

صورة أبو حيان التوحيدي في المسرح العربي

يحيى سليم سليمان عيسى*

ملخص

يهدف البحث التعرف إلى صورة أبي حيان التوحيدي في المسرح العربي، وآليات اشتغال المسرحيين العرب على التراث في تقديمهم لشخصية التوحيدي ضمن أشكال الاغتراب التي عاشها، إذ إن شخصية التوحيدي من الشخصيات الإشكالية على المستوى التاريخي، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (1975. 2005م)، حيث تم اختيار ثلاثة مسرحيات عربية اختياراً قسدياً، وهي مسرحية (شخص وأحداث من مجالس التراث) لقاسم محمد، ومسرحية (أبو حيان التوحيدي) للطبيب الصديقي، ومسرحية (أبو حيان التوحيدي - قصة حب منسية) لحمد الرميحي، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه، حيث توصل إلى عدد من النتائج منها: إن شخصية التوحيدي قد جاءت وفق معالجة درامية أكثر تمثيلاً لروح الشعب وضميره، وقد بدت صورته وهو يعيش اغترابه بكافة سياقاته، فجاءت مأساته معادلاً موضوعياً لمأساة المثقف العربي في الوقت الراهن.

الكلمات الدالة: أبو حيان التوحيدي، التراث، المسرح العربي، الاغتراب، المثقف العربي.

المقدمة

شكلت شخصية التوحيدي شخصية إشكالية على المستوى التاريخي وذلك نتيجة لما عاش من أحداث سياسية واجتماعية أثرت تأثيراً بالغاً في مسيرته الأدبية والإنسانية، وكان للحياة التي عاشها التوحيدي أثرها في موقفه الفكري ونظريته للوجود، فقد عاش فقيراً لم يجد مصدر رزق له سوى الوراقة التي دعاها (حرفة الشؤم) نظراً لقناعاته بقله دخلها المادي، ولكونها تأتي على البصر والعمر. ورغم المستوى الأدبي الرفيع الذي تمتع به التوحيدي، إلا أنه لم يزل ما يستحق من مكانه بين أدباء عصره لهذا لاحقه الإحساس بالاضطهاد، وعاش منبوذاً ممن حوله، يغمره شعور بالاغتراب الذي بدا طاغياً على تفاصيل حياته، ومما زاد إحساسه بالغرابة أنه عاش عمراً مديداً، فقد خلاله كثيراً من الأصدقاء الذين ينتمون إلى بلدان شتى. وقد ألهمت حياة التوحيدي الحافلة بالأحداث والمغامرات المسرحيين العرب، فظهرت سيرته والقصص المرتبطة به ضمن عدد من منجزاتهم المسرحية، حيث ألقت تلك النداءات بتأثيرها على المسرح العربي، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي:

كيف صور المؤلف / المخرج شخصية أبو حيان التوحيدي في المسرح العربي؟

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من خلال دراسة موضوع صورة أبو حيان التوحيدي في المسرح العربي، وبيان آلية استلها تراث التوحيدي وسيرته في المسرح، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

أهداف البحث: يهدف البحث التعرف إلى:

- آلية اشتغال المسرحيين العرب على التراث في تقديمهم لشخصية التوحيدي.
- رؤية المؤلف / المخرج في تناول شخصية التوحيدي في المسرح العربي.
- صورة أبو حيان التوحيدي في المسرح العربي وأشكال الاغتراب التي عاشها.

* قسم الفلسفة، كلية الآداب، الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2016/9/8، وتاريخ قبوله 2017/1/25.

حدود البحث:

- 1- الحدود الزمنية: المسرحيات العربية المقدمة على المسرح بين عامي (1975. 2005م)، لكون تلك المدة الزمنية قد حفلت بالمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي أثرت في الواقع العربي، ولكون المسرح العربي قد شهد حالة من التقدم والتطور على صعيدي الشكل والمضمون ضمن هذه المدة الزمنية.
- 2- الحدود المكانية: المسرحيات العربية المقدمة على مسارح الأقطار العربية (المغرب، العراق، وقطر)، التي يمكن من خلالها رصد صورة أبو حيان التوحيدي في المسرح العربي.
- 3- الحد الموضوعي: يتناول الباحث صورة أبو حيان التوحيدي في المسرح العربي من خلال اختياره القصدي لثلاث مسرحيات.

أولاً: أبو حيان التوحيدي: حياته وعصره:

هو علي بن محمد بن العباس التوحيدي، ولقبه أبو حيان، وقد رجح المؤرخون أنه عاش بين سنتي (310- 416 هـ)، مع اختلاف في سنة المولد، أصله غير معروف، وقد ولد في بغداد من أبوين فقيرين، وكان والده تاجراً منتقلاً، يبيع نوعاً من التمر المعروف باسم (التوحيد)، وإليه نسبت أسرته المتواضعة، التي لم يُعرف لها نبوغ في السياسة والأدب أو غيرهما.

عاش (التوحيدي) طفولة معذبة، ولا نجد في كتاباته شيئاً عن أسرته وماضيه، حيث أحاط الغموض بحياته في أوائلها وأواخرها، يقول (الكيلاني): " لم يصلنا من أخباره إلا النزر اليسير حتي إن ياقوتاً الحموي المعروف بسعة الإطلاع والبحث والتتقيب عجب من أن أحداً لم يذكر التوحيدي في كتاب ولا دمجته ضمن خطاب، فلم نعرف شيئاً عن أصله ونشأته ومكان ولادته، غير أن آراء المؤرخين في هذا السبيل بدت متضاربة، فمن قائل إنه بغدادي، ومن قائل إنه شيرازي أو نيسابوري أو واسطي (التوحيدي، 1998م، ص 27، 28).

أما (بدوي) محقق كتاب " الإشارات الإلهية " فيرجح في مقدمته أنه من الموالى الذين اختلطت دماؤهم، وغلب عليها العرق الفارسي، لكنه ورد في الليلة الأولى من كتاب (الإمتاع والمؤانسة) قول الوزير (ابن سعدان) لأبي حيان ما يرجح نسبته لبغداد: " تآقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنس، لأتعرّف منك أشياء كثيرة مختلفة تردّد في نفسي على مرّ الزمن.. فأجبنني عن ذلك كلّه باسترسال وسكون بال، بملء فيك، وجمّ خاطرك، وحاضر علمك، ودع عنك تفنن البغداديين (التوحيدي، د. ت، ص 19).

إن هذا الحديث لا يؤكد نسب التوحيدي إلى العرب، لكنه يذهب بنا نحو تأثير الثقافة العربية في بغداد عليه، وانعكاسها على طريقته الفنية في الحديث والكتابة، ويبقى من المرجح أنه قد عاش معظم أيامه في بغداد، ورغم ضياع نسب التوحيدي إلا أننا نستطيع أن نؤكد انتسابه إلى الهوية الإسلامية التي كانت اللغة العربية إحدى أهم تجلياتها، حيث تلقى علومه علي يد علمائها الذين ينتمون إلى مذاهب دينية وفكرية مختلفة.

لقد استقي (التوحيدي) علم النحو من (أبي سعيد السيرافي)، وعلم الكلام والمنطق من (علي بن عيسى الرمانى)، وهو أحد أئمة اللغة والأدب والمتكلمين على طريقة المعتزلة، كما درس الفقه الشافعي على أساتذة ثلاثة هم: أبو حامد المورودي، وأبو بكر محمد بن علي القفال بن إسماعيل الشاشي، وأبو الفرج المعافي بن زكريا النهرواني، ودرس الفلسفة والمنطق على أبي زكريا يحيى بن عدي النصراني، كما درس الحكمة والمنطق علي أبي سليمان محمد بن بهرام السجستاني، وهما من تلاميذ الفارابي الذي جعل الأخلاق أساساً للسلوك ونادى ببقاء النفس متأثراً بالتصوّف والزهد من جهة وبفلسفة الحكيمين أفلاطون وأرسطو من جهة أخرى (التوحيدي، 1998م، ص 17).

إن هذا الانفتاح على الثقافات المتنوعة (دينية، فلسفية، علمية، تصوفية) بكافة تلاوينها (العربية واليونانية والفارسية) قد جعله مثقفاً موسوعياً منفتحاً على الآخر، خاصة أنه ابن ثقافة علمية تجعل العقل رائداً أساسياً للإنسان، دون نفي لقيمة الحدس والطبع، لكن عصره الزاخر بالتحويلات قد عزز لديه حالة التمرد والتحدى للواقع، وقد تمثلت تلك التحويلات بما يلي:

1. على الصعيد السياسي: حوالي منتصف القرن الثالث الهجري (9م) انتهى العصر العباسي الذهبي، وكان هذا العصر قد بدأ بعهد الخليفة أبي العباس السفاح (ت 136 هـ)، وانتهى بعهد الخليفة الواثق بالله (ت 233 هـ)، واتسم بميزتين: الأولى، سلطة مركزية قوية، وخلفاء ذوو شخصيات قوية... والثانية، وزراء مثقفون ثقافة عالية، وتميزوا بتقاليد سياسية عريقة، وبكفاءة إدارية متميزة... ومع مقتل الخليفة المتوكل على الله سنة (247 هـ) هيمن المماليك الأتراك على مقاليد الأمور، فأسقطوا هيبة الخلافة، وأصبح الخلفاء طوعاً أو أمراً، ونشبت الصراعات الحادة في هرم السلطة ببغداد...؛ وتفشّي الفساد السياسي، وأصبحت الغلبة للسيف لا للعلم.

2. على الصعيد الاجتماعي: أثرت الأوضاع السياسية السيئة بشدة في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، فامتلك الخاصة المال والجاه، وزاد الشغف بالجوراري والغلمان، وتفشى التهلك الأخلاقي، في حين أصبحت عامة الشعب تعاني الفاقة والحرمان، واضطر كثيرون إلى التسول ولبس الثياب الرثة.

3. على الصعيد الثقافي: لم تنطفئ شعلة الثقافة، وإن لم تكن وقادة بقوة كما كانت عليه في العصر العباسي الأول، فقد بنيت المدارس، وأنشئت المكتبات الخاصة والعامة، وازدهرت صناعة الورق، وتنافس الملوك والوزراء في استقطاب العلماء والأدباء (الخليل، 2006م).

ورغم أن العصر الذي عاش به التوحدي قد حفل بالأحداث والصراعات، إلا أنه قد ازدان بكوكبة من العلماء والأدباء في مختلف مجالات المعرفة، وكان طبيعياً أن يتأثر التوحدي بتلك البيئة الثقافية الخصبة، وبتياراتها المختلفة، حتى أصبح بمرتبة الأديب والعالم الموسوعي، وقد وصفه (الحموي) بأنه " كان متقناً في جميع العلوم من النحو واللغة والشعر والأدب والفقه والكلام على رأي المعتزلة، وكان جاحظياً يسلك في تصانيفه مسلكه، ويشتهي أن ينتظم في سلكه، فهو شيخ الصوفية، وفيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، ومحقق الكلام، ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء، وعمدة لبني ساسان، سخيף اللسان، قليل الرضا عند الإساءة إليه والإحسان، الذم شأنه والتلب دكانه، وهو مع ذلك فرد الدنيا الذي لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم في كل فن حفظه، واسع الدراية والرواية" (الحموي، 1995م، 5/1925).

ومن الملاحظ أن التوحدي قد تجاوز في رحلاته لطلب العلم الحدود المصطنعة، لاسيما وأن الثقافة الإسلامية ممثلة باللغة العربية قد ألغت الحواجز النفسية والعرقية والدينية لدى مثقف ذلك العصر، الذي بدا لنا متحرراً من التعصب، ومنفتحاً على الثقافات الأخرى، فلم تكن المعرفة عند التوحدي لتتوقف عند حد من الحدود، أو أمة من الأمم، فكان حضور الآخر في ثقافته وفلسفته حضوراً مؤثراً، إضافة إلى اهتمامه الواضح بالثقافة الفاعلة في الحياة، لهذا كان أحد هدفه من تأليف كتبه كي يستفيد منها الناس في علاقاتهم في الدنيا ومصيرهم في الآخرة، ونتيجة لمخالطته لكافة أنواع الناس فقد بدت لنا كتبه مفتحة في كثير من جوانبها على الحياة العامة لهم، فبدا كأنه واحد منهم، حيث قدم من خلال مؤلفاته " سيرة ثقافية ذاتية في مستوى أنشطته المعينة وهي عالمية تماماً على مستوى تطلعاتها ونتائجها، لذلك نجد عبر مؤلفاته التي تنضوي تحت كلمة (أدب) تاريخ الأدب والجدل، والتصوف، ما يمكن أن ننعتة بالفرد العالمي" (باتشيكو، 1995م، ص48).

إن التوحدي قد شكل ابناً باراً للحضارة الإسلامية التي انفتحت على الآخر، فكانت مواقفه الفكرية تعزيزاً للقيم والمثل الإسلامية والإنسانية العليا، ونتيجة لامتلاكه للرؤية الإنسانية العامة فقد توصل إلى أن يكون صاحب مكانة تجعله متميزاً بها عن غيره، حيث لمسنا في كتبه دعوة إلى حوار الحضارات، وعلى صعيد العلاقات الاجتماعية بين الأفراد فقد أكد التوحدي أن الإنسان لا يستطيع العيش بعيداً عن الآخرين، يقول: " أعلم أن في الناس حكمة، وأن مجالستهم تجلو بعض الظلمة فاحتملهم على المخالفة وتمويه المصادقة، واقتبس منهم المحاسن، وتجاف عن المساوي" (التوحدي، 1998م، ص344).

لكن صراحة التوحدي الزائدة، وروحه المتمردة، وقيامه بنقد السلاطين والوزراء وحاشيتهم، قد جعل له مزيداً من الخصوم، فعجز عن التكيف مع مجتمعه، لذلك نجده قد عاش حياته متشاماً انطوائياً، كثير السخط والشكوى، مفرط في ذم الناس، وتعزز لديه الشعور بالاغتراب نتيجة لفقره الشديد الذي كان سبباً في عدم زواجه، ومن ثم رحلاته في طلب العيش بين بغداد والري ونيسابور وشيراز، باحثاً عن الحياة الهادئة الكريمة، لكن دون جدوى.

ويمكن القول إن المشكلة الكبرى التي برزت في حياة التوحدي تكمن في معاملته بما لا يليق بمكانته، فقد أرغمه فقره على مخالطة العامة رغم نفوره منهم، ومخالطة طبقة الحكام والوزراء والولاة رغم عدم احترامهم له، وتبدو لنا حالة العداء واضحة بينه وبين رجالات السلطة، فقد كان على عداوة مع ثلاثة وزراء هم: المهلب الذي نفاه من العراق لسوء عقيدته، وابن العميد والصاحب بن عباد اللذين احتقراه وعاملاه معاملة الخادم، لذلك لم نجده يتردد في وصف بعض أخلاق الصاحب بن عباد قائلاً: " وطلع علي يوماً وأنا قاعد في كسر رواق، أكتب له شيئاً قد كادني به، فلما أبصرته قمت قائماً، فصاح بخلق مشقوق: اقعدا! فالوراقون أخس من أن يقوموا لنا! فهممت بكلام، فقال لي الزعفراني الشاعر: احتمل، إن الرجل رقيق. فغلب علي الضحك، واستحال الغيظ تعجباً من خفته وسخفه، لأنه قال هذا وقد لوى شذقه، وشمخ أنفه، وأمال عنقه، واعترض في انتصابه، وانتصب في اعتراضه... أفهذا كله من شمائل الرؤساء، وكلام الكبراء، وسيرة أهل العقل والزرانة؟! " (التوحدي، 1992م، ص141)، وبذلك فقد نال أسوأ ما يمكن أن يناله مثقف علي يد السلطة من اضطهاد معنوي ومادي، رغم أن هذه السلطة كانت، في معظمها، من فئة الأدباء، وكان من المفروض أن تحتمي به لكنها خالفت المتوقع لأنها لا تريد لأحد أن يخطئها أو يصل إلى مرتبتها، وهكذا بالغت السلطة السياسية

في إذلاله، مما دعا التوحيدي إلى الرد على خصومه في كتاب "مثالب الوزيرين"، حيث لم يترك سيئة تسلب المرء الشرف إلا ويلحقها بالصاحب بن عباد وابن العميد.

لقد عاش التوحيدي غربة اجتماعية سرعان ما تطورت لتصبح غربة وجودية، وبات يعاتب نفسه دوماً على الحال التي وصل إليها لاسيما بعد مقتل الوزير ابن سعدان الذي أكرمه، وكان التوحيدي قد استوحى النهاية المأساوية لكتاب "الإمتاع والمؤانسة" من شعوره المتزايد بالدسائس التي كانت تحاك حول الوزير ابن سعدان، ويصدق حدسه بمصرع ابن سعدان عام 375 هـ بعد أن دبر عبد العزيز بن يوسف مؤامرة لعزله، بل اغتياله ليحل محله وزيراً لضمصام الدولة البويهية، وكان لهذه الفاجعة أثرها الحاسم في مصير التوحيدي فقد نكل ابن يوسف بأعوان ابن سعدان، وأراد الفتك شخصياً بأبي حيان الذي كان قد وصف ابن يوسف بأنه: "كان أخس خلق الله، وأنتن الناس، وأقذر الناس، لا منظر ولا مخبر، وكانت أمه من أهل البيضاء، وأبوه من أسقط الناس، ونشأ مع أشكاله. وكان في مكتب الرضوي على أموال فاحشة، وورق زماناً. ثم إن الزمان نوه به، ونبه عليه" (التوحيدي، د. ت، ص 150).

ونتيجة لذلك هرب التوحيدي من بغداد خشية من الوزير ابن يوسف، فزادت الأسباب التي دعت به إلى الوحدة والاعتزال سبباً آخر، مما جعله يؤثر العزلة والتخفي بين المتصوفين في مدينة شيراز في بلاد فارس، حيث عاش غريباً يائساً من أحوال الدنيا، وقد ألف في هذه المدينة أهم كتبه ومنها: المقابسات، المحاضرات، والإشارات الإلهية الذي وضعه بوحى من تلك الأحوال والمواجيد الصوفية التي انغمس فيها وحاول استجلاءها وسبر أغوارها.

وحيثما استبد به الشعور بالاعتزال، أقدم التوحيدي على إحراق كتبه سنة (400 هـ)، وقد كتب إليه القاضي أبو سهل علي بن محمد معاتباً، فكان جوابه: "وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صح لي من أحدهم وداد، ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ، ولقد اضطررت بينهم، بعد الشهرة والمعرفة، في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطي الرياء بالسمعة والنفاق" (التوحيدي، ص 19)، وإذا كان التوحيدي قد ألف كتبه بهدف الوصول للرئاسة والجاه بين الناس، فإنه وجد فيها في النهاية أنها أصبحت عبئاً ثقيلاً عليه، فكان توجهه لحرقها لأنها لم تنفعه في حياته، ثم أنها قد احتوت من أصناف العلم سرّه وعلايته وهذا ما لم يحقق الرضا لدى كثير ممن اضطلعوا على كتاباته. لقد كان لانحطاط الحالة الاجتماعية والسياسية التي سادت في العصر الذي عاش فيه التوحيدي أثره في مواقفه الفكرية، وقد تعمق الشعور بالاعتزال لديه نتيجة لحالة التباعد بين الطبقات الشعبية، وسوء توزيع الثروة العامة، وانتشار الاستغلال وشيوع الترف والبدخ في الطبقات العليا على حساب الطبقات الدنيا، مما أدى إلى إهمال أهل الفكر والأدب حتى باتوا يشكون الجوع والفقر، وبالرغم من أن العصر الذي عاش فيه التوحيدي قد كان عصر نفاق ومداهنة استشرت فيه كل الرذائل الاجتماعية، إلا أنه أثر الفقر ومذله، على ذلك العز الممقوت الذي لا يأتي إلا بالنذل لأصحاب الجاه، وأثر الزهد والوحدة والاعتزال بحثاً عن رضى النفس واحترام الذات، وهو في هذا الموقف إنما قد جاء متبنياً لبعض المواقف التي اتخذها بعض العلماء والمفكرين ممن سبقوه أو ممن عاصروهم، وقد وصف التوحيدي حاله وحال أمثاله من العلماء بالغربة قائلاً: "الغريب من إذا دعا لم يجب، وإذا هاب لم يهب، الغريب من إذا استوحش استوحش منه؛ لأنه يرى ثوب الأمانة ممزقاً، واستوحش منه لأنه يجد لما بقلبه من الغليل محرقاً، الغريب من فجعته محكمة، ولوعته مضرمة، الغريب من ليسه خرقة، وأكلته سلفة، وهجمته خفقة" (التوحيدي، 1981م، ص 17)، وهكذا فإن التوحيدي الذي عاش اغتراباً اجتماعياً لم يرد التعبير عن حالة ذاتية خالصة، وإنما عبر عن موقف فكري رفض من خلاله الإذعان والتملق للسلطة التي لم تخرج عن كونها سلطة منحرفة وفاسدة، لذلك نجده يعلن عن صعوبة المعاشرة معها، ولم يتردد في اتخاذ (سقراط) أنموذجاً مثالياً احتكم إليه في الموقف من السلطة، لذلك اتسم الواقع السياسي الذي عاشه التوحيدي بكثير من التناقضات التي عاشها وعانى من آثارها، وبرز ذلك واضحاً في مؤلفاته التي أبدعها انطلاقاً من طبيعة المتصوف الذي يعبر عن خلجات حياته الباطنية ليعلن موقفه المعارض للمساوئ التي تجتاح وجوده الاجتماعي.

إن حالة الاعتزال التي يوصف بها التوحيدي الغريب أو ذاته هي حالة مرعبة، لا يحتملها إلا شخص أسطوري، إنها تؤدي إلى نتيجة واحدة هي اليأس وفقدان الأمل، فقد أعلن التوحيدي يأسه من كل شيء؛ من الناس وحتى من ذاته، ولم يبق له شيء، ومن هو مثله ليس أمامه سوى طريقين، إما أن يظل وفيّاً ليأسه ومؤمناً بوحده على طريقة (البيير كامي) الفيلسوف الوجودي الملحد، وإما أن يقوم بوثة إيمانية يتجاوز بها اغترابه على طريقة (كيركيجور) الفيلسوف الوجودي المؤمن، وقد اختار التوحيدي الطريق الثاني؛ أعني طريق الإيمان، فهو مثل (كيركيجور) يجعل من الإيمان واللجوء إلى الله طريقاً يعبر منه من اليأس إلى الأمل، وهذا ما اعتبره (البيير كامي) هروباً وفراراً من اليأس، وأطلق عليه الانتحار الفلسفي (Camus, 1955.p19).

إن غربة التوحيدي تعبر في ثناياها عن غربة المثقف وحيرته في كل عصر وزمان، لاسيما حينما تشتد عليه المصائب، "

والمثقف الحقيقي يقف دائماً موقف المعارضة والرفض تجاه أي واقع رديء، إنه لا يتطابق أبداً مع الواقع القائم ما ظل هذا الواقع يستأصل إنسانية الإنسان، وهو يرفض أن يجعل من ذاته امتداداً لأية سلطة؛ لأنه لو فعل ما استطاع أن يتخذ موقفاً نقدياً من المؤسسات القائمة، وسيتنازل عن حلمه، ومن هنا فغربة المثقف هي غربة الرجل صاحب المبادئ، وهي غربة قد تحمل كثيراً من المعاناة والألم وثنمها باهظ التكلفة، فغربة المثقف هي غربة الأنبياء والقديسين والفلاسفة والشعراء والمبدعين، غربة تحمل المرارة وكل ألوان العذاب، لكنها قدر كل هؤلاء الذين قدموا حياتهم فداءاً للإنسان" (حمادة، 1995م، ص75-77).

وعندما اتهم التوحيدي بالزندقة، لقي بسبب ذلك الطرد والنفي، فزادت تعاسته واغترابه، وشوّهت صورته عند الخاصة والعامة، ومن يقلب صفحات كتبه لاسيما كتاب (الإشارات الإلهية) يجدها زاخرة بعبارات المناجاة والتضرع لله، وهي مناجاة ملؤها اليأس والاستسلام نتيجة لما لحق به من كرب وأهوال، وهي بحد ذاتها تعبر عن شخص تعلق بحبائل الإيمان، وهذا ما يتناقض مع من اتهموه بالزندقة، فمن يقرأ كتاباته يجده مؤمناً عميق الإيمان، معجباً بالعالم إذا كان دافع العينين خشية وخشوعاً لله، ومما يدل على ذلك ما رواه صاحبه (فارس بن بُكران الشيرازي)، وهو يصف الساعات الأخيرة من حياة التوحيدي، إذ قال: "لما احتضر أبو حيان كان بين يديه جماعة، فقالوا: اذكر الله، فإن هذا مقام خوف، وكل يسعى لهذه الساعة، وجعلوا يذكرونه ويعظونه. فرفع رأسه إليهم وقال: كأني أقدم على جندي أو شرطي! إنما أقدم على رب غفور. وقضى" (التوحيدي، د. ت، ص19)، ويخلص الباحث إلى أن مشكلة التوحيدي كانت تكمن في عدم رضاه عن تجاوزات السلطة من ناحية، وعدم مخاطبة الناس على قدر عقولهم، وبما يفهمونه من ناحية أخرى، مما زاد في غضب المتعلمين ونقمة الحاقدين عليه، ورغم ظروفه القاهرة التي مر بها إلا أنه قد أنتج تراثاً معرفياً خصباً ظل يؤسس لثقافة إنسانية راسخة وعميقة.

إجراءات البحث:

- 1- **مجتمع البحث:** للوقوف على صورة أبي حيان التوحيدي في المسرح العربي، قام الباحث باختيار ثلاث مسرحيات، حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.
- 2- **عينة البحث:** تم اختيار ثلاث مسرحيات اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:
 - 1- كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
 - 2- إمكانية رصد صورة التوحيدي من خلالها رسداً واضحاً وموضوعياً.
 - 3- اضطلاع الباحث عليها وتكوينه رأياً خاصاً عنها.
- 4 جاءت هذه العينات بين عامي (1975. 2005م) وهذه مرحلة حافلة بالأحداث والمتغيرات السياسية والاجتماعية على الصعيد العربي، ولم تستقر العلاقة فيها بين المثقف والسلطة.
- وقد تكونت العينات التي تم اختيارها من المسرحيات التالية:-
 1. مسرحية (شخص وأحداث من مجالس التراث) لقاسم محمد عام 1976م.
 2. مسرحية (أبو حيان التوحيدي) للطبيب الصديقي عام 1984.
 3. مسرحية (أبو حيان التوحيدي . قصة حب منسية) لحمد الريمحي عام 2004م.
 - 4- **أداة البحث:** اعتمد الباحث في تحليله للعينات على قراءة النصوص قراءة نقدية واعية.
 - 4 **منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بهدف الوقوف على صورة أبي حيان التوحيدي في المسرح العربي.

الجانب التحليلي للبحث:

أولاً: صورة التوحيدي في مسرحية (شخص وأحداث من مجالس التراث) لقاسم محمد عام 1976م

تشكل تجربة المسرحي العراقي (قاسم محمد) سيرة فنية حافلة بالبحث والعطاء، لاسيما محاولاته المتقدمة في توظيف التراث العربي الإسلامي في المسرح، وتأصيل المسرح العربي بصيغ وإمكانات فنية متقدمة، فهو في كتاباته وإخراجاته لنصوصه الاحتفالية إنما يخلق نوعاً من التجانس بين الموضوعية التاريخية والمادة التراثية ليقدّم لنا نصوصاً لها من الإمكانات الدرامية ما يؤهلها للتعبير عن فلسفته الفنية، فهو يتعامل مع التراث الذي هو " حالة مسجلة وموثقة في الكتب والسير والأشعار والوقائع، والإرث هو ما يتوارثه الشعب من تقاليد وممارسات إنسانية خاصة وعامة، وهذا الإرث الروحي خزين لا ينضب، وتتحدد مسألة الغوص في أعماق هذا الإرث عبر التراث وغيره من الحالات الإنسانية " (الجبروري، 1987م، ص5)، مع ضرورة أن يكون التعامل معه بطريقة إبداعية

واعية بعيدة عن الإستسار المبرمج، على أن تتوافق هذه الطريقة مع روح العصر وقضاياه الملحة وتطلعات الجيل الذي ينتمي إليه.

ويعتمد (قاسم) على المنهج الانتقائي في تناوله للتاريخ، إذ يوجه اهتمامه إلى الحياة الشعبية العامة للناس في الأسواق والشوارع والأماكن العامة يغيره التاريخ بمفاخره وأمجاده، " وقد يذهب بعيداً في عرضه لظواهر وشخصيات سلبية، فيقع في إغراق العرض بشخصيات شاذة، وبحوارات سوقية وبسيل من السباب والشتائم كما في مسرحية (بغداد الأزل...) مما يضعف الجانب الفني ويحد من الأفق الجمالي في العرض المسرحي، حيث تأخذه بعيداً عن الغرض الدرامي، تلك الحوارات والمساجلات التراثية، التي تعتمد في أصلها على الاستطراد والإطناب" (جعفر، 1986م، ص 71).

وإذا كان قاسم محمد قد اختار الأماكن الشعبية كالأسواق والساحات العامة مسرحاً لأحداثه، فإنه قد أعاد المسرح الشعبي بروحه ومحتواه وسخريته ومناظراته وطرائفه إلى واجهة الاهتمام، " وهو حين يتعامل مع المادة التراثية فإنه يضع نصب عينيه تلك المسألة، فيسعى جاهداً لإعطاء الطابع السرد القصصي الموجود في التراث إطاراً مسرحياً بعد أن يغذيه بنفس درامي حين يوفر له أشكالاً من الصراع، ويسعى إلى تنميتها عبر الحدث والشخص والحوار. غير أن قاسم محمد وهو في دوامة البحث عن أشكال مسرحية لمادته التراثية يوقع نفسه في أسر ذلك الشكل الذي يحاول دوماً أن يعطيه طابعاً عربياً خاصاً كالديوان والبساط وحلقات المساجد في أثناء الصلاة كما فعل في مسرحية (مجالس التراث)" (هاتف، د. ت، ص 87)، التي بنى شكلها انطلاقاً من الأصالة والخصوصية العربية ليقدم لنا مسرحاً تراثياً يحمل سمات الجدة والابتكار والتفرد.

إن تأصيل المسرح العربي يستدعي بناء المضمون المسرحي ومن ثم الشكل الخاص به، فالمضمون هو الذي يفرض طبيعة شكله من خلال العلاقة المتفاعلة بينهما، التي تبحث عن تحقيق حالة من حالات التجانس والتآلف، ولأجل الوصول إلى رؤيته الفنية يتبع (قاسم محمد) طابعاً احتفالياً يقوم على مسرحية معطيات التراث مبتعداً في معالجته الإخراجية عن الأشكال التقليدية، ولا يلغي في الوقت نفسه أهمية الإفادة من الأساليب والاتجاهات الإخراجية السائدة، إلا أنه لا يرى أنها هي وحدها التي تشكل أساساً لفن المخرج، " بالإضافة إلى النظريات والمدارس الإخراجية، تعد التقاليد القومية والألعاب الشعبية وتقاليد الاحتفالات المختلفة والعديد من الأعياد والمناسبات الدينية، والأساطير والتراث الأدبي هذه كلها تعد معيناً ومصدراً من مصادر المخرج المحلي" (محمد، 2013م، ص 80).

تتوزع مصادر (قاسم محمد) التراثية بين فن المقامات وكتب التراث، حيث يختار الشخصيات الساخرة التي تحفل قصصها بالحكايات الشعبية والطرائف النادرة، ضمن عملية مونتاج فني، تقوم على فصل الجمل الحوارية وتوزيعها على الشخصيات المسرحية، وربطها من خلال شخصية (الراوي) الشعبي ضمن سياقات مسرحية منظمة، ومن خلال عودته إلى التراث قدم شخصية (التوحيدي) بتناقضاتها ومواقفها الفكرية في مسرحية (شخص وأحداث من مجالس التراث) عام 1976م، حيث عرض قاسم محمد عدداً من الأحداث التاريخية التي حفل بها القرن الرابع الهجري، المليء بالصراعات والمتناقضات نتيجة لسيطرة البويهيين على العراق، حيث اعتمد في إعداداته للمسرحية على حادثة حقيقية تمثلت بإضراب النساكين في بغداد عام 374هـ، الذي جاء بعد أن فرض الملك (صمصام الدولة البويهية) الضرائب على المنسوجات والحاجات اليومية للناس، فاستعاد هذه الحادثة مع حوادث تاريخية أخرى لا تنتمي إلى تلك الفترة، ليوظفها بما يخدم الحادثة الرئيسية دون النظر إلى الترتيب التاريخي للأحداث والشخص.

وإذا كان (قاسم) قد استعاد شخصية (التوحيدي) الذي عاش في ذلك القرن وأرخ له، فإنه قد جرده من خلفيته التاريخية وسماه بـ (الفيلسوف الوراق)، وأظهره هو والشخصيات الأخرى التي تقف موقفه، وهم يقودون صراعاً جماعياً شعبياً ضد كل من يحاول النيل من حرية ومكانة بغداد، التي تعبر في المسرحية عن " الوطن الرمز وكل جزء مغتصب أو كان مغتصباً أو سيغتصب من وطننا الكبير" (محمد، 1976م، ص 5).

بدأ (قاسم) عملية الإعداد المسرحي بالبحث عن الجذر الدرامي لهذا الإضراب، وقد جاءت مسرحيته من أحد عشر مجلساً إذ أعطى لكل مجلس عنواناً يدل على فكرته ومضمونه، وقد أثر المعد والمخرج أن تبدأ المسرحية بتمرد الصناع ورفضهم دفع الضرائب وإضرابهم عن العمل، ثم يعلنون توحدهم بمجلس خاص بهم، لأنهم جميعاً أصحاب حرف، والحرفة نسب، لكن قاسماً في هذه الأثناء سرعان ما زج إلى ساحة الأحداث بصعلوك يحمل اسم مدينته وروحها (البغدادي)، حيث منحه صفة ثورية من خلال تصديه لجنود الملك والتاجر الأول، وكذلك وقوفه بوجه رئيس التجار انتصاراً للوراق.

ومنذ البداية تحيلنا الأحداث إلى أن هناك صراعاً طبقياً بين طبقتين هما طبقة الصناع والصعاليك والوراق والفيلسوف، وطبقة الوزير والتجار، وهذا الصراع كان له تأثيره على الواقع الاجتماعي والنضالي للإنسان البغدادي الذي كان يعيش معاناة كبيرة فرضها

الاحتلال البويعي لبغداد.

وبالرغم من تحميل شخوص المسرحية همًا قومياً ووطنياً، إلا أن الصراع الطبقي قد ظهر بنزعة الشعارية الواضحة، " فالمؤلف في مسرحيته لا يتورع عن أن يضع على لسان شخوصه وهم من الصناع أحاديث عن الضمان وضرورات المعيشة والسلم الاجتماعي وسوء توزيع الثروة وتباين الطبقات.. لقد لعب الصراع الطبقي في مسرحية (مجالس التراث) دوراً بارزاً إلى الحد الذي أخذت فيه وثبة العامة في نهاية المسرحية طابع النضال الطبقي أكثر منه نضالاً قومياً ضد حاكم أجنبي، وكأن الوثبة هي ثورة طبقية كان الصراع الطبقي هو باعثها ومحركها الأساس" (هارف، د. ت، ص 105).

ولأن الملك غريب اغتصب الأرض والوطن والقوت والإنسان، فقد رفض الصناع الذهب للملك والاحتكام إليه، فهو الذي قد عاث جنوده فساداً في بغداد كما هو الحال في (المجلس الرابع) والمعنون (اغتناب بستان المسبي المزهرة)، حيث جاء المشهد ضمن محاور سردية بين (الجوقة) و (المسبي) الذي يروي للجوقة بشكل إخباري سبي الجنود البويهيين لبستانه الزاهر أمام عينيه، فهو " أرض ليست ككل الأراضي - ركن من جنة زاهرة، عامرة صنعتها يد البشر" (محمد، 1976م، ص 21). وقد تكرر هذا العنصر من الرواية والسرد في المجلس الثامن، وإذا لم يحقق عملية الاتصال بالمشاهد أو إيضاح المخفي من علاقات الشخصيات ببعضها البعض، فإنه من شأنه أن يضعف من قوة تأثير الحدث ويسلبه خاصية درامية هامة تقوم على المباشرة من خلال دوام الفعل الدرامي، وبالتالي غياب الرابط المحوري للأحداث الذي من شأنه أن يسهم بتطوير الفعل تطوراً طبيعياً.

لقد منح المؤلف بعض مجالسه قوة وحياة ونبضاً درامياً، ففي (المجلس السادس) نجد (الوراق) قد أصبح في حيرة من أمره، بينما (الوسيط) يحاول إقناعه بضرورة طرق الأبواب العالية بالذهاب إلى (رئيس التجار):

" الوراق: إن سف التراب أخف من الوقوف على الأبواب.

الوسيط: لن نقف على باب يا مسكين. (...) قم بنشر أدبك خيراً من أن يبقى في خربتك وفي حنايا صدرك الملتاع. اذهب واقرب من رئيس التجار ثم من الوزير. تقيء بظلمهم، واعتصم بحبلهم، واستسق بحلهم.

الوراق: وأسجد بين أيديهم؟.

الوسيط: لست مضطراً للسجود. لكن الزمان ملك التجار والخاصة. وإن كان لابد من السجود، فاسجد. اسجد لقرء السوء في زمانه" (محمد، 1976م، ص 35).

ويبقى (الوسيط) يمارس ضغطاً نفسياً على (الوراق) الذي يعيش صراعاً داخلياً مع ذاته، وتتصاعد الأزمة التي تعبر عن أزمة جيل من المفكرين، وتتعدد الأحداث حينما يجد (الوراق) نفسه في مجلس (رئيس التجار) الذي يعنفه في البداية لهيئته القبيحة، ثم ما يلبث (الوراق) أن يجد نفسه بصارع عدداً من الشعراء المداحين الذين يلقون الشعر لغرض التكسب، وهنا يزجره (رئيس التجار) قائلاً: " لا تتكلم. صمتاً أيها الوراق، عندما يتكلم سيد مجلس أو أديب. أجئت إلى مجلسنا آملاً أم مأمولاً؟ من المصطنع هنا ومن الصنيعة؟ أنسيت أنك بين يدي سيد، أنت هنا أصلاً من أجل عطاياه وإحسانه" (محمد، ص 45 46).

فيصاب (الوراق) بصدمة كبيرة، ويتعمق لديه الشعور بالوحدة والاعترا ب عن نفسه وعن الآخرين، لأن " أغرب الغرباء هو من صار غريباً في وطنه.. وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قريه" (محمد، ص 58). ونتيجة لتلك الظروف يجمع (الوراق) كتبه في (المجلس العاشر) الذي جاء بعنوان (النجدة إن تراثاً سيحترق)، وهنا ينتصر المعد والمخرج للتراث رافضاً أن يقوم (الوراق) بحرق كتبه لأنها لم تعد مجرد ملك شخصي له وإنما أصبحت ثروة عامة للشعب والوطن.

ولا تتوقف المسرحية عند إدانة الاحتلال وكل التكوينات الطبقية في المجتمع، إنما تمتد إلى إدانة كثير من المظاهر السلبية من خلال إعطاء عنوان رئيسي لكل مجلس يعبر عن فكرته وقيمه الدرامية، فقد جاء (المجلس السابع) تحت عنوان: (ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه) ليشكل إدانة للشعراء تجار الكلمة، الذين يتكسبون من خلال شعرهم لكنهم يخسرون أنفسهم، وجاء (المجلس الثامن) تحت عنوان: (إن النفس الإنسانية أفضل النفوس في هذا العالم) ليشكل إدانة لعملية الانتحار التي قام بها الشاعر المجروح عند رأس الجسر بواسطة موس استلها من دكان مزين ومررها على حلقومه فخر صريعاً، وهذا الموقف اتخذته الشاعر المجروح بعد أن وصل إلى أزمة نفسية حادة فرضتها ظروف كثيرة كان من بينها ممارسات (رئيس التجار) عليه.

وفي (المجلس الحادي عشر) الذي أسماه (ثورة العامة) يعيد (قاسم محمد) الصراع الطبقي إلى الواجهة. إذ تلعب جوقة الصناع دوراً تحريضياً ضد طبقة الوزير والتجار لأنها طبقة عاتية باغية، ملكت الحصون فأزلت النعم وهتكت المحارم، وفرضت الضرائب وأراقت الدماء (محمد، ص 79)، ويسبب هذه الجرائم يحرض أفراد جوقة الصناع العامة على الثورة: "أيها الطغاة وأيها البغاة لقد أغنيتم الأغنياء وأفقرتم الفقراء.. الوثبة الوثبة.. (...) لو كان لنا أمير أو ناظر سائس منا من طبقاتنا.. إذن لما أمضى الأمراء إلى

الشناعة وهذه الحياة المضاعة.. الوثبة الوثبة (...). البويهيون وحاشيتهم وخاصتهم وتجارهم طبقة باغية، ليس منهم إلا كل ذئب مستنقز بذنبه، وإلا كل تاجر مستغل سارق للقوت. يخطك بدينارك ودرهمك - تجار يكذبون ويخسون في الميزان - الوثبة الوثبة.."(محمد، ص 79. 80).

إن توظيف التراث في عروض (قاسم محمد) يقوم على بناء المواقف والشخصيات المسرحية وفق معالجة درامية جديدة، تحرص على تقديم مسرح أكثر تمثيلاً لروح الشعب وضميره، إذ يتعرض لتاريخ الجماعة ونسيجها الوجداني بحيث يستقي قيمه الفكرية والجمالية من الأحداث والرموز الخالدة في التراث العربي كشخصية التوحيدي، مقدماً بذلك عدداً من المواقف والمفاهيم التي تسهم في التفاعل مع قضايانا المعاصرة.

ثانياً: صورة التوحيدي في مسرحية (أبو حيان التوحيدي) للطبيب الصديقي عام 1984م:

تعد مسرحية (أبو حيان التوحيدي) 1984م للمخرج (الطبيب الصديقي) إحدى المسرحيات الخالدة للمنجز الإبداعي لفرفة المسرح الاحتفالي في المغرب، التي انطلقت نتيجة لتوحد في الرؤية وتجانس في الفكر بين أعضائها الذين كان في مقدمتهم إضافة إلى الصديقي كل من عبد الكريم برشيد وعبد الرحمن بن زيدان. "والاحتفالية ترتبط تاريخياً بعلم عادات الشعوب العربية، لأن الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال في التراث العربي موزعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القيمة، وبين فنون حملتها إلى الذاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية إلى أفريقيا وآسيا وأوروبا" (السيلاوي، 1983م، ص 46). وذهب (برشيد) إلى أن الاحتفالية "ظاهرة فكرية وفنية واجتماعية، ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية. إنها إذن ابن شرعي للواقع وذلك لأن لها جذوراً عميقة تشدها إلى التربة وتربطها بالمناخ الحضاري العام وبالجغرافية الثقافية والسياسية للواقع المعاصر" (برشيد، 1982م، ص 5).

ولا ترتبط ظاهرة الاحتفالية بالجانب الفني فقط، وإنما يمكن الاستفادة منها في كل مجالات الحياة بوصفها تشكل تصوراً للحياة والإنسان، وتملك موقفاً من السياسة والمجتمع والأخلاق والتراث منطلقاً في ذلك من حجم المعاناة الواقعية، أما الأهداف التي تسعى الجماعة الاحتفالية إلى تحقيقها فتكمن في:

"أ - إيجاد لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية.

ب- تغيير الواقع عن طريق العقل وليس وصفه أو تفسيره فقط.

ج- دراسة قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها.

د- دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع.

هـ- تحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل إظهار الحقيقة عادية.

و- خلق العمل الجماعي في وقت يسعى فيه المجتمع إلى تكريس الأنانية والعمل الفردي" (رمضاني، 1993م، ص 66)، فالاحتفالية ثورة على التزييف الذي يعرضه المجتمع المعاصر، وهي تحقق التأصيل والتحديث والتغيير بهدف إعادة الاعتبار للإنسانية الإنسان الذي فرضت عليه الوقائع والأحداث تمثيل أدوار لا تتلاءم مع تكوينه الفطري، وبالتالي فالمسرح الاحتفالي يقدم تعبيراً جماعياً متعدد الأصوات والأدوات الفنية عن قضايا جماعية ليسهل بذلك ضميراً حياً للوجدان الشعبي، من هنا جاء التوجه للاحتفالية بهدف إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التقنية المختلفة لكونها تخضع كل شيء للشك والتساؤل وتحليل المركبات لإعادة تركيبها من جديد وصولاً إلى تحقيق صيغة مسرحية احتفالية ذات مقومات جمالية.

لقد جاء تقديم المسرح الاحتفالي كتصور بديل للمسرح الأوروبي، حيث استمد مادته من مفردات الاحتفال الشعبي الذي يتم صياغته بمفهوم عصري يستجيب للمكونات الحضارية العربية الإسلامية، ويخاطب العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التناغم والتوحيد بين الاحتفال المسرحي والجمهور دون إن يتناقض مع معطيات المسرح الذي يخاطب الجوانب الإنسانية في شموليتها، وبالنسبة لعلاقة المسرح المغربي بالطقوس الاحتفالية، فقد كان المسرح المغربي أول المسارح العربية التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل، وهذه الطقوس تنتشر على نطاق واسع لتشكل فرجات مسرحية دائمة سواء في السهول والجبال أو في ساحات المدن الكبرى، ويرى (المنيعة) "أنه من الصعب الوقوف على كل هذه الطقوس، ومن أهم ما تجلّى منها كشكل مسرحي مسرح (عبيدات الرمي) الذي يعود ظهوره إلى القرن الحادي عشر، وتقوم فرجة عبيدات الرمي على الارتجال والتكتيك، وهناك جملة من التظاهرات التي تتوافق مع طبيعة الفن المسرحي، كونها تختزن في طياتها عناصر التمسرح، ومواصفات الفرجة الشعبية، كما يشير إلى ظهور مسرح انتقادي في حدود القرن الثامن عشر، ويسمى بمسرح (البساط)، تعرض فيه تمثيلات ساخرة تتعرض لانتقاد

ممثلتي السلطة وتذمر الشعب من سلوكياتهم المتعجرفة، وقد عمد الطيب الصديقي إلى توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية، والنقلات الكاريكاتورية، والحكم والملح، والحكايات ("المنيعي، 1994م، ص 47).

وتعد مسرحية (أبو حيان التوحيدي) من أهم أعمال الصديقي، حيث تقدم إضاءة جديدة على حياة فيلسوف الأدباء الذي بدا ناقما على السلاطين والولاة في عصره، وقد اعتمد فيها الصديقي على فن البساط الترفيهي، وهي "مسرحية تاريخية وتراثية ذات منحى أدبي وفلسفي، صيغت في قالب شعبي احتفالي بساطي" (النصير، 2008م، ص 507)، عبر استلهم الصديقي للتراث العربي الوسيط بتقديمه جزءا من سيرة التوحيدي، واستقرأ تاريخ الدولة العباسية إبان عهد البويهيين، وقد جاء اختياره لمسرح البساط نابعا من فلسفة ذلك الشكل المسرحي الذي كان يهدف إلى توجيه سهام النقد إلى السلطة وأتباعها.

لقد ارتكز الصديقي في إعداداته للنص على كتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي لاسيما ما أورده في الليلة الرابعة والثلاثين، واعتمد كذلك على بعض الأخبار المتصلة بحياة التوحيدي، كما اعتمد نصوصا من الإشارات الإلهية، والصدافة والصديق، والمراسلات ليمزجها في نص واحد، كما أخذ مادته من معجم الأدباء لياقوت الحموي، وقصة الجمجمة للشيخ عبد الله الكفيف، وقد أفاد أيضا من مقدمة أحمد أمين لكتاب الإمتاع والمؤانسة، وتشكل البناء الدرامي للمسرحية من سبعة تراكيب درامية، وفي كل تركيب مجموعة من المشاهد المعنونة، وقد جاءت لتصور جدلية الصراع بين المثقف والسلطة.

ومنذ البداية يستنطق المؤلف شخصية التوحيدي الذي أصبح يعاني من الوحدة والاغتراب، وازدراء السلطتين السياسية والدينية. ثم تظهر في التركيب الثاني محاكمة التوحيدي من خلال كتبه العديدة ولاسيما كتابه الإمتاع والمؤانسة، ثم يستحضر الصديقي أصدقاء التوحيدي، وكان من بينهم أبو سليمان الذي تحامل عليه واتهمه بالخرف والتملق ورغبة في التقرب من موائد الوزراء والأعيان: "أبو سليمان: يالها من وشاية والحط من الشرف والقذف به! أنا متواضع الناس، خادمهم بل أحقرهم وأخسهم فأنا لست مثلك لأننا نختلف أنت دائم الاستعداد لارتكاب الكبائر واقتحام العار لتبلغ منك وتصل مبتغاك. فما صنفته من كتب يشهد لك وعليك. تبالغ في المدح فتجامل وتتملق وتزلق فانظروا بأعينكم أبا حيان وهو بين يدي الوزير ابن سعدان..

"أبو حيان: أعوذ بالله من فتنة العالم الفاجر وفتنة الحاكم الجاهل ضاق صدري ولم يتسع لساني آه من زمان متكرر وصديق متغير وعدو متمتر وجار متذمر ومعامل متقرر. أشكو نفسي وأهيب بنفسي أن تتقذني من نفسي أنا النائح على سوء حظي - الطامع إلى رفعة شأني - يا ساعيا للشر والفساد اجعل لنفسك غاية تقف عندها. فالناس سباع ضارية وكلاب واعية وعقارب لساعة وأفاح نهاشة. أهذا هو عهد صمصام الدولة البويهية!" (الصديقي، 2002م، ص 14. 15).

وعلى غرار ممن اتهم بالزندقة من أمثال: أبي العلاء المعري والروندي وابن المقفع، يتهم التوحيدي وفي التركيب الثالث بالكفر والزندقة أيضا، وفي إطار محاكمة علنية من قبل الفقهاء، يدافع التوحيدي عن هؤلاء بأنهم أبرياء إذ ألصقت بهم التهمة حسدا وكيدا، وهو بذلك إنما يدافع عن موقفه، فهم اتهموا بالزندقة لأنهم وقفوا إلى جانب الحق ضد ظلم السلطة، واتبعوا طريق العقل والمنطق والتصوف للوصول إلى الصواب، يقول أبو حيان:

"عجبا كيف يتهم صاحب الإشارات الإلهية بالفكر والخبث وهو الذي بلغ بهذه المناجاة الصوفية ذروة الإيمان! (...)، لقد صحبت الناس أربعين سنة فما رأيتهم غفروا لي ذنبا ولا ستروا لي عيبا ولا أقالوا لي عثرة ولا رحموا لي عبرة" (الصديقي، ص 21. 22). وفي التركيب الرابع، يعلن التوحيدي إحراق كتبه كما فعل غيره من قبل، لأن كتبه رفعت شأن السلاطين وأصحاب الجاه بينما جعلته في الدرك الأسفل، ثم يتعرض الصديقي إلى حياة التوحيدي في زمن البويهيين، وممارسات ووزرائهم التعسفية: "الرئيس إرادة الله: أسأت إلى متقفين درسوا علوم الأوائل وعرفوا كلام اليونان في الفضائل والردائل!.

أبو حيان: أنت تتحدث عن الوزير ابن العميد؟ إني ما بهرجت مذهب المتكلمين، ولا زيفت مقالة المتفلسفين وإنما قلت في أولئك أنهم ادعوا العدل وعملوا بالجور وأمروا بالمعروف وركبوا المنكر. ودعوا الناس إلى الله بالقول ونفروا عنه بالفعل. فكان من نتائج هذه المواقف الفتن والمذاهب والتعصب والإفراط - فسفتك الدماء واستبيح الحريم - وشتت الغارات وخربت الديار - وكثر الجدل وطال القيل والقال - وفشا الكذب والمحال" (الصديقي، ص 44. 45).

وفي التركيب الخامس، يقرر أبو حيان التخلص من عالم الناس والسلطة، لذلك يلتجئ إلى الجبال راجيا من أبي الوفاء أن ينقذه من شرقة المدح والمادة رغبة في الانعزال الصوفي وتذمرا من البشر وبخلهم ودناءتهم، وحينما يحس بالغرابة والجوع وقلة اليد، نراه يرجو أن يتوسط له عند الوزراء وأصحاب المال، ولكن أبا الوفاء يصده، وتعود الأحداث إلى محقق المحكمة الذين يتهمون التوحيدي بالسخرية والتهكم الكاريكاتوري وإبراز عيوب الناس ومثالبهم على غرار أستاذه الجاحظ، لكن التوحيدي يرى هنا أن السخرية أداة

دفاعية تعوضه عن الحرمان والفقر والتعاسة واليأس، وتقربه من أراذل المجتمع الذين كانوا نتاج السياسة البويهية الطاغية. وفي التركيب السادس، تصور المسرحية حالة الذل التي وصل إليها التوحيدي نتيجة لسفوه من بلد إلى بلد، وتكرر أصدقائه له حينما تركوه وحيدا فقيرا، وتنتهي المسرحية في التركيب السابع بإعلان التوحيدي عن حالة الاغتراب التي وصل إليها: "لقد أمسيت غريب الحال - غريب اللفظ غريب الجسم - غريب الخلق مستأنسا بالوحشة - قانعا بالوحدة معتادا للصمت ملازما للحيرة - محتملا للأذى - يائسا من جميع من أرى - متوقعا لما لا بد من حلوله - فشمس العمر على شفا - وماء الحياة على نضوب" (الصدّيق، ص112).

لقد شكلت هذه المسرحية حركة باتجاه التاريخ، فمن خلال أشكال الفرجة المسرحية والظواهر الدرامية يمكن أن يحقق توظيف التاريخ رهان الحداثة والتجديد، التي من شأنها الوقوف في وجه المحاولات الرامية إلى طمس الهوية العربية الإسلامية، وترسيخ قيم فكرية وفنية وجمالية تتجاوز التقليد والاستنساخ المبرمج للمنتج المسرحي الغربي، وذلك بهدف تأسيس حوار نقدي جدلي عبر تعميق ثنائية الأصالة والمعاصرة، والأنا والآخر، في محاولة لتأصيل المسرح العربي، وهكذا انطلقت نظرة (الصدّيق) للواقع من إيمانه بالحمية الثورية، التي تتماشى مع الحس السياسي والاجتماعي الذي تبناه المثقفون العرب من ذوي الميول التقدمية، وهذه النظرة هي التي جعلته يتعامل مع التاريخ على أنه قوة دافعة وفعل ثوري نحو المستقبل، يقول الصدّيق: "سألوني لماذا التاريخ؟. وهل عصرنا بحاجة إلى أن يبعث مواته؟ كان جوابي، نعم فبدلاً من أن ننظر إلى هذا القرن، اتجهت أنظارنا إلى الوراء، ولم تفعل ذلك، إلا أننا نملك عن الماضي تطوراً سياسياً أكثر مما نملك عن الحاضر، وإذا كان يعتبر عملي، بسيكودراما تاريخية، فإنني لم أحرص على إبراز المصير المأساوي للأبطال فحسب، بل أردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر. ثم أن محاولة التخلي عن هذا الإسقاط في الماضي يعد إهمالاً لتجارب شعب بأكمله وصراعاته وآلامه، ونكراناً لأعمال أجيال سابقة، تحملت أنبل التضحيات ولو بإقامة دمانها. إننا لا نقبل الدراما التاريخية كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر" (السيلاوي، 1975م، ص161)، وبذلك فهو ينطلق من الماضي في تأسيس رؤيته المرتبطة بالحاضر والمستقبل، وترسيخ الحكمة والموقف السياسي الذي من شأنه أن يتماشى مع المشكلات المحدقة.

جاء تعامل الصدّيق مع التاريخ في مسرحية (أبو حيان التوحيدي) انطلاقاً من رؤية نقدية معاصرة، مع الحفاظ على التقنيات الفنية والجمالية، وإذا كان قد استلهم التاريخ القديم، فإنه أراد من خلال ذلك وضع المتفرد في مواجهة مع هذا التاريخ الذي أخذت معالجته طابعا علميا يرمي إلى ربط الماضي بالحاضر من أجل تأسيس رؤية مستقبلية، لذلك نراه قد حاول الافادة من الخصائص الجمالية الكامنة في كتب العرب القدامى ومن سير عظمائهم، معتمدا تقنيات السرد والحوار العربيين، ومحاولا بذلك إنقاذ ما هو صالح في التراث، والتسلح بوعي تاريخي يراعي الأسس العصرية والتطور الحضاري.

إن المسرحية وضمن احتفالياتها ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هي بالأساس تقدم فلسفة تحمل تصوراً جديداً يعبر عن الوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة، وذلك من خلال تقديم قلق المثقف الذي يعيش أزمته مع المحيط المتمثل بالسلطة وجهل الآخرين، فهو نتيجة للظلم الذي حل في مجتمعه قد فقد القدرة على ممارسة دوره الحقيقي في تطوير أفكار الناس وتمكينهم من اتخاذ القرار الصائب، وهكذا "اختار الصدّيق الأديب والفيلسوف العربي أبو حيان التوحيدي مرآة كاشفة لهذه العلاقات المستورة: علاقة المثقف بالسلطة، نظرة السلطة القمعية، استغلال السلطة الثقافية ومصادرة آراء المثقفين، فالصدّيق يركز على المثقف بكل تناقضاته، وضعفه وقوته وتزلفه وترفعه وشغفه عبر التوحيدي، ويضعه في قصص الاتهام، لكن من يحاكم التوحيدي؟ القاضي، رمز السلطة والتسلط، ويجعلنا شهوداً ننحاز أكثر فأكثر للتوحيدي" (شاؤول، 1989م، ص239).

ومن خلال المنهج الاحتفالي ركزت المسرحية على توظيف الظواهر الشعبية العربية، لتجسد بذلك احتفالا شعبيا مفتوحا يقوم على فعل درامي ذي وسائل تعبيرية مختلفة من شعر وغناء وحكاية وتقليد وزجل وألعاب بهلوانية، ويعزز تواصل الذات وتجاوزها داخل المكان والزمان الاحتفاليين، حيث يحقق المحفلون كسرا للإيهام المسرحي عن طريق معايشة الواقع حتى يشعر الجمهور بالمأساة التي يعيشها الإنسان المتمثل بأبي حيان، وهذا الأسلوب يستبعد فيه التعليم والتحريض والتلقين، "فالمسرح ما هو إلا مؤتمر شعبي تتبع فيه الاختيارات والمقررات من القاعدة لا من القمة. وهي تخاطب في المقام الأول شعور الجماعة، وتعتمد المدحش من الصور والأحداث لمخاطبة وجدان المثقفي، إنها ترصد الداخل لتترجمه إلى حركة ولفظ ورقص وإنشاد وترتيل وإشارات مركزة على الفعل الحيوي، أي على الإنسان الممثل والشخصية، وبهذا فإن النص الاحتفالي لا يركز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة بقدر تركيزه على الشخصية" (برشيد، 1984م، ص54).

إن الصدّيق من خلال استحضاره لشخصية التوحيدي إنما يستحضر العلاقة الترابطية ما بين الذاتي والموضوعي، فمسرح

الصادقي ليس مسرحاً خاصاً، وإنما هو مسرح يقوم على حالة من الاتصال بين السيرة الذاتية والمسرح، ومفهوم المسرح هنا لا يخرج عن القوانين العامة لهذا الفن الذي يحب أن يمتلئ بما هو محلي وخاص للتعبير عن الوطني والقومي من خلال الفردي، من هنا كان نجاح الصادقي في تجاربه على استلهاهم الشخصيات التاريخية مرتبطاً بجرائده ونظرة، ليدو التراث في أعماله " عنصراً ديناميكياً يتيح له ابتكار فضاءات مسرحية رحبة وصياغة مواضيع وقصص وحكايات تتقاطع وتتواشج فيما بينها لتشكل في النهاية خطاباً درامياً يتأطر الوجود كاملاً في نطاقه، حتى وإن كان المضمون الرئيس سيرة ذاتية لعلم من أعلام الفكر العربي" (نسيم، 1995م، ص81).

لقد شكلت شخصية التوحيدي في هذه المسرحية انتصاراً حقيقياً لوضع المثقف العربي الراهن، وقدم تجربة هي بحد ذاتها عتبة من عتبات الدخول إلى الحياة الخاصة لسيرة صاحب التجربة نفسه، " إذ نجد تفاصيل هذه السيرة نفسها في التجربة المسرحية للطبيب الصادقي، وهذا ما يؤكد علاقة الارتباط بين الحياتي والمعيشي من حيث هو تجربة شخصية ذاتية ترتبط بالمدع الذي يصبح هنا علامة مسرحية ضمن تأسيس التجربة المسرحية نفسها، إن لم نقل أنها مقوم من مقوماتها ومن جهة ثانية الاعلان عن المسرح بوصفه تجربة ترتبط بالإنسان المبدع وتعتبر تعبيراً خاصاً عن ذاته، وفي هذا الأفق تأتي السمة التجريبية للمسرح ونفهم معنى المسرح الذي يعبر عن التجربة الإنسانية التي لا تلغي عنه تاريخيته واشتراطاتها بالواقع الذي ينتج التجربة مادام الإنسان المعبر عن تجربة هو صانعها وهو المؤثر فيها والمتأثر بها، باعتبار هذه التجربة نفسها أساساً حدثاً اجتماعياً لأنه يحياها وفي حدود هذه العلاقة بالذات نحاول مقارنة تجربة مسرح الطبيب الصادقي مقارنة سيرية. وهنا نفهم لماذا تكون السيرة الذاتية أقرب إلى التأثير الدرامي" (عردوكي، 1987م، ص40).

إن توظيف فرجة البساط في هذه المسرحية قد عزز من فعل التكرار الكرنفالي، وتقنيات استخدام الارتجال والحركة والغناء، وإذا كانت انطلاقاً هذا الفن الفرجوي قد شكلت فرصة اغتنامها المشخصون لتبليغ شكواهم إلى الملك، أو تذرهم من أحد رجال السلطة، فإن الصادقي في مسرحية (أبو حيان التوحيدي) قد اشتغل على ذلك عبر الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة عبر تشخيصها أمام أولي الأمر في قالب فني انتقادي يراوح بين الرمز والمجاز تارة والتصريح المباشر تارة أخرى، ليستمد هذا الفن قوته ومشروعيته من امتداداته الشعبية عند المتلقي، ومن الهامش الإبداعي الذي لا ينغلق في جوانب التسلية العقيمة، بل يقدم صيغة من صيغ الالتزام بوصفه مسرحاً تقليدياً له مكانته بين سائر الفنون الشعبية المغربية.

إن المسرحية تشكل في جوهرها نقداً سياسياً لواقع المثقف، وما المحاكاة التي تعرض إليها التوحيدي إلا للتعبير عن جدلية الصراع المرير بين الإنسان المثقف واستبداد الساسة وتملق رجال الدين ونفاقهم، ولا تقتصر هذه المحاكاة على الماضي فقط، بل تمتد إلى الحاضر وما يتخلله من ممارسات على المثقف نتيجة لمواقفه الفكرية، " وقد خلق الصادقي في هذا النص التراثي خاصية التمسرح، وحوله إلى نص درامي قابل للعرض والفرجة السينوغرافية، وإلى قناع رمزي تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، ومسرحية حياة التوحيدي قضية لا تخلو من مخاطر جوهرية، ولكنها ليست المرة الأولى التي يتصدى فيها الصادقي لنص تراثي ليحوّله إلى واحة للعين، فهو (...) يجهد نفسه في التقيق المتأن من الجوانب الوثائقية الخفية في المادة التراثية، وقد استعمل في مسرحيته أسلوب الشذرات والازدواج والبدع والسجع والتوازي التركيبي بقصد محاكاة أسلوب التوحيدي في إمتاعه ومؤانسته، ووظف كل الفنون التي تخدم الفرجة البساطية أو المسرح الشامل اعتماداً على تقنية الراوي والمناظرة والتضمين أو التوليد الحكائي، ولم يكثر الكاتب من الإشارات الركحية سوى التي تحدد الخلفية الدرامية، وهي غالباً ما تشير إلى الأمكنة، وقد تميزت لغة الكاتب بالتنوع والثراء، إذ وظف الفصحى والدارجة المغربية واللغة الصوفية واللغة الفلسفية ولغة العامة واللغة الأجنبية لخلق بوليفونية مسرحية تعبر عن التفاوت الاجتماعي والطبقي" (حمداوي، 2006م)، ومن الملاحظ أن (الصادقي) يتخفى دوماً خلف أبطال مسرحياته، فموقف (بديع الزمان) و(سيدي عبد الرحمن) و(أبو حيان) تمثل مواقف ورؤيته الفلسفية النقدية للواقع الذي يعيش فيه، فهو يختار أسماء لامعة ومعروفة في الثقافة العربية، ويتحرك من خلالها ليعبر عن أفكاره وتطلعاته القومية والإنسانية المشتركة.

ثالثاً: صورة التوحيدي في مسرحية (أبو حيان التوحيدي): قصه حب منسية) لحمد الرميحي عام 2004م:

لم يكن الفنان المسرحي (حمد الرميحي) وضمن تجاربه المسرحية، بعيد عن الواقع الخليجي والعربي، حيث بدأ مشواره المسرحي مؤلفاً منذ بداية الثمانينات حين كتب مسرحية بودرياه عام 1980م، وقد " لفت الأنظار إلى إمكانات كاتب مسرحي يبشر بالعباء والتجديد، وهو وإن ارتكن إلى القضايا الاجتماعية إلا أن رؤيته أكبر بكثير من قضايا الأسرة والمتمثلة في قضايا الزواج والطلاق، فنص (بودرياه) زاخر بمآسي البحر والغاصة، كثيرون تطرقوا لهذا الموضوع والمضمون قريب من شخوص العديد من المؤلفين،

والأسطورة أو الحكاية الشعبية المتوارثة ملك لكل فئات الشعب، ولكن حمد الرميحي خلق من تلك الحكاية أمراً آخر، فكان "صالح السعد" في حقيقته أقرب إلى الشخص المستحضرة من الدراما الإغريقية" (رشيد، 2009م، ص35).

في مسرحية (أبو حيان التوحيدي: قصه حب منسية) 2004م استحضّر (الرميحي) سيرة أبو حيان التوحيدي لي طرح من خلالها هموم وواقع المثقف العربي، وهذه الشخصية التي تعيش قلقاً وجودياً، استدعاها الرميحي في مسرحيته من خلال تصويره حياة التوحيدي بكل قلقها وأفكارها ويأسها في صورة جثة تبحث عن قبر لها في معظم البلدان العربية والإسلامية (العراق، ومصر، والشام، وتونس، وشيراز..)، لعلها ترتاح من عذاب الحياة، " وحمد في جل أعماله يشغله هاجس الرق والعبودية والحرية، ولكن هذا النص يتخذ من اللغة الشاعرية إطاراً للحوار، كيف لا وهو يطرح ملامح وإن كانت بعيدة عن سيد من سادات اللغة، وأعني أبو حيان التوحيدي هذا الفيلسوف الذي سبق عصره ولكنه وقع في براثن عصر فاسد ليس للمعرفة والعلم والثقافة قيمة فيه، ومع أن الرميحي لم يقدم سيرة التوحيدي إلا أنه قدم مأساة المثقف أين عاش وكيف عاش، فالفقيرة ليست قضية "دفن جثة" وإلا كان هذا ظللاً لأنتيجون الاغريقي، ولكن الهم الأكبر لديه واقع الفكر الإنساني" (رشيد، ص40).

تناول الرميحي حياة التوحيدي عبر إسقاطات سياسية لامست الواقع العربي المعاصر بكل تداعياته، حيث أبرز معاناة المثقف العربي والعلاقة الشائكة بينه وبين السلطة، ومنذ مشهد الاستهلال نراه يعمق من حيرة التوحيدي، حينما يظهر وهو يبحث عن مكان كي يدفن فيه:

"التوحيدي: ألم يأذنوا بدفني بعد؟.

الأم: لم يأذنوا يا بني!!" (الرميحي، 2004م، ص28).

ومن خلال هذه البداية الغرائبية يؤسس الرميحي الفعل الدرامي، لكن ابن عباد يرفض دفن الجثة، مثلما رفض كريون في مسرحية (انتيجون) لسوفوكلس أن توارى جثة أورست من قبل أخته، بوصفه خائناً وكافراً لمجرد اختلافه عنه، وصراعه معه من خلال تحريض العامة عليه:

" ابن عباد: لن تدفن بالعراق مادمت حياً.

التوحيدي: سيروا بي، ليل العراق فجيعة ونهاره قبره.." (الرميحي، ص75).

وبعد أن تخلى الجميع عن أبي حيان في بلده العراق، نراه يعيش وحيداً منبوذاً مهدداً من قِبَل حكامها الطغاة، وحينما يرفض ابن عباد دفنه في بغداد، يعلل ذلك باتهامه لأبي حيان بالكفر والإلحاد، ومن خلال المشاهد المتتابعة يظهر أبو حيان عبر تحولاته وهو ينتقل بين البلدان، ويطلب أن يدفن في مصر لأن فيها من يقدر العلم والعلماء، إلا أن حاكم مصر يأمر بسجنه ليقول القضاء كلمته، ويفر التوحيدي هارباً إلى أرض الشام طالبا دفنه تحت شجرة زيتون، لكنه يجد الشام في ظلام دامس، وقد نبذه أهلها قائلين: "لا حاجة لنا بفلسفتك فهي لا تسمن ولا تغني من جوع" (الرميحي، ص87).

وأثناء رحلة التوحيدي وتحولاته تحيلنا الأحداث إلى زوجة أبي حيان (ماء العينين) وأمه وهما ترافقانه في رحلته تلك، وتحاول زوجته إقناعه بالعودة إلى العراق، لكنه لا يوافقها، فتعود وحدها إلى بغداد، حيث يطلب الحاكم يدها، إلا أنها ترفض ويكون مصيرها التعذيب والحرق، في مشهد يرمز بشكل أو بآخر إلى بغداد الجريحة التي تنن تحت وطأة الظلم والاحتلال الأميركي، وحينما يحاول التوحيدي دخول تونس يمنعه البربر من ذلك، فيقصد الخليج ليجده قد تغير واستحوذت عليه ناطحات السحاب بدلاً من الواحات الجميلة، فيقصد الصحراء مع خمسين جملاً محملة بالكتب، وهو يقول: " أمة لا تقرأ لا تستحق كتبتي" (الرميحي، ص93).

وعندما سمع الحكام بذلك أرسلوا له مجموعة من الفرسان لقتله، إلا أنهم وجدوه ورعاً مؤمناً، فحملوه إلى بغداد ليُدفن فيها، لكن حاكمها الجديد رفض دفنه أيضاً:

" أبو حيان: (يجلس في نعشه، ينظر إلى المجموعة، تستدير لمغادرة المكان) لما الخروج من أرض الرافدين.

الجوقة: لنترك فسحة للقتلى، ضاقت القبور، ألم تسمع العويل؟!.

أبو حيان: (في خجل) سمعت، أخرجتني الفجيعة (تتحرك المجموعة للخروج) إلى أين؟

الجوقة: إلى مكان لا توجد به حياة نداري فيه خجلنا، ألمنا، خزيننا، فجيعتنا، لم تعد أرض بني يعرب تشرف الموتى بالدفن فيها

تعال معنا" (الرميحي، ص60).

وحينما لا يجد التوحيدي مكانه في العراق يسجل حالة نقدية للواقع حيث يصور وطنه بأنه مقبرة ضاقت بموتاتها، فهجرها الأحياء تاركين أماكنهم قبوراً تستوعب القتلى الجدد، وبعد حالة اليأس التي تسيطر عليه يطلب ممن حوله حرق جثته لتنهشها الطيور مطلقاً صرخته: " ماتوا ونخيل العراق أبداً لن يموت" (الرميحي، ص75)، بينما تظل الجوقة تطلق صرخاتها العاتية معبرة عن اللوعة والألم

في وداع التوحيدي: "وداعاً أيها الحرف الغائر المنقوش في الذاكرة، أطلب الرحمة والمغفرة، لتربة خصبة، حزينة، تقتبس لحمها طيور جارحة تعشش في مقبرة"(الرميحي، ص75).

لقد جعلت المسرحية من مأساة التوحيدي معادلاً موضوعياً لمأساة المثقف العربي والوجع العراقي الراهن، وبث الرميحي من خلال النص أفكار التوحيدي في حوار مع شخصيات المسرحية التي تنتوع بين الوجود الحقيقي التاريخي لها، والمختلق الفني لشخصيات لم نقرأ عنها في حياة التوحيدي، مثل شخصية (أم التوحيدي)، وشخصية الحبيبة (ماء الحياة)، ولعلها شخصية اعتبارية رامية إلى إكسیر الحياة الخالدة، التي يرنو إليها التوحيدي من خلال جنته الباحثة عن وطن أو قبر يأويها في المدن العربية، لكن التوحيدي يصطدم بكثير من الخصوم والمعارضين له ممن رفضوا استقباله ثارا منه لمواقفه الفكرية، أما حبيبته وأمه فقد أثرتا اختيار الوطن على الترحال، لتتعرض الحبيبة إلى الاغتصاب بعد عودتها إلى بغداد.

ومما يُحسب للنص المسرحي أن مؤلفه كان صادقاً مع تاريخ التوحيدي، حيث استند إلى وقائع تاريخية معروفة عن البطل، مثل تطرقه إلى النزعة الصوفية عند التوحيدي، والإشارة الذكية إلى عمله بالوراقة والتبرم من هذه المهنة في مشاهد مؤثرة، هذا بالإضافة إلى بيان صورته بوصفه زنديقاً في نظر البعض، ومتديناً شديداً للإيمان في مواقفه عند البعض الآخر، كذلك أوضح المؤلف بعض المواقف السياسية للتوحيدي، وأبان فترات يأسه وتبرمه من الأصدقاء والحياة، وصولاً إلى الطامة الكبرى، عندما أقدم على حرق كتبه، وهذه الأمور التاريخية المعروفة عن التوحيدي، وظفها الرميحي فنياً في نصه المسرحي، مستنداً في صدقها إلى بعض أقوال التوحيدي ونصوصه المنشورة في كتبه، التي أثرت على أسلوب الرميحي في المسرحية، فجاءت عباراته أشبه بعبارات التوحيدي نفسه من حيث الجدال الفلسفي والعبارات الشاعرية(اسماعيل، 2009م، ص116-118).

لقد استلهم الرميحي سيرة التوحيدي وما انطوت عليها من أحداث للتعبير عن أزمة العراق السياسية، وأزمة المثقف العربي بتشعباتها، وهو بذلك قد اختزل في حوارات نصه الدرامي، جزءاً مفصلياً هاماً من عالم التوحيدي، لينسج من خلال نصه المقولات الوجودية المرتبطة بالإنسان العربي المعاصر، ويخلص الباحث إلى أن الرميحي في تناوله للموضوعات المرتبطة بعوالم البحر وظلم الاستعمار الذي يستولي على خيارات الأمة، وأزمة المثقف العربي، وقضايا الرق والعبودية... إلخ، إنما يعود إلى التراث مركزاً في ذلك على المضمون الذي يريد التعبير عنه، فهو يبحث عن الإطار التراثي طبقاً لضرورات تملئها طبيعة القضية التي يود طرحها، ليصعب بعد ذلك فصل هذه القضية عن الإطار الذي يحتويها.

نتائج البحث:

1. جاءت شخصية التوحيدي في المسرح العربي وفق معالجة درامية أكثر تمثيلاً لروح الشعب وضميره، وقد بدت صورته وهو يعيش اغترابه بكافة سياقاته، ولم يتردد في إعلان نغمته من السلاطين والولاة في عصره، وهذه الصورة التي قدمه بها كل من (قاسم محمد، الصديقي، والرميحي) هي امتداد لسيرة التوحيدي الحقيقية وعلاقته بالسلطة من ناحية، وتعبير عن موقف المثقف العربي المعاصر الناقد للسلطة من ناحية أخرى.

2. بنيت المسرحيات العربية التي تناولت شخصية التوحيدي ضمن مرجعيات تراثية، حيث أثرت في اختيار الشكل المسرحي الذي جاءت عليه، الذي لم يتجاوز سياقات القالب الشعبي الاحتفالي.

3. ارتكز المسرحيون العرب في إعدادهم وتأليفهم لنصوصهم المسرحية حول التوحيدي على المؤلفات التراثية ومؤلفات التوحيدي نفسه، فقد اعتمد قاسم محمد في إعداد مسرحيته على حادثة حقيقية تمثلت بإضراب النساجين في بغداد عام 374هـ، فاستعاد هذه الحادثة مع حوادث تاريخية أخرى لا تنتمي إلى تلك الفترة، ليوظفها بما يخدم الحادثة الرئيسة دون النظر إلى الترتيب التاريخي للأحداث والشخص. وارتكز الصديقي في إعداد النص على كتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي، وعلى بعض الأخبار المتصلة بحياة التوحيدي، كما اعتمد نصوصاً من الإشارات الإلهية، والصداقة والصديق، والمراسلات ليمزجها في نص واحد، كما أخذ مادته من معجم الأدباء لياقوت الحموي، وقصة الجمجمة للشيخ عبد الله الكفيف، وقد أفاد أيضاً من مقدمة أحمد أمين لكتاب الإمتاع والمؤانسة، أما الرميحي فلم يكن هو الآخر بمعزل عن نصوص التوحيدي وما كتب عنه حينما ألف مسرحيته.

4. انطلق المسرحيون العرب في مسرحتهم لأعمال التوحيدي وأخباره من رؤية نقدية معاصرة، في محاولة لوضع المتفرج في مواجهة مع هذا التاريخ الذي أخذت معالجته طابعاً علمياً يرمي إلى ربط الماضي بالحاضر من أجل تأسيس رؤية مستقبلية.

5. ركزت المسرحيات العربية التي تناولت شخصية التوحيدي على توظيف الظواهر الشعبية العربية، لتجسد بذلك احتقالاتاً شعبياً مفتوحاً يقوم على فعل درامي ذي وسائل تعبيرية مختلفة من شعر وغناء وحكاية وتقليد وزجل وألعاب بهلوانية، ويعزز تواصل الذوات

وتحاورها داخل المكان والزمان الاحتفاليين ، حيث يحقق المحتفلون كسرا للإيهام المسرحي عن طريق معايشة الواقع حتى يشعر الجمهور بالمأساة التي يعيشها الإنسان المتمثل بأبي حيان.

6. ركزت المسرحيات العربية التي تناولت شخصية التوحيدي على أن مأساته هي معادل موضوعي لمأساة المتقف العربي، وتم ربط مأساته بالواقع العربي الراهن، حيث ظهر ذلك واضحا في مسرحيات (قاسم محمد، الصديقي، والرميحي).

المصادر والمراجع

- إسماعيل، سيد علي، أبو حيان التوحيدي: بين التراث والمعاصرة، الإمارات: مجلة تراث الإماراتية، عدد 117، مايو 2009م.
- باتشيكو، خوان أنطونيو، أبو حيان التوحيدي أو العالمي الفرد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، الجزء (1)، المجلد 14، العدد3، خريف 1995م.
- برشيد، عبد الكريم، شكل المسرح العربي في: ندوة التراث العربي والمسرح، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984م.
- برشيد، عبد الكريم، المسرح الشعبي في المنظور الاحتفالي، المغرب: العلم الثقافي، العدد626، أكتوبر 1982م.
- التوحيدي، أبو حيان، أخلاق الوزيرين، حققه وعلق عليه: محمد بن تاويف الطنجي، بيروت: دار صادر، 1992م.
- التوحيدي، أبو حيان، الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الكويت: وكالة المطبوعات، 1981م.
- التوحيدي، أبو حيان، الصداقة والصديق، دراسة وتحقيق إبراهيم كيلاني، دمشق: دار الفكر، بيروت، ط 2، 1998م.
- التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق. أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د. ت. الجبوري، معد، قاسم محمد في محكمة المسرح، بغداد: جريدة القادسية، العدد 2099، 8 آذار 1987م.
- جعفر، نوري، مع الحريري في مقاماته، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1986م.
- حمادة، حسن محمد حسن، الاغتراب عند أبي حيان التوحيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، ج14، العدد3، خريف 1995م.
- حمداوي، جميل، الطبيب الصديقي بين جدلية المتقف والسلطة وفن البساط، (دراسة منشورة على الانترنت)، الجمعة 18 أغسطس 2006م.
- الحموي، ياقوت: معجم الأدباء، بيروت: دار صادر، ط2، 1995م.
- الخليل، أحمد محمود، الأديب الموسوعي أبو حيان التوحيدي.. عبقرى ظلمه عصره، (محاضرة)، الإمارات: مركز زايد للتراث، 2006م.
- رشيد، حسن، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد. المسرح في قطر، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 2009م.
- الرميحي، حمد، مسرحية أبو حيان التوحيدي (قصة حب منسية)، مخطوطة، الدوحة: 2004م.
- رمضاني، مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993م.
- السيلاوي، محمد أديب، مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، بغداد: وزارة الثقافة، مجلة الأقاليم، العدد3، 1983م.
- السيلاوي، أديب، المسرح المغربي، دمشق: وزارة الثقافة، 1975م.
- شاؤول، بول، المسرح العربي الحديث (1976 – 1989م)، لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1989م.
- الصديقي، الطبيب، أبوحيان التوحيدي، القنيطرة: دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.
- عردوكي، خالد محيي الدين، الموروث الشعبي في الفنون الاحتفالية، بيروت: مجلة الآداب، العدد 2/1، السنة 35، يناير مارس 1987م.
- محمد، قاسم، ثلاث مسرحيات: مكاشفات...، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2013م.
- محمد، قاسم، شخوص وأحداث من مجالس التراث، (مسرحية)، مسحوبة بالرونو، بغداد: 1976م.
- المنيعي، حسن، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، فاس / ظهر المهرز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1994م.
- نسيم، محمود، المسرح العربي والبحث عن الشكل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، ج2، المجلد14، العدد 1، 1995م.
- النصير، ياسين، وآخرون، المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2008م.
- هارف، حسين علي، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، أريد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، ب ت.
- Camus, Albert: the Myth of Sisyhus. Trans.by Justin O Brien Vintage Book Newyork. 1955.

The Image of Abu Hayyan Al-Tawhidi In the Arab Theater

*Yahya Salim Sulaiman Isa **

ABSTRACT

The research aimed to identify the image of Abu Hayyan Al-Tawhidi in the Arab theater, and the Arab playwrights mechanisms and functioning of heritage in bringing Al-Tawhidi character within the forms of alienation which he lived. Al-Tawhidi is one of the controversial characters at the historical level. The research time limits came between (1975 -2005). The sample chosen intentionally as a three Arabic plays: (the characters and events from the clubs of Heritage) for Qassim Mohammed, and (Abu Hayyan Al-Tawhidi) for Al-Tayeb Al-Saddiki, and (Abu Hayyan Al-Tawhidi - forgotten love story) for Hamad Al Rumaihi. The researcher relied on descriptive analytic approach in his analysis. The results revealed that: the personality of Tawhidi came in a dramatic solution that reveals the conscious of the nation. The image appeared as if he lives his alienisms in all aspects. Therefore, his tragedy reflects the Arab cultural tragedy at the present time.

Keywords: Abu Hayyan Al-Tawhidi, Heritage, Arab Theater, Alienation, Arab Intellectuals.

* Faculty of Arts and Design, The University of Jordan. Received on 8/9/2016 and Accepted for Publication on 25/1/2017.