دراسة تحليلية فنية لرؤية الدكتور عبد المالك مرتاض المسرحية

مسرحية "امرأة الأب أنموذجا"

تناول الدكتور عبد المالك مرتاض في كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)" , الفن المسرحي في بلادنا، ذلك انه خص الفصل الخامس من الباب الثاني بدراسة تحليلية لبعض المسرحيات الجزائرية المختلفة المكتوبة باللغة العربية الفصحى في الفترة الممتدة بين 1948-1954 والتي تستمد موضوعاتها من الأحداث التاريخية والاجتماعية والدينية،كما خص الفصل الثالث من نفس الباب بدراسة فنية مستفيضة لمختلف المسرحيات المشار إليها أعلاه.

وبحق فان هذه الدراسة التحليلية الفنية لما لها من عمق فكري ونضج فني، فان لها أهميتها الخاصة لدى المهتمين بالمسرح الجزائري خصوصا والعربي عموما، ونظرا لهذه الأهمية التي تكتسيها هذه الدراسة القيمة، فاني أثرت أن أتناول من خلال هذا البحث رؤية الدكتور عبد المالك مرتاض المسرحية في جانبيها الفكري والفني، وقد ركزت بالذات على مسرحية "امراة الأب" الاجتماعية لأحمد بن ذياب لثرائها وتشبعها بالعادات والتقاليد، باعتبارها – كما أرى- من بين أهم المسرحيات الجزائرية الأكثر نضجا من الناحيتين الفكرية والفنية.

مسرحية "امرأة الأب" لآحمد بن ذياب كتبت سنة 1952' وهي مسرحية اجتماعية متكونة من أربعة فصول' موضوعها مستوحى من اعتقاد سائد في التراث الشعبي وهو يركز على فكرة المعاناة الرهيبة التي يتعرض لها الربائب من زوجات الآباء لدى غياب الأمهات القهري عن البيوت الزوجية، وهو ما نجده في الفصل الثالث والربع من هذه المسرحية، وهو اعتقاد يسود بشدة ويصل إلى حد اليقين به في كل المجتمعات العربية والإسلامية, إلا أن الفصل الأول والثاني لا يمتان البتة لموضوع هذه العلاقة بين الزوجة والربائب، وإنما يتطرقان لمواضيع أخرى كالموت والغيرة والرفق والمواساة, وما يهمنا في الجانب الفكري من هذا البحث هو تحديد رؤية الدكتور عبد المالك مرتاض من طبيعة العداء بين الزوجة والربائب' أما الجانب الفني فسأدرس من خلال معالجته الفنية لهذه المسرحية مدى تجاوبه مع أبي الفنون.

بالرجوع إلى تحليله لمسرحية "امرأة الأب" المتضمن في الكتاب السالف ذكره يمكننا أن نلمس مواقف الدكتور مرتاض من تحديد طبيعة العلاقة بين امرأة الأب والربائب من خلال اعتباره لما ذهب إليه الدكتور أبو القاسم سعد الله" من أن بطل مسرحية " امرأة الأب" هو الكاتب نفسه في طفولته وشبابه" **01.** إذ انه –بحسب الدكتور مرتاض – لم يكن قائما على أساس من الاطلاع المعمق على

حياة ابن ذياب، وإنما هو محض اجتهاد وبحث رأي خاص"**02** وزاد الدكتور مرتاض على ذلك بأن عرض فحوى رسالة من احمد بن ذياب ذاته ينكر فيها ما ذهب إليه الدكتور أبو القاسم سعد الله جملة وتفصيلا. إلا أن الدكتور مرتاض يستدرك ذلك فيقول: " ومع نفي المؤلف القاطع أن يكون هو بطل هذه المسرحية، فإنني مع ذلك ازعم بعض ما زعم سعد الله، ولكني لا اذهب مذهبه بالتحديد، بل أرى أنه من المحتمل أن يكون ابن ذياب استوحى بعض وقائع هذه المسرحية ومواقفها من بعض تجاربه العائلية، فقد نكب الكاتب في وفاة زوجه الأولى... والذي ينظر في الفصل الأول من المسرحية وهو الذي خصصه للزوجة وهي تحتضر.... يقتنع بحرارة الشعور، وثمار تجربة الكاتب فيه"**03.**

يستنتج من قول الدكتور مرتاض انه يتفق مع ما ذهب إليه الدكتور أبو القاسم سعد الله بهذا الشأن، إلا انه يختلف معه في أن محنة ابن ذياب وثمار تجاربه لم تكن نتيجة وفاة والدته، بدليل أن عمر ابن ذياب قد بلغ أربعة وثلاثين سنة من العمر- عندما وفى الأجل والدته- كما أنه كان مستقلا في حياته وله أطفال ثلاثة من زوجه الثانية وطفلة هي فاطمة أو ليلى من زوجه الأولى"04.

وأيا كان الاختلاف بين الدكتور مرتاض والدكتور أبو القاسم سعد الله بشأن دور المعاناة الشخصية في كتابة مسرحيته فإنهما يتفقان نسبيا في تلك الدوافع. لكن الشيء الذي أهمله الدكتور عبد المالك مرتاض بهذا الخصوص هو دور العادات والتقاليد البارزة في هذه الظاهرة. ذلك أن ابن ذياب عندما كتب مسرحيته لم يركز فيها على موضوع بعينه يمكن القول عليه انه قد استمده من ظاهرة معاشة داخل المجتمع الجزائري، وإنما استمد مسرحيته باختلاف موضوعاتها من منطلق القناعة التي ترسخت في نفسه لما نسجته العادات والتقاليد من صور مشينة حول علاقة امرأة الأب بربائبها التي لابد أن تكون سيئة من منظور الموروث الشعبي مهما كانت طبيعة هذه المرأة هادئة، ومهما كان خلقها عاليا، حتى لكأنها قد جبلت على الشرور والمكائد في تعاملها مع ربائبها وهو ما يتجلى في الكثير من الأمثال الشعبية مثل " لا عزة بعد عز الوالدين"05 . وكذا في بعض الحكايات الشعبية مثل "بقرة اليتامى." و"الشوفة بألف."**06** و كثير من الأمثلة والقصص الشعبية المستمدة من التراث الشعبي القديم، وهو ما نستشفه من المفارقة التي أقامها ابن ذياب في هذه المسرحية من خلال تعامل الأم بالرفق والحسنى مع أبنائها في الفصل الأول قبل وفاتها، وفي تعامل امرأة الأب المشين مع ربائبها في الفصل الثالث والرابع, فبكل تأكيد أن ابن ذياب قد أراد من خلال هذه المقارنة في التعامل والتخاطب بين الحالتين أن يقنعنا بما جاء به الموروث الشعبي بهذا الخصوص، وهذا ما يتضح أكثر من

خلال اعتماده على البناء العقلي النابع من الاعتقاد المترسخ في أذهان الناس من أن زوجة الأب هي شر مستطير فهي الحقد الأعمى وهي المرأة الباغية المشبعة بكل الصفات المذمومة والنعوت الحقيرة ومن ثم فهي لا تستحق من المجتمع سوى الشماتة والخزي وفي ذلك يصف الدكتور مرتاض هذه المرأة بأنها "قد جبلت على حب الشر, وتدبير المكر واقتراف الإثم , وميل شديد إلى الشعوذة والسحر" 07 وفي المقابل فإن ربائبها هم القدوة الحسنة وهم المثل الأعلى, وفي ذلك يقول ابن ذياب على لسان الولد الصغير سمير وهو يخاطب أمه التي كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة: "متوسلا", أيهون عليك هذا البيت الذي عشت له وعاش لك , وهذا الزوج الذي جازى إحسانك بإحسان, وهؤلاء الأبناء الأبرار ملتفين حولك – وأنت تقصين عليهم روائع الأقاصيص وتقنينهم بذلك أسمى الآداب في أبلغ العبارات " 08

لكني أعتقد أن الكاتب نفسه ذو حس مرهف وعاطفة جياشة بدليل تأبينه لوالدته وهو في منتصف العقد الرابع بكلمة حارة تعبر على مدى الجرح والألم الذي تركه رحيلها في نفسيته، وهو ما نجده في جملة العبارات التالية التي تهز المشاعر وتحزن النفوس" وهاأنذا اكتب هذه الكلمات باردة كالموت، ثقيلة كالواجب سمجة كالحقيقة، فعسى القراء أن يسيغوها فيشاركوني في مصاب من كانت له أم ففقدها...." **09**. وربما أيضا نتيجة لصدمته بوفاة زوجه الأولى التي تركت له بنت وحيدة' ناهيك على أن الرجل قد يكون متأثرا بنهج والده الديني المستشف من خلال تسمية أبنائه الثلاث بأحمد ومحمد ومحمود' كل تلك المؤثرات وغيرها من المؤثرات الاجتماعية الأخرى سيما في تلك الفترة القاسية من عمر أمتنا جعلت الكاتب يتفاعل معها ويريد أن يدلو بدلوه كمثقف في سبيل تنوير الطريق لإصلاح أمته' وهو ما ذهب إليه الدكتور مرتاض في قوله: "ونستطيع أن نذهب إلى أن ابن ذياب إنما رمى من كتابة هذه المسرحية إلى معالجة هذه القضايا الاجتماعية التي تضر كثيرا بالأسر وتنخر أموالها، وتفسد أحوالها، وتفلس رجالها." **10**

أفيما يتعلق بالجوانب الفنية فاني أثرت ربطها بآرائه الفنية من خلال التركيز على العناصر الفنية المسرحية الأريسطية المعروفة":

-رسم الشخصيات, 2- الحبكة ممثلة في : -البناء الدرامي و-الصراع الدرامي, 3- الحوار الدرامي حيث أبرزت مدى مسايرة أراء الدكتور مرتاض الفكرية لقواعد الفن المسرحي المشار إليها أعلاه وهو ما نتعرض إليه فيما يأتي:

بخصوص رسم ابن ذياب لشخصيات مسرحيته" امرأة الأب"' فقد رأى فيها الدكتور مرتاض: "ابن ذياب قد أبدع في رسم العلاقة بين امرأة الأب وربائبها وزوجها لسببين: الأول اعتداد هؤلاء الربائب بشخصياتهم ومقتهم للنفاق والظلم. والثاني ما جلبت عليه جميلة من حب الشر ،وتدبير المكر، واقتراف الإثم وميل شديد للشعوذة والسحر"**11** *وفي موقف آخر* يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن شخصيات هذه المسرحية قد "جاءت حية نابضة متحركة"**12**

بالرجوع إلى الشروط الأربعة التي وضعها أرسطو في الشخصية المسرحية حتى يكتمل نضجها وهي: أن تكون فاضلة وملائمة ومشابهة للواقع وان تكون سلوكياتها متناسقة"13, فإني أرى خلاف ما ذهب إليه الدكتور مرتاض في تقييمه الفني السالف ذكره لمسرحية ابن الأب، إذ أنني أرى أن الأستاذ احمد ابن ذياب في معالجته الفكرية لهذه المسرحية ذات الطابع الاجتماعي المستمد من الموروث الشعبي، لم يوفق في رسم شخصيات مسرحيته لا من حيث الملاءمة ولا من حيث التناسق' فالأفكار التي جاءت على ألسنة هذه الشخصيات غير منسجمة مع طبيعة الشخصيات ذاتها' كما أن التناسق بين هذه الشخصيات مصبوغ بطابع فكري تجريدي' بمعنى أن الأحداث لا تنموا نموا تصاعديا بحيث تتطور إلى أن تصل إلى الحل المنطقي الذي يجب أن تصل إليه' وإنما اقتصر الكاتب في تطوير أحداثه على التصوير النقدي الأخلاقي لقسوة امرأة الأب في تعاملها مع ربائبها، وهو اعتقاد شعبي شائع و مترسخ نجده في الكثير من الأمثلة الشعبية, كما نجده في بعض الحكايات الخرافية المستمدة من الأساطير القديمة وهو ما أشرت إليه سلفا.

وهذه المسرحية لم تكن مقنعة فنيا بالشكل المطلوب ، لأنها عرضت لوحات منتزعة من الواقع الجزائري بسلبياته وتناقضاته، بعد أن تعاملت تعاملا مباشرا بهذا الخصوص مع المعتقد الشعبي السائد في مجتمعنا.

ويبدو من خلال أطوار هذه المسرحية أن النزعة العقلية هي التي تحكم اختيار المؤلف لموضوعه وبناءه للأحداث ورسمه للشخصيات، وتحديده لأدوارها في العمل الفني، ومع حرصه على إخفاء هذه النغمة العقلية بنقله لإحداث مسرحيته من واقع الحياة ،"فان هذا الواقع بشخوصه وأحداثه يستحيل على يديه إلى بناء عقلي يبدو كل شيء محكوما بهذا المنطق الصارم الذي يمتد كخيط سميك يربط بين أجزاء العمل بعضها ببعض، ويحول بين الشخصيات وبين أن تفلت من هذا السلوك الذي حدده لها"**13**.

وقد أقام المؤلف بناء مسرحيته على خطين متوازيين، الخط الأول يتمثل في امرأة الأب جميلة ومن سار في دربها، والخط الثاني يتمثل في الأب والأبناء. وقد أشار إلى هذا التقسيم الدكتور عبد المالك مرتاض حينما اعتبر أن " النوع الأول يمثل الشر وينحرف مع تيار العاطفة والهوى – شخصياته- لا تعرف العقل ولا تميل إلى تمجيده، وتصطنع السحر والتدجيل، وتستعين بالخوارق من اجل التخلص من سلطان الطبيعة، أو من اجل التغلب على عنصر الخير المتمثل في هؤلاء الأطفال الأبرياء ... ونوع يمثل الخير تفكر – فيه شخصياته- بعقل سليم، وبحكمة فيما يعتريها من مشاكل"**14**.

ومن ثم فقد نعت ابن ذياب مجموعة العناصر الأولى بكل الصفات السلبية، فقد وصف امرأة الأب بأنها قد جبلت على كل الشرور والآثام، حتى لكأن اللعنة تلاحقها حيث ما حلت أو ارتحلت، فهي امرأة مطلقة وأم لستة أطفال، وقد زوجتها له عجوز جارة لكونها تضايق ابنتها المتزوجة بأخيها لتستريح منها هذه الأخيرة وتستقر مع زوجها. ثم يظهر لنا الكاتب وهي تستقرئ الكف عند إحدى " القزانات" لأنها تتوجس خيفة من المستقبل، وأنها مقابل ذلك تعطي هذه الأخيرة مصروف البيت اليومي وتتهم ربائبها بسرقة ذلك المصروف، وعندما يقبل الزوج تسارع إلى اتهام أبنائه بالسرقة، وفي الجانب الآخر تسعى إلى تدمير البيت والاغتناء على حسابه، حيث تحاول جاهدة تزويج ربيبتها وردة بشيخ عجوز لتتخلص منها، وتشهر أخيرا السلاح في وجه زوجها لإرغامه على توقيع عقد التنازل على البيت والأرض باسمها الخاص.

وفي المقابل فانه يصف عناصر المجموعة الثانية، وفي مقدمتهم الأب بأنه "فاضلا وقورا صادقا ورعا، ولا يبتعد عن هذه الصفات الحميدة أبناؤه الأربعة الذين كانوا يحبون الدراسة، ويحرصون على صدق القول، وسلامة النية، وصلاح الطوية، ومحاربة الرذيلة"**15**.

والشخصيات في هذه المسرحية لا تتعدى كونها عبارة عن تصير فوتوغرافي أراد المؤلف أن يبرر من خلاله نقده لطبيعة العلاقة المتسلطة التي تفرضها امرأة الأب على ربائبها، والمؤلف في هذا لم يزد على أن عرض بعض اللوحات المنتزعة من واقع حياة المجتمع الجزائري، وتصويره لا يتجاوز التصوير الآلي البعيد عن جوهر المسرح الحقيقي، فكانت المسرحية تبدو أحيانا كثيرة اقرب إلى الاستعراض منها إلى التأليف الدرامي السليم القائم على بناء فني محكم، وشخصيات مرسومة في دقة وحوار درامي عميق، ومنها ما كان يخرج إلى حد المبالغات التي تجعل المسرحية اقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الصورة الفنية للحياة"**16**.

البناء الدرامي: يعرف البناء الدرامي بأنه "تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بان الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة، أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها"**17**.

انطلاقا من التعريف السابق: اعتقد أن البناء الدرامي لهذه المسرحية ليس كما يراه الدكتور مرتاض من أن "الحوادث كانت متسلسلة تسلسلا منطقيا بحيث لا تمضي إلا بعلة معلومة في هذه المسرحية، وان حبكتها كانت قوية و متينة إلى حد كبير"**18**. وإنما كان مختلا بدليل عدم ترابط الفصلين الأول والثاني مع الثالث والرابع ترابطا منطقيا دراميا، ذلك أن أحداث الفصل الأول والثاني كما يقول الدكتور مرتاض نفسه:''عالج فيهما الكاتب...مسألة إنسانية محيرة، وهي قضية الموت أي قضية المصير الإنساني المحتوم... أما في الفصلين الثالث والرابع فان الكاتب عالج فيهما قضية اجتماعية حقا، هي قضية العلاقة التي لا تكون في العادة إلا سيئة بين الربائب وزوجات الآباء "**19**.

ومن ثم فمن غير الممكن أن نعتبر أحداث الفصل الأول والثاني كتقديمه درامية لأحداث الفصل الثالث والرابع، لأن التقديمة الدرامية أو العرض،" يجب أن تكون جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي ككل، وليس مجرد أداة من الأدوات التي تستعمل في أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك" **20**.كما أنهما –كما سبق وذكرت – يحملان موضوعين مختلفين، وهو ما يتعارض مع قواعد الفن الدرامي التي تعتبر وحدة الموضوع " العمود الفقري لبناء المسرحية "**21**.كما يتضمنان زمانين متباعدين، إذ أن المشاهد الحوارية التي تدور في الفصلين الأول والثاني تجري في فترة معاصرة لمرض الأم. بينما تجري المشاهد الحوارية الخاصة بالفصل الثالث والرابع في فترة ما بعد وفاة الأم وزواج الأب بامرأة جديدة. وهو ما يتعارض طبعا مع وحدة الزمان التي استقرأها أرسطو من المسرح الإغريقي القديم، وقال بشأنها:" إن العمل المسرحي يتطلب الطول المناسب، حتى يمكن للممثل أن يقوم بأداء دوره على المسرح، كما يتسنى للمشاهدين أن يقوموا بتتبع التمثيل ولو طال أو نقص العمل المسرحي عن الواجب، فان ذلك يؤدي إلى فشل تام ومن ثم يعجز المسرح عن أداء رسالته على الوجه الأكمل"**22**.

وبخصوص حبكة المسرحية التي يرى الدكتور مرتاض بشأنها "أن الحبكة داخل مسرحية " امرأة الأب" قائمة على ساقيها مبنية على أساس المنطق والفن"**23**.فاعتقد أن الأمر غير ذلك تماما. فبالاستناد على تعريف الحبكة بأنه " تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق في

وجدان المشاهد شعورا بان الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي"**24**.

يمكننا القول أن الانفصام في أحداث المسرحية وقع حتى في صلب موضوع المسرحية، الموجود في الفصلين الثلث والرابع، ذلك أن النهاية التي انتهت إليها المسرحية لم تكن وليدة أحداث متطورة، و إنما جاءت نتيجة رغبة الكاتب وليس نتيجة إرادة شخصية امرأة الأب جميلة. ويتجلى ذلك بوضوح لسببين مهمين هما:

أولا: استخدام الكاتب لعنصر الصدفة في ذلك، من خلال عودة الابن الأكبر محمود من تونس بعد أن أنهى دراسته بها، واطلاعه على المؤامرة التي كانت تخطط لها امرأة الأب من طرف شريكتها العجوز يامنة التي أرادت أن تكفر عن ذنوبها، فهذا النوع من:"التعرف- حسبما يقول أرسطو- الذي لا يتم عن طريق شيء خارجي عن الموضوع، و لم يظهر من قبل في المسرحية... لا يحمل قيمة فنية كبيرة لأنه لا ينبع من الموضوع ذاته"**25**.

ثانيا: لجوء امرأة الأب في نهاية المسرحية إلى استخدام السلاح في صراعها مع الأب بغية إرغامه على التنازل لها على عقدي البيت والمائة هكتار، ليس مناسبا منطقيا ولا فنيا. فأرسطو نفسه يشترط في الشخصية الملائمة، ويمثل لذلك "بأنه لا يمكن أن نتصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة، لان هذه الصفات تناسب الرجال لا النساء" **26** . وغير منطقي حتى من الناحية الواقعية، فامرأة في حال جميلة أم لستة أطفال، و لم تتزوج إلا بعد عناء كبير من رجل ماتت زوجته الأولى وتركت له عددا من البنين والبنات، وحتى في دارها الجديدة لم تلق مشاكل جدية يتعذر عليها معها البقاء فيه كل هذه العوامل وغيرها تدفع بامرأة الأب جميلة أن تبقى في البيت لا أن تدفع بنفسها إلى المغامرة الطائشة الوخيمة العواقب.

وهكذا نجد أن نهاية هذه المسرحية أو حلها لم يكن نتيجة حتمية لسير الأحداث وتصاعد الأزمات فيها، وإنما كان نتيجة قناعة امن بها الكاتب بها الخصوص وصدق بها، وما الشخصيات في ذلك إلا أبواق اتخذها الكاتب ليعبر من خلالها عن قناعته الخاصة.

وفيما يخص عنصر الصراع الدرامي فإن رؤية الدكتور مرتاض الفنية بهذا الخصوص قد سارت على نفس النهج الذي اختطه الكاتب الدراماتورجي الكبير توفيق الحكيم في كتاباته المسرحية وهو ما يصطلح على تسميته بالتعادلية, وهو إطار يمكن أن يكون فعالا في البناء المسرحي لو كانت شخصيات مسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب مشبعة بالأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية لا أن

تكون مجرد أفكار تعبر عن آراء كاتبها وقناعاته الشخصية, وهو ما يتجلى في تقسيم الدكتور مرتاض لهذه المسرحية بقوله: " لقد أبدع ابن ذياب في رسم العلاقة السيئة بين امرأة الأب وربائبها وزوجها لسببين, الأول: اعتداد هؤلاء الربائب بشخصياتهم ومقتهم للظلم والنفاق, والثاني: ما جلبت عليه جميلة من حب الشر, وتدبير المكر, واقتراف الإثم, وميل شديد للشعوذة والسحر "27

إن هذه المعادلة التي بنى على غرارها بن ذياب رسم شخصيات مسرحيته والتي استحسنها الدكتور مرتاض كان من الممكن أن تقنعنا لو كانت عناصر هاتين القوتين المتعارضتين تستمد قوتهما من ذاتهما بمنأى عن الظروف الخارجية لا أن تكون أبواقا في يد كاتبها, بمعنى أن " يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغة الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار"**28**. وهذا لم يحصل في هذه المسرحية, ذلك أن كل جزء من أجزاء القوتين المنظمتين للصراع داخل هذه المسرحية لم يكن ليكمل الجزء الآخر وفق أبعاد نفسية واجتماعية نابعة من دوافع ذاتية خاصة, وإنما كان الصراع يتطور وفق رؤى وقناعات آمن بها الكاتب وصدقها, كما أن الصراع في مجمله بين هاتين القوتين المتصارعتين الممثلتين لمختلف الصراع داخل المسرحية لم يكن ليتطور تطورا منطقيا الأحداث تتطور يكن يكمل الجزء نوعين من الشخصيات داخل هذه المسرحية. نوع يعبر عن الشخصيات الشريرة تمثلهم امرأة الأب جميلة، والعجوز يمينة والقزانة, ونوع أخر يعبر عن الشخصيات الخيرة يمثلهم الأب الذي يتسم بالوقار والصدق والورع، وأبناؤه الذين جبلوا على قول الصدق ونبذ الرذيلة.داخل هذه المسرحية عرف الصراع الدرامي، بأنه

وبالرجوع إلى مسرحية "امرأة الأب " قصد الوقوف على رؤية الدكتور مرتاض الفنية بهذا الخصوص، أمكننا القول بداية، أن الدكتور مرتاض قد وفق فعلا عندما تفطن إلى أن هناك

لكنه في تقييمه العام لهذه المسرحية التي قال بشأنها أن شخصياتها قد جاءت "حية نابضة متحركة"29.

اعتقد أن الدكتور مرتاض قد أخطا التقدير لسبب بسيط هو ان "عنصر الصراع الذي يعتبر السمة الأساسية لأي عمل مسرحي، وبدونه لا يتحقق البناء، لا تتحقق الصورة الحقيقية للمسرحية"**30**. كان منعدما بين مختلف هذه الشخصيات المتعارضة، ذلك أن المؤلف قد بنى مسرحيته على عرضه لسلوكات شخصياتها، وليس على أساس صراعهم، حيث تعرض لشخصيات النوع الأول بأسلوب نقدي تصويري لسلوكاتها، وهو ما نلاحظه أكثر في مختلف تصرفات امرأة الأب

جميلة المشين سواء عندما التجأت إلى قراءة الكف عند إحدى القزانات، أو في تعاملها مع ربائبها، أو حتى في تعاملها مع زوجها. ففي حوارها مع البنت وردة نستشف سلوك امرأة الأب جميلة المتسم بالانحراف سواء من خلال إتباع طريق السحر والشعوذةن أو من خلال إنفاق مصروف البيت اليومي على القزانات واتهام الربيب الأصغر بسرقة ذلك المصروف.

"جميلة (مخترعة أكذوبة) :سرق لي اليوم ألف فرنك وربعة دورو.

وردة:ومن سرقك؟ جميلة تقول القزانة: سرقها اصغر الأولاد"**31**.

وليس هذا فحسب، فقد عمد المؤلف في تصويره النقدي لشخصية امرأة الأب، بان جعل هذه الأخيرة قد دبرت خطة رهيبة لتدمير هذا البيت والقضاء عليه، والتي لخصها الدكتور مرتاض في:

" التعجيل بتزويج سعيد الربيب الثاني، متهمة إياه بسوء السيرة وما لا يقال، ليرحل عنها بعد ذلك، وتتخلص من وجوده في الدار.

- تزويج وردة لشيخ عجوز خبيث لتتخلص منها هي أيضا، مع أن أمها كانت أوصت أباها، بان لا يزوجها إلا بمن ترضاه من الرجال.
- إرغام زروق على كتابة ملكية الدار باسمها، ومائة هكتار معها من الأراضي الخصبة في سهول متيجة.

إذا لم تفلح في الخطة الثالثة فإنها تقتل زروق بالسم"**32**.

نفس التصوير النقدي عرضه على شخصية العجوز الجارة يامنة حيث أنها" كانت تمدها-تمد امرأة الأب- بالخطط، وتزودها بالحيل وتدبر لها المؤامرات"**33**.

أما بالنسبة لشخصيات النوع الثاني المتسمة بالسلوكات الخيرة، فان المؤلف لم يبرز منها مقاومتها الايجابية للظلم المسلط عليها، وإنما أبرزها في صورة الحاملة لمبدأ الخير قولا لا فعلا، إذ أنها لم تبد ما من شانه أن يعبر عن رفضها للمر التسلطي الظالم الواقع عليها، وهو ما جاء على لسان وردة

" وردة: أخي لا يسرق، ولم نكن قط ممن يتصف بهذه الصفة الخسيسة، ولن نكون أبداط"**34**.

كما أن شخصية الأب في هذه العائلة لم تقم بحكم موقعها كرب بيت، مما يتوجب عليه القيام به لوضع حد لهذا التعامل غير السوي، سيما إذا عرفنا انه رجل وارع وصادق وتقي ومحب لأبنائه.

وما يلاحظ على هذه المسرحية أن المؤلف لم ينتقد الشخصيات لذاتها كنماذج لظاهرة معينة، وإنما انتقدها من منطلق اقتناء، بما تنسجه العادات والتقاليد من صور مشينة حول علاقة أية امرأة أب بربائبها بصفة عامة. ذلك إن الاعتقاد السائد، ان امرأة الأب مهما كان طبيعتها، فإنها لا يمكن أن تكون بالمرأة الصالحة المعوضة للربائب بالعطف والحنان والود الذي فقدوه بعد ضياعهم لوالدهم، بل سيجنون من بلا ريب النقبة والسخط والعذاب وسيكونون فريسة لدهائها ومكرها وكيدها.

وهو ما أشار إليه الدكتور مرتاض بالقول :"أما الفصلين الثالث والرابع، فان الكاتب عالج فيهما قضية اجتماعية حقا، هي قضية العلاقة التي لا تكون في العادة إلا سيئة بين الربائب وزوجات الآباء"**35**.

الأمر الذي جعل الكاتب يلتجئ إلى الفكر التجريدي ليكتب هذه المسرحية انطلاقا من معتقد شعبي شائع بهذا الخصوص،مستمدا من العادات والتقاليد امن به المؤلف وصدقه. ومن ثم فان شخصياته لم تنبض بالحيوية والحياة كما قال الدكتور مرتاض، لأنها خالية من أبعادها النفسية والاجتماعية، وقد اتخذها الكاتب كأبواق للتعبير عن أفكاره وقناعته لا غير ،وهو ما يعبر عن تلك الفجوة العميقة في تطور الأحداث وحتى في تطور الشخصيات الذي لم يكن طبيعيا "لان الشخصيات لابد أن تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية والى أن تنتهي المسرحية" **36** وهذا ما لم يتوفر في شخصية امرأة الأب مثلا في هذه المسرحية، التي مثلت كل الشرور من بداية ظهروها حتى نهاية دورها،وهو ما يتعارض مع المنطق والواقع الذي يفترض على هذه المرأة التي كابدت الكثير من المشاق مهما كانت خستها ووضاعتها وسوء سلوكها إلا أن تحتكم إلى المنطق، وان لا يصل بها الأمر إلى سخط جيرانها في تعاملها مع ربائبها ، وغيرهما كثير من السلوكات والتصرفات التي لا تتفق بحال مع المنطق. نفس الشيء ينطبق على الأب الذي كان عليه أن يتصرف من حكم موقعه كاب ولا يترك الأمور تتسيب بالشكل الذي سابت به.

الحوار الدرامي:

يعتبر الحوار الدرامي العمود الفقري في العمل المسرحي، ذلك أن وظيفته تكمن في تحقيقه لجملة من الأهداف منها:

1-تطوير الحبكة 2- رواية الفعل الذي يدور بعيدا على خشبة المسرح 3-تطوير الحبكة ووصف المناظر المختلفة "**37**.

وإذا ما عدنا إلى مسرحية "امرأة الأب"قصد الوقوف على رؤية الدكتور مرتاض الفنية بهذا الشأن،أمكنا القول أن هذا الأخير لم يشرح المسرحية في هذا الجانب الفني أيضا، حيث انه تعرض لها فقط من خلال مغالاة ابن ذياب للتصنع اللفظي يقول الدكتور مرتاض:"كان ابن ذياب ولعا باللغة العالية يصنعها في حواره في امرأة الأب، لأنه كان يكتبها لتلاميذ يلقونها إلقاء، وكان الكاتب كأنه يعطيهم المثل الأعلى والنموذج الأسمى، لفن الكتابة الأدبية. فكيف كان يمكنه أن يكتب بلغة بسيطة قريبة من العامية؟"**38** .

ما يلاحظ على رؤية الدكتور مرتاض هذه، انه ينتقد بأسلوب غير مباشر مغالاة ابن ذياب في هذه المسرحية وتصنعه للألفاظ المتخيرة، والدكتور مرتاض على حق فيما يقول، لان تصنع الألفاظ قد يكون مفيدا عندما تكون بصدد قراءة المسرحية، ولكن المسرحية لم تعد أصلا للقراءة، وإنما عدت للتمثيل أمام جمهور من المتفرجين يمثلون مختلف الفئات. ومن ثم فحتى يتحقق النجاح المطلوب يجب أن تكون المسرحية مفهومة منكل الجمهور لا من بعضه، وهو ما أشار إليه الدكتور مرتاض بالقول:"فلم يكتب ابن ذياب هذه المسرحية لممثلين محترفين يتجولون بها في مدن مختلفة في البلاد ، وإنما كتبها لطلاب علم يلقنونها أو يؤدونها أمام طلاب علم آخرين ، فكان من التدبير والحال هذه أن لا يصطنع في هذا الحوار إلا الألفاظ المتخيرة "**39**.

إذا كان نقد الدكتور مرتاض بهذا الخصوص له ما يبرره، فليس معنى ذلك أن ابن ذياب قد تعمد بالشكل المباشر هذا التصنع اللفظي، وليس الحل هنا هو أن يأتي ابن ذياب فيحذف كل العبارت الصعبة ويعوضها بعبارات أخرى أسهل حتى تكون قريبة من الفهم العام وتنتهي هذه الإشكالية المطروحة، ولكن الإشكالية أعمق في ذلك بكثير، ذلك أن الكثير من النقاد يتفقون على أن الخطوة الأولى لصياغة الحوار المسرحي الجيد والناجح هي فهم الشخصيات فهما عميقا ، وانه من العبث أن يبدأ المؤلف كتابة الحوار قبل أن تكتمل الخطة في مخيلته عن هذه الشخصيات التي يلزمه أن يعرفها معرفة وثيقة وعليه بعد ذلك أن لا يكون أكثر من مجرد واسطة بينها وبيننا ، وتنحصر مهمته هنا في نقل ما يقولون نقلا أمينا، دون أن يضيف كلمة واحدة من كلماته، وهو إذ نقل أفكار الشخصيات ومشاعرها يجب أن يكون حريصا على ألا يخلطها بأفكاره ومشاعره، وإلا ضاعت الموضوعية التي هي أساس الفن المسرحي"**40**.

فالإشكالية في هذه المسرحية تكمن في غياب الموضوعية النابعة من أبعاد الشخصيات ، الأمر الذي جعل هذه الشخصيات مجرد أبواق تردد أراء المؤلف وأفكاره، وهو ما سبق وان اشرنا إليه مما

جعل المؤلف يلتجئ إلى الأسلوب التصويري الوصفي في نقله لأحداث الواقع، ومن ثم فان اغلب المشاهد الحوارية ليست لها صلة بالموضوع المعالج أو مسترسلا فيها، فنجد المعاني تتكرر بصورة أو بأخرى دون دواعي لذلك، وقد اثر ذلك على الحوار الذي جاء مسبوغا بلغة الحياة اليومية"لأنه يفتقر إلى الهدف الكلي أو الأثر الكلي ، ليس في وحدة عاطفية، أو حتى وحدة فكرية تحكم الصراع الذي يصور الحوار منذ البداية حتى النهاية"**41**.

ويبرز هذا أكثر من خلال استخدامه للألفاظ المجردة المتضادة، وهو ما نجده في كلمات حب وكراهية، خير وشر، سمو وخسة ، وغيرها كثير من الألفاظ التي لا يتسع المجال لذكرها لتمثيل الصراع بين امرأة وربائبها.

كما يبرز من خلال ترك المؤلف شخصيات مسرحيته تتحدث بإسهاب، وتندمج في حديث غير منشود الفائدة، ومن ثم فإنها تخرج عن وحدة الموضوع وتتجاوز الحدود المرسوم لها وتهدم البناء الدرامي للمسرحية، وهو ما يتجلى بوضوح يطول الحوار أكثر من الحد المطلوب في الكثير من المشاهد الحوارية في هذه المسرحية.

المراجع:

01-د/ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث،الدر التونسية للنشر، تونس 1985، ص:63.

02-د/ عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983،ص:234.

03- المرجع نفسه،ص:235.

04- أنظر ب2 : ع 60 ص:08

05- هذا مثل الشعبي يعبر أن عزة الأبناء تنتهي بوفاة الوالدين.

06- حكايتان خرافتيان تعبران عن مدى تسلط امرأة الأب وقساوتها في حق ربائبها.

07 — البصائر ،الثانية،ع 60 = 1984/12/20، ص:08.

08- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص:238.

09- أحمد بن ذياب،امرأة الأب،ص: 06-07

10- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص:233.

11- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص:238.

12- د/ رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة،بيروت 1975،ص:36،37.

13-المرجع نفسه،ص:406.

14-د/ إبراهيم عبد الرحمن محمد،بين بيرندللو وتوفيق الحكيم " دراسة مقرنة" توفيق الحكيم / الأديب،المفكر،الإنسان/ العدد الأول 1988،ص:205.

15- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص:407.

16- المرجع نفسه،ص:407.

17–د/ محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة دون تاريخ، ص:101.
18– عادل النادي، الفنون الدرامية، ص:109.
19– عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص:238.
20– المرجع نفسه،ص:238.
21– د/ محمد مندور، المسرح،ص:83.
22– عادل النادي، الفنون الدرامية، ص:111.
23– د/ عطية عامر،النقد المسرحي عند اليونان،ص:121.
24–عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص:416.
25– عادل النادي، الفنون الدرامية، ص:109.
26–د/ عطية عامر،النقد المسرحي عند اليونان،ص:127.
27– عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص:238
28–لابوس إجر،كتابة المسرح،ترجمة دريني خشبة،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة دون تاريخ ،ص:255.
29– عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص:406.
30–محمد زكي العشماوي،البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم- توفيق الحكيم / الأديب،المفكر، الإنسان/الكتاب التذكاري، عدد 01،سنة 1988،ص:14.
27– أحمد بن ذياب،امرأة الأب،ص:41.
28– عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص:236–237.
29– المرجع نفسه،ص:237.
30– عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص:238.
31– عادل النادي، الفنون الدرامية، ص:86.
32–فرد ب،ميليت،وجيرالد أيدس بنتلي،فن المسرحية،ترجمة صدقي حطاب،نشر دار الثقافة،بيروت،دون تاريخ، ص:411–413.
33- المرجع نفسه،ص:422.
34–د/شفيق مجلي،مشكلة الحوار المسرحي، المسرح،العدد الخامس،السنة الأولى مارس 1964،ص:47.
35– عادل النادي، الفنون الدرامية، ص:38–39.

الدكتور : العمري بوطابع
أستاذ محاضر بجامعة المسيلة – الجزائر