مستويات مسرحة المقامة في المسرح العربي

من خلال تجربتي محمد الخطراوي والطيب الصديقي

إعـداد

أ.د / سامي عبد اللطيف الجمعان

أستاذ النقد المسرحي في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،

جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية

١٤٤٦ هـ - ٢٠٢٥م

مستويات مسرحة المقامة في المسرح العربي من خلال تجربتي محمد الخطراوي والطيب الصديقي

سامي عبد اللطيف الجمعان
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية
البريد الإلكتروني:
samijum@hotmail.com

الملخص:

فن المقامة من الفنون السردية التراثية العربية، لها ما يميزها عن فنون السرد، ولها جاذبيتها الفاتنة للقارئ، الأمر الذي لفت نظر المسرحيين العرب، فسعوا لأسباب متباينة لمسرحتها، وجلبوا حكاياتها ومقولاتها وأساليبها الفرجوية التخييلية إلىٰ عوالمهم المسرحية نصا وعرضا، إلا أن ظاهرة بعينها استرعت انتباه الباحث في هذه المسرحة، هي التباين الكبير في مستويات مسرحتهم لهذا الفن من جانب، وفي أسبابه من جانب آخر، الأمر الذي أوجد حضورا مختلفا للمقامة في مسرحنا العربي.

وهذه الدراسة تطمح لرصد هذه الظاهرة، من خلال نموذجين عربيين، مسرحا المقامة علىٰ شكلين مختلفين ومستويين متباينين، هما: محمد العيد الخطراوي من المملكة العربية السعودية، والآخر المسرحي المغربي الطيب الصديقي، متتبعين أسباب توجههما نحو فن المقامة أولا، ومستويات مسرحتهما لها ثانيا، سعيا للوصول إلىٰ مسألة أبعد، تتمثل في دواعي استدعاء المسرحي العربي عامة لفنون السرد العربي القديم، ومدىٰ الإمكانيات الفنية في توظيف هذه الفنون ومنها المقامة وفق اشتراطات الدراما المسرحية وفنونها، مع الأخذ في الاعتبار ضرورة الوقوف علىٰ مدىٰ وعي هؤلاء المسرحيين العرب بخطورة التداخل بين جنسي السرد والمسرح.

الكلمات مفتاحية: مسرحة المقامة، المسرح العربي، محمد الخطراوي، الطيب الصديقي.

Levels of Maqama Drama in Arab Theater Through the Experiences of Muhammad al-Khatrawi and Tayeb al-Saddiki

Sami Abdul Latif Al-gamaan

Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia.

Email: samijum@hotmail.com

Abstract

The art of Maqama is one of the traditional Arab narrative arts. It has what distinguishes it from other narrative arts, and it has a captivating appeal for the reader, which has caught the attention of Arab playwrights. They sought various reasons to dramatize it, and brought its stories, sayings, and imaginative theatrical styles into their theatrical worlds, both textually and in performance. However, a particular phenomenon has caught the attention of researchers in this dramatization: the great disparity in the levels of their dramatization of this art, on the one hand, and in its reasons, on the other. This has created a distinct presence for Maqama in our Arab theater. This study aims to monitor this phenomenon, through two Arab models, the maqama theatre in two different forms and at two contrasting levels: Muhammad al-Eid al-Khatrawi from the Kingdom of Saudi Arabia, and the other Moroccan playwright Tayeb al-Saddiki, tracing the reasons for their orientation towards the art of maqama first, and the levels of their dramatization of it second, seeking to reach a further issue, which is represented by the reasons for the Arab playwright in general to call upon the arts of ancient Arab narrative, and the extent of the artistic possibilities in employing these arts, including maqama, according to the requirements of theatrical drama and its arts, while taking into account the necessity of standing on the extent of awareness of these Arab playwrights of the danger of the overlap between the genres of narrative and theatre.

Keywords:

the Maqama Drama, the Arab theater, Muhammad al-Khatrawi, Tayeb al-Saddiki.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام علىٰ المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد وعلىٰ آله وصحابته الكرام وسلم تسليمًا كثيرًا، ثم أما بعد،

فإن فن المقامة من الفنون السردية التراثية العربية، لها ما يميزها عن فنون السرد، ولها جاذبيتها الفاتنة للقارئ، والمقامة " تعني الخطاب في المجلس (الخطاب الوعظي المباشر أو مقامات الزهاد)، كما تعني الحديث في مجلس (الخطاب التعليمي أو مجالس الأمالي)، وظل هذه المعنىٰ شائعا إلىٰ قبيل نهاية القرن الرابع الهجري عندما كتب بديع الزمان الهمذاني عام ٣٨٢هـ مجموعة من الأحاديث السردية التي أطلق عليها مصطلح مقامة.. عندئذ شرعت المقامة تأخذ معناها الأدبي الاصطلاحي، باعتبارها تشير إلىٰ فن نثري (سردي) جديد فرضه واقع اجتماعي ثقافي أدبي جمالي جديد"[١].

لقد برز أسم بديع الزمان الهمذاني علىٰ رأس كتاب المقامه، فتبعته مجموعة من الكتاب قديما وحديثا نسجوا علىٰ منوال ما نسج، فمن القدماء نذكر الحريري (ت ٥١٦هـ)، والزمخشري (ت٥٣٩هـ)، والسيوطي (ت٩١١هـ)، وللجاحظ أيضا مقامات لها طبيعتها الخاصة، وهناك أيضا محمد بن الحسين بن دريد وغيرهم، أما في العصر الحديث فجارىٰ ذلك الفن مجموعة من الكتاب منهم: إبراهيم المويلحي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وإبراهيم الأحذب، وناصيف اليازجي، وعلي مبارك وغيرهم[٢].

---

(١) النجار، محمد رجب، النثر العربي القديم من الشفاهية إلىٰ الكتابية، فنونه ـ مدارسه ـ أعلامه، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ـ الكويت، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٧٧.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٢٧٧.

الذي يعنينا في هذا المقام مستويات مسرحة المقامة في المسرح العربي، والكيفيات التي جاءت عليها، خاصة إذا ما وقفنا علىٰ جملة من الأسماء المسرحية العربية التي لفتها هذا الفن النثري العربي وجذبها لمسرحته، بتحويله من جنسه النثري إلىٰ المساحة الدرامية عبر فن المسرح، فسعوا لأسباب متباينة لمسرحتها، وجلب حكاياتها ومقولاتها وأساليبها الفرجوية التخييلية إلىٰ عوالمهم المسرحية نصا وعرضا.

من أبرز هذه التجارب التي استرعت انتباه المسرحي العربي لفن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني أو الحريري أو غيرهما، ما قام به المخرج المغربي الطيب الصديقي في مسرحيته (المقامة)، والعراقي قاسم محمد في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل)، ومسرحيته (طال حزني وسروري)، وعادل كاظم في مسرحية (مقامات أبي الورد)، وعز الدين المدني في مسرحية (التربيع والتدوير)، وألفريد فرج في مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعة قفة)، ولأننا نستثمر التجربة المسرحية السعودية ونتكئ عليها، لفتنا أن الكاتب والمسرحي السعودي محمد العيد الخطراوي هو من أوائل العرب الذين استدعوا فن المقامة إلىٰ نصوصهم وعروضهم المسرحية، وذلك من خلال مسرحية (المقامة الدينارية)، التي ستتوقف الدراسة عندها كتجربة سعودية ريادية في مضمار توظيف فن المقامات.

يذهب علي الراوي إلىٰ مسألة أخطر في اقتراب المقامة من المسرح، ويدفع بذلك الرأي نحو مسائل متعلقة بطبيعة العرب حينها، وبموقفهم من المسرح وفهمهم الخاطئ لماهيته ولدوره، وفي زعمنا أن رأي علي الراعي يحيل علىٰ الترجمة الخاطئة لفن الشعر، ويعتبر ذلك ابتعاد قسري عن الولوج في شأن التمثيل والمسرح بصفتهما المعروفة عن اليونانيين، حيث يرىٰ أن فن المقامة مؤهل حينها ليكون مسرحا في

أصله، فيقول " وقد كان من الممكن أن تجد كل هذه الخصائص طريقها إلىٰ التشخيص والتمثيل، لو لم يكن هذا المبدأ مرفوضا من أساسه، بل ومحرما"(١)، والراعي يرىٰ أن ما قام به الهمذاني والحريري وعن قصد هو كتابة هذه المقامات ورقيا بدلا من تمثيلها: "لقد اكتفىٰ كل من الهمذاني والحريري بكتابة مقاماتهما وتسجيلها علىٰ الورق، تاركين للرواية أن تقوم بمهمة الممثل الفرد، وللذهن أن يتخيل أحداث العمل ويرسم شخصياته ويدير حركته علىٰ المسرح الوحيد الذي لا يناله رقيب ولا تمتد إليه يد سلطة، وهو مسرح الذهن والخيال"(٢).

لا يمكننا تفسير هذا الرأي من الراعي إلا بقوة اقتراب فن المقامة من فن المسرح، بل تطابقها معه عناصر الشخصيات والأحداث والرؤىٰ، لذا يمكننا اننا ننطلق من تكريس هذا التشابه بتأطير ما تشتمل المقامة عليه من عناصر ذات طبيعة درامية.

ـ الجاذبية الدرامية في فن المقامة

لنتساءل بداية عن السر الجاذب للمسرحيين العرب في فن المقامة!!، فهذا التوجه نحوها تقف من ورائه أسباب ينبغي الكشف عنها، وهي في نظرنا عوامل جاذبة للكاتب المسرحي أو للمخرج المسرحي، تدفعه نحو هذا الفن، فيستثمره في مسرحياته، وهذه العوامل فنية بحته، ونعني بالفنية توافر فن المقامة علىٰ عناصر ذات طبيعة درامية، توفر للمسرحي أرضية موائمة لصناعة نصه أو عرضه من معين المقامة شخوصا أو أحداثا أو صراعا، أو حتىٰ لغة درامية مطواعة.

---

(١) الراعي، علي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلىٰ نجيب الريحاني، كتاب الهلال ـ القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠.

وحينما نخص المقامة بهذه الطاقة الدرامية الفاتنة، فلكونها " ظلت حتىٰ في طورها تألقها الأدبي نصا أدبيا يعتد به ولكنها في الوقت نفسه أدب قابل للتمثيل، ويزيد من القيمة الدرامية مؤلفيها الهمذاني والحريري علىٰ الخصوص في رسم وبناء شخصياتها الرئيسية، وفي جمعها بين الأسلوب الأدبي المتأنق، والتصميم الفني الدقيق، والمضمون الاجتماعي الواضح، ويمكن مقارنة المقامة من حيث البناء الفني والشخصي بـ (كوميديا الأمزجة) لتصويرها الكاريكاتوري المبالغ فيه لشخصيات إنسانية تنتزعها من واقع المجتمع، وتعمل علىٰ إبراز وتضخيم صفاتها وخصائصها النفسية وتحويلها إلىٰ شخصية درامية"(١).

ولنا أن نعدد هذه العناصر بما يلي:

١ـ الشخصيات ذات الطبيعة الدرامية

من أبدع ما تقدمه المقامة كعنصر ذي طبيعة درامية بحته شخصيات أبطالها، فهي شخصيات تضج بمقومات الشخصية المسرحية خاصة، تبعا لما تأتي عليه، وقد أوجز فاروق أوهان هذه الطبيعة في كتابه آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ـ دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، في قوله " يكون البطل فيها متنكرا في الغالب، لكي يتيح لنفسه حسن الأداء، وحرية التقلب بين الشخصيات، يعفيه هذا التنكر من حيلة التنقل بين الأحداث، والشخصيات بتغيير الملابس، وما يدل علىٰ المكان بتغير الأدوات والأستار، وكذلك يساعد التنكر نفسه في التعبير عن وجهة نظره، من خلال التكلم علىٰ لسان الشخصيات، كل ذلك لكي يشبع تشوقا لدىٰ جمهوره المتحلق

(١) انظر: أمين، خالد وآخرون، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بتطوان، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٥٤.

حوله، هذا الجمهور الذي جاء ليتابع تلك العقد وكيفية إيجاد الحلول قصيرة الأمد لها"(١).

حين نتفحص عنصر الشخصية في المقامة نجد تنوعا عجيبا يتشابه تماما مع عنصر الشخصية في فن المسرح، وهذا أمر فيه تحفيز كبير لتوجه الكاتب المسرحي نحو المقامة للاستفادة من عنصر الشخصية، والسعي لتوظيفه مسرحيا، ولكي نبرهن علىٰ هذا التطابق نعود إلىٰ المقامة فنجدها متوفرة علىٰ شخصية البطل، وشخصية الراوي، والشخصيات الثانوية، وما إلىٰ ذلك.

أولنقل بشكل أدق: الشخصيات في المقامة تُقسم إلىٰ نوعين: الشخصيات الرئيسة، وهي الشخصيات التي تُنسج أحداث المقامة بالاعتماد علىٰ دورها، إذ تدور الأحداث كاملةً حول هذه الشخصيات، وهي الراوي، أي راوي المقامة وناقل الأحداث، الذي يسرد ما يجري في المقامة من أحداث ووقائع، ويروي ما يحدث في المجلس. واللطيف في تكوين شخصية الراوي في فن المقامة اعتماد راو واحد في كل المقامات، مثل شخصية عيسىٰ بن هشام بوصف الراوي في كل مقامات الهمذاني.

وهناك شخصية البطل، وهو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، ويكون في الغالب شخصًا مخادعًا ومحتالاً هدفه سرقة ممتلكات الآخرين، واللطيف أيضا في كون بطل جميع مقامات المؤلف ذاته يكون نفس الشخص فلا يتبدل من مقامة إلىٰ أخرىٰ.

(١) أوهان، فاروق، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، وزارة الإعلام والثقافة ـ الإدارة الثقافية ـ العراق، ط١، ١٩٩٩م، ص ٧٥.

من أبرز الشخصيات التي قدمتها المقامة وبقيت راسخة في ذاكرة الناس، والتي يمكن أن نقيس من خلالها تلك الطبيعة الدرامية اللافتة، شخصية (أبو الفتح الإسكندري) بطل بديع الزمان، و(أبو الفتح السروجي) بطل الحريري، و(أبو بشر العلابي) بطل مقامات السيوطي، حتىٰ في مقامات العصر الحديث ثبتت هذه السمة، ففي مقامات القرن التاسع عشر يتخذ ناصيف اليازجي في كتابه مجمع البحرين من (مأمون بن خزام) بطلا لمقاماته، ويتخذ محمد المويلحي من شخصية (الباشا) بطلا لمقاماته.

وهناك ثالثا الشخصيات الثانوية، وهي شخصيات تقوم علىٰ مساعدة الشخصيات الرئيسة – الراوي والبطل– علىٰ تشكيل أحداث المقامة والدفع بها للمضي قدما نحو التوتر والصراع واكتمال الأحداث، لكن وجود هذه الشخصيات ليس شرطا كشخصيتي الراوي والبطل إنما دافعية وجودهم يفرضه المسبب الدرامي لتحولات الأحداث، علىٰ سبيل المثال سنلحظ قلة الشخصيات الثانوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني. وهذا أيضا ما نلحظه في النص المسرحي الذي يتوفر علىٰ شخصيات ثانوية بقدر حاجة المسبب الدرامي إليها، وهناك مسرحيات قد لا نجد فيها قطعيا شخصيات ثانوية مثل المسرحيات المونودرامية التي تقوم علىٰ شخصية واحدة فقط، أو المسرحيات الديودرامية التي تقوم علىٰ شخصيتين فقط.

ومما يمنح عنصر الشخصية قوة في فن المقامة توفره علىٰ الجانب الكاريكاتوري، والفكاهي في آن واحد، وهذا ما أشار إليه الراعي في قوله، فما بالنا والمقامة " هي كوميديا الأمزجة كما تسمىٰ، لتصويرها الكاريكاتوري المبالغ فيه لشخصيات إنسانية

تنتزعها من واقع المجتمع، وتعمل علىٰ إبراز وتضخيم صفاتها وخصائصها النفسية وتحويلها إلىٰ شخصية درامية"[١].

٢ـ حيوية موضوعاتها وقضاياها

سنعود في هذا العنصر إلىٰ جذور نشأة المقامة، ففي نشأتها نلحظ ذلك الارتباط الوثيق باللحظة تاريخية الفارقة، ونعني بالفارقة المتسمة بالقلق والاضطراب والفتن والحروب، في مجتمع امتزج فيه الأصيل بالدخيل، فجاءت فنا معبرا بأصدق تعبير عن شروط المجتمع التي أنتجها[٢]، ولهذا " يمكن أن نميز في المقامات بين أربع مستويات: يتمثل الأول في الشكل الفني للمقامة، ويظهر الثاني في فنون البديع، ويؤلف الثالث المشكلات الاقتصادية والفقهية واللغوية والنحوية والأدبية، ويتشكل الأخير من الموضوع الذي تدور حوله المقامة"[٣]، وهذه بحد ذاتها مسألة تتماشىٰ مع الدراما، التي تتطلب حيوية في المواضيع وموسوعية في الطرح، وهو ما تتوفر المقامة عليه بامتياز.

علىٰ سبيل المثال لا الحصر تتجلىٰ حيوية المواضيع التي تقدمها المقامة في كونها تتناول اقتصاديات المجتمع من خلال موضوعة الكدية، كما في مقامات الهمذاني والحريري للكشف عن مساوئ المجتمع اقتصاديا، أو طبقيا، أو إقطاعيا وهكذا.

---

(١) الراعي، علي، ويونس، عبد الحميد، فنون الكوميديا، ظواهر تمثيلية في الأدب الشعبي العربي، مجلة المجلة، العدد ٤٦، أكتوبر ١٩٦٠م، من ص ١٠ حتىٰ ١٢، من كتاب الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا.

(٢) انظر: أمين، خالد وآخرون، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بتطوان، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٥٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

والدراما تلعب علىٰ مثل هذه الموضوعات كونها تجد صدىٰ لدىٰ المتلقي وحيوية في التفاعل الوجداني، ربما لأنها تمسه وتعالج مشكلات حياته.

هي أيضا في جانب المواضيع تقدم جانبا تربويا حتىٰ وإن كان وعظي الطابع، كما عند الزمخشري في مقاماته، وجانبا علميا كما في مقامات السيوطي، إلا أنها تفتح أفقا قادرا علىٰ تقديم التوجيه التربوي والتعليمي عبر مواقفها الحياتية النابضة، والمسرح حتىٰ وإن كان لا يحبذ الخطابات الوعظية المباشرة ولا يحتفي بها فإنه يجد في فن مواقف وأحداث المقامة أرضية مدهشة تهيء للكاتب توظيفها علىٰ الوجه الذي يتسق مع المسرح ومتطلباته التوجيهية.

نأخذ أيضا احتفاء المقامة بالموضوعات الجدلية الطابع علىٰ النحو الذي نجده في مقامات السيوطي، والجدل بطبيعته سمة تقوم عليها الدراما، إذا معدنا للصراع كعنصر مسرحي قائم علىٰ في المواقف الحياتية المتضادة، لذا من السهل علىٰ الكاتب المسرح إبان مسرحته المقامة توظيف خيوط صراعاتها الجدلية، أو الإفادة منها في صناعة حالة درامية قائمة علىٰ التوتر الذي هو أس الصراع الدرامي ومرتكزه الأول.

٣ـ الراوي بوصفه عنصرا مشتركا بين المقامة والمسرح

تقوم المقامة علىٰ قصة أو حادثة قصيرة يرويها راو عن البطل، لذا نجد أن الراوي أساسي في تشكيل شخصيات المقامة، بل هو منطلقها وناسج أحداثها، وقد قلنا فيما سبق أن الراوي في فن المقامة شخصية رئيسية حاضرة بقوة، وتلعب دورا دراميا عظيما، يضج بالسرد لكنه السرد المكتنز بالدراما وسحرها، وراوي مقامات الهمذاني هو (عيسىٰ بن هشام)، وراوي مقامات الحريري هو (الحارث بن همام)، وراوي مقامات السيوطي (هاشم بن القاسم)، وفي العصر الحديث اتخذ ناصيف اليازجي

(سهيل بن عباد) راويا لمقاماته، واتخذ محمد المويلحي من (عيسىٰ بن هشام) راويا لمقاماته. مع ملاحظة استعارته اللطيفة راوي الهمذاني.

يمكننا رصد هذا التداخل بين الدراما والسرد لشخصية الراوي فالأصل في وجود الراوي/ السارد يعود إلىٰ الأدب الشفهي، لكن الراوي حضر بشكل واضح في الفن المسرحي، فاليونانيون وظفوا الراوي بأشكال عديدة، بداية من الجوقة التي لعبت دور الروي في المسرحية، وحتىٰ في أعمال شكسبير، وصولا إلىٰ الراوي الفرد، وهذا ما دفع بالدراسات النقدية الحديثة عطفا علىٰ تلك الأهمية إلىٰ إعطاء شخصية الراوي اهتماما بدراسته والتنظير له. فقد " انطلق باختين في دراسته للراوي من المستوىٰ اللغوي، فالراوي يحمل في طياته لهجة وصوتا وأيديولوجية خاصة، تحمل رؤية وموقع تختلف عن سائر الشخصيات، تنطلق من الصورة اللغوية التي تصاغ فيها الخطابات"(١).

وهكذا فإن باختين " درس الراوي دراسة أسلوبية تتجاوز النظر إلىٰ ذات الراوي بوصفه عنصرا في البناء الدرامي، إلىٰ كونه وصفا أو لهجة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات، لكن الراوي عنده ليس مجرد صوت أو لهجة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، والصوت الناقل لكلام الشخصيات، الحاكي له والقائم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والنشوز إلىٰ التآلف والتناغم، بالإضافة إلىٰ ذلك فإن الراوي عندما يتصدىٰ لكلام الشخصيات بالنقل أو التنسيق أو التأطير فإنه يناقش كلامها ويقومه فيؤيده أو

(١) الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب ـ القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٤٣.

يعارضه أو يفسره أو يدحضه"[١]، وهنا نتساءل بقناعة متناهية: أليست هذا الخصائص متوفرة في رواة المقامات بصورة لافتة!

عربيا يعقد عبد الحميد يونس بين الراوي وبين ممثل الكوميديا القديمة، ويتحدث عن تباين الرواة فيما يروونه، وكأنه نوع من توزيع الأدوار بينهم، " منهم من تخصص في سيرة عنترة، ومنهم من ينشد سيرة سيف بن ذي يزن،.. وهؤلاء المنشدين كان لهم مخزون من الشعر، والكلام المقفىٰ، ووصف المعارك والمواقف، ينقلونه من سيرة إلىٰ أخرىٰ لأنه عام، صالح للأداء في أي مكان، وهذا عتاد فني يشبه ما كان ممثل الكوميديا الشعبية الايطالية يملكه في مجال التمثيل"[٢].

٤ـ الأصول الفرجوية لفن المقامة

يفوت الكثيرون دائما الأصل في نشأة هذا الفن، الذي نبع من الفرجوية التي ألفها المجتمع العربي في فترات معينة، وهي فرجويات ذات طابع ساخر، ولذا فأسلوب المقامة في أصله " محصلة نوعية لظروف الفترة المعاشة آنذاك، هي كلها في الحقيقة تسجيل لأفعال وعروض حية، مقتبسة أصلا من فنون المكدين والعيارين، فهي وغيرها بالتالي تدوين استفاد من تلك الفعاليات والمظاهر الفرجوية"[٣] الحية الذي يتعلق بنوع من أنواع التجسد الفعلي، ليس في خيال المؤلف فقط، وإنما من خلال خلق شخصيات، وأنماط حية، تتعامل مع الحياة، وتقدم العبرة والحكمة والمثل،

---

(١)الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي ، ص ٤٣ .

(٢) أوهان، فاروق، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، مرجع سابق، ص ٨٠.

(٣) انظر المرجع السابق، ص٨٠.

وتكشف في السياق العام الحالة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، وذلك بأسلوب النثر المسجوع(١).

٥ ـ بنيتها الفنية القابلة للتمسرح

للمقامات حبكة مثيرة في بنيتها السردية، التي تحيل علىٰ حالة درامية بما يحدث فيها من انقلابات وتحولات بحسب النظرية الأرسطية، " فالوحدات القصصية فيها تتداخل، تقود إحداها إلىٰ الأخرىٰ، تلتف بعضها علىٰ بعض، أو تنفتح واحدة تلو الأخرىٰ، لتظهر الثانية والثالثة، فالأخيرة، وتعطي كلها أمثلة متشابهة، ومتوافقة مع الأصل، وتقود إلىٰ العمود الأساسي، مرتبطة به من خلال تعدد وتداخل الرواة المشاركين في الأحداث، هؤلاء الذين يمثلون خيط الربط المتصل الذي تتفرع عن الرواية، لا لخلق تعقيد ما، وإنما للاعتناء لتقريب المسافات والأمكنة والأزمنة معا"، وهذه مسألة حرية بالنظر، عطفا علىٰ استجابات هذه التحولات للتوظيف المسرحي، وفتحها فضاءات وفضاءات أما الكاتب المسرحي، وحتىٰ المخرج الذي بوسعه استثمار هذه المساحات لصناعة عرضه الماتع.

ـ نظرة عامة في استجابة المسرحيين العرب من فن المقامة

قبل الولوج إلىٰ القضية الأساسية التي تطرحها الدراسة، وهي المستوىٰ التوظيفي لفن المقامة بين تجربتين عربيتين، نرىٰ أنه من المستحسن تسليط الضوء علىٰ بعض التجارب المسرحية العربية التي أفادت من المقامة مستثمرة عناصرها الدرامية برؤىٰ وتوظيفات مختلفة.

---

(١) انظر: أوهان، فارق، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، مرجع سابق، ص ٨٠.

ننطلق بتجربة المسرحي المصري ألفريد فرج الذي استثمر روح المقامة وعامودها الفقري، حين لجأ إلىٰ ظاهرة الكدية التي قامت المقامة عليها، " فاقتبس لعبة التوهم في الأكل لدىٰ المكديين، في حالتي الجوع والشبع، أو التألم من ضرب سوط مفترض، وهي أساس حرفة المكديين، التي اعتمد عليها جنس المقامات، وهي لغة الجاحظ في توريط القارئ بين الخيال وبين الواقع، وهي شبيهة باللغة المسرحية، ولصيقة بفطنة المعالجة المسرحية التي تساعد علىٰ اقتناص التشخيص، حبكها المؤلف ألفريد فرج مستفيدا من نمط المقامة، وراجعا إلىٰ أصولها، كإحدىٰ الفُرجات العربية في ألعاب صعاليك بغداد"(١).

وفي مصر أيضا توجه المسرحي رأفت الدويري، إلىٰ فن المقامات من خلال دمجه مجموعة من المقامات مع بعض التغيير والإضافة عند كتابته ملحمته (المجاعية)، وسعىٰ الدويري إلىٰ توظيف الأغاني الشعبية في المسرحية لتكون بمثابة القطع للحالة السردية.

هناك أيضا تجربة يعقوب صنّوع في استلهام شخصية المحتال من المقامة، وبصورة خاصة شخصية (الخاطبة المحتالة القوادة الدلالة مبروكة)، وحذا بديع خيري ونجيب الريحاني حذو صنوع في استلهامهما مبدأ الاستهلال من المقامة بصيغة الغائب أو المتكلم.

من الأسماء التي استلهمت المقامة محمد أبو العلا السلاموني من مصر الذي استلهم عنصر التخفّي والتنكّر من المقامة وخيال الظل.

---

(١) فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، مرجع سابق، ص ٨٢.

من هذه التجارب ما قدمه المسرح الأردني من خلال المسرحي نايف النوايسة، الذي مسرح مقامة الرياحين للسيوطي من خلال مسرحيته: (الرياحين).

أما تجربة قاسم محمد من العراق فهي من أميز المَسْرَحات لفن المقامة عربيا، وحين نعود إلىٰ نص (طال حزني وسروري) نقف علىٰ هذا النمط التوظيفي الخاص بقاسم محمد، فيقول في نصه " بعد دخول المؤدين في وصف بغداد، حاضرتها، وأدبائها، منتقلين بين فنونها، ومسرحها، وتعداد أنواع مقاماتها، يصل المؤدون إلىٰ وصف مقامات الحريري المكتوبة بقلمه، وإظهار شخصية الحريري نفسها، فيقوم ممثل دور الحريري بتمثيل مستقل لا يتعلق بتقليد أنماط المكدين، وقد استعان المخرج بنسخ عن لوحات الفنان يحىٰ الواسطي لإبراز أهمية العصر، والانتقال بواسطتها، من حكاية إلىٰ أخرىٰ، من خلال تبادل الأدوار والأقنعة"[(١)].

ـ المسرح السعودي وفن المقامة

الملفت للنظر أن المسرح السعودي لم يخل من تجربة مسرحية في هذا السياق، فقد بدأ مبكرا جدا في علاقته بفن المقامة، ففي عام ١٩٧٦م، وتحديدا في المدينة المنورة، كتب الأديب السعودي محمد العيد الخطراوي مسرحية عنوانها (المقامة الدينارية)، والتي جعلناها منطلقا للإجابة علىٰ سؤال الدراسة الأول: هل من مستويات في توظيف المقامة في المسرح العربي؟

ولكي نجيب علىٰ هذا السؤال، سنوقف نتوقف عند تجربتين عربيتين، واحدة من المملكة العربي السعودية هي تجربة مسرحية المقامة الدينارية للكاتب والأديب

(١)فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، ص ٨٣/ ٨٤.

السعودي محمد العيد الخطراوي، وتجربة المسرحي المغربي المعروف بتوظيف المقامات في مشروعه المسرحي، وهو الطيب الصديقي.

من اللافت ظهور تجربة الخطراوي في وقت مبكر جدا، وهذا يعني الالتفات المبكر في المسرح السعودي لفن المقامة، وتزداد هذه المسألة قوة في حضورها بذلك الحكم النقدي الذي اطلقته باحثة سعودية حول اهمية هذه التجربة والباحثة هي فاطمة بنت عبدالله الوهيبي.

ترىٰ الباحثة السعودية فاطمة الوهيبي ـ وهي إحدىٰ رائدات النقد المسرحي السعودي ـ أن الكاتب المسرحي السعودي محمد العيد الخطراوي صاحب نص (المقامة الدينارية)، هو المسرحي العربي الثاني بعد المسرحي العربي الكبير الطيب الصديقي في توظيف المقامة عربيا.

وهذا الحكم أستقيته من دراستها الأكاديمية المنشورة سنة ١٩٥٥م تحت عنوان (مسرحة التراث في الأدب المسرحي السعودي)، والتي أشرف عليها فيها عبدالله الغذامي.

تقول فاطمة الوهيبي: " إن محاولة الخطراوي في مسرحة المقامات وإنطاقها مسرحيا، قد ظهرت عام ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، وهو وقت مبكر جدا في الاهتمام بالمقامات وقولبتها مسرحيا، ولم يسبقه في هذا المجال في المسرح العربي إلا الطيب الصديقي، الذي أخرج المقامات علىٰ المسرح في عام ١٩٧٢م، في المهرجان الرابع للفنون المسرحية في دمشق"[(١)].

(١) الوهيبي، فاطمة عبدالله، مسرحية التراث في الادب المسرحي السعودي، مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة، الرياض، ط١، ١٤١٥هـ، ٣٣.

رأي مهم يجعلنا نتساءل عن صاحب هذه التجربة الذي يأتي بعد الصديقي بحسب وجهة نظر فاطمة الوهيبي، وهو الكاتب الأديب السعودي محمد العيد الخطراوي، المولود في المدينة المنورة سنة ١٩٣٥م والمتوفي فيها سنة ٢٠١٢م، وهو من مؤسسي **نادي المدينة المنورة الأدبي**، وعضو في اللجنة المركزية للحفاظ علىٰ الآثار بالمدينة، ورئيس اللجنة الثقافية بفرع الجمعية العربية للثقافة والفنون بالمدينة.

لا أظن أن الوهيبي تَقْصد المقارنة الإبداعية الفنية أو حتىٰ الرؤيوية في تأكيدها علىٰ التقارب الزمني بين الخطراوي والصديقي في توظيف المقامة، فلا يمكن بأي حال من الأحوال المقارنة فنيا بين التجربتين في استدعاء المقامة وتوظيفها، فعلىٰ أقل تقدير فإن الطيب الصديقي في توظيفه لهذا الفن العربي السردي كان يؤسس لمشروع مسرحي له رؤيته ورسالته وأهدافه، أما الخطراوي ـ في زعمنا ـ فلقد انجذب إلىٰ فن المقامة لاستثمار حسها الفكاهي اللغوي فقط، ودليل ذلك يمكننا ان نستشفه من الهدف الذي كُتِبت بسببه المسرحية، وهذا رأي نتبناه بشجاعة.

إن كتابة الخطراوي لهذه المسرحية مُسَبَبَة بمناسبة، هذه المناسبة هي احتفالية، حيث رغبت الرئاسة العامة لرعاية الشباب عام ١٣٩٥هـ في تنظيم مسابقة مسرحية، فدُعي نادي المدينة المنورة للمشاركة وكان قد تأسس حديثا،... فكانت المشاركة بتكليف الخطراوي كتابة مسرحية لهذا الحدث، فكانت مسرحية (المقامة الدينارية) لبديع الزمان الهمذاني[1] هي اختياره الأول.

(١) انظر: الدبيسي، محمد إبراهيم، الحركة المسرحية في المدينة المنورة، نادي المدينة الأدبي ـ المدينة المنورة، ط١، ٢٠١٦م، ص ٣٨.

فما الذي دفع الخطراوي لمسرحة المقامة؟، وكيف جاء هذا الالتفات المبكر لهذا الفن تحديدا؟ وفي بواكير التجربة المسرحية السعودية، وهنا يظهر تساؤلين:

- ما الحافز الذي حرّك الكاتب الخطراوي تجاه فن المقامة؟
- ما الكيفية الفنية التي مسرح من خلالها الخطراوي فن المقامة؟

- الخطراوي والمقامة/المَسْرَحةُ في مستواها البسيط

نتفق أولا علىٰ أن نظرة الخطراوي للتراث العربي وربطه بالمسرح لم تكن سوىٰ اعتزاز بالتراث، وإعجاب بمادته، لذلك سوف نستعبد تماما أي تصورات أخرىٰ ترتبط بالرؤية المُعَمَّقة لتوظيف التراث العربي مسرحيا لديه، أو أخذه إلىٰ عوالم فكرية وتوجهات نظرية خارجة عن المألوف، كما فعل غيره من المسرحيين العرب كالصديقي مثلا.

الخطراوي باختصار وجد في المادة اللغوية الساخرة لفن المقامة بغيته، وخاصة خطابها الساخر الذي يتناسب مع مناسبة الحفل، ثم حدثها الجذاب الممتع، الذي يتسق مع المقام الذي قُدم فيه العرض، أعني افتتاح النادي والمسابقة المسرحية التي تقام للمرة الأولىٰ.

بتعبير أدق لعب الخطراوي علىٰ فخ جاذبية المقامة، الذي توفره علىٰ طبق من ذهب، والحجة فيما نذهب إليه لهذه التجربة تمسكه بنص المقامة الدينارية الأصلي لبديع الزمان الهمذاني، ثم تعامله معه باحترام وأدب وتبجيل، فلم ينسف المقامة نسفا، ولم يفجرها إلىٰ رؤىٰ متجددة، أو تجريبية مغايرة وصادمة. واتضح ذلك من قِصَر النص الذي لم يتجاوز حجمه في الطبعة المنشورة خمس صفحات، وكانه بهذا الفعل يلتزم حتىٰ بالمساحة التي يتيحها نص المقامة الأصلي.

المستوىٰ البسيط في مسرحة الخطراوي للمقامة له مؤشراته التي يمكننا إيجازها فيما يلي:

أولا ـ استفاد الخطراوي من شخصية الراوي، وخاصة الراوي من ورق علىٰ حدّ تسمية رولاند بارت، وذلك من خلال شخصية عيسىٰ بن هشام، الشخصية الرئيسية عند بديع الزمان الهمذاني، والذي فعله الخطراوي في شأن مسرحة هذه الشخصية الشهيرة هو أنه حولها إلىٰ شخصية مسرحية حاضرة علىٰ الخشبة، ودعاه ذلك التحويل إلىٰ الاستغناء عن عبارة حدثنا عيسىٰ بن هشام بوصفها عبارة سردية ثابتة تحيل علىٰ شخصية غائبة، كما في مقامات بديع الزمان الهمذاني، لتتحول إلىٰ شخصية حاضرة علىٰ خشبة المسرح بشحمها ولحمها. فتظهر الشخصية لتعرف بنفسها قائلة: "أنا شخصية أبدع معالمها بديع الزمان، عاشت وتنقلت بين مقاماته الحسان،.. وصلت إلىٰ المقامة الدينارية، والتي أشنف بها أسماعكم في هذه الأمسية"(١).

ثانيا ـ الأحداث التي استحدثها الخطراوي بسيطة للغاية، لاتخرج عن كونها أحداث غير مؤثرة في الالنص الأصلي وأحداثه، فجاء ما أضافه الخطراوي من أحداث أستحدث الخطراوي من أجل أغراض غير فنية وإنما لأهداف عصرنة المسرحية، كما كان في إضافة حوار يدور حول دعوة الجمهور لشرب القهوة السادة معه، والقهوة السادة كما نعلم مصطلح ارتبط بعصرنا الحاضر، حيث يقول الممثل: "وهكذا أيها السادة رزقكم الله شرب القهوة السادة "(٢).

---

(١) الخطراوي، محمد العيد، أسد بن الفرات ومسرحيات أخرىٰ، حقوق الطبع للمؤلف، ط١، ١٩٩٨م، ص ٣٧.

(٢) محمد العيد الخطراوي، أسد الفرات ومسرحيات أخرىٰ، ص٣٨.

وهناك أسباب أخرىٰ لإضافات بسيطة كان يعزز من خلالها الجانب الفكاهي الجاذب.

ثالثا ـ حول بعض الشخصيات السردية في المقامة إلىٰ شخصيات حقيقية فاعلة علىٰ خشبة المسرح. مثل شخصية (أبو الفتح الاسكندري)، (الخادم)، (نفطويه)، وأضاف المجاميع.

يرد في النص هذا الحوار بين هذه الشخصيات:

"**الخادم:** سيدي أباالفتح.. لقد حضر إخواننا الساسيون، غبر الوجوه، حمر العيون، حزامهم في السرة، وفقرهم في الغرة.

أبو الفتح: دعهم يدخلون الأفقر فالأفقر.. وأقرأ عليهم إن شائك هو الأبتر

الخادم: تفضلوا (يدخل نفطويه وخمارويه)

نفطويه: السلام عليكم يا أبا الفتح الاسكندري، يامن برئاسة الشحاتين حري"(١).

رابعا ـ حوّل الحوار ولغته في المسرحية، من مادة سردية بحته إلىٰ لغة درامية، وهو الحوار المسرحي، مع الإبقاء علىٰ سمة السجع التي غلبت أصلا علىٰ المقامة.

ومن أمثلة ذلك هذا المشهد:

" **نفطويه:** يا قراد القرود، يا لبود اليهود، يا فكهة الأسود، يا عدما في وجود.

الإسكندري: يا سنة البوس، يا كوكب النحوس، يا وطأ الكابوس.

نفطويه: يا كلبًا في الهراش، يا قردًا في الفراش، يا قرعية بماش، يا أقل من لاش..."(٢).

---

(١)محمد العيد الخطراوي، أسد الفرات ومسرحيات أخرىٰ ، ص ٣٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٠.

وهذه عبارات وردت أصلا في(المقامة الدينارية)، لكنه حولها إلىٰ حوارات تنطق بها الشخصيات.

خامسا- اقترح الخطراوي تصورا لعناصر سينوغرافيا المسرحية، من منظر مسرحي، وإضاءة، وأزياء وحركة ممثل.

يقول في مستهل النص " المنظر: بيت شرقي قديم به بعض الحشايا والطنافس، النور خافت، يجلس عيسىٰ بن هشام لابسا قفطانا وعمّة فارسية، ثم ترفع الأنوار، ويقف ابن هشام ويتجول في المسرح ثم يتوقف ويتوجه إلىٰ جمهور المشاهدين"(١).

بوسعنا القول: إن الخطراوي حين استدعىٰ التراث العربي ممثلا في المقامة لم يتجاوز فكرة المسرحة في مستوىٰ النقل، أو الاقتطاع علىٰ نحو ما تؤكد ذلك وجهة نظر فاطمة الوهيبي، فتعتبر نص الخراوي" نص أدبي مقتطع من مقامات بديع الزمان الهمذاني، وهو نص المقامة الدينارية ذاتها"(٢).

أيضا لم تكن حرفية الكتابة المسرحية حاضرة في التسلسل الدرامي لدىٰ الخطراوي، فنجده فجأة وبلا أي مبرر درامي يخرج شخصية عيسىٰ بن هشام، وفي ذلك قطع مخل، تأكد بظهور شخصيات أخرىٰ دار بينها حوارا من تأليفه هو، ثم عاد مرة أخرىٰ إلىٰ نص الهمذاني وبشكل فجائي أيضا، تمثل في عودة عيسىٰ بن هشام إلىٰ المسرح ليكمل الجملة التي توقف عندها في المشهد الأول الذي أخرجه فيه. وهذه مسائل تؤكد ما نذهب إليه من كون الخطراوي كان يعنيه المسرحة في غايتها الترفيهية لا غايتها الإبداعية، فضلا عن عدم تمكنه من لعبته الكتابية او اللعبة الإخراجية، نظير

(١) محمد العيد الخطراوي، أسد الفرات ومسرحيات أخرىٰ، ص ٣٨.

(٢) فاطمة الوهيبي، مسرحة التراث في الأدب المسرحي السعودي، مرجع سابق، ص ٢٧.

قلة الخبرة، مع أن توجهه إلىٰ المقامة في تلك الفترة المبكرة من عمر المسرح السعودي يعتبر خطوة إبداعية مهمة حتىٰ وإن لم ترسخ هذا التوجه في المسرح السعودية، ولم تشكل تيارا قائما علىٰ أسس ورؤية في توظيف التراث السردي ومسرحته.

- **الصديقي/المقامة/الحافز**

ما تحدثنا عنه في تماس السعودي محمد العيد الخطراوي مع التراث من حيث مستوىٰ التوظيف يتناقض تماما مع التماس الذي أحدثه المغربي الطيب الصديقي، سواء أكان تراثا مغربيا خاصا أو تراثا عربيا عاما، وهذا ما عبر عنه الباحث حسن المنيعي بتعبير دقيق حين أسهب في تتبع مشروع الطيب الصديقي في مسرحته للتراث، فانتهىٰ المنيعي إلىٰ أن الصديقي عكس المسار في المسرح المغربي كلية باتخاذه مسارا جديدا، " فإذا كانت بدايات المسرح المغربي قد ظلت ــ في الغالب وإلىٰ نهاية الستينيات ــ مرتبطة بتقاليد المسرح الكلاسيكي، والبوليفاري، والعبثي، والواقعي، فإن من علاماتها البارزة علىٰ الصعيد الفني هو اهتمام الطيب الصديقي بالتراث المغربي ومحاولته الغوص في أعماقه لمسرحته، واكتشاف صيغة مسرحية عربية، ولأن هذا التراث ينطوي علىٰ قيم جمالية، فإن لجوء الصديقي إلىٰ منابعه قد تم عن وعي مسبق" [(١)]، وفي هذه الدراسة تعنينا كثيرا العبارة الأخيرة، في قوله: إن الصديقي لجأ إلىٰ التراث عن وعي مسبق، ففيها تحفيز كبير لمقاربتنا النقدية التي تتوخىٰ تحليل تجربة الصديقي مع المقامات وطرائق مسرحتها.

---

(١) حسن المنيعي وآخرون، المسرح المغربي المسالك والوعود، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط١، ٢٠١٣م، ص ١٢.

المتفرد في تجربة الصديقي الذي نراه من حيث المبدأ قد أخذ مسرحة المقامة إلىٰ مستويات أعلىٰ وأرحب في التجربة المسرحية العربية، أنه تعامل مع التراث بفكر عميق، وسطّر تجربة كبيرة فكانت بدايته مع مظان التراث،" أن اتخذ من (الحلقة)(١) فضاء سحريا يخول له تقديم عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الإنساني والشيئي، وهذا يعني أن مكونات الفضاء الإيطالي (الحفرة، الكواليس، المقصورة) لم تعد لها مجرد وظيفة معمارية، بل صارت تقوم بوظيفة ترتبط أساسا بعملية إنجاز الفرجة، أي أنها تدخل كعناصر في العرض إلىٰ جانب عناصر أخرىٰ، مما يؤدي في الأخير إلىٰ خلق تواصل جمالي يثير إحساس المتلقي ويجعله مشاركا في العمل"(٢).

هذا يعني أن الصديقي في مسرحته للتراث السردي له خلفية بنائية مؤسسة علىٰ قاعدة، ومتطورة ومتحولة حين كان تراث بلده هدفا من مستهدفاته المسرحية، فلم

(١) " يتضمن فضاء الحلقة نص شفهي تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو ومن خلال الانتقال المعبر من الحكايات الشعبية والملفوظات القصصية إلىٰ الرقص الطقوسي والبانتومايم المسرحي والارتجال، فالحلقة توظف بعبقرية كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في النص الفرجوي الواحد، وهو النص الذي يكون حوارايا باستمرار بما أنه مشكل باعتباره تمثيلات لآثار المحو الذاتي أو الكتابة البدئية" انظر: الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، مقاربات نقدية علىٰ هامش ندوة المسرح والدراما بجامعة تطوان بالمغرب، اصدارات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢.

تكن فرجة الحلقة هي نهاية المطاف بل تحول منها إلىٰ فرجة (البساط)[١]، وليصبح مشروعه المسرحي قائما علىٰ فكرة الفرجة بكل ما تعنيه من بعد تواصلي يميز مفهوم الفرجة ويحدده، ثم الفعل أو الممارسة الفرجوية في حد ذاتها بحسب ما يذهب إليه ريتشارد بومان، من أنه ليس فقط التواصل الذي يتشكل اجتماعيا، ولكن المجتمع أيضا متشكل تواصليا، بما أنه ينتج ويعاد إنتاجه عبر أفعال تواصلية، وهذا ما استند عليه الطيب الصديقي في رؤية مشروعه بحيث تكون الفرجة، أو الفرجوي عامودا فقريا لمسرحه، وهنا طور فكرته بالانتقال من (الحلقة) و(البساط)، ثم أعمال مثل (المجذوب) و(الحراز) إلىٰ فن المقامات بكل ما تحمله من أرضية باعثة علىٰ الجاذبية الفرجوية.

خلق المسرحي التونسي الطيب الصديقي بعودته للمقامات حالة فوران في التعاطي مع هذا الفن، بجعلها بابا لجدل عميق، ونقاش مفتوح لقضايا عصرية، منتقدا من خلال أجوائها التخلف الديني، وممارسات الفهلوة، وحالات التناقض بين الفقر والغنىٰ، والسعادة والتعاسة. وكأنه وجد في المقامات فرصته لإثبات براعته كمسرحي

(١) " مسرح البساط ن هو شكل من أشكال الفرجة الشعبية تعود نشأته إلىٰ أواسط القرن الثامن عشر في عهد السلطان محمد بن عبدالله، وكان يهدف إلىٰ وعظ الناس وإرشادهم والترفيه عنهم، وكان الملوك يحيطون المبسطين بنوع من الرعاية والعطف، وكثيرا ما كان البساط فرصة يغتنمها المشخصون لتبليغ شكواهم إلىٰ الملك أو تذمرهم من أحد رجال السلطة، ويقال بأنه في عهد السلطان الحسن الأول كان تقديم الهدايا للسلطان يختلط بتشخيص التمثيليات التي تتضمتن بعض الشكاوىٰ المرفوعة للملك" انظر: انظر: الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، مقاربات نقدية علىٰ هامش ندوة المسرح والدراما بجامعة تطوان بالمغرب، مرجع سابق، ص ٦٦.

فذ يستخدم الإيحاء غير المباشر، بدلا من الرمز الواضح، معتمدا علىٰ الحادثة وليس الحديث، وهنا جمال التجربة في أن يكون التراث رافعة لإشكاليات نعاصرها ونتعايش معها(١). خصوصا أن الطيب الصديقي " يرىٰ أن هذه الاستفادة من التراث العربي ضرورية، لكنه يجب التعامل معها بحذر، حتىٰ لا نسقط في متاهة إعادة واستهلاك صيغ مسرحية لا تمت إلىٰ واقعنا بصلة، كما أنه يجب الابتعاد عن الصيغة الغربية التي تلائم الغربيين وأن ننفتح عليها في نفس الوقت، وبقدر الإمكان حتىٰ لا نكون منغلقين ومتقوقعين"(٢). وقد انبرىٰ حسن المنيعي لتحليل هذه التجارب المسرحية المرتبطة بالتراث في جانبها الفرجوي خاصة، مركزا علىٰ تجربة الطيب الصديقي، فاعتبر " هذا الموقف من الطيب الصديقي بمثابة التصريح الذي يحدد أفق تحديث التجربة المسرحية المغربية في المستقبل، وهو تصريح صادر عن ابن شرعي للمسرح الفرنسي (يقصد الصديقي)، تمرس علىٰ أشكاله، ولكنه التزم التعامل مع التراث العربي وعمل علىٰ مسرحته وتجديد بعض أشكاله"(٣).

قد نعيد قوة المقامة في التوظيف المسرحي إلىٰ سبب خفي، لم يلتفت إليه الكثير من الباحثين، وهو مرجعية المقامة، فالمقامة لم تنشأ في بلاط القصور وتحت نظر السلاطين، إنما نشأت فنا أدبيا صرفا يتحدث عن الناس ويعبر عن مشكلاتهم اليومية،

(١) سليم، يحيىٰ،وسليمان، سليم وآخرون، توظيف فن المقامة في عروض المؤلف/ المخرج في المسرح العربي، مجلة أسوس، السنة6 ، العدد79، أكتوبر 2018، بحث منشور من ص 1 حتىٰ 18، ص٦ و٧و٨.

(٢) أمين، خالد وآخرون، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، مرجع سابق، ص ١٣.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ١٤.

" فلم تتأثر بفعل السمر، والمنادمة في تزويق ألفاظها، ولأنها تعاملت مع العامة من الناس، فإنها اضطرت للاعتناء أكثر بالأحداث والقصص وجماليات الرواية، إضافة إلىٰ أن المقامة كانت الشكل الأكثر قربا من تناول هموم الشعب"(١). ونحسب في تجربة الصديقي وغيره أن هذا السبب يشكل حجر الزاوية في لجوء بعض المخرجين العرب إلىٰ فن المقامة، كونهم وجدوا فيه مايعبر بشفافية طاغية عن هواجسهم دون تعقيد أو فذلكة.

هناك مستوىٰ آخر يلزمنا الإشارة إليه كي نحلل الظاهرة من عموما جوانبها، إلا أن هذا المستوىٰ لم يكن وفيا للمقامة بوصفها تراثا عربيا صرفا، بحسب توصيف فاروق أوهان لهذا المستوىٰ والقائمين عليه، فيقول:

"وقد استفاد كتاب مسرحيون في بدايات القرن الحالي ومنتصفه من حكاية (الزباء) الواردة في المقامة نفسها(٢)، كما استفادوا من مصادر أخرىٰ أهمها السياق التاريخي، وعملوا علىٰ إخراج الحكاية من نمطها المسرحي الأصلي غير الأوروبي، ووظفوها توظيفا مسرحيا علىٰ النمط الأوروبي، متجردين من خلفياتها، ومعطيات أحداثها، وانصب جل اهتمام الكتاب علىٰ السياق التاريخي وخصوصياته، وعلىٰ الفذلكة اللغوية، ومن هؤلاء أحمد زكي أبو شادي، ومحمد حكيم جازانه، وسليمان الصايغ، الذين فعلوا ما قام به الرواد، عندما طوعوا كل التراث المشرقي الذي استقوه

(١) أوهان، فاروق، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، مرجع سابق، ص ٨٠-٨١.

(٢) المقصود هنا المقامة الرابعة والعشرون النحوية للحريري، المعنونة بـ ترجمة جذيمة، وندمانية، ترجمة الزباء. والزباء تحكي حكاية الزباء ابنة عمرو ملك تدمر.

إلىٰ المسرح، دون النظر لخصوصية هذا التراث، بل وتفرده كنمط، ولو اعتنوا بجماليات حرفته، لوصلنا إلىٰ درجة أرقىٰ، فقد عالج الصائغ المسرحية من منظور كلاسي، وتسلسل تاريخي، متقيدا بالاطار الحدثي، دون أن يبدل، أو يهتم بالجزئيات الخاصة بالمسرح العربي، حتىٰ جاء محمود دياب الذي أعاد صياغة سيرة (الزباء) في مسرحية عنوانها (أرض لا تنبت الزهور) عام ١٩٧٩م، فاختلف دياب عن سابقيه في خصوصيتين مهمتين، الأولىٰ اعتنت بتوظيف الفكرة بذهنية معاصرة، وهي فكرة نبذ الثأر، كأحد التقاليد الأخلاقية السلفية، والثانية في توظيف عناصر التراث في المسرح، كمظاهر مسرحية شاملة، مثل طقس فصد الدم، وإدخال شاعر الربابة الراوي، وتوظيف طريقة الراوية بين التشخيص والأداء من جهة، وعملية السرد من جهة أخرىٰ"(١).

ننتهي من هذا كله إلىٰ المسرحيين العرب توجهوا نحو المقامات لكنهم صنعوا طرائق عديدة للتفاعل معها، حتىٰ وقفنا هنا علىٰ مستويين في مسرحة المقامة، مستوىٰ بسيط وجدناه في تجربة الخطراوي، وتجربة واعية ومعمقة وجدناها في تجربة الطيب الصديقي.

هذه النتيجة تقودنا إلىٰ التساؤل الأبرز: عطفا علىٰ أن المسرح العربي انطلق مبكرا في توظيف المقامة، هل واصل المسرحيون النمو فيه؟، أم أفل نجم العلاقة بمجرد أن أفل أصحاب هذه التجارب؟

الموقف الذي تبين أمامنا أن هذه العلاقة شهدت انحسارا في تفاعل المسرحيين العرب مع فنون المقامة علىٰ وجه التحديد، وكأنهم تقاعسوا في مواصلة المشروع،

(١) أوهان، فاروق، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، مرجع سابق، ص ٧٨.

معتبرين الأمرأشبه ما يكون بظاهرة فنية أنتجها سياق ثقافي معين، وانتهت تلك الظاهرة بمجرد أن اضمحل السياق ومسبباته.

نعني بالسياق الثقافي الذي ولدت فيه هذه التجارب، في توجهها نحو تراثنا العربي القديم، سياق حمل لواء تأصيل المسرح العربي، والبحث عن هوية خاصة به من خلال تراثه، انطلاقا من المشروع الثقافي الكبير الذي عرف بالإصالة والمعاصرة، وهي حركة ثقافية توسعت مظاهرها حتىٰ انعكست علىٰ المسرح ومنتجه الفني، فظهرت أصوات تنادي بضرورة العودة إلىٰ التراث العربي للتنبيش في ثناياه عن أشكال مسرحية عربية تميز العرب عن غيرهم، وأصوات تنادي بضرورة التأصيل للمسرح العربي، أو البحث عن هويته الخاصة.

الخاتمة

بهذا تتوصل الدراسة إلىٰ خاتمتها، التي نخلص فيها إلىٰ جملة من النتائج، مؤكدين علىٰ أن تركيز الدراسة منصب علىٰ تجربتين عربيتين، الاولىٰ للكاتب المسرحي السعودي محمد العيد الخطراوي، والثانية للمسرحي المغربي الطيب الصديقي، والنتائج التي توصلنا إليها هي:

١ـ أن المسرح العربي اقترب من فن المقامة واحتفىٰ بها في فترة زمنية بعينها.

٢ـ أن التجربة المسرحية السعودية مسرحت المقامة، فإن يلتفت كاتب سعودي إلىٰ فن المقامة مبكرا دليل علىٰ جاذبية هذا الفن.

٣ـ أن التعامل المسرحي العربي مع فن المقامة حقق مستويات عديدة توصلت الدراسة عبر نموذجيها إلىٰ مستويين، مسرحة بسيطة هدفها تقديم المقامة بروحها وشكلها ولغتها، ومسرحة واعية جاءت وفق مشروع مسرحي له رؤيته ورسالته.

٤ـ أن هاتين التجربتين العربيتين في التعامل مع المقامة مسرحيا كفيلتان بتقييم تجربتنا المسرحية العربية مع فن المقامات، فهناك نهل مسرحي عربي حقيقي من التراث السردي العربي، حتىٰ وإن تفاوت هذا النهل في مستوياته وتباين.

٥ـ نتوصل أيضا إلىٰ نتيجة لها طابع سسيولوجي في علاقة المقامة بالمسرح عربيا، علىٰ اعتبار أن التجارب المسرحية العربية التي مَسْرَحَت المقامة كانت نتاجا طبيعيا لمرحلتها، وصدىٰ متوقعا لقوة موجه تيار تأصيل المسرح العربي، وهذا يجعلنا أمام حقيقة جدلية، مفادها أن لجوء (بعض) المسرحيين العرب إلىٰ فنون تراث السرد العربي وعلىٰ رأسها المقامة هو ردة فعل عاطفية، أو استجابة وقتية.

٦ـ أن حضور المقامة في المسرح العربي حاليا أصابه الانحسار والتراجع، وبالتالي فإن التجارب العربية المسرحية التي تحدثنا عنها وغيرها كتجربة الصديقي خاصة،

لم تستطع أن تصنع لنفسها أثرا ممتدا في المسرح العربي، ولم تبنِ سيرورة وجودها في حاضرنا المسرحي الحالي. وهي مسألة قابلة للبحث العلمي، بغية الوقوف علىٰ مدىٰ صحتها. وسنعد هذه الفكرة بمثابة توصية أولىٰ للدراسة، أما التوصية الثانية فتتعلق ضرورة استثمار المقامة وفنون السرد العربي القديم مسرحيا في ظل القفزة الرقمية والذكاء الاصطناعي الذي يعيشه العالم، ويمكن توظيفه مسرحيا، فكل دعاوىٰ توظيف الذكاء الاصطناعي مدعاة لعودة المسرحيين العرب إلىٰ سحر تراثهم خاصة السردي، نظرا لإمكاناته الفانتاستيكية الهائلة التي تستجيب لهذا التطور الرقمي، وتمنح المبدعين العرب مقترحات حكائية فرجوية مذهلة.

مصادر ومراجع البحث

المصادر

الخطراوي، محمد العيد، أسد الفرات ومسرحيات أخرىٰ، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف،

مراجع البحث

- **النجار، محمد رجب**، النثر العربي القديم من الشفاهية إلىٰ الكتابية، فنونه - مدارسه - أعلامه، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع - الكويت، ط١، ١٩٩٦م.

- **الراعي، علي**، فنون الكوميديا من خيال الظل إلىٰ نجيب الريحاني، كتاب الهلال - القاهرة، ١٩٧١م.

- **أمين، خالد وآخرون**، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بتطوان، ط١، ٢٠٠٢م.

- **أوهان، فاروق**، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة الثقافية - العراق، ط١، ١٩٩٩م.

- **الكردي، عبدالرحيم**، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب - القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- **الوهيبي، فاطمة عبدالله**، مسرحية التراث في الادب المسرحي السعودي، مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة، الرياض، ط١، ١٤١٥هـ.

- **الدبيسي، محمد إبراهيم**، الحركة المسرحية في المدينة المنورة، نادي المدينة الأدبي - المدينة المنورة، ط١، ٢٠١٦م.

- **الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، مقاربات نقدية على هامش ندوة المسرح والدراما بجامعة تطوان بالمغرب**، اصدارات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.

الدوريات

- **الراعي،علي، ويونس، عبدالحميد**، فنون الكوميديا، ظواهر تمثيلية في الأدب الشعبي العربي، مجلة المجلة، العدد ٤٦، أكتوبر ١٩٦٠م.

- **سليم، يحيى، وسليمان، سليم وآخرون**، توظيف فن المقامة في عروض المؤلف/ المخرج في المسرح العربي، مجلة أسوس، السنة ٦، العدد٧٩، أكتوبر ٢٠١٨م.