

جمالية توظيف الثورة والتاريخ في مسرح عز الدين المدني
ثورة صاحب الحمار أنموذجاً

The Aesthetic Use of Revolution and History in
Azzedine El Madani's Play "The Battle of the Man on the Donkey"

بخيرة الحسين^{1*}، د. عيسى أحمد²

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، elhossein.bekhira.etu@univ-mosta.dz

² جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ahmed.aici@univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2020/12/22 تاريخ القبول: 2021/04/01 تاريخ النشر: 2021/06/30

الملخص:

ظلَّ المسرحُ العربيُّ مُنذُ ظُهُورِهِ مُرْتَكِزًا عَلَى تَوْظِيفِ المَادَّةِ التَّارِيخِيَّةِ، مِمَّا جَعَلَ النِّسْرُ حَوْلَ الغَايَاتِ السِّيَاسِيَّةِ أَمْرًا يَسِيرًا لَدَى الكُتَّابِ المَسْرُحِيِّينَ العَرَبِ، وَكَذَلِكَ كَانَ الحَالُ عِنْدَ الكَاتِبِ المَسْرُحِيِّ عَزِ الدِّينِ المَدَنِيِّ فِي مَسْرُحِيَّةِ ثَوْرَةِ صَاحِبِ الحِمَارِ، فَلَقَدْ اسْتِطَاعَ أَنْ يَحْمِلَ فِي هَذِهِ المَسْرُحِيَّةِ جُمْلَةً مِنَ القَضَايَا الجَمَالِيَّةِ لِلثَّوْرَةِ والتَّارِيخِ، وَجَعَلَ مِنْ هَذِهِ الأَبْعَادِ الجَمَالِيَّةِ وَسِيلَةً نَاجِعَةً تَهْدِفُ إِلَى تَرْسِيخِ الوَعْيِ وَتَنمِيَةِ الدُّوقِ الفَنِّيِّ، وَتَحْرِيكِ تَوَجُّهَاتِ العَقْلِ العَرَبِيِّ نَحْوَ مَنَاهِضَةِ كُلِّ مَا يَجْتُمُّ عَلَى كَاهِلِهِ.

إِنَّ الغَايَةَ الَّتِي تَهْدَفُ إِلَيْهَا هَذِهِ الوَرَقَةُ البَحْثِيَّةُ الكَشْفُ عَنِ جَمَالِيَّةِ تَوْظِيفِ التَّارِيخِ وَالثَّوْرَةِ فِي مَسْرُحِ الكَاتِبِ التُّونِسِيِّ عَزِ الدِّينِ المَدَنِيِّ فِي مَسْرُحِيَّةِ ثَوْرَةِ صَاحِبِ الحِمَارِ، وَكَيْفِيَّةِ تَجَلِّيِ الأَبْعَادِ الجَمَالِيَّةِ فِي هَذَا الخَطَابِ المَسْرُحِيِّ.

الكلمات المفتاحية: عز الدين المدني؛ القيمة الجمالية؛ المسرح؛ الثورة؛ التاريخ؛ ثورة صاحب الحمار.

Abstract:

Ever since its origination, the Arabic theatre was marked by the utilization of the historical material ; whereby the concealment of political goals seemed to be an easy task for Arab playwrights. Indeed , this was the case for the colorful playwright “Azzedine El Madani” in his play “*The Battle of the Man on the Donkey*”, a work of art quite packed with aesthetic issues on revolution and history. In this piece of art , the playwright granted these aesthetic dimensions a given essence which aimed at establishing awareness and developing artistic taste by stirring the Arab mind’s thought and concerns.

This research paper seeks to spot light on the aesthetic employment of history and revolution as brought to the surface by the playwright Azzedine El Madani in his play “*The Battle of the Man on the Donkey*” and elucidating how the aesthetic dimensions are exemplified in this theatrical discourse.

Keywords: Azzedine El Madani; Aesthetic Value; Theatre; Revolution; History; The Battle of the Man on the Donkey.

1. مقدمة:

لسنا نُبْعِدُ النَّجْعَةَ إِذَا قَلْنَا إِنَّ الْمَسْرَحَ الْعَرَبِيَّ وُلِدَ وَهُوَ فِي مَهْدِ السِّيَاسَةِ، وَمَا ذَاكَ إِلَّا لِأَنَّ الْقَدَرَ الْفَنِّيَّ أَرَادَ لَهُ أَنْ يَوَاقِبَ حِقْبَةً مِنَ الْإِسْتِعْمَارِ وَالظُّلْمِ وَسَيْطَرَةِ الْعَالَمِ الْغَرْبِيِّ الْقَوِيِّ عَلَى الْعَالَمِ الْعَرَبِيِّ الضَّعِيفِ، فَارْتَبَطَ الْمَسْرَحُ حِينَئِذٍ ارْتِبَاطًا وَثِيقًا بِمَفَاهِيمِ النَّحْرِ وَالثَّوْرَةِ وَالرَّغْبَةِ فِي الْإِسْتِقْلَالِ الرُّوْحِيِّ وَالثَّقَافِيِّ وَالْمَادِيِّ، وَصَارَ وَقْتَهَا هُمُ الْكُتَّابِ الْمَسْرُوحِيِّينَ الْعَرَبِ الْبَحْثُ عَنِ قَالِبِ مَسْرُوحِيٍّ عَرَبِيٍّ يَحْتَضُنُ الْغَضَبَ الْعَارِمَ الَّذِي يَتَأَجَّجُ لِهَيْبِهِ فِي قَلْبِ الشَّعْبِ الْعَرَبِيِّ الْمَقْهُورِ، فَأَمَّا عَنِ الْقَالِبِ الْمَسْرُوحِيِّ فَكَانَ الْإِتِّجَاهُ مَبَاشِرَةً نَحْوَ تَوْظِيفِ الْمَادَّةِ التَّارِيخِيَّةِ وَالتَّسْنُرِ وَرَاءَ شَخْصِيَّاتِهَا وَأَحْدَاثِهَا، وَقَدْ شَاعَ بَيْنَ أَوْسَاطِ الْكُتَّابِ حِينَهَا الْمَسْرُوحِيَّةِ التَّارِيخِيَّةِ، وَالتِّي مَا انْفَكَّتْ عَنِ عَمَلِيَّةِ تَحْرِيفِ وَتَوْجِيهِ إِرَادَةِ الشُّعُوبِ نَحْوَ الثَّوْرَةِ وَالْحَرِيَّةِ، سِوَا مِنْ

الاستعمار الغربي في فترة ما قبل الاستقلال، أو من الهيمنة والاستبداد الذي عرفته الأنظمة العربية الجديدة في فترة ما بعد الاستقلال.

وقد اصطبغت هذه المسرحيات التاريخية بصبغة فنيّة جمالية جعلت الذوق العربيّ في تطّلع دائمٍ لمثل هذه الأعمال، إذ أنّ توظيف التاريخ والثورة في الأعمال المسرحية خاضع لمعيار جماليّ على مستوى النّص واللغة والبناء الدرامي والرسالة الفنيّة، ومن هذه المسرحيات التاريخية التي حدّثت هذا الاتّجاه الجماليّ في توظيف ثنائية الثورة والتاريخ، والتي كُتبت في فترة ما بعد الاستقلال: مسرحية ثورة صاحب الحمار (1971) لعز الدين المدني (1938) وهي مسرحية تستند في بناء نصّها على وقائع تاريخيّة حقيقيّة حدّثت أيام تولّي العبديين (الفاطميين) مُلك أفريقيا وبلاد المغرب (تونس والجزائر والمغرب الأقصى حالياً)، وذلك لما نأثر عليهم البربر بقيادة رجلٍ من الخوراج النّكارية يُدعى أبا يزيد مخلد بن كيزاد والملقّب بصاحب الحمار، ولم تكن ثورته تلك إلا تطّلعاً نابغاً من رغبة الشعب المقهور آنذاك، الذي نالهُ من طُغيانٍ وجورٍ الفاطميين ما ناله.

والناظر المتبصّر في الطّريقة التي كُتبت بها هذه المسرحيّة، وفي الوقائع التي جرّت في خضمّها، يدرك جيّداً المرآميّ البعيدة التي ذهب إليه عز الدين المدني، فقد استند تصوّره إلى سنّة كونية لا تتبدّل ولا تتخلف وإن تبدّل الزّمان وتبدّلت أحوال الأمم، وهي أنّ سؤالف الأفضيّة وطبائع الناس باقية هي نفسها ما بقي التّاريخ، فالطمع والجشع والظلم وغيرها من طبائع البشر لا يمكن أن تتنقّي أو أن تزول أبداً، مهّمًا كان هذا الزّمان ومهّمًا كان هذا المكان، إذن، فالتّاريخ هو هو والنّاس همّ النّاس، والثّورة هي الثّورة، ونذير الثّورة كالظلم والاستبداد مثلاً باقٍ في أحوال الملك هو هو، وعلى هذا الأساس إذن، شغلت الأبعاد الجمالية للثورة والتاريخ حيّزا كبيرا في مسرحية ثورة صاحب الحمار، وهذا ما يدفعنا بالضبط

إلى طرح الإشكالية التالية: كيف تعامل عز الدين المدني مع التوظيف الجمالي للثورة والتاريخ في مسرحية ثورة صاحب الحمار؟ وهل استطاع البناء الدرامي في المسرحية تبني القيم الجمالية الكافية لإرساء مفهوم الفنِّ الرِّسالي؟ وكيف وظَّفَ المَدْنِيُّ إِنْ النِّصَّ التَّارِيخِيَّ فِي بِنَاءِ النِّصِّ المَسْرُحِيِّ السِّيَاسِيِّ؟

2. عز الدين المدني والقيمة الجمالية لمسرح الثورة:

إنَّ ارتباط المسرح بالثورة ومعطياتها عند عز الدين المدني ليس من ضَرْبِ التَّأْوِيلَاتِ العِلْمِيَّةِ وَلَا من قِبَلِ المَرَاهِنَاتِ عَلَى النِّفْيِ أَوْ الإِثْبَاتِ، بَلْ إِنَّ هَذَا الإِرْتِبَاطَ صَحِيحٌ ثَابِتٌ عَلَى لِسَانِ المَدْنِيِّ نَفْسِهِ، إِذْ ذَكَرَ فِي مَقَابَلَةِ تَلْفِزِيُونِيَّةٍ لَهُ مَعَ قَنَاةِ العَرَبِيِّ أَنَّ مَسْرَحَهُ مَسْرُحٌ يَنْبُعُ مِنْ مَعْطِيَّاتِ الثَّوْرَةِ فِي غَالِبِهِ¹، ثُمَّ إِنَّ اسْمَ هَذِهِ المَسْرُحِيَّةِ ثَوْرَةَ صَاحِبِ الحِمَارِ لَا يَدَّعِي أَيَّ مَجَالٍ لِلشُّكِّ فِي إِرْتِبَاطِ دَلَالَاتِ المَسْرُحِيَّةِ بِمَعَانِي الثَّوْرَةِ، وَالثَّوْرَةَ بِجَمِيعِ مَفَاهِمِهَا الظَّاهِرَةِ وَغَيْرِ الظَّاهِرَةِ قَدْ حَظَّتْ بِاهْتِمَامٍ كَبِيرٍ مِنْ طَرَفِ الأَدْبَاءِ وَالكُتَّابِ وَالمَسْرُحِيِّينَ، سِوَاةً بِالقَبُولِ وَالتَّحْرِيزِ عَلَيْهَا أَوْ بِالرَّفْضِ وَمَحَاوَلَةِ الوَادِ، أَوْ بِمَا يَعْرِفُ بِصِنَاعَةِ الثَّوْرَةِ المَضَادَّةِ، يَذْكَرُ عَلِي الرَّاعِي فِي هَذَا السِّيَاقِ: "قَلِمَا قَامَتِ ثَوْرَةُ يُولْيُو 1952 أَفْرَجَتْ عَنِ الطَّاقَاتِ الحَبِيسَةِ لَدَى الجُمَاهِيرِ وَالفَنَّانِينَ وَالكُتَّابِ مَعًا، لَقَدْ جَاءَتِ الثَّوْرَةُ بِمَنَاحٍ مَسْرُحِيٍّ مَمْتَازٍ، هُوَ الَّذِي خَلَقَ المَسْرَحَ المَنَاهِضَ فِي كُلِّ مَكَانٍ ظَهَرَ فِيهِ، فِي أَثِينَا أَيَّامِ بِيرِيكْلَيْسِ (Périclès)، وَفِي إنْجِلْتْرَا أَيَّامِ إِيْلِيْزَابِيْثِ الأُولَى (Elizabeth I) عَلَى سَبِيلِ المِثَالِ"²، وَكَلَامُ عَلِي الرَّاعِي هَذَا بَيِّنٌ جَدًّا فِي أَنَّ الفَنَّ وَسَيْلَةٌ مَجْدِيَّةٌ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ الثَّوْرَةِ.

وَإِذَا مَا تَأَمَّلْنَا فِي الرِّيْبِرْتَوَارِ الَّذِي قَدَّمَهُ عَزُّ الدِّينِ المَدْنِيِّ لِلرُّكْحِ التُّونِسِيِّ وَالعَرَبِيِّ عَمُومًا، وَجَدْنَا أَنَّ القِيَمَةَ الجَمَالِيَّةَ الَّتِي يُضْفِيهَا المَدْنِيُّ فِي مَسْرُحِهِ تَتَّبَعُ أَوَّلًا مِنْ المَسْتَوَى القَائِمِ عَلَى اسْتِنطَاقِ التَّارِيخِ العَرَبِيِّ وَتَوْظِيْفِ اللُّغَةِ الشَّعْرِيَّةِ العَالِيَّةِ، وَمِنْ المَسْتَوَى الثَّانِي

المبني على توظيف المفاهيم السياسية والجمالية للثورة، فالثورة عند **المدني** شغلٌ شاغلٌ، فمسرحة **ديوان الزنج** (1974) مثلاً مسرحية تاريخية تحكي قصة ثورة دامت أكثر من ثلاثة عشر سنة بين الزنج الثوار وبين الخلافة العباسية آنذاك، وكيف احتال العباسيون على الزنج ببعض النفوذ والمال مقابل وأد ثورتهم والقضاء عليها، ومسرحة **الحلاج** (1973) أيضاً والتي تدور حول قصة الرجل الصوفي المسمى **بالحلاج**، وهو الرجل الذي عشق الحرية ودعا إليها حسب تصور **المدني**، وهو أيضاً **حلاج الشعب الزاهد**، **حلاج القطن والصوف والجوع** و**الصبر** وكل صفات الحرمان التي تعرضت لها الشعوب العربية، **فالحلاج** عند **المدني** هو النذير البشير لقيام الثورة واحتضانها، وكذلك مسرحية أخرى تصب في مجرى الثورة نفسه، وهي مسرحية **مولاي السلطان الحفصي** (1977) التي تعرض حكاية ثورة شعبية ناجحة قام بها سكان الأرياض في تونس ضد الغزو التركي والإسباني من جهة، وضد سلطان هش القوامة فاقد الشرف والمروءة من جهة أخرى، إذ يحاول هذا السلطان وولي عهده أن يذب عن عرشه ما أمكنه ذلك، معتدياً في كل هذا على إرادة الشعب واختياره، متحالفاً مع الأعداء في سبيل بقاء ملكه وثبات عرشه، وهكذا فجُلُّ مسرحيات **المدني** دائرة في فلك الثورة والتاريخ وتبني القيم الجمالية في توظيفهما، سواء بالتصريح الظاهر والتعرض المباشر، أو بالموازاة والتخفي وراء الرموز الدالة عليها، ونحن في بحثنا هذا سوف نتعرض إلى مسرحية ثورة **صاحب الحمار** والتي يمكن اعتبارها وثيقة شاهدة على توجه مسرح **عز الدين المدني** نحو هذا التيار الجمالي المسرحي.

3. السياق التاريخي لثورة **أبي يزيد صاحب الحمار**:

تعرض لنا مسرحية ثورة **صاحب الحمار** ثورة لا تقل أهمية في كتب التاريخ عن ثورة الزنج في بغداد، وهي الثورة التي قام بها الرجل الخارجي المسمى **أبا يزيد مخلد بن كيداد**

والمُلَقَّبُ بِصَاحِبِ الحِمَارِ ضَدَّ الفَاطِمِيِّينَ الشَّيعَةَ فِي تونِسَ والجَزائِرِ، وإِذَا ما أَرَدنا التَّوَعَّلَ قَلِيلًا فِي السِّيَاقِ التَّارِيخِي لِهَذِهِ الثَّوْرَةِ يَمكِنُنا أَنْ نَسْتَحْضِرَ بَعْضَ الأَحْداثِ الَّتِي كَتَبَها المَوْرِّخونَ حَولَ هَذِهِ الثَّوْرَةِ.

يُروِي لَنا ابنُ خَلْدونَ فِي عِدَّةِ مَواضِعَ مُتَفَرِّقَةٍ مِن تَاريخِهِ عَن سِيرةِ صَاحِبِ الحِمَارِ، إِلاَّ أَنَّ خَبرَ ثَوْرَتِهِ عَلى العَبِيدِيِّينَ أَفْرَدَهُ فِي بابِ خَاصٍ بِذَلِكَ عَنوَتَهُ بِ «الخَبرِ عَن أَبي يَزِيدِ الخَارجِيِّ صَاحِبِ الحِمَارِ مِن بَنِي يَفرَنَ وَمَبْدَأُ أَمْرِهِ مَعَ الشَّيعَةِ وَمِصائِرُهُ»، وَقَبْلَ عَرَضِ تَفَاصِيلِ ثَوْرَةِ صَاحِبِ الحِمَارِ نُعَرِّجُ عَلى مَوضِعٍ سَبَقَ هَذا المَوضِعَ، وَالَّذِي ذَكَرَ فِيهِ ابنُ خَلْدونَ طَرفًا مِن سِيرةِ أَبي يَزِيدِ مَخَلدِ بنِ كَيِّدَادِ، "وَمِنهُم أَبُو يَزِيدِ مَخَلدِ بنِ كَيِّدَادِ اليَفرَنِيِّ صَاحِبِ الحِمَارِ، الخَارجِ عَلى الشَّيعَةِ سَنَةَ اثْنَتَيْنِ وَعَشرِينَ وَثَلَاثِمِائَةَ، الدَّائِنَ بِدِينِ الخَارجِيَّةِ، أَخذَ العِلْمَ بِتَوَزُّرٍ عَن مَشِيختِها، ورَأَسَ فِي الفَتْيا وَقَرَأَ مَذاهِبَ الإِضافِيَّةِ مِن الخَواجِرِ وَصَدَّقَ فِيهِ، ثُمَّ لَقِيَ عَمَّارًا الأَعْمَى الصُّفْريَ النُّكَّارَ، فَتَلَقَّنَ عَنهُ مِن مَذاهِبِهِمَ ما انسَلَخَ مِن آيَةِ السَّعادَةِ بِانْتِحالِهِ، وَهُوَ مَعَ ذَلِكَ مِن الشَّهْرَةِ فِي هَذا الجِيلِ بِحَيْثُ لا يَغفَلُ"³، وَهَذا الخَبرُ كما نَرى يَذْكَرُ لَنا جِوانِبَ مَهْمَةً مِن عَقِيدَةِ أَبي يَزِيدِ وَتَوجُّهِهِ الفِكرِيِّ، وَكَذلكَ يَذْكَرُ أَمْرَ لِقائِهِ بِعَمَّارِ الأَعْمَى شَيْخِ الخَواجِرِ فِي زَمانِهِ.

وَأما عَن تَفْصِيلِ خَبرِ ثَوْرَةِ صَاحِبِ الحِمَارِ فَقَدَ ذَكَرَ ابنُ خَلْدونَ بابًا كامِلًا عَن ذَلِكَ كما سَبَقَ ذَكَرَهُ، يَقولُ ابنُ خَلْدونَ: "هَذا الرَّجُلُ مِن بَنِي وارِكوَ إِخوةَ مَرنجِيسَةَ، وَكلَهُمَ مِن بَطونِ بَنِي يَفرَنَ وَكُنيتُهُ أَبُو يَزِيدِ واسمُهُ مَخَلدِ بنِ كَيِّدَادِ لا يَعْلَمُ مِن نَسبِهِ فِيهِمَ غَيرَ هَذا، اشْتَهَرَ عَنهُ تَکْفِيرُ أَهلِ المَلَّةِ وَسَبُّ عَلِيِّ رَضِيَ اللهُ عَنهُ، لَحِقَ بِبِلَدِ بَنِي وارِكلا بَعدَ نِشاطِ سِياسِيِّ كَبيرٍ وَرِجْلَةٍ إِلى المَشرِقِ، وَأقامَ بِها سَنَةً يَخْتَلِفُ إِلى جِبلِ أوراسِ وَإِلى بَنِي بَرزَالِ فِي مَواظِنِهِمَ بِالجِبالِ قَبْلَةَ المَسيلَةِ، وَإِلى بَنِي زَنَدانَ مِن مَغرَوةِ إِلى أَنَّ أَجابوهُ، فَوَصَلَ إِلى أوراسِ وَمَعَهُ أَبُو عَمَّارِ الأَعْمَى فِي اثْنَيْ عَشرَ مِنَ الرَّاحِلَةِ، وَنَزَلُوا عَلى التَّكَارِيَةِ بِالنَّوالاتِ، واجْتَمَعَ

إليه القرابة وسائر الخوارج، وأخذ له البيعة عليهم أبو عمّار صاحبه على قتال الشيعة وعلى استباحة الغنائم والسبي، وعلى أنّهم إن ظفروا بالمهدية والقيروان صار الأمر شوري، وذلك سنة إحدى وثلاثين وثلاثمائة، ولقّب بصاحب الحمار لما أهداه بعض قبائل البربر في بجاية حماراً أشهب فلزم ركوبه حتى لقب به⁴.

وقد تمّ لأبي يزيد الرّحف بعساكره إلى القيروان والمهدية فاستباحوا أهلها وأموالها، يقول ابن خلدون: "ولقيّه مشيخة الفقهاء فأمنّهم بعد التّقرّيع والعتب، وعلى أن يقتلوا أولياء الشيعة، وكذلك سرّح أبو يزيد عساكره إلى مدينة سوسة فاقتحموها عنوة وأكثروا من القتل والمثلة، وعظّم القتل بضواحي إفريقية، وخذت القرى والمنازل ومن أفلته السيف أهلكه الجوع، وقد بعث رسله في وفد من أهل القيروان إلى الناصر الأموي صاحب قرطبة ملتزماً لطاعته والقيام لدعوته وطالبا لمدده، فرجعوا إليه بالقبول والوعد، ولم يزل يردّد ذلك سائر أيام الفتنة حتى أوفد ابنه أيوب في آخرها سنة خمس وثلاثين وثلاثمائة، فكان له اتصال بالنّاصر سائر أيامه واستخفّ أبو يزيد بالنّاس بعد قتل ميسور فلبس الحرير وركب الفاره، ونكر عليه أصحابه ذلك، وعذله أبو عمّار فيما أتاه من الاستكثار من الدنيا فتاب وأقلع، وعاود لبس الصوف والتّقشّف، وبقي أبو يزيد على هذه الحال حتى دالت عليه الدولة، وتقدّم المنصور إليه بجيشه فقاتلوا جموع النكارية فهزموهم واعتصموا بجبل كتامة، ورحل المنصور إلى المسيلة وانحصر أبو يزيد في قلعة الجبل، وعسكر المنصور إزاءها واشتدّ الحصار، ثم اقتحمها عليهم فاعتصم أبو يزيد بقصر في ذروة القلعة فأحيط به واقتحم، وقتل أبو عمّار الأعمى ويكموس المزاتي ونجا أبو يزيد مثخنا بالجراحة محمولا بين ثلاثة من أصحابه فسقط في مهواة من الأوعار فوهن، وسبق من الغداة إلى المنصور فأمر بمداواته ثم أحضره ووبّخه وأقام الحجّة عليه وتجاوى عن دمه، وبعثه إلى المهدية وفرض له بها الجراية فجزاه

خيراً، وحمل في القفص فمات من جراحته سنة خمس وثلاثين وثلاثمائة⁵، وهذه إذن أهم الأحداث التي جَرَتْ في هذه الثورة كما رواها ابن خلدون.

4. الأبعادُ الجمالية لتوظيفِ الثُّورَةِ والتاريخِ في مسرحِيَّةِ ثورة صاحب الحمار:

تتكون مسرحِيَّةُ ثورة صاحب الحمار من طورين واثنتي عشرة حركة بتقسيم كلِّ طورٍ إلى ستِّ حركاتٍ على تصوُّرِ عز الدين المدني، وإذا ما قابلنا هذا الاصطلاح عند المدني بالاصطلاح المتعارف عليه في فنِّ المسرح نجد أنَّ ما سمَّاه المدني بالطور يطلق عليه «الفصل»، وما سمَّاه بالحركة يطلق عليه «المشهد»، وهذه هي السمةُ الجماليَّةُ الغالبة على مسرح المدني، وهي التي تميّزه عن باقي الأعمال المسرحية العربية، وهي استحداث أسلوبٍ مميّز في الكتابة مبني على أصول وقواعد مستنبطة من أعماق التراث الأدبي العربي وعلومه القديمة.

وبعد مُسمّى «الطور والحركة» نجد المدني قد أدرج تحت عنوان المسرحيّة عبارة تسترعي انتباه القارئ وهي: «مسرحيّة شبه تاريخيّة»، وهذه العبارة في رأينا تدلُّ على غرض المدني من هذه المسرحيّة وهو استنطاق التاريخ الذي حُفظ في القراطيس القديمة من أجل الوصول إلى قضايا الشعب العربيّ، وإلى أهمّ قضية في تطلُّعات الشعوب وهي قضية الثُّورَةِ. وقد قام المدني بتصدير جميع الشخصيات فيما سمَّاه بالتقديم، وهو تقديم جميع الشخصيات التي بنى عليها أحداث المسرحيّة، وقد ابتدأ فيه بمجموعة الرِّعَاع وهم دَهْمَاءُ القوم أو ما يمكن أن نُسَمِّيهم بالقطيع، حين يقول أولهم: "نحن نمثل الشعب في هذه المسرحيّة الحقيقيَّة، نحن أبناء البلاد"⁶، ثم ينطق الثاني: "نحن الوعي الحادُّ لأنَّ الحقَّ معنا، نحن الثُّورَةُ المستمرَّة لأنَّ التقدّم فينا"⁷، ثم ينطق السَّادس أيضاً: "لقد ناصرنا صاحب الحمار فنصرنا، ثمَّ غَالِبَنَا فغلبناه، وقاومناه وحاربناه لأنَّه اسنَهَانَ بِنَا فاستَبَاحَ دِمَاعَنَا وَهَتَكَ

أعراضنا⁸، ثم ينطق السَّابِع من الرَّعاع: "كذلك دخل علينا عبيد الله فاستعمرنا، لأنَّنا سُدَّجُ غُفل، ويطش بنا وأزْهَقَ أَرْوَاحَنَا لأنَّنا برآء، وابتزَّ أموالنا لأنَّنا كَنَّا صنيعة بين يديه"⁹، وكما نرى فهذا الحوار الدائر بين الرَّعاع يحاول من خلاله المدنيُّ تقديم النَّصُور الأول عن معاناة هذا الشَّعب، فقد وقعوا بين غائلة شرِّين لا مناص منهما، متناقضين أشدَّ التناقض، فمعلوم في الفرق الإسلامية أنَّ الشيعة أصابهم الغُلوُّ في **عليِّ رضي الله عنه** فعظَّموه، أمَّا الخوارج فقد احتقروا **عليًّا** حتى بلغوا درجة تكفيره، ووقع الشعب بين طائفتين في مثل هذا العداء سوف يجعلهم يتجرَّعون مرارة القهر والإذلال والمعاناة.

وبعدَ جماعة الرَّعاع تدخل جماعة أخرى تمثِّلُ فقهاء القبروان، إذ يقدِّمون أنفسهم بقولهم: "نحن نمثِّلُ فقهاء القبروان في هذه المسرحيَّة التَّاريخيَّة، نحن نمثِّلُ فقهاء القبروان الذين عاشوا في القرن الرَّابِع الهجري بين طغيان الشيعة وعسفِ الخَوارج"¹⁰، والفقهاء عند المدنيِّ هم رجالُ الدِّين، وهم اللسان الشَّرعيُّ للسلطة المستبدَّة، يحرفون الكلم عن مواضعه من أجل صناعة دين يوافق هوى السُّلطان، وقد جَرَى ذكرهم عمدًا احتذاءً بالنَّص التَّاريخي الذي يروي لقاء صاحب الحمار بفقهاء القبروان.

وبعد جماعة الفقهاء يدخل جمع ثالث يمثل الخونة والعلماء والأذئاب في هذه المسرحيَّة، فيخاطبُ الأوَّل منهم كاتب المسرحيَّة قائلا: "يا كاتب المسرحيَّة! لماذا تريد منَّا أن نكشف عن وجوهنا الحقيقيَّة؟"¹¹، ثم يصرِّح التَّاني من هذه الجَماعة بكلِّ وقاحةٍ وبجَاحَة: "نعم، نحن الخونة قاومنا ثورة صاحب الحمار الوطنيَّة! نحنُ العُملاء من صنهاجة وكتامة فَتَكُنَّا بزناة ! نحن الأذئاب ناصرنا بني عبيد على سگان أفريقيَّة، ما هذه القساوة يا كاتب المسرحيَّة؟"¹²، ونسير قليلا في ثنايا النَّص حتى يُصرِّح الفرد الثالث من هذه المجموعة أيضا: "يا تاريخ لا تحكم علينا! اصفح عَنَّا يا تاريخ لا تذكرنا"¹³، والحاصلُ في هذه

الخطابات ظهور انطباع **المدني** القاسي على الشخصية الخائنة، وجعل الشخصية هي من تقدم الحكم على نفسها، وإذن، لماذا عرَّج **المدني** على ذكر الخونة في هذه المسرحية؟ وهل ذكر التاريخ شيئا من أخبار هؤلاء الخونة؟

والحقيقة أنَّ تصوُّر وجود الخونة في ذلك الزمان كائن لا محالة، إلا أنَّ جَلَب سياق الحوار المسرحيِّ إلى التَّبييه على وجودهم هو تفسير صريح لإسقاط ذلك التَّاريخ على واقع الثورات الذي نعيشه والذي سوف نعيشه، فلو لا هؤلاء الخونة ما وُِدَّت الثورات، ولا أُخمدت نَارُها، ولا عَرَفَ اليأسُ طريقا إلى قلوب الثَّائرين، وقد تنبَّه **المدني** جيِّدا لهذه النقطة فلم يغفلها في ثنايا هذه المسرحية، وهي في حدِّ ذاتها سمة جمالية لمعنى الإسقاط التَّاريخي على الثورة.

ثمَّ بعد خروج جماعة الخونة يدخل ممثل منفرد نعرف من خلال تَقْدِيمه لنفسه أنَّه **المنصور بالله** الفاطمي، فيعرف نفسه مُطَنِّبًا: "أيها النَّاس أنصتوا يرحمكم الله إني أعرفكم بنفسي وبنسبي وبأحفادي، أنا الإمام الهمام **أبو الطاهر إسماعيل الملقب بالمنصور بالله** الفاطمي، ثالث خلفاء بني عبيد في **أفريقية والمغرب**"¹⁴، ثم يُردِّف قائلاً ومُعَرِّضًا بأبي يزيد صاحب الحمار: "أيها النَّاس! التَّاريخُ يشهدُ بأنَّنا هَزَمْنَا صاحبَ الحمارِ اللَّعين الذي دَمَّرَ البلاد، وشَقَّ عَصَا الطَّاعة في وَجْهِ الإمام، واستباحَ دَمَاءَ المسلمين، وخرَّبَ القيروان، وبأجَّة، وتونس، وسوسة، والأزُّس، وفَتَكَ بالصَّبيان وسبَى النِّساء وعَمَلَ السَّيْفَ والرُّمْحَ في الشُّيوخ، وحرَّقَ البيوت وأهلكَ الزَّرْعَ والضَّرْعَ، فَكَانَ مَالُهُ الخُسْرَانُ المَبِينُ"¹⁵، **والمنصور** الفاطمي في هذه المسرحية يمثل الشخصية التي تدلُّ على الكيان الاستعماري الغاصب للأرض والحرية والإرادة، وهو السُّلطة المستبَدَّة التي ما فتئت تُزَيِّئُ نفسها لأصحاب الأرض المُستعمرين، وهو العدوُّ اللدودُ للثورة وللثوار ولكلِّ ما هو ثوريٌّ، وهو الدَّخيل على أرض أفريقية والمغرب، الأجنبي الذي ادَّعى النَّسَبَ الشَّريفَ ليَصِلَ إلى عرشِ المُلِكِ والخِلافة.

بعد تقديم المنصور لنفسه يدخُلُ ممثل آخر الرُّكح، ثم يصرخ قائلاً: "أنتم تعرفونني ولا حاجة لي بتقديم نفسي إليكم، أيها النَّاس! لا تسمعوا له (يقصد المنصور الفاطمي)، إِنَّهُ متَجَبِّرٌ مَزْهُوٌّ فَخُورٌ، إِنَّهُ رَعِيدٌ فِي شَخْصِ مُنْتَفِخِ الْأَوْدَاجِ، إِنَّهُ مَنْصُورٌ عَلَى شَعْبٍ مُسْتَضْعَفٍ جَاهِلٍ، مَرِيضٍ، بَائِسٍ، فَهَلْ يُمْكِنُ أَنْ نَلْقَبَهُ بِالْمَنْصُورِ؟ الْمَنْصُورُ عَلَى مَنْ؟ إِنَّهُ سَفَاكُ دِمَاءٍ، إِنَّهُ مَتَحَيِّرٌ لِبَنِي جَلْدَتِهِ، إِنَّهُ مَنَعَصَبٌ، إِنَّهُ عِنَصْرِيٌّ، إِنَّهُ دَخِيلٌ، وَأَنَا عِرْقٌ مِنْ عُرُوقِ هَذِهِ الْبِلَادِ"¹⁶، ورغم هذا التَّهْجُمِ العَرِيضِ عَلَى شَخْصِيَّةِ الْمَنْصُورِ فَلَمْ يُعْرَفْ هَذَا الْمَمْتَلُ نَفْسَهُ إِلَى حَدِّ الْآنِ، وَإِنْ كَانَ قَدْ صرَّحَ مِنْ قَبْلُ أَنَّ النَّاسَ سَوْفَ تَعْرِفُهُ، ثُمَّ زَادَ عَلَى ذَلِكَ بِأَنْ صرَّحَ أَنَّهُ ابْنُ بِلَادِ أُفْرِيْقِيَّةٍ وَليْسَ دَخِيلاً عَلَيْهَا كَالْمَنْصُورِ، وَالْمَدْنِي فِي هَذَا التَّقْدِيمِ يَتْرِكُ الْمَجَالَ مَفْسُوحًا لِلْمَتَلْقِي فِي تَصَوُّرِ شَخْصِيَّةِ هَذَا الْمَمْتَلِ، وَالوَاضِحُ أَنَّهَا شَخْصِيَّةُ أَبِي يَزِيدَ صَاحِبِ الْحَمَارِ وَإِنْ لَمْ يَصرَّحْ بِذَلِكَ، ثُمَّ يَمْضِي هَذَا التَّقْدِيمُ حَتَّى يَقُولَ: "لَقَدْ خَرَجْتُ عَلَيْهِ وَتَمَرَّدْتُ عَلَى وَالِدِهِ، أَنَا أَبُو يَزِيدَ مَخْلُدُ بْنُ كَيْدَادِ الْخَارِجِيِّ الْمَعْرُوفِ بِصَاحِبِ الْحَمَارِ"¹⁷، وبهذا تتضح معالم هذه الشخصية وأنها هي نفسها شخصية صاحب الحمار.

إِنَّ دَلَالََةَ الْخَطَابِ الَّذِي يُمَرِّرُهُ الْمَدْنِي عَلَى لِسَانِ أَبِي يَزِيدَ لَهُ عِدَّةُ قَرَاءَاتٍ، فَعِنْدَمَا نَسْمَعُ صَاحِبَ الْحَمَارِ يَنْتَفِضُ عَلَى التَّارِيخِ قَائِلًا: "أَنَا الرَّجُلُ الَّذِي حَكَمَ عَلَيْهِ التَّارِيخُ الْمَلْعُونُ بِالْحَقَارَةِ وَالْمَهَانَةِ وَالذَّعَارَةِ وَالْخَسَارَةِ، أَنَا الرَّجُلُ الْأَعْزَلُ الَّذِي اتَّهَمَنِي الْخُونَةُ بِإِرَاقَةِ دِمَاءِ الْمُسْلِمِينَ وَبِالْفَسَادِ"¹⁸، نَسْتَطِيعُ أَنْ نَسْتَشْفِئَ الْبُعْدَ الْجَمَالِي حَتَّى لِلْحَسْرَةِ وَالنَّدَمِ، وَأَنَّ هَذَا الرَّجُلَ النَّائِرَ قَدْ تَعَرَّضَ لِلْغَدْرِ وَاللَّخْدِيْعَةِ وَاللَّخْيَانَةِ، وَكَذَلِكَ حَالُ جَمِيعِ الثَّوَرَاتِ الْعَرَبِيَّةِ الَّتِي تَصِيرُ غَالِبًا إِلَى هَذَا الْمَصِيرِ، فَالتَّارِيخُ يَنْصُرُ الْقَوِي دَائِمًا عِنْدَ الْمَدْنِي، وَلَا يَتْرِكُ لِلْمَظْلُومِ الضَّعِيفِ سِوَى جَمِيعِ أَلْوَانِ الْمَهَانَةِ وَالْحَقَارَةِ، وَليْسَ ذَلِكَ تَعَسُّفًا مِنَ التَّارِيخِ كَرَوَايَاتِ ثَرْوَى، بَلْ هُوَ نَاتِجٌ

عن كُتَّاب التَّارِيخ الَّذِينَ يُحَرِّفُونَ الْحَقِيقَةَ لِصَالِحِ السُّلْطَةِ وَصَاحِبِ الْقُوَّةِ، وَلَا يَدْرُونَ لِلضَّعِيفِ سِوَى مَا يُرْضِي كَبْرِيَاءَ الْقَوِيِّ.

حتَّى إذا ما فَرَعَ أَبُو يَزِيدٍ مِنْ خُطَابِهِ يَظْهَرُ أَبُو عَمَّارٍ عَرَّابُ الثَّوْرَةِ وَمُنْظَرُهَا عَلَى الرُّكْحِ، فَيُخَاطِبُهُ أَبُو يَزِيدٍ قَائِلاً: "أَبَا عَمَّارٍ لَقَدْ عَلَّمْتَنِي الْعَدْلَ، وَلَقَنْتَنِي الْحَقَّ، وَقَلْتَ مَعَكَ بَأَنَّ لَا فَرْقَ بَيْنَ حَبَشِيٍّ وَبَرْبَرِيٍّ وَعَرَبِيٍّ، لَا فَرْقَ بَيْنَهُمْ، لَكِنْ لَا أَرَى إِلَّا جَوْرًا وَلَا أَسْمَعُ إِلَّا بَاطِلًا، وَلَا أَلْمَسُ إِلَّا ظُلْمًا، أَبَا عَمَّارٍ لِمَاذَا دَفَعْتَنِي إِلَى هَذِهِ الْخُطُوبِ؟ أَبَا عَمَّارٍ لِمَاذَا حَمَلْتَنِي هَذِهِ الْكُرُوبِ؟ أَبَا عَمَّارٍ! أَيْنَ الثَّوْرُ فِي هَذَا الْعَبْسِ؟ أَيْنَ الْخِلَاصُ؟"¹⁹، وَمُخَاطَبَةُ صَاحِبِ الْحِمَارِ لِأَبِي عَمَّارٍ بِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ تَجْعَلُنَا نَسْتَشْفِئُ الْفَلَسَفَةَ الْمَبْثُوثَةَ فِي ثَنَائِهَا هَذِهِ الْمَسْرُوحِيَّةَ، فَكَأَنَّ الزَّمَانَ عَلَى تَصَوُّرِ الْمَدْنِيِّ قَدْ ظَلَمَ أَبُو يَزِيدٍ لِأَنَّهُ أَنْشَدَ الْحَرِيَّةَ وَسَعَى لَهَا سَعِيهَا، وَأَلْهَبَ ضِرَامَ الثَّوْرَةِ عَلَى أَعْدَاءِ الْحَقِّ وَجَبَابِرَةِ الْخَلْقِ، وَهَكَذَا فَالْفِكْرُ الَّذِي حَمَلَهُ صَاحِبُ الْحِمَارِ مِنْ شَيْخِهِ وَصَدِيقِهِ أَبَا عَمَّارٍ قَدْ جَعَلَهُ يَدْفَعُ تَكَالِيفَ بَاهِضَةِ الثَّمَنِ، وَكَأَنَّ لِسَانَ حَالِ الْمَدْنِيِّ يَقُولُ: وَكَذَلِكَ شَأْنُ كُلِّ صَاحِبِ رِسَالَةٍ وَعَقِيدَةٍ، لَا بَدَّ أَنْ يَبْذُلَ فِي سَبِيلِهَا الْغَالِي وَالنَّفِيسَ، وَإِنْ ظَلَمَهُ الزَّمَانُ وَقَدَّرَ لَهُ مَصِيرًا آخَرَ.

تعتبر الثورة الرَّد العنيف ضدَّ السُّلْطَةِ الْحَاكِمَةِ وَذَلِكَ لِلإِطَاحَةِ بِهَا لِفَائِدَةِ الثَّوَارِ، وَفِي هَذِهِ النِّقْطَةِ بِالضَّبْطِ تَكْمُنُ الْقِيَمَةُ الْجَمَالِيَّةُ لِتَوْطِيفِ الثَّوْرَةِ، فَالثَّوْرَةُ كظاهرة سياسية واجتماعية تخضع لأسباب وأساليب ووسائل، وتخلص في نهاية المطاف إلى نتائج إما ناجحة أو فاشلة، وعلى هذا الأساس فإنَّ مسرحية ثورة صاحب الحمار قد حملت في ثناياها كل العناصر الجمالية التي ذكرنا، فالأسباب التي حملت صاحب الحمار على القيام بالثورة قد جاءت في المسرحية، فلقاء أبي يزيد بشيوخ قبائل هُوراة وبنو يفرن وبنو كملان وزيناة في الحركة الأولى من الطور الأول في المسرحية يكشف الأسباب التي دفعت بأبي يزيد إلى أن يثور، يقول أبو يزيد: "ناضلت من أجل توحيد القبائل، من أجل أن تكون القبائل أبد

الدَّهْر كَالرَّجُلِ الْوَاحِدِ الصَّامِدِ فِي وَجْهِ الدَّخِيلِ"²⁰، ويقول في موضع آخر: "الثَّوْرَةُ لَا تَكُونُ إِلَّا ثَوْرَةً وَاحِدَةً كَامِلَةً، ثَوْرَةٌ عَلَى الدَّخِيلِ وَهِيَ ثَوْرَةٌ عَلَى الْمُسْتَعْلَى، وَالْحَرِيَّةُ لَا تَكُونُ إِلَّا حَرِيَّةً تَامَةً: حَرِيَّةٌ فِي نَفْسِ الْمُؤْمِنِ الصَّادِقِ وَهِيَ حَرِيَّةٌ فِي خَلَايَا الْأُمَّةِ الْعَامِلَةِ"²¹، والظاهر من هذا الحوار ذكر الأسباب التي دفعت صاحب الحمار إلى قيام الثورة، أمَّا وسيلة **أبي يزيد** لقيام الثورة فلم يَخْتَرْ غير طريق القتال واستعمال القوة العسكرية، وذلك شأنُ الزَّمانِ آنذاك مع كُلِّ حَرْبٍ وَكُلِّ ثَوْرَةٍ، وليس في ذلك مدعاة إلى توجيه قصد **عز الدين المدني** من خلال اختيار نموذج تاريخي أنه يرمي إلى مثل هذه الإسقاطات، فتاريخ العرب المعاصر شاهد أن المستعمر الغربيَّ الدَّخِيلَ طُرِدَ بقوة الحديد والنَّارِ (وما ثورة الجزائر عَنَّا ببعيد)، وصارت أنظمة ما بعد الاستقلال تمارس سلطتها الاستبداديَّة في الشَّأنِ السياسيِّ والاجتماعيِّ، حالها حال **أبي يزيد** صاحب الحمار حين استنَبَّ له الحكم في القيروان وغيرها، فعانث في الأرض قتلا وسببًا وظلمًا، فلبس الحرير والدَّمْعُسَ واشتغل بملذات الدنيا عن إقامة العدل، حتَّى طار المُلْكُ من بين يديه وأُخِذَ على حِينِ عِرَّةٍ.

أمَّا نتائج ثورة **صاحب الحمار** فلقد كانت ناجحة في بدايتها حين استولى **أبو يزيد** على القيروان وتونس وسوسة وباجة والأرْبُسَ، لكنَّها لم تلبث أن سقطت من بين يديه حين اشتغل بملذات الدنيا كما تقدم، ونتيجة لذلك انحسر هو وجيشه حتَّى بلغ المسيلة، وبها قتل وقطع دابره، فألت ثورته في نهاية المطاف إلى الفشل، وقضت مصالحه الشخصية على مصالح الشعب العامَّة، والمدنيُّ من كل نتائج هذه الثَّوْرَةِ رَاوٍ فقط، لكنَّه في المقام نفسه شاهدُ عَيَانٍ عَلَى ثَوْرَاتٍ عَاصَرَهَا بِنَفْسِهِ، وهو يحاول بذلك أن يرمي رسالته حول الثورة من خلال هذا الخطاب المسرحيِّ، فقد كان آخر ما اختتم به **المدنيُّ** المسرحيَّة قول صاحب الحمار مُخَاطِبًا المنصور الفاطمي: "ما دام في البلاد جائعٌ، ما دام في البلاد بائسٌ، ما دام

في البلادِ جَاهِلٌ، سَتَكُونُ الثَّورَةُ عَلَيْكَ وَعَلَى كُلِّ مُسْتَعْلٍ وَدَخِيلٍ"²²، وهكذا أرادِ المدنيُّ وبصورةِ جمالِيَّةٍ في خطابِ اللُّغةِ المسرحيِّ أَنْ يُرْسِلَ خُطابَهُ الملتزمِ نحوِ قضيَّةِ الثَّورَةِ، فَمَا دَامَ هُنَاكَ ظُلْمٌ وَجُوعٌ وَيَأْسٌ مَا دَامَتْ هُنَاكَ الثَّورَةُ تَنْتَظِرُ فِي أَعْلَى رَبْوَةِ الأَمَلِ.

5. جمالِيَّةُ البناءِ الدراميِّ في مسرحيَّةِ ثورةِ صاحبِ الحمارِ :

تبرزُ القيمةُ الجمالِيَّةُ للبناءِ الدراميِّ في أيِّ مسرحيَّةٍ كانتِ لَمَّا تَحَدَّثُ تلكَ العِلاقةُ الخفيَّةُ المُبْهَمَةَ التي لا نستطيعُ أَنْ نجدَ لها الوصفَ المناسبَ إلا كونها عِلاقةٌ متلاحمةٌ ومتكاملةٌ بينَ جميعِ عناصرِ البناءِ الدراميِّ، والتي يمكنُ أَنْ نقولَ عنها أَنَّها فعلٌ فنيُّ يقومُ على تحريكِ شخصيَّاتِ المسرحيَّةِ وفقِ أحداثٍ دراميَّةٍ متسلسلةٍ، ووفقِ صِراعاتٍ حادَّةٍ تتأزَّمُ في نقاطٍ معيَّنةٍ كالحبكةِ مثلاً، وكذلكِ عبرَ المسارِ الزمَّانيِّ والمكانيِّ المُسَطَّرِ له والذي يحتمُّ عليه وجودَ عنصرِ الحوارِ الدراميِّ.

والقيمةُ الجمالِيَّةُ للبناءِ الدراميِّ في مسرحيَّةِ ثورةِ صاحبِ الحمارِ تكمنُ في معرفةِ الأبعادِ الجمالِيَّةِ المُستَبْطَنةِ في عناصرِ البناءِ الدراميِّ، وعليه فأولُ عنصرٍ يمكننا استفتاحِ الكلامِ بهِ في هذهِ المسرحيَّةِ هو الحدثُ الدراميُّ، فالحدثُ الدراميُّ في هذهِ المسرحيَّةِ هو من يعطي المجالَ لتصورِ المساراتِ التي سوفَ تقومُ عليها الشخصياتُ المسرحيَّةُ، وهو عبارةٌ عن محطاتٍ مرجعيَّةٍ أساسيةٍ لخوضِ مستويَّاتٍ متعدِّدةٍ من الصِّراعِ أو السُّكونِ أو التصادمِ الداخليِّ والخارجيِّ لبنيةِ النصِّ الدراميِّ، إضافةً إلى ذلكِ فالحدثُ الدراميُّ هو من يفضي إلى حتميةٍ ما بعدهِ من الأحداثِ، فإذا سارتِ الشخصياتُ على الحدثِ الدراميِّ الأوَّلِ، فإنَّ ما بعدهِ من الأحداثِ الدراميَّةِ يأتي مترتباً متسلسلاً مبنياً عليه وهكذا دواليك، وإلا فسوفَ تُخَرِّمُ قاعدةَ البناءِ الدراميِّ، "أمَّا تطوراتُ الحدثِ الدراميِّ في مفهومِ أرسطو أو غيره، فلا بدَّ أَنْ تتسمَ بالحتميةِ التي تجعلُ أيَّ تطورٍ للموقفِ منذِ بدايتهِ هو التَّطورُ الوحيدُ المحتملُ"²³.

وأوّل حَدَثٍ درامي يعترضنا في هذه المسرحية هو ما جاء في الحركة الأولى من الطور الأول حين يَصوِّرُ لنا المَدْنِيُّ أبا يزيد مضطرباً فَرَعًا كَأَنَّ خَطْبًا ما أصابه، "يسير أبو يزيد سير الأعرج، يذهب ويجيء في الحلقة باضطراب ثمَّ ينفجر: وسقطت سُوسة! وكئنَّا نتمنى النَّصر يرد علينا من البحر! لا خير في البحر من الأندلس"²⁴، فهذا الحدث هو أول ما نلتسمه في هذا المشهد، كما أنَّ المَدْنِي يشير إلينا ببعض الإرشادات والتوجيهات الإخراجية فيذكر لنا أنَّ الوقت وقت عشاء، والمكان جبال الحضنة بالأوراس، والشخصيات التي تخوض الحَدَث والصِّراع والحوار في هذا المشهد هي شخصيَّة أبي يزيد وشخصيَّة أبي عمَّار وشخصيَّات أخرى من أشياخ قبائل هواره وزناتة وبني يفرن وبني كملان، ويذكر لنا أيضا أنَّ على السِّتار لافتة مكتوب عليها بأحرف عربية ذات خطِّ كوفيٍّ سميك: جبال الحضنة سنة 361هـ/947م، وتفيدنا هذه المعطيات كُلُّها في تحديد العناصر الدرامية مثل عُنصرَي المكان والزمان، وفهم طبيعة الصِّراع الحاصل في هذا المشهد، وكذلك في تحديد القيم الجمالية للحوار الدائر بين جميع شخصيات المشهد الأوّل.

والملفت للانتباه أنَّ المَدْنِي قد قدَّم المشهد الأوّل على المشاهد الأخرى وكان حقُّه التأخير باعتبار عامل الزَّمن، والغاية من توظيف هذه التقنية الدرامية هو نقل الصِّراع الدرامي من حالة السكون إلى حالة النشاط والحركة بالنسبة للمتلقّي، وتوظيف مثل هذه التقنيات الدرامية يضيف صبغة جمالية على العمل الفنّي والبناء الدرامي برُمَّته.

وفي المشهد الثاني ينتقل المَدْنِي من المكان الدرامي الذي وصفه بجبال الحضنة إلى المكان الدرامي الجديد والذي يصفه بالقيروان، وهناك يعلم سكَّان القيروان أنَّ أبا يزيد سوف يغزوهم فيستعدُّون له أتمَّ الاستعداد، ويصوِّرُ لنا المَدْنِي هذا الاستعداد والخوف كحالة مُفزعة من السَّخَط وعدم الرِّضى على صاحب الحمار، وينشأ الصِّراع الدرامي المفتعل بين

الشخصيات التي ترجع كُلُّها إلى القيروان، ويدور الصِّراعُ الدراميُّ كُلُّه في هذا المشهد حول الخوف والفرح وحالة اللااستقرار، يقول أحد سكَّانِ القيروان: "هذا يوم النَّشرِ والحشر، يوم الحساب والعقاب، هذا من علامات الساعة، يا لطيف! يا لطيف!"²⁵.

أمَّا المشهد الثالث (الحركة الثالثة) فقد أفرد له **المدني** بضع سطور جاءت بصيغة السِّردِ الحكائي، والغاية منه بناء الحدث الدرامي الذي سوف ينقلنا من المشهد الثاني إلى المشهد الرابع دون أن ننتبه لأي فراغ في سلسلة الأحداث، والملفت أنَّ المشهد الثالث خالٍ تماماً من أيِّ حوارٍ درامي، إلا أنَّ جمالية السِّردِ واضحة للمتلقِّي، ويترك **المدني** في هذا المشهد ما يعرف بالمفارقة الدرامية في قوله: "عقبَ ذلك فوراً يَهْجُمُ رِعا ع **أبي يزيد** الخارجي على سكَّانِ القيروان هجمة واحدة فينقضون عليهم ... وأخيراً يتغلب الرِّعا ع على السكَّان، فيأسرون بعضاً منهم ويقتلون البعض، ثم ينطلقون يَنْهبون، ويتصيِّدون النِّساءَ الواحدة تلو الأخرى"²⁶، والمفارقة الدرامية هنا جاءت عند تكاتف الأحداث الدرامية السابقة لتحمل إلينا الخطأ الذي فعله **أبو يزيد** وأتباعه والذي سوف يكون هو نفسه سبب إخماد ثورتهم والقضاء عليها، فالخطأ التراجيدي الذي قام به **أبو يزيد** هو النَّهبُ والإفسادُ وتصيِّدُ النِّساءِ وذلك لَمَّا ظنَّ أنَّ الأمر قد آل إليه، ولم يعلم أنَّ هذا ما سوف يكون سبباً لفنائه واندثاره.

أمَّا المشهد الرَّابع (الحركة الرابعة) فيعود بنا **المدني** إلى الزَّمن الذي تمَّ فيه فتح القيروان وغزوها من طرف **أبي يزيد** وجيشه، ويجعل الحدث الدرامي الرئيسي في هذا المشهد هو فتح القيروان وتخليصها من براثن العبيديين، وأمَّا المكان فهو بطحاء القيروان، وأمَّا الزَّمان فهو وقت الضُّحى، والشخصيات التي تبني هذا الحوار والصِّراع هي شخصية **أبي يزيد** ومجموعة من الرِّعا ع و**أيوب** بن صاحب الحمار، ويدور الصِّراعُ الدرامي في هذا المشهد حول إثبات حقيقة الأهداف الشخصية لشخصية البطل، وهي المطامع الدنيوية وحبُّ الإفساد والاستئثار بالأموال والاستكثار بالنِّساءِ لنفسه ولبنِيه، ويحاول **المدني** تصوير ذلك

بطريقة مبالغ فيها، كي يضيف ذلك البعدَ الجمالي على الصِّراع النفسي للشخصية الرئيسيَّة بين ما أعلنته للنَّاس وما أسرَّته لنفسها في المسرحيَّة، ويتَّصل هذا الحدث الدراميُّ حتَّى بالمشهد الخامس إذ يقف المدنيُّ بالمسرحية وثَقَّةً تسكُنُ فيها الأفعال الدرامية لتعالج مقطعا من أهمِّ مقاطع المسرحيَّة، ويرشدنا الكاتب عندئذٍ إلى أنَّ الوقت وقت عصر، والمكان عبارة عن منطقة قرب جوار مسجد عقبة، والشَّخصيات التي يدور عليها الحوار هي أبو يزيد وزوجته، وأبو عمَّار، وأبناء يزيد الأربعة، وبعضُ من أشياخ البربر، ومجموعة من الرِّعاع، ونلاحظ في الحوار تركيز المدنيِّ على الشخصية الرئيسيَّة وجعلها هي الشخصية المحوريَّة التي ترجع إليها كلُّ الشخصيات الفرعية الأخرى، ليضيف بذلك سِمَةً جماليَّةً على هذا الحوار الدرامي.

" أبو يزيد: (مستأنفا حديثه) وأنا أحبُّ شيئا....

فضل: وماذا تشتهي يا أبي؟

أبو يزيد: قلت لكم أريد شيئا! خاتما مثلا عليَّ بخاتم!

أحد من الرِّعاع: سنهدي إليك أثن من ذلك يا إمامنا!

أبو يزيد: أريد فرسا مثلا ... ولم لا؟

أيوب: نعم سنعطيك فرسا عليها سرج من ذهب....

أبو يزيد: أريد قصرا مثلا.... ولم لا؟ أريد بساتين ورياحين!

شيخ قبيلة بني هواره: سأهدي إليك قصري وحدائق بعد الفوز!

أبو يزيد: أريد أجمل امرأة في القيروان....

شيخ قبيلة زناتة: لك الدنيا بأسرها، خذ ما تشتهي.

أبو يزيد: أريد شاعراً يمدحني، يثني عليّ، يمجّد خصالي! أين الشُّعراء؟ أنا بطل! أأنت قائد الثورة؟ أأنت الإمام؟ فالعادات تقضي بأن يمدحني الشُّعراء!"²⁷.

إنَّ الحدثَ الدراميَّ الذي يمكن استنباطه من المشهد الخامس هو اشتغال شخصية البطل بحظوظها النفسية، وانشغالها عن الحدث الأساسي الذي جاءت لتقوم به، وهو خوض الثورة ضد الفاطميين، ونرى المدني يركز على هذا الحدث جيداً منذ انطلاق المشهد الرابع فالمشهد الخامس ليصله حتّى إلى المشهد السادس كما سوف نرى، لأنَّ الصِّراع الذي بدأه المدني في المسرحية بين أبي يزيد وبين العبيديين لم يصل بعدُ إلى نقطة الذروة، ولم يصل بعدُ إلى نهايته، وإنَّما لمَّا كان حَدَثُ فتح القيروان غيَّرَ المدنيُّ مسار المسرحية ليشغل البطل عمّا كان يخطط له، وليجعل المتلقي في حالة من السُّكون الدرامي حتى يرجعه إلى سكة الصِّراع الحقيقي.

يفتتح المدني المشهد السادس ببيعة بعض فقهاء المالكية لابي يزيد، وهو بذلك يعطيه السُّلطة والشَّرعية الدينية والشَّعبية التي سوف تَنصَافُ إلى قوَّته كشخصية رئيسية، وبهذا يُعزِّزُ إمكانية تَعَلُّبه على العبيديين، ثمَّ يجب بعد ذلك رغبات أبي يزيد حين طلب المال والذهب والنِّساء من جماعته، وكأنَّ المدني هنا قد عزَّزَ الحدث الدرامي السابق بهذا الحدث، كما أنَّه حافظ على الشخصيات نفسها التي خاضت الحوار الأول، وحافظ على المكان نفسه بالقيروان، وبهذا تتال شخصية البطل الرِّضى الكافي والقوة اللازمة لتستأنف حومة الصِّراع الدرامي الأساسي من جديد، ويدلُّنا على هذا خطابُ أبي يزيد في آخر المشهد: "أيُّها الفقهاء! يا أمازيغ البرابرة الأحرار! باسم الشَّعب أسميكم يا رؤساء القبائل أعضاء مجلس الشُّورى ونواب الشَّعب! وأنت يا أبا عمَّار أستعملك على القيروان! وأنت يا فضل طارد الشَّيعة في جبال أوراس، وأنتم يا شعبيّ الوفيّ هلمُّوا معي جميعاً إلى المهديَّة، هلمُّوا إلى المهديَّة، هلمُّوا إلى المهدية لإعدام الدُّخلاء!"²⁸، وبهذا ينتهي الفصل الأوَّل

(الطور الأول) ويستأنف الصّراع الدراميّ مساره من جديد في بداية الفصل الثاني (الطور الثاني) من المسرحيّة.

يحاول المدني في الفصل الثاني من المسرحيّة أن يحدث نوعاً من القطيعة مع الفصل الأوّل، فالأحداث الدرامية والصّراعات الأفقية والعمودية تأخذ منحى آخر لم نعهده في الفصل الأوّل، ففي المشهد الأوّل نجد أنفسنا أمام أسوار المهديّة نشاهد مؤامرة شيوخ القبائل على صاحب الحمار، بعدما أنهكهم الحصار الذي فرضوه على مدينة المهديّة، وكلّهم قد ضجّر من سفاهة أبي يزيد ووضاعته، ولتوضيح ذلك نعطي مثالا عن بعض الحوار الدائر بين أشياخ قبائل البربر:

"شيخ قبيلة هواره: صاحب الحمار ملك على المغرب قاطبة (يضحك).

شيخ قبيلة زناتة: مُخَيِّل معلّم الصبيان ثوري! (يضحك).

شيخ قبيلة بني كملان: أبو يزيد ولا تزيد يتعملق! (يضحك).

شيخ قبيلة بني يفرن: حرامي فاتك في جبّة إمام ناسك (يضحك).

شيخ قبيلة هواره: نعمل معه ماذا إذن؟

شيخ قبيلة زناتة: نحقره وننخذ عوضه الأوامر، إذ أننا أعضاء مجلس الشورى!

شيخ قبيلة بني كملان: نقاومه بالمكايد والمؤامرات فنغتاله.

شيخ قبيلة بني يفرن: بل نصانعه أحسن، حتّى ينتهي هذا الحصار.

شيخ قبيلة بني كملان: بل قل: حتّى نفنى نحن في هذا الحصار²⁹.

بعد الجلبّة التي أحدثها الشيوخ يأتي الحدث الدرامي التّالي وهو خروج أبي يزيد من

خيمته مسرعاً: "سقطت سُوسة! سقطت سُوسة! كئنا نتمنى النّصر يرد علينا من البحر، لا

خير فيما يرد علينا من البحر، أين أيّوب؟ سأعدمه... المقرّر كان، أن يغرّو الأسطول

سوسة ويفتكتها من براثن الأعداء! مرّت سنة كاملة على وضع هذا الحصار ولم نفلح في الدخول إلى المهدية، أين الزّاد؟ أين المدد؟ وغاض الإيمان في الصدور، وشبعت البطون، وأتخمت البراذع بالذهب والفضة، كان علينا ألا نعتمد إلا على عزائمنا³⁰، فهذا إذن الحدث الدرامي الذي سوف يقلب كفة الميزان في صالح العبيديين لأول مرة منذ بداية المسرحية، وبيان ذلك أنّ شيوخ قبائل البربر بعد هذا الحدث سوف يتنازعون فيما بينهم، وتذهب ریحهم بالقليل والقال والكلام الذي لا ينفع، وأبو يزيد يحذرهم مغبة عصيان أوامره ولكن لا مجيب له ولا سميع، وفي غمرة هذا الصّراع الحاصل بين أبي يزيد وشيوخ القبائل يغترب بنا المدني في لوحة تصور مشهدا جرى لصاحب الحمار في الزمن الماضي، وذلك أثناء معركة قادها في مرمجة حين أهداه أحد الرجال البسطاء حمارا أشهب وقال له: "هذا كل ما أملك خذه يا شيخ المسلمين، أساهم في الثورة بهذه البهيمة الطيعة المباركة، فاركبها حتى الفوز المبين يا شيخ المسلمين"³¹، ولا شك أنّ مثل هذا المشهد يضيف على الصّراع الدرامي تلك القيمة الجمالية التي يتذوقها المتلقي، ويعطي بذلك انطباعه الفني على هذا العمل الدرامي.

أمّا المشهد الثاني من الفصل الثاني فيردفه المدني بحديث درامي آخر يزيد من شدة تعقيد وضع أبي يزيد، وهو موت ابنه أيوب، ويصف الكاتب هذا الحدث بأسلوب السرد: "صمت ثقيل يُخيم على الرّكح، في الأثناء يتقدّم أربعة من الرّعايع يحملون على أكتفاهم تابوتا فيه جثة ابن أبي يزيد أيوب"³²، ثم يصف لنا المدني أيضا نعي صاحب الحمار لابنه بصورة حوارية جمالية، وكأنّه يحاول أن يستجلب عطف وشفقة المتلقي مع شخصية البطل، وما إن يخلص من هذا حتى يبدأ في تقديم صورة الهزيمة والفشل على مشروع الشخصية البطل، ويدلنا على ذلك ما قاله أبو يزيد: "واروه تراب الوطن المقدّس ولا تحزنوا ولا تبكوا، بل نُوحوا علينا، نحنُ السّجناء، سجناء هذه الحرب التي تنهش قوانا، فلا نحن منتصرون في هذا الحصار، ولا نحن مهزومون، كيف الخلاص من هذه المعركة التي يطوح بها الإخفاق

بعد النَّجاح؟³³، ومن هذه النقطة التي تلت دخول ذلك الحدث الدرامي يبدأ الصِّراع الدرامي بين صاحب الحمار والعبيدين في الانحياز بقوة إلى كفة العبيدين، لدرجة أنَّ المتلقي سوف يدرك أنَّ نتيجة الصِّراع قد انحسَمَت وبات مصيرُ أبي يزيد واضحاً، وهو هلاكُ صاحب الحمار وإخماد نارِ ثورته.

وفي المشهد الثالث من الفصل الثَّاني، يُحدثُ **المدني** قطيعةً أخرى مع مسار المسرحية، ويفعلُ تقنية الاستطراد التي تميَّز بها مسرحُه، وهي تقنية مستوحاة من كتب التراث الأدبي العربي، ويخبرنا **المدني** أنَّ الزمان الذي وقع فيه هذا المشهد هو وقت ما بين آخر هزيع من اللَّيل وتباشير الفجر، وأمَّا المكان فهو فُسحة نفسانيَّة لا حدود لها، أمَّا الشخصيات الفاعلة في هذا المشهد فهي **أبو يزيد** (كهل)، و**أبو يزيد** (شاب)، و**أبو يزيد** (طفل)، و**سبيكة** و**الدة أبي يزيد**، و**أبو مخلد كِنِذاد** و**الدُّ أبي يزيد**، و**عرَّاف سوداني**، ويدور بين هذه الشخصيات حوارٌ دراميٌّ نفسيٌّ عميق، و**المدني** يحاول باستحداث هذا الفضاء الدرامي المقطوع عن المسار التسلسلي المكاني للمسرحية أن يتبنى الأبعاد الجمالية للنظرية النفسية، فالغاية من وراء هذا كلُّه هو تقديم عنصر الصِّراع النفسي للشخصية البطل بعدما تأكَّد فشلها للمتلقي، وهي محاولة فعلية لإشراك المتلقي في كلِّ أصناف العذاب النفسيِّ الواقع في هذا الخطاب الدرامي.

وفي المشهد الرابع من الفصل الثَّاني، وأمام أسوار المهديَّة يقوم جمعٌ من الرِّعاع بالخروج على أمر **أبي يزيد**، فيدافعون بكلِّ قوَّة عن موقفهم الجديد الذي صارَ رافضاً بالكلِّية قيمَ النُّورة ومعانيها وكلِّ ما يتصلُّ بها، و**أبو يزيد** يذكرهم بالفرصة التي أنتهم للنَّصر، وهي موت الخليفة الفاطمي تحت أسوار الحصار، ولكن هيهات هيهات، فلا أحد يجيب أمره، و**المدني** هنا يصنع هذا الحدث الدراميِّ بمثابة بصيص أملٍ لنصر الشخصية البطل، ولكن

يُغَالِبُهُ الحَدِثُ الدِّرَامِيُّ الأَخْرَ الَّذِي يَقِفُ مَنَاقِضًا لَهُ، وَهُوَ عَصِيانُ الرِّعَاعِ لِأَمْرِ أَبِي يَزِيدَ، وَنَتِيجَةُ لِهَذَا يَمَكِنُنَا تَحْدِيدَ طَبِيعَةِ الصَّرَاحِ المَتَدَاخِلِ فِي هَذَا المَشْهَدِ، وَالَّذِي نَرَاهُ قَدْ انْتَقَلَ إِلَى القُوَّةِ الَّتِي كَانَتْ طَرَفًا فَعَالًا فِي الصَّرَاحِ الأَسَاسِيِّ، فَالصَّرَاحُ هُنَا فِي حِزْبِ أَبِي يَزِيدَ وَجَمَاعَتِهِ بَدَلًا أَنْ يَكُونَ بَيْنَ أَبِي يَزِيدَ وَالشَّيْبَعَةِ.

وَبَعْدَ مَحَاوَلَةِ يَأْسَةِ مَن صَاحِبِ الحِمَارِ لِإِرضَاءِ جَمَاعَةِ الرِّعَاعِ المَصْرَّةِ عَلَى مَفَارِقَةِ أَمْرِهِ، يَتَحَرَّكُ أَبُو يَزِيدَ مَبَاشَرَةً صَوَّبَ عَرَّابَ الثَّوْرَةِ وَصَاحِبَ طَرِيقَتِهِ أَبِي عَمَّارَ، وَذَلِكَ مَن خَلَالَ الحِوَارِ الدِّرَامِيِّ الَّذِي حَصَلَ بَيْنَهُمَا، وَالَّذِي يُضْفِي جُمْلَةً مَن خِصَائِصِهِ الجَمَالِيَّةِ عَلَى البَنِيَّةِ الدِّرَامِيَّةِ كَامِلَةً، وَيُصْرِّحُ لَهُ قَائِلًا: "كُلُّهُمْ رَحَلُوا وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْتَ وَأَنَا... تَدَبَّرْتَ الأَمْرَ مَلِيًّا فَرَأَيْتَ أَنَّهُ لَا نِجَاةَ لَنَا مَعًا، فَالشَّعْبُ قَدْ تَمَرَّدَ عَلَيْنَا، وَأَشْيَاخُ القَبَائِلِ يَتَأَمَّرُونَ، وَالفِوَاطِمُ كَالجِوَرَّاحِ عَلَى الأَسْوَارِ يَتَرَقَّبُونَ، لَقَدْ بَدَأَ لِي أبا عَمَّارَ أَنَّ تَعَالِيمَكَ لَمْ تُجِدْنِي نَفْعًا، وَأَنَّ عَقِيدَتَكَ ذَهَبَتْ سُدًى، فَالثَّوْرَةُ مَهْرَجَانُ لَفْظِيَّ يَسْتَهْوِي السُّذُجَ مَن البَشَرِ، يَا خِييَةَ الثَّوَرَاتِ، أَفْتَاكَ بِيَدِي إِشْفَاقًا عَلَيْكَ حَتَّى لَا يَصْلُبَكَ الفِوَاطِمُ (يَقْتُلُهُ)"³⁴، وَهَكَذَا يَخْتَتِمُ المَدَنِيُّ هَذَا المَشْهَدَ بِهَذِهِ النِّهَايَةِ الأَلِيمَةَ لِأَبِي عَمَّارَ عَلَى يَدِ صَاحِبِهِ، وَبِذَلِكَ تَتَجَرَّدُ شَخْصِيَّةُ البَطْلِ مَن جَلِّ عَوَامِلَ قُوَّتِهَا الَّتِي كَانَتْ مِصَاحِبَةً لَهَا فِي حَوْضِ الصَّرَاحِ الأَسَاسِيِّ.

وَفِي المَشْهَدِ الخَامِسِ مَن الفِصَلِ الثَّانِي يَنْتَقِلُ بِنَا المَدَنِيِّ مَبَاشَرَةً إِلَى جِبَالِ الحِضْنَةِ، وَهُوَ المَكَانُ نَفْسَهُ الَّذِي انْطَلَقَتْ مِنْهُ المَسْرُحِيَّةُ، وَالحَقِيقَةُ أَنَّ هَذَا المَشْهَدَ مَا هُوَ إِلَّا تَنْمَّةٌ لِلْمَشْهَدِ الأَوَّلِ مَن الفِصَلِ الأَوَّلِ سِوَى أَنَّهُ أَخَّرَهُ مَن أَجْلِ غَايَةِ دِرَامِيَّةٍ، وَفِي هَذَا المَشْهَدِ يَجْتَمِعُ أَبُو يَزِيدَ وَأَشْيَاخُ قَبَائِلِ البَرْبَرِ الأَرْبَعَةِ، وَنَتَبَّيْنُ مَن الحِوَارِ الَّذِي جَرَى بَيْنَهُمْ أَنَّ أبا يَزِيدَ طَلَبَ مَن الأَشْيَاخِ مَحَاكِمَتَهُ وَالعَفْوَ عَمَّا بَدَرَ مِنْهُ:

"أبو يَزِيدَ: (لِنَفْسِهِ) انْهَزِمْتَ الثَّوْرَةَ وَبَدَأْتَ المَحَاكِمَةَ.

(صَمَتَ)

شيخ قبيلة بني كملان: كلُّ النَّاسِ انفصلوا عنك، أبناؤك وزوجتك والشَّعب وفقهاء القيروان وأخيرا نحن....

شيخ قبيلة هواره: يا أمازيغ البرابرة! هيَّا بنا نطلب الأمان إلى الإمام أبي الطَّاهر إسماعيل الفاطميِّ فحاكم دخيل علينا خير من إمام جائر فينا.

أبو يزيد: حاكموني! حاكموني!

أشياخ القبائل: لا لن نحاكمك!"³⁵.

ومن هذا الحدث الدرامي الأخير تتجلى لنا النهاية التي رسمها صاحب الحمار لنفسه مع آخر من اجتمع بهم، فقد اعترف بأثامه لمَّا علم أنَّ نهايته قد حانت.

أما في المشهد السادس والأخير من المسرحية، وفي المكان نفسه والزَّمان يدخل جنود الفاطمي بمشاعل يفتشون عن أبي يزيد، وعندئذ يخرج لهم هو والمنصور إسماعيل الفاطميُّ ويدور بينهما هذا الحوار:

" إسماعيل: أدعوتني يا مخلد؟

أبو يزيد: نعم إنِّي دعوتك يا دخيل، لا أخاف الموت، لكنَّ الثورة لن تقتل، ما دام في البلاد جائع، ما دام في البلاد بئس، ما دام في البلاد جاهل، ستكون الثورة عليك وعلى كلِّ مستغلٍّ ودخيل.

إسماعيل: كيف لنا أن نبسط سلطاننا بلا جوع وبؤس وجهل، يا معلم الصبيان؟ احمّوه.

الجنود: (يرقصون حوله) يا معلّم الصبيان (يخطف أبو يزيد خنجرا لأحد الجنود وينتحر به)"³⁶.

وبهذا الحدث الدرامي الأخير تنتهي مسرحية ثورة صاحب الحمار، وينتهي الصراع

الدرامي الكبير بين أبي يزيد والفاطميين، وتظهر بذلك تلك السِّمة الجمالية التي أضفتها

رسالة المدني الفنيّة عن الثورة ومستقبلها في آخر حوار جرى بين أبي يزيد والمنصور إسماعيل الفاطميّ.

6. خاتمة:

- وبعد الخوض في مسرحيّة ثورة صاحب الحمار ومعرفة حقيقة العلاقة الحاصلة بين المسرحيّ عز الدين المدني وجمالية توظيف الثورة والتاريخ، توصلنا إلى النتائج التالية:
- ارتبطت أعمال عز الدين المدني المسرحيّة بمفاهيم الثورة ومعطياتها نتيجة للمواضيع التي حاول طرحها في مسرحه.
 - استند مسار عز الدين المدني في كثير من أعماله على الوثيقة التاريخيّة، وبذلك استطاع تمرير خطابه المسرحيّ السّياسيّ.
 - جسّد المدني في ثورة صاحب الحمار قضية استتطاق التّاريخ ومعرفة السّيّاق التوظيفي له.
 - تتحقّق الأبعاد الجمالية لتوظيف الثورة في المسرح عندما تتماشى مع شخصيات تخدم عناصر البناء الدرامي والسّيّاق الدلالي في آن واحد، وهذا ما حاول المدني توظيفه في المسرحيّة.
 - تكمن القيمة الجمالية للبناء الدرامي في مسرحية ثورة صاحب الحمار في معرفة أبعاد العناصر الدرامية وعلاقتها التكاملية المُستبطنّة في النّص المسرحيّ.
 - يضطلع الحدث الدرامي بدور مهم في صناع الصرّاعات الحاصلة في ثورة صاحب الحمار.
 - يتميز مسرح المدني ببعض الميزات التي استوحاها من التّراث الأدبي، ووظّفها كتنقيتات درامية تضي ذلك البعد الجمالي على خطابه المسرحيّ.

- أضفى المدني في مسرحية ثورة صاحب الحمار كثيرا من القيم الجمالية التي تَخُصُّ توظيف الثورة والتاريخ، وما يَخُصُّ مفاهيم الثورة كمعرفة أسبابها وأساليبها وأهدافها، ونتيجة لذلك كَيْفَ الخطاب الدرامي تكييفًا مُناسِبًا حَتَّى يَتَمَاشَى مع رَسَائِلِهِ وأهدافه.

7. الهوامش:

- 1- مقابلة تلفزيونية مسجلة على موقع يوتيوب بعنوان فسحة فكر: الكاتب والمفكر التونسي عز الدين المدني الجزء الأول، الدقيقة 31، <https://www.youtube.com/watch?v=G93ORkJ5GTQ>.
- 2- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، الطبعة الثانية، 1999م، ص.90.
- 3- عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، بيروت، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1988م، ج.6، ص.138.
- 4- المصدر نفسه، ج.7، صص.8-16 (بتصرف).
- 5- المصدر نفسه، ج.7، صص.17-23 (بتصرف).
- 6- عز الدين المدني، ثورة صاحب الحمار، تونس، دار اليمامة، الطبعة الأولى، 2005م، ص.3.
- 7- المصدر نفسه، ص.3.
- 8- المصدر نفسه، ص.4.
- 9- المصدر نفسه، ص.4.
- 10- المصدر نفسه، ص.5.
- 11- المصدر نفسه، ص.8.
- 12- المصدر نفسه، ص.8.
- 13- المصدر نفسه، ص.8.
- 14- المصدر نفسه، ص.9.
- 15- المصدر نفسه، ص.11.
- 16- المصدر نفسه، ص.12.
- 17- المصدر نفسه، ص.13.
- 18- المصدر نفسه، ص.13.

- 19- المصدر نفسه، ص.14.
- 20- المصدر نفسه، ص.17.
- 21- المصدر نفسه، ص.35.
- 22- المصدر نفسه، ص.102.
- 23- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص.54.
- 24- المصدر السابق، عز الدين المدني، ثورة صاحب الحمار، ص.15.
- 25- المصدر نفسه، ص.29.
- 26- المصدر نفسه، ص.30.
- 27- المصدر نفسه، ص.42-43.
- 28- المصدر نفسه، ص.58.
- 29- المصدر نفسه، ص.61.
- 30- المصدر نفسه، ص.65.
- 31- المصدر نفسه، ص.71.
- 32- المصدر نفسه، ص.72.
- 33- المصدر نفسه، ص.73.
- 34- المصدر نفسه، ص.95.
- 35- المصدر نفسه، ص.99.
- 36- المصدر نفسه، ص.102.

8. قائمة المصادر والمراجع:

1. المصادر:

- ابن خلدون (عبد الرحمن)، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، بيروت، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1988م.
- المدني (عز الدين)، ثورة صاحب الحمار، تونس، دار اليمامة، الطبعة الأولى، 2005م.

2. المراجع:

- حمودة (عبد العزيز)، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1998م.
- الرّاعي (علي)، المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، الطبعة الثانية، 1999م.

3. المواقع الإلكترونية:

- يوتيوب، بعنوان فسحة فكر: الكاتب والمفكر التونسي عز الدين المدني الجزء الأول، الدقيقة 31، <https://www.youtube.com/watch?v=G93ORkJ5GTQ>.