

المسرح المدني بين التاريخي والفني

د. سامي عبد اللطيف الجمعان

أستاذ الدراما والسرديات بجامعة الملك فيصل

samijum@hotmail.com

تاريخ الإجازة: ١٤٣٦ / ٧ / ٣

تاريخ التحكيم: ١٤٣٦ / ٤ / ١٢

المستخلص:

يوجه البحث الضوء على مسرح المدينة المنورة، سواء أكان نصاً أدبياً أم نصاً ممثلاً على خشبة المسرح، ويسعى إلى أعمال آليات النقد الأدبي ومناهجه في منتجه على فتراتٍ زمنيةٍ متلاحقة، علماً بأن المسرح المدني عانى وما يزال من قلة البحوث العلمية، على الرغم من توفره على جهود جديرة بالدرس والتقصي في هذا المجال الحيوي من مجالات الثقافة والأدب والفن، وقد شكّلت هذه المسببات مجتمعة محفزاً لإنجاز هذه الدراسة.

تتجه دراسة المسرح المدني إلى مسارين: تاريخي وفني، على اعتبار أن التجربة المسرحية عامةً تشتمل على حضور تاريخي وحضور فني، وقاربت الدراسة هذا التاريخ المسرحي المنجز في حيز المدينة المنورة، كما أنها قاربت مستوياته الفنية عبر المسرحيات التي أنجزها مسرحيوها، وفق السؤال الآتي:

- هل حقق المسرح في المدينة المنورة قيمة تاريخية، وهل حقق قيمة فنية

خلال مسيرته؟ وأيها تحقق بصورةٍ أبرز في مسار تجربته؟

ساعدنا على بذل هذه الجهود وجود مجموعة من التجارب المسرحية التي

أنجزها المسرحيون في المدينة المنورة على فتراتٍ متلاحقةٍ، وعبر أجيالٍ متقاربةٍ، وفي أطرٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ وسياسيةٍ متحولةٍ، كما وجدناها فرصةً سانحةً لوضع منجز مسرحيٍ أغفل الحديث عنه على الرغم مما بذل فيه من جهودٍ، مثل جهود المسرحي المدني أحمد عيد أبو ربيعة الذي أسهم في إيصال صوت مسرح المدينة المنورة إلى فضاءاتٍ أوسع، وحقق العديد من الجوائز وسجل حضوراً متميزاً على مستوى المملكة العربية السعودية وفي محافل مسرحية معروفة.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، المسرح في المدينة المنورة، المسرح السعودي، المسرح المدني بين التاريخي والفني.

مدخل

مسرح المدينة المنورة وإشكالية التوثيق

تُنجز هذه الدراسة في ظل ندرة المعلومات الموثقة حول مسرح المدينة المنورة، وفي ظل غياب شبه تام للنص المسرحي المدني المنشور. ولا شك أن غياب المادة النصية التي يمكن الاشتغال عليها، يُشكل تحدياً حقيقياً للباحث، وهي المعاناة التي واجهتها الدراسة بمجرد اختيار موضوعها، والدليل أن مجمل النصوص المسرحية التي تمت دراستها نصوص مخطوطة، توفرت بفضل الاجتهادات والعلاقات الشخصية لا غير.

ولم تقلل هذه العقبة الحقيقية من حافزنا القوي تجاه الهدف الأسمى للدراسة، وهو تسليط الضوء على إسهام المدينة المنورة مسرحياً، في ظل توفر ومضات توثيقية بسيطة للجهود المبذولة فيه، مثل تلك المعلومات العابرة التي أشار إليها أحد رواد مسرح المدينة المنورة، وهو أحمد أبو ربيعة رَحِمَهُ اللهُ، حين أكد أن مسرح المدينة المنورة «أخذ موقعه ضمن المسارح المحلية في المملكة العربية السعودية مع بداية السبعينيات الهجرية»^(١)، على يد «رجال الفكر فيها، كالأديب الراحل عبدالعزيز الربيع، والشاعر حسن مصطفى الصيرفي، والأديب محمد العيد الخطراوي، والشاعر عبد الرحمن رفّه، وغيرهم كثير»^(٢).

قدّمت هذه الكوكبة المسرح في أطرٍ تعليمية تربوية، وأنتجت مسرحيات مثل «إسلام عمر»، و«الخيل والليل» و«فارس بني حمدان»، و«ومرت الأيام» وغيرها، لم يحد الهدف من وراء إنجازها عما هو تعليمي أو تربوي، مع افتقار للرصانة الفنية،

(١) أحمد عيد حسن أبو ربيعة، سيرة المسرح في المدينة المنورة، مخطوطة، ١٤٢٤هـ ٢٠٠٢م، ص ١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١.

وعدم توفر الإمكانيات اللازمة للعرض المسرحي بمفهومه التقني، فقد قُدمت من خلال المسارح المدرسية، ومسارح الأندية الرياضية، ومسارح الأحياء الشعبية^(١). ونُذِّكر أن هذا الجيل الريادي اشتغل في حدود المدينة المنورة، وارتبط بشديد الارتباط بالمكان الخاص، إلى أن ظهر جيل مسرحي جديد، واصل المسيرة بطموح تجاوز المحلية إلى فضاءات الوطن الأكثر اتساعاً، وكانت الانطلاقة خارج حدود المدينة سنة ١٣٩٧هـ على يد أحمد عيد حسن أبو ربيعة، حين شارك لأول مرة في المهرجان الثاني للمسرح السعودي، الذي تقيمه الرئاسة العامة لرعاية الشباب بالعاصمة الرياض، وهو مهرجان مسرحي تنافسي تشارك فيه فرق الأندية الرياضية المسرحية الفائزة في مناطقها.

ويمكننا عد ظهور أبو ربيعة، وتوحيه الخروج من حدود طيبة الطيبة إلى فضاءات الوطن، تحولا رئيسيا في مسيرة مسرح المدينة المنورة. أنه وفي تقديرنا، شكّل المرحلة المهمة في تاريخ هذا المسرح حتى الآن!

ذهب أبو ربيعة وفرقة المسرحية المدنية إلى العاصمة الرياض بمسرحية: «دموع وآمال»، وكانت المفاجأة الكبيرة في تحقيقها المركز الثاني في أول مشاركة للمدينة المنورة في مثل هذه المحافل، لتكون هذه التجربة على وجه الخصوص حافزا لاستمرار مسرح المدينة المنورة حتى عام ١٤٠١هـ، وهو العام الذي توقف فيه المهرجان^(٢).

يمكننا نعت هذه الفترة الممتدة من عام ١٣٩٧ حتى عام ١٤٠١ هجرية في مسيرة مسرح المدينة المنورة بالفترة الذهبية، اعتباراً للمنافسة القوية التي أبداها هذا المسرح الناشئ في مهرجان أندية الرئاسة العامة لرعاية الشباب، وتكللت بتحقيق

(١) المرجع نفسه، ص ١.

(٢) أحمد أبو ربيعة، سيرة المسرح في المدينة المنورة، مرجع سابق، ص ٣.

مراكز متقدمة كما سنوضح لاحقاً.

بعد وفاة هذا المسرحي المدني الفذ، اجتهد جيل مسرحي ترعرع بين يديه، فاستمرت المسيرة حتى وقتنا الحالي، مع ملاحظة أن هؤلاء مارسوا الكتابة، والتمثيل، والإخراج المسرحي.

وبما أننا ندرس المسرح المدني بمنجزه الأدبي تلزماً بالإشارة بإيجاز إلى أن ما سنتناوله ينتمي إلى إطار عام، هو المسرح السعودي، الذي شهد تفاوتاً واضحاً في منجز الكتابة المسرحية من منطقة إلى أخرى، وبين مدينة وأخرى، منذ أن انطلقت فيه كتابة النص المسرحي بنص «الظالم نفسه» لـ حسين محمد سراج، المنشور عام ١٩٣٢م، وهو نص مسرحي فتح الباب لنصوص مسرحية أخرى^(١)، اتسمت بملامح محددة، كاعتمادها الفصحى لغة لحواراتها، وعودتها إلى التاريخ وشخصياته، وتوجهها إلى الرصانة الأدبية في أسلوبها. بمعنى، أنها مسرحيات كُتبت لـتُقرأ، لا لـتُتمثل، وهي مرحلة سادت حتى عام ١٩٧٠م، وعام السبعين هذا، هو مفصل التحول في المسار والمنهجية على مستوى كتابة النص المسرحي، ففيه قدّم الكاتب عصام محمد خوقير نصاً مسرحياً بعنوان «في الليل لما خلي». وتكمن أهميته في كونه كُتب من أجل التجسيد على خشبة المسرح، واعتمد اللهجة الحجازية الدارجة لغةً له، وعالج قضايا اجتماعية معيشة في حينه. وبهذا تشكل مسار جديد في توجه النص المسرحي السعودي، وفي أساليبه الكتابية وقضاياها، وهي مرحلة تمثّلها كثيرٌ من الكتاب السعوديين.

(١) مثل مسرحية جميل بثينة للكاتب نفسه، ومسرحية الهجرة لأحمد عبدالغفور عطار، ومسرحية حبيب بخش، ثم غرام ولادة لـ حسين سراج، ومسرحية عم سحتوت والشياطين الخرس لـ عبدالله عبدالجبار. (انظر: حليمه مظفر، المسرح السعودي، بين البناء والتوجس، الطائف-النادي الأدبي بالطائف، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٧٨).

من هذا التصور نحدد مباحث الدراسة في مبحثين رئيسيين:

الأول- المسرح المدني تاريخياً.

الثاني- المسرح المدني فنياً.

كان من الضرورة بمكان اصطفاء مدونة محددة المعالم والقسمات، تتشكّل من مجموعة نصوص وعروض مسرحية أنتجها مسرحيو المدينة المنورة، مع منح جهود المسرحي الفقيّد أحمد أبو ربيعة مساحة واسعة، والإفادة من بعض التجارب الأخرى من قبيل: تجارب الكاتيين: بادي التميمي، وفهد الأسمر، فما هي القيمة التاريخية التي تسجل لهذه الجهود والتجارب؟

المبحث الأول

المسرح المدني تاريخياً

نشير بدايةً إلى الدور الكبير الذي لعبه أحمد أبو ربيعة في صياغة واقع مسرحي جديد في المدينة المنورة، ومن معين خبرة جاءت عبر بوابة التربية والتعليم، ونادي أحد الرياضيين، ومكتب رعاية الشباب بالمدينة المنورة، وتوجت هذه الجهود المسرحية عبر بوابة فرع جمعية الثقافة والفنون بالمدينة المنورة. عقب تأسيسه سنة ١٤٠٨ هـ. وكان قد ترأس فيه لجنة الفنون المسرحية، وهي فترة محفزة إبداعياً، على الأقل في ظل وجوده تحت مظلة مؤسساتية معنية بالمسرح، وفي ظل نشاط مسرح الأندية الرياضية بالمملكة آنئذ. ونحسب أن هذا المهرجان الشبابي شكّل الحضور المسرحي الفاعل لأبي ربيعة، وأسهم كثيراً في تحقيق رغبة الممارسة المسرحية لديه، كونه يؤلف ويخرج في آن واحد، كما مكّنه من تكوين جيل شبابي يقود المسرح في المدينة المنورة. فإذا كانت أعمال هذا الرجل قد حظيت بقيمة تاريخية تجسد فن المدينة المسرحي، فقد أبانت في الوقت نفسه عن قيمة ريادية أهم، تمثلت في الإرث الشبابي الذي كوّنّه، فألت إليه قيادة المسرح المدني في الآونة الأخيرة، ونذكر من هؤلاء بادي التميمي، وفهد الأسمر، وأسماء أخرى^(١).

هذا الاحتضان الأبوي لهؤلاء الشباب من قبل أبو ربيعة، يعبر عنه مؤسس

(١) يذكر أحمد أبو ربيعة في سيرة المسرح في المدينة المنورة الأسماء التالية «حماد الأحمدى، ومصطفى قطيم، وحسين عويضة، وداوود الشلاش، ومحمد عاكف، وبادي التميمي، ومعتوق وزته، ويوسف مليباري، وفهد الأسمر، وسعود قطان، وإبراهيم الزهه، وعدنان رضوان، وإحسان صديق، وحسين دمياطي، ورضا الراداي، وجميل القحطاني، وحامد الصيادي، وحاتم سفرجي، ويوسف رشيد»، انظر سيرة المسرح في المدينة المنورة، مرجع سابق، ص ٢.

فرقة «شباب طيبة المسرحية» بادي التميمي، وهو المسرحي الذي ترعرع في كنف أبي ربيعة، بقوله: «أحمد أبو ربيعة رَحْمَةُ اللَّهِ كان الأب الروحي لفرقة طيبة المسرحية التي أسستها عام ١٤١٠هـ، وكانت تسمى فرقة بادي التميمي المسرحية، وتحولت في العام ١٤١٤هـ إلى فرقة طيبة المسرحية، بعدها قام أبو ربيعة بتبني الفرقة تحت مظلة الجمعية»^(١).

في خضم هذا الاشتغال المتدفق للمسرحي أبو ربيعة، أنجز عدداً من النصوص والعروض المسرحية، التي أعدها ليمثل بدليل توليه إخراجها، وطالما كان حديثنا في هذا المبحث عن القيمة التاريخية لهذه الجهود نذكر أبرز المسرحيات التي ألفها أبو ربيعة، وأخرجها خلال الفترة من ١٣٩٧هـ حتى ١٤٠١هـ، وكانت على النحو الآتي:

مسرحيات أحمد أبو ربيعة المشاركة في مهرجان الرئاسة العامة لرعاية الشباب

عنوان المسرحية	سنة المشاركة	المنجز
دموع وآمال	١٣٩٧هـ	المركز الثاني في مهرجان المسرح السعودي - الدورة الثانية - تنظيم الرئاسة العامة لرعاية الشباب - الرياض
وانتصر الحب أخيراً	١٣٩٨هـ	المركز الأول - المهرجان نفسه - الدورة الثالثة
وتضحك الأقدار	١٣٩٩هـ	المركز الأول - المهرجان نفسه - الدورة الرابعة
مؤسسة الحصار	١٤٠٠هـ	المركز الأول - المهرجان نفسه - الدورة الخامسة

شهد العام ١٤٠١هـ توقفاً لمهرجان الأندية كما أسلفنا، ولكن لم يتوقف

(١) حوار خاص مع بادي التميمي.

النشاط المسرحي لأبي ربيعة داخلها. على الرغم من أن التنافس المسرحي المناطق كان وقوداً مُلهماً لهذا الرجل، إلا أن ظروفًا ما أدت إلى هذه الوضعية، التي توقفت خلالها مشاركات مسرح المدينة المنورة ما يقارب ثلاثة عشر عامًا، إلى لحظة انطلاقة فعاليات مهرجان مسرح الجنادرية المعروف، واستئناف المدينة المنورة مشاركتها فيه بمسرحية لأحمد أبو ربيعة أيضاً، عنوانها «أنا وأخويا على ابن عمي»، ومن هنا تكرست القيمة التاريخية لأبي ربيعة باتكاء حضور المسرح المدني على جهوده في مثل هذه المحافل، على نحو ما سيتضح في هذا الجدول الخاص بـ:

مسرحيات أحمد أبو ربيعة المشاركة في مهرجان الجنادرية المسرحي

عنوان المسرحية	سنة المشاركة	دور أحمد أبو ربيعة
أنا وأخويا على ابن عمي	١٤١٣هـ	التأليف والإخراج
والرأي السديد لكم	١٤١٤هـ	التأليف
مَنْ يقرأ ومن يسمع	١٤١٥هـ	التأليف
بياع ليمون ولكن	١٤١٥هـ	التأليف والإخراج
على العقيق اجتمعنا	١٤١٦هـ	التأليف والإخراج

يتبين لنا أن أهم شرط لتحقيق القيمة التاريخية لأي منجز توفر في تجربة أحمد أبو ربيعة المسرحية، ونعني هنا شرط الاستمرارية والتراكم، وبالتالي، يمكننا الإقرار بأن حضوره المسرحي في هذا الحيز المكاني لم يكن طارئاً أو فائضاً عن الحاجة، وإنما هو قيمة بحد ذاته، تنبلج فيما خلفه من مسرحيات، وفيما حاز عليه من جوائز لمسرح المدينة، وأخيراً فيما صنعه من ضمانٍ لمستقبل هذا المسرح، حين زرع في جملة من الشباب شيئاً من روحه وحماسه، فشاركوه الحلم، وتقاسموا معه رغبة المسرح.

وتبين هذا الجهد التاريخي لهؤلاء الشباب في استمراريتهم حاملين على عاتقهم تجربة المسرح المدني وحضوره على مستوى المملكة، فقد حرص بادي التميمي وفرقته على الحضور في مهرجان الجنادرية المسرحي، بعد أن كان هاجس الخوف من توقف هذا المسرح بعد أبي ربيعة حاضراً بقوة، فتلاشى هذا الخوف بعد أن توقد حماس مسرحيي المدينة المنورة واستمرت عطاءاتهم، فشارك بادي التميمي في الجنادرية بعروض مثل فيها مع أستاذه أبي ربيعة في مسرحيات منها «أنا وأخويا على ابن عمي»، ومسرحية «والرأي السيد لكم»، ومسرحية «من يقرأ ومن يسمع»، ومسرحية «غابة العجائب»، وعمل مخرجاً منفذاً لمسرحية «على العقيق اجتمعنا»، ثم جاءت المرحلة الثانية التي بدأت بعد وفاة أبي ربيعة، فأخرج مسرحية «الوصية»، ومسرحية «ذهان»، وكتب وأخرج مسرحية «الدور الثاني»، ومسرحية «مضارب بني أمس»، ومسرحية «ملهي الرعيان»، ومثل في مسرحية «جبا يا هوووه»، ومثل وأخرج مسرحية الأطفال «سواد العين»، وأشرف فنياً على مجموعة من مسرحيات الأطفال المدنية المشاركة بالجنادرية.

المبحث الثاني

المسرح المدني فنياً

نستهل هذا المبحث بسؤال جدلي: هل اعترافنا بتحقيق القيمة التاريخية لتلك الجهود المسرحية المدنية يعني بالضرورة تحقق القيمة الفنية فيها؟، ثم، هل حصولها على جوائز ما، في لحظة تاريخية ما، هو دليل توفرها على الاشتراطات الفنية التي ينطوي عليها النص المسرحي؟، لاسيما أن نصوص أحمد أبي ربيعة - بوصفه مرتكزا لهذه الدراسة - حصدت الجوائز سنة بعد أخرى، كما بيّنا في مبحث

القيمة التاريخية!، الأمر الذي يمنح طرح هذه التساؤلات الجدلية شرعية موضوعية، وقيمة معرفية.

أخضعت الدراسة هذا المنتج الأدبي والفني للفحص، باحثه عن مؤلفه ومختلفه، ورصد ملامحه السائدة، كمسرحية «من يقرأ ومن يسمع»، ومسرحية «والرأي السيد لكم»، ومسرحية «ولد الهوى دايمًا تعبان»، ومسرحية «على العقيق اجتمعنا»، وجميعها لـ أحمد عيد أبوربعية، كما أفدنا من نص «على العقيق اجتمعنا»، وهي بالمجمل نصوص موجهة للكبار، ولم نغفل النظر في تجارب أخرى كتجربة فهد الأسمر في مسرحية «سفر برلك»، وتجربة بادي التميمي في مسرحية «الفرقنا»، وساعدتنا هذه النصوص المتوفرة بين أيدينا على إبداء الرأي في فنيها، عبر المحاور الآتية:

أولاً: المسرح المديني: مدارات القضايا والمضامين:

من حيث المبدأ، سننطلق من حقيقة التبست على كثير من المتابعين على نحو ما نرى، حين صنفوا منجز المؤلف أحمد أبوربعية المسرحي تحت طائلة التوجه التراثي البحث، وهذا رأي يدحضه البحث والتقصي، وهو حكم عام تلزمه المراجعة والتدقيق، فالدراسة تتبنى وجهة نظر مغايرة، ولا نقول مخالفة، حيث توصلت إلى أن نصوص أبي ربعية المسرحية تتوجه توجهاً اجتماعياً صرفاً، وتتخذ من القضية الاجتماعية غايةً لها. وعليه، فإن عودته إلى التراث، ولجوءه إليه، كان لغايات محددة، تدعم النص ولا تؤسسه، على نحو ما سنرى في المحور الثاني الذي خصصناه لعلاقة النص المديني بالتاريخ والتراث.

تطلق الدراسة هذا الحكم، وتنطلق منه، لتصنع أرضية مشتركة لكل ما سيأتي لاحقاً في تصورنا للقيمة الفنية لهذا المسرح. ولنبدأ بالموضوعات والأحداث التي تمركزت حولها هذه النصوص المكتوبة أو الممثلة، فنص من يقرأ ومن يسمع يطرح

فيه أبو ربيعة قضايا الشباب على أكثر من وجه، ومدار أحداثه أن مجموعة أصدقاء يلتقون بشكل اعتيادي في باحة مزرعة يشتركون في ملكيتها، فيأخذهم اللقاء الدوري بينهم إلى تناول قضاياهم الآنية كالفراغ، وندرة الوظائف الحكومية، وقلة الرواتب، والشراكة التجارية، والرشوة، والمواهب الفنية المدفونة التي لا تجد من يرهاها ويأخذ بيدها.. إلى آخره.

بالإمكان اعتبار هذا النص من أقل نصوص أبي ربيعة قيمة فنية على مستوى الكتابة، والبناء الدرامي، فأنت تلمس ضعف البناء دراميا، والتداعيات الكثيرة في الأحداث التي أضعفت بنية النص وقيمتها الفنية، فضلا عن أنك تلمس رغبة الكاتب في طرح كل شيء، والحديث عن أي شيء، وهي ملحوظة يجب التوقف عندها لدى أبي ربيعة، كونه يطرح القضية الاجتماعية بحماس شديد، أوقعه في فخ التشعب في الطرح، وشرك التكرار أحيانا. فالتشابه كبير جدا بين هذه المسرحية، ومسرحية «والرأي السديد لكم»، الذي تتكرر فيه ثيمة الأصدقاء، ومعاناة أحدهم-واسمه سعد-من كونه عاطلا، ليمتحن الدجل و(الدنبوشي)، وعمل الحجاب لكل من لا يجد حلا لمرضه أو مشكلته، فتأخذه الشعوذة إلى النصب والاحتيال، حتى على أصدقائه، إلى أن يُكتشف أمره، فيقع في يد السلطة.

لا يكاد يخرج نص «ولد الهوى دائما تعبان» عن المسار الاجتماعي نفسه، ولكن بمقدرة كتابية عالية، وبتكرار ملحوظ في صياغة الفكرة، وتدريج الحوارات، وتنامي الأحداث، وهو نص استثنائي على مستوى القيمة الفنية، مع بقاء وتبئير القضية الاجتماعية، ومفادها أن ثمة معوقات في حياتنا تتكرر دون أن نجد لها حلولا قطعية، فتبقى معاناة متوارثة للأجيال المتعاقبة.

للتعبير عن هذه الإشكالية المجتمعية، يصطفي أبو ربيعة شابا اسمه صابر يجسد شخصية الشاب المستلب من كل شيء، فليس بوسعه تقرير مصير زواجه أو

مصير مستقبله العلمي، نتيجة تدخل الأهل واتخاذ القرار بدلا عنه، فيستعرض النص أصول هذا الاستلاب من كونه نتاج تربية منزل، وتربية مدرسة، وبيئة عمل، ومجتمع.

الجدير بالذكر أن أبا ربعية كان متجليا فنيا في هذا النص تحديدا، حين لجأ إلى حيلة الاسترجاع، أو الارتداد المعروفة في علم السرد، وحيلة الحكاية الإطار، وتناسلها إلى حكايات صغرى، كما هو معروف في القصص الشعبي القديم، كألف ليلة وليلة. وكما هو معروف في فن المسرح بال (فلاش باك) flashback^(١)، أو العودة إلى الماضي، وأرى أن أبا ربعية وفق كثيرا حينما اتخذ من مناسبة حفلة عقد قران صابر على فتاة لم يخترها بإرادته حكاية إطارية انبثقت منها سيرة حياته كلها، ابتداء من طفولته مع جده، وطرحه إشكالية المجالية، وصولا إلى تسلط والديه واختيارهم الزوجة، وفرضهم تخصصه الجامعي، مروراً بمدرسه، ومعلمه القاسي العنيف الذي غرس فيه كره التعليم وبُغض القدوة، ثم مكان عمله وشخصية المدير الانتهازي النفعي، والنتيجة، مجتمع ينتج عاهات، وشخصيات مستلبة، مُنمّطة، فاقدة القدرة على بناء مجتمع يعول عليه. وهكذا يظل أبو ربعية منشغلا بالمجتمع وهمومه على ضوء ما رصدناه في النماذج السابقة.

ولم تكن مسرحية «على العقيق اجتمعنا» غير صدى لهذه المسرحيات بما طرحه كاتبها فيها من قضايا اجتماعية صرفة، كما أنها متطابقة إلى حد بعيد مع بعض مسرحياته، فأول ما قرأتها، خلقتها مسرحية «من يقرأ ومن يسمع»، وحسبتها الأخرى

(١) (فلاش باك flashback): هو الاستحضار أو الاسترجاع، أو انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصّة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، وهي في الأصل تقنية مقصورة على السينما ومن ثم وُظفت في الأدب المسرحي، والشعر والرواية وخاصة البوليسية التي تتطلب حالة الاسترجاع في الغالب.

«والرأي السديد لكم»، حتى إنه يكرر في «على العقيق اجتمعنا» شخصية (كليفيح) التي أوردتها في «والرأي السديد لكم». والحقيقة أن هذا التوجه يضيف سمة خاصة على نصوص أحمد أبي ربيعة المسرحية، هي انطلاقة كاتبها من الشباب لعرض القضية الاجتماعية، لنجد أن أغلب مسرحياته تتشكل فيها مجموعة من الأصدقاء الشباب، تدور حولهم الأحداث، ويصبحون مدار الحدث تدريجياً.

وبوسعي القول هنا: إن مسرحيات أحمد أبي ربيعة انتصرت لفئة الشباب، وتمحورت حول قضيتهم ومعاناتهم، وهي نتائج تقودنا بالفعل إلى مراجعة ما أشرنا إليه في بداية المبحث، واعتراضنا على ما شاع من رأي مفاده أن مسرح أبي ربيعة تراثي صرف، فنعيد طرح سؤال التراث مرة أخرى، في ظل هذه الهيمنة الواضحة للقضية الاجتماعية على نصوص هذا المسرحي:

- فما قيمة التراث في هذه التجربة المسرحية المهمة؟

- ما موقف عرّابها منه؟

- كيف تجلّت في نصوصه؟

ثانياً: المسرح المدني: حضور التراث والتاريخ:

سندرس العلاقة القائمة بين المسرح والتراث والتاريخ في ثلاثة مستويات في

كيفية التوظيف:

- مستوى التوظيف الكلي.

- مستوى التوظيف الجزئي.

- مستوى التوظيف الإيحائي.

من الجانب الإحصائي يمكننا القول إن التوظفين الجزئي والإيحائي كان لهما نصيب الأسد في المسرحيات المختارة، وما اطلعنا عليه من نصوص مجاورة لها، ونؤكد أن توظيف التاريخ وأحداثه لم يشكل سوى نسبة ضئيلة جداً أمام

توظيف التراث الشعبي وتنوعاته في هذه النصوص، ولنبدأ من التوظيف الكلي وتجلياته في النص المسرحي المدني.

نعني بالتوظيف الكلي للتراث أو التاريخ، توجه الكاتب المسرحي بقصد واضح صوبهما، فبنى أعماله المسرحية أحداثا وشخصا من معينهما، والقصد الذي نعنيه هنا «قدرتنا على الوعي بالعالم، بطريقة تجعله حاضرا في ذهننا لحظة الوعي به، .. والوعي دائما موجه نحو موضوع محدد، إنه يقصد موضوعا ويحدده ويريده»^(١)، وبالتأكيد هذا لمسناه في حضور القضية الاجتماعية في وعي أحمد أبي ربيعة، ولن نعدمه في علاقة النص المسرحي المدني بالتراث.

وتتلور هذه القصيدة في نص مدني قديم للرعيل الأول، ننوه عنه قبل أن نتناول المسرحيات التي نحن بصدد النظر فيها، هذا النص للأديب محمد العيد الخطراوي، عنوانه «المقامة الدينارية»، ونشر عن طريق نادي المدينة المنورة الأدبي، ضمن نشرة دورية أصدرها النادي عن الحفل الختامي الثقافي المسرحي، الموافق صفر عام ١٣٩٦م، وهو في الواقع ينتمي إلى هذا النوع من التوظيف حين لجأ كاتبه إلى فن المقامة العربية القديمة، وهي «المقامة الدينارية» لـ بديع الزمان الهمداني.

يمكننا عدُّ «محاولة الخطراوي مسرحية المقامات وإنطاقها مسرحيا محاولة رائدة، ظهرت عام ١٣٩٦هـ، وهو وقت مبكر جدا في الاهتمام بالمقامات وقولبتها مسرحيا»^(٢)، وبالتالي، لا نستغرب تواصل هذا الخط عبر أجيال كُتّاب المدينة المنورة على نحو ما فعله الكاتبُ فهد الأسمر في مسرحية: «سَفَرُ بَرَلْكَ»، الذي عاد

(١) عبد الملك لحميمه، الرواية المغاربية المعاصرة-دراسة تأويلية، بيروت-النايا للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٤، ص ١١٤.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٣٣.

فيه إلى تاريخ المدينة المنورة، في حادثة لامست سُكَّانها ملامسة حقيقية، هي حادثة التهجير العثمانية، سعيًا من الأسمر لإعادتها إلى الواجهة عبر بوابة التجسيد المسرحي.

بدأت هذه الحادثة كما يؤرخ لها فهد بن مرزوق اللحياني في كتابه «المدينة المنورة في عهد الملك عبدالعزيز»: «حين حَصَرَ فخري باشا نفسه في المدينة المنورة، وأكمل استعداداته للحصار الطويل، وأخذ ينصح أهل المدينة بالرحيل عنها، ولما زاد هجوم الأشراف على سكة حديد الحجاز، وخاف من توقف وصول القطار إلى المدينة، وخاف من قلة ورود المؤون الغذائية إلى المدينة، استصدر فخري باشا أمرا بإجلاء أهل المدينة إلى الشام وأطرافها، وكان الجنود الأتراك منتشرين في شوارع المدينة يُرَحِّلون بالقطار كل من أمسكوا به، ولم يفرقوا بين رجل أو امرأة أو طفل»^(١).

وعليه فإنَّ «سفر برلك»: حادثة بدأت سياسية، وانتهت كارثة اجتماعية على أهل المدينة المنورة، حيث عاشت المدينة ثلاث سنوات شديدة القسوة من شهر شعبان ١٣٣٤هـ وحتى شهر جمادى الآخرة من عام ١٣٣٧هـ عانى فيها أهل المدينة الجوع والمرض والفقر، فأصبح كيس الأرز يعادل قطعة أرض أو قيمة بيت، فباع أحدهم منزله مقابل كيس أرز، ووصل الحال في المدينة إلى أكل الحيوانات النافقة، لتدفع بهم هذه الظروف القاسية إلى واحد من خيارين: القبول بهذا الوضع البائس، أو الهجرة خارج المدينة، فكان الخروج الاختياري ثم الإجباري عبر قطار الموت كما سماه بعضهم.

واتخذت مسرحيات فهد الأسمر من الناحية الفنية مسارين: مسار التوثيق

(١) فهد بن مرزوق اللحياني، المدينة المنورة في عهد الملك عبدالعزيز (١٣٤٣هـ/ ١٩٣٥م إلى

١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م)، الرياض-دائرة الملك عبدالعزيز، د. ط، د. ت، ص ٧٤-٧٥.

للحادثة عبر تجسيد ما ذكرناه من الأوضاع الاجتماعية السابقة، كالجوع والخوف والمرض تجسيدا دراميا، والمسار الثاني هو مسار الرمزية التي ندرك سر لجوئه إليها على الرغم من أن الحادثة معروفة وموثقة في تاريخ المدينة، فضلا عن كونه قدّم لها في مفتتح مسرحيته بشكل مباشر، إذ قال: «مرّت المدينة المنورة بفترات عصيبة... فترة أواخر الدولة العثمانية، امتدادا بحكم الأشراف على الحجاز.. وأخيرا انتظام المدينة وجميع مدن الحجاز تحت راية التوحيد في عهد الملك عبدالعزيز رَحِمَهُ اللهُ»^(١).

ولهذه الرمزية في مسرحية فهد الأسمر إشارات واضحة، تحيلنا على وجودها، ف الأسمر لم يشر من قريب ولا من بعيد إلى الأتراك، أو الدولة العثمانية في سياق الأحداث، ولكنه رمز إليها برموز مثل كلمة العسكر في قوله: «مسعود: البلد فاضية والعسكر واقفين على المخازن، محد يدخل ومحد ياكل، والناس مرميين في الشوارع من الجوع»^(٢).

ومثل كلمة الحرامية في قوله:

«كامل: سامحني يا سيدي.. الحرامية سرقوا بيتك يا سيدي..»^(٣).

ومثل كلمة ساكن أو داب مثل قوله:

«بيتك فيه ساكن يا سيدي خلاني خايف ومرعوب.. والمدينة فيها ساكن كاتم

على نفسنا ومضيق على الناس حياتهم»^(٤).

ومثل كلمة يا بعيد في قوله:

(١) فهد الأسمر، سفربرلك، مخطوط، ص ١.

(٢) فهد الأسمر، سفر برلك، مخطوط، ص ٥.

(٣) فهد الأسمر، سفر برلك، مخطوط، ص ٥.

(٤) فهد الأسمر، سفر برلك، مخطوط، ص ٦.

«الله أكبر عليك يا بعيد ياللي شئت أهلها وهديت عمارها»^(١).

ويتجلى مسار الرمزية بوضوح حين رمز الكاتب للجيش العثماني وممارساته على المدينة وأهلها بالسكان أو الدّاب الذي تصدّى الشيخ الزاكور لإخراجه من المنزل، وتخليصهم من شره، وسط مونولوج حماسي يكشف تفاصيل الرموز، وما ترمز إليه في سياقات نص المسرحية:

«طوبه على طوبه، والبيت كم طوبه، سيدي بنى بيتو وأنت سكنت جواه،
طوبه على طوبه، تطلع ولا تجلس، أرض الحرم طيبة وأنت بلا طيبة،
طوبه على طوبه، الأرض مو أرضك، والناس مو ناسك، أخرج بلا بُشكلك
جالس على قلبي، مثل الحجر صوّان»^(٢).

نحسب أن فهد الأسمر تعمّد اللجوء إلى الرمز واتخذه لعبة فنية في مسرحيته هذه لحرصه على أن لا يكون ناقلا للحدث، وبعبارة أخرى لا يريد أن يكون مؤرخا على خشبة المسرح، بل يريد أن يكون لقلمه وفكره حضور يُضفي على الحادثة التاريخية أبعادا فكرية ودرامية جاذبة، وهنا نتذكر مقولة رصينة لأحد الباحثين في علاقة المسرح بالتاريخ، انتهى فيها إلى «أن التاريخ بوصفه مصدرا للمسرح يقدم مواد أولية للمؤلف، ليحمله بعده مسؤولية إعادة تشكيلها، ومنحها طبيعة جديدة، كي لا تتحول إلى بحث تاريخي فحسب»^(٣).

لا نكاد نعثر في نصوص المدونة على مسرحية أخرى استحضرت الحادثة التاريخية أو التراثية الشعبية بشتى تجلياتها، ولكننا بالتأكيد سنعثر على نسبة أكبر من

(١) فهد الأسمر، سفر برلك، مخطوط، ص ٦.

(٢) فهد الأسمر، سفر برلك، مخطوط، ص ١٥.

(٣) انظر أحمد زياد محبك، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دمشق-طلاس

للدراستات والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٢٤-٢٥.

التوظيفين الجزئي والإيحائي، فالجزئي نجده في مسرحية بادي التميمي «الفرقتا»، ونعثر عليه في أكثر من مسرحية، مثل: «ولد الهوى دايمًا تعبان»، ومسرحية «على العقيق اجتمعنا»، وتبين الإيحائي في «أنا وأخويا على ابن عمي»، ومسرحية «والرأي السيد لكم»، وجميعها لأحمد أبي ربيعة.

وحين نقول التوظيف الجزئي للتراث، فنحن نتوجه إلى استثمار صيغ تراثية شعبية محددة لدعم الحدث، مع بقائها بثوبها الشعبي، وصورتها التقليدية المعروفة. واستخدامها لا يعني اعتماد البنى الرئيسية للنصوص عليها، إنما تستخدم كعض من فسيفسائها المتنوعة، إلى الحد الذي يمكننا الاستغناء عنها دون أن يخل ذلك بتركيبة النص الدرامية.

وأبرز صيغة تراثية وُظِّفَت توظيفًا جزئيًا في مسرحيات أبي ربيعة هي الفرق الشعبية، المختصة بأداء الفلكلورات الغنائية المدنية الشعبية المعروفة، وبدا لنا أن أبا ربيعة كان مُعْرَمًا بها من جانب، ومن جانب آخر عدّها منفذًا حيويًا لوجود الاحتفالية في مسرحه، عادةً إياها مكونًا من مكونات مسرحه، ومن جانب ثالث، نظرنا حيلة كتابية وإخراجية استخدمها لتغيير الأحداث، أو التعليق عليها، أو كسر رتابتها.

سنحلل مثالًا من «ولد الهوى دايمًا تعبان»، التي يفتتحها بأغاني الزفاف المدني التقليدي في زواج صابر، بكل ما تحمله من طقوس، «فأعضاء الفرقة يحملون أطباق الحلوى (الشربيت)، والبخور والعطور»^(١)، أو استحضار الطقس المدني الأصيل في الزواجات المتمثل في شخصيتي الخطيب والمجيب^(٢)، ليقدمان

(١) انظر أحمد أبو ربيعة، مسرحية ولد الهوى دايمًا تعبان، مخطوط، ص ٢.

(٢) الخطيب والمجيب يتكفلان بالمشاركة في الزواج المدني بتقديم لوحة أدبية شعرية، ممزوجة بالألحان الجذابة، التي تهتز إليها قلوب الجالسين طربًا وفرحًا، وهي عبارة عن قصيدة شعرية

التزهُيد في زواج شخصية صابر، أو الإنشاد الذي اعتادت عليه أعراس أهل المدينة،
كالمثال الآتي:

«الخطيب: لاح السرور وقد بانت بواديه

عرج به يا سعد وأنزل بواديه

فرحا وأنسا وأحبابا مجمعة

سألت الله رب العرش يبقيه

المجيب: عريس الحفل تهنئة وبشرى

نشم أريجها الفواح عطرا

وتعقب في سماء الحفل ندا

وتثر فبهما وردا وزهرا»^(١).

نلاحظ قوة اطلاع أبي ربيعة على الفنون الشعبية عامة والمدينة خاصة،
وتوظيفها عن وعي وخبرة، فعابا ما نجده يحدد نوع الألحان الفلكلورية التي يجب
على المخرج أن يستخدمها، مع أن هذه المسألة مسألة نظر في جدلية الكتابة
والإخراج، حين ينصب الكاتب قلمه وصيا على مثل هذه الاختيارات الإخراجية في
أغلب الأحيان، ولنعط أمثلة لهذا:

يكتب أبو ربيعة في «ولد الهوى دائما تعبان»: «.. حيث يتم التوزيع الموسيقي

تعب عن معاني جميلة ملؤها الفرح والابتهاج. انظر: محمد صالح حمزة عسيلان، موروث

المدينة المنورة الشعبي في القرن الرابع عشر والخامس عشر هجري (البيئة والمكان)، المدينة

المنورة-نادي المدينة المنورة الأدبي، ط ١، ٢٠١١م، ص ٣١٥.

(١) انظر أحمد أبو ربيعة، مسرحية ولد الهوى دائما تعبان، مخطوط، ص ٢.

على مقام (الحِرَاب)، ... ويقوم المنشد بأداء الأبيات السابقة كسرة^(١)، ويقول في موضع آخر... حيث يبدأ التوزيع الموسيقي على مقام (الصَبَا)، ثم يقوم المنشد بأداء الأبيات (موالا)^(٢).

يلزمنا التوقف هنا، حتى لا نتجاوز أمراً غاية في الأهمية، هو علاقة المسرح المدني بالفن الغنائي الشعبي، خاصة الفرق وفنونها الشعبية، فمعظم ما اطلعنا عليه من مسرحيات توظف جوقة الفرقة الشعبية مستهلاً لها، كما تجعلها حاضرة بين اللوحات التمثيلية المختلفة. وقد أشرنا إلى احتفاء أبي ربيعة بهذا، ولكننا نجد حاضراً بقوة لدى فهد الأسمر وفي نص تاريخي الطابع كنص «سفر برلك»، فجعل من الفلكلورات الشعبية أساساً له، ابتداءً من أنغام (الخُبَيْتِي) ومزجه بصوت قطار التهجير وصفاراته، واستخدم الناي أو آلة البوص في إطارها الشعبي، واستخدم المزمارة، كما استحضر فن الأدوار المدنية، كدور الدانة، في قوله:

«لطيبة ميثاق علي قديم

إذا ذكرت يوماً لدي أهيم

وما ذاك إلا أن فيها محمد

رسول الهدى روح الوجود مقيم»^(٣).

كيف لنا أن نبرر مثل هذه التوظيفات في نص تاريخي محض كهذا!!، أو حتى في مسرحية أخرى له بعنوان «الزنزانة» الذي تدور أحداثها في فضاء السجن، ومع هذا، فالأسمر يبدؤها بأغنية شعبية يرددها المساجين، ثم ما برر بادي التميمي

(١) انظر أحمد أبوربعية، مسرحية ولد الهوى دايماً تعبان، مخطوط، ص ٢٨.

(٢) انظر أحمد أبوربعية، مسرحية ولد الهوى دايماً تعبان، مخطوط، ص ٣٤.

(٣) انظر: فهد الأسمر، سفر برلك، مخطوط، ص ١٢.

أيضاً، الذي استهل مسرحية «الفرقنا» «بممثلين متراصين، وكأنهم فرقة شعبية ترقص على إيقاعات الدبكة»^(١)

هذه الظاهرة لم تأت عرضاً، لاسيما أنها ترسخت وتكررت في نصوص أجيال متلاحقة، وبات وجود الفرق الشعبية بفنونها الشهيرة حاضرة في معظم نصوص هذه المسرحيات، فهل سببها ارتباط هؤلاء الكتاب بالفرق الشعبية، ودرابتهم بهذه الفنون!!، أو هو تأكيد منهم على هوية هذه النصوص وانتمائها المدني!!، أم هو حيلة فنية توفر للكاتب والمخرج حلولاً عملية للتحويلات الدرامية في المسرح!!، وأياً كانت هذه الأسباب، فالأمر مدار تساؤل وبحث.

وقبل أن ننهي حديثنا عن التوظيف الجزئي للتراث، يجدر بنا الحديث عن صورة أخرى من صور هذا التوظيف، عبر نص بادي التميمي الذي استعار من التراث شخصية معروفة عند أهل المدينة المنورة، وهو «بائع الأقمشة ينادي بها في الأحواش لبيع بضاعته»^(٢)، واشتهر بلقب «فَرَقْنَا»، ذلك الشخص الذي يلقي القبول من بيوت الحارات والأزقة، ويكسب ثقة أهلها وحبهم، ونحسب أن التميمي عمداً إلى استثمار هذه الخصائص الإيجابية ليجعل من شخصية الفرقنا الشعبية شخصية احتيالية، انتهازية، تتمسكن لتتمكن، الأمر الذي فعله الفرقنا حين احتل وأولاده منزل أحدهم بعد طرده منه، وكأنه يقول: إن أناساً نمنحهم الثقة وندخلهم بيوتنا لنمكنهم من القضاء علينا دون أن ندري، والعلاقة تكمن في شخصية البائع المتجول بصفته الشعبية وقدرته على دخول البيوت دون أن يُشكك في نواياه.

والآن نتقل إلى الكيفية الثالثة لتوظيف التراث، والذي عدناه توظيفاً إيحائياً، لأنه يعمل على استحضار صيغ التراث استحضاراً عابراً، عبر الاقتباس

(١) انظر: بادي التميمي، مسرحية الفرقنا، مخطوطة، ص ٢.

(٢) محمد صالح حمزة عسيلان، موروث المدينة المنورة الشعبي، مرجع سابق، ص ٣٤٩.

والتضمين والاستشهاد، كتوظيف المثل الشعبي المدني^(١)، في سياقات النصوص المختلفة، وتوظيف الأبيات الشعرية الجارية على ألسنة أهل المدينة^(٢)، ضمن أحداث المسرحية، وتوظيف الحكواتي أو الراوي بصيغته الشعبية القديمة^(٣)، وحرصاً على عدم التكرار، لسنا بحاجة إلى إعادة ما أوردناه من أمثلة القصائد الشهيرة لدى أهل المدينة فقد سبقت الإشارة إليها، أما الأمثلة فستأتي في سياق حديثنا عن اللغة والحوار في المحور الثالث، وسنكتفي بذكر النوع الثالث وهو توظيف الحكواتي والراوي الشعبي في هذه النصوص.

استثمر أبو ربيعة هذه الصيغة العربية الأصيلة في مسرحية «على العقيق اجتمعنا»، وتوظيفه لها جاء لخدمة الحدث لا لخدمة الصيغة نفسها وهو ما يجعلها إيحائية الطابع، باشتراك أكثر من شخصية في تقديم الوصلة المروية إضافة إلى شخصية الراوي نفسه، وهذا أمر يؤكد توظيف الحكواتي على الطريقة نفسها في مسرحية «من يقرأ ومن يسمع»، حين يتكفل زكي بمحاولات يائسة لتقديم قصة عترة بن شداد ضمن سياق الحدث الاجتماعي، ولا يستطع ذلك بسبب مقاطعة أصدقائه له ورغبتهم الواضحة في البقاء في قضاياهم ومشكلاتهم الآنية، وهي مسألة ذات دلالة عميقة في خلق جدلية بين التراث والمعاصرة إن كان أبو ربيعة واعياً بها

(١) مثل: ذكرنا القط جانا ينط، زمن الهبل على المجانين، يابخت من جمع راسين بالحلال، زوجت ولدي عشان أخلص من عناءه، جاني وجاب زوجته معاه، الناس في الناس وسيدي في النفاس.

(٢) فلكلور أنا والحبيب لمن هجرني، فلكلور ولد الهوى دايماً تعبان، فلكلور سلام لجل السلام وجوب، فلكلور المحبب والخطيب في الزوجات، فلكلور الكسرة، فلكلور ياويلي يا ويلي يا علي.. نارك ولا جنة هلي، فلكلور عمي يا جمال قم شد حمولي، فلكلور ريح الصبا ريح الصبا يا عيني، فلكلور يا بديع الجمال والله عجبي جمالك.

(٣) انظر مسرحية على العقيق اجتمعنا ومسرحية من يقرأ ومن يسمع.

وقاصدا إياها رغم شكنا في هذا.

نخلص مما سبق إلى أن المسرح المدني استثمر التراث وفق الآليات الآتية:

- ١- الإفادة من صيغ التراث، وتوظيفها بما يخدم القضية الاجتماعية.
- ٢- اتخاذ موقف المنتصر للتراث في كل المسرحيات المكتوبة والمنفذة تلميحاً أو تصريحاً، تحت عباءة القضية الاجتماعية.
- ٣- الميل إلى توثيق تراث المدينة المنورة والحرص على الهوية، ولكن في سياق نص مسرحي يتناول المجتمع المعيش وقضاياها.
- ٤- الاتكاء على قبول الناس للتراث لتمير الطرح الاجتماعي.

ثالثاً: المسرح المدني: اختيارات اللغة وصياغة الحوار:

إذا ذُكرت المسرحية ذُكرت كلمة حوار^(١)، ذلك لأن الحوار عنصر أساسي للنص المسرحي، وهو جسره إلى تصوير الشخصيات، والأحداث، والمشاهد، عبر اللغة الناقلة له، إضافة إلى قيامه بدور كبير في تحقيق وظيفتين أساسيتين: الوظيفة الدرامية والوظيفة الجمالية للنص المسرحي.

ونعني بالوظيفة الدرامية «تلك العلاقة الفنية بين الحوار وعناصر المسرحية، ودوره في تحقيق التكامل والانسجام بين مفردات النص المسرحي»^(٢)، ونعني بالجمالية «توسل الحوار بلغة فنية ثرية بالإمكانات التعبيرية، من ألفاظ موحية، وتراكيب معبرة، وصور مكثفة»^(٣)، وهو ما ستتوجه لاختباره في نصوص المدونة،

(١) توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة- مكتبة الآداب، د.ت، ص ١٤٨.

(٢) نوال بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر

من عام ١٩٦١/١٩٩٠م، الرياض- دار المفردات، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٢.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٢٤.

متسائلين عن اللغة وإدارة الحوار من خلالها، وعن أبرز السمات التي انتظمت هذا العنصر الحيوي في فن المسرحية.

وأول السمات التي وجدناها مهيمنة هيمنة تامة على لغة هذه النصوص اتخاذها اللغة المحكية لغة لها، مع التركيز على اللهجة الحجازية، بخصوصيتها المدنية. ولن نجد تبريرا لهذا التوجه السائد أوقع من كونها نصوصا تنتمي إلى مسرح النقد الاجتماعي، الذي عادة ما يفرض طبيعة اللغة المستخدمة، والمتوائمة مع طبيعة القضية الاجتماعية القريبة من الناس، والموجهة إليهم، وحينما نخص بالذكر اللهجة الحجازية فلكونها نصوصا أنتجت في إطار مجتمع المدينة المنورة وعبرت عن قضاياها.

ومن هنا، فمسرح النقد الاجتماعي الذي تنتمي إليه المسرحيات المختارة «مسرح تتمثل فيه روح الخصوصية، التي تعبر عن الهوية والتراث المشترك... فتتحول اللغة إلى أدق خصوصياتها، وتستند إلى ألعاب لفظية، واستعارات تستند إلى التراث والأمثال والأقوال المشتركة»^(١)، وإن كان من استثناء لهذا الحكم، فلتكن مسرحية «سفر برلك»، كونها اعتمدت على مرجعية تاريخية، وكان من الأجدى-في ظننا-استخدام اللغة العربية الفصحى، كي تكون مدعاة لأن يلقى النص صدى إقليميا، في ظل توفره على الحادثة التاريخية المهمة والمعروفة، والطرح القائم على الرمزية كما أسلفنا، بمعنى أنه قابل لأن يحاكي الواقع، وقضاياها المعاصرة.

والجدير بالذكر أن هيمنة اللغة العامية على هذا المسرح لا يعني تساويها في مستويات الأسلوب والصياغة. وعلى الرغم من ائتلافها أسلوبيا في مسائل، فقد

(١) محمد مبارك بلال، اللغة في المسرح، كتاب مشترك من إعداد يوسف عيدابي، الشارقة - دائرة

اختلفت في أخرى، وجاء الائتلاف في مسألتين:

أ- كثرة استخدام الألفاظ المدنية التي وجدناها في نصوص متفرقة لأبي ربيعة والتميمي والأسمر، مثل «رَوْقْنَا، بَلَى فُشْكَلْكَ، يَا بَعِيدَ، دُغْرِي، دَحِينِ، يَاوَادِ، سَيَّوَهْ، إَيْشَشِكْلُو، سَيِّدِي، سَيِّي، الهَرْجَه... إلى آخره.

ب- توثيق المسميات المكانية التي عُرفت في بيئة المدينة المنورة، على سبيل المثال في أغلب النصوص ستواجهك كلمة (الحوش)، أو (الأحواش) جمعاً، وهي أحياء ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمجتمع المدينة المنورة، وأطلقت على «الفرغ المفتوح الذي تطل عليه المنازل، ويتصل ببقية أجزاء المدينة عن طريق بوابة تغلق ليلاً»^(١)، ومن الأحواش الشهيرة التي وردت:- (حوش مَحْمُود)، (حوش كَرَبَاش)^(٢)، و(حوش عَمِيرَة)، و(حوش الجُمَال).

أما من حيث مواطن التباين والاختلاف بين هؤلاء الكتاب أسلوبياً، فيمكن تبينها من طرائقهم في صياغة الحوار المسرحي، فأسلوب أحمد أبو ربيعة كشف عن قدرة كبيرة على صياغة حوار مسرحي ممزوج بالسخرية وروح النكتة، حتى في المواقف الجادة، الأمر الذي سبغ على نصوصه حيوية إيقاعية واضحة، منبعها الحوار المتدفق حيوية ونشاطاً. وعلى الرغم من هذا التمكن، وقع أبو ربيعة في فخ الانبهار بالنكتة، وخفة الظل، مما أدى إلى حالة من التراخي على مستوى البنية الدرامية في بعض المشاهد، لوقوعها في التداعيات الفكاهية بغرض صناعة النكتة، ونحن لا نعني بالتراخي التطويل أو الإطناب، بل تلكؤ التحولات الدرامية على

(١) محمد صالح عسيلان، موروث المدينة المنورة الشعبي، مرجع سابق ص ٣٧٣.

(٢) حوش كَرَبَاش من أحواش المدينة وهو «حوش كبير له مدخلان أحدهما على شارع المناخة والثاني على مدخل زقاق الطيار» انظر: محمد صالح عسيلان، موروث المدينة المنورة الشعبي، مرجع سابق، ص ١٣٥.

مستوى الحبكة، وخير مثال على ما نذهب إليه مسرحية: «من يقرأ ومن يسمع» التي سبقت الإشارة إلى بنيتها الدرامية الضعيفة.

وإذا انتقلنا إلى الكاتب بادي التميمي، نجد أن له أسلوباً ارتكز على حوار المماحكات اللفظية ومفارقاتها، أي أنه يستدعي اللفظ مع مرادفه أو ضده، فتتوالد الألفاظ والتراكيب من بعضها بعضاً، إلى الحد الذي يشعر في لحظة ما بأن الأحداث في مسرحيات التميمي نابعة من تداعيات الحوار اللفظية، على النحو الذي نَتَبَّهُ في مسرحية «الفرقنا»، فحواراتها الديناميكية لا تمنحك قارئاً برهة من التريث أو التوقف أو حتى التنفس، لتبقى لاهثاً وراء مما حكاها، وتناسلها سلباً أو ايجاباً، مثل:

«-بضاعته ستة نجوم!!»

-أخشى أن تكون نجوم الظهر!!»^(١).

ومثل:

«- آه لو كنت أطيّر.. مثل عصفور صغير!!»

- آه لو كنت أطيّر.. مثل هذا البعير!!»^(٢).

وننتهي مما سبق ذكره إلى هاتين القيمتين: التاريخية والفنية، ونخلص إلى أن ما درسناه من نصوص وتجارب كتابية تنتمي إلى المدينة المنورة، استطاعت أن تحقق قدراً لا بأس به من القيمتين مع تباين في الأهمية والتأثير، حيث إن القيمة التاريخية جسدها عدد من التجارب المسرحية المدينية مثل تجربة أحمد أبي ربيعة وتجلياتها استمراراً وتواصلًا في تجربتي بادي التميمي وفهد الأسمر، وكأن أحمد أبو

(١) انظر بادي التميمي، مسرحية الفرقنا، مخطوطة.

(٢) انظر بادي التميمي، مسرحية الفرقنا، مخطوطة.

ربعية حلقة وصل وجسر عبور متين من جيل إلى جيل، جيل الرواد الذين سبقوه وجيل الشباب الذين جاؤوا على أثره، وقادوا الحركة المسرحية في طيبة الطيبة، ونؤكد أن الاستمرارية في مجال المسرح كقيلة بمنح المسرحي الخبرة اللازمة، وتجويد أدواته الكتابية والإخراجية والتمثيلية أيضاً، كما أن تجسيد النصوص المسرحية واقعا، ونقلها من حيز الورق إلى حيز الخشبة على نحو ما درسناه قادر على تكوين الحس الدرامي لدى كاتب المسرح، وعليه تنتهي هذه الدراسة التي تناولت النص المسرحي في المدينة المنورة واتخذت من القيمتين التاريخية والفنية مداراً لها إلى جملة من النتائج والتوصيات.

نتائج الدراسة وتوصياتها

- ١- لاحظنا شبه غياب الدراسات العلمية الدائرة حول مسرح المدينة المنورة، وعليه، نوصي الباحث السعودي باقتحام هذا المجال، والبحث فيه.
- ٢- واجهتنا ندرة النص المسرحي المدني المطبوع، وعليه، نوصي وزارة الثقافة والإعلام بدعم كُتّاب المسرح بالمدينة المنورة، وطباعة مجموعاتهم المسرحية، ونَحْثُ نادي المدينة المنورة الأدبي خاصة، وكل من له علاقة بمسألة الطباعة والنشر على السير في هذا الاتجاه.
- ٣- تشكل جهود أحمد أبي ربيعة رَحْمَةُ اللَّهِ علامة بارزة في مسيرة مسرح المدينة المنورة. ومع هذا، لم توثق جهوده، ولا مسرحياته، وهو ما يدفعنا إلى لفت الانتباه لهذه المسألة، خاصة أننا أخذنا على عاتقنا تطوير هذه الدراسة لتصبح دراسة خاصة لحياة أحمد عيد أبو ربيعة ومنجزه، استعداداً لشرها في كتاب مستقل بإذنه تعالى.
- ٤- خاض المسرح المدني في قضايا المجتمع بصورة لافتة، وعبر بما توافر له من إمكانات كتابية وفنية عن الشأن المدني الخاص والشأن السعودي العام.
- ٥- وقف المسرحي المدني من تراث المدينة المنورة العريق موقف الوفاء، وسعى إلى جعله مكوناً من مكونات أغلب منجزه المسرحي.
- ٦- استثمر المسرحي المدني التراث وفق الآليات التالية:
 - أ- الاستفادة من صيغ التراث، وتوظيفها بما يخدم القضية الاجتماعية.
 - ب- اتخاذ موقف المنتصر للتراث في كل النصوص تلميحا أو تصريحاً، تحت عباءة القضية الاجتماعية.
 - ج- الميل إلى توثيق تراث المدينة المنورة والحرص على الهوية، ولكن في سياق نص يتناول المجتمع المعيش وقضاياها.

د-الالتكاء على قبول الناس للتراث لتمير الطرح الاجتماعي.

- ٧- استثمر الكاتب المسرحي المدني طاقة النص المسرحي وفضاءه
الرحب لمسرحة تاريخ المدينة المنورة، وبرؤية عصرية غير جامدة.
- ٨- توفرت المدينة المنورة على عدد من المسرحيين، الذين قدّموا تجربة ما
تزال بحاجة إلى تهيئة المناخ المناسب والأرضية الأكاديمية الداعمة، وعليه نوصي
الجهات المعنية بتوفير الورش المختصة، والفرص السانحة ليصقل المسرحي
موهبتة على أسس علمية، وليجد مناخا حاضنا لتجربته.
- تمت بحمد الله وتوفيقه.

المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الدراسة:

- أحمد عيد أبو ربيعة:

- مسرحية (ولد الهوى دايمًا تعبان)، مخطوط.
- مسرحية (من يقرأ ومن يسمع)، مخطوط.
- مسرحية (والراي السديد لكم)، مخطوط.
- مسرحية (على العقيق اجتمعنا)، مخطوط.
- مسرحية (أنا وأخويا على ابن عمي)، مخطوط.

- بادي التميمي:

- مسرحية (الفرقنا)، مخطوط.

- محمد العيد الخطراوي:

- (مسرحية المقامة الدينارية)، الحفل الختامي المسرحي لعام ١٣٩٦، نشرة صادرة عن: نادي المدينة المنورة الأدبي.
- فهد الأسمر:
- مسرحية (سفر برلك)، مخطوط.
- مسرحية (الزنانة)، مخطوط.

ثانياً: مراجع الدراسة:

- ١- أحمد زياد محبك، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دمشق- طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٩م.
- ٢- أحمد عيد حسن أبو ربيعة، سيرة المسرح في المدينة المنورة، مخطوطة، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٢م.
- ٣- توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة - مكتبة الآداب، د. ت.

- ٤- حليمه مظفر، المسرح السعودي، بين البناء والتوجس، الطائف- النادي الأدبي بالطائف، ط١، ٢٠٠٩م.
- ٥- عبد الملك لحميمه، الرواية المغاربية المعاصرة-دراسة تأويلية، بيروت- النايا للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٤.
- ٦- فهد بن مرزوق اللحياي، المدينة المنورة في عهد الملك عبدالعزيز(١٣٤٣هـ/١٩٣٥م إلى ١٣٧٣هـ/١٩٥٣م)، الرياض-دارة الملك عبدالعزيز، د. ط، د. ت.
- ٧- فاطمة عبدالله الوهيبي، مسرحية التراث في الأدب المسرحي السعودي، مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة، ط١، ١٤١٥هـ.
- ٨- محمد صالح حمزة عسيلان، موروث المدينة المنورة الشعبي في القرن الرابع عشر والخامس عشر هجري (البيئة والمكان)، المدينة المنورة-نادي المدينة المنورة الأدبي، ط١، ٢٠١١م.
- ٩- محمد مبارك بلال، اللغة في المسرح، كتاب مشترك من إعداد يوسف عيدابي، الشارقة - دائرة الثقافة والاعلام، ط١، ٢٠٠٦م.
- ١٠- نوال بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١/١٩٩٠م، الرياض- دار المفردات، ط١، ٢٠٠٨م.

Al-Madinah Al-Munawara Theatre from Historical and Artistic Perspective

Dr. Sami abdulatif saleh aljamaan

*Assistant Professor Art and Critique College of Arts
King Faisal University*

Abstract

Urban Theater from historical and artistic perspectives

This research paper sheds light on Almadinah Almunawarah City Theatre, whether the play was written for page or for stage. It also attempts to operationalise mechanisms and methods of literary criticism available in its product during successive periods, noting that urban theater suffered and continues to suffer from the lack of scientific studies about it although there are works worthy of investigation in this vital area of culture, literature and art. All these factors have played a role in the completion of this study.

This study of urban theater is mainly concerned with historical and artistic tracks. It is based on the assumption that the general theatrical experience includes both historical and artistic presences, and this study approximates this theatrical history done in the space of Almadinah Almunawarah, as well as its technical levels through the plays done by its playwrights by asking the following question:

Did the theatre in Almadinah Almunawarah achieve a historical or an artistic value during its life? Which of them was

more prominent in the course of its experience?

A set of theatrical experiments performed by the Dramatists in Almadinah Almunawarah over successive periods, and across convergent generations, and in social, cultural and political frameworks, as well as the opportunity to talk about an overlooked theatrical work despite of all the efforts made have made the present writer to carry out this research. The works of the urban playwright Ahmed Eid Aburabeah is an exemplary who has contributed to the delivery of Urban Theater to a wider audience, has achieved numerous awards and has recorded a significant presence in the Kingdom of Saudi Arabia and popular theatrical forums.

Key words:

Theatre, The Theatre in Almadinah Amunawarah City, The Saudi Theatre, Al-Madinah Al-Munawara Theatre from Historical and Artistic Perspective.