توظيف التراث البصري في النص المسرحي المصري
(بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان نموذجا)

من أهداف هذا البحث الوقوف على محاولات توظيف التراث الفني الفرجوي في المسرح المصري المعاصر؛ لتقديم شكل مسرحي يقترب من البيئة المحلية، ويكون مناسبا لذائقة المتلقي؛ متفاديا قدر الإمكان الأشكال الأوربية ومدى غرابتها عند بعض المتلقين؛ مما يمكن للمسرح جمهورا يستسيغه على اختلاف مستوياته. ومن ثم كان لابد من تقديم بعض النماذج المسرحية التي استفادت من فنون الأداء البصرية محاولة إيجاد صورة من التماهي بين الشكل الغربي للمسرح والأشكال التراثية لتقديمها بصورة جديدة، وقد وقع اختيار الباحث على نموذج حاول فيه مؤلفه مجتهدا الإسهام في تقديم شكل درامي مقبول على مستوى القراءة والفرجة معا، ألا وهو "بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان" للكاتب والمخرج رأفت الدويري، والذي ظل مهموما بالمسرح طوال حياته مخرجا لغيره من المؤلفين، ثم مجربا الكتابة لنفسه؛ بمعنى أننا امام مخرج مؤلف امتلك ناصية الكتابة وعناصر العرض معا، وهذا ما يميز إنتاجه الذي بين أيدينا. واختيار عنوان البحث على هذا النحو ينحي جانبا كل الأعمال التي استفادت من التراث من ناحية المضامين دون أن تغير في البنية الشكلية للمسرح. أما التراث البصري فهو كل فنون الفرجة التي عرفها المصريون على مر تاريخهم، والتي يحكمها الأداء الفني بواسطة أشخاص احترفوا هذا اللون أو ذاك أو استهواهم. والتي تتضح من خلال التناول فيما بعد، ومن ثم يصبح المنهج التحليلي مناسبا لهذا البحث مع إمكانية الاستفادة من مناهج أخرى.

لكن تظل مجموعة من الأسئلة الملحة يطرحها الباحث كما طرحت من قبل الكثيرين بما فيهم الكتاب والمخرجون في الحقل المسرحي، والمهمومون بقضايا المسرح والتراث وهي على سبيل المثال؛ لماذا الاستعانة بالتراث؟ وهل يعتمد الكاتب على فكرة الانتقاء من هذا التراث شكلا ومضمونا؟ وكيف يتعامل الكاتب مع التراث بصورة مميزة تشبع حاجة المتلقي فكريا وجماليا؟ وهل الشكل الأوربي الوافد منذ ما يزيد على مئة وخمسين عاما يأتي ضمن الموروثات الفنية؟ وأخير ما المائز في تجربة الدويري التي بين أيدينا؟. بداية يمكن القول أن المسرح العربي أتيحت له فرصة الاستفادة من الأشكال الفنية التراثية، وتفرد بأدوات وصيغ لم تكن متاحة للمسرح الأوربي قربا وبعدا. مع بقاء التساؤل حول هل أمكن إبداع شكل عربي

خالص؟ مع الوضع في الاعتبار أن النموذج المحاكى ظل هو الأساس. وكما قال الدكتور علي الراعي "يا ليت روادنا التفتوا التفاتا كافيا إلى التراث الشعبي المسرحي، الذي تجمع للأمة العربية عبر قرون طويلة"(١) غير أن هؤلاء الرواد كانت تحكمهم عوامل شتى حالت بينهم وبين النظرة الفنية للتراث وأشكاله الفرجوية. لكنهم فطنوا ... منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية"(٢)، ومع مرور الوقت وتراكم الخبرات الفنية والإبداعية وانتشار هذا الفن في بلادنا العربية بعد أن تجاوز مراحل النقل والترجمة والاقتباس، وقطع شوطا طويلا من المعاناة، وأصبح لونا فنيا له أهدافه الثقافية والتربوية بجانب غايته الأساسية؛ رأى البعض من القائمين على هذا الفن ضرورة البحث عن شكول جديدة لها علاقة بتراثنا العربي والشعبي، ولا تنفصل عراه عن الذائقة المحلية التي ترنو إلى من ينميها ويصقلها ويغذيها بما في بيئتها من فنون تمارس بشكل تلقائي في مناسبات كثيرة، وتمنحه خاصية جمالية مستوحاة من المخزون التراثي، ويتخلص المسرح بشكل ولو جزئي من حالة التبعية للغرب وهيمنته، وأن "المسرحيين العرب لم "يألوا جهدا طوال فترة معايشتهم لهذه الظاهرة في محاولة التململ توقا للخروج من دائرة الهيمنة"(٣) ومن ثم قامت عدة محاولات للتجديد في المسرح المصري؛ أهمها محاولات كل من توفيق الحكيم إبداعا ونقدا في كتابه "قالبنا المسرحي" ويوسف إدريس في دعوته إلى مسرح مصري هو مسرح السامر الريفي، وقدم نموذجه التطبيقي بمسرحيته الشهيرة "الفرافير"، ثم تلاهما كتاب كثيرون محاولين البحث عن صيغ محلية تكون شكلا لأعمالهم المسرحية، ومعهم مخرجون آمنوا بالفكرة؛ ليصبح في مصر اتجاه يمتلك الرؤية والأداة إلى يومنا هذا. ومن المعروف أيضا أن المسرح العربي بصفة عامة قطع شوطا كبيرا في البحث عن شكل قام به مبدعون كثيرون وبخاصة في المرحلة التالية للتأسيس في كل الأقطار العربية التي نما فيها المسرح وازدهر؛ أمثال سعد الله ونوس سوريا، وروجيه عساف في لبنان، وبعض المبدعين المغاربة أمثال عبد القادر علولة الجزائر، محمد الماغوط والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد من المغرب، وغيرهم؛ لكن يظل البحث عن هذا الشكل

١ – المسرح في الوطن العربي/ د. علي الراعي ط٢ سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٩ص٦٩.

٢ – توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي/ مصطفى رمضاني/ مجلة عالم الفكر/مج ١٧ عدد ٤ ص٨٠ مارس ١٩٨٧.

٣ – المسرح العربي ومشكلة التبعية/ مفيد الحوامدة/ السابق ص٦٢.

في حالة من التجريب الدائم وبخاصة إذا عرفنا ان هناك مرحلة كاملة في عمر المسرح العربي كانت تستلهم التراث بشكل عام في رجوعها إلى السيرة الشعبية والموضوعات التاريخية، هذا بجانب تلك المحاولات التي حاولت الاستفادة من شكل الموروث الشعبي مثل السامر والحكواتي والجرن محاولة الوصول بالمسرح إلى شكل مغاير للعلبة الإيطالية، ومتسقا مع البيئة المحلية. والدارس لهذه المحاولات الجادة والتي لاقت رواجا بين مبدعي المسرح ونقاده يلاحظ خاصية الانتقاء من التراث من خلال مستويين؛ *أولهما* المضامين التراثية من موضوعات وشخصيات عمد إليها الكتاب ليكشفوا عن فترات مضيئة في تاريخنا العربي؛ محاولين إسقاطها على واقعنا المعاصر، أو انتقاء فترات النكبات والانكسارات محذرين المعاصرين من تكراراها عبر مواقفهم العصرية، وبخاصة إنذار الحكام وتنبيههم إلى طبيعة علاقاتهم بشعوبهم تارة، وبعدوهم الخارجي تارة أخرى. أما *المستوى الآخر* وهو مستوى الشكل ومحاولة إخضاعه للأشكال التراثية الفرجوية، أو الاستفادة منها لعرض مضامينهم وأفكارهم؛ فقد اختلفت من قطر عربي لآخر؛ حسب ما يملك شعبه من مخزون تراثي يعبر عن هويته ويتماشى مع ذائقته، ومن هنا يبدو التباين والاختلاف فيما وظف من أشكال فنية تراثية محلية في الوطن العربي، وهذا التباين في ظني يعطي فرصة للتنوع في الشكل المسرحي الذي قد يستعصي فهمه وتذوقه على الجموع العربية بسبب خصوصية هذا الشكل؛ لكن يظل الإطار العام الذي يحكم هذه البنية الجديدة عند بعض المبدعين هو الشكل الغربي بتعدد شكوله وبناءاته. ولا عيب في هذا، وفي رأي توفيق الحكيم أن هذا الأمر يجعلنا نتقبل الشكل الغربي الذي مرت عليه سنوات طويلة في التربة العربية بحيث غدا موروثا بالنسبة للأجيال المعاصرة، ولا حرج في وجوده والسير على نهجه مع تشجيع الاتجاه الآخر الذي يبحث عن شكل محلي يستمد قضاياه من واقعه، ويبحث له عن إطار من تراثه مع ضرورة دفعه لذلك والتأكيد على استمراريته.

يأتي رأفت الدويري الذي بدأ علاقته بالمسرح مخرجا لغيره إبداعا وترجمة، ثم بدأ في تأليف النصوص الدرامية مركزا منذ البداية على التراث مستفيدا من عناصره؛ مثل أشكال الفرجة الواضحة فيه، والتي تبلورت في عدة صور؛ منها على سبيل المثال فن المقامة العربية، وخيال الظل، وهما من الأشكال التي عمت العالم العربي في العصور الوسطى، ثم استفاد أيضا من الطقوس المصرية الخالصة التي وجدت لدى الفراعنة، وكذلك بعض

الطقوس التي حفلت بها الديانة المسيحية، وهذا الاختيار من الكاتب يعود إلى وعيه بالتشكيل الثقافي والفني للذائقة والثقافة المصرية، التي تكونت عبر مراحل تاريخية وحضارية تعاقبت على مصر منذ الفراعنة ثم المسيحية ثم الإسلام، وانصهرت جميعها وتداخلت عبر سنوات طويلة من الممارسة الفعلية لهذه الأشكال؛ بحيث نلحظها حاضرة في الممارسات الحياتية للشعب خلال مناسباته، واحتفالاته، وسلوكياته المتعلقة باليومي والعادي والتلقائي في كثير من مواقفه. كتب الدويري مسرحيات (الواغش) و(قطة بسبع ت رواح) و(أوراق العمر تحترق) و(متعلق من عرقوبه) وغيرها من الأعمال التجريبية التي اتخذت من التراث الشعبي موضوعها للربط بين الماضي والحاضر واستشراف المستقبل؛ وتأصيل لفكرة الاستفادة من التراث في الإبداع المسرحي؛ وإعطاء الفرصة للانتقال من التاريخ إلى التراث الشعبي بشكل واضح وخاصة مسرحية (الواغش). وكون الدويري مخرجا وكاتبا للنص الدرامي يضعنا منذ البداية أمام نص إبداعي غير عادي؛ حيث يحمل النص الدرامي عنده تقنيات إخراجية تملأ فراغات النص المقروء، وتحيله إلى نص أكثر مشاهدة منه قراءة، مع الوضع في الاعتبار منح الفرص الإخراجية للغير برؤى متعددة بحيث يضمن لهذا النص صلاحية العرض مكانيا وزمانيا.

(الدراسة التطبيقية) بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان (رؤية مقا_م_ سرحية)

وعي المؤلف المكونات التي شكلت الذائقة المصرية، ومن ثم ولج إلى التراث باحثا عما هو فرجوي؛ فوجد المقامات العربية، ذلك الفن النثري الذي يحمل ملامح أدائية، بها بعض من عناصر الفرجة التي شكلت وعي المصريين من بداية دخول الإسلام، وإبان الحكم العربي لها والتثقف بثقافة العرب، بل وأصبحت المقامة بنية فكرية تخطت حدود الوظيفة الأساسية إلى مجالات وعلوم أخرى غير الأدبية أو الفنية، ومن ثم اختار الدويري هذا البناء الفني ليستفيد من خصائص المسرحة التي تحملها المقامة، كما فعل من قبل الطيب الصديقي الذي أجرى تجربته بشكل مباشر على مسرحة بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني من خلال شكلي البساط والحلقة. كما اتجه الدويري إلى فن خيال الظل الذي اشتهر به ابن دانيال الكحال في مصر المملوكية، حيث وفد إلى مصر في عصر الظاهر بيبرس وذاعت شهرته منها وفيها، واستفاد من موهبته الفنية في إبداع هذا الفن الجديد كل الجدة في مجال الفرجة، والتي اعتبرها بعض الباحثين أول مسرح في عالمنا العربي وإن كان بشكل مجازي.

وفي محاولة تناول الجانب التطبيقي لهذه الدراسة علينا البدء بتناول العنوان الذي يعد مفتاحا للعمل الإبداعي لما يحمله من دلالات لها علاقة بمضمون العمل وشكله عن طريق المطابقة تارة أو المراوغة تارة أخرى. كما تأتي أهمية العنوان بوصفه" أول مفتاح إجرائي تخترق به مغالق النص سيميولجيا بهدف تفكيك عناصره"(١)، وتظهر أهمية تعامل الدويري مع التراث من عنوان العمل، حيث جاء محاكيا وزنا ولفظا، ومراوغا أحيانا معنى ومضمونا مع المصنف التراثي (بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس الحنفي)؛ مستدعيا هذا الموروث بثقافته ومخزونه في الذاكرة العربية، واختيار العنوان على هذا النسق اللغوي _ وأعني بها نسق اللغة الفصحى حيث الجملة ببنيتها المكونة من الخبر والمبتدأ على الحذف والذكر_ جاء مطابقا للعنوان التراثي، مع تثبيت المبتدأ (وقائع) واستبدال المضاف إليه في العنوان التراثي (الزهور) بالفهلوان، وإبدال مضاف إليه الخبر(الدهور)بمرادفه (الأزمان) في العنوان العصري؛ ليتوافر الجرس الموسيقي الذي يصنعه العنوان العصري مع العنوان التراثي. ومن ثم يضع المتلقي أمام بنية تتسم بالمطابقة مع بنية مصنف تراثي عني بأخبار الناس على اختلافهم، واكتسب منه صفة الثبات التاريخي؛ وكأن حال النص الدرامي في وظيفته الاتصالية يضع المتلقي أمام حوادث بدت وكأنها حقائق تاريخية، تحقق وقوعها بفعل الزمن الماضي. كما اكتسب العنوان من بنيته النحوية صفة الثبات والاستقرار؛ إضافة إلى ما تكسبه شبه الجملة من معان زائدة تتصل بالزمان والمكان والحال، نحن هنا أمام عنوان مشحون بالدلالات التي يكتسبها الفهلوان بكونه مغامرا وفاعلا سلبا أو إيجابا على مر الأزمان. إذا كان العنوان هو عتبة النص مؤديا مجموعة من الوظائف؛ منها الاتصالية بين المرسل والمرسل إليه الذي أول ما يطالعه العنوان، والمرسل إليه هنا هو القارئ أو المشاهد، ومن ثم قد تبدو مشكلة في مسألة التلقي لا تكون بارزة بالنسبة للمتلقي القارئ، أما المتلقي المشاهد المعاصر غير القارئ والذي لديه قطيعة ما مع اللغة الفصحى بصيغتها التراثية؛ فإن معطيات التكنولجيا و وظيفة الدعاية السيميائية قد يسهل من عملية الاتصال. ولمزيد من استجلاء العنوان استخدم المؤلف لفظ الفهلوان لما للكلمة من حضور في الوعي الشعبي رغم أنها جاءت في تركيب لغوي تراثي؛ فقد حققت كثيرا من فك الشفرة بالنسبة للمتلقي بنوعيه. وإذا عدنا للكتاب التراثي في مضمونه وصلته بالعمل المسرحي فإنه يعد من مصنفات التاريخ

١ – سيميوطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي/ د عبد الناصر محمد /ط القاهرة ٢٠٠٢ ص٩.

والثقافة العربية، ويحوي العديد من الفصول المتعلقة بأخبار مصر وسلاطينها، ومن الحوادث العجيبة ما يغري بالنهل منه في مستويات عدة، ولعل أهم ما امتاز به مؤلفه هو وصف أحوال الناس ومعايشتهم في حقبة زمنية عايشها بكل أفراحها وأتراحها وما جرى لأهلها من وقائع، ومعاناة البسطاء من شعب مصر؛ وكيف تقلبت أحوالهم بين الشدة والرخاء. وعلى هذا النحو جاء (بدائع الفهلوان) ليرصد ألاعيب الفهلوان اللابطل مقابل معاناة جموع الشعب المصري عبر تاريخه الطويل. والفهلوان أو البهلوان([1]) كلمة معروفة في الثقافة الشعبية المصرية، ويبدو أن أصلها فارسي هو البهلوان بالباء الثقيلة المفخمة تحولت في الثقافة العربية إلى فهلوان، ومنها الفهلوي وهي من الألفاظ الشهيرة عند المصريين، ويبدو أن تحول الكلمة في بنيتها الصرفية حولها من المعنى الأصلي الذي يتعلق بالقوة والمهارة البدنية إلى معنى الشخص الوصولي الانتهازي الحالم بالسلطة أو الثروة، وهو بطل ضد بسبب ما يسلكه من طرق غير خلقية. والأهم من ذلك أن اسم الفهلوان ورد ذكره في أكثر من موضع عند ابن إياس الحنفي في كتابه بدائع الزهور وأشهرها حكاية فهلوان حلب الذي وفد إلى مصر مبهرا الناس بألاعيبه في عهد خاير بك ملك الأمراء ([2]) كما لقب به بعض الأمراء المماليك على سبيل المثال (خاير بك الفهلوان) (جانم الفهلوان من مماليك الظاهر جقمق) و(يشبك جن الاسجاقي الأشرفي المعروف بالفهلون)و(بيبر دي الفهلوان)([3]) وفي ظني أن المؤلف استفاد من لقب (الجن) لوصفه الفهلوان بأنه (جن) في أكثر من موضع عبر مؤلفه المسرحي بأجزائه الثلاث؛ "ابن فرفور متحدثا عن الفهلوان: الجان لا ظل له يا شلعلع" "حبظلم بظاظا: لا_ لا ياهذا_ لن أعكر صفو ليلة دخلتي بالانتقام من جان خيبان"([4])، كما وصف أفعاله أيضا بأنها أفعال الجن ثم جعل عاشقته طوال العمل المسرحي طيفا لفتاة غامضة، وخاصة في المقامة السلطانية. إذن استطاع العنوان الرئيس إحالة المتلقي إلى الحوادث التاريخية

---

١ – ينظر معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي/ محمد أحمد دهمان. دار الفكر سوريا ط١ ١٩٩٠ص ٣٩ .

٢ – لمعرفة القصة الكاملة ينظر كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور ج٥ ص ١٥١ ط الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ت محمد مصطفى.

٣ – السابق ص١٩ جزء ٤.

٤ – بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان الأعمال الكاملة رأفت الدويري ص ٩٣، ٩٤ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

العجائبية التي يحفل بها كتاب بدائع الزهور، وما به من أحوال الشعب المصري وعلاقته بالسلاطين وخاصة المماليك. تأتي العناوين الفرعية والتي يمثل كل منها عملا مسرحيا مستقلا بذاته مع الاحتفاظ بوحدة شبه عضوية، أو لنقل وحدة تركيبية تجمع العمل كله فيما يشبه العقد تستقل حباته ولكنها لا تنفرط بحكم ما يربطها من الفكرة والخط الدرامي. هذه العناوين هي على الترتيب؛ الفهلوان الوهمان؛ خيول النيل؛ خيول الخيال. أما العنوان الأول فهو أربع مقامات بمثابة أربعة فصول في البنية التقليدية للمسرحية؛ هي المقامة السلطانية، ثم المقامة المجاعية، وبعدها المقامة الحبظلم بظاظية؛ وأخيرا المقامة الأسطورية، والترتيب يبدو مقصودا من قبل المؤلف؛ حيث يحاول رصد مسيرة الفهلوان بدءا بالسلطنة المتخيلة أو الزائفة ثم ما يعقبها من كوارث وفساد للعلاقة بين الحاكم والمحكوم. ولكن المتلقي لعمل الفهلوان الوهمان يدرك أن الفهلوان بلفظه ومعناه هو ما يسيطر على الكم الأكبر من المنطوق اللفظي في هذا العمل الأول تحديدا، كما أنه محور للعملين الثاني والثالث تدور حوله الألاعيب والنمر، ويشغل معظم الحوادث الدرامية بحيث يكون سببا للحادثة صانعا لها أو مصنوعة من أجله. أما عن المقامات الأربعة فتعد المقامة المجاعية هي مركز للعمل المسرحي من ناحية الفكرة والمضمون، وهي المقصودة من قبل المؤلف لأنه يريد رصد المجاعات الناتجة عن ظلم الحكام أولا أو لأسباب طبيعية ثانيا ساعد فيها الشعب باستسلامه لحكامه على مستوى التراث ومستوى الواقع المنظور. ومن ثم تتردد لفظة المجاعة أو الجوع، وما يتعلق بالحقل الدلالي للفظ من مظاهره، وأسبابه، وما يستدعيه من الحالة الاجتماعية للفرد، وأزمته، والأكل وصنوفه، ومصادره، والقائمون عليه من صناع وتجار، وما يتعلق به من أوانيه وصفته ورائحته، وغيره مما يندرج تحت حقل الجوع من وصفات وأحوال المعيشة؛ ما يزيد على ثلاثمائة مرة؛ بل تسيطر هذه المقامة على العمل كله بأجزائه الأخرى؛ حيث يدفع الجوع الجموع إلى الاستغاثة(الجوع الجوع) باستمرار طوال العمل المسرحي مصاحبة لصرخات الشيخ الأعمى والتي تشكل النذير بوقوع الكارثة والمتمثلة في الآية القرآنية(أزفت الأزفة ليس لها من دون الله كاشفة)(١) . نعود إلى المقامات الثلاثة الأخرى وعناوينها لنجد أنها عناوين من ابتكار المؤلف وظيفتها إحالة المتلقي إلى فن المقامة العربية بما تحمله من ثراء الخيال عبر شخصياتها التراثية والعصرية معا، يستثنى

١ – سورة النجم.

عنوان المقامة الحبظلم بظاظية والتي نسبها المؤلف للشخصية الرئيسة فيها وهي شخصية حبظلم بظاظا التي استقاها من شخصيات ليالي ألف ليلة وليلة في حكاية علاء الدين أبو الشامات وحبيبته وما جرى لهما بسبب ظلم حاكم بغداد وابنه حبظلم بظاظة([1]) أما العملين الأخيرين (خيول النيل) و(خيول الخيال) فقد قسم المؤلف عمله الثاني إلى لوحات تحمل عناوين تتشكل من خلالها الحكاية المسرحية وهي على الترتيب؛ المجاعة، المطاردة، طقوس الجفاف، العرافة العجوز، مستمطر المطر، ملعوب مضاد. والواضح أن لفظ النيل هو اللفظ الأكثر ترددا في العملين ولكن بصفاته التراثية المعروفة لدى المصريين (أبو الخير) (الأسمر) بل يتحول اللقب والكنية إلى شخصيتين داخل العمل المسرحي، ويصبح موضوع العمل بشكله الطقسي متشكلا نتيجة لعدم فيضان النيل وتأثيره على الحالة الاقتصادية والاجتماعية والمزاجية للشعب، وما ينتج عن ذلك من طقوس يمارسها المصريون من أجل تحقيق حلم الفيضان وعموم الخير على مستوى الواقع والتمثيل.

ضروب التوظيف البصري للتراث (أولا: المقامات)

تمثل المقامة العربية جنسا مستقلا بذاته في الأدب العربي رغم ما أثير حولها من جدل في كونها فنا مقروءا أو مسموعا سرديا أم تمثيليا. والمقامة التي وصلت لقمة نضجها على يد بديع الزمان الهمذاني لاقت رواجا كبيرا في الثقافة العربية، وكثر مؤلفوها واختلفت مجالات موضوعاتها فبرز فيها الحريري والمويلحي في الموضوعات الأدبية، ثم هناك مقامات ابن الجوزي والزمخشري في الوعظ خلال القرن السادس الهجري، واتسع مجال المقامة فيما بعد حيث صنف ابن الصقيل الجوزي ت ٧٠١ه مقاماته في الحديث والفقه والنحو، ولم يقف تأليف المقامات عند هذا الحد فقد كثرت في القرن الثامن الهجري وتنوعت مجالاتها والعلوم التي عنيت بها، وامتد تأثير الحريري حتى العصر الحديث في مقامات اليازجي والمويلحي([2]) وهذا الفن "عاش في جميع الأقطار الإسلامية، فكان من أهل فارس والعراق والشام واليمن والحجاز ومصر والمغرب والأندلس كتاب برعوا في المقامات"([3]) وهذا يعني أن ثقافة المقامة لم يتخلف عنها شعب واحد خضع للثقافة العربية الإسلامية. لكن ما العلاقة بين المقامة والعمل المسرحي؟ أولا هناك بنية للمقامة العربية شبه متفق عليها

١ – لمعرفة القصة الكاملة تراجع ليالي ألف ليلة وليلة (الليلة ثلاثمائة وخمس إلى ثلاثمئة وخمس عشرة)

٢ – لمزيد من التفاصيل يراجع كتاب المقامة للدكتور شوقي ضيف/ ط ٣ دار المعارف ص ٧٨، ٧٩.

٣ – النثر الفني في القرن الرابع د زكي مبارك ص ٢٠٣ مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ٢٠١٣.

وهي احتواؤها على راو يمثل العمود الفقري في نصها، ثم البطل؛ وهو أساسي أيضا في بناء المقامة، ويعبر عن طبقة اجتماعية بذاتها، كما نجد الحدث الذي يتميز بالبساطة مع احتوائه على بنية انتقادية ساخرة، وصراع مبسط، وأخيرا المجلس أو المكان، وهو مكون أساسي لبنية هذا الفن العربي الخالص؛ لأن منه ولأجله انطلق هذا الفن، وهذا البناء الصارم خرج عن بعض عناصره مجموعة من مؤلفي المقامات الذين لم يلتزموا الموضوعات الأدبية كالفقه والنحو وتاريخ البلدان وغيرها؛ لكن تظل البنية السائدة هي المتعارف عليها، وهذه البنية تختلف بالطبع عن بنية العمل المسرحي؛ ثانيا أن المطالع لفن المقامة العربية يجد فيه عناصر الفرجة الشعبية لما تتضمنه من أدوات تقترب به من التمثيل؛ لاحتوائها على مكان وشخصيات وجمهور، وإن كانت شخصياته غير حاضرة على مستوى الواقع التمثيلي؛ لكنها تظل متخيلة عندما يقوم الراوي بقصها على جمهوره، أو حين قراءتها، تبقى فكرة اللغة وخصائصها ذات الحلى البديعية الكثيرة_ والتي يحتج بها البعض في بعد هذا الفن عن المسرحية_ عيبا ملازما لها، لكنه في الحقيقة يظل الاستطراد والزخرفة اللفظية الكثيرة مسألة تتعلق بذوق العصر وروحه في تلقي مثل هذه الفنون، كما أنها استعراض لثقافة الكاتب اللغوية لإقناع مشاهديه الذين يتحلقون حوله. المهم أنه يمكن تلاقى الفن المسرحي مع الفن المقامي في نقاط يمكن استثمارها، ولنا أن نتخيل العلاقة بينها وبين لون مسرحي هو المونودراما؛ إذ يقف صاحب المقامة أمام المتلقي يروي الحدث متمثلا شخصياتها في حالاتهم المسرحية المختلفة.

المهم هو كيفية استلهام المبدع لهذا الشكل المقامي في تشكيل حالة مسرحية تجمع بين الفنين، يقدم رافت الدويري توضيحا لعنوان عمله الدرامي بأن أطلق عليه(مقا-م-سرحية) وفي ظن الباحث أنه مصطلح من اكتشاف الكاتب حاول فيه دمج المقامة والمسرحية معا، بما يعني إيمان الكاتب بالإمكانات الكامنة في المقامة التي تصلح للعرض أمام الناس، وأن ما يعتريها من نقص شكلي يمكن تعويضه من عناصر المسرحية، بمعنى أن المؤلف هنا سيقدم مقامة مكتملة العناصر الدرامية. تلتقي المقامة بالمسرحية في (الفهلوان الوهمان) إذ يحتوي العمل على أربع مقامات تعويضا عن الفصول هذا أولا، وثانيا الاقتباسات المتلاحقة من مقامات الهمذاني والحريري، وثالثا الاتيان على ذكر أصحاب المقامات في الحوار المسرحي والأشعار التراثية من بابات ابن دانيال، وكتابي نزهة النفوس و بدائع الزهور في مواقف درامية معينة على ألسنة الشخصيات، ورابعا استخدام ملاعيب المحبظين للقيام بالأدوار المسرحية الارتجالية أمام الجمهور، وهذه الألوان الفنية المختلفة

قد تكون لاحقة على فن المقامة في رأي بعض الباحثين. إذا تتحول المقامة هنا إلى شكل فرجوي مكتمل العناصر الدرامية من حوار وصراع وشخصيات تدير هذا الصراع وتدفع الحدث للتنامي، ويمكن تحليل العمل على النحو التالي: *المقامة السلطانية* يقدمها المؤلف من خلال مجموعة من الشخصيات الفنية التراثية، وهم جوق الليالي الملاح، والفهلوان الوهمان، وأم الفهلوان ويدور الحدث حول حلم الفهلوان بالسلطة، متناولا ألاعيب جوق الليالي في تغذية الحلم، والسخرية من الفهلوان من خلال شكل كوميديا شعبية تبدو للمتلقي وكأنها مرتجلات الكوميديا ديلارتي. يبنى المؤلف حدث المسرحية الرئيس على ملعوب من ملاعيب المحبظين بحيث يبدو وكأنه مرتجل وليد اللحظة موجها لتغذية حلم هبشان الفهلوان بالسلطة، "شلعلع: هامسا.. فلنشك هذا الفهلوان الحالم الوهمان ملعوبا/ زلابية الأمرد(بميوعة) ملعوبا ملغوما يدخل من هي-هي-ليخرج من -هي-هي/ المعلم جهجهان: دعونا من الفهلوان الهاذر لنلحق بعرس جبظلم بظاظا/...شلعلع: فلنلعب عليه فصلا نرتجله لنضحك عليه"([1]) تتشابه المسرحية هنا مع المقامة ليس فقط على مستوى العنوان؛ بل على مستوي الحكاية المتخيلة التي تعتمد الفعل الدرامي بالدرجة الأولى، ويؤكد على هذا الفعل المسرحي مجموعة الإشارات المسرحية التي تشكل أكثر من نصف المنطوق الحواري تقريبا. والجو العام يميل إلى جو المقامة من حيث اللغة التراثية، والتي تختلط فيها العامية بالفصحى، نحن أمام مقامات جديدة اختار لها مؤلفها توافر الامكانات التمثيلية مع الاستعانة بالموروث التاريخي في العصر المملوكي؛ مسقطا كل ذلك على الواقع المعيش وقضاياه الملحة. أما *المقامة المجاعية* فهي تكملة للمقامة السلطانية؛ حيث يواصل الفهلوان أحلامه وتخيلاته، ويتمادى في تصور سلطة زائفة؛ فيأتي أفعالا هازلة تساعد على رسم صورة للشخصية الوصولية، وما تجلبه هذه الشخصية على الشعب من أزمات اقتصادية وسياسية تفضي إلى الجوع والفقر والظلم والقهر، ويبدو من تصرفات الشخصية المعادل الواقعي للشخصية العصرية في طموحها اللامحدود نحو امتلاك السلطة على حساب شعب صبور أرهقته الأزمات المختلفة. تكتمل الصورة للشخصية المزيفة في *المقامة الحبظلم بظاظية* حيث يدور النص حول زواج ابن شهبندر التجار من زمردة الأزمان، وفيها يقدم المؤلف رؤيته عن العلاقة بين السلطة الاقتصادية والشعب، وهي سلطة تملك واغتصاب وتأسيس لسياسة القهر والمعاناة بين شعب موجوع بالأزمة. هذه الأزمة يشترك فيها جشع التجار وانتهازية الفهلوان دون مراعاة لمصلحة زمردة التي تتضح رمزيتها. وفي هذه المقامة تبدو أجواء السيرة الشعبية حاضرة

١ - بدائع الفهلوان ص١١ سابق.

على مستوى الشكل والمضمون، فقد استفاد المؤلف من التراث الشعبي في حكاية حبظلم بظاظة القبيح ابن الأمير خالد والي بغداد وعشقه للجارية ياسمين التي صارت زوجة لعلاء الدين أبو الشامات، والتي لم يتركها حتى دبر له أبوه مكيدة استطاع من خلالها امتلاكها وهو يدري أنها عاشقة لعلاء الدين، من هذا الحكاية نسج المؤلف أحداث المقامة بصورة عصرية، ومنها أخذ الفكرة، ورسم الشخصيات التراثية؛ فاحتفظ باسم حبظلم بظاظة وأمه (خاتون) وغير من منصب أبيه وجعله شهبندر التجار ليتناسب مع الموضوع الرئيس لمقاماته. وهذه المقامة استدعت ما بعدها وما قبلها في النسق العام لفصول الفهلوان الوهمان على مستوى الشكل والمضمون؛ فموضوعها عرس حبظلم بظاظا واستعداد جوق الليالي(المحبظون) لإحياء العرس عبر مسيرة تبدا بالمقامة السلطانية عندما نسجوا ملعوبا من ملاعيبهم لاستفزاز الفهلوان، ظل هذا الملعوب مستمرا حتى استغرق المقامة المجاعية كلها. تأتي المقامة الأسطورية في النهاية لتختم رحلة الفهلوان الوهمان وتضع تصورا لحال البلاد والعباد بين التراث والعصر؛ وتحيل المتلقي إلى المواجهة مع الواقع المعيش بمشكلاته المختلفة. كما تشكل المقامات الأربعة موضوعا متصلا تبدأ برحلة الفهلوان الغارق في خيالاته منتقلا من حلمه إلى واقع شبيه بالحلم؛ ثم يعود إلى حلمه من جديد، وعبر الحلم والواقع تتشكل الحكاية التي تكشف عن معاناة الشعب من جوع وقهر واستبداد وتجارة بأحلامه المشروعة من قبل هذا الفهلوان، وكذلك محاولات السخرية من كوارث الحكام والمتسلقين والانتهازيين من خلال ملاعيب فنية يقوم بها جوق الليالي الذي يضم شخصية (عادل) المتقمص شخصية (شلعلع) ذلك الشاب المصري الذي يناضل من أجل الثورة، في تلميح من المؤلف إلى قدرة الفن على تفجير الثورات، وكشف عورات الأبطال المزيفين، والسخرية من سلوكهم. هذا الفن الذي يذكرنا بالفن التراثي خيال الظل وبابات ابن دانيال، كما يستدعي ألعاب المحبظين التي كانت موجودة في القرن التاسع عشر والتي رصدها المستشرق كارستن نيبور ١٧٦١ في كتابه عن المسرح التراثي([1]).

---

١ – يراجع كتاب د. على الراعي مسرح الشعب/ وكتاب السامر الشعبي في مصر لمؤلفه السيد محمد علي، وللتوضيح نجد من المستشرقين الذين رصدوا هذا الفن إدوارد وليم لين ١٨٣٣، ولكن يعد ابن إياس الحنفي أقدم من أشار إلى هذا الفن في كتابه بدائع الزهور عندما أرخ لفن المحبظين أيام الملك الناصر أبي السعادات ٩٠٤ هـ / ١٤٩٨م .

ثانيا: الطقوس وإمكاناتها الفرجوية

الطقوس لها قدرة عجيبة على التأثير في المتلقي أيا كانت ثقافته ومكانته الاجتماعية ومكوناته الثقافية، فالطقوس "تتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما استجلابا لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة ولكن أيضا لأنه اكتسب دلالة باطنية عميقة"(١) كما أنها وثيقة الصلة بالفرجة وخاصة تلك التي يمارسها الجموع من أجل تحقيق منفعة روحية، أو نفسية؛ كطقوس العبادة، أو تلك الطقوس التي تجلب الخير، وتدفع الشر في المعتقد الشعبي، وفي بلادنا مازالت تمارس مجموعة من الطقوس إلى وقت قريب مثل (الزار) وطقوس الموت والميلاد واحتفالات المولود في (السبوع) وكذلك في (الختان) وغيرها أشياء كثيرة، وقد استفاد الكاتب الدرامي من هذه الطقوس وتوظيفها لخدمة العمل الفني في كثير من الأعمال، ومن هذه الطقوس ما يعود إلى العقيدة المصرية عند الفراعنة، ومنها ما هو موجود في الاعتقاد المسيحي، وكل طقس يجتمع حوله الجمهور مشاركا ومتفرجا يمكن الاستفادة منه في صناعة الدراما، أما الطقوس التي يمارسها الفرد منفردا على سبيل العبادة ففي ظني أنها ليست في حسبان المبدع بشكل واضح؛ لأنها لا تحقق الفرجة الي هي لب العمل المسرحي. وتكمن أهمية الطقوس في الدراما في أنها" ترمي إلى إحراز أهداف تتجاوز مجرد الاستحواذ على إدراك المتفرج من الناحية الجمالية"(٢) بل تعمل على التأثير فيه روحيا ونفسيا. ومن ثم استطاع رأفت الدويري أن يغوص في وجدان الشعب يستخرج منه أهم الطقوس الكامنة في وعيه؛ ليستفيد منها محترما مكوناته النفسية والاجتماعية والدينية؛ واعيا بما مر به من حضارات مختلفة، ولذا قدم ثنائية (خيول النيل) و(خيول الخيال) مستدعيا فيهما العديد من الطقوس التي يمارسها في حياته؛ بدءا من الميلاد وانتهاء بالوفاة؛ مارا بما يعترض حياته من مشكلات وأزمات نفسية وطبيعية تعرقل مسيرة حياته؛ فاستعان بالعديد من هذه الطقوس ليكتسب القدرة على المواجهة وتكملة المسيرة، قدم الدويري طقس مستمطر المطر مستلهما طقس (استمطار المطر) الذي ورد عن العرب قديما؛ حيث "كانت العرب في الجاهلية الأولى إذا احتبس عنهم المطر يجمعون البقر ويعقدون في

١ – سيكولجية فنون الآداب/ جيلين ويلسون ت / شاكر عبد الحميد/ سلسلة عالم المعرف/ الكويت عدد ٢٥٨ مارس ٢٠٠٠ ص٥٨.

٢ – الطقوس البدائية والدراما/ د فراس الريموني/ دار الكندي للنشر والتوزيع / الأردن ٢٠٠٩ ص ٥٣ .

أذنابها وعراقيبها السلع والعشر ويصعدون بها الجبل الوعر ويشعلون فيها النار..."([1]) واستطاع المؤلف الاستفادة من هذا الطقس إذ استغرق استمطار المطر عدة مشاهد من مسرحية (خيول الخيال) تبدأ من اللوحة الثالثة والمعنونة (بطقوس الجفاف) ثم (العرافة العجوز) و (مستمطر المطر) ثم ملعوب مضاد بلوحتيه السادسة والسابعة، وقد نوع المؤلف في توظيف هذا الطقس من حيث المضمون أو الشكل، أو اللعب من خلاله محاكيا الشكل والإيقاع منوعا في شخصياته، ولكن الواضح في هذا الطقس أن المؤلف اعتمد شكل المفارقة إذ تناولها من جانب خديعة الشعب للتحايل على حل مشكلة المياه في سنوات الجفاف؛ رامزا إلى المشكلة العصرية المتمثلة في نقص الموارد التي تفجر المجاعات والغلاء، وعدم القدرة على تقديم الحلول الناجعة في زمن أصبحت فيه السيادة للعلم في حل مشكلات إنسان العصر؛ بينما نحن غارقون في الاتكالية والركون إلى التوهم ومن ثم تتم الخديعة. وبذلك يعقد المؤلف مشهدا خاصا مستفيدا من الطقوس السحرية التي تمارس على نطاق واسع من البشر مستغلة أحلامهم وطموحاتهم، وإذا كانت أحلام الشعب متعلقة بالمياه فإن الطقس المراد توظيفه هو استمطار المطر تعويضا عن جفاف النيل، و تكون الفرصة سانحة أمام المؤلف لخلق شخصية الساحر مستمطر المطر الذي يلعب بأحلام الجموع؛ مستخدما تعبيرات سحرية، ومرتديا ملابس الكهانة، وكذلك تبدو شخصية العرافة العجوز الذي تلعب دورا طقوسيا يشبه طقوس السحرة في خداع الجموع الجوعى الحالمة بالخبز والماء، وهذه الملاعيب الكثيرة التي يزدحم بها العمل المسرحي والتي تتم بشكل طقوسي في مسرحية خيول الخيال من قبل لاعبي السلطة المتمثلة في الفهلوان تكرس لفكرة الوهم أو التوهم، وتصدير أحلام اليقظة التي تجعل هذه الجموع تتعلق بالخرافي واللامعقول، وتغييب سلطة العقل، وينجح المؤلف من خلال نفس الطقوس أن يستخدم المقابلة في الحدث المسرحي عندما يقرر جوق الليالي تقديم ملاعيب مضادة تلعب على نفس النمط الفهلواني لتقديم تسلية حقيقية تنبض بالوعي، وتبث روح التفاؤل بين الناس في صورة رمزية توضح رسالة الفن الحقيقية، وقدرة الفن على صناعة الوعي، أو تغييبه، إن المؤلف يدعو لفن حقيقي غير منحاز للسلطة المخادعة. " أبو الرداد: الفهلوان صانع أوهامنا وصانع أوجاعنا/الأسمر: أوجاعنا من صنع أسياد الفهلوان/السمرة: الفهلوان يدوبك مخدر لأوجاعنا/ الجموع: موسم بعد موسم. جفاف بعد

---

١ – راجع كتاب بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب/ محمود شكري الألوسي ج٢ ص٣٠١ .

جفاف. مجاعة بعد مجاعة- يبل ريقنا بحفنة أوهام"([1]) وطقس الاستمطار رغم استحواذه على معظم المشاهد التمثيلية في خيول الخيال لكن المؤلف يستعين بطقوس شعبية أخرى؛ ليست لها أهمية الحضور كطقس المطر لوظيفته الدرامية شكلا ومضمونا؛ فإن المؤلف استخدم طقسا لا يقل أهمية في التراث الشعبي المصري، وهو طقس البكاء على الميت أو ما يعرف بـــ (العديد) وما يصحبه من لطم الخدود وشق الجيوب والتلون بالسواد، وما يتبعه من حركات وإيقاعات تصحبها أناشيد الحزن وبكاء الميت وكأننا في مأتم حقيقي لشخص عزيز غال، وليس بأعز من نهر النيل الغائب بفعل الجفاف، وما تبعه من هلاك. وطقس العزاء هنا يستوحيه المؤلف من خلال الشخصيات، وأهمها الندابات العجائز التي تتلاحم مع الطقوس الأخرى في كل الملاعيب الموجودة؛ فمرة نرى الندابات من الجموع نفسها، ومرة نراها تابعة لملاعيب السلطان الذي يقوم بها الفهلوان، والندابة هنا ليست غريبة على الثقافة الشعبية المصرية وخاصة في صعيد مصر، وهي إما مستأجرة أو مجاملة بما تملك من مواهب فنية، أو هي صاحبة العزاء، كما أن للندابة طقوسها الخاصة أهم ما يميزها أشعار الحزن، التي تعبر عن ألم الفقد، ويبدو أن هذه المهنة متوراثة من الفراعنة، وقد أرجع بعض الدراسين هذه المراثي إلى الأصل العربي([2]) لكن ما يهمنا هنا أن الندابة أو (المعددة) لها طقسها الخاص الذي تؤديه منفردة حينا ومع المجموعة حينا آخر، وهي ترتجل أغانيها على وزن خاص لها إيقاعها الحزين، وتختار كلماتها مناسبة للفقيد حيث تعدد مناقبه وخصاله، وهي تتغنى بالمقطوعة ويردد وراءها حشد النساء جزءا من المقطع وكأننا أمام الجوقة في المسرح اليوناني، وهي قائد لهذه الجوقة، وبالطبع تقوم المجموعة في محاكاتها من حركات ولطمات في مشهد درامي مبالغ فيه غالب الأحيان ليستذرف الدمع ويعصر القلب بشكل يفوق الميلودراما([3]). ويمكن القول أن المؤلف استطاع أن يأخذ من الطقس ما يخدم رؤيته

---

١ – خيول الخيال ص ١٢٣ مختارات من أعمال رأفت الدويري /الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧.

٢ – لمزيد من المعرفة يراجع كشكال العديد في صعيد طقوس ونصوص للكاتب المسرحي والشاعر درويش الأسيوطي/ منشورات سلسلة الدراسات الشعبية عدد ١٠٣.

٣ – كنا نشاهد الندابات في المآتم يؤدين الطقوس وكانت هذه المهنة معروفة لإحياء جنائز الشخصيات الهامة من أكابر الناس أو ذوي الشأن في العائلات وبخاصة الشباب، وكان أهل الميت يستأجرونهن فرادى أو مجموعات تقف الواحدة منفردة مثل قائد الجوقة أمام المعزيات أو تتحلق المجموعة ويبدأن في الطقوس، وتتحول الجنازة إلى فرجة مأسوية كبيرة، تصدر الألم والفجيعة وتسمع إيقاعات وحركات اللطم وضرب الصدر.

المسرحية على النحو التالي أولا توظيف الشخصية التراثية متمثلة في الندابة العجوز وجعلها من شخصيات العمل المسرحي ؛ فكان المؤلف يستدعي الشخصية في مواقف درامية بعينها بحيث تظهر فجأة من بين الجموع الملتاعة الحالمة بالشبع والري لتؤدي وظيفة الإحساس بالفقد الشديد، ثانيا استدعاء بعض الأشعار التراثية المتوارثة عبر الأجيال في هذه المهنة" املي جلتك وبخري البلاص؛ عسى الله ع العيد اجي مع الناس"(١) ثالثا نسج الحوار على لسان الشخصية وغيرها من شخصيات العمل على ميزان العديد، وهو ميزان مختلف عن موازين الشعر العربي؛ لكن له إيقاعه الخاص به، حيث استخدم الكاتب وزن الدق على الدفوف، الذي يعادل دقات الكف على الصدر من أجل النواح على ما أصاب البلاد من غياب الفيضان " من جانبي الساحة تندفعان بينما تدقان دفيهما وعلى إيقاعهما النادب اللاطم تولولان : المطرة مطرة ما بتمطرش/ النيل فيض ما بيفضش"(٢) ويتكرر نشيد الندابتين العجوزين عبر خيول الخيال وخيول النيل ليؤدي عددا من الوظائف الدرامية منها؛ المشاركة في الطقس العام، والتعميق من الشعور بالفقد والضياع بسبب أثر الجفاف على مظاهر الحياة العامة من التكاثر والتوالد وانتشار الجوع، ثم إدانة أفعال السلطة، وتحفيز الجموع لاتخاذ المواقف المختلفة عبر الواقع والحلم. وأخيرا وضع المتلقي في حالة وجدانية وروحية تجعله يتفاعل مع العمل الدرامي بشكل إيجابي. ولم يقتصر طقس العديد على الندابة وحدها لكنه يتعدى إلى الشخصيات الأخرى التي تستخدم الولولة والأنين على ما أصاب المحروسة وأهلها؛ ليصبح حديثها جزءا من العديد بصورة مشابهة" أبو الرداد: (من خلال أنينه يردد مهلوسا) نيلك يا محروسة صابته عين ومقياسك يا نيل بعد العز صبح ذليل/ الأسمر(بمرارة يغمغم) وناسك يا محروسة صبحوا كيف زرع هفه الشوب لا زاد ولا مي/السمرة (تغمغم حزينة وبمرارة) جفون عنيا ياشايلين المي ابكوا ع المحروسة كل حي شوي شوي"(٣)

ومن الطقوس التي استخدمها المؤلف طقس الكهانة والسحر من خلال ملاعيب الفهلوان لإسكات الجموع وشغلها عن قضيتها الحقيقية، والتعلل بالقضاء والقدر والمكتوب والرضا بالواقع، وذلك في لوحة العرافة العجوز من خيول النيل. والتوظيف هنا للطقس

١ – خيول النيل ص ٤٦٦.

٢ – السابق ص ١٨.

٣ – السابق ص ٦٦.

بصري سمعي من خلال عروض العرافة المعتمدة على الخداع البصري، وسحر الكلمات التي تؤثر في الجموع عبر استدعاء جنياتها بشكل سمعي أولا ثم التظاهر بحسابات الأرقام المخادعة وإتيان مجموعة من الحركات والحيل البصرية ثانيا؛ ليؤكد على إبراز الوعي المغيب للجموع المنتظرة والحالمة بالفيضان، فهي تصيح زاعقة بشكل مفاجئ، "صوت بومي: البشرى..البشرى.. يا أهل النيل/الجموع: فجأة تتوقف عن الحركة كدوامة لتتساءل بصوت جماعي في استنكار: بشرى لأهل النيل بشرى؟!(بأمل) أكيد النيل فاض؟!"([1]) يستفيد المؤلف في هذا المشهد من طقوس الكهانة مقتربا كثيرا من شخصية (ضاربة الودع) أو (ضاربة الرمل) وهي مهنة منتشرة في التراث الشعبي تقوم بها بعض النسوة، كما يستفيد من طقوس الكهانة التي كانت موجودة في البيئة العربية قبل الإسلام، موظفا الايقاع الموسيقى للغة في صياغاتها المختلفة، وما يدخل عليه من الازدواج والسجع، الذي عرف تراثيا بسجع الكهان، وكذلك محاولة الاستفادة من الشكل العام للكاهن كما هو متخيل في الوعي الشعبي من تفاصيل الوجه ورسم العينين وسيميولجية الأزياء، واستخدام بعض الأدوات والأشياء المكملة للشكل العام من أجل الإقناع والتأثير على المتلقي نفسيا وفنيا. عودة إلى المشهد الدرامي الذي وظف فيه المؤلف هذا الطقس إذ حاول كسر حالة التفكر التي اعترت الشخصيات والتي اقتربت فيها من كشف دور السلطة في علاقتها مع الشعب، فوظيفة الطقس هنا وظيفة إيهامية؛ من مهامها خداع الجموع وتصدير حالة اليأس لها، وترسيخ عقيدة الاستسلام، وأن ما يحدث للمحروسة ونيلها نتيجة حتمية لكارثة طبيعية لا دخل لأحد فيها إنه القدر المحتوم لأهل المحروسة. يتضح من ذلك أن هذا الطقس متوافق دراميا حيث استدعته الأحداث وتطورها، كما أنه إشارة عصرية لحالات الجدل الفكري الدائر بين إعلام السلطة والمعارضة تجاه الأزمات المفاجئة، لكن يظل الوعي بما يحدث ومحاربة الخرافة من نصيب الشخصيات الواعية مثل الأسمر والسمرة. "العرافة العجوز:٢٤ق..١٦ح ه ١.. زحل في بيت الموت متجوز ببهرام وشهرته المريخ/.....كما في الزمن السالك..جف ..يجف..جفاف..هلوك..هالك..هالك..الكل هالك...../ سقف مرفوع.. مهاد موضوع..مولود يولد..وحي يفقد..من عاش مات.. ومن مات فات.. وكل ما هو آت.. آت"([2]) وليس خفيا

١ – السابق ٦٩.

٢ – السابق ص ٧٢.

استفادة الكاتب من سجع الكهان في الجاهلية وما روي عنهم في رسم ملامحهم. وفي الحوار المنطوق على لسان العرافة يبدو واضحا السجع المخادع والاقتباس من كلام الكهان المراوغ وغير المفهوم، وكذلك يبدو التأثر بحديث خطباء العرب وحكمائهم مثل (قس بن ساعدة) قاصدا التأثير على المتلقي. والجدير بالذكر أن هذه الطقوس التي استفاد منها المؤلف في تعميق الرؤية البصرية لم تكن إلا حلقة في تشكيل الطقس العام في العمل المسرحي وهو طقس الاحتفال بوفاء النيل وما كان يفعله المصريون من أجل الفيضان، واستقبالهم هذا الاحتفال السنوي بالفرح والسعادة، ولما دخلوا في أزمة المجاعة ظل حلم الفيضان واحتفالهم به يراودهم، ويربطون بينه وبين الفيض والنماء على مستوى الواقع والتمثيل، وهذا ما كشف عنه المشهد الذي جسده جوق الليالي في اللوحة الأولى من خيول النيل لزواج أبو الخير من عروسته أم الخير، وهو طقس له ترتيباته وتفاصيله المنظمة كشف عنها الجوق في توزيع الأدوار التمثيلية، وهنا يصبح التمثيل والطقس عنصرا فاعلا في تفجير طاقات المتلقي، كما يضم هذا الطقس بداخله طقس اغتسال (أم الخير) بنبات (رعرع أيوب) الذي ما يزال له حضوره حتى الان في الثقافة الشعبية القبطية وكذلك ثقافة الكنسية الرسمية في احتفالهم بأربعاء أيوب([1])، حيث يستحب الاغتسال به في ذلك اليوم الذي يسبق شم النسيم مباشرة. "السمرة: وفي ضلمة السر تديني حزمة رعرع أيوب/ أبو الرداد: بخضرته تدعكي جتتك الشرقانة/ السمرة: تحت ضي القمر/ أبو الرداد: ملط/السمرة: وأفضل أجلي..أجلي جتة أم الخير عروسة أبو الخير"([2]). ويصاحب هذا الطقس طقس آخر وثيق الصلة به، ويرتبط بالفيضان والخصوبة وهو طقس (عروسة القمح) والتي تتكون من مجموعة من سنابل القمح في بداية خروج السنابل وامتلاؤها بالخير، وتتشكل منها العروسة وتعلق على الأبواب والجدران، وهو طقس شائع أيضا في الثقافة القبطية استخدمه الكاتب للمساعدة في رسم سينوغرافية المشهد التمثيلي احتفالا بالنيل في موسم فيضانه. يجمع هذه المفردات الطقسية احتفالية وفاء النيل، والتي كان يحتفل بها المصريون من كل عام في موعد الفيضان بداية من أيام الفراعنة حتى وقت قريب في تاريخنا؛ مرورا بالعصر الروماني، ثم العصر الإسلامي عندما بنى مقياس النيل، وكان يتم الاحتفال في حضور الخليفة أو والي القاهرة، أو ما ينوب

---

١ – قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية/ أحمد أمين سلسلة كتاب نت k-tab.net.

٢– خيول النيل ص ٤١٦.

عنهما وذلك إذا بلغ الماء منسوبه الطبيعي في مدرجة المقياس. تبقى نقطة أخيرة في توظيف الطقوس مسرحيا وهي مدى استفادة الكاتب من الألوان الصارخة والبدائية للأزياء والأصوات الصاخبة المفاجئة التي تثير المتفرج وتضعه في قلب الحالة المسرحية، وعمل الدويري وظف فيه هذا العنصر حيث تشكيل المناظر المسرحية من مجموعة من اللوحات مكتملة العناصر من ألوان مختلفة وأصوات صارخة زاعقة وحركة تتناسب مع بقية العناصر بشكل لافت للنظر.

ثالثا حلقات الصوفية

من الطقوس التي لها حضور طاغ في الثقافة الشعبية الطقوس الأدائية للجماعات، ومنها الجماعات الصوفية على اختلافها، وهي حركات جسدية وأشكال أدائية تحكمها قواعد وقوانين متعارف عليها عند أهل الجماعة أو الطريقة، ولها مرجعياتها الروحانية، وكل حركة وسكنة تؤدي وظيفة معينة، لكن كيف يستفيد منها المبدع المسرحي؟ وكيف يوظفها؟ وما علاقة ذلك بالمسرح وفن الفرجة على وجه العموم؟ هذا ما سوف تجيب عنه السطور التالية، إذا عرفنا أن للصوفية طقوس خاصة يتقربون بها إلى الله، وأن هذه الطقوس مصحوبة بالحركة والموسيقى والأناشيد في تشكلها عبر أنماط أدائية وكأنها فن له شكله الخاص، فالطقوس الأدائية في بعض أحوالها تتم من خلال تشكيل بشري دائري أو صفي فيما يعرف عندهم بـــ(الذكر)، وخاصة عوام الناس الذين يشكلون قطاعا كبيرا من الجماهير في مختلف البلدان، ومن خلال هذا الحشد يتشارك الجميع في بدء الشعيرة أو الطقس بالتمايل المتنوع في مصفوفة فرجوية تستمد حركتها من معان تعلموها من مشايخهم من أجل الوصول إلى حالة الوجد، وتطهير النفس الإنسانية من شوائب الدنيا ومشكلاتها، والوصول إلى صفاء العقل والقلب، والتفرغ الكامل حيث اتصال الروح بخالقها، وعملية التطهير التي تتم نتيجة الحركات الجسدية المصحوبة بالموسيقى والكلمات التي تقدس الذات العلية، والتي تتفق في إيقاعها مع الموسيقى والحركة في تناغم ملحوظ تشبه إلى حد كبير نتيجة التطهير التي يحدثها المسرح في متلقيه، غير أنه في الطقس الصوفي يتم التطهير على الممارسين للشعيرة أو الطقس، وهنا لا يوجد في الفرجة الصوفية متلقيين سلبيين، لكن المتلقي هنا يمثل عنصرا أساسيا في العملية الطقسية. وهذا ما يشجع كتاب الدراما والمسرحيين على الاستفادة من الطقوس الصوفية على اختلاف في الرؤية والاقتباس، بمعنى أن الطقس الصوفي يغري كثيرا في الاستفادة منه في المسرح لما له من حضور طاغ في الوعي الشعبي، وحظوه

بجماهير كثيرة ومتنوعة وخاصة فيما يسمى بالحضرة الصوفية أو حلقات الذكر. ولعلنا نعرف عددا من الكتاب الذين استفادوا من الموروث الصوفي قبلا وبعدا، مثل تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور في مسرحيته مأساة الحلاج، وتجربة الطيب الصديقي سيدي عبد الرحمن المجذوب، وغيرهم من اللاحقين أمثال فريد أبو سعدة في تجربته الإبداعية ليلة السهروردي الأخيرة أو سيد الوقت([1])، بل ولع البعض بمسرحة بعض الروايات التي تدور حول التصوف والصوفية([2])، وذلك للإمكانات الفرجوية المؤثرة التي تقدمها طقوس المتصوفة في نفس المتلقي واقعا و تمثيلا.

استعار المؤلف من التجربة الصوفية الحركة والموسيقى والإيقاع؛ ليضمن لعمله حركة درامية لها حضورها في وعي المتلقي، وهذه الحركة صاحبتها الأناشيد الصوفية والمواجد بالإضافة إلى المصطلحات الصوفية التي تتحول إلى بنيات وتكوينات تساعد في تشكيل المشهد المسرحي، كما انعكس ذلك على الأزياء بإيحاءاتها المختلفة، وفي محاولة لمسرحة الحدث الصوفي اتجه المؤلف اتجاهين في الاستفادة من التراث الصوفي المرئي أو لنقل تم التوظيف على مستويين، في *المستوى الأول* استخدم المؤلف شخصية المجذوب في مسرحيتيه خيول النيل وخيول الخيال لتشارك بين الجموع الجائعة والثائرة كمكون له حضوره في المجتمع مدللا على انشغال المجذوب بالأزمة، وإحساسه بها لشدتها وتأثيرها الواسع؛ لأن المجذوب واقعيا لا ينشغل بشيء من أمر الدنيا؛ حيث شروده الدائم، وتعامله مع الفقر والجوع والعري تعاملا يعتريه عدم الاهتمام، بالإضافة إلى أن شخصية المجذوب في تكوينها الواقعي مثار للفرجة لتميزها بمظهر مختلف عن الجموع في حركاتها وأحاديثها التي تجافي الواقع ظاهريا، وتقترب كثيرا من شطحات الفن وتحليقاته في عوالم الخيال. في مسرحية خيول النيل يرسم المؤلف شخصية المجذوب في شكلها الإيجابي الفاعل حيث الشعور بمشاكل الناس وآلامهم فيدعون ويبتهلون من أجل دفع الخطر" المجاذيب: ياحافظ يا

---

١ – ليلة السهروردي الأخيرة/ فريد أبو سعدة ط١ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢ أعدها وأخرجها للمسرح ناصر عبد المنعم على مسرح الغد ٢٠١٥.

٢ – من هذه التجارب رواية (قواعد العشق الأربعون) للكاتب التركية اليف شافاق / ترجمة خالد الجبيلي طر ١ طوى للنش ٢٠٠١ لندن. والتي أعدها وأخرجها عادل حسان على مسرح السلام ٢٠١٧ وهذا المخرج له أعمال عدة في ال تجربة الصوفية عرضت قبل ذلك على خشبة المسرح منها (الجبل) و(شيكانارا).

أمين يا رب العالمين، رب المشارق والمغارب... يا كنز الطالبين يا أمان الخائفين، يا رجا السائلين"([1]) نرى حالة تقمص الشخصيتين الرئيستين الأسمر والسمرة لمجذوبين مقنعين للتخفي عن عيون السلطة أو لإثارة المجاذيب الحقيقيين؛ فيشاركوهم حلقة الذكر في إحدى التكايا؛ حيث نقص المدد بسبب المجاعة، ومن ثم يشارك المجاذيب مشاركة إيجابية في ثورة الجموع على السلطان المزيف الذي لعب دوره الفهلوان وذلك في اللوحة الأخيرة من المسرحية، وهنا يطغى الفعل على الحوار "المجاذيب: الجوعى يدسون أصابعهم العجفاء في الكروش المتخمة يفضونها فتخرج أياديهم منها دامية وقد قبضت على مأكولات غي مهضومة، دجاجة مذبوحة مازالت بريشها....المجاذيب: وقد قبضوا على السلطان يعقدون لسانه بدوبار ثم يتقاذفون جسده ككرة بينهم"([2]). أما *المستوى الآخر* من التوظيف فهو مسرحة (حلقة الذكر) أو (الحضرة) في اللوحة السادسة من (خيول النيل) حيث يتم المشهد في إحدى تكايا المجاذيب، وهم في حالة مزرية نتيجة المجاعة التي ألمت بهم، ومن ثم يطلق المؤلف لخياله العنان في رسم لوحة لمجاذيب يتخيلون ألوان الطعام والحلوى؛ مستلهما الحركة الدائرية، والإيقاع الصوفي بموسيقاه التي تعانق الروح الإنسانية في تناسق واضح مع الألوان المختلفة التي تشكلها أزياء المجاذيب بخرقهم المرقعة. إنها أجواء روحانية وتشكيل بصري يألفه المشاهد على اختلاف ثقافته. فيبدأ المشهد ببداية تقليدية للحضرة عند الصوفية، ويتحلق المريدون؛ يتوسطهم شيخهم في حركة منظمة تصحبها الأذكار المعروفة لديهم، لكن ينحرف المؤلف بموضوعها الحقيقي إلى موضوع العمل المسرحي؛ عندما يتشكى المجاذيب من جوعهم وضعف قواهم؛ وهنا يقترح عليهم كبيرهم بان يصنع لهم طعاما من محبة الله وطاعته؛ ليأخذهم من الجوع الذي أصابهم إلى حالة الشبع المتخبل، "المجاذيب:(وقد عادوا مهرولين يحمل كل منهم طاجنا من الفخار ومغرفة فخارية كبيرة ويتخذون وضع استعداد لطبخ العصيدة) إلينا يا كبيرنا بمقادير وطريقة طبخ العصيدة"([3]) وهنا تتشكل حركة جديدة تتم من خلال الحوار المشحون بالدرامية الناتجة عن طريق التساؤل المستمر بين المجاذيب وكبيرهم؛ ليقدم في النهاية لوحة مفعمة بالخيال، وفيه يعيش

١ – خيول النيل ص ٤٤٥.

٢ – السابق ٥٠٧.

٣ – خيول النيل ص ٤٨٤.

المجذوب حالة الوهم التي لا تقل بحال عن حالة الشعب الجائع المخدوع في بقية مشاهد الجوع، وهذا المشهد ينحو به المؤلف منحى كوميديا، يعمل على التخفف من شعور المتلقي بألم الكارثة، و ما يحدث للبلاد من أزمات، ويسخر من واقع مأزوم من صنع البشر أنفسهم. كما يستفيد المؤلف من شكل الحضرة الصوفية على مستوى الحركة والكلمة والايقاع والمنظر المسرحي في إحداث البهجة والإبهار البصري الذي يقدمه المسرح.

رابعا الحكايات الشعبية وإمكاناتها الفرجوية

يزخر التراث الشعبي العربي بالعديد من الحكايات الشفهية التي تناقلتها الأجيال، لما فيها من خبرات تهم الإنسان المعاصر في مجالات مختلفة، وهذه الحكايات تمثل خلفية ثقافية لإنسان العصر لا يمكن تغافلها. ولاشك أن الحكي من السلوكيات الإنسانية الأصيلة فيه؛ فعلى مر الزمن لم يستغن الإنسان عن الحكي بغية التسلية والتعلم والإمتاع، وفي موروثاتنا الثقافية رصيد كبير من الحكايات الشعبية، ولعل أشهر ما وصل إلينا (ليالي ألف ليلة وليلة) التي نهل منها الروائيون والمسرحيون على حد سواء لما فيها من ثراء على مستوى الشكل والمضمون، والمبدع يستطيع أن يجد فيها ضالته من أجل معالجة قضاياه الآنية، "ذلك أن الليالي تعد مخزنا لا ينضب معينه لأي دارس في حقل الحكايات الخرافية والفلكلور بعامة"([1]) وفي عمل الدويري الفني لم يستلهم المؤلف التراث الحكائي بشكل مباشر، ولكنه استقى منه شخصية الراوي أو الحكاء وأطلق عليه اسم (أبو الرداد)، الذي يقص حكاية النيل العجيبة في رحلته الطويلة، وحميميته الواضحة مع المصريين عبر أزمنته المختلفة. وهذه الشخصية من الشخصيات الرئيسة في العملين (خيول النيل وخيول الخيال) حيث يشكل أبو الرداد عنصرا أساسيا في مسيرة الحداث الدرامي؛ متحولا من الدور السردي إلى الوظيفة الدرامية، وإذا كانت شخصية الراوي من العناصر الأساسية في تشكيل الخطاب السردي المعاصر من خلال مجموعة من الخصائص والوظائف؛ فإن المسرح المعاصر استعار هذه الشخصية على يد مجموعة من الكتاب الذين شكلوا ما يسمى المسرح الملحمي أو المسرح البريختي عالميا وعربيا، والحقيقة أن الكاتب المسرحي في توظيفه لشخصية الراوي يضيف عنصرا فرجويا؛ حيث يستغل حضور هذه الشخصية في الوعي الشعبي، وما تمتلكه من قدرة على الحشد وإمتاع المتلقي سمعيا وبصريا، فالراوي يقوم بوظيفة الوسيط إذ ينقل ما يراه بصريا

١- الحكايات الشعبية العربية/ شوقي عبد الحكيم/ ص ٤٩/ نشر مؤسسة هنداوي الاليكترونية.

وتحويله إلى دراما سمعية قد تستمد تشكيلها البصري عبر التخيل لدى المتلقي، بالإضافة إلى التجمهر حول الراوي وتشكيل ما يشبه المسرح. استفاد الدويري من هذا كله وشكل شخصية (أبو الرداد) قصاص النيل أو راوي حوادثه وأفضاله في عدة صور، أو مجموعة وظائف على النحو التالي، أولا الراوي العليم الذي يدري ما لا يدريه غيره، وذلك أثناء حكايته مع الأطفال وتجمهرهم حوله في بداية مسرحية خيول النيل حيث نراه "(مفترشا الأرض أمام فسقية المقياس وقد تحلقت حوله مجموعة الأولاد والبنات يتابعون بانبهار ما يحكيه لهم أبو الرداد بالإشارة والحركة والكلمات التي قد يسمع بعضها من حين لآخر) وليلة تمام القمراية كانت ليلة دخلة أبو الخير على أم الخير في قصره القمري/ البنات: قصره القمري/ أبو الرداد: فوق سن جبل القمر/ البنات: جبل القمر؟ ياحلاوة/ الأولاد: وبعدين كمل يا عم أبو الرداد/ أبو الرداد: يواصل الحكي بالحركة والإشارة والإيماءة"[1] الملاحظ هنا اختلاط السردي بالدرامي، حيث يلاحظ حوار الراوي (أبو الرداد) وقد شكل صورة بصرية عجائبية للنيل أثناء مرحلة الفيضان، وذلك من داخل الصورة الكلية التي استدعاها المؤلف، والمتمثلة في حلقات الحاكي أو الحكواتي، يضاف لها مدى استفادته من تقنيات السرد الروائي، ومعطيات الليالي العربية في صياغة نصية تقترب منها؛ لتنتج في النهاية فضاء دراميا مبهرا، ولم تقف الصورة عند حد التحلق التمثيلي حول الحكاء بل صار الحكي نفسه مشحونا بالحركة والصوت واللون ليشكل لوحة حية في خيال المتلقي؛ "أبو الردراد(يستطرد حكايته) وعند منبع النيل– تمام تحت القصر القمري– أبو الخير كل موسم فيضان يطلق خيوله الأربعة وعلى جنحتها الريح يطير ابو الخير ويفضل طاير– طاير على جنحة الشوق لمعشوقته السمرة....أبو الرداد: ويفضل أبو الخير طاير– شرق وغرب طاير، بحري وقبلي طاير لحد ما بجتته الحمرة يغمر جتة معشوقته السمرة وبميته الخضرة يروي عروسته الشرقانة"[2] وفي هذه النماذج ومثيلاتها ينفصل أبو الرداد كراو للأحداث عن المشاركة في الحوار بوصفه الراوي العليم الذي يمتلك وحده أسرار الحكاية وإن كان حواره الجانبي يتسق مع حوار بقية الشخصيات. ثانيا الراوي المشارك في الأحداث بشكل مباشر، وإن كان في الصورة الأولى مشاركا بشكل غير مباشر. أي أنه متصل ومنفصل في آن، لكنه في الصورة الثانية يتقمص الأدوار من خلال

١ – خيول النيل ص ٤١١.

٢ – السابق ص٤١٥.

المسرح داخل المسرح حيث يدخل في تقمص دور أبو الخير في ملاعيب الجوق وصراعه مع شخصية شر الطريق[١] كما يستمر دور المشارك في الحدث الدرامي من خلال اللعبة المسرحية التي تستغرق اللوحة الثالثة كاملة من خيول النيل؛ إذ نراه مشجعا لأبي الخير وكأننا في مبارزة بينه وبين شر الطريق، يعود في اللوحة الرابعة نائحا على موت (ابو الخير) في عملية اتصال مع الشخصيات الأخرى، أو منفصلا في حكاياته من خلال الحوار المنفرد. ويظل في الحوار المنفرد الحزين في لوحة الجفاف من خيول الخيال بحيث يستحوذ على المنطوق الحواري المطبوع بطابع الحزن واجترار الذكريات، بشكل ترتيلي وكانه يبتهل إلى الله، ولكنه في كل ذلك يبدو منفصلا عن بقية الشخصيات. كما يأخذ من وظائف الراوي التعليق على الأحداث وإبداء وجهة النظر تجاه ما يدور حوله من حوادث تتعلق بغياب الفيضان، ومثل ذلك يبدو في تعليقه على سبب غياب الفيضان "أن المصريين حرموا النيل من عروسته"[٢] كما يقوم بمهمة حامل الأمل للأجيال القادمة بحكاياته وقصصه، والتي تبث الوعي في نفوسهم، وتحذرهم من الأخطار المحدقة بالنيل والوطن، "تعالوا يا أولاد تعالوا لعمكو أبو الرداد تعالوا يا أمل بكرة تعالوا يا خير كل بكرة تعالوا أحكي لكو عن اللي جرى وحيجرى ..."[٣].

عودة إلى الليالي العربية وتأثيرها على العمل المسرحي حيث يتضح تأثر المؤلف بحكاية (علاء الدين أبو الشامات) والتي تمت الإشارة إليها من قبل، فقد عمد إليها المؤلف راسما المقامة (الحبظلم بظاظية) جاعلا الحكاية التراثية الواردة في الليالي تتحرك خلف المشهد الدرامي، دون أن يفقد إشارته الواضحة للواقع المعيش من خلال حسن الاقتباس بحيث يتحرك التراث والعصر والدراما معا، دون أن يطغى عنصر على آخر، فالحوار من صفحة (٦٧) إلى صفحة (٧٠) من (الفهلوان الوهمان) يشير إلى الحكاية التراثية دون أن ينزلق إلى تفاصيلها السردية الكثيرة، مكتفيا بالتوضيح الوارد على ألسنة شخصيات الحكاية التي تدخل عالم الدراما، أمثال خاتون الأم، وحبظلم بظاظا الابن، وما جرى لهما مع علاء الدين أبي الشامات؛ مشيرة في النهاية إلى قدرة السلطتين السياسية والمالية في كل عصر

١ – السابق ص ٤١٩ : ٤٢٢.

٢ – خيول الخيال ص ٦٦، ٦٧ .

٣ – خيول النيل ٤٦٦.

على القهر والظلم والتصرف في رقاب العباد" أم العروس : زمردة ابنتي يطلب وصالها والزواج منها أفتى الفتيان وآخرهم علاء الدين ابن الشامات/ شهبندر التجار: ابن الشامات عجز عن دفع المهر الخرافي الذي عرضته في زمردتك- فانسحب مهزوما من المزاد"([1]).

خامسا الأغاني الشعبية والرقصات

تظل الأغاني الشعبية التراثية حاضرة في ثقافات الشعوب مهما مر عليها من زمن، وما جرى على الناس من تغييرات، وهي تختلف من منطقة لأخرى في شكلها وطريقة أدائها؛ فالأغاني في منطقة الصعيد تختلف عن أغاني الفلاحين، أو الأغاني البدوية، لكنها في النهاية تشترك جميعا في إيجاد جو من الفرجة حيث يجتمع جمهورها من أجل السماع والفرجة، وتبادل عبارات وحركات الإعجاب والدهشة، والتعبير عن الفرحة أو الحزن حسب الموقف الذي تقال فيه؛ ومن ثم شاعت في الموروثات الشعبية أغاني ورقصات الزواج وما يتعلق به من أغاني الزفاف والخطوبة والحناء والسبوع، وأغاني الموت والعزاء، أو ما يطلق عليه العديد وقد ورد تناوله سابقا، وأغاني المناسبات المختلفة، من الموالد الشعبية، والسمر، والحصاد وجمع المحاصيل، والصيد، وغيرها كثير، ويصاحب هذه الأغاني الرقصات المختلفة، كما تختلف هذه الرقصات تبعا للبيئة الجغرافية ونشاط السكان([2]). وبناء عليه استفاد المؤلف من هذه الأغاني والرقصات الشعبية في توظيفها شكلا ومضمونا في عمله المسرحي في مواضعها المناسبة، مع الاستفادة من تشكيلاتها لتحقيق المتعة البصرية والسمعية للمتلقي، وتم ذلك من خلال *استلهام الأغاني الجماعية* التراثية وما تصحبها من رقصات والمقتبسة من كتب التراث" الدف دفدف دوف ددفدف، والزمر تلتل تل تلالي/ والجنك تنتن تنن تتنتن، تصلحه ربات الحجال..."[3] تتكرر هذه الأغنية الجماعية في صفحة ٤١١ من خيول النيل، والأغنية تصاحب جوق الليالي أو مجموعة المحبظين في بداية اللعبة المسرحية التي يلعبونها، أو يمكن تسميتها بدخلَة الجوق، والأغنية منقولة عن بابات ابن دانيال وخاصة بابة عجيب وغريب كما أشار إلى ذلك المؤلف في الحاشية. أما أغنيات الزفاف الشعبية

---

١ – بدائع الفهلوان ص٦٩.

٢ – لمزيد من معرفة أنواع الرقصات وتوزيعها الجغرافي في مصر يراجع مقال (المناطق المتميزة للرقص الشعبي في مصر) حسام محسب/ مجلة الفنون الشعبية عدد١٨ /٢٠١٢ إصدار أرشيف الثقافة الشعبية / البحرين ص ٩٧ وما بعدها.

٣ – بدائع الفهلوان ص ١٠.

فتتكرر أكثر من مرة في هذا العمل على اختلاف في التوظيف الفني، في الفهلوان الوهمان يستخدم المؤلف الأغنية في صورتها التراثية على منوال بنية القصيدة العربية" ياعروسة في الدلال، انجلي ولاتبالي/ انجلي ست العرايس، ياعزيزة في الأهالي...."[١] ثم تتحول نفس أغنية العرس إلى التراث الشعبي العامي عندما تغنى في زفة العريس خلال ستة أبيات؛ ورغم عاميتها لكنها نسجت على غرار القصيدة التقليدية لتتناسب مع شكل المقامة العربية، وهذه الأغنية الجماعية توضح ما يملكه العريس من خير الطعام وحسن الحظ. هذه الأغنية رغم ما تحمله من بهجة في مناسبات الزفاف لكن المؤلف يلجأ إلى أغاني زفاف شعبية شهيرة في البيئة المصرية في صورة مغايرة لحقيقتها ومعناها، يظهر ذلك عندما يعبر عن السقوط والفشل الذي وقعت فيه زمردة الأزمان، فيغني الفهلوان المخادع" بيضت الشاش يا عروسة... عليت رأس أبوك يا عروسة"[٢] كما تطالعنا أغنية (حبظلم بظاظا) وهو يرفع الشاش الملطخ بدم العروس مغنيا فخورا بانتصار مزيف" قولوا لأبوها يقوم بقى يتعشى.. وإن كان شبعان يقوم بقى يتمشى"[٣]. يمكن توجيه الأغنية الشعبية التراثية نفسها حسب الموقف الدرامي معبرة عن الفرح الخالص، أو عن السخرية والاستهزاء والتعريض. كما تستخدم أغاني الزفاف للتعبير عن موقف مجازي وهو عرس أبو الخير على أم الخير، مصحوبة بالدفوف ومستعيرة صورا وتراكيب تناسب الحدث المجازي "شلباية البحر يا ليلة الدخلة عجبتيني، مدي دلالك على الإبحار عديني..."[٤] ومن الأغاني الجماعية أيضا أغاني المطر والاستبشار بالخير " يامطرة رخي رخي... يارب تشتي، وابل بشتي/ والقمح يرخص، واملا كرشي..."[٥] وتشكل هذه الأغنية صلب المشهد بكامله مع جموع الناس على اختلاف في الجنس والأعمار، في لوحة فنية بهيجة قوامها الألوان، والحركة الراقصة، والموسيقى، والسباحة في الخيال؛ لتعطي إمتاعا بصريا للمتلقي. وتتداخل مع هذا المشهد بأغانيه ورقصاته أغنية شعبية شهيرة، " يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة تحلب وتسقيني بالمعلقة

---

١ – السابق ص ٥٥.

٢ – السابق ص ٧٥.

٣ – السابق ص ١١٠.

٤ – خيول النيل ص ٤٤٨.

٥ – خيول الخيال ص ١٠١.

الصيني" شكل منها توفيق الحكيم عملا دراميا هو (يا طالع الشجرة) والأغنية تتناسب مع الطقس التراثي استمطار المطر. كما يستعير الكاتب أغاني الحصاد الشهيرة في وادي النيل، وما يصاحبها من رقصات وأفراح، حيث تشكل لوحة الحصاد مشهدا مبهجا بصريا وسمعيا كما في صفحة ١٠٤ من (خيول الخيال)، كما تبرز الأغنية الجماعية للبنات والنساء" خليك على عومي يا موج البحر... لا لبسلك بمبي وأقعلك بمبي"([1]) معبرة عن الشوق الكامن في نفوس الشعب للنيل وفيضانه الخيري. ولا ينسى الكاتب أغاني الأطفال حيث يقوم بتعديل بعض الأغاني الشعبي لتناسب الحدث المسرحي وطبيعة الشخصية" أفندينا دخل الحمام، والعسكر ضربوله سلام"([2]). إذا شكلت الأغاني التراثية الشعبية والرقصات المصاحبة لها جزءا في النص المسرحي، هذا التشكيل ساعد على تنمية عنصر الفرجة بجانب الاستفادة من العناصر التراثية الأخرى، وبشكل يتضافر فيه الكل، بمعنى أن الكاتب لجأ في المشهد الواحد لأكثر من عنصر تراثي فرجوي مع مناسبة ذلك للتوجه الفكري الذي يبتغيه.

أثر توظيف الموروث البصري على مكونات النص:

(أ) اللغة والحوار:

تكمن قدرة المؤلف في توظيفه للتراث على تشكيل بنية حوارية مختلفة ومميزة؛ إذ يتكون النص الدرامي في هذا العمل من ثلاثة أنماط تجمع بين الحوار العادي (المنطوق اللفظي للشخصيات)، والنص المرافق الذي يشمل التوجيهات المسرحية ويصف الشخصية والمكان والزمان والجو العام للعمل، ثم نص الإحالات المرجعية والذي يمكن تسمية كل ذلك بالنص الموازي، ولغة هذا النص الدرامي تجمع بين العامية والفصحى، فقد استخدم المؤلف العامية في حوار الشخصيات، وهي عامية مشحونة بالدلالات المختلفة، يجنح فيها المؤلف إلى اختيار المفردات والتراكيب التي تنتمي للعصر المملوكي؛ ليشعرنا أننا أمام شخصيات تراثية تتحدث بلغة عصرها ومفرداتها الشائعة بين عوام الناس؛ مثل (الغلوة، التشحيطة، شحطت لحوم الحمير)، للتعبير عن تفشي الغلاء، (المحبظاتية، الجوق، التحبيظ، الملعوب) للتعبير عن بعض المصطلحات الخاصة بفن التمثيل، (البصاصون والعسس) معبرا عن أفراد الشرطة، ومنها ما يعبر عن المكانة الاجتماعية (الحرافيش ومساتير الناس) وغيرها الكثير

١ – خيول الخيال ص ١٠٥.

٢ – السابق ص ١٢٥.

من المفردات التي تعبر عن عصرها في مجالات الحياة المختلفة، والمأخوذة من بطون الكتب التراثية، وعلى راسها كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور. أما اللغة الفصحي فتتمثل في آيات القرآن الكريم التي تجري على ألسنة الشخصيات في بعض أشكال الحوار الدرامي سواء باللفظ، أو المعني أو تتداخل تراكيبها وأنساقها في حوار الشخصيات المختلفة. كما يتكون الحوار أيضا من الأشعار التراثية المقتبسة من كتاب نزهة النفوس لابن سودون، وكذلك من المقامات العربية لبديع الزمان وأبو القاسم الحريري. كما نلاحظ على لغة الحوار كثرة التراكيب التراثية عامية كانت ام فصحى، والتي تجري على ألسنة الشخصيات حيث تختزل بداخلها معان مختلفة وكأنها من ضروب الحكمة، كما تكثر الأمثال الشعبية الموروثة والدالة على حالة المجتمع المصري، وطبيعة الأفراد العاديين، وكذلك طباع السلاطين وأخلاقهم؛ لتلافي المواجهة المباشرة مع السلطة، فإن الشعب يختزل مشاعره ومواقفه في هذه الأمثال الساخرة والرافضة دون الصدام المباشر. ومن هذه الأمثال الكثيرة التي تشغل حيزا من المنطوق الحواري ما يعبر عن الرضا بالواقع، وعدم مواجهته بالرفض، والتغيير الثوري أو الفكري، وهي أمثال تروجها السلطة الحاكمة لتضمن بقاءها دون مساءلة، وهذه القناعة بمضامين المثل الشائع تساعد على تقبل الخرافة والدجل، والولوج إلى الغيبيات التي تحجم التفكير، وتضع قيودا على حركة المجتمع. وكل ذلك يخدم السلطة بشكل مباشر او غير مباشر، ومن هذه الأمثال، (الله جاب الله خد الله عليه العوض، العبد في التفكير والرب في التدبير" كما استخدم بعض الأمثال التي تعبر عن الانتهازية والأمنيات الفردية والأنانية "إن جالك الطوفان حط ابنك تحت رجليك" أو بعض الأمثال التي تعبر عن سلبية الشخصية مجتمعيا، وعدم قدرتها على المواجهة، أو على الأقل تزرع في الشخصية المصرية الخوف والجبن، وعدم استشراف الغد والرضا بما هو كائن مثل الأمثال المتعلقة بالقسمة والنصيب والمقدر والمكتوب وغيرها.

(ب)الشخصيات الدرامية

بدت الشخصيات الدرامية في هذا العمل وكأنها جسدت من الموروث المصري والعربي في مراحله التاريخية المختلفة مشيرة إلى الواقع المعيش في مواقف عدة داخل العمل، ولأن المؤلف استخدم تقنية السامر الشعبي فقد شكل شخصياته الرئيسة من جوق المحبظين، وهي فرق تمثيلية انتشرت أيام السلاطين المتعاقبين على حكم مصر، " ويعود أقدم

ذكر لفن المحبظين في كتابات المؤرخ المصري ابن اياس الحنفي في كتابه بدائع الزهور"([1]) واستفاد الكاتب من هذا الفن الذي وعيه تماما، وقدم أفكاره ورؤاه من خلال الملاعيب التي كانت تناسب عصرهم، والتي كانت تقدم في حفلات العرس والختان وغيرها، ومن ثم بنى الجزء الأول من المسرحية خلال مقاماته الأربعة على جوق المحبظين، وأطلق عليهم أسماء للممثلين تناسب عصرهم مثل المعلم جهجهان وطاجن الأكرش، وشلعلع ، وزلابية الأمرد وابن فرفور، واسم جهجهان يقترب كثيرا من التمثيل وعلو الصوت لأن الكلمة بمعناها المعجمي تعني الصياح، وهي تطلق في الموروث الشعبي في أماكن مصرية كثيرة على الرجل عالي الصوت جهوره. واسم زلابية قد يشير صوتيا إلى أولاد رابية إحدى فرق المحبظين في عهد المماليك. ويقوم بأدوار النساء. وهكذا يمكن رد كل شخصية إلى ما تشير إليه فشخصية طاجن تشير إلى بعض ألوان من الغناء تقدمها هذه الفرق في مناسباتهم المختلفة، أو ربما اشار على بعض أنواع الطعام الموروث، وكذلك ابن فرفور وما يوحي به من الصغر والضعف وهي منتشرة في المفردات العامية المتوارثة. ومنها مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس في تعبيرها عن المصري، من خلال الشكل التراثي الذي دعا إليه مؤلف المصرية. ثم تأتي شخصيات الندابة والمجاذيب وكبير البصاصين وأتابك العسكر وغيرها من الشخصيات المعبرة عن عصرها والتي تشكل تراثا من الفرجة لا يمكن نسيانه.

(جـ) المنظر المسرحي

يكثر في تراثنا المصري العديد من الطرز المعمارية والأبنية التي تعبر عن عصرها بوضوح؛ من مساجد وتكايا، وأضرحة، وكنائس وأديرة، وقلاع وديار للسكنى، وهذه التكوينات الفنية والتصميمات المعمارية تعبر عن روح عصرها، وتنم عن أحوال أهلها. واستطاع الكاتب أن يستفيد من هذا التراث الضخم في رسم المشهد المسرحي، وتقديم متعة بصرية، متنقلا بين معالم أثرية من الاسكندرية حتى القاهرة، فالمسرحية الأولى بدائع الفهلوان بمقاماتها الأربعة تستفيد من مكونات قلعة قايتباي بالإسكندرية، التي تشكل خلفية ومكان التمثيل، وسير الأحداث المسرحية، وذلك في المقامة السلطانية صفحة(٩) والمقامة الأسطورية صفحة(٧٣) أما المقامة (الحبظلم بظاظية) فيتشكل المنظر المسرحي فيها من

١ – السامر الشعبي في مصر/ السيد محمد علي / ط مكتبة الأسرة ٢٠٠٧ ص ١٥٧ كما يراجع الحديث عن المحبظين من ص ١٥٦: ١٦٩ من نفس الكتاب.

وصف لدار شهبندر التجار؛ حيث صورة دور الأثرياء في العصر المملوكي، كما استطاع المؤلف الاستفادة من المقامات العربية في لغة التشكيل الفني لهذا المشهد؛ كما جاء الوصف من المقامة الصورية للحريري في حديثه عن دار شهبندر التجار" دار رفيعة البناء وسيعة الفناء تشهد لبانيها بالثراء..."(١)، كما لم ينس وصف دار الفقراء وصورتها، التي تنم عن جوع أهلها وفقرهم، وما تحويه من منقولات عديمة القيمة" دار معدم متهدم دهليزها مجلل بأطمار مخرقة، ومكلل بزنابيل معلقة ... على مصطبة طينية مفروشة بحصير متهرئ"(٢) كما يستوحي القاهرة المملوكية بمفرداتها الأثرية والتي تشكل المشاهد المختلفة والكثيرة، وغالبيتها تتم أمام مقياس النيل في ساحته المعروفة ومن حولها، وتستغرق هذه اللوحة جميع مشاهد العمل المسرحي (خيول الخيال)، كما تسيطر لوحة المقياس وساحته ومكوناتها المختلفة في خمس لوحات من مجموع ثمانية مشاهد في مسرحية خيول النيل، أما بقية اللوحات عبارة عن تكوينات جمالية لقاعة فخمة في ديوان البصاصة، وأخرى لحمام بخار شرقي في قصر السلطان، وكذلك مشهد لإحدى التكايا وما فيها من مكونات التكية من فرش ومفردات سينوغرافية تعبر عن المكان وروح العصر المملوكي، ولم ينس المؤلف الأزياء، والاكسسوار المسرحي المناسب، من شكل الملابس وألوانها، والأحذية وأشكالها، والعمائم على اختلافها، والزينات والتعاليق، والسرادقات والفوانيس، وكل ما يشكل رؤية بصرية تتناسب مع المضمون وأسلوب التمثيل وشكله، كل ذلك الوصف الدقيق للمعالم القديمة من أبنية وأزياء ومكونات طبيعية مازالت حاضرة في عصرنا، تعبر عن تاريخ وتراث، وتتفرد بمتعة فنية خاصة؛ محتفظة برونقها وعبق تاريخها؛ لم تغيرها متقلبات الزمن؛ أو مستجدات العصر، فقد استطاع المؤلف أن يستثمرها في إثراء النص الدرامي وطبعه بطابع خاص. وبذلك اتضحت قدرة المؤلف على توظيف العناصر البصرية التراثية التي تدركها عين المشاهد أولا في بيئته، والتي تلخص تاريخه وحضارته أمام عينيه من خلال نصوصه الدرامية على مستوى القراءة، ثم احتواء كل ذلك من خلال الشكل المسرحي المعروف بالسامر على مستوى العرض، فالمشاهد جميعها تتشكل عبر هذا اللون الفرجوي الموروث،

---

١ – بدائع الفهلوان ص ٥٤ كما يراجع وصف أبو القاسم الحريري في كتاب مقامات الحريري ط بيروت ١٩٧٨ تقديم عيسى سابا ص ٢٤٠.

٢ – بدائع الفهلوان ص ٢٧.

والذي يعبر عن البيئة المصرية حيث أنه" حفل مسرحي كان يقام في المناسبات الخاصة "[1] ولتحقيق الهدف من السامر جعل المؤلف عمله الأول بدائع الفهلوان يدور بين الفهلوان وفرقة المحبظين أثناء استعدادهم لإحياء عرس ابن شهبندر التجار، أما العملان الآخران فهما يمثلان احتفالية وفاء النيل؛ واقعا وتاريخا، حقيقة وأسطورة. وأخيرا يمكن القول أن رأفت الدويري استطاع تقديم نص درامي مكتمل العناصر المسرحية، يشبع حاجة المتلقي قراءة وفرجة من خلال استلهام عناصر من التراث المصري والعربي لها القدرة على مخاطبة عين المتلقي وتحقيق متعة فرجوية؛ لما لها من قدرة خاصة على الإقناع والإمتاع معا.

١ – السامر الشعبي في مصر ص ١٥ مرجع سابق

المصادر والمراجع:

١- -أشكال العديد في صعيد مصر طقوس ونصوص للكاتب المسرحي والشاعر درويش الأسيوطي منشورات سلسلة الدراسات الشعبية عدد ١٠٣
٢- أعمال كاملة رأفت الدويري المجلد الثاني (بدائع الفهلوان في وقائع الأزمان) الهيئة العامة للكتاب ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨
٣- بدائع الزهور في وقائع الدهور ابن إياس الحنفي
٤- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب / محمود شكري الألوسي ج٢
٥- الحكايات الشعبية العربية/ شوقي عبد الحكيم/ص ٤٩ نشر مؤسسة هنداوي الاليكترونية https://www.hindawi.org
٦- السامر الشعبي في مصر/ السيد محمد علي/ ص١٥٧ ط. مكتبة السرة ٢٠٠٧ كما يراجع الحديث
٧- سيكولجية فنون الآداب / جيلين ويلسون ت شاكر عبد الحميد سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد ٢٥٨ مارس ٢٠٠٠ص
٨- سيموطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي/ د عبد الناصر حسن محمد/ ط القاهرة ٢٠٠٢
٩- الطقوس البدائية والدراما/ د فراس الريموني/ دار الكندي للنشر والتوزيع/ الأردن ٢٠٠٩
١٠- قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية/ أحمد أمين/ سلسلة كتاب نت .k-tab Net
١١- (قواعد العشق الأربعون) للكاتبة التركية إليف شافاق/ ت خالد الجبيلي/ط١. طوى للنش والإعلان ٢٠١٢. لندن
١٢- ليلة السهروردي الأخيرة تأليف فريد ابو سعدة/ ط.١ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢
١٣- مختارات من أعمال رأفت الدويري المجلد الرابع٢٠٠٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٤- مسرح الشعب/ د. علي الراعي ١٩٩٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٥- المسرح في الوطن العربي/ د. علي الراعي ط عالم المعرفة ١٩٩٩
١٦- معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي / محمد أحمد دهمان دار الفكر سوريا ط١ ١٩٩٠
١٧- مقامات الحريري ط بيروت ١٩٧٨تقديم عيسى سابا
١٨- المقامة د شوقي ضيف/ ط٣ دار المعارف
١٩- النثر الفني في القرن الرابع د زكي مبارك ط مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ٢٠١٣.