

الثراء الفني والفكري للموروث الشعبي في بابات خيال الظل لـ (ابن دانيال)

ا.د. حسين علي هارف
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

مشكلة البحث

يعد خيال الظل لونا مسرحيا من الوان المسرح عامة ومسرح العرائس (الدمى) على وجه الخصوص وهو الاكثر ارتباطا بالموروث والفولكلور الشعبي واكثر قدرة على الافادة منه والتعبير عنه من خلال ارتباطه بضروب الخيال الشعبي والقصص والاساطير والحكايات الشعبية والادب الشعبي الشفاهي منه والمكتوب.

ورغم ان نصوص خيال الظل تعتمد اللغة الدارجة في اغلب الاحيان الى جانب القصص الا ان الادب الشعبي يجد مجالا خصبا في ميدان مسرح خيال الظل والقصص الشعبية اذ يوجد عدد قليل جدا من القصص والنصوص المكتوبة لمسرح خيال الظل ولكن الغالبية العظمى هي مسرحيات تتداولها الاسر التي تمارس هذا اللون من المهن وتتداوله بالوراثة.

ورغم الاصول الاسيوية (الشرق الاقصى) لهذا الفن الفرجوي الا ان البلدان العربية قد عرفته مبكرا في القرن الثاني عشر الميلادي بعد ان انتقل اليها عبر الهند وايران وحولته تدريجيا الى فن شعبي بعد ان حاولت ان تصطبغه بالوان بيئتها وتضمنه ادابها وفنونها الشفاهية والمدونة.

وفد هذا الفن الى العالم العربي اواخر القرن العاشر الميلادي واول القرن الحادي عشر ((على شكل وفادات صغيرة تبشيرية كانها خيوط متسربة، وان الوجدان العربي للمخيلين والمشاهدين تخصب في هذه الفترة بذلك الفن بعد ان تم تعريبه وامتزج بخصائص التراث الاجتماعي المحبذ وطرح عنه التقاليد الاجنبية التي هاجر بها حتى امكن بالتدرج تقديم مستويات ظلية محلية لها قيمتها الفنية وطابعها العربي (وصيغته)) (1). وتأسيسا على ذلك يكون لدينا تراث ظلي اجتماعي اسهم في الكشف عن احداث عصره ومشاكل مجتمعه وتلبية احتياجات جمهوره النفسية والوجدانية والثقافية والفكرية.

ومع انتشار خيال الظل ظهر كثير من فنانيه (المخيلين) المجددين وعلى راسهم المخايل شمس الدين بن دانيال في القرن الثالث عشر ((ولقد كان لخيال الظل في حياتنا الترفيهية في القرون الوسطى مجالات فسيحة عامرة وحلقات سامرة اكدت شأنه واهميته في جميع الطبقات، ولكن عندما انحدر به الزمن ظل يغالب سرعة الحياة وقسوة التطور الاجتماعي المحتدم بدلا من مسابرتة ومرافقته في مدارجه الصاعدة حتى افضى به الضعف والضييق الى الانكماش والهزال ثم الى الانقراض في اوائل القرن العشرين)) (2). فالواقع الثقافي والابداعي العربي في العقود الاخيرة يكشف لنا انحسار هذا الفن المسرحي المتفرد في البلدان العربية وقلة مزاوليه وممتهنيه وندرة عروضه وشحة الفرق العاملة عليه وفيه كما يكشف لنا عن قلة اهتمام المؤسسات الثقافية والفنية والتراثية بهذا الفن الذي بات (تراثا عربيا) حمل خصائصه القومية والفنية والفكرية. كما نلاحظ قلة الدراسات والابحاث التي تصدت لهذا الفن ومقوماته او لرواده ومنهم (ابن دانيال) الذي نال قسطا نجده غير كاف من الدراسة والبحث والتحليل لتمثيلياته رغم ماتحملة تلك النصوص من ثراء فني وفكري يجعل منها تراثا ادبيا وفنيا بل وتاريخيا جديرا بالبحث والاستقصاء سعيا للافادة منه واحياء هذا الفن الشعبي الاصيل.

وتأسيسا على ما تقدم جاء هذا البحث ليجيب عن التساؤل الآتي:

ماهي عناصر ومقومات الثراء الفني والفكري وتمثلاته في نصوص (ابن دانيال) التمثيلية؟

اهمية البحث

تأتي أهمية البحث من أهمية موضوعه (خيال الظل) بوصفه فنا فرجوايا شعبيا بات جزءا من التراث الأدبي والفني العربي، ومن تسليط الضوء على تجربة رائدة ومتميزة لفنان مخايل عربي (ابن دانيال) ترك بصمة واضحة في المشهد الثقافي العربي من خلال الإرث الأدبي والفني الذي تركه. وقد يفيد هذا البحث الدارسين والباحثين في حقول الفنون المسرحية والتراث الشعبي والفنون الأدائية فضلا عن العاملين في حقل مسرح العرائس ومسرح (خيال الظل) على وجه التحديد فضلا عن الفرق المسرحية العاملة فيه والمؤسسات الفنية التي تُعنى به.

هدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن : تمثلات التراث الفني والفكري في نصوص تمثليات (ابن دانيال) المخايل العربي الرائد.

حدود البحث

يتحدد هذا البحث بتمثليات (ابن دانيال) التي كتبها نصوص خيال الظل وهي:

- 1- (بابة) المقيم والضائع اليتيم
- 2- (بابة) طيف الخيال والامير وصال
- 3- (بابة) عجيب وغريب

تحديد المصطلحات

الثراء الفني: يعرف الباحث الثراء الفني اجرائيا بانه:

(الغنى الجمالي والفني الذي تنطوي عليه تمثليات خيال الظل (البابات) المكتنزة بعناصر ومقومات فنية والذي يثير فينا التأمل والامتع والرغبة في البحث والاستقصاء عن تمثلاته وتدوقه جماليا).

الثراء الفكري: كما ويعرف الباحث (الثراء الفكري) اجرائيا بانه:

(الغنى المعرفي والثقافي والاجتماعي الذي تنطوي عليه تمثليات خيال الظل (البابات)، بما تتضمنه من قيم اجتماعية واخلاقية وثقافية ومن طروحات معرفية وفلسفية تثير فينا التأمل والتفكير والتحريض وتدعوننا للفهم والتعلم والافادة).

البابة (بابة خيال الظل):

البابة هي ((كلمة تطلق على تمثيلية خيال الظل فتمثليات خيال الظل يطلق عليها بابات مفردها بابة)) (3).

والبابة هي ((الاسم الذي يطلق على عرض خيال الظل وكذلك النص المعد لهذا العرض)) (4).

كما ((تسمى الواحدة من تمثليات خيال الظل (بابة) وتجمع لغتها عادة بين الفصحى والعامية وبين الشعر والسجع كما دخلها بعد ذلك الغناء والتلحين)) (5).

ف (البابة) اذن (هي نص تمثيلي مكتوب لعروض خيال الظل مكتوب من قبل فنان مخايل وهو (هنا) المخايل شمس الدين ابن دانيال).

خيال الظل

ينضوي فن الخيال الظلي تحت منظومة فنون الفرجة والاداء المسرحي الشرقي القديم ، يمازج بين الفكاهاة والنقد والكاريكاتيرية وفنون الشعر والغناء بهدف الإضحاك والامتع والتحريض فهو لون من الفن التمثيلي الشعبي ينشأ من تحريك شخوص جلدية كاريكاتيرية بين مصدر ضوئي وشاشة بيضاء ، تسقط عليها ظلال هذه الشخوص .

ويرى بعض الباحثين بأن (خيال الظل) ((فن مسرحي متكامل يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات ويقدمها بالتمثيل من خلال الشخصيات والحوار والعمل بدلاً من سرداً سرداً)) (6) .
وتسمى الواحدة من تمثيلات خيال الظل (بابة) وتجمع لغتها عادة بين الفصحى والعامية وبين الشعر والسجع ويسمى الرجل الذي يحرك شخصها بـ (المخايل) أما منشد أزجال البابة فيطلق عليه (الحازق)

((ويستند فن خيال الظل على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات تقدمها دمي من خلال الحوار والفعل وهي دمي مسطحة في الغالب أو مجسمة تصنع من أحد أنواع الجلود أو من الورق المقوى أو من صفائح رقيقة من المعدن أو من الخشب وتتخذ اشكالاً بشرية أو حيوانية مختلفة وبحجوم صغيرة)) (7) .
وعلى الرغم من إن (خيال الظل) كان منذ نشوئه فنا شعبياً بامتياز – إذ كانت عروضه تقدم في الأعراس والأفراح والاعياد والمناسبات الشعبية والموالد فإن تلك العروض قد ((زحفت الى القصور السلطانية من الشارع طلباً للتسلية في حد ذاتها ثم أصبحت رغبة في تسلية وعظية أساسها القصة الدعائية ثم تطور هذا الأساس بسرعة الى عرض فكاخي ترفيهي يحاكي بعض مجريات الحياة الواقعة والممكنة وتقوم على الاضحاك والمفارقات)) (8).

وتدرجياً ابتعد (خيال الظل) عن اغراضه الاجتماعية وطابعه الشعبي احياناً فتداولته طبقات الحكام وقصور الامراء في عروض جنحت نحو المجون والخلاعة.
وعن علاقة (خيال الظل) بالحكام والامراء تسجل لنا الوقائع ماياتي:

- 1- حظي فن خيال الظل في عصر الفاطميين (القرن الخامس الهجري) بإقبال الناس على مشاهدته وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن وارباب المساخرونهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات ولأضحاك الجنود في ثكناتهم.
- 2- إعجاب (صلاح الدين الايوبي) ووزيره بعروض خيال الظل في فترة تأسيس الدولة الايوبية لما وصل اليه هذا الفن من مراحل التطور وجودة الصنعة والتنفيذ وسعيها الى اهداف سامية واستخدامها للموضوعات الدينية والقصص التاريخية الوعظية.
- 3- ناصب الظاهر بيبرس فن خيال الظل العداء اذ انه عده فن الفسق والفجور والخلاعة مستنكراً انحرافات خيال الظل واباحيته ودعوته للمجون.
- 4- كذلك جاء من بعد (بيبرس) الظاهر سيف الدين ابو سعيد العلائي الذي عد خيال الظل بدعة وأمر بحرق شخص خيال الظل جميعها وابطالها.
- 5- ومن الوقائع في هذا الصدد ان السلطان شعبان لما جاء سنة 778 هـ حمل معه عدة من اصحاب الملاهي والمخايلين فأنكر عليه الناس ذلك.

ورغم ورود هذه الوقائع وذكرها في كتب السير والتاريخ الا انه من الثابت انه ((لم تصلنا اية نصوص من التي قام عليها الفن الظلي في القصور وتحت رعاية المسؤولين، ولا نعرف كيف كانت صياغتها او موضوعاتها او تأثيرها في النفوس)) (9).

لكن خيال الظل لم يفقد طابعه الشعبي والتصاقه بالحياة الاجتماعية وظلت عروضه تقدم في المقاهي والساحات العامة حيث يجتمع الناس من مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية ((وبالفعل فان نصوص خيال الظل المعروفة ذات طابع نقدي واضح يطال الحياة الاجتماعية والسياسية ويتطرق الى كل الممنوعات في لغة فجّة لاتخلو من المباشرة وكانت عروضه وسيلة تعبير شعبية عن مشاكل الساعة يمكن ان تصل الى حد التحريض، وهذا ما يبرر قانون منع هذه العروض في الحكم العثماني في 1451 م وفي عهد الاستعمار الغربي في 1909 م في مصر وفي 1943 في الجزائر وتونس)) (10).

وكما اننا لم نعثر على نصوص تلك العروض التي كانت تقدم في قصور الامراء والحكام، فأنا ايضا لانعرف الا القليل جدا من نصوص التراث الظلي الشعبي، فاقدم ما وصلنا اليه من نصوص هي من وضعها (شمس الدين ابن دانيال) اواخر القرن الثالث عشر الميلادي، وسنتناولها في ما بعد عرضا وتحليلا.

ومع ان تمثيلات ابن دانيال (الظلية) تعد اقدم نص ظلي اكتُشف حتى الان فانها ((لاتعد بداية لشيء معين، اذ هي لاتمثل احدى حلقات التطور ولكنها عينة حفظتها الصدفة وانموذج لشيء عام يقصد به وحدة من جملة وحدات فيها خصائص اشتركت بها مع غيرها من البابات)) (11).

وقبل الخوض في عرض هذه البابات وتحليلها فنيا لابد من عرض لسيرة مبدعها المخايل ابن دانيال ولتجربته الادبية (الشعرية) وتفاعلها مع الظروف التاريخية التي عاشها.

ابن دانيال

هو شمس الدين ابو عبدالله محمد بن دانيال الخزاعي المولود عام (1283م - 646 هـ) في مدينة الموصل بالعراق حيث تلقى علومه الدينية والادبية، الى جانب دراسته للطب اذ كانت الموصل انذاك من مراكز الثقافة العربية.

ارتحل ابن دانيال بعد اجتياح المغول للعراق، الى مصر وهو في التاسعة عشر من عمره حيث تابع دراسته.

احترف ابن دانيال مهنة طب العيون وعُرف بـ (الكخال) في دكانه في القاهرة حيث كان يستقبل مرضاه، التقى بالشعراء المتحمقين، فعرف مذهبهم وسلك طريقتهم واصبح من الفكهين وساعده في ذلك حضور ذهنه وسرعة بديهته، وقد اخذ عن المصريين طريقتهم في ارسال النكت الساخرة اللاذعة ولم يترك اقرب الناس اليه من توجيه النكت والدعابة حتى خشي الناس لسانه ((ولقد توزعت الرجل مجالس الانس التي تزخر بالدعابة والفكاهة والسخرية، وحرقة الكحالة التي تبدي الجوانب المظلمة من الحياة وما فيها من مرض وعجز والم، وتذكر الاخبار كلها انه اتخذ لمهنة الكحالة دكانا داخل باب الفتوح يكحل به الناس. ولم ير الشاعر بأسا من النظر الى نفسه والى مهنته من خلال مرآته الساخرة، وكشف بذلك عن متاعبها، وقلة ماتدره عليه، وابرز المعنى العميق من اتخاذها

يا سائلي عن حرفتي في الوري
ما حال من درهم انفاقه
وضيعتي فيهم وإفلاسي
يأخذ من أعين الناس (12)

ويقسم (عبد الحميد يونس) سيرة ابن دانيال العملية التي توجز مهنته الى طورين

1- الكساد في العمل والذي انعكس على نفسيته وعلي تعبيره

2- اتصاله ببعض الحكام والكبراء الذين استخفوا ظله

ومن الأنصاف لهذه العبقرية الفذة في تاريخ الادب العربي إلا نأخذها دائما بما أوردت في تضاعيف تمثيلياتها من أحكام و أوصاف وضعت على ألسنة الشخوص الا اذا كانت هناك قرينة اخرى تثبت - او على الاقل ترجح - إن الشاعر يصور فيها نفسه)) (13).

وتذكر الوقائع التاريخية عن ابن دانيال إنه ((قد طار خبره وسبق ذكره واشتهرت دعاباته ومفارقاته فأرتاحت النفوس الى شعره ومجونياته حتى شاع أمره بين سراة مصر ووجهائها، مما فتح الباب أمامه للوصول الى الحكام والملوك فوصلوه ببعطاياهم وردهم وأنعموا عليه بالمال والخلع فتبدلت حاله وعاش عمره الأخير هانئاً ناعماً)) (14).

ومع إن دانيال كان غزير الانتاج الشعري الذي تفرق في كتب التاريخ والادب إلا إن التاريخ لم يحفظ له ديواناً لشعره ولم نعرف له اثرأ غير باباته الثلاث في كتابه المخطوط (طيف الخيال) وقد استشهدت كتب التاريخ والادب ببعض أشعاره كنماذج للتعريف بقيمته الشعرية وثرائها الفني .
ولقد إمتاز ابن دانيال في كثير من شعره - كما في شخصيته - ((بروح مرحة ودعابة خفيفة وإشتهر بالظرف وسرعة البديهة والسخرية اللاذعة والتعليق المتهمك الماجن والقفشة الجارحة حتى شاعت عنه كثير من النوادر والحكايات)) (15) .

وعلى الرغم من سعة قريحة ابن دانيال الشعرية وتلمس نزوع صوفي مضمرة في بعض من أشعاره تائراً بابن الفارض والحلاج إلا إنه ((كان معتدلاً في رأيه ولم يشط في قوله وجرب شاعريته في هذا اللون مثلما فعل ابو نؤاس وابو العتاهية)) (16).

ويمكن تلمس شيئاً من الاتجاه الصوفي الرمزي في هذه الابيات

مازلت في طوري اخاطب ذاتي	من غير ما طور ولا ميقات
حتى تفقحت الخطاب كأنه	قد كان يسمع من جميع جهاتي
قسما بنون الكون والقلم الذي	قد خُط في لوم البقاء صفاتي
وبمن بقيت على الغناء بحبه	حتى غدا موتي عليه حياتي
اني رأيت به وجودي في الوري	عدمي والامي به لذاتي

وقد افاد دانيال من نتاجه الشعري الذي كتب معظمه كنوع من الاعتراف الذي يحكي فيه الشاعر بصدق مواقفه الشخصية وعلاقاته الخاصة ، وظروف حياته، في كتابة تمثيلية (باباته) ويرى البعض ((إن في البابات قطعاً نحس انها مقممة اقحاما وان فرصتها في الموضوع ضعيفة، واستنادها على الحوادث غير موشجة الروابط)) (17)، ويمكن ايراد بعض الامثلة في هذا الصدد:

- 1- قصيدة (قل لوالي الفسوق والادبار) التي أنشدها الشاعر صريعو على لسان الشيخ عفلق زوج الخاطبة فهذه القصيدة لا نشعرنا بملامح الكيان الخاص بالمشهد ولا تحمل دم الموضوع وسماته، بل ربما تكون هي قصيدة ساخرة قالها الشاعر في مناسبة ما.
- 2- في بابة (طيف الخيال) حين اشتكى الامير وصال من حماره المستهلك ثم مدح الوالي وتعديد اصناف الخيول.
- 3- قصائد التوجع من الفقر ووصف البؤس ومظاهره التي عايشها الشاعر.

وقد كان شعر ابن دانيال (المستقل) او (المتضمن) في باباته اقرب الى الزجل منه الى الشعر الفصيح وقد نراه احيانا غير سليم من ناحية الوزن الشعري.

وكما هو شعره فإن نثره كان مزيجاً بين الفصحى والعامية الدارجة وربما يكشف لنا هذا الاسلوب عن مدى التصاقه بالحياة الشعبية وشرائحها البسيطة وليبين لنا ((الى اي حد كانت باباته الظلية مرتبطة بتصميم الحياة الواقعية للشعب شكلاً ومضموناً، وان غلب عليها السجع ، واختيار الالفاظ المناسبة للمعنى)) (18).

تحليل عينة البحث

تمثل عينة البحث الحالي كامل مجتمعه، إذ سيقوم الباحث بتحليل النصوص الثلاث لتمثليات خيال الظل التي كتبها وقدمها (ابن دانيال) والتي تمثل مجتمع البحث كاملاً، وقد عمد الباحث إلى ذلك توكيماً للدقة وزيادة نسبة تمثيل العينة إلى أقصى مدياتها وزيادة امكانية تعميم نتائج البحث.

وقد عمد الباحث إلى اختيار (بابات) ابن دانيال على وجه التحديد دون سائر الـ (بابات) في تراث (خيال
الظل العربي) لاسباب تتعلق بتلك البابات وليس تقليداً من شأن البابات الأخرى. وكما يأتي:

1. تعد بابات ابن دانيال أقدم نص (ظلي) اكتشف حتى الآن فهي لا تعد بداية لشيء معين أو نهاية له، بل هي تمثل إحدى حلقات تطور هذا الفن.
2. البابات الدانيالية وحدة من جملة وحدات فيها خصائص اشتركت بها مع غيرها من البابات.
3. هي تعد رمزاً ونموذجاً للبابات جميعها لاحتوائها على مختلف الموضوعات التي اعتمدها البابات (موضوعات سياسية واجتماعية وعاطفية فضلاً عن اللهو والترفيه والفكاهة والأساطير وموضوعات التراث الشعبي).

أولاً: بابة (المتيم والضائع اليتيم)

يسبق التمثيلية ظهور (لمقدم) يمهّد للحكاية وهو ابن دانيال نفسه الذي يهيننا لطبيعة الحكاية والشخص
وما تنطوي عليه من جراءة.

(قد أجبت أيها الأستاذ المعلم والمنطبع المترجم، سؤالك الثالث وخضت معك خوض الحارث، وارتجلت
لك هذه البابة كرمياً بالاجابة، وهي بابة المتيم، والضائع اليتيم، وضمنتها طرفاً من أحوال المحبين، وطرفاً
من الغزل الذي هو السحر المبين، وطرفاً من الملاعب، وطرفاً من المجون الذي ما عيب فإذا ما دعيت
الى صدر من صدور الزمان فأجل الستارة وغن في أصفهان.

قل لسادات الزمان لا برحتم في أمان

وبقيتم في نعيم ما تبقى الهرمان

ثم تبدأ التمثيلية بظهور المتيم الذي يخرج وقد هيجه الغرام واتلفه السقام واذاقه الأرق فيبكي منتحبا وينشد
مناوهاً بأكتتاب. إن الغرض من هذه البابة وفقاً لمقدمة ابن دانيال هو عرض جانب من أنواع الغزليات مع
شرح أنواع المحبين والعشاق ثم بيان (طرف من الملاعب) والمقصود من ذلك عرض جانب اجتماعي
معين يتضمن العباً مسلية كانت شائعة في ذلك العصر على أن تختم البابة بعد هذا بإخراج الوان من
العشاق والمحبين على اختلاف أمزجتهم وميولهم الأيروتيكية (الجنسية) المتطرفة.
وعند تحليل هذه البابة (وفقاً للمنهج الوصفي) لاحظ الباحث ما يأتي:

1. كثرة الأشعار التي تنشدها شخص البابة لاسيما (المتيم/ الذميم) وتشغل تلك الاشعار حيزاً كبيراً
من المساحة الدرامية للتمثيلية. وهي التي تكشف لنا دواخل الشخصيات والعلاقات وتطورات
الأحداث داخل الحكاية.

2. استخدام اسلوب (السجع) الذي طغى كلية على المونولوجات الفردية للشخص.

باب البيرم: يا سيدي المتيم قد مشت الأمور وانشرحت الصدور وما زلت مع اليتيم أقرأ على إذنه
وأعمل على عقله وذهنه، حتى لانك لك معافه، وحسنت عواطفه، وقال لي: بحياتي يا بيرم
حقيقة يشعني المتيم؟

3. قلة المونولوجات الثنائية وغلبة المونولوجات الفردية عند معظم الشخصيات (المتيم/ زيهون/
اليتيم) وهذا يسرى على معظم مشاهد التمثيلية باستثناء الحوارية الثنائية التي يختتم بها ابن دانيال
بابته والتي تدور بين المتيم وملك الموت.
المتيم: من أنت؟

الشخص: أنا ملك الموت الذي يقرب في الفوت ويقصر الآمال والآجال ويكثر المخاوف والأوجال
ويوقف الأعمال فيذهب بالجاه والمال، هادم القصور وعامر القبور، مسلم الولي المالك الى
مهووي مالك.

المتيم: هل من قبول التوبة، قبل النوبة؟

الشخص: باب التوبة مفتوح، فدونك والتوبة ما دام فيك روح، قبل اختلاسها وتعطيل أجناسها.

المتيم: (يستغفر الله في ذلة عن آثامه ويطلب الصفح والغفران).

اللهم يا كثير الجود، وملك الوجود، والحوض المردود، يا ذي الرحمة الواسعة والمغفرة الشاملة
الواسعة، ظلمت نفسي، وظلمت في ظلمات حسي، فاعفر لي إنك علام الغيوب وغفار الذنوب
فإليك نتضرع ونتوب.

4. اعتماد الملاحظات أو الارشادات ذات الطبيعة الاخراجية أو ما تسمى الآن بـ (إرشادات المؤلف)

والتي عادة ما تحصر بين قوسين تمييزاً لها عن الحوارات كما ورد في المشهد الحوارى الاخير
في التمثيلية بين المتيم وملك الموت (سبق ذكره في أعلاه).

إذ تسبق هذا المشهد الحوارى ملاحظة ارشادية إخراجية مقوسة تتضمن وصفاً لشخصية ملك
الموت

(يخرج شخص مهول الشكل زاهد في الشرب والأكل، فيصرخ صرخة يوقظ منها النيام،
وتصحيهم من سكر المدام، فيقول):

المتيم: من أنت

الشخص: أنا ملك الموت الخ

وقد وردت بين ثنايا النص (25) خمسة وعشرون ملاحظة إرشادية إخراجية تكشف لنا عن وعي
إبن دانيال للوظيفة الفنية الاخراجية وحرصه على تثبيت تلك الملاحظات كموجهات (قرائية) أو
(أدائية) للمخاليين (المؤدين).

وهنا نورد بعض الأمثلة لتلك الارشادات لتأكيد الوعي الفنى المتقدم لدى ابن دانيال وتصديه
لمهمة (المخرج الفنى)

1. (يخرج شخص هيجه الغرام واتفه السقام واذابه الارق حين ذاب لحمه ورق، فيبكي بانتحاب
وينشد متاوهاً باكتئاب).

2. (ثم ينوح ويعدد في رهوي ويبكي ولا يرعوي، وينشد).

3. (يقف الحكم بينهما بعصاه، فينقرانه في قفاه، فيأخذ نفسه بالأهبة، ثم يبئدي كلامه بالخطبة).

4. (يدفع كلاً من الديكين إلى الاستعداد والمناقرة)

5. (يعلم الحكم زيهون المناطقة بين كبشي كل منهما)

6. (يخرج شخص مهول الشكل، زاهد في الشرب والأكل، فيصرخ صرخة يوقظ منها النيام،
وتصحيهم من سكر المدام، فيقول):

7. (يستغفر الله في ذلة عن آثامه ويطلب الصفح والغفران).

8. (يتوجه المتيم إلى القبلة ويقضي نحبه، ويلحق بربه)

هذا فضلاً عن العديد من الملاحظات الارشادية (المختزلة) مثل:

- (ثم يقول)

- (ينشد)

- (يخرج إليه)

5. وجود حوادث المناقرة والمناطقة يكتنفها محاورات وخطب شعرية ونثرية مع وجود مواقف
الغزل الجنسي والمفردات الماجنة والاباحية التي يصعب علينا ذكرها.

- غير إن ابن دانيال يتلافى ذلك ويخفف من وطأته في المشهد الاخير من خلال النهاية التي تفضي إلى توبة المتيم بعد حوار مع الشخص (ملك الموت).
6. توظيف القوالب الغنائية العربية (التراثية) كالموشحات إذ يرد في البابة:
فلما رأيته خطف قلبي، وأذهل بي، فارتجلت هذا الموشح فيه وتأنقت في إبداع قوافيه (وينشد)
غصن من الباب مثمر قمرأ
يكاد من لينه إذا خطراً يعقد
أسمر كالسمهري معتدل
ولحظة كالسنان منصقل
نشوان من خمرة الصبا ثمل
قد تدلل علي إذ سكرأ
7. جمع ابن دانيال في هذه البابة بين الشخصيات البشرية (المتيم/ الذميم/ باب البيرم/ اليتيم/ زيهون) والشخصيات الحيوانية والجمادية (ديكان/ كبشان/ ثوران/ أدوات مائدة). لتحقيق أجواء فرجوية وتحقيق التنوع الفني وإعطاء حيوية مضافة للحكاية واحداثها وتعزيز الفعل الحركي (Action).
8. التأكيد على المواقف الطريفة والمضحكة وإثارة أجواء المرح والفكاهة من خلال الالفاظ والمواقف التي تنطوي على مفارقات.
9. تنطوي البابة على كثير من المواقف التي تتضمن السخرية والتهكم والنقد اللاذع للسلوكيات الاجتماعية (الدونية) والكشف عن الخفايا المستترة في السلوك الاجتماعي المتداول بشكل واقعي صادم دون تزويق وتنميق وتهذيب.

ثانياً: بابة (طيف الخيال أو الامير وصال)

تصور هذه البابة الحياة السياسية والاجتماعية في عصر السلطان الظاهر بيبرس من خلال أحداث ومفارقات تتضمن نقداً سياسياً لحدث مهم وشهير في تلك المدة وهو استقدام الامير ابي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي في بغداد واحتفاء بيبرس به وقد اتخذ هذا النقد ذي المضمون السياسي طابعاً فكاهياً.

وقد اتخذ ابن دانيال من (الامير وصال) بطل تمثيلته الصورة الساخرة لذلك الأمير العباسي الذي أشرنا اليه.

تبدأ البابة – مثلما كل بابات ابن دانيال – بمقدمة يقول فيها:

(كتب إليّ أيها الاستاذ البديع والماجن الخليع، لازال سترك رفيعا وحجابك منيعاً، تذكر أن خيال الظل قد محته الاسماع، ونأت عنه لتكراره الطباع، وسألنتني أن أصنف لك من هذا النمط، ما يكون بديعاً في أشخاص السخط فصدني الحياء فيما رمته مني، لترويه عني، ولكن رأيت تمنعني من هذا المرام، يوهمك أي قاصر الاهتمام، واهن الفكرة، عاجزة الفطرة، على غزارة الينبوع، وإجابة خاطر المطبوع، فجلت في ميدانه خلاعته، وأجبت سؤالك لساعتي، وصنفت لك من بابات المجون، والادب العالي لا الدون، ما إذا رسمت شخصوه، وبوبت مقصوصه، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال).

وفي قراءة لهذه المقدمة والتمعن بها نجد إن ابن دانيال يكشف من خلال تلك السطور دوافع كتابة هذه التمثيلية ذلك إنه ((يريد أن يثبت قدرته على التبريز في كل فن أدبي، ونحن نمر كراما بالأغاني والأناشيد التي يقوم بها رئيس الفرقة أو المقدم، ويحيي جمهور النظارة، مسائراً لتقاليد فن المخيلة، ويقف عند

الشخصية الرئيسية التي تدور عليها جميع الاحداث، وتتعلق بها كل الشخوص، وهي شخصية الأمير
وصال)) (19).

وبعد اجراء التحليل الوصفي لهذه الباطة نسجل ما يأتي:

1- استخدام أسلوب (السجع) ذاته المتبع في الباطة السابقة وبشكل مركز إذ يظهر الأمير وصال في

مطلع التمثيلية، في صورة جندي على رأسه شربوس ويعرفهم بنفسه قائلاً:

(سلام على من حضر مقامي، وسمع كلامي، من عرفني فقد تمتع بأنسي، ومن جهلني فأنا أعرفه
بنفسي، أنا أبو الخصال، والمعروف بأمرير وصال، صاحب الدبوس والناموس.. أنا ملاكم
الحيطان، أنا محبط الشيطان، أنا أنهش من ثعبان، وأحمل من قبان، وأنا أنطح من كبش، وأنتن
من وحش.. أنا عياب، دياب، معربد، مهدد، ناسك، فاتك .. فلا تجهلوا مقداري، وقد كشفت لكم
عن أسراري).

2- الكشف عن مستوى محدود من الصراع الداخلي الذي يعيشه بطل التمثيلية بين ما هو عليه من

مجون وخلاعة واستجابة لنزوات الشيطان وبين ما يريد أن يكون، إذ نفهم بعد عرض طويل
للأمير وصال لمغامراته إنه يفكر جدياً في تغيير أسلوب حياته ولا يكون ذلك إلا بالتعقل
والإتزان، ولا تتم الحياة السوية لمثله إلا بالزواج. إذ يقول الأمير وصال لأخيه طيف الخيال:

(أخي طيف الخيال، قد عزمْتُ على ترك مسلك الخلاعة، والتوبة لله المخلصة، والعمل بالسنة
والجماعة فقد دنا الرحيل، وما بقي إلا القليل، وأنا استغفر الله من القنوط.. وقد عزمْتُ على
الزواج والنسل والاستنتاج).

3- إعتما (المفارقة) في الموقف التمثيلي الذي يتضح وينكشف في المشهد اللاحق بعد أن يستجيب

أخوه طيف الخيال فيحضر له الخاطبة أم رشيد التي تصورها التمثيلية تمثيلاً بشعاً فبحضورها
يقع الامير وصال في مغامرة لا تقل هولاً عن مغامراته السابقة، وهنا يبلغ الموقف التمثيلي
ذروته. فبعد أن تسرف الخاطبة أم رشيد في وصف جمال العروسة وتفتع الأمير وصال بصحة
هذا الوصف، يقبل أن يعقد قرانه لينكشف الأمر.. فإذا بهذا الأمير لا يملك شيئاً.

الامير وصال: لا بد من تدبير الحال وتجهيز المال

طيف الخيال: يا أمير وصال، عهدتك ذا مال، وجمال وخيل وبغال.

فيجيبه الامير وصال بهذا الحوار الذي يجمع بين الحزن والسخرية والتصوير الفكاهي.

(مال المال، وحال الحال، وذهب الذهب، وسلب السلب، وفضت الفضة، وقعت النهضة، وفرغت
الكأس، بطون الأكياس، وبعث العقار برشف العقار،... الخ)

وهنا يكشف الموقف (المفارقة) عن مفاجأة فعندما تُزف إليه عروسة مستورة الوجه بمنديل مذهب
منقوش، ويكشف عن وجهها الخمار، يدرك إن الخاطبة قد خدعته وقدمت إليه امرأة جمعت أوصاف
الدمامة كلها، فهي

(أكبر الدواهي، بانف كالجبل، ومشافر كمشافر الحمل، ولون كلون العجل، وأجفان مكحولة بالعمش،
وخدود مضرجة بالنمش، وأسنان كأسنان التمساح!!).

وبذلك تكون المفارقة في الموقف التمثيلي بين الخطيب والعروسة قد أخذت شكلاً مزدوجاً فلا الخطيب
(الأمير وصال) كما ظنوه (أميراً ذا مال) ولا العروس كما ظنها الخطيب ذات جمال.

4- نزوع البطل في نهاية المطاف نحو التوبة.

- فعند محاولة الأمير وصال الاعتداء على الخاطبة تكون قد ماتت في دارها فلا يجد الأمير وصال بعد ذلك الحدث بدءاً من التوبة والقيام بفريضة الحج.. ويتضح ذلك في المشهد الختامي للتمثيلية الذي يخاطب فيه الأمير وصال أخاه طيف الخيال:
- (يا أخي طيف الخيال، ما بقي إلا الترحال، وقد عزمت على الحجاز، وخرجت بالحقيقة عن المجاز، وقصدت غسل هذه الأثام بماء زمزم والمقام، ونويت زيارة سيد الأنام، صلى الله عليه وعلى آله الكرام، إجعلني نصب عينيك، وهذا فراق بيني وبينك).
- 5- السعي نحو تشظي الأحداث وزج العديد من الشخصيات الثانوية والمساعدة كالطبيب بقطينوس والشاعر صريعو والتي انتجت أحداثاً فرعية وذلك بغية:
- أ. تحقيق الثراء والتنوع في الحدث والشخوص.
- ب. دعم الشخصية الرئيسية والحدث الرئيسي.
- ت. إبعاد الملل عن النظارة.
- ث. إظهار القدرة على المخيلة عند المؤدين (المخيلين)
- 6- اعتماد أسلوب (التلميح) و (الايحاء) و (الإسقاط السياسي) من خلال استحضاره لشخصية الأمير وصال كمعادل مستتر يرمز للشخصية المقصود الإشارة إليها (الأمير ابي العباس بن الخليفة الظاهر).
- 7- تكريس اعتماد الملاحظات الإرشادية ذات الطبيعة الإخراجية بذات الصيغ والاسلوب الذي تم استخدامه في البابة السابقة (المتيم والضائع اليتيم).

بابة عجيب وغريب

هي تمثيلية (استعراضية) يتحدد إطارها في الحركة والتشخيص ولا تتركز حول حدث تتابعه من بدايته إلى نهايته، إذ أن ابن دانيال اختار شرائح اجتماعية عايشها ونماذج اجتماعية تعج بهم الأحياء الآهله بالسكان ((فلقد تخير ابن دانيال نماذج تتسم: أولاً، بعدم الانتماء الى مجتمع القاهرة المتجانس، وثانيا بتمثيل مجموعة من الاجانب، أو مهنة من المهن، فغلب على أولئك وهؤلاء الغرابة في الصورة والسلوك، وأسلوب الحياة))⁽²⁰⁾

تكاد تكون بابة (عجيب وغريب) عرض لشخصيات لا لأحداث شخصيات متعددة تظهر على النظارة يجمعها التجوال واصطناع المدهش من الأقوال والأفعال وتصدر كلها عن فلسفة حياة واحدة. وأول تلك الشخصيات هي شخصية (غريب) الذي تتقاذفه الاقطار والذي يدور مع الفلك الدوار وهو يندب حظه قائلاً:

أين	زمني	الذي	تقضى	وأين	جاهي	وأين	مالي
وأين	خفي	وطيلساني	وأين	قبلي	وأين	قالي	
وأين	عيشي	وأين	طيشي	وأين	حسني	وحسن	حالي

ويسير ابن دانيال على ذات النهج كما في التمثيليتين السابقتين إذ يستهل تمثيلته بمقدمة يشرح فيها طبيعة عمله فيقول: (قد أجبته سؤالك أيها الاستاذ الظريف، والماجن اللطيف ثانية، لكي لا تظن همتي في الادب متوانية، وأنتيتك بغريب، والحقك بعجيب، وهذه البابة تتضمن أحوال الغرباء والمحاليين من الادباء

الأخاذين بذلك الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان، فمتى دعيت إلى مجلس الإيناس، فابداً عند جلاء الستارة بمدح من حضر من الناس، وغن باتقان في عراق).

وبالإضافة إلى المشتركات الفنية مع البابتين السابقتين المتعلقة بالسجع واعتماد الأشعار والالغاني والملاحظات الارشادية (الاجراجية) فاننا نجد في هذه البابة ما يأتي:

1. كثرة الشخوص وطغيانها على الحدث والحكاية إذ بلغت سبع وعشرين شخصية، تحاكي جماعات من الأجانب وأصحاب الحرف والمهن إذ تنطق في هذه التمثيلية بحيل أصحابها وتصطنع مصطلحاتهم التي لا يكاد يفهمها غيرهم.

2. يذهب ابن الدانيال في هذه البابة بأسلوب السخرية إلى مديات عليا إذ أفاد من اختلاط الزهد والتصوف بالتسول وامتزاج الحذق في المهنة والبراعة في الفن بالاحتيال على الناس بأسم ترويض الحيوان، وتأليف العقاقير، والكشف عن الغيب، والتحكم بالعواطف. ولقد حاول ابن دانيال بمهارة السخرية التي لديه أن يلائم بين شخصياته، وبين الاسماء التي اطلقها عليها، فتتابع أمام النظارة شخصيات: حويش الحادي، وعسيلة المعاجيني، ونباتة العشاب، ومقدام الآس، وحسون الموزون، وشمعون المشعبد، وهلال المنجم، وشبل السباع، ومبارك الفيل، وأبو العجب، وأبو القطط، وزغير الكلبى... الخ. وغيرها من الشخصيات التي تكشف عن الاجواء الشعبية في ذلك العصر وما يليه في مدينة القاهرة وسائر المدن العربية.

3. قلة الشخصيات النسائية – كما في البابات الأخرى – إذ لا نجد في هذه البابة سوى امرأة واحدة هي (الصانعة)، التي تبرز أمام النظارة بالمشارط والكاسات وتردد أغنية تعرف بنفسها وتبالغ في وصف جمالها واعجاب الرجال بها وهي تنتمي إلى ذات الشريحة التي سلط الضوء عليها ابن دانيال في بابته.

4. نحا ابن دانيال في هذه البابة نحو النقد الاجتماعي لا السياسي كما في بابة سابقة، من خلال هجومه على الحياة المصرية الشعبية آنذاك وتصويرها تصويراً دقيقاً وساحراً وبهذا فهو قد جمع بين عمل المؤرخ والاديب وباحث علم الاجتماع. فهذه البابة كما يرى الدكتور علي ابراهيم ابو زيد هي ((احدى الوثائق التاريخية الصالحة والشواهد التاريخية الصادقة التي تصور جانبا اجتماعياً في عصر من عصورنا الماضية ولو جاد الزمان علينا بأكثر منهما لاصبحت عندنا سجلات فنية شعبية لمجتمعنا ونفسيته ومنهج تفكيره وطرائق عيشه ومسالك خبراته مما يهم باحث التاريخ والقومية والاجتماع ونحوهم)) (21). ومن جانب آخر فإن ابن دانيال قد ((صاغ اللغة الدارجة والمعاني المتداولة بين أشخاص من عامة الشعب في أسلوب عربي فهو قد تناول كل تلك المعاني الشعبية وعبر عنها بألفاظ تنم عن غزارة مادته اللغوية وثروته الأدبية)) (22).

5. إلى جانب الطابع الاجتماعي لهذه البابة وشخوصها فانها تنطوي على نزوع فلسفي مضمّن في بعض الأشعار، وكما بدأت البابة بوجهة نظر فلسفية للحياة لهذه الشريحة الاجتماعية فانها تنتهي بختام مماثل من خلال مونولوج (غريب) بطل البابة.

والله لولا خشية

الملال

ما فيه من مستغرب

لكن اخواني ذوو

افضل

قد حاولوا حقيقة

الخيال

والزموني ذلك

بالسؤال

فقلت لهم ذلك

بامثال

مستغرباً ربي ذا الجلال

6. ويضع ابن دانيال لبابته هذه خاتمة مشابهة لبابة (طيف الخيال والأمير وصال). إذ ينزع البطل (غريب) نحو التوبة ((ويردف حامداً الله مصلياً على نبيه كما تقضي بذلك تقاليد التمثيل، في الاستهلال والختام، فيقول مسجلاً اسمه أيضاً وما له من دلالة فلسفية:

يا الهي أنت السميع القريب
وأنت إلى كل داع مجيب
سألتك بالمصطفى توبة
فأني عبد شكور منيب
وأني ومجدي وشأني وفني
غريب غريب غريب غريب((⁽²³⁾

لقد حمل ابن دانيال تمثيليته تلك امكانية استنطاق النص قبل عرضه في الخيال أي محاول تحديد مناطق النطق البارزة في النص والتي يمكن التركيز عليها صوتياً عند العرض من أجل إعلاء دلالة معينة يروم المخايل ايصالها الى المتلقي إذ نجد إن ابن دانيال في هذه البابة ((يمتلك مساحة نصية لتفعيل عرضه في ضوء هذه التقنية، فلو اجتزأنا أي جزء من نص البابة لوجدناه يقدم مفاتيح صوتية وادائية تساعد المخايل اثناء تقمصه، كأن يركز على بنية لفظية تكرارية معينة في أو قافية معينة أو وزن خاص ليعطيه بعداً يجد صداه في نفس المتلقي))⁽²⁴⁾.

جمال وجهي يسبي بحسنه كل جنس
بحسن خلق وخلق ولطف ودي وأنسي
قد صرتُ أدعي حبيباً لكل جنن وأنسي

وهنا نجد امكانيات تعبيرية أدائية يمكن أن يستثمرها المخايل في عرضه مستثمراً تكرار بعض الحروف فضلاً عن التوافق الصوتي بين بعض الكلمات.

نتائج البحث:

- أولاً: امتلكت بابات ابن دانيال (الثلاث) بمجملها ثراءً فنياً تمثل في ما يأتي:
- 1- إصطنع ابن دانيال في شعره المضمن في تمثلياته كما في حوار النثري لغة بين الفصيح والعامي وقد تميز الحوار ببلاغته وجزالة الفاظه رغم المزاجية بين ما هو عامي وما هو فصيح.
 - 2- استخدام أسلوب (السجع) الذي طغى كلية على المونولوجات الفردية والثنائية للشخص.
 - 3- شغل الشعر والاعاني حيزاً كبيراً من المساحة الدرامية للتمثليات وأسهمت في الكشف عن دواخل الشخص والعلاقات وتطور الاحداث داخل الحكاية.
 - 4- قلة المونولوجات الثنائية وغلبة المونولوجات الفردية عند معظم الشخص.

- 5- اعتماد الملاحظات الارشادية ذات الطبيعة الاخراجية وهي ما تسمى بـ (ارشادات المؤلف)
المتداولة في التأليف المسرحي الحديث والتي تتم عن وعي ريادي مبكر بوظيفة المخرج.
- 6- توظيف القوالب الغنائية العربية (التراثية) كالموشحات.
- 7- الجمع بين الشخصيات البشرية والشخصيات الحيوانية والجمادية. بما يحقق تنوعاً فنياً ويضفي حيوية
مضافة للحكاية. ويعزز الفعل الحركي في التمثيلية.
- 8- خلق مستويات متعددة ومتباينة للصراع الخارجي (الثنائي) مع مستوى محدود من الصراعات
الداخلية للشخصيات ولا سيما أبطال البوابات الذين عاشوا صراعاً داخلياً بين ما هم عليه وما يجب
أن يكونوا عليه.
- 9- اعتماد (المفارقة) في الموقف التمثيلي كما في مسرحية (طيف الخيال).
- 10- السعي نحو تشظي الاحداث وزج العديد من الشخصيات الثانوية والمساعدة لإثراء الحدث
والجو العام، والتي انتجت بدورها احداثاً فرعية لتحقيق الثراء الفني ودعم الشخصية والحدث
الرئيسي وإبعاد الملل وإظهار القدرة على المخيلة عند (المخيلين). فضلاً عن تحقيق التنوع في
رسم الشخصيات.
- 11- بث روح الفكاهة والمرح واعتماد مستويات متعددة من الكوميديا المسرحية.
أ. كوميديا اللفظة. ب. كوميديا المفارقة والموقف. ج. كوميديا الشخصية. د. كوميديا السلوك.
وقد غلب على البوابات أسلوب التهكم اللاذع والساخر.
- 12- توظيف الموروث الشفاهي المتداول من (أشعار وزجل وأغاني وأمثال).
- 13- تحقيق عنصر التشويق الفني وإثارة الترقب.
- 14- اعتماد النهايات الحاسمة والعادلة).
- 15- استخدم ابن دانيال في باباته التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية
والمعنوية وحقق بذلك شاعريته وسائر في الوقت نفسه أمزجة الاوساط والعوام جميعاً.
ثانياً: امتلكت بابات ابن دانيال ثراءً فكرياً بمجملها تمثل ما في ما يأتي:
- 1- تناولت البوابات موضوعات إجتماعية مغرقة بواقعتها وإن إنطوت على بعض ما هو متخيل
فضلاً عن الموضوعات السياسية بجرأة ومنها العدالة الاجتماعية وعلاقة السلطة بالشعب.
- 2- اعتماد مبدأ النيل من السلطة تلميحاً أو ترميزاً أو إسقاطاً وقد يصل الأمر إلى التحريض المباشر.
- 3- الكشف عن حالات الظلم والفساد في الواقع السياسي والاجتماعي.
- 4- تكريس روح النقد والاعتراض وإن أخذ أحياناً طابعاً ساخرًا تهكمياً.
- 5- تعرية الشخصية العربية عامة والكشف عن ازدواجيتها وسلوكيات النفاق الاجتماعي والسياسي.
- 6- فضح الجوانب الاباحية (المسكوت عنها) في سلوكيات وأفكار عامة الناس ومن مختلف الشرائح
والمهن.
- 7- إبتعد ابن دانيال في باباته عن المديح والفخر لأنه إنصرف إلى الهجاء والتهكم والوصف.
- 8- سعى ابن دانيال في باباته إلى النهاية المثالية وتحقيق العدالة الشاعرية.

استنتاجات البحث

- 1- ينضوي فن (خيال الظل) تحت منظومة فنون الفرجة وفنون الاداء المسرحي (الشرقي)
- 2- تُعد (البابا) مسرحية شخصية أكثر منها مسرحية حدث أو حبكة.

- 3- نصوص ابن دانيال المخابلة بوصفها مادة أدبية قد أعدت من أجل العرض ولهذا فهي أصلح للعرض منها للقراءة وهي أصلاً لم تعد للقراءة.
- 4- تكرار فكرة (التوبة) والعودة إلى الله في جميع البابات لاسيما في نهايات النصوص يؤكد الأهداف النبيلة لكتابة هذه النصوص.
- 5- تضمين النصوص ولاسيما في المشهد الأخير موت الشخوص.
- 6- كشف أسلوب المزاجية بين القصص والعامية الدارجة عن مدى التصاق ابن دانيال بالحياة الشعبية وشرائحها البسيطة وعمق إنتمائه لها وإرتباطه بصميم الحياة الاجتماعية الواقعية.
- 7- شكلت بابات ابن دانيال خطاباً رافضاً للواقع في بعده السياسي والاجتماعي عمل على كشف الواقع وتعريفه وتأجيج الضمير الشعبي ضد ممارسات السلطة ووعيه بالمتناقضات والتنقيف بالاتجاه الذي يكشف كل مظاهر الزيف الضاربة في المجتمع آنذاك.
- 8- تعد البابات وثيقة تاريخية ومرجعاً تاريخياً مهماً وترجمة طبيعية دقيقة صريحة وواضحة لصور إجتماعية، ولذا يمكن الافادة منها بعدّها مصدراً من مصادر الدراسة الاجتماعية والتاريخية في العصور الوسطى.
- 9- حملت نصوص البابات ما يمكن تسميته (الامكانيات الادائية للنص) أي استنطاق النص قبل عرضه في الخيال ومحاولة تحديد مناطق النطق البارزة فيه مع وجود إمكانيات تعبيرية أدائية يمكن أن يستثمرها المخاليل في عرضه.
- 10- إنطوت البابات على محاولة تحقيق أكثر من وظيفة يمكن تحديدها بما يأتي.
 - أ- الوظيفة الامتاعية: من خلال الفكاهة وروح المرح والدعابة للشخوص فضلاً عن سيادة الشعر والاغاني.
 - ب- الوظيفة النقدية: إذ وجهت إنتقاداً ساخراً لبعض العيوب الاخلاقية والاجتماعية والاداء السياسي للسلطة.
 - ت- الوظيفة الوجدانية والاخلاقية: من خلال غوصها في الجوانب العاطفية والانسانية وفي دواخل شخوصها الذين يمتلكون عواطف مشبوبة أو يعانون من انحرافات اخلاقية أو سلوكية تدفعهم باتجاه الندم فالتوبة والعودة إلى طريق الصواب والاستقامة.
 - ث- الوظيفة التوثيقية: من خلال تصويرها لبعض أصحاب الحرف والصناعات، أو عرضها لبعض الاحداث التاريخية المهمة كبعض التمثيليات البسيطة التي تتناول الحروب الصليبية.
- 11- حاول ابن دانيال فرض أيديولوجية خاصة على نصوص باباته اتخذت مستويين:
 - أ- الايديولوجية السياسية (جدلية الحاكم والمحكوم) وما يتفرع منها من تسلط الحاكم وخنوع المحكوم (كما في بابة طيف الخيال).
 - ب- الايديولوجية الاجتماعية (تناقض الواقع الاجتماعي) من خلال نمذجة قطاع منتخب من الواقع الاجتماعي ووضعه في دائرة (النقد) كما في بابة (عجيب وغريب).
- 12- لقد ترك ابن دانيال منجزاً فنياً مسرحياً ثرياً يمكن أن يعطي للباحثين والنقاد مساحات واسعة لتطبيق مقاربات نقدية تستند إلى المناهج النقدية في قراءتها كالتسميائية والبنوية فضلاً عن النقد الثقافي.

توصيات ومقترحات

- وفي ضوء ما أسفر عنه البحث من استنتاجات يتقدم الباحث بالتوصيات الآتية:
- 1- إقامة مهرجات مسرحي عربي لفنون خيال الظل وتحت مسمى (مهرجان ابن دانيال) لأحياء هذا الفن التراثي (خيال الظل) والتراث الفني لابن دانيال.
 - 2- إجراء دراسة نقدية لتراث ابن دانيال يتناول تمثلياته بالتحليل سيميائياً أو من خلال تطبيق معايير ومقومات النقد الثقافي.
 - 3- إشاعة ثقافة هذا الفن والترويج له بين الأوساط الفنية والشبابية.
 - 4- صناعة فيلم سينمائي وثائقي عن ابن دانيال وآخر (درامي) يجسد سيرته الذاتية والابداعية بوصفه رمزاً إبداعياً عربياً متفرداً.
 - 5- إجراء دراسة عن أسباب إنحسار (فن خيال الظل) في البلاد العربية وسبل إحيائه.

قائمة الهوامش

1. إبراهيم حمادة، تمثليات خيال الظل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963، ص 45.
2. أبو زيد، علي أبراهيم، تمثليات خيال الظل. ط 2 دار المعارف القاهرة، 1983، ص 210.
3. المصدر نفسه، ص 217.
4. ويكيبيديا – خيال الظل: <https://arz.wikipedia.org>
5. حسين علي هارف وزينب عبد الأمير أحمد. لعبة الظل والضوء/ دراسة في مسرح خيال الظل والمسرح الأسود. دار وكتبة عدنان، بغداد 2013، ص 165.
6. أحمد قتيبة يونس، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل، مجلة دراسات موصلية، العدد الحادي عشر، كانون الثاني 2006، ص 64.
7. حسين علي هارف وزينب عبد الأمير، مصدر سابق، ص 14.
8. إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص 52.
9. المصدر نفسه، ص 56.
10. الياس، ماري وحنان قصاب. المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون، 1995، ص 192.
11. إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص 56.
12. عبد الحميد يونس، خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1965، ص 54.
13. المصدر نفسه، ص 55.
14. إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص 98.
15. المصدر نفسه، ص 97.
16. أبو زيد، علي أبراهيم، مصدر سابق، ص 103.
17. المصدر نفسه، ص 105.
18. المصدر نفسه، ص 109.
19. المصدر نفسه، ص 109.
20. عبد الحميد يونس، مصدر سابق، ص 68.

21. أبو زيد، علي إبراهيم، مصدر سابق، ص 131.

22. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

23. عبد الحميد يونس، مصدر سابق، ص 24.

24. أحمد قتيبة يونس، مصدر سابق، ص 101.

قائمة المصادر

- 1- إبراهيم حمادة، تمثيلات خيال الظل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963.
- 2- أبو زيد، علي إبراهيم، تمثيلات خيال الظل. ط 2 دار المعارف القاهرة، 1983.
- 3- أحمد قتيبة يونس، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل، مجلة دراسات موصلية، العدد الحادي عشر، كانون الثاني 2006.
- 4- الياس، ماري وحنان قصاب. المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون، 1995.
- 5- حسين علي هارف وزينب عبد الأمير أحمد. لعبة الظل والضوء/ دراسة في مسرح خيال الظل والمسرح الأسود. دار وكتبة عدنان، بغداد 2013.
- 6- عبد الحميد يونس، خيال الظل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1965.
- 7- ويكيبيديا، خيال الظل. [.Https.\(\(arz.wikipedia.org](https://arz.wikipedia.org)