الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي (الأغواط)

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

الطالبة: جميلة مزاري

الدرامية في بابات محمد بن دانيال

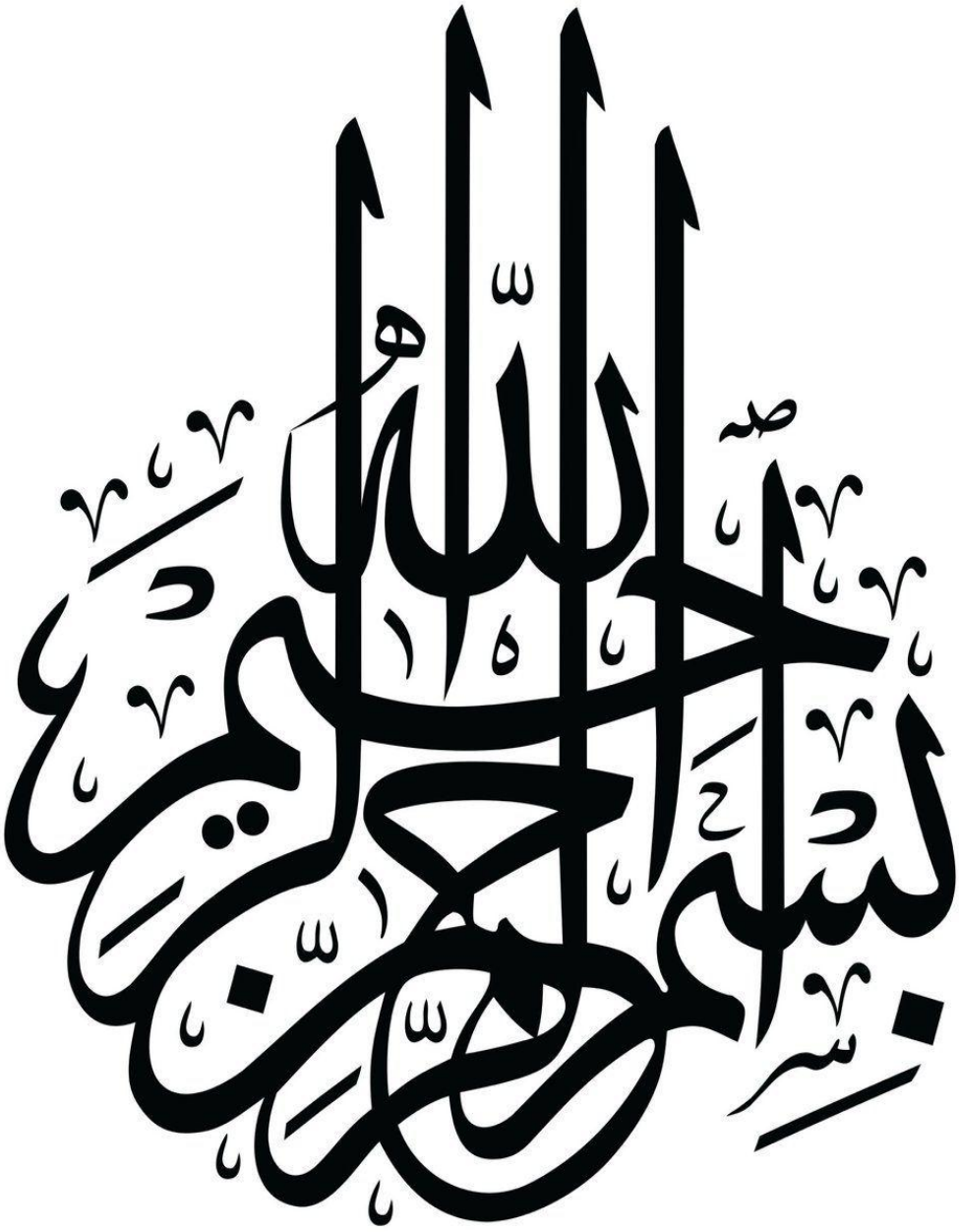
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الادب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر:

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
محمد بيتر	استاذ محاضر – ب–	رئيسا
أبو بكر مرزوق	استاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
عيسى عطاشي	استاذ محاضر – أ–	مناقشا

السنة الجامعية: 2021 – 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من اضاءت دربي بدعوات الخير إلى من حتى وإن وصفتها فلا أوفيها حقها إلى من كان صدرها الأمان الدائم لي وابتسامتها الدنيا التي أعيش لها إلى من صوتها كان التفاؤل نفسه، إليها اقول أحبك.

إليك انت كل شيء إليك أقول أنت أنا.

- أمي الغالية-

الى روح ابي الغالية رحمة الله عليه

إلى الأهل والأقارب أعمامي وعماتي، أخوالي وخالاتي

إلى كل أصدقاقي في مشواري الدراسي:

إلى كل من هم في ذاكرتي ولم تسع مذكرتي ذكرهم.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع

كلمة شكر

لا يسعنا بعد اتمام هذه المذكرة، الا ان نحمد الله على عظيم نعمته وحسن توفيقه، فله الحمد والشكر وهو المستعان والموفق وحده

كما أتقدم باسمى معاني الشكر والتقدير الى من اعانني بتوجيهاته وارشاداته أستاذي المشرف (أبو بكر مرزوق) الذي تشرفت وسعدت بالعمل تحت اشرافه، فله اسمى عبارات التقدير والاحترام وأنبل وأصدق سمات العرفان

كما لا أنسى شكر كل الأساتذة الكرام لما يبذلونه من وقتهم وجهدهم من أجل تقييمها والتي سيكون لأراهم الدور البالغ في تقويمها

وله الحمد والشكر من قبل ومن بعد

مقدمة

مقدمة

فكرة البحث:

تجلت حياة الإنسان – منذ وجوده على هذه البسيطة – في ممارسات ارتبط بطبيعة نوعه البشري وحضوره في بيئته، حيث حرص على مزاولتها، لإثبات وجوده المادي والمعنوي مما تقتضيه الضرورة الإنسانية والاجتماعية، وكثيرا ما كان يقرن هذه الحاجة المادية البيولوجية بحاجات تطلّبَتَها طبيعته البشرية، في بُعدها الإنساني والروحي فعبّر بالأدب الرفيع (شعرا ونثرا)، ومارس الرقص والنحت والغناء لتمثيل الحياة في أسمى صُورها.

ومن بين الممارسات الفنية التي اصْطنعها الإنسان الأول لنفسه محاكاة عالمه الخارجي ومحاولة تمثله أمامه، فكانت هذه المحاكاة للعالم الخارجي ولطبائع الموجودات التي تشاركه الوجود، طريقا لمسرحة الحياة في صورة تقليد وتمثيل وترميز، ومن هنا بدأت أبجديات المسرح والتمثيل التي اصطنعها الأنسان الأول كممارسة فنية يحاكي بها أفعال البشر، ويجسد من خلالها صراعاتهم، ويؤرخ ممارساتهم، وعاداتهم، وكينونتهم البشرية.

ومن الأشكال المسرحية التي تتأصل في الثقافة الإنسانية بعد ما عرف الإنسان المدينة والمدنية (خيال الظل) ذلك المسرح الظلّي، وهو مسرح شعبي – في معناه العام – يتمظهر في وسائل بسيطة لا تأخذ حيزا مكانيا مع ممارسيه، حيث يتكون من ستارة أو شاشة بيضاء خفيفة مشدودة سلطت عليها الأضواء. وعند العرض الظلي، يضاء من داخل المسرح مصباح زيتي أو مجموعة من الشموع فيبدأ الممثل (الخيالي) بتحريكها على نحو ما يريد ويؤدي بصوته التمثيلي حوار للقصة المعروضة ويتكلم على ألسنتها فعندئذ تنعكس ظلال الشخوص

على الستارة فيراها المشاهدين والمتفرجون، وفي كثير من الأحيان، يكون المسرح مصحوبا بالغناء والموسيقى.

مسوغات البحث وأهدافه:

حين نلقي نظرة على الدراسات والبحوث التي تناولت مسرح خيال الظل في العالم العربي، نلاحظ تفاوت الباحثين – عربا وغربا – في مسألة وجوده الأول، وتاريخ ريادته وشيوعه في مصر المملوكية – بصفة خاصة – وطبيعة الدواعي التاريخية والثقافية والفنية لهذا الشيوع، بينما كان اهتمام باحثين آخرين بمسرح خيال الظل من حيث شكل هذا الجنس التمثيلي، والصياغة اللفظية ووظائفها الفنية، وأبعادها الدلالية المستهدفة، إلى جانب الاهتمام بوظائف أخرى ترتبط بتقنيات العرض التي تعضد الجانب الفني الشكلي، فترفع من سقف دلالته الفنية. وفي ضوء الإجابة عن هذه العناصر، كانت أهم أهداف البحث

إشكالية البحث:

لقد حاول البحث تناول هذا الشكل المسرحي، من خلال أبرز أعلامه وصانعيه وهو الأديب الطبيب شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي، الذي كان مخضرما لعصري المماليك والأتراك في مصر، مستهدفا ظاهرة فنية تمثّل إشكالية البحث، وهي التجربة الدرامية عند ابن دانيال، ومقاصدها الفكرية والفنية.

خطة البحث:

لأجل ذلك، تمّ اقتراح خطة البحث تحت عنوان رئيس هو: ((**الدرامية في بابات محمد بن دانيال**)) ، أقمناه على فصلين ينتهيان بخاتمة.

الفصل الأول: عنوانه (في مفاهيم الدراما والدرامية) يقوم على مبحثين:

المبحث الأول: يتناول مقومات الدرامية، من خلال النظر إلى بعض مفردات المسرح: الدراما والدرامية، المسرح والمسرحية، الركح، النص الدرامي، الشعر المسرحي والمسرح الشعري

المبحث الثاني: يتناول الفن الدرامي عند العرب، ويخوض في قرائن وجود مسرح عربي، عبر أشكال تراثية مثلت النص المكتوب (المقامة ومسرح خيال الظلّ)، والنص الممثل كمشاهد التحكيم في سوق عكاظ، أو مشهدية شعر النقائض، أو احتفاليات خروج الخليفة أو السلطان للناس، أو مشاهد يوم عاشوراء عند الشيعة)

الفصل الثاني: كان عنوانه: ((مسرح خيال الظلّ))، ويقوم على مبحثين أيضا:

المبحث الأول: يتناول المقومات الفنية في مسرح خيال الظلّ، وهي على نوعين: مقومات معنوية (مسرحية (خيال الظل) – المرافقات الغنائية – الإيقاع والموسيقى، ومقومات مادية تمثلت في: الديكور والإضاءة والأزياء، لننتهي إلى الحديث عن درامية تمثيلية البابة

المبحث الثاني: يتناول التجربة الدرامية عند محمد بن دانيال، وقد خاض البحث في التعريف بشخصية ابن دانيال، وتجربته الدرامية في تمثيلياته، وخصائص باباته الثلاث المستكشفة (بابة "طيف الخيال" – بابة "عجيب وغريب" – بابة "المتيم، والضائع اليتيم")

منهجية البحث: ولقد فرض الموضوع منهجه، إذ تراوح بين المنهج التاريخ، والمنهج الوصفي التحليلي.

مكتبة البحث: مصادر البحث ومراجع الدراما كثيرة متنوعة، غير أنّ هذه الوفرة كانت مشوشة على تركيزنا في البحث، حيث حاولنا أن نعتمد على أشهرها وأقربها إلى مسرح خيال الظلّ –كما تبيّنه مكتبة البحث

مصاعب البحث: إلى جانب عائق الوقت، فإنّه لا يخلو بحث من صعوبات أولها تتعلق بالمادة المعرفية المتشعبة، وقلة الخبرة في مثل هذه البحوث، على الرغم من قرب الأستاذ المشرف.

وفي الأخير: أتقدم بخالص الشكر والامتنان لأستاذي المشرف نظير ما قدّمه من دعم معرفي ومنهجي وأسلوبي، راجية المولى أن يضع ذلك في ميزان حسناته، وما توفيقه إلاّ بالله.

الفصل الأول

في مفاهيم الدراما والدرامية

المبحث الأول: مقومات الدرامية

المبحث الثاني: العرب والفن الدرامي

المبحث الأول: مقومات الدرامية

1-الدراما والدرامية:

تعد كلمة (دراما) من الكلمات المستعملة عند العامة والخاصة، إذ كثيرا ما يعبر الناس عن موقف مفرح تغيّرت فيه الحال إلى النقيض بالموقف الدامي، ومثل ذلك إذا وقعت فاجعة أو انتهت حياة إنسان نهاية مفجعة، فينعتها الناس بالفاجعة الدرامية.

يقابل هذا المعنى العام دلالة المعنى الخاص للدراما في العمل المسرحي "عندما ترتب بعض الإحداث أو المواقف المسرحية بطريقة معينة، حيث يحدث الشيء غير العادي، أو تتورط بعض الشخصيات في مواقف معينة، يحدث عنها صراع، فيتحقق معنى" الحدث الدرامي"[1]".

ويرجع أصل مفهوم (دراما) إلى اللغة اليونانية، وهي تعني: الفعل أو الحركة، القائمة على المحاكاة. و"قد كان أرسطو أول من تناول هذا المصطلح في كتابه (فن الشعر)، وأوضح أنّه عبارة عن محاكاة للفعل البشري"[2] "

ومدلول كلمة (دراما) في العمل الفني (المسرحي)، تتشكّل من عنصرين:

العنصر الأول: يرتبط بالتأليف أو بعمل المؤلف، والعنصر الثاني يرتبط بالتمثيل أو العمل الممثّل. غير أنّ الكلمة – عندما انتقلت إلى العربية –، انتقلت كلفظ لا كمعنى؛ ذلك أنّ هذه الكلمة من حيث الدلالة اللفظية قد تعني عند الناس كلّ حدث مؤثر محزن، في حين يفهم أصحاب الفن التمثيلي أنّ مدلول كلمة (دراما) هو المقابل لمدلول مسرحية، وتعني – في الاصطلاح المسرحي – الحدث المؤثر الذي ينطوي على صراع، ويتضمن حلاّ لهذا الصراع. وقد تكون الدراما، في الأنواع المسرحية وسيطا بين التراجيدي والكوميدي، وهذا المفهوم هو السائد عند العامة، حيث يرون أن الدراما ذات طابع قريب من التراجيدي"[3] "

---

[1]– ينظر: عبد الرحمان درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون (المدخل الاجتماعي)، دمياط ، مكتبة نانسي، [د. س]، ص: 20

[2]– زينب سعيدي: النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية، .. ، ص: 77

[3] – عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص: 302

وإذا ما استعرضنا تعريفات دارسي الفن المسرحي لمفهوم (دراما)، نجد تعريفاتهم متقاربة في دلالتها الفنية، حيث يرى الباحث (حسين رامز محمد رضا) أنّ الدراما شكل من أشكال الفن القائم على تصوّر الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداثها فتحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل"[1]"

غير أنّ مفهوم الدراما يجمع بين كل ما هو قصصي وما هو تمثيلي، إذ الدراما ترتبط بالحياة الإنسانية وبحياة الإنسان ومشاكله في هذه الحياة سواء أكانت اقتصادية أم دينية، أم اجتماعية. ولكن التعبير عن هذه الجوانب من الحياة الإنسانية يحتاج إلى تقريب وتجسيد وتمثيل والمسرح – في مقوماته – أقرب وأصلح لذلك لتحقيق هذا البعد الدرامي، أو ما يمكن أن يصطلح عليه بـ "الدرامية".

2–مقومات الدرامية:

للدرامية مقومات يمكن أن تتحدّد في مصطلحات فنية لها دلالتها الخاصة، ومنها:

أولا – المسرح:

المسرح من أهمّ الفنون الأدبية التي عرفتها الإنسانية منذ القدم؛ لما يمثّله من ازدهار ثقافي وحضاري في حياة الشعوب، كما أنّه من أكثر الأجناس الأدبية حساسية تجاه المجتمع حيث أصبح وسيلة للتعبير عن معتقدات الشعوب وآلامها وأحلامها وقضاياها، بوصفه أقرب الألوان الأدبية ارتباطا بالحياة، بل هو مرآة عاكسة لواقعهم المعيش.

تعود كلمة (مسرح)، في معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني الذي تعني مكان المشاهدة. وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة، فهي فن من فنون الشعر في الأدب اليوناني، وهي نص تمثيلي مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان"[2] ".

والبحث عن الدلالة اللغوية في معجم العرب، يدرك ارتباط معن المسرح بدلالة الانتشار في الأرض؛ فها هو ابن منظور في لسان العرب يقول عن المسرح: "المسرح – بفتح الميم –: مرعى السرح، وجمعه المسارح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي.

---

[1] – ماجد مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط.1، 2004 ، ص ص: 94، 95.

[2]– الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية، عمان، ط.1، 2004، ص: 91.

والسرح والسارحة: الماشية"[1] "وقد وردت مادة (س. ر. ح) في القرآن الكريم بصيغ مختلفة منها قوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" [النحل: 06] ، أي تخرجوها إلى السرح بالغداة.

أما في المعاجم المعاصرة، فالمسرح: جمع لمسارح، وهو مكان تمثل عليه المسرحيات، وخشبة المسرح: منصّة مرتفعة من خشب – عادة – معدة ليعتليها الممثل عند التمثيل. ومنه: المسرحية: وهي التمثيلية، أو النص الذي يتحول إلى تمثيل، وتقدم أمام جمهور، وجمعها مسرحيات.

جاء في معجم الرائد: "المسرح: مكان مرتفع من خشب في صالة أو في ساحة تمثل عليه الروايات. والمسرحية: رواية تمثّل على المسرح. والعمل المسرحي: جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير– مسرح شوقي.."[2] "

أما **الدلالة الاصطلاحية**: فـ "أصل المسرح: المكان المعروف لعرض المسرحيات، ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية، فيقال: مسرح الأحداث، ومسرح الجريمة، ومسرح العمليات.. إلخ.."[3] "

ويعرف المسرح –كذلك – على أنّه "شكل من أشكال الفن، يترجم فيه الممثلون نصوصا مكتوبة في عروض تمثّل على خشبة المسرح، حيث يقوم الممثلون – عادة – وبمساعدة المخرج، على ترجمة شخصيات، ومحاكاة أقوالها وأفعالها، أو استعراض مواقف قصد إليه مؤلف النص المسرحي أمام جمهور بطريقة مقنعة مؤثرة، يريد منه تحقيق المتعة والتطهير.

إنّ المسرح – بهذا المعنى – فن من التمثيل الاحتفالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في ثقافات الشعوب (...) والمسرح – بالدرجة الأولى – فن أدبي، يؤدي بعناصر متفاوتة فيها الأقوال والأفعال وفيها الغناء والرقص، وفيها الاحتفال والفرجة"[4] "

[1] - ابن منظور لسان العرب، مادة (س ر ح)

[2] – جبران مسعود: الرائد (معجم لغوي عصري)، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 7، 1992. مادة: سرح.

[3] – محمد محمد داود: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، 2003، ص: 499 .

[4] – لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان، ط.1 ، 2008، ص: 38 .

ويعود أصل كلمة المسرح (theatre) إلى الكلمة اليونانية theatron ، التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون استعراض ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي، يقدمون حكاية عمادها صراع المواقف، تؤدى بطريقة حوارية.

ولا يكتفي المتفرج بمشاهدة هذه العروض المسرحية، من باب التسلية والترفيه عن النفس، بل مثّل المسرح عند الإغريق أسلوب حياة قائم على الجمع بين ما هو (مانع)، وما هو (نافع)، حين يُقدم لجمهور المسرح مادة معرفية مستمدة من واقعهم الحياتي، ومن مشكلات حياتهم الاجتماعية، تحثّ عقولهم على التفكير والتأمّل والتدبّر.

والمسرح – في بعده الفلسفي – هو دعوة إلى التأمل والتفكير في الحياة ومشاكلها من خلال المشاهدة المسرحية لعيّنات مصغّرة منها، وكأنّ خروج المجتمع اليوناني إلى المسارح إنما هو خروج لحضور تظاهرة فكرية عمادها مسرحة مشاهد من حياتهم على خشبة المسرح وتمثيل أفكارهم ومواقفهم تجاهها، وقد تجسّدت على خشبة المسرح، بواسطة ممثلين أتقنوا أدوارهم، وأحسنوا تمريرها وتقريبها إلى جمهور اختلفت مكوناته الاجتماعية والفكرية والثقافية.

ثم إنّ المسرح لا يستقرّ في النص المكتوب، ولا في النص المعروض، بل يجمع النص الذي ألّفه الكاتب المسرحي، والنص الذي تصرف فيه المخرج المسرحي، التي يقتضيها الركع من تأثيث للخشبة ومواءمة للباس الذي يظهر عليه الممثلون، وجملة المؤثرات الصوتية والسمعية المنسجمة مع روح المسرحية، المعروضة أمام جمهور جاء ليتمتع أولا، ثم جاء للمشاركة في إيجاد حلول للنص المسرحي، الذي هو — في الحقيقة — نص الجمهور، الذي جاء ليشاهد نفسه – بالوكالة – على خشبة المسرح.

ثانيا – المسرحية:

وقد حاول أهل المسرح، ونقاد الفن المسرحي، تقديم تعريفات جامعة مانعة لهذا الفن، الذي لا يعرف التوقف عن النمو والتطور، لطبيعته الفنيّة المركّبة. يقول أحمد أمين: "إنّ المسرحية ليست أدبا خالصا، بل هي فن مركب؛ يتكون من الفن الأدبي، والإخراج المسرحي، والأداء التمثيلي، وبهذا، تختلف عن الرواية؛ لأنها مستقلة عن هذه الفنون"[1].

[1] – محمد السندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث – الأردن، 2013، ص: 15.

المسرحية تعبير فني مستحدث للدلالة على فن تمثيلي قائم على الحوارية والاستعراض والاحتفال والفرجة، يدلّ الفعل منه (سرح) على الحركة والانتشار، ويرتبط بأشخاص يؤدون أدوارا حوارية – ارتجالا أو أداء لنص مكتوب أو محفوظ – وكلّها ملامح دلالية تصف العرض المسرحي في جزئياته، ثم "استعيرت المسرحية للدلالة على الادعاء والتظاهر، وتصوير الأمور على غير حقيقتها؛ لأن المسرحية فن يقوم على الخيال والإيهام بأن ما يجري على المسرح هو الواقع الحقيقي"[1].

وللمسرحية وظيفة أساسية قائمة على الإقناع بموقف أو التأثير في قطاع مستهدف من الناس تأثيرا يوهم بحقيقة المواقف أو الأشياء التي تعرض، ولأجل تحقيق هذه الغاية (الإقناعية/ التأثيرية) وفّر أهل هذا الفن أسباب نجاح المسرحية من خلال توفير عناصر أدبية؛ ترتبط بالنص المسرحي المكتوب، من أهمها: الحبكة، والبناء الدرامي، الحركة النامية للشخصيات، والصراع الدرامي، والحوار البناء.

ثالثا – بين المسرحية والمسرح:

لا يمكن النظر إلى المسرحية على أنّها عمل منفرد، قائم بذاته، بمعزل عن المسرح الذي تتحول فيه الأحداث المسرحية المكتوبة إلى مشاهد متحركة، مع إمكانية أن تقرأ المسرحية نص دراميا مكتوبا مثلما تقرأ الرواية.

بل قد تختلف قراءة النص المكتوب عن مشاهدة النص الممثل بسبب تصرّف المخرج المسرحي في عناصر مسرحية مكتوبة يرى فيها صعوبة التجسيد على خشبة المسرح، أو يعتقد أنّها تخل بتقنيات الإخراج المسرحي الذي يراعي متطلبات الجمهور المشاهر، خاصة أن المخرج المسرحي – ومثله المخرج السينمائي والتلفزيوني – ينظر بعين المشاهد، ويحسب عمله بمنطق الربح والخسارة.

و"الحق أنّ النص المسرحي – مهما تبلغ قيمته الأدبية – لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كلّ قيمه ومعانيه ورموزه، إلاّ إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح؛ فجسّم شخصياتها، وتخيّل حركاتها وإشاراتها، وأسلوب حديثها، ووقف عند الإرشادات التي يقدم به المؤلف فصوله، أو

[1]– محمد محمد داود: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، ص: 500.

يشير بها إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم؛ ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق، اعتمادا على ظهورها في الأداء والإخراج"[1]."

يقوم العمل المسرحي على عناصر متلاحمة، يكمّل بعضها بعضا، فهي متداخلة تمام التداخل، بحيث يصعب الفصل بينها إلاّ لمن أراد أن يدرس هذه العناصر مستقلة، فيكون التفكيك والتركيب لأجل التحليل والدراسة والنقد.

وللمسرحية معالم كبرى يمكن أن تكون محاور في البناء المسرحي، منها:

أ) **الحوار**: الذي يحمل وظيفة التعبير عن المواقف والعواطف، وتحريك الخطاب المسرحي وإنمائه، وهو عنصر مرتبط بالشخصيات المسرحية، حيث تكشف الشخصية عن هويتها وعن أفكارها، وعن عالمها الداخلي وتقلباته. وعن طريق الحوار ينمو الحدث ويتطوّر.

ب) **الحدث**: يأتي الحدث المسرحي حاملا لخصوصيته كونه يمثّل مظهرا من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة لسلوك الإنسان (النفسي والاجتماعي والفكري)، الذي صنعته بيئته الاجتماعية.

ويقوم الحدث على فكرتي الاختيار والعزل –كما يشير إليهما الباحث عبد القادر القط – عند كلامه عن فن المسرحية"[2] "

وتقوم فكرة (الاختيار) على انتقاء المؤلف لجانب من جوانب الحياة الإنسانية، فيركز عليه، وجوهر هذه التقنية المسرحية هي عملية تكبير لموقف من مواقف الحياة الكثيرة التي يحياها الإنسان، لتدخل – بعد ذلك – تقنية (العزل)، ونعني بها دراسة هذا الموقف المختار بمعزل عن المواقف الإنسانية الأخرى، بطريقة أشبه في عرضها – بطريقة تكبير العدسة او المجهر لعينات الدراسة، للفت انتباه الجمهور إليها، وتوجيهه إلى عناصرها الخفية التي تحدث في حياة الإنسان، أثناء صراعه المركب مع المواقف الكثيرة المتشابكة التي يصطدم بها في واقعه الداخلي أو الخارجي.

---

[1]– ينظر: عبد القادر القط: من فون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1978، مقدمة الكتاب، ص: 5.

[2]– عبد القادر القط: من فون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1978، صص: 11، 12.

ج) الشخصيات: تبدو الشخصيات في المسرح الفاعل المركزي في البناء الدرامي، إذ هي التي تبني الحدث، ومن صراع الشخصيات يتبلور الصراع في الحدث، الذي يكشف عنه حوار الشخصيات فيما بينها، وهو أساس البناء الداخلي في النص الدرامي.

ندرك من هذه العناصر أنّ المسرحية بناء معماري دقيق يقوم بـ "عملية تغيير ديناميكية هرمية، تتميز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو – شيئا فشيئا – حتى يصل إلى الذروة، ثم ينحسر – بعد ذلك – وينتهي بحل المشكلة؛ سبب الصراع " [1] "

وترافق هذه العناصر الأدبية عناصر غير الأدبية، حين يتحول النص الدامي إلى نص ممثّل أمام جمهور، ممّا يتطلّب مظاهر مادية إضافية مثل الملابس، والأثاث، والإضاءة والموسيقى الاستعراضية. على أنّ الأهمية الكبرى في المسرحية موكلة إلى الممثلين الذين ينوبون عن الشخصيات (الورقية)، من خلال ترجمة أقوالها وأفعالها أما الجمهور فيحرصون كلّ الحرص على الإيهام بالواقعية.

والمتأمل في مقولة أحمد أمين، يدرك أنّ المسرحية فن متميز عن باقي الفنون الأخرى؛ لاشتمالها على عناصر تمثيل ترتبط بالنص المسرحي، حين يعدّ للتمثيل أو "المسرحة" وعناصر أخرى ترتبط بلحظة تحوّل النص المسرحي إلى مسرحية، غير قابلة للتجسيد أمام جمهور بعدما تدعّم بعناصر مسرحية ترتبط بالمخرج المسرحي أو "المنتج"، الذي يوفر لها الديكور والأثاث المناسبين، كما يوفر لها متطلبات لباس الممثلين المقنعة، المعبّرة عن ظرف النص الزماني والمكاني وبعديهما التاريخي والجغرافي، وانعكاسات الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والحضارية، الموهمة بالواقعية، عليها.

ويقول علي أحمد باكثير في المسرح من خلال تجاربه الشخصية في هذا الفن: " إنّه فن جماعي تعاوني إلى حد كبير؛ لا يتحكم فيه صاحبه – كما يفعل كاتب القصة – لأنّه مضطر لأي يراعيَ اعتباراتٍ كثيرةً، منها: الممثلون، ومنها الإمكانيات المادية للإخراج، ومنها المخرج الذي – كثيرا – ما يحرص أن تكون له الأولوية في تفسير النص، ثم هناك الجمهور؛ أي: إنّ المسرح فن تشترك فيه عدة عناصر لإنجاحه، فهو مستقل عن تحكم (المؤلف)، إذ

[1] – لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، ص: 49.

تراعي فيه الإمكانيات المادية والبشرية، كما يعطي هذا الفن للجمهور حرية التأويل إلا أن أولوية التأويل والتفسير تعطى للمخرج قبله".

وأما شوقي ضيف فيقول: "إنّ المسرحية تستعين بالمسرح، ولا يمكن أن تنهض بدونه فهي تكتب أولا، ثم تمثّل، ولكن كاتبها يلاحظ أنه يقوم بعمل مسرحي.. عمل يسمع، بينما يرى من طرف جمهور غفير. ممّا يعني أنّ للمسرحية ميزة أساسية: فهي عمل أدبي في صورة صوتية سمعية، يشاهدها الجمهور المتلقي، شرط أن تكون مكتوبة أولا، ثم تمثّل؛ إذ لا يمكن أن تمثل، ثم يقوم المؤلف بكتابتها".

إنّ ما نلاحظه على هذه الأقوال هو عدم استقلال المسرح عن المسرحية، فلا يمكن لهذه الأخيرة أن تنهض بدون وجود المسرح رغم استعانتها به؛ ذلك أنّ علاقة المسرح بالمسرحية هي علاقة خاص بعام؛ بمعنى: إنّ النص الأدبي المسرحي أحد موضوعات المسرح وليس العكس"، على الرغم من كون الكلمتين (المسرح والمسرحية) تستخدمان – عادة – بنفس الدلالة، إلاّ أنّ المسرحية جزء من المسرح، حيث إنّ المسرح هو مكان العرض، أو الخشبة التي تؤدي عليها المسرحية كنص أدبي. "[1]"

رابعا – الركح:

تدل كلمة مسرح – في دلالتها الضيقة – على الفضاء المعدّ لاحتواء المسرحية بشقيها:

- ركح الممثّلين: أو الخشبة التي تضم فريق التمثيل
- قاعة الجمهور: أو الفضاء المعدّ للمتلقين

إلى جانب عناصر أساسية متعدّدة – مادية أو معنوية – يضطلع بها مخرج المسرحية لتقديم العرض المسرحي بصورة واقعية، اعتمادا على مختلف الوسائط المتاحة في عالم المسرح خاصة الوسائط التكنولوجية الحديثة والمعاصرة، التي تطوّرت بشكل رهيب، مستغلة ما انتهت إليه في عالم الصورة والصوت وهندسة الديكور والتأثيث بواسطة البرمجيات الحاسوبية، فتجعل من الركع (خشبة المسرح) فضاء ساحرا متّسقا – في جانبه المادي – مع روح النص الدرامي

[1] – لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، ص: 49.

فيوهم الجمهور الحاضر في قاعة المسرح بالواقعية، ويخدع حواسه بهذا الانسجام بين الوسائط المادية، ووقائع المسرحية على مستوى الزمان والمكان.

ثالثا – النص الدرامي:

تعدّدت المصطلحات المستعملة في الأدب المسرحي وتطورت، وفق مقتضيات العرض الفني المقنع، وصور التأثير على الجمهور التأثير الفعال. وكان من المصطلحات الرائجة في الحقل المسرحي: النص المسرحي والنص الدرامي.

لقد اتفق معظم المشتغلين بالتأليف المسرحي أنّ النص الدرامي هو نص المؤلف "المتخيل"، المعدّ للعرض على خشبة المسرح، وهو بذلك مصمّم على أسس درامية عمادها الفعل الدرامي، وصراع المواقف المتباينة، وإجراء الحوار البناء، القادر على تمرير الأفكار والعواطف والمواقف.

غير أنّ النص الدرامي، وهو في حالة سكون (أي: حين يكون نصا ورقيا) هو نص مصمّم على أن يمثل، حيث يحرص الكاتب المسرحي على تحقيق شروط التمثيل القصوى، من خلال تلك الإشارات التقنية المكتوبة بداية كل فصل، أو مشهد، المؤطرة بالزمان والفضاء المسرحي، إلى جانب جملة الإشارات السلوكية والانفعالية التي يفرضها على شخصياته الورقية

إنّ هذه الجزئيات – وربما التفاصيل – في إعداد الكاتب لحبكته المسرحية هي من مهام المؤلف، وعلى المؤلف أن يتحمّل كلّ تبعات إشاراته الفكرية ومقاصد إيحاءاته اللغوية التي تصدر عن شخصياته الورقية، غير أنّ تدخل المخرج المسرحي، أو السيناريست، قد يسقط هذه المسؤولية، ويخرجها من الملكية الخاصة (ملكية المسرحية المكتوبة) إلى الملكية الجماعية؛ إذ ليس بالضرورة أن يتقيد المخرج بإرشادات النص المكتوب التي وضعها المؤلف، بل يمكن أن يبتكر ويبدع معاني جديدة، تساعده في تحويل النص إلى صورة مجسدة (مرئية ومسموعة) لكلّ المعاني والأفكار"[1]."

[1]– ينظر: شكري عبد الوهاب: "النص المسرحي"، دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، ج2، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، دس، ص05

رابعا– القالب الفني للنص المسرحي

يشيع في لغة أهل المسرح استعمال مفهومين يرتبطان بالشكل الفني للنص الدرامي، هما: الشعر المسرحي، والمسرح الشعري. وهما مفهومان قد يستعملان للدلالة عن معنى واحد، لكن – في حقيقة الأمر – يحملان فروقا جوهرية.

إنّ "الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم، عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلى بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري" .ومن التعامل المنهجي والموضوعي أن نتبيّن الفرق بينهما.

الشعر المسرحي:

يرى نقاد الأدب أن الشعر المسرحي شعر غنائي بالأصل، لكن دخلته عناصر فنية يقوم عليها الأداء المسرحي، مثل بناء الحدث، وإجراء الحوار، ورسم الشخصيات، وتوظيف أدوات الإقناع حسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع الموجه إلى جمهور خاص، هو جمهور المسرح. غير أنّ هذا النص كتب بروح شعرية تتجلى فيه اللغة الموحية، والصورة المجسدة، والخضوع إلى شروط الإيقاع الشعري من وزن وقافية (إذا ما كان النص يسير على النظم العروض التقليدي، وشروط القصيدة الغنائية).

غير أنّ مصطلح (الشعر المسرحي) سيبقى مصطلحا عائما، ولا نملك من حقيقته الفنية سوى أنّه نص معدّ وفق ضوابط الشعر الغنائي، ثم دخلت عليه فكرة المسرح، ومن ثمّ، فهو: شعر، أولاً، ثم مسرح، ثانياً." [1]".

المسرح الشعري:

يمثل المسرح الشعري المسرحية الشعرية، فهي كتابةٌ مسرحية تم إعداد نصوصها وفقَ المواصفات والضوابط الشعرية، وتستندُ إلى القصيدة المقفَّاة أو غير المقفَّاة كأساس لبناء النصِّ المسرحي. ومن الصعوبة بمكان تحقيق المعادلة بين الشعر والدراما، ذلك أن الدراما الشعرية هي مقلوب الشعر الدرامي، حيث إنّ الدراما الشعرية هي مسرحية أولاً، وشعر ثانياً.

نشأ المسرح الشعري مرتبطا بمعتقدات الأمم القديمة، وقد نشأت ضمن تراثها الشفهي مسايرة لاحتفالاتها الدينية، وطقوسها فيها. ولما كان الشعر مرتبطا بالموسيقى والغناء

[1]– ينظر: شكري عبد الوهاب: "النص المسرحي"، ص 7.

والـرقص، كانـت هـذه العناصـر الإيقاعيـة ضـرورية في هـذه الطقـوس الاحتفاليـة، وعروهـا التمثيليـة. ولعـل الأدب الإغريقـي قـد جسّـد هـذه المظـاهر حـين ازدهـر المسـرح، وشـاع معـه المسرح الشعري.

واســتمر حضــور المســرح الشــعري في الأدب الرومــاني، ثم في الأدب المســيحي (الكنيسي)، بـل ويزدهـر مـع أدب عصـر النهضـة (القـرن 14)، ليصـل إلى أوجّ ازدهـاره مـع الأدب الكلاسـيكي في (القـرن 16)، وفي الأدب الفرنسـي خاصـة (أواخـر القـرن 17)، مـع رموز المسرح: "كورناي"، و"راسين"، و"موليير".

ومـع ظهـور المـذهب الرومانسـي (القـرن 18)، يتـأثر المسـرح الشـعري بالأفكـار الرومنطيقيـة المعاديـة للأفكـار الكلاسـيكية، فـترجح كفّـة الشـعر المسـرحي علـى حسـاب كفـة المسرح الشعري، حيث يعلّل الناقد (لويس عوض) هذا التحوّل (من المسرحي إلى الشعري)، بقوله:

"ارتفعت نبرة الشعر، وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري – آخر الأمر – في قمـة الحركـة الرومانسـية الأوربيـة إلى شـعر صـرف صـراح لـيس فيـه مـن المسـرح إلاَّ صـورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون""[1] "

لقـد حوّلـت الرومانسـية المسـرحية الشـعرية إلى شـعر مسـرحي، والخشـبة إلى كتـاب، والفرجة إلى قراءة، مستندة إلى العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لا تتناسب مع المسرح، فرفعـت الشـعر الغنـائي علـى حسـاب المسـرحية.. كمـا أنّ المسـرح فـنّ موضـوعي، والحركـة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر، والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، لذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية"[2]"

[1] – حكمت أحمد سمير: العمل المسرحي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن ، 2015، ص: 64.

[2] – المرجع نفسه، ص ص: 64، 65.

المبحث الثاني

العرب والفن الدرامي

1-المسرح عند العرب:

يذهب كثير من نقاد المسرح – الغربيين منه والعرب – إلى أن المسرحية جنس وافد على تراثنا الأدبي العربي، وأنّ العرب عدمت وجود هذا النشاط الفني في تاريخها الأدبي لغياب دواعيه المادية (حضارة المدينة)، والمعنوية (الثقافة المدنية)، مؤكدين وجوب توافر شروط الفن المسرحي: (نص مسرحي، فضاء مسرحي، ممثل مسرحي، جمهور متفرّج)، إذ هذه العناصر الأربعة؛ الحاملة لثقافة المسرح، لم تعرف قبل أبي المسرح العربي الحديث (مارون النقاش)، أي قبل منتصف القرن العشرين (وقد كان من رواد المسرح العربي الحديث الأوائل: مارون النقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنّوع، وجورج الأبيض..)"[1] "

ولعل الأسباب التي استند إليها هؤلاء في نفيهم لمسرح عربي، هي نفسها الأسباب التي لهج بها المستشرقون عند قراءاتهم للتراث العربي الإسلامي:

- حياة الترحال التي طبعت حياة العرب منذ جاهليتها، التي منعت وجود التجمع البشري المستقر الذي لا يكون إلاّ بوجود شكل "المدينة". في حين، يشترط المسرح الفضاء

[1]- أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 208.

المكاني (الركح)، كما يشترط الجمهور المتلقي (المتفرج المتردّد على المكان). وهذا عامل اجتماعي أساسي.

- عدم تبلور مفهوم الصراع الذي نجد معادله الموضوعي في المسرح صراع المواقف والعواطف في بعدها الإنساني العام، وهو صراع يحتاج إلى مجتمعات مركبة التكوين، معقدة العلاقات البشرية.

ولقد أشار أحد النقاد إلى أربعة أنواع من الصراع تأسس عليها الأنموذج المسرحي اليوناني:

- **صراع عمودي**: تمرّد الفرد على النظام العلوي (إرادة الآلهة)، ويضرب مثالاً على ذلك بـ "برمثيوس"، ولا يمكن أن يقابل بوثنية العربي وتعدّد أصنامه، في جاهليته، لسذاجة فكرتها، في حين كانت فكرة التوحيد مانعة لذلك بعد جاهليتها.
- **صراع أفقي**: تمرد الإنسان على قوانين المجتمع، وسلطة الحاكم الواحد، وغياب المجتمع الديمقراطي يقف دون ذلك.
- **صراع داخلي**: انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطل المضاد"[1]".
- **صراع وجودي**: رفض الإنسان استسلامه لمصيره، وقدره.

[1] – ينظر: خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1997، ص:6.

بل نجد من النقاد العرب من ينكر وجود مسرح عربي – قديما وحديثا، بل معاصرا – حيث يرى (أدونيس) أنّ: ".. **عالم المسرح هو عالم "الإشكال"، وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية لا إشكالَ فيها، بل إنّها ثقافة أزالت – كما يتجلّى ذلك في بعدها التعليمي – جميع الإشكالات.. ليس على الإنسان أن يسأل أو أن يجيب، وإنّما عليه أن يتعلّم الجواب الذي أعطي له، وأن يتقن هذا التعلّم.. والثقافة – وفق هذا التأويل – هي ثقافة المؤمن لا ثقافة المتسائل، وهي – من هنا – ثقافة وصفية حكمية، لا تحليلية نقدية.. والمسرح، من حيث إنّه، في شكله الأعلى، درامي أو تراجيدي، إنّما هو – جوهريا – قلق قلقَ كيانٍ، وقلقَ مصيرٍ. وهذا يعني: أن الانسان – مسرحياً – هو "مركز الكون".. غير أن الله – لا الإنسان – هو مركز الكون – بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي – تاريخياً – .. ويتضمّن ذلك: أن المؤمن لا يحتاج إلى الدرامية أو التراجيدية.. لأنّه، من الناحية العقلية، مطمئن.. ومن لا يكون مؤرقا.. لا يقدر أن يفهمهما فنيّا، أو أن يفهم، على الأصح، مسوغاتهما الفنية"**[1] "

ويستطرد (أدونيس)، محلّلا غياب المسرح عند العرب: "**المسرح، أصلا، يوناني، وقد نشأ في المدينة، فهو، مبدئيا، "مدني"، ولم يؤسس العربي مدينة.. تنتظم علاقاتها في تشريع بشري يحدّد علاقة الإنسان بالإنسان، والإنسان بالسلطة، ممّا يساعد في**

[1] – أدونيس (علي أحمد سعيد): فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط.3، 2010، ص: 218.

نشوء علاقات جديدة تساعد، بدورها، في نشوء مفهومات جديدة.. المدينة التي أنشأها العربي.. لم تكن وليدة وعي تنظيمي حضاري، بل يمكن القول.. إنّ المدينة العربية المدنيّة، لم تنشأ حتى الآن"[1]."

قرائن وجود مسرح عربي في تراثنا القديم

إنّ محاولة التأصيل والتأسيس للمسرحية والمسرح في تراثنا القديم قد تحملنا إلى ضرورة استحضار تلك الإرهاصات الأولى المرتبطة بالنص المكتوب (المسرحية) مرة، وبالنص الممثّل (المسرح) مرّة أخرى.

أولا – النص المكتوب:

لقد وجدت في التراث الأدبي العربي (الشعري والنثري) نصوص قابلة لأن تتحوّل إلى نصوص مسرحية ناجحة، منها:

المقامات:

عادة ما يربط بين فن المقامة والمسرحية كونها أدبا يقترب من السرد التمثيلي، فالناظر إلى المقامة الهمذانية – مثلا – يدرك أن شخصية البطل "أبا الفتح الإسكندري" يجسّد دور الممثل فيها، فهو يقوم في كلّ مقامة بدور مختلف عن الآخر (إما أن يكون متسولاً أو أعمى أو مهرجاً أو شيخاً أو شاباً أو غير ذلك)، ويمكننا اعتباره ممثّلاً كوميدياً. ومثله شخصية "أبي زيد السروجي" بطل المقامات الحريرية، تتقلّب في أدوارها بين (واعظ يلبس لبوس الدين،

[1] – أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 218.

لكنه يتصرف التصرف المخالف للدين وهو ينهى عن الفحشاء والمنكر ليغرق في دنان الخمر، والعبث بالجواري والغلمان، بل يلبس لباس جارية، تنوّيعا لصور الاحتيال. "[1]"

المقامة فن من فنون النثر الأدبي ظهرت في القرن الرابع للهجرة ، (ق 10 م)، عبار ة عن أقصوصة جامعة لأحاديث أدبية يرويها راو بليغ بأسلوب منمق متوسلا الخداع والاحتيال للوصول إلى غرضه يتم فيها التركيز على شخصين هما (عيسى بن هشام وأبو الفتح الأسكندري) عند "الهمذاني" و(الحارث بن همام وأبو زيد السروجي) عند "الحريري"، إذ يتوفر فيها التمثيل وعنصر القص، معتمدة الأداء الفردي، فهي قريبة مما نعرفه اليوم باسم "المونودراما" "Mono Drama"، الذي يعرّف على أنّه مصطلح مسرحي يعني "دراما الممثل الواحد"، وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين Mono ، وتعني وحيد، والكلمة الثانية Drama ، وتعني الفعل حيث يقوم هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء[2]. وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يرون أن جذور المسرح العربي تعود إلى هذا الفن خاصة ما يتعلّق بالحوار والموضوع ورسم الشخصية وشيء من الصراع"[3]". وهي بذلك من الأجناس الأدبية التي يمكن نسبها إلى مصادر المسرح بشكل مباشر، لأنّها تحتوي على بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي"[4]."

[1] أحمد شرجي .المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد .مكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط1 ، 2012، ص 57.

[2]– حنان قصاب، ماري إلياس .المعجم المسرحي .مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض .مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997، ص 493.

[3]– علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب .اتحاد الكّتاب العرب، دمشق، سوريا، 1981 ، ص128

[4]– تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي. ص 58

مسرح خيال الظلّ (البابات):

البابة مسرحة أقرب إلى المقامة في نصها، إذ التشابه بينهما متحقّق من خلال: الحس الفكاهي ورسم الشخصيات، والأسلوب القائم على كثافة الصنعة، غير أنّ لغة "البابة" تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها، كون جمهورها من العامة، كما تشيع فيها الألفاظ البذيئة، في حين، جمهور المقامة من فئة المتعلمين وطلاب الأدب، ممّا يجعل "البابة" أقرب إلى روح الشعب من جهة وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى، بينما تحتفظ المقامة بشرف معانيها وقيمها، ونصاعة لغتها وأساليبها.

وخيال الظل نوع من أنواع التمثيليات يكون بإلقاء خيالات على ستار يشاهده المتفرجون، ويطلق على الدمى في عروضه اسم الشخوص، والذي يحركها اسم "المخايل" أو" المحرك"[1]"، وهذا النوع من التسلية مأخوذ من الفعل خَالَ في اللغة العربية بمعنى ظن و توهم والخيالة جمعها خيالات وهي (ما يشتبه للنائم من الصور في المنام)"[2]"

ولهذا المسرح نمطان:

- النمط الأول: عبارة عن منصة توضع مقابل مكان المشاهدين، والمنصة بمثابة المسرح الذي تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير، وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتظهر خلال هذه الرسوم على الشاشة أمام النّاس؛

[1] مثري العاني." ابن دانيال الموصلي مؤسس مسرح خيال الظل". مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية،. العدد 534،2008 ، ص 36

[2] حنان قصاب، ماري إلياس .المعجم المسرحي. ، ص 190.

- أما النمط الثاني فيختلف عن الأول في أنه يستغني عن المصباح وتوقد بدله نار من القطن والزيت، أما الرسوم فيحركها أفراد الفرقة ويتحدثون على ألسنتها"[1]"

وقد استطاع "خيال الظل"، منذ أن عرفه العرب أيام العباسيين، أن يصور البيئات المختلفة، ويعبر عن ملامح العصر ومشاعر البسطاء وآمالهم وآلامهم، وله دور كبير في مساعدة المتلقي على اكتساب المزيد من القيم الاجتماعية النبيلة مثل: التعاون، معرفة الحقوق والواجبات، المشاركة في العمل وتنمية روح المشاركة، التعود على تحمل المسؤولية، الاعتراف بالخطأ حينما يكون مسؤولا عليه... علاج بعض المشكلات السلوكية والنفسية التي يعاني منها بعض المتلقين مثل: الخجل، الانطواء، فقدان الثقة بالنفس، الخوف من الظلام والتردد"[2]"

وهو عبارة عن ظلال عرائس من الجلد أو الورق المقوى تظهر على ستار من القماش الأبيض الخفيف، وقد وضع خلف هذه العرائس مصباح ليعكس ظلالها على الستار، وهذه العرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد اتصلت بها وبأجزائها خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال، وعن طريقها يحرك تلك العرائس وقتما يشاء ووفق مقتضيات الحوار الذي يجريه على لسان الشخصيات"[3]"

---

[1] عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس. دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1،2006 ، ص 178

[2] معصوم محمد خلف."مسرح خيال الظل، الانطباع الخاص والفن المألو ف"مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية ، .230 - عدد 516،2006 ، ص 229

[3] د. محمد مندور: المسرح، دار ومطابع الشعب (دون تاريخ)، ص 21 .

وقد اختلف الباحثون في تحديد الموطن الأصلي لخيال الظل، فمن قائل إنه نشأ في الهند، وقائل إنه نشأ في الصين ومن أنصار هذا الرأي يعقوب لانداو الذي يؤكد أن الصين هي مهد خيال الظل، وأن هذا الفن قد عرف طريقه من الصين إلى بلاد الشرق الأوسط بواسطة المغول في القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديين"[1]"

بينما يرى د. عبد الحميد يونس أنه من الصعوبة بل والاستحالة تحديد الموطن الأصلي لهذا الفن، نظراً لتشابه وتماثل المراحل التي تمرّ بها الشعوب، وهي تعكس أنماطاً متشابهة في التعبير الشعبي، بالإضافة إلى أن الشعوب قد تبادلت التأثير والتأثر في فترات الهدوء والحروب معاً، ويرجح د. يونس أن تكون هذه النشأة في الشرق الأقصى في منطقة متسعة تشمل الهند والصين معا"[2] "

وأقدم الإشارات التي وردت إلينا عن معرفة مصر لهذا الفن: ما روي عن حضور السلطان صلاح الدين الأيوبي عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل، وكان ذلك سنة 1171م – 567هـ؛ فقد ذهب العلامة أحمد تيمور إلى أن أقدم ما وصل إلينا عن وجود خيال الظل ومن اشتغل به إنما يرجع إلى العصر الفاطمي، وأنه كان من ملاهي القصور في

[1] يعقوب لانداو: تاريخ المسرح العربي، ترجمة د.يوسف نور عوض، بيروت، دار القلم، 1980، ص21 .

[2] عبدالحميد يونس: خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والنشر (المكتبة الثقافية)، 1965، ص14، وعن نشأة هذا الفن ينظر: د.فؤاد حسنين علي: قصصنا الشعبي: مرجع سابق، ص 78، 79، د. إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1963، ص (34-36)، ، خيال الظل والعرائس في العالم لمختار السويفى، دار الكاتب العربى، القاهرة، 1967، ص 154 وما بعدها، الإسلام والمسرح لمحمد عزيزه، ترجمة د.رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، العدد 243، 1971، ص 68، 69 .

تلك الآونة، ثم انتقل من قمة الهرم في الكيان الاجتماعي إلى أن أصبح فناً شعبياً مرتبطاً بالأعياد والمناسبات المختلفة، وكان السلاطين يستخدمونه في الدعاية لأنفسهم، وأول إشارة يعتد بها في ذلك هي تلك الرواية التي قرنت خيال الظل بالبطل صلاح الدين"[1]"، كما أن المؤرخ ابن إياس قد ذكر في تاريخه أنه في عام 855 هـ (1451م) رسم جقمق السلطان بحرق شخوص خيال الظل جميعها، وذكر أيضاً أن السلطان سليم شاه لما كان بالمقياس، أحضر في بعض الليالي خيال الظل، فلما جلس للفرجة قيل: إن المخايل صنع صفة باب زويلة وصفة السلطان طومان باي لما شنق عليها، وقطع به الحبل مرتين فانشرح ابن عثمان لذلك، وأنعم على المخايل في تلك الليلة بثمانين ديناراً، وخلع عليه قفطاناً محملاً بالذهب، وقال: إذا سافرنا إلى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك، ويرجح أن هذا هو أول عهد الأتراك بخيال الظل" [2]"

ومن هنا، يمكن القول بأن مسرح الظل في تركيا قد اقتبس من مسرح الظل في مصر في القرن السادس عشر، حسب الرواية السابقة، بالإضافة إلى الأدلة التي تشير إلى أن لاعبي

[1] عبدالحميد يونس: خيال الظل، ص 17، د.إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، مرجع سابق، ص 40، ص 52، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها لعمر الدسوقي، دار الفكر العربي (دون تاريخ)، ص 13، خيال الظل والعرائس في العالم لمختار السويفى، ص 155 .

[2] فؤاد حسنين على: قصصنا الشعبي، ص 81 .

خيال الظل المصريين شوهدوا في تركيا في القرن السابع عشر لإحياء مناسبات الزواج السلطانية، وكان من بينهم لاعب العرائس الشهير داوود العطار"[1]"

ويعتبر" شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي[2]" من أشهر من كتب في "خيال الظل" وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين، أم أنّه انتقل إليهم، فلا شك في أن هذا اللون من ألوان الملاهي، هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنّه مسرح في الشكل والمضمون – معا – لا يفصله عن المسرح المعروف، إلاّ أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة"[3]"

ثانيا – النص الممثّل:

قد نصادف في تراثنا القديم أشكالا احتفالية تحقق "الفرجة"، يمكن نعتها بالمسرح دون أن نشترط حضور العناصر المسرحية فيها (المسرحية، والخشبة، والممثل، والمتفرج)، لعلّ من مظاهرها:

مشهدية التحكيم في سوق عكاظ:

ونعني بها: ما كان يحدث في "سوق عكاظ" من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم، فتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، وكان

---

[1] متين آند: الأراجوز مسرح خيال الظل التركي، ترجمة د. منى حامد سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 1998، ص 30 وما بعدها..

[2] سلمان قطاية.نصوص من خيال الظل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977 ، ص 18

[3] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة، عدد 247 ، الكويت، ط 2، 1999، ص 30 إلى 44.

النابغة الذبياني – كما تروي كتب الأدب– يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك، في أجواء مسرحية واضحة.

مشهدية شعراء النقائض:

ونعني بها ذلك الجنس الأدبي الشعري الذي اصطنعه حكام بني أمية لتلهية الشعب، وتجنيبهم المشاركة في الصراعات السياسية القائمة بين حكام بني أمية وطلاب الخلافة من العلويين والزبيريين والعباسيين والخوارج. فكان الحاكم الأموي يحرك النعرات القبلية من خلال شعراء النقائض: الفرزدق وجرير والأخطر، حين يعمدون إلى مفاخراتهم، وأهاجيهم، بنية الإضحاك والتهريج، يعرضونها في أسواق البصرة والمربد، حيث يجتمع الناس حولهم في طقوس أشبه بطقوس المسرح".[1] "

مشهدية خروج الحاكم (الخليفة/ السلطان) إلى الناس:

وهي سنة اعتمدها حكام بني العباس، حين يخرج الخليفة في أبّهة الملك، يستعرض مظاهر الحكم، وتشتدّ هذه المشهدية زمن المماليك حين يخرج السلطان في المناسبات الخاصة والأعياد، تتقدّم موكبه فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقا والفرسان، ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ليظهر – أثناءها – الخليفة، في أبّهة ملكه، ويتبعه رجال الدولة من الأمراء والقضاة والقادة والعلماء، في استعراض يشبه العرض المسرحي، يكون ركحه الشارع والساحات العامة.

[1] سعد الخادم ، الدمى المتحركة عند العرب ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص 71

مشهدية يوم عاشوراء الشيعية:

هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ما جرى في كربلاء بين: جنود الحسين بن علي (كرّم الله وجهه)، وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقُطع رأسه ومثّل بجثته. وهذا العرض من أهمّ العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرّم وينتهي في نهاية الشهر، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، وتتحوّل في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثّل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية الشرّيرة. ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط"[1] "

[1]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص:8.

الفصل الثاني

مسرح (خيال الظلّ)

المبحث الأول: المقومات الفنية في مسرح خيال الظل

المبحث الثاني: التجربة الدرامية عند محمد بن دانيال

المبحث الأول

المقومات الفنية في مسرح خيال الظل

تمهيد:

شاع عن العرب خلوّ أدبهم من الفن الدرامي، وأنّ ما اصطنعوه من أدب مسرحي إنّما كان عالةً على الأدب التمثيلي الغربي، بما اقتبسوه من نصوص مسرحية، أو استثمروه من تراثهم، مكتفين بإسقاط تنظيرات الغرب ونقودهم عليه.

والحق أنّ العرب لم يحسنوا التنقيب عن أنواعه الأدبية، وعن أشكاله الفنية في تراثهم العريق، واستسلموا لإكراهات الدراسات الاستشراقية، التي تشترط أنّ وجود المسرحية والمسرح إنّما هو مرتبط بالمدينة والمدنية والتمدين، والعرب متأخرين في ذلك، ونسوا حضارة الإسلام في إنشاء المدن، التي سبقت، بحسها المدني، في الشام والعراق ومصر والأندلس، مدنيات الغرب، إذا ما كان الاستثناء لمدينتي أثينا الإغريقية، وروما اللاتينية .[1]

لكنّ شواهد الأدب تثبت أن الأدب العربي قد عرف أنواعا متقدمة من أشكال المسرحَة، وكان أنضج أنموذج لها من حيث النص المسرحي، فن المقامات، أو ما كان يكتب على نمطها منذ القرن الرابع الهجري، وأنّ أنضج نماذجها، من حيث المسرح، والركح ومتطلباته المادية ما كان يعرف في مصر المملوكية، في القرن السابع الهجري، بعروض الدمى و(خيال الظل)، أو ما عرف، في العصر التركي (العثماني) بعروض عرائس "القرهْ قوز"؛

[1]- أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 214، 215.

حيث كانت تمثّل فيه – بطابع ارتجالي ذكيّ – الروايات الشعبية؛ التي اجتهد أدباء العصر في استحضار مادتها الفنية من تراثهم الأدبي عن سِيَر عظمائهم، وأخبار عشاقهم، ونوادر قصصهم، وبديع مقاماتهم، أو ممّا يستقونه من مشاهدهم اليومية، وظواهر واقعهم المعيش وقد امتلكوا أدبا شعبيا ناضجا يعوّل عليه."[1]"

المقومات الفنية في مسرح خيال الظل:

يقوم "خيال الظل" على جملة من العناصر الفنية المتكاملة، يضطلع بها الممثّل ويتحقّق بها التمثيل، وهي تتجلّى في صورتين: مقومات رئيسية هي: النص المسرحي، وما يرافقه من غناء، وموسيقى، إلى جانب مقومات أخرى مكملة، لكنّها أساسية، وهي: الديكور، والإضاءة، وما تحمله دمى العرض من أزياء. على أنّه يجب التمهيد بمنتج نص البابة.

ولا بدّ أن نشير إلى منتج النص في البابات، إذ يفرّق – عادة – بين المؤلف والممثل وربما أضيف طرف ثالث؛ يتولى الإخراج. لكن، يمكن أن يكون منتج النص هو المؤلف والممثل والمخرج معا، حال ابن دانيال في باباته، الذي تولّى كل وظائف المسرحية، بحيث

[1]– أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 215.

كان: الراوي، وكان الممثل، المقلد للأدوار والأصوات، وكان المغني والشاعر، وكان الموقع والعازف، وكان المخايل المحرك للدمى ".[1]"

أولا – المقومات المعنوية

1– مسرحية (خيال الظلّ)

وهي (النص/ الخطاب) الذي يمثل الوجود المسرحي، وصورة تجسيده أمام الناس. وهي تقوم على بنيتها الخاصة المستقلة، التي تمثّلها البنية الموضوعية والبنية التواصلية.

بنية البابة الموضوعية: وتقوم بنية نص (البابة) على عناصر ثلاثة، لا تكاد تخلو منها مسرحية "خيال الظلّ":

- مقدمة: وهي عبارة عن افتتاح، يعقبه غناء يضم ابتهالا إلى الله، ودعاءً للحاكم الذي يعاصر المسرحية، وشكرا للمتفرجين على حضورهم، وتمنيات لهم بالاستمتاع والاستفادة، ويتولى هذا التقديم (الراوية).
- وسط: النص المعروض: وهو العرض، أو نص المسرحية بأحداثها ومواقفها، التي تشترك جميع الشخصيات في إدارتها، بما فيهم الراوي

[1]– أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 216.

- خاتمة: وهي المرحلة التي ينهيها الراوي أو الشخصية الرئيسة، يظهر فيها الغاية الأخلاقية والتربوية، أو يبرز جانب العبرة من المسرحية، راجيا أن تكون البابة ممتعة هادفة، طامحا إلى الأفضل.

بنية البابة التواصلية (الحوارية): قد نشير – هنا – إلى عنصر تواصلي أساسي في إحكام بناء البابة (المسرحية)، وهو المحاورة، التي تتجلى في صورتين:

صورة حوار: يقع بين الممثلين (بين البطل، والبطل الضديد عادة)، لدفع الحدث وتمرير الأفكار، يساندهم الراوي في ذلك، حيث يتولّى السرد، والوصف، وتقرير الحقائق وتبرير المواقف والعواطف). "[1] "

– صورة حوارية: تقع بين الممثل والجمهور (الشخصيات والجمهور المشاهد)، من باب خلق مناخ يحقّق التفاعل الجماعي، ودفع الجمهور إلى التجاوب مع فكرة النص.

2– المرافقات الغنائية:

فهي عنصر أساس في دعم النص المسرحي، كونها نصا داخل النص، حيث الغناء – في جوهره – كلام ركّب على إيقاع، وهو حامل لفائدة – لا محالة – وله غاية مقصودة في العرض المسرحي، سواء تموقع هذا الغناء في بداية العرض، مع الراوي، الذي يتوسل به في تقديم الفكرة العامة، ولربما (المغزى) من المسرحية، أم كان في أثناء العرض، حين تضطلع الأغنية بمهمّة ملء فراغات المشاهد، التي تحكمها الارتجالية عادة – ولا يشترط فيها أن

[1]– أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، ص 217.

تكون وثيقة الصلة بين ما تقدّمها، وما تأخّر عنها، بل قد تنحو منحى استطراديا، فتوحي بوضع سياسي، أو اجتماعي، مع شيء من النقد الجاد الغاضب، أو الساخر المتهكم – مما يعضد البناء العضوي في النص المسرحي أو يحقّق الوحدة الموضوعية – على الأقل – أو يوجد نوعا من التجاوب الفكري، والتجاذب الوجداني بين طرفي الخطاب المسرحي. ويأتي نص الغناء شعرا فصيحا قريبا من العامة، أو زجلا يحمل روحا شعبية يحقّق الانسجام والتفاعل الجماهيري. "[1]"

3- الإيقاع والموسيقى:

تُعتبر الأغنية عنصراً أساسياً في عروض خيال الظل، وهذا ما يؤكده يعقوب لنداو بقوله: "كان الحوار يحوى بعض الأغاني العاطفية المناسبة"[2] وكانت الجماعة تردّد هذه الأغاني من خلال ألحان وكلمات منغمة، فضلاً عن مقدمات البابات التي تجئ مغناة ينشدها (الريس)، لذلك يلعب الغناء دوراً هاماً في إمتاع الجمهور واجتذابه إلى هذا النوع من الفنون.

لكن الأغاني في خيال الظل لم تكن مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالموضوع الرئيسي للبابة، وإنما كانت أغاني وصفية تصف الأوضاع المعاصرة لزمن العرض، مثل الأغاني في بابة (طيف الخيال) مثلاً، وتعليقها النقدي على الأوضاع في عهد الظاهر بيبرس .

1 نفسه، ص 218. .

[2]- يعقوب لانداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، مرجع سابق، ص 102 .

أما عن الموسيقى والألحان فما كانت قوالب جامدة؛ لأنها سايرت الأحداث والمشاعر، والواضح أن (ابن دانيال) قد اهتم اهتماماً كبيراً بالجانب الموسيقى في العروض الظلّيّة لدرجة أنه كان ينص في ملاحظاته الهامشية للبابات على نوع المقام اللحني الذي تغنى فيه المقطوعة، فيقف في نصّه موقف السيناريست، بتلك "المناصات" المرافقة للمتن المسرحي فيشير إلى نوع المقام المرافق لمقطوعته، أو المقام الذي يغنى عليه المقطع الشعري، كأن يحدّد مقام الراست لافتتاحية بابة (طيف الخيال)، ومقام العراق فى استهلال بابة (عجيب وغريب)، ومقام الأصبهان في بداية (المتيم، واليتيم الضائع)، وعادة ما تكون أدواته الإيقاعية والموسيقية المستعملة في العروض التمثيلية: الطبلة، والرق (الطارة)، والكاسات، والناي ."[1]"

فقد حدّد الآلات الموسيقية المستخدمة في البابة الثانية (عجيب وغريب)، وهي: الدف، والجنك، وغيرها من الآلات الموسيقية المعروفة آنذاك، كما نص على استعمال الطبل والغناء عند ترقيص (ناتو السودانى) في نفس البابة؛ لملائمة ذلك للإيقاع السريع للمقطوعة المغناة، وبذلك كان للموسيقى والغناء دور بارز في خيال الظل، فهي العنصر الأساسي الذى ينبني عليه العرض المسرحي الغنائي."[2]"

[1]- أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 228.

[2]- محمد عبد المنعم: مسرح خيال الظل، الحوار المتمدّن، العدد. 3171، 2010، الرابط:

- https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=233687

ثانيا – المقومات المادية:

1- **الديكور**: وهو يمثّل فضاء "البابة"، حيث يتولاه ديكور بسيط مناسب للمساحة المنصّة يحرص فيها مخرجها على أن تكون مقرّبة لمعالم مكانها، كأن ترسم مظاهر طبيعية، أو عمرانية تنسجم مع فضاء الموضوع، أو تستثير مشاعر المتفرّج أو خياله."[1]"

ولا توجد أزياء بالمعنى المعروف في العروض الظلية لأن الشخوص الممثلة كانت صوراً لذلك كانوا يصورون من الدمى ما يشاءون بحيث تتنوع وتلائم الشخوص البشرية بأزيائها مثل (الجندي – المرأة – الفلاح – الشاب) وغيرها، وكذلك الشخوص الجمادية والحيوانية ثم يصبغونها بالألوان والصبغات المختلفة لإبراز أزيائها وقسماتها بما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب.

بالنسبة لملامح الديكور المسرحي في عروض خيال الظل، فقد كانت العروض الظلّية فقيرة في إمكانياتها المادية، لا تستهدف أن تبهر بقدر أن توحى وتستثير خيال المتفرج، لذلك كانت تعتمد على الإيحاء بالمناظر والأمكنة المختلفة التي يدور فيها الحدث من خلال الإشارة إليها بالحوار بين الشخوص، أو بواسطة الرسم والتصوير حيث اعتمد الفنان الشعبي على رسم بعض الملامح والمناظر البسيطة المتواضعة بشكل كاريكاتوري لتوحى بالمكان وتلائم

[1]- أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 218.

طبيعة التمثيلية من حيث الموضوع والحدث، وتتفق مع وظيفة خيال الظل في التسلية والترفيه."[1]"

2- **الإضاءة:** وهو عنصر أساسيّ في "خيال الظل"؛ إذ من خلاله ينعكس ظل الدمى على الستارة الشفافة المعدّة للعرض، ويحرص فيها ألاّ ينكشف - خلالها - محرّك الدمى، حتى تكون المشاهد أكثر واقعيّة. وتتفاوت أدوات الإضاءة، بحسب المكان الذي يعرض فيه التمثيل، والعصر الذي تقع فيه، سواء أكان مسرحا ثابتا أو منصّة متنقلة، نجد عندها المصباح والفانوس أو المشاعل والشموع، ومادتها أنواع الشحوم والزيوت."[2]"

وليست الإضاءة في خيال الظل سوى وسيلة ينعكس بواسطتها ظل الدمى على ستارة شفافة بيضاء اللون أمام الجمهور، بحيث يرى الظلال ولا يرى اللاعبين، لذلك كانت توضع بين أيدي اللاعبين والدمى. وكان العرض الظلّي الثابت يعتمد في إضاءته على المصباح، أما العرض الظلّي المتنقل، فيعتمد على نار قوامها الزيت أو الكتان أو القطن[3]""

3- **الأزياء:** ولا يقصد بها - ضرورة - ما تتقمّصه دمية خيال الظلّ من لباس، كون الإضاءة تفرض ظلاّ موحّدا يحجب كلّ الأزياء، يضاف إليه طبيعة المادة التي تصنع بها

[1] - محمد عبد المنعم: مسرح خيال الظل، الحوار المتمدّن، العدد. 3171، 2010، الرابط:
- https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=233687

[2] - أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021، ص: 219.

[3] - محمد عبد المنعم: مسرح خيال الظل، الحوار المتمدّن، العدد. 3171، 2010، الرابط:
- https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=233687

الدمى، وهي عادة من رقيق الخشب المغلّف بالجلد، يحرص فيها صانعها على إبراز خصوصية الشخصية التي تمثّلها الدمية، سواء أكانت آدمية، أم حيوانية، أم جماد، أو ما يتناسب مع جنس الشخصية وسنّها ووظيفتها "[1]"

درامية مسرحية (البابة)

البابة :مسرحية قريبة إلى "المقامة" في بنية نصها، وحسّها الفكاهي، ورسم شخصياتها، وأسلوب القائم على الصنعة البديعية المقصودة، غير أنّ لغة "البابة" تميل إلى السوقية في المعاني والألفاظ المبتذلة؛ كون جمهورها من العامة، في حين، كان جمهور المقامة من فئة المتعلمين، وطلاب الأدب، ممّا يجعل "البابة" في بعدها الاجتماعي، أقرب إلى روح الشعب، وأقرب إلى الكوميديا، في بعدها الفني، بينما حافظت المقامة بقيمتها الأرستقراطية في شكلها ومضمونها؛ كونها كتابة صفوة العلماء والأدباء.

ولعلّ ميزة "التخييل" التى تدرك من تسمية هذا الجنس الدرامي "خيال الظل"، قد يكون عنصرا ارتجاليا في صناعة هذا الفن، كونه ينطلق من حيز المنصة التي يجتمع حولها الممثل والمشاهد، وقد تواطأ الطرفان على التشارك في صناعة مشهدياته؛ إذ عادة ما يخرج الممثل عن النص، مستسلما لتداعيات يمليها عليه المشاهد، الذي يندفع بحس طفولي بريء، في أثناء تفاعله مع المشاهد، فينكشف ذلك الطفل الذي يستقرّ بين جنبيه مؤجلا شخصه

[1] – أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، ص 219.

الواقعي، سواء أكان شابان أم كهلا أم شيخا. فيتحقّق – عندئذ – الترويح والتنفيس، إلى جانب التربية والتثقيف.

وتتأسّس البابة على شخصيات البابة، ويطلق على اللاعبين في خيال الظل كلمة (المخايل) أو (الخيالي)، وهو اللاعب المتخصص في تحريك الشخوص، ذلك لأنه لم يكن ممثلاً بشخصه، وإنما كان يتوسل بالخيال أو الصورة، كما أن الجمهور المتذوق لهذا الفن على اختلاف طبقاته كان يدرك تمام الإدراك أنه فن يقوم على التخييل أو الإيهام"[1]". ويتفاوت عدد اللاعبين بين ثلاثة وأربعة وخمسة، وهؤلاء (المخايلون) كان لهم رئيس يقوم بدور المخرج، حيث ينظم حركات الشخوص، ويربط بين سياق الأحداث، وعرف منذ القرن السابع الهجري باسم الريّس، وسبق أن استعمله ابن دانيال في باباته"[2]"

ولغة مسرحيات "خيال الظل"، أو (البابة) لغة شعبية بسيطة، خالية من الشطح اللغوي الفصيح، متنزّهة عن اللفظ الأعجمي الدخيل إلاّ ما جاء لنكتة، أو ارتضاه سياق البابة (المسرحية)، ترد محمّلة للتناصات الشعبية القريبة، كالأمثال والحكم، والأقوال النثرية والشعرية المأثورة، كما يطبع أسلوبها طريقة أهل المقامات، من شيوع التورية، والمجانسات اللطيفة، والتكرار المقصود، والسجع اللذيذ المناسب، دونما صناعة بديعية معقدة.

[1]– عبد الحميد يونس: خيال الظل، ص 34 .

[2]– زكى طليمات: التمثيل، التمثيلية، فن التمثيل العربي، الكويت، مؤسسة المسرح والفنون، 1965، ص 103 (الهامش)، وفي هذا ينظر أيضاً : مدحت الجيار: خيال الظل مسرح العصور الوسطى، مجلة فصول، المجلد الثاني العدد (3)، 1982، ص 28، وعبد الله العيوطى: مسرح خيال الظل، مجلة المسرح، ديسمبر 1964، ص: 27

إنّ درامية هذا الفن تبرز من خلال سمات عروضه، فهناك مكان العرض، وهناك الشخوص المتعددة، وهناك المواقف والموضوعات المستمدة من واقع المجتمع، وهناك كذلك الحوار بين الشخوص الغزير بالألفاظ والعبارات الفكاهية والجنسية، وهناك جمهور المتفرجين.

لكن رغم توافر كل هذه العناصر، فإن المسرح الظلي لم يمثل الفن المسرحي المتكامل بكل مقوماته المعروفة في العصر الحديث، فهو يفتقد الشروط التي ينبغى أن تتوافر في التمثيلية الحقة، وأهمها التحليل النفسي الدقيق لأشخاص القصة والصدق الفني في تتابع مشاهدها، والتركيز على الفكرة التي هي محور القصة، ثم عمق النضال القائم بين شخوصها، ومن ناحية أخرى فإن المواضيع التي تعالجها قصص خيال الظل تجعل منها وثائق محلية ترسم ملامح الحياة الاجتماعية والسياسية أكثر مما ترسم ملامح الإنسان"[1]"، ومن ثم فإن الصلة الفنية والتاريخية بين هذه العروض ومثيلاتها وبين المسرح العربي الحديث تكاد تكون منقطعة، وهذا ما أشار إليه جب بقوله: لقد أفلتت الفرصة المواتية وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية فماتت الدراما العربية في مهدها"[2]"

وعلى الرغم من عدم وصول مسرح خيال الظل إلى الفن المسرحي المتكامل المقومات – كما ذكرنا آنفاً – فإن هذا الفن كانت له آثار واضحة وباقية على الكوميديا المصرية؛ فقد

[1]– محمد فتوح أحمد : في المسرح المصرى المعاصر، ص 11 .

[2]– علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، العدد 248، 1971، ص 49.

تسربت شخوصه وأساليبه إلى الفصول المضحكة التي عرفتها البيئات الشعبية في الريف والمدينة، وخاصة في بداية القرن التاسع عشر .

إنّ الفضل العظيم الذي أسداه مسرح خيال الظل إلى تاريخ الحضارة العربية – كما يقول يعقوب لانداو – يتجلى في أنه حفظ للأجيال المستقبلة من أبناء السلف أفكارهم التي قام بتسجيل القليل منها، وكذلك عادات تلك الأجيال الغابرة، ومن ناحية الفن يتضح أنه مهد الأرض لوصول واستقبال وسيلتي التسلية الأوربيتين، المسرح والسينما، وتكاتف معه في هذه المهمة رواة القصص في عروض المحاكاة التمثيلية، وفي العروض التي قدمها لاعبو المسرحيات العاطفية، وإن كان خيال الظل في هذه المفاضلة أكثر أهمية منها."[1]"

وإلى المعنى ذاته، يشير د. علي الراعي، مبيناً أن هذا الفن، وإن لم يتطور إلى مسرح للتمثيل البشري، فقد ظل محتفظاً للفن المسرحي بعناصره الرئيسية – التمثيل عن طريق صور وظلال – وعن طريق الحوار، ونوع القصة مضافاً إلى هذا كله مشاهدة ترفيهية منوعة تقدم أمام جمهور، في دار مغلقة، أو في مكان مفتوح يقوم مقامها، وبهذا حفظت لنا فكرة المسرح وجنبت الاندثار، واستقرت بين عادات الناس عادة الذهاب لمشاهدة التمثيل"[2]"

[1]– علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، العدد 248، 1971، ص 49.

[2]– يعقوب لانداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، مرجع سابق، ص: 102 .

المبحث الثاني

التجربة الدرامية عند محمد بن دانيال

1-محمد بن دانيال الموصلي:

هو من أشهر أعلام هذا الفن، في القرن السابع الهجري: واسمه: شمس الدين، محمد بن دانيال بن يوسف الموصلي (647هـ – 1242م/ 710هـ – 1311م). قدِم من العراق، وهو في التاسعة من عمره، أيام الظاهر بيبرس، مع من نزح إلى القاهرة، فرارا من وحشية الزحف التتري (المغولي)، فتتلمذ على شعرائها وأدبائها، وتخرج عليهم في الأدب، ثم اشتغل بالكحالة بعد أن أكمل دراسة طب العيون، ليفتح دكانًا، يكحّل فيها لمرضى الرمد جامعا بين حرفة طب العيون، وحرفة الأدب، وقد وصف حالته ومهنته، فقال:

يا سائلي عن حرفتي في الورى . وضيْعتي فيهم،

وإفلاسي . ما حالُ مَن درْهمُ إنفاقِه

يأخذُه من أعيُنِ الناس .

توفي فيها في سنة (710 هـ / 1311م)، وبذلك يكون قد عاش في مصر نحو أربعة وأربعين سنة، وشهد عهود أكبر سلاطين دولة المماليك البحرية وهم الظاهر بيبرس، والمنصور قلاوون، والأشرف صلاح الدين خليل الأشرف خليل، والناصر محمد بن قلاوون (فترة حكم أولى) الناصر محمد بن قلاوون."[1]"

وقد وصفه المؤرخ (المقريزي)، وهو يشيد بشعره، وفنّه التمثيلي، بأنه "كان كثير المجون، والشعر البديع، وأن كتابه "طيف الخيال"، لم يصنّف مثلُه في معناه" [2]"

[1] – قاسم عبده قاسم عصر سلاطين المماليك – التاريخ السياسي والاجتماعي، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة .1977، ص 280.

[2]–أحمد المقريزي: السلوك لمعرفة دول الملوك، تح. محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، 2: 462.

خلف ابن دانيال بعض التمثيليات، وأطلق عليها اسم (البابات)، ولم يصلنا منها غير ثلاثة:

الأولى بعنوان: طيف الخيال، وهي تقدم لنا صورة واقعية للمجتمع المصري في القرن الثالث عشر من خلال بطلها الأمير وصال الذي يرغب في الزواج بعد أن ملّ حياة العبث ومعايشة الجنس الشاذ وتابعه طيف الخيال الناصح الأمين،

والثانية بعنوان: عجيب وغريب، وهي عبارة عن اسكتشات مضحكة واستعراض للحياة وأرباب المهن المختلفة التي تمثل نماذج بشرية واقعية من المجتمع المصري،

أما البابة الثالثة فعنوانها: المتيم والضائع اليتيم، وهي تدور حول الغرام والغزل وبها حركات ماجنة فاحشة، وتصور ما يدور في المجتمع من علاقات شاذة، وذلك من خلال مناقرة الديوك ومناطحة الكباش والثيران"[1]"

2-التجربة الدرامية عند ابن دانيال:

احتفى (ابن دانيال) بفنّه؛ كونه وسيلة ترفيه شائعة، تقبل عليها جميع الطبقات الشعبية، رغم منزعها الشعبي، وروحها السوقية. وقد برع في إدارة هذا الفن التمثيلي، إذْ كان المؤلف، والمخرج، والموسيقي، والمغني، والممثل ضربة واحدة. ولعلّ أبرز سمات (بابات) محمد بن دانيال:

- أنّ بابات (ابن دانيال) الثلاث تقوم على أساس التفكّه والمجون، غير أنّها تنتهي - كلّها - باستثارة الضمير الديني والأخلاقي، وتختتم بطلب التوبة والإنابة.

- أن لـ (ابن دانيال) اتصالا وثيقا بعامة الشعب، نظراً لعمله كحالاً في أحياء القاهرة القديمة، وأنّه أدرك معاناة الأمة، سواء في بلاد العراق أو بلاد الشام أو في بلاد مصر، نظرا لكونه أحد النازحين من العراق إلى مصر، ومن ثمّ، فقد عاش التجربتين عن قرب وصدق.

[1]- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص (131-134).

– أنّ أعمال (ابن دانيال) الشعرية والنثرية، جاءت معبرة عن هذين الهمّين: مشكلات الطبقة الكادحة في المجتمع، وآلام الأمة في تلك المرحلة من تاريخها، حيث استطاع، بحسّ الأنسان والفنان، أن يصف الواقع المرير بأسلوب فكاهي مرح يخفّف من عمق المعاناة، خاصة معاناة الطبقة الشعبية الدنيا، وأنّ الوظيفة الفنية تقتضي من الأديب أن يمنح مسافة للتأمل والتدبّر، واتّخاذ المواقف، وهي مهمّة المسرح، الذي يحاول تقديم عينات مصغّرة من دنيا الناس بواسطة "خيال الظل"، أو على "خشبة المسرح"، وغيرها من الوسائل، إقرارا للفكرة المسرحية المقابلة "أنّ الدنيا مسرح كبير".

– أنّ ابن دانيال امتلك شجاعة أدبية، في عرض الموضوعات المحرمة، ومناقشتها علنيا، ممارسا ضروبا من التحليل النفسي القائم على المكاشفة والمصارحة والنقد الذاتي، متّفقا مع عملية التطهير التي كانت من أهمّ غايات المسرح الأرسطي. "[1]"

– أنّ ابن دانيال بشخصياته الورقية العرائسية، قد انطلق، في مسرحياته، من (الممثل/ الدمية) كمعادل موضوعي عوض (الممثل/ الشخص)، ممّا يحرك في نفس (المتلقي/ المشاهد)

3–بابات ابن دانيال:

كانت مسرحيات (ابن دانيال) أنموذجا صادقا للحياة الاجتماعية في العهد المملوكي؛ عرض فيها الحياة الشعبية البسيطة، واصفا مظاهر الاستبداد السياسي، والانحلال الأخلاقي، والظلم الاجتماعي، مصوّرا كفاح أصحاب الحرف والمهن، وكدح الصناع والعمال من أجل لقمة العيش، مستحضرا لغتهم، ومصطلحاتهم المهنيّة، محاكيا لهجات الوافدين على مصر، من الذين فرّوا من وحشية التتر، عارضا كلّ ذلك بأسلوب هزلي كاريكاتوري ساخر.

لقد مثّل هذا الفنّ شكلا احتفاليا في مصر، في المناسبات الوطنية، والأعياد الدينية، تشهدها الساحات، والمتنزهات، والأحياء الشعبية، وكثيرا ما كانت تأخذ شكلا كرنفاليا

[1]– إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص (131–134).

شعبيا عاما، وقد تدخل هذه العروض المسرحية إلى قصور الخاصة، من الأغنياء، والطبقة النافذة، أو تصل إلى ذوي السلطان من المماليك، والعثمانيين؛ فقد روي أن السلطان العثماني (سليم الأول)، لما فتح مصر، مثّلت أمامه مسرحيات "خيال الظلّ"، تؤرّخ للحظة اقتحامه القاهرة، وشنق آخر سلاطين المماليك (طومنباي)، فنال ذلك استحسانه، فحمل فرقة تمثيلية معه إلى اسطنبول ليتعرّف عليها المجتمع التركي، والتي تسمّى (القَرَهْ قُوز).

وفي عهد خديوات مصر، كانت فرق "خيال الظل" تتردّد على قصر الخديوي توفيق، لتؤدي عروضها المسرحية التهريجية المسلّية. وبذلك تكون مصر، قد عرفت (المسرحية) منذ القرن السابع الهجري، إلى عصر النهضة، ولم يكن فنا أوروبيا دخيلا – كما يصرّ مؤرخو المسرح ونقاده، على نفيه البتّة – وآيتنا في ذلك: نصوص محمد بن دانيال (تعرف بالبابات)، ذات الطابع (الشرقي)، وإن كان معظم تراث هذا الرجل قد ضاع، لسمة الشعبية الملازمة لأدبه، فلم يبق منها إلاّ ثلاث بابات (مسرحيات)، هي: "خيال الظلّ"، و"عجيبب وغريب"، "المتيّم، والضائع اليتيم"، صاغها باللغة الفصحى، القريبة من العامية المصرية، وأوردها على طريقة "مقامات الحريري"، وجمعت فيها بين النظم (الفصيح والزجلي)، والنثر.

ولقد عثر المستشرق الألماني (جورج جاكوب) على أوراق ضمّت ثلاث "بابات"، لمحمد بن دانيال، في مصر، بالصدفة، ضمن مخطوطة قديمة بـ (المكتبة التيمورية)، عنوانها "رسائل طيف الخيال، بين الجد والهزل"، كما وجدت نسختان أخريان من هذه المخطوطة، أحداهما بـ الإسبانية، وأخرى بمكتبة استانبول التركية، وقد كتبت تلك المخطوطات بعد وفاة (ابن دانيال)، وطبعت مكتملة في مصر، عام 1963، حيث اهتمّ بها الألمان، وأشبعوها بحثا ودراسة؛ لأهميتها الاجتماعية والانثروبولوجية، والفنية.[1]

[1] – ينظر: أحمد أمين: فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.1، 1955، 9: 71.

4- خصائص بابات (ابن دنيال) المكتشفة:

تقدم البابة نقداً سياسياً قويا، بأسلوب فكاهي لاذع، لما كان يدور في سدّة الحكم فتظهر نتائجه – مباشرة – على الصعيد الاجتماعي، أبرزها حدث مشهور وقع في تلك الفترة، حين قام السلطان (الظاهر بيبرس) باستقدام (أبي القاسم أحمد) ابن الخليفة العباسي (الظاهر)، مغلوب على أمره، إلى القاهرة؛ لإعلانه خليفة رمزيا، بعد سقوط عاصمة الخلافة في العراق. ولعلّ إضاءة للخلفية التاريخية لهذه البابة قد تقرّبنا من روح هذا العمل الفني.

تشير كتب التاريخ أنّ السلطان (الظاهر بيبرس) قام باستدعاء (أبو العباس أحمد)، الخليفة العباسي المغلوب على أمره في العراق، إلى القاهرة، لتأكيد شرعية خلافته. فلما تأخر في الوصول، قام باستدعاء عباسيّ آخر يدعى (أبو القاسم أحمد)، فوصل قبل وصول (أبي العباس أحمد)، إلى القاهرة، فبايعه خليفة رمزيا للدولة العباسية المفكّكة.

ثانيا: ملخص بابات ابن دانيال:

1-بابة "طيف الخيال":

طيف الخيال تعد أبدع البابات الدانيالية الثلاث. بل ويعتبرها بعض الباحثين والأدباء أبدع مسرحية في تاريخ خيال الظل المصري. وقد وصف المقريزي العمل بأنه لم يصنف مثله في معناه . تلك المسرحية ترسم صورة لواقع الحياة في مصر في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، بما تحويه من عادات وتقاليد ولغة وألفاظ. "[1]"

وتقدم البابة بأسلوب فكاهي نقداً سياسياً لاذعاً لحدث مشهور وقع في تلك الفترة، وهو قيام السلطان الظاهر بيبرس باستقدام أبي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر إلى القاهرة لإقامته خليفة. وبطل هذه البابة الذي يدعى وصال هو الصورة الساخرة لأبي العباس أحمد ذاك كان السلطان قطز بعد انتصاره في معركة عين جالوت قد استدعى أبو العباس أحمد إلى

[1]- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص (131-134).

دمشق وبايعه بالخلافه. إلا أن قطز اغتيل، وهو في طريق عودته إلى مصر، فقام السلطان الجديد الظاهر بيبرس باستدعاء أبو العباس إلى القاهرة فلما تأخر قام باستدعاء عباسي آخر يدعى أبو القاسم أحمد، فوصلها قبل وصول أبو العباس أحمد. .

فلما وصل أبو العباس إلى القاهرة وعلم بما حدث آثر العودة إلى شام (توضيح) الشام وسار إلى حلب حيث بايعه بالخلافة أميرها شمس الدين أقوش البرلي المنشق على السلطان بيبرس.

وفي مصر بايع بيبرس أبا القاسم ولقب بالخليفة المستنصر. ثم زود بيبرس أبا القاسم بالمال والسلاح وجيش هزيل وأرسله لمحاربة مغول المغول في العراق. وعند الرحبة قابل أبي العباس أحمد ومعه فرسان من تركمان التركمان فاتحدا وتوجها سويا إلى العراق وعند مدينة هيت اصطدما بجيش المغول وانهزما. واختفى أبو العباس أحمد ولم يظهر بعد ذلك.

أما أبو القاسم أحمد (المستنصر) فقد عاد إلى القاهرة واقامه الظاهر بيبرس خليفة حيث كانت مبايعة السلطان المملوكي (الظاهر بيبرس) للخليفة العباسي (أبي القاسم أحمد) المستقدم من بغداد، مبايعة رمزية، تحمل أطماعا مضمرة، قصدها السلطان لتقوية شرعيته في حكم مصر. ومن هنا، فقد جعل (ابن دانيال) بطل مسرحيته "طيف الخيال" معادلا موضوعيا لشخصية الخليفة العباسي، مقدّما إيّاه بصورة ساخرة مضحكة.

تبدأ بابة "طيف الخيال"، شعرا، على لسان "طيف الخيال"، وهو اسم البطل في المسرحية، بالسلام على الجمهور، وينطلق بحمد الله، والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم والدعاء للسلطان ثم يورد الراوي مقدمة تُشير إلى حملة السلطان (بيبرس) على الخمر ودكاكينها، وتخريبه أماكن الفسق والفساد.

أما أبطال المسرحية الخيالية فهم: الأمير وصال (أحد أمراء الجند)، ومجموعة من الشخصيات المعروفة في المجتمع المصري المملوكي. ويدور الموضوع حول رغبة "طيف الخيال" في الزواج، ولكن الخاطبة "أم رشيد" تُوقِعه في عروس شديدة القبح، فيغضب ويتوعد، غير أنّه

يقتنع في النهاية بأن الله أوقعه في شر أعماله، فيعلن توبته، ويكفّر عن معاصيه بالحج إلى بيت الله الحرام وزيارة المسجد النبوي ."[1]"

تحكي تمثيلية (طيف الخيل) قصة أمير يدعى (الأمير وصال) وهو شاب منغمس في الملذات والمجون ولكنه فجأة يفكر جدياً في تغيير أسلوب حياته نحو التعقل والاتزان، فيختار موضوع الزواج وسيلة لذلك ، فيطلب من أخيه ان يستدعي له (الخاطبة) لتبحث له عن عروس، فتقنعه الخاطبة بأن لديها عروساً لا تضاهيها أي فتاة في الحسن والجمال، فيوافق على الزواج بها، وهنا تكون المفاجأة الكبرى عندما يكتشف مدى القبح الذي هي عليه في الحقيقة. لذا يقرر الانتقام من الخاطبة، ولكنه يفاجئ بموتها لذا، لا يجد بداً من التوبة، والقيام بفريضة الحج تكفيراً عمّا ارتكبه من آثام في حياته.

ففي نص (طيف الخيال) تظهر الشخصية الرئيسة (الأمير وصال) بتجسيد أيقوني خاص؛ يشكل في مجموعه نظاماً دالاً، يحيل الى مدلول واقعي متجسد في الحقيقة. فالبعد الخارجي الذي قدمت به الشخصية يشير إلى أنها شخصية ذات بعد سلطوي، إذ تظهر في صورة جندي على رأسه طربوش، كما يدعم هذا البعد، اللغة (الصيغة) التي تتحدث بها الشخصية، فهي لغة متعالية تشير الى نمط لغوي ارتبط بفترة تاريخية معينة (العصر المملوكي)

فمحاورات الشخصية يغلب عليها الطابع (السلطاني) – إذا صح التعبير – يظهر ذلك من خلال الكلمة التي يلقيها الامير وصال عندما يقدم نفسه لجمهور العرض:

الأمير وصال: " سلام على من حضر مقامي وسمع كلامي، من عرفني فقد تمتع بأنسي ومن جهلني فأنا أعرفه بنفسي، أنا أبو الخصال، المعروف بالأمير وصال، صاحب الدبوس والناموس، أنا ملاكم الحيطان، أنا محبط الشيطان، أنا أول من يستندب لاتجلاب الفرح، ويستحضر لاستماع النوادر والملح، من يقوم في دفع الهموم مقام ابنة الكروم."

[1] – ابن دانيال: طيف الخيال، 59

وإذا عدنا الى الدافع الذي من أجله كتب ابن دانيال بابته هذه، وهو رغبته في أن يملئ الفراغ الذي استحدثه السلطان (الظاهر بيبرس) بالقضاء على الخلاعة والمجون؛ وذلك بأن استقدم (الأمير أبي العباس احمد بن الخليفة الظاهر العباسي) من بغداد محتفياً به.

ولقد وجدنا ان ابن دانيال يقدم شخصية (الأمير وصال) بوصفها أيقوناً يحيل الى مشابهها في الواقع وهو الامير أبي العباس أحمد، ليمرر من خلال هذا التشكيل رفضه ونقده اللاذع للواقع السياسي، إذ قدم بطله في صورة ساخرة مضحكة، شخصية خلعة ماجنة، مهزوزة قلقة، من أجل تعرية التناقض الحاصل في الواقع المعيش الذي استمد ابن دانيال شخصيته المخايلة منه في بعدها الايقوني مفترضاً لها سياقاً جديداً ، وواضعاً إياها في أحداث متخيلة، بنى – من خلالها – حبكته المسرحية التي استندت الى حدث بسيط كان غرضه مجرد الاشارة المباشرة (للمأخوذ عنه)، لإيصاله إلى الجمهور، وإحداث التأثير الساخر المراد تحقيقه في نفسية المتلقي، فعمل (الحدث) بوصفه أداة للكشف والتوضيح والترميز الى الشخصية فقط. "[1]"

ويمكن استظهار فاعلية التشكيل الأيقوني من خلال حركية الصراع التي تظهر في سير أحداث البابة بوساطة العلاقة الضدية بين (الأمير ونفسه) من جهة، وبين (الأمير وصراعه الخارجي) من جهة أخرى ، حيث تُظهر هذه العلاقات التي بناها ابن دانيال الالتزام بقضايا التردي الاجتماعي؛ لأنّ البابة تصور الوضع الاجتماعي لمصر في عصر الظاهر بيبرس ، وتصور التناقض بين الحاكم والمحكوم من خلال كشفها عن أشكال الظلم من ناحية الحاكم، وأشكال التمرّد والمقاومة من ناحية المحكوم، إذ ترتفع بوساطة هذا الكشف إلى إظهار أشكال أخرى من الصراع النفسي والصراع الاجتماعي، التي تعطي للبابة عمقاً فكرياً أكثر مما تشير إليه في ظاهرها .

[1] – ابن دانيال: طيف الخيال، 62

وتدور فكرة البابة حول موضوع يرمز إلى الحقائق الباقية في حياة الإنسان؛ لأنها لا تفسر الماضي بقدر ما تستحضر القيم الانسانية في كل عصر، فهي تفيد الحاضر، وتبشر بالمستقبل من خلال عرضها للماضي البعيد؛ إذ تقوم على عرض الواقع الاجتماعي والسياسي بوساطة التعبير الأيقوني للشخصية التاريخية، التي اتخذها ابن دانيال قناعاً للواقع الحالي المعيش.

لقد عبر عن الواقع بطريقة خلاقة، انتقد من خلالها السلطة في مرحلة معينة سادت فيها الاتجاهات الادارية الفاسدة وانتعشت فيها العناصر المتخلفة . ولعلّ المحاورة التي يقيمها طيف الخيال مع أخيه الأمير وصال قد تعكس خلفية الصراع (الداخلي – الخارجي) بشكل واضح، مثل ما يمثلها هذا المقطع :."[1]

الأمير وصال : لابد من تدبير الحال وتجهيز المال .

طيف الخيال: يا أمير وصال، عهدتك ذا مال، وجمال وخيل وبغال.....

الأمير وصال : لقد مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضة الفضة وقعدت النهضة ، وفرغة الكأس ، بطون الأكياس ، وبعت العقار ، برشف العقار وأما فرسي فقد افترسته يد الأسقام ، وأخلقت جدته مرور الليالي والايام ، حتى بكيته بكاء عروة بن خزام" . ويبدو أن قصدية المحاكاة الدرامية للمجتمع المصري في عصر الظاهر بيبرس جاءت نموذجاً لفكرة ابن دانيال عن التناقض الحاصل في سلطة عصره، التي حاول ان يوضحها عن طريق تصويره للسلطان الذي عرف بضآلة الوعي الفكري، مما أثر ذلك على العناصر الإدارية التي استحوذت على مراكز السلطة، وقد تميزت هذه العناصر بضعف إدارتها التي يقع على عاتقها مصير الشعب والأمة.

ويبدو في بابة (طيف الخيال) أنها تقوم على التعبير عن المعاني العامة التي يمكن ان تتكشف من خلال تسجيلها للأحداث التي تصور ظلم السلطان وتعسفه وما يقابله من

[1] – ابن دانيال: طيف الخيال، 62

سخرية الناس واستهزائهم به في ذلك العصر، تلك السخرية التي شكلت موضوعة (للمقاومة)؛ لأنهم مغلوبون على أمرهم ولا يملكون سوى (الخيال) متعة وتنفيساً لدواخلهم، فهي في حقيقة الأمر تلخيص مركز للواقع الاجتماعي والسياسي الذي حاول أن يعبر عنه ابن دانيال بـ (المخيالة) التي تتجسد في ذهن (المتلقي)، ليجعل منه مخرجا ذهنيا للأحداث المتحركة في الواقع المأزوم.

فالبابة تدور في حيز الزمان والمكان المحدد لها لكنها تتخذ حيزا واقعيا معاصرا، لزمان المتلقي ومكانه؛ لأنها تحاكي ثيمات رئيسة ارتادت التاريخ في الماضي، وما زالت تحاكي الواقع في الحاضر، لذا نجد ابن دانيال يحاول تغيير حاضره ولو في (فضاء الخيال) بينه وبين جمهوره، وذلك بأن يجعل (الامير وصال) يصحو من غفلته، ويدرك الآثام التي أرتكبها محاولاً تجاوزها بالعودة إلى المسار الديني. لذا، فأن ابن دانيال حقّق – بدون قصد – ما اصطلح على تسميته في النقد الحديث بـ (العدالة الشاعرية) في ختام البابة، وهي العدالة التي يفرضها المؤلف في نهايات النصوص الفنية، دون تحقيقها على أرض الواقع، محاولاً من خلالها التعويض، مثلما يبيّنها هذا المقطع.

الامير وصال : يا أخي طيف الخيال، ما بقي إلا الارتحال، وقد عزمت على الحجاز وخرجت بالحقيقة عن المجاز، وقصدت غسل هذه الآثام بماء زمزم والمقام، ونويت زيارة سيد الأنام (صلى الله عليه وعلى آله الكرام)، اجعلني نصب عينيك ، وهذا فراق بيني وبينك" .

2-بابة "عجيب وغريب":

"عجيب وغريب" ليست تمثيلية كاملة متواصلة، وإنما مجموعة مواقف فكاهية منفصلة. هي عبارة عن مجموعة من المواقف الفكاهية المنفصلة، التي أحسن ابن دانيال حبك أدوارها وتقديمها مترابطة، حيث جسّدت كثيرا من مظاهر الاختلال الاجتماعي، والسلوكات العامة المنحرفة. "[1]"

[1] – ابن دانيال: عجيب وغريب، 2009، ص ص: 67- 108

وتعرض البابة 27 شخصية من ذوي الحرف الشعبية الذين كانوا يجولون في الأسواق والموالد والأعياد. وتحمل أسماء طريفة مرتبطة بوظيفتها، منها:

الشحّاذون: مثل عجيب، وغريب الدين، بطلا هذه المسرحية، وكان دورهما شبيه بدور بطل مقامات الهمذاني "أبي الفتح الاسكندراني"، وبطل مقامات الحريري، "أبي زيد السروجي".

ومنها: أصحاب الشعوذة، مثل: حويس الحاوي، وهلال المنجم، وشمعون المشعوذ، ومنها أصحب المهن والحرف، مثل: مقدم الآسي الحلاق والحجام، وشدقم البلاغ صاحب الرمح والسيف، وعسّاف الحادي،

ومنها أصحاب السيرك ومروّضو الحيوان، مثل: حسون الموزون، الذي يسير على الحبل، وناتو السوداني المهرج، وشبل السبّاع، وميمون القرّاد، ومبارك الفيّال، وزغيبر الكلبي، وأبو القطط..

وتقوم هذه الشخصيات، بشتى صور التحايل والنصب، والمراوغة والمساومة، لكسب لقمة العيش. فتمرّ كلّ شخصية على المنصة المضاءة، تباعا؛ تعرض بضاعتها، طالبة العون من المشاهدين .[1]

3-بابة "المتيم، والضائع اليتيم":

تتفق هذه البابة مع البابتين السابقتين، من حيث الفكاهة، ولكنها تختلف معهما من حيث المحتوى والأسلوب لدرجة جعلت بعض الباحثين يشكّون في نسبتها لابن دانيال، بسبب موضوعها الفاحش، وأسلوبها الهابط، أو أنها قد تعرضت للمسخ والتحريف.

غير أنّ الذين يعتقدون أنها من أعمال (ابن دانيال)، يبرّرون أسلوبها الهابط، الذي اكتنفه كثير من المجون والخلاعة، بأنّها تتماشى مع الروح التي كانت سائدة في تلك الأيام، من حيث الميل إلى المتع الحسية والمجون، ومن ثمّ، أمانة نقل الواقع بزينه وشينه.

[1] – ابن دانيال: عجيب وغريب، ص: 67- 108

وتضم البابة شخوص من البشر والحيوان والجماد. ومن أهمّ الشخصيات البشرية الرئيسية في الرواية شخصية "المتيم"، وهو يمثّل شخصية ابن دانيال في الواقع، و"الذميم"، و"بابا البيرم"، والحكم "زيهون"، كما تظهر الرواية فكرة الصراع، ممثّلا في صراع الديكة، والقطط، والكباش، والثيران، وبعض الأدوات المنزلية..

وعبر هذه الإشارات تدور قصة هذه البابة حول فكرة الحب والهيام بالمذكر، وحيل المحبين في قضاء أوطارهم المادية، بعيدا عن العلاقات العفيفة، حين تبرز فكرة الصراع المحموم بين الأطراف، تجسّدها — بطريقة رمزية – حلقات المصارعة بين الحيوانات الخاصة برقباء شخصية "المتيّم"، الذي يتغلب عليهم جميعا. وقد اراد ابن دنيال أن تكون نهاية شخصياته العابثة أن يتخطّفهم الموت، خلافا للبابتين السابقتين اللتين كانت نهاية أبطالهما تكفير الذنوب بالحج طمعا في الغفران [1]

فأسلوب تلك البابة عند المقارنة يبدو أسلوبا هابطاً ويكتنفه كثير من المجون والخلاعة. ولكن الذين يعتقدون أنها من أعمال ابن دانيال يبررون أسلوب تلك البابة بأنه يتماشى مع الروح التي كانت سائدة في تلك الأيام من حيث الميل إلى المتع الحسية والمجون.

وتضم البابة شخوص بشرية وشخوص حيوانية وجمادية. من ضمن الشخصيات البشرية الرئيسية في الرواية المتيم، والذميم، وبابا البيرم، والحكم زيهون. وتظهر في الرواية ديوك وكباش وثيران وأدوات مائدة.

والبابات الثلاث بعد كل المجون والفكاهة تنتهي كلها باستثارة الضمير الديني والأخلاقي وتختتم بطلب التوبة والانابة.

كان ابن دانيال نظراً لعمله كحالاً في القاهرة القديمة على اتصال متواصل بعامة الشعب، ونظرًا لخلفيته كنازح من الموصول كان يدرك معاناة الأمة، فجاءت أعماله معبرة عن

[1] ابن دانيال: المتيم واليتيم الضائع، 2009، صص: 109- 144

مشكلات الطبقة الكادحة في المجتمع وآلام الأمة في تلك المرحلة من تاريخها، وقد فعل ذلك بالفكاهة ونشر السرور والبهجة بين الناس.

خاتمة

خاتمة

لقد كانت لنا رحلة شاقة مع فن الدراما، خضنا من خلالها في مفاهيم مسرحية اصطلاحية، مشيرين إلى حظ العرب من الفن المسرحي، مناقشين المواقف المتباينة بين النقاد حول وجود مسرح حقيقي للعرب. ولعل الحقيقة العلمية ترشدنا إلى أن للعرب شكلهم المسرحي، سواء أكان على مستوى النص، أم على مستوى التمثيل.

وقد اختار البحث شكلا تمثيليا شاع في العصر المملوكي، هو مسرح خيال الظلّ من خلال رائده محمد بن دانيال الموصلي، وكان الهدف من هذا البحث استكشاف التجربة الدرامية لابن دانيل، عبر باباته الثلاث المستكشفة

وقد خلص البحث إلى القول:

- إنّ بابات (ابن دانيال) الثلاث تقوم على أساس التفكّه والمجون، غير أنّها تنتهي – كلّها – باستثارة الضمير الديني والأخلاقي، وتختتم بطلب التوبة والإنابة.

- إن لـ (ابن دانيال) اتصالا وثيقا بعامة الشعب، نظراً لعمله كحالاً في أحياء القاهرة القديمة، وأنّه أدرك معاناة الأمة، سواء في بلاد العراق أو بلاد الشام أو في بلاد مصر، نظرا لكونه أحد النازحين من العراق إلى مصر، ومن ثمّ، فقد عاش التجربتين عن قرب وصدق.

- إنّ أعمال (ابن دانيال) الشعرية والنثرية، جاءت معبرة عن هذين الهمّين: مشكلات الطبقة الكادحة في المجتمع، وآلام الأمة في تلك المرحلة من تاريخها، حيث استطاع، بحسّ الأنسان والفنان، أن يصف الواقع المرير بأسلوب فكاهي مرح يخفّف من عمق المعاناة، خاصة معاناة الطبقة الشعبية الدنيا، وأنّ الوظيفة الفنية تقتضي من الأديب أن يمنح مسافة

للتأمل والتدبّر، واتّخاذ المواقف، وهي مهمّة المسرح، الذي يحاول تقديم عينات مصغّرة من دنيا الناس بواسطة "خيال الظل"، أو على "خشبة المسرح"، وغيرها من الوسائل، إقرارا للفكرة المسرحية المقابلة "الدنيا مسرح كبير".

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب

1.محمد عبد المنعم: مسرح خيال الظل، الحوار المتمدّن، العدد. 3171، 2010. موقع حوار المتمدن.

2.إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1963.

3.الدمى المتحركة عند العرب لسعد الخادم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966،.

4.أبو بكر مرزوق: نثريات عصر الضعف، دار الضحى للنشر والإشهار، الجلفة (الجزائر)، ط.1، 2021.

5.أحمد المقريزي: السلوك لمعرفة دول الملوك، تح. محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.

6.أحمد أمين: فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.1، 1955.

7.أحمد شرجي .المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد .مكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط1 2012.

8.أدونيس (علي أحمد سعيد): فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط.3، 2010.

9. تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي.

10. جبران مسعود: الرائد (معجم لغوي عصري)، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 7، 1992.

11. حكمت أحمد سمير: العمل المسرحي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن ، 2015.

12. حنان قصاب، ماري إلياس .المعجم المسرحي .مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997.

13. خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير – تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

14. خيال الظل والعرائس في العالم لمختار السويفى، دار الكاتب العربى، القاهرة، 1967.

15. زينب سعيدي: النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية.

16. سلمان قطاية.نصوص من خيال الظل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977 .

17. شكري عبد الوهاب: "النص المسرحي"، دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، ج2، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، دس.

18. عبد الرحمان درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون (المدخل الاجتماعي)، دمياط ، مكتبة نانسي، [د. س].

19. عبد القادر القط: من فون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1978، مقدمة الكتاب.

20. عبدالحميد يونس: خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والنشر (المكتبة الثقافية)، 1965.

21. عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.

22. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة، عدد 247 ، الكويت، ط 2، 1999.

23. علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، العدد 248، 1971.

24. علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، العدد 248، 1971.

25. علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب .اتحاد الكّتاب العرب، دمشق، سوريا، 1981 .

26. عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس. دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2006 .

27. العيوطى: مسرح خيال الظل، مجلة المسرح، ديسمبر 1964.

28. قاسم عبده قاسم عصر سلاطين المماليك – التاريخ السياسي والاجتماعي، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة .1977.

29. الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية، عمان، ط.1، 2004.

30. لسان العرب، مادة (س ر ح) .

31. لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان، ط.1 ، 2008.

32. ماجد مراد: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط.1، 2004 .

33. متين آند: الأراجوز مسرح خيال الظل التركي، ترجمة د. منى حامد سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 1998.

34. مثري العاني." ابن دانيال الموصلي مؤسس مسرح خيال الظل". مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية،. العدد 534،2008 .

35. محمد السندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث – الأردن، 2013.

36. محمد عبد المنعم: مسرح خيال الظل، الحوار المتمدّن، العدد. 3171، 2010

37. محمد محمد داود: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، 2003.

38. محمد مندور: المسرح، دار ومطابع الشعب (دون تاريخ).

39. معصوم محمد خلف."مسرح خيال الظل، الانطباع الخاص والفن المألو ف"مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية ، .230 – عدد 516،2006 .

40. يعقوب لانداو: تاريخ المسرح العربي، ترجمة د.يوسف نور عوض، بيروت، دار القلم، 1980.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
إهداء	
كلمة شكر	
مقدمة	أ
الفصل الأول في مفاهيم الدراما والدرامية	
المبحث الأول مقومات الدرامية	
1-الدراما والدرامية:	08
2-مقومات الدرامية:	08
أولا – المسرح:	09
ثانيا – المسرحية	11
ثالثا – بين المسرحية والمسرح:	12
رابعا – الركح:	16
المبحث الثاني العرب والفن الدرامي	
1-المسرح عند العرب:	22
أولا – النص المكتوب:	25
ثانيا – النص الممثّل:	31
الفصل الثاني مسرح (خيال الظلّ)	
المبحث الأول المقومات الفنية في مسرح خيال الظل	
تمهيد:	36
المقومات الفنية لمسرحية البابة	37
أولا – المقومات المعنوية	38
1-مسرحية (خيال الظل)	38
2-المرافقات الغنائية	39
3-الإيقاع والموسيقى:	40

ثانيا – المقومات المادية:	41
1-الديكور:	41
2-الإضاءة:	42
3-الأزياء:	43
درامية مسرحية (البابة)	44
المبحث الثاني التجربة الدرامية عند محمد بن دانيال	
1-محمد بن دانيال الموصلي:	49
2-التجربة الدرامية عند ابن دانيال	50
3-بابات ابن دانيال:	51
4-خصائص بابات (ابن دنيال) المكتشفة:	52
ثانيا: ملخص بابات ابن دانيال:	53
1-بابة "طيف الخيال":	53
2-بابة "عجيب وغريب":	58
3-بابة "المتيم، والضائع اليتيم":	59
الخاتمة	62
قائمة المصادر والمراجع	65