إن هذه العلاقة التي تربط المرأة المتلقية هنا بالقاص المودي، أدت إلى فرض قوانين صارمة على مثل هذه العلاقة، قوانين توجّه التلقي، وتحد من قضية وجود المرأة في مجالس القصص، وقد تجلّت هذه القوانين على النحو التالي:

- قانون فرض علي مجلس القص وتجلي في الجدار الذي يفصل بين النساء والرجال، يقول في ذلك ابن الجوزي: " وإذا حضر مجلس نسوة ضرب بينهن وبين الرجل حجاباً"<sup>(٣)</sup> وتشدد ابن الجوزي فدعسا إلى أن يكون المجلس خاليا من النساء، يقول: " والأولى له أن يتجنب مخالطة النساء"<sup>(٤)</sup>.

(١) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٠٧.

(٢) يقول محمد كرد علي: " إن التمثيل لم يشتغل به العرب بلعني ... الحظر على النساء في الخروج" انظر نظرية المسرح - تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ١٤٣/١-١٤٤، ويقول جورجى زيدان: "ولعل السبب في ذلك تعالي المسلمين عن ظهور المرأة المسلمة على الحشبة"، ومن أنصار هذا الرأي الشيخ راجب عثمان، انظر نظرية المسرح، ٨٠٥/٢، وإدوارد حنين، نظرية المسرح، ٢٩٢/١، وانظر أيضا محمد عزيزة - الإسلام والمسرح. وتنفى ماما الكساندروفنا بوتيسيفا هذا الرأي، تقول: " عندما كانت الأعراف الدينية أو الاجتماعية تحرم ظهور المرأة على خشبة المسرح كان الرجال يمثلون دور النساء ... هكذا كان الحال في المسرح الإغريقي والرومان القديمين، وهكذا أيضا في المسرح الصيني"، ماما - ألف عام وعام على المسرح العربي، ص ٢٠.

(٣) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٩١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٥.



- قانون فرض على النص حيث طوّل القاص أن يخفف من مفردات الغزل وعبارات الشوق والولع والوجد.
- قانون حدّد فيه لباس القاص، حيث حدّر من التزيّن بالثياب حتّى لا تميل إليه النساء<sup>(١)</sup>، يقول ابن الجوزي: "وينبغي للواعظ ... أن يقنع بالوسط من اللباس"<sup>(٢)</sup>
- قانون فرض على المتلقين، فبمجرد ما ينفذ المجلس، يبدأ الرجال بالخروج من جهة ثم تخرج النساء وتذهب من طريق آخر.
- قانون فرض من أجل تحقيق ذلك بتعيين محتسب يقوم بمراقبة مثل هذه المجالس<sup>(٣)</sup>.
- رسم المتلقي المعياري الأصولي صورة مثالية للقاص وما ينبغي أن يقص والكيفية التي يقص بها<sup>(٤)</sup>.

ولكنّ - على خلاف علي عقلة عرسان - يبحث عبد الحميد يونس في كتابه خيال الظل هذه القضية من جانب متقدّم جداً، إذ يهدف في بحثه عن المتلقي وخاصة المرأة إلى فهم مدى تعاطف المتلقي مع الجمهور، علاوة على أنه يرى بأن جمهور المتلقين يعد جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني<sup>(٥)</sup>.

(١) ابن الجوزي - القصاص والمذكرين، ١٨٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) ويسمى المحتسب الواعظ أو المذكر، "قيل: إن المتكلمين على الناس ثلاثة أصناف مذكر وواعظ وقاص فالذكر الذي يذكر الناس آلاء الله ونعماته ويمتدحهم به على الشكر له، والواعظ يخوفهم بالله وينذرهم عقوبته فيردّهم به عن المعاصي، والقاص هو الذي يروي لهم أخبار الماضين ويسرد لهم القصص، فلا يأمن أن يزيد فيها أو ينقص، والمذكر والواعظ مأمون عليهما" انظر: محمد شمس الحق العظيم آبادي أبو الطيب - عون المعبود في شرح سنن أبي داود، ١٠ : ٩٩.

لقد تراجع دور المرأة المتلقية بهذه القوانين، وظل حضورها أقل حدّة، إذ شوّهت صورة المرأة المتلقية، واعتبر حضورها بمجالس القاص مطعناً في شرفها، يروي الجاحظ قائلا: "اشترى بعض ولاة العراق قبة عمال كثير، فجلس يوماً يشرب فأمر أن تضيء، فكان أول صوت نغّت به: أروح إلى القصاص كل عشية أرحتي ثواب الله في عدد الخطى

فقال للخادم: يا غلام، خذ بيد هذه الزانية فادفعها إلى أبي حرّرة القاص. فمضى لها إليه فلقبه بعد يوم، فقال: كيف رأيت تلك الحاربه؟، فقال: ما شئت أصلحك الله، غير أن فيها خصلتين من خصال الجنّة! قال: وبلك ما؟ قال: الرّد، والسّعة، انظر: رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ٢ : ١٢٨.

(٤) ألف كمال الروي - الموقف من القاص في تراثنا النقدي، ص ١١٠.

(٥) عبد الحميد يونس - خيال الظل، ص ٤٢.

ويرى عبد الحميد يونس أن المرأة لم يكن يسمح لها بحضور عروض خيال الظل إلا فيما ندر، وأن غيابها يتيح للمخايل وللجمهور الذكوري حرية واسعة غير محتشمة ومكشوفة خاصة إذا كان جمهور المتلقين من العوام، أما في المناسبات الرسمية فتتزع البابات إلى التأمل والوعظ، وبالتالي يسمح للمرأة أن تحضر المخايلة، وهذا لا يعني أن المرأة لم تكن تشهد عروض خيال الظل التي تتم في أمكنة عامة، قد تحضر ولكن من وراء الشرفات تبعاً لطبيعة المرأة وطبقتها وستّها<sup>(١)</sup>.

إن المرأة المتلقية بذلك تتدخل في تشكيل مضامين البابة، فبوجودها تحدّ من حرية المخايل في الذهاب إلى المكشوف، وتجعل البابة أكثر احتشاماً، هذا لا يعني أن البابة لم يكن لها هدف سوى الجنس، إذ إن أغلب البابات تنتهي بالحكمة والموعظة الحسنة.

ويمكن أن نذهب إلى مثل ذلك في مجالس السير الشعبية وخاصة السيرة الهلالية، إذ إن جميع المتلقين من الذكور، وإذا اتفق وأنصت إليها نساء، " فإنما يكون ذلك من وراء الحجب والتوافذ، فغياب المرأة وحضور الرجل أثر بشكل مباشر على صورة المرأة في السير الشعبية؛ لأن تمثل الرجل للمرأة لا يقوم على تمثيلها لنفسها، وهو متأثر برأيه فيها من ناحية، وبإعارتها بعض صفاته من ناحية أخرى"<sup>(٢)</sup>.

(١) عبد الحميد يونس - خيال الظل، ص ٤٤ و ص ٤٧.

(٢) عبد الحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ٢٠٢-٢٠٣.

## المتلقي المعياري

- ١ -

نعني بالمتلقي المعياري هنا هو المتلقي الخاص الذي كان حاضرا مع المتلقي العام في مجالس القصص، والذي أصدر أحكاما معيارية نتيجة لما يقوم به المتلقي العام مع المؤدي في عملية الأداء القصصي، ولأسباب عديدة في مجملها تعود إلى المؤدي تارة وإلى المتلقي والمتن القصصي تارة أخرى "استنكر ... الطبيعة الدرامية لعملية الأداء القصصي"<sup>(١)</sup>، أي أنه كان أحد الأسباب المهمة في تراجع الظاهرة الدرامية، واختفائها من مجالس القصص أحيانا.

كان المتلقي المعياري يدعى خصيصا للنظر في أحوال المتلقين الإيجابيين من العوام، ولعلّ علاقة المؤدي بالمتلقي هي المحكّ الحقيقي للحكم على المؤدي إن كان يؤدي مهمته على أتم وجه أم لا! كما سنرى في الصفحات اللاحقة، يقول الجاحظ عن سفيان بن حبيب (ت ١٨٣هـ): "لما دخل البصرة وتوارى عند مرحوم العطار (ت ١٨٧هـ) قال له مرحوم: هل لك أن تأتي قاصّا عندنا، فتفرّج بالخروج، والنظر إلى الناس والاستماع منه؟ فأتاه على تكرّه كأنه ظنّه كبعض من يبلغه شأنه. فلما أتاه وسمع منطقته وسمع تلاوته للقرآن وسمعه يقول: حدثنا شعبة (ت ١٦٠هـ) عن قتادة (ت ١١٧هـ) وحدثنا قتادة عن الحسن، رأى بيانا لم يحسبه، ومذهبا لم يكن يظنّه، فأقبل سفيان على مرحوم فقال: هذا ليس قاصّا، هذا نذير"<sup>(٢)</sup>.

المتلقي المعياري هنا هو سفيان بن حبيب، يدعى إلى مجلس قصّ، ويقبل الدعوة بعد تكرّه مسنه؛ نظرا لما تصله من أخبار عن شأن المؤدين، وما أن يسمع سفيان بن حبيب القاصّ، حتى يغير موقفه، ويقول فيه: ( هذا ليس قاصّا، هذا نذير )، ولعل هذا الحكم كان يستند على معيار شرعي، هذا المعيار مبني على الأمور الآتية :

١. أن يكون القصص منطقيا غير موهل في الخرافات.
٢. أن يتلو القاص القرآن دون غناء.
٣. أن يكون اتباعيا وليس مبتدعا.
٤. أن يكون نذيرا، يذكر بالموت وبعذاب القبر وبالنار، ويشتر بالجنة.

(١) ألفت كمال الروي - الموقف من القصص في تراثنا النقدي، ص ٧٥.

(٢) الجاحظ - البيان والبيان، ١: ٣٦٩.

أردنا من خلال هذا النص أن نوضح أمرين :

- أولا : إن المتلقي المعياري حدّد صورة معينة للمتن السردى، والذي شملت مضمونه، وصحته، والكيفية التي يرسل من خلالها.
- ثانيا : حرص المتلقي المعياري على حضور مجالس القصص، حتى يستنى له إصدار أحكام معيارية فيها، والرواية توضح بجلاء أن المتلقي المعياري كان يتتبع أخبار مجالس العوام، وتصله صورتها وصورة المؤدين والمتلقين من خلال الآخرين " كأنه ظنّه كبعض من يبلغه شأنه " .

إن كان سفيان بن حبيب يشترط في المتن السردى أن يكون منطقيا كما وضّحنا سابقا، فالجاحظ يرى خلاف ذلك، فـ " الأخبار العجيبة والمعاني الغريبة مشحّدة للأذهان ومادة للقلوب وسبب للتفكير، وعلّة للتفكير عن الأمور، وأكثر الناس سماعا أكثرهم خواطر، وأكثرهم خواطر أكثرهم تفكرا وأكثرهم تفكرا أكثرهم علما، أرجحهم عملا"<sup>(١)</sup>، فالمتلقي في نظر الجاحظ لابد وأن يسمع للأخبار العجيبة والغريبة بدل الأخبار المنطقية، حتى يكون متلقيا إيجابيا نموذجيا، فالأخبار العجيبة من شأنها أن تجعله ذا خاطر، وتفكر وعلم وعمل، فالجاحظ لم يكن منطلقا من أرضية دينية في حكمه هذا كما فعل سفيان بن حبيب، وإنما كان ينطلق " من زاوية الأديب الذي يقوم الكلام بمدى عدوله عن المؤلف المبذول وتطرقه إلى المسالك الفذة الطريفة في القول"<sup>(٢)</sup> .

وهذا لا يعني أن الجاحظ لم يأخذ موقفا سلبيا من المتلقي الإيجابي العام، فالعوام لديه جهال، يأتون في مكانة أدنى من الخواص<sup>(٣)</sup>، يقول الجاحظ: " وإذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشوة والصنّاع والباعة، ولست أعني أيضا الأكراد في الجبال وسكان الجزائر البحار، ولست أعني من الأمم مثل البربر والطيلسان. وأما العوام من أهل ملتنا ودعوتنا . . . وأدبنا وأخلاقنا، فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة منا"<sup>(٤)</sup>.

والحقيقة أن الجاحظ لم يكن متناقضا في حكمه بين الرواية الأولى والثانية تجاه المتلقي، ونظرته إليه، وإنما في الرواية الأولى كان الجاحظ يتحدث عن المتلقي النموذجي الذي يحلم به، ذلك الذي يعي ما يتوجّه إليه حتى وإن كان عجيبا غريبا، فهو قادر على أن يتفكر به، ويموّل العجيب هذا إلى عمل بعد أن يسره، وفي الرواية الثانية كان يتحدث عن المتلقي الجاهل الذي يوغل ويتوحد مع

(١) الجاحظ - كتاب حجاج النبوة، الرسائل، تحقيق عبدالسلام هارون، ٣: ٢٣٩. مثل هذا الرأي يتكرر أيضا لدى الجاحظ في البيان والتبيين، بقول: "...

الناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعد... انظر: الجاحظ - البيان والتبيين، ١: ٩٠.

(٢) محمد القاضي - الخبر في الأدب العربي، ص ٨٧.

(٣) ألفت الروي - الموقف من القصص في تراثنا النقدي، ص ٩٩.

(٤) الجاحظ - البيان والتبيين، ١: ١٣٧.

عملية الأداء القصصي دون وعي منه أو دراية لما يحدث، حتى أنه يلي كل ما يطلبه المؤدي، دون تفكير، فيصل إلى درجة من السلبية، بحيث يغيب العقل ويظل خاضعا لسلطة المؤدي.

وأيا ما كان الأمر، فإن الجاحظ يركّز بصفة خاصة على العلاقة بين النص والمتلقي، وهو مقتنع تماما بأن المعول عليه في هذه العلاقة هو المتلقي المعياري<sup>(١)</sup>، يقول: " ... إياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بشمرة عقلك إلى أن تتحلّه وتدعيه (الضمير هنا يعود على النص)، ولكن اعرضه على العلماء ... "<sup>(٢)</sup>.

لم يكن الجاحظ وحده هو الذي بحث عن المتلقي النموذجي فقط، وإنما كان قبله ابن المقفع، الذي استطاع صياغة تصوّر شامل للمتلقي النموذجي السردى، ينطلق منه المتلقي القارئ عند قراءته لنص كليلة ودمنة<sup>(٣)</sup>، ويمكن أن نلخص هذا التصور فيما يأتي :

- ينبغي للمتلقى أن يعرف الوجوه ( الأغراض ) ، وألا تكون غايته التصفح.
- ينبغي للمتلقى إعمال الروية، وإن المتلقي العاقل هو الذي يعلم الغرض ظاهرا وباطنا.
- ينبغي للمتلقى أن يدم النظر من غير ضجر، ويتلمس جواهر معانيه.
- ينبغي للمتلقى أن يعمل بما علم، ويجعله مثلا لا يحيد عنه ودستورا يقتدي به<sup>(٤)</sup>.

والحقيقة أن وجهة نظر الجاحظ تتساقق ووجهة نظر ابن المقفع، فكلا الاثنان يدعوا المتلقي إلى أن يشحذ ذهنه ويديم النظر فيما يتلقى، فيتفكر وإن عرف فلا بد أن يعمل بما يعرف، فإنهما يتفقان بشكل واضح في غرض التلقي، والذي هو العمل، أما التنوخي فإنه استفاد بشكل واضح من دعوة الجاحظ للسارد في أن يحرص على سرد " الأخبار العجيبة والمعاني الغريبة "، ففي نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة يقول التنوخي : " ولعل قارئها والناظر فيها أن يستضعفها إذا وجدها خارجة عن السنن المعروفة في الأخبار، والطريق المؤلف في الحكايات، والآثار الراتبية في

(١) عمود عباس عبدالواحد - قراءة النص وجماليات التلقي : بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، ص ١٨.

(٢) الجاحظ - البيان والبيان، ١ : ٢٠٣.

(٣) سعيد يقطين - بيان القراءة عند ابن المقفع: من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة، ص ٩٧.

(٤) محمد رجب النجار - التراث القصصي في الأدب العربي، ص ١٠٩.

الكتب" (١)، فالتنويحي ينوّه للمتلقي بأنه لا يقوم بسرد المؤلف وإنما يذهب إلى الطريق المختلف في سرد الحكايات مبتعدا عمّا تراتب عليه جماعة الملقين، فهو يتّبِع بذلك دعوة الجاحظ في السرد.

- ٢ -

### صورة المؤدي عند المتلقي المعياري

قلّة من الملقين المعياريين ذهبوا مثلما ذهب الجاحظ، فمنذ الصدر الأول من الإسلام، كان المتلقي المعياري يشترط على المؤدي القاص أن يكون ذا علم واسع، لا تشوب حكاياته أخبار غريبة، إن الإمام علي بن أبي طالب " انتهى إلى قاص يقص، فوقف عليه فقال: أيها القاص أتقص ونحن قريبو العهد؟ أما إني أسألك فإن خرجت عمّا سألتك، وإلا أدبتك. قال القاص: سل يا أمير المؤمنين عما شئت، فقال (رضي الله عنه) ما ثبات الإيمان وما زواله؟ فقال القاص: ثبات الإيمان الورع، وزواله الطمع، قال علي فمثلك يقص" (٢).

إن سؤال علي ابن أبي طالب للقاص " مردّه الخوف من ضياع الصدق وخاصة أنه ظهرت رقتك ظاهرة المبالغة في سرد الحوادث وجر المستمعين إلى عالم الخرافة والشعوذة والأساطير الكاذبة خلافا لما انطوت عليه الشريعة الإسلامية (٣)، وعلاوة على ذلك، يرى علي بن أبي طالب أن القاص المتوجّه للمتلقي العام لا يهدف إلا للشهرة، " دخل علي يوما مسجد الجامع بالكوفة، فرأى فيه رجلا يعرف بعبد الرحمن بن دأب، وكان صاحباً لأبي موسى الأشعري، وقد تحلّق عليه الناس يسألونه، وهو يخلط الأمر بالهنيء، والإباحة بالخطر، فقال له علي: أتعرف الناس من المنسوخ؟ قال: لا، قال: هلكت وأهلك. أبو من أنت؟ قال: أبويحي، فقال له علي: أنت أبو عرفوني، وأخذ أذنه فقتلها، وقال لا تقصّن في مسجدنا هذا" (٤).

تشابه صورة المؤدي عند عبدالله بن عمر مع صورة المؤدي عند علي بن أبي طالب والتي انحصرت في أنه - كما ذكرنا سابقا - محبّ للشهرة، يروى أن ابن عمر " رأى ... قاصا في المسجد الحرام ومعه ابن له، فقال له ابنه: أي شيء يقول هذا؟ قال هذا يقول عرفوني

(١) التنويحي - نشوار المحاضرة وأخبار المناكرة، تحقيق عبد الشافي، ١: ١.

(٢) ابن الجوزي - القصص والذكرين، ص ٨٠.

(٣) البيان - تطور الحكواتي ... ، ص ٢٩.

(٤) هبة الله بن سلامة - الناسخ والمنسوخ في القرآن الكريم، ص ١٣ - ١٤.

اعرفوني" (١)، ولعل موقفهما هذا كان يستند إلى أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ونخص منها قوله: " لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال" (٢)، والحقيقة أن المختال هنا هو الذي يقص على الناس طلباً للشهرة ومن ثم للرياسة، قال الخطابي بلغني عن ابن سريج أن ... المختال هو الذي نصب نفسه دون أن يؤمر بالقصّ على الناس طلباً للرياسة فهو الذي يرائي بذلك ويختال (٣).

وتظهر صورة أخرى للقاص عند حَبَاب بن الأرت وهو أحد الصحابة والتابعين، حيث " رأى ابنه عبد الله يقص، فلما رجع أترز وأخذ السوط، وقال: أم مع العمالقة أنت! هذا قرن قد طلع. فهذا خبات سمى القصاص قرنا طالعا إنكارا منه للقاص" (٤). قال ابن الأثير: " العَمَالِقَةُ الجابرة الذين كانوا بالشام من بقية قوم عاد، قال: ويقال لمن يَخْدَعُ الناس وَيَخْلُبُهُم عِمْلَاق. قال: و العَمَلِقَةُ التَّعْمِيقُ فسي الكلام، فَشِبَّهَ القُصَّاصَ بهم لما فسي بعضهم من الكبر والاستطالة على الناس، أو بالذين يَخْدَعُونَهُمْ بكلامهم" (٥). القاص هنا في نظر حَبَاب يبهر المتلقي ويغلب عقله لأنه يعملق الأحداث، فشبه القاص بالعمالق؛ لأن الإنسان ينهر بحجمه مثلما ينهر المتلقون بأسلوب القاص (٦). ولعل تسمية القصاصين بالعمالقة تعود إلى أنهم أسرفوا في الحديث عن العمالقة، يقول ابن خلدون: ولقد ولع القصاص بذكر أخبار العمالقة، من أغربها ما يحكون عن عوج بن عناق رجل من العمالقة الذين قاتلهم بنو إسرائيل في الشام زعموا أنه كان لطوله يتناول السمك من البحر ويشويه إلى الشمس (٧).

(١) الهيثمي - مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، ١: ٤٥٠.

(٢) سنن أبي داود، ٣: ٣٢٣.

(٣) محمد شمس الحق العظيم آبادي أبو الطيب - عون المعبود شرح سنن أبي داود، ١٠: ٩٩.

(٤) ابن عبد البر النعماني - التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، ٤: ١٢.

(٥) ابن المنظور - لسان العرب، مادة "عق".

(٦) الحقيقة هناك أحاديث كثيرة رويت عن القاص في الصدر الأول من الإسلام، تشير بالضرورة إلى أنه كان مستقبحا لديهم، ومنها:

- حدثنا وكيع عن إسماعيل قال ذكروا للشهبي الجلوس مع القصاص ... فقال لأن أعنت رقة أحب إلي من أن أجلس مع القصاص أربعة أشهر. " انظر: ابن أبي شيبه الكوفي - الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار، ٨: ٥٥٦.

- " حدثنا أبو بكر قال حدثنا زيد بن الحباب حدثنا معاوية بن صالح قال حدثني يحيى بن سعيد الكلابي عن جابر بن نضر الحضرمي أن أم الدرداء بعته إلى نزل بن فلان وقاص معه يقصان في المسجد فقالت قل لهما ليتقيا الله وتكرن موغظتهما ... لأفسهما، حدثنا أبو أسامة عن مسعر عن عبيد بن الحسن عن ابن مقل قال كان رجل لا يزال يقص فقال له ابن مسعود انشر سلعتك على من يربدها" انظر: ابن أبي شيبه الكوفي - الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار، ٨: ٥٦١.

- " حدثنا وكيع عن سفيان عن سلمة بن كهيل عن أبي الدرداء الأنصاري قال قالت عائشة لابن أختها إنك أن تدعو لنفسك خير من أن يدعو لك القاص "، انظر: ابن أبي شيبه الكوفي - الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار، ٨: ٥٦٠ - ٥٦١.

- " عن حباب عن النبي صلى الله عليه وسلم قال إن بن إسرائيل لما هلكوا قسوا "، " وعن الحارث بن معاوية أنه ركب إلى عمر بن الخطاب يسأله ... عن القصص ... قال أحسن عليك أن تقص فترتفع في نفسك ثم تقص فترتفع في نفسك حتى يخيل إليك أنك فوقهم بمحلة التريا فيضعك الله تحت أقدامهم يوم القيامة بقدر ذلك " انظر: الهيثمي - مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، ١: ٤٤٩.

- " وعن عمرو بن دينار أن ميمنا الناري أسأذن عمر في القصص فأى أن يأذن له ثم أسأذنه فأى أن يأذن له ثم أسأذنه فقال إن شئت وأشار بيده يعني الذبح، انظر: الهيثمي - مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، ١: ٤٥٠.

(٧) مقدمة ابن خلدون، ١: ١٨٨.

وإن كان خبّاب بن الأرت يرى بأن قاصّ العامة من العمالقة فإن صورة المؤدي عند الثوري تعد استكمالاً لرأي المتلقي العام في المؤدي، فهو - أي الثوري - يرى بأن قاص العامة من الغوغاء، " قال ابن المبارك : سألت الثوري ... من الغوغاء؟ قال : القصاص الذين يستأصلون أموال الناس بالكلام ... " (١).

وقبل ابن الجوزي نجد أن أباحامد الغزالي في القرن الخامس الهجري يعيب على القاص أن يستزئ للنساء ويسرف في الحركات، يقول : " هذا منكر ويجب منعه، وإن الفساد فيه أكثر من الصلاح " (٢).

ولعل ابن الجوزي كان من القلائل الذين تحدثوا عن القصاص والمتلقين بشكل مفصل، إذ إنه " استنكر الطبيعة الدرامية لعملية الأداء القصصي معتمداً في هذا على المقولات الدينية المتشددة التي تحرم مخالطة الرجال للنساء، وتجعل ستر الجدر بالأثواب مكروهاً، وتستنكر خروج القاص على هيئة السكينة والوقار وزي الصالحين، إلا أن السبب الرئيسي في استنكار وجود هذه الصورة للقاص أنها أصبحت تشكل خطراً على رجال الدين، وعظماً كانوا أم مذكرين؛ لأن أولئك القصاص بما كانوا يؤدونه من ممارسات وأفعال، وما يتخذونه من مظاهر مصاحبة للقص استقلوا بالقصص عن الإطار الديني الأخلاقي الوعظي، لتصبح مقصودة لذاتها من ناحية، وليستحوذوا بها على العامة التي شغفت بهذا اللون من القص، إلى حد أصبح فيه لهؤلاء المتلقين دورهم في عملية الأداء نفسها " (٣).

- ٣ -

### صورة المتلقي الإيجابي عند المتلقي المعياري

لم تكن صورة المتلقي الإيجابي أكثر إشراقاً من صورة المؤدي، فمثلما اتخذ المتلقي المعياري موقفاً متشددًا تجاه المؤدي العام، اتخذ أيضاً موقفاً مشابهاً له مع المتلقي الإيجابي، وحتى أولئك

(١) الأبيهي - المنظر في كل فن مستطرف، ١: ٣٢١.

يمكن أن نفسر هذه الصورة بشكل أكثر دقة من خلال العودة إلى كتب اللغة، جاء في النهاية في غريب الحديث التالي: " غوغاء الناس أصل الغوغاء : الحساد حين يحف للظن، ثم استعير للسفلة من الناس والمتسرعين إلى الشر، ويبرز أن يكون من الغوغاء الصلوات والحلقة، لكثرة لعظهم وصياحهم " انظر: الجزري - النهاية في غريب الأثر، ١: ٤٢٦. وجاء في لسان العرب: " الغوغاء: سفلة الناس " انظر: لسان العرب، مادة "غوغ"، يمكن أن نستج من خلال ما سبق أن المؤدي/ القاص في المدونات اللغوية يميز بأنه من سفلة الناس، ومن المتسرعين إلى الشر، وأن مجالسهم تخلط فيها الناس، بحيث يتداخل المؤدي بالمتلقي، مما يجعل المجلس أكثر صياحاً ولعظاً.

(٢) ابن الجوزي - القصصين والمذكرين، ص ١٤٧.

(٤) ألف كمال الروي - الموقف من القص في تراثنا الفدي، ص ٧٥ - ٧٦.



العقلانيون منهم ، كان لهم موقف سلمي تجاه المتلقي الإيجابي، نقصد أبوحيان التوحيدي، فحينما أعجب الوزير بأسلوب أبي حيان الشيق في السرد، قدّم له اقتراحاً، قائلاً له : " قال الوزير: هذا فن حسن، وأظنّك لو تصدّيت للقصص والكلام على الجميع، لكان لك حظّ وافر من السامعين والعاملين ... والمحافظين"<sup>(١)</sup>، يرد أبوحيان قائلاً : " إن التصدي للعامة خلوفة، وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم نقيصة، وما تعرّض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوّثته ونفاقه وريائته أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم"<sup>(٢)</sup>، إن المتلقي الإيجابي يأخذ من المؤدي أكثر مما يأخذ القاص، فالإجلال والقبول والعطاء والبذل الذي يتلقاه المؤدي من جماعة المتلقين لا يمكن مقارنته بما يعطيه المؤدي لهم، فليس أكثر من تصديه لهم وهم يتمتعون بالنقص والضعفة، فبقدر ما يؤثر بهم ويعطيهم بقدر ما يأخذ ويتشبه بسجايهم، أي أن جماعة المتلقين - في نظر أبي حيان - يجيرون القاص على الانسلاخ عن أصالة دوره<sup>(٣)</sup>، في نصّ آخر يحاول أبوحيان التوحيدي أن يصنّف المتلقين حسب تفكيرهم وقدراتهم العقلية، يقول : " وليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة: إما رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه، وإما رجل عاقل فهو يزدريه لتعرضه للجهل، وإمّ له نسبة إلى الخاصّة من وجه آخر، فهو يتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصول"<sup>(٤)</sup>.

لقد صنّف أبوحيان التوحيدي المتلقي الإيجابي وجعله ثلاث فئات، الأولى التي يكون فيها المتلقي أبله، أي فاقد العقل، لا يستطيع الفهم والإدراك والتمييز، ولذلك فهو يستقبل ما يتلقاه دون أن يتفحصه، والثانية التي يكون فيها المتلقي عاقلاً رافضاً لما يقال، ويقصد هنا أبوحيان التوحيدي المتلقي المعياري والذي هو أحدهم، أما الثالثة فهي التي يكون فيها المتلقي مذنباً بين إنكار القص أو الاعتراف به، ويقصد بهذا المتلقي الذي يقع في الأعراف، بين الخاص والعام/الإيجابي<sup>(٥)</sup>.

ولعل تفضيل أبي حيان المتلقي الخاص على المتلقي العام يعود بالضرورة بنا إلى أن المتلقي العام يكون دوماً مشاركاً في مجالس القص، وتشابه صورة المتلقي عند المسعودي مع التوحيدي في كونها سلبية" وهم [ أي العامة ] أتباع من سبق إليهم من غير تمييز بين الفاضل والمفضول، والفضل والنقصان، ولا معرفة للحق من الباطل عندهم، ثم انظر هل ترى إذ اعتبرت ما ذكرنا ونظرت في

(١) أبو حيان التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة، ١: ٢٢٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) كمال أبو ديب - المجلسيات والمقامات، ص ٢١٥.

(٤) أبو حيان التوحيدي - مصدر سابق، ١: ٢٢٥.

(٥) ألفت كمال الروي - الموقف من القص في تراثا النقدي، ص ١٠١.

مجالس العلماء هل تشاهدها إلا مشحونة بالخاصة من أولي التمييز والمروءة والحجاء، وتفقد العامة في احتشادها وجموعها، فلا تراهم الدهر إلا مرقلين [مسرعين] إلى قائد دُبٍّ، وضارب بدف على سياسة قسرد، أو متشوقين إلى اللهو واللعب، أو مختلفين إلى مشعبذ متمسّس ممخرق [مكذب] أو مستمعين إلى قصاص كذاب، أو مجتمعين حول مضروب، أو وقوفاً عند مصلوب، ... ينق هم فيتبعون ويصاح بهم فلا يرتعدون، لا ينكرون منكراً، ولا يعرفون معروفاً، ولا يباليون أن يلحقوا البار بالفاجر والمؤمن بالكافر" (١).

فإن كان غرض المتلقي المتعة كما يرى المسعودي في مروج الذهب فمن الطبيعي والحال هذه أن يكون التوحيدي رافضاً التوجّه إليهم، لأنه لا يتمتع بالخصائص التي يتمتع بها مؤدي العوام، علاوة على أن المتلقي العام هنا لا يتمتع هو أيضاً بخصائص المتلقي الخاص الذي يتوجّه إليه التوحيدي بالقص.

إن صورة المتلقي عند ابن الجوزي تتساقق وصورته عند التوحيدي، فكلاهما يرى بأنه غير مميز، فالمتلقي في تصور ابن الجوزي مهياً لتصديق كل ما يتلقاه من المؤدي، دون أن يتحرى صحة ما يرويه له القاص (٢).

لم تكن صورة المتلقي بهذه الشاكلة فقط في المرويات السردية، وإنما نظر بعض المتلقين المعياريين إلى المتلقي الإيجابي في طقس عاشوراء باعتباره جاهلاً، إن "الملاي" أو رجال الدين النظاميين يشجبون ما يمارسه المتلقي في عاشوراء، ويقولون إنها تخاطب العين والديانة تحرم تشخيص الأشياء إلى الناظر، ويرون بأن هذه الممارسة ماهي إلا بدعة، وكومة من الأكاذيب، إنتاج الجهلاء (٣)، امتدت هذه الصورة للمتلقي الإيجابي عند المتلقي المعياري في السير الشعبية، حيث أفتى ابن القداح أنه لا تجوز إمامة المتلقي للسير الشعبية ولا شهادته (٤).

إن الحقيقة التي لا بد أن نذكرها هنا أخيراً، تتعلق بالسبب الذي جعل المتلقي المعياري يقف هذه الوقفة من المؤدي والمتلقي، ولعل ذلك يعود إلى اعتقاده بأن المؤدي يروي كذبا، فهو لم يقبل الميثاق السردية الذي يسميه كولردج إرجاء عدم التصديق (٥). فالقدماء لم يتخذوا هذه القاعدة في

(١) المسعودي - مروج الذهب، ٣: ٤٢ - ٤٣.

(٢) ألفت كمال الروي - الموقف من القص في تراننا القدي، ص ١٠٢.

(٣) محمد علي الخزامي - دراسات في الأدب المسرحي، ص ١٩.

(٤) أبو العباس الوشيري - المعيار المغرب والجامع المغرب عن فتاوي أهل إفريقيا والأندلس والمغرب، ١: ١٦٦.

(٥) اميرتو إيكو - ست جولات في الغابة القصصية، ص ٨١.

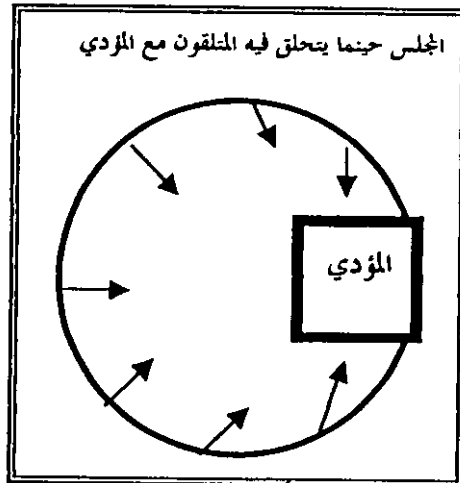
تلقّيهم للسرد، ولكننا نقبل الآن مع امرتو إيكون هذا الميثاق وتظاهر بأن ما يسرد قد حدث فعلاً، ومع ذلك نعلم أنه لم يحدث في الحقيقة.

## وضع المتلقي

لم يتوقف الدارسون على وضعية المتلقي إبان عملية الأداء القصصي إلا فيما ندر، مع ما لهذا الموضوع من الأهمية؛ لأنها تحدّد بالضرورة نوعية الأداء والملتقن، وهي إحدى الأسباب للتزوع الدرامي في مجالس القصص، لقد حرص المنفذون مثلاً في الإعداد لخيال الظل من خلال إعادة ترتيب المقهى أو أي مكان آخر مخصص للمخاطبة لكي يستوفي أثره في الملتقن، ويتمتع المشاهد بالعرض الظلي، وذلك بإبدال صفة المقهى مؤقتاً إلى صفة تلائم الملتقن من جهة والمخاطب من جهة أخرى، وما أن تنتهي المخاطبة حتى يعود كل شيء إلى حاله، إن هذا الإعداد كما يرى فاروق أوهان يتم بهدف إجراء تعميم في النهار؛ لكي تبرز ظلال خيال الظل بوضوح أكثر قوة<sup>(١)</sup>.

والحقيقة أن هذا الإعداد لا يقصد به هذا الغرض فقط، وإنما هناك أسباب عديدة، تتلخص في أغراض ثلاثة، أولها خاصة بجماعة الملتقن، وثانيها يعود إلى المؤدي أو المخاطب نفسه، وثالثها يرجع إلى طبيعة العملية السردية، فخيال الظل يختلف عن المرويات السردية في مجالس القصص، والسير الشعبية في النهاية تختلف أيضاً عنهما، وهذا ما يسوّغ مثلاً تسمية إحدى الظواهر الدرامية بالحلقة، إن هذه التسمية لتدلّ بوضوح على الشكل الذي تتخذه جماعة الملتقن في توجيههم إلى القاص، وهذا ما يدلنا أيضاً على أهمية دور المتلقي في عملية الأداء القصصي، بحيث إنه ساهم بشكل واضح في بروز بعض الأشكال السردية استناداً إلى الوضعية التي يكون عليها ساعة التلقي.

### ١. وضعية الدوران



شكل رقم (١)

(١) فاروق أوهان - آفاق تطوع التراث، ص ١٣٩.

يمكن أن نعتبر أن هذه الوضعية للمتلقى في مجلس القص هي السائدة في المجتمعات الشفاهية والقبلية خاصة، ولذلك أتصور بأن مجالس القص الأخرى تطورت عنها؛ لأنها بسيطة لا تحتاج إلى إعداد مسبق كما هو الحال في أوضاع المتلقين الأخرى، إنها الوضعية الفطرية، ولذلك سميت " بالحلقة " لتدل أولاً على أن جماعة المتلقين يشتركون في همّ واحد ويتداخلون فيما بينهم بروابط عصبية أو فكرية أو دينية أو علمية تربطهم بالمودي، وتربط بعضهم بعضاً، يدل على ذلك " الحديث: ما لسي أراكم عزين؟ قالوا: هي الحلقة المُجتمعة من الناس كأن كل جماعة اعترؤها أي انتسابها واحد<sup>(١)</sup>. ومن خلال التسمية نستطيع أن نتبين وضعية المتلقى في الحلقة " سميت تشبيهاً بالحلقة في الهيئة واعتبر فيها معنى الدوران فليل حلقة القوم ... وفي المصباح الحلقة القوم مجتمعون مستديرون"<sup>(٢)</sup>.

إن وضعية الدوران في مجالس الحكيم تتصف بميزتين، فهي موحدة لجماعة المتلقين، ومفارقة في آن، روي " عن أبي واقد الليثي أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان قاعداً في أصحابه إذ جاءه ثلاثة نفر فأما رجل فرأى في الحلقة فرجة فجلس فيها وأما رجل فجلس خلفهم وأما رجل فانطلق فقال النبي صلى الله عليه وسلم ألا أخبركم عن هؤلاء نفر أما الرجل الذي جلس في الحلقة فرجل أوى إلى الله فأواه الله وأما الرجل الذي جلس في خلف الحلقة فاستحى فاستحى الله منه وأما الرجل الذي انطلق فأعرض أعرض الله عنه"<sup>(٣)</sup>.

يقودنا هذا الحديث إلى أن وضعية الدوران تستقطب الآخر المتوافق مع توجهات الحلقة واهتماماتها، وتقضي غير المؤلف عنها، فالرجل الأول - كما بين الحديث - وجد أن معتقدات الحلقة تتواءم معه فلم يتوان عن الانضمام إليها، أما الرجل الثالث فأعرض عن الحلقة لشعوره بأنها تأتي على النقيض من اهتماماته.

لا يستطيع أحد أن ينضم إلى الحلقة إلا الذي يعتقد اعتقادها نفسه، ولو افترضنا جدلاً انضمام من هو غير متوائم معها فكراً واهتماماً ستكون النتيجة انفضاض المتلقين عنها، كان

(١) لسان العرب، مادة "عزاً"، يرى أحد صقر أن الحلقة هي أول صورة للحكي، حيث يستمع المتلقين فيها بالظاهرة الدرامية والغاية على السواء، انظر:

أحد صقر - توظيف التراث الشعبي في المسرح، ص ٢٩-٣٠.

(٢) محمد عبد الرؤوف المناوي - التوقيف على مهمات التعريف، ٢٩٤.

(٣) ابن تيمية الحراني - شرح العقيدة الأصفهانية، ص ٧٠.

"صبيغ بن عسل بالبصرة كأنه بعير أجرب، يجئ إلى الخلق، فكلما جلس إلى حلقه قاموا وتركوه"<sup>(١)</sup>.

وفي كثير من الأحيان يقوم جماعة المتلقين بأمر من المؤدي، صاحب الحلقة بطرد المتلقي المختلف مع توجهاتهم، "وحكى أن بعض أصحاب أبي العباس محمد بن يزيد المبرد قدم من البصرة إلى بغداد قبل قدوم المبرد إليها، فحضر في حلقة أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب فسئل ... مسألة فأجاب بجواب أهمل بغداد... قالوا: هذا لا يجوز، ثم سحبه من الحلقة وأخرجوه"<sup>(٢)</sup>، وأحيانا أخرى يقوم المؤدي بضرب المتلقي المتطقل، فتشترك معه جماعة المتلقين، حيث يتكالبون عليه، مما ينشأ عن ذلك نزوع درامي فعلي، فيحكى عن الشعبي "أنه نزل تدمر، فوافاها يوم جمعة ودخل يصلي في المسجد فإذا إلى جانبه شيخ عظيم اللحية قد أطاف به قوم فحدثهم وقال: حدثني فلان عن فلان يبلغ به النبي صلى الله عليه وسلم أن الله تعالى خلق صورين، له في كل صور نفختان، نفخة الصعق ونفخة القيامة، قال الشعبي: فلم أضبط نفسي أن خفقت صلاتي ثم انصرفت فقلت: يا شيخ اتق الله ولا تحدثن بالخطأ، إن الله تعالى لم يخلق إلا صوراً واحداً وإنما هي نفختان، نفخة الصعق ونفخة القيامة، فقال لي: يا فاجر، إنما يحدثني فلان عن فلان وترد علي؟. ثم رفع نعله فضربني بها، وتتابع القوم علي ضرباً معه، فوالله ما أقلعوا عني حتى حلفت لهم الله تعالى خلق ثلاثين صوراً، له في كل صور نفخة"<sup>(٣)</sup>.

إن الحلقة تتكاثر تلقائياً؛ لأنها لا تسمح بالاختلاف، إن اختلاف أحد المتلقين مع المؤدي في الحلقة يعني تشعبها إلى حلقة أخرى، كان واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد من تلامذة الحسن البصري، ولكنهما أحدثا مذهباً وهو أن الفاسق ليس بمؤمن ولا كافر فاختلفا مع الحلقة واعتزلا حلقة الحسن البصري وجلسا ناحية في المسجد فقال الناس إنهما إعتزلا حلقة الحسن البصري فسموا معتزلة<sup>(٤)</sup>، وشكلوا حلقة أخرى، وقد تتولد أيضاً من الحلقة الثانية حلقة ثالثة وهكذا.

ونتيجة لهذا الاتفاق والتشابه الفكري والعرفي والديني في وضعية الدوران تراجعت الظاهرة الدرامية فيها، علاوة على أن المتلقي في وضعية الدوران لا يكون مشاركاً مع المؤدي ومساهمياً في عملية الأداء السردي، وإنما انحصر دوره في التوجه إلى المؤدي بالحكي فقط دون الفعل، ولعل أحد

(١) هبة الله بن الحسن - شرح أصول اعتقاد أهل السنة والجماعة من الكتاب والسنة، ٤: ٦٣٦.

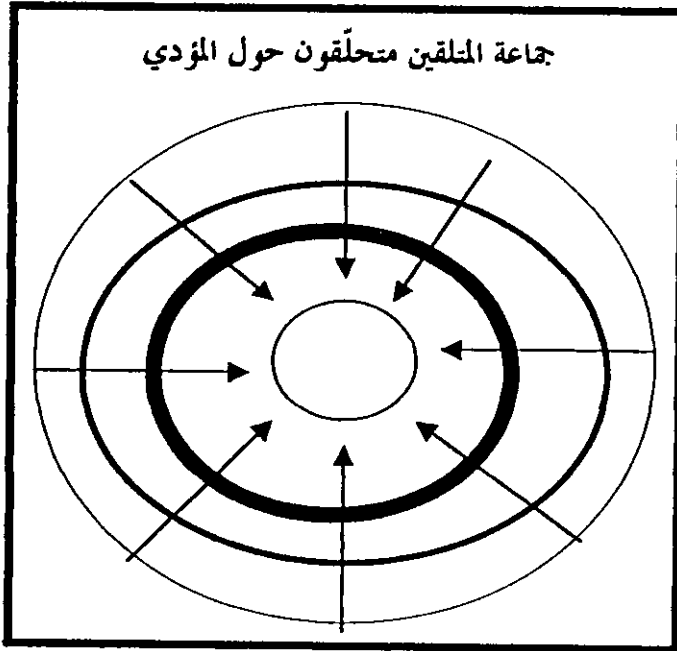
(٢) الأنباري - الإنصاف في مسائل الخلاف بين الحنوفيين والبصريين والكويتيين، ١: ١٤٧.

(٣) ابن الجوزي - القصاص والمذكرين، ص ١٠٩.

(٤) محمد بن عمر بن الحسين الرازي - اعتقادات فرقة المسلمين والمشركون، ص ٣٩.

الأسباب المهمة في تراجع الظاهرة الدرامية في وضعية الدوران - علاوة على السبب الذي ذكرناه -  
أما لا تسمح لنفسها في الاتساع، فقد حرص المجتمع العربي القديم أن تظل هذه الحلقات في أحجام  
صغيرة، واعتبروا أن اتساعها منكر ودعوة للفحشاء؛ لأن اتساعها يعني دخول المتلقي في علاقات  
درامية بزملائه المتلقين وبالمودي، " قال الشعبي: إِذَا عَظُمَتِ الْحَلْقَةُ فَإِنَّمَا هِيَ بِدَاءٌ وَنِجَاءٌ.  
وقيلَ البِداءُ: السُّبُادَةُ وهي السُّفَاحِشَةُ " (١)، ولعل هذا السبب جعل خالد بن معدان ينصرف  
عن حلقاته إذا عظمت (٢).

قد تبدل صورة الحلقة فبدلاً من أن يكون المؤدي مكتملاً لأجزاء الحلقة مع المتلقين، كما هو  
واضح في الشكل رقم (١)، يكون - أي المؤدي - في وسطها، كما هو الحال في الشكل رقم (٢):



شكل رقم (٢)

والحقيقة أن هذا الشكل كان مستهجنًا لدى المتلقين جملة، " وللقوم أن يحموا حلقة مجلسهم من  
أن يجلس وسطها أحد " (٣)، وقد وردت دلالات عديدة في الثقافة العربية القديمة تستهجن هذه  
الوضعية، " حلقة القوم لا يجلس في وسطها أحد، ومنه حديث حذيفة: الجالس في وسط الحلقة

(١) لسان العرب، مادة " بدأ ".

(٢) ابن الجوزي - القصص والمذكرين، ص ١٣٧.

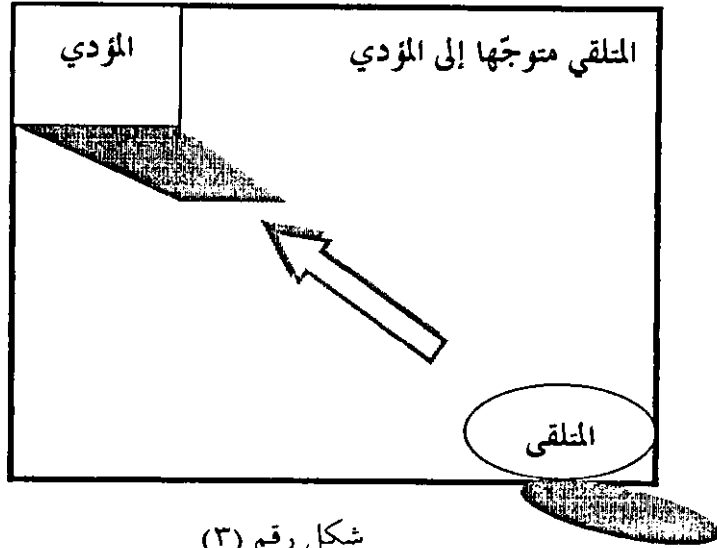
(٣) الرمنشري - الفائق، ١ : ١٧٢.

ملعون" (١)، وإنما لعن الجالس وَسَطَ الحَلَقَة لأنه لا بُدَّ وأن يَسْتَدِيرَ بعضَ المُحِيطِينَ به فَيُؤَذِّبُهُمْ فَيَلْعَنُوهُ وَيَذْمُوهُ " (٢).

إن الصورة المبيّنة في الشكل رقم (٢)، كثيرا ما تحدث في الأداء الفجائي، كأن يستغل القرداتي السوق ليقوم بالعرض، مثلما يفعل أبو الفتح الإسكندري في المقامة القردية (٣)، حيث يتزاحم عليه الناس، ومن شدة الازدحام لا يستطيع المتلقي متابعة الأداء، خاصة إذا كان في الدائرة الثانية أو الثالثة كما هو موضح في الشكل رقم (٢).

يلتمس عبدالكريم البياتي في مثل هذا الدوران الظاهرة الدرامية من خلال الحكواتي، الذي ينتهز فرصة تجمع الناس في الأسواق أيام المناسبات والعطل، أو بعد الصلاة ليلعب لعبته الخفية، فيتعلق الناس حوله أما انجذابا بشهرته أو بدافع الفضول المحض (٤).

٢. المتلقي متوجّها إلى المؤدي



شكل رقم (٣)

إن أغلب النقاد المعاصرين حينما تناولوا الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم توقفوا عند هذه الصورة؛ نظرا لأنها أكثر شيوعا من غيرها، علاوة على نزوعها الدرامي من خلال تشابه العلاقات التي يخلقها المجلس بين المؤدي والمتلقين، يكون المؤدي في هذه الصورة هو المتحكّم في السرد

(١) ابن سلام المروى - غريب الحديث، ٢: ١٣٨.

(٢) أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري - النهاية في غريب الحديث والأثر، ١: ٤٠٩.

(٣) المقامات للهمنان، ص ١١١-١١٢.

(٤) عبد الكرم شوكت البياتي - تطور فن الحكواتي، ص ٧٣.



والمجلس؛ لأنه متمتع بسلطة المكان المرتفع، وعادة ما يكون المتلقون من العوام، إذ من غير المعقول أن يكون الخليفة في وضع أسفل من المؤدي.

ترى ألفت الروبي أن المؤدي كان يتخذ الكراسي المرتفعة ليدلل على مكانته السامية، على الأقل عند المتلقين العوام، فتصبح هيئته في نفوسهم أكبر<sup>(١)</sup>، أما البياتي فإنه يرى بأن المكان المناسب للأداء والتلقي يتطلب من المؤدي أن يرتقي مكانا مرتفعا مهيمنا يتيح للآخرين فرصة مشاهدته بصورة تامة، وهذا الشرط يناسب طابع العرض حيث تغطي الصورة والحركة والإشارة والإيماء المعبرة، فكلما كان على مرأى مشاهديه، أتاح لهم فرصة أفضل في الاستماع، أي أنه يصل إلى جمهوره عبر النظر وتصبح حاسة السمع في المرتبة الثانية، فالبصر وسيلة مباشرة أكثر من الأذن في تسجيل الأحداث<sup>(٢)</sup>.

ولعل أكثر ما توقف النقاد الذين تناولوا الظاهرة الدرامية في السرد العربي عند رواية الصوفي المتحمق التي ذكرناها سابقا، فالصوفي يختار مكانا مرتفعا عن الأرض؛ تلا فيرتقيه، حتى يصرخ بالناس فيجتمعون، والناس يرونه بوضوح ويظنون راضخين لسلطته. إن البياتي يرى بأن المتلقي للصوفي هذا " يدرك أنه لا يرى حقيقة وإنما يرى تمثيلا "<sup>(٣)</sup>.

ويرى علي عقلة عرسان أن مكان المتلقي ومكان المؤدي تذكرنا بالمرحلية ولكن ليست مسرحية بميكمل غربي وإنما مسرح خاص له خصوصيته العربية، حيث يكون المؤدي للسير الشعبية في مكان مرتفع عن المتلقين، فيمكن أن يراه الجميع ويشرف هو على الجميع، تماما كما يحدث في المسرح<sup>(٤)</sup>، ويرى مثل ذلك أيضا عمر الطالب<sup>(٥)</sup>، أما عبدالكريم شوكت البياتي فإنه يرى بأن هذه الوضعية هي أفضل وضعية للاستماع؛ لأن المؤدي يصل إلى جمهوره عبر النظر، وتصبح حاسة السمع في المرتبة الثانية<sup>(٦)</sup>.

(١) ألفت كمال الروبي - الموقف من القص . . . ، ص ٧٦.

(٢) عبدالكريم شوكت البياتي - تطور فن الحكواتي، ص ٥٥.

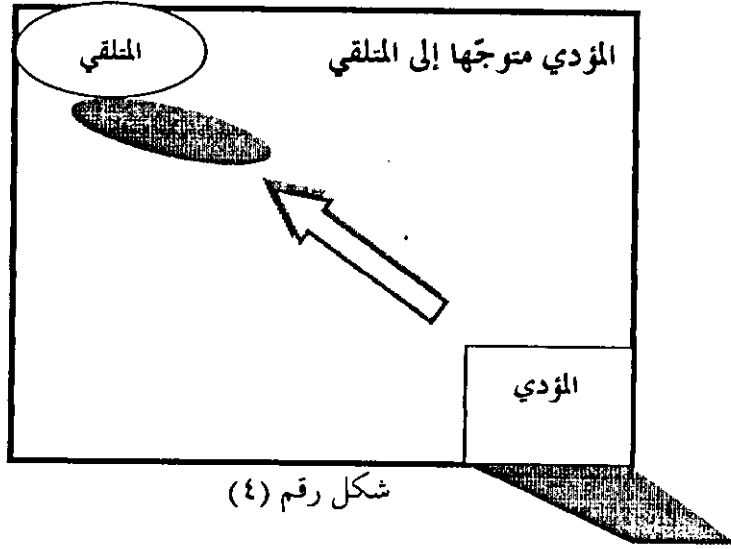
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٤) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٣٥٥-٣٥٦.

(٥) عمر الطالب - الإسلام والمسرح، ص ٦٦.

(٦) عبدالكريم شوكت البياتي - مصدر سابق، ص ٥٥.

## ٣. المؤدي متوجّها إلى المتلقي



تكثر هذه الصورة في المجالس الخاصة، كأن يكون المتلقي خليفة أو وزيراً، ومن الطبيعي والحال هذه أن يكون المتلقي في مكان أعلى من المؤدي، ويبرز دور المتلقي هنا باعتباره متحكماً في السرد والأداء، فبدل أن يتوجّه المتلقي إلى المؤدي كما رأينا في الشكل رقم (٣)، يكون العكس.

لدينا مثال فريد على هذا النموذج، كما قد أشرنا إليه في الجزء الخاص بالمرأة المتلقية، نقصد المثال المتعلق بمجلس ابن الجوزي، يحدثنا الرحالة الأندلسي محمد بن أحمد بن جبير الكنان عن مجلس لابن الجوزي كان قد حضره بيباب بدر في ساحة قصور الخليفة ومناظره مشرفة عليه، وهذا الموضع من حرم الخليفة، خصّ بالوصول إليه والتكلم فيه ليسمع من تلك المناظر، الخليفة ووالدته ومن حضر من الحرم، ويفتح الباب للعامّة فيدخلون إليه وقد بسط بالحصر، وجلوسه بهذا الموضع كل حميس، فبكرنا لمشاهدته - أي ابن الجوزي -، وقعدنا إلى أن وصل هذا الجبر المتكلم - يقصد ابن الجوزي -، وأرخى طيلسانه عن رأسه تواضعا لحرمة المكان...، ولم يفت ابن جبير أن يشير إلى دعاء القاص للخليفة العباسي في هذا المجلس ولأسرته فقال: ثم أخذ في الثناء على الخليفة، والدعاء له ولوالدته وكفى عنها بالستر الأشرف، والجناب الأرف<sup>(١)</sup>.

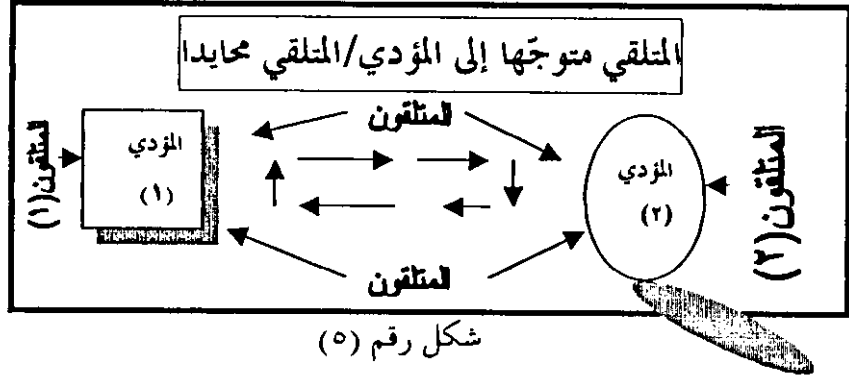
من النص السابق نلاحظ أن الخليفة وحرمة يطلون من على شرفة إلى المؤدي والمتلقين، فهم يستمتعون بأداء المتلقي وبرودة فعل المتلقين الذين يأخذون وضعاً أسفل منهم، لنلاحظ أن ابن الجوزي

(١) رحلة ابن جبير، ١٧١ - ١٧٢.

يتوجّه بالسرد إلى المتلقي الخليفة وحرمه، على الأقل يبدأ بالدعاء لهم، وينتهي المجلس متوجّهاً إلى الخليفة ووالدته.

إن أكثر الدارسين الذين تابعوا مثل هذه الصورة للتلقي وبحثوا فيها عن الظاهرة الدرامية هو علي الراعي، وقد بيّن على الراعي دور المتلقي في مثل هذه المجالس، حتى إنه عدّ المتوكّل/ المتلقي للسماجة هو المخرج<sup>(١)</sup>، والمسؤول عن العرض. على خلاف المتلقي في المجالس العامة فهو دوماً خاضعٌ - كما أشرنا سابقاً - لسلطة المؤدي، والمؤدي هو الوحيد المسؤول عن الإعدادات لديكورات المكان بحضور المتلقي العام.

كما توقّف الدارسون، عند شكل آخر للمجالس الخاصّة، وهي فيما يعرف في تراثنا العربي بالمناظرات، ولقد اتخذ عبدالرحمن ياغي من أجواء الترقّب فيها والذي يثير فضول الجمهور دليلاً على دراميتها<sup>(٢)</sup>. ويمكن أن نوضح وضع المتلقي في المناظرات من خلال الشكل التالي:



شكل رقم (٥)

يتبين لنا من خلال الشكل رقم (٥) أن جماعة المتلقين ينقسمون قسماً - بين، المتلقون رقم (١)، يؤيدون المؤدي رقم (١)، والمتلقون رقم (٢) يؤيدون المؤدي رقم (٢)، وعادة ما يكون المتلقون رقم (١) و (٢) تلاميذ المؤدين وطلابهما، وهناك متلقون محايدون، لا يتزعون لمؤد/ مناظر معين، وإنما تارة يؤيدون الذي يقع على يمينهم وتارة أخرى للذي يقع على يسارهم حسب الحجج الأكثر منطقية.

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٣٦.

(٢) عبدالرحمن ياغي - رأي في المقامات، ص ٤٢.

## أغراض المتلقي

كان الحديث عن غرض المتلقين من حضور مجالس القص عند القدماء يعدّ استمراراً لموقفهم المتعلّق بالتفريق بين الخواص والعوام، فالعوام لهم أغراض مختلفة عن أغراض الخواص، والخواص لا تقصد مجالس القص إلا من أجل العبرة على خلاف المتلقي العامي - كما يرى المسعودي - فهو يظل باستمرار متشوّقاً للعب واللهو<sup>(١)</sup>، ولعل اللعب هنا ما رغب في الدنيا واللهو ما ألهى عن الآخرة<sup>(٢)</sup>؛ ولذلك اتخذوا موقفاً سلبياً منهما.

يقصد المتلقي العام مجالس القص من أجل اللعب، ولكن المتلقي المعياري يقصد نفس هذه المجالس التي يقصدها المتلقي العام بغرض العبرة، فكل متلق يرى في خيال الظل غرضه كما يقول ابن عربي: "ومن أراد أن يعرف ما أومأنا إليه فليُنظر في خيال الستارة وصوره، فالصغار يفرحون ويضطربون، والغافلون يتخذونه لهواً، والعبّاد والعلماء يعتبرون"<sup>(٣)</sup>.

لعلّ يحمل ما يتعلّق بالمتلقي المعياري لدى القدماء يصور على اعتباره قيمة أكثر إيجابية من تلك الأشياء المتعلقة بالمتلقي من العامة، وهي حقيقة مستمرة في جمل أحاديثهم، على اعتبار أن المتلقي من العوام لا يميز الصحيح من الخطأ، على خلاف المتلقي المعياري والذي لديه علم واسع يستطيع من خلاله أن يأخذ من الأمور أحسنها.

إن ابن عربي يقسّم المتلقين إلى غافلين وعلماء، ليس هناك متلق يقع في الوسط، إما أن يكون غافلاً فهو يستمر في اللعب واللهو وإما أن يكون عالماً، وليس هناك من يتوسّط هاتين الطبقتين. المتلقي العام تلصق به جميع الصفات السيئة على خلاف المتلقي المعياري الذي يتصف بالأمور الحميدة.

يقصد المتلقي الإيجابي وهو من العوام مجالس القص بغرض اللهو، إنه لا يرى من الأشياء غير مظهرها، أما المتلقي المعياري فهو يستطيع أن يقرأ عمق الأشياء، أي أنه قادر على تحويل الملاهي إلى عبرات، لأنه عالم بالحقائق:

(١) المسعودي - مروج الذهب، ٣: ٤٢ - ٤٣.

(٢) محمد بن علي الشوكاني - فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ٥: ١٧٥.

(٣) عمى الدين بن عربي - الفتوحات المكية، ٣: ٨٩.

رأيت خيال الظل أعظم عبرة لمن كان في علم الحقائق راقياً<sup>(١)</sup>.  
ولكن إذا كان المتلقي المعياري يمحصر هدف المتلقين من العوام باللهو فإن ابن دانيال لا يميز بين جماعة المتلقين سواء كانوا من العوام أو من الخواص عندما يتحدث عن أغراض المتلقين، يقول الرئيس وهو يودي بآية طيف الخيال<sup>(٢)</sup>:

خيالنا هذا لأهل السرب والفضل والبذل لأهل الأدب  
حوى فنون الجد والهزل في أحسن سمط وأتى بالعجب

أي أنه يهدف إلى الإرشاد والإمتاع معاً، ويتوسل في هذا بالبهر في عرض عجائب المخلوقات وعجائب صناعتها<sup>(٣)</sup>.

وإذا عدنا للمقامات لنقارن بينها وبين البابات في غرض التلقي، فإن المقامات وضعت للتعليم لا للفرجة، وهذه قضية تختلف بين الدراما والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسطو للتطهير، ولكن التطهير فيها يكون من خلال الفرحة والعرض على الخشبة، والتطهير اقتراب من التعليم، ولكن البآية وضعت من أجل الفرحة، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس يعني هذا أن البآية مسرحية خالصة<sup>(٤)</sup> كما يرى خليل الموسى.

وإذا كان خليل الموسى يجد أن غرض التعليم يقترب من مفهوم التطهير عند أرسطو، فإن فاروق أوهان عند حديثه عن غرض المتلقين للسر الشعبية والحكواتي، يرى بأن المتلقي يقصد مجالس السسر من أجل التحوار والتناقض، وإبداء الرأي في هذه المسامرة وروايتها. وكذلك لقضاء ليلة من الحماس، والجدال الحيوي، بل إن بعض السامعين، يعارضون الراوي، لو أنهم سمعوا رأياً مخالفاً، أو طريقة مغايرة في السرد، على لسان راو آخر في مكان آخر<sup>(٥)</sup>، على خلاف عبدالكريم البياتي الذي يجد بأن غرض المتلقين في تحلقهم حول المؤدي يكون بدافع الفضول المحض<sup>(٦)</sup>.

أما مدحت الجيار فيرى بأن المتلقي يتوجه إلى مثل هذه المجالس " من أجل المتعة أو الفهم أو التعليم أو المشاركة بتفاعله مع النص، وهنا تبدو المساحة المشتركة، مساحة التأثير الاختيارية، المتفق

(١) انظر: ابن الجوزي - المعنى، ١٧٤. وانظر: الأبيهي - المستطرف في كل فن مستظرف، ٣: ٣٥٠ - ٣٥١.

(٢) ابن دانيال - خيال الظل ومثليات ابن دانيال، تحقيق ودراسة إبراهيم حمادة، ص ١٤٤.

(٣) علي الراعي - فنون الكوميديا، ص ١٨٤.

(٤) خليل الموسى - المسرحية في الأدب العربي، ص ١٠.

(٥) فاروق أوهان - آفاق تطويع التراث، ص ٥٥.

(٦) عبدالكريم البياتي - تطور فن الحكواتي، ص ٧٣.

عليها، واسطة العقد بين الفن الدرامي والواقع الاجتماعي<sup>(١)</sup>. ولعلّ رأيه يكون أكثر منطقية من غيره، خاصة وأن اهتمامات المتلقين ليست واحدة، وبالتالي تعدد الأغراض بتعدد الثقافات التي ينتمي لها جماعة المتلقين، ولعلّ موقفه هذا كان متساوقا وموقف جواد علي حينما تناول مقاصد المتلقين عند حضورهم للسامر أو الحاكي، والذي جعلها متنوعة تشمل العبرة والموعظة الحسنة والخبرة والمتعة والفائدة، ورأى بأن غرض المتعة يأتي في مقدمة دوافع المتلقين<sup>(٢)</sup>.

### • غرض استمتاعي

رأينا فيما سبق بأن القدماء والمحدثين وقفوا عند المتعة باعتبارها هي الغرض الأول الذي يقصد من أجله المتلقي المجالس القصصية حتى ولو أنهم عبروا عن المتعة بمصطلحات أخرى كاللعب واللهو.

لقد التمس علي عقله عرسان من غرض المتعة بعدا آخر للدرامية، فرأى بأنها متحققة لدى المتلقين وبالتالي تحقق غرض الفن وغايته، إن ما يعرض على المتلقين " يتضمن التوجيه والمتعة وينمي الذوق ويصقله، حيث كانت تقدم فرجة عامة على الطريقة التي يراها [المتلقي] ملائمة له ونابعة من بيئته وغير دخيلة على ما اعتاده ينسجم معها ويستسلم لها، لقد أوجد [المتلقي] البدائل التي تؤدي وظيفة الفن وتحقق غاياته في المجتمع بشكل أولي بسيط ومؤثر"<sup>(٣)</sup>.

فيري بأن غرض المتعة أكثر ما يتأكد لنا في قول ابن الجوزي الذي يرى بأن المتلقي يستمع من جماعة المؤدين على سبيل الفرجة كسماع الأسمار من السمّار، ويتخذ من استعمال ابن الجوزي لكلمة " الفرجة " إشارة إلى جماهير تقصد فناً للمتعة<sup>(٤)</sup>، كما أنه يتوقف عند قصة الصوفي المتحمق، ويرى بأن متعة وتسلية فريديتين تجمعان الكبار والصغار والنساء يخفون إلى هذا الرجل ويستمعون إليه ويتفاعلون معه<sup>(٥)</sup>، ويضيف عبدالكريم البياتي للمتعة هدف العبرة<sup>(٦)</sup>، خاصة وأن الصوفي المتحمق هذا يتخذ موقفا دينيا وسياسيا من الخلفاء الراشدين والتابعين كما وضحنا سابقا.

(١) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٢٩.

(٢) جواد علي - الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٤: ٥ - ٣٥. وانظر علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٥٩.

(٣) علي عقله عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٥) علي عقله عرسان - جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي، مجلة البيان، ص ١١١.

(٦) عبدالكريم البياتي - تطور فن الحكواتي، ص ٤٩.

يسوق عبدالكريم البياتي خير أبي دبوبة الذي يرويها الجاحظ، يقول الجاحظ عن أبي دبوبة: " -أبودبوبة - الزنجي مولى آل زياد، يقف بباب الكرخ بمحضرة المُكَّارين، فينهب فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير، ولا متعب بهير إلا تهق. وقبل ذلك تسمع الحمير تهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبث لذلك، ولا يتحرك منها متحرك حتى كان أبودبوبة يحركه. وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع تهيق الحمار فجعلها في تهيق واحد " (١).

يستوقف عبدالكريم البياتي عند هذا النص ليرى بأن المحاكي حينما يقلد الطبيعة لا يقلدها تقليداً أعمى ولا يريد أن يرهن على براعته البحثية، وإنما يريد أن يجعل الطبيعة موضوعاً له بقصد محدد هو إثارة الآخرين، وإمتاعهم أي إثارة إحساسهم بالجمال والمتعة الجمالية<sup>(١)</sup>. والحقيقة أن جميع المحاكين الذين يقومون بمهمة التقليد يهدفون المتعة بشكل رئيسي.

أما عبدالحميد يونس ف يرى بأن إحدى الخصائص الدرامية عند ابن دانيال الفكاهة، إذ يحاول أن يستغل الحركة والصورة والنغم والكلمة، بحيث تفرغ شحنة الشعور عند المتلقين لهذا الأدب بطريقة تخيلية . . . أي أن هذا الأدب التمثيلي يقصده المتلقون بمهدف التسلية والترفيه، قبل أن يقصد إلى أي شيء آخر<sup>(٢)</sup>.

ولعل الذي يدل على ذلك حرص ابن دانيال على التلاعب بالألفاظ، من خلال السجع والتورية والجناس والطباق، والتأكيد على المفردات ذات الجرس الموسيقي، الذي يشد الأذان، فيضيف المتعة الأدبية إلى متعة الفرجة<sup>(٤)</sup>، كما أن غرض المتعة يتجلى أكثر وضوحاً في بابة عجيب وغريب، فإن الهدف الرئيسي منها هو إمتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاه من السوق: الواعظ والحاوي، وبائع الأعشاب، والمشعوذ والمنجم، والقراد ومدرب الأفيال، والراقص والعبد الأسود الذي يجمع بين البهلوان والمغني<sup>(٥)</sup>، ويؤكد مدحت الجيار بأن خيال الظل خلق نوعاً جديداً من المستهلكين للفن، الذين يجلسون في مكان يذهبون إليه قاصدين المتعة<sup>(٦)</sup>.

(١) الجاحظ - البيان والبيان، ١: ٦٩ - ٧٠.

(٢) عبدالكريم البياتي - تطور فن الحكواتي، ص ٤٨.

(٣) عبدالحميد يونس - خيال الظل، ص ٦٢.

(٤) مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي، ص ٨٠.

(٥) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، ص ٢٧.

(٦) مدحت الجيار - مصدر سابق، ص ٦١.

## ● غرض تطهيري

لم يتطرق الدارسون إلى مفهوم التطهير ودوره في السرد العربي القلم إلا حينما تناولوا طقس عاشوراء ومجالس النوح، ماعدا إبراهيم حمادة والذي لفت نظره نهاية بابه " طيف الخيال " المأساوية، وجعلها مثارا للراحة النفسية لدى الجمهور لأن الخلاص في حد ذاته توبة وإنابة تقود إلى الفردوس وجنة النائبين<sup>(١)</sup>، ويمكن أن نجد المشاهد المأساوية أكثر بروزا في السير الشعبية، خاصة نهاية سيرة عنترة وكثير من مشاهد سيرة سيف بن ذي يزن.

يستخدم علي عقلة عرسان مصطلح التطهير في كتابة الظواهر المسرحية عند العرب كثيرا، ولكنه يوظفه علي غير ما أراده أرسطو، يقول عرسان: " وكان [ الفن ] يؤدي إلى تطهير وراحة في نفس وضمير الإنسان المبدع ذاته "<sup>(٢)</sup>، فمعنى التطهير عند عرسان بذلك " النقاء والنظافة، وكل ما توحيه الطهارة الخلقية من معان إنسانية، وأعتقد أن هذا المفهوم لم يرده أرسطو حيث تحدث عن التطهير، وإنما أراد به عرض الشر ومعالجة الشر بالشر، وتقبيحه من هذا العرض، فتنفر النفس من رؤية الشر مشخصا أمامها... فتبتعد عنه، ولم يكن أرسطو يريد به هذا المعنى الخلفي الذي أشار إليه "<sup>(٣)</sup> عرسان.

أما محمد حسن رجب فيرى أن النائحة تؤدي مشهدا مسرحيا لا ينقصه الارتباط بالهدف التطهيري التربوي، لأنها تعود بلوعة المفجوعين الحزان - بعد إثارتها - إلى حال من الاعتدال، بل إن المشهد الذي تصنعه النائحة قد يجسد جانبا من التشكيل الفني المسرحي، حتى تؤدي بالإنشاد، وتردد "جوقة" من النائحات خلفها وفق ترتيب معلوم<sup>(٤)</sup>. كما أنه رأى بأن هدف النساء من مشاهدة النائحة هو الوصول إلى ذروة الانفعال لتنعق مشاعرهن وتحرر.

ولعل محمد حسن رجب كان متأثرا بالمفهوم الأرسطي للتطهير، فهو " أول من طرح التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطي والتربوي على الفرد المواطن، فقد ربط أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، واعتبر أن التطهر الذي ينجم عن مشاهدة العنف يشكل عملية تنقية وتفرغ لشحنة

(١) ابن دانيال - خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، تحقيق ودراسة إبراهيم حمادة، ص ١٣٥.

(٢) علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١١.

(٣) وليد خالص - مراجعات: الظواهر المسرحية عند العرب لعل عقلة عرسان، ص ٢٦١.

(٤) محمد حسن رجب - المسرح المحكي...، ص ٦٠.



العنف الموجودة عند المتفرج مما يجرره من أهوائه " (١)، يقول أرسطو: " فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (٢).

أما محمد الخزاعي ومدحت الجيار فيشيران إلى أن منظر الدم في طقس عاشوراء يثير الخوف والشفقة ويذكر المتلقين بمذبحة كربلاء (٣)، والطقس " يعطي وظيفة نفسية أشار إليها أرسطو في فن الشعر، أعني التطهير من عاطفتي الخوف والشفقة" (٤) ولكنهما لا يتطرقان إلى كينونة هذا الخوف، لماذا يخاف المتلقي؟ يخاف أن يلقي نفس مصير الحسين؟ ولم يا ترى؟ إن المسرح الإغريقي لا يتقبل مشاهد العنف والدماء لذلك فأوديب حينما هم بفوق عينيه، لم يحقق نيته أمام الجمهور، لأن الدراما الإغريقية ترفض مشاهد الدم والعنف، وبالتالي فمفهوم التطهير " الخوف والشفقة " لا يتحقق من خلال هذه المشاهد، لذلك فمفهوم التطهير ربما يقترّب من فعل النائحة ويتعد عن مشاهد الدم في طقس عاشوراء.

### ● غرض تعويضي

لقد تطرّق الدارسون إلى أن المتلقي كثيراً ما يلجأ إلى مجالس السير الشعبية خاصة ليعوّض النكبات التي انهالت عليه، سواء كانت النكبات هذه على مستوى فردي أم على مستوى جماعي، ولعلنا نستطيع أن نتلمس ذلك من خلال ثنائيتي الكآبة والفكاهة في السير الشعبية، فالسير الشعبية كانت تستجيب لطبيعة المتلقي العربي، وتستجيب بالتالي لضرورة فنية يفرضها الجمهور ويخضع لها المؤلفون، وستجد أن روح الفكاهة تزايد كلما اقتربنا من المعاصرة، وأن الجهامة والعبوس تختفي كلما بعدنا عن المراحل التاريخية القديمة، وأن السير تزداد إشراقاً بالدعابة والمواقف الضاحكة، والسخرية اللاذعة كلما اقتربنا من عصور المدن والحوادث التي تحدث داخل الحواري والبيوت في مدن المنطقة، كما أنها أيضاً تزداد كلما ازداد ظهور البطل العادي وكلما عقدت البطولة الروائية لشخصيات عادية من أبناء البلد وأصحاب الحرف والمهن (٥).

(١) ماري إلياس وحنان قصاب - المعجم المسرحي، ص ١٣٠.

(٢) أرسطو - فن الشعر، ص ١٨.

(٣) محمد الخزاعي - دراسات في الأدب المسرحي، ص ١٨.

(٤) مدحت الجيار - البحث عن النص...، ص ٣٥.

(٥) فاروق خورشيد - الجذور الشعبية للمسرح العربي، ص ١٣٨.

يوكد عبدالحميد يونس بأن المتلقي لا يغشى مجالس السير الشعبية من أجل المتعة الفنية فقط وإنما " يغشاها بعد أن يفرغ من عمله فهو محتاج إلى الراحة الذهنية والاسترخاء الجشمان، وإذا انصرف إلى شيء فإلى حديث بطلالة، أو إلى لعب يغير نوع الجهد الذي بذله طول يومه ويثير فيه بعض ما يكمن في أطوائه من الغرائز والرغبات ... مثل هذا الجمهور يكون محبا للفرار بنفسه من الحياة الواقعية وإطلاق العنان لأخيلته أو أوهامه إذا شئت. وحسبه أن يستمع إلى سيرة بني هلال وأن يتتبع حوادثها وأشخاصها في مختلف البلدان والبيئات وهو قابع في مكانه تحيط به رسومها عن عيمن وعن شمال"<sup>(١)</sup>.

لذلك تعلق المتلقي بالسير الشعبية تعلقا شديدا، بحيث أنه بغضب إن وقع عنترة في الأسر؛ لأنه يرى فيه البطل المنقذ الذي يعلق عليه آماله، فهو النموذج المنقذ، ومن خلاله يعرض المتلقي المسحوق بعض نقصه وتردي واقعه المتجلي في تعرضه لشتى أنواع الخطر الخارجي المتمثل في قيام الصليبيين والمغول بغزو العالم الإسلامي، والاستبداد الداخلي المتمثل بظلم المماليك له.

لذلك فالمبالغات في السيرة الشعبية يمكن تبريرها من خلال مقصدية التلقي، " فالواقع لا يكفي، ولا يستطيع أن يروي تعطش الجمهور إلى الإفلات من تلك المعاناة الهائلة الراضحة على كاهله، لذلك بالغ الرواة وبالغوا في سبيل إرضاء جمهورهم ... لقد بالغ الرواة في قوة البطل، فهو بطل صنديد يقهر جميع الفرسان ويرجح كفة قومه في ساحة الحرب ... فعنترة يرفض أن يرافقه غير أخيه شيبوب عندما ينطلق لإحضار ألف ناقة من نوق النعمان، ويبرس يجابه عند أسوار دمشق جيشا بكامله ... ولهذا النوع من المبالغات علاقة بالواقع الاجتماعي الصعب الذي عاشه الجمهور في عصر المماليك، فتلك الشدة التي أحاطت بالجميع حملت الكل على انتظار فرج ما"<sup>(٢)</sup>.

علاوة على أن كثيرا من المشاهد في السيرة الشعبية خاصة في سيرة سيف بن ذي يزن وعنترة وقصة الأمير حمزة تتحول إلى أدب مكشوف، ولوحات جنسية إرضاء للكبت الذي كان يعيشه المتلقي، فالمتلقي يعرض كفته هذا من خلال هذه المشاهد، ويمكن اعتبار خيال الظل أكثر معالجة للموضوعات الجنسية، والتي تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة، هروبا من سيطرة النظرة الدينية التي كانت سائدة طوال العصور التي ظهر فيها خيال الظل، وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات المسكرة والمخدرة، ومن الواضح أن كل ذلك كان هروبا

(١) عبدالحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ٢٠٨.

(٢) طلال حرب - بنية السيرة الشعبية، ص ١٠٥-١٠٦.

من واقع الحياة في العصور الوسطى، وبخاصة في مرحلة قيام دولة المماليك<sup>(١)</sup>، ولعل غياب المرأة عن عروض خيال الظل ساهم في زيادة المشاهد الجنسية في البابات.

---

(١) مدحت الجبار - البحث عن العصر... ص ٤٨-٤٩.

## الخاتمة

لعل أول نتيجة يمكن أن تتبدى لنا بوضوح بعد أن قمت بتناول موقف النقاد من الظاهرة الدرامية في السرد العربي القلم هي مفهومهم الأساسي الذي بنوا عليه تصوراتهم للظاهرة الدرامية، وتجلى في البحث عن النصوص السردية التي ترتبط بالأداء والمتلقي، والتي تتشابه وتقترب من الأشكال الإغريقية والأوربية، سواء من ناحية مضمونها أو شخصها أو بنائها أو لغتها.

إن النصوص السردية التي تترع إلى الأداء تمثلت لديهم في " كليلة ودمنة " استنادا إلى الجو الاحتفالي الذي تمت فيه القراءة الأولى، والحكاية البغدادية التي حاولت أن ترسم معالم الشخصية وهي في نزوعها الأدائي، ولفت نظرهم أيضا بناؤها الفني القائم على الأداء، علاوة على مدلول الحكاية - في عنوان الكتاب وفي المتن نفسه - الذي لم يخرج عن دلالة الأدائية.

كما أن رؤيتهم للدرامية بوصفها أداء جعلهم يتوقفون عند مفهوم المقامات، ورأوا بأنه من القيام في دار الندوة، فهم بذلك يؤكدون على نزوعها الأدائي في طورها الأول، والحال نفسه تجلى في تناولهم للبابة والسير الشعبية، إذ رأوا بأن بنية العمل السردية في خيال الظل والسير الشعبية تشكل استنادا على ارتباطها بالمودي.

لم يكن الأداء وحده المتحكم في وجهة نظر النقاد عند تناولهم للنصوص السردية، وإنما كان المتلقي حاضرا في تناولهم بشكل أساسي، ففي الحكاية البغدادية أكدوا أن الدرامية تقوم فيها نتيجة حرص المؤلف على التوجه إلى المتلقي وهو في حيز السماع وليس القراءة، كما أنهم أكدوا دور المتلقي في صياغة مضامين المقامة، وهو ما يجعلها تقوم استنادا إليه، مما يقربها من الأجواء الدرامية، والحال نفسه بالنسبة لخيال الظل، إذ رأوا بأن البناء الفني للبابة يقوم على تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله، ورأوا بأن الخطاب المباشر للبابة متوجه للمتلقي من أجل إشراكه في المخيلة، كما أنهم توقعوا بشكل كبير عند دور المتلقي في السير الشعبية، حيث كان الراوي المودي كثيرا ما يخضع للمتلقي ويوجه السرد بناء على رغباته.

لم يكن النقاد في مجمل تناولهم للظاهرة الدرامية في العمل السردية منصبا على اعتبار المودي والمتلقي، وإنما كثيرا ما كانوا يبحثون عن الأشكال السردية التي تقترب من مفاهيم الدراما الإغريقية

والأوربية وأشكالها، فلقد التمسوا الظاهرة الدرامية في الحكاية البغدادية على اعتبار أن أبا المطهر الأزدي كان متأثراً بالإغريق وبكتاب أرسطو في حديثه عن وحدة الزمان والمكان في مقدمة الرسالة.

و تجلت هذه التشابهات في المقامات أيضاً، حيث رأوا بأنها تتشابه وكوميديا الأمزجة التي تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغاً فيها في شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها، وتضخم فيها وتنفخ حتى تستوي الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة، ولقد قارنوا بين المقامات ومسرح بن جنسون وبينها وبين المسرح الملحمي، والحال نفسه بالنسبة لخيال الظل والسير الشعبية. إذ قارنوا بين خيال الظل وبين المسرح اليوناني، والسير الشعبية والمسرح الملحمي... الخ.

لقد تركز اهتمام النقاد في البحث عن التشابهات الدرامية بالمونودراما وكوميديا ديلارته، إذ ظل هذان الشكلان يحضران بشكل كبير في تناولهم، وهو ما يؤكد على أن فهم الدرامية تجلّي في البحث عن التشابهات الدرامية بين السرد العربي القديم والمسرح الإغريقي والأوربي.

ومن يتأمل هذه الدراسة النقدية يلاحظ أنه تعذر على النقاد وجود مصطلح درامي في السرد العربي القديم قائم على مصطلحات الدراما المتعارف عليه في المسرح الإغريقي والأوربي؛ مما جعلهم يرون أن المشكلة لغوية اصطلاحية أكثر من كونها شيئاً آخر، ووجدوا أن اللغة وقفت حاجزاً منيعاً من معرفة الظواهر الأدائية وأشكالها وأنماط المؤدين في التاريخ العربي، لذلك بحثوا عن الظواهر الدرامية ومؤديها بمعزل عن المصطلحات الحديثة كمصطلح الممثل ومصطلح الدراما، لذلك توقفوا على مصطلحين مهمين في التراث العربي، هما مصطلح الحكاية واللعب.

تناول النقاد مصطلح الحكاية واللعب بشكل لافت، مما جعلنا نخصص صفحات طويلة لتحليل هذين المصطلحين، استناداً إلى إشارة النقاد المتكررة، إذ توصلنا إلى نتيجة مفادها أن مصطلح الحكاية هو المصطلح الذي ضم تحته أشكالاً متفرقة من الأداءات، كالسماجة والكرج والخيال... الخ، وقد استمر لفترة معينة، ثم تراجع المصطلح ليحل محله مصطلح اللعب، الذي استطاع أن يعبر عن الأداء "اللعب"، وعن المؤدين "اللعبون" وعن مكان الأداء "الملعب"، في الوقت الذي لم يستطع مصطلح الحكاية أن يعبر عن الأمكنة المخصصة للأداء.

ولعل من المفيد أن نشير في النهاية إلى أن فهم النقاد للظاهرة الدرامية انصب في البحث عن عناصر الدراما المهمة، كالنص المسرحي والمؤلف والمخرج والممثل والجمهور والمسرح، ولتحقيق ذلك لم يكتفِ النقاد بالأعمال السردية فقط، وإنما توقفوا على الظواهر الدرامية المختلفة في التراث.

## قائمة المصادر والمراجع

### أ- المصادر:

#### أولاً: الكتب القديمة:

- الأبشيهي؛ أبو الفتح، شهاب الدين محمد بن أحمد (ت. ٨٥٠هـ) - المستطرف في كل فن مستظرف، ط ٣، تحقيق إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩.
- ابن الأثير، محمد بن محمد بن عبد الواحد الشيباني (ت ٦٣٠) - الكامل في التاريخ، تحقيق محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.
- أرسطو - فن الشعر: مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، "د.ت".
- الأزدي؛ أبو المطهر، محمد بن أحمد (مجهول الوفاة) - حكاية أبي القاسم البغدادي، نشر آدم متز، أوفسيت، مكتبة المثنى عن طبعة هايدلبرج، ١٩٠٢.
- الأصبهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله (ت ٤٣٠ هـ) - حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دراسة وتحقيق عبد القادر عطا، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧.
- الأصفهاني؛ أبو الفرج، علي بن الحسين بن محمد الأموي (ت ٣٥٦ هـ):
١. الأغاني، طبعة مصورة عن دار الكتب، إحياء التراث العربي، بيروت، "د.ت".
  ٢. مقاتل الطالبين، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعرفة، بيروت، "د.ت".
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ١٩٥٨.
- الأندلسي، أبو الصلت أمية بن عبدالعزيز (ت ٥٢٨ هـ) - الرسالة المصرية (ضمن المجموعة الأولى من نواذر المخطوطات)، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجليل، بيروت، ١٩٩١.
- ابن إياس، أبو البركات محمد بن أحمد الحنفي (ت ٩٣٠ هـ) - بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
- ألف ليلة وليلة، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩.
- الأنباري؛ ابن أبي سعيد، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد (ت ٥٧٧ هـ) - الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٧.

- ابن بطلان، أبو الحسن بن عبدون بن سعدون الطيب البغدادي (ت ٤٤٤هـ)، رسالة في شري الرقيق وتقليب العبيد، (ضمن الحلقة النادرة من نوادر المخطوطات)، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، ١٩٩١.
- البلوي؛ أبو محمد، عبدالله بن محمد المدني - سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، "د.ت".
- البيهقي، إبراهيم بن محمد (ت ٤٥٨هـ) - المحاسن والمساوي، تحقيق عدنان علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.
- البيهقي؛ أبو بكر، أحمد بن الحسين (ت ٤٥٨هـ) - شعب الإيمان، ٨ج، تحقيق محمد السعيد ابن بسويوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠.
- ابن تغرى بردى، جمال الدين أبي المحاسن يوسف الأتابكي (ت ٨٧٤هـ) - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، قدم له وعلق عليه محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.
- التتوخي، القاضي أبو علي المحسن بن علي (ت ٣٨٤هـ) - نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ط ٢، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥.
- التوحيدى؛ أبو حيان، علي بن محمد بن العباس (ت نحو ٤٠٠هـ):
١. الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، "د.ت".
  ٢. البصائر والذخائر، تحقيق و داد القاضي، دار صادر، بيروت، "د.ت".
  ٣. الرسالة البغدادية، تحقيق عبود الشالجي، منشورات الجمل، ألمانيا، ١٩٩٧.
- ابن تيمية الحراني أبو العباس، أحمد بن عبد الحلیم (ت ٧٢٨هـ):
١. السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، إعداد وتحقيق عبدالباسط يوسف، دار الراوي، السعودية، ٢٠٠٠.
  ٢. منهاج السنة النبوية، ١٠ج، تحقيق محمد رشاد سالم، مؤسسة قرطبة، "د.ت".
  ٣. شرح العقيدة الأصفهانية، تحقيق إبراهيم سعدي، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤١٥.
- ابن ثابت، حسان (ت ٥٤هـ) - ديوان حسان بن ثابت، تحقيق سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.



- الحسيني؛ الرفاعي، أحمد بن علي بن ثابت (ت ٥٧٨ هـ) - البرهان المؤيد، تحقيق عبد الغني نكة مي، دار الكتاب النفيس، بيروت، ١٤٠٨.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٢٩ هـ):
١. يتيمة الدهر في محاسن العصر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠.
  ٢. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
- الثعلبي، أحمد بن محمد بن إبراهيم (ت ٤٢٧ هـ) - قصص الأنبياء، "د.ن" بيروت، د.ت.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ):
١. البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجليل، بيروت، "د.ت".
  ٢. الحيوان، ٣، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩.
  ٣. رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٤.
- الجبرتي، عبدالرحمن بن حسن (ت ١٢١٧ هـ) - عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق عبدالعزيز جمال الدين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧.
- ابن جبير الأندلسي؛ أبو الحسين، محمد بن أحمد (ت ٦١٤ هـ) - رحلة ابن جبير، دار الشرق العربي، بيروت، "د.ت".
- ابن أبي جرادة، كمال الدين عمر بن أحمد (ت ٦٦٠ هـ) - بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق سهيل زكار، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨.
- جرير (ت ١١٠ هـ) - ديوان جرير، شرح محمد إسماعيل عبدالله الصاوي، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٣٥٣ هـ.
- الجزري، أبو السعادات المبارك بن محمد (ت ٦٠٦ هـ) - النهاية في غريب الحديث والأثر، خرج أحاديثه وعلق عليه أبو عبدالرحمن صلاح بن محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد (ت ٥٩٧ هـ):
١. تليس إبليس، تحقيق عصام فارس الحرساني، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤.
  ٢. كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق قاسم السامرائي، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٣.
  ٣. كتاب الحمقى والمغفلين، طبعة بغداد، "د.م".
  ٤. المدهش، دار الجليل، بيروت، ١٩٧٧.
  ٥. المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق سهيل زكار، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٥.

- ابن حجر؛ أبو الفضل العسقلاني الشافعي، أحمد بن علي (ت ٨٥٢هـ):  
 ١. الإصابة في تمييز الصحابة، ٨ ج تحقيق علي محمد البجاوي، دار فضاء مصر، القاهرة،  
 ١٩٧١.
٢. فتح الباري شرح صحيح البخاري، ١٣ ج، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ومحب الدين  
 الخطيب، دار المعرفة، بيروت، ١٣٧٩.
- الحريري، القاسم بن علي (ت ٥١٦هـ):  
 ١. مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.  
 ٢. مقامات الحريري، شرح الشريشي، طبعة محمد عبدالمنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٥٢.
- ابن حزم الظاهري، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي (ت ٤٥٦هـ):  
 ١. الإحكام في أصول الأحكام، ٢ ط، مراجعة وتحقيق بإشراف الناشر، دار الحديث، القاهرة،  
 ١٩٩٢.  
 ٢. كتاب الأخلاق في مداواة النفوس، عني بتصحيحه وضبط كلماته اللغوية أحمد المحمصاني  
 الأزهرى، القاهرة، ١٩٠٨.
٣. المحلى، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٧.
- الحصري القيرواني - جمع الجواهر في الملح والنوادر، الخانجي والمطبعة الرحمانية، القاهرة، ١٩٥٣.  
 - الحلبي، علي بن يرهان الدين (ت ٩٧٥هـ) - السيرة الحلبية في سيرة الأمين المأمون، ٣ ج، دار  
 المعرفة، بيروت، ١٤٠٠.
- الحميري، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن عبدالنور (ت ٩٠٠هـ):  
 ١. صفة جزيرة الأندلس، تحقيق إ. لافي بروفنصال، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،  
 ١٩٣٧.  
 ٢. الروض المعطار في خير الأقطار، تحقيق إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٥.
- ابن حنبل، أحمد أبو عبدالله الشيباني (ت ٢٤١هـ) - مسند الإمام أحمد بن حنبل، ٦ ج، مؤسسة  
 قرطبة، مصر، "د.ت".
- الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت (ت ٤٦٣هـ) - تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى  
 عبدالقادر عطا، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧.
- الخفاجي، شهاب الدين محمود (ت ١٠٦٩ هـ) - شفاء الغليل فيما في كلام العرب من  
 الدخيل، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، الخانجي، القاهرة، ١٣٢٥ هـ.

- ابن خلدون الحضرمي، عبد الرحمن بن محمد (ت ٨٠٨هـ) - المقدمة " كتاب العبر وديوان المبتدأ والخير في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، تحقيق وفهرسة أبو عبدالله السعيد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٩٩٤.
- ابن دانيال - خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١.
- أبو داود؛ السجستاني الأزدي، سليمان بن الأشعث (ت ٢٧٥هـ) - سنن أبي داود، ٤ ج، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء السنة النبوية، بيروت، "د.ت".
- الدمشقي؛ النعيمي، عبد القادر بن محمد (ت ٩٧٨هـ) - الدارس في تاريخ المدارس، تحقيق تحقيق جعفر الحسيني، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٨.
- الدينوري؛ ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) - عيون الأخبار، ط (٢)، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.
- الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ) - سير أعلام النبلاء، ط ١١، أشرف على تحقيق الكتاب وخرج أحاديثه شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٦.
- الرازي؛ أبو عبد الله، محمد بن عمر بن الحسين (ت ٦٠٦هـ) - اعتقادات فرق المسلمين والمشركون، تحقيق علي سامي النشار، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٣.
- ابن الزبير القاضي، الرشيد (ت القرن الخامس الهجري) - الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الله مطبعة حكومة الكويت، ١٩٥٩.
- ابن أبي ربيعة، عمر بن عبدالله (ت ٩٣هـ) - ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجليل، بيروت، د.ت.
- الرمخشري، محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي (٥٣٨هـ) -
١. ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق عبدالأمير مهتاً، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٢.
٢. الفائق في غريب الحديث، ط ٣، تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩.
- الزهري، محمد بن سعد بن منيع أبو عبدالله البصري (ت ٢٣٠هـ) - الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- السخاوي، شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (ت ٩٠٢هـ) - التبر المسبوك في ذيل السلوك، المطبعة الأميرية الكبرى، بولاق، ١٣١١هـ.

- ابن سفيان، عبدالله بن محمد بن عبيد (ت ٢١٨هـ) - قرى الضيف، تحقيق عبدالله بن حمد المنصور، أضواء السلف، الرياض، ١٩٩٧.
- ابن سلامة، أبو القاسم هبة الله - الناسخ والمنسوخ في القرآن الكريم، ضبطه وشرحه وعلق عليه موفق فوزي الجبر، دار الحكمة، دمشق، ١٩٩٤.
- السندي، أبو الحسن نور الدين محمد بن عبد الهادي، صحيح البخاري بحاشية السندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.
- السهيلي، عبد الرحمن بن عبدالله الخثعمي ( ٥٨١ هـ ) - الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، ٤ ج، تحقيق مجدي منصور الشورى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.
- سيرة الأميرة ذات الهمة، طبعة عبد الحميد حنفي، "د.ت".
- سيرة سيف بن ذي يزن: الملك سيف، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.
- سيرة عترة بن شداد، المكتبة الشعبية، بيروت، "د.ت".
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١هـ) - المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق علي محمد البحراوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد أحمد جاد الله المولى، دار الفكر، بيروت، "د.ت".
- الشاشيتي، علي بن محمد (ت ٣٨٨هـ)، الديارات - ط ٢، تحقيق كوركيس عواد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٦.
- الشوكاني، محمد بن علي (ت ١٢٥٠هـ) - فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ٥ ج، دار الفكر، بيروت، "د.ت".
- الصفدي، الشيخ صلاح الدين خليل بن أيبك (ت ٧٦٤هـ) - الغيث المسجم في شرح لامية العجم للطبراني، المطبعة الوطنية، الإسكندرية، ١٢٩٠ هـ .
- الصولي، أبوبكر محمد بن يحيى (ت ٣٣٥هـ) - أشعار أولاد الخلفاء، تحقيق هيورث دن، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩.
- الطبراني، الحافظ أبو القاسم سليمان بن أحمد (ت ٣٦٠هـ) - معجم الطبراني، تحقيق حمدي عبد المجيد السلفي، وزارة الأوقاف، العراق، مطبعة الأمة، بغداد.
- الطبري؛ أبو جعفر، محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ):
١. تاريخ الأمم والملوك، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨.
  ٢. جامع البيان، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٤.
- أبو الطيب، محمد شمس الحق العظيم آبادي - عون المعبود شرح سنن أبي داود، ضبط وتحقيق عبد الرحمن محمد عثمان، دار الفكر، دمشق، "د.ت".

- العباسي، الحسين بن عبدالله (ت ٧١٠ هـ) - آثار الأول في ترتيب الدول، حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلق عليه عبدالرحمن عميرة، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩.
- ابن عبدربه؛ الأندلسي، أحمد بن محمد (ت ٣٢٨ هـ) - العقد الفريد، ط ٣، تحقيق مكتبة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٩.
- ابن عربي، محي الدين أبوبكر محمد بن علي الطائي الحاتمي (ت ٦٣٨ هـ) - الفتوحات المكية، القاهرة، ١٨٧٦.
- ابن عساكر - تاريخ مدينة دمشق، تحقيق محب الدين عمرو العمري، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٨.
- ابن العماد؛ عبد الحي بن أحمد بن محمد العسكري الدمشقي (ت ١٠٨٩ هـ) - شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.
- الغزالي، أبو حامد بن محمد (ت ٥٠٥ هـ) - إحياء علوم الدين، دار نمل للنشر والتوزيع، استانبول، ١٩٨٥.
- الفاسي، عبدالحلي الكتاني الإدريسي الحسني - نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية، دار الكتاب العربي، بيروت، "د.ت".
- الفاكهي؛ أبو عبد الله، محمد بن إسحاق بن العباس (ت ٢٧٥ هـ) - أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه، ط ٣، تحقيق عبد الملك عبد الله دهيش، دار خضر، بيروت، ١٩٩٨.
- الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) - كتاب العين، ٥ ج، تحقيق المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، "د.ت".
- أبو القاسم، هبة الله بن الحسن بن منصور اللالكائي (ت ٤١٨ هـ) - شرح أصول اعتقاد أهل السنة والجماعة من الكتاب والسنة وإجماع الصحابة، ٢ ج، تحقيق أحمد سعد حمدان، دار طيبة، الرياض، ١٤٠٢.
- ابن قاضي شهبه، أبو بكر بن أحمد بن محمد بن عمر (ت ٨٥١ هـ) - طبقات الشافعية، تحقيق الحافظ عبد العليم خان، مطبعة دائرة المعارف الإسلامية، حيدر آباد، ١٩٧٩.
- القرشي؛ أبوزيد محمد بن أبي الخطاب، (مجهول الوفاة) - جمهرة أشعار العرب، تحقيق محمد علي البجاوي، القاهرة، ١٩٦٧.
- القرطي؛ أبو عبدالله، محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح (ت ٦٧١ هـ) - الجامع لأحكام القرآن، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٩.
- القزويني، الإمام زكريا بن محمد بن محمود (ت ٦٨٢ هـ)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.
- القلقشندي، أحمد بن علي (ت ٨٢١ هـ) :

١. مآثر الإنافة في معالم الخلافة، ط٢، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٥.
٢. صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ط١، ج٨، تحقيق يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٧.
- ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر أيوب الزرعي أبو عبد الله (ت٧٥١هـ) - مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٢٧.
- الكاتب، أبو جعفر أحمد بن يوسف (ت٣٣٤هـ) - المكافأة، سلسلة خزانة الفكر العربي، السلسلة الأدبية "٣"، مؤسسة ناصر للثقافة، القاهرة، ١٩٧٥.
- الكتي، ابن شاكر صلاح الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت٧٦٤هـ) - فوات الوفيات، طبعة بولاق، ١٢٨٣.
- ابن كثير، أبو الفدا الحافظ (ت٧٧٤هـ) - البداية والنهاية، ط٤، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨١.
- الكوفي، أبو بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة (ت٢٣٥هـ) - الكتاب المصنف في الأحاديث والآثار، صححه مختار أحمد الندوي، إدارة القرآن والعلوم الإسلامية، باكستان، "د.ت".
- ابن المثني، أبو عبيدة معمر (ت٢١٣هـ) - نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.
- المرادي؛ أبو المودة المولى، محمد خليل (ت١٢٩٨هـ) - سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، طبعة القاهرة، "د.ت".
- المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (ت٣٨٤هـ) - الموشح فيما أخذ العلماء على الشعراء، ط٢، تحقيق محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٦٥.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت٣٤٦هـ) - مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرحه وقدم له مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، "د.ت".
- المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله (ت٤٤٩هـ):
١. رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبدالرحمن، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
٢. رسالة الغفران، عائشة عبدالرحمن، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠.
- المقدسي، محمد بن أحمد (ت٣٩٠هـ) - أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (مختارات)، تحقيق غازي طليمات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
- المقرئ التلمساني، أحمد بن محمد (ت١٠٤١هـ) - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨.

- المقرزي، تقي الدين أحمد بن علي (ت ٨٤٥هـ) - المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقرزية، تحقيق محمد زينهم ومديحة الشرقاوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧.
- ابن المقفع، عبدالله (ت ١٤٢هـ) - كليلة ودمنة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.
- المناوي، محمد عبد الرؤوف (ت ١٠٣١هـ):
١. التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر ودار الفكر، دمشق، ١٩٩٠.
  ٢. فيض القدير شرح الجامع الصغير، ٦ ج، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٣٥٦.
- ابن منبه، وهب (ت ١١٤هـ) - أخبار عبيد بن شرية الجرهمي بذييل كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق مركز الدراسات اليمنية، صنعاء، ١٣٤٧.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٦٣٠هـ) - لسان العرب، ٢٠ ط، اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب العبيدي، دار إحياء التراث ومؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٧.
- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية (ت نحو ١٨ ق هـ/ نحو ٦٠٤م) - ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦.
- الندم، محمد بن إسحاق أبو الفرج (ت ٣٨٥ هـ) - الفهرست، وضع حواشيه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦.
- النمري، أبو عمر القرطبي يوسف بن عبد الله بن عبد البر (ت ٤٦٣هـ):
١. التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، ٢٤ ج، تحقيق محمد التائب وسعيد أحمد أعراب، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ١٩٧٤.
  ٢. الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤ ج، تحقيق علي محمد البحراوي، مكتبة هضبة مصر، القاهرة، "د.ت".
- النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨هـ) - مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٦.
- الهروي، أبو عبيد القاسم بن سلام (ت ٢٢٤هـ) - غريب الحديث، حسين محمد محمد شرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨.
- الهمداني؛ بديع الزمان، أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت ٣٩٨هـ) - مقامات للهمداني، شرح محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت "د.ت".
- الهيثمي، علي بن أبي بكر (ت ٨٠٧هـ) - مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٤.

- الواسطي، أسلم بن سهل الرزاز (ت ٢٩٢هـ) - تاريخ واسط، تحقيق كوركيس عواد، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٦.
- الوُشْرَيْسي، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت ٩١٤هـ) - المعيار العرب والجامع المقرب عن فتاوي أهل إفريقية والأندلس والمغرب، خروجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١.
- ياقوت الحموي، عبدالله الحموي أبو عبد الله (ت ٦٢٦ هـ) - معجم البلدان، دار صادر، بيروت، "د.ت".

### ثانياً: الكتب الحديثة:

- إدريس، يوسف - الفرافير، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧.
- الأعرجي، محمد حسين - فن التمثيل عند العرب، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨.
- أوهان، فاروق - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح: دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، وزارة الإعلان والثقافة، أبوظبي، ١٩٩٩.
- باشا، أحمد تيمور - خيال الظل واللعب والتمثيل المصورة عند العرب، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٧.
- باكير، علي أحمد - فن المسرح من خلال تجاربي الشخصية، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٤.
- بوتيسيفا، تمارا الكساندروفنا - ألف عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١.
- البياتي، شوكت عبدالكريم - تطور فن الحكواتي وأثره في المسرح العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
- الجابري، حمدي - "المونودراما" و "المحيطين" مسرح خدعنا... والآخر ظلمناه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
- الجيار، مدحت - البحث عن النص في المسرح العربي، ط٢، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٥.
- حسين، محمد كامل - من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- الحيدري، إبراهيم - تراجيديا كربلاء: سوسولوجيا الخطاب الشيعي، (ط١)، دار الساقبي، بيروت، ١٩٩٩.



- خالد، أحمد محمد - مسرح العرب بين نص الإسلام وسيروته، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.
- الخزاعي، محمد علي - دراسات في الأدب المسرحي، كتاب العروبة، نادي العروبة، البحرين، ١٩٩٢.
- خورشيد، فاروق:
١. أعضاء على السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت، "د.ت".
  ٢. الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.
  ٣. السير الشعبية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
  ٤. في الرواية العربية : عصر التجميع، ط٣، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.
- الحياط، جلال - الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
- الدسوقي، عمر - المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، بيروت، "د.ت".
- الراعي، علي:
١. فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، إصدار مسرح الشعب، دار شرقيات، القاهرة، "د.ت".
  ٢. الكوميديا المترجمة في المسرح المصري، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، ع٢١٢، نوفمبر ١٩٦٨.
  ٣. المسرح في الوطن العربي، ط٢، عالم المعرفة " ٢٤٨"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس/آب ١٩٩٩.
- السعافين، إبراهيم:
١. أصول المقامات، دار المناهل، بيروت، ١٩٧٨.
  ٢. المسرحية العربية الحديثة والتراث، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠.
- سعد، فاروق - خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- أبوشنب، عادل - مسرح عربي قديم: كراكوز، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، السلسلة الفنية رقم ٦، مطبعة المفيد الجديدة، دمشق، "د.ت".
- صدقي، عبدالرحمن - المسرح في العصور الوسطى: الديني والمزلي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٦٩.
- صقر، أحمد - توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

- عبدالله، محمد حسن - المسرح المحكي : تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
- عرسان، علي عقله، الظواهر المسرحية عند العرب، ط٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٨٣.
- عزيزة، محمد - الإسلام والمسرح، ط٢، ترجمة رفيق رمضان، منشورات عيون، دار قرطبة، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- علي، عواد - غواية التخييل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العرب، بيروت، ١٩٩٧.
- قواس، هند - المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١.
- لنداو، يعقوب م. - دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث: ١٨٤٧ - ١٩١٤، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٧.
- ياغي، عبد الرحمن - رأي في المقامات، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥.
- يونس، عبدالحميد:
١. خيال الظل، المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٥.
  ٢. الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، إصدار المكتبة الثقافية (٣)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار القلم ومكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
  ٣. الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، دار المعرفة، القاهرة، "د.ت".

## ب. المراجع الحديثة:

- ١- باللغة العربية :
- إبراهيم، عبدالله - السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٠.
- إبراهيم، محمد حمدي- نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤.
- إبراهيم، السيد - نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨.
- إبراهيم، نبيلة:
١. سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، ط٥، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٩٤.

٢. فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، "د.ت".
- الأدلبي، ألفة - نظرة في أدبنا الشعب: ألف ليلة وليلة وسيف بن ذي يزن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤.
- أدونيس، علي أحمد سعيد - زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.
- إسلن، مارتن - تشريح الدراما، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٨٧.
- إسماعيل، عز الدين - قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٤١٢، دار الفكر العربي، القاهرة، "د.ت".
- إلياس، ماري وحنان قصاب - المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧.
- إيكو، امبرتو - ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد بن منصور أبا الحسين، جامعة الملك سعود، ١٤١٩.
- إيلام، كير - سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.
- بارت، رولان - لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٢.
- باروز، فويون - المسرح في الشرق، ترجمة رضا محمد رضا، منشورات دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، "د.ت".
- بروب، فلاديمير - مورفولوجيا القصة، ترجمة عبدالكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦.
- بروكلمان، كارل - تاريخ الأدب العربي، ط٤، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر، ١٩٩٧.
- التطاوي، عبدالله - مستويات الحوار في فنون النثر العباسي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٥.
- تليمة، عبدالمعتم - مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦.
- ثامر، فاضل - الصوت الآخر " الجواهر الحوارية للخطاب الأدبي "، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢.
- حرب، طلال:
١. أولية النص: نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩.
٢. بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر الماليك، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- حسين، طه - في الأدب الجاهلي، ط٩، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

- حمادة، إبراهيم، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.
- خورشيد، فاروق ومحمود ذهني - فن كتابة السيرة الشعبية، ط٢، منشورات اقرأ، بيروت، ١٩٨٠.
- داوسن، س.و - الدراما والدرامية، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، "د.ت".
- الروبي، ألفت كمال - الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.
- ريسلر، جاك - الحضارة العربية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٣.
- زيدان، جورجى، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢.
- سليمان، موسى - الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب، بيروت، ١٩٥٠.
- شاخنت وبوزورث - تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي العمدة، مراجعة فؤاد زكريا، سلسلة عام المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.
- شانصويل، ليون - تاريخ المسرح، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباطة، منشورات عويدات، بيروت، د.ت.
- شاوول، بول - المسرح العربي الحديث: ١٩٧٦-١٩٨٩، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٩.
- الشورى، مصطفى - التراث القصصي عند العرب، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩١.
- شيفير، ماري - ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
- ضيف، شوقي:
١. التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.
  ٢. العصر العباسي الأول، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
  ٣. العصر العباسي الثاني، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.
- الطاهر، علي جواد:
١. المباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية العصرية، ط٢، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٥.
  ٢. مقدمة في النقد الأدبي، بيروت، ١٩٧٩.
- الطرابلسي، محمد الهادي - بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٨.
- العبد، عبدالحكيم عبدالسلام - أبوالعلاء المعري ونظرة جديدة إليه: تمحيص نقدي حضاري وفني، دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية، ١٩٩٣.
- عبدالمنعم، علي - النقد الأدبي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٥.

- عبدالواحد، محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي: بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦.
- العثماوي، محمد زكي - دراسات في النقد المسرحي والمقارن، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤.
- عصفور، جابر - آفاق العصر، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ١٩٩٧.
- علي، جواد - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، جامعة بغداد، ١٩٩٣.
- عوض، إبراهيم - دراسة في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د.ت.
- الغدامي، عبدالله - المرأة واللغة، (ط٢)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧.
- فرحات، أسامة - المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
- قاسم، أحمد شوقي - المسرح الإسلامي: روافده ومناهجه، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠.
- القاضي، محمد - الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨.
- قميحة، جابر - التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، مطبعة الشباب الحر ...، بيروت، ١٩٨٥.
- القيسي، نوري حمودي - دراسات في الشعر الجاهلي، "د.م"، بغداد.
- كرامة، عزة - ابن آدم تمثيلية أخلاقية من العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، "د.ت".
- كليطو، عبدالفتاح:
١. الأدب والغرابية: دراسة بنيوية في الأدب العربي، ترجمة عبدالكبير الخطيبي، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
  ٢. العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦.
  ٣. لسان آدم، ترجمة عبدالكبير الشقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٥.
  ٤. المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣.
- كول، توبي وهيلين - كريش شينوي، الممثلون والتمثيل: تاريخ التمثيل، ترجمة ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.
- لبوك، بيرس - صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار رشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
- متز، آدم - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ط٤، ترجمة محمد أبوريدة، دار الكتاب العربي "بيروت" والخانجي "القاهرة"، ١٩٦٧.
- لحمداني، حميد - بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

- لين، إدوارد وليم - المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلي طاهر نور، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٠.
- ماكدونالد، آلان وآخرون - مسرح الشارع: الأداء التمثيلي خارج المسارح، ترجمة عبدالغني داود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
- متز، آدم - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ترجمة محمد عبدالمهدي أبوريدة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، "د.ت".
- مرسي، أحمد - الأدب الشعبي وفنونه، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.
- مفتاح، محمد - تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناس، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.
- المناصرة، عز الدين - الشعرية: قراءة مونتاجية، منشورات مكتبة برهومة، عمان، ١٩٩٢.
- مندلاو، أ.أ. - الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧.
- مندور، محمد - المسرح، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
- الموسى، خليل - المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
- موير، إدوين - بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت.
- النجار، محمد رجب - التراث القصصي في الأدب العربي، منشورات دار السلاسل، الكويت، ١٩٩٥.
- نرفال، جبرار دي - رحلة إلى الشرق، ط٢، ترجمة كوثر عبدالسلام البحري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.
- النصير، ياسين - الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣.
- هاوثورن، جيرمي - مدخل إلى دراسة الرواية، ترجمة نايف الياسين، مكتبة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٨.
- ويلك، رينيه وأوستن وارين - نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٥.
- ياغي، عبدالرحمن - في الجهود المسرحية العربية: من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩.

- ياكسون، رومان - قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،  
١٩٨٨.

- يقطين، سعيد - قال الراوي: البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت،  
١٩٩٧.

- اليوسف، أكرم - الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق - مغرب، دمشق، ١٩٩٤.

٢- باللغة الأجنبية:

- Moreh, S. Live Theatre And Dramatic Literature In The Medieval Arab World, Edinburg University Press, British, ١٩٩٢.

- See. R.A. Nicholson: A Literary History of the Arabs, Cambridge Univ, Prees London, ١٩٧٦.

ج - بحوث منشورة في:

١. دوائر المعارف:

- The Encyclopedia of Word Theatre, Charles Scribner's Sons, New York ١٩٧٧.

٣. كتاب لمجموعة مؤلفين:

- إسماعيل، عز الدين ، المنهج الدرامي في التفكير، نظرية المسرح، تحرير كامل الخطيب، القسم ٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.

- جان- ماري - شافر، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الإجناسية، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبدالعزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي (٩٩)، جدة، ١٩٩٤.

- سلام، رفعت ، قراءة في المسرح الشعري العربي، كتاب أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣.

الراعي، علي ، المسرح عند العرب قديماً، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، ١٩٨٨.

- علي، أحمد - المظاهر المسرحية عند العرب، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، ١٩٨٨.

- يونس، عبد الحميد ، خيال الظل: مسرح قبل المسارح، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، ١٩٨٨.

#### ٤. الدوريات:

- إبراهيم، مصطفى كمال - تاريخ المسرح عند العرب، مجلة الدارة، العدد (٣)، السنة (٥)، السعودية، ربيع ثان ١٤٠٠، مارس، ١٩٨٠.
- أسعد، سامية أحمد - النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، المجلد ٤، العدد الأول، القاهرة، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر.
- إلياس، ماري - العلوم الإنسانية والمسرح، الحياة المسرحية، العدد ٤٢، ١٩٩٥.
- الإمام، سيد - الأثر الجمالي وبنية المشاهدة في المسرح العربي، الفكر العربي، العدد ٦٩، بيروت، تموز، يوليو، أيلول، سبتمبر، السنة ١٣.
- برشيد، عبد الكريم - الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء، بيروت، السنة ١٣، العدد ٦٩، تموز / يوليو - أيلول/سبتمبر، ١٩٩٢.
- تيمور، محمود - بواكير المسرح العربي، مجلة المسرح، عدد ٢٨، مصر، إبريل، ١٩٦٦.
- الحايك، منذر - خيال الظل بين التراث والمعاصرة، الموقف الأدبي، العدد ٢٨٣-٢٨٤، اتحاد كتاب العرب، دمشق، تشرين الثاني، كانون الأول، ١٩٩٤.
- حجازي، حسين - فصل كركوزان وعبواظان، مجلة الحياة المسرحية، العدد ١١ - ١٢، ١٩٨٠.
- الحر، ذكاء - العرب وفن المسرح آراء ومناقشة، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٦، مركز الإنماء القومي، بيروت، السنة ١٣، تموز، يوليو، أيلول، سبتمبر، ١٩٩٢.
- خالص، وليد محمود - مراجعات: الظواهر المسرحية عند العرب لعلی عقله عرسان، مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات، العدد ١، السنة ١٩٨٥.
- خشاب، وليد - عندما تلجأ الرواية للمسرحية، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد الأول، القاهرة، ربيع، ١٩٩٣.
- خورشيد، فاروق:
١. الدرامية في السير الشعبية، حلقة ١، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، صيف ١٩٨٠.
  ٢. الدرامية في السير الشعبية، حلقة ٣، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، ربيع، ١٩٨٠.
- أبوديب، كمال - المحلّسات والمقامات والأدب العجائبي، مجلة فصول، مج ١٤، ع ٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٦.
١. العرب والمسرح، حلقة " ١١ " ، مجلة الأزهر، الجزء ٥، السنة ٤٥، أغسطس ١٩٧٣.



- الراعي، علي - الفن المسرحي في العالم العربي: تاريخه وعوامل ظهوره، مجلة الآداب، العدد ٤ - ٦، دار الآداب، بيروت، نيسان، إبريل، حزيران، يونيو، السنة (٣٨).
- ابن رمضان، فرج - محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣٢، تونس، ١٩٩١.
- الروبي، ألفت كمال - تشكل النوع القصصي: قراءة في رسالة التوابع والزوابع، مجلة فصول، المجلد (١٤)، العدد (٤)، القاهرة، شتاء ١٩٩٦.
- السامرائي، إبراهيم - من أصول فن التمثيل عند العرب، مجلة الرولة، قطر، العدد ٣، حريف، ١٩٨٥.
- السعافين، إبراهيم - أبوحيان التوحيدي والتراث الشعبي، مجلة فصول، المجلد (١٤)، العدد (٤)، القاهرة، شتاء ١٩٩٦.
- سعد، صالح - خيال الظل وفلسفة الحلق، مجلة المسرح، العدد ٥٣، مصر، إبريل، ١٩٩٣.
- سعد، فاروق - المسرح في التراث الشعبي، مجلة الآداب، العدد ١ - ٣، دار الآداب، بيروت، كانون الثاني، آذار، يناير، مارس، ١٩٨٧.
- السلاوي، محمد أديب - الاحتفالية المسرحية: بين آفاق المستقبل والإشكالية التراثية، مجلة الحياة المسرحية، حريف، ١٩٩٧.
- الصديقي، الطيب - الموروث الشعبي في الفنون الاحتفالية، مجلة الآداب، العدد ١ - ٣، دار الآداب، بيروت، كانون الثاني، يناير، آذار، مارس، السنة (٣٥).
- الطالب، عمر:
١. الإسلام والمسرح، مجلة الجامعة، العدد (٥)، جامعة الموصل، العراق، السنة (١١)، كانون الثاني، ١٩٨١.
  ٢. نشأة المسرحية العربية، آداب الرافدين، العدد (٢)، جامعة الموصل، العراق، تشرين الثاني، ١٩٧١.
  ٣. جذور ومقاربات التشخيص عند العرب قبل الإسلام، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٣)، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- الطاهري، محمد الهادي - الأنواع الأدبية في رسالة الغفران، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٩٥، وزارة الثقافة، تونس، مايو، ١٩٩٨.
- عرسان، علي عقلة:

١. جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي، مجلة البيان، العدد ٢١٧، الكويت، إبريل، ١٩٨٤.
٢. المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، مجلة الوحدة العربية، العدد ٩٣، السنة ٢٨، مايو، ١٩٩٢.
- قسطندي، فخري- الجوقة، مجلة المسرح، القاهرة، عدد ٢٠٤، أغسطس، ١٩٦٥.
- العقاد، عطية - تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي، عالم الفكر، المجلد ٢٦، العدد الأول، الكويت، يوليو، سبتمبر.
- قلعه جي، عبدالفتاح - نحو مشروع آخر للمسرح العربي، مجلة الفكر العربي، السنة الثالثة عشر، العدد ٦٩، مجلة الاتحاد العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، تموز، يوليو، أيلول، سبتمبر، ١٩٩٢.
- القمرى، بشير، قضايا "قراءة" المسرح العربي/النص المسرحي: ملحوظات نظرية، مجلة الآداب البيروتية، السنة ٣٨، العدد ١-٢، بيروت، يناير، مارس، ١٩٩٠.
- كالي، باول - مسرحيات عربية من خيال الظل مثلت في القرون الوسطى، ترجمة تقي الدين الهلالي، مجلة الأقلام العراقية، ٦٤، السنة ١٤، آذار، ١٩٧٩.
- الكبيسي، عمران - التزعة الدرامية في المومس العمياء للسياب، مجلة آداب المستنصرية، العدد ٦، الجامعة المستنصرية، العراق، ١٩٨٢.
- كمال، صفوت - التصور الأسطوري في التراث العربي، مجلة المأثورات الشعبية، العدد ٤، السنة ٤، أكتوبر، ١٩٨٦.
- كمال الدين، محمد:
٢. العرب والمسرح، مجلة الأزهر، القاهرة، مارس ١٩٧٣.
٣. العرب والمسرح، حلقة (٨)، مجلة الأزهر، الجزء ١٠، السنة ٤٥، يناير ١٩٧٤.
٤. العرب والمسرح، حلقة " ٩ "، مجلة الأزهر، إبريل، ١٩٧٣.
- الماجري، محمود - التمثيل الفردي قديما وحديثا، الحياة الثقافية، العدد (٨٨)، السنة (٢٢)، تونس، أكتوبر، ١٩٩٧.
- النجار، محمد رجب - التعقيب على بحث جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي لعرسان، مجلة البيان، العدد ٢١٧، الكويت، إبريل، ١٩٨٤.
- نجم، محمد يوسف - صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات، آفاق عربية، العدد (٣)، السنة (٣)، بغداد، تشرين الثاني ١٩٧٧.
- أبوهيف، عبدالله - الحدائث في الشعر الخليجي: الدرامية والتزوع الدرامي في قصيدة سعد الحميديين نموذجاً، العدد ١، مجلة عبقر، النادي الثقافي، جدة، سبتمبر ١٩٩٨.

- اليوسف، يوسف - ما الدرامية، مجلة الحياة المسرحية، العدد السابع، السنة ٧٩.

#### ٤. وقائع المؤتمرات:

- الراعي، علي - الكوميديا المرثمة في المسرح المصري، المهرجان الوطني السادس للتراث والثقافة ( الموروث الشعبي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري في العالم العربي/ النص المسرحي)، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٠.
- عرسان، علي عقلة ، جذور درامية ومسرحية في التراث العربي، ندوة التراث العربي والمسرح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١١-١٤ فبراير، ١٩٨٤.

## ABSTRACT

**Subject: Manifestation of the Dramatic Phenomenon In The Old Arabic Narrative Works in Modern Literary Criticism**

Prepared by: Ali Saleh Ali Bin-Tamim.  
Supervisor: Prof. Dr. Ibrahim Al- Sa'afin.

This study examines the critics' approach towards the dramatic elements in old Arabic Narration. One of its major objectives is to uncover modern critics' view points in relation to the techniques of drama in old Arabic Narration without being affected by what outside the work and without any exaggeration of the analytical procedure.

The study starts with introducing the concept of Drama in Narration, then proceeds to the first section with focus of modern critics' view points concerning the work of Drama in Old Arabic Narrative works, including their personal views towards character, human type, construction and language. Moreover, the study investigates the relation between Drama, Poetry and Narration.

In the second and the third sections, the study analysis the critical view points of both the Performer and his Dramatic performance. The study tackles the concept with relation to the following terms: " AL- Mayamis, AL- Hikaya, AL- Khayal, AL- Kurruj, AL – Samaja, AL- Muharrij, AL- Musakhir, AL- Muhabathoun, AL- Safa'ina, AL- La'ib, AL- La'aboun, AL- Mala'ib and AL- Mukhanathoun".

The third section analyzez intensively the critics' view points with respect to performance and performers' types and the other elements as female- performer, Direction, composition, assistant- directors, Dicoration, Performers tools, props, make-up, and masked Narration.

The final part sheds light on the critical view points, Concerning the Dramatic recipient, the public and the private. Moreover, it examines the performers positive role in the process of Narration, model recipient, female recipient and the situation of the recipient and his performing aims. The study in this meaning analyzez the primery elements of Drama represented in theatre- text, author, actor, audience, director and theatre.