الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة *20* أوت *1955* سكيكدة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

تخصص : أدب حديث و معاصر

عنوان المذكرة :

التجريب في المسرح العربي

مسرحية ديوان الزنج لعز الدين المدنى –نموذجا-

مذكرة متممة لنيل شهادة الماستر II

إعداد الطالبة:

❖ صيفي سهيلة

إشراف الأستاذة:

أ / نعيمة بن جدو

أعضاء اللجنة			
الاسم و اللقب	***الرتبة العلمية***	***الصفة***	***المؤسسة***
د. سامية يحياوي	*أستاذ محاضر أ*	*رئيسا*	*جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة*
أ . نعيمة بن جدو	*أستاذ مساعد أ*	*مشرفا و مقررا*	*جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة*
د. سميرة بن جامع	*أستاذ محاضر ب*	*ممتحنا*	*جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة*

السنة الجامعية : 2021 / 2022

دعاء

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا

كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن

نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا

حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا

لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۖ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ۚ

أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ ﴾

شكر وعرفان

نحمد الله و نشكره أن وفقنا و أعاننا و يسر لنا إنجاز هذا العمل المتواضع.

و بعد شكر الله نتقدم بجزيل الشكر و التقدير للأستاذة المشرفة " بن جدو نعيمة " على كل ما بذلته من جهد و تحملته من مشاق في إعانتنا في مشوارنا هذا جعله الله في ميزان حسناتك. كما نأمل أن ينير الله لك طريق التوفيق و النجاح و التألق للوصول إلى أعلى الدرجات و المراتب .

إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة في سبيل إعانتنا ، لهم منا أسمى عبارات التقدير و الاحترام.

إهداء

الى من قال فيهما الرحمان : " و لا تقل لهما أف و لا تنهرهما و قل لهما قولا كريما"

الى من مهد لي طريق ، ودفعني لأخطو خطواتي الاولى في الحياة امي و ابي حفظكما الله من كل سوء

الى عائلتي الثانية عائلة زوجتي و خاصة أب و ام زوجي حفظهما الله ورعاهما أتقدم بجزيل الشكر لكما

الى زوجي الغالي السند الدائم لي " بلمروف أيوب "

" الى فرحة عمري و فلذة كبدي أبنائي الأعزاء رسيمو هيثم

الى أخي و اخواتي و كل أحبتي الذين أحبهم و يحبونني كل باسمه و مقامه

خطة البحث :

- **المقدمة** .
- مدخل : I) مفاهيم التجريب .

1- عند الغرب .

2- عند العرب .

3- أصوله عند العرب .

الفصل الأول II) عز الدين المدني والتراث .

1- استلهام التراث في المسرح التونسي .

2- توظيف التراث في مسرح عز الدين المدني .

3- تعامل عز الدين المدني مع المادة التراثية .

أ- فنية التركيب والبناء .

ب- فنية التزامن .

4- محاولة تأسيس كتابة مسرحية عربية حديثة .

الفصل الثاني : III) التجريب في دراما " ديوان الزنج "

1- المادة التاريخية المعتمد عليها .

2- قراءة في عنوان المسرحية .

3- محكي المسرحية والمتتاليات السردية .

4- الشخصيات والنماذج العاملة .

5- الزمان والمكان .

6- جماليات الكتابة في ديوان الزنج .

أ - لغة المسرحية .

ب - الاستطراد .

- **الخاتمة.**

مقدمة

المقدمة :

يعد الفن خاصية من خواص كل شعب ، و المسرح أيضا جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب فقد ولد المسرح مع الانسان بحكم أن الميل إلى التمثيل و التشخيص سجية وغريزة طبيعية حية و هكذا المسرح العربي يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقليد والتجديد ، التي ظهرت منذ مطلع القرن الماضي وتحولت إلى هاجس يؤرق المثقفين ات كا سامان بين التقليد و المسرحيين العرب .

وقد أنجب هذا الهاجس المؤرق الكثير من التجارب والمحاولات والقليل من الإنجازات في إطار شاغل دال على القلق إلى وقتنا الحاضر ، ونعني به هوية وتأصيل المسرح العربي للتخلص من التبعية للآخر (الغرب) وتأسيس مسرح عربي متميز ، بعيدا كل البعد عن التقليد الأعمى الذي عهدناه منذ نشأة المسرح العربي . لذلك لم يكن الحل الأنسب لحل هذه المعضلة العويصة ، التي واجهت مسرحنا في وقت ما سوى اللجوء إلى التجريب ، وذلك بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي والنهل منه .

فالتجريب (التراث) في المسرح العربي هو مصدر هوية الأمة العربية الذي يكسبها خصوصيتها وتميزها ، فيكون بمثابة منصة ارتقاء عوالم جديدة ، ولأهميته أولى المسرحيون الذين اهتموا به اهتماما كبيرا **" عز الدين المدني "** الذي التفت إلى التاريخ وقدم لنا كما هائلا في العديد من مسرحياته في توظيف التراث وجراته على إسقاطه على الواقع الحالي ممتثلا الكاتب الملتزم بقضايا عصره ، ومجتمعه ولهذا أردنا الوقوف عنده واخترنا موضوع بحثنا **" التجريب في مسرح عز الدين المدني "** إلا أن هذا الأخير استقطب العديد من المسرحيين في معرفة هذه الشخصية ، التي قدمت لنا لوحة فنية متنوعة لحياة شاسعة ومترامية الأطراف ، تنوعت الرموز والتجارب ، والتراث التاريخي كلها تجريب نجده في مسرح **" عز الدين المدني "** .

ومن هذا المنطلق نقوم بطرح الإشكالية الآتية :

إلى أي مدى يمكن اعتبار ملامح التجريب فتحا لطريق آخر في م عز الدين المدني ؟

أيمكن أن يكون كل ما يطلق عليه ابتكار و إبداع وتجديد يدخل في إطار التجريب ؟

وللإجابة على هذه الإشكالية ، ارتأينا أن يكون بحثنا مقسما إلى مدخل تناولنا فيه مفاهيم التجريب عند الغرب والعرب وأصوله عند العرب وفصلين جاء الفصل الأول نظريا ، وافتتحنا فيه الدراسة بعز الدين المدني والتراث وكيفية تعامله مع المادة التراثية ومحاولة تأسيسه كتابة مسرحية عربية حديثة ، أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا تناولنا فيه بالدراسة والتحليل التجريب في دراما **ديوان الزنج** .

ختمنا بحثنا المتواضع بخاتمة قدمنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا وإبحارنا في التجريب في مسرح المدني . وأهم الأسباب التي دفعت بالكاتب إلى الرجوع للأصالة والسبب الأساسي الذي من خلاله انتقينا هذا البحث المتواضع رغبتنا في الكشف عن التجريب (التراث) التي تزخر به البلاد العربية في مشارقها ومغاربها ، ونرجو من ورائه إثراء المكتبة العربية ، وأن يكون دراسة مكملة لسلسلة الدراسات المسرحية التي سبقتنا ، وإثبات قيمة التجريب وقدرته على خلق مسرح متميز عربي الهوية ، ولهذا يجب الكشف عن أسراره لتوظيفه في إنتاج أعمال أدبية تتنافس بها الأمم لنثبت به هويتنا وانتماءنا كما لا يجب إخفاء ما لاقيناه من صعوبات في توفير هذا الكم القليل حول الموضوع .

ويمكن وبكل مصداقية أن نجمل هذه الصعوبات فيما يلي :

- عدم توفر المراجع سواء في المكتبة الجامعية التابعة لقسمنا أو المكتبات الخارجية ، ونعني الكتب الخاصة بموضوع بحثنا .
- قصر المدة الزمنية لإنجاز هذا البحث المتواضع والمقدرة حوالي خمسة أشهر تقريبا لذلك أهملنا بعض النقاط المهمة والتي أردنا التوسع فيها أكثر .
- قلة الدراسات حول التجريب .

رغم هذه الصعوبات التي اعترضتنا فبإرادة الله سبحانه وتعالى وعون الأستاذ المشرف وعزمنا على سير الحقائق استطعنا أن نتخطى تلك العقبات وننجز بحثنا المتواضع ، الذي اعتمدنا فيه على آليات عدة منها السيميائي ، هذا العمل المتواضع لبنة أولى لتهيئة الأرضية للطلبة الذين يرغبون في دراسة موضوع من هذا الشكل.

مدخل إلى مفاهيم التجريب

1- مفاهيم التجريب :

أ- التجريب عند الغرب :

نشاط إنساني ، يتطور بحكم حركة الحياة المتغيرة وبفرض بالضرورة إن النشاط المسرحي شكلا مختلفا يتوافق مع طبيعة المكان والزمان ويعتبر في حد ذاته نوعا من التجديد . وعليه فإن محاولات كتابة النص تبدلت وتغيرت وتعددت بحكم ظروف العصر الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ، والعقائدية ، والفنية ، والمادية ، والإيديولوجية والتكنولوجية بأساليب متنوعة وأصبحت هناك نصوص تنتمي و لا تنتمي إلى تيارات فنية تحت مفهوم التعبير ، والتجديد وأحينا التجريب .

إذ يمكن اعتبار التحرر من التقنيات القديمة وتجاوزها والثورة على المألوف والمغامرة الإبداعية والكشف عن مفردات جديدة و مقاييس تدخل ضمن إطار مفهوم التجريب الذي حدده المؤلفون بقولهم " لكي يكون العمل المسرحي عملا تجريبيا يجب أن يجد له صيغة جديدة في إحدى عناصر اللعبة المسرحية أو جميعها كالنص المسرحي أو الإخراج "[1]

التجريب في المسرح مثلما يشتغل في الكتابة يشتغل أيضا على جميع مفردات العرض المسرحي من إخراج وتمثيل وديكور بتقنية جديدة في كل مرة . حينما كان المسرح في لحظات موته يأسي لنفسه ، في هذا الوقت بالذات تظهر أصوات من أحبوه ليطلقوا صرخة الخلاص .

يبدو أن المسرح لا يستطيع أن يموت لأنه إذا مات يدفن معه كل الفنون البديلة والمعاصرة التي انبثقت منه ، وكيف يمتطى البحر إذا جف الينبوع.[2]

إنها صرخة تدعو إلى الثقة بإمكانية إعادة البناء من جديد بتجارب حديثة لا يزال يبحث فيها ، لأن أصداءها تتردد من جيل إلى جيل ، وكثيرون من يحاولون اليوم بالوان جديدة من

[1] محمد يوسف نصار، النص المسرحي بين التجديد و التجريب مطبعة الروزنا- الأردن-ط1، 2002، ص10.

[2] عصام محفوظ – عروض القرن العشرين- ج 2، المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار ANEP دار القرابى. بيروت. لبنان. 2001 م ص 249.

الإنتاج الدرامي أن يواجهوا تلك الحالة من الجمود عن طريق اكتشاف وإعادة اكتشاف صور الماضي البديل و الحقيقي.[1]

إنهم يحاولون افتتاح الطريق للمسرح التجريبي الحديث ، الدراما الجديدة تتربع على ركح المسارح العالمية ، فظهرت عدة أفكار ومحاولات للخروج من الركود والجمود والروتين الذي ورث عن المسرح التقليدي الأرسطي وأبرز قادة هذه التجارب ، نذكر على سبيل المثال . ميير هولد ، أنتونين أرتو ، جروتوفسكي ، كريج ... وغيرهم .

إن التجريب عندهم يعني غزو المجهول فالمسرح في نظر التجريبيين فن يمكنه التغير . فالتجريب عند ميير هولد يكمن في أهمية المخرج .

على نحو طبيعي پل وتوصل أرتو إلى الاقتناع بأن المسرح لا يجب أن يصور الواقع يصور تلك الانتماءات التي لا تطالها الكلمات.[2]

إن أرتو من أكثر المجربين الذي أثار خلاها حول مسرحه في محاولته المسرحية الطريقة استطاع أن يبدع نظريته حول " التجريب " بدت هذه النظرية كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المقصرون لظاهرة " أرتو " مسرحا وصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذي يسمى بالمسرح الجديد [3].

أما جرتوفسكي فقد حاول أن يقتصر في بحوثه على إبداع المشاهد لا إبداع الممثل ، لأن شغله البحث ومهمته أن يطرح الأسئلة ويجرب وهو لا ينكر إنجازات المسرح في أشكاله الأخرى في الماضي والحاضر وبشكل أساسي مشاركة المتفرج في نشاط داخلي ، فالمتفرج يستجيب بحماسة لما يحدث وترتفع حرارة وعيه كما يقول " بروك " فإنه قادر على أن يتغير في حياته كلها .[4]

---

[1] مجموعة كتاب، ترجمة د/علي، مراجعة أد الفاروق زكي يونس نظرية الثقافة عالم المعرفة يصدرها المجلس للثقافة و الفنون و الأدب ع 223، الكويت جويلية 1997، ص 143

[2] جيمس، روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك، ترجمة فاروق عبد القدر، هلا للنشر و التوزيع – القاهرة – ط1 ربيع 2000 م ص 15.

[3] هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية و التطبيق، فصول مجلة النقد الأدبي – الهيئة المصرية العامة – العدد 1 ربيع 1995 م ص 41.

[4] جيمس، روس إيفانز ، المرجع السابق ص 21.

جهود بعض التجريبيين الغربيين :

1- جهود ميير هوند:

حدثت في بداية القرن العشرين تغيرات جذرية وشاملة على جميع المستويات الثقافية والاجتماعية والفكرية والدينية من أبرز الأسماء التي لفتت أنظار العالم " سبير شولد " رائد السرح الطليعي والمسرح الطليعي « مصطلح فرنسي الأصل ، ويشير في معناه إلى القيادة الجديدة في الحقل المسرحي وقد يطلة بنوع خاص على الحركة الواقعية الإنجليزية في النصف الأخير من القرن الماضي ، أما في فرنسا يدل على الحركة التجديدية التي كانت تتجه نحو تحقيق مزيد من التحرر من هذا القرن الحالي ، وقد يدل المصطلح إجمالا على الكتابات المسرحية الجديدة التي تتضمن تجديدات في الشكل والحرفية وقد تكون مصطلحات الطليعة ، اللامعقول ، والجديد ثلاث مسميات المدلول واحد فني معرض دراساتهم المختلفة للمسرح المعاصر وخاصة المسرح الفرنسي بمؤلفيه المعروفين أونيسكو ، وبيكيت وادامو ف وجنيه استخدم ليوناريرونكو المصطلح الأول ومارتن أسلن المصطلح الثاني وجيه سيرو وغيره » .[1]

وقد لخص « توريس هجنون » وصفا لنظرية « ميرهولد » في العمل « قائلا قلت لكم دائما ان هناك شيئين أساسيين الإخراج الأول هو أن نكشف فكر المؤلف ثم نقدم هذا الفكر في شكل مسرحي.[2]

فبعد توليه إدارة مسرح " جنسكايا " أتيحت له فرصة عرض أفكاره ووضعها موضع التنفيذ وخلص في تجربته إلى ما يأتي:

1- أزاح القوس المسرحي الجداري .
2- قدم عرضا غير واقعي على الإطلاق اعتمادا على مبدأ الرمزية الفرنسية في التوافق بين الألوان والحالات المزاجية
3- كل شخصية لها لونها وحركاتها وأيماءاتها الخاصة.
4- حاول خلق نوع من التقارب بين الممثل والجمهور .

[1] إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار المعارف - القاهرة د ط د ت ص 221
[2] جيمس روس إيفانز ، المرجع السابق . ص 18

5- أدخل تعديلات على الديكور ووظف شققا بديكوراتها فوق خشبة المسرح .

6- جعل من ممثليه شبه دمى.

7- استخدام الستائر بدل المناظر المسرحية .

8- أعاد بحث العناصر البدائية في المسرح مثل القناع ، الإيماء والحركة و المكيدة وبهذا استطاع المسرح أخيرا أن يحرر نفسه من قيود الأدب .

9- أصبحت خشبة المسرح في تجاربه شبيهة بعروض السرك وصالات الموسيقى .

10-حطم الحواجز بين الخشبة والجمهور فبنى ممرات ودرجات تصل الخشبة بالصالة .

11-ترك أنوار الخشبة مضاءة مثل أنوار الصالة كي يرفع من حرارة الجمهور .

12-سعى إلى اكتشاف القوانين الأساسية للتمسرح وبالتالي نهضة لفن المسرح المرتجل .

13-ركز على الشكل بمعناه الشامل ، أي إعداد المشهد والأثاث والأداء الصامت ، والحركة وبهذا يصبح المسرح معبرا من جديد .

لم يكثف " ميير هولد " بهذا فقط بل أتيحت له الفرصة لأن يعرض أفكاره على نطاق أوسع في أكبر العروض وأضخمها ففي عرض قام ب :

- إزاحة الستائر الأمامية وأضاء أسفل الخشبة .

- بنى بروازا مسرحيا شبه دائري .

- أضاء الخشبة بشمعدانات وثريا هائلة كما أضيئت الصالة حتى أصبحت شبيهة بقاعة رقص . وقد اعتبر عرضه انتصارا لفكرة " المسرحة " وتحديا لمسرح الفن في موسكو.[1]

2- جهود أنتونين أرتو :

إن ما أتى به " أرتو " من تجريب احدث هزة في المسارح الغربية فقد قال « إن المسرح لن يجد نفسه ثانية ما لم يزود المشاهد بما في الأفلام من كثافة ، وتدفق وأنا أزعم أن للحواس

[1] جيمس إيفانز ، المرجع السابق ، ص 42-43 .

شعرا ، كما أن للغة شعرا وهذه اللغة الحسية العينية هي لغة مسرحية ، فقط بقدر ما تستطيع التعبير عن أفكار لا تصل إليها أو تبلغها اللغة المنطوقة.[1]

وقد انغمس أرتو " فيما يعرف « بمسرح القسوه » ولم تكن أفكاره من ابتكاره بل سبقه إليها ميرهولد و رينهاردت وهذه سنة الحياة لا تنطلق من فراغ وإنما ينطلق الفرد من داخله أو من أنقاض غيره وهكذا كان " أرتو " .

حين كان برى " كريج " في مسرح " أرتو " أنه مسرح المستقبل ، مسرح الرؤى والأفكار لا المواعظ أو الحكم والقصائد .

ويمكن تلخيص جهوده في النقاط الآتية :

1- ثار " أرتو " على تقديس المؤلف .

2- اقترح شعر المساحة بدل شعر اللغة ، والمقصود من شعر المساحة هو مكان المرض نستخدم فيه وسائل مثل الموسيقى ، والرقص وفنون الحركة والأداء الصامت والغناء والتعاويذ والأضواء ، وقد عبر عن هذا بقوله « إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماء والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الانفعالية . .. ولكن من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات أو لحل الصراع بين الحب والواجب ».[2]

3- أتى بفكرة التخلي عن الصراع المبني والبحث عن مساحة أو مكان أوسع وأرحب قاعدة تشكيل المكان تؤدي بالضرورة إلى إعادة تشكيل العمل الدرامي) .

4- خرج " أرتو " بأفكاره عن ا لمعقول في خلق جو من الطرافة والإثارة فكانت عروضه تشبه الاحتفال بالعيد أو المهرجان أو النادي الليلي أو المعرض أو صالة للرقص أو الطقس الديني . وبعروضـه المثيرة استطاع جذب أكبر عدد من الجمهور ، من الفتيات العاملات في المتاجر ، وموزعي الصحف ، وكذلك الممثلين ، والكتاب والنقاد .

وجسدت أفكاره « فرقة السيرك الكبير » وفي إحدى عروضه بمناسبة عيد المسيح - أعطى المنفرجين آلات صغيرة تطلق الشرر .

---

[1] المرجع نفسه . ص 122

[2] جيمس إيفانز : المرجع السابق ، ص 122 .

وقال « أن المسرح نيس ولا يجب أن يكون صورة من صورة أدبية التعبير والاحتفال يمكن أن يحدث في أي مكان في الخارج : في كراج أو في حظيرة ».[1]

وبهذا يعطي مجالا أوسع لمكان العرض والتجريب .

3-**جهود جروتوفسكي :** كان « جروتوفسكي » شعلة البحث وهو يطرح الأسئلة ويجرب ولا ينكر إنجازات من سبقوه في الماضي ، والحاضر ويقر بهذا بقوله « إننا حين نواجه التراث العام لتجديد في المسرح . من ميرهولد إلى أرتو نوقن أننا نبدأ من فراغ ولكننا نعمل في مناخ خاص ومحدد ، وحين تثبت أبحاثنا أن ومضة الحدس التي التمعت عند آخر كانت صحيحة يملأنا التواضع ، ونزداد يقينا بأن للمسرح قوانينه الموضوعية الخاصة ».[2]

و بهذا يكون « جروتوفسكي » قد سار على خطى معلميه وعلى رأسهم ميرهولد و أرتو لقد عمل جروتوفسكي على :

1- التمييز بين الممثل والمتفرج .
2- إبداع المشاهد لا إبداع الممثل .
3- حاول إعطاء قيمته للإنسان على حساب المهني .
4- " خلق المسرح الفقير " الذي يوجد دون ماكياج ودون أزياء ومن غير ديكور ، وحتى من دون خشبة وكذلك من دون أضواء ومن دون مؤثرات صوتية .
5- حاول جروتوفسكي الخروج بالمسرح من عالم الجماليات والنقاد . إن « ميرهولد » بتجاربه كان يعتقد أنه وجد الجديد بالفعل ولكنه عاجز عن تحقيقه لنقص الوسائل والفرص المتاحة في حين كان يرى « أرتو » أن الفن عبور للحدود وتجاوز للقيود في سبيل تحقيق الغاية – غاية المسرح- أما جروتوفسكي أصر على إفهام المشاهد شعوريا أولا وأن الأعمال المسرحية دعوة له لكي يفعل مثل الممثلين مما أثار عليه المعارضين .

[1] جيس إيفانز : المرجع السابق ، س 233 .

[2] حسن يوسفي : المسرح الانتربولوجيا ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000.ص 113

أن المسرح الطليعي أو الفقير أو القسوة بكل رواده " ميرهوند " " جروتوفسكي أرتو " متأثراً بالثقافات الشرقية كالنماذج العليا له لأن الشرق مصدر للسكينة والإلهام الروحي .

عرف " أرتو " كيف يجعل من عشقه للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي باعتباره مسرحا أبله ومجنونا ومنقلبا وتدميرا لثقافة الغرب التي غالبا ما كان يصفها بأوصاف عنيفة ، حيث اعتبرها قبرا مدهونا بالجير ومكانا للفكر المتعفن[1].

إن " إبراهيم حمادة " يعرف المسرح التجريبي بأنه « المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخـراج أو النص الدرامي أو الإضـاءة أو الديكور ... الخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي ، ولا يقصد تحقيق نجاح تجاري ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج من منطقة الخيال بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان »[2].

إن المسرح بهذا المفهوم تكون فيه التقنية المعاصرة والسينوغرافيا السمعية الجديدة ، بحيث يهتم التجريب بالعلاقة بين الممثل والجمهور بصور الإخراج المسرحي ، أو إعادة قراءة النصوص ودرجة التلقي إنه يبحث عن غير الموجود أو منعدم الوجود أو عن حقيقة مخفية[3].

و المسرح هنا يحاول الابتعاد عن قيود اللغة للالتقاء بتكنولوجيات العصر الحديثة ، حيث أصبـحت خشبة المسـرح مجهـزة دراميا ومعماريا وموسيقيا لجدب أكبر عدد من الجمهـور ، حيث خرجت المسرحيات عن النمط التقليدي الذي يرتكز على لغة الحوار (النص) ، بل أصبح الارتكاز على التفاعل القائم بين الصورة والكلمة والحركة .

حيث قيل « دور الكلمة تراجع إلى حد كبير في مسرح الصورة ، وتقدم الدور الخاص بالحركة والصورة أكبر ، وأصبحت المسرحيات تمزج الآن بين المسرح والموسيقى

[1] جيمس أيفائز ، المرجع السابق ص 98
[2] إبراهيم حمادة ، المرجع السابق ص 218 .
[3] أحمد بلخيري ، معجم المصطلحات الدرامية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 2006 ، ص 164 .

والسينما والتلفزيون وأصبحت المسارح تهتم بدرجة أكبر بمشهدية الصور أو السينوغرافيا ، وتداخلت الحدود بين الرسم والتصوير والمسرح »[1].

وبهذا أصبحنا نرى على خشبة المسارح لوحات فنية تجمع بين متعة العين ومتعة الشعور ، نتيجة لتقنيات الإبهار البصرية والسمعية الحديثة ، والصوت والإيماءات ، والسلوك غير اللفظي ، والمرح بين تقنيات السينما والرقصات التعبيرية ... إلخ كل هذا جاء نتيجة للتطورات العلمية الحديثة في فنون التصوير الفوتوغرافية والسينما والتلفزيون والرقمي .

وعليه فإن هناك فروقا عديدة بين شكل المسرح الدرامي والمسرح الملحمي يمكن إدراجها في الجدول الأتي ، وهو الجدول الذي أورده إبراهيم حمادة في معجمه السابق ذكره .

المسرح الدرامي	المسرح التجريبي (البريختي)
1- يجري الأحداث	1- يسرد الأحداث.
2- يشرك المتفرج في الأحداث.	2- يجعل المتفرج مجرد مشاهد.
3- يستهلك فعالية المتفرج.	3- يوقظ فاعليته.
4- يستثير مشاعر المتفرج.	4- يحمله على اتخاذ مواقف.
5- تجربة حية.	5- صورة للعالم.
6- يضع المتفرج في شيء.	6- يصنعه في مواجهة الشيء.
7- إيحاء.	7- حجة عقلية.
8- يحافظ على المشاعر.	8- يدفع بها إلى مرتبطة المعارف.
9- يجعل المتفرج يعاني وسط الأحداث.	9- يقف المتفرج في مواجهة الأحداث و يدرسها.
10- التوتر مرتبط بالنهاية.	10- كل مشهد قائم بذاته.
11- يجري الأحداث في خط مستقيم.	11- يجري الأحداث في خطوط منحنية.
12- نمو.	12- تركيب.
13- الأنسان غير قابل للتغيير.	13- الإنسان يتغير و يغير.

[1] حقناوي ، بعلي ، مدخل ، في نظرية النقد الثقافي المقارب ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط 1 2007 ، ص 301

التجريب في المسرح هو تأكيد على أنه عنصر حي ، ويعني هذا أنه بأسلوبه الفني ، أيما يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله بثراء خبرته وفكره ومعارفه وإنجازاته ومخاطره والتجريب الحقيقي ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار والتجديد.[1]

التجريب يرتكز على دعامتين اثنين :

الأولى : الرؤية الجديدة للنص .

الثانية : الرؤية الجديدة للعرض .

مفهوم التجريب في المسرح الغربي هو أنه عملية منظمة وشاملة تهدف إلى إجراء تغيير جوهري في الإبداع المسرحي وفي علاقته بالجمهور ، من خلال التركيز على الفضاء المسرحي بما يشمله من سينوغرافيا وأدوات مسرحية وممثلين . إن التجريب أسلبة للفضاء المسرحي في أفق استثماره استثمارا شاملا في كل أبعاده ، ومن أجل تأسيس علاقة بين المشاهد والمشاهد وخلق علاقة جديدة بين المتخيل والواقعي عبر إعادة النظر في النشاطات الإبداعية المساهمة في بناء العرض المسرحي ، تمنحها تعريفا جديدا وموقعا أخر في سياق الإبداع ، في ضوء هذا المفهوم تتحدد وضعية النص المسرحي في الاتجاهات المسرحية المعاصرة ، لقد انقلبت العلاقة بين النص و العرض التي كانت قائمة في المسرح الكلاسيكي.

وعوض أن يكون النص هو المحدد الأول والأخير لملامح العرض ونظام فضاء الفرجة فيه الفضاء المسرحي ضابط النص ووازن وضعيته وتشكلاته . إن تغيير هذه العلاقة هو يصبح الذي فجر الصراع بين المؤلف والمخرج كل واحد يحاول أن يستبد بسلطة الإبداع .

ولكن إذا أصبح العرض هو معيار النص وضابطه . فإن هذا لا يعني تراجع النص عن دوره و أهميته في عملية الإبداع المسرحي إنه ما يزال إحدى المكونات الأساسية للعرض المسرحي ومن ضمانات نجاحه .

[1] هناء عبد الفتاح ، أصول التجريب في المسرح المعاصر . النظرية التطبيقية فصول مجلة النقد الأدبي . الهيئة المصرية العامة العدد 1 ربيع 1995 م ص 36 .

فالنص يبقى بعد أن يكون العرض قد انتهى إلى الزوال كما أن حلم المسرحين الدائم بعرض مسرحي شامل يضمن أن الفرجة المسرحية الحقيقية هي فرجة شاملة لا تتخلى عن هذا العنصر أو ذاك تعلق الأمر بالنص أو الإخراج أو بالتمثيل ولعل من دلائل أهمية النص ومحوريته عودة المسرح الغربي من جديد إلى الاهتمام به واعتباره . والفرق المسرحية مازالت مرتبطة أشد الارتباط بالمؤلفين الكبار أمثال : **شكسبير ، وموليير ، وراسين وبريخت .**

وبهم تستطيع امتلاك اكبر عدد من الجمهور .[1]

وهكذا يبقى التجريب المسرحي دائما منفتحا على التغيير وارتياد أفاق جديدة تتحدد بالصدى الذي تتركه عند الجمهور ، وبمدى تأثيرها عليه وهذا لا يعني أن المبدع المسرحي ينقاد لمتطلبات الجمهور ودوقه الذي قد يسير في اتجاه يتعارض مع قناعاته الشخصية وخياراته الفنية لكنه يشير إلى أن الجمهور هو إحدى أسس المسرح ومعضلاته في نفس الوقت ، وهذا يجعل المسرح دائم التطور كما وكيفا ، تبعا لتطور المجتمع وتبعا للمتغيرات الحادثة عند الجمهور.

وخلاصة القول إن التجريب في المسرح الغربي كان يستهدف في العمق الانفتاح على حداثة مسرحية تخالف النماذج السابقة . حداثة تستقي ملامحها من التطور التاريخي للفن المسرحي من جهة ومن جماليات أخرى مختلفة عن الجمالية الغربية أشد الاختلاف من جهة أخرى وإن استندت إلى حداثة مجتمعية واضحة كانت تختلف معها في أفق تصحيح مساراتها ومسالكها كما أنها حداثة أكدت اختلاف المسرح وخصوصيته وأرست الأسس النظرية والجمالية للاختلاف كقيمة مهيمنة تستطيع أن تؤطر السلوك اليومي للإنسان ، وتوجه أشكال إبداعه وإنتاجاته الفنية إن هذا التجديد لعلاقة التجريب بالحداثة في المسرح الغربي سيفيدنا في مقاربة التجريب في المسرح العربي بانجازاته وتعثراته من خلال المقارنة بينهما وتفحص أشكال تعلقهما .

[1] سعيد الناجي : التجربة في المسرح ، التجريب بين المسرح العربي والمسرح الغربي مطبعة دار النشر المغربية الدار البيضاء - ط 1 . 1997 ، ص66-67 .

ب-مفاهيم التجريب عند العرب :

فالتجريب مصطلح لم نجد له تعريفات جامعة عند الغرب كما العرب ولكن ثمة اتفاق على أنه الخروج عن السائد والمألوف وسنحاول رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب لنعرف موقفهم من التجريب لبيان نظرتهم إليه وما يطمحون إليه من خلاله فنجد .

1- عصام السيد :

« يعتقد أن وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية 1 + 1 = 2 أي س + ص- تجريب ، إنما يحب توسيع المفهوم وليس المصطلح لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذي يمكن تحديده ولكن ليس تحديدا جامعا مانعا وبشكل حاد ».[1]

2- عبد الكريم برشيد :

ينظر عبد الكريم برشيد إلى التجريب بمفهومين :

المفهوم العام الشامل والمفهوم الخاص المحدد فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع ، الإبداع الحقيقي هو إبداع تجريبي ، فشكسبير كان مجربا ، وموليير كان مجربا والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بزمان محدد فاللامعقول مرتبط بالخمسينات والهابنيج مرتبط بالستينيات أما التجريب في مفهومه الخاص فهو هذا الفعل الذي يقوم به البعض ولا يقدم في واقع الأمر سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات غربية تمت في الخمسينات أو الستينات في أوربا.[2]

3- بيار أبي صعب : « نرصد ما قاله " بيار أبي صعب " من أن التجريب هو تجاوز للقوالب والمعايير المد عليها واستشراق لأقاليم عذراء في أرضها تنبت لغات أخرى وقيم مخالفة إنه إعادة اختراع تعين المستقبل ».[3]

---

[1] ليلى بن عائشة ، التجريب والمسرح . فصول مجلة ، النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة العدد 73- 2008 م ص 181.

[2] عبد الكريم برشيد ، ندوة المسرح والتجريب . تسول ، سبلة النقد الأدبي : الهيئة المصرية العامة ، العدد 1 ربيع 1995 م ، ص 353

[3] بيار أبي صعب : ندوة المسرح والتجريب ، فصول ، مجلة النقد الأدبي الهيئة المصرية العامة ، العدد 1 ، ربيع 1995 م ، ص 359

4- جابر عصفور :

« يرى جابر عصفور أن التجريب في معناه الأصلي هو أن تحطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة ، أن تحطم الثبات والسكون وتؤكد معنى الحركة ، والنسبية أن تستبدل باليقين الشك قلته وبالتصديق السؤال ».[1]

5- ممدوح عدوان :

ذهب الكاتب السوري « ممدوح عدوان » إلى أن التجريب يمثل في حد ذاته مدرسة ولكن مفهوما يبحث دائما عن أشكال ومكانة جديدة فإنه يسعى إلى التأسيس ، هذا بالنسبة للتجريب العربي ، بينما التجريب في البلدان الأخرى فيسعى إلى التجديد ، ويرتبط بالتغيير الذي يجري في المجتمع.

6- روجيف عساف :

يرى رائد مسرح الحكواتي أن المسرح التجريبي مهم وضروري والمسرح امتداد للحياة ويمارس الحياة وهذه الممارسة فنية ، فيها كل يوم شيء جديد ، والموقف هو الذي يقرض البحث على شكل جديد للتغيير وهذا في ذاته تجريب.[2]

7- سعد الله ونوس :

يقول سعد الله ونوس أن التجريب في أوربا محاولة لانقاد المسرح الذي يموت أو محاولة الخروج من الباب المسدود ليواجه الثقافة البرجوازية ، أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح او خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن.[3]

نظر سعد الله ونوس إلى التجريب على أنه خلق في الظروف الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الفنان المبدع .

8- حسين الروسفي:

يقول المغربي حسن اليوسفي عندما نتحدث عن التجريب فإن ثمة ثلاثة إطارات كبرى يتعين على الدارس التميز بينها .

---

[1] ليلي بن عائشة : المرجع السابق ، ص 182 .

[2] حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط 1 ، 2006 م ، ص 384 .

[3] ليلي بن عائشة : المرجع السابق ، ص 182 .

أحدها عام ، وثانيها ذو بعد إبداعي ، وثالثها بعدا ثقافيا .

إن التجريب ، بدلالته العامة ، يستعمل في الكثير من الخطابات التي لا تحظى بالضرورة مجالا معرفيا أو أدبيا أو فنيا خاصا فيصبح بالتالي مرادفا لصيغ من قبيل تجاوز المألوف ، الإثبات المختلف ، ضرب الجاهز ، الخروج عن المتداول .

أما التجريب بدلالته الإبداعية الجمالية ، فهو بمثابة معطى إبداعي أو بعبارة دقيقة هو شرط أنطولوجي لتحقيق الإبداع ، لأن الإبداع نفسه لا يسمى كذلك إلى بخلقه لنموذج ، جديد لا يستحضر بالضرورة نموذجا سابقا ، بهذا يصبح التجريب والإبداع وجهتين لعمله واحدة وكلاهما يدل على الأخر ويحمل خاصياته .

إلا أن الدلالة الثقافية للتجريب والتي تجعله إضافة نوعية إلى الإبداع ربما تبقى هي الدلالة الأنسب والأكثر ملائمة لفهم من نصطلح عليه « المسرح التجريبي » ذلك أن التجريب بتحول في إطارها ، إلى اتجاه أو حساسية جديدة أو نزعة فنية غير تقليدية ولعل هذا ما يفرض على الدارس أن يضع الدلالة الثقافية للتجريب في سياقها الفكري الملائم ألا وهو التقليد والحداثة ويصبح ، بالتالي ، أي حديث عن المسرح التجريبي لا يستقيم إلا في اقترانه بما يعرف بـ « الحداثة المسرحية ».[1]

9- **عز الدين المدني** :

يقول « التجريب العربي ليس له أية علاقة بالتجريب الأوربي والغربي ، هناك قطيعة معرفية جذرية ، قوية جدا بيننا وبين الغرب على الأقل هذا ما وقع في المغرب العربي في تونس ، وقليلا في الجزائر وفي المغرب الأقصى ، وسأتخذ ما يقدمه الطيب الصديقي في تونس نموذجا فمسرحية سيدي عبد الرحمان " المجدوب مثلا ، شكلا ومضمونا وأزياءا ، وعرضا وحوارا وعلى جميع الأصعدة ليس لها أية علاقة مرجعية بالغرب إلا في جوهر المسرح فقط ».[2]

[1] حسن يوسفي ، الصورة أفقا للتجريب في المسرح المغربي « قراءة في تجارب إخراجية جديدة » مجلة علامات ، مكناس . المغرب ، العدد 35 ، سنة 2001 م ، ص 21-22

[2] عز الدين المدني ، ندوة المسرح والتجريب ، فصول المجلة النقد الأدبي : الهيئة المصرية العامة ، العدد 1 , ربيع 1995 م من 359 .

و يقر عز الدين المدني في تعريفه للتجريب أنه لا توجد أية علاقة بين التجريب في أوربا والتجريب عن العرب تلك هي بعض المفاهيم المحددة لمفهوم التجريب في المسرح العربي ومهما يكن الأمر فإنها تصب كلها تقريبا في اتجاه واحد ومتنوع وبعيدا عن الظروف التي تواجه التجريب في المسرح العربي نؤكد شيئا واحد هو أن التجريب موجود وهذه حقيقة مؤكدة لأن الفعل التجريبي يمارس بشكل متواصل من قبل الكثير من الفرق المسرحية العربية على امتداد العالم العربي حسب نظرته .

14- أصول التجريب في المسرح العربي :

يرجع البعض ميلاد التجريب لدى العرب إلى إنتهاء الأشكال التقليدية التي كانت لا تقوى على حمل ما يود المسرحي لها أن تحمله ، ومن ثم كان لا بد من إيجاد سبل أخرى وطرق جديدة لها القدرة الكافية على التعبير بلغة الدراما عما يختلج في ذات المبدع .

بقول " هاتف الجنابي " التجريب حدث ويحدث في المسرح العالمي بعد أن استنفد المسرح العالمي الأشكال التقليدية وأراد البحث عن أشكال أخرى غير مستهلكة ".[1]

فالقضية تختلف في المسرح العربي عنه في المسرح الغربي لذلك كان المهتمون بالمسرح العربي يعملون على خلق مسرح عربي متميز عن المسرح الغربي بخصائص بغرض تأصيله ولم يكن حلم تأصيله جديدا بل كان هاجسا لكثير من المبدعين والنقاد العرب يذهب الناقد التونسي المديوني . إلى أن النزوع إلى تأصيل المسرح في العالم العربي كان يشكل هاجسا منذ القرن الماضي فطيلة العقود الثلاث الماضية كانت المحاولات تتوالى وتتكرر بالبحث عن الشكل أو القالب الذي يحتوي المسرح العربي .

قد كانت سنوات الخمسينيات ميدانا فسيحا للصراع الإيديولوجيات في ظل نمو الحركة القومية وهزيمة الاستعمار وتراجعه . ففي مصر العربية رافق إنجاز تأميم قناة السويس . نشوء الجيل الثاني من كتاب المسرح المصري مثل نعمان ، عاشور ، يوسف ، إدريس ، رشاد رشدي ، سعد الدين وهبة ، ألفريد فرج ، عبد الرحمان الشرقاوي ، صلاح عبد الصبور ولطفي الخولي وفي سورية ظهرت مع الثورة أسماء طلائع المسرح الجديد أمثال :

[1] ليلي ، بن عائشة المرجع السابق ص 132 - 183

علي عقلة عرسان ، سعد الله ونوس ومحمد الماغوط وفي الجزائر شهدت حركة استقلال ولادة رجال مسرحين وكتاب مرموقين مثل كاتب ياسين[1] .... إلخ .

فانتقلت الحركة المسرحية شيئا فشيئا بريادة الكتاب الجدد من المشكلة الاجتماعية إلى القضية الوطنية أو بتزاوجهما أحيانا . ثم ازداد الحس النقدي باتجاه التقدم الاجتماعي والتحرر الوطني مع الوعي السياسي لهؤلاء الكتاب أنفسهم فالفنان اليوم يرتبط بحياة شعبه ارتباطا وثيقا وبخاصة في حال المسرحيين العرب كما أسلفنا الذكر .

يعتبر مطلع الستينيات المحاولات الأولى لرؤية مسرح تجريبي في المسرح العربي المعاصر تلك المسرحيات التي قامت على إدراك التركيب (الشمولي) الرمزي للواقع لتقديم حقائق أكثر عمقا وشمولية.[2]

و يمكن اعتبار أراء يوسف إدريس " نحو صرح مصري " التي نشرها في مجلة الكاتب المصرية في الأعداد 34-35-36 من عام 1964 م فيوسف إدريس أعلن عن بداية البحث التجريبي في المسرح العربي عبر مقالته (نحو مسرح مصري) حاول أن يثبت فيها بكل الطرق على أن المصريين وثانيا العرب عرفوا الفن المسرحي في الماضي وهو يختلف حتما عن ذلك الذي عرفه الغرب.

فالتراث الفرجوي عند العرب الذي سماه البعض مسرحا قائما بذاته ضمن له تلك الهوية المفقودة ولعل ما قاله " يوسف إدريس " دعوة صريحة إلى التأصيل إذ قال : " إن كل مسرح مصري لا يتطور من (السام) الشعبي المصري وافد و دخيل ولا مستقبل له ، التجربة الأوربية في المسرح وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها ، وهي لا تتجاوز أن تكون شكلا (محليا) لهذا الفن العظيم فهي إذا تجربة غير ملزمة لنا لأن فن المسرح ليس له شكلا عالميا".

فالرغبة في تأصيل المسرح العربي والتي كانت وليدة الرغبة في التخلص من التبعية للآخر (الغرب) ومحاولة الانفلات والخروج من أسرة شاملة فإلى جانب دعوة " يوسف إدريس " في منتصف الستينيات من هذا القرن من خلال " نحو مسرح عربي " نجد " توفيق الحكيم " يجسد الرغبة نفسها بنظرته ورؤيته الخاصة في كتابه " قالينا المسرحي " في سنة 1967 م

[1] عبد الله أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر . قضايا ورؤى وتجارب منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . د ط 2002 ص 13.

[2] السعيد ، الورقي ، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر دار المعرفة الجامعية القاهرة د ط 2002 م ص 354.

ويرى بعض النقاد في مسرحية نعمان عاشور " الناس اللي تحت " عام 1965 م هي بداية مرحلة تجديدية في المسرح المصري وكذا محمد حسين الأعرجي في " فن التمثيل عند العرب " عام 1978 م و سعد الله ونوس " بيانات لمسرح عربي جديد " وهذا ما جعل بعض النقاد يسمي هذه المرحلة بمرحلة مسرح البحث العربي .[1]

حاول جيل آخر في السبعينيات و التمنيات من الكتاب في مصر والعالم العربي تعميق هذه التجربة الشعبية في أعمالهم الدرامية مثل :

ألفريد فرج وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي وسعد الدين وهبة و محمود دياب وغيرهم في مصر.[2]

" عبد الكريم برشيد " والطيب الصديقي في المغرب و روجيه عساف في لبنان .

وعز الدين المدني في تونس وكاتب ياسين في الجزائر ، هذه المرحلة أي مرحلة ما بعد التقليدية أو مرحلة التأصيل لم تكن التجارب المسرحية العربية فيها بمعزل عن التأثر بالآخر فقد تأثر أصحابها به إلا أننا نقر أنه لم يكن تقليدا أعمى أو نقلا ميكانيكا ولو كان الأمر كذلك لما كانت لتجاربهم قيمة وإن ما قام به هؤلاء من جهود يوضح الاستفادة من تجارب الآخرين والسعي لتأصيلها في البيئة العربية وأمام جمهورها ولذلك عادوا إلى تراهم وإلى مجتمعاتهم للبحث عن مادة جديدة ومصادر وينابيع مستقلة كل الاستقلال عن المصادر الغربية.[3]

فكان من الطبيعي أن يقود هذا البحث عن المسرح في ماضي الثقافة العربية إلى انفتاح التجريب في المسرح العربي على التراث واستدعاء أشكاله ومواده لتوظيفها في بناء مسرح عربي متميز وهكذا توجه كل المسرحين العرب في استلهام التراث وما يوفره من مواد ورموز ونستطيع القول بأن التراث قد لعب وظيفتين أساسيتين :

الأولى : يضمن التراث ملامح هوية مفقودة ومعالم إنفراد قومي لقد كان التراث ذلك الماضي الذي تنحاز إليه الذات الإبداعية لحظة عجزها فكان استلهامه الوجه الآخر للبحث عن وجود الظاهرة المسرحية عند العرب.

---

[1] هدى ، وصفي . التجريب في المسرح المصري ، فصول مجلة النقد الأدبي الهيئة المصرية العامة العدد الأول ربيع 1995 م ص .113.

[2] عبد الله ، أبو هيف ، المرجع السابق ، ص 98

[3] ليلي ، بن عائشة ، المرجع السابق ، ص 185 .

الثانية : يعوض فيها التراث غياب التراكم المسرحي العربي سواء عبد القائلين بوجود المسرح في الماضي أو عند الذين نفوا ذلك فالأوائل يعودون إليه باعتبار العديد من أشكاله كانت مسرحا قائما بذاته والآخرون يستلهمونه لأن فيه فرجات قريبة من المسرح تعبر عن هوية الإنسان العربي وإن كان المسرحيون في الغرب يعودون إلى شكسبير و موليير ..... فإن المسرحي العربي يعود إلى المداح ، السامر ، الحلايفي ... وغير ذلك .

يمكن أن نميز مستويين على الأقل لتوظيف التراث :

المستوى الأول : فيه يتم التعامل مع التراث الفرجوي الشعبي العربي ما يوفره من شخصيات فنية وأشكال يمكن استثمارها في كتابة نص مسرحي نجد هذا عند " يوسف إدريس " في مسرحية " الفرافير " وتوفيق الحكيم في مسرحية " الزمار " ، حيث استدعى الأول " الفرفور " والثاني " السامر " ويمكن استثمارها كذلك في بناء عرض مسرحي كما نجد تجربة " الطيب الصديقي " في مسرحية " سيدي عبد الرحمان المجذوب " و المرحوم عبد القادر علولة في مسرحية الأجواد " ، حيث وظف تقنية القوال الجزائري .

لقد اعتمد التراث الفرجوي أساسا على التناقل الشفوي من جهة وعلى بعض أشكاله التي استمرت حاضرة في بعض الساحات الشهيرة مثل ساحة جامع الفنا بمراكش لكن العائق الأساسي أمام استثمار هذا التراث تمثل في حصره في النصوص المسرحية أما استثماره في العروض المسرحية فقد كان يتم في مسرح منغلق يستجيب لمواصفات القاعة الإيطالية وهكذا خلق نوعا من التعارض بين ما يتطلبه بعض أشكاله من فضاء رحب وبين الحدود الضيقة للقاعة الإيطالية .

المستوى الثاني : استلهام التراث المكتوب بقصصه ورمزه سواء كان تراثا شعبيا مثل : " ألف ليلة و ليلة " التي نهل منها أغلب رواد التجريب أو كان تراثا رسميا يتيح قراءة جديدة للتاريخ في ضوء مشكلات العصر الحاضرة كما فعل " عز الدين " في مسرحيته " ديوان ازنج " حين تناول " ثورة الزنج " وفق معطيات جديدة من الحاضر .[1]

كان أستلهام التراث جامعاً بين كل المحاولات التجريبية في المسرح العربي رغم الاختلاف فيما بينها ويمكن أن نحدد نقطتين التقت أغلب التجارب المسرحية العربية عندهما.

[1] سعيد ، الناجي ، المرجع السابق ، ص . 104 . 17

1- تأسيس مسرح عربي متميز ينفصل عن المسرح الغربي وقد لعب التراث دورا مهما لهذا التأسيس باعتباره ضامن الاختلاف والانفراد القومي ومن هنا احتل نفس الأهمية ولعب نفس الدور في كل التجارب .

2- وصل الخطاب المسرحي بخطاب سياسي يحاول امتلاك أسباب الانهيار الشامل للأمة العربية ، ويحقق التواصل مع الجماهير في الأفق تغير سياسي يعبد للإنسان العربي كرامته وموقعه في التاريخ لقد كان الإنجاز الأساسي للتجارب العربية هو استعادة التراث واستدعاؤه ليسد ثغرات بقيت مفتوحة في جسد المسرح العربي تمثلت تلك الثغرات في غياب الظاهرة المسرحية في القديم وفي ضياع هوية يبحث عنها الجميع ، وفي عجز عن قبول الواقع وعن تعبيره في نفس الوقت بقيت هذه الاستعادة خاضعة لنفس التمزق بين الذات الآخر بين الماضي المجيد والحاضر ، المقيت إنها إزدواجية إطار مرجعي عربي ماضوي وإطار مرجعي أوربي تهيمن عليه روح التحديث التي يعتبرها " عبد الله غلوم " لا تتفق مع العقل التجريبي على المسرح وهذا يعني أن توظيف التراث أو تأصيل المسرح عبر التراث على وجه التحديد لم يفرز تلك المعايرة التي بحت عنها المسرحيون العرب.[1]

فالمسرحيون العرب كتابا ومخرجين استعادوا التراث لصناعة الفرجة المسرحية . وهذا ما لمسناه في المسرح التونسي وبالخصوص مسرح عز الدين المدني ومن هذا المنطلق نقوم بطرح السؤال :

ما هي الطريقة التي اتبعها عز الدين المدني في استلهام التراث ؟.

[1] سعيد ، الناجي ، المرجع السابق ، ص 104 ، 105

الفصل الأول
عز الدين المدني
و التراث

1) عز الدين المدني والتراث :

أ- استلهام التراث في المسرح التونسي :

لا شك أن تراث أمة هو مجموعة الخبرات التي أنجزتها أو اكتسبتها عبر تاريخها في جميع مجالات الحياة المادية والروحية ، ومن ثم فالتراث هو التاريخ واللغة والدين ، التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها فهو ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف ، بل هو اعتراف بوجود ، واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي بكيانها وموقعها في العالم ، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ " إن أمة بلا تراث أمة بلا جذور " بل هي أمة بلا مستقبل لأن الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة لتعطي ثمارها وتضيء بنورها في الإنسانية جمعاء والأمة التي لا تصون تراثها وتستفيد منه في جميع مجالات الحياة أمة تابعة.[1]

تجسد ذلك في المسرح التونسي الذي كان مرتكزا عليه ارتكازا كثيرا منذ البدايات تأليفا أو اقتباسا أو ترجمة ، وكانت جل مسرحياته باللغة العربية الفصحى في شكل كلاسيكي مفتقرة إلى روح التجديد ، وهذا طبيعي لأن المسرح العربي كله شب وترعرع معتمدا على التراث.[2] تنوع استلهام التراث من كاتب إلى أخر ومن مسرحية إلى أخرى فمنهم من وظف التاريخ ومنهم من وظف الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو عملا أدبيا شهيرا وغير ذلك ، وقد بدأت هذه المحاولة عام 1968 م بتأريخ الدكتور علي الراعي في قوله " في هذه السنة أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفطنون إلى أهمية استخدام مأثورات الشعب في موضوعات لمسرحية يرجى أن يجدب ومن ثم قال كل من سمير العيادي ومحمد أرناءوط ومحمد رجاء فرحات بإعداد مسرحية شعبية على أساس إحدى القصص التي وردت في كتاب لعز الدين المدني بعنوان " خرفات " وهي رأس الغول.[3]

ولقد عرف المسرح التونسي مسرحيين كثر اعتمدوا على التراث في مسرحياتهم أمثال " الحبيب بولعراس ، سمير العيادي وسنخص بالدراسة المسرحي الكبير عز الدين المدني .

---

[1] أحسن مزدور ، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية ، مكتبة الآداب القاهرة ، د طل ، ص 17 .

[2] محمد بن رجب ، توجيهات المسرح التونسي البدايات والمشهد الحالي الحياة الثقافية تونس ديسمبر 2007 ، العدد 188 ، ص 151 .

[3] المرجع نفسه ، ص 152

توظيف التراث في مسرح عز الدين المدني :

1- مفهوم التوظيف :

التوظيف نوع من أنواع التناص يحدث بصورة مقصودة وواعية ونستخدم فيه مواد التراث لنقل رويء وأفكار معاصرة ، و لا يعد ناضجا ما لم تحمل الموضوعات التراثية أبعادا معاصرة . و توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر فيه محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطاله التغيير.[1]

ويعني أيضا الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها بروئ فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية ، والمتح من أشكالها فنيا وجماليا . وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرئيا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج ، فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتأليف.[2]

إن عملية التوظيف تتعلق بالمبدع و طريقته في التعامل مع التراث هي التي تحدد نجاحها أو إخفاقها ، وكلما تفاعل المبدع مع النص التراثي ازداد قدرة على تحميله روئ وأفكار معاصرة .

2- تعريف التراث :

أ) **لغة** : يرجع أصل كلمة تراث في المعاجم العربية إلى مادة ورث الوارث وهي صفة من صفات الله عز وجل وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم و الله عز وجل يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين.[3]

وقوله عز وجل " أولئك هم الوارثون الذين يرثون الفردوس ".[4]

وقال أبو زيد : ورث فلان أباه وراثة ميراث ، وأورث الرجل ولده مالا إيرانا حسنا.[5]

---

[1] حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح . دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية سورية دمشق ، ط 1 ، 2000 م ، ص 41 .

[2] المرجع نفسه ، ص 41 .

[3] ابن منظور : لسان العرب- دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، المجلد 2 ، مادة ورث ، ط 1 ، د.ت ص 226 .

[4] القرآن الكريم ، سورة المؤمنون ، الآيتان 10-11 .

[5] ابن منظور : المرجع نفسه ، ص 227

وقال تعالي : إخبارا عن زكرياء ودعائه إياه فهب لي من لدنك ولي يرثني ويرث من آل يعقوب.[1]

أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي ، ويرث من آل يعقوب النبوة ولا يجوز أن يكون خاف أن يرثه أمر باؤه المال .

والورث والإرث والتراث والميراث ما ورث وقيل :

الورث والميراث في المال والإرث في الحسب .

وحدية الدعاء أيضا وإليك مابي ولك تراثي .

التراث : ما يخلفه الرجل لورثته .

وانشد الخطيئة في قوله فإنك عز حديث ، لهم إرث مجد لم تخنه روافده.[2]

ومن خلال دراستنا للمعني اللغوي أن كلمة تراث كل ما تركه الأجداد والآباء للأبناء والأحفاد من تراث مادي ولفظي ومعنوي ومن عادات وتقاليد ومعتقدات وحرف وهو بمثابة إرث ثقافي وعلى الأجيال التي تأتي فيما بعد الحفاظ عليه من الزوال والاندثار في دائرة النسيان .

ب) اصطلاحا :

كلمة تراث في المعنى الاصطلاحي : المورث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي الرسمي اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي.[3]

فالتراث في المعنى الاصطلاحي هو بمثابة كل ما يصلنا من سبقنا من الأجيال من المكتوب والمروي من مادي ومعنوي ، إما باللغة الفصيحة أو العامية ، كل هذا يكون تحت عنوان واحد هو التراث ، كما يمثل أيضا : أنماط من وعي الإنسان ... ومراحل من واقعة ووجوده الفردي والاجتماعي خلال التاريخ ، ويعبر عن الذات ... وتجربتها ويعطيها مميزاتها ويذكر بوجودها ويبرز ملامح شخصيتها وأصالتها الذاتية ، ويحدد منظورها القومي الخاص ، وهو

[1] القرآن الكريم سورة مريم ، الآيتان 5- 6

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، ص 228

[3] محمد رياض وثار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العربي دمشق ، 2002 ، ص 21

بهذا ملك الأمة وجزء من وجدانها به ، يستطيع الباحث التعرف على التغيرات التي طرأت عليها وإلى الشروط التي يمكن أن تصنع فيها تاريخها أو تستمر فيصنعه.[1]

فالتراث يعرفنا بعادات الأجيال السابقة المرتبطة مثلا بالأفراح والأحزان كما يكشف لنا عن عادات وتقاليد الأمم التي سبقتنا من الفنون والحرف التقليدية التي تورث أبا عن جد وكذلك التعرف على الصناعات والمنتوجات وغيرها من الأدوات ، و التراث كذلك هو تاريخ الأمم الذي يعبر عن أصالتها ووجودها وهو ملك لجميع الناس يمكننا من معرفة الشعوب السابقة ويساعد على الاستمرار في وصنع هذا التاريخ وهناك من يرى بأنه :

كل ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل.[2]

3- توظيف التراث في مسرح عز الدين المدني :

يعتبر عز الدين المدني من أشهر الكتاب المسرحيين الذين استوحوا تاريخ العرب الإسلامي " واستلهامه للتراث المكتوب بقصصه ورموزه واعتبره مرجعا أساسيا في مساره المسرحي سواء كان ذلك تراثا شعبيا مثل : ألف ليلة وليلة .

أو كان تراثا رسميا يتيح قراءة جديدة للتاريخ في ضوء مشكلة العصر الحاضر و هذا ما فعله الكاتب في مسرحية " ديوان الزنج " التي تناولها وفق معطيات جديدة من الحاضر.[3]

إن التاريخ هو أحد أهم المصادر الأساسية والفنية للكتابة الدرامية وفيه يجمع بين الحاضر والماضي ويصوغه صياغة فنية قوامها عناصر المسرح ولغته وتقاليده.[4]

لأنه المنبع الذي يستمد من الشعوب استمرارية الحياة ومواكبة روح العصر فهو حي في ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، وكان يكتب من روئ واضحة يرى فيها أن التاريخ العربي الإسلامي كتاريخ الشعوب الأخرى عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط ولكنه ليس عربيا بالاهتمامات.[5]

---

[1] غالي شكري ، التراث و الثورة ، دار الطليعة والطباعة والنشر بيروت ، ط 2 1979 ، ص 121

[2] موقع الانترنت www.mafhoum.com

[3] سعيد الناجي ، التجريب في المسرح ، التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي ، مطبعة دار النشر المغربية الدار البيضاء ، ط 1 1998 ، ص 104- 105 .

[4] محمود إسماعيل بدر ، استلهام التاريخ في المسرح ، المادة التاريخية بين الأصالة والمعاصرة الرافد تقنيات المسرح ، دار الثقافة و الإعلام الشارقة ، مارس 2001 ، العدد 43 ، ص 21 .

[5] محمد بن رجب ، توجهات المسرح التونسي البدايات و المشهد الحالي ، الحياة الثقافية تونس ديسمبر 2007 ، العدد 188 ، ص 152 .

فهو جراح تحملها الذوات الفردية والجماعية بخائني أوطانهم وباعة شعوبهم كل هذا نلمسه في مسرحية عز الدين المدني وهي تبني التراث والتاريخ بناء إبداعيا لا تخلص ممكنات التعبير الفني والجمالي وتقنيات التشخيص المسرحي من نظرته العميقة والثاقبة.[1]

ويعبر المدني عن هذا بقوله **" نعم جعلت التراث مرجعا أساسيا وجوهريا ، ذلك أن التراث الذي أجدده دائما ليس سكونيا كأنه تركة الأموات ، بل هو شيء نابض بالحياة لأننا نعايشه وهو يعايشنا وهو لا ينكرنا ونحن لا ننكره لأن الزمان بعده متوفر فيه : الماضي والحاضر والمستقبل وهو يعلمنا أن لا ننسخ الجاحظ وأن لا نقلده بل أن نواصل سيره على دربنا نحن".**[2]

فهو يعتبر التراث كونه قضية الماضي لذاته أو كونها إسقاطا للماضي على الحاضر ، باعتباره ذاكرة الأجيال فهو يجسد ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، فأعماله المستمدة من التاريخ والتراث موسومة بر ة بروح التجديد و الإبداع مثل : **ديوان الزنج ، صاحب الحمار ، الغفران .**

حيث عاد المدني إلى التراث وغير فيه وأخرجه من المجلدات ورفوف المكتبات والمتاحف مرة ، ومن دائرة النسيان والإهمال مرة أخرى إلى عالم الإبداع فاعطى لهذا التراث حياة جديدة على المسرح مليئة بالحركة والحيوية ، فقربنا من الزنج وثورتهم وحركاتهم التحريرية مدافعين عن التقدم ومناضلين ضد الاستعمار والتهميش والعنصرية ، فقد استلهم التراث في العديد من أعماله الإبداعية **(ثورة الزنج)** من هذا كان لزاما عليه أن يتقبل هذه المادة التراثية ويتفهمها ويصوغها صياغة فنية تتعايش مع حساسيته ومشاغله وهمومه الآنية منها وغير الآنية . كما تتماشى مع مستلزمات التعبير الفني الذي اختاره ، حيث تختلف نظراته إلى التراث التي تحددها طريقة التعامل ونوع المعالجة التي يخصصها بها .

فقد لقي بهذا العمل تجاوبا ورفضا من قبل العديد من النقاد الذين أعجبوا به وبمسرحه الذي يحمل مشاغل والمشاكل التي يمر بها الفرد ، أما الرافضون له فرؤوا أنه يكثر الحديث عن الماضي بلغة الحاضر فهم يريدون منه أن يتحول حديثه عما يجري في الحاضر وبلغة

[1] أحمد عز الدين التازي ، الأقنعة في مسرح عز الدين المدني ، المرجع السابق ، ص 152 .
[2] حوار ماجة السامرائي ، الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني ، المرجع السابق ، ص 150 .

الحاضر . وباللهجة العامية التي لا تناسب مقام هذا المسرح التراثي الذي كتب باللغة العربية الفصحى التي من الممكن أن تمنح عمله الإبداعي طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها .

لأن معطيات التراث لها كثير من التقديس والتبجيل في نفوس الأمة ، والكاتب المسرحي عندما يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها[1].

ومن هنا نقول إن المسرح التراثي هو مسرح يستلقى موضوعاته من الماضي لكي يتحدث بالأساس عن الحاضر وبين ذلك الماضي وهذا الحاضر ينتصب جسر التراث باعتباره وسيطا يربط الصلة بين العالمين البعيدين ، وبالرغم من اختلاف الزمنين فإنهما يشتركان في نوعية القضايا المطروحة حاضرا والقضايا التي طرحت في الزمن الغابر .

فما هي علاقته بالتاريخ ؟ فالتراث هو امتداد لخطة التاريخ وتمددها إلى اللحظة الحاضرة وإلى مقتضيات وحاجيات العصر الحاضر .

فقد تعامل المدني مع التاريخ بانتقاء الحدث التاريخي الذي يصور فيه شخصياته التاريخية في عمله المسرحي " ثورة الزنج " إذ أنه حذف كل الصفات البشعة التي ألحقها بها المؤرخون الذين صورهم كالشياطين عابتين بالقواعد الأخلاقية والقيم الإنسانية لهم إلا إشباع رغباتهم الجنسية وغرائزهم كالحيوانات هدفهم في ذلك تحرير الإنسان الإفريقي من العبودية.

ومن جهة أخرى ركز المدني على الجوانب الإيجابية لهذه الشخصيات الإنسانية التي استقاها من سلبيات زعماء حركات التحرر ، سواء في العالم الثالث أو العالم العربي ، كإتصافاتهم بحب الزعامة وتحديد الحريات والتنكر للمبادئ والتشبث بالسلطة وغيرها ، حيث طابقت تلك الصفات بشخصية **" علي بن محمد "** في محاولة منه إعطاؤها بعدا إنسانيا وحشرها في أحداث تضفي على المسرحية بعدها الدرامي وجمالية خطابها المسرحي ، كما أنه غلب على مسرحه الجانب السياسي ، عند استعماله الكير من المصطلحات السياسية مثل : كلمة **رفيق : الاشتراكية ، النضال ، الاستقلال ، الاستغلال ، ..إلخ** ، كما أنه لم يكتف بتصوير شخصيات

[1] محمد عبازة ، المرجع السابق ، 104.

قريبة من أفكاره في مسرحه بل تصرف في أحداثها بالحذف والإضافة . وخلق حالات تاريخية من شأنها أن تساهم في تعميق البعد الدرامي للمسرحية مثل علاقة العاشق التي أوجدها بين **علي بن محمد وريحانة[1].**

أ- إن استلهام المدني للمادة التراثية ، وتجسيدها في أعماله الإبداعية أمر يقتضي عليه أن يتفهم هذه المادة ويصوغها صياغة فنية تتماشى مع مشاغله وهمومه .

طريقة التعامل : فكيف تعامل المدني معها ؟

لم يكن تعامل المدني مع المادة التراثية المستمدة من التاريخ المدون أحداثا وشخصيات أمرا اعتباطيا وعشوائيا بل كان يرى أنها تتضمن فنيين أساسيين وهما : فنية التزامن ، وفنية التركيب (البناء).

فنية التزامن : هذه الفنية لا تعتبر احترام التتابع الزماني أمرا ضروريا ، بل أنها تعتمد أساسا على المعايشة بين زمانين أو أكثر في آن واحد ، الشيء الذي يعطي الحدث الوارد دلالات متعددة ويعطي للشخصية أكثر من وجه ، ويجعل العلاقة بالمتفرج والقارئ بعيدة عن البساطة . ويمكن تصنيفها في نظره إلى صنفين كبيرين هما.[2]

أ) التزامن بين ماض وماض .

ب) التزامن بين ماض وحاضر .

أ- التزامن بين ماض وماض :

ويمثل هذا التزامن في عدم تقيد الكاتب الفارق الزماني للحدث في المسرحية الواحدة والمسرحيات المختلفة فيجعلها في حدث موحد بالرغم من تباعده الزماني من وجهة نظر تاريخية .

فهذا " علي بن محمد " في مسرحية " ديوان الزنج " يعلق على مقترح أحد أعضاء مجلس الثورة فيتكلم في شيء من التنبؤ بثورات لم تتم.[3]

---

[1] أحمد عزالدين التازي : المرجع نفسه ، ص102-103.

[2] محمد عبازة ، المرجع السابق ، ص 99 .

[3] محمد المديوني ، مسرح عز الدين المدني والتراث ، المؤسسة الجامعية لدراسات ، دار السحر ط 1 ، 1412 هـ - 1992 ، ص .53

فإن نظرة المدني للمادة التراثية من خلال الماضي نظرة مجملة تتضمن كتلتين تقابل الواحدة منها الأخرى ، وهي كتلة الماضي / التحول المتكونة من مختلف الانتفاضات و الثورات التي عملت على التغيير فهذا " أبو يزيد " وأكتب كذلك إلى **" علي بن محمد "** صاحب الزنج وحثه على قتال بني العباس وعلى فتح بغداد وأخذ البصرة ، و غزو الموصل والأهواز وقل له : **تمسك أنت بما أنعم الله عليك في الشرق من التأييد ، فإن متمسك بما أسبغ الله علي بالمغرب.**

وكتلة التبات التي تعبر عن كل مقابلة ومواجهة لكل محاولة وتغيير مثلا : **حلاج الحرية (الزنج) هل تريد أن أصلح ذات البين بينك و بين قائد البابكيين ؟ إذا قبلت وجهني رسولا إليه.....**[1]

إن هذا النوع من التزامن يدعوا المتلقي إلى التفكر في الحركات الثورية ومحاولات تغييرها . وبالتالي تدفع به إلى الاندماج ضمن إحدى الكتلتين التي تحمله المشاركة في القضية كما تحرمه من رفاهة التلقي ومن هنا يتحدد لنا النوع الثاني من التزامن وهو التزامن بين الماضي والحاضر .

ب- <u>التزامن بين حاضر وماض :</u>

يجمع المدني في هذه الفنية بين الماضي والحاضر ، حيث نجد زمان وقوع الحدث وتاريخه ومكانه مكتوبا إما على لوحات مثل في مسرحية **" ثورة صاحب الحمار " على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها " أمام المهدية سنة 945 - 334 هـ).**

وإما أن ينتقيه من كتب التاريخ مثلما كان في مسرحية " الزنج "

" يأيها الناس أنصتوا يرحمكم الله : كان خروج صاحب الزنج في يوم لأربع أيام- بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين " .

وبالرغم من أنه استخدم قرائن تتماشى مع عصره إلا أن مدلولها قديم مثل " مجلس الثورة " في مسرحية الزنج .

[1] محمد عبازة : المرجع السابق ، ص 54 .

أما النوع الثاني استخدامه لعبارات وتعابير تتماشى مع الحاضر وذلك في عبارات قديمة وظفت في بعض المسرحيات بدلالات عصرية من الصعب تصورها في عصور ماضية مثل : اسم **" رفيق "** وهو الاسم الذي كان من ضمن الأسماء في مجلس الثورة .

كما اعتمد نوع أخر من اقتناءه للمصطلحات والتعابير التي لا تدل على زمان وقوع الحدث في المسرحية التاريخية مثلما حدث ي بداية المسرحيات بين شيوخ القبائل البربرية المتحالفة أبي يزيد الخارجي حول الثورة وزعيمها وما ينتظرهم مثل .

- شبح قبيلة هوارة **: لم نفز بعد** .
- شبح قبيلة زنا تة **: والرجل قد توج نفسه ملكا.**[1]

وخلاصة القول : فمن خلال هذه المعطيات يتضح لنا أن توظيف المدني لقضايا الحاضر لا تزيح عنه استخدام مصطلحات الماضي وجعلها شمعة تضيء الحاضر ، فاجتماعهما قد حققا نوعا من الاندماج والتعايش الذي ولد الغموض في أذهان بعض القراء والمتفرجين ، فمن خلال هذه الفنية تمكن المدني من استخدام مصطلحات بعيدة عن وقوع الحدث التاريخي لكنه حقق مصداقية في توظيفه للشخصيات والأحداث .

ج- التركيب والبناء :

ويقصد به إضافة توظيفات ودلالات مختلفة عن سابقتها ولا يتم ذلك نتيجة الحوار وإنما بإجراء تحويرات داخلية تمس جوهر العنصر الذي استخدم فيه الحوار.

وتمر مرحلة التركيب بانتقاء المادة وتفكيكها ثم إعادة بنائها من جديد .

وهذا ما سنستدرجه في مسرحية " ديوان الزنج ".[2]

محاولة تأسيس كتاب مسرحية عربية :

إن الفنان الحديث يلقي بنفسه في أحضان الماضي لأنه يحتاج إلى التاريخ باعتباره المخزن الذي شكل مرضى تجربہ يحفظ فيه كل موروث ثقافي وسياسي وتاريخي .

هذا المخزون المتوارث من قبل الآباء والأجداد والمتمثل في القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد . سواء كانت هذه القيم مدونة أو مكتسبة أو متوارثة فهو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به

[1] محمد المديوني ، المرجع السابق من 57،58

[2] محمد المديوني : مرجع السابق ص 65 .

بحيث يفقد كيانه وهويته إذا ابتعد عنه[1] .لذلك وجب النظر إليه بنظرة معاصرة حتى يكتسب دلالات جديدة تعبر عن الواقع ، فهو مصدر لكل عمل إبداعي جديد والمشكلة تكمن في كيفية توظيفه من أجل حمل رؤية مستقبلية وتجليات مسرحية نحو التقدم والتجدد.

فقد تم توظيفه من قبل بعض المسرحين العرب وذلك من أجل الافتخار بمأثرهم وتاريخهم من جهة ، وكذا التمسك بالهوية القومية العربية من جهة ثانية .

تم ذلك عبر مستويين : المستوى الأول تم فيه التعامل مع التراث الفرجوي الشعبي العربي بكل ما يحمله من شخصيات فنية ، حيث غلب حصره في كتابة النصوص المسرحية مثلما فعل يوسف إدريس في مسرحيته الفرافير أكثر من استعماله في العروض المسرحية .

أما المستوى الثاني فتمثل في استلهام للتراث المكتوب مثل ألف ليلة وليلة أو الرسمي كما فعل المدني في ثورة الزنج.[2]

والالتحاق بموكب الحضارة و لتحقيق نوع من التقدمية في مختلف الأعمال الإبداعية المسرحية وجب على الكاتب المسرحي أن يخترق زمن الماضي . من أجل الوصول إلى الحداثة ومواكبة روح التجديد الذي هو مرتبط بالإبداع ، بل هو جزء لا يتجزأ منه .

وكذا محاولة التخلص من قبضة المستعمر الأجنبي الذي حاول أن يطمس الشخصية العربية ، من هنا كان لزاما على الكاتب المسرحي أن يتمسك بشخصية العربية أمام المستعمر من أجل التخلص من التبعية الثقافية وتحقيق نوع من الحرية لبعض الفنانين العرب في ممارسة إبداعاتهم التي لا تمد بأي صلة للأشكال الغربية - فمن تلك التجارب نذكر تجربة نور الشريف في عمله **" محاكمة الكاهن "** و الذي هو من إخراجه وتجربة **" شهرزاد " لـ " توفيق الحكيم "** كل هذه التجارب تحمل في طياتها صبغة الحداثة وتضع المسرح العربي في قلب المعاصرة.[3]

---

[1] سيد علي إسماعيل : اثر التراث العربي في المسرح المعاصر ، دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، ص 39-40 .

[2] سعيد الناجي ، المرجع الساق ، 104 .

[3] هدي وصفي ، التجريب في المسرح المصري ، مجلة النقد الأدبي فصول المسرح و التجريب ج 2 دار النشر الهيئة المصرية ، العدد 1 ، 1995 ، ص 119 .

كمـا أنـنا نجد تجارب أخرى بقيت جذورها ممتدة من عمق المسرح الغربي فحققت بذلك فشل ، سببه غفلة بعض النقاد العرب عن الأشكال الفنية لعدم فهمهم لها وتوجههم إلى النقد الإيديولوجي .

لكن سرعان ما تداركوا هذا السهو ببروز حركات فنية في المشرق العربي والمغرب ، تسعى لوضع الشكل الفني ولعل أهم من أهتم بذلك هو المولعون بالكتابة المسرحية الذين وجدوا في مختلف التجمعات الاحتفالية التراثية منطلق لتأسيس مسرح عربي متميز فانطلقوا لتحقيق هذا الغرض من حفلات الذكر ومختلف التظاهرات الشعبية الثقافية التي كانت تمارس في عدد من بلدان المغرب العربي مثل **" سلطان الطلبة ، الحكواتي ، المداح ، الكراكوز "** ومن هنا اقتنع العرب بأن لهم شكلا مسرحيا.[1]

نحاول اكتشاف هذا من خلال مسرحيات المدني و مختلف أعماله الإبداعية ، والتي وظف فيها كل ما يتعلق بماضيه ، حيث بناها على التراث والتاريخ بناءا إبداعيا لا تخلصه ممكنات التعبير الفني والجماعي وتقنيات التشخيص المسرحي من نظرته العميقة و الثاقبة.

فهاجس التاريخ جعله ملحا في إبداعاته ، لا من أجل استعادته ولكن ليطبعه بالدلالات و المعاني التي تجعله مفيدا في فهم الحاضر.

- تظهر أعماله من خلال كتابه " الأدب التجريبي " ومن خلال بعض المقدمات التي كتبها لأعماله يصوغ فيها جملة من المفاهيم تحمل معنى الحداثة وتحديث الكتابة . ومن خلالها يسعى إلى تقديم مسرح عربي حديث مادته الأولية من صميم التاريخ والتراث العربيين ، ورؤيته لهذه المادة وصياغته لها رؤية معاصرة.[2]

من هنا يطرح السؤال : **هل يعقل أن يفرط المبدع المسرحي في ذاته – و تراثه ؟**

يظهر ذلك النوع من الشكل الجديد في إبداعات المدني من خلال كتاباته المسرحية التي تميزت بنوع من الخصوصية تعلقت في كيفية كتابة النص باعتباره أساس كل عرض مسرحي لأن النص هو الذي تتفتق رموز ودلالات تساهم في القراءة الإخراجية وتساعد المخرج في تحقيق هدفه في العرض.[3]

---

[1] محمد المديوني ، المرجع السابق ، ص 111 .
[2] محمد بن رجب ، المرجع السابق ، ص 60 .
[3] صبري عبد العزيز ، التجريب في تشكيل الفراغ المسرحي ، المرجع السابق ، ص 223 .

تجسدت تلك الخصوصية في أعمله المسرحية ، حيث جعلها خيالية من الحوار . فيه يقول المدني في المقدمة التي كتبها لعملة **" ثورة الزنج "** ، وهي بعنوان **" نحو كتابة مسرحية عربية حديثة " النص المسرحي لا يشتمل بالضرورة على الحوار إذ كل نص هو نص مسرحي بصورة مبدئية.**[1]

والنص المسرحي في رأيه انفتاح على الثقافات والحضارات ، فهو **" رباط بالكون ومد ومستوى وكذا هو اختراق الثابت في التاريخ والتراث من أجل جعله متحولا يرى في ذلك أنه من لا يضع في حسابه الخرق لا يكتب النص المسرحي ".**[2]

ومن هنا فإن الجديد الذي أتى به عز الدين المدني في كتابه للمسرحية هو مساهمة ديناميكية في ردم للهوة التي يمكن أن تقوم بين الأصالة والمعاصرة ردم ممكن من أجل الاقتراب من معاصرة ممكنة .

ونلاحظ أن كتاباته تتميز بإختلالات تقع في تواريخ متباينة على المستوى التاريخي والجغرافي نبني تلك الاختلالات على البناء النصي المسرحي ، الشاهد على الوقائع ومن جهة أخرى فهو ليس منظرا لتلك الاختلالات التي عرفها التاريخ العربي.[3]

ما يميز تجربته المسرحية أيضا هو توظيفه ثنايا الحوار المسرحي ، أو هي نفسها تتحول إلى نصوص يؤديها الممثلون على شكل حوار وكذا احتفاء أعماله بالأشعار المبثوثة فيها ، وبالنصوص التاريخية التي تقدم بها هذه الأعمال ، وأحينا بنزعة سخرية تقلب الأوضاع وتغيير الواقف.

- كما نلاحظ اهتمامه بجعل الحيوانات والأشياء شخصيات في مسرحه ناطقة ومتحركة ولها أدوار إلى جانب الشخصيات الأخرى تجسد ذلك في " الخيل " في مسرحية قرطاج ، و " ساق " في مسرحية مولاي الحسن الحفصي و شخصياته تحمل في طياتها جراح الذات وإيراح التاريخ وهو أيضا مهندس لفضاء الخشبة وكذا مخرج لأعماله.[4]

---

[1] عز الدين التازي ، المرجع السابق ، ص 61

[2] سيد علي إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 51 .

[3] محمد المديوني ، المرجع السابق ، ص 62 .

[4] سعيد الناجي ، المرجع السابق ص 111 .

فهو دعا المسرحين العرب إلى الابتعاد عن جانب الفنيات والأشكال والاتجاهات التي رافقت النوع في المسرح الغربي . وذلك بالبحث في التراث الإسلامي العربي عن كل ما يعوض تلك الفنيات.

- تجلى ذلك في بعض المظاهر التي اتبعها في تسمية مسرحياته بتسميات جديدة بعيدة عن مصطلح المسرحية كما هو معروف لدى الغرب واكتفى باستعمالها كصيغة لعبارات تراثية تتغير من أثر لآخر جاء ذلك في تسمية بعض الآثار كما يلي :

عنوان الأثر	التسمية النوعية
ثورة صاحب الحمار	مسرحية شبه تاريخية
الزنج	ديوان مسرحي
الحلاج	رحلة مسرحية
الغفران	رسالة مسرحية
مولاي السلطان الحسن الحفصي	ألوان تاريخية في مسرحية الشعب

[1]

فنلاحظ أن تسمية الأثر الخامس (**ألوان تاريخية**) فهي تحمل دلالات مختلفة تستعمل لتعبير عن فنون من التعبير والإنشاء العربيين . أما تسمية أثر (**الديوان**) فهو يدل عن التعبير عن التراث وكذا ما يفيد (**مجتمع الصحف**) ، أو الكتاب الذي تجمع فيه الأشعار والأخبار أو الأسماء أو المكان الذي يجتمع فيه لفصل الدعاوي وهذا الأثر يتماشي أيضا مع التسمية التي أطلقها على المثال الثاني (**الزنج**) الذي سماه بالديوان إذ تفيد التسمية مكان الاجتماع في قضايا دولة الزنج . ونجد تسمية الرحلة في الأثر الرابع (**الغفران**) تتماشى مع طبيعة الحلاج الرحالة . ويدل أيضا على أدب الرحلات .

أما مصطلح الرسالة (المسرحية) فيذكرنا بادب الرسائل .

[1] محمد المديوني ، المرجع السابق ، ص 112-113

زيادة عن التسميات النوعية بحث عز الدين المدني عن تسميات للوحدات المكونة للأثر المسرحي اقتبسها من التراث و يمكن إيضاح دلك فيما يلي :

عنوان الأثر	التسمية النوعية	الوحدات الداخلية	
		كبرى	صغري
ثورة صاحب الحمار	مسرحية شبه تاريخية	الطور (طوران)	الحركة (6 حركات في كل طور)
الزنج	ديوان مسرحي	الركح (3 أركاح)	فصل (فصلان في الركح الأول) طور (طوران في الركح الثاني) (طوران في الركح الثالث)
الحلاج	رحلة مسرحية	المرحلة عددها 9 المحطة عددها 8	لا شيء

[1]

و مهما اختلفت التسميات التي أطلقها الكاتب على الوحدات الداخلية لأثاره فلقد حرص على أن تستجيب على المنطلق الداخلي الذي يحتكم غليه الأثر و أن تكمل التسمية النوعية التي أطلقها على الأثر.

و من هنا سنقوم بالدراسة و التحليل لمسرحية **"ديوان الزنج".**

[1] محمد المديوني ، المرجع السابق ، ص115.

الفصل الأول
التجريب في دراما ديوان الزنج

قراءة في المسرحية :

1- المادة التاريخية المعتمدة في المسرحية :

أخذ عز الدين المدني مادة ثورة الزنج من التاريخ العربي الإسلامي باعتماده على الثورات والانتفاضات التي جرت في العصر العباسي بقيادة علي بن محمد في 15 شوال 225 هـ ضد الخلافة العباسية . وقد ألحق الزنج خلالها بالجيش العباسي المكون من المرتزقة الأتراك هزائم شنيعة إذ استولوا على مجموعة البلدان الهامة مثل مدينة " الأبلة " ، حيث يوجد ميناء تجاري كبير " وعبادان " و " الأهواز " بل ودخلوا مدينة البصرة سنة 257 هـ واستباحوها لمدة ثلاثة أيام انتقاما من أسيادهم السابقين : كبار التجار والإقطاعيين ، وقاموا ببناء مدينة المختارة التي اتخذوها عاصمة لدولتهم التي كانت لها عملتها الخاصة مند سنة 261 هـ .

كما بنو مدينتي المنيعة والمنصورة وكانت مهمتهم استصلاح أراضي الإقطاعيين ، وذلك بتجفيف المستنقعات وكسح طبقات الملح المتراكمة عليها المتأتية من حركة المد في ماء الخليج الذي كان يملأ مجاري الأودية والأنهار التي تصب فيه .

أما قائدهم علي بن محمد فكان رجلا مناهضا للحكم العباسي ، كون أتباعا كثيرين لعبوا دورا كبيرا في الدعوة له واستنفار زنج البصرة إلى الثورة ضد الخلافة العباسية وقد وقعت بالفعل والتف حولها الزنج فلم ينته أمرهم إلا بمقتل علي بن محمد سنة 270 هـ وسقوط مدينتهم المختارة .

- **مبررات اختيار تاريخ الزنج :**

لجأ عز الدين المدني إلى هذه المادة لأنها تحمل في طياتها أبعاد ورؤى وإيديولوجيا العالم المعاصر .

هذه الدلالات التي وظفها في مسرحية " ثورة الزنج " تحيل في قراءة الأحداث ، وقراءة أوضاع الثورات التي عرفتها بلدان العالم الثالث ، والتي تحررت من الاستعمار التقليدي ووقوعها في الاستعمار الجديد بكل مظاهر غزوة الثقافي و التكنولوجي وتطويقه لهذه البلدان بالمديونية ، حيث لم يبق منها إلا أفكار لا تتجسد على الواقع .

" فثورة الزنج " قامت لنصرة الفقراء والدفاع من مصالحهم ، فهي ثورة اشتراكية سعت إلى ردم الفوارق الطبقية ، وجعل الثروة الوطنية ملكا يتقاسمها الناس بالعدل .

2- قراءة في عنوان المسرحية :

يعد العنوان العينة الأولى التي تواجه القارئ في رحلته نحو النصوص الإبداعية بشتى أنواعها ، إنه بمثابة المفتاح التي تلج به عياهب النص . والعنوان يحمل دلالة ما ، ويؤكدها النص أو ينفيها ويوصف النص بأنه آلة لقراءة العنوان و لأهميته ضمن المنظومة الأدبية ، فقد فرده النقاد علما يسمى " التيترولوجيا " وإذ يخيل العنوان الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي فإنه يتمتع بأولوية التلقي ، ولهذا عد من أهم عناصر النص الموازي "para le texte".[1]

وهناك اختلاف حول تسمية **" مسرحية الزنج "** فإن لها ثلاث مسميات وهي الزنج ، ثورة الزنج ، ديوان الزنج حسب النصوص التونسية فما هي دلالات هذه التسميات ؟ فهي ذكرت على ثلاث طرق سبق وأن ذكرناها و المعتقد أن هذه الفوضى حول التسمية جاءت من كثرة المتدخلين في صياغة النص باعتراف المؤلف نفسه هذا احتمال أول ربما يكون تدرج في فهم عز الدين المدني بين السياسي والفني الاحتمال الثاني .

البداية أطلق عز الدين عليها **" ثورة الزنج "** دعما وتضامنا مع حركات التحرر في العالم الثالث والعالم العربي الذي انتشئ بها ومعها المتففون ، وكان المدني واحدا منهم بالتأكيد أعاد المدني في نصه وبدأ يتجه إلى التنظير والتواصل والابتعاد عن التغريب في **الثقافي والمسخ.**[2]

[1] صالح ولعة : البنية المكانية في رواية عراف الخطايا ملتقى إشكالية الأدب المقارن ، 26-28 أفريل 2005 ، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن لكلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة باجي مختار عنابة 2006 ، ص 65 .

[2] محمد عبارة : تطور الفعل المسرحي بتونس اللامركزية إلى التجريب مركز النشر الجامعي دار سحر للنشر تونس ، د ط ، 2009 ، ص 62

الثورة : لها عدت دلالات فقد تأخذ معنى الغزو ، وقد تكون أقرب إلى استعمال السلاح والسيف ونشوب معارك حربية عسكرية بين الطرفين مثل غزوة بدر .

حرب عالمية وقد تأخذ معنى الانتفاضة وتعني بها الثورة واستخدام كل الوسائل الفكرية و السياسية والدينية ضد حكم مستبد على ضوء ما سبق يتضح لنا أن الثورة بمفهومها الحربي (الغزو أو الحرب) أو السلمي (الانتفاضة) كلها تهدف إلى التغيير والبحث عن البديل الذي يخدم الجبهة المعارضة .

ثورة الزنج : من الرفيق المستجلبين من السواحل الإفريقية ومن بلاد النوبة مركزين في سباخ البصرة ، وعلى هذا الأساس فإن ثورة الزنج انتفاضة فادها الزنج ضد الخلافة العباسية بقيادة على ابن محمد وتزامنت مع عدة ثورات قامت هنا وهناك ثورة صاحب الحمار ، ثورة القرامطة وكل هذه الثورات على حد سواء تهدف إلى الثورة والتغيير ضد أوضاع اقتصادية سياسية وما إلى ما ذلك .

والقراءة الثانية للعنوان وجدنها تحمل "ديوان الزنج " .

ديوان : يفيد مجتمع الصحف أو الكتاب الذي تجمع فيه الأشعار أو الأخبار كما تعبر عن مفهوم المكان الذي يجتمع لفصل الدعاوي أو النظر في أمور الدولة وهذا الاستعمال من أصل فارسي .

لكن المعنى الثاني يتماشي أكثر من المنطق الداخلي للأثر إذ هو يفيد مكان الاجتماع في قضايا الدولة " دولة الزنج " والمسرحية كلها صراع حول الزنج . بشرط أن تكون مناسبة الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني بكل جزئياته من أجل هذا سمى المدنى عمله ديوان وليس مسرحية فقط بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى وبين التمثيل والنحت.[1]

وفي مرحلة ثالثة أراد المدني لأن يحرر نصه من السياسة ، ومن التحديدات الاصطلاحية للإبداع المسرحي فقرر أن يضع " الزنج " دون إضافة على غلاف المسرحية عند نشرها .

[1] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 248 ، الكويت ط 2 ، 1999 ، ص 449

أبعـاد العنـوان :

المسرحية في ظاهرها مجرد سرد لحوادث تاريخية لكن في عمقها ما هي إلا قراءة وتصوير للوضع الراهن أي أن المسرحية عبارة عن أحداث تاريخية صيغت بروح عصرية .

وهي طريقة الكاتب في توظيف المادة التراثية وجعلها تخدم الحاضر والمستقبل وسنوضح ذلك فيما يأتي في محكي المسرحية.

3- محكي المسرحية :

أ- المحكي (بنية السطح) :

تنطلق أحداث المسرحية ديوان الزنج باجتماع شخصياتها وتحاورهم حول بناء مدينة " المختارة " يرأسهم في ذلك " علي بن محمد " الذي كان على قدر من المعرفة بعلوم التاريخ والاجتماع وفنون الحرب ومجمل حديثهم كان حول تفائلهم من مصير علاقتهم بعدوهم وبناه الاقتصادية والسياسية والثقافية والعسكرية وتوصلهم إلى حل لتحرير البصرة وتحرير عبيدها من الظلام والاستغلال بواسطة أنجح الطرق لتحقيق ذلك بالرغم من بدائية الوسائل التي يملكونها ، لكن العزيمة والإرادة تحل محل ذلك النقص بتواصل حوارهم بنوع من الجدل بين علي وريحانة ورفيق إلى أن توصلوا إلى حل هو مواصلة الحرب بعقد حلف مع القرامطة ليكونوا لهم عونا في تحقيق الانتصار.

فقامت الحرب بالرغم من تعادل ميزان القوى بينهما وانتهت بتحرير البصرة لصالح الزنج ، ومن هذا الانتصار يتوسع طموحهم لفتح المزيد من المدن لكن هذا قبل بالرفض من طرف العباسيين وهذه الأثناء وصل وفد من العباسيين لعقد تفاوض مع مجلس ثورة الزنج لوضع حد لحالة الحرب التي أرهقت دماء المسلمين ينتهي التفاوض بالسماح للزنج بحكم مدينة البصرة مقابل شراء ملح سباخها.

لكن الزنج لم يوفوا بعهدهم الذي قطعوه على أنفسهم للوفد العباسي وخاصة من مضاعفة إنتاج سباخ البصرة من الملح لقيت هذه الخيانة رد فعل عنيف من قبل العباسيين في محاسبتهم على القروض والالتزامات التي قطعوها للسلطة المركزية ببغداد أدى ذلك إلى نقاش حاد بين الطرفين وكل متمسك بأفكاره السياسية والإيديولوجية ، ينتهي الصراع برضوخ الزنج لمطالب العباسيين ، هذه النهاية أدت إلى بقاء " رفيق " وحده في حيرة من

أمره وعدم تقبله لهذه الهزيمة باتهام رفقاء مجلس ثورته بالخيانة لكنه في الأخير يقرر مواصلة الدرب في تحقيق الانتصار.

4- المتتاليات السردية :

يحتوي نص ديوان الزنج ، على ثلاثة أركاح تتخللها فصول وأطوار كالأتي :

الركح الأول : يحتوي على فصلين الفصل الأول يبدأ من الصفحة 35 إلى 53 وبني الفصل الأول والفصل الاثني يقع تقديم شخصيات الوفد الرسمي العباسي إلى مجلس ثورة الزنج صفحة 55 إلى 56 .

الفصل الثاني من صفحة 57 إلى 85 .

الركح الثاني : امتد على طورين الطور الأول من ص 87 إلى 90 .

الطور الثاني : من ص 91 إلى 95 .

الركح الثالث : امتد على طورين الطور الأول من ص 97 إلى 100 .

الطور الثاني : من ص 101 إلى 105 .

ويختم المؤلف نصه بمجموعة أولى من الأبيات الشعرية بإمضاء علي بن محمد قائد ثورة الزنج امتدت على صفحات 107 ، 108 ومجموعة ثانية من أبيات الشعر منسوبة إلى دعبل الخزاعي الشاعر العلوي الثائر ضد الحكم العباسي والأبيات يهجو فيها الخليفة المعتصم بالله امتدت على صفحة 109 .

الفصل الأول من الركح الأول : تلتقي الشخصيات الفاعلة في " ثورة الزنج " تتنافس وتتحاور حول البناء ، بناء مدينة المختارة عاصمة " الثورة الزنجية " .

- علي بن محمد : هاتوا الأخشاب
- خليل بن أبان : هذا يوم الفرح قد حل.[1]

يظهر علي بن هو يجمع زادا نظريا حول الثورات والانتفاضات وكتابات حول التاريخ والاجتماع والاقتصاد ويسأل مع رفاقه في ثورة الزنج عن مصير علاقتهم ببني العباس ودولتهم .

[1] عز الدين المدني ، " الزنج " ، الشركة التونسية للتوزيع 5 شارع قرطاج – تونس ، ط 2 ، د ت ، ص .

علي بن محمد : وبعد ؟؟ يا أعضاء مجلس الثورة و بعد ؟ ماذا نفعل ؟ بعد هذا التشييد ، وبعد هذه الأمال وبعد أن حررنا الناس من الاستعباد والاستغلال وبعد أن انتصرنا ، في معركة أولى على بني العباس . ماذا نفعل ؟ أنتم تعلمون أنه لا يكفي أن ينغنى الإنسان بالحرية ليحققها فلزاما أن نطبقها لكن كيف ؟ ... كيف ؟ ...[1]

وفي خضم الإصرار على الحرب ومواجهة بني العباس يتساءلون عن الوسائل التي سيحاربون بها عن مدى نجاعتها وفاعليتها في ميادين القتال خاصة إذا قورنت بالوسائل المستعملة من طرف بني العباس . يجمعون على بدائية وسائلهم الحربية . لكن أين السلاح ؟ وأين هو العتاد ومم تكون ؟ " ثلاثة سيوف مفلولة وكثيرا من العصي ، وشيء كالسهام ... "[2] الجدال متواصل ، والحوار حامي بين الفاعلين (علي بن محمد وريحانة ، رفيق) وينتهي يشبه اتفاق حول مواصلة الحرب.

ريحانة : فلتكن حربا عليهم جبهات وقعة إثر وقعة ... بل لتكن حرب جماعات وعصابات مبتوتة في الأدغال والأحراش متربصة كالنسور العانسة ، فوق شامخ الربوات ... نريدها حرب إنهاك ... حرب استنزاف حرب إنهاك ... حرب استنفاد ... حرب استهلاك وهلاك.[3]

[1] المصدر نفسه ، ص35-36.
[2] المصدر نفسه ، ص 37 .
[3] المصدر نفسه ، من 39.

وامتد جدالهم حول الحرب والهزيمة والانتصار إلى مسألة إمكانية عقد أحلاف مع بعض الحركات السياسية المشابهة والتي تشترك مع الزنوج في عداء بني العباس حتى تكون لهم دعما عند الشدة.

مثل الحركة القرمطية.

خليل بني أبان : مثلا فلنعقد حلفا مع قرامطة البحرين ... إنهم ثوار مثلنا .....[1]

ثم ينتقل النقاش إلى موضوع بناء المدينة الفاضلة " مدينة المختارة " ويتطرقون إلى الحديث عن الطريقة والكيفية التي ستشيد بها المدينة الموعودة : كيف ستكون ؟ ما هي أسسها ؟ مكوناتها ؟.

محمد بن سام كيف سنبني هذه المدينة ؟ عباسية ؟ أو أندلسية ؟ فاطمية او أوربية .[2]

ثم في النهاية الفصل يعرفنا الكاتب على أعضاء الوفد الرسمي العباسي الذي أرسل ليفاوض قادة الزنج والمتكون من صالح بن وصيف سفير الدولة العباسية لدى الزنج ، وأبو جعفر بن جرير الطبري المؤرخ المعروف ، وأبو حجر العسقلاني قاضي من قضاة بغداد ، ويحي بن خامد شاعر بلاط الخليفة ، وأبو المحامد يعقوب الصيميري قاضي من قضاة بغداد.

الفصل الثاني من الركح الأول : تنطلق بالمفاوضات الشاقة والعصبية بين الزنوج والعباسيين لوضع حد لحالة الحرب التي مزقت الدولة و أرهقت دماء المسلمين وبالتالي توجب نشر السلام.

أبو المحامد : و لنتعامل لما فيه خير الإنسان سواء كان حبشيا أو عربيا أو فارسيا أو بربريا.[3]

يتحقق ذلك بإقرار بني العباس بإعطاء حكم ذاتي للزنج بمدينة البصرة ، مقابل شراء ملح سبخ البصرة الذي يتعهد الزنج بعدم بيعه إلى قيصر الروم أو إمبراطور الصين ، ويتعهدون كذلك بان تكون جباية الخراج باسم الخليفة العباسي ... وفي المقابل يطالب الزنج.

[1] عز الدين المدني : المصدر السابق ، ص 42 .
[2] المصدر نفسه ، ص 52 .
[3] المصدر نفسه ، ص 64

" نريد مهندسين لنشيد مدينتنا التي سميناها على بركة الله المختارة ونريد أيضا صناعا وفعلة وجصاصين وقواسين ومعماريين ومزخرفين ونقاشين ونحاتين ... نطلب المدرسين والأطباء والصيادلة ... والحرفيين ...[1]

بالنهاية لم يوف الزنج بتعهداتهم التي قطعوها على أنفسهم للوفد العباسي وخاصة من حيث مضاعفة إنتاج البصرة من الملح.

لقد كان المحتسبون العباسيون يوم كانوا يشرفون على السباخ ينتجون ، بل ينتج عمالك خمسمائة قنطار وألف قنطار.

في السنة الواحدة ، أما اليوم والسباخ في حوزتكم والعملة عملتكم والحكم بأيديكم ، فإن الإنتاج قد انحط وتدهور ، وإذا به يقدر في السنة المنصرفة بألف قنطار ... والخمسمائة ؟ أين هي الخمسمائة ؟[2]

تـأتي السلطـة العباسية لتحاسب **" الزنج "** حسابا عسيرا حول القروض التي أسندتها إليهم ، والالتزامات التي قطعوها على أنفسهم للسلطة المركزية ببغداد ويقع الحوار بين الشقين الأكثر تشددا في الطرفين عند العباسيين والزنج.

رفيق (من الزنج) : يا رجل لقد ذهبت في التشهير بنا شططا فانت رجل ماكر محتال ، ثعلب ، وأنت رجل مكايد ، ومؤامرات وأنت رجل رجعي[3].

- أبو الم حامد (من العباسيين) أيسمى الإنسان بنفسه ثوريا تقدميا إذا حرم على زميله الإنسان حرية الرأي وحرية الإنتاج ، وحرية التظاهر ؟ أنظر عافاك الله من التقدمية . بغداد تضم الأشعرية والريدية والمالكية والملاحدة ، الكيسانية وغلاة الشيمة ، الخوارج والعيارين والسفسطائيين وعلماء الكلام[4].

[1] عز الدين المدني : المصدر نفسه ، ص 67.
[2] المصدر نفسه ، ص 71.
[3] المصدر نفسه ، ص 74 .
[4] المصدر نفسه ، ص 74 .

ويتواصل النقاش محتدا بين أبي المحامد ورفيق . كل يدافع عن أفكاره وقناعاته الفكرية والسياسية والإيديولوجية إلى أن وصل أبو المحامد ممثل السلطة العباسية أن يفرض شروطه كاملة على **" ثورة الزنج "** التي ترضخ في النهاية إلى مطالب العباسيين.

رفيق : (متنمرا) أو تريد أن يتضاعف الإنتاج وبعد حول ؟ ومتى كان ذلك في ناموس المعاملات ؟ أن ذلك ليس بلباس يصبغ في أوائه.

أبو المحامد : (يلوح بورقة أمام أعين أفراد المجلس) هذا نص الاتفاق بيننا وبينكم ... مضاعفة الإنتاج في السنة الأولى ! أنتم وقعتم هذا الاتفاق ...[1]

- لم يبق متمردا إلا **" رفيق "** الذي يجد نفسه مكبلا بالقيود مع زنجه وثورتهم ولا يجد في قدرته إلا المشاغبة الكلامية على المتحاورين من خلال تردد كلام غير مفهوم " شرم برم ، برم ، شرم . "[2].

ويختم رفيق مشاغباته باتهام أعضاء مجلس الثورة بالخيانة ويقرر مواصلة درب النضال . " تنح عن الطريق ... ولتعش الثورة (يحمل الراية الحمراء) "[3].

الركح الثاني من الطور الأول : ينطلق من ظهور المؤلف ليبرز اختباراته الجمالية والفكرية وتأثره بالثورات والانتفاضات التي وقعت خلال النصف الثاني من القرن العشرين في العام الثالث عموما والعام العربي خصوصا.

ثم يواصل البحث عن مرتكزات الاختيارات الجمالية التي لجأ لها المؤلف عند إعداد هذا الديوان .

---

[1] المصدر السابق ، ص71.
[2] المصدر نفسه ، ص 85
[3] المصدر نفسه ، ص 85

" كيف نبني مسرحا مغربيا مبتكرا ؟ على أية أسس نبنيه ؟ بالرجوع إلى الطقوس الدينية ؟ بالغرف من التاريخ القديم ؟ ...[1]

ثم يواصل مؤلف ديوان الزنج تساؤلاته حول الحفل المسرحي والطقوس الدينية والتاريخ القديم والواقع الاجتماعي.

أقول : " أن الذي لا يرجع إلى الطقوس الدينية قد لا يدرك الأسرار التي تجف بالحفل المسرحي".[2]

ثم يصعد إلى طرح نوعية أخرى من التساؤلات تخص ماهية المسرح.

هل صحيح أن المسرح معبد للنسيان ؟ أن المسرح مكان للهضم ، أن المسرح سرك للتلهية.[3]

ثم يواصل مؤلف الديوان رحلته بين الأسئلة التي حاصرته في متاهات البحث عن المسرح أصيل ، و عن مسرح مغاير للمسرح الغربي ، عن مسرح يحمل هموما وهوية : ما هي المواضيع التي يمكن للمسرح في بلادنا أن يعالجاها ؟

" مجنون ليلى " ، " علي بابا والأربعون حرامي ".

"الجمل ضحك ضحكة ".[4]

ثم يورد عديد العناوين من المسرحيات التي قدمت في تونس ، وفي مجملها يمكن حصرها داخل بوتقة المسرح الشعبي.

" كلمة البكوش في صدره " " أحمل كيف جارك ولا حول باب دارك ".[5]

" أخط راسي واضرب ".

ثم يضيف على نفسه الوثيرة من الأسئلة الحارقة والمحرقة.

---

[1] عز الدين المدني ، المصدر السابق ، ص 87.
[2] المصدر نفسه ، ص87.
[3] المصدر نفسه ، ص 88.
[4] المصدر نفسه ، ص 88.
[5] المصدر نفسه ، ص 89.

هل ثمة قانون للعب في الفن المسرحي ؟ مواضيع جميلة مواضيع قبيحة ؟ أشكال مفهومة وأشكال غامضة ؟ لغة فصحى ولهجة دارجة ؟.[1]

ثم يختم المؤلف هذه الأسئلة بمقترحات عملية لمواضيع مسرحيات يمكن أن تكتب وهي مواضيع تحتوي على كل ما هب وذب وكأنها ملامسة سوريالية لمعالجة كل شيء مسرحيا.

" كليلة ودمنة " فيكون **" بشليم هو الفيلسوف ، وبيديا هو الملك "** رسالة الغفران ، فيكون أبو العلاء إلى جانب بشار والسليك ، وأبي الشمقمق.[2]

- **الطور الثاني من الركح الأول** : نجد قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي .

أفنيت جمع المارقين فأصبحوا**** متلددين قد أيقنوا بزوال .

أمطرتهم عزمات رأبي حازم **** ملات قلوبهم من الأهوال .[3]

ثم يختم المؤلف الطور باعتباره أصبح ساردا متدخلا في مجرى العرض إذ يقول " هكذا قرأت تاريخ ثورة الزنج ، وإني لم أعلق عليها تعليقا شخصيا ....[4]

ثم يدخل الحلاج إلى الركح معلنا الأمل في المستقبل ، مستقبل الثورة التي ستتواصل رغم الداء والأعداء.

الركح الثالث : وفي الطور الأول : يدخل الكاتب أبو جعفر محمد بن جرير الطبري لكي يسرد الوقائع التاريخية التي دونها في كتابه " تاريخ الرسل والملوك " حول ثورة الزنج استولت على القسم الجنوبي من بلاد العراق وحول المعارك التي دارت بينهم وبين السلطة المركزية في بغداد والجيش الذي تم تجهيزه للقضاء على الزنج.

---

[1] عز الدين المدني : المصدر السابق ، ص 88.
[2] المصدر نفسه ، ص 89-90.
[3] المصدر نفسه ، ص 94.
[4] المصدر نفسه ، ص92-93 .

ولاثنتي عشرة خلت من صفر عقد المعتمد لأخيه أبي أحمد الموفق على الكوفة وطريق مكة والحرمين واليمن ، ثم عقد له أيضا بعد ذلك لسبع خلون من شهر رمضان على بغداد وواسط والسودان وكور ودجلة والبصرة والأهواز وفارس.[1]

وبعدها أشار المؤرخ إلى الأمراض التي أصابت العراقيين خلال انتفاضة الزنج.

و في هذه السنة حدث في الناس ببغداد داء كان أهلها يسمونه القفاع ....[2]

وفي الطور الثاني : يواصل المؤرخ سرد الأحداث ويورد بعض القصائد الشعرية التي تصور حال العامة التي تعاني ضنك العيش ، وفي الوقت نفسه بذخ الخاصة من الملوك وحاشيتهم.

لهف نفسي عليك يا فرصة البلدان لهفا يبقى على الأعوام

أين ضوضاء ذلك الخلق فيها أين أسواقها ذوات الرخام.[3]

ثم قصيدة أبي العلاء المعري يصور فيها وضعية المسلمين المتردية ويعبر عن تبرمه من سلطة العباسيين ومن المنتقضين كالزنج و القرامطة على حد سواء.

كالذي قام بجمع الزنج بالبص **** رة والقرمطي بالإحساء.

فانفرد ما استطعت فالقائل الصا **** دق يضحى تقلا على الجلساء.

ثم يورد المؤلف قصيدة يحي بن خالد يهجو فيها علي بن محمد وثورة الزنج مخاطبا المعتمد على الله ويمدحه ويمجد إنجازاته الحربية وانتصاراته الساحقة على جماعة الزنج.

من للبطون الجائعا ت وللجسوم العاية.

من لارتياع المسلمين إذا سمعنا الواعية.

يا ابن الخلائف لا فقد ت ولا عدمت العافية.[4]

[1] عز الدين المدني : المصدر السابق ، ص 98.
[2] المصدر نفسه ، ص 100.
[3] المصدر نفسه ، ص 92.
[4] المصدر نفسه ، ص 101.

في أواخر هذا الطور يعيد المؤلف الوفد العباسي للقاء جماعة الزنج الذين انفرط عقدهم ، ويبرز رغبة العباسيين في التشفي من المارقين **" الزنج "** إلا ابن جرير الطبري تراجع عن كل ما قاله حول تشويه **" ثورة الزنج ".**

" ولقد عدت من سباخ البصرة وراعني ما شاهدته ، وإني لمراجع ما كتبته في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله ولا تعتمدوا كتابي ... إني غالط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا . راجعوا التاريخ ، راجعوا التراث إرب أنعمت فزد[1].....

ويبقى سليمان بن جامع آخر المنتقضين من الزنج زكله أمل في النصر والانتصار على العباسيين.

لقد فزنا ، لقد انتصرنا ، فجهزوا الجيوش وهلموا معي إلى الأهواز ... أين أنتم ... يا غائبون ؟ . .. يا خائنون ؟ أتتركونني وحدي ؟ يا خونة .....[2]

وبعدها يورد المؤلف في أواخر المسرحية مقتطفات من أشعار علي بن محمد زعيم ثورة الزنج.

قال في شبابه :

وأنا لتصبح أسيافنا إذا ما انتضينا ليوم سفوك .

من برهن بطون الألف وأغمادها رؤوس الكلوك.[3]

كما يورد أيضا دعبل الخزاعي أشعار معارض الخلافة العباسية يهجو العباسيين وخلفائهم.

بكي لشتات الدين مكتئب صب وفاض بفراط الدمع من عينه عرب.

وقام أمام ، لم يكن ذا هدية فليس له دين ، وليس له لب.

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

[1] عز الدين المدني ، ص 104.
[2] المصدر السابق ، ص 105.
[3] المصدر نفسه ، ص 107.

ولكن ، كما قال الدين تتابعوا ** من السلف الماضين ، إذا عظم الخطب.[1]

5) **الشخصيات** :

تعد الشخصيات المحرك الأساسي للنص المسرحي ، إذ لا يمكن تقديم مسرحية بدون شخوص ، وعلى حد قول أرسطو " أن الشخصية في الدراما لا تعد مادة خام بالنسبة للمؤلف ، ولكنها من نتائجه ، إنما تتبع من قلب المسرحية ".[2]

أي أن الشخصية تظهر في السرحية من خلال أحداثها وقوة الصراع فيها . قبل كل شيء لا بد أن نسير إلى أن الشخصيات التراثية التي وظفها عز الدين المدني في مسرحه (مخلد بن لحيداد ، الحسين بن منصور الجلاح ، علي بن محمد) وغيرهم شي شخصيات مناوئة للحكام ، وبالتالي كان موقف المؤرخين منها موقفا متشنجا من النادر أن يكون التاريخ قد استوفاها حقها وبالتالي يصعب علينا مقارنة الشخصية المسرحية التي خلقها المدني بالشخصية الواقعية .

فشخصيات " ديوان الزنج " إن حاولنا معرفة ، الحقائق التي أحاطت بها والمبادئ التي ناضلت من أجلها والأفكار التي صارعت في سبيلها فإنه يصعب علينا القيام بهذه المهمة نظرا للتشويه التي قام به المؤرخون .

فنجد من أهم من تحدث عن " ثورة الزنج " وتابع شخصياتها هو " محمد بن جرير الطبري " في كتابه " تاريخ الأمم والملوك " والمسعودي في " مروج الذهب " ومن المعاصرين " أحمد أمين " في " ضحى الإسلام ".

إن أهم الشخصيات التاريخية وأكثرها قدرة على المشاغبة والصراع وأمتنها ثقافة وأقدرها على المراوغة والبرغمانية هو " على بن محمد "

[1] عز الدين المدني : المصدر السابق ، ص .109.

[2] أرسطو في الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي عن احمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الغربي ، د ط ، د ت ، ص 106 .

1- علي بن محمد في التاريخ :

" حدد أبو جرير الطبري " العديد من الأوصاف لهذه الشخصية التاريخية فصوره بابشع الصور سفاكا لدماء ، قاتلا للحياة ، فهو يحكم بالموت على كل من هب وذب إلى جانب إلصاقه له بتهمة النهب والسلب والإدعاء والكذب والنفاق هذا ما ذكره المؤرخون عن " علي بن محمد ".

أما كاتب مسرحية " ديوان الزنج " فإنه صرح في أخر نصه بانه قرأ انتفاضة الزنج بهذا التصور قائلا : " هكذا قرأت تاريخ ثورة الزنج وإني لم اعلق عليها تعليقا شخصيا ، فكل قصد ظاهر أو وخاف لا وجود له إلا في ذهب المتفرج ، إني بريء من كل ريع ، إني بريء من كل تحريف إني بريء من كل تأويل ".

يقر عز الدين المدني من خلال تصريحه هذا بأنه قرأ تاريخ الزنج ولم يقم بأي تحريف او تأويل.[1]

2- علي بن محمد في المسرح :

يضطر المؤلف المسرحي في التأليف المسرحي إلى التبديل ، والتحوير في الأسماء والحقائق التاريخية ، ومنها التناسق بين أجزاء البناء المسرحي أو الإمتاع بواسطة التبسيط في السرد أو التحليل أو التأثير أيضا بواسطة العمل المسرحي بمجموعة ، كما رسم مشهدية عامة عن شخصية أو أزمة او مجتمع ، فكل ذلك يبعد المؤلف المسرحي عن ذهنية المؤرخ ونفسيته العلمية الحريصة على الدقة والصدق في جميع الحقائق أو عرضها إلى حيث التزويق والجمال.

[1] عز الدين المدني ، المصدر السابق ، ص 94

نظر الكاتب إلى علي بن محمد باعتباره زعيم ثورة وبالتالي يمتاز بصفات الزعماء منها حسن القيادة ، قيادة الناس بحيث تتالى أوامره للعمال والصناع والمهندسين في الصفحات 37،36،35 من مسرحية ديوان الزنج " بأمر دون أن يناقش عندما يشرع في بناء مدينته الفاضلة " المختارة " وصفه بالزعامة ، وأنه رجل في عمر النبوة ، لحيته سوداء ، تغطي الجزء الأكبر من وجهه الثاقب النظرة ، واسع العينين ، متزن الحركات ليسبغ هيبة ما على شخصيته ، حازم في قراراته ، يتكلم بأريحية ناتجة عن فصاحة في اللسان و طلاقة في التعبير يتصف بالمكر والدهاء إن معظم الصفات التي وضعها الكاتب لعلي بني محمد اغلبها صفات جسدية نفسية لأنه يصور لنا شخصية درامية لا بد من تحديد أبعادها الثلاثة :

البعد الجسدي : " رجل في الأربعين شعره فاحم منسرح على الأكتاف ، وجهه كفلق البدر ، لحيته سوداء ".

البعد الاجتماعي : " زعيم ثورة الزنج ".

البعد النفسي : الذي يمكن أن نقول فيه التحديدات الواردة والتي تصب في سياق البعد الجسدي " حركات متزنة عازمة ، نظرته ثاقبة واسعة ذو أريحية ودهاء "[1]. تدخل في نطاق البعد النفسي.

لم ي غص المدني كثيرا في تحديد شخصية " علي بن محمد " لم يذكر إن كان طويلا أو قصيرا ، إن كان بدينا أو نحيفا وان كان فارسا يحسن استعمال السيف مشاركا في القتال . يبدو ما كان يستهوي المؤلف هو قدرة بطله على القيادة وحسن التفكير والتنظير وهذه إشارة من " عز الدين المدني " إلى دور النخبة المثقفة في قيادة حركات التحرر في العالم الثالث خلال النصف الثاني من القرن العشرين ، نخبة حائزة متسائلة حول قضايا مصيرية تهم الثورات وشعاراتها ومبادئها حول العدل ، والمساواة والحرية والبناء والتشييد لشيد صرح المدينة ، الدولة والسلطة والصناعة والتجارة والعمل وصناعة العقل البشري المتحرر من العبودية والاستغلال بشتى أنواعه وأشكاله.

[1] عز الدين المدني ، المصدر السابق ، ص 31

عند " عز الدين المدني " علي بن محمد " ديمقراطي حينا.

علي بن محمد : وبعد يا أعضاء مجلس الثورة ، وبعد ؟ ماذا انفعل ؟ بعد هذا التشييد وبعد هذه الآمال ، وبعد أن حررنا الناس من الاستعباد و الاستغلال وبعد أن انتصرنا في معركة أولى على بني العباس ....[1]

وبعد هذه التساؤلات ينصب على بن محمد إلى رفاقه في المجلس ويقترح ويلح ويبدو أنه قادر على الاستماع والإنصات ولكنه في الوقت المناسب يقرر ويصر ويأمر ولا سمح بالنقاش.

علي بن محمد : " قلت لكم : مذهبهم غير أصيل ، مستورد ، غريب ، هجين كفى (مخاطبا رفيق) فاعترضك غير مقبول ، ألزم مكانك ".[2]

إشارات واضحة في بعض الأفكار التي سادت حركات التحرر في العالم الثالث طرح ديمقراطي بدون ديمقراطية ، طرح تحرري بدون حرية ، طرح اشتراكي بدون اشتراكية . " علي بن محمد " في المسرحية يحب " ريحانة " إذا ليس هناك أنثى غيرها هي الأنثى الوحيدة التي عشقها علي بن محمد وظل وفيا لها طوال المسرحية يبدو أنه عير عليها في شاطئ الخليج العربي ريحانة ظلت وفيه مطيعة بدأ " علي بن محمد " وريحانة " مشوارهما معا واستمر معا.

علي بن محمد : ريحانة مالك صامته ؟ كنت أعرف منك التأييد.

ريحانة : حبيبتي علي لو تكلمت لزادة النار لهبا.

علي بن محمد : كذا أنت دائما يا زهرة الزنج ... فظفرت بك على شطأن الخليج العربي تجمعين عراجين المرجان.[3]

كتب المدني " ديوان الزنج " وفي ذهنه ثورات العالم الثالث عموما صور " بن محمد " والواقع ماثل أمامه من جمال عبد الناصر إلى أحمد بن بلة إلى فيدال كاسترو و باتريس لومومبا وهوشي منه . لذلك جاء " علي بن محمد **" شخصية نمطية مثلت زعماء حركات**

[1] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 32.
[2] المصدر نفسه ، ص 44.
[3] المصدر نفسه ، ص 45-46.

العالم الثالث شيء من الثقافة الاشتراكية وشيء من التخطيط العسكري وشيء من الفكر الفلسفي.

علي بن محمد : نعرف أنك قرأت جمهورية أفلاطون ... دعنا من التقويسات الفلسفية ....[1]

" علي بن محمد " وجد نفسه أمام صعوبات كثيرة ورغم التجارب الذي عاشها في حركات سابقة فإنه وجد نفسه عاجزا أمام العديد من القضايا العسيرة ، مشكلة البناء ، مشكلة الجوع ، مشكلة التخلف ، مشكلة الجهل علي ابن محمد : شعب جاهل ، جاهل أرأيتم عن الحرب أيسر علينا من بناء المدينة ....[2]

ناضل علي ابن محمد في سبيل مبادئ خالدة واستطاع أن يجمع حوله مناصرين مؤمنين بنفس القيم والمبادئ ولكنه فشل في تقديم حلول للمشاكل التي اعترضته وسقط تحت إعزاء السلطة بكل إيجابياتها ومآسيها.

حاول عز الدين أن يعطي ملامح لعلي بن محمد غير ملامح التاريخ ملامح إنسانية بل يمكن القول أن صفاته عند الكاتب تتناقض مع تلك الذي ذكرها المؤرخون فعند المؤرخين ادعى النبوة قتل النساء والأطفال اغتصب النساء والمدن هدم وخرب باختصار كان شريرا كان شيطانا في شكل إنسان أما المدني صوره ومناضلا بحمل أفكار وأراء يسعى إلى تحقيق أسمى المثل وأنبلها ولكنه لا يصل إلى نهاية الطريق الذي وعد أتباعه بالسير فيه ، باختصار أنهار أمام الإغراءات المادية ، مال وسلطة فسقط قبل إكمال الطريق.

والشخصية الثانية التي لفت انتباهنا في " ديوان الزنج " نجد شخصية.

2 / رفيق : عضوا فاعلا في مجلس الزنج رباه محمد بن مسلم وتبناه ، يناقش كثيرا يطالع ، ينتقد كثيرا شعر رأسه ولحيته هائج مائج ، شاعر في خلواته ذو خجل ، مستتر لم يشارك في حرب التحرير إنما وليد التحرير واعيا ".[3]

يعرف " **رفيق** " في القاموس السياسي العربي السائد في الستينات والسبعينات المتأثر بالبلدان الاشتراكية وهي كلمة مترجمة عن اللغات الأوربية والمستعملة في القاموس السياسي

[1] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 51.
[2] المصدر نفسه ، ص 53
[3] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 32.

للأحزاب الشيوعية رفيق " camarade " تعني الاشتراك في المذهب والعقيدة وتعرف رفيق كل من كارل ماركس ، وفريدريك أنغلس ، ولينين وروزا لوكسمبورغ وإنه يتوقع الغد الأفضل والرخاء العام الذي تنتظره الطبقة العاملة والفلاحين بعدما تنتصر الشيوعية على الإمبريالية وعملائها .

رفيق : وغدا مدينا ، نريدها فاضلة ... رفيق فانشدوا معي إذن غدا هو الغد الأفضل ".[1]

يهم رفيق الحاضر لا الماضي لأن الماضي مضى وانتهى والمستقبل هو الهدف ففكره ونظره وثقافته تدفعه إلى الأمام دفعا فهو لم يساهم في الماضي لذا فهو يتحرق شوقا ليساهم في صنع المستقبل يقول " إنكم تذكرون تاريخ النضال ، كما لو كان من ألف ليلة وليلة.[2]

يتكلم رفيق في الفلسفة ، التاريخ في الأدب حتى في التنظير لحرب العصابات ولكنه عندما يتعلق الأمر بزجه في ميدان معركة فإنه يرفض صراحة أوامر الزعيم.

علي بن محمد الناهي لجماعة الزنج دون مراوغة أو خشية.

سليمان بن جامع لبيك يا علي.

علي بن محمد معك عشرين ألف مقاتل وسر إلى البصرة وافتحها وليساعدك رفيق.

رفيق : إنما أنا كاتب المجلس .

علي بن محمد نريد أن نغمس يديك في الدماء حتى نعرف معنى النضال.[3]

بدأ علي بن محمد يضجر من الأسئلة المحرجة التي يطرحها رفيق ، فأصبح يفكر في طريقة للتخلص منه ليبعده عن المجلس وأعضائه وربما كان يمني علي بن محمد أن يلاقي حتف " رفيق " في معركة من المعارك ، لكن رفيق يرفض حمل السيف ، يرفض النزول إلى الميدان باختصار يرفض أن يمارس النضال العنيف ، إذ أنه يتصور أن مهمته التصور النظري والتخطيط الاستراتيجي والتكتيكي هذه هي مبادئه أما التنفيذ فعلى الجنود من العامة والرعاع ومع القادة تخطيطا وبرمجة.

---

[1] المصدر نفسه ، ص 35.

[2] المصدر نفسه ، ص 37 .

[3] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 93.

يحتد الصراع بين رفيق وعلي بن محمد حول التحالفات التي يمكن أن تعقد مع حركات متحررة ثائرة مشابهة لحركة الزنج.

" علي بن محمد : الرامطة !! (بصحك) وماذا يصنعون بالبحرين.

رفيق : إنهم ثوار مثلنا.

علي بن محمد : إنهم يعيشون على مذهب غريب ، هجين ، مستورد ، يدعو إلى المساواة في كل شيء حتى في النساء ".

رفيق : إني اعترض أحتج لا يغرنك ما يتقاذفه الناس من الأقاويل والأراجيف ، مذهب مستورد ، يئس هذا الكلام (مخاطبا محمد بن سلم) ألم يقع بين يديك كتاب من كتبهم.[1]

رفيق مثقف من مثقفين العالم الثالث عند الكاتب لم يؤثر كثيرا على أحداث مسرحية باعتباره أولا لم يمارس النضال المسلح ، الذي رفضه رفضا قاطعا وأحيانا كان مثقفا ، وبالتالي أصبح خطرا يهدد الحركة الإصلاحية التي لا تؤمن بدور المثقف في حركة المجتمع إذ يقع حصره بسرعة وتقع خنقه ومحاصرة أفكاره " الهدامة ".

رغم الاضطراب والتذبذب اللذين ميزا شخصية " رفيق " فهو مناضل ، ولا يريد أن يلطخ يديه بالدماء ، وهو مناصر " للزنج : ومترفع عليهم بحكم ثقافة ، هو نخبة وهم رعاع ، وهو مثقف لم يعرف أن يكون وسط الذين يدافع عنهم ، فلم يفهموه أو لم يستطيع هو الوصول إليهم ولكن مع تطور احداث المسرحية بدأت أفكاره تتجذر ورؤيته تتوضح فاختار موقعه بشكل نهائي وحاسم ، رفض " رفيق " التعاون مع العباسيين ، بعد أن هادئهم لفترة وينقلب على علي بن محمد " عندما اكتشف خيانته للثورة وتحالفه عندما توضحت صورة " رفيق " المثقف العضوي الذي يصرخ في وجه زعيم الثورة.

رفيق : خلوني أكسر له رأسه دعوني أقتله أغتله (يمسكونه).

أبو المحامد : إنك تصرخ كثيرا ولا تفعل شيئا يا ابني.

رفيق : " مخاطبا أهل المجلس " يا خونة ، يا أشباه الرجال ، يا ظلال بني العباس يا عبيد ، أتوقعون الاتفاق ، غنه الاستعباد الجديد (يبعدون رفيقا ويعزلونه عن الزنج "[2].

[1] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 44-45

[2] عز الدين المدني : المصدر السابق ، من 75-76.

يحاول رفيق إقناع مجلس " ثورة الزنج " بأفكاره وأطروحاته اليسارية المتمركسة ويطرح رفيق شعارا طالما راودا أحلام شباب العالم الذي انساق وراء المد الشيوعي في القرن العشرين شعار العنف الثوري من لينين إلى ماوتسي تونغ إلى باتريس لومومبا إلى تشي غيفارا إلى فيدال كاسترو.

رفيق : الحرب لمحق العملاء والخونة والأذناب ...[1].

عبر رفيق عن حس ثوري نبيل ، وصادق تجاه طبقته التي ينتهي إليها ولكن هل حقق ما يصبو إليه في مواصلة الثورة حتى النصر ؟ الرغبة موجودة والنية معقودة والعزيمة مشدودة ولكن هل تتحقق ؟ ذلك هو السؤال ، لأن " عز الدين المدني " تركها مفتوحة ، عبر عنها بثلاث نقاط متتابعة ، فالأمل موجود عند عز الدين المدني ، كما وجد عند غيره من مثقفي العالم الثالث الذين كانوا منخرطين في حركات التحرر الوطني مكتوبين بنارها ة التي بثـــها ثوريون آمنوا وناضلوا وماتوا من أجل قيم نبيلة دعت إليها تلك الثورات ، وقادتها التاريخيون فاستقطبت مثقفين وطلبة وعمالا وفلاحين.

شخصية " رفيق " فاعلة في تطور الأحداث وإبراز الوعي الدرامي.

ريحانـــــــــة :

هي الشخصية الثانية والأنثى الوحيدة التي أوردها عز الدين المدني في مسرحيته ، فكانت من نسج خياله لأن كتب التاريخ لا تذكر أن امرأة كانت عضوه في **" ثورة الزنج ".**

يقتصر دور **" ريحانة "** في ثورة الزنج على إعطاء دفع عاطفي للبطل **" علي بن محمد "** ، إذ أنها توفر له الأمن ، والاطمئنان ، لأنه كان يسكن إليها ، كانت تحميه ، بمعنى من المعاني ، فينطلق في غزواته وفتوحاته وحروبه وانتصاراته مزودا بدفع نفسي عاطفي يحدث نوعا من التوازن في الشخصية المحورية.

أورد " المدني " هذه الشخصية منصب أكثر على ما توحي به من دفع معنوي لقائد الثورة أكثر ما تكون شخصية ثلاثية الأبعاد : النفسية ، الاجتماعية ، والجسدية . لأن المدني لم يحدثنا كثيرا عن قوامها ، وشعرها وعينيها ووجهها ، وجسمها ، والإشارات التي أوردها

[1] المصدر نفسه ، ص 84

المؤلف كانت إشارات عابرة لا تسمن ولا تغني من جوع ، وكأن أرادها أنثى في المطلق أنثى الرجل التي يسكن إليها ، يضاجعها ، يأمرها وينهيها فتطيع.

رفض أن يتوجه بنا إلى امرأة محددة الأبعاد ولأننا : " مهما تكن المسرحية غير واقعية فنحن نميل دائما ، إلى البحث عن أشكال وعلاقات سببية ، ودوافع من النوع الذي نستطيع أن نفسره بالرجوع إلى معرفتنا ، بالسلوك الإنساني ، ونحن كذلك معرضون لإصدار أحكام أخلاقية ....[1]

ساعدت ريحانة على بن محمد ودافعت عنه ، وتصدت لخصومه الذين يهاجمونه ، فكانت رفيقة دربه وظلت وفيه إلى سيدها ومعلمها وعشيرها ، ضجرة عاتبة أمام أي نقذ يوجه إليه من طرف أي معارض ولكن في نهاية الرحلة بدأت تبتعد عنه لأنها اقتنعت فأفكار رفيق الذي ظل يحاول إقناع أنصار علي بن محمد المقربين والبعيدين ، واستطاع رغم فشله في البداية ، أن يحقق نصرا على زعيمه ، الذي طالما آمن بأفكاره وذلك من خلال استقطاب المجموعة المقربة من **" علي بن محمد "** وكان آخر حصن في هذه المجموعة ريحانة التي طالما رفضت أطروحات " رفيق " وصدقت خليلها علي بن محمد ولكنها وصلت في النهاية إلى قرار الابتعاد عن معلمها ومولاها ، وهي خطوة صعبة جدا اتخذتها **" ريحانة ".**

نعتقد أن **" ريحانة "** هي أكثر الشخصيات تطورا وحيوية أولا باعتبارها امرأة والمرأة لا تدخل كثيرا في متاهات الديماغوجيا والتجريد . فهي شديدة الارتباط بالأرض ، شديدة التعلق بالواقع المعيش ولذلك توصلنا إلى الاقتناع بأفكار " رفيق " والابتعاد عن **" علي "** ، ثم إنها " إمرأة " والمرأة عموما أكثر وفاء من الرجل ، فهي تخلص لرجلها خاصة إذا كان سيدها ومولاها مثلما هو الحال مع **" علي بن محمد "** بالنسبة إلى **" ريحانة "** فقررت الابتعاد عنه قرارا عاطفي فكري في نفس الوقت ، وبالتالي كانت تتميز عن رفاقه الذين قطعوه من الرجال فقرارها بالانتصار كان أصعب من قرار رفاقها . إنها أكثر الشخصيات حيوية فهي الأحداث الدرامية عندما يتعمق حستها وتفاعلها الأحداث بدأت التي تتطور متفاعلة رحلتها

[1] محمد عبازة ، المرجع السابق ، ص 86

الدرامية مع " **علي بن محمد** " من الفواعل المساعدة رحلة ريحانة " حفص صوتك أما الزعيم.[1]

وانتهت في آخر المسرحية معارضة ، وهذا ما وهبها حيويتها واستقلالية قرارها أنها خرجت وإلى الأبد من شرفنتها الأنثوية ، إذ تخلت عن رفيق عمرها وانحازت إلى. شاب يصغرها سنا ، وبالتالي فإنه من المستحيل أن تجد نفسها في علاقة جنسية مع " رفيق " مثلما كانت مع " علي بن محمد ".

فها هي قد سيطرت على عواطفها وغرائزها وتحررت من قيودها وانطلقت إلى عوالم من الصعب التكهن بها ، ولكن الأكيد أنها نالت حريتها ، فكسرت قيودها القديمة من ذكريات ، ومغامرات وصداقات ، تحررت من الماضي بكل ما يحمله من ضعف وذوبان أنوثتها في ذكورة " **علي بن محمد** " ، فها هي تتهم " **رفيق** " بالجنون عندما أعلن تمرده على الزعيم : " **ريحانة** " : " إنك جننت ".[2]

ولكن عندما تمردت على خليلها تمردت على كل الماضي والقديم وها هي تتوقع إلى الجديد إلى المستقبل إلى الثورة.

عانقت ريحانة الثورة وتعلقت به ، وضحت بعاطفتها وغريزتها فاختارت البديل ، اختارت الحرية والانعتاق . فهل جاء التحرر متأخرا ؟ بالنسبة إلى ريحانة خاصة من حيث السن ، نظرا لأن سن المرأة يؤثر كثرا في خصوصيتها وحيويتها ، وحركتها . ربما كان السن المتأخر بالنسبة إلى المرأة يظهرها أكثر قدرة على تحمل المسؤولية والاستقلالية في اتخاذ القرار.

لا يهم بالنسبة إلى ريحانة أنها اتخذت قرارها بالابتعاد عن علي بن محمد بكل مرارة ولوعة وحسرة بعد يأسها من أطروحات هذا الرجل الذي عاشرته طويلا وكان محط ، أحلامها وأمالها ، فلم يرضها على المستوى العاطفي الجنسي الغريزي ، ولم تحقق إلى ما تصبوا إليه أية امرأة وهي أن تكون أما باعتبار أن هذه الثورة لم تحقق أمالها . أم ستنتهي حياتها

[1] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 80 .

[2] عز الدين المدني المصدر السابق ، ص 84

مهزومة مطعونة في مبادئها وأنوثتها ؟ على كل المدني لم يحدد نهايتها ترك كل الاحتمالات مفتوحة وهنا نجد ريحانة : إني عائدة إلى بلاد السند فهي ملجئي ومخبئي ...[1]

وهكذا لم تحقق ريحانة على ما كانت ترجوه من المستوى الفكري من خلال الثورة فقررت الابتعاد.

4) شخصيات الوفد العباسي :

جعل عز الدين المدني أعضاء الوفد العباسي المفاوض للزنج جعلها شخصيات رسمية ، شخصيات نمطية لا تتسم بكثير من الحيوية بالرغم من أن معظمهم من المثقفين ، القاضي و المؤرخ والشاعر و نقيب التجار و السياسي وكأن المدني أراد أن يصور المثقف التابع للسلطة ، الخاضع للحاكم ، البائع لضميره وكرامته والمتاجر بثقافته.

رصد حالة المثقفين في العالم الثالث ودورهم المهادن للسلطة وممارساتها القمعية المادح للحكـام دون الالتفات للمحكوم ، أعضاء الوفد العباسي من المثقفين الزائفين الوصوليين الانتهازيين الذين أغرتهم مناصبهم وحب التقرب من السلطة . فأعمتهم عن رؤية عيوبها ، فلم توقظ ضمائرهم حريات تسلب ، وعدالة تنتهك وأرواح تزهق بعير حق ، وظلم منتشر في كل ممارسات السياسة ، كل ذلك والمثقفون يسيرون في ركاب الحكام ، أين القيم التي ناضل في سبيلها المثقفون على مر التاريخ ؟ قيم التسامح والحق والخير والعدل والجمال قيم لا وجود لها لدى مثقفي العالم الثالث الذين انحازوا إلى الراعي وأهملوا الرعية نظرة متشائمة سوداوية ، ولوحة سوداء يرسمها عز الدين المدني لأغلب مثقفي العالم الثالث ، الذي عاني عز الدين المدني نفسه من تسلطهم هذا باعتراف منه شخصيا في جريدة " العمل " مما اضطره إلى الهجرة مكرها[2] المثقفون الذين نظروا لزعامة الفرد وتسلط الرؤية الواحدة في الفكر والممارسة الثقافية واتهام المخالف بالخيانة والعمالة والارتماء في أحضان الأعداء مثقفون أدوا أدوارا قدرة وصلت إلى حد النذالة في الكثير من دول العالم الثالث وعالمنا العربي مليء بهذه النوعية من المثقفين.

---

[1] المصدر نفسه ، ص 85

[2] محمد عبازة ، المرجع السابق ، ص 89

بقدر ما كان الهدف الذي سعت إليه **" ثورة الزنج "** نبيلا وهو بناء **" مدينة المختارة "** مدينة تذكرنا بمدينة **" أفلاطون الفاضلة "** ، مدينة توحي بالقيم النبيلة ، لأن الاختيار انتقاء والانتقاء هو الصفوة من كل شيء وخاصة الصفوة من عباد الله الصالحين العادلين الخيرين بقدر ما كان هدف الفواعل المساعدة ساميا بقدر ما كان هدف المثقفين أعضاء الوفد العباسي خسيسا حقيرا نذلا وهو تدمير هذه الطموحات الإنسانية الحالية ، كان دور الفواعل المعارضة هداما ، عنصريا ، رجعيا ، متخلفا ضج الإنسانية وأمالها وأحلامها.

يمكن أن تكون المسألة عادية لو أن شخصيات الوفد العباسي اقتصرت على السياسي ونقيب التجار وما إلى ذلك ، ولكن المسألة جاءت من لدن المثقفين وهذا ما زاد الحس الدرامي عمقا في المسرحية ، إذ أن الخيانة جاءت من مؤتمنين على عقول الناس وأفكارهم فكانت الصدمة أكبر ، الصراع أعنف والمصيبة أشد وقعا على النفوس.

يطرح سؤال كيف تكون أحوال الأمة ومتقفوها خونة على مر العصور فمزقت أوصالهم بين اللهاث وراءها والطمع فيها . اختار متقفو الوفد العباسي مواقعهم وحدا حدوهم المثقفون العرب ، ومن هنا جاء غضب **" المدني "** ونقمته عليهم.

كانت مواقف الشخصيات المعارضة لـ علي بن محمد " وجماعته نابعة عن اختيار وبالتالي كانت مواقف عقائدهم جد متعصبة ، ومن هنا كان الصراع عنيفا ، الصراع الذي يعتبر عصب الدراما منذ أرسطو حتى الآن " لأن الصراع جوهر المسرحية وإذا ما أريد لمسرحيـة مـا أن تبلغ مستـوى التمثيليات الرائعة فيجب أن تكون ذات صراع يستحق ، التقدير في كل الموضوع والحبكة.[1]

كان الصراع متوازنا بين القوتين المتعارضتين علي بن محمد وجماعته و أفكارهم وأهدافهم في تغيير العالم والمجتمع وهي أهداف نبيلة وبين شخصيات الوفد العباسي وقناعاتهم بإبقاء الوضع القائم كما هو عليه وارتباط مصالحهم الشخصية والمادية ، بهذا الوضع وتقف

[1] محمد عبازة ، المرجع السابق ، ص 90

وراءهم السلطة المركزية بمالها جيشها وإيديولوجيتها مما جعل الصراع الدرامي مشوقا في المسرحية.

" لا يهتم المشاهد بالموضوع أو الحبكة فقط في أي مسرحية بل تستهويهم أمور أخرى كبناء الشخصية واستخدام الحوار بمهارة ، وكفاءة للترفيه ولتطوير القصة وتكوين المواقف الدراماتيكية والتمهيد للحظات الحاسمة في التمثيلية ، والبراعة التي يتم بها حبك المشكلات وتعقيدها تم حلها وكيفية إظهار القوى والشخصيات بمظهر المسيطر والمدافع ، وأخيرا إضفاء حلة جديدة على المواقف وآراء جرى استخدامها آلاف المرات قبلا ، فتحليل الأثر الفني لا يقوم كما يعتقد البعض على دراسة الأجزاء دراسة مستوفية بل دراسة تساعد على تفهم الكل تفهما أوسع .. "[1].

إن الشخصية المسرحية وما تطرحه من قضايا هي المصدر الرئيسي لكل فعالية مسرحية ذلك أنها تنطلق من الفعاليات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للحياة الإنسانية ثم أنها تنطلق عضويا منه وتعود إليه في شكل عرض مسرحي فني وتعتبر الشخصية رغم اختلاف المدارس – إخراجا كان أو كاتبا من الأمور الأساس داخل العمل المسرحي ذلك أن رسمها هو أهم عنصر من عناصر الدراما " وهي ركيزة الكتابة والإخراج المسرحي على حد سواء وهي لا تفقد صلتها بالعالم الواقعي ، فكل الشخصيات لها صلات عضوية بالحياة في مختلف أوجهها ، وهي لا يمكن أن تكون دلالات منفصلة عن قاعدة عامة مكونة من مراعاة الأفراد داخل تناقضات اجتماعية وإنسانية ووجودية ، فكل مكوناتها هي تراكما من الدلالات الاجتماعية في زمن ومكان ما داخل حدث مسرحي في عالمها الصغير ذات دلالات حتمية على معنى اجتماعي ونزعة " فكل شخصية إنسانية "[2] فهذه الشخصيات في منطقها ، وعبر جدلية علاقتها بمختلف العناصر المرتبطة بها عضويا تمثل وحدة متكاملة من حيث منطق وجودها داخل التركيبة الدرامية للحدث ومن حيث رغائبها وبواعثها كذات من حيث علاقتها و صراعاتها مع بقية الشخصيات.

[1] محمد عبازة ، المرجع السابق ، ص 91.
[2] المرجع نفسه ، ص 91.

والشخصية وحدة متماسكة في بنائها الدرامي وتبرز وحدتها في مدى منطقيتها ككائن خيالي ذي ممارسة حية – من خلال الممثل داخل الحدث المسرحي عن طريق الملابس والملامح والحركات داخل الفضاء الركحي . فهي دائما تحيلنا إلى معان اجتماعية إنسانية ، وبذلك تكون الشخصية المسرحية وحدة مجتمعة لعناصر وأجزاء متعددة تتداخل لنجعل من الشخصية وحدة منطقية في مجمل عناصرها المرئية والسمعية والذهنية فهي وحدة مركبة.

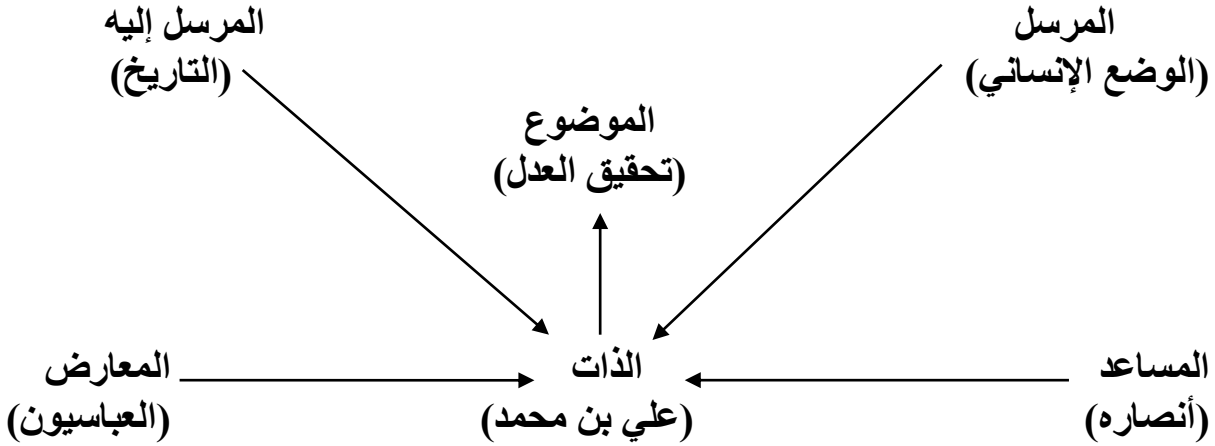
اعتنى عز الدين المدني بشخصيات في " ديوان الزنج " وخاصة تلك الشخصيات التي حملت مشروع " المدني " الثقافي ، والاجتماعي والسياسي الشخصيات الهامة لتصور العالم والأشياء وذلك من خلال طرحها لهدف المساعدة في الصراع رفيق وريحانة.

وبعد هذا التقديم سوف ننتقل إلى مستوى أخر لشخصية هو المستوى العالمي ، كما حددته السينمائيات السردية عند غريماس.

النماذج العاملية :

وفق الركح الأول- الفصل الأول- يكون النموذج العاملي على التشكيلات التالية :

النموذج العاملي الأول :



1- المرسل (الوضع الإنساني ⟵ و المرسل غليه (التاريخ) : بينهما علاقة تواصل فالتاريخ هو ذاكرة و تسجل الأوضاع بإيجابياتها و سلبياتها و في المسرحية يمثل الوضع انتفاضة الزنج ضد الحكم العباسي بقيادة علي بن محمد ، والتاريخ يشهد لذلك . إذا العلاقة بينهما علاقة تواصل.

2- الذات (علي بن محمد) ← الموضوع (التحقيق العدل) بينهما علاقة رغبة وتتمثل في ثورة علي بن محمد على الوضع السائد ، ورفضه للأمر الواقع ، وهو حكم العباسين.

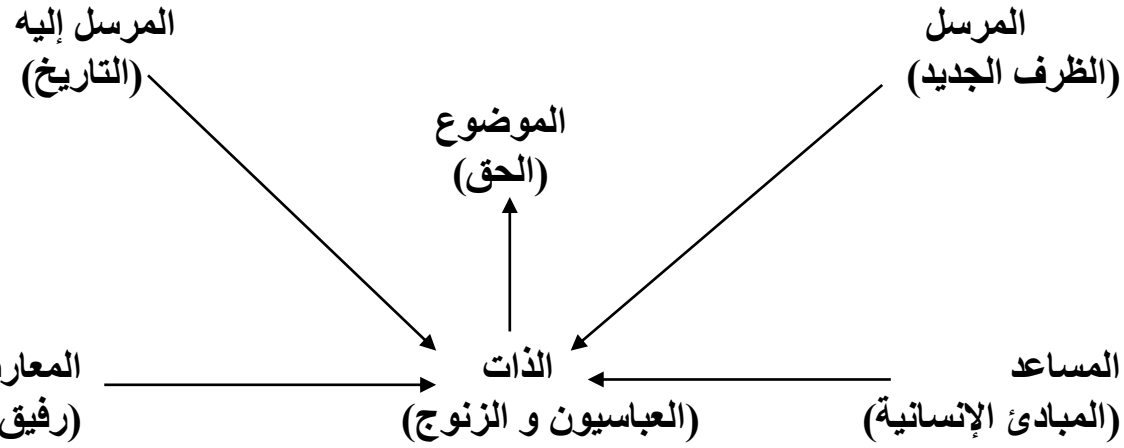
علي بن محمد : فلتكن حربنا عليهم جبهات ، وقعة إثر وقعة ... والعلاقة بينهما علاقة توصل.[1]

3- المساعد (انتصاره) و المعرض (العباسيون) بينهما علاقة صراع تتمثل في مقاومة العباسيين الانتهازيين.

سليمان بن جامع : نستلب السلاح من أعدائنا .....[2]

و قد وجد علي بن محمد تأييد من طرف الشعب بعدما حققه من انتصارات.

- **النموذج العاملي الثاني :**



1- المرسل (الظرف الجديد)⟵ والمرسل إليه (التاريخ) : مهما كانت الظروف وتغيرت فالتاريخ يشهد لها ويسجلها ويتمثل الظرف الجديد الذي حقق الزنج من خلاله انتصارات ساحقة على العباسين وذلك بعد استيلائهم على البصرة وهذا ما زادهم شففا في التوسع وفتح المدن . والعلاقة هنا علاقة تواصل.

[1] عز الدين المدني، المصدر السابق، ص 39.
[2] المصدر نفسه، ص37.

2- الذات (العباسيون) ⟵ الموضوع (الحق) ، بدأت المفاوضات بين شخصيات الوفد العباسي المفاوض ومجلس **" ثورة الزنج "** لوضع حد لحالة الحرب التي مزقت الدولة وأرهقت دماء المسلمين وبالتالي توجب نشر السلام.

2- **الزنج (صالح بن وصيف)** : هذه مسبحة الإمام خذها في ميثاق الأمان والسلم بيننا وبينكم يعطي المسبحة لأحد أعضاء المجلس.[1]

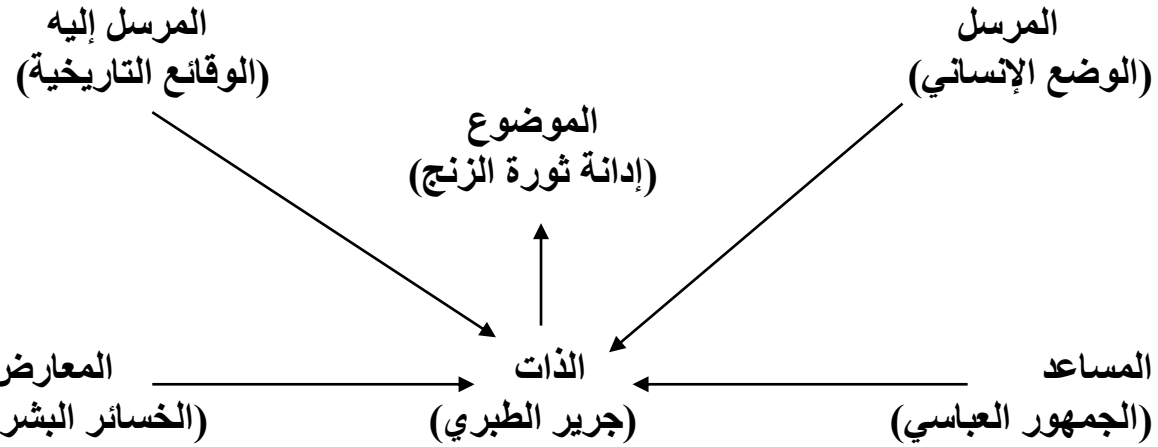
والعلاقة هنا بين الذات والموضوع علاقة تواصل.

3- المساعد (المبادئ الإنسانية) ⟵ المعارض (رفيق) المبادئ الإنسانية التي كان يحملها رفيق كانت ضد عقد الصلح بين الطرفين.

رفيق : نحن لا نريد المشرق ولا نريد المغرب نحن الزنج لا نتجاز.[2]

فالعلاقة بينهما علاقة صراع.

النموذج العاملي الثالث :



1- المرسل (الوضع الإنساني) المرسل إليه (الوقائع التاريخية).

تعتبر الظروف الاجتماعية والسياسية من استبداد وتعسف التي مثلها الحاكم " علي بن محمد " بعد عقد الهدنة مع أعداءه (العباسين) وهي ما زالتا تحيا في عصرنا هذا.

2- الذات (جرير الطبري) الموضوع " إدانة ثورة الزنج " بينهما علاقة رغبة تمثل في إبراز الصفات الحقيقية لعلي بن محمد.

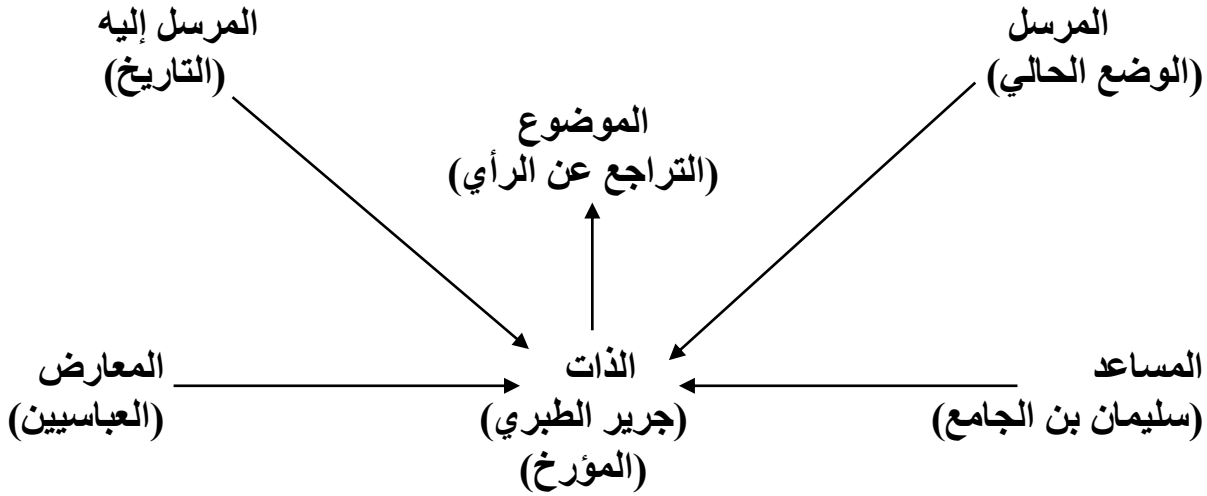
[1] المصدر نفسه ص 65
[2] المصدر السابق ، ص 50

لقد عشت فتنة لخبيث الخائن ، الخارجي على بن محمد صاحب الزنج التي جرت في النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة النبوية الشريفة.[1]

والعلاقة بينهما علاقة تواصل .

3- المساعد (الجمهور) ← المعارض (الخسائر البشرية) أثناء حديثه مع الجمهور وسرده ومخالفات ثورة الزنج والعلاقة بينهما علاقة صراع.

وفي هذه السنة وقع الوباء في الناس في كور دجلة وهلك فيها خلق كثير في مدينة السلام وسامرا وسطا وغيرها.[2]



1- المرسل (الوضع الحالي) -- المرسل إليه (التاريخ) يتمثل الوضع الحالي في تراجع محمد بن جرير الطبري عن رأيه في ثورة الزنج أمام الملأ والتاريخ سجل ذلك والعلاقة بين الوضع الحالي التاريخ علاقة تواصل.

2- الذات (جرير الطبري) - ه الموضوع (تراجع عن الرأي المؤرخ).

تراجع جرير عن كل ما قاله في حق **" ثورة الزنج ".**

لقد عدت من سباخ البصرة وراعني ما شاهدته . وإني لمراجع ما كتبته في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج :

[1] المصدر السابق ، ص 97.98

[2] المصدر السابق ، ص 100

أيها الناس أنصتوا يرحمكم الله ولا تعتمدوا كتابي ... إني غالط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا . راجعوا التاريخ ! ... راجعوا التراث إرب أنعمت قزد ....[1]

3- المساعد (سليمان بن جامع) - المعارض (العباسي).

فبعد الفشل والإخفاق الذي حققه سليمان في إسقاطه دولة العباسيين بسبب خيانة علي بن محمد له وما أدى إلى انهزامه وانتصار العباسيين عليه.

8) المكان : اهتم الدارسون بعنصر الفضاء والمكان واعتبروه مكونا أساسيا يسهم بصفة فعالة في تشكيل الخطاب وتحديد هويته إذ عد المكان في المسرحية رحم المعنى ولا يكتب للمسرحية الوجود إلا إذا وجدت لنفسها فضاء.[2]

فالمكان هو المكون الأساسي للمسرحية وهو الفضاء الجغرافي الذي تجري فيه الأحداث . لكن ما هي الفضاءات التي دارت فيها أحداث المسرحية.

حيث تبدأ المسرحية في فضاء مفتوح ، حيث يقع التجمع في الموقع الذي اختير لبناء مدينة المختارة.

" علي بن محمد : فليقبل الصناع والعملة والفعلة.

رفيق : وغدا مدينتنا ... نريدها فاضلة.

علي بن محمد : في هذا المكان.

ريحانة : فيها من كل جنة زهرة . خفاقة يانعة.[3]

لكن هذا الفضاء قد سبقه فضاء مغلق وهو السجون والسباخ البصرة وملحها وحراسها وعبوديتها.

" محمد بن سلم : والسجن إثر السجن . والنفي والتشريد ".[4]

---

[1] المصدر السابق ، ص 104

[2] صالح ولعة ، المرجع السابق ، ص 69

[3] عز الدين المدني ، المصدر السابق ، ص 44

[4] المصدر نفسه ، ص 44

وتوجد أيضا فضاءات متحررة كتحرر الزنج من العبودية حتى وإن واصلوا أعمالهم في سباخ البصرة وغيرها إلا أنهم أصبحوا أحرار وبالتالي أصبحوا يتحركون في فضاء مفتوح ليس هناك من قيد حريتهم أو يحد من حركتهم . وهذا ما عبرت عنه إحدى الشخصيات عندما صرخت " واليوم نمارس وجودنا ".

- كما حضرت أماكن أخرى في السرد (السودان ، العراق ...) ولهذه الأماكن دلالتها في النص.
- أما الانتقال من مكان إلى آخر هو دلالة على الانتقال من نظام معين من القيم ولسلوك يختلف ويغاير النظام الأول.
- كما أننا نلاحظ استعمال الكاتب أماكن موجودة واقعيا (السباخ) وذلك ليوهم القارئ بأن الأحداث واقعية ويجعله يعيش التجربة.
- كما يوحي لنا الحج والأشهر الحرم ، وستائر الكعبة مكان مقدس يحمل لنا دلالة أيديولوجية دينية.

والكاتب يميل إلى عدم الإسراف في تقديم خصائص المكان واكتفى بملامح عامة مركزا أكثر على الأحداث والشخصيات تاركا التفاصيل الأخرى للعرض.

وإذا كانت هذه المدن خلفية للمسرحية فهي ليست فقط على تونس أو ب العربي ولكنها تدل على عموم العالم العربي المعاصر المتحرر وغير ذلك من القيم المتناقضة.

9) الزمان :

وهو سيرورة الأحداث المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع و والتواتر والدلالة الزمانية ، بغية التعبير عن الواقع الحياتي ! المعاش[1].

إذا الزمان هو الحيز الزمني الذي تجري فيه أحداث المسرحية ويعد من أهم العناصر في الفن الدرامي وللزمن عدة دلالات سنحاول دراستها.

[1] مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط 1998 ، ص 191-192

إنما يلفت نظرنا في هذه المسرحية هو مزج الكاتب للأرضية واختلاطهما ، حيث مزج بين الزمن الحقيقي (زمن ثورة الزنج) والزمن المتخيل والكاتب بدأ من النهاية مسترجعا الأحداث الماضية ليرجع إلى النهاية ولعل الهدف في ذلك منح صيغة جيدة للحكي ومنح العمل الدرامي عنصر التشويق.

أ- **الزمن الحقيقي** : وهو النصف الثاني من القرن العشرين الذي حدثت فيه ثورة الزنج تاريخيا ضد الحكم المركزي العباسي.

ب-**الزمن المتخيل** : وهو الزمن الفني داخل المتخيل المسرحي : والمتمثل السودان، في العراق. السباخ ، وخلاله تداخلت عدة أزمنة استرجع فيها عهد الفتوحات والانتصارات – العباسي- وكل هذه الأزمنة على صلة وطيدة بالزمن الحقيقي.

الإحالات على الواقع من خلال الإشارات الدالة عليه وحضور مجموعة من القرائن التي تؤكد الاهتمام بالحاضر (رفيق) وكل ذلك من أجل كسر الإيهام المسرحي.

- كما وصف هذه التسمية لتعبير عن جيل الشباب المثقف ثقافة جامعات والذي لم يعش مرحلة التحرير الوطني.

ولقد أورد الفضاء الزماني في المسرحية ، إذ جعل الشخصيات تتصرف في زمن متحرر مثل الزنوج الذين أصبحوا معاصرين للقرامطة والبابكية.

فالكاتب عمد إلى التعامل مع المادة التاريخية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ ، فلقد عمد إلى فنية التزامن التي لا تعبر احترام التتابع الزمائي أمرا ضروريا.[1]

10 - جماليات الكتابة في ديوان الزنج :

أ - **لغة المسرحية** : إذا اعتبرنا الحوار من أهم العناصر المسرحية على حد قول الناقدة الإنجليزية " ماري جوري بولتون " التي ترى أن المسرحية هي حوارها.[2]

[1] محمد عبازة ، المرجع السابق ، ص 98.

[2] ماري جوري بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة مصطفى بدوي عن أحمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي د ط ، د.ت ، ص 247

ونحن نرى أن المسرحية هي لغتها ، لأن الحوار هو اللغة أو ما تحمله من دلالة ، وكلما كانت اللغة جيدة جزلة كان الحوار أفصح وأنجح.

وسنحاول أن نقدم قراءة في لغة المسرحية.

ولعل ما يميز الحوار في مسرحية المدني ، هو أنه ابتعد عن اللغة العامية تماما وكانت لغته فصحة.

- وقد استخدم في ذلك مستويين من مستويات اللغة في عمله هذا هي اللغة التراثية واللغة العصرية.

أ- اللغة التراثية : ولعلها اللغة التي غلبت على المسرحية وهذا طبيعي لأن موضوع المسرحية مستمد من الموروث التاريخي.

. فالمسرحية تدور أحداثها في زمان ومكان غير زماننا ولهذا يتطلب حوارها لغة تختلف عن اللغة التي يتطلبها حوار مسرحية تصور مجتمعا معاصرا.[1]

وبهذا كان لزاما على الكاتب أن يلتزم اللغة التراثية ليضفي على المسرحية طابع الواقعية والمصداقية.

وفي هذا الصدد يقول " الأراديس نيكول " ينبغي ألا تتطابق ويقصد لغة المسرحية – مع لغة الحياة التي تعيشها الشخصية لأن الفن بطبيعته اختيار و انتقاء – اختيار المواقف والحوادث والأفكار واختار اللغة التي تستعملها الشخصيات . وهذا يقودنا إلى القول بأن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية . وقد تكون لغة التخاطب اليومي لغة مملة إملالا غير محتملا إذ استعملت في المسرحية ، وليس ثمة مسرحية مهما اصطبغت بالصبغة الواقعية تستخدم فيها تلك اللغة.[2]

ولا يخفى على القارئ نجاح المدني في توظيفه لهذه اللغة مستعملا في ذلك عبارات وتعابير تدل على العصر.

[1] أحمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الإسكندرية للكتاب ، القاهرة ، د طي ص 249.

[2] الأراديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة عن أحمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، د ط ، ص .250.

مثل : علي بن محمد : نمشي الليل والنهار ، والشهر ... إلى الحج !.[1]

ت-**اللغة العصرية** : وقد يبدو من الغريب وجود لغة عصرية في مسرحية ضاربة في وأنها من المآخذ التي تأخذ على صاحبها ، والإجابة تكون أن الكاتب يكتب بصيغة القدم ، ' الماضي لتعبر عن الحاضر ، فمن الواجب عليه أن يورد تعابير ومصطلحات مشحونة بدلالات عصرية تعتمد كقرائن للوضع الراهن . يصعب تصورها في العصور الماضية . ومن هذه العبارات :

رفيق : أنكم تذكرون تاريخ النضال ، كما لو كان ليلة من " ألف ليلة وليلة " رفيق : لكنكم تعيشون دائما على الذكريات إني أجهلها.[2]

فيتضح من خلال هذه المسرحية أن لغة المدنى لغة جميلة صافية ، بعيدة عن الغموض والتعقيد ، حاملة لهموم المثقفين حاضرا وماضيا.

وكل هذه القرائن تدل على طرح المدني لقضايا إنسانية خالدة مثل : الحب ، والعدل والمساوات ، والخير ، والحق والجمال ...

وقد وقع المدني في المزج بين اللغتين - | التراثية والعصرية الأولى أدت وظيفة تعليمية ، من خلال التاريخ وإطلاعنا عليه ، والثانية حملت وظيفة فكرية اصطلاحية . وذلك من خلال طرح قضايا العصر ومعالجتها.

جماليات الكتاب في ديوان الزنج :

يحاول عز الدين المدني أن يستلهم بعض الخصائص الجمالية المستعملة في فنون الإنشاء الإسلامي ، ويحاول توظيفها لبناء جمالية للكتابة ، إعطائها الخصوصية ومن بين هذه الجماليات أيضا :

الاستطراد :

يقر المدني أن ما يميز الأدب العربي هو ميزة الاستطراد وبينما عده بعض الباحثين المعاصرين الاستطراد عيبا في الأدب العربي إلا أن المدني يرى فيه فائدة لفنه المسرحي

[1] عز الدين المدني ، ديوان الزنج ، ص 46

[2] عز الدين المدني ، المصدر السابق ، ص .37 .

ومن الواجب الإفادة المعتمدة والمنظمة من ظاهرة الاستطراد هذه بحيث يتجه العمل إلى ربط كل جزئية بلا اعتباط ولا عفو ولا خلط وإنما عمدا وقصدا من أجل الاستحواذ على الواقع المتشعب من عدة أوجهه ، يترجم المدني هذا كله في " ديوان الزنج " حين يوصي بأن تكون هناك خشبات متعددة ومختلفة المستويات والأحجام ، وأن تكون قدر الإمكان مندمجة في الجمهور حتى تلائم ما في الديوان من عمل درامي[1].

واستعمل عز الدين المدني فنية الاستطراد في " ديوان الزنج " في موضوعين.

الأول : نجده من ص 46 إلى 48 في الركح الأول والفصل الأول نعود بمناسبة ذاكرة ريحانة إلى عهد الدعوة السرية ولحظة تحقق الدعوة والمرور من دور الستر إلى دور الجهر.

ريحانة : لقد ذهب دور الستر ، وجاء دور الجهر .... وكان حجنا حقا وانكشف الإيمان وقامت الدعوة ...[2]

وينتهي الاستطراد بالعودة إلى نفس الحالة ونفس محور الحديث.

الاستطراد الثاني : فنجده من ص 55 إلى 56 من مسرحية " ديوان الزنج " في الركح الأول من الفصل الأول والثاني . يقع بينهما استطراد وذلك بتقديم الوفد العباسي الذي أتي للتفاوض مع مجلس الثورة ، وبدأ عند الإعلان عن إتيان هذا الوفد ويتمثل في أن ينادي المؤلف كل واحد من الوفد باسمه ويسأله عن ممتلكاته وعن مكانته الاجتماعية مع التعليق على الأجوبة المتلقاة تعليقا يفضح خداع أصحابها . وعداءهم للزنج ويستغرق صفحتين ليعود سير الأحداث إلى سياقه.

إن استعمال الكاتب (المدني) للاستطراد الذي يخاطب به الوفد العباسي واحدا ، أشبه ما تكون بالاستنطاق فاضحا لنوايا الوفد العباسي الحقيقية ، ومذكرا في الآن نفسه الجمهور بأن الأمر يتعلق بعرض مسرحي لا حاجة للاندماج بل يتوجب التحلي بالفطنة ، وبحضور

[1] علي الراعي ، المرجع السابق ، ص 449

[2] عز الدين المدني ، المصدر السابق ، ص 46 .

البديهة حتى يمكن فهم حقيقة ما يدور من أحداث ، وأحوال وتتجلى قيمة هذه الفنية في اختيار الكاتب المسرحي الوجهة التعليمية في مسرحيته.

الخاتمة

الخاتمة :

بعد نهاية هذا الإنجاز المتواضع تكون قد خلصنا إلى النتائج الآتية :

- التجريب هو قاعدة جوهرية من قواعد الإبداع الجديد.
- التجريب هو العثور على أدوات وسائل لم تطرق من قبل سواء على مستوى النص أو العرض.
- التجريب خلق أشكال مسرحية جديدة تثري فن المسرح بالبناء وليس الهدم.
- التجريب التطلع إلى الأمام بعد التسلح بالجمال والفكر والفن.
- محاولة العرب استلهام التاريخ وتوظيفه ، إيجاد صيغة جديدة مميزة للمسرح العربي وإثبات الهوية.
- انسجام ألبناء الدرامي.
- إصابة الإسقاطات المتوخاة ، غايتها إذ على ضوء الرؤى المقدمة يمكن قراءة إخفاقات الراهن على مختلف الأصعدة.
- إعادة امتلاك التراث في معالجة قضايا الحاضر من خلال طرحها في لباس الماضي فالمدني في توظيفه للتراث ليس بصدد سرد الأحداث وإنما جاءت أعماله موسومة بروح العصر والتجديد.

قائمة المراجع

قامة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم.

أ- المصادر :

1- عز الدين المدني : ثورة الزنج ، الشركة التونسية للتوزيع ، 5 شارع قرطاج ، تونس ، ط 2 ، د ت.

المعاجم :

1- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، د ط ،د ت.

2- ابن المنظور ، لسان العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، المجلد 2 ، ط 1 ، د ت.

3- أحمد بلحيري ، معجم المصطلحات الدرامية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2006 م.

4- ماري إلياس ، حنان قصاب ، معجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض مكتبة لبنان ، بيروت طق ، 1998 م.

الكتب :

ب-كتب اللغة العربية :

1- أحسن مزدور ، مقاربة سينمائية في قراءة الشعر والرواية ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، د ط ، دت.

2- أحمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الإسكندرية للكتاب ، القاهرة ، د ط ، د ت.

3- السعيد الورقي ، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، د ط ، 2002 م.

4- الهواري بن يونس ، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط 2 ، 2002 م.

5- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس ، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية سورية ، دمشق ، ط 1 ، 2002 م.
6- حسن يوسفي ، المسرح الأنتربيولوجيا ، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000 م.
7- حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط 1 ، 2006 م.
8- حفناوي بعلي : مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط 2 ، 2007 م.
9- صالح ولعة ، البنية المكانية في رواية كراف الخطايا ، ملتقى إشكاليات الأدب المقارن ، 28-26 أفريل 2005 م ، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن ، لكلية الأدب والعلون الإنسانية والاجتماعية ، جامعة باجي مختار عنابة ، 2006 م.
10- سعيد الناجي : التجريب في المسرح ، التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي ، مطبعة دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1998 م.
11- عبد الله أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، .2002.
12- عصام محفوظ ، عروض القرن العشرين 2 ج المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار ، ANEPدار العرابي ، بيروت لبنان ، 2001 م.
13- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي سلسلة عالم المعرفة ، العدد 248 الكويت ، ط 2 ، 1999 م.
14- غالي شكري ، التراث والثورة ، دار الطليعة والطباعة والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1979. .
15- محمد المديوني ، عز الدين المدني والتراث ، المؤسسة الجامعية لدراسات ، دار السحر ، ط 1 ، 1412 هـ ، 1992 م.

16- محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، د ط ، 2002 م.
17- محمد عبازة ، تطور الفعل المسرحي بتونس ، اللامركزية إلى التجريب ، مركز النشر الجامعي ، دار النشر ، تونس ماي 2009 م.
18- مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1998 م.
19- محمد يوسف نصار ، النص المسرحي بين التجديد والتجريب ، مطبعة الروزنا الأردن ، ط 2002 م.

ج- الكتب المترجمة :

1- الأراديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة عن أحمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، د ط ، د.ت.
2- جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافنسكي إلى بروك ، ترجمة فاروق عبد القادر هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 2000 م .
3- ماري جوري بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة مصطفى بذوي عن احمد صقر ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، د.ط ، د.ت.

د- المجلات :

1- الحياة الثقافية عدد خاص الفن المسرحي ، مقاربات وقراءات العدد 188 ، ديسمبر 2007 م.
2- مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 1 ، 1995 م.
3- مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 73 ، 2008 م.
4- مجلة الرافد الشعرية دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة الإمارات ، العدد 43 ، 2001 م
5- مجلة علامات ، مكناس ، المغرب ، العدد 35 ، 2011 م.

هـ- المواقع الإلكترونية :

www.nafhourn.com

قائمة الملاحق

ملحق

حياته وأعماله : كاتب مسرحي تونسي ، قاص وروائي من مواليد 06 جوان 1938 له دراسات وبحوث نظرية ونقدية في العديد من المجالات منها الأدب والفن فقدمت حول أعماله الإبداعية أطروحات جامعية في بروكسل ، ميلانو و المغرب و تونس ، والسريون ، ترجمت العديد من أعماله المسرحية الروائية إلى عدة لغات انجليزية والإسبانية والروسية.[1]

اشتغل في العديد من النشاطات منها :

أ- **الصحافة** : والتي كانت رمزا لعطاء هذا الرجل فعمل كرئيس تحرير مجلة اللغات " وصحيفة " ملحق جديد العمل " كما أشرف على مجلة " الحياة الثقافية ".

ب- **في الدراسات والنقد :** نشرت مجموعة من مقالاته أهم ما كتبه في الستينات والسبعينات كتاب أطلق عليه " الأدب التجريبي " فتولت نشرة الشركة التونسية لتوزيع 1972.

ت- **القصة** : كانت الجنس الأدبي الذي اختاره المدني للتعبير عن مشاغله نشرت العديد منها في الصحف والمجلات أهمها " الإنسان الصقر " الذي نشر في مجله الفكر و " خرافات " التي نشر في الدار التونسية.

ث- " من حكايات هذا الزمان " نشر في دار الجنوب للنشر.

ج- **المسرح** : بدأ التأليف المسرحي في أواخر الستينات مع التجربة التي خاضها مع سمير العيادي وفاضل الجزيري ، ومحمود الأرناءوط تمثلت في إعداد قصة " رأس الغول للمسرح " . فكانت أول كتابة مسرحية له مع ثورة صاحب الحمار ثم ديوان الزنج ومولاي السلطان ، الحسن الحفصي ، الغفران التربيع والتدوير تعازي فاطيمة...[2]

---

[1] حوار ماجد السامرائي الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني ، الرافد تقنيات المسرح ، دار الثقافة والإعلام الشارقة ، مارس 2001 ، العدد 43 ، ص 55.

[2] محمد المديوني ، مسرح عز الدين المدني والتراث ، المؤسسة الجامعية لدراسات دار السحر ط 1412 هـ ، 1992 ، ص 132.133

الملخص :

التجريب مصطلح لم نجد له تعريفا محددا ، سوءا عند الغرب أو العرب ولكن المتفق عليه هو الخروج عن السائد والمألوف.

ظهر التجريب عند العرب مرتبطا بالحداثة ، وبالتطورات التكنولوجية لوسائل العصر الحديثة من ديكور وإضاءة وموسيقى وغيرها ولهذا ارتكز التجريب عند العرب على دعامتين هما :

أولا الرؤية الجديد للنص :

ثانيا الرؤية الجديدة للعرض.

وقد تجسد هذا بفضل جهود كل من كوردن كريغ و جروتوفسكي وميرهولد.

بينما ظهر التجريب عند العرب عند محاولتهم لتأسيس كتابة عربية متميزة للتخلص من التبعية الثقافية الأوروبية ، لأن المسرح العربي مند أن نشأ وهو يعتمد على الاقتباس أو الترجمة ، وهذه الجهود هي التي كانت الحافز الأول لنشأة التجريب عند العرب فظهر هاجش محاولة تأسيس كتابة عربية متميزة ، تتخلص من التبعية الأجنبية التي كان المسرح العربي مهد حضارتها فالترجمة و الاقتباس كانا عائقين أمام ظهور مسرح عربي أصيل . فتفطن العديد من كتاب المسرح العربي إلى ضرورة تأسيس مسرح عربي الهوية من حيث الشكل والمضمون ، متخذين التراث المرجع الأساسي في انطلاقهم.

فنجد أمثال : يوسف إدريس من خلال مسرحية " الفرافير " المستمدة من مسرح السامر " ومسرحية " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس المستمدة من " ألف ليلة وليلة " ومسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم المستمدة من أسطورة " أهل الكهف " ومن تونس عز الدين المدني الذي هو محور بحثنا من خلال مسرحية " ديوان الزنج " المستمدة من التاريخ الإسلامي والتي لمسنا فيها تقنيات التجريب من حيث الشكل والمضمون.

العربي فمن الناحية الشكلية : تجنبا تسميتها بمسرحية ، حيث استبدلها بمصطلح ديوان لأنه يرى تسمية عمله مسرحية تبعية للأخر (الغرب).

كما استغني عن استعمال فصل أو مشهد وعوضه باستخدام الركح أو الطور.

أما من حيث المضمون فقد استمد الشخصيات من التراث العربي الإسلامي مثل علي بن محمد ، رفيق ، سليمان بن جامع ... وكذا اللغة التي استخدمها في مسرحيته كانت لغة فصيحة متماشية مع العصر.

عاد عز الدين المدني إلى التراث وارتمي بين أحضانه الدافئة ، لأنه وجد فيه سندا ومتنفسا ، في طرح أفكاره عن الراهن ، ولكن الحياة عادت ووجد المسرح مخرجا للتعبير عن الحاضر ، ولكن بشخصيات الماضي وأحداثه وكانت الإفادة للطرفين.

وإننا نخص في نهاية هذه التجربة إلى أن محاولة العرب استلهام التاريخ وتوظيفه يعني إيجاد صبغة جديدة مميزة للمسرح وإثبات هويته وكان هذا هاجسا يؤرق الكثير من الكتاب ومن بينهم الكاتب التونسي المدني فالتجريب عند المدني هو التطلع إلى الأمام بعد التسلح بالجمال الفكري والفني وخلق أشكال مسرحية جديدة تثري فن المسرح بالبناء وليس الهدم . كما أنها تتعاطى مع الحاضر تفكيكا وتركيبا وقراءة ليس من المنظور التقريري الفج ، ولكن من المنظور الفني والجمالي دائما.