جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

توظيف التاريخ في المسرح المغاربي

مسرح عز الدين المدني أنموذجا

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

سوهيلة عليوات

مونية عودية

إشراف الأستاذ:

حسين خالفي

السنة الجامعية: 2018/2017.

كلمة شكر

نحمد الله الذي تتم به الصالحات وحمدا كثيرا طيبا مباركا فيه

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف

"خالفي حسين"

الذي أخذ على عاتقه مسؤولية إشراف وتأطير هذا العمل

كما نتوجه بالتقدير الصادق لأعضاء لجنة المناقشة

الذين تجشموا عناء قراءة وتصويب المذكرة.

الإهداء

أستهل إطلالة إهدائي إلى اللذين غمراني بالحنان

وعلماني معنى الأمان

"أمي و أبي"

إلى كل من كان سندا لي

سوهيلة

إلى من لا يمكن للكلمات أن يوفي حقهما

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلهما

" أمي و أبي "

وإلى كل من ساهم في تلقيني ولو حرفا في حياتي

مونية

بسم الله الرحمان الرّحيم

مقدمة

مقدمة

يعتبر المسرح أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة تربوية تهم جميع الطبقات الاجتماعية، سمي بأبي الفنون لأنه يجمع ويمزج بين عدة فنون كالموسيقى والصوت والإيماءات واللوحات الفنية على الخشبة.

ويعد المسرح فنا مستحدثا لم تعرفه الساحة المغاربية من قبل العصور الحديثة، شأنها في ذلك شأن غيرها من البلدان العربية، وقد لعب هذا الفن دورا محوريا في نشر الوعي، وكذا محاربة المستعمر الذي حاول طمس الهوية العربية الإسلامية الأمازيغية، لهذا كانت البداية مع المسرح الإصلاحي الديني والتاريخي، الذي فتح أمام استحضار التاريخ لأحداثه وشخصياته، وقد سعى من خلاله الكتاب المسرحيين إلى إثبات الوجود متكئين بذلك على صفحات التاريخ المشرق، فالمسرح منذ نشأته اعتمد على التاريخ وما يزال لأنه يشكل مادة غنية بالنسبة للمسرحي، بحيث يستمد منه موضوعاته وشخصياته وأحداثه فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ مصدر لعمل مسرحي ما لأن الماضي أكثر ما يكون مناسبا لممارسة العمل المسرحي.

لهذا كان هدفنا في بحثنا الموسوم بـ: «توظيف التاريخ في المسرح المغاربي: مسرح عز الدين المدني أنموذجا»، هو البحث في توظيف التاريخ وأحداثه في المسرح المغاربي، حيث يمكن على الأقل تحديد نمطين من الكتابة التاريخية، الأولى تستحضر التاريخ وأحداثه بطريقة مباشرة، وهو ما تجلى في المسرح الإصلاحي، بينما يخضع في الثانية للانتقاد والانتقاء بما يتلاءم مع الراهن لهذا كان استعماله من قبيل التجريب والتأصيل لخلق مسرح بسمات مغاربية.

لم يكن اختيار هذا الموضوع مجرد صدفة بل كانت هناك أسباب دفعتنا لاختيار هذا الموضوع أهمها: الميل والإعجاب بهذا الفن، وما استهوانا أكثر تلمس حضور التاريخ المغاربي، وكذا مدى إسهام هذا الفن في تغيير الحياة الاجتماعية .

وقد انطلقنا في هذا البحث من مجموعة التساؤلات، التي تضمر خلفها مجموعة من الافتراضات الأولية التي تتجلى فيما يلي:

- كيف أدرج الكاتب المسرحي المادة التاريخية في المسرح، وما هي دواعي توظيفه للتاريخ، وهل تناول التاريخ كما هو أم استلهم فقط ما يهم الراهن؟ أو بصيغة أخرى هل يراعي الكاتب المسرحي الصدق والأمانة والموضوعية في نقله للتاريخ أم أنه يتصرف فيه بالتخيل والإبداع؟
- إذا كان الفن المسرحي قوامه الخيال الفني في حين أن التاريخ يقوم أساسا على الموضوعية في نقل الوقائع، فمن هنا نتساءل كيف استطاع الكاتب المسرحي أن يجمع بين الحقيقة والخيال في نص واحد؟
- كيف يتم التوفيق بين الأصالة والمعاصرة عند تناول التاريخ؟
- ما هي المصادر التاريخية التي استعان بها الكاتب العربي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات عمدنا إلى تقسيم بحثنا هذا إلى مدخل وفصلين: أحدهما نظري والآخر تطبيقي. حيث شكل المدخل البوابة لهذا البحث، تطرقنا فيه إلى مفهوم المسرح لغة واصطلاحا ، ثم تناولنا نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي.

أما الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان: "تجليات توظيف التاريخ في المسرح المغاربي"، حيث عمدنا أولا إلى تقديم لمحة تاريخية عن المسرح العربي، وكيف تفاعل هذا المسرح في بداياته الأولى مع التاريخ، ثم انتقلنا بعد ذلك للحديث عن المسرح المغاربي، وكيف ساهم التراث التاريخي في إثرائه. كما تطرقنا إلى دواعي توظيف التاريخ في المسرح المغاربي، وتوقفنا على ثلاث مسرحيات لعبت دورا هاما في تعاملها مع التاريخ، حيث بحثنا عن مقاصد توظيف التاريخ في كل مسرحية. وهذه المسرحيات هي: مسرحية: **يوغورطة لعبد الرحمن ماضوي**، مسرحية: **بئر الكاهنة لمحمد واضح**، ومسرحية:**الناشئة المهاجرة: لمحمد**

صالح رمضان. وهي في رأينا مسرحيات نموذجية تبرز لنا طريقة تعامل المسرحيين الأوائل مع التاريخ في مسرحياتهم. بالإضافة إلى ذكرنا خصائص المادة التاريخية في المسرح المغاربي.

أما الفصل الثاني فهو فصل يغلب عليه الجانب التطبيقي وعنوناه بـ: "**التوظيف التجريبي للتاريخ في مسرحية "ديوان الزنج" لعز الدين المدني**، وقد تطرقنا فيه إلى نبذة عن حياة الكاتب ثم قمنا بقراءة عامة لتجربته المسرحية من خلال بعض أعماله، كما قمنا بدراسة فنية لمسرحية: "ديوان الزنج"، وقد تضمنت هذه الدراسة قراءة في العنوان ثم دراسة الشخصيات والزمان والمكان وأخيرا اللغة والحوار.

وقد ذيلنا بحثنا هذا بخاتمة خصصناها لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

بما أن أية دراسة لا تستقيم ما لم تتوخى إتباع منهج معين، يحدد معالم الدراسة، فقد اتبعنا فيها المنهج التاريخي الذي يرصد ويتتبع الظاهرة المسرحية تتبعا تاريخيا، يكشف عن تطور المسرح في تعامله مع الظواهر التاريخية. كما اتبعنا المنهج الوصفي والتحليلي، خاصة في الفصل الثاني من الدراسة، وذلك من خلال وصفنا لظاهرة التوظيف التجريبي للتراث وللتاريخ في المسرح المغاربي، وقد مكننا تحليل النص المسرحي من رصد هذه الظاهرة، وقد حاولنا ان تكون احكامنا موضوعية ومنهجية.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المراجع الأساسية أهمها:

- "المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر" لـ:"أحمد زياد محبك".
- "أثر التاريخ في المسرح" لـ:"إسماعيل السيد علي".
- "المسرح في الوطن العربي" لـ:"على الراعي".
- "مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم" لـ:"فرحان بلبل".

لا يخلو أي جهد بشري هادف من صعوبات وبخاصة في مجال البحث العلمي، لهذا واجهتنا جملة من الصعوبات والعراقيل أبرزها ضيق الوقت المخصص لهذا البحث، وكذا صعوبة الحصول على النصوص المسرحية، بالإضافة إلى قلة الدراسات في هذا الميدان.

ورغم هذه الصعوبات إلا أننا تجاوزنها بفضل الله وبحسن توجيه الأستاذ المشرف "خالفي حسين" الذي لم يدخر جهدا في توجيهنا إلى مكامن المعارف السليمة، فحق علينا أن نشكره جزيل الشكر على ذلك.

لا يسعنا في الأخير سوى توجيه جزيل الشكر لأساتذتنا في قسم اللغة والأدب العربي، كما نتوجه بشكر خاص لأعضاء لجنة المناقشة الذين تجسموا عناء قراءة وتصويب بحثنا هذا .

تمت بحمد الله

بجاية يوم: 11 جوان 2018

– سوهيلة عليوات

– مونية عودية

مـــــدخـــــل

1-المسرح في اللغة والاصطلاح:

يعد المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف والتحديد، لجمعه بين عشرات من الفنون، ابتداء من النص مرورا بحركة الجسد وصولا إلى الموسيقى والضوء، وسنحاول في هذا المدخل إيراد جملة من التعريفات التي وردت في معاجم لغوية متعددة:

من الناحية اللغوية فقد وردت كلمة "المسرح" في معجم: "**لسان العرب**" لـ: "**ابن منظور**" في مادة "سرح" بمعنى :« **المسرح بفتح الميم مرعى السرح وجمعه المسارح وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي**»،[1] وهو نفس التعريف الذي نجده عند **عبد الملك مرتاض:** "مسرح" بفتح الميم، فهي مشتقة من الفعل "سرح" ويعني رعى ومنه اسم المكان الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح.[2]

أما اصطلاحا فالملاحظ أن هناك تباينا في الآراء، إذ تعددت تعاريف المسرح من باحث إلى آخر، ومن أهم التعريفات نورد ما يلي:

لفظة "المسرح" :«**مأخوذة من اليونانية «theatron» التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة**».[3] والمقصود بالعمارة المسرحية هي : البناء المشيد الذي تقدم فيه العروض المسرحية، أي المسرح، وقد عرفت الحضارة الإغريقية باهتمامها البالغ ببناء المسارح، حيث لا تخلو مدينة من مدنهم من عمارة مسرحية، كما يعود الفضل إلى هذه الحضارة في استحداث المسرح بنوعيه: التراجيدي والكوميدي. وقد

---

[1]- إبن منظور،(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، **لسان العرب**، المحيط (معجم لغوي علمي، قدم له عبد الله الحلايلي)، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص:128.

[2]- ينظر، عبد الملك مرتاض، **النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص:15.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب، **مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص:423.

ورث هذا التقليد في الحضارة الرومانية، لكن الرومان وبحكم تركيزهم على القوة العسكرية فقد جعلوا من المسارح ميادين للمصارعة والمجالدة.

أما **هند قواص** فتقول أن كلمة مسرح مشتقة من الفعل "سرح" فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى هو المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي.[1]

ويرى "**حمادة إبراهيم**" أن مصطلح "المسرح" له دلالات متعددة، منها دلالته على دار العرض، وعلى النص التمثيلي، وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما.[2]

أما مصطلح "المسرحية" فيعرفها "**زكي العشماوي**" بأنها:« **أدب يراد به التمثيل وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل**»،[3] في حين يعرفها "**عدنان بن ذريل**" بأنها:«**نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها استنادا إلى حركة المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها (...) ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا، أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد، أو الموعظة، أو التثقيف**».[4] ونلاحظ من خلال هذا التعريف أن **عدنان بن ذريل** قد قسم هدف الفن المسرحي إلى قسمين أولها فني جمالي والآخر فكري توجيهي. بينما ركز تعريف محمد زكي العشماوي على تضمن المسرحية لقصة تمثيلية، أي أن الأصل فيها هو العرض التمثيلي، فهي تكتب لتمثل.

---

[1]– هند قواص، **المدخل إلى المسرح العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص:25، نقلا عن: أحسن الثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص:25.

[2]– حمادة إبراهيم، **معجم المصطلحات المسرحية والدرامية**، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1994، ص:208.

[3]– محمد زكي العشماوي، **دراسة في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار المعارف الجامعة، الإسكندرية، 2002، ص:43.

[4]– عدنان بن ذريل، **فن كتابة المسرحية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص:55.

2- نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي:

يعتبر المسرح من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتها الحضارات الإنسانية، وقد نشأ الأدب المسرحي وتطور في بيئات مختلفة، فكان في كل طور أو بيئة يعرف تطورا معينا، فقد كان الأدباء ودارسو هذا الفن يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى، وذلك تماشيا مع ظروف الحياة.

يذهب بعض الباحثين إلى أن أقدم الأمم التي عرفت فن المسرح هم المصريون، وهذا الرأي يستند إلى النقوش التي كشفها:«"**كونتز**" **في 1992م، و"سليم حسين" في 1927م ، و"كورت" في1928م فبين لنا أن ثمة نصوص تمثيلية قديمة**»،[1] منقوشة على جدران :«**معبد إدفو على الواجهة الداخلية للجدران المحيطة للمعبد من الناحية الغربية وتعود هذه النقوش إلى3000 ق.م**»،[2] وتدور أحداث القصة المنقوشة حول بحث الالهة: "**إيزيس**" عن زوجها: "**أوزوريس**"، ويساعدها ابنها "**حورس**" في بحثها، ويحاول الانتقام من إله الشر: "**الست**" المتسبب في موت والده، الذي قطعت جثته أربعين قطعة، وقد استمر هذا الصراع 80 سنة، وفق الأسطورة المصرية القديمة، إلى أن انتصر "**حورس**" ليؤول إليه حكم مصر في النهاية. وتعد أسطورة "**أوزوريس**" من أقدم الأساطير وأحفلها بالدلالات وأغناها بالرموز الموحية، فقد كانت هذه الأسطورة وما يدور حولها مصدرا لأكثر من مسرحية، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المسرحية كان يستغرق تمثيلها عدة أيام، وكان الجمهور يشارك أيضا في إقامة هذه الشعائر، فكان يؤدي أدوارا درامية مختلفة، ويتخلل هذه المشاهد حوار وأغاني وموسيقى.[3]

كما كانت للحضارة الآشورية والبابلية أساطير مشابهة لأسطورة "**أوزوريس**"، وهي أسطورة "تموز"، إله الماء والمحاصيل، الذي كان يموت عند ذبول الزرع والمحاصيل، كل عام، ويعود

1- عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، مصر، 2003، ص:10.

2- إدوارد الخراط، **فجر المسرح، دراسة في نشأة المسرح**، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص:65.

3- ينظر: م ن، ص: 72-83.

إلى الحياة من جديد مع نماء الزرع مرة أخرى، وكانت زوجته "**عشتار**"، وهي إلهة الخصب تهبط إلى العالم السفلي للبحث عن زوجها "**تموز**"، فكانت بهبوطها تهدد الحياة بالفناء، وقد كانت النسوة صبيحة موته من كل عام يهبن أنفسهن للغرباء حزنا عليه وسط احتفالات مهيبة، وتنتهي الطقوس بأنشودة يتنبأ فيها المحتفلون بعودة الإله إلى الحياة مرة أخرى.[1]

كان للحضارة الإغريقية النصيب الأوفى من هذا الفن، خاصة في القرن السادس والخامس قبل الميلاد عندما بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجلات الحياة في: الفلسفة والفنون والحروب...، وقد كان الإغريق يؤمنون بتعدد الآلهة لتنوع مظاهر الطبيعة: كالجبال والرياح والرعود والسيول وغيرها من الظواهر، فاعتقدوا أن ثمة قوى خفية تتحكم في هذه الظواهر فكانوا يقدسونها ويقدمون لها القرابين،[2] ومن بين الآلهة التي كان يقدسونها "**ديونيسوس**" أو"**باخوس**"، وهو إله الخمر والخصب، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا طقوس احتفالية تكريما له، وكان يشرف عليها الإله بنفسه كما كان يعتقدون، وقد انقسمت هذه الاحتفالات إلى حفلين أولها:«**في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني**»،[3] ومن هنا نشأت "**الكوميديا**" أي ما تسمى بالملهاة. أما الحفل الثاني فيكون في فصل الربيع عندما تكون الكروم قد جفت، وتجهمت الطبيعة، ويغلب على هذه الاحتفال الحزن، ومنه نشأت "**التراجيديا**" أو "المأساة"، حيث يقام فيها الرقص والأناشيد التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله "**ديونيسوس**"، وهو أحب الآلهة إلى قلوب الشعب اليوناني، لأنه لم يطلب من عباده أكثر من السكر والخروج

[1]– ينظر: سمير سرحان، **دراسات في الأدب المسرحي**، دار غريب للطباعة، دط، القاهرة، دت، ص:11.

[2]– ينظر: عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتطورها وتاريخها**، ص:05.

[3]– م ن، ص:5.

إلى الشوارع والرقص والغناء، وقد سميت احتفالاتهم **بالديثيرانبوس**، وهي عبارة عن رقصات إيقاعية، تصاحبها ترنيمات مناسبة، وحركات تتلاءم مع الخطوات.[1]

ارتبط المسرح الإغريقي القديم منذ بداياته بطقوس دينية محددة، تقع على فترات متباعدة، وكان العرض المسرحي جزءا من احتفال رسمي مقدس، فالمسرح كباقي الفنون نشأ في حضن ديني، ويظهر ذلك جليا في ارتباط المسرح بالمعبد، فالمسرح كان دارا للعبادة أكثر من كونه مكانا مخصصا لتقديم العروض المسرحية مما أكسب المسرح قداسة.

ولم تتضح المعالم الرئيسية لتطور الإنشاد والأغاني الدينية المسرحية إلى مسرحية بمعناها الحقيقي إلا مع "**تيسبس**" (525-456 ق.م)، فهو أول من أدخل التمثيل في العرض، بعدما انفصل عن بقية المنشدين أو الراقصين، وهذا ما أكده "**شلدون تشيني**" في قوله :«**إن أولئك الذين كانوا يقدمون المنشدين والراقصين أصبحوا أول الممثلين ...حينما يفصل أحد القائمين بالرقص أو الإنشاد نفسه عن جماعة عابدي ديونيسوس، وإتخذ شخصية أخرى يقوم بتمثيلها**».[2]

فبفضل "**تيسبس**" الذي عزل نفسه عن الجوقة، ظهر التمثيل الفردي مقابل التمثيل الجماعي في المسرح ذي الشكل البدائي، ليظهر عنصر آخر صاحب هذا الانفصال وهو الحوار الذي أحتاجه المسرح الحقيقي لتنسجم الكلمة مع الحركة، كما عمل المؤلف والمخرج اليوناني "**تيسبس**" على تعديل كتابة الأغاني والمشاهد المسرحية فكان يقوم بمفرده بأداء جميع عناصر العرض المسرحي من رقص وغناء وأداء وحركة، طيلة مدة العرض بمصاحبة الجوقة.

وفي 535 ق.م بني مسرح "**ديونيسوس**" في أثينا، فبدأت تظهر المسابقات المسرحية، التي كانت عاملا مشجعا لتطور المسرح، وقد تطور تطورا سريعا إلى أن أخذ شكله الحالي، فقدمت

---

[1]- ينظر: محمد حميد إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، شركة دار نوبار للطباعة، ط1، قاهرة، 1994، ص12.

[2]- شلدون تشيني، **تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة**، تر: دريني خشبة، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ص:49.

أثينا للعالم ما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة من كتاب المسرح، إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين، الذين لا أباء قبلهم، وهم: **أسخيليوس، سفوكليس، يوريبديس، وأرسطو فانيس.**

ومن أهم كتاب التراجيديا الإغريق "**أسخيليوس**" (525-456 ق.م)، الذي كتب ما يقارب تسعين مسرحية، وقد وصلنا سبع مسرحيات فقط منها: **الفرس، طيبة، بروميثيوس، حاملات القرابين..**،[1] وقد أدخل تعديلات وتغييرات كبيرة على الفن الدرامي، إذ كان المسرح اليوناني قبله يعتمد على ممثل واحد يقوم بأدوار مختلفة، لكن سرعان ما أدرك "**أسخيليوس**" فداحة هذا القصور الفني فأقدم على إضافة ممثل ثاني، مما ساهم على إبراز الصراع، كما قلل من دور الجوقة وأناشيدها، كما طور الأقنعة والملابس، وقد أوغل **أسخيلوس** في معالجة الموضوعات الدينية الوجودية مثل علاقة الآلهة بالناس، والصراع بين الإرادة الحرة وجبروت القدر، وكان **لأسخيلوس** تأثير كبير في مستقبل المسرح، نظرا لتغييرات التي أحدثها في المسرحية، سوءا من الناحية الموضوعية أو من ناحية الإتقان الفني.[2]

وقد خلفه على عرش التراجيديا تلميذه **سوفوكليس** (496-406 ق.م)، الذي صب اهتمامه على تصوير الأبعاد الاجتماعية للحياة ونقلها للمسرح، فله ما يقارب مئة وعشرون مسرحية، ولم يبق من نصوصه سوى سبعة مآسي، قدم فيها نموذجا فريدا للمسرح، حيث امتازت كتاباته بأسلوب التشويق واللغز، وقد أعطى التراجيديا دفعة قوية، حينما أدخل الممثل الثالث فأغنى بذلك المشهد والفعل والحوار المسرحي :«**كما يرجع إليه الفضل في أنه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد أن كانوا اثني عشر، رغم أنه لم يجعل من الكورس كل شيئ في**

[1]- محمد حميد إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ص:13.

[2]- ينظر:عبد الواحد ابن ياسر، **حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011، ص:59.

التراجيديا على نحو ما كان في عهد الذين سبقوه»،[1] ومما يلفت النظر في مسرحياته أنه دائما ما يؤكد دور العقل في سلوك الإنسان ومواجهة مصيره من دون أن يتخلى عن موقف الدين التقليدي. وتعتبر مسرحيات "**سوفوكليس**" من الناحية الفنية والدرامية أكثر اكتمالا من مسرحيات "**أسخيلوس**"، ومن أعماله الخالدة نجد: "**إليكترا**"، "**أوديب في كولوناس**"، "**أنتيجوني**"، "**التراخينيات**"، و"**أوديب ملكا**".[2]

أما "**يوريبيديس**" (484-411 ق.م)، هو أشهر كتاب التراجيديا الإغريقية وصل بالفن الدرامي إلى ذروته، كان ينافس "**سوفوكليس**" في مسابقة الدراما، كتب ما يقارب 92 مسرحية ولم يبق منها سوى 20 مسرحية، كتب: **ثلاثية طروادة** ولم يبق منها سوى: **نساء طروادة، إيون، إليكترا...**، كما أنه جدد وابتكر في الموضوعات، وتعمق في تحليل النفس البشرية، وأكد وجود جانبين في نفس الإنسان: جانب حيواني وجانب عقلاني إلهي، كما يؤكد أن عقولنا لا تستطيع دائما التحكم في أجسامنا فهذه النظرية التي آل إليها "**يوريبيدس**" كانت قبل "**سيجموند فرويد**" بأكثر من ألف سنة.[3]

ومن أهم كتاب الكوميديا الإغريقية القديمة نجد **أرسطو فانيس** (448-380 ق.م) :«**الذي اهتم بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره، وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سبب لتدهور هذا المجتمع** »،[4] كان محبا للسلام معاديا للحرب راغبا في عودة العصر الذهبي الذي حققته أثينا في زمانها، انتقد السفسطائيين الفاسدين الذين يخدعون الشعب بالكلام المعسول وصب جل غضبه على "كليون" زعيم أثينا، وهكذا أمسك أرسطو فانيس بقلمه وصار يهاجم ويسخر

---

[1]- عيسي خليل محسن الحسيني، **المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس**، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص:51.

[2]- مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، **نظرية الكوميديا والتراجيديا**، تر:علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص:211.

[3]- محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ص-ص: 14-15.

[4]- محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدرامة الإغريقية**، ص:17.

من كل من يحاول تضليل الشعب ويدعو إلى الحرب فكان عالم الخيال ملاذا آمنا لينقد به واقعه الاجتماعي:« **لقد اختار أرسطو فانيس لغة كوميدية خاصة به من الكلمات ذات المعاني المزدوجة والإيحاءات الخاصة ...والمركبة تركيبا عجيبا...وكان حواره طبيعيا يتميز بالحيوية، في حين كانت نكاته غليظة وجريئة**»،[1] وقد ألف مسرحات عديدة ولم يبق منها سوى إحدى عشر مسرحية منها: "**السحب**"، "**الطيور**"، "**برلمان النساء**"، "**الضفادع**"، "**الفرسان**".

ومن هنا يمكن القول أن المسرح اليوناني لم يولد مكتملا بل تطور عبر حقب تاريخية مختلفة وذلك بإسهام كل من: **أسخيلوس، سوفوكليس، يوريبديس، وأرسطو فانيس...**، الذين نظروا له قواعده الجمالية والفنية وكرسوا قوانين الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع.

وبعد الغزو البيزنطي لأثينا انتقلت الثقافة اليونانية إلى روما عبر هجرة الشعراء والفلاسفة وأهل العلم عموما، وقد سارت المسرحية الرومانية على خطى نظيرتها اليونانية، وهذا ما أكده "عمر الدسوقي" في قوله: «**أما المسرحية الرومانية(...) فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا**»،[2] وقد أضاف الرومانيون بعض الألعاب البهلوانية إلى جانب ترويض الوحوش إلى العرض المسرحي .

أما في العصور الوسطى(456-1453 م) فاتسمت المسرحية بطابع ديني نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي، حيث: «**تحول المسرح إلى مسرح كنسي يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة**»،[3] فالدين المسيحي جعل من المسرح أداة في خدمة الدين وحماية العقيدة، وقد استمدت موضوعاتها من حياة المسيح ومأساة صلبه وصراع

---

[1]- محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدرامة الإغريقية**، ص:95.

[2]- عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، ص:08.

[3]- أمير إبراهيم القرشي، **النماذج والمدخل الدرامي**، دار عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر، 2001، ص:25.

مريم والمسيح ضد الشياطين الذين حاولوا تدنيس شرفها، فالكنيسة احتكرت التمثيل لنفسها، واقتصرت مسرحيات التسلية على الملوك والأمراء في شكل لوحات هزلية.

وفي عصر النهضة عاد الأوربيون إلى التراث اليوناني والروماني وبعثوه من جديد وهُجر المسرح الدين، ومن الذين عملوا على إخراج الفن المسرحي من جبروت الكنيسة إلى فضاء الحرية نجد الكاتب المسرحي الإنجليزي "**وليام شكسبير**" (1564-1616 م)، الذي حاول تخليص المسرح من الثوب الديني، الذي كان يصبغ معظم المسرحيات في تلك الفترة، وحاول أن يتجه بها إلى الدراما التاريخية والتراجيديا فكان هذا إعلان صريح عن تمرده على الكنيسة.

تعرض المسرح الإنجليزي في عهد **شكسبير** إلى الكثير من التقلبات، لأنه حاول بفنه التعبير عن عظمة الإنسان وقدرته وشجاعته، وقد استند **شكسبير** في كتاباته المسرحية:« **على العديد من المصادر كالتراث الإنجليزي الشعبي وترجمات الأصول الفرنسية والإيطالية (...) كما اعتمد على الأساطير اليونانية القديمة التي وردت في كتاب "بلوتارخ"**»،[1] وقد جمع **شكسبير** خطوط عديدة واستخدمها في أعماله المسرحية، وكانت مسرحياته الأولى تدور مبدئيا حول الكوميديا والتاريخ، بعد ذلك قام بكتابة المآسي بشكل رئيسي، من مسرحياته التي كان لها صدى واسع نجد مسرحية: "**ريشارد الثالث**" التي أخذها من الملك ريشارد الثالث، بالإضافة إلى مسرحياته الأخرى مثل: **عطيل، الملك لير، هاملت...**

وفي القرن الثامن عشر قامت الثورة الفرنسية 1789م وكان من نتائجها ميلاد طبقة اجتماعية جديدة أطلق عليها اسم "الطبقة البورجوزية" التي لها همومها الخاصة، فهي الأكثر تقيدا بالأخلاق وقيم المجتمع وعاداته عكس الطبقات الأخرى، وقد وجدت الثورة في الفن المسرحي الأرض الخصبة لتنمية الوعي الثوري لدى الناس للتعبير عن الطبقات المختلفة .

[1]- أحمد سخسوخ، **تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتب، الإسكندرية، 1998، ص:160.

وفي القرن التاسع عشر ظهرت أشكال مسرحية في أوروبا، أبرزها "**المسرح الحر**" الذي أسسه الفرنسي "**أندري أنطوان**" (1853-1943 م) في باريس عام 1887م، وقد اختار هذه التسمية للتعبير عن رغبته في التحرر من تقاليد الأعراف المسرحية، إضافة إلى الاستقلال عن المؤسسات الرسمية والتوجه إلى جمهور جديد، من خلال العمل على تقديم نصوص جديدة لكتاب شباب غير معروفين لدى الجمهور.[1]

أما في القرن العشرين فقد شهد العالم الحرب العالمية الأولى والثانية، ولا يخفي ما أحدثته ويلاتها من أزمة في الضمير العالمي كفقدان الثقة في الإنسان، هذه الظروف أفرزت نوعا جديدا من المسرح سمي بـ: "**مسرح العبث**[2]"، الذي ظهرت ملامحه الأولى ما بين الحربين، ثم تبلور كتوجه بعد الحرب العالمية الثانية .[3]

وفي سبعينيات هذا القرن ظهر اتجاه مسرحي جديد يهتم بتصوير العلاقات الاجتماعية ومشاكل العمال في المجتمع الصناعي وسمي بـ: "**مسرح الحياة اليومية**"، الذي ولد في ألمانيا ومن أبرز كتاب هذا الاتجاه "**فرانتيز كوتز**" و"**بوتو تشراوز**".[4] وقد عرف هذا الاتجاه انتشارا كبيرا في أوروبا وحتى خارجها.

فكلما حدث تغيير في المجتمع تبعه تغيير في الفن المسرحي، الذي هو فن تعليمي تربوي تهذيبي، إضافة إلى كونه وسيلة ثقافية.

---

[1]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، ص: 429.

[2]- العبثيون: هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحرب العالمية الثانية، فرأو أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحرب هي سلبية لأنها خلقت نفسية السيطرة كما انعدمت الثقة في الآخرين، مما أدى إلى انعزال الإنسان وفرديته.

[3]- ينظر : محمد زكي العشماوي، **المسرح أصول واتجهاته المعاصر**ة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص:135.

[4]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، ص:431

الفصل الأول:

تجليات توظيف التاريخ في المسرح المغاربي.

تمـهيد:

المسرح هو أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة، والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان لا لأنه يتعمق في جذور الحقائق الإنسانية، ويكشف الغطاء عنها فحسب، بل لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قيادة إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الفنانين، وأن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه، فنان قادر على التأثير في الجماعة الإنسانية التي يعيش معها.

1- لمحة تاريخية عن المسرح العربي:

عرفت الشعوب العربية أشكال مختلفة من الفنون الشبيهة بالمسرح، خاصة بعناصره البسيطة منذ قرون طويلةً، ففي الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي عرفت بعض الإحتفالات والطقوس التعبدية التي كانت تقام حول الكعبة، والتي يمكن أن تعتبر البدايات الأولى للدراما العربية، وقد تضمنت هذه الطقوس: الغناء والرقص والأصوات والإيقاع: «**فالعرب في الجاهلية كانوا يطوفون حول الكعبة عراة الصدر وهم يشبكون بين أصابعهم يصفرون ويصفقون**».[1]وهي طقوس شبيهة بطقوس التي كان يقيمها الإغريق للإله "ديونيسوس" خلال الإحتفال به فكانوا يطوفون حول القرية وهم متزينين بأوراق الشجر وعلى وجوههم ألوان وتصاحب هذه الإحتفلات موسيقى ورقص.

ومن الظواهر الإحتفالية الأخرى التي عرفتها الجاهلية نجد المنافرات الشعرية التي كانت تقام في سوق "عكاظ"، حيث كانت القبائل تقصدها للفرجة والإستماع إلى شعرائهم الذين ينشدون قصائدهم فيتفاخرون ضد شعراء القبائل الأخرى، وكان "النابغة الذبياني" يدير هذه المنافرات ويختمها بالحكم على أحد الشاعرين، ويرى خليل الموسى أن هذه المنافرات تتوفر

[1]-علي علقمة عرسان، **ظواهر المسرحية عند العرب** ، منشورات إتحاد العرب، ط3، دمشق، سوريا، 1980، ص:30- 31.

على بعض العناصر المسرحية مثل: الممثل(الشاعرين) والجمهور(القبائل) أما الخشبة فهي (السوق)[1].

وبعد مجيء الإسلام ونبذه الوثنية وتعدد الآلهة، ضاقت المساحة بالمسرح وبالخصوص المسرحية بمفهومها الإغريقي :«**لأن أغلب المسرحيات كانت تصور صراعا بين آلهة وبشر، الأمر الذي يعد منافيا لأسس الدعوة الإسلامية التي تقوم على توحيد عبادة الله**»،[2] إضافة إلى ذلك تحريم الإسلام التصوير والتمثيل، لأن التجسد المادي للإنسان ومظاهر الطبيعة منهي عنه[3]. وبعد إستقرار الدولة الإسلامية وتحديدا في بداية العصر الأموي ظهرت بعض الظواهر الإحتفالية التي كانت تهدف إلى التسلية والمتعة ومن بين هذه الظواهر: الحكواتي أو الراوي، وهي تسميات متعددة لشخص كان يقوم بسرد الحكاية وتجسيدها: «**وفن الحكواتي بدأ في بلاط الخلافاء والأمراء الأمويين حيث كان يقوم الحكواتي بسرد الحكايات المختلفة المستمدة من بطولات المسلمين وحروبهم مع الفرس(...)وإنتقل بعد ذلك إلى العامة في الأسواق والتجمعات السكانية**»[4]، وقد أعتبر فن الحكواتي من بين الظواهر المسرحية الأقرب إلى الشعب وخياله ومتطلباته الإجتماعية حيث كان يتصدر المجالس في المقاهي والأماكن العامة.

أما في أيام الخلافة العباسية فقد عرفت شكلا مسرحيا آخر يعرف بخيال الظل والذي: «**يعد (...) نوعا من التشخيص المسرحي الذي يجرى فيه التمثيل على ستارة من القماش الأبيض، حيث ينعكس عليه من الخلفية ظلال العرائس(...) عن طريق مصباح يوضع خلف**

---

[1]– ينظر: خليل الموسى، **المسرحية في الأدب العربي الحديث: تأريخ، تنظير، تحليل**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص:09.

[2]– وليد البكري ، **أعلام المسرح والطصطلحات المسرحية** ، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ص:43.

[3]– ينظر: حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص:17.

[4]– جمال محمد النواصرة، **المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة**، دار ومكتبة حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2014 ص: 42 .

العرائس ثم تحرك هذه العرائس عن طريق خيوط ويصحب حركة صوت يسمعه المشاهدون»[1]، ويعود الفضل الأكبر في تطوير هذا الفن وإنتشاره إلى **(إبن دانيال)**،[2] ولعل أهم ما ميز باباته أنه مزج الحقيقة بالخيال والجد بالهزل، بغية معالجة القضايا الإجتماعية التي شغلت الناس، وكذلك نقد الحكام وطبائعهم، فقد صب إبن دانيال إهتمامه في باباته إلى كشف المسكوت عنه في المجتمع، ويؤكد "مدحت الجيار" في معرض حديثه عن بابات إبن دانيال، أنه إستطاع أن يضع بصمته الخاصة في هذا الفن وذلك بربط النص بالجمهور وهو جوهر العمل المسرحي عموما، سواء أكان العرب هم الذين إجتلبوا فن خيال الظل إلى الحضارة العباسة، أم أنه إنتقل إليهم إنتقالا فلا شك أن هذا اللون الأدبي هو أرقي ما كان يعرض على العامة والخاصة .

إضافة إلى خيال الظل والحكواتي نجد أشكالا مسرحية أخرى منتشرة في الأقطار العربية الأخرى بتسميات مختلفة: «**ففي مصر كان السامر(...)كما نجد الغوازي وصندوق العجب**[3] **وغير ذلك من أشكال العروض(...)وفي المغرب العربي نجد (حلقات الذكر)**[4] **في تونس، ومسرح (الصور الشامية) في المغرب، وطقوس (التعزية) التي بدأت في كربلاء والنجف ثم**

---

[1] – إبراهيم حمادة، **خيال الظل وتمثيليات إبن دانيال**، المؤسسة المصرية العامة لنشر والتأليف، القاهرة، مصر، 1961، ص43.

[2]– ابن دانيال: شمس الدين محمد(توفي عام 1310م) شاعر وكحال عربي، عمل في مصر حيث إتخذ دكانا للتكحيل (أي مداواة العيون) وإشتغل بالتمثيل في خيال الظل، وقد زصلت إلينا ثلاث من باباته وهي "بابات طيف الخيال" و"بابة عجيب وغريب" و"بابة المتيم والضائع اليتيم...ينظر: منير البعلبكي، **معجم أعلام المورد**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص:23.

[3]– صندوق العجب: وهو فن يقوم على عرض بعض الصور الملونة التي يقوم الأطفال والكبار بمتابعتها من خلال فتحات الزجاجية، ويشبه هذا الفن السنما إلى حد كبير، حيث يقوم صاحب الصندق بالشرح و التعليق على الصور المعروضة بعبارات تنمي الخيال وتساعد المتفرج على الإندماج بالعرض الذي يشاهده. ينظر: جمال محمد النواصرة، **المسرح العربي**، ص:51.

[4]– حلقات الذكر: يعود سبب تسميته بهذا الاسم إلى جلوس الناس على شكل حلقة دائرية حول الممثل (الراوى ومساعده) الذين يقصان الحكايات الخرافية والقصص والبطولات المختلفة بالتناوب بينهما، ويعتمد أساسا عى الحوار الشخصي والغناء والمونولوج. ينظر: جمال محمد النواصرة، **المسرح العربي**، ص:55.

إمتدت إلى كل مكان يقيم به الشيعة، والرقص (المولاوية) في لبنان، ورقص (السماح) السوري».[1]

فهذه الأشكال المسرحية التي كانت منتشرة في الأقطار العربية المختلفة لم تتطور لتقترب أكثر من فن المسرح كما تطور المسرح الإغريقي من مجال الدين والآلهة والأساطير إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه.

غير أن المسرحية بمعناها الإصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب الحضارة العربية في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801م)، ذلك أن البلاد العربية عرفت المسرح بفعل الإحتكاك بين العرب والغرب إذ حملت حملة نابليون معها الشكل المسرحي المعروف وهذا ما أكده جورجي زيدان في قوله أن التمثيل:« **كما هو عند الإفرنج لهذا العهد قد جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله كالطباعة والصحافة** »،[2] كما ساهمت البعثات العلمية وكذلك قدوم الفرق الفنية الفرنسية والإيطالية إلى الأقطار العربية في ترسيخ هذا الفن، فقد برق الشعاع الأول في تاريخ تأسيس المسرح العربي في بلاد الشام وذلك في منتصف القرن التاسع عشر ومن ثم تفجر الضياء وإنتشر في أنحاء الوطن العربي، وقد وضعت اللبنة الأولى على يد المبدع "**مارون النقاش**"[3] وعد تاريخ 1848م هو تاريخ ولادة المسرح العربي، وذلك عندما عرض "مارون النقاش" مسرحيته الأولى "البخيل"

---

[1] – عيسى خليل محسن الحسيني، **المسرح نشأته و آدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس**، ص: 168.

[2] – جرجي زيدان، **تاريخ أداب اللغة العربية**، منشورات دار الحياة، ج3،، بيروت، 1967، ص:502.

[3] – مارون النقاش: (1817-1855) ولد في صيد (لبنان) كان محبا للعزلة مولعا بالآداب والعلوم، وبعد أن اتقن الكتابة العربية تعلم النحو والصرف وتعمق في هذا الفن كما كان مولعا بدراسة اللغات والفنون، هوأول من أسس للمسرحية العربية.ينظر: حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر**، ص:333.

التي إقتبسها من الكاتب المسرحي الفرنسي "**موليير**"[1] وهي أول رواية تمثيلية باللغة العربية، ومن أهم مسرحياته نجد: "هارون الرشيد"، و"الحسود السليط" "أبو الحسن المغفل" التي إستوحاها من حكايات "ألف ليلة وليلة"[2].

أما الرائد الثاني للمسرح العربي فهو "**أبو خليل القباني**"[3] الذي ركز في كتاباته المسرحية على اللغة العربية الفصيحة كما:«**إلتفت إلتفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية (...) وإلى جوار هذا إعتمد القباني إعتمادا واضحا على القصص الشعبية**»،[4] ويظهر هذا الموروث الشعبي في عناوين مسرحياته منها: "عنترة"، "الرشيد"، "مجنون ليلى"، فكل من عنترة وليلى والرشيد أسماء لشخصيات شعبية بقيت راسخة وحية في أذهان الشعوب العربية، وجزءا من ذاكرتهم.

أما الرائد الثالث فهو "**يعقوب صنوع**"[5] الذي وهب حياته لهذا الفن، حيث سعى إلى نشر فن المسرح في كل بقاع مصر، وقد لقبه "الخديوي إسماعيل" بـ: "**موليير مصر**"، وقد عمل على

---

[1]– موليير: (1622–1673م) كاتب مسرحي وممثل فرنسي اسمه الحقيقي "باتيست بوكلان" jean baptiste poquelin، يعتبرأعظم كاتب كوميدي فرنسي. من أشهر مسرحياته: "طرطوف" Tarteffe، "مبغض الشر" Je misanthrop، و"البخيل" L'avare. ينظر: منير البعلبكي، **معجم أعلام الورد**، ص:443.

[2] –ينظر: محمد الدالي، **الأدب المسرحي المعاصر**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2 ، القاهرة، مصر، 2006، ص11.

[3]– أحمد أبو خليل القباني: (1866–1903م) مسرحي عربي سوري يعتبر رائد المسرح العربي الحديث هاجر إلى مصر 1883م، فهو المؤسس الأول للمدرسة الشامية التي إعتمدت على دمج التمثيل بالغناء والرقص...وكان هدف القباني من عروضه المسرحية دفع الجمهور لأخذ العبرة من قصص التراث ليستعين بها على معايشة الحاضر بصورة سليمة...ينظر:منير البعلبكي، **معجم أعلام المورد**، ص:42.

[4] – علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999، ص: 67.

[5]– يعقوب صنوع: (1839–1912م) ولد في القاهرة تعلم منذ صغره البلاغة وقرض الشعر، درس الفن المسرحي الإيطالي وقرء الأدب التمثيلي وكان يتقن ثماني لغات وقد عما مدرسا للغات الأجنبية لأبناء الخديوي، وفي عام1969 أنشأ فرقة تمثيلية مثلت أول تمثيلية عربية في مصر وعد أن عرض صنوع أكثر من مائتي عرض أمر الخديوي بإغلاق مسرحه لأسباب سياسة وقد نفي من مصر بسبب آراءه السياسية. ينظر: حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر**، ص:328.

تكوين فرقته المسرحية فكان يكتب المسرحيات لها ويدربهم عليها، وتقوم أغلب مسرحياته بتصوير الواقع الإجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه وإنتقد بعض مظاهر التخلف والظلم الإجتماعي وقد لجأ إلى:«**حيلة فنية وقعت له إستنباط الضحك في مسرحه، إستخدم النكت اللفظية والجنسية كما إستعمل الهزل والفكاهة الراقية: قدم تهريجا كما قدم أفكارا، وفهم تماما أن المسرح ينبغي (...)أن يكون فرجة، على أن يقدم فيه هدف ما**»،[1] وذلك لتقريب هذا الفن إلى قلوب العامة وبهدف تغيير الواقع.

وقد نجح كل من "مارون النقاش" و"يعقوب صنوع" و"أبو خليل القباني" في إعطاء الشرارة الأولى لتأصيل المسرح العربي ومنحه هوية وذلك بالعودة إلى الموروث الشعبي والتاريخ ومحاولة إقحامه في النص المسرحي، لتظهر بعد ذلك فرق مسرحية كثيرة منها فرقة "إسكندر مرح" و"سلامة حجازي" و"جورج أبيض"، التي عملت على نشر المسرح عربيا من خلال الجولات التي كانت تقوم بها، فقد جابت معظم الدول العربية، ومنها الأقطار المغاربية، لنشر هذا الفن وتطويره.[2]

وبهذا عرف الفن المسرحي في الوطن العربي، وانتشر انتشارا يضاهي انتشاره في المسرح الأوروبي، وذلك بفضل الفرق المسرحية والفنانين الذين حملوا على عاتقهم لواء النهوض بهذا الفن وتطويره، فكرسوا حياتهم من أجل ديموميته وحيويته وإستمراره.

أ-التراث في المسرح العربي:

إن كل أمة من الأمم إلا ولها تراثها الخاص بها والذي تعتز به وتمجده، لأنه يحمل ويحمي ذاكرتها من الزوال وبه تعرف كل أمة عن نفسها وعن كيانها وعن وجودها في الحاضر، حيث أنه لا وجود لأمة دون ماضي وتاريخ وحضارة وتراث، ويعرف إسماعيل سيد

[1] – علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي** ، ص: 69.

[2] – جمال محمد النواصرة ، **المسرح العربي بين منابع التراث و القضايا المعاصرة** ، ص: 63.

علي التراث بأنه:«**ذلك المخزون الثقافي والمتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، حيث أنه يشتمل على الكثير من القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها عادات وتقاليد(...) وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده**»،[1] ونستنتج من هذا التعريف أن الأمة التي تريد الحفاظ على وجودها وتطمح للتطور فلا غنى لها عن الحفاظ على تراثها وربطه بحاضرها.

إتجه الكثير من الأدباء العرب إلى المادة التراثية بمختلف أنواعها ليسقوا منها مادتهم المسرحية معبرين بها عن المشاكل الإجتماعية والسياسية والفكرية التي يعاني منها الفرد العربي، فهذه الظاهرة ليست جديدة في المسرح، إذ أن المسرح نشأ معتمدا على التراث: ففي مصر القديمة إرتبط المسرح في نشأته بأسطورة "إزيس" و"أزوريس" و"حروس"، وهي أقدم الأساطير التي عرفتها مصر القديمة، كما إعتمد المسرح الإغريقي أيضا على الأساطير والحكايات الشعبية، أما المسرح الروماني فيستمد أصوله من التراث اليوناني المتمثل في الأساطير والحكايات الشعبية، وقد ظل هذا الإعتماد في العصور الوسطى حتى جاءت المسيحية وإحتل التراث الديني محل التراث اليوناني والروماني[2].

ومثلما إعتمد المسرح الفرعونى والإغريقي والروماني في بداياته على التراث فإن المسرح العربي أيضا إعتمد بشكل أساسي على التراث الشعبي والأسطوري في بداياته، وتتجلى البدايات الأولى للمسرح العربي مع مارون النقاش الذي قدم مسرحيات باللون التاريخي والشعبي، وفي بداية القرن العشرين ظهر الإتجاه الواقعي في الأدب العربي الذي حاول التقليل من الإعتماد على المصادر الأسطورية، إلا أن هذا لم يمنع من إستمرار الكتاب في إعتمادهم على التراث،

[1]– سيد على إسماعيل، **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**، درا قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص:40.

[2]– ينظر: أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، مركز الإسكندرة للكتاب، مصر،1998، ص:100.

سواء الفرعوني أو الإسلامي أو القرآن الكريم وقصص التاريخ وحتى التراث الإغريقي، وقد كتب أحمد شوقي عددا من مسرحياته معتمدا على التراث منها: "كليوباترا"، "عنترة"، "مجنون ليلي". كما كتب "عزيز أباضة" أيضا عدد من المسرحيات التي إتكأت على التراث كمسرحية "العباسية" "قيس وليلى"...أما في أعمال "عبد الرحمان الشرقاوي" يتجلى لنا التراث التاريخي وكذلك الديني في مسرحياته "النسر الأخضر" و"الحسين شهيدا" و"الحسن ثائرا" ...[1]

وقد سار على هذا الطريق الكثير من الكتاب المسرحيين العرب لأنهم وجدوا في التراث ما يروي شغفهم وتطلعاتهم.

ب-المادة التاريخية في المسرح العربي:

لقد تفاعل المسرح العربي منذ نشأته مع أحداث الماضي فالتاريخ كان دائما مادة غنية للأدب عموما، وللمسرح خصوصا، لأن الماضي يكون أكثر طواعية في يد الفنان المسرحي، ليختار ما يشاء من الأحداث والشخصيات ويعزل الجوانب الأخرى التي ليست لها علاقة مع الأفكار التي يطرحها، فمن هذا المبدأ يمكن القول أن الكاتب المسرحي يتصرف في المادة التاريخية، ويعيد بناءها حسب ما يراه مناسبا لقضيته كما حاول الكاتب المسرحي العربي من خلال توظيفه التاريخ إلى معالجة القضايا الإجتماعية والسياسية والتعليمية والتربوية، متخفيا وراء ستار التاريخ .

فأحداث الماضي دِائما ما نجدها راسخة في أذهان الشعوب:«**فالإنسان يحب أن يسمع للحكايات التي يعرفها، وأن يرى بعين الخيال أو بعين التشخيص أشخاصا رسخوا في ذاكرته، فالتاريخ أحد أسباب قبول الشعب لهذا الفن**»،[2] لهذا إتجه المسرح العربي منذ طوره المبكر إلى المادة التاريخية، فكان "**مارون النقاش**" من السباقين في هذا الإتجاه و يظهر ذلك في

[1]- سيد علي إسماعيل، **أثر التراث في المسرح المعاصر**، ص ص: 45-46.

[2]- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:37.

مسرحيته: "أبو حسن المغفل" و"هارون الرشيد"، وقد حرص الرعيل الذي خلف النقاش على متابعة المادة التاريخية وتنميتها وتنويعها ويتجلى هذا الحرص في محاولة إستلهام التاريخ العربي الإسلامي في أعمال "توفيق الحكيم"[1] ومنها مسرحية "محمد رسول البشر" التي إستلهمها من التاريخ الإسلامي فقد إستلهم من السيرة النبوية وجعلها موضوعا رئيسيا لمسرحيته.

وقد إتبع توفيق الحكيم نفس النهج في مسرحية "سليمان الحكيم" والتي رمز بها إلى الصراع الدائم بين القوة الغاشمة والطاغية التي تحاول أن تجعل كل شي كالرميم وقوة سليمان الخارقة، لكن حكمة سليمان تغلب على القوى الغاشمة وتتفوق عليهم، فجاءت المسرحية جامعة بين التاريخ الديني والحياة المعاصرة، وقد تناول الحكيم في هذه المسرحية مجموعة من الأخبار التي وردت في الأصفار القديمة عن رسالة سيدنا سليمان ومعجزاته التي سيطر بها على عالمي الإنس والجن.[2]

2-بدايات المسرح المغاربي:

عرفت الساحة المغاربية فن المسرح في بداية القرن العشرين وذلك بتأثير عربي أوروبي، فقد ساهمت الحملة الأوروبية على الأقطار المغاربية في نقل موروثات الثقافة الأروبية في العديد من المجالات خاصة المسرح، أما الفضل الأكبر فيعود إلى الأقطار العربية الأخرى وخاصة مصر فالجولات التي قامت بها الفرق المسرحية المصرية إلى البلاد المغاربية كانت لها صدى واسع، فأول فرقة زارت المغرب العربي كانت فرقة "سليمان القرداحي" 1908م والتي

---

[1]- توفيق الحكيم: (1898-1988) ولد في الإسكندرية كان يعمل وكيلا للنائب العام ثم قاضيا مستشارا، إلتحق بعد إتمام تعليمه العام بكلية الحقوق وحصل على ليسانس القانون 1924م، أبعد عن الجو الفني في مصر، وأرسل إلى فرنسا لمواصلة دراسة القانون وهناك إتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية ولاسيما الأدب الفرنسي، إهتم بفن الفن المسرحي حيث كتب سلسة من المسرحيات الإجتماعية ونشرها في جريدة "أخبار اليوم"، كما إهتم بكتابة القصة والخاطرة والمقالة...ومن مسرحياته: أهل الكهف، شهرزاد، رصاصة في القلب، سليمان الحكيم. ينظر: حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق**، ص-ص:324-325.

[2]- ينظر: محمد الدالي، **الأدب المسرحي المعاصر**، ص-ص 66-67.

قامت بجولة في تونس والجزائر ثم تلتها زيارة "جورج أبيض" في 1921م ضمن جولة قامت بها إلى شمال إفريقيا بدءًا بليبيا وإنتهت بالمغرب، هذا ما دفع بعض النخبة والمثقفين في الأقطار المغاربية إلى محاولة المضي قدما في طريق الإبداع المسرحي ومحاولة تكوين فرق مسرحية لترقية هذا الفن.

فتونس كانت السباقة على الأقطار المغاربية في فتح ستار هذا الفن، فقد كانت الدايات والبايات التونسيون في أواخر القرن الثامن عشر يفتحون قصورهم للفرق المسرحية الإيطالية، أما عامة الناس فلم يعرفوا هذا الفن إلا في 1908م بعد قدوم الفرق التمثيلية المصرية التي يترأسها الممثل المصري "محمد عبد القادر المغربي" المعروف بكامل وزوز، حيث قدمت هذه الفرقة ما يقارب 72 عنوان[1].

بعد هذه الزيارات حاول التونسيون تكوين فرق مسرحية تقوم بالنهوض بهذا الفن، ففي1909 تجمع فنانون مصريون وتونسيون وكونوا فرقة "الجوق المصري التونسي" وكان لهذه الفرقة الفضل العظيم في تسديد خطى التمثيل إلى إتجاه قومي، ثم: **«تولت زيارات الفرق المصرية وزاد دعمها للفن التونسي بعد زيارة فرقة شيخ سلامة حجازي...وكان معه نخبة أبرز الفنانين العصر... وفي 1927 جاءت فرقة رامسيس وقدمت مسرحيتها المعروفة وقد لقت تشجيعا عظيما من التونسين».[2]**

وكان المنعرج الحاسم للمسرح التونسي في 1962 بعد أن قدم الرئيس "لحبيب بورقيبة" مشروعا للفرق المسرحية المدرسية، حيث أقيمت مباريات مسرحية فكان هذا المشروع بمثابة الحافز أو الدعم للرقي بهذا الفن.

[1]– ينظر: عبد الرحمان بن عمر، **لغة المسرح الجزائري بين الفصحة و العامية**، مخطوطة رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012–2013، ص: 29.

[2] –ينظر: علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص ص: 422–423.

وقد بدأ إقتطاف الثمار الناضجة للمسرح التونسي في الخمسينيات من القرن العشرين في مسرحيات "سمير العبادي" و" محمد رجاء فرحات" وعز الدين المدني"، حيث قام هؤلاء الفنانون بإعادة هندسة بناء مسرحية تونسية وذلك بإستخدام الموروث الشعبي والتاريخ.

أما المسرح الجزائري فقد تأثر بنفس العوامل التي قام عليها المسرح التونسي وذلك بزيارة الفرق المسرحية العربية، فالميلاد الحقيقي للمسرح الجزائري كان على يد مجموعة من الهواة الذين كانوا يقدمون سكاشات، حيث أصبح يعرف إقبالا واسعا من الجمهور:«**والدليل ال1500مشاهد الذين تابعوا مسرحية جحا في عام 1926 بقاعة الكورسال**»[1].

ففي البداية كان النشاط المسرحي في الجزائر مقتصرا على العاصمة وبعض المدن الكبرى فلم يشمل كل تراب الوطني، وفي بداية 1932م عرف المسرح الجزائري نشاطا كبيرا على يد" بشطارزي" و"رشيد القسنطيني"[2] حيث إمتازت عروض هذه الفترة بالواقعية والإهتمام بالقضايا الإجتماعية، وإبتداء من 1939م عاش المسرح الجزائري مرحلة عصيبة نظرا لتدخل السلطات الإستعمارية ومنع بعض العروض المسرحية التي تحمل في طياتها إيماءات يمكن أن يكون لها دور في إيقاض الحس الوطني، فكانت تونس الملاذ الآمن والمنبر الذي علا منه صوت الفرق المسرحية الناطقة بإِسم الشعب التي تدعو إلى الإستقلال، فكانت هذه الفرق المسرحية تقدم لوحات تصور فيها الصراع العنيف القائم بين المستعمر الذي يحاول الإستلاء على الأراضي الجزائرية بأي طريقة وبين الشعب صاحب الأرض.

---

[1]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته و تطوره** 1926– 1989، منشورات تبيين الجاحظية، 1998، ص: 75.

[2]– رشيد القسنطيني: (1887–1944) ولد بحي القصبة بالجزائر العاصمة، وفي 1925م انضم إلى فرقة "زاهيةالتمثيلة" التي أنشأها علالو ومثل أول مرة في مسرحية "زواج بوعقلين" وفي 1927م أسس فرتة "الهلال الجزائري" وكان يألف لها مسرحيات، وبعدها كتب كوميديا "زواج بوبرما" 1928 التي حققت نجاحا كبيرا كان هذا النجاح تشجيعا له وبداية لشعبيتة، ومن أعماله "بابا قدور الطماع" و"الحاج في باريس"...ينظر: رشيد قسنطيني، تحقيق: نذير حسين، **بابا قدور الطماع**، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط1،الحامة، الجزائر، 2005، ص:09.

وظلت هذه المصاعب تلاحق المسرح الجزائري حتى بزوغ نور الإستقلال في 1962 حيث ظهرت الأهمية بنهوض الثقافة الوطنية فكان المسرح أحد روافدها الأساسية، وقد ركز المسرح بعد الإستقلال على الموضوعات الملتصقة بالمجتمع كالفقر، الطمع، السرقة، الظلم ... فالمسرح الجزائري عموما خاض معارك حاسمة من أجل التغيير.

أماالمسرح المغربي فقد عرف الظواهر المسرحية الفولكلورية التي كانت منتشرة في أسواق مراكش المتمثلة في الحلقة ومسرح البساط، إلا أن البداية الفعلية لهذا الفن كانت في العشرنيات القرن الحالي بالطريقة ذاتها التي بدأت بها في الأقطار المغاربية الأخرى، بزيارة الفرق المسرحية العربية لدول شمال إفريقيا التي أشعلت فتيل المسرح :«**زيارة قامت بها فرق تونسية على رأسها محمد عز الدين للبلاد في عام 1923، وكانت الحركة المسرحية في تونس قد إنبثقت وتطورت مع الحقبة الأولى مع القرن العشرين**»،[1] فهذه الزيارات أكسبت الحركة المسرحية في المغرب أهمية كبرى وفسحت الطريق للإبداع ومن ثمارها تكوين أول فرقة مسرحية مغربية في 1924م وهي من طلبة :«**ثانوية مولاي إدريس بفاس كانت أول قاعدة إنطلقت منها تجربة المسرحية الأولى**»،[2] كما تكونت في 1927م جمعية "مدرسة العاصمة الرباطية" كما تلتها ميلاد "جوق التمثيل" في 1930م، فقد ساهمت هذه الفرق في تعميق الإتجاه المسرحي في المغرب وتعميمه على ربوع الوطن، إلا أن المسرح المغربي شهد فترة ركود في الثلاثينات والربعينات، ويعود ذلك إلى الظروف التي كانت تعيشها الدول المغاربية فقد كانت الحرب لم تضع أوزارها بعد، لذلك كانت السلطات الإستعمارية تشدد الخناق على هذه الفرق المسرحية، لأن الفن كان دائمًا فن توعوي توجيهي يدعو إلى يقظة النفوس.

فلما إنتهت الحرب ظهرت من جديد فرق مسرحية ساهم في نضج المسرح المغربي ومن بينها "الفرقة الوطنية" التي برز من بين صفوفها "أحمد الطيب العلج" في 1962 حيث قدمت

---

[1]– علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص: 469.

[2]– م ن، ص: 469.

أكثر من أربعين مسرحية منها "الشهيد" "الحارة" "الياصيب" "السعد" و"الأكباش يتمزقون..."[1] .

فمن هنا يمكن القول أن المسرح المغاربي عاش نفس الظروف وخضع لنفس العوامل، فأغلب الدول المغاربية كانت خاضعة للهيمنة الإستعمارية، فهذه الظروف ألزمت المسرح بتقمص دور توعوي توجيهي تعليمي متكأة في ذلك على بطولات أمجاد العرب والأمازيغ والمسلمين ليغرسوا في الشعوب الثقة وتنمية روح المقاومة والإفتخار بالأمجاد.

أ-توظيف التاريخ في المسرح المغاربي:

شكلت العودة إلى التاريخ إحدى المعالم التي طبعت حركة التأليف لدى نخبة من رواد المسرح المغاربي، فالعودة إلى التاريخ مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الإسلامية، العربية والأمازيغية، والتي تمثل إحدى الركائز الأساسية لشخصيات الشعوب المغاربية لهذا لجأ كافة فنانو الأدب وخاصة الكتاب المسرحيين إلى إستحضار التاريخ ليقفوا في وجه بطش المستعمر و مقاومته.

تحول التاريخ في العديد من النصوص المسرحية إلى قناع لمواجهة مشكلات الحاضر ذلك لأن :«**المسرحية التاريخية في أدق معانيها وأحداثها لا تلتزم بطبيعتها بالتناول الأكاديمي للتاريخ فليس من غاياتها معالجة التاريخ معالجة منهجية، بل ليس من غاياتها التاريخ في حد ذاته ومن ثمة فهي لا تتعاقبه تعاقبا زمنيا ولا تنظر إليه بتفاصيله وجزيئاته وهوامش، بل تأخذ منه مايلقى ضوءا على الرؤية الفنية المطروحة**»،[2] يميل "فمحمد فتوح" هنا إلى القول بضرورة التعامل مع المادة التاريخية في المسرح بمساحة من الحرية لأن غاية المسرحي أولا وأخيرا ليس نقل الأحداث، فلو كان كذلك لما لعد مؤرخا، بل مهمته خلق عوالم فنية يوظف فيها

[1]- ينظر: عيسى خليل الحسيني، **المسرح نشأته وآدابه و أثر النشاط المسرحي في المدارس**، ص:198.

[2]- محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر، نقلا عن:محمد الدالي، **الأدب المسرحي المعاصر**، ص ص: 55- 56.

التاريخ فيختار منها شخصياته أو أحداثه ويسعى إلى تبيين رموزها ودلالتها التي تحملها، فالكاتب المسرحي لا يكتفي بمجرد عرض المادة التاريخية دون هدف بل هناك مجموعة من الدوافع جعلته يغوص في أغوار التاريخ، أولها قدرة التاريخ على التأثير في الوجدان والتعبير عن الواقع المعاش وطموحات الإنسان وأماله، فالتاريخ ستار يرسلون من خلاله رسائل وأفكار بطريقة غير مباشرة، فمن هنا يمكن أن نعد التاريخ الطريق الأسلم والأنسب، كما أن الماضي دائما ما نجده يحمل إيجابات على الحاضر والمستقبل.

ولعل أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية في الجزائر كانت على يد محمد المنصالي وفرقته، وكذلك الشاعر "محمد أل خليفة" في مسرحيته المعنونة "بلال بن رباح" سنة 1938م وهي مسرحية شعرية في الأساس تحث الشعب الجزائري على الصبر لنيل حريتهم كما نالها بلال الصحابي الجليل مؤذن النبي صلى الله عليه وسلم، كما تحمل هذه المسرحية في طياتها قيما دينية وأخلاقية وثقافية، وسار على هذا الدرب الكثير من أبناء جيله "كمحمد واضح" و"عبد الرحمان ماضوي" و"محمد الطاهر فضلاء" في مسرحية "ماسينيسا ملكا".

أما في تونس نجد "خليفة السطنبولي" من السباقين إلى الغوص في أغوار التاريخ التونسي والإسلامي، فكتب مسرحية "المعز لدين الله الصنهاجي" وكذلك مسرحية "سقوط غرناطة" في 1940م ومسرحية "زياد الله الأغلبي"، فكل هذه المسرحيات تدور في قالب تاريخي وتختار لنفسها أحداثا من التاريخ التونسي القديم.[1]

وقد حاول **عز الدين المدني** في بداية الخمسينيات إبراز هذا الإتجاه والتعمق فيه، ويظهر ذلك في مسرحياته " ثورة صاحب الحمار" في 1971م و"رحلة الحلاج" في 1973م و"ديوان الزنج" 1974م و"الغفران" 1976م و"مولاي السلطان لحسين الحفصي:«**هو في**

[1]– ينظر :علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص–ص:423–424.

الأساس كل ما يفعله كاتب المسرحي ذكي الفؤاد، صافي البصيرة حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي منه الأجزاء الميتة ويستبقي الأجزاء الحية، وينظر إليها نظرة عصرية».[1]

فعز الدين المدني كثيرا ما نجده يقدم شخصياته بطريقة مستحدثة وبلغة فنية إستطرادية، وإلى جانب عز الدين المدني نجد الفنان التونسي "مصطفى الفارسي" تبع نفس النهج وذلك في مسرحيته "الفتنة" التي أصدرها في 1969م ويحاول فيها الفارسي أن يقدم الحدث التاريخي المعروف بمقتل عثمان الذي كان نتيجة فتنة.

فقد وضع الفارسي الحدث التاريخي داخل إطار خارجي عبارة عن مسرحية أخرى تجري حوادثها في العصر الحاضر، فيرسم شخصية "سليم" الذي كان يحب هدى ثم أهملها وتركها تنتظر فترة طويلة حتى أودى اليأس بما كان في فؤادها ويأتي "الملقن" ويتقدم لخطبة "هدى" التي رحبت به و أتفقت معه على الزواج، هذا ما زاد من غيض سليم وبهذا ينتهز "سليم" فرصة ويقضي على "الملقن" بطعنه بسكين فالطعن بسكين حقيقية قاصدة تمثل شخصية عثمان، فالفارسي في هذه المسرحية يحكي لنا في وقت واحد عن قصة من الحاضر وقصة من الماضي، وقد أحاط بضرورة هذه المسرحية بالفكاهة والمأساة.

3-دواعي توظيف التاريخ في المسرح المغاربي:

إن التاريخ هو روح الأمة وأحد مقوماتها الأساسية، فالأمة التي تتخلى عن تاريخها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ .

التاريخ إذا دعامة أساسية وركيزة تميز أمة عن سواها والعودة إليه لا يعني الضعف أو التراجع، لأن التاريخ هو الإلتفات إلى الوراء خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام خطوات عديدة، فالذي يجهل تاريخه ولا يستحضره لا يمكن أن يقبض على الحاضر أو يؤسس للمستقبل.

[1]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص:437.

وقد يصعب حصر الغايات والأهداف التي قصد إليها الكتاب في مسرحياتهم، وهذا حسب رؤاهم وإتجاهاتهم لكن نستطيع أن نحدد الدوافع الأساسية لتوظيف التاريخ:

أ-الهدف السياسي: مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي.

يستعير الكاتب المسرحي الأصوات التاريخية، ويتخذها قناعا ليتستر بها في مواجهة القهر السياسي المفروض على مجتمع ما، فلقد كانت الظروف السياسية والإجتماعية القاسية التي مرى بها المواطن في جميع الأقطار المغاربية لها وقع قاس على المثقفين عموما و الكتاب المسرحين بشكل خاص، وهذا ما دفعهم للجوء إلى التاريخ، فلم يكن ذلك هربا من السلطة الإستعمارية بل هربا أيضا من السلطة الإجتماعية، لأن الإنسان بطبعه لا يميل إلى طريقة الوعظ المباشرة بل نجده أكثر ميولا إلى الإحاءات والإماءات، ويحاول أن يستشف من وراء السطور الرسائل التي يحاول الكاتب بعثها لهم وفك ألغازها.

ولعل مسرحية "**يوغرطة**" لـ"**عبد الرحمان ماضوي**[1]" إحدى المسرحيات الجزائرية المتميزة التي أُستلهمت من التاريخ الجزائري في الفترة النوميدية لتستقي منه عبق الماضي من منظور حديث، ففي هذه المسرحية نجد الكاتب يجمع بين السياسة والحرب والخيانة والغدر وحب الوطن، كما إنه يسلط الضوء على مقاومة أمير نوميديا "يوغرطة"، بطل المقاومة الأمازيغي، الذي يواجه الإحتلال الروماني بكل شجاعة وقوة، فالماضوي في هذه المسرحية لم تكن غايته سرد الأحداث التاريخية فحسب بل كانت له أهداف أبعد من هذا والتي تتمثل في إيقاض الحس الوطني وضرورة توحيد الصفوف والصمود أمام المستعمر الفرنسي .

[1]- عبد الرحمان ماضوي: (1925-2013م) إشتغل كناشر في الشركة الوطنية للنشر والتوزيع خلال سنوات الستنيات، وأسس فيما بعد مجلة "مقيدش" هي أولى المجلات المختصة في الشريط المرسوم في الجزائر، وقد فتحت هذه الأخيرة المجال لمواهب شبانية كما ساهمت في إبراز العديد من الأسماء الجزائرية المميزة، أما مؤلفاته الأدبية فتتمثل في مسرحية بعناوين: يوغرطة وقصة عنوانها: الليلة الثانية بعد الألف. ينظر: الشيخ أبو عمران، **معجم مشاهير المغاربة**، منشورات دحلب، الجزائر، 2007، ص-ص:283-284.

فبعدما إختار يوغرطة لنفسة طريق المقاومة يطعنه الجميع في ظهره، فبعض القرى النوميدية تفتح أبوابها للرومان عن طواعية وما يزيد الأمر تعقيدا خيانة كل من "ملكبعل" و"بوميلكار" المساعدين المقربين ليوغرطة فيوقعان على وثيقة الصلح مع القائد الروماني "ميتلوس"، ومن أجل تسليط الضوء أيضا على حالة التقاعس يورد الماضوي في الفصل الثاني سعي "فراكسين" وهي شخصية دينية ومن كبار أعيان الأوراس، الذي يجتمع مع يوغرطة ويحاول إقناعه بضرورة وضع السلاح واللجوء إلى السياسة لأنها السبيل الوحيد لهم، لأنهم لا يمكن هزم الجيوش الرومانية ويظهر ذلك في قوله:

- **فراكسين:" نعم بالسياسة (...) فالسياسة عامل فعال لو علمت، إنكم تمقتونها ولكم بعض الحق لأن السياسة ميدان غريب، تنقلب فيه القيم والحقائق(...) نحن يا ولدي في منزلة خرفان، في قبضة ذئاب، لا نستطيع إلا أن نجاهر بوديعتنا وضعفنا (...)"**[1].

فكل من فراكسين و"ملكبعل" و"بوملكار" فهي تمثل شريحة من المتخاذلين والمتعاونين مع الرومان وفي الحقيقة يرمزون إلى شريحة من الشعب الجزائري التي إختارت لنفسها الإنضمام إلى صفوف العدو الفرنسي بدلا من السعي لتغيير الوضع.

وبهذا ينزل يوغرطة عند رغبة الرومان ويوقع على إتفاقية الهدنة، وقد أحس أنه يخذل وطنه وشعبه فيحدث نفسه قائلا:

- **يوغرطة : ...كأني طعنت أحد ... ولكن من طعنت؟**[2] .

وبعد هذه الهدنة يفقد يوغرطة توازنه النفسي فيذهب بين الفينة والأخرى إلى الجبل ليحصل على الراحة النفسية، وفي يوم من الايام يلتقي بشيخ في الجبل فيرفع من معنوياته فيقول :

[1]- عبد الرحمان الماضوي، **يوغرطة**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1979، ص:38.

[2]- م ن، ص:83.

- **الشيخ:« يوغرطة(...) قد كنت توجد من لا شيئ عالما فياضة روحه فصرت لا ترى في العالم المتدفق إلا العدم(...) لقد كنت للمجاهدين قدوة فصرت اليوم عبرة » .**[1]

كما يحكي له لعبة الحرب التي كان يمثلها الأطفال ويتنافسون، أيهم يكون يوغرطة، وهذا يؤكد له أنه ليس مجرد شخص يريد الحكم، وإنما بطل في نظر شعبه، هذا ما زاد من عزيمته وقوته، كما تقوم "رنيدة" زوجة يوغرطة بحث زوجها على القتال وعدم التفريط في وطنه وشعبه، وما زاد من أمل يوغرطة هو إنتفاض بعض القرى النوميدية على الرومان، كما بشر بثورة أهل الأوراس على "فراكسين" وقتلهم له بعد إكتشافهم خيانته، فكانت هذه كلها إشارات ليوغرطة ليتحرك ويسعى لتحرير وطنه من جبروت الرومان، فكان لا سبيل له إلا طلب يد المساعة من "بوكوس" وهو مالك موريطانيا ووالد زوجته "رنيدة"، وما لم يكن يعرفه يوغرطة أنه سيقع قريبا في شرك الأعداء، فقد نصب كل من "بوكوس" و"غودة" أخو يوغرطة و"سيلا" ممثل الرومان فخا للإمساك به، وبينما كان يوغرطة في الطريق إلى صهره لطلب المساعدة، علمت "رنيدة" بالمكيدة المحاكة ضد زوجها فقررت أن تلحق به وتنقذه من هذا الفخ، فبينما يجلس يوغرطة مع صهره الذي هيأ له كأس من السم تقتحم رنيدة المجلس وتخبر زوجها بالمكيدة إلا أن الأوان قد فات لأن القصر محاصر كله بجنود "سيلا"، فيفقد يوغرطة ثقته بكل من حوله حتى زوجته، فكان الحل الوحيد أمامها إلا شرب كأس السم الذي أعيد ليوغورطة لإستعادة ثقة زوجها وفي مشهد درامي يصف لنا الماضوي تضحية "رنيدة، " **تأخذ الكأس وتتجرعها ثم تلقيها بعيدا متوجعة**"

- **يوغرطة: الكأس مسمومة ؟**
- **بوكوس: الكأس مسمومة ؟**
- **رنيدة: (تتكلم و يداها على بطنها) أعرف...أنها مسمومة، وشربتها لئلا تقول : أني**

[1]– عبد الرحمان الماضوي، **يوغرطة**، ص:93.

نفرت من نجمك الآفل(تسقط على الأرض) .[1]

ويخرج يوغرطة من المجلس حاملا جثة زوجته وتاركا خلفه سيفه، ويدخل "طكفريناس" خلسةً ويأخذ السيف.

يحمل المشهد الأخيرمن المسرحية الكثير من الدلالات فأخذ "طكفريناس" لسيف دلالة على إستمرار المقاومة على يده فهو يحمل نفس القيم والمبادئ التي لدى يوغرطة، لأنه ترعرع على يديه، فالماضوي يحث الشعب الجزائري على حمل السلاح لإسترجاع أرضهم، لأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، فالمسرحية تحمل دلالات تخدم الحاضر السياسي الجزائري المتمثل بسيطرة الإحتلال الفرنسي فالكاتب يدعو المتلقي إلى الإعتبار من هذه المسرحية .

والجدير بالذكر أن الكاتب حرص على تضمين أحداث المسرحية بسنوات وقوعها ولم يقف عند هذا بل حافظ أيضا على أسماء الشخصيات والأحداث الكبرى، كما وردت في كتب التاريخ، ولكنه اختار من التاريخ الطويل للشخصية لحظة وحدثا دراميا واحدا هي لحظة سقوط يوغرطة نتيجة عدة أسباب أبرزها الخيانة، وتدعو المسرحية ككل لضرورة رفع السلاح في وجه الإستعمار الفرنسي وعدم الإكتفاء بالعمل السياسي لأن الحرية تنتزع إنتزاعا على أيدي الثوار، وتسلم تسليما للساسة.

ب-الهدف الإجتماعي: مسرحية "بئر الكاهنة" لـ"محمد واضح".

المسرح والمجتمع ثنائيتان متلازمتان، بل وجهان لعملة واحدة، فهي الكل الذي لا يتجزء، فالمسرح هو المنبر الحر لتحليل وتفكيك الإشكاليات، فهي كلمة وصورة وإشارة تتحرك وتحرك معها المنظومة الإجتماعية و: «**المشكلة الإجتماعية هي خلل في بعض جوانب أو شؤون المجتمع يشعر به الأفراد ويقدرون خطورتها، وتصبح المشكلة الإجتماعية ظاهرة**

[1]- عبد الرحمان الماضوي، **يوغرطة**، ص:137.

تعتبرها مؤسسات المجتمع (الأسرة) مصدر ضرر في الحضارة »،[1] والمشكلة الإجتماعية عموما ليست مطلقة فهي تختلف بإختلاف البيئة والظروف الزمانية والإجتماعية، فهنا تكمن مهمة المسرح في معالجة هذه المشاكل الإجتماعية مهما إختلفت الظروف الزمانية أو المكانية أو الجغرافية .

ويتكأ المسرح في معالجته للمشكلة الإجتماعية على مصادر متعددة تساعده في توعية المجتمع بخطورة آفة إجتماعية ما، ومن بين هذه المصادر نجد المصدر التاريخي الذي هو صالح ليحمل على أكتافه المشاكل الإجتماعية بشتى أنواعها: الفقر، البطالة، الجريمة، الطمع والزواج ...

ومن بين الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين وظفوا التاريخ لهدف إجتماعي نجد "**محمد واضح**" في مسرحيته المعنونة: "**بئر الكاهنة**"، فمحمد واضح في هذه المسرحية يعرض مشكلة إجتماعية في تاريخ حياة الأمة الجزائرية وذلك بمنظور تاريخي .

تتناول المسرحية العلاقة بين العرب والأمازيغ وهي مسألة شائكة ومسكوت عنها في الثقافة الجزائرية قبل الإستقلال وبعده، فمسرحية "بئر الكاهنة" هي من أهم الإبداعات المسرحية التي عرضت البدايات الأولى لحضور العنصر العربي في الجزائر، وذلك في الفتوحات الإسلامية بقيادة "حسان بن نعمان" قائد الجيش الإسلامي في المغرب العربي، إلا أن حسان يخسر معركته ضد الملكة "الكاهنة" وتكبده أكبر هزيمة على الإطلاق، فالكاهنة كانت ترى في أن العرب مثل الإحتلال الروم طامعين في ثروات بلادها، إلا أن حضور هذه الجيوش كانت بغية نشر الدين الإسلامي الحنيف، وهذا ما كانت تجهله الملكة الكاهنة، إلا أن الكثير من أتباع الكاهنة لم يريدوا هذه الحرب ومنهم إبنتها "آنتينيا" و"خالد" وهو أسير عربي تبنته الكاهنة، فغرورها وكبريائها منعها من الصلح مع العرب ويظهر ذلك في :

[1]– حسين بن مشيش، **المسرح الجزائري إتجاهاته وقضاياه**، 1990–2006، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)، جامعة لحاج لخضر باتنة، 2008– 2009، ص:13.

الكاهنة : لن يقول قائل أن البربر إستسلموا دون قتال! لن يقول قائل أنهم جبنوا، وإن هزموا قبل أن يخوضوا المعركة ! ولن ترضى الكاهنة بذلك أبدا أبدا!

خالد : لن يكون قومك مغبونين إذا صالحت العرب .

الكاهنة : والعار!؟ كيف يمحى العار؟.

آنتينيا : نعم يا أمي الصلح كريم لا يدنس الشرف .[1]

إلا أن إصرار الكاهنة حال دون ذلك، بل إتهمت خالد بالخيانة والتواطؤ مع العرب لهذا إحتجزته مع آنتينيا في قصرها، ريثما تهدأ الأمور، وبعد قدوم "غورطة" و"يوغور" وهما ولدا الكاهنة ليخبرا أمهما أن الجيوش العربية تعسكر قريبا من مملكتها وذلك بقيادة "حسان بن نعمان" الذي توعدها بالرد بعد هزيمته الأولى، تجتمع الكاهنة مع أبنائها للبحث في إعلان الحرب فيحاول كل من يوغور وغورطة إقناع أمهما بخيار الصلح والسلم .

غورطة: ونحن؟ هل تستمعين إلينا؟ نحن جميعا على رأي خالد .

الكاهنة: ولما لا تكونون ؟ ... ألستم جميعا أبنائي؟ .

يوغور: وشعبك ؟ لما تدفعين بشعبك بحرب لا يريدها ؟ إن شعبك لا يريد هذه الحرب ، لأنه لا يرى لها مبررا.

يوغور: لعلك لا تعرفين أن كثيرا من البربر قد إعتنقوا الإسلام من زمن بعيد، وأن لهم مساجد وأنهم يقيمون الصلاة .

الكاهنة: أعرف هذا أيضا، وأعرف أيضا أنك وأخاك وأختك تميلون إلى الإسلام

[1]– محمد واضح، **بئر الكاهنة**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص–ص: 18–19.

وستستسلمون[1].

فرغم إلحاح أبناء الكاهنة على ضرورة التعايش السلمي بين العرب والبربر إلا أنها ترفض ذلك، وتقرر تطبيق سياسة الأرض المحروقة، وذلك بحرق كل المحاصيل الزراعية والأشجار، ضنا منها أن الجيوش الإسلامية طامعة في خيارات البلاد، فالدمار الذي ألحقته الكاهنة بأرضها وشعبها أدى إلى سخطهم، فالجيش البربري والجيش العربي لم يخوضا معركة بل إكتفى المسلمون بالقضاء على فرقة جيش الروم الذي كان في مقدمة الجيش البربري وبعدها يخرج حصان أبيض يحمل علم أبيض من خلف جيش حسان، وهكذا يتصافح كل من الجيشين ويفضلان العيش في سلام تحت راية الإسلام .

وهكذا تخسر الكاهنة حربها على العرب وعلى شعبها، ونراها في المشهد الأخير عند بئرها، وهو المكان الذي تمارس فيه السحر، وهي برفقة حاجبها متزينة بحليها وتلبس أحسن لباسها ، وفجأة يظهر حسان وفي يده سيف محاولا قتلها إلا أن سيفه يتوقف دون أن يصل إلى عنق الكاهنة، وذلك بفعل السحر الذي تمارسه، وبعدها يحملها حاجبها ويلقيها في البئر ثم يلقي نفسه بعدها، ويرى حسان آنتينيا وخالد مقبلين من بعيد ويديهما متشابكان .

فالكاتب إختار للمسرحية خاتمة غنية بالدلالات والإحاءات، فقدوم خالد وحبيبته أنتينيا وترحيب حسان بقدومهما دليل على إنتصار الحب والمودة بين العرب والبربر وهي الفكرة الجوهرية التي سعى إليها محمد واضح إلى تجسيدها في مسرحيته.

فتوظيف التاريخ المغاربي في هذه المسرحية جاء في خدمة أهداف إجتماعية تتعلق بإطفاء نار الفتنة بين العرب والأمازيغ، وأنهم أمة واحدة، وهذا ما أكده الكاتب في إهداءه :«**إلى الذين آمنوا بوحدة الأرومة في أبناء المغرب العربي**».[2]

---

[1] – محمد واضح، **بئر الكاهنة**، ص:49.

[2]– م ن، ص:05.

فالقضية البربرية قضية عويصة حاول المستعمر الفرنسي إستغلالها وذلك بإثارة الفتنة بين البربر والعرب بغرض ضرب الروح الوطنية والقضاء على مقومات الشعب ووحدته، فالمسرحية كانت ردا صريحا لكل من حاول التلاعب بهذا الوتر الحساس .

والجدير بالذكر أن الكاتب راهن على الصدق التاريخي فشخصية الكاهنة وحسان بن نعمان شخصيتان واقعيتان ذكرت كثيرا في كتب التاريخ، كما أن أحداث هذه المسرحية وقعت حوالي 75هـ إلى 80هـ حسب المصادر التاريخية والمواقع التي تدور فيها المسرحية موجودة اليوم في ولاية تبسة "بئر العاتر".

ونخلص مما سبق أن الكاتب يملك رؤية إجتماعية إصلاحية بفضل قراءته المعمقة لمعطيات التاريخ، فكان طرحه للقضية في هذا الوقت عبارة عن مغامرة بحد ذاتها لأن معظم المثقفين والفنانين يتحاشون الخوض في هذه المسألة لأن لها أبعاد سياسية.

ج-الهدف التعليمي: "مسرحية الناشئة المهاجرة" لـ"محمد صالح رمضان""[1].

شكل المسرح منذ نشأته آداة للتواصل الإنساني الذي يعتمد على نقل الخبرات الإنسانية والقيم الثقافية والمعارف والإتجاهات والإرشادات الأخلاقية، كهدف أساسي في تثقيف وتنوير الشعوب والجماهير، فالمسرح منذ نشأته حتى اليوم إستخدم قدراته التعليمية في نقل الحقائق .

[1]- محمد الصالح رمضان (1914-2008) من قرية القنطرة ولاية باتنة تعلم القرآن في سن مبكر، و1934 إنتقل إلى قسنطينة ولازم دروس الشيخ غبن باديس في الجامع الأخضر حتي 1937 فعينه الشيخ معلما في مدرسة التربية والتعليم بقسنطينة، انخرط في النظام المدني للثورة التحريرية عام 1958 بمهمة القضاء للفصل في القضايا التي تخص الجزائريين وللتغطية على عمله السري كان يدرس في مدرسة ا"لتهذيب العربية". بدأ صالح رمضان الكتابة منذ 1937م حيث نشر قصائد ومقلات بمجلة "الشهاب" وله عدة مسرحيات منها: الخنساء، الناشئة المهاجرة، المولد النبوي...ينظر: بوعلام بلقاسم، **موسوعة أعلام الجزائر 1954-1962**، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، الجزائر، 2007، ص-ص: 116-119.

ومن الكتاب الجزائريين الذين لمع نجمهم في هذا الإتجاه نجد الكاتب المسرحي الكبير "**محمد الصالح رمضان**في مسرحيته: "**الناشئة المهاجرة**"، وتدور أحداث هذه المسرحية حول الهجرة المحمدية من مكة إلى المدينة المنورة، والمواقف التي إتخذها أبناء "أبو بكر الصديق" وغيرهم من أتباع الرسالة المحمدية، كما تعرض الجانب الآخر أي الرافضين والداعين لقتل الرسول صلى الله عليه وسلم.

وتبدأ المسرحية بإجتماع للمشركين ومعهم إبليس على هيئة شيخ حيث يبحثون في هذه الندوة عن كيفية قتل النبي ويخرجون من هذا الإجتماع بقرار مهم وهو قتل النبي (ص)، حيث رأى "أبو جهل" أنه من الضروري أن تختار كل قبيلة شابا قويا منها فترسله ليتساعدوا مع أبناء القبائل الأخرى لقتل النبي، وبهذا تكون كل القبائل مشاركة في دم الرسول، ولن يستطيع أتباعه الأخذ بثأرهم، ويسمع "أبو بكر الصديق" بهذا القرار ويقرر الهجرة رفقة النبي في سرية تامة إلى يثرب وقد طلب "أبو بكر الصديق" من أولاده "أسماء" و"عبد الله" و"عائشة" إلتزام الصمت وعدم الإفصاح عن مكانه، كما يقرر أنه سينام "علي بن أبي طالب" في مكان الرسول وقد جرى الأمر حسب الخطة المرسومة، حيث نام علي في مكان الرسول، وسرعان ما أتى "أبو جهل" ومعه فرقة من الفتيان من القبائل المتفرقة ليترقبوا خروج النبي لقتله إلا أنهم غطوا في نوم عميق فلا يصحون حتى بزوغ الفجر ليكتشفوا أن من نام في مكان الرسول هو "علي بن أبي طالب"، هذا ما يزيد من غضب "أبو جهل" ويزداد إصراره في قتله، وبعدها يتجه "أبو جهل" إلى منزل "أبو بكر الصديق" ليسأل أولاده عن أبيهم وعن النبي (ص) إلا أن أولاد "أبو بكر" لم يفصحوا عن مكان أبيهم حتى عندما سألهم جدهم "أبو قحافة" عن أبيهم لأنهم يعرفون أنه في صف المشركين .

وفي المشهد الأخير نرى إبن أبو بكر "عبد الله" وهو يبشر أختيه بأن أبوه والرسول (ص) قد وصلا إلى يثرب سالمين.

إننا نستشف من خلال هذه المسرحية أنها إستحضرت بعض الحوادث التاريخية ما تعلق بالهجرة النبوية من مكة إلى المدينة المنورة، وعرضها في قالب مسرحي درامي محكم .

"**وليس عجبا أن ينبت الأدب المسرحي في أحضان الدين، لأن المادة الدينية قديمة قدم الإنسان نفسة** "[1] وبهذا تكون صالحة في أي زمان و مكان .

لقد كان التاريخ العربي الإسلامي أكبر ملهم للأدباء المسرحيين، ولا عجب في ذلك، لأن هذا التاريخ زاخر بالأمجاد وبالبطولات، كما أنه تاريخ آبائهم وأمجادهم، كما أنه ملئ بالأحداث الدراميةالتي تصلح للتناول المسرحي وغاية الكاتب من وراء معالجة هذا الموضوع هي غاية تربوية تعليمية محضة .

قد حرص محمد صالح رمضان على غرس مجموعة من المبادئ والقيم في قلوب الجيل الصاعد: كالصبر والشجاعة والفداء والتضحية ... وقد إختار أن تكون الناشئة عنوانا لمسرحيته، لأنه أولا وأخيرا يوجه خطابه بالخصوص إلى فئة الشباب الجزائري، حيث يحثهم على ضرورة تغيير واقعهم وعدم الرضوخ للأمر الواقع، لأن مفاتيح التغيير موجودة لديهم والدليل أن فئة الفتية هم الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية إنجاح الهجرة النبوية، فمثلا علي بن أبي طالب خاطر بنفسه من أجل إنقاذ النبي (ص) وتخليصه من كيد الكفار، كما لا يمكن أن ننسى الدور البطولي الذي لعبه أولاد أبو بكر الصديق في صبرهم لأذى المشركين و إلتزامتهم الصمت، وهذا ما أدى إلى إنجاح خطة الهجرة، فدور كل من علي وأولاد أبو بكر يعكس دور الناشئة في تحقيق إنجازات عظيمة فرغم صغر سنهم، إلا أنهم لم ينزلوا عند مشيئة "أبو جهل" فوعيهم كان أكبر من هذا، وهذا هو المطلوب من الناشئة اليوم.

كتبت المسرحية في وقت كانت الجزائر مازالت تعاني من ويلات الإستعمار ولهذا كان المجتمع الجزائري بأمس الحاجة إلى بصيص أمل ليتجاوز الواقع المرير ويرسم لهم طريق

[1]– محمد الدالي، **الأدب العربي المعاصر**، ص:65.

الأمل، فمحمد صالح رمضان أراد أن يؤكد من خلال هذه المسرحية أن الحق سيعود لأصحابه والإيمان سينتصر وأن الباطل لا محالة زائل، وهي رسالة مباشرة للمستعمر الفرنسي.

إن الدارس لمسرحية "الناشئة المهاجرة " لا يجد عناء كبيرا في الإهتداء إلى مضمونها التاريخي، وهدفها التعليمي فالأحداث والمواقف التي حفلت بها المسرحية، وكذلك الشخصيات التي تعالقت معها هي أحداث ومواقف وشخصيات حقيقية، والدليل على ذلك التوضيحات التي أوردها محمد الصالح في الهامش .

4- خصائص المادة التاريخية في المسرح المغاربي:

إذا كان التاريخ موضوعا أساسيا للمسرح عند جميع الأمم، إلا أن هناك تباينا في تناول هذا الموضوع عند كل أمة، فكل أمة خصائص تميزها عن غيرها، لهذا كان إستخدام التاريخ عند الكتاب المغاربة له خصائصه الفريدة بسبب الظروف التاريخية، وبسبب الغايات والأهداف المختلفة التي يرمي إليها كل كاتب، ويمكن إستخلاص هذه الخصائص أو المظاهر في النقاط التالية:

1/منذ نشأة المسرح المغاربي حتى اليوم يعاني كتاب المسرح من مشكلة اللغة، فهناك من يميل إلى إستعمال اللغة الفصحى لأنها اللغة الأولى للأدب والأرقى وتفهمها جميع أقطار العربية، في حين يفضل البعض اللآخر الكتابة بالعامية، لأنها الأقرب للمجتمع ولوصف همومهم، وبذلك خسر الكتاب المسرحيين معركتهم في خلق لغة ثالثة تتناسب مع هذا الفن إلا أن المسرحية التاريخية إستطاعت أن تتخلص من هذه المشكلة فإختارت لنفسها اللغة الفصحى لأنها تليق بها أكثر، وتكون ذا صلاحية للقراءة الأدبية، وتنافس لغتها الراقية كل من الشعر والرواية والقصة، أو يمكن أن نقول أنها تحتل في هذا المجال مكانة أوفى، وذلك بسبب طبيعة الفن المسرحي وعلاقته بالمتلقي، لأن الكاتب المسرحي يواجه المتلقي مباشرة، في حين أن الشاعر أو الروائي تكون هذه المواجهة غير مباشرة :«**ولهذا كان الكاتب المسرحي مضطر إلى**

أن يكون أسرع من غيره في تطوير أساليبه »،[1] فالكاتب المسرحي إذا يطلب منه إستجابة متفرجيه كاملة لا نقص فيه.

2/أدرك المسرحيون المغاربيون وهم يتناولون المادة التاريخية أنهم ليسوا مؤرخين، فإن إعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات: **«فحوادث التاريخ وشخصيات المدرسة الكبرى في مضمار تعليمها وتحريكها تجاه الماضي والمستقبل، كون شخصيات وحوادث التاريخ ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بإنتهاء وجودها الواقعي»**،[2] فإن لها ذلك الجانب الشمولي الباقي القابل للتجديد في أي زمان ومكان فيشغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره.

3/ طوال مدة القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي، كانت الأقطار المغاربية تعيش حالة واحدة من الهيمنة الإستعمارية الغربية فكان لكل قطر واقعه الخاص به مشاكله النابعة من هذا الواقع، إلا أن الطموح نحو الإستقلال والتغيير كان واحدا وقد واجه المسرح المغاربي هموم التحرر بالإتجاه نحو المسرحية التاريخية، لأنها تعبر بإمتياز عن هذه المرحلة، وتسعى إلى إذكاء الروح الوطنية والقومية، وظلت على هذا النهج حتى بعد الإستقلال.[3]

4/ تفاوتت المسرحية التاريخية في أسلوب تناولها للمادة التاريخية فقد ذهب بعض المسرحيين المغاربة إلى النهل من تاريخ الأمة الإفريقية، في حين ذهب البعض الأخر إلى تناول صراع المسلمين مع الكفار، أما البعض الآخر إعتمد على التاريخ الأمازيغي ليصور الصراع بين القوى المتعارضة.

---

[1]– فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص:21.

[2]– خالد سعسع، «**إستلهام التراث في المسرح العربي قراءة في مسرح سعد الله ونوس**»، مجلة إشكاليات، العدد 11، معهد الآداب واللغات المركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، فبراير 2017، ص–ص: 11–12 .

[3]– ينظر : فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص: 16–17.

5/ كانت المادة التاريخية مرتعا مكينا لإبراز الغاية الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح المغربي حتى اليوم، فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ، لهذا إندفع الكتاب المسرحيون إلى إستلهام المادة التاريخية، لأنها أكثر إقناعا للمتفرج، لأنها أحداث يعرفها ومتغلغلة في ضميره، فكأن المادة التاريخية كانت تمهد الطريق أمام الكاتب لإيصال ما يريده إلى الجمهور، فكثيرا ما نجد شخصية "هارون الرشيد" و"طارق بن زياد" و"صلاح الدين الأيوبي" في المسرحيات المغاربية فكيف لا يستثار الجمهور بهذه الشخصيات العظيمة التي صنعت المنعرجات الهامة في تاريخ الأمة العربية.

تركيب :

لقد مثلت مرحلة استلهام التاريخ وأحداثه المشرقة مرحلة الارهاصات الأولى للمسرح العربي عامة، والمغاربي بصفة خاصة، وكان الهدف الأساسي منه هو إثبات الهوية ومقاومة الاستعمار، الذي عمل على طمس هذه الهوية بمختلف الوسائل المتاحة له، وقد تمكن المسرحيون من رصد الأحداث التاريخية وصاغوها صياغة درامية تتلاءم وأهداف المسرح الاصلاحي، الذي ساير الحركة الاصلاحية الشاملة في المجتمع آنذاك.

أما في المرحلة الثانية من تطور المسرح فقد تم استلهام التراث والتاريخ بطريقة تجريبية أصبح فيها التاريخ وأحداثه الدرامية مجرد رموز للحاضر، أي أن هدف المسرحيين في هذه المرحلة باستلهامهم التاريخ هو مجرد تعبير رمزي عن الحاضر أو استشراف للمستقبل، وهذا ما سنحاول تناوله في الفصل الثاني.

الفصل الثاني:

التوظيف التجريبي للتاريخ في تجربة عز الدين المدني المسرحية .

تمهيد:

مر المسرح التونسي في مساره التطوري بالظروف التاريخية نفسها التي مر بها المسرح المغاربي ككل، حيث عرف التونسيون المسرح أول مرة من خلال زيارات الفرق التمثيلية العربية، وهذا ابتداء من زيارة جورج أبيض سنة 1908م، وفرق مسرحية أخرى، والتي كانت حافزا لتكوين فرق مسرحية خاصة، تتولى عرض تجاربها المسرحية، ولهذا فقد مر المسرح التونسي بالمراحل نفسها التي عرفها المسرح المغاربي، بداية بالمسرح التاريخي القومي، الذي راح يبحث عبر موضوعاته التاريخية والدينية عن هوية عربية إسلامية، وصولا إلى المسرح الشعبي الذي يلتفت إلى التراث المحلي ويتخذه مصدرا لمادته المسرحية، قصد تأسيس مسرح احتفالي ثوري، وتنفرد تجربة المسرحي التونسي عز الدين المدني في كونها تجربة ناضجة بإبرازها الواعي لوظيفة المسرح، وقد ساعدتها ظروف الاستقلال وإطلاق الحريات السياسية في بلورة تجربة مسرحية متقدمة، في مجال التجريب بغرض تأسيس مسرح احتفالي.

يعتبر عز الدين المدني من أهم رواد المسرح التونسي إن لم نقل أبرزهم على الإطلاق، فقد إستطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميزة، حيث تعد **تجربة المدني** من أهم التجارب المسرحية المغاربية، فهو من أهم المبدعين الذين مالوا إلى التحديث والتجريب، عبر بعث تجربة مسرحية مبتكرة، تعتمد تصورا مسرحيا نظريا، ترتكز ككل التجارب المغاربية على **مسرحة التراث** بالدرجة الأولى، عبر تقديم قراءات وحوارات جديدة، بغرض إعادة بناء التراث وعبر ربطه بالحاضر، ومنحه قراءة تاريخية قائمة على النقد والتثوير والتغيير، والغرض من التعامل مع التراث هو الاقتراب إلى روح الاحتفالية الواقعية، التي تجمع المتكلم والمتلقي، عبر سعي المتكلم في إثارة وتثوير المتلقي، بحثه على التلقي الايجابي للمسرحية، والاسهام في بناء مضمونها.

1- نبذة عن حياة عز الدين المدني:

ولد **عز الدين المدني** في 1938م بتونس بدأ خطواته التعليمية الأولى في مدرسة الصادقية الإبتدائية بتونس ثم إلتحق بثناوية معهد "كارنو"، ليسافر بعد ذلك لفرنسا ليكمل دراسته في جامعة "**كوليج دو فرانس**" "**collège de france**" بباريس وقد إختص في اللغة والآداب وعلم الإجتماع المغرب الكبير، ولم يقف عند حدود الأدب بل ذهب إلى أبعد من ذلك ليخوض في تقنية وصناعة فن السينما بمركز "**كرول**" "**corul**" المتواجد بوسط فرنسا بمدينة "**غرونوبل**" "**Grenoble**"، فلقد كانت له ثقافة واسعة في الآداب الغربية والفلسفة.[1]

وقد تميزت كتابات **عز الدين المدني** المسرحية بالإبتكار والإبداع والحداثة، فقد قدم تصورا مسرحيا جديدا قائم على التغيير والتثوير والنقد العميق، ولا شك أن **عز الدين المدني** أعطى الكثير للمسرح التونسي تأليفا وإخراجا، وقد كتب أكثر من أربعين مسرحية، وتم إنتاج وإخراج سبع وعشرون مسرحية من بينها نذكر :

- **ثورة صاحب الحمار 1971م.**
- **رحلة الحلاج 1973م.**
- **ديوان الزنج 1974م .**
- **الغفران 1976م.**
- **مولاي السلطان الحسين الحفصي 1977م.**
- **على البحر الوافر 1989م.**
- **تعازي فاطمة 1990م .**

[1] -- ينظر:عز الدين المدني، مؤسسة سلطان بن على العويس الثقافية، النشر2017، تاريخ الإطلاع:14 أفريل2018، نقلا عن: www.alowais.com

- **حمودة باشا والثورة الفرنسية 1991م.**

كما ترجم العديد من المسرحيات منها: "**رتشارد الثالث**" "Richard III" ، **الفرس لاسخلوس** "**Persai** " ، **روميو وجوليات**" "**Roméo et juliette**"...[1]

كما كانت له العديد من الأعمال الأدبية خارج التأليف المسرحي كالقصة القصيرة والرواية. وقد شغل **عز الدين المدني** العديد من المناصب كمدير المهرجان الدولي للمسرح لمدينة الحمامات، كذلك المهرجان الدولي للمسرح لمدينة طبرقة، ورئيس لجنة المهرجان الدولي بوزارة الثقافة، ومدير مهرجان أيام قرطاج السنمائية. كما عمل رئيس تحرير كل من مجلة: "**العمل الثقافي**" و"**الحياة الثقافية**".

ولقد تحصل على العديد من الجوائز منها: الصنف الأول لوسام الإستحقاق الثقافي، كذلك جائزة الدولة التونسية للآداب 1989م، وجائزة مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية.[2]

2- توظيف التاريخ في المسرح: قراءة عامة للتجربة المسرحية للمدني:

قدم **عز الدين المدني** الكثير من الأعمال المسرحية التي بقيت راسخة في وجدان المتفرج التونسي وكذلك العربي، نظرا لانفتاح تجربته على الموروث الإنساني والعالمي، كإنفتاحها على الموروث اليوناني والغربي، وهو انفتاح طبيعي وضروري، استمد **المدني** من خلاله التقنية المسرحية والدرامية من مصدرها الأصلي، باعتبار أن هذا النوع الأدبي يدين في نشأته وأصوله الأولى للتراث اليوناني الذي توارثه الغرب، ولم يعرف في الأدب العربي والمغاربي إلا في وقت متأخر وبتأثير غربي. وبالموازاة مع هذا التوجه الطبيعي انفتحت تجربة المدني على التراث

---

[1] – ينظر: علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص:473.

[2]– ينظر:عز الدين المدني، مؤسسة سلطان بن على العويس الثقافية، النشر2017، تاريخ الإطلاع:14 أفريل2018، نقلا عن: www.alowais.com

والتاريخ، حيث لم تخل مسرحياته بالخصوص من الموروث العربي الإسلامي، وتجربته لم تقتصر على معالجة المادة التراثية والتاريخية، كما هي في كتب التاريخ، بل نظر إليها بنظرة حديثة مغايرة بهدف تقريب المسرحية من الجمهور وأذواقه وأفهامه، حيث لا يشكل الحدث التاريخي وشخصياته سوى استعارات ورموز للحاضر.

حاول **عز الدين المدني** أن يقدم مسرحية عربية الشكل والمضمون، عبر الاستناد إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور، وقد كانت بداية هذه المرحلة سنة **1968م**، من خلال مسرحية: "**راس الغول**"، حيث قدم في المسرحية قصة الحرب التي دارت بين الكافر **راس الغول مع الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه**، وهي القصة التي يمثلها ويروي أحداثها المداح، وقد جعل المؤلف لهذا كله إطارا لقصة واقعية حول امرأة مع ابنتها، وقد غادر زوج المرأة وطالت غيبته، ما اضطر الزوجة لطلب الطلاق منه، ويظهر الزوج في أحد المشاهد وهو يبحث عن عمل بلا جدوى، فيضطر إلى الانتحار في النهاية، أما البنت فإنها تهرب وراء أحلامها، وتلحق براس الغول بحثا عن المال والجمال والرفاه. فالمسرحية كما يبدو تطبع الواقع على أحداث قصة شعبية، وتخلط الخيال بالحقيقة، وتلمح إلى أحداث من الحاضر والواقع، وتسند إلى راس الغول برنامجا اقتصاديا به ملامح اشتراكية، وتغمر هذا في فوضى متعمدة، تنتهي المسرحية بمطاردة المداح من طرف الجمهور[1].

وكذلك فعل **المدني** في مسرحياته: "**ثورة صاحب الحمار**" **1971**، "**رحلة الحلاج**" **1973**، "**ديوان الزنج**" **1974م**، "**الغفران**" **1976م**، "**مولاي السلطان حسن الحفصي**" **1977م**، التي تقدم جميعها نظرة عميقة إلى التاريخ، الذي ينفي منه الأجزاء الميتة مستبقيا الأجزاء الحية، وينظر إليه نظرة عصرية تربط الماضي بمعاناة الحاضر، وهذا على طريقة **شيكسبير** في

[1] – ينظر: على الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص:433 .

مسرحياته أيضا التاريخية وشبه التاريخية، وكما فعله **بريخت وبرنارد شو**، وهو ما فعله كتاب عرب ومغاربة، مثل: **صلاح عبد الصبور وسعد الله ونوس والطيب الصديقي وعبد القادر علولة..**

- **مسرحية: ثورة صاحب الحمار 1971م:** هي من أولى المسرحيات التي قدمها عز الدين المدن، حيث عرضها بطريقة مستحدثة وذكية، وذلك بالأخذ من لب التاريخ وصبغها بصبغة عصرية، وتدور أحداث المسرحية حول ثورة **أبو يزيد صاحب الحمار**،[1] الذي ثار وانتفض ضد الفاطميين وفسادهم، ويؤكد أنه أحق بهذه الأرض، لأنها أرض آبائه وأجداده، إلا أن صاحب الحمار يفشل في خوض حربه ضد الفاطميين، لأن الشعب لم يسانده في هذه الثورة، لأنه كان فاقدًا للوعي، تم إستغفاله وتجويعه من طرف الفاطميين، لكي لا يساند ثورة صاحب الحمار، ثم تأتي مجموعة من الخونة يعترفون بخيانتهم لثورة صاحب الحمار الوطنية وأنهم ناصروا بني عبيد (الفاطميين) على سكان شمال إفريقيا، وبعدها يزور المنصور الفاطمي "صاحب الحمار"، فيتفاخر بنسبه وما حققته أسرته من مجد وثراء، إلا أن أبو يزيد يكذب كل إدعاءات الفاطميين، موضحا أنه إبن هذه الأرض والذي قاوم ظلم الفواطم.

وبعد إنهزام الثورة يلوم **أبو يزيد** شيوخ القبائل على تقاعسهم وإنصرافهم إلى المغانم، وضجرهم من الحرب، وبدورهم يلوم شيخ القبائل **أبو يزيد** لميله إلى الترف وركوب الجياد الأصيلة، وصنع لنفسة عرشا من ذهب الغنائم، وقد سمى نفسه ملك البربر، وأهمل مجلس

[1] – أبو يزيد مخلد بن كيداد بن سعد الله بن مغيث الزناتي، النكاري (873–947م)، رجل من الخوارج الإباظة، ثائر مشهور، من بلدة توزر بالمغرب نشأ فيها وتعلم القرآن الكريم، أخذ بمذهب الإباضية النكارية وكانوا متشديدن يبيحون قتل مخالفيهم في المذهب وغصب أولاهم، وخرج عن السلطة عندما تولى "القائم بأمر الله" زمام السلطة، وأظهر التزهد وصار يركب الحمار فقط ولهذا لقب بصاحب الحمار، ولا يلبس إلا جبة صوف قصيرة.

الشورى، وبعد تبادل الإتهامات يقرر شيوخ القبائل أن يذهبوا إلى الإمام الظاهر"**إسماعيل الفاطمي**" ويقدموا له الولاء لأن حكم الدخيل خير من حكم الجائر. [1]

وبعد هذا الطور يورد **المدني** إستطرادا ويوضح به تفاصيل المسرحية: بأن الثورات تنهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها، ولكنها دائما تستمر رغم الإنتكاس فرغم ميل أبو يزيد للترف إلا أنه يبقى ثائرا حقيقيا، وتنتهى المسرحية بإنتحار صاحب الحمار هربا من خيبته من الثورة، وتختم المسرحية بلافتة مكتوب عليها "يتبع...سنة ؟؟؟"[2].

يقدم المدني في هذه المسرحية الشعب بأنه وقود الثورة وفاعلها الواعي، إلا أنه يكون دائما ضحية التعسف والاستغفال، لأن الشعب غافل برئ، فقد ناصر الشعب في المسرحية أبو يزيد صاحب الحمار وثورته ضد الفاطميين، ولما استتب الأمر له عاث في الأرض فسادا، فاستباح دماء الشعب وهتك أعراضه، واغتال شيوخه وصبيانه، ودخل من بعده عبد الله على الشعب بعد فشل ثورة صاحب الحمار فاستعمر وبطش وأذل، لأن الشعب غافل فاقد الوعي السياسي. والمسرحية تقدم توصيفا واقعيا لحال الثورات التي تضرب من الداخل فتهزم قبل أن تهزم من الخارج. لكن رغم انتكاسة الثورة وانحرافات أصحابها كأبي يزيد صاحب الحمار إلا أنه يقدم صورة للثائر الحقيقي. وما قتله لصديقه الذي نظر للثورة، واتهامه العقيدة الثورية بالعقم، وأن شعاراتها مجرد جعجعة بالألفاظ لا طائل من ورائها، إلا أنه ينهي المسرحية بقوله: مصيبتي أني مازلت أدين بهذه العقيدة. وبالتالي فموضوع المسرحية هو ضرورة قيام الثورات **وخيبتها** لا يعني توقفها، بل لابد من استمرارها وانتصارها في مقبل الأيام.

---

[1] – علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**،ص–ص:438–439.

[2] – ينظر: علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص–ص:439–443.

- **مسرحية: " رحلة الحلاج" 1973م:** وهي من أكثر مسرحيات المدني التي كان لها صدى واسعا، عمد في هذه المسرحية إلى شخصية المتصوف **الحسين بن منصور** المعروف **بالحلاج**،[1] فيجد شخصيته مركبة فيحللها إلى ثلاث شخصيات، هي: شخصية الحلاج العاشق للحرية:« **الحلاج الذي يعشق الحرية ويدعو إليها وهو جوال، طوافة يرحل بين الأفكار والمعتقدات ويجوس خلال الأقطار والأمصار**».[2]

أما الثاني فهو **حلاج الأسرار** الذي نزل إلى العامة من صومعة التنسك وتمرد على أهل السنة والجماعة، حيث يعيد النظر والتأمل في أركان الإسلام وذلك خلال خلوته في المرتفعات، والذي يتأثر بأستاذة **أبو القاسم الجنيد**، ويرى أن التصوف عمل بعد القول، وليس قولا فقط، كما شغل الحلاج بثورات عصره كثورة الزنج والقرامطة والبابكيين.

أما الحلاج الثالث فهو حلاج الشعب، حلاج الصوف، كثير العيال، قليل الرزق، مؤلب العمال ضد أمين السوق، المطالب بزيادة الأجور، والذي يهدد بإنشاء نقابة للعمال تدافع عن مصالحهم ضد طغيان أصحاب الأعمال.

فعز الدين المدني في هذه المسرحية بدلا من أن يرسم شخصية واحدة مركبة ذات أبعاد متعددة ذهب إلى رسم لكل شخصية بعدا أو معتقدات يؤمن بها حيث إن: «**هدف المدني في هذه المسرحية هو معرفة أثر الحلاج في زمانه وزماننا، وتجريد هذه الشخصية الأسطورية**

---

1 – الحلاج: هو أبو المغيث الحسين بن منصور (858–922م) صوفي مسلم، طوف في الأرض فزار تركستان والهند وحج إلى مكة ثلاث مرات، قال بعض من ترجم له إنه كان يأكل يسيرا، ويصلي كثيرا، ويصوم الدهر، دافع عن الحركة الصوفية دفاعا شديدا، ولكنه إدعى حلول الذات الإلهية فيه فاتهم بالكفر والزندقة فسجن وعذب، ثم احتز رأسه وأحرقت جثته، أشهر آثاره كتاب "الطواسين": منير البعلبكي، **معجم أعلام المورد**، ص:174.

2– علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص:444.

من كل خارقة وميتافيزيقا»،[1] وقد جعل لكل حلاج مصيرا مختلفا فحلاج الأسرار يحكم عليه في الأخير بالصلب والحرق، أما حلاج الحرية يزج به في دار المجانين لتهجمه على الشرعية والحكام، أما حلاج الشعب فيأمر بجلده سبعين مرة، ولعل سر إختلاف مصير حلاجي المدني هو إيمانه بأن الحلاج أولا وأخيرا رمز وشخصية لطالما بقيت راسخة في أذهان الشعوب، فهي تحيا وتموت في كل لحظة في أقطار العالم، فكل حلاج في العالم يولد ويموت بطريقة مختلفة[2].

لا يخفي المدني نظرته للحلاج على أنه رمز مركب للحرية، وعلى لسان إحدى الشخصيات يقول: إن الحلاج يعيش في القرن 20م، في عدد من أقطار العالم الثالث، يموت في كل لحظة ويحيا في كل لحظة. وتقول شخصية أخرى: إن الحلاج يعيش حرا في كل قطر ظالم، وفي كل عصر متجبر. وتقول شخصية ثالثة: إنه رمز الحقيقة والحرية والعدالة.

- **مسرحية: "مولاي السلطان حسن الحفصي":** أخرج **عز الدين المدني** هذه المسرحية سنة 1977م، حيث كانت تعرض ثورة سكان "الأرباض" في تونس ضد الغزو التركي والإسباني للبلاد، فالمسرحية تعرض لحظات تاريخية من القرن السادس عشر، حيث سعى الأتراك والإسبان إلى الإستلاء على خيرات بلاد المغرب، فقد كان يحكم تونس أنذاك السلطان حسن، الذي كان فاقدا للوطنية، فهو ضعيف مع الأعداء المتربصين، لكن لا رحمة في قلبه تجاه الشعب ومعارضيه، وكان يستعين بجنود الإحتلال الإسباني لتثبيته على العرش، فكان يبيع قمح البلاد للإسبان مقابل أن يمدوه بالسلاح، إلا أن ولي عهده يراسل الأتراك ويدعوهم لغزو البلاد، شرط تثبيته على العرش، وينجح الأتراك في الإستلاء على البلاد فيخلعون

[1]- م ن، ص:445.

[2]- ينظر: م ن، ص-ص: 444-445.

السلطان حسن الحفصي عن السلطة، ويعينون ولي عهده بدلا منه، ويؤكد الأتراك لولي العهد أن زمام السلطة ستكون في أيديهم، وأنه سيكون مجرد واجهة للحكم، وبالتالي فكل من السلطان وولي عهده يستعين بأيادي خارجية لتثبيتهما في الحكم، متناسين بذلك الشعب الذي هو أحق بإختيار حاكمه.[1]

وبين الحاكمين الفاقدين للوطنية يقف الشعب موقفا صلبا، يقرر الإنتفاض ومحاربة كل من الأتراك والإسبان وطردهم من أرضهم، فيخلعون كل من السلطان حسن الحفصي وولي العهد، وتصبح زمام السلطة هذه المرة في يد الشعب، بعد إزاحة الخونة المتمثلين في السلطان حسن الحفصي وولي عهده، وكذلك المستعمرين المتمثلين في الأتراك والإسبان، فهذه الثورة المباركة ثارت ضد الظلم والطغيان، وحاولت قطع كل يد طامعة في خيرات البلاد.[2]

- **مسرحية "التربيع والتدوير"**: وقد خطرت للمدني خاطرة أخرى في مجال تطوير المسرح كإستعمال بعض تقنيات الشعر العربي القديم كالمعارضة والتشطير والتخميس...بعد أن أثرت تقنية القصة الحديثة المسرح العربي الحديث وفي هذا السبيل قدم عز الدين المدني مسرحية "**التربيع والتدوير**" وهي معارضة لإحدى رسائل **الجاحظ** التي تحمل التسمية نفسها: "التربيع والتدوير"،[3] والمسرحية ذات ممثل واحد وهو: "**أحمد بن عبد الوهاب**"، والذي يقف أمام مجلس المظالم الذي يترأسه الخليفة وبقية أعضائه، ويبدأ أحمد بن عبد الوهاب بشكواه من الجاحظ حيث يقدم صورة سيئة عنه، التي كان يغلب عليها الحسد والكراهية، وقد سأله الخليفة عن الشخص الذي سبه وإستهان بمكانته فيرد أحمد بن عبد الوهاب:« **الرجل طبعا الذي**

---

[1] -عز الدين المدني، **مسرحية مولاي السلطان حسين الحفصي**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1985، ص-ص:83-95.

[2] - عز الدين المدني، **مسرحية مولاي السلطان حسين الحفصي**، ص-ص: 98-112.

[3]- عز الدين المدني، **التربيع والتدوير**، مجلة الفكر، العدد 1، 1أكتوبر 1977، ص:47.

أدينه،... ما هو إلا الجاحظ! طبعا الجاحظ! ومن يفعل غير هذه الفظائع والشنائع؟ الجاحظ! إذا! ذلك القصير جدا! ذاك القميئ جدا، ذلك القزم الأقزم جدا! القبيح، الذميم، الكريه»،[1] ويمضي أحمد بن عبد الوهاب في الحديث حتى يصل إلى الحاضر الذي نعيشه الآن وينتقده بشدة، ويسأل الزمن أين مجد العرب من كل هذا؟ أين هو تاريخ الفراعنة أين هو فجر النهرين؟ أين هي تشريعات حامورابي؟ ما مصير حضارة المايا، أين سجلات المرابطية في مراكش؟ كل هذه الحضارات محاها الإنسان العربي، لأنه لم يولي إهتماما بتاريخه وبصفحاته المشرقة، وبعد هذه التساءلات ينصح أحمد بن عبد الوهاب الإنسان العربي :«**لا تحلق تحليق النسور، فإنك غراب. ولاتثب وثب الغزلان فإنك ضفدع. ولا تزأر زئير الأسود فإنك قط. ولا تتبرج تبرج الطاووس فإنك قرد! واعرف نفسك بنفسك! وعاش من عرف قدره!**».[2]

فمن خلال هذه المسرحية يوضح لنا عز الدين المدني امكانية مزيد من استغلال التراث الأدبي العربي وتطويعه لخدمة المسرح وذلك لربطه وتوثيقه بالناس.

4- خصوصيات التجربة المسرحية عند المدني:

أ- **التحرر من الشكل الغربي والرهان على التراث:** ينطلق عز الدين المدني من هاجس البحث والتفكير في مسرح عربي جديد، يكون بديلا للمسرح القائم على التقاليد الغربية، ولا يحدث هذا إلا بالعودة إلى التراث العربي والنبش فيه، وكذا الإنصات للمجتمع العربي ومحاولة فهمه فهما عميقا ودقيقا، ويقول إنه كان خليقا بالعرب المعاصرين لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، ألا يتبنوا منه إلا النوع، ويتركوا جانبا الفنيات والأشكال والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به وكادت تمتزج بأصوله...وكان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا

---

[1]- م ن، ص:52.

[2]- عز الدين المدني، **التربيع والتدوير**، ص:65.

في جوهر المسرح، ويمعنوا النظر في أدواته، ويتأملوا اتجاهاته. وقد شرع البعض منهم في تغيير ملامح المسرح بإدخال فنية المداح والحلقة واستعمال فنية القراقوز أو بتحوير التركيب الدرامي على نمط المقامات مثلا، إلا أنهم لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي والمغاربي التي تحمل علامات حضارية، هي بحاجة إلى سبر أغوارها واقتفاء آثار ثوريتها...حيث لا يكفي لرجل المسرح سواء كان مؤلفا أو مخرجا أن يستعمل المداح مثلا في عمله المسرحي حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار، تونسي الواقع والآمال، شعبي المشاكل والمطامح، طلائعي النزعة والشكل والإخراج، لأن المداح أو القراقوز أو إسماعيل باشا...ليست سوى ظواهر فولكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي وينتعش بها الشيخ...نراها لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا القشور، وانطلاقا من هذا فقد بلور المدني مسرحا تراثيا احتفاليا، يرتاد فضاءات تراثية جديدة برؤية جديدة تتسم بالأصالة والانفتاح والمشاركة الجماعية، بهدف بلورة مسرح عربي خالص الشكل والمضمون.[1]

ب- **الدعوة إلى مسرح عربي احتفالي:** يطبق المدني بذكاء دعوته إلى مسرح عربي احتفالي، فقد جمع إلى جانب الخصائص الفنية التراثية خصائص المسرح الغربي الشعبي نحو التغريب وشعبية الفرجة المسرحية، والمسرح داخل المسرح، تقنيات شعبية أخرى من المسرح الشرقي، ودافع عن فضاء مسرحي تراثي شعبي وسينوغرافيا احتفالية، وقد أعلن عن توجهه هذا في مقدمة مسرحية: **ديوان الزنج**، حيث يقول: «إن هذا الديوان المسرحي يريده المؤلف والمخرج والممثلون...أن يكون حفلة فنية جماهيرية، بما في كلمة حفلة من دلالات كالتجمع والاحتفال، ولها في النفس دلالة الإمتاع الذي يوقظ الحواس، ولها في الاجتماع دلالة المشاركة الوجدانية

[1] - ينظر: عز الدين المدني، **نحو كتابة مسرحية عربية حديثة**، مجلة الحياة الثقافية، فيفري 1978، العدد4، تونس، ص-ص:5-15.

حينا والفكرية حينا آخر، ولها في الفكر دلالة الجدال والسجال بين الرؤى والقوى المتناقضة والمتعارضة، ولها في الفن المسرحي دلالة الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه نحو الانسجام الفني في كل جزئياته».[1]

ت- **العودة إلى التراث:** حينما تتم العودة إلى التراث العربي الإسلامي، خصوصا إلى فنياته الجمالية، لا يراد بذلك الاستدلال على صحة مفهوم الأصالة المزعوم، أو تقديس هذا التراث، وجعله صالحا لكل الأزمنة والأمكنة، بل اعتباره مجموعة من القيم والأفكار والأشكال، التي مازالت في حاجة أكيدة إلى التقصي والتعمق، وهي تعد كمجموعة أشياء جدلية مع الحاضر والمستقبل، رغم أن خط الزمن قد انقطع منذ قرون طويلة، ومتى أدرك هذا سيسعى رجل المسرح وراء تطويرها وعصرنتها وتثويرها. ولهذا لم يكتف المدني بعملية التأليف المشترك بين المؤلف والمخرج أو باستثارة الجمهور وإشراكه، أو باستخدام المداح ومسرح الحلقة أو التركيب الدرامي على نمط المقامات، حيث يصبح العرض مزيجا من فن التمثيل وفن الرواية، بل استغل أيضا تقاليد المسرح الأخرى من فنون القراقوز والمقلد والبهلوان والفواصل التمثيلية الشعبية، مما جعل تجاربه المسرحية زاخرة بالتجريب الدائم والمتواصل لتأسيس مسرح عربي خالص.

الملاحظ أن النماذج المسرحية تستحضر مرجعية واحدة هي التراث المدون والشفوي، دون السقوط في العملية الإستقرائية للأحداث التاريخية، لأن عز الدين المدني بهذا التراث إتجه إلا ما يمكن أن نستفيد منه في الحاضر والمستقبل، من أجل كسر حواجز الإستلاب التي ظلت القوالب المسرحية الغربية تفرضها على المبدع العربي، ولم يقف هذا الوعي عند حدود إستلهام التراث وقضاياه، بل تجاوز ذلك إلى تقنية المكونات الفنية الشعبية للأشكال التقليدية التي مارسها الإنسان العربي، فيكون بهذا قد حقق تواصلا أدبيا وفنيا مع جمهوره، سواء كان قارءا أم

[1] – ينظر: علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص:436.

متفرجا، وهذا يعني أن عز الدين المدني عمل على تطوير الأشكال التراثية قصد تحقيق أقصى درجات التواصل مع الجمهور.

إن هذا التعامل مع التاريخ يجعل من عز الدين المدني كما يقول عنه علي الراعي صاحب موقف جمالي من التراث، وقد وجد في بعض الحركات والإنتفضات شأن ثورة صاحب الحمار وثورة الزنج، وفي بعض الشخصيات شأن أبي العلاء والحلاج وجها آخر للتراث العربي الإسلامي، سعى للتعريف به عبر معالجة المادة التاريخية، كما سعى إلى إزالة التشويه الذي علق بها من طرف القائمين علي التاريخ الرسمي السائد.

5- العناصر الدرامية في مسرحية ديوان الزنج:

أ- قراءة في العنوان:

يشكل العنوان أولى العتبات النصية، وهو نص مواز، يتم من خلاله فقط الولوج إلى عالم النص وفهمه، فالعنوان يعطي فكرة عامة للقارئ يستشرف من خلاله ما ينتظره في النص من مضامين وموضوعات:« **فالعنوان رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها وتغيير بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص**

ومحتواه»،[1] ويأتي العنوان غالبا مصاغا من بضع كلمات، إلا أنه يحمل معاني كثيرة مكثفة، وللعنوان أثر كبير على القارئ فهو قد يصدم به في المرة الأولى، ليبدأ محاولة التأويل لمعرفة النص، وذلك أن العنوان:«**ليس عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها بل هو دائما مفتاح تأويل أساسي لفك مغالق النص، وعندئذٍ حين يحسن المتلقي إستعماله تتلألأ أمام عينيه كنوز القصة ونفائسها وتنبسط تحت قدميه، في طواعية**».[2]

ولعل مسرحية: "**ديوان الزنج**" للفنان المسرحي التونسي **عز الدين المدني** تقول الكثير ابتداء من عنوانها، المركب من كلمتين تحيل الأولى: (الديوان) إلى الدفتر الذي تكتب فيه أمور الدولة وقضايا الحكم وأصحاب المناصب الإدارية المركزية وأسماء الجنود وغير ذلك، أما الكلمة الثانية (الزنوج) مفردها زنجي، وهي صفة تنسب إلى أصحاب البشرة السوداء والشعر المجعد والشفاه الغليظة، ولعل سر إختيار المدني لهذا العنوان هو إيمانه بقضية ثورة الزنج، الذين طالما استعبدوا واعتبروا بشرا دونيين، لا يصلحون سوى للاستعباد، وهي الصورة التي رسخت في أغلب الحضارات حتى الحديثة منها، ما جعلهم يثورون دائما على هذه الممارسات التي تستعبدهم. لهذا فرغم أن هذه الثورة قام بها عبيد ذوي بشرة سوداء، كما يسميهم البعض، إلا أن ثورة هؤلاء الزنوج نجحت وأصبح لديهم ديوانا يحفظ تاريخهم المليئ بالنضال، فديوان الزنوج دليل على قيام دولتهم.

ب- الزمان والمكان:

1- عبد القادر رحيم، **العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص:10.

2- محمود عبد الوهاب، **ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي**، الموسوعة الصغيرة، الرقم 396، بغداد، 1995، ص:31.

يعتبر الزمان والمكان من أهم دعائم العمل المسرحي نصا معروضا كان أم مكتوبا، فهما من العنصر الأول التي تواجه القارئ أو المشاهد، ويختلف الزمان والمكان من مسرحية إلى أخرى، وذلك حسب الموضوع المراد تناوله.

1-الزمان: والزمن في المسرحية هو كحبل متين يشد إليه كل شيئ، فتقع كل من الحبكة والشخصيات والحوار تحت جبروته، وإذا كان الزمن قديما هو مجرد توقيت للأحداث فإن النظرة إليه تغيرت، ليتم تمييز عدة أنواع من الزمن، منها: **زمن الخلق:** ونعني بزمن الخلق نقطة الإنطلاق أو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور، وقد كتب المدني مسرحية: "ديوان الزنج" في فترة حساسة كان المجتمع التونسي والعربي عامة في حاجة إلى التغيير والإنتفاض ضد السلطات الحاكمة، لأنها سلطات إستغلالية إنتهجت نفس السياسة التي طبقها المحتل لاحرية ولا مساواة ولا ديموقراطية حقيقية، فكانت هذه المسرحية بمثابة نقد لاذع لهذه السلطات ومحفز للشعب في نفس الوقت ليثور على كل من يحاول إستغلال البلاد من أجل مصالح شخصية، ويورد عز الدين المدني في الركح الثاني من المسرحية الدوافع التي دفعته لتأليف ديوانه هذا ومن ذلك قوله:« **أنا مؤلف ديوان الزنج، لقد ألفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات، والإنتفاضات والإنقلابات التي جرت...في النصف الثاني من القرن العشرين وفي عدد من بلدان العالم الثالث».**[1]

أما **الزمن المسرحي:** فيتم التعبير عنه من خلال الحوار ففي العرض يتم تجسيد فترة زمنية معينة، تستنتج من خلال الديكور والطراز والأغراض وقطع الأزياء والإضاءة، حيث لم يشر الكاتب في هذه المسرحية إلى الفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث، بطريقة مباشرة، إلا أن هناك إشارات هنا وهناك إلى زمن وقوعها، فأحداث المسرحية وقعت في عهد بني العباس،

[1]- عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، مجلة الفكر العربي، العدد41، ماي 1973، تونس، ص:83.

حيث ثار فئة من الشعب على حكم العباسيين، وأنفصلوا عنهم، وسميت هذه الثورة: "ثورة الزنج"، ويمكن استنتاج ذلك من قول أحدهم:

-علي بن محمد: يا أعضاء مجلس الثورة ماذا بعد؟..أن حررنا الناس من الإستعباد والإستغلال، وبعد أن إنتصرنا، في معركة أولى على بني العباس.[1]

ومن المكونات الدالة أيضا على الزمن في مسرحية "ديوان الزنج" نجد قول رفيق:« **فأنشدو معي إذا غدا هو الغد الأفضل**»،[2] وكذلك قول خليل بن أبان: « **كقطاع الطرق: كنا نهاجم قوافل التجار منذ عشر سنوات**».[3]

يعبر هذا الزمن المسرحي التاريخي بطريقة رمزية عن الحاضر وعن الغد، فرغم أن أحداث المسرحية تجري في زمن مضى وانقضى، إلا أنها تشخص حاضرا تونسيا ومغاربيا وتستشرف مستقبلا وغدا مختلفا، وهي وإن لم تصرح بهذا مباشرة إلا أنها تلمح إلى ثورة زنوج قادمة ضد الذين اختطفوا الثورات واختطفوا البلدان..وخير دليل على هذا هو رد فعل الرئيس الحبيب بورقيبة عندما شاهد عرض المسرحية فوصلته الرسالة التحذيرية لأن محتوي المسرحية مطابق للواقع إلى حد كبير.[4]

---

[1]- م ن، ص:54.

[2]- م ن، ص:53.

[3] -م ن، ص:55.

[4] -عز الدين المدني، **ثورة الزنج**: المسرحية التي أغضبت بورقيبة، نشر في 28.11.2016، تاريخ الإطلاع 15.05.2018، نقلا عن .www.ar.leaders.com

ب- المكان: يشكل المكان المسرحي: « الموضع المتخيل الذي تجرى فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الداخلية ويسمى مكان الحدث وينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور».[1]

إن المكان هو عنصر جوهري تتميز به المسرحية عن بقية الفنون، وقد ذهب بعض الدارسين إلى إعتبار المكان واحدا من أبطال المسرح الحقيقيين والفعلين، أما الحيز المكاني الذي ورد في نص مسرحية: "**ديوان الزنج**" تجري أحداثه في المدينة "**المختارة**"، أما الفضاء الثاني فهو "مجلس الثورة"، كما وردت على ألسنة ممثلي المسرحية بعض الأماكن التي كانت نقطة إنطلاق لثورتهم مثل: المسجد والسجن وأماكن أخرى لم تقع الأحداث فيها بعد، وإنما هم في صدد التحضير لخوض الحروب لتحريرها مثل: البصرة، العراق، الكوفة، بغداد...

وقد ورد فضاء المدينة في المسرحية بشكل مكثف ومن أمثلة ذلك قول رفيق:«**وغدا، مدينتنا، نريدها فاضلة**»،[2] وكذلك في قوله أيضا:«**هل تستطيع بالمساواة أن تطعم الجائعين، أن تبني مدينة "المختارة" ؟...إذا لنقل أن لك مفتاحا سحريا تفتح به كل المعضلات**».[3] وهي مدينة متخيلة من نسيج خيال الكاتب المسرحي وهي تشبه إلى حد كبير "المدينة الفاضلة" التي رسمها "أفلاطون" في مخيلته ولعل الشبه بينهما أن أعضاء مجلس الزنج يريدونها فاضلة يعم فيها السلام والرقي ويظهر ذلك في قول رفيق :«**وغدا، مدينتنا، نريدها فاضلة**»،[4] فعز الدين المدني إختار مدينة متخيلة لتتسع لكل فرد ثار ضد الفساد والظلم والطغيان لكل فرد بغض النظر عن ميولاته وتصوراته، مدينة ليست مقيدة بحدود جغرافية.

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ص:473.

[2]- عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:53.

[3]- م ن، ص:61.

[4] - عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:53.

كما ورد فضاء المدينة في قول محمد بن سلم:« **بمن ستشيد أسوار مدينة المختارة ؟**»[1]، وفي قوله أيضا:«**كيف سنبني هذه المدينة؟ عباسية أو أندلسية؟، فاطمية أم رومية؟، صينية أو فرعونية**».[2]

-رفيق: **أم نأخذ من كل شيء بطرف؟ فنوفق، ونرقع، ونفتق، ونرتقي، ونلفق؟..ستكون مدينتنا مجنونة!**[3]. فأعضاء المجلس يريدون أن يأخذوا من الهندسة المعمارية الأندلسية والعباسية وشيئا من الفرعونية والصينية ليبنو مدينة استثنائية لا مثيل لها .

ويدل بناء المدينة على الإستقرار، فالمدينة مكان إجتماعي له دلالة عميقة فبناءها يدل على التقدم والإزدهار فالثوار لم يكتفوا بمجرد الإنتفاض وخوض الحروب، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك، فقد إتجهوا إلى التفكير في البناء والتشييد، أي في ما بعد الثورة، فأي عمل ثوري يبدأ بالحروب، لابد له أن يفكر أيضا في معركة البناء.

أما الفضاء الثاني الذي أوردته المسرحية فهو: "مجلس الثوار"، وهذا المكان المغلق الذي تنعقد فيه جلسات التشاور والتفاهم حول كيفية تشييد مدينة "المختارة"، وكيف سيحررون البقاع المتبقية من سيطرة العباسيين، وقد ذكر هذا الفضاء عدة مرات:« **يجلس السابع في صدر المجلس الذي يكون في شكل هلال**»،[4] كما ترد على لسان الثاني(صاحب الكتاب):«**يشير**

---

[1]- م ن، ص:67.

[2]- م ن، ص :68.

[3]- م ن، ص:68.

[4]- عز الدين المدني، **ديوان الزنج** ، ص:64.

بحركة من رأسه: ثم يقرأ الكتاب كأن به قائمة أسماء أعضاء المجلس»[1]،كما يقول السابع:« **(سلامساي) يشير بحركة إلى إنعقاد المجلس».**[2]

فإجتماع أعضاء مجلس الزنج وجلوسهم في طاولة مستديرة للحوار دليل على التفاهم وحسن التنظيم، فالمجتمع الراقي هو الذي نجده يحتكم إلى الحوار والتشاور والتفاهم، فقد هدف عز الدين المدني من خلال إيراده لفضاء المجلس وفضائه العام إلى التأكيد أن ثورة الزنج لم تكن ثورة فاسدة قام بها شباب متهور أو عبيد، ولم تكن فردية بل هي جماعية، قام بها رجال لا تعوزهم الحكمة والفطنة والعلم، والعلم أحد أهم أركان الثورة، فالجهلة لا يقومون بالثورة وإن قاموا بها فمآلها الفشل الذريع، لهذا كان:« **تحت إبط ثانيهم كتاب الحكمة والحكماء»**،[3] كما تحتاج الثورة إلى تدين، فلا وجود لحضارة أو ثورة بدون عقيدة ودين يهتدى به، لهذا كان في يد :« **ثالثهم مسبحة عنبر حباتها التسع والتسعون سوداء»**،[4] فحمل الثالث للمسبحة دليل على تشبث أعضاء مجلس الزنج بالدين. أما الغالبية كانت لذوي السيوف ويظهر ذلك: «**من أحزمة رابعهم، وخامسهم، وسادسهم تتذلي سيف معقوفة من نجران وصنعاء»**[5] فالسيوف دليل على المقاومة والنضال، فأساس أي ثورة هو العمل المسلح، فهو في الطليعة قبل السياسة والبناء...، لهذا اعطى المدني الأكثرية لذوى السيوف، فهم الثوار الحقيقيون الذين يجسدون الثورات في الميدان بعدما يخطط لها الحكماء وهم حماتها الحقيقيين من الثورات المضادة.

---

[1]– م ن ، ص:64.

[2]– م ن، ص :64.

[3]– م ن ، ص: 63.

[4]– م ن، ص:63.

[5] – م ن، ص:63.

أما الأول فيحمل:«**في يمينه...قنديل السناء**»،[1] فالقنديل يحمل دلالات عميقة، فهو قنديل ليس كبقية القناديل، فهو يدل على النور الذي سينير الأرض ويطفئ بذلك ظلام الفاطميين، وعادة الزعيم الملهم للثورة هو الذي يحمل القنديل ليتبعه البقية ويسيرون على هديه.

كما ورد فضاء السجن مرة واحدة في النص على لسان محمد بن سلم:« **والسجن إثر السجن والنفي، والتشريد**»،[2] فالسجن مكان يقبر فيه الثوار وتجهض الثورات، وهو دليل على تجبر الحكام ورفضهم أي معارضة، كما يدل على أن أعضاء المجلس لم يحققوا إنتصراتهم العظيمة، إلا بالصبر والشقاء والمقاومة وتمسكهم بخيط الحرية.

لهذا لا يسعنا في الأخير سوى القول بأن الزمان والمكان وتر حساس يلعب به المؤلف المسرحي ليعطي شكلا جماليا للمسرحية، فلا مكان للمسرحية بدون الزمان والمكان. بيد أنهما لعبا في المسرحية دورا رمزيا واستعاريا يحيل إلى أن أي تجبر في أي مكان أو زمان، يستدعي بالضرورة ثورة.

ت-الشخصيات:

تعتبر الشخصيات المسرحية مكونا من مكونات الخطاب المسرحي فهي: «**أساس الخطاب المسرحي وركيزته إذ لا يمكن الحديث عن الحوار المسرحي أو الحدث الدرامي إلا في إطار الحديث عن الشخصية**»،[3] الشخصية هي عنصر ضروري وأساسي في كل نص

---

[1]- عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:63.

[2]- م ن، ص:55.

[3]- أحمد بلخيري، **المصطلح المسرحي عند الغرب**، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القنيطرة، المغرب، 1999، ص:176.

مسرحي، وبدونها لا وجود ولا معنى للأحداث ولا للصراع ولا للحوار، فهي تساهم إذا في حراك النص المسرحي وتطوير الأحداث وتغيير مسارها.

كما أن الشخصية المسرحية أداة يعبر من خلالها الكاتب المسرحي عن أفكار ورؤى مختلفة فلكل شخصية صفات متفاوتة تميزها عن غيرها، حيث نجد الكاتب يهتم بالجانب الداخلي (النفسي)، وهو المتعلق بالكيان النفسي والفكري والشعوري للشخصية، كما يهتم بالجانب الإجتماعي (السوسولوجي)، وهو المتعلق بالتركيب الإجتماعي، المتصل بالأسرة والثقافية والعلاقات بالإضافة إلى البيئة، أما الجانب الثالث للشخصية المسرحية هو الجانب الخارجي (الفيزيولوجي)، وهو المتعلق بالتكوين المادي المتصل بتركيب الشخصية وسلوكها، وهناك من الكتاب من أهتم إهتماما كبيرا برسم الشخصيات، وأعطى لها ملامح مميزة، وكان ذلك عاملا مهما في نجاح النص، وهذا ما التمسناه في مسرحية: "**ديوان الزنج**" حيث نجد أنفسنا أمام عينات مختلفة من الشخصيات/ الأفكار، يقدمها عز الدين المدني بطريقة مستحدثة، بغض النظر عن الإطار التاريخي الذي عاشت فيه، فقبل شروع المدني في سرد أحداث المسرحية عكف أولا على رسم ملامح شخصيات مجلس ثورة الزنج، فقد أسند لعلي بن محمد وصفا فيزيولوجية يلائم وصفه الفكري كزعيم للثورة، يقول:« **زعيم ثورة الزنج هو رجل في الأربعين وجهه كفلق الفجر، شعره فاحم منسرب على الأكتاف، لحيته سوداء دائرية حول عارضه**»[1]، أما من الجانب الداخلي فهو: :«**حازم ،ذو أريحية ودهاء**».[2] وهي صفات لا بد من أن نجدها عند أي قائد.

[1]– عز الدين المدني، **ديوان الزنج** ، ص:51.

[2]– م ن ، ص:51.

أما **ريحانة** فنجد المدني يسند إليها مجموعة من الصفات من الجانب الداخلي والخارجي فهي: «**شابة سمراء في طلاوة أول الليل عيناها كوكبان سيران من ذوات الأذناب، عنبرية الجسد ضامرة البشرة، مليحة القامة(...) ذات بحة خفيفة في صوتها، إنها زهرة ثورة الزنج**».[1] وتشكل شخصية / فكرة **ريحانة** النضال النسوي في سبيل القضية، فرغم أن الثورات عادة تسند إلى الرجال وتخلد أسماءهم إلا أن للمرأة أدوارا محورية في هذه الثورات، إلا أن التاريخ عادة لا ينصف النساء، وهو ما لم يغب عن حسبان المدني فجعل للمرأة دورا في ثورة الزنج وفي أي ثورة أخرى فلقب ريحانة بزهرة ثورة الزنج، أي قوتها الناعمة التي تستطيع فعل ما لا تقدر على فعله جيوش الثوار.

أما رفيق فهو كذلك شاب في مجلس الثورة يصفه المدني بأنه:« **يناقش كثيرا، يطالع كثيرا، ينتقد كثيرا، شعر رأسه، ولحيته، وشاربه هائج مائج(...) ذو خجل مستتر**».[2] مثال الشباب الواعي المتعلم الثائر الذي نرى في وجهه الجيل الصاعد .

فهذه الأبعاد التي يعمد المؤلف إلى صبغ شخصياته بها إنما لها تأثير كبير في الواقع وفي الجو السائد فالشخصية المتزنة ينظر إليها المتفرج بنظرة تقدير وإحترام وإتزان مثل شخصية رفيق، فالمسرحية تقدم لنا شابا في طليعة عمره لم يشارك في ثورة التحرير، وإنما ولد وهو يحمل في عروقة فكرة التحرير، كما كان يرفض المساعدات التي يقدمها الوفد العباسي من مال وطواقم بشرية، لأنه يرى في قبول قروض العباسيين هو إستسلام وخضوع للهيمنة العباسية وشراء للذمة، مرة أخرى، فثورة الزنج أولا وأخيرا قامت ضد العباسيين، وهاهم أعضاء مجلس ثورة الزنج يقبلون المنح ومعها شروط الهيمنة.

---

[1]– م ن ، ص–ص:51–52.

[2]– عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:52.

ترمز شخصية رفيق في الحقيقة إلى كل شخص يرفض بيع مبادئه مقابل ملذات الحياة، ويختار أن يعيش بشرف وكرامة، حتى ولو كانت تحت ظروف صعبة، بدلا من أن يبيع مبادئه، لكي يعيش عيشة كريمة، فصوت العقل والحكمة ينتصر على صوت مغريات الدنيا.

ث- اللغة:

تعتبر اللغة من أكثر الوسائل إنتشارا وإستعمالا في التفاهم والتعبير ونقل الآراء والأفكار بين الجماعة الواحدة أو الجماعات المختلفة، ويستخدم الكاتب الكلمة آداة لتعبير عن أفكار فبها يحقق الصلة بينه وبين القارئ.

والكاتب المسرحي شأنه شأن أي كاتب يصوغ كلمة، فهو بأمس الحاجة للغة لبث الأفكاره سواءً كانت بالفصحى أو بالعامية شعرا أو نثرا :« **وعلى لغة المسرح أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية، كما يجب أن تكون موحية بالوصف ولا تمثله حرفيا(...) وإلى جانب ذلك يجب أن ينبغي ألا تكون مركزة على درجة من الألغاز والإبهام والجفاف ولا فضفاضة إلى درجة الترهل والملل(...) فلغة المسرحية الجيدة لا تفصح عن كيانها وإن وجد في كل موضع منها**».[1]

بمعنى أن اللغة في أي عمل مسرحي يجب أن تكون هادفة معبرة تحرك مشاعر الجمهور ويفهم المغزى الذي تحمله، كما أن اللغة المسرحية تختلف عن اللغة اليومية، وذلك في توظيفها للألفاظ والعبارات الراقية.

---

[1]- إبراهيم حمادة، **طبيعة الدراما**، ص-ص:24-25.

لقد إعتبر الناقد العربي "محمد زكى العشماوى" أن اللغة المسرحية:« **وسيلة ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني وبنائه الدرامي، ومن هنا كانت عنصرًا بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على إستخدام اللغة، وحسن توظيفها، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب، بل غايتها أن تحمل الأفكار، وأن تعبر عن الشخصية وتعاريجها النفسية، وأن تشيع الجو العام الذي تتطلبه المسرحية ونشره في نفس المشاهد**».[1]

بمعنى أن على الكاتب المسرحي أن يحسن إختيار ألفاظه ليحقق الهدف الأسمى للمسرحية وهو التأثير في نفس المتلقي، والعمل المسرحي مهما طال به الدهر إلا أنه يبقي خالدًا ذو أهمية في سجل التاريخ يعود إليه الدارسون، وسر خلود العمل المسرحي عموما هو اللغة التي يجب أن تكون ذات طواعية. ويستعين الممثل المسرحي في الخشبة على لغة أخرى والمتمثلة في لغة الجسد فالممثل المسرحي كثيرا ما نجده يضمن كلامه بحركات من الوجه واليدين لتأكيد أو تفنيد الكلام.

ومن أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا وحادا في السنوات الأخيرة هي مشكلة اللغة التي يجب إستعمالها في المسرح، فقد رأى البعض أن اللغة العامية هي اللغة الأقرب إلى الجماهير وإلى النفوس، كذلك تسهل تمرير الخطاب والأفكار إلى الشعب، فلا يمكن الحديث عن مشاكل إجتماعية باللغة العربية الفصحى لأنها بعيدة عن لغة الخطاب اليومي والمشكلة الإجتماعية أساسا نابعة باللغة العامية .

[1]– محمد زكى العشماوى، **أعلام أدب العربي الحديث وإتجاهاتهم الفنية الشعر – المسرح–القصة– النقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص:263.

كما أن على الكاتب المسرحي أن يراعي المستوى الثقافي لعامة الشعب لهذا يتحاشى معظم الكتاب اللجوء إلى الفصحى في حين نجدهم يميلون إلى العامية لأنها لغة نابعة من الثقافة الشعبية معبرة عن هويته وثقافته، كما أنها تميز المسرح العربي عن المسرح الأوروبي.[1]

بينما يرى البعض أن إستعمال الفصحى هو الطريق الأمثل والوحيد للتخاطب في ميادين المسرح، فهي لغة تشترك بين دول العالم العربي إضافة إلى هذا فإن اللغة الفصحى تخول النص المسرحي أن ينافس الرواية والقصة والشعر ويدخل خزانة الأدب من أوسع الأبواب .[2]

ومن أولائك الذين نجدهم يميلون إلى هذا الرأي نجد "**طه حسين**" الذي يقول:« **إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية، ولكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فلم يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة**»،[3] فطه حسين في هذه المقولة يدعو الكتاب المسرحين إلى الكتابة بالفصحى، لأنها تمكن أعمالهم من تجاوز الحدود الوطنية إلى كل قطر يتكلم أو يفهم العربية.

وهذا ما لمسناه فعلا في مسرحية: "**ديوان الزنج**" لعز الدين المدني، فاللغة العربية الفصحى حضيت بمساحة كبيرة في المسرحية باعتبار أنها مرآة الأمة.

فاللغة العربية عند عز الدين المدني هي قوام الشخصية العربية، فحتى الإستطرادات كان يقدمها بلغة عربية فصحى، ففي الإستطراد الأول يتدخل المؤلف ليقدم الوفد العباسي، أما في

---

[1] –بوعلام مباركي، «**لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية**»، مجلة حوليات التراث، العدد 6، مستغانم، الجزائر، 2006، ص:49.

[2] – فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي**، ص21.

[3]– نديم معلا، **قضايا المسرحية**، مطبعة الكاتب العربي، د.ط، دمشق، 1995، ص:12.

الإستطراد الثاني فيأتي كتدخل مباشر من المؤلف للتعليق، ويساعد في الوقت ذاته على إندماج الممثلين في أدوارهم.

- **إستطراد:« يدخل سبعة من الأشخاص ملتفين في جلابيب حمراء، على رؤوسهم عمائم خضراء على وجوههم عصائب سواد، الليل دائر الآفاق منقلب على هاماتهم بلا نجم، ولا ضياء، يمشون مشية خشوع، وثبات ومضاء، حركتهم منحوتة شماء، إشاراتهم عريضة خيلاء، أعينهم واسعة حوراء وحدتهم صماء شعارهم عنقاء، طقوسهم من خفايا الغيب، وأسرار السماء، حتى يتخيل الناظر أنهم إخوان الصفاء وخلان الوفاء».**[1]

ففي الفصل الأول وعلى الخشبة الأولى يتم إستطراد آخر وفيه يدخل أعضاء مجلس الزنج الملثمين، وهم سبعة .

- **في يمين أولهم قنديل راقص السناء .**
- **تحت إبط ثانيهم كتاب الحكمة والحكماء.**
- **حول ذراع ثالثهم مسبحة عنبر حياتها التسع والتسعون سوداء.**
- **ومن أحزمة رابعهم، وخامسهم، وسادسهم تتدلى سيوف معقوفة من نجران وصنعاء.**
- **في عين سابعهم يتألق بريق الرجاء، في صدره يختلج النداء، في فؤاده تكمن الدعوة، ويفور الدعاء.**[2]

فقارئ المسرحية يرى في هذا الإستطراد آلة فتوغرافية تلتقط أصغر الجزيئات وذلك بلغة عربية سحرية .

---

[1]– عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:63.

[2] – م ن، ص:63.

كما يعرض المدني على الخشبة الثانية آراء موفق "**إبن الرومي**" المخيبة للأمل عن ثورة الزنج، معبرا عنها في قصيدة رثاء البصرة، كما يورد المؤلف أجزاءً من قصيدة "**يحي بن خالد**" في هجاء قائد ثورة الزنج ومدح الخليفة المعتمد على الله، كما يتبع على الخشبة الثانية أقوال لزعماء آخرون ثاروا من أجل قضايا مشابهة **كالحلاج**، وينهي الطور بأشعار أخرى للشاعر "**دعبل**" معارض الخليفة العباسي.

قال **دعبل** يهجو المعتصم بعد هجاء الرشيد والمأمون والعباسيين:

بكى لشتات الدين مكتئب صب وفاض بفرط الدمع من عينه غرب

وقام امام، لم يكن ذا هداية فليس له دين، وليس له لب

وما كانت الأنباء تأتي بمثله تملك يوما، أو تدين له العرب

ولكن، كما قال الذين تتتابعوا من السلف الماضين إذا عظم الخطب:

ملوك بني العباس، في الكتب، سبعة ولم تأتنا، من ثامن لهم، كتب

كذلك أهل الكهف، في الكهف سبعة خيار إذا عدوا، وثامنهم كلب[1]

قال يحي بن خالد[2] يهجو علي بن محمد وثورة الزنج مخاطبا المعتمد على الله :

يابن الخلائف من ارومة هاشم والغامرين الناس بالانفصال

---

[1]– عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:96.

[2] يحي بن خالد البرمكي: كان كاتب هارون الرشيد ثم أصبح وزيره، كانأشهر رجال عصره علما وأدبا وفضلا حذقا بالتصرف، نهض يحي بأعباء الدولة العباسية اتم النهوض وسد الثغور وتدارك الخلل وأظهر رونق الخلافة وتصدى لمهمات المملكة وكان كاتبا بليغا.ينظر: عبد المنعم الهاشمي، **الخلافة العباسية**، دار ابن حزم، بيروت، ص–ص:281–282.

وذائديـن عن الحريم عودوهــم والمـعلمين لكل يـوم نـزال

ملك أعـاد الديـن بعد دروســه واستنقذ الأسرى من الأغلال

أنت المجير من الزمان إذا سطا وإليك يقصد راغد بسـؤال

اطفأت النيران النفاق وقد علت يـا واهـب الآمـال والآجـال

كما يورد عز الدين المدني خطاب أبو جعفر الطبري الذي يحث الناس مراجعة التاريخ ومن الكتب التي ينبغي مراجعتها كتابه "تاريخ الرسل والملوك" الذي يصف فيه ثورة الزنج بالفتنة فالمدني في هذا المقطع يدعو إلى إعادة النظر في ثورة الزنج وفي التراث ككل .

-أبو جعفر بن جرير الطبري: لقد عدت من سباخ البصرة. وراعني ما شاهدته. وأني ما لمراجع ما كتبته في تاريخ الرسل والملوك، في شأن ثورة الزنج. أيها الناس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي. اني غالط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث! رب انعمت فزد![1]

فكل هذه المقططفات التي أوردها عز الدين المدني والتي إستقاها من كتب التاريخ جاءت في باب التعليق أو التدخل لتضمين الأحداث إلا أنها لا تعرض وجهة نظر واحدة بل نظر إلي قضية ثورة الزنج من جميع النواحي .

كما يلعب الصمت دورا في المسرحية، فهو يمثل لغة في المسرح وخاصة أثناء العرض حيث تكون له دوافع كثيرة إما أن يكون:«**صمت جهل أو صمت خجل أو صمت لستر شيء**

[1] – عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:94.

خاف أو هو صمت لضجر عن تخير ملائم أو لإعجاب أو لعدم رغبة»،[1] فعز الدين المدني واحد من الذين إستعانوا بلغة الصمت في مسرحياته، لأن الصمت يحمل الكثير من الدلالات والإيحاءات مثلا :

- **(الأضواء خافتة، صمت و سكون)**[2].
- **علي بن محمد: (بعد برهة صمت) قلت لكم: الحرب ليست بمشكلة.**[3]

فالصمت في المسرحية يضفي جوا من التناغم لأنه يحمل في طياته معانٍ كثيرة، فهو صمت سكون لحظة تفكير، لحظة بحث في النفوس إنها لحظة تقشعر لها **الأبدان**، فلغة الصمت لا يفهمها كل متفرج بل يفهمها كل مشاهد فطن وفذ الذي تمكنه بداهته من قراءة ما في وراء السطور .

فاللغة إذن تلعب دورا كبيرا في سير الأحداث والتعريف بالشخصيات إذ لم نقل أنها أساس العمل الفني وبدونها لن تكون هناك مسرحية .

ج-الحوار الدرامي:

إن أجمل ما وصل إلينا من الإبداع البشري إنما جاء بأسلوب الحوار إبتداء من الكتب السماوية وهذا بالذات ما نشاهده في النص القرآني والحديث النبوي الشريف، ولا تتوقف أهمية الحوار عند هذا الحد بل أصبحت نقطة يحكم بها على الشعوب بالتقدم أو التخلف، فالأمة التي ينعدم فيها الحوار تصنف في خانة الشعوب المتخلفة .

---

[1]- أبو الحسن السلام، **الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي**، دار الوفاء للدنيا للطباعة والنشر، دط، الإسكندرية، مصر، 2004، ص:322.

[2]- مرجع السابق، ص:64.

[3]- م ن، ص:58.

ولما كان المسرح إنعكاس للحياة فلا شك أن الحوار سيكون حاضرا بقوة في هذا الفن، لأنه الوسيلة الفعالة التي بواسطتها يعبر الكاتب المسرحي عما يختلج في صدره: « **والحوار يكون بين شخصين أو أكثر وهو مهم لأن من خلاله فقط يستطيع المضمون التعبير عن نفسه، وإن كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمي للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل العظمي**»[1].

والحوار الذي يجرى بين الناس في واقع الحياة وهو في العمل الفني هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات، إلا أن هذا الأخير يختلف عن الحوار اليومي إختلافا جوهريا، بحيث نجد الحوار المسرحي أكثر فصاحة وإيجازا وأناقة، فإنعدامه يعني توقف الأحداث عن النمو والتطور، وبذلك ينتهي العمل المسرحي، عكس الروائي الذي يلجأ إلى تحليل الأحداث والتعليق عنها، عند توقف الحوار، وللحوار المسرحي ثلاث وظائف أساسية تعطيه صفة الدرامية فإن لم تتوفر فقد الحوار دراميته وخرج عن كونه حوارا: أولها تطوير الحبكة فالحوار الذي ينقل المسرحية من نقطة البداية إلى العقدة وإلى الحل، أما الثانية فهي تصوير الشخصيات فبالحوار نتعرف على الشخصية وما يختلج في داخلها من أفكار وعواطف كما يكشف عن مدى تنوع ثقافته، أما الوظيفة الثالثة فهي وظيفة جمالية بمعنى التأثير على المتلقي من خلال شعرية اللغة والخيال وجمالية الصورة[2].

كما يرد في المسرحية شكل آخر من الحوار يمكن تسميته بالحوار الغير مباشر كالمونولوج والسرد:« **والمونولوج كلام لشخص واحد، فهو ليس حوار بالمعنى الحقيقي للفظة إنه حوار**

[1]– ينظر: أحمد بلخيري، **المصطلح المسرحي عند العرب**، ص:119.

[2]– ينظر: فرحان بلبل، **النص المسرحي الكلمة والفعل**،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص:108.

من نمط خاص فالمتكلم فيه هو نفسه المخاطب»[1]، ويأتي المونولوج على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض موجود على الخشبة كما يمكن أن يتخذ شكل مناجاة مع الذات فهو إذا حوار مزيف لا يفترض ردا.

يمتاز الحوار في نص "ديوان الزنج" لعز الدين المدني الإقتصاد والوضوح، فهو يميل إلى الإحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط فكلماته مشحونة تتوغل إلى ذهن المتلقي ويلجأ الحوار أحيانا إلى إستدعاء الماضي مثل إستحضار الأيام الجميلة كإستحضار أعضاء مجلس الزنج لأيام الحرب :

- **ريحانة: كانت زرقاء اليمامة تشاهد كل ما يسير ويدب ويزحف(...)وما إني أبصر تجار البصرة الذين ألهبو أجسامنا بالسياط السماسرة، عذبونا في السباخ، جوعونا السويق، يلوذون بالفرار تحت وقع سيوفنا**
- **علي بن محمد: أتذكر يا محمد كيف بدأنا النضال؟**
- **محمد بن سلم: بدأناه بالسر والجهر.**
- **ريحانة: بالدعوة عقب الدعوة .**
- **يحي بن محمد: طرح القاع في المساجد .**
- **محمد بن سلم: والسجن إثر السجن والنفي والتشريد .**
- **خليل بن أبان: كقطاع الطريق:كنا نهاجم قوافل التجار منذ عشر سنوات .**
- **علي بن محمد: بثلاثة سيوف مغلولة وكثير من العصى وشيئ من السهم**[2].

---

[1]- عمر بلخير، **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولي**، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص:59.

[2]-عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص- ص:54-55.

كما لجأ عز الدين المدني أيضا لذكر المستقبل في حواراته ومن ذلك:

- **علي بن محمد: قلت لكم الحرب ليست بمشكلة سوف ننتصر، سوف نأخذ البصرة، وبعدها نستولي على الكوفة ومن ثم نهدد بغداد وسامراء.**
- **علي بن محمد: البصرة سوف تكون تحت يد سليمان بن جامع.**
- **خليل بن أبان: أعتقد أن أموال التجار بالبصرة ستساعدنا على شراء الآلات والإسمنت والحديد والزجاج...**[1]

وقد إستغل الكاتب الحوار في هذه المسرحية للكشف عن الشخصيات في أبعادها النفسية والإجتماعية ومن ذلك الصورة الغير اللائقة التي أسندها مجلس الزنج للشعوب الذين يحاربون من أجلهم بحيث يصفونهم بالجهال .

- **يحي بن محمد: إن الذين نحارب في سبيل تحريرهم هم جهال! كلهم جهال! مطلاقا جهال!**
- **خليل بن أبان: لا يعرفون إلا رفع الأثقال...**
- **محمد بن سلم: لا يعرفون إلا حفر الخنادق، وردم الخنادق...**
- **رفيق: لا يعرفون إلا سوق الجمال...**
- **ريحانة:لا يعرفون إلا إنجاب الأطفال!..**
- **علي بن محمد: شعب جاهل! جاهل! أرأيتم، أن الحرب أيسر علينا من بناء المدينة؟**[2]

كما تظهر ريحانة حالة الثراء التي يعيشها الخليفة الفاطمي في قولها:«**هل صحيح: أن للخليفة الفاطمي ألف جارية، وألف غلام، وألف خصي؟**»[1].

---

[1]– عز الدين المدني، **ديوان الزنج** ، ص:58.

[2]– م ن، ص:68.

والمتمعن في المسرحية يلاحظ أن الشخصيات تختلف في رؤها وأفكارها، ومن ذلك ما يتعلق بكيفية تشييد مدينتهم المختارة فمنهم من يميل إلى طلب يد المساعدة من الخليفة العباسي وهناك من يرفض هذه الفكرة ويرى فيها عودة إلى العبودية ويظهر ذلك في الحوار الذي جرى بين أعضاء المجلس .

- **خليل بن أبان: ولم لا نحتمي بالخليفة الفاطمي؟ وبينه وبيننا...**
- **بقية أعضاء المجلس: ..(بإندهاش وإستنكار) الخليفة الفاطمي؟**
- **خليل بن أبان: ولم لا؟ فعدوه هو عدونا..أليس كذلك؟**
- **بقية أعضاء المجلس:؟؟؟؟؟**
- **خليل بن أبان: طيب! أسحب كلمتي أعتذر عن..إذن أنتم لا ترغبون في ذلك، فعلينا أن نطلب العون من يعقوب بن الليث الصفار...**
- **ريحانة: أو تريد أن ترجع بنا إلا الإستعباد والإستغلال [2].**

لقد إستطاع الكاتب المسرحي عز الدين المدني أن يصور شخصياته تصويرا كاملا وبوضوح تام، كما جعل شخصيات المسرحية تحرك الحوار بنفسها ويكون بذلك ملائما للشخصيات، فلا وجود للحوار الميت الذي يجعل الصراع يتلاشى مما جعل الأحداث تتتابع منطقيا، وهو حوار يكشف عن صراع درامي بين المواقف والرؤى أو تبادل ومشاركة للأفكار بين الشخصيات.

[1]– م ن، ص:66.

[2]– عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، ص:65.

خـــــاتـــمـــة

شكل التاريخ مصدرا هاما للكتابة الإبداعية في كافة فنون الأدب، خاصة في مجال المسرح، الذي ارتبط به منذ مولده في الأدب العربي عموما والمغاربي خصوصا، كما شكل مصدرا أساسيا لمرجعية الأمة وهويتها، كما أن هذا التاريخ نفسه قد وظف في المسرح المعاصر للكشف عن الحاضر وفهمه في ضوء التاريخ، ومحاولة استشراف المستقبل، وهذا من خلال التوظيف التجريبي للتاريخ في المسرح، وهو الأمر الذي شغل العديد من المسرحيين العرب والمغاربة، مثل **عز الدين المدني** في تونس الذي راهن منذ بدايات اشتغاله في المسرح على استحضار وتوظيف التراث والتاريخ، بهدف الوصول إلى تأسيس مسرح احتفالي ذو خصوصية مغاربية، وقد استمد هذه الخصوصية عبر الاشتغال على مضامين النصوص المسرحية التي وجدت ضالتها في التراث والتاريخ فاستوحت من هذا التاريخ أقنعة ورموزا تستهدف من خلالها راهنا لم يستوعب الدروس التاريخية فوقع في مطباته وانزلاقاته. ووفقا لهذا فقد حاولنا من خلال هذا البحث دراسة آليات توظيف التاريخ في المسرح المغاربي، وقد خلصنا في نهاية إلى جملة من النتائج نذكر منها:

- ارتباط المسرح منذ نشأته مرورا بمختلف مراحل تطوره بالتاريخ، حيث وجد المسرحي في التاريخ ما يلبي غاياته وأهدافه المختلفة، فكان المسرح بحق أكثر الأشكال الفنية احتضانا للتاريخ وتوظيفا له توظيفا فنيا وجماليا، يستفيد من المعرفة التاريخية بما يخدم الراهن الاجتماعي والثقافي والسياسي، قصد تأكيد الهوية الحضارية والحفاظ عليها حينا، أي عندما تم اللجوء للتراث وللتاريخ قصد البحث عن الذات، ومقاومة تفسخها جراء الاستدمار. ثم في مرحلة أخرى استهدف خلق هوية فنية وأدبية عبر الاشتغال التجريبي على المادة التراثية والتاريخية.
- لقد تعددت المصادر التاريخية التي طعمت المسرحية التاريخية المغاربية، تبعا لتعدد وثراء المرجعيات الثقافية والحضارية للمنطقة المغاربية، فوجدنا مسرحيات توظف التاريخ المغاربي القديم، وأخرى تستنجد بالتاريخ النوميدي والأمازيغي، كما وجدنا مسرحيات توظف التاريخ العربي الإسلامي، وهي كلها مجتمعة تشكل ترسبات للشخصية المغاربية، حاولت الفنون والآداب معالجة تأثيراتها عبر البحث عن تكريس هوية مسرحية وفنية أكثر انسجاما.

- ركز المؤلفون المسرحيون في استلهامهم للتاريخ على اللحظات الحرجة من تاريخ بلادهم وأمتهم، وتعاملوا مع التاريخ تعاملا نقديا انتقائيا، بما يناسب ويفيد قضايا عصرهم، لأن معالجتهم للأحداث التاريخية كانت من قبيل المعالجة الفنية، التي لا يمكنها أن تخرج المسرح عن وظيفته في التغيير، وهذا انطلاقا من أنهم يرون في التاريخ أنه أكثر قدرة على معالجة الحاضر الذي ترهقه التقلبات السياسية.

- لم يكن استحضار الأحداث والشخصيات التاريخية في المسرح المغاربي لدافع فني فقط، أو لإحياء صفحات التاريخ المشرقة من تاريخ الأمة والإشادة بإنجازات أبطالها، بل ذهب المسرحيون إلى أبعد من ذلك، فقد سعوا إلى معالجة بعض مشكلات الحاضر من منظور تاريخي، وذلك في عملية إسقاط الماضي على الحاضر، وهم بهذا يعيدون قراءة التاريخ قراءة صحيحة حيث يمكن وعي التاريخ من وعي الذات بمختلف تراكماتها، كما يستفاد بالفعل من دروس التاريخ لتجنب الانزلاق في الحاضر.

- تعددت غايات المؤلف المسرحي في استحضاره للتاريخ، فهناك من اتخذ من التاريخ قناعا لمقاومة الاستعمار، مثلنا رأينا في مسرح البدايات، حيث كان التوجه للمسرح التاريخي ضرورة لإثبات الذات في سياق تاريخي كثرت فيه محاولات مسخ وطمس هذه الذات، لهذا شكل التاريخ ورموزه ملاذا تفر إليه الذات قصد الحفاظ على معالمها الحضارية، ومن أمثلة ذلك مسرحية: "**يوغرطة**" **لعبد الرحمان ماضوي**، كما كانت الغاية التعليمية حاضرة بقوة في المسرحية التاريخية، حيث يمكن تصنيف كل مسرحية تعيد تشخيص التاريخ كما هو في باب المسرحية التاريخية ذات الغاية التعليمية، ولعل مسرحية: "**الناشئة المهاجرة**" أحسن نموذج يمكن تقديمه في هذا الاتجاه، غير أن الغاية الاجتماعية هي الأكثر حضورا في توظيف التاريخ في المسرح المغاربي، وربما يكون السبب في ذلك أن المسرحية الاجتماعية تحتاج كثيرا إلى قناع التاريخ لتنقد الواقع، خاصة وأن هامش الحرية في المجتمعات العربية والمغاربية ضئيل

جدا، ولا يسمح بالاصطدام مع أنظمته السياسية، الأمر الذي يدفع بالمسرحيين للتواري خلف الرموز التاريخية لنقد المجتمع ومختلف سلطاته.

- تعتبر تجربة "**عز الدين المدني**" تجربة مميزة وفريدة، لأنه حاول من خلال مسرحياته أن يترسب في وجدان المتفرج العربي من خلال إتكائه على التراث عموما، وعلى التاريخ بشكل خاص، فالمدني لم ينقل التاريخ كما هو، بل فككه ومن ثم أعاد بناءه بما يتوافق مع الرؤية المعاصرة، التي تقوم على تثوير المجتمع والنقد العميق للتاريخ وللراهن معا.

ورغم الصعوبات التي تلقيناها خلال مسارنا في البحث، إلا أننا وجدناها تجربة ممتعة وفريدة، وفي الأخير نأمل أن يسهم هذا البحث في إثراء معارف القارئ وتوجيهه، وإطلاع الباحث والمستفسر عن المسرحية التاريخية المغاربية ولو بالشيء القليل.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم حمادة، **خيال الظل و تمثيليات إبن دانيال**، المؤسسة المصرية العامة لنشر والتأليف، القاهرة، مصر،1961 .
- أبو لحسن السلام، **الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي**، دار الوفاء للدنيا للطباعة والنشر، دط، الإسكندرية، مصر، 2004.
- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926- 1989**، منشورات تبيين الجاحظية، 1998.
- أحمد سخسوخ، **تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتب، الإسكندرية، 1998.
- أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1998.
- إدوارد الخراط، **فجر المسرح، دراسة في نشأة المسرح**، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- أمير إبراهيم القرشي، **النماذج والمدخل الدرامي**، دار عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر، 2001.
- جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، منشورات دار الحياة، بيروت، ج3، 1967.
- جمال محمد النواصرة، **المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة**، دار حامد للنشر، ط1، الأردن، 2014.
- حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- خليل الموسى، **المسرحية في الأدب العربي الحديث : تأريخ، تنظير، تحليل**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.
- رشيد قسنطيني، تحقيق: نذير حسين، **بابا قدور الطماع**، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط1، الحامة، الجزائر، 2005.
- سمير سرحان، **دراسات في الأدب المسرحي**، دار غريب للطباعة، دط، القاهرة، دت.
- سيد على إسماعيل، **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**، درا قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- عبد الرحمان الماضوي، **يوغرطة**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2،ا لجزائر، 1979.

- عبد الواحد ابن ياسر، **حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011.
- عدنان بن ذريل، **فن كتابة المسرحية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.
- عز الدين المدني، **ديوان الزنج**، مجلة الفكر العربي، العدد41، ماي، تونس، 1973.
- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999.
- علي عقلة عرسان، **ظواهر المسرحية عند العرب**، منشورات إتحاد العرب، ط3، دمشق، 1980.
- عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003.
- عمر بلخير، **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولي**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.
- عيسى خليل محسن الحسيني، **المسرح نشأته وآدابه ...وأثر النشاط المسرحي في المدارس**، دار جرير لنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006.
- فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- محمد الدالي، **الأدب المسرحي المعاصر**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، مصر، 2006.
- محمد حميد إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، شركة دار نوبار للطباعة، قاهرة، ط1، 1994.
- محمد زكى العشماوى، **أعلام أدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر – المسرح–القصة– النقد الأدبي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.
- محمد زكي العشماوي، **دراسة في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار المعارف الجامعة، الإسكندرية، 2002.
- محمد واضح، **بئر الكاهنة**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- نديم معلا، **قضايا المسرحية**، مطبعة الكاتب العربي، دط، دمشق، 1995.
- هند قواص، **المدخل إلى المسرح العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.

كتب مترجمة:

- شلدون تشيني، **تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة**، تر: دريني خشبة، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.

- مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، **نظرية الكوميديا والتراجيديا**، تر:علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، 1979.

القواميس:

- إبن منظور، **لسان العرب**، المحيط (معجم لغوي علمي، قدم له عبد الله الحلايلي) :إعداد وتصنيف : يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان.
- عبد الملك مرتاض، **النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- إبراهيم حمادة ، **معجم المصطلحات المسرحية والدرامية**، منشورات مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1994.
- ماري إلياس، حنان قصاب، **مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1997.
- وليد البكري ، **أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية** ، دار أسامة للنشر، الأردن.
- منير البعلبكي، **معجم أعلام المورد**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1992،.
- بوعلام بلقاسم، **موسوعة أعلام الجزائر 1954-1962**، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، الجزائر، 2007.
- محمد عبد الوهاب، **ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان الأدبي**، الموسوعة الصغيرة، الرقم 396، بغداد، 1995.

الرسائل الجامعية:

- حسين بن مشيش، **المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه 1990-2006**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)، جامعة لحاج لخضر باتنة، 2008- 2009.
- عبد الرحمان بن عمر، **لغة المسرح الجزائري بين الفصحة والعامية**، مخطوطة رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2012-2013 .

المقالات في المجلات والمواقع الالكترونية:

- بوعلام مباركي، **لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث**، مستغانم، الجزائر، العدد 6، 2006.
- خالد سعسع، «**استلهام التراث في المسرح العربي قراءة في مسرح سعد الله ونوس**»، مجلة إشكاليات، العدد 11، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، فبراير 2017.
- عبد القادر رحيم، **العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008.
- عز الدين المدني، ثورة الزنج: المسرحية التي أغضبت بورقيبة، نشر في 28.11.2016، نقلا عن:www.ar.leaders.com.
- عز الدين المدني، مؤسسة سلطان بن على العويس الثقافية، النشر2017، نقلا عن: www.alowais.com.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
إهداء وشكر	
مقدمة.....	01
مدخل.....	06
الفصل الأول: تجليات توظيف التاريخ في المسرح المغاربي.	
تمهيد.....	17
1-لمحة تاريخية عن المسرح العربي.....	17
أ- التراث في المسرح العربي.....	22
ب- المادة التاريخية في المسرح العربي.....	24
2- بدايات المسرح المغاربي.....	25
3-دواعي توظيف التاريخ في المسرح.....	31
أ- الهدف السياسي: مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي.....	32
ب- الهدف الإجتماعي: مسرحية "بئر الكاهنة" لمحمد	35
ت- الهدف التعليمي: "مسرحية الناشئة المهاجرة" لمحمد صالح رمضان.....	39
4-خصائص المادة التاريخية في المسرح المغاربي.....	42
تركيب.....	44
الفصل الثاني: التوظيف التجريبي للتاريخ في تجربة عز الدين المدني المسرحية.	
تمهيد.....	46
1-نبذة عن حياة عز الدين المدني.....	47
2-توظيف التاريخ في المسرح: قراءة عامة للتجربة المسرحية للمدني.....	48

3-خصوصيات التجربة المسرحية عند المدني..... 55
4-العناصر الدرامية في مسرحية ديوان الزنج..... 58
أ- قراءة في العنوان..... 58
ب-الزمان والمكان 59
ت-الشخصيات..... 64
ث- اللغة..... 67
ج- الحوار الدرامي..... 73
خاتمة..... 79
قائمة المصادر والمراجع..... 83
فهرس المحتويات..... 88